



ANKARA  
HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ  
**LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**90 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA YOKSULLUK  
TEMSİLLERİ: TARLABAŞI ÖRNEĞİ**

**Emrah Semih KOŞAR**

**Tez Danışmanı  
Dr. Öğr. Üyesi Şansal ERDİNÇ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ  
YENİ MEDYA ANASANAT DALI  
MEDYA TASARIMI SANAT DALI**

**EYLÜL - 2019**



**90 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA YOKSULLUK TEMSİLLERİ:  
TARLABAŞI ÖRNEĞİ**

**Emrah Semih KOŞAR**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ  
YENİ MEDYA ANASANAT DALI  
MEDYA TASARIMI SANAT DALI**

**ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**EYLÜL 2019**

Emrah Semih KOŞAR tarafından hazırlanan “90 Sonrası Türk Sinemasında Yoksulluk Temsilleri: Tarlabası Örneği” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ /~~OY ÇOKLUĞU~~ ile Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Yeni Medya Anasanat Dalı, Medya Tasarımı Sanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

**Danışman:** Dr. Öğr. Üyesi Şansal ERDİNÇ

Görsel İletişim Tasarımı Anasanat Dalı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~ .....

**Başkan :** Prof. Dr. Semire Ruken ÖZTÜRK

Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Ankara Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~ .....

**Üye :** Doç. Dr. Aydan ÖZSOY

Medya Tasarımı Anasanat Dalı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~ .....

Tez Savunma Tarihi: 20/09/2019

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Prof. Dr. Figen ZAİF

Enstitü Müdürü

## ETİK BEYAN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Emrah Semih Koşar

20/09/2019

# 90 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA YOKSULLUK TEMSİLLERİ: TARLABAŞI ÖRNEĞİ

(Yüksek Lisans Tezi)

Emrah Semih KOŞAR

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

Eylül 2019

## ÖZET

Her şeyden önce bu araştırmanın, başlığı itibarıyla, “temsil” kavramını metafizik-indirgemeci bir anlayışla ele almadığını belirtmek gerekmektedir. Tıpkı bir zamanların “ideolojinin sonu” ya da “tarihin sonu” gibi meşhur tezlerinde olduğu gibi, şimdilerde de “temsilin sonu” ya da özellikle sinemada temsil kavramının yerle bir ya da geçersiz olduğuna dair kendinden menkul iddialar, sosyal bilimlerde adeta bir “amentü” olma yolunda ilerlemektedir. İddia sahipleri, temsil kavramının sinema ya da başka alanlarda metafizik-indirgemeci bir tutumla parodileştirilmesi ya da karikatürize edilmesine karşı çıkmak ve temsili başka bir yoldan düşünmek yerine, kavramı, özellikle sinemadan başlayarak tüm sosyal bilimlerden dışlama yolunu seçmektedirler. Bu çalışma birinci yoldan; yani temsili, idealize ve metafizik bir tutumla karikatürize eden anlayışlara karşı çıkıp, kavramı farklı bir yoldan düşünerek ilerlemektedir. Dolayısıyla bu çalışma, temsil kavramını sosyal bilimlerden tamamen dışlayarak başka bir tür bilimsel ve felsefi idealizme savrulan söz konusu anlayışlara da karşı bir konumdadır. En temel amacı da budur. Bu doğrultuda Tarlabası, sinema, yoksulluk ve temsil arasında kurulan ilişkiler, diyalektik yöntem ile kendi tarihselliklerinde değerlendirilmektedir. “Tabutta Rövaşata”, “Eşkîya”, “Güneşi Gördüm” ve “Zerre” filmleri ile çizilen sınırdaki, tarihin ve film tarihinin de belli bölüm ya da dönemlerinin sınırları da açılmış ve genişletilmiştir. Bu çalışmanın konusu, yöntemi, yorum ve bulguları idealize ve metafizik bir tutumla göklerden inmez; kaynağını bizatihi tarihin diyalektik hareketinden alır.

Bilim Kodu : 41202  
Anahtar Kelimeler : Tarlabası, Sinema, Yoksulluk, Temsil  
Sayfa Adedi : 345  
Tez Danışmanı : Dr. Öğr. Üyesi Şansal Erdinç

REPRESENTATIONS OF POVERTY IN POST 90S TURKISH CINEMA:

TARLABAŞI CASE

(M.A. Thesis)

Emrah Semih KOSAR

ANKARA HACI BAYRAM VELI UNIVERSITY

GRADUATE SCHOOL FOR ANKARA HACI BAYRAM VELI UNIVERSITY

September 2019

ABSTRACT

First of all, it should be noted that as the title of this research, it does not address the concept of “representation” with a metaphysical-reductionist approach. Just as in his famous theses such as “the end of ideology” or “the end of history”, now self-asserting claims that the concept of “the end of representation” or especially the notion of representation in the cinema is “a credo” in social sciences. Instead of opposing the parodyization or caricaturization of the concept of representation in cinema or other fields with a metaphysical - inductivist attitude, and instead of considering the representation in another way, the claimants choose to exclude the concept from all social sciences, especially from the cinema. This study is the first way; in other words, it advances by opposing the conceptions that are caricaturized with a representative, idealized and metaphysical attitude and thinking the concept in a different way. Therefore, this study is also in a position against these conceptions which are advocated to another kind of scientific and philosophical idealism by totally excluding the concept of representation from the social sciences. This is the main purpose. In this context, the relations established between Tarlabası, cinema, poverty and representation are evaluated in their own histories with dialectical method. The boundaries of history and film history were opened and enlarged at the border drawn by the films “Somersault in a Coffin”, “The Bandit”, “I Saw the Sun”, and “Particle”. The subject, method, interpretation and findings of this study do not descend from the skies in an idealized and metaphysical manner; it derives its origin from the dialectical movement of history itself.

Science Code : 41202  
Key Words : Tarlabasi, Cinema, Poverty, Representation  
Page Number : 345  
Supervisor : Asst. Prof. Sansal Erdinc

## TEŞEKKÜR

Aileme...





# İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR .....	vi
İÇİNDEKİLER .....	vii
KISALTMALAR.....	xi
1. GİRİŞ .....	1
2. YÖNTEM.....	11
2.1. Araştırmanın Yöntemi.....	11
2.2. Evren ve Örneklem.....	16
2.3. Veri Toplama Teknikleri.....	20
2.4. Verilerin Analizi ve Değerlendirme.....	21
3. KAVRAMSAL ÇERÇEVE.....	25
3.1. İdeoloji.....	25
3.1.1. İdeoloji Kavramının Ortaya Çıkışı.....	25
3.1.2. Marx ve İdeoloji.....	30
3.2. Temsil.....	35
3.3. Sermaye ve Mekân İlişkileri Çerçevesinde Yoksulluk.....	39
3.3.1. Genel Olarak Yoksulluk ve Öncülleri.....	40
3.3.1.1. El koyma ve ilk(el) birikim.....	40
3.3.1.2. Keynesçi refah yıllarının genel görünümü.....	49
3.3.1.3. Neoliberal yıllar ve günümüz.....	59
3.3.2. Türkiye’de Yoksulluğun Tarlabası Özelinde Görünümü.....	78

	<b>Sayfa</b>
3.3.2.1. Bizans ve Galata.....	79
3.3.2.2. Osmanlı döneminde Galata.....	87
3.3.2.3. Cumhuriyet'ten günümüze Tarlabası.....	96
4. SİNEMADA TARLABAŞI.....	105
4.1. 90 Sonrası Türk Sineması ve Tarlabası.....	105
4.2. Film Çözümlenmeleri.....	111
4.2.1. Tabutta Rövaşata.....	112
4.2.1.1. Filmin künyesi.....	112
4.2.1.2. Genel görünüm.....	113
4.2.1.3. Jenerik: "Bir şey çıkmadı, buradayız!".....	113
4.2.1.4. Sırlar: "Tuna Dalgaları" ya da "Yapma Cennetler" mi?.....	117
4.2.1.5. Koalisyon(lar), yasak(lar), hesap(lar) ve bedel(ler).....	128
4.2.1.6. Yeni hayat?.....	143
4.2.1.7. Çıkmaz sokak.....	149
4.2.1.8. Kaçış.....	154
4.2.1.9. "Seni yerim sosis!".....	159
4.2.1.10. Parçalardan bütüne: Son söz(ler).....	164
4.2.2. Eşkîya.....	170
4.2.2.1. Filmin künyesi.....	170
4.2.2.2. Genel görünüm.....	170
4.2.2.3. Jenerik: Eve dönüş.....	171
4.2.2.4. (İlk) Yüzleşme.....	173
4.2.2.5. Yol(culuk).....	177

**Sayfa**

4.2.2.6. Tarlabası: (Yeni) Yuva mı?.....	180
4.2.2.7. Kız peşinde (ya da) koşmak.....	183
4.2.2.8. Dikiz(lemek).....	185
4.2.2.9. Yeraltına ve yer altına giriş.....	192
4.2.2.10. Eşkîya'nın karanlığı.....	198
4.2.2.11. Para para para.....	200
4.2.2.12. Sırlar ve şüpheler: Hırsızlık, ihanet ve kaçışlar.....	202
4.2.2.13. Satış(lar)a gelmek.....	205
4.2.2.14. Öze dönüş: Hesapları kapatmak.....	206
4.2.2.15. Parçalardan bütüne: Son söz(ler).....	209
4.2.3. Güneşi Gördüm.....	222
4.2.3.1. Filmin künyesi.....	222
4.2.3.2. Genel görünüm.....	223
4.2.3.3. Jenerik: "Güneşi Gördüm".....	223
4.2.3.4. Yuva.....	224
4.2.3.5. Güneş(ler)in doğuşu-batışı.....	226
4.2.3.6. Göç yolları.....	231
4.2.3.7. Tarlabası köprüsü.....	234
4.2.3.8. Dönüşü ol(may)an yollar.....	238
4.2.3.9. Hangi devlet?.....	245
4.2.3.10. Arayış.....	247
4.2.3.11. Tarihî hesap!.....	251
4.2.3.12. Parçalardan bütüne: Son söz(ler).....	256

	<b>Sayfa</b>
4.2.4. Zerre.....	258
4.2.4.1. Filmin künyesi.....	258
4.2.4.2. Genel görünüm.....	258
4.2.4.3. Jenerik: Zerre(ler).....	259
4.2.4.4. Üç (3).....	264
4.2.4.5. Çaba ve düzen(ek)-yol(lar)-horoz dövüşü.....	277
4.2.4.6. Teslimiyet ya da yeni bir başlangıç (mı?).....	304
4.2.4.7. Parçalardan bütüne: Son söz(ler).....	309
5. SONUÇ.....	321
KAYNAKLAR.....	329
ÖZGEÇMİŞ.....	345

## KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

<b>Kısaltmalar</b>	<b>Açıklamalar</b>
<b>ABD</b>	Amerika Birleşik Devletleri
<b>AVM</b>	Alışveriş Merkezi
<b>Eurimages</b>	Avrupa Sineması Destekleme Fonu
<b>FRP</b>	Fantasy Role Playing (Rol Yapma Oyunu)
<b>IMDB</b>	Internet Movie Database
<b>IMF</b>	Uluslararası Para Fonu
<b>LGBT</b>	Lezbiyen Gey Biseksüel ve Transgender
<b>MFÖ</b>	Mazhar-Fuat-Özkan Müzik Topluluğu
<b>MÖ</b>	Milattan Önce
<b>ÖTV</b>	Özel Tüketim Vergisi
<b>PTT</b>	Posta ve Telgraf Teşkilatı
<b>SİYAD</b>	Sinema Yazarları Derneği
<b>SSCB</b>	Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
<b>TCDD</b>	Türkiye Cumhuriyeti Devlet Demiryolları
<b>TCDD DE-24000</b>	Dizel-Elektrikli 2400 Beygir Güçlü Lokomotif
<b>TCDD E-43000</b>	Elektrikli 4300 Beygir Güçlü Lokomotif
<b>TDK</b>	Türk Dil Kurumu
<b>TRT</b>	Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu
<b>TÜSİAD</b>	Türk Sanayicileri ve İş Adamları Derneği
<b>YHT</b>	Yüksek Hızlı Tren

## 1. GİRİŞ

Her şeyden önce bu araştırmanın, başlığı itibarıyla, “temsil” kavramını metafizik-indirgemeci bir anlayışla ele almadığını belirtmek gerekmektedir. Tıpkı bir zamanların “ideolojinin sonu” ya da “tarihin sonu” gibi meşhur tezlerinde olduğu gibi, şimdilerde de “temsilin sonu” ya da özellikle sinemada temsil kavramının yerle bir ya da geçersiz olduğuna dair kendinden menkul iddialar, sosyal bilimlerde adeta bir “amentü” olma yolunda ilerlemektedir. İddia sahipleri, temsil kavramının sinema ya da başka alanlarda metafizik-indirgemeci bir tutumla parodileştirilmesi ya da karikatürize edilmesine karşı çıkmak ve temsili başka bir yoldan düşünmek yerine, kavramı, özellikle sinemadan başlayarak tüm sosyal bilimlerden dışlama yolunu seçmektedirler. Bu çalışma birinci yoldan; yani temsili, idealize ve metafizik bir tutumla karikatürize eden anlayışlara karşı çıkıp, kavramı farklı bir yoldan düşünerek ilerlemektedir. Dolayısıyla bu çalışma, temsil kavramını sosyal bilimlerden tamamen dışlayarak başka bir tür bilimsel ve felsefi idealizme savrulan söz konusu anlayış(lar)a da karşı bir konumdadır. Araştırmanın yolu, “Yöntem” ana başlığı altında genişçe tartışılacaktır. Önce bu bölümde, konu ve problemin durumu; araştırmanın amacı ve önemi ile hipotezleri ve sınırlılıkları; son olarak da araştırmanın ekseninde yer alan kavramların hazırlayıcı tanımlarıyla ilk adımlar atılacaktır.

### Araştırmanın Konusu/Problemin Durumu

Araştırmanın konusu, yoksulluk ile ilişkili bir kent mekânı olan Tarlabası ile sinema arasındaki ilişkidir. Bir mekânı yoksul, varıl ya da başka bir olguyla ilişkilendirip nitelendiren nedir? Bir mekân nasıl yoksul olabilir ya da yoksullaşabilir? Bir mekân hangi ilişkiler ve süreçler ile değişir ve dönüşür? Buna göre mekân ile kurulan ve eş anlamlı olarak mekânın da kurduğu toplumsal, ekonomik ve siyasi ilişki ve süreçlerin niteliği ve kapsamı nedir? Böyle bir ilişki bütününde kültür ve sanatın; özelde sinemanın yeri var mıdır; varsa nedir ve nasıl bir ilişki olabilir? Kendi de zaman ve mekân ilişkisi ile kurulan bir olgu olarak sinema, Tarlabası gibi daha özel ve belirli bir kent mekânı ile nasıl ilişki kurabilir? Bir mekânın kendisi, bir sinema filminin ortaya çıkışını nasıl etkileyebilir ya da genel olarak sinemayı etkileyebilir mi ve bu etki nasıl olabilir? Buna göre bir mekân, bir sinema filminde nasıl temsil edilebilir? Sinemada bir mekânın temsili, o mekânı ne derecede temsil edebilir; bunun bir derecesi var mıdır? Peki

sinemada bir mekânın temsili, o mekâna etki edebilir, o mekânı belirleyebilir mi ve o mekânın duyumsanmasında etkili olabilir mi; nasıl/ne derecede etkili olabilir? Tüm bu sorular, kuşkusuz havada asılı ya da boşlukta uçuşur görünmektedir. Hepsinden önce “neden Tarlabası” sorusu önümüzde durmaktadır. Bu ve diğer sorularla birlikte araştırmanın konusu ya da problemin durumunu ayakları üstüne oturtmak için araştırmanın ortaya çıktığı tarihsel dönemi; dolayısıyla Türkiye’nin içinde bulunduğu durumu, bireysel düzlemi de işin içine katarak ortaya koymak ilk adım olabilir.

2013 yılının Şubat ayında başladığımız ve bu araştırmaya doğru evrilerek sonuçlanan lisansüstü öğreniminde temel amacımız, lisans düzeyinden gelen sosyoloji birikimiyle sinema ve televizyona ait iş deneyimi gibi bireysel ilgi ve beceriler çerçevesinde, sinema ve sosyoloji ilişkileri; fakat esasında sinema ve kent ilişkileri özelinde bir çalışma yapmak olmuştur. Özellikle kent(leşme) olgusu ile ilgili yapılan okumalar, o dönem ülkenin içinde bulunduğu toplumsal ve siyasi ortamdan ayrı, bağımsız ve salt araştırmacının bireysel ilgileri çerçevesinde düşünülemez. Türkiye, 2013’ten *geriye doğru* yaklaşık bir 9-10 yıl, medya ve akademi kentleşme, kentsel dönüşüm, kentsel yoksulluk, neoliberalizm gibi kavramların yoğun bir şekilde tartışıldığı ve bu alanlarda yine yoğun bir akademi ve akademi dışı üretimin belirgin olduğu bir dönemden geçmiştir. Nitekim kentsel dönüşümüne dair hararetli tartışmalar, Haziran 2013’te başlayan Gezi Olayları ile zirveye ulaşmıştır. Taksim Gezi Parkı’nda başlayan ve tüm ülkeye yayılan olaylarda özellikle Taksim’e komşu olan Tarlabası, öne çıkan semtlerden biri olmuştur. Öte yandan mekân, halihazırda 2006’dan itibaren artan bir yoğunlukla gündemdedir. Çünkü “Tarlabası’nda dokuz adayı kapsayan alan, Bakanlar Kurulu kararı ile 5366 sayılı kanunun ilgili maddeleri uyarınca 20.02.2006 tarihinde ‘Yenileme Alanı’ ilan edilmiştir” (Türkün ve Sarioğlu, 2014, s. 270). 2007 ise, İstanbul Büyükşehir Belediyesi’nin, Tarlabası ile doğrudan ilişkili Taksim Meydanı’nı yayalaştırma fikrini ortaya attığı yıldır. 16 Eylül 2011’e gelindiğinde de, *Milliyet* gazetesinin internet sitesinde (‘Taksim Meydanı Yayalaştırma Projesi’ kabul edildi, 2011), İstanbul Büyükşehir Belediye Meclisi’nin, meydanı tamamen yayalaştıran projenin “oybirliğiyle”, yani belediye meclisindeki tüm (partili/partisiz) üyelerinin aynı yönde oy kullanmasıyla kabul edildiği duyurulmuştur. Proje kapsamında Taksim Meydanı’ndaki araç trafiğinin tünellerle yer altına alınması ve Tarlabası ile Taksim’in buluştuğu noktada yer alan Gezi Parkı’nın yerine, 1940 yılına kadar bu alanda yer alan “Topçu

Kııslası” adlı yapının, bu kez AVM, otel ve yaşam-konut alanı olarak inşa edilmesi öngörölmüştür. Dolayısıyla ilk başta “Tarlabaşı 360” adıyla tanıtılan, daha sonra “Taksim 360” adını alan Tarlabası kentsel dönüşüm projesiyle, Taksim’in yayalaştırılma projesi birbirleriyle iç içe ve ilişkili projelerdir.

Öte yandan ilk bölümü 14 Eylül 2012’de Kanal D televizyonunda yayınlanmaya başlayan; fakat konusu, içeriği ve Tarlabası’nda çekilmesi **yüzünden** sansürle anılan *Kayıp Şehir* (Giritlioğlu ve Mercan, 2013) isimli dizi, Gezi Olayları’nın başladığı 28 Mayıs 2013’ten yalnızca iki ay gibi kısa bir süre önce, 25 Mart 2013’te, dizi sezonunun sonunu görmeden sonlanmıştır. Bu tarihten sadece 18 gün sonra 12 Nisan 2013’te, yönetmen Erdem Tepegöz’ün, neredeyse tamamı Tarlabası’nda geçen filmi *Zerre* (Tepegöz, 2012)<sup>1</sup> gösterime girmiştir. Dolayısıyla Tarlabası, gerek toplumsal ve siyasi, gerekse kültürel ve sanatsal gündemdeki yeriyle bir araştırma konusu olarak uygun bir problematik/sorunsal durum sergilemektedir. Tarihsel olarak zaten yoksulluk ile ilişkili, hatta böyle tanımlanan bir mekân, araştırma başlığının somutlaşmasında ve aynı zamanda somut bir zemine oturmasında uygun bir başlangıç noktası olmuştur. Fakat “neden 90’lar” sorusu ise hâlâ önümüzde durmaktadır. İlk olarak Tarlabası’nın yoksulluk ile anılmasının uzun bir tarihi bulunmaktadır. Mekânın inşa faaliyetlerine konu olduğu zamanlar ise, 2007 yılından da geriye, 80’lere kadar uzanmaktadır. Sinema ile 80’lerde (televizyon üzerinden) başlayan dolaylı ilişkileri ise, bu araştırmanın “Evren ve Örnekleme” ara başlığı altında geniş olarak detaylandırılacağı üzere, 90’larda doğrudan bir hal almıştır. Bu yıllardan günümüze kadar, Tarlabası, bir yoksul mekânı olarak değişen biçim ve sıklıklarla sinema filmleri ve televizyon dizilerinde yer alarak bir fenomen haline gelmiştir. Dolayısıyla bu bölümün başında oluşturduğumuz o ilk sorular, “90 Sonrası Türk Sinemasında Yoksulluk Temsilleri: Tarlabası Örneği” başlığı altında somut ve anlamlı bir zemine oturmakta ve aynı zamanda o zemini de oluşturarak, böyle bir “Araştırmanın Amacı ve Önemi”ni önümüze getirmektedir.

### Araştırmanın Amacı ve Önemi

Dolayısıyla yukarıda sorulan soruların cevapları genelden özele ve özelden genele araştırmanın amaçlarına dair ilk adımları verecektir:

---

<sup>1</sup> Filmin ilk gösterimi, Ekim 2012’de düzenlenen 49. Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali’nde geręekleřtirilmiřtir. Çalışma boyunca filmin yapım yılı 2012 olarak gösterilecektir.



- Bir mekân hangi ilişkiler ve süreçlerle nasıl değişip dönüşerek yoksul, varıl ya da başka bir olguyla ilişkilendirilip nitelenebilir?
- Buna göre mekân ile kurulan ve eş anlî olarak mekânın da kurduğu toplumsal, ekonomik ve siyasi ilişki ve süreçlerin niteliği ve kapsamı nedir?
- Böyle bir ilişki bütünün içinde kültür ve sanatın, özelde sinemanın yeri ne olabilir; nasıl bir ilişki kurulabilir?
- Bir mekânın kendisi, bir sinema filmini nasıl etkileyebilir ya da genel olarak sinemayı etkileyebilir mi ve bu etki nasıl olabilir?
- Buna göre bir mekân, bir sinema filminde nasıl temsil edilebilir?
- Peki sinemada bir mekânın temsili, o mekânı belirleyebilir mi ve o mekânın duyumsanmasında etkili olabilir mi; bunda nasıl/ne derecede etkili olabilir?

Böyle bir kurulum, soruşturma ve çözümleme sonucunda beklentimiz, belli bir olgunun belli bir dönemde başka bir belli olguyla doğrudan ve de çizgisel olmayan, ancak karmaşık ve iç içe geçen ilişkiler içinde olduğunu ortaya çıkarmaktır. Bu ilişkilerin ortaya çıkarılması ve bu ilişkilerin aldığı biçim(ler)in analizi ve açıklanması, en genel düzeyde araştırmanın amacıdır.

Elbette Tarlabası ile ilgili kentsel dönüşüm odaklı birçok araştırma mevcuttur. Öte yandan Tarlabası ve sinema ilişkisi birçok sinema araştırmasında da yer almıştır; ancak doğrudan Tarlabası ve sinema, bir ana başlık dahilinde ilk kez bu araştırmanın merkezinde olması bakımından özel önemdedir. Fakat ifade edildiği gibi, Tarlabası ve sinema arasındaki ilişkiler de, mekânın ve elbette sinemanın da ekonomik ve siyasi ilişkilerinden bağımsız düşünülmemiştir. Dolayısıyla bu araştırma, Tarlabası'nın tarihsel ve toplumsal değişim ve dönüşümünde, ekonomik, siyasi, kültürel ve sanatsal boyutları bütüncül bir anlatı olarak ortaya koyma amacı bakımından ayrıca önemlidir. Son olarak araştırmanın bir diğer amacı ve önemi, uzun erimli bir araştırmaya; günümüzden ve bu araştırmanın kapsadığı tarihsel dönemden geriye doğru götürülecek bir sinema tarihi araştırmasının ilk aşaması olarak kurulmuş olmasıdır.

### Araştırmanın Hipotezleri

(...) muhtemelen kaba bir şekilde oluşturulmuş kavramların yüzeysel ve mekanik uygulamaları her zaman teorik bir pratiğin uygulaması olarak kabul edilmeye

çalışılmıştır; uzun süreden beri yerleşmiş olsa da, sanatsal bir ürün kendi sosyo-tarihsel bağlamıyla doğrusal, dokunaklı ve doğrudan bir nedenselliğe göre (indirgemeci bir tarihsel determinizme düşülmedikçe) ilişkilendirilemez, ama onun bu bağlamla karmaşık, aracılık edilen ve merkezi olmayan (decentred) bir ilişkisi vardır (...).<sup>2</sup> (Cahiers du Cinéma, 1969/2011, s. 346).

Yukarıda “Araştırmanın Konusu/Problemin Durumu” ara başlığında sözü geçen, 2012 Eylül ayında yayınlanmaya başlayan *Kayıp Şehir* (Giritlioğlu ve Mercan, 2013) adlı televizyon dizisinin Tarlabası’nda çekilmesinde, mekânın o dönemde geçirdiği (kentsel) değişim ve dönüşümler ile birlikte öne çıkmış olması doğrudan etkili olmuş olabilir. Ya da bu yapımın sona ermesinden sadece 18 gün sonra vizyona giren *Zerre* filmi de bu tip nedenlerle ortaya çıkmış olabilir. Daha geri bir tarihte ise Dinçer ve Enlil (2002) “Tarlabası’nda yoksulluğun genel bir yapı” olduğunu ileri sürmüştür. Fakat bu yoksulluğun niteliğinde bir değişim meydana gelmiştir. Onlara göre “yoksulluğun niteliğinin değişiminde etkin olan parametrenin Tarlabası’nda ve İstanbul’da yaşama süresi olarak ortaya çıkması ve 1990 yılının bu konuda önemli bir kırılma noktası oluşturmasıdır” (Dinçer ve Enlil, 2002). Buradan hareketle 1996 yılında gösterime giren *Eşkya* filminin ortaya çıkmasında ya da filmde Tarlabası’nın mekân olarak belirlenmesinde, Tarlabası’nın yaşadığı bu değişim ve kırılmaların etkili olmuş olabileceği öne sürülebilir. Ya da 23 Ekim 2017 tarihinde Show TV’de yayınlanmaya başladığı andan itibaren adeta bir fenomen haline gelen, Tarlabası’nın Çukur mahallesinden adını alan *Çukur* (Horzum ve Öztürk, 2017) adlı televizyon dizisi, tüm bu değişim ve dönüşüm ilişkilerininin tamamını bünyesinde barındırarak, topyekûn bir mahalleyi öne çıkarmak ve bununla da yetinmeyerek ölçeği mahalleden şehire, şehirden bir ülkeye doğru genişletmek gibi bir iddia ile ortaya çıkmış olabilir.

Kuşkusuz yapımlar ve aralarında kurulacak ilişkilere dayalı bu ön kabullerin hepsi de geçerli görülebilir. Tam tersi hepsi red de edilebilir. Bu redde gerekçe olarak, örneğin bu çalışma kapsamında incelenecek olan dört filmin de, Tarlabası ya da yoksulluk ile ilgili bir film yapma motivasyonu sonucu ortaya çıkmadıkları filmlerin genel biçim, biçem/stil/üslup/tarz ve konularına/içeriklerine bakılarak derhal öne sürülebilir. Fakat gene de yoksulluk dört filmde de en azından hissedilir bir arka plan ve motiftir. Neticede Tarlabası gerek geçmişte gerekse günümüzde yoksulluk ile tanımlanan,

---

<sup>2</sup> Film eleştirisinde önemli bir yere sahip olan bu metnin etkilendiği “yapısalcı” anlayışın; bu araştırma özelinde yaratabileceği çelişki ve sorunlar, bir sonraki “Yöntem” ana başlığının “Verilerin Analizi ve Değerlendirme” alt başlığında ele alınacaktır.

imgelemede doğrudan bu yönüyle canlanan bir mekândır. Fakat İstanbul'da Tarlabası gibi daha başka yoksul mekânlar da vardır. Hâl böyleyken yönetmenler neden özellikle Tarlabası ile filmlerini ilişkilendirmiştir? Buna da basitçe, Tarlabası'nın yoksulluk ile birlikte uyuşturucu, fuhuş, silah ve insan kaçakçılığı ve daha da fazlasını içeren fenomen haline gelmiş bir suç merkezi olduğu yanıtı verilebilir. Bir başka cevap ise, "Araştırmanın Konusu/Problemin Durumu" alt başlığı altında kabaca aktardığımız gözlemin genişletilmiş bir hali olarak, Türk sinemasının 80'lerden sonra ilgi odağına giren kimlik, aidiyet(sizlik), yurt(suz)luk ve cinsiyet (kadın ve LGBT) gibi temaların Tarlabası'nın mekân olarak seçilmesinde etkili olduğu olabilir. Bu ön kabullerin hepsi birer gözlem ve de en önemlisi birer sonuçtur. Ancak bu ön kabul ve aynı zamanda sonuçlar, bir yönetmenin bir filmi meydana getirme deneyimi ile bir mekân arasında ilişkiler kurmaya yetmiş olabilir. Ortaya film olarak çıkan sonuç da, yine, bizim de izleyiciler olarak Tarlabası mekânını hem film(ler)de hem de gerçek hayatta duyumsamamızda; diğer yandan yine yukarıda sıralanan ve bizim de katılabileceğimiz ön kabulleri(mizi) pekiştirdiği gibi, yeni ön kabuller ve de sonuçlar oluşturmamıza/üretmemize kesinlikle neden olacaktır. Çünkü anlam üretimi de karşılıklıdır ve hareket halindedir. Birey birey, tekrar tekrar ve dönem dönem yeniden üretilir. Neticede tüm bunlar yoksul bir mekân olan Tarlabası ile sinema ve televizyon arasında ilişkiler kurar. Bu ilişkiler de, Tarlabası'nın duyumsanmasında anlamlı etkilere sahiptir. Mesele tüm bunların nasıl ve neden olduğudur. O halde olgular arasında varsayıp kabul edebileceğimiz böylesi ilişkileri sınavabilmek üzere yukarıda yaptığımız alıntıdan, amaca dönük sorularımızdan, gözlemlerden ve ön kabullerden, nasıl ve neden ekseninde araştırmanın hipotezleri:

- Tarihsel ve toplumsal ilişkiler ve bunlara dair koşullar mekânı; mekân da bu ilişkileri belirleyebilir ve yeniden üretebilir.
- Mekânın tarihi, durumu ve koşulları ise filmlere; filmler de mekânın tarihine, duyumsanışına biçim verebilir. Bu belirleme ve biçim veriş indirgemeci-metafizik ve yansı(t)macı değil; içsel, karmaşık ve aracılıdır.
  - Yani Tarlabası ile ilişkili olduğu varsayılan filmler, yoksul mekân Tarlabası'nın kendisi ve tarihi ile doğrudan, düz çizgisel ve de doğrusal ilişkiler içinde değildir; mekânın tarihi ile içsel, karmaşık, aracılı ve

diyalektik ilişkilere sahiptir.

- 90'lı yıllara ait filmlerin, yoksul bir mekân olarak duyumsanan ve temsil edilen Tarlabası ile daha örtülü ve dolaylı ilişkiler; 2000 sonrasına ait filmlerin ise daha açık ve doğrudan ilişkiler kurduğu gözlemi, esasında yüzeysel bir veri (öncül) ve sonuçtur; bir yoksulluk temsili (olarak duyumsanan) Tarlabası gibi.
  - Her iki döneme ait kurulu ilişki biçiminin (sonuçların) öncülleri ve içsel ilişkileri, mekân ile film(ler) arasında kurulacak diyalektik ile çözümlenebilir. “Diyalektik yöntem bize, uygulandığı araştırma konusundaki diyalektik hareketin biçimini ve bu biçimi belirleyen değişkenleri gösterecektir” (Tolan, 1996, s. 200).
  - Bu biçim (yoksul Tarlabası özelinde) temsildir; bu biçimin (yoksul bir mekânın) değişkenleri ise sermaye ve mekân hareketleridir.
  - Yine de birer soyutlama olarak tek başlarına bir gerçekliği olmayan bu değişkenler de, Tarlabası ve ardından ilişkili olduğu varsayılan filmler doğrultusunda bir anlam ve bütünlük ifade edebilir ve bunlardan çıkarılabilirler.
- Son olarak, Gramsci'nin (2000/2012, s. 476-477) bütüncüllük anlayışını “Bütüncül Gazetecilik” altında ifade ettiği gibi, “amaçlar giderek gerçekleştirilmeye başlandığında başlangıçtaki öncüller de ister istemez değişir; bu öncüller artık başlangıç öncülleri değildir ve dolayısıyla tasavvur edilen amaçlar da değişir”. Buna göre:
  - Bir film (ya da herhangi bir olgu), başlangıçtaki verili öncüllerden (durum, koşul ve sonuçlardan) etkilenmekle beraber, bu öncüllere (durum, koşul ve sonuçlara) indirgenemeyecek bambaşka bir sonuçtur.
  - Öte yandan bu sonuç, süreç boyunca oluşan yeni durum ve koşullar ile birlikte, yönetmen-yapımcı-senarist ve toptan bir kolektif emek ve kararlar bütününden etkilendiğinden, başlangıçtaki amaç ve elbette öncüllerin de farklılaştığı, dolayısıyla kendisinin de farklılaştığı bir sonuçtur. Bu iddia, belli bir dönemi ele alan dönem filmleri için de geçerlidir.

- Bunlar, filmi sadece bir film olarak “düşünen bir kendinde şey” olarak kabul eden bir tür felsefi idealizm ile, filmi illa ki keskin bir tarihsel ve kuramsal bağlama oturtup durum, koşul ve kavramlara indirgeyen tarihsici, sosyolojist ve yansıtmacı idealizmlere ve de “sanat sanat için mi yoksa toplum için mi” tartışmasına da verilebilecek bir cevaptır. Kısaca olgular tarihseldir, tarihdışı değildir.

### Araştırmanın Sınırlılıkları

“Araştırmanın Konusu/Problemin Durumu” ara başlığında ifade edilen süreç(ler), araştırmanın sınırlılıklarının oluşumuyla da içsel bir ilişki içindedir. Bu doğrultuda genel olarak yoksulluk olgusuna dair süreçler, günümüz neoliberal gelişim aşamasının öncülleri durumundaki 17. ve 18. yüzyıllardan başlayarak ortaya konmuştur. Türkiye ve özelde Tarlabası’na dair tartışma ise, semtin İstanbul ile karşılıklı ilişkileri çerçevesinde, İstanbul’un Bizans’a kadar uzanan tarihselliğini de kapsayacak bir biçimde geriye doğru ve sonra geriden günümüze doğru yapılmıştır. Tarlabası, tarihsel olarak Galata’nın bir dış semti olarak gelişim göstermiştir. Dolayısıyla Galata ve İstanbul arasındaki rekabetçi ilişkiler; fakat daha geride İstanbul (Bizans) ve Galata’nın, İtalyan şehir devletlerinin birer kolonisi olmaları ve bu şehirler arasındaki ilişkilerin, kapitalist üretim ilişkilerinin nüvelerini sergiliyor oluşu, böyle bir geriye doğru tarihselliği takip etmeyi zorunlu kılmıştır. Günümüzden geriye doğru “sinemada” Tarlabası’nın görünümü ise, zaten 90’lara rastladığından; filmlerin belirlenmesinde alt sınır 90’lar olmak üzere, günümüze kadar çekilen filmlerden bir örneklem oluşturulmuştur.

### Tanımlar

#### *Mekân*

İlk anlamı bulunulan yer, ikincil anlamı ise ev ve yurttur. Gök biliminde ise uzay yerine yine mekân sözcüğü kullanılabilir. Altan’a göre (1993, s. 75) mimarlıkta mekân, “insan algılaması ve mekânın sınırlanmasına bağlı olup, sınırlayıcı öğelerin farklılığına göre, doğal, yapay ve karma” olarak sınıflanabilecek bir kavramdır. Mekân, toplumsal ve kültürel olarak farklı algılanır.

#### *Tarlabası*

İstanbul'un Avrupa yakasında, Beyoğlu ilçe belediyesi sınırları içinde yer alan bir semt. Bostan, Bülbül, Çukur, Kalyoncu Kulluğu, Kamer Hatun ve Şehit Muhtar olmak üzere toplam altı mahalleden oluşmaktadır. Bu mahallelere komşu olan Hüseyin Ağa, Sururi Mehmet Efendi ve Yenişehir mahalleleri de Tarlabası ile benzer bir görünüm sergilemekte ve günlük hayatta Tarlabası semti içinde düşünülmektedir.

Semtın kuruluşu için 16. yüzyıl işaret edilse de, Galata'nın kırsal bir yerleşim yeri olarak daha da geri tarihlere götürülebilecek bir geçmişe sahiptir. Cadde-i Kebir'de (İstiklâl Caddesi) 1535 yılında açılan Fransız Elçiliği, Tarlabası için de bir dönüm noktası olmuş, Beyoğlu gibi Galata'nın bir dış-çeper-çevre semti olarak gelişim göstermiştir. Giderek yoğunlaşan gayrimüslim nüfus için burası, "ucuz" konut alanı özelliğini uzun süre korumuştur. 19. yüzyıl Osmanlı modernleşme hamleleri Beyoğlu'nda başlayınca, bu değişim ve dönüşümlerden Tarlabası da doğrudan etkilenmiştir. Cumhuriyet ile birlikte ülkenin başkenti ve dolayısıyla elçilikler Ankara'ya taşınırken, Tarlabası, Ankara'ya göç ve nüfus mübadeleri ile nüfusunun önemli bir bölümünü kaybetmiştir. 1942 yılında çıkarılan Varlık Vergisi uygulaması, 1955 yılında meydana gelen 6-7 Eylül Olayları ve sonrasında köyden kente doğru yoğun göçün etkisiyle Tarlabası'nda yine önemli değişimler yaşanmıştır. Tarlabası'nın bilinirliği 80'li yıllardan itibaren artmıştır. 18 Ocak 1984'te yürürlüğe giren 2972 sayılı "Mahallî İdareler ile Mahalle Muhtarlıktan ve İhtiyar Heyetleri Seçimi Hakkında Kanun" uyarınca İstanbul, Ankara ve İzmir belediyeleri büyükşehir statüsüne kavuşturulmuş, 1984-1989 yılları arasında ilk aşamada İstanbul genelinde kapsamlı değişim ve dönüşüm programları başlatılmıştır. Bunlardan en önemlisi, ülkenin finans merkezi olarak yine 1980'lerden itibaren yapılandırılmaya başlanan Levent semtinden Atatürk Havalimanı'na ulaşımı sağlayacak projedir. Buna göre o yıllara kadar dar bir sokak/cadde görünümündeki Tarlabası Caddesi üzerinde yer alan ve tarihî eser olarak tescillenmiş 350'nin üzerinde bina yıkılmış, böylelikle cadde gidiş-geliş toplam sekiz şeritten oluşan bir bulvara ya da otoyola dönüşmüştür. Otoyol nitelemesi boş değildir. Bulvarı bölen refüj üzerine yerleştirilen demir parmaklıklar, yayalar için karşıdan karşıya geçişleri imkansız hale getirmiştir. Öte yandan projenin Tarlabası-Haliç-Aksaray-Bakırköy Sahil Yolu bölümüne ait yıkım ve genişletme çalışmaları o dönemde planlandığı gibi gerçekleşirken, Taksim-Nişantaşı-Şişli-Levent kesimi hayata geçememiştir. Sonrasında Çevreyolu gibi çözümlerle Levent ve Havalimanı birbirine

bağlanmıştır.<sup>3</sup> Tarlabası Caddesinin artık aşılması zor refüjlü bir bulvara dönüşmesiyle, Tarlabası ile Beyoğlu arasındaki fiziksel bağlantı sekteye uğramış; zamanla bulvar, iki bölge arasında psikolojik, sosyolojik ve kültürel bir yarık oluşturmuştur. Günümüzde ise “Taksim Yayalaştırma Projesi” çerçevesinde bulvarın meydana açılan ağzı, tünelle meydanın altından geçirilerek meydana açılan diğer arterlere bağlanmıştır. Böylelikle Tarlabası ve Beyoğlu arasındaki mevcut yarık genişlemiş ve derinleşmiş görünmektedir. Projenin bir parçası olan ve önce “Tarlabası 360”, ardından “Taksim 360” olarak anılmaya başlanan kentsel dönüşüm projesi de, semtin halihazırda devam eden değişim ve dönüşüm sürecinin günümüzdeki bir diğer görünümüdür. Projeye arsa ve metrekare fiyatlarında büyük artış kaydeden semtte, bireysel konut değişim ve dönüşüm faaliyetleri de devam etmektedir. Sementin 80’lerden itibaren geçirmekte olduğu tüm bu değişim ve dönüşümler, Türkiye’nin yine 80’lerden itibaren etkisi altına girdiği, kapitalist ilişkilerin “neoliberal” yorumuyla doğrudan ilişkilidir.

### *Neoliberalizm*

Kapitalist üretim biçiminin tarihsel bir gelişim aşamasıdır. 1980’lerden günümüze de kapsayan bir zaman dilimi bu tarihsel aşama için genel bir kabul görse de, 1973 Petrol Krizi ile başlayan süreç de önemlidir. Bu çalışmada, esasında neoliberalizmin öncülerin, 1960’ların başına kadar uzandığı gösterilecektir. Duménil ve Lévy’ye göre (2005/2014, s. 26) “kendine özgü bir ideoloji ve propaganda ifade ettiği doğru olsa da, neoliberalizm, bir gerileme döneminin ardından yönetici sınıfların üst kesimlerinin (en zenginlerin) güç ve gelirlerinin yeniden tesis edildiği, baştan sona *yeni bir toplumsal düzendir.*”

---

<sup>3</sup> Bir proje olarak Levent semtinin kuruluşu ise 1950’lere uzanmaktadır. Semte ilk doğrudan ulaşım ise, bugün Barbaros Bulvarı olarak bilinen yolun 1958 yılında açılmasıyla sağlanmıştır. Barbaros Bulvarı’nın yapımı da Tarlabası Bulvarı’nın yapımı, amaçları ve kullanımıyla da doğrudan benzerlik göstermektedir. Yükseltilmiş refüjden ötürü, bir yaya için Barbaros Bulvarı’nda karşıdan karşıya geçmek imkansızdır. Tarlabası Bulvarı’nın inşası sırasında çekilen fotoğraflarla, Barbaros Bulvarı’nın yapımı sırasında çekilen fotoğraflar bile benzer görünüm sergilemektedir. Her iki inşaa aşamasında da yeryüzü, sanki ortadan ikiye yarılmış gibidir.

## 2. YÖNTEM

Analizcinin her şeyden önce... üzerinde düşünmesi ya da dikkatini vermesi gereken mesele şudur: Gerçekten gizemli bir sentezle mi karşı karşıyadır, yoksa ilgilendiği şey yalnızca gelişigüzel bir araya gelmiş bir yığın mıdır... ayrıca, tüm bunları nasıl bir düzene sokabilecektir? (Benjamin, s. 2008/2014, s. 61).

Walter Benjamin'in Goethe'den yaptığı alıntıyla dikkat çektiği gibi, araştırmanın "Yöntem" adını taşıyan iki numaralı bu ana başlığı altında, sorunun ortaya konması ve bir çözüme ulaştırması yönünde izlenecek yol-yordam, model-yöntem ve teknikler ele alınmaktadır.

### 2.1. Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışma bir nitel araştırma olup, Yıldırım ve Şimşek'in (2013, s. 313) ifadesiyle, "'nasıl' ve 'niçin' sorularını temel alan, araştırmacının kontrol edemediği bir olgu ya da olayı derinliğine incelemesine olanak veren" durum çalışmasıdır.<sup>4</sup> Bir önceki bölümde sorduğumuz sorular ve hipotezlerin "nasıl" ve "niçin" temeli ve çerçevesini sağlayacak olan ise, şu an bile oluş halinde olan bu tarihsel süreçlerin, hareketini, çelişkilerini ve değişimini ortaya koyacak olan bütüncül bir yaklaşımdan süzülen bilgisidir. Başka bir ifadeyle, tarihin diyalektik hareketidir. Çünkü bir "bütünü oluşturan parçalar arasındaki ilişkilerin bu parçaların kendisinde de ifade edildiği" (Ollman, 2003/2011, s. 65), dolayısıyla bütünün ve parçaların geriye doğru dününü/öncesini/geçmişini ve ileriye doğru yarınını/sonrasını/geleceğini de içereceği düşüncesi olan içsel ilişkiler felsefesi, bu araştırmanın konumlandığı noktadır. Dolayısıyla araştırmanın yöntemi, diyalektiktir.

Öte yandan tarihin belli bir kesitinde ve belli bir ülke, toplum ve mekânda meydana gelen ve halen sürmekte olan toplumsal değişmeye, kendisi de birer toplumsal değişme olgusu olan sanat (sinema) özelinde değerlendirirken; buna toplum, kültür, siyaset, ekonomi gibi toplumsal değişme öğeleriyle ilişkilerini de dahil ederek bütüncül bir bakış açısı oluşturma çabası gözetilen bu çalışmanın, salt tarihsel sosyolojik bir çalışma olmadığını da belirtmek gerekmektedir. Dolayısıyla bu noktada tarihsel sosyolojik

---

<sup>4</sup> Türkçe'de araştırma yöntemleri ile teknikleri çoğu zaman aynı anlamda ya da birbirlerinin yerine kullanılmaktadır. Bir araştırmanın plan ve programını ortaya koyan çerçeve, o araştırmanın modeli, yöntemi, deseni, paradigması, felsefesi, tutumu ya da yaklaşımıdır. Araştırma için toplanan verilerin elde edilme biçimi ve de araçları ise araştırmanın metodu ya da tekniğidir. Oysa pek çok araştırmada "anket tekniği", "görüşme tekniği" gibi ifadeler yerine "anket yöntemi", "görüşme yöntemi" gibi kullanımlara sıkça rastlanmaktadır. Öte yandan "durum çalışması", "vaka incelemesi" ve "örnek olay çalışması" isimleriyle de anılmaktadır.



çalışma geleneklerinin hangi uğraklardan geçtiğinden yola çıkarak, bu çalışmanın ne(yi) yapmadığı ve nereye konumlandığını ortaya koymak gerekmektedir.

İlk olarak bu çalışma “tarihe genel bir model uygulama” (Skocpol, 1984/1999, s. 364) değildir. Theda Skocpol’un, tarihsel yönelimli toplumsal araştırmaların izlediği yollardan biri olarak işaret ettiği bu modele göre genel bir teori ve o teorinin kavramları, uygun olduğu düşünülen bir örneğe ya da örneklerle uygulanır ve model ile örnek(ler) test edilir. Matematik ve fizik gibi doğa bilimleri kalkış noktası olmak üzere Auguste Comte, John Stuart Mill ve Emile Durkheim gibi felsefeci ve sosyologlardan süzülüp gelen bu gelenek, “bir kuramı örneklemek ya da dayanak noktası oluşturmak için ampirik kanıtları kullanılır” (Neuman, 1991/2014, s. 677). Böyle bir araştırmanın “ampirizm (yani felsefi pozitivizm ve onun bütün akrabaları)” (Thompson, 1978/1994, s. 51)<sup>5</sup> riskiyle karşı karşıya bulunduğu ifade edilebilir. Ampirik (deneysel) araçların kullanımına dayalı ampirik bir araştırma ile sonuçları katı bir ampirizm ile sarıp sarmalanmış bir araştırma birbirlerinden farklıdır. Çünkü her şeyden önce böyle bir “modelin kendisi, tarihe uygulanmasından önce verili sayılmak zorundadır” (Skocpol, 1984/1999, s. 367). Zira Skocpol’un aynı yerde belirttiği gibi “model verili olduğunda her bir vakaya uygulanmasında da sorun çıkabilir”. Verili, determinist, dayatmacı, mekanik ve vakayı (durumu/olayı) daha en baştan kuram ve kavramlarla sınırlayarak olası farklılaşmaları yok saymaya şartlanmış böyle bir bakış açısı, bu çalışmada benimsenen bir tutum değildir. Yani bu çalışma, klasik bir genel teori ya da teorileri vaka(lar) üzerinde uygulayarak, teorinin geçersiz olduğu görüldüğünde, bunların yerine vaka(lar)dan elde edilen veriler çerçevesinde yeni bir teori inşa etme ya da alternatif çözümleri olumlama çabası da değildir.

Tarihsel sosyolojik araştırma gelenekleri içinde “tarihi yorumlamak için kavramları kullanma” (Skocpol, 1984/1999, s. 370) yine bu çalışmada benimsenen bir yol değildir. Alman sosyolog Max Weber ve Alman filozof Wilhem Dilthey’in öncüsü olduğu “yorumlayıcı sosyal bilim, on dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkan bir anlam kuramı olan **hermenötik (yorumbilgisi)** ile ilişkilidir” (Neuman, 1991/2014, s. 130)<sup>6</sup>. Yorumlayıcı sosyal bilimde, pozitivist anlayışta olduğu gibi büyük teorilerin tarihsel vakalara

---

<sup>5</sup> Alıntıda yer alan parantez içi açıklama, kaynağa aittir.

<sup>6</sup> Alıntıda yer alan koyu renk vurgular kaynağa aittir. Öte yandan kaynakta “hermenötik” olarak verilmiş kavram, Türkçe’de ayrıca “hermeneutik” olarak da kullanılmaktadır. Yine alıntıda “yorum bilgisi” olarak karşılık bulan kavram, Türkçe’de “yorumsama” olarak da kullanılmaktadır.

uygulanıp test edilmesi, test sonucuna göre teori ya da vakanın doğrulanması ya da yanlışlanması yoluyla açıklanması söz konusu değildir. Fakat Fransız deneyci pozitivist açıklayıcı sosyolojinin karşısına, anlamak ve yorumlamak ile çıkan bu Alman yorumlayıcı sosyolojide ise, sosyal eylemleri yorumlayarak anlamak ve betimlemek yeterlidir. Bu noktada “tüm bunlar kimin için” sorusu devreye girmektedir. “Kültür”, “akılcı eylem” ve “anlam” kavramlarına özel bir önem atfeden bu yaklaşımda, inceleme boyunca “geliştirilen savların türleri kültürel ya da siyasal bakımdan şimdi ‘anamlı’ olmalıdır; yani yorumlayıcı tarih sosyologlarının çalışmalarının seslendiği, uzman akademik izleyiciden her zaman daha geniş olan bir izleyici kitlesi için anlamlı” diyen Skocpol’un (1984/1999, s. 371) vurgusu önemlidir. Neuman (1991/2014, s. 130), “hermenötik terimi, Yunan mitolojisinde tanrıların arzularını ölümlülere iletmekle görevli bir tanrı olan Hermes’ten gelmektedir” derken, yorumlayıcı yaklaşımın “uzman akademik izleyiciden her zaman daha geniş olan bir izleyici kitlesi için anlamlı” veriler üretme sürecinde, uzman akademik izleyici ile ondan daha geniş ve uzman olmayan kitlenin karşılıklı konumunun net bir çizgiyle ayrıldığına dikkat çekmiştir. Uzman akademik araştırmacı kendini, tanrıların buyruklarını fanilere iletmekle görevli bir tanrı mertebesine “hermenötik” terimi ile daha en baştan yerleştirmiş görünmektedir. Halihazırda Hristiyan teolojisine ait bir disiplin olan terimin teolojiden felsefeye, oradan da Dilthey, Weber ve Heidegger’e kadar uzanan yolculuğu da bu noktada eklenmelidir.

Ne var ki Taner Timur’un (2011, s. 342) Weber’e dayandırarak belirttiği gibi, “bir profesörün, kürsüsünden, kendisiyle eşit statüde bulunmayan öğrencilerine kendi değerlerini empoze etmeye hakkı yoktu” ifadesi, bütün bunlarla çelişen aksi bir yönü gösteriyor gibi görünmektedir. Oysa bu bir ideal ve Weber’in bu ifadeleri de bir tür idealizmdir. Nitekim devamında Timur da, “toplum bilimlerinde ve tarih yazıcılığında olgularla değerler arasında böyle kesin bir ayırım yapmak mümkün mü” sorusunu sormaktadır. Weber’in “bilimsel tarafsızlık” olarak nitelendirdiği ilke doğrultusunda cevabı ise, “bu saf tarihi tartışmanın yüklenmek zorunda olmadığı değer ve inanç yargıları alanına” (Weber, 1905/1999, s. 156) girmeden empati-anlayış, anlam, anlamak, akılcı eylem gibi ucu açık ve muğlak terimlerle araştırma nesnesini anlamak ve yorumlayarak bırakmanın yeterli olduğudur. Dolayısıyla Timur da (2011, s. 342) “olgularla değerler arasında böyle bir kesin ayırım yapmak”, sadece “Weber’e göre mümkündür” der. Araştırmacının, kendisiyle eşit statüde olmayan öğrencilerine ve

takipçilerine kendi değerlerini empoze etme hakkı olamayacağını iddia eden bu yaklaşım, kendisi de bir “değer” ve “değer yargısı” olan “statü” kavramı etrafında kısır bir halde dönüp durarak, üstüne üstlük bu kavramı pekiştiren “hermenötik” anlayışıyla, kendisiyle çelişmek pahasına statüleri en baştan ve sonrasında tekrar tekrar yeniden üretmektedir. Bir tür idealizm reddedilirken, başka bir tür idealizm üretilmektedir. Son kertede yorumlayıcı sosyal bilim, karşılaştırmalar yoluyla karşıt ve tikel olanı (kısmi-idiyografik) ortaya çıkarmak, “anamlı toplumsal eylem, toplumsal olarak inşa edilen anlam ve değer göreceliğini vurgulayandır” (Neuman, 1991/2014, s. 130). Bu da, bu çalışmada benimsenen bir yol değildir.

Yine bu çalışma “tarihteki nedensel düzenlilikleri çözümlenme” (Skocpol, 1984/1999, s. 377) girişimi değildir. Fransız Bloch ve Febvre'nin 1920'lerde çıkardıkları dergiden ismini alan *Annales Okulu*, tarihe disiplinlerarası bir yaklaşım getirme amacıyla o dönemde öne çıkmıştır. Amaç, “tarihte iyi tanımlanmış bir sonucun ya da örüntünün yeterli bir açıklamasını geliştirmektir” (Skocpol, 1984/1999, s. 377). Bir ya da birden fazla teori, tarihsel verilerle test edilerek nedensel düzenlilikler ortaya çıkarılır. Pozitivist-deneyci yaklaşımı çağrıştıran bu yolun farkı ise, “tarihsel olguları peşinen kabul edilen bir genel modele göre çözümlenmek için hiçbir çabanın gösterilmemesidir” (Skocpol, 1984/1999, s. 378). Yorumlayıcı gelenekten en önemli farkı ise, görecelikten uzak durmasıdır. Olaylar arasında karşılaştırmalar yaparken karşıtlıkları dikkate almayan yorumlayıcı geleneğin aksine “analitik tarih sosyologları için, vakalar arasındaki farklılıklar da, benzerliklerden daha az olmamak üzere, ilginçtir” (Skocpol, 1984/1999, s. 380). Özellikle John Stuart Mill'in bu model doğrultusunda ele alınan “uzlaşma yöntemi ve farklılık yöntemi, **analitik karşılaştırmanın** temelini oluşturur” (Neuman, 1991/2014, s. 681)<sup>7</sup>. Uzlaşma dahilinde benzer noktalara odaklanılırken, farklılık yöntemi ise uzlaşma yöntemi ile bir arada kullanılır. Olaylar-vakalar arasında benzerlikler ortaya konduktan sonra farklar bir araya getirilir. Sonuçlar ya da örüntüler arasında nedensellik temelli yeterli bir açıklama getirme amaçlı böyle bir model de, bu çalışmada izlenen bir yol değildir.

O halde bu kısmın başında da belirtildiği gibi, temele tarihin diyalektik hareketini alan bu çalışmada, buraya kadar aktarılan bütün bu modellerin dışında “nomotetik ve

---

<sup>7</sup> Vurgular kaynağa aittir.

idiyografik yaklaşımları kaynaştır”mak (Neuman, 1991/2014, s. 140) yönünde bir çaba söz konusudur. “Bütüne pek çok katmanı bulunuyormuşçasına” yaklaşarak “mikro (küçük ölçekli, yüz yüze etkileşim) ve makro (büyük ölçekli toplumsal yapılar) düzeyleri bütünleştir”mek amaçlanmıştır (Neuman, 1991/2014, s. 614).<sup>8</sup> Bu noktada çalışmanın, en başta başlığı dolayısıyla evren ve örneklemeden (Türk Sineması içinde Tarlabası ile ilişkili filmler) yola çıkarak, mikro ölçekli olduğu itirazı ileri sürebilir. Oysa mikro olan, bu çalışma değildir. Bütüncül tarihsel süreçler ile bu araştırmanın evren ve örnekleme arasındaki ilişkiler dolayısıyla, evren ve de örneklemin bütün karşısında konumlandırılacağı (varsayılan) hâl, mikro ölçekli *görünmektedir*. Burke (1993/2000, s. 39), “mikro-tarih yaklaşımının, gerek olumlu gerekse olumsuz ciddi ilgi çekmesi, 1970’lerde oldu” der.

Öte yandan bu dönemde mikro eğilimler sadece tarihle sınırlı değildir. Bu araştırmanın 3.3.1.3. numaralı “Neoliberal yıllar ve günümüz” başlığı altında köklerini, Mayıs 1968’de Fransa’da meydana gelen toplumsal olaylara kadar götürüp arayacağımız, adına neoliberalizm denilen projeye birlikte her alanda mikro bir anlayış, günümüzde de devam eder şekilde egemen bir eğilim olmuştur. Böylelikle birey(sellik), kimlik, azınlıklar, etnisite, aidiyet, cinsiyet, marjinallik, dışlanmışlık, mikro mekân ve de elbette temsil gibi alanlar bütün ve bütüncül süreçlerle bağları koparılarak sosyal bilimlerde ön plana çıkmıştır. Siyaset ve ekonomiye bu eğilimle biçim verilmeye çalışılırken, kültürel üretim de bundan etkilenmiş görünmektedir. Türkiye’nin de 1980’lerden itibaren neoliberal yörüngenin çekim alanına girmesi, kültür ve sanat kurumları içinde sinemanın da bu eğilimlere etkisiz kalamadığı bir görünüm sunmaktadır. Öztürk’ün (2017, s. 469) ifadesiyle ilk zamanlar “bir tarafta aydın bunalımını, entelektüelin yalnızlığını anlatan filmler yapılır, öte yandan kadın filmleri öne çıkar”. Bu doğrultuda mekânlar da filmlerde ön plana çıkmaya başlamıştır. Özellikle bu yıllarda Beyoğlu ve arka sokaklarına karşı sinemanın ilgisi kayda değerdir. Artık 90’lı yıllara gelindiğinde sinema, Beyoğlu’nun daha da içlerine sokularak, özellikle Tarlabası’nı filmlerde başat bir konuma oturtmaya başlamıştır. 2000’lerden itibaren ise Tarlabası gibi mekânlar, bu kez kentsel dönüşüm ile hem ülke hem de sinema vb. üretimlerin doğrudan konusu olmuştur.

---

<sup>8</sup> Parantez içi açıklamalar kaynağa aittir.

Dolayısıyla sinemada da belirginliği gözlemlenen bu *mikro* ve yakın plan siyasi ve ekonomik *eğilim bütünü*, araştırmada sabit-donmuş ya da mutlak kabul edilerek değil, bütünlü ilişkileri iç içe geçirilerek incelenmeye çalışılacaktır. “İdeolojinin sonu” ve “tarihin sonu” gibi sloganlarla ortaya çıkan, neoliberal projenin neden ve nasıl öyle olduğu-ortaya çıktığı ya da öyle olup olmadığı, bütüncül süreçlerin anlaşılmasında önemli bir uğrak olacaktır. Dolayısıyla bu araştırma, neoliberalizm ya da herhangi bir ideolojik projenin, doğrudan bir eğilimin, görünümün ve biçimin (vs.) nedeni ya da sonucu olamayacağını sürekli belirgin tutacaktır. Buna, yine Türkiye’de ya da herhangi başka bir yerde sinema ya da başka bir alanda meydana gelen değişim ve dönüşümlerin de, doğrudan bir ideolojinin tek başına bir nedeni ya da sonucu olamayacağı da dahildir. Adı üstünde süreç ve tarihin diyalektik hareketi, birbirinin içine geçen pek çok sürecin, halen sürmekte olan etkileşimidir. Dolayısıyla Skocpol’un (1984/1999, s. 377) “nedensel düzenliliklerin –en azından sınırlı düzenliliklerin- tarihte bulunabileceğini varsayar” dediği, yukarıda üçüncü tip olarak aktarılan analitik tarihsel sosyolojinin bu nedensellik ve bir yönüyle indirgemeci anlayışından araştırma boyunca uzak durmaya çalışmak, araştırmanın modeli ve izleği konusunda belirtilmesi gereken önemli bir husustur. Doğan Ergun’un (1991, s. 127) ifade ettiği gibi “yöntembilim açısından, nedensellik yetersizdir: Ve bu yetersizlik, ancak ve ancak, incelenen, araştırılan konunun, tarihsel bir düşünüşle, başka konularla karşılıklı ilişkiler içinde bulunduğunu içeren bir tutumla yani diyalektik yöntemle giderilir.”

Dolayısıyla bir sonraki üçüncü ana bölümde ise ekonomik olduğu kadar düşünsel, siyasi ve ideolojik de bir yönü olan yoksulluk olgusu, durumu betimlemeye yönelik şematik açıklamaların dışında, karşılıklı ilişkili olduğu mekân-mekân üretimi ve sermaye-sermaye üretimi-birikimi çerçevesinde incelenecektir. Son olarak bir toplumsal değişme olgusu olarak ifade ettiğimiz sinema ile bu ana bölümlerin ilişkisi, dördüncü bölümde ortaya konacaktır. Fakat şimdi sırasıyla bir sonraki alt başlıkta, bu ana başlıkların içini dolduracak verilerin toplanma teknikleri ele alınacaktır.

## **2.2. Evren ve Örneklem**

Araştırmanın kalkış noktası olan *Zerre* (Tepegöz, 2012) filminden geriye doğru Tarlabası’na dair izler bulabilmek için uzun bir tarama, araştırma ve izlemeler; danışman görüşü ve konuyla ilgilenenlerin tavsiyeleri sonunda, şu an bile kesinliği

olmayan bir liste/evren oluşturulabilmiştir. Buna göre *Tabutta Rövaşata* (Zaim, 1996), *Eşkya* (Turgul, 1996), *Ağır Roman* (Altıoklar, 1997), *Sır Çocukları* (Güven ve Sayman, 2002), *Yazı Tura* (Yücel, 2004), *Hayatımın Kadınısın* (Yücel, 2006), *O... Çocukları* (Önder ve Saraçoğlu, 2008), *Güneşi Gördüm* (Kırmızıgül, 2009), *Kara Köpekler Havlarken* (Er, 2010), *Pus* (Pirselimoğlu, 2010), *Teslimiyet* (Özan ile Yalgı ve Yalgı, 2010), *Vücut* (Nuri, 2012), *Zerre* (Tepegöz, 2012) ve *Annemin Şarkısı* (Mintaş, 2014), Tarlabası izlerine rastlanılan film evrenini oluşturmaktadır.

Araştırmanın ilk taslak ve önerilerinde örneklemin belirlenmesine yönelik ölçüt ise, popüler film/sanat filmi ayrımıydı. Araştırma derinleştikçe ayrım dönüşmüştür. Çünkü kendi de popüler film/sanat filmi ayrımı yapıp, akabinde bu ayrımı eleştiren Suner, meseleyi şöyle özetler:

Bu ayrım, hem iki kavram arasında zımni olarak kurduğu hiyerarşinin kuşku götürürlüğü anlamında, hem de pratikte uygulanmasının yarattığı güçlükler anlamında fazlasıyla sorunludur. Bu çalışmada yer alan bazı filmler, üretim koşulları bakımından bu kategorilerden birine uyarken, biçimsel özellikleri anlamında diğerine daha yakın durmaktadır (Suner, 2006, s. 43).

Suner'in ilgili çalışmasında olduğu gibi bu çalışmada da filmlerin üretim koşulları ile özellikle biçimsel özellikleri, böyle bir ayrıma gitmeyi engellemektedir. Öte yandan bu araştırmanın durduğu yer ve gösterdiği tutum gereği popüler film/sanat filmi ayrımına benzer şekilde “Yeni Türk(ıye) Sineması” gibi ayrım ve dönemleştirme çabalarının kendisi de birer sorun ve sorunsaldır. Çünkü kültüre dair her dönemleştirme çabası “daima bir parça rastlantısal ve keyfi kalmaya mahkûmdur” (Suner, 2006, 42). Hem, her şeyin önüne “yeni” sıfatını yerleştirmek, yine günümüzün “neo”-“yeni” liberal zamanlarına özgüdür: “Yeni Medya”, “Yeni Türkiye”, “Yeni Sağ”, “Yeni Sol”, “Yeni Faşizm”, “Yeni Muhafazakârlık”, “Yeni Dünya Düzeni” vb. Bu neoliberal zamanların kendisi ise, zaten bu araştırmanın temel meselelerinden biridir. Dolayısıyla “ ‘Yeni Türk(ıye) Sineması’ ve bu dönemleştirme çabasında başat bir konuma sahip olan ‘sanat filmleri’ 90’larda ortaya çıkmışsa, bu filmlerle ilişki kurulabilecek 80’lerde yapılmış filmler nedir ve hangi döneme aittir” sorusu, rastlantısal ve keyfi bir bakış altında ortada durmaktadır. Yine “sanat filmi” hususunda “neyin sanat-neyin değil” olduğu, halen tartışmalı bir konudur.

Öte yandan evren içinde yer alan filmlerin izlenme rakamları dikkate alındığında, iki film hemen öne çıkar: *Eşkya* ve *Güneşi Gördüm*. Özellikle Yavuz Turgul’un yönettiği

1996 tarihli *Eşkîya*, “2,572,287” (Yavuz, 2012, s.142) adetlik bilet satışıyla Türk sinemasının seyirci rekorunu kırarak tarihe geçmiş, bu rekoru da uzun süre elinde tutmuştur. Öte yandan tıpkı diyalektiğin niceliğin niteliksel dönüşümü yasası gibi, filmin, ileriki dönemde Türk sinemasında niteliksel bir dönüşüme yol açtığı da ifade edilebilir. Şöyle ki, 80’lerin sonunda Amerikan film dağıtım şirketlerinin Türkiye’de faaliyet göstermesinin önünü açan düzenlemelerle birlikte, sinema salonları Amerikan filmlerinin istilasına uğramıştır. Dolayısıyla Türk film üretiminde ciddi bir düşüş meydana gelmiş, üretilenler ise sınırlı gösterim imkanı bulmuştur. Böyle bir ortamda *Eşkîya*, “Yeşilçam sinemasının ana eksenini oluşturan temel anlamsal karşıtlıklar (aşk/para, kişisel erdem/maddi başarı vs.) etrafında örülmüş öyküsünü, Hollywood tarzı iyi kotarılmış ve parlak bir görsel dille harmanlayarak, (...) sinemanın tekrar tekrar başvuracağı formülü de yaratmış oldu (Suner, 2006, s. 34).<sup>9</sup> Seyirci yeniden Türk filmlerini izlemek üzere sinemalara gelmeye başlamış, “2000’li yıllarda popüler Türk filmleri Türkiye pazarında Hollywood sinemasının hâkimiyetini sarsar duruma gelmiştir (Suner, 2006, s. 35). Günümüzde ise, sinema salonlarında Türk filmlerinin genel bir hakimiyetinden söz etmek mümkündür. Bu filmlerin nitelikli/niteliksiz oluşu başka bir tartışma konusudur; ancak 1996’da *Eşkîya*’nın açtığı yol ve ürettiği formül, Türk sinemasında günümüze kadar gelen niteliksel bir dönüşümle niceliksel bir artışı da beraberinde getirmiştir. Öte yandan *Eşkîya*, Türk sinemasında *Tarlabası*’nı isim ve mekân olarak öne çıkaran belki de ilk filmidir.<sup>10</sup> Bu hususlar dikkate alındığında, araştırmanın kalkış noktası olan *Zerre* filminin karşısına biçim, biçem ve seyirci rakamları gibi hususlarla da karşıt bir biçimde konumlanan *Eşkîya*, evrenin 90’lardan bir parçası olarak örneklemede ikinci film olarak yer almıştır.

2009 yılında gösterime giren ve “2,491,754” (Yavuz, 2012, s.142) adetlik bilet satışıyla

---

<sup>9</sup> Filmin dağıtımı için ülkedeki iki başat Amerikan dağıtım şirketinden Warner Bros. ile anlaşılmıştır. Diğer dağıtımçı ise 1981 yılında Londra merkezli, fakat Amerikan *Paramount* ve *Universal* film şirketleri ortaklığıyla kurulan *UIP*’dir (*United International Pictures*). İlginçtir ki, Türk sineması 2018’den 2019’a girerken (patlamış mısır ve kola kârı üzerinden) yeni bir dağıtımçı krizi içine girmiş, geçmiş yıllarda Koreli sinema zinciri *CJ CGV* tarafından satın alınan Türk menşeli *Mars Entertainment Group*’a bağlı dağıtım ağıyla yollarını ayıran Şahan Gökbakar ve Cem Yılmaz gibi oyuncu-yönetmen-yapımcılar, *UIP* ile anlaşmışlardır. Gökbakar, *Recep İvedik 6* adlı filmini Şubat 2019’da *UIP* aracılığıyla gösterime sokacağını açıklamış, fakat filmin gösterimi 2019’un sonuna sarkmıştır. Öte yandan film, Gökbakar’ın anlaşmazlığa düştüğü eski dağıtımçı *CGV Mars* ile aynı gruba bağlı *CJ Entertainment* tarafından dağıtılırken, Cem Yılmaz’ın yeni filmleri için *UIP* ile yaptığı anlaşma korunmaktadır.

<sup>10</sup> Filmde *Tarlabası*’nın mekân olarak öne çıkarılmasıyla ilgili olarak konuya hakim, ilgili ve dikkatli okuyucunun sabırlı olması önemlidir. Bu öne çıkarılma(m)ın mahiyeti de araştırmada gözetilen bir sorundur.

*Eşkya*'nın hemen altında yer alan, Mahsun Kırmızıgül'ün yönettiği 2009 yapımı *Güneşi Gördüm* filmi ise, yoksulluk ve Tarlabası ile ilişkili filmler arasında 2000'li yıllara ait bir örnek film olarak, araştırmanın örnekleminde yer almıştır. Film, Suner'in 2000'ler sonrası filmler için ifade ettiği (2006, s. 34) "Hollywood tarzı iyi kotarılmış ve parlak bir görsel dille harman"lama anlayışının, belki de Türk sinema tarihinde en belirgin öne çıktığı örnek olarak da nitelendirilebilir.<sup>11</sup> Film ayrıca, Kırmızıgül'ün yönettiği filmler arasında en öne çıkan filmidir. Bu öne çıkışın mahiyeti, neden ve nasılları araştırmanın kapsamı dahilindedir.

Eşitlikten ziyade diyalektik karşıtlıklar ile karşıtların birliği adına *Güneşi Gördüm*'ün (Kırmızıgül, 2009) karşısına ise 90'lardan, görünürde biçim ve biçem olarak da farklı olan *Tabutta Rövaşata* (Zaim, 1996) ile örneklem tamamlanmıştır. Film, *Eşkya*'dan 14 gün önce gösterime girmiş ve tıpkı *Zerre* gibi sınırlı sayıda salonda, "21 bin 4" (Yavuz, 2012, s. 149) kişi tarafından izlenmiştir. Yoksul, yoksulluk ve kent mekânını ele alış biçimiyle Türk sinemasında ayrı(kısı) bir yere sahip olan film, ilgili bölümlerde detaylarıyla ele alınacak yapısı ve özellikleriyle, Türk sinemasında önemli bir dönüşümün temsilcisi olarak yer almakta ve aynı yıl gösterime giren Yavuz Turgul'un *Eşkya* filmiyle birlikte, 1996 yılı ve Türk sineması için bir mihenk taşı olarak durmaktadır. Neticede gösterim yıllarına göre örnekleminiz şöyledir:

*Tabutta Rövaşata* (Yönetmen: Derviş Zaim, 1996)

*Eşkya* (Yönetmen: Yavuz Turgul, 1996)

*Güneşi Gördüm* (Yönetmen: Mahsun Kırmızıgül, 2009)

*Zerre* (Yönetmen: Erdem Tepegöz, 2012).

Böylelikle 1990'lar ve 2000'lerden ikişer olmak üzere toplam dört film evren arasından seçilmiştir. Sektör ağzıyla "gişede iş yapan" iki filmde biri 1990'lardan *Eşkya*, diğeri ise 2000'lerden *Güneşi Gördüm* olurken; yine sektör ağzıyla "iş yapmaz-gişede çakılan" olarak nitelendirilen iki filmde biri 1990'lardan *Tabutta Rövaşata*, diğeri ise 2000'lerden *Zerre* olmaktadır. "İş yapan/yapmayan" ayrımı hâlihazırda sadece Türk sineması ya da genel olarak sinemada değil; kapitalist ilişki biçimlerinin de temel

---

<sup>11</sup> Nitekim Mahsun Kırmızıgül, bir yıl sonra 2010 yılında gösterime giren New York'ta Beş Minare adlı filmi ile, bu kez söz konusu Hollywood tarzı ve anlayışını herhalde yerinde tatbik etmek üzere film setini Amerika'ya taşımıştır.



ayrımıdır. Türk sinemasında süregelen tartışma da bu minvalde ilerlemektedir. Bir tarafta “gişede iş yapan” filmler “popüler” ya da “gişe filmi” ve buna göre niteliksiz olarak nitelenirken; öte yanda sınırlı sayıda salonda yine sınırlı sayıda izleyiciyle buluşan, fakat yurt içi, ama özellikle yurt dışı festivallerde başarı(lar) elde edilen filmler ise nitelikli olarak nitelenerek, bu filmlerin “popüler” filmlerin aksine birer “sanat” filmleri olduğu, hiç sonlanmayacak bir tartışma gibi durmaktadır. Son zamanlarda ise “sanat” olarak nitelenen filmler için “festival filmi” nitelemesi öne çıkmaktadır.<sup>12</sup> Biz ise bu tartışmaya, tartışmanın ortak bir zeminde karşıtların birliği ve çatışması ile çelişki dahilinde diyalektik bir harekete sahip olduğunu öne sürerek dahil olmak amacındayız. Dolayısıyla ister 90’lı yılları başlangıç olarak kabul edip popüler ve sanat olmak üzere ikili bir “Yeni Türk(ıye) Sineması” dönemleştirmesi olsun, isterse “Yeni Türk(ıye) Sineması” dönemleştirmesinin 90’lardan günümüze kadar sadece “sanat” filmlerinden ibaret olduğunu varsayan bir dönemleştirme olsun; bizim için bu dönemleştirmelerin ve bunlardan kaynaklı karşıtlıkların oturduğu zemin ve diyalektik hareket esas olmalıdır. Bu zemin ve hareketle birlikte, tartışmanın “neden” ve “nasıl” yüklü sorularını cevaplayacak olan da yine diyalektiktir.

### 2.3. Veri Toplama Teknikleri

Bu araştırmada öncelikli olarak, “araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsayan” (Yıldırım ve Şimşek, 2013, s. 217) *doküman incelemesi* tekniği kullanılmıştır. Buna göre ilk olarak temsil ve ideoloji (çünkü bir ideoloji olarak neoliberalizm) ile ilgili metinler; dünyada ve Türkiye’de yoksulluk, feodalizm, kapitalizm, neoliberalizm, sermaye ve mekân üretimi ile ilgili metinler; dünyada, Osmanlı’da ve Türkiye’de kent ve kentleşme ilgili metinler; Tarlabası’nın tarihsel gelişimi çerçevesinde Galata, Beyoğlu ile ilgili ve İstanbul’un

---

<sup>12</sup> Herhalde böylelikle “kalpler daha az kırılmakta”dır. Öyle ki son yıllarda tartışmanın tansiyonu bir nebze düşmüş, iki taraf arasında belirgin yakınlaşmalar gözlenmiştir. Cem Yılmaz ve Şahan Gökabakar gibi isimlerin gösterileri ve filmlerinde Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz gibi yönetmenlere dönük olumlu-saygılı imalar ilk göze çarpanlardır. Nitekim film-televizyon dünyasına dönük eleştirel bir iş gibi duran, fakat oldukça popüler olan *İşler Güçler* adlı televizyon dizisinde de benzer imalar gözlenirken, dizinin son bölümünde (2013) Zeki Demirkubuz, konuk oyuncu olarak yine kendini canlandırmıştır. Nitekim dizinin başrol oyuncularından Murat Cemcir, Nuri Bilge Ceylan’ın 2018 tarihli *Ahlat Ağacı* filminde başrol oynamış; Ceylan ve Cemcir, Ceylan’ın takipçileri tarafından ağır eleştirilere maruz kalmıştır. Oysa *İşler Güçler* ve devam projelerinde bir komedi oyuncusu olarak sivrilen Cemcir, daha önce Zeki Demirkubuz’un 2012 yapımı *Yeraltı* filminde önemli ve beğeni toplayan bir rolde oynamıştır. Ceylan ve Demirkubuz arasında olduğu varsayılan kavga-küslük de yine süreçlerle ilgili ve birlikte düşünülmelidir.

Osmanlı ve Bizans dönemine ait metinler ve sinema ve Türk sineması ile ilgili metinler, temel *doküman*lardır. Ayrıca anılan başlıklarla ilgili öykü, roman, şiir, müzik ve şarkılar, tiyatro metinleri, sinema filmleri ve televizyon yapımları, *ikincil dokümanlar* olarak araştırmada yer almıştır. Araştırmanın örnekleme dahilinde bir önceki bölümde sıralanan dört film de, araştırmanın temel analiz birimini oluşturmaktadır. Toplanan verilere ait kavramlar, verilerin analizi ve değerlendirilmesi hususu bir sonraki alt başlıkta ele alınmıştır.

#### 2.4. Verilerin Analizi ve Değerlendirme

“Araştırmanın Yöntemi” alt başlığı altında, bu çalışmada genel bir teoriye ilişkin kavramların, uygun olduğu düşünülen örneklere uygulanarak, model ile örneklerin test edilmesi gibi bir yol izlenmeyeceği belirtilmişti. Fakat bu, kavramlar olmadan yol alınacağını anlamına gelmez. Sadece kavramlar ve temalar, metafizik bir yolla örnekleme uygulanmayacak; kavramların Skocpol’un (1984/1999, s. 16) Thompson’a atfettiği gibi “esnek aygıtlar olarak” kullanılması yönünde bir çaba gösterilecektir. Çünkü “her durumun şu ya da bu özelliğiyle kuraldan ayrıldığına sık sık rastlanması karşısında, bu kavramlar, kanıtın soruşturulmasını hızlandırıp kolaylaştırmaktan başka bir kural dayatmazlar. Kanıt (ve gerçek olay) kural-belirlenimli değildir; fakat yine de onun düzensizliklerini gösteren kural olmadan anlaşılabilir” (Thompson, 1978/1994, s. 102). Hele ki içinde temsil ve ideolojinin olduğu bir çalışmada kural-kuram-teori ve kavramlar karşısında, durumun-olayın-vakanın neyi gösterdiği-işaret ettiği ve kanıtladığı kadar, neyi göstermediği-söylemediği ya da kanıtlamadığı da bir o kadar önemlidir. Esasında edebî üretime dönük bir teori inşa etme çabası içinde Pierre Macherey’in (1966/1978, s. 87) “suskunlukların ölçülmesi” kavramı bu minvaldedir:

Bir çalışmada önemli olan, onun ne söylemediğidir. Bu, "söylemeyi reddettiği" özensiz yazımıyla aynı değildir, gerçi bu da kendi içinde ilginç olurdu: Tanınsın ya da tanınmasın, suskunlukları ölçme görevi olan bir yöntem, bunun üzerine kurulabilirdi. Fakat bundan ziyade, çalışmanın ne söyleyemediği önemlidir, çünkü orada, suskunluğa doğru bir tür yolculukta, ifadenin ayrıntısı gerçekleştirilir (Macherey, 1966/1978, s. 87; Spivak, 1988/2009, s. 78).<sup>13</sup>

Bu izlek film araştırmalarına, *Cahiers du Cinéma* editörlerinin “Kolektif Metinleri” (*Cahiers du Cinéma*, 1969/2011, s. 343) ile uyarlanmıştır. Yazarların önerisi, filmlerin

---

<sup>13</sup> Spivak da bu paragrafı doğrudan Macherey’den alıntılanmıştır. Alıntının tercümesinde Spivak’ın Türkçe çevirisi tamamıyla korunmuştur. Bu arada tırnaklı vurgular her iki kaynağa aittir.

söylediklerinin yanında suskun kaldığı yerleri “açığa çıkaran etkin bir okumayla onların yazılışlarını ikiye katlamak, onlara yalnızca ‘söylediğini değil, söylemeyi istemediği için söylemediğini söyletmeyi’ içerir” (Cahiers du Cinéma, 1969/2011, s. 347)<sup>14</sup>. Dergi editörlerine göre bir film incelemesi, “her bir sahneyi kendi kurmaca kronolojik düzeni içinde sunmak, farklı belirleyici anları tartışmak, temel belirleyici (anahtar anlam) olduğuna inandığımız her durumu vurgulamak ve diğer sahnelerde temel belirleyici olabilen ikincil belirleyicileri göstermektir” (Cahiers du Cinéma, 1969/2011, s. 354). Editörlere göre belirleyici anları tartışırken, ilgili oldukları önceden belirlenmiş sahnelere gönderme yapmak, filmi *a priori*,<sup>15</sup> yani önceden seçilmiş kavramlarla verili-sabit-dondurulmuş bir metne dönüştürmektedir. Buna karşı önerdikleri, “okumanın kendisini *filmin bir-metin-haline gelme sürecine* katma ve böylesi bir okumaya yalnızca filmin birbirini izleyen her anında bu okumaya yetki veren tarafından izin verilmesi avantajına sahiptir” (Cahiers du Cinéma, 1969/2011, s. 354). Dergi editörleri bu doğrultuda filmlerin kasıtlı olarak sekanslara bölünerek okunmasını önerirler. Öte yandan bu bölünme, “tek tek sahnelerin bitişme noktalarını, onları kendi içlerinde ve birbirleriyle etkileşim halinde kurarak parçalara ayırmayı içerecektir” (Cahiers du Cinéma, 1969/2011, s. 354). Ne var ki diyalektik yöntemi benimsemiş olma iddiasını taşıyan bu çalışmada, Cahiers du Cinéma dergisi editörlerinin bu ortak metinlerinin “yapısalcılığı” ise önümüzde apaçık durmaktadır. Buna verilebilecek yanıtlardan biri şudur:

Şüphesiz, sunuş tarzının araştırma tarzından şekil olarak ayrılması gerekir. Araştırma sırasında, malzemenin tüm ayrıntılarıyla ele alınması, farklı gelişim biçimlerinin çözümlenmesi ve bunların iç bağlantısının keşfedilmesi gerekir. Gerçek hareket, ancak bu işin yapılmasından sonra, uygun şekilde betimlenebilir. Bu başarılı olduğunda ve malzemenin yaşamının aynadaki gibi ideal bir yansımasma ulaşıldığında, *a priori* bir yapıyla karşı karşıya olunduğu sanılabilir. (Marx, 1968/2011, s. 28).

Zaten tarihin diyalektik hareketi, “suskunlukların ölçülmesi”ni mümkün kılmaktadır. Filmler kendi tarihselliklerinde değerlendirildiğinde suskun kaldıkları ve söylemedikleri noktalar da kendiliğinden ortaya çıkacaktır. Dolayısıyla Macharey’in kavramsallaştırması ve *Cahiers du Cinéma* dergisi editörlerinin ortak metinleri idealize ve kapalı bir analizi çağırırmaktan çok, “esnek aygıtlar olarak” (Skocpol, 1984/1999, s.

---

<sup>14</sup> Vurgular kaynağa aittir.

<sup>15</sup> A priori: Önsel; deneysel kanıt aramadan, sadece akıl yürütme yoluyla elde edilen.

16) ve bir sunuş tarzı gibi değerlendirilecektir.

İdeolojik film eleştirisi içinde değerlendirilen bu tarzla birlikte, tarihin diyalektik hareketi, elbette tarihsel film eleştirisini de kendiliğinden işe koşmak demektir. Zafer Özden (2014, s. 123), film eleştirisinde filmlerin, tarihsel bir bağlamda da değerlendirilebileceği gibi, tarihsel ve toplumsal etkenlerin dışında film sanatının gelişimi çerçevesinde de ele alınıp değerlendirilebileceğini ifade etmiştir. Fakat “hiç kuşkusuz her iki yaklaşımın bir arada kullanılması da seçilecek bir yoldur ve daha bütünlüklü bir eleştirel çözümlenmenin ortaya konmasını sağlayacaktır” (Özden, 2014, s. 123).<sup>16</sup> Sarris için de (1968/2011, s. 194) “sinema tarihi hem tarihteki filmlerdir hem de filmlerin tarihidir”. Dolayısıyla tarihin film(ler)e, film(ler)in de tarihe feda edilmemesi esastır. Çünkü “tarih asla bir ayna değildir; fakat bir inşadır” (Rosenstone, 1994/2018, s. 163). Ryan ve Kellner’in gözünden de (1990/2010, s. 422) filmlerde temsil edilen tarih, biçimlendirilebilir bir fenomendir”. Akbal Süalp ise (2006, s. 45) tarih-sinema ilişkisini şöyle yorumlar: “Kendi de bir mekân ve zaman kurgucusu olarak sinema, hem tarih yazınından bir malzeme olarak yararlanır hem de onun yazılış üslûplarından ve üslûpların çizdiği hiyerarşi kalıplarından ve iktidar ilişkisinden ödünç alarak kendi anlatılarını kurar”. Halkayı Kabadayı (2014, s. 64) ile tamamlarsak: “Buna göre tarih ve toplum, ideolojik olarak paylaşılan bir temsil mücadelesi alanı olarak değerlendirilebilir. Tarihin yeniden perdeye taşınmasında, farklı ideolojik görüşlerin her biri, geçmişi yeniden biçimlendirecek ya da inşa edecektir”.

Böylesi bir bakış, diyalektik bir yöntemle, tarihsel film eleştirisi üzerinden ideolojik, sosyolojik, psikanalitik, göstergebilimsel, auteur ve elbette feminist eleştiri uğraklarına da temas edecektir; diyalektik gereği bu, kaçınılmazdır. Dolayısıyla son zamanlarda dünyadan Türk sosyal bilimlerine doğru esen “disiplinlerarası” ve “metinlerarası” rüzgarlar, kulağın tersten gösterilmesinden başka bir şey değildir. Bakmaya ve kullanmaya hazır, kararlı ve sabırlı olanlar için diyalektik yöntem, kendiliğinden disiplinler ve de metinler arasındadır. Okuyucu bu araştırmada kendini, tüm bu uğraklardan geçmekle birlikte disiplinler ve metinler arasında dans ediyor gibi hissedebilirse, esasında bilimsel bir yöntemin film araştırmalarına uyarlanmasına dönük bir deneme olarak da tasarlanmış bu çalışma, (“Araştırmanın Amacı ve Önemi” dahilinde ifade

---

<sup>16</sup> Vurgular bize aittir.

edilen) uzun vadeli erimlerinin ilk halkasını oluşturmuş demektir.

Elbette bu çeşitlilik dahilinde her türlü hata ve eksikliğin sorumluluğu koşulsuz ve şartsız araştırmacıya aittir. Hata ve eksikleri asgari düzeyde tutmak için araştırmanın “Özet” kısmındaki son ifadeler ise açık ve tekrar şarttır: “Bu çalışmanın konusu, yöntemi, yorum ve bulguları **göklerden inmez**; kaynağını bizatihi tarihin diyalektik hareketinden alır”. Hareketin bileşenlerinin ortaya çıkarılmasında bir film eleştirisi olması nedeniyle bu araştırmada en temel veri, elbette film(ler)in kendisidir. Fakat filmlerden önce şimdi, “malzemenin tüm ayrıntılarıyla ele alınması, farklı gelişim biçimlerinin çözümlenmesi ve bunların iç bağlantısının keşfedilmesi” (Marx, 1968/2011, s. 28) aşamasında ilk fasıl, ideoloji, temsil, sermaye ve mekân ilişkileri çerçevesinde yoksulluk olgusunun tarihsel görünümüdür.

### 3. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Bu bölümde 18. yüzyılda adı konan ve günümüzde de tartışılmakta olan “ideoloji” kavramı, çalışmanın izleği çerçevesinde temsil ve ardından yoksulluk ile ilişkilendirilerek ortaya konacaktır. İlk alt bölüm “ideoloji” kavramına, ikinci alt bölüm “temsil” kavramına, üçüncü alt bölüm ise “yoksulluk” kavramına ayrılmıştır.

#### 3.1. İdeoloji

Bu alt bölümde ilk olarak ideoloji kavramını ilk kez olumlu anlamda kullanan Destutt de Tracy’den başlayarak, kavrama olumsuz bir anlam yükleyen Napoleon Bonaparte’a kadar kavramın tarihsel gelişimi ortaya konacaktır. Ardından kavrama eleştirel bir konum kazandıran Marx’ın düşünceleri, ikinci alt bölümün içeriğini oluşturacak, tartışma temsil kavramına bağlanacaktır.

##### 3.1.1. İdeoloji Kavramının Ortaya Çıkışı

İdeoloji kavramı Fransız Devrimi’nden sonra Fransız filozof Destutt de Tracy tarafından 1796’da ilk kez kullanıldığından beri tartışmalı bir kavram olmayı sürdürmektedir. Çünkü Mclellan’a göre (1995/2009, s. 2) “bu terim, demokrasi ideallerinin yayılması, kitle hareketlerinin siyasete girmesi, dünyayı yarattığımızı göre onu istersek baştan yaratabileceğimiz fikri gibi Sanayi Devrimi’ne eşlik eden toplumsal, siyasal ve düşünsel altüst oluşların ürünüdür”.

Fransız Devrimi’nden sonra devrim fikirlerini yaymak üzere 1795 yılında kurulan *Institut de France*’ın başına getirilen filozoflardan biri olan Destutt de Tracy, ideoloji kavramını geleneksel düşünüş biçimlerinden bir kopma çerçevesinde bir düşünce” ya da fikir bilimi olarak ortaya atmıştır. De Tracy’nin düşüncesinde, Francis Bacon’ın *Novum Organum* (1620/2012) eserinde ortaya koyduğu dört idol<sup>17</sup> sınıflandırması etkili olmuştur. İnsan düşüncesi ve bilincinin oluşumunda ön yargıların, yani idollerin etkisini inceleyen Bacon (1620/2012, s. 127), idollerden “birincisine *Soy İdoller*, ikincisine *Mağara İdoller*, üçüncüsüne *Çarşı-Pazar İdoller*, dördüncüsüne ise *Tiyatro İdoller*” adını vermiştir.<sup>18</sup> Soy İdoller<sup>19</sup> insanın doğasına özgü olduğundan doğuştan, yani

<sup>17</sup> İdol ifadesi, bazı kaynaklarda put olarak çevrilmiştir.

<sup>18</sup> Vurgular kaynağa aittir.

<sup>19</sup> Soy İdoller, başka kaynaklarda Kabile ya da Cins İdoller olarak çevrilmiştir.

kalıtsal özellikler göstermektedir. Bacon (1620/2012, s. 127) “insan zihni, ışınları yayması, çarpıtması ve şeklini bozması bakımından kendi özelliklerini farklı nesnelere veren içbükey ve dışbükey aynalara benzer” diyerek, insanın bilgiyi üretirken dikkatini doğa yerine kendine, soyuna ve geleneklerine çevirdiğini ve bilginin kaynağında temel ölçütün bunlar olduğunu ve bu idolün (ön yargının) yanlış bilgi üretimine neden olduğunu savunmaktadır. Mağara İdolları ise, tek tek bireylerin doğumdan sonra eğitim yoluyla ya da başka otorite figürleri aracılığıyla edindikleri bilgilerle birlikte geliştirdikleri ön yargıları ifade etmektedir. Bacon’a (1620/2012, s. 127) göre her birey, “tabiatın ışığını durduran ve bozan kendi bireysel mağarasına sahiptir”. Soy İdolünün aksine Mağara İdolünde bilgi doğuştan gelen değil, sonradan edinilen bir özelliğe sahiptir. Çarşı-Pazar İdolları de bu doğrultudadır. Buna göre “insanların birbirleriyle olan ticari ve toplumsal ilişkilerinden” bilgi üretmeleri mümkündür (Bacon, 1620/2012, s. 128). İnsanlar arasındaki ilişkiler dil aracılığıyla sürdürülme, ne var ki çoğunluğun isteğine göre biçimlenmekte olan dil, insan aklı için engeller oluşturabilmektedir.

Öte yandan “kendine özgü felsefe sistemlerinin çeşitli dogmalarından kaynaklanarak insan zihnini sarmış olan idoller olduğu gibi, kusurlu ispat kurallarından kaynaklanarak insan zihnini sarmış olan ideoller de vardır” (Bacon, 1620/2012, s. 128). Tüm bunlar dünyayı bir tiyatro sahnesine çevirmiştir. Bacon burada felsefe sistemleri kadar, kusurlu ispatlar yoluyla bilimin de insan aklını sekteye uğrattığını vurgulayarak bilime karşı da kuşkucu bir yaklaşım geliştirmiştir. Öyle ki “gelenek, gizlilik, otoritelere güven duyma ve ihmal aracılığıyla kökleşmiş olan bilimlerin aksiyomlarına ve birçok ögesine de işaret ederiz”, diyerek bu yaklaşımını netleştirmiştir (Bacon, 1620/2012, s. 128).

Ne var ki bu yaklaşımın Bacon sonrası dönemde değerlendirilmediği görülmektedir. Hobbes ve Locke’un temsil ettiği İngiliz ampirik geleneğiyle Fransız Aydınlanma geleneği, deney ve rasyonellik aracılığıyla bilimin, insan aklınının bilgiyi edinmede anahtar olduğu bir eğilim geliştirmiştir. Bacon’ın bilimin de dogmalara neden olabileceği görüşünden bağımsız olarak idol öğretisi, özellikle Fransız Aydınlanma döneminde, insan aklının özgürleşmesinde bir engel ve dolayısıyla bir idol olarak görülen din ve kiliseye karşı temel eleştiri aracı olmuştur. Zamanla feodal toplum ve devlet eleştirisini de kapsayacak olan bu eğilim, feodal değerleri tahribata uğratarak sonunda Fransız Devrimi olarak adlandırılacak burjuva devrimine yol açmıştır. Ne var ki “bu devrimci yol, kendi iktidarını koşulsuz kabul ettirdiği günün sabahı hemen

saldırmak, sonunda da yok etmek zorunda kalacağı amaçlar, ilkeler vaat etmesine neden olmuştur (Özbek, 2011, s. 23). Aklın bilimle özgürleşmesi, dolayısıyla insanlığın özgürleşmesi, eşitlik ve kardeşlik gibi devrime kaynaklık eden temel düşünceler, devrimin hemen sonrasında burjuvanın kendi iktidarını kurma ve sürdürme itkisiyle birer ideale dönüşmüş ve günümüze kadar da birer ideal olarak ulaşmışlardır.

Kendisi de burjuva devriminin en ön saflarında yer almış Destutt de Tracy, burjuva hiziplerinin devrim sonrası iktidar mücadelesi verdiği Terör Dönemi'nde hapse düşmüştür. De Tracy'nin bu zaman zarfında geliştirdiğini öne sürdüğü ideoloji için Eagleton (1991/1996, s. 103), "Terör Dönemi'nin irrasyonel barbarlığına karşı rasyonel bir siyasete aitti" yorumunu yapmaktadır. İşte Aydınlanma'nın haleflerinden Destutt de Tracy'nin, bilimlerin bilimi ve tüm bilimlerin onun üzerinde yükseldiği fikriyle geliştirdiği ideoloji böyle bir zeminde ortaya çıkmıştır. Hapisten çıktıktan sonra *Institut de France*'da tamamen ideoloji üzerine yoğunlaşan de Tracy, düşüncelerini 1801-1818 yılları arasında beş ciltte toplamıştır. Zoolojinin bir dalı olarak gördüğü ideoloji düşüncesi çerçevesinde de Tracy, dünya üzerinde insan düşüncesinin dışında hiçbir düşünce olmadığı, düşüncenin ise doğuştan ya da Tanrı gibi bir varlıktan değil duyumlarla elde edildiğini öne sürerek metafizik, din ve tüm dogmatik düşüncelerin karşısında konum almıştır. Bireyin duyumlar yoluyla doğa, bilim ve akıl üçgeninde elde ettiği izlenim, yani duyumlar, bireyi ve nihayetinde toplumu mutluluğa götürecektir.

Bu düşünceye, ideoloji tartışmalarının seyrini değiştirerek, ideolojiyi de tartışmalı bir alan haline getiren en etkili tepki, kendi de burjuva devriminin önde gelen komutanlarından olan Napoleon Bonaparte'tan gelmiştir. De Tracy gibi *Institut de France*'ın bir üyesi olan Napoleon, 1799'da Fransa'nın devlet başkanı olmuş ve artan bir şiddetle ideolojiye karşı çıkmıştır. Dünya imparatorluğunu amaçlayan Napoleon, aşağılayıcı bir anlamda kullandığı ideolog ifadesine karşılık gelen filozofları gerçeklikten kopuk, hayalperest metafizikçi kişiler olarak nitelemiştir. İdeologların savunduğu eşitlik ve özgürlük gibi ilkelerin toplumda anarşiye yol açacağını düşünen Napoleon, ideologların karşı durduğu kilisenin de yardımıyla 1804 yılında mutlak hakimiyeti ele geçirerek imparatorluğunu ilan etmiştir. Napoleon ve ideoloji arasındaki savaş bundan sonra da devam etmiş, sadece Fransa'nın değil Avrupa'nın başına da felaketler getireceğine inandığı ideologları, Ruslara karşı aldığı büyük yenilginin de sorumlusu ilan etmiştir. Napoleon'un yenilgiden sonra ideoloji ve ideologlarla ilgili



meşhur sözleri şöyledir:

Sevgili Fransa'mızın başına gelmiş bulunan bütün talihsizliklerin kaynağını ideologların öğretisinde -yasaları insan yüreğinin ve tarihteki ibret verici olayların bilgisine uyarlamak yerine yapmacık bir tarzda, ilk ilkeleri bulup ulusların yasama biçimini bu ilkeler temelinde düzenleme çabasında olan, boş laflarla dolu bu metafizikte- aramak gerekir (Eagleton, 1991/1996, s. 105).

İdeolojiye karşı geliştirdiği bu tutumla, kavramın olumsuz bir anlama kavuşmasına öncülük eden Napoleon, her şeyden önce tam bir pratik faydacıdır. Başlangıçta devrimin eşitlik-özgürlük gibi ateşli fikirlerinin, ideologlarla birlikte yine ateşli bir olmuş; diğer taraftan dinle arasına ateistliğe varan bir mesafe koymuştur. Fakat sonrasında, kendi mutlak hakimiyetinin önünde en büyük engel olarak gördüğü ideoloji fikriyle amansız bir mücadele içine girerken, o mutlak hakimiyete de yine kilisenin tartışmasız desteğiyle ulaşmıştır. Ne var ki Napoleon bununla da yetinmemiş, iktidarını pekiştirdikçe kiliseyle ters düşmekten de geri durmamıştır. Napoleon'un eylemleri, salt pratik fayda sağlamak adına sözler, düşünceler ve davranışlar arasında oluşabilecek uyumsuzluklar ve çelişkilere dair önemli tarihsel çıkarımlar içermektedir. Nihayet iktidarını kaybettiği bir dönemde, Tanrı'nın varlığı konusunda duyduğu şüpheler karşısında Pascal ve Newton'ın görüşleri örnek gösterildiğinde verdiği yanıt, bu çıkarımlar adına önemlidir: "Evet onların böyle söylediği iddia ediliyor, ama böyle düşünmüyorlardı. (...) Jüpiter'den beri bütün dinler ahlakı öğütüyorlar. Bir din dünyanın varoluşuyla birlikte var olsaydı ona inanırdım. Ama Sokrates'e, Platon'a, Musa'ya, Muhammed'e bakınca buna inanmıyorum. Bunların hepsi insan tarafından uydurulmuştur" (Özbek, 2011, s. 43). Oysa Napoleon, iktidarının zirvesine ulaştığında inançsızlığı yasaklayan, geleneksel düşünce biçimlerini kutsayan bir eğitim yasası bile çıkarmıştır.

Söyledikleri, gerçekte düşündükleri ve davranışları arasındaki bu çelişkiler, esasında Napoleon'u da zamanının iyi bir ideoloğu yapmaktadır. Yine geleneksel ya da geleneksel olmayan tüm düşünce biçimleriyle politik erkin neler yapabileceğinin olanaklarını, yani bir yönüyle ideolojinin olanaklarını da doğrudan sergilemiştir. Öyle ki Napoleon'un nazarında kendi inancı ya da inançsızlığından ziyade, kendi ya da insanların inançları ya da inançsızlıklarıyla ne yapacağı, yine insanların dinle ve diğer kökleşmiş inançlarla ne yaptıkları ya da ne yap(a)madıkları önemlidir. Napoleon amacına ulaşmak için başta din olmak üzere, insanları harekete-eyleme geçiren

geleneksel düşünce sistemlerini kullanmak ve bu yolla kitleleri kontrol ve sevk etmekte tereddüt etmemiştir. Aynı şekilde başta din olmak üzere tüm geleneksel düşünce sistemlerine savaş açmış olan ideolojiyle mücadelede de hiçbir tereddüt göstermemiştir. Onun “ideologlara yönelttiği eleştirinin özü, aşırı rasyonalizmde irrasyonel bir şeyler bulunduğu” (Eagleton, 1991/1996, s. 108).

Nitekim fikirlerin köklerini araştırmak üzere yola çıkan ideolojinin kendisi kısa zamanda bir kalıp ya da ideoloji haline gelmiştir. Aydınlanma düşüncesi, Ortaçağ’ın ön yargı temeline dayalı geleneksel düşünce biçimlerine karşı çıkarken, fikirlerin doğuştan ya da Tanrı gibi aşkın bir varlıktan değil, doğrudan duyumlar yoluyla elde edildiğini net bir şekilde öne sürmüştür. Ne var ki “bu amprizmin kendisi, bireyleri edilgen ve birbirinden kopuk şeyler olarak tasavvur edişiyle, temelde burjuva ideolojik varsayımlarına bağlı” görünmektedir (Eagleton, 1991/1996, s. 101). Öte yandan geleneksel düşünce biçimleri ve siyasi otoritenin karşısına yerleştirilen “tarafsız bir doğa, bilim ve akıldan dem vurularak bu soylu kavramların gizliden gizliye hizmet etmekte olduğu iktidar çıkarları maskelenmiştir” (Eagleton, 1991/1996, s. 101). Bu da, hemen yukarıda belirtildiği gibi ideolojinin vaat ettiği rasyonellikte bir irrasyonalizmi beraberinde getirmektedir. Tüm bunlar ışığında Eagleton (1991/1996, s. 101), “paradoksu göze alıp, ideoloji, ideolojinin basbayağı ideolojik bir eleştirisi olarak doğmuştur demeliyiz” diye eklemektedir. Napoleon’un ideoloji eleştirisi tüm bunları kapsarken, getirdiği çözüm ise, kendi mutlak iktidarına kapı aralayacak şekilde geleneksel düşünce ve siyasi otorite biçimlerine geri dönmek olabilmıştır. Yani ideolojinin rasyonalite anlayışında irrasyonalite tespit etmiş; fakat bu irrasyonalitenin karşısına ise irrasyonel düşünce sistemlerine doğru bir geri gidişle başka bir irrasyonalite geliştirmiştir. Ne var ki ideolojiye getirdiği bu eleştiriler, kavramın yeni içeriklerle tartışmaya açılması noktasında temel sağlamıştır. Bu temel de, fikirlerin oluşumunda ilk nedenlerin aranmasına yoğunlaşılması gibi önemli bir zemin oluşturmuştur. İlk bakışta “ideoloji sözcüğünün açıkça gerici bir konumda bulunan Napolyon’ca ileri sürülen anlamlarını (‘uygulanması mümkün olmayan kuram’ ya da “soyut yanılısama”)<sup>20</sup> (Williams, 1977/1990, s. 49-50) benimsemiş gibi duran Marx,

---

<sup>20</sup> Parantez ve tırnaklı ifadeler kaynağa aittir. *Napoleon*, kaynakta *Napolyon* olarak yazılmıştır.

bu zeminde hareket ederken, fikirlerin oluşumunda Napoleon'dan farklı bir ilk nedenler silsilesi geliştirerek, ideolojinin günümüze kadar gelen tartışmalarında merkeze oturmuştur.

### 3.1.2. Marx ve İdeoloji

Marx, tüm ideoloji tartışmalarına doğrudan ya da dolaylı olarak etki eden ve tüm çalışmalarına yayılan ideoloji düşüncesini *1844 El Yazmaları* (1932/2014a) (ya da *Ekonomik ve Felsefi El Yazmaları*) ile geliştirmeye başlamıştır. Bu çalışmasından başlayarak Marx'ın tüm eserlerinde sanki birbirinden farklıymış gibi değerlendirilen ideoloji üzerine fikirleri, esasında özne-nesne ve soyut-somut (bilinç-varlık) ikiliğine karşı çıkmak ve yine onun nazarında zaten birbirleriyle ilişkili olan bu ikili karşıtlıkların, yine ve her daim birbirleriyle ilişki içinde ele alınması gerektiği üzerine kuruludur.

Tarih boyunca insan-öznenin eli-emeği, bilinci ve ilişkileriyle ortaya çıkan soyut-somut ürünler-nesnelere ile ilişki ve süreçler, insan-öznenin kontrolünden çıkıp, insan-özneyi kontrol altına alarak kendileri birer özneymiş gibi görünebilmektedir. İnsan-özneye tabi olan nesnelere, insan-özneyi kendilerine tabi kılabilen, nesnelere birer fetiş-put-idol haline gelebilmektedir. Marx'ın ilk kez *1844 El Yazmaları*'nda ortaya koyduğu insan-öznenin kendi ürün, nesne ve tasarımlarına karşı bu yabancılaşma süreci ve bu süreçle doğrudan ilintili meta fetişizmi kavramı, Marx'ın ideoloji üzerine genel fikri ve bu fikir kapsamında, felsefi gelenek ve kapitalist toplumlardaki özne-nesne ve soyut-somut ikiliğini yorumlamak açısından anahtar kavramlardır. Bu süreçlerin bir parçası olarak kendi ürettiği-tasarladığı nesnelere yabancılaşan özne, özellikle üretim-ürün ve tasarımlarla doğrudan ilgili olan bilincin fikirlerini ise bu etkinliklerden ayırarak, bilinç ve fikirleri birer kendinde-şey olarak da ele alabilmektedir. Hatta bu durum, Fransız Aydınlanma geleneğinde gördüğümüz gibi başlı başına bir felsefi eğilim haline gelebilmektedir.

*1844 El Yazmaları*'nın, Alman diyalektik idealizminin en önemli felsefecisi Hegel ile tartışmaya ayrılan bölümünde, “doğal olan her şeyin bir başlangıcı olması gerektiği için, insanın da oluşma edimi vardır: *Tarih*” diyen Marx'ın (1932/2014a, s. 170), bundan iki yıl sonra, Engels ile birlikte yazdığı *Alman İdeolojisi*'nde (1932/2013), Alman idealist felsefecileriyle (Genç Hegelciler) giriştikleri tartışmanın merkezinde de bu yatmaktadır.

Genç Hegelciler'in bilinç ve fikirleri insanın oluşma edimi ve varlığından ayrı tutmaları, yani tarihten ayırmaları sorunlu bir durumdur. Fikirlerin de bir tarihi vardır; fakat bu tarih, insanın maddi üretim ve faaliyetlerinden özerk ya da daha ileri boyutta bağımsız bir tarih değildir. Çünkü “fikirlerin özerk kendiler olarak kavranılması, onların tarihsizleştirilmesine ve doğal-laştırılmasına hizmet eder” (Eagleton, 1991/1996, s. 109). Marx ve Engels, o ünlü pasajda sorunu şöyle ifade etmektedir:

Fikirlerin, tasavvurların ve bilincin üretimi, başlangıçta, insanların maddi faaliyetiyle ve aralarındaki maddi temaslarla, yani gerçek hayatın diliyle doğrudan bağlantılıdır. Tasavvur, düşünme, insanlar arasındaki zihinsel ilişkiler, bu aşamada hâlâ onların maddi davranışlarının dolaysız ürünü olarak ortaya çıkar. Bir halkın siyasal dilinde, hukuki, ahlaki, dini, metafizik vb. dilinde ifadesini bulan zihinsel üretim için de aynı şey geçerlidir. Sahip oldukları tasavvurları, fikirleri vb. üretenler insanların kendileridir; yani, üretici güçlerinin belirli bir gelişim düzeyi ve bu düzeye karşılık gelen -en ileri biçimlere varıncaya kadar- maddi ilişkileri tarafından koşullanan gerçek, aktif insanlardır. Bilinç, asla bilinçli varlıktan başka bir şey olamaz; insanların varlığı da onların gerçek yaşam süreçleridir. Eğer bütün ideolojilerde insanlar ve onların ilişkileri bir camera obscura'daki gibi baş aşağı duruyor görünüyorsa, bu olgu da, tıpkı nesnelere gözün ağ tabakası üzerinde ters çevrilmesinin onların doğrudan fiziksel yaşam süreçlerinden ileri gelmesi gibi, insanların tarihsel yaşam süreçlerinden ileri gelir (Marx ve Engels, 1932/2013, s. 34-35).

Görüldüğü gibi fikir ve bilincin oluşumunda maddi hayatın koşulları ve faaliyetleri, “başlangıçta” ifadesiyle ön plana alınmıştır. Alman idealistlerin öne sürdüğü gibi insanlık tarihinin oluşumunda fikirler, maddi etkinlik ve toplumsal pratiklerden önce, yani madde öncesi bir ideadan gelmemektedir. Yani Marx ve Engels'in, yukarıdaki pasajdan hemen sonra ifade ettikleri gibi (1932/2013, s. 35), “gökyüzünden yeryüzüne inen Alman felsefesinin tam tersine, burada, yeryüzünden gökyüzüne çıkılmaktadır”. Öte yandan günümüzde de sıkça tartışılmaya devam eden “camera obscura göndermesinde de görüldüğü gibi, Marx düşüncelerin gerçekliği çarpıttığını ya da ters çevirdiğini, çünkü bizzat bu gerçekliğin çarpık ya da ters olduğunu düşünüyordu” (McLellan, 1995/2009, s. 16). Marx'ın tüm düşünce gelişiminin vardığı son nokta olarak gerçekliğin neden ve nasıl çarpık ya da ters olduğu hususu hemen ileride ele alınacaktır; fakat bu noktada *camera obscura* göndermesi/metaforu ile ilişkilendirilen, esasında Engels'in bir mektubundan adeta cımbızla çekip çıkarılarak türetilen “yanlış bilinç” kavramına yönelik tartışmalara öncelik verelim.

Çam'ın da belirttiği gibi (2008, s. 36) “Marksist gelenek içinde sıklıkla gönderme

yapılan yanlış bilinç nosyonu, ideolojiyi değerlendirmede en sorunlu kavramlardan biridir”. Öte yandan McLellan’ın da teyit ettiği gibi (1995/2009, s. 20) hiçbir çalışmada “Marx’ın asla ‘yanlış bilinç’ kavramını kullanmadığını söylemek gerekir”.<sup>21</sup> McLellan gibi birçok kişi “yanlış bilinç” tamlamasından bir kavram olarak söz etse de, Engels’in ise esasında “yanlış bilinç” gibi kasıtlı bir kavram türetmediği, sadece bir durumu ifade etmek için bu iki kelimeyi yan yana kullandığı anlaşılmaktadır. Şöyle ki, önceleri sıkı bir liberal sonrasında ise etkili bir sosyalist olan Franz Mehring’e yazdığı bir mektupta Engels, ideoloji kavramını ideolog(lar) açısından tarif etmektedir. Engels’in tarifine göre “ideoloji, düşünür denen kişinin bilinçli bir biçimde gerçekleştirdiği bir süreçtir, ama bunu yanlış bir bilinçle yapar” (McLellan, 1995/2009, s. 20). Düşünür etki altında kaldığı gerçek güçlerin ne olduğunu bilmemekte, fikir ve düşüncelerini saf düşünceden üretmektedir. Engels’in gerçek güçlerden kastı, kuşkusuz maddi-ekonomik güçlerdir. Ancak bu güçler, Engels’in sonrasında yol açacağı gibi mekanik materyalizm ve ekonomik belirlenimciliğe/determinizme varacak ölçüde bir basitleştirmeden ibaret değildir.

Tüm bunlar, Engels’in Marx’ı yanlış okumuş ya da yanlış anlamış olmasıyla da ilgili değildir. Engels’in vurgusu, fikirlerin ortaya çıkmasındaki ilk el nedenlere dair tartışmalardır. Çam’ın ifadesiyle (2008, s. 36), “Marx tarafından 1844 *El Yazmaları*’ndan itibaren pek çok metninde, felsefi gelenek içinde yer etmiş özne-nesne ikiliğine karşı çıkmak için” oluşturduğu işleyiştir: Yani Marx ve Engels’in hemen yukarıda aktarılan meşhur alıntıları ve devamında öne sürdükleri gibi, fikirlerin oluşumunda maddi etkinlik ve toplumsal pratiklerin de yine fikirler kadar etkili olduğu hususudur. Sadece Mehring’e yazdığı oldukça heyecanlı mektubunda Engels, maddi etkinlik ve toplumsal pratiklere aşırı bir vurgu yapmış ve sonrasında Marx ve Engels’in takipçileri ve elbette karşıtları tarafından “yanlış bilinç” kavramı adeta cımbızla çekilerek, düşüncenin özü bağlamdan koparılarak mekanik materyalist ve ekonomik determinizme/belirlenimciliğe yol açacak yorumlara neden olmuştur. Hatta Engels’in ideolog/düşünür düzeyinde kullandığı yanlış bilince sahip olma durumu, kitleleri de içine alacak şekilde genişletilmiştir. Buna göre kitleler içinde buldukları durumu idrak etmekten uzak yanlış bir bilinç durumuna sahiptir; ne yaptıklarından habersiz saf

---

<sup>21</sup> Vurgu kaynağa aittir.

ve etkiye açık bir halde oradan oraya sürüklenmekte ve kandırılmaktadırlar. Bu düşüncenin en iyi örneği, günümüz Türkiye'sinde bir siyasi partiye oy verenlerin safaptal-cahil olarak nitelenmesinde görülmektedir. Bu nitelemeye göre saf, eğitimsiz ve cahil olan bir kitle, en başta kendilerini maddi ve manevi olarak zarara uğratan bir siyasi partiye oy vermekte ve vermeye devam etmektedir. Oysa insan, çıkarlarını gözetken bir varlıktır ve insan çıkarları çok çeşitli olduğu gibi sürekli değişkenlik gösterebilmektedir. Bu vb. materyalist nitelermelerde yer alan cehalet ve eğitim vurgusuna cevabı ise yine Marx ve Engels vermektedir:

Koşulların değiştirilmesine ve eğitime dair materyalist öğretisi, koşulların insanlar tarafından değiştirildiğini ve eğitmenin kendisinin de eğitilmesi gerektiğini unuttur. Bu nedenle, toplumu iki bölüme –birine toplum üstü bir konum verecek şekilde- ayırmak zorunda kalır. Koşulların değişmesi ile insan etkinliğin veya öz-değişiminin<sup>22</sup> örtüşmesi, ancak *devrimci pratik* olarak kavranıp doğru anlaşılabilir (Marx ve Engels, 1932/2013, s. 15-16).

Dolayısıyla mesele, özellikle “Aydınlanmacı yaklaşımların varsaydığı gibi basitçe yanlış fikirleri doğrularıyla değiştirme şeklinde özetlenebilecek bir eğitim sorunu değildir” (Çam, 2008, s. 39). Nitekim son kertede ideolog da, Engels'in Mehring'e yazdığı mektubunda ifade ettiği gibi ne yaptığından habersiz, saf bir kişilik değildir. Önceki kısımda ele aldığımız Destutt de Tracy bile, Fransız Devrimi'ne kadar ateşli bir şekilde savunmuş olduğu fikirlerin, devrimden sonra özellikle Napoleon eliyle bambaşka bir yöne doğru kaydığını gördüğünde, ona ve onun düşüncesine karşı hayati boyunca direnmeye devam etmiştir. Bu noktada en önemlisi ise, ideolojiyle ilgili çalışmasının son cildini de ekonomiye ayıran Tracy'nin, Marx gibi ekonomik çıkarların toplumsal hayattaki belirleyiciliğini saptama noktasına kadar ulaşmış olmasıdır. Öyle ki Tracy “bu çıkarlarda kendi rasyonalist siyaset anlayışının temelini sarsma tehdidi getiren bir dirençliliğin varlığını saptar. Tembel zenginleri hiçbir işe yaramadıklarına ikna etmekte akıl bir işe yaramaz, diye yakınır” demektedir Eagleton (1991/1996, s. 106) ve şöyle devam eder:

*Éléments*'in son cildi, bu nedenle, aşılması Marx'a kalacak olan bir maddi sınıra takılıp kalır ve dolayısıyla kitabın Sonuç bölümünde de bir düş kırıklığı havası hissedilir. Tracy, bakışlarını ekonomik alanda yoğunlaştırdığında, sınıf toplumdaki toplumsal güdülenimlerin kökten "irrasyonelliği" ve düşüncenin bencil çıkarlarda kök salmışlığı ile yüz yüze gelmek zorunda kalmıştır. İdeoloji

---

<sup>22</sup> Kaynakta burada verilen dipnotla, esas metinde kullanılan “Selbstveränderung” ifadesinin “insanın kendi kendini değiştirmesi” olarak açılımı aktarılmıştır.

kavramının daha sonraki, aşağılayıcı anlamına doğru kaymaya başladığı görülür. Ve Tracy'nin kendisi de aklın, duygu, karakter ve deneyimi daha fazla dikkate almak zorunda olduğunu itiraf eder. Eserini tamamladıktan bir ay sonra da intihar etmeyi savunan bir makale kaleme alır (Eagleton (1991/1996, s. 106).<sup>23</sup>

Görüldüğü gibi Engels'in ifade ettiği şekilde ideolog/düşünür, etkisi altında kaldığı güçlerden habersiz, saf ya da yanlış bilinç sahibi değildir. Tracy örneğinden de anlaşılacağı üzere, fikirler de başka fikirlerle mücadele halinde olduğundan değişim ve dönüşüm içerisindedir. Fikir sahibi düşünürün bilinci de etkin ve dinamiktir.

Öte yandan fikirlerin oluşumunda duygu, karakter ve deneyimle son derece ilişkili olarak tarafgirlik ve tercih meselesi de göz önünde bulundurulmalıdır. Aynı durum, kitlelerin oy tercihi için de geçerlidir. Tracy, düşüncelerin oluşumunda maddi pratikler, toplumsal etkinlikler ve ekonomik çıkarların kendi siyasi anlayışını tehdit ettiğini anladığı anda bu unsurların izini sürmekten vazgeçebilir ve kendi düşüncesinde direktip ilerlemeye devam etmeyi tercih edebilirdi. Ne var ki, bir çıkış bulamamış ve sonunda intihar düşüncesine meyletmiş olsa da, insan yaşamında ekonomik çıkarların önemi doğrultusunda araştırmalarında ilerlemeye devam etmiştir.

Elbette Tracy'nin tam tersi tercihler yapanlar da vardır. Bu da ideoloji kavramıyla ilgili tartışmanın yönünü, yine Marx ve Engels'in *Alman İdeolojisi*'nden en çok alıntılanan diğer pasajının açılış ifadesine çevirmektedir: “Egemen sınıfın düşünceleri, her çağda egemen düşüncelerdir: Yani, toplumun *maddi* egemen gücü olan sınıf, aynı zamanda egemen *fikrî* güçtür” (Marx ve Engels, 1932/2013, s. 52). Dolayısıyla Engels'in Mehring'e mektubunda yer alan ve Marx ve Engels'in *Alman İdeolojisi*'ndeki *camera obscura* metaforuna dayandırılan “yanlış bilinç” kavramı, Marx'ın ideoloji anlayışını kavramakta geçerli değildir. Bu da Marx'ı ve dolayısıyla bizi, *1844 El Yazmaları*'nda “yabancılaşma” ekseninde geliştirmeye başlayıp, en olgun halini, ustalık çalışması *Kapital*'de (1968/2011) ortaya koyduğu “fetişizme” götürmektedir.

*1844 El Yazmaları*'nda “yabancılaşma” hususuna dair açıklamalar Marx'ın ideoloji eleştirisinin birer parçalarıdır.

İşçi ne kadar çok servet üretse, üretiminin gücü ve kapsamı ne kadar artsa, kendisi de o kadar yoksullaşır. Ne kadar çok meta yaratırsa kendisi de bir meta olarak o kadar ucuzlar. Şeyler dünyasının *artan* değeriyle doğrudan doğruya orantılı olarak insanlar dünyası *değersizleşir* (Marx, 1932/2014a, s. 75).

---

<sup>23</sup> Vurgular kaynağa aittir.

Sürecin devamında ise “emeğin ürettiği nesne –emeğin ürünü- emeğin karşısında *yabancı bir şey*, kendini üretenden *bağımsız bir güç* olarak dikilir” (Marx, 1932/2014a, s.75). 1844’te bunları ifade eden ve kimilerinin “genç” Marx dediği Marx; yine kimilerinin “genç” olanından farklı olduğunu ileri sürdüğü 1867’deki “olgun” Marx halinde de meseleyi *meta fetişizmi* ile ortaya koyar. Bu da *1844 El Yazmaları*’ndaki düşüncelerin bir devamı niteliğindedir.

Burada, insan kafasının ürünleri, kendilerine özgü hayatları olan, kendi aralarında ve insanlarla ilişki halindeki bağımsız biçimler gibi görünür. İnsan elinin ürünleri olan metalar dünyasında da böyledir. Emek ürünleri metalar olarak üretilmeye başlar başlamaz onlara yapışan ve dolayısıyla da meta üretiminden ayrılmaz olan bu şeye fetişizm adını veriyorum (Marx, 1968/2011, s. 82-83).

Bu düşünceler bir üstte, ya da 1844’teki düşüncenin bir başka yorumudur: “Emeğin ürettiği nesne –emeğin ürünü- emeğin karşısında *yabancı bir şey*, kendini üretenden *bağımsız bir güç* olarak dikilir” (Marx, 1932/2014a, s.75). Dolayısıyla modern insanın da, kendi yaptıkları “fetiş” nesnelere tapınan “ilkel” insanlardan pek bir farkı yoktur. Rehmann’ın da belirttiği gibi:

Eğer bu sömürgeci bağlamda düşünülürse, Marx’ın bu kavramı kullanımının, ideoloji eleştirisinin bir başyapıtı olduğu görülebilir. Bu kavramı benimsemekle Marx, Avrupa’nın üstünü olduğunu ve kendi yaptıklarına tapınan bu “ilkel” insanlardan çok daha “akılcı” ve “aydınlanmış” olduğunu düşünen o dönemin ideolojilerine hitap eder (Rehmann, 2013/2017, s. 51).

Günümüzün ideolojileri ve modern ya da post-modern insanı için de durum pek farklı değildir. Neticede insan emeğinin ürünleri, insanın üzerinden bir güç olarak yükselir. İnsan, emeğinin karşılığını ücret biçimiyle alır; ancak bu emeğin değil emek gücünün karşılığıdır. İnsan emeği, artı değer olarak sermaye sahibinin hanesine yazılır. Emek, *metada temsil* edilir. “Emek yalnız meta üretmez; kendini ve bir *meta* olarak işçiyi de üretir – ve bunu meta ürettiği oranda gerçekleştirir” (Marx, 1932/2014a, s.75). Artık emek de, işçi de bir metadır ve *metada temsil* edilirler. Dolayısıyla Marx’ta ideoloji Napoleon’da olduğu olumsuz bir anlama bürünmüştür. Ancak görüldüğü gibi Marx’ın ideolojiye yüklediği olumsuzluk Napoleon’dan kesinlikle farklıdır.

### **3.2. Temsil**

Yukarıdaki son ifadeler aslında “temsil” kavramını nasıl ele aldığımızın da bir ilamıdır. Fakat bu ele alış biçimi de bilinen “temsil” kavramından bağımsız ya da farklı değildir. Önce TDK’nın (2019) “temsil” için verdiği anlamlarla başlayalım. İsim olarak “temsil”,



“birinin veya bir topluluğun adına davranma”dır. Yine isim olarak “temsil”, (tiyatro) “oyun”udur. “Edat” ve “halk ağzında” ise “söz gelişi” anlamındayken; “eskimiş” bir “biyoloji” terimi olarak ise “temsil”, “özümleme” anlamına gelmektedir. Fiil olarak “temsil etmek” ise “hak ve görev bakımından bir kimse veya topluluğun adına davranmak”; “bir eseri sahnede oynamak” ve bir şeyi “belirgin özellikleriyle yansıtmak, sembolü olmak” anlamlarına gelmektedir. “Eskimiş” bir “sıfat” olarak “temsilî” sözcüğü ise, “bir şeyi göz önünde canlandıran, temsille ilgili” anlamındadır.

Görüldüğü gibi “temsil” kavramını ele alma biçimimizle, sözcüğün anlamları arasında bir kopukluk, ilişkisizlik ya da tutarsızlık yoktur. İnsan emeğinin *metada temsil* edilirken, emeği ile birlikte insanın kendisinin de *metalaştığını* ve *metada temsil* edildiğini söylediğimizde, bu, *temsil* kavramını bağlamdan koparıp idealize eden bir kavrayıştan kesin bir kopuş demektir. Böylelikle temsil, kendi tarihselliği ve o tarihselliğin içine oturduğu bütün bir tarihselliğin içine oturur. Ginzburg meseleyi şöyle ifade ettiğinde de farklı bir şey söylemiş olmaz.

“Temsil” bir yandan temsil edilen gerçekliğin yerine geçerek yokluğu hatırlatır; diğer yandan o gerçekliği görünür kılarak mevcudiyeti ima eder. Üstelik bu karşılık kolayca tersine çevrilebilir: ilk durumda temsil edilen vekâleten de olsa mevcuttur; diğerinde ise kendisiyle çelişerek, temsil etmeyi amaçladığı gerçekliğin yokluğunu hatırlatır (Ginzburg, 2002/2009, s. 76).<sup>24</sup>

Temsilin gerçekliğin yokluğunu hatırlatması ya da gerçeliğin mevcudiyetini ima etmesi, bir *parça* durumundaki *temsilin bütün* ile olan ilişkisidir. Bu ilişki de tarihseldir. Öyle ki “Marx, ekonomi politiğin toplumsal gerçekliği tarihsellik içerisinde ele almamakta ısrar ederek ebedileştirmeye çalışmasının gizli öznesinin bilinçli ideolojik mücadele olduğunu görür” (Durmaz, 2019, s. 82). Bir taraftan gerçekliği ima ederken, diğer yandan o gerçekliğin yokluğunu ifade eden temsilin üzerine ancak, onu kendi tarihselliği içinde ele alarak; taşıyıcılığını üstlendiği *bütün* ile *içsel ilişkilerini* kavrayarak gidilebilir. Marx’ta da “şayet bir parça ya da şey temsil yeteneğine sahipse bu, söz konusu bütünselliğin taşıyıcısı olmasıyla mümkündür. O bütünün içerisinde yer alan parça ya da şey kendiliğinden temsil edilemez” (Durmaz, 2019, s. 123). Aksi bir tutum da ideolojiktir.

---

<sup>24</sup> Vurgular kaynağa aittir.

Dolayısıyla *temsil* kavramını bağlamından koparıp idealize eden bir düşünce biçimi ya da akımın bu çalışmanın sayfaları arasında olması beklenemez. Temsil Kuramları ya da Kültürel Çalışmalar karikatürize halleri gibi, uzun uzadıya *temsili bütün* ile ilişkilerinden koparmış vaziyette ele almak bu çalışmanın benimsediği bir yol değildir. Öte yandan bu tip bir yaklaşımı reddederken, bu sefer de toptan *temsil* kavramını, özellikle de *sinemada temsili* de reddeden başka bir tip *felsefi idealizm* de bugünlerde bir başka modadır. Baker'in, 90'ların ortalarında söz ettiği hortlak yeniden ortalıkta gezinir görünmektedir:

Zayıf düşüncenin sırtına bindirilmiş eleştiri, ya radikalizm, ya da eleştirel felsefenin yeni olanakları olarak sunulmaya devam ediyorlar bu günlerde. Kolayca, bir eleştiri çağında yaşamakta olduğumuz iddia ediliyor: Dev, kurgusal ve kuşakları asırlardır peşisıra sürükleyip götürmüş, bir bakıma tarihin pestilini çıkarmış düşünceler ve "meta-anlatılar" çağının kapandığı (nedense Marksizm bu anlatıların en belirgin örneği olarak görülür hep), fark edilmeden kalanın, bir diğerinden ve herbirinden "farklı" olanın değer kazandığı, her özel özgürlüğün kendi engelini, dolayısıyla farklı biçimlenme ve yapılanma tarzını bulduğu ve eleştirinin, toplumsal, kültürel, estetik, edebi her boyutta felsefeye bir kez daha şans tanıyacak tek düşünsel buyruk, tek kelam tarzı olduğu söyleniyor. Bu zayıf düşüncenin önerilmesidir. Kütüphaneler dolusu sayfa ve yazı, daha şimdiden, hakikatin bütün normlarının ve dayanaklarının değişime uğradığını, yaşlı, kişisellikten arınmış düşünce yumaklarının zorunlu ve mukadder eriyişlerinin çözümlüşlerinin tadını nihayet çıkarmaya başlamak gerektiğini söyleyerek çıkıyorlar yola (Baker, 1996, s. 22-23).

Öte yandan Ulus Baker'in, ülkemizdeki söz konusu *idealist sinemacı filozofların* en çok başvurduğu ve referans verdiği düşünürlerin başında geldiğini hatırlatmak gerekmektedir. Oysa Baker, yukarıda da görüldüğü gibi, eleştiri adı altında felsefe kılıfına sokulmuş idealist düşünceleri, zayıf düşünce olarak 90'ların ortasında mahkum etmiştir. Bu çevrelere, yine bu çevrelerin en çok referans verdiği Ulus Baker'in çok önceden cevap vermiş olması da ironiktir.

Baker, geleceği-bugünü görmüş değildir. Alıntından önce ifade ettiğimiz gibi, 90'lardaki hortlak yeniden gün yüzüne çıkmış, özellikle sinema araştırmalarında garabet bir gerileme, yenilik olarak sunulmaya başlanmıştır. Olan-biten bundan ibarettir. Öyle ki bizim de kesinkes reddedeceğimiz Platon'un ünlü "mağara metaforu"na karşı durmak adına, belki de koskoca bir dünya ve insanlık tarihi de reddedilmektedir. İş, "sinema temsil değildir" noktasına kadar gelmiştir. Fakat yine son derece ironik olarak,

Shakespeare'in "Size Nasıl Geliyorsa" oyununda "Jaques" karakterine söylediği replikler, bu reddiyeyle dayanak olarak sunulmaktadır:

Tümüyle bir sahnedir yaşam;  
Erkeklerle kadınlarsa, hepsi birer oyuncu;  
Biri çıkar, öteki girer ve her biri,  
Kendine düşen sürede pek çok rol oynar;  
İnsanın yedi dönemi yedi perde eder (Shakespeare, 1623/1996 , s. 65).

Bu sözlerin, Platon'un idealize bir dünya tasavvuru ve anlayışına karşıt olduğu doğrudur; ancak bu alt başlığın girişinde de ifade edildiği gibi bu sözler, *temsilin* "oyun" (tiyatro temsili) olduğu anlamıyla da örtüşür. Shakespeare, "tümüyle bir temsildir yaşam" dese bile, hem o dize hem de ilişkili olduğu diğer dizelerdeki anlam değişikliğe uğramaz. Shakespeare'in isabetle belirttiği gibi, insanların oynadıkları ya da büründükleri "roller", toplumsal ilişkilerindeki "roller"dir. O toplumsal ilişkiler ki, insanın üretim ilişkileridir. Herkes üretim ilişkileri içinde edindiği rollere göre üretim yapar ve yaptığı üretimle, üretim ilişkileri içinde kendini ve rollerini yeniden ve tekrar tekrar üretir. İnsan üreten bir canlıdır. Ürettikleriyle kendi emeğini ve kendini yeniden üretir. Ürettiği ürünler de (metalar) insanın hem kendini hem de girdiği üretim ilişkilerini yeniden üretir. O metalar için kullandığı emek gücü, o metada *temsil* edilir. Metanın insan üzerinde bir güç olarak belirmesiyle insan da artık bir metadır ve o metada *temsil* edilir. Bunların hepsi Platon'un mağarasındaki gölgeler ya da suretler değil; tam tersine gerçeğin ve de gerçekliğin ta kendisidir.

Dolayısıyla Kültürel Çalışmaların ya da benzer bir ekolün belli bir dönemde karikatürize edilerek moda haline getirilmiş düşünce biçimine karşı olmak farklı; bu karşı duruş üzerinden bu kez toptan *temsil* kavramını yok saymak farklıdır. Bu çalışmada, *temsili* idealize ve karikatürize ederek bağlamından koparan anlayışla birlikte; *temsili* yok sayan, özellikle de *sinemada temsili* reddeden bir tür garabet *felsefi idealizm* de reddedilmiştir. Sinema da bir insan üretimidir. Kendisi de bir *temsil* olan insanın, hem kafa hem de kol emeği gücünün, bir metada *temsil* edilme biçimidir. "Sinema temsil değildir" ya da "temsil öldü yaşasın sinema" demek, yine bir insan ürününün idealize edilerek insan üzerinde üstünlük kurması bakımından sinemanın da *fetişleştirilmesi* demektir. Öte yandan bu, yine neoliberal çağlara özgü; tam da o çağların başındaki "tarih öldü" ya da "ideoloji öldü" sloganlarıyla aynı güzergâhta yol tutmak olacaktır. Bunların da kerameti kendinden menkuldür.

### 3.3. Sermaye ve Mekân İlişkileri Çerçevesinde Yoksulluk

O halde kendi de bir insan üretimi ve insanın toplumsal ilişkilerinin bir ürünü ve/ya sonucu olan yoksulluk da genelgeçer, göklerden zembille inmiş bir takdir-i ilahi durum olarak ele alınmaz. Toplumsal ilişkiler bir süreçtir. Yoksulluk da tıpkı zenginlik gibi bu süreçlere içkindir. Ne Allah insanları yoksul ya da zengin yaratmış; ne de zenginlik sadece akıllıların, kafasını çalıştıranların ve çalışkanların bir ödülüdür. O halde yoksulluk da ekonomi politikçilerin iddia ettiği gibi, kafası çalışmayanların ya da tembellerin bir cezası değildir.

Yoksulluk ve zenginlik doğal seçilimin de bir sonucu değildir. Çünkü ifade ettiğimiz gibi insan düşünen ve üreten bir canlı/hayvandır. İnsanın da hayvanlar gibi içgüdüleri vardır; ancak insanın davranışları hayvanlar gibi içgüdüleriyle biçimlenmez. İnsanda içgüdüleriyle şekillenen tek davranış, doğduğu anda yaşayıp yaşamadığını kontrol etmek için, doğumu gerçekleştiren doktor ya da ebe tarafından poposuna inen şaplağa verdiği ağlama tepkisidir. O andan itibaren insan, etrafını çevreleyen bir kültürün içinde yol alır. Davranışları kültürel öğrenmelerle biçim kazanır. Dolayısıyla içgüdüsel hayvanlar alemindeki doğal seçilimin insanda bir karşılığı yoktur. İnsan kendi bilinçli üretiminin bir sonucudur.

Yoksulluk da bir insan üretimidir. Öte yandan “ ‘yoksulluk’ terimi ile karşıladığımız olgu, özellikle üretim tarzındaki gelişmelere bağlı olarak, her defasında bir öncekinden daha farklı bir zemine oturan bir sorundur” (Laçiner, 2011 , s. 313).<sup>25</sup> Bizi ilgilendiren de, bu doğrultuda kapitalist üretim tarzının, neoliberal gelişim aşamasında oturduğu zemini ortaya koymaktır. Kapitalist üretim tarzı ya da biçiminde de hemen her dönemde sermaye ve mekânda meydana gelen değişim ve dönüşümler esastır. Yoksulluk da bu değişim ve dönüşümlere içkindir. Dolayısıyla bu üretim biçiminde sermaye ve mekândaki her hareketlilik yoksulluk olgusunun görünüm ve biçiminde her defasında yeni bir zemin ve sonucu ortaya koyacaktır. Fakat özellikle kapitalist üretim biçiminin neoliberal gelişim aşaması, sermaye ve mekândaki hareketliliğin hızında, bu üretim biçiminin hiçbir döneminde görülmedik bir seviyeye ulaşması bakımından ayrıksı bir yerde durmaktadır. Dolayısıyla yoksulluk da bu neoliberal denilen gelişim aşamasında o ölçüde ayrıksıdır.

---

<sup>25</sup> Vurgular kaynağa aittir.

O halde ilk olarak neoliberal gelişim aşamasının sermaye ve mekâna dair öncülleri, yani kapitalist üretim biçiminin tarihsel bir görünümü, bu alt başlığın ikinci kısmında esas özeliğimiz ve konumuz olan Türkiye ve Tarlabası'nın görünümüne bağlanarak bu bölüm tamamlanacak; *ideoloji, temsil ve yoksulluk* kavramlarının *içsel ilişkileri* ortaya konacaktır.

### 3.3.1. Genel Olarak Yoksulluk ve Öncülleri

Sermaye ve mekânın tarihselliğinde ilk aşama ise kapitalist ilişkilerin oluşumu ve gelişimi; ardından dünya savaşları sonrası kapitalist ilişkilerdeki ileri-geri hareket ve günümüzün neoliberal gelişim aşamasında sermaye ve mekânın değişim ve dönüşümündeki olağanüstü hız bu başlığın uğraklarıdır. Her uğrak *yoksulluk* bahsinde farklı bir zemindir.

#### 3.3.1.1. El koyma ve ilk(el) birikim

Bir parça toprağı himayesine almış, “Bu benim” diyebilen ve ona inanacak kadar saf insanlar bulmuş ilk insan, medeni toplumun gerçek kurucusudur. İnsanoğlu kaç suçtan, savaştan, cinayetten, kaç korku dolu olaydan ve talihsizlikten; kazıkları sökerek, hendekleri doldurarak ve türdeşlerine, “Bu haini sakın dinlemeyin, dünyanın nimetlerinin hepimize ait olduğunu ve toprağın ise hiç kimseye ait olmadığını aklınızdan çıkarırsanız, mahvolursunuz,” diyerek kurtulabilmiştir ki (Rousseau, 1755/2003, s. 64).

Rousseau *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı*'nı (1755/2003) kimliği halen belirsiz olan bu ilk insana yüklerken; Marx'ın (1968/2011, s. 686) nazarında “ilk günahın teolojide oynadığı rolün aşağı yukarı aynısını, ekonomi politikte ilk birikim oynar”. Teolojide Adem Baba, elmadan aldığı ilk ısırıkla insanoğlunu günaha bulmuş, dolayısıyla insanoğlu Tanrı nezdinde ekmeğini taştan çıkarmaya mahkum edilmiştir. Marx'ın yaşadığı dönemde seçkinler ve ana akım ekonomi teorisyenleri, sermayenin oluşum sürecinde zorunlu bu *ilk birikimi*, teolojideki Adem Baba efsanesine dayandırarak, dünya üzerinde biri çok çalışkan, akıllı ve elbette tutumlu bir seçkinler grubu, diğeri ise tembel ve müsrif bir serseriler topluluğu olmak üzere iki insan tipi tanımlamışlardır. Buna göre birinci tip ekmeğini taştan çıkarıp öte yandan tutumlu olmayı bir alışkanlık haline getirdiğinden sürekli *zenginleşirken*, ikinci tip sürekli *yoksullaş*ıyordu. Yoksulluğun kaynağı da, onların tembellikleri ve serserilikleriydi. Aslında gerçekte olan tam tersidir. Bu yolla kulak tersten gösterilmekte ya da görüntü “camera obscura”daki gibi baş aşağı” çevrilmektedir (Marx ve Engels, 1932/2013, s.

34). *İdeolojinin yarattığı bu efsanevi ve “gizemsel kabuğun içindeki rasyonel özü bulmak için”, baş aşağı duran diyalektiği ayaklarının üzerine oturtan Marx’ın da ifade ettiği gibi (1968/2011, s. 29), esasında teolojik ilk günah neticesinde ekmeğini sürekli taştan çıkarmaya mahkum edilen ve tıpkı bu örnekteki teolojik öğretiler gibi nice öğretilerle yine bu doğrultuda şartlanan tüm Ademoğulları, Marx dönemi ya da genel olarak seçkinlerin iddialarının aksine, günümüzde de devam ettiği gibi sürekli yoksullaşarak, “derilerinden başka satacak” bir şeyleri kalmayacak durumlara sürüklenirken; öte yanda çalışmayı çoktan bırakmış bir grup azınlık seçkin, başlangıçta ortak olan toprağa ve mülklere *el koyma* ve *ilkel birikim* yoluyla “ekonomik ilk günah” a girerek zenginlik biriktirmeye devam etmektedir (Marx, 1968/2011, s. 686). Yoksulluğun tarihi de ekmeğini taştan çıkarmak dışında başka bir çareleri olmayan *yoksullarla*, tam tersi çalışma ihtiyacı duymayanların karşılıklı tarihidir. Marx’a göre (1968/2011, s. 687), “gerçek tarihte, en önemli rolü fethin, boyunduruk altına almanın, soygun için insan öldürmenin, kısacası zorun oynadığı bilinir”.*

Öte yandan Rousseau’nun (1755/2003, s. 64) “bu benim” diyerek dünyanın zenginliklerine ve toprağa el koyan ilk insanıyla, teolojideki Adem ve ilk günah arasında bir benzerlik ilişkisi kurmak mümkün görünmektedir. Teolojiye göre Adem ve Havva’yı yaratan Tanrı, onları cennete benzeyen bir bahçeye koymuştur. Bahçede istedikleri gibi yiyip-içip üreyerek, soylarıyla birlikte sonsuza dek yaşayabileceklerdir. Bu durumda bahçe, yani *mekân*, ortak *mülktür*. Ancak Tanrı onlara, yalnızca bir ağacın meyvesini yemelerinin yasak olduğunu tembihlemiştir. O ağacın meyvesini yemeleri durumunda bahçeden kovularak ölümlü hale gelecek, ömürlerinin sonuna kadar soyları birbirlerine düşman olacak, dolayısıyla dünya nimetleri için ve elbette birbirleriyle mücadele etmek zorunda kalacaklardır. Bu durumda yasak meyveyi yeme davranışı, pekâlâ ortak mülkiyet kavramından özel mülkiyete geçişi ve bu yolla insanlığın maruz kaldığı, hepsi de toprak mülkiyeti kaynaklı savaş, zulüm ve acıları temsil etmektedir.

Nitekim Adem Baba, Eski Ahit’te buyurulduğu gibi (Kutsal Kitap, 2011, s. 3-4) “o ağaçtan yiyerek kesinlikle ölmezsiniz” diyen yılanın kanalıyla Havva’nın aklına uyarak, yasak ağacın meyvesini yemiştir; Havva ile birlikte cennet bahçesinden kovulmuştur. Havva, Adem’e elmayı yedirmiş olabilir ya da olmayabilir; ancak tarihsel süreçte, bir Ademoğlu’nun “buralar benim” diyerek sahip çıktığı topraklara aynı zamanda suç, savaş ve cinayet tohumları ektiği koca bir insanlık tarihi olarak önümüzde durmaktadır.

Bu bakımdan “el koyarak birikim” (Harvey, 2003/2004, s. 120) ilk kimle başlamış bilinmez; ancak aşağı yukarı ne zaman ve nerelerde başladığı tarihsel olarak saptanmış ve halen bir zenginleşme kaynağı olarak kullanılan etkin bir yöntemdir.

Yine Eski ve Yeni Ahit ile Kur’an’da da, Adem’in yaratılışıyla birlikte bir ekme-biçme faaliyetine, yani tarıma sıkça vurgu yapılır. Bu vurgulardan bir tanesi, Kutsal Kitap’ın Yaratılış Kitabı bölümü içinde yer alan Adem ile Havva bahsinde, “toprağı işleyecek insan daha yoktu” olarak geçmektedir (Kutsal Kitap, 2011, s. 2). Aynı bahis içinde “RAB Tanrı Aden bahçesine bakması, onu işlemesi için Adem’i oraya koydu” hükmü yer almaktadır (Kutsal Kitap, 2011, s. 3). Ve nihayet meyveyi yiyerek ilk günahı işleyen Adem’e Tanrı:

Karının sözünü dinlediğin ve sana, meyvesini yeme dediğim ağaçtan yediğin için toprak senin yüzünden lanetlendi, dedi. Yaşam boyu emek vermeden yiyecek bulamayacaksın. Toprak sana diken ve çalı verecek, yaban otu yiyeceksin. Toprağa dönünceye kadar ekmeğini alın teri dökerek kazanacaksın. Böylece RAB Tanrı, yaratılmış olduğu toprağı işlemek üzere Adem’i Aden bahçesinden çıkardı (Kutsal Kitap, 2011, s. 4).

İşlediği günah sonunda Aden bahçesinden kovulan Adem’in durumu, *el koyma* ile topraktan uzaklaştırılarak mülksüzleştirilen üretici sınıfın durumuyla aynıdır. Kur’an’da ise ekip-biçme faaliyeti ile ilgili popüler kültürde de en çok tartışılabilen ayetlerden biri Bakara Sûresi’nin 223. ayetidir. Ayete (Kur’an-ı Kerim, 2013, s. 34) göre “kadınlarınız sizin ekinliğinizdir. Ekinliğinize dilediğiniz gibi varın. Kendiniz için (geleceğe hazırlık olarak)<sup>26</sup> güzel davranışlar takdim edin” denmektedir. Yine Enbiyâ Sûresi’nin 78 ve 79. ayetlerinde şöyle buyurulmuştur:

Dâvûd ile Süleyman’ı da hatırla. Hani bir ekin tarlası hakkında hüküm veriyorlardı. Çünkü halkın koyunları o ekine girmişti. Biz de hükümlerine şahit olmuştuk. Biz hüküm vermeyi Süleyman’a kavratmıştık. Zaten her birine hükümler ve ilim vermiştik. Dâvûd ile birlikte, Allah’ı tespih etmeleri için dağları ve kuşları onun emrine verdik. Bunları yapan biz idik (Kur’an-ı Kerim, 2013, s. 327).

Tarih boyunca tarım arazilerinin meralştırılması ya da tarım arazilerine hayvanların salıverilmesi her zaman büyük anlaşmazlıklara neden olmuştur. Geçmişte halkın koyunlarının girdiği ekin tarlası için Dâvûd ve Süleyman’ın hüküm verdiği varsayılırken, 15. yüzyıldan itibaren Avrupa’da-fakat özellikle İngiltere’de ortak

<sup>26</sup> Parantez içi açıklama kaynağı aittir.

alanlarla ilgili hüküm, toprak sahipleri ve yeni girişimcilerce verilmiş ve tarım arazileri meralara dönüştürülerek köylü sistematik olarak topraksızlaştırılmış ve yoksulluğa mahkum edilmiştir.<sup>27</sup>

Kutsal kitaplarda tarım önceki avcı-toplayıcı dönem ise yoktur. Tarihçi Neil Faulkner (2013/2014), yaklaşık 10.000 yıl önce meydana gelen iklim değişikliğiyle bazı avcı-toplayıcı grupların çiftçiliğe geçtiğini öne sürer. Bazı topluluklar ise 6.000 yıl önce ise çapalamaya dayalı tarımdan sabana dayalı tarıma geçerek mahsülü önemli ölçüde artırmışlardır. Rousseau'nun öne sürdüğü "hain ilk insan" ya da Faulkner'ın (2013/2014, s. 22) uzman olarak nitelediği, tarımsal üründen sağlanan "artığın denetimini eline geçiren ilk sömürücü sınıflar" üyesi, kabaca MÖ 3.000 yılında ortaya çıkmış olmalıdır. Zira bu tarihlere gelinceye kadar Neolitik dönem çiftçileri denilen insan toplulukları, ortaklaşa inşa ettikleri evlerde yaşayan sınıfsız toplumlardır.

Ne var ki toprağın ekilip biçildikten sonra terkedildiği, nadas ve gübrelemenin olmadığı bu dönemde verimli topraklar hızla tükenmeye başlamış ve kıtlık baş göstermiştir. Nitekim Almanya'nın güneybatısında yer alan Talheim ölüm çukurundan bahseden Faulkner, 3 metre genişlikteki bu çukurda bulunan ve MÖ 5.000'lere tarihlenen yarısı çocuk 34 kişiye ait cesetlerden, insanların artık o tarihlerde savaşıma başladıkları sonucunu çıkarmaktadır. Duvarlara çizilen mağara resimlerinden anladığımız kadarıyla, Taş Devri boyunca da insanlar yiyecek için kendi aralarında savaşmışlardır. Ancak "savaş, karşıt gruplar arasında yaşanan geniş çaplı, uzun süreli ve örgütlü şiddet" demektir (Faulkner, 2013/2014, s. 31-32). Tarımsal üretimle artan nüfus, ancak buna ters orantılı olarak tarım arazilerinin kıtlığı gerçek savaşları başlatmıştır. Kıtlık çeken gruplar sahip oldukları fiziksel güçlerle doğru orantılı olarak, başka grupların kaynak ve ürünlerine *el koyma* yoluyla sahip olmaya başlamıştır.

Öte yandan üretkenliği artırmayan, salt tüketime dayalı bu el koyma yöntemleri kaynakların birikimine olumlu bir katkı sağlamadığından, beraberinde uzmanlaşmaya neden olmuştur. Toprağın sabanla sürülmesi ve ekip biçildikten sonra nadasa bırakılması, gübreleme, sulama teknikleri, madenlerin işlenmesi, tekerlek ve elbette

---

<sup>27</sup> Kutsal Kitap ve Kur'an-ı Kerim'den aktarılan bu dini referanslar, rastgele-sezgisel referanslar değildir. Örneğin, Kutsal Kitap ile birlikte Kur'an'da yer alan ve İslam geleneğinde Kurban Bayramının ortaya çıkışıyla ilgili olarak kaynak gösterilen Hz. İbrahim'in hikayesi, bu çalışma kapsamında çözümlenecek olan *Güneşi Gördüm* filminde temel kurucu öğelerden biri olarak karşımıza çıkacaktır.



mülk kavramı gibi uzman buluşları, sonunda tarımda üretkenliğin ve birikimin önünü açmış; artık ürün sonunda bazı gruplar, her türlü kıtlık ihtimali ve kendilerini savunma ihtiyacıyla savaş sanatlarına yatırım yapmaya başlamışlardır. Tekerlek ve yelkenliler gibi buluşlar ticaretin de önünü açmıştır.

Tarım devrimiyle klasik dinler tarihi ortaya çıkmış, dinin insan tarihi tarımla başlamıştır. Böylelikle ilk sınıflı toplumlar ortaya çıkmış, üretici sınıfların, üretim fazlasını üretken olmayan asker ve yönetici sınıflara vermekle yükümlü olduğu büyük uygarlıklar ve imparatorluklar dönemi yaşanmıştır. Üretim fazlası, “orduları beslemekte ve siyasi-askeri rekabete girişmekte” (Faulkner, 2013/2014, s. 197) kullanılmıştır. Her nerede, ne zaman ve nasıl olursa olsun *el koyarak birikim*, tarihin her döneminde tahakkümün, kitlesel yoksulluğun, mülksüzleştirmenin çok eski ve bildik bir hikayesi; fakat yalın gerçeği olarak ortada durmaktadır. Ancak tarihte öyle bir süreç vardır ki, köleler, serfler ve çiftçiler üretim araçlarından ayrılarak *özgür ücretli emekçiler* olarak ortaya çıkmışlardır.

Feodalist ilişkiler kapitalist ilişkilere doğru evrilirken, ancak hâlâ kapitalizm öncesi bu evrede üreticiler, üretim araçlarıyla doğrudan (bağımsız çiftçi) ya da dolaylı (toprak ağasına ya da devlete ait arazide üretim yapan köylü) olarak ilişki içindedir. Kapitalizme evrilme süreçlerinde ise “toplumsal geçim ve üretim araçları sermayeye, dolaylı ve doğrudan üreticiler ise ücretli işçiye dönüşmüştür” (Marx, 1968/2011, s. 687). Ortaçağ tarımının bölünmüş ve her biri küçük çiftçilere dağıtılmış arazileri *çitleme*<sup>28</sup> yöntemiyle kapatılmıştır. Bir ya da daha fazla büyük girişimci çiftçi, bu şekilde toprağın etrafını çevirip kendi mülkü gibi hareket etmeye başlamıştır. Toprakların önemli bir bölümü mera haline getirilmiştir. Köylü sınıfı mülksüzleşip ücretli işçiye dönüşürken, *el koyma-çitleme* yoluyla ele geçirilen toplumsal geçim ve üretim aracı olarak toprak, ilk girişimci sınıf için *ilk birikim-sermaye* olmuştur. “Kapitalizmin tarihi *tahliyelerin, mülksüzleştirmenin ve fakirleştirmenin tarihidir*”<sup>29</sup> diyen Faulkner (2013/2014, s. 201), bu süreçlerin en klasik biçimde yaşandığı dönemin İngilteresi’nden, Rousseau’nun “hain” adamının bir benzerinin karşımıza çıktığı anonim bir şiiri aktarır:

<sup>28</sup> Ortak alanlara el konulması ve çitleme yoluyla mülksüzleştirme, Ken Hughes’ın yönetmenliğini yaptığı 1970 tarihli *Cromwell* filminin özellikle ilk 10 dakikası boyunca ele alınmıştır. Genel olarak film, İngiltere’de feodalizmden kapitalizme geçiş süreçlerini ortaya koyan önemli filmlerden biridir.

<sup>29</sup> Vurgular bize aittir.

Halktan kazı çalan

Adamı astılar, kadını kırbaçladılar<sup>30</sup>

Ama kazdan ortak olanı çalan

O asıl haine hiç dokunmadılar (Faulkner, 2013/2014, s. 201).

Marx'ın (1968/2011, s. 706) Thomas More'un Ütopyası'ndan bir bölümünü dipnot olarak alıntılıdığı bölümde ise süreç şöyle aktarılmıştır:

Geniş tarım topraklarını boşaltıp otlak yapıyorlar. Evleri yıkıp kiliseyi bırakıyorlar yalnız, onu da ağıl olarak kullanıyorlar. En çok oturlan en çok işlenen yerleri çöle çeviriyorlar. Ormanlara, parklara, av hayvanlarına ayırdığımız yerler yetmiyormuş gibi. Böyle doymak bilmez cimrinin biri binlerce dönümlük yeri kuşatıyor. İçindeki namuslu çiftçileri evlerinden çıkarıyor: Kimini yalan dolanla, kimini zorla, kimini de türlü yollardan tedirgin edip yerlerini satmak zorunda bırakarak. Doyuracak karınları paralarından çok fazla olan bu köylüler (tarım çok kol isteyen bir iştir çünkü) çoluk çocukları, dulları, yetimleri, ana babaları ve torunlarıyla yollara düşerler. Doğdukları evden, karınlarını doyuran topraktan ağlayarak uzaklaşır zavallılar ve barınacak yer bulamazlar. O zaman kap kaçaklarını, pılılarını pırtılarını yok pahasına satarlar. Onlar da bitince ne kalır yapılacak: Çalmak ve Tanrı buyruğuyla asılmak. Yoksulluklarını dilencilikle sürdürmek isteyenler de çıkabilir: Onları da serseri diye yakalayıp zindana atıverirler. Oysa nedir suçları bu insanların? (More, 1516/2008, s. 14-15).

Feodal toprak sahiplerinin elinden kurtulan ancak bu kez de sermaye sahibinin eline düşen, *sözde özgürleşen*, yani ücretli işçiye-emeğe dönüşen üretici sınıf, başlangıçta sermaye olmayan paranın da sermayeye dönüşmesini mümkün hale getirmişlerdir. Buna göre, "toprağa ait serf ve toprak kölesinin gündelikçi tarım işçisine dönüşmelerini anlatan toprak mülkiyeti tarihi o halde aslında modern sermayenin oluşumunun tarihi olacaktır" (Marx, 1939/2014b, s. 270).

Bu süreçte toplumsal geçim ve üretim araçlarıyla birlikte sermaye haline gelen para da, artık sıradan basit bir mübadele ilişkisine konu olan paradan farklıdır. Para üretim sürecinde öncelikle birtakım metalara dönüşür. Bu metaların yeniden paraya dönüşmesi yoluyla para özel bir işlev kazanmıştır. Bu da paranın, yani sermayenin para kazanan para olması işlevidir. Paranın metaya, metaların paralara dönüşmesi mübadele demektir. Sıradan bir para olmayan para gibi, bu mübadele de artık sadece basit bir mübadeleden ibaret değildir. Paranın yani mübadele değerinin buradaki amacı eşit bir kullanım değeri elde etmek değil; mübadele değeri elde etmektir. Bu yolla artık ortada bir artı değer

<sup>30</sup> Yukarıda aktarıldığı gibi kadın, şeytana uyararak ilk günaha davetiye çıkaran; ilerleyen dönemde ise ekilip biçilip sürülen bir ekinlik (tarla) olarak tasvir edilmiştir. Zaman ilerledikçe kadına biçilen ikinci sınıf rollerde değişiklik olmazken şiddet sarmalı büyümektedir.

vardır. *El koyma* burada da devreye girmektedir. Mübadele sonunda elde edilen artı değere, eş değeri verilmeden (sermaye sahibi tarafından) el konmaktadır. Paranın metaya, metanın da paraya dönüştüğü bu döngüde artan değerın kaynağı ücretli emektir. Ne var ki, sermayenin özünü anlamak için hareket noktası olarak emek değil, dolaşım süreci içinde gelişmiş olan mübadele değeri esas alınmalıdır (Marx, 1939/2014b, s. 279). Ancak mübadele değeriın oluşabilmesi ve elbette sermayenin sermaye olarak varolabilmesi için “sermaye olmayan ile, sermaye karşıtı, negatifi ile ilişkisi” (Marx, 1939/2014b, s. 303) şarttır. Sermayenin negatifi ya da karşıtı<sup>31</sup> ücretli emektir. Sermaye sahibi için işçinin emek gücü bir kullanım değeridir. Sermaye bu değeri kullanarak, yani işçiden emek gücünü para karşılığında satın alarak, artı değer yoluyla sermayeyi çoğaltır. İşçi için emek gücünü sermaye sahibine satmak, emekle üretilen artı değer ve üründen feragat etmek demektir. İşçi açısından kendi emeği salt bir mübadele değeridir. Emek gücünü satar. Sonunda oluşan üründen feragat ettiği, yani emeğin ürünü işçinin kendi mülkü olmadığı için işçi yoksullaşır. İşçinin emeğiyle oluşan metalar ise, mübadele değeri esas olmak üzere satılır. Bunun sonunda sermaye yeni sermaye elde ederek çoğalır. Karşı tarafta bu kez işçi hayatta kalmak için ihtiyacı olan temel metaları kullanmak üzere, yani kullanım değeri olarak, metaları satın alır. Sonuç olarak işçi yine yoksullaşır.

Bu noktada *yabancılaşıma* devreye girmektedir. Marx (1932/2014a, s. 79) “emeğin yabancılaşıması olayını iki görünümüyle” ele almaktadır. Birincisi işçinin yabancı bir nesne olarak emek ürünüyle ilişkisi, diğer ise çalışma sürecinde üretim edimiyle ilişkisidir. İşçinin emek ürünüyle ilişkisinde, işçi ne kadar çok servet üretirse kendisi de o kadar yoksullaşmaktadır. Ne kadar çok meta üretirse kendisine ait emek gücü de bir meta olarak o ölçüde ucuzlamaktadır. Kullanım değeri üreten niteliksel durumdaki emek, bir değişim değeri üreten emek olarak artık bir soyut ve niceliksel emek, yani emek gücü haline gelerek nesneleşmektedir. “Nesneleşme, *nesnenin yok oluşu* ve *nesneye kölelik*, mülk sahibi ise *yabancılaşıma*, *başkalaşıma* olarak ortaya çıkar” (Marx,

---

<sup>31</sup> *Ekonomi Politüğın Eleştirisi İçin Ön Çalışma-Grundrisse*’nin çeviri notunda Nişanyan, Marx’ın “karşıt” deyimini, sermayenin kendi cinsini yeniden üretmek için ilişkiye girdiği karşı cins gibi düşündüğünü öne sürer. Elbette Marx’ın tüm çalışmalarında, daha önce de belirtildiği gibi, diyalektik yöntemden ileri gelen sürekli bir karşıtlık ilişkileri, baş aşağı dönme, görüntüyü baş aşağı çevirip yansıtan *camera obscura* aygıtına göndermeler, baş aşağı dönmüş olan diyalektiğın ayaklarının üzerine oturtulması, karşıtına dönüşen -yani kendini sömüren sermayeyi üreten- emek, tersyüz etme sürekli kullanılır.

1932/2014a, s. 75).

Üretim ediminde yabancılaşma hususunda ise Marx, çalışma etkinliğinin işçinin dışında, onun öz varlığına ait olmadığını ileri sürmektedir. Buna göre işçi kendi rızasıyla, kendi seçtiği koşullar dahilinde çalışmaz ve çalışmak istemez. Çalışma etkinliği sırasında mutlu değildir, bedenini harcayarak zihnini yok eder. Kısaca çalışma faaliyeti gönüllü bir faaliyet değil, zorlama ve zorla yaptırılan bir faaliyettir. Çalışma faaliyeti, doğrudan doğruya bir gereksinmenin doyurulmasına yönelik değil, çalışma dışı gereksinimlerin doyurulması amacıyla bir araçtır. Bu haliyle çalışma etkinliği, insanı kendine yabancılaştırmaktadır. Aynı zamanda yapılan iş, işçinin kendine ait olmadığından çalışma faaliyeti işçiyi yine kendine yabancılaştırmaktadır (Marx, 1932/2014a, s. 77-78). Farklı işçilerin emeklerinin bir araya gelip sermaye aracılığıyla birleşip bütünleşmeleriyle işçiler, yabancı bir iradeye hizmet etmektedirler. Tek tek farklı emekleri birleştirip bütünleştiren sabit sermaye içinde yer alan birer makine; yani “bireysel işçi için bir araç olmaktan çıkıp, tersine, işçinin hayat verilmiş bir *zerrecik*, makinenin canlı bir eklentisi haline”<sup>32</sup> (Marx, 1939/2014b, s. 437) gelmektedirler. Dolayısıyla böylesine koşullar içinde “işçiler hem yabancılaşmışlar hem de sömürülürler. Yabancılaşmaları, emek süreci üzerindeki denetimlerini kaybetmelerinden kaynaklanırken, sömürülmeleri ise emeklerinin tam değerini alamamaları yüzündendir” (Faulkner, 2013/2014, s. 199).

Bütün bunlara göre hem ücretli emekçinin hem sermayenin bu üretim sürecinde yeniden üretildiği düzen, yani kapitalizm ortaya çıkmıştır. Marx, feodalizmden kapitalizme geçişte esas belirleyici olarak bu süreci öne çıkarırken, kentsel ölçekte uzun bir süredir devam etmekte olan ticari faaliyetlerin feodal sistemin dönüşümünde etkili olduğunu bir diğer bakış açısı olarak ortaya koyar. Çünkü “kent ile kırsal ayrılması, her tür gelişkin ve meta mübadelesinin aracılık ettiği iş bölümünün temelidir” (Marx, 1968/2011, s. 341). Şimdi ise üretici kesimden bazıları kapitalistleşirken, büyük bir bölümü de üretim araçlarından ayrılarak “kentsel sanayiler için gerekli olan özgür ve korunmasız proleterya” (Marx, 1968/2011, s. 704) durumuna gelerek kentlere akın etmiş, böylelikle kır-kent ayrımı derinleşmiştir.

---

<sup>32</sup> “Zerre” ifadesine yapılan vurgu doğal olarak bu çalışmaya özgüdür. İşçinin makineye hayat verilmiş bir zerre ya da makinenin bir uzantısı olduğuna dair apaçık bir sahneyi, çalışmanın ilgili bölümünde, *Zerre* filminin çözümlemesinde açıkça göreceğiz.

Bugün itibariyle Marx'ın en klasik halde İngiltere'de biçimlendiğini söylediği kapitalist sistemin ulaşmadığı tek bir nokta yok gibidir. Varsa da birikimi esas ve sürekli kılmaya yönelik bir sistem olarak kapitalizmin, Luxemburg'un da dikkat çektiği gibi (1913/1984), kapitalizm-dışı üretim şekilleriyle kurmak zorunda olduğu uluslararası ölçekte ilişkiler söz konusudur. Aynı zamanda bu ilişkiler, sermayenin hayati önemdeki artı-değerinin realizasyonu için de bir zorunluluktur. Çünkü kapitalist sistem kendi ihtiyacından daha fazlasını üretme eğilimindedir. Bu da *yetersiz tüketim (eksik tüketim)* ve *aşırı birikim* kaynaklı krizlere neden olmaktadır. Mevcut üretim fazlası, kapitalist olmayan ülkelerce satın alınmak durumundadır.

Yine kapitalist sistem, kendi ihtiyacından fazla üretim aracına da sahip olabilmektedir. Bunlar da kapitalist olmayan ülkelerde alıcı bulacaktır. Luxemburg bu bağlamda, örneğin 19. yüzyılın ilk yarısında İngiliz sanayiinin Amerika ve Avustralya'ya demiryolu yapımı için malzeme sağladığını belirtirken, genel olarak “demiryolları, kapitalist üretimin iş başına gelmesinin ilk koşullarından biri” (Luxemburg, 1913/1984, s. 31) demektedir.<sup>33</sup>

Yine dünyanın farklı farklı noktalarına sermaye aktarımı yapan aynı İngiltere, ilerleyen bölümlerde daha etraflı inceleyeceğimiz gibi, Osmanlı İmparatorluğu'yla yaptığı 1838 tarihli Ticaret Anlaşması'yla, ülke içinde yerli tüccarla aynı haklara sahip olmuştur. Takip eden on yıl içinde, özellikle Osmanlı demiryollarındaki gelişmeler, başta İngiltere olmak üzere “Avrupa mallarının imparatorluk topraklarının her köşesine nüfuz etmesini kolaylaştırarak yerli sanayii daha da güç durumda” (Çelik, 1986/1998, s. 29-30) bırakmıştır. Bu gelişmelerle birlikte Osmanlı İmparatorluğu'nda Batı odaklı kapitalist yerli sanayi hamlelerine hız verilmiştir. Buna göre İstanbul'da devlet denetiminde çeşitli sanayi işletmeleri kurulmuş, ne var ki zorunlu olarak makineler ve bunları kullanacak işçiler Avrupa'dan getirilmiştir. Çelik'in (1986/1998), Charles MacFarlane'nin 1850 yılında kaleme aldığı *Turkey and Its Destiny* kitabından aktardığı, o dönemde İstanbul'da bir kumaş fabrikasında çalışan Belçikalı bir işçinin sözleri, Luxemburg'un

---

<sup>33</sup> Rosa Luxemburg, demiryolu ağının gelişimiyle sermayenin ileri atılımı arasında doğrudan bağlantı kurarak, demiryollarının kıtalar bazında 1840-1910 arasındaki gelişimini tablolastırmıştır. Buna göre kapitalizmin ana taşıyıcı kıtalarından Avrupa'da 1840'ta 2925 kilometre olan demiryolu ağı, 1910 yılında 333.848 kilometreye çıkmıştır. Amerika'da ise 1840 yılında 4754 kilometre olan demiryolu ağı, 1910 yılında 526.282 kilometreye çıkmıştır. Demiryolları yine, araştırma kapsamında inceleyeceğimiz *Eşkıya* filminde emeğin ve yine bir sermaye; ancak yasadışı bir sermaye olarak uyuşturucunun dolaşımında ve *Güneşi Gördüm* filminde ise zorunlu emek göçünün taşıyıcısı olarak karşımıza çıkacaktır.

işaret ettiği kapitalizmin kapitalizm-dışı uluslararası ilişkilerini göstermesi bakımından önemlidir. İşçi, Fransa ve İngiltere'nin en iyi makinelerine sahip oldukları için, ara sıra en iyi kalite kumaş üretmezlerse garip olacağını söylemektedir. Ürettikleri kumaş için yünler Saksonya'dan ithal edilmektedir. Fransız ve Belçikalı işçiler de bunu işlemektedir. Belçikalı işçi üretilen kumaşa "sırf Türkiye'de üretiliyor" diye Türk kumaşı demenin yanlış olacağını belirtmekte, kumaş için "Avrupa makineleriyle, Avrupa malzemesinden, Avrupalı işgücüsüyle, Türkiye'de yapılan bir kumaştı" ifadelerini kullanmaktadır (Çelik, 1986/1998, s. 30).

İngiltere'nin 1838'de Osmanlı İmparatorluğu ile yaptığı ticari anlaşma ve anlaşmayı takip eden gelişmeler, kapitalizm ile kapitalizm dışı ülkeler arasında kurulan sayısız sömürü ilişkisinden yalnızca bir tanesidir. 1840'lardan başlayarak yaklaşık 35 yıl boyunca kapitalist ülkeler, istikrarlı bir büyüme ve genişleme dönemine girmiştir. "Bu, dünyanın kapitalist hale geldiği ve gelişmiş ülkelerin önemli bir azınlığının endüstriyel ekonomilere dönüştüğü bir dönem" olmuştur (Hobsbawm, 1995/2003, s. 43). İngiltere'nin pamuk ihracaatı 1850'den başlayarak on yıl boyunca katbekat artmıştır. Yine Belçika'nın demir ihracaatı ise 1851 ve 1857 yılları arasında iki kat artmıştır.

Veriler çoğaltılabilir ancak büyüme verileri yanıltıcı olabilmektedir. Çünkü kapitalizmin eşitsiz gelişim dinamikleri, sistem içinde periyodik çatlaklar oluştururken, Dobb'un da işaret ettiği gibi (1958/1990, s. 57), "19. yüzyılda kabaca her 10 yılda bir sistemde küçülme ve büyümeler olmuştur". Nitekim 1857-58 yılları arasında kapitalizmin ilk ciddi krizi patlak vermiştir. Ardından 1873 yılında New York borsasının 10 gün boyunca kapanmasına neden olacak, bu kez çok daha uzun süreli genel bir kriz daha yaşanmıştır. Kuzey Amerika ve Avrupa'yı etkisi altına alan bu kriz, 1873'te başlayıp etkileri 1896'ya kadar sürmüştür. Kriz öncesi 1840-1873 yılları arasında, hızlı büyümeye bağlı olarak kapitalist ülkelerde kırdan kentlere hızlı bir göç sonucunda kitlesel bir proleterleşme yaşanmış; sermaye birikiminin devamlılığı adına, Osmanlı İmparatorluğu örneğinde olduğu gibi, özellikle İngiliz sermayesi ulusal sınırları aşarak dış pazarlara yönelmişse de, iki krizin de gösterdiği gibi hep kendi sınırlarına, daha doğrusu ulusal ve uluslararası piyasaların sınırlarına teslim olmuştur. Bu krizler ilk olmalarına ilktir, ancak üretilen çözümler bakımından da son olmayacaklardır.

### **3.3.1.2. Keynesçi refah yıllarının genel görünümü**

1873 krizini aşmak için ABD ve Almanya’da yeni teknolojik atılımlar, tekelleşme, devlet ve finans sektörünün piyasaları krediyle beslemesi yönünde girişimlere hız verilirken, İngiltere, sonuçta bir dünya savaşına kadar varacak emperyalist politikaları devreye sokmuştur. ABD ve Almanya’nın aldığı korumacı tedbirlerle İngiltere’nin takip ettiği sömürgecilik her iki kutup arasında gerilimi tırmandırmıştır. Dolayısıyla bu üç ülke kıyasıya bir silahlanma yarışına girmiştir. 1873 yılında başlayan kriz I. Dünya Savaşı’yla son bulmuştur. Öte yandan küresel ölçekte savaşlar, Harvey’nin Lenin’den aktardığı gibi, kendini realize edemeyen yani kriz halindeki sermayenin, “yıkım vasıtasıyla gerçekleşen muhteşem ve dolayimsız bir devalüasyon aracı” (Harvey, 1982/2015a, s. 533) haline gelmiştir.

1917-1928 yılları arası dünyada bir dizi emperalizm ve kapitalizm karşıtı devrim ve devrim denemelerine sahne olmuştur. Özellikle Rus devrimini takip eden dönemde dünya ekonomisi 1920’den itibaren bir toparlanma dönemine girmiştir. Ne var ki bu toparlanma, tarihe *Büyük Buhran* adıyla geçecek yeni bir sermaye kriziyle kesintiye uğrayarak 1929 yılında son bulmuştur. Kapitalizmin bir önceki bölümde aktardığımız içsel çelişkileri bir kez daha krize sebep olmuş, 1929 yılından başlayarak “karşıt ulusal-kapitalist bloklar arasında silahlanma yarışı” (Faulkner, 2013/2014, s. 317), I. Dünya Savaşı öncesine göre çok daha büyük bir ölçeğe ulaşmıştır. Sonuçta 6 yılda 60 milyon insanın hayatına mâl olan II. Dünya Savaşı patlak vermiş, sermaye silah yatırımlarıyla bir kez daha devalue edilmiş, kriz küresel çapta, ancak özellikle Avrupa’da büyük bir yıkımla sona ermiştir.

Savaş sonrası, batıda demokratik ABD ve doğuda totaliter SSCB’den oluşan iki kutuplu Soğuk Savaş yıllarında, aslında her iki kutupta da devlet kapitalizminin etkin olduğu bir rekabet ortamı oluşmuştur. Rekabetin ana ekseninde savaş öncesinde olduğu gibi askeri harcamalar, özellikle nükleer silahlanma yer almıştır. Öte yandan her iki ülke de hakimiyet sahalarındaki ülkelere karşı emperyal politikalar izlemiştir. Geleneksel Batı emperyalizminin yaptığı gibi ABD, Batı Avrupa ve yeni sömürgelerinde basitçe, “sömürgelerinin ürünlerini ucuz fiyata satın alarak; ‘anavatanın’ ürünlerini onlara fahiş fiyata satarak; ‘anavatan’ kapitalistlerinin sahip olduğu işletmeler kurup ‘yerlileri’ istihdam ederek” ilerlerken, Rusya da hakimiyeti altındaki ülkelerde aynı yöntemleri kullanmıştır (Cliff, 1988/1990, s. 201). Görece savaştan daha az hasarla çıkan ve dünya üretiminin büyük bir bölümünü gerçekleştiren ABD, savaş sonrasında tamamen bir

yıkıntı haline gelen Avrupa'yı yeniden inşa etmek adına, Marshall Planı gibi kredi ve finans temelli sermaye hareketliliğini devreye sokmuştur. ABD aynı zamanda bu yolla, SSCB'nin etki alanını sınırlamayı, kendi üretim hacminden dolayı yeni pazarlara ulaşmak ve bu yolla serbest ticaretin önünü açmayı hedeflemiştir. Sonuç olarak 1948-1973 yılları arasında ABD ve Batı Avrupa'da, tıpkı 1848-1873 ve 1896-1914 tarihleri arasındaki yaşanan ekonomik büyüme oranlarına ulaşılmıştır. 1929'da patlak veren *Büyük Buhran*'a cevap ve çare olarak ortaya çıkan Keynesyen Refah Devleti gibi makroekonomik planlamaların mihenk taşlarından tam istidham hedefiyle, işsizlik ve yoksulluğun önüne geçilmiş, yaşam standartları yükseltilmiş, dünya çapında daha önce görülmemiş bir emek talebi ortaya çıkmıştır. Ancak kapitalizmin ilk bölümde aktardığımız iç çelişkileri ortadan kalkmadığından, 1970'lere doğru büyüme gerilemiş ve 1973'teki Dünya Petrol Krizi'yle durma noktasına gelmiştir. Dünya ekonomisi yeniden yeni bir krize girerken, bu noktadan sonra yeni bir dönem başlamıştır.

#### Refah devletinin sonu

II. Dünya Savaşı'ndan sonra, özellikle 1930'ların *Büyük Buhran* günleri gibi krizlerle karşı karşıya kalmamak için bir dizi tedbirler alınmıştır. Buna göre Birleşmiş Milletler, Dünya Bankası ve IMF gibi uluslararası kurumlar bu dönemde ortaya çıkmıştır. Tam istihdam, ekonomik büyüme ve yurttaşların refahına odaklanma Keynesçi temel politikalar olmuştur. Tüm bunlar için devletin rolü başat olacaktır.

Buna göre devletin gücü, piyasaya tam müdahale için bir zorunluluk olarak kabul edilirken, çoğu zaman devlet gücü piyasanın bile yerine geçecek şekilde serbestlik kazanacaktır. Bu yolla başta ABD olmak üzere İngiltere, Almanya ve Japonya'da yüksek büyüme oranlarına ulaşılırken, "birçok piyasa ekonomisine beklenmedik bir ekonomik refah, bir toplumsal istikrar getiren Keynesçi kapitalist büyüme modeli, 1970'lerin başında kendi iç sınırlılıklarının duvarına tosladı; içine düştüğü kriz de enflasyonun şaha kalkmasıyla tezahür etti" (Castells, 1996/2008, s. 18). Yüksek enflasyona artan işsizlik de eklenince, küresel çapta bir *stagflasyon* baş göstermiştir. II. Dünya Savaşı'ndan sonra her alanda yeniden yapılanma içine giren ve bu anlamda krediler ve finans yoluyla ABD'ye bağımlı hale gelen bir önceki dönemin emperyal imparatorlukları İngiltere ve Fransa, içeride büyümeye devam ederken, dışarıda denetimlerini teker teker yitirdikleri sömürgeleriyle bölgesel savaşlar içine girmiştir.



Fransa, daha sonra ABD'nin büyük bir meselesi haline gelecek Vietnam'da ve ardından Cezayir'de; İngiltere Yemen, Malaya ve Kıbrıs'ta<sup>34</sup> sömürge savaşları vermiştir. Petrol için bugün bile devam eden savaşlar, II. Dünya Savaşı sonrası patlak vermiştir. Dışarıda verilen savaşlar ve sistemin iç çelişkileri sonunda içeride oluşmaya başlayan sermaye krizi, işsizlik ve enflasyon, yani *stagflasyon* özellikle Avrupa'da kentler merkez olmak üzere yeni protesto dalgaları oluşturmuştur.

### Sanayileşmeden “Şehir Hakkı” kavramına

Her büyüme döneminde olduğu gibi kapitalizmin iç çelişkileri, İkinci Dünya Savaşı sonrası büyüme döneminde de kendini göstermiştir. Nitekim 1960'lı yıllarda büyüme giderek yavaşlamaya başlamıştır. İkinci Dünya Savaşı sonrası petrole olan bağımlılık iyice artmış, petrol uğruna başta Ortadoğu olmak üzere dünyanın birçok yerinde günümüze kadar uzanan savaşlar verilmiştir. 1973'te patlak veren petrol kriziyle savaş sonrası büyüme, durma noktasına gelmiştir. Ekonomik durgunluk, soğuk savaş ve petrole bağlı bölgesel savaşlarla birlikte 60'lı yıllarda, sisteme yönelik ciddi sorgulama ve rahatsızlıklar kendini hissettirmeye başlamıştır.

1968 yılında dünyanın farklı kentlerinde patlak veren kitlesel protestolar, oldukça önemli siyasi ve ekonomik sonuçlar doğurmuştur. Özellikle Mayıs 1968'de Paris'te üniversite öğrencilerinin başlattığı eylemler, kısa sürede işçilerin de destek vermesiyle, cumhurbaşkanının görevi bırakması ve erken seçimlere kadar varan sonuçlarıyla simgesel bir önem kazanmıştır.

Protestolarla neredeyse eş zamanlı olarak yayımlanan Henri Lefebvre'nin, etkileri günümüzde de devam eden kitabı *Şehir Hakkı* (1968/2016), protestoların itici gücü olmuştur. İkinci Dünya Savaşı sonrası özellikle Batı Avrupa'da etkili olan Amerikan

---

<sup>34</sup> İngiltere'nin Kıbrıs'ta verdiği savaş, Türkiye açısından yüzyeyle görünen etkilerinden çok daha fazlasını barındırmaktadır. Savaş sırasında adadaki Rum milliyetçi hareketi EOKA'yı yenemeyen ve adadan büyük ölçüde çekilmek durumunda kalan İngiltere, adadaki Türkleri Rumlara karşı kullanmış ve her iki tarafı birbirine düşman kılmayı başarmıştır. İngiltere adadan çekilirken, etkileri bugün bile devam eden sorunların doğmasına yol açmıştır. Araştırmamız açısından Kıbrıs Savaşı'nın bir başka önemiye, çatışmalar devam ederken, Türkiye'de Rumlara yönelik geniş çaplı tepkilerin yükselmiş olmasıdır. Onlardan en önemlisi olarak tarihe geçen 6-7 Eylül Olayları'nda, başta Tarlabası olmak üzere, Beyoğlu ve Galata'da yaşayan Rumlara yönelik yağma hareketleri meydana gelmiştir. Olaylar sırasında yaklaşık 15 kişi hayatını kaybederken, olaylardan sonra başta Tarlabası olmak üzere Türkiye'nin farklı bölgelerinde yaşayan çok sayıda Rum ülkeyi terk etmiştir. İleride göreceğimiz gibi Tarlabası'nın ıssızlığı kısa sürmüş, kırdan kente doğru yeni bir göç dalgası sonunda semt, yeni kent işçileri ve yoksulları için İstanbul'un hazır konut stoku olarak işlev görmüştür.

sermayesi, devlet eliyle kentleri adeta şantiyeye çevirmiş, yanısıra Refah Devleti, üretim, sermaye ve sınıf ilişkilerinin perdelendiği bir tüketim toplumu yaratmıştır. Bu bakımdan protestolar, devam etmekte olan savaşlar ve ekonomik durgunluğa bir tepkinin ötesinde, kapitalizmin kent üzerinde yaptığı ağır tahribatla birlikte birey ve toplumun gündelik yaşamının da sürüklendiği krize yönelik bir tepkidir.

Kapitalizmin kent ve mekân ölçeğinde tahribat ve krizleri ‘oldukça tanıdık’, yani yeni değildir. Sorun, birey ve toplumun gündelik yaşam pratiklerinin de ötesinde, baştan bu yana vurgulamakta olduğumuz sermaye birikimi ve sınıf mücadelesi sorunudur. Harvey (1989, s. 59) “sermaye birikimi ve sınıf mücadelesi aynı kapitalist madeni paranın iki yüzüdür” der. Modern kapitalist kent ise, madeni para misali, baştan bu yana bu sınıf mücadelesi ve sermaye birikiminin yerleştiği mekândır.

Kapitalizm öncesinde kentler üretimin kısmen olduğu ya da hiç olmadığı, sakinlerinin geçimlerini tarım yerine ticaret yoluyla sağladığı mekânlardır. Kentler arası ticaretin yanısıra kent, büyük oranda kırdan gelecek tarımsal üretime bağımlı bir konumdadır. Lefebvre kapitalizm/sanayi öncesi kentleri Doğu-Asya tipi, Yunan ve Roma dönemine ait Antik şehir ve feodal ilişkilerle örülmüş Ortaçağ şehri olarak ayırırken, Doğu ve Antik dönem şehirlerinin politik, Ortaçağ şehirlerinin ise “politik niteliğini yitirmese de, esasen bir ticaret, zanaatkarlık ve bankacılık şehri” (1968/2016, s. 21-22) olduklarını belirtmektedir.

Sanayileşme sürecinde ise kent, politik ve ticari niteliklerinin yanında, kır yaşamına kadar etki eden bir sanayi ve aynı zamanda ideolojik kent durumuna gelmiştir. Yukarıda da üzerinde durduğumuz gibi kapitalizme doğru giden yolda kır ve kent arasındaki karşıtlık, kentin kıra baskın gelmesi, ilk büyük sınıf mücadelesinin de tarihidir. Geniş kitleler, el koyma/ilkel birikim yoluyla topraktan sürülerek ya da özgürleştirilerek kentlere gönderilmiş; daha önce üretimle kısmi ilişkisi olan, ancak sanayileşmeyle birlikte üretim merkezleri haline gelen kentlerde, yine üretimin en önemli parçası olarak işçi haline gelmişlerdir. Bu süreç aynı zamanda el koyma/ilkel birikim basamaklarından itibaren sermaye birikimi ve döngüsüne işaret etmektedir. Böylelikle kentler sermaye birikimi ve sınıf mücadelesinin aktif mekânlarına dönüşmüştür.

Lefebvre (1968/2016, s. 21) sanayileşme sürecinin “yaklaşık yüz elli yıldır toplumdaki dönüşümlerin motoru” olduğunu ifade ederken, sanayileşmenin kent sorunsalı ve kente

ilişkin süreçlerin anlaşılmasında çıkış noktası olduğunu ileri sürmektedir. Buna göre sanayileşme *belirleyen*, “büyüme ve planlamayla ilgili sorunların, şehri ve kent gerçeğinin gelişimini ilgilendiren sorunların ise, elbette boş vakit uğraşlarının ve “kültür”le ilgili sorunların giderek büyüyen önemini gözardı etmeden, *belirlenenler*” (Lefebvre, 1968/2016, s. 21) durumundadır. Sanayileşme öncesinde tüm sakinlerinin sınıf farkı gözetmeksizin katkı sağladığı bir *yapıt* durumundaki kent, sanayileşme sonrası kapitalist ortamda hem ürün veren hem de kendi sermaye yatırımıyla *ürün* durumuna dönüşen bir mekândır (Lefebvre, 1968/2016, 1974/2014b). Dolayısıyla kentlerin sanayileşme yoluyla üretim mekânlarına dönüşmesiyle, kent mekânının da dönüşmesi, yani kentin de üretilen bir meta haline dönüşmesi birlikte ilerlemiş ve ilerlemektedir. Sanayi tesisleri, altyapı işleri, konutlar, konutların yeterli gelmediği durumlarda gecekondulaşma, kent içi ve kenti dışarıya bağlayan yollar-ulaşım ağları, kentin kira hakimiyeti sonrası kentte yoğunlaşan sermaye ve buna bağlı olarak kente doğru kitlesel göçler sonunda sanayi öncesinin kentleri geniş çaplı bir istilaya uğramıştır. Bütün bunlara eşlik eden *arazi spekülasyonu*, kentsel toprak rantı, sakinleri için sanayileşme öncesinde *kullanım değerine* sahip olan kenti, sanayileşme sonrası *mübadele değeri* esas olan bir hale getirmiştir. Kentin bu durumundan en fazla zarar görenler ise, kentlerde işgücü olarak çoktan mübadele değerine dönüşmüş olan yoksul alt sınıflardır.

Marx’ın da ifade ettiği gibi alt sınıflar, kentlerde sermayenin merkezileştiği/yoğunlaştığı alanlarda yoğunlaşmaktadır. Buna göre “sermaye ne kadar hızlı birikirse, işçilerin barınma koşulları o kadar sefilleşir” (Marx, 1968/2011, s. 635). Bir yandan kent, sermaye yatırımlarıyla ‘güzelleşip zenginleşirken’, öte yandan kentin başta merkezi olmak üzere farklı noktalarına dağılmış yoksul/sefil işçi mahallelerinin kentten sökülmesine yönelik adımlar atılmıştır.

Tarihte bu anlara dair en fazla öne çıkan örnek, Haussmann’ın Paris’te gerçekleştirdiği büyük dönüşümdür. Fransa’da 1848 yılında gerçekleşen devrim (Şubat Devrimi) sonunda İkinci Cumhuriyet kurulmuş, Napoleon Bonaparte’ın yeğeni Louis Bonaparte cumhurbaşkanı seçilmiştir. Ne var ki Bonaparte, 2 Aralık 1851’de darbeye kendini III. Napoleon ilan ederek Fransa’da İkinci İmparatorluğu kurmuştur. III. Napoleon 1853 yılında Haussmann’ı Paris’in başına geçirmiştir. Haussmann bu tarihten itibaren Paris’te “şehrin gerçekliğini ve yaşamını dikkate almadan yeniden düzenlenmesini hedefleyen

bir sınıf stratejisi” (Lefebvre, 1968/2016, s. 33) kapsamında baştan aşağıya bir yıkıma girişmiştir. Bu sınıf stratejisi/sınıf mücadelesi ya da Benjamin’in ifade ettiği gibi (1982/2002, s. 103) “*stratejik güzelleştirmeler*” gereği Haussmann’ın öncelikli hedefi, 1848 Şubat Devrimi sırasında önemli direniş noktaları durumuna gelmiş ve ileride de benzer sorunlara yol açabilecek nitelikte dar sokaklardan oluşan yoksul işçi mahallelerinin merkezden uzaklaştırılması olmuştur. Sanayileşme sürecinde önce kırdan kente sürülen yoksul yığınlar, bu kez kent merkezinden kentin çeperlerine sürülmüştür.

Bütün bu stratejik “*iyileştirmeler* açıktır ki, yoksulları gittikçe daha kötü ve daha kalabalık yerlerde barınmak zorunda bırakmaktadır” (Marx, 1968/2011, s. 635). Berman (1982/2013, s. 208), “1880’lere gelindiğinde Haussmann modeli, modern kentselliğin örneği kabul edilmiştir” derken; Engels (1872/2013, s. 21), “Haussmann ruhu yurt dışına taşmış, Londra, Manchester ve Liverpool’da bulunmuştur ve kendisini Berlin ve Viyana’da da evinde olduğunu hissetmiştir” diyerek, tüm dünyada birbirine benzer kentsel süreçlerin ve sınıf stratejilerinin varlığını ortaya koymuştur.

Aynı stratejiler sonrasında da devam etmiş, halen de devam etmektedir. Le Corbusier’in ‘sokağı öldürüp’ asfalt ve sokağı araçlara terkeden, süper otoyollarla mekânsal ve toplumsal olarak bölünmüş 20. yüzyıl ve ötesi şehirciliği olarak öne sürdüğü ve şehir toplumunu mimarinin işlevselliğine indirgeyen ütopyik/metafizik şehircilik anlayışı/ideolojisi (Le Corbusier, 1941/2015; Lefebvre, 1968/2016, 1974/2014b; Berman, 1982/2013; Harvey, 2000/2008; Jacobs, 1961/2011; Sennett, 1992/1999); Robert Moses’ın Haussmann ve Le Corbusier harmanından oluşan ve New York’u baştan başa kaplayan, şehri ‘et satırı gibi kesmeli’ dediği otoyolları ve yol kenarlarına serpiştirilen toplu-konut projeleri (Berman, 1982/2013; Harvey, 2000/2008; Jacobs, 1961/2011); İngiltere’de Ebenezer Howard’ın kendi kendine yeten kapalı devre kasaba-kentleri (Harvey, 1973/2013a, 2000/2008; Jacobs, 1961/2011; Berman, 1982/2013); Oscar Niemeyer ve Lucio Costa tarafından 1960’ların başında devlet başkanının emriyle Brezilya’nın tam ortasında kurulan Brasilia kenti (Lefebvre, 1974/2014b; Berman, 1982/2013) ya da Türkiye’de Henri Prost’un 1940’larda İstanbul’da yürüttüğü projeler; 80’lerde dönemin başbakanı Özal ve İstanbul Belediye Başkanı Bedrettin Dalan’ın, otoyolu İstanbul’un merkezine kadar taşıması; günümüzde “Beyoğlu

Yasası”,<sup>35</sup> Üçüncü Köprü (Yavuz Sultan Selim) ve Kanal İstanbul gibi projeler, Haussman düşüncesi ve modelinin farklı zaman ve mekânlarda vücut bulan halleridir.

Böylelikle şehrin merkezinden çeperlerine doğru sürülen yığınlarla şehir dışarıya doğru genişleyip müstakil konutlardan oluşan banliyöler ortaya çıkmıştır. Lefebvre’ye göre süreç (1968/2016) ve sonrası *habitat/yaşam alanı* denilen ideolojik maskeyle kapatılmıştır. Marx’ın, gerçekliğin kapitalizmde baş aşağı çevrildiği düşüncesinde olduğu gibi, önce kırdan kente, sonrasında kentten kent çeperlerine sürülen yığınlar, ana eksen olan üretim sorunlarından ideolojik olarak *yaşam alanlarının* sunduğu tüketim ve gündelik yaşam gibi başka sorunlara yöneltilmiştir. Sınıf stratejisi olan bu kentsel dönüşüm ve yerinden etmede ise dikkatler, güzelleştirme/planlama/zenginleşmeye çekilmiştir. Böylelikle şehrin etrafında, şehirden çıkmış ancak yine de şehre bağlı olan bu *yaşam alanlarında* yaşayanlar, “kentli olmaya devam ederlerken, kent bilincini yitirirler ve kendilerini doğaya, güneşe ve yeşillığe yakın sanırlar” (Lefebvre, 1968/2016, s. 36). Süreç göstermiştir ki, başlangıçta merkezden sürülen alt ve orta sınıflara sonrasında orta-üst sınıflar gönüllü olarak katılmış, bu kez orta-üst sınıflara yönelik banliyö/uydu kentler ortaya çıkmış, kent merkezleri boşalmış, böylelikle kent merkezleri sermayenin hücumuna uğrayarak üretim merkezlerine, karar merkezlerine ve ofislere mekân olarak yeni bir dönüşüm geçirmiştir.

İkinci Dünya Savaşı sonrası Keynesyen görece refah yıllarının etkisiyle bu kez kentlerde yeni bir dönüşüm dalgası başlamıştır. Savaş sonrasında Batı Avrupa’da kentlere doğru yoğun bir göç dalgası oluşmuş, böylelikle Engels’in (1872/2013) 19. yüzyıl kapitalizmi çerçevesinde ortaya koyduğu ve gelecek için de öngördüğü türden bir konut krizi patlak vermiştir. Bu kez Keynesyen dönemin ruhuna uygun olarak devlet eliyle sosyal/toplu konut projeleri yürürlüğe konmuştur. Kentler şantiyelere dönüşmüştür. *Arazi spekülasyonu* her devirde olduğu gibi burada devreye girmiş, bir önceki dönemin kentin çeperlerinde oluşan banliyö *habitat/yaşam alanlarının* arasındaki boşlukları toplu konutlar doldurmuştur.

Bu arada “insan ırkının her biri ayrı prensiplere ve ayrı amaçlara sahip zerrelere<sup>36</sup> (monad) bölünmesi en uç haliyle” (Engels, 1845/2013, s. 62) yine kentte yaşanmaya

---

<sup>35</sup> 2005’de çıkarılan 5366 sayılı “Yıpranan Tarihi ve Kültürel Taşınmaz Varlıkların Yenilenerek Korunması ve Yaşatılarak Kullanılması Hakkında Kanun.

<sup>36</sup> Ele alacağımız filmlerden biri olan *Zerre* filminde bu durumu göreceğiz.

devam etmektedir. Kent büyüyüp, gelişip güzelleşirken, Engels'in 19. yüzyıl Londrası için yaptığı tasvirler 20. yüzyılın kentlerinde bir kez daha kendini tekrar etmektedir. İnsanlar kent ölçeğinde esas olan sınıf mücadelesi ve sermaye birikimi süreçlerinin dışında, ideolojik olarak *gündelik hayatın* içine ve sorunlarına çekilmişlerdir. Böyle bir ortamda "insanlar birbirlerine ancak kullanılabilirliği olan metalar olarak bakıyorlar; herkes bir diğerini sömürüyor ve tüm bunların sonucunda da güçlü olan zayıfı ayağının altına" alıyordu (Engels, 1845/2013, s. 63). Engels devamında "her yerde barbarca bir kayıtsızlık; bir tarafta katı bir bencillik, diğer tarafta ise isimsiz bir sefalet ve her yerde sosyal bir savaş" derken, Simmel (1903/2009), şehirlerin para ekonomisinin mekân olmalarından dolayı, her türlü ilişkinin, niteliğin ve bireyselliğin bu yolla "kaç para" sorusuna indirgendiğini ifade etmektedir. Bu noktada para, bir başka *yabancılaşma* kaynağı olurken, şehir, parçalara ayrılıp "atomize olduğu, yalnız kalabalıklar içinde yığınlaştığı, çıplak ve savunmasız olduğu ve herkesin birbirleri de dâhil olmak üzere her şeyi tarttığı ve hesapladığı şeytani" bir hâl almıştır (Merrifield, 2002/2012, s. 111).

Benjamin'e göre (1982/2002, s. 261) "caddeler, toplumun konutudur". Ne var ki hepsi, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra başlayan *Haussmanvari* kentleşme süreçleri sonunda parçalanmış, "yalıtılmış, tek kalmış sokak muhitleri sosyal açıdan aciz" (Jacobs, 1961/2011, s. 200) duruma düşerken, birey ve toplum da bundan nasibini almıştır. İşte "1960'ların başından itibaren Paris kendini düpedüz varoluşsal bir krizin ortasında" (Harvey, 2012/2013b, s. 30) bulmuşken, Lefebvre bu krizi aşmaya yönelik olarak 1968'de *Şehir Hakkı*'nı yayımlamıştır.

Lefebvre'ye (1968/2016) göre, özellikle 1950'lerde kapitalizm, tüm çelişkilerine rağmen önemli ölçüde büyüme kaydetmiştir. Bunu yaparken tabiatına uygun olarak şehirleri de önemli ölçüde tahrip etmiş ve etmektedir. Şehir, merkezden koparılmış ve çevreye/banliyölere/perifiye sürülmüş ve mahkum edilmiştir. Oysa merkez olmadan medenilikten bahsedilemez. Böyle bir ortamda merkezden sürülen yığınlar üretim ilişkileri ve sınıf çatışması gibi ana iki sorundan uzaklaştırılmış ve gündelik hayatın sorunlarıyla uğraşmak durumunda bırakılmışlardır.

Ne var ki bu durum bile kendi içinde devrimci potansiyeller barındırmaktadır. Nitekim, 1960'ların ortasından itibaren ekonomideki belirgin bozulma eğilimi, kent ölçeğinde meydana gelen yoğun tahribat, birey ve toplumun iş yaşamında olduğu kadar özel

yaşam ve hatta boş zaman pratiklerine kadar yayılan denetim ve kontrol mekanizmaları, Paris'te Mart 1968'de başlayan ufak çaplı eylemlerin, Mayıs 1968'de en yüksek seviyesine çıkararak, ülke genelinde ve dünyaya yayılan bir ölçekte etki yaratmasına neden olmuştur. Eylemlerde Lefebvre'nin öne çıkardığı gibi şehir, bir mübadele/değişim değil; bir karşılaşma alanı olarak kullanım değeri esas olan bir mekândır düşüncesi temeldir.

Kapitalist sistem geçen zaman içinde bir şekilde büyürken, Lefebvre'nin (1974/2014b) ortaya koyduğu gibi, bunun araçlarından en önemlileri mekâna yerleşmek ve *mekân üretimidir*. Üretim ilişkilerinin bir sonucu olarak mekân da alınıp satılmakta, metaya dönüşmekte ve sömürgeleşmektedir. “Kastedilen artık toprak değil, var olan haliyle bu amaç, bu erek için üretilen toplumsal mekândır” (Lefebvre, 1970/2014a, s. 146). Bunun anlamı, *artık değer* sonunda oluşan yeni bir ürün olarak mekânın da bir ürün olmasıdır. Sermaye süreçleri sonunda oluşan *artık değer*in dolaşımında iki devreye dikkat çeken Lefebvre (1970/2014a), birinci devrede klasik olarak sermayenin yeniden imalat sektörüne yönlendiriliğini ve bu yolla yeniden üretildiğini, ikinci devrede ise mülkiyet hakkından doğan ayrıcalıklar ve *arazi spekülasyonu* ile *mekân üretimi* ve özellikle kentsel mekân üretimine yoğunlaştığı ve artık değer bu yolla dolaşıma sokulup yeniden üretildiğini ileri sürmektedir. Klasik üretim sektörlerinde artık değer düşmeye başladığı zaman, inşaat ve emlak piyasası yükselmeye başlamaktadır.

Günümüzde de devam eden süreçler Lefebvre'yi onaylamaktadır. Öyle ki Harvey de (1982/2015a, s. 683) başından beri kapitalist sistem içinde “mekânsal düzenleme üretiminin, birikim dinamikleri içinde zorunlu olarak aktif bir kurucu moment” olduğunu ileri sürerek, günümüze kadar seyreden süreçleri de içine alacak şekilde kapsamı genişletmiştir. Bunun anlamı, mekân üretiminin sadece imalat sektöründe yaşanan ya da yaşanabilecek çelişkiler sonunda oluşacak bir kriz durumunda devreye giren bir döngü olarak değil; mekân üretimi ve düzenleme üretimlerinin de imalat sektörü ya da diğer sektörler gibi doğrudan bir üretim sektörü olduğu ya da olabileceğidir. 1960'ların sonuna doğru birey ve toplum üzerinde oluşan ekonomik ve mekânsal baskılar sonunda, kapitalizm yine sisteme yönelen eleştiriler üzerinden “yeni” bir çıkış yolu bulmuş, üretim ve artık değer bu iki döngüsünün bir arada yürütüldüğü; ancak üretimin giderek esnekleştirildiği, esas olarak mekân üretiminin çoğu bağlamda çok daha fazla öne çıktığı bir döneme geçilmiştir.

### 3.3.1.3. Neoliberal yıllar ve günümüz

#### Bireysel özgürlükler

Kapitalizm bir *kriz* rejimidir. Ancak farklı görüşler bu konuda farklı kabullere sahiptir. Kapitalizmin kriz eğilimli bir sistem olduğunu başından bu yana ortaya koymuş olan eleştirel görüşün aksine liberal görüş, sistemin kriz eğilimli olduğunu reddetmiştir. Buna göre ortaya çıkan krizler yerel ve sınırlı durum ve koşullara, aktörlere (*bireylere*) ve kurumlara bağlanmış ya da krizlerin kısa vadeli aksamalar olduğuna dair açıklamalar geliştirmeye çalışılmıştır. Bu tip görüşler, artık esnemekle birlikte, halen sürmekte olan bir gelenektir. Bu yüzden burjuva iktisatçıları, eleştirel görüşün aksine, sistemin dinamiklerini kavramakta güçlük çekmekte, dolayısıyla krizleri öngörmekte başarısızlığa uğramaktadırlar. Yeni olansa, burjuva iktisatçıların, krizleri öngörmekte başarısız olduklarını yer yer itiraf etmeye başlamalarıdır. Örneğin Eylül 2008 yılında patlak veren ve 1929 Büyük Bunalımı'yla kıyaslanan krize ilişkin İngiltere Kraliçesi II. Elizabeth, ünlü *London Schools of Economics*'te katıldığı bir etkinlikte, ekonomistlerin nasıl olup da krizi öngöremediğini sormuş; ancak salondakilerden doğru düzgün bir yanıt alamamıştır. Altı ay sonra *British Academy*'den bir grup iktisatçı Kraliçe'ye yazdıkları özür niteliğindeki ortak mektupta, “krizin zamanlaması, kapsamı ve ciddiyetini öngörme ve önüne geçme konusundaki başarısızlığın pek çok nedeni olmakla birlikte, esas olarak krizin sebebi, hem bu ülkede hem de uluslararası düzeyde, birçok zeki insanın kolektif hayal gücünün, sistemin bütününe yönelik riskleri anlama konusundaki başarısızlığıydı” (Harvey, 2010, s. 235) demişlerdir.

Görüldüğü gibi başarısızlık *bireylere* yüklenmiştir. Bu görüşe göre *bireyler*, diğer önceki tüm krizlerde olduğu gibi, 2008 krizinde de *riskleri* anlayamamıştır; halbuki anlamış olsalar, daha ilk başta küçük *riskleri* ve krizleri *fırsata* çevirebilirlerdi. Çünkü kapitalizm burjuva iktisatçılarına göre bir fırsatlar rejimidir. Özellikle ‘krizleri fırsata çevirmek’ sıkça karşılaştığımız bir başka anlatı olduğuna göre, bu yolla dolaylı da olsa burjuva iktisadı, kapitalizmin esas olarak kriz eğilimli bir sistem olduğunu da artık kabul eder görünmektedir. Mikro ya da makro ölçekte her ne olursa olsun, hangi durum ve koşulda olursa olsun mevcut bir krizi fırsata çevirecek olan ise *bireydir*.

*Birey*, bir söylem tarzı olarak kapitalizmin *neoliberal* uğrağının da temelidir. Harvey (2012/2013b, s. 31), 2012 itibarıyla hâlâ “elimde hiçbir kanıt olmamakla birlikte”



diyorsa da, tarihe “68 Hareketi” olarak geçen dönemin itici gücü olan *birey*, *özgürlükler* ve *bireysellik* söylemi, 70’lerden günümüze uzanan neoliberal düşüncenin temelini teşkil etmiştir. Yani birey, bireysellik, bireysel özgürlükler ve krizi fırsata çevirme söylemlerini ana eksen alan neoliberalizmin kendisi de aslında 68 Krizi’nin, *kapitalist tarafından* fırsata çevrilmesinin bir ürünüdür.

Esasında neoliberalizmin *birey* ve *özgürlükler* vurgusu, 80’lerde Türkiye Başbakanı olan Turgut Özal’ın da klasik sloganı haline gelen, 19. yüzyılın “*laissez faire*<sup>37</sup> iktisadına dayanan Manchester sistemi” (Palley, 2004/2014, s. 42) ile yakından ilgilidir. Klasik iktisadın kurucularından Adam Smith’a dayanan sistemin temel düşüncesi, bireylerin piyasa koşullarındaki etkin rollerini, serbest ticaret ve bu ticareti engelleyebilecek her tür müdahalenin, özellikle devlet müdahalesinin önüne geçmeyi merkeze almaktadır. Ayrıca bu düşünce daha öncesinde, feodal toprak ağalarına tabi olan köylülerin, *el koyma* yoluyla topraktan sürülmesi/*özgürleştirilmesi* ve ardından sanayileşmeyle birlikte, bu kez sermayeye tabi olmalarına rağmen, *özgür bireyler* olarak tanımlanmalarıyla elbette ilintili ve bu düşüncenin bir uzantısıdır.

Bu düşünce biçimi, ele aldığımız süreçler boyunca farklı suretlere bürünerek 1970’lere kadar varlığını sürdürmüş, 1970’lerden sonra yeniden ve çok daha kapsamlı bir şekilde uygulama alanı bulmuştur. Özellikle İkinci Dünya Savaşı sırasında Avusturyalı siyaset felsefecisi Hayek’in piyasa liberalizmiyle ilgili düşünce ve yazıları, o suretlerden biri olmakla birlikte, neoliberal düşünce sisteminin de temel yapı taşı teşkil etmektedir. Hayek’e göre (1948, s. 7), “insan eylemleri, tasarım ve planlama anlayışı olmadan işlevselleşmekte ve yükselmektedir”. Keynesçi devlet planlaması ve programlaması anlayışına bir tepki olarak öne sürülen bu düşüncenin genel çerçevesi dahilinde Hayek, planlama, programlama ya da tasarım yerine, “görünmeyen bir el”e (Smith, 1776/2016, s. 490) sahip, kendi kendine yeten ve kendini düzenleyebilen piyasa temelli bir toplumun *bireysel özgürlükleri* besleyeceğini savunmaktadır.

Hayek’in düşünceleri 1970’lerin kriz ortamında *Chicago Okulu* adlı sosyoloji ekolü ve Milton Friedman’la (1962) birlikte hızla yükselmiştir. Bu bakımdan Harvey’e göre neoliberalizm (2005/2015b, s. 27), “kapitalist toplum düzenine yönelik tehditlere karşı

---

<sup>37</sup> Bırakınız yapsınlar, bırakınız geçsinler.

olası bir panzehir ve kapitalizmin felaketlerine bir çözüm olarak uzun zamandır kamu politikaları sahnesi ardında pusuda” beklemiştir. Pusuda bekleyen neoliberalizm için uygun an ya da *fırsat*, 1968-1975 yılları arasında dünyanın farklı yerlerinde meydana gelen kentsel halk ve işçi hareketleri olmuştur.

70’lerdeki kriz ortamından, dünyanın farklı noktalarında neoliberalizme doğru düzensiz geçişler sonunda günümüze kadar öncelikli olarak sunulan *birey ve özgürlükler* düşüncesi, üst sınıfların mülkiyet ve girişim özgürlüğünden, uluslararası ekonomik bütünleşmeden, devletin piyasa üzerindeki etkin müdahalesinin ve bunun da ötesinde piyasanın önündeki tüm engellerin kaldırılmasından ibaret olmuştur. Öyle ki “şirketlerin yasa karşısında birey olarak tanımlanması” (Harvey, 2005/2015b: 29) bile, *birey ve özgürlükler* düşüncesinin aslında, daha önce yine Marx ve Engels’den (1932/2013) alıntıladığımız gibi, üzerine düşen görüntüyü ters çeviren *camera obscura* metaforunda olduğu gibi, ideolojik olarak baş aşağı çevrilmesidir. Nitekim yakın tarihten Harvey’ nin (2005/2015b) hatırlattığı gibi, 11 Eylül olaylarında *finansın kalbi Dünya Ticaret Merkezi*’ne yapılan saldırılar, doğrudan *özgürlüklere* yapılmış bir saldırı olarak değerlendirilmiştir. Saldırıları sonrası yıkılan ikiz kulelerin yerine yapılan ve New York’un en uzun yapısı unvanlı tek kulenin *One World Trade Center* ya da *Özgürlük Kulesi* isimleriyle anılması neoliberal ruhun özünü yakından ilgilidir. 541 metre uzunluğundaki yapı, Amerikan ölçü birimi olan “fit” cinsinden 1776’ya denk gelmektedir. 1776 ise, İngiliz sömürgesi olan Amerikan kolonilerinin, Amerikan Bağımsızlık Bildirisi’yle bağımsızlıklarını ya da *özgürlüklerini* ilan ettikleri tarihtir. Bu ayrıntılar bir ideoloji olarak neoliberalizmin, semboller üzerinden nasıl hareket ettiğini anlamak açısından da önemlidir.

Görüldüğü gibi günümüze kadar *birey ve özgürlükler* düşüncesi, gerçekte piyasa ve piyasa süreçleriyle sınırlı kalırken, bireysel ve toplumsal düzlemde ancak “narsistik taşkınlıklara kaynaklık eden kutsallaştırılmış bir nesneye dönüşmüş durumdadır” (Corcuff, 2003/2009, s. 6). Bu noktada neoliberal dönüşümün başladığı 1970’lerden günümüze kadar hızlı bir gelişim gösteren teknolojinin, özellikle telekomünikasyon ve bilgi teknolojilerinin bugün geldiği nokta, narsistik taşkınlıklar üzerinden okunabilecek önemli bir alan sunmaktadır. Öyle ki son 10 yılda mobil teknolojilerin yaygınlaşması ve sosyal medya ortamı, bireyler için narsistik taşkınların doğal mekânı haline gelmiştir. Marx ve Engels’in (1932/2013) varlığını, doğal ihtiyaçların karşılanması dışında yeni

ihtiyaçlara yol açtığı ölçüde sürdürebilen bir sistem olarak yorumladıkları kapitalizmin, o yeni ihtiyaçlardan biri olarak bireylerde oluşturduğu *gözününde olma, görünürlük* ihtiyacı, bu narsistik taşkınlıkların lokomotiflerinden biridir. Bir kişinin kendini ya da beraberindekileri, bir akıllı telefon ya da web kamerası vb. bir cihazla fotoğraflayıp internet üzerinden sosyal medya sitelerinde paylaşması olarak tanımlanan ve 2013 yılında Oxford Sözlüğü tarafından yılın kelimesi ilan edilen “selfie” (Word of Year, 2013), artık bir gündelik pratik olarak önemli bir örnektir. Bu pratik “gösteri tekniğinin kaydettiği ilerlemenin kanıtı” (Debord, 1967/2010, s. 12) olarak, yine Debord’un *Gösteri Toplumu*’nu günümüzde daha ileri bir noktaya taşıırken, narsistik taşkınlıkları somutlaştıran görünümünün günümüzde belki en önemlisidir.

Debord’a (1967/2010: 35) göre, “Modern üretim koşullarının hakim olduğu toplumların tüm yaşamı devasa bir *gösteri* birikimi olarak görünür. Dolaysızca yaşanmış olan her şey yerini bir temsile bırakarak uzaklaşmıştır”. Buna göre “gösteri tekniğinin kaydettiği ilerlemenin kanıtı” (Debord, 1967/2010, s. 12) olarak *selfie* aracılığıyla, *Instagram* gibi fotoğraf ve video paylaşımını merkeze alan sosyal medya siteleri üzerinden günümüzde “devasa bir *gösteri* birikimi” yapılmaktadır. Görünür olma ihtiyacındaki *özgür bireyler*, sosyal medya üzerinden paylaştıkları fotoğraflara yönelik aldıkları-kazandıkları *tıklama-like-beğeni sayısı-rakamı* üzerinden sosyal medya, yani *piyasada bir değer kazanmakta*<sup>38</sup> gerçek hayatlarına doğrudan etki edecek bir biçimde varlıkları bu rakamlara ve *değere* indirgenmektedir. Dolayısıyla “piyasa ekonomisi ancak bir piyasa toplumunda işleyebilir” (Polanyi, 1944/2010, s. 101) düşüncesinin içeriğini dolduracak şekilde, toplumla birlikte birey de piyasalaştırılmakta, neoliberal dönemin teknoloji ruhuyla da uyumlu bir şekilde dijitalleşmekte-sayısallaştırılmakta, bir piyasa-finans datası-verisi haline getirilmektedir. Elbette daha da önemlisi, hiçbir şekilde bireylerin doğal ihtiyaçlarına yönelik olmadığından, dolayısıyla bir *kullanım değeri* de olmayan bu *mübadele değeri* temelli *gösteri birikiminde*, *sermayenin artı değeri* de perde arkasında sermaye sahibine, yani bu örnekte sosyal medya kuruluşlarının hanesine yazılmaktadır. Bu da sermaye rejiminin baştan bu yana dile getirmekte olduğumuz özüdür. İnternetin ekonomisi de bu minvalde değerlendirilmelidir.

---

<sup>38</sup> TDK’nin piyasa (yapmak) kelimesi için verdiği ikinci anlam, bir yol üzerinde gidip gezerek gezinmedir. Ancak piyasa yapmak ifadesinin, dilde uzun zamandır gezinmenin ötesinde, bir sergileme-görünme-gösterme anlamına da kavuştuğu gözlenebilmektedir.

Tekniğin *kendiliğinden kendisi*, bireyin *kendi kendine* yöneldiği, *kendi kendini* fotoğrafladığı, narsistik bir özellikte olan *selfie* ise, daha fazla görünmek, daha görünür olmak, “özgürlüğünün tadını çıkarmak”<sup>39</sup> ve daha çok beğeni almak isteyen birey için “narsistik taşkınlıklara” zemin hazırlarken; *sosyal medya mekânı* bir taraftan bir *özgürlükler ortamı*, diğer taraftan “birkaç ülkede hâlâ özgür vatandaşlar olarak kaldıklarına inandırılanların, gerçek yaşamlarını etkileyecek bir seçim yapmak söz konusu olduğunda, görüşlerini bildirme” (Debord, 1967/2010, s. 191) haklarının asla bu denli kısıtlanmadığı çelişkili bir yer haline de gelmektedir.

Debord’un 1970’lerdeki uygulamalara yönelik bu eleştirisi, günümüzde internet ve geleceğine yönelik tartışmalarda geçerliliğini korumaktadır: “Sansür asla bu kadar mükemmel uygulanmamıştı” (Debord, 1967/2010, s. 191). 2013 yılında Türkiye’de meydana gelen Gezi Parkı Eylemleri’nden günümüze kadar geçen sürede, internet ve sosyal medya kullanımına getirilen ve halen getirilmekte olan hukuki düzenlemeler ve bununla ilgili tartışmalar, sansür uygulamalarına önemli bir örnektir.

Öte yandan başta fotoğraf olmak üzere kişilere ait özel verilerin izinsiz kullanımı ve bundan elde edilen tecimsel çıkarlar doğrultusunda fikri mülkiyet hakları vb., sansür ve denetimle iç içe geçen, kapitalizmin kendisi gibi yine çelişkili bir tartışma alanıdır. Neticede internet ve sosyal medyayla ortaya çıkan bu yeni toplumsal ve ekonomik ilişki biçimleri, internet ve sosyal medyanın ekonomi politikasıyla birlikte denetim ve kontrol sorunu, devlete ve devlet hukukuna da yeni alanlar açmaktadır. Çünkü “sanayi ve ticaretin gelişmesi, yeni toplumsal ilişki biçimlerinin doğmasına ne zaman yol açmışsa (örneğin sigorta vb. şirketleri), hukuk her defasında bunları mülk edinme biçimleri arasına dahil etmek zorunda kalmıştır” (Marx ve Engels, 1932/2013, s. 67). Dolayısıyla öne sürdüğümüz gibi neoliberal ortamda *bireysel özgürlükler*, piyasa toplumu ve piyasa süreçlerinin işleyişini sekteye uğratmadığı sürece mümkündür ve bu haliyle bir *yanılsama durumundadır*. Birey ve topluma sunulan özgürlükler, kullanım değil; doğrudan mübadele değerine yönelik ve özünde sermaye birikiminin devamlılığını sağlayacak düzeylerde kalmıştır. Süreç devam etmektedir.

### İstihdam politikaları ve yoksullaş(tır)ma

---

<sup>39</sup> Bu ve bu ifadenin çeşitlemeleri, günümüzde birçok markanın sıklıkla kullandığı reklam sloganlarından biridir.

Neoliberal dönemde *bireysel özgürlükler* söylemiyle pekiştirilen piyasalaşma süreçleri, emek gücüne de önemli etkilerde bulunmaktadır. Esasında 20. yüzyılın başından itibaren kol emeği yavaş yavaş kafa emeği ya da “bürokratik emek” (Sennett, 1992/2010, s. 419) biçimine dönüşürken, üretim daralmış hizmet sektörü genişlemiş, 1970’lerden itibaren neoliberalleşmenin etkisiyle birlikte bu dönüşüm hızlanmış ve günümüzde doruk noktasına ulaşmıştır. İkinci Dünya Savaşı sonrası yaşanan teknolojik gelişmelerin etkisine benzer bir şekilde, 80’lerde neoliberal dönüşüm süreçlerine eşlik eden patlama niteliğindeki teknolojik gelişmeler de, bürokratik emek biçimlerinin ötesinde *esnek* emek ve istihdam biçimlerinin oluşmasıyla son derece uyumlu, hatta bu emek biçimlerinin oluşmasının önünü açan bir seyir izlemiştir. Halihazırda “yarı teknik, yarı gündelik işler” yapan “bilgisayar programcıları, mali analistler, borsalarda denetçilik, simsarlık yapan alt kademede çalışanlar”dan (Sennett, 1992/2010, s. 420) oluşan ve genellikle *beyaz yakalılar* olarak ifade edilen yeni bir orta sınıf, İkinci Dünya Savaşı sonrası Keynesçi dönemde, özellikle 1950-1960 yılları arasında çoktan oluşmuştur.

Sennett’a göre, yaptıkları işlerde kendi becerilerini kullanamadıkları gibi, esasında neredeyse sokaktan geçen herkesin yapabileceği türden işler yapan bu sınıfa mensup bireyler, dolayısıyla bir sınıf kültürüne sahip değildir. Çünkü ilerleyen dönemde neoliberalizme evrilecek olan bu süreçte de, *bireysel özgürlükler* adı altında narsizm beslenmekte ve büyütülmekte, sınıf oluşumunun önüne geçilerek birey ve bireyler *parçalanmaktadır*. Benlik ile dünya arasındaki sınırlar silinip *yabancılaşma* pekiştirilirken, işteki konumlar kişiliğin de önüne geçmektedir. Bu sınıfların işleri gibi kendi kişiliklerinin de kurumsal bir tanımı söz konusudur.

Esasında tüm bu ve buna benzer süreçler, *işçi sınıfının parçalanmasının* birinci dinamiği olan ve “ilk kez Friedrich Engels’in Karl Marx’a yazdığı 7 Ekim 1858 tarihli mektupta” (Özatalay, 2016, s. 140) geçen *işçi sınıfının burjuvalaşması* ya da *orta sınıflaşmasından* başka bir şey değildir. Marx ve Engels’in 19. Yüzyılda tartıştıkları bu olgu, yaklaşık 100 yıl sonra, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonraki Keynesçi tam istihdam politikalarıyla birlikte işçi sınıfının çalışma ve yaşam koşullarında görülen belirgin (ancak görelî) bir iyileşmenin sonunda, işçi sınıfının alım gücünün artması ve tüketimde meydana gelen kitlesel patlamayla ilişkilendirilmektedir. *Bireysel özgürlükler* ve yükselen *narsizm* ise esasında işçi sınıfına mensup bireylerin burjuvalaşma süreçlerini

“renklendirici katkı maddeleri”dir. Öte yandan işçilerin alım gücünün ve tüketim hacimlerinin artışıyla yaşam koşullarındaki iyileşme, toptan bütün bir sınıf genelinde değil; işçi sınıfının kendi içinde bir tabakalaşmaya neden olacak şekilde gerçekleşmiştir.

Bu doğrultuda alım gücü açısından işçi sınıfının üst tabakasında yer alan *beyaz yakalılar*, *işçi sınıfının burjuvalaşması* eğilimine girerken, alt tabakalarda Keynesçi istihdam ve devlet politikaları gereği varolan sendika ve örgütlenmenin de etkisiyle bir işçi sınıfı bilinci, 1970’lere kadar varlığını korumuştur. Buna göre toplumdaki çatışma, sömürele sömürülen arasındaki eksenden, sömürülen sınıfların kendi aralarındaki çatışmaya kaymıştır. Bu da sermaye için son derece olumludur. İşçiler arasında rekabet ve çatışma gitgide artarken, günümüzün modası olarak sürekli öne çıkarılıp pazarlanmakta olan “kariyer planlama” ve “kişisel gelişim” gibi, bireyin faydasına dönükmüş gibi gösterilen, ancak tamamen sermaye birikimine yönelik yöntemler, bu çatışma temelinde okunmalı ve bu yöntemlere doğru yönlendirilen kitlenin, sermaye için yeni sömürü pazarları açtığı örneği gözden kaçmamalıdır. Çünkü, “kapitalist toplumda, emeğin toplumsal üretkenliğini yükseltmeye yarayan bütün yöntemler, maliyetleri, bireysel işçinin sırtına yıkılarak hayata geçirilir; üretimi geliştirmeye yönelik bütün araçlar, üreticinin egemenlik altına alınmasını ve sömürülmesini sağlayan araçlar haline gelir.” (Marx, 1968/2011, s. 623).

İşte 1968’de meydana gelen hareketlerin hemen ertesinde yavaş yavaş sahneye çıkan neoliberalizm, *birey*, *bireysel özgürlükler* ve çok daha önemlisi *esneklik* söylemiyle, *işçi sınıfının parçalanması* olgusunda birinci dinamik olan *işçi sınıfının burjuvalaşması* sürecini daha da derinleştirirken; özellikle *esneklik* adı altında, bir sözleşmeye bağlı olarak belirli bir ücret karşılığında sosyal güvenceye sahip klasik istihdam modelinden farklı olarak güvencesiz ya da “eğretileşme” (Özatalay, 2016, s. 139) yoluna giren ve günümüzde daha çok *prekaryalaşma* olarak ifade edilen istihdam politikalarıyla/modeliyle birlikte *işçi sınıfının parçalanması*nda ikinci dinamiği harekete geçirmiştir. Esasında *işçi sınıfının prekaryalaşması* kavramının temelinde, Marx’ın (1968/2011, s. 592) “Kapitalist Birikimin Genel Yasası” başlığı altında net bir şekilde tartıştığı ve kapitalizmin varlığını sürdürmek için olmazsa olmaz temel koşul olarak ileri sürdüğü, *yedek sanayi ordusu* kavramı yatmaktadır:

Toplumsal zenginlik, faaliyet halinde bulunan sermaye, bunun büyümesinin hacmi ve gücü ve dolayısıyla da proletaryanın mutlak büyüklüğü ve emeğinin

üretici gücü ne kadar büyük olursa, yedek sanayi ordusu da o kadar büyük olur. Kullanıma hazır emek gücünün büyüklüğünü artıran nedenler, sermayenin genişleme gücünü artıran nedenlerle aynıdır. Yani, yedek sanayi ordusunun görece büyüklüğü, zenginlik potansiyeli ile birlikte artar. Ama, bu yedek ordunun faal orduya oranı ne kadar büyükse, sefaletleri çalışma sırasında katlandıkları işkenceyle ters orantılı olarak artan artık nüfus o kadar yığınsal şekilde yerleşiklik kazanır. Son olarak, işçi nüfusunun düşkünler tabakası ve yedek sanayi ordusu ne kadar büyükse, resmi yoksulluk da o kadar büyük olur. Bu, kapitalist birikimin mutlak, genel yasasıdır (Marx, 1968/2011, s. 622).

Marx'ın yaşadığı ve bu öngörüsünü ileri sürdüğü 18. yüzyıl kapitalist ortamında, hizmet sektörü gelişmek bir yana henüz ortaya çıkmamıştır. Bu yüzden Marx olguyu açıklarken “sanayi” sözcüğünü kullanmıştır. Esas olan “sanayi” ya da onun yerine kullanılabilir bir sözcükten çok, olgunun ve öngörünün kendisidir. Marx'ın kullandığı “sanayi” ifadesinin bugün, hizmet sektörünü de kapsayacak şekilde genişlediği kuşkusuzdur. Hatta öyle ki, 20. yüzyıldan itibaren gerilemeye başlayan sanayi üretiminin karşısında giderek genişleyen hizmet sektörü, günümüzde en temel sektör durumuna gelmiştir.

Hizmet ya da sanayi üretimi sektörleri farketmeksizin, Marx'ın yaşadığı dönemde olduğu gibi, günümüzde de *yedek sanayi ordusu* ya da *işsizler ordusu* ya da *yedek işgücü ordusu* olarak ifade edebileceğimiz bu olgu kapitalizme içkindir. Olgu, kapitalizmin Keynesçi ya da Neoliberal örgütlenme biçimleri ya da dönemleri tarafından belirlenmez ya da bunlara özgü değildir. Kapitalizmin her döneminde *yedek işgücü* varolmuştur. Marx'ın (1968/2011, s. 619) ifade ettiği gibi “görelî artık nüfus mümkün olabilecek her biçimde karşımıza çıkar. Her işçi, yarı ya da tam işsiz olduğu süre boyunca bunun içinde yer alır”. Dolayısıyla kapitalizmin Keynesçi ya da neoliberal dönemleri, olsa olsa olgunun görünümleri-suretleri (ideolojik maskeleri) ya da işleyişine etki etmektedirler.

Günümüz neoliberal örgütlenme biçiminde *prekarya* olarak ifade edilen *yedek sanayi ordusunun* önceki dönemlere göre ayırt edici özelliklerinden biri, ölçek ve oranının genişlemiş ve sürekli genişlemek yönlü bir eğiliminin olmasıdır. Marx'ın olguyu tanımladığı dönemde *yedek sanayi ordusuna* dahil olmak, işçilerin sistemin çelişkili doğası gereği karşı karşıya kaldığı bir durumken, neoliberal dönemde ise işçilerin sermaye politikaları çerçevesinde bizzat sermaye tarafından yönlendirildiği/sevk edildiği bir eğilimdir ve bu eğilim bilinçli bir şekilde sermaye tarafından pazarlanmaktadır. Kapitalizmin sanayi üretiminden hizmet sektörüne kaymasında

olduğu gibi, neoliberal dönemde, Marx'ın (1968/2011) yorumuyla, bildiğimiz anlamda *tam zamanlı* ve *güvenceli* olarak istihdam edilen *faal işçi ordusunun* giderek daraltılması yoluna gidilmekte, bunun karşısında *yarı zamanlı* ve *güvencesizlik* esasına dayalı *esnek* adı verilen istihdam biçimi giderek genişletilmektedir. Yani kapitalizmin ilk dönemlerinde klasik istihdam sağlama yönünde kendi üzerinde biraz olsun bir baskı ve sorumluluk hisseden sermaye, neoliberal dönemde, zaten kendinden çelişkili klasik istihdam olgusunun kendisini dahi yerle bir ederek ve gelecekte bu istihdam biçimini tamamen ortadan kaldıracak formüller geliştirmektedir. Örneğin Türkiye'de son 10 yılda kamuda istihdam edilen tam zamanlı ve güvenceli faal işçi ordusu büyük bir genişleme kaydetmiştir. Ne var ki son bir yıldır, kamuoyunda "657" olarak bilinen Devlet Memurları Kanun'da önemli değişiklikler yapılması planlanmaktadır. Plan için çeşitli siyasi nedenler öne sürülse de, planın özü kamuda istihdam olunan işçinin (memurun) tam zamanlı ve güvenceli istihdam koşullarının esnekliğe kavuşturulmasıdır.

Öte yandan tersi örnekler de görülebilmektedir. Bunlar genellikle siyasidir. Yine Türkiye'de 2000'lerin başından itibaren, neoliberal dönemin ruhuna uygun olarak *prekaryanın* ya da *yedek sanayi ordusunun* bir biçimi olarak *taşeron işçilik* olağanüstü bir artış sergilemiştir. Uzun yıllardır tartışma konusu olan bu durum, Haziran 2015 Genel Seçimleri'nden itibaren "taşerona kadro müjdesi" adı altında *taşeron işçileri güvenceli* hale getirmeyi amaçladığını iddia eden dönemin iktidar partisi Adalet ve Kalkınma Partisi tarafından siyasi bir gündem haline getirilmiş; taşeron işçilere kadro vaadi, hemen hemen tüm büyük partilerin programlarına girmiştir. Haziran 2015'te tek başına meclis çoğunluğunu sağlayamayan partilerin, bir koalisyonla da bir araya gelememeleri sonucunda, Kasım 2015'te tekrarlanan seçimlerde de bu vaatler tekrarlanmıştır. 2019'a kadar yapılan tüm seçimlerde aynı vaatleri görmek mümkündür.

Türkiye'de 2000'lerden bu yana, bizzat politika yapıcılarının ekonomi politikalarıyla büyüyen *taşeron işçilik*, yine politika yapıcılarının, bu kez tersi yeni ekonomi politikaları vaatlerinin içinde yer alabilmektedir. Bu bir *çelişki* gibi görünse de, kendinden *çelişkili bir sistem olarak kapitalizmin* içkin bir *çelişkisi* değildir. Sadece belli bir yerde belli bir zamanda ortaya çıkan ve dünyada da örnekleri görülebilecek, neoliberal dönemin *esneklik* ruhuna uygun olarak, yine neoliberal siyasetin *esnekliğine* özgü, siyasi bir çelişkidir. Çünkü neoliberal dönemde esas trend/yönelim/eğilim emek gücünün



mümkün merteye *güvencesiz* hale getirilmesidir. Ancak bir tarafta güvenceli işçinin ve memurun istihdam koşullarının “performans değerlendirmeleri” çerçevesinde esnek hale getirilmesiyle bu sınıfın *eğretileşmesi-prekaryalaşması*; öte yanda güvencesiz taşeron işçilerin, şimdilik pek mümkün görünmese de, kısmen ya da tamamen güvenceli hale getirelerek onların *burjuvalaştırılması*, elbette her iki taraf için yeni rekabet ve çatışma koşulları demektir.

Öte yandan çok rahatlıkla gözlemlenebileceği gibi dünya genelinde tüm bunlar *bireyin kişisel gelişimi, bireysel özgürlükler, (hayatta kalmak için) esneklik ve rekabet edebilirlik, sürdürülebilirlik, kariyer planlaması, daha çok serbest zaman, iş hayatının ya da çalışmanın sonu* gibi gösterişli sloganlar eşliğinde pazarlanmakta; ancak tamamen “gizemsel kabuğun içindeki rasyonel öz” (Marx, 1968/2011, s. 29) saklanmaktadır. Kabuğun içinde gizlenmiş rasyonel öz ise, daha ucuz işgücü, daha çok sömürü ve neticesinde artan sermaye karşısında, artan sefalet ve yoksulluktur. Harvey (2005/2015b, s. 47), gerçekliğin bu denli maskelenerek sunulmasını “rızanın inşası” olarak ifade ederken, rızanın temelinde Gramsci’nin “sağduyu” dediği “ortaklaşa sahip olunan anlayış”ı yerleştirmektedir. Sağduyu yerel ya da ulusal geleneklerin içinde “kök salmış eski kültürel sosyalleşme pratiklerinden” (Harvey, 2005/2015b, s. 47) türemektedir. Öte yandan Harvey (2005/2015b, s.47), “sağduyu” ile zamanın meselelerine eleştirel bir bakış getiren “aklıselim”i birbirinden ayırmaktadır.<sup>40</sup> Nitekim “sağduyu, gerçek sorunları kültürel ön yargılar altında saklayan ya da bulanıklaştıran son derece yanıltıcı, bir şey olabilmektedir”. Bu bakımdan neoliberal dönemin siyaseti, siyasi hamlelerini kültürel maskeler ardına gizlemekteki başarısıyla (çelişkiye düşmek pahasına muaazam bir *esneklikle*) önceki dönemlerden belirgin bir biçimde ayrılmaktadır.

Buna göre neoliberal dönemde meydana gelen pek çok yeni değişim ve dönüşüm gibi, sanki bu da yeni bir olguymuş gibi *prekarya* olarak ifade edilen, ancak esasında her dönemde varolan *yedek sanayi ordusunun*, önceki dönemlere göre neoliberal dönemde ölçeği genişlemiştir. Neoliberal dönemde *yedek sanayi ordusunun* görünümü, biçimi ve kapsamı değişip dönüştüğü halde, olgunun eleştirel açıdan bile yeni bir olgu gibi

---

<sup>40</sup> Türkiye siyasetinde de, “halkımızı sağduyulu olmaya ya da aklıselime davet ediyorum” ifadelerini kullanmak bir gelenek/rutin halini almıştır. Hangi durumlarda “sağduyu” hangi durumlarda “aklıselim” ifadelerinin kullanıldığı, başka çözümlerinin konusu olacak şekilde hatırı sayılır veriler sunacaktır.

algılanıp *prekarya* olarak ifade edilmesi ise, neoliberalizmin gerçekliği ya da “gizemsel kabuğun içindeki rasyonel özü” (Marx, 1968/2011, s. 29) başta *bireysel özgürlükler* olmak üzere *kişisel gelişim* ve türevleri ardına saklama becerisinden ibarettir. Yani *prekarya* yeni bir olgu değilken, olsa olsa emek gücünün sürekli ve artan bir ölçekte *prekaryalaşması*, *güvencesiz* hale gelmesi ve bunun *sermaye* tarafından kasıtlı olarak pazarlanması yeni ve neoliberalizme özgüdür. Harvey’nin de Marx’ın “katı olan her şey buharlaşıyor” (Marx, 1968/2011, s. 465) sözüne atfen ifade ettiği gibi neoliberalizmde:

“(…) tek yol büyük sopayı kullanmak değildi, birey olarak kolektif eylemden uzak durmalarını sağlamak üzere emekçilere sunulabilecek havuçlar da vardı. Katı kuralları ve bürokratik yapıları sendikaları saldırıya açık hale getirdi. Esneklikten yoksun olmak sermaye için dezavantajı, çoğu zaman emekçiler için de o kadar dezavantajdı. Emek süreçlerinde esnek uzmanlaşma ve esnek çalışma saati düzenlemeleri için ortaya atılan erdemli talepler, emekçi bireyleri, özellikle de güçlü sendikalaşmanın tekelindeki haklardan yararlanamayanları ikna edebilecek neoliberal retorik bir parçası haline gelebilirdi. Emek piyasasında daha fazla özgürlük ve daha büyük bir hareket serbestisi hem sermaye hem emek için bir erdem olarak pazarlanabilirdi ve işgücünün büyük kısmının “sağduyu”suna neoliberal değerleri dahil etmek burada da zor değildi. Bu etkin potansiyelin nasıl son derece sömürücü bir esnek birikim sistemine dönüştürüldüğünün bilgisi (emek dağıtımının zamanda ve mekânda artan esnekliğinden doğan bütün getiriler sermayeye gitti), 1990’larda kısa bir dönem dışında reel ücretlerin niçin ya durduğunun ya da düştüğünün ve ödemelerin niçin azaldığının açıklanmasında kilit bir öneme sahiptir (Harvey, 2005/2015b, s. 61).

Harvey’nin “büyük sopayı kullanmak” olarak ifade ettiği ve ilk bölümde de *el koyma* süreçlerinde ortaya koyduğumuz ve günümüze kadar her dönemde önümüze çıkan zor kullanma ve baskı yöntemleri, neoliberalleş(tir)me süreçlerinde çoğu zaman en son çare olarak kullanılırken, neoliberalizme has retorik, esas yöntem olmuştur. Görüldüğü gibi bu, neoliberalizmi diğer dönemlerden ayıran bir başka önemli özelliğidir.

Öte yandan *prekarya* olarak ifade edilen olgunun, Marx’ın ortaya koyduğu *yedek sanayi ordusuna* dayanıyor olması, kelimenin tamamen yadsınacağı anlamına gelmemektedir. Hele ki bu kelimenin dayandığı dinî referanslar ve ayrıca din olgusunun, ilk bölümde *el koyma* bahsinde verdiğimiz örneklerinde olduğu gibi ekonomik süreçleri meşrulaştıran, doğallaştıran, rıza inşa eden yapısının, günümüzde özellikle 11 Eylül 2001’de meydana gelen saldırıların ardından tüm dünyada yükselen dinî bakış açılarının yükselmesiyle çok daha ileri aşamalara geçmiş olması göz önüne alındığında, bu, mümkün görünmemektedir.

Özatalay'ın (2016, s. 142), ingilizcede *güvencesiz* işçileri tanımlamak için kullanılan “precarious” ve alt sınıfları tanımlamak üzere kullanılan “proletariat” sözcüklerinden türetilen “precariat” (*prekarya*) kelimesinin klasik tanımına, esas olarak latince *precarious* kelimesinin yüklendiği anlamları eklemesi oldukça önemlidir. Latince *precarious*, “dua (ya da ibadet) karşılığı bahşedilmiş olan” anlamına da gelmektedir. Özatalay, Tanrı-kul, efendi-köle, bey-maraba karşıtlıkları çerçevesinde kelimenin, alt sınıfların da ancak efendilerine duacı olmaları karşılığında bir şeyler elde edebilecekleri yönünde bir anlam içerdiğini, dolayısıyla kelimenin modern anlamda “bahşedilmiş ama her an geri alınabilir olan” gibi bir anlamı da olduğunu ortaya koymaktadır. Ayrıca *prekarya* kelimesinin dua ya da ibadet boyutundan, sadece *sermaye* ya da *efendiden* bir şeyler elde etmek için dua etmek değil; alt sınıfların dua etmelerine rağmen herhangi bir şey elde edememiş ve sonunda ya da her durumda *yoksun* ve de *yoksul* olsalar bile, yine de kendi varlıkları ve efendileri için sürekli duacı (şükürçü) olmaları, yani bunu bir yaşam biçimi ve gündelik pratik haline getirmeleri gibi bir anlam çıkarılabileceğini de eklemek gerekmektedir.

Yani *prekarya*, varlığı ancak kendi dualarına ya da her daim duacı-şükürçü olmalarına bağlı bir sınıftır. *İşçi sınıfının burjuvalaşması* ve *prekaryalaşması* dinamikleri çerçevesinde *işçi sınıfının parçalanması* süreci, *sermaye* ile *işçi sınıfı* arasındaki *sınıf çatışmasının*, *işçi sınıfının* kendi içindeki *çatışmaya* dönüştürülmesi sürecidir. Bu noktada dinî motifler, *işçi sınıfının sermaye* ile *çatışmaya* yönelmemesi için etkili bir katalizör işlevi görmektedir. *Özgür güvencesiz birey*, başarı için ne kadar çalışıp, üstüne bir de ne kadar duacı olursa olsun, türlü engellerle karşılaşacaktır. Ne var ki *bireyin*, bu engelleri *sermaye* ve *kapitalist düzenden* kaynaklı değil de, en nihayetinde etki edemeyeceği ve koşulsuz bir şekilde teslim olacağı ve hiçbir şekilde isyan etmeyeceği, isyan etmesinin yasaklandığı, dünya düzeninin dışında ilahi bir varlık ve onun adaletinden kaynaklandığına inandırılması gerekmektedir. Bu durumda *özgür bireyler*, *sermaye* ve onun temsil ettiği *sınıfa* isyan edemeyecek ve *çatışma* içine girmeyecektir. Alt ve üst sınıflar arasındaki *tarihsel çatışma*, alt sınıfların kendi içlerine yönelecek ve sınıf içi *çatışmaya* dönüşecektir.

Marx da (1968/2011, s. 624-625), “Sermayenin Birikim Süreci”nde dönemin rahip ve keşişleri üzerinden verdiği örneklerle, dinî motiflerin yoksulluk ve işsizliğin doğallaştırılmasında nasıl etkin bir yöntem olduğunu ortaya koymuştur. Öyle ki 18.

yüzyıl rahipleri aynı zamanda dönemlerinin etkili ekonomi düşünürleridir. Bu düşünürlerin temel savları, yoksulluğun zenginliğin zorunlu bir koşulu ve ürünü olduğudur. Bu düzen de Tanrı tarafından kurulmuş doğal bir düzendir.

Nitekim tarih yazımı da yukarıdan yapılır. Yukarıdaki üstler için durum böylesine doğalken; astlar, alttakiler ya da *madunlar* için durum elbette farklıdır. Kavram ilk kez Gramsci tarafından kullanılmıştır. İtalya'nın faşist ve totaliter olarak tanımlanan 1920'li yıllarında hapisanede tuttuğu notlarda geçen kavram, esasında hapisane yönetimi tarafından kontrol edilen defterlerde *sınıf* sözcüğünü kullanamıyor oluşu nedeniyle uyguladığı oto-sansürün bir sonucudur. İtalyanca “subaltern”, *ast* demektir. Yani ast ya da alt sınıflar, ya da tabi olan sınıflar kastedilmektedir. Dolayısıyla bu tabiyete, takakküm dışında kalan tüm sınıflar girmektedir. Ancak Gramsci'ye göre *madun* (astlar-subaltern), “bir toplumda sesi olmayan, kendilerini temsil edemeyen, toplumun işleyiş mekanizmaları içinde kendini ifade edemeyen işçiler, köylü kadınlar gibilerin klasik Marksist anlamdaki proleteriyadan ‘başka’ bir durumda”<sup>41</sup> (Yetişkin, 2013) olanlardır. Gramsci kavrama, sınıftan daha geniş anlamlar yüklemiştir.

Kavram, daha sonra Ranajit Guha tarafından yukarıdan-elit yazımının eleştirisi çerçevesinde kullanılmıştır. Guha'nın içinde bulunduğu tarihsellik ise, 1960'ların sömürge sonrası Hindistanı'dır. Spivak ise kavramı, “feminist, yapıbozumcu ve Marksist okumaya” (Yetişkin, 2013) taşımıştır. Yine Yetişkin'in (2013) şu ifadeleri bir öneriyle beraber bir eleştiri de getirmektedir:

Madun (subaltern) en geniş anlamıyla alt ve aşağı konumda olan dinamik farkın heterojenliğini ifade etmektedir. Gramsci, Guha ve Spivak tarafından birbiriyle ilişkili ancak birbirinden ayrılan içerikler ile kullanılan kavram, homojen olduğu varsayılan ve tek bir grubu imleyen sabit bir kimlik tanımındansa toplumsal değişime neden olan ve sürekli başka olmayı barındıran dinamik bir unsur olarak değerlendirilmelidir (Yetişkin, 2013).

Dolayısıyla Yetişkin, bir dinamizm-hareketlilik barındıran kavramın, bu esas niteliğinden koparıldığını da ifade etmektedir. Nitekim aynı yerde, 1980'lerden başlayarak özellikle 1990'larda “her türlü ezilmiş, azınlıkta kalmış, mağdur ve mazlum ile ikame edilmesi kavramın ekonomik ve politik olarak araçsallaştırılmasına neden” (Yetişkin) olduğunu öne sürmektedir. Spivak'tan yola çıkarak “madun, sömürenler ile geriye kalanlar arasındaki farkın heterojenliğini imlemektedir” (Yetişkin, 2013).

---

<sup>41</sup> Vurgular kaynağa aittir.

Türkiye’de de kavram bu heterojenliğin bertaraf edilerek ezilmiş, azınlıkta kalmış, mağdur kesimleri imleyen bir hale bürünmüştür.

Madun kavramının ezilen, mağrur ve mağdur sözcüklerine doğru kayması ve indirgenerek genelleştirilmesi ise özcü, rasyonel, idealist ve pozitivist yaklaşımı benimseyenlerin ve ilişkili oldukları kimlik politikaları ile kalkınma paradigmalarının meşru bir şekilde üretilmesini, çoğaltılmasını, uygulanmasını ve yayılmasını sağlamaktadır. (Yetişkin, 2013).

Bu, tam da neoliberal zamanların bir görünümüdür. Madun’un İngilizce karşılığı olan “*subaltern*” birleşik sözcüğünün “*altern*” sözcüğüne dair Latince köklerine de inen Yetişkin (2013), sözcüğün, “öteki” değil, “ötekilerden bazıları” anlamına geldiğini ve bunun önemli ve anlamlı bir fark olduğunu vurgulamaktadır. Fransızca “*altern*” sözcüğünün bizdeki karşılığının ise “sırayla”, “rotasyonla”, “devirle” ve “nöbetleşe değişen” olarak sürekli bir hareket ve devinimi barındırdığı, dolayısıyla *madun* olarak tanımlanmış gruplara dair açıklamalara mesafeli durulmasını salık vermektedir.

Kavram, hareket ve sürekli değişimi barındırmaktadır. Oysa tam da neoliberal zamanların düzeni doğallaştırmak adına türlü sabitlikler, dondurmalar yaptığı gibi; özünde zaten hareketlilik olan bu kavramın da dondurulup sabitlenmesiyle kasıtlı bir anlam kaymasına gidilmektedir. Sonrası çarpıcıdır: “Yani ötekilerden bazıları olarak nitelendirilen ve özerklik, özgünlük, ilerleme ve kalkınma arayışı ile sürekli alt ve aşağı konuma sahip olarak tanımlananlar ve tanımlayanlar, ister istemez farklılıkların üzerini tam da ‘fark’ nosyonunu vurgulayarak silen kimlik ekonomi-politikasının altına girmektedir”<sup>42</sup> (Yetişkin, 2013). Birey ve özgürlükler gibi, *madun* ve *maduniyet* de ekonomi politiğin kalıplarından biri olmaktadır. Esasında *maduniyet*, tarih yazımının tek taraflı elit-yönetici sınıf lehine işliyor olmasına bir karşı çıkış; karşı ve alttan tarih yazımı olarak bir seçenek geliştirme meselesidir.

Sistemin yukarıda bahsedilen doğallaştırılması hususunda işletilen mekanik determinist-kadercilikle mücadele-direnış de *maduniyete* dönük tarih yazımının bir parçasıdır. Gramsci’ye göre (1996/2014, s. 217) salt bir ideoloji olan mekanik determinizmi “meşrulaştıran ve zaruri hale getiren, belli toplumsal grupların ‘madun’ karakteriydi”.<sup>43</sup> Ancak bu mekanik determinizm bile bir mücadele gücü haline gelmektedir. *Madun* şimdi yeniliyor olsa bile uzun vadede tarih onun yanında olacaktır. Kader-kısmet ve

---

<sup>42</sup> Vurgular kaynağa aittir.

<sup>43</sup> Vurgular kaynağa aittir.

takdiri ilahinin bir ikamesi haline gelen tarihin güçlerine karşı Gramsci, örtülü ya da gizli olsa da, aktif bir irade ile direnişi mümkün görmektedir:

Öte yandan madun unsur lider olup göreve geldiğinde mekanik görüş er ya da geç eli kulağında bir tehlikeye dönüşecektir ve varoluş biçimi değişmiş olacağından bütün bir düşünüş biçiminde de bir revizyon görülecektir. "Koşulların gücü"nin menzili ve üstünlüğü yok olacaktır. Neden peki? Temel olarak, dün bir "şey" olan "madun" bugün artık bir "şey" değil bir "tarihsel kişilik" tir. Dün ikincil bir iradeye "direnildiği" için sorumluluğu olmayan madun artık sorumluluk sahibidir, artık bir "direnişçi" değil aktif bir araçtır. İyi de daha önce sadece "direniş," sadece "şey," sadece "sorumsuzluk" örneği miydi? Elbette hayır. Bu nedenle mekanik determinizmin, pasif ve gösterişçi kaderciliğin saçmalığı ve faydasızlığı, roadunların lider olup göreve gelmesini beklemeksizin sürekli teşhir edilmelidir (Gramsci, 1996/2014, s. 217-218).

Bu teşhis ve teşhir alttan tarih yazımı ya da *maduniyet* çalışmalarıyla mümkün olabilir; ancak Yetişkin'in ifadeleriyle aktardığımız gibi kavramın içeriğini boşaltmadan.

Gramsci'nin yukarıdaki teşhisleri karşısında hemen akla Türkiye'de *arabeskin* tersi istikameti gelmektedir. Türkiye'de *arabesk* -bir alttan tarih yazma girişimi olarak varsayıldığında- son kertede sistemle muazzam bir bütünleşme sergilemiştir. Hem *arabesk* de kader-kısmet teleolojisi-erekselliği de başattır. Kırdan kente göçün sonunda oluşan gelir temelli gerilimin kültürel ve siyasi bir tezahürü olan *arabesk*, son kertede "hem bu kutuplaşmanın bir sonucu, hem de toplumsal gerilimleri yumuşatma anlamında, çözümü olmuştur" (Tekelioğlu, 2006, s. 60). Bugün, Gramsci'nin öne sürdüğü süreçlerin tam tersi söz konusudur. *Arabesk* günümüzde, hiç olmadığı kadar sistemle entegre olmuş durumdadır. Neoliberalizmin çelişkileri bunlarla da sınırlı değildir.

### Devlet yapısının dönüşümü

Neoliberalizmin *birey*, *bireysel özgürlükler* vb. söylemler üzerinden geliştirdiği çelişkili savlar ve bu savlardan kaynaklı çelişkili uygulamalar, *devletle* ilgili tartışmalarda da geçerlidir.

Neoliberal dönemde devletin ortadan kaldırıldığı gibi, bizzat neoliberaler tarafından ortaya atılan uç düşünceler ortaya çıkmıştır. Oysa neoliberal dönemde devletin ortadan kaldırılması bir yana, devlet esas olarak gerek gelişmiş, gerekse gelişmekte ve az gelişmiş ülkelerde, neoliberal uygulamaların devreye sokulmasında "suç ortaklığı yapmıştır" (Byres, 2005/2014, s. 149). Bunun doğrudan örnekleri yukarıda tartıştığımız

*işçi sınıfının parçalanması* olgusunda mevcuttur. Neoliberal dönemde devletin sadece toplum lehine ve piyasa aleyhine olan sınırlayıcı etkileri ortadan kaldırılmış ve piyasalara göre devlete yeni bir şekil verilmiştir. Buna göre II. Dünya Savaşı sonrası emek ve sermaye uzlaşmasıyla birlikte ortaya çıkan ve orta ve alt sınıfların yararına olan sosyal politika uygulamaları devlet eliyle ortadan kaldırılmıştır. Yine Keynesçi Refah Devleti'nin tam istihdam politikaları terkedilmiştir. Yukarıda belirttiğimiz gibi esnek, dolayısıyla güvencesiz istihdam uygulamalarına ağırlık verilmiştir. Bu doğrultuda sendikalara ve emeklilik gibi haklara yönelik etkili bir mücadele başlatılmıştır.<sup>44</sup> Kamu harcamaları ve halkın refahına odaklanan ekonomi politikaları sonlandırılmıştır. Yoksulluğun ortadan kaldırılacağı ön kabulüyle yapılan bu uygulamalar yoksulluğun azalması bir yana, sınıflar arası eşitsizliği daha önce görülmedik bir hale getirmiştir. Keynesçi dönemin büyüme oranları yakalanamadığı gibi, “eşitsizlik olağanüstü düzeyde” (Duménil ve Lévy, 2005/2014, s. 26) artmıştır.

*Birey ve toplum* üzerinde devlet tarafından sağlanan sosyal güvenceler, yine devlet eliyle ortadan kaldırılırken, *birey ve toplum piyasa ve rekabet* ortamına, bu ortamın insafına terk edilerek *özgürleştirilmiştir*. *Birey* bahsinde ele aldığımız gibi, kontrolsüzce ama bilinçli bir şekilde topluma enjekte edilen ve *narsistik taşkınlıklar* gibi yan etkilere sahip olan *bireysel özgürlükler* söylemi, *toplumsal dayanışma mekanizmalarının* çözülmesiyle sonuçlanarak, *piyasa ve sermayenin* arzu ettiği bir toplum meydana getirmiştir. Toplum *piyasaya* tabi bir hale gelirken, Polanyi'nin ifadesiyle (1944/2010, s. 101) “ekonomi toplumsal ilişkiler içine yerleşecek yerde, sosyal ilişkiler ekonomik sistemin içine yerleş”mektedir. Böyle bir düzen içinde *özgürlükler*, daha önce de belirttiğimiz gibi özel mülk sahipleri, uluslararası şirketler ve finans sermayenin, kısaca piyasa ve piyasa aktörlerinin *özgürlükleri* anlamına gelmektedir. Devletin işlevi ise, bu uygun *özgürlük* ortamının yaratılması ve sürdürülmesidir. Buna göre insan refahının artırılması için özel mülkiyet haklarının güçlendirilmesi ve bireysel girişimciliğin esas olduğu serbest piyasa ve ticaret ortamının yaratılması neoliberal devletin asli görevidir.

---

<sup>44</sup> Türkiye’de halen tartışılan Bireysel Emeklilik Sistemi de bu açıdan okunmalıdır. Nihayet Mayıs 2016 itibarıyla tüm ülkede zorunlu olarak geçileceği duyurulan sisteme göre, uzun vadede çalışanların emeklilik sigorta birikimleri kamudan özel sektör sigorta şirketlerine devredilirken, gelire bakılmaksızın her çalışanın maaşından şimdilik 100 TL kesinti yapılması, önceki düzenden farklı olarak kesintilere hiçbir şekilde işverenin katılmaması sistemin esasıdır. Öte yandan Ocak 2012’de geçilen Genel Sağlık Sigortası uygulamasında ise 25 yaşını doldurmuş çalışmayan-ışsız her vatandaşın sağlık sigortası primi adı altında para toplanması neoliberal devlet uygulamalarından bir diğerine örnektir.

Bu bakımdan neoliberalizmde devlet tasfiye edilmiş, yok sayılan ya da güçsüz/aciz bırakılan bir yapı olmaktan çok; tam tersine piyasaların etkin bir şekilde işleyebilmesi için zaman zaman çok güçlü ve “büyük sopa”ya (Harvey, 2005/2015b, s. 61), yani güce başvurmadan geri durmayan bir düzenleyici/regülatördür. Dolayısıyla “devletin yeniden şekillendirilmesi bakımından neoliberalizmin Hayek’in hoşuna gidecek biçimde devleti geri püskürtmek yerine dönüştürdüğünü söyleyebiliriz” (Munck, 2005/2014, s. 112). Bu noktada esas olarak Marx ve Engels’in (1932/2013), 18. yüzyıl devlet ve başta hukuk olmak üzere devlet kurumlarının oluşumuyla ilgili ortaya koydukları düşüncelerin, neoliberalizm ve neoliberal devletin oluşumuyla paralelliği ortaya çıkmaktadır. Devlet kurumunda yaşanan neoliberal dönüşümle, 18. yüzyılda oluşan burjuva devletin özüne dönüldüğü anlaşılmaktadır. Fakat 18. yüzyıldaki “devletin yalnızca mülkiyeti korumak üzere var olduğu düşüncesi” (Marx ve Engels, 1932/2013, s. 65) neoliberal devlet örgütlenmesinde, tüm yurttaşların değil; yalnızca üst sınıfların mülkiyetini korumaya yönelik bir biçimde daralmış ve bu doğrultuda sevk edilmiştir. Kapitalizmin doğasına özgü *yaratıcı yıkım, tahribat, el koyma ve yerinden etme* süreçlerinin neoliberalleşmeyle birlikte aldığı *kentsel dönüşüm* hâli, bunun bir göstergesidir.

### Kentsel dönüşüm

Neoliberalistlerce, bir önceki dönemin kent ölçeğinde krizlere neden olan devlet güdümlü tasarım, plan ve programlama ürünü olarak nitelenen toplu/sosyal konut projeleri sona ererken, devletin bu alanda da görevden uzaklaştırılması yani “üretimden el çektirilmesiyle”, devlet müteahhitliğinden özel sektör müteahhitliğine geçilmiştir. Keynesçi dönemde devlet özel sektörle birlikte doğrudan konut üreticisi durumundayken, neoliberal dönemde konut üretimi doğrudan özel sektöre devredilmiş, devlet kurumları ise inşaat sektöründe etkin bir düzenleyici rol üstlenmiştir.<sup>45</sup> Bu yolla, daha önce kent merkezlerinden sürülen alt sınıflara kendi inisiyatifleriyle katılan orta-üst sınıflarla genişleyen banliyöler, yeni dönemde bu kez kent merkezinde başlayan yıkımlar sonunda, yine orta-üst sınıflarının şehir merkezlerine dönmesiyle tenhalaşma sürecine girerek, alt sınıflar için yeni krizlere neden olmuştur.

---

<sup>45</sup> Türkiye’de Toplu Konut İdaresi (TOKİ), dar ve orta gelirliilerin konut ihtiyacı karşılamak için 1984 yılında kurulmuştur. Kurum 2000’lerde bir dizi dönüşüm sonunda olağanüstü yetkilerle donatılarak ana düzenleyici haline gelmiştir.



Şehir merkezlerinde başlayan yeni yıkım ve dönüşümler ise, Haussmanvari eski bir gelenek çerçevesinde, ilk basamakta şehir merkezlerinde oluşmuş yoksul mekânları ve atıl sanayi bölgelerini hedef almış, mekânın yoksulları yeni *el koyma* süreçleriyle merkezden uzaklaştırılmıştır. Çünkü neoliberal dönemde kent merkezlerinin *sanayisizleşmesi*, sanayi merkezlerinin kent merkezlerinin dışına ya da tamamen büyük kentlere yakın küçük-orta ölçekli kentlere ve yeni oluşturulan sanayi bölgelerine kaydırılması ya da çok daha yüksek getiri için sermayenin yurtdışına çıkarak ülkenin tamamen *sanayisizleşmesi* ve üretimin yurtdışına kaydırılması en önemli politikalarından biri olmuştur. Buna göre kent merkezlerinde yer alan yoksul mekânları ve sanayi merkezleri yine *arazi spekülasyonunun* eşlik ettiği süreçlerle değer kazandırılıp dönüştürülerek *soylulaştır(ıl)maya* başlanmış, üst sınıflar için yeni yaşam alanlarının yanısıra, esasında yeni dönemde *finans* ve *hizmet* sektörlerinin mekânı haline gelmiştir.

Daha önceki Keynesçi dönemde cazibesini, bir *habitat/yaşam alanı* olarak sunulan *banliyöler* karşısında kaybeden kent merkezi, bu kez *yeni cazibe merkezi*<sup>46</sup> olarak yükselmektedir. Neoliberalleşme sürecinde kentlerin özellikle tarihî geçmişinin ön plana alınması, “yükselen yeni ekonomik sektörlerin ve küresel ölçekte serbest dolaşım imkânı kazanan sermayenin kente çekilmesini temel politika söylemi olarak kabul eden “girişimci” yerel yönetimler için kentlerin imajlarının dönüştürülmesi, markalaşmış kimliklerle dünyaya tanıtılması ve pazarlanması en önemli politika aracı haline gelmiştir” (Öktem Ünsal ve Türkün, 2014, s. 22).

Neoliberalizm başlığı altında ortaya koyduğumuz bu hususlar dikkate alındığında, Duménil ve Lévy’nin belirttiği gibi (2005/2014, s. 26) neoliberalizmin, “yönetici sınıfların üst kesimlerinin (en zenginlerin) güç ve gelirlerinin yeniden tesis edildiği, baştan sona *yeni bir toplumsal düzen*” olduğunu ifade edebiliriz. Öyle ki ikinci savaş sonrası Keynesçi refah yıllarında büyüme oranları önemli ölçüde yükselmiştir. Ne var ki en yüksek gelire sahip olanların gelirden aldığı pay, savaş öncesi döneme göre düşmüştür. Büyüme oranları yüksek olduğundan, servetten alınan payın düşürülmüş

---

<sup>46</sup> İngilizce *attract*, cezbetmek anlamına gelirken, *attraction* ise cazibe olarak çevrilmektedir. Öte yandan bu kelime Türkçe’de günlük dile, heyecan verici eylemlere girişmeye ya da böyle bir arayış içinde olmaya vurgu yapar bir biçimde *atraksiyon* olarak da yerleşmiştir. TDK *atraksiyon* için, *eğlendir* karşılığını vermektedir. Esas olarak neoliberal literatürde *attract* ve *attraction* kelimeleri yoğun kullanılan kelimelerdir. Türkiye’de ise kentsel dönüşüm projeleri ve bunlara ait reklamlarda *cazibe* ve *şehrin yeni cazibe merkezi* ifadeleri tek başlarına slogan halini almış gibidir.

olması üst sınıflar için bir nebze önemsiz kalmıştır. 1960'lerden itibaren büyüme oranları düşmeye ve nihayet 1970'lerde tamamen durduğunda, üst sınıflar için bu durum tehlikeli ve hayati bir hâl almaya başlamıştır. Öte yandan özellikle Latin Amerika'da sol iktidarlar başa geçmiş, Orta ve Doğu Avrupa'yla birlikte İsveç gibi İskandinav ülkelerinde sol yükselişe geçmeye başlayınca üst sınıfların müdahalesi kaçınılmaz olmuştur.

Mevcut krizler “kanlı bir baskıyla ya da özenle planlanmış bir pasifleştirme stratejisiyle” (Faulkner, 2013/2014, s. 359) çözülmüştür. Pasifleştirme stratejilerinin başında *rızanın inşası* gelirken, “büyük sopa” (Harvey, 2005/2015b, s. 61) ya da “kanlı bir baskı” (Faulkner, 2013/2014, s. 359) kapsamında en belirleyici örnek, 11 Eylül 1973 yılında Şili'de General Pinochet tarafından gerçekleştirilen askerî darbedir. Şili'de sosyalist Allende'nin, 1970 seçimlerini kazanarak dünyanın seçimle başa gelmiş ilk sosyalist hükümetini kurması, özellikle ABD nezninde, Şili'nin ikinci bir Küba olmasına yönelik endişeleri beraberinde getirmiştir. Seçimlerden sonra uygulanan devletçi politikalar, ilk yıl Şili'ye önemli bir büyüme getirirken, sonrasında özellikle dünya piyasasında bakır fiyatlarının düşmesi yüzünden, neredeyse tüm geliri bakır olan bu ülkede krize neden olmuştur. Buna rağmen Allende 1973 yılında yapılan seçimlerden daha da güçlenerek çıkarken, bu durum, Allende'ye muhalif muhafazakâr sağ koalisyonun daha da yükselmesini sağlamıştır. Bu yükseliş 1973 yılında yapılan askeri darbeye sonuçlanmış, hemen arkasından “ilk neoliberal devlet oluşturma deneyi” (Harvey, 2005/2015b, s. 15) Şili'de devreye sokulmuştur. ABD'nin bu darbeye doğrudan destek verdiği ortaya çıkarılmıştır.

Darbe sonrasında sendikal hareketler ve sendikaların emek piyasasındaki iktidarı bastırılmış, devlet tarafından yürütülen sosyal yardım ve hizmetler ortadan kaldırılmıştır. “Latin Amerika'da sol eğilimleri etkisizleştirmeyi amaçlayan Soğuk Savaş programının bir parçası” (Harvey, 2005/2015b, s. 16) olarak Chicago'da eğitim alan Şilili iktisatçılar ekonominin başına getirilmiştir. IMF'nin ekonomik programları doğrultusunda kamu hizmetleri özelleştirilmiş, ülkenin doğal kaynakları özel sektörün kullanımına açılmış, yabancı yatırım ve serbest ticaret kolaylaştırılmıştır. Bu hamleler sonunda Şili'de belli bir süre büyüme kaydedilirken, 1982 yılında tüm Latin Amerika geneline yayılan borç kriziyle büyüme de son bulmuştur. Şili'de yapılan bu deney, neoliberal politikaların dünyanın geri kalanında da uygulanması için veri sağlamıştır.

Özellikle İngiltere Başbakanı Margaret Thatcher ve ABD Başkanı Ronald Reagan, neoliberalizmin öncüleri olmuşlardır. *Rızanın inşasının* mümkün olmadığı anlarda zor kullanma, dönüşüm için eski bir yöntem olarak geçerlik kazanmıştır. Onlardan bir tanesi de Şili'deki darbeden yedi yıl bir gün sonra Türkiye'de 12 Eylül 1980 yılında meydana gelen askerî darbedir.

### 3.3.2. Türkiye'de Yoksulluğun Tarlabası Özelinde Görünümü

12 Eylül 1980 askerî darbesinden önce, dönemin başbakanı Süleyman Demirel tarafından başbakan müsteşarlığına getirilen Turgut Özal'ın hazırladığı ve 24 Ocak Kararları olarak bilinen ekonomik program, Türkiye'nin neoliberalleşme tarihinde başlangıç noktasıdır. Ya da belki de *rızanın inşası* denemesi de denebilir. 24 Ocak 1980'de açıklanan programın genel hatları itibariyle, Türk Lirası'nı döviz karşısında korumaya yönelik uygulamalar terk edilerek esnek döviz kuru uygulamasına geçilmiş, devletin özellikle ekonomideki etkinliği kısıtlanmış, tarıma yönelik destek kaldırılmış, dış ticaret serbestleştirilerek yabancı yatırımın ülkeye girişi önündeki engeller kaldırılmış, kısaca serbest piyasa ekonomisine radikal bir geçiş yapılmıştır. Ne var ki dönemin siyasi atmosferi bu kararların tam olarak uygulanması için uygun bir ortam sağlayamamış, *rıza inşa* edilememiştir. Bu durumda *zor aşamasına* geçilmiş ve 12 Eylül 1980 askeri darbesi gerçekleşmiştir.

12 Eylül 1980 darbesinin ardından üç yıl kadar süren siyasi belirsizlikten sonra, önceki dönemin yasaklanan siyasetçilerinin açtığı boşluk, Turgut Özal tarafından doldurulmuş, kurduğu partiyle darbe sonrası yapılan ilk genel seçimden tek başına iktidar olarak çıkarak, kendi hazırladığı ekonomi programını uygulama fırsatı bulmuştur. Temelleri 24 Ocak Kararları ile atılan bu ekonomik programın önemli bir parçası olan kapitalizme özgü sermaye birikim aracı olarak kentleşme ve mekân üretiminin neoliberal yorumunun, hem 80'lerden itibaren İstanbul ve ülkenin gündemine, hem de yine bu yüzden bu çalışmanın merkezine yerleşen Tarlabası'nda meydana getirdiği büyük dönüşüm bu bölümde ele alınacaktır. Ancak Tarlabası'nın tarihi ve geçirdiği dönüşümler Galata'yla doğrudan ilgilidir.

Tıpkı kendisi gibi birer *çeper-çevre*, yani “dış mahalle” (Carbognano, 1794/1993, s. 81, 87; Bulunur, 2014, s. 286) ya da “sur dışı” (Bulunur, 2014, s. 21; Akın, 2011, s. 93; İnciciyan, 1956/1976, s. 82) mahalle olarak ortaya çıkan Tepebaşı, Kasımpaşa ve

Beyoğlu'yla birlikte Tarlabası, *merkez* Galata'yla ilişkili bir gelişim göstermiştir. Dolayısıyla komşuları gibi Tarlabası'nın tarihi, kendi merkezi olan Galata'nın, esas *merkez* İstanbul'la olan *merkez-çevre* ilişkisiyle doğrudan ilgilidir. Çünkü başlangıçta İstanbul'un dışında bağımsız bir yerleşim yeri olan, sonrasında İstanbul'a tabi olan, bazı dönemlerde ise İstanbul'a baskın çıkan; ancak zamanla İstanbul'un ikinci bir merkezi durumuna gelen Galata'nın, gerek cumhuriyet dönemi gerekse cumhuriyet öncesi merkezî yönetimlerle olan ve en az İstanbul'un tarihi kadar eskilere uzanan çatışması-karşıtlığı ise Tarlabası'nın bu çalışma kapsamında özgül karakterini ortaya koymakta ve bu karakteri pekiştirmektedir. Dolayısıyla Tarlabası'nı anlamak, Galata'yı anlamak; Galata'yı anlamak ise Tarlabası'nı yeniden anlamayı sağlayacaktır. Öte yandan İtalyan Şehir Devletleri ya da Cumhuriyetleri'nin, 15. Yüzyılda İstanbul ve Galata ile yürütmekte oldukları ticari ilişkilerin, kapitalist ilişkilerin nüvesini oluşturuyor olması da bu incelemeyi zorunlu kılmaktadır.

### **3.3.2.1. Bizans ve Galata**

Osmanlı'dan önce bir Ceneviz kolonisi olan Galata, Osmanlı'dan sonra da İstanbul içinde özerk konumunu korumuştur. Ne var ki Galata'nın tarihi Cenevizlilerin de öncesine dayanmaktadır. Bu da İstanbul'un ilk çağlara uzanan dönüm noktalarıyla doğrudan ilişkilidir.

300'lü yıllarda Roma İmparatorluğu, "tetrarşi" yani dördü yönetim ve yöneticiler altında siyasî karışıklıklar ve taht mücadeleleriyle giderek yıpranmaktadır. Uzun süren mücadeleler sonunda dört yöneticiden geriye kalan iki yöneticiden biri olan I. Constantinus, imparatorluğun Doğu kanadını idare eden rakibi Licinius'u 324 yılında Hrisopolis ya da sonradan Skutarion denilen bugünkü Üsküdar'da yenmiş ve Roma İmparatorluğu'nda yeniden birliği sağlamıştır. Sağlanan birliğin uzun ömürlü olması için köklü reformlar yapmaya karar veren I. Constantinus, ülkenin başkentini, "imparatorluğun en zengin ve bereketli bölgesi" (Kuban, 1996/2010, s. 25) olan Doğu'da yer alan ve Bizantion denilen bugünkü İstanbul'a taşımaya karar vermiştir. Hristiyanlığa olan eğilimi nedeniyle Romalılarca tepkilere maruz kalan I. Constantinus, "11 Mayıs 330'da büyük bir kutlamayla kenti Kutsal Bakire'ye sunarak, ona, *Anthusa*, *Constantinopolis*, yasal olarak da *Nova Roma* adlarını" vermiştir (Carbognano, 1794/1993, s. 32). Bir Antik Yunan kenti olan Megara'dan çıkan kolonilerin, ticaret

yolları üzerinde doğal bir kavşak durumundaki stratejik konumundan ötürü bugünkü Sarayburnu'nda MÖ 667'de kurdukları kentin, Doğu Roma (Bizans), Latin, ardından tekrar Doğu Roma (Bizans) ve Osmanlı imparatorlukları ile devam eden başkent olma serüveni, 330 yılında Roma İmparatorluğu altında ilk kez böyle başlamıştır. 11 Mayıs 330 tarihi İstanbul için bir dönüm noktasıdır.

I. Constantinus tarafından adeta yeniden inşa edilmeye başlanan kent, yine Roma şehri gibi 12 yönetim bölgesine ayrılmıştır. Bu yeniden inşa ve planlama faaliyeti mübadele/değişim değerine değil; kullanım değerine yöneliktir. Yani o dönemde, Lefebvre'nin ifadesiyle (1968/2016, s. 22) “şehrin kendisi yapıttır”; kapitalist ilişkilerle örülü şehirler gibi ve şehircilik anlayışı kapsamında henüz bir ürün değildir.

Lefebvre “Şehir Hakkı”nda (1968/2016) kapitalizm öncesi şehirleri Antik ve Ortaçağ şehirleri olarak ayırmaktadır. Antik şehir Doğu'nun da şehirleri dahil olmak üzere politik bir özelliktedir. Bu şehirde kullanım değeri esastır ve şehrin kendisi bu bakımdan bir yapıttır. Ortaçağ şehirleri ise politik özelliklerini korusa da ticaret ve zanaatın giderek ön plana çıktığı ve böylelikle kullanım değeri ön planda olan yapıt durumundaki şehirle, ticari faaliyetler arasında güçlü çelişkilerin/çatışmaların olduğu bir şehirdir. Romalılık hızla çözülmeye başlayıp, dünya Ortaçağa doğru ilerlerken Constantinopolis, hem güçlü bir merkezi otorite hem de gelişmiş ticari faaliyetleriyle Antik ve Ortaçağ şehirlerinin özelliklerini bir arada barındıran kendine has bir duruma gelmiştir. Kurucusu I. Constantinus'un, yani “tek bir adamın iradesinin ürünü” (Kuban, 1996/2010, s.25) olan yapıt durumundaki şehirle çelişkiler/çatışmalar yaratan ticari faaliyetlerin büyük bir bölümü ise, şehir surlarının içinde kalan 12 yönetim biriminin dışında 13. yönetim birimi olarak belirlenmiş olan Sykai, yani bugünkü Galata'da toplanmıştır.

Kuban (1996/2010, s. 211), “I. yüzyılda, Haliç'in karşı kıyılarında oturan Yahudiler'in Galata'da yerleştikleri”nin bilindiğini ileri sürmektedir. Öte yandan Eyice ise (1969, s.10), Kanserle Mücadele Derneği'nin bugünkü Kasımpaşa'da bulunan binasının 1968 yılında başlanan inşaatı sırasında yapılan kazılarda, 5. yüzyıla ait olan bir su sarnıcı bulunduğunu ifade etmektedir. Buna göre bugün Galata olarak bilinen Sykai ile birlikte, Osmanlı döneminde gelişmeye başladığı düşünülen Kasımpaşa ve çevresinin tarihi de en az İstanbul kadar gerilere uzanmaktadır.

Kuban'a göre (1996/2010, s. 13) Sykai, "Yunanca incir sözcüğünden" gelmektedir. Sykai'nin ise bu doğrultuda "incirlik" olarak çevrilmesi yoluna gidilmiştir (Arseven, 1989, s. 25; Eyice, 1969, s. 9; Bulunur, 2014, s.21). Kuban yine aynı yerde, "antik kaynaklara göre bu tepeler incir ağaçlarıyla kaplıydı. Gerçekten de incir Boğaz yöresinde çok yaygın bir ağaç türüdür" demektedir. Zamanla bu bölge "Peran en Sykais" (Eyice, 1969, s.9), "Peran en Sykai" (Kuban, 1996/2010, s. 211) ya da "Peran an Skais" (Akın, 2011, s. 82) olarak adlandırılmıştır. Yine Akın'a göre (2011, s.82) "'karşıda' anlamına gelen 'Peran' kelimesinin de önceleri Cenevizliler tarafından 'Galata', daha sonradan da Levantenlerce 'Beyoğlu' için kullanılır hale geldiği belirtilmektedir".<sup>47</sup> Tüm bu isimler ve isimlendirmeler olasılıklardır.

Bu arada yaklaşık 350 yılında başlayan Hun göçleri Avrupa'nın içlerine yönelen kavimlerin baskısını en çok Batı Roma üzerinde hissettirmiş, nitekim 395 yılında I. Teodosius'un ölümüyle imparatorluk resmen ikiye ayrılmıştır. İmparatorluğu döneminde Hristiyanlığı devletin resmi dini haline getiren I. Teodosius, Batı ve Doğu'yu birleştirerek her iki tarafı da tek başına yönetmiş son imparatorudur. Onun döneminde I. Constantinus tarafından yapılan İstanbul'un batı surlarının daha da batısına yine Hun ve diğer kavimlere (Kavimler Göçü) bağlı tehditler yüzünden yeni surlar yaptırılmıştır. Bu arada şehrin sınırları Batı'ya doğru biraz daha genişleyerek Roma gibi yedi tepeli bir şehir haline gelmiştir.

Öte yandan I. Teodosius'un ölümüyle kesinkes ikiye ayrılan imparatorluğun Batı kanadı 100 yıl geçmeden 476 yılında yıkılmıştır. Hun akınları ve devamında Kavimler Göçü nedeniyle Roma üzerinde yükselen baskıyla "olayların bu yönde gelişmesi, başkent in Doğu'ya kaydırılmasının son derece akıllı bir karar olduğunu" göstermiştir (Kuban, 1996/2010, s.45). I. Constantinus döneminde bir imparatorluk başkenti olarak yeniden inşa edilen şehir, Kuban'ın (1996/2010, s. 114), Osmanlı'nın en parlak dönemini temsil eden Kanuni Sultan Süleyman'la kıyaslayıp, aralarındaki birçok benzerliğe işaret ettiği I. İustinianos'un (Jüstinyen) 527-565 yılları arasındaki hükümdarlığı sırasında geniş çaplı bir imardan geçmiştir.

I. İustinianos, I. Constantinus tarafından inşa edilmiş bugünkü Galata'nın surlarını genişleterek yeniden düzenledikten sonra, bu "bölgeye İustinianopolis adını vermiş ve

---

<sup>47</sup> Vurgular kaynağa aittir.

kent statüsüne” kavuşturmuştur (Kuban, 1996/2010, s.60). 578-582 yılları arasında hüküm süren II. Tiberios ise bugünkü Galata’ya, “Kastellion ton Galatou” (Kuban, 1996/2010, s. 211; Bulunur, 2014, s. 23) adı verilen bir hisar yaptırmıştır. Haliç girişini kontrol altına almak amacıyla İstanbul ile Galata arasına, zincir çekilmiştir. Eyice (1969, s. 10) 717 yılında İslam ordu ve donanması şehri kuşattığı sırada, tarihçi Theophanes’in bu hisarı “Kastellion ton Galatou” olarak adlandırdığını belirtmektedir. Hisarın ismi, Kuban’a göre ise (1996/2010, s.211) “büyük Sykai Kulesi”dir. Kuban yine aynı yerde “Galata adı 8. Yüzyıldan önce yoktu” derken, muhtemelen İslam ordularının fethi sırasında tarihçi Theophanes’in kullandığı “Kastellion ton Galatou” ismine vurgu yapmaktadır.

Tıpkı bölgenin Sykai çevresinde dönen adlandırmaları gibi, Galata kelimesinin kaynağı da tartışmalarla doludur. Bulunur (2014, s. 23) “16. yüzyılda halk arasında kabul gören süt görüşü ile seyyahlar arasında kabul gören Galyalılar görüşü” olmak üzere, bölgenin Galata olarak adlandırılmasıyla ilgili olarak farklı görüş ve yaklaşımları bir araya getirmiştir. Buna göre bölgede satılan ya da sağılan süt ve bu sütün bolluğu ve lezzetinden dolayı bölgeye Galata adı verilmiştir. “Gala”, Yunanca’da süt anlamına gelmektedir. Bulunur’un sıraladığı bir grup seyyaha göre ise Galata kelimesinin kökeni, MÖ 200’lerde Roma’yla tutuştukları savaşı kaybettikten sonra Orta Avrupa’dan Doğu’ya sürülen Keltler’in bir kolu olan Galatlar’a dayanmaktadır. Galatlar bugünkü İstanbul henüz *Bizantion* olduğu sırada, kentin bugün Galata olarak bilinen karşı tepesine yerleşerek kenti tehdit etmişlerdir. Bir kısmı kentte kalırken diğer kısmı bugünkü Sivrihisar (Pessinus),<sup>48</sup> Ankara, Çorum ve Yozgat hattında yer alan bölgede antik Galatya’yı kurmuştur. Buna göre Galata ismi de, Galatlar’dan gelmektedir.

Galata isminin kaynağı hakkında Akın ise (2011, s.82), başta Eyice’ye (1969, s. 10) dayandırarak “İtalya’da limanlarda gemilerin yükleme-boşaltma yaptıkları eğimli alanlara verilen İtalyanca ‘calata’ kelimesinden kaynaklandığını” iddia eden görüşlere yer vermiştir. “Calata” kelimesi günümüzde “iniş” ve “yokuş” gibi anlamlar yüklenirken, bu durum Galata’nın dik yamaç ve yokuşlardan oluşan fiziki yapısıyla son derece uyumludur. Akın yine aynı yerde, bir Galyalı’nın bölgede yerleşik olmasından ötürü “ton Galatou”, yani “Galat’ın Mahallesi” görüşüne de yer vermektedir.

---

<sup>48</sup> Pessinus antik kentiyle ilgili kazılar, Tunç Okan’ın yönettiği 1992 tarihli *Fikrimin İnce Güllü* filminde yer almıştır.

Konuyla ilgili tartışmalar ve belirsizlik sürmektedir. Bu belirsizlikte hiç kuşku yok ki, bölgenin kendi kozmopolit yapısı ve bu kozmopolit yapıya yol açan, Constantinopolis'e kıyasla dış etkilere son derece açık olan fiziki durumu etkilidir. Esas kent (Tarihî Yarımada) İstanbul'un isimleri olan *Bizantion* ve *Constantinopolis*'in çıkış kaynakları Galata'ya göre çok daha belirlidir. Çünkü Galata'ya göre, özellikle aşılmaz görünen güçlü surlarla dışa kapalı ve dolayısıyla kendi içine kapanık bir şehir olarak İstanbul'un ilk isimleri bir merkezi otorite ve planlamanın ürünüdür. Galata ise ticaretin merkezi olması nedeniyle dış dünyayla sürekli etkileşim halinde bir yapı olarak başta ismi olmak üzere, her tür etkiye açıktır. Öyle ki İstanbul'un tam karşısında yer alan bu bölgeye yerleşen her topluluk, bölgenin tarihini benimsemenin ötesinde, bölgenin geçmişten gelen tarihine kendi tarihini ekleyerek hikayeleri çeşitlendirmiş görünmektedir. Galata'da her topluluğun kendi hikayesi bir arada yaşamıştır. Bu bakımdan Galata ismiyle ilgili ortaya atılan tüm hikayeler aynı anda inandırıcı ve kabul edilebilir görünmektedir.

Galata'nın en önemi hikayesi ise Cenevizlilerle birlikte başlamıştır. 10. yüzyıldan itibaren Bizans, Batı Roma'nın yıkılmasının ürünleri olan İtalyan Amalfi, Venedik, Ceneviz ve Pisa şehir devletlerine Constantinopolis'te ticaret yapmaları için imtiyazlar vermeye başlamıştır. Bunlardan en önemlisi 992 yılında II. Basileios tarafından "Venedikliler'e verilmiştir" (Kuban, 1996/2010, s. 159). Arseven'e göre ise (1989, s. 30), Bizans'ın İtalyan şehir devletlerine verdiği imtiyazlar, başta Constantinopolis olmak üzere imparatorluğun zorda kaldığı durumlarda düşmanla mücadele için bu şehir devletlerinden aldığı yardımların ürünüdür. Şehir devletleri Bizans'a savaşlar sırasında yardım ederken, karşılığında Constantinopolis'e yayılma ve buldukları bölgeleri genişletme fırsatı yakalıyorlardı. Neticede bu şehir devletleri arasında Venedikliler ve Cenevizliler arasındaki rekabet öne çıkmış ve giderek tırmanmıştır.

Cenevizliler zamanla Bizans'tan, Constantinopolis'le birlikte Galata'ya doğru genişleyen haklar elde ederek bu rekabette öne geçmişlerdir. Ne var ki Kudüs'ü müslümanlardan kurtarmak hedefiyle yola çıkan fakat Constantinopolis'e yönelen IV. Haçlı Seferi, Cenevizlilerin Constantinopolis ve çevresindeki genişlemesini sekteye uğratmıştır. Esasında bu, Cenevizlilerin de ötesinde Constantinopolis'in 1204'te tamamen düşerek yerle bir olması ve Bizans'ın yerine Venedik desteğiyle Latin İmparatorluğu'nun kurulması meselesidir. Constantinopolis yine başkent olmak üzere



Trakya, Yunanistan ve Balkanlar'ın güneyini kapsayan bu imparatorluk 1261 yılına kadar ayakta kalmıştır. Böylelikle Venedikliler, Constantinopolis dışında da ticareti ele geçirerek, Cenevizlilerin etki alanlarını tamamen sınırlamıştır. 57 yıl süren Latin istilası ise tecavüz, cinayet, gasp, soygun, yıkım ve talandan ibaret; Constantinopolis'in tüm tarihinin adeta silindiği, yapılarının yerle bir edildiği, eserlerinin ya İtalya'ya kaçırıldığı ya da metal olanların ise eritilerek paraya dönüştürüldüğü karanlık bir dönemdir.

Bu Haçlı istilasından sonra tamamen Galata'ya çekilen Cenevizliler, İznik'te bir imparatorluk kuran Bizanslılarla, Latin İmparatorluğu'nu sona erdirmek için anlaşma yapmışlardır. Kemalpaşa olarak bilinen bu anlaşma uyarınca, şehir geri alınırca, Venedikliler'e tanınan imtiyazlar Cenevizliler'e tanınacak ve Galata olduğu gibi Cenevizliler'e bırakılacaktır. Cenevizliler ise Constantinopolis'in geri alınması için İznik'te kurulmuş olan Bizans imparatorluğuna yardım edeceklerdir.

Sonuçta Constantinopolis geri alınırca Cenevizliler Galata'da bağımsız bir şehir devleti kurma hakkı elde etmişlerdir. Böylelikle Galata'nın Ceneviz tarihi başlamış, gerek Bizans öncesi gerekse Bizans döneminde merkezî yönetime hem bağımlı hem de karşıt bir unsur olarak konumlanan Galata, bu ikinci Bizans döneminde artık Constantinopolis'le tamamen ciddi bir karşıtlık, rekabet ve çatışma içine girmiştir. Bu rekabetin içine Bizans'ın müttefiki gibi görünen Venedikliler de kaldıkları yerden dahil olmuş, her iki şehir devleti, Constantinopolis'in 1261'de yeniden alınmasından 1453'te kaybedilmesine kadar geçen yaklaşık 200 yıl boyunca Bizans'ın her yönden zayıflamasında en büyük rolü oynamışlardır. Bölgeye gelişigüzel dağılmış olan Venedikliler'in aksine Galata'da özerk bir konuma yerleşen Cenevizliler karşısında Bizans, son yıllarında topraklarını savunamaz hale gelmiştir.

Constantinopolis'in 1261 yılında yeniden alınmasından sonra Galata'yı önce ticaret kolonisi haline getiren, ardından "1303'te buraya yerleşen Cenevizliler'e önce sur inşa etme hakkı tanınmamıştır" (Kuban, 1996/2010, s. 212-213). Bunun üzerine "Bizans'a bir hendek kazma oldu bittisini kabul ettiren Cenevizliler, arkasından da evlerin yüksekliklerini serbest bıraktırırlar. Bunun üzerine bölgenin sınırı boyunca muntazam aralıklarla kâgir, yüksek 'ev'ler inşa ederler" diyen Bizanslı tarihçi Nikephoros Gregoros'un sözleriyle Eyice (1969, s. 12), Cenevizlilerin "açık gözlü oldukları yolundaki şöhretlerine uygun" bir rivayeti dile getirmektedir. Çünkü bu kâgir yapıların

araları doldurularak esasında Cenevizliler bir sur inşa etmişlerdir. O dönemden günümüze kadar geçen süre boyunca muntazam ve birbirine bitişik kâgir yapılaşmanın, Galata'nın sembolü olması bu bakımdan tesadüf değildir. "1316'da surların ilk bölümü inşa edilmiş" (Çelik, 1986/1998, s. 19), 1349 yılında ise kuzey surlarla birlikte İsa Kulesi adıyla bugünkü Galata Kulesi'nin inşası tamamlanarak kent tamamen surlarla koruma altına alınmıştır.

Bu tarihe kadar Constantinopolis'te konuşlanan Venedikliler ile sayısız çatışma içine giren Galatalı Cenevizliler, Bizans'la da ticaret ve imtiyaz odaklı yoğun mücadeleler dışında, elbette yer yer ittifak da kurmuşlardır. Örneğin 1318'de Cenevizlilerin anavatanı Cenova'da papa yandaşları tahtı ele geçirdiğinden, başta Galata Cenevizlileri olmak üzere tüm koloniler tahtın yeni sahipleri tarafından tehditlere maruz kalmışlardır. Bu doğrultuda Papa yandaşları Galata'ya bir donanma göndermiştir. Bulunur (2014, s. 32), "durumu önceden haber alan Galatalılar surlarını kuvvetlendirdiler ve Bizans ile ittifak yaparak Haliç'i 16 kadirga ile kapattılar" diyerek, Bizans ve Galatalı Cenevizliler'in işbirliğini ortaya koymaktadır.

Ancak Galatalı Cenevizliler'in, Bizans'la kurdukları ittifaklar, girdikleri çatışmalara göre sınırlanmıştır. Cenevizliler, 1340'larda Bizans içinde giderek şiddetlenen taht kavgalarını da iyi değerlendirmiş, Bizans'tan yeni bir ticaret anlaşması koparmışlardır. 1341'de yapılan anlaşma uyarınca "Cenevizlilerin Galata'ya getirdikleri ve götürdükleri mallar her türlü vergiden muaf" tutulmuştur (Bulunur, 2014, s. 33).

Fakat 1347 yılında taht mücadelesinden galip çıkan VI. Yannis Kantakuzenos ise, Bizans'ın geleceği için İtalyan şehir devletleri Venedikliler ve Cenevizliler'in, Constantinopolis'teki faaliyetlerinden kurtulmak istemiştir. Bulunur'un sıraladığı gibi (2014) önce Constantinopolis'e yanaşacak gemilere uygulanan vergi oranlarını düşürerek, Venedikliler ve Cenevizliler'in kârlarını düşürmeyi amaçlamıştır. Akabinde yeni bir donanma kurarak her iki devletin faaliyetlerini kısıtlamak istemiştir. Galatalı Cenevizliler bu durumdan rahatsız olunca Bizans'a savaş açmaya karar vermişlerdir. Bizans'taki karışıklıklardan istifade ederek başlattıkları sur inşasını hızlandırarak, yukarıda belirtildiği gibi 1349 yılında nihayetlendirerek, savaş sırasında kendi topraklarını sağlama almışlardır. Galatalılar Bizans'a karşı saldırıya geçmişeler de savaş, bir ara Bizans'ın lehine dönmüş, bir ara ortada geçerken, son anda Cenevizliler

lehine sonuçlanmıştır. Savaş öncesinde sur dışına yayılmayı talep eden Galatalı Cenevizliler'in talepleri Kantakuzenos tarafından kabul edilmiştir. Ancak sadece Constantinopolis'te değil; Akdeniz ve Karadeniz'de de ticareti tamamen eline almak isteyen Galatalı Cenevizliler, anavatanları Cenova'nın da yardımıyla, gerek Constantinopolis'te gerekse açık denizlerdeki en büyük rakibi Venedikliler'e karşı saldırılara başlamıştır. Venedik ve Cenova'dan gelen donanmalar Ege, Marmara ve Boğaz girişinde çatışmaya tutuşmuş, Bizans İmparatoru Kantakuzenos önceleri tarafsız kalmaya çalışsa da Venedikliler'in yanında savaşa katılmak zorunda kalmıştır. Bizans ve Venedikliler'den oluşan müttefiklere karşı "Osmanlı sultanı Orhan Bey'den aldığı takviye güçlerle daha üstün hale gelen Cenevizliler, İstanbul'u kuşatma" (Bulunur, 2014, s. 37) hazırlığına girişmişlerse de, Bizans imparatoru Kantakuzenos, 1352'de Cenevizliler'le anlaşmak zorunda kalmıştır.

Görüldüğü gibi 1261'den sonra Bizans'ın kaderinde rol oynayan Venedikliler ve Cenevizliler'in yanına, 1320'lerden itibaren Türkler de katılmıştır. Oyuna Türklerin de dahil olmasında en önemli pay, Cenevizlilerin Constantinopolis varlıklarını devam ettirebilmek için Osmanlı'yı "tabii bir müttefik olarak görmeye" başlamalarıdır (İnalçık, 2010, s.58). Ne var ki Bizans dahil tüm taraflar faydacı hareket ederek, çoğu zaman kim kimin müttefikini ya da düşmanı belli olmayan bir görünüm sergilemişlerdir. Tüm bu görünümlerin ardında yatan itici güç ise, konumu itibariyle Constantinopolis'in, o dönemin dünyası için çok önemli bir ticaret merkezi oluşu ve buna bağlı olarak tarafların ticari kaygıları ve menfaatleridir.

Buna göre Bizans, Constantinopolis'i 1261'de geri alırken Cenevizliler'e yanaşmış; Venedikliler ise güç kimin eline geçerse o tarafa meyiletmek üzere beklemede kalmış, sonrasında Bizans Cenevizliler karşısında bir denge unsuru olarak Venedikliler'i görmüştür. Venedikliler ise Latin İmparatorluğu ve bir önceki Bizans dönemi boyunca Constantinopolis ve denizlerdeki nüfuzlarını Cenevizliler'den geri almak için Bizans'la birlikte, ancak Bizans'ın aleyhine sonuçlanan mücadelelere girişmişlerdir. "Cenevizliler 1352 gibi erken bir tarihte Osmanlılarla bir ticaret anlaşması imzalamıştır" (İnalçık, 1995/2003, s. 130). Yapılan anlaşma sonunda Bizans-Venedik, Ceneviz-Türk ittifakları oluşmuşsa da, 1453 yılında Türkler'in Bizans'a son vermelerine kadar geçen süre boyunca, taraflar zaman zaman yer değiştirmiştir. Ancak Galata'da kesinkes "sur içi

kent, Türkler'in desteğiyle 1404'e değin büyümeye devam etmiştir (Kuban, 1996/2010, s. 213).

### **3.3.2.2. Osmanlı döneminde Galata ve dış mahalleler**

Türkler'in Constantinopolis ya da kendi adlandırmalarıyla Kostantiniyye ve Galata üzerindeki etkileri, 1453'te şehri almalarından çok öncelere dayanmaktadır. Doğu yerine Batı'da ilerlemeye odaklanan Osmanlı, halihazırda içeride Cenevizliler ve Venedikliler'le uğraşmakta olan Bizans'ın Trakya ve Anadolu'daki topraklarını ele geçirmiştir. Kostantiniyye'ye adım adım yaklaşan Osmanlı, Bizans'a karşı doğrudan düşmanca bir tavır takınmamıştır. Öyle ki, en önemlisi Orhan Gâzî olmak üzere, Bizans imparatorlarının kızlarıyla evlenmek yoluyla yakın; ancak esasında Bizans'ı Osmanlı'ya bağımlı kılacak ilişkiler geliştirmişlerdir. Bizans'a bu yollarla yaklaşmakta olan Osmanlı, Bizans'ın içerideki düşmanları olan Cenevizliler ve Venedikliler'e karşı da ikili bir siyaset izlemişse de, Cenevizliler'le daha yakın ilişkiler geliştirmişlerdir.

Kayınpederi Bizans imparatoru olmasına rağmen, Bizans'la Cenevizliler arasındaki savaşta Cenevizliler'e yardım eden Orhan Gâzî, bu yakın ilişkilerin tohumlarını atmıştır. İlerleyen zamanlarda hem Cenevizliler hem de Osmanlılar "kendi çıkarları için güçler arasındaki dengeyi korumaya ve zamanın siyasi konjonktürüne göre konumlarını almaya" (Bulunur, 2014, s. 38) özen göstermişler; özellikle Osmanlılar Cenevizlileri, Venedikliler ve Bizans karşısında her zaman iyi bir müttefik olarak görmüştür. Nitekim "I. Murad zamanında, 1385'te Galata Cenevizlileri ile Osmanlılar arasında ticari içerikli bir anlaşma" yapılmıştır (Bulunur, 2014, s. 40). Anlaşma, her iki tarafın birbirleriyle serbestçe ticaret yapabilmelerini sağlamıştır.

Ne var ki Cenevizliler attıkları bazı adımlarla Osmanlılar'la karşı karşıya gelmekten de geri durmamıştır. Osmanlı tahtına geçtiği 1389 yılından sonra Boğaz'ın Anadolu yakasına bir hisar yaptırarak, gemi trafiğini kontrol altına almak isteyen I. Bayezit, çok geçmeden 1394 yılında Kostantiniyye'yi kuşatma altına almıştır. Kuşatma öncesi ve sırasında Galatalı Cenevizliler, Kostantiniyye'deki konumlarını kaybetmemek adına Bizans'ın yanında yer almışlardır. Bizans, Avrupa'ya bir yardım çağrısı göndermiş, bunun üzerine bir Haçlı ordusu oluşturularak Osmanlı'ya karşı harekete geçilmiştir. Bu ittifaka Galata ve Sakız'dan birçok Cenevizli" katılmıştır (Bulunur, 2014, s. 41). Niğbolu savaşı olarak bilinen savaşta Osmanlılar galip gelirken, zayıf da olsa

Kostantiniyye üzerindeki kuşatmaya devam etmişlerdir.

Kostantiniyye, Venedikliler ve Cenevizlilerin Osmanlı kuşatmasından kurtulmaları, Timur'un Doğu'da Osmanlı topraklarına saldırmasıyla ancak mümkün olmuştur. 1402 yılında Ankara'da meydana gelen savaşta Osmanlı büyük bir yenilgiye uğramış, sonrasında I. Bayezit'in oğulları arasında taht kavgaları başlamıştır. Taht mücadelesinden galip ayrılan I. Mehmet ve hemen ardından II. Murat zamanında Osmanlı ve Galatalı Cenevizliler arasında herhangi bir çatışma yaşanmamış ve bir barış ortamı oluşmuştur. Öyle ki II. Murat, 1422 yılında Kostantiniyye'yi kuşatma altına aldığında bu kez Galatalı Cenevizliler tarafsız kalmayı tercih etmişlerdir. Kuşatma sonuçsuz kalmış, ancak Kostantiniyye yaklaşık 30 yıllık bir zaman dilimi içinde gerçekleşen bu iki kuşatma sonunda oldukça zayıf düşmüştür.

Gezgin Clavijo (1406/1993) 1403'te kenti tasvir ederken, genişliğinden ancak nüfusun oldukça seyrek olmasından bahsetmektedir. Her yanda saray, kilise ve manastır vardır, ancak hepsi de tahrip olmuştur. Haliç'in karşısının, yani Galata'nın kentin ticaret merkezi olduğunu aktaran Clavijo, buranın daha kalabalık olduğunu belirtmektedir. Şehrin ismiyle ilgili çok önemli bir bilgi de aktaran Clavijo (1406/1993, s. 56), "Rumlar, bu şehre, bizim gibi Constantinople demiyorlar, İstanbul diyorlar" ifadelerini kullanmıştır. Şehir, 1422'deki ikinci kuşatmadan 20 yıl kadar önce böylesine yorgun ve yoksul bir durumdadır. Öyle ki, tüm zenginlik zamanla şehrin karşı tarafında yer alan Galata'da toplanmıştır. Kuban (1996/2010, s. 215), "Bizans'ın son döneminde, Galata limanında yürütülen ticaret hacmi, Konstantinopolis limanlarının toplam hacminin üç katıydı" diyerek şehrin ve bu şehir karşısında Galata'nın durumunu ortaya koymaktadır. Nitekim İstanbul, II. Mehmet'in 1453 yılında başlattığı kuşatmada tamamen düşmüştür.

1451 yılında tahta ikinci kez çıkan II. Mehmet, ilk olarak I. Bayezit'in Anadolu yakasında yaptırdığı hisarın karşısına bugün Rumeli Hisarı olarak bilinen hisarı yaptırarak, daha en baştan İstanbul'u kuşatma altına alacağını sinyallerini vermiştir<sup>49</sup>. İnalçık'ın (2013, s. 46) ifade ettiği gibi "Galata'daki Cenevizliler İstanbul'un kuşatması sırasında iki taraflı bir siyaset" izlemişlerdir. Bulunur'a (2014, s. 45) göre, "iki taraf arasında kuşatmanın hemen öncesinde bir anlaşma yapıldığı kesindir". Buna göre kuşatmadan önce II. Mehmet'e bağlılıklarını bildiren Galata

---

<sup>49</sup> Rumeli Hisarı inceleyeceğimiz filmlerden Tabutta Röveşata'nın da merkezinde yer almaktadır.

Cenevizlilerine “Bizans döneminde olduğu gibi surlarla çevrili, kendi idari ve yargı organlarına sahip, yarı özerk statüsünün devam ettirileceğinin” garantisi verilmiştir (Bulunur, 2014, s. 60). Ne var ki Cenevizliler savaş sırasında gizliden gizliye Bizans’a yardım etmişlerdir. İnalçık’a göre (2013, s. 46), “İstanbul düşerse, kendi sonlarının geleceğinden korkuyorlar, ama Pera’yı eskisi gibi koruma ümidini de büsbütün kaybetmiyorlardı”. Cenevizlilerin bu ikili siyaseti ortaya çıkınca II. Mehmed (Fatih) de kuşatma öncesi verdiği sözleri geri almıştır. 1 Haziran 1453 tarihli anlaşma<sup>50</sup> uyarınca Galata’nın Bizans dönemindeki bağımsızlığına son verilmiştir. Şehirdeki silahlara el konulmuş, subaşı ve kadı atanmış, önemli kiliseler camiye çevrilmiş ve deniz tarafı dışındaki surlar yıkılmıştır. Fakat Galata halkının mal-mülk ve gemileriyle birlikte cariye ve kölelerine dokunulmayacaktır. İnalçık (2010, s. 184), Cenevizlilerin anavatanı olan “Ceneviz Cumhuriyeti’ne Osmanlı ülkesinde serbest ticaret hakkı” tanındığını da eklemektedir. Eyice ise (1969, s. 14) “her ne kadar Galata bir voyvoda idaresinde bir kadılık olarak tamamen Osmanlı idaresine geçmiş ise de, bütün hukuku katolik kiliseleri idaresine inhisar eden **Magnifica comunitá di Pera**<sup>51</sup>, adındaki bir hristiyan ‘cemaat teşkilatı’ 1682’ye kadar faaliyetine devam etmiştir” demektedir.<sup>52</sup>

Uzun zamandır kendilerine “Muhteşem Pera Cemaati” diyen Galata’nın ileri gelenleri ve şehrin Osmanlı döneminde kuzeye doğru bilinçli olarak genişletilmesi aracılığıyla bugünkü Beyoğlu için kullanılan “Pera” ismi zamanla daha da çok öne çıkmıştır. Dolayısıyla “Galata adının, giderek sadece güneydeki limanla bağlantılı kısma özgü olarak kaldığı görülmektedir” (Akın, 2011, s. 83). Bizans döneminde Galata Cenevizlileri’nin sur dışına yerleşmelerine/yayılmalarına izin verilmemiştir. İstanbul’un bir dış mahallesi olarak Galata’nın dışı ise genel olarak orman ve çayırılık alanlarla birlikten mezarlıklardan oluşmaktadır. Bugün bile Galata’nın çevresi ve kuzeyinde Feriköy İslam, Musevi, ve Hasköy mezarlıkları bulunmaktadır.

Osmanlı dönemiyle birlikte Galata surlarının dışındaki yerleşim yerleri gelişmiş ve yenileri oluşmaya başlamıştır. Carbognano (1794/1993, s. 87), Fetih’ten önce de varolan, “*Tophane Kapısı* denilen Galata kapısından deniz tarafına çıkışta, top dökümhanesi anlamındaki *Tophane*” mahallesinden bahsetmektedir. Fetih’ten sonra bu

<sup>50</sup> Âhdnâme, Ahidnâme ya da Kanunname olarak geçmektedir.

<sup>51</sup> Muhteşem Pera Cemaati.

<sup>52</sup> Vurgular kaynağa aittir.

bölgeye “Sinop ve Samsun’dan gelenler yerleştirilmiştir” (Akın, 2011, s. 84). Gerek Fetih sırasında gerekse sonrasında öne çıkan mahalle ise Kasımpaşa’dır. Galata’nın kuzeybatısında yer alan mahalleyi Carbognano (1794/1993, s. 87), “II. Mehmet’in İstanbul’u almadan önce kadırgalarını taşıyarak limana ansızın girdiği yer” olarak betimlemiştir. Fetih’ten sonra II. Mehmed burada bir tersane yaptırmış ve bölge hızla gelişmiştir. Sonrasında Kanuni Sultan Süleyman’ın vezirlerinden olan Güzelce Kasım Paşa burada bir cami ve hamam yaptırmış, sonrasında burada bulunan dere ve genel olarak mahalle, Kasımpaşa olarak anılmaya başlamıştır.

İsmi Kanuni Sultan Süleyman dönemine borçlu olduğu öne sürülen bir başka mahalle de bugünkü Beyoğlu’dur. Mahallenin bu şekilde adlandırılmasıyla ilgili olarak iki teoriden bahsedilmektedir. Bunlardan birine göre Beyoğlu ismi “Kanuni döneminin Venedik elçisi Gritti’nin oğlu Luigi Gritti’nin Taksim dolaylarındaki konağından kaynaklanmaktadır” (Akın, 2011, s. 83). Yine aynı yerde Akın, ilk teorinin ise “Fatih döneminde, Pontus Prensi Alexios Komnenos’un İslamiyeti kabul ederek bu bölgede oturmasından” kaynaklandığını ileri sürmektedir.

Hatırlanacağı üzere II. Mehmet, Pontus (Trabzon) İmparatorluğunu 1461 yılında ortadan kaldırmıştır. Akın’ın ifade ettiği Pontus Prensi Alexios Komnenos, Pontus’un son imparatoru David Komnenos’un ağabeyi ve selefi olan IV. İoannis Komnenos’un oğludur. Ağabeyi IV. İoannis’ten sonra 1459 yılında tahta geçen David, sadece iki yıl tahta kalabilmiş ve 1461’te tahtı ve imparatorluğu ortadan kalkmıştır. David, eşi, beş çocuğu ve beraberindekilerle bağışlanarak Edirne’ye yerleştirilmiştir. Osmanlı’nın o dönemde rekabet halinde olduğu Akkoyunlu Devleti ve hükümdarı Uzun Hasan ile olan ilişkilerinin ortaya çıkarılması nedeniyle tutuklanmış; kendisi, çok küçük olan oğlu dışında iki oğlu ve yeğeni Prens Alexios 1463’te İstanbul’da idam edilmiştir. Akın’ın öne sürdüğü gibi Prens Alexios’un Edirne yerine, müslüman olarak bugünkü Beyoğlu bölgesine yerleşmesi, hem gayrimüslim nüfusun yoğun olduğu Galata’nın bu özgüllüğü, hem de II. Mehmet’ten itibaren yine Galata ve çevresinin, bugünkü Kasımpaşa’da kurulan tersane ile birlikte müslümanlaştırılma çabası ile örtüşmektedir. Bu çabanın ve bölgenin ileride Beyoğlu olarak anılmasında, Osmanlı devlet idaresinin temel kurumlarından biri olan Kul sisteminin yine II. Mehmet ile geçirdiği değişimlerin ve oğlu II. Bayezit’in bu doğrultuda girişimlerinin anlaşılması önemlidir.

Osmanlı'da ilk ne zaman ve kiminle başladığı tam olarak bilinmese de, İnalçık (1995/2003, s. 83), “Osmanlılara, Ortadoğu İslam devletlerinden gelen eski bir gelenek” dediği Kul sistemine dair kayıtlara Osman ve Orhan Gâzî ile I. Murat döneminde de rastlanıldığını ifade etmektedir. Bu dönemlerde savaş esirleri ve kölelerden saray ve idare adamları yetiştirilmiş, ordu kurulmuştur. Yine aynı yerde İnalçık, “kendi tebaası Hristiyan halkından aynı amaçla çocuk toplama yöntemi” olarak tanımladığı devşirme usulünü ise, “Osmanlıların kul sistemine getirdikleri önemli bir yenilik” olarak öne sürmektedir. Devşirme oğlanı denilen bu çocuklar esir statüsünde değildir. Devşirme usulü, I. Bayezit dönemine denk gelmektedir. Artık “II. Mehmet döneminde kurumsallaşmış” (Ertürk Keskin, 2009, s. 55) bir hale gelen Kul sistemi çerçevesinde, “vezir-i azamlık dahil olarak devletin icra makamlarını kulların eline” verilmiştir (İnalçık, 1995/2003, s. 84). Devşirme oğlanlar arasından saray için seçilen içoğlanlar, Edirne ve Manisa saraylarına eğitilmek üzere gönderilirken, II. Bayezit tarafından bugünkü Galatasaray Lisesi'nin bulunduğu alanda 1481'de açılan Galata Sarayı Enderûn-u Hümayûnu da, ileride saraya “Bey” olacak içoğlanların İstanbul'da eğitildiği kurum olmuştur. Bu okula, İbrahim Paşa ve İskender Çelebi Sarayları eklenmiş olsa da, Galata Sarayı bu alanda başat olma özelliğini korumuştur. Bu bilgiler doğrultusunda Beyoğlu'nun, II. Mehmet döneminden başlayarak “Bey”lerin yerleştiği ve II. Bayezit'in açtığı Galata Sarayı aracılığıyla da yine doğrudan “Bey”lerin yetiştirildiği bir muhit olarak gelişim gösterdiği ileri sürülebilir görünmektedir. Yine II. Bayezit tarafından 1491'de açılan Galata Mevlevihanesi de, Galata Sarayı ile birlikte ikinci Osmanlı yapısı olma özelliğiyle bölgenin gelişiminde önemlidir. Bu gelişim, gayrimüslim-müslüman etkilişimi olarak daha en baştan ikili bir ilişki biçimidir.

Bölgenin gelişim hızı, özellikle Kanuni Sultan Süleyman döneminde Fransa'ya verilen kapitülasyonlarla birlikte daha da artmıştır. Kapitülasyonlar çerçevesinde Beyoğlu elçiliklerin merkezi haline gelmiştir. “İlk elçilik 1535 yılında yapılmış olan Fransız Elçiliği'dir (Akın, 2011, s. 30). O dönemde Cadde-i Kebir olarak anılan bugünkü İstiklâl Caddesi'nde toplanmaya başlayan elçilikler, “17. yüzyıldan itibaren özellikle de 18. yüzyılda, çevrelerine yabancı uyrukluları ve gayrimüslim grupları çekmeye” devam etmiştir (Akın, 2011, s. 207). Bu doğrultuda bugün Tarlabası olarak bilinen bölgede 1535 yılından itibaren başlayan yerleşmeler gitgide genişlemiştir. Böylelikle İstanbul'un bir dış mahallesi olan Galata, en önemli dış mahallesi olan Beyoğlu ile birlikte



Osmanlı'nın ve İstanbul'un Avrupa'ya açılan kapısı olmuştur.

Galata ve Beyoğlu'nda 18. yüzyılın ortalarından itibaren önemli dönüşümler yaşanmıştır. Kanuni Sultan Süleyman'dan itibaren dünyada giderek ön plana çıkmış olan Galata limanının durumu "18. Yüzyılda Fransız Devrimi'nin de etkisiyle değişmiş, Galata limanı sönükleşmiş"tir (Akın, 2011, s. 85). 18. yüzyıl aynı zamanda, Osmanlı'da gerilemenin hız kazandığı, bu yüzden Batılılaşma hareketlerinin öne çıktığı, ne var ki bu hareketlerin sonunda Avrupa'nın Osmanlı üzerindeki etkisi ve denetiminin daha da arttığı bir dönemdir.

1838 yılında İngiltere'yle imzalanan Baltalimanı Anlaşması, Osmanlı'nın Avrupa tarafından bir sömürgeye dönüştürülmesi yolunda tepe noktasıdır. Bu anlaşmayla basitçe "imparatorluk toprakları dahilinde dolaşan yerli mallar vergilendiriliyor, ancak yabancı mallardan sadece Osmanlı İmparatorluğu'na giriş veya çıkış yaptıkları noktalarda vergi alınıyordu (Çelik, 1986/1998, s. 29). Zamanla Avrupa ülkeleri tarafından yapılan Osmanlı topraklarında inşa edilen demiryollarının da etkisiyle yerli malların değeri giderek düşerken, Avrupa malları ülke geneline yayılmıştır. 1839 yılında ilan edilen Tanzimat Fermanı ise, "1838 anlaşması tarafından olanaklı kılınan batı iktisadi denetimi için gerekli kurumları" oluşturmuştur (Çelik, 1986/1998, s. 28). Fransız Devrimi'yle birlikte ortaya çıkan eşitlik, özgürlük gibi kavramlar bu fermanda yüzeysel bir biçimde yer aldığından halka yayılmamış "bunun yerine imparatorlukta yerleşmeye başlayan çok uluslu burjuvazinin taleplerine cevap" vermiştir (Çelik, 1986/1998, s. 28). İstanbul'da Avrupai belediyeçiliğe geçiş denemesi bu doğrultuda okunmaktadır. Nitekim "Tanzimat Fermanı'nı izleyen dönemde İstanbul, Avrupa tarzı belediyeçiliğin ve 19. yüzyıl Batı tarzı kent planlaması ilkelerinin deneyden geçirildiği bir arena" haline gelmiştir (Çelik, 1986/1998, s. 28).

İlk aşamada "1854/5'te Galata sokakları adlandırılmış, 1857'de sokaklar havagazı ile aydınlatılmış"tır (Eyice, 1969, s. 14). 1857 yılı aynı zamanda, "Beyoğlu ve Galata Altıncı Daire-i Belediyesi"nin kurulduğu yıldır (Akın, 2011, s. 98). Bu hem İstanbul'un hem de ülkenin ilk belediyesidir. İstanbul 14 belediyeye ayrılmıştır. Beyoğlu ve Galata ilk belediye olmasına rağmen buranın "Altıncı Daire" olarak adlandırılmasının nedeni, Beyoğlu Belediyesi'nin internet sitesinde "Belediye Tarihçesi" (Beyoğlu Tarihçe, 2019) sayfasında yer aldığı gibi, Paris'te Altıncı "*Sixeme arrondissement*", yani Altıncı Bölge

olarak adlandırılan bölgenin şehrin en gelişmiş bölgesi olarak örnek alınmış olmasıdır. Bölgeye öncelik verilmesinin nedenlerinden biri, hiç kuşkusuz uzun zamandır bir ticaret merkezi olması ve Avrupalılar'ın burada toplanmış ve yerleşik olmasıdır. Ayrıca “üçyüz yıldan fazla bir süreden beri oturlan Topkapı Sarayı yerine yeni bir sarayda oturma girişiminde bulunan ilk padişah İkinci Mahmud”un (Cezar, 1994, s. 2681), Beşiktaş-Ortaköy’de bulunan Çırağan Sarayı’nı 1834 yılında yaptırmaya başlamasının da, ilk belediye denemesinin Beyoğlu’nda başlatılmasında rolü büyüktür.

Ne var ki II. Mahmud öldüğü için yeni yapılan sarayda oturamamıştır. Fakat oğlu Abdülmecit’ten itibaren Abdülaziz ve nihayet II. Abdülhamit’le birlikte Osmanlı Sarayı, Dolmabahçe, Çırağan ve Yıldız sarayları olmak üzere bugünkü Beşiktaş’ta adeta bir üçgen oluşturan aksta hareket etmiş; hareket, II. Abdülhamit’in Dolmabahçe’den Yıldız Sarayı’na kesinkes taşınmasıyla tamamlanmıştır. Bu, Fransız monarşisinin ayak izlerinin adeta bir takibi gibidir. Sermaye ve burjuva hareketliliğin kontrol altına alınmasında Fransız mutlakiyetçiliğinin Versay Sarayı ne ise, Osmanlı’da Yıldız Sarayı da benzer motifler sergiler. Zira II. Abdülhamit dönemi Osmanlı mutlakiyetçiliğinin zirvesidir. Dolmabahçe-Çırağan-Yıldız sarayları arasındaki hareketlilik de artık varlığı inkar edilemez sermaye hareketliliğinin kontrolüne dönüktür. Beşiktaş’da yer alan üç sarayın oluşturduğu üçgen sınır alanla, Eski İstanbul’daki Topkapı Sarayı’nın tam ortasında, Osmanlı’da kapitalist ve modernist ilişkilerin –Osmanlı öncesinden itibaren- filizlendiği Beyoğlu-Galata uzanmaktadır. Osmanlı monarşisi sermayenin etrafını çevirmiş -daha ileri bir yorumla- abluka altına almıştır.

Ne var ki bu da karşılıklı bir ilişki ve dönüşüm sürecidir. Değirmenci (2019), “Osmanlı Bahçesinde Resim ve Şiir” başlıklı bildirisinde, Osmanlı’nın modern öncesi döneminde bahçe ve bostanların topoğrafya ile uyumlu olduğunu ifade etmiştir. Türker Cerda (2019) ise, *Çırağan’ın Arka Bahçesinden Bostancı Ocağı’nın Merkezine: Yıldız ve Bahçıvanları* başlıklı bildirisinde ise imparatorluğun modernleşme çabalarıyla birlikte, özellikle “Yıldız Sarayı’na dönüşecek olan arazideki peyzaj düzenlemelerinin” topoğrafya ile uyumsuz, doğayı dönüştüren yükselteleri dinamitle patlatan bir anlayışın gelişmeye başladığını ifade etmiştir. Buna “yaratıcı yıkım” demek herhalde hiçbir sakınca yoktur.

Öte yandan bu anlayış, “II. Mahmut ve oğlu Abdülmecid’in başlattıkları yeni bir

saltanat imajı” (Türker Cerda, 2019) yaratma doğrultusunda Alman etkisinde olan saray bostancıbaşılığının (Bavyeralı bostancıbaşı Christian Sester) yerine, yüzyılın ortalarından itibaren Fransız peyzaj mimarisinin etki alanına girmiş olmanın bir sonucudur. Devamında bu anlayış, genel olarak imparatorluğun bahçelilik ve sonrasında park anlayışına da egemen olarak bir sonraki yüzyıla taşınmıştır. 20. yüzyıla birlikte, “teknik açıdan en gelişmiş seralar ve tropikal seraların özel alanlarında bitikilerin yetiştirilmesi ve iklim koşullarına uyumlandırılmasına dair takıntılı bir ilgi” (Türker Cerda, 2019) haline gelmiştir. Bu ilginin bir zevk meselesi olmadığını öne süren Türker Cerda, “ulusal ve uluslararası politik ağlar içinde sürekli olarak değişen diplomatik ittifakların rekabetçi ruhunu da” atlanmaması gereken temel nokta olarak ortaya koymuştur. Kendisinin “politik ağlar” ve “rekabetçi ruh” olarak ifade ettiği ilişkileri, kapitalist ve emperyalist ilişki ağları olarak da ifade etmemek için bir sebep yoktur. Bu ilişki ağlarının bir tezahürü olarak Osmanlı, ilk büyük dünya savaşında Almanlarla ittifak kurarken, ikinci savaşta yine Almanya meyilli bir siyasetle Türkiye tarafsız kalmıştır. Günümüzde ise “tam bağımsız Türkiye” vurgusuyla, Amerika ve Rusya arasında bir salınma, gidip-gelme süreci yaşanmaktadır. Neticede kapitalist ilişkilerin gelişimiyle birlikte Osmanlı İstanbul’u, kentiyile-sarayıyla, bahçesiyle-bostanıyla bir değişim ve dönüşüm geçirmektedir. Artık kent(ler) belediye(ler) ile; saraylar, bahçecilik ve bostancıbaşılığın yerine peyzaj mimarisi ile değişmekte ve dönüşmektedir.

Tüm bu gelişmelerin merkezi ve ortasında yer alan Beyoğlu-Galata bölgesinde kurulan belediyede ise, “kent hizmetleri demokratik bir biçimde dağıtılmak yerine Avrupalılar’a” sunulmaktadır (Çelik, 1986/1998, s. 39). Yoksul Rum, Ermeni ve Türk ahalisi belediye hizmetlerine erişememiştir. Zira İstanbul genelinde planlanan 14 belediyeden sadece ikisi kurulabilmiş, “bunlar da yine yabancıların sayfiye yeri olan Tarabya ve Adalar” olmuştur (Çelik, 1986/1998, s. 39). 1877 yılına kadar Cezar (1994, s. 2680) “yollara parke döşenmesi, dar sokakların genişletilmesi, belediye sınırları dahilindeki sahanın kadastro sunun çıkarılması, sokak ve caddelerin temiz tutulması, bir miktar kanalizasyon yapılması gibi hizmetlerin yanısıra, Türkiye’de ilk defa halk için parklar Beyoğlu Belediyesi sınırları içinde açıldı” demektedir. Taksim Parkı 1870, Tepebaşı Parkı ise 1871 yılında açılmıştır.

Dar sokakların genişletilmesi ve yeni parseller oluşturmak için “1864 yılında VI. Daire’nin en önemli uygulaması Galata surlarının yıkılması olmuştur” (Akın, 2011, s.

106). Galata Cenevizlileri'ne ait bu tarihî eserlerin yıkılması sonucu oluşan parseller satışa çıkarılmış ve elde edilen gelirin "Ayasofya'nın arkasında yapılan Darülfünun binasının inşaatında kullanılması düşünülmüştür" (Akın, 2011, s. 107). Günümüze kadar surların küçük bir bölümüyle Galata Kulesi kalmıştır. Yine 1864'ten itibaren bölgedeki eski ahşap yapılar yıkılarak yerlerine kâgir yapılar inşa edilmeye başlanmış ve özellikle 1866 yılından itibaren, Cenevizlilerin bir zamanlar Bizans'a karşı koloni sınırlarını belirlemek üzere kazdıkları hendekler doldurularak, bu alanlar da yeni yapılar için araziye dönüştürülmüştür.

Veba salgınlarıyla birlikte İstanbul'un tarihinde çok önemli bir yere sahip olan yangınların en büyüklerinden biri, 1870 yılında Beyoğlu'nda meydana gelmiştir. Mustafa Cezar, gözde bir yer haline gelmesinden ötürü Beyoğlu'nun yaralarının da tarihte görülmedik bir biçimde hızla sarıldığını ifade etmektedir. "28.689 kişiye para yardımında bulunuldu. Halk için ilk toplu konut da bu yangın dolayısıyla inşa ettirildi" (Cezar, 1944, s.2682). Bu konutlar "Akaretler" olarak anılmıştır.

Cenevizlilerin 1316 yılında Bizans'a karşı gizli ve kaçak sur yapımı sırasında muntazam aralıklara inşa ettikleri ve sonrasında Galata'nın ayırt edici sembolü hale gelen kâgir yapılar, 1870'de meydana gelen yangından sonra tüm bölge için "zorunlu hale gelmiştir" (Çelik, 1986/1998, s. 39). Yangından sonra hükümetin öncülüğünde mühendis ve mimarlarla birlikte semtin yeniden yeni bir şehir olarak inşa edilmesi için plan ve programlar hazırlanmıştır. Kaynak sıkıntısı nedeniyle planlarda değişikliğe gidilmiştir. Örneğin "30 metre genişliğinde öngörülen Tarlabası Caddesi dahi 20 metreye" indirilmiştir (Çelik, 1986/1998, s. 53).

Ne var ki düşlenen (planlanan-tasarlanan) bu genişlikten daha fazlasına, yaklaşık 115 yıl sonra, 1980'lerin ortalarında, dönemin İstanbul Belediyesi'nin gerçekleştirdiği geniş çaplı yıkım sonunda ulaşılmıştır. Sonuç olarak tüm değişikliklere rağmen hazırlanan planlar kaynak yetersizlikleri ve mahalle sakinlerinin tepkileri sonucu uygulanamamıştır. Yine de Tanzimat Fermanı'yla açılan yolda Galata ve Beyoğlu bölgesinde uygulanan politikaların, Haussmann'ın Paris'te 1853-1872 yılları arasında uyguladığı kentsel planlama politikalarıyla ilgili olduğu görülmektedir. Çelik'in de (1986/1998) ifade ettiği gibi, kamu hizmetlerinin yürütülmesinde merkezîleşme yerine özerklik ve yerelliği benimsemiş olan Osmanlı, Tanzimat'la birlikte merkezîleşmeye

yönelmiştir. Dolayısıyla Osmanlı'da mahalle kavramı değişmiş, “artık devlet tarafından düzenlenen bir birim olarak idari hiyerarşinin en altına” (Uşaklıgil, 2014, s. 37) yerleştirilmiştir. Bu doğrultuda yangınlar sırasında ve sonrasındaki uygulamalar bile değişikliğe uğramış, söz gelimi “1840'dan önce yangın sonrası yangın öncesiyle aynıken, 1840 sonrası yangınlardan sonra yangın yeri resmi biçimlerin denendiği bir sahne” olmuştur (Çelik, 1986/1998, s. 45).

Yine de Çelik (1986/1998, s. 67) İstanbul, Galata ve Beyoğlu bölgesindeki çalışmaların, Haussmann'ın Parisi'nde olduğu gibi “neden mahalle sakinlerinin yaşamını değiştirmedeği konusunda” yorumlarda bulunmuştur. İlk olarak Haussmann'ın projesi, Paris'in tamamına ulaşan bir bulvar ağı meydana getirmiş ve kentin her bir karışını yeniden düzenlemiştir. İstanbul, Galata ve Beyoğlu bölgesindeki projeler ise yangınlar tarafından belirlendiğinden, çoğu mahalle kendi özerk konumunu koruyabilmiştir. Öte yandan Paris'te bulvarlara inşa edilen yapılar tek tip ve bir önceki dönemden tam olarak bir kopuş meydana getirirken, İstanbul'da böyle bir durum söz konusu değildir. Yine Haussmann'ın Parisi'nde yenileme sonrasında özellikle yoksullar kent merkezinden sürülürken, Beyoğlu'nda böyle bir durum söz konusu olmamıştır. Bu yorumlara, Paris'in yeniden düzenlenmesinde en önemli itici güçlerden bir tanesi olarak, 1848 Devrimi sırasında Paris'in oldukça dar olan ara sokaklarının direnişin mevzileri olarak işlev görmüş olmasını eklemek gerekmektedir. Benzer bir durumla bir daha karşılaşmamak için, darbeye İkinci Cumhuriyet'i ortadan kaldırarak kendini İmparator III. Napoleon ilan eden Louis Bonaparte ile birlikte şehir plancısı Haussmann, ara sokakların müdahaleye imkan tanıyacak şekilde genişletilmesine önem vermişlerdir. Sokakların genişletilmesi sırasında yıkılan binalardaki yoksullar kentin dışına sürülmüşlerdir. Galata ve Beyoğlu sakinlerinin hayatlarını önemli ölçüde değiştirecek gelişmeler ise ancak Cumhuriyet döneminde yaşanmıştır.

### **3.3.2.3. Cumhuriyet'ten günümüze Tarlabası**

Görüldüğü gibi 18. yüzyılın ortalarından itibaren İstanbul'da Galata ve Beyoğlu bölgesinde kapsamlı bir dönüşüm gerçekleşmiştir. Bu bakımdan Osmanlı ve Türkiye Cumhuriyeti kentleşme tarihi bir arada düşünüldüğünde, günümüzde anladığımız biçimiyle kentsel dönüşümün ilk gerçekleştiği yer olarak Galata ve Beyoğlu'nu göstermek için yeterli veri bulunmaktadır.

1838 Baltalimanı Ticaret Anlaşması'yla Osmanlı iktisadi hayatında yoğun bir Avrupa etkisi ve baskısı başlamıştır. Avrupa'da kapitalizmin gelişiminde özel teşebbüs burjuva sınıfının itici güç olmasından farklı olarak Osmanlı'da, "1840'ların başında devletin yönettiği bir dizi imalathane" kurulmuş, günümüzde Yenikapı olarak bilinen yerde bir sanayi bölgesiyle birlikte "iki katlı barakalardan oluşan işçi konutları da bu sanayi sitesinin bir parçası" olmuştur (Çelik, 1986/1998, s. 30). Bu dönemde İstanbul hem yurt içinden hem de yurt dışından göç almaya başlamıştır.

Devlet eliyle gerçekleştirilmeye çalışılan bu sanayileşme ve kapitalistleşme sürecinin ne kadar dışa bağımlı olduğu ve yurt dışından İstanbul'a gelen yabancı işçileri göstermesi açısından Çelik'in (1986/1998), Charles MacFarlane'nin 1850 yılında kaleme aldığı *Turkey and Its Destiny* kitabından aktardığı, dönemin İstanbulu'nda bir kumaş fabrikasında çalışan Belçikalı bir işçinin sözleri önemlidir. İşçi, Fransa ve İngiltere'nin en iyi makinelerine sahip oldukları için, ara sıra en iyi kalite kumaş üretmezlerse garip olacağını söylemektedir. Ürettikleri kumaş için yünler Saksonya'dan ithal edilmektedir. Fransız ve Belçikalı işçiler de bunu işlemektedir. Belçikalı işçi, üretilen kumaşa sırf Türkiye'de üretiliyor diye Türk kumaşı demenin yanlış olacağını belirtmekte, kumaş için "Avrupa makineleriyle, Avrupa malzemesinden, Avrupalı işgücüsüyle, Türkiye'de yapılan bir kumaştı" ifadelerini kullanmaktadır (Çelik, 1986/1998, s. 30).

Öte yandan 19. yüzyılın ikinci yarısında zirve yapan İstanbul'a göçün nedenleri kuşkusuz şehrin sanayileşmesiyle açıklanamaz. Osmanlı'nın son dönemlerinde yaşanan ve genellikle yenilgiyle sonuçlanan savaşlar da yerli ve yabancı mültecinin İstanbul'a akın etmesine yol açmıştır. 1914 Balkan Harbi bunların en önemlisidir. Elbette yangınların da etkisiyle sürekli azalan konut stoku, Kaynar'ın belirttiği gibi (2012, s. 142) "İstanbul'u her zamankinden daha yoğun bir iskâna zorlamıştır". Tanzimat ve Meşrutiyet'in getirdiği yenilik hareketleriyle "Avrupalı" şehircilik denemesinin merkezine oturan Galata ve Beyoğlu'nda, apartmanlaşma eksenli bir dönüşüm gerçekleşmiştir. Uşaklıgil'in de ifade ettiği gibi (2014, s. 35), "Tanzimat'la başlayan, ancak Cumhuriyet'le iyiden iyiye yerleşikleşen modern yaşamın ancak apartmanla tesis edilebileceği fikri, eskiden kurtulma arzusu ve yeniyeye neredeyse dinî denilebilecek bir inançla bağlılık" bu dönüşümlere tabandan destek sağlamıştır.

Tüm bunlar sonunda Beyoğlu giderek kozmopolit bir hale dönüşürken, Cumhuriyet'in

anti-emperyalist ve milliyetçi politikalarının etkileri en çok İstanbul ve özellikle Beyoğlu'nda hissedilmiştir. “1923'te Yunanistan ve Türkiye müslüman ve ortodoks nüfusun mübadelesi konusunda anlaşmaya” varmış (Keyder, 1999/2013, s. 18), İstanbul'un nüfusu düşmüştür. Öte yandan Cumhuriyet'in ilan edilmesi ile birlikte, elçilikler yeni başkent Ankara'ya taşınmış, İstanbul Beyoğlu'nda bulunan elçilikler konsolosluk düzeyine inerek küçülmüştür. Bu durum, elçiliklerde istihdam edilen gayrimüslimleri ve dolayısıyla Beyoğlu ve özellikle Tarlabası'nın sosyo-ekonomik durumunu olumsuz yönde etkilemiştir. Çoğunluğu Tarlabası'nda yaşayan elçilik çalışanlarının önemli bir bölümü ülkeyi terkederken, bir kısmı da Ankara'ya göç etmiştir. Cumhuriyet döneminde Tarlabası'na ikinci büyük etki 12 Kasım 1942'de yürürlüğe giren Varlık vergisi olmuştur. Tomris Giritlioğlu'nun yönetmenliğini yaptığı 1999 tarihli *Salkım Hanımın Taneleri* adlı filmde de kendine yer bulan Varlık vergisi, Cezar'a göre (1994, s. 2688), “gayrimüslimlerin ekonomik alanda üstünlüklerini yitirmelerine bir başlangıç oluşturdu”. Fakat “Varlık vergisi, gayrimüslimlerin hemence göçüne neden” olmamıştır (1994, s. 2688). Ne var ki II. Dünya Savaşı'na girmese de girmiş kadar olumsuz etkilenen Türkiye'nin ekonomik durumu gereği Beyoğlu ve Tarlabası sakinleri yavaş yavaş yerlerini terk etmiştir. 1950'lerden itibaren Demokrat Parti'nin uygulamaya koyduğu liberal ekonomik politikalar özellikle kırsalda yankı bulmuş, 1960'lardan itibaren köyden kente kitlesel göçler başlamış ve istikamet “taşı toprağı altın” İstanbul olmuştur.

Uşaklıgil (2014, s. 58), “Türkiye'nin 20. yüzyıl ve sonrası kentleşme tarihini” üç kırılma noktasıyla özetlemektedir. 1960'lardan başlayıp 1980'lerin başına kadar süren dönemde Anadolu'dan büyük şehirlere doğru bir göç dalgası başlamıştır. Bu doğrultuda ıssız ve terkedilmiş bir görünüm sergileyen Tarlabası, “1950'lerden sonra İstanbul'a yönelen kitlesel göçün barınma imkânını sağlayacaktır” (Türkün ve Sarıoğlu, 2014, s. 276). Zira 1955'te patlak veren 6-7 Eylül Olayları'nda başta Tarlabası olmak üzere ülke genelinde Rumlara yönelik tahrip ve yağma olayları yaşanmış, özellikle “Tarlabası bu olaylar sonunda ıssızlaşmıştır” (Özcan, 2010, s. 80). Elbette Tarlabası ve çevresi yoğun göçü tek başına karşılayamamış, kent genelinde yeni bir apartmanlaşma hız kazanmıştır. Çiçekoğlu (2015, s. 21), “1960'ların inşaat furyasında, gitmek zorunda kalanlardan gasp edilen mülklerin yıkımı ve yerlerine yapılan müteahhit apartmanları da önemli bir rol” oynadığını ifade etmektedir. Öte yandan “ilk olarak 1930'larda Ankara'da “baraka”

olarak adlandırılan evlerin ortaya çıkmasıyla gündeme” gelen gecekondulaşma kavramı 1950’lerden sonra artık bir fenomen haline dönüşmüştür (Türkün, Aslan ve Şen, 2014, s. 46). Köyden kente gelenlerin, konut ihtiyacı için hazine arazilerine kaçak yapılar inşa etmelerine göz yumulmuştur. Lütfi Akad’ın 1973 tarihli *Gelin* filmi, İstanbul’un o yıllarda gecekondulaşma ve apartmanlaşma serüvenini, Yozgat’tan gelen bir ailenin şehre tutunma mücadelesi ekseninde ortaya koyan önemli filmlerden bir tanesidir. Dolayısıyla 1960’larda başlayıp 1980’lere kadar devam eden süreç boyunca İstanbul’da özellikle Tarlaabaşı’ndaki terk edilmiş hazır konut stoğu, kente gelen ilk göçmenler tarafından değerlendirilmiş, eş zamanlı olarak kent genelinde yeni bir apartmanlaşma hareketi başlamış ve geriye kalan konut ihtiyacı gecekondulaşmayla giderilmiştir.

Uşaklıgil’in (2014) bahsettiği ikinci kırılması noktası ise, 1980’lerde başlayıp 1999 depremine kadar devam eden ilk aşama neoliberal süreçlerdir. 1980 askerî darbesinden sonra Türkiye’de neoliberal ekonomi anlayışına dayalı yeni bir döneme girilmiştir. Bununla birlikte İstanbul, neoliberal kentleşme anlayışının büyük metropollerden, *sanayisizleştirme* yoluyla bir “finans, hizmet ve turizm merkezi” yaratma vizyonuna uygun olarak öne çık(arıl)mıştır (Türkün, Öktem Ünsal, ve Yapıcı, 2014, s. 81). Bu doğrultuda İstanbul’un tarihî geçmişi de öne çıkarılarak imajının yenilenerek iyileştirilmesi ve markalaştırılarak pazarlanması yönünde bir dizi kentsel dönüşüm hamlesi başlamıştır. İlk aşamada, 1984 yılında düşük gelirli kesimlerin konut ihtiyacını karşılamak amacıyla devlet eliyle Toplu Konut ve Kamu Ortaklığı İdaresi Başkanlığı (TOKİ) kurulmuştur. Ardından 1985 yılında “Özal Affı” olarak da bilinen, İmar Affı çıkarılmıştır. Daha önce belirtildiği gibi kökleri 19. yüzyıla dayanan, apartmanlaşmanın modernleşme, yenilenme ve iyileşme olduğu anlayışının temel teşkil ettiği yeni bir apartmanlaşma hareketi başlamıştır. Bu kapsamda gecekondulaşma sahipleri tapu sahibi olurken, küçük müteahhitler eliyle İstanbul genelinde kamu arazileri üzerinde bulunan gecekondular hızla yıkılmış ve yerlerine yapılan apartmanlarla kentin görüntüsü düzeltilmeye çalışılmıştır. Ne var ki Uşaklıgil’in aktardığı gibi (2014), gelecekte olası yeni bir af düşüncesiyle, 80’lerin ikinci yarısından itibaren kentte yeni gecekondulaşma alanları türemiştir. Dört kata kadar verilen imar izinleri, gecekondulaşma sahipleri ve müteahhitler için bir rant fırsatı olarak değerlendirilmiş, yine, yeni bir af düşüncesiyle dört katın üzerinde kaçak katlar çıkılmış, kentin imajı düzelmek bir yana, aynı zamanda ciddi bir deprem riski taşıyan kent için riskleri daha da artırmıştır.



Neoliberal kent vizyonu çerçevesinde İstanbul'un gecekondü bölgeleri ve boş arazilerinde bunlar olurken, eş zamanlı olarak kentin tarihî merkezlerinin dönüşümü başlamış, tıpkı Osmanlı'nın son dönemlerinde "Avrupalı" bir kent yaratma amacıyla bir deneme alanı olmuş olan Beyoğlu hedef seçilmiş, Tarlabası'na özel bir önem verilmiştir. İstanbul'un 1984-1989 yılları arasında belediye başkanı olan Bedrettin Dalan aracılığıyla "hem Tarlabası hem de İstanbul 'yoksulluk yuvalarının temizlenmesi (*slum clearance*)' kavramıyla" tanışmıştır (Uşaklıgil, 2014, s. 92).

"Yoksulluk yuvalarının temizlenmesi" kavramı esas olarak günümüzde sıkça kullanılan *kentsel dönüşüm* kavramının esasını oluşturmaktadır. Buna göre neoliberal devlet güdümlü ilk kentsel dönüşüm harekâtı kapsamında dönemin İstanbul Belediye Başkanı Bedrettin Dalan tarafından 1986-1988 yılları arasında "küçük bir cadde olan Tarlabası Caddesi'nde 300'ün üzerinde tarihî nitelikli bina yıkılarak Tarlabası Bulvarı açılmıştır" (Türkün ve Sarioğlu, 2014, s. 276). Gidiş-geliş toplam sekiz şeritli araç trafiğine imkan tanıyan Tarlabası Bulvarı, 1870 Beyoğlu Yangını sonunda planlanan ancak gerçekleştirilemeyen 30 metrelik genişlik hayali ve hedefine de bir bakıma ulaşmıştır. "Bulvar, Beyoğlu ile Tarlabası'nın arasına kalın bir çizgi çekerek, kentsel parçalanmanın sembolü haline gel"miştir (Uşaklıgil, 2014, s. 92). Tarlabası, Beyoğlu'nun merkezi ve özellikle İstiklal Caddesi ve ara sokaklarıyla bağlantısını kaybederek dışarıya kapalı, yani "tecrit edilmiş bir alan haline gelmiştir" (Özcan, 2010, s. 89). Bulvarın açılmasından sonra Beyoğlu'yla bağlantısı kesilen Tarlabası, 1980'lerin sonlarından itibaren "zorunlu göç sonucu Doğu ve Güneydoğu Anadolu'dan göç eden nüfusun İstanbul'daki sığınma alanı" olarak daha da yoksullaşmıştır (Türkün ve Sarioğlu, 2014, s. 276). "1990'ların ortalarında Cihangir'den kovulan ve çok az semtte kira sözleşmesi imzalayabilen travestiler/transseksüeller" (Uşaklıgil, 2014, s. 92), ayrıca "uluslararası göçle gelen ve kimi zaman İstanbul'daki iş imkânlarını değerlendiren kimi zaman da başka ülkelere gitmek üzere İstanbul'u bir durak yeri olarak kullanan göçmenler" Tarlabası'nı Türkiye'de kent yoksulluğunun sembolü haline getirmiştir (Türkün ve Sarioğlu, 2014, s. 276). 1990'larda Tarlabası, sanki sokaklarından geçen herhangi birinin soyulmadan bırakılmaması gerekiyormuş gibi bir duruma gelmiştir. Tarlabası, Amerikan kentleri üzerine yapılan çalışmalar sonucu ortaya koyulan "yoksulluğun yoğunlaşması" (*negative spillover effect*) (Öktem Ünsal ve Türkün, 2014, s. 26) teziyle uyumlu sosyal ve ekonomik yoksulluğun yoğunlaştığı, bireysel ve

topluluk ölçeğinde problemlere yol açan bir yaşama alanına dönüşmüştür. Bu arada 1994 yılında yaşanan ekonomik kriz de Tarlabası ve benzeri yoksul yaşam alanlarından daha derin etkiler göstermiştir.

Uşaklıgil (2014), Türkiye’de kentleşme tarihinin üçüncü kırılması noktası olarak ise 17 Ağustos 1999 Depremi’ni işaret etmektedir. Sonrasında günümüze kadar devam eden kentsel politikaları ise ikinci aşama neoliberal süreçler olarak da ifade edebiliriz. Öyle ki depremle birlikte Türkiye mali açıdan zor bir döneme girmiş, sonuç olarak “Kara Çarşamba” olarak da anılan 2001 ekonomik krizi patlak vermiştir. IMF ve Dünya Bankası ile yapılan anlaşmalar sonunda görece düzelmeler yaşansa da, Türkiye tam anlamıyla neoliberal raya oturmuştur. Bu arada İstanbul’da bir milyona yakın bina yüksek deprem riskiyle tescillenmiş, bunların akıbeti 2002 yılında tek başına çoğunlukla kurulan Adalet ve Kalkınma Partisi hükümetinin neoliberal görünüm arz eden kent politikalarıyla belirlenmiştir. İstanbul’un *sanayisizleştirilip* bir finans, hizmet, kültür ve turizm merkezine dönüştürülmesi idealine göre günümüzde de devam eden kentsel dönüşüm projeleri uygulamaya konmuştur. Dönüşüm projeleri karşısında ortaya çıkan hukuki engeller, esasında özü *soylulaştırma (burjuvalaştırma, mutenalaştırma)* olan, ancak tarihî kent merkezlerinin kente kazandırılması olarak ifade edilen idealle ve kentin deprem riski altında oluşuyla bertaraf edilmeye çalışılmıştır. Öte yandan İstanbul, geç sanayileşmiş bir ülkenin metropolü olarak, neoliberal kentleşmeye dair iki önemli süreci birbirine paralel bir biçimde geçirmiş ve halen geçirmektedir. Öktem Ünsal ve Türkün’e göre, İstanbul gibi kentler, gelişmiş sanayi ülkelerinin neoliberalleşme gereği *sanayisizleşmesi* kapsamında bir yandan bu ülkelerin yeni sanayi merkezleri haline gelirken, diğer yandan zamanla şehrin kendisinin *sanayisizleşme* sürecine girdiği ve böylelikle “hizmet sektörlerinin geliştiği ve küresel gayrimenkul piyasasında yer alan aktörlerin yüksek rantlar elde ederek yatırım yaptığı alanlara dönüşmektedir” (Öktem Ünsal ve Türkün, 2014).

İstanbul’un bir *hizmet sektörü merkezi* haline gelme süreci halen devam ederken, bir *finans merkezi* olma yolunda ilk adımlar, 1947 yılında İstanbul’un toplu konut alanı olarak seçilen ve o tarihten 1970’lere kadar toplu konut ve site inşaatlarıyla ön plana çıkan Levent semtinin, 1980’lerde gökdelen ve iş merkezleriyle donatılmasıyla atılmıştır. Bankaların başkent Ankara’da bulunan genel merkezlerinin, 90’larda başlayan Levent’e taşınma süreci 2000’lerde tamamlanarak, İstanbul’un ülkenin finans

merkezi olma süreci de tamamlanmış gibi görünse de; 2009 yılında alınan bir kararla İstanbul'un Anadolu yakasında yer alan Ataşehir'de İstanbul Finans Merkezi adıyla New York ve Londra'daki benzerlerinden daha büyük bir işyeri ve yaşam alanlarını bir arada barındıran bir proje duyurulmuştur. Öte yandan neoliberalleşme doğrultusunda, sermayenin ulus aşırı hareketliliğinin önünü açan bir ulaşım altyapısı örneği olarak, Portekiz'den başlayıp, İspanya, Fransa, İtalya, Hırvatistan, Karadağ, Kosova, Sırbistan, Bulgaristan ve Türkiye üzerinden geçerek Türkiye-İran sınır kapısı olan Gürbulak'ta İran'a ulaşan, *Trans European Motorway*, ya da Türkiye'de "TEM" kısaltmasıyla kullanılan E-80 otoyolunun Türkiye ayaklarının inşaatına girilmiş ve 1988 yılında Fatih Sultan Mehmet adı verilen ikinci boğaz köprüsü tamamlanmıştır. Günümüzde bu iki köprüye, Kuzey Marmara Otoyolu'nun bir parçası olan Yavuz Sultan Selim adı verilen üçüncü köprü eklenmiş, otoyol ve köprü inşaatı yüzünden "kentin akciğerleri" olarak nitelendirilen ormanlara verilen zarar kamuoyunu meşgul etmiş ve etmektedir. Yine bu otoyolun kıyısında yer alan üçüncü havalimanının inşaatı devam ederken, resmi açılışı 29 Ekim 2018'de yapılmıştır.

Esasında kent merkezi ve genelindeki dönüşüm projelerinin mihenk taşlarından biri, TOKİ Kanunu'nda 2004 yılında yapılan değişikliktir. "Değişiklikle kuruma kendi proje alanlarında planlama yetkisi" verilmiştir (Uşaklıgil, 2014, s. 51). Hemen arkasından 2005 tarihli ve 5366 sayılı "Yıpranan Tarihi ve Kültürel Taşınmaz Varlıkların Yenilenerek Korunması ve Yaşatılarak Kullanılması Hakkında Kanun" çıkarılmıştır. Kanunun kamuoyunda "Beyoğlu Yasası" olarak anılmasının sebebi, 1986 yılında geçirdiği ilk dönüşümden 19 yıl sonra bile, kanunun ve kanun çerçevesinde uygulanacak dönüşüm projelerinin merkezinde ve önceliğinde esas olarak Tarlabası'nın yer almasıdır. Kanunla birlikte TOKİ çatı kuruluş olmak üzere "artık belediyeler, projeye katılmayan yapıları kamulaştırma, projeye onay verecek özel koruma ya da yenileme kurulları oluşturma" gibi çok kritik ve olağanüstü denebilecek yetkilere kavuşmuştur (Uşaklıgil, 2014, s. 94). Bu durum liberalizm ve neoliberalizmin temel vurgularından olan *özel mülkiyet* kavramıyla çelişir görünmektedir. Uşaklıgil'e göre de (2014, s. 94), kanunda kamulaştırma adı altında yer alan yetkiler "yeni bir mülkiyet düzeninin, daha doğrusu özel mülkiyetin mahremiyeti ilkesinin idare tarafından ihlal edilebilmesine yasal bir zemin olarak" ortaya çıkmaktadır. Fakat bunun bir çelişki olmadığı, bu çalışmanın neoliberalizm başlığı altında yapılan tartışmalarla ortaya

konmuştur. Üst sınıfların ideolojisi olarak neoliberalizmde mülkiyet, yine üst sınıflara ait bir hak olarak ortada durmaktadır. Dolayısıyla kanunun tanıdığı yetkilerle sit alanları ve yoksulların yaşadığı kent merkezlerindeki tarihî alanlar kolaylıkla imara açılabilir. Öyle ki “Tarlabaşı’nda dokuz adayı kapsayan alan, 20.02.2006 tarihinde Bakanlar Kurulu kararı ve 5366 sayılı kanunun ilgili maddeleri uyarınca derhal “Yenileme Alanı” olarak ilan edilmiştir (Türkün ve Sarıoğlu, 2014, s. 278). 2007 yılında Beyoğlu Belediyesi tarafından ihale sonuçlandırılmış ve aynı yıl içinde sözleşme imzalanarak proje başlatılmıştır.

2009 yapılan bir başka değişiklikle TOKİ, “gayrimenkul piyasasının en belirleyici aktörü olarak devlet içinde de rakipsiz bir görüntü arz etmeye” (Uşaklıgil, 2014, s. 51) başlamıştır. Esas kırılmayla, 2012 tarihli 6306 sayılı Afet Yasası olmuştur. Yasada TOKİ ve Çevre ve Şehircilik Bakanlığı, riskli ilan edilen yerleşim yerlerinde “her türlü uygulamada bulunma yetkisine, üstelik mahkemeler tarafından ‘yürütmeyi durdurma kararı’ verilmeyeceği ibaresinin koruması altında”<sup>53</sup> kavuşmuşlardır (Uşaklıgil, 2014, s. 55). Tarlabaşı’nda 2007 yılında başlatılan dönüşüm projesinin, 2012 yılına kadar birçok yürütmeyi durdurma kararıyla yavaşlaması, hatta durma noktasına gelmesi ise, Afet Yasası ile aşılmıştır. Yoksul mahallelerin yoksul mahalle sakinleri şehrin çeperlerine sürülmüşlerdir. Özellikle 6-7 Eylül olayları nedeniyle yaşanan zorunlu göçle boşalan yapıların 1960’larda kırsaldan gelenlerin doldurulduğu; 1980’lerin ortalarında ise Doğu ve Güneydoğu’da meydana gelen zorunlu göçle gelenlere İstanbul’un çeşitli yerlerinden çeşitli nedenlere kovulanların katılmasıyla 2000’lerdeki nüfus yapısına ulaşan Tarlabaşı, bu kez kentsel dönüşüme bağlı olarak zorunlu göçle tabi olmuştur. Bu çalışmada yer alan *Zerre* filminde de açıkça görüldüğü üzere, “2012 yılına gelindiğinde artık Tarlabaşı neredeyse boşalmış durumdadır” (Türkün ve Sarıoğlu, 2014, s. 284). Ne var ki Tarihî Yarımada’da yer alan Sulukule gibi semtlerin dönüşümü halihazırda tamamlanmışken, Türkiye’de kentsel yoksullukla birlikte, adına kanun dahi hazırlanmasından dolayı kentsel dönüşümün de sembolü olan Tarlabaşı’nda dönüşüm, ağır adımlarla ilerlemektedir.

Mayıs 2016’da mahalleye yapılan iki ayrı gezi sırasında, mahalle sakinleriyle yapılan gayriresmî görüşmeler ve gözlemler sonunda, bölgedeki arsa ve konutların metrekare

---

<sup>53</sup> Vurgular kaynağa aittir.

fiyatlarının 3500-5000 euro arasında değiştiği anlaşılmıştır. 31 Mayıs 2016 tarihi itibariyle serbest piyasada euro satış kuru ise 3.2950 liradır (Döviz-Arşiv ve Raporlar, 2016). şubat 2016’da açıklanan, Ocak-2016 Emlak Endeksi’ne göre ise, İstanbul’da satılık konutların ortalama metrekare fiyatı “3 bin 684 liraya” (İstanbul’da Konutlar, 2016) ulaşmıştır. 31 Mayıs 2016 euro satış kuru üzerinden metrekaresi en düşük 3500 euro olarak varsayılacak Tarlabası’ndaki herhangi bir konutun lira cinsinden metrekare ederi ise 11 bin 532 liradır. Bölgede parsellerin 50 metrekare ve en fazla 100 metrekare gibi oldukça mütevazı ölçülere sahip olduğu bilinmektedir. Bu doğrultuda en az 50 metrekarelik bir konutun değeri bile 576 bin 600 lira gibi yüksek bir bedele tekabül etmektedir. Bu basit hesap bir zamanların yoksul Tarlabası semtinin nasıl değer kazandığıyla ilgili önemli bir veri sunar mı; elbette hayır. Çünkü mahalle sakinlerinin ifadeleri de birer arsa spekülasyonu olarak değerlendirilebilir. Mesele, bir zamanların yoksul Tarlabası semtinin uzun bir zamandır arsa spekülatörlerinin ve spekülasyonlarının odağında olmasıdır. Spekülasyonlar sadece semtin arsaları hakkında değil, geleceğiyle ilgili de devam etmektedir.

Görüldüğu gibi Tarlabası, İstanbul’un bir dış mahallesi olan Galata’nın da bir dış mahallesi olan Beyoğlu içinde, özellikle 1870 Yangını’ndan itibaren her dönem önemli bir yere sahip olmuştur. Özellikle Türkiye’nin 1980’lerde neoliberal ekonomi çerçevesine yerleştiği günlerden günümüze kadar kentleşme ve bu minvalde yapılan tartışmaların merkezine yerleşen Beyoğlu, tıpkı ülkenin neoliberalizmle yeni yönelimler içine girmesi gibi, 1950-1980 yılları arasındaki ışılı günlerinden sonra 1980’lerde yeni arayışlar ve yönelimler içine giren Türk Sineması’nın da ilgisini çekmiştir. Buraya kadar ortaya konduğu gibi kendisi de bir süreç olan yoksulluğu derinleştiren bir süreç olarak neoliberalizm, Türkiye’de özellikle 90’larda itibaren tam anlamıyla etkisini göstermeye başlamıştır. Bu doğrultuda, 80’lerin ikinci yarısından itibaren yeni arayışlar içine giren ve bu geçiş döneminde Beyoğlu’na yönelen Türk Sineması da, 90’ların ortalarından itibaren artık yeni bir çehreye bürünmüş, bu kez Beyoğlu ölçeğini daha da daraltarak, 90’lardan itibaren artık tam anlamıyla Türkiye’de kentsel yoksulluğun sembolü olan Tarlabası’na odaklanan örnekler sunmuştur. şimdi, o örneklerden dört tanesini inceleyeceğiz.

#### 4. SİNEMADA TARLABAŞI

Bu bölümde araştırma kapsamında belirlenen dört filmde oluşan örneklem incelenecektir. Bunlar sırasıyla *Tabutta Rövaşata* (Zaim, 1996), *Eşkya* (Turgul, 1996), *Güneşi Gördüm* (Kırmızıgül, 2009) ve *Zerre* (Tepegöz, 2012) filmlerinden oluşmaktadır. Öncesinde, “90 Sonrası Türk Sinemasının Genel Görünümü” alt başlığı altında, Türkiye’de sinemanın 1990’lardan günümüze kadar olan tarihsel görünümü, elbette bağlamımız gereği, 1980’lerden itibaren serimlenecektir. Bu serim, sadece Türkiye’de değil, dünyada da sinemayla hem rekabet hem de her açıdan alışveriş ilişkisi içinde olduğu ve bu rekabet ve alışverişin zamanla karşılıklı bir hale geldiği varsayılan televizyon dünyasından gelişmeler ve ürünleri de kapsayacaktır. Elbette bunları yaparken eksenimiz, *özelde, yoksul Tarlabası*’dır.

##### 4.1. 90 Sonrası Türk Sineması ve Tarlabası

Türkiye’de sinema, “farklı etnik kökenden insanların birlikte yaşadığı çok renkli Caddesi Kebir’de (bugünkü İstiklâl Caddesi’nde)” başlamıştır (Öztürk, 2017, s. 457). Baştan beri bu topraklarda sinema(cılık), Beyoğlu’ndadır. Sinema salonlarının yanı sıra; başlarda şirket değil de daha çok yapımevleri topluluğu olarak nitelenebilecek oluşum uzun bir süre Beyoğlu’nda toplanmıştır. Merkez, Beyoğlu Yeşilçam Sokağı’dır. Zamanla büyüyen ve çoğalan yapımevleri sokağın dışına taşarak, Beyoğlu’nda bir Yeşilçam adası denebilecek bir kümelenme oluşturmuştur. Bilindiği gibi, buradan üretilen filmler Yeşilçam filmleri olarak nitelenirken, ülke sinemasının adı da Yeşilçam’dır. Bu, 1980’lere kadar böyledir. 1960’ların başından 1970’lerin ortalarına kadar en verimli dönemini geçiren Yeşilçam, 60’ların sonunda başlayan televizyon yayını ve daha önce değindiğimiz gibi dünya genelinde etkili olan, dolayısıyla Türkiye’yi de doğrudan etkileyen ekonomik kriz ortamından olumsuz etkilenmeye başlamıştır. Yerli film sayısı bir anda düşmeye başlarken, ucuz yabancı filmler çoğalır. Bu tür filmlerle rekabet edebilmek için yerli macera filmleri “seks filmleriyle birleşir, 70’lerin başında bu tür filmler hızla çoğalır” (Öztürk, 2017, s. 467). Zamanla azalan seyirci ilgisi bu filmlerin sayısını da düşürürken, 12 Eylül 1980 askeri darbesiyle seks ve macera filmleri tamamen tarih olur.

1980’lerden itibaren Türkiye’nin ekonomik, siyasi, toplumsal ve de kültürel bir değişim ve dönüşüm geçirdiğini araştırmanın başından itibaren ortaya koyduk. Elbette bu

süreçten sanat ve konumuz özelinde sinema da payına düşeni almıştır. 12 Eylül 1980'deki tarihsel kırılma, sinemada artık daha minimalist konu ve anlatılarla, üretim süreçlerinde de bir kısıtlama iklimini beraberinde getirmiştir. Darbe sonrası baskıcı siyasal ortamda iyice geriye çekilip kendine dönen birey ve kadın gibi daha küçük ölçekli konulara doğru yönelim, 80'ler sinemasının öne çıkanlarıdır. Kendine dönen ve kendiyi hesaplaşan birey gibi, sanki sinema da kendiyi hesaplaşır gibidir. Çünkü artık Yeşilçam yoktur. Yine de kişisel denebilecek çabalarla, klasik ya da Yeşilçam tarzı filmler zar zor gösterime girmiştir.

Öte yandan sinemanın bu yönelimi, zaten kapitalist ilişkilerin neoliberal bir yorumuna giriş yapmakta olan bir ülkede doğal karşılanabilir bir durumdur. Bu, iletişimde hız ve televizyon çağıdır. Bu doğrultuda renkli ve uzaktan kumandalı televizyonların yaygınlaşması, 1986'da Ankara'da PTT aracılığıyla kablolu televizyon denemelerinin başlaması ve elbette video ve videotek dükkanlarının bir anda çoğalmasıyla film kiralama gibi yeni seyirci alışkanlıklarının ortaya çıkması, Türk sinemasının 80'lere dair tarihinde önemli dönüm ve kırılma noktalarıdır. Öztürk'e göre (2017, s. 469) "1980'lerin başında video olgusu, sektörü tam anlamıyla batmaktan kurtarmıştır". Çünkü Yeşilçam pratiklerinin hissedildiği arabesk filmleri bir anda patlama yapmıştır. Türkiye çapında oluşan ilk ve en güçlü videotek ağının ise, Türk sinemasında kesintilerle de olsa başat bir konumda bulunan Eler Film'in kurucusu Türker İnanoğlu tarafından kurulmuş olması da bu noktada önemli bir ayrıntıdır. "Ulusal Video" adlı şirket, o dönemde hem yerli hem yabancı film koleksiyonuyla ülke genelinde bir tekel durumuna gelmiştir. Öte yandan İnanoğlu, video film furiasının da öncüsü olmuştur. Tüm bunlar elbette sinema salonunda gösterilmek üzere bir film yapmak isteyen bir yönetmenin ya da yönetmen adayının, kariyerini (kişisel tarihini) belirleyen verili koşullardır. 1987'de geldiğinde ise, neoliberal anlayışın tipik bir tezahürü olarak, yerli yapımların geleceğini etkileyen önemli bir karar alınmıştır. "Bu tarihte, Yabancı Sermaye Kanunu'nda bir değişiklik yapılmış ve Amerikan şirketleri dağıtım piyasasını ele" geçirmiştir (Pösteği, 2012, s. 34). Dolayısıyla sinema salonları 80'lerin sonlarından itibaren Amerikan filmlerinin, deyim yerindeyse istilasına uğramıştır.

Bu dönemde hâlâ eski biçimi andıran ancak kendi tarz ve tavrıyla film üreten yazar ve yönetmen olarak Yavuz Turgul öne çıkmaktadır. Turgul'un ayrıcalığı ise 80'lerin başında kurduğu reklam şirketi ve diğer reklam şirketleriyle işbirlikleri aracılığıyla

filmlerini finanse edebilme gücüdür. Yine 80'lerin dikkat çekici gelişmelerinden biri de reklamcılık sektörünün, daha doğrusu reklam işlerinin Türkiye'de bir sektör haline gelişidir. Zaten Yeşilçam döneminde bile Türkiye'de sinema Hollywoodvari bir sektör, endüstri ya da stüdyo sistemi bir biçim almamıştır. 80'lerden sonra film üretimi artık tamamen kişisel çabalara dayanır hale gelmiştir. Fakat öte yandan Türkiye'de sinemanın yeniden canlanmasında ise reklamcılığın artık bir sektör haline gelmesi, reklam yönetmenlerinin film çekmeye yönelmeleri ve reklam ajanslarının da bu yola girmeleridir. Fakat bu yönelimin belli bir düzeye erişmesi için 90'ların beklenmesi gerekmektedir. Bunun dışında kalan yönetmenler için film yapmanın tek yolu yine kişisel çabalar olmuştur. Dolayısıyla 80'lerde filizlenen bu bakış açısı ve üretim biçimi 90'lara kadar taşınmıştır. 90'lara gelindiğinde ise, Avrupa Birliği ile ilişkilerin yoğunlaşması sonucunda Eurimages gibi film fonlarına erişim, film yapmak isteyenler için bir imkan durumuna gelmiştir. Ne var ki bu fona erişim de uzun ve sabır isteyen bir süreçtir. Öte yandan erişim garanti olmadığı gibi bütçe de yine kısıtlıdır. İşte böylesi koşullarda bir kez daha yinelemek gerekirse film yapmak için yine kişisel imkanları zorlamaktan başka bir yol yoktur. Öztürk'ün de ifade ettiği gibi (2017, s. 470) böylelikle, “1990'ların ortalarından itibaren küçük bütçelerle ve küçük ekiplerle çalışan, kendi senaryolarını kendileri çeken bağımsız genç yönetmenler” kuşağı ortaya çıkmıştır.

“Baştan beri bu topraklarda sinema(cılık), Beyoğlu'ndadır”, dedik. Öte yandan 80'lerin depolitize, neoliberal ve eskinin-yapının söküme uğradığı post-modern atmosferinde kendine dönen ve kendiyi hesaplaşan birey gibi, sanki sinema da kendiyi bir hesaplaşma içindedir ve kadraj, büyük bir oranda Beyoğlu'nun kendine kaymaya başlamıştır. Yeşilçam döneminde üretimin kalbi Beyoğlu, bu kez hiç olmadığı kadar beyaz perdededir: Özellikle de, günlük hayatta da görülmeyen ve arka planda kalan *Beyoğlu'nun Arka Yakası* (Türkyazıcı ile Kuzu ve Gören, 1987). Bu film gibi birçok film çekilir. Beyoğlu ve arka sokaklarına dönük bu ilginin başka bir düzeye geçişinde dönüm noktası ise, TRT içilen çekilen *Cahide* (Avcı ve Öztan, 1989) adlı beş bölümlük televizyon dizisidir. Oyuncu, fakat öte yandan Türkiye'nin ilk kadın film yapımcısı mı yoksa yönetmeni mi olduğu halen tartışılmakta olan Cahide Sonku'nun hayatını anlatan dizi için, Sonku'nun son günlerini geçirdiği türden metruk bir Beyoğlu apartman dairesi arayışı sırasında Tarlabası'nda görkemli bir yapıyla karşılaşılır. Beyoğlu'ndan o



dönemdeki yıkımlarla yeni açılan Tarlabası Bulvarı'na kadar olan kısımda bir sorun yoktur; Kortun'un (2018) Saltonline'in internet sitesinde yer alan ifadesine göre bulvarın karşı tarafındaki Tarlabası "o dönemde film ekiplerinin pek tercih etmediği" bir semttir. Boş duran bu görkemli yapı, Sakızağacı Caddesi-Eski Çeşme Sokak No.2'de yer alan "Beyoğlu Anarad Hıgutyun Ermeni Katolik Kız Okulu" ya da "Manastır"dır. 1843'te inşaatı tamamlanarak faaliyete geçen Manastır, 1982'de "maddi güçlükler ve semtin eğitim için 'uygunsuz bir hâl' alması nedeniyle" (Salt Online, 2018) kapatılmıştır.<sup>54</sup> 1988'de TRT ekibi, boş durmakta olan mekânı Manastır'ın bağlı olduğu vakıftan kiralar. Ekipten, yapıyı keşfeden Ziya Ilgaz ve Adnan Vurdemir, çekimlerden sonra 1989 yılında vakıfla yeni bir kira anlaşması daha yapmıştır. "Ilgaz yapıyı film piyasasına plato olarak kiralarken, boş kalan odaları sanatçılara atölye ve stüdyo olarak kiralayan Vurdevir, bir süre sonra yapının sorumluluğunu" (Salt Online, 2018) almıştır. Mekân 1989-2006 yılları arasında, "Manastır-İstanbul Sanat Merkezi" adıyla adeta bir kültür ve sanat manastırı olarak dizi-film platosu, resim atölyesi, sergi ve konser salonu olarak kullanılmıştır. 2006'dan sonra ise inşaat ve turizm şirketlerine kiralanan yapı, halen yapılara ev sahipliği yapmaya da devam etmektedir. Kortun'a göre (2018) "yan kapısı, seks işçilerinin arasından geçilerek ana caddeye ve kimilerince tekensiz olduğu düşünülen Tarlabası sokaklarına sapsaksızın beş dakikada Taksim Meydanı'na erişim sağlayan Manastır, alt kültürler, sanatsal ifadeler ve yaşam tasarımı arasında elverişli bir geçişin metaforu gibidir". "Ezel Akay, Mustafa Altıoklar, Bedri Baykam, Yavuz Turgul ve Yeşim Ustaoglu" (Salt Online, 2018) Manastır'dan yolu geçenlerden bazılarıdır. Kortun (2018) Manastır'ı ve dönemin siyasal, toplumsal ve kültürel atmosferini şöyle özetler:

Manastır'ın ortaya çıkışının ana nedeni, 1980'lerin sonuna doğru somutlanan bir topluluktur. Girişimci, özerk, yeni kültür ve tasarım aktörlerinden oluşur. Kent yönetimi ve/ya devletten beklentileri yoktur; kendilerine bir yer edinme mücadelesiyle erken dönem kayıt dışı neoliberal ekonomi ortamında var olmanın yollarını ararlar. Manastır'ın bileşenleri, daha önceki benzeri örgütlenmelerden farklı olarak bir ideoloji çevresinde buluşmaz. Eğlence, haz ve deneyselliği küçümsemeksizin birbirlerine yakın bir yerde durur ama kendi başına olmanın serbestisine içten içe değer verirler.

Dolayısıyla mekânın konumu ve kullanım biçiminin, sinema ve televizyon dünyasının ilgisini Beyoğlu'ndan, Tarlabası Bulvarı'nın öte tarafındaki Tarlabası ve oradaki hayata

---

<sup>54</sup> Vurgular kaynağa aittir.

yönlendirmesinde en önemli faktör olduğunu öne sürmekte bir engel görünmemektedir. Yönetmen, yapımcı ve yazarların yanbaşlarındaki hayata kayıtsız kalmaları beklenemez. Nitekim 1996 yılına gelindiğinde Tarlabası, *Eşkîya* (Turgul, 1996) ve *Tabutta Rövaşata* (Zaim, 1996) perdedeki yerini alır. Bir yıl sonraki *Ağır Roman* (Altıoklar, 1996) neredeyse tamamıyla bir Tarlabası filmidir. *Sır Çocukları* (Güven ve Sayman, 2002), *Yazı Tura* (Yücel, 2004), *Hayatımın Kadınısın* (Yücel, 2006), *O... Çocukları* (Önder ve Saraçoğlu, 2008), *Güneşi Gördüm* (Kırmızıgül, 2009) , *Kara Köpekler Havlarken* (Er, 2010), *Pus* (Pirselimoğlu, 2010), *Teslimiyet* (Özcan ile Yalğı ve Yalğı, 2010), *Vücut* (Nuri, 2012), *Zerre* (Tepegöz, 2012) ve *Annemin Şarkısı* (Mintaş, 2014) Tarlabası izleri taşıyan diğer filmlerdir. Görüldüğü gibi 2000’lerde Tarlabası’na olan ilgi artmış, özellikle 2000’lerin ikinci yarısından itibaren neredeyse her yıl Tarlabası’nda bir film çekilmiştir. Bunda, 2007’den sonra başlayan Tarlabası yıkımları ve kentsel dönüşüm projesinin etkili olduğu öne sürülebilir. Hem meseleye ve Tarlabası’na dikkat çekmek, hem de kentsel dönüşüm sonrasında o eski Tarlabası’nı yerinde bulamamak da ilginin bir diğer yönü olabilir. Neticede önce “Tarlabası 360” olarak duyurulan ardından “Taksim 360” olarak ismi değiştirilen ve satışı başlayan yapı dizisi, içeride kalan ve bilinen Tarlabası’nı adeta kamufle etmiş gibidir. Örneğin bulvardan ya da Beyoğlu tarafından üst katları ve çatısı görünen Manastır, söz konusu projeye ait yapı tarafından görünmez kılınmıştır.

Böylelikle 80’lerde ve 90’larda “polis bile giremediği” denilen semt, dizi ve filmlerle görünür hale gelirken; kentsel dönüşümden de payını alarak bir fenomen haline gelmiştir. Öyle ki artık *Tarlabası*’nın kendi *ikamesi*-temsili bile söz konusudur: *Balat*. Bu temsilin en çarpıcı örneği, *Çukur* (Horzum ve Öztürk, 2017) adlı televizyon dizisidir. Tarlabası semtinin Çukur mahallesinde çekilmekte olduğu düşünülen dizi, esasında tarihî yarımada bulunan Fatih ilçesine bağlı Balat’ta çekilmektedir. Dizi, pek çok yerli-yabancı romanla birlikte Hollywood yapımlarını da televizyon ve sinemaya uyarlayan Ay Yapım’ın, sinema tarihinin en önemli ve ünlü filmlerinden biri olan *Baba* (Coppola, 1972) filminden bir uyarlamadır. Filmin olay örgüsünde mekân(lar)a bu denli özel vurgular sınırlıyken, bu yapımda Çukur mahallesi diziye daha en baştan ismini vermektedir.

Esasında dizideki mahallenin adı, Çukur’un Babası İdris Koçovalı (Ercan Kesal) karakterinin soyadından gelen Koçova’dır. Nam-ı diğer İdris Baba’nın, hayalî bir Koç

Ovası'ndan gelip Çukur'u ihya ettiğini öne sürmek mümkündür. Zaten dizide İdris Koçovalı, Çukur'u ihya eden ve herkesin babası bir figür olarak tanıtılmaktadır. Küçük İdris, ailesiyle köylerinde yaşayıp giderken, babası hasımları tarafından vurulmuş, erkek kardeşleriyle birlikte ülkenin dört bir yanına savrulmuştur. Kardeşleri teker teker ölürken geriye bir tek İdris kalabilmiş ve İstanbul gibi koca bir şehrin o zamanlar önemsiz, ancak şimdi giderek önemi artan bir bölümünde, herkesin babası olmaya doğru bir değişim ve dönüşüm geçirmiştir: Tıpkı Sicilya'nın Corleone kasabasından benzer sebeplerle Amerika'ya gelmiş ve yine benzer süreçlerden geçerek "Baba" (Coppola, 1972) olan "Vito Corleone" (Marlon Brando) gibi.

Önceleri perişan halde olan ve bu yönüyle Tarlabası'nda yer alan Çukur mahallesi gibi ya da topyekûn Tarlabası gibi betimlenen Çukur, İdris'in dokunuşlarıyla artık bir "aile" mahallesi olmuştur. Ancak bu, içinde uyuşturucu dışında her tür yasadışı işin serbest olduğu bir "aile mahallesidir". Bu kuralı delmek isteyen gizli odaklar açıktan ve gizliden aileye-mahalleye savaş açar. Aileyi ve/ya mahalleyi dağılmaktan son anda, "Baba" filminde aile işlerini beğenmediği için dışarıda kalmak isteyen Michael Corleone (Al Pacino) gibi, ailenin küçük oğlu Yamaç Koçovalı (Aras Bulut İynemli) kurtarır.

Olaylar gelişirken, dizi günümüzde de, yani 2019-2020 sezonunda da devam etmektedir. Çukur mahallesi ve kelimesi üzerinden çok katmanlı anlamlarla bezenmiş yapım, uyarlandığı filmde (tamamen serbest bir uyarlama da olmadığı halde) artık sapma olarak nitelenebilecek bambaşka ve özgül bir sonuç haline gelmiştir. Yapım, eleştirinin ötesinde yerden yere vuranlarla birlikte, fanatiklerinin de yoğun olduğu bir sosyal medya fenomeni de durumundadır. Dizi, baştan beri jeneriğinde yer almakta olan Çukur Sembolü ve bu sembolden oluşan Çukur Dövmesi üzerinden Çukur Yüzüğü, Çukur Tesbihi, Çukur Tişörtü, Çukur Ensesi ve Saç Traşı gibi yapım dışı aksesuar ve hizmet satışlarıyla da bir ekonomi yaratmış görünmektedir. Artık Türkiye'nin herhangi bir yerinde yer alan herhangi bir yapıda, duvar üstlerine basılmış ya da boyanmış halde Çukur Sembolünü görmek mümkündür.

Ayrıca dizide yer alan duvar yazıları için de aynı şeyleri söylemek mümkündür. Yine dizinin Babası İdris Koçovalı'ya (Ercan Kesal), tüm mahallenin adanmışlığının bir göstergesi olarak "Çukur evimiz, İdris babamız" sloganı üzerinden, sanki tüm Türkiye

bir Çukur ya da her yerde bir Çukur ve o Çukur'un da mutlaka bir İdris babası vardır gibi, araştırılmaya ve incelenmeye muhtaç bir anlam ve imgeler evreninin çoktan oluştuğunu öne sürmek de mümkün görünmektedir. Yapım, yayınlandığı pazartesi akşamları reyting ölçümlerinde, uzun zamandır en yakın rakiplerinin önünde birinci sırada yer almaktadır. Öte yandan dizinin çekildiği Balat semti ise, “dizi turlarıyla tarihi günler” (Çukur Turizmi, 2018) yaşamaktadır. Semtin dizide geçen mekânlarının, yerli ve yabancı turistlerin yoğun ilgisiyle karşılaştığı öne sürülmektedir. Dizide olan biten her şey aslında Tarlabası ve Çukur Mahallesi dairesidir; ancak olan biten her şey Balat'ta cereyan etmektedir. Bugün artık Tarlabası'na benzerliğiyle dikkat çeken Balat'ta, Tarlabası'nda çekiliyor-muş gibi yaparak herhangi bir yapıyı kotarmak, olağan hale gelmiştir.

İşte bu çerçevede, 80'lerde temelleri atılan 90'larda yavaş yavaş ilerleyen ve artık 2000'lerde hızla yükselerek temel ekonomik politika durumuna gelen neoliberal yaklaşımlar ve bu yaklaşımların kente ve kent yoksulluğuna yönelik bakışı ile, 80'lerde tamamen dibe vuran; ancak yine 80'lerde yaşanan önemli kırılmalarla günümüze kadar önemli değişim ve dönüşümler geçirmiş-geçirmekte olan Türk Sineması'nın kesiştiği noktada bulunan Tarlabası'nın; böylesine ekonomik, sosyal ve siyasi dönüşümlerin yaşandığı dönemlerde Türk Sineması'nda nasıl temsil edildiği; bir medya mecrası olarak filmlerin ve elbette mekânın ve karakterlerin nasıl tasarlandığı sorularına yanıt arayabiliriz.

#### **4.2. Film Çözümlemeleri**

Bu kısımda filmlerin nasıl inceleneceğini bir kez daha hatırlatalım. En başta filmin künyesi verilecektir. Ardından “Genel görünüm” ara başlığı altında filmlerin konusu/öyküsü ile gösterime girdikleri dönemin siyasi, ekonomik ve toplumsal atmosferine dönük çok kısa bir özet; varsa aldıkları önemli ödüller, yönetmen-yapımcı, yapım, üretim koşulları ve dağıtımlarıyla ilgili belirleyici notlar aktarılacaktır.

Bundan sonra filmler “filmi sekanslara ‘bölme’ modeline dayanacak film okuma yöntemi”<sup>55</sup> (Cahiers du Cinéma, 1969/2011, s. 354) ile incelenecektir. Bununla amacımız, sekansları/*parçaları* oluşturan “her bir sahneyi kendi kurmaca düzeni içinde

---

<sup>55</sup> Vurgu kaynağa aittir.

sunmak, farklı belirleyici anları tartışmak, temel belirleyici (anahtar anlam) olduğuna inandığımız her durumu vurgulamak ve diğer sahnelerde belirleyici olabilen ikincil belirleyicileri göstermek” (Cahiers du Cinéma, 1969/2011, s. 354) olacaktır. Böylelikle bir sahne ve sekansta yakalanan belirleyici an ve anlam, filmin, örneğin son sahnesinde bir çözümün anahtarı olsa bile, sıra atlanmadan ileride oluşmuş (oluşacak olası) anlam ve çözüm tartışmaya açılmayacaktır. Yani film ilk kez izleniyormuşçasına adım adım bir ilerleme sağlanarak, “filmi *a priori olarak okunabilir* bir metne dönüştürme” (Cahiers du Cinéma, 1969/2011, s. 354) gibi istenmeyen bir duruma düşülmeyecektir. Elbette sahne ve sekanslar hem kendi içlerinde hem de birbirleriyle ilişkili ve etkileşim halinde bölünecektir. Ancak ilk sekansta oluşan anlamın, son sekans ya da final gibi ilerleyen bir zamanda ortaya çıktığını (her bir filmi bu araştırma kapsamında defalarca izlemiş olmamıza bağlı olarak) biliyor olsak bile, o anlam (geride-daha önce en başta ya da herhangi bir yerde oluşmuş), ortaya çıktığı sekanstaki diğer anlamlarla yeniden ilişkilendirilerek tekrar (*geriye doğru ve şimdi ve ardından en fazla bir sonraki ya da yakın geleceğe uzanan biçimiyle*) ele alınacaktır. Tüm sekansların/parçaların incelenmesinden sonra filmin *bütünü* ile ilgili genel bir görüş ortaya konacaktır. Her bölüm/sekans, numaralı ara başlıklar ile adlandırılacaktır. Özetle *bütün*, önce *parçalara* ayrılacak; ardından tüm *parçalar* açıklayıcı bir analize tabi tutularak *bütün* yeniden oluşturulacaktır.

Sırasıyla incelenecek olan olacak filmler şunlardır: *Tabutta Rövaşata* (Zaim, 1996), *Eşkîya* (Turgul, 1996), *Güneşi Gördüm* (Kırmızıgül, 2009) ve *Zerre* (Tepegöz, 2012).

#### **4.2.1. Tabutta Rövaşata**

##### **4.2.1.1. Filmin künyesi**

Tabutta Rövaşata: Derviş Zaim'e ait bir Türk filmi. Senaryo: Derviş Zaim. Görüntü Yönetmeni: Mustafa Kuşçu. Müzik: Baba Zula ve Yansımalar. Sanat Yönetmeni: Aslı Kurnaz. Ses: Ender Akay. Kurgu: Mustafa Preşeva. Oyuncular: Ahmet Uğurlu (Mahsun), Tuncel Kurtiz (Reis), Ayşen Aydemir (Kadın), Şerif Erol (I. Balıkçı-Zühtü), Fuat Onan (II. Balıkçı-Fuat), Hasan Uzma (Sarı), Ahmet Çadırcı (Kahveci Zeki), Nadi Güler (Malik-Garson), Barış Celiloğlu (Sunucu Kadın), Figen Evren (Veteriner). Yapımcı: Ezel Akay ve Derviş Zaim. Yapım: İ.F.R.-İstisnai Filmler ve Reklamlar, 1996. Dağıtım: İ.F.R.-İstisnai Filmler ve Reklamlar. Süre: 76 dakika.

#### 4.2.1.2. Genel görünüm

*Tabutta Rövaşata*, İstanbul'da Rumeli Hisarı ve çevresinde sadece günü kurtararak yaşam mücadelesi veren Mahsun adlı evsiz hikayesidir. Film gerçek bir hikayeden uyarlanmıştır. Yönetmeni Derviş Zaim'in, senaryosunu da yazdığı ilk filmidir. Zaim, "Boğaziçi ve Warwick Üniversitelerinde; sırasıyla İşletme ve Kültürel Çalışmalar (MA) eğitimi" (Zaim, 2018) almıştır. Film, 1996 yılında düzenlenen "33. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde"<sup>56</sup> "En İyi Film" (Yapımcı: Ezel Akay), "En İyi Erkek Oyuncu" (Ahmet Uğurlu), "En İyi Senaryo" (Derviş Zaim) ve "En İyi Kurgu" (Mustafa Preşeva) ödüllerini almıştır (Imdb/Tabutta Rövaşata/Awards). *Tabutta Rövaşata*, "yapıldığı yıl ulusal uluslararası festivallerde toplam yirmi iki ödül" (Suner, 2011, s. 37) kazanmıştır. Film, Zaim'in daha önce de pek çok yerde ifade ettiği gibi gerilla koşullarında yapılmıştır. Gerilla koşullarından kasıt, oldukça zorlu ve neredeyse parasız olarak çekilmiş olmasıdır. *Tabutta Rövaşata*, filme sonradan yapımcı olarak dahil olan Ezel Akay'ın ve sahibi olduğu İ.F.R.-İstisnai Filmler ve Reklamlar adlı şirketin ilk sinema filmidir. Filmin dağıtım da yine İstisnai Filmler ve Reklamlar tarafından yapılmıştır. Yapımcı şirketin adı gibi, *Tabutta Rövaşata* da istisnai bir filmidir. Yapımcı Ezel Akay, Tarlabası'nda yer alan Manastır-İstanbul Sanat Merkezi'nin de müdavimleri arasındadır. Manastır'la ilişkileri dolayısıyla Tarlabası ile de temas halindedir.

Filmin Türkiye genelinde kaç kopyayla gösterime girdiği bilgisine ulaşamamıştır; ancak toplamda "21 bin 4" (Yavuz, 2012, s. 149) kişi tarafından izlenmiştir. Film, 3 Kasım 1996'da meydana gelen Susurluk Kazası'ndan 12 gün sonra, 15 Kasım 1996'da gösterime girmiştir. O günler ülkede, Susurluk Kazası ile "Derin Devlet" denilen ilişkilerin ortaya saçıldığı hareketli ve gerilimli günlerdir. *Tabutta Rövaşata* böyle bir atmosferde gösterime girerken, yönetmen Zaim'in 2001'de çektiği "Filler ve Çimen" adlı film ise, bu kazadan ve o dönemden doğrudan izler taşır.

#### 4.2.1.3. Jenerik: "Bir şey çıkmadı, buradayız!"

Elektrik ve elektronik yardımıyla dönüştürülmüş pes alaturka tınlı darbuka, def, el zili ve kaşıkla, pes ve tiz karşıt tonlarda elektrik bağlamadan oluşan ve oryantal-çifte telliyi andıran; oynak-hareketli ancak yine de sade bir müzik eşliğinde yazılar akmaya başlar.

---

<sup>56</sup> Festivalin adı 2015 yılından itibaren Uluslararası Antalya Film Festivali'dir.

Bu, 90'lardan başlayarak günümüze kadar uzanarak devam etmekte olan sayısız elektronik müzik denemelerinden biridir. Filmin müziklerini yapan Baba Zula adlı elektronik müzik grubu yine filmin gösterime girdiği 1996 yılında kurulmuştur. Grup kendilerini "Türk Psychedelic müziğinin öncüsü" (Babazula Bio, 2019) olarak tanımlamaktadır. Rock müziğin bir alt türü olarak Psychedelic ise, bizim de sermaye ve mekânın tarihselliğinde uğradığımız, 1960'ların bireyci, özgür ve özgürlükçü ortamında madde kullanımının artışı ve etkisiyle ortaya çıkmıştır. Hollywood'un ünlü kurgucularından Walter Murch'un, Chions'un kitabına (1990/1994) yazdığı önsözde de belirttiği gibi "bir filmi [ayrı ayrı] görmez ve duymayız, duyar/görürüz" (s. xxi). Henüz yazılar dışında bir şey görmesek de, duyduğumuz müzik o dönem için yeni ve hemen ayırt edilmektedir.

Neşeli ve eğlenceli ancak bir yanıyla da karanlık bulunabilecek bu müziğin eşlik ettiği yazıların arasına, bir gemi pruvasının yeşil suları hızla yardığı çekim girer: Ardından balık ağlarının birbirlerinin üzerine hızla yığıldığı bir başka çekim. Sarı-kahve renk bir balıkçı çizmesi ve ardından ağlara asılmış çeken bir eli görürüz. Kara beresiyle elin sahibi I. Balıkçı (Şerif Erol) şimdi yakın plandadır. Ardından yanında bıyıklı II. Balıkçı'nın (Fuat Onan) olduğu üstten ve hemen ardından ters açı yine ikisinin bu kez alttan gökyüzüne doğru bir çekimi gelir. İki kişi arkada ağları çekmeye devam ederken ön planda Reis'in (Tuncel Kurtiz) olduğu bir başka çekim gelir. Kafasında kara beresi, sinirli ve düşünceli bir hâlde ekranın sol üstüne doğru sabit bir bakış halindedir. Arkasındakilere ve denizden çekilmekte olan ağlara sertçe döner. Buraya kadar bunun, en azından orta karar bir balıkçı teknesi olduğunu düşünürüz. Ardından üçüyle birlikte, arkada tepelerine sis çökmüş ve İstanbul Boğazı olduğunu düşünebileceğimiz bir kare daha gelir. Tuncel Kurtiz'in elindeki basit bir dümen-gaz koluna göre bunun, oldukça küçük denebilecek bir tekne olduğu ortaya çıkar. Solda teknenin kamarasına ait dikey kenarı, üçlüyü biraz daha çerçeveler ve alanı daraltır. Müzikte elektrik gitar, komalı seslerle,<sup>57</sup> elektro bağlamavari bir solo atmaya başlamıştır. Solunun cümle araları, tavus kuşunun o kendine has ciyaklamalarıyla imlenir. Buraya kadar verilen temsili-parçalarla oluşan imgeyle, tam tersi-tezat ironik bir andır bu. Nitekim, sırtı bize dönük bir adam, ağır ağır kıyıya yaklaşmakta olan tekneye doğru, kendi de ağır ağır yürürken, teknenin

---

<sup>57</sup> Türk müziği gibi makamsal müziklerde iki nota arasının dokuz sese bölünmesi sonunda oluşan her bir sese-parçaya-birime koma denir. Batı müziğinde ise bir tam ses sadece iki eşit parçaya bölünmüştür.

tamamını görürüz. Evet bu, oldukça küçük bir balıkçı teknesidir. Temsil ve parça-bütün ilişkisine dair; hiçbir şeyin görüldüğü gibi olamayacağına dair, parçadan bütüne doğru tek tek ağır ağır bir açılıştır, filmin bu sekansının buraya kadar olan sahne ve çekimleri. Böylelikle filmde görülen herhangi bir şeyin de, görüldüğü gibi olmayacağına dair bir kurulum sağlanmış olduğunu iddia edebiliriz.

Film bütüne doğru parça parça açılmaya ve genişlemeye devam eder. Yakın planla Ahmet Uğurlu olduğunu anladığımız Adam'ın üstünden, 1988 yılında açılan Fatih Sultan Mehmet Köprüsü (II. Köprü) uzanır. Çünkü köprünün ayakları her iki yakada da denize uzanan yamaçlara otururken, Boğaziçi Köprüsü'nün (Fatih Sultan Mehmet'ten sonra I. Köprü ve 2016'dan itibaren 15 Temmuz Şehitler Köprüsü) ayakları deniz seviyesinde zemine oturmaktadır. 1995-1996 gibi esasında yakın bir geçmişte çekilmiş olmasına rağmen, filmin bu ilk çekimlerinde, “İstanbul bomboşmuş” dedirten görüntüler sunulur.

Adam (Ahmet Uğurlu) üşümüş ellerini ovuşturarak "mahzun", üzgün bir halde bize doğru dönüp çıkarken, balıkçı teknesi de aynı yönde sola doğru ağır ağır süzülmemektedir. Araya giren jenerik yazılarını, Adam'ın başı öne eğik, mahcup, sırtı bize dönük ve omzunun üstünden Reis'in tekneyi bağladığı giriş çekimi izler. Yakın planda Reis, onun sigarasıyla kendi sigarasını yakar ve "balığı restorana satacağımız bir şey çıkmadı" der. Adam “peki” dercesine boynunu büker kaldırır. Reis şimdi restorana yönelirken, “geride kalan” ve "kıyıdaki" Adam'ın bakış açısından, sırtı bize dönük karşıdaki restorana yürümekte olan Reis'i görürüz. Restoran dediği yerin hemen yanında bir gece kulübü olduğunu düşündüren mekânın üstünde "Wall Street" yazar. Müzik de yavaşça kaybolur. Bu, Wall Street'te bulunan New York borsasının aracılığıyla finans kapitalin, ABD de dahil olmak üzere dünya genelinde tahakkümünün zirveye ulaştığı yıllardır. Öyle ki, “ sermayenin diğer kesimleri ile Wall Street arasında bir çatışma olduğunda Wall Street'ten yana” (Harvey, 2005/2015b s. 41) tavır alınması genel kabul olmuştur. Ancak bu kabulle, yine ABD dahil dünya genelinde işlerin kötüye gitmesi, özellikle 1990'ların genel bir görünümü haline gelmiştir. Türkiye de “5 Nisan Kararları” olarak bilinen “1994 Ekonomik Krizi” ile, bu görünümün bir parçası olmuştur. IMF tarafından hazırlanan yapısal reform planları tüm kamu-özel açık ve borçları halkın üzerine bindirmiştir. Özellikle 1993-2001 yılları arasında ABD başkanı olan, Demokrat Partili “Bill Clinton döneminde ekonomi politikasında egemen hale gelen Wall Street-IMF-



Hazine bloğu, gelişmekte olan pek çok ülkeyi neoliberal yola girmeye ikna etmeyi, kandırmayı ve zorlamayı (IMF'nin uyguladığı yapısal uyum programlarıyla) başardı” (Harvey, 2005/2015b, s.100). Film, 1994’te meydana gelen kriz ve krize çare olarak sunulan yapısal uyum programlarının olumsuz etkilerinin geniş çapta hissedildiği bir zamanda çekilmiştir.

Öte yandan İstanbul’un 80’lerde başlayan, en azından ülkenin finans merkezi olma hayaline dair adımlar da hızlanmıştır. Bu merkez için seçilen Levent’te gökdelenler çöktan yükselmeye başlamıştır. Filmin çekildiği 1996 yılından itibaren sadece birkaç yıl içinde, bankaların genel merkezleri Ankara’dan İstanbul’a taşınmaya başlayacaktır. Fakat o günlerde Türkiye’de olduğu gibi Levent’te ve finans aleminde durumun pek iç açıcı olduğu söylenemez. Dolayısıyla Levent’in hemen doğusuna; Boğaz’a doğru doksan derece dönüldüğünde, hemen denizin kıyısında, Hisarüstü’nde bir yerlerde de işler iyi gitmiyordur. Şimdi “Kıyıdaki Adam”a, “Mahsun” diye bir başka adam seslenir. Ardından yakın planda adam doğrudan merceğe-bize bakarak, “Balıkhaneye mi gidiyoruz?” der. Adamı Mahsun’un öznel bakış açısından görürüz. Mahsun (Ahmet Uğurlu) cevap verir: “Bir şey çıkmadı, buradayız!”. “Buradayız” derken başıyla ifadeyi vurgular. Diğer adam yine bize-Mahsun’a bakar halde kaygılı ve düşüncelidir. Gözlerini kaçıır. Mahsun’un cevabı iyi bir haber değildir. Reis’in işleri de iyi gitmiyordur ki, Mahsun ve arkadaşının iyi gitsin. O gün av kesattır. Bir şey çıkarsa bile bu iki adamın, balıkhaneye ya da herhangi bir yere-mekâna gelip geçici alındıklarını-kabul edildiklerini buradan ve özellikle genel görünümünden anlarız. İkisi de belli ki evsizdir ve her ikisi de “kıyıda”dır. Reis önceki sahnede Mahsun’a "ben restorandayım hadi gel" demez. Dolayısıyla Mahsun ve kendi gibi olan arkadaşı “kıyıda” kalmıştır. Onlar “kıyidakiler”dir. Filmin başında "kıyidakiler" olarak konumlanan bu iki adamla film açılır: “Yazan - Yöneten Derviş Zaim” ile jenerik tamamlanır.

Bunun artık, hızı bugünle kıyaslanmayacak derecede olsa da, İstanbul’un o hareketli kent yaşamında hiç farkedilmeyen kıyıdaki(lerin), dışardaki(lerin), kenardaki(lerin) filmi olduğunu anlarız. Fakat onlar farkedilmese de Mahsun (esasinda senarist/yönetmen Zaim) ısrarla, altını çizerek "buradayız" de(dirt)mektedir. Kıyıda da olsalar; henüz denize doğru süpürülüp dökülmemiş olsalar da, oradadırlar. Bir konumları olmasa da bir konum işgal eden *madun*lardır. *Madun* kavramına bakışımız, “İstihdam politikaları ve yoksullaş(tır)ma” alt başlığı altında görüşlerini ortaya

koyduğumuz Yetişkin (2013) ile örtüşmektedir. Yetişkin, yine aynı yerde, İngilizce *subaltern* ve *subalternity* sözcüklerinden Arapça *madun* olarak dilimize yerleşen kavram için, “*alttaki-başka*” ve “*alttaki başkalık*” ifadesini ve ancak kelimenin “farkların heterojenliği” ve sürekli hareketlilik içeren özünün karşılanabileceğini öne sürmektedir. Zira Mahsun’un şu ana kadar el ovuşturduğu Reis ve tayfası da *altta*dır. Ancak Mahsun ise, “*alttaki-başka*” biridir. Bunun da içinde Mahsun bir *sınıf-altı* ya da *sınıfdışı*dır. Neticede yerleri en kıyı-kenar-köşedir belki ama, yine de “buradayız” derler. İlk sekansı böyle veriyoruz: "Bir şey çıkmadı, buradayız".

#### 4.2.1.4. “Sırlar”: “Tuna Dalgaları” ya da “Yapma Cennetler” mi?

Mahsun’la birlikte filmde başka “kıyıdağıklar” da vardır. İzbe bir tuvalette yere oturmuş bir Kadın (Ayşen Aydemir) koluna şırıngayla eroin enjekte etmektedir. İğne yavaşça damara girerken Kadın kendinden geçer. Bu geçişler zincirleme bir şekilde verilir. Fonda belli belirsiz bir vals vardır: *Tuna Dalgaları*.

Romanyalı besteci Iosif Ivanovici'nin 1880 yılında bestelediği bu valse aslında hepimiz her gün dinliyor olabiliriz. Öyle ki akortu bozuk akordionlarla sokak aralarında gezen sokak müzisyenlerinin, tekrar tekrar giriş kısmını çaldıkları bir bestedir bu. Vals, Tuna için yazılmış sayısız şiir, şarkı, türkü-mehter ve öyküden biridir. Esasında iki valsten biridir. Ancak bu vals, Avusturyalı besteci Johann Strauss II'ye (oğul Strauss) ait yine Tuna nehri için 1866'da yazılmış bir başka vals olan *Mavi Tuna* (Blue Danube) gibi destansı ve bir o kadar lirik değildir. *2001 Uzay Macerası* (Kubrick, 1968) filminde de kullanılan *Mavi Tuna*, adeta filmle bütünleşmiştir. *Tuna Dalgaları* valsinin yapısı, yazıldığı tarih itibarıyla *Mavi Tuna* valsinden esinlenilerek yazılmış olabileceğini düşündürür. Zaten bir Avusturya dansı olan valsin dünyaya yayılması ve aristokrasinin balo salonlarına girmesinde, kendi de bir Avusturyalı olan Johann Strauss II önemli bir yere sahiptir. Öte yandan Tuna'nın dalgaları gibi gel-gitli, oldukça hüznü; *Mavi Tuna*'dan daha yıkıcı, ölümü de çağrıştıran bir bestedir *Tuna Dalgaları* valsi.

Tuna Nehri de fiziksel olarak oldukça yıkıcı bir nehirdir. Yatağını kazıyarak derinleştiren ve kendine bağlanan kollardaki suyla birlikte, oralandaki doğal hayatı da sekteye uğratan bir nehirdir Tuna. Bu yönüyle birlikte ulaşım da elverişlidir, ancak taşkınlara da sebep olduğundan etrafını da yıkan bir nehirdir. Bizde de bir mehter marşı olan *Plevne Marşı* bu yıkıcılığı şöyle tarif eder:

Tuna nehri akmam diyor,  
Etrafımı yıkmam diyor.  
Şanı büyük Osman Paşa.  
Plevne'den çıkmam diyor.

Olur mu böyle olur mu?  
Evlât babayı vurur mu?  
Sizi millet hainleri,  
Bu dünya size kalır mı?

Düşman Tuna'yı atladı,  
Karakolları yokladı,  
Osman Paşa'nın kolunda,  
Beşbin top birden patladı.

Kılıcımı vurdum taşa  
Tas yarıldı baştan başa  
Askerinle binler yaşa.  
Nâmi büyük Osman Paşa (Mehmet Ali Bey, 1910).

1877-1888 Osmanlı-Rus savaşında Rus ordusu bugün Bulgaristan'da yer alan Plevne'yi kuşatmıştır. Marşta geçen "Şanı büyük Osman Paşa", tarihe Plevne Savunması olarak geçen Osmanlı direnişini yöneten Osman Nuri Paşa'dır. Başarısından ötürü dönemin sultanı II. Abdülhamid tarafından "Gazi" unvanı verilmiş ve Gazi Osman Paşa olmuştur. *Plevne Marşı*, ölümünden sonra Gazi Osman Paşa'nın anısına "Mehmet Ali Bey" (Üngör, 1966, s. 176) tarafından yapılmıştır. Rus ordusu Plevne'yi kuşattınca o hırçın Tuna bile akmaz ve de etrafını yıkmaz olmuştur.

Ne var ki Tuna, yatağını kazıyarak aşındıran ve sürekli derinleştirerek kendini besleyen kolları da tehlikeye atan bir nehirdir. Filmde de Kadın'ın kollarına vurduğu her şırınga, *Tuna Dalgaları* gibi anlık dalgalanıp durulmalardan sonra, en nihayetinde Kadın'ın kollarından sürekli hayatı çeken bir yıkım gibidir: Gelip geçici cennet ya da rüya anlarının bedeli bir yıkım. Belki de bu, *Şarap ve Esrar Üstüne, Bireyselliği Çoğaltma Araçları Olarak Bir Karşılaştırma* olarak açtığı *Yapma Cennetler* adlı denemesinde, Baudelaire'in (1972/1994, s. 25) "Esrar" bahsinde değindiği türden bir yıkımdır. Burada esrar yerine eroin söz konusudur. Ancak bilindiği gibi her ikisi de bağımlılık yapan keyif verici madde kategorisine girer. Esrar, ülkelere göre yasak ya da yasal olabilirken; eroin pek çok ülkede yasaklı durumdadır. Baudelaire ise esrar ve türevleri karşısında şarabın safındadır ve "şarap, özünde insancıldır, hatta eylem adamıdır" (Baudelaire, 1972/1994, s. 25). Öte yandan filmin bu sahnesinde kurmalı bir müzik kutusundan

geliyor gibidir *Tuna Dalgaları* vals. Bir rüya sahnesi gibidir bu sahne: Ya da biz Baudelaire'in *Yapma Cennetler*'ine doğru bir an mı diyelim?

Ancak bu, tamamen yersiz olmasa da zorlama bağlantıyı-ilişkiyi kurmayıp filmin ilk sekansıya buradaki *Tuna Dalgaları* vals arasında bir bağlantı kurarsak; dalgalı-çalkantılı, gel-gitli ve kıyıdaki hayatları izleyeceğimiz fikrini, yine bu sahnenin kuruluşuyla pekiştirmiş oluyoruz: Tuna'nın olmasa da İstanbul Boğazı'nın kıyısında, "kıyıdaki(lerin) hayatlar(ı)". Bir önceki sekansta "ben restorana gidiyorum" diyen Reis de, Mahsun'a "gel" diyecek Mahsun gelecek, "git" diyecek Mahsun gidecek. Kadın'la ilgili bilgimiz ise henüz bu sahneyle sınırlıdır. Ancak bu, gel-gitli ve dalgalı bir hayatı olduğunu anlamamız için yeterli bir giriştir.

Öte yandan "Marx'ın lümpenliğin bir biçimi olarak değerlendirdiği madde bağımlılığı insanın emeğine yabancılaşmasının en uç örneklerinden ve yaşamını değiştirme mücadelesinin önündeki en büyük engellerden biridir" (Türkiye'de Uyuşturucu Sorunu Raporu, 2019, s. 10). Baudelaire, "Bireyselliği Çoğaltma" adına verili sınıflı toplumla mücadele adına esrar ve şarap arasında bir seçim önerirken; Marx'ın bireyi, sınıfsız bir toplumda çoğalacak, genişleyecek, özgürleşecek ve yabancılaşmayı aşacaktır. Hem Marx için Baudelaire, "Fransızlar'ın *la Bohème* diye adlandırdıkları, o tümüyle belirsiz, dağınık ve oradan oraya sürüklenen kitle" (Benjamin, 1982/2002, s.109) mensubu biridir. Bu kitle, işçi sınıfı içinde komplocular olarak örgütlenmekte ve devrimleri sekteye uğratmaktadır. Bu *Bohème* çevrenin, kutsanmış bir görüntüsünü çizen ve en çok da Baudelaire'de ifade bulan tipi, *Flâneur*'dür. Benjamin bu tipin ne olup ve de esasında ne olmadığını şöyle ifade eder:

*Flâneur*'ün kişiliğinde aydın, pazara çıkmıştır. Niyetinin pazarı görmek olduğunu söylese de, aslında niyeti kendisine bir alıcı bulmaktır. Henüz koruyuculara sahip olduğu, ama pazarla da tanışmaya koyulduğu bu geçiş döneminde aydın, *boheme* olarak belirginleşir. Ekonomik konumunun belirsizliğine koşut olarak, politik işlevi de belirsizdir. Bu durum, hepsi de *boheme* çevresinden gelen meslekten komplocularda en çarpıcı biçimde dile gelir. Meslekten komplocuların ilk çalışma alanları ordudur; bu alan sonradan küçük burjuva kesimine, zaman zaman da işçi sınıfına kayar. Ancak bu kesim, asıl hasımlarını işçi sınıfının liderlerinde görür. Komünist Manifesto, bunların politik varlıklarına son verir. Baudelaire'in şiiri, gücünü bu kesimin başkaldırısındaki coşkuda bulur. Baudelaire, toplum dışıların safına katılır. Tek cinsel birlikteliğini de bir fahişeye kurar (Benjamin, 1982/2002, s. 99).

*Tabutta Rövaşata*'da şu ana kadar gördüklerimize göre, Mahsun, arkadaşı ya da

Kadın'ın, şehirde boydan boya aylıklık eden bir aydın *Flâneur* tip olduğunu ifade etmek kesinlikle mümkün değildir. Benjamin'in getirdiği açıklamalara göre, *Flâneur*'de bir keyfiyet söz konusudur. Mahsun ve arkadaşının ilk elden durumlarında böyle bir görünüm söz konusu değildir. Fakat özellikle Mahsun ve arkadaşının “toplumdışı” oldukları zaten bellidir. Aslan'ın da ifade ettiği gibi (2012, s. 444), “Mahsun profili, filmde bir flanörden ziyade ‘imkânsız yoksulluk’ diyebileceğimiz, sistemden sosyal, siyasal ve ekonomik olarak dışlanan, hiçbir şekilde mücadele gücü kalmayan’, mağdur, madun bir özne olarak sunulmaktadır”.<sup>58</sup> Ancak Aslan bunu söylerken bile, Mahsun'da ve filmde bir “flanör” olma durumu sergilendiğini ima eder görünmektedir. Öte yandan *madun* ile mağdur sözcüğünü yan yana kullanarak, Yetişkin (2013) aracılığıyla eleştirdiğimiz, kavramın belli bir tipe indirgenmesinin bir örneğini sergiler gibidir. Mahsun, *madun* olmasının yanında, bir *sınıf-altı* ya da *sınıfdışı* bir karakterdir. Öte yandan bir kez daha altını çizmek üzere, *Flâneur* ya da flanör tipte belirleyici olan sadece kentte avarelik etmek değil (esasında “avarelik etmek” ifadesi bile bir mecburiyet değil bir keyfiyeti imleyerek kendiliğinden meseleyi ortaya koyar); bunu yapan ve aynı zamanda kendi de bir aydın olan *Flâneur*'ün bunu bile-isteye yapması ve tercih etmesidir. Mahsun'da –henüz- böyle bir emare yoktur. Temel belirleyen, “avarelik etmek” istemek ve bunun bir tercih meselesi olmasıdır.

Ne var ki, filmle ilgili akademik ya da akademi dışı okumalarda “Mahsun= *Flâneur*” denklemi, her nasıl olmuşsa genel bir kabul olmuştur. Nasıl olduğunun cevabı da açıktır: Belli dönemlerde belli kavram ve kavram setlerinin moda olmasına bağlı olarak, bunların tıpkı birer maymuncuk gibi her kapıyı açacağına dair tartışmasız bir inançla idealist, metafizik ve dolayısıyla *a priori* film okumaları! Oysa kavramların ilk kez ortaya çıkması gibi, belli kavram(lar)ın belli dönemlerde moda olmalarının da bir tarihi olduğu, elbette idealist metafizikçiler için bir anlam ifade etmez. Kavramlar gibi filmler de tarih dışı okunur. Öyle ki Kadın'a bu sahnede eşlik eden *Tuna Dalgaları* valsinin, Tuna Nehri dışında, deniz ve dalgalarla birlikte, aşk ve ölümle kurduğu tarihsel ilişkiler de söz konusudur. Kore'nin ilk profesyonel sopranosu Yun Sim-Deok, müzik eğitimi için gittiği Japonya'nın Osaka şehrinde evli bir adama aşık olur. Eğitiminin ardından 1923'te ülkesine dönen Sim-Deok'un ilişkisi devam eder. Bu yasak aşk, 1926'da ikilinin

---

<sup>58</sup> Flâneur sözcüğü, kaynakta olduğu gibi “flanör” olarak yazılmıştır. Keza tek tırnak vurgular kaynağa aittir.

Japonya'dan Kore'ye giden bir yolcu gemisinden atlayarak intihar etmeleriyle son bulur. Ölmeden hemen önce Sim-Deok, Osaka'da *In Praise of Death* (Ölüme Methiye-Övgü diyelim) adıyla bir şarkı yapmıştır. Şarkı, *Tuna Dalgaları* valsinin melodisi üzerine kurulmuştur (ya da *cover* diyelim). Şarkının popüler olmasını takiben Yun Sim-Deok ve aşığının intihar haberi gelir (Lee, 2006, s. 3). Ölümle ilişkilendirilen bu vals, Amerika'da ise *The Jolson Story* (Chandlee ve Green, 1946) filmiyle gündeme gelmiştir. Filmde başrolü oynayan şarkıcı ve oyuncu Al Jolson, müzisyen Saul Chaplin ile birlikte, *Tuna Dalgaları*'na söz yazmış ve ikili, yaptıkları yeni şarkıya *The Anniversary Song* adını vermişlerdir. Şarkı filmde yine Al Jolson tarafından seslendirilmiştir. Vals, böylelikle Amerika'da bu isimle bilinmekte ve genellikle bir kutlama ve özellikle düğün vals olarak anılmaktadır. Yıldan yıla, ülkeden ülkeye geçirdiği tarihsel değişim ve dönüşümlerle vals, aşk ve ölüm ya da ölümcül-yasak aşk ile ilişkilendirilebilecek çağrışımlara sahiptir. Neticede bu bilgilere sahip olmayan izleyici için bile, valsın tanıdık-bildik melodisi ve kurmalı bir müzik kutusu benzeri bir kaynaktan yükselen biçimi; Kadın, eroin ve izbe bir mekân ile birleştiğinde, ölüm duygusunu veren bir sahne tasarımı karşımızda durmaktadır. Kadın artık kendinden geçmiştir. Rüyaya ya da kendi cennetine uçuşa geçmiştir.

Dışarıda “kıyıda” Mahsun ve arkadaşı ise, ağlarda takılı kalmış artık balıkları toplar. Her balıkta arkadaşının gözleri açılır, akşamın yemeği çıkmıştır. Ansızın bir korna sesiyle Mahsun'un dikkati o yöne doğru kayar. Ardından dikkati hemen önündeki lacivert arabaya çekilir. Arabaya uzun uzun bakarken, darbukalar da bir zil gibi çınlar. Hava soğuktur, Mahsun'un ağzından buharlar çıkarken, arabanın görüntüsüyle sanki kendinden geçer. Ağdan çıkarılan bir balık daha leğene düşer. Restoranda elindeki paralarla hesap-kitapta olan Reis, sonraki çekimde, hizmetleri karşılığı kıyıda bekleyen Mahsun ve arkadaşına bir banknot uzatır. Arkadaşı Mahsun'a “rakı mı kanyak mı” diye sorsa da, ikili şimdi hemen “kıyıda” bir metal kovanın içinde yaktıkları ateşin başında ısınmaya çalışır. Arkadaşı, elindeki bir şişe küçük rakıyı Mahsun'a uzatsa da, Mahsun istemez. Donuyordur. Yüzünü de sarmıştır. Titreyerek bir şeyler sayıklar.

Bir kahvehanede ise az önceki Kadın, herhalde az önceki eroin seansından sonra sandalyede sızmış gibidir. Vücudunu kaşır. Şimdi Mahsun da orada, uyumaktadır. Bir el Mahsun'u dürterek “kapatıyoruz” der. Mahsun'un arkadaşına da seslenir aynı elin sahibi: “Şşş! Sarı!”. Mahsun ve Sarı (Hasan Uzma), istemeye istemeye *mekânı* terkeder.

Dışarıda ikili nerede uyuyacaklarına dair bir tartışma içine girer. Tekne mi kayıkthane mi kavgası absurd bir hâl alır. Herkes kendine yoluna gider.

Mahsun şimdi bir inşaatta, bir duvarın önüne kartonları dizmekte ve yatmaya hazırlanmaktadır. Bir tenekenin içindeki ateşle ısınmaktadır ortam. Üzerine paçavra bir battaniye çekmiş uykuya dalmışken, gökgürültüleriyle birlikte yüzünde bir el fenerinin ışığı belirir. Gelen iki polistir. Bir araba çalınmıştır. Polisin sorduğu sorulardan Mahsun'un bir araba hırsız olduğu anlaşılır. Mahsun inkar etse de dayak yemeye başlar. Diğer polis, tavandaki kameraya-esasında bize doğru tuttuğu el feneriyle nereye bakmakta ya da ne aramaktadır, bilinmez: Herhalde kayıp arabayı arıyordur! Polis kameraya, yani bize bakıyordur. O dönemde, günümüzün güvenlik kameraları ve gözetleme pratiklerine dair tartışmaları için henüz erkendir. Ancak kamera, Mahsun'un yatmak için yere karton serdiği çekimde de olduğu gibi, tıpkı bir güvenlik kamerası gibi, Mahsun'u ve o ortamı gözetler bir konumdadır. Arada Mahsun'un diğer polis tarafından dövülmesine ilişkin yakın plan çekimlere kesmeler yapılırken, diğer polisin elinde el feneriyle bize-kameraya baktığı çekim, sahne başında kameranın tepede konumlandığı çekimdir. Hatta Mahsun'un ilk tokadı yediği anda, polise yapılan yakın plan kesmede, onunla tamamen göz göze geliriz ve fenerin ışığı gözümüzü alır. Mahsun'a yapılan yakın plan kesmeleri takip eden bir başka yakın plan çekimde, bu kez de Mahsun'u döven polisle göz göze geliriz. Bu, tavanda konumlanan kameranın tersine, Mahsun'un olduğu noktadan bir bakış açısıdır. Tıpkı, ilk sekansta Sarı'nın Mahsun'a sorduğu soruda olduğu gibidir bu açı. Polis iki eliyle Mahsun'un ve dolayısıyla bizim boynumuza sarılmış, arabanın nerede olduğunu sorar. Bu göz göze gelme anlarını önemsiyoruz, çünkü başta Sarı'nın Mahsun'a sorduğu soruyla başlayan bu kamera çalışmasının ileride de karşımıza çıkacağı kendini belli etmişti. Nitekim Mahsun'a ait olmayan tepedeki kamera konumu da, diğer polisin kameraya-bize bakışıyla bizim ve yönetmenin konumu olmaktadır. Ancak arada Mahsun'la birlikte biz de dayak yiyoruzdur. Öyleyse yönetmen, kamera konumları aracılığıyla kendi, biz ve Mahsun arasında sürekli bir hareketlilik ve yer değişikliği yapmaktadır. Öte yandan polis, el fenerini sürekli bize doğru sallarken seyirciyi olup biteni iyi-dikkatli izlemeye davet etmektedir. Kameranın bu konumu, mikroskobun bir yüzey üzerindeki konumunu da çağırıştırır. Yönetmen mikroskopla olup biteni izlemektedir. Diğer taraftan el feneriyle bize doğru bakan polis de sanki izlendiğini de düşünmektedir. Şiddetin dozu

artar. Mahsun öldüresiye dövülür. Yüzü-gözü kan içinde ağlamaktadır. Kahvede olduğunu, arabayı çalmadığını söylese de, polisleri inandıramaz. Zaten *madunluk* ya da *alttaki-başkalık* da “suçun işlendiği anda ‘hep’ başka bir yerde olmayı” (Yetişkin, 2013) içermektedir. Mahsun’a gerçekten inanırız. Arabayı çalan bir *başka*, *alttaki başkadır*. Ancak polis inanmaz. Atam (2011, s. 144), yönetmen Zaim’in “statüko ile çatışan bir karakter üzerine filmi” kurduğunu ifade etmektedir. Ancak bu çok genel ve şimdilik erken bir yorumdur. Çünkü Mahsun’un genel olarak statükoyla bir çatışma içinde olduğuna dönük, en başta bir tavır ve görünümü söz konusu bile değildir. Hem polisin konuşmalarından daha önce de araba çaldığı anlaşılan Mahsun’un bunu neden ve niçin yaptığının cevapları henüz belirsizdir. Yani bunu bir ihtiyaçtan mı yapmaktadır, yoksa Atam’ın ifadesiyle statükoyla çatışmak için gittiği bir yol mudur? İhtiyaç ya da seçim; her ikisinde de statükoyla çatışması kaçınılmazdır. Ancak bu çatışmayı yaratan hırsızlık eyleminin kaynağı önemlidir. Öte yandan BMW gibi lüks bir marka araç çaldığı iddia edilen Mahsun, herhalde bu arabayı satmışsa, neden hâlâ bir inşaatta yatmaktadır? Polis de onu nerede bulacağını halihazırda bilmektedir. O halde, oto hırsızlığını daha önce de yapmakta olduğu anlaşılan Mahsun’un “adı çıkmış dokuza inmez sekize” bir durumda olmasıyla birlikte, ortada çelişki oluşturan sorular vardır.

Şimdi karanlık bir odada bir kapı zili duyulur. Polis yüzleştirmek için, dayak yerken kahvede olduğunu söyleyen Mahsun’u, Kahveci Zeki’ye (Ahmet Çadırcı) getirmiştir. Polisin “tanırsın” dediği Zeki, Mahsun’a deyim yerindeyse bir mikrop gibi bakar. Her biçimde bir mikroskopun altındaki canlıdır Mahsun. Kahveci Zeki, yine de polisin, Mahsun’un akşam kahvede mi olduğuna dair sorusuna “evet” dediği anda, Mahsun’un o anlık kurtuluş fermanını da ilan etmiş olur. Tam o cevapla birlikte, gitarist Birol Yayla ve neyzen Aziz Şenol Filiz’in 1990’da kurmuş oldukları Yansımalar grubunun, *Bâb-ı Esrar* albümünden, *Sırlar* (Yansımalar, 1995) adlı müzik parçaları duyulur. Mahsun da, Kahveci Zeki’nin kapısında beklemekte, bir sır aydınlanmaktadır: O da, Mahsun’un polisin sözünü ettiği arabayı çalmamış olduğudur. Ancak bir önceki paragrafın sonunda yer alan sorular, esrarını korumaktadır. Polis içinse esrar, arabayı Mahsun çalmadıysa, kimin çaldığıdır.

Fatih Sultan Mehmet Köprüsü’nün günümüze göre zayıf ışıklarının altında bir kayıkta Mahsun uyumaktadır şimdi. Kayık muhtemelen Reis’e aittir. Yağmur çiseler. Neyzen Aziz Şenol Filiz de üflemeğe başlamıştır. Mahsun kayıktan çıkar, ellerini ovuşturarak



etrafta dolanır. Üşümektedir. Öğlen de gözünün takıldığı lacivert araca yaklaşır. Balta Limanı Hisar Caddesi'nde "in-cin top oynuyor", sadece köpek sesleri geliyordur. Mahsun aracın kapısını kolayca açar ve hemen motoru çalıştırır. Müthiş bir el çabukluğu ve hızdır bu. Motor henüz soğuk olmasına rağmen, hemen son kademe kaloriferi çalıştırır. Ellerini-parmaklarını kalorifer deliklerine uzatır. Az önce polisten araba hırsızlığı şüphesi yüzünden feci şekilde dayan yiyen Mahsun, şimdi bir araba çalmıştır. Arkadaşı Sarı'ya gelmiştir. O da bir teknede uyumaktadır. Sarı, Mahsun'a, (araba işine) "beni bulaştırma" der. Sarhoş olduğundan belli ki soğuğu hissetmiyordur. Mahsun, Sarı'nın üzerine muşamba şilteyi hiddetle örter ve "ne halin varsa gör, geber!" diyerek uzaklaşır.

Dikkatli bir sürüşle Mahsun şimdi kentin caddelerinde tur atıyordur. Filmin başındakine benzer bir Baba Zula çiftetellisi başlar. Darbuka ve bendir dışında başka bir enstrüman yoktur. Galata Köprüsü'nden geçerken, ön camda Galata Kulesi'nin külahı da seçilmektedir. Hisar'dan bir hayli uzaklaşmıştır. Bu istikamete göre herhalde Hisar'a geri dönmektedir. Hisar'ın aksine Galata ışıllıdır: Derken acı bir fren sesi! Mahsun'un polisten yediği dayaktan sonra, bu kez aracın sol farında bir kan lekesi görülür. Arabadan iner, bir köpeğe vurmuştur.

Bir başka Baba Zula parçasında bu kez sadece bir bendir, kalp atışlarını taklit eder. Mahsun bir tünelde ilerlerken, bagajdaki köpek de inlemektedir. Köpeği veterinerine getirmiştir. Görevliye, köpeğe patronun çarptığını söyler, korkmuştur. Veteriner (Figen Evren) Mahsun'a onun mu çarptığını sorduğunda ağzından kaçırır; ancak sonra düzeltir. Hemşire inanmamıştır. Mahsun sorulardan kaçır, veterinerden de kaçır. Yoluna gün ağarana kadar devam eder. Yine tünellerden geçerken, bu kez gerçek kalp atışı efektleri duyulur. Gün ağarırken, Mahsun arabayı çaldığı yere geri getirir. Dokunduğu her yeri peçeteyle siler, temizler. O halde Mahsun araba çalmaz, arabaları ödünç alır. Köpekten kalan izleri de temizler. Onunki, iz bırakmak istemiyor oluşundan çok, takıntılı bir titizlik halininin dışavurumu gibidir. Mahsun, üşüdüğü ve mecbur kaldığı için araba çalmıştır. Bunu daha önce de yaptığı polisin sözlerinden bellidir. Dolayısıyla bu, statükoyla mücadele adına seçilmiş "anarşist" bir yol değildir. Bu, en temel gereksinimlerden/haklardan biri olan barınma ve korunma adına seçilmiş, mecbur kalınmış bir yoldur.

Mahsun etrafı kolaçan ederken, rüyadan henüz uyanmış biri, hoş bir tebessümle onu seyretmektedir. Yansımalar'ın *Bâb-ı Esrar* adlı parçası, *Yapma Cennet*'ten anlık bir çıkışla dünyaya dönen tuvaletteki Kadın'ın kafasını kaldırdığı an başlamıştır. Grubun 1995 tarihli, esasında bir tasavvuf olarak nitelenebilecek albümlerine de adını veren bu parça, Kadın ve Mahsun'un aynı sahnede karşılıklı kesmeler ve çekimlerle ilk kez görülmelerinde devreye girer. *Bâb-ı Esrar*, "sırlar kapısı" demektir. Sırlarla dolu bu ikili arasındaki eşik, Sırlar Kapısı'dır. Mahsun temizliği bitirirken, Kadın'ın kafası çoktan düşmeye başlamış, *Yapma Cennet*'ine ya da rüya alemine göçmeye başlamıştır. Tampondan sonra, en önemli yer olan bagaja gelir sıra. Mahsun, çevreye de zarar vermez. Peçeteleri ateş yaktığı tenekenin içine atar. Yağmurda çok ıslanmazlarsa, belki lazım olduğunda odun-kömür yerine ateşte kül olacaklardır. Mahsun'un akşama göre yüzüne renk gelmiş ve oldukça diri ve canlı görünmektedir; çünkü geceyi sıcak bir yerde geçirmiştir.

Kararma ve açılma sonrasında bu bahis görüntü düzeyinde biterken, "Bab-ı Esrar" devam eder. Şimdi ney üfleniyordur. Buselik makamında oldukça hüznü bir parçadır bu. 80'lerden itibaren tasavvuf da Türkiye'de patlama yapan bir diğer husustur. MFÖ grubunun, *Buselik Makamına* (MFÖ, 1985) adlı parçaları da tasavvufla ilgili yoğun göndermeler barındırması bakımından, pop kültüründe tasavvufun yeri adına önemli bir gösterendir. Bu arada tasavvufla yakın bağlantılı olan Semâî usulü denilen Türk müziği usulünün de tıpkı vals gibi 3 zamanlı bir yapı olduğunu ifade etmeden geçmeyelim.

Bu da 80'lerden günümüze yer yer sönüp-alevlenen tartışmalardan biridir. Şöyle ki, darp denilen ritm vuruşlarında valsın birinci darbu-vuruşu güçlü, ikinci ve üçüncü darbları-vuruşları yarı güçlüdür. Semâî de ise, "1. darb kuvvetli, 2. darb yarı kuvvetli, 3. darb zayıftır" (Özkan, 2000, s. 570). Vals ile Semâî arasında günümüzde de kurulmaya çalışılan ilişkiler, neoliberal zamanlara özgü farklılıkların kutsanmasıyla birlikte, kültürlerin de iç içeliği, (müzik de dahil olmak üzere) bir medeniyetler buluşması ya da ittifakı arayışlarının bir görünümünü sunar gibidir: Osmanlı'nın kapılarından döndüğü Viyana'nın valsine karşı; Osmanlı'nın semâîsi; ancak eş anlı olarak birlikteliği. Buna Osmanlı'dan itibaren düşen, Cumhuriyet ile birlikte bir sıçrama yapmakla birlikte, yine düşüşteki bir toplumun tarihsel yara ve komplekslerini de ekleyerek düşünmek gerekmektedir. Kafası karışık ve çelişkilerle dolu bir görünümdür bu. Filmin böyle bir

ilişkisel içinde mi olacağı ya da böyle bir derdi olup olmadığı ya da bu duruma eleştirel bakıp bakamayacağını yine film söyleyecektir.

Neyle birlikte perde açılırken, Mahsun masadaki bir bardak çayı sıkıca-hatta kırarcasına kavrar. Usul usul değil iştahla içer. Sağına (bize göre sol) kaçamak bakacak gibi olur ve ama önündeki gazeteye döner: “Hırsızsavar nasıl çalışıyor?” O yıllarda, cep telefonlarıyla birlikte son demlerini yaşayan çağrı cihazları sayesinde otomobillerin elektronik ve mekanik aksamalarını oto hırsızlarına karşı açıp kapatabilen bir cihazın haberidir bu. İronik bir andır bu: “Hırsıza (ya da Mahsun’a) kilit mi dayanır?” Sanayi sonrası toplum, enformasyon toplumu, post-fordist ya da neoliberal toplum; ne şekilde anılırsa anılsın, bilginin dolaşım hızının her geçen gün daha da artacağı bu toplumda, bir *sınıf-altı* toplumdışı bir konumunda olan Mahsun, sınıfın kendini ondan sakınmak üzere bulduğu çareleri gazeteden okurken, usul usul keyifle çayını yudumlamaktadır. Sağına kesik kesik attığı ya da atmadığı bakışların hedefinde Kadın’ı görürüz. Kadın’ın önünde bir defter, yarı sızmış bir halde denizi seyreder gibidir. Birden dikkat kesilir Kadın: Mahsun da onunla beraber. Büyük bir gemi ağır ağır geçerken, Mahsun da Kadın için bu görüntünün anlamını sorgular gibidir. Anlam veremez. Gazete önünden hızla çekilir, müzik de kesilir: “Araba mı çaldın?”. II. Balıkçı-Fuat’tır (Fuat Onan) bu. “Soğuktu” diyerek teslim olur Mahsun ve çaldığını itiraf eder. Polis onu ve Sarı’yı sormuştur Fuat’a. Mahsun, Sarı’nın nerede olduğunu bilmez. Mahsun, Sarı’yı aramaya koyulur. Onu en son gördüğü kayığa vardığında, onu donarak ölmüş halde bulur. Dizlerinin üstüne çöker; yıkılmıştır.

Merhum Sarı, Rumeli Hisarı’nın güneyinde, biraz ilerisindeki Aşiyen Mezarlığı’na defnedilmek üzere, birkaç kişinin omuzlarında ağır adımlarla taşınır. Fonda Yansımalar grubunun *Sızı* (1995) adlı müzik parçaları onlara eşlik eder. Az önce camide olduğu gibi, Mahsun mezarlıkta da yoktur. Ne de olsa gece, Sarı’ya “geber” demiştir. Sanki ne dilese kabul oluyormuş gibi, bu dileği de kabul olmuştur. Sarı “geber”miştir. Herhalde en büyük “Sızı”, şimdi onun içindedir. Arkada Fatih Sultan Mehmet Köprüsü, bir başka açıda Rumeli Hisarı belirir. Sarı gömüldükten sonra Reis, Sarı’nın -ya da tahtadan yapılmış mezar taşında yazdığı gibi- Kemal Sade’nin mezarına kan gibi kırmızı şarap döker, diğerleri de eşlik eder. Kemal Sade’nin sade yaşamı bir kayığın içinde donarak son bulmuştur. Hoca, Sarı için okumaya devam ederken, Reis ve tayfasının mezar başında içki içmesine fena bozulur ancak ses çıkarmaz. Mahsun ise inşaatta yaktığı

ateşin başında Sarı için yas tutar. Yaklaşan ayak sesleriyle irkilir, saklanır. Koltuğunun altında tek bir ekmekle II. Balıkçı-Zühtü (Şerif Erol), Mahsun'u, Sarı için sahilde yaktıkları ateşin başına çağırır. Zühtü'nün getirdiği ekmeğe korkuyla sarılan Mahsun, gelmek istemediğini sayıklar. Polis onu arıyordur. Zühtüler, Sarı'nın öldüğünü söylemek için karakola uğramışlardır. Reis'e göre bugün polis, Mahsun'a dokunmayacaktır. Mahsun yine de gelmek istemez. Yine de ikna olmuştur.

Şimdi sahil kenarında mavi gözlü sarımtrak, Reis'in ifadesiyle, "şu it" ile açılır sahne. Köpek, Sarı sarhoş olduğunda ona refakat edip, onu inşaatlara bırakıyordur. Mahsun polis korkusundan olsa gerek, endişelidir. Köpeklerin altıncı hisleri ve dünyayı nasıl görüp algıladıklarıyla ilgili Mahsun'u pek de ilgilendirmeyen bir konuşma sanki sonsuzluğa kadar sürecekmiş gibi devam eder. Şaraplar bitince Reis, "koalisyon" diyerek yenileri için para toplar. Ne de olsa 90'ların biri bitmeden diğeri kurulan koalisyon hükümetlerinin zamanıdır. Parayı Mahsun'a verir. Üç şarap alacak, bir de çıkma ekmek soracaktır. Köpeklere dair geyik muhabbeti ise devam etmektedir. Az sonra büfede Mahsun, üç beyaz şarap ve çıkma ekmek sorduklarını söyler. Mahsun kendi adına konuşamaz. Kendi adına konuşma hakkı yoktur. Mahsun şişeleri alırken radyodaki ses, Kültür Bakanlığı'nın yayınladığı bir genelgeyle, tarihî mekânlarda ortama uygun müziklerin çalınmasını haber vermektedir. Tam da neoliberal zamanlara özgü bir kafa karışıklığı da haberin en önemli kısmıdır: Buna göre Ayasofya'da ilahi mi yoksa Bizans müziği mi çalınacağı yeni bir tartışma açmıştır. Nihayetinde İstanbul iki senedir, dönemin Refah Partisi'ne mensup R. Tayyip Erdoğan'ın büyükşehir belediye başkanlığı altında yönetilmektedir. Erdoğan, o yıllarda Ayasofya ile ilgili tartışmalarda hep en ön saflarda yer almıştır. Fakat Mahsun'un bunları düşünecek hâli, hepsinden ötesi bunlardan haberi bile yoktur. Hem şimdi iki polis de alaycı bir tavırla onun yanında bitivermiştir. Mahsun ürkek bir kuş gibi elindeki torba ve şişelere sarılarak siner. Bir tanesi, Mahsun'un yine "sanatını icra" etmeye başladığını söyler. Zühtü'nün, Reis'e dayandırdığı bir gün dokunulmazlık yalan çıkmıştır. Artık polis mi Reis'i kandırmış, Reis de Mahsun'u; yoksa hepsi birlikte Mahsun'u mu kandırmıştır bilinmez ama, Mahsun falakaya yatırılır. Filmin ilk sahnesinde Mahsun'un beklediği yerde şimdi, bir polis memuru Reis'in teknesini beklemektedir. Memurun görüntüsü Mahsun gibi olamaz elbette. İki eli cebinde buyurgan bir bekleyiştir bu. Reis de, polise doğru dikkat kesilmiştir. Bir terslik vardır.

#### 4.2.1.5. Koalisyon(lar), yasak(lar), hesap(lar) ve bedel(ler)

Karakolda polis Reis'i-bizi (merceği) karşısına almış konuşmaktadır. Polis Mahsun'u dövmekten, hapse atmaktan sıkılmış ama Mahsun sıkılmamıştır. Gardiyanlar, savcılar, hakimler, hatta memleket bile sıkılmıştır Mahsun'dan. Psikologlar da sıkılmıştır. Polis gözlerimizin içine baka baka sıralamaya devam eder. Son çaldığı araba İççileri Müsteşarı'nı arabasıdır. Mahsun bu kez baltayı taşa vurmuştur. Polis Reis'ten, Mahsun'u kontrol altına almasını ister; daha doğrusu bu bir emirdir. Ancak Reis zorluğundan dem vurur. Gazeteler ve televizyonlar da çalkalanmaya başlamıştır. Öyle ki komişere göre insanlar televizyonda "Polis uyuyor mu programını seyrediyorlar"dır. Mahsun polisi alaya konusu haline getirmiştir. Reis, Mahsun'u istemez ama polis yine gözlerimizin içine baka baka ısrarını sürdürür. Kimbilir, ambulans hatta itfaiye çalan Mahsun, gün gelir Reis'in teknesine eroin sokuverir, öyle değil mi? Polisin bu tehditi karşısında Reis boyun eğer. Mahsun'un Reis eliyle rehabilite edilmesi, ehlileştirilmesi ve kamudan uzak tutulması; zaten görünmez olanın hepten saklanması gerekmektedir. Çünkü Mahsun gibiler "gerçekte, yokluklarında güzel olan manzarayı bozan lekeler, bahçenin uyumlu güzelliğine hiçbir şey katmayıp diğer bitkilerin besinlerini yiyip çirkin hatta obur yabancı otlardır. Onların ortadan kaldırılması herkesin yararına"dır (Bauman, 1998/1999, s. 98). Polis bunları ifade etmese de, o güne kadar Mahsun'un kimlerin tedrisatından geçtiklerini sıra sıra sayması, zaten vaziyeti ortaya koymaktadır. Reis gönüllü olmasa da, polisle "koalisyon" kurmaya mecbur kalmıştır. Zincirler çözülür, demir parmaklıklar açılır, Mahsun günümüz tabiriyle, "denetimli serbestlikle" salıverilir: Reis'in denetiminde! Yine de polisin ve Reis'in hâllerine inanırız. Neticede "Tabiyet, inandırıcı bir alçak gönüllülük ve hürmet gösterisi gerektiriyorsa, tahakküm de inandırıcı bir kibirlilik ve üstünlük gösterisi gerektirir" (Scott, 1990/1995, s. 35). Polis ve Reis'teki görüntü budur.

Öte yandan Mahsun, baştan beri herkese (belki Sarı hariç) karşı alçak gönüllü ve hürmetkârdır. Yalnız onunkisi bir gösteri değildir. Filmin başında olduğu gibi yine aynı iskelede Mahsun, ellerini ovuştura ovuştura Reis'in denizden dönmesini bekler. İskelede yanaşan Reis üstündekileri değiştirken, dalgalar neredeyse tekneyi devirecekmişçesine beşik gibi sallar. Reis de, Mahsun da sallantıdadır! Arkasında belli belirsiz Fatih Sultan Mehmet Köprüsü, Mahsun'da öne-arkaya sallanmakta, belki inlemektedir. Yüzü yediği dayaktan şiştir. Reis poğaçadan uzatır ve "adamakıllı"

konuşmaya başlar. Mahsun'un kahvehaneye olan 3 aylık toplam 500 bin liralık borcunu haftaya kapatacağını söyler. 1996 yılından ikinci döneminde net asgari ücretin "11 milyon 339 bin 802 lira" (Yıllar İtibarıyla Net-Brüt Asgari Ücret, 2019) olduğunu hatırlatalım. Reis, Kahveci Zeki'yi idare etmesi için Mahsun'a ufak-tefek taktikler de verir. Polis zorla Reis'i ikna ederken, Reis Mahsun'u tatlı tatlı ikna eder. Mahsun da koalisyonun bir parçasıdır aslında. İkna edilecek bir şey de yoktur, Mahsun'un durumu günden güne kötüleşmektedir. Dayaktan feleği şaşmış, öksürüğü de günden güne çoğalmaya başlamıştır. Reis'e göre akşam kapanana kadar Mahsun kahvede kalacak, geceyi de kayıkhane de ya da yukarıdaki inşaatta geçirecektir. Yalnız Reis açısından en ciddi husus, Mahsun'un, Reis'in teknesinde kalmamasıdır. Polisin, "teknesinde eroin bulunabilir" sözü beyinde yankılanmaktadır. Reis de kendi işinin bir patronu olarak sınıf mensubu olsa da, neticede o da boyun eğen, tabi bir konumdur. Mahsun bu aralar polise çok "fotoğraf" olmuştur. Bir-iki aya kadar kışın bitecek, Mahsun idare edecektir. Başı önünde eğik, elindeki poğaçaları yiyebileceği şekilde lokmalara ayıran Mahsun'un cevabı yoktur. O zaten kendi adına konuşması mümkün olmayan bir *sınıf-altı* konumdur. Onun adına karar veren ve konuşanlar kararlarını vermiş ve konuşmaktadırlar.

Şimdi İstanbul'la birlikte Mahsun'un da üstüne sis çökmüştür. Fatih Sultan Mehmet Köprüsü zar-zor seçilir. Bu kez Baba Zula'dan elektro bağlamayla gamlı bir girizgah eşliğinde kamera, köprüden karşı kıyılara çevrilir. Sonra köprü altında görülecek şekilde Mahsun'un olduğu bir diğer çekime bağlanır. Aynı zamanda "köprü altındaki"dir Mahsun. Müzik parçasının adına da "Tabut Havası" (Baba Zula, 1996) ismi verilmiştir. Havada tam bir tabut havası vardır. Belki de Mahsun'un da tabutu kalkacaktır. Esasında zaten o Tabutta Rövaşata çekme halindedir. Arkasını döner köprüye, karşı kıyılara bakar. Reis'in söyledikleri aslında onun yararına görünmektedir. Fakat bu matem havası nedir? Şimdi bu yemyeşil yosun tutmuş halat, denizde neden beşik gibi sallanmaktadır?

Öte yandan Sarı'yı özlemiştir Mahsun: Onu gördüğü son gece "geber" dediği ve ertesi gün ölen, tek arkadaşını. Şimdi mezarına eğilir. Reis ve tayfasının, ters çevirip toprağa diktikleri şarap ve rakı şişelerini topraktan çıkarıp kenara koyar. Onlar gibi değildir Mahsun. Arkadaşına, belki ölüye böylesi bir saygısı vardır. Elleriyle yaş-çamur halde toprağı düzeltir. Belki de Sarı'ya "beni de al yanına" demektedir. Etrafta mezarların arasında dolaşırız. Müzik olanca kasveti ve ağırlığıyla devam ederken, filmin en

başındaki çekime geçeriz: Teknenin pruvası yemyeşil suları yarmaktadır. Bu kez, gördüklerinden oldukça etkilenmiş bir halde Mahsun, teknenin kamarasında, yanında Fuat'la oturmaktadır. Reis onu da yanına almıştır. Bağlama solo biterken, yine çiftetelli bir ritme darbukalarla şenlenir. Reis'in eli yakın plan, dümen kolundadır; Reis, Mahsun'un dizginlerini eline almıştır. Mahsun'u ehlileştirme adına ilk adımlardır bunlar. Sanki o günkü av da bereketlenmiştir. Fuat ve Zühtü asılırlar ağlara. Hakikaten Mahsun uğurlu gelmiştir. Az önceki sis de kalkmıştır, köprü ve kentin üstünden. Mahsun eğilmiş, ağlarda kalan balıkları temizlemektedir. İsteklidir.

Karşıda Kadın ise, önünde bu kez daha büyük bir defter açık, çayı sigarası ve yine kafası düşmektedir. Mahsun işi bitirmiş, şimdi yine elinde gazetesi, bu kez bir öncekine göre daha doğrudan ve tereddütsüz bakışlarla onu izlemektedir. Bu kez önündeki gazetede, son zamlar sonunda “Bir Depo Kaça Doluyor?”, onun hesabı verilmektedir. Şimdi siyah ve kırmızı iki arabanın başında dolanmaktadır Mahsun. Artık çalmayacağına dair herhangi bir beyanı olmasa da, bu görüntüden çalmamak için kendini tuttuğunu, ancak en azından arabaları okşayarak içindekini bastırıldığını düşünebiliriz. Mahsun, ısınmak için mecburiyetten araba çalmasının dışında, arabalarla da özel bir ilişki içindedir o halde. Onları sevmektedir. Çaldığı arabaları yerine bıraktıktan sonra silmesi, üzerinde bıraktığı parmak izlerini yok etmek istemesinden ziyade, arabalara olan düşkünlüğüdür. Arabalar onun için kıymetlidir. “İşi, evi, parası, kimsesi olmayan Mahsun'un tüm arabalara erişimi vardır. Bu erişim, hayatın her alanında karşılaştığı ayrımcılığı geçici olarak tersine çeviren bir telafi mekanizmasıdır adeta” (Suner, 2006, s. 233). Ancak şimdi sanki o telafi mekanizmasından da mahrum kalmıştır.

Asi bir karakter değildir Mahsun. Reis, yani büyük sözü dinler. Yediği son dayak da yetmiş bir görüntüsü vardır. Ancak yanılırız. “Tabut Havası” (Baba Zula, 1996) ritmi giderek hızlanırken Mahsun gene bir araba çalmış, bu kez köprü trafiğinin üstünde arabayla-belki de tabutuyla o da sıraya girmiştir. Bu kez çaldığı araç, görüldüğü kadarıyla, öncekilere göre sorun olmayacak türdendir. Ancak yine falakaya yatırılmıştır. Mahsun, adeta tabutu sırtında gezmekte, o tabutun içinde imkansız bir şekilde rövaşata denemeleri yapmaktadır. Müzik sonlanır. Kolları kenetli yine üşür bir halde Mahsun kıyıda gezinir. Karşıda Kadın'ı yine aynı yerde otururken görür ve bir süre seyreder. O da bu kez sızma halinde değil, dinç vaziyettedir. Derken önünden bir çekim ekibi geçer.

Mahsun peşlerine takılır.

Bir yerlerden de "Ceddin Deden" (Mehter Takımı, 1993) yükselmektedir. Fatih Sultan Mehmet'in yaptırdığı Rumeli Hisarı'nın önünde az önceki grup çekim yapmaktadır. Sarı'nın ölümünden sonra kıyıda ateş yakan Reis ve tayfası, Mahsun'u içki almaya gönderdiğinde, büfede radyodan yükselen bir ses, yayınlanan bir genelgeyle artık tarihî yerlerde mekâna uygun müzikler çalınmasını haber veriyordu. Rumeli Hisarı'nda da mehter marşlarının çalınması uygun görülmüştür.

Rumeli Hisarı'nın tarihini anlatan sunucu ve ekibi kenardan izlemeye başlar Mahsun. Onlara fazla yaklaşıncı, ekipten biri durması gereken yeri onu durdurarak tayin eder. Sunucu Kadın (Barış Celiloğlu), Hisar hakkında "kimsenin bilmediği" bir şeyi anlatır. Fatih, hisarı yaptırdıktan sonra içini İran'dan getirttiği tavus kuşlarıyla doldurmuştur. O dönemde Osmanlı için "tavus kuşu bereketi, bolluğu, çoğalmayı, kötülöklere karşı iyiliği simgelemektedir. Kaşı patlamış, yüzü-gözü yine şiş vaziyette, bir Sunucu Kadın'a bir de ekibe bakıp durumu anlamaya çalışan Mahsun'a ekiptekilerin bakışı da tiksiniyle yüklüdür. Hepsi de Mahsun'un bakış açısından bize-kameraya tiksiniyle bakarken, Sunucu Kadın, Fatih'in ölümünden sonra kuşların, "bilinmeyen bir nedenden ötürü" yavaş yavaş ortadan kaybolduğunu söyler. Fatih gerçekten yapıyı tavus kuşlarıyla doldurmuş mu bilinmez; zira Sunucu "Fatih'in torunu Yavuz Sultan Selim zamanında yazılan kaynaklar bize tavus kuşlarının adını dahi anmıyor" derken, hem bir gizem yaratılmakta, hem de film gerçeklik ve gizem arasında gidip gelmektedir. Gerçek ne olursa olsun Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel'in, kendisine İran Cumhurbaşkanı tarafından hediye edilen 50 tavus kuşunu Rumeli Hisarı'na göndermiş olmasıdır. İstanbul'un fethi sırasında Bizans, Haliç'in ağzını zincirle kapatmış; Fatih ise, Galata ve muhtemelen bugünkü Tarlabası ve Kasımpaşa'nın olduğu yamaçlardan gemilerini Haliç'e indirmiş, yani çalının arkasını dolanmıştı. Şimdi, kendisini her defasında engelleyen ekip üyesi karşısında, Mahsun da onların arkasından usul usul dolanmaktadır. Mehter'in güftesi çoktan girmiştir:

Ceddin deden, neslin baban  
Hep kahraman Türk milleti (Mehter Takımı, 1993).

Türk siyasetinin "baba" lakaplı politikacısı Süleyman Demirel de, dedelerini unutmamıştır. Sunucu'nun da ifadesiyle tavus kuşları "Rumeli Hisarı'nın tarihsel dokusuna ayrı bir zenginlik katacaktır". Sunucu, artık doğrudan bize bakmaktadır. Art



arda kesmelerle Sunucu Kadın ve kameramanla göz göze geliriz. Mahsun da bilgilenmiştir. Seyirci, eğer burayı ziyaret ederse “hem tarihin hem de boğazın eşsiz güzelliğinin keyfini sürebilme şansına sahip” olacaktır. Herhalde günümüzün, hemen her şeyde keyif arayan ve yine hemen her şeye “çok keyifli” sıfat tamlamasını yapıştırdığı “keyif” zamanlarının tohumları o yıllarda atılmıştır. Tipik 90’ların televizyon jargonuyla yüklü bir sunum izleriz Mahsun’la birlikte. Bölüm noktalanırken hemen yönetmenine nasıl olduğunu sorar Sunucu Kadın. Kadın "tarihî yerine tarihsel" demiştir. Kırık Türkçesiyle İngiliz olabileceği düşünülebilecek yönetmen tempo dışında her şeyi beğenir. Bu esnada bir köşede o temponun da altında kalmış Mahsun'a kesme yapılır. Bu, sermayenin yüksek hızı ya da temposudur. Fakat öncesinde yönetmen ile Kadın arasındaki tarihî-tarihsel diyalogu dikkat çekicidir.

Bu tam da neoliberal zamanların postmodern atmosferindeki tarihsici-tarihselci tartışmalarına göz kırpan bir andır. Tartışmalara bir de “bu iki terim arasındaki karışıklık ve farklılıkların bulanıklığı, felsefe ve sosyal bilimlerin Türkçe yazımında yaşanan karmaşa” (Gurallar, 2015, s. 192) eklenmiştir. Karmaşa İngilizce *historicism* sözcüğüne Türkçe olarak bazen tarihsici, bazen de tarihselci karşılığının verilmekte oluşudur. Burada ilgilendiğimiz kısım, filmde Sunucu Kadın’ın “tarihsel doku” ifadesini kullanması, ancak kayıt bittikten sonra “tarihî” yerine “tarihsel” dediğini ifade ederek, yönetmene bunun bir sorun olup olmadığını sormasıdır. Aksanından İngiliz olduğu varsayılan ve hakikaten iki kelime Türkçe’yi bir araya getiremeyen birinin, hangisinin kullanılması gerektiği hakkında hüküm vermesini beklemek de bir diğer ironi ve yabancılaştırıcı unsurdur. Neticede “Tarihsel Yarımada” demeyiz; “Tarihî Yarımada” deriz. “Doku” vb. kelimelerden önce ise, genellikle “tarihî” kelimesini kullanırız. Ancak “tarihsel” kelimesi “tarihe dair, tarihle ilgili, tarihî” (TDK, 2019) anlamına gelirken; “tarihî” kelimesinin ilk anlamı “tarihsel”, ikinci anlamı “tarihe geçmiş” ve üçüncü ve de mecaz anlamı ise “unutulmayan, anılma değeri olan” (TDK, 2019) olarak verilmektedir. Rumeli Hisarı da o gün, “tarihî”; yani unutulmayan, anılma değeri olan günlerinden birini yaşıyordu. Demirel, kendisine hediye edilen 50 tavus kuşunu Rumeli Hisarı’na göndererek, kendi de tarihe geçecek, ileride unutulmayacak, anılma değeri olacak bir iş yapmış olacaktır. Bu, aynı zamanda Tavus Kuşları ve Fatih gibi, yine o “tarihî” mekânda tarihe geçmiş, geçmişin güçlerini de yardıma ve bugüne çağırma içermetedir. Tam da devrimci addedilen neoliberal zamanlarla örtüşen, “geçmiş” de

“tarihsel” ve “ideolojik” görünümüdür bunlar. Marx bunu şöyle ifade eder:

İnsanlar kendi tarihlerini kendileri yapar; ama onu özgür iradeleriyle değil, kendi seçtikleri koşullar altında değil, dolaysız olarak önlerinde buldukları, verili, geçmişten devrolan koşullar altında yaparlar. Tüm ölmüş kuşakların geleneği, yaşayanların beyinlerine bir kabus gibi çöker. Ve tam da şeyleri ve kendilerini dönüştürmekle, henüz ortada bulunmayan bir şeyi yaratmakla uğraşır göründüklerinde, tam da böylesi devrimci bunalım çağlarında, korku içinde geçmişin ruhlarını yardıma çağırır, dünya tarihinin yeni sahnesini eski oldukları için saygı duyulan giysilerle ve devralınan bir dille oynamak üzere, onların adlarını, savaş sloganlarını ve kostümlerini ödünç alırlar (Marx, 1960/2009b, s. 15).

Büfedeki radyoda Kültür Bakanlığı'nın yayımladığı bir genelgeyle yurt genelindeki “tarihî yapılarda, mekâna uygun müziklerin çalınması uygulaması getirilmiş, Ayasofya’da Bizans mı ilahi mi çalacağı tartışmalarının yeniden alevlendiği haberi verilmişti. Fatih’in, İstanbul’u fethetmek için kritik önemde olduğunu düşündüğü, böylece boğazın Avrupa yakasında yaptırdığı Rumeli Hisarı’nda, esasında Osmanlı’nın dağılmakta olduğu 19. yüzyılın birer ürünü olan Mehter Marşları çoktan çalınmaya başlamıştır. Geçmiş bugüne yardıma çağrılmaktadır. İleride (günümüzde) Yeni Muhafazkârlık denilecek akımın da ayak sesleridir bunlar. O halde, Sunucu Kadın’ın “tarihî doku” yerine “tarihsel doku” demiş olması yanlıştır. Ancak bu, zaten böylesi yanlışlıkların düzeltilmediği, hatta mümkünse öylece bırakılmasının doğru olduğu zamanlardır. Gurallar’ın da çıkardığı secerede olduğu gibi (2015, s. 192), *tarihselcilik-tarihsicilik* ayırımında ibre, *tarihsel materyalizm* düşüncesinin alaşağı edilmesi ise, yanlışı olduğu gibi bırakmak yeterlidir. Gurallar, eserleriyle neoliberalizmin temel esin kaynaklarından olan Popper’dan (1957/2013) örnek verir. Popper *historical materialism* denilen *tarihsel materyalizm* ile “mimarlık tarih yazımı, kuram ve eleştirisinde ağırlıklı olarak modernite öncesine dayanan tarihi biçimlere referans veren ya da bu mimarilerin taklidiyle şekillenen stillere işaret etmek üzere” (Gurallar, 2015, s. 191) kullanılan *historicism* kelimelerini bir kabul ederek, tarihsel materyalizm yöntemini yerden yere vurmaktadır. Marx’ı ve yöntemini, ilerlemeci ve determinist-belirlenimci çizgisel tarih anlayışına mensup olmakla suçlar. Oysa Marx’ta tarih sıçramalı ve çizgisel olmayandır ve tarih olasılık ve belirsizliklerle doludur. Düz çizgisel belirlenimci mekanik tarih anlayışı Marx’ın da karşı olduğu bir anlayıştır.

Filme dönersek, neticede tarihî yapılar üzerinden geçmişin ruhları imdada çağırılmakta, yeni olanın sahnesinde, eskiyle bir tarihsellik inşa edilmeye çalışılmaktadır. Bu kısa

ancak etkili anda film bunu ortaya koymaktadır. Nitekim ileride, yani günümüzde, tarihî motiflere daha büyük anlamlar atfedilecek; özellikle mimaride Selçuklu-Osmanlı sentezi adı altında, yeni kamu binalarının inşasında, *tarihsici* denemelere girişilerek, *tarihsiciliğin* de hakkı verilip teslim edilecektir. Bunun ilk adımları, filmde de görüldüğü gibi, *tarihî* yapılar ve onların içini dolduran *tarihî* müziklerle atılmaktadır.

Öte yandan film, yukarıdan inşa edilen/edilmeye çalışılan/edilmekte olan tarihle, aşağıdan inşa edilen tarih, yani maduniyet çalışmaları adına, bu sahne üzerinden bir konum da almaktadır. Bu aynı zamanda Akbal Süalp'in de belirttiği gibi yönetmen Zaim'in de konumudur: "En ayırt edici ve Zaim'in sinemasını bugünün gerçekliği içinde kendine has ve aykırı kılan, geniş tarihle kişisel tarihin karşılaşma anlarına ve o an içerisinde zayıf düşmüş, çaresiz, insani hatalar yapan insanları ele aldığı filmlerinde kurduğu estetiğinin politik olanla ilişkisi ve buradaki duruşunun sağlamlığı oldu" (Akbal Süalp, 2010, s. 12). Film ve yönetmen, yukarıdaki tarihle aşağıdaki tarihin arasındaki kesişimde konumlanmaktadır. Yani baştan bu yana tarihsel bir filmin içindeyizdir. Neticede Sunucu Kadın, "tarihî" yerine "tarihsel" demiş olsa da, İngiliz olduğu varsayılan yönetmen için bunun bir önemi yoktur. En azından Türkçe'deki kullanımı üzerine de yorum yapabilecek bir durumda değildir. Sunucu Kadın'ın "temposu" dışında her şey tamamdır. Sermayenin müthiş bir hızla dolaştığı çağda Sunucu'nun da hızlı olması gerekirken, o hız da doğanın hızıyla kesintiye uğrar. Güneş batmakta olduğundan, "tarih"ten itibaren daha tempolu alınacak olan tekrar da iptal edilir. "Gerisini kale içinde alalım" diyen yönetmen, az önceki çekim sırasında da dikkatini çeken Mahsun'u da "hadi hadi brother yok bir şey" diyerek itip kakarak geriye doğru püskürtür.

Ekibin, Hisar'ın içine yönelirken, Sunucu Kadın'dan "modern hayat bizi birbirimize daha çok benzetiyor, o kısmı mı" sorusu gelir. Oysa bu, modern hayatın insanları birbirine benzettiği değil; insanların farklılaştığı, daha doğrusu fark(lılık) adına, yine o fark(lar)ın, fark(lar)la kapatılarak, fark(lılık)ların kutsandığı garabet, postmodern ve neoliberal zamanlardır. Sunucu Kadın'ın elindeki metin "modern hayatın insanları birbirine benzettiğini" iddia etse de, o benzerlik içinde Mahsun hemen, farkıyla dikkat çeker. O modern hayatın dışında kalmıştır. Ekibin ardından Mahsun da şimdi, "Devlet Marşı" (Mehter Takımı, 1993) eşliğinde merdivenlere yönelir. Adımları marşın vuruşlarıyla son derece uyumludur. Kapıdaki "Hemşerim nereye" der. Mahsun içeri

girmek istese de “yasak” cevabı gelir. Marşın "Askerlerin hâzır silah" dizesi eşliğinde, kale kapısındaki görevli (asker) ile seyircinin karşı karşıya geldiği bir başka yabancılaşma anıdır bu an. Artık giriş, seyirciye de yasaktır. Mahsun aracılığıyla Hisar’ın kapısındaki görevliyle konuşmaya devam ederiz. Mehter devam eder:

Kuvvetlenir sülh u salâh (beraber yaşam kuvvetlenir)

Devlet bulur feyz ü felah (mutluluk tesis olur)

Meşhur olur bu istilâh (ünlenir bu barış) (Mehter Takımı, 1993).

Ancak beraber yaşamanın, belli noktalarda imkansız olduğu, dolayısıyla mutluluğun bir türlü tesis edilemeyip, barışın ünlenemediği bir hayattır bu. Örneğin, polisin Reis’e de üstüne basa basa izah ettiği gibi, Mahsun gibilerle beraber yaşamak imkansızdır. Hem polis o kadar gerilere gidemese de, Mahsun gibi niceleri, “Osmanlı devletinin [de] her döneminde toplumsal düzeni bozabilecek potansiyel bir tehdit unsuru olmuşlardır”<sup>59</sup> (Özgün, 2013, s. 5). Mahsun sadece hayvanlara bakmak istediğini söylese de, bilet alması gerekir. Bu sefer de sadece kuşlara bakacağımı söyler ama talimat nettir: “Bilet almadan kaleye girmek yasak”. Görevli bir kez daha “yasak” derken bize bakar. Mahsun “eskiden yasak değildi” derken, Görevliye göre “eski çamlar bardak olmuştur” artık. Eski alışkanlıklar, adetler hükmünü yitirmiştir. Ya da “sabit ve durağan olan her şey buharlaşıyor, kutsal olan her şey ayaklar altına alınıyor ve insanlar sonunda toplumsal konumlarına ve karşılıklı ilişkilerine ayık kafayla bakmak zorunda kalıyor” (Marx ve Engels, 1848/2017, s. 13) olabilir. Mahsun da, halihazırda yemiş olduğu son dayakla bir hayli ayık durumdadır. Osmanlının Fatih’inin yaptırdığı bir zamanların kutsalı bu Hisar, kapitalist ilişkilerin son kurbanlarından biridir. Kullanım değerinin mübadele-değişim değerine indirildiği yabancılaşmanın bir görünümüyle karşı karşıyayızdır. “Yasak” sözcükleri yankılandığında Kale kapısındaki görevlinin (askerin) bize bakıyor oluşu, bu görünümün berraklaştığı anlardır. Kapıdaki görevli (asker) “eski çamlar bardak oldu” derken Devlet Marşı (Mehter Takımı, 1993) durumu bir başka açıdan da imler:

Askerlerin kişver-küşâ (Askerlerin birer Fatih-Ülkeler Alan-Fetheden)

Türk devleti sen çok yaşa.

Filmin çekildiği dönemden itibaren günümüze kadar artık iyice yükselen "Fatih'in torunlarıyız" söylemi üzerinden gider ve Mahsun'u da Fatih'in bir torunu olarak

---

<sup>59</sup> Köşeli parantez içi ek bize aittir.

varsayarsak, fetihten 543 yıl sonra, Fatih'in bir torunu Mahsun, Fatih ve dedelerinin inşa ettiği Rumeli Hisarı'na bilet almadan giremez bir durumdadır. Mahsun'un bilet alacak maddi durumu da yoktur çelişkisiyle yüz yüzeyizdir artık. Urry'nin ifadesiyle (1995/1999 s.181) “turizm, karşıtını, yani düzenli ve örgütlü çalışmayı gerektiren bir boş zaman etkinliğidir”. Gel gör ki Mahsun’un böylesine düzenli bir işi yoktur. Onun zamanları hep boştur. Ancak kapitalist ilişkiler, Mahsununki gibi bir boşluğu kabul etmez. Emek gücünü satmalı, sermayenin artık değerinden kendisine reva görülene geçici bir süre sahip olmalıdır; geçici çünkü, onu da böyle turistik faaliyetlerle gerisin geri sermayeye teslim etmelidir. Bu, tüketim çağıdır: Tükettikçe varolunan bir çağ. Finans merkezi hedefiyle dönüş(türül)en İstanbul, aynı zamanda bir de böyle dönüştürülmektedir. Neticede eski çamlar bardak olmuş, devir değişmiş, eskilerin yerini yenileri almıştır. Sabitler ve durağanlar buharlaşıyor denebilse de, eskinin değeri buharlaşmakta; fakat eskinin yerini yeni alırken, kendiyle çelişmekte ve yeni olan yasaklar altında katılaşmaktadır. Bu modernizmin ya da modernite projesinin ya da sermayenin en asli çelişkisi. Sermaye devrimcidir. Ancak devrimi gerçekleştirdiği anda kendi sınırlarına toslamak gibi bir alışkanlığı, bertaraf edemediği-aşamadığı böylesine kısır bir döngü ve çelişkiye sahiptir.

Marş da belki de Mahsun’u, dedelerinin yaptırdığı kaleyi fethetmeye çağırılmaktadır. Görevlinin son sözünden sonra arkasını döner. Mahsun belki de şimdilik kaderine razı gelip olay yerinden uzaklaşırken, bir grup Uzakdoğulu turist Hisar önünde hatıra fotoğrafı çektirmektedir. Mahsun arkalarından, filmin en başında arkadaşına söylediği gibi "buradayız" dercesine kareye sessizce girer ve çıkar. Turist ya da para yerli, Mahsun artık yabancısıdır. Mahsun zatene düzene yabancısıdır. Başka bir ironik andır bu da. Hele fotoğraf çektiren grubun altındaki iki kadının ağzı açık “ha ha” halleri, sermayenin Mahsun’a ve bize “nanik nanik” yapmasıdır. Marş sahneyi noktalar:

Askerlerin kişver-küşâ (Askerlerin birer Fatih-Ülkeler Alan-Fetheden)  
Türk devleti sen çok yaşa.

Yine Urry ile bu Hisar bahsini şöyle tamamlayalım:

Yerler bakılmak üzere seçilir; çünkü özellikle hayal kurma ve fantezi aracılığıyla, ya alışıldık biçimde karşılaşılanlardan farklı anlamlar içeren ya da farklı bir düzeyde oluşan yoğun hazlara yönelik bir beklenti vardır. Bu çeşit beklenti, bu bakışı oluşturan film, gazeteler, TV, dergiler, kayıtlar ve videolar gibi turist-dışı pratikler çeşitliliği aracılığıyla kurulur ve sürdürülür. Bu tür uygulamalar, tatil deneyimlerinin anlaşılmasına yardım edecek göstergeler sağlar, böylelikle görülen

şey, bu önceden verili kategoriler yardımıyla yorumlanır (Urry, 1995/1999, s. 182).

En baştaki çekim ekibi aracılığıyla Hisar'a davet edilen yerli turist de, ekibin sağladığı ve artık verili durumdaki kategoriler (Fatih, Tavus Kuşları, Demirel vs.) yardımıyla yapıyı yorumlayacaktır. Fakat yerliden önce yine yabancı turist çoktan o yere bakmış ve yorumlamıştır. Yerli-yabancı farketmeksizin Mahsun, resmin dışında kalsa da, bu sahnenin son çekiminde resme bir şekilde, "buradayız" diyerek dahil olmuştur. Filmin "Genel görünüm" bahsinde yönetmen Derviş Zaim'in, "Kültürel Çalışmalar" yüksek lisansına sahip olduğunu belirtmiştik. Bu eğitimi İngiltere'de alan Zaim'in, İngiliz sosyolog Urry'nin tam da bu filmin hazırlık ve çekim aşamasında yayımlanan ilgili eserinden haberdar olup, okuyup-okumadığını bilmiyor olsak da, Hisar'daki bu sekans, baştan sona Urry'nin sinematografik bir dökümü, okuması ve yorumu gibi değerlendirilebilir.

Artık gün geceye dönmüş Kadın da kahvehanede kaşınırken; ahali, tavanda konumlanmış televizyonda, Rumeli Hisarı'na getirilen tavus kuşlarının haberini izlemektedir. Ses, Hisar'daki Sunucu Kadın'a aittir. Mahsun, televizyona bakmaz. Haberin yapım aşamasına zaten dahil olmuştur. Onun için televizyonda yeni bir şey yoktur. Üretim ilişkilerinin içindeki ahalinin aksine, O, o üretim ilişkilerinin dışında; ancak bilgiye erişimde ise onlardan daha hızlıdır. Pür dikkat haberi izleyenlere kaçamak bir bakış da atar. Sorsalar, Mahsun zaten anlatır onlara olan biteni. Nitekim kahvenin garsonu Malik (Nadi Güler) televizyonu kapatır. Ahali kızar. Dedik ya, Mahsun'a sorsalar hikayenin devamını, hatta yeni bilet kuralını ve bilet alacak parası olmadığı için kale kapısından geri dönüşü gibi çok daha fazlasını onlara anlatabilir durumdadır. Malik temizlik yapacağı için kapatılır kahve, önce ahali süpürülür ortamdan. Kadın'ın ise bu tantanayla hiç ilgisi yoktur. Onun kahvedeki yeri, zaten camdan caddeye ve denize bakan bir konumdur. Böylesi eril bir ortamda, kadın olarak zaten yabancısıdır. Fakat diğer erkekler de onunla hiç ilgilenmemektedir. Filmde hiçbir erkeğin etkisiyle karşılaştığı görülmemiştir. Onu zaten, o kaşınıtları tutmuş, şimdi onunla uğraşmaktadır. Mahsun'un gözündeki anlamlardır bunlar.

Elemanlar çoktan temizliğe başlamış, sandalyeler ters çevrilmiştir dikenli teller ya da demir parmaklıklar gibi. Mahsun'un neden sona kaldığı belli olmuştur. Kadın'ı beklemiştir. Kasadaki Kahveci Zeki, kadının dört çaylık hesabını keser. Son kalan

Mahsun, (Kadın'ın ardında) dona kalmıştır. Zeki'nin aşağılayan tonda “ne dikiliyorsun” lafı Mahsun'u kendine getirir. Sanki para mı ödeyecektir de öyle dikilmektedir ki Mahsun, Zeki'ye göre. Elbette para-mara öde(ye)meyecektir. Kadın çıkıp giderken, şimdi o, Zeki ve saldırganlığıyla baş başa kalmıştır. Mahsun “haftaya” dese de, Zeki'nin sarkastik tutumu yükselir: “Hangi haftaya?” Polisle mecburi koalisyondan sonra Reis, sahil kenarında Mahsun'u iyice tembihlemiştir; ancak dedik ya, Mahsun bir *sınıf-altı madun mensubu* olarak kendi adına konuşabilen, kendini ifade edebilen biri değildir. O gün kaç çay içtiğinin cevabını bile veremez. “Reis hesabı kapatacak” dese de, Zeki sinirden deliye dönerek hesap defterini çıkarır. “Koalisyon(lar), yasak(lar)”dan sonra şimdi de, Mahsun için “hesap(lar)” vaktidir. Reis mi 600 çaylık hesabı kapatacaktır Zeki'ye göre? Zeki inanmaz, borcunu ödeyip hesabı kapatmazsa bir daha kahveye giremeyecektir. Usul usul uzaklaşır Mahsun.

Şimdi yine soğukla yüz yüzedir. Reis Mahsun'a, Zeki ile konuşacağını söylese de konuşmamış olduğu belli olmuştur. Sık sık ve hiddetli nefes alış verişlerle caddeden karşıya geçer Mahsun. Denizden geçmekte olan tekneye dikkat kesilir. Tekneden gelen müzik Ümit Besen'den *Bayramın Olsun* (Besen, 1982)dur:

Ümitsiz aşkın eseri benim  
Gel gör eserini bayramın olsun  
Gözlerim de yaşlar, hatıram senin  
Gel gör şu halimi bayramın olsun

Kader senden yana, aşk senden yana  
Anladım mutluluk yasakmış bana  
Elveda aşkına, elveda sana

Gidiyorum işte bayramın olsun  
Gidiyorum artık bayramın olsun

Bir değil bin canla sevmiştim seni  
Soldurdun ne yazık ümitlerimi  
Yaşayan ölüye benzettin beni  
Katilim sen oldun bayramın olsun

Kader senden yana, aşk senden yana  
Anladım mutluluk yasakmış bana  
Elveda aşkına, elveda sana

Gidiyorum işte bayramın olsun  
Gidiyorum artık bayramın olsun

Mahsun müziğin de etkisiyle sinirlenir yerden iri bir taş kapar, kahveye doğru fırlatmak ister ancak, haykırarak denize fırlatabilir. Yalvaç (2013, s. 96) "filme yoğun bir Arabesk duygusal mekân hakimdir" dese de, filmdeki belki de tek arabesk duygusal an budur. Ancak bu da, o duygunun yok edilmesine dönük bir andır. Buraya kadar gördüğümüz gibi Reis'in polisle yaptığı, ancak Mahsun'un haberi olmayan koalisyon sonrasında Mahsun, art arda güçlüklerle karşı karşıya gelir. Her zaman gittiği Hisar ve Kahve gibi kapılar yüzüne kapanmıştır. Bir isyan noktasına gelir. Bu, Mahsun'u film boyunca ilk kez böylesine sinirli ve çaresiz gördüğümüz bir andır. Kadın'ı da takip etmekte, ancak bir türlü konuşamamaktadır. Tekneden gelen Ümit Besen şarkısıyla, arabesk bir isyan duygusu gelir Mahsun'a. Yerden kaptığı taşı kahveye fırlatmak ister, ancak fırlatamaz. Belki Reis'in talimatları aklına gelir, belki kadına olan aşkı yüzünden kahvenin kapısını tamamen kapatmayı göze almaz. Zaten gidecek başka yeri yoktur. Dolayısıyla "elveda aşkına, elveda sana" diyip gidebileceği arabesk bir eylem anı da değildir bu. Yönetmen Zaim böyle bir an kurmaz. Mahsun gerçek içinde; kendi gerçekliği içinde kalır. Dolayısıyla bu gerçekliği bir an için bile olsa eğip büken, onun acısını sövmeye çalışan o arabesk müziğin geldiği noktaya, yani denizdeki tekneye doğru fırlatır taşı. Böylelikle Mahsun (ve Zaim), onu andan ve gerçeklikten koparan o arabesk duyguyu yerle bir eder. Suner (2006, s. 223) "Gencebay sineması, taşranın İstanbul'la onurlu mücadelesinin ve zorunlu geri çekilişinin ifadesi ise Tatlıses sineması, taşranın İstanbul'u ele geçirişini, kendini İstanbul'a dayatışını dramatize etmektedir" derken, Zaim'in bu kuruluşu her ikisinin de dışında kalmaktadır. Zaten bu, bir Gencebay ya da Tatlıses filmi de değildir. Ne Gencebay'ın onurlu ve zorunlu geri çekilişi vardır Mahsun'da, ne de Tatlıses'inki gibi baştan beri İstanbul'a bir kendini dayatma çabası. Her iki idealizmin de dışında, ancak belki de kesişim noktasında; ancak hiç de idealist olmayan bir biçimde, kendi gerçekliği içinde konumlanır Mahsun.

Denizin dalgalarıyla kapanan bu sahnenin ardından başka bir yerde (gene tuvallette) ise Kadın, yine *Tuna Dalgaları* eşliğinde eroin enjekte etmektedir damarlarına. Tuna'nın dalgaları misali, Mahsun'un gibi onun hayatı da dalgalanmaktadır. Mahsun'un aksine Kadın, kendi gerçeğini böyle bastırmaktadır. Kendine zarar vermeye devam eder. Mahsun ise şimdi soğukun ortasında bir yerlerde çaresiz beklerken, hemen yanında Maltepe Belediyesi'ne ait bir mini otobüs durur. Şoförü, Mahsun'un yine polis tarafından kısıtılıp "gene sanat icra ettiğini" söylediği büfeden bir şey almaya inmiştir.



Önce Baba Zula'nın, Mahsun'u ilk kez araba çalmadan öncede duyduğumuz darbukaları duyulur. Bu kez bahis daha büyük olsa gerektir ki, Mahsun'un köpeğe çarptıktan sonra ilerlediği tünellerde kendisine eşlik eden, kalp atışları taklidi bendirler de duyulmaktadır. Mahsun bir adama, bir etrafına, bir de minibüse bakar. Oynak bir ritimde *Otobüs Çalarım* (Baba Zula, 1996) adlı müzik başlar. Mahsun'un arabesk fikrini ve o duyguyu delip geçtiği iddiamızı güçlendiren bir çekim gelir şimdi. Mahsun (biraz da Ahmet Uğurlu'ya has, üst dişlerin absürd bir şekilde ortaya çıkarıldığı ikonik) alaycı bir gülüşle otobüsün ön camına yansırken, üzerlerinde “Cengiz Kurtoğlu”, “Metin Şentürk” yazan ışıl ışıl ışıldayan taverna tabelalarını yarararak Tarabya boyunca ilerler. Hisar'da poz veren Uzakdoğulu turistlerin “nanik nanik” yaparcasına gülümseyişlerine inat, şimdi Mahsun “nanik nanik” yapar gibidir. Şimdi uzun ışıklı bir yola girmiştir. Yine sabahı sabah etmiştir. Herhalde Şile sahilinde bir yerdedir şimdi. Hırçın dalgalar kayalara vururken, Mahsun kıyıya çektiği mini otobüsün arkasına kıvrılmış uyumaktadır. İsyân, Mahsun'un sanatına yansıtılır. Bu kez vurgun daha da büyüktür. Otobüs çalmıştır Mahsun. Bir otobüse, bir de kayalara vuran dalgalara ait çekimler birbirini izler. Ya Mahsun daha esaslı bir dayak yiyecektir şimdi gösterildiği gibi; ya da bu Mahsun'un kâbusudur. Öyle olmasa bile dayak da Mahsun'un türlü kâbuslarından biridir. Şimdi deniz durulmuş, yemyeşil yosun tutmuş kayalara ufak ufak dalgalar bırakmaktadır.

Civan (2009, s. 15), filmle ilgili Gürbilek'e (2012, s. 110) dayandırdığı yorumunda, arabanın “yer değiştirmenin ve kişinin kendiden başkası olmasının, başkasının yerine geçebilmesinin” bir nesnesi olduğunu öne sürer. Oysa Gürbilek'in bu yorumu, zaten o çerçeveye için yapmış olduğu Recaizade Mahmut Ekrem'in 1898 tarihli *Araba Sevdası* romanı için geçerli olabilir; Mahsun için geçerli değildir. Onun için arabalar geceyi geçirebileceği geçici birer yuvadır. Az önce kahaveden atıldığında, denizden gelen müzikle yükselen arabesk duygunun yer değiştirmesi de değildir, şimdi yine araba çalması. Öyle olsaydı, yerden kahveye atmak için kaptığı taşı, arabesk müziğin geldiği tekneye doğru da fırlatmaz; hem Reis'in sözünü tutup Zeki ile konuşmamasına da isyan ederek, o halde onun talimatlarını da uymayıp, doğrudan ilk gördüğü arabayı hemen oracıkta çalardı. Öte yandan araba kısıtılmışlık duygusuna karşı kaçış olsa da, Mahsun'un yeniden kısıtılmasına da buraya kadar hep sebep olmuştur. Mahsun, Suner'in de ifade ettiği gibi (2006, s. 235) hep karakola döner ve dayak yer. Zaten

evsizdir. Görünüşte özgürdür ve bütün sokaklar onundur. Ancak filmde evsizliğe ya da aylaklığa ya da flanörlüğe bir övgü sezilmez. Mahsun için sokaklar, kayıklar, inşaatlar, kahve ve Hisar; hatta onu çerçeve içinde bir kez daha çerçeveleyen Fatih Sultan Mehmet Köprüsü ile arabalar da birer kısıtlanmışlıktır. Arabalar gelip geçici sıcak birer yuva ve yine gelip geçici bir özgürlüktür. Aksi yorumlar, seyircinin ve idealist metafizikçilerin birer fantezisi ve gerçek dünyadan kaçışa dönük bastırılmış ihtirasları olabilir.

Nitekim her zamanki yerine, Reis'i beklediği, kahvenin karşısındaki iskeleye dönmüş tedirgin bir halde beklemektedir Mahsun. Polisi kolları. Dile kolay: Otobüs çalmıştır! Reis de yoktur. Herhalde bu kez otobüsün içinde üşüttüğünden, öksürüğü daha da şiddetlenmiştir. Derken Reis'in teknesinin bildik horultusu duyulur. Reis, ağzında sigarası tayfaları kamaradan çıkarır. İleriye, kendilerini bekleyen Mahsun'u gösterir. Zühtü keyifle güler. Belki de Mahsun'un son vukuatından haberleri vardır. Mahsun kürkçü dükkanına geri dönmüştür. Bunu en iyi kendi bildiğinden, o taşı kahveye değil; denize fırlatmıştır. Ah bunu bilseler, Reis ve tayfası gene de onunla böyle dalga geçerler miydi? Mahsun da onlara dikkat kesilmiştir. Yine arkasında ya da omuzlarının üstüne bir yük gibi binmiş halde, Fatih Sultan Mehmet Köprüsü uzanmaktadır. Fatih'in yaptırdığı Rumeli Hisarı ile Fatih adına yapılmış Köprü arasında kapana kısılmış "köprüaltı" bir hayattır onunkisi. Hisarüstü semtidir mekânı, ancak Hisar'ın altında ezilmektedir. Arada arabalarla sınırları aşsa da, gerisin geri döner.

Şimdi o yuvasında(!) bir balık kasasının üstünde yine bir çilingir sofrası kurulmuştur. Menüde domates-peynir, salatalık, biber, belki konserve barbunya, Mahsun'un öksürüğü için bir tas çorba ve ekmek vardır: Elbette bir de Küçük! Mahsun'un öksürüğü herhalde çorba ile iyice sökülüştür. Hatta çorbayı bile içemez artık. Belki düşündüğü gibi bu sefer dayak yemez, ancak başka bir "bedel" ile karşı karşıyadır. Şimdi ışıklı panoda Mahsun'un ciğer filmi görülürken, bir kadın doktor da onun ciğerlerini dinlemektedir. Reis, babalık yapmış ve Mahsun'u doktora getirmiştir. Yakar bir cigara ancak doktor, odada "yasak" olduğunu söyler. Reis hiç itiraz etmez. Mahsun'un ciğerleri fena hırıldamaktadır. Zühtü Tayfa, şimdi kahvede Mahsun'a ilaçlarını ne zaman ve ne sıklıkla içeceğini anlatmaktadır. Mahsun anlasın diye bir tanesine üç tane çizgi çeker. Fazla içerse kafa yapacağından endişelidir. Oysa Mahsun'un kafasını dumur eden harici maddelerle işi yoktur. Zühtü'yü dinlemez görünür. Elinde gene sıkı

sıkı tuttuğu çayını yudumlamaktadır. Mahsun şimdi mahzundur. Yüzü hastalıkla iyice düşmüştür. Mahsun'un üzerinden yine bir geyik muhabbeti döner. Zühtü, Avarel lakaplı bir kekemenin, Mahsun'a verilen ilaçla kafayı bulduğunu ve kendini boş bir defter zannettiğini söylerek ortamı kendince neşelendirir; Kadın'ın önündeki boş defter gibi! Tayfa Fuat, uyanır. Bakmak için ilacı Zühtü'den istese de Zühtü “seni köpekbalığı” diyerek, Fuat'ın uyanıklığını bastırır. Hayatta hiçbir şeye sahip olmayan Mahsun, şimdi o ilaçların sahibidir ve ona sormak gerekir. Zühtü, Fuat'a ilaçları versin mi vermesin mi Mahsun karar verir. Mahsun vermez, Reis'ten okkalı bir aferin alır: “Aslanım Mahsun! Vermeyecek tabii”. Fakat o kararı bile aslında kendi veremez. Öncesinde Reis'in gözlerine bakar. Reis, baştan kafasıyla hayır demiştir zaten.

Kapanış saati Reis'in Zeki'ye bir teklifi vardır. Zeki'nin gözleri parıldarken, havada (fonda) *Esrar* (Baba Zula, 1996) havası vardır. Perdeleri örtülü, tepede köhne bir ışık vuran kare bir masanın başında Reis ve kahveci Zeki “hesap(lar)” ve “bedel(ler) üzerine konuşmaktadır. Mahsun'un 600 çay borcunu öder. Zeki de tez parlayıp tez söndüğünden dem vurup günah çıkarır. Zeki, Mahsun'u kovduğunu itiraf eder. Mahsun'u doktora götürerek babalık yapan Reis, bir babalık da Zeki'den talep eder. Mahsun'a kahvede bir iş vermesini ister. Polisle yaptığı koalisyonda Zeki de bir diğer “koalisyon ortağı” olacaktır. Mahsun gece de kahvede bir yerlerde yatacaktır. Bu arada Mahsun inşatta ateşini yakmış, kartonlardan yer yatağını yapmış uykuya geçmeye hazırlanmaktadır. Reis his yüklü konuşmasını sürdürür. Zeki yanında çalışacak adamda kuvvetli referans(!) arar. Zeki'nin çözümü daha da basittir: Mahsun'u hapse attıracaklardır. Ancak polis, daha öncesinde zaten bu seçeneğin de boşa çıktığını Reis'in yüzüne vurmuştur. Top artık Reis'tedir, o da topu Zeki'ye paslamıştır ama Zeki diretir. Reis'in uydurduğu bir efsane midir bilinmez ama, Mahsun geçen sefer yattığı hapishaneyi soymuştur. Foucault'nun (1975/2000) bir tahakküm biçim olarak ele aldığı hapishane de Mahsun için işe yaramazdır. Böyle bir adamı Zeki nasıl istihdam edebilir? Yarın öbür gün onu da soymaya kalkacağından endişelidir Zeki. Ancak baştan bu yana görüldüğü ve ifade ettiğimiz gibi Mahsun, değişim-mübadele değeri peşinde değildir. Çaldığından kâr etme ya da çaldığını kendine sermaye yapmak gibi bir derdi yoktur. Hatta böyle kavramlardan haberdar olup olmadığı bile tartışmaya açıktır. Mahsun için aslolan o anki ihtiyaçları yani metanın kullanım değeridir. Öyle ki Mahsun için barınma ve yeme-içme gibi en temel ihtiyaçlar vardır.

Kahvenin bir başka odasında Garson Malik ise başka bir yasakla hemhaldir. Porno dergilerle kendinden geçmektedir. Sayfalar birbirini izler. Malik'in hızı yükselir, tam zirvede Zeki'nin sesi duyulur, kapıyı vurmaktadır. Hızla tumanını toplayan Malik, kapıyı açmasıyla şok olur. Artık odasını Mahsun'la paylaşacaktır. Malik, neredesin sorusuna pamuk aradığını söyleyerek cevap verir. Neden pamuk arasın ki? Yoksa o da mı uyuşturucu kullanmaktadır? Zeki ve Reis cevabın anlamsızlığına aldırış etmez. Zeki koalisyona ikna ve dahil olmuştur: “Merhaba ağabey”, diyen çocuksu sesiyle Mahsun, Malik'e sırtılmaktadır. Reis'in, Zeki'ye bir teklifi olduğunu ima ederek, kahvede avuçlarına bıraktığı rüşvet, şimdi gene Reis'in elindedir. Yukarı yazı tura gibi salları tutar. Reis açısından işlem tamamdır. Peki bu Mahsun için “Yeni hayat” mıdır ?

#### **4.2.1.6. Yeni hayat?**

Şimdi Mahsun kahvede, -artık metal değil, porselen bir tasta- çorbasını yudumlar. *Bulutlar* (Yansımalar, 1995) üzerinde midir? Yönetmen Zaim, Yansımalar'ın *Bulutlar* isimli, belki albümdeki en neşeli ve karamsarlıktan uzak müzik parçasıyla Mahsun'u ve “Yeni hayat”ın ilk görünümünü sunar. Mahsun'un hayatı “düzene” girmektedir. Bir işi de vardır. Gayretkeş bir halde kahvenin tuvaletini temizlemektedir. Bu kez gazetesini tuvaletin önündeki “ofis”(!) masasının önünde okumaktadır. Bir reklamda bir markanın yeni modelleri sergilenmektedir. Kimbilir, Mahsun belki bu modeli de deneyecektir? Ya da artık bir evi ve işi olduğundan, bu işleri ya da “sanatını icra” etmeyi bırakacaktır? Temizlik esnasında Mahsun'un kırdığı zincir yüzünden çalışmayan sifondan dem vurur, şimdi tuvaletten çıkan Zühtü Tayfa. Mahsun, şimdi müşterisi olan Zühtü'ye peçete uzatır, “kapmıştır mevzuyu” Zühtü'ye göre. Ardından Kadın orada belirir. Kolonyayı alır kabine geçer. Mahsun'un ağzı açık kendinden geçmiş, Mahsun'un arzuları gibi önündeki tazyikli su da leğenden taşmıştır.

İlk kez Kadın'ın bir uyuşturucu seansında *Tuna Dalgaları* dışında, *Bâb-ı Esrar* (Yansımalar, 1995) duyulur. Bu, parçanın da ikinci duyuluşudur. İlki, Mahsun'un köpeğe vurduğu arabayı, gene kahvenin karşısında park edip temizlerken duyulmuştu. Kadın da Mahsun'un bu çabasını tebessümle izliyordu. Bu, ikilinin aynı sahnede bir araya geldikleri anların bir parçasıydı. Sonrasında Mahsun kahvede, gazeteden “hırsızsavar” haberini okurken kaçamak bakışlarla kadını süzerken de bu parça fondaydı. Önce Kadın, Mahsun'u izlerken, sonra Mahsun onu izlemişti. Şimdi yine aynı

parça eşliğinde Mahsun, kolonyayla kabine giren Kadın'ın ardından kabin kapısını izlemekte ve kapının ardındaki esrarı; *Bâb-ı Esrar*'ı çözmeye çalışmaktadır. O, durumu çözemezken, biz daha öncekilerin aksine bu sahnede daha da detaylandırılmış halde, uyuşturucunun tane tane hazırlanış anlarına tanıklık ederek, bazı esrarları çözeriz. Filmin ilk sahnesinde, parçadan bütüne bir açılış burada da söz konusudur. Daha önce Kadın'ı sadece sonuç olarak gösteren yönetmen, giderek parçaları birleştirerek konuyu açmış ve şimdi hazırlık süreçlerine kadar genişletmiştir. Ancak bu genişleme didaktik bir bilgi verme değil, dışarıda Kadın'ı ve esrarını çözmeye çalışan Mahsun'un merakının da tırmandırılması adına gereklidir. Kadın da ince ince, tek tek “sanatını icra eder”. Hakikaten Mahsun dışarıda merak içindedir. *Bâb-ı Esrar*'a baka baka helak olmuş, sonunda *Bâb*'a kulağını dayayıp içeriye dinlemeye koyulmuştur. Kadın ise kendinden geçmiştir. Mahsun, her zaman gösterdiği naiflikle geri yerine oturur; ayıptır *Bâb* dinlemek! Cebinden çıkardığı tarakla saçlarını taramaya koyulur. Kadın, kapıyı araladığında Mahsun, gözü kapıda görünmek istemez. Gazete okur gibi görünür. Kadın'a peçete uzatacak olur; ancak geç kalır. Kadın zaten onu görmez bile. Yine görev bilinciyle, leğeni kaptığı gibi deliğe yönelir. Yere serilmiş gazetenin üstünde Kadın'ın fularını görür: “Yârin mendili”! Kadın ise içeride, elinde sigara kendinden geçmiştir artık. Şimdi baktığı yerde, Boğaz'da dev bir “bir şileb sızıyor ıssız gözlerinden” (İlhan, 1960, s. 75).

“Şimdi de başka bir mehter marşını sunuyoruz/ A now, another march from Ottoman Military Band: Estergon Kalesi”... Finans merkezi olma ülküsünün yanında, artık İstanbul turistik de bir “cazibe merkezi”dir. Türkçe-İngilizce anonslarla Rumeli Hisarı'nı görmeye gelen turistlere mehter marşları da dinletilmektedir. Şimdi, Kanunî Sultan Süleyman tarafından 1543'te fethedilen, yine meşhur Tuna nehri üzerinde kurulu Estergon Kalesi adına yapılmış mehter eşliğinde Mahsun, Boğaz üzerine kurulu Rumeli Hisarı'na bir çıkarma yapmaktadır.

Askerlerin kışver-küşâ (Askerlerin birer Fatih-Ülkeler Alan-Fetheden)  
Türk devleti sen çok yaşa (Mehter Takımı, 1993).

Devlet Marşı'nın bu dizeleri belki de Mahsun'u, bileti olmadığı için girmekten alıkonulduğu Rumeli Hisarı'nı fethetmeye çağırıyordur demiştik. Mahsun bizi yanıltmaz. Demir parmaklıklara asılır. Şimdi kalenin içindedir. Hakikaten jest ve mimikleri, pusuya yatmış bir askeri andırmaktadır. Yoksa, Osmanlı hayranlığıyla bilinen

Avusturyalı besteci Mozart'ın 1782'de görücüye çıkan meşhur operası *Saraydan Kız Kaçırma* anı mıdır bu an? Bu kez Mahsun'un pusuya yattığı yerden, onun bakış açısından Rumeli Hisarı'nın iç bahçesinde dökme toplar ve kalenin gökyüzüne uzanan heybetli surları görülürken güvte de başlar:

Estergon Kâl'ası bre dilber aman  
Su başı durak aman  
Kemirir gönlümü bre dilber aman  
Bir sinsi firak. (ayrılık, ayrılış, ayrılık üzüntüsü.) (Mehter Takımı, 1993).

İlerideki kulübede nöbet bekleyen *düşman* askerlerine görünmeden surların içine sızar Mahsun. Onlardan biri, onu inatla “yasak” diye geri çeviren görevlidir. Mahsun, in-kalk görevliyi takip eder. Uygun bir anda çıkartmayı yapar. Sahne başında zaten gördüğümüz bir tavus kuşu narin narin dolanmaktadır kalenin bir yerlerinde. Şimdi Mahsun, kalenin bir bölmesinde kuşun peşindedir. Kız değil de kuş kaçırmaktadır saraydan Mahsun. Kucaklar hayvanı. Tavus kuşlarına has ötüşler surlarda yankılanır. Surların en tepesine çıkar. Rüzgarın uğultusu çoğalmış, mehter duyulmaz olmuştur. Bir sur gediğine tünerek kuşla birlikte. Karşıda Hisar'ın kuzey kulesi ve hemen ardında, Fatih Sultan Mehmet Köprüsü'nün Avrupa ayağı seçilir. Dedik ya bu, Fatih'in yaptırdığı Hisar ile, onun adına yaptırılmış köprü'nün arasına kıs(tır)ılmış bir hayattır. Şimdi Mahsun, elinde yine Fatih'in anısını yaşatmak için Hisar'a gönderilmiş tavus kuşlarından biriyle birlikte, kendi hayatının Hisar sınırında yalnızlığıyla baş başadır. Onun konuşma hakkı olmadığı için, bu kez de mehter onun yerine konuşur:

(...) Kemirir gönlümü bre dilber aman  
Bir sinsi firak. (ayrılık, ayrılış, ayrılık üzüntüsü.)  
Gönül yar peşinde bre dilber aman  
Yar ondan ırak aman (Mehter Takımı, 1993).

Peçete uzattığında yarı de onu farketmemiştir. Mahsun'un içi yanmıştır. Mahsun'un sanatı araba çalmak değildir; kapıların kilidini açmaktır. Yalnız sadece arabaların ve şimdi de Rumeli Hisarı'nın kapılarını açabilmiştir. Ne var ki kendi kalbinin ve Kadın'ın kalbinin kilitlerini açamaz. İçeride ne yaptığını merak ettiği Kadın'ın bulunduğu tuvalet kabininin de kilidini açamaz. *Bâb-ı Esrar*'ın (Yansımalar, 1995) ardındaki sırrı çözüp serbest bırakamaz. Aşkın verdiği ızdırabı ise, yine kendi gerçekliği içinde, kilitleri açmadaki ustalık sanatıyla, şimdi elinde sıkıca tutup sarıp sarmaladığı tavus kuşuna yönlendirmiştir. Öte yandan tabutta rövaşata çekmenin imkansızlığı gibi, bu aşk da imkansız görünmekle birlikte, Mahsun'un kısıtlanmış yaşamında bir başka kıskaçtır ve

bu duygudan kaçış, arabayla ve şimdi Hisar'a kaçıp tavus kuşlarına sığınmak gibi gelip geçici anlar dışında imkansızdır. Akbal Süalp'in deyimiyle (1998, s. 12) "uçup kaçamaz tavus kuşları ile düş kuran". Belki de Mahsun az önce tünediği sur gedüğinden uçmak istemiş ya da kuşu uçurmak, en azından onu özgür kılmak istemiştir. Ancak Mahsun gibi tavus kuşları da fiziksel olarak uçamaz. Adı kuştur ve kanatlıdır, ancak uçamaz. Mahsun'un da bir adı vardır, görünürde insandır. Ancak insan gibi muamele görmez. Bir insan olarak hayattaki yeri insanlık-dışıdır.

Surların ağzında bir girişe tüner kuşla birlikte Mahsun; üşümüştür. *Rumeli Hisarı'nda Rüzgarlar Eserken Sen ve Ben* (Baba Zula, 1996) duyulur fonda. Mahsun şimdi tünediği merdivenin önündeki demir parmaklıkların ardında, kucağında tavus kuşuydur. Yine parçadan bütüne doğru açılır sahne: Önce surlar, ardından yine surlar ile karşıda Mahsun'un sınırlarını çizmekte olan diğer sınır olarak Fatih Sultan Mehmet Köprüsü. Köprü, son çekimde artık üstündeki araç dolaşımı ve dolaşımın hızını da kapsayacak şekilde ayrıntılandırılır. Sonra başka bir ayrıntı köprünün Anadolu ayağının altındaki trafiğe odaklanır. Bunlar İstanbul'u görkemli ya da şiirsel bir üslupla gösterme niyeti taşıyan çekimler değildir. Bu, gerçek İstanbul'dur. Mahsun bir de aşk ile, iyice kapana kısılmıştır.

Bu çekimde artık müzik bitmiş ve bir milli maç anlatımı duyulmaktadır. Milli Takım, İsveç karşısında gol aramaktadır. Bu herhalde 29 Mart 1996'da oynanan ve Türkiye'nin 2-1 kazandığı Türkiye-İsveç maçıdır. Mahsun, bu kez de sırtı televizyona dönük vaziyette önündeki çorbayı yudumlamaktadır. Daha önce de yüzü televizyona dönük olduğunda, ekranla ilgilenmemiştir. "Oğuz vuruşunu yapar ve top ağlara gider". Mahsun çılgına dönen ahaliye yabancı gözlerle bakarken, bu tantana karşısında Kahveci Zeki de çıldırmıştır. Garson Malik'e susmasını ve diğerlerini de susturmasını işaret eder. Mahsun da tekrar görev yerine dönmüştür bile. Birisi "Avrupa Avrupa duy sesimizi işte bu Türklerin ayak sesleri" diye, o yılların meşhur tezahüratını mırıldanarak kabinden çıkar. Mahsun'un önündeki klasik kahve renk-tombul bira şişesinin içine bir Türk bayrağı dikilmiştir. Mahsun adama kolonya uzatır, ancak adam bira şişesini Mahsun'un elindeki şişeye tokuşturarak birayı tepesine diker. Mahsun'un bakışları bu kez yabancılıktan ziyade, adamın bir sorunu olabileceğine dair şüpheli bir bakıştır. Mahsun, bunca adamın ne yaptığını çözemez bir haldedir. Bu kez Köprü'nün üstü, galibiyet coşkusuyla kendinden geçen vatandaşların korna sesleri ve tezahüratlarıyla

çınlamaktadır. Mahsun ise kahvedeki odasında yatmış, dışarıdakilerin gürültüleri karşısında uyumaya çalışmaktadır. Fakat esasında gözleri açık rüyaya dalmıştır. Otoyolda bir tünele girmektedir. Ardından tünelin içlerine kadar sokulur. Ucu-sonu yoktur tünelin. Ardından bir kayığın ucunda elinde tavus kuşuyla denizde süzülmemektedir. Sonra tavus kuşuna sarılır ve sonra, sanki buğulu bir camın ardında, sızmış ya da belki uyumakta olan Kadın'ın saçlarını okşamaktadır. Tam öpecektir ama dışarıdan gelen korna sesleriyle hayal bölünür. Hayallerinde bile Kadın'ı öpemez. Ancak Mahsun bir karar anındadır ve belki bir tünele girmektedir.

Ertesi sabah ilk iş, Kadın'ın tuvalette unuttuğu fuları yıkamaktır. Kabinden çıkan diğer garson, bu saatte çamaşır mı yıkanır diye dalgasını geçer. Kadın da işe koyulmuştur. Bu kez başka ve yine *Tuna Dalgaları* gibi bir müzik kutusundan yükselir gibi “tipik bir period örneği”<sup>60</sup> duyulur. Klasik batı müziğinin yine klasik döneminde sıkça rastlanan ara bir geçiş formudur bu. Sahnenin kendi de hızlı bir geçiş olarak düzenlenmiştir. Kadının acelesi vardır. Diğer kabinden çıkan yaşlı bir kadın, kolonya sorar ve bulundurmadıkları için Mahsun'u bir güzel fırçalar. Kolonyayı alan Kadın ise elinde diğer kabinden çıkar. Mahsun'un uzattığı peçeteyi “istemez” diye reddeden Kadın'ın ardından Mahsun, “bayan” diye ürkekçe atılır. Kalbinin üzerindeki iç cebinden, özenle yıkadığı fuları çıkarır ve Kadın'a uzatır. Kadın ne olduğunu anlamaz. Mahsun bugün daha da özenlidir. Saçını daha iyi taramıştır. Mahsun söze girerken, Kadın, artık hep orada mı olduğunu/çalıştığını sorarak onu böler. Mahsun'a üst katta yer verilmiştir. Fularını boynuna bağlarken Mahsun adeta büyülenmiştir. İlk sözlü temas böyle gerçekleşir, o da aceleyle. Şimdi içeride Kadın, önünde boş-çizgili bir defter, yine başını zor yukarıda tutar bir haldedir. Defteri sigaranın külleri doldurur. *Esrar* (Baba Zula, 1996) havası vardır ortamda (fonda). Mahsun ise, bu kez doğrudan onu izlemektedir. Boğaz'dan yine bir gemi geçer.

Şimdi Mahsun gene siper almış, *II. Rumeli Hisarı Kuşatması* başlamıştır. Mahsun'a şimdi, Estergon Kalesi'nin fatihi Süleyman adına yazılmış *Şehzade Sultan Süleyman* (Mehter Takımı, 1993) eşlik eder. Güvte duyulur:

Düştü vakta ki rahm-ı mâderden Osman âşikâr  
(Düştüğü zaman anne karnından Osman)

---

<sup>60</sup> Bu bilgi, Ruhan Alpaydın ile yapılan kişisel görüşmelerle elde edilmiştir. Yine yönetmen Zaim ile yapılan gayriresmi bir yazışmada kendisi de bunu bir “lullaby anonim” olarak tanımlamıştır.



Saçtı rahmet millet-i Osmaniyâne Girdigâr

(Osmanlı milletine rahmet saçtı Allah)

Gene bir tavus kuşunu kapmış, Hisar'ın zirvelerine tırmanmaktadır. Fonda *Esrar* (Baba Zula, 1996) vardır: Tıpkı şimdi, daha önceki rüzgarın aksine kentin üstüne çöken sisin yarattığı perde gibi. İleride Fatih Sultan Mehmet Köprüsü de zar-zor görülür. Mahsun gene aynı yere tüner kuşla birlikte. Şimdi görüntüdeki deniz gibi dalgalar yükselmektedir. *Esrar* büyümektedir. Bir şeyler olacaktır.

Yoksa şimdi masanın üstünde saymakta olduğu bozukluklarla, kızı da alıp kaçacak mıdır Mahsun? Hayır: Büfeden şişe şişe şarap ve rakı almaktadır. 2000'ler sonrasının icadı olan bir vergi biçimi olarak ÖTV'nin olmadığı ve Mahsun'un tuvaletçilik yaparak topladığı bozukluklarla torba torba içkiler alabildiği; rakının ise yüksek sosyete mertebesine erişip, herkesin kendince rakının ve rakı sofrasının kitabını yazmadığı(!) zamanlardır bunlar. Mahsun iskelede bu kez memleketi kurtarmakta olan Reis'in tayfalarına doğru yaklaşmaktadır. Reis de oradadır. Fuat, Zühtü'ye "sanki sen başa geçince yemeyecek misin sanki" diye çıkışırken, Zühtü de aksini iddia etmez. O da yiyecektir "ama öyle trilyonlarca değil". Fakat Fuat'ın iddiasının tersine Zühtü, paradoksal bir biçimde yediğini de yiyeceğini de kabul etmemektedir. Zühtü'ye göre "yemenin de bir haddi vardır". Fuat için ise "Yemenin sonu yoktur işte. Koltuk adamı bozar". Koltuk mudur adamı bozan, yoksa insan(lar) zaten bozuk mudur bilinmez; ancak Mahsun bir kenarda, elinde şişeler farkedilmeyi bekler. Böylesi bir tartışmanın sonu da yoktur. Zaten 2000'ler sonrası seçmen profilinin "yiyorlar ama çalışıyor da" düşünce ikliminin ayak sesleridir bu konuşma. Fakat beklenmeyen bir şey olur. Mahsun ilk kez inisiyatif alır ve "arkadaşlar" diyerek araya girer. Mahsun içki alıp Sarı'nın mezarına gitmeyi düşünmüştür: "Hep beraber, arkadaşlar olarak". Bütün bunlar, o ana kadar Mahsun'un, Sarı dışında biri(leri)ne tek seferde kurduğu en uzun cümleler bile olabilir. Reis ve tayfasının hoşuna gider bu. Artık içkiler mi yoksa Mahsun'un fikri midir onlara hoş gelen, orası belli değildir. *Yaban Gülü* (Yansımalar, 1995) eşliğinde Aşiyân Mezarlığı'nın çamurlu bir yokuşunu ağır ağır tırmarak Sarı'nın mezarına varırlar. Mezar içkilerle ıslatılır, kalanlar bölüşülür. Fikir ve içkilerin sahibi Mahsun tek başına bir şarabın sahibidir. Gezinti yine kahvede sonlanır.

Mahsun şimdi elinde kolonya şişesi, az önce çayla birlikte neredeyse bir avuç ağrı kesici yutan Kadın'ın başında belirir. Özel olarak ona kolonya tutmaya gelmiştir.

Kadın'la konuşmak için bir bahanedir bu. Önce istemez; sonra alır Kadın. Mahsun'un derdi-bahanesi de sonra anlaşılır. Tuvalet kabinleri için Kadın'dan kadın-erkek yazmasını ister. Sevdiğinin yeri belli olmalıdır belki de. Mahsun, Zühtü'nün daha önce ifade ettiği gibi belki de hakikaten "işi kapmıştır". İşi büyütür, kadın-erkek kabin ayırımına kadar gider. Kadın, Mahsun'un isteğini kabul eder. Mahsun sevinçle dönüp gideceken, Kadın onu durdurur ve "az bir şey pamuk" ister. Şimdi Kadın'ın istediği kalemle birlikte pamuk da bulup getirecektir Mahsun.

Yukarıda garson Malik'in porno keyfi gene Mahsun'la bölünür. Pamuk soran Mahsun'u kovar Malik. Eczaneden aldığı koca bir paket pamukla Kadın'ın karşısına dikilir Mahsun. Kadın şaşkın, güler. Müziksiz doğal seslerle ve Kadın da görülmeden uyuşturucu hazırlığı yapılır. Mahsun dışarıda Kadın'ı beklerken gene saçlarını tarar. Kadın yine Mahsun'un orada çalışıp çalışmadığını sorar. Kadın, Mahsun'a özenmektedir. Mahsun şaşkındır. Keşke onun da kalacak bir yeri olsa ne iyi olacaktır. Kadın arkadaşlarda kalıyordur bazen. Mahsun: "Ben de ama arkadaşlar iyidir" der. Mahsun, Kadın'a, arkadaşlarını bulamadığında yukarıya gelebileceğini söyler. Kadın olur-olmaz mı derken, Mahsun'a göre sorun yoktur. İkilinin sözlerindeki amaçların birbiriyle örtüşmediği ortadadır. Kadın başka bir şeyleri kastetmekte ama Mahsun ise kalacak yeri olmadığını düşündüğü Kadın'a yardım ettiğini düşünmektedir. Peki Kadın neyi kastetmektedir? Kadın, yanında arkadaşlarının da olacağını söylese de, Mahsun durumu anlayamaz. Yukarı çıkar odayı incelerler. Odaya ulaşan merdiven bir "Çıkamaz sokak" görünümündedir. Maç gecesi kurduğu düşlerde de, belki de gördüğü rüyada sonu belli olmayan bir tünele girmiş, ardından bir kayığın ucunda elinde tavus kuşu, ardından bu Kadın'ın saçlarını okşayıp tam öpeceken, rüyası korno sesleriyle son bulmuştur. Mahsun "Çıkamaz sokak" ya da bir tünele girmektedir. Karanlık odanın kapısının eşiğinde durmuş, Kadın'la birlikte o karanlığa bakmaktadır.

#### **4.2.1.7. Çıkamaz sokak**

Şimdi Mahsun'un da içine bir kurt düşmüştür sanki. İskeleye gelir. Deniz de dalgalanmaktadır. Ne zaman denizin dalgaları perdede belirse, Mahsun için sonrası iyi olmamıştır. Yine kahvenin aynı odasında Reis ve Zeki demlenmektedir. Zeki, esasında Mahsun'u kahveden uzaklaştırmak için yollar aramaktadır. Reis gerçek olup olmadığını bilmediğimiz bir hikaye anlatır. Taksici olan babasının bir gece dar, ancak tek bir aracın

geçebileceği türden daracık bir sokaktan geçmesi gerekmiştir. Biraz önce Kadın ile Mahsun'un odayı görmek için tırmandıkları dar koridor da, ancak tek bir kişinin sığabileceği genişliktedir. Sokağın ortasında, tıpkı şimdi Reis ve Zeki'nin oturduğu gibi bir masa ve o masada da sırtı Reis'in babasına dönük bir adam oturmaktaymış: Tıpkı Mahsun'un, ahalinin yöneldiği televizyona sırtını döndüğü gibi. Adam da çorba içiyormuş Mahsun gibi; Ancak Mahsun'un aksine belki işkembe, belki kelle-paça. Ne yapıyorsun sokağın ortasında diye soran babasını, adam çekip oracıkta vurmuş. Şimdi Reis, bize-merceğe dönüp "Ne zaman dar bir yola girsem, o yolda bir masa, masada da çorba içen birini görsem, geri vitesine alıyorum" diyerek bu genel tek çekimi noktalar. Reis, esasında bu hikayeye inanıp inanmadığımızı sorar gibidir. Neticede Zeki inanmıştır. Hikaye doğru ya da yanlış olsa bile bu, bir Çıkmaz Sokak hikayesidir. Mahsun'u Zeki'nin gözünde efsaneleştirmek, Zeki'nin pek de gönüllü olmadığı ama Reis'in işine gelen bu koalisyonu sürdürmesi demektir.

Çıkmaz sokaklara inat, Köprü'nün üstündeki trafik hızla akmaktadır. Tuvalet kapısının camından Mahsun, düşünceli bir halde dışarıyı izlemektedir. Baktığı yerde deniz, şimdi biraz daha dalgalanmaktadır: Mahsun gibi. Hemen üst katta ise Kadın soyunurken, yabancı bir adam keyifle Kadın'ı seyretmektedir. Mahsun ise bir kez daha *Bâb-ı Esrar* önündedir: İçeriye dinler, Kadın'ın kesik inlemeleri duyulur. Belki dalacaktır içeri; ancak Reis ona seslenmektedir. Görev yerine döndüğünde Reis de tuvaletten çıkar, ona halini hatrını sorar. Her şey yolundadır. Mahsun'a teknede "çıkma gömlek" olduğu müjdesini verse de, onun akli fikri yukarıda ve duyduklarındadır; yıkılmıştır. Reis'in ardından, odaya çıkan o dar koridora yönelir; ancak yukarıdaki kapı açılır hemen aşağıya tuvaletin önüne dönerek, saman süpürgeyle sanki oraları süpürmeye koyulur. Az önce Kadın'ı seyreden adam çıkar gider. Müşteriler çıkınca arkalarından helanın deliğine su döken Mahsun, Kadın'ın müşterisinin ardından saman süpürgeyi fırlatır. Kadın da inmiştir şimdi aşağıya. Kadın bir tomar para çıkarıp Mahsun'a ilaç vs. alması için uzatır. Mahsun, Kadın'ın yüzüne bakmaz, sinirli ve hırlayan bir sesle iyi olduğunu söyler. Kadın inat etse de Mahsun parayı almaz. Anahtarı ve parayı masanın üstüne bırakarak çıkar Kadın. Birbirlerini yanlış anlamışlardır. Bu yanlışlığın odağında para vardır. Marx ise durumu şöyle ifade eder:

"(...) genel olarak bireysellikleri dönüştüren, onları kendi karşıtları yapan, kendi özellikleri yerine çelişik özelliklerle donatan şey paradır. Bu dönüştürücü güç

olarak, bireye karşı, toplumsal bağlara ve öz olma iddiasında bulunan başka bağlara karşı gösterir kendini. Sadakatı sadakatsızlığa, sevgiyi nefrete, nefreti sevgiye, iyiliği kötülüğe, kötülüğü iyiliğe, serfi lorda, lordu serfe, saçmayı akla, akli saçmaya çevirir” (Marx, 1932/2014a, s. 152).

Mahsun ise bunu para için yapmamıştır. Mahsun için “*insanı insan* olarak, dünyayla ilişkilerini de insanî ilişkiler olarak kabul ederseniz, sevgiyi yalnız sevgiyle, güveni yalnız güvenle, vb. değiştirebilirsiniz” (Marx, 1932/2014a, s. 152). Bu bir fark değil, özdeşlik ilişkisidir. Ancak şimdi masanın üstünde duran para, sevgiyi nefrete dönüştürmüştür.

Mahsun kendini içkiye verir ve ilk kez içkiyi böyle içmektedir. İçki bir keyifken, acının ve nefretin bastırılmasında; Kadın’a yönelebilecek olası şiddetin yöneldiği bir nesneye dönüşmüştür. Onu yine ilk kez sigara içerken görürüz. Nefret, şimdi boşalmış şişenin ve masaki diğer nesnelere duvara fırlatılmasıyla bir başka faza geçer. Masa ve sandalye havada uçuşur. Daha önce çaldığı ve daha eski olduğunu ifade ettiğimiz arabayı çalar gene. Bu muhtemelen etrafındaki birine aittir. Çünkü bu kez, elindeki anahtarla arabanın kapısını açar ve şehre dalar. Mahsun öfke ve acıyla ağlamaktadır. Bendirler ağır ağır vururken, şimdi gecenin karanlığında Rumeli Hisarı’na gelmiştir. Siper-miper de almadan son hız Hisar’a dalar. Demir parmaklıkları hiç sekmeden tırmanır ve kaptığı bir tavus kuşuyla doğruca arabaya döner. Tavus kuşu arka koltukta, Mahsun direksiyondadır. İçmeye devam etmektedir. Kuşla dertleşmeye başlar. Belki de onu sadece o kuş anlıyordur: “Ancak seni alabildim. Seni diğerlerinden ayırdığım için özür dilerim. Hepinizi götürmek isterdim ama izin vermiyorlar. Artık hiçbir şeye izin vermiyorlar”. Belki de filmin tek arabesk anı budur. Belli ki Mahsun trafiği tıkamaktadır. Arkadan gelen kornaya, ciğerden “Ne var ulan, ne var!” dediğinde, yanık bir arabesk şarkı gibi çınlar sesi dışarıda.

Sabah Galata Köprüsü üzerinde bozulan aracı, polis sireni yüzünden tamir edemez. Kuşu da alıp arabayı terk eder. İlk kez bir arabayı yerine koyamaz, kuşu da yerine bırakamaz. Mahsun, iyice *Çıkmaz Sokak*’tadır. Galata Köprüsü’nden Galata yönüne doğru elindeki rengarenk tavus kuşuyla, etraftakilerin meraklı bakışları arasında oradan oraya koşturmaktadır. Fonda yine oynak bir ritimle *Tavus Kuşu Çalarım* (Baba Zula, 1996), Mahsun’un adımlarına uymaktadır. Koşa koşa Karaköy sahillerine varır. Sahilde başka bir arabanın başına çöker. Güpegündüz araba çalacak noktaya gelmiştir artık. Neyse ki arabanın alarmı buna izin vermez. Böylelikle ilk kez Mahsun’u bir arabayı

çalamamış halde de görürüz; fakat yine de kilidi açmıştır. Bu kez de alarm sireniyle kaçış başlar. Nefesi kesilir. Ortaköy Camii'nin oralarda müzikle birlikte Mahsun da bitmiştir artık. Yolun geri kalanını otostop yaparak almak ister ancak kimse durmaz. Kalabalık bir otobüs durağında da görülür; ardında da bir belediye otobüsünde. Herkes bu garip adama ve elindeki garip kuşa bakmaktadır. Mahsun ilk kez böylesine kalabalıklar içindedir. Aşk acısıyla ne hallere düşmüştür.

Tekrar kapanına geri döndüğünde, Kadın, girdiği uyuşturucu kriziyle onun yakasına yapışır: “Mahsun beni Taksim'e götür”. Kadın'ı da ilk kez böylesine bir acz içinde görürüz, Mahsun'un ayaklarına kapanır. Mahsun, Kadın'ı yerde sürükleyerek dışarı atar, “kandırdın beni orospu defol” diyerek dozu artırır. Mahsun'u Kadın mı kandırmıştır, yoksa Mahsun kendi kendini mi kandırmıştır? Mahsun *dışarıdaki/kıyıdaki* olarak, zaten bu düzenin içinde hiç olmamıştır. Düzene dair önemli noktaları da atlar görünmektedir. Göstergeleri okuyamamaktadır. Çünkü hiçbir zaman o göstergeler alanına dahil olmamıştır. Tavus kuşu ise bir köşede olan bitene tanıklık etmektedir.

Yine de bir araba çalar ve Kadın'ın “çabuk” çığlıklarının arasında onu, Taksim'e götürür. Taksim'den Tarlabası Bulvarı'na girmişlerdir şimdi. Kadın yarı sızmış vaziyettedir. Kırmızı bir otomobil çamaşırların asılı olduğu apartmanların altından yavaşça süzülerek durur. Burası Tarlabası'dır. Sokak bomboştur. Sokak hayvanı bile yoktur. "Sen beni otomobilde bekle" diyerek hızla uzaklaşan Kadın'ın ardından Mahsun son derece mahzun, hayal kırıklığı içinde kafası önde cevap vermeden arabada beklemeye koyulur. Şimdi aracın sağ ön far hizasından Kadın'ın apartmana giriş yaptığı kapıya doğru bir çekim gelir. Aracın yanıp sönen flaşörleri bir şeyler olduğuna / olacağına dair bir uyarıdır sanki. Yanıp sönen sarı lambalar ile Kadın'ın giriş yaptığı kapının üstünden süzülen sarı ışık arasında bir çerçeve daha oluşur. Zili çalmakta olan Kadın, bir yandan da sokağı kollar. Mahsun da Kadın'a bakmaktadır artık. Apartmanın tamamını görmek için kafasını eğer ve yukarı doğru bakar. Sanki hâlâ Kadın'a dair içinde bir umut vardır. Nereye girdiği, nerede-kiminle ne yaptığını umursamaktadır. Mahsun, her şeye rağmen hayata tutunmaya çalışır bir hâldedir. Bir türlü açılmayan kapı karşısında Kadın'ın endişesi artar, fakat nihayet kapı açılır hızla dalar. Ardından Mahsun hızla araçtan iner. Kapıya gelir. Bir başka *Bâb-ı Esrar* önündedir yine. Bütün hayatı açtığı ve açamadığı sırlar kapılarının önünde geçmektedir. Kilidini açmak istediği araçları inceler gibi inceler kapıyı. Hemen açar ve girer içeri. Mahsunu ilk kez bir eve

girerken ve öte yandan bir Sırlar Kapısı'nı açarken görürüz. O da ancak Tarlabası'nda bir evde gerçekleşir. Düşünü kurduğu karanlık bir tünel gibidir girdiği kapı. Şimdi sokakta bir çocuk seli belirir. Her biri bir topun peşinde bağırp çağırıp etrafa saçılmıştır. Ardından pencereden sokağa bakan kadınlar görülür. Üzerinde, kapşonu kapalı civciv sarısı mont giymiş küçük bir çocuk, apartmandan aşağı sarkıtılmış bir alışveriş sepetini sallayıp oynarken, çerçeveye karanlıklar arasından Mahsun girer.

Herhalde şimdi Mahsun, esrarı çözmüştür. *Bâb-ı Esrar*'dan, *Bâb-ı Esrar* ile (Yansımalar, 1995) usul usul sokağa-aydınlığa çıkar. Bu, bu müzik parçasını filmde üçüncü kez duyuşumuzdur. Belki bizim, Kadın'la ilgili baştan beri gördüklerimizi ya da belki de daha fazlasını görmüştür içeride Mahsun. Müthiş bir hayalkırıklığı üzünlük vardır yüzünde. Basamakları sağ ayağıyla ağır ağır sendeleyerek iner. Kadın'ın kahvenin üst katında fuhuş yaptığını anladığı anda ve sonrasında; hatta buraya getirmeden önce yaşadıkları kavgada bile böyle bir Mahsun ile karşılaşmamışızdır. Etrafa binalara sokağa bakar. Son bir kez çıktığı, yani Kadın'ın içeride olduğu binanın tepesine doğru bakar. İçeride gördükleri onu yıkmıştır. Mahsun'un baktığı yerde binalar arasına gerilmiş iplere dizili rengarenk tertemiz çamaşırlar görülür. İleride sinema ve televizyon için tipikleşecek olan bir Tarlabası betimlemesinin ötesindedir bu çekim. Renk renk çamaşırlara daha yakın plan kesmeler yapılır: Artık tekrar daha yakın plan Mahsun'un yüzü. Arabaya doğru yönelir; çocuklar ve ardından Mahsun'un artık tamamen yıkık arabadaki yüzü önümüzdedir. Arabanın arkasından, artık giderek kalabalıklaşmış ve adeta bir seli andıran çocuklar görürüz. Bu selin ortasında kalmıştır Mahsun ve içinde olduğu kırmızı araba.

Kadın'la sokağa girdiklerinde oldukça ıssız olan sokağın bir anda böylesine bir çocuk seliyle kaplanmış olması burada bir metaforik anlatıma geçildiğini düşündürür. Belki de gördüğümüz Mahsun'un düşü ya da geçmişte bıraktığı sokağının hayalidir. Belki de koşturan bu çocukların arasında Mahsun da vardır. Belki de Tarlabası'nda bu sokak, Mahsun'un yitirdiği çocukluğudur. Ya da belki şimdi yitirmiştir o çocukluğu. Belki de Mahsun bu sokakta büyümüştür. Belki de 6-7 Eylül 1955'te yaşanan olaylardan sonra evlerini terketmişlerdir: Ya da Tarlabası'nın daha sonraki kabuk ve içerik değişikliklerinden sonra. Belki de bu yüzden uzun süredir gelmiyordur Taksim'e. Belki de o yüzden Kadın'ı Taksim'e götürmek istememiştir. Belki de Tarlabası'nda, Kadın'ın girdiği gibi bir apartmanda doğmuş, büyümüştür. Suner, 1996'tan itibaren tarihlediği

“Yeni Türk sinemasının popüler kanadında sık karşımıza çıkan konulardan biri ‘çocukluğa geri dönüş’ (2006, s. 44) der. Bir çok filmi bu minvalde sayarken, zaten sanat filmleri kategorisine yerleştirdiği *Tabutta Rövaşata* bu filmler arasında değildir. Öte yandan filmde baştan bu yana Mahsun’un geçmişi hakkında tek bir ipucu yoktur.

Ancak biz, *Tarlabaşı*’nda geçen bu sahne dizisi ya da sekansta, Mahsun’un da “çocukluğa geri dönüş” anı yaşadığını ileri sürüyoruz. Ne var ki bu çok kısa an, hakikaten çok kısadır ve Mahsun’un “çocukluğa geri dönüş” yaşaması ile o çocukluktan çıkmış olması da yine bir anlık denebilecek ölçüde kısadır. Mahsun’un aşık olduğu Kadın’la ilgili olduğu kadar kendi ve hayatla ilgili düğümleri de şimdi çözülmüş gibidir. Bu çözülmüş, *Tarlabaşı*’nda bir evde gerçekleşir. Bu arada *Tarlabaşı* hem Mahsun’un kendi, hem de İstanbul’un yitirdiği çocukluğu gibi de düşünülebilir. Büyük kentsel dönüşümden bir 15 yıl kadar önce *Tarlabaşı*’ndaki resim, uyuşturucu bulmak için girilen bir yerdir. Nitekim, Mahsun ve çocuklar arasında yapılan kesmeleri Mahsun’un gözyaşları takip eder. Onları silmekle uğraşırken, artık tamamen bir yıkıntı haline gelir. Henüz günümüzde olduğu gibi *Tarlabaşı* değil ama, Mahsun yıkılmıştır. Kendi ve Kadın’la ilgili kurduğu gelecek *Tarlabaşı*’nda son bulmuştur. Öte yandan belki de o çocuklar, o sokakta hiç yoktur. Zaten kız tekrar arabaya binerken, bir önceki çekimde yer alan çocuklar görünmez bile. Artık sadece kaybolmaya yüz tutan sesleri duyulmaktadır. Mahsun geleceğini, hayallerini ve çocuk masumiyetini bir kez daha orada, *Tarlabaşı*’nda bir sokakta yitirmiş olabilir. Ya da *Tarlabaşı* ona çocukluğunu hatırlatmıştır. Kadın, belki de Mahsun için, o yitirilmiş çocukluğun geri kazanılması adına bir umuttu; ancak o umut da orada tükenmiştir. Kadın şimdi araca binmişken, Mahsun’un kafası önüne eğiktir. Filmde kahvehane, kayıkhanesi ve otomobiller dışında ilk defa ev denebilecek bir mülke girilmiştir. O da *Tarlabaşı*’ndadır. Vaktinde arabaya dönmüştür Kadın. Zira Mahsun’un gördükleri, yaşadıkları, yitirdikleri ve hatırladıklarıyla başedecek gücü yok gibi görünmektedir. Şimdi Mahsun için “Kaçış” zamanıdır: Artık gündüz düşlerine de giren dayak seanslarıyla birlikte, az önce gördüğü tüm resimlerden de.

#### **4.2.1.8. Kaçış**

Mahsun arabayı Hisar’a sürmüştür. Kadın’ı uyandırmaya çalışır. O arabayı temizlerken, Kadın da bir köşede, yine kafasını yukarıda tutmaya çalışmaktadır. Arabayı

temizledikten sonra orada bırakır. Kadın'ı kaldırır. Şimdi ikisi de sahilde bir bankın önündedir. Kadın tamamen sızmıştır. Kadın'ı beklemesi için banka oturtur ancak o, bankın üzerinden yavaşça kayarak aşağı düşer. Fatih Sultan Mehmet Köprüsü bu kez Mahsun'un ensesini kesmektedir bir bıçak gibi; ya da başından bağlanıp, köprüden aşağı asılmıştır Mahsun. Mahsun'un yine karanlık tünelde yol aldığı bellidir. Karşıda, kahvenin içindeki iki polis ise çaylarını yudumlamaktadır. Biri fıkra anlatır: İki Laz yılan yerde sürünürken biri, adı Temel olan yılan, zehirli olup olmadıklarını sormuştur. Diğeri de zehirli olduklarını söyleyince, “niye daha önce söylemedin, az önce dilimi ısırıldım” demiştir. Mahsun ve Kadın da kendilerini ve birbirlerini ısırılmıştır. Mahsun dışarıdan kahvenin içini gözetlemeye devam eder. Polisler yüzünden içeri giremez.

Şimdi filmin en başındaki çekim görülür. Reis'in teknesinin pruvası yine yeşil suları yara yara ilerlemektedir. Fakat, Reis'in bile hiç vermediği bir pozla; kaptan-komutan edasıyla, ayakta dimdik, bir eli dümen kolunda Mahsun Kaptan'ı görürüz. Herhalde ilk hedefi *Akdeniz* (Yansımalar, 1995) olmalıdır. Kamarada Kadın her şeyden habersiz uyumaktadır. Başta, vals ile semâî usulüyle kurulan ilişkilerden bahsetmiştik. Esasında Yansımalar'ın *Akdeniz* isimli bu müzik parçası, içindeki akordeonla birlikte tam bir valstir. İçinde umutla birlikte umutsuzluk da vardır. İki zehirli Laz yılanın az önceki fıkrası gibi, filmin bu anına ironi de katar. Mahsun'un gözü, peri gibi uyumakta olan Kadın'a takılır sürekli. Aklını yine başından almıştır Kadın. Dümen kolunu bırakır ve Kadın'ın yanına gider. Saçlarını okşar şimdi, tam öpecekken etrafa bakar ve ardından öper. Sonra bir daha. Sonra bir daha ve bir daha. Bu anları düşlemiş ve de kurmuştur, milli maç gecesi. Mahsun, tıpkı tavus kuşlarına sarıldığı gibi Kadın'a masumca sarılır. O zaman dışarıdakilerin korna ve tezahüratlarıyla kesilen bu güzel anlar, şimdi de teknenin kayalıklara çarpmasıyla son bulur.

Başta *Tuna Dalgaları* valsini bahsinde parçanın, Tuna Nehri dışında, deniz ve dalgalarla da kurduğu tarihsel ilişkilerden söz etmiştik. Özellikle Kore'nin ilk profesyonel sopranosu Yun Sim-Deok'un trajik hikayesi tam da burada devreye girmektedir. Sim-Deok'un yasak aşkı da, Japonya'dan Kore'ye giden bir yolcu gemisinden aşığıyla birlikte atlayarak intihar etmesiyle son bulmuştur. Ölmeden hemen önce Sim-Deok'un, *Tuna Dalgaları* valsine üzerine yazdığı sözlerle yaptığı *In Praise of Death* (Ölüme Methiye-Övgü diyelim) şarkı, Japonya ve Kore'de büyük bir üne kavuşmuştur (Lee, 2006, s. 3). Yönetmen Zaim'in, Tuna Valsi'ne dair bu hikayeden haberi olup olmadığı



bilinmez; ancak varsa bile, yönetmen bu efsaneyi-miti bozuma uğratmıştır. Hikayenin aslına göre, söz konusu yasak aşkın tarafları sulara gömülürken, şimdi Mahsun'u denizden çıkarmak için çırpınırken görürüz. Sirenlerle arası iyi olmayan Mahsun'u, şimdi bir ambulans, sirenleri açık bir halde hastaneye yetiştirmektedir. Artık tam anlamıyla sudan çıkmış balığa dönmüştür. Bir elinde mandalina dilimi, tekneyi nasıl çaldığını soran polis memuru ise, yönetmen Derviş Zaim'dir. Mahsun çalmadığını söyler. Mahsun'un elbette tahmin edilebilecek sorusuna Polis (Derviş Zaim), "kız iyi" diyerek cevap verir. Yun Sim-Deok ve evli aşkının aksine Mahsun ve Kadın denizden sağ çıkmışlardır. Kadın'ın ismini bilmez Mahsun, ancak onu tanıyordur. "Kaçış" denemesi başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Mahsun karakolda bir hezeyan da geçirir. Jameson (1986/2008, s. 373-374) Freud'un eski hale dönme ve yeniden kurma süreci olarak adlandırdığı hezeyan anında "yeniden kurulan, bizim dünyamızın görüntüsü altında tüyler ürpertici ve ürkütücü, nesnel, gerçek bir dünyadır" demektedir. Esas şimdi Mahsun, gerçek bir aydınlanma yaşamaktadır. Biz bu aydınlanmayı *Tarlabaşı*'ndaki evde gördüklerinden sonra gerçekleştiğini ileri sürmüştük. Fakat Mahsun, teknede bir kez daha Kadın'ın çaresizliğine teslim olmuş ve kendi çaresizliğini unutmuştur. Ne var ki boğazın buz gibi suları aklını başına getirmiştir. Alegorik olarak yeniden bir kuruluş gerçekleşirse de, yönetmen alegoriye ihtiyaç duymadan gerçek dünyaya dönüşü, karakoldaki bu sorgu sahnesiyle gerçekleştirir.

Nitekim şimdi Mahsun, başı iki elinin arasında gökyüzüne bakarken, ne yapacağını düşünmektedir. Dalgalar daha hırçın bir halde iskeleyi ve kayaları döverken, Mahsun da yiyeceği olası dayağı hayal ediyor olabilir. Artık hem görüntüde olduğu gibi, hem de gerçekten "topun ağzında" bir haldedir. Hisar'ın önündeki bir top namlusunun ucuna sığınmıştır. Ağır ağır çıkar oradan. *Esrar* (Baba Zula, 1996) eşliğinde yan yatmış bir tekne, masalara yarı dayandırılmış sandalyeler ve yağmur damlaları; ardından da Mahsun'un kahvenin merdivenlerinden tırmandığını görürüz. Kahvenin bahçesine fırlatılmış ıslak battaniyesini alır yerden. Kahvede kimse yoktur. Sarı'nın öldüğü teknenin muşamba şiltesinin altına saklar battaniyeyi. Kimbilir ne kadar zamanda kuruyacaktır? Şimdi Reis sinirle, hatta hırlayarak Mahsun'u her zamanki inşaatta kıştırır. Mahsun ateş yakmış, üstünü ve kendini kurutmaktadır Mahsun. Bu kez dayağı Reis'ten yer Mahsun. Yakmıştır Mahsun, Reis'i. Mahsun, Reis'in güvenine güvenle karşılık verememiştir. Sevdiği ve güvendiği biri tarafından kazıklanmış olmanın öfkesi

elbette daha büyüktür. Bunu en iyi bilenlerden biri de Mahsun'dur. Reis, polisten daha beter döver Mahsun'u.

Şimdi Mahsun kıyıda, hatta iskelenin en ucunda, bir ağaç dalına iliştirdiği iple balık tutmaya çalışır. Yine *Esrar* (Baba Zula, 1996) havası duyulmaktadır. Kendi gibi iki kişi görmüştür tenekede yanan ateşin başında. Zeki onları da kahveden kovmuştur. Onlar da inşaatta yatıyordur, Mahsun gibi. Hiçbirinde, hele ki Mahsun'da kanyak alacak para da yoktur; sıfır da tükenmiştir. Kahvedeki işi yoktur artık; içki alabileceği bozukluklar da. Çıkma ekmek alır büfeden. Balık da tutamaz, ekmekleri azar azar küçük küçük lokmalarla ağzına atar, ekmek de biter. Derken tavus kuşlarının sesi, adeta bir siren gibi kulaklarında yankılanır. Yakın planda Mahsun'un artık gözü dönmüştür. Artık sevdiklerine ve kendine zarar veren bir faza geçmiştir. Daha önce de Mahsun, fiziksel açlıkla sınanmıştır; ancak artık daha önce onu hayata bağlayan, "arkadaşlar iyidir" dediği arkadaşlarla birlikte Reis ve tayfası ve sevdiği-hayaller kurduğu Kadın artık yoktur. Zeki'nin kahvesine de artık sızamayacağını, çay içip sobada ısınıp gazete okuyamayacağını anlamıştır. Hiddetle güya balık tutmak için yaptığı değneği fırlatır. Hisar'ın demir parmaklıkların önündedir yine. III. Rumeli Hisarı Çıkartması'na hazırlanır. Hisar'ın hoparlörlerinden bu kez *Ey Şanlı Ordu* yükselir:

Ey şanlı ordu,ey şanlı asker  
Haydi gazanfer, umman-ı safter  
Bir elde kalkan, bir elde hançer  
Serhadde doğru ey şanlı asker (Mehter Takımı, 1993) .

Mahsun çoktan parmaklıkları aşmıştır. Hisar bahçesinde dal toplar. Gözüne kestirdiği bir tavus kuşunu kısa bir kovalamacadan sonra yakalar. Çebinden çakısını çıkarmış, histerik nefes alıp vermeler ve nidalarla kuşu kesmiştir artık. Yosun, is ve rutubet tutmuş taşların üzerinden, koyu kıvılcı bir kan damlası yavaşça süzülür. Sonunda Mahsun, bile-isteye kan da akıtmıştır. Ateş ağır ağır yanarken, derisini soyduğu kuşun arkasından değneği vahşice saplar ve kuşu şişe geçirmeye çalışır. Histerik nefes alış verişler sıklaşır. O sırada, onu bileti olmadığı için kovan görevli, Mahsun'a doğru küfür-kıyamet koşmaktadır. Tam bu sırada Hisar hoparlörlerinden bu kez, *Yine de Şahlanıyor* yükselir:

Yine de şahlanıyor aman  
Kolbaşının yandım da kır atı  
Görünüyor yandım aman  
Bize serhad yolları (Mehter Takımı, 1993).

Genelde Türkiye'deki darbelerle ilişkilendirilen, darbe öncesi ve sonrası televizyon ve radyolardan sık sık türkü formatında çalınan bu marş eşliğinde Mahsun'a da görünür "serhad yolları". Görevli “yine de şahlıyor” eşliğinde şahlılırken, "sen bizi yakacak mısın ulan, sen benim ekmeğimle mi oynayacaksın lan, gel buraya kitapsız-Allahsız" diye diye Mahsun'u yakalar. Mahsun ulumak-böğürmek arasında sesler çıkarırken hayatta kalmış bir tavus kuşu yine ironik bir biçimde, dayakla sonlanan bu kaçma-kovalamayı takip eder. Mahsun gene öncekilere göre biraz hafif de olsa dayağı yer. Önceki dayaklar hatırına gelir. Yapmasa da yer o dayağı Mahsun, yapsa da. Bu kez hakikaten yapmıştır. Çaldığı arabaları, başlarına bir şey gelmediği sürece temizleyip yerine bırakan Mahsun, bu kez bir cana kıymış, kan dökmüştür. Kestiği kuşun yerine bir başkasını koyamayacaktır. “Arkadaşlar iyidir” dediği arkadaşları gözünün önünden; deyim yerindeyse bu dayakla birlikte tüm hayatı film şeridi gibi gözünün önünde akmaktadır. Dönülmez bir yoldur bu. Son gördüğü resim, bir battı-çıkıya ya da alt geçitten yukarı doğru tırmanan bir aracın içindeki görüntüdür. Ancak artık çıkış ya da “Kaçış” yoktur.

Bu noktada İstanbul ile tavus kuşu arasında kurulu mitolojik ilişkilere de bakalım. Yunan mitolojisine göre Zeus'un İo adında bir sevgilisi vardır. Bunu öğrenen karısı Hera, İo'nun peşine düşer. Zeus ise, İo'yu Hera'dan korumak için, onu bir ineğe dönüştürür. Hera, ineği kendisine hediye etmesi için Zeus'u ikna eder. Hera, ineği aldıktan sonra, başına “ikisi kafasının önünde, ikisi arkasında” (Erhat, 1996, s. 54) toplam dört gözü olan Argos adlı bir devi diker. Argos gece gündüz, ineğe dönüşmüş İo'nun başında sürekli onu takip eder. Zeus, oğullarından Hermes'e İo'yu kurtarip kendisine getirmesini emreder. Hermes, Argos'u öldürünce, Hera da onun “gözlerini kendisine özgü ve çok sevdiği tavus kuşunun tüyelerine” (Erhat, 1996, s. 54) yerleştirir. Fakat Hera, İo'nun peşini bırakmaz. Bu kez de onun başında bir sinek musallat eder. Sinekten kaçarken bugünkü İstanbul Boğazı'nın olduğu alandan geçen İo, toynak darbeleriyle zemini çökertir ve çöken alan Karadeniz'in sularıyla dolarak bugünkü İstanbul Boğazı oluşur. Boğaz için kullanılan Yunanca *Bosphorus* sözcüğü “inek geçidi” anlamına gelir.<sup>61</sup> İo'nun boynuz darbeleriyle de Haliç meydana gelir. Haliç'in ingilizce karşılığı olan “Golden Horn” da bu efsaneye dayanmaktadır. İo, karaya çıktığında Keroessa adında bir kız dünyaya getirir. Keroessa ileride, denizler tanrısı

---

<sup>61</sup> Astorolojide de boğa burcu bu efsaneye özdeşleştirilir. Burcun, vücutta boynu ve boğazı kontrol ettiğine inanılır.

Poseidon'la evlenerek Byzas adında bir oğlan doğurur. Byzas, kendi adıyla doğduğu topraklarda bir şehir kurar: Byzantium, Bizans ya da İstanbul.

Görüldüğü gibi İstanbul ile tavus kuşları arasında efsanevi ilişkiler söz konusudur. Hera'nın, İo'nun başına diktiği Argos adlı dev öldürülünce, gözlerinin Hera tarafından üzerine yerleştirildiği çok sevdiği tavus kuşu, Zaim'in filminde, diğer adı "Boğazkesen" olan Rumeli Hisarı'na yerleştirilmiştir. Öte yandan yine efsaneye göre İstanbul Boğazı, Zeus'un ineğe çevirdiği İo'nun ayak, Haliç de boynuz darbeleriyle oluşmuştur. Boğaz-Haliç-İstanbul İo'yu, tavus kuşu da bekçi-gardiyan Argos'u temsil ederken; filmde de tavus kuşlarının İstanbul'u koruması için (zamanında Fatih'in bolluk-bereket getirsin diye yaptığı gibi) Hisar'a yerleştirildiği öne sürülebilirse de, yönetmen Zaim'in efsane ile serbest çağrışımlar oluşturacak şekilde oynadığı ifade edilebilir. İo'nun sinekten kaçarken ayak darbeleriyle Boğaz'ı, boynuz darbeleriyle de Haliç'i oluşturduğunu bir kez daha yineleyelim. Öte yandan Mahsun da, Kadın tarafından kandırıldığı düşüncesiyle deliye dönerken; Hisar'dan çaldığı tavus kuşu ve yine bir çalıntı arabayla sabaha kadar İstanbul'da tur atar. Esasında Boğaz'dan Haliç'e uzanan bir aksta, İo gibi sağa sola kaçır, dört döner. Fakat araba Haliç'in girişindeki Galata Köprüsü'nde bozulur. Mahsun, elinden gelse de, arabayı tamir edemez ve duyduğu polis sireniyle birlikte tavus kuşunu da yanına alarak kaçmaya devam eder. Mahsun, tavus kuşunu çaldığı andan itibaren hayatı tepetaklak olur. Belki de Hera'nın İo'nun başına diktiği Argos gibi, onun gözlerine sahip olan tavus kuşu da esasında Mahsun'un başına dikilmiş ve onu kontrol altına alıp dizginleyen bir muhafız olmuştur. Her ne kadar Mahsun tavus kuşlarını görmek için Hisar'a kaçak giriyor ve Mahsun gibi tüm dış etkenlere karşı koruma altında olanlar tavus kuşları olsa da, Mahsun tavus kuşlarıyla huzur bulur ve sakinleşir. Öte yandan film içinde Fatih Sultan Mehmet'in bolluk ve bereket getirdiğine inandığı için Rumeli Hisarı'na yerleştirdiği ifade edilen tavus kuşları ve bu minvaldeki efsane ise, Mahsun'un hayatına günün sonunda sadece felaketler getirmiştir. Dolayısıyla yönetmen Zaim'in, efsaneleri filme dayatmadığı, tam tersi onlarla oynadığı ifade edilebilir. Bu arada Mahsun'un son oyunu ise, büyük bir tantanayla şimdi ekrandadır.

#### **4.2.1.9. Seni yerim sosis!**

Bir haberimiz de İstanbul'dan. İstanbul Rumeli Hisarı'na bu yıl cumhurbaşkanı Süleyman Demirel tarafından hediye edilen tavus kuşlarından birini boğazlayıp

yemeye çalışan Mahsun Süpertitiz kale bekçilerince yakalandı. Süpertitiz emniyette verdiği ifadede "işsizim cebimde beş kuruşum kalmadı çok açtım tavus kuşlarını görünce dayanamadım, yakalanmasaydım pişirip yiyecektim" dedi. Mahsun Süpertitiz'in daha önce de birçok otomobil çalma olayının faili olarak arandığı ancak her defasında yakasını polisin elinden kurtardığı bildirildi. Mahsun Süpertitiz'in son marifetlerinden biri de bir teknenin gasp edilmesi ve batırılması. Ayrıntılarını ve gerisini merak ediyorsanız bizden ayrılmayın, reklam arasından sonra yine sizinle olacağız.

Duydukları karşısında bütün ahali, kahvehanenin tavanından sarkan televizyonun karşısına hücum eder. Tayfalarını ite kaka kendine en önde yer açar Reis de büyülenmiş gibidir. Hepsi de bize/merceğe bakmaktadır. Mahsun'un yalanlarla dolu haberi, 90'ların tipik magazin el habercilik anlayışıyla televizyonda belirir. Suner (2006, s. 245-246) olan biteni şöyle özetler:

1990'lar Türkiye'sinde, her türlü şiddet görüntüsünün müstehcen denebilecek bir yoğunluk ve aşırılıkla teşhir edilmesi yaygın bir pratik haline gelmiştir. Televizyon, "habercilik" kisvesi altında insanların mahrem alanlarına fütursuzca giren, her türlü düşkünlük ve güçsüzlüğü seyirlik malzemeye dönüştüren bir araç olmuştur. Bu bakış açısından, yoksulluk toplumsal bir sorun olmaktan çıkıp, bireysel bir sapkınlık, bir ayıp, bir suç gibi sunulmaya başlanmıştır.<sup>62</sup>

Suner'in de özetlediği gibi yoksulluk, o yıllarda en fazla estetize edilen ve seyirlik hale getirilen olgudur. Öte yandan bu sahnede, *Yurttaş Kane* (Welles, 1941) filmini de hatırlarız. Filmin ikinci sekansında *News on the March* üst başlığıyla ölmüş olan Charles Foster Kane'in yaşam öyküsünün anlatıldığı bir kısa film izlenir. Bu üst başlık aslında Time dergisi tarafından Amerikan sinemalarında 1935-1951 yıllarında arasında gösterilmiş haber filmlerine bir atıftır. Bordwell (1976/2011, s. 236), bu sekans için, "bu şimdiye kadar filme alınmış kitle iletişim araçlarının kabalığının hâlâ en komik parodisidir" der. Hakikaten *Tabutta Rövaşata*'nın bu sekansı da böylesi bir parodi anıdır. Gerçi *Yurttaş Kane*'deki kısa film, parodisini yaptığına oldukça benzerken; *Tabutta Rövaşata*'da özellikle kadın haber spikerin sesi, vurgu ve tonları, özel televizyonlar öncesinin TRT haber bültenleri biçimine daha yakın gibidir. Ancak "ayrıntılarını ve gerisini merak ediyorsanız bizden ayrılmayın, reklam arasından sonra yine sizinle olacağız" ifadesi, 90 sonrası özel televizyonculuğuna özgüdür. Özel televizyonlar sonrası hayata ve günlük dile "reklam arasından sonra", "az sonra", "birazdan", "kısa bir aranın ardından birlikteyiz", "flaş flaş flaş", "şok" vd. girmiştir. Bu

---

<sup>62</sup> Vurgular kaynağa aittir.

ifadeler ve yayın biçimi, farklılaşmakla beraber aynı mantıkla günümüzde de devam etmektedir. Mantık, merak duygusunu sürekli üst seviyede tutarak, esasında izleyiciye reklam izletebilmektir. Ne var ki aynı dönemde hayatlara ve dile giren bir ifade de *zapping*dir. Bir yerle/kanalla sınırlı kalmadan sürekli çeşit çeşit, renk renk ve her zevke hitap eden özel televizyon kanalları arasında uzaktan kumanda ile sürekli gezinmektir bu. Bir tarafta merakın diri tutulması yoluyla seyirciye reklamı da izletmek; diğer yanda sermayenin, tarihinin en akışkan dönemlerinden türeyerek insanın da yerinde duramaması/durmaması gerektiğini salık veren bir anlayışın yarattığı bir gerilim ve çelişkiler çağıdır bu. Neticede sermayenin baştan beri sıraladığımız bir başka çelişkinin su üstüne çıkmasıdır bu da. Esasında bilgi ve haber akışının daha da hızlanacağı (bugün olduğu gibi) zamanların giriş evresidir o yıllar. Nitekim *Tabutta Rövaşata*'dan sadece birkaç yıl sonra internet her eve girmeye başlayacaktır: Sonrası ve bugünler malum.

Bu bakımdan haberin haber olup olmadığı, bilginin ya da gerçek bilginin ne olduğunun da, artık halk nezdinde de tartışıldığı yıllardır aynı zamanda o yıllar. Böylesi bir düzende esasında haberin ne olduğu, Mahsun'un kim ve ne olduğu, ne yaptığı pek mühim değildir. Sahte bir çeşitlilik ve uzaktan kumanda üzerinden yine bir o kadar sahte ve esasında ülkedeki ya da televizyon alıcınızın kapasitesi ya da ilerleyen yıllarda hangi ağ ya da platformlara üye olduğunuzla sınırlı bir özgürlüktür, bu özgürlükler.<sup>63</sup> Gerçi o dönemde, henüz bugünün büyük oranda özelleşmiş Türk Telekom'u değil de; henüz PTT olan kuruluşun, Ankara'da 1988 yılında başlattığı kablolu televizyon hizmeti 8. yılındadır. Öte yandan decoder-dekoder denen şifreli yayın yapmaya yarayan paralı-üyelik sistemli kutularla, Cine 5 adlı özel bir yayın kuruluşu da, o zaman ki adıyla Türkiye 1. Futbol Ligi maçlarını, tam da 1996/1997 sezonunda yayınlamaya başlamıştır. Kanal sayıları artmakta, renkler ve çeşit bollaşmaktadır. Sermayenin bu neoliberal biçiminde kazandığı akışkanlık hızının giderek yükseldiği yıllardır bunlar.

---

<sup>63</sup> Aynı özgürlük vaadi, kullanıcı temelli ya da talebe dönük (*on demand*) yayıncılık biçiminde de söz konusudur. Bununla, klasik 7/24 belli bir akışa sahip yayıncılık anlayışına ters olarak izleyicinin, mobilleşmeyle beraber içeriğe istediği an isteği yerden erişimi kastedilmektedir. Ancak burada da içeriğin niceliği ve niteliği yine üst belirlenime tabidir. Bunu da aşma vaadiyle interaktif dizi denemeleri çoğalmıştır. Fakat bir yol ayrımına gelen karakterin hangisini seçmesine seyirci karar vermesine rağmen, o seçenekler de yine üstten-yapımcı-senarist tarafından belirlenmiştir. Elbette bunlara erişim yine kullandığımız aygıtla sınırlıdır. Televizyonunuz/telefonunuz/tabletiniz o platformu ya da içeriği gösterecek teknik kapasiteden yoksunsa, gidip daha yenisini almak zorunda hissedebilirsiniz. Burada da sınırlarımız, cüzdanımızın içindekilerle belirlenir.

Ne var ki Reis ve tayfası ya uzaktan kumandaya erişim imkanlarının ya da öyle bir yetkiye sahip olmayışlarından mıdır bilinmez, "reklam arasına" giren yayını takibe devam ederler. Kahveci Zeki, duyduklarına inanmış ve onaylar halde kafasını sallayarak arkasını döner gider. Başlayan reklam ise yine pek çok bakımdan özel bir yıl olduğunu artık rahatlıkla öne sürebileceğimiz 1996 yılına (televizyon ağzıyla) -damga vuran-sosis reklamıdır. Yakın planda sarışın, iri mavi gözlü, tombul yanaklı sevimli bir kız çocuğu Reis ve tayfasına, deyim yerindeyse büyümüş de küçülmüş bir edayla "seni yerim sosis" der. "Şişman sosis" - "uzun sosis" diye devam eder, burada film kapanır ve jeneriğe geçilir. O dönemde çok tartışılmıştır bu reklam. O yaşta bir kız çocuğunun reklamda kullanılmasının etik, psikolojik ve toplumsal yanı epey sorgulanmıştır. Tartışmalar sosisin özellikle Amerikan filmlerine özgü erkek cinsel organına atıfla kullanımına kadar varmıştır. O yıllardan sonra da aynı marka, yine sosis reklamlarında kız çocuklarını kullanmaya devam etmiştir. Haber bülteninin sunum biçimi, kullanılan ifadeler ve reklamın biçim ve içeriğiyle bu sekans da Bordwell'in yukarıdaki ifadesinde olduğu gibi bir kitle iletişim aracı olarak televizyonun kabalığına dair bir parodidir.

Son olarak bu tek çekimden oluşan plan sekansın, televizyona dair bir parodi olmasının dışında pek çok anlamı da içinde barındırdığını öne sürüyoruz. Seyirciye bunun bir film olduğunu bir film izlediğini anlatması bakımından bir yabancılaşma, sorgulama anı oluşturması; bununla bağlantılı olarak karakterle-Mahsun'la özdeşleşme kurma ya da acıma duygusunu kesintiye uğratması; fakat öte yandan bu modern yaklaşımla beraber suçlunun kim ya da Reis mi ve tayfası mı olduğu ya da bu bir ayna evresi ise suçlunun biz mi olduğumuza dönük anlamdır. Suner'in ifadesiyle (2006, s. 246) "seyirci kalma daima suç ortaklığını da içeren bir durumdur. Tabutta Rövaşata, final sahnesinde izlediğimiz komedi tadındaki dehşet öyküsünün odağını kaydırır. İzleyici öykünün dışında değil, içindedir." Filmde de zaten, karakterlerin bize-kameraya bakmasıyla, seyirci en baştan beri filmin ve öykünün içindedir ve tüm suçlara ortaktır.

Neticede Reis ve diğerleri gözlerini yukarı dikmiş Mahsun'a bakarken, filmin başında Mahsun'un ekrana doğru ve kamera yüksekliği gereği bize yukarıdan "buradayız" dediği akla gelir. "Kıyıdaki", "Kenardaki", "Köprüaltındaki", "Sınırdaki" Mahsun, esasında "yukarıda" olandır. Herkesin bir gün mutlaka olacağı gibi birkaç dakika da olsa artık meşhurdur. Reis ve diğerleri, televizyonda çizilen Mahsun profiline itiraz etmez. Mahsun'un son zamanlarda yaptıklarından dolayı bir hak vermeyeyle ilgili bir suskunluk

da değildir bu; televizyon dünyası ve anlatılanların sihiridir. Mahsun'u ilk elden onlar bilir ve tanır. Ancak televizyonun ürettiği gerçeklik, artık tek gerçektir. Öte yandan Mahsun'a göre orta tabaka olan Reis ve diğerlerinin mevcudiyetlerinin garantisidir, Mahsun gerçekliğinin televizyonda üretilmesi. Çünkü daha önce polis ve devletin diğer kurumları zaten üretmiştir o gerçekliği: Mahsun'un bir öteki olduğu gerçeğini. O halde Hartmann'ın (2012/2014, s. 9) şu sorusunu soralım: "Tüketim toplumu, mevcudiyetini neden ötekileştirme vasıtasıyla garantiye alıyor ve orta tabaka gerçekte düşerken gözünü neden yukarıya diyor?" Kimbilir, belki televizyon burada olduğu gibi yukarıda konumlandığı içindir?

Televizyon dışında sinemada da ötekine, "duyulmayan sese kulak vermek değil, onu görünür kılmak, evet duyulur bile değil, 'görünür' kılmak" (Baker, 1996, s. 26), odaklı filmlerin, yukarıdan bir bakış, sahte bir demokrat tavır takınma riski her zaman vardır. Bu, en çok tartışılan konuların da başında gelir. Film bu sekansla bu riski de önümüze koyar görünmektedir. Film Mahsun'un bize yukarıdan bir yerlerden baktığı bir hâl almıştır artık. Biz Reis ve tayfasına; onlar da bize bakmaktadır. İğneyi de çuvaldızı da birbirimize batırmamız gereken bir andır bu. Hiç de didaktik olmayan doğal bir sahnedir. Reis ve tayfası aynadaki suretimizdir artık. Filme göre ise onlar Mahsun'a bakmaktadır artık. Hiçbiri Mahsun gibi televizyona çıkma şerefine nail bile olamayacaktır belki. Tüm bunlar sonunda film ne yoksulluğun estetize edildiği ne de ağır çekim hâle sokulduğu bir filmidir. Mahsun bize yukarı(lar)dan baksa da yüceltilmez. Belki de Zaim'in yaptığı gibi, göz hizamızın üzerine çıkarsa ve ancak o konumdan "buradayız" derse, Mahsun'u farkedebiliriz.

Fakat şu soruyu da mutlaka soralım. Bu tek çekimlik haber sekansı sonda değil de başta verilseydi; yani sonuç başta olsaydı (*flashback*) ve biz olayları başa sarıp ilerleseydik, film aynı etkiyi yapar mıydı? Yine Bordwell'in ifadesiyle biçimdeki bu değişiklik, "çağdaş filmlerin önemli bir yönelimini haber verir ve izleyiciye Brecht tarzında 'A-efektini', yani bir film izlemekte olduğunu hatırlatır"(1976/2011, s. 236). İzleyici böyle bir konumdan hareketle filmi izlemiş olsa ne olurdu? Bordwell'in *Yurttaş Kane* (Welles, 1941) için yaptığı bu yorumlardan hareketle filmin yine *Kane* gibi bir etki yapacağını ifade edebiliriz. *Kane*'in sonunda, elbette filmin içeriği, biçim ve biçimi de gereği, bir ibret ve acıma duygusu oluştuğunu ifade edebiliriz. Mahsun'la ilgili haberi, yani Mahsun'un sonunu baştan bilgilenerken izleseydik, muhtemelen bu haliyle yüzümüze



inen tokat ve rahatsızlık hissi oluşmayacak, film de muhtemelen Mahsun'un Hisar'da tavus kuşunu keserken yakalanmasıyla bitecek ve ibret, acıma ve mizahla karışık duygularla yerimizden kalkacaktık. Fakat film, öyle bir *flashback* oyununa başvurmadan da, bir film izlemekte olduğumuzu sürekli hatırlatmaktadır. Yine de sanat filmi ya da modern film kategorisinde değerlendirilen bu filmin, pek çok açıdan bu kategoriyle uyuşmadığını "Son söz(ler)" kısmına saklamak üzere burada noktalayalım.

#### **4.2.1.10. Parçalardan bütüne: Son söz(ler)**

Filmin sanat ya da modern film kategorisiyle uyuşmayan en temel özelliğinin müzik kullanımını olduğuyla başlayalım "Son söz(ler)"e. Filmin müziklerine açılan parantezlerin nedeni, gerek bu filmde müziğin kurucu işlevi ile 90'larda film müziklerinin, "soundtrack" denilen film müzikleri albümlerindeki artışla başka bir düzeye erişerek, bu alanın film ve müzik ile genel üretim ilişkileri içinde edindiği roldür.

Müziğin hiç kullanılmaması ya da minimum kullanılmasıyla öne çıkan modern filmlerin aksine filmde müziğin kurucu bir rolü olduğu analizle ortaya çıkmaktadır. Kendilerini "Türk Psychedelic müziğinin öncüsü" (Babazula Bio, 2019) olarak tanıtan Baba Zula'nın film için besteledikleri müzikler, özellikle Mahsun'un maddi dünya ve üretim ilişkileriyle verdiği mücadele ve sınavlarda, sahne ve sekans kuruluşlarında belirleyici olurken; Yansımalar'ın filmde bir yıl önce çıkardıkları albümün yoğun tasavvuf öğeleriyle dolu müzik parçaları ise, Mahsun'un ve etkileşim içinde olduklarının daha insanî hasletleri ile insana ve insanlığa dair unsurların altlarının çizilmesinde etkilidir.

Dolayısıyla filmde madde ve ruh arasındaki çatışmaya ve diyalektik ilişkiye dair bir görünümün ortaya çıktığını öne sürüyoruz. Bu ikili karşıtlıkta ise kazanan, son görünümde maddenin üretim ve yeniden üretim ilişkileri gibi görünürken, film sonda, insanlığa dair soruları da yine maddenin alanına taşımaktadır. Mahsun'un düştüğü hapisanede şimdi nasıl davranacağı, Reis'in ya da polisin ifadeleriyle daha önce de olduğu gibi hapisaneyi soyup soymayacağı bilinmez; ancak Mahsun'un düştüğü durumlarda, insanlığa ya da insana düşen pay, üretim ilişkilerinin döngüsü içinde seyircinin konumu ve elbette kendisi de düşüşte olan orta sınıflarla, özellikle Türkiye özelinde düşüşte bir toplumun görünümü ve o topluma düşen pay, filmin her daim güncelliğini koruyan sorularıdır.

Öte yandan tarihî yapılar (Ayasofya, Rumeli Hisarı, Galata Köprüsü), karakterler (Fatih Sultan Mehmet, Kanunî Sultan Süleyman) ve müzik parçaları; özellikle Rumeli Hisarı ve mehter marşları, filmi tarihî unsurlardan, geniş bir tarihselliğin ve o tarihselliğe özgü ilişkilerin içine taşıyıp yerleştirmektedir. Boğaz'ın kendisi de tarihî bir unsur olduğuna göre; film, Ayasofya, Rumeli Hisarı, Galata Köprüsü ve Fatih Sultan Mehmet Köprüsü, İstanbul'un üst üste binen tarihsel ve coğrafi katmanlarıyla birlikte, idaresi altına girdiği devletler ve siyasî erklere dair katmanları ve elbette geçirmiş olduğu üretim ilişkileri katmanlarına dair de bütüncül bir birliktelik sunar.

Öte yandan *Tuna Dalgaları* vals ve Tuna Nehri'ne dair mehter marşları, hem günümüzde bu nehir üzerinde yer alan ülkeler hem de geçmişte bu nehir üzerinde yerleşmiş Osmanlı aracılığıyla kurulan yine çatışmalı ve diyalektik ilişkiyi açığa çıkarmaktadır. Geçmişte Tuna Nehri, Avrupalılar ve genelde Batı için Osmanlı ve Doğu arasındaki gerileyişleri iken; Osmanlı açısından ise Batı'ya ilerleyişin bir metaforu değil kanlı-canlı ete kemiğe bürünmüş bir hâlidir. Aynı Tuna, belli bir zaman sonra ise, bu kez Osmanlı adına geri çekiliş hattını oluşturmuştur. Böylesi bir tarihsellik, özellikle günümüzde de devam eden Doğu-Batı gerilimine, özelde ise bize özgü kafa karışıklıklarına dair soruları ve görünümleri önümüze getirmektedir. Filmde bu yönde hem metaforik hem de ilk elden anlamların oluşturulmasında, özellikle mehter marşlarına kurucu bir işlev yüklenmiştir. Sadece genele özgü değil; tek tek sahne ve sekansların kuruluşlarında hem anlam düzeyinde hem de o anlamı ilk elden kuran Mahsun'un jest, mimik ve tepkileri ile mehter marşlarının sözleri arasında karşılıklı bir ilişki söz konusudur. Mehter marşlarının tarihî bir yapıda kullanılması fikri de, yine sermayenin tarihselliği ve neoliberal bağlamın içine yerleştirilerek, ilişkiselliğin marjı genişletilmiş ve adeta tarihsel ilişki ağları örülmüştür. Her ne kadar yönetmenin ve filmin fanatikleri, filmi göklerden inen vahiylerle okuma eğiliminde olsalar da, Yönetmen Zaim, verileri göklerden değil; somut verili koşullardan çıkarmış görünmektedir. Mahsun da tüm bu katmanların üzerinde mücadele verirken; esasında hepsinin altında ezilmektedir.

Öte yandan “80’lerle birlikte Türkiye’de yaşanmaya başlayan siyasal değişim ve ekonomik dönüşüm süreci, kuşkusuz her alanda olduğu gibi sinema ve onun müziği üzerinde de etkisini göstermiştir” (Pekman, 2004, s. 42). Türkiye’nin artık iyice neoliberal yörüngeye girdiği “1990 sonrasında yaşanan ve ‘pop müzik patlaması’ olarak

anılan olgu” (Taşbaşı, 2004, s. 71) ile birlikte, film ve müzik birlikteliğinin bir ürünü olan film müziği albümleri de, üretim ilişkilerine dair pastanın bir diğer dilimini oluşturmuştur. Çünkü 90’larla birlikte, bir müzik albümü satın alma davranışı, bir kalıp ve yaşam biçimi olmuştur. Böylesi kalıplar içinde hoş giden bir filmin hoş giden müziklerinin de alışveriş sepetine girme ihtimali yükselmiştir. Türkiye’de ilk, *Toprağın Teri* (Soyarslan ve Baytan, 1982) “filminin Mehmet Soyarslan tarafından yapılan müziği LP formatında bir albüm olarak yayımlanmıştır” (Pekman, 2004, s. 43). 80’lerden başlayarak film müziklerinde önceki yıllara göre gözle görülür bir yoğunlaşma göze çarparken, özellikle 90’larda Türkiye’de müzik piyasasının endüstrileşmesi ve 90’ların ikinci yarısında CD teknolojisinin yaygınlaşması ve *müzik market* adı altında zincilerin çoğalması, film müziği ya da *soundtrack* albümlere olan ilginin bir diğer görünümüdür. *Tabutta Rövaşata* ve Baba Zula grubu birlikteliğinde ise ilişki ters denebilecek bir görünüm sunmaktadır. Baba Zula’nın doğuşu ve tanınması bir noktada *Tabutta Rövaşata* ile olurken, son tahlilde hem film hem de müzikler karşılıklı bir ilişki içinde birbirlerinin tanınmasında eş anlamlı bir etki yaratmıştır. Keza Yansımalar grubunun filmde bir yıl önce çıkardıkları albüme ait müzik parçaları filmi taşıyan bir başka unsurken; filmin de müziklere ve müzikleri yapan gruba dikkati yöneltmesi ilişkinin diğer yönünü oluşturmuştur. Baba Zula’nın, o dönemin önemli plak şirketlerinden Ada Müzik etiketiyle filmle aynı yıl piyasaya sürdükleri *soundtrack* albüm, üretim ilişkilerinin hem genel hem de özel görünümleri adına önemlidir. Dolayısıyla *Tabutta Rövaşata* müzik-yoğun bir film olarak öne çıkmaktadır. Müzik, hem film içi hem de filmi dışı kuruluştaki aslı bir unsurdur. Bu yönüyle müziğin, özellikle Hollywood klasik anlatı biçimiyle kullanımına karşı durarak minimal kullanan ya da hiç kullanmayan modern anlatıyla bir uyulaşım içinde değildir.

Bir başka husus da, filmin klasik anlatı biçimi olan giriş-gelişme-sonuç birliği doğrultusunda ilerleyerek modern anlatıya özgü uyulaşımlara uymamasıdır. Fakat filmin klasik anlatıyla uyulaşmayan yönleri ise gerçeklik ve yabancılaş(tır)maya dönük tavrıdır. Karakterlerin seyirciye dönük yabancılaş(tır)ma anlatılarına dair analizleri bir daha yinelenmeyeceğiz. Onun yerine filmin tarihselliği ile zaten sağlanan gerçekliğin diğer yönleri üzerinde durmak gerekiyor. En başta film gerçek bir karakter ve ona dair hikayelerden bir uyarlamadır. Ancak bunun biraz daha serbestliğe kayan ve yönetmenin yorumlayışıyla şekillenen bir uyarlama olduğunu belirtmek gerekir. Dursun Toktay da

Hisarüstü’nde yanından eksik etmediği çay kaşığı yardımıyla araba çalan bir hırsızdır. Toktay’ın hikayesi yer yer daha eğlenceli bir hâl barındırırken, Mahsun’un hikayesi trajik olmasının yanında kara mizaha daha yakın bir görünüm sergiler. Toktay’ın hikayesi kendiyile ilgili haberlerde anlattıkları ve anlatımın tonu belki de onu bir avare ya da *Flâneur* olarak yorumlanmasında etkili olabilir. Hatta bu etki film ile ilgili pek çok yorumda da merkeze yerleşmiştir. Oysa, filmde Mahsun’un bir avare ya da *Flâneur* olmadığına dair, yine filmin kendinden çıkan iddiaları sıralamıştık. Mahsun, zevk ve haz peşinde bir karakter değildir. Dolayısıyla arabaları da haz için çalmaz. Baudelaire’in şu dizelerinde somutlanan bir *flâneur* tipin izine Mahsun’da rastlanmaz:

Gönlüm rahat, çıktım dağın tepesine,  
Hastane, hapsihane, kerhane, araf, cehennem,  
Kent görünüyor tüm genişliğince,

Çiçekler gibi açar tüm aykırıkları.  
Boşuna gözyaşı dökmeye gitmezdim oraya,  
Sen de bilirsin, ey Şeytan, kırık umutlarımın anası;

Kocamış bir kadının kocamış belalısı gibi  
Sarhoş olmak isterdim o koca orospuyla,  
Cehennem büyüğü gençleştirdi beni.

Sabah yataklarında uyu daha gönlün dilerse,  
Ağır, karanlık, nezleli, gönlün dilerse dolaş  
Altın işlemeli akşam perdelerinde,

Seviyorum seni, rezil başkent! Oropular  
Ve haydutlar, sunduğunuz hazlar sonsuz,  
Yazık ki anlamaz bunları bayağı inançsızlar (Baudelaire, 1869/2013, s. 117).

Mahsun da İstanbul’un yükseklerine çıkar. Belki de “geber” dediği için öldüğünü düşündüğü Sarı’ya karşı vicdan azabından ötürü mezarına gidememiştir; ancak sonrasında tek başına Aşiyân Mezarlığı’nın tepelerinde görülür. Arkasında da tüm kent genişliğince uzanmaktadır. Ancak bu dizelerdeki keyif ve hazza dayalı coşkulu avarelik hâli Mahsun’da yoktur. Mahsun’da başına gelenlerle mücadele adına şehri yukarılardan bir yerlerden izlemek gibi bir tutum da gözlenmez. Gerçi tavus kuşlarından birini alıp Hisar’ın üstlerinde bir gedige tünemesi örnek gösterilebilir; ancak onda bile soğuk ve yağmur yüzünden seyretme eylemi kesintiye uğrar. Hem orada bile Mahsun, tünediği gedikten de ötürü yüzü bize, sırtı şehre dönüktür. Eylemin odağında da tavus kuşu vardır.

Dolayısıyla Mahsun'un gözünden İstanbul, "sana dün bir tepeden baktım, Aziz İstanbul" dizelerindeki *Aziz İstanbul* (Ersoy, 1995) değildir. Bülent Ersoy'un filmde bir-bir buçuk yıl önce çıkardığı *Alaturka 1995* albümünde ilk sırada olan *Aziz İstanbul* şarkısı, gerek bu yeniden yorumu gerekse müzik videosu ile hatırlı sayılır bir etki yaratmıştır. Bu, albümden bir yıl önce İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanlığı devralan Refah Partisi ve R. Tayyip Erdoğan'la denk gelen mi, yoksa getirilen bir zamanlama mıdır bilinmez; ancak albümden altı ay kadar sonra "Ağustos 1995 tarihli bir Büyükşehir Belediyesi *Bülten*'inde, genç bir erkeği Boğaz'dan tarihî yarımada bakarken gösteren bir karikatür" ve üzerindeki diyalogların albümle denk gelip örtüştüğü, Stokes'un (2012, s. 216) önemli bir tespittir. Ya da bu, karşılıklı bir ilişkilidir. Karikatürdeki "genç adam, 'Pes be kardeşim, ne içkisi yahu? İnsanın bu güzellik karşısında başı dönüp zaten sarhoş oluyor!'" der (Stokes, 2012, s. 216). O dönemde İstanbul Büyükşehir Belediyesi aracılığıyla İstanbul'da yoğun bir alkol karşıtı kampanya yürütülmektedir. Stokes'a göre bu karikatür, söz konusu kampanyanın bir parçası olsa da, "bu imge daha genel olarak, onların aynı anda hem modern hem de İslami bir İstanbul'a ve de buna uygun düşen yurttaşlık fiillerine yönelik çalışmalarının arka planına ilişkin anlamlara sahiptir" (2012, s. 216).

Filmde ise Mahsun'un konumu bununla tam bir karşıtlık içindedir. Belirttiğimiz gibi Mahsun'un İstanbul'un tepelerine ya da Hisar'ın zirvelerine kurulup oradan İstanbul'u seyrederek sarhoş olmak, kendinden geçmek ve bunu keyif ve de haz için yapmak gibi bir tutumu yoktur. Mahsun zaten doğrudan içki içer. Bunda da amaç, yine keyiften ziyade, soğuğa karşı sıcak hissiyatı oluşturduğu içindir (fakat yine de alkol ısıtmaz geçici bir sıcaklık ve ısınma hissi verir). Yani en temel ihtiyacı olan barınma ve korunmadan mahrum olması içkiye yönelmesinde birincil unsurdur. Elbette Mahsun şehri seyre dalar. Genelde kıyıdaki iskelede yaptığı bu eylemde ise Reis'in teknesini, yani akşam yemeğini beklemektedir. Bunun dışında Boğaz'ı seyrettiği anlarda da bir keyif ve sarhoşluk hâli yoktur. Ya bir zorlukla karşı karşıyadır ya da gelecek zorlukları, sanki denizin durumundan anlamak ister gibi hâller sergilemektedir. Sonda, artık sıfırı tükettiğinde ise, bir ağaç dalına bağladığı ipin ucuna takılacak balıklar için denize bakmaktadır. Mahsun, Büyükşehir Belediyesi'nin karikatüründeki genç gibi *Aziz İstanbul*'a tepeden bakıp sarhoş olarak onun gerçek yüzünü ıskalamak ya da anda bile olsa yok saymak yerine; zaten esas yeri olan kıyıda gerçek İstanbul'a bakarak, her şeye

rağmen ona tutunmaya çalışmaktadır. Neticede İstanbul'a tepeden bakarak güzellikleriyle sarhoş olan *Belediye Bülteni*'ndeki karikatür gencin yeri de o tepeler değil; aşağılarda bir yerlerde, gerçek İstanbul'un içindedir. Mahsun'un Kadın'dan gördüğünü düşündüğü ihanet sonrası dışında, sarhoş görüldüğü bir an da yoktur. Ancak Sarı'nın cenazesinde Reis ve tayfalarının, Hoca'nın karşısında içki içerek mezarı sulaması, Hoca'nın da "sabır çektigine" yorulabilecek vurgular da söz konusudur. Tarihsel ve diyalektik olarak şeyler karşıtlarını yaratırlar.

İstanbul'da 1996 yılında başka önemli hadiseler de meydana gelmiştir. "Sürdürülebilir insan yerleşimleri oluşturulması ve herkes için yeterli konut sağlanması yönünde oluşturulmuş bir Birleşmiş Milletler Programı" (Habitat Konferansları, 2018) kapsamında 20 yılda bir düzenlenen konferansların ikincisi 3-12 Haziran 1996'da gerçekleştirilmiştir. Elbette konferansa dönük "beyin fırtınaları", projeler, tartışmalar ve uygulamalar, yıllar öncesinden İstanbul ve ülke gündemini meşgul etmeye başlamıştır. "Yaşanabilir Kentler" temalı konferans öncesi, dünyanın dört bir yanından İstanbul'a gelecek misafirleri etkilemek adına, "temizlik" adı altında operasyonlar yapılmıştır. Taksim ve çevresindeki hayat kadınları, travestiler ile sokak çocukları ve dilenciler kentten sürülmüştür. Kaldırımların bir bölümü, en ufak yağmur ya da suyla temas sonrası kayganlaştığı yürünemez duruma gelen boyalarla boyanmıştır. Sokak hayvanları toplu iğneli et ve köftelerle iç organları parçalanarak ya da zehirlenerek öldürülmüştür.

Neticede İstanbul'un bir bölümünde bunlar olur ve kente dair böylesi imajlar çizilirken, film ise başka, en azından çok daha gerçekçi bir İstanbul ortaya koymak ister bir tavır içindedir. Lefebvre'nin tasarlanmış mekân temsilleri ile yine onun yaşanan / oturlan / kullananların temsil mekânlarına; Osmanlı'nın mehteri ile tasavvufun semâsinden, Viyana'nın valsine; Tuna boylarından İstanbul'un üst üste yığılmış katmanlarına kadar film, üstten yazılan tarihe karşı alttan bir tarih yazma girişimiyle iç içe bir konumdadır. Film, aynı zamanda kendi de Kıbrıslı-Adalı bir yönetmenin, dışarıdan-kıyıda, ülkeye ve İstanbul'a bakış denemesidir. Tesadüf buy a; film, tam da yukarıdan yazılmaya başlanan bir başka tarihin, 3 Kasım 1996'da meydana gelen Susurluk Kazası ile ortaya dökülen ilişkilerle ilgili taze tartışmaların ortasında, 15 Kasım 1996'da gösterime girmiştir. Filmin devlet-millet-insan ilişkilerine dair yorumları, dönemle tam olarak örtüşür. Tarlabaşı hususu ise ilgili yerlere ek olarak "Sonuç" kısmında yine ele alınacaktır.

## 4.2.2. Eşkya

### 4.2.2.1. Filmin künyesi

Eşkya: Yavuz Turgul'a ait bir Türk filmi. Senaryo: Yavuz Turgul. Görüntü Yönetmeni: Uğur İçbak. Müzik: Erkan Oğur, Aşkın Arsunan, Kazancı Bedih ve Ekibi. Sanat Yönetmeni: M. Ziya Ülkenciler. Ses: Yunus Acar. Kurgu: Onur Tan ve Hakan Akol. Oyuncular: Şener Şen (Baran), Uğur Yücel (Cumali), Sermin Şen (Keje), Yeşim Salkım (Emel), Kamuran Usluer (Mahmut Şahoğlu-Berfo), Ülkü Duru (Emel'in Annesi), Özkan Uğur (Sedat), Necdet Mahfi Ayral (Andrey Mişkin), Kayhan Yıldızoğlu (Artist Kemal), Güven Hokna (Sevim Abla), Kemal İnce (Mustafa), Melih Çardak (Demircan), Settar Tanrıöğen (Kız Naci), Celal Perk (Deli Selim), Ümit Çırak (Cimbom), Rıza Sönmez (Avarel), Romina (Sekine), Kezban Altuğ (Fatma), Kurtcebe Turgul (Jilet Cemal), Can Yılmaz (Hakan), Yurdan Edgü (Cumali'nin Halası), Zübeyde Erden (Ceren Ana). Yapımcı: Mine Vargı. Yapım: Filma Cass, 1996. Dağıtım: Warner Bros. . Süre: 122 dakika.

### 4.2.2.2. Genel görünüm

Eşkya, Baran adlı bir şakinin, 35 yıllık bir hesabı kapatmasının öyküsüdür. Yönetmen Yavuz Turgul'un senaryosunu da yazdığı film, beşinci sinema filmidir. Gazetecilik mezunu olan Turgul, uzun yıllar gazete ve dergilerde gazetecilik yaparken, 1976'dan itibaren Arzu Film için senaryolar yazmaya başlamıştır. Sinemada ilk yönetmenliğini 1984'te senaryosunu da yazdığı *Fahriye Abla* filmiyle gerçekleştirmiştir. *Eurimages*-Avrupa Sineması Destekleme Fonu yardımı alan ve toplam üç yapım şirketi tarafından çekilen *Eşkya*'nın bütçesi oldukça geniştir. Dağıtımcısı da, yukarıda verildiği gibi Amerikan *Warner Bros.* şirkettir. 29 Kasım 1996'da gösterime girerek toplam 57 hafta perdede kalan film, "2,572,287" (Yavuz, 2012, s. 133) kişi tarafından izlenerek Türk sinemasının izleyici rekorunu kırmıştır. Bu rekor 2001 tarihli Yılmaz Erdoğan ve Ömer Faruk Sorak'ın birlikte yönettiği *Vizontele* filmiyle kırılmıştır. Filminden yalnızca 26 gün önce, 3 Kasım 1996'da meydana gelen Susurluk Kazası, filmdeki devlet-iş adamı-mafya ilişkileriyle ilgili göndermelerin seyirci tarafından okunup anlamlandırılmasında önemli bir yere sahiptir. Film, Türkiye'yi ABD'nin Akademi Ödülleri'nde (*Oscar*) temsil etmek için aday adayı olmuş; ancak ilk aşamayı geçerek aday statüsünü alamamıştır.

#### 4.2.2.3. Jenerik: Eve dönüş

Film, Avrupa Konseyi'nin *Eurimages* Fonu desteğiyle çekildiğine dair notla başlar. 1988 yılında kurulan "Eurimages Avrupa Sineması Destekleme Fonu 1989 yılında ilk destek faaliyetlerine" (Yavuz, 2012, s. 78) başlamıştır. Projelerin bütçelerini garantilemelerinin yanında, "fona üye ülkelerden bir ortak yapımcı eşliğinde dosyalarını hazırlaması gerekiyor" (Yavuz, 2012, s. 78). Filmin ana yapım şirketi, 80'lerde reklamcılığın hareketlenmesiyle eş zamanlı kurulan *Filma-Cass* iken, Fransız *Artcam* ve Bulgar *Geopoly* de ortak yapımcılardır. Deniz Yavuz'un aktardığına göre (2012, s. 81) *Eşkîya*, "137 bin 204 avro" *Eurimages* desteği almıştır.<sup>64</sup>

"35 yıl önce Cudi dağında bir eşkıya çetesi, jandarmanın tarafından yakalandı. Bu 35 yıl içinde ya hastalıklardan, ya da hesaplaşmalardan dolayı şakilerin hepsi cezaevlerinde can verdi. Biri dışında...". Film böylelikle bir karakteri merkeze aldığını, çizdiği bu çerçeveye baştan ortaya koymakta ve bir bakıma izleyiciyi de sınırlamaktadır. Ancak şaki ve çoğulu eşkıya arasındaki fark ve filmin *Eşkîya* olan adı göz önüne alındığında, ya "biri dışında" denilen şaki dışında başka şakiler de vardır filmde; ya da eşkıyalık (kurumu) bu şakide temsil edilmekte ve toplanmaktadır. Ya da eşkıyalık, başka bağlamlara doğru genişletilmektedir. Bu arada Kur'an'da Hûd Sûresi'nin 44. Ayeti'nde "Ey yeryüzü! Yut suyunu. Ey gök! Tut suyunu" denildi. Su çekildi, iş bitirildi. Gemi de Cûdî'ye oturdu ve 'Zalimler topluluğu, Allah'ın rahmetinden uzak olsun!' denildi" (Kur'an-ı Kerim, 2013, s. 225) olarak aktarılanlara göre, Nuh'un Gemisi, tufandan sonra Cudi dağının tepesine oturmuştur. Cudi, bugün Şırnak ili sınırları içindedir. Şırnak ise Şehr-i Nuh anlamına gelmektedir.

Şimdi Şanlıurfa Viranşehir Ceza ve Tutuk Evi'nin demir kapısı ağır ağır açılmaktadır. Mekân gerçektir, kapı ve tabela bazı değişikliklerle bugün de korunmaktadır. Kapıda bir Adam ya da bir önceki serime göre hayatta kalan şakilerden-eşkîyadan "Biri" (Şener Şen) belirir. Kapı kapanırken, açılırken çıkardığı gıcırtyı ikiye üçe katlamıştır. Elinde tahta bir bavul perdenin soluna yönelir ve çıkar. Kamera vinç üzerinde yukarı doğru çok kısa bir an devinir. Böylelikle parmaklıklar arasından cezevi binası ve o binaya doğru yönelen yeşillikler içinde uzanmış bir yol ve bahçe görünür. Ardından o yılların teknik koşulları içinde, üzerinde oldukça çalışıldığı anlaşılan bir zincirleme kurgu anı belirir.

<sup>64</sup> Filmin çekildiği yıl döviz cinsi Alman Markı olmalıdır. Yavuz, bu konuda bir bilgi vermemektedir.



Cezaevi, yeşillik yol, açık gri renk cezaevi kapısı perdedeyken, önce perdenin sağ alt yarısında-cezaevi kapısı üstünde simsiyah bir alan belirir. Ardından sola doğru önce bir toprak yol ve en solda da sapsarı otlarla kaplı bir alan. Yolun sağında otlar yakılmış olduğundan zift gibi simsiyahtır. Sol tarafta ise sarı otlar durmakta, bu karşıtlık arasında toprak yol uzanmaktadır.

Filmin bu anı-karesi, (perdenin üst yarısında) demir parmaklıklar arkasında fakat yeşillikler içinde ama cezaevi yapısına giden bir yol ile; (perdenin alt yarısında) çorak bir arazi üzerinden bize doğru uzanan toprak yol arasında bir karşıtlık kurmaktadır. Keza toprak yolun yakılmış otlar yüzünden simsiyah sağ tarafı da, henüz yakılmamış - belki hiç yakılmayacak sararmış otlarla kaplı sağ tarafı ile- ikinci bir karşıtlık oluşturmaktadır. Bunun bir karşıtlıklar hikayesi olacağına dair bilinçli çekim ve kurgu tasarımlarıyla teknikleridir bütün bunlar. Akabinde yolun tepesinden bize doğru bir otobüs belirir. Buna yanık bir erkeğin sesinden bir uzun hava/ağıt eşlik eder: "Oy aman Fırat" ya da tam adıyla *Kesin Şu Fırat'ı Bu Yıl Akmasın*. Bu ağıt "Aziz Çelik tarafından derlenmiştir" (Turhan ve Akbıyık, 2012, s. 207). Ağıt, askerliğini Şanlıurfa'da yapmakta olan oğlunu görmeye giden Hamo Dayı adlı bir adamın, Fırat Nehri'ni geçmek için bindiği ilkel salın batması sonucu boğularak ölmesi üzerine yakılmıştır. "Fırat, Hamo Dayı gibi çok canlar yakmıştır" (Turhan ve Akbıyık, 2012, s. 207). Belli ki Fırat, görüntüdeki şakilerden "Biri"nin de canını yakmış ya da yakacaktır. Şimdi perdenin alt yarısında, toprak yolun üstünde filmin adı tamamen küçük harfler ve sanki bir daktilo ile yazılmış bir biçimde belirir: "Eşkîya".

Parmaklıkların, yani cezaevinin dışında adamın içine karışıp kaybolduğu mekân-dünya toz toprak içinde kurak-çorak bir hâldedir. Su ise hayattır; ancak Fırat'ın suyu, hayat alır, can yakar. Ona dair ağıt "hainsin Fırat, ben ne edeyim Fırat, zalimsin Fırat" sözleriyle devam ederken, otobüsün içinde ön planda, az önce cezaevinden çıkan, kafasında siyah-beyaz desenli poşusuyla "Biri" ve arka planda-otobüsün arkasında kafasında kırmızı poşusuyla ağıdı yakan bir adam görülür. "Anamı-babamı alıp götürmesin" sözleriyle birlikte tozu dumana katan otobüs daha yakın planda bize doğru ilerlerken görülür ve soldan çıkar; kalabalık ve pazar yeri denebilecek bir alana girer. Kapılar açılır, tahta bavuluyla "Biri" de iner otobüsten. Aceleyle yoksul-harap çarşı-pazar ve sokaklardan geçip gider.

Şimdi bir otel odasındadır. Yatağa uzanmış, gözünü tavana sabitlemiş düşünmektedir. Biz de ona ve mekâna üst açıyla tepeden bakarız. Perdenin sağında lavabo, üstünde duvara monte edilmiş bir ayna ve hemen üstünden sadece o bölgeyi aydınlatan bir ampül açıktır. Oradan süzülen ışık odanın ya da perdede/çerçeve de gördüğümüz alanın yarısını aydınlatarak, yine aydınlık-karanlık olmak üzere bir karşıtlık oluşturur. "Biri" karanlık tarafa doğru bakıyordur. Karanlığa doğru gözleri usulca kapanır, uykuya dalar.

Ertesi gün bir tepenin başındayız. İlerideki vadi bulanıktır. "Biri" sırtı bize dönük vadiye doğru bakar şekilde sağdan girer. Şimdi fonda Erkan Oğur'un kendi tasarımı sekiz telli elektrik gitar ve onu çalarken kullandığı *ebow* adlı aparattan yükselen hüznü bir müzik vardır. *Ebow* yani *electronic bow*, arşe olarak da bilinen keman vb. enstrüman yaylarının elektro-manyetik bir biçimidir. İki parmak genişliğinde bir kutu içine yerleştirilmiş iki elektro mıknatıs ve pilden oluşur. Gitar teller üzerinde konumlandırılıp herhangi bir tel-nota vuruşunda cihaz düğmesiyle tetiklendiğinde, tellerin bir yay gibi gerilip titreştiği görülür. İcracının tarzı ve tavrına göre oluşan ses üflemlerli ya da yaylı; ya da her ikisine de benzer bir sestir. Erkan Oğur'un şimdi buradaki tavrıyla oluşan ses, yaylı tambur ve duduk ile ney arasında tınlayan bir sestir. Uhrevi ve ölümü çağrıştıran bir duygu-atmosfer oluşurken, "Biri" bize doğru döner, etrafına-gökyüzüne bakar ve tekrar sırtını dönüp aşağı doğru iner. Ardından, tepeden ve yamaçlardan aşağı keçi gibi seke seke indiği çekim gelir. Uzakta bir zerre gibi görünecek şekilde kamera merceği geriye doğru çekilir. Zincirleme bir geçişle yine üst açıyla tepeden aşağıya doğru bakan kameranın merceği bu kez ileriye doğru kayarak yaklaşır ve onu takip eder. Yine zincirleme bir geçişle bir başka tepenin üstünde yol almakta olan "Biri"nin arkasında yemyeşil bir su uzanmaktadır. Yine zincirlemeyle geçilen bir başka çekimde "Biri" kayalıkların önünde yol almaktadır. Kesmeyle bağlanan bir sonraki çekimde "Biri" yıkıntı yapıların arasında şaşkın ve gördüklerine anlam veremez bir durumdadır. Bir diğer kesmeyle yıkıntıların arasından bir açıklığa çıkar. Bir yerleri/şeyleri aramaktadır. Müziğin girizgâhı da jenerik yazıları da son bulur: "Senaryo/Yönetmen, Yavuz Turgul".

#### **4.2.2.4. (İlk) Yüzleşme**

"Biri" bir başka tepe başından aşağıya doğru bakarken, bu kez perdenin solunda konumlanmıştır. Erkek solist (Erkan Oğur), söz ve müziği İzzet Altınmeşe'ye ait, derlemesini ise İhsan Öztürk'ün yaptığı, *Şu Fırat'ın suyu akar serindir* (Güldoğan, 2011,

s. 460-461) ile sekansı açar. Dere-tepe, iniş-çıkışlarla kurulan karşıtlıklardan sonra, "Biri" bir tepenin başında-yukarıdadır. Karşı(tlığın)da-aşağıda artık Fırat, kamera yukarı doğru devinirken ortaya çıkar. Baraj suyunun görünümü görkemli, ancak müzik ve "Biri"nin bu ana kadar olan jest ve mimikleriyle birleştiğinde trajiktir. Çünkü hemen altta baraj sularının arasında yıkıntılar da görünmektedir. "Biri", sudan geriye kalan bir avuç yıkıntıya doğru acıyla koşar. Türkü, "Ölem ölem derdo ölem akar serindir oy oy oy oy" (Oğur, 1996) derken, "Biri" de kıyıda dört döner. Türkü gibi o da ağıt yakmaktadır. Oğur da türküyü hem pes hem de tiz seslerde söylemiş, sonrasında bunlar miksle birleştirilerek eş anlı duyulması sağlanmıştır. Böylelikle bir başka karşıtlık daha kurulmaktadır. Oğur'un bundan önceki *ebow* teknikliğiyle çaldığı perdesiz gitar ve klasik gitarla birlikte icra ettiği girizgâhta da mevcut olan pes-tiz karşıtlığı, şimdi Oğur'un vokalinin gerisinde de kendini göstermektedir.

"Yarimi götürdü (anam) kanlı zalimdir ölem ölem" (Oğur, 1996) derken, tepedeki yıkıntıların arasından üstü pel-perişan kafasında kırmızı bir poşu ve elinde bir değnekle yaşlı bir kadın aşağıya doğru inmektedir. "Biri" ona doğru gelir, "Ceren Ana sen misin", der. Ceren Ana (Zübeyde Erden) onu tanımaz kim olduğunu sorar. "Biri"nin adını orada öğreniriz: "Baran" (Şener Şen). Ceren Ana, tereddütle ismi tekrarlar ve ardına "Eşkîya" diye ekler. Bu noktadan itibaren, en başta sağ kalan şakilerden/eşkîyadan "Biri" olarak serimlenen karakter, şakinin çoğulu olan, eşkıyanın doğrudan kendisi olmuştur. Baran, bir şaki topluluğu anlamına gelen eşkıyanın tek bedende vücut bulmuş ve eşkıyalık kurumunun bir temsil hâlidir: En azından Ceren Ana'nın gözünde. Baran, köye ne olduğunu sorar. Bu arada Ceren Ana'nın üzerindeki ve özellikle kafasındaki kırmızı poşu ile Eşkîya-Baran'ın kafasındaki beyaz-siyah desenli poşu da ayrı bir karşıtlıktır. Yine Ceren Ana'nın sesi de kontralto-en pes kadın sesi olarak, Baran'ın sesiyle de oldukça karşıttır. Öte yandan suyun gelişiyile her şeyin üstü örtülmüştür. İyiliklerle birlikte, buraya kadar olanlar göz önünde alındığında, özellikle kötülükler ve bazı sırların üstünü de örtmüş görünmektedir Fırat'ın suları. Artık köy bile denemeyecek harabeler içinde geriye bir tek Ceren Ana kalmıştır. Ceren Ana'nın engellemlerine rağmen herkes köyü terketmiştir. Ceren Ana için Eşkîya maphusa girdikten düzen bozulmuş, kötüler galip gelmiştir. Ceren Ana'nın düzen vurgusu önemlidir. Nasıl bir düzendir bu düzen ya da filmin kurduğu düzen; bunu film söyleyecektir. Baran'ın nerede olduğunu sorduğu uzun zaman önce şehre gitmiştir. Baran için burası bitmiştir

artık: “Yakında sıra mezarlarımıza gelecek”. Ceren Ana’yı da yanına almak ister ancak Ceren Ana gelmez. Baran yoluna-önüne-ileriye bakacaktır. Ancak köyün bu hâlinin öncesine bakmaktadır aslında. Bell ki Mustafa, köyün bu son hâlinin öncesine aittir. Ceren Ana için, görünüşe göre Baran da, kötülüğe gitmektedir. Babası da aynısını yapmış, Ceren Ana’yı dinlememiş ve bir daha geri dönmemiştir. Kendi boynundan çıkardığı üçgen gümüş kılıflı muskayı, onu mermiye ve kötülükler karşı koruyacağını söyleyerek, Baran’ın boynuna asar: Mermiye ve kötülükler karşı muskayla bir başka karşıtlık daha kurulur.

Tepelerde gerdanlık gibi sıralanmış beyaz tek-çift katlı evlerin üzerinde güneş batarken, gün geceye dönmektedir. Baran şimdi Mustafa’nın peşinde, o şehirdedir. Eşkiya’nın az önce Ceren Ana tarafından boynuna asılan muskaya eliyle kavramasıyla başlayan müzik parçasıyla açılır bu sahne. Ardından görüntüde Kazancı Bedih (Bedih Yoluk) bir gazel okur:

Nice bu hasret-i dildar (gönül tutan, sevgili) ile giryan (ağlayan) olayım  
Yanayım ateş-i aşkın ile büryan (tandırda susuz pişirilen kebabvari yiyecek) olayım.

Bu, yine aynı zamanda bir hafız olan Lütfi adlı mahalli bir şaire ait olan *Nice bu hasret-i dildar ile giryan olayım, yanayım aşkınla büryan olayım* adlı gazeldir. Şimdi, bir gelenek olan “sıra gecesi”nde, bu geleneğin temsilcilerinden Kazancı Bedih ve yanında sıralanmış saz heyeti ve ortada da çiğ köfte yoğrulduğu bir avludayızdır. Çok geçmeden kapıda Baran belirir. Kafasında kırmızı poşusu ile Mustafa (Kemal İnce), görüş alanında olmadığı halde kapıdan girenin Baran olduğunu anlar, sezer. Çiğ köfte yoğururken yüzünde oluşmuş neşe, aniden tersine döner. Artık yüzü de kapıdaki adama dönmüştür. Baran da onu tanır ve gözüyle dışarı çağırır. Bu da, bir “yüzleşme” olacaktır.

Fonda gazel devam ederken şimdi, Mustafa ve Baran içinde bir bahçeye geçerler. Hapishanenin bahçesi de böyle yeşillik bir alandı. Etrafına karşılıklı oturdukları tahta sehpa Mustafa’nın ilk sözü Baran’ın onu öldürüp öldürmeyeceğidir. Baran, onu öldüreceğini söyler. Silahı olduğunu öğrendiği Mustafa’dan, onu kendisine vermesini ister. Silah sehpanın tam ortasındadır. Baran: “Beni niye jandarmaya ihbar ettin Mustafa kardaş?. “Cahillik-yoksulluk ne dersin de” diyerek söze-isyana başlar Mustafa. Pişmandır, geceleri Baran kâbusları olmuştur, gündüzleri ise ardında onun ayak seslerini duymaktadır. Adı da ihbarcıya çıkmış, çocukları bile onunla konuşmaz

olmuştur. Fakat biri onu bu kötülüğe zorlamıştır: Berfo! Köyünün sular altında kaldığını gördüğü andaki sessiz isyanına karşı şimdi, Baran adeta yıkılmıştır. 35 yıllık hesapta, yeni isimlerle adım adım yeni fasıllar açılır. “Keje” ismi de onlardan biridir. Mustafa, Berfo’nun, Keje’yi Eşkîya’nın elinden almak için kendisini altınlarla kandırdığını söyler:

Aman bu ne? Altın! Sarı, pınl pınl, halis altın!  
Yoo, tanrılar, içim başka dileğim başka değil benim.  
Ben kök istedim sizden, cömert tanrılar, kökl  
Altının bu kadarı karayı ak, çirkini güzel,  
Yanlış doğru, soysuzu soylu, yaşlıyı genç,  
Korkağı yiğit etmeye yeter de artar bile.  
Niçin yaptınız bunu, tanrılar? Nedir zorunuz? (Shakespeare, 1623/1999, s. 121).

Altın ise burada güzellikleri çirkine çevirmiştir. Her şekilde altın, yoksulun en büyük sınavlarından biridir. Mustafa kendince sınavı vermiş, ancak çocukları ve arkadaşı Baran’ingözünde sınıfta kalmıştır. Her şeye rağmen insanlığa dair hasletlerin altı çizilir. Bu arada Eşkîya-Berfo-Keje üçgeni de oluşmuştur. Karşılıklı iki noktanın karşısında konumlanan bir “üç”, karşıtlıkları yumaşatabilir. Ya da görüldüğü gibi böylesine gerilimler de yaratabilir. Baştan beri oluşturulan karşıtlıklar göz önüne alındığında, karşılıklı iki nokta arasında konumlanan bir üçüncü noktaya bu hikâyede yer yok gibidir. Mustafa’nın anlatımıyla Keje, Baran’ın sevdiğiidir. Berfo’nun da gözü Keje’dedir. Baran bunu o anda öğrenmiş olur. Berfo, altınlarla birlikte Keje’yi de alıp İstanbul’a gitmiştir. Baran’ın rotası belli olmuştur. Fonda Cemil Cankat ve Muzaffer Sarısözen’e ait Urfa’nın Etrafı çoktan yerini almıştır.

Urfa’nın etrafı dumanlı dağlar,  
Çiğirim yanyor aney gözlerim ağlar.  
Benim zalim derdim cihanı yakar.

Gezme ceylan bu dağlarda seni avlarlar.  
Anandan babandan yardan ayrı koyarlar.

Mustafa’nın anlattıkları da ceylanların ya da avların ve de avcılarının hikayesidir. Bu hikâyede esas avcı, Berfo gibi görünmektedir. Baştan bu yana ince ince ikili karşıtlıklar kurulmuştur. Her şeyden önce filmin “anlatısı net bir önce/sonra karşıtlığı etrafında örülmüştür” (Suner, 2006, s. 74). Açılıştaki verilen, “önce” içeren bilgi, bunun anahtarıdır: “Bundan 35 yıl önce Cudi dağında eşkıya çetesi jandarma tarafından ele geçirildi”. Ancak öte yandan bu karşıtlıklar, yine kendileri de birtakım karşıtlıklar

içeren müziklerin de etkisiyle birbirinin içine yumuşak bir şekilde geçirilmiş olarak sunulmaktadır. Neticede bu, bir öncesi-sonrası, av-avcı ve bu minvalde bir “yol(culuk)” hikayesidir. *Önce* köyüne gidip bilgi alan Eşkîya, *sonra* Mustafa’yı bulur.

#### 4.2.2.5. Yol(culuk)

Mustafa, onu acılarından kurtaracak Eşkîya’nın önünde, kafasını tahta sehpanın üzerine yatırır ve onu vurmasını bekler. Ancak beklediği olmaz; kafayı kaldırır, Eşkîya toz olup uçmuştur. Tabanca da sehpanın üstündedir. Ardından “Eşkîyaaaaa” diye bağırırken sesi, TCDD’nin “DE-24000” kodlu üstü çift beyaz çizgili, kırmızı renk dizel- elektrikli lokomotifinin sirenine karışır. Eşkîya, Mustafa’yı vurmaz. O da, tıpkı kendisi gibi bu hikayede bir av ve de kurbandır. Mustafa’nın çektiği acılar ona yetecektir ve onu acılarıyla ardında bırakarak, şimdi bu trenle, yine gece karanlığında, İstanbul’a doğru yola koyulur.

Eşkîya dörtlü bir kompartımanda iki kişiyle uyumaktadır. Tren, Erzurum’un Horasan ilçesine bağlı Pirhasan’da durur şimdi. Fakat esasında burası bir köydür ve içinden tren yolu geçmez. Horasan’dan geçen tren ise, şimdilerde oldukça gözde olan, kullanım değeri bertaraf edilerek değişim değerine indirgenen *Doğu Ekspresi*’dir. Neyse ki, yakın zamanda yoğun ilgiden ötürü tren ihtiyacı olmasına rağmen kullanamayanların mağduriyetlerini gidermek adına, ekspres normal ve turistik olmak üzere iki ayrılmıştır. Yerli turist yüzünden *Doğu Ekspresi*’ni kullanmayanların durumu, parası olmadığı için, önceden girdiği Hisar’a giremeyen *Tabutta Rövaşata*’nın Mahsunu’nu hatırlatır. Öte yandan önceden İstanbul’a kadar giden bu tren, YHT hatlarının gelişiyiyle artık sadece Ankara’dan kalkıp Kars’a gitmektedir. Türkiye’de tren hatlarında son yıllardaki (neoliberal) dönüşüm önemlidir. Tren taşımacılığında esas gelişmişlik ölçütü Doğu Ekspresi vd. gibi konvansiyonel-geleneksel hatların gelişmişliğiyle belirlenmektedir. YHT gibi hatlar ise, bu gelişmişlik içinde, daha fazla para ile hız ve zamanın satın alınmasında bir lüks tüketimdir. Oysa son yıllarda Türkiye’de YHT hatları, geleneksel hatlarla birlikte geliştirilmek yerine, onların yerini almaktadır. Böylelikle birçok yerel-bölgesel hat ile anahat treni ortadan kalkmaktadır. Eski buharlaşırken, yeni, tam da neoliberalizme özgü yöntem ve anlayışlarla alt yapıyı da silip süpürmektedir. Neticede yeni her zaman yenidir ve iyidir düşüncesi, temel prensiptir. Fakat yeni, her zaman iyi olmayabilir. Öte yandan şimdi trenin durduğu Pirhasan-Horasan denilen yer ile Baran’ın

hareket ettiği Şanlıurfa akseni arasındaki uyumsuzluk da göze çarpar. Baran'ın bindiği tren *Güney Kurtalan Ekspresi* olmalıdır.

Şimdi elinde büyükçe siyah bir çantayla bir Adam (Uğur Yücel), Baran'ın olduğu kompartımana girer. Tedirginidir. Özellikle tedirginliği çantayı defalarca düzeltmesi ile dışa vurulur. Trendekileri, ama en çok da karşısında şimdi uyumakta olan Baran'ı süzer. Gece güne kavuşur, tren kapkaranlık bir tünelden aydınlığa uzanır. Tren ile sinema birlikteliği ise, her ikisi de neredeyse aynı zamanlarda gelişim gösterdiğinden olsa gerek, oldukça eskidir. *Trenin La Ciotat Garına Gelişi* (Lumiere Kardeşler, 1896) bu birlikteliğin ilk etkili örneğidir. Zifiri karanlık bir salonda, beyaz bir perdeye yansıtılan ışıkla kendilerine doğru gelmekte olan treni görünce, sandalyelerin altına saklanan seyircilerin hikayesi malumdur. Bu, o zamanlar için insanlık için yepyeni bir deneyimdir. Sinema ile tren ve demiryollarının gelişimi de kapitalist ilişkilerle iç içedir. Her ikisi de bir neden olduğu gibi aynı zamanda birer sonuçtur. Özellikle demiryollarının kapitalist ilişkiler içinde sermayenin her türlü biçiminin dolaşımında aldığı rolü, araştırmamızın “El Koyam ve İlk(el) Birikim” bahsinde ele almıştık. Kapitalist gelişimde bugün bile demiryolları kritik bir öneme sahiptir. Keza Osmanlı'nın kapitalist ilişkilere entegre olma sürecinde de, tren hayati bir öneme sahip olmuştur. Ne var ki Osmanlı'nın son dönemleri ile Cumhuriyet'in ilk dönemleri arası hariç, günümüzde bile demiryollarındaki gelişimin oldukça yavaş olduğu da bir gerçektir. Filme dönersek, şimdi artık film şeritlerinin kullanımı sınırlanmış olsa da, o şeritlerin biçimi ve göstericide oynatılma biçimi, tren raylarının biçimiyle örtüşen bir görünümüdür. Şimdi tünelden ışığa doğru çıkmakta olan trenin altındaki rayların görünümü, film şeridinin göstericide kattığı yolların görünümü ile aynıdır. Film şeridini yatay olarak elimize aldığımızda gördüklerimiz ise, bir trenin vagonunu andırır. Göz göz pencereler, filmin her bir karesidir aslında. Keza, dijital bir kurgu yazılımının her bir sekmesi (*track*) de benzer bir görünüm sunar. Tren ve filmler birbirlerinden ayrılamaz, modern zamanların harikulade buluşlarıdır. Filmlerin rüyaya benzetilmeleriyle birlikte, bu deneyimin bir tren yolculuğunu andırdığı da atlanamaz.

Tren tünelden dışarı çıkarken, trenin içinde görülen kırsal görünümle de zincirlemelerle birbirini takip eder: Fonda Oğur'un perdesiz gitarından, biraz daha umut dolu *Tünel* (Oğur, 1996) yükselir. Nitekim sonunda tren de karanlık bir tünele girer. Hava da kararır, şimdi kompartımandaki küçük masanın üstünde Baran ve trene Pirhasan

olarak gösterilen bir yerden binen Adam (Uğur Yücel), peynir-ekmek-domates-salatalıktan oluşan yemeklerini yemektedir. Onlara kırmızı teneke kutusunda, Amerikan gururu, gazlı içecek de eşlik etmektedir. Girdikleri karanlık tünelle birlikte, yedikleri yemek ve ardından Baran'ın tabakasından uzattığı sigarayla, ikili arasında ilk temas tamamlanmış olur. Karşılıklı ikram faslından sonra Adam, "amca" dediği Baran tabakasından yakar bir tane. Baran'ın istikameti de "kısmetse İstanbul"dur. Adam, bize doğru dönerken, "bir sen eksiktin zaten" diyecektir.

Gecenin karanlığında Tarihi Haydarpaşa Garı'na girer tren. Ankara'dan itibaren tam elektrikli lokomotif aktarma yapıldığından bir nebze olsun yolculuk kısalmıştır. TCDD'nin E-43000 kodlu elektrikli lokomotifi tarihi Haydarpaşa Garı'na ağır ağır girer. Şimdilerde yenilenmekte ve bu sırada tamamen de yanma tehlikesi atlatmış Haydarpaşa Garı, Osmanlı'nın kapitalistleşme yolculuğunda Anadolu'ya açılan bir kapısıdır. Sadece Anadolu'ya açılmaz o kapı; Osmanlı'yı Bağdat'a bağlar. Almanlar tarafından inşa edilen gar ve demiryolu hattı, günün sonunda dünya pazarlarına, özellikle de Hindistan'a en kısa yoldan açılma yolunda ciddi bir rekabet halinde olan İngiltere ve Almanya arasında dünyanın ilk büyük savaşına giden yolu da açmıştır. Haydarpaşa Garı, Türk Sinemasının birçok filminde, taşradan gelen karakterlerin de yolculuklarının son; ancak İstanbul'daki ilk durağıdır. İstanbul'a buradan açılırlar. Kimisi kaybolur kentin içinde, kimisi direnir var olur.

Ağır ağır durmakta olan trenin vagonlarının birinin üstünde "Güney Ekspresi" belirir. Bu, yukarıda da ifade ettiğimiz gibi *Güney Kurtalan Ekspresi*'dir. Adam (Uğur Yücel) yüzündeki sırtmayla camdan aşağı sarkmış garı izlerken gördükleriyle panikler. Belli ki polisten kaçmaktadır. O panic halindeyken polis çoktan vagonlara dalmıştır. Şimdi Adam, elindeki siyah çantayı panikle Baran'ın eline tutuşturur: "Bu çantayı Tarlabası'nda Kısmet Tamirhanesi'ne getir". Bu onun için hayat-memat meselesidir. Getirirse büyük para verecektir Baran'a. Adam, Baran'ın elindeki tahta bavulu kaptığı gibi dışarı fırlar, polis tarafından hemen kısıtılır. Arkada yine filmler aracılığıyla görsel bir ikon haline gelmiş *Haydarpaşa*'nın *merdivenlerinin* önündeki polis minibüsüne alınır. Üstü ve elindeki tahta bavul temiz çıkar. Polis de anlam veremez; özellikle de tahta bavula ve içinde yer alan Adam'la da hiç örtüşmeyen don-altet-fanila ve dürbün gibi diğer eşyalara.



Şimdi ise Kısmet Tamirhanesi'nde elinde telefon ve oldukça sinirli gözükten bir başka Adam perdede belirir. Telefonu bırakarak, gece boyunca çanta yüzünden dayak yediği anlaşılan Trendeki Adam'a bir tokat da o yapıştırır: "Sattın mı ulan bizi?". İnsanlar arasındaki av-avcı hikayelerinde elbette "satış(lar)", ilişkinin temel belirleyenisidir. Zira hayvanlar birbirlerine tuzak kurabilir ancak birbirlerini satmaz. Tamirhanedeki Adam, Demircan'dır (Melih Çardak). Nasıl olur da Trendeki Adam, milyarlık malı Allah'ın bir adamına verebilir? Pandoranın kutusu açılır: Çantada uyuşturucu vardır. Trenin her türden sermaye gibi her türden metaı-malı taşınmasından daha doğal bir şey olamaz elbette. Fakat Demircan önlemini alan bir tüccardır. Yola iki ayrı kurye çıkarmıştır. Diğerleri polisler yem olacakken, bu genç Adam da sağ salim malı Demircan'a ulaştıracaktır. Demircan bu genç Adam'ın muhbir olabileceğine dair şüphesini dile getirirken, adamlarından biri kulağına bir şeyler üfler. Kapıda "Biri" vardır. Demircan, kendince nezaket gösterip Adam'dan özür dileyen Baran'ın elindeki çantayı kaparak lafları ağzına tıkar. Baran Demircan'a, Demircan da şimdi bu hareketiyle Baran'a yabancıdır. Mal yerinde ve tastamamdır. Gerilim son bulur.

#### **4.2.2.6. Tarlabası: (Yeni) Yuva mı?**

İkisi de şimdi Tarlabası'nda bir yokuştan aşağı inerken Adam rahatlamış, Baran ise kırılan tahta bavulunun derdine düşmüştür. Fakat bu Tarlabası, araştırmanın ilgili bölümünde ortaya koyduğumuz gibi, özellikle 90'larda polisin dahi girmeye çekindiği, o mekâna hiç benzememektedir. Tam tersi capcanlı, oldukça renkli, bambaşka bir tasvir vardır önümüzde. Bu arada Baran, Adam'ı büyük bir dertten kurtarmıştır. Adam, Baran'a söz verdiği parayı, kendisine yeni bir bavul alması için uzatsa da Baran almaz. Başka ve çok daha renkli bir sokakta ayrılır Adam. Baran sokak ortasında kalakalır. Nereye gideceğini bilmez. Adam dönüp nereye baktığını sorar. Baran ise nerede olduğunu merak etmektedir zaten. Adam, Tarlabası der. Mekân ismine ya da isimlerine dönük, doğrudan karakterlerin ağzıyla böylesi tekrar ve vurgular, *Tabutta Rövaşata* filminde rastlanmayan bir durumdur. Burada Tarlabası özellikle ve büyük bir coşkuyla vurgulanmaktadır. Adam Baran'a gidecek yeri olup olmadığını sorar. Baran bilmediğini ve esasında yatacak bir yer baktığını söyler.

Şimdi karşıdan karşıya geçmekte oldukları cadde hakikaten Tarlabası Bulvarı'dır. Baran, belki de o genişlikte bir caddeyi ve o kadar aracı bir arada ilk kez görmüştür.

Adam, ona korkmamasını söylese de Bulvar, insanların karşıdan karşıya geçmesi için ciddi iş isteyen bir genişliktedir. Kimse de trafik ışıklarına uymaz. Uysa da zaten karşıya geçemez. Beyoğlu tarafından Tarlabası'na karşıya geçmektedirler. Az önce indikleri dik yokuşa göre, herhalde Beyoğlu taraflarında kalacak bir yer aramak için Tarlabası'ndan çıkıp Beyoğlu'na geçmişler; bulamayınca tekrar Bulvar'dan Tarlabası'na geçmişlerdir. Şimdi akşam üzeri gene Tarlabası'nda başka bir yokuştan inmektedirler. Bir yerlerde birileri ise bir “geyik muhabbeti çevirmekte”dir. Adam onlara yaklaşır; yani arkadaşlarına. Sakallı olanın son kelamı “karılara güvenilmez oğlum, verecek gibi yaparlar vermezler”. Av-avcı, alış-veriş ya da alış-satış temelli bu sözler Baran'ın da kulağına gelir. Meraklı arkadaşlarının merakını da dindirir Adam: O da alış-verişi halletmiş, işi bitirmiştir. Onlardan bazıları ise işin ne olduğunu bile bilmemekte, hâlâ aynı yerde, onun bıraktığı yerde oturmakta; Adam ise iş bitirmektedir. Demir parmaklıklar ardında bir Kadın (Yeşim Salkım) görür Adam. Yanına gittiğinde Kadın'ın da ilk sorusu da işe dönüktür. İş dünyasıdır bu ve Adam işi halletmiştir. Kadın'ın keyfi yerinde değildir. Hapisteki ağabeyinden haber gelmiştir, birileri onu sıkıştırmaktadır. Buraya kadar görüldüğü gibi filmin, hemen gizemleri çözdüğü ifade edilebilir. Eşkıya ile Mustafa arasındaki konuşmalarda da bütün şahıslar ve çevirdikleri dolaplar hemen ortaya serilmişti. İmlar yoktur; açık açık her şey serilir. Kadın'ın annesi “kız Emel” diye bağırarak onu içeri çağırır, Adam da tüyer. Adam'a göre Emel'in “cadı karı” annesi kıyameti koparmıştır.

Şimdi Eşkıya'yı bir kez daha altını çizerek, “Tarlabası'nın en ucuz oteli” dediği mekâna getirmiştir. Girdikleri yerin adı tepeye doğru devinen kamerayla yavaşça belirir: “Cumhuriyet Oteli”. Resepsiyondaki Kız Naci (Settar Tanrıöğen), Adam'ın yanındaki Baran'a tekinsiz görüntüsü yüzünden oda vermek istemez. Adam'ın adını da nihayet Kız Naci'den duyarız: Cumali (Uğur Yücel). Cumali daha önce de Artist Kemal (Kayhan Yıldızoğlu) adında birini otele getirmiş fakat Kemal parasını ödememektedir. Ancak Cumali'nin zoruyla Baran'a da bir oda ayarlanır. Bu arada Hakan (Can Yılmaz) adında bir çocuk ağlayarak, peşinden yaşlıca bir Kadın'ı (Güven Hokna) koşturmaktadır. Kadın'ın “Mintedo” olarak telaffuz ettiği şey herhalde Nintendo'dur.

Lobide şimdi Artist Kemal ve herhalde Cumhuriyet kurulduğunda Türkiye'ye kaçan Andrey Mişkin (Necdet Mahfi Ayrıl) adında bir de Rus vardır. Artist Kemal öksürükten kıpkırmızıdır. Her gün daha beter oluyordur ve doktora görünmesi gerekmektedir.

Kemal, kendini boşverip Cumali'yi sorar. Küçük bir iş halletmiştir Cumali. Kemal'den "maşallahı" kapar. Artist Kemal, Yeşilçam zamanlarından kalma ikinci-üçüncü hatta figüran rollerin emektarı bir oyuncudur. Öksürük krizleri yüzünden zar zor bulduğu figüran rolleri için gittiği setlerde zor durumda kalmaktadır. Geçenki iş öksürüğü yüzünden yarım kalmış ve parasını da alamamıştır. Mişkin ise, komünistlerde bir tek bu işleri sevdiğini, böyle hasta insanların hemen tedavi edildiğini ekler. Fakat yine de Kızıl dediği komünistleri sevmez.

Baran, kendine göre bu garip şiveli ve görünümlü adamlara dikkat kesilir. Onlar için de Baran gariptir. Bu arada Cumali için bu "komünizm kızıl-mızıl işleri" son bulmuştur. Duvarlar yıkılmış, sınırlar açılmış, ideoloji ve tarih son bulmuştur zira! Tıpkı Cumhuriyet gibi, renklidir bu otel de. İçinde her tipten insan vardır. Kız Naci gibi eş cinsel bir sahibeden, Cumali gibi bir serseriye; Artist Kemal gibi emekliliğini de geçmiş eski bir Yeşilçam emektarından, komünistlerden kaçan Mişkin'e kadar; Hakan'ı ve Sevim Ablasıyla (Güven Hokna) bu renklere şimdi de Baran katılmıştır. Ancak Cumhuriyet gibi olsa gerek, Cumhuriyet Oteli de yorgun düşmüş; Tarlabası gibi köhne kuytu bir köşede kendi halinde geçinip gitmektedir. Gökçe (2015, s. 140) *Ah Güzel İstanbul* (Şasa ile Önal ve Yılmaz, 1966) filminin "Medeniyet Pansiyonu" ile, bu filmin "Cumhuriyet Oteli" arasındaki ilişkiyi, "İstanbul'a gelenlerle İstanbul'un yok olan değerleri ve insanları aynı çatı altında buluşur" sözleriyle değerlendirir. "Bir yandan yeninin tazyikiyle çöküşe geçen eskinin (başka türlü bir ahlakın) kaybını, bir yandansa yeni gelenlerin kurduğu şehirde eski ve kaybedenlerle karşılaşmalarının hüznünü anlatır bu mekânlar" (Gökçe, 2015, s. 140). *Ah Güzel İstanbul* filminde şöhret olmak isteyen genç kızlar İstanbul'a gelirler; ancak bir süre sonra "Medeniyet Pansiyon" adındaki randevu evine düşerler. *Eşkîya*'nın "Cumhuriyet Oteli" de, İstanbul'a türlü hayallerle gelmiş birçok insanın buluşma yeridir.

Şimdi odasındaki yatakta düşünmekte olan Baran'ın yanına Cumali gelir. Baran onu büyük bir dertten kurtarmıştır. Hadi Eşkîya bu kentte misafirdir, Cumali neden bu otelde kalmaktadır? Cumali kimi-kimsesi olmadığını söyler. Şimdi mevzu Baran'dır. Baran kente, 30-35 yıldır görmediği ve nerede olduğunu bilmediği ancak umutla arayacağını söylediği birini bulmaya gelmiştir. 10 milyonluk koca şehirde bu iş, Cumali'ye tuhaf gelmiştir. Baran kararlıdır ve gerekirse 10 Milyon kişinin de tek tek yüzüne bakacaktır. Cumali durumla gırgır geçer.

#### 4.2.2.7. Kız peşinde (ya da) koşmak

Tarlabaşı'nın sokaklarında Cumali ve arkadaşları haytalık yapmakta, kız peşinde koşmaktadır. Çok renkli ve mutlu bir hayat tasviri söz konusudur. Amerikan gururu gazlı içecek kutuları elden ele dans etmektedir. Bir video klip estetiği var dense yeridir. Fakat paralar da suyunu çekmiştir, zaman kız peşinde koşma zamanı değildir. Gazetesini okuyan Cumali, hayatını böyle araba radyosu çalarak harcamayacağını dillendirir. Deli Selim (Celal Perk), Demircan'ın yanına bir kapak atsalar her şeyin yoluna gireceğini söyler. Fakat onlar böyle buralarda haytalık yaparken Cumali, Demircan'ın işlerini kovalamıştır. İkili gerilir. Diğer ikisinin derdi ise, karşıdaki kızlardır. Bu kafası karışık konuşmayı, otelden çıkıp, Cumali'ye kente aradığı kişiyi bulmaya gideceğini söyleyen Baran keser. Cumali kaybolacağını söylese de Baran ona aldırılmaz ve gider: “Koskoca İstanbul be anam! Yuh be salak! Kıro işte. Kaybol da gör gününü!” Cumali dayanamaz, ikisi şimdi Beyoğlu'nda İstiklâl Caddesi'nde, Cumali'nin neden öbür taraf değil de bu taraf diye sorguladığı yönde ilerlemektedir. Cumali'nin soruları karşısında bunalan Baran, durmadan soru sormamasını şehrin sesini duymaya çalıştığını söyler. İkilinin ve kalabalığın caddeki görüntüsü şu ifadeleri hatırlatır:

Ortak tek yönlerini, karşıdan gelen kalabalığın yolunu kesmemek için kaldırımda herkesin kendi tarafında durmasını gerektiren yazılı olmayan bir kurala uymaları oluşturuyor. Hiç kimsenin aklına, bir bakışla bile diğerini şerefleştirmek gelmiyor. Her birinin bu hayvanı ilgisizlik içinde özel çıkarlarına gömülüp duygusuzca yalıtılması, sınırlı bir mekânda yaşayan kişi sayısı arttıkça daha da çirkin bir hal alıyor. Kişi, bu yalıtılışın farkına varsa bile, bu, kendini arayış çabasının çağdaş toplumumuzun temel prensibi olduğu gerçeğini değiştirmez. Ama insanlar hiç bir yerde kendini bu büyük kent kalabalığının ortasındaki kadar yüzüstü açığa vurmuş ve böylesine kendi bilincine varmış değildir. İnsan ırkının, her biri ayrı prensiplere ve ayrı amaçlara sahip zerrelere (monad) bölünmesi en uç haliyle burada yaşanmıştır (Engels, 1845/2013, s. 62).

Ne kadar mümkün olabilirse artık Baran, hapishanenin koğuşuna benzettiği bu kalabalığın içinde şehrin sesini, esasında sevdiğinin sesini duymaya çalışmaktadır. Cumali'nin sızlanmalarıyla belli ki arayış kısa sürer ve akşamüstü Tarlabaşı'na dönerler. Cumali yine Emel'in yanında alır soluğu. Apartmanın içine girerler, Emel “ne oldu bizim iş” diye sorar. İşin adı Emel'in ağabeyini yarın hapishanede ziyaretidir. Cumali Emel'e sulanmaya başlar, Emel kaçır. Otelde Kız Naci ile Artist Kemal üç aylık ödenmemiş otel ücretini tartışırken içeri dalan Cumali, Naci'ye kendisini arayan olup olmadığını sorar. Naci “belediye başkanı” diye dalga geçerken, çıkmaya hazırlanan

Cumali kapıdaki polisleri görünce hızla çatıya kaçar; Baran da arkasından. Cumali elinde silahla damdan aşağı polislere bakarken, üzerindeki silahı bir bacaya saklar. Baran'ın sorusu karşısında Cumali, silah taşımak için birinin bu kentte düşmanının olması gerekmediğini, buranın İstanbul olduğunu söyler. Cumali için aslolan kullanım değeri ile birlikte silahın bir değişim değeri olmasıdır. İstanbul'da kentte herkes düşmandır ne zaman ne olacağı belli olmaz ve silah iyi ve de dolu gösterir insanı. Tarlabası'ndaki insanlar, Cumali ve çevresi üzerinden böyle resmedilir ve betimlenir.

Fakat Baran, Cumali'yi dinlemez. Kendinden geçmiş, damdan İstanbul ve eşsiz manzarasına dalmıştır. Baran kendini Cudi Tepesinde zanneder. Damın tepesindeki görünüş ona Cudi'nin manzarasını hatırlatır. Hakikaten, *Tabutta Rövaşata* filminin aksine, burada İstanbul büyüleyici bir çekimle aktarılır. Hoş, her iki filmin bütçesi arasındaki fark; hatta *Tabutta Rövaşata* filminin neredeyse bütçesiz çekildiği düşünüldüğünde, bu fark normal karşılanabilir. Ne var ki, diğerinin bütçesi de bu film kadar geniş olsa bile, belki kullanılan film ruloların kalitesi ve renklendirme dışında yine anlamlı stilistik tavır ve tarz farklılıkları görülecektir. Baştan beri yansıyan Tarlabası görüntüleri gibi, bu filmde İstanbul daha canlı ve renkli kaydedilmektedir.

Cumali silahı överken Baran İstanbul karşısında transa geçmiştir. Kamera ona kesme yaptığında bendir ve şimdi duduk benzeri bir ses oluşturan *ebow* aracılığıyla, Oğur'un perdesiz gitarından *Baran Yıldızı* (Oğur, 1996) başlar. Kamera döner, Baran döner. Bir semazen havası oluşur. Bu, bir yıl önce Bülent Ersoy'un çıkardığı *Alaturka 1995* albümünün ilk parçası olan *Aziz İstanbul*'un düzenlemesi ile son derece uyumlu bir andır; *Tabutta Rövaşata* filminin aksine. Baran "burası neresi ya" der. Burası İstanbul'dur. Baran defalarca "İstanbul"un adını tekrarlar. Kentin görünüşünü ilginç bir şekilde geldiği yerlere benzetmiştir; Cudi'nin tepesindedir sanki. Stokes'a göre, İstanbul'a tepeden bakan "erkek bir izleyici aynı anda hem yâre, hem şehre hem de ülkeye karşılık gelen kadınlaştırılmış bir aşk nesnesine bakmaktadır" (2012, s. 214). Baran da zaten İstanbul'a sevdiği ama 35 yıl önce kaybettiği aşkı Keje'yi arayıp bulmaya gelmiştir. Zira Cudi'nin tepesine de onun yüzünden kaçıp sığınmıştır. Oğur'un bu sahneye eşlik eden müzik parçasına *Baran Yıldızı* ismini vermesinde elbette yönetmenle yaptıkları fikir alışverişleri etkili olmuş olmalıdır. Baran, şimdi gökteki yıldızdır.

Öte yandan Türk Sinemasında “kameranın çatılara çıkması” (Özyurt, 2015, s. 59) *Gurbet Kuşları* (Kemal ve Refiğ, 1964) ile başlar. Filmin sonunda kız kardeşlerinin çatıdan atlayarak ölümüne sebep olan iki ağabey birbirlerini suçlayarak ölümüne kavga ederken, seyirci için heyecanlı anlar yaşanır. Yalnız *Eşkîya*’nın bu sahnesinde böyle bir durum söz konusu değildir. Oldukça dingin ve bir trans hali söz konusudur. Çünkü zamanla çatı(lar), Özyurt’un ifadesiyle (2015, s. 59), “sevgiyi ispatlamanın bir yolu oldu”. Başka bir yönüyle de isyandır çatı. Nitekim yine Yavuz Turgul’un yazıp yönettiği 1987 tarihli *Muhsin Bey* filminde de, “Ali Nazik, hayata isyan edip atlamak için çatıya çıkmıştı” (Özyurt, 2015, s. 59). Bu arada Haliç’in girişini ve tarihî yarımada’yı gören bu yer ise Tarlabası’nda değil; ancak yine de Galata’da bulunan ve çok sayıda film, dizi ve müzik videosunu halen ev sahipliği yapmakta olan Doğan Apartmanı’dır. Apartmanın bu teras çatısı, sunduğu bu ikonik İstanbul manzaralarıyla hemen tanınmaktadır. Zaten topoğrafya ve mesafe açısından Tarlabası’nda bulunan herhangi bir yapının çatısından tarihî yarımada’nın, filmde böyle görüldüğü gibi görülmesi mümkün değildir. Baran’ın ise manzara karşısında haklı olarak trans hali devam eder. Öte yandan Baran şimdilik böyle de bir portre çizer: “1990’ların ortalarından itibaren Türk popüler kültüründe yeni bir mahrem figür ortaya çıktı: şehir manzaralarına dalıp giden hüznü avare” (Stokes, 2012, s. 209). Bülent Ersoy’un 1995’te yorumladığı *Aziz İstanbul* adlı şarkıdan bir 10 yıl sonra ise İstanbul, inşaat patlamasıyla mantar gibi biten gökdelenlerin tepelerinden bakılan bir kent olacaktır. Gökdelenlerden şehre bakıp hüznülenen film ve özellikle dizi karakterleri de herhalde bir başka araştırma konusu olabilir.

Ertesi sabah Cumali ve Emel, hapisanede Emel’in ağabeyi Sedat’ı (Özkan Uğur) ziyaret eder. Emel ile Sedat arasında ağabey-kardeş ilişkisinin dışında rahatsız edici bir şeyler sezilir. Bu arada Sedat içeride de rahat durmadığından öldürülme tehlikesi altındadır. Para bulursa hapisaneden kaçabilecektir. Çıkışta ağlayan Emel’i, parayı bulacağına söz vermesiyle teselli eder Cumali. Baran gibi şimdi o da bir hapisane kapısından sanki bir bilinmeyene doğru yol almaktadır. En büyük bilinmeyen parayı nereden bulacağıdır? Kadın ya da “Kız peşinde koşmak” kentin başka yerlerinde de devam eder. Ancak şimdi Baran elindeki dürbünle “Dikiz(lemek)” de peşindedir; ya da (dışarıdan) öyle görülür.

#### **4.2.2.8. Dikiz(lemek)**

Baran esasında dürbünle sevdiğini arar, fakat kadınları dikizlemekle suçlanır. Baran o dünyaya ait değildir. Konar-göçer ve doğayla barışık bir hayat sürmüştür. Kullanım değeri olarak dürbün şehir yerinde bu değerin dışında bir anlam kazanır. Baran'ın arazide tek uzantısı, şehirde yasaklanmıştır. Drbne yansıyanlar ise Baran için yeni olsa da, seyirci için bildik İstanbul manzaralarıdır: Leğerlerde amaşır yıkayan kadınlar, çamaşırların arasında uzaklara dalmış sigarasını tüttüren avare bir amca, merdivenlerden koşuşturan ocuklar. Topkapı Sarayı civarında Eyüp'te dolanır Baran. Söylediği gibi tek tek bakmaktadır kadınların yüzüne. Ancak bu tehlikeli olduğu kadar, kendine güvendiğinin aksine zor bir iştir. Baran'a bu sahnede, cura ve sanki blok flt andıran *Haliç* (Oğur, 1996) isimli parça eşlik eder. Umutlu, sakin bir tınısı vardır: Tarlabası'nın dışındaki İstanbul gibi! Zaten olduğundan bir hayli farklı resmedilen Tarlabası gibi, İstanbul da oldukça canlıdır. *Tabutta Rövaşata*, bu görüntülere göre kasvetli kalmaktadır.

Cumali ise ekibine, 200 milyon bulmak zorunda olduğunu söyler. 1996'nın ikinci yarısında net aylık asgari ücret "11 milyon 339 bin 802" (Yıllar İtibarıyla Net-Brüt Asgari cret, 2019) lira olduğuna göre, Cumali'nin karşı karşıya olduğu sorun büyüktür. Gece de bastırır, kamera Taksim Meydanı'nı 360 derece tarar ve Baran'ın yakın plan yüzünde durur. Baran kaybolmuştur. Beyoğlu-İstiklâl'deki ilk gün Cumali'ye susmasını, çünkü şehrin sesini duymak istediğini söylediği anda olduğu gibi, avcı içgüdülerini işletmek istemektedir ancak, başarılı olamaz. Ancak Taksim Meydanı'nda olduğu düşünüldüğünde, esasında avına, Tarlabası'ndaki Cumhuriyet Oteli'ne bayağı yaklaşmıştır. Nihayet otele vardığında Cumali kendisine kızgındır. Eski usullerle iz sürmüştür Baran ve ona göre İstanbul hapishaneden farksızdır: "Hayvan ls gibi kokuyor. Koğuşlar böyle kokardı". Hakan'a lolilop verir, çocuğun ilgisini ise Baran'ın boyunundaki dürbün çeker. şimdi onunla birlikte atıdadır. Hakan dürbünle etrafi seyrederken, Baran, onun sorduğu meraklı soruları cevaplandırır.

Tarlabası'nda değer, Galata'daki Doğan Apartmanı'nın tepesinde dirler; ancak drbnde görülenler Beyoğlu ama en çok Tarlabası'na ait gibidir: Travestiler, fahişeler, serseriler, taksiler vs. Jandarma ve eşkıyanın kullandığı dürbün üzerinden eşkıyayı anlatır Hakan'a Baran. ocuk onun da eski bir Eşkıya mensubu olduğunu anlar. Baran ağaya isyan edip dağa çıkmıştır. Bu rg, Yavuz Turgul'un senaryosunu yazdığı, Ertem Eğilmez'in yönettiği 1979 tarihli *Erkek Güzeli Sefil Bilo* filminde doğrudan anlatılan ve işlenen

hikayedir. Sohbeti tam oradan yakalayan Cumali Hakan'ı yatağa yollar. Hakan'ın bıraktığı yerden Cumali sorulara devam eder. Baran geçen 35 sene boyunca hapistedir. İçeride, ağanın üzerine saldığı 3 kiralık katili daha öldürdüğü için affa uğramamıştır. Hakan'a sevdiğim diye bahsettiğı kişi, İstanbul'un dört bir yanında gece-gündüz aradığı Keje'dir. Elbette onu kaçıran adam da (Berfo) hedefindedir.

Otelin lobisinde Baran diğer ihtiyarlarla birlikte televizyon karşısında uyuklamaktadır şimdi. Türkiye'de neoliberalizmin öncüsü Turgut Özal'ın icraatları arasında olan özel televizyonların açılması ve yaygınlaşması da bu noktada önemlidir. Star (Inter Star) ilk olarak, Star1 ve Magic Box üst kimliğiyle Almanya'dan kaçak yayımla özel televizyonculuğu başlatmış, uzun süre tartışılmış ve TRT'nin özellikle direktmesiyle, yine uzun süre Türkiye'den yayına geçememiştir. Özal'ın oğlu Ahmet Özal tarafından açılan kanalın en büyük ortağı ise Cem Uzan ve babasıdır. İkili arasında çıkan anlaşmazlıklar sonunda Uzanlar kanalın tamamına sahip olmuştur. TRT de o dönemde büyümeye giderek başka kanallar açmaya devam etmekteyken, diğer özel televizyonlar da peşi sıra kurulmaktadır. Türkiye'de tam da neoliberal söylemin en temel mottolarından biri olan "çeşitlilik" çerçevesinde, televizyon yayıncılığı aracılığıyla bir patlama yaşanmaktadır. İşte filmin çekildiğı dönemde de en çok Star ve Gülgün Feyman'ın sunduğı ana haber bülteni en çok izlenen yayınlardan biridir. Gülgün Feyman da TRT'den transfer edilmiş ve TRT'nin özel televizyon ambargosunu kıran (özgürlükçü) figürler arasına girmiştir. Ancak yine de kendisinin TRT çizgisi ufak sapmalarla sürmüş, Feyman 2000'lere kadar ana akım ekranlarda kalmayı başarmıştır.

Sahne Feyman'ın "Sayın Seyirciler, güneydoğı sorununu ele alan ilk film gösterime girmeye hazırlanıyor, ülkemizin bu en büyük sorununu konu edinen film cesur bir anlatımla seyirci karşısında olacak" anonsuyla başlar. Bu noktada film kendine gönderme yaparak özdüşünsel bir hâl alır. Çünkü anonstan sonra, anonsta bahsedilen filmle ilgili bir haber bandı girmeden diğer haberin anonsuna geçilir. Anonsta bahsedilen film, şu anda izlemekte olduğumuz filmidir. Bu haberden sonra Feyman, aynı ciddi tonda, Mahmut Şahoğılu adındaki bir iş adamına (şimdi iş insanı) yapılan, ancak polislin suskunluğunu koruduğı bir suikast haberi metnini okumaya başlamıştır. Metne göre Mahmut Şahoğılu isimli iş adamının gelişimi, 1970'lerin ikinci yarısındaki Türkiye'nin, her yıl seçim ve seçim ekonomisi ve yetersiz kalan fiyat denetimleriyle birlikte "yemeklik yağlardan benzine kadar uzanan bir dizi temel malda kuyruklar ve



(malın cinsine göre değişen boyut ve biçimlerde) karaborsaların oluşması” (Boratav, 2005 s. 141) gibi bir sıkışmışlık durumuyla paralel bir görünüm sergilemektedir. O dönemde birçok hizmet ve üretim dışı illegal sektörlerde gözlenen resmi büyüme rakamlarının bir tezahürüdür sanki Mahmut Şahoğlu.

Haber bandında ise, 90’lı yılların önde figürlerinden, gazeteci-televizyoncu Mihat Bereket, Mahmut Şahoğlu’nun (Kamuran Usluer) TÜSİAD’ı “yiyicilikle” suçladığını ancak kendi büyümesini izah edemediği ifadesiyle görüşmeye başlar. “Yiyicilik” ya da “başa geçince yemek”, *Tabutta Rövaşata* filminde de Reis’in tayfalarının kıyıda yaptığı ayaküstü konuşmada da geçmişti. 90’larda tüm siyasiler, iş adamları birbirlerini; halk da genel olarak bu çevreleri “yiyicilik” ile suçlamaktadır. Bereket, Şahoğlu’nun tefecilik ve mafya bağlantılarıyla bazı iş adamlarının fabrikalarını zorla ellerinden aldığı yönündeki iddiaları da sıralar. 90’ların bir başka görünümü olarak, Şahoğlu’nun banka kurma izinlerinin de şaibeli olduğu iddiaları da söz konusudur. Mafya bağlantıları ve tefecilik gibi iddialar ilginçtir. Filmin gösterime girmesinden hemen önce 3 Kasım 1996’da meydana gelen Susurluk Kazası, benzer ilişkilerin başka görünümünün ortaya saçılması adına önemlidir. Elbette Şahoğlu, Bereket’in ifadeleriyle deliye döner. Onu birilerinin adamı olmakla suçlar. Bu da 90’ların bir başka görünümüdür; herkes mutlaka birilerinin adamıdır. Şahoğlu, *reytingleri* coşturacak ölçüde sınırları aşar. Bereket’ten bir başka 90’lar klişesi gelir: “Ben bağımsız bir gasteciyim!”. Şahoğlu, kimsenin onu yıkamayacağını söyleyerek düşmanlarına meydan okur. Tam bu noktada Baran tamamen uyanmıştır. Çünkü sonunda Berfo’yu bulmuştur.

Bu haber bandı da pek çok şey anlatmaktadır. Öncelikle eski-yeni iş adamları, 24 Ocak ve 12 Eylül 1980 sonrası takip eden dönemde bir dönüşüm geçirmişler, öncesine oranla 80’lerden sonra medyada daha sık görünür olmuşlardır. Çünkü neoliberalizmin “bireysel girişimcilik” kültürünün vücuda gelmesi için, böylesine pop figürlerin ortaya saçılması bir zorunluluktur. Onlar örnek vatandaş, örnek insan ve örnek girişimciler olarak rol modellerdir. Fakat haber metninde sunulan Mahmut Şahoğlu profili bunun tam tersidir. Öyle ki 80 sonrası göz önünde olan iş adamı profilinin tersine Şahoğlu, kendini sürekli gizlemekte, tüm görüşme taleplerini reddetmektedir. Fakat onunla görüşmeyi başarabilen tek televizyon tarafından da, 90’ların sansasyonel özel televizyonculuğu için bile abartılı görülebilecek bir saldırganlıkla, ahtapota benzetilir.

Böylelikle muadillerinin aksine ortada görünmeyen Şahoğlu, neoliberal zamanlara ayak uyduramamış bir tip olarak okunabilir.

Ancak Şahoğlu, filmin buraya kadar olan izleği çerçevesinde, para için yitip giden bir dostluğun ve baştan çarpık başlamış bir aşk ilişkisinin tarafı olarak düşünüldüğünde, özellikle bu motiflerin genel planda-toplumda yitip gitmesini hızlandıran neoliberal canavarın bir mensubu olarak da okunabilir. Çünkü en başta Şahoğlu servetinin kaynağını açıklamakta zorluk çekmektedir. Şahoğlu 70'lerde, yani Türkiye'de karaborsacılık ve tefeciliğin zirve yaptığı ve bu yolla nice iş adamı ve yeni zenginlerin türediği yıllarda ortaya çıkmıştır. Şahoğlu iş yapış ve servet edinme biçimi gereği o yıllardan kalma ve o yılları da temsil eden bir figürdür.

TÜSİAD'a "yiyiciler" olarak saldırdığına göre, o tip bir "kurumsal yiyiciliğin" de dışında bir figürdür. Dolayısıyla Şahoğlu, 80 öncesinin kemikleşmiş zenginlerinden değil; tam tersi 80'lere doğru yol alan ve 80'lerden sonra palazlanan bir iş adamı profilidir. Zaten 80'lerden sonra kendilerini gizlemekten vazgeçen iş adamları, eskinin kemikleşmiş ancak şimdi şeffaf, yani TÜSİAD mensubu iş adamlarıdır. Bu noktada, kendini gizleyen ve TÜSİAD'a yiyiciler diyen Şahoğlu'nun 90'larda saldırıya uğraması tesadüf değildir. Çünkü şeffaflık neoliberalizmin yine önemli söylemlerinden biridir. Dolayısıyla sistem (neoliberal doğası gereği) böyle temsilleri parçalamakta tereddüt etmeyecektir.

Diğer taraftan Mahmut Şahoğlu 80'lerin hemen başında patlak veren banker skandallarındaki figürlere de benzer. Bankerlerin çoğu yok olurken Şahoğlu, günümüze-90'lara taşınmış olabilir. Bu noktada Yavuz Turgul'un yönetmediği; ancak uzun yıllar beraber çalıştığı Sadık Şendil ile birlikte senaryosunu yazdığı 1980 tarihli *Banker Bilo* filmi hatırlıyoruz. Filmde dolandırıcı Maho, Şener Şen tarafından canlandırılır. Yani bu filmde de kötü adam bir Mahmut'tur. Holdinginin adı da Mahmut Holding'dir ve binaya ait döner kapının üzerinde (dönme dolap, dön baba dönelim) doğrudan Mahmut Holding yazar ve film böyle açılır. Köyünden "sefil" bir Bilo (İlyas Salman) ve arkadaşlarının paralarını toplayan Maho, onları Almanya'ya götürme vaadiyle kandırır. Bilo ve arkadaşlarını Almanya diye İstanbul'da bırakarak kaçar. Sonunda Bilo intikamını alır ve Maho'yu ortadan kaldırarak tüm servetinin üzerine çöreklenir. Bilo, banker olmuştur ve iki sene sonra-1982'de patlak verecek banker krizinin ayak sesleri

bu filmde görülür. 16 yıl sonra bu kez, *Eşkîya* filminde bir başka karanlık figür olan Mahmut (Şahoğlu) da, servetinin kaynağını açıklamakta zorlanmakta; *Banker Bilo* filminde Şener Şen'in canlandığı Maho ise, 16 yıl sonra Baran olarak bu kez kendisini dolandıran Maho'dan-Mahmut Şahoğlu'ndan intikamını almaya gelmektedir.

Yukarıda da değindiğimiz *Erkek Güzeli Sefil Bilo* filminde de başrolde ağa rolünde, yine bir Mahmut (Maho) olarak Şener Şen ve yine sefil Bilo rolünde İlyas Salman'ı izleriz. Şen-Salman ikilisi ayrıca, 1982'de bu kez Sinan Çetin yönettiği ve yine Yavuz Turgul'un senaryosunu yazdığı *Çiçek Abbas* filminde bir araya gelir: Bu kez 1960'lardan itibaren hızlanan kentleşme içinde büyük gelişme gösteren informel-hizmet sektörlerinden biri olan dolmuşçu ve muavini olarak. Hikaye herkesin malumudur. Filmin kült anlarından biri ise, muavinlikten dolmuş sahipliğine terfi eden Abbas'ın (İlyas Salman), önünü kesmek isteyen eski patronu Şakir (Şener Şen) ile girdiği diyalogta, Şakir'e ismiyle hitap etmesi karşısında, Şakir'in Abbas'ı terslemesi ve Abbas'ın Şakir'e sorduğu sorudur: “Ne diyem, mesela Mahmut mu diyem, Şakir?” Böylece bir kez daha Mahmut karşımıza çıkar. Mahmut Arapça bir sözcük olup, övülen, övgüye değer demektir. Yavuz Turgul'un filmografisinde belirgin bir Mahmut ve Mahmutluk hâli bulunmaktadır. Bu devamlılığı, kazan(dır)an formülün tekrarı olarak okumak daha yerinde olacaktır. Neticede anılan filmler bir seri görünümündedir ve halkın sevdiği oyuncu ve karakterler, özünde aynı ancak farklı bağlamlarda tekrar tekrar resmedilmektedir. Turgul'un, *Eşkîya*'da da Mahmut(luk) durumunu sürdürdüğü ifade edilebilir.

Son olarak televizyonculuğa 90'da Mehmet Ali Birand'la başlayan Mithat Bereket'e ve şimdi program yaptığı görülen grup hakkında da açıklamalar yapalım. Bereket, Pusula programını 1995'te bir yıl Kanal D'de, hemen ardından 1996'da da Star'da yapmıştır. 80'lerdeki iktidarla kolkola gazeteci modelinin ardından, 90'larda ise özel televizyonların çoğalmasıyla birlikte “bağımsız-özgür ve tarafsız gazeteci” tipi türemiştir. Bereket de önce Ahmet Özal ve Uzan ortaklığıyla kurulan, ardından kısa zamanda Ahmet Özal'ın diskalifiye edilmesiyle Uzan'ların tamamına sahip olduğu Star'da program yapmaktadır ve özgür bir gazeteci olduğunu iddia etmektedir. Bu noktada akla Mahmut Şahoğlu'nun Bereket'e yönelttiği soru gelmektedir: “Senin kilon kaçaya ulan?”. Yani Şahoğlu da, fiyatı neyse Bereket'e ödeyip, onu kendi bünyesinde “bağımsız bir gazeteci” yapabileceğini ima etmektedir.

Öte yandan gazeteciliğin mensubiyeti gibi medya sahipliği ve patronluk da gelip geçici ve değişkendir. Öyle ki bu filmde sadece 6 yıl sonra Star'ın patronu Cem Uzan, politikayla hiç ilgisi olmadığı halde Genç Parti adında bir parti kurmuş; bu partiyle, o yıllarda yükselen Adalet ve Kalkınma Partisi karşısında hatırı sayılır bir başarı elde ederek, neredeyse yüzde onluk seçim barajını dahi aşabilecek kadar oy almıştır. Seçimlerden önce kendi medya gücünü kullanarak Adalet ve Kalkınma Partisi ve başta genel başkanı R. Tayyip Erdoğan hakkında “karalama” olarak nitelendirilen bir kampanya yap(tır)mıştır. Parti ve Erdoğan tek başına iktidarı ele geçirdikten sonra Uzan ve grubuna yönelik karşı bir operasyon başlatılmıştır. Hakkında ABD ve Avrupa'nın en önemli firmalarını dolandırmak gibi önemli suçlamalar bulunan Cem Uzan'a karşı, bu kez tıpkı *Eşkîya* filminde Mahmut Şahoğlu hakkında yapılan habere benzeyen ölçekte (yani Mahmut Şahoğlu'nun da söylentileri nasıl gerçekmiş gibi söylersin çıkışına benzer biçimde); fakat bu kez tüm televizyon kanallarını kapsayacak bir biçimde karalama haberleri yapılmıştır. Nitekim Türkiye'yi terkeden Uzan, Fransa'ya sığınmış ve hakkında uluslararası yakalama kararı çıkarılmıştır. Uzan'a ait medya grubunun bir bölümü Doğan grubuna geçerken; aynı Doğan grubu ise yakın zamanda bütün medya grubunu satarak, medyadan çekilmiştir.

Tüm bu iç içe geçen anlamlar, *yoksul mekânı* Tarlabası'nda yer alan “Cumhuriyet Otel”nin lobisindeki televizyondan ortaya saçılmaktadır. Cumhuriyet'in de her dönem ve devirde hiç bitmeyen hallerinin görünümünden biridir bu haber. Neticede televizyon da, “hem toplumdaki gerçek çatışmaların ve ayrımların işareti, hem de içi sürekli başka şeylerle dolup boşalan bir geçiciliğin ve değişkenliğin yüzeysel kabuğu olan hayat tarzını bire bir kişilerin ya da grupların yaşantılarıyla değil, bunların kültür içindeki temsil edilmiş biçimlerini” (Ahıska ve Yenal, 2006, s. 5) göstermesi açısından sinema(mız)da da böylesine anlarda yer bulan önemli bir motiftir. *Tabutta Rövaşata* filminin sonunda yer alan plan sekanstaki anlamlar ve seyirciye dönük eleştirel yansımalar ise *Eşkîya*'da yoktur. Orada sezilen parodileştirme de bu sahnede yoktur. Son derece ağırbaşlı ve o dönemin televizyonculuk ve yayıncılık biçimiyle örtüşen bir sahne kurgulanmıştır. Ayrıca filmin ve Baran'ın hapisanede başlayan yolculuğunun kırılma anıdır bu sahne.

Baran hemen, dışarıda belindeki silahla ekibe şaka yapan Cumali'yi sürükleye sürükleye içeri çağırır; fakat şimdi Mahmut Şahoğlu'nun yerine, tıpkı onun haberinden

önce verilen “güneydoğu sorunu” haberi gibi dokun(dur)up bırakan başka bir haber vardır: Dönemin İstanbul’u için büyük bir sorun haline gelen “çöp sorunu”. Haberde İstanbul Büyükşehir Belediyesi’nin, “çöp sorunu” için toplantı yapacağından bahsedilir: yıl 1996’dır. İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanlığında ikinci yılını dolduran yeni yönetim de sorunu çözememiş ve yeni yeni toplantılarla çözüm aramaktadır. Öte yandan Baran’ın “çöp sorunu” ise daha başka ve eskidir. Berfo’yu bulmuştur. Az önce o kutunun içindedir, ancak şimdi yoktur. Artist Kemal, Cumali’ye, Baran’ın Mahmut Şahoğlu’ndan bahsettiğini söyler. Cumali’ye, kendisini Berfo’ya götürmesi için yalvarır. Şimdi ekip, Baran’ı da yanlarında götürdükleri ancak başarısız oldukları otoyol hırsızlığı denemesinden sonra döndükleri kahvehanededir. Cumali orada bir karar verir: “Yeraltına (karanlığa) giriş”.

#### **4.2.2.9. Yeraltına ve yer altına giriş**

Cumali kahvehanede “büyük oynamaya” karar vermiştir. Babası da Adana’dan göç ettiğinde garson olmuş ve kaybetmiştir. Cumali de kahya, kaportacı ve fedai olmuştur; ancak yine hiçbir şey olamamıştır. İfadeleri ve kahvehanedeki bu konuşmanın genel tonu, Marx’ın “haydutlar, suçlular, fahişler, kısaca lumpen proleterya” (1968/2011, s. 622) olarak nitelediği, toplumun en alt katmanındaki değişken tortunun, o alt katmanlardan kurtuluş-yırtma-köşeyi dönme hayallerine dairdir. Kurtuluş biletleri Demircan’ın ellerindedir. Ertesi gün soluğu onun yanında alırlar. Öncesinde Baran, otel borcu yüzünden Kız Naci’nin diline yakalanır. Gel gör ki para yoktur. Borç, Cumali’nin borcudur. Şimdi ekibiyle birlikte Demircan’ın karşısındadır Cumali. “Useful idiot”; kullanışlı bir aptallığı andıran bir resim vardır Demircan’ın karşısında: “Biri hariç”. Baran’ı merak eder Demircan. Cumali heyecanla onun hikayesini anlatır. Demircan nettir: "Kaldı mı artık dağlarda eşkiya emmi? Eşkuya artık şehirde".

Filmin başında verilen bilgilendirmeye ilgili olarak, filmin bir karakteri merkeze aldığını ve bir bakıma izleyiciyi de sınırlandırdığını ifade etmiştik. Ayrıca şaki ve çoğulu eşkiya arasındaki fark ve filmin *Eşkuya* olan adı göz önüne alındığında, ya “biri dışında” denilen şaki dışında başka şakiler de vardır filmde; ya da eşkiyalık (kurumu) bu şakide temsil edilmekte ve toplanmaktadır, yönünde bir varsayım da ileri sürmüştük. Ya da eşkiyalık, başka bağlamlara doğru genişletilecekti. Demircan’ın bu ifadesiyle, filmin dağlardaki eşkiyadan geriye tek kalan şaki olan Baran’ın kendinde toplanan

eşkıyalıkla birlikte, filmde başka şakiler ve onların oluşturduğu eşkıya çetelerine doğru bir açılım olduğu netleşmiş olur. Film, hem dağlardaki eşkıyalık, hem de şehir eşkıyalığı arasında da ayrı bir karşıtlık kurmaktadır. Şehir eşkıyasının konuşlandığı merkezlerden biri de Demircan örneğinde olduğu gibi Tarlabası'dır. Demircan'ın tam da bir şehir eşkıyası mensubuna yaraşır cüretkarlıkta sorduğu soru karşısında dağ Eşkıyası-Baran, mahcup ve de dilsizdir. Esasında kendisinin de, esas şehir eşkıyasının bir uzantısı olduğunu, yine kendi ifadeleriyle ortaya koyan Demircan, Cumali'yi denemeye karar verir. Hesap vermek zorunda olduğu eşkıyaya karşı dikkatli olmak zorunda olduğundan, bu konuda Cumali'yi de uyarır.

Emel'in evinde müjdeyi verir Cumali; parayı bulmasına az kalmıştır. Çünkü yeraltına giriş biletini almıştır. Emel'in ağabeyini böylelikle kurtarabileceklerdir. Sevinçle Emel'in üstüne atılan Cumali cevabını alır: "Evlenden olmaz". Zaten anne de eve dönmüştür, Cumali tüyer. Gece bastırır ve Cumali ekiple işe çıkar. Beyoğlu'nun karanlık arka sokaklarında yol kenarlarında evsizler sıralanmış; kamera omuzda, Cumali ve diğerlerini takiptedir. Çekimin biçimi, doğaçlama hissi uyandırır. Bir ara *Sevemedim Kara Gözlüm* şarkısı duyulur. Filmin genel atmosferine bir başka vurgudur bu da. Baran'dan başlayarak Cumali ve ekibin geri kalanı, şöyle doya doya kara gözlü yari sevememekten muzdariptir. Öte yandan *Sevemedim Kara Gözlüm*, şarkıcı Bellkıs Özener'in, 1970 yapımı bir Atıf Yılmaz filmi olan, Kadir İnanır ve Türkân Şoray'ın başrolleri paylaştığı, *Kara Gözlüm* filminde meşhur ettiği bir şarkıdır. Rivayete göre Özener, ilk defa Tarlabası ile komşu olan Tepebaşı'nda 16 yaşındayken sahne almıştır. Şarkının bestecisinin Orhan Gencebay mı yoksa, Abdullah Nail Bayşu mu olduğu tartışmaları da güncelliğini yitirmiş olsa da, ortadadır.

Cumali ve ekip Beyoğlu ara sokaklarında gezinmeye devam ederler. Rastladıkları transseksüellerle ayaküstü homofobik diyaloglar içine de girerler. "Abi Nalan'a bak ya!" diyen Cimbom'a (Ümit Çırak) Cumali'nin cevabı, "Nalan da koç gibi bak" olur. Nalan kelimesi "inleyen" demektir. Başta, Kazancı Bedih'ten dinlediğimiz, *Nice bu hasret-i dildar ile giryarı olayım, yanayım aşkınla büryan olayım* adlı gazelde de "nalan" kelimesi geçmektedir. Burada ise, bir transseksüelin kullandığı "Nalan" ismi ve Cumali'nin de ona "Nalan da koç gibi" demesi, en azından Cumali'nin gözünden bir transseksüeli aşağılama amacını taşımaktadır. Öte yandan Tarlabası ve Beyoğlu'nda günümüzde de sıkça görülebilecek transseksüellerden birine "Nalan", yani "inleyen"

isminin verilmesi, onların acılarına dönük bir ifade olarak da okunabilir mi, pek olası görünmüyor. Nalan, gazelde olduğu gibi aşkla inliyor da olabilir.

Ancak tam da bu an başka anlamların habercisi gibidir. Nalan'ın önünde dikildiği ve kuyruk olmuş kapının üzerinde "Clup Orfe" yazıyordu. Dikkat edilirse, İngilizcede *Club*, Türkçe'de "Kulüp" olan kelime, ne Türkçe yazılmıştır ne de İngilizce. Keza esası *Orpheus* olan mitolojik karakter ise, Türkçe "Orfe" olarak yazılmıştır. Bu yine bir transseksüellere bir gönderme gibi okunabilir. Tabelada iki dilin ve kavramların birbirinin içine geçmesi gibi, transseksüel beden de, iki ayrı cinsin bir bedende iç içe geçmesidir. Eş cinsellik Sümer mabetlerinde doğal ve bir tür Tanrı göreviyken; Tevrat, İncil ve Kur'an'da ise sakınılması ve tedavi edilmesi gereken bir günahdır (Çığ, s. 86-87). Cumali'nin ilk yaklaşımının alaycılığından olsa gerek, Nalan, şimdi yüzünü okşamak isteyen Cumali'ye küfürü basar. Cumali güler geçer. Bu noktada Orpheus'a ya da Orfe ve Eurydike'nin büyük ve ölümlü aşkına girelim.

Orfe pek sevgili eşi Eurydike'yi kaybedince kadınlardan nefret etmeye başlamış ve sonrasında hep ağlak şarkılar söyleyerek gezinmiş durmuştur. Baran da Keje'sini kaybedince gazeller söyleyerek dolanmış mıdır bilinmez; ancak filmin en başında geçmişti, gazel ve ağıtlarla örülmüştür. Orfe müzik konusunda çok yeteneklidir. Öyle ki o şarkı söyleyince kuşlar-ağaçlar canlanır. Sevgilisi Eurydike'nin de bir ağacın kovuğunda canlandığı rivayet olunur. Aslında Eurydike bir peridir. Ölümü de bir yılının ısırması sonucu gerçekleşir. Orfe, sevgilisi ölüp "yer altına" (öte âleme) gidince, ona tekrar kavuşmak için yer altı tanrısı Hades'in karşısına çıkarak, büyüleyici liriyle yaptığı müzikle, eşinin tekrar ölümlüler diyarına gönderilmesi için yalvarır. Tanrılar çok etkilenir ve Orfe'nin isteğini kabul ederler. Yalnız tek bir şartları vardır: "Orfe, eşini ölümlüler dünyasına kadar ona bir kere bile bakmadan götürecektir ve ancak yeryüzüne ulaştıklarında bakabilecektir" (Daniels, 2013/2014, s. 181-182).

Bu, günümüzün neoliberal birey(sel girişimcilik) anlayışına "*don't look back*", "asla geriye bakma" olarak geçen ve kökleri Sümerlerdeki çoban ve çiftçi hikayesinin, Yunan'dan daha sonra da Roma'ya taşınacak Yunan çeşitlemesidir. Günümüz Türk dizilerinde de, karakterler yoluyla "asla geriye bakma" replikleri, adeta seyircinin kafasına kafasına vurulur. Ne var ki, özellikle erkek ve de ıssız-yabani ancak oldukça zengin kahramanların, geçmişlerinden gelen taşıyamadıkları ağır yükler ve

çözemedikleri sorunları vardır. Bu da, çoban ve çiftçi hikayesinin önemli bir bölümünün bir görünümü olarak, genellikle anneleriyle ilgilidir. Bu sorunu çözemedikleri için ileri bakamazlar. Dolayısıyla hayatlarında şimdi yer tutan saf, narin ve genellikle geleneksel orta sınıf bir mahalleye mensup kızla sorunlar yaşarlar. Ancak bu sorunları da o kızla aşabilirler. Bu hikayede elbette baba da önemli bir figürdür ve sorunların asıl kaynağı da odur.

Tekrar Orfe'nin hikayesine dönersek, önde kendisi, arkada eşi, yer altından ağır ağır yeryüzüne çıkarırken, Orfe arkasına döner ve Eurydike geri “yer altına” çekilir. Şimdi Cumali de, Emel'e kavuşmak için, Demircan'la anlaşma yapmış ve “yeraltı” dünyasına adım atmaktadır. Baran zaten, sular altında kalan köyünün artık bittiğini söyleyerek, “arkasına bakmadan”, sevdiğine kavuşmak için, ölü ya da kaldığı hapisanenin koşulları gibi koktuğunu söylediği İstanbul'a gelmiştir. Orada da ancak, kıyıda-kenarda, köhne Tarlabası'nda kendine kalacak bir yer bulmuştur. Bu noktada “yer altındaki” İstanbul bir cehennem ise, Tarlabası ise cehennemin dibidir. Aşk için bir zamanlar ağalara kafa tutup dağlara, zirvelere çıkan Baran, şimdi ölmeden cehennemin dibini tatmaktadır. Nitekim şimdi tepesinde “Tabu Bar” yazan kapıdan keyifle içeri giren Cumali de, herhalde cehennemin kara dibine doğru yol almaktadır. Hakikaten o ve dostlarının keyfi bir hayli yerindedir. Girdikleri kapının sağında, az önce geçtikleri yerlerin yıkık-döküklüğüyle tam bir karşıtlık içinde, özenle ve tertemiz yazılmış bir söz vardır: “Dost sanma şanlı vaktinde dost olanı. Dost bil gamlı vaktinde elinden tutanı”.<sup>65</sup>

Hakikaten sonunda ışık görünmeyen bir tünelden geçer Cumali. Az sonra içerideki loş ışık altında belirir. Mekân taştan-kayadan düzenlenişiyse, mitolojinin “yer altı” dünyasının kopyası gibidir. Zaten barın içinde olanlara dair görüntüler, ölümler diyarına doğru bir yolculuğun betimlemesidir. Cumali'nin içeride, Demircan'ın “malını” dağıtırken kurduğu diyaloglar duyulmaz. Sadece Cumali ve dostları karanlığa girdikleri andan itibaren onlara eşlik eden, elektronik bir müzik parçası duyulur. Cumali ve ekip, merdivenlerde aşağıya doğru, karanlığın daha da içlerine sokulurken, “Karanlığın İçinden” adlı müzik parçasının sözleri de görüntüleri imler:

Burada karanlığın ortasında  
Gölgelerin arasında  
Kör gecenin sabahında

---

<sup>65</sup> Söz, Mevlana'ya atfedilir, ancak kesin bir bilgiye ulaşılamamıştır.



Sabahın kör karanlığında  
Beklerken  
Gelirken-Giderken  
Susarken-Söylerken  
Ararken-Bulamazken  
Kolay mı yaşamak?  
Kolay mı savaşmak?  
Kolay mı avlamak?  
Üstüme üstüme  
Koşa koşa  
Döke saça  
Basa basa  
Tıka basa  
Gözlerini aç aça  
Bana yavaş yavaş gelirken (Turgul ve Oğur, 1996).

Filmde baştan beri kurulan karşıtlıklar parçanın sözlerinde de dile gelir. Av-avcı karşıtlığına dair varsayımlarımız da şarkının sözleriyle kanıt bulur. Sözleri seslendiren ise Uğur Yücel'dir (Cumali). Parçanın sözlerini yazan da, filmin yönetmeni Yavuz Turgul'un oğlu "Kurtcebe Turgul"dur. Şarkıcı sözlere devam eder:

Yağmurun altında  
Bir çıkmaz sokakta  
Bir ölü yatıyor  
Duvarın arkasında  
Hayat fani  
Ölüm ani  
Sokaklar dar her zamanki gibi  
Kim korkutuyor beni şehir mi?  
Niye korkutuyor şehir deli mi?  
Kim bulanmış bu pisliğe, diri mi?  
Nereden çıkıyor bu çamurlu sular, benden mi?  
Bu karanlık suratlar sizin mi? (Oğur ve Turgul, 1996).

Sözlerdeki çıkmaz sokak, ölüm, duvar, karanlık, pislik, korku, şehir, gölge ve çamur gibi kelimeler İstanbul'u, fakat özelde Tarlabası'nı anlatıyor gibidir. Ne var ki, yönetmenin gözünden-merceğinden Tarlabası, baştan beri bunun tam tersi bir biçimde anlatılmaktadır. Tarlabası o dönemin bilinen Tarlabası'ndan çok farklı, renkli ve temizdir. Sahnenin önünden geçen içki tepsinin ardından kamerayla birlikte Cumali'nin bulunduğu sahne arkasına doğru tekrar kaymaya başlarız. "Malı" birilerine veren-satan Cumali, ekiple birlikte dışarı çıkar. Cimbom, sanki polisin geldiğini haber vermiş gibidir. Belli etmemeye çalıştıkları bir panik de vardır üstlerinde. Diğer yandan bara kadar ekip, mekânların da niteliklerini betimlemek adına omuz kamerasından sarsıntıyla

görüntülenirken; barın içindeki bu tek çekim plan sekansta ekip, *Steadicam* denilen ve o yılların Türk sineması için bir yenilik olan mobil-kompakt bir taşıyıcı vinç denebilecek sisteme yerleştirilmiş kamera ile görüntülenir. Böylelikle kamera dar alanlarda bile bir ray ya da tekerlek sistemiyle yapılan kaydırma hareketlerinde olduğu gibi kayarak ve sarsıntısız hareket edebilme kabiliyetine kavuşur. Esasında *Steadicam* bir markanın modelidir. Ancak ilk olduğundan, sistem modelin ismiyle anılır. Bu teknik en ustalıklı haliyle, *Cinnet* (Kubrick, 1980) filminde kullanılır. 80'lerden itibaren ise reklam filmciliğinin en temel enstrümanlarından biri olmuştur. Şiirsel-yumuşak ancak aynı zamanda destansı ve gerilimli bir atmosfer yaratır.

Şimdi Cim bom, sanki arkalarında kanlıları varmış ya da birilerini öldürmüş gibi mekândan ilk çıkandır. Ya da bu, ölümler diyarından-cehennemden yeryüzüne çıkış gibidir. “Mal” dağıtmaya bu kadar gönüllü bu ekibin böylesine kaçması, yaptıkları işten ve de kendi gölgelerinden bile korktuklarının da resmidir aynı zamanda. Muhtemelen içeride de kendi gölgelerini görmüşlerdir. Arkalarından da polis olduğunu düşünebileceğimiz iki kişi çıkar. Bu iki kişi, ekibin kameraya-Tarlabaşı'na-içeriye doğru koşmalarının aksine, karşıdaki demir parmaklıklı kapıya doğru koşar ve kapıyı yoklarlar. Ancak kapı kilitlidir, çıkış yoktur. Ekip şimdilik “çıkamaz sokağa” yönelmemiştir. Mahallenin dışına açılan kapı kilitlidir. Cumali ve ekibinin bir çıkışı yoktur. Gene mahallenin içine doğru yol alırlar. Tarlabaşı'nın Demircan ağabeyinden aldıkları malı yine Tarlabaşı ve Beyoğlu'nda dağıtırlar. Kimi okuyucu, “Yeraltına ve yer altına giriş” olarak adlandırdığımız bu sekansı-ayrımı, Platon'un mağara metaforuna da yorabilir, mümkündür. Ancak tarihsel olarak Orfe ve hikayesi, Platon'un da bildiği ve eserlerinde yer verdiği; dolayısıyla Platon'dan önce yazılmış bir hikayedir.

Baran ise otelin terasında adeta bir semazen sunmaktadır. Dervişler gibi etrafında dönerken, asma davul ve *ebowun* perdesiz gitarda yarattığı titreşimlerle oluşan semâî bir müzik parçası da ona eşlik etmektedir.<sup>66</sup> Baran, Keje'nin adını sayıklamaktadır. Anın büyüsunü Cumali bozar. Belindeki tabancayı, sakladığı bacaya bırakır. Baran'ın gözünde Cumali'nin yolu, hele ki uyuşturucu yolu, yol değildir. Dağların bu saf-temiz Eşkîyası, bu saf-temiz ama şehir eşkîyası olma yolunda ilerleyen genç adama nasihat

---

<sup>66</sup> Bu müzik parçasına, filmin müzik albümünde yer verilmemiştir.

eder. Fakat Cumali'ye sunabileceği bir çözümü de yoktur. Cumali için her şey insan içindir. Bu kez de Cumali kendi hikayesini anlatır. Aralarında bir baba-oğul bağı kurulur.

#### 4.2.2.10. Eşkîya'nın karanlığı

Baran'ın karanlığı ise Mahmut Şahoğlu'nun-Berfo'nun yeşillikler içindeki köşkünün etrafını saran demir parmakların dışında başlar. Birazdan Berfo'yu taşıyan araç sokağa çıkar. Berfo, Baran'ı tanır. Berfo'nun ardından bir polis minibüsü Cumali ve Baran'ı karga tulumba alır götürür. Karakolda Mahmut Şahoğlu'nu öldürmek üzere tutulmuş kiralıklar olmalarından şüphelenilir. Cumali'nin namus, vatanına-millet, Türklük motifleriyle süslü yapmacık konuşmasını, yukarıdan bir yerlerden gelen telefonla salıverilmeleri izler. Yukarıdaki bir yer Mahmut Şahoğlu ya da Berfo'dur. Karakol önünde bir araç Baran'ı alıp uzaklaşır.

Baran bu kez de Berfo ile yüzleşir. Keje de yaşıyordur ve Berfo'nun yanındadır. Berfo geçmişte ne yapmışsa Keje ve ona olan aşkı için yapmıştır. Ne var ki onda gönlü olmayan Keje kendini suskunluğa mahkum etmiştir. Berfo ne yaptıysa da Keje konuşmamıştır. Eğer Keje şimdi Baran ile konuşursa, Baran Keje'yi de alıp gidecektir. Filmin de oturduğu esas meselesi diyebileceğimiz kritik soru Berfo'dan gelir: "Hangimizin aşkı daha büyük?". Filmin baştan bu yana kurulan karşıtlıklarla örülü hikayesinde temel sorun, aşk için ne kadar ileri gidilebileceği; ya da aşk insanlıktan üstün müdür, olmalıdır. Bu aşk için Berfo, "yer altında" cehennemde yanmaya hazırdır.

Buraya kadar usul usul Berfo'ya yaklaşan kamera artık durduğunda Berfo düşmanına-karşıtına sorar: "Ya sen?". Bu hikaye-savunma ve kameranın usul usul hareketi ile Berfo'ya bir sempati ve de empati geliştirmek mümkündür. Baran'a sorduğu son soruyla birlikte bu kez kamera, Berfo'nun bakış açısından, az önceki hareketinin tam karşıtlığında aniden Baran'ın yüzüne hızla ilerler ve durur. Karşıtlık kameranın bu iki ayrı yön ve hız karşıtlığında bir kez daha üretilir. Baran kayıtsız ve karşısındaki Berfo'ya karşı nefret ve acıma hisleriyle yüklüdür; acı çeken Berfo'nun aksine.

Baran'ın üçüncü yüzleşmesi artık sevdiği kadın Keje'yle (Şermin Şen) gerçekleşir. Baran, filmin başından bu yana ilk kez bu kadar mutlu, heyecanlı ve umut doludur. Fonda *Fırat Ağıtı/Aşk* (Oğur, 1996) ağır ağır belirir. Keje, Baran'la konuşur: "Eşkîyalar ölünde hâlâ yıldız olur". Berfo yıkılır, Baran yeniden doğar. Çocukluk aşkıdır

onlarınkisi. Keje, küçükken Baran'ın anlattığı eşkıyalık masallarıyla büyümüştür. Dağlarda Keje'den ayrı geçen gecelerde Baran da, bu anları düşünerek Keje'nin hayalini kurarken; Keje de geceleri yıldızlara bakarak, kayan bir yıldızın Baran olup olmadığıyla onu düşünmüş durmuştur 35 sene boyunca. İkisinin masallarla dolu çocuklukları yetişkinliklerine uzanmış; şimdi artık her ikisi de bir masal ve kahramanları olmuştur. Baran, kendinden emin bir biçimde Keje'yi gelip alacağını söyler ve geri çekilir. Kadın suskuluğu sinemamız için o dönemlerde temelleri atılmış bir motiftir:

Dilsiz kadınlarla özellikle 1995 sonrasında erkek melodramlarında karşılaşmaya başladık. Bu filmlerde kadınlar öykülerin dolgu malzemesi olarak varlık gösterirlerken sözleri, sesleri, boyutları yok olarak bu kez arzunun nesnesi olarak değil de -onunla akraba olan- kaybeden, kaygılı, öfkeli erkeğin şiddetinin nesnelere oldular. Sanki onlar için rol yazılmıyor, karakter geliştirilmeyordu. Bu öykülerde geliştirilmiş gibi görünen karakterler de kötücül birtakım kadınlardan öteye gidemiyordu. Kaderin sillesini yemiş, toplum içinde yüzergezer erkeklerin ne yaptığı belli olmayan dünyalarında onları kışkırtan, kötülük yapmaya sevk eden ya da zorlayan kadın tiplerinin yaygınlaşması neredeyse bir dönem sinemasının mühürlerinden oluverdi (Akbal Süalp, 2015, s. 68).

Keje de bir arzu ve erkek şiddetinin nesnesidir. Özellikle Berfo, az önce sıraladığı gibi Keje'ye duyduğu aşkın ve arzunun önüne geçememiş ve en sevdiği arkadaşına ihanet etmiştir. Onun için “yer altında”, cehennemde yanmaya razı olmuştur. Çaldığı altınlarla İstanbul'da daha da pis işlere bulaşmış, yer üstüyle birlikte yeraltına da hükmeder bir hale gelmiştir. Baran da en büyük arzusu Keje için hayatta kalmıştır. Kendine yeni bir yol çizmek yerine, yine Keje'nin peşine düşmüştür. Öte yandan evet, başka bir açıdan Keje de, iki arkadaşın arasını açan kadın durumundadır. Akbal Süalp, bu kadın tipinin doğumunu *Eşkîya* filmine tarihlenirken, sonrasında bu tip filmlerin arttığını ifade etmektedir. Ne var ki, bu kadın tipini belki de önceden haber veren bir film daha vardır. En azından, az önce Keje'nin kendi sesine yabancılaşma çektğine benzer bir an *Hayallerim, Aşkım ve Sen* (Ünal ve Yılmaz, 1987) filminde görülür. Film içinde bir film bu; yani özdeşimsel. Türkân Şoray bir sinema oyuncusunu canlandırırken, çektikleri bir film için de Melek ve Nuran adında iki kadını daha canlandırır. Filmin son 15 dakikalık bölümünde Nuran'ın sesi kısılmaya-kaybolmaya göçüp gitmeye başlar. Melek onu bu konuda uyarırken, esasında onun sesi de gitmektedir. Her ikisi de kaybolmadan önce sesleri gitmektedir. Türkân Şoray'ın makyajla yaşlandırılması sonrası görüntüsüyle, *Eşkîya*'da Şermin Şen'in görüntüsü birbirine oldukça

benzemektedir. Şermin Şen'in sesini yabancıladığı sırada gösterdiği tepkiler de Türkân Şoray'la neredeyse birebir aynıdır. İfade ettiğimiz gibi, sahnelerdeki benzerliğin dışında sanki *Hayallerim, Aşkım ve Sen*, Akbal Süalp'in 90'larda başlayıp günümüze kadar uzanan sinemada suskun kadın tiplerinin habercisi olarak görülebilir.

Şimdi başka bir yerde ise Cumali, Emel için girdiği karanlıkta çevirdiği ilk işten gelen payını almak için Demircan'ın tamirhanesindedir. Demircan, elindeki bir deste parayı Cumali'nin önüne atar. Yeraltına girmek için, yer altında Demircan'ın malını satan Cumali, yeraltına giriş yapmış gibidir.

#### **4.2.2.11. Para para para**

Cumali ve dostları takıma girmeye hak kazanır. Cumali "paraları" bölüştürür, kendine daha fazla ayırır. Bunun için Deli Selim'e verdiği yanıt ekibin patron olduğudur. Otelde de "para" mevzuu vardır. Jilet Cemal (Kurtcebe Turgul), Sevim'i (Güven Hokna) ondan "para" çalmakla suçlar. Sevim, Jilet Cemal'in "sermayesi" ve de "malıdır". Keje'ye kavuşmuş olmanın verdiği keyifle otele dönen Baran, araya girer ve Cemal'den kafayı yer. Hakan, Baran'a, annesi Sevim'i sürekli döven Jilet Kemal'i neden öldürmediğini sorar çatıda; ne de olsa o bir "Ekşiya"dır. Baran için bunlar geçmişte kalmıştır. Bu arada Cumali gelir. Sakladığı tabancayı ve bir paket uyuşturucuyu yerinden alır. Baran'a son olduğunu söylemiştir. Bu da sondur. Demircan'dan "mal" çalmıştır Cumali. Bununla Emel'in ağabeyini kurtaracak "parayı" bulacaktır. Cumali de, Berfo gibi sevdiği kadın için pis işlere çoktan bulaşmıştır. Orfe gibi yer altına inmiştir.

Odasında leğenin içinde çamaşır yıkayan Baran'a teşekkür ve özür için Sevim gelir. Odanın duvarında ücretin peşin olduğu yazılıdır, ancak Baran ya da onun yerine Cumali hiç "para" ödemiş midir bilinmez. Şimdi Baran, Sevim ve Andrey Mişkin, otelin lobisinde televizyondan Türk Sanat Müziği dinletisi izlerler. Selahattin Pınar'ın *Bir Bahar Akşamı Rastladım Size* çalınmaktadır. Sevim'in keyfi, Jilet Cemal'in görünmesiyle kesilir. Sevim'e yeni müşteri vardır. Artist Kemal girer, Kız Naci'ye onu arayan-soran olup olmadığını sorar; Naci tersler. Kemal'in öksürüğü devam etmektedir. Mişkin şarap ikram eder ancak, şarap daha da kötü etmektedir. Kemal, büyükelçi babasının şarap gurmeliğinden anlatmaya koyulur. Arada Jilet Cemal'in müşteriyle "para" alışverişi, ardından Sevim'in müşterinin koluna girişi ve Cumali'nin yukarıdan aşağıya inişi bu anlatımla perdeye yansır. Kemal, hukuk fakültesini bitirdiği gün babası

bir şarap açmış; ancak Kemal hukukçu değil sinema oyuncusu olmak istediğini söylediğinde babası tarafından evden kovulmuştur. Mişkin'e göre hatalıdır Kemal; ancak Kemal, dünyaya gene gelse, gene oyuncu olacaktır. Bu arada Baran, resepsiyonda telefonla konuşan Cumali'yi izlemektedir. Türk Sanat Müziği ve şarap eşliğinde kayıplar, kaybedinler, daha da kaybedilecek olanlarla; fakat en çok da “para” ve “parasızlıkla” örülü nostaljik bir gerilim yaratılır. Cumali çıkarken Baran da onun ardından takibe koyulur. Yine Beyoğlu'nun arka sokaklarında başka bir mekâna girer.

Ertesi gün hapisshanedede Sedat'a müjdeli haberi Emel'le birlikte verir Cumali. “Parayı” toplamıştır. Cumali sonra mahallede ekiple yeni işleri planlarken, Baran da Cumali'ye bir derdini daha açar: Para! Keje'yi alıp köyüne dönmek için iş bulması, çalışması ve “para” kazanması gerekir. Cumali, Baran için de iş ve “para” bulacaktır. Onu gönderirken ekiple birlikte arkasından dalga geçerler: Acaba Baran'ın ya da bu “garibanın” hiç “siftahı” var mıdır? Böylece gece Sevim, bir kez daha Baran'ın odasına gelir. Öncesinde dürbünüyle Tarlabası ve Beyoğlu'nun karanlık sokaklarının karanlık anlarını izliyordur. Aynı sırada otele siyah bir elbise içinde Emel girer. Kız Naci'ye sadece, “Cumali” der ve yukarı doğru süzülür. Yukarıda ise Sevim, elinde tutup yatağa götürdüğü Baran'ın boynundaki muskayı sorar. Silah kurşunu için olduğunu söyler Baran. Bu arada “ücretler” bu gece Cumali'dendir, Baran kafasına takmamalıdır parayı.

Şimdi Emel, Cumali'nin odasındadır. Cumali şaşırda da, durum anlaşılır. Emel, Cumali'nin Sedat'a ödediği “paranın” karşılığını vermeye gelmiştir. Cumali için bu bir “piyangodur”. Sevim ise Baran yakınlaşır ancak oyanaşmaz, sevdiği vardır. İhanet etmez Baran, kendine de sevdiğine de. Sevim'in gururu kırılır ancak böyle bir tavır karşısında da kayıtsız kalamaz, biraz daha Baran'ın yanında kalmak ister. Söz verir, ona ilişmeyecektir. Başını omzuna koyar. Cumali şimdi rahatlayıp Emel'e olan aşkını sayıklarken, Emel dünyanın çok pis olduğundan dem vurur. Ağabeyi için yaptıkları için Cumali'ye teşekkür eder.

Şimdi bağlama ailesinden olan fakat bağlamaya göre, ozanların heybelerine sığacak kadar küçük olan cura ile *Her Şeye Yabancı Olmak* (Oğur, 1996) müzik parçası eşliğinde kamera, Cumhuriyet Oteli'nin aşağıdan yukarıya tek tek bütün pencerelerinin önünden geçerken, her bir pencereden içeri açılan odalarda birbirine ve hayata yabancı insanları betimler. En altta Mişkin kendi kendine satranç oynarken, bir üst katta Artist

Kemal birazdan kendini asmaya hazırlanmaktadır. Bir üstte Cumali ve Emel yeniden sevişmeye başlamışken, onların üstünde Sevim, yanında Baran, dürbünle dışarıyı seyretmektedir. Yine kameranın hareketi film şeridinin göstericideki hareketi gibidir. Ya da günümüzün sosyal medya mecralarının yukarı-aşağı hareket eden *timeline* zaman tünelinin habercisidir bu çekim. Yalnızların dışında bir arada olanlar da birbirine yabancı ve bu yabancılıklarından kaynaklanan yalnızlıklarına mahkum durumdadır. Şimdi sabah, Kemal'in cansız bedeni ambulansa yüklenir. Andre Mişkin ise onun ardından, artık vatanına dönmesi ve orada ölmesi gerektiğini sayıklar: “Varsın komünistler geri dönsün”. Ambulansın ardından kamera, yine az önce olduğu gibi yukarı doğru devinir. Tarlabası ile özdeşleşmiş yapılar arasına gerilmiş iplerin üzerine asılı çamaşırları görürüz. Shakespeare'in yukarıda Atinalı Timon'dan para ile yaptığımız alıntıda olduğu gibi bu, paranın dünyasıdır: Sırlar, şüpheler, ihanetler ve kaçış getiren paranın ve elbette Tarlabası'nın dünyası.

#### **4.2.2.12. Sırlar ve şüpheler: Hırsızlık, ihanet ve kaçışlar**

Mahallenin bir köşesinde ise Cumali, tıpkı kahvehanede olduğu gibi arkadaşlarına başka bir vaaz vermektedir. Koskoca elçinin oğlu “parasızlıktan” kendini asmıştır. Bu ülke işte budur. Paran varsa varsındır, yoksa yok. Güçlüler kazanır burada. “Paranın” karşısında herkes köpek oluyordur. Tam o sırada Emel'in Annesi (Ülkü Duru) gelir. Emel, Cumali'ye ağabeyi diye tanıttığı Sedat ile kaçmıştır. Bir “sır” Cumali için; Emel ile Sedat'ın bir aradaki tavırlarıyla oluşan “şüphe” de bizim için çözülmüştür. Cumali ise Demircan'ın malını çalmış, topladığı para, Emel ile Sedat'ın kaçmalarına “sermaye” olmuştur. Deli Selim, Cumali'nin oyuna geldiğini fena bir halde dile getirince, Cumali'den kafayı yer. İkili daha önce de, birincisi Deli Selim'in Eşkıya hakkında saygısızca konuşması, ikincisi de Demircan'dan aldıkları paranın bölüşümünde Cumali'nin kendine iltimas geçmesi olmak üzere iki kez gerilmişlerdi. Üçüncüsü Cumali'nin Deli Selim'e kafa atmasıyla sonuçlanmıştır. Cumali, Selim'in üstüne çullanmışken Demircan'ın adamları onu almaya gelmiştir. Cumali “yerin dibine de girseler”, arkadaşlarına Emel ve Sedat'ı bulmaları talimatını verir.

Ufukta boş tepelerin üzerinde tek tük inşa halinde yapılar sıralanırken, Demircan ve Cumali, esasında bu ürkütücü manzarayı izler. Cumali'nin bir “sırrı” vardır ve Demircan bu “sırrın” kendisini doğrudan ilgilendirdiğini düşünmektedir. Cumali'ye karşı

“şüphe” içindedir. Cumali için manzara cenneti andırır; belki de kendi cennetini. Demircan kapatıyor, parselleyiyor ve satıyordu. “El Koyma ve İlk(el) Birikim” bahsinde ortaya koyduğumuz gibi, Demircan kapitalist ilişkilerin en ilkel ve temel biçimiyle sermaye biriktiriyordu. Fimi takip eden gelecek 20-25 yılda İstanbul’da parsellenmedik-satılmadık arazi kalmayacaktır. Bu manzara, geleceği haber vermektedir. Esas konuya gelir sıra; “malda” eksik vardır. Sonra geçen akşam da Cumali “satışta” görülmüştür. Demircan kendi “hesabında”, Cumali ise kendi “hesabındadır”. Demircan’dan aferin alır Cumali; kendisine yapılan keleşin hesabını sormalıdır. Çünkü Demircan hep öyle yapmıştır. Diğer tarafta Baran, Berfo’nun köşkünün dışında demir parmaklıklar arasında içeriye izlemektedir. Belki de “para” bulmak yerine, Keje’yi “kaçırmayı” düşünmektedir. Cumali sevdiği için “para” bulup, o “parayla” sevdiğini elinden “kaçırırken”; Baran “para” bulamadığı için sevdiğine kavuşamamakta, onu da alıp “kaçıp” gidememektedir buralardan.

Cumali’nin ekip ufak tefek işlere de devam etmektedir. Bir aracın teybini sökemedince komple aracı “çalmışlardır”. Patron olarak direksiyona geçen Cumali, kendisine gönül koyan Deli Selim’in gönlünü almak ister. Cumali’ye işaret gönderen Emel’in Annesi, şimdi ona, Emel ve Sedat’ın kaldıkları yeri söyler. Cumali, Baran’ı da alıp ikilinin kaldığı otele gider. Usul usul otel odasının kapısı açılır. Emel ve Sedat yatakta, Cumali ve dostlarıyla birlikte Baran da şimdi onlarla karşı karşıyadır. “İhanetin” resmi Cumali’nin karşısındadır. *Katil Olmak* (Oğur, 1996) vardır fonda. Piyanoyla yaratılan gerilime, vurmalarının kalp atışlarını taklit eden hattı eşlik eder. Cumali kendini tokatlar: “Kardeşleri yatakta yakaladık”. Bu ensest vurgusundan sonra belindeki silahı doğrulttuğu Sedat, Emel’i anında “satar”: “Tamam kız senindir ağabey”. Baran da tiksiniştir Sedat’ın vaziyetinden. Oysa Cumali Emel için Demircan gibi bir adamın “malını” “çalmıştır”. Deli Selim, buna kulak kabartır. Emel ise Cumali’yi böyle bir adam için “satmıştır”. Av-avcı, alış-veriş, tüm karşıtlıklar birbirine karışır. Baran onları affetmesini, en önemlisi de bu ikisi için hapse girmemesini ister. Cumali büyük sözü dinler? Odadan çıkar fakat sonra “geri döner” ve ikisini kurşun yağmuruna tutar. Orfe’nin hikayesinde olduğu gibi Cumali, bakmaması gerekirken “geriye bakmıştır”. Cumali’nin hayattaki belki de tek “emeli” Emel de ölmüştür. Baran’ın “önüne bakması” nasihatını dinlememiştir. Gerçi Baran da baştan beri “ileri-önüne bakar” gibi yapmakta; ancak “geriye bakarak geçmişin hesabını tutmaktadır. Öte yandan Akbal Süalp’in,



90'ların ikinci yarısından itibaren Türk sinemasında dilsiz kadınların birer motif olduğuna dönük tespitinin bir ayağında yer alır Emel de. Akbal Süalp'e göre (2015, s. 68) "(...) Geliştirilmiş gibi görünen karakterler de kötücül birtakım kadınlardan öteye gidemiyordu. Kaderin sillesini yemiş, toplum içinde yüzergezer erkeklerin ne yaptığı belli olmayan dünyalarında onları kışkırtan, kötülük yapmaya sevk eden ya da zorlayan kadın tiplerinin yaygınlaşması"ni temsil eder Emel. Cumali, Emel yüzünden iyice yoldan çıkmıştır ve dönüşü olmayan yollara girmiş gibi görünmektedir. Fakat şimdi o, birini öldürmenin kolay bir iş olduğunu, kendince anlamış olmanın verdiği tuhaf bir keyif içindedir.

Fakat şimdi "kaçma" zamanıdır. Boş bir arazide Baran diğerlerini bu işe karıştırmamak için evlerine dağıtır. Cumali de ise az önceki keyifli halden eser kalmamıştır. Pişmandır. Kaçaklar birazdan bir başka otelde. Az önce üşüyen Cumali, şimdi kusma nöbeti geçirir. Baran için çözüm basittir; Keje'yi de alıp dağlara "kaçacaklardır". Öncesinde Cumali'nin oteldeki eşyaları ve "paralarını" almak üzere Tarlabası'ndaki otele dönerler. Polis çoktan Tarlabası'nı sarmış ve "kaçakları" beklemektedir. Bu arada polis, Emel'in Annesi'ni de almıştır. Polise farkedilirler ve Tarlabası'nın ara sokaklarındaki kaçma-kovalamaca sırasında Cumali kolundan vurulur. Basit bir sıyrıktır bu. "Kaçış" sürer. Ara sokakların birinde terk edilmiş gibi görünen bir kiliseye saklanırlar. Bu da, Tarlabası ile ilgisi olmayan Balat'taki Bulgar Kilisesi'dir. Cumali ilkleri yaşamaktadır. İlk kez cinayet işleminin ardından, şimdi de ilk kez vurulmuştur. Baran, deneyimlidir. Kanı durdurmak için mendilini Cumali'nin koluna sarar. Cumali artık küçük çaresiz bir oğlan çocuğu gibidir; Eşkıya da babası. Cumali "Kaçacağız değil mi bu orospu şehirden" der. İstanbul hep orospudur zaten. Emel de orospudur. Orosputarla dolu orospu bir kenttir burası.

Ertesi sabah Cumali, varlığını böylece öğrendiğimiz halasının kapısının önündedir. Halası çocukluğundan beri başı belada olan Cumali'yi şimdi de istemez. Halası "geriye bakıyorsa", Cumali de bakar. Oysa babası hapse düştükten sonra halasının yanına sığınan Cumali, halasının kocası-yani eniştesi tarafından defalarca tacize uğramış; halası olanı biteni bildiği halde sesini çıkarmamış ve suç ortaklığı yapmıştır. Çünkü susmak da suça ortak olmaktır. Cumali daha o yaşta eniştesini bıçaklamış, sonra da kaçmıştır. Emel'le yaşadığı yüzleşmeden sonra, Cumali ikinci bir yüzleşmeyi de halasıyla yaşar. Sırf kocası onu terketmesin diye, Cumali'ye yaptıklarına göz

yummuştur. Sonra Halası da orospudur Cumali için; zira ona göre mahallede “vermediği” adam kalmamıştır. Fakat suçlu şimdi gene Cumali’dir. Halasının “polis” diyen çığlıkları şehirde yankılanmakta, şimdi Cumali ve Baran bir bankta kıvrılıp uyumaktadır. Cumali sürekli “satışlara gelmek”tedir.

#### **4.2.2.13. Satış(lar)a gelmek**

İkili kıvrıldıkları banklardan bir polis sireniyle irkilerek uyanırlar. “Para” bulmak zorundadırlar. Cumali’nin önerisini kabul etmez Baran, Keje’den para istemeyecektir. Cumali’nin soygun önerisini de reddeder, çünkü tövbelidir. Cumali, kulübeden arkadaşlarını arar. Deli Selim polisin gittiğini söyler. Demircan da yeni iş vermiştir. Cumali’ye yetecek kadar “paraları” da vardır. Cumali mahalleye gidecektir. Baran bir işi olduğunu söyleyerek soluğu Keje’nin yanında alır.

Bahçedeki gülleri budayan Keje’ye çocuk adı altında Cumali’den bahseder. Gelip Keje’yi alacak ve buralardan gideceklerdir. O sırada Cumali, bir yokuşundan süzülerek Tarlabası’na-kürkü dükkanına geri dönmüştür. Dönmek zorundadır; mahalle onun için bir kapandır. Macera orada başlamamış olsa da, sanki oraya düşen bir daha oradan çıkamaz mıdır, göreceğiz. Nitekim Cumali evet, kapana kısılmıştır. Deli Selim tarafından “satışa gelmiştir”. Demircan’ın Cumhuriyet Oteli’nin önünde pusuya yatmış adamları, Cumali’yi kaptıkları gibi götürürler.

Az sonra otele gelen Baran, Cumali’yi sorar Kız Naci’ye. O ise elindeki gazeteyi okur umarsızca. Bu arada başlıklardan biri Gümüşhane Çimento Fabrikası’nın satışıyla ilgilidir. IMF’nin özelleştirme politikalarına tam gaz devam edilmektedir. Haber doğrudur. Buna göre Gümüşhane Çimento Fabrikası, 1996 yılında 3,5 milyon dolara Rumeli Holding’e bağlı Prekon’a satıldığı haberi yapılmış. 2001 yılına kadar çimento paketlemek için kullanılan fabrika, Rumeli’nin borçları yüzünden 2001 yılında el konularak Tasarruf Mevduatı Sigorta Fonu’na devredilmiş, ardından 2006’da yeniden satışa çıkmıştır. Naci’nin okuduğu gazetede de Prekon ifadesi geçmektedir. Aynı sayfada "Yenice Orüs'e Yeniceliler talip" başlığıyla bir başka haber yer almaktadır. Bu da Karabük Yenice’de bulunan Orman Ürünleri Sanayi AŞ’nin (YORÜS) özelleştirilmesiyle ilgili bir haberdir. Buna da Yenice halkı talip olmuş, satın aldıkları fabrikayı, bugün de YORÜS işletmeye devam etmektedirler.

Bu arada Naci keyifle karışık, Cumali’yi Demircan’ın adamlarının götürdüğünü söyler.

Ona göre başı sadece polisle belada değildir. Bu arada Cumali, üçüncü bir yüzleşmeyi de Demircan ile yaşamaktadır. Arkadaşlarını satmaz, her şeyi tek başına yaptığını söyler. Hakikaten de öyledir. Bu arada Baran yine çatıdaki terasta ancak bu kez düşüncededir. Ayaklanır, bir karar vermiştir. Demircan parasını ister, ancak Cumali'nin düştüğü durum ortadadır. Ona “ihamet” etmişlerdir. Cumali de Demircan'a “ihamet” etmiştir. Demircan “parasını” net bir şekilde isterken, Cumali enseden görünür. Demircan'a her türlü enselenmiştir, Demircan artık her türlü onun ensesindedir. Kaçışı yoktur. Baran ise kapıda belirir. Borcu üstüne alır.

Şimdi Keje ile Baran, Berfo'nun tekstil fabrikasındadır. Bu, herhalde Mithat Bereket'in, Berfo'yla yaptığı röportajda hile şantajla üstüne konduğunu ima ettiği fabrikadır. Servis asansörünün demir parmaklıkları kapanır. Baran ve Keje sanki yeni bir tutsaklığa ya da oyuna gidiyor gibidir. Berfo çek yazar. Baran çek nedir bilmez; bankaya verdiğinde “para” olarak karşılığını alacaktır. Berfo, artık Baran'a can “borcunu öder”. Keje ise Berfo'yla kalır, onunla kalmaya mahkumdur. Kendi üzerinde söz hakkı da yoktur. Baran, Cumali'nin hayatına karşılık Keje'den vazgeçmiştir. Keje'ye ise yine susmak düşer. Vedalaşırlar. Her şeye rağmen çıkıp gelme ihtimaliyle umutludur Baran. Keje ise susup bekleyecektir. “Çünkü erkekler ölümün habercisi olan şeyi yaparken, yani savaşırken, kadınlar yaşamın sorumluluğunu taşımaktadır” (Scott, 2009/2017, s. 99). Bu sorumluluk kendiyile ilgili ve sadece susmayı kapsıyor olsa bile.

Demircan'ın “altın gibi kıymetli” dediği çekle birlikte Cumali de arkadaşları da salıverilir. Arkadaşlar mahalleye dönmüş, Baran ise bir kez daha, ancak bu sefer Tarlabası'nda kaybolmuştur. Cumali, sokağına girerken, Demircan'ın adamları arkasında belirir. Çek karşılıksız çıkar, Cumali'yi sokak ortasında vururlar. Ne de olsa Tarlabası'nda bunlar günlük rutinlerdir, “özü”dür bu mahallenin. Cumali henüz ölmemiştir. Baran ile vedalaşmak için daha zamanı vardır. Bu, Baran'ın, Berfo'dan yediği bir başka kazıktır. Yine “satışa gelmiştir”. “Hesap kapanmamıştır”.

#### **4.2.2.14. Öze dönüş: Hesapları kapatmak**

Baran, defalarca “bu son” diyerek sektiği terasta, bu kez Cumali'yi kanlar içinde bulur. Ayaklarında şimdi yukarı doğru çıkan bir sıcaklık vardır. Perdesiz gitarın vuruşlarıyla *Cumali'nin Ölümü* (Oğur, 1996) fondadır. Bu, *Fırat Ağtı* üzerinde gezinmelerdir. Hiç yoktan aklına babasını aldatan üvey annesi gelmiştir. Babası tarafından kendisini

aldattığı için vurulan ve sakat kalan kadın, sonrasında kendini damdan aşağıya atmıştır. Üzerindeki bembeyaz elbiseleriyle Cumali onun kuş gibi uçacağını zannetmiş ancak o, yere çakılmıştır. Cumalininki travmatik bir yaşamdır. Sonra Emel gelmiştir aklına. Cumali vicdan azabı içindedir. Belki üvey annesini, babasına ispiyonlamıştır, bilinmez. Çünkü, cehenneme gideceğini düşünmektedir. Aslında Cumali belki de hep oradadır ve oradan hiç çıkmamıştır. Baran içinse kimin nereye gideceğini kimse bilemez. Perdesiz gitara düşen *ebow* ile, tellerden gelen sesler şimdi ney ve dudduğu andırmaktadır. Giderek ilahi bir atmosfer oluşur. Cumali ise çok korkmaktadır. Baran ona cesaret verir ve artık ölmüş olan Cumali'ye anlatır: "Korkma sadece toprağa gideceksin. Sonra toprak olacaksın. Sonra sularla birlikte bir çiçeğin bedenine yürüyeceksin. Oradan, özüne ulaşacaksın. Çiçeğin özüne bir arı konacak. Belki, belki o arı ben olacağım". Gökte bir martı süzülür. Hintli Materyalist Aruna Uddalaka, Baran'ın bahsettiği döngüyü şöyle ifade eder:

Arılar balı nasıl yaparlar, sevgili oğul; çeşit çeşit ağacın öz suyunu bir özde birleştirerek. Özsuların hiçbiri bileşimden sonra herhangi bir farklılık (ayrıcalık) taşımaz: "İşte ben o ağacın öz suyuyum", "İşte ben de öbür ağacın öz suyuyum"; ama sevgili oğul, bütün bu türler bir varlıkta (uyku arasında) birleşirken, "bizler şu varlıkta birleşeceğiz"i bilmiyorlar. Bunlar (türler) yeniden (uyandıklarında) kaplana, aslana, kurda veya yaban domuzuna; solucana, güveye, sinek veya sivrisineğe dönüşeceklerdir. Hassas olan bu şey, ondan meydana gelen şey dünyanın kendisidir, gerçek budur, bu kendisi olandır, bu sensin sevgili Svetaketu! (Usta, 2013, s. 54).<sup>67</sup>

Böylelikle film, bir reenkarnasyon ve döngü fikrine kapı aralar. Tarımdaki yeniliklerle ticaret gelişirken, artık eski çağlara ait olan döngüsel zaman fikrinin yerini ise ereksel-teleolojik zaman kavramı almıştır. Kapitalist ilişkilerin gelişimiyle ise tüm dünyaya yayılmıştır. Döngüsel zamanda başlangıç ya da bitiş yoktur. Ahiret, cennet ve cehennem olamaz. Doğan büyür ve ölerek yeniden doğar. Döngüsellikte her şey tekrar eder, nedensellik yoktur. Ereksellikte ise nedensel bağlantılar vardır. Son, kıyametle biter. Bu reenkarnasyon bakışı da, kurtuluşun bu dünyada değil öte dünyada da değil; fakat bir başka hayatta olduğu döngüsel bir durumu işaret eder. Görünürde maddeci olan bu görüş, esasında idealisttir. Şimdi Baran yerdeki silahı alır, herhalde "hesapları kapatmaya" gidiyordur.

*Katil Olmak* (Oğur, 1996) parçasının ikinci bölümüdür fondaki. Bendir ve diğer

---

<sup>67</sup> Vurgular kaynağa aittir.

vurmaları kalp atışlarını taklit etmektedir. Berfo'nun verdiği şey sahte çıkmıştır. Baran'ı yine kandırmıştır. Hem onun da öncesi vardır. Mahmut küçükken de hile yaptığını ama Baran'ın bir kere bile neden hep yenildiğini sormadığını söyler. Hayatın sevda karşısında ne önemi vardır Berfo için? Bir kez daha aşkı için insanın neleri göze alabileceği sorusu gelir önümüze. Bu soru karşısında Baran, silahı ateşler, tek kurşunla Berfo'yu öldürür: “Doğru, sevdanın karşısında ne önemi var hayatın”. Berfo ile Baran'ın sevda ve aşk anlayışlarındaki farklılık da burada ortaya çıkar. Berfo için aşk bir kadına, sonra belki paraya ve güce duyabileceği aşktır. Belki de en başta para ve güç gelir. Baran içinse aşk ve sevda insanlık aşkı ve sevdası olabilir. Neticede Baran-Eşkîya, Berfo ile bir kez daha yüzleşir, “hesaplaşır ve hesap bu kez kapanır”. Ettiği yeminleri de bozmuş ve “özüne dönmüştür”. Artık gene Eşkîya'dır.

Şimdi ise Demircan'ın Kısmet adlı tamirhanesine gireriz. Kamera, Cumali'nin Tabu Bar'daki plan sekansında olduğu gibi *Steadicam* üzerinde ve Baran'ı takip etmektedir. Baran teker teker Demircan'ın adamlarını vurur. Burada dönemin çok popüler FRP oyunlarından *Doom* benzeri bir estetik görürüz. Bu çekimde *Steadicam* kullanımı, Baran'ı FRP oyunlarının atası kabul edilen *Doom* adlı bilgisayar oyunundaki “Marine” karakteri haline getirir. Oyun ilk kez 1993 yılında piyasa sürülmüştür. Film ise 1996'da gösterime girmiştir. Özellikle filmin bu sahnesi, o yıllarda *Doom* oyunu müdavimi gençleri doğrudan ve çok daha etkili bir biçimde yakalamıştır. Baran, Demircan'ın adamlarını tıpkı bilgisayar oyunundaki gibi teker teker indirdikten sonra şimdi, Demircan'ın odasındadır. Bir yüzleşme de orada gerçekleşir. Elindeki silaha rağmen Demircan tir tir titrer. Sözüde durmamış, çocuğu öldürmüş, anlaşmayı bozmuştur. Baran, Demircan'ın kafasını masaya yatırır, tek el silah sesiyle birlikte, Cumali'nin Sedat'ı yapmakla tehdit ettiği şeyi yapar; Demircan'ın beyin parçaları karşındaki cama sıçrar. Tamirhanedeki ölülerin elleri ve ayakları üzerinde tek tek kesmelerle gezinir kamera. Baran, bir hesabı daha kapatmıştır. Şimdi “kaçış” zamanıdır. Otele döner. Daha önce kendisine kafa atan Jilet Kemal'le çarpışır. Kemal çıkışınca, bir kurşun da ona sıkar. Baran, artık tamamen “özüne dönmüştür.”

Zamanında dağlarda jandarmadan kaçan Baran şimdi, Tarlabası'nda bir otelin çatısından başka binaların çatılarına hoplayıp zıplayarak polisten kaçmaktadır. Kaçış-kovalamaca günler sürer. Mekânlar yine Galata'daki Doğan Apartmanı ve komşu yapıların çatılarıdır esasında. Baran bir muftaktan ekmek domates salatalık çalarken,

yine Gülgün Feyman'ın sunduğu haberlerin birinde, Berfo'nun-Mahmut Şahoğlu'nun öldürülmesiyle, uyuşturucu tacirlerinin öldürülmeleri arasındaki ilişki sorgulanmaktadır. Baran'ın çatılarda kalmasından başka çaresi yoktur. Aşağı inerse, bilmediği ve sürekli kaybolduğu bu şehirde daha çabuk yakalanacaktır. Çatılarda süren bu “kaçış” esnasında bol bol İstanbul'dan manzaralar sunulur.

O şimdi uyuklarken, polis de onun yerini tespit etmiştir. Ancak iyi bir avcıdır, sezer durumu. Av olmamak için kaçmaya başlar. Çatışma çıkar. Mermesi biten genç bir polis memurunu vurmayıp onu göndermesi, insanlığına dair bir vurgudur. Hiç polis de vurmaz. Neticede kendi kurşunları da biter. Bu arada Ceren Ana'nın boynuna astığı muska da düşer bu koşuşturmada. Farkeder ama bulamaz. Tedirginliği artmıştır. Hapiste kalamayacağı için teslim de olmaz. Artık çatıda bir helicopter tam karşısındadır. Derken, gökte peşpeşe havai fişekler patlar. *Şu Fırat'ın Suyu Akar Serindir* fona yerleşir. Gene ilahi bir andır. Baran polislerin anlam veremediği bakışlarının arasında fişeklere doğru yürümeye başlar. Bu arada vurulur da. “Geliyorum eşkıyalar geliyorum” diyerek Keje'nin adını sayıklarken, kollarını açarak çatıdan aşağıya kendini bırakır. “Özüne döner” Baran. Yıldız kayarken Keje, Baran'ı yolcu eder. Köyde ise Ceren Ana, kayan yıldızla, “ah”larla Eşkîya'yı uğurlar.

#### **4.2.2.15. Parçalardan bütüne: Son söz(ler)**

Her şeyden önce mekânın Tarlabası olmadığını ifade ederek başlayalım. Filmde defalarca Tarlabası olarak ısrarla vurgulanan yer, belki de *Eşkîya* filmiyle başlayan bir furya olarak günümüzde de dizi, film ve müzik videoların doğal seti olmuş olan tarihî yarımada yer alan Balat'tır. Balat'ın günümüzde, yine Tarlabası semti Çukur Mahallesi'nden ismini alan *Çukur* (Horzum ve Öztürk, 2017) adlı televizyon dizisinin seti olduğunu ve Balat'ın ününü tekrar ürettiğini daha önce ifade etmiştik. Yavuz Turgul ile yaptığımız ancak yayınlamadığımız görüşmede de kendisi, filmde Tarlabası olarak ifade edilen yerin Balat olduğunu söylemiştir.<sup>68</sup> Buna neden olarak da Tarlabası'nın “tehlikeli ve kalabalık” (Koşar, 2014) oluşunu ve bunun film çekim süreci içinde ciddi bir problem oluşturduğunu göstermiştir. Dolayısıyla Tarlabası'na benzerliğinden ötürü

---

<sup>68</sup> Örnekleme oluşturan dört filmin yönetmenlerinden sadece Mahsun Kırmızıgül görüşme taleplerimizi yanıtız bıraktığından, Zerre filminin yönetmeni Erdem Tepegöz ile yapılması planlanmış görüşme de bu doğrultuda ertelenerek ucu açık bırakılmıştır. Dolayısıyla Derviş Zaim ve Yavuz Turgul ile yapılan görüşmelerin de, bütünlük ve yanlı bir tutum izlediğimize dair bir fikir oluşmaması adına çalışmada yer almamalarına karar verilmiştir.

çekimleri Balat'ta yaptıklarını ifade etmiştir. O halde filmde neden Balat değil de, Tarlabası adının kullanıldığına dönük soruya ise, Tarlabası'nın yine "tehlike, suç ve yoksulluk" ile "özdeşleşen" özelliklerinin, filmin konusu ve olay örgüsüyle örtüşmekte olduğu şeklinde cevaplamıştır (Koşar, 2014). Burada Ginzburg'un deyimiyile temsile dair "belirsizlik" ile karşı karşıyayızdır:

"Temsil" bir yandan temsil edilen gerçekliğin yerine geçerek yokluğu hatırlatır; diğer yandan o gerçekliği görünür kılarak mevcudiyeti ima eder. Üstelik bu karşıtlık kolayca tersine çevrilebilir: ilk durumda temsil edilen vekâleten de olsa mevcuttur; diğerinde ise kendisiyle çelişerek temsil etmeyi amaçladığı gerçekliğin yokluğunu hatırlatır (Ginzburg, 2002/2009, s. 76).<sup>69</sup>

Balat'ın vekilliği aracılığıyla Tarlabası filmde, onu duyumsarız. Ancak o günlerin Tarlabası'na hiç benzemediği, zaten daha ilk çekim üzerinden mekânın Tarlabası olmayabileceği şüphesini uyandırır. Dolayısıyla Ginzburg'un belirttiği ikinci durum devreye girer ve Balat'ın vekâlet ettiği Tarlabası ve gerçekliği böylelikle, yönetmenin de beyanıyla yok olur. Ginzburg'un, temsilin bu ikili karşıtlıkla oluşan belirsizliği olarak nitelendirdiği, esasında ideolojinin devreye girdiği andır. Tarlabası ismen ve bir vekil aracılığıyla filmde, ancak gerçekte yoktur. Olsa da, gerçekliğin *bütünü*nün bu ya da herhangi bir filmde olabilme olasılığı da zaten mümkün değildir. Film ya da benzer başka bir ürün ya da eser, *bütünü*n belli bir *parçası*dır.

Tarlabası'na dair yine onun *bütünü*n gerçekliğinin bir bölümünü *temsil* eden ve yönetmenin de belirttiği hususlar, filmin konusu, hikayesi ve olay örgüsünün hizmetine koşulmuştur. Ancak o gerçekliğin bir bölümünü *temsil* eden o yoksulluk, suç ve tehlike ile nitelenen özellikler de, mekâna vekalet eden Balat'ın tam karşıt atmosferiyle buhar olup uçmuştur. Dolayısıyla Erdoğan'ın (2011, s. 307) "yoksulluğun görünmezleştirilmesi ile görselleştirilmesi veya seyirlik hale getirilmesi" dediği bir temsil dolayımıyla karşı karşıyayızdır. Tarlabası bir sorundur, ancak öte yandan bir sorun değildir. O dönemde Tarlabası ile ilgili önemli bir bölümü gerçek olan şehir efsaneleri duyup, ardından bu filmi izleyen herhangi biri, esasında orada herhangi bir sorun olmadığını düşünüp mekânı ziyaret etmeyi düşünecek kadar, rengarenk estetize bir görsellikle sunulmuştur mekân.

---

<sup>69</sup> Vurgu kaynağa aittir.

Yönetmen açısından Tarlabası bir sorun olabilir de olmayabilir de; tıpkı Eşkîya'nın Berfo'yu televizyonda görüp tanıdığı sahnede, bir önceki haber anonsunda, “güneydoğu sorununu cesur bir anlatımla izleyicinin karşısına getirmeye hazırlanan” bir filmle birlikte güneydoğu sorununun da olup olmadığının “belirsiz” bırakıldığı gibi. Neticede “Cumhuriyet Oteli” denilen mekân da Balat'ta bir mekândır. Fakat tarihî yarımada'yı tepeden ve karşıdan harikulade olarak nitelendirilebilecek bir estetikle gören ve otelin çatısı olarak gösterilen mekân ise, bu kez Balat'ın tam karşısında yer alan Galata'daki Doğan Apartmanı'dır. Film en çok da buradan çekilen İstanbul manzarasıyla hatırlanır. Yönetmenin hikaye içindeki karşıtlıkları İstanbul'un mekânsal karşıtlıklarıyla da sürdürdüğü ifade edilebilir. Neticede Tarlabası, özellikle Tarlabası'nın dışında çekilen ve Eyüp, Sultanahmet ve Topkapı Sarayı civarı kalabalık mekânlar yanında daha temiz, hatta pırıl pırıl, ışıl ışıl merceğe yansıtılmıştır.

Bu noktada Bayrakdar ve Akçalı'nın “tür” önerisi akla gelir. Yazarların çalışmalarının giriş bölümünün ilk cümlesi şöyle başlar: “İstanbul görüntüleri Türk sinemasının her döneminde paraya çevrilebilir, likiditesi olan bir ‘mal’dı” (Bayrakdar ve Akçalı, 2008, s. 105)<sup>70</sup>. Bu mal, sinema aracılığıyla dönem dönem, farklı tarihsellikler altında pazarlanmaktadır. Yazarlar “1990'lardan itibaren İstanbul görüntülerinin kullanımının niteliğindeki değişimi göz önüne alarak yeni bir ‘genre’ önerisinde” bulunurlar: “İstanbul Convertible” (Bayrakdar ve Akçalı, 2008, s. 106). Bunu da Yılmaz Erdoğan'ın yazıp yönettiği 2005 tarihli Organize İşler filminde, yine Yılmaz Erdoğan'ın canlandığı Asım karakterinin üstü açılan bir araba ve film boyunca “kuşbakışı izlediğimiz –üstü açılabilen- İstanbul'un görüntülerine atfen” (Bayrakdar ve Akçalı, 2008, s. 106)<sup>71</sup> çıkarmışlardır. Esasında sektörde üstü açılabilen otomobil modelleri, İngilizce *cabriolet* kelimesiyle karşılaşılır. *Convertible* bu otomobilleri nitelemek için daha erken ve eski bir kullanımdır. Ancak yazarlar bunun farkındadır ve *convertible*

---

<sup>70</sup> Vurgu kaynağa aittir.

<sup>71</sup> Türk sinemasında *steadicam* kullanımı Yavuz Turgul'la bir dönemeç ise, şimdiki *drone* denilen cihazların atası olan, yine Amerikan-Hollywood menşeli *flying cam* denilen insansız mini helikopter kullanımı da Yılmaz Erdoğan ile bir dönemeçtir. Senaryosunu yazdığı, Ömer Faruk Sorak ile birlikte yönettiği 2001 yapımı Vizonte, bu cihazın kullanıldığı ilk filmidir. Gösterim öncesi-sonrası reklam kampanyalarında, filmde bu cihazın kullanımı özellikle vurgulanarak merkeze alınmıştı. Erdoğan, Organize İşler'de ise gerçek bir helikopterin altına yerleştirilerek, kabindeki bir operator tarafından kumanda edilen *gyrocam* denilen bir sistemle, bu kez İstanbul'u boydan boya havadan “taramıştır”. *Gyrocam* Amerikan *Lockheed Martin* adlı savunma ve uzay sanayii firmasının bir markasıdır. Firmanın bizde en bildik ürünleri F-16 ve F-35 savaş uçaklarıdır. Üst satırda “taramıştır” ifadesi bu yüzden tırnakla vurgulanmıştır.



kelimesi bilinçli bir seçimdir: “Ekonomide kullanılan konvertibilite kelimesi asıl olarak ‘paranın serbestçe dövize çevirilebilirliği’ anlamına geliyor. Çalışmada bu kelimenin ‘çevirilebilirlik’ özelliğini ödünç aldık (Bayrakdar ve Akçalı, 2008, s. 106).<sup>72</sup> Kullanılan ekipman ve tekniklerle birlikte çatı, sur-kale kuleleri ya da tepeleri gibi (günümüzde gökdelen tepeleri) mekânların yüksek bölümlerinde yapılan çekimler aracılığıyla İstanbul’un “üstü açılmakta” ve İstanbul bu görüntülerle pazarlanarak film paraya çevrilmektedir. Bu, yazarlara göre “reel konvertibilite” (Bayrakdar ve Akçalı, 2008, s. 106) biçimidir. “Görüntülerin temsil ettiği kavramların dönüşümü ve dolayısıyla değer kazanmaları ve kaybetmeleri sanal konvertibilite olarak” (Bayrakdar ve Akçalı, 2008, s.106) ikinci biçimdir. Yazarlara göre 2000’li yıllarda çoğalan bu türün öncüsü *Eşkîya*’dır.

Film İstanbul mekânlarının yıldızlaşmasına, İstanbul’a tepeden bakışın mümkün kılınmasına ve o civarların filmik ederlerinin dönüşüme uğramasına neden oldu ve İstanbul’da âdeta her sokağın bir hikmeti olduğu inancını yarattı. 1997 yılında Bilgi Üniversitesi’nde Sinema-TV bölümü öğrencisi Emin Sadıkoğlu Yavuz Turgul’a şu soruyu yöneltti: ‘Türk sinemasına bu mekânların girmesinin arkasında bu dekorları iyi satabileceğinizi düşünmeniz mi yatıyor?’ Sinema öğrencilerinin yıllarca sorduğu sorular içinde en manidar ve öngörüye sahip olanlarından biriydi. Yavuz Turgul bu sorunun parasal imasını kabul etmedi (Bayrakdar ve Akçalı, 2008, s. 108).

Turgul imayı reddetse de, seçilen mekânların filmlere dönük ilgiyi artırdığı Bayrakdar ve Akçalı’nın temel iddiasıdır. Ancak *Eşkîya*’da, merkezdeki Tarlabası’nın durumunda yine Turgul’dan kaynaklı karmaşık bir durum söz konusudur. Turgul’un, *Eşkîya* filmini Tarlabası’nda çekmediği halde film mekânının Tarlabası olarak nitelenmesi, o yıllarda “polis bile giremediği” denilen bir mekâna bir film ekibinin girmesi ya da girdiğinin iddia edilmesi, elbette filme dönük ilgiyi artırmış ve filmin pazarlanmasına doğrudan olumlu bir etki yapmış olmasından dolayı reel konvertibiliteyi sağlamıştır. Yani Tarlabası, filmde kullanılmasa da, Tarlabası ismi *Eşkîya*’yı sattırıştır. Sanal konvertibilite düzeyinde ise *Eşkîya*’da, Tarlabası adı altında Balat’ın kullanılması hem Tarlabası’nı hem de Tarlabası ile özdeşleşen yoksulluk ve suç gibi kavramların dönüşümünü de sağlamıştır. Tarlabası’na göre Balat’ın temizliği, güzelliği, Tarlabası’nda esasında korkulacak ya da söylenildiği kadar abartılacak bir durum olmadığı algısını oluştursa da, filmin olay örgüsüyle de birlikte yoksulluğun yok

---

<sup>72</sup> Vurgular kaynağa aittir.

sayıldığı, görünmez kılındığı ve hissedildiği ya da ima edildiği anlarda ise estetize edildiği bir sonuç ortaya çıkmıştır. Esasında bu da yazarların sanal konvertibilite kavramı dahilinde arzu edilen bir sonuçtur. Fakat mekânın böylesine ikameli kullanımına cevap, sanki bir yıl sonra gelir. 1997’de Mustafa Altıoklar, Metin Kaçan’ın romanından uyarlayarak yazıp yönettiği *Ağır Roman* filmiyle Tarlabası’na hakikaten girmiş ve filmi orada çekmiştir. Altıoklar, “Yavuz Turgul’un girdim diyip gir(e)mediği yere ben girdim” gibi bir iddia ya da imada bulunmamış olsa da, bir noktada sonuç bu minvaldedir.<sup>73</sup> Altıoklar’ın Tarlabası ise, elbette Turgul’un Tarlabası olarak gösterdiği mekânın tam tersidir. Fakat Altıoklar’ın Tarlabası da, diğerinden daha karanlık ve Tarlabası’nın gerçek yüzünü gösterir gibi dursa da, film yine de sanal konvertibilite düzeyinde yoksulluk, suç gibi kavramları estetize eden bir biçimin dışında değildir. 80’lerden itibaren parsel parsel pazarlanan İstanbul’un, sinema aracılığıyla da pazarlanmasında herhangi bir sakınca görülmediği açıktır.

Tarlabası’nın bu iki filmde böylesine *temsil* edilişi, elbette ilerleyen dönemde mekâna dönük ilgiyi de tartışmaları da artırmıştır. Yıllar boyunca Tarlabası’na “girip çekim yapabilen yapmış”, yapamayan ise *Eşkîya*’dan hareketle belki de, Balat ile ikame yoluna gitmiştir. Nitekim adını Tarlabası’nın Çukur mahallesinden alan ve o mahalleyi anlattığı iddiası taşıyan *Çukur* (Horzum ve Öztürk, 2017) adlı televizyon dizisinin Balat’ta çekilmesi ve çekim mekânlarına dönük ilgi tam da güncel bir örnektir. Bu noktada Bayrakdar ve Akçalı’nın değinmediği bir başka konvertibilite karşımızda durmaktadır. Öyle ki seyircinin diziye olan ilgisi mekâna olan ilgiye yönelmekte; bu ilgi de bir turizm fırsatına çevrilerek mekân “dizi turlarıyla tarihi günler” (Çukur Turizmi, 2018) yaşamakta ve pazarlanmaktadır. Bu da İstanbul’un her türlü pazarlanmasında sakıncası olmayan bir durumdur.

Öte yandan yıllar içinde Balat’ta çekilen, içinde suç ya da yoksulluk unsurları barındıran herhangi bir yapım ya da yapıma ait bir bölüm-sahne-sekans, herhangi bir Tarlabası iması olmasa bile kendiliğinden mekânın Tarlabası olduğuna dair seyircide bir algı oluş(tur)ması da meselenin Tarlabası-Balat açısından karmaşık ve iç içe diğer bir yönüdür. Bu iş, yani Tarlabası’nın (kötü) şöhreti, Balat’a (iyi) yaramış görünmektedir. Bunun, Balat’taki emlak fiyatlarına ise yükselen bir ivmeyle yansıdığını beklemek

---

<sup>73</sup> Keza Altıoklar’dan da bir yıl önce, çok kısa bir sahnede Tarlabası, Derviş Zaim tarafından *Tabutta Rövaşata* için görüntülenmiştir.

mümkündür. Bayrakdar ve Akçalı, mekânların Balat örneğinde olduğu gibi turistik olarak değerlendirilip pazarlanması hususuna değinmemiş olsalar da, kabaca değinmiş oldukları emlak değerleri de yine turistik değerlendirmeyle iç içedir. Deniz ve Akçalı içinde Tarlabası geçmese de, ona komşu olan “Dolapdere, Kasımpaşa, Talimhane ve çevresinin emlak değerleri ile birlikte filmik görüntü değerleri de artmıştır” (2008, s. 109) diyerek aslında Tarlabası’nı da ima eden bir yargıya varmışlardır. Mekânların filmik görüntü değerlerinin arttığı ancak bu değer, özellikle Balat ile ikame edilerek elde edildiği açık bir veridir. Dolayısıyla Balat’ın emlak ve filmik görüntü değerlerinde bir artış olacağı beklenebilir. Aynı zamanda seyircinin mekâna olan ilgisi ve bu ilginin turistik amaçlarla değerlendirilmesi de yine Balat sakinlerine olumlu bir dönüş olarak okunabilir.

Ancak ismi kullanılsa da kullanılmasa da Balat ile ikame edilen Tarlabası’na seyircinin en azından turistik ilgisinin olduğuna dair bir veri yoktur. Yazarların öne sürdüğü gibi Tarlabası ve çevresinin filmik görüntü değeri muhakkaktır; ancak ifade ettikleri gibi bir emlak değerlendirilmesine dair kendilerinin de sayısal verileri yoktur. Öyle olsa bile bu tip bir değerlendirme zaten yoksul olan Tarlabası ve yazarların andığı semt sakinleri için olumsuz bir durumdur. Yazarların ilgili yazıyı kaleme aldıkları 2008 itibarıyla Tarlabası’ndaki kentsel dönüşüme dair ilk belirtilerin üzerinden bir yıl geçmiştir. Yazarların ifade ettiği türden bir emlak değerlendirilmesini de, kentsel dönüşüm ve arsa spekülasyonları çerçevesinde okumak ve değerlendirmek daha uygun görünmektedir. Ancak Tarlabası’nda geçtiği iddia edilen bir yapımda Balat’ı ya da başka bir mekânı kullanmak hem kullanım hem de değişim değeri açısından Balat’ın ya da kullanılan mekânın hanesine artı olarak yazılırken, Tarlabası her iki değerden de pay alamazken; Tarlabası ismi, bir projenin değişim değerine tamamen olumlu etki etmektedir. Bir projenin en iyi şekilde pazarlanması ve piyasa değerinin artması için Tarlabası’nın ismi yetmektedir. Öte yandan Balat üzerinden bir Tarlabası güzelleme yapıp bir “idealize Tarlabası imgesi” oluşturulurken, esasında “bir gün Tarlabası’nı da böyle (Balat gibi) görmek isteriz” gibi bir düşünceye dizi ve filmler aracılığıyla kapı aralandığını öne sürmekte bir behis görmüyoruz. Nitekim Tarlabası da, içinde sakinlerinin olmadığı bir dönüşüm projesi içinde ileri-geri hareketine devam etmektedir.

Dolayısıyla Bayrakdar ve Akçalı’nın önerdiği bu tür “kontrastların yer değişimine dayanır. Kötüleri iyi, iyileri de kötü yapar. Aydınlıklar karanlık, karanlıklar aydınlık

olur” (2008, s. 113). Bunlar esassında tam da neoliberal zamanların alt-üst oluşlarının bir tezahürüdür. Hakikaten *Eşkîya*’da kötü karakter Demircan’ın sadece bir sahnesi gece çekimidir; o da Baran tarafından tamirhanesinde baskın yiyip öldürüldüğü sahne. Onun dışında Demircan gibi karanlık bir karakter hep gündüz çekimleriyle görüntülenir. Özellikle öndeki gür yeşilliklerin arkasında sıralanmış kaba inşaatlar ve onları çevreleyen araziye Cumali ile bakarken, “kapatıp parselleyip satacağını” söylediği sahnede, güneşin tepeden ışıltılı parlıyor olması ve rüzgarın huzur veren sesi, karakterin karanlığıyla tam bir karşıtlık içindedir. Cumali’yi “geçen gece satışta gören” arkalarındaki adamlar da, Cumali’nin “cennet gibi” benzetmesine yaraşır bir biçimde, yeşilliklerin arasında Demircan’ı beklemekte, bir tanesi onun arabasını parlatmaktadır.

Esas kötü karakter Berfo ya da Mahmut Şahoğlu da, pardelerle kapatılmış tozlu-puslu bir oda olsa da gündüz çekimleriyle görüntülenir. Baran ile yıllar sonra ilk göz temasını kurduğunda sabahın erken saatleridir ve Berfo yemyeşil, çiçeklerle bezeli, adeta bir cennet bahçesi denebilecek evinin bahçesinden çıkarak şehre karışır. Baran tarafından öldürüldüğü sahnede gün geceye dönmektedir. Bu kötülerle kıyaslandığında iyiler ise kritik anlarını gecenin karanlığında yaşar.

Kameranın aşağıdan yukarıya doğru otel odalarını taradığı sahnede görece iyilerin anlarına şahit oluruz. Artist Kemal, odasında kendini asarken, sabah cesedi ambulansa yüklenir. Diğer kötülere göre iyi kalan Cumali, Baran ile gece tanışır, İstanbul’a gece varır ve polise gece enselenir. Hayatında ilk defa gerçek anlamda bir suç işleyerek Emel ve Sedat’ı öldürdüğünde öğle saatleridir. Parası ve eşyalarını almak için Baran ile birlikte otele yanaştıklarında, polis tarafından kolundan vurulduğunda gecedir. Demircan’ın malını satıp “yeraltına” girmek için, gecenin karanlığında “yer altındaki” Tabu Bar’a iner. O iniş daha büyük felaketler getirir. Aldatılır, parasını kaybeder ve malını-parasını çaldırıp dolandırmaya kalktığı Demircan’ın adamları tarafından öğleden sonra vurulur ve ölümlük “yer altına” girer.

Yine kötüler arasında iyi resmedilen Baran, sabah hapisten çıkıp yine sabah köyünün harap haliyle burun buruna gelse de, esasında kendi gibi iyi denebilecek ve yine Berfo tarafından kandırılmış Mustafa ile gecenin kör karanlığında yüzleşir. Kendisini ihbar eden Mustafa’nın, can dostu Berfo tarafından altınla kandırıldığını karanlıklar içinde öğrenir. Cumali ile gece tanışır. Berfo’yu yıllar sonra televizyonda gördüğünde

akşamdır. Çatıda Keje'nin ismini sayıklayarak bir semazen sergilediğinde gecedir. Aynı çatıda kendi görece saf ve temiz hayat hikayesini Hakan'a anlattığında gecedir. Kötüler ona yeminini bozduğunda tüm cinayetlerini karanlıkta işler. Nihayet kendi de karanlıklar içinde vurulur ve kendini çatıdan aşağıya atar. Hikayenin sonunda kötü erkekler ve onlara göre iyi kalan ancak kötü erkekler ölür. İyi-kötü birbirine girer. *Eşkîya* “suçluları eşitleyerek farklı sınıfları bir araya getirir” (Bayrakdar ve Akçalı, 2008, s. 113). Böylece sınıf farkları ve sınıf kavramı da anlamsız hale getirilir. Ne de olsa tarihin, ideolojinin ve sınıfın sonunun ilan edildiği zamanlardır neoliberal zamanlar.

Turgul'un eşkıya(lık) kavramına bakışı da bu filmle birlikte karmaşık bir hâl almıştır. Eşkîya(lık), Turgul'un sinemasında yeni değildir. Bu noktada akla, Yavuz Turgul'un yönetmediği ancak senaryosunu yazdığı, yukarıda da değindiğimiz, 1979 tarihli *Erkek Güzeli Sefil Bilo* filmi gelir. Dorsay (1995, s. 107) filmi “Kemal Tahir ruhlu film” olarak nitelendirmiştir. Bunu da filmin başında yer aldığını ifade ettiği “Kemal Tahir'in anısına” girizgâhına bağlar.<sup>74</sup>

Hakikaten film eşkıyalık olgusuna Kemal Tahir'in penceresinden bakmaktadır. Yaşar Kemal'in haksızlıklara karşı halkın yanında yer alan eşkıyalık anlayışına karşıt olarak Tahir'in eşkıyalara bakışı olumsuzdur. Eşkîyalar da tıpkı ağalar gibi kötüdür ve ancak “güçlü devlet” varlığı bu tip çarpık ilişkileri sonlandıracaktır. Sivas'ın da belirttiği gibi (2011, s. 51), uygulamada başarılı olmadığı bilinen 1973 tarihli Toprak ve Tarım Reformu Kanunu filmde açıkça işlenmektedir. Devlet özellikle doğuda bir açmaz haline gelen ağalık ve eşkıyalıkla mücadelenin de anahtarı olacak toprak reform kapsamında köylüye ağanın elindeki toprakları dağıtmış, ancak filmdeki Maho Ağa (Şener Şen), ne yapıp edip köylüye verilen toprakları geri almıştır. Bunu da, kan davasını sürdürmesi için kandırdığı ve ardından dağa kaçarak eşkıya olmasına neden olduğu Sefil Bilo (İlyas Salman) aracılığıyla yapar. Maho Ağa, köyde herkesi kandırır ve birbirine kırdırır. Kan davaları ve kandan beslenmektedir.

Kemal Tahir'in izinde Turgul da, eşkıyalığın ağaların marifeti olduğu fikrindedir. Fakat ahali de masum değildir. Çünkü Kemal Tahir için eşkıyalık da arzu edilir bir çözüm değil; en az ağalık kadar zulüm getiren bir kurumdur. Sonra ağaların hesabına çalışan

---

<sup>74</sup> Filmin yapımcısı Arzu Film'in resmi Youtube kanalında, filmin restorasyonlu halinde, Dorsay'ın filmin başında yer aldığını söylediği ifade yoktur.

eşkılar da vardır. Eşkya filminde de Baran, “ağanın adamı olan eşkıyalarla” savaşıdır. Eşkya çeteleri arasındaki bu savaş her şeyi içinden çıkılmaz bir hale getirmektedir. Dolayısıyla çözümü eşkıyalıkta gören halk da, Kemal Tahir’in gözünde masum değildir. Eşkyalık, halktaki bozulmuşluğun da bir göstergesidir.

Yaşar Kemal’de ise tüm bunlar tam tersi bir yöndedir. Özellikle eşkıya(lık), halkın daha iyi ve daha adil bir hayat hayalinin ve bu hayalin eşkıyanın bedeninde vücut bulmasının bir sonucudur. Sonuçta kandırıldığını anlayan Sefil Bilo, Maho Ağa’yı öldürür ve devletin şefkatli kollarına teslim olur. Köylüye toprakları dağıtılır ve Sefil Bilo tribünlere (seyirciye) dönerek, kimsenin elini ayağını öpmemelerini, başa gelen her derdin bu el-ayak öpme sevdasından geldiğini ilan ederek ahaliyle vedalaşır. El-ayak öpmenin odağında yer alan sınıflı toplum yapısı yine görünmez kılınır.

*Eşkya* filminde de bu bakış aşağı-yukarı korunur. Yalnız “Erkek Güzeli Sefil Bilo” filminde Bilo ve ahali, ağa tarafından sürekli kandırılmakta olduklarını çok sonra anlarken; *Eşkya*’nın Baranı, mayınlı araziye bilmeden giden babasının, oraya ağa tarafından gönderildiği hemen anlar ve ağaya isyan ederek dağa çıkıp eşkıya olur. Sefil Bilo da ağa tarafından kandırılarak, zaten ölmüş olan babasının katilini, sırf ağayı ve ahaliyi memnun etmek için öldürmüş gibi yapar ve hapse girmemek için dağa çıkar ve eşkıya olur. Bu bakımdan *Eşkya*’nın Baran’ı, haksızlıklar karşısında ağaya direnen Yaşar Kemal’in eşkıyasına yakınlaşmış durmaktadır. Yine de Turgul, *Eşkya* filminde eşkıyalığı, yine onun kendi ağzından kötü bir karakter olarak anlatır, Baran’ın çatıda Hakan’a hayat hikayesini anlattığı sahnede: “Yol kesen, haraç alan, dağlarda yaşayan”. Fakat cümle “senin-benim gibi insanoğlu” ile biter. O da bir insanoğludur fakat kötüdür. Onun da ölmesi gerekir ve filmin sonunda ölür. *Erkek Güzeli Sefil Bilo* filminde ise doğruyu-haklıyı öğrenmiş olsa bile, sefil eşkıya Bilo devlete teslim olur.

*Eşkya*’da ise, özellikle Berfo’nun Mithat Bereket ile yaptığı söyleşinin küçük bir bölümünden süzülen anlamlara göre devlet ya da “liberal bürokratik kurumlar ya yetersizdir ya da yoldan çıkmıştır” (Ryan ve Kellner, 1990/2010, s. 364-365). Filmde başka bir televizyon haberinde, devletin bir kurumu olarak İstanbul Büyükşehir Belediyesi’nin yeni yönetiminin de İstanbul’un “çöp sorunu” karşısında çözüm üretilmediği ve konuyla ilgili sadece yeni yeni toplantılar yapılabildiği aktarılır. Demircan gibi bir adam, rahatlıkla devlet arazilerini kapatıp parselleyip satabilmektedir.

Berfo'nun köşkünü gözetledikleri için polis tarafından karakola çekilen Baran ve Cumali, Berfo'nun polise ettiği ya da ettirdiği bir telefonla salıverilirler. Yüz yüze geldiklerinde Berfo, Baran'ı isterse yeniden hapse gönderebileceğine dair devletin de üstündeki gücünü açıkça ifade eder. Arka arkaya işlediği cinayetlerden sonra damdan dama konan Baran'ın yiyecek bir şeyler çaldığı evde açık duran televizyonda yine Gülgün Feyman'ın sunduğu bir haberde ise, politikacıların hafta sonu olduğu için mesai yapmadıkları, dolayısıyla sadece devlet ve politika haberleriyle özdeşleşen Ankara'dan yeni bir gelişme gelmediği duyurulur. Oysa haberin ve spikerin tonu, politikanın gecesi-gündüzü-mesaisi olmayan bir iş olduğuna dairdir.

Devlet ve bürokratik kurumlara dair böylesi imalı tespitler, esasında filmin sonuyla da çelişki içindedir. Özellikle "90'larda polisin bile giremediği" söylenen Tarlabası'na bir devlet kurumu olan polis, esasında film boyunca rahatlıkla girip çıkmaktadır. Ayrıca tıpkı jandarmaya teslim olan Sefil Bilo gibi, Eşkiya'nın ya da Baran'ın da polise teslim olması için eline defalarca fırsat geçmiştir. Ancak Sefil Bilo, ilk kez hapse girecektir. Gerçi o hapse girmemek için dağa kaçmış ve eşkiya olmuştur; ancak Eşkiya'nın Baran gibi daha önce 35 yıllık kötü bir hapishane deneyimi olmadığından, günün sonunda jandarmaya ve devlete teslim olmuştur. Hem köylüye toprakları dağıtılmış, düzen, devletin istediği biçimde tesis edilmiş, gözü de arkada kalmamıştır. Fakat Eşkiya ya da Baran'ın intiharı tekrar hapishaneye dönmek istememesine bağlanır.

O arada Ceren Ana'nın verdiği muskanın tılsımı da korunmuş olur. Kovalamaca sırasında muska düşmüştür. Artık direnecek bir şey kalmamıştır Baran için. "Bu polisin kurşunuyla ölmektense" yıldız gibi kaymayı tercih etmiştir. "Bu polis" dedik, çünkü filmdeki o polis, Baran ve Cumali'nin değil; kötü karakterlerin yanında ya da kötülerin karşısında çaresiz görülmüştür. Berfo'nun köşkünü gözetledikleri görüldüğü anda Baran ve Cumali hemen minibüse konup karakola götürülmüş, Berfo'nun etti(rdi)ği telefonla salıverilmişlerdir. Demircan, polisi yanılması için Cumali'nin dışında bir kurye daha yerleştirmiştir trene; ancak polis, Demircan'ın işine gelmese bile, Cumali'yi yakalamıştır ve Cumali'yi zor duruma sokmuşlardır. Cumali ve Baran, Emel'in Annesi'ni almaya gelen polis yüzünden otele yanaşamamış ve Cumali polis tarafından vurulmuştur. Film boyunca "polis bile giremiyordu" denilen Tarlabası'nda olay olsun olmasın mutlaka bir ekip otosu görülmektedir.

Yani filmdeki polis, yukarıdakilerle değil aşağıdakilerle uğraşmaktadır. Hem 35 yıllık acı tecrübe hem de devletin 90'lardaki bu görünümü nedeniyle Eşkîya-Baran, devlete teslim olmayı değil yıldız olup kaymayı ve o dönemin atmosferinde devleti pek de iyi anmayan seyircinin gözünde de “yıldız” olmayı tercih etmiştir. O yüzden “polis bile giremediği” denilen Tarlabası’na dair algının böylelikle yıkılması filmin bütünü için bir çelişki değildir. Çünkü Hepkon’un ifadesiyle de (2011, s. 192), “Turgul’un filmleri muhafazakâr bir dünya görüşünden hareket etmektedir. Buna göre kahramanın özgürlüğü kendi efendisi olmaktan ibaretti ve haksız temellere dayanan otoritenin alt edilmesi ancak erkek bireyin sunabileceği bir şeydir”. Esasında Sefil Bilo da kendinin efendisidir. İmkânı da varken, istese jandarmadan ve devletten kaçıp dağda eşkıyalığa devam edebilirdi; fakat o kendi iradesiyle teslim olmayı seçmiştir. Hem dağda kalsa, köylüye topraklarını dağıtan bir eşkıya olarak halkın gözünde bir efsane de olabilirdi. Ancak bu da onu, Yaşar Kemal’in eşkıyasına çevirir, Kemal Tahir’in izinden giden Turgul için bir çelişki olurdu.

Belki de bu yüzden ki Turgul’un sinemasında kadının yeri ikinci plandadır. Gerçi kendisinin senaryo yazarlığıyla devam etmekte olan kariyerinde yönetmenliğe geçiş yaptığı ilk film, senaryosunu da yazdığı bir kadın filmi denebilecek olan 1984 tarihli *Fahriye Abla* filmidir. Gerçi orada da, kadının alanı sınırlı bir vaziyette sunulmuştur. Sonrasında yaptığı tüm filmlerde kadınlar ya suskun ya da erkek karşısında çaresizdir. Yönetmenin en az bilinen, fakat belki de en dolu ayrık filmi olan 1992 tarihli *Gölge Oyunu* filmindeki Kumru karakteri de hiç konuşmaz. Yine yazıp yönettiği 2010 tarihli *Av Mevsimi* filminde kadınlara dönük müthiş bir şiddet söz konusudur. *Eşkîya*’da Baran’ın suskun Kejesi ve Cumali’nin yoldan çıkmış ve ancak erkek için erkekleri kandıran, erkeklığe bağımlı Emeli ile ilgili yorumlarımızı tekrarlamayacağız. Hoş, Emel Cumali tarafından vurulmuştur. Keje ise köydeki Ceren Ana gibi sağ kalmıştır. Her ikisi de değişime direnen ve muhafazakâr, mazbut kadınlar olarak, Turgul’un muhafazakâr dünya görüşüyle uyum halinde bırakılmışlardır.

Ana mekânları Tarlabası olarak algılanan LGBT’ye mensup bir birey olarak “Kız Naci” (Settar Tanrıöğen) karakterinin konumu da, yine muhafazakâr bir çizgidedir. Birey dedik ancak, Kolker’in ifadesiyle bu tip muhafazakâr hikayelerde “geyer bireyden ziyade komik ya da acınası stereotipler olarak yorumlanmaktadır” (1999, s. 118). *Eşkîya*’da “Kız Naci” de böyle bir karakterdir. İşin ilginç tarafı, bu rolü canlandırması için Yılmaz



Erdoğan'ın yazdığı ve yine Star televizyonunda 1995'ten itibaren yayınlanan *Bir Demet Tiyatro* adlı kabarede (şimdi sitcom) kadın düşkün plak şirketi sahibi "Saldıray" karakterini canlandıran Settar Tanrıöğen'in seçilmiş olmasıdır. Kadınlara karşı oldukça baskın olan Saldıray, dişini geçirebildiği az sayıda erkeğe karşı da acımasızdır. Ancak genellikle erkekler karşısında çaresiz ve güçsüzdür. *Eşkîya*'daki "Kız Naci" de, Artist Kemal gibi erkeklere karşı rahatça tavrını koyabilmekte, ancak Cumali gibi sert ve baskın erkeklere karşı komik bir aciziyet içinde kalmaktadır. Öyle ki Cumali'den ve onun koruyup kollamakta olduğu Baran'dan otel parasını tehsil edememektedir. "Kız Naci", "Sevim" (Güven Hokna) ve bir kez karşılaştığı "Emel" (Yeşim Salkım) ile de dayanışma içinde ya da ılımlı bir halde görünmez; hatta tavizsizdir.

Soru şudur: Cumali'nin karşısında Demircan ya da en azından kendi gibi bir erkek olsaydı, otel sahibi Kız Naci'ye karşı yine böyle rahat davranabilir, bilhassa da otel borçlarının üstünü şiddet imasıyla kapatabilir miydi? Elbette hayır. Otelin sahibi bile olsa, bir eş cinsel olduğu için "Kız Naci" karakterine para ödemek söz konusu değildir. Çünkü "bir eş cinsel cinsel tercihi nedeniyle bir bütün olarak kültür tarafından baskılanır ve seçtiği alt-kültür içinde daha büyük kültürün tutumlarını yeniden üreten ihanetler ve hiyerarşiler tarafından daha da baskılanır" (Kolker, 2009/2010, s. 281).

Neticede "Turgul'un çeşitli röportajlarında sıkça rastlanan 'Doğu-Batı' çatışması ve 'modernleşmenin eleştirisi' çerçevesindeki görüşleri 1980'lerle beraber muhafazakâr düşünce içinde popülerlik kazanan New Age düşüncelerle paralellik taşımaktadır" (Hepkon, 2011, s. 193). Neoliberalizmde ya da liberalizmde, liberallik-özgürlükçülük ile muhafazakârlık görünüşte birbirlerine karşıt gibi dursalar da kardeşirler. Hepkon'un dünyada ve Türkiye'de sinemanın dönüşümünü Corrigan'ın "ticari *auteur*" ve "ticaretin *auteur*'ü" olarak iki alt kategoriye ayırdığı "yıldız-*auteur*" (Hepkon, 2011, s. 188) kavramı üzerinden ele aldığı yerli yerinde çalışmasında, Yavuz Turgul ikinci alt kategoride değerlendirilmiştir. "Ticaretin *auteur*'ü" içine yerleştirilen yönetmenlerin özellikleri diğerlerinin imaja dayalı olmalarının aksine, bunların "belirli bir dünya görüşü, tematik ve sinematografik üslubu olan yeni ekonomik koşullarda yıldızlaştırılmış *auteur*'ler" (Hepkon, 2011, s. 189) olmalarıdır.

Gazetecilik mezunu ve önce gazetelerde yazı yazan, senaryo yazarlığıyla sinemaya adım attıktan sonra, Türkiye'de 80'lerle başlayan dönüşümle reklamcılığa da el atan ve

halen ABD’li uluslararası reklam şirketi “DDB”nin ana ortak olduğu “Medina Turgul DDB” adlı reklam ajansının ortağı olan Turgul, Hepkon tarafından böyle okunmaktadır. Hepkon değinmese de, Turgul, günümüzde ulaştığı noktada oluşturduğu imajla birinci gruptaki “ticari *auteur*” kategorisine de dahildir ve esasında bu iki kategorinin kesiştiği yerde bulunmaktadır. Çünkü Hollywood’da birinci kategoride yer alan yönetmenler, ABD’de televizyon yayınlarıyla büyümüş neslin ihtiyaçlarına cevap verebilen ve birçoğu reklamcılık deneyimine de sahip kişilerden oluşmaktadır. Turgul’un halen ortak olduğu “Medina Turgul DDB” reklam ajansı 1993’te kurulmuştur. Turgul öncesinde, 1965’te kurulan Manajans adlı Türk reklam ajansının yaratıcı sorumlusudur. Ajans başkanı olan Jeff Medina ile ayrılarak “Medina-Turgul” adlı şirketi kurmuşlardır. Eşkya filminin ana yapım şirketi olan “Filma-Cass” da 1981’de yılında reklam filmleri üretmek amacıyla kurulmuştur. Neticede Turgul’un filmleri geçirdiği bu dönüşümler ve girdiği ilişkilerden bağımsız değerlendirilemez. Kendisi Tarlabası’nda yer alan Manastır-İstanbul Sanat Merkezi’nin de müdavimleri arasındadır.

Neticede filmde Eşkya-Baran üzerinde toplanan birtakım insani özelliklerin zamanı geçmiştir. Bunlar olsa olsa bireysel tekil düzeydedir, toplumun geneline yayılamaz. Öyle bir toplum yoktur. Şimdi bu tip bir toplumda genel geçer akçe ise girişimcilikle örülmüş bireyselliktir. Fakat eskinin iş yapış biçimlerinin bu yeni düzende de yeri yoktur. İyisiyle kötüsüyle tüm eskiye dair olanlar tek tek ölmüştür. Kadınlar suskundur ya da meselelere uzaktır belki; ancak Emel hariç hepsi sağ kalmıştır. Emel de “orospu İstanbul’un “orospu” bir kadınıdır. “Yoldan çıkmış” olarak “yoldan çıkarandır”. Ceren Ana ve Keje gibi iffetli olanlar ise sağ kalmışlardır.

“Filmin ilk imgesi, beyaz demir bir kapının açılıp, Baran’ın dış dünyaya adım atışını gösterir. Böylelikle, filmin kahramanı doğrudan geçmişten gelen birisi olarak sunulur”(Suner, 2006, s. 74). Geçmişten gelen tüm özellikleriyle birlikte o da yer altına-ölüler diyarına intikal ettirilmiştir. Esasında Eşkya-Baran da masum değildir. Gözü döndüğünde nasıl bir şiddet yarattığı son sahnelerde ortaya çıkmıştır. Film, Eşkya’yı öldürürken, onun masum olmadığının altını çizmez. Sadece duygusal, romantik ve trajik bir güzellemeyle nostaljik bir kahramanlaştırma yapar. Neticede o, Berfo gibi aşkı için her türlü kötülüğü yapabilecek biri değildir. Erdemlidir. Onun sevdası insanlık sevdasıdır. Fakat yine de, o da insanlık sevdası adına, kötü bile olsalar insanlara kıymaktadır. Erkekler arasındaki bu savaşta, filmin iyi ve kötü olarak belirlediği tüm

erkekler yok olmuştur. Ortada olanlar (hem Kız Naci gibi olanlar hem de Cumali'nin ekip) sağ kalmıştır. Yani bir “orta yolcu” bir yolculuk filmi çıkmıştır ortaya.

Güneydoğu sorunu ve kentteki yoksulluk gibi diğer toplumsal sorunlara da bu minvalde bakan bir tavır söz konusudur. Karşıtlıklar vardır; ancak muhafazakâr değer yargılarıyla hepsi törpülenmiş, yumuşatılmış ve birleştirilmiş halde ortaya bir modern zaman masalı çıkmıştır. Gösterime girdiği tarihten üç-dört ay önce gerçekleştirilen “Habitat II Konferansı” ile dünyanın dört bir yanından İstanbul’a gelen misafirlerle birlikte düşünüldüğünde, İstanbul –ama özellikle Tarlabası- “tadına doyulmaz” bir görsellikle perdeye yansımıştır: “ ‘İstanbul Convertible’ şehre dışarıdan bakar; bir yabancı gözüyle alışılmışı farklı kılar, böylelikle bizim olanı bize satar. Tehlikeli veya korunaklı olduğu için girilemeyen mekânları ehlileştirir, işgal eder, dolaşıma açar” (Bayrakdar ve Akçalı, 2008, s. 113).<sup>75</sup>

Bu bakımdan biz de tezimiz kapsamında, *Eşkîya* filmiyle başlayadığını iddia ettiğimiz ve günümüze kadar olduğu gibi günümüzde de film, televizyon dizisi, video klip vb. yapımlar için sihirli ve kullanışlı bir formül durumuna gelen; Tarlabası yerine özellikle ve öncelikli olarak Balat’ın ya da benzer doğal/yapay plato ve setlerin kullanılarak, kasıtlı/pragmatik bir Tarlabası algısı, yanılması ve miti oluşturulması durumunu nitellemek için *Tarlabası İkamesi* kavramını öne sürüyoruz.

### **4.2.3. Güneşi Gördüm**

#### **4.2.3.1. Filmin künyesi**

Güneşi Gördüm: Mahsun Kırmızıgül'e ait bir Türk filmi. Senaryo: Mahsun Kırmızıgül. Görüntü Yönetmeni: Soykut Turan. Müzik: Yıldırım Gürgen, Mahsun Kırmızıgül ve Teyfik Akbaşlı. Sanat Yönetmeni: Veli Kahraman. Ses: Onur Yavuz. Kurgu: Hamdi Deniz. Oyuncular: Mahsun Kırmızıgül (Ramo), Altan Erkekli (Davut), Demet Evgar (Havar), Hande Subaşı (Zehra), Murat Ünalmiş (Mamo), Ali Sürmeli (Nedim), Alper Kul (Serhat), Buğra Gülsoy (Berat), Cemal Toktaş (Kadri), Cezmi Baskın (Bünyamin), Zafer Ergin (Albay), Cihat Tamer (Hakim), Emre Kınay (Musto), Deniz Oral (Tansu), Erol Günaydın (Samet), Erol Demiröz (Haydar), Gülhan Tekin (Yetimhane Görevlisi), İtir Esen (Doktor), Kamil Sönmez (Balıkçı), İsa (Macit Sonkan), Menderes Samancılar

---

<sup>75</sup> Vurgu kaynağa aittir.

(Cuma), Nurseli İdiz (Müdüre Anne), Sarp Apak (Ahmet Çavuş), Cem Aksakal (Cansu), Şerif Sezer (Gülistan), Yıldız Kültür (Pakize), Yiğit Özşener (Yüzbaşı Caner), Ayta Sözeri (Tuana), Ali Tatal (Amca), Aleyna Kala (Hazar), Aslıhan Kapanşahin (Seval), Cansu Aktay (Delal), Serhat Çağlayan (Azad), Tuğse Gökhan (Zelal). Yapımcı: Murat Tokat. Yapım: Boyut Film, 2009. Dağıtım: Pinema . Süre: 120 dakika.

#### **4.2.3.2. Genel görünüm**

Film, Türkiye’de 80’lerden beri bir kriz halinde olan Güneydoğu-Terör-Kürt Sorunu ekseninde bir ailenin dramını anlatmaktadır. 90’larda bir arabesk şarkıcısı olan ünlü Mahsun Kırmızıgül’ün ikinci yönetmenlik denemesidir. Kırmızıgül ilk sinema filmi yönetmenliğini, senaryosunu da yazdığı 2007 tarihli *Beyaz Melek* filmiyle gerçekleştirmiştir. *Güneşi Gördüm*, Kırmızıgül’ün sahibi olduğu Boyut Film adlı firma tarafından yapılırken, herhangi bir fon desteği almamış yüksek bütçeli bir film olma özelliğine sahiptir. Filmin dağıtımıcısı 1993’ten beri sektöre olan Pinema adlı yerli dağıtım şirkettir. Türkiye genelinde “355 kopya” gibi yüksek bir sayıyla gösterime giren film, toplam “14 hafta” (Box Office Türkiye/Güneşi Gördüm, 2019) perdede kalarak toplam “2,491,754” (Yavuz, 2012, s.142) kişi tarafından seyredilmiştir. Bu izleyici sayısına göre *Eşkya*’nın bir alt basamağındadır. Tıpkı *Eşkya* gibi, Türkiye’yi ABD’nin Akademi Ödülleri’nde (*Oscar*) temsil etmek üzere aday aday olmuş; ancak ilk aşamayı geçerek aday olamamıştır.

#### **4.2.3.3. Jenerik: *Güneşi Gördüm***

Mahsun Kırmızıgül’ün sahibi olduğu “Boyut Film” girişinin ardından, güneşli bir günde dağların arasından kıvrılarak ilerleyen bir trenle film açılır. İçeride hemen tanınan Mahsun Kırmızıgül (Ramo) ve Demet Evgar (Havar) karşılıklı, ikisi de kederli, trenin camına başlarını koymuş düşünmektedir. Erol Demiröz de (Haydar) bir görme engelliği canlandırdığı anlaşılır şekilde, biri Ramo’nun kucagında olmak üzere toplam beş kız çocuğuyla birlikte karede yerini alır. Bunun bir gidiş mi dönüş mü olduğu bilinmez; ancak sonrasında olanlardan bir flashback olduğu anlaşılır. Sırasıyla Çocuklar, Havar ve Ramo’ya yapılan kesmelerden sonra tren karanlık bir tünele girer: “Bu filmde anlatılanlar gerçek olaylardan alıntıdır. Umuda ve çocuklara: Güneşi Gördüm”. Güneş puslu ve dumanlıdır. Önünden askeri düzende dört helikopter geçer, ki bunlar askeri helikopterdir. Fonda bir kadın solist Kürtçe bir ağıt yakmaktadır; ancak biçim, yöresel-

yerel olmaktan ziyade son derece Batılı bir tarzdadır. Batılı senfonik usulde yaylılar soliste eşlik eder. Belli-belirsiz telsiz konuşmaları ve helikopterlere doğru Hollywood'un savaş-macera, hatta Rambo filmlerini hatırlatan destansı bir sinematografik görüntü silsilesiyle karşı karşıyayızdır.

#### **4.2.3.4. Yuva**

Dağların arasında yol almakta olan helikopterlerin şimdi bir mağarada yemek yemekte olan teröristlere doğru ilerledikleri anlaşılıyor. Gözcünün haber vermesiyle hepsi kaçarken, aşağıda bir yerlerde Ramo (Mahsun Kırmızıgül) ve yanında Mamo (Murat Ünal) iki ateş arasında kalmış, onlar da kaçmaktadır. Helikopterdekiler onları da terörist zannederken, köylü oldukları anlaşıldığında son anda vurulmaktan kurtulurlar. Davut'un (Altan Erkekli) “gene iki ateş arasında mı kaldınız oğlum” gibi oyuncunun vurgu ve tonlamasıyla da son derece didaktik bir mesaja bürünen, aynı zamanda bir karakterin ağzından duyulan ilk replikle film, “iki ateş arasında kalmak”, “asker-terörist” gibi karşıtlıklarla doğrudan kurularak, bu zeminde ilerleyeceğini ortaya koyar. Ramo ve Mamo ikilisi bir gün mutlaka vurulacakları korkusuyla isyan ederken, köyde yapılan peynirin, sütün, yumurtaların ve tavukların da birileri tarafından kazaya götürülüp satılması gerekmektedir.

Haydar (Erol Demiröz) oğlu Ramo'ya, karısı Havar'ın doğurduğunu haber verir. Kayınbirader Musto'nun (Emre Kınay) ifadesiyle Ramo'nun doğacak çocuğu “bu sefer erkek” olacaktır. Musto'nun saçları özenle tarayıp beklemek gibi totemleri de bir işe yaramaz; bebek kızdır. Müjdeyi –Ramo için kara haberi- veren ise, Ramo ve Mamo'nun kardeşleri olan, eş cinsel eğilimleri göze çarpan ve müjdeyi verdiği esnada gösterdiği tavır yüzünden Mamo'dan azar işiten, haberden sonra da Ramo'dan da tokat yiyen Kadri-Kado (Cemal Toktaş)tır. Ramo daha önce yine kız olursa ikinci kez evleneceğini söylemiştir. İçeride yeni doğum yapmış olan Havar da bunun endişesi içindedir. Fakat annesi Pakize (Yıldız Kültür), bunun mümkün olamayacağını “etrafta karı mı var, olsa bizim Mamo evlenir” diye bunun ve bu dağ köyünün ıssızlığıyla, belkide yalnızca bu ailelerden oluşan bir köy olduğunu açmış olur. Bu, Doğu'da bir yerlerde, “sınırdan”, “iki ateş arasında kalmış”, “ıssızlaşmış” bir dağ köyü ve o köyden geriye kalanların hikayesidir. Dağlar hem teröristlere hem de insanlara “yuva”dır. Ailenin erkekleri

Ramo'yu ikinci kez evlenme fikrinden vazgeçirir. Haydar'ın hatrına “bir kere daha” yapıp şanslarını deneyeceklerdir.

“Yuva”lar ya da “aile”ler arasında gezinti ve serim devam eder. Şimdi Davut'un evinde, duvarda asılı asker oğlu Berat'ın (Buğra Gülsoy) fotoğrafına o ve yanındaki koltuk değnekli en küçük oğlu Azad (Serhat Çağlayan) ile birlikte bakarız. Karısı Gülistan da (Şerif Sezer) de karşı açıda resme dahil olur; üçü de bize bakmaktadır. Azad'ın getirdiği ve ailenin diğer oğlu olan Serhat'ın (Alper Kul) fotoğrafı ise duvara asılamaz. Çünkü Serhat, dağa çıkıp teröristlere katılmıştır. Aileler “iki ateş arasında kalmışlardır”; ancak “yuva” da “bu iki ateş arasında bölünmüştür”.

Evin üçüncü ve en küçük oğlu Azad da, o iki ateş arasındaki mayınlı arazide mayına basarak bir bacağını kaybetmiştir. Serhat, ismi gibi “sınır boyu”nda, hayatın sınırlarında gezinmektedir. Berat ise ağabeyinin tersine dağa çıkmayıp askerliğini yaparak, ailenin ismi gibi “temize çıkan” bir üyesidir. İçinde ağabeyi Serhat'ın da olduğu teröristlere karşı mücadele verirken; Azad da ikisinin arasında, “iki ateş arasındaki” mayınlı arazide, tek bacağını kaybederek tüm bu mücadele ve çatışmalardan ismi gibi “Azad edilmiş”-“serbest bırakılmış” bir haldedir. Ağabeyi Haydar gibi, Davut'un da üç oğlu vardır. Davut'un üç oğlundan en küçüğü kaba tabirle “sakat” ya da tek uzvu eksiktir. Görme engelli Haydar'ın da üç oğlundan en büyüğü olan Ramo'nun da bir türlü erkek çocuğu olamaz. Ortanca oğlu Mamo köyde kız kalmadığı için “evde kalmıştır”. En küçük oğul Kado ise, eş cinsel eğilimleri nedeniyle tıpkı Davut'un en küçük oğlu Azad gibi “sakat”tır. Kado'nun uzvu yerinde olsa da, “erkekliği eksiktir”. Azad gibi, o da başka bir biçimde ağabeylerinin arasında kalmıştır. Azad, azad edilmiştir; ancak Mamo'nun Kado'ya karşı olan tepkilerine göre, Kado'nun kendi haline bırakıldığı söylenemez. Öte yandan herkesin olduğu halde bir tek kendisinin erkek çocuğunun olmaması, Ramo'yu da “eksik” ve “iktidarsızlıkla” çevrili bir ruh haline sokmuştur.

“Yuva” içinde gezinti devam eder. Ağabeyi Musto'nun karısı Zehra, görüncesi Havar'a bir dahaki denemede bol bol erkeklere bakmasını salık vererek, kocasının saç tarama totemi gibi bir başka totem yapar. “Yuva” ya da “aile” içindeki bu dengesizlik, Havar'ın-kadının “destekleyici ya da fedakârlık yapma rolleri ile anlatılmaktadır” (Kolker, 1999, s. 118). Havar buna mecburdur. Zira kocası Ramo bu kez, doğan bebeğin adıyla bile ilgilenmemiştir. Bebeğin ismini dedesi Haydar koymuştur. Zelal, Delal,

Hazal, Seval'den sonra son kız çocuğun adı “Bêmal” konur. “Bêmal” evsiz demektir. Diğer isimler olumluyken, son kız çocuğunun ismi tamamen olumsuzdur. Havar ağlarken, elinde makyaj aynasıyla Kado, yengesini teselli eder. Kararma ve açılma ile serim, “Yuva” ve “aile” içinde gezinti sonlanır: “Bir yıl sonra”.

#### 4.2.3.5. Güneş(ler)in doğuşu-batışı

Köyden birileri daha göç ederken, Altun Aileleri onları yolcu etmektedir. Köy giderek “ıssızlığa” bürünmektedir. Peşi sıra askerler gelir. Yüzbaşı Caner (Yiğit Özşener) ve Ahmet Onbaşı (Sarp Apak) Davut’u iknaya gelmiştir; dostane ve ılımlıdır. Ahmet Onbaşı köyün çocuklarına şeker dağıtır. Yüzbaşı Caner’in “ev içinde ev, devlet içinde devlet olmaz” repliğiyle “yuva”, “aile” kavramlarının altı çizilirken, bu ikisinin ötesinde ve bunlarla birlikte “devlet” ve “vatan” esas “yuva” ve “aile” olarak iç içe geçirilir. Yüzbaşı Caner’in ricasıyla Davut, dağlardaki oğlu Serhat ile konuşup teslim olmasını ve “eve dönüş yarasından” yararlanmasını isteyecektir. Yasa’daki “ev” ve “dönüş” vurgusu önemlidir. Mesele “eve” ya da “yuvaya dönüşten”, “evi ya da yuvayı terketmek” meselesine bağlanır. Asker, köyün boşaltılmasını istemektedir. Serhat “eve-yuvaya” dönse bile, belki de “terkedilmiş yuva” ile karşılaşacaktır”.

Başka bir köşede Ramo, kurumuş bir dilek ağacının yanında diz çöküp Rabbine, ona bir erkek evlat vermesi için yalvarmaktadır: Yahudilik, Hristiyanlık ve İslam’ın ilk ve en büyük atası kabul edilen İbrahim’e verdiği İsmail gibi. İbrahim’in ilk oğlu İshak üzerinden Yahudilik, İsmail üzerinden ise İslam’ın ilerlediğine inanılır. Ramo yedi tane de adak adarken, bir küçükbaş sürüsü Mamo’nun denetiminde ahıra ilerlemektedir. İçeride Kado, filmin çekildiği dönemde en parlak dönemlerini yaşayan kadın ve evlendirme programlarını izlemekte, adeta kendinden geçmekte, sunucuyu taklit etmektedir. Zaten köyde kız kalmadığı için “evde kalmış” ve de erkekliğiyle birlikte “iktidarı” ve de “soyu” (çünkü ağabeyi Ramo’nun da erkek çocuğu yoktur) tehlike altında olan Mamo, erkek kardeşinin sürmekte olan feminen hallerine bir kez daha tanık olduğunda deliye döner: “La bu çıkarttığın karı sesi nedir?”. Elinin tersiyle vurduğu Kado, içinde süt dolu bakır kaseinin üstüne düşer. Temizliğin saflığın ifadesi süt, Kado’nun “ağır çekim aşırı yakın plan) burnundan akan tek bir kan damlasıyla kirlenir. Connell, ataerkil iktidarın kurulumu, fakat öte yandan çelişkilerini şöyle ifade eder:

Ataerkil iktidarın geniş ölçekte sürdürülebilmesi, sertlik ve hükmetmeye ilişkin aşırı erkeksi bir idealin kurulmasını gerektirir; bunun ürettiği fiziksel erkeklik

imajı, grotesk bir biçimde çoğu erkeğin gerçek vücut yapısına benzemez. Örtüşme noktası ise genellikle kadınlardaki fiziksel güzellik imajlarına ilişkin olarak söz konusudur (Cornell, 1987/1998, s. 118).

Hakikaten ağabeyi Ramo'nun erkek çocuk beklediği sahnede saç tarama totemi yapan Havar'ın ağabeyi Musto, Mamo'nun saçını da taramıştır. Bebek yine kız olunca Ramo, Musto'ya ve totemine tepki gösterirken, Mamo da, ataerkilliğin bir gereği olarak ağabeyi Mamo'nun izinden giderken saçını bozmak istemiş; ancak Musto “sen bozma” diyerek onu engellemiştir. Mamo ise Musto'yu dinleyerek saçını bozmamıştır. O çekimdeki hali, şimdi elinin tersiyle vurduğu Kado'dan daha femindedir. Neticede köyde kız kalmadığı için “evde kalan” Mamo, belki bir şans, kadına yüklenen süslenme pratiğinin içinde yer almış ve bir hayli de kadınsı görünen saçlarını bozmamıştır. Mamo'ya sorulsa, kendi tavrında bir sakınca olmadığı ve haklılığına dair savlar üretecektir. Ancak Kado'nun tavırları süreklilik arz eder ve mazur görülemez. Kado aynı zamanda Mamo'ya, “evde kalmış olmanın” “eksikliğini”, dolayısıyla “iktidar eksikliğini” de hatırlatmaktadır. Kado'ya öğrenerek bakar. Kado'yu “iğrenç kılan, kirlilik ya da hastalık değil, bir kimliği, bir sistemi, bir düzeni rahatsız eden” (Kristeva, 1980/2014 s.16) olmasıdır. Mamo'nun Kado'dan iğrenmesinin altında ise, kendine dair birçok “*eksikliğin kabul edilmesi*” (Kristeva, 1980/2014, s. 17) yatmaktadır.<sup>76</sup>

Artık yağmur dinmiş ve güneşli bir sabahta Ramo'nun erkek çocuğu dünyaya gelmiş, güneş gibi doğmuştur. Ramo *Güneşi Gördüm* diyebileceği bir durumdadır artık. Yeni doğan bebeği, tehlikeli olabilecek her türlü dış etkene rağmen, dua ettiği ağacın bulunduğu tepenin yamacına götürerek, güneşe ve Rabbine karşı havaya kaldırarak şükranlarını sunar. İbrahim'in İsmaili referansı ve yedi adak işe yaramıştır. Erkek bebek, iki elinin arasında destansı bir biçimde güneşin önünde resmedilir; fonda da yine Batı usulünde bir koro ve yaylıların arasına serpiştirilmiş yerel motifler bu resmi tamamlar. Filmde mizahi öğelerde, yerel müzik motifleri kullanılır. Oğlunun herkesin arkadaşı ve peygamber gibi de temiz olmasını diler. Fakat Rab, ona o kadar çok kız çocuk vermiştir ki, adı ne olsun hiç düşünmemiştir gibi, filmde bol bol bulunan absurd-kara mizah serpiştirmelerinden biri daha meydana gelir. Bu doğumda yakın planla vurgulanan bir an önemlidir. Bundan önce doğan kız bebeğe sevinen, Ramo'nun engelli kızı Zelal (Tuğse Gökhan), bu kez daha bebeğin cinsiyetini kadınlar bile görmemişken,

---

<sup>76</sup> Vurgular kaynağa aittir.



ürpertici bir ürpermeyle bebeğe tepki verirken gösterilir. Kızgın ve bebeği istemez bir hâli vardır. Fakat Ramo'nun yuvasına güneş doğarken, doğanın kanunu gibi bir yandan da batması kaçınılmazdır. Yüzbaşı Caner bir kez daha köylerini terketmeleri için kapılarını çalar. Ailelerin cevabı bellidir ve çelişkilere dairdir: "Biz hayvancılığı ve toprağı biliriz komutan ama devlet bize git diyor ama ne toprak veriyor ne iş veriyor" . Yüzbaşı Caner'in, çocukların okula gönderilmesi yönündeki telkini de keza çelişkiler barındırır. Okul kapanmış, en yakın okul ise "40 kilometre uzaktadır". Sohbet top sesleriyle kesilir; operasyonlar yeniden başlamıştır. Aileler de gitmek ister ancak mecburiyetten köyde kalmaktadırlar. Yüzbaşı Caner ve beraberindeki askerler koşar. Davut'un ağzından oğlu Serhat'ın ismi dökülür.

Gece yarısı, andığı oğlu yuvasına gelir gizlice. Serhat anasını babasını kucaklar, askerliği seçen kardeşi Berat'la konuşmadan birbirlerine biraz da öfkeyle bakarlar. Davut kardeş olduklarını hatırlatır. Davut, eve dönmesin istese de Serhat, bu işinin dönüşünün olmadığını, sahipsiz bir halkın ölü çocukları olduklarını söyler. Neoliberalizm 80'lerde kimlik politikaları üzerinden sınıfın, tarihin ve ideolojinin sonunu ilan ederken, özellikle 90'larda Türkiye gibi IMF'nin neoliberal yapısal uyum programlarıyla kemer sıkın ve sosyal politikalarda aşırı gerileme yaşayan ülkelerde, Kürtler gibi etnik unsurlar, toplumun ekonomik olarak da en altında yer aldıklarından, ilk gerileyen kesimi-grubu oluşturmuştur. Film, bunu "sahipsiz bırakılmak" olarak niteler. Sahipsiz kalan bu halk da, Serhat'ın deyimiyile dağlara çıkacak ve ölümü göze alacaktır. Serhat ne yapıyorsa ailesi için yapıyordur ve hepsi de bir gün bunu anlayacaktır.

Öte yandan film, Davut'un "siz kardeşsiniz" repliği ve buraya kadar sunulan motifler, meseleleri "siyasal düzeyde ve vatandaşlık hakları temelinde yanıtlamak yerine, kardeşlik kodu içinde ahlaki düzeye çekerek" (Keyman, 2008, s. 241) bastırmaktadır. Duygusal unsurların da yardımıyla dikkatler meselenin esaslı hallerinden uzağa çekilmektedir. Sahnenin devamında Berat'ın kritik sorusuyla olduğu gibi: "Çatışmada karşı karşıya kalırsak ne olacak?". Kritik soru ve ikilinin hem şu an hem de bütün içindeki durumu, çekimle de desteklenerek duygu ve tansiyon yükseltilir. Şimdi her ikisi de aşırı yakın plan çekimde görüntülenir. Kendini "sahipsiz bırakılmış bir halkın çocuğu" olarak tanımlayan Serhat perdenin solunda ancak odanın ışık alan beyaz duvarının önünde; fakat ışığa arkasını döndüğü için yüzü de karanlıktadır. Saç-sakal

birbirine karışmış, kirli bir vaziyettir. Adı daha geniş bir bağlamda "devletçe verilen belge" ve "Osmanlı Devleti'nde bir göreve atanan, aylık bağlanan, san, nişan veya ayrıcalık verilen kimseler için çıkarılan padişah buyruğu" (TDK, 2019) anlamına gelen Berat ise, perdenin sağında, yüzü ışığa dönük ve aydınlık; ancak durduğu yerin arka planı, odanın ışık almayan karanlık kısmıdır. İzinde olmasına rağmen Berat'ın saç-sakal traşı yerindedir.

Dost-düşman, siyah-beyaz, aydınlık-karanlık, asilik-uysallık, terörist-asker karşıtlıkları bilinçli olarak bu çekimle bir kez daha kurulmuş olur. Ancak beyazın içinde siyah ya da tam tersi, aydınlığın içinde karanlığın olduğu ya da tersi, iyinin ne tam iyi kötünün de ne tam kötü olduğu vurgulanan iç içe geçmiş bir karşıtlıktır bu. 2000'li yılların ilk on yılında kişisel gelişim kitapları ve kurslarında yayılan Ying-Yang öğretisi ve sembolünün bir tek çekim karşılığıdır bu. Serhat'ın cevabı ve ona eşlik eden yine destansı müzik parçası herhalde seyircinin göz yaşlarını talep etmektedir: "Ben ölürsem terörist, sen ölürsen şehit olacaksın" . Peki eğer hepimiz kardeşsek, kim büyüktür, kim abladır ya da ağabeydir? Kardeşi kardeşe kırdıran kim ya da nedir? Film bunlara cevap bir yana, bu soruları soracak mıdır ilerleyerek göreceğiz. Bu arada Gülistan'ın (Şerif Sezer) konuşmadığı ya da konuşamadığı da bu sahneyle ortaya çıkar. 90'lardan itibaren ortaya çıkan ve daha önce ortaya koyduğumuz "sessiz" ya da "suskun kadın" motifi burada da devrededir.

Şimdi silah sesleriyle Serhat, ailesine rağmen arkadaşlarıyla birlikte dağın yolunu tutar. Ramo'nun yuvasında ise yavruları top sesleriyle korkarken, doğuda çocukları korkutmak ya da böyle anlarda teskin etmek için söylenen "Gurgur Baba" ifadesi Ramoca tekrarlanır, kızlar sakinleştirilir. Öte yandan Gurgur Baba, Irak'ın kuzeyindeki Kerkük kentinde bulunan bir petrol sahasıdır. Çapı 40 metreyi bulan ve bir krateri andıran sahanın, 2000 yıldan fazla bir süre kendi kendine yandığı tahmin edilmektedir ve dünyanın en büyük petrol sahalarından biridir.

Ertesi sabah köyde arama yapılmış ahali meydana toplanmıştır. Caner Yüzbaşı'nın gayretleri yetersiz kalmış olsa gerek, bu kez Albay (Zafer Ergin) gelerek köylüye askeri nizamda "devlet" vurgusunun ağır bastığı bir konuşma yapar. En önemlisi de köy iki ay içinde boşaltılacaktır. Albay rolü için oyuncu seçimi önemlidir. 2006'da başlayan günümüzde de aralıklara devam eden, Yeşilçam'ın ünlü yönetmen ve ağırlıklı olarak

yapımcılarından Türker İnanoğlu'nun yapımcılığını üstlendiği Arka Sokaklar adlı televizyon dizisinde Rıza komiser ya da dizideki hitap üzerinden seyircinin de tanımladığı biçimiyle Rıza Baba'yı canlandıran Zafer Ergin, bu filmde Albay rolündedir. Dizide hem altındaki ekibin hem de halkın babası olan Rıza Baba'nın özüsözü bir, mert bir figürdür. Arka Sokaklar'da Zafer Ergin ve oynadığı karakter üzerinden üretilen anlamlar, burada filme taşınmıştır. Yüzbaşı Caner, şimdi Davut'tun korktuğu şeyi söyler ona: öldürülen yedi terörist arasından oğlunu teşhis edecektir. Askerlerin mayın taraması eşliğinde Albay ve Yüzbaşı Caner'in olduğu araç ağır ağır yol alır. Albay, köylüler yardım ettikçe terörün bitmeyeceğini ifade ederken, Yüzbaşı Caner'in vurgusu kalkınma üzerinedir. Harvey ise şöyle yorumlar:

Kapitalizm içinde sınıf mücadelesinin ve hizip çatışmasının mekânsal ve çoğu zaman bölgesel nitelikli bir hal aldığı yadsınamaz bir gerçektir. Bu tip olgular, sıklıkla yere, 'toprağa', cemaate ve ulusa ilişkin toplumsal gurur, bölgecilik, ulusalcılık ve diğerlerini ateşleyen sadakat biçimleri gibi derinlerden gelen insani duyguların ya da ırk, dil, din, milliyetçilik vb. ile kurulan insan grupları arasındaki benzer şekilde derinlerden gelen antipatilerin bir ürünü olarak izah edilir. Fakat şu ana kadarki analiz, sınıf ve hizip mücadelesinin bölgeselleşmesini bu tip duygulardan bağımsız şekilde açıklamamıza izin vermektedir. Tabii, burada, insani duyguların bölgeler arası çatışmalarda hiçbir rol oynamadığını ya da bu çatışmaların bu tip nedenler ile bağımsız şekilde ortaya çıkamayacağını kastetmiyorum. Tek vurgulamak istediğim, sınıf ve hizip mücadelesinin bölgelerarası dışavurumlarının sermayenin dolaşım süreci içinde maddi bir temeli olduğudur (Harvey, 1982/2015a, s. 655).

Öte yanda kadınlar sancı içindedir. Çamaşır yıkayan Havar, leğeni taşımakta zorlanır. Karnındaki sancılarla boğuşmaktadır. Yarım bıraktığı çamaşırları, Kado büyük bir zevkle iplere asar. Ötede Gülistan, oğlu Serhat'ın haberinin geleceğine dair başka bir sancı içinde kıvrınmaktadır. Pakize iyi düşünmesini, ki böylelikle iyi şeyler olacağına eski ancak günümüzün modern zamanlarına da etki eden bir başka totemi dile getirir. Ancak iyi olmaz. Ölenler arasında Serhat da vardır. Seyircinin gözyaşlarını talep eden bir başka andır, Davut'un ölüleri teşhis anı; nitekim Onbaşı Ahmet de ölen dört asker arasındadır.

Paralel bir kurguyla, ailesinden önce Davut'un öldüğünü haber aldığı Onbaşı Ahmet'in ailesine acı haber verilirken, Serhat'ın cansız bedeni traktör üstünde köye taşınır. Teşhis esnasında Serhat'ın boynundaki muska özellikle vurgulanır. Totemler sürekli bozulmaktadır, ancak sanki yerlerine başka mitler konulmaktadır. Neticede Ramo'nun bebeğiyle köyün üstüne güneş doğarken, Serhat'ın ölümüyle aynı köyün üstü şimdi sisli

ve pusludur; Davut'un güneşi sönmüş ve batmıştır.

Ramo'nun bebeğinin adı da Serhat'tır. Küçük Serhat, babası Ramo'nun, artık erkek evladı olmazsa annesi Havar'ın üzerine kuma getireceği sınır bir durumda doğmuştur. Öte yandan da ailesi bir sınır köyünde, artık hepten sınır bir durumdadır. Aile göç-gitme seçeneğini bu kez kesin olarak önüne alır. Yüzbaşı Caner'in Giresun'daki babasıyla fındık işi yapmak da seçenekler dahilindedir. Mevsimlik işçi meselesi de ima edilir, ancak öylece bırakılır. Çünkü aile bu seçeneğe yanaşmaz. Haydar ise halen diretmektedir. Bu tavrı, *Özgürlük Rüzgarı* (Lavery ve Loach, 2006) filmindeki "Büyükanne"nin tavrının neredeyse bire bir aynısıdır. Bağlam da benzerdir.

Davut, Norveç'e kayınbiraderi Nedim'in yanına gidecektir. Ramo, babası Haydar ikna olursa İstanbul'a gitmek istemektedir. Davut da Norveç'e gidene kadar onlara eşlik edecektir. Haydar baştan beri sürdürdüğü inadını korur: "Bu köyden ancak ölüm çıkar". Harvey'e göre (1982/2015a, s. 608) "aile, cemaat, yer ve kültürel mecraya dönül güçlü bir sadakat coğrafi hareketliliğin önüne engeller olarak ortaya çıkarlar". Fakat Castles ve Miller'in, Harvey'in yukarıdaki uzun alıntısına benzer biçimde ifade ettikleri gibi "Göçler yalıtılmış bir olgu değildir: Metaların ve sermayenin dolaşımı neredeyse her zaman insan hareketliliğini de beraberinde getirmiştir" (1993/2008, s.7) Nitekim Haydar da razı olmuş aileler karakışta "göç yolları"na tutmuşlardır.

#### **4.2.3.6. Göç yolları**

Film, madem eğer hepimiz kardeşsek, kardeşi kardeşe kırdıran kim ya da nedir yönünde bir soruyu sorabilir mi demiştik, yukarıda. Soru, yola çıkmadan önce Davut'un ağzından dökülür: Silahların sözden daha büyük olduğu kardeşin kardeşi öldürdüğü bu topraklara geri dönmem. Kim bunu sürdürüyor ya da kim bitirmiyor? İki oğlu arasında kaldığı sahnede de "siz kardeşsiniz" diyerek film, Davut'un üzerinden, altta sezilen "kardeşlik" vurgusunu yüzeye çıkararak, pekiştirmişti. Ailenin toprakları Yüzbaşı Caner ve askere emanettir. Kado, bir kardelen çiçeğini köküyle bir teneke kutuya koyarak yanına alır. Ramo, Yüzbaşı Caner'e çocuklarını okutma sözü verir. Şimdilerde biri turistik diğeri de filmde görüldüğü bu biçimiyle ana hat treni olarak iki biçimde seferlerine devam eden "Doğu Ekspresi", Sarıkamış İstasyonu'na yanaşmaktadır. Davut ve Haydar trenle İstanbul'a yola koyulurken, Musto ve ailesi, Mersin'e devam edeceklerdir. Musto, Mamo'nun İstanbul'da artık evlenmesini "kısmetini" bulmasını

haykırır ardından.

Trende Haydar, hâlâ bu gidiş karşısında söylenirken Davut, arkadaşı Cuma'nın kendilerine yardımcı olacağını söyleyerek ağabeyini rahatlamaya çalışır. Altun Ailesi, Cuma aracılığıyla elbette “yoksulluk nöbetini devralacaklardır”. Işık ve Pınarcıoğlu, bu devralınan nöbeti şöyle tanımlarlar:

(...) *nöbetleşe yoksulluk* adını verdiğimiz ve kent yoksullarının 1980 sonrasının zorlu koşullarında ayakta kalabilmelerini sağlayan ilişkiler sistemi, bu büyük çaplı toplumsal dönüşümün bir ürünü, bu büyük parçalanışın tetiklediği ve beslediği değişimlerden birisidir. En yalın tanımıyla nöbetleşe yoksulluk, kente göç dalgalarına katılan grupların kendi aralarında kurdukları bir ortaklıktır. Nöbetleşe yoksulluk, esas olarak kente önceden gelmiş göçmen grupları ile kentte imtiyazlı konumda bulunan bazı grupların, kente daha sonradan gelen kesimler ile diğer imtiyazsız gruplar üzerinden zenginleşmeleri, bir anlamda yoksulluklarını bu gruplara devredebilmeleri sonucunu doğuran bir ilişkiler ağıdır. Bu anlamda nöbetleşe yoksulluk, toplumun özellikle enformel kesimlerinin kendi aralarında kurdukları ve birbirlerinin üzerlerinden zenginleşebilmelerini sağlayan *eşitsiz güç ilişkileridir* (2011, s. 155-156).

Havar yine bir sancıyla tuvalete koşar; ardından Ramo da. Havar'dan çok kan akmaktadır, ancak kocasının yüreği dayanmaz diye, bunu ondan gizlemiştir. Dile kolay, “erkeği tutturmak için” altı çocuk doğurmuştur Havar. Elbette bunun bir bedeli olacaktır. Bu tip melodram filmlerde kadın ve erkek arasında bir dengesizlik vardır. Kolker'in ifadeleri burada da kendini tekrar edecektir: “Kadınlar açısından dengesizlik, destekleyici ya da fedakârlık yapma rolleri ile anlatılmaktadır” (1999, s. 118). Esasında bu durum filmlere özgü motiflerin ötesinde tarihseldir. Luxemburg'un ifadeleri öz niteliğindedir:

*Halktan kadınlar her zaman sıkı çalışmışlardır. Yabancı ilkel toplulukta ağır yükleri taşımışlar, yiyecek toplamışlardır; ilkel köyde ekip biçmişler, çömlek yapmışlardır; eski çağda köle olarak efendilerine hizmet etmişler, bebeklerini emzirmişlerdir; Ortaçağ'da feodal efendinin iplik eğirme odasında çalıştırılmışlardır. Ancak özel mülkiyetin oluşmasından bu yana, halktan kadınlar genellikle, toplumsal üretimin büyük işliklerinden, böylece kültürden de ayrılarak çalıştırılmış, acınası aile yaşamının ev işlerine tıkmışlardır. Onları aileden koparan, başka alanlarda, işliklerde, binalarda bürolarda, fabrikalarda, depolarda toplumsal üretimin boyunduruğu altına sokan kapitalizm olmuştur* (Luxemburg, 2004/2010, s. 363-364)

Gerçi Havar henüz bir proleterya mensubu değildir; ancak yine de proleterya'dır. Eagleton proleteryanın, eski çağlarda alt sınıflardan kadınları tanımlamak için kullanılan bir sözcük olduğunun altını çizer. Eagleton sözcüğü, “devlete hizmet etmek

için rahimlerinden başka sunacak hiçbir şeyleri olmayan çok yoksullar anlamına gelir. İktisadi yaşama hiçbir biçimde katkıda bulunamayacak kadar yoksun ve yoksul olan bu kadınlar işgücü olarak çocuk doğurmaktaydı” (2011/2011, s. 190) olarak açılar. Luxemburg’un kadına dair tarihselliğiyle, Eagleton’ın proleterya ile ilgili bu açılımı iç içe geçer; tıpkı tarihsel süreçlerin ve burada Havar’ın kendi kişisel tarihi gibi.

Şimdi tren bir tünele girerken, trenle ilgisi olmayan bir buharlı lokomotif düdüğü bu girişe eşlik eder. Bir “kara tren” nostaljisi yaratılır. Sonrasında tren o tünelden İstanbul’a girerken görüntülenir. Tıpkı *Eşkya*’da olduğu gibi Ankara’dan sonra yolculuk tam elektrikli lokomotifle aktarmayla bir nebze olsun hızlanmış olmalıdır. Fakat burada, görüntüde tam elektrikli lokomotif varken de, kara tren nostaljisi azalarak da olsa devam eder ve buharlı tren düdüğü duyulur. Vagon camından bakan Maho, Kado ve Azad, İstanbul’un büyüklüğü karşısında büyülenmişlerdir.

Şimdi bir kamyonetin kasasında eşyalarıyla birlikte Fatih Sultan Mehmet Köprüsü’nü geçerler. Üçlü artık tamamen bir trans halindedir. İlk defa İstanbul’u görmenin ötesinde, ilk kez deniz ve bu ölçekte bir köprü görmekte dirler. Bıyıklarını buran Mamo da hayatında belki de ilk defa bir sarışın kadın görmüştür. Yanlarından geçen arabanın içindeki kadında kısmetini aramaktadır. İleride Boğaziçi Köprüsü de (Şimdi 15 Temmuz Şehitler Köprüsü) görülür. *Eşkya* bahsinde bahsettiğimiz “İstanbul Convertible” alt türü burada da geçerlidir. Bayrakdar ve Akçalı’nın ilgili metni 2008 yılında yayımlandığında, muhtemelen bu film çekim aşamasındaydı. Ailenin içinde yer aldığı kamyonet ve köprü havadan çekimlerle görüntülenirken, İstanbul ve manzaraları estetize edilir. İstanbul ve Türkiye’nin finans merkezi Levent ve meşhur gökdelenlerinin havadan çekimi bunları takip eder. Günümüzle kıyaslandığında, Anadolu yakasından bakıldığında Levent sırtlarında görülen ve İstanbul’da yeni bir silüet oluşturan gökdelen kalabalığına henüz erişilmemiştir. Klasik ifadeyle “İstanbul bomboş” durumdadır.

Şimdi kamyonetin kasasında o gökdelenlerin arasında yol almaktadır Altun Ailesi. Kamyonet şimdi bildik-klasik, aralarında çamaşırlar asılı Tarlabası evlerinin arasından semte girmektedir. Esasında Haydarpaşa’dan kalkıp Tarlabası’na gidecek bir kamyonet için en kısa ve ucuz güzergâh, Boğaziçi Köprüsü (15 Temmuz Şehitler Köprüsü) üzerinden olabilir. Fakat, belki de Levent ve İstanbul’un gökdelenlerini perdeye getirmek adına, yönetmen Kırmızıgül böyle bir tercihte bulunmuş olabilir. Bu tercih

filmin ve İstanbul'un pazarlanmasında, "İstanbul Convertible" (Bayrakdar ve Akçalı, 2008) çerçevesinde muhakkak filme bir değer katmaktadır. Köprülerden geçerek "göç yollarını" tamamlayan aile şimdi başka bir köprüdedir.

#### 4.2.3.7. Tarlabası köprüsü

Enformel emek ya da bu zamanların ifadesiyle bir "prekarya" deposu olan Tarlabası'nda bir binanın önünde durur kırmızı kamyonet. Bir oda ve bir hayli büyük bir salondan oluşan daire için "iki ay peşin bir ay depozitoda" anlaşılır. Davut'un "tertibi Cuma" (Menderes Samancılar) aracı olmuştur. Cuma hapis yatmıştır, nedenini söylemez Davut'a. Davut da iyi değildir.

Gün ağarırken balıkçılar halka olmuş elden ele balık kasalarını teknelerden indirimektedirler. Aralarında Ramo ve Mamo vardır. İlk kez gördükleri martıları kendi yaban boranlarına benzetirler. Mamo onların özgürlüklerinden, hiçbir yere bağlı olmadıklarından bahsederken, sanki kendilerini tanımlamaktadır. İlginç bir şekilde İstanbul'da hemen iş de bulmuşlardır. Herhalde tekne sahibi Cuma'dır. Ramo "kendi boranlarını"- çocuklarını okula yazdırmak istemektedir. Cuma o konuda da onlara yardımcı olacaktır. İstanbul'da hayat toz pembe perdeye yansımaktadır. Işık ve Pıncıoğlu'nun "nöbetleşe yoksulluk" kavramı dahilinde getirdikleri "eşitsiz güç ilişkileri"(2011, s. 156) nitelermelerinin belirtisi bile yoktur. Tek tek ya da birkaç kişi üzerinden aile bireylerinin İstanbul'daki yeni hayatları kesitler halinde serimlenir.

Tarlabası'ndaki evlerinin penceresinden Kado ise, iplere gerili çamaşırların arasından süzülür gibi geçmekte olan bir trans bireye büyülenerek bakar. Bakış karşılıklıdır. Öyle ki trans birey, önüne dikilmiş "mahalle dayılarını" farketmez. Bir tanesine çarpıp yere düşer. İkisi de ayaklarıyla boynuna ve kollarına bastırarak kısıtırlar: "Erkekliğin yüz karası sen daha buradan gitmedin mi?". Karakuş'un da ifade ettiği gibi (2014, s. 107) "trans kadınlar son 30 yıldır sürekli olarak Beyoğlu içinde yer değiştirmek zorunda kalmış ve bu yer değiştirme sürecinde çeşitli baskı, zorlama ve şiddete maruz kalmıştır". Kado dehşete kapılır ancak elinden bir şey gelmez.

*Eşkîya*'nın tersine burada mekân gerçekten Tarlabası'dır. Objektife yansıdığı gibi bu sahne Tarlabası Bülbül Mahallesi'nde yer alan "Atlı Ases Sokağı"nda çekilir. Sokak tabelası özellikle vurgulanır. Beyoğlu Belediyesi tarafından ilan edilerek başlatılan Tarlabası kentsel dönüşüm projesinin ikinci yılı dolmaktadır. Öte yandan bu mahalle

dayılarının kullandıkları ifadeler, geçen yüzyılın ortalarında özellikle eş cinsel erkek yazarların kendileri hakkında kullandıkları nitelermeler ve ifadelerle aynıdır:

Zulümlerin, tutuklamaların ve tiksindirme terapisi gibi cezalandırıcı ‘tedavi’ yöntemlerinin altında ezilen eçcinseller kendi eğilimlerini, Colin MacInnes’in deyimiyle ‘bir sakatlık’, Quentin Crisp gibi ‘erkekliğin yüz karası’ ya da Mary Renault’nun romanlarında yazdığı gibi karşı konulması ve üstesinden gelinmesi gereken bir illet olarak görmeye başladılar (Segal, 1990/1992, s. 43).

Davut’un üç oğlunun en küçüğü olan Azad’ın mayına basması sonucu tek bacağına kaybederek “sakat” kalmıştır. Haydar’ın üç oğlunun en küçüğü olan Kadri-Kado’nun da, kadınsı ve eş cinselliği çağrıştıran tavırlarıyla onun da, uzuvları yerinde olsa da erkekliğinin, özellikle Mamo’nun nazarında işlevsiz ve “eksik” olarak görüldüğü; dolayısıyla filmde Kado karakterinin de bu yönüyle bir “sakat” olarak kurulduğunu başta ifade etmiştik. Geçen yüzyılın ortalarından bu yüzyılın başlarına, özellikle İstanbul ve Tarlaabaşı özeline gelindiğinde, meselenin filmde şu ana kadar es geçilen yanları devreye girmektedir.

İstanbul’daki neoliberal kentsel dönüşümün vizyonunu belirleyen güvenli ve ahlâklı şehirler yaratma söylemi ve bunun trans kadınlara yansıyan pratikteki biçimleri –polis baskınları, medyadaki nefret söylemi- yersiz yurtsuzlaştırmanın ötesine geçip elle tutulan, sermaye birikimi sağlayan ve günlük pratiklerde kolaylıkla meşrulaştırılabilen bir transfobiyi topluma yayıyor. Transfobinin metalaştırılması olarak isimlendirilebilecek bu süreç transfobiyi hem rant mekanizmalarıyla, dolayısıyla sermayenin yerelde ve pazarda yeniden üretimiyle, hem de “genel ahlâk” gibi içeriği belirsiz, belirsiz olduğu ölçüde kolaylıkla herhangi bir fikirle doldurulabilen –örneğin İslami değerlere veya aile yapısına aykırı bulmak, hastalık olarak değerlendirmek- bir söylemle birleştiriyor (Karakuş, 2014, s. 109).

Film, bu söylemi farklı bir biçimde yeniden üretiyor gibi görünmektedir. Sıra Havar’dadır. Doktor (İtir Esen) hastanın geçmişini sorar: 13 yaşında akraba evliliği, biri engelli hepsi de evde doğmuş toplam altı çocuk. Durum iyi değildir, rahmin alınması gerekebilir.

Tuttukları evin koca salonunda eşyaları kaybolmuştur. Tek-tük kilimler salonu örtmezken televizyon da her evde ya da mekânda olduğu gibi başköşede ve engelli Zelal’ın önünde açık vaziyettedir. Mamo amcaları çocuklara okul müjdesi verir. Ancak ucu açıktır. Belirsiz bir tarihte kızlar okula başlayacaktır. Davut yurtdışı meselesi için keşfe çıkmıştır. Kado da babasını dinlemeyip bir yerlere çıkmıştır. Kado, Tarlaabaşı’nda sokak ortasında dayak yiyen trans bireyle birlikte şimdi, bir terasın üstünde sohbet



ediyordur. İki de çatının “sınırında” oturmaktadır. Hayatları bu çekim aracılığıyla betimlenir. Karşıda güneş batarken, önlerinde sırasıyla Beyoğlu yapıları, Haliç ve onun da ardında tarihî yarımada uzanmaktadır.

Film pek çok filmde karelerle birlikte, esasında özellikle birçok motifini tekrarladığı *Eşkîya*'nın o zaman ve koşullara (2009) güncellenmiş bir sürümü gibidir. Fakat burası, *Eşkîya*'da kullanılan Doğan Apartmanı değil, Beyoğlu Evliya Çelebi Mahallesi, Meşrutiyet Caddesi, 96 numarada bulunan ve şimdi otel olarak kullanılmakta olan yapının terasıdır. İstanbul burada da, tepeden estetize bir çekimle idealize edilir. Burada İstanbul görüntüleri ikilinin arasındaki mesele ve diyalogların önüne geçer. Cansu (Cem Aksakal) adlı trans bireyin insanların LGBT'e mensuplarına bakışı hakkındaki replikleri son derece didaktiktir.

Konuşmalardan çok görüntülere dikkat kesilmemek mümkün değildir. İkilinin arasında şimdi puslu ve sisli bir halde Galata Köprüsü uzanmaktadır. Şimdi de Kado'nun omuzu üzerinden, bir devamlılık hatası pahasına çok daha aydınlık bir halde, Cansu'nun arkasında Galata Kulesi görülmektedir. Şimdi Cansu'nun bakış açısından Kado, kendini ve köyünün hikayesini anlatırken arkasında sisler arasında tam belirsiz bir manzara hakimdir. Can'a Taksim civarında Cansu denirken, Kadri'ye de köyünde Kado denmektedir. Kado'nun ilk arkadaşıdır Cansu ve “travestidir” . Kado "o ne biçim bir şeydir" diyebilir ancak. Herhalde sokak ağzıyla “o biçim bir şeydir” gibi bir cevap da bu soruya uygun düşmektedir. LGBT içinde transseküsellik ya da genel olarak LGBT'ye bakış “o ne biçim bir şey” repliği üzerinden öne gelir. Bu da, esasında filmin baştan bu yana, deyim yerindeyse ters köşe yaptığı bir başka andır. Film tam bir meseleye girip ve o meseleyi ilerleyen sahnelerde açma ya da en azından betimleme yapma noktasına taşıyacağı yönünde bir beklenti oluştururken, o mesele aynı sahne ya da sekansta kesintiye uğruyarak başlamadan noktalanmaktadır. Herhalde travestiliğin “ne biçim bir şey” olduğu ileride serimlenecektir.

Akşam mesele, Davut ve ailesinin Norveç'e göç etmesiyle ilgili gelişmelerdir. Kaçak gideceklerdir ve görüştükleri kişilerin bu konuda ehil olup olmadıkları tartışılmaktadır. Cuma, kendi bağlantılarıyla da görüşülmesi teklifiyle gelir. Davut ve herkesin kafası karışıktır. İnsan kaçakçılığının kendisi de uzun zamandan beri bir sektördür. “Sanayileşmiş ülkelere yönelen yasadışı göç, 1973 Petrol Krizi sonrasında artmıştır”

(Castles ve Miller, 1993/2008, s. 167). 70'ler neoliberalizmin temellerinin atıldığı yıllardır. Nitekim Özşahin ve Uluer'in de belirttikleri gibi (2014, s. 259) “neoliberal küreselleşme denkleminde bir diğer önemli parameter de uluslararası göçlerdir. Pazar ekonomisinin yerleştirilmesini sağlamak için Dünya Bankası ve IMF tarafından Yapısal Uyum Politikaları devletin müdahale gücünü azaltmakta, yurttaşları ise kırılgan bir hale getirerek göçe kapı aralamaktadır”.

Ertesi gün Kado, köyden getirdiği kardeleni salonun başköşesine koyup “bakkala diye” evden çıkar. Havar ve konuşmayan Gülistan pencere önünde dışarıyı seyretmektedir. Gülistan halen asker olan Berat'ın dönüşünü beklemektedir. Ramo öğleden sonra evdedir. Çoluk-çocuk İstanbul'u keşfe çıkarlar. Gülistan dertleriyle baş başa evde kalır. Ailelerin biri uzvu, diğeri “erkekliği” “eksik” iki “sakat” genci birbirine paralel kesitlerle karşılaştırmalı olarak betimlenir. Azad, Mamo ve babası Davut'la İstiklal Caddesi'nde, kendilerin insan kaçakçılarına götürecek Cuma'yı beklerken, Norveç'in güzel olup olmadığını ve kendisine orada “ayak takıp takmayacakları” ile ilgilenmektedir.

Diğer yanda Kado ise, kendisini davet eden Cansu'nun evinde, o ve arkadaşlarının hayatıyla tanışmakta, LGBT hayata girişe hazırlanmaktadır. Kado, henüz toy olduğu için, “Kezban” olarak nitelenir. Ramo ve ailesi ise Balat'taki “Haliç Şair Nedim Parkı”ndan, tam karşıyı, yani Kasımpaşa ve Galata'yı izlemektedir. Şimdi kaktıkları karşı yakada otururlar; ancak oturdukları mekânı, tarihî yarımadadan; oturdukları kozmopolit Galata, Beyoğlu ve Tarlabası'na göre, (günümüzün tabiriyle) daha “yerli ve millî) yakasından izlerler. Önemli bir Kürt nüfusu barındıran Tarlabası, karşılarındaki Kasımpaşa ve tersanelerin ardında uzanmaktadır. Nereden nereye bakarlarsa baksınlar hayatın kıyısında oldukları, engelli Zelal'ın kıyıda ayağıyla şuarsuzca suyla oynadığı bir çekimle de betimlenir ve diğer yandan pekiştirilir. Ya da Saybaşılı'nın ifadesiyle (2011, 126), “İstanbul'un güzel deniz manzarasını izlerken hiçbir zaman kentin bir parçası olamayacaklarını biliyor gibidirler”. Öğünleri simittir. Uzun bir süredir alt-orta hatta yeni orta sınıfların belki “sosyete” olarak nitelenebilecek yiyeceği mertebesine erişen simit yine de, aslı gibi yoksulun en kolay erişilebilir yiyeceği özelliğini korumaya devam etmektedir.

Marx açısından ise Ramo ve ailesine ait bu resim, “uygarlık payı”dır (1939/2014b, 313). Bu pay edinme, Ramo’nun durumunda biri için “ekonomik açıdan ancak işlerin iyi gittiği ve belli bir ölçüde tasarrufun söz konusu olabildiği dönemlerde” mümkün olabilir. Ramo için işler iyi gidiyor görünmektedir. Harvey açısından ise bu resim, emek gücünün geleceğe hazırlanmasıdır: “Erkekler, kadınlar ve çocuklar, yaşlılar ve gençler, zayıf ve güçlü olanların hepsi sömürü için” (Harvey, 1982/2015a, s. 605) hazırlanmakta, enerji toplamaktadırlar. Tarlabası, Altunlar için yeni bir hayata açılan bir köprü gibidir. Buradan aile farklı farklı yollara dağılacaktır.

#### 4.2.3.8. Dönüşü ol(may)an yollar

Şimdi Davut, Mamo ve Azad, Cuma’nın tanıdığı insan kaçakçılarıyla, televizyon ve film yapımlarının gözde mekânı Fatih’teki Büyük Yeni Han’da bir araya gelirler. Han, genellikle yapımlarda suç ve tehlikeyle özdeşleştirilir. Pis, tehlikeli ve mafyatik ilişkiler burada kurulur ve yürütülür. Nitekim Bünyamin (Cezmi Baskın) adlı, doktor yasak ettiği için sadece sigarasını ağzında gezdiren kendinden emin insan kaçakçası, dört kişi üzerinden bir fiyat çıkarır: Adam başı 3000 avro olmak üzere 12 bin avro. Ayrıca para peşindir. Davut parayı çok bulur. Bünyamin’in Azad’a baktıktan sonra verdiği cevap nettir: “Sizin işiniz sakat beyefendi” . Davut önce karar verecektir, ardından gerisi kolaydır Bünyamin için: “Sevkiyat bizim işimiz”. Burada güncel bir sürümüyle karşılaştığımız insan kaçakçılığı eski bir hikayedir. Marx’ın yaptığı bir alıntı durumu özetler:

‘Sermaye’, der *Quarterly Reviewer*, ‘kargaşalıktan ve kavgadan kaçır ve ürkek bir tabiata sahiptir. Bu, çok doğru olmakla birlikte, gerçeğin tamamı değildir. Sermaye, doğanın boşluktan dehşet duyması gibi kâr olmaması ya da çok az kâr olması halinde dehşete kapılır. Uygun bir kâr olsun, aslan kesilir. Yüzde 10'luk emin bir kârla her işe girer; yüzde 20 ile canlanır; yüzde 50 ile cesareti mutlaklaşır; yüzde 100 ile bütün yasaları ayaklar altına alır; yüzde 300 için işleyemeyeceği suç yoktur, asılmayı bile göze alır. Kargaşa ve kavga kâr getirsin, bunların ikisini de teşvik eder. Kanıt: Kaçakçılık ve köle ticareti’ (Marx, 1968/2011, s. 727).<sup>77</sup>

Aynı anda Ramo ve ailesi uygarlıktan başka bir pay almak üzere bir mağazanın önünde dururlar. Havar vitrinin arkasındaki çamaşır makinesine adeta vurulur. Makine, alttan heybetli bir şekilde perdeye yansır. Esasında yukarıda Luxemburg’un ifade ettiği gibi bu, Havar’ın, kapitalist ilişkiler içinde “acınası aile yaşamının ev işlerine” (2004/2010)

<sup>77</sup> Vurgular ve tırnaklar kaynağa aittir.

ilk adım atışı olacaktır. Ramo için işler hakikaten iyi gitmektedir. İstanbul'da kolayca tutunmuşlar ve şimdi belki de ilk ayları bile dolmadan evlerine bu çamaşır makinesini götürebileceklerdir. Makinenin yüklendiği kamyonetin arkasına, onlar da ilişir ve Tarlabası'ndaki evlerinin yolunu tutarlar. Reklam filminden fırlamış gibi duran servis yetkilisi, makinenin kurulumunu yapmış ve aileye her şeyi anlatmıştır. Çocuklar da ona teşekkürlerini alkışlayarak sunarlar. Boş boş bakan Havar, nasıl kullanılacağını anlamıştır. Tüm aile, makinenin kazanından görüntülenir. Kapkara bir tünelle çevrilmiş yuvarlak bir delikten seyirciye bakmaktadırlar.

Şimdi yengesiyile birlikte kara deliğin içini inceleyen Kado, bugün tanıştığı erkek arkadaşlarının hepsinin kadın olduğunu söyleyiverir. Mamo duyarsa, Kado'yu öldürecektir. Havar ve Kado sanki kör bir kuyuya bakmaktadır. Engelli Zelal ve Seval da (Aslıhan Kapanşahin) onlarla birlikte. Ramolar gibi, Mersin'e giden Mustoların da durumları iyidir. Mamo onlardan gelen haberi aileye iletir. Aileler gittikleri hiçbir yerde zorluk çekmezler. Pembe tablo devam eder. Berat geldiğinde de Davutlar hemen Norveç'e doğru yola koyulacaklardır, ki Berat hemen dönmüştür bile. Bir sonraki sahnede Davutlar, ellerinde eşyalar, bir depodadırlar. Fakat Bünyamin'in şirketi nakliye şirketi değildir. Her yolcu ancak bir bavul alacaktır. Davut'un elindeki kekkik de, "yeterince hayvan taşındığı" için Bünyamin tarafından veto edilerek kamyonu alınmaz. Hakikaten insanlar, hayvanlar gibi küçük bir kamyonu istiflenir. Diğer yanda Cansu, Kado'yu eniştesiyle tanıştırmaya götürmektedir.

Film atlamalı-sıçramalı, bağlamları birbirine karıştıran olay örgüsünde yeni bir aşamaya geçer. Havar, kızlarını evin salonunda toplamış onların saçlarını tararken, okula gidip okumalarından bahseder. Buradaki diyaloglar Unicef'in 2003'te duyurduğu Haydi Kızlar Okula Projesi'ne ilişkindir. Oysa film 90'lardaki köy boşaltmalardan, bir anda 2010'lı yılların başlarındaki İstanbul'a uzanmış şimdi de tarihsel bir geri gidiş hali içindedir. Şimdi Davut'un ailesinden geriye kalan bavullarla Cuma, Ramo ve Mamo'yu eve bırakır. Mamo sokağın ucunda Kado'yu erkeklerle samimi bir halde görür. Mamo ve Kado arasında Hollywoodvari bir kaçma-kovalamaca başlar. Tarlabası'nın rengarenk sokakları yine Hollywoodvari destansı bir müzikle perdeye taşınır. Kovalamaca bir çıkmaz sokakta son bulur: Çıkmaz Sokak! Kado çoktan o çıkmaz sokağa girmiştir; bir kez de böyle betimlenir. Film şimdi de 1996 tarihli Ağır Roman'dan motifleri perdeye taşır gibidir. Neticede Mamo'ya göre Kado'nun "karı gibi adamlara ne işi" olabilir?

Mamo ile ilgili başta ifade ettiğimiz “eksiklik” ve “ataerkillik” eksenli çizgi geçerlidir. Mamo dozu iyice artırır, Kado’yu bir odaya kilitler ve dışarı çıkmasını yasaklar. Büyük ağabey Ramo, Kado’nun yanına gelir. Daha sağduyulu görünür.

Diğer tarafta kaçaklar, denizi geçmiş ve artık Avrupa’da bir tıra yüklenmişlerdir. Gece Havar ve Ramo, Havar’ın ameliyatını konuşurlar. Endişeli bir konuşmadır. Belki de Havar ölecektir. Ertesi gün makineyle ilk çamaşırlar da yıkanır ama “duyarlı koca” Ramo, “evinin güneşinin” yorulmasına engel olur. Aynı anda kaçakların içinde olduğu tır yeşillikler içinde yol alırken, içeride Davut ve ailesi, diğer insanlarla birlikte neredeyse havasızlıktan boğulmak üzeredir. Her iki aile içinde işler ters gitmeye başlar gibidir. Ramo karısını Allah’a ve doktora emanet eder. Davut ve tıra yapılan kesmelerle, film yine paralel kurgu ufak kesitlerle ilerlemeye başlar. Evde Havarsız ilk gece amcaları Mamo, kızlara öğütler verir. Ninnilerle onları uyuturken, Kado’da sırtı onlara dönük, suratı Mamo’nun dayağıyla dağılmış vaziyette ninnilere eşlik eder.

Kaçaklar şimdi Danimarka’da Gülistan’ın kardeşi Nedim’in gelip onları almasını beklemektedir. Azad gördükleri karşısında büyülenmiştir. Nedim (Ali Sürmeli) nihayet geldikten sonra şimdi, Danimarka ile İsveç’i birbirine bağlayan Øresund Köprüsü’nden geçmektedirler. Danimarka ve İsveç arasındaki Øresund boğazının üzerinden geçen köprü Haziran 2000’de açılmıştır. Dünyanın en uzun sınırötesi köprüsü olan yapının altında demiryolu hattı da bulunmaktadır. Köprü, tıpkı Altunların Fatih Sultan Mehmet Köprüsü’nden geçişlerinde olduğu gibi havadan çekimlerle şiirsel bir üslupla sunulur. Keza müzik de bir trans halini çağırılmaktadır. Köprü’nün yanında denizde sıralanmış yel değirmenleri de bu şiiri besleyen bir diğer unsurdur.

Şimdi Davut yol boyunca hiç arama olmadığını söyler. Nedim, Shengen üyesi ülkelerde sınırların kalktığını ve ülkeler arasında rahatlıkla gidip gelindiğini anlatır. Film artık Türkiye-Batı karşıtlığı ve tipik kıyas mantığını devreye sokmuştur. Oysa Davutların köyünden kazaya gidene kadar “on yerde arama” ve kontrol yapılmaktadır. Berat’la birlikte seyirci de, yel değirmenlerinin rüzgar enerjisini elektrik enerjisine çevirdiği bilgisiyile kültürlenir. Nedim, memleketi sorar: “Memlekette fukaralıktan başka bir şey yok. Hep kavga, hep kan var”. Nedim’e göre devletin başındakiler kavga ediyorsa, halktan barış içinde yaşamaları beklenemez. Nedim ve Davut arasındaki diyaloglar aşırı basite indirgenip, belli bir noktadan sonra mizahi bir didaktizme evrilmektedir.

Karakterler yaşamaz, bilgi verir ve öğretir. Nedim, 12 Eylül döneminde Diyarbakır cezaevinde yaşadıkları işkenceleri anlatırken, başta lirik bir üslupla duyulan gitarlar da hırçınlaşmıştır. Öncesinde ülkeyle ilgili umutsuzluğunu ifade eden Davut’la birlikte Nedim de Türkiye’de hiçbir şeyin değişmeyeceğini vurgular. Çünkü vurgu, içimizdeki düşmandan, şimdi dışımızdaki düşmana- emperyalist ve savaştan rant sağlayan ülkelere kaymıştır. Filmin karakterleri, tipik popüler mesajları, öğretmen edasıyla sıralar; Davut herkese, her şeye ve hepsine belasını okuduktan sonra sahne tamamlanır.

Öte yandan filmde Nedim aracılığıyla AB güzellemesi yapıladursun, 2016 yılında “İsveç göçe karşı sınır kontrollerine başlıyor” (İsveç Göçmen/BBC Türkçe, 2016) olduğunu duyurur, hem de Nedim ve Davutların geçmekte olduğu Øresund Köprüsü’nde. Habere göre, Davut Altun ve ailesi gibi yasadışı yollarla Danimarka’ya gelip oradan da İsveç’e köprü aracılığıyla geçmeye çalışanlar, Kopenhag havaalanında kurulan çit örgüler ve köprü üzerindeki kontrol noktalarında yakalanarak geçişleri engellenmektedir. Kaldı ki 2016 geç bir tarih ve elbette Suriye’de sürmekte olan savaş üzerinden farklı bir tarihselliktir. Oysa filmin çekilmekte olduğu 2008-2009 yıllarında ABD’de patlak veren ekonomik kriz tüm dünyaya hızla yayılmış ve başta İngiltere olmak üzere AB ülkelerinin büyük bir bölümünde yabancılar ve göçmenlerle ilgili hararetli tartışmalar ortaya çıkmıştır. İngiltere ve AB arasındaki ilişkiler, günümüzde artık kopma noktasını da geçmiş, kopuşun koşulları aşamaktadır. Filmin, onca soruna rağmen yine de genel planda büyük bir istikrarla sürdürmekte olduğu “pembe tablonun” aksine hayat ve süreçler tozpembe değildir. Filmin pembe tablosu ise, az önce Davut’un ağzından döküldüğü gibi “umut” değil tamamen bir “umutsuzluk”; dolayısıyla sorunları yok saymak, sus(tur)mak, anlık ya da genel kıyaslamalarla görünmez kılmak çabasıdır.

İstanbul’da Ramo ise kucagında Serhat’ı uyuturken, kızları da uslu durmaları konusunda tembihler. Diğer odada makyajını yapan Kado, Mamo’nun artık bir rutin haline gelen dayağını yer. Kado, artık yakalanmak gibi bir korku içindedir. “Dönüşü olmayan yola” çoktan girmiştir. Şimdi ortalarında babaları Haydar, Ramo ve Mamo, o dönemde “B2” olarak adlandırılan Sirkeci-Halkalı Banliyö Tren Hattı’nın altındaki bir yaya yolundan-köprü altından geçip giderler. Hat, “B1” olarak adlandırılan Gebze-Haydarpaşa hattıyla 29 Ekim 2013’te açılan Marmaray adlı raylı tüp geçit üzerinden ancak 13 Mart 2019’da entegre edilerek birleştirilmiştir. 31 Mart 2019 Yerel Seçimleri

öncesinde alelacele açılan Gebze-Halkalı Banliyö Hattı'nda, halen teknik-taktik sorunlar devam etmektedir. Hat kapsamında zaten çok önceden devre dışı bırakılan Haydarpaşa Garı'nın dışında, özellikle yoksul kesimlerin sık kullandığı bazı istasyonların bu yeni hatta ortadan kaldırılması, bunların ve daha başka pek çok TCDD'ye ait yapı ve arazilerin satılması hâlâ güncelliğini koruyan tartışmalardır.

Uzakta Davut Altun ve ailesi ise, Norveç'in fiyortlarına ulaşmıştır. Hava bulutlu ve oldukça kasvetli olsa da, Davutunkiler için bir cenneti andırmaktadır. Davut için kendi köyünün karlı dağlarının yerini hiçbir şey tutmaz. Filmin uzun bir süredir içine girdiği paralel kıyas döngüsü kesitlerle sürmektedir. Cansu, ağabeyi tarafından zulüm gören Kado'nun evi terk etmesini söyler. Kado, Cansu'yla konuştuğunu öğrenirse ağabeyi Mamo'nun kendisini öldüreceğini söyleyerek Cansu'nun gitmesini istediğinde Cansu, “Ayol dağbaşı mı burası” der. Kado ile bakıştıkları sahnede, Tarlabası Dayıları'ndan dayak yiyerek ölümlle tehdit edilen kendisi değilmiş gibi, Cansu karakteri üzerinden film başka bir çelişkiye daha gark olur.

Kızlardan Hazal (Aleyna Kala), Serhat'a mama yapacaktır. Elinde tuttuğu şişedeki sütün “kalınlaştığını” söyler amcası Kado'ya. Süt kesilmiştir. Amcası Kado bozulduğunu söyleyerek sütü lavaboya dökmeye hazırlanırken, engelli Zelal (Tuğse Gökhan) ve Seval'ın (Aslıhan Kapanşahin) mutfakta kendi kendilerine çalıştırıp seyrettikleri çamaşır makinesini kapatır ve kızları “oyuncak değil” hafifçe uyarır. Kado'nun sütü lavaboya boşaltması yakın plan vurguyla verilir. Köyde Mamo, elinin tersiyle Kado'ya vurduğunda, bakır kaptaki sütün üstüne düşmüş ve burnun damlayan tek damla kanla süte kan bulaşmıştır. Şimdi kesilen sütü lavaboya boşaltan Kado'nun elleridir. Süt motifi devreye girer. Saflık, temizlik ve hepsinden önce insanın gelişiminde kritik önemde olan anne sütü de beraber düşünüldüğünde, süt, bir yandan filmin en saf ve temiz karakteri olarak resmedilen Kado ile ilişkilendirilirken, diğer taraftan o saf ve temiz süt, Kado aracılığıyla bozuk ya da bozulmuş gösterilmektedir.

Öte yandan biraz önce evden çıkıp, bir tren köprüsünün altından geçen Haydar, Mamo ve Ramo'nun soğuk görüntüleriyle birlikte düşünüldüğünde, bu sahne, seyirciyi kötü ve uğursuz bir âna hazırlar gibidir. Paralel geçişler devam eder. Şimdi Norveç'te yağmur başlamış, Davutlar, Nedim'le birlikte yola devam etmektedir. Nedim 365 günün 300 günü kapalı ve yağmurlu olarak nitelendirdiği Norveç'te insanların güneşe hasret

yaşadığını belirtir. Davut, az önce köyden kazaya giderken on yerde çevirme olduğunu, ancak Danimarka'ya gelene kadar tek bir kontrolden bile geçmediklerinden dem vurmuşken, şimdi Norveç polisi tarafından durdurularak merkeze alınırlar. Bayrakdar ve Akçalı'nın "İstanbul Convertible" dedikleri alt tür, Norveç'te de kendini gösterir. Şehri bir tepeden soldan sağa tarayan kameradan sonra aile, Nedim'le birlikte polis gözetiminde Oslo'ya giden bir trene bindirilirler. Muhtemelen başkent Oslo'da mahkemeye sevk edilmişlerdir. Bindikleri tren, köyden İstanbul'a geldikleri Doğu Ekspresi ile kıyaslanamaz. Neyse ki, özellikle yarısından itibaren basit kıyaslamalarla ilerleyen film, burada bir kıyas içine girmez; herhalde şu an Davutların başında büyük bir dert vardır, ondan olsa gerektir. İstanbul'da da terslik belirtileri sürmektedir. Kado evden kaçmıştır. En küçük kız ağlamakta, diğer kızlar çaresizce oturmaktadır. Haydar, Mamo'dan Cuma'ya gidip yardım istemesini söyler.

Evden kaçan Kado, şimdi Galata Köprüsü'nde arkadaşlarıyla birlikte yeni hayatıyla ilgili fikir alışverişi yapmaktadır. Grup, köprünün boğaza açılan tarafındadır. Kamera tepelerinde konumlanmış, arkada tarihî yarımada'daki Eminönü Yeni Camii, gecenin karanlığında bir ay gibi ıslık ıslık parlamaktadır. Köprünün korkuluklarında bir ip cambazı gibi yürümekte olan Cansu, onların adlarının "kelebek" olduğunu, hayatlarının da "bıçaksırtı" olduğunu ifade ederken sahne açılır: "Bir tarafa dönersin, bir yanlış adım: (korkuluktan aşağı atlar) Hop! Kendini köprüden aşağıda bulursun". Kado'ya ne böcek ne de kelebek olmasını, bir işe girip çalışmasını salık verir. Tek gözü artık kapanmış, suratı mosmor bir halde Kado, ağabeyleri gibi olmadığını, içindeki erkeği öldürdüğünü, dolayısıyla bir erkek eylemi olan çalışma eyleminde bulunamayacağını söyler. Tansu (Deniz Oral), Kado'nun replikleriyle çelişkili bir şekilde "içinde bir erkek varsa çıkarmasını onu görmek istediğini" söyleyerek Kado ile dalga geçer. Oysa Kado, öncesinde içinde erkek olmadığını, onu çoktan öldürdüğünü söylemiştir.

Gerçek hayatta da bir trans birey olan Ayta Sözeri'nin canlandığı Tuana, onu susturur. Sözeri, daha önce de değindiğimiz, Tarlabası'nı merkeze alan *Kayıp Şehir* (Giritlioğlu ve Mercan, 2013) adlı televizyon dizisinde, başrol düzeyinde bir trans bireyi canlandırmıştır. Kendisi şimdilerde şarkıcılık ve oyunculuğun yanısıra, yetenek yarışmalarında jüri üyeliği de yapmaktadır. Bu arada Cansu, herkes gibi çalışıp kendi parasını kendisinin kazanmasını, sonuna "kızım" ekleyerek söyler Kado'ya. "Kızım" imiyle Kado kendinden geçer. Nihayet arkadaşları onu bir kadın olarak görmektedir.



Neticede artık kadınlığa adım atmakta olan Kado için sıra “insan” olmaya gelecektir.

“Burjuva kadını toplumda bir asalaktır; tek işi sömürünün meyvelerini tüketmektir. Küçük burjuva kadın ise ailenin yük atıdır. Modern proleter kadınlar ilk kez insan olmuştur; çünkü *insanları kültüre, insanlık tarihine katkıda bulunmaya ilk hazırlayan (proleteryanın) mücadelesidir*” (Luxemburg, 2004/2010, s. 364). Herhalde Kado’nun insan olma süreci, burada bahsedilenin tersi olacaktır. Çünkü Kado önce herkes gibi çalışıp mücadele ederek, kendi parasını kendi kazanıp insan olacak; ardından kadın olacaktır. Çünkü Kado’nun herkes gibi çalışması, ancak bedenini bir kadın gibi satarak mümkün olacaktır. Marx’ta proleteryanın bu biçimi, “yedek sanayi ordusunun”, “haydutlar, suçlular fahişeler, kısaca gerçek lumpen proleterya” (Marx, 1968/2011, s. 622) olarak nitelendirdiği biçimdir. Tansu bir kez daha Kado’nun bu tavırları karşısında onu “Kezban” olarak niteler ve hep beraber dalga geçerler.

Evde ise çocuklar, babaları Ramo’ya annelerini sorarlar. Hepsi de annelerini özlemiştir. Havar’ı görmeyen Ramo, annelerinin onlara selam söylediği yalanını uydurur. Odaya vuran güneşin ilk ışıklarıyla Ramo ve Mamo işe giderler. Mamo’nun da söylediği gibi artık işe geç kalmaktadırlar. Haydar, artık Kado için karakola da gitmelerini tembihler. Ramo ve Mamo canla başla teknedeki balık kasaları indirir. Öğle saatlerinde kızların en büyüğü Delal (Cansu Aktay), aşağıda oynayan çocukların sesini duyar. Tarlabası bildik resimlerle perdededir. Yapılar arasında asılı çamaşırlardan sokak ve oynayan çocuklar bile zar zor seçilir. Bir küçüğü olan Hazal (Aleyna Kala) ablasını aşağıya inip çocuklarla oynamaya ikna eder. İkisi sessizce dedeye ve diğer kızlara çaktırmadan aşağıya iner.

Aynı anda hastanede uyumakta olan Havar’ın önündeki pencereye tünemiş güvercin görülür. Hastane-ev karşılıklı paralel kurguyla iç içe girer. Seval (Aslıhan Kapanşahin), altını pisleyen Serhat’ı, ablası engelli Zelal (Tuğse Gökhan) ile yıkayacaktır. Delal ve Hazal aşağıda oyuna dalarken, Dede yukarıda en küçük Bêmal ile derin bir uykudadır. Kamera ağır ağır ikiliye sokulurken, Seval ve Zelal Serhat’ı çamaşır makinesine yerleştirmektedir. Düğmeye bastıklarında Bemal irkilir. Ardından Dede besmeleyle uyanır ve dehşetle çocuklara ne yaptıklarını sorar. Aşağıda çamaşırlar altında kırmızı bir topun peşinde diğer çocuklarla birlikte koşuşturan Delal ve Hazal görülürken, yukarıda Zelal ve Seval kardeşleri Serhat’ı çamaşır makinesinde yıkamaktadırlar. Serhat doğduğu

anda, daha erkek olduğu bile anlaşılmamışken, yakın planda engelli Zelal'in yüzünde oluşan ürpertici ifadenin özellikle vurgulandığını belirtmiştik. Öte yandan eve kurulan çamaşır makinesiyle, anneleri Havar'ın dışında en çok ilgilenen yine engelli Zelal ve Seval'dir. Hazal'ın, amcası Kado'ya sütün bozulduğunu söylediği sahnede, Kado bozuk sütü lavaboya dökmek üzere mutfığa gittiğinde, Zelal ve Seval'i çamaşır makinesiyle oynarken yakalamıştı. Seval şimdi büyük bir neşeye dedesine, Serhat'ı makinede yıkadıkları müjdesini verirken, dedenin dehşeti katlanır. Aşağıda *istop* oynayan çocuklardan Delal, topu havaya attığında Serhat'ın adını söyler. Ağır çekimde süzülen toplu Hazal yakalarken, hastane odasının camındaki güvercin aniden kanatlanır. Havar uyanmaz ancak derin bir nefes alır. Aile “uygarlık payı”nı almıştır. O sırada Davut ve ailesi Norveç'in başkenti Oslo'da “devletin” huzurundadır.

#### **4.2.3.9. Hangi devlet?**

Bu andan itibaren film, paralel kurgularla ördüğü olaylar arasında hızı artırır. İstanbul-Norveç arasında kısa kısa kesitlerle ilerlemeye başlar. Buna kızların çamaşır makinesinin düğmesine bastıkları anda devreye giren batılı ve doğulu usulleri birleştiren dramatik bir müzik eşlik etmektedir. Davutlar sınırdışı edilmek durumundadırlar. İstanbul'da acı haberi Cuma, telefonla alır. Balıkhanede Ramo sinir krizleri geçirir. Haydar Dede, Zelal ve Seval karakolda polis karşısında, Delal ve Hazal da arkada ağlamaktadır. Polisin olay nasıl oldu sorusu, Norveç'e Davut'a bağlanır. Norveç ve İstanbul'daki ailelerin bu dramı, “iki taraf” arasında 25 yıldır süren savaşın bir sonucudur. Davut'un evinde çocukları-oğulları bile ikiye bölünmüştür. İstanbul'da görülen mahkemede ise hakim Ramo ve babasının beraatine, beş çocuğun velayetinin ise Çocuk Esirgeme Kurumu'na verilmesine karar verir. Türkiye'de devlet çocukları annesinden-babasından ayırıp kendi himayesine alırken; Norveç'te ise devlet, Davut ve ailesini bir yere kapatmaksızın, yine de belli bir aylıkla himayesine alır gibi, düz çizgisel bir mantık üzerinden kıyaslama yapılır. Fakat her ikisinde de “güçlü devlet” vurgusu alt katmanda ilerler. Bu noktada melodrama bakalım:

Bir tür olarak melodrama 19. yüzyılın sonunda ortaya çıktı ve duygusal sahnelere müziğin eşlik ettiği ve bir tür öngörülemez, öldürücü olay örgüsü dönüşlerini içeren dramatik bir türü ifade etti. Melodramın melankolik, merhametsiz ve acıklı atmosferi kendi anlatısının özünü yakından ilişkiyordu: dış dünyanın baskıcı güçleriyle karşı karşıya gelen çaresiz insan (Kovács, 2007/2010, s. 90).

Altun aileleri de “dış dünyanın baskıcı güçleriyle karşı karşıya gelen” o çaresiz insanların bir bölümünü temsil etmektedir. Kader ağlarını örmüş ve türlü talihsizliklerle karşı karşıya gelmişler ve gelmeye de devam etmektedirler. Çünkü “melodrama temel olarak kadercidir” (Kovács, 2007/2010, s. 90). Müzik ve Norveç-İstanbul arası gidiş-gelişler şimdilik sonlanır. Davut, Norveç devletinin neden durduk yere onlara maaş bağladığını anlayamaz: “Vermeden almak Allah’a mahsustur”. Bir mucize ya da şans eseri Davutlar bu cendereden kurtulmuştur. Zaten “bir melodramda mutlu son her zaman beklenmedik bir şekilde, şans eseri ya da mucize sonucu gelir” (Kovács, 2007/2010, s. 90). Oldukça kararlı görünen Norveçli makamlar, ne olmuştur da Davut ve ailesini kabul etmişlerdir; o kısım Davut’un acıklı hikayesi üzerinde bırakılır. Norveç devleti, Azad’ın bacağı için de bir şeyler yapacaktır. Şimdi bir iş ve ev bulduktan sonra her şey yoluna girecektir Nedim’e göre. Film, arada çatışma ve sorunlar olsa da, pembe tabloyu sürdürmeye kaldığı yerden devam eder.

İstanbul’da ise, Mersin’den gelen Mustolar ile birlikte bir matem havası vardır. Haydar “bu ne tufandır, geldi başımıza” diyerek, melodramın “kader” ekseninde gezinmeye devam eder. Cuma “Allah beterinden saklasın” dese de, bundan daha beteri ne olabilir ki? Ramo’nun ve “geleneklerin” çok arzuladığı erkek evlat bir çamaşır makinesinde can vermiştir. Ramo, sabah devlete teslim edeceği “boranlarının” yanına gider. Suçlu ya da kabahatli bu kez de devletin mahkemesi olur. Sabah “boranlar” yuvadan; Tarlabası Şehit Muhtar Mahallesi, Tavla Sokak’taki binadan uçar gider. Ramo, yine batılı tarz dramatik bir müzikle, “boranlarını” taşıyan minibüsün ardından Tarlabası yokuşlarında koşar ancak yıkılır. Norveç’e giden Davutlar öyle ya da böyle düzlüğe çıkmaktayken, İstanbul’da-Tarlabası’nda kalmış Haydarlar giderek batmaktadır.

Çocuklar yeni yuvalarında, devletin şefkatli kollarındadır şimdi. Müdire Anne de (Nurseli İdiz) çocukları bekliyordur. Öte yandan hastanede Havar gözlerini açmıştır. Havar iyi olmazsa, Mustolar Mersin’den İstanbul’a gelecek, çocuklar verilmezse kaçırılacaktır. O sırada çocuklar, yeni yuvalarını gezmektedir. Bu arada Ramo, Havar’a çocuklar konusunda ancak yalan söyleyebilir. Havar elbette çocuklarını görmek istemektedir; ancak bunun nasıl olacağını düşünmektedir Ramo. Kurumun Müdire Annesi ise, çocukları yeni arkadaşlarıyla tanıştıırıyordu. Mahsun Kırmızıgül’ün bundan önce yazıp yönettiği ilk film olan “Beyaz Melek”teki huzurevi de yine bu binadır.

Yapılar ve formüller tekrarlanarak motif haline gelmiştir. Şimdi ise sıra Kado'ya gelmiştir. Cuma ve Mamo, Kado için “arayış” halindedir.

#### 4.2.3.10. Arayış

Tarlabaşı'nda akşam üstü Kado'yu sordukları ilk kişiler, Kado'nun gözleri önünde Cansu'yu ölüm tehdidiyle döven o iki kişi ve arkadaşlarıdır. İlginçtir bu ikilinin ağzından, filmde iki yıl önce 2007'de başlayan Tarlabaşı yıkımları ve dönüşüm projesiyle ilgili, ikilinin iki dışının arasında belli belirsiz bir eleştiri getirilir. Birincisi, bu ikili üzerinden yapılan bir kentsel dönüşüm eleştirisi, son derece kötü karakterler olarak kurulmuş olmaları bakımından seyirci için ne ifade edebilir? İkincisi, film böyle bir meseleyi böylelikle geçiştirmektedir. Neticede Norveçtekiler, öyle ya da böyle düzlüğe çıkmış, İstanbul'da-Tarlabaşıdakiler giderek yok olmaktadır. Dolayısıyla Tarlabaşı, tasvir edildiği şu haliyle ortadan kalktığına, neticede Altunların Kadosu'nu yoldan çıkararak LGBT'ler de, onları sokak ortasında dövüp ölümle tehdit eden bu tip gruplar da ortadan kalkacaktır. Bir tanesinin dediği gibi, fakirden alıp zengine verilecektir. Olan da budur. Yani film malûmu ilâm etmekte; bunu da köşe başını tutmuş ve kendi kurduğu serseri karakterler üzerinden belli belirsiz bir biçimde geçiştirerek yapmaktadır. Sanki sonradan monte edilmiş ya da yama yapılmış bir an gibi durmaktadır, filmin bu sahne girişi.

Şimdi Cuma'yı gören “serseriler” saygıyla kendisini karşılar. Cuma, oralarda outran “hafif yumuşak” çocuğu sorar. Bilmezler ancak Cansu'yu dövenlerden biri “o müptezeller genelde Beyoğlu'nda travesti barlara takılıyorlar, bazen de Harbiye'de işe çıkıyorlar” diyerek Cuma ağabeye yardımcı olur. Mamo “işe çıkmanın” anlamını bilmez. Daha önce Cansu'yu döven diğeri, el hareketleriyle de “fuhuş abicim fuhuş” diyecektir. Mamo deliye döner, Cuma sırtını sıvazlayarak sakinleştirir. Şimdi bir cadde kenarında “işe çıkmış travestilere” Cansu'yu sorarlar. Filmde ilk kez Tarlabaşı sözcüğü kullanılır. “Tarlabaşı'nda oturan Can isminde birini arıyoruz” der Cuma. Can'ın “kelebek ya da böcek mi” olduğu sorulur. Cuma'nın da bu ifadelerden haberi yok gibidir. O sırada kendisine asılmakta olan bir transseksüeli elinin tersiyle iter Mamo. Polis de gelmiştir. Diğerleriyle birlikte onlar da kaçar.

Norveç'te ise işler yolundadır. İşleri rahattır. Haydar'dan konuşurlar. Artık orali olduğu, filmde görüldüğü ilk andan beri fazlasıyla belli olan Nedim'e, yeğeni Berat'tan ilginç

bir soru gelir. Dayısının neden hâlâ oralara alışamadığını sorar. Halbuki, yolda polis tarafından çevrilip merkeze alındıklarında, oradakilerle son derece akıcı bir şekilde Norveççe konuşan; belki de Norveç'teki mahkemede Davutların orada kalmasını sağlayacak kadar etki edebilecek bir adamdır bu Nedim. Karısı da genç bir Norveçlidir. Şimdi bu sahnede de giyimi-kuşamı ve tavırla sanki bir Norveç beyefendisi gibidir. Burada bir memleket-vatan aşkı vurgusu için böylesine bir çelişkiye daha gark olunur. Nitekim Cahit Sıtkı Tarancı'nın "Memleket İsterim" şiirini okur, karşıdaki gökkuşağına karşı Nedim. Belki de Osmanlı Divan Şairi Nedim'dir bu!

Osmanlı'nın Lale Devri'nde öne çıkan şairlerinden olan Nedim'i diğer divan şairlerinden ayıran en önemli özelliği, şiirlerinde halk deyişlerine yer vermesi; yani bir yerlilik merakıdır. Hatırlanacağı üzere Ramo, ailesini denizi görmeye götürdüğünde, aile tarihî yarımada bulunan Haliç Şair Nedim Parkı'nda görülmüştü. O yıllarda günümüze göre halen kozmolit özellikler taşıyan Galata-Beyoğlu ve dolayısıyla Tarlabası'nı karşı kıyıdan, yani çok daha "yerli ve milli" olan tarihî yarımada izlemişlerdi. Neticede bir divan şairi olarak ne kadar halktan olabilmişse, filmde yer aldığı ilk andan bu âna kadar, *Güneşi Gördüm*'ün Nedimi de o kadar halktan, memleketten olabilecektir. Filmde Kürtçe replikler de yalnızca Nedim'in ağzından, mahkeme sonunda ablası Gülistan'a her şeyin yoluna gireceğini dair yaptığı konuşmada duyulur; o da ancak memleket sınırları dışında, Norveç'e mükemmel bir uyum gösterdiği halde, şimdi yeğeni Berat tarafından uyumsuzluğu soruşturulan Nedim'in ağzından. Yani her şeye rağmen Nedim de "arayış" içindedir.

Esasında filmin vurgusu bunca kendini yanlışlayan çelişkilerle bile olsa yerliliktir. Zaten ülkenin uzun zamandan beri gündeminde olan "yerli ve milli" olmak, kendiliğinden bir çelişkiler yumağıdır. İstanbul'da ise Kado, yeni hayatına alışmaya çalışır. Tıpkı filmin geneli gibi pembe hakim bir evde tüm trans kadınlar toplanmışlar, Kado da onlara çay-kahve servisi yapmaktadır. Cansu, bir köşede yatalak ve konuşamayan babası Samet'e (Erol Günaydın) çorbasını içirir. Tansu (Deniz Oral), öyle evde temizlik ya da servisle orada barınamayacağını ve Kado'nun da herkes gibi çalışmasını haykırır suratına. Çocuk Esirgeme Kurumu'nda ise çocuklar okula gidiyordur. Kamera, bronz Atatürk heykelinden yavaşça aşağıya kayarken bizim kızlar da önde görünür. Müdire Anne, çocuklarına bu kadar düşkün başka bir baba görmemiştir. Fakat, bu düşkünlük çocukların Kurum'a verilmesine engel olamamıştır.

Kado'nun izini süren Mamo ise şimdi ilk kez bir gece kulübüne girmiştir. Mamo'ya-bize-kameraya duman üfleyenler, dil çıkarıcılar, göz kırpanlar ve öpücük gönderenlerle mekânın ve insanların "çirkinlikleri" betimlenir. Mamo eli boş çıkar mekândan. Şimdi Eminönü sahil yolunda, karşıda Galata Kulesi görünmektedir. Sahil boyunca trans kadınlar yolun Galata'ya bakan deniz kenarındaki kesiminde "işe çıkmış" müşteri beklemektedir. Kameranın konumlandığı tarafa, yani yolun Eminönü kısmına geçemezler. Ortada bir refüj ve onun da üstünde çelik halat örgüler vardır. Tarihî yarımada'daki Eminönü'ndedirler; fakat o da ancak denizin kıyısında yani yarımada'nın sınırındadır. Öte yandan transseksüellerin yaşam mekânları kozmopolit Galata ve özelde Tarlabası iken, iş mekânları muhafazakâr ve tutucu Eminönü ve civarıdır. Buna, burjuva ahlâkının iki yüzlülüğü denmemesi için bir gerekçe yoktur. Kado'nun izine orada da rastlayamaz Mamo ve Cuma. Çünkü Kado, Cansu'nun evinde diğerleriyle birlikte "işe çıkmak" üzere ayna karşısında hazırlanmaktadır.

Aynı anda Norveç'in bir süpermarketinde çalışmakta olan Davut ve oğlu Berat'ın Norveç diliyle imtihanı vardır. Bir Norveçli Davut'a bir şeyler sorar, ancak imdadına bir cep sözlüğüyle oğlu Berat yetişir. Film çekim ve sahne süreleri uzasa da kıyas mantığıyla ilerleyişini sürdürür. Hiçbir şekilde Norveççe bilmeyen aile, bir hayli büyük bir süpermarkette istihdam edilmektedir. Hakikaten mucizevi durumlardır bunlar. Aynı anda Mamo ve Cuma başka bir gece kulübündedir; ancak onlara şimdi Ramo da katılmıştır. Kado onları fark eder ve sarı peruğuyla kendini gizler. Kado ile sürekli uğraşmakta olan Tansu, Kado'yu ispiyonlamıştır. Kado farkedilir ve bu kez Beyoğlu'nun Baş Ağa Çeşmesi Sokağından bir kovalamaca başlar. Sokak ve mekânlar, İstiklâl Caddesi'nin güneydoğu tarafında, Galatasaray Lisesi'nin arkasında yer alır. Tarlabası'ndaki kovalamacanın aksine bu kez Kado'nun arkasında, Maho'yla birlikte Ramo ve Cuma da vardır. Neyse ki, herhalde şimdilik, Kado bir çıkmaz sokağa sapmaz ve bir çıkış bulur. O da bir apartmanın içine gizlenmektir. Fakat Ramo, Mamo ve Cuma için "arayış" devam etmektedir.

Üçlü sabaha kadar aramış, şimdi yukarıdan aşağıya, Cihangir'deki Sanatkarlar Caddesi'ne kadar inmişlerdir. Solda-altta Sanatkarlar Parkı ve Nusretiye Camii görülürken, Cuma iki ağabeye nasihat etmektedir. Kado'yu bulduklarında unutup gitmelerini söyler. Mamo, bundan sonrasını kendilerinin halledeceğini söyler. Cuma her zaman yanlarında olduğunu söylerken, şimdi karşıda-sağda Eminönü ve Topkapı Sarayı

ve solda Kadıköy uzanmaktadır.

İstanbul'daki ailenin “sakatı” firardayken; Norveç'teki ailenin “sakatı” içinse şifa “arayışı” söz konusudur. Azad'a protez bacak yapılması için, ölçüler alınır testler yapılır. İstanbul'da Kado ise Cansu ile birlikte yine tepelere-çatılara sığınmıştır. Kameranın sağdan sola çevrimiyle bir İstanbul'un yine tepesi açılır ve bir “İstanbul Convertible” (Bayrakdar ve Akçalı, 2008) ânı yaşanır. Buldukları yer, İstanbul'un tarihî Bizans surlarının Edirnekapı Kavşağı'nda yer alan kulesidir. Haliç'in Galata tarafından karşıya, eski İstanbul'un surlarının Edirnekapısına kadar sınırlara çekilmiş ve adeta sürülmüşlerdir. Galata kesiminin tepelerinde, Levent sırtlarında, gökdelenler yükselmektedir. Filmin bu sahnesinde görülen tek tük boş alanlar da, 10 yıl gibi kısa bir sürede gökdelenlerden görünmeyecektir.

Sahnenin ana eksenini ise, Kado'ya yeni bir yer bulma telaşındır. Cansu'nun töre olarak nitelediği durumun da ötesindedir, Kado'nun durumu. Ağabeyleri bunu kaldıramaz ve onu mutlaka öldürürler. Kado'nun elindeki kardelen, ya da Kado'nun ifadesiyle Berfin'in hikayesine gelir sıra. Kado'nun ağzından Berfin güneşe aşiktir ancak sadece karda açan bir çiçek olarak aslında güneşi hiç görmemiştir. Öte yandan güneşi gördüğü anda da solarak ölüp giden bir çiçektir. Fakat güneşe olan aşkı, öleceğini bile bile onu açmaya teşvik eder. Berfin kadar cesur başka bir şey daha yoktur. Kado kendini tarif ederken, güneşi “arayışı” devam eder.

Diğer yanda kızlar ise, hastane koridorlarında kendi güneşlerini, anneleri Havar'ı aramaktadırlar. Nihayet kavuşurlar. Seyircinin gözyaşlarını talep eden başka bir zirve daha yaşanır: Film boyunca hiçbir repliği olmayan Zelal'in ağzından defalarca “anne” sözcüğü çıkar! Ana-kızların kucaklaşması, ağır çekimde ve destansı bir müzikle verilir. Havar'ın gelenlerin arasında Serhat'ı “arayışı” ise boşa çıkar. Havar'ın “Serhat” çığılığı hastane koridorlarından Norveç'e uzanır.

Kendi ülkesinde kendine terörist diyen Serhat'ın fotoğrafını, yine kendi ülkesinde evinin duvarına asamayan baba Davut; şimdi aynı fotoğrafı Norveç'teki evinin duvarına asabilmektedir. Fakat kahvaltılık sofrasında vatan-memleket hasreti-nostaljisi devam eder. “Şair” Nedim, eniştesi Davut'un hasretini çektiği karlı dağların çelişkilerini şiirsel bir üslupla dile getirir: “Oysa dağlar kendi haline bırakılsa?”. Davut keza aynı didaktik bir üslupla “dili-dini ne olursa olsun, önce insan olsun”. Bunlar şüphesiz güzel

temennilerdir, ancak yıllar boyunca temenniden öteye gidememiştir. Akşam yine bastırırken Ramo ve Mamo'nun "arayışı" sürer. Gümüşsuyu İnönü Caddesi'nde Cansu ile birlikte işe çıkmış Kado'ya doğru ağır ağır yaklaşır ikili. Cansu Kado'yu onlarla konuşması için cesaretlendirilir. Kendini gizlese de konuşur onlarla Kado. Belki Mamo tanımaz Kado'yu; ancak Ramo sanki tanımış gibidir. Kado, Kadri'yi yarın gündeğumunda Eski Galata Köprüsü'ne getirecektir.

#### **4.2.3.11. Tarihî hesap!**

Eski Galata Köprüsü... Gün ağarmakta, güneş Galata'nın üstündeki sıra sıra bulutlara vurmaktadır. Haliç'in tarihî yarımada tarafından bir taksi, köprünün ortasına doğru gelir ve durur. Ramo ve Mamo da aynı karede, yani onlar da köprüye tarihî yarımadadan girmiş ve beklemişlerdir. Çünkü köprü açıktır; Haliç'in diğer yanına Kasımpaşa-Galata ile komşu Hasköy'e uzanmaz.

Kado taksiden iner, Kadri'yi bulamadığını söyler. Sırtı, Galata-Kasımpaşa ile komşu Hasköy'e dönükken, Ramo ve Mamo arkalarına tarihî yarımadayı almıştır. Kado, Kadri'nin "kaderini çizmiş, seçimini yapmış" olduğuyla devam eder söze. Hayat onun hayatıdır. Onlara bir zararı yoktur. Herkesin dünyası ayrıdır. Kado, İstanbul'da durmamalarını, çocuklarını da alıp köylerine dönmelerini söyler. Polis sirenleriyle panik yapar, Mamo onu o anda tanır. Ramo geriye dönmüşken, Mamo belindeki silaha davranarak Kado'nun ismini haykırır. Gerilim müzikle de tırmanır.

Kado, çantasından bir mücevher kutusunda sakladığı kurumuş Berfin'i çıkarır. Panikle şimdi Cansu da taksiden iner. Kado sırtı ağabeylerine, yüzü Haliç'in karşı yakasına Hasköy'e bakar halde soyunmaya başlar. Altta iç çamaşır ve jartiyerle kalır. Peruğunu çıkarır ve ağabeylerine döner. Ağabeylerine Allah'ın onu öyle yarattığını haykırır. Şimdi vurulacağını bilmektedir ve öldüğünde Allah'ın karşısına çıkıp, onu neden kadın değil de bir erkek olarak yarattığını soracaktır. Ramo, Mamo'ya "bırak gitsin" der. Hakikaten ağabeyinin talimatıyla Mamo, titreye titreye silahını indirecek gibi olur. Fakat o anda beklenmedik bir şey gerçekleşir. Kado adeta "şeytanî" bir ifadeye bürünür. Mamo'yla bir kadın gibi konuşmaya, onunla alay etmeye ve kendisini vurması için tahrik etmeye başlar. Görüntü dışı Ramo, Mamo'ya "bırakmasını" söylemeye devam eder. Kado dozu artırır. Mamo da, kalbinin üstünden tek kurşunla Kado'yu yere serer.

Mamo, şimdi yerde can çekişmekte olan Kado'yu göğsüne alır: "Sana söyledim, beni



dinlemedin”. Filmin başlarında Albay da (Zafer Ergin), köylüye daha önce köyü terketmelerini söylemiş, ancak onlar direnince başlarına felaketler gelmiştir. “Biz size söyledik, ancak dinlemezseniz sonuçları bunlardır” eksenini bir kez daha ortaya konmuş olur. Sırf bu eksenden çıkmamak adına film, birkaç kare öncesiyile çelişmeyi göze almaktadır. Oysa Mamo, ağabeyi Ramo’nun talimatıyla silahını indirip Kado’yu vurmaktan vazgeçmiş halde görülmüştür. Fakat Mamo ne yapsın ki? Kado çenesini biraz daha tutamamış, ağabeyi Mamo’yu, kendisini vurması için tahrik etmiştir. Keza ikisinin de ağabeyi olan Ramo da, en baştan “bırak gitsin” diyerek Kado’yu affetmiştir. Fakat Kado, o anda bile “doğru” durmamıştır. O halde senarist ve yönetmen Mahsun Kırmızıgül’den “günah gitmiştir”. Neticede bazı insanlar hiç laf dinlemez ve doğru durmazlar; o vakit başlarına böyle belalar gelebilir!

Kado şimdi, içinde kurumuş Berfin olan küçük kutuyu ağabeyi Mamo’nun eline tutuştururken, güneş de Galata’nın tepelerinden kendini göstermeye başlar. Kado, tıpkı kurulan ilişki gibi, Berfin çiçeği gibi güneşi gördüğü anda hayata gözlerini yumar. Neyler üflenir, masal son bulur. “Kardaş” diye Kado’nun üstüne kapanan Mamo, “kardaşımı” geri getiremez.

Kado’nun tahrikleri sonunda “günah kimden gitti, kimde kaldı” bilinmez; ancak Haliç’in her iki yakasında tarih boyunca süren rekabette, bu kez film aracılığıyla, tarihî yarımada ve temsil ettiği değerlerin galip geldiği öne sürülebilir. Kado vurulduğunda sırtını Haliç’in Hasköy, Kasımpaşa ve Galata kesimine vermiştir. Ancak sırtını yasladığı yakayla bağlantısı kesiktir. Köprü, deniz trafiği için açık vaziyettedir. Köprünün üstünde buldukları bölümün karayla tek bağlantısı Ayvansaray, yani İstanbul’un eski-geleneksel ya da tarihî yarımadası denilen yakasıyla kurulmuştur. Ramo ve Mamo, sırtlarını o yakaya yaslamıştır.

Nitekim Haliç’in iki yakası arasında her alanda görülen ikili yapı ve rekabetin, Bizans ve öncesinden bugünlere taşınan tarihsel bir olgu olduğunu bu çalışmanın “Kavramsal Çerçevesi” içinde ortaya koymuştuk. Bu karşıtlıklar Osmanlı’nın 19. yüzyıldaki modernleşme atılımlarıyla başka bir düzeye geçerek, günümüze kadar taşınmıştır. Çelik’in de belirttiği gibi (1986/1998, s. 128), Haliç’in iki yakası, kent reformundan eşit olarak” yararlanamamıştır. Çoktan uluslararası bir ticaret merkezi olan Galata aslan payını alırken, geleneksel İstanbul bir nebze geride kalmıştır. Galata, her ne kadar

günümüzde Ortadoğulu turist ve göçmenlerin akınına uğrayarak bir tek tipleşme sürecine girmiş gibi görünse de, her zaman Haliç'in tarihî yarımadasına göre daha açık ve çeşitlilik barındıran uluslararası bir merkez olmuştur. Haliç'in geleneksel tarihî yarımadası ise, daha tutucu ve muhafazakâr değerleri temsil etmiştir. Fakat Bizans öncesi, Bizans, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinin tamamında her iki yaka da, birbiriyle ilişkili bir bütün olmuşlardır. Özellikle Osmanlı'nın son dönemlerinde başlayan kent reformları çerçevesinde inşa edilen Galata Köprüsü, bu ilişkinin günümüze kadar süregelen asli unsurlarından biridir.

İlk Galata Köprüsü, I. Abdülmecid zamanında 1845 yılında ahşap olarak inşa edilir. 1863'te restore edilen köprünün yerine, 1912 yılında yeni bir köprü yapılır. Köprü, Neoklasik ya da Birinci Ulusal Mimarlık Akımı olarak adlandırılan, Osmanlı'da başlayıp fakat en önemli ürünlerini Cumhuriyet'in ilk on yılında veren mimari üslupla inşa edilmiştir. Fakat 80 yıl boyunca hizmet veren köprü, Mayıs 1992'de çıkan yangın sonunda tamamıyla yanar. Yangından sonra onarılan köprü, Eski ya da Tarihî Galata Köprüsü adını alarak Ayvansaray-Hasköy arasına yerleştirilir. İşte şimdi Kado'nun vurulduğu köprü de budur. 2002'de trafiğe açılan köprü, deniz trafiğine ve Haliç'teki su dolaşımını olumsuz etkilediği gerekçesiyle trafiğe kapatılmıştır. Köprü 2016'da bulunduğu yerden tamamen sökülerek kaldırılmıştır. Şimdi nerededir bilinmez. Köprünün filmde bulunduğu Ayvansaray mevkii, Ramo'nun ailesiyle birlikte Haliç'in karşı kıyılarını izlediği Haliç Şair Nedim Parkı'nın 1 kilometre kuzeyindedir. Eski ya da Tarihî Galata Köprüsü, pek çok film ve diziyeye de ev sahipliği yapmıştır.

Öte yandan Kado'nun ölümünün filmin çekimleri esnasında öldürülen Ahmet Yıldız ile ne kadar ilişkili olduğu da önümüzde durmaktadır. 15 Temmuz 2008'de "evinin önünde öldürülen Ahmet Yıldız, ilk eş cinsel töre cinayeti kurbanı olarak kayıtlara geçmişti" (Öğünç, 2009). Öğünç'ün, Yıldız'ın sevgilisi olan İbrahim Can ile yaptığı söyleşiye göre Yıldız, eş cinsel olduğunu ailesine itiraf etmiş; bunun ardından ailesi onu duygusal sömürsüyle geri kazanmak istemiştir. Sonuç alamayan aile tehditlere başlamıştır. Ayrıca aile bireylerinin başına gelen her olumsuz durumdan Yıldız'ın sorumlu tutulduğu bir evreye geçilmiştir. Aileye göre eş cinsellik bir hastalıktır ve Ahmet'in tedavi olması gerekiyordu. Aksi halde ölmesi gerekmektedir. Tam bu noktada Ahmet Yıldız'ın sevgili İbrahim Can, tam da *Güneşi Gördüm* filminin öldürülen transseksüel bireyi Kado'nun, öldürülmeden önce ağabeyleri Ramo ve Mamo'ya söylediği bir

repliğe birebir benzeyen bir ifade kullanmaktadır: “Neticede Ahmet Yıldız böyle dünyaya gelmiş, bu sonradan edinilen bir kimlik değil. Varsa bir Allah, Allah onu böyle yaratmış” (Öğünç, 2009).

Filmin vizyona girdiği tarihten 6-7 ay sonra yapılan bu söyleşide, İbrahim Can’ın filmdeki Kado’nun öldürülme sahnesinden etkilenerek mi bu ifadeleri kullandığı ya da film çekilirken Mahsun Kırmızıgül ile aralarında bir görüşme geçip geçmediği bilinmez; ancak filmdeki repliklerin neredeyse birebir İbrahim Can tarafından tekrarlandığı ve üretildiği açıktır. Öte yandan filmin çekimlerinin “22 Eylül” (Güneşi Gördüm’ün Çekimleri, 2008) 2008’de başladığı kabul edilirse, Mahsun Kırmızıgül’ün de senaryo aşamasında Ahmet Yıldız cinayetinden etkilenmiş olduğu söylenebilir.

Ahmet Yıldız vakasında, şimdi Kado’yu öldüren Mamo’nunki gibi duygusal ve şiirsel pişmanlık anları ve görüntüleri yaşanmadığı ise bellidir. “Ailesinin cenazeyi almayı reddetmesi” (Çakır, 2008) ve katil zanlısı baba Yahya Yıldız’ın o dönemde Kuzey Irak’a kaçması bu yönde belirtilerdir. Öte yandan 2008’den bu yana kırmızı bültenle aranan babanın izine halen rastlanılamamıştır. 27 Aralık 2018’de 29. duruşması yapılan “Ahmet Yıldız davası 29. kez”(Alpar, 2019) ertelenmiştir. Neticede eş cinsel olduğu için bir töre ve namus cinayetine kurban giden Ahmet Yıldız gibi, Kado da aynı sebeplerle töre ve namus cinayetine kurban gitmiştir. Varlıklı ve dindar bir Kürt ailenin tek erkek çocuğu olan Ahmet Yıldız’ın aksine, *Güneşi Gördüm* filminin Kadosu, yoksul bir köylü ailenin üçüncü ve son erkek çocuğudur. Ahmet Yıldız’ın sevgilisi İbrahim Can’ın röportajında ifade ettiği gibi, Ahmet Yıldız ve İbrahim Can için mesele, bir kimlik ya da Yıldız’ın ailesinin gördüğü gibi bir hastalık ve son kertede bir namus meselesi değildir: “Allah onları öyle yaratmıştır”!

Filmde Kado’nun da öldürülmeden önce benzer bir ifade kullanması, filmin de meseleyi “sanki” bir kimlik meselesi olarak görmediğinin altının çizildiği andır. Kado açısından da mesele Allah’ın yaratımı meselesidir. Hatta birazdan ölecek olan Kado, huzuruna çıktığında Allah’a, kendisini neden kadın değil de, bir erkek olarak yarattığını soracaktır. Bu da esasında Kado üzerinden, filmin meseleye bakışının yüzeydeki görünümüdür. Öte yandan bir eş cinselin, eş cinsellik meselesini, “Allah yaratımı” üzerinden değerlendirmesi din, gelenek, görenek ve toplum tarafından belirlenmiş ve dayatılmakta olan cinsiyet rollerini yeniden üretmesi demektir. Çünkü bu örnekte

olduğu gibi Kado, kendi psikolojik ve fizyolojik (bedenini cinsel olarak nasıl deneyimlediği ve deneyimleyeceği) durumuyla, içinde bulunduğu sosyolojik ve kültürel atmosfer arasındaki çelişkiyi ozememekte ve o atmosfer Kado'ya galip gelmektedir. Kado, “Allah da beni böyle yaratmış” diyerek, cinsiyet rolleri ve kalıplarının içinden konuşmaktadır.

Öte yandan evet, Allah Kado'yu bir erkek bedeninde yaratmıştır ve ağabeylerinin de dŐncesi ve derdi budur. Neticede namus ve tre de Allah'tandır ve Kado'nun da belirttiği gibi, o Allah da Kado'yu erkek yaratmıştır. Dolayısıyla Kado, Allah'a karşı geldiği için, Allah yolundan ŐaŐmayan ağabeyi Mamo ve Ramo'nun sözde engellemeleri nezaretinde öldürülmüştür. Dolayısıyla filmin özellikle eş cinsellik meselesine dair bu bakışı bir hayli geri bir noktadadır. Meseleyi kimlik boyutuyla ele almış olsa, yine ileri bir noktada olmayacaktır. Çünkü neoliberal çağlara özgü kimlik siyaseti de tarih, sömürü, sınıf gibi temelleri görünmez kılması bakımından da, ilericilik adı altında bir başka gerici içeriğe sahiptir.

Ancak film kimlik siyasetini de dıŐlamaz. Filmin Şüphesiz dramatik anlamda en çarpıcı kurbanı Kado'dur. Kado'nun berfin-kardelen çiçeğiyle ilişkilendirilen hikayesinin kasıtlı Őiirselliđi de karakterin trajik bir hale gelmesinde doğrudan etkilidir. Öte yandan o Kado ki, kendini ve esasında kimliğini, ancak İstanbul'da ve kimlik siyasetinin başat mekânı Tarlabası'nda ortaya koyabilmiŐtır. Esasında o kimlikle yaŐayabileceđi tek yer de İstanbul'dur. Kado'nun, konuŐmasının başında “kynze dnn” repliğiyle belirtilerini verdiği gibi, zaten İstanbul'da tutunma Şansını tamamen kaybetmiş olan ailesi de, İstanbul'u terkececektir.

Ancak geleneğin, arkalarında Kado'yu öylece bırakmaya dahi tahammülü yoktur. Kado'yu “Tarihî Galata Köprüsü” üzerinde ldrrlerken, gelenek ve Allah'ın yasaları, film aracılığıyla da kurulan Galata ve temsil ettiği değerlere galip gelmektedir. Güneş tam da Galata ve Galata Kulesi'nin üstünden İstanbul'a, tarihî yarımadaya doğmaktadır. O güneş Ramo ve Mamo'ya doğmuştur; Kado için batmıştır. Kado güneşi gördüğü anda ölmüştür. Film bunu berfin-kardelen çiçeğinin doğasıyla iliŐkilendirerek, tarihî yarımada ve Galata arasındaki tarihsel çelişkilerin üstünü geleneğin saflarında-lehine örtmüŐtür. Geleneğe göre tarihsel bir sapma ve “sakatlık” ortadan kaldırılmıştır. Gelenek ile gelenek dışı olanın diyalektik çatıŐmasından yeni bir Şey ortaya çıkmaz

filmde, gelenek galip gelir. Diğer tarafta Norveç'teki "sakatlık" ise onarılmıştır. Azad, protez bacağıyla ağır çekim ve destansı bir müzikle annesi Gülistan'a koşar ve ana-oğul kucaklaşırlar. Nedim'in ifadesiyle Azad "anası için, dimdik yürür. Anasının da dili böylelikle çözülürken, bu yöndeki "sakatlık" da onarılmış olur. Azad'ın annesi geçmişte suskun olsa bile onun başındadır. Kado, Ramo ve Mamo'nun belki de anneleri de olmadığı için böylesine dağılmışlardır. Hem üçlünün babaları Haydar'ın gözleri de görmez. Yani Ramo, Mamo ve Kado hayatta ebevyn bakımından zaten "eksik" ve "sakat"tır.

Şimdi Kado mezarda, Mamo hapiste; Ramo'nun ısrarla beklediği "tek erkek evladı Serhat" da mezarda bir halde Ramo, darmadağın köyüne geri döner. Kızlarına göz kulak olan Çocuk Esirgeme Kurumu'nun Müdire Annesi'ne yazdığı mektupta devlet vurgusu öndedir; ancak devlet, kadın ve erkek olmak üzere cinsiyetlere ayrılmıştır ve kadın olan "Devlet Ana" vurgusu öndedir. Devlet Baba, onları köylerinden etmiş başlarına işler açmış, İstanbul'da Devlet Baba'nın mahkemesinde bir "hakim Baba" kızlarını ellerinden almıştır. Neyse ki, kızlar Devlet Ana'nın şefkatli kollarında bakılıp kollanmıştır. Aynı devlet ana karısı Havar'ı da iyileştirmiştir. Ramazan Altun'un (Mahsun Kırmızıgül) "çocuklarımı kavganın içinde büyütme devam edeceğim" vurgusu geleneğe dönüşün; esasında o gelenekten hiç çıkamayışın ilamı gibidir.

İstanbul'da kalsalar, Kado'yu ve onun üzerinden Mamo'yu da yutan Tarlabası ve İstanbul, belki kızları, Havar'ı ve Ramo'yu da yutacaktır. Ramo'nun son vurgusu ise, filmde sürekli gezinmekte olan "kardeşlik"tir. Savaşı erkekler isterken, bu yüzden ağlayan da analardır. Bu işi bitirecekse analar bitirecektir. Oysa analardan biri Gülistan şimdi Norveç'te, Havar da oğlunu ve umutlarını kaybetmiş bir halde köyüne dönmektedir. Havar herhalde köyünde terörü bitiren ana olacaktır. Film, başladığı sahne ile biter. Ramazan Altun ve ailesi trenle köyelerine dönmektedir.

#### **4.2.3.12. Parçalardan bütüne: Son söz(ler)**

Film, çok fazla şey söyleme ve mesaj verme adına, belki de tek tek değerlendirildiğinde en az üç-dört film çıkabilecek hikayelerle örülmüştür. Bu örgüler parça parça karşılatırma-kıyas düzeyinde birbirine bağlanırken, özellikle filmin ikinci yarısından itibaren diyaloglar acele ve doğrudan açık mesaj verme kaygısıyla didaktik bir halde geçip gitmektedir.

Dolayısıyla bağlam ve tarihler de birbirine karışmaktadır. Altunların köylerinden zorla gönderilmesi meselesi, 90'ların köy boşaltmalarına dönük bir eleştiri gibiyken, ailenin İstanbul'a geldiği zamanlar tam da filmin çekildiği, 2010'lara adım atan Türkiye'nin zamanlarıdır. Öyle ki filmde, o da belli-belirsiz, Tarlabası'ndaki dönüşümlere bir eleştiri de vardır; ancak Tarlabası'ndaki kentsel dönüşümler 90'larda değil, 2000'lerin ikinci yarısında başlar. Eşkıya 90'lı yıllarında ortasında çekilirken, bu yıllarda zirvesini yaşayan terör olayları ve çatışmaların dışında kalırken; bu film tam da bu amaçla çekilmesine rağmen meseleye dışarıdan, kenarından köşesinden bakma noktasında kalmıştır.

Meseleler sınıf değil kimlik düzeyinde ele alınırken, kimlik de esasında gelenek, devlet ve kardeşlik altında kalmaktadır. Filmin sınıfsal bir kaygısı da yoktur. Devlet ve kardeşliğin de ötesinde esas güç gelenektir. Film, Kado'nun eş cinsel ve transseksüel kimliğini bir hayli açar; ancak bu da geleneğe kurban olur. Kado ağabeyi Mamo tarafından öldürülür. Filmin yönetmeni olarak Mahsun Kırmızıgül'ün canlandığı Ramo ise, Mamo'yu kardeşleri Kado'yu vurmasını isterken ortada bir tavır sergilemektedir. Ne var ki son sözü yine senarist ve yönetmen Kırmızıgül söyler, Kado mezara Mamo hapse düşer.

Bu sınıfsız bir toplumda tüm karşıtlıkların ortadan kalktığı bir dünya değil, sınıflı toplumun aynen yerinde kaldığı ve Ramo gibi belli önderlikler çerçevesinde "hepimiz kardeşiz" denilen ve kardeşliğin içinin ve dışının yine sınıf tarafından belirlendiği bir toplumsallığı çağırılmaktadır: neoliberal idare etme sanatı! Buna göre filmin müzik albümünde bir tek, Mahsun Kırmızıgül'ün *Kardeşlik Türküsü* (Kırmızıgül, 1994) eksik kalmış gibidir.

Filmde Türkiye sınırları dahilinde geleneğe karşı gelenler cezalandırılmıştır. Davut'un en büyük oğlu devlet geleneğine karşı gelip dağlara çıktığı için cezalandırılmış ve ölmüştür. Kado, köyde ataerkil geleneklere karşı çıkma belirtileri gösterirken, İstanbul'da tamamen geleneklere karşı çıkmış ve ağabeyi Mamo tarafından öldürülmüştür. Ramo'nun beş kız çocuktan sonra doğan ve ataerkilliğin en önemli sembolü olan erkek evladı Serhat ise, ailenin günlük rutin ve geleneklerinin bir an dışına çıkmaları yüzünden aldıkları çamaşır makinesinde can vermiştir. Havar, köyde

elde çamaşır yıkarken betimlenen Havar, İstanbul'da bir mağaza vitrininde görüp adeta aşık olduğu çamaşır makinesi yüzünden evladını kaybetmiştir.

Son olarak filmin, Cüneyt Arkın'ı şöhrete taşıyan *Gurbet Kuşları* (Kemal ve Refiğ, 1964) filmiyle benzerliği de dikkat çekicidir. Film, Kahramanmaraş'tan İstanbul'a göç eden Bakıcıoğlu ailesinin dramını anlatır. Aile önce bi rev tutar, ardından da biro to tamirhanesi açarak İstanbul'da tutunmaya çalışır. Başlarda her şey yolunda giderken zamanla kent yaşamı aile üyeleri arasındaki bağları yavaş yavaş koparmaya başlar. Beklentiler çatışır. Evin ve de üç erkek kardeşin en küçüğü olan Fatma (Pervin Par) evden kaçar ve kötü yola düşer. En büyük ağabeyleri Murat (Tanju Gürsu) ve Selim (Cüneyt Arkın) bıkmadan usanmadan Fatma'yı takip ederler. Kovalamaca bir binanın çatısında devam eder. Sonunda Fatma, çatıdan aşağıya atlar. Öte yandan filmin, Türk Sinemasında “kameranın çatılara çıkması” (Özyurt, 2015, s. 59) yönünde ilklerden biri olduğunu, *Eşkuya* filmi analizimin “Kız peşinde koşmak” sekansı altında ifade etmiştik. Filmin son jeneriğine göre köy sahneleri Kars'ın Kağızman ilçesine bağlı Yankıpınar köyünde çekilmiştir. Yurtdışında ise Bulgaristan, Danimarka ve Norveç'te çekimler yapılmıştır. Filmin müzikleri “Prag Senfoni Orkestrası” tarafından *Hollywood*vari icra edilmiştir. Mesele, seyircinin duygularını istenilen doğrultuda etkili bir şekilde yönlendirmektir.

#### **4.2.4. Zerre**

##### **4.2.4.1. Filmin künyesi**

Zerre: Erdem Tepegöz'e ait bir Türk filmi. Senaryo: Erdem Tepegöz. Görüntü Yönetmeni: Marton Miklauzic. Müzik: Emrah Ağdan, R. Okan Candemir ve Kemal Yaşar (“Umut” adlı Film Müziği). Sanat Yönetmeni: Tora Aghabayova. Ses: Murat Şenürkmez. Kurgu: Mesut Ulutaş. Oyuncular: Jale Arıkan (Zeynep), Rüçhan Çalışkur (Zeynep'in Annesi), Özay Fecht (Seniha), Dilay Demirok (Gülçin), Remzi Pamukçu (Remzi), Ergün Kuyucu (Kudret), Mesude Türkmen (Ayşe), Sencar Sağdıç (Amir), Cemal Baykal (Mümtaz), Tefik Erman Kutlu (Taner) Suat Oktay Şenocak (Doktor) Yapımcı: Kağan Daldal. Yapım: Kule Film, 2012.<sup>78</sup> Dağıtım: Pinema. Süre: 72 dakika.

##### **4.2.4.2. Genel görünüm**

---

<sup>78</sup> Filmin vizyona giriş tarihi 12 Nisan 2013'tür.

*Zerre*, İstanbul’da *Tarlabaşı*’nın ortasında yoksullukla mücadele veren Zeynep’in (Jale Arıkan), o mücadele çerçevesinde gösterdiği çabanın hikayesidir. Yönetmeni Erdem Tepegöz’ün, senaryosunu da yazdığı ilk filmidir. Dokuz Eylül Üniversitesi İktisat Bölümü mezunu olan Tepegöz, Prag’da film çalışmaları yapmıştır. Film öne çıkan ödüllерinin ilki, 2012 yılında düzenlenen “49. Antalya Altın Portakal Film Festivali’nde” “En İyi İlk Film” (Yapımcı: Kağan Daldal ve Erdem Tepegöz), “En İyi Yönetmen” (Erdem Tepegöz), “En İyi Sanat Yönetmeni” (Tora Aghabayova) ödülleri (Imdb/Zerre/Awards). Film SİYAD tarafından da, “En İyi Film” ve “En İyi İlk Film” ödülleriyle ödüllendirilmiştir (Imdb/Zerre/Awards). Son olarak Rusya’nın en büyük sinema ödülü olan “Altın Aziz George Heykeli”, “35. Moskova Film Festivali” (35 Miff Prizes, 2013) kapsamında *Zerre*’ye verilmiştir. “T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı” bünyesindeki “Sinema Genel Müdürlüğü” desteğiyle çekilen filmin yapım şirketi Kağan Daldal’ın kurucusu olduğu Kule Film’dir. Şirketin internet sayfasında (www.kulefilm.com) yer alan bilgilere göre şirket 2010 yılında kurulmuştur. Yine sitedeki bilgilere göre kurucu Daldal, 2004-2005 yılları arasında TRT1’de gerçekleştirilen *Şeytan Ayrıntıda Gizlidir* adlı dizinin yönetmenlerinden biridir. Dizi, daha sonra Cevdet Mercan’ın yönetmenliğinde sona ermiştir. Kule Film adlı yapım şirketinin yapımını üstlendiği ve tamamladığı tek sinema filmi *Zerre*’dir. Bunun dışında şirket kamu-özel kurum ve kuruluşlar için tanıtım filmleriyle birlikte küçük çaplı televizyon programları ve belgeseller üretmektedir. Şirket sınırlı bir ölçekte faaliyettedir. Yani *Zerre*, geniş ve büyük imkanlar doğrultusunda çekilmiş bir film özelliği göstermemektedir. Filmin dağıtımıcısı 1993’ten beri faal olan Pinema’dır. Film, Türkiye genelinde 16 kopya gibi sınırlı sayıda sinemada gösterime girme olanağı bularak, toplamda 7 hafta perdede kalmış ve “5 bin 69” kişi tarafından izlenerek “53 bin 310” Türk Lirası gelir elde etmiştir. (Box Office Türkiye/Zerre). Film ilk kez 2012 yılında düzenlenen 49. Antalya Altın Portakal Film Festivali’nde gösterilmiş; 12 Nisan 2013’te ülke genelinde gösterime girmiştir. 28 Mayıs 2013’te “Gezi Parkı Olayları/Protestoları” başlamıştır. Olayların patlak verdiği Gezi Parkı, Taksim’de Tarlabaşı ve Tarlabaşı Kentsel Dönüşüm alanı ile komşu bir konumdadır.

#### **4.2.4.3. Jenerik: Zerre(ler)**

Sağdan gelen bir ışıkla nokta nokta-benek benek bir şeyler havada uçmaktadır. Uçuşanlar su damllarına da benzemektedir. Ya da belki uzaydayız: Zerre. Esasında bir



bilim kurgu filmi motifi denebilecek, uğultuyu andıran tek notadan/sesten oluşan sade bir m¼zik de bu g¼r¼nt¼ye eşlik ettiğinden, bu anın, evrende-uzayda uçuşan zerreler-parçacıklar olduğunu öne sürebiliriz . Derken bir zil sesi duyulur.

Üst yarısı beyaz alt yarısı koyu gri leş gibi delik deşik bir duvarın önünde yüzleri sola doğru dön¼k, pek de sağlıklı ve mutlu görünmeyen kadınlar sıraya girmiş vaziyette perde açılır. Distopik bir ortamda yok değildir. Omuzdaki kamera sola döner, burası bir yemekhanedir. Belki de zerreler bu kadınlardır. Onların içindeki bir zerre olarak Jale Arıkan'ın canlandırdığı Zeynep'i izlemeye devam ederiz.

Arkadan g¼r¼nt¼ dışı iki kadının konuşmaları gelir. Üt¼c¼lerin haftasonu da çalıştığından, yakında sıranın onlara da geleceğinden dem vuran endişeli ve kızgın bir konuşmadır bu. Zeynep sadece önündeki yemekle meşguldür ancak duydukları onu da endişelendirir. Konuşmanın hiddet tonu artar. İki kadın Zeynep'in yanında, ikisi de artık g¼r¼nt¼de ön planda görülür. Yemeğini bitirenin işinin başına dönmesi çağırısı duyulur.

Kadınlara konuşmalarına göre iş yeri, “yenileri” sigortalamıyor, sigorta zamanı geldiğinde de işçileri işten çıkarıyordu. Kadınlar grupça iş bırakacaklarını söylerlerse işverenin bir Şey yapamayacağını, korkaklık etmeyip haklarını aramaları gerektiğini, yani örg¼tlenmeleri gerektiğini söyler. Kadınlar beraber ve kalabalık giderlerse daha iyi olacağını, onlara başka kimlerin katılabileceğini sorarken, Zeynep yemeğini bitirmeden hızla masadan kalkar ve uzaklaşır. Belki onun da o yeni gruptan olması ve sigorta zamanı geldiği için içinden olacak olması, belki örg¼tlenme içinde olmak ve de bunu ifade eden işçilerle bir arada görünmek istemeyişi, Zeynep'i bir hayli tedirgin etmiştir. Çaresiz ya da umutsuz bir durumda olduğunu düş¼nd¼recek denli bir tedirginlik halidir göstermiş olduğu. Çünkü “kadınların kendi içlerindeki farklı kategorilerde yoksulluğu daha derin yaşaması ve bu durumun gittikçe artacağına ilişkin endişelerin var olmasıdır.” (Topçuoğlu, Aksan ve Alptekin, 2014, s. 9). Sonrasında Zeynep dikiş makinesinde görülür. Buranın bir konfeksiyon atölyesi olduğunu anlarız. Bu atölyelerin uzun bir geçmişi vardır.

En ilkel biçimiyle de olsa başından itibaren bir makinenin kullanımını gerektiren işkolu, gelişmeye en elverişli işkolu olduğunu kısa sürede kanıtladı. Önceleri kırdada, köyl¼lerin, kendi giyecek ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla diğer işlerin yanı sıra yür¼tt¼kleri dokumacılık, ticaretin yayılması sayesinde itki gücü kazanan ve büyük gelişme gösteren ilk iş oldu. Dokumacılık, ilk manifakt¼r koluydu ve başlıca manifakt¼r kolu olmayı sürdürdü (Marx ve Engels, 1932/2013, s. 59).

Bu sahnede çekim(ler)in kuruluşu ve biçemi; renkler, renklerin tonu, sanki sis varmışçasına bulanık atmosfer, kadınların mekânda, tıpkı jenerikteki zerreler gibi görünmelerini sağlamaktadır.

Az önce konuşmakta olan iki kadın da yerlerine dönerken, Zeynep onlara doğru kaçak bir bakış atar. Bir işçibaşı, kadınlara yaptıkları işlerle ilgili komutlar verirken, bir süre sonra başka bir işçibaşı hiddetle dolaşmaya başlar. Bu, az önce Zeynep'in ve diğer iki kadının da bulunduğu masayı uzaktan uzağa gözetler gibi görünen adamlardan biridir. O iki kadına "sen çık!" diyerek iş bıraktırır. Bir an acaba Zeynep'in bir muhbir olup olmadığına dair tereddüt de yaşanmaz değildir. Fakat işçibaşının Zeynep'e de iş bırakmasını söylemesiyle bu düşünce toz zerrelere ayrılır ve uçar gider. Gerçi sahenin kuruluşu Zeynep dışında bir muhbir düşüncesini de diri tutar.

Zeynep oralı olmaz, işçibaşı bir kez daha tekrarlar ama Zeynep duymaz! Adam Zeynep'i kolundan tutar ve zorla kaldırmaya çalışır. Zeynep kendisini rahat bırakmasını ve işini yaptığını söyler ve ekler: "bir sorun yok benim", devamında "yok alakam işte ya!". Zeynep'in az önce masada şartlardan dem vuran kadınlarla bir ilgisi yoktur. Dolayısıyla işçiler arasında bir muhbir, o kadınları şikayet etmiştir. Zeynep de onlarla aynı masadadır ve kapı dışarı edilir. Nitekim sadece diğer iki kadın ve Zeynep gönderilir.

Zeynep'in direnmesi karşısında adam giderek hiddetlenir. Zeynep makine ve masaya sarılır, adeta yapışır: "makinenin bireysel işçi için bir araç olmaktan çıkıp, tersine, işçinin hayat verilmiş bir zerrecik, makinenin canlı bir eklentisi haline gelmesi gibi" (Marx, 1939/2014b, s. 437).<sup>79</sup> O makine ve o makineyle yapılan iş, bir zerre durumundaki işçi-Zeynep için hayattır. Makineye, üretim araçlarına sahip olmayan Zeynep(ler) için kendi emek gücü dışında verebileceği bir şey yoktur.

Zeynep, bizim de "Üçüncü Bölüm"de genişçe tartıştığımız gibi, "geçmişteki bir tarihsel gelişimin sonucu, birçok köklü iktisadi dönüşümün, toplumsal üretimin bir dizi eski biçiminin tarihe kanşmasının ürünü" (Marx, 1968/2011, s. 171) olarak özgürdür. Bu, "birincisi, bu kimse meta olarak kendi emek gücü üzerinde özgür bir kişi olarak tasarrufta bulunabilmeli, ikincisi, satabileceği başka metalar bulunmamalı, kendi emek gücünü gerçekleştirme için gerekli olan her şeyden yoksun" (Marx, 1968/2011, s. 171) olarak tanımlanmış bir özgürlüktür. Ancak bizim de, Marx ve diğerlerine atıfla

---

79 Vurgular bize aittir.

tartıştığımız gibi, kapitalist ilişkilerde zaten böyle bir özgürlüğün olmadığı, bunun bir görünümünden ibaret olduğu, filmin bu anıyla da ortaya dökülmektedir. İşçiler, Zeynep ve diğerleri örneğinde de görüldüğü gibi, isteseler bile kendi emek güçleri üzerinde özgürce tasarrufta bulunabilme hakkına sahip değildir. Çünkü ve de öte yandan bu an, bizim de bu çalışmanın, "Neoliberal yıllar ve günümüz" alt başlığı altında, "İstihdam politikaları ve yoksullaş(tır)ma" bahsinde ortaya koyduğumuz gibi, "işçi sınıfının faal işçi ordusu ile yedek işçi ordusuna bölünmesinin" (Marx, 1968/2011, s. 615) de bir görünümüdür.<sup>80</sup>

Bir önceki sahnede kadınların belirttiği gibi işveren, bu işyerinde sigortasız, yani "tümüyle düzensiz şekilde" de (Marx, 1968/2011, s. 621) işçi çalıştırmaktadır. Sigorta günü gelenler derhal işten çıkarılmaktadır. Faal-daimi -fakat onlar da bir noktaya kadar daimi- işçiler yanında, bu yedek işgücü ordusu da, işveren(ler) için sermaye biriktirmek için temel yasa biçimindeki asli unsurlardan biridir. Günümüzde esnek istihdam, yarı zamanlı iş ya da ev ofisi-istihdamı gibi kisvelere bürünen ve *prekaryalaşma* olarak ifade edilen "emek gücünün esnekliği, (...) birikim alanı sınırlarını genişletmiştir" (Marx, 1968/2011, s. 583). "Her işçi, yarı ya da tam işsiz olduğu süre boyunca" (Marx, 1968/2011, s. 619) yedek sanayi ordusu içinde yer alır.

Filmin bu anı ve genelde bu tarihselliğin trajedisi, emek güçlerinden başka verecek ve de kaybedecek bir şeyleri olmayanların, yine insan emeğinin sonucu olan ürün durumundaki makineye sarılması-yapışması; emeği üzerinde bir hakkı da olmamasıdır. Dolayısıyla bu, günümüzde, robot teknolojisinin gelişimiyle, gelecekte yok olacak birçok meslek ve işkolu için, çetin mücadeleler verilip verilmeyeceğinin tartışmalarını akla getirir. Bunlar geçmişten bugüne ve geleceğe taşınan, "ölümü gösterip sıtmaya razı etmek" ya da "iki ucu murdar değnek" anlarıdır. Aynı zamanda özgürlük kavramının, bir sermaye ve işveren özgürlüğü olduğunun bir kez daha deşifre olmasıdır.

Öte yandan filmin böylesine bir sahneyle açılışı kapitalist ilişkiler ile kadın (ve çocuk) emeği arasındaki tarihselliğin bir görünümüdür: "Makineler, adale gücünü vazgeçilmez olmaktan çıkardıkları ölçüde, adale gücü olmayan veya vücut gelişmesi

---

<sup>80</sup> Bu bölünmenin bir yüzyıldan oldukça fazla bir zaman öncesine kadar giden tarihini ve günümüzde *prekaryalaşma* adı altında aldığı görünümü ilgili bölümde tartışmıştık.

tamamlanmamış, ama organlan daha kolay biçim alabilen işçiler, işe koşulacak araçlar haline gelir. Bu nedenle, makinelerin kapitalist tarzda kullanımının ilk sonucu, kadın ve çocuk emegidir!” (Marx, 1968/2011, s. 378).

Nitekim, Zeynep’in işini kurtarmak yönünde gösterdiği çaba sonuç vermez ve tam anlamıyla yaka-paça sokağa atılır. İssız sokakta üzgün hatta ağlamaklı bir halde etrafına bakar. Boynundan göğsüne doğru siyah kalınca bir bir iple kolye gibi uzanan tek bir anahtar asılıdır. Hafif yaylı bir müzik duyulur. Burnundan bir damla kan gelir, ki aynı anda sanki bir martı ya da başka bir kuşun kanat çırpma sesi de duyulur. Esasında kan hemen gelmez. Zeynep’in etrafına baktığı anlar, art arda kesmelerle, kanın geldiği âna sıçrama yapılarak verilir. Yani Zeynep ne yapacağını bilmez bir halde, orada bir kuş gibi dört dönmüştür. Bu arada müzik de giderek genişler. Latin Amerika sinemasından aşına olunan motiflerle bezeli bir müziktir bu: hafif yaylılar ve bir banço ya da bizdeki bağlama ailesinden minik bağlama cura. Müziğin yapısı ve biçimi, Arjantinli film müziği bestecisi Gustavo Santaolalla’nın, Ernesto ‘Che’ Guevara’nın gençliğinin bir bölümünü anlatan *Motosiklet Günlükleri* (Rivera ve Salles, 2004) filmi için bestelediği bir temayı akla-kulağa getirir. Bu müzik, yukarıda künye kısmında ifade edildiği gibi Kemal Yaşar tarafından bestelenmiş ve icra edilmiş, “Umut” adını taşımaktadır.

Zeynep burnundan akan kanı hızla siler. Belki bir hastalığı vardır ya da böylesi zorlu anlarda burnu kanamaktadır. Zeynep’in tepkisi, her ikisini de düşündürür. Kafasını yukarı kaldırır ve peçeteye kanı durdurur. Neticede “vampir gibi ancak canlı emeği emerek hayatta kalan” (Marx, 1968/2011, s. 230) sermaye, “gerçekte, onun kan emicisi, ‘henüz sömürülebilecek bir kas, bir sinir, bir damla kan kaldığı sürece’, kendisini bırakmaz” (Marx, 1968/2011, s.291).<sup>81</sup> Bu, yine Zeynep(ler)’in maruz kalmakta olduğu baskının bir tezahürüdür. Öyle olup olmadığını filmle birlikte öğreneceğiz.

Elinde peçetesi burnunu silmeye devam ederken, bir köprü altında kendi gibi toplanmış yürümekte, koşuşturmakta ve otobüs-dolmuş beklemekte olan insan selinin ya da zerrelere içinde yürümeye çalışmaktadır. Bir yığın insanla birlikte gelen otobüse biner.

Sokakların bu kargaşasının itici ve insan tabiatının aykırı bir yönü var. Birbiri üstüne yığılmış olan yüz binlerce insan aynı yeteneklere, aynı güçlere ve mutlu olmak adına aynı haklara sahip değil mi? Ve onlar sonunda mutluluğu aynı

---

<sup>81</sup> Tek tırnaklar, Marx’ın aynı sayfada dipnotta belirttiği üzere Engels’ten aktardığı ifadelerdir.

yollardan aramayacaklar mı? Ama yine de sanki hiç bir ortak noktaları, birbirleriyle hiç bir ilgileri yokmuşçasına birbirleri üstüne yığıyorlar. Ortak tek yönlerini, karşıdan gelen kalabalığın yolunu kesmemek için kaldırımında herkesin kendi tarafında durmasını gerektiren yazılı olmayan bir kurala uymaları oluşturuyor. Hiç kimsenin aklına, bir bakışla bile diğerini şereflendirmek gelmiyor. Her birinin bu hayvanî ilgisizlik içinde özel çıkarlarına gömülüp duygusuzca yalıtılması, sınırlı bir mekânda yaşayan kişi sayısı arttıkça daha da çirkin bir hal alıyor. Kişi, bu yalıtılışının farkına varsa bile, bu, kendini arayış çabasının çağdaş toplumumuzun temel prensibi olduğu gerçeğini değiştirmez. Ama insanlar hiç bir yerde kendini bu büyük kent kalabalığının ortasındaki kadar yüzüstü açığa vurmuş ve böylesine kendi bilincine varmış değildir. İnsan ırkının, her biri ayrı prensiplere ve ayrı amaçlara sahip zerrelere (monad) bölünmesi en uç haliyle burada yaşanmıştır (Engels, 1845/2013, s. 61-62).<sup>82</sup>

Engels'in "İngiltere'de Emekçi Sınıfların Durumu" başlığı altında 1845'de ortaya koyduğu resmin bir görünümü, filmin bu sahnesiyle önümüzde durmaktadır.

Zeynep'in bindiği, bir metrobüs hattı olan, "34 Avcılar-Zincirlikuyu" (İETT, 2019) hattıdır. Hat, Avcılar'dan başlayarak Küçükçekmece-Bakırköy-Zeytinburnu-Eyüpsultan-Beyoğlu-Şişli gibi geniş bir alanı ve ilçeleri kattettikten sonra Beşiktaş'ta son bulmaktadır. Zeynep'in nerede inmiş olabileceğini film bize söyleyecektir. Zeynep düşünceler içinde metrobüs yolcuğunu tamamlar ve bir lokantanın önüne gelerek, cama vurur.

#### 4.2.4.4. Üç (3)

Lokantanın sahibi ya da garsonu olduğu düşünülebilecek bir adam sürgülü camı kaydırır ve Zeynep'in hâl ve hatırını sorar. Pek de iyi olmadığını bildiğimiz Zeynep, yorgun ve bitkin iyi olduğunu söyler ve "var mı bir şeyler" diye ekler. Adam onaylar ve bir şeyler almaya gider. Dönüşte elinde "üçlü sefer tasıyla" vardır: "Abla bugün yemekler çabuk bitti, az koyabildim". Bununla hem adamın lokantada garson olduğunu, hem de Zeynep'in artan yemekleri almak üzere lokantaya düzenli olarak uğradığını anlarız. Zeynep adamın yüzüne bakmaksızın, mahcup, "olsun" diyebilir. Bir derdi vardır, adam bu minvalde bakar ancak soramaz bir haldedir. Zeynep utancını, kovulduğu âna kanayarak dahil olan burnuna aktarır. Kanama yoktur ancak Zeynep usul usul eliyle burnunu silmektedir. Adamın çay teklifiyle zoraki gözlerine bakar, teklifi "hiç gerek yok" dercesine geri çevirir ve ayrılır.

Elinde "üçlü sefer taşı", önünde "üç erkek çocuk" koşuştururken Zeynep, Tarlabası'nda

---

<sup>82</sup> Vurgular bize aittir.

bir yokuşun tepesinden aşağı-bize doğru yürümektedir. Önceki filmlere göre burada artık Tarlabası daha harap bir haldedir. Evlerin bir bölümünün pencere çerçeveleri sökülmüş terkedilmiş ve yıkılmayı bekler bir görünümüdür. Bu arada Zeynep'in 34 numaralı metrobüsten, "Okmeydanı-Kağıthane" (İETT, 2019) durağında indiğini söyleyebiliriz. Tarlabası'na en yakın bu durak, yine de dere-tepe uzun bir yol yürümesini gerektiren bir yerdir. Zeynep de, gün içinde yaşadıklarıyla birleştiğinde fazlasıyla yorgundur.

Oldukça dar ve izbe merdivenleri ağır ağır tırmanır. Duvarlar delik değıştir. Kolu sola doğru eğilmiş ve üzerindeki "3 rakamı", "m" şeklini almış, bir kapının önünde durur. Sırtı bize dönüktür. Boynundaki anahtarı çıkarır ve kapıyı açmak üzere kilide yerleştirir. Esasında kapı çok küçük bir darbeye kırılabilir görünümüdür. Kolun üstündeki "3" rakamının sola yatmış olmasıyla, bu tek bir darbeye yıkılacak kapının sürekli kilitlendiğini düşünebiliriz. Demek ki evde kimse yoktur. Ne var ki içeriden boğuk boğuk televizyon sesi gelmektedir. Zeynep, anahtarı bir kez çevirir, ikincide kapı açılır. Kapıya bir kere kilit vurulmuştur.

Zeynep içeri girmiştir. Televizyonun sesi belirginleşir; ancak diyaloglar henüz anlaşılmaz. Yine de bir çizgi film olduğu anlaşılmaktadır. Demek ki evde bir çocuk ya da çocuklar vardır. Kapının kilitlenmiş olması, çocuğun (çocukların) dışarıdan gelebilecek yabancılara karşı kapıyı açmasını ya da dışarıya çıkmasını önlemek isteğini düşündürür. Zeynep, bu zaten hiç sağlam bir görüntü vermeyen kapıyı kapattıktan sonra tek –ama güçlü- bir darbeye kilitlemeyi de ihmal etmez.

Bu arada "Eğer çalışmazsan Yubaba seni bir hayvana çevirir" der sesini küçülterek çocuksulaştıran bir erkek sesi. Evet, bu bir çizgi filmidir. Hem de repliğe göre *Ruhların Kaçışı*'dir (Miyazaki, 2001). Gösterime girdiğinden bu yana pek çok tartışmaya, akademik makale ve tezi konu olan bu film, daha önce de önemli animasyon filmler yapan Japon yönetmen Hayao Miyazaki'nin başyapıtı mertebesine erişmiştir denebilir. 10 yaşlarında küçük bir kız çocuğu olan Chihiro, kendi dahil üç kişilik ailesiyle başka bir kasabaya taşınır. Gönülsüz de olsa, anne ve babasını takip etmek zorunda kalarak terkedilmiş gibi duran bir yere girmek zorunda kalır. Mekân sanki geceleri hayat bulur. Mekân ruhların arındığı bir yerdir. Anne ve babası sihirli yiyeceklerden yiyerek domuza dönüşen Chihiro, onları kurtarmak için maceradan maceraya koşmaya başlar. Bu küçük

kahraman kız çocuğuna yolculuğunda Haku adında bir genç eşlik eder. Zeynep eve girdiğinde, onu adeta karşılayan “eğer çalışmazsan Yubaba seni bir hayvana çevirir” repliğinin sahibi Haku’dur.

Zeynep anahtarı kapının üzerinde bırakmaz, çantası ve üçlü sefer tasının olduğu poşetle birlikte vestiyere asar. Anahtarı sürekli boynunda asılı biri, unutup evde bırakmamak için, o anahtarı elbette görünür bir yere asacaktır. Demek ki anahtarı evde unutsa, evdeki(ler) ona kapıyı açacak durumda değildir. Ya da unuttuğu anahtarı geri dönüp almak üzere kapıyı çalması gibi bir durum, hem Zeynep hem de evdekiler için endişe verici bir durum olabilir. Bu arada şimdi Zeynep’ten daha sonra eve gelebilecek biri, kendi anahtarıyla kapıyı açabilir. Ya da Zeynep’in bu tek darbeye kolayca kırılacak kapıyı kilitliyor olması, dışarıdan biri ya da birileri tarafından rahatsız edilmekte ya da böyle bir risk altında ya da böyle bir ihtimal olduğunu da düşündürmektedir. Zeynep’in bir kocası-erkeği de olmayabilir. Görüldüğü gibi evden çıktıktan ve eve girdikten sonra atılan o tek kilit darbesi Zeynep’le ilgili pek çok ihtimali düşündürmektedir. Bu ihtimaller onun, zaten *Tarlabaşı* gibi güvenli olmayan bir ortamda yine güvensiz hissettiğinin belirtileridir. *Ruhların Kaçışı*’ndan replikler peşi sıra gelir:

- Yubaba mı?
- O bizim hamamı yöneten büyücü. Kamaji seni geri çevirecek ve uzaklaştırmaya çalışacak ama vazgeçme ve ondan iş istemeye devam et. Zor olacaktır ama en azından bir şansını dene.

Yubaba ruhlar hamamının cadısı ve patronudur. Yubaba’nın en önemli özelliği, insanların isimlerini değiştirmesi ve onlara kim olduklarını unutturmasıdır. Böylelikle insanlar kim olduklarıyla birlikte ruhlarına ve bedenlerine de yabancılaşmaktadır. Kamaji ise hamam kazanından sorumlu, sekiz kollu ve iki ayaklı korkunç görümlü fakat çok çalışkan biridir. Yubaba ve Kamaji arasında doğal olarak hiyerarşik bir patronaj ilişkisi söz konusudur. Filmde önemli yer tutan bir başka karakter ya da sembol de “Kokuşmuş Ruh” ya da “Yaratık”tır. Bu aslında kirlenmiş bir nehirdir. Miyazaki’nin bütün filmlerinde olduğu gibi bu filmde de Japon geleneksel kültürü ve yerel bir din olan Şinto’ya ait mitolojik sembol ve karakterler bulunur. Filmdeki tüm karakterler mitolojik karakterlerle ilişkilidir. Film, 25. Japon Akademi Ödülleri’nde En İyi Film ve En İyi Müzik ödülleri alırken; 52. Berlin Uluslararası Film Festivali’nde en büyük

ödül olan Altın Ayı ödülünü ve 75. Akademi Ödülleri'nde En İyi Animasyon Filmi *Oscar*'ını almıştır. Akşamüstü televizyonda (Türkçe dublajlı) bir sinema filminin, tematik çocuk kanallarında bile olsa gösterilmesi, biçim ve biçimiyle gerçekçilik iddiası taşıyan bu filmde gerçekçi bir varsayım olamaz. Belki de film, bir cd-dvd oynatıcıyla izlenmektedir. Filmin bu andaki diyalogları adeta, geçirdiği kötü gün sonunda, Zeynep'e iş istemesini, geri çevrilse de şansını denemeye devam etmesini söyler. Aksi halde bir hayvana dönüştürülecektir. Filmdeki kokuşmuş-kirlenmiş-kirletilmiş ruh ya da nehir ile, genelde İstanbul ve özelde *Tarlabaşı* ve Zeynep'in iş için girip çıktığı mekânlar arasında ilişki kurulduğunu ve film içeriğinin kurucu öğelerinden biri olduğunu öne sürelim.

Filmin, *Ruhların Kaçışı* üzerinden ruh-beden ilişkisi; adı, biçimi, biçemi ve şimdilik içeriği gereği de, *parça-bütün diyalektiği*, yani *içsel ilişkiler felsefesi* hattında ilerlediğini öne sürmek mümkündür. Leibniz'in monad-zerre-parçacık düşüncesinde monad, bir tözdür. Monad ve töz hususunda Spinoza doğatanrıyı kastettiği bir tözden bahsederken, Descartes ruh ve beden olmak üzere iki töz vardır. Leibniz 'de ise tözler sonsuzdur. *İçsel ilişkiler felsefesi* hususunda Leibniz ve Spinoza'nın yanına Hegel'i de eklemek gerekir. "Tüm bu filozofların ortak noktası bütünü oluşturan parçalar arasındaki ilişkilerin bu parçaların kendisinde de ifade edildiği düşüncesiydi" (Ollman, 2003/2011, s. 65).

Bu arada Hegel için ise töz fikirlere denk düşmektedir. Üçünün de ortak yönü *parça-bütün* ilişkisini, son kertede metafizik-indirgemeci bir hale sokmuş olmalarıdır. Bu üç filozoftan fazlasıyla etkilenen Marx'ın ayrıldığı nokta ise, *parça-bütün* arasındaki *diyalektik* ilişkiyi metafizikten ayırmış olmasıdır. Kendi ifadesiyle "Hegel'de diyalektik baş aşağı durur. Gizemsel kabuğun içindeki rasyonel özü bulmak için, tersine çevrilmesi gerekir" (Marx, 1968/2011, s. 29). Baş aşağı duran Hegel diyalektiğini ayaklarının üzerine oturtan Marx için *parça-bütün* ilişkisi, tarihin diyalektik hareketi; diyalektiğin rasyonel-akılcı bir biçimidir. Filmin ise hangi doğrultuda ilerleyeceğini ya da bir seçim yapmadan hepsini kaynaştırıp kaynaştırmayacağını ya da toptan reddedip reddetmeyeceğini yine film söyleyecektir. Ancak şu ana kadar felsefi ve mitolojik bir takım ilişkilerin varlığı hissedilmekte ve usul usul birbirleriyle örülmekte olan bir görünüm sergilediği temel gözlemiyle şimdilik bu parantezleri açmış olmakla yetinerek ilerlemeye devam edelim.



“Anne? Ne yaptı Gülçin?” diye seslenir, Zeynep. Evde yaşlı bir anne ve de bir kız çocuğu olduğunu öğreniriz. Tıpkı atölyede olduğu gibi bu kapalı mekânda da, çekimin biçemi, yani ışık, renkler, renklerin soluk tonu gibi belirleyenlerle, atmosfer tozlu-puslu-sisli bir görünüm sergiler. Özellikle Zeynep’in annesine seslendiği soldaki odaya sağ üstten vuran noktasal-spot gün ışığıyla, (elbette Tarlabası evlerinin sık-bitişik ve iç içe yapılar olmasının bir getirisi) toz zerreleri atmosferin öne çıkan belirleyeni durumundadır. Sağda duvara monte askılıklar kıyafetlerin asılı odada ise sarı cılız-yapay bir ışık yanmaktadır (gene bir Tarlabası evi olarak odalarda pencere olmayabilir ya da pencereler yapı boşluklarına açılabilir).

Zeynep’in Annesi’nin (Rüçhan Çalışkur) bedeni (o da yarısı), toz zerrelere belgin olduğu odada bir silüet gibi görünür. “İyi iyi” diye cevap verir. Zeynep döner ve paltosunu asar. Gülçin (Dilay Demirok) odanın daha içinde olduğundan henüz görünmez. *Ruhların Kaçışı* bu noktada bir kez daha belirgindir. Haku:

- Unutma Chihiro, ben senin dostunum.
- Adımı nereden biliyorsun?
- Seni küçüklüğünden beri tanıyorum.

Zeynep vestiyere oturur tek tek ayakkabılarını çıkarırken, Annesi yemekte ne olduğunu sorsa da, Zeynep sormadığı ve bakmadığı için bilmediğini söyler. *Ruhların Kaçışı* yine araya girer:

- Üstad Haku, Yubaba sizi görmek istiyor.
- Biliyorum. Yeni görevimle ilgili değil mi?

Zeynep üçlü sefer tasını alır ve mutfığa gider. Mutfakta bir balkon ve önü açıktır. Karşıda güneşin vurduğu dere-tepe, irili-ufaklı, uzun-kısa sıralanmış Tarlabası evleri gene zerrelere misali bir silüet gibi sıralanmıştır. Tasları poşetten çıkarıp Annesi’nin yanına gider: “N’aber benim kızım? Gülçinim?” Gülçin konuşmaz, yerde oturmuş, sırtını kanepeye yaslamış, anneannesi çorbasını içirmektedir. Zeynep’in Annesi acıktıklarını söyler ve Zeynep’in getirdiklerini hazırlamak üzere doğrulur ve mutfığın yolunu tutar. Tüm bunlar, Zeynep’in evin kapısından içeri girdiği andan itibaren, vestiyer önünde omuz üstünde konumlanmış kamera ile, hiç kesme olmaksızın tek çekimde olur.

Bu arada evde çocuk olduğu tahmininin geçerlilik kazanmasıyla birlikte, bir de en azından eli ayağı tutan bir yetişkin olarak Zeynep'in Annesi'nin de olması, buna rağmen Zeynep'in evin kapısını dışarıdan kilitlemesi, zili çalmaması ya da kapıyı vurmaması, evdekilerin bir şeylerden gizlendiği ve korunduğu varsayımımızı canlı tutmaktadır. Ancak evde küçük bir çocuk ve yaşlı bir kimse tek başlarına bırakıldığında, genellikle kapıyı kimseye açmamaları, kapıyı kilitli tutmaları genel bir önlem olarak başka bir varsayımdır. Ne var ki evin *Tarlabası*'nda olması ilk varsayımla birlikte genel olarak bir tedbirin bir arada olma varsayımını canlı tutmaktadır. Cevapları yine film verecektir.

Kesme sonunda artık odanın içindeyiz: Zeynep, Annesi ve Gülçin "üçlüsü" ile birlikte. Kesmeden önce Annesi, Zeynep'in getirdiklerini hazırlamak için doğrulmuş ve mutfığa yönelmişti. Karşımızda görülen, artık tamamen toz zerrecileriyle kaplı puslu bir atmosferdir. Az önce görülen pencere sağda kalmakta ve tam karşı da büyükçe bir pencere daha yer almaktadır. Karşıda bir başka *Tarlabası* apartmanı tülün arkasından seçilirken, mesafeye göre, salon diyebileceğimiz bu küçük odanın sokağa baktığını öne sürebiliriz. Odanın sağında koyu kahve bir örtü serilmiş "üçlü bir kanep"; onun arkasında üzerinde bibluluk-ikili bir raf, küçük dolap(çık) ve biraz daha büyük bir dolap asılı koyu yeşil ya da griyi andıran bir duvar vardır. Duvar ve üzerine asılı dolap ve raflarla içindeki objelerin yerleşimi, Miyazaki animasyonlarına oldukça benzemektedir.

Solda, yani bu duvarın tam karşısında üstü üç gözlü ve camlı, altında yan yana iki çekmeceli ve onların da altında yan yana iki kapaktan oluşan, yani üç parçalı koyu kahve bir konsol-vitrin; onun sağında üstüne ekose bir örtü örtülmüş bir masanın üstünde, üstüste renkli yatak--döşek-yastıklar oluşan üç katlı bir yüklük ve pencerenin altında üzerinde hiçbir şey olmayan vaziyette bir çeyiz sandığı yer alır. Solda konsolun önünde ısıtıcı olduğu düşünülen bir şey daha vardır. Yerdeki halıdan ziyade, açık renk bir muşamba olduğu izlenimi verir. Televizyon konsolun solunda, kapının hemen yanındadır ancak bu açıdan görünmez. Bu açıdan oda, üç parçaya bölünmüş bir görünüm içindedir. Annesi çıkarken Zeynep, Gülçin'in saçlarını yapmaya-toplamaya başlamıştır. Bu arada televizyona artık daha da yakın olduğumuzdan, *Ruhların Kaçışı* şimdi daha belirgindir. Ancak bir önceki tek çekimden, odanın içindeki bu çekime kesme anında, animasyonun öncesinde belirgin olmayan diyalogları da kesintiye uğratarak sıçrama yapar ve kahraman küçük kız Chihiro'yu duyarız:

-Özür dilerim. Nefes aldım.

Bu kesmenin öncesinde, bir önceki tek çekimin son bölümünde, Zeynep, Gülçin’le ilgilenmek üzere kanepeye oturup saçlarını okşamaya başladığından, yerde oturan Gülçin, annesi Zeynep’e doğru, aynı replikte olduğu gibi özür dileyen bir bakış atmıştır. “Haku” devam eder: “Hayır Chihiro, elinden geleni yaptın. Dinle sana ne yapman gerektiğini anlatacağım. Burada kalırsan seni bulurlar.”

Yeni bir kesmeyle, konsolun tam önünden, karşıda televizyon izleyen Gülçin’in saçlarını toplayan Zeynep’i görürüz. Az önce ucu görünen beyaz ve oldukça yıpranmış abajuru da görürüz. Eşyalar eski ancak antika bir görünüme sahip olduğu detayı bu çekimle oraya çıkar. Elbette az önce ifade ettiğimiz gibi, Miyazaki animasyon filmlerinde rastlanabilecek tipik duvar düzenlemelerinin bir benzeri karşımızda durmaktadır. Bu arada baştan beri hiç konuşmayan Gülçin’de bir değişiklik yoktur. Arada verdiği tepkiler dışında televizyonu seyretmeye devam eder.

Eve girdiğinde Zeynep’in Annesi’ne ilk, Gülçin’in bugün ne yaptığını sorması, Annesi’nin de “iyi iyi” gibi geçiştiren ve bir endişeyi savuşturmaya dönük cevabı ve çocuğun buraya kadar olan davranışlarından, engelli olabileceği varsayımı kuvvetlenir. Derken, Zeynep: “Gülçin’i yürüttün mü bugün anne?”. Zeynep’in Annesi, Gülçin’i yürütmüştür; ancak çocuk fazla yürümek istememektedir. Bu arada Haku’nun replikleri üst üste binmelerle anlaşılabilir hale gelirken, arada “ sende bu arada kaçarsın” ifadesi sızar. Karşılığında Chihiro “Hayır gitme, benimle kal lütfen” (Tepegöz, 2012 ve Miyazaki, 2001) diyerek Haku’ya yalvarır. Zeynep’e göre ise Annesi, ağlasa da düşse de, Gülçin’i zorla yürütmek zorundadır. Haku, Chihiro’ya, “eğer hayatta kalmak ve aileni kurtarmak istiyorsan tek şansın bu” der.

Yeni bir kesmeyle kamera, az önce noktasal-spot bir ışığın süzüldüğü pencere önünden bu kez kamera mutfağa yönelir. Televizyonun yarısı görünür. Zeynep’in Annesi, elinde bir sefer tası, pek de memnun olmayan bir ifadeyle “yine taze fasulye koymuşlar” der. Sanki cevap Haku’dan gelir: “Sessiz ol!”. Taze fasulye, lokantaların yaz-kış çıkardığı en temel, belki en basit ve masrafsız yemeklerinden biridir. Bir diğeri de tazenin kuru fasulyedir.

Tekrar, bir önceki, Zeynep ve Gülçin’in kanepede konumlandığı açıya döneriz. Annesi, “pilav pişirmiyorlar mı hiç” diye sorar. Haku, “ortalık sakinleştiğinde merdivenlerden

aşağı in”. Zeynep, Gülçin’in her gün yürümesi gerektiğini ve bunu kaç kere konuştuklarından dem vurarak üstüne basarak tekrarlar. İkili arasındaki diyaloglar bir sayıklama, yankı haline gelir. Tüm bunların üstüne binen ya da karışan, *Ruhların Kaçışı* filmine ait diyaloglar da ortamda bir diğer yankıdır. Yankı fikrini güçlendirecek önemli bir husus da, *Ruhların Kaçışı*’ndan bu sahneye sızan diyalogların, bir önceki odayı genelden alan sahnedeki diyalogların daha gerisindeki sahnelere ait olmasıdır. Film (*Ruhların Kaçışı*) sanki geriye atlamıştır. Ya da Zeynep ve Annesi arasında bir sayıklama-yankı haline gelen bu sahne daha geri bir sahne ya da zamanda çok daha önceki bir andır. Sahnenin kuruluşu ve içeriği ile sahnenin Zeynep’e ait son repliği de bu varsayımı kuvvetlendirmektedir: “Her gün yürümeli işte. Kaç kere konuştuk!”. Kaç kere konuşulmuştur bu mevzu daha önce bilinmez ancak aynı mevzu sürekli tekrara girmekte ve sürekli yankılanmaktadır. Zeynep, Gülçin’in saçlarını bırakır, kendi saçlarını hiddetle geriye atarken, derin bir nefes çeker ve omuzları düşer. Az önceki sayıklama-yankı hali sona ermiş beden ve ruh yerlerine dönmüş gibidir.

Işık sızan ve koridorla mutfağı gören küçük pencerenin yeniden önündeyizdir. Televizyon tam olarak görünür ancak görüntü bulanık gibidir. Öte yandan televizyondaki görüntüler hiç ama hiç *Ruhların Kaçışı* filmine benzemez. Sol üstte pek belli olmayan bir televizyon logosu vardır. O halde bu bir televizyon yayınıdır. Ya da televizyon yayınına geçilmiştir. Diyaloglar da anlaşılmaz. Hatta televizyon tam karşımızda olmasına rağmen, karakterlerin ağız oynar ama ses artık yok gibidir. Ancak apartman içinden evin içinde geçirdiğimiz şu ana kadar var olan bulanık, sönük, sisli-puslu-tozlu; fakat en önemlisi koyu gri ve yeşile çalan ortamın renksizliği içinde tek renkli şey, televizyonda gözükmekte olan çizgi filmidir. Biraz ileride Zeynep’in Annesi, üzerine mavi-kırmızı-beyaz ekose bir masa örtüsüyle kaplı yuvarlak bir masayı kurmaktadır. Zeynep annesine seslenerek ayağa kalkar, örtüye rağmen gazete serip sermediğini sorar. Sermemiştir: “Bırak anne bırak, sen git Gülçin’e bak, hadi”. Annesi biraz alınmış gibidir, ağır ağır bize doğru gelirken, “iyi tamam sen yap, ben ellemiyorum” diyebilir.

Bu kez mutfak kapısının eşiğine yerleşen kamera, koridoru görmektedir. Mutfak kapısının çerçevesiyle, çerçeve içinde yeni bir çerçeve daha açılmıştır. Bir başka çerçeve de, hemen sağda, televizyonun olduğu (salon diyelim) odanın kapısına ait çerçevedir. Hemen solunda, genel çerçevenin-perdenin sol üstünde ise, yuvarlak bir

ayna başka bir çerçeveyi oluşturur. Sağ yarısı karanlıkta, sol yarısı aydınlıktadır. Karanlık olan sağ yarısı, salona ve küçük pencereden sızan noktasal-spot gün ışığına bakmaktadır. Bu ışık, yüzleri salona-gün ışığının geldiği yöne doğru bakan Zeynep'in annesi ve Gülçin'in yan yana sıralandıkları yuvarlak masayı bir sahne ışığı gibi parlatmaktadır. Özellikle camdan bir sürahi ve Zeynep'in annesinin önünde duran içi su dolu bir bardak ışıltı ışıltı ışıltıdamaktadır. Zeynep, gün ışığı süzülen pencereye doğru bakan televizyonluğa koridora doğru, masanın başında oturmakta olan seyircilere-Annesi ve Gülçin'e çevirmektedir. Televizyonla bir başka çerçeve daha kurulmuş olur. Televizyondaki görüntüyle, zaten belirsiz olan diyaloglar bile birbiriyle uyumsuzdur. Zeynep masaya döner. Üçlü yine bir aradadır. Zeynep arkası bize dönük, sefer taslarından birini açar ve pırıl pırıl bir sahne gibi parlayan masaya dönerek servise başlar. Bu çerçeve içinde çerçeveler hali, Zeynep'in gerginliği ve kısıtlanmışlığını hissettirir. En nihayetinde gün içinde başına gelenleri anlatacaktır.

Bu kez, belki karşıdaki aynanın hemen altında konumlanan omuz kamerasıyla, yakın plan Zeynep'i görürüz; “seçici alan derinliği [shallow focus]” (Corrigan, 2007/2013, s. 95) ile yanında televizyona bakmakta olan Gülçin net değildir. Zeynep iştahlı görünür ancak Gülçin yemez. Bu arada bir televizyondan gelen bir diyalog net bir şekilde duyulur: “Vuruldu ve ormanın ruhu yarasını iyileştirdi”. Annesi yemeği beğenmemiştir. Yakın planda, olsa, daha iyisini yapabileceğini söyler. Gülçin bu kez solda ve gene net olmayan bir şekilde ikilinin arasında bulanık bir sınır görünümündedir. Tekrar Zeynep'e döndüğümüzde, artık konuya gireceğini anlarız ve akabinde: “Attılar işten”. Annesi, yevmiyesini alıp almadığını sorar. Zeynep “cık” diyebilir. Üzgün, kederli, yorgun ve yenik düşmüş bir haldedir. Zeynep, konuşsa acaba geri alırlar mı gibi, bir düşünce ileri süren Annesi'ne, zoraki “saf olma” der gibi bir gülümsemeyle:”Yok be anne” diyebilir. Koca bir ekmek dilimini, sanki sinirini çıkarmak istercesine, dişleriyle kesmek üzere ağzına götürür ve asılır.

Bu kez Annesi, yine geçmişi olan bir mevzu olduğunu anlayacağımız şekilde “şu belediyeye bir girsen” karşılığını verir. Tekrar Zeynep'e döndüğümüzde Annesi, suçlar bir tonda Zeynep'in hiç uğraşmadığını söyler. Zeynep, Annesi'ne bakar, belki mahcup tabağına düşürür yüzünü: “Tamam anne tamam”. Bu sözün üstüne, Gülçin'e de kaçamak bir bakış atarken, bir bardak soğuk su içebilir, ki onu da ancak yarısına kadar başarabilir. Acıklı bir halde Gülçin'e bakar. Annesi hükmü vermiştir. Esnek istihdam

adı altında güvencesizliğin satışının yapıldığı, belediyelerin uzun zamandan beri taşeronlaşma ile hizmet satın aldığı bir çağda, Zeynep, belediyeye “bir kapak atsa” mesele çözüme kavuşacaktır. Ne var ki, yine kapitalist ilişkilerin neoliberal görünümünde daha da başat bir yetenek haline gelmiş olan “girişimcilik ruhu”, Zeynep’te yoktur.

Gün geceye dönmüş, salonda yer yatağında Zeynep ve Gülçin, Zeynep’in Annesi ise kanepede yatmaktadır. Tipik bir Tarlabası dairesinin küçüklüğünün yanında bu aynı zamanda ısınma adına da bir çözümdür. Solda, daha önce elektirik sobası olduğunu öne sürdüğümüz cihaz da odayı ısıtmaktadır. Tarlabası’nda doğalgaz bir yana evlerin ısınmasında odun-kömür kullanımıyla elektirik de önemli bir yere sahiptir. Perouse’un (2011, s. 284) yine Tarlabası özelinde öne sürdüğü gibi, Zeynep’in de “kaçak elektrik” kullanıp kullanmadığını bilemiyoruz. Öte yandan doğalgazlı orta sınıf evlerde bile, bu tip elektirikli ısıtıcıların, kombilerin gazla birlikte elektrik de kullandığı için, bu elektirikli ısıtıcıların daha ucuza geldiği varsayımıyla, kombi yerine tercih edildiği de bir gözlem olarak hepimizin karşılaştığı gündelik hayat pratiklerinden biridir. Yani Zeynep’in Tarlabası’nda doğalgaza erişimi olsa bile, kombi kullanmayı ne ölçüde (doğalgaz kaynakları olmayan ülkenin her dönem yüksek doğalgaz ücretleri düşünüldüğünde) tercih edeceği de bir soru(n)dur. Keşke olsa da kullanıp kullanmamak kendi seçimine kalsa denebilir. Ancak Zeynep’in filmin başından bu yana adım adım açılıp önümüze serilen hayatında doğalgaz ile ısınma, en temel ihtiyaçları karşılamakta zorlandığından ikinci önemde olabilir. Orta sınıfların tercihleri de düşünüldüğü doğalgaz artık günümüzde zaten erişim sağlansa bile lüks durumundadır.<sup>83</sup>

Karşıda çeyiz sandığı ve büyük pencere tam karşıda, pencerenin tülleri sonuna kadar açılmış, sokağın ışığı odayı hafifçe aydınlatmaktadır. Bir köpek kesik kesik havlamaktadır. Zerreler yine belirgin; havada uçuşmaktadır.

Sabah banyoda Zeynep, Gülçin’in yüzünü yıkamaya çalışmaktadır. Tek musluk vardır. Dolayısıyla sıcak su imkanı da yoktur. Yürüyemeyen kız, Zeynep’in ısrarına rağmen lavaboya da tutunmamaktadır. Zeynep sol eliyle Gülçin’in boynuna, alttan kopartacak gibi asılmaktadır. Gülçin yüzünü de yikatmaz: “iki dakika dur ya”. Gülçin’in yüzünü

---

<sup>83</sup> Bu çalışmanın sonlarına doğru, Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası faizlerde anlamlı bir indirime gitmiş, döviz ise Türk lirası karşısında tam tersi düşüş göstermiştir. Buna rağmen doğalgaz fiyatlarına 1 Ağustos 2019’dan geçerli olmak üzere konutlarda yüzde 14,97 oranında zam yapılmıştır.

kurularken, Annesi içeriden: “Zeynep sela mı okunuyor” diye seslenir. Ezan da değil, selanın Zeynep ve Annesi için önemi ne olabilir: Cuma namazına da gitmeyeceklerine göre? Zeynep’in havluyla Gülçin’in yüzüne yaptığı hareketler seyrekleşir. Görüntüde sadece Gülçin vardır. Zeynep seslere kulak kesilmiştir: “Bir kıssana televizyonu”. Koltuk altlarından tutarak Gülçin’i banyodan çıkarır. İkisi banyodan çıkarken, geriye, Zeynep kapattığı halde, damla damla-zerre zerre su sızdıran musluk kalmıştır. Tekli musluktan zaten sıcak su akması imkansızdır. Zeynep’in buz gibi soğuk hayatı da bu su damlaları gibi akıp gitmekte ve Zeynep, tıpkı musluğu sıkıldığı gibi hayata da sıkıca tutunmuş olsa da, kontrol edemediği durumlarla karşı karşıyadır: “İnsanlar kendi tarihlerini kendileri yapar; ama onu özgür iradeleriyle değil, kendi seçtikleri koşullar altında değil, dolaysız olarak önlerinde buldukları, verili, geçmişten devrolan koşullar altında yaparlar” (Marx, 1960/2009b, s. 15). Bu, belediyede iş girmek için Zeynep’in çabalamadığından dem vuran Annesi’ne de bir cevaptır.

Bu arada, evet, biz duymasak da Zeynep selayı duymuştur: “Bohça var mı hazır?” Biri ölmüş ve selası verilmekteyse bu bohça neyin nesidir? Tekrar salonu genelden göre aynı açığa geçeriz. Annesi yine çizgi film oynamakta olan televizyonun karşısındadır. Önünde, peynir-ekmeğin seçildiği bir sehpa durmakta, kahvaltı yapmaktadır. Oda-salon bu kez bulanık ve puslu değildir. Özellikle karşıda sokağa bakan büyük pencerenin önündeki çeyiz sandığının üzerindeki yer yatağının-döşeginin sarı-turuncu çiçek desenleri, çizgi filmin renkleriyle odaya ufak da olsa bir canlılık kazandırır. Ufaktır; çünkü renkler genel olarak soluktur. Bu solukluk, ortamın pussuz haliyle ortaya çıkmıştır. Ortada pus ve toz zerrelere olmasa bile, Zeynep ve ailesinin hayatı halihazırda solukluktan ibarettir.

Annesi ağzında lokmayla anlaşılmasın bir şekilde (bohçaları) yaptığını söyler. Camlı konsolun altındaki dolaba bakmasını söyler. Gülçin’i kanepeye bıraktıktan sonra biraz heyecanla dolaba yönelir. Ufak bir kutu, ağzı bağlı bir torba çıkarır. Kanepeye oturur, kutuyu açar ve: “Varmış 3 tane”. Ortada yine Gülçin, üçü de aynı hizadadır. Zeynep sevinir. Ağzı bağlı torba ve içindekinin görüntüsünden, Zeynep’in küçük lavanta bohçaları yapıp, camide sattığını düşünüyoruz. Selanın ardından hoca, ismi anlaşılmayan merhumun öğle namazıyla camiden kalkacağını duyurur. Elinde makas, hızla biraz daha bohça yapmak için, şeffaf plastik tülde kesmeye başlar. Annesi de anlamamıştır kim olduğunu: “Allah rahmet eylesin, kim öldüyse”. Bunu söylerken

oldukça vurdumduymaz bir görünüm sergiler. Hasır ip topağını Gülçin'e tutturur. Gülçin televizyondan gözünü ayırmaz. Zeynep torbayı açar ve koklar. Mis gibi koktuklarını söylediği, kuru lavantalardır. Annesine sonra yapmasını söyler. Böylelikle birikecektir. Zeynep'te bir umut ve neşe hakimdir: "Giderim artık yine". Düne kadar, o da güvencesiz ve her ellerinin arasından kayıp gidecek olan ve nitekim giden bir işi vardır. Bu yüzden camiiyi ve ölüleri boşlamıştır. Neyseki, artık bir işi olmadığı için artık camiilere gidip lavanta bohçaları satabilecektir. Annesi gönülsüzce yapacağını söylerken, sokaktan gelen bir ses: "Salatalık 1 milyon".

Salonda genel ve yakın plan Zeynep geçişlerinden sonra kamera koridorda, salonun kapısının önündedir. Bir kez daha çerçeve içinde çerçeve oluşur: Bu kez sadece salon kapısının çerçevesi ile. Üçlü kısır döngü içinde yan yana karşıyızdır. Akşam kızının hiç çabalamadığından dem vuran Annesi, öte yandan Zeynep'e hiç yardımcı olmamaktadır. Aile içinde de dayanışma yok gibidir. Hem Gülçin'i saymazsak, lavanta bohçaları yaparak Zeynep'e yardımcı olabilecek aile de, Annesi'nden ibarettir. Nitekim o da bu iş için oldukça gönülsüzdür. Hem az önce annesinin uzattığı hasır ipliği tutan Gülçin bile bu işte anneannesine pekala yardımcı olabilecek bir durumdadır. Yani Gülçin de işin içinde olabilir. Öte yandan kızının belediyeye girmesi halinde çok rahat edeceğini; fakat bunun için hiç çabalamadığından yakınan Annesi için, kızı satsın diye lavanta bohçaları yapmak mantıklı bir hareket olmayacaktır. Fakat az önce, o lavantalı satma ihtimalini doğuran selayı duyan da yine Zeynep'in Annesi'dir. Annesi söylemese Zeynep'in belki de haberi bile olmayacaktır.

"Salatalık 1 milyon" ile bağlanan bu çerçeve içinde çerçeve an, ailenin çıkmazlarıdır. Nitekim Zeynep'in Annesi'nin arkasında kalan küçük pencereden ışık süzülürken, ortam yine tozlu-puslu ve bulanık; zerrelere yine seçilir durumdadır. Önündeki sehpa peynir-ekmek seçilirken, belki bir domates, belki bir zeytin vardır. Akşam masada örtünün üzerine serildiği gibi, sehpanın üstüne de gazete serilmiştir. Yemek dökülürse gazetenin üstüne dökülmesi tercih edilir. Tek musluktan sadece soğuk suyun aktığı, mini bir elektrik sobasıyla ısıtılan bir evde su ısıtmak ve çamaşır yıkamak ne derece mümkün olabilir, gene film söyleyecektir. *Güneşi Gördüm* filminde çamaşır makinesi sayesinde medeniyetle tanışan(!) Altun ailesi gibi, bir başka Tarlabası evinde Zeynep ve ailesinin medeniyet seviyesi de elbet ölçeğimiz(?) bir husus olacaktır. Annesi, (cenazeye) yetişemeyeceğini söyler. Zeynep telaş ve belki de bir sevinçle yetişirim der



ve fırlar.

Bu arada, şimdiye kadar eve başka biri girip çıkmadığı ve öyle birine dair bir söz-belirti olmadığına göre bu, üç kişik bir ailedir. Zeynep de, Sylvia Chant'ın (2003/2014, s. 34) önemli bir katkı sunduğu “kadın hane reisliği” ve “yoksulluğun kadınsılaşması” olgularının bir görünümüdür. Chant'ın, makalesinde üzerinde durduğu hususlar üç bölümden oluşmaktadır.

İlk olarak kadın reisliği altındaki hanelerin, kalkınma söylemleri içinde neden ve nasıl “yoksulların yoksulu” olarak değerlendirilir olduğu gelmektedir. Ardından Chant, bu genelgeçer olarak nitelendirildiği iddiaya mikro ve makro ölçekte araştırmalarla yapılan itirazların tarihselliği üzerinde dururken; son olarak, kadın yoksulluğu etrafında çatışan bu iki düşünce kutbunun, kadına dönük politikalarla ilgili sonuçları üzerine düşünmektedir (Chant, 2003/2014, s.34-35). Zeynep'in kovulduğu atölye gibi enformel sektörlerde, Zeynep gibi hane reisi kadınlar yoğun olarak istihdam edilmektedir. Öte yandan kazançları ise erkeklere göre çok daha düşüktür. Bu emek piyasasından kadının genel olarak dezavantajlı olma konumunun da bir sonucudur. Dolayısıyla hane reisinin erkek olduğu hanelerdeki kadınlar emek arzı, istihdam ve kazanç noktasında gerek formel gerekse enformel sektörlerde dezavantajlı bir durumdadır. Yoksulluk, özellikle kadın yoksulluğu, noktasında hane reisi olan kadınlar yoksulun yoksulu olarak öne çıkmaktadır. Bu, kadınlara yönelik (neoliberal) politikaların belirlenmesinde, doğal olarak bu gruba öncelik sağlamaktadır.

Tam da bu noktada Chant (2003/2015, s. 44-45) böylesi politikaların üç olumsuz sonucuna dikkat çekmektedir. Erkeklerin hane reisi olduğu hanelerdeki kadınları ikinci planda düşünmek ilk olumsuz sonuçta biridir. *Güneşi Gördüm* filminde Havar'ın (Demet Evgar) durumunu hemen bu noktada hatırla(t)mak gerekir. Gerçi Havar, “devlet ana” ve onun şefkatli kollarında tedavisini görmüş, iyileşmiştir; ancak genel planda yaşadıkları ve içinde bulunduğu durum (çocuk yaşta evlendirilmesi, tüm doğumlarının devlet ananın gözetimi dışında ebe gözetiminde gerçekleştirilmesi), geç gelen adalet adalet midir sorusunu önümüze koymaktadır. Hane reisinin kadın olduğu hanelere dönük yardımların ikinci olumsuz yönü, “kadınları birlikte yaşadıkları eşleri olmadan hedeflemenin ve kadınlara izole edilmiş bir şekilde değinmenin, hane içi alanda sıkıntılı (fakat can alıcı olduğu tartışılan) toplumsal cinsiyet ilişkileriyle yüzleşmekte başarısız

olmasıdır” (Chant, 2003/2015, s. 44-45). Üçüncü olumsuz sonuç, tam da neoliberalizmin kutsal aile mitinin devreye girdiği andır. Hane reisinin kadın olduğu hanelere yönelik politika (buna bu film de dahil) ve yardımlar, ailenin gelenekselliğini öne plana çıkaran “yeni muhafazakâr gündemleri” (Chant, 2003/2015, s.45) de çağırılmaktadır. Tam da kapitalist ilişkilerin neoliberal çağlarına özgü ve “iki ucu murdar değnek”; bir tarafı yaparken (ya da görünürken) diğer tarafı bozan ve genel planda sermayeye haneler getirmeyen bir durumla karşı karşıyayızdır. Zeynep’in durumunu ise film söyleyecektir.

#### **4.2.4.5. Çaba ve düzen(ek)-yol(lar)-horoz dövüşü**

Bir elinde yine içinde üçlü sefer tasının olduğu mavi poşet, hızla apartmanın merdivenlerinden iner. Beş koldan uzanan su boruları, üst üste apartman girişine asılmış su saatlerinde noktalanır. Yokuştan aşağı hızla yürürken, arkasında bir çocuk grubu sokakta oynamakta ve yine de Tarlabası’nın yoksulluğunun yanında bir terkedilme içinde olduğu görüntüsü, bu kez daha ayrıntılı bir şekilde önümüzdedir. Sokağın köşesinden görüntü dışı bir adam Zeynep’e seslenir. Oldukça gecikmeli ve teknik olarak pek mümkün görünmeyen ancak oldukça doğal bir yankı tekrarlar: “Zeynep”. Bu adamla ilk karşılaşma değildir. Öte yandan adamın da ifade ettiği gibi Zeynep’te selam-sabah yoktur. Adamın ilk görüldüğü anda arkasındaki pencere, demir parmaklıklarla dörde ve onlar da kendi içlerinde kare kare defalarca bir ağ gibi bölünmüştür. Zeynep doğrudan, işten atıldığını ve hiç parası olmadığını söyleyerek arkasını dönüp uzaklaşmaya çalışsa da, dün onu yaka-paça işten işçibaşılar gibi adam da onu kolundan yakalayarak, Zeynep’in “başına bela olduğunu evinden çıkıp gitmelerini” söyler. Zeynep, ev sahibine de (Kudret-Ergün Kuyucu) yakalanmıştır. Onunla da başı derttedir.

Filmin yapımından 10 yıl öncesine ait Tarlabası verilerine göre, eski göçmenlerin % 44’ünün, yeni göçmenlerin % 85’inin, İstanbullu’ların ise % 65’inin kirada oturmaktadır (Dinçer ve Enlil, 2002). Öte yandan filmde tam iki yıl sonra yayınlanan bir derlemede yer alan Tarlabası’na dönük araştırmada da ortaya konduğu gibi, “Tarlabası’nın diğer mahallelerden en büyük farkı %64, gibi yüksek bir oranda kiracı nüfusa sahip olmasıdır” (Türkün ve Sarioğlu, 2014, s. 287). Zeynep nereye gidebilir ki? Bu ev sahibi Kudret’in (Ergün Kuyucu) sorunu değildir. Ne ev kirasını veren ne de evden çıkan Zeynep için bulduğu çözüm basit ve nettir: “kendini sat”. Mülksüzleştirme

tarihinde, mülksüzleştirilenler arasında bir zerre olan Zeynep'in bedeni üzerinde konuşma ve tasarruf hakkı kendi mülkiyetinde olamaz. Ancak ve ancak özel mülkiyete (ve sahibine) ait olabilir. Zeynep'in kocası ya da sevgilisiymişcesine bedeni üzerinde söz sahibi olabilir. Belki de o yüzdendir sahne başında hafif edalı bir selam yok mu diye soruşu?

Ev de Zeynep'in "babasının oteli" değildir. Zeynep, Kudret iş bulursa sabah-akşam çalışacaktır. Kudret zaten bir iş bulmuştur. İsterse doktoru hemen arayacağını söylerken, bedenle ilgili az önceki doğrudanlığa karşı bu kez gizemli bir ima ile karşı karşıya geliriz. Kudret, organ mafyasına mı mensuptur? Sahne boyunca Kudret, Zeynep'e bir mal-mülk ve de hayvan muamelesi yapmaktadır: "Kadınlar hayvanlarla aynı cephede yer alır; çünkü onlar da kullanılan ve mülkleştirilen nesnelerdir" (Adams, 2010/2013, s. 242). Zeynep, "gerçekte onun kan emicisi" (Marx, 1968/2011, s. 293) Kudret'in, isterse doktoru arayabileceğini söylediği esnada takındığı sevdalı bir aşık hâli karşısında ancak kendine gelebilir ve hiddetle onları rahat bırakmasını söyleyerek uzaklaşır. Hakikaten Kudret, o anda sahne başında alt tarafı bir selam talep ettiği andan bile daha sakin, ılımlı ve farklı bir cüretkâr ve de talepkârlık sergiler. Doktor'u hemen arayabilecek olduğuna göre Zeynep'ten bir kaz gelecektir ve tavuk esirgemenin bir mantığı olamaz. Ya da "onun kan emicisi, "henüz sömürülebilecek bir kas, bir sinir, bir damla kan kaldığı sürece kendisini bırakmaz" (Marx, 1968/2011, s. 293) mı, göreceğiz.

Ev sahibine rağmen Zeynep oldukça neşeli bir halde, Remzi'nin çalıştığı lokantaya gelir. Onu dışarı çağırarak, akşam dolu vaziyette almak üzere üçlü sefer taslarını aceleyle bırakır ve uzaklaşır. Burada yine sadece bir banço ya da curayla, sade bir müzik duyarız. Genel planda Zeynep, camii avlusunun dışında, elinde lavanta bohçalarıyla dolu kutuyu tutar. Cemaat namazı kılmış ve avluyu terketmektedir. Yakın planda kutunun içindeki bohçaları düzenlendiğini görürüz, ardından küçük bir kız çocukluğunun neşeli-utangaç ürkekliğine bürünmüş yüzündeki ifadeyi. Hiç kimse Zeynep'i ve bohçalarını farketmez. "Buyrun" der gibi olur ancak sadece dudakları oynar, sesi duyulmaz. Hiç satış yapamaz.

Müzik devam ederken, Zeynep yüzünde kederli bir ifade, bir yaya köprüsünün üstünden geçerken görülür. Altta dört gidiş-dört geliş, toplam sekiz şerit bir otobanda araçlar, seçici alan derinliği marifetiyle bulanık zerre zerre görülür. Hayat geçiyordur. Zeynep'in

ayakları altında sermayenin şehir ölçeğindeki akışı ve dolaşımı tüm hızıyla devam etmekte, şehrin zamanı işlemektedir.

Kalabalık bir meydana varır. Gişeli kulübelerden birine gelir. Ayşe Abla(sı) (Mesude Türkmen) onu içeri davet eder. İşten atılmıştır. Ayşe Abla, boşvermesini gene bir şeyler bulabileceklerini söyler. Zeynep fazla duramaz. Annesi'nin dediği gibi çaba göstermesini, çabasını göstermesi gerektir. Ayşe Abla'ya “sen şu belediyeyi bir ayarlayabilsen” der. Ayşe Abla, gönülsüzce iyi olacağını ama onun için de para gerektiğini söyler. Rüşvet olmadan belediyeye “kapak atmak” da mümkün görünmemektedir. O para da Zeynep'te yoktur. Fakat Zeynep'in sözsüz ifadesi, onda da o paranın olmadığından değil, söz(ler) verenlerin, o sözlerin tutulması ya da o sözler adına bir şeyler yapılmasının artık gerekliliğin ötesine gittiği anlarda yan çizer bir tavır takınmalarına dairdir. Ayşe Abla yine de Sedat adında bir kişiyle konuşacağını söyler. Herhalde rüşvetten sorumlu kişidir bu Sedat. Ayşe Abla durmaz, halihazırda Zeynep'in akıl edebileceği önerilerde bulunur: “Ya bizim çarşığı bir dolaşsana sen, belki orada bir şeyler vardır. Çıkar yani mutlaka bir şeyler.”.

Zeynep, tavrın devam etmesi üzerine bunalır, gideceğini söyler, hatta hemen gitmek üzere davranır. Satamadığı bohçalardan birini güzel kokar diye Ayşe Abla'nın önüne bırakır. Ayşe Abla işi biliyordur. Sermaye bırakılır mı, gün gelir satar. Bohçayı geri Zeynep'in önüne “aptallık etme” dercesine, öğretir gibi bırakır. Zeynep için sermayenin değişim değeri kalmamış, bari kullanım değeri olarak bir işe yaraması o anda yeterlidir. Belli mi olur, belki bu bohça Ayşe Abla'nın Sedat ile konuşmasını hızlandırmak adına Zeynep'ten Ayşe Abla'ya küçük bir rüşvet olabilir. Zeynep bu duyguyla bırakmaz bohçayı.

Elinden hiçbir şey gelmiyor, şimdilik çaldığı iki kapı da yüzüne kapanıyordur. Sabah neşe ve umutla çıktığı evden, yavaş yavaş, adım adım umudu kırılarak yol alır. Öte yandan Zeynep'in mevcut işleyen düzene ayak uydurması da zor görünmektedir. “Ayşe ver bakalım bir bohça” dese, Zeynep “sermeyem o benim kusura bakma” diyerek karşılık vermiş olsa, mevcut düzen içinde tutunabilmek için Zeynep'te bir işaret görülebilirdi. O işareti görecek olan da yine bohçayı doğrudan sermaye olarak niteleyen Ayşe Abla'nın kendisi olabilir. Bu bakımdan Zeynep'te umut ışığı görülmez. Ayşe Abla'nın gördüğü umut ışığı ile, Zeynep'in sabahtan bu yana gösterdiği ve tanımladığı

umut da birbiriyle örtüşmemektedir. Sadece yarım saat kadar önce çocuksu bir neşeye camiye götürüp satmak için koştuğu bohçalardan hemen o anda vazgeçebilmekte bir sonraki günü düşünmeyerek düzen için ideal rekabetçi, hesapçı, girşimçi birey tipinden uzak bir görünüm sergilemektedir. Gene de Zeynep bohçayı bırakır.

Bir başka yoldan, bir geçitin merdivenlerinden hızla inmektedir. İşten atıldığı andaki duygusu her neyse, aynısını hissettiğini, burnunu kanayıp kanamadığını kontrol ettiğinde anlarız. Bu kez de bir köprü altından geçerken, yanından bir koli ekmekle bir adam geçer gider. Bakalım Zeynep akşam eve ekmek götürebilecek midir? Ekmekle dolu koliyi Zeynep farketmez bile. Herhalde Ayşe Abla'nın "bizim çarşı" dediği yerdedir şimdi. Çarşıda gezer. Sağa sola bakınır, bir tuhafiyecide dükkanına iş sorar ama tuhafiyeci buralarda iş olmadığını söyler. Zeynep daha önce tuhafiyecide çalıştığını söylese de, adam üstüne hiç alınmaz: "Bir bakın o zaman etrafa". Ayşe Abla'nın takındığı tavrın bu kez dolaylı yoldan sergilenmesidir, adamın gösterdiği. Gerçi Ayşe Abla ile Zeynep arasında daha önceden verilmiş bir söz olduğunu varsayabiliriz. Böylesine bir söz tuhafiyeci ile Zeynep arasında olmadığından, Ayşe Abla'nın kayıtsızlığı Zeynep'in umudundan ilk ve en büyük kırılmayı meydana getirir. Dolayısıyla, sanki bir söz vermiş de durmamış gibi, tuhafiyeciye verdiği tepki hafif-sert olur, ancak adamın oralı olmadığı rahatlıkla ileri sürebilir. Özgür-serbest piyasa ortamında, özgür işçi emek gücünü satmak istemektedir; ancak gel gör ki bir alıcı yoktur. Dükkân dükkân dolaşır. Sermaye gibi o da sürekli hareket ve dolaşım halindedir: o dolaşımın içindeki sayısız zerrelere biri olarak.

Zeynep, Remzi'nin çalıştığı lokantanın önünde belirir. Remzi ustasından izin alıp ablasına koşar. Sabah neden geç geldiğini sorar. Zeynep, dün söyleyemediğini söyleyerek işten çıkardıklarını söyler. Yüzünde sabahki neşe ve umuttan kıvrıntı bile yoktur ancak güçlü durmak istemektedir: "Aman boşver, ben şu yemekleri alayım da gideyim ya!". Ancak oradan da eli boş ayrılacaktır. Yemek kalmamıştır. Zeynep, camiide tek bir bohça satamaz. Ayşe'den sadece birkaç kuru tavsiye alır. İş aramak üzere gittiği çarşıda da bol bol hava alırken, Remzi'nin lokantasından da yemek alamayacaktır. Bir ihtimal Remzi'ye de iş sorar. Aralarındaki ilişki dayanışma varidir. Ancak Remzi bakacağını ama kendisinin de ora(lar)dan kurtulmaya baktığını söyler. İdareten ne olsa yapacaktır Zeynep. Ayşe Abla ve tuhafiyecenin takıntığı tutumun bir benzerini de Remzi takınmıştır. "Abla ben kaçayım" diyip hızla toz olan Remzi'nin

ardından, “git sen”, “sen de git, git bakalım, hepiniz gidin, arkanızı dönün” gibi bir tavırla Tarlabaşı Bulvarı’nda olduğu anlaşılan lokantadan ayrılır, Zeynep. Oysa Zeynep Remzi’ye lokantada iş var mı diye sormamıştır. Buna rağmen Remzi savunmaya geçerek, kendi çalıştığı yeri de kötülemek pahasına, kendisinin de oradan kaçmak istediğinden dem vurmıştır.

Hartmann’a göre (2012/2014, s. 42), “yoksullar arasında dayanışmanın oluşması pek mümkün değil; onlar daha ziyade birbirlerinin rakibi”dir. Öte yandan bu durum yoksullarla sınırlı olamaz. İş piyasasının, yani pazar yerinin günlük karşılaşmalarında sıkça karşılaşılan bir durumdur bu. İşsiz ve zor durumda olan biri karşısında düzenin empati dediği kendinden menkul ve esasında tamamen acımaya dönük bir tutum sergilenmekte, ardından garabet bir savunma haline geçişle insanlar önce düzenden, sonra o düzenin içinde işgal ettikleri konumlardan dem vurmaktadır. Herkes bir yolunu bulsa, kaçıp gidecektir o iş yerinden: Hatta Türkiye’den. Özgür-serbest piyasa ortamında tamamen özgür durumda olan, öyle tanımlananları ülkeden olmasa bile, o işten kaçıp gitmekten ne alıkoymaktadır, orası hiç bilinmez. Hakikaten iş piyasası gün geçtikçe insanlıkdışı durumlara evrilirken, öte yandan herkesin mutsuz olduğu ve kimsenin kimseyi istemediği, ancak kendi durumu ve pozisyonunu da kötülerken, aynı anda müthiş bir koruma endişesine düştüğü bir atmosfer yaratılmıştır. Bunun adı rekabet ve onun sihirli tınısıdır. Neoliberal zamanların bireysel kurtuluş kültürü de devrede olduğundan dayanışma bir ideal konumuna sürüklenir.

Filmin Zeynep’in sabahtan itibaren gün içinde bir zerre olarak uçmakta olduğu atmosfer de, tam da böyledir. Gün orada bitmez. Herhalde biraz daha dolaşmış olmalıdır ki, hava kararmışken, ellerinde iki ekmek ve yarım kilo domates olduğunu söylediği bir poşetle girdiği köhne bir bakkaldan beş de yumurta, Gülçin için de “iki çikola” alır. Zeynep’in elindeki ekmekler, köprü altında bir koli ekmekle yanından geçip giden adamın ekmeklerinden oldukça uzun, belki nem ve rutubetle buruşmuş-büzümüş bir haldedir. Bu arada akşam yemeğinde herhalde menemen olacaktır. Elbette günümüzün “menemen soğanlı-soğansız mı olur” tartışmalarından uzak bir akşam yemeği olacaktır, Zeynep’ininki.

Zeynep, banyo kazanın altına odun değil, odun parçaları doldurmaktadır. Parçalar ağır ağır alevlenirken, Zeynep’in umutları da, o parçalar-zerreler gibi alevlenip kül olacak

mıdır? Zorlukla doğrulur, iki eli belinde, ateşin tutup tutmadığını kontrolde. Salona döner. Annesi ve Gülçin televizyonun karşısındadır. Zeynep, büyük bir ihtimal, içinde peynir olan ekmeğini bitirmesini söyler Gülçin'e. Domatesler hafif iri doğranmış vaziyette bir tabaktadır. Yemekte menemen yoktur. Peynir ekmek, belki zeytin, biraz da domates: "Hamdolsun, işte Allah ne verdiyse". Gün içinde ve genelde hayat içinde ne yaşadığını belli etmez bir halde, sevecen bir şekilde yaklaşır kızına. Peynirin yanında, haşlanmış yumurta da vardır ekmeğin içinde. Ekmeği Gülçin'in eline tutuşturur. Az önce doldurduğu çayı karıştırırken, Annesi ve Gülçin'in pür dikkat kesilmelerinin aksine, televizyona öylesine bir bakış atar. Annesi: "Yarın gündüzden yakaydın ya?". Annesi ile yine çatışma halindedir. Eğer Annesi'nin dediği gibi yaparsa, Gülçin üşütüp hasta olabilir. Oysa şimdi gece banyosunda sonra yorganın içinde soğuk almaz ve hasta olma olasılığı düşer.

Televiyonda "2 TV"de o an bir horoz dövüşü vardır. Sabah neşeyle çıktığı evine, önce ev sahibi, iş arayışında Zeynep'i hiç umursamayan-yüzüne bile bakmayan bir tuhafiyeci, dükkânların önünde bekleyen erkekler ve bahaneler üreten Remzi gibi bir dolu horozun arasından geçerek dönmüştür. Ayşe Ablası da belediye'deki iş için Sedat adında bir horozla konuşacaktır. Bu, ataerkil ilişkilerin hükmü altında, tavuklara yer olmayan ya da Ayşe Abla gibi sınırlı alanlar tanınan, horozların yolları-düzeni ve dünyasıdır.

Zerreler evrende ne ise, tek tek bireyler de tarihin içinde o olabilir. Annesi'nin bir önceki gece ifade ettiği gibi, Zeynep de hiç çaba göstermiyordur. Marx'tan ifade ettiğimiz gibi (1960/2009b, s. 15) Zeynep de, her şeyden önce bir kadın olarak kendi tarihini kendi yapacaktır. Ancak gün boyunca görüldüğü gibi, özgür-serbest piyasa ortamında kendi emek gücünü satmak için, özgür (iradesiyle) bir birey-kadın olarak satmak üzere kapı kapı dolaşmasına rağmen eli boş dönmüştür. Ev sahibi Kudret'in çıkış yolu olarak sunduğu gibi, emek gücünün ve aynı zamanda sermayenin bir başka biçimi olarak "kendini satsa" aynı piyasada, ne kadar alıcı ve taleple karşılaşır orası bilinmez; ancak bilinen biçimiyle Zeynep'in arzına talep yoktur.

Zeynep çabalar, ancak düzen ve de horozların dünyası geçit vermez. Yollar, yani seçenekler de mevcuttur. Verili koşullar ve Zeynep'in kâh köprünün üstünden, kâh altından geçtiği yollardan hangisini seçeceğini; ev sahibinin, kendisini satmasını ya da

doktor üzerinden ima ettiği kanını satması yönündeki çözümler içinde; öte yandan yine bir horoz tarafından belirlenmiş bu verili koşul ve seçenekler bütününde nasıl hareket edeceğini, göreceğiz. Ya da Zeynep için başka bir seçenek-dünya mümkün müdür?

Umutlar –eğer varsa- bir sonraki güne taşınır. Zerreler yine belirgin bir haldedir. Zeynep mutfakta, bohça yapmaya dalmıştır. Mutfağın dışından, kapısının önünden, yine çerçeve içinde çerçeve ve karşıdaki mutfak kapısı ve penceresi ile birlikte bir başka çerçeve arasında görünür Zeynep. Zeynep dalmıştır; ancak bu dalma anı, empati gibi günümüzün bir diğer sihirli kelimesi tefekkür gibi bird alma anı değildir. Zira yakın planda Zeynep, yine dün sabah olduğu gibi heyecanlı umutlu ve o an yapmakta olduğu işin farkında bir görünümde. Müzik de yoktur. Sokaktan çocuk, otomobil, motosiklet ve seyyar satıcıların sesleri gelmektedir. Maddi dünyanın farkındadır ve farkındayızdır. Elindeki torba bir önceki geceye göre bayağı boşalmış, Ayşe Ablası'nın deyimiyle Zeynep bayağı bir sermaye biriktirmiştir. Pencereye doğru, dış dünyaya keskin bir bakışla gözünü diker. Burnundan derin-belki hiddetli bir nefes çeker. Gözündeki, umut-umutsuzluk arasında gidip gelmekte salınmaktadır.

Zeynep de yine bir Tarlabası yokuşundan aşağı salınmaktadır. Adımları gürültülü, kendini belli eden, sıkı ve güçlüdür. Önünden geçip giden iki horozun çıktığı sokağa emin adımlarla yürümektedir. Omuzdaki kameranın hareketleri de bir o kadar sert ve sarsıntılıdır. Baştan bu yana Tarlabası'nın sokakları da, Zeynep'in adımlarıyla, bir öncekine göre daha da açılmış-ayrıntılılandırılmış vaziyette gözlerimizin önüne serilir. Zeynep sıkıştıkça, Tarlabası'nın ayrıntıları genişler. İleride üç tavuk-geç kız, Zeynep'in önünde ilerlemektedir. Sağlı-sollu, kağıt toplayanların çuvaları seçilir. Daha da ileride ise, bakkalın camına asılmış rengarenk toplar da ya seçilir ya da seçilmez. “Sefalet faal sanayi ordusunun hastanesi” ise, Zeynep'in mensubu olduğu “yedek sanayi ordusunun safrasıdır” (Marx, 1960/2009b, s. 622): Tam da “İstanbul'un Göbeğinde Bir Transit Geçiş Bölgesi” (Perouse, 2011, s. 281) olmasına rağmen, artık kentin bir kenarı-çukuru, bir safrası olan Tarlabası gibi.

Zeynep mahallenin sınırına-çıkış kapısına; Remzi'nin çalıştığı Tarlabası Bulvarı'ndaki lokantaya varır. Buradan, kentin safra kesesinden çıkıp, damarları yoluyla kente giriş yapacaktır. Bir ima daha gelir: “Remzi, tasları ben sonra alırım?” Yemek var mı diye sorup, hayır cevabı almaya artık tahammülü yoktur belki de Zeynep'in. Dün epeyce bu



konuda sınıra dayanmıştır. Neyse ki Remzi, o gün çıkan güzel yemekleri kendi elleriyle akşama getirecektir. Zeynep “kendine de koy, beraber yeriz” diyerek Remzi’yi davet etmiş ve ödüllendirmiş olur. Zira Remzi de zaten Annesi ve Gülçin’i özlemiştir.

Zeynep şimdi Tarlabası Bulvarı’ndan, yine dün gezdiği çarşı gibi-belki aynı çarşıya gelir. Etraf horozlardan geçilmez. Tek tavuk, Zeynep’tir. Bir damardan başka bir damara, bir lokanta önünde toplaşmış horozların bakışlarından da kaçamaz bu tavuk. Bir lokantanın yaşlı horozu da işçiye ihtiyaçları olmadığını söyler. Yine de üsteler Zeynep ama onun seçtiği işkolunda; “mutfak-bulaşık için falan” da ihtiyaç yoktur. Sanki mutfak ve bulaşık dışında o lokantada, garson, şef ya da kasiyerlik yapabilecektir? Yine kapılarının önünde horozdan geçilmeyen dükkânların bulunduğu sokaklardan, sabahki sert, talepkâr adımlarından eser kalmamış vaziyette ağır ağır süzülmemektedir. Karşıdaki iki net horoz, sağda daha yakın seçilmeyen iki horozla çerçevenmiş vaziyette Zeynep bize doğru gelirken, tek bir banço ya da cura, filmde artık aşına olduğumuz tema müzik de sokak sesleriyle birlikte ağır ağır, kasvetli kasvetli duyulmaya başlamıştır.

Banço ya da cura tellerinin darbeleri, esasında tik-tak bir saatin devinimini de andırır. Zaman daralıyor gibidir. Zeynep’in etrafındaki kapan da daralıyordur. Çabalıyordur ancak sonuç alamıyordur. Bir dükkân eşiğinden içeri uzanır: “İyi günler”. Gerisi duyulmaz. Sonuç bellidir. Tarlabası’nın merdivenlerinden iner belki. Kağıt toplayanların yanında elbise toplayanlar da malları-sermayeyi ortaya tezgahlara dizmiştir. Zeynep daralırken, Tarlabası bir kez daha bir başka açı ve detayla genişlemektedir.

Müzik devam eder ve artık sokak seslerini de bastırır. Zeynep’le beraber tek tek tezgahları gezeriz. Buradaki horozlarla beraber tek-tük tavuklar da bitkin, yorgun ve düşüncelidir. *Berlin: Büyük Bir Kent Senfonisi* (Ruttman, 1927) filmi gibi anlar geçip gitmektedir, Zeynep ile birlikte gözümüzün önünden. Ancak bu trajik bir senfonedir. Burası Tarlabası değildir. Ancak onunla komşu, bu kez daha hemen kuzeyinde Şişli gibi orta-üst sınıfların ortasında kalmış Dolapdere’dir. Bedrettin Dalan ile başlayan, eski İstanbul’u (Tarihî Yarımada), Tarlabası Bulvarı ve Dolapdere’den Levent ile bağlama hayalinin ortasında kalmış bir yerdir Dolapdere: Tıpkı Tarlabası gibi. “Feylosof Sokağı” çerçeveye girdiğinde, Zeynep’le birlikte dolanmakta olduğum yerin “Dolapdere Bit

Pazarı” olduğunu da anlamış oluruz. Antika ve antikacılarıdaki mallar gibi değişim değeri değil, sefaletle göre kullanım değeri ve ihtiyacın başat olduğu eskici-çıkma bir pazardır, bu.

Zeynep daraldıkça, Tarlabası açılıyor demiştik. Açılan Tarlabası olmadığında bile, en az onun kadar harap olan Dolapdere olabilir ancak. Zeynep’in Tarlabası’ndan şehre sızdığı yer, koşullar ve yollar da bundan ibarettir. Feylosof Sokağı’nın ardından kalabalıkta kaybolur. Yeniden Tarlabası’na, bu kez evlerin cephelerini gösteren bir açıdayızdır. Sağdaki ev kullanılmakta, bir kadın üst katta çamaşırlarını asmaktadır. Kadının bulunduğu yapı, çerçevenin sağında-sımrda küçük bir alanı kaplarken, çerçevenin neredeyse tamamı, çerçeveleri sökülmiş, terkedilmiş binalarla kaplıdır. Önde sadece tek-tük duvarları kalmış bir yıkıntının ardından, Zeynep çıkar. Yanından boş bir el arabasıyla bir adam geçip gitmektedir.

Şimdi bir kağıt çevrilir. Yeni bir sayfa açılmaktadır: bir yenisi, bir yenisi daha. Zeynep, sabahtan bu yana artık bitmiş vaziyettir. Gözü defterde, bir cevap beklemektedir. Cevap gelir: “Valla o fiyata ev yok”. İki oda bi vardır o da 450 liradır. Filmin gösterime girdiği 2012 yılının ilk altı aylık döneminde net asgari ücret aylık “701,13” (Yıllar İtibarıyla Net-Brüt Asgari Ücret, 2019) liradır. Bir önceki yıl olan 2011’de ise ilk altı aylık dönemde “629,96”, ikinci altı aylık dönemde ise “658,95” liradır. Zeynep’in, 2011’in ikinci altı aylık döneminde olduğu varsayıldığında, alacağı 658,95 liranın 450 liralık kısmı kiraya gittiğinde, 208 lira ile bir ay geçinmek durumunda olacaktır.

Neyse ki Zeynep’in böyle bir hesap yapmasına da gerek yoktur. Çünkü öyle bir işi olmadığı gibi, olabileceği de, şu ana kadar yaşadıklarından pek mümkün görünmemektedir. Zeynep yıkık binaların arasında yol alırken duyulan sayfanın sesi, yeni bir sayfanın açılması değildir. Ev sahibi ve evinden kaçıp kurtulmak istese de mümkün görünmemektedir. Zeynep iş istediği yerlerde olduğu gibi üsteler. Tek odalı yerler de olabilir ama artık terkedilen ve yıkılıp dönüşmekte olan Tarlabası’nda bu mümkün değildir: “Biliyorsun belediye her yeri yıkıyor”. Zeynep belli-belirsiz “evet” diyebilir. Artık bir hastalık değil de; tamamen içine düştüğü ters durumlarda, vücudunun bir tepkisi olduğunu öne sürebileceğimiz, burnundan gelen kanı kontrol ettiğini görürüz. Kan-man yoktur. Olmasa da artık Zeynep, kontrol etmektedir. Olmasa da başka bir an, o kan akacaktır. Son bir umut, emlkaçı 250 liraya tek bir odadan

bahseder. Ancak onun da içinde kiracı oturmakta, haftaya boşaltacaktır. Ev kötü durumdadır. Zeynep için farketmez, haftaya tekrar gelecektir.

Bu kez Zeynep ve Tarlabası gecenin karanlığında görülür. Zeynep daha neşeli, Remzi'ye onların lokantanın mutfağında iş olup olmadığını sorar. Yine tekrar ve yankı anıdır bu. Çünkü Remzi, sabah Zeynep civarda bir iş sorduğunda, kendi üzerine alınıp peşinen, çalıştığı lokantada iş olmadığını söylemiştir. Remzi ise şiiç bozmaz. Onlarda da iş yoktur, sabah kurtulmaya baktığını söylediği yerde, bu kez işlerin kesat olduğundan dem vurur. Remzi'nin hayali de Fransa'daki dayısının yanına “kapak atmak”tır. *Güneşi Gördüm* filminde Altun ailesinin bir bölümünün Norveç'e kaçak yollarla gitmesi gibi Remzi de ülkeden kaçıp gidecektir. Yalnız Remzi'ninki kaçak değil, dayısının onu yanına almasıyla mümkün olabilecektir. Ne olursa olsun, sermaye göçü gibi insan göçü de hem bir neden hem de bir sonuçtur. Zeynep'in Annesi, tıpkı kızına olduğu gibi Remzi'ye de hiç çabalamadığı yönünde bir karşılık verir: “Aman Remzi sen de bir türlü gidemedin”. Annesi de öyle-böyle konuşmaktadır. Remzi ve Annesi görüntü dışıdır. Zeynep ve misafir olduğundan olsa gerek, kurduğu özenli sofrayı görürüz. Renk ve ışık da sanki daha canlıdır. Bir erkeğin dahil olmasıyla sanki bir aile ortamı kurulmuştur. Ancak yine de puslu atmosfer korunmaktadır. Çorbalar için ayrı kaseler ve yemekler için ayrı ayrı tabaklar dizmektedir. Bir ayrıntı yine yerli yerindedir: masanın üstüne serilmiş gazete. Ülkede misafire ayrı bir özenilmez mi zaten? Zeynep'in aksine Remzi, Annesi'ne öyle konuşmamasını, bu işlerin çok zor olduğunu söyler. Ne de olsa belki erkektir, ondan gelir cesareti?

Görüntüde Remzi, büyük bir ihtimal gün içinde Zeynep'in Annesi'nin yürütmediği Gülçin'i koltuk altlarından tutmuş ve odanın içinde yürütmektedir. Annesi ise bir masa lambasının altında lavanta bohçaları yapmaktadır. *Güneşi Gördüm* filminde yaşarak gördüğümüz kıyaslamalar, burada Remzi'nin gözü ve penceresinden aktarılır: Belki hiç gerçek olmayacak bir hayal olarak. Oralarda (Fransa'da) buradaki gibi değil, paralar ay sonunda tıkr tıkr çalışanın hesabına yatıyordu. Bunun esasında hiç de Remzi'nin anlattığı gibi olmadığını, ilgili bölümlerde ortaya koyduklarımızdan ve kişisel gözlemlerimizden rahatlıkla söyleyebiliriz. Remzi durmaz, o da, yine o odanın içinde sayıklar gibidir: İş çoktur oralarda. Zeynep'in Annesi'nin aklında, belki kimse birbirini can kulağıyla dinlemediğinden ağabey olarak kalmış olsa gerek; Remzi Fransa'ya onu aldırarak olan kişinin dayısı olduğunu söyler. Zeynep'in ne zaman gideceğine dair

sorusuna cevap belirsizlik içerir. Dayısı bu aralar iş kuruyordur. Borçları artık ne zaman biterse, Remzi'yi de yanına alacaktır. Zeynep, neşeyle misafiri ve ailesini sofraya davet eder.

Remzi televizyonu yemek masasına doğru çevirirken, Müşfik Kenter'in oynadığı bir film ya da dizi görülür. Filmde tekrarlanan bir motif olarak “3” rakamı düşünüldüğünde, bunun görme engelli ve yoksul Gül Peri'nin (Hülya Koçyiğit) gözlerini açmak için sefeber olan ve kendileri de yoksul üç arkadaşın pembe ve beyaz yalanlarla örülü hikayesini anlatan *Üç Arkadaş* (Sağiroğlu ve Ün, 1971) olduğunu söyleyebilmek belki mümkün; ancak çok da zordur. Müşfik Kenter, bir aracın içindeki kadına “siz gidiniz” gibi bir şey söylese de pek anlaşılmaz. Öte yandan kadının bulunduğu aracın çizgilerine bakarak, 80'li (uzantısı olarak 90'lı) yıllara ait olabileceği söylenebilir. Yine o yıllardan motiflerle süslü bir yapı ve biçimde kanunla noktalanmış kısa bir müzik, filmdeki sahneye eşlik etmektedir. Müşfik Kenter'in konuştuğu arabadaki kadın da tam olarak seçilemez. Ancak Remzi'nin az önceki Fransa'ya-dayısının yanına gidebilme hayallerini anlattığı neşeli ve coşkulu konuşmayla düşünüldüğünde, bunun bir neşeli ve melodramatik bir hayal anı olduğunu söylemek belki mümkün görünebilir.

Bu kez televizyonun üstünden, salondan koridora doğru çerçeve içinde çerçeveye yemek yedikleri masayı görürüz. Bu görüntü, mutlu bir aile tablosu gibidir. Remzi de akıl verir. Bohçaları sokakta da satmasını söyler ama Zeynep izin vermedikleri söyler. Remzi'nin heyecanlı sorusuna, belediyenin izin vermediğiyle yanıtlar. Annesi, bir seferinde dünyanın bohçasını topladıklarını söyler. Ancak Zeynep, caminin önünde cemaat-memaat derken göz yumulduğuna dair bir çelişkiyi de ifade eder. Serbest piyasa koşullarında, işsiz-güçsüz, emek gücünü özgürce de satamayan Zeynep'in seyyar kayıt dışı satış yapması yasaktır. Ancak, belki de ölüye saygı çerçevesinde düşünülürse, hiç yapmaması gereken camiide ise, bu duruma-kayıt dışılığa göz yumulmaktadır. Ölüm Zeynep için değişim değeri elde etmek adına bir sürekli olmayan bir fırsat kapısıdır. Bu, “kentleşmenin, kapitalizmin tüm bu yönlerinin çelişkili bir birliğini oluşturduğu” (Bottomore, 1983/1993, s. 330) fikrinin bir görünümüdür.

Nitekim yorumu, biz dahil herkes adına Remzi yapar: “Ohoo abla o da sürekli olmaz ki! Birisi ölecek de, camiye gideceksin de, bohçaları satacaksın: Ölme eşeğim ölme”. Nitekim orada da, herhalde ölüye saygısı olduğundan, Zeynep orada da satış

yapamamaktadır: Şansına birkaç kişi alırsa belki. *Eşkîya* filminde Baran, sular altında kalan köyüne bakarken sıranın ölülelere ve mezarlara da geleceğinden endişe ederken, kentte sıra ölülelere çoktan gelmiştir. Sular altında kalmasalar da, ölüler de, Zeynep açısından istemiyor olsa da, bir geçim kaynağı olabilmektedir. Remzi, Fransa'ya bir “kapak atarsa”, onları da yanına alacak, bu işlerden kurtulacaklardır: Remzi'nin dayısı borçlarını ödeyecek de, Remzi'yi yanına alacak da, Remzi de Zeynep'leri yanına alacak da, “ölme eşeğim ölme” gibi bir durum da söz konusudur. Zeynep ve Ailesi, Remzi'ye gülümser.

Kapı çalar. Beklenmeyen-davetsiz bir misafirdir. Annesi'nin ifadesi bu yöndedir. Zeynep bakmak üzere ayaklanır. Ev sahibi Kudret'tir kapıdaki. Zeynep'in sorusuna kendi üslubu ve çizdiği ev sahibi karakterine uygunlukta bir cevap verir: “Misafirlğe geldim”. Bu, onu ikinci görüşümüzdür. Sessiz olmalıdır, çünkü çocuk vardır. Artık kapılara kadarda mı dayandığını soran Kudret, derin bir nefes alır. Sakalını sıvazlarken, evde yıkılana kadar oturabileceğini lütfeder. Fakat, artık kesinlikle bir donör avcısı olduğunu ifşa ederek, bunun da, “kızım” diyerek hitap ettiği Zeynep'in kan vermesine baktığını, hatta birikmiş borçlarını da sileceğini, hatta ve hatta üstüne para da kalacağı cömert teklifini sunar. Bu Zeynep'in borçları hakkında bir hüküm vermese de, vereceği bir tüp kanın Kudret için paha biçilemez ve ne denli kârlı olabileceğine dair önemli bir vurgudur. Kudret teklifi-keseyi daha da açacaktır, ancak Zeynep'in Annesi'nin kapıdaki sormasıyla lafı kesilir. Annesi'ne bir şey olmadığını söyledikten sonra, ilk karşılaşmada olduğu gibi Kudret'e cevabı nettir: “Çek git buradan!”. Fakat Remzi merakına yenileri ve ne oluyor diye kapı aralığında belirir. Zeynep “yok bir şey” demiştir ve Remzi'yi içeri itekler ancak, Remzi durmaz.

Kudret şaşırılmış ve sinirlenmiştir: “Kaç kişi kalıyorsunuz, lan bu evde?”. Kudret ana-kız-çocuk üç kişiye kiralamıştır evi. Bir önceki sabah kendini sat diye çıktığı Zeynep, eve bir de erkek mi almıştır? Remzi, en yalın ifadeyle dayılanır: “Ev bulunca çıkacaklar. Paran var, gözün doymadı mı. Hadi çek git buradan! Hadi!”. Kudret anlık sinirden çıkmış ve oldukça soğukkanlı bir hale bürünmüştür. Peki, diyerek ağır ağır merdivenlerden iner. Zeynep güvenmediğinden sonuna kadar Kudret'i takip eder. Remzi, hane resinin kadın olduğu hanelere dönük de kendince muhafazakar bir yorum getirir. Bu tiplerin böyle olduğunu, (bir erkek tarafından) dış gösterince korkup böyle kaçtıklarını, evde erkek olmadığı için böyle davranabildiklerini söyler. Ancak durum

öyle değildir. Zeynep, zaten her karşılaşmada, özellikle konu kan vermeye geldiğinde, Kudret'e karşı dişini zaten göstermektedir. Zeynep'in Annesi de, itle çuvala girilmeyeceğini, deli olarak nitelendirdiği o adamla uğraşmaması gerektiğini öğütlesede Remzi, o adamın dilinden ancak kendisinin anlayabileceğinden emindir. Kadın başlarıyla bu işten Zeynep ve Annesi anlayamaz.

Tam o anda iri, parke-kaldırım görünümünde bir taş büyük bir gürültüyle dış kapıdan evin içine bir başka davetsiz misafir olarak giriş yapar. Kapı, sırtı kapıya dönük olan Gülçin'in sandalyesine vurur. Küçük kız ufak bir çığlık atar. Zeynep fırlar. Kudret gözü dönmüş bir halde "şimdilik rahat rahat otur evinde" diyerek merdivenlerden usul usul bir kez daha iner. Remzi'nin çözümü işe yaramamış, bu, esasında son derece gereksiz özgüven gösterisi, özenle kilitleyip anahtarını boynuna asıp gezdiği evinin kapısının kırılmasına neden olmuştur. Son kanamadan sonra defalarca, kontrol ettiği ama kanamayan burnunun farkına, Remzi'nin sorusuyla, varır. Kapıyı unutup burnuyla ilgilenmek için banyoya koşar. Öncesinde, Remzi'yi şöyle bir itekler: Ne işler açmıştır başlarına. Kanını isteyen Kudret'i az önce terslemişken, nihayetinde o kan burnundan gelmiştir. Kapının kırılması ise Remzi'nin karikatür erkekliğini yıkmıştır.

Horozların dövüşü, bir kez daha tavuklara zarar vermiştir. Evdeki renkler yine solmuştur sanki. Evden içeri neredeyse kaya büyüklüğünde bir taş girmesi karşısında, sanki ortama o an dahil olmuşçasına ne olduğunu soran annesine, bu kez "götürsene çocuğu içeriye anne" diyerek kısıp sesle de olsa çıkışır. Gülçin konuşamadığı için mızımızlanmaktadır. Annesi, Remzi'den, pek mühim bir gereç olan şu televizyonu çekerek, onlara yol açmasını ister. Zeynep, mutfakta burnunu yıkamaktadır. Sinirle burnunu yıkar. Tezleri boşa çıkan Remzi kapıyla inceleme ve temas halindedir: "Vay ibine, kırıp kaçtı he?". Artık aksanından ülkenin doğusundan olduğu söylenebilecek Remzi'ye göre ev sahibi Kudret "ibnelik yapmıştır". Kümesinde başka horoza tahammül edemediğinden kapıyı kırarak, o horozun erkekliğini tarumar eden Kudret; Remzi'nin cephesinden ise "ibnelik yapmış" olmaktadır. Erkeklerin ya da horozların dövüşü dışına, meselenin esasında bunda şaşılacak bir şey yoktur:

Ama yoksul bir insanın oturduğu izbe, düşman bir konuttur, "ancak alınterini ve kanını ona adadağı oranda kendisine ait olan dışsal, kısıtlayıcı bir güçtür" - "İşte evimdeyim" diyemez burada, kendini başka birinin evinde, her gün onu pusuda bekleyen ve kirayı ödemediği zaman dışarı atan bir yabancının evinde bulur (Marx, 1932/2014a, s. 135).

Ancak Kudret'in cephesinden; daha doğrusu düzenin ona bahsettiği güç ilişkileri açısından ev de, kapı da ve günün sonunda evin içindekiler bile Kudret'e aittir. Çünkü aynı Kudret, bir önceki karşılaşmada "kendini sat banane" diyerek, Zeynep'in bedeni üzerindeki söz hakkını da beyan etmiş olmaktadır. Zeynep kendini satsa, o arzın ilk talibi Kudret olsun olmasın, Kudret zaten Zeynep'in bedeninin bir damla kanına dün olduğu gibi bugün de taliptir. Neticede birbirlerine dış gösterenlerin it dalaşı ya da filmde çıkardığımız şekliyle bu horoz dövüşü karşısında olan, kapıya ve kümesteki tavuklara olmuştur. Kudret'in bu tepkisini de, kümesinde başka bir horozu görmüş olmasına vermek mümkün görünmektedir.

Yapmış olduğu gösteriden sonra belki mahcup olan Remzi, bir horoz değil de, sanki bir tavuk gibi çırpınır vaziyette kapıyı tamire girer. Kilit ve oturduğu yuva tamamen kırılmış durumdadır. Remzi, Yaşatürk ve Uçar İlbuğa'nın (2014, s. 170) "ilkel biçimde" diye olumsuz olarak nitelendirdiği bir makara sistemiyle geçici bir kilit yapar. Görüntü ilkeldir belki, ancak kapı kilidi dediğimiz alet de, şu an 11. Sınıf müfredatında işlenmekte olan basit makineler içinde yer alan, makaraların çalışma prensibinin bir benzeriyle çalışmaktadır.<sup>84</sup> Remzi biri diğerinden birazca büyük iki kavanoz kapağı ve iki iplik silindiri yardımıyla, modern kapı kilitlerinin açıkta-görünür "ilk(el)" bir düzen(ek) ya da modelini kurar.

Bu tip makara sistemleri insanlığın güçten, hızdan ve yoldan kazanç sağladığı sistemlerdir. Basit makinelerin bir uzantısı olan Dişli Çarklar'ın zirvesine ulaştığı kapitalist dönem, *Modern Zamanlar* (Chaplin, 1936) filminde mükemmelen parodileştirilerek eleştirilmiştir. Remzi'nin makara sisteminde ise üstteki büyükçe kavanoz kapağına iple tutturulan çatal, diğer kavanoz ve ip makaraları sayesinde, kapının çerçevesine tutturulan bir yuvaya, otoparklardan tanıdık gelecek bariyerler gibi inip-kalkmaktadır. Düzen(ek) sahibi Remzi, kümesteki tavuklara icadını büyük bir heyecanla anlatır. Çatalın ucundaki bir saç lastiği de kapının üstündeki bir çiviye tutturulurken, kapıyı açmak için dışarıdan ya da içeriden bir kuvvet uygulanmazsa, lastik yardımıyla çatalın, yuvada tutulması sağlanmaktadır. Zeynep ve Annesi "ne yapıyor bu" gibi, hiçbir şeyden habersiz Remzi'yi izlemektedir.

---

<sup>84</sup> 90'lı yıllarda Basit Makineler konusu, Fen Bilgisi dersleri altında 6. ve bir kez daha ve detaylı olmak üzere 9. Sınıflarda Fizik dersleri altında tüm öğrencilere verildikten sonra, öğrencilerin 10. Sınıflarda alanlara ayrılmaları sağlanırdı.

Bu, horozların-erk(ek)lerin dünyası ve düzen(ek)inin bir görünümüdür. Remzi'nin sistem bazen "mavi ekran" verse de, Zeynep'in Annesi, belki "eski toprak" olduğundan meseleyi çözmüştür. Bir deneme anında kapı dışarı kalan Remzi'yi içeri alır. Remzi tam da eve gelen bir pazarlamacı edasıyla -ki bu da esnek istihdam adı altında yedek sanayi ordusunun ayrı bir görünümüdür- böylelikle anahtar taşımalarına da gerek olmadığını müjdelir. Özellikle anahtarını boynunda taşıyan Zeynep'i büyük bir dertten kurtarmıştır. Remzi bir yerlerden çıkma bir tane kilit ayarlayana kadar bununla idare edilecektir. Hem Remzi'ye göre eskisinden sağlam olmuştur. Herkes içeri girerse, Zeynep de kümesi süpürüp temizleyecektir.

Yine koridordan, bu kez mutfığa yönelmiş halde kamera, kapının çerçesiyle bir başka çerçeve oluşturmuştur. Balkon kapısı ile oluşan bir diğer çerçeve ise, düşüncelere dalmış Zeynep ve Remzi'nin arkasında konumlanmıştır. Kudret'in kendilerini rahat bırakmayacağını düşünen Zeynep kara kara düşünmektedir. Az önce dişini gösteren Remzi, şimdi polise gitmekten bahseder. Hakikaten "it iti ısır(a)maz" ya da önceki sahnelerde televizyonda yer alan horoz dövüşüne dönmüştür, Remzi'nin durumu. Kudret de eski bir kurt olduğundan, "havlayan köpek ısırmaz" misali, Remzi'nin palavralarını yutmamıştır. Remzi'nin bu fikri karşısında Zeynep nettir: "Ne polisi be Remzi!". Yine bir parlak fikirle öne çıkan Remzi, usul usul mutfak tezgahına sırtını yaslayarak kalmaktan başka, yeni bir şey ortaya atamaz. Yakın planda Zeynep, burnunu kontrol eder yine. Art arda pencereye baktıktan sonra, artık kapıya da sebep olmasından belki, rahat ve buyurgan bir ifadeyle, Remzi'ye üzerinde olup olmadığını sorar. "Para" diyecekken duraklar, Remzi tamamlar.. Üzerindeki 40 liranın hepsini uzatır ama Zeynep içinden 20 lirayı alır. Bu misafirlik hem Zeynep hem de Remzi için pahalıya mal olmuştur. Aynı çerçeve içinde çerçvelere sıkışmış halde bir kez daha görünürler. Zeynep artık iyice kapana kısılmaktadır. Borçları artmaktadır. Ancak daha da önemlisi, bu geceden sonra ev sahibi Kudret, baskısını daha da artıracaktır. Zeynep'in beklentisi bu yöndedir.

Bir başka çerçeve içinde çerçevenin içinde, banyoda, Zeynep çömelmiş, leğende bastıra bastıra çamaşır yıkamaktadır. Bu kez biz de net bir şekilde, verilmekte olan selayı duyarız. Zeynep telaşla çamaşırları bırakır, mutfak balkonunu aralayarak emin olur: Sela veriliyordur. Remzi'nin "ölme eşeğim ölme" yorumunun aksine, birinin (eşeğin değil) selası verilir. Yine aynı yokuştan geçerek camiye varır. Tarlabası'nın o kimbilir



hangi yokuşu, bu sabah daha kalabalıktır. Etraf genç-yaşlı horoz ve tavuklardan geçilmez. Cami cemaatinden çıkan yaşlı bir teyze, Zeynep'in lavanta bohçalarıyla tek tek ilgilenir. Zeynep hepsinin aynı koktuğunu söyler. Tek bir satış yapabilmiştir: 1 liralık!

Zeynep, camiden sonra Ayşe Abla ve içip içip sapıtan kocasının dertleriyle meşguldür. Ayşe Abla'nın kocası, anlattığına göre, her şeyi bilen tipik bir horozdur. Yalnız koca, herhalde Ayşe'nin geçmişini kurcalamaktadır, Ayşe'ye göre "kime ne faydası varsa?". Zeynep, "sen de (içki) alma" dese de, Ayşe'nin kocası gene bir yerlerden bulup içmektedir. Çocuklar ve Ayşe "köpekler gibi" çalışmakta, kocası anca içmektedir. Sıra Zeynep ve kırılan kapısına gelir. Zeynep, Remzi'nin iple tuttuğunu öylece durduğunu söyler. "Bıraktı yani öylece?", der Ayşe. Öyle ya, Remzi Kudret'e horozlanmasa kapı ve kilidi yerli yerinde duracaktı. Neyse, sabah Ayşe gelirken bir kuyruk görmüştür. Muhtemelen bir fabrikaya işçi aranıyordur. Gidip bir bakmasını söyler. Zeynep, çok az parası kaldığını söyler. Kapanan Temiz Mandıra'da kuyruk olmuştur. Mandıralar, dükkânlar kapanmaktadır. Zeynep yarın sabah gidip bakacaktır. Belki "yevmiyesi de iyidir" derken, gözü yerde, gene umut-umutsuzluk arasında salınır vaziyettedir: "Valla köpekler gibi çalışacağım bir iş olsa".

O gün de noktalanmış, Gülçin yerde, Zeynep'in Annesi kanepede uykuya dalmışlardır. İlk kez Zeynep, televizyona bakmanın dışında dikkatli bir izleme halindedir. Normalde televizyon Annesi ve Gülçin'in izlediği sırada, Zeynep hiç onların yanında görünmez: Yemek yenmiyor ya da kahvaltı yapılmıyorsa. O anlarda Zeynep sürekli mutfağa kaçmakta ve orada zaman geçirmektedir. Karanlığı televizyon aydınlatır. Muhtemelen bu eski bir Türk filmidir.

1980'ler, Türkiye'de olduğu gibi en başta dünyanın hızlanmaya, hızının artmaya başladığı neoliberal yıllardır. O dönemde klavye adı verilen tuşlu çalgılar da dijitalleşmeye başlamıştır. Klasikler ve de klasikçiler de bu düzende yer almıştır. Onlardan biri de, Amerikalı caz piyanisti Herbie Hancock'tır. 1983 yılında çıkardığı ve video klibiyle de ünlene *Rockit* (Hancock, 1983) adlı parça, 1980'lerin her alandaki hızlı dönüşümünün bir görünümüdür. Parçanın "video klibi" (Godley ve Creme, 1984) esasında oldukça eleştireldir. Bir evin odalarında plastik kuklalar, onları oynatan metal kollar güdümünde müzikle dans etmekte, yatakta uyumakta, etrafta dolaşmaktadır. Tek

canlı insan, klavyenin tuşlarına basarak müziğini icra eden Hancock'tır. Ancak o da sadece bir televizyon ekranında görüldüğünden, o da canlı değildir. Bu sahnede de Hancock'ın ayrı bir noktaya taşıdığı ve o yılların tonalitesini yansıtan daha sade bir müzik eşliğinde, Zeynep'in dışında, Tarlabası'ndaki evlerin pencerelerine kesmeler yaparak dolaşırız. Hayatın hızlı ritmi müzikle verilirken, her pencerenin ardında çalışan bir televizyonla o ritim, sanki o anlık düşmektedir. İçerideki insanlar görülmez. Belki de yoklardır, ya da kuklalar gibi canlı değillerdir. Televizyonlar kendi kendilerine çalışır gibi görünmektedir. Neyse ki bir evdeki canlı hayatı göze çarpar. Bir genç kız ve küçük bir kardeşi evin içinde gezinmektedir. Duvarı, o yıllarda artık Türkiye özelinde patlama yapan ve her eve girmeye başlayan plazma-lcd televizyon asılıdır. Genl planda göz göz, hücre hücre ya da zerre zerre sarı ya da beyaz floresan lambalarla aydınlatılmış odaların pencereleri önümüzdedir. Daha genel planda hücreler-zerreler çoğalır. Müziğin bu anında, dijital yolla oluşturulmuş tek ses yapay yaylılarla zirveye ulaşılır. Eleştirel ve belgesel bir andır bu.

Ertesi sabah Zeynep, Ayşe'nin kapısında kuyruk olduğunu söylediği kapatılan mandıraya doğru yol almaktadır. Yaklaştığı kalabalıktan bir kadının iş başvurusu yapma isteği duyulur. Yine bir horoz, tecrübesi olup olmadığını sorar. Kadınlar-tavuklar zerre zerre toplanmış, sıraya girmiştir. Kadının deneyimi vardır ancak başka yerdedir. Listeye adı yazılır. Zeynep kapıdan girerken, kapıdaki horoz tarafından durdurulur: “Şşş, nereye gidiyorsun?”. Zeynep bir bakacaktır ancak, şöyle sıraya geçmesi, çünkü sıradan alındığı söylenir. Bir an sıranın sonu gelmez sanırız, ancak yine de uzun bir sıradır bu.

Sona geçer Zeynep. Sıra “Zeynep Sönmez”e gelir. İşle ilgili bir bilgisinin olup olmadığı, ne iş yaptığı, tekstille ilgili bir tecrübesinin olup olmadığı sorulur. Ütü ve yıkamada çalışmıştır. Trakya'da bir fabrikaya gideceklerdir. Sabah saat 7'de otobüs kalkacaktır. Üç-beş parça elbise alması yeterlidir. Zeynep “günlük ne kadar?” diye sorar. Aldığı yanıt hoşuna gitmez ancak razı olduğunu anlarız. Haftalık 90 lira verilecektir. Hemen yukarıda, 2011'in ikinci altı aylık dönemi itibarıyla aylık asgari ücretin net, “658,95” lira olduğunu belirtmiştik. Haftanın altı günü çalışılan bir yerde, haftalık ücret ise, aşağı yukarı 164 liraya denk gelmektedir. Yarısı 82 lira yaparken, Zeynep'e verilecek olan ise, işverenden “Allah razı olsun”, bunun yuvarlanmış hali olarak, “bereket versin”, 90 liradır. Sanki bu hesap Zeynep'in de kafasından geçerken, adam çıkışı: “İstiyor musun istemiyor musun, hadi kızım bir şey söyle, bu kadar insan

bekliyor sırada”. Adını ve soyadını bir kez daha yineler, adı yazılır. Sanki pazarlık yapmaya hazırlanıyordur ancak adam, hadi çekerek Zeynep’e yolu gösterir: “İyi tamam canım!”.

Öte yandan filmin bu anı, kentlerin neoliberal politikalarla sanayisizleştirilmesinin de bir görünümünü sunar. Fenomen haline gelmiş Amerikalı akıllı cep telefonu üreticisinin, Çin’de işbirliği yaptığı ve fabrikasındaki işçi intiharlarıyla gündeme gelen firmanın bir fabrikası da Tekirdağ’da bulunmaktadır. Dolayısıyla “istihdam peşinde koşan ve yaşaması için gereken asgari bir ücret arayışı içinde olan emekçi, sermaye nereye akarsa oraya gitmeye zorlanır" (Harvey, 1982/2015a, s. 603). Zeynep’in de bu akış karşısında gücü yoktur. İşçinin emek piyasasındaki ya da serbest piyasadaki özgürlüğü, sermayenin özgürlüğüne indirgenmiştir.

Bir akşam yemek varsa öbür akşam olmayan lokantada, herhalde kilidi de kırmış olmanın borcuyla Remzi, üç sefer tasını da ağzına kadar doldurduğunu, coşkuyla anlatır. Taslarda yer bırakmamıştır. Evdekilerden önce, icraatının halini hatrını sorar: “Eee abla kapı nasıl, sağlam mı?” “İyi işte canım tutuyor” diye cevap verir Zeynep. Esas mesele ve de müjde Zeynep’in fabrikada iş bulmuş olmasıdır. Remzi, heyecanla nerede olduğunu sorar. Belediyeye girene kadar idarelik, Trakya’da kalmalı bir iş, olduğunu söyler. Kaç para verdiklerini soran Remzi’ye burun bükerek 90 diyecektir. Remzi iyice heyecanlanır ve günlük mü diye atılır ancak haftalıktır. Remzi yine usulca arkasına doğru çekilir. Sesi düşer, şöyle bir lokantanın içine doğru bakar. Kendininkinden daha iyi olduğunu söyler. Peki Remzi’nin, Annesi ve Gülçin ne olacaktır sorusuna yanıt yine Remzi’dir. Zeynep, yokluğunda 3-4 gece onlarda kalmasını ve ikisine bakmasını ister. Zeynep’in yarın gittiğini öğrenince bir bahane uyduracak gibi olur ancak yarın akşam Zeynep’lere gideceğini söyler. Zeynep’e pek güven vermez. Aklının hep burada olacağını, onlara sahip çıkmasını bastırır Zeynep. Remzi’nin yine palavracı hali mi nüksetmiştir bilinmez. Zira “başım üstüne abla” dedikten sonra inceden bir yutkunur.

Remzi’nin makaralardan yaptığı müthiş düzen(ek) tıklar tıklar çalışır ve Zeynep içeri girer. Anahtarla geldiği günlerde kızına seslenmeyen Annesi, Zeynep diye seslenmek durumundadır. Neticede Remzi’ye göre eskisinden sağlam olsa da, bildik anlamda bir kapı kilidi değildir bu mekanizma. Remzi’nin ağzına kadar yemek doldurduğu sefer

taslarıyla eve dönen Zeynep'in karşısında, Annesi de makarna yaptığını söyler. Annesi üçlü kanepenin üstünde ayaklarını uzatmış Gülçin'in yanında bohça yapmaktadır. Yine çerçeve içinde kapının çerçevesiyle bir diğer çerçeve üçlü bir aradadır. Tekli koltuğa yavaşça tüneyen Zeynep, "Bir iş görüşmesine gittim" dediği anda, Annesi başını kaldırır ve sevinçle "Belediye mi?" der. Öyle ya, Zeynep "iş görüşmesine"(!) gitmiştir. Zeynep, bir kabahat işlemişçesine bir fabrika olduğunu söyler. Yavaş yavaş açılır detaylar. Belediyeye girene kadar, Trakya'da idarelik bir iştir bu. Git-gel yol ne olacaktır? İş kalmalıdır ancak Annesi anlamamıştır. Zeynep'e göre 3-4 gün orada kalacaktır. Annesi'nin suratı düşer. Remzi kalmaya gelecektir. Ne yapsın ki Zeynep, bunu bulabildiğini söyler, duyduklarını beğenmeyen Annesi'ne: "Tamam kızım bir şey demedim". Karşılıklı yakın planlardan sonra yine genel, çerçeve içinde çerçeveye geçeriz. Zeynep yemeği ısıtmak üzere doğrulur. Gitmeden önce son gece, yine televizyon karanlık odayı aydınlatırken, Zeynep, Gülçin'in üstünü örter. Kendi de bu kez bir eli başının altında televizyona bakar. Endişelidir. Binalar arasına gerilmiş sarı renk bir sokak lambasıyla birlikte kamera da sallanmaktadır. Yıldızlar, birer zerre gibi arkada seçilir. Televizyondaki erkek sesi, "seni bulduğuma sevindim" der. Karşısında bir kadın "hı" derken buna pek inanmamıştır.

Eski bir otobüsün önünde kadınlar ve biraz da erkekler toplanmış beklemektedir. Teker teker yoklama alınır. Adı okunan otobüse biner. Toplama kampıdır sanki gidilen yer. Gerçi kentin gündelik hayatı da bundan farklı değildir. Her sabah işe giderken ya da filmin ilk sahnesinde kovulan Zeynep'in diğer herkes gibi otobüs sırasında beklemesi, yoklama alınma hariç, adına toplu taşıma denmesinden mütevellit, yine bir toplanma-toplaşma ritüeli değil midir? Yüksek sesle yoklama alınmasa da, artık birçok kentte akıllı kart uygulamalarıyla, otobüste kartınızı okuttuğunuzda, kartınızdaki bakiyenizdir yoklama. Kaçak kullanıma karşı, kart okunduğu anda, cinsiyetiniz, öğrenci ya da öğretmen olup olmadığınız, engelli-basın-serbest ve 62 ya da 65 yaş üstü olup olmadığınız karşılığını veren kiosk cihazlarıyla yoklamadır, modern yoklama teknikleri. Zeynep de otobüste bir cam kenarında yerini alır. Yoklamayı alan, yolculuğun dört saat süreceğini, 10 dakika tuvalet molasından sonra, fabrikaya varıldığında herkesin tek sıra dizilmesini buyuracaktır. Zeynep'in bu ana kadar karşılaştığı tüm adamlar gibi bu adam da oldukça kabadır. Zaten Zeynep'ilk gün "şşş" diye çağırdan da bu adamdır.

Zeynep derin bir nefes çeker. Otobüsün camından yollar görünürken, filmin "Umut"

adlı ana teması da yolculuğa eşlik eder. Ortam sıcaktır, yakın planda Zeynep üstündekini çıkarır. Neyse ki mevcut kadar insan vardır. Ayakta yolcu ve istifleme yapılmamıştır. Otobüsün camından önce bir elektrik trafosu görülür. Yakın planda Zeynep düşünceli, pencerenin önünde araçlar akmaktadır. Sonrasında bir tepenin üstünde kurulu, belki bir köy, gözlerinin önünden geçmektedir. Aniden köyden başını çevirir. Genel planda otobüsün içinde kadınlar ve en önde şoförün arkasında yoklamayı alan adam oturmaktadır. Hâlâ biraz kalmış, tarlalar da çerçeveye girer ve ardından uyuyan, otobüsün penceresinden endişeyle bakan kadınlar görülür. Kimisi omuz omuza vermiş, kimisi de otobüsün camına kafayı koymuş ağzı açık uyumaktadır. Bir avuç erkek de aynı durumdadır. Tam anlamıyla bir kadın ve de feminist bir kadın diyemeyiz bu filme belki ancak odakta kadın vardır. Nitekim insan ve çevre manzaralarından sonra uyumakta olan Zeynep’le “Umut” müziği de, yolculuk da sonlanır.

Otobüsün ön camından fabrikanın dar yollarında ilerledikleri görülür. Artık hepsi uyanmış etrafına bakınmaktadır.

Yoklamayı alan adamın Mümtaz (Cemal Baykal) olduğunu, elini sıktığı Amir’den (Sencar Sağdıç) öğreniriz. Amir sözü alır: “Daha önce fabrikada çalışanlar, sağ tarafa”. Aynı kaba tutum burada da sürmektedir. Amir adını okuduklarının ise diğer tarafa geçmesini duyurur. Zeynep de o gruptadır. Mümtaz’a “G-4’e götürüp yerleştir” der. Zeynep’in girdiği yerde, yine zerrelere belgindir. Yerlere gelişigüzel atılmış ve Remzi’nin kapı kilidi yaptığı ip makaralarıyla kıyaslanmayacak ölçekte, insan boyunu aşan ip makaralarının aralarından tek sıra geçerler. G-4 denilen yatakhane gelirler. Yerlerde yer yataklarının da ötesinde döşekler serilidir. İzbe, kuytu ya da benzer bir sıfat bu yer için hafif kalacaktır. Yatakhane demek de zordur bura için. Belki klasik çelik dolaplardan ötürü bu sıfatı alabilir. Havadaki zerrelere daha da yoğunlaşır. Mümtaz, döşeklerin üzerine çantalarını bırakmalarını yoksa, yerlerini kaybedeceklerini söyler. Mümtaz komutlara devam eder: “Banyo-tuvalet karşıda-ortak! Temiz temiz kullanın”. Temizlik bu mekânda, hoş bir sada olarak çınlar. Kadınlar üstlerindeki çıkarırken, Mümtaz hemen yerleşip öğle yemeğini yetişmelerini söyler. Zeynep doğrular ve şöyle bir etrafı inceler. Nereye düşmüştür?

Fabrikanın gürültüsü her ortam değişikliğinde biraz daha artar. Zeynep fabrikanın derinliklerine doğru adım adım ilerlemektedir. Muşambalarla ayrılmış bir yerde masalar

sıralanmıştır. Herhalde bu bölüm, yemekhane olmalıdır. Filmin açılışında olduğu gibi burada da çelik tabldot tepsilerinden birini alarak sıraya geçer Zeynep: “Bugün gelenlerden misin?” der, arkasındaki bir kadın. Hoşgeldin diye karşılayan kadın, koğunu sorar. Kadın da aynı koğuşta. Zeynep’in kovulduğu fabrikada yemekler buraya göre bol kepeçdir. Burada çorba kepeçenin yarısıyla verilir, ana yemek ise ucundan. Boş bulduğu masaya oturur Zeynep. Kadın da karşısına oturur, ne zaman döneceklerini sorsa da, Zeynep emin değildir. Dört gün demişlerdir ancak belli değildir. Nitekim kadın, bir aydır oradadır. Yani haftalık gidiş-geliş de mümkün değil gibidir. Kadın hiddetlenir. Aynı hiddetle arka masaya yönelerek, kadınların bardakları neden sakladıklarını sorar, gözü dönmüş bir halde iki bardağı kaptığı gibi masaya döner.

Bardakları doldururken, Zeynep’in aklı yevmiyelerin zamanında verilir verilmediğidir. Kadın hiç şaşmaz olduğunu söyler. Zeynep rahatlar. Zaten az veriyorlardır, en azından o da vaktindedir. Kadın Zeynep’in de anlam veremediği bir biçimde işyerini savunur. Öyledir ama Zeynep orayı sevecektir. Uzunca bir sessizlikten sonra Zeynep, ortamın çok titrediğini söyler. Yemekten sonra Amir’in odasında ya da fabrikanın bir köşesindeki masasının önünde Zeynep’in de aralarında olduğu bir grup kadın toplanmıştır. Mümtaz da oradadır. Bunlar hiçbir şekilde kalifiye olmayanlardır. Bunlara verilecek işler belirlenir. Amir, tek tek sorar ama cevaplar yoktur. Bir soru da Mümtaz’a gelir: “E ne boka getirdiniz oğlum bunları buraya?”. Kadınlardan biri daha önce makinede çalışmıştır. Onlar makineye, bir kısmı sarmaya ve poşetlemeye, Zeynep’in de içinde bulunduğu geriye kalanlar ise tartıya gönderilir. Gürültülü makinelerin arasından Mümtaz’ı tek sıra takip ederler. Mümtaz, gösterdiği poşetleri tartıda tarttıktan sonra üzerlerine kilolarını yazmalarını ve yine tek sıra dizmelerini tembihler. Akşama kadar hepsi bitecektir. Zeynep, kolları sıvar ve işe koyulur. Ağırlıkları karşısında adeta beli bükülmüştür.

Gün biter, Zeynep bir şeyler diker. İlk tanıştığı Kadın, geç yatmamasını söyler. Kafayı yastığa vuran Zeynep’in tam karşısındaki çelik dolabın altında bir fare belirir. Zeynep sıçrar, ancak etrafındaki kadınların ya umurunda değildir ya da farkında değildir. Belki de Zeynep’e öyle gelmiştir. Bir dolabın altına, bir de kafayı bir kez daha vuracağı yastığa tereddütle bakar ve yavaşça başını yastığa koyar.

Herkes yatmıştır. Koğuşun kapısı yavaşça açılır: Zeynep’in gözleri de. Zaten

uyumadığını düşünmek zor değildir. Mümtaz “şşş kalk” diyerek bir-iki kadını uyandırır. Zeynep’in onları izlediğini farketmezler.

Sabah, tıpkı askeri bir koğuştaki olduğu gibi, çelik dolaplara vurularak kadınları kaldırılır. Kadınlar pek oralı olmaz. Dolaba inen yumruklar şiddetlenir. Bu, Mümtaz gibi diğer işçibaşı Taner’dir (Tevfik Erman Kutlu). Makinelerin ritmik ve birbirine karışan sesleri her yanı kaplamıştır. Zeynep, Ayşe’ye söylediği şekliyle köpek gibi çalışmaktadır. İp eğirme makineleri dört bir yandadır. Gürültüden hiçbir şey duyulmaz. Burası her şeyiyle gerçek bir fabrikadır. Küçük pencerelerden içeri süzülen bir tutam ışıkla, havadaki dev zerreler, daha da belirgin hale gelir.

Değerlenme süreci açısından bakıldığında, değişmez sermaye, yani üretim araçları, yalnızca, emeği ve emeğin her zerresi ile birlikte onunla orantılı bir artık emeği yutmak için vardır. Değişmez sermaye bu işi yapmadığı sürece, sadece var olması bile kapitalist için negatif bir kayıptır; çünkü, atıl kaldığı zaman boyunca yararsız bir sermaye yatırımını temsil eder; bunun yanında, işe verilen ara, işe yeniden başlanması için ek bir harcamayı gerekli kılar kılmaz, bu kayıp pozitif bir kayıp haline gelir (Marx, 1968/2011, s. 251).

Nitekim yemekhanede ikinci gün artık Zeynep, ilk güne göre daha iştahlıdır. Solunda, karşıda, Mümtaz bir masada kadınlarla oldukça samimi bir sohbet içindedir. Bir işçibaşı daha vardır. Zeynep aceleyle kalkar. Kadın’a rastlar. Telefon etmesi gerekir Zeynep’in. Yardımcı amirin odasındaki telefonu kullanabileceğini söyler. Esasında Zeynep, Kadın’ın telefonunu kullanmak istemektedir. Kadın kontörü olduğunu söyleyerek telefonunu çıkarır. Daha sessiz bir yere gider. Lokantayı arar, Remzi’yi sorar. Ardından Remzi’den durumları öğrenir. Bir kumaş yığının üstünde düşünürken Kadın elinde bir çayla gelir. Zeynep, yine verilen paranın azlığından yakınıyor. Kadın, maalesef bir gerçeği ortaya döker: “Ne yapacaksın. Yarısını bile verseler herkes çalışır”.

İşçi sınıfının bölünmesi ve parçalanması süreçlerinin en önemli etkenlerinden biridir bu durum. Bir yerde grev varsa, mutlaka orada grev kırıcılar da olacaktır. Grev kırıcılar olmasa bile, kapitalist ilişkilerin asli unsurlarından biri olan, yedek sanayi ordusu, toplu işten çıkarmalar sonunda bir yerlerde hazır durumdadır. Kadın arkadakilerden yine iki su bardağını kaptığı gibi bir haşinlikle sigara ister. Sanki oralar ondan soruluyor gibi bir havası vardır. Zeynep’e karşı ise oldukça naziktir. Zeynep durmaz, dün gece yatakhane gördüğü fareden bahseder. Abla da ilk başta öyle iğrenmiş, ancak duruma alışmıştır. Koşullar budur. Belki her seferinde biraz daha eksik; ancak fazla değil. Yine

de çözüm vardır. Öbür bölüm dediği yerde haftalık 30 lira daha fazladır. Kadın geçecektir. Zeynep nereye başvurulacağını sorar ama başvuru kolay değildir. İşçibaşları ile tanışmak icap etmektedir. Bu akşam birlikte gideceklerini söyler.

Bir önceki gecenin aksine, Zeynep'te fare-mare korkusu kalmamıştır. Belki kendi evinde bile uyumadığı bir biçimde ölü gibi uyumaktadır. Bir el “Zeynep” diye dürter. Kadın, zorlar ama Zeynep çok yorulduğunu söyler. Kalkmaya niyeti yoktur. Ne yorulmasından bahsetmektedir. Sonunda, 30 lira olabilecek bir piyango onları beklemektedir. Neticede “bu da bir iş”tir. “Bu”dan kasıt nedir şimdilik bilinmez. Zeynep zar-zor doğrulur. Amir, Mümtaz ve Taner, bir grup kadınla, öğlen yemekhane olarak kullanılan alanda bir masada toplanmışlardır. Diğer masaların üstünde ters çevrilmiş vaziyette sandalyeler sıralanmıştır. Masa içki ve mezelerle doludur. Diğer Amir, Kadın'a “otur Seniha” (Özay Fecht) der. Seniha'nın başındaki ipeksi, kırmızı-pembe ve hamile kadınlara özgü bandana ilgi çekicidir. Bunu az önce, masaya yaklaşırken ağır ağır yürüdükleri sırada kafasına takmıştır. Ortamın karanlığında anlaşılamayan bandana, masaya oturduğu anda ilk dikkat çeken detaydır. Bu, onu erkeklerin gözünde daha çekici kılacak bir detaydır.

Zeynep içki teklifini reddeder. Seniha içecektir. Amir ve diğer işçibaşları hiç olmadıkları kadar nazik ve kibar bir görünümündedir. Amir, Zeynep'e durumunu sorar. Seniha, Zeynep'in orayı sevdiğini söyler; Zeynep de alıştığını. Bir başka genel planda, Amir'in içki masasının arkasındaki muşambanın ardında bir erkek, arkasında bir kadın ağır ağır yol almakta, gölgeleri muşambanın üstüne düşmektedir. Nedendir bilinmez, Seniha yeni bir grup olup olmadığını sorar. Esasında oralar ondan soruluyoru gibi bir tavır içinde olduğunu söylemiştik. Seniha hakkını verir. Mümtaz, iş konuşmanın gereksizliğiyle herkesi kadehleri tokuşturmaya davet eder.

Yakın planda Zeynep, gördüklerinden hiç hoşlanmaz. Amir, Zeynep'le hususi ilgilenmeye başlar. Ona, İstanbul'u çok iyi bildiğini, oralarda çok çalıştığı söyler. Zeynep, İstanbul'da pek iş kalmadığından dem vurur. Amir, kentlere dönük sanayisizleştirme operasyonlarını açık edererek, artık sektörün buralara (Trakya) kaydığını ifade eder. Artık İstanbul, bir hizmet sektörü yığınınından ibarettir. Amir, Mümtaz'a, hanımlara yeni çarşaplardan vermesini ister. Yatacaklardır mis gibi. Fakat bunun bedeli ne olabilir? Mümtaz, Zeynep'e gelip seçebileceğini söyler. Seniha, “git



kap iki tane hadi” diyerek onu yüreklendirir, ama ne için? Arkadaki muşambanın bir yerinden geçerler.

Zeynep şimdi iki yanı muşamba bir koridorda-yolda ilerlemektedir. Etraf loş, belki de romantiktir. Gördükleri hoşuna gitmeyecektir. Muşambalardan göz göz odalarda, yerlerde kadınlar ve erkekler sarmaş dolaş bir haldedir. Seniha'nın 30 lira daha fazla verildiğini söylediği, öbür taraf burasıdır. Mümtaz, bunlar çiçekli temiz dediği çarşafı uzatır. Zeynep tavizsizdir. Ancak Mümtaz ödemeyi yapmıştır. Zeynep hızla masaya döner. Seniha'ya çarşafı uzatır. Yorgun olduğunu söyleyerek ayrılmak ister. Arkasından masaya dönen Mümtaz, daha yeni geldiğini söyleyerek kalmasını ister. Mümtaz, Zeynep'i geçirmek ister, Zeynep yok dese de Amir, Mümtaz'a yalnız bırakmamasını ister. Mümtaz ödemeyi yapmıştır, Zeynep de çarşafını Seniha'ya bırakmıştır ama Mümtaz vazgeçmez. Zeynep'i takibe başlar. Masaların üstünde ters çevrilmiş ve adete demir parmaklıkları andıran sandalyelerin arasından geçip ağır ağır gitmeye başlar Zeynep. Bir boşlukta Mümtaz, Zeynep'in üstüne çullanır. Zeynep direnir ve bağırır. Mümtaz daha fazla üstüne gidemez. Zeynep koşarak uzaklaşırken burnu bir kez daha kanamaya başlar.

Koğuşa döner ve battaniyeye sıkıca sarılır. Nefes alışverişleri sakinleşir. Burnunu sildiği peçeteyi yumruğunun içinde sıkı sıkı sarar. Öfkesi ve korkusu dinmeye başlar. Titremekte olan kamera da durulmaya başlar. Bir uğultuyu andıran tek ses bir müzik/efekt de alçalır. Daha önce gördüğü fare hemen bir yanındaki yatağın yastığına tırmanmaktadır. Belki de Zeynep ilk kez bir fareyle bu denli yakınlaşmıştır. Ancak o fare ona ne yapabilir ki? Yüzünde ne ufak bir korku ifadesi yoktur. Herhalde Seniha'nın ilk başta iğrenip alıştığı şey bu olsa gerektir. Ancak Seniha gibi Zeynep, temiz çarşaf karşılığında işçibaşlarıyla yatmaya alışmayacaktır. Zeynep, belediyeye girebilme şartında olduğu gibi, fabrikada da rüşvetin fuhuş biçimiyle karşı karşıyadır. Kimbilir, Ayşe Ablasının konuşacağı Sedat'ın isteyeceği rüşvet de benzer bir biçimdir.

Nitekim, Ayşe Abla'nın bir gün, içip içip sapıttığından dem vurduğu kocasıyla ilgili Zeynep'e anlattıklarının ana eksenini, etraftakilerin Ayşe hakkındaki dedikoduları ve kocasının sürekli geçmişi deşmesidir. Belki Ayşe de, Sedat'a benzer bir rüşvet vererek belediyede işe girmiş olabilir. Zeynep'e ilk kez ve doğrudan “kendini sat banane” diyen ev sahibi Kudret'tir. Etrafındaki kadınlar ise bunu (Ayşe'nin rüşvet imasında da fuhuş

olduğunu varsayarsak) dolaylı yoldan yapmaktadır. Annesi, Zeynep'i belediye için çaba göstermemekle suçlarken, Ayşe Abla rüşvet imasında bulunur; ancak bunun mahiyeti bilinmez. Seniha'nın iması Zeynep için büyük bir tehlike olmuştur.

İş gününün, doğal gündüz sınırlarını aşıp geceye doğru uzatılması, yalnızca geçici bir etkide bulunur ve canlı emeğe duyulan vampir susuzluğunu pek az giderir. Bundan dolayı, günün 24 saatinde emeğe el koymak, kapitalist üretiminin temel dürtüsüdür. Ama bu fiziksel bakımdan imkansız olduğundan, yani aynı emek gücü gece ve gündüz devamlı olarak yutulamayacağından, bu fiziksel engeli aşmak için, gündüz kullanılan emek gücü ile gece kullanılan emek gücünü değişimli olarak kullanmak gerekir. Değiştirme çeşitli şekillerde olabilir (...) (Marx, 1968/2011, s. 251-252).

Marx vardiya sisteminden bahsetmekte, devamında değiştirme yöntemleri açmaktadır. Ancak o yöntemlerin arasında, Trakya'daki bu fabrikada süregelen değiştirme/vardiya yöntemi yoktur. Herhalde Marx'ın döneminde henüz fuhuş, bir vardiya yöntemi olarak ortaya çıkmamıştır. Hem bu yöntemde günün neredeyse günün 24 saatinde emeğe, emek gücüne ve bedene el koymak da mümkün görünmekte olduğundan, oldukça kârlı bir yöntem olarak kapitalistin hesabına yazılmaktadır. Neyse ki her gece farklı kadınlar seçildiğinden, gündüz ile gece arasında olmasa da, geceden geceye kullanılan emek gücünün değiştirilmesi, bedenlerin dinlendirilmesi mümkün olabilmektedir. Neticede Seniha'nın koğuştaki kalkmak istemeyen Zeynep'e söylediği gibi, bu da bir gece vardiyası olarak bir iştir. Zeynep telefon ettiği sırada onu gecenin sonunu nasıl getireceklerine dair sıkıştıran Mümtaz'a, "başı-sonu yok" diye cevap veren Zeynep'e Mümtaz'ın cevabında olduğu gibi, bu işler (gece vardiyası) başı sonu olsun diye yapılmaz. Bu da işin bir parçası ve bir vardiya modelidir.

Çalan zil, sabah vardiyasını haber verir. Makineler büyük bir gürültüyle çalışmaya başlar. Bir zincir kopacak gibi gerildiğinde, zerrelere zincirden etrafa saçılır. Zeynep gibi zincir de epey gerilmiştir ve güne de öyle başlayacaktır. Hiçbir şey olmamış gibi, "köpek gibi" mesaisine devam eder. Karşıda makinelerin arasında, Mümtaz ve Amir koyu bir sohbettedir. Zeynep bir süre onları izler-kontrol eder. Mümtaz'da ona karşı şimdilik bir hareket yoktur. Yine hiçbir şey olmamış gibi, öğle yemeğinde Seniha'nın masasına oturur. Afiyet olsun karşılık, Seniha'nın sorusu gece neden kalmadığıdır. İşçibaşı koridorda üstüne gelmiştir. Zeynep de biraz yakın davranmalıdır: "Ne olmuş yani?". Bu, Seniha'nın Zeynep'e karşı nezaketi bir nebze olsun bıraktığı andır. Evden uzaktır, neticede kim Zeynep'i görebilir ki Seniha'ya göre. Zeynep yapamayacağını

söyler. Zeynep telefonunu bir kere daha ister ama Seniha'nın da bu kez kontörü az kalmıştır. Farelere alıştığını söylerken, Seniha'nın da hiçbir şeye alışmadığı belli olmuştur. Aynı durum ve şartlarda Zeynep'in kendini fuhuştan uzak tutması Seniha ve buna razı olan diğerlerine hakarettir. Öte yandan filmin açılışında Zeynep, topluca patronla konuşmayı planlayan kadınlarla aynı şekilde görünmemek için bir bakıma onları dışlayıp/kendini soyutlamış ancak onlarla birlikte yaka-paça kovulmuştu. Burada ise Seniha tarafından dışlanmıştır.

Dışlansa da Zeynep uyanış halindedir. Bu tavra çok da bozulmaz. Kaşığındakileri iştah ve de hırsıyla midesine indirir. Bu işe kesinlikle ihtiyacı vardır. Verili koşullar budur. Ancak o koşullar altında kendi seçimleri doğrultusunda kendi tarihini de yazacaktır. Daha da ileriye gider. Mümtaz'ın odasında-köşesinde belirir, Amir'i sorar. Yoktur. Telefon açacaktır. Mümtaz, kocasına mı diye merak eder. Eve diye yanıtlar. Mümtaz izin verir. Zeynep telefonlar uğraşırken, tepeden tırnağa onu süzüp, sakallarını sıvazlamaktadır. Zeynep'in aradığı yer cevap vermez. Aynı ya da başka bir numarayı çevirirken, Mümtaz, gecenin ne zaman devam edeceğini sorar. Zeynep için “devamı da sonu yok”tur. Tek derdi işidir. Mümtaz sayıklar ancak Zeynep, telefon açılmadıkça endişelenmektedir. Sonunda Remzi'ye ulaşır. Haberler kötüdür. Remzi'den eve doktor geldiğini ve Gülçin'den kan alındığı haberini alır. Bu büyük bir ihtimalle ev sahibi Kudret'in işidir. Remzi'yi de, Zeynep'in Annesi'ni de kandırmayı başarmıştır. Makinelerin üstünde artık, kar tanesi büyüklüğünde zerrelere uçuşmaktadır. Eşyalarını toplar ve kendini yollara atar. Otostopla İstanbul'a döner. O haberi almasa, tacize uğradığı ve yine uğrayacağı, Mümtaz'ın tavırlarından belli olan o fabrikada daha ne kadar çalışacağı bilinmez. Ancak tacize rağmen, Seniha tarafından bir anda dışlandığının ilamına rağmen, kalıp çalışmaya dönük kararlı bir görünüm içinde olduğu kesindir. Öte yandan yevmiyesini de almamıştır.

Kamyonet yolculuğunun ardından, artık evdedir. Remzi'nin düzen(ek) çalışmaktadır. Adımını atar atmaz ilk sorusu, “Gülçin nerede” olmuştur. Annesi, sessiz olmasını söyler. Gülçin kanepede uyuyordur. Remzi, iyi demiştir; neden telaş yaptığını anlayamaz. Annesi yanılmamıştır. Zeynep'in evham yapacağını Remzi'ye de daha önce söylemiştir. Halbuki orasına-burasına baktıkları Gülçin'den biraz da kan almışlardır. Mahallede herkese gittiklerini söyleyen Annesi'ne Zeynep'in cevabı oldukça basittir: “Ya mahallede insan mı kaldı anne ya?”. Tarlabası'nın terkediliğinden, Annesi'nin

haberi yoktur. Kapı dışarı çıkmadığı anlaşılan birinin bu bilgiyi deneyimleden sahip olması da beklenemezdi. Remzi'nin derdi ise başkadır. Yapılan işlem için para almadıklarını müjdeler. Onu-bunu boşvermeleri kesindir. Zeynep bundan sonra kapıyı kimseye açmamalarını üstüne basa basa kafalarına vurur. Zeynep'in neden kapıyı dışarıdan kilitleyip anahtarı boynuna astığının altı bir kez daha net bir şekilde çizilmiş olur.

Daha önce banyo kazanına atılan odun parçaları ve ana-kız arasındaki konuşmadan Gülçin'in banyo yaptırıldığı imasının yerini bu kez gerçekten bir yıkanma alır. Zeynep, ağır ağır bastıra bastıra Gülçin'in başını sabunlamaktadır. Onunla birlikte ne olduğunu kestiremesek de, küçük kızın yıkanması gerektir. Bu bir arınmadır.

Banyonun kırık aynasının üzerindeki buğuyu eliyle siler. Zeynep ilk defa kendine bakar. Burnunu kontrol eder. Tam uzaklaşacakken daha dikkatli bir şekilde kendine yoğunlaşır. Uğultuyu andıran müzik, fabrikada eşyalarını toplarken ikinci kez belirmiş olduğu gibi, burada da üçüncü tekrarını yapar. Birincisi taciz anıydı. Zeynep bir karar aşamasında mıdır, bunu bir sonraki sahne söylecektir.

Ertesi sabah hızla yine başka bir Tarlabası yokuşunun merdiven kısmından telaşla inmektedir. Girişte bir Türk bayrağı asılı bir dükkândan içeri dalar. Tarlabası'nın göbeğindeki bu vatansever evlat Kudret'tir. Zeynep'in dükkâna bu ani dalışına, masada oturan Kudret de bir anlam veremez gibi görünmektedir. Bu Kudret'i üçüncü görüşümüzdür. Zeynep, Kudret'in çocuklara kadar göz diktiğini yüzünü vuran ve de insanlığını sorgulayan bir giriş yapar. Öfkeli-ağlamaklı, sesi de titremektedir. Öte yandan tıpkı fabrikadaki taciz sonrasında olduğu gibi, titreyen kamera değil Zeynep'in bedenidir. Kudret, Zeynep'in söylediklerine anlam veremez gibi görünürse de cevabı açıktır: “Onlardan çok var kızım. Olmadı yine yaparsın”.

Öyle ya; işçi sınıfını tanımlamak için kullanılan “proleterya” sözcüğü, Latince “proletarius”, yani “yavrulayan” sözcüğünden gelmez mi? Eagleton proleteryanın, eski çağlarda alt sınıflardan kadınları tanımlamak için kullanılan bir sözcük olduğunun altını çizer. Sözcük “devlete hizmet etmek için rahimlerinden başka sunacak hiçbir şeyleri olmayan çok yoksullar anlamına gelir. İktisadi yaşama hiçbir biçimde katkıda bulunamayacak kadar yoksun ve yoksul olan bu kadınlar işgücü olarak çocuk doğurmaktaydı.” (Eagleton, 2011/2011, s. 190) olarak açıklanır. Tam da Kudret'in

Zeynep'e verdiği cevabın karşılığı olan açıklamalardır bunlar. Eagleton, *Zerre*'de oluşan görünümü açmaya devam eder:

Proletarya, üretim sürecinin içindekilerden değil, dışındakilerin arasından çıkıp hayata başlıyordu. Ancak onların katlanmak zorunda oldukları çalışma koşulları, iri kayaların kınılmasından çok daha acılıydı. Bugün Üçüncü Dünya'nın çok kötü koşullardaki atölyelerinde ve tarım işçisi olarak çalışan tipik proletarya hâlâ kadındır. Victoria zamanında alt-orta sınıf erkeklerinin oluşturduğu beyaz-yakalı işçilerin yedeği, günümüzde genellikle vasıflı erkek işçilerden daha az ücret ödenen işçi sınıfı kadınlarıdır. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra ağır sanayinin öneminin azalmasıyla birlikte muazzam bir artış gösteren tezgâhtarlık ve sekreterlik işlerini de çoğunlukla kadınlar yapmaktadır. Marx'ın zamanında ücretli işçilerin içinde en büyük grup sanayi işçileri değil, çoğu kadın olan ev hizmetçileriydi (Eagleton, 2011/2011, s. 190-191)

Buna sinemanın ilk dönemlerinde, bikçi-dikiş arasında kurulan bağlantıyla, ilk kurgucuların kadınlar arasından seçildiğini de biz ekleyelim. Kudret'e verebilecek bir cevabı yoktur Zeynep'in. Zaten ayna karşısında, bir karar verdiği anlaşılır.

#### **4.2.4.6. Teslimiyet ya da yeni bir başlangıç (mı?)**

Zeynep “tamam” diyerek tamamen Kudret'e teslim olmuştur. Düzen(ek) Zeynep'in direnişini kırmıştır. Evde aynanın karşısında başlayan uğultu hâlâ devam etmektedir. Kudret yine anlam veremez. Belki de dün eve gelip Gülçin'den kan alınması, Kudret'in işi değildir. Zeynep, “tamam gidelim” diyebilir. Kudret bir yerleri arar. Necmi adında birine bugün orada olup olmadıklarını sorar. Çenesini sıkmakta olan Zeynep'in gözleri dolu doludur: “Üstüne para isterim”. Kudret, “vay uyanık” dercesine “olur” diyebilir ancak. Bir et düşkünü tacizci işbaşından kaçarak, başka bir et düşkünü; fakat bir et tacirine boyun eğmiştir.

Kudret'in arabasının arka koltuğundan, Zeynep'in ensesinin sağından çerçevelemiş vaziyette bomboş yolda ilerleriz. Boşluğu, soldan sağa doğru bir makas atarcasına, hızla Kudret'in arabasının önünde beliren, İstanbul Büyükşehir Belediyesi'ne ait cenaze nakil aracı doldurur. Adeta boş yola, jilet ya da bir neşter gibi soldan sağa bir çizik atıp geçip gitmiştir. Fakat Kudret'in aracının ön camının sağ köşesinde de, sanki bir süre asılı kalmıştır. Zeynep, belki de cenazesine gitmektedir: Bugün olmasa da mutlaka bir gün. Tam cenaze aracı belirdiğinde, aracı aslında görmeden, o da kafasını sağa çevirmiş ve uzaklara dalmıştır. Kudret ve Zeynep'in tam ortasında, arabanın ön camında tıkanmış yolu görürüz. Cenaze aracı da tıkanıklığın ortasında, sirenlerini çalarak kendine yol

açmaya çalışmaktadır. Ardından bir tünelden geçerler. Zeynep düşüncelidir.

Nihayet hastane koridorunda Kudret önde, Zeynep ardında, onu takip etmektedir. Bir hastayı basitçe muayene eden Doktor'un (Suat Oktay Şenocak) odasına girerler. Hasta olarak Zeynep'in detaylardan haberi yoktur Zeynep'in. Yakın planda bir kader mahkumu gibi bekler haldedir. "El Koyma ve İlk(el) Birikim" bahsinde tartıştığımız gibi, Kudret gibi "ekonomik ilk günah sahipleri" (Marx, 1968/2011, s. 686) zor kullanarak ya da kurdukları düzen(ek) aracılığıyla zenginlik biriktirirken, Zeynep gibi hemen yanibaşlarındakilerin ise "sonunda kendi derilerinden başka satacakları bir şey kalmadı" (Marx, 1968/2011, s. 686). Ya da:

Bir zamanlarının para sahibi şimdi kapitalist olarak önden gidiyor, emek gücü sahibi de onun işçisi olarak arkasından yürüyor; birinde anlam yüklü bir bıyık altından gülümseme ve iş yapma hevesi, diğesinde, kendi derisini pazara getirip de bunu yüzdürmekten başka bir şey beklemesine imkan olmayan bir kimsenin çekingenlik ve tutukluğu (Marx, 1968/2011, s.178).

Neyse ki, Kudret'te bıyık altından bir gülüş görmeyiz. Hatta odadan çıkıp koridorda yürümeye başladıklarında Zeynep, Doktor'un arkasında, Kudret'in önündedir. Cellatlarının, daha önce yukarılarda defalarca vurguladığımız gibi kan emicilerinin arasında, bugün olmasa bile cenazesine yürümektedir Zeynep. Loş ve çok daha puslu zerrelerle kaplı bir odada bir hemşire, Kudret'in hesabına Zeynep'in kanını emer. Damardaki iğneden süzülen kan, yavaş yavaş tüpü doldurur. Hemşire, tüpü masadaki diğerlerinin yanına bıraksa da, Doktor hususi olarak tüpü ister ve hemşireyi gönderir.

Zeynep süreci sorar. Kan önce yurtdışına gidecek ve nakil, doku testinden sonra belli olacaktır. Tüm mesele böbrektir. Kudret'le birlikte çıkarlar. Zeynep odada yalnızdır. Kafasını arkaya atar ve tavana gözünü diker. Odanın penceresinden süzülen ışık Zeynep'in yüzünü ve bedenini aydınlatır. Bu, yeni başlangıçların ışığı mıdır? Yoksa cenaze aracının Zeynep'in önünde geçip gitmesi ile beraber düşündüğümüzde, Zeynep'in muhtemel ölümünün ışığı mıdır? Zeynep için ölümün beyaz ışığı mı görünmektedir? Yakın planda başını sağa atan Zeynep şimdi bir ölü gibi de görünmektedir. Dışarıda yağmur yağarken, damlaların sesi odanın içindeki atmosferi giderek ölümün hüznüne çevirmiş haldedir. Kapı açılır ancak bir süre Zeynep, bir ölü gibi tepki vermez. Odaya dönen Kudret, sonuçlara göre birkaç gün yatabileceğini söyler. O anlık bir şeyler tutuşturur eline, paranın geri kalanı sonra halledilecektir.

Zeynep'i hastaneye arabasıyla götüren Kudret, biraz para verdikten sonra Zeynep'i hastanede bırakıp gitmiştir. Zeynep, bir kez daha metrobüste görülür. Ancak şimdi çok daha bitkindir, hatta bir ceset gibidir. Yeni İstanbul'un gökdelenleri, yeni yapılmakta olanların şantiye alanları; köprüler, geçitler, tüneller film şeridi gibi metrobüsün camından akar geçer. Aynı bitkinlikle izbe bir aralıktan geçer. Hemen kenardaki bir köpeğin ağzında bir et parçası vardır. Zeynep basamakları daha önce hiç olmadığı kadar zor tırmanır. O yokuşa ağzını verip zorla tırmanırken, köpeğin etle imtihanı ve iştahını yansıtan sesler sahnenin en temel belirleyenisidir.

Tavada bembeyaz pırıl pırıl tavuk göğüsleri kızarmaktadır. Zeynep kendi etinin parasıyla, eve et almıştır. İlk kez evde et piştiğine tanık oluruz. Sonrasında Zeynep pişen etleri, aynada kendini seyrettiği gibi seyretmeye başlar. Derin bir nefes de almıştır. Hep sonuna kadar açık mutfak perdesi, dışarı biraz gözükecek şekilde kapalıdır. O aralıktan dışarıya bakar Zeynep. Dışarıda havai fişekler patlıyordur. Zeynep mi kutlanıyordur? Mutfakta tek bir zerre yoktur.

Ertesi sabah, Ayşe Ablası'nın büfesine doğru yol alır. Bu kez Tarlabası'ndan geçişi yansımaz. Hava da oldukça güneşli ve pırıl pırıldır. Ayşe iki kez içeri davet etmesine rağmen, Zeynep geri çevirir. Vakit kaybetmek istemez. Ayşe'nin bahsettiği bulaşık işini sorar. Ayşe ise çalışmaya gittiği fabrikayı sorar. Zeynep parasının az ve karışık bir yer olduğundan bahsederek geçirir. Bulaşık işi de kaçmıştır. Belediyeyi sorar Zeynep. Bu kez rüşvet teklifi Zeynep'ten gelir. Biraz para gelecektir. Parayı nereden bulduğunu sorar Ayşe. Zeynep, topluca bohçaları satacağı yalanını uydurur. "İnşallah çıkar bir şeyler" diyebilir Ayşe. Netlik yine sağlanamaz ama Zeynep'in önceki dalıp gitmeleri yoktur. Tam tersi aceleyle uzaklaşır. Artık hiçbir şey durup bekleme ya da düşünme gibi bir tavır göstermez. Bir acelesi vardır. Bu, olası ölüme karşı, hayattaki son anları değerlendirmek istemenin acelesi mi, yoksa yeni başlangıçları mı?

Evet hava o gün pırıl pırıldır. Ancak bunun da ötesinde, sahne başında Zeynep ve Ayşe arasındaki tezgâh diyebileceğimiz alandaki ışık ve beyazlık göz alıcıdır. Öte yandan Zeynep, bu kez de gişe penceresi ile bir kez daha çerçevelenmiş, daha geride Ayşe ile duvar diyebileceğimiz alanla da bir kez daha çerçevelenmiştir. Zeynep'in kafasının üstünde (yanan ampül) görünen ilerideki trafik ışığı ise sürekli kırmızıyı göstermektedir. Zeynep'in tüm baş ve beden hareketlerine rağmen, kırmızı ışık sürekli görünmektedir.

Ayşe'nin bulaşık işini kaçırdığını söylediği ve Zeynep'in de belediyeden haber olup olmadığını sorduğu çekim ise, Ayşe'nin sağında, her ikisini de görecektir şekilde konumlanan açıyla yapıldıktan sonra, başlangıç çekimine geri dönülür. Ancak bu kez, Zeynep'in kafasının üstünde görülen trafik lambası artık görülmez. Bu, Ayşe'nin "inşallah çıkar bir şeyler" diyerek meseleyi yine belirsiz bıraktığı ana denk gelir. Çerçeveler iyice daralmıştır. Zeynep'in tepesindeki trafik lambasının yeşile dönüp dönmediğini bilemediğimiz gibi, halen kırmızı olup olmadığını da bilemeyiz. Hangisi olursa olsun, Ayşe'nin "inşallah" temennisiyle Zeynep'in görünümünde yine bir sıkışma ve daralma görünümüyle sahne noktalanır. Son not: İkilinin arasındaki alanın beyazlığı ve parlaklığının da bir ölçüde düşmüş olmasıdır. Hatta şimdi yüzündeki ışıkla, Zeynep'in hastaneden sonra bindiği metrobüsteki cesedi andıran görüntüsü sanki geri gelmiştir.

Yine Tarlabası Bulvarı'nda, Remzi'nin çalıştığı lokantanın önünde görülür. Remzi'yi içeride göremez. Remzi ara sokak tarafında meşrubat kasalarını dizmektedir. Zeynep'in az önceki görüntüsü dağılmış, yüzüne sanki yine bir renk gelmiştir. Kudret'in kapıyı kırdığı gece Remzi'den aldığı 20 lirayı, 30 lira olarak geri öder: Etinin parasıyla. Remzi itiraz etse de Zeynep ısrarla borcunu fazlasıyla öder; belki de faiziyle. Bir işe mi girdiğini sorar heyecanla ama; "işte" gibi geçiştiren kesik bir cevap alır Zeynep'ten. Remzi yine aynı heyecanla camiide birinin öldüğünü haber verir ama Zeynep pek oralı değildir. Hem bohçalarını da yanına almadığını söyler. Artık pek ilgilenmiyordur sanki, bohçalar ve ölümlerle. Belki de, oldukça yakınında olan ölümü ya da artık zaten çoktan ölmüş olduğu aklına gelir. Remzi'ye dua etmesini söyler ki, "şu belediye işi olsun". Rüşveti de bulmuştur, bulduğunu Ayşe'ye de söylemişti ancak işi yine dualara kalmıştır. Zeynep film boyunca hiç olmadığı kadar beyaz görülür. Remzi'den de "inşallahını" aldıktan sonra Bulvar'a doğru yönelir.

Tavanına kadar fayansla kaplı yeraltındaki bir mahseni andıran bir yerin tavanında metal bir kapak açılır. Kapağın açılmasıyla delikten bir ışık da süzülür. Delikten aşağıya inen demir merdivenden, önünde beyaz önlük asılı bir adam iner. Arkasından Zeynep de iner. Burası bir lokantanın mutfağıdır. Bulaşıklar dağ gibi yığılmıştır. Adam hemen başlayıp akşama kadar bitirmesini, öbür gün de saat 7'de orada olmasını söyler. Zeynep şu ana kadar karşılaştıklarını düşündüğünde, herhalde tam da kendine göre bir iş bulmuştur. Saçlarını toplar, kollarını sıvar, bir önlük takar ve işe girer. Tavandaki bir



pencereden ve oradan süzülen ışığa bakar. Solda iki-üç yapraklı henüz büyümeye başlayan bir çiçek de görülür. Süzülen ışık yine umudun mu ölümün mü, karar vermek zordur. Ancak hastanede kan verdiği, yine böyle yeraltında olduğu söylenebilecek odanın tavanından gelen ışık ve bu bulaşıkhaneye ya da mutfağın genel ışığı kıyaslandığında, mutfak çok daha aydınlıktır. Kan verdiği odada, tavandaki pencereden gelen ışık dışında ortalık kapkaranlıktır. Fakat ortam burada da pusludur. Yoksa Zeynep de, mutfağın penceresindeki küçük çiçek gibi büyümekte midir?

Yemek, kahvaltı ve bohça sarmak ya da Gülçin’le ilgilenmek dışında ilk defa Zeynep’i, Annesi ve Gülçin’le birlikte televizyon seyredirken görürüz. Gülçin zaten uyumuş, Annesi ise sızmak üzereyken, Zeynep pür dikkat televizyona bakmaktadır. Belki de sadece dalmıştır. Düşünmektedir: Belki yıldızları, belki yeni hayatını ya da belki de birinin dokusuyla uyduğu haberi gelecek böbreğini. Zeynep ilk kez ailesiyle birlikte hiçbir şey yapmadan televizyon izlerken görülür ama bildik açı değişmez. Kamera omuzda ve odanın çerçeveleri ikinci bir çerçeve oluşturur haldedir.

Evet, Zeynep tüm bu saydıklarımızı, hatta belki daha fazlasını düşünmektedir. Televizyonda gökyüzünü dolduran parlak ışık parçacıklarından bahsedilmektedir. Yakın planda seçici alan derinliğiyle Zeynep görülürken, solda-arkasındaki pencereye televizyonun görüntüsü seçilmez bir halde düşmektedir. Daha önce olmamış, bir şey olur. Zeynep’in burnu kanar. Zeynep’in genellikle çok sinirlendiği ve üzüldüğü anlarda kanadığını gördüğümüz burnundan birden, hem de güçlü bir biçimde kan gelmiştir. Belki de bu, en başta öne sürdüğümüz seçeneklerden biri olarak bir hastalık belirtisidir. Öte yandan burnunun sinirlendiği ve üzüldüğü anlarda kanadığını söylemek de pek mümkün değildir. Defalarca düştüğü durumlarda, bu düşünceye şartlanmış olan Zeynep, burnunu kanadığını sanarak kontrol etmiş, ancak burnu kanamamıştır. Söz gelimi, emlakçıda istediği gibi ev bulamadığında burnunu silip kontrol etmeye başlamış, ancak burnu kanamamıştır.

Yönetmen Tepegöz, tekrar eden motiflerle de oynar görünmektedir. Şimdi pencere ile perde arasındaki aralıkta, camın üzerine, televizyon camındaki belgesel net bir şekilde düşer: Bir galaksi, yıldızlar, toz bulutları ve zerreler. Zeynep burnunu yıkamaya gitmiştir. Yine kapı çerçevesi ve karşıdaki pencereyle bir başka çerçevenin arasında Zeynep, mutfak lavabosunda ağır ağır burnunu yıkamaktadır. Ellerini lavaboya

silkelirken pencereye ve gök yüzüne doğru bakar. Uğultuyu andıran müzik/efekt bir kez daha duyulur. Sandalyeye oturur ve her an kalkıp gidecekmişçesine arkasında yaslanmadan pencereden dışarıya, bakmaya devam eder. Gökyüzünün altında tek tek pencereler, az önce televizyonda beliren galaksi görüntüsü gibi bir görüntü sunar. Derin denebilecek bir nefes alır. Sanki arkasına yaslanmak istemektedir ancak kendisiyle mücadele ediyor gibidir, yaslanmaz. Yere bakar, döner pencereye bakar, gözleriyle lavaboyu ve mutfak tezgâhını tarar. Yine bir nefesten sonra başını acıyla önüne eğer. Gözleri kaplı gibidir. Uğultu açılır, uzay-bilimkurgu filmlerini andıran ses efektleri, nota parçaları duyulur. Yerden belirgin bir şekilde zerrelere yükselir. Zeynep de farkeder, tekrar pencereye bakar. Zerrelere takip eder. Başını dik yine pencereden dışarı bakar. Mücadeleye hazırdır. Arkasına yaslanmak yoktur. Hayyam der ki:

Tanrı gibi gökyüzüne uzanabilseydim,  
canına okurdum şu düzenin, canına.  
Bir dünya kurardım gönlümce, yepyeni,  
ey insan, derdim, ey insan,  
dile benden ne dilerse (Kadir, 1969, s. 89).

Sesler ve görüntü aniden kesilir. Tüm sorun, soru ve soru işaretlerinin belirsizliğiyle perde kararır: *Zerre*.

#### 4.2.4.7. Parçalardan bütüne: Son söz(ler)

Kim bilir, belki de Zeynep, başını dik ölüm(ün)e yürüyecektir. Hidayet'e göre Hayyam için ölüm zerrelere meydana gelen değişim ve dönüşümdür. Ölüm hususunda maddenin parçalanması dışında, ilahî felsefik ve ruhsal açıklamalar getirilemez:

Hayyam'a göre maddenin ötesinde bir şey yoktur. Dünya zerrelere bir araya gelmesi sonucu var olmuştur ve bu zerrelere hep birlikte işlevlerini sürdürürler. Bu, sürekli ve ebedî bir cereyandır. Zerrelere peyderpey şekillere bürünürler ve bu şekilleri değiştirirler. Bu yüzden insanın korkuya düşeceği veya umutlanacağı bir şey söz konusu olamaz. İnsan zerrelere dört unsurun terkihi ve yedi yıldızın etkisi sonucunda var olmuştur. Ruhu da bedeni gibi maddîdir ve ölümden sonra aynı halde kalmaz (Hidayet, 1934/2019, s. 37).

Dolayısıyla Zeynep'in de korkuya düşeceği ya da umutlanmasını gerektiren bir durum yoktur. Hayyam'ın bildiği kadarıyla gezegenler yedi tanedir. Dört unsur ise ateş, hava, toprak ve sudur. Dört sayısı, dünyanın, yine dört bir yanında çeşitli ancak ortaklaşan denebilecek anlamlara sahiptir. "Dört Amerikan folklorunda ritüel bir sayıdır; evrenin dört yönüne işaret eder" (Campbell, 1960/1995, s. 85). Keza, Amerikan yerli kabilerinden olan Navajolar'da da dört rakamı kutsaldır:

Dört mevsim, dört yön ve dört rüzgâr vardır. Navajo geleneğinde ayrıca her biri dört yönün birinde olmak üzere dört kutsal dağdan; siyah, beyaz, sarı ve mavi olmak üzere dört kutsal renkten; mısır, kabak, fasulye ve tütün olmak üzere dört kutsal bitkiden ve dört dünyayı geçerek yukarı doğru ilerlemeden söz edilir. Ayrıca, İlk Adam, İlk Kadın, İlk Oğlan ve İlk Kız olarak tanrı görünümünde dört önemli insan yaratılır (Rosenberg, 1997/2003, s. 786).

İdeoloji kelimesini ilk kez ortaya atan Destutt De Tracy'nin düşüncesinde, Francis Bacon'ın *Novum Organum* (1620/2012) eserinde ortaya koyduğu dört idol<sup>85</sup> sınıflandırması etkili olmuştur. İnsan düşüncesi ve bilincinin oluşumunda ön yargıların, yani idollerin etkisini inceleyen Bacon (1620/2012, s. 127), idollerden “birincisine *Soy İdoller*, ikincisine *Mağara İdoller*, üçüncüsüne *Çarşı-Pazar İdoller*, dördüncüsüne ise *Tiyatro İdoller*” adını vermiştir.<sup>86</sup>

70. Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ödülü olarak, kendi de sanat filmleri kategorisinde yer alan *Kare* (Östlund, 2017) filmi de genelde düzen ya da sistem, özel de ise bir kurum olarak sanat eleştirisinin sert bir görünümünü sunar. O halde dört rakamı maddi olanın, beş duyumuzla algılananın ya da düzenin sayısıdır. “Çaba ve düzen(ek)-yol(lar)-horoz dövüşü” olarak adlandırdığımız sekans-ayrım, sadece “Dört (4)” başlığı altında da düşünülebilir.

Ev sahibi Kudret'in ilk kez görüldüğü sahnede hemen arkasındaki pencere, yine eşit dört kenarın bir araya gelmesiyle oluşan kare demir parmaklıklarla defalarca iç içe bölünmüştür. Zeynep'in evi dışındaki tüm mekânlarda masalar kare ya da dikdörtgen iken, Zeynep ve ailesinin yemek yediği masa oval biçimlidir. Kızının belediyede işe girmek için hiç çabalamadığından dem vuran Annesi'nin; Zeynep'in iş bulmak için çaba gösterdiği, ancak ellerinin boş döndüğü ilk günün akşamında üzerinde yemek yediği sehpa da karedir. Zeynep camide hiç bohça satamadığı ilk girişiminden sonra, altta dört gidiş dört geliş, toplam sekiz şeritli bir otobanın üstünde konumlanmış bir yaya geçidi üzerinde yürümektedir. Bu yoldan geçtikten sonra dört köşe bir meydana yan yana dizilmiş belediye büfelerinin camları da dörde bölünmüştür. Yalnız Ayşe'nin büfesi dört ve ikili bir eklenti ile altı parça görünmektedir. Haftalık 90 liraya çalışmaya gittiği fabrikada tanıştığı ilk ve tek arkadaşı Seniha'nın, ne zaman döneceklerine yönelik sorusuna, dört gün demişlerdi diyerek cevap verse de, fabrika yetkililerinden hiç bu

<sup>85</sup> İdol ifadesi, bazı kaynaklarda put olarak çevrilmiştir.

<sup>86</sup> Vurgular kaynağa aittir.

yönde bir bilgi verildiğini duymamışızdır. Keza Zeynep, fabrikayla ilgili sorular soran Remzi ve kendi Annesi'ne de üç-dört gün kalacağı gibi ifadeler kullanmıştır. İstanbul'un plaka kodu ya da Zeynep'in belki de sürekli kullandığı metrobüs hattının "34" numaralı olmasındandır belki bu ağız alışkanlığı? Derdimiz metafizik-indirgemeci yorumlar getirmek değil; ancak filmin sayılar arasında böylesine tekrarlı gezintiler yaparak motifler oluşturduğu da somut verilerdir. Yine de bu gezinti karşısında Hayyam belki de şu cevabı verirdi:

Ey dört ile yedinin neticesi olan!

Yedi ile dördün yüzünden sürekli telaştasın (Hidayet, 1934/2019, s. 29).

Hayyam'ın dörtlerden ve yedi gezegenden ibaret maddi düzeni algılayan beş duyumuz için de diyecekleri vardır:

Dünya yeniymiş, eskiymiş; ne değişir? Ben gittikten sonra!

Ne zamana kadar beşten, dörtten dem vuracaksın be sâkî? (Hidayet, 1934/2019, s. 27).

Hidayet'in (1934/2014) aynı yerde sorduğu gibi "vaktimizi beş duyu ve dört unsurla tartışarak geçiresek ne olacak yani?" Ancak film ve biz tartışmaya devam ediyoruz. Filmi, verileri ve film içindeki tekrarların ya da motiflerin bıraktığı izleri takip ediyoruz. Yine işçibaşılardan Mümtaz, otobüsün önünde, İstanbul'dan Trakya'daki fabrikaya yapılacak yolculuğun dört saat süreceğini duyurur. Gece Seniha ile birlikte Amir, Mümtaz ve Taner olmak üzere üç erkeğin olduğu masadaki iki kadınla birlikte, artık masada dört kadın olmuşlardır. Her biri dört ayaklı ters çevrilmiş vaziyette masaların üzerine yığılı diğer sandalyelerin de, ortamda demir parmaklıkları çağrıştırdığını da eklemiş olalım. Zeynep'in *Tarlabaşı*'ndaki iki göz odalı evinin içinde Zeynep, Annesi ve Gülçin'in dışında dördüncü kişi Remzi'dir. Filmin sonu da dahil olmak üzere, evin en aydınlık ve renkli görüldüğü sahneler Remzi'nin evde olduğu ve dört kişi görüldükleri çekimlerden oluşmaktadır. Atölyeden atıldığı, Kudret'in evin kapısını kırıldığı, Trakya'daki fabrikada tacize uğradığı ve son bölümde olmak üzere Zeynep'in burnu film boyunca dört kez kanamıştır.

Yine de filmde "dört" sayısının tekrarına dönük motiflerin görece belirsizliği, tüm bunları tartışmaya açık hale getirmektedir. Keza "beş" rakamı için de aynı şeyi söylemek mümkündür. Bakkaldan beş yumurta alması, bulduğu en düşük fiyatlı yeni bir evin 450 lira olduğu; *Tarlabaşı*'nda doğrudan ilişki içinde olduğu Remzi ve Kudret'le

birlikte kendi üç kişilik ailesi de beraber düşünülduğünde, bu beş kişinin ilişkilerinin belirleyici olduğunu ya da Ayşe ve Seniha ile birlikte Zeynep, Seniha ve Gülçin'den oluşan bu beş kadının doğrudan ya da dolaylı kesişim halinde olduğu gibi yorumlar da öne sürülebilir. Ancak bunlar, artık metafizik-indegeme halinin sınırlarına dayanmak olacaktır. Ancak tüm bu sayıların film içindeki varlığı su götürmezken, Zeynep'in de birden beşe kadar sayılar arasında dolaştığı bir hâl söz konusudur. Bunların arasında, bir sekansa-ayırma adını verdiğimiz “Üç (3)” sayısı oldukça belirgindir.

Zeynep'in atölyeden atıldıktan sonra geldiği Tarlabası'ndaki evinin daire kapısı doksan derece sola yatmış bir biçimde “m” harfi gibi görünen üç numaralı kapıdır. Eve 34 numaralı metrobüs hattıyla geldiğini söylemiştik. Kendi, Annesi ve kızı Gülçin olmak üzere ailesi üç kişiliktir. Remzi'nin lokantasından yemek aldığı sefer tasları da elbette üçlü bir settir. Zeynep'in camide alavanta bohçaları sattığını öğrendiğimiz sahnede, Annesi'nin hazırda kaç tane bohça olduğu sorusuna cevabı yine üçtür. Kudret'in kapıyı kırdığı gece Remzi'den 20 lira borç alır; aynı Kudret'e böbreğini satmak üzere teslim olup kan verdikten sonra aldığı ilk avans sonrası Remzi'ye borcunu 30 lira, yani üçer on lira olarak öder. Remzi'nin konuk olduğu akşam, televizyonda Müşfik Kenter'in görüldüğü film ya da dizinin, sanatçının filmografisinde yer alan “Üç Arkadaş” (Sağiroğlu ve Ün, 1971) olup olmadığı belirsizdir. Esasında film de üç bölümlü olarak okunabilir: Birinci bölüm Zeynep'in işten atılarak zor olan durumunun daha da zorlu hale gelmesi; ikinci bölüm içine düştüğü durumdan kurtulma mücadelesi ve gösterdiği çabalar ve üçüncü ve son olarak, tüm çabalarına rağmen bir noktada teslim olması, ancak biraz rahatlamış olması. Çekirge gibi Zeynep de iki kere sışramış, üçüncü seferde yakalanmış ya da kan vermeye razı olmuştur.

Matematikte ve mitolojide üç, önemli bir sayıdır. Şamanizmde alem üç katmandan oluşur: Yeryüzü, gökyüzü ve yeraltı. Hinduizmde üç sayısı ilahî anlamlar taşır. Söz gelimi Aruni Uddalaka, yiyeceklerin üç tür tohumdan meydana geldiğini ifade eder: “yumurtadan, canlı olarak ve filizden” (Usta, 2013, s.50). Türler de ilahın, “üç nimeti (ateş, su ve katı olan), canlı olan diğerleriyle (varlığın özülle)” (Usta, 2013, s.50) bir araya getirmesiyle oluşmuştur. İlah daha sonra üçlülere üçleyerek türleri çoğaltmıştır. Çinli filozof Lao Tse şeylerin üç sayısından çoğaldığını söylemiştir:

Tao biri doğurdu  
bir olan iki sayı doğurdu

iki sayı üç sayıyı doğurdu  
üç sayıdan çok sayı çıktı  
şeylerin sayısı çoğaldı  
Yin150 tarafından taşınan, Yang tarafından kucaklandı  
her şeyi kucaklayan güç tarafından birleştirildi (Usta, 2013, s.77).

Antik Yunan'da materyalist filozof Demokritos, değişimi farklılıklara bağlamış ve bu farklılıkları da üçe ayırmıştır: “biçim, konum ve düzen. Var olan (madde), biçim, dokunuluş tarzı ve kendi kendine dönme biçimiyle farklılık göstermektedir” (Usta, 2013, s.127)”.

Antik Yunan'da matematikçi Pisagor'un rakamlar teorisi ve üçgenleri çığır açmıştır. Pisagor, iki doğrunun doksan derece dik açıyla bir araya gelmeleri ve bu iki doğruyu birleştiren üçüncü bir doğruyla oluşan dik açılı üçgenlerden, Pisagor Üçlüleri denilen sayı dizilerini oluşturmuştur. Bu diziler, (3,4,5) ile başlar. Üç ve dörtün ayrı ayrı karelerinin toplamı, beşin karesi olan 25'tir. (6,8,10), (9,12,15) ve (12,16,20) ve sonsuza kadar böylesi üçlüler elde edilebilir. Başlangıçta “bir” sayısı vardır. “Bir” sayısı “iki” sayısını doğurmuştur. İkilik aynı zamanda zıtlık ya da karşıtlıkları oluşturur. Gerilim ancak “üç” sayısının ortaya çıkmasıyla çözümlenir. Karşıtlıklar sona erer ve barış sağlanır. Bütünlük ve birlik yeniden sağlanmış olur. Modern düşüncedeki tez-antitez ve sentez, bu düşüncenin bir ürünüdür. Buna göre “üç” sayısı başı, ortası ve sonu olan bir sayıdır. Aristoteles için şiir ve tiyatro, giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşur. Yukarıda Lao Tse'nin de ifade ettiği gibi “üç” sayısından diğer sayılar çıkar. Üçgenden pek çok yeni şekil meydana gelir. Hepsinden önce geometrik şekil oluşturan ilk sayı üçtür. Zeynep ve Annesi arasındaki gerilimli ilişkiyi yumuşatan, küçük engelli kız Gülçin'dir. Aileyi bir arada tutan da onun varlığıdır. Zeynep, Kudret'i kendi başına da püskürtebilmektedir. Ne zaman Remzi eve dördüncü olarak konuk olur, Kudret'e karşı sergilediği tutumla, Kudret'in evin kapısını kırmasına neden olur.

Sonra Yahudilik, Hristiyanlık ve Müslümanlık olmak üzere üç semavi din vardır. Hristiyanlıkta baba-oğul-kutsal ruh üçlemesi söz konusudur. İslam'da “üç” önemli bir sayıdır. “Üç aylar” denilen aylar kutsaldır. Kur'an-ı Kerim üç kez öpülür. Tespih üç onbirlik olmak üzere, 33 taneden oluşur. Üç kez tekbir getirilir. Allah'ın üç hakkı vardır. İbn-i Sina için “birbirinden farklı üç kategori bulunmaktadır: olasılık (madde), zorunluluk (Tanrı) ve gerçeklik (dünya)” (Usta, 2013, s. 249). Öte yandan maddede olasılık olarak bulunan hareket, yarattığı etki ve sonuçla birlikte değişim ve dönüşümü

mümkün kılmaktadır. Zeynep film boyunca çeşitli yollardan geçer, ancak sonda, televizyon karşısında aile üç kişi olarak yine kendine döner. Aile daha önce de televizyon karşısında üç kişi görülmüştür. Ancak bu kez Gülçin, Zeynep ve Zeynep'in arasında gerilimi yumuşatan bir konumda değildir. En sağda Zeynep, sola doğru ortada Annesi sızmak üzere ve onun dizlerine yatmış halde Gülçin görülmektedir. Bu üç kişilik aile, film boyunca ilk kez böyle rahat görünmektedir. Özellikle Zeynep'in düşünceli ancak yine de rahat hali, filmde bir ilktir; o da filmin sonunda gerçekleşmiştir. Yine de buna rağmen burnundan kan gelir. Mutfakta burnunu yıkayıp temizledikten sonra, sandalyeden pencerenin dışında gökyüzünü ve onun altında sıralanmış evlere doğru dalar. Sandalyede arkasına yaslanamaz. Az önce salondaki rahatlığı kısa sürmüştür. Burnunun kanaması, ona her an tetikte ve hazır olmasını hatırlatmış gibidir. Zeynep'e rahatlama yoktur. Ancak aralarındaki gerilimli ilişkide üç nokta-zerre bir araya gelmiş birlik oluşmuştur. Kapanışta tek tek "bir"ler, zerreler uçmaktadır. Film, zerreler ile başlayıp, 2-3-4-5-7 gibi rakamlar arasında gezindikten sonra yine tek tek zerreler; yani "bir" ile noktalanmıştır. Bu gezintide üçgen gibi ilk geometrik şekli, yani gene bir "birlik" oluşturan "üç", öne çıkmaktadır.

"Bir" olanın (ve türevlerinin) bu genel tarihsel seceresinin, Avrupa'nın Rönesans ve Aydınlanma dönemlerinde başka bir faza ulaştığı görülür. Esasında Bacon, Bruno, Holbach ve Helvetius'ta vücut bulan maddeci düşünceler bir yenilikten ziyade, ortaya koyduğumuz tarihselliğin bir uzantısıdır. Ancak bunlar o dönemde karanlıktan çıkmakta olan Avrupa için yenidir. Bu yenilik, *içsel ilişkiler felsefesi* ile açılmaya devam etmiştir. Artık Leibniz'e varıldığında, monad-zerre-parçacık düşüncesinde monad, bir tözdür. Monad ve töz hususunda Spinoza doğatanrıyı kastettiği bir tözden bahsederken, Descartes'ta ruh ve beden olmak üzere iki töz vardır. Leibniz'de ise tözler sonsuzdur. *İçsel ilişkiler felsefesi* hususunda Leibniz ve Spinoza'nın yanına Hegel'i de eklemek gerekir. Çünkü "tüm bu filozofların ortak noktası bütünü oluşturan parçalar arasındaki ilişkilerin bu parçaların kendisinde de ifade edildiği düşüncesiydi" (Ollman, 2003/2011, s. 65).

Bu arada Hegel için ise töz fikirlere denk düşmektedir. Üçünün de bir başka ortak yönü parça-bütün ilişkisini, son kertede metafizik-indirgemeci bir hale sokmuş olmalarıdır. Bu üç filozoftan fazlasıyla etkilenen Marx'ın ayrıldığı nokta ise, parça-bütün arasındaki diyalektik ilişkiyi metafizikten ayırmış olmasıdır. Kendi ifadesiyle "Hegel'de diyalektik

baş aşağı durur. Gizemsel kabuğun içindeki rasyonel özü bulmak için, tersine çevrilmesi gerekir” (Marx, 1968/2011, s. 29).

Baş aşağı duran Hegel diyalektiğini ayaklarının üzerine oturtan Marx için parça-bütün ilişkisi, tarihin diyalektik hareketi; diyalektiğin rasyonel-akılcı bir biçimidir. Marx ve Engels’in film boyunca alıntıladığımız “monad”(zerreler) ile ilgili düşüncelerini tekrarlamaya gerek yoktur. Madde varlıktır, tözdür. “Madde, kendisini bir çatallanmayla doğasal gerçeklik ve toplumsal gerçeklik olarak somutlaştırır” (Durmaz, 2019, s. 84). Bunlar da varoluş biçimleridir. Nitekim, devletin kişiliğini de hükümdarın bir tek kişiliğine bağlayan Hegel’e yönelttiği eleştiride Marx (1843/2009a, s. 42), “*Bir ancak birçok Bir* olarak bir gerçekliğe sahiptir. Yüklem, öz, kendi varoluş alanlarını hiçbir zaman *bir Bir* içinde tüketmez, *birçok Bir* içinde tüketir.” demektedir.

Zeynep de birçok birden meydana gelmiş bir varoluş biçimi olarak, film boyunca birçok bir arasında *hareket* etmiştir. Kan vermek üzere hastaneye gittikleri sırada, hemen önlerinden bir neşter gibi kesik atarcasına geçen cenaze aracı; ilk kez rahatladığını düşünüp televizyon karşısında zaman geçirdiği anda, hiçbir olumsuz durum yokken, bu kez de burnunun *harekete* geçip kanayarak, Zeynep’i de mutfak lavabosuna doğru *harekete* geçirmesi; hatta havada artık daha da belirgin olan zerreler ile birlikte pencereden gökyüzüne baktığı anda perdenin kararması gibi hususlar, birçok birden meydana gelmiş bir *Bir* olan Zeynep’le ilgili bir ölüm imasını önümüze koyar. Neticede böbreğini vermese, hatta burnunun kanaması bir hastalık belirtisi olarak bir ölüm habercisi olmasa bile, her canlı gibi Zeynep de ölümlüdür.

Zeynep’in “hazırım” dercesine kafasını pencereden gökyüzüne kaldırması, *bir* olana, Tanrı’ya doğru *hareket* etmeye hazırlandığı düşüncesine de yol açabilir. Zira, ilk seferde cami avlusunun dışında-kaldırımında bekleyen Zeynep hiç bohça satamaz. Kimse Zeynep ve bohçalarının farkına varmaz. Ancak ikincide Zeynep, bu kez cami avlusunun içine hafifçe sokulmuş ve artık içeride konumlanmış, dolayısıyla bir yaşlı kadına bohça satmayı başarmıştır verisi, filmin, *bir* hususunda maddeden ziyade Tanrı düşüncesine yaslandığı fikrini oluşturabilir. Ancak o satıştan sonra Ayşe’den Trakya’daki fabrikaya işçi arandığı haberini almış, fabrikada yaşadıkları, Zeynep fabrikadayken eve gelip Gülçin’den kan alınması ve akabinde Zeynep’in Kudret’e teslim olarak kan vermeyi kabul etmesi yine film tarafından bu düşüncüyü sekteye uğratır. Dolayısıyla perdenin



kararmasından önce Zeynep'in mutfak sandalyesindeki halleri, İbn-i Sina'nın da düşüncelerinde olduğu gibi, *olasılıklarla* yüklü maddenin, yine o olasılıkları ortaya koyan *hareketine* doğru bir açılandır. Maddeninin olasılıklarla doğru hareketi ise tarihseldir. Film içinde *hareket* ederken, yine *olasılık* ve aynı zamanda bir kesinlik fikrini açık tutarak yaptığımız alıntıyı tekrarlayalım: “İnsanlar kendi tarihlerini kendileri yapar; ama onu özgür iradeleriyle değil, kendi seçtikleri koşullar altında değil, dolaysız olarak önlerinde buldukları, verili, geçmişten devrolan koşullar altında yaparlar” (Marx, 1960/2009b, s. 15). Zeynep, koşullar gereği, neticede Kudret'e (düzene) teslim olmuştur. Bu bakımdan film teslimi mecbur kılan bir olumsuzluk içinde olsa da, Zeynep'in tarihin ve evrenin küçük bir *zerresi* olarak hareketi devam etmektedir. Mutfak sandalyesindeki görüntüsü gibi arkasına yaslanması mümkün değildir. Sonrasındaki *hareketleri* onun da bilemeyeceği *olasılıklara* gebedir.

Filmin, *Ruhların Kaçışı* üzerinden ya da Descartes'ın töz fikrini dayandırdığı ruh-beden ilişkisine yaslandığını söylemek de mümkün görünmez. Miyazaki, son kertede kapitalist ilişkilerin eleştirisinde geleneklerin gücüne yaslanırken, Zeynep'in esasında en fazla çatışma içinde olduğu Annesi'nde gelenekselliğe dönük izler de görülmez. Tam tersi Annesi, kızı Zeynep'in bu düzen içinde ileriye doğru hamleler atmakta yetersiz kaldığı ve çaba göstermediğine yönelik eleştirisi açıktır.

Filmde hareket ederken, kameranın hareketliliğine değinmiştik. Hakikaten kamera belki de hiçbir çekimde üç ayak üzerinde değil, sürekli omuz üzerinde ve hareketli bir haldedir. Bu, belgesel estetiğine yakın bir anlayışla yapıldığı fikrini oluştursa da biz, bunun *birçok birin* hareketliliğiyle ilgili olduğunu öne sürüyoruz. Nitekim bu kamera kullanımını bir fetiş halinde değildir. Tansiyon ve gerilim anlarında çok daha fazla hareketlidir. Tacizden sonra Zeynep'e koğuşa dönüp yattığında, kamera da Zeynep gibi tir tir titremektedir. Latin Amerikan esintileri taşıdığını ifade ettiğimiz müzik *parçaları* da bu anlamda bir fetiş değil *bütünü* tamamlayıcıdır.

Mekânların ise birebir gerçek olmasına dikkat edildiği görülmektedir. Filmin sonunda “Tarlabaşı Semt Sakinleri” ve “Dolapdere Semt Sakinleri”ne ayrı ayrı teşekkür edilir. Filmde Zeynep, Dolapdere'de yer alan Feylosof Sokağı'nın köşesinden geçerken, o civarda kurulan Dolapdere Bit Pazarı'nı dolaşmaktadır. Soka Remzi'nin çalıştığı, *Tarlabaşı*'ndaki “Sevenler Lokantası”na da teşekkür edilirken, *Tarlabaşı Bulvarı*

üzerindeki bu lokanta halen faaldir. Filmde ayrıca “Bursa Büyükşehir Belediyesi” ve “Nilüfer Belediyesi”ne teşekkür edilir. “Tipiteks Fabrika Çalışanları”na da teşekkür edilirken, fabrika Bursa’dadır. Dolayısıyla filmde “Trakya”da olduğu ifade edilen fabrikanın Bursa’daki bu Tipiteks adlı fabrika olduğu düşünülmektedir.

Daha önce incelediğimiz filmlerin aksine, halihazırda bir kadın filmi olan bu filmde kadınlar suskun değildir. Ancak bu yorum da pek geçerli değildir. Engelli kız Gülçin de film boyunca suskundur. Öte yandan diğer üç filmde, ilk kez suskunlarıyla beliren kadınların tamamının dilleri çözülmüştür. *Tabutta Rövaşata* filminin Kadını, Mahsun’la diyalog kurar. *Eşkya*’da Keje, Baran’ı görünce konuşmaya başlar. *Güneşi Gördüm* filminde ise Gülistan, en küçük oğlu protez takılan bacağıyla kendine doğru coşkuyla koşarken, konuşmaya başlar. Her üç filmde de bu üç kadın sevdikleri ya da onlarla olumlu ilişkiler kuran erkekler sayesinde konuşmaya başlar. Nitekim her üçünün de dili yine erkek dünyası aracılığıyla kilitlenmiştir. *Zerre* filminde ise Gülçin’in dili hiç çözülmez. Sadece, Remzi’nin yaptığı işgüzarlık sonrası Kudret’in kapıyı kırdığı anda; yani iki horoz dövüşünün arasında kalan bir tavuk misali korktuğunda kesik kesik korku nidaları duyulur. Bunun dışında belki, banyoda yıkanırken çıkardığı sesler de sayılabilir. Bu sahne ise, Zeynep’in yokluğunda eve gelip Gülçin’den kan alan belirsiz bir erkek topluluğunun, Zeynep’in gözünde Gülçin’in kirlenmiş olduğu ve yıkanması gerektiği düşüncesinin fikridir.

Öte yandan Chant’ın, hane reisinin kadın olduğu hanelere dönük yardımlarda, üçüncü olumsuz sonuç olarak karşımıza çıkan ailenin gelenekselliğini öne plana çıkararak “yeni muhafazakâr gündemleri” (Chant, 2003/2015, s.45), film onaylar görünmemektedir. Remzi, Zeynep’e konuk olduğu akşam, kendini ülkeden kurtarıp Fransa’ya gittiğinde, onları da yanına alarak, onların da kurtuluşuna dair açık bir fikir öne sürer. Remzi ile birlikte dört kişilik mutlu bir aile tablosu çizilir. Ancak bu tablo, ev sahibi Kudret’in, alacakları için kapıya dayanması ve Remzi’nin Kudret’e “dayılanması”, “dış göstermesi” ile sekteye uğrar. Kudret, Remzi’ye göre ondan korkmuştur. Ancak durum tam tersidir. Biraz sonra Kudret irice bir taşı, dairenin kapısına atarak, kapıyı kırar. O ana kadar, Remzi’nin vurguları, Zeynep’in ve ailesinin “erkeksiz” yani tam bir aile olamamış olmasına dönüktür. Eğer başlarında Remzi gibi bir erkek olsa, başlarına da bu hadiseler gelmeyecektir. Belirttiğimiz ve filmin de ortaya gibi, ailenin gelenekselliğine dönük “yeni muhafazakâr gündem” (Chant, 2003/015, s. 45) Remzi’nin gündemi olarak

kalır. Filmin geneline taşınmaz. Zeynep bir erkekle hayatını birleştirip, evlilik bir çözüm olarak sunulmaz. Ancak Zeynep'in yine de kan vermeyi kabul ederek teslim olmuş görüntüsü, Remzi'nin, erkeksizlik karşısında tehlikelere açık olma fikrini de diri tutmaktadır. Film neticede, ortada biter. Zeynep'in *hareket* halindedir. İleride evlenip evlenmeyeceğini, Remzi'nin Fransa'ya gidip onları da kurtarıp kurtarmadığını bilemeyiz. Maddenin ve tarihin olasılıkları belirsiz ve ucu açıktır: Tıpkı *Tarlabaşı* gibi.

*Tarlabaşı*'nın gerek filmin çekildiği gerekse bugünkü durumu belirsizliklerle örülüdür. Başta belirtmiş olduğumuz dönüşüm projesinin ilki büyük gecikmelerle tamamlanmış, henüz başta konan amaçlar tam anlamıyla gerçekleştirilememiş, *Tarlabaşı* tamamen mutenalaştırılmamıştır. Mahkemeler devam etmekte, eski görülenle yeni bir arada bulunmaya devam etmektedir. Yaşartürk ve Uçar İlbuğa'nın (2014, s. 169) ifadesiyle “Zeynep ve Tarlabaşı arasında hem metaforik hem metonimik bir ilişki vardır”. Ancak metaforlar bağlam dışı olabilir. İdealize olabilir. Dolayısıyla maddenin önüne geçebilir. Bu yönüyle düzeni olumlayan bir biçim sergiler. Metonimi ise tam tersi anlamlar taşır. Madde, bağlam ve koşullar ön plandadır. Birey-toplum, zerre-evren ve düzen ilişkileri, bu yorumu geçerli kılmakla birlikte, filmin metafor-metonimi karşıtlığında *hareket* ettiği ya da salındığı ifade edilebilir.

Öte yandan Kaya (2013, s. 96-97), *Zerre* ile İtalyan Yeni Gerçekçi akımının iki önemli filmi *Roma, Açık Şehir* (Fellini ile Amidei ve Rossellini, 1945) ile *Bisiklet Hırsızları* (De Sica vd. ve De Sica, 1948) arasında bir dizi ilişki kurmuştur. Hakikaten *Roma, Açık Şehir* filminde “Pina” karakterini canlandıran Anna Magnani ile *Zerre* filminde “Zeynep” karakterini canlandıran Jale Arıkan arasındaki fiziksel benzerlik yadsınamaz. Ancak *Bisiklet Hırsızları* ile birlikte bu ve kamera teknikleri, uzun işçi kuyrukları ya da ikinci büyük savaş döneminin Roma işgali ile *Tarlabaşı* arasında kurulan düz çizgisel bir biçimde kurulan benzerlikler, her üç filmin de kendi tarihselliklerini yok saymak, indirgeme ve idealize etme riskini beraberinde getirir. Kuşkusuz sinemada da gelenekler vardır. Bu bakımdan *Zerre*'nin yaslandığı geleneği İtalyan Yeni Gerçekliğine götürmek mümkün görünmektedir. Ancak tarih, süreklilik gibi görülse de, süreksizlik ile birlikte karmaşık bir süreçtir. Roma tarihte kaç kez işgal edildi, bu noktada (çalışmada) bilinmez; ancak *Tarlabaşı* ve ait olduğu Galata'nın kaç kez işgal edildiği bu çalışma kapsamında altları defalarca çizilen hususlardır. Roma'nın isminin anılmadığı bir dönemde, İtalya'nın diğer şehir devletlerinin İstanbul ve de özellikle Galata ile

yürüttükleri ticaretin, kapitalist ilişkilerin ilk tomurcuklarını olduğu düşünülürken, böylesi indirgemeler ya da düz çizgisel ya da yüzeydeki görünümle kurulacak benzerlik ilişkileri İstanbul ve Galata'nın tarihini ve filmlerdeki tarihselliği hasır altı etmek olabilir.

Öte yandan Mussolini'nin faşist iktidarıyla açık bir şehir ilan edilen Roma ile, günümüz İstanbul ve onun özelinde *Tarlabaşı*'nin değişim ve dönüşümü arasında da paralel bir ilişki zor görünmektedir. İki dünya savaşı, faşist iktidarlar ve kentsel dönüşüm, adına kapitalist denilen aynı üretim ilişkilerinin birer görünümüdür. Ancak bu görünümün ortaya çıktığı kendine has koşullar, üstünkörü bir incelemenin ötesini hak ve talep eder. Kaldı ki geçen yüzyılın faşist rejimleri ile bugünün faşist rejimleri arasında düz çizgisel bir benzerlik kurulamamaktadır.

Bu sonsözün sonunda, filmin tüm bu soru ve tartışmaları diri tuttuğunu, çünkü *madde* ve onun *olasılıklar* barındıran *hareketine* açık kapı bıraktığını ifade etmek mümkündür. Tıpkı Zeynep gibi *Tarlabaşı* da belirsizliğini korumaktadır. Belirsizlikte ise korkulacak ya da sanat filmlerine atfedilen ölçekte bir kutsiyet atfetmek gibi bir taraf olamaz. Durmaz belirsizliğin anlamını Marx üzerinden şöyle okur:

Marx'ın düşünce sistemi ve yasaları belirsizlik faktörü üzerinden bir okumaya tabi tutulacak olursa, belirsizliğin dışlandığı katı bir kesinlikle karşılaşmaz. Marx, toplumsal gerçekliğe tarihdışı bir kesinlik gözüyle bakmadığı içindir ki belirsizliğe de olumsuz bir içerik yüklemeyi. Hatta ekonomi politığın tarihdışı yasalarında belirsizlik faktörünün yer almayışını, dışlanmış oluşunu eleştirir. Otomatik, kendiliğinden gelişecek bir gelecek anlayışı olmadığından Marx'ın beklentileri de bu teleolojinin içinde yer almaz. Marx mutlak bir erekselliğin değil, potansiyelliğin içinden konuşur. Hem gerçekleşmeye hem de gerçekleşmemeye muktedir olan bir potansiyellik olarak beklentilerinde belirsizliği dışsal değil, gerçekliğe içkin bir mesele olarak kavrar ve belirsizliği anlamaya çalışır. Bunu yaparken de “belirsizliğin azaltılması” ile “belirsizliğin göğüslenmesi” arasındaki kritik farkı atlamaz. Belirsizliği ortadan kaldırılması gereken bir kötülük olarak görmez, bilakis belirsizliği göğüslenmesi gereken bir şey, hatta yeni fırsatlar, imkânlar olarak görür (Durmaz, 2019, s. 262-263).<sup>87</sup>

Zeynep de, son sahnede-perdenin kararmasından hemen önce, başıyla birlikte göğsünü de hafifçe kaldırır: Şimdi belirsizliği göğüslemeye hazırdır.

---

<sup>87</sup> Vurgular kaynağa aittir.



## 5. SONUÇ

Tarlabaşı'nı, *tarihsel bir bütün* olarak ele almaya gayret ettiğimiz bu çalışmada, o *bütünün* birer *parçası* olarak incelediğimiz filmler üzerinden vardığımız sonuçlarla *bu çalışmayı şimdilik tamamlayalım*. Yalnız filmler, özellikle “Son söz(ler)” bahislerinde ayrı ayrı değerlendirildiği için, buradaki ifadelerimiz çok daha genel ve özet niteliğindedir.

*Eşkîya* dışında diğer üç film Tarlabaşı'nda çekilmiştir; filmde Tarlabaşı olarak telaffuz edilen mekân Balat'tır.

Tarlabaşı ismi sadece *Eşkîya*'da ve *Güneşi Gördüm* filmlerinde telaffuz edilir; isim, diğer filmlerde yoktur.

Dört film içinde sadece *Zerre*, karakter ya da karakterlerin ve de filmin/yönetmenin İstanbul'a ve Tarlabaşı'na tepeden bakmadığı tek filmidir. Bayrakdar ve Akçalı'nın öne sürdüğü “İstanbul Convertible” (2008) kavramı çerçevesinde *Eşkîya* ve *Güneşi Gördüm* kesinlikle bu kategori içindedir. Her iki filmde de İstanbul, görüntüler aracılığıyla pazarlanmıştır denilebilir. Yazarlar, çalışmalarında *Tabutta Rövaşata* filmini de bu kategoriye sokmuşlardır. Ancak bu filmde, pazarlamaya dönük ya da “üstü açılan bir İstanbul” düşüncesinin güdüldüğünü ifade etmek biraz zorlama olacaktır. Ancak her üç filmde de İstanbul belirli yüksekliklerden görüntülenmiştir. *Tabutta Rövaşata* filminde Aşiyân Mezarlığı'nın yükseklerinden boğaz ve Anadolu yakası; Rumeli Hisarı'nın kulelerinden de yine boğaz manzaraları görüntülenmiştir. *Eşkîya* filminde Doğan Apartmanı'nın çatısından Haliç ve tarihî yarımada defalarca ve son derece şiirsel bir üslupla estetize edilerek perdeye taşınmıştır. *Zerre* filminde ise İstanbul'a tepeden bakan herhangi bir çekim yoktur. Zeynep (Jale Arıkan) dışarıya baktığında başı sürekli yukarıdadır; ya da baktığı gökyüzü ya da manzara göz hizasında ya da göz hizasının yukarısındadır. Kan verdikten sonra bindiği metrobüsün penceresinden görünen inşaat halindeki ve/veya bitmiş haldeki gökdelenler, örneğin bir *Güneşi Gördüm* filminde olduğu gibi estetize edilmiş destansı ya da şiirsel çekimlerden oluşmazlar. Tam tersi bu yapılar, Zeynep'i ve çevresini sınırlayan bir atmosfer yaratır. Elbette çekim tarihleri göz önüne alındığında *Zerre*, Tarlabaşı yıkımları ve dönüşüm projesine dair atmosferi doğrudan yansıtan bir filmidir; film diğer hepsine göre çok daha fazla bir Tarlabaşı filmidir.

Her dört filmde de “öteki” olma hali, filmlerin geneline yayılmış vaziyettir. Her dört filmde de yoksulluk halleri ve yoksul karakter vardır. Ancak yoksulluğun en belirgin olduğu filmler *Zerre* ve *Tabutta Rövaşata*’dır. *Güneşi Gördüm* filminde de yoksulluk yadsınmaz; ancak diğer meseleler yanında ikincil bir düzeyde tutulur. *Eşkîya*’da yoksulluk diğer bütün meselelerin ardında görünmez kılınır. Cumali’nin (Uğur Yücel) durumu kişisel talihsizliklerdir. *Zerre* dışında diğer üç filmde ana karakterler Tarlabası’na sonradan gelir, taşınır, yerleşir ya da uğrar. Sadece *Zerre*’de ana karakter zaten Tarlabası’nda yaşar ve filmin sonunda da orada yaşamaya devam etmektedir. *Tabutta Rövaşata* Mahsun (Ahmet Uğurlu) Tarlabası’na uğrar ve gider. Baran (Şener Şen), Cumali aracılığıyla Tarlabası’nda yaşamaya başlar. Kendini damdan aşağı bırakarak hem Tarlabası’ndan hem de hayattan göçüp gider. Ramo (Mahsun Kırmızıgül) ailesiyle birlikte geldiği Tarlabası’ndan, yine ailesiyle birlikte gerisin geri köyüne döner. Oraya amcası Davut’un (Altan Erkekli) asker arkadaşı Cuma (Menderes Samancılar) aracılığıyla gelmiş ve de yerleşmişlerdir.

Dolayısıyla *Zerre* dışında Tarlabası, diğer üç filmde de gelip geçici bir mekândır. Üç filmde de Tarlabası’na dışarıdan bir bakış söz konusuysen, *Zerre* filminde bakış içeridendir. *Zerre* dışında diğer üç filmde de Tarlabası, bu dışarıdan bakışla tehlike ve suçla özdeşleştirilirken, *Zerre*’de mekân ne ise odur. Tarlabası hem suçtur, hem tehlikedir hem de yoksulluktur, fakat aynı zamanda, her şeye rağmen Zeynep’in (Jale Arıkan) semti ve yuvasıdır. Semtin herhangi bir özelliği seçmeci bir biçimde kasten öne çıkarılmaz. Hepsi de birer durum ve vaziyettir. Yalnız ileri sürdüğümüz gibi, *Tabutta Rövaşata*’da Tarlabası, Mahsun’a çocukluğunu hatırlatan bir mekân olarak da değerlendirilebilir. Kadın’ı (Ayşen Aydemir) Tarlabası’nda bir eve getiren Mahsun, merakına yenilerek kadının bulunduğu eve gizlice girer. Dışarı çıktıktan sonra yıkılmış bir vaziyette arabada kadını beklemeye koyulur. Tam bu anda sokakta bir çocuk kalabalığı belirir. Belki de Mahsun çocukken de böyle bir hayal kırıklığı ânı yaşamış ve çocukluğunu ilk o anda yitirmiş ve şimdi o ânı ve duyguyu hatırlamış olabilir. Öte yandan Mahsun o kötü anıyı ya da çocukluğunun tamamını ya da bir bölümünü Tarlabası’nda da geçirmiş olabilir ve kadını içeride ne halde gördüyse, çocukluğuna ve Tarlabası’na dair kötü anıları gözünde canlanmış olabilir. Hangisi olursa olsun Mahsun Tarlabası’nda bir hayal kırıklığı yaşamakta ve gerçek dünya ile kısa süreli de olsa (çünkü ardından bildiklerini okumaya devam edecektir) bir yüzleşme içine girmektedir.

Öte yandan kayıplar açısından bakıldığında, *Eşkîya*'da Baran masumiyetini bir kez de Tarlabası'nda kaybetti denilebilir. Tüm çabalarına, eşkıyalığı bırakmış ve adam öldürmeye yemin etmiş olmasına rağmen, art arda cinayetler işleyerek masumiyetini bir kez de Tarlabası'nda yitirmiştir. Ramo, Tarlabası ve çevresinin getirdikleriyle birlikte kardeşi Kado'yu (Cemal Toktaş) Eski-Tarihî Galata Köprüsü üzerinde kaybetmiştir. Beş kız çocuğundan sonra doğan tek erkek evladı Serhat ise, Tarlabası'ndaki evlerine aldığı çamaşır makinesinin içinde can vermiştir. *Zerre* filminde Zeynep'in (Jale Arıkan) hikayesi ise baştan sona kayıplarla doludur. Film önce, Zeynep'in işini kaybetmesiyle açılır. Düzenli bir işi de yoktur. En büyük kayıp olarak nitelenebilecek böbreğini satması ise henüz gerçekleştirmemişken; film, bu yönde adım attığı bir final ile-süreklili kendisini kan vermesi için sıkıştıran ev sahibi Kudret'e (Ergun Kuyucu) teslim olup kan vermesiyle noktalanır. Belki böbreğini hiç satmayacaktır, bunu bilemeyiz; ancak artık o böbreği her an satma yoluna girmiştir.

Keza her dört filmde de teslimiyet söz konusudur. *Tabutta Rövaşata* filminde Mahsun, en sonunda açlığa teslim olur ve çok sevdiği tavus kuşlarından birini keserek yemeye hazırlanırken yakalarak hapse gönderilir. Fakat Mahsun'un bu teslimiyeti içsel ve çok temel bir dürtünün giderilmesine dönük gene o dürtü karşısında bir teslimiyettir. Öncesinde Reis'ten (Tuncel Kurtiz) dayak yer; zar zor elde ettiği kazanımların hepsini kaybeder. Fakat açlığını gidermek adına etrafındaki kişi ve kurumlarla işbirliği; özellikle de otoriteye teslim olma söz konusu değildir. Koşullara teslim olmaz. *Eşkîya*'da, Baran belki polisin otoritesine teslim olup yeniden hapse düşmez; ancak çevresini saran kişi, kurum ve koşullara teslim olur. İyi kalmaya, eşkıyalığın temeli olan adam öldürme eylemini bir daha tekrarlamamak için kendi kendine verdiği sözü bozar ve kötü tarafa geçer. Dünyanın kötülüklerine teslim olur. *Güneşi Gördüm* filminde Ramo, İstanbul'a teslim olur. İstanbul'da özellikle girdikleri Tarlabası çevresi ailesine kötülükler getirir. Sonunda ailesini de alıp, kendi deyimiyle "çatışmanın ortasında"ki hayatına geri döner. *Zerre*'de Zeynep'in (Jale Arıkan) baştan beri derdi, esasında ev sahibi Kudret'e (Ergun Kuyucu) teslim olup olmayacağı sorusu üzerinedir. Zaten işsizlik ve yoksullukla kıvranan Zeynep için durum daha da kötüye gider. Nihayetinde ev sahibi Kudret'e teslim olarak, kan vermeye razı olur. Buna göre *Tabutta Rövaşata*'da tavus kuşunu kesip yemek bir çıkış yoludur; ancak başarısız bir girişim olarak hapse düşmeyle sonuçlanır. *Zerre*'de ise ev sahibine teslim olup kan vermek bir çıkış yoludur.



Sonuçta Zeynep (Jale Arıkan) kendisini ve ailesini bir süreliğine düzlüğe çıkaracak parayı bulmuş olur. Kan testi sonuçlarına göre paranın devamı da gelecektir. Şimdilik Zeynep hayattadır ve geleceği olumlu-olumsuz yeni gelişmelere gebe bir durumda açık uçludur. *Eşkîya* ve *Güneşi Gördüm* filmlerinde ise çıkış yoktur. *Eşkîya*'da Baran ölümü seçer ve hayatına son verir. *Güneşi Gördüm*'de Ramo ise sıfırı tüketir bir hale ge(tiri)lir ve savaşın ortasındaki köyüne geri döner.

Dört filmde de kadın suskunluğu söz konusudur. *Tabutta Rövaşata* filminde kahvedeki Kadın uzun süre suskundur. Mahsun kahvede iş başlayıp kendine bir nebze olsun güvenmeye başladığında Kadın'ın sesi duyulur. Dört film içinde adı olmayan ve bir fahişe olarak resmedilen tek kadın yine bu filmdeki Kadın'dır. *Eşkîya*'da Keje (Şermin Şen), ancak Baran ile yeniden bir araya geldiğinde konuşmaya başlar. *Güneşi Gördüm*'de Gülistan (Şerif Sezer), oğlu Azad (Serhat Çağlayan) mayına basıp bacağına kaybedince kimseyle konuşmaz. Ta ki Norveç'te Azad'a protez bacak takıldığında yeniden konuşmaya başlar. *Zerre*'de Zeynep'in (Jale Arıkan) küçük kızı Gülçin (Dilay Demirok) film boyunca hiç konuşmaz. Fakat dört film arasında *Zerre*, bir kadın filmi denebilecek türdendir. Dolayısıyla kadın karakterler, film genelinde, diğer filmlere göre bir hayli geliştirilmiş karakterlerdir. Dört filmde de, fahişelik olgusu görülür.

*Tabutta Rövaşata* dışında diğer üç filmde de Kürt motifi gözlenir. Sadece *Güneşi Gördüm* Kürtçe bir ağıt ve Nedim'in (Ali Sürmeli) Norveç'te ablası Gülistan'la (Şerif Sezer) Kürtçe konuştuğu küçük bir kesit vardır. Üç film içinde sadece *Güneşi Gördüm* Kürt ya da Güneydoğu Sorunu ile ilgili bir film olduğu iddiasını taşır. *Zerre*'de Remzi (Remzi Pamukçu) karakterinin Kürt olduğu vurgulanmasa da, oyuncunun aksanı o yöndedir.

*Tabutta Rövaşata* ve *Eşkîya* “suçlu filmleri” (Pösteki, 2012, s. 78-80) olarak değerlendirilirken, *Güneşi Gördüm* melodramadır. *Zerre* ise yukarıdakiler gibi bir tür içinde değerlendirilmez. Bütün filmlerde giriş – gelişme - sonuç hattı belirgin olarak hissedilir. Özellikle sanat filmleri kategorisinde değerlendirilen *Tabutta Rövaşata* ve *Zerre* filmlerinde de bu belirgindir. Dört filmde de müzik, hikayenin kurulmasında önemli bir yere sahiptir. Özellikle *Tabutta Rövaşata*'da müzik kullanımını diğer üçüne göre ayrıksı bir yere sahiptir. Müzik parçaları hikayenin kuruluşunda doğrudan etkilidir. Osmanlı mehter marşlarından arabeske, valsten rock müziğine kadar bir türler geçidi ve

bunlar üzerinden geniş bir tarihsel hat üzerinde ilerleme söz konusudur. En sınırlı müzik kullanımı ise *Zerre*'de olmakla birlikte, müziğin işlevi burada da dolgu düzeyine çekilmiş değil; hikaye ve çekimlerle karşılıklı ilişki içindedir. Müziğin bir dolgu olarak kullanımı *Güneşi Gördüm*'de gözlenir. Öte yandan senfonik orkestralar gibi müzik için en fazla kaynak kullanımı ise yine *Güneşi Gördüm* filmindedir. *Eşkîya*'da ise, *Tabutta Rövaşata* kadar olmasa da müziğin kurucu bir işlevi söz konusudur. *Tabutta Rövaşata*'da müzik-hikaye ve çekimler arasındaki ilişkilerde terazinin müzik tarafı belki bir nebze ağır basarken, *Eşkîya*'da müzik, hikaye kuruluşunda daha ikincil plandadır. *Zerre* hariç diğer üç filmin de film müziği-soundtrack albümleri de satışa sunulmuştur. *Güneşi Gördüm* filmi dışında diğer üç filmde en az bir tane öne çıkan ve filmle özdeşleşen bir tema müzik parçası vardır. *Tabutta Rövaşata*'da *Bâb-ı Esrar* (Yansımalar, 1995) ile filmin jeneriğinde yer alan *Tavus Havası* (Baba Zula, 1996) filmle özdeşleşen temalardır. *Eşkîya* filminde *Fırat Ağıtı* (Oğur, 1996), *Zerre* filminde ise *Umut* (Yaşar, 2012) adlı tema öne çıkmaktadır. *Eşkîya* filmindeki *Fırat Ağıtı* dışında *Tabutta Rövaşata* ve *Zerre*'nin öne çıkan temalarında söz ve vokal olmadığından, her iki filmin temaları da enstrümantaldır.

Dört film içinde en yüksek bütçe *Güneşi Gördüm* filmine aittir. Tüm bütçe yönetmen Kırmızıgül'ün sahibi olduğu Boyut film tarafından karşılanmış görünmektedir. Dört film içinde en fazla bilet satılan film *Eşkîya*'dır. Ancak en yüksek gişe hasılatı *Güneşi Gördüm* filmine aittir. Dört film içinde ulusal-uluslararası en fazla ödül alan film *Tabutta Rövaşata*'dır. Dört film içinde en fazla gösterimde kalan film *Eşkîya*'dır. Türkiye genelinde bilinirliği ve tanınırlığı en yüksek film yine bu filmidir. *Tabutta Rövaşata* ve *Zerre*, yönetmenlerinin ilk filmleridir. Dört filmin de yönetmeni, aynı zamanda filmlerin senaristleridir. *Eşkîya* dışında diğer üç filmde de gerçek olay ya da kişilerden esinlenme ve gerçek olaylardan kesitler söz konusudur. Dört filmin yönetmeni içinde bir sinema okulunda eğitim alan tek yönetmen, *Zerre*'nin yönetmeni Erdem Tepegöz'dür. Derviş Zaim, İngiltere'de bir süre film yapım kursuna katılmıştır. Dört film yönetmeni arasında Türkiye sınırları dışında doğmuş tek yönetmen Kıbrıs'ta doğup büyüyen Derviş Zaim'dir.

Bütün bunlar ve seyircinin çıkarabileceği olası anlamlar, Tarlabası'nı duyumsama biçimlerimizi doğrudan etkilemektedir. İstanbul, Türk sinemasının belki de başlangıcından bu yana doğal bir setidir. Fakat bu doğal set içinde belki de sadece

Tarlabaşı, ismi ve perdeye yansıyan (ya da ikame edilen) görüntüleriyle, Türk Sinema Tarihi içinde 1990'ların ikinci yarısından itibaren ayrıksı bir yer edinmiş; bir imge ve fenomen haline gemiştir. Bu sadece sinemayla değil televizyonun da içinde olduğu bir imge inşası sürecidir. Bu imge inşası da, semtin 1980'lerden bu yana ölçeği giderek genişleyen kentsel dönüşüm projelerinin merkezinde yer aldığı bir tarihsellikte örülüdür. 1986-1988 yılları arasında dönemin belediye başkanı Bedrettin Dalan'ın adıyla anılan Dalan Yıkımları ve Beyoğlu ile Tarlabası semtleri arasına Tarlabası Bulvarı aracılığıyla bir bariyer-duvar-set çekilmesi; 1982'de "maddi güçlükler ve semtin eğitim için 'uygunsuz bir hâl' alması nedeniyle" (Salt Online, 2018)<sup>88</sup> kapatılan Beyoğlu Anarad Hıgutyun Ermeni Katolik Kız Okulu ya da Manastırı'na ait boş durmakta olan yapının, 1988 yılında dizi çekimi için mekân arayan bir TRT ekibi tarafından keşfedilip kullanılması; ardından yapının aynı ekibin üyeleri tarafından Manastır'ın bağlı bulunduğu vakıftan kiralanarak bir "kültür-sanat manastırı" haline dönüştürülmesi; burada toplanan bir kültür-sanat çevresinin yanı başlarındaki Tarlabası'nı keşfetmeleri, günümüzde bir *sonuç* durumunda olan Tarlabası imgesi ve Tarlabası duyumsayışımızın öncülleri ve bu imge ile duyumsayışın oluşmasında mihenk taşlarıdır.

Öte yandan bu imgelemin ve duyumsamanın tarihselliği de, tarihte geriye doğru gidildiğinde, İstanbul'un Bizans öncesi, Bizans, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemleri ile iç içe geçmiş tarihsel katmanlarından da ayrı düşünülemez bir *bütünlük* içindedir. İşte bu çalışmada, Tarlabası tüm bu katmanlarla sinema özelinde ele alınmaya çalışılmıştır. Sinema özeli derken; o özel de, yine o *mekânın bütünselliğinin* bir *parçasıdır*. Tüm *parçalar*, *bütünün* birer nedeni olduğu gibi, öte yandan o *bütünün* duyumsanmasında sonuçları da ihtiva ederler. Filmler Tarlabası'na dair bir *sonuç* niteliğinde olan duyumsayışımızın oluşmasında birer *nedendir*. Öte yandan her bir *neden* (film), kendinden önceki *sonuca* yeni bir katkı olarak, o *sonucu* başka bir *sonuç* haline getiren bir *neden-sonuç bütünüdür*. Elbette İstanbul ve Tarlabası'na dair söz konusu *bütünü*, yine *bütüncül* bir anlayışla ortaya koyma noktasında eksiklerimiz, hatalarımız, gözden kaçırdıklarımız ve atladıklarımız olmuştur; bu noktada sorumluluk –hiç tartışmasız– tamamen yazara aittir.

---

<sup>88</sup> Vurgular kaynağa aittir.

Dolayısıyla her çalışma gibi bu çalışma da bitmemiş, eksik ve de yarım kalmıştır. O halde vardığımız bu sonuçlar da bir son değil; hem bizim hem de başka araştırma(cı)lar için bir başlangıç, yeni ve başka çalışmalar için öncüller ve nedenler olacaktır: Hayat sürdükçe, zaman aktıkça; yani *tarihin (diyalektik) hareketi* devam ettikçe...





## KAYNAKLAR

- Adams, C. J. (2013). *Etin Cinsel Politikası: Feminist-Vejetaryen Eleştirel Kuram*. (Çev. G. Tezcan ve M. E. Boyacıoğlu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 2010'da yayımlandı).
- Ahıska M. ve Yenal. Z. (2006). *Aradığınız Kişiyi Şu An Ulaşılamıyor: Türkiye'de Hayat Tarzı Temsilleri, 1980-2005*. (Birinci Baskı). İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi.
- Akbal Süalp, Z. T. (1998). Allegori ve Temsil II: Korkunun Yüzü ve Çılgınlığın İzleri Filmler. *25 Kare*, 23(2), 11-19.
- Akbal Süalp, Z. T. (2006). Bir Deneyimin Tarihi; Tarih Deneyimleri ve Deneyim Tarihi., D. Bayraktar (Editör). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 6: Sinema ve Tarih*. Birinci Baskı. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, s. 41-47.
- Akbal Süalp, Z. T. (2010). Geniş Zamanlı Tarihin Şiiri., A. Doğan Topçu. (Editör). *Derviş Zaim Sineması* içinde Birinci Baskı. Ankara: De Ki Basım Yayım, s. 11-26.
- Akbal Süalp, Z. T. (2015). Dilsiz Kadınlar. *Altyazı'nın Gayri Resmî ve Resimli Türkiye Sinema Sözlüğü* içinde Birinci Baskı. İstanbul: Sena Ofset, s. 68.
- Akın, N. (2011). *19. Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera*. (Üçüncü Baskı). İstanbul: Literatür Yayınları.
- Altan, İ. (1993). Mimarlıkta Mekân Kavramı. *Psikoloji Çalışmaları*, 1 (19), 75-88.
- Altıoklar, M. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (1997). *Ağır Roman*. [Film]. İstanbul: Belge Film.
- Arseven, C. E. (1989). *Eski Galata ve Binaları*. (Birinci Baskı). İstanbul: Çelik Gülersoy Vakfı, İstanbul Kütüphanesi Yayınları.
- Aslan, C. (2012). İmkânsızlığa Rövaşata: Yersizyurtsuzluğun Tabutunda Flanör., H. Köse. (Editör). *Flanör Düşünce*. Birinci Baskı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 424-456.
- Atam, Z. (2011). *Yakın Plan Türkiye Sineması: Dört Kurucu Yönetmen*. (Birinci Baskı). İstanbul: Cadde Yayınları.
- Avcı, Z. (Yazar) ve Öztan, Z. (Yönetmen). (1989). *Cahide*. [Televizyon Dizisi]. İ. F. Bektaş (Yapımcı). Bölüm: 1-5. TRT.
- Baba Zula. (1996). *"Esrar" Oryantal Film Müziği CD*. Ada Müzik, İstanbul.
- Baba Zula. (1996). *"Otobüs Çalarım" Oryantal Film Müziği CD*. Ada Müzik, İstanbul.
- Baba Zula. (1996). *"Rumeli Hisarı'nda Rüzgarlar Eserken Sen ve Ben" Oryantal Film Müziği CD*. Ada Müzik, İstanbul.
- Baba Zula. (1996). *"Tabut Havası" Oryantal Film Müziği CD*. Ada Müzik, İstanbul.
- Baba Zula. (1996). *"Tavus Havası" Oryantal Film Müziği CD*. RH Pozitif Müzik Yapım, İstanbul.

- Baba Zula. (1996). *"Tavus Kuşu Çalarım" Oryantal Film Müziği CD*. Ada Müzik, İstanbul.
- Bacon, F. (2012). *Novum Organum: Tabiatın Yorumu ve İnsan Alemi Hakkında Özlü Sözler*. (Çev. S. Önal). İstanbul: Say Yayınları. (Eserin orijinali 1620'de yayımlandı).
- Baker, U. (1996). Marx'ın Bir Çift Sözü Var. *Birikim*, 1 (84), 20-31.
- Baudelaire, C. (1994). *Yapma Cennetler*. (Çev. Y. Şahan): Telos Yayıncılık (Eserin orijinali 1972'de yayımlandı).
- Baudelaire, C. (2013). *Paris Sıkıntısı*. (Çev. T. Yücel). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (Eserin orijinali 1869'da yayımlandı).
- Bauman, Z. (1999). *Çalışma, Tüketim ve Yeni Yoksullar*. (Çev. Ü. Öktem): Gündüz Basım Yayım. (Eserin orijinali 1998'de yayımlandı).
- Bayrakdar, D. ve Akçalı, E. (2008). İstanbul Convertible., D. Bayrakdar (Editör). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 7: Sinema ve Para*. Birinci Baskı. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, s. 105-116.
- Benjamin, W. (2002). *Pasajlar*. (Çev. A. Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Eserin orijinali 1982'de yayımlandı).
- Benjamin, W. (2012). *Sanatta ve Edebiyatta Eleştiri - Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı*. (Çev. E. Gen ve M. Tüzel). İstanbul: İletişim Yayınları. (Eserin orijinali 2008'de yayımlandı).
- Bensoussan, G. ve Labica, G. (2012). *Marksizm Sözlüğü*. (Çev. V. Yalçıntoklu). İstanbul: Yordam Kitap. (Eserin orijinali 1982'de yayımlandı).
- Besen, Ü. (1982). *"Bayramın Olsun" Arabesk Uzun Çalar ve Teyp Bandı*. Emre Müzik, İstanbul.
- Boratav, K. (2005). *Türkiye İktisat Tarihi: 1908-2002*. (Dokuzuncu Baskı). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Bordwell, D. (2011). Yurttaş Kane (çev. E. Yılmaz ve G. Pişkin). E. Yılmaz (Editör). *Filmde Yöntem ve Eleştiri*. Ankara: De Ki Basım Yayım, s. 233-254. (Orijinal makalenin yayım tarihi, 1976).
- Bordwell, D. ve Thompson, K. (2012). *Film Sanatı*. (Çev. E. Yılmaz ve E. S. Onat). Ankara: De Ki Basım Yayım. (Eserin orijinali 2010'da yayımlandı).
- Bottomore, T. (1993). *Marksist Düşünce Sözlüğü*. (Çev. M. Tunçay). İstanbul: İletişim Yayınları. (Eserin orijinali 1983'te yayımlandı).
- Bulunur, K. İ. (2014). *Osmanlı Galatası*. (Birinci Baskı). İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınevi.
- Burke, P. (2000). *Tarih ve Toplumsal Kuram*. (Çev. M. Tunçay). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları. (Eserin orijinali 1993'te yayımlandı).
- Byres, T. J. (2014). Neoliberalizm ve Az Kalkınmış Ülkelerde İlkel Sermaye Birikimi., A. Saad-Filho ve D. Johnston. (Editörler). *Neoliberalizm: Muhalif Bir Seçki*. (Çev. Ş. Başlı ve T. Öncel). İstanbul: Yordam Kitap, s. 143-154. (Eserin orijinali 2005'te yayımlandı).

- Cahiers du Cinéma Editörlerinin Kolektif Metni. (2011). John Ford'un Young Mr. Lincoln Filmi., E. Yılmaz (Editör). *Filmde Yöntem ve Eleştiri*. (Çev. E. Yılmaz ve G. Pişkin). Ankara: De Ki Basım Yayım, s. 343-387. (Orijinal makalenin yayım tarihi, 1969).
- Campbell, J. (1995). *İlkel Mitoloji-Tanrının Maskeleri*. (Çev. K. Emiroğlu). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları. (Eserin orijinali 1960'ta yayımlandı).
- Castells, M. (2008). *Ağ Toplumunun Yükselişi*. (Çev. E. Kılıç). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları. (Eserin orijinali 2003'te yayımlandı).
- Castles, S. ve Miller, M. J. (2008). *Göçler Çağı: Modern Dünyada Uluslararası Göç Hareketleri*. (Çev. B. U. Bal ve İ. Akbulut). İstanbul : İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları. (Eserin orijinali 1993'te yayımlandı).
- Cezar, M. (1994). *Ondokuzuncu Yüzyılda Beyoğlu Neden ve Nasıl Gelişti?* (Birinci Baskı). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Chandlee, H. (Yazar) ve Green, A. (Yönetmen). (1946). *The Jolson Story*. [Film]. A.B.D.: Columbia Pictures.
- Chant, S. (2014). Kadın Hane Reisliği ve Yoksulluğun Kadınsılaşması: Olgular, Kurgular ve Gelecek Stratejileri., A Topçuoğlu, G. Aksan ve D. Alptekin (Editörler). *Yoksulluk ve Kadın*. (Çev. M. Furat). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 34-88. (Eserin orijinali 2003'te yayımlandı).
- Chaplin, C. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (1936). *Modern Zamanlar*. [Film]. A.B.D.: Charlie Chaplin.
- Chion, M. (1994). *Audio-Vision: Sound on Screen*. (Çev. C. Gorbman). New York: Columbia University Press. (Eserin orijinali 1990'da yayımlandı).
- Civan, C. (2009). Tabutta Rövaşata: Vicdanı Yaralamak. *Yönetmen Sineması: Derviş Zaim*. Birinci Baskı. İstanbul: Küre Yayınları, s. 9-22.
- Cliff, T. (1990). *Rusya'da Devlet Kapitalizmi*. (Çev. A. Saffet ve T. Kaya). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 1988'de yayımlandı).
- Connell, R. W. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*. (Çev. C. Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1987'de yayımlandı).
- Coppola, F. F. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (1972). *Baba*. [Film]. A.B.D.: Paramount Pictures.
- Corcuff, P. (2009). *Bireycilik Sorunu: Stirner, Marx, Durkheim, Proudhon*. (Çev. A. U. Kılıç). İstanbul: Versus Kitap. (Eserin orijinali 2003'te yayımlandı).
- Corrigan, T. (1998). Auteurs and the New Hollywood. In J. Lewis (Ed), *The New American Cinema*. First Edition. Durham & London: Duke University Press, pp. 38-63.
- Corrigan, T. (2013). *Film Eleştirisi El Kitabı*. (Çev. A. Gürata). Ankara: Dipnot Yayınları. (Eserin orijinali 2007'de yayımlandı).
- Çam, Ş. (2008). *Medya Çalışmalarında İdeoloji*. (Birinci Baskı). Ankara: De Ki Basım Yayım.



- Çelik, Z. (1998). *19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti: Değişen İstanbul*. (Çev. S. Deringil). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları. (Eserin orijinali 1986'da yayımlandı).
- Çiçekoğlu, F. (2015). *Şehrin İtirazı: Gezi Direnişi Öncesi İstanbul Filmlerinde İsyana Eşiği*. (Birinci Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Çığ, M. (2005). *Kur'an, İncil ve Tevrat'ın Sumer'deki Kökeni*. (Dokuzuncu Baskı). İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Daniels, M. (2014). *Bir Nefeste Dünya Mitolojisi*. (Çev. P. Üstel). İstanbul: Maya Kitap. (Eserin orijinali 2013'te yayımlandı).
- De Sica, V., Zavattini C., D'Amico, S. C. (Yazar) ve De Sica, V. (Yönetmen). (1948). *Bisiklet Hırsızları*. [Film]. İtalya: Produzioni De Sica.
- Debord, G. (2010). *Gösteri Toplumu*. (Çev. A. Ekmekçi ve O. Taşkent). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1967'de yayımlandı).
- Değimenci, T. (2019). *Osmanlı Bahçesinde Resim ve Şiir*. Poster Bildiri. VEKAM Antik Çağlardan Günümüze Kent Alanı ve Peyzaj Kültürü Sempozyumu, Ankara.
- Dinçer, İ. ve Enlil, Z. (2002). *Eski Kent Merkezinde Yeni Yoksullar: Tarlabası, İstanbul*. Yoksulluk Kent Yoksulluğu ve Planlama Konulu Dünya Şehircilik Günü 26. Kolokyumu, Ankara.
- Dobb, M. (1990). *Kapitalizmin Dünü ve Bugünü*. (Çev. F. Kantur). İstanbul: İletişim Yayınları (Eserin orijinali 1958'de yayımlandı).
- Dorsay, A. (1995). *12 Eylül Yılları ve Sinemamız*. (Birinci Baskı). İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Duménil, G. ve Lévy, D. (2014). Neoliberal (Karşı) Devrim., A. Saad-Filho ve D. Johnston. (Editörler). *Neoliberalizm: Muhalif Bir Seçki*. (Çev. Ş. Başlı ve T. Öncel). İstanbul: Yordam Kitap, s. 25-42. (Eserin orijinali 2005'te yayımlandı).
- Durmaz, M. N. (2019). *Marx'ın Yasaları*. (Birinci Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Eagleton, T. (1996). *İdeoloji: Giriş*. (Çev. M. Özcan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1991'de yayımlandı).
- Eagleton, T. (2011). *Marx Neden Haklıydı?* (Çev. O. Köymen): Yordam Kitap. (Eserin orijinali 2011'de yayımlandı).
- Engels, F. (2013). *İngiltere'de Emekçi Sınıfların Durumu*. (Çev. O. Emre). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1845'te yayımlandı).
- Engels, F. (2013). *Konut Sorunu*. (Çev. T. Genç). Ankara: Alter Yayınları. (Eserin orijinali 1872'de yayımlandı).
- Er, M. B. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (2010). *Kara Köpekler Havlarken*. [Film]. İstanbul: Karakırmızı Film.
- Erdoğan, N. (2011). Ağır Çekim Yoksulluk., N. Erdoğan (Editör). *Yoksulluk Halleri*. İkinci Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, s. 307-312.
- Ergun, D. (1991). *Türk Bireyi Kuramına Giriş*. (Birinci Baskı). İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Erhat, A. (1996). *Mitoloji Sözlüğü*. (Altıncı Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Ersoy, B. (1995). *"Aziz İstanbul" Türk Sanat Müziği Teyp Bandı ve CD*. S Müzik, İstanbul.
- Ertürk Keskin, N. (2009). *Türkiye'de Devletin Toprak Üzerinde Örgütlenmesi*. (Birinci Baskı). Ankara: Tan Kitabevi Yayınları.
- Eyice, S. (1969). *Galata ve Kulesi*. (Birinci Baskı). İstanbul: İstanbul Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.
- Faulkner, N. (2014). *Marksist Dünya Tarihi*. (Çev. T. Öncel). İstanbul: Yordam Kitap. (Eserin orijinali 2013'te yayımlandı).
- Fellini, F., Amidei, S. (Yazar) ve Rosellini, R. (Yönetmen). (1945). *Roma, Açık Şehir*. [Film]. İtalya: Minerva Film.
- Foucault, M. (2000). *Hapishanenin Doğuşu*. (Çev. M. A. Kılıçbay). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları. (Eserin orijinali 1975'te yayımlandı).
- Ginzburg, C. (2009). *Tahta Gözler: Mesafe Adına Dokuz Düşünce*. (Çev. A. Şişik). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 2002'de yayımlandı).
- Giritlioğlu, T. (Yazar) ve Mercan, C. (Yönetmen). (2013). *Kayıp Şehir*. [Televizyon Dizisi]. E. A. Durmaz (Yapımcı). Bölüm: 1-26. Kanal D.
- Godley, K. ve Creme, L. (Yönetmen). (1984). *Rockit*. [Müzik Videosu]. A.B.D.: Sony BMG Music Entertainment.
- Gökçe, Ö. (2015). Medeniyet Pansiyon. *Altyazı'nın Gayri Resmî ve Resimli Türkiye Sinema Sözlüğü*. içinde Birinci Baskı. İstanbul: Sena Ofset, s. 139-140.
- Gramsci, A. (2014). Sekizinci Defter (1930-1932)., J. A. Buttigieg. (Editör). *Hapishane Defterleri-Cilt 4*. (Çev. B. Baysal). İstanbul: Kalkedon Yayınları, s. 145-289. (Eserin orijinali 1996'da yayımlandı).
- Gramsci, A. (2018). Gazetecilik., D. Forgacs. (Editör). *Gramsci Kitabı: Seçme Yazılar, 1916-1935*. (Çev. İ. Yıldız). Ankara: Dipnot Yayınları, s. 471-487. (Eserin orijinali 2000'de yayımlandı).
- Güldoğan, V. (2011). *Diyarbakır Müziği ve Folkloru*. (Birinci Baskı). Ankara: Kripto Kitaplar.
- Gurallar, N. (2015). Tarihselcilik-Tarihsicilik [Historicism]: Bir Mimarlık Terminoloji Tartışması Ve 2000'ler Türkiye'sinde Tarihsici Mimarlık. *METU Journal of the Faculty of Architecture*, 32(2), 191-204.
- Gürbilek, N. (2012). *Kötü Çocuk Türk*. (Dördüncü Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Güven, Ü ve Sayman, A. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (2002). *Sır Çocukları*. [Film]. İstanbul: Atadeniz Film.
- Hancock, H. (1983). *"Rockit" Pop Caz Uzun Çalar ve CD*. Columbia Records, New York.
- Hartmann, K. (2014). *Küresel Çarkın Dışında Kalanlar: Tüketim Toplumundaki Yeni Fakirlik*. (Çev. L. Bakaç): Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 2012'de yayımlandı).
- Harvey, D. (1989). *The Urban Experience*. (First Edition). Oxford: Basil Blackwell.

- Harvey, D. (2004). *Yeni Emperyalizm*. (Çev. H. Güldü). İstanbul: Everest Yayınları. (Eserin orijinali 2003'te yayımlandı).
- Harvey, D. (2008). *Umut Mekânları*. (Çev. Z. Gambetti). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 2000'de yayımlandı).
- Harvey, D. (2010). *The Enigma of Capital and the Crises of Capitalism*. (First Edition). New York: Oxford.
- Harvey, D. (2013a). *Sosyal Adalet ve Şehir*. (Çev. S. Yücesoy ve S. Sökmen). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 1973'te yayımlandı).
- Harvey, D. (2013b). *Asi Şehirler: Şehir Hakkından Kentsel Devrime Doğru*. (Çev. A. D. Temiz). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 2012'de yayımlandı).
- Harvey, D. (2015a). *Sermayenin Sınırları*. (Çev. U. Balaban). İstanbul: Yazılama Yayınevi. (Eserin orijinali 1982'de yayımlandı).
- Harvey, D. (2015b). *Neoliberalizmin Kısa Tarihi*. (Çev. A. Onacak). İstanbul: Sel Yayıncılık. (Eserin orijinali 2005'te yayımlandı).
- Hayek, F. A. (1958). *Individualism and Economic Order*. (Third Edition). Chicago: The University of Chicago Press.
- Hepkon, Z. (2011). Bir "Auteur-Yıldız" Olarak Yavuz Turgul., Â. Sivas. (Editör). *Yavuz Turgul Sinemasını Keşfetmek*. Birinci Baskı. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, s. 179-198.
- Hidayet, S. (2019). *Hayyam'ın Terâneleri*. (Çev. M. Kanar). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Eserin orijinali 1934'te yayımlandı).
- Hobsbawm, E. J. (2003). *Sermaye Çağı, 1848-1875*. (Çev. B. S. Şener). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları. (Eserin orijinali 1995'te yayımlandı).
- Horzum, G. (Yazar) ve Öztürk, S. (Yönetmen). (2017). *Çukur*. [Televizyon Dizisi]. P. Diştaş Yaşaroğlu ve K. Çatay (Yapımcı). Bölüm: 1 - devam ediyor. Show TV.
- Işık, O. ve Pınarcıoğlu, M. M. (2011). *Nöbetleşe Yoksulluk: Sultanbeyli Örneği*. (Sekizinci Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- İlhan, A. (1960). *Ben Sana Mecburum*. (Birinci Baskı). İstanbul: Ataç Kitabevi.
- İnalcık, H. (2003). *Osmanlı İmparatorluğu: Klasik Çağ (1300-1600)*. (Çev. R. Sezer). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Eserin orijinali 1995'te yayımlandı).
- İnalcık, H. (2010). *Kuruluş Dönemi Osmanlı Sultanları (1302-1481)*. (Birinci Baskı). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi.
- İnalcık, H. (2013). *Rönesans Avrupası: Türkiye'nin Batı Medeniyetiyle Özdeşleşme Süreci*. (Dördüncü Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- İnciciyan, P. Ğ. (1976). *18. Asırda İstanbul*. (Çev. H. D. Andreasyan). İstanbul: İstanbul Fethi Derneği ve İstanbul Enstitüsü Yayınları. (Eserin orijinali 1956'da yayımlandı).
- İnternet: Alpar, A. (2019, Ocak). Ahmet Yıldız Davası 29. Kez Ertelendi. *Kaos GL*. Web: <https://kaosgl.org/sayfa.php?id=27408> adresinden 1 Ağustos 2019'da alınmıştır.

- İnternet: Baba Zula Bio. (2019, Temmuz). [www.babazula.com](http://www.babazula.com). Web: <http://www.babazula.com/bio> adresinden 10 Temmuz 2019'de alınmıştır.
- İnternet: Beach, D. (2016, March). *Chile and the United States: Declassified Documents Relating to the Military Coup, September 11, 1973*. The National Security Archive: The George Washington University: Web: <http://nsarchive.gwu.edu/NSAEBB/NSAEBB8/nsaebb8.htm> adresinden 29 Mayıs 2016'da alınmıştır.
- İnternet: Beyoğlu Tarihçe. (2019, Temmuz). [www.beyoglu.bel.tr](http://www.beyoglu.bel.tr). <http://beyoglu.bel.tr/pages.php?id=423&type=4> adresinden 18 Temmuz 2019'da alınmıştır.
- İnternet: Box Office Türkiye/Güneşi Gördüm (2019, Ocak). [boxofficeturkiye.com](http://boxofficeturkiye.com). Web: <https://boxofficeturkiye.com/film/gunesi-gordum-2010204> adresinden 12 Haziran 2019'da alınmıştır.
- İnternet: Box Office Türkiye/Zerre. (2019, Temmuz). [boxofficeturkiye.com](http://boxofficeturkiye.com). Web: <https://boxofficeturkiye.com/film/zerre-2011589> adresinden 25 Temmuz 2019'da alınmıştır.
- İnternet: Çakır, B. (2018, Temmuz). Ahmet Yıldız Cinayeti. *Bianet*. Web: <http://web.archive.org/web/20150925235700/http://bianet.org/bianet/toplumsal-cinsiyet/108414-lgbt-dernekleri-ogrenci-yildiz-escinsel-oldugu-icin-olduruldu> adresinden 5 Ağustos 2019'da alınmıştır.
- İnternet: Çukur Turizmi. (2018, Nisan). [www.showtv.com.tr](http://www.showtv.com.tr). Web: <https://www.showtv.com.tr/dizi/haber/1934073-cukur-dizisi-nerede-cekiliyor> adresinden 10 Haziran 2019'da alınmıştır.
- İnternet: Döviz-Arşiv ve Raporlar-Tek Tarih Sorgu. (2016, Mayıs). *Altinkaynak*. Web: <http://www.altinkaynak.com.tr/Doviz/Kur> adresinden 1 Temmuz 2016'da alınmıştır.
- İnternet: Güneşi Gördüm'ün Çekimleri Başlıyor. (2008, Eylül). *Sabah*. Web: <http://arsiv.sabah.com.tr/2008/09/16/haber,FAF59E52D34B4991B63E1C168BBCD266.html> adresinden 5 Ağustos 2019'da alınmıştır.
- İnternet: Habitat Konferansları. (2018, Aralık). [www.habitat.csb.gov.tr](http://www.habitat.csb.gov.tr). Web: <https://habitat.csb.gov.tr/habitat-konferanslari-i-5746> adresinden 29 Temmuz 2019'da alınmıştır.
- İnternet: IMDB/TabuttaRövaşata/Awards. (2018, Ocak). [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Web: [https://www.imdb.com/title/tt0127311/awards?ref\\_=tt\\_ql\\_op\\_1](https://www.imdb.com/title/tt0127311/awards?ref_=tt_ql_op_1) adresinden 10 Haziran 2018'de alınmıştır.
- İnternet: IMDB/Zerre/Awards. (2018, Ocak). [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Web: [https://www.imdb.com/title/tt2343582/awards?ref\\_=tt\\_ql\\_op\\_1](https://www.imdb.com/title/tt2343582/awards?ref_=tt_ql_op_1) adresinden 10 Haziran 2018'de alınmıştır.
- İnternet: İETT. (2019, Temmuz). [www.iETT.istanbul](http://www.iETT.istanbul). Web: <https://www.iETT.istanbul/tr/main/hatlar/34/AVCILAR-Z%C4%B0NC%C4%B0RL%C4%B0KUYU-%C4%B0ETT-Otob%C3%BCS-Sefer-Saatleri-ve-Duraklar%C4%B1> adresinden 11 Temmuz 2019'da alınmıştır.

- İnternet: İstanbul'da Konutlar. (2016, Şubat). *Cnntürk*. Web: <http://www.cnnturk.com/ekonomi/turkiyede-ortalama-konut-satis-fiyati-2-441-m?page=1> adresinden 1 Temmuz 2016'da alınmıştır.
- İnternet: İsveç Göçmen/BBC Türkçe. (2016, Ocak). *BBC Türkçe*. Web: [https://www.bbc.com/turkce/haberler/2016/01/160103\\_isvec\\_gocmen](https://www.bbc.com/turkce/haberler/2016/01/160103_isvec_gocmen) adresinden 30 mart 2018'de alınmıştır.
- İnternet: Kortun, V. (2018, Nisan). Manastır. *Salt Online*. Web: <https://saltonline.org/projects/manastir/> adresinden 11 Ocak 2019'da alınmıştır.
- İnternet: Öğünç, P. (2009, Ekim). Bizimki Büyük Bir Aştı. *Radikal*. Web: <http://www.radikal.com.tr/hayat/bizimki-buyuk-bir-askti-957389/> adresinden 25 Temmuz 2018'de alınmıştır.
- İnternet: Salt Online. (2018, Nisan). *Manastır/Kronoloji*. Web: <https://saltonline.org/projects/manastir/> adresinden 1 Haziran 2019'da alınmıştır.
- İnternet: Taksim Meydanı Yayalaştırma Projesi. (2011, Eylül). *www.milliyet.com.tr*. Web: <http://www.milliyet.com.tr/-taksim-meydani-yayalastirma-projesi--kabul-edildi-gundem-1439440/> adresinden 15 Şubat 2016'da alınmıştır.
- İnternet: TDK. (2019, Temmuz). *www.sozluk.gov.tr*. Web: <http://sozluk.gov.tr> adresinden 15 Temmuz 2019'da alınmıştır.
- İnternet: Türkiye'de Uyuşturucu Sorunu Raporu. (2019, Nisan). *Bilim ve Aydınlanma Akademisi*. Web: <http://bilimveaydinlanma.org/content/images/pdf/rapor/turkiyede-uyusturucu-sorunu-neden-buyuyor-nasil-onlenecek.pdf> adresinden 21 Temmuz 2019'da alınmıştır.
- İnternet: Word of the Year 2013. (2013, Nov). *Oxford Dictionaries*. Web: <http://blog.oxforddictionaries.com/press-releases/oxford-dictionaries-word-of-the-year-2013/> adresinden 18 Haziran 2016'de alınmıştır.
- İnternet: Yetişkin, E. (2013, Ağustos). *Postkolonyal Düşünce ve Madun Çalışmaların Neler Öğrenebiliriz?* Web: <https://www.ebruyetiskin.com/postkolonyal-dusunce-ve-madun-calismalarindan-neler-ogrenebiliriz/> adresinden 20 Haziran 2018'de alınmıştır.
- İnternet: Yıllar İtibarıyla Net-Brüt Asgari Ücret. (2019, Temmuz). *www.ailevecalisma.gov.tr*. Web: <https://ailevecalisma.gov.tr/media/3667/net-bruet-asgari-uecret.pdf> adresinden 20 Temmuz 2019'da alınmıştır.
- İnternet: Zaim, D. (2018, Aralık). *www.derviszaim.com*. Web: <https://www.derviszaim.com/dervis-zaim/> adresinden 15 Temmuz 2019'da alınmıştır.
- İnternet: 35 Miff Prizes. (2013). *www.moscowfilmfestival.ru*. Web: <http://www.moscowfilmfestival.ru/miff41/eng/news/?id=454> adresinden 25 Temmuz 2019'da alınmıştır.
- Jacobs, J. (2011). *Büyük Amerikan Şehirlerinin Ölümü ve Yaşamı*. (Ö. Çelik, Çev.) (Çev. Ö. Çelik). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 1961'de yayımlandı).

- Jameson, F. (2008). Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı. *Modernizmin İdeolojisi*. İstanbul: Metis Yayınları, s. 365-396. (Eserin orijinali 1986'da yayımlandı).
- Kabadayı, L. (2014). *Film Eleştirisi: Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümler*. (İkinci Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kadir, A. (1969). *Bugünün Diliyle Hayyam*. (İkinci Baskı). İstanbul: Fono Matbaası.
- Karakuş, E. (2014). Toplumun Sınırlarında: Neoliberal Kentsel Dönüşüm ve Genel Ahlâk Kısılcacında Trans Kadınların Mensubiyet Yitimi. *Toplum ve Bilim*, 1 (129), 105-130.
- Kaya, F. (2013). *Representation of Precarious Labor and City Outskirt in the Late Cinema of Turkey*. Master Thesis, Bahçeşehir University, The Graduate School of Social Sciences, İstanbul.
- Kemal O. (Senaryo) ve Refiğ H. (Yönetmen). (1964). *Gurbet Kuşları*. [Film]. İstanbul: Artist Film.
- Keyder, Ç. (2013). Arka Plan., Ç. Keyder. (Editör). *İstanbul: Küresel ile Yerel Arasında*. (Çev. S. Savran). İstanbul: Metis Yayınları, s. 9-42. (Eserin orijinali 1999'da yayımlandı).
- Keyman, F. (2008). Türkiye'de Çokkültürlü Anayasal Vatandaşlık ve Demokratikleşme., A. Kadioğlu (Editör). *Vatandaşlığın Dönüşümü: Üyelikten Haklara*. Birinci Baskı. İstanbul: Metis Yayınları, s. 218-243.
- Kırmızıgül, M. (1994). *"Kardeşlik Türküsü" Arabesk Uzun Çalar ve CD*. Prestij Müzik, İstanbul.
- Kolker, R. (1999). *Film, Form and Culture*. (First Edition). Boston: McGraw-Hill College.
- Kolker, R. (2010). *Değişen Bakış: Çağdaş Uluslararası Sinema*. (Çev. E. Yılmaz). Ankara: De Ki Basım yayım. (Eserin orijinali 2009'da yayımlandı).
- Koşar, S. E., (2014, 17 Nisan). *Yavuz Turgul ile Tarlabası ve Yoksulluk Üzerine*. Yayımlanmamış Söyleşi, Medina Turgul DDB-Tuzambarı, İstanbul.
- Kovács, A. B. (2010). *Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980*. (Çev. E. Yılmaz). Ankara: De Ki Basım Yayım. (Eserin orijinali 2007'de yayımlandı).
- Kristeva, J. (2014). *Korkunun Güçleri*. (Çev. N. Tural): Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1980'de yayımlandı).
- Kuban, D. (2010). *İstanbul, Bir Kent Tarihi: Bizantion, Konstantinopolis, İstanbul*. (Çev. Z. Rona). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (Eserin orijinali 1996'da yayımlandı).
- Kubrick, S. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (1980). *Cinnet*. [Film]. A.B.D.: Warner Bros.
- Kur'an-ı Kerim. (2013). *Kur'an-ı Kerim Meâli*. (Çev. H. Altuntaş ve M. Şahin). Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Kutsal Kitap. (2011). *Kutsal Kitap: Eski ve Yeni Antlaşma (Tevrat, Zebur ve İncil)*. (Çev. Bilgisi Yok). Seul: Korean Bible Society.

- Laçiner, Ö. (2011). Bir Süreç ve Durum Olarak Yoksullaşmayı Sorgulamak., N. Erdoğan (Editör). *Yoksulluk Halleri*. İkinci Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, s. 313-324.
- Laverty, P. (Senaryo) ve Loach, K. (Yönetmen). (2006). *Özgürlük Rüzgarı*. [Film]. İngiltere: Pathe.
- Le Corbusier. (2015). *Atina Anlaşması*. (Çev. A. Yörükân). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Eserin orijinali 1941'de yayımlandı).
- Lee, Y. (2006). The Beginnings of Korean Pop., K. Howard (Ed.). In *Korean Pop Music: Riding the Wave*. First Edition. England: Global Oriental Publishing, pp. 1-10.
- Lumiere Kardeşler (Yönetmenler). (1896). *Trenin La Ciotat Garı'na Gelişi*. [Film]. Fransa: Lumiere Kardeşler Yapımı.
- Luxemburg, R. (1984). *Sermaye Birikiminin Tarihsel Koşulları*. (Çev. N. Kalaycıoğlu). İstanbul: Kaynak Yayınları. (Eserin orijinali 1913'te yayımlandı).
- Luxemburg, R. (2010). Kadın Sorunu Üzerine Yazılar, 1902-1914., P. Hudis ve K. V. Anderson (Editörler). *Rosa Luxemburg Kitabı*. (Çev. T. Tayanç). Ankara: Dipnot Yayınları, s. 347-368. (Eserin orijinali 2004'te yayımlandı).
- Macherey, P. (1978). *A Theory of Literary Production*. (Trans. G. Wall). London: Routledge & Kegan Paul. (Eserin orijinali 1966'da yayımlandı).
- Marx, K. (2009a). *Hegel'in Hukuk Felsefesinin Eleştirisi*. (Çev. K. Somer). Ankara: Sol Yayınları. (Eserin orijinali 1843'te yayımlandı).
- Marx, K. (2009b). *Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'i*. (Çev. Erkin Özalp). İstanbul: Yazılama Yayınları. (Eserin orijinali 1960'ta yayımlandı).
- Marx, K. (2011). *Kapital, I. Cilt*. (Çev. M. Selik ve N. Satlıgan). İstanbul: Yordam Kitap. (Eserin orijinali 1968'de yayımlandı).
- Marx, K. (2014a). *1844 El Yazmaları*. (Çev. M. Belge). İstanbul: Birikim Yayınları. (Eserin orijinali 1932'de yayımlandı).
- Marx, K. (2014b). *Grundrisse*. (Çev. S. Nişanyan). İstanbul: Birikim Yayınları. (Eserin orijinali 1939'da yayımlandı).
- Marx, K. ve Engels, F. (2013). *Alman İdeolojisi*. (Çev. T. Ok ve O. Geridönmez). İstanbul: Evrensel Basım Yayın. (Eserin orijinali 1932'de yayımlandı).
- Marx, K. ve Engels, F. (2017). *Komünist Parti Manifestosu*. (Çev. E. Özalp). İstanbul: Yordam Kitap. (Eserin orijinali 1848'de yayımlandı).
- Maselli, J. V. (2007). *Sinemanın 5 Temel Ögesi*. (Çev. H. Gür). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları. (Eserin orijinali 1965'te yayımlandı).
- McClellan, D. (2009). *İdeoloji*. (Çev. B. Yıldırım). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları. (Eserin orijinali 1995'te yayımlandı).
- Mehmet Ali Bey. (1910). *"Plevne Marşı" Marş Ses Kaydı*. İstanbul.
- Mehter Takımı. (1993). *"Ceddin Deden" Pop CD*. Uzelli Kasetçilik Sanayii, İstanbul.
- Mehter Takımı. (1993). *"Devlet Marşı" Pop CD*. Uzelli Kasetçilik Sanayii, İstanbul.

- Mehter Takımı. (1993). "*Estergon Kalesi*" Pop CD. Uzelli Kasetçilik Sanayii, İstanbul.
- Mehter Takımı. (1993). "*Ey Şanlı Ordu*" Pop CD. Uzelli Kasetçilik Sanayii, İstanbul.
- Mehter Takımı. (1993). "*Yine de Şahlanıyor*" Pop CD. Uzelli Kasetçilik Sanayii, İstanbul.
- Merrifield, A. (2012). *Metromarksizm: Şehrin Marksist Bir Hikâyesi*. (Çev. N. Ünver). Ankara: Phoenix Yayınevi. (Eserin orijinali 2002'de yayımlandı).
- MFÖ. (1985). "*Buselik Makamına*" Pop Uzun Çalar, Teyp Bandı ve CD. Balet Plak, İstanbul.
- Mintaş, E. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (2014). *Annemin Şarkısı*. [Film]. İstanbul: Mitosfilm.
- Miyazaki, H. (Yönetmen/Senaryo Yazarı) . (2001). *Ruhların Kaçışı*. [Film]. Japonya: Studio Ghibli.
- More, T. (2008). *Utopia*. (Çev. S. Eyüboğlu, V. Günyol ve M. Urgan). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (Eserin orijinali 1516'da yayımlandı).
- Munck, R. (2014). Neoliberalizm ve Siyaset, Neoliberalizmin Siyaseti., A. Saad-Filho ve D. Johnston. (Editörler). *Neoliberalizm: Muhalif Bir Seçki* (s. 106-122). (Çev. Ş. Başlı ve T. Öncel). İstanbul: Yordam Kitap, s. 106-122. (Eserin orijinali 2005'te yayımlandı).
- Neuman, W. L. (2014). *Toplumsal Araştırma Yöntemleri - Nitel ve Nicel Yaklaşımlar* (Cilt 2). (Çev. S. Özge). Ankara: Yayınodası. (Eserin orijinali 1991'de yayımlandı).
- Nuri, M. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). 2012. *Vücut*. [Film]. İstanbul: Ran Film.
- Oğur, E. (1996). "*Baran Yıldızı*" Film Müziği Teyp Bandı ve CD. Kalan Müzik, İstanbul.
- Oğur, E. (1996). "*Cumali'nin Ölümü*" Film Müziği Teyp Bandı ve CD. Kalan Müzik, İstanbul.
- Oğur, E. (1996). "*Fırat Ağıtı*" Film Müziği Teyp Bandı ve CD. Kalan Müzik, İstanbul.
- Oğur, E. (1996). "*Fırat Ağıtı/Aşk*" Film Müziği Teyp Bandı ve CD. Kalan Müzik, İstanbul.
- Oğur, E. (1996). "*Haliç*" Film Müziği Teyp Bandı ve CD. Kalan Müzik, İstanbul.
- Oğur, E. (1996). "*Her Şeye Yabancı Olmak*" Film Müziği Teyp Bandı ve CD. Kalan Müzik, İstanbul.
- Oğur, E. (1996). "*Katil Olmak*" Film Müziği Teyp Bandı ve CD. Kalan Müzik, İstanbul.
- Oğur, E. (1996). "*Şu Fırat'ın Suyu Akar Serindir*" Türkü ve Film Müziği Teyp Bandı ve CD. Kalan Müzik, İstanbul.
- Oğur, E. (1996). "*Tünel*" Film Müziği Teyp Bandı ve CD. Kalan Müzik, İstanbul.
- Oğur, E. (Müzik) ve Turgul, K. (Söz). (1996). "*Karanlığın İçinden*" Film Müziği Teyp Bandı ve CD. Kalan Müzik, İstanbul.



- Öktem Ünsal, B. ve Türkün, A. (2014). Neoliberal Kentsel Dönüşüm: Kentsel Alanlarda Sınıfsal Tahliye, Yoksullaşma ve Mülksüzleşme, A. Türkün. (Editör). *Mülk, Mahal, İnsan: İstanbul'da Kentsel Dönüşüm*. Birinci Baskı. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s. 17-42.
- Ollman, B. (2011). *Diyalektiğin Dansı - Marx'ın Yönteminde Adımlar*. (Çev. C. Saraçoğlu). İstanbul: Yordam Kitap. (Eserin orijinali 2003'te yayımlandı).
- Önder, S. S. (Senaryo Yazarı) ve Saraçoğlu, M. (Yönetmen). (2008). *O... Çocukları*. [Film]. İstanbul: Energy Media & Productions .
- Östlund, R. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (2017). *Kare*. [Film]. İsveç: SVT, Film i Väst ve Arte.
- Özbek, S. (2011). *İdeoloji Kuramları*. (Birinci Baskı). İstanbul: Notos Kitap Yayınevi.
- Özcan, H. İ. (2010). *Renklere Son Veda, Tarlabası*. (Birinci Baskı). İstanbul: Heyamola Yayınları.
- Özcan, Z. ile Yalgın, E. (Senaryo Yazarı), ve Yalgın, E. (Yönetmen). (2009). *Teslimiyet*. [Film]. İstanbul: Logos Film.
- Özden, Z. (2014). *Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. (Üçüncü Baskı). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Özgün, C. (2013). Osmanlı Devletinde Serserilik Algısı ve Sorunu Üzerine Tespitler., E. Gürsoy Naskali. (Editör). *Avare Kitabı*. Birinci Baskı. İstanbul: Kitabevi Yayınları, s. 5-60.
- Özkan, İ. (2000). *Türk Müsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri: Kudüm Velveleri*. (Altıncı Baskı). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Özşahin, M. C. ve Uluer, A. G. (2014). Ekonomik Küreselleşme ve Kadın Yoksulluğu: Bir Yazın Taraması. (Editörler). *Yoksulluk ve Kadın*. Birinci Baskı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 255-272.
- Öztürk , R. (2017). Türkiye'de Sinema., F. Alpkaya ve B. Duru. (Editörler). *1920'den Günümüze Türkiye'de Toplumsal Yapı ve Değişim*. Dördüncü Baskı. Ankara: Phoenix Yayınevi, s. 457-479.
- Özyurt, O. (2015). Çatı. *Altyazı'nın Gayri Resmî ve Resimli Türkiye Sinema Sözlüğü*. Birinci Baskı. İstanbul: Sena Ofset, s. 59-60.
- Palley, T. I. (2014). Keynesçilikten Neoliberalizme: İktisat Biliminde Paradigma Kayması., A. Saad-Filho ve D. Johnston. (Editörler). *Neoliberalizm: Muhalif Bir Seçki*. (Çev. Ş. Başlı ve T. Öncel). İstanbul: Yordam Kitap, s. 42-58. (Eserin orijinali 2005'te yayımlandı).
- Pekman, C. (2004). Türk Sinemasında Müzik: Bir Tarihçe Denemesi., C. Pekman ve B. Kılıçbay. (Editörler). *Görüntünün Müziği Müziğin Görüntüsü*. Birinci Baskı. İstanbul: Pan Yayıncılık, s. 23-52 .
- Perouse, J-F. (2011). İstanbul'un Göbeğinde Bir Transit Geçiş Bölgesinin Doğuşu ve Ortadan Kalkışı: Tarlabası Örneği (1987-2007). J-F. Perouse. (Editör). *İstanbul'la Yüzleşme Denemeleri Çeperler, Hareketlilik*. (Çev. S. Sezer): İletişim Yayınları, s. 281-302. (Eser orijinaldir).

- Pirselimoğlu, T. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (2010). *Pus*. [Film]. İstanbul: Zuzi Film.
- Polanyi, K. (2010). *Büyük Dönüşüm*. (Çev. A. Buğra). İstanbul: İletişim Yayınları. (Eserin orijinali 1944'te yayımlandı).
- Popper, K. (2013). *Tarihsiciliğin Sefaleti*. (Çev. S. Orman). İstanbul: Plato Film Yayınları. (Eserin orijinali 1957'de yayımlandı).
- Pösteki, N. (2012). *1990 Sonrası Türk Sineması (1990-2011)*. (Üçüncü Baskı). Kocaeli: Umuttepe Yayınları.
- Rehmann, J. (2017). *İdeoloji Kuramları: Yabancılaşma ve Boyun Eğme Güçleri*. (Çev. Ş. Alpagut). İstanbul: Yordam Kitap. (Eserin orijinali 2013'te yayımlandı).
- Rivera, J. (Yazar), ve Salles, W. (Yönetmen). (2004). *Motosiklet Günlükleri*. [Film]. Argentina: Film Four.
- Rosenberg, D. (2003). *Dünya Mitolojisi: Büyük Destan ve Söylenceler Antolojisi*. (Çev. K. Akten, E. Cengiz, A.U. Cüce, K. Emiroğlu, T. Kenanoğlu, T. Kocayığit, E. Kuzhan ve B. Odabaşı). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları. (Eserin orijinali 1997'de yayımlandı).
- Rosenstone, R. A. (2018). Gerçek Tarih Olarak Tarihsel Film (Çev. Y. Lüleci). *Sinecine*, 9(1), 159-181. (Orijinal makalenin yayım tarihi, 1994).
- Rousseau, J. J. (2003). *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kökeni*. (Çev. E. Ergün). Ankara: Yeryüzü Yayınevi. (Eserin orijinali 1755'te yayımlandı).
- Ruttman, W. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (1927). *Berlin: Büyük Bir Kent Senfonisi*. [Film]. A.B.D.: 20th Century Fox.
- Ryan, M. ve Kellner, D. (2010). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. (Çev. E. Özsayar). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1990'da yayımlandı).
- Sarris, A. (2011). Bir Sinema Tarihi Kuramına Doğru., E. Yılmaz (Editör). *Filmde Yöntem ve Eleştiri*. (Çev. E. Yılmaz ve G. Pişkin). Ankara: De Ki Basım Yayım, s. 189-206. (Orijinal makalenin yayım tarihi, 1968).
- Saybaşı, N. (2011). *Sınırlar ve Hayaletler: Görsel Kültürde Göç Hareketleri*. (Birinci Baskı) (Çev. B. Doğan). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinalidir).
- Scott, J. (1995). *Tahakküm ve Direniş Sanatları: Gizli Senaryolar*. (Çev. A. Türker). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1990'da yayımlandı).
- Scott, J. (2017). *Eleştirel Tarih Kuramı: Kimlikler, Deneyimler, Politikalar*. (Çev. Z. Yaya). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Segal, L. (1992). *Ağır Çekim: Değişen Erkeklikler Değişen Erkekler*. (Çev. V. Ersoy). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1990'da yayımlandı).
- Sennett, R. (1999). *Gözün Vicdanı: Kentin Tasarımı ve Toplumsal Yaşam*. (Çev. S. Sertabiboğlu ve C. Kurultay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1992'de yayımlandı).
- Sennett, R. (2010). *Kamusal İnsanın Çöküşü*. (Çev. S. Durak ve A. Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1992'de yayımlandı).

- Shakespeare, W. (1996). *Size Nasıl Geliyorsa*. (Çev. B. Bozkurt). İstanbul: Remzi Kitabevi (Eserin orijinali 1623'te yayımlandı).
- Shakespeare, W. (1999). *Atinalı Timon*. (Çev. S. Eyüpoğlu). İstanbul: Remzi Kitabevi. (Eserin orijinali 1623'te yayımlandı).
- Sivas, Â. (2011). Arzu Film'de Bir Senaryo Yazarı., Â. Sivas. (Editör). *Yavuz Turgul Sinemasını Keşfetmek*. Birinci Baskı. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi., 34-60.
- Skocpol, T. (1999). Tarihsel Sosyolojide Yeni Gündemler ve Yinelene Stratejiler., T. Skocpol. (Editör). *Tarihsel Sosyoloji - Bloch'tan Wallerstein'e Görüşler ve Yöntemler*. (Çev. A. Fethi). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, s. 355-390. (Eserin orijinali 1984'de yayımlandı).
- Smith, A. (2016). *Milletlerin Zenginliği*. (Çev. H. Derin). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (Eserin orijinali 1776'da yayımlandı).
- Spivak, G. C. (2009). Madun Konuşabilir mi?, D. Hattatoğlu ve G. Ertuğrul. (Editörler). *Methodos: Kuram ve Yöntem Kenarından*. (Çev. D. Hattatoğlu ve G. Ertuğrul). İstanbul: E Yayınları, s. 53-115. (Orijinal makalenin yayım tarihi, 1988).
- Stokes, M. (2012). *Aşk Cumhuriyeti: Türk Popüler Müziğinde Kültürel Mahrem*. (Çev. H. Doğrul). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları. (Eserin orijinalidir).
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev, Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. (Birinci Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Şasa, A. ile Önal, S. (Senaryo) ve Yılmaz, A. (Yönetmen). (1966). *Ah Güzel İstanbul*. [Film]. İstanbul: Be-Ya Film.
- Taşbaşı, K. (2004). Türkiye'de 1990 Sonrası Müzik Endüstrisi ve Görüntü., C. Pekman ve B. Kılıçbay (Editörler). *Görüntünün Müziği Müziğin Görüntüsü*. Birinci Baskı. İstanbul: Pan Yayıncılık, s. 71-86.
- Tekelioğlu, O. (2006). *Pop Yazılar: Varoştan Merkeze Yürüyen Halk Zevki*. (Birinci Baskı). İstanbul: Telos Yayınları.
- Tepegöz, E. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (2012). *Zerre*. [Film]. İstanbul: Kule Film.
- Thompson, E. P. (1994). *Teorinin Sefaleti*. (A. F. Yıldırım, Çev.) İstanbul: Alan Yayıncılık. (Eserin orijinali 1978'de yayımlandı).
- Timur, T. (2011). *Felsefe, Toplum Bilimleri ve Tarihçi*. (Birinci Baskı). İstanbul: Yordam Kitap.
- Tolan, B. (1996). *Toplum Bilimlerine Giriş*. (Dördüncü Baskı). Ankara: Murat ve Adım Yayınları.
- Topçuoğlu A., Aksan G. ve Alptekin D. (2014). Giriş., A. Topçuoğlu, G. Aksan ve D. Alptekin (Editörler). *Yoksulluk ve Kadın*. Birinci Baskı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 7-14.
- Turgul, Y. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (1996). *Eşkuya*. [Film]. İstanbul: Filma-Cass.
- Turhan, S. ve Akbıyık, A. (2012). *Adıyaman Türküleri ve Oyun Havaları*. (Birinci Baskı). Ankara: Cem Veb Ofset.

- Türker Cerda, D. (2019). *Çırağan'ın Arka Bahçesinden Bostancı Ocağı'nın Merkezine: Yıldız ve Bahçıvanları*. Poster Bildiri. VEKAM Antik Çağlardan Günümüze Kent Alanı ve Peyzaj Kültürü Sempozyumu, Ankara.
- Türkün, A. ve Sarıoğlu, A. (2014). Tarlabası: Tarihî Kent Merkezinde Yoksulluk ve Dışlanan Kesimler Üzerinden Yeni Bir Tarih Yazılıyor., A. Türkün. (Editör). *Mülk, Mahal, İnsan: İstanbul'da Kentsel Dönüşüm*. Birinci Baskı. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s. 267-310.
- Türkün, A., Aslan, Ş. ve Şen, B. (2014). 1923-1980 Döneminde Kentsel Politikalar ve İstanbul'da Konut Alanlarının Gelişimi., A. Türkün. (Editör). *Mülk, Mahal, İnsan: İstanbul'da Kentsel Dönüşüm*. Birinci Baskı. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s. 43-79.
- Türkün, A., Öktem Ünsal, B. ve Yapıcı, M. (2014). 1980'ler Sonrasında İstanbul'da Kentsel Dönüşüm., A. Türkün. (Editör). *Mülk, Mahal, İnsan: İstanbul'da Kentsel Dönüşüm*. Birinci Baskı. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s. 79-141.
- Türkyazıcı, E. H. ile Kuzu, H. (Senaryo Yazarı) ve Gören, Ş. (Yönetmen). (1987). *Beyoğlu'nun Arka Yakası*. [Film]. İstanbul: Uzman Film.
- Ün, M. ile Sağıroğlu, D. (Senaryo Yazarı) ve Ün, M. (Yönetmen). (1971). *Üç Arkadaş*. [Film]. İstanbul: Uğur Yapım.
- Ünal, Ü. (Senaryo) ve Yılmaz, A. (Yönetmen). (1987). *Hayallerim, Aşkı ve Sen*. [Film]. İstanbul: Odak Film.
- Üngör, E. (1966). *Türk Marşları*. (Birinci Baskı). Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- Urry, J. (1999). *Mekânları Tüketmek*. (Çev. R. G. Ögdül). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1995'te yayımlandı).
- Uşaklıgil, E. (2014). *Bir Şehri Yok Etmek: İstanbul'da Kazanmak ya da Kaybetmek*. (Birinci Baskı). İstanbul: Can Yayınları.
- Usta, S. (2013). *Dünyayı Değiştiren Düşünürler 1: Hint Veda'larından Giordano Bruno'ya*. (Birinci Baskı). İstanbul: Yordam Kitap.
- Weber, M. (1999). *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu*. (Çev. Z. Gürata). Ankara: Ayraç Yayınevi. (Eserin orijinali 1905'te yayımlandı).
- Welles, O. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (1941). *Yurttaş Kane*. [Film]. A.B.D.: RKO Pictures.
- Williams, R. (1990). *Marksizm ve Edebiyat*. (Çev. E. Tarım). İstanbul: Adam Yayınları. (Eserin orijinali 1977'de yayımlandı).
- Wolpert, J. (Yazar) ve Reynolds, K. (Yönetmen). (2002). *Monte Kristo Kontu*. [Film]. A.B.D.: Touchstone Pictures ve Spyglass Entertainment.
- Yalvaç, A. (2013). *Türk Sineması ve Arabesk*. (Birinci Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Yansımalar. (1995). "Akdeniz" Halk Müziği Teyp Bandı ve CD. Kalan Müzik, İstanbul.
- Yansımalar. (1995). "Bab-ı Esrar" Halk Müziği Teyp Bandı ve CD. Kalan Müzik, İstanbul.

- Yansımalar. (1995). "*Bulutlar*" Halk Müziği Teyp Bandı ve CD. Kalan Müzik, İstanbul.
- Yansımalar. (1995). "*Sırlar*" Halk Müziği Teyp Bandı ve CD. Kalan Müzik, İstanbul.
- Yansımalar. (1995). "*Sızı*" Halk Müziği Teyp Bandı ve CD. Kalan Müzik, İstanbul.
- Yansımalar. (1995). "*Yaban Gülü*" Halk Müziği Teyp Bandı ve CD. Kalan Müzik, İstanbul.
- Yaşar, K. (2012). "*Umut*" Film Müziği Ses Kaydı. Kule Film, İstanbul.
- Yaşartürk, G. ve Uçar İlbuğa, E. (2014). Üç Maymun, Pandora'nın Kutusu, Güzel Günler Göreceğiz, Nar, Geriye Kalan, Şimdiki Zaman ve Zerre Film Örnekleriyle Türk Sinemasında Kentli Kadın Olgusu 1. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 39(2), 159-180.
- Yavuz, D. (2012). *Türkiye Sinemasının 22 Yılı: 1990 - 2011 / Sayısal Verilerle 22 Yıllık Döneme Bakış*. (Birinci Baskı). İstanbul: Antrakt Yayınları.
- Yıldırım Ş. ve Şimşek H. (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. (Birinci Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yücel, U. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (2004). *Yazı Tura*. [Film]. İstanbul: Cinegram.
- Yücel, U. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (2006). *Hayatımın Kadınısın*. [Film]. İstanbul: TMC Film.
- Zaim, D. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (1996). *Tabutta Rövaşata*. [Film]. İstanbul: İ.F.R.-İstisnai Filmler.

## ÖZGEÇMİŞ

### Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : Koşar, Emrah Semih  
Uyruğu : T.C.  
Doğum tarihi ve yeri : 11.05.1982  
Medeni hali : Bekâr  
Telefon : 0553 222 77 36  
e-mail : semihkosar@gmail.com

### Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet Tarihi
Lisans	Hacettepe Üniversitesi – Sosyoloji Bölümü	2004
Lise	Çankaya Lisesi	1999

### İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2003-2008	TRT Ankara Seslendirme Müdürlüğü	Seslendirme Sanatçısı
2008-2009	Londra Türk Radyosu	Radyo Koordinatörü
2009-2012	New World Productions-London	Kurucu-Yapımcı
2012-2013	Dubclick Dublaj Stüdyosu (Ankara)	Stüdyo Koordinatörü
2013-2015	Seyr Ajans (Ankara)	Dublaj/Altyazı Koor.
2015-	Ankara	Seslendirme Sanatçısı

### Yabancı Dil

İngilizce

### Yayımlar

Koşar, E. S. (2015). Bir Haber Toplama Tekniği: Video Habercilik. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (23), 26-41.

Koşar, E. S. (2016). “Bu Programda Ürün Yerleştirme Bulunmaktadır” - Ürün Yerleştirme: Milenyum İtibariyle Türk Sinemasındaki Durum. *TRT Akademi*, 1 (1), 336-337.



