

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SİNEMA- TV ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**SON DÖNEM TÜRK SİNEMASI'NDA
KENTLİ KİMLİK BAĞLAMINDA ÖTEKİNİN SUNUMU**

Tuğba ELMACI

Danışman
Yrd. Doç. Dr. Zühal Çetin

İZMİR-2006

Yemin Metni

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Son Dönem Türk Sineması’nda Kentli Kimlik Bağlamında Ötekinin Sunumu” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

.../.../.....

TUĞBA ELMACI

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün/...../.....tarih ve Sayılı toplantısında oluşturulan Jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin Maddesine göre Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi...'ninKonulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat.....'da jüri önünde tez savunması alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan Anabilim dallarından jüri üyelerince sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy..... ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

YÜKSEK ÖĞRETİM KURUMU DÖKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/ Proje no:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

Tez/ Proje Yazarının

Soyadı : TUĞBA

Adı:ELMACI

Tezin/ Projenin Türkçe Adı: Son Dönem Türk Sineması'nda Kentli Kimlik
Bağlamında Ötekinin Sunumu

Tezin/ Projenin Yabancı Dildeki Adı: Representation Of The Other In Context Of
Urbanite Identy In Contemporary Turkish Cinema

Tezin/ Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: Dokuz Eylül

Enstitüsü: Güzel Sanatlar

Yıl:2006

Diğer Kuruluşlar:

Tezin/ Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: TÜRKÇE

Doktora:

Sayfa Sayısı:113

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı: 122

Sanatta Yeterlilik:

Tez/ Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Yrd. Doç. Dr.

Adı: Zühal

Soyadı: Çetin

Ünvanı:

Adı:

Soyadı:

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- Öteki
- 2- Kent
- 3- Göç
- 4- Sinema
- 5- Kimlik

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1-Other
- 2-Urban
- 3- Immigration
- 4- Cinema
- 5- Identy

Tarih:

İmza:

Tezimin erişim sayfasında yayımlanmasını istiyorum. Evet

Hayır

ÖZET

Bu çalışmada kent ve kentleşme kavramları çerçevesinde modern bireyin kent içerisindeki konumu tartışılmıştır. Kentler, insanları yalnız kalabalıklara dönüştüren mekanlar olmasının yanı sıra, onlara kimlik kazandıran bir içeriğe de sahiptir. Bu nedenle kent, modern ya da modern olmaya çalışan dünyada önemli bir ayrıştırma mekanıdır.

Çalışmanın ana eksenini oluşturan kavramlar ışığında son dönem Türk Sineması'nın (1990'lı yıllardan 2005'e kadar olan sürede) kente nasıl baktığı sorgulanmış ve seçilen filmlerle birlikte kentin, insanları acımasızca kategorize edip, kimilerini de dışlayarak, 'öteki'leştirdiği tezi doğrulanmıştır.

Sonuçta kent tüm parçaları ile varolmaya devam eden bir doku, 'ben ve öteki' ise kentin ve modern dünyanın vazgeçilmez unsurlarıdır. Bu unsurlar da Genç Türk Sinemacıların ilgisini çekmeye ve kameralarından yansımaya devam edecektir.

ABSTRACT

In this thesis was discussed position of modern human in urban to included concepts of urban and urbanity. Urban is not only place where transforms people to lonely crowded but also gives their identity. So urban most important isolation center in modern or trying modern world.

It was discussed to how contemporary Turkish Cinema (from 1990's to 2005) looks at urban with concepts which form of the center of thesis and it was confirmed urban classifies people and throw out somebody for to be 'other' by choosed films.

Finally urban is a texture which to be existance with their whole parts, 'self and an other' are uniqe elements of urban and modern world. Young Turkish directors will be continue to interested in these elements and they also continue shooting movies about these subjects.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	iii
TUTANAK	iv
Y.Ö.K. DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	v
ÖZET	vi
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER	viii
ÖNSÖZ	x
GİRİŞ	xi

BİRİNCİ BÖLÜM

TOPLUMSAL DEĞİŞİM KAYNAĞI OLARAK KENTE GÖÇ

1.1.1. Göç Olgusu	1
1.1.2. 1950’li Yıllardan Günümüze Türkiye’de İç Göç ve Nedenleri	5
1.2. KENTLEŞME ve KENTLİLEŞME	
1.2.1. Kavramsal Olarak Kent	9
1.2.2. Kavramsal Açıdan Kentleşme	11
1.2.3. Türkiye’de Kentleşme Süreci ve Sorunlu Kentleşme	15
1.2.4. Kavramsal Olarak Gecekondu	16
1.2.5. Kentlileşme Kavramı ve Toplumsal Değişim	23
1.2.6. Modernleşme Kuramı ve Türkiye Gerçeği	25
1.3. KİMLİK SORUNU BAĞLAMINDA ÖTEKİ	
1.3.1. Ötekinin Kimlikler Bağlamında Kurgulanması	30
1.3.2. Tarihsel Süreç İçerisinde Ötekinin Kurgulanması	33
1.3.3. Öteki Kurgulamaları ve Kent Dokusu	34

İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMA VE TOPLUM

2.1. TOPLUMSAL BİR ÜRÜN OLARAK SİNEMA	44
---------------------------------------	----

2.2. TÜRK SİNEMASI VE TOPLUMSAL DEĞİŞİM	44
2.2.1. Kente Göç Teması Çerçevesinde Türk sineması	54
2.2.2. Göçün Getirdiği Kültür Arabesk ve Türk Sineması'ndaki Yansıması	55
2.2.3. Son Dönem Türk Sineması'nda Kent ve Kent İnsanını Anlatan	
Filmler	60
2.3. ÖRNEKLEM FİMLERİN ÇÖZÜMLENMESİ	
2.3.1. C Blok	64
2.3.2. Eşkıya	70
2.3.3. Tabutta Röveşata	77
2.3.4. Güneşe Yolculuk	82
2.3.5. Büyük Adam Küçük Aşk	87
2.3.6. Uzak	93
2.3.7. Anlat İstanbul	98

SONUÇ

KAYNAKLAR

ÖNSÖZ

Bu çalışmaya başlarken Türk Sinemasının 1990'lı yıllarla başlayan dönemine ilişkin çok az kaynağa ulaşmam, bana, Türk Sineması üzerine çalışma isteğimden ne kadar da doğru bir karar vermiş olduğumu göstermesi bakımından önemlidir. 1990'lı yıllarda film çekmeye başlayan ve kendilerine göre bir sinema dili oluşturmaya çalışan yeni kuşak sinemacıların da bu alanda bizim gibi kuramsal çalışmalarda bunacılara, iyi materyaller sunmalarını, Türk Sineması ve bizim gibi sinema okulu öğrencileri adına umut veren gelişmeler olarak görüyor ve bu sürekliliğinin sinema alanındaki kuramsal çalışmaların da artmasına zemin hazırlayacağını düşünüyorum.

Tezime başladığım 2005 yılı, Türkiye'nin gerçekleri ile akademik hedeflerime ulaşamayacağımı gösteren öğretici ve düşündürücü bir dönem olmasına rağmen, içimdeki öfke birikintisi, tezime daha çok tutunmamı sağladı. Hayatımın belki de, ileriki yıllarında hafifleteceğim öfkesini gülerek anacağım bu dönemde, bana dostluklarını, sevgilerini ve insanlıklarını sunan herkese teşekkür ederim.

Özellikle de bu tezi yaratım sürecinde yardımlarını ve sevgilerini esirgemeyen güzel insanlardan, bana kitaplığını ve dostluğunu açan, desteğini daima yanımda hissettiğim sevgili arkadaşım Pınar Aslan'a; çocukluk çağı anılarımın en özel insanı ve tez yazım sürecimin en büyük motivasyonları Hazal ve Tuna'nın biricik anneleri, sevgili teyzem Fatma Çetin'e; bütün bir yıl boyunca gerekli gereksiz bin bir sorunla başını ağrıttığım, her şeye rağmen sabrını ve güler yüzünü koruyan, gerek akademik gerek insani açıdan yardımlarını esirgemeyen değerli hocam Yrd. Doç. Dr. Zuhâl Çetin'e, babam Zekai Elmacı'ya ve de bir iğnenin ucundan hayatımızı yeşerten, özel insan annem Gönül Elmacı'ya sonsuz teşekkürler.

TUĞBA ELMACI

GİRİŞ

Türkiye'nin 1950'li yıllardan itibaren yoğun göçlerle başlayan kentlerdeki gelişme ve modernleşme serüveni hem sosyal hem de bireysel anlamda çeşitli sıkıntıları da beraberinde getirmiştir. Kırdaki çözülme, insan kitlelerini kent merkezlerine yöneltmiş, kent ise fiziki anlamda gelişimini oturtamamış olduğundan gelen bu insan selini içinde eritmemiştir. Bununla birlikte, hızlı kentleşme süreci kentsel yığılmalar şeklinde olunca beklenen modernleşme –batılılaşma- arzu edildiği şekilde gerçekleşmemiştir.

Değişme ve modernleşme toplumun her kesiminde aynı oranda gerçekleşmemiş özellikle de kentsel mekanda başlayan kutuplaşmalar, bireyleri toplumsal alanda birbirine karşı farklı tanımlamalara itmiştir. Kentsel mekanda ilk dönemde ortaya çıkan ve geçici yerleşim yerleri olarak görülen gecekondu, zamanla kültürel bir öğeye dönüşmüş, kentin ayrılmaz bir fiziki alanı olmuştur. Kent saçakları olarak adlandırılan bu alan, 1970'li yıllardan sonra özellikle de 1990'lara gelindiğinde, varoşlar olarak adlandırılacak ve bu kesim kent için tamamken olumsuzlayıcı içerikleri barındıracaktır. Varoşlar, ideolojik, dini ve etnik kamplaşmanın mekanı olmuş, 1970'li yıllardaki öngörülen iyimser durum marjinal bir hal almıştır. Artık sorun kır kökenli alışkanlıklar ya da tutumların değişmesini beklemekten öte, kentte yaratılan, ne geleneksel ne de modern yapının içine dahil olabilen melez, marjinal kültürdür. Tezin ana ekseninde de bu kültürün kent ortamında bireysel kimlikleri nasıl etkilediği konusu incelenmiş ve kentin homojen bir yapı olmadığı gerçeğinden hareketle kentin 'öteki' olarak konumlandırılacak kimlikler yaratan bir alan olduğu sonucuna varılmıştır.

Yıllar içinde ülkede açılan derin ekonomik yaraların yeni sınıflar ortaya çıkarması ve yeni oluşan bu sınıfların da kent mekanı içerisindeki ayrıcalık talepleri, kentte görünür kimlik mekanlarının oluşmasına yol açmıştır. Özellikle de 1990 sonrasında irrasyonel biçimde oraya konan tüketim kültürü, özel televizyonları yayın hayatına girmesi ile toplumun tüm katmanlarını etkilemiştir. Kentin belirli olanaklarından yararlanamayışını, eskiden bu kadar da farkında olmayan kitleler için durum farklı bir hal almıştır. Artık temel gerekçeler geçim derdinin ötesinde, tüketim kalıpları üzerinden giden ve "öteki" olarak konumlandırılan durumundan

kurtulma mücadelesine dönüşmüştür. Ama altmış yıllık bir sürecin değişmeyen tek gerçekliği kimi zaman kent saçaklarında kimi zaman da yoksul mahallelerde yaşanan hüsrana, bireyin kalabalıklar içerisindeki yalnız 'öteki' konumuna dönüşmesi olmuştur.

Modern geleneksel karşıtlığı üzerine temellenen kentleşme süreci, kitlelerin bu durumu içselleştirememesi nedeniyle tamamlanamayan, marjinalleşen bir hal almıştır. Kente eklemelenemeyen birey kendisine, bu marjinal duruşuyla birlikte bir savunma mekanizması geliştirmiş olur. 1950'li yıllardaki içgöç olgusu beraberinde günümüze kadar gelen, çarpık kentsel yapı ve bu yapı içerisinde oluşturulan ayırtılma mekanizmaları ile bu süreçte kente eklemelenemeyen insanların kimlik bunalımları, 'öteki'leştirilmeleri gibi sorunların da kaynağını oluşturmuştur. Yıllarca süren kent köy çatışmasının da artık tek kazananı -belki de kaybedeni- kent olmuştur. Kent insanlar için artık bir ayırtılma merkezine dönüşmüş, bu nedenle de kimlik yaratım sürecinde başat bir aktör olmuştur.

Bu çalışmada, günümüz toplumsal yaşamında görülen karmaşanın hangi tarihsel ve sosyolojik temellere dayandırıldığı konusu, birinci bölümde irdelenmeye çalışılmış, bireyciliğin ön plana çıktığı ve yalnızlaşan insanın da içinde bulunduğu durumun, psikolojik ve felsefik bir zeminde tartışılmasına çalışılmıştır. Günümüz metropol kentlerinin, 60 yıl önce gelinen ve nispeten daha homojen olan kentlerden çok farklılaştığı, dolayısıyla da günümüzdeki mevcut bireysel ilişkilerin ve tanımlamaların da içeriğinin değiştiği de bir gerçektir. Bireyin kentsel alan içerisindeki bu yeni konumu da 'öteki' kavramı üzerinden değerlendirilmiştir. 'Öteki'leştirmenin bilindik oryantalist kurgulamaların yanı sıra, öznenin kuruluş sürecinden itibaren var olan 'ben' in karşıtı olarak düşünen düalist yapının bir parçası olduğu gerçeğinden yola çıkılmıştır.

Tez temel olarak 1990 sonrası Türk Sineması'nda, toplumsal bir değişim olarak gözlenen, kentsel mekanda yeniden üretilmiş, çok çeşitli kimlik tanımlamalarından türetilen karakterlerin ve de mevcut kimlikleri ayırtılma merkezi olarak kent ögesinin, genç kuşak yönetmenlerce filmlerinde kullanıldığı varsayımından yola çıkılarak hazırlanmıştır.

Bu bağlamda tezin temel amacı, kent yaşamında çoğu zaman görmezden gelinen ya da dışlanan bireylerin neye göre ‘öteki’ olarak konumlandırıldıkları ve bu durumun 1990 ve 2005 yılları arasındaki, son dönem olarak adlandırılan Türk Sineması’na nasıl yansıdığına ortaya çıkartılmasıdır.

Birinci bölümde, kente ilişkin sosyolojik temellendirmelerin göç olgusu ile başlatılması, günümüzde gelinen süreçlerin hangi kökenlerden ortaya çıkarılması açısından yararlı olacağına inanılmaktadır. Kentin ve ‘öteki’ olarak konumlandırılan bireyin içinden geldiği tarihsel perspektif, sosyolojik, psikolojik ve felsefi açıdan açıklanmaya çalışılmıştır. Bu açıklamalar, bireyin kent ortamı içerisindeki fark, ayırım üzerinden giden ‘öteki’ olma durumuna da ışık tutmuştur.

İkinci bölümde ise birinci bölümde anlatılanların paralelinde Türk sinemasının, anlatılanların ışığı ve tarihsel perspektif içerisinde konumu belirlenmiştir. Görülmüştür ki hızlı değişimlerin geçirildiği bir dünyada günümüz kent yaşamının, hayatlarımızın temel düzenleyicisi ve dönüştürücüsü olması, Türk Sinemasının da dikkatinden kaçmamış ve 1980’li yıllardan sonra öne çıkarttığı bireyci bakışını, kent ortamında daha da yalnızlaşan, ötekileştirilen, aynı zamanda da çeşitlendiren kent kimliklerine çevirmiştir.

Sanatın toplumlara öncü olması gerekliliğinden yola çıkarak Türk Sineması’nın da mevcut durumu eleştirmesi ve yeni pratikler önerebilmesi gereklidir. 1990 yılından başlayıp tezi hazırlanma aşaması olan 2005 yılına kadar ki son dönem olarak adlandırdığım süreçte yaşanan bu toplumsal değişimler, özellikle de 1990 sonrasında ilk film örneklerini veren yönetmenlerce iyi tespit edilmiş ve duyarsız kalınmamış bir durumdur.

Türk Sineması’nın yabancı ülke sinemaları ile boy ölçüşemeyecek kadar az film üreten bir sektör oluşu ve maalesef ki Türk sineması üzerine düşünen ve tartışan materyallerin azlığı tezin hazırlanmasında kaynak sıkıntılarını da beraberinde getirmiştir. Buna rağmen son on beş yılda bağımsız olarak nitelendirilebilecek ve kendilerine sinema dili yaratmaya çalışan az sayıdaki yönetmenin varlığı bu çalışmanın ortaya çıkmasına katkıda bulunmuştur.

Örneklem filmlerimin seçiminde kent ortamında tutunmaya çalışan insanların birbirlerine göre ya da tüketim edimlerine göre ötekileştirilmelerinin gözlendiği filmler tercih edilmiştir. Zeki Demirkubuz' un “C Blok”, Yavuz Turgul'un “Eşkîya”, Derviş Zaim'in “Tabutta Röveşata”, Yeşim Ustaoglu'nun “Güneşe Yolculuk”, Handan İpekçi'nin “Büyük Adam Küçük Aşk” filmi, NuriBilge Ceylan'ın “Uzak” ve son olarak da Ümit Ünal, Kudret Sabancı, Selim Demirdelen, Yücel Yolcu, Ömür Atay'ın ortaklaşa çektiği “Anlat İstanbul” gibi kenti ve kentin içerisinde bulunan çeşitli unsurları gerçekçi bir üslupla anlatan filmler seçilmiş ve tezin birinci bölümündeki bilgiler çerçevesinde de değerlendirilmiştir.

Filmlerin seçiminde farklı bakış açılarının ve farklı öteki kurgulamalarının içeriğe dahil edilmesine özenilmiş ve bu nedenle de her yönetmenden farklı bir perspektif sunacağına inanılan, tek bir film değerlendirmeye alınmıştır. Değerlendirilen filmlerin eğlence sineması ürünü olmamaları ve belli bir toplumsal sorumluluk çizgisine sahip olması, filmlerin seçiminde önemli bir başka kıstas olmuştur.

Seçilen örneklem filmler, içerik analizine göre değerlendirilmiş, fakat sinemasal anlatımda içerik ve biçimin birbirini tamamladığı gerçeğinden yola çıkarak, biçimin tematik ögeye katkısı olduğu yerlerde biçimsel analize de yer verilmiştir. İçeriğe ilişkin analizde klasik yöntem izlenerek, filmdeki karakterlerin psikolojileri, karakterlerin birbiriyle, zaman ve mekanla olan ilişkileri, dramatik yapı ve anlatım biçimi irdelenmiştir.

Filmlerin değerlendirilmelerinde, özellikle filmlerin dramatik zamanlarında geçtiği düşünülen, dönemin gerek siyasal gerekse ekonomik özelliklerinin genel hatlarıyla anlatılmasının, filmin anlaşılmasına ve doğru okunmasına katkı sağlayacağı düşünülmüştür.

BÖLÜM I.

1.1. TOPLUMSAL DEĞİŞİM KAYNAĞI OLARAK KENTE GÖÇ

1.1.1. Göç Olgusu

Birey ya da grupların ekonomik, sosyal, kültürel gibi çeşitli nedenlerle bir yerden başka bir yere geçici ya da yerleşmek üzere gitmelerine göç denir. Bu yerler sınırlar içerisinde de olabilir, sınırlar dışarısına da olabilir. Daha ayrıntılı bir tanımlama yapmak gerekirse göç: *“Toplumsal, ekonomik, siyasi, dini veya bırakılan bölgenin iticiliği, gidilen yerin çekiciliği gibi sebeplerden dolayı, bireyin bir yerden başka bir yere, kendi istekleriyle veya bazı güçlerin etkisiyle hayatlarının gelecekteki kısmının tümünü veya bir kısmını geçirmek üzere yaptıkları bir yer değiştirme hareketidir.”*¹ Tansı Şenyapılı da içeriği genelleştir ve şöyle der: *“Bilindiği gibi göç olgusu, genelde kaynak noktasındaki ekonomik baskılar ile varış noktasındaki ekonomik refah umutlarının bir türevidir.”*²

İnsanoğlu, varolduğu günden beri göç halindedir. Franklin D. Scott da Modern Zamanlarda Dünya Göçü isimli eserinin önsözünde *“İnsanlar Adem ile Havva'nın cennetten kovulmalarından beri hareket halindedir.”* demektedir.³ Yeryüzünün keşfi, insanların daha iyi yaşam koşulları arama, artan nüfus, kısıtlı kaynaklar, felaketler, savaşlar insanları kitlesel veya bireysel olarak uzak ya da yakın başka coğrafyalara göç etmeye zorlamıştır. Özellikle coğrafi keşiflerle ortaya çıkan yoğun göç hareketleri ve Asya'daki zenginliklerin ve doğal kaynakların Avrupa'ya aktarılması ile Avrupa'da sanayi devriminin kıvılcımları yakılmış, Avrupa'daki kentler gelişip, geniş kitleleri kendisine çekmiş ve göç olgusu bambaşka bir hal almıştır. Bu olgu, bugün de az gelişmiş ülkeler için hala geçerli bir durumdur.

¹ Dr. Neslin Türkaslan, “Bursa’da Meskûn Bulgaristan Göçmenlerinin Ekonomik Durumları Üzerine Bir İnceleme”, **Toplum ve Göç**, Ankara, DİE yayınları, 1997, s.206.

² Tansı Şenyapılı, **“Gecekondular”**, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Basımı, 1981, s.54.

³ Aktaran, a.g.e. Türkaslan s.206.

Göç, Nesrin Türkaslan tarafından ise şu şekilde tanımlanmaktadır. *“Toplumsal, ekonomik, siyasi, dini veya bırakılan bölgenin iticiliği, gidilen yerin çekiciliği gibi sebeplerle bireylerin bir yerden başka bir yere kendi istekleriyle veya başka güçlerin etkisiyle hayatlarının gelecek kısmının tümünü veya bir kısmını geçirmek üzere yaptıkları bir yer değiştirme hareketidir.”*⁴

Görüldüğü gibi göç çözümlerinde karşımıza çıkan iki önemli faktör vardır: çekici ve itici faktörler. İtici faktörlerin bölgedeki işsizlik ve güven ortamının bozulması gibi etmenlerle tutucu ve güvenliği arttırmaya yönelik bir göçe neden olduğu düşünülmektedir. İtici faktörlerin ise ekonomik gelişmişliğe ulaşan bölgelerin geliri arttırmaya yönelik olarak göçü etkilediği ileri sürülmektedir.⁵

Göç hareketine ekonomistler nüfus ve istihdam sorunu olarak bakarken, bu konuya sosyologlar daha kompleks bir kavram olarak yaklaşırlar. Çünkü göç eden bireyler, göç ettikleri yerlerde yabancılaşma, uyum sorunu gibi yeni kişisel problemlerle karşılaşmışlardır. Dolayısıyla da göç hareketinin ilerleyen yıllarında ortaya çıkacak olan, yoğun nüfus hareketinin getirdiği sorunlara sadece ekonomik çözümler bulmak problemleri çözmeye yetmeyecektir.

Göç olgusunu kuramlar ışığında incelemek gerekirse, karşımıza bu alanda iki grup çıkar. Bunlar iyimserler ve kötümserlerdir.

İyimserler, ‘Modernleşme Ekolü’ olarak da bilinen gruptur ve onlara göre göç olgusu bölgelerarası eşitsizlikleri gideren bir nüfus hareketidir. Nüfus gelişmemiş bölgelerden gelişmiş bölgelere doğru hareket edecek ve böylece kırsal alanda, göç edenlerin bırakmış olduğu işgücü gibi imkanlar kırdan kente yani gelişmiş bölgelere olan göçü azaltacaktır. Dolayısıyla da doğal bir denge kurulacaktır. Ama teoride bu şekilde kurgulanan yapı, pratik yaşamda bu şekilde olmamış, özellikle de Üçüncü Dünya Ülkeleri’nde yaşananlar hızlı ve anomik

⁴ y.a.g.e., s.206.

⁵Gordon Marshall, “Sosyoloji Sözlüğü”, Türkçesi: Osman Akınhay, Derya Kömürcü, İstanbul, Bilim Sanat Yayınları 1999, s.685

kentleşmeyi beraberinde getirmiş, göç edenler açısından da yoksulluk ve sefalet getirmiştir.

Modernleşme ekolünün tam tersine, Kötümserler grubuna dahil olan ‘Bağımlılık Ekolü’ doğal denge kurulacağına ilişkin savlara karşı çıkar. Göç veren yörenin sürekli emek ve insan gücü kayıplarına uğrayacağını, kaynaklarını tüketeceğini savunur ve durumun iddia edilenin aksine denge değil dengesizlik yaratacağını söylerler.⁶

Göç genel anlamıyla nüfus hareketi olarak tanımlanır ve nüfus hareketi ülke sınırları içerisinde gerçekleşiyorsa “iç göç”, ülke sınırları dışına doğru gerçekleşiyorsa “dış göç” olarak adlandırılır. Dış göçler genelde ekonomik nedenli yer değiştirme hareketleridir ve özellikle de az gelişmiş ülkelerden gelişmiş ülkelere doğru gerçekleşir.

Göç hareketleri kırdan kente, kentten kente, kentten kıra, kırdan kıra gibi çok yönlü olabilmektedir.

İç göçlerde de temeli ekonomik olan bu hareket ülke sınırları içerisinde daha az gelişmiş bölgeden daha gelişmiş bölgelere doğrudur. Özellikle de kırdan kente göç olgusu tüm gelişmekte olan ve sanayileşme aşamasına geçen toplumların temel göstergelerinden biridir.

Kapitalist ilişkiler, sanayileşme ile birlikte köklü toplumsal dönüşümleri de beraberinde getirmiştir. Serbest piyasa ekonomisinin hakim olduğu ülkelerdeki köklü tarımsal politika değişiklikleri nedeniyle toprağa bağlı nüfus topraktan kopmuştur. Bu durum, kırdan köçülme kavramı ile ifade edilir. Sonraki aşamada ise kırdaki bu köçülme geniş nüfus yığınlarının kentlere göç etmesine neden olmuştur.

Yukarıda da açıklandığı gibi tarımda makine kullanımı ile ortaya çıkan ve bir kısım köylünün toprağını terk etmek zorunda kalkması, toprakların bölüşümü, artan

⁶ Mesut Sarı, “Göç Olgusuna Kuramsal Bir Bakış”, Erişim: 02.03.2006. www.geocities.com,

nüfus gibi çeşitli ekonomik nedenler köyün itici ögeleri olurken sanayi üretimine geçen şehir, sunduğuna inanılan geniş iş imkanları ile yaşama koşullarındaki nispeten iyi durum onu cazibe merkezi haline getirmiştir.

Göç, herkesin kabul ettiği gibi, yalnızca insanların yer değiştirmelerinden ibaret olmayan daha karmaşık süreçlerin yaşandığı önemli bir toplumsal değişimdir. “ Göç olgusu yer değiştirme ve yeniden yerleşme eyleminin ötesinde sağlıklı kentleri oluşturma, geleneksel kimlik ve topluluk biçimlerinin bozulması, kültürel sorunlarla gelen değişimleri içermektedir.”⁷

Göç ile birlikte birey, sosyokültürel sürekliliğini kaybeder. Beraberinde kimlik bunalımları, özellikle de dışgöçte görülen yabancılaşma gibi sorunları da getirir. Nurhan Eren göçün bu tarz psikolojik sonuçlarını etkileyen etmenleri şu şekilde sıralar:

1. Göç etme sebepleri; savaşlar, felaketler gibi travmatik yaşantılar nedeniyle yapılan zorunlu göç, uyumu zorlaştırır.
2. Göçün geçici ve kalıcı olması, zorlanmalara dayanmayı etkiler.
3. Kişinin kendi isteği ile göç etmesi, uyumu artırıcı bir etkidir.
4. Göç öncesi hazırlık önemlidir. Ani ve hazırlıksız göçler, uyumda zorlanmalara yol açabilir.
5. Göçmenin eski mekanına kolayca ulaşabilme olanağı, göç sürecine olumlu etki yapar.
6. Özellikle, göçün kimlik üzerindeki etkisi, göçün meydana geldiği yaşla bağlantılı olarak değişiklik gösterir. Kimliğin gelişiminde sosyokültürel etkilerin daha fazla

⁷ Oğuz Makal, “Sinemada Yedinci Adam”, Ege Yayıncılık, 1994, s. 33.

öne çıktığı ergenlik ve erişkinlik dönemindeki göçler, yoğun kimlik sorunlarına yol açabilir.

7. Göç nedeniyle geride bırakılıp kaybedilenler de göçmen için tehdit oluşturur. Burada, sadece çevre değil, kişinin alıştığı ilişki biçimlerinin de kaybı söz konusudur.

8. Göç edilen yerdeki koşullar, ırk, etnik grup, dil, din gibi alanlardaki ortaklıklar ya da ayrılıklar, göçmenin varlığı ile ilgili duygular, ileride olabilecek asimilasyon ve kimlik değişiminde önemli rol oynar.⁸

Yukarıda belirlenen durumlar, göç sürecinin, ulaşılan yerlerde bireylerin takınacağı tutumları gösteren ve yeni yaşam koşullarına nasıl devam edeceğine ilişkin önemli saptamalardır. Göç olgusuna bakıldığında, geçmişten günümüze kadar gelen ve nedeni ne olursa olsun birey ve toplum üzerindeki etkileri ve izleri en derin hissedilen sosyolojik olgulardan biridir. Bu olgu, Türkiye'nin de etkileri ve izlerini üzerinde taşıdığı ve hala taşımakta olduğu bir süreçtir.

1.1.2. 1950'li Yıllardan Günümüze Türkiye'de İç Göç ve Nedenleri

1950'li yıllar Türkiye'nin toplumsal tarihinde günümüze kadar etkilerini gördüğümüz önemli süreçlerin yaşandığı bir dönemdir. İkinci Dünya Savaşının ardından değişen konjonktür içte ve dışta yeni politikaların gelişmesine neden olmuş ve bu süreç, beraberinde pek çok toplumsal değişime de zemin hazırlamıştır. Bu dönemde ulaştırma ve haberleşme olanaklarının artması ile birlikte geri kalmış bölgelerden büyük kentlere doğru genelde ekonomik nedenlere bağlı olarak yoğun bir nüfus hareketi yani göç başlamıştır. Bu göç hareketi ilk zamanlarda büyük şehirlere doğru yapılan bir iç göç hareketi iken, 1960'lı yıllar ile birlikte Almanya gibi sanayileşmesine tamamlamış ülkelerin yabancı işçi alması ile dış göçe dönüşmüştür. Ama iç göç, kıvılcımları 1950'lerde görülen ve günümüze kadar akışını bozmayan bir hareket olarak süregelmiştir.

⁸ Nurhan Eren, "Göç Yaşantısının Dinamikleri ve Psikolojik Sonuçları", Ütopia,3, Yaz 2000, s.27.

Genel olarak göçe neden olan, özellikle de Türkiye’de kırsal alanlardan kentlere yapılan göçlerde temel etkenlere bakmak, dönemin konjoktürel özelliklerini açıklamakta faydalı olacaktır.

Kırsal alanlardan kentlere yapılan göçlerde temel etmenler:

- 1.Kırsal alandaki kontrolsüz nüfus artışı
- 2.Tarımsal alandaki ekonomik faaliyetlerin yetersizliği
- 3.Tarımda makineleşme.
- 4.Türkiye’deki ekilebilir toprakların belli bir sınıra ulaşmış olması.
- 5.İletişim olanaklarının artmış olması.
- 6.Kentlerin çekiciliği

Yukarıda genel hatlarıyla sıralanan etmenler 1950’li yıllardaki gerek siyasi gerekse ekonomik gelişmelerin, toplumsal değişimi de beraberinde getirdiği bir süreç içerisinde yer almaktadır.⁹

1950’li yıllarda sadece Türkiye ile sınırlı olmayan konjoktürün de getirdiği değişiklikler beraberinde belli toplumsal değişimleri de getirmiştir. İkinci dünya savaşının ardından Soğuk Savaş ile birlikte iki kutuplu bir dünyada, jeopolitik konumu gereği kendine batılı devletlerin safında yer arayan Türkiye, 1948 yılından itibaren liberal politikalar geliştirmiştir. Özellikle de Demokrat Parti iktidarı boyunca Amerikan yanlısı politikalar (Marshall Planı) hız kazanmış ve batılı devletlerle iyi münasebetler kurmaya özen gösterilmiştir.

⁹ Emre Kongar, “İmparatorluktan Günümüze Türkiyenin Toplumsal Yapısı”, İstanbul, Bilgi Yayınları, 3. basım, 1979(a), 201.

Tarım alanında verilen krediler ile makineleşmeye gidilmesi ve karayolu ulaşımına önem verilmesi, tarım ürünlerinin sadece iç pazarlarda değil yurt dışına da satılır duruma getirilebilmesi için önemli hamleler olmuştur. Kentlerde de artık küçük sanayi atılımları gerçekleşmeye ve ticaret artmaya başlamıştır. Böylece kentler, kırdan kopan kitleler için yeterli cazibeye sahip olmuş oldu.¹⁰

Ayrıca kırsal kesimde 1950’li yıllarla birlikte Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren geliştirilen nüfus politikalarının da etkisiyle de nüfus iyice artmış (1950-60 yılları arasında yılda yüzde 2,8 gibi bir oranında nüfus artışı olmuştur.) mevcut tarım toprakları insanların temel gereksinimlerini karşılamaz duruma gelmiştir. Özellikle de Amerikan yardımıyla çiftçiye verilen krediler tarımda makineleşmeyi arttırmış, bunun sonucunda da tarımdaki insan gücüne olan ihtiyaç azalmıştır. Demokrat Parti iktidarındaki bu dönemde, tüm tarım politikaları belirli bir popülizm ile piyasanın gidişatına bırakılmıştır. Kırsal kesimde yaşayanlar için pek bir seçenek kalmamış ve Ankara, İstanbul, İzmir gibi çekiciliği artan büyük şehirlere göç başlamıştır. Siyasal erkin politikaları sonucu ortaya çıkan bu durum hakkında Hürriyet Konyar şunları söyler:

“Sonuçta yeni ekonomik politikalar ile İstanbul, İzmir gibi büyük şehirlerde ortaya çıkan yeni pazar olanakları büyük şehirleri kırsal kesimlerde yaşayanlar için çekici hale getirirken siyasal iktidarın uyguladığı popülist politikalar ile de bu şehirler daha bir çekici hale geliyordu. Özellikle Demokrat Parti’nin şu ünlü “her mahallede bir milyoner yaratacağız” şeklindeki politik söylemi kırsal kesim insanı için şehre gelmeyi oldukça çekici kılmıştır.”¹¹

Köy insanı için artık köy cazibesini kaybetmiş, insanlar yeni umutlarla kentlerin yolunu tutmak durumunda kalmıştır.1950’li yıllardan itibaren göçün en önemli toplumsal etkisi “kentleşme” ve beraberinde getirdiği sorun, belki de çözüm “gecekondu” olmuştur. Gecekondu kavramı temelinde bir konut sorunu olmanın da ötesinde daha kompleks yapıları da barındırdığından ayrı başlık altında işlenecektir.

¹⁰ Emre Kongar, “21. Yüzyılda Türkiye”, İstanbul, Remzi Kitabevi, 29. Basım, 2001(b), s.555-560.

¹¹ Yrd.Doç.Dr. Hürriyet Konyar, “Çok Partili Hayata Geçiş ve Yeni Siyasi Yapılanmanın Toplumsal Hareketlilikte Meydana Getirdiği Değişim” **Toplum ve Göç**, Ankara, DİE yayınları, 1997, s.679.

Türkiye’de iç göç olayının ilk başladığı yıllardan 1980’li yıllara gelene kadar göçün temel nedeni -istisnaları dışında- ekonomik temellere dayanıyordu. 1980’li yılların ortalarından sonra hızla artan terör dalgası, özellikle de Güneydoğu ve Doğu Anadolu’nun kırsal kesimlerinden kentlere doğru güvenlik kaygısı ile zorunlu göçün meydana gelmesine neden olmuştur. Göçün temel dayanağını sadece güvenlik kaygıları gibi nedenlere bağlamak doğru olmaz. Siyasal nedenlerin dışında, kan davası, akrabalık ilişkilerindeki sorunlar, ağa baskısı gibi toplumsal nedenler de göçü etkilemektedir.

Tabii ki 1980 sonrasında da hız kesmeyen göç hareketlerinin bir bölümü siyasal nedenlerle de gerçekleşmiş olsa da ekonomik gerekçeler en başat etken olma özelliğini korumuştur. 1980’lere kadar da olsa devlet, içinde bulunduğu ekonomiyi artık serbest faktörlere bırakmış ve sadece düzenleyici bir rol izlemeyi tercih etmiştir. Ama bu durum 1980 ihtilâl sonrası Özal iktidarının uygulamaya başladığı liberal ideoloji ekseninde gelişen serbest piyasa ekonomisi 1990’larla birlikte iflas etmeye başlamış dışa bağımlı, gelir mekanizmasında adaletsiz bölüşümlerin olduğu kriz yılları başlamıştır.¹² Zengin ve daha refah bir hayat umutları ile göç edilen kent, zengini daha zengin, fakiri daha fakir yapmıştır. İletişim kanallarının fazlaşması ile insanlar çalgınca bir tüketim alışkanlığına da itilmiştir.

Özellikle de 1990 sonrasında irrasyonel biçimde oraya konan tüketim kültürü yaygınlaşan iletişim ağları, televizyon gibi bir iletişim aracının varlığı ile toplumun tüm katmanlarını etkilemiştir. Daha önce bu kadar belirgin olmayan toplumsal katmanlar arasındaki gelir adaletsizliği, artık iyice su yüzüne çıkmış ve göç hareketi de , göç edenlerin zihniyeti de içerik değiştirmiştir.¹³ Yeni zenginler ile kır kökenli kentlilerin hayatları arasında önemli farklar oluşmuştur. Artık temel gerekçeler geçim derdinin ötesinde, tüketim kalıpları üzerinden giden yaşam standartlarını yükseltebilme arzusu olmuştur. Ama elli yıllık bir sürecin değişmeyen tek gerçekliği kent saçaklarında yaşanan hüsrana olmuştur.

¹² Korkut Boratav, “Yakınçağ Türkiye Tarihi”, Milliyet Kitaplığı, 2003, s.195.

¹³ Aktaran, Nigar Pösteği, “1990 Sonrası Türk Sineması”, Es Yayınları, İstanbul, 2004 (a), s.21.

Bu sürecin başlangıcında daha somut nedenlerle (nüfus artışı , işsizlik, gelecek kuşakları daha iyi yetiştirebilme) göç eden birey, daha sonraki dönemde özellikle de iletişim araçlarının yaygınlaştığı, adeta enformasyon bombardımanına tutulduğu dönemde kente ilişkin rasyonel araçlarla irrasyonel edinimler elde etmiştir. Artık birey için kent, istediği şekilde tüketim yapabileceği, özgür bir yaşama alanını ifade eder olmuştur. Ernur Genç bu süreci şu şekilde çözümler:

“ Rasyonalite ve dünyevileştirmeyi içselleştirme sürecinde tam bir nitel dönüşüme uğramamış ancak kapitalist irrasyonelitenin öngördüğü irrasyonellikler ve dünyevi araçsallık tarafından çerçevelenmiş, kuşatılarak özgürce içselleştirilmiş, kuşatılmış ya da yutulmuş oluşturduğu bir yapı ve özneselliklerle karşı karşıyayız (...) bireysellik olarak, kentlilik niteliğinin özgül biçimlerini içeren ve seküler olan bir söylem içerisinde erimekte ve üst kimlik değerleri tarafından biçimlendirerek motive edilmektedir.

(...) hatta modernliğin bir sonucu olarak, köylerde bile bir köylülük kimliğinden kaçma ve köyde bir kentlilik kimliği ve bilinci yaratma sürecine girilmiştir.”¹⁴

Daha ileride de bahsedileceği gibi salt taklitçilik yoluyla özümzeneceği düşünülen kentlilik bilinci yüzeysel kalmakta ve kentin sadece maddi öğelerinin benimsenmesiyle sorunun aşılamayacağı görülecektir.

1.2. KENTLEŞME ve KENTLİLEŞME

1.2.1. Kavramsal Olarak Kent

Sanayi devrimi ile ekonomik faaliyetler kırsal alandan, seri üretimin yapıldığı fabrikalara dolayısıyla da kent merkezlerinde toplanmıştır. Toplumsal yaşamın en önemli dönüştürücüsü olan ekonomik hayat kent çevresinde toplanınca kent sadece

¹⁴Ernur Genç, “Kentlileşme Geleneksel Modern Geriliminde Kimlikler”, **Toplum ve Göç**, Ankara, DİE yayınları, 1997, s. 234.

bir mekânı kapsamanın ötesinde sosyal, kültürel, yapısal bir dönüşümü de içeren karmaşık bir kavram olmuştur.

Kentsel alana ilişkin genel bir tanımlama yapmak gerekirse; *“Kentsel yapılar tarımsal olmayan üretimin yapıldığı tarımsal ve tarım dışı üretimin dağıtımının ve kontrolünün gerçekleştirildiği, çeşitli kentsel fonksiyonların içinde toplandığı, belirli teknolojik gelişme düzeylerine göre büyüklük, heterojenlik ve bütünleşme düzeylerine ulaşmış yerleşim birimleridir.”*¹⁵

Kentleşme kavramını incelemeyen önce genel olarak kent ve kente ilişkin kuramlardan da bahsetmek gerekir. Birçok sosyolog kente dönem dönem ve belli ekoller çerçevesinde farklı anlamlar yüklemişlerdir. Örneğin ünlü düşünür Marx kente ilişkin düşüncelerinde, kırsal alanı dağınık bulurken, kenti emeğin ve zenginliğin yaratıldığı bir yer olarak görür. Durkheim’a göre ise kent işbölümü ve dayanışma ile ilintili bir alandır. Bir diğer önemli düşünür Weber’e göre ise kent, içerisinde ekonomik açımları olan siyasal bir yapıdır.

Sosyolojinin kente ilgisi ilk ortaya çıktığı 19.yüzyılda (sanayileşme ile gelişen modern şehirlerin çıktığı dönemde) yani kendisinin de ilk ortaya çıktığı dönemde başlamıştır. İlk dönemlerde kent yaşamı, toplumu dağıtan ve toplumsal denetim yitimine neden olan bir olgu gibi değerlendirilmiştir. 1903 yılında Georg Simmel, bu sorunları, kent yaşamını ve kentsel yaşamın toplumsal örgütlenmeleri ile kültürünü açıklayan “The Metropolis and Mental Life” adlı çalışmasını yayınladı. Simmel’in bu Darwin’ci ekolojisinden daha sonraki dönemde Chicago Okulu teorisyenleri yararlanacak ve kent ekolojisi (urban ecology) yaklaşımının da temeli olacaktır.

Kent canlı değildir ama onu var eden tüm enstrümanlar insanla ilintili olduğu için bir organizma gibi işlev görürler. Kent sosyolojisi alanında 1920’li yıllarda önemli çalışmalar yapan ve kendinden sonraki pek çok ekole de öncülük edecek olan Chicago Okulu da bu konu ile ilgili “kent ekolojisi” yaklaşımını geliştirmiştir.

¹⁵ Y.a.g.e.,s.235

Kent ekolojisi biyolojiden türettiği ilkeleri kentsel nüfusların mekânsal dağılımını açıklamakta kullanmaktadır. Kentte herkes ‘biyotik rekabet’ halindedir. Bir grubun diğeri üzerindeki üstünlüğü de bu biyotik rekabet ürünüdür. Kent ekolojisine göre kent adeta yaşayan bir organizma gibidir. Belirli bölümleri belirli amaca hizmet eder, her uzvun bir görevi vardır. Hepsi kendi içerisinde anlamlıdır. “Robert Park’a göre kent; *bütün bir nüfusun özel bir bölge veya özel bir ortamda yaşamaya en iyi uyan bireyleri yanılmadan seçen, büyük bir ayıklama mekanizmasıdır. Kentler rekabet, istila ve yerine geçme süreçleri boyunca doğal alanları içerisinde düzenlenirler.*”¹⁶ Kent olması gereken doğal bir süreçtir. Bu ekolün en öne çıkan ismi olan Luis Wirth’e göre ise kent bir yaşam biçimidir. Kentlilik sadece insan yığınlarından ibaret değildir. Farklı etkinliklerin dönüştürüldüğü küresel süreçlerin üretildiği ve evrensele dahil edildiği alanlardır. Kent nüfusu büyük, yoğun ve heterojen bir alandır.

Daha sonraki yıllarda *“kent sosyolojisi için yeni ve birleştirici bir paradigma (Neo-Weberci konuta göre sınıflandırma ve kent yöneticiliği kuramları, tüketim diliminde odaklanan ve mekana dayanmayan kent sosyolojisini ve kolektif tüketimde merkezlenen neo-Marksist perspektifleri kapsayan bir paradigma) oluşturmayı amaçlayan yeni girişimler olmuştur.”*¹⁷ Kentte yaratılan kimlik mekanları ve kent içerisindeki mekansal sınıflandırmalardan, ayrıca ileriki başlıklarda bahsedilecektir.

1.2.2. Kavramsal Açıdan Kentleşme

Kentleşmeyi sadece belirli bir insan yığının yaşadığı bir yer olarak değil de Wirth’in dediği gibi “bir yaşam biçimi” olarak bakmak ve incelemek gerekir. Buna göre genel bir tanım yapılırsa; *“kentleşme; sanayileşme ve ekonomik gelişmeye koşut olarak kent sayısının artması ve bugünkü kentlerin büyümesi sonucunu doğuran toplum yapısında artan oranda örgütlenme, işbölümü ve uzmanlaşma yaratan insan davranış ve ilişkilerinde kentlere özgü değişikliklere yol açan nüfus ve birikim sürecidir.”*¹⁸

¹⁶ Aktaran, a.g.e. Sarı.

¹⁷ A.g.e. Marshall, , s.399.

¹⁸ Aktaran Keleş, a.g.k.s.672.

Kentleşmenin nedenleri göç konusunda genel hatlarıyla verilen hareketlenme ile paralellik gösterir. Kırsal alının cazibesini yitirmesiyle birlikte kentin sunduğu sanayileşme ile gelişen ekonomik imkanlar (özellikle tarımda makineleşme ile tarımda daha az insan gücüne gereksinim duyması), savaşlar, siyasal anlaşmazlıklar, hareket özgürlüğünü sınırlayan yasaların ortadan kalkması, ulaşım olanaklarının teknoloji ile gelişmesi ve yer değiştirmenin kolaylaşması, iletişim olanaklarının artmasıyla kentin sadece ekonomik anlamda bir cazibe merkezi olarak sunumunun da ötesinde bir sınıf atlama nesnesi olarak görülmesi kentleşmeyi tetikleyen unsurlar olmuştur. Kentleşme tüm süreçleri içerisinde barındıran kompleks bir olgudur. Eray Utku kentleşmeyi bu bağlamda şu şekilde tanımlar:

“Kentleşmenin itici, iletici ve çekici güçlerin etkisi altında gelişen ve değişen bir nüfus hareketi olduğu söylenmektedir.

a.İtici güçler, genellikle nüfusu köyden ve tarımdan köy dışına iten etmenlerdir. Köyde yaşayan nüfusun büyük çoğunluğu geçimini tarımdan sağlamaktadır. Tarımdan verimin düşüklüğü, tarımsal gelirin azlığı, gelirin ve toprak sahiplerinin dengesiz dağılması, tarım topraklarının çok parçalanmış olması, tarımsal makineleşme, tarımdan ve köyden kopmasını hızlandırmıştır.

b.İletici güçler köyünden kopan nüfusu kentlere, büyük merkezlere taşıyan ulaşım araç ve olanaklarındaki gelişmelerdir.

c.Çekici güçler de köyünden ayrılan ya da ayrılmaya hazır bulunanları kentlere doğru çeken ekonomik ve toplumsal etmenlerdir.¹⁹

İkinci dünya savaşının ardından çok partili sisteme geçiş dönemi, 1950’li yılların toplumsal yaşamında meydana gelen sosyal, kültürel, siyasal, ekonomik ve demografik değişimler grupları daha gelişmiş bölgelere göçe itmiş, tüm gelişmekte olan ülkelerde de olduğu gibi hızlı bir kentleşme sürecine girilmiştir. Bu kentleşme

¹⁹Eray Utku “Kentleşme ve Suç” , Erişim:10.12.2005, www.yayin.adalet.gov.tr

sağlıklı bir şekilde olmamış ve beraberinde pek çok sorunu da getirmiştir. Ruşen Keleş az gelişmiş ülkelere özgü bu kentleşmenin özelliklerini beş ayrı grupta şu şekilde toplamıştır:

“a. Kentleşmenin demografik bir süreç olarak sanayileşmiş ülkelere oranla hızla artan hiç olmazsa azalmayan bir yol izlemesi.

b. Büyük ve çok büyük kentlerin, orta büyüklükte ve küçük kentlere oranla daha hızlı büyümesi.

c. Kentleşme hareketlerinin kimi coğrafi bölgelerdeki kentlere yönelmiş olması nedeniyle, kimi bölgelerin kentleşme oranının düşük kalması.

d. Kentleşen nüfusun, kent ve kamu hizmeti gereksinmelerinin karşılanmasında yetersizliklerin baş göstermesi.

e. Kentleşen nüfusun çalıştırılmasında olanak verecek temel sanayi yatırımlarının yapılmaması yüzünden, iş gücünün marjinal hizmet dallarında yığılması olarak belirlenmiş ve bunlara kentli nüfusun oranı ile faal nüfusun tarımsal ve tarım dışı mesleklere dağılışı oranları arasındaki ilişki ve bir çok ülkenin belirli bir tarihteki ve geçmişteki kentleşme sanayileşme durumu da eklenebilir.”²⁰

Görüldüğü gibi kentleşme ile gelişmişlik ya da sanayileşme arasında batıdaki gibi bir paralellik yok. Tarım sektörünü boşaltan nüfus şehirlere akın etmiş sanayi sektöründe yetersizleşen iş bulma olanağı nedeniyle hizmet sektöründe istihdam edilmeye başlamıştır. Aslında tam anlamıyla hizmet sektörü olarak da tanımlanamayacak marjinal bir sektör (pazarcılık, işportacılık, kapıcılık v.s.) ortaya çıkmıştır. Vehbi Bayhan’a göre *“Hizmet sektörünün sanayi sektöründen fazla olması sanayi devrimini kaçıran Türkiye’nin politik söylemiyle çağ atlayıp tarım toplumundan enformasyon toplumuna doğru yapılandığını ifade etmemektedir.”²¹*

²⁰ Aktaran A.g,k.s.2.

²¹ Yrd. Doç. Dr. Vehbi Bayhan, “Türkiye’de İç Göçler ve Anomik Kentleşme”, **Toplum ve Göç**, Ankara, DİE yayımları, 1997, s.547

Kentin yoğun göçle birlikte artan nüfusu nedeniyle kente ilişkin ekonomik çekicilik etkisini bir müddet sonra kaybetmeye başlayacak ve zenginlik paylaşımı ile çıkılan yol yoksulluğun ortak paylaşımına dönüşecektir. Ruşen Keleş de bu durumu şu şekilde açıklamaktadır:

“Hızlı kentleşme olgusu kent merkezlerini, toplumsal, ekonomik ve fiziksel sorunlarla çevreleyen kent saçaklarının oluşmasına neden olmuştur. Bu oluşum kentlileşme kentlileşememe gerçeğini de beraberinde getirmiştir. Kentlileşme, “kentleşme” akımı sonucunda, toplumsal değişimin insanlarını davranışlarında ve ilişkilerinde, değer yargılarında, tarihsel ve özdeksel yaşam biçimlerinde değişiklikler yaratma sürecidir.”²²

Kentleşme bizim gibi az gelişmiş ülkelerde bahsettiğimiz nedenlerle ve tüm süreçlerden geçmeden ve Bayhan’ın da belirttiği gibi süreç atlanarak gittiğinden sağlıklı oluşmamıştır. İhsan Sezal bu durumu kentleşme değil “şehirleşememe” olarak tanımlar ve bu bağlamda ‘kent’ ve ‘kentli’ öğelerini de bu süreçte şu şekilde değerlendirir :

“Şehirleşme kavramı sanayileşme sonrası anlam derinliğini bir yaşanan süreçler bütünü şeklinde göstermektedir. Bu süreçleri; ekonomik süreç, politik süreç ve kültürel süreç olarak tanımlayabiliriz.

Şehir, bu süreçlerin birbiriyle bütünleşmiş ve kesintisiz yaşandığı mekan, şehirli, aynı şekilde bu süreçleri bir bütün olarak ve kesintisiz olarak yaşayan insan demektir. Böyle olunca şehirleşme, inkar edilemez bir biçimde ‘bu kesintisiz yaşanan süreçler bütünü’nün’ gerçekleşmesi olmaktadır. Süreçler kesintisiz olarak bir bütünlük halinde hem mekân hem insan boyutunda gerçekleşmemiş ise ‘şehirleşme’den bahsedilemez’²³.

²² Yrd.Doç.Dr. Feramuz Aydoğan, “Köyden Kente Göçün Ailenin Akrabalık ve Komşuluk İlişkileri Üzerine Etkileri”, **Toplum ve Göç**, Ankara, DİE yayınları, 1997, s.547.

²³ Prof. Dr. İhsan Sezal, “Göçler ve Şehirleşemeyen Şehirler” , **Toplum ve Göç**, Ankara, DİE yayınları, 1997, s.147.

Kentleşme süreci sanayileşen ülkelerin aksine geri kalmış ülkelerde ya da gelişmekte olan ülkelerde yukarıda sayılan süreçlerin yaşanmaması nedeniyle tam olarak gerçekleşmemektedir. Bu durumu Gordon Marshall, iktisadi gelişme düzeyleri ile kentleşme arasında değişmez bir ilişki bulunmadığını söyler ve *“Benzer biçimde aşırı kentleşme terimi, geniş nüfus yığınlarının formel ekonomi tarafından emilemediği üçüncü dünya şehirlerine uygulanmaktadır”* şeklinde açıklar.²⁴

Kırdan kente göç önemli toplumsal değişimleri beraberinde getirmiş sadece maddi kültür alanını etkilemekle kalmamış manevi kültür alanında da önemli değişimler gözlenmiştir. Kişilerin tutum ve davranışları kente uyum (belki de uyumsuzluk) sürecinde köklü değişimlere uğrar. Özellikle geleneksel değerlerin terk edilmesi ile birlikte oluşan çözülme ve terk edilen değerlerin yerine yenilerinin konamayışı kenti sorunlu insanların mekânlarına dönüştürür.

1.2.3. Türkiye’de Kentleşme Süreci ve Sorunlu Kentleşme

Türkiye’de kentleşmenin seyri değinildiği üzere diğer az gelişmiş ülkelerde olduğu gibi sorunlu bir seyir izlemiştir. Kentlere canlılık ve hareket getireceğine inanılan kalabalıklar aksine büyük problemler de getirmiştir. Göç önemli bir toplumsal değişimdir ve kentleşme ile de yalnızca fiziksel yapıyı etkileyen bir süreç değil aynı zamanda sosyolojik ve psikolojik geriye dönüşleri olan bir süreçtir. Göç olayı bir yerden bir yere hareket etmenin ötesinde sağlıksız kentler, değerlere ilişkin geleneksel ezberin yıkımı gibi pek çok temel problemi de beraberinde getirmiştir.

Türkiye’deki kentleşme olgusu toplumsal değişim sürecinin en önemli unsuru olmuştur. İlk kıvılcımları 1950’lerde başlayan bu olgunun getirdiği toplumsal değişim rüzgarı, günümüze kadar uzanan siyasal ve toplumsal yapıyı biçimlendiren bir etkiye sahip olmuştur.

²⁴a.g.e., Marshall, s.399.

Köyden kente göç sonucunda oluşan çarpık kentleşme beraberinde sosyal ve kültürel problemleri getirmiştir. Kültürel gecikme ve direnişler, kent ile hem kültürel hem de ekonomik bütünleşmeyi yavaşlatan hatta yok eden sorunlara yol açmıştır.

Emre Kongar Türkiye'deki kentleşme politikalarının ve sorunlu kentleşmenin gerekçelerini şu şekilde açıklamaktadır:

“ Türkiye'deki kentleşme, bir ölçüde de olsa, hükümet uygulamalarının bir sonucudur. Hükümetler kalkınma planlarının sanayileşme yolunda önerdiği önlemleri alarak kentleşmeyi desteklemektedir. Tarımdan sanayiye nüfus kayması, bir ülkede izlenen sanayileşme siyasetinin kaçınılmaz sonucudur. Türkiye'deki kentsel alanlardaki kamu hizmetlerinin ve çeşitli olanakların yetersizliği, ana kent planlarının yapılmamış ya da yapılanların uygulanamamış olması kentleşmeyi, temel toplumsal sorunlardan biri durumuna getirmiştir. Bu sorunlu kentleşmenin ardında yatan temel öge, Türkiye'de sanayileşme ile kentleşme arasında bir uyum olmamasıdır.”²⁵

Bu uyumun olmayışı nedeniyle kente gelen insanlar kentte kültürel şoktan önce fiziki problemlere çözüm bulmak durumunda kalıyorlardı. Dolayısıyla göç edenlerin baş etmek zorunda oldukları en temel problem barınma ve bu yeni göçerlerin mevcut soruna buldukları çözüm ise gecekondur olacaktır.

1.2.4. Kavramsal Olarak Gecekondur

Barınma ihtiyacı gibi hızlı kentleşme süreçlerinde pratik olarak çözüm bulunamayan temel bir ihtiyaca gelişmekte olan tüm ülkelerde değişik çözümler göç edenler tarafından bulunmuşsa da Türkiye'dekine benzer çarpık yapılanmalar oralarda da ortaya çıkmıştır. Hindistan, Meksika gibi gelişmekte olan ve hızlı kentleşme süreçleri yaşayan ülkelerde kendine özgü değişik adlar verilmişse de Türkiye'de genel anlamda gecekondur denilmektedir. Emre Kongar bu kelimenin oluşumunu şu şekilde açıklar:

²⁵ a.g.e. Kongar, (b)s.395.

“(...) Kırsal alanlardan ve kasabalardan büyük kentlere gelen kişiler belediyenin, devletin ve başka kişilerin arsaları üzerinde kendine konutlar yaparak bu sorunu çözmeye çalışmışlardır. Gecekondulaşma olaylarının ilk zamanlarında bir konut bitmiş ise izinsiz de yapılmış olsa yıkılması için mahkemeden karar almak zorunluydu. Mahkemeden karar almak ise uzun bir süre gerektiriyordu. Bu yüzden kendisinin olmayan arsa üzerinde konut yapan kişiler, polis işe karışmadan bunu bitirebilmek amacıyla, genellikle geceleri son derece hızlı bir biçimde çalışıyorlardı. Bir gecede bile bitirilen konutlar vardı. Polis için konutu hemen yıkmak olanaksızlaşıyordu. İşte bu süreç ortaya çıkan yeni konut tipine de adını verdi: Gecekondu.”²⁶

Devlet tarafından bir sorun olarak görülüp ilk kez 1948 yılında yasal önlemler alınmış ve gecekondu yapımı yasaklanmıştır. Ama çıkartılan hiçbir yasa bu olgunun yayılmasının önüne geçememiştir.

Tansı Şenyapılı ise gecekondu bölgelerinin ilk zamanlarda göç ile gelenlerin hemen ortaya koydukları bir çözümün sonucu olarak görmez. Zaten sorunun kaynağı da tek tek yapılan gecekondualarda değil, daha çok toplu haldeki gecekonduaların bir bölgede yayılması ile ortaya çıkar. Bu durumu ortaya çıkaran unsurun, daha önce göç eden akraba , hemşehrilerin önyak olması ile oluşturulan toplu yapılanma olduğunu söyler ve süreci şöyle açıklar: *“Yeni sanayi bölgelerinin saptanıp duyurulması, bu bölgelerde yeni sanayi kuruluşlarının kurulması ile, bu kuruluşlarda çalışmaya başlayan ve bir süredir kentte yaşayan eski göçenler, sanayi bölgelerinin çevrelerine topluca yerleşmeye başladılar. Böylece toplu gecekondu kuruldu. Gecekondu mahalleleri ortaya çıktı.”²⁷*

Gecekondu olgusu geniş olarak etkisini gösterdiği 1950 ve 1960 yılları arasında pek çok sosyolog tarafından geçiş sürecinde ortaya çıkan ve gelişim tamamlandığında ortadan kalkacak bir olgu olarak nitelendirilmiştir. Mübeccel Kıray’a göre de: *“Gecekondu, içinde yaşayanlarla birlikte sosyal yapının*

²⁶ y.a.g.e., Kongar, s.399

²⁷ Tansı Şenyapılı, “Bütünleşmemiş Kentli Nüfus Sorunu”, ODTÜ Yayınları, Ankara, 1978, s.51.

değişmesinin hem bir aracı hem de bir ürünü olmaktadır. (...) Toplumların değişme durumlarında bile geçici denge ve bütünlükleri sağlayan tampon mekanizma ve tampon kurumlar vardır."²⁸ Gecekondu, Kıray gibi pek çok araştırmacı tarafından kentle bütünleşmeyi sağlayacak tampon bir unsur, en azından göç bunalımının yumuşak bir şekilde geçirilebileceği geçiş alanı olarak nitelendirilmiştir. Ama ilerleyen yıllarla birlikte görülmüştür ki gecekondu kentleşmeye geçiş unsuru değil de kentin ayrılmaz, marjinal bir unsuruna dönüşmüştür.

Gecekonduları konut sorunu olarak görenlerin yanında Geoffrey K. Payne olaya daha pragmatik yaklaşarak, mevcut durumu "*gecekonduunun üçüncü dünya ülkelerinde konut açıklarını kapatmanın en akılcı ve en etkin yöntemi*" olarak görür.²⁹

Daha önce ele alındığı gibi gelişmekte olan ülkelerde sorunlu bir kentleşme süreci geçirilmiş ve bunun sonucunda kentler çarpık bir yapılaşma ile karşı karşıya kalmıştır. Ama bu çarpık durum batı toplumlarından farklı olarak, kendine özgü bir yapı arz etmiştir. Türkiye'deki gecekondu yapısı ile batıdaki bu tarz yerleşim birimleri arasındaki yapısal farkları Birsen Gökçe şu şekilde açıklıyor:

*" (...) Batı toplumlarında görülen, ekonomik bakımdan fakir yeterli eğitim görmemiş ya işsiz ya da sosyoekonomik seviyesi düşük işlerde çalışanların oluşturduğu dolayısıyla çevrelerine karşı ilgisiz, ümit düzeyleri düşük, iş hayatında başarısız kimselerin yoğunlukta olduğu görevselliğini yitirmiş köhne konutlarda yaşayanların sürekli yer değiştirdiği 'sefalet yuvaları' olarak nitelenen 'slum'lerden; Türkiye'deki 'gecekondu yerleşimi' farklı bir yerleşimi oluşturmaktadır."*³⁰

Batılı kaynaklarda geçen ve "shanty town" olarak adlandırılan yerleşimler Türkiye'de görülen tip yerleşmeye daha yakın bir yerleşmedir. "Shanty town" Latin

²⁸ Aktaran Arş. Gör. Nurşen Keleş, "Kentleşme Sürecinde Kadının Sağlık Eğilimleri", **Toplum ve Göç**, Ankara, DİE yayınları, 1997, s.673.

²⁹ Aktaran, a.g.e. Sarı.

³⁰ Aktaran, a.g.e. Bayhan, s.182

Amerika ülkelerinde özellikle İkinci Dünya Savaşı'nın ardından kırsal bölgelerden sanayileşmiş bölgelere doğru bir nüfus hareketi başlamıştır. Bu yeni gelen nüfus, kentin istenilmeyen bölgelerine yerleşmiştir. Bu bölgeler “slum”lar gibi kente olan ilgi düzeyleri düşük, popülasyonu sürekli değişen yerler değildir. “Shanty town” lar, Türkiye’deki gecekondu oluşumundan meydana geliş nedeni ile ayrılsa da burada yaşayan insanların kente olan motivasyonları açısından benzerlik gösterir.³¹

Buna karşın Türkdoğan “Gecekonduya yaşayanların kente olumlu eklemlendikleri görüşüne karşılık; gecekondu yerleşiminin, yabancılığa ve alt-kültür alanı olarak karşıt-kültür alanlarının oluşmasına neden olduğunu belirtir (...) Gecekondu kolonileşmeleri şeklinde ‘yoksulluk kültürü’ oluşturduklarını”³² ifade eder..

Gecekondular genellikle büyük şehirlerin etrafındaki geçiş alanlarında yer almalarına karşın yoksul mahallerden yapısal olarak ayrılırlar. Batılı ülkelerdeki yoksul semtler gibi, şehrin merkezinden ziyade şehrin kıyısındaki bölgelerde kurulurlar. Ne kente aitmiş gibidirler ne de kıra. Arada kalmış, karma özellikler gösteren kendine özgü bir yapıya sahiptir. Burçak Evren bir yazısında bu konuyu bireyleri ile ele alarak şöyle çözümler:

“(…) kentteki köylüler oluşturmuştur. Daha iyi yaşam koşulları nedeniyle büyük kente gelen ama kenttekine benzer yerlerde oturmayan -gecekondu- kentteki mesleklerden ayrı bir meslek seçen -kapıcı, simitçi, lahmacuncu, odacı, boyacı-ve oturdukları yerlerden iş yerlerine değişken bir ulaşım aracı -minibüs- ile giden kitle bu değişiklikler ve farklılıklar yüzünden kentin içinde kente benzemeyen ama sonuçta ne köylü ne kentli olan yeni bir kimliğe bürünmüştür.

(...)

Ne Doğulu ne de Batılı sayılabilecek kimliksiz bir görünüm vardır. Bu kimliksizliğe bir de beklentilerin umutsuzluğu kentin içinde, kentin olanaklarından yararlanamayışın sürüklediği özlenen ve hedeflenen ama ulaşılmaması olanaksız düşler

³¹ Birsan Gökçe, “Gecekondu Gençliği”, Hacettepe Üniversitesi Yayınları”, Ankara, 1971, s.11.

³² A.g.e.,s.182.

eklenince kentle birlikte yaşayan ama kentliden farklı bir dünyaya sahip kitleler tarafından yaratılmıştır.”³³

Bu insanlar bir yere ait olamamanın (ne kentli ne köylü) verdiği arada kalmışlık içindeki insana seslenen yani onun anladığı dil ,simgelerle arabesk onlara aidiyet duygusu veriyordu. Bu arada kalmışlığın en önemli fiziksel göstergesi belki de Murat Belge’ nin de dediği gibi etek altı pantolon giymeleriydi. Ne şehirli gibi sadece pantolon giyebilmişler ne de sadece etek giyebiliyorlardı. Bu müzik kentte ortaya çıkabilecek tüm gereksinimleri karşılayabilecek tek şeydi.

Göç eden nüfusun kent ile bütünleşmesinin daha çok maddi kültür yolu ile gerçekleştiğini söyleyen Birsen Gökçe’ye göre; *“Göç edenin kentle bütünleşmesi daha çok maddi kültür yolu ile gerçekleşmekte, sosyal ve davranışsal bütünleşme ise daha yavaş olmaktadır. Gecekonduya yaşayanlar alt kültür oluşturmaktadır.”³⁴*

Gecekonduya oturanların kentte yaptıkları işler diğer kentli unsurların yaptıkları işlerle de pek benzerlik göstermez. Onların yaptıkları bu işler ekonomide marjinal sektör olarak adlandırılır. Tansı Şenyapılı marjinal sektörü şu şekilde tanımlar:

“Marjinal sektör genellikle temel istihdam özellikleriyle tanımlanır. Kapsadığı işler genel çizgileriyle; küçük boyutlu, yatay ve dikey örgütlenme göstermeyen yüksek işçi devinimi olan, giriş ve çıkışın kolay olduğu, düşük verimli ve genelde düşük karakter taşıyan işlerdir. Marjinal sektörün kapsadığı işler yasalardan yasal olmayana, sürekli olandan kısa süreli, geçici olana değin çeşitlenir.”³⁵

Yukarıda açıklanan marjinal sektör işleri pazarcılık, kapıcılık, işportacılık, ayakkabı boyacılığı, hamal, eskici, dolmuş kahyacılığı, dilencilik v.b. işleri içerir. Görünürde sistemden atıldığında ekonomik anlamda bir kayıp

³³ Burçak Evren , “Türk Sinemasında Yeni Konumlar” Broy Yayınları , Ocak ,1990.

³⁴ A.g.e.s.184.

³⁵ a.g.e.Şenyapılı,s.26.

oluşturmadığına inanılan bu sektör, zamanla sisteme ucuz emek gücü ve tüketim alanları sunmuş ve kentin ayrılmaz unsuru haline gelmiştir. Özellikle de 1955 yılından sonra oluşan enflasyonist Demokrat Parti politikaları daha sonra belli bir plan altına alınmaya çalışılan kentsel ekonomik yapı içerisinde işlevsel hale getirilecektir.³⁶

Gecekonduların varoluşu bile marjinal bir yapı arz ettiğinden bu bölgelerde yaşanan sosyo-ekonomik süreçler de, marjinal sorunları da beraberinde getirmektedir. 1980'li yıllardan sonra, gecekondu kavramı yerini şiddet içeren 'varoş' kavramına bırakmıştır. Bu gelinen nokta da gösteriyor ki gecekondu kavramının sosyolojik bir olgu olarak ilk incelendiği dönemdeki gibi, kentin dinamik unsuru olan ve kentleşmeye geçiş sürecinin tamponu konumundaki daha homojen bir yapıdan, daha marjinalize olmuş, kendine özgü iç dinamiklere sahip, kimi zaman devlet için ya da kentli için bir tehdit unsuru olarak görülen 'ötekinin mekânı' olan bir olguya yani günümüzdeki kelime karşılığı ile varoşa dönüşmüştür. Varoş kelimesi Büyük Larousse'a göre Macarca 'varos' kelimesinden türetilmiş "*bir kentin surlar dışında kalan bölümü ya da kent merkezinden uzakta kalan bölümü*" anlamına gelmektedir.³⁷ İlk kullanımını 1990'lı yılların ikinci yarısında duymaya başladığımız varoş kelimesinin kullanıma kazandırma ve referans noktasını şu şekilde açıklanmaktadır:

"(...)Türkiye bağlamında ise varoş sözcüğünün yaygın olarak kullanılmaya başlanması, 1 Mayıs 1996 Gazi Mahallesi olaylarının basında ifade edilmesi sırasında olmuş; örneğin 'Varoşlar Kente indi', 'Patlayan Varoşlar' gibi başlıklar atılmıştır.(...) Dolayısıyla varoş ile şiddet arasında bir bağ sözcüğün ilk kullanımından itibaren kurula gelmiştir. Gecekondu kavramının, gecekonduların zaman içinde uğradıkları değişimlerden/ dönüşümlerden dolayı geçerliliğini kaybettiği, içinin boşaldığı ve yerini alacak yeni kavramlara ihtiyaç duyulduğu

³⁶ A.g.e., s.28.

³⁷ Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, cilt 23, İnterpress Basım ve Yayıncılık, 1986, s.12111

günümüzde varoş sözcüğü giderek artan bir şekilde gecekondular yerine kullanılmaya başlanmıştır.”³⁸

Görüldüğü gibi gecekondular bir bütünleşmeye geçiş süreci olarak tanımlanırken artık göstereni yani nesnesi bile değiştirilmiş, atıfta bulunduğu içerik anlam kaymasına uğramış ve ‘kentin içindekiler’ tarafından modernleşmesi gecikmiş mekân ve insan güruhundan, toplumsallığı, devleti ve kendisini yani bireyi de tehdit altında bırakan, sakıncalı içerikli bir kavrama dönüşmüştür. Varoş kimliği de bir başka kentli kimliğin tanımlanması olan ‘orta sınıf üzerinden anlam kazanır olmuştur. Orta sınıf, nispeten kendisinden farklı olarak iş ve barınma güvencesini kazanmış, eğitim ve sağlık hizmetlerinden daha iyi yararlanan ve kentin planlı ve düzenli yerlerinde ikamet eden, kendisinin tam zıttında varolan kimliği içerir.³⁹

Amerikalı sosyal antropolog Mary Douglas da insanların birbirlerini etiketleme, farklılık yaratma işinin hayati bir öneme sahip olduğunu vurgular; insan hayatı için can alıcı farklılıkların doğal olarak var olmadığını ama itinayla korunulması gereken bir durum olarak görüldüğüne işaret eder.⁴⁰ Zygmunt Bauman bu duruma şu şekilde yaklaşır:

“Bu amaca ulaşmak için, sınırları bulandıran ve böylelikle tasarımı zayıflatan, hedeflenen düzeni bozan ve açıklığın hüküm sürmesi gereken yerde akılları karıştıran bütün bir muğlaklık bastırılmalı ve yok edilmelidir. Benim yaratmak istediğim düzen imgem, benim güzellik ve incelik imgem, ayrımlara uymayan bu dik başlı müphem gerçekliğin tezahürlerine öfke duymama neden olur. Silip süpürmek için elimden geleni yaptığım çöpler olsa olsa dışarıda bir yerde olan, benim dünya imgemde kesin bir yeri olmayan bir şeydir. Eşyanın doğasından gelen bir yanlışlık

³⁸ Tahire Erman, “Gecekondular Çalışmalarında Öteki Olarak Gecekondular Kurguları”, European Journal of Turkish Studies, Gecekondular, Erişim:12.01.2006, URL: <http://www.ejts.org>, 2004

³⁹ Hatice Kurtuluş, “Mekanda Billurlaşan Kentsel Kimlikler: İstanbul’da Yeni Sınıfsal Kimlikler ve Mekansal Ayrışmanın Bazı Boyutları”, Doğu Batı Düşünce Dergisi, yıl:6, Sayı:23, Mayıs Haziran Temmuz 2003, s.80.

⁴⁰ Zygmunt Bauman, “Sosyolojik Düşünmek”, Türkçesi: Abdullah Yılmaz, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1998, s.68.

yoktur.Orada olmaması gereken şeyin orada olması onu iğrenç ve çekilmez yapar.”⁴¹

Gecekondular da eklemlendikleri kentlerde düzen imgesini bozmakta, katlanılmaz yapılar olarak sunulmaktadır. Nasıl, sevdiğimiz bir yemeği tabağımız yerine, yatağımızın içinde görmek bizi tiksindiriyorsa aynı şekilde köyümüzde ya da kasabamızda gördüğümüz aynı tür yapılaşmalar kentte karşımıza çıktığında estetik dışı olarak nitelendirilip aşağılanmaktadır.

1.2.5. Kentlileşme Kavramı ve Toplumsal Değişim

Kentlileşme kent yaşamı süresince elde edilen tüm kültürel kazanımları ifade eder. Niceliksel bir ifadeyi içeren ve genelde nüfus birikimiyle açıklanan kentleşmenin aksine kentlileşme niteliksel bir kavramdır ve şehre ilişkin tüm unsurlarla barışık olma ve sindirebilmiş olma sürecidir. Prof. Dr. Cengiz Giritlioğlu kentlileşmeyi ; “ *kentleşme akımı sonucunda, toplumsal değişimin insanların davranışlarında ve ilişkilerinde, değer yargılarında, tinsel ve özdeksel yaşam biçimlerinde değişiklikler yaratması süreci*” olarak tanımlar.⁴²

Kentlileşme tam anlamıyla tamamlanmış bir olguyu tanımlamaz. Bir geçiş aşaması, bir süreçtir. Bu süreç kıra ait özelliklerin terk edilmesi kentle bütünleşme sürecidir. Bireylerini köy insanı olma durumundan kent insanı yapma durumunu geçişi simgeler ve tam anlamıyla kentlilik söz konusu değildir. Giritlioğlu’na göre “*kente göçen insanlar zamanla ekonomik ve sosyal bakımdan kentlileşebilmektedir. Ekonomik bakımdan kentlileşme, kişinin geçimini tamamen kentte veya kente özgü işlerle sağlıyor durumuna gelmesiyle gerçekleşir. Sosyal bakımdan kentlileşme ise, kır kökenli insanın türlü konularda kentlere özgü tutum ve davranış biçimlerini, sosyal veya tinsel değer yargılarını benimsemesi ile gerçekleşmektedir.*”⁴³

⁴¹ y.a.g.e. Bauman,s.68

⁴²Aktaran Eray Utku “Kentleşme ve Suç”, Erişim:10.12.2005 www.yayin.adalet.gov.tr

⁴³ A.g.e., s. 3.

Kentleşme bir süreç olarak değerlendirildiği için ve amaç kentlilik olduğu için bu süreç içerisinde tek tip bireyden söz edilemez. Göç ile gelen birey belirli aşamalardan geçerek evrilir. Kemal Kartal bu aşamaları şöyle sıralar:

“Kentleşme sürecinde üç tür insan vardır. Birincisi kır insanıdır. Kır insanının ekonomik değeri bir ögelidir. Yalnızca kırsal ögeler hakimdir. Sosyal mekânı da aynı şekilde bir ögelidir. Sürecin diğer ucunda ise kent insanı vardır. Kent insanı da ekonomik ve sosyal değerler açısından sadece bir ögeli olup sadece kentin sosyal ve ekonomik özelliklerini yansıtmaktadır. Üçüncü tür insan ise kentleşen insanıdır. Kentleşme sürecinde bulunduğu yere göre değişen oranlarda hem kent ekonomik değerlerini hem de kır ekonomik değerlerini içerir. Kentleşme sürecindeki geçiş insanı kırsal özelliklerinden arınıp kent insanına yaklaştıkça ekonomik ve sosyal mekânı iki ögelilikten sıyrılıp bir ögeliliğe dönüşecektir.”⁴⁴

Kente göç ile ortaya çıkan ve beraberinde buraya gelenlerin kentleşme çabalarının bir sonucu olarak göç edenlerin toplumsal rolleri ve kimlikleri de yeniden yapılanmak zorundaydı. Bu yeniden yapılanma sürecinde çeşitli kültür formları ortaya çıkaracaktır. Çünkü karşılaşılan kültür gelinen yere göre nispeten daha modern olduğu için geleneksel yapıdan gelen birey, çatışma içerisinde kalacak, bu adaptasyon sürecinde ne gelinen yere ne de kente ait olacak, arada ve sıkışmış olarak kalacaktır. Zaten modern ve geleneksel ikiliğinin en belirgin olarak ortaya çıktığı toplumsal süreç kentleşmedir. Kentleşme sürecinde köyden gelen aktörler ile şehre özgü aktörler arasında bir uyumsuzluk oluşmuştur. Kente taşınan değerlerin kente oryantasyonu sıkıntının temel dayanağını oluşturur. Sonuçta izlenen süreç kırsal olanın kentte yeniden kurgulanmasıdır. Kentsel mekâna taşınan kapalı cemaat özellikleri toplumsal dönüşümü de zorlaştırır zamanla da marjinalleştirir.

Aslında göç ile başlayan bu değişimi doğru adlandırmak gerekirse modernleşme veya modernleşme çabası demek daha doğru olacaktır. Bu modernleşme çabası bilindiği gibi önceleri kentlerde oturan elit zümrenin

⁴⁴ Kemal Kartal, “Ekonomik ve Sosyal Yönleriyle Türkiye’de Kentleşme”, Ankara, Yurt Yayınları, 1983, s.23.

erişebildiği bir gelişimken zamanla kırdan göç edenlerin de geçirmek zorunda olduğu bir evreye dönüşecektir. Burada genel olarak modernleşme kavramını ele almak gerekecektir. Çünkü kentleşme modernleşmenin ya da batılılaşmanın bir göstergesi olarak da görülür.

1.2.6. Modernleşme Kuramı ve Türkiye Gerçeği

Nuri Bilgin, Gellner'e dayandırdığı modern toplum tanımını: “(...) *Okur yazarlık oranı yüksek, hareketli, akışkan, sürekli ve değim yerindeyse atomize edilmiş eşitsizlikleriyle birlikte formel olarak eşit, okuma-yazma eğitimi yoluyla iletilen ve akıl tarafından aşılana homojen ve paylaşılmış bir kültürle donanmış bir toplum*”⁴⁵ şeklinde verir. Modern olan genelde her şeye rasyonel aklın egemen olduğu pozitivist bir yapıdır. Geleneksel olan ise modernin tam karşısında yer alan daha statik toplumsal yapıyı tanımlar. Modernizm sadece teknolojik bir ilerlemeyi ifade etmez. Modernizmi, irrasyonel her şeyin rasyonele doğru evrileceğine ilişkin güçlü bir inanış temellendirir. “*Modernleşme sürecinde aklın, irrasyonelliğe; bilimin, inanca; yeniliğin, geleneğe; toplumun cemaate, vs. ikame olacağı düşünülür.*”⁴⁶

Öyleyse insanların yaşamlarında ortaya çıkan köklü yapısal değişim sürecine modernleşme diyebiliriz. Kağıtçıbaşı'na göre “ *Günümüzde dünyanın pek çok ülkesinde birden görülen sosyal değişme olayı modernleşme olarak tanımlanmaktadır. Modernleşme, hem sosyal yapıda, kurumsal değişmeleri hem de bireysel düzeyde, tutum ve davranış değişmelerini içeren karmaşık bir süreçtir.*”⁴⁷

Modernleşme kuramına göre de kademeli bir geçiş öngörülür. Bu kurama göre batılı olmayan toplumların, batılı toplumlara geçişi üç aşamada olur: Geleneksel toplum, geçiş toplumu ve modern toplum. İlerleme sadece ekonomik temelde ele alınarak bir toplumun ilerledikçe modern toplum halini alacağı düşünülür.

⁴⁵ Prof. Dr. Nuri Bilgin, “Sosyal Bilimlerin Kavşağında Kimlik Sorunu”, İzmir, Ege Yayıncılık, 1994, s.84.

⁴⁶ A.g.e., s.88.

⁴⁷ Çiğdem Kağıtçıbaşı, “İnsan ve İnsanlar”, Ankara, Sosyal Bilimler Derneği Yayınları, 2.basım, 1977, s.275.

Emre Kongar da “modernleşmeyi, batılı toplumbilimciler tarafından bütün gelişmekte olan toplumların batı toplumlarına benzer aşamalardan geçecekleri anlayışından hareketle oluşturulmuş bir kavram”⁴⁸ olarak açıklamaktadır. Lerner de modernleşmenin temelinde kentleşmenin yattığı fikrinden hareket eder. Lerner’e göre;

*“Bir toplumdaki gönüllü kentleşme oranı yüzde yirmi beşi geçtiği zaman artık modern üretim gerekliliği ortaya çıkar. Böylece modernleşme başlamış olur. Bunu okuryazarlık oranındaki artış izler. Okuryazar oranındaki artış, hem endüstrileşmenin bir sonucu, hem de onun gerçekleşmesi için bir koşuldur. Bunun ardında kitle iletişim araçlarının etkisine girme başlar. Son aşama ise siyasal katılımıdır.”*⁴⁹

Modernleşme batılı toplumlarda beş yüz altı yüzyıllık süreçleri kapsarken gelişmekte olan toplumlarda son yüz yıllık zaman dilimini ifade etmektedir. Bu durum, gelişmekte olan toplumların, batılı toplumların uzun bir zaman diliminde ve içselleştirerek gerçekleştirdiği değişim sürecini daha hızlı olarak yaşamalarına modernizmi içselleştirememelerine ve toplumsal bütünlükle uyum problemlerini de beraberinde getirmiştir. Geleneksel yapıdan kopmamak ama modernliğin de kazanımlarından yararlanmak isteme arzusu bir çatışma yaratmıştır.

Modernizm ile ilgili sorunların kökeni gelenekselliği reddetmek ya da modernliği reddetmekle ilintili değildir. Temel neden değişime ayak uydurma problemi ve bunun getirdiği sıkıntılardır. Anthony Giddens :

“Modernliğin zamanı ve mekânı birbirinden kopararak ve bu ikisinin içeriklerini boşaltarak yeni bir biçim yarattığını ileri sürmektedir. Ona göre, zamanın geleneksel bağlamından kopartılması (boşaltılması), ‘uzam’ın boşaltılmasını da doğurmuştur. Yerinden çıkartılma, toplumsal ilişkilerin yerel

⁴⁸ a.g.e. Kongar,1978(b), s.247

⁴⁹ a.g.e.s.260.

etkileşim bağlamlarından kaldırılması ve sonsuz uzunluktaki zaman/uzam boyunca yeniden yapılandırılmasını ifade etmektedir.”⁵⁰

İşte modernleşmeye ilk adım olan ve hazırlıksız gelinen kentsel mekânda, geleneksel tutum ve davranışlar yerinden yurdundan edilip bunlara yeniden bir içerik kazandırılmaya çalışılmaktadır. Kimlik süreçleri de geleneksel kodlardan koparılıp, yerine yeni bir dünya algılamasıyla yorumlanmış kültürel alanlara hizmet eder hale gelmiştir.

Burada başlayan sıkıntıların genel anlamıyla kentleşmeye ilişkin sıkıntılar olarak görüldüğü toplumları, Nilüfer Göle tarihselliği zayıf toplumlar olarak nitelendirir. Göle’ye göre: “ *Tarihselliği zayıf toplumlar; modernliğin, modernleşmenin ve sanayileşme sürecinin zorunlu ya da olağan bir yapı taşı olan kentleşmenin tanımına kendi pratiklerinin damgasının vuramamakta yani değişimi ve yenilemeyi içsel ve yapısal bir süreç olarak üretememektedir.”⁵¹* Zaten modernlik olgusu Batı dışında kalan toplumların kökleriyle olan bağlarını kopartıp atan ne geçmişle bir bağ kurabilen ne de geleceğe taşıyabilecekleri bir olguya dönüşür. Göle modernlik olgusunun Batılı olmayan toplumların kendi tarihleri ve bugünleri ile olan ilişkilerini alt üst ediş sürecini şöyle açıklar:

“Batı modernliğinin dışında, kenarında, gerisinde kalan toplumlar kendi kültür ve tarih güzergahlarının yolunda evrilerek değil, ancak o yolu arkalarında bırakarak ilerleyebileceklerine, yani modernleşeceklerine inanmışlardır. Gerek Batıcı modernleşmeci gerek solcu gelişmeci siyasal hareketlerin ortak noktası geçmişle bağları koparmaya yönelik devrimci, ilerlemeci değişim anlayışlarıdır. Devrimci sil baştan anlam ve eylemleri, modern tarihselliği zayıf toplumların geçmişlerinden kopmak ve ‘yeniye’ yakalamak istencini ifade eder. Zaman kavramına dönersek diyebiliriz ki bu toplumlar ‘şimdiki zaman’larıyla barışık olmayan, bugünlerine yabancılaşmış toplumlardır. Bu yüzden kendilerini gelecekte

⁵⁰ Aktaran, a.g.e.Genç, s.314.

⁵¹ Nilüfer Göle, “Modern Mahrem” , İstanbul, 5. Baskı, Metis Yayınları, 1994, s.13.

(sosyalist ütopya) ya da idealleştirilmiş geçmişte(İslamcı Altın Çağ ya da Mitolojik Milliyetçilik) yeniden kurgular.”⁵²

Emre Kongar da Türkiye’deki bunalımın kaynağını aynı argümanlardan değerlendirir. Ona göre; “*Günümüzdeki bunalımın altında, dışarıdan alınan ideolojinin kendisini doğuran ve dışarıdan alınması gereken teknoloji ile desteklenememiş olması ile birlikte Türk İslam toplumunun kendi ideolojisini üretmekte başarısız kalması da yatmaktadır.*”⁵³

Kentleşmeye ilişkin temel problemler de tüm bu değişimlerin toplumsal aktörler tarafından içselleştirilememesi nedeniyle oluşmakta ve de gelenekselle modernin çatışması, arada kalmışlığı doğurmaktadır. Bu durum bireysel gelişim aşamasında bireyin de özgül bir kimlik yaratamamasına neden olmaktadır. Kırdan getirdiği kültürel değerleri terk edememekte ama aynı zamanda yaşadığı mekan olarak kentteki gündelik yaşamından edindiği kente yani moderne ilişkin deneyimlerinden kolaj bir kimlik içeriğine sahip olmaktadır. Birey yarattığı mekâna yani gecekonduya ilişkin tüm argümanlarını kimliğine de yansıtmış olmaktadır. Ernur Genç de bu olguyu ‘kültürel gecekonduluk’ olarak tanımlamaktadır. Ona göre kültürel gecekonduluk;

“Ortaya çıkış ve varoluş kaynağı ve koşulları, gerilik koşullarında söz konusu bir sanayileşme dinamiğiyle ilişkilendirilmiş bir çerçevede modernleşme ve kentleşme sürecinin bir ürünü ya da sonucu olarak görülen ‘kültürel gecekonduluk’ kuraldışı bir kimliklenmenin ya da kimliklenememenin alanı olarak, kendine özgü bir değerler sistemi , bir semboller ağı, bir yaşama biçimi ile somutluk kazanmıştır.”⁵⁴

⁵² Nilüfer Göle, “Modernleşme ve Batıcılık”, “Batı Dışı Modernlik: Kavram Üzerine”, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002, s.61.

⁵³ Emre Kongar, “ Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği ”, İstanbul, Bilgi Yayınevi, 7.basım, 1999, s.372.

⁵⁴ a.g.e.Genç, s.315

Kültürel gecekonduluk kavramının en iyi yansıması arabesk kültürdür. Arabesk kültür, her şeyin iç içe geçmiş girift yapısının doğulu ve batılı tekniklerin karışımı ile oluşan bir bezeme sanatının kültürel verilerle örtüşmesidir. Kozanoğlu arabesk kültürün kaynağı olan arabeski, kentlerin dış halklarının müziği olarak tanımlar. Ona göre *“arabesk, cumhuriyet kültürünün yanından sıçrayarak, kentlerin dış halklarında gelişen oradan içeriye doğru yayılan 1980’li yıllarda renklenen hayatla birlikte daha renkli temalar üretebilen bir alt kültürün müziği. Onunun için tek bir arabesk yok. Ne hayat eski hayat, ne arabesk eski arabesk”*⁵⁵ Arabesk bir yaşam tarzı olarak hayatın tüm alanlarda etkisini gösteren bir olguya dönüşmüş artık yalnızca kentin dışına değil kentin her alanına nüfuz etmiş, yayılmıştır.

Arabesk mevcut moderniteye bir başkaldırı aracı olmuştur. Aynı zamanda da arabesk, kente göç eden bireyin bunalımının, o arada kalmışlık, aidiyetsizlik hissi karşısında bir kalkandır. Arabesk ne geçmiştir ne de gelecek, bütünleşemeyen kentlinin kendisinde olduğu gibi. Arabesk bu insanların modernite ile baş etme metodudur. Aslında birey olma çabasındaki kişi ne onu yok sayabilmekte ne de onu içselleştirebilmektedir.

Kentli kimlik ise belirli bir birikim sonucunda içselleştirilebilecek olan bir kavramdır. Modern sosyal yapıya göre daha kapalı olan geleneksel topluluklarda bireysel kimlik zaten ya yoktur ya da çok az vardır. Biz duygusunun hakim olduğu kolektif bir yapı söz konusudur. Gruba ait kimlik benimsenir. Bireyin kendisini bir kimlik olarak tanımlayabilmesinin yolu grubu tanımlaması ile ilintilidir.

Birey bir yere ait olma kendisini ait hissetmek istiyor. Dolayısıyla da bu aidiyeti getirecek kimliğe bürünmesi gerekir. Göç eden birey kapalı bir toplum yapısının içerisinden geldiği düşünülürse çoğu zaman demokratik değerler sistemini de benimsememiş olmaktadır. Kente adaptasyon bu anlamda daha da zorlaşmaktadır. Burada kimlik konusunu daha ayrıntılı bir inceleme ile irdelemek gerekecektir.

⁵⁵ Aktaran, Ahmet Oktay, “Türkiye’de Popüler Kültür” , İstanbul, YKY, 1996, s72.

1.3. KİMLİK SORUNU BAĞLAMINDA ÖTEKİ

1.3.1. ‘Öteki’nin Kimlikler Bağlamında Kurgulanması

Bu çalışmada kimlik kavramının terim olarak kullanımı Avrupa sosyal psikoloji çevrelerinin tercihinine bağlı kalınarak seçilmiştir. Pek çok yerde benlik ve kimlik kavramı anlam ayırımı olmadan kullanılmıştır. Ama benlik daha çok psikoloji çevrelerince kullanılan bir kavram olduğundan, genel olarak sosyolojik süreçler içerisinde değerlendirme yapan bir çalışmada kimlik kavramını kullanmak daha uygun olacaktır. Kimlik yerine ikame bir kavram olarak benliğin kullanımından yola çıkarak Nuri Bilgin benlik ile kimlik arasındaki nüansı şu şekilde açıklar:

“Kimliğin duygusal yanları çoğu kez benlik duygusu terimiyle karşılaşılır ve bu öz saygı, benlik değeri gibi boyutları kapsar. Demek ki, benlik teriminden türetilen bileşik terimler kimliğin belirli boyutlarını karşılamaktadır. Bu anlamda kimlik, benliğe kıyasla daha bütünsel bir kavram olarak nitelendirilebilir. Ancak her iki halde de esas olarak bireyin kendisini algılaması ya da kendini obje olarak alan bir bilişsel etkinlikte bulunması söz konusudur. Buradaki bilişsel etkinlik, kabaca bireyin kendisi hakkındaki enformasyonları bilişsel bir temsil halinde örgütlemesidir. Benlik ve bireysel kimlik bu insanın sonucudur.”⁵⁶

Kimlik, önemini yirminci yüzyıl ile bulmuş bir kavramdır. Kimlik psikodinamik ve sosyolojik kuramların ilgi alanındadır ve iki yaklaşımın da ortak görüşü, kimliğin yaratılmış, kurgulanmış bir süreç olarak tanımlanmasıdır.

Kimlik kavramı ile ilgili çeşitli disiplinlerin geliştirdiği tanımlamalar kimlik kavramının kurgularının kaynağını da farklı temellendirmelere dayandırmaktadır. Psiko-tarihçi Erik Erikson kimliği, toplumsalın bireyin içindeki çekirdek süreç olarak açıklar ve toplumsal ile kimlik arasında bir bağ kurar. Erikson günümüzde oldukça popüler bir kavram olan ve ikinci dünya savaşının ardından özellikle gençlik döneminde görülen kimlik krizi terimini ortaya atan isimdir. William James ve

⁵⁶ A.g.e. Bilgin, s.225.

George Herbert Mead' in başını çektiği pragmatik benlik kuramına göre ise kimlik, kendisini toplumsal olarak kurgulanmış kategorilere –dil,iletişim- indirgeyen bir süreçtir. Daha sonra Erving Goffman ile Peter Berger kimliği toplumsal olarak dönüştürülmüş bir şey olarak açıklayacaktır. Yapısalcı ve postyapısalcı kuramlar kimliği şekillendiren unsur olarak dili ortaya koyarlar. Bu kuramları temellendiren kişi ise ünlü İsviçreli yapısalcı Ferdinand de Saussure'dür. Tüm toplumsal yapı aynen dil gibi anlam üreten bir sistemdir. Tüm toplumsal ve kültürel anlamların dil içinde dolayısıyla da kimliğin de dil içerisinde üretildiğini ileri sürer. Fransız düşünür Michel Foucault, Saussure'un düşüncelerinden hareketle kimliği oluşturan şeyin söylemler olduğunu, bu söylemlerin de daha sonra bireyler tarafından içselleştirildiğini ve bu süreç ile kimliklerin şekillendiğini ifade eder. Dolayısıyla da bizim iç içe geçmiş çok katlı kimlikleri inşa ettiğimizi savunur. Kimliklerin iç içe geçtiğini ve kültürel melezleşmeyi savunan bir başka düşünceye göre ırksal ve etnik kimlikler saf değildir, başka ırklarla da karışmıştır. Karışan kültürlerden biri baskın çıkmamış tam tersine yeni bir kimlik ortaya çıkmıştır (diaspora kimlikleri).⁵⁷

Psikodinamik kuram çocuğun yabancı kişileri ve nesnelere içine atması ile özdeşim kurduğundan bahseder. Psikodinamik yaklaşımda 'ben'in kuruluşu belli aşamalardan geçerek şekillenir. Jacques Lacan'a göre çocuğun kendisine ait ilk izleniminin, annesinin kucağındaki kendi görüntüsünün, ayna imgesi karşısındaki düşündürdükleridir. Öznenin kuruluş aşamasında çocuk, aynada annesinin kucağında bütünleştirdiği kendisini ileriki dönemde annesi ile ayrı durduklarında bölünmüş hissedecek, bedeninin bütünlüğünü kazanmak isteyecektir. Hâlbuki aynada gördüğü kendisi değil ötekidir. Daha sonra 'ben'i şekillendiren ödipal dönem başlar. Annenin gerçek sahibinin baba olduğunu öğrenen ben, babayı nefret edilen bir rekabet unsuru olarak görür. Ama rekabet edilemeyecek durumda olan baba ile savaşmak yerine onunla özdeşim kurmayı seçer. Kristeva da çocuğun anne bedeninden ayrılması ile kimliğini bulduğunu söylemektedir. Lacan'ın kuramı kimliğin gelişmesinin biyolojik bir alt yapıdan çok toplumsal bir temelden kaynaklandığını vurgulamış ve kimliğe ilişkin bu görüşün benimsenmesine öncülük etmiştir.⁵⁸

⁵⁷ a.g.e.,Marshall, s.453

⁵⁸ y.a.g.e. Marshall, s.455

Kimlik kavramı görüldüğü gibi toplumsal süreçler içerisinde şekillenen bir kavramdır. Modern dünyada bu toplumsal süreçlerin en yoğun olarak yaşandığı yer hiç kuşkusuz ki kent ortamıdır. Tezin ana eksenini oluşturan kentli kimlik ve beraberinde getirdiği dönüşüm de kimlik oluşum süreçlerinde önemli bir etmendir. Zaten kültürel bir pratik olarak görülen kimliğin yaşanılan ortamdan kopuk olması düşünülemez.

Ernur Genç de bu bağlamda kimliğin kent unsuru içerisinde, bireyin kendisini algılayışı, bunu yaşam pratiğine dökmesi ve başkalarının o bireyi algılayışıyla ilintili bir kavram olarak değerlendirir ama bu durumu homojen bir içerik ya da çözüm olarak görmez. Ona göre;

“Kimliğin kentleşme bağlamında, aktörlerce algılanış ve pratik edilişi geleneksel ve modern saf tiplerle tam çakışmayabileceği gibi, tamamen karma, melez, karışık oluşmuş ve hatta bilinçler ve yaşam biçimleri açısından tamamen şizofrenik nitelikte bölmelenmiş kopuk unsurlardan inşa olunmuş olabilir.

Kültürel alan bir yaşama biçimi olarak ele alındığında, kimliklerin somutlaşma ve yansıma alanıdır. Kimlik somut yaşamdan, gündelik yaşam ve pratiklerden kopuk bir kavram değil, aksine hem yansıma olarak hem de kaynak olarak bu alanlara doğrudan bağlı bir kavramdır.”⁵⁹

Kent ortamında yaratılan kimlik de bu anlamda salt homojen bir tanımlama olamaz. Tüm karmaşık öğelerin yan yana durduğu bir alanda düz bir kimlik tanımlaması da verilemez. Yaşamsal pratiklerden oluşması beklenir. Bu bağlamda kentleşme kavramının içeriğini dolduran her şey kentli kimliğin de içeriğini doldurabilir. Kentli kimlik aslında ne olduğu değil daha çok ne olmadığı ile tanımlanan dolayısıyla da ötekiyi de içinde barındıran bir kavramdır.

⁵⁹ a.g.e., Genç, s. 312-313.

1.3.2. Tarihsel Süreç İçerisinde Ötekinin Kurgulanması

Tarihsel sürece bakıldığında ise toplumsallığın kimliğin temel belirleyeni olduğu açıkça görülür. İkel toplumlarda modern topluma benzer bir bilinç olmadığı için, ilkel toplumların kimlik gibi bir sorunu da yoktu. Kimlik sorun olarak ancak modern toplumlara özgü yaşam tarzı ile ortaya çıkmıştır. Geleneksel toplumdaki durağan kimlik modern toplumun karmaşıklaşan yapısı ile birlikte hareketli, refleksif, değişken bir hale bürünmüştür. Modern toplumda sosyal dayanışmanın ve kolektiviteye ilişkin değerlerin yerini, daha bireysel süreçlere terk etmesi kimliğin de daha karmaşık unsurlarla şekillenmesini beraberinde getirmiştir.

Görüldüğü gibi modernite beraberinde sosyal dayanışmanın çözülüşünü de getirmiş, geleneksel değerlere bağlı kalan kesim ise kolektif kimlik arayışına girmiştir. Kolektif kimlik arayışının, değişik kuramcılar tarafından güvenlik, güç ve statü gibi değişik beklentileri karşılaması beklenmiştir. Özellikle de ketleşmenin sorunlu ve hızlı gerçekleşmesi bireyin kentin özüne ilişkin değerleri içselleştirememesine neden olmaktadır. Geleneksel ortamdan kopan birey, kolektif unsurların bireysel etkileşiminin daha sınırlı olduğu yeni gelinen mekânın değerleri ile çatışır ve kişi, bireysel kimlikten çok kolektif kimlik arayışına yönelir. Ruşen Keleş'in tanımıyla kent saçaklarına yerleşen birey, geldiği yerin geleneksel değerlerinden özellikle de güvenlik, kimlik gibi özellikleri ona kazandıran biz duygusunu kent ortamında da sürdürme eğilimindedir. Bunun sonucunda ya etnik ya dini ya da ideolojik olarak kendisini bir grubun içerisine dahil eder. Özellikle de etnik unsurların etkili olduğu gruplarda, diğer grupları dışlama ya da diğer gruplar tarafından dışlanılma gibi durumlarla karşılaştıklarında kendilerini koruma refleksi olarak grup halinde hareket etme gereksinimi duyarlar.

Konjonktürel olarak da toplulukların siyasal eğilimlerine bakıldığında kolektif kimlik duygusunun en üst düzeyde hissedildiği milliyetçiliğin, toplumsal anlamda başka güçler tarafından herhangi bir tehdit hissedildiği durumlarda güçlendiği, zaman zaman da yerel iktidarlar tarafından bu durumun iç siyaset malzemesine dönüştürüldüğü gözlenmiştir. Herkesin birbirinin ötekisi olduğu ve 'öteki'nin de

değişik tanımlamalarla dışlandığı bir ortamda, grup olmanın daha doğrusu bir gruba ait olmanın getirdiği güven duvarının ardına sığınan birey için başka bir varoluş yolu da yoktur. Onu var eden şey hiç kuşkusuz bu ‘öteki’ olma hissidir.

Douglas Kelnerr’e göre kimlik yaratılmış, kurgulanmış bir süreçtir ama o da modernitede kimliğin kurucu unsuru olarak ‘öteki’yi görür:

“Modernitede kimlik, aynı zamanda toplumsal ve ‘Öteki’ bağlantılıdır.

(...)

Modernitede toplumsal olarak tanımlanmış mevcut roller, normlar, görenekler ve beklentiler arasında bir etkileşim yapısı hala vardır; insanlar bunlar açısından karşılıklı tanımanın karmaşık süreci içinde kimlik edinmek amacıyla seçim yapmak, sahiplenmek ve yeniden üretmek zorundadır. Bu şekilde , ‘öteki’, modernitede kimliğin kurucu unsurlarından biridir ve ‘öteki’nce yönlendirilen karakter tipi geç modernliğin bildik tipidir; bu tip tanınmak için kişisel kimliğin kurulması için ‘öteki’lere bağımlıdır. ”⁶⁰

Sonuçta kimlikler yaşamımızdaki diğer bireylerden, gruplardan, toplumsal olay ve ortamlardan etkilendiği kadar, ‘öteki’lerden de etkilenerek (modern yaşamda belki de daha fazla) şekillenmektedir. Bu bağlamda ‘öteki’ kavramına ilişkin genel bir değerlendirme yapmak yerinde olacaktır.

1.3.3. Öteki Kurgulamaları ve Kent Dokusu

‘Öteki’ tanımlamaları, kimlik olgusundan ayrı olarak değerlendirilemez. ‘Öteki’nin varlığı modern kimliğin özne olarak kuruluş sürecinin temel dinamosudur. Modernitenin egemen öznesi ayrıcalıklı konuma başka yollarla oturamaz. Öznenin kuruluş sürecinde ‘ben’e atfedilen her şey ‘öteki’yi de belirler. ‘Ben’ ile ‘öteki’ birbirlerinden ayrılamaz bir yapı, birbirlerinin varoluş nedenidir. Biri olmadan diğeri açıklanamaz. ‘Öteki’ kavramına ilişkin doğru sentezlere ulaşılabilmesi için kavram

⁶⁰ Douglas Kelnerr, “Popüler Kültür ve Postmodern Kimliklerin İnşası” Doğu Batı Dergisi, sayı.15, Mayıs Haziran Temmuz 2001, İstanbul, Doğu Batı Yayınları, 2001, Türkçesi: Gülcan Seçkin, s.196.

olarak ‘öteki’nin tarihsel süreç içerisinde kuramsal yaklaşımlar tarafından nasıl kurgulandığını incelemek gerekmektedir.

‘Öteki’ne ilişkin sosyolojik ve antropolojik olarak beş farklı yaklaşım karşımıza çıkar. Buna göre;

1-Ampirik nesne olarak Öteki: ‘Öteki’ burada, hakkında rasyonel araştırmalar ve çıkarımlar yapılabilecek bir kavram olarak nitelendirilir.

2-Kültürel bir nesne olarak Öteki: Modern ve geleneksel yani doğu ve batı ayrımından yola çıkılarak geliştirilen bir söylemdir. Modern olmayan ötekidir. Ötekinin ne olduğu ile değil ne olmadığı ile ilgilidir.

3-Bir varlık olarak Öteki: Modern kimliğin anlaşılmasını sağlayan ve benliğin oluşumuna katkıda bulunan bir yapıdır. Ötekiyi tarihsel bir varlık olarak kurgular ama bunu yaparken de moderniteye bağlıdır.

4- Söylemsel bir yapı olarak Öteki: ‘Öteki’, çeşitli söylemler açısından bilgi nesnesi durumundadır. Özellikle Edward Said’in “Orientalism” adlı kitabında Doğu’nun batı tarafından söylemsel olarak kurgulanması meselesi üzerinde durur. Bu açıklamaya göre de Doğu yani ‘öteki’, Avrupa kültürünün ne olmadığının açılımıdır.

5- Farklılık olarak Öteki: Said bu çalışmasında ötekinin kuruluş sürecinden bahsederken, sömürge sonrası dönemde kimliklerin nasıl ötekileştirdiği konusu üzerine düşünmez. Ona göre Doğu homojen bir yapıdır. Halbuki postmodern ve feminist söylemler ötekiyi bu şekilde düşünmezler, aksine kimlik-farklılık ekseninde eleştirel bir yaklaşımla değerlendirirler.⁶¹

Yukarıda sayılan temel yaklaşımların yanında birbirine zıt iki kültür paradigması vardır: Antropolojik paradigma ve yapısalcı-post yapısalcı paradigma.

⁶¹F.Keyman,M.Mutman, M.Yeğenoğlu, “Oryantalizm,Hegemonya ve Kültürel Fark”, İstanbul, İletişim Yayınları, 1996, s77-78.

Antropolojik paradigmanın temeli Ronald Robertson'un 'gemeinschaft-gesellschaft' olarak adlandırdığı yapıdan gelir. Ona göre farklı özneler belirli bir tarihsel süreç içerisinde birbirlerini etkileyerek ortak kültürel değerler oluşturur. Bu değerler modern de olsa geleneksel de olsa birbirlerinin farklılıklarını tanır ve onu bütünleştirici, varedici bir unsur olarak görür.

Yapısalcı paradigma kültürü, bir varolma durumu yerine ideolojik bir pratik olarak adlandırır. Kültür belirli bir sosyal ortamdaki ilişkilerin sonucunda üretilir. Saussure'un dilbilim derslerinde de nesnelere verilen anlamın aralarındaki farklılıktan türediğini söyler. Örnek olarak gece ve gündüzü veren Saussure, bu iki kelimenin biri olmadan ötekinin de bir anlama sahip olamayacağını söyler. Anlamı veren şey aradaki farklılıktır. Foucault bunu söylem, Derrida ise fark kavramı ile açıklar. Dil yalnızca iletişim aracı değil aynı zamanda öznelerin kuruluş sürecinin temel bir unsurudur. Sosyal ortam içerisinde anlam değişimini sağlayan ise dildir. Kültürel değerler de dil aracılığıyla bu farklılıklar temelinde şekillenir ve anlam kazanır.⁶²

Yapısalcı paradigmanın da işaret ettiği gibi 'öteki'ni 'tanıma'dan yola çıkarak 'tanımlama'da bulunma ve bu tanımlamayı yaparken de tanımladığımız diğeri üzerinde hegemonya kurma anlayışı yanlış önyargılara neden olmaktadır. Ali Bulaç'a göre; " 'Öteki' ile benim bu tutum alışım aşında tanıma ile başladığım bir işi tanımlama ile sürdürmeme dönüşür. Yani başlangıçta benim anlam arayışımla ilgili tanıma eylemim, artık önemli olmaktan çıkıp tanımladığım ötekiye karşı tutum alışım temel sorunsal haline gelmiştir. Tanımanın tanımlamaya dönüştüğü her durumda iki öznedenden biri diğere kendince bir kimlik verir veya verili kimliğine müdahale etmeye başlar."⁶³

'Öteki', tarih içerisinde hep iktidar odaklarının birbirleri üzerinde güç ve iktidar kurma çabaları ile varlık göstermiştir. İlk zamanlarda 'öteki' kelimesi, Avrupalılar tarafından bir tehdit unsuru olarak görülenleri içeren ve olumsuz çağrışımları olan bir

⁶² a.g.e.F.Keyman,M.Mutman, M.Yeğenoğlu,s.81.

⁶³ Ali Bulaç, "ÖtekininKimliği ve İmajı", Birikim, Mart-Nisan 1995,sayı 71-72, İstanbul, Birikim Yayınları,1995, s.79.

kavram değildi. İlk dönemlerde diğer toplulukları tanımlayan bir kavram iken 12.yüzyıl'dan 18. yüzyıl'a kadar Hıristiyan olmayan; barbar halkları nitelendirmiştir. *“Yunan'dan Hıristiyanlığa sömürgecilikten aydınlanmaya kadar Batı'nın süren kültürel geleneğinde 'öteki', 'ben' için bir tehdit unsuru olarak algılanmıştır: Yunan'da barbar, Hıristiyanlıkta putperest kâfir, sömürgecilikte ilkel yerli ve modern zamanlarda kültürel geri, 'ben'den farklı bir 'öteki'dir. “⁶⁴ Soğuk savaş yıllarında komünistler öteki kavramının içeriğini oluştururken, 11 Eylül' den sonra batı için korku odağı İslamiyet ve Müslümanlar, bu kavramın içeriğini oluşturmuştur.*

Görüldüğü gibi ötekiye ilişkin tarihsel süreç boyunca hep olumsuz içerikler düşünülmüştür. Bu olumsuzluklar modern geleneksel çatışması içinde sunulmuştur. Genel olarak batı merkezli düşünceye göre 'öteki' ile ilgili bilgiler sınırlıdır. Onu oluşturduğum söylemlerim (önyargılarımla) ile şekillendiririm. Ötekine ilişkin pek bir bilgi yoktur olmadığı için onunla ilgili düşüncelerim de kestirilemezdir. O, 'ben' tarafından onaylanmaz, 'ben'i de onaylamaz. Dolayısıyla 'ben'i ben yapan dışladığım, 'öteki'dir. Bana ait tüm özellikleri bana veren aslında odur. 'Ben' açık anlaşılır ve şeffaf iken 'öteki' donuk ve ürkütücüdür.

Aslında tüm bu korkunun kaynağı bilinmeyene ilişkindir. Bilinememezlik veya bilinmemezliğe ait abartılı üstün özellikler ötekini önyargılar dünyasında ulaşılamaz bir yere oturtur. Ötekinin iticiliğinin altında yatan neden, aslında onun tüm bu korkuların kaynağı yapan da onun bir nevi arzulanan nesneye dönüşümüdür. Öteki kaçınılan ama aynı zamanda da ulaşılmaması gereken –ki onu yok edebilmek için bizim de elimizde olması gereken silahlara sahip- bir erektir. Modernitede ötekinin varlığı çoğu zaman ikircikli bir yapıya bürünüp, bizim mevcut varlığımıza şükretme nedenimiz ya da isyan etme nedenimiz de olabilmektedir.⁶⁵

Tarih boyunca kurgulanan öteki tanımlamaları hep bu olumsuzlayıcı ekseninde gelişmiştir. Özellikle de Anvar Abdel Malek 'öteki' yi efendi köle ilişkisi içerisinde Doğulu Özne'ye göre çözümlerken şunları ifade eder:

⁶⁴ y.a.g.e., s.78

⁶⁵ y.a.g.e., s.79

“Bir inceleme nesnesi olarak edilgen katılımcı olmayan, tarihsel bir özelliğe sahip olmayan, her şeyin ötesinde kendiyile ilgili olarak özerk ve egemen olmayan: Doğulu ya da ‘özne’ hangisi kabul edilirse edilsin, ileri derecede felsefi olarak yabancılaşmış varlıktır: Yani kendine göre kendinden yabancılaşmış, Başkaları tarafından belirlenen, anlaşılan, tanımlanan ve üzerinde işlem yapılan.”⁶⁶

Taklitçi modern Türk ‘ben’ i de kendisine göre doğulu-geri kalmış olanı, ileri derece ötekileştirip yabancılaştırmıştır. Aslında kendisi, batı tarafından belirlenen bir ‘öteki’ iken, kendisine göre dışladığını aynı konuma getirip kendisini merkeze oturtur ve onu dışarıda bırakıp, ötekileştirir.

Daha önce ötekine ilişkin yaklaşımlarda genel olarak geçilen oryantalist söylemde ötekinin kurgulanışı söylemsel boyuttadır. Edward Said’e göre oryantalizm,

“Batının şarka yaklaşımını betimlemek için kullandığım, tür belirten bir terimdir; Şarka, bir öğrenme, bir keşif, bir uygulama konusu olarak, sistemli bir biçimde yaklaşılmamasını sağlamış olan disiplindir şarkiyatçılık. Ben bu sözcüğü, bir de ayırıcı hattın doğusunda kalanlar hakkında konuşmaya çalışan herkesin erişebileceği hayal, imge ve sözcük dağarcığı derlemesini adlandırmak üzere kullanıyorum. Avrupa şarkta Şarkiyatçılığın bu iki yönünü birden kullanarak güvenle –ve sözcüğün düz anlamıyla- ilerleyebildiğine göre, bu iki yön birbirine ters düşmez.”⁶⁷

Said’in de belirttiği gibi oryantalizm bize doğuya ya da ötekiye ilişkin hayal ve imge alanı da bırakır. Zaten Said oryantalizmi örtük ve açık oryantalizm olarak ikiye böler. Açık oryantalizm, doğunun dili, edebiyatı, tarihi, sosyolojisi ile ilgilenirken örtük oryantalizm doğuya fantezi penceresinden bakmayı tercih eder. Örtük oryantalizm rüyaların, korkuların, fantezilerin yani bilinçdışı alanı kapsar. Said kitabında tüm bu korku ve arzu gibi duyguların kuşaktan kuşağa da geçtiğini söyler.

⁶⁶ a.g.e., F.Keyman, M.Mutman, M.Yeğenoğlu, s.88 .

⁶⁷ Edward Said, “Şarkiyatçılık”, İstanbul, Metis Yayınları, 2001, 2.basım, Çev.BernaÜlner, s.83.

Öteki ile kurulan ilişki bilinçdışıdır. Said'e göre buradaki öteki hem arzunun hem bilginin nesnesidir.⁶⁸

Bizim kafalarımızdaki örtük oryantalist süreç de kentsel yaşamda olmadığımız bir 'ben'in 'öteki'sine karşı kurgulanmakta, biz de ona karşı bilinçdışı korkular, fanteziler üretmekteyiz. Kentli birey, Baudrillard'ın zihinsel travestilik olarak nitelendirdiği, inanmadığı şekilde düşünen ve bunu harekete geçiren bireyine dönüşmüştür. Gerçekte Batı'nın 'öteki'si iken kendini koşullandırdığı süreçte, kendi zihinsel coğrafyasında –ki Said'in tanımında belirttiği gibi- belirlediği şarklıyı 'öteki'leştirerek kendisine bir alan yaratır. 'Kentli ben' artık Batılı'nın zihniyetine bürünerek, kendi özüne karşı oryantalist bir tavır takınan zihinsel travesti konumundadır. Onu, söylemiyle –dilsel kodlarla- ötekileştirir.

Aslında 'öteki'leştirdikleri kendisinin aynadaki görüntüsüdür. Korkulan şey de kişinin kendisinden hareketle düşüncelerinin ve yapabileceklerinin sınırının olmayışıdır. Türk 'ben'i de aslının ne olduğundan, ötekinin yapabilecekleri, marjinalleşebileceği sınırı biliyordur. Marjinalleşme ya da kendini göstermenin en geçerli enstrümanı şiddettir. Şiddet müstehcen bir davranış biçimi olsa da öteki fantazmalarının en önemli tehdit unsurudur. Kentsel dönüşüm alanlarında modernliğe ilişkin çoğu süreci içselleştirememiş öteki için şiddet de bir çözüm aracı konumundadır.

Zygmunt Bauman 'kentli ben' ve 'öteki' çatışmasına, sosyolojik iç grup ve dış grup açılımı üzerinden farklı bir yorum getirir. Ona göre aslında iç grup ile dış grupta, yani biz ve onlar arasında birbirlerini besleyen bir durum söz konusudur. Dış grup, iç grup için vazgeçilmez hatta varlığının biricik koşuludur. Bizi biz yapan şeydir. Ama Bauman'a göre;

“İç grup ile dış grup arasındaki keskin sınırlar fikrine müşteri olma ve birinciyi görünüşte ikinciden gelen tehdiye karşı kıskançlıkla kollama eğilimi alışıldık ve bildik hayat koşullarında ürkütücü bir değişikliğin yarattığı güvensizlik

⁶⁸a.g.e., F.Keyman,M.Mutman, M.Yeğenoğlu,s.110-111.

duygusu ile çok yakından ilişkilidir. Daha çok belirsiz ve daha az kestirilebilir hale geldikçe durum tehlikeli ve bu yüzden korkutucu görünmeye başlar. İnsanların o güne kadar hayatla baş etmenin verimli ve etkili yolu olarak gördüğü şey aniden daha az güvenilir hale gelir. İnsanlar önceden baş ettiklerine inandıkları durumun kontrolünü kayb ettikleri duygusuna kapılırlar. Bu yüzden değişime kin duyulur. Güçlü bir biçimde eski tarzları (yani bildik ve rahat tarzları) savunma ihtiyacı duyulur ve sonuçta ortaya çıkan saldırganlık yeni gelenlere eski tarzlar hala güvenle yerlerinde dururken mevcut olmayan ama şimdi ortalarda dolaşan kişilere yöneltilir.(...) Yeni gelenlere yer açma zorunluluğundan ve dışarılıkların kendilerine yer açma zorunluluğundan doğan gerilim iki tarafı da faklılıkları abartmaya iter. Farklı koşullarda göze çarpmadan geçiştirilecek küçük küçük özellikler şimdi göze batar ve birlikte yaşamanın önündeki engeller olarak sunulur. “⁶⁹

Tülin Bumin de psikiyatır Fanon’un “ Yeryüzünün Lanetlileri” adlı kitabında belirttiği görüşlerinden yola çıkarak şöyle der: “*Fanon, kolonize olmuş halkların bir zamanlar uğradıkları şiddeti aynı yoldan telafi etme girişimleri üzerinde düşünür, şiddetle görünür olma talebi ve saygı talebi arasında ilişki kurar.*”⁷⁰ Öteki üzerinden götürülen iktidar ilişkileri de bu şekildedir. İki tarafın da görünür olma yolu şiddete dayandırılıyor. Fanon’a göre kökeni kolonyal döneme dayanan bu olgunun günümüz kentlerinde de bilindik varoş patlamalarına neden olan ve şiddete eğilimli yeni kentlinin niteliğini de yansıtmaktadır.

Türkiye’de 1970’li yılların sonlarına kadar, kente yeni gelenler homojen bir sosyal yapı ve ‘sömürülen öteki’ olarak kurgulanırken, konjonktürel değişimler, derin ekonomik ve ideolojik krizler ile artık ‘sakıncalı öteki’ye dönüşmüştür. Burada yaşayan insanlar artık yalnızca kır kökenli, köylü gibi tanımlamalara oturtulamaz, aksine ‘kent yoksulu’ konumuna getirilmiştir. Ötekinin adı ‘varoşlu’dur ve kente eklememesi hem maddi hem de manevi açıdan pek mümkün değildir. Zaten o, kentli elit ‘ben’ tarafından hem ekonomik hem de kültürel olarak eksik olarak ötekileştirilmektedir. Kentli ben, onun için kurgulanan dönüşümünün

⁶⁹ A.g.e., Bauman,s.60

⁷⁰ Tulin Bumin, röportaj Derya Sazak, Milliyet Gazetesi, 14 Kasım 2005, s.17

son aşaması, olunması gereken model, belli statü göstergelerine ulaşılması gereken erek, özlemdir.

Eskiden kentsel mekânda belli statü göstergeleri varken (giyim v.b.) artık görünüme göre ayırım, yerini mekâna göre ayırma bırakmıştır. Bunun sonucu olarak ortak kentsel alanlarda belirli ayırımlara gidilmiştir. Bu ayırım belirli yerlerde ancak belirli tip insanlar bulunabilir, ötekiler bulunamaz anlayışıdır. Bauman bu durumun *“Başka bir deyişle girişe izin vermeme gücünün, kentsel hayatın yoğun nüfuslu anonim dünyasında, seçilmiş mekânların görece homojenliğini berraklığını sağlamaya hizmet ettiğini”*⁷¹ söyler. Zaten ötekine karşı geliştirilen bilinç dışılık bu temel argümandan kaynaklanır yani homojen olamama durumunun verdiği rahatsızlıktır.

Mekânlar istenildiği kadar ayrımlansın yine de kentsel mekân öteki ile karşılaşılan bir yer olacaktır. Burada insanların geliştirdiği bir nevi ötekine –kim kime göre öteki durumu bazen karışık olsa da–karşı bir koruma ya da öteki ile yaşamayı katlanır kılma durumudur. Burada insanların geliştirdiği yöntem yok saymak ya da Erving Goffman’ın tabiriyle ‘sivil dikkatsizlik’ tir. Sivil dikkatsizlik, karşılaşılan kent ortamında kişinin bakmıyor, dinlemiyor gibi yapmasıdır. Kentlerdeki fiziki yakınlığın aksine vazgeçilmez silah olan mesafeler konarak ötekilik vurgulanır. Sivil dikkatsizlik kuralları kentsel alanın her bir yanında geçerliliğini koruyan adeta genel bir ayrımlama konsensüsüdür.⁷²

Yukarıda ‘öteki’ üzerine geliştirilen temel yaklaşımlar, bu tezde kentsel mekanla ilişkilendirilen ‘ben’ ve ‘öteki’ tanımlamaları ile bağlantılı olarak kullanılmaktadır. Kentte çoğu zaman yaşanan mekana göre konumlandırılan öteki açılımları genellikle de çatışma unsuru olarak kurgulanmıştır. Yaşanılan mekanın günümüzde, tüketim edimleri üzerinden değerlendirildiği kent ortamında en önemli statü ve kimlik göstergesi olduğu su götürmez bir gerçektir.

⁷¹a.g.e.Bauman, s.76.

⁷²y.a..g.e., s.60.

BÖLÜM II

II. SİNEMA VE TOPLUM

2.1. Toplumsal Bir Ürün Olarak Sinema

Genel olarak bakıldığında sanat toplumsal bir üründür. Çünkü sanat, içinden çıktığı toplumun değer yargılarını ve zihniyetini yansıtır, bunu toplumsal zihniyetin gelişebilmesi için eleştirir.⁷³ Sinema da bu toplumsal dönüşüme ve gelişime katkıda bulunan önemli bir sanat dalı olmuştur.

Sinema, Lumière Kardeşlerin 28 Aralık 1895'te Paris'te ilk halka açık gösteriminden itibaren, kitleler üzerinde etkin bir kitle iletişim aracı olarak görülmüştür. Günümüzde keşfedildiği ilk dönemki popüleritesi ve etki gücünü televizyona kaptırmış olsa da geniş kitleleri etkileyip, dönüştürme gücünü halen elinde tutan önemli bir iletişim aracı ve sanat dalıdır. Sinema sadece insanları etkileyen bir araç değil aynı zamanda toplumsalı da yansıtan bir işleve sahiptir. Filmi yaratan süreçler, toplumsal yaşamdan ayrı düşünülemez, aksine bu alandan beslenir. Faruk Kalkan da *“sinemanın toplumun yaşam tarzının ve kültürünün biçimlenmesinde etkili olduğu ve bu aracın toplumu yansıttığı”* nı vurgular.⁷⁴

Genel olarak bakıldığında, kitle iletişim araçlarının incelenmeye başlandığı ilk dönemlerden itibaren geliştirilen kuramlarda, kitle iletişim araçlarının sadece etkileyen ya da sadece yansıtan araçlar olduğunu savunulmuştur. Etki kuramcıları, filmlerin halk kitleleri üzerinde etkilerini araştırmış ve filmlerin kitlelerin tutum ve davranışlarını önemli ölçüde etkilediğini iddia etmişlerdir. Yansıma kuramcıları da toplumsal yaşamın filmlerde yansıtıldığını, filmlerin konjonktürden, dolayısıyla da ideolojilerden de etkilendikleri noktası üzerinde durmuşlardır.

Ama daha sonraki dönemlerde kitle iletişim araçlarının toplumu yansıtan mekanizmalar olduğu konusunda fikir birliğine varılmıştır. Özellikle de sinema

⁷³ Oğuz Adanır, “Sinemada Anlam ve Anlatım”, Kitle Yayınları, Ankara, 1994, s.19.

⁷⁴ Faruk Kalkan, “Türk Sineması Toplumbilimi”, Seçin Yayınları, İzmir, 1992, s.4.

açısından bakıldığında, işin ticari boyutuyla ortaya çıkan gişe hasılatı gibi unsurlar, filmlerin halk kitlelerinin çabuk benimseyeceği ve kendisinden bir şeyler bulabilecekleri içeriklerde olmasını zorunlu kılmıştır. Zaten sinema, toplu bir halk kitlesini yaratan ilk kitle iletişim aracıdır.⁷⁵

Sinema ait olduğu toplumun ekonomik, kültürel ve siyasal yapısından etkilenir ve beslendiği bu kaynakları filmlere yansıtır. Toplumun kültürel değişimini ve yaşam tarzını da böylelikle yansıtmış olur.

Sinema toplumsal hayata ve çevreye ilişkin pek çok argümanı görüntüler üzerinden kitlelere iletir. Bireyin çevresine, yaşadığı dünyaya ilişkin düşüncelerini oluşturan sinema, maddi kültür alanına ilişkin çoğu argümanı da şekillendirir. Günümüzde pek çok insanın aklında şekillenen imajların önemli bir kısmı –doğru veya yanlış olarak- sinema tarafından kurgulanmış, yaratılmıştır. Onların en temel gücü de insan beyninin en aktif yönü olan fotografik öğelerden yani görüntülerden oluşuyor olmasından gelir. Sinemanın günümüzde geldiği noktayı Michael Ryan ve Douglas Kellner Hollywood sineması üzerinden şu şekilde açıklar :

*“ Filmler herhangi bir durumu yansıtmaktan çok, o durumun tasarlanan belli bir biçimini oluşturmak üzere seçilmiş ve birleştirilmiş temsili öğeler yoluyla bir takım tezler ileri sürer, bunu yaparken, seyirciye belli bir konumu ya da bakış açısını telkin ederler. Biçimsel gelenekler de sinemasal yapaylığa ilişkin ilişkileri silip süpürerek bu konumlarının içselleştirilmesine katkıda bulunur.”*⁷⁶

1950’li yıllardan önce sinema bir eğlence aracı olarak görülmektedir. Sessiz sinemadan itibaren sahip olduğu anlatım düzeyi ile kendisine evrensel geçerliliğe sahip bir yer edinmiş ve gerek estetik öğeleri, gerekse yan anlam üretimi ile kendisini –ki o zamana kadar kabul görmediği şekilde- etkili bir sanat dalı haline getirmiştir.⁷⁷

⁷⁵ Gülseren Güçhan, “Toplumsal Değişim ve Türk Sineması”, İmge Kitabevi, Ankara, 1992, s.66-67.

⁷⁶ Michael Ryan. Douglas Kellner, “Politik Kamera”, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1 997, s.18.

⁷⁷ a.g.e. Adanır,s.12.

Sinema, 20.yüzyılda çevremizi algılayışımızı değiştiren önemli bir sanat dalı olmuştur. Ama bu duruma rağmen, mevcut düzenin devamını sağlayan yansıtıcılığın karşısında duran Alman Dışavurumculuğu, Sovyet Kurguculuğu, İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve gibi çeşitli hareketleri de içinde barındırmıştır. Özellikle de 1960'lı yılların özgürlükçü rüzgarları Fransız Yeni Dalgasını ve İngiliz Özgür Sinemasını, Brezilya'da ise Sinema Novo'yu, başkaldırı sinemasını yaratmıştır. Bu nedenle de sinemaya sadece insanları afyonlayan, eğlendiren kaçışçı ürünlerin sanatı olarak bakmamak gerekmektedir.⁷⁸

Sinema toplum ilişkisi, her sanat dalında olduğu gibi ayrılmaz bir bütünlük oluşturur. Sinema içinden çıktığı toplumun değer yargıları, zihniyetinin ve farklılıklarının bir ürünüdür ve dolayısıyla da her kültüre ve topluma göre değişebilir. Ama sahip olduğu anlatım olanaklarıyla evrensel değerlere katkıda bulunabilecek gücü kendisinde barındırır. Tüm ülke sinemaları gibi Türk Sineması da aynı kaynaklardan beslenip dönem dönem kendisine özgü toplumsal gerçekliğini, sinemasına yansıtmaya çalışmış ve bu anlamda başarılı ürünler de ortaya koyabilmiştir.

2.2. Türk Sineması ve Toplumsal Değişim

Sinemanın içinden çıktığı toplumu yansıttığı ve dönüştürdüğü tezi Türk Sineması için de geçerli bir argüman olmuştur. Gerek toplumsal etmenler, gerekse bir sanat olarak sinema karşılıklı olarak birbirlerini etkilemişlerdir. Türkiye, özellikle de son 50 yılında önemli ve sancılı toplumsal değişimler geçirmiş bir toplumdur, dolayısıyla da Türk Sineması da belli dönemlerde bu değişimi, dönüşümü filmlerinde işlemiştir. Ama Türk Sineması'na genel olarak bakıldığında toplumu kalkındırıcı, öncü bir rolden çok zaman zaman afyonlayan zaman zaman ise toplumsal sorumluluk anlayışını üstlenen bir konumda yer aldığı görölmüştür. Zaten Türkiye'nin ekonomik ve siyasal yapısındaki bu iniş çıkışlar kendisini doğal olarak sinema alanında da göstermiştir.

⁷⁸ Ertan Yılmaz, "Bir Film Nasıl Okunur" Çevirenin Önsözü, Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 2002, s.13.

Türkiye’de sinemanın serüveni, 1914 yılında Fuat Uzkınay’ın “Ayastefanos’daki Rus Abidesi’nin Yıkılışı” adlı belgesel filmi ile başlar. Bu dönemde Kurtuluş Savaşı görüntüleri gibi, Uzkınay’ın başında olduğu Ordu Film Çekme Merkezinin belgesel nitelikli çalışmaları vardır. Daha sonra ilk uzun metraj konulu film olan “Pençe” 1917 yılında Sedat Simavi tarafından çekilir.⁷⁹

1923 yılından itibaren Muhsin Ertuğrul’un etkisinde bir sinema, yani daha sonra ‘tiyatrocular dönemi’ olarak adlandırılacak bir sinema dönemi başlar. Genelde tiyatro oyuncularının oynadığı ve tiyatro oyunlarının perdeye aktarıldığı bu dönem 1939’lara kadar sürmüştür daha sonra ise eğitim almış gençler (Ömer Lütfi Akad, Faruk Kenç, Aydın Arakon) sinemaya girmiştir. 1939’dan 1950’leri kapsayan bu dönem ise sinema tarihçileri tarafından ‘geçiş dönemi’ olarak adlandırılacaktır. Bu geçiş dönemi sinemacıları Muhsin Ertuğrul’un sinemasına karşın sinemaya toplumsal gelişimleri yansıtacak bir ivme kazandıracaklardır.

1950’li yıllar hem toplumsal değişme olarak hem de sinemanın gelişimi açısından hareketli bir dönem olmuştur. Türk sineması artık gerçek sinemacıların hakimiyetindedir ve kendine yeni bir üslup yaratma çabası içerisinde. Zaten bu döneme de ‘sinemacılar çağı’ adı verilecektir. Arap ve Mısır filmlerinin etkisiyle Anadolu’da filmler ilgi görmeye başlamış ve bu durumu kaçırmayan yapımcılar ortaya çıkmıştır.⁸⁰ Bu dönemde, konjonktürdeki Amerika ve Amerikan filmlerinin etkisi ile gangster türünün şiddet öğeleri ile süslü filmlere yönelinmiştir. Gülseren Güçhan’a göre de sinema dili açısından salt bir sinema çalışması sayılabilecek ilk örnek de bu etkiden nasibini almış olan, büyük kentin zor koşulları içindeki küçük insanların anlatıldığı, Ö. Lütfi Akad’ın “Kanun Namına” (1952) filmidir. Bu dönemde Akad’ın izinden gidecek olan Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Osman Seden, Halit Refiğ ve Memduh Ün gibi sinemacılar da dikkat çeker.⁸¹

Bu dönemde tez ile bağlantılı olarak Atıf Yılmaz’ın Orhan Kemal’den uyarladığı 1959 tarihli “Suçlu” filmi de bir “çocuk hikâyesi” olmasına rağmen,

⁷⁹ Giovanni Scognamiglio, “Türk Sinema Tarihi”, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1998, s.39.

⁸⁰ Şükran Esen, “80’ler Türkiye Sineması”, Beta Yayınları, İstanbul, 2000, s.7.

⁸¹ Gülseren Güçhan, “Toplumsal Değişim ve Türk Sineması”, İmge Kitabevi, Ankara, 1992, s.79.

gecekondukları, istimlâk yerleri ve eğreti evleriyle İstanbul'un yeni kentsel oluşumunu canlandırması açısından kayda değer bir özellik taşır.⁸²

1950'li yıllar yoğun siyasal ve ekonomik baskıların hissedildiği bir dönem olduğu için sinemacılar için de toplumsal sorunlara eğilmek pek mümkün olmayacak, sinemasal dilin geliştirildiği, sinemanın öğrenilmeye çabaladığı; sıradan, eğlencelik konularla izleyicilerin oyalandığı, melodramatik roman uyarlamalarının hakim olduğu bir dönem olacaktır. 1939 tarihli "Sinema Filmleri Sansür Tüzüğü" yürürlüktedir. Bu dönemde toplumsal gerçekçi anlayışla filmler çeken yönetmenler, belli bir tavır almak zorunda kalmıştır. Sinemacılar için baskıların daha azalacağı ve rahatlayacakları dönem 1960'larla birlikte gelecektir. Halit Refiğ Türk Sineması'nın bu mevcut durumunu "Evet, 1960 yılının başlarında Türk Sineması artık konuşur hale gelmiştir. Peki ne söyleyecekti?" diyerek açıklar.⁸³

1960'lı yıllar, hızlı bir sanayileşme hamlesinin başladığı, kitlelerin daha yoğun bir şekilde kentlere göç ettiği ve kentsel yaşamın tüketim kültürüyle birlikte geleneksel değerleri de değiştirdiği bir ortamdır. 27 Mayıs 1960 ihtilalinin getirdiği ve 1961 anayasası ile de güvence altına alınan nispeten daha özgürlükçü ortam ve hızlı toplumsal değişimin yarattığı demokratikleşme süreci, Türk Sinemasında da farklı ufuklar açmıştır. Film sayısı hızla artmış, çeşitli türlerde film örnekleri verilmiş, ticari kaygılarla çekilen filmlerin yanı sıra Türk Sinemasının ilk klasikleri yine bu dönemde ortaya çıkmıştır.⁸⁴

Türk Sineması'na yurt dışından 1963 yılında Altın Ayı gibi ilk büyük ödülünü getirecek olan Metin Erksan'ın "Susuz Yaz" adlı filmi de su mülkiyeti gibi toplumsal bir sorundan yola çıkmıştır. Bu dönemin sinemaya kattığı ve ileriki yıllarda da pek çok örneği verilecek olan en önemli konularından biri de iç göç olgusudur. Bu dönemde köydeki mülkiyet ve su sorunları, feodal sistemin baskıları, ağalık yapısı gibi iç göçü konu alan gerçekçi ve kaliteli filmler çekilmiştir. 1964 yılı yapımı Halit

⁸² Faruk Kalkan, "Türk Sineması Toplum Bilimi", Seçin Yayınları, İzmir, 1992, s.96.

⁸³ Halit Refiğ, "Ulusal Sinema Kavgası", Hareket Yayınları, İstanbul, 1971, s.22.

⁸⁴ Atilla Dorsay, "Sinemamızın Umut Yılları, '1970-1980 Arası Türk Sinemasına Bakışlar' ", İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1989, s.12.

Refiğ'in çektiği “Gurbet Kuşları” ve Duygu Sağıroğlu'nun 1965'te çektiği “Bitmeyen Yol” bu dönemin öncü filmleridir.

1962'ye kadar sosyal gerçekliği dile getirme konusunda hemfikir olan yönetmenler, 1965'ten sonra gerçekliği dile getirme konusunda birbirlerinden ayrılmaya başlamış ve bu ayrılma sonucunda kutuplaşmalar oraya çıkmıştır. İdeolojik eğilimler doğrultusunda sinemanın ne olması gerektiği konusunda çeşitli düşünceler ortaya çıkmıştır. Dönemin sinemacıları, sinemalarına kuramsal bir dayanak oluşturmak amacıyla “Ulusal Sinema”, “Atüt”, “Milli Sinema”, “Devrimci Sinema” gibi çeşitli görüşler etrafında toplanmışlardır fakat somut sinema örnekleri verememişlerdir .⁸⁵

1970'lere gelindiğinde siyasal açıdan bakıldığında 12 Mart 1971 askeri müdahalesinin getirdiği sıkıntıların yaşandığı bir konjonktür hakimdir. 1970'lerle birlikte Türk Sineması'na; 60'lı yıllarda Metin Erksan, Ertem Göreç, Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenlerin başlattığı toplumsal gerçekçiliğin izini süren Süreyya Duru -Vedat Türkali ikilisinin yanı sıra iki isim, Lütü Ö. Akad ve Yılmaz Güney damgalarını vurmaktadırlar. 1970 yılında Yılmaz Güney tarafından çekilen ve ileride Türk Sinemasının kilometre taşı olarak nitelendirilecek olan, evli ve beş çocuklu yoksul bir fayton sürücüsünün yaşama mücadelesini anlatan “Umut” filmi bu dönemin habercisi olur. Güney, daha sonra yönettiği ya da senaryosunu yazdığı Arkadaş (1974), Endişe (Şerif Gören, 1974), Bir Gün Mutlaka (Bilge Olgaç, 1975), Sürü (Zeki Ökten, 1978) ve Cannes Film Festivali'nde Costa Gavras'ın Kayıp (Missing, 1982) adlı filmiyle Altın Palmiye Ödülü'nü paylaşan Yol (Şerif Gören, 1982) gibi filmlerle daha politik bir sinema oluşturmanın arayışına girdi. Yılmaz Güney, sinema üzerine görüşleri ve filmleriyle, bazı filmlerinde birlikte çalıştığı Şerif Gören ve Zeki Ökten'in yanı sıra Yavuz Özkan ve Erden Kıral gibi yeni kuşak sinemacılara da öncülük etti. Özkan'ın, maden işçilerinin mücadelesini konu alan ve dönemin Cüneyt Arkın, Tarık Akan gibi yıldız oyuncularının rol aldığı Maden (1978) ve demiryolu işçilerinin grevini anlattığı Demiryol (1979), Kıral'ın mevsimlik pamuk işçilerinin sorunları üzerinde duran Bereketli Topraklar Üzerinde (1979) gibi

⁸⁵ a.g.e.Güçhan, s.86.

filmleriyle birlikte, Yılmaz Güney' in öncülüğünde, 1970'li yıllarda, dönemin koşullarına da uygun biçimde “toplumsal-politik” bir sinema akımı Türk sinemasında etkili oldu. Ancak, aynı yıllarda eski ve daha yeni kuşaklardan başka yönetmenlerin de sinemada 1960'larda başlayan toplumsal gerçekçi eğilimin devamına filmleriyle katkıda bulduklarını da belirtmek gerekir. Lütfi Ö. Akad'ın, büyük kente göç, sınıf atlama özlemi, kadının ezilmesi, emekçileşme süreci ve sendikalaşma olgusu gibi konuları ele aldığı Gelin (1973), Düğün (1974) ve Diyet (1975) adlı filmlerden oluşan üçlemesi bu çerçevede değerlendirilmelidir.⁸⁶

Ancak, yine 1970'li yılların ortalarından itibaren iyice belirginleşen ekonomik krize karşı kimi sinemacılarımızın bulduğu seks filmleri formülü ve bir sonraki on yıla damgasını vuracak olan , arabesk müzik sanatçılarının merkeze alındığı öyküleri içeren şarkılı melodram türü sinemamızın bu dönemdeki genel görünümünü belirler.

Sinemanın bir kitle eğlencesi formuna büründüğü Mısır, Hindistan, Arjantin, Meksika gibi ülkelerdekine paralel bir biçimde melodramın özellikle şarkılı melodramların her türden toplumsal değişmeyi reddederek kaçışı yüreklendiren bir tür olarak yükselişe geçmesi Türk Sineması'nın 1980 -90 arası üretimi (arabesk filmleri) için de uygun düşmektedir. Arabesk filmler, göç kültürünün, yani kent folklorünün bir yansıması olmuştur.⁸⁷ Bu nedenle “Göçün Getirdiği Kültür Arabesk ve Türk Sineması'ndaki Yansıması” başlığı altında ayrıca işlenecektir.

1980'li yıllarda kadının toplumsal yaşamdaki öneminin artması ile birlikte kadının kimlik arayışları sonucunda, feminizm ile ilgilenen ve bunlara kuramsal yaklaşımlar getiren çalışmalar ortaya çıkmıştır. Kadın sorunlarına artan ilgiye, Türk Sineması da Atıf Yılmaz'ın öncülüğünde kayıtsız kalmamış ve bu dönemde ‘kadın filmleri’ olarak da adlandırılacak filmler üretmiştir. Atıf Yılmaz (Mine 1981, Bir Yudum Sevgi 1984, Kadının Adı Yok 1988, Dul Bir Kadın 1985), Selim İleri, Sinan Çetin, Ömer Kavur gibi yönetmenler kent kadının dönüşümünü, kimlik arayışını ve bu süreçteki sıkıntılarını filmlerine yansıtmışlardır.

⁸⁶ a.g.e. Dorsay,s.43.

⁸⁷a.g.e. Makal,s. 27.

1980’li yıllardaki sinema genel olarak bunalım sineması olarak yansımıştır ve Nezh Erdoğan bunun nedenini dönemin siyasal yapısına, yönetmenlerine bağlayarak dönemin filmlerini şu şekilde yorumlar:

“Biraz da 12 Eylül’ün baskıcı atmosferi yüzünden sinemacılar daha kapalı ve sofistike bir anlatım geliştirme yoluna gittiler. (..) filmler renk kurgu ve kamera işçiliği ile Yeşilçam’ın tamamen dışında Avrupai bir görünüm kazandı. Zaten bu filmlerin yerli bir seyirciye değil de, Avrupa sanat sineması seyircisine hitap etmeyi hedeflediğini gözlemek mümkün. Ancak ‘festival filmi’ olarak anılan bu ürünler yurtdışında da umulan ilgiyi göremedi. Kimi yabancı eleştirmenlerin bu filmleri ‘özentî’, ‘üslup ve anlatısıyla muğlak’ bulunduğunu biliyoruz.”⁸⁸

Bu dönemde toplumsal yaşamda yoğun olarak hissedilen politik kaos ortamı ve beraberinde gelen 12 Eylül askeri darbesi ile birlikte yoğun bir toplumsal dönüşüm yaşanmıştır. Sadece politik ve ekonomik sıkıntılar değil aynı zamanda 1987 yılında “Yabancı Sermaye Kanunu”nda yapılan bir değişiklikle birlikte Amerikan film şirketleri piyasayı ele geçirmiştir. Ancak, tecimsel filmler kendilerine gösterilecek salon bulabilmiştir.⁸⁹ Bu dönemde yaşanan siyasal ve toplumsal sorunlar 1980’li yılların sonlarına doğru Türk Sineması’nda kendine yer bulabilmiştir. 1989 yılında Zülfü Livaneli’nin ‘Sis’, yine aynı yıl Başar Sabuncu’nun ‘Uçurtmayı Vurmasınlar’, Erden Kıral’ın ‘Av Zamanı’ 1988, Ali Özgentürk’ün ‘Su Da Yanar’, 1990’lara gelindiğinde ‘Eylül Fırtınası’ ve 2005 yılında Çağan Irmak tarafından çekilen ‘Babam ve Oğlum’ gibi filmler 12 Eylül döneminin sancılı ortamını beyaz perdeye aktarmıştır.

1980 sonrasında iç göç olgusu kimi zaman arabesk filmlerde kimi zaman da diğer filmlerde bazen bir fon olarak kullanılsa da iç göçe gerçekçi bir üslup ile yaklaşan filmler de olmuştur. Zaten dönemin getirdiği depolitizasyon süreci de nitelikli film üretimi açısından bakıldığında, 1960-1975 arasındaki dönem kadar

⁸⁸ Nezh Erdoğan. “Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlenmesi Alınlanması Üzerine Notlar”, Doğu Batı Düşünce Dergisi, Yıl:2, Sayı:8, Ağustos Eylül 1999, s.122.

⁸⁹ Nigar Pösteki, “1990 Sonrası Türk Sineması”, Es Yayınları, İstanbul, 2004, s.26.

verimli olamamıştır. Bu filmlerin en öne çıkanları Ali Özgentürk'ün 'At' filmi, Memduh Ün'ün 'Gülsüm Ana' filmi, Erdoğan Tokatlı'nın 'Fidan' filmi , Muammer Özer'in 'Bir Avuç Cennet' filmi ve Nesli Çölgeçen'in 'Züğürt Ağa' gibi filmlerdir.

1990' lara gelindiğinde artık krizde olan bir sinema vardır. Ülke Özal iktidarı ile tanıştığı serbest piyasa ekonomisinin bilinmeyen sularında krizler atlatırken, sinema sektörü de bu politikalarından etkilenecektir. Sinema salonlarında Amerikan hakimiyeti egemendir. Türk sineması daha önceki dönemlerindeki toplumsal duyarlılıktan uzaklaşmış zaten artık böyle bir beklenti içinde olmayan bir seyirci kitlesi ile karşı karşıya kalmıştır. Yeni izleyiciler Amerikan eğlence sinemasının özelliklerini bulamadığı Türk sinemasına da sırt çevirmiş durumdadır.⁹⁰ 1980'li yıllardan 1990'lara kalan Türk sineması görüntüsünü, daha önce Nezih Erdoğan'dan aktarılan açıklamaya paralel olarak Burçak Evren de şu şekilde değerlendirmektedir:

“Bilindiği gibi bir yabancılaşma, yönetmenlerimizin dış etkenlerden kaynaklanan rüzgarlara meyilli olarak kimi özentili sonlara, yaşanmamış, ayakları yere basmayan, örneğin bir bunalım edebiyatı diyeyim, iç ödeşme edebiyatı diyeyim, hiç oluşmamış burjuvazinin eleştirisi diyeyim bunlara. Ne yazık ki bu gibi bilemedikleri konularda içten olamadıkları gibi, gerçekçi olmadıklarını da söyleyebiliriz.”⁹¹

1990'lı yıllara gelindiğinde Türk Sineması gördüğü en dip noktaya ulaşmıştır. Sinema seyircisiz kalmıştır ve çekilen filmler de seyirci çekmekten çok uzaktır. Seyirci ancak 1990'ların ikinci yarısıyla beyaz sinema örneği “Minyeli Abdullah” gibi ya da “Berlin in Berlin”, “İstanbul Kanatlarımın Altında”, “Ağır Roman”, “Eşkiya”, “Ağır Roman” “Her şey Çok Güzel Olacak”, “Propaganda” gibi popüler oyuncularla kurulu kadrolarla birlikte salonları dolduracaktır. Artık seyirciyi de hedefleyen ve yurtdışını da takip eden yönetmenler 1990'ların ikinci yarısıyla birlikte Türk Sinemasına yeni bir hareket getirmiştir.

⁹⁰ A.g.e., s.34.

⁹¹ Milliyet, 16 Aralık 1994.

1990 sonrasında toplumsal sorunların başını özellikle terör eylemleri, Kürt sorunu çekmiş ve bu konuyla ilgili de bazı filmler yapılmıştır. Özellikle etnik öteki vurgulamalarının öne çıkarıldığı Reis Çelik'in dağdaki terörist ve bir subayı kesiştiren 'Işıklar Sönmesin', köylerinden zorla çıkartılıp şehre göç edenlerin anlatıldığı Yavuz Turgul'un 'Eşkıya' filmi, Yeşim Ustaoglu'nun etnik öteki ayrımını çok iyi vurguladığı 'Güneşe Yolculuk', Handan İpekçi'nin 'Büyük Adam Küçük Aşk' filmi bu süreci sorgulayan ve öne çıkan filmler olmuştur.

Bu dönemde tezin temel konusu olan kent ve kent insanı ekseninde, bir travesti ile cücenin dostluğunu anlatan Orhan Oğuz'un "Dönersen Isık Çal" (1992), bir fahişenin öykülediği Atıf Yılmaz filmi "Gece, Melek ve Bizim Çocuklar" (1993), Derviş Zaim'in tavus kuşu seven bir araba hırsızını anlattığı "Tabutta Röveşata" (1996), Mustafa Altıoklar'ın Fellinivari bir üslupla sunduğu, Beyoğlu'nun arka sokaklarında yaşayanları anlattığı "Ağır Roman", Mafya konulu Umur Turagay filmi "Karışık Pizza", Serdar Akar'ın "Gemide" filmi (1998), Kudret Sabancı'nın "Laleli'de Bir Azize" filmi (1998) ve Kutluğ Ataman'ın "Lola+Bilidikid" (1998) filmi gibi filmler kent yaşamında uyuşturucu, fahişeler, travestiler, kolay para gibi unsurları vurgular.⁹²

2000'li yılların ilk yarısına bakıldığında mevcut durum 1990'ların başındaki kadar karamsar değildir. Filmlere ilgi duyan genç bir kuşak vardır. Türk sinemasında artık televizyondan gelen popüler oyuncuların kurulu kadrolarla çekilen Vizontele, Vizontele Tuuba, Abuzer Kadayıf, Komiser Shakespeare, O Şimdi Asker, Asmalı Konak, Deli Yürek: Bumerang Cehennemi, G.o.r.a., Organize İşler ve devam filmleri olan Hababam Sınıfı serileri gibi iyi gişe yapan ticari filmlerin yanı sıra, az tanınmış oyuncularla çalışıp, kendi üslubunu yaratmaya çalışan Kasaba(1996), Mayıs Sıkıntısı(1999) ve altın palmye ödüllü Uzak (2001) gibi filmleriyle Nuri Bilge Ceylan, C Blok (1993), Masumiyet (1997), Üçüncü Sayfa (1998), Yazgı (2001), İtiraf (2001) filmleriyle Zeki Demirkubuz, 'Tabutta Röveşata'(1996), 'Filler ve Çimen'

⁹² a.g.e.Pösteki, s.58-59.

(2000), ‘Çamur’(2003) filmleriyle Derviş Zaim gibi yönetmenlerin varlığını sürdürdüğü bir ortam vardır.⁹³

Türk sinemasının genel melodram ağırlıklı yapısında, sadece kaçış filmlerinin sineması olmamış, dönem dönem toplumsal sorumluluk çerçevesinde, toplumsal değişimi de yansıtan filmler az sayıda da olsa çekilmiştir. Türk sineması ilk dönemlerinden itibaren toplumsal değişimin yansıtıcısı ve zaman zaman da bu değişimin öncüsü olmuştur.

2.2.1. Kente Göç Teması Çerçevesinde Türk sineması

Türkiye'deki kentleşme süreci aynı zamanda gecekondulaşmasının da tarihidir. Türkiye’deki 1950’lerde başlayan hızlı kentleşme, kırsal alandan kentsel alana göç ve gecekondulaşma olguları ile Türk sinemasının popülerleşmesi ve üretkenliği aşağı yukarı aynı dönemde ortaya çıkar. Ele alınan “gecekondulaşma ve kente göç konulu filmler”de modern Türkiye’nin kentleşme süreci ve sosyo-kültürel düzeni, bölgeler arasındaki sosyal adaletsizlikler, kültürel çözülme ve kültürel uçurumlar göz önüne serilmektedir. Kentleşme ve beraberinde getirdiği sorunlar yumağı, uzun bir dönem Türk sinemasını besleyen önemli bir kaynak olmuştur.

Göç olayının başladığı 1950’li yıllardan itibaren kente göç ve beraberinde getirdiği sorunlar, özellikle de 1961 anayasasının sağladığı geniş fikir ortamında, sinema anlatımında önemli bir unsur olmuştur. Türk sineması ilk dönemlerde kente göçü ve kente yeni eklenen insanları gerçekçi bir üslupla anlatırken, ana teması daha çok kentin saçaklarında yaşayan ve bu gecekondulaşma mahallelerini yaşamaları mutlu mekanlar olarak yansıtan, eğlenceli filmler 1970’li yıllarda daha popüler oluyor. Aile filmleri olarak da adlandırılacak olan; Şener Şen, Münir Özkul, Adile Naşit, Tarık Akan, Halit Akçatepe, Ayşen Gruda, Zeki Alasya, Metin Akpınar gibi oyuncular da bu filmlerin değişmez kadrolarını oluşturacaktır. Bu başlıkta, göç olgusuna refleksif bir tutum ve gerçekçi bir üslupla yaklaşan filmlere, kentin ve

⁹³ A.g.e., s.42.

kentlinin günümüzde içinde bulunduğu kaotik durumun çözümlenmesine ışık tutması açısından yararlı olacağı düşünülen filmlere genel bir bakış atılacaktır.

Kente göç olgusu ilk kez gerçekçi bir üslupla 1964 yılında “Gurbet Kuşları” filmi ile Halit Refiğ tarafından anlatılacaktır. Film İstanbul’a göç eden Maraş’lı bir ailenin geldikleri kentte dağılmalarının ve geriye dönüşlerinin öyküsünü anlatır. Scognamillo’ ya göre “*Refiğ aynı zamanda, göç olayının tarihsel-toplumsal kaynaklarına inip bir yorum da getirir.*”⁹⁴ Film ailenin özellikle de genç üyelerinin yani Fatoş ve erkek kardeşlerinin kent yaşamındaki temel geleneksel modern değerlerin çatışmasından kaynaklanan sorunlarına, aşk ilişkilerine, sınıf atlama arzularına eğilir. Fatoş ve kardeşlerinin kent ortamında buldukları hazırlıksız ve özgür ortam onların kötü sonlarına neden olan etmen olacaktır.⁹⁵ Kentteki bireylerde görülen ‘yabancılık’ gerçekçi bir zemine oturtulur. Her ne koşulda olursa olsun kent yaşamı filmlerde, baskı altındaki kadını “özgürleşme” sürecine yönlendirebilmiştir ve kadının çalışma hayatındaki konumunu takdir etmiştir. Ayrıca film iç göç sorunun irdeleyen ilk film olma özelliğini taşır.⁹⁶

1965 yılında Duygu Sağıroğlu göç temalı filmi “Bitmeyen Yol” u çeker, fakat film sansürce yasaklanır ve gösterime giremez. Bitmeyen Yol’ da köyden kente göç eden ama toplumsal adaletsizliklerle karşılaşan, emekleri sömürülen ve gecekonduya sıkıştırılmış yaşamlarının gerçekliği lirik bir üslupla işlenir.⁹⁷ Kahramanlar, yine geleneksel değerler ile kültürel değişimi gerektiren modern-kentli değerler arasında sıkışık kalmışlardır. Özellikle de o yıllarda henüz belirmeye başlayan gecekondulara ve orada yaşayan insanlara da ilk kez bu perspektiften bakılmıştır.⁹⁸

1972 yılında yine Halit Refiğ yönetiminde “Fatma Bacı” filmi kente göçü işleyen önemli bir örnektir. Kocasını öldürülen ve üç çocuğunu da alarak kente göç eden ama burada bir kızı metres olan, diğeri ise okuduğu okuldaki “batı” tarzı yaşama özenen, oğlu ise babasının katilini vurmaktan başka bir şey düşünmeyen

⁹⁴ a.g.e.Scognamillo, s.263.

⁹⁵ a.g.e.Makal, s. 39.

⁹⁶ a.g.e. Güçhan, s.98.

⁹⁷ a.g.e. Scognamillo, s.313.

⁹⁸ a.g.e. Makal, s. 39.

fedakar bir kadının hikayesini anlatır.⁹⁹ Kan davası gibi geleneksel değerlerden kopamayan ama aynı zamanda kentte karşılaşılan modern değerlerin çatışması ekseninde kurgulanan film kentte tutunmaya çalışan insanları işleyen ve dönemini yansıtan önemli bir filmidir.

Ömer Lütfi Akad'ın kente göçü işlediği ve Türk Sinema tarihinde önemli yeri olan Gelin, Düğün, Diyet üçlemesinin ilk filmi 1973 yılında çekilen “Gelin” filmidir. Yozgat'tan İstanbul'a göç eden ve bir gecekondu mahallesine yerleşen, ne pahasına olursa olsun kente tutunmayı ve kentli olmayı daha çok kapitalist ilişkilerde anlayan insanların öyküsünün anlatıldığı filmde diğer filmlerden farklı olarak kahramanlar tamamen yokluktan değil belli bir varlıktan gelmektedirler. Onların kente tutunma istekleri daha fazla kazanma isteğinden kaynaklanmaktadır. Akad bu filmin sonunda gelinin ve kocasının, çocuklarının ölümü üzerine kayınpederinin para hırsından kaçıp bir fabrikada çalışmaları ile vahşi kapitalizme karşı emeği kutsamıştır.¹⁰⁰

Lütfi Akad'ın üçlemesinin ikinci filmi yine 1973 yılındaki “Düğün”dür. Urfa'lı altı kardeş maddi sıkıntılar nedeniyle İstanbul'a göç eder. Büyük şehirde büyük işler tutmak isteyen ağabeyleri sermaye bulabilmek için küçük kız kardeşini başlık uğruna zorla evlendirmek ister. Aile yeni gelinen kentte çıkar kavgası ve ahlaki değerler arasında bocalar ama en sonunda hepsi birlik olup ağabeylerine karşı dururlar. Serinin bu filmi ile birlikte yönetmen, kente göç eden insanların tutunma çabalarının yanı sıra töreler ve değişme üzerine düşündürmektedir.¹⁰¹

1978 yılına gelindiğinde ise Kartal Tibet'in yönettiği ve gecekondu bölgelerinin sorunlarına güldürü formunda yaklaştığı “Sultan” filmi karşımıza çıkar. Film İstanbul'da gecekondu bölgesinde yaşayan dört çocuklu dul bir kadın ve gecekondu mahallesindeki yaşam mücadelesini anlatır. Film, aşk hikayesi örgüsünün arkasında arsa spekülasyonları, gecekondu sorunları, kentteki zor yaşam, ahlak

⁹⁹ y.a.g.e.,s.43.

¹⁰⁰ Doç. Dr. Jur. Alim Şerif Onaran, “Lütfi Ömer Akad'ın Sineması”, E.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını, İzmir 1977, s.162.

¹⁰¹ a.g.e.Makal, s. 49.

anlayışları gibi sorunları da gözden kaçırmayan gerçekçi bir anlayışla ortaya koyan önemli bir yapımdır.¹⁰²

1983 yılında Ali Özgentürk “At” filmi ile oğlunu okutabilmesi için kendisinin ölmesi gereken bir babanın trajik hikayesini anlatır. Film köyden kente oğlunu kendisi gibi olmasın diye okutmaya getiren babanın, oğlunu yatılı okulda okutabilmesinin tek yolunun kendisinin ölü olması gerektiğini öğrenmesi ve babanın bunu gerçekleştirmesini anlatan yapısı ile diğer kente göç filmlerinden ayrılır. Film şehrin ayrıntılı kaotik yapısını da gerçekçi bir şekilde yansıtması açısından önemlidir.

Son olarak da Muammer Özen’in 1985 yılında çektiği ve yine İstanbul’a göç edip, tutunmaya çalışan bir ailenin kentteki konut sıkıntısına çözüm bulmaya çalışmalarını anlattığı “Bir Avuç Cennet” filmi de kırdan kente göçü, hala sinema için popüler bir konu olarak sunar. Köylerinden kente daha iyi koşullarda yaşamak için gelen iki çocuklu bir ailenin kentte kalacak bir konuta gücünün yetmemesi üzerine bir cezaevi aracına yerleşmelerini anlatır. “Bir Avuç Cennet” kente göç olgusuna, kentteki konut sorunu çerçevesinden yaklaşır.

2.2.2.Göçün Getirdiği Kültür Arabesk ve Türk Sineması’ndaki Yansıması

Türkiye’de ikinci dünya savaşının ardından gerçekleşen hızlı toplumsal dönüşüm ve modernleşme sürecinde, toplumun tüm katmanları için bu değişim aynı düzeyde gerçekleşmemiştir. Halbuki modernleşme kuramına göre kademeli bir geçiş öngörülür ve bu kurama göre batılı olmayan toplumların, batılı toplumlara geçişi üç aşamada olur: Geleneksel toplum, geçiş toplumu ve modern toplum. İlerleme sadece ekonomik temelde ele alınarak bir toplumun ilerledikçe modern toplum halini alacağı düşünülür. Buna göre arabeski de kırdan kente gelen bireyin geçiş kültürünün bir ürünü ve ileride de moderne evrilecek bir olgu olarak görmek gerekmektedir. Ama arabesk, sadece göç edenlerin uyumsuzluğunun müziği olarak kalmamış, karamsar

¹⁰² a.g.e.Güçhan, s.100.

ve umutsuz kitlelerin yarattığı kent folklorü olarak kent kültürü içerisindeki yerini almıştır.¹⁰³

Arabesk, dönemin koşullarına uygun olarak arada kalmış bir müzik türü ve onun beslendiği bir kültür olmuştur. Bu kültür, bir yere ait olamamanın (ne kentli ne köylü) verdiği arada kalmışlık içindeki bireye seslenen, yani onun anladığı dille ve simgelerle ona aidiyet duygusu kazandırıyor. Arabesk kentin alt katmanlarını oluşturan insanların kente ya da moderne direnme çabası olmasından ziyade varolma biçiminin yansımasıdır. Bu müzik kentte ortaya çıkabilecek tüm gereksinimleri karşılayabilecek tek şeydi. Örneğin bir kahvehanede Anadolu'nun dört bir yanından gelmiş insanların tek bir müzik türünde mutabık olmalarını sağlıyordu. O insanların ortak paydasını arabesk oluşturuyordu.¹⁰⁴

Minibüs müziği olarak da adlandırılan arabeskin varoluşunda minibüs önemli bir kanaldır. Özellikle de gecekondu olarak adlandırılan bu yerlerden şehre insanları taşıyan yegane araçtır ve bu araçlarda insanlar işlerine giderken arabesk müzik dinlemek durumunda kalıyorlardı.¹⁰⁵ Arabesk, onları belki de kente bağlayan ya da tutan kanaldı. Sonraki dönemde ise arabesk, müzikten çıkıp yaşamın tüm alanlarına hakim bir kültürü oluşturacaktır.

Arabesk müzik tüketim edimi, sanatçıya dönük olan tüketim eğilimidir. Bunun da en önemli nedeni arabesk müzik dinleyicisini oluşturan grupların toplumsal ve kültürel özelliklerinden kaynaklanmaktadır. Onların kentte içinde buldukları olumsuz koşullar, yaşam sıkıntıları, kimlik bunalımları gibi etkenler bu müziği dinlemekle değil onları söyleyenlerle empati kurularak unutulabilirdi. Örneğin iç göçerlerin ikonu Orhan Gencebay iken, dış göçerlerin ikonu Ferdi Tayfur olmuştur.

Arabesk müzikle birlikte ortaya çıkan Arabesk filmlerin ortaya çıkışını, üç ana bölümde toplayabiliriz. İlki Arap filmlerinin etkisi, ikincisi Muhsin Ertuğrul Sineması (1950'ler) ve son olarak da sektörel etkidir.

¹⁰³ a.g.e. Makal, s.28.

¹⁰⁴ Onat Kutlar, "Arabesk Olayı", Milliyet Sanat Dergisi , Sayı:9, Ekim 1980, s.18.

¹⁰⁵ Engin Ergönültaş, "Arabesk Olayı", Milliyet Sanat Dergisi , Sayı:9, Ekim 1980, s.16.

Arabesk olgusu sinemaya 1930'lu yıllarda Anadolu'nun en ücra köşelerinde bile gösterilen Arap filmleri ile girmiştir. İnsanlar bol müzikli, acıklı aşk öykülerine o dönemde büyük ilgi göstermiştir. Bunu gören Türk sinemacılar da bu tarzda filmlere yönelmiş dönemin ünlü şarkıcılarının oynadığı yine bol şarkılı ve acıklı melodramlar çekmişlerdir.¹⁰⁶ Münir Nurettin Selçuk , Zeki Müren gibi döneminin en ünlü şarkıcılarının bu filmlerde oynamasıyla da zaten günümüze kadar da devam edecek bir gelenek ortaya çıkmıştır.

Günümüzde bu filmleri, tam olarak arabesk müzik kategorisine koymak oldukça güçtür. Fakat arabesk türünün nasıl ortaya çıktığının gösterilmesi açısından ya da kökenlerini açıklamak önemli bir tespittir. Nazife Güngör de bu konuyla ilgili şunları söylemektedir:

“(...) denilebilir ki Arap filmleri bir yandan sinemamızı etkilerken bir yandan da içerdikleri müziklerle Türk Müziğinin gidişinde önemli ölçüde etkili olmuşlardır. Gerek dramatik öge , gerekse müzikleri yönünden Türk sineması üzerinde yaptıkları etki ayrıca 1960'lerden sonra ortaya çıkan arabesk müziğin yaygınlaşmasında büyük rol oynayacaktır. Arabesk şarkıların da çoğu bu halk arasında beğenilerek seyredilen bir melodramlar aracılığı ile tutunacaktır.”¹⁰⁷

1968 yılında Orhan Gencebay'ın arabeskin ilk kıvılcımını yaktığı “Batsın Bu Dünya” satış rekorları kırmış ve hemen peşinden filmi de yapılmıştır. Onu da “Çilekeş” izlemiştir. Daha sonraları Zeki Müren'in “Beklenen Şarkısı”, “Boynu Bükükler” ilk dönemde arabeskin temelini atan filmler oluyor.

Uzun yıllar Yeşilçam filmlerinde seyredilen oyuncular hep aynı idi ve özdeşim kurulması da zordu. Halbuki arabesk filmlerde oynayan şarkıcılar onlara benzeyen ve onlar gibi giyinen , onlar gibi acı çeken insanlardı. Ayrıca onlar da fakirlikten gelen ama bir şekilde şeytanın bacağına kırıp parayı bulmuş zengin ve ünlü olmuş insanlardı.

¹⁰⁶ a.g.e.Kutlar,s.18.

¹⁰⁷ Nazife Güngör, “ Arabesk”, Bilgi Yayınları, Ankara, 1990 , s.18

1980’li yıllarda ülkedeki siyasal değişim film sektörünü vurmıştır. Özellikle de yasaklanma korkusu, sansüre takılma korkusu olan ya da daha tasarı aşamasında bile sansürde takınılacağı düşünölen filmler nedeniyle arabesk filmlere gün doğmuştur. Arabesk filmler en azından o dönemde Türk Sinemasının seks filmleri ile birlikte can simidi olmuştur. Gerçi Agah Özgüç bu iki film türü hakkında oldukça ilginç şeyler söylemektedir:

“Arabesk filmler seks filmlerinden daha tehlikelidir toplum için. Çünkü seks dışı arabesk içe dönük bir olgudur. Ne kadar iğrenç boyutlara ulaşırsa da seks filmleri seyirciyi bir anlamda rahatlatmakta , arabesk türü filmler ise karamsarlığa , acıya, mazohist duygulara yöneltmektedir.”¹⁰⁸

Arabesk filmlerin tümünün senaryoları o filmde oynayan şarkıcının besteleri üzerine yazılmıştır. Yani bu filmlerde olaylar şarkıcının söyleyeceği şarkı sözleri ile gelişip sonuçlanıyordu. Genel bir yanlış kanı gibi başkaldırıcı ve protest bir yanı da yoktur. Düzeni değiştirme söz konusu bile değildir. Kahraman kendi mevcut sosyal yapısını değiştirse yeterlidir. Geriye kalan düzen eskisi gibi devam edebilir. Kahraman kendi kişisel kurtuluşunu sağlıyor belki ama geride bıraktığı ağalık sisteminin ya da gecekondulu yaşamının bir çözümü sunulmuyor. 12 eylöl sonrası siyasal ortamı için de bu tarz konular da daha uygun olagelmıştır. Zaten kaderci ve Tanrıya yakarışlı filmlerde böyle bir başkaldırı biçiminin sunulması da zordur. Filmlerde vurgulanan unsurlar; kaderci bir dünya görüşü (varolan düzeni değiştirmeyi düşünmezler), Tanrıya yakarış, yoksulluk, Kimsesizlik (o şehirdeki yalnızlık, yabancılaşma), lümpen proletarya, uyumsuzlukların çözümünü içki ve meyhanede arama çabaları.¹⁰⁹

Genelde göröldüğü gibi suya sabuna dokunmayan sınıfsal farklılık ve bunun sonucu gerçekleştirilen yapay bir sınıf değişimi zahmetsizce sunulan şöhet ve servet edinimi yalnız para ile kazanılması zorunluymuş gibi görünen bir durum gibi gösterilmiştir. Arabesk filmin kahramanı, gerçek yaşamda alt tabakaya ait olan tüm

¹⁰⁸ Agah Özgüç, Türk Filmleri Sözlüğü,(1980-1983), Sesam Yayınları, İstanbul, s.10.

¹⁰⁹ a.g.e., Kutlar, s.18.

sıkıntı ve kederlerle adeta sınanan beterin beteri durumlarla karşılaşan yalnız , kötü yazgılı , karamsar , umutsuz , acılı , çileli, yoksul, yaşamaktan çok ölümü tercih eder. Genelde yoksul kişilerdir; şoför , tamirci , satıcı, gurbetçi, ırgat, çalgıcıdır. Ama gönül verilen kız başka sınıfa ait zengin kızlardır. Kızın ailesi de genelde bu ilişkiye karşı çıkar ve kendi sosyal sınıflarına ait birini layık görürler ama kolay yoldan zahmetsizce atlanan sınıfa dahil olduğunda da aile bu duruma razı olur.

1971 yılından başlayarak Orhan Gencebay'ın “Bir Teselli Ver”, “Ben Doğarken Ölmüşüm”, “Dertler Benim Olsun”, “Batsın Bu Dünya”, “Bir araya Gelemeyiz”, “Bıktım Bu Hayattan” filmlerinde oynayarak büyük gişeler elde etmesi arabesk filmleri iyice tetiklemiştir. 1977 yılında arabesk filmlere “Çeşme” filmi ile Ferdi Tayfur da katılmış ve Anadolu’da çok tutulmuştur. 1978 yılında da “Ayağında Kundura” filmi ile arabesk filmciler kervanına katılmıştır.¹¹⁰

Özellikle de 1980’li yıllar arabesk film furyasının patladığı yıllardır. Eğer örneklendirmek gerekirse 1976 yılında 164 filmin sadece 7 si Arabesktir. 1977 yılında 125 filmin 10 u arabesktir. 1978 yılında çekilen 126 filmin 19 u arabesktir. 1979 yılında çekilen filmin 19 u arabesktir. 1980 yılında 68 filmin 27 si, 1981 de 72 filmin 33 ü, 1982 yılında 72 filmin 30 u, 1983 yılında 78 filmi 36 sı , 1984 yılında ise çekilen 95 filmin 36 sı arabesk türündedir.¹¹¹

Sonuç olarak arabesk müzik ve filmler kaderciliğin temsilidir. Dinleyici ve izleyici kitlesini yaşamdaki sıkıntı ve başarısızlıklardan uzaklaştıramadığı gibi aynı acılar ve başarısızlıklar içerisinde yaşamasını körükler bir konumdadır. Yaşamı insanların elinde olmayan bir yazgı üzerinden sunar ve bu acılara katlanılması gerekliliği vurgulanır. Çıkar yol gösterdiği dönemde ise gösterdiği yol irrasyoneldir: yanık türküler söyleyip zengin olmak!

Arabesk filmler bir dönem özellikle de seksenli yılların başında oldukça etkili olmuş ve seyircinin bir nebze de olsa hala Türk sineması ile bağıını sağlamış ama

¹¹⁰ Şükran Esen , “Türk Sinemasında Dönemler”, Beta Yayınevi, İstanbul, 1994,s.118.

¹¹¹ a.g.e.,Kutlar, s.40.

diğer yandan da sektörün sanatsal açıdan iyice gerilemesine neden olan bir durağanlığa girmesine neden olmuştur.

2.2.3. Son Dönem Türk Sineması'nda Kent ve Kent İnsanı Anlatan Filmler

1980'li yılların birey merkezli sineması etkilerini 1990'lı yıllarda da sürdürecektir ama daha popülist yaklaşımlı filmlerin varlığı ile sinemaya tekrar döndürülen ilgi, korunmaya çalışılacaktır. Kitleleri sinemaya çeken bol medyatik oyunculu filmlerin yanı sıra daha naif çalışmalar yürüten genç sinemacılar da bu dönemde varlık gösterecektir.

Kentin ve ona tutunmaya çalışan bireylerinin, Türk sinemasında yıllar içinde oturtulduğu belli kalıplardan ancak 1990 sonrasında kurtulmaya başlamış, eşcinsellik, Kürt sorunu, kentin saçaklarına tutunmuş küçük ve yalnız insanları gibi konular ise, bu genç kuşak yönetmenlerin anlatmayı sevdiği temalar olmuştur. Daha politik tavır sergileyen Reis Çelik, Yeşim Ustaoglu, Handan İpekçi, Kazım Öz gibi yönetmenlerin yanında toplumsal sıkıntıları birey üzerinden yorumlayan Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Serdar Akar, Derviş Zaim, Semir Aslanyürek gibi küçük bütçelerle çalışan minimalist yönetmenler mevcut sinema ortamına yurt içi ve yurt dışında altında aldıkları ödüllerle hareket getirmişlerdir.¹¹²

Bu filmler 'anlatacak derdi olan filmler' olarak nitelendirilseler de 1980 sonrası depolitizasyon sürecinin yetiştirdiği kuşaklar tarafından istenilen ilginin gösterilmediği filmlerdir. Zaten Amerikan dağıtım şirketlerinin hakimiyetinde olan salonlarda Amerikan eğlence sinemasına alıştırılan bir kuşak için farklı bir davranış tarzı beklenmemektedir. Bununla birlikte, popüler Türk filmleri de Amerikan filmlerinin eğlence ve tanıtım tarzlarını kullanarak Türk Sineması'nda tekrar bir hareketlenme yarattığı gerçeği de göz ardı edilmemelidir.

1990 sonrasında karşımıza çıkan büyük kent ortamlarındaki bunalım öyküleri anlatan, "Dönersen Islık Çal", "Gece Melek ve Bizim Çocuklar", "Eşkiya", "Karışık

¹¹² a.g.e., Pösteki, s.10.

Pizza”, “Laleli’de Bir Azize”, “Tabutta Rövaşata”, “Masumiyet”, “Lola-Bilidikid”, “Ağır Roman”, “Büyük Adam Küçük Aşk”, “Dar Alanda Kısa Paslaşmalar”, “Hemşo”, “Uzak”, “Güneşe Yolculuk”, “Masumiyet”, “C Blok” gibi filmler artık bize kırdan kente göçün kendisinden çok kente eklemeye ya da bir şekilde de olsa tutunmaya çalışan, kıyıda köşede kalmış insanların hikayelerini anlatır.

Zaten artık 1950’li yıllarla başlayan göç hareketi gibi bir dalga da yoktur. Kent, artık geriye dönüşü olmayan, tüm unsurları dağıtılıp, yozlaştırılırsa da kabullenilmiş bir mekandır. Ayrıca göç, eskisi gibi yaşamsal geçeklerin değil, medyatik hegemonya üzerinden beslenen hayallerin nesnesidir. Artık kent, o bilindik köylü figürlerinden çok daha karmaşık ve sorunlu bireylerin mekanı belki de yaratıcısıdır. Kent bu yeni üyelerine geçmişten daha acımasızdır, kentte varolabilmek için gerekli olan iş olanakları (marjinal hizmet sektörleri dahil) kısıtlı olduğundan formel yollardan para kazanmak daha da zorlaşmıştır. Kazanılacak para, geçmişin tamahkar kahramanlarını mutlu eden özelliğini de kaybetmiştir. Kentin zorladığı yaşamlar da o zorlu mücadelelerden daha da marjinal bireyleri üretmiştir.

Özellikle 1990’lardan sonra gerçek kent ortamında, yaşamın onlara ne getireceğinden habersiz, ne geçmişe ne de geleceğe ait olduğu bilinmeyen öğelerle süslü çeşitli ‘öteki’lerin çoğalmasında kuşkusuz Türk Sineması’nı da etkilemiştir. Kimi zaman elli yıl öncesinin kahramanları gibi kasabalı olan ‘öteki’, bazen de etnik ayrım ile bu sıfatı kazanmakta, bazen de kaotik kent ortamında kendi iradesinin bile hakimi olamayan, yarısız bir tiplerle çizilmektedir. Günümüzde daha da kompleks ve anemik bir yapıya dönüşen kent, bireyin dahil olamadığı pek çok grup ve mekan yaratırken, onu da dışarıda bırakıldığı her yerde öteki yani dahil olmayan yapmaktadır.

Kent aslında mekan olarak, toplumsal eşitsizliklerin yeniden düzenlendiği hatta yenilerinin yaratıldığı bir alandır. Kentteki etnik, dini, sınıfsal, kültürel ve cinsel kimlikler, kent mekanındaki ayrışmayı da beraberinde getirir.¹¹³ Dolayısıyla da bu tezin ana eksenini oluşturan kent, yaratılan kimliklerin hem nedeni hem sonucu

¹¹³ a.g.e.,Kurtuluş,s.76.

olarak Türk Sineması'nda, bazen fon olarak, bazen de gerçekliği temsilen yer almıştır.

Kent ögesi filmlere ilk kez 1952 yılında gerçek bir olaydan esinlenerek Lütfi Akad tarafından yapılan ve Ayhan Işık'ı üne kavuşturan “Kanun Namına” filmi ile girdi. Bu filmle birlikte Akad "polisiye türdeki kent filmleri" furyasını başlatmış oldu.¹¹⁴ Daha önceki dönemlerde zevk sefa alemlerinin mekanı olarak yansıtılan melodramların kenti, 1960'larla birlikte Türk sinemasında göçün ereksel mekanına, daha sonrasında ise kahır yuvasına dönüşecektir. Daha önce bahsettiğimiz gibi iç göçü ele alan filmlerde gösterilen kent mekan olarak zaten dışlayıcı, kenarda kalmışlığı vurgulayıcı unsurları barındıran bir çerçeveden verilmiştir. 1990'lara gelindiğinde, kente göçün azaldığı ve kente gelenlerin de kentle bir şekilde de olsa bütünleştikleri bir dönemin içindeki kent, artık kendi başına sorunların kaynağı olmuştur. Bu anlamda sinemada sunulan kent, gecekondular, yükselen apartmanları ve sorunları ile büyüyen toplumsal bir ayrıştırma merkezidir.

Türk sinemasında birkaç istisna dışında vazgeçilmez kent mekanı İstanbul'dur. İç göç konulu filmlerde meşhur ‘Haydarpaşa Garı’ ile açılan sahneler 1990 sonrasında yerini Beyoğlu'nun arka sokaklarına bırakacaktır. Artık kent tam anlamıyla insanların birbirlerine yabancılaştıkları kaotik, heterojen bunalım mekanlarıdır. Özellikle de büyük kentlerin batakhane mekanları ve buralardaki gece hayatının parçası olan nevrotik insanları yaratılan atmosferin değişmez unsurlarıdır.

1992 yılında yönetmenliğini Orhan Oğuz'un yaptığı, bir travesti ile cücenin arkadaşlığının anlatıldığı “Dönersen Isık Çal” filmi kentin karanlık sokaklarındaki yaşamları beyaz perdeye taşıyan öncü örneklerdendir. Toplum tarafından dışlanan biri travesti, diğeri ise cüce bir barmen olan iki marjinal kahraman eşliğinde kentin arka sokaklarındaki hezeyan, kente-yaşama tutunma çabası dramatik bir üslupla sergilenir.

¹¹⁴ Ömer Lütfi Akad röportajı, Erişim: 10.11.2005, www.turksinemasi.com.

1993 yılında ise Atıf Yılmaz'ın yönetmenliğini yaptığı “Gece, Melek ve Bizim Çocuklar” filmi, yine Beyoğlu'un arka sokaklarında geçen ve kahramanları ise kentin marjinal olduğu kadar sıradanlaşan insanları; fahişeler, kadın satıcıları, jigololardır. Yılmaz'ın bu filminde kent sadece batakhanelerden ibaret değilse de ‘öteki’ mekanlara ulaşan yollar bu batakhanelerden geçmektedir. Bu filmde kent kahramanlarının bedenlerini de onlardan almıştır. Kız fahişedir, sevgilisi olan erkek ise jigolo! Yılmaz'ın kentinin insanları uçlarda dolaşır.

Kentin daha doğrusu İstanbul'un arka sokaklarında geçen başka bir hikayeyi anlatan film ise 1997 yılında, Mustafa Altıokların çektiği “Ağır Roman”dır. Kasıpaşa'da küçük çapta mafya olmaya çalışan bir grup serseri ve fahişe kahramanları ile marjinal kent hayatı Fellinivari bir abartılık ve cinsellikle anlatılmıştır.

Marjinal kent hayatı temalı filmler, 1990'lı yıllarda oldukça sevilen bir tema olmuş ve yukarıda sayılan örneklerin dışında da arka sokaklar, fahişeler, kadın satıcıları, eşcinseller ve tabii ki 1990'ların bir diğer gerçeği olan mafya konuları, kent motifi olarak daha pek çok filmin çıkış noktası olmuştur. Bu dönemde ilk filmlerini veren pek çok yönetmen bu konuları çok sevmiş ve filmlerinde de bol bol işlemişlerdir. Aslında reklam filmleri ve klip yönetmenliği yapan ve geldikleri yerler nedeniyle de biçimsel tavırları ile geçmiş dönemin yönetmenlerinden ayrılan bu genç kuşak, hareketli kameralar buna paralel hızlı kurguları ile Türk sinemasına yenilikler getirecektir. 1997'de Umur Turagay imzalı, mafya hesaplaşması ve cinayet konulu “Karışık Pizza”, 1998 yılında Kutluğ Ataman'ın eşcinsellik üzerine temellendirdiği “Lola-Bilidikid”, kadın satıcılığı ve uyuşturucu üzerine Kudret Sabancı'nın çektiği “Laleli'de Bir Azize” (1998), aynı yıl Serdar Akar'ın çektiği kente arada bir giren bir grup keş gemicinin hikayesinin anlatıldığı “Gemide” filmleri de bu grupta değerlendirilebilecek kentin arka sokaklarını mekan tutmuş filmlerdir.

1990 sonrasında, daha minimalist yaklaşan genç kuşak yönetmenlerin kahramanları da bu sayılan filmlerin tam tersine küçük, sıradan, günlük hayatta herkesin karşılaştığı ama ilgilenmediği, silik insanlardır. Masumiyet, Tabutta

Röveşata, Mayıs Sıkıntısı, Üçüncü Sayfa, Kaç Para Kaç, Uzak gibi filmlerin kahramanları da toplumda kendisine yer bulamamış sıradan tiplerdir.¹¹⁵ Bu filmlerden bazıları, tezin temel eksenini çerçevesinde çözümlenecek olan örneklem filmler olduğundan bu başlıkta daha ayrıntılı verilmeyecektir.

Yukarıda genel hatları ile Türk sinemasının kent ve kent insanı kavramlarına dönemler çerçevesinde nasıl yaklaştığı özetlenmiştir. Ayrıca son dönem Türk sinemasının içinde yer alan, kente kolay para kazanma felsefesinin merkezi olarak bakan “Kolay Para”, “Her Şey Çok Güzel Olacak” gibi birkaç eğlence filmi de bu gruba dahil edilebilirdi. Fakat kentin salt bir tüketim alanı olarak sunulduğu bu filmler, kenti ve bireyi algılayışlarındaki, bu yüzeysel anlayışları nedeniyle dahil edilmemiştir. Burada verilen filmlerde kent, hikayeyi süsleyen fotografik bir manzara olmanın ötesinde, çoğu durumda hikayenin yönünü belirleyen baş aktör konumundadır. Zaten günümüz kent yaşamı, hayatlarımızın temel düzenleyicisi ve dönüştürücüsü olması gerçeğinden hareketle, Türk Sineması da artık 1980’li yıllardan sonra öne çıkarttığı bireyci bakışını kent ortamında daha da yalnızlaşan, ötekileştirilen, aynı zamanda da çeşitlenen ve renklenen kent kimliklerine çevirmiştir.

2.3. Örneklem Filmlerin Çözümlemesi

2.3.1. C Blok

Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Senaryo: Zeki Demirkubuz

Yapım: Zeki Demirkubuz

Görüntü Yönetmeni: Ertunç Şenkay

Müzik: Serdar Keskin

Oyuncular: Serap Aksoy, Fikret Kuşkan, Zuhal Gencer, Selçuk Yöntem

Yıl: 1994

¹¹⁵ a.g.e., Pösteki, s.48.

Filmin Öyküsü

Film, kentte bloklar arasında sıkışmış ve yaşamında yeni maceralar arayan kentli bir kadının apartman kapıcısının oğluyla kurduğu ilişkiyi anlatmaktadır.

Apartman kapıcısının oğlu Halet ile daha sonra evin hizmetçisi olduğu anlaşılacak Ayşe'yi kendi yatağında sevişirken gören Tülay, hiç ses çıkarmadan çıkar gider. Ama eve döndüğünde Halet' e Aslı ile fantezi yaparken kırdığı camı göstererek neden kırdığını sorar. Bu konuda ısrarcı olan Tülay'ı, kocası Selim, Halet'i rahat bırakması konusunda uyarır. Akşam televizyon seyrederken karıkoca hiç konuşmaz.

Gece uyku tutmayan Tülay bloklardan aşağıya bakarken Halet' i görür. Sabah arabasına giderken de Halet' in yanından umursamaz bir tavırla geçer. Arabasını bir sahil kenarına çeker ve orada balıkçının biri ile ayak üstü flört eder fakat sonra çekip gider. Arkadaşı Fatoş'un yanına giden Tülay ona çok sıkıldığını macera kitapları okuyup, araba kullanmaktan başka bir şey yapmadığını anlatır. Dönüşte asansörde yine Halet ile karşılaşır ama konuşmaz.

Tülay'ın kocası Selim ile araları pek iyi değildir. Bir akşam otururlarken Tülay'a boşanmak istediğini söyler. Kendisi yatak odasında ağlamasına karşın Tülay tepkisizdir.

Ertesi gün Fatoş' a gitmek üzere evden ayrılan Tülay kuru temizlemeci ile şakalaşan Halet' in yanından geçer ve Halet onu takip etmeye başlar. Tülay o gün ormanda birinin öldürülüşünü görür daha sonra arabasını sahile çektiğinde de üç genç Tülay'ı taciz eder. İçlerinden biri ona tecavüz etmek üzere iken Halet arabası ile gelir ve onlara saldırır. Daha sonra Halet ve Tülay sevişirler.

Ertesi sabah Tülay'ın annesi eve gelir. Tülay annesinin rengini soluk bulur. Annesi de gönderdiği paranın ancak yettiğini söyler. Tülay annesinin söylediği paradan fazlasını gönderdiğini söyleyerek, üvey babasının annesini sömürdüğünü,

annesini de buna izin verdiği için eleştirir ve bağırır. Onun yakasından düşmelerini ister. Annesini eski mahallelerindeki evine götürür ama Tülay mahalleye girmez. Annesinden de af diler.

Selim iş gezisine çıkmadan önce Tülay'a hayatında biri olup olmadığını sorar ama yanıt alamaz. Havaalanına giderken Selim Tülay ile birlikte olur. Tülay döndüğünde Halet'in kapıcı dairesine gider ve orada onunla birlikte olup, çıkar gider. Ertesi sabah Halet otoparkta çırılçıplak gezer. Tülay ise mutfakta uyuyakalmıştır. Aslı' dan onu yanlış değerlendirmemesi gerektiğini söyler. Aslı Selim'in aradığını ve kendisinin evliliklerini kurtarmak için onun Fatoş' a gittiğini söylediğinden bahseder. Dışarıya çıkan Tülay'ın peşinden Halet gelir ve sahile giderler. Orada Tülay'dan bir adam ateş ister ama adamı tanıyan Tülay katil, diye bağırır. Halet adamı yakalamak için koşar ama yüzünden yaralanır. Evde ise Aslı ile kocasını sevişirken bulur ve Aslı' ya o küçük beyni ile bir daha ona akıl vermemesini söyler.

Tülay'ın Fatoş'a anlattıklarından biraz annesinin yanında kaldıktan sonra ev tuttuğunu ve bir iş aradığını söyler. Anahtarlarını bırakırken, apartmanın kapısında, ironik bir şekilde dilenciler, satıcılar ve yabancılar giremez yazısına güler. Aslı'dan Halet' in akıl hastanesine yatırıldığını öğrenir. Tülay Halet'i hastanede ziyaret eder.

Filmin Değerlendirilmesi

C blok, bunalım içindeki yitik insan manzaralarının anlatıcısı Zeki Demirkubuz'un bir başka bunalım, hezeyan hikayesidir. Filmde kentleşme karşısında bireyin yaşadığı çelişkiler ve yeni oluşan kent dokusu içindeki yalnızlığı ve bu doku içerisinde birbirlerine göre öteki olma konumları anlatılmaktadır.

Filmde diyaloglar kısıtlı olduğu için karakterlerle ilgili detaylı bir bilgimiz yoktur. Bu durum filmi anlatan Tülay için de geçerlidir. Filmin kahramanı Tülay kentin en güzel ve en büyük apartman bloklarının arasında sıkışıp kalmış, ruhsal açıdan yalnız ve tatminsiz bir kentli kadındır. Tülay'ın, başı sıradan bir eşarpla bağlı

annesini evine bıraktığı kenar mahalleden anlaşıldığı kadarıyla, kocasının statüsü ile sınıf atlamış bir kadın olduğu anlaşılır. Zaten Tülay'ın mahalleye girmek istememesinden de geçmişine öfkeli ve mesafeli olduğu anlaşılmaktadır. Tülay'ın, kameranın sürekli çevrildiği blokların tekdüzeliğine sahip bir hayatı vardır. Onu o bloklardan uzaklaştıran arabasını çok sever ve sık sık onunla sahile gider. Sıkılan yaşamını okuduğu macera romanları da pek değiştirmez. Artık macerayı dışarıda hiç tanımadığı adamlarda arar. Kapıcısının oğlu Halet ile cinsel ilişkiye girer ve bu süreçten sonra hayatına bir yön verir.

Tülay'ın kocası Selim hakkında da çok fazla bilgimiz yoktur. Selim'in oturdukları yer ve iş seyahatine çıkması gibi göstergelerden ekonomik durumunun iyi olduğu anlaşılmaktadır. Tülay ile olan evlilikleri boşanma aşamasına gelmiştir. Boşanmak istediğini söyledikten sonra ağlamasından ve Tülay'ın nereye gittiğini öğrenme çabalarından hala karısını sevdiği anlaşılmaktadır.

Halet, apartman kapıcısının oğludur. Bu konumu ile de köyden kente göç edenlerin oluşturduğu tipik bir marjinal sektör çalışanıdır. Filmde çok az konuştuğu için onunla da ilgili pek bir bilgi yoktur. Apartmandaki hizmetçilerin bile onu azarlamaları Halet'in sınıfsal durumunu ve çevresince algılanış biçimini anlatan unsurlardır. Filmin genelinde Tülay'a tutku derecesinde bir bağlılığı olduğu anlaşılıyor. Tülay'ın hizmetçisi Aslı ile cinsel ilişkileri vardır ama bu ilişkinin duygusal boyutuyla ilgili durum muallaktır. Ama Halet'in Tülay' a olan tutkusunun sadece cinsel yönden olmadığı da açıktır. Halet'in film süresince akli dengesinde bir bozukluk gözlenmez ama Tülay ile olan sadece cinselliğe dayalı ilişkisi onu ruhsal bozukluğa iter ve filmin sonunda akıl hastanesine yatırılır.

Aslı, Tülay'ın hizmetçisidir ve o evden aldığı para ile annesi ve kendisine bakar. Halet ile bir ilişkileri vardır. Aslı bilindik, taşralı görünümlü hizmetçilerden farklıdır. Televizyon izlemekten hoşlanır ve rahat cinsel yaşamı ile de geleneksel değer yargıları olmadığı anlaşılmaktadır. Hatta kendince çözümlerle Tülay ve Selim'in evliliklerine müdahale edebilme cüretini de kendinde gören bir kadındır.

Fatoş, Tülay'ın en yakın arkadaşıdır. Çalışan bir bayan olduğu anlaşılan Fatoş hakkında ayrıntılı bir bilgimiz yoktur.

Karakterlerin birbirleri ile olan ilişkileri, aralarında fazla diyalog kurmadıkları için net değildir. Tülay ve Selim'in yemek yerken, televizyon izlerken hiç konuşmaları gibi göstergelerden anlaşıldığı kadarıyla aralarında iletişimsizlik vardır. Selim karısına yaklaşmaya çalışsa da ruhsal açıdan iyi olmayan Tülay, kocasıyla iletişime kapalıdır.

Tülay'ın arkadaşı Fatoş ile olan ilişkisi ise net değildir. Çünkü Tülay hikayeyi ona anlatmaktadır ve edilgen bir konumdadır.

Tülay ile Halet hemen hemen hiç konuşmazlar. Filmin başında Halet Tülay'ın ilgisini çekmeyen sili bir karakterdir ama onu Aslı ile sevişirken görünce aradığı heyecanın da kaynağını bulmuş olur. Halet, Tülay'ın macera arayışının sonunda ulaştığı bir nesnedir. Alt sınıfa ait olan Halet, onun için tek düzeliğin kırıldığı, 'öteki'nin bilinemezlikten kaynaklanan fantazminin ürünüdür. Tülay'ın daha önce de balıkçı ve gençlerle yaşadığı tecrübelerden biliyoruz ki bilinmeyen, ötekinin çekiciliğini sevmektedir. Halet ile aralarında cinselliğin ötesinde bir bağ vardır. Tülay'ın çoğu zaman asansörde, otoparkta 'sivil dikkatsizlik' eylemi ile yok saydığı Halet bir anda görünür olmuştur.

Tülay ve Aslı'nın ilişkisi filmin genelinde pek göze batmayan tek düzeliktir. Ama Aslı'nın bir süre sonra Tülay'ın hayatına olan habersiz müdahaleleri ile gerilir. Aslı aklınca Tülay ve Selim'in evliliklerini kurtarmak için Tülay'ın eve gelmediği bir gün kocasına Fatoş'a gitti diye yalan söylemesi gelinen en uç noktadır. Bunu Aslı, işini kaybetmek istememesi ile açıklar. Filmin sonunda Aslı ile kocasını yakalayan Tülay Aslı'ya olan tüm kinini kusar ve ona konumunu belirten hakaretlerde bulunur. "Sen kim oluyorsun da o küçük beyinle bana akıl vermeye kalkıyorsun" diyerek Aslı'ya konumunu hatırlatır.

Tülay'ın annesi ile olan ilişkisi de pek iyi değildir. Üvey babasının annesini dolayısıyla da onlara para veren kendisini sömürmesinden bıkmıştır. Tülay'ın annesi ile olan ilişkisinden geçmişi ile bağlarını koparttığı anlaşılıyor. Hatta annesine “yetti artık düşün yakamdan” diyor.

Filmin zamanı çok belirgin değildir. Mekanı oluşturan dev apartman blokları bize filmin 1990'lı yıllarda geçtiği izlenimi vermektedir.

Mekan sadece zamanla ilgili bilgi vermez dramatik örgüyü de destekler. Sinematik anlatımda mekan; insanın insan, nesne ve çevre ile olan ilişkilerini ve uzaklıklarını belirleyen üç boyutlu boşluktur. Belki de bu filmin tek ve en sağlam yanı da dramatik anlamın bel kemiği olan yüksek apartman bloklarıdır.

Bu apartman blokları bilindik kenar mahalle bitişiklerindeki apartmanlar gibi değildir. Özellikle 1990'dan sonra iyice beliren liberal politikaların etkisiyle, kamu kesimi istihdamının büyük bir bölümü özel şirketlere yönelmiştir. Bilinen klasik orta sınıf anlayışının dışında bu liberalleşme politikaları ile gelişen yeni bir orta sınıfa hitap eden Emlak Bankası'nın yapmaya başladığı konutlarla kentte yeni bir ayrımleme mekanı yaratılmıştır. Yeni oluşan bu orta sınıf, eskinin fabrika işçilerinden farklı, kendi muayenehanesi olan doktorlar, mimarlar, dekoratörler, özel şirket yöneticileri gibi konumlarda çalışan insanlardan oluşmaktadır ve bu yeni sınıf kendisine kentsel mekan içinde, kendisini, eski orta sınıftan yani 'öteki'lerden ayıracak yerlere ihtiyaç duymaktadır. Emlak Bankası'nın yaptığı bu evler, bu sınıfın aradığı sınıf pekişimini sağlayacak ve ötekini de dışarıda bırakacak mekanlar olacaktır.¹¹⁶

Filmde gösterilen bloklar da bu yeni oluşan orta sınıfın güvenli ayrımleme merkezidir. Filmin girişinde bir kuru temizlemecinin içeriye giremediğini görürüz. Aynı adam bloğun kapısına bir kere daha gelecek ve yine içeri giremeyecektir. Filmin sonunda da Tülay anahtarları teslim ederken apartmanın kapısındaki yazıyı okur: “Dilenciler, satıcılar ve yabancılar giremez.” Artık ironik bir şekilde Tülay da

¹¹⁶ a.g.e., Kurtuluş, s.80.

yabancı, ötekidir. Tülay “ Geri dönüp baktığımda daireler canavarlar gibi duruyorlar” diyecektir.

Kent yaşamını destekleyen ve Tülay’ın kaçışının sembolü otoban da filmin sürekli mekanlarıdır.

Klasik anlatı yapısındaki giriş, gelişme ve sonuca filmin açık uçlu bitmesi ile ulaşılmaz. Bu anlamda klasik anlatı yapısı bölünmüştür.

Filmde bunaltıcı atmosferi oluşturan en önemli biçimsel öğelerden biri renktir. Filme gri renk hakimdir. Blokların sıkıcı rengidir.

Filmde kamera genelde durağandır. Ama Halet kaçarken, kameranın blokların içinde 360 derece dönmesi, onun o kısıtılmışlığı vermesi açısından önemlidir. Özellikle zaten devasa olan bloklar alt kamera açıları ile de iyice abartılı bir görünüme bürünmektedir.

Müzik filmde çok az duyulan bir öge olmuştur.

Film genel olarak karakterlerin psikolojilerini yansıtmakta, Tülay’ın hikayeyi kopuk anlatması ise filmi anlaşılması açısından beliren eksikliklerdir. Ama filmdeki devasa bloklara yapılan göndermeler, insanların kent yaşamındaki sıkışmışlığı, kahramanın kendi sınıfının aksine, ötekinin bilinemezliğinden gelen çekiciliğine karşı ilgisi, ‘öteki’leri dışlayan mekan tasarımları ve insanların numaralardan ibaret görüntüsü vurgulu bir şekilde anlatılmaktadır.

2.3.2. Eşkuya

Yönetmen: Yavuz Turgul

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Uğur İçbak

Yapımcı: Mine Vargı/ Ömer Vargı

Müzik:Erkan Oğur

Oyuncular: Şener Şen, Uğur Yücel, Yeşim Salkım, Sermin Şen, Kamuran Usluer, Özkan Uğur.

Yıl:1996.

Filmin Öyküsü

Film, otuz beş yıl önce Cudi dağlarında eşkıyalık yaparken, arkadaşı tarafından jandarmaya ihbar edilip yakalanan Baran'ın hapishaneden çıkması ile başlar. Baran'la birlikte yakalanan tüm arkadaşları ya hastalıktan ya da iç hesaplaşmadan dolayı ölmüştür. Baran köyüne gider ama köyü baraj suları altında kalmıştır, yaşlı bir kadın dışında hiç kimse yoktur. Yaşlı kadın ona kendisini ihbar eden arkadaşının sevgilisi Keje'yi de alarak buralardan gittiklerini söyler. Urfa'da kendisini ele veren arkadaşı Mustafa'nın yanına gider. Mustafa Baran'ı para için ihbar ettiğini, kendisine para verenin de sevgilisi Keje ile evlenmek isteyen Berfo olduğunu söyler. Onların evlenip birlikte İstanbul'a gittiğini öğrenen Baran, Keje'yi bulmak için trenle İstanbul'a doğru yol alır.

Filmin asıl öyküsü Baran'ın trende tanıştığı Cumali'nin polislerden kaçırdığı çantasını alması ile başlar. Cumali'yi götüren polisler aradıkları çantanın yerine Baran'ın çantasını bulurlar, böylece Cumali polislerce serbest bırakılır. Ama Cumali'nin başı sadece polisle değil çantadaki malın sahibi mafya Emircan abi ile de derttedir. Baran hala çantayı Cumali'ye getirmemiştir ve Emircan onu fena hırpalarken Baran içeri girer. Kaybolduğu için -ki daha sonra pek çok kere yapacağı gibi- geciktiğini söyleyerek çantayı verir. Baran Cumali'nin hayatını kurtarmıştır ve Baran için bu çok anlamlıdır bu nedenle gidecek yeri olmayan bu dostuna kaldığı otelde bir oda ayarlar.

Artık Baran koca şehir İstanbul'da Cumali ile Keje'yi aramaya başlar fakat Cumali bu umutsuz durumla dalga geçer: “Keje, adres İstanbul!” Baran kararlıdır ve elinde dürbün sokak sokak Keje'yi arar. Bir gün televizyonda artık ünlü bir mafya

babası olan Berfo'yu görür. Ünlü biri olduğu için onu daha doğrusu Keje'yi bulması zor değildir. Cumali ile Berfo'nun evinin önüne giderler ama polisler onları tutuklar. Bir süre sonra Berfo'nun isteği ile serbest kalırlar ama Berfo Baran'ı çağırır. Berfo Baran'a Keje'nin evlendiklerinden beri hiç konuşmadığını, ona bir çocuk da vermediği söyleyerek Keje ile konuşmasını ister. Baran'ı gören Keje konuşmaya başlar ve Baran onu götürmeye karar verir.

Bu arada kaderine boyun eğmemekte ısrar edeceğini söyleyen Cumali para kazanmanın tek yolunun Demircan abi için çalışmak olduğunu düşünür ve arkadaşları ile uyuşturucu dağıtım işine başlar. Ayrıca mahalleden sevdiği kız Emel'in hapisanedeki abisinin, oradan kaçması için lazım olan parayı bulmanın da yolu budur. Demircan abinin malından iki torba çalar ve bunları satarak sevgilisi Emel'in abisine verir. Ama mahalleye döndüğünde onu kötü bir sürpriz bekler, kızın annesi hapisanedeki adamın Emel'in abisi değil sevgilisi olduğunu ve birlikte kaçtıklarını söyler. Cumali yıkılmıştır ve Demircan abi kaybolan mallar için onu sıkıştırır. Cumali, Emel ile abim dediği sevgilisini bir otel odasında yatakta bulur, Baran araya girse de onları vurur. Artık peşinde hem Demircan'ın adamları hem de Polis vardır. Cumali ve Baran mahalleye dönemezler her yerde Cumali'yi aramaktadırlar. Kaçacak paraları da yoktur ve oteldeki parasını da alması lazımdır. Demircan Cumali'yi yakalar ve tam onu öldürecekken Baran Cumali'nin borcunu üstlenir. Baran Keje'den para ister. Berfo da Baran'a, Keje'ye karşılık istediği parayı çek olarak verir. Baran çeki Demircan'a verir ve Cumali'yi kurtarır. Baran bir kere daha Berfo'ya güvenmekte hata etmiştir çünkü çeki karşılıksız çıkmıştır. Bunun üzerine Demircan'ın adamları Cumali'yi vurur. Aldatılan Baran önce Berfo'nun yanına gider ve bunun nedenini sorar. Berfo on para etmez bir serseriye karşılık, Keje'yi bırakmaması gerektiği için bunu yaptığını söyler. Baran Berfo'yu vurur, daha sonra mahallede Demircan'ı ve adamlarını öldürür. Polisler onu otelin çatısında kısıtır, eşkıya tekrar hapse dönemem diyerek kendisini çatıdan aşağıya bırakır.

Filmin Değerlendirmesi

Yavuz Turgul'un önceki filmlerinde çalıştığı ekiple oluşturduğu bu film, sadece 1990 sonrası Türk sinemasına seyirciyi kazandırması açısından bile bakıldığında, sinema tarihinde hatırı sayılır bir yere sahiptir. Gösterildiği dönemde sinema salonlarına tam iki buçuk milyon seyirci çekmeyi başarmış, ayrıca baraj suları altında kalan köylerini terkeden nice insanın ortak hikayesini anlatması ve yüzeysel de olsa mevcut bir Güneydoğu sorunu olduğunu vurgulaması açısından gerçekçi bir film ortaya çıkartılmıştır.

Filmin baş kahramanı Baran, filmin başındaki açıklamadan anladığımız kadarıyla otuz beş yıl önce Cudi dağlarında arkadaşları ile birlikte eşkıyalık yaparken, bir ihbar sonucu yakalanan ve otuz beş yıl hapis yatmış eski bir eşkıyadır. Baran en yakın arkadaşlarının ihanetini görmüş, uzun yıllar hapisanede kalmış yaşlı ve hala eski sevgilisini arayan aşık bir adamdır. Köyü de baraj suları altında kaldığı için onu geçmişe bağlayan toprak da yoktur artık. Onu hayata bağlayan tek varlık Keje için İstanbul'a gelir. Bu bağlamda Baran'ın kente göçü, gelişi klasik iş bulma, kente tutunma gibi özellikler taşımaz. Trende tanıştığı Cumali ve oteldeki diğer insanlarla olan ilişkilerinde geçmiş dönemin ahlaki değerlerine bağlı, mert bir adam olduğu anlaşılıyor. Filmin başında hiç tanımadığı bir adamın bavulunu, hiç tanımadığı bir kentte kaybolarak da olsa teslim etmek için uğraşması, aynı otelde kaldığı ve dostuna karşı koruduğu kadının teşekkür için sunduğu bedenini, gönlümde başka biri var diyerek reddedecek kadar onurlu ve dürüst bir adamdır. Şehrin göbeğinde bile eşkıyalığının sembolü dürbünü ile dolaşır. Onu röntgencilikle suçlayan adama "ben onsuz göremiyorum" diyerek geçmişindeki kimliğinden sıyrılmadığını gösterir. Baran boynunda dürbünü ile kalabalıkların arasında oraya ait olmayan, yalnız bir adamdır.

Cumali, ailesinin, Adana'dan geldiği İstanbul'un arka sokaklarında büyümüş, hayattaki tek felsefesi kısa yoldan para kazanmak olan ve bu uğurda kendisi gibi arkadaşları ile her türlü yolu deneyen genç bir serseridir. Ama kendisini polisten kurtaran Baran'a yardım edışıyle karakterin tamamen pragmatik düşünen yoz bir

kişilik olmadığı anlaşılır. Arkadaşları ile ona teslimat işi verdikten sonra mafya babası Demircan'a: "Öl de, ölelim abi" demelerinden de anlaşılacağı gibi mevcut durumunu, her ne olursa olsun değiştirme hırsı içindedir. Arkadaşları ile içki sofrasında yaptıkları şu diyalog onların içinde buldukları ruhsal durumu yansıtmaları açısından önemlidir.

Cumali: - Babam Adana'da garsonluğa başlamış ya, o zaman kaybetmiş. Çaycı oldum, kaportacı oldum ama hiçbir bok olamadım. Bok yoluna hapse düştüm.

Arkadaşı: - Babam fabrikadaki işime geri dönmemi istiyor. Sen işçi oldun da ne oldun dedim.

Yukarıdaki diyalogdan anlaşılacağı gibi Cumali ve arkadaşları için artık küçük insan olmak gibi seçenek yoktur. Ona göre yaşam legal yollardan kazanılmaz ancak bir hiç olursun. Bu hiç, para sahiplerine göre öteki olma durumu, katlanılmaz bir haldedir ve Cumali'nin deyişiyle 'yırtmaları' lazımdır.

Filmin başında Cumali'nin şehrin yoz değerlerine sahip bir namus anlayışı vardır. Babasının kendisini aldatan analığını vurmasını: "Babam analığımı ve sevgilisini vurdu. Ne oldu hiç!" diyerek anlamsız bulur. Ama Sevgilisi Emel'in onu aldatmasına babasının verdiği tepkiyi verecektir.

Filmin bir diğer karakteri Berfo, Baran'ı sevdiği kadını elinden almak için ihbar ettiren hırslı ve kıskanç çocukluk arkadaşıdır. Televizyon haberinden öğrendiğimiz kadarı ile İstanbul'a geldikten sonra kentte küçük adam olarak kalmamış, büyük bir mafya babası olmuş, yıllarca Baran'ın kendisinden intikam alacağı korkusuyla yaşamış, tekerlekli sandalyede ve oksijen hortumu ile yaşayan hasta ve yaşlı bir adamdır. Kente göç ögesi, Berfo ile klasik nedene sahiptir: Büyük kente gelmek ve burada tutunmak. Ama Berfo'nun ne kadar güvenilmez biri olduğu filmin sonunda Baran'a Keje karşılığında verdiği karşılıksız çek ile Cumali'nin öldürülmesine neden olması ile pekişir.

Keje ise karakteri hakkında en az bilgimiz olan kişidir. Tek bildiğimiz yıllarca Baran'ı beklemiş ve bu sırada da kendisini zorla alan Berfo'ya karşı yıllarca hiç kimse ile konuşmayan hayata küsmüş, geleneksel yapı içerisinde kalıp, kaderine boyun eğmiş bir kadındır.

Demircan ise kendi çapında uyuşturucu işi ile uğraşan küçük bir mafya babasıdır. Demircan alemin kurallarına uyan ve bu konuda taviz vermeyen biridir. Karakter ile ilgili bilgilerimiz Cumali ile olan ilişkileri ile sınırlıdır. O da günümüz metropol kentinin şiddetle kendisini görünür kılan bir başka 'öteki'sidir

Filmde aslında otuz beş yıl boyunca Baran'ın içinde koruyup sakladığı eskiye ait değerler ile yeni değerlerin çatışması vardır. Aslında film geçmişteki dağların eşkıyası ile günümüzde kentin mafya haline dönüşmüş eşkıyasının ironik bir karşılaştırılmasıdır. Ama geçmişin eşkıyalığı mert, ahlaki değerleri olan bir kurum iken, kent eşkıyalığı olan mafya, yoz değerleri ve ahlaksızlığı ile biçim değiştirmiş yeni kente özgü bir eşkıyalıktır. Demircan, Baran'ın eski bir eşkıya olduğunu duyunca “ *Kaldı mı dağda eşkıya emmi? Eşkıya artık şehirde*” diyerek bu ironiyi doğrular. 'Öteki'ye ilişkin kuramsal teorilerin işlendiği birinci bölümde Fanon'dan alıntılarla belirtildiği gibi kent ortamında kendi dışlanan ve ötekileşen konumunu, görünür kılmanın tek yolu olarak şiddete başvurmaktır. Filmde dikkat edildiğinde, kent ortamında güçlü olan mekanizmaların hep mafya türündeki (Demircan'dan Berfo'ya) yapılanmalar olduğu gösterilir. Filmin geneline hakim olan şiddet havasının, kentin bu ötekileri açısından varoluşsal bir önem taşıdığı görülür. Nitekim filmin sonunda şiddet aleminin kuralı gereği hata yapan Cumali sokak ortasında öldürülür. Filmin sonuna bakıldığında ise o ana kadar ki kendisine otelde kafa atan adama karşı bile en ufak bir şiddet kullanmayan eski eşkıya, filmin sonunda herkesi öldürerek ihtişam kazanıyor. Şiddetin prestiji istemediği halde onu da görünür yapıyor.

Cumali'nin arkadaşları “ Ne işin var lan bu kıro ile?” diyerek onunla dalga geçmelerinde, Cumali'nin arkadaşlarının da kendi konumlarına göre Baran'ı ötekileştirmeleri söz konusudur. Burada yola çıkılan 'öteki'leştirme doğrudan

söyleyenin anlamlandırmasından, tanımlamadan doğar. Zaten öteki, başkaları tarafından belirlenen anlamları tanımlama ve üzerinde işlem yapma olarak da adlandırılır.¹¹⁷ Buradaki tanımlama nesnesi ise ‘kıro’nun argodaki içeriğini oluşturan “kaba saba, görgüsüz, doğulu, taşralı” türünden bir aşağılamadır.

Filmin zamanına bakıldığında bize verilen en önemli ipuçları, Baran’ın baraj suları altında kalmış köyü, televizyonda Güneydoğu sorunu ile ilgili ilk kez yapılacak bir filmin haberi ve Mithat Bereket’in Berfo ile yaptığı röportajda mafya olup olmadığına ilişkin sorularından bu tip konuların yoğunlaştığı 1990’lı yılların ortaları anlaşılmaktadır. Filmde dramatik zaman aynı zamanda gerçek zamandır.

Filmde kullanılan mekanlar, İstanbul’un kalabalık caddeleri, Tarlabası’nın arka sokakları, kaldıkları otel ve onların İstanbul’u seyrettikleri çatısı gibi kentin sıkışmış, eski yerleridir. Filmde sık sık İstanbul’un kalabalıklığı ve büyüklüğü vurgulanır. Hayatının son otuz beş yılını hapisanede geçiren Baran’ı kentin kalabalığı, dar sokakları boğmaktadır. Bir gün Cumali’ye; *“Bu şehir hapisane. Nefes alamıyorum, hayvan ölüsü gibi kokuyor. Koğuşlar da öyle kokardı.”* der. Onun için şehir ile hapisane arasında bir fark yoktur, ikisinde de aynı sıkıştırılmışlık vardır. Baran oteli her bulmaya çalıştığında sokaklar üstüne doğru gelir. Kent kalabalıkla birlikte anılır. Kent herkesin birbirine göre ‘öteki’ olduğu, Cumali’nin deyişiyle “bu şehirde herkesin birbirine düşman” olduğu gerçeğidir.

Baran kente ilişkin tüm yapıları geçmişindeki mekanlarla da ilişkilendirir. Otel’in çatısından baktığı İstanbul’a *“sanki Cudi’nin tepesinden bakıyormuşum gibi”* der. Baran küçük çocuğa eşkıyalık yaptığı dağları anlatırken *“aha şunun gibi”* diyerek gösterdiği yer koca bir apartmandır.

Kente ilişkin izlenimler yalnızca kalabalıklardan ibaret değildir. Baran’ın dürbünden baktığı mahallenin başka ‘öteki’leri de vardır. Elde çamaşır yıkayan kadınlar, köhne evlerdeki adamlar ve ileride birer Cumali olmaya aday çocuklar.

¹¹⁷ Ali Bulaç, “Ötekinin Kimliği ve İmajı”, Birikim, Mart-Nisan 1995, sayı 71-72, İstanbul, Birikim Yayınları, 1995, s. 79.

Cumali silah bulundurma nedenini soran Baran'a "Burası İstanbul, burada düşmanın olması gerekmez, burada herkes birbirine düşman." diyerek gerekçe olarak yine kenti gösterir.

Filmin bir diğer önemli mekanı da oteldir. Otelin her katında ayrı bir yalnızlık dışlanmışlık, 'öteki'lik hikayesi anlatılmaktadır. Otel adeta kentin safraları ile doludur. Bunlar eski bir tiyatrocunun , hayat kadını ve satıcısı, gay resepsiyonist, eski bir komünist v.s.

Filmde klasik dramatik yapı korunmuştur. Hareketli kamera, kentin canlı ve durmayan yapısı ve filmin şiddet dolu aksiyonunu ile uyumludur. Zaman zaman klip hareketliliği, özellikle de bar sahnelerinde gözleniyor. Baran'ın kaybolduğu sahnelerde 360 derece dönen kamera hareketi atmosferi oluşturma açısından etkilidir. Filmde dramatik zaman ile gerçek zaman aynıdır.

Filmde müzik ögesi yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Filmin temel çatışması olan eski ve yeniye paralel olarak yerel ve tekno tarzı müziklerle dramatik örgü güçlendirilmiştir.

2.3.3. Tabutta Röveşata

Yönetmen:Derviş Zaim

Senaryo:Derviş Zaim

Yapım: Derviş Zaim, Ezel Akay

Görüntü Yönetmeni:Mustafa Kuşçu

Müzik: Babazula, Yansımalar

Oyuncular: Ahmet Uğurlu, Tuncel Kurtiz, Ayşen Aydemir, Fuat Onan

Yıl: 1996.

Filmin Öyküsü

Sokaklarda yatan ve hayatta en iyi yaptığı iş araba hırsızlığı olan Mahsun, arkadaşı Sarı ile birlikte Reis adlı balıkçının ağlarındaki balıkları toplayarak karınlarını doyuracak ve içki alacak kadar para kazanırlar. Geceleri kapanana kadar kahvede daha sonra da inşatta yatarlar. Polis geceleyin Mahsun'u bir hırsızlıktan dolayı karakola götürür ve döver ama kahvecinin onu gece kahvede gördüğünü söylemesi üzerine serbest bırakırlar. O gece çok üşüyen Mahsun ısınmak için bir araba çalar ve arkadaşı Sarı'yı da çağırır ama Sarı çok içmiştir, gelmez. Bütün gece şehri dolaşan Mahsun bir köpeğe çarpar ve onu bir veteriner kliniğine bırakıp kaçar. Arabayı temizleyip, çaldığı yere bırakır.

Sabahleyin kahvehaneye gelen Mahsun, orada hoşlandığı uyuşturucu bağımlısı kızı görür. Bu sırada arkadaşları, polisin Sarı ile kendisini aradıklarını söyler. Bunun üzerine Mahsun, Sarı'ya bakmaya gider ama Sarı yattığı kayıkta soğuktan donarak ölmüştür. Reis ve diğer arkadaşları Sarı'yı gömerler ama Mahsun, polis korkusundan gelemez. Fakat bir süre sonra Mahsun, polisler yakalanır ve fena halde dövülür. Bu kez çaldığı araba içişleri müsteşarının makam aracıdır ve polisler fena sinirlenmişlerdir. Bunun üzerine komiser Reis'i çağırır ve teknesinde olabilecek herhangi bir aramanın sonuçlarına katlanmak istemiyorsa , gardiyanların, cezaevlerinin, polislerin , psikologların bile bıktığı, itfaiye, ambulans ne bulursa çalan Mahsun'a göz kulak olmasını söyler.

Reis Mahsun ile konuşur ve artık bu işleri bırakmasını, kahveye olan borcunu kapatacağını ve geceleri teknede ya da kayıkhanede yatabileceğini söyler. Kahveci buna rağmen Mahsun'u kovar. Mahsun bu arada Bir televizyon haberinin çekimlerinde İran ziyaretinde Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel'e hediye edilen bereketin ve iyiliğin simgesi elli tavus kuşunun Rumeli hisarına getirildiğini öğrenir ve içeri girip onları görmek ister. Fakat bekçi içeri girişlerin paralı olduğunu bu şekilde içeri giremeyeceğini söyler. Mahsun her zaman rahatça dolaştığı mekanından kovulmasına canı sıkılır. Gece olunca da Mahsun kentin sokaklarında dolaşırken şoförü bir şeyler almak için inmiş olan bir belediye otobüsünü çalar.

Kahveci ile esrar çeken Reis polise verdiği sözü hatırlayıp, kahveciyi Mahsun'u kahvede işe almaya ikna eder. Öksüren Mahsun'u bir de doktora götürüp, ilaçlarını alır. Mahsun artık kahvenin tuvaletlerine bakmaktadır ve orada da kalacak bir yeri vardır. Uyuşturucu bağımlısı kız sürekli Mahsun' un tuvaletine gelir ve orada sürekli uyuşturucu kullanır. Mahsun onu hergün gördüğü için halinden memnundur. Bir gün kızın tuvalette düşürdüğü fularını alıp, yıkar ve ertesi gün ona verir. Kızla aralarında bir diyalog başlar ve kız Mahsun' a onun da evsiz olduğundan ve Mahsun' un yatacak yeri olduğu için çok şanslı olduğundan bahseder. Mahsun da arada bir onun odasında arkadaşlarıyla da olsa kalabileceğini söyler. Ama kız bir gün buraya yaşlı bir adam getirir ve Mahsun onların ne yaptığını görür. Bu duruma çok kızar ve çıkışta kızın onun payı olarak vermek istediği parayı almaz.

Yine canı sıkılmıştır, yine araba çalar, bu defa bir de Rumeli hisarına giderek bir tavus kuşu çalar. Bir gün kız uyuşturucu krizine girmiş bir şekilde Mahsun' un yanına gelir ve ondan kendisini para bulmak için taksime götürmesini ister. Kızı Taksime çaldığı bir araba ile götürür. Kız bir eve girer ve bir müddet sonra orada çıkar gelir. Arabaya binen kız bir süre sonra kendisinden geçer ve arabayı bıraktıktan sonra kızı bir banka oturtur. Kahveye gider ama polisler onu arıyordur. O da bu sefer Reis' in teknesini çalar ve kızı da güverteye yatırıp boğaza açılır. Ama tekne bir anda savrulur ve kayalıklara çarparak parçalanır. Kahveden kovulan Mahsun' u Reis de fena döver. Artık iyice yalnız ve aç kalan Mahsun, Hisar'a gidip bir tavuskuşu çalar ve onu keser. Tam pişirmek isterken bekçi onu yakalar. Arkadaşları ve Reis Mahsun' un bu son hırsızlığını da televizyondan seyrederek.

Filmin Değerlendirmesi

Derviş Zaim'in ilk ve pek çok eleştirmene göre de en iyi filmi olarak nitelendirilen "Tabutta Röveşata" hayattaki en iyi bildiği şey araba çalmak olan, eroin bağımlısı bir kıza olan saf aşkı ile yersiz yurtsuz Mahsun'un gerçek hayat hikayesidir. Filmde çizilen karakterler de gerçeğe bağlıdır.

Mahsun Süpertitiz, Rumelihisarı civarında yaşayan ve hayatta en büyük zevki markası ne olursa olsun araba çalmak olan, sokaklarda yaşayan, herkes tarafından aşağılanıp hor görülen, kendisine getirilen tüm kısıtlamaları hiçe sayan, inatçı bir karakterdir. Yasak denilen Hisar'a girişi ve tavus kuşu çalması, her kafası bozulduğunda sigara yakar gibi araba çalması ve arabaları aldığı yere tekrar bırakması inatçılığının en önemli göstergeleridir. Görüldüğü gibi Mahsun'un yasaklara karşı bir zaafı vardır. Bu yasaklar ister tavus kuşu olsun, ister araba olsun fark etmez. Polislerin yaptığı hırsızlıklardan dolayı çok iyi tanıdığı ve araba hırsızlığı olduğunda falakaya yatırmak için akıllarına gelen ilk kişidir. Uyuşturucu bağımlısı kıza karşı olan platonik aşkı onu daha düzenli bir hayata yönlendirse de bu durum pek uzun sürmez. Sevdiği kıza karşı saf duygular besleyen ama onun da kendisini kullanıp başka erkeklerle uyuşturucu parası bulmak için birlikte olması onu büyük hayal kırıklığına uğratar. Filmin genelinde sakın bir kişilik çizen Mahsun bu durum karşısında çok öfkelenir.

Mahsun'un, hayata ve onu 'öteki' yapan her şeye karşı kendi varoluşunu ortaya koyduğu tek şey araba çalmaktır. Bu, sessiz Mahsun'un çılgılığıdır. Aslında Mahsun içine kapanık korkak bir kişiliktir. Mahsun'un 'öteki'liği, onu, kentin gerçek 'öteki'lerinin bile dışına itecek kadar dışlayıcıdır.

Polisin Reis'e söylediği gibi polisler, amirler,gardiyanlar, müdürler, bekçiler herkes Mahsun'dan bıkmıştır. Mahsun sistemin, hepsinin düşmanıdır. Kontrol altına alınması gereken bir kent 'ötekisi'dir. Rumelihisarı'ndaki haber ekibi bile yanlarına yaklaşan Mahsun'u hemen yanlarından uzaklaştırmaya çalışıyorlar. Çünkü 'öteki'nin bilinemezliği, onları ürkütmüştür. Halbuki Mahsun arkadaşlarının yanında böyle bir korku havası oluşturmaktan çok, aşağılanan tarafı ile 'öteki'dir. 'Öteki' kavramının tanımlamalar ve kurgulardan ibaret olduğu tezi, Mahsun'un bu değişken 'öteki'liği örtüşüyor. Aslında Mahsun'un mevcut durumu Baumann'ın bahsettiği gibi “ *Silip süpürmek için elimden geleni yaptığım çöpler olsa olsa dışarıda bir yerde olan, benim dünya imgemde kesin bir yeri olmayan bir şeydir.*”¹¹⁸ Mahsun da hiç kimsenin dünya imgesinde yer almaz.

¹¹⁸ a.g.e., Baumann, s.68.

Reis, küçük teknesi ile boğazda balıkçılık yapan Mahsun ve arkadaşı Sarı'yı da arada bir yanında çalıştıran yaşlı bir balıkçıdır. Polis'in zoru ile ona sahip çıkar. Reis Mahsun'un sözünü dinlediği ve güvendiği bir kişidir. Ama Mahsun Reis'in de güvenini boşa çıkaracaktır.

Filmin diğer kahramanı olan uyuşturucu bağımlısı kız ise Mahsun gibi gidecek yeri olmayan ve uyuşturucu parası bulmak için bedenini satan bir kızdır. Kıza ilişkin çok fazla bilgi yoktur. O da kentin bir başka ötekisi, istenmeyenidir.

Karakterlerin birbirleri ile olan ilişkilerine bakıldığında Mahsun'un bir tek reis tarafından aşağılanmadığı görülür. Genelde çevresindekiler onu horlar. Mahsun de Reis'e karşı saygılıdır. Sarı ile olan arkadaşlığı kaybedenlerin, 'öteki'lerin dayanışmasıdır. Ama Mahsun onu da kaybeder. Uyuşturucu bağımlısı kız ile Mahsun'un arkadaşlığı, Mahsun açısından bakıldığında temiz duygularla örülmüşse de, kız açısından pek de öyle değildir.

Filmde kent, kaybedenlerin mekanıdır. Filmde kullanılan mekanlar, kahve, tekne, inşaat, Rumelihisarı ve kentin caddeleridir. Zaman ve mekan gerçekliğe uygun olarak düzenlenmiştir. Televizyonda tavuskuşlarının Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel'e hediye edildiği haber, filmin gerçek zamanını hakkında da bilgi verir.

Filmin dramatik yapısında klasik anlatıma sadık kalınmıştır ve gereksiz duygusallıktan uzak yalın bir anlatım yaratılmıştır. Filmin biçimsel dili de kamera hareketleri de aynı sadeliktir.

Filmde kullanılan müzik, filmin atmosferini oluşturan kuvvetli bir dramatik etkiye sahiptir.

2.3.4. Güneşe Yolculuk

Yönetmen: Yeşim Ustaoglu

Senaryo: Yeşim Ustaoglu

Yapımcı: Türkiye-Hollanda-Almanya ortak yapımı

Görüntü Yönetmeni: Jacek Petrycki

Müzik: Vlatko Stefanovski

Oyuncular: Nevruz Baz, Nazmi Kirik, Mizgin Kapazan

Yıl: 1999

Filmin Öyküsü

Filmin kahramanı, aslen Tireli olan ama koyu teni nedeniyle herkesin doğulu sandığı ve birkaç ay önce İstanbul'a gelmiş Mehmet'tir. Mehmet su idaresinde kaçak boruları tespit ederek hayatını kazanmakta ve bir bekar hanında yaşamaktadır. Mehmet'in bir de çamaşırhanede çalışan Arzu adında bir kız arkadaşı vardır.

Mehmet Eminönü'nde seyyar arabasında müzik kasetleri satan Berzan ile bir maç çıkışında arkadaş olur. Şehre yeni gelmiş olan Mehmet ile Berzan arkadaşlıklarını geliştirirler. Bir gün dolmuşta Mehmet'in yanında oturan adam poşetini bırakıp kaçar ve o sırada çevirme yapan polis içinde silah olan poşeti Mehmet'in zannederek onu tutuklar. Haksız yere tutuklanan Mehmet, çıktığında işinden olur ve onun bu durumunun kendilerine de zarar vereceğini düşünen handaki arkadaşları Mehmet'i artık orada istemezler ve kovarlar. Mehmet içeride iken, onunla ilgilenen Berzan ona iş ve yatacak bir yer bulur. Bir kere damgalanan Mehmet için bu iş de uzun sürmez, kaldığı otopark kulübesi de kırmızı bir çarpı işareti ile işaretlenmiştir ve Mehmet Berzan'ın yanına, İstanbul'un gecekondularına taşınır.

Berzan dünyaya daha saf bakan Mehmet'in aksine politik bir kişiliktir. Polisle girdiği bir çatışmada öldürülecektir. Arzu'nun patronu ve babası da Mehmet'le görüşmelerini istemez ve Berzan'ın cenazesini aldıkları gün, babası gelir ve kızını

zorla götürür. Mehmet bu dışlanmadan bıkmıştır ve saçlarını spreyci boya ile sarıya boyar ama daha da dikkat çeker. Berzan'ın cenazesi ile yola çıkan Mehmet trende Tireli bir hemşehrisi ile karşılaşır ama komando olan genç hemşehrisine, “Zorluç’luyum” der. Çünkü herkesin inanmak istediğı budur. Mehmet tüm bürokratik engellere rağmen çaldığı bir kamyonetle Berzan'ı Irak sınırındaki artık sular altında kalmış Zorluç köyüne götürür, yolda kendi klübesindeki işaretlerden buralardaki pek çok ev de görür. Güneş doğarken Berzan'ın tabutu köyünün üzerinden güneşe yolculuğa çıkar.

Filmin Değerlendirmesi

Film, Türkiye'nin 1980'li yılların ortasından itibaren özellikle Güneydoğu Anadolu bölgesinde yoğun bir şekilde hissettiğı sorunlar yumağını, beyaz perdeye taşınması açısından önemlidir. Bu aşamada filmin içerik analizinin daha iyi anlaşılması açısından olayların tarihsel birikiminden bahsetmek faydalı olacaktır.

Türkiye’de uzun bir süreden beri Güneydoğu Anadolu Bölgesi’nde, Ahmet Taner Kışlalı’nın tanımlaması ile ‘düşük yoğunluklu çatışma’ yaşanmaktadır. Kimi görüşlere göre bu ‘Türkiye’nin bölünmesi sorunu’, kimilerine göre ‘Kürt Sorunu’, kimilerine göre ise ‘Güneydoğu sorunu’dur. Daha sonraki dönemde mevcut durum PKK terör örgütü ile özdeşleşecektir. Şiddet eylemlerinin başlangıcı 1984 yılında Siirt’in Erüh ve Hakkari’nin Şemdinli ilçe karakollarına düzenlenen saldırılarla gerçekleşir. Sorunlar yumağının bir diğeri ayağını da Irak’taki Halepçe katliamından kaçarak Türkiye’ye sığınan mültecilere Fransa Cumhurbaşkanı’nın eşi Danielle Mitterand’ın gösterdiği ilgi ile bir anda Avrupa’da uzlaşmaz bir Kürt milliyetçiliğı ateşi yanmış oldu.1989 yılında yapılan Kürt konferansı ile ajitasyonlar artar ve konferansa dönemin SHP milletvekilleri de katılması ile olaylar büyür. PKK, bayan Mitterand ve Kürt konferansı ile oluşan bu sorunlar katlanarak ileriki yıllara taşınacak şiddet dalgasını körükleyecektir. Bu ilerleyen yıllarda bölgede olağanüstü hal ilan edilmiş, bölgedeki ilerdeki idareye olağanüstü yetkiler verilmiş ve bu dönemde pek çok kez insan hakları ihlalleri gündeme gelmiştir. Devletin güvenlik güçleri ile PKK arasında sık sık çatışmalar olmaktadır. Bu çatışmalar sadece kırsal

bölgelerle sınırlı kalmamış, şehir merkezlerine de sıçramıştır. Bu şiddet dalgası 1999 yılında PKK'nın başı Abdullah Öcalan'ın yakalanması ile birlikte inişe geçmiştir.¹¹⁹

Filmin ne tür bir konjonktüre ışık tuttuğunun anlaşılmasının ardından filmin içerik analizine filmin baş karakteri Tire'den birkaç ay önce İstanbul'a gelmiş olan Mehmet ile başlamak uygun olacaktır. Mehmet su idaresinde çalışan, sevdiği kızla evlenme hayalleri kuran bir gençtir. Mehmet'in dünyaya bakışı sıradandır, arkadaşı Berzan gibi politik bir kişiliği yoktur. Buna rağmen Mehmet, filmin ilerleyen bölümlerinde koyu teni yüzünden doğulu, sakıncalı bir 'öteki'ye dönüşecektir. Arkadaşları, polisler hiç kimse onun Tire'li olduğuna inanmazlar. Mehmet İstanbul'da, kendine göre kendinden yabancılaşmış, başkaları tarafından belirlenen, anlaşılan, tanımlanan ve üzerinde işlem yapılan bir 'öteki'dir. Onun polislerce sakıncalı bir 'öteki' olarak görülmesi de, Avrupalı ben'in doğulu 'öteki' ye yaptığı tüm göndermeleri, polislerin dolayısıyla da Türk kimliğinin, kendisine göre doğulu olan 'sakıncalı bir öteki' yaratımının sonucudur. Mehmet'in karşısında bulduğu, birinci bölümde değinilen oryantalist bakış açısına sahip, kendine yabancı bir zihniyet vardır. Karakolda kimliğini gösterdiği polisler ona ısrarla doğulu, sakıncalı bir kök ararlar. Polis “ *Baban da mı Tireli lan?*” diye çıkışır. Çünkü polisin Mehmet'i tanımladığı 'öteki', bilinen ezbere ve kafalarındaki gerçeğe uygun olmak zorundadır. Mehmet kendisini 'öteki' yapan unsurlardan kurtulmak ister. Saçlarını sprey boya ile sarıya boyaması onu daha da farklı yapar. Yolculukta arabasına aldığı çocuklar, saçının neden öyle olduğunu sorduklarında Mehmet; “*Tanrı böyle yaratmış nasıl seninki siyah ise benimki de sarı*” diyerek aslında 'ötekileştirme' ediminin, nasıl yaratılmış ve kurgulanmış bir olgu olduğu vurgulanıyor. Öteki olmaktan kurtulmaya çalışan Mehmet bu kez Doğuda sarı saçları ile 'öteki' olmuştur. Zaten Mehmet gözaltından çıktıktan sonra artık sadece koyu teni ile değil polis kayıtlarına geçmesi ile de dışlanmaya, 'öteki'leştirilmeye başlanıyor. Filmde sunulan mevcut konjenktürel etki bu filmde Mehmet'in apolitik konumunda da değişiklik yapacak, Mehmet artık çevresinde olan bitene karşı politik bir bakış kazanacaktır. Mehmet Berzan'ın ölü bedeni ile birlikte gittiği yolculukta, trendeki nereli olduğunu soran askere “*Zorluç'uyum*” diyerek kendisine bir kimlik de kazandırmış olur.

¹¹⁹ Emre Kongar, “21. Yüzyılda Türkiye”, İstanbul, Remzi Kitabevi, 29. Basım, 2001, s.306-307.

Mehmet'in en zor anlarında yanında olan ve geldiği coğrafya itibariyle politik bir kişiliğe sahip Berzan, babasının öldürülmesi üzerine iki yıl önce İstanbul'a gelmiştir. Berzan'ın kente gelişi de klasik kente göç öyküsü değildir. Geldiği yerdeki baskılar onu kente getirmiştir. Bir keresinde Mehmet'e "*Bizim oralarda bir gece alıp götürüyorlar, bir daha da geri getirmiyorlar*" diyerek geride neyi bıraktığından bahsedecektir. Berzan, çeşitli siyasal yürüyüş ve eylemlere katılan ve Eminönü'nde seyyar kasetçilik yapan biridir. Berzan'ın 'öteki' durumu Mehmet'inkinden biraz daha farklıdır. Zaten polislerce mimlenmiş, sürekli takip edilen Berzan, 'öteki' olma durumu ile kentte değil, geldiği köyünde karşılaşmıştır. Bunun sıkıntılarını uzun süredir yaşamaktadır ve Mehmet'in aksine 'öteki' durumu ile baş edebilmek bir yana onu içselleştirmiştir. Berzan için bu fark onun varoluşunun simgesidir. Ona ölümü getiren de bu farktır. Ayrıca da onun için kent ve kentteki dahil olduğu siyasi grupla birlikte bir kimlik kazandığı bellidir. Onun kimliği bu etnik kolektif kimlikle vardır. Pek çokları gibi Berzan'ın sürekli arkadaşları ile bir yerlere gidip, beraber eylemde bulunması gibi ögeler, özellikle de kent ortamında beliren, kolektif kimlik refleksleridir. Diğer grupları dışlama ya da diğer gruplar tarafından dışlanılma gibi durumlarla karşılaştıklarında da kendilerini koruma refleksi olarak grup halinde hareket etme gereksinimi duyarlar. Ayrıca Berzan kent ortamında, içine dahil olduğu bu grup sayesinde Mehmet gibi yalnız da değildir.

Mehmet'in kız arkadaşı Arzu Almanya'dan gelmiş, kenti diğer kahramanlara göre daha iyi özümsemiş, çamaşırhanede çalışan, evlenme hayali olan, kupon toplayarak çeyizine katkıda bulunan sıradan genç bir kızdır. Arzu'nun Mehmet'e olan sevgisinde en ufak bir dışlama yok iken Arzu'nun ailesi ve patronu için Mehmet'in 'öteki' hem de 'sakıncalı bir öteki' oluşu kabul edilemezdir. Arzu'nun çalıştığı yere ve konumuna göre kentten algıladıkları, (trende gördüğü çizgili çoraba karşı olan ilgisi) genelde tüketim edimine dayalı tipik bir kadın karakterdir.

Filmde karakterlerin birbirleri ile ilişkilerine bakıldığında belirgin olan Mehmet ve Berzan'ın arkadaşlıkları ikisinin de 'öteki' olma durumlarının pekişmesi ile gelişir. Mehmet için Berzan'ın kim ya da nereli olduğunun önemi yoktur ki zaten

Mehmet'in böyle bir ezberi de yoktur. Berzan ve Mehmet'i yakınlaştıran öteki olma durumlarıdır. Berzan'ın kente ve kent insanına pek güveni yoktur ama Mehmet bu konuya daha saf yaklaşmaktadır. Berzan'ın içinde olduğu sürekli izlenme ve kontrol edilme hali onu daha da güvensiz yapmasına karşı Mehmet'e duyduğu dostluk ve insani yaklaşım, Mehmet'in yeni alışmaya çalıştığı bu dışlanmış, 'öteki' yapılmış halinin tek katlanılır yanıdır. Arzu için de Berzan sakıncalı bir 'öteki'dir. Berzan ona, Mehmet'in gözaltına alındığını söylediğinde, Mehmet'in başına gelenlerden dolayı Berzan'ı suçlamaya hazırdır.

Filmde çokça görülen İstanbul manzaraları, vapur, tren, futbol vandalları, turistler gibi kente ve kentin keşmekeşine ilişkin genel bir panorama vermektedir. Filmin ilk bölümünde Mehmet ve Arzu kentin merkezindeki mekanlarda bira içip, gezerler yani onlar için kent hala yaşanılır, rahatsızlık vermeyen bir mekandır. Filmin çözülme bölümünde görülen Berzan'ın gecekondusu İstanbul'un dışında yer alan, içme suları bile tankerlerle getirilen yolu toprak, yoksul bir mahallededir. Berzan'ın gecekondusu kente göre değerlendirildiğinde tam bir 'ötekileştirme', ayırılma merkezidir. Gerçi filmde kentin varıl bölgeleri pek görülme de gösterilen sefalet bu izlenimi vermektedir. Filmde kullanılan gerçekçi mekanlardan biri de Mehmet'in filmin başında kaldığı bekar hanıdır. Bu han kentin içinde de olsa kente sonradan eklemlenen insanların yaşadığı, dışlanmış bir mekandır. Mehmet'in kulübesindeki işaretleri filmin sonunda doğudaki köylerdeki evlerde de görürüz. Bu işaretli evler filmde alenen gösterilen 'öteki' mekanları olarak kurgulanmıştır. Filmde kullanılan mekanlar genelde gerçekliğe uygundur.

Filmde kullanılan dramatik zamanın gerçek zamanla uyumlu olduğu görülmektedir. Filmde görülen televizyon haberlerinde kayıp çocukları için eylem yapan cumartesi anneleri, ölüm oruçları, ayrıca doğudaki kent merkezinde dolaşan tanklar gibi Güneydoğu sorunun parçası olan olayların verilmesi filmin terör olaylarının yoğun yılları ile aynı dönemde çekildiğine ilişkin ipuçları vermektedir.

Filmde klasik öykü anlatı yapısına uyulmuştur. Filmde yalın bir dil ve buna uygun kamera hareketleri kullanılmıştır.

Filmde kullanılan müzik etnik ağrışımaları olan ve karakterlerin kimliklerini ve kültürel özelliklerini yansıtan bir unsur olarak kullanılmıştır.

2.3.5. Büyük Adam Küçük Aşk

Yönetmen:Handan İpekçi

Senaryo: Handan İpekçi

Yapım: Türkiye Yunanistan;

Görüntü Yönetmeni:Erdal Kahraman

Müzik:Mazlum imen, Serdar Yalçın

Oyuncular:Şükran Güngör, Dilan Erçetin, Füsun Demirel, Yıldız Kenter, İsmail Hakkı Şen

Yıl:2001.

Filmin yks

Film küçük bir çocukla, yaşı bir adamın gecekondu mahallesinden çıkışı ile başlar. Adam, küçük kız, amcasının kızına bırakmak istemektedir. Çünkü köylerindeki bir baskında ailenin hepsi öldürülmüş sadece Evdo ile küçük Hejar sağ kurtulmuştur ama kalkıp geldikleri akraba evi oldukça kalabalıktır ve küçük Hejar'a orada bakamaz. Amcasının kızı evde iki arkadaşı ile birlikte kalmaktadır ve önce Hejar'ı almak istemez, zorla kabul eder. Bir gece eve polisler baskın düzenler ve evdekilerle polis çatışmaya girer ve polis evdeki herkesi öldürür. Hejar şans eseri buradan da kurtulur. Karşı dairede oturan emekli yargıç Rıfat Bey'in yardımcısı Sakine, karşı daireden kanlar içinde çıkan çocuğu görür. ocuğu hemen polise vermek isteyen Rıfat Bey, onun şok içinde ve yaralı olduğunu fark edince bundan vazgeçer. Çocuğun yarasını temizleyip yatırırılar.

Hejar kendine geldiğinde bir başka sürprizle karşılaşırlar; ocuk Kürt'tür ve hiç Türkçe bilmemektedir. Rıfat Bey, ocuğun Türkçe bilmemesini kabullenemez ve Kürt olduğu gerçeği ile yeniden yüzleştiği 10 yıllık yardımcısı Sakine'ye de Kürtçe

konuşmayı yasaklar. Ama küçük çocukla başka türlü iletişim kurmak imkansızdır. Rıfat Bey sürekli Hejar'ı polise götüreceğini söyler ama bunu hep erteler. Çocukla Rıfat Bey pek geçinemeseler de Rıfat Bey Hejar ile ilgilenir. Onun bitlerini temizler, saçlarını tarar ve ona yeni giysiler alır. Ama Hejar'ın Kürt olması ve Kürtçe konuşması, milli değerlere bağlı, cumhuriyet gazetesi okuyan emekli bir hakim için zaman zaman katlanılmaz olmakta ve Rıfat Bey bu zamanlarda polis merkezini aramaya çalışmaktadır. Bir gün Hejar'ın eşyalarının arasında Evdo Emmi'nin bıraktığı telefon ve adres kağıdını bulur. Evdo'yu arasa da telefonları kapalı olduğu için bir türlü ulaşamaz. Küçük çocuk da sürekli Evdo'yu ve annesini istemektedir. Rıfat Bey bir gün Hejar'ı da yanına alarak Evdo'nun İkitelli'deki adresine gider. Evdo'nun evine yalnız başına giden Rıfat Bey kendisini tanıtmaya da, Evdo onu Tanrı misafiri olarak içeriye çağırır. Evdo'nun yaşadığı yeri ve durumunu gören Rıfat Bey hiçbir şey söylemeden oradan ayrılır.

Rıfat Bey Hejar'ı artık kontrol edemez hale gelir, zaten küçük kız da sürekli ona Kürtçe küfür etmektedir. Sonunda Sakine'den onunla Kürtçe konuşmasını ister. Rıfat Bey'in tabuları bu küçük kızla iyice yıkılmaya başlar. Öyle ki ona aşık üst komşusunun ilgisini bile bu küçük kız için geri çevirir. Rıfat Bey bir gece doğum günü kutlarken Hejar'la tartışırlar ve küçük kız ağlar. Sakine'yi arayarak kızın söylediklerini çevirmesini ister ve en sonunda da 'ağlama' ne demek diye sorar. *"Bu ülkede Türkçe konuşulur"* diyen Rıfat Bey'in ağzından *'negri' (ağlama), lütfen 'negri' kelimesini duyarız.* Ertesi gün Rıfat Bey Sakine'nin evine gider ve ondan bazı kelimelerin Kürtçelerini öğretmesini ister. Rıfat Bey Hejar'a Türkçe öğretir. Artık Rıfat Bey ve Hejar yarı Türkçe yarı Kürtçe konuşarak anlaşırlar.

Rıfat Bey, Hejar'ın anne ve babasının öldüğünü öğrenir ve Hejarı nüfusuna geçirmek ister. Bir gün Evdo haberlerde eve baskın düzenlendiğini öğrenir ve hemen oraya gelir. Rıfat Bey ve Hejar onu karşı evin kapısında ağlarken bulur. Evdo'dan ayrılmak istemeyen Hejar onunla gitmek ister. Rıfat Bey küçük kıza dayanamaz ve onun Evdo ile gitmesine izin verir.

Filmin Değerlendirmesi

Film, köylerinden terör nedeniyle İstanbul' a gelmiş Evdo ve küçük kız Hejar ile emekli hakim ve katı bir devletçi olan Rıfat Bey'in kentte birleşen yaşamlarını anlatmaktadır. Film üzerine eğildiği siyasal konuları küçük bir kız ve yaşlı bir adamın insani perspektifinden vermiştir. Değerlendirmeye geçmeden önce filmin geçtiği dönemin siyasal durumunu irdelemek, filmin anlaşılmasında yardımcı olacaktır.

1980'li yılların ortalarından itibaren Türkiye'nin Güneydoğusu'nda ortaya çıkan PKK sorunu ve onun yarattığı şiddet dalgası özellikle 1990'lı yılların başında yoğunluk kazanmıştır. Özellikle de kırsal alanda güvenlik güçleri ve PKK arasındaki bu çatışmalarda bölge halkı arada kalmış ve zaman zaman da bu şiddetin hedefi olmuştur. Bu dönemde güvenlik güçlerince riskli görülen bölgelerde oturan halk başka bir alana göç ettirilmiştir. Özellikle 1990'lı yılların başlarında yükselen şiddet nedeniyle de kırsal alanda oturan halk can güvenlikleri olmadığı gerekçesiyle büyük kentlere göç etmişlerdir. Şiddet sadece kırsal alanda kendisini göstermemektedir. Büyük şehirlerde de bombalı eylemler düzenleyen örgüt üyelerinin kaldıkları ve eylem planlarını yaptıkları hücre evleri ile de kentte de şiddet devam ediyordu.¹²⁰

Bu dönemde 'Susurluk skandalı' olarak da anılan çete, mafya,devlet bağlantılı tuhaf ilişkilerin olduğu olayla Türkiye'de farklı bir dönem başlar. Susurluk yakınlarında bir kamyonla çarpışan arabadan Abdi İpekçi suikasti, Mehmet Ali Ağca'nın hapisten kaçırılması, uyuşturucu kaçakçılığı gibi pek çok suçtan aranan, sahta kimlikli eski bir ülkücü, bir milletvekili ile bir emniyet amirinin olması ve arabada susturuculu silahlar bulunması uzun süre kamuoyunu eyleme yöneltten bir derin devlet krizine dönüşecektir.¹²¹

Filmin ana karakteri Rıfat Bey katı bir cumhuriyetçi, belli ideolojik inançlara sahip, sabit fikirli yaşlı bir emekli hakimdir. Her sabah kahvaltıda 'cumhuriyet' gazetesi okuması, zorunluluğu olmadığı halde kravat ve takım elbisesi ile oturması

¹²⁰ Emre Kongar, "21. Yüzyılda Türkiye", İstanbul, Remzi Kitabevi, 29. Basım, 2001, s.306-307.

¹²¹ Korkut Boratav, "Yakınçağ Türkiye Tarihi", Milliyet Kitaplığı, 2003, s.173.

gibi onun değişime direnen yapısını gösteren özellikleri vardır. Evdo'nun yanına giderken, trende karşılaştığı çarşafli kadına olan bakışı, Cumhuriyet Bayramında itina ile astığı bayrak Cumhuriyet değerlerine sıkı şekilde bağlılığının göstergeleri olarak karşımıza çıkar. Rıfat Bey'in yaşamdan da çok beklentisi yoktur, gazetede ölüm ilanlarını okur, hatta kendisi için bir huzurevi bile bakmaktadır.

Rıfat Bey'in doğru kalıplarına uymayan Hejar'a *“Türkçe anladın mı? Bu memlekette Türkçe konuşacaksın”* diye çıkarır. Cumhuriyetin temel değerlerini özümsemiş bir aydın olarak Rıfat Bey özellikle dil konusunda taviz vermez. Onun öteki üzerinde tahakküm etme isteği vardır. Farklılığı kabullenmez ve bu yüzden Hejar ile anlaşmak için Kürtçe konuşan on yıllık yardımcısı Sakine' ye bile Kürtçe' yi yasaklar. Rıfat Bey 'etnik öteki'ye, 'öteki'nin gözünden gören bakışın, 'ben' olan alanını temsil etmesi açısından önemlidir.

Birinci bölümde Baumann'ın toplumsal 'fark', 'öteki' ayrımını, iç grup dış grup çatışmasında anlattığı gibi Rıfat Bey için yaşamı ve ülkesi, belirsiz ve daha az kestirilebilir hale geldikçe durum tehlikeli ve bu yüzden korkutucu görünmeye başlar. O güne kadar hayatla baş etmenin verimli ve etkili yolu olarak gördüğü şey aniden daha az güvenilir hale gelir ve önceden baş ettiğine inandığı durumun kontrolünü kaybettiği duygusuna kapılır. Bu yüzden değişim onu korkutur. Dil gibi onun için önemli ve kırılmaz addedilen bir unsuru, oğluna gönderdiği koliye oğlunun adına 'Mr.' ekleyerek ve Hejar'a 'negri' diyerek kırmış olur. Hejar zaten filmin çözüm bölümünde, Rıfat Bey artık bu değişimi kabullenir.

Hejar küçük bir Kürt kızıdır. Anne ve babası köylerinde öldürüldüğü için Evdo emmisi ile İstanbul'a gelmiş, Evdo onu bir süre sonra amcasının kızının yanına bırakmıştır. Tek kelime Türkçe bilmeyen küçük kız, hem köyünde yaşadıkları hem de amcasının kızının evinde yaşadıklarından dolayı büyük bir travma geçirmekte ve annesinin öldüğüne bir türlü inanmamaktadır. Aslında Rıfat Bey'in evindeki asker çerçevesini kırması gibi göstergeler onun geçmişte yaşadıkları ve psikolojisi hakkında bilgi vermektedir. Tek başına kaldığı Rıfat Bey'in yanında da sürekli onu

annesine götürecek Evdo'yu aramaktadır. Bu küçük kız farkında olmadığı o küçücük 'öteki'liği ile yetmiş beş yıllık Rıfat Bey'i değişime götürmüştür.

Sakine, kentte ve yaşam koşulları nedeniyle de 'öteki'liğini kabullenmiş, ama bunu diğerleri tarafından sakıncalı görüldüğü için vurgulamamış bir karakterdir. Hatta Sakine gerçek adı olan Rojbin'i de saklar. Kentte tutunabilmek ve işini kaybetmemek için kendisine bile yabancılaşmıştır. Ama o da filmin sonunda Rıfat Bey'e gerçek adını söylemesi ile kendi varlığını açığa vurmuştur ilk kez yüksek sesle söyleyebilmiştir.

Evdo emmi bir operasyonda beş oğlu ve beş gelini ile torunlarını kaybedip, Hejar ile birlikte Lice'nin 'Zenge' köyünden İstanbul'a gelmiş, akrabalarının yanına sığınmış yaşlı bir adamdır. Evdo her şeye rağmen, Rıfat Bey'in kendini hakim olarak tanıttığından sonra gösterdiği saygı ifadesinden de anlaşıldığı gibi devlet ile bir sorunu olmayan, sevdikleriyle huzurlu bir şekilde yaşamak isteyen bir adamdır. Rıfat Bey evine geldiğinde ona "biz arada kalmıştık beyim bir tarafta devlet bir tarafta gerilla" diyerek geldikleri yerdeki çaresizliğini anlatmıştır.

Evdo emmi 'öteki'nin sakıncalı olmadığını filmdeki en iyi göstergesidir. Rıfat Bey'i tanımadan, tanrı misafiri olarak eve davet edişindeki insancılığı, Rıfat Bey'in hayatında belki de ilk defa geldiği o gecekondu semtindeki tüm 'öteki'lere karşı olan korkularını bir anda alıp götürmüştür. Halbuki filmin başında Kürtçe konuşan Sakine'yi, operasyon düzenlenen karşı evdekileri, yani sakıncalı 'öteki'yi tanımakla suçlamıştır.

Rıfat Bey öteki ile yaşamakta ama onu kabullenmekte, benimsemekte uzun süre direnecektir. Hejar'a elbise almak için gittikleri dükkandaki tezgahtar kız, Hejar ile konuşmaya çalışırken Rıfat bey "o Türkçe bilmiyor" der. Bunun üzerine tezgahtar kız "Türk değil mi?" diye sorunca paniğe kapılan Rıfat Bey "Türk, Türk de Almanya'da yaşıyor" diyecektir. O anda Rıfat Bey 'öteki'yi daha doğrusu 'sakıncalı bir öteki'yi sahiplenmek istemez. Ama Hejar'ın kimsesizliği ve masumluluğu onu evlat edinmek yani 'öteki'yi sahiplenmek istemesine neden olacaktır.

Hejar yeni evden ve yeni giysilerden hoşlanmıştır fakat Evdo emmisi onu almaya geldiğinde eski kırmızı pazen elbisesini giyiyor. O da kimliğinden vazgeçmeyen Rıfat Bey'in dediği gibi 'inatçı bir Kürt'tür. Filmin son sahnesinde, Rıfat Bey Hejar'a giderken, kırmızı elbisesinin üzerine, kendi aldığı paltoyu giydirip, şapkasını takacaktır. Yani Hejar'ın kırmızı pazenden olan alt kimliğinin üzerine geçirilen şapka ve palto ile Rıfat Bey, alt kimliğin üzerine geçirdiği üst kimlikle uzlaşacaktır.

Filmde kullanılan mekan kentin merkezindeki bir apartman dairesidir. Ev yaşlı bir adamın yaşayabileceği eski tarzda döşenmiş naif bir evdir. Film stüdyoda çekilmesine rağmen mekanlar gerçekçidir. Ayrıca Rıfat Bey'in koşu yaptığı park, kentin modern mekanları ile ilgili fikir vermesi açısından iyi kullanılmıştır. Filmde kentin kalabalığı, bireyin yalnızlığını vurgulayan bir unsur olmuştur.

Filme diğer taraftan bakıldığında yani 'öteki'nin mekanı da İkitelli'deki gecekondu mahallesi olarak verilmiştir. Kentin saçaklarına doğru yol aldıkça Rıfat Bey'in kenti ile Hejar'ın ait olduğu kentin ayrımı iyice ortaya çıkmaktadır. Rıfat Bey'in hayatında belki de ilk defa dolmuşla gittiği, kadınların çeşme başında çamaşır yıkadığı, adeta başka bir zamana ve mekana ait bu yer, kendisini tuhaf hissettirmiştir. Evdeki eşyalar ve çocuklu kadınlarla dolu Evdo'nun mekanı klasik bir gecekondu, 'öteki' mekanıdır. Aslında trendeki çarşafı kadın, dolmuştaki sadece onun anlamadığı, Hejar'ın ağzından dökülen küfürün dili ile yabancı, farklı hisseden kendisidir. Hejar ile birlikte içine girdiği, onun korunaklı dünyasının dışındaki 'öteki'leri barındıran bu kozmopolit kente gerçekten de yabancısıdır.

Filmde zaman hücre evine düzenlenen baskından da anlaşılacağı gibi terör olaylarının yoğun yaşandığı ve polisin hücre evi baskını yaptığı dönem 1990'lı yılların ortamıdır. Diğer pek çok filmde olduğu gibi bu örneklem filmde de televizyondaki haberler bize dramatik zaman hakkında geniş bilgi vermektedir. Televizyondan şehit cenazesi görüntüleri, teröristlerin ele geçirildiğine ilişkin haberler ve susurluk skandalı gibi gündem konuları izlenmektedir.

Filmde sade bir anlatım bu sadeliğe uygun kamera hareketleri vardır. Klasik anlatı yapısı kullanılmış, filmde doğrusal zaman akışına sadık kalınmıştır. Filmde kullanılan müzik de filmin naif havasına uygun olarak dramatik bir unsur olarak kullanılmıştır.

2.3.6. Uzak

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Senaryo: Nuri Bilge Ceylan

Yapım:NBC Film

Görüntü: Nuri Bilge Ceylan

Müzik: Mozart (K-364)

Oyuncular:Muzaffer Özdemir, Mehmet Emin Toprak, Fatma Ceylan, Zuhal Gencer

Yıl:2002.

Filmin Öyküsü

Yusuf, köyünden gemilerde iş bulma ümidi ile İstanbul'daki akrabası Mahmut'un yanına gelen taşralı bir gençtir. Akrabası Mahmut ise eşinden boşanmış, yalnız yaşayan fotoğrafçılık yapan bir adamdır. Yusuf, Mahmut'un yanına İstanbul'daki apartmanına gelir ama Mahmut evde yoktur. Bu arada mahalledeki kız dikkatini çeker. Mahmut ancak gece yarısı gelir ve Yusuf'u apartman görevlisinin masasında uyurken bulur, yukarı çıkarlar. Mutfakta sohbete başlayan Yusuf, köyde işlerin pek iyi gitmediğini, babası ve kendisi gibi bin kişinin kriz nedeniyle fabrikadan çıkartıldığını anlatır. İstanbul'da gemilerde çalışanlara dolarla maaş verildiğini ve dünyayı dolaşarak da para kazanmanın çok zevkli olduğunu düşünen Yusuf için henüz her şey güzeldir. Bu arada Mahmut Yusuf'a ne kadar kalacağına ilişkin sorular da sorarak durumdan pek de hoşnut olmadığını belirtir.

Mahmut'un evde uyulmasını istediği, sadece mutfakta sigara içmek, banyodaki tuvaleti kullanmamak gibi belli kuralları vardır. Mahmut Yusuf'un kokan ayakkabılarından da rahatsız olmaktadır ve onlara sprey sıkarak aslında mevcut durumdan ne kadar da rahatsız olduğunu iyice belli eder. Ertesi sabah gemide iş bulabilmek için limana giden Yusuf durumun pek de düşündüğü gibi olmadığını görür. Kriz her yerdedir. Ertesi gün arkadaşları ile buluşmak için telefon görüşmesi yapan Mahmut yanında uzak bir akrabasını da getireceğini söyler. Yusuf, Mahmut'un arkadaşlarının Tarkovski' den ve sanatsal kaygılardan bahseden entelektüel sohbetinden sıkılır. Eve döndüklerinde apartmanın girişinde ilk gün gördüğü kızla karşılaşır ama konuşamaz. Akşam, Yusuf yattıktan sonra Mahmut, yine porno film seyreder.

Yusuf ailesi ile telefonda konuşur, onların da durumları kötüdür, dışının veresiye dış çekmediğini duyunca sinirlenen Yusuf'un bağışması kapıdan onu dinleyen Mahmut'u korkutur ve Yusuf'un dolaba koyduğu ayakkabılarını tekrar dışarı bırakır. Yusuf'a yakalanmamak için kaçarken, mutfağa yapıştırdığı fare bandına kendisi yapışır. Mahmut Yusuf'u Anadolu' da yaptığı çekimlere yardımcı olması için götürür ve karşılığında da biraz para verir. Mahmut bu arada eski eşi ile geçmişten bahsederken; geçmişte evlilikleri sırasında Mahmut'un isteği ile yaptırdığı kürtaj nedeniyle artık yeni eşinden bir daha çocuk sahibi olamayacağını söyler. Mahmut kendisini suçlu hisseder. Yusuf gemi işlerinin merkezi olduğu söylenen Karaköy'e gider ama oradaki kahvede oturan adam bu işin macera olduğunu ve bu işten para kazanılmadığını söyler.

Annesinin rahatsızlandığını ablasının telesekretere bıraktığı azarlamalı mesajdan öğrenen Mahmut istemeden de olsa hastanede yatan annesine refakatçi olur. Yusuf ise tek başına kaldığı o gece evdeki tüm yasakları delmiş, salonda sigara içmiş, banyodaki tuvaleti kullanmış ve sifonu çekmemiştir. O gece Yusuf'u dışarıya yollayan Mahmut filmin başında görülen hayat kadını ile birlikte olur. Mahmut evin pis hali için Yusuf' a bağıırır ve aralarında geçen konuşma ile Mahmut tüm kinini kusar. Yusuf'a ne yapacağını, ne kadar daha böyle gideceğini sorar.

Mahmut evde harıl harıl çekim için kullanılacak gümüş köstekli bir saat arar ve onu Yusuf'un almış olabileceğini düşünerek çantasına bakar. Daha sonra tekrar Yusuf'a görüp görmediğini suçlayıcı bir ifade ile sorar. Yusuf defalarca görmediğini söyler o esnada Mahmut saati bulur ama bulmamış gibi davranır. Yusuf, Mahmut'un çantasını karıştırdığını anlar. Ertesi sabah Mahmut eski karısının gidişini, havaalanında uzaktan izler. Döndüğünde ise vestiyerde Yusuf'a verdiği anahtar asılıdır. Yusuf'un eşyaları da yoktur.

Filmin Değerlendirmesi

Ceylan'ın öyküsü taşralı bir 'öteki'nin, üstelik de akrabası olan ve bir zamanlar kendisi gibi kente gelip tutunmuş Mahmut abisi tarafından kategorize edilen bir adamın kente tutunma mücadelesidir.

Film, bir gencin taşradan göç hikayesidir ve bu hikaye klasik ekonomik gerekçelerle gerçekleştirilen bir göçü anlatır. Filmin çekildiği dönemde Türkiye, ekonomi tarihinin en derin ekonomik krizlerinden birini geçirmiştir.

İktisat tarihine '2001 krizi' olarak geçen bu ekonomik kriz Şubat ayında, bir bakanlar kurulu toplantısında, dönemin Başbakanı Bülent Ecevit ve Cumhurbaşkanı Ahmet Necdet Sezer arasında çıkan tartışmanın kamuoyuna duyurulması ile bir gecede faizler tavan yapmış, döviz fırlamıştır. Tabii ki bu krizin nedeni siyasal bir sorundan çok, o dönem uygulanan yanlış iktisadi politikalarından kaynaklanmakta idi. IMF'nin 2000 yılında Türkiye'ye uygulattığı sabit kura dayalı, katı ekonomik sistem, sermaye çıkışları başladığında kontrol edilemez hale gelmiştir. 2001 yılında patlak veren krizle birlikte dış dünyaya milli gelirin % 6,6 sı kaynak olarak aktarılmış, krizde batan pek çok bankanın yükü devlete kalmış ve tüm olumsuzluklar Türk toplumunca üstlenilmek zorunda kalmıştır. Artan işsizlik, reel ücretlerdeki ve tarım fiyatlarındaki düşüş gibi sonuçlarla da asıl fatura emekçi kesime çıkartılmıştır.¹²²

¹²² A.g.e., s.230-231.

Filmin taşralı kahramanı Yusuf, köydeki çalıştığı fabrika, krizden sonra kapatılınca, gemilerde çalışanlara iyi para verildiği duyumu ile İstanbul'a akrabası Mahmut'un yanına gelir. Mahmut "*Ne iş olsa yaparım abi*" diyen klasik bir taşralı prototipidir. Gemilerde iş bulmak için gittiği ilk gün karaya vurmuş gemi, ironik bir şekilde Yusuf'un hayallerinin de karaya vurması gibidir. Yusuf, kentte gördüğü kızlara ilgi duyan hatta taciz edecek kadar cinselliğe de aç ama aynı zamanda bir o kadar da taşralı utangaçlığına sahip sıradan bir gençtir. Mahmut'un arkadaşları ile katıldığı entelektüel sohbetteki sıkılğan tavrı ile Mahmut ve arkadaşları arasında yine 'taşralı bir öteki'dir. Konuşulan konular bu dünyaya ait değilmiş gibidir. Zaten içinde bulunduğu ortam, 'taşralı öteki' Yusuf'un ait olmadığı bir dünyadır.

Mahmut uzun zaman önce kente yerleşmiş, belli entelektüel kaygıları olan fotoğrafçılıkla uğraşan geliri iyi, orta yaşlı, boşanmış bir adamdır. Uzun zamandır kentte olmasına rağmen kadınlar konusunda taşralı Yusuf kadar çekingendir. Cinsel ihtiyaçlarını gidermek için hayat kadınları ile birlikte olur, sık sık porno film seyrederek, ama hala sevdiği anlaşılın eski karısına gerçek duygularını söyleyemez. Yusuf'un gelişi, kentte belli kalıplara sıkışmış 'yalnız kentli' Mahmut'u rahatsız eder. Evin yalnız mutfağında sigara içmek, küçük tuvaleti kullanmak gibi evin belli mekanlarında nasıl davranılacağına ilişkin kendince kuralları ile Yusuf'a bir yaşam alanı çizer ve o alanın dışına çıkmamasını ister. Yalnız yaşamaya alışmış kendisine ve köklerine yabancılaşmış, annesinin hastalığına bile duyarsız kalan 'yalnız bir kentli'dir. Mahmut'un, Yusuf ile arasında sınır olarak belirlediği salonun kapısını kapatması ile Mahmut'un ablasının da Mahmut'la sınır yaratmak için annesinin evindeki salonun kapısını kapatması arasında ironik bir bağ vardır. Kendi evinde dışlayan kendisi iken, annesinin evinde dışlanan, ötekileştiren odur.

Yusuf, Mahmut'un kendince konumlandığı ve bir arkadaşına söylediği gibi "*uzaktan bir akraba*" yani öteki'dir. Aralarındaki ilişki zoraki kurulan diyaloglardan öteye geçmez. Ama filmin sonunda Yusuf'un evdeki halinden bunalın Mahmut'un yaptığı aşağıdaki konuşma, filmin özeti gibidir. Evi o yokken pisletmesine ve yasakları çiğnemesine kızdığı Yusuf ile bir akşam aşağıdaki konuşmayı yaparlar.

Yusuf: - Köye döner miyim ya!

Mahmut: - Ne bok yiyeceksin peki?

Yusuf: Vallaha, bir kere ben o köye dönersem, bir daha hayat boyu oradan kurtulamam artık.(...) Şu sizin seramik şirketinde bana göre bir iş bulamaz mıyız abi?

Mahmut: - Oğlum burada da sapır sapır adam çıkartıyorlar. Burada kriz yok mu sanıyorsun?

Yusuf: - Ya gene de bir denesek, belki de bir bekçilik işi falan denk getiririz oralarda.

Mahmut: - Senin ne vasfın var ki alsınlar işe? Hadi girdin ne iş yapacaksın orada? Fasulye mi dikeceksin? Miçoluk mu yapacaksın?

Yusuf: - Zaten siz hepiniz böylesiniz, burası değiştirmiş sizi.

Mahmut: - Taşradan geliyorsunuz, işiniz, gücünüz torpil aramak. Bir vasıf bulmak gibi bir derdiniz yok! Amcaydı, dayıydı, milletvekiliydi, bakandı, cart, curt! Her şeyi hazır bulmaya çalışıyorsunuz! İstanbul'a geldiğimde cebimde otel parası bile yoktu. (...) Bir bok öğrenmeden plansız programsız geliyorsunuz İstanbul'a, ondan sonra kalakalıyorsunuz ortalıkta!

Yukarıdaki konuşmada, Mahmut'un bu alt sınıftan gelen akrabasına ve onun gibileri kendi tanımlamaları üzerinden kategorize edip 'ötekileştirdiği' görülür. Yusuf ve Yusuf gibi kente gelen herkes Mahmut için aynıdır. Mahmut'un bu anlamda sığındığı kimliği, kente ilişkin değerler üzerinden giden aydın kimliğinin, dışı vurumudur. Mahmut'un kendince ve acımasızca tanımladığı 'taşralı öteki', vasıfsız, kendini geliştirmekten aciz, hayata karşı plansız ve kolaycıdır. Mahmut acımasız olduğu gibi, evde kaybolan köstekli bir saati bulamayınca alenen Yusuf'u suçlayacak kadar da güvensizdir.

Geleneksel yapının temsilcisi olan Yusuf'un annesinin diş ağrısına gösterdiği reaksiyonu, modern yapıya her anlamda teslim olan Mahmut, daha ciddi bir rahatsızlığı olan annesine karşı göstermez, bu konuda da her şeye karşı geliştirdiği duyarsızlığının arkasına sığınır. Burada 'taşralı' olarak beğenmediği Yusuf'un 'kentteki modern ben'den daha insancıl olduğu görülür.

Filmde kullanılan mekanlar bireyin kentteki yalnızlığını vurgulayan geniş ve boş mekanlardır. Özellikle Yusuf sürekli kentin sokaklarında dolaşmaktadır.

Onun kentte Mahmut abisinin evi dışında kendisine bulduğu mekan, işsizlerin beklediği Karaköy'deki kahvehanedir. Kahvehanede, arkada çalan arabesk müzik eşliğinde Yusuf gibi kentte tutunmaya çalışan insanlar görürüz. Mahmut'un karısıyla konuşmak için gittiği yer ise ortalamanın biraz üstünde insanların gittiği, fonda klasik müzik duyulan güzel bir kafedir. Mahmut ve Yusuf'un kentteki mekanları da statülerine uygun olarak ayrımlanmıştır.

Mahmut'un dairesi, hayata karşı entelektüel bir tavrı olan ama yaşadığı mekanı tek kişilik planlayan yalnız adamın mekanıdır. Evin içindeki eşyaların az ve sade olmasına karşın, evin bulunduğu konum, apartmanın kapıcılığı ve evin kaloriferli olması gibi ayrıntılar da Mahmut'un ekonomik durumu hakkında seyirciyi bilgilendirmektedir.

Filmde, klasik öykü anlatım yapısı izlenmiştir. Ayrıca filmde geçen dramatik zaman ile gerçek zaman aynıdır. 2001 krizinin ağır bir şekilde insanları etkilediği bir dönemdir. Zaman ve mekan gerçekliğe uygun olarak verilmiştir.

Filmde Nuri Bilge Ceylan sinemasının tipik özelliği olan uzun ve ayrıntılı planlar, yönetmenin fotoğrafçılıktan da gelmesinin etkisiyle hemen hemen her kadrajdaki özen, filmi başarılı kılan unsurlar olmuştur. Özellikle de uzun planlar bireyin yalnızlığını vurgulamada önemli bir etkiye sahiptir. Filmde müzik ögesi ise belli belirsiz kullanılmıştır.

2.3.7. Anlat İstanbul

Yönetmenler: Ümit Ünal, Kudret Sabancı, Selim Demirdelen, Yücel Yolcu, Ömür Atay;

Senaryo: Ümit Önal

Görüntü Yönetmeni: Mehmet Aksın

Yapımcı: Erol Avcı

Oyuncular: Ahmet Mümtaz Taylan, Altan Erkekli, Azra Akın, Çetin Tekindor, Ece Hakim, Erkan Can, Fikret Kuşkan, Güven Kıraç, Nejat İşler, Nurgül Yeşilçay, Yelda Reynaud, Özgü Namal, Şevket Çoruh

Yıl: 2005

Filmin Öyküsü

Anlat İstanbul, beş yönetmen tarafından çekilen ama kendi içinde kesişen beş farklı klasik öyküyü barındıran ve İstanbul'un bir gecesinde geçenleri anlatan bir film. Bu beş öykü sırasıyla; Fareli Köyün Kavalcısı, Pamuk Prenses, Külkedisi, Uyuyan Güzeller ve Kırmızı Başlıklı Kızdır.

Film İstanbul Radyosu'nda klarnet çalan Hilmi'nin taksimi ile başlar. Hilmi radyodan aldığı para ile kıt kanaat geçinen ve daha fazla kazanmak için geceleri ekstralara giden, genç karısına aşık, mazbut bir adamdır. Karısı televizyon başında oturup ünlü olma hayalleri kuran, mahallenin fotoğrafçısı ile ilişkisi olan hoppa bir kadındır. Hilmi bir gün ekstradan erken döner ve karısı Şenay'ı fotoğrafçı Rıfki ile sevişirken yakalar. Hilmi'nin artık dünyası yıkılmıştır. Tek dostu klarnetini alarak, kendisini tüm kötülükler için suçladığı kentin sokaklarına atar.

İkinci hikaye ünlü bir mafya babası olan İhsan Karahan'ın öldürülmesi üzerine kızı İdil'in hastaneye gelerek üvey annesi Hürrem'i medyanın önünde suçlaması ile başlıyor. Hürrem İdil'i sakin durması için tehdit eder ve onu sakinleştirici ile uyuturlar. Gözlerini açtığında babasının sağ kolu Ramazan'ı görür. Ramazan onu hastaneden çıkartır ve yolda içmesi için bir içki verir. İdil'i ıssız bir yerde indiren Ramazan, o içkiyle birazdan uyuyacağını ve onu öldüreceğini, bunun böyle olması gerektiğini söyler. İdil babasını Hürrem ile işbirliği yaparak onun öldürdüğünü söyler ve o sırada Beyoğlu'nun ara sokaklarına doğru kaçar. Ramazan'ın onu kısıtıp tam ilaç enjekte edeceği yerde bir cüce İdil'i kurtararak yeraltındaki dehlizlerden onu kaçıtır.

Bir diğer hikaye klkedisi bir travestinin hikayesidir. Beyoğlu'nda ayakkabı satan bir dükkanda tezgahırlık yapan Fiko her zaman gördüğü ve hoşlandığı kızı, vitrine bakarken görür. Kız içeri girip vitrindeki ayakkabıyı sorar. Fiko da kıza ayakkabı numarasını sorar. Kız kırk, bazen de kırk bir numara giydiğini söyler. Fiko o numaraların ancak depoda olacağını getirebileceğini söyler. Kız da onunla birlikte depoya gider. Depoda Fiko ona ayakkabıyı denetirken bacaklarına sarılarak öpmeye başlar ve birbirlerine sevdiklerini söyleyip birlikte olurlar. Fiko onun artık fahişelik yapmamasını istediğini söyler ama kız onu satan adamın buna izin vermeyeceğini söyler. Bunun zerine Fiko Eskişehir'e ablasının yanına kaabileceklerini söyler ve gece 12 de Haydarpaşa Garı'nda randevulaşırlar. Ama İzmirlili klkedisi Baha'yı, onu İzmir'den alıp getiren ve ameliyat ettiren belalısı ve satıcısı Recep bekliyordur. Ondan işe çıkmasını ister ama Baha kabul etmez. Bunun zerine Recep, Baha'yı apartmanda hırpalamaya başlar. Bu sırada yan dairede oturan Mimi Recep'e kıızı rahat bırakmasını söyler. Asıl adı Muhsin olan Mimi, zamanında o piyasada çok iyi tanınan ve eskiden yer altı dünyasının kralı olan İhsan Karahan'ın da sevgilisi bir travestidir. Mimi'den çekinen Recep, Baha'yı bırakır. Baha onu koruyan Mimi'ye her Şeyi anlatır ve onu gara kadar götürmesini ister. Mimi ile gara giderler ama Fiko bir türlü gelmez bu arada Recep onları garda bulur. Mimi ile Baha vapura binerek Recep'ten kaçarlar. Recep arkalarından İhsan'ın öldüğünü söyler.

Dördüncü hikaye İstanbul'a gelmiş askerde öğrendiği Türkçe'yi zor konuşan Kürt Musa'nın başına gelenlerin hikayesidir. Musa iş bulması ümidi ile Şehirde akrabasının çalıştığı lokantaya gider, ama akrabası tarafından pek hoş karşılanmaz. Karnı atır ve gece bir köşke hırsızlık yapmak için girer. Uyuyan sahibi çıkan seslere uyanır. Köşkün mutfağında bir Şeyler yerken evin deli sahibesi Saliha onu Sezai Paşa'nın hayaleti zannederek odasına çıkarır. Resimdeki dedesini Musa'ya gösterir ve o olduğunu söyler. Musa ısrarla Sezai değil Musa olduğunu söylese de aile büyüklerinin hayaletleri ile konuşmayı seven Saliha bunu önemsemez. Onlar konuşurken Saliha'nın abisi Recai gelir. Saliha'ya köşkü satmaları gerektiğini, köşkü yer altı dünyasının kralı olan İhsan Karahan'ın istediğini yoksa kötü Şeyler olacağını

söyler. Karşı çıkan kardeşini tartaklarken Musa saklandığı yerden çıkar ama Recai onu dedesinin hayaleti zannederek bayılır. Saliha Musa'yı bir altın vererek yollar.

Son hikaye kırmızı başlıklı ve şehir kurtlarınca kandırılan kurye kızdır. Melek üzerinde malla yakalanan ve bu yüzden iki yıl hapiste yatmıştır. Hapisten çıkınca ailesinin yanına Almanya'ya gitmek için havaalanına gelir. Ama geçmişinden adamlar onu rahat bırakmaz. Onu bu işlere bulaştıran ve zamanında sevip ondan çocuk aldırıldığı adam olan Rafet peşindedir. Artık romantik duygular için değil de onları ele vermemesi ve adamlarıyla baskı kurmak için Melek'i havaalanında sıkıştırır. Ama Melek gerçekten de onlarla ilgili hiç konuşmaz. Zaten izleyici de tüm hikayeyi Melek'in doğmamış çocuğundan dinler.

Tüm hikayenin kahramanları İstanbul'un bir yerinde bir şekilde çakışır. Hepsi Fareli Köyün yani İstanbul'un kavalcısının peşinden yeni bir güne yol alır.

Filmin Değerlendirmesi

Film içice geçmiş beş öykü üzerinden anlatılmaktadır. Tek ortak noktaları, onları birleştiren kent, İstanbul'dur. Filmde İstanbul'da olması gereken tüm ötekiler bulunmaktadır. Mafya, hayat kadınları, travestiler, cüce, deli, uyuşturucu kaçakçıları, sıradan yoksul insanlar gibi kentin pek çok ötekisi bir aradadır. Film 'öteki'ler kolajıdır. Kente doğru düzgün eklemelenebilmiş pek bir karakter yoktur.

Film, geçtiği 2000'li yılların genel durumunun bir panoramasını verir. 2000'li yıllar tüketimin sürekli körüklendiği, paranın kolay yollardan kazanılması gerektiğine olan inancın yaygınlaştığı, her alanın sorunlarına illegal çözümler getiren bir mafya grubunun olduğu ve tüm bu olguları sürekli körükleyen iletişim kanalları ile örülü yıllardır.

Klarnetçi Hilmi ve karısı kentin kıyısındaki Karısının hayallerine pek de cevap vermeyen bir mahallede yaşarlar. Hilmi genç karısını mutlu edebilmek için didinirken televizyonun karşısında bin bir türlü hayale dalan karısının isteklerine

cevap veremez. Ama onun o küçük dünyası karısına yetmez. Karısı Şenay, kendisini ünlü yapacağı şüpheli mahalle fotoğrafçısı ile birlikte olacak kadar da hırslı, ünlü olma heveslisi bir kenar mahalle dilberidir. Şenay bu anlamda 2000’li yılların tüm yoz değerlerini benimsemiş, hayatı kısa yoldan elde etmek isteyen bir ‘öteki’dir. Aldatılan Hilmi ise filmin sonunda her şeyini aldığını iddia edip, küfür ettiği İstanbul’un ‘kaybeden öteki’sidir.

İdil’in yani Pamuk Prensesin öyküsü kentin dehlizlerinin öyküsüdür. Bir gecede yalanlardan örülü bir hayat yaşadığını öğrenen Pamuk Prenses, ilk gördüğünde irkildiği, Ramazan’ın ise görmezden geldiği ‘fiziksel öteki’nin yani bir çüce kızın yardımı sayesinde hayata tutunmaktadır.

Filmin travesti Baha’sı ise en bilindik ‘cinsel öteki’dir. İzmir’den başladığı kadın olma yolculuğunun sonunda geldiği nokta ise Beyoğlu’nun arka sokaklarında bedenini satmaktır. Birlikte yaşadığı hayat kadınları tarafından bile “*Allah’ın verdiği ile insan elinin yarattığı bir olur mu?*” denerek dışlanmaktadır. “*Ben böyle olmuşum, bedenim ruhumdan ayrı çıkmış*” dese de onun durumu daha vahimdir. Öyle ki, ‘öteki’nin bile dışladığı bir konumdadır. Onu sömüren satıcısının elinden kurtaran Mimi adındaki eski transseksüel ve onu uzaktan uzağa seven Fiko dışında, gardaki adamlar, evdeki hayat kadınları dahil sokaktakilerin , ‘herkesin öteki’dir.

Filmin diğer bir kayda değer ‘öteki’si ise Doğu’nun bir köyünden gelmiş, Türkçe’yi askerde yarım yamalak öğrenmiş Musa’dır. Lokantada çalışan hemşehrisinin yanına iş bulmaya giden Musa hemşehrisinin ilgisizliği ile karşılaşır. Üstelik adam kendisiyle Kürtçe Konuşan Musa’ya “*Nece konuşuyorsun? İstanbul’da dura dura unuttuk.*” diyecek kadar kimliğini saklamaya çalışan yabancılaşmış bir karakterdir ve ‘öteki’liği alenen belli olan Musa’dan ve onla olan bu ‘öteki’ bağından kurtulmak istemektedir. Aslında hemşehri, birkaç dakika sonra görülecek ki, silah sesini duyar duymaz Musa’nın dilinden konuşmaya başlayacaktır. Daha sonra “*Sen bizim işimize yaramazsın. Burası büyük şehir.*” diyerek de Musa’yı kent adabı ile kovar. Musa bir türlü kendi kimliğini tanıtamaz, aç olan karnını doyurmak için girdiği evde bile ona, evin deli sahibi Saliha tarafından başka bir ad ve kimlik verilir.

Ona Sezai Paşa diyen Saliha'ya ısrarla adının Musa olduğunu söylese de nafi değildir. Musa geldiği kentte bir türlü kendisi olamamaktadır. Hep birileri tarafından bir kategorinin içine sokulmaktadır.

Filmde kentin hareketine paralel kamera hareketleri kullanılmıştır. Ayrıca film bir gece geçen olayları parçalı bir anlatımla anlatmıştır. Olayların akışına göre zaman zaman flash backlerle dramatik örgü geriye götürülmektedir. Mekanlar gerçekliğe uygundur. İstanbul'un karanlık ara sokakları, kalabalıklar iyi kullanılmıştır. Klasik anlatı yoktur, film açık uçlu olarak bittiği için filmin bir sonu da bulunmamaktadır.

Film Hilmi'nin klarnet taksimi ile başlar. Klarnet zaten Hilmi'nin arkadaşı, isyanı, kente yakarışının sesidir. Filmde Hilmi'nin klarnetinin dışında da yoğun olarak her bölümde müzik kullanılmıştır. Filmin sonunda da klarnet sadece Hilmi'nin çığılığı değil peşinden gelen tüm 'öteki'lerin çığılığıdır. Müzikler ve klarnet atmosfer yaratmada etkili öğeler olmuşlardır.

SONUÇ

Tezin ana eksenini oluşturan günümüz kent ortamında bireylerin birbirlerini söylemsel düzeyde ötekileştirdikleri ve son dönem Türk Sineması'nda da bu mevcut realitenin pek çok örnekle yer aldığıdır.

Kent, aslında mekan olarak, toplumsal eşitsizliklerin yeniden düzenlendiği hatta yenilerinin yaratıldığı bir alandır. Kent, günümüzdeki kozmopolit yapısı ile belli kalıplara sıkıştırılmış homojen bir yapıyı ve kültürel birikimi ifade etmez. Dolayısıyla da bu tezin ana eksenini oluşturan kent, yaratılan kimliklerin hem nedeni hem sonucu olarak, örneklem filmlerin değerlendirilmesinde de görüldüğü gibi Türk Sineması'ndan yeterli ilgiyi görmüştür.

Türk Sineması da artık 1980'li yıllardan sonra öne çıkarttığı bireyi ve onun varoluş sorunlarını, 1990 sonrasında film çekmeye başlayan yeni kuşak kamerasını, kent ortamında daha da yalnızlaşan, ötekileştirilen, aynı zamanda da çeşitlenen ve renklenen kent kimliklerine çevirmiştir. 1980'li yıllarda aydın bireyin, daha doğrusu filmleri çeken kesimin içinde buldukları aydın bunalımının ve o yıllarda yeni yeni ortaya çıkan kadının kimlik bulma sürecinin incelenmesi söz konusu iken onu takip eden 1990 sonrası kuşak, daha gerçekçi bir anlayışla her gün karşılaştığımız kentteki sıradan insanın bireyselliğini yansıtmayı seçmiştir.

1990 sonrasında hem Türkiye'de hem de dünyada gözlenen hızlı değişimler bireyleri tüketime yönlendiren, tüketim değerleri üzerinden şekillendiren ve kategorize eden bir ortama sürüklemiştir. Birey de bu yeni oluşan toplumsal değerler içerisinde, kalabalıklaşan kentlerde daha da yalnızlaşmıştır. Bireyi daha da yalnızlaştıran, zaman zaman da kent ortamında yok sayan tüm bu süreç bireyleri temelinde maddi göstergelerle de olsa kentli ben tarafından öteki konumuna itmiş ve farklılaştırılmıştır.

Tezde seçilen örneklem filmlerde de bireyi ‘öteki’leştiren tek bir değişken olmadığı tüm toplumsal sürecin bu tanımlamaya içerik olarak katkıda bulunduğu gözlenmiştir.

Film okumalarından da elde edilen veriler, kentsel mekanın çeşitli kimlik tanımlamaları ortaya çıkarttığı ve bu tanımlamaların kişiler ve tüketim edimleri üzerinden gittiği gerçeği bireyleri birbirlerine göre, söylemde de olsa ötekileştirdikleri görülmüştür. Filmlerde de gösterilen kent, gelinen zamanda içinde her türlü dokuyu barındıran, homojen olmayan ve etiketlemeler üzerinden giden bir kültürle yoğrulan bir öznedir. Ayrıca filmlerde kent dokusunun, yalnızca dekor olarak kullanılmadığı, aynı zamanda karakterlerin kimlikleri ve psikolojilerinin yaratımında kullanılan, kimi filmlerde de adeta ana karakter olarak çizilen bir alan olduğu da görülmüştür.

Kentsel mekanda filmlerde gösterilen öteki kurgulamalarında temelde ekonomik göstergelerin bireyin mevcut konumunu tanımlayan temel argümandır. Birbirini tanımlamaktan kaynaklanan fark yaratımının kökeninde ekonomik yapıdan kaynaklanan sınıfsal göstergeler yatmaktadır. Kişiler ister etnik ister fiziksel ister cinsel tercihleri ile ötekileştirilsin kent ve kentin ayrımlanan mekanlarındaki temel farklılaşma maddi göstergelerle oluşmaktadır. Maddi göstergeler temelinde şekillenen ayrımlamalar, ötekileştirmeler alt sınıfa ait öğeler için ya da bu öğelerin kendi aralarındaki tanımlamaların ve kurgulamaların da oluşumunda geçerli bir argüman oluşturur.

Türkiye gerçekleri, Baudrillard’ın perspektifi ile bakılacak olursa tam bir tüketim toplumu aşamasını ifade etmez. Ama tüketim değerleri üzerinden şekillenen yeni toplumsal yapı, bireyleri tüketimleri ile kategorize etmektedir. Bu gerçeklik de kent dokusunun maddi öğeler düzeyinde algılanmasının da temel nedenini oluşturmaktadır.

Örneklem filmlerde de görüldüğü üzere etnik ya da fiziki ayrışmalar yine de temelde maddi öğeler tarafından şekillenmektedir. Bu öğeler bireylerin yaşamlarını

idame ettirme anlayışlarından öte, modern bireyin prestij sunumu açısından önemlidir. Genelde ekonomik göstergelerle yaratılan fark, kent ortamında mekansal ayrışmayı da beraberinde getirmiş ve seçilen filmlerde de görüldüğü gibi 1990 sonrasındaki toplumsal yapıda yeni ortaya çıkan sınıflar için de maddi öğelere dayalı mekansal ayırım arayışı ortaya çıkarmıştır.

Toplumsal yapının tüketim edimleri üzerinden şekillendiği gerçeği kent ortamındaki diğer ayrışmaların temelini oluştursa da bireyin, karşımıza etnik, fiziki, cinsel ve kültürel anlamda dışlanma, ötekileştirmeler şeklinde çeşitli kimlik tanımlamalarına maruz kaldığı ve sınıflandırdığı görülmektedir. Örneklem filmlerde yaratılan karakterler de bu anlamda kategorize edilmiş, kentin diğer unsurları tarafından ötekileştirilmiş bireylerdir. Filmlerde sunulan mekanlarda da bu ayırlamanın tüm öğeleri teşhir edilmektedir. Kent ortamında çeşitli kategorilere bölünüp ayrıştırılmış ve çeşitlendirilmiş ötekiler de kent içerisinde bu ayrıştırılmış mekanlarına sıkıştırılmıştır.

Öteki kavramı genel olarak tanımlayanın dışında kalan her şeye genellenebilecek bir içeriği barındırmaktadır. Zaten karşısındakini tanımlamalar üzerinden giden öteki olarak kurgulama, sinema sanatının kendisi açısından da varolan bir gerçekliktir. Kameranın da kurulduğu yerden dışarıda kalanları ötekileştirdiği de düşünülebilecek bir gerçeklik olarak ele alınabilir. Kameradan yansıtılanların hangi açılardan gösterildiği de önemlidir. Yönetmenin kamerayı kurduğu yerden gösterilenler ötekileştirilirken bile yine yönetmenin tanımlamaları ile seyirciye bir taraf sunulmaktadır. Bu anlamda, film düzleminde yönetmenin dışarıda bıraktığı ya da karşı taraftan okuduğu öğeler, toplumsal yapıdaki dışarıda tutulan öğeler gibidir.

Son dönem olarak tanımlanan 1990'dan 2005 yılına kadar geçen süre içerisinde seçilen filmlerde, yeni oluşan farklı kent kimliklerinin ve bireylerin bu tanımlamalardan doğan 'öteki' konumlarının kent dokusu içerisinde çeşitlenen örneklerinin pek çok açıdan yansıtıldığı görülmüştür.

Kentin içerik olarak pek çok şeyi yitirdiği ama gösterenler düzeyinde kutsandığı bir zamanda, kente eklemlenmeye çalışan insanların tutunma hikayeleri hem Türk Sineması hem de dünya sinemasınca işlenmeye değer konular olarak uzun süre daha gündemini kaybetmeyecektir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

ABİSEL, Nilgün. Türk Sineması Üzerine Yazılar, Phoneix, Ankara, 2005.

ADANIR, Oğuz. Sinemada Anlam ve Anlatım, Kitle Yayınları, Ankara, 1994.

BAUMANN, Zygmunt . “Sosyolojik Düşünmek” , Türkçesi: Abdullah Yılmaz, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1998.

BİLGİN, Nuri . “Sosyal Bilimlerin Kavşağında Kimlik Sorunu” , İzmir, Ege Yayıncılık, 1994.

BİLGİN, Nuri. Eşya ve İnsan, Gündoğan Yay., İzmir, 1991.

BORATAV Korkut . “Yakınçağ Türkiye Tarihi”, Milliyet Kitaplığı, 2003.

İstanbul, Birikim Yayınları,1995.

CORNOLLY, William E. Kimlik ve Farklılık. Türkçesi: Fatma Lekesizalın, Ayrıntı Yayınları, İstanbul,1995.

DORSAY, Atilla .Sinemamızın Umut Yılları, ‘1970-1980 Arası Türk Sinemasına Bakışlar, İnkilap Kitabevi, İstanbul, 1989.

ESEN, Şükran . Türk Sinemasında Dönemler, Beta Yayınevi, İstanbul, 1994.

ESEN, Şükran. 80’ler Türkiye Sineması, Beta Yayınları, İstanbul, 2000.

EVREN Burçak . Türk Sinemasında Yeni Konular, Broy Yayınları , İstanbul, 1990.

FREUD, Sigmund. Freud ve Psikanaliz. Türkçesi:Ali Avni Öneş, Koza Yayınları, İstanbul,1975.

GENÇ, Ernur. Toplum ve Göç, Ankara, DİE yayınları, 1997.

GEVGİLLİ, Ali. Çağını Sorgulayan Sinema, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1999.

GIDDENS, Anthony. Modernliğin Sonuçları, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1994.

GÖKÇE Birsen . Gecekondu Gençliği , Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1971.

GÖLE, Nilüfer . Modern Mahrem , İstanbul, 5. Baskı, Metis Yayınları, 1994.

GÜÇHAN, Gülseren .Toplumsal Değişim ve Türk Sineması, İmge Kitabevi, Ankara, 1992

GÜNGÖR, Nazife. Arabesk, Bilgi Yayınları, Ankara, 1990 .

GÜVENÇ, Bozkurt. Kültür ve Demokrasi, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1996.

KAĞITÇIBAŞI,Çiğdem. İnsan ve İnsanlar, Ankara, Sosyal Bilimler Derneği Yayınları, 2.basım, 1977.

KAĞITÇIBAŞI,Çiğdem. İnsan- Aile- Kültür, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996.

KALKAN, Faruk.Türk Sineması Toplumbilimi, Seçin Yayınları, İzmir, 1992.

KARTAL, Kemal “Ekonomik ve Sosyal Yönleriyle Türkiye’de Kentlileşme”, Ankara, Yurt Yayınları, 1983.

KAYALI, Kurtuluş. Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması, Ayyıldız Yayınları, Ankara, 1994.

KEYMAN F., MUTMAN, M.,YEĞENOĞLU,M. “Oryantalizm,Hegemonya ve Kültürel Fark”, İstanbul, İletişim Yayınları,1996.

KEYDER, Çağlar (Der.) İstanbul: Küresel ve Yerel Arasında, İstanbul, Metis Yayınları, 2000.

KONGAR, Emre . “İmparatorluktan Günümüze Türkiye’nin Toplumsal Yapısı”, İstanbul, Bilgi Yayınları, 3. basım, 1979.

KONGAR, Emre. Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği ,İstanbul, Bilgi Yayınevi, 7.basım, 1999.

KONGAR, Emre. 21. Yüzyılda Türkiye, İstanbul, Remzi Kitabevi, 29. Basım, 2001.

LARRAİN, Jorge. İdeoloji ve Kültürel Kimlik. Türkçesi:Nur Domaniç. Sarmal Yayınevi, İstanbul, 1994.

MAKAL, Oğuz “Sinemada Yedinci Adam”, Ege Yayıncılık, 1994.

OKTAY, Ahmet. “Türkiye’de Popüler Kültür” , İstanbul, YKY, 1996.

ONARAN, Alim Şerif. Lütfi Ömer Akad’ın Sineması, E.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını, İzmir 1977.

OZANKAYA, ÖZER.Toplumbilim. CemYayınevi, İstanbul, 1999.

ÖZDEN, Zafer. Film Eleştirisi- Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Eleştirisi, İmge Yayınevi, İstanbul, 2004.

PÖSTEKİ, Nigar. “1990 Sonrası Türk Sineması”, Es Yayınları, İstanbul, 2004.

PÖSTEKİ, Nigar. “Türk Sineması’na Yeni Bakış: Yönetmen Sineması”, Es Yayınları, İstanbul, 2005.

REFİĞ, Halit.Ulusal Sinema Kavgası, Hareket Yayınları, İstanbul, 1971.

ROBİNS, Kevin. İmaj-Görmenin Kültür ve Politikası, Türkçesi: Nurçay Türkoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999.

RYAN, Michael., KELLNER, Douglas. Politik Kamera, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1997.

SAİD Edward. Şarkiyatçılık, Çev.BernaÜlner, İstanbul, Metis Yayınları, 2001.

SCOGNAMİLLO, Giovanni .Türk Sinema Tarihi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1998.

ŞENYAPILI, Tansı . “Bütünleşmemiş Kentli Nüfus Sorunu”, ODTÜ Yayınları, Ankara, 1978.

ŞENYAPILI, Tansı. “Gecekondu”, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Basımı, 1981.

TURA, Saffet Murat. Freud’dan Lacan’a Psikanaliz, İstanbul, Ayrıntı.Yayınevi, 1989.

Makaleler

BULAÇ, Ali . “Ötekinin Kimliği ve İmajı”, Birikim, Mart-Nisan 1995,sayı 71-72.

EREN,Nurhan. “Göç Yaşantısının Dinamikleri ve Psikolojik Sonuçları”, Ütopia,3, Yaz 2000.

ERDOĞAN, Nezih. “Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlenmesi Alınlanması Üzerine Notlar”, Doğu Batı Düşünce Dergisi, Yıl:2, Sayı:8, Ağustos Eylül 1999.

ERGÖNÜLTAŞ, Engin. “Arabesk Olayı”, Milliyet Sanat Dergisi , Sayı:9, Ekim 1980.

ERMAN, Tahire “Gecekondu Çalışmalarında Öteki Olarak Gecekondu Kurguları”URL: Erişim:12.01.2006<http://www.ejts.org>.2004.

GİRİTLİOĞLU, Cengiz. İç Göç ve Kentleşme, Türkiye'de Kentleşme, Yeni Yüzyıl Kitaplığı, Türkiye'nin Sorunları Dizisi 7, 1995 .

GÖLE, Nilüfer .“Batı Dışı Modernlik: Kavram Üzerine”, Modernleşme ve Batıcılık, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002.

KELLNER, Douglas. “Popüler Kültür ve Postmodern Kimliklerin İnşası” Doğu Batı Dergisi, Türkçesi:Gülcan Seçkin sayı.15, Mayıs HaziranTemmuz 2001, İstanbul.

KIRAÇ, RIZA, “Şiddet Oryantalizm ve Minimalizm 1990’lı Yıllarda Türk Sinemasına Genel Bir Bakış”, 25. kare, Sayı:31, Bahar-Yaz, 2000.

KURTULUŞ, Hatice .“Mekanda Billurlaşan Kentsel Kimlikler: İstanbul’da Yeni Sınıfsal Kimlikler ve Mekansal Ayrışmanın Bazı Boyutları”, Doğu Batı Düşünce Dergisi, yıl:6, Sayı:23, Mayıs Haziran Temmuz 2003.

KUTLAR, Onat .“Arabesk Olayı”, Milliyet Sanat Dergisi , Sayı:9, Ekim 1980.

**SARI, Mesut . “Göç Olgusuna Kuramsal Bir Bakış”, Erişim:02.03.2006
www.geocities.com.**

UTKU, Eray. “Kentleşme ve Suç”, Erişim:10.12.2005 www.yavin.adalet.gov.tr.

Sözlük ve Ansiklopediler

Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, cilt 23, İnterpress Basım ve Yayıncılık, 1986.

ÖZGÜÇ, Agah . Türk Filmleri Sözlüğü,(1980-1983), Sesam Yayınları, İstanbul.

MARSHALL, Gordon . Sosyoloji Sözlüğü, Türkçesi: Osman Akınhay, Derya Kömürcü, İstanbul, Bilim Sanat Yayınları 1999.

Röportajlar

BUMİN, Tulin. Milliyet gazetesi, 16 Aralık 1994.

AKAD, Ömer Lütfi röportajı, Erişim: 10.11.2005 www.turksineması.com.

İnternet Adresleri

www.ejts.org.2004.

www.geocities.com.

www.turksineması.com.

www.yavin.adalet.gov.tr.