

engin yıldız

geçekondu sineması

sinema / araştırma-inceleme

hayalet kitap

Hayalet Kitap 2008 / 08
Sinema Kitaplığı / Araştırma-İnceleme / 05
Gecekondu Sineması / Engin Yıldız

© Engin Yıldız
© Yayın Hakları
Hayalet Tanıtım Hizmetleri Ltd. Şti.'ne aittir.
Bu kitabın her türlü yayın hakları Fikir ve Sanat Eserleri Yasası gereğince Hayalet Tanıtım Hizmetleri Ltd. Şti'ye aittir.

Baskı Hayalet Kitap, Ekim 2008

Genel Yayın Yönetmeni
Ertekin Akpınar

Kapak Tasarımı
Süleyman Perol

Düzelti
Coşkun Tözen

Grafik Uygulama
Süleyman Perol

Baskı ve Cilt
Doruk Matbacılık San. Tic. Ltd. Şti.
Galata Deresi Caddesi No: 8-10
Mecidiyeköy - İstanbul
Tlf: +90 212 283 72 06 Faks: +90 212 284 34 46

ISBN 978-605-5942-05-2

Hayalet Tanıtım Hizmetleri Ltd. Şti.
İtri Sokak Mustafabey Apt. No:12 D:1
Balmumcu- İstanbul
Tlf: +90 212 347 69 42-43 Faks: +90 212 347 69 44

kitap@hayalettanitim.com.tr

engin yıldız

geçekondu sineması

Engin Yıldız

1973 yılında Artvin Hopa'da doğdu. İlk ve orta öğrenimini orada tamamladı. 1997 yılında Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo TV ve Sinema Bölümü'nü bitirdi. TRT İstanbul Radyosu, Objektif Haber Programı, 9. Kanal, Cine5, Expochanel'da çeşitli görevler aldı. 1998-2003 yılları arasında CNNTÜRK Haber Merkezi, 32 Gün, 5N1K programları ve bir çok belgesel projesinde kurgucu olarak görev yaptı. Halen 5N1K ve Oradaydım programlarının yönetmenliğini yapmaktadır.

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ 7

I. MODERN KENTLEŞMENİN BİR KRİZİ OLARAK GECEKONDULAR 15

1. Modernleşen Türkiye'de Kentleşme 34

a. Sanayileşme Sürecinde Türkiye'deki Kentleşmenin Seyri 41

b. Tarımsal Alanda Modernleşme ve Kırsal Alandan Kentsel Alana Göç 48

c. Bölgesel Farklılıkların Yol Açtığı Göç Olgusu ve Gecekonduluşma Olgusu 53

d. İstanbul: Gecekondular ile Gökdelenler Arasında 55

2. Gecekonduların Sosyo-Kültürel ve Ekonomik Özellikleri 62

a. Gecekonduların Büyüklüğü 71

b. 1980'lerden Günümüze Gecekondulaşmada Dönüşümler 72

a. Sosyal Adaletsizliğin Sembolleri Olarak Gecekondular 78

II. TÜRK SİNEMASINDA GECEKONDULARIN SUNUMU 85

1. Türk Sinemasında Gecekonduların Sunumuna Genel Bir Bakış 85

a. Otobüs Yolcuları 100

b. Bitmeyen Yol 102

c. Umut 105

d. Lütfü Akad'ın Göç Üçlemesi 107

e. Canım Kardeşim 113

f. Sultan 115

2. 1980 Sonrası Türk Sinemasında Gecekondular (1980-2003) 117

Genel Bir Bakış 117

1. Fidan 127

2. Bir Yudum Sevgi 129

3. Bir Avuç Cennet 135

4. Züğürt Ağa 139

'Arabesk Filmler'de Gecekondular 142

Kemal Sunal Komedilerinde Gecekondular 157

a. Devlet Kuşu 164
b. Düttürü Dünya 167
c. Gülen Adam 170
3. Yeni Türk Sinemasında Yan Bir Tematik Olarak Gecekondular 175
a. Güneşe Yolculuk 176
b. Büyük Adam Küçük Aşk 178
c. Zeki Demirkubuz'un Filmlerinde Gecekondu 181
4. Gecekondulardan Şehir Merkezlerinin Varoşlaşmasına 187
a. At 189
b. Eşkıya 191
c. Sır Çocukları 193

III. SONUÇ 196

KAYNAKÇA 201
FİLMOGRAFİ 204

GİRİŞ

Gecekondu olgusu, aşağı yukarı elli yıldan beri Türk sinemasının vazgeçilmez bir filmsel malzemesi olagelmiştir. Sinematografik bir üretim alanı olarak gecekondular, Türkiye'nin toplumsal ve ekonomik yapısının değişiminin bir göstergesi olduğu kadar aynı zamanda Türk sinema tarihi içinde önemli bir konuma sahiptir. Sosyal kentsel bir coğrafi mekan olan gecekondu, sonuçta kendine özgü toplumsal yaşamı, mimari ve kültürel formları yaratmıştır. Aynı zamanda gecekondular, kentsel kriz ve sosyo-kültürel kırılmaların sembolleridir ve bu süreç ele alacağımız Türk filmlerinde temsil edilmiştir.

Gecekondu, ekonomik yetersizliklerin dört duvarıdır; beklentilerin ve hayallerin kurgulandığı kentsel bir meskendir. Toplumları etkileyen büyük dönüşümlerle şekillenen bir olgu olduğu gibi, ulusal düzeyde yaşanan mikro ve makro ekonomik politikalardan da etkilenen bir süreci temsil eder. Yaratılan ekonomik etkinliklerin organizasyonundaki değişik yapı taşlarının da özelliklerinden etkilenir. Bu anlamda gecekonduların oluşumunda özellikle, 1950 sonrası ülkeye gelen yabancı sermayenin, gelişkin fabrikasyon üretim sistemlerini yerleştirdiği kentlerde iş gücü ihtiyacını doğurması ve böylece kentleşmenin hızlı bir sürece girmesi en büyük etkenlerdendir. Göç ve gecekonduyu bir demografik ve yerleşimler sorununun ötesine taşıyan şey ise büyük ölçüde, bu gelişmede yaşanan süreçte yer alan insan ve madde kaynaklarının kötü kullanılması veya yaşanan gelişmelerin yarattığı hareketin yeterince planlanıp programlanamamasıdır.

Türk Sineması, yaşanan bu plansız programsız kentleşmenin yarattığı her türlü krizi, kimi zaman dolaylı kimi zaman da doğrudan sahnelemiştir. Gecekondunun oluşturduğu her türlü formsuzluk, sanattaki formsuzlukla birleşince ortaya çıkan kimi film de onun biçimsel özelliklerinin dışına taşmayan, çoğu zaman spekülatif yorumlara varabilen bir yansıma biçimine dönüşmüştür. Film sanatı ile mekân ilişkisini kültürel üretim açısından ele alan bu araştırma, gecekonduların realitelerini ve onların sinemasal sunumlarında ne tür veriler ortaya koyduğunu analiz edecektir.

Türkiye'de 1940'larla beraber başlayan göç süreci, 1950'lerle beraber bir kentsel sorun olarak incelenip ele alınmaya başlanmıştır. Günümüzde ise kentsel nüfusun toplam ülke nüfusuna oranı neredeyse % 74'e dayanmıştır. Bu oranın en çok yükseldiği yıllar 1950 sonrasında yaşanan ve kırsal alanlarda meydana gelmiş kimi tarımsal ve toplumsal değişmeler ve çözülmeler neticesinde oluşmuştur. Bu süreç özellikle sosyologların ilgisini çekmiş ve bu konuda çok sayıda araştırma yapılmıştır. Söz konusu araştırma ve bulgular, değişimin sosyolojik olarak incelenmesinin önemini özellikle vurgulamışlardır. Mübeccel Kıray, Cavit Orhan Tütengil, Mübeccel Kıray, Emre Kongar, İlhan Tekeli, Ruşen Keleş, Korkut Boratav gibi önemli sosyal bilimciler Türkiye'de yaşanan temel toplumsal değişmeleri kentleşme ve gecekondulaşma konularını da dâhil ederek araştırıp yorumlamışlardır. Özellikle kentsel konulardaki araştırmalarıyla toplumsal değişimin yapı taşlarını incelemiş ve değişimin kendisine özellikle vurgu yapmışlardır. Türk sineması da aynı dönemde gecekondulara ilişkin sorunları ele alarak bu sosyolojik araştırma ve bulgulara eşlik etmiştir.

Kent ve mekâna ilişkin sinemasal deneyimler onun algılanışına eşlik eder. Mekanın sinemasal ele alınışında da, mekana ilişkin bu algının tarihsel sürece denk gelen biçimleri etkinleştirilir. Sinemada incelenen nesne, çoğu zaman, bir sanat biçimi olarak sinemanın geçirdiği biçim ve içeriklere göre şekil bulur. André Bazin'e göre de, sosyolojik ve psikolojik inceleme aynı zamanda sinemanın mekanik yeniden üretim sürecinde geçirdiği aşamaların da bir gereğidir. Zaten Bazin'e göre sinema, "tarih, felsefe, edebiyat, psikoloji, sosyoloji ve diğer bilimlerin, araştırmaların sonuçlarına bağlı olarak insanlık boyutunu gözler önüne sermektir" [1] Sanat olarak sinema bir yansıtma, yeniden üretme biçimi veya 'maddenin özünü açığa çıkarma'[2] olarak algısal deneyimlerimizi yeniden üretirken bize, o nesneye ilişkin ayna tutmuş olur veya şeyleri (nesneleri, olguları) yeniden anlamlandırma konusunda bir araç olur. Türk sinemasındaki 'gecekondu filmleri'ne bakıldığında da, bu eserlerin Türkiye'de ki kentleşme ve gecekondu olgularının genel özelliklerini ortaya serdiklerini görebiliriz. Sosyal bilimler içinde, bu algılamaların incelenmesi insan hayatına ve onun davranışlarına ilişkin ipuçları verirken geleceğe dair ön belirlenimler de sunar. Değişen zaman, gecekondu ile şehir (mekan) ilişkisi içinde değişen sosyal yapı ya da 'yapısızlık'lar kent ortamında kendi döngüsünü oluştururken, yaşanan hayatın geneline dair kültürel üretim perspektiflerini de etkileyen bir rol üstlenir. "Böylece bazı metinlerin bize tanıdıkları bu üretken alan hem sinema veya edebiyat metninin dönemsel, bağlamsal, toplumsal biçim ilişkilerini

1 *Bazin, André, Sinema Nedir?, İzdüşüm Yay., İstanbul, 2000, sy. 10*

2 *Bkz. Rudolf Arnheim, Sinema Sanatı, Yay., İstanbul, 200*

analiz edebileceğimiz bir düzlem açar ve hem de metni yazanın / yaratanın içinden geldiği karmaşık ve çok katmanlı toplumsal ve kültürel biçimlenişlerin temsil ilişkilerini analiz edebilme fırsatı verir" [3]

Bu çalışmada gecekondu olgusunun Türk sinemasındaki sinematografik sunumunun özellikle 1980 sonrası dönemi incelenecektir. Bu doğrultuda toplumsal değişim, Türkiye'deki kentleşmenin tarihi nedenleri ve sonuçları gibi sorunsallar ele alınıp bu başlıklar çerçevesinde göçün kente, kentin de göçmen üzerindeki etkilerine sinemasal sunum açısından değinilecektir. Bu noktada göçmenlerin kent içindeki ekonomik, sosyo-kültürel ilişkileri ve kültürel üretimleri de (müzik, sinema gibi) ele alınırken, tüm bunlar ışığında oluşan değişimler, bu olgulara denk düşen filmler üzerinden ortaya çıkarılacaktır. Bu çalışmaya temel teşkil eden konu aynı zamanda sinemamızın toplumsal tarihimizle ilişkisini de yansıtmaktadır. Ele almaya çalıştığımız konu gereği, toplumsal değişim ve sinema ilişkisi ilgilendiğimiz alanda merkezi bir önem taşır. Bir sosyo-ekonomik, hatta kültürel olgu olarak gecekondunun anlaşılması ve çözümlenebilmesi yine onunla bağlantılı birçok maddenin de incelenmesini gerektirir.

Son yıllarda yeniden ilgi çekici olmaya başlayan Türk sineması, toplum bilimsel araştırmalar için de önemli bir alan oluşturmaktadır. Bu inceleme, Türk sinemasının, toplumsal-kültürel değişmelerden etkilenmesi ve bu değişmeler karşısındaki tavrının ne olduğunu da, onu nasıl temsil ettiğini de; Türkiye'nin toplumsal bir gerçeği olarak 'göç' ve buna bağlı olarak ortaya çıkan 'gecekondu olgusu'nun sinematografik yansımalarında aramaktadır.[4]

'Gecekondu filmi' deyince kısaca bir tanımlama gerekirse aklımıza bir kentsel /toplumsal kriz ve kırılma filmi gelmelidir. Ancak gecekondu filminin geniş bir tanımlamasını yapacak olursak bu tanımlamanın merkezine şu öğeleri eklemek gerekir: Su, elektrik, ulaşım, altyapı sorunu, ev içi mekân sorunu, sağlık sorunu, bölgesel ve etnik sorunlar (Doğu ile Batı bölgeleri arasındaki sosyo-ekonomik dengesizlikler), toplumsal gettolaşma, cemaat ideolojisi, toplumsal kırılmalar, 'kültürel gecikme', gecekondulu ve Doğuluların stigmatize (damgalanması) edilmesi ve diskriminasyona (ayrımcılığa uğramaları) uğramaları, kentli kadının taşralılar tarafından stigmatize edilmesi, kentsel kozmopolitizmle entegrasyon sorunu, birçok şehir merkezinin varoş ve taşra toplulukları tarafından 'istila' edilmesi, işsizliğin varlığı, vahşi bir kapitalizmin hüküm sürmesi, 'Sosyal Darwinist' insan ilişkilerinin varlığı, arsa / konut spekülasyonu, zabıta baskısı ve fiziki güç kullanımı, kent-

3 Sülalp, Tül Akbal. 'Alegori Ve Temsil, Masumiyet ve Ağır Roman" 25 Kare, Sayı: 22 Ocak-Mart 1998, sy. 11

4 Bu konuda Gülseren Güçhan'ın Toplumsal Değişme ve Türk Sineması, İmge Kitapevi, Ankara, Nilgün Abisel'in Türk Sineması Üzerine Yazılar, İmge Kitapevi, Ankara... Ayrıca Mehmet Özdürk'un "Türk Sinemasında Gecekondunun Temsili" adlı makalesi, european journal of turkish studies, ejts.www... Gecekondu özel sayısı (haz. Jean-François Perouse) bu konuyu incelemişlerdir.

sel gece ve eğlence hayatının yokluğu, kültürel alanların (tiyatro, sinema, konser salonu vs.) uzaklığı, 'kimlik' bunalımı ve arayışı, modernlik (Batılılık) ve gelenekselllik (Doğululuk) arasındaki sosyo-kültürel ve psikolojik gerginlik, taşralılık nostaljisi ve taşralılığın şehirlere taşınması, cehaletin veya düşük eğitimin varlığı, kan davası, başlık parası karşılığındaki evliliklerin devam etmesi, kamusal alanın "erkek dünyası" tarafından kuşatılmış olması, cinsel sorunlar, kamusal iletişimin kahvehanelerde oluşması, 'Malhtus'yen bir konut politikasının varlığı, toplumsal adaletsizlik, sosyal devletin yokluğu, sınıfsal ayrım çizgisinin büyüklüğü, gelir dağılımındaki eşitsizlik, mimari ve mühendislik sorunu (Planlı, estetik ve bilimsel bir şehirciliğin yokluğu)[5] yanında ve 'yoksulluk' ve 'sessizlik kültürü'nün[6] varlığı. Bu noktalardan hareketle gecekondu filmini, modernleşme sürecinin bir ürünü olarak yaşanan kentleşme sürecinde oluşan kültürel, sosyal ve ekonomik kırılmalar zincirinin oluşturduğu bir durumu tasvir eden film olarak tanımlayabiliriz.

Gecekondunun salt bir fon şeklindeki sunumu, onun gerçek görünümlerini ortaya çıkarmaya yeterli olamaz. Çünkü nesnenin imajı salt kitlesel kodlanmayı içermez, onu kodlayan sistemin izlerini de taşır ki, asıl gösterilen de odur. Veya Goethe'nin söylediği gibi, "Doğada hiçbir şeyi hiçbir zaman tek başına görmeyiz. Her şeyi her zaman altındaki, üstündeki, önündeki ve arkasındaki bir başka şeyle bağlantılı olarak görürüz" [7] Demek ki, gecekondu olgusunun çok çeşitli olan toplumsal manzaralarını görebilmek için onun çok boyutlu olan yanlarını ortaya sermek şarttır. Bu konuda birçok Türk filmi örnek verilebilir. Ama sonuçta hiçbir sanat eseri gerçeği tüm detaylarıyla ifade edemez; ama genel görünümlerini açığa çıkarabilir. Üzerinde durduğumuz filmler belki tek tek gecekondu gerçeklerini bütünüyle temsil etmemiştir; ancak her bir film, belirli konu veya konuları filmin odağına çekerek belirli bir yaşam dünyasını kameraya kaydederek onu anlamlandırabilmiştir. Örneğin bir film bir probleme odaklanırken bir başka film başka bir konuya vurgu yapmıştır. *Düttürü Dünya* (Zeki Ökten, 1988), *Bir Avuç Cennet* (Muammer Özer, 1985), *Sultan* (Kartal Tibet, 1978) gibi filmlerin odağını konut sorunu oluştururken; *Gelin* (Lütfü Akad, 1973), *Diyet* (Lütfü Akad, 1975), *Bir Yudum Sevgi* (Atıf Yılmaz, 1984), *Fidan* (Erdoğan Tokatlı, 1984) gibi filmler gecekonduluların yaşamlarına ilişkin sorunlara eğilmiştir. Gecekondulular tasvir eden filmler gecekonduyu ya da gecekondu mahallesini sadece fon amaçlı olarak değil, onu toplumsal bir olgu yapan diğer etmenlerle ilişkilendirerek vermiştir. Ele aldığımız bazı filmlerde gecekondu sorunu temel olarak alınmasa da, bu filmlerde ele alınan konunun bir göç ve buna bağlı olarak yaşanan sorunların temel alındığı gerçeği

---

5 *Bu tanımlamada yer alan gecekonduları tanımlayan sorunlara ilişkin olarak bkz. Öztürk, Mehmet, age.*

6 *Bu kavramlara ilişkin olarak bkz. Freire, Paulo, Ezilenlerin Pedagojisi, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2003.*

7 *Büker, Seçil, Sinemada Anlam Yaratma, Milliyet Yay., Eskişehir 1985, sy 112.*

vardır. Ülkemizde yaşanan göçün şehirlerimize yansıması salt konut sorunuyla kalmamıştır. Yaşanan durum, sosyo-kültürel ve ekonomik boyutta birçok sorunu barındırır hale gelmiştir (bir türlü tanımlanamayan veya çok muğlak şekillerde yorumlanan 'arabesk', varoşlaşma, kentlileşememe durumu... vb). Bu çalışmayı hazırlarken, birbirlerine bağlı olan bu kavramların gecekondu çerçevesinde ve ulusal çapta, değişik yapılarda dönüştürücü ve etkileyici bir etkenler zincirini meydana getirdiğinin saptamasına da çalışılmıştır.

Çalışmanın birinci bölümü, daha çok göç ve kentsel alanda yaşanan değişimlere ilişkin olurken ikinci bölümde, araştırmamın ikinci ve asıl odağı olan sinemaya, dolayısıyla sinema-toplum ilişkilerine değiniliyor. Kendisi de dönüştürücü bir toplumsal ve kültürel aktör olan sinema, bu açıdan tanımlanırken, toplumsal olgunun sinemadaki yeri de araştırılmıştır. Bu bölümde, değişen toplumsal durumların sinemaya yansımaları da, filmler üzerinden örnekler verilerek ele alınmıştır. Sinema sosyolojisi yaklaşımıyla gecekondu olgusunun Türk filmlerindeki manzaraları takip edilmiştir. Öte yandan ele alınan filmlerde gecekondular, bazı filmlerde temel tematik öğeyi oluştururken bazı filmlerde sadece bir dekor veya 'pasif bir çerçeve' olarak tasvir edildiği ortaya çıkarılacaktır. Kimi zaman ise gecekondular, içinde barındırdığı özgül koşulları itibariyle bir ilişkiler zincirini oluşturarak bir konut ve yerleşme probleminin ötesinde, kimliklerde psiko-patolojik bir oluşturucu olarak ortaya çıktığı (örneğin Zeki Demirkubuz'un filmleri) gösterilecektir.

Bu kitapta gecekonduyu, film anlatısının merkezine koyan filmlere ağırlık verilmiştir. Türk sinemasının ve sinema sanatının, modern bir kültürel form olarak, toplumsala ilişkin değişimlere eşlik ederken, bir kültürel üretim alanına dönüştürülen gecekonduların sinematografik ele alınışları tarihsel süreç incelenerek ve bu doğrultuda dönemselleştirmeler yapılarak incelenmiştir.

Gecekondu kavramı Türkiye'de ilk kez 1940'tan itibaren literatüre geçmiştir.[8] 'İlk gecekondu filmi' ise Orhan Kemal'in bir öyküsünden Atıf Yılmaz'ın 1959'da uyarladığı *Suçlu* filmidir.[9] Ancak toplumsal sorunların sinemada güçlü bir şekilde yer almaya başlaması 1960'lı yıllarda olmuştur. 1950'lerde başlayan iç göç, gecekondu ve gecekondulu insanın konumunu ana motif olarak aslında, 1964'te çekilen Halit Refiğ'in Orhan Kemal'den uyarladığı *Gurbet Kuşları* (1964) filmi olmuştur.[10] Göç eden insan ve gecekondu olgusu sinemamızda her dönem yerini bulmuş bir olgudur. Ancak bu ele alış, çok kez bir mekansal fon durumunun ötesine geçmeyen, sığ bir ele alıştır. 1960'lardaki genel toplumsal gerçekçi eğilim sinema-

8 Bkz. Ruşen Keleş, Türkiye'de Şehirleşme, Konut ve Gecekondu, Gerçek Yay. İstanbul, 1972, sy. 181.

9 Faruk Kalkan, Türk Sineması Toplum Bilimi, Ajans Türler Yay., İzmir, 1988, sy. 96.

10 Gurbet Kuşları'nı kentsel mekan ilişkisi bağlamında ayrıntılı bir şekilde analiz eden bir çalışma için bkz. Fotoş Adiloğlu, Sinemada Mimari Açılımlar: Halit Refiğ Filmleri, Es Yay., İstanbul 2006.



mızda da yer etmiş ve olguların ele alınışını da etkilemiştir. Yine de Gülseren Güçhan'ın ifade ettiği gibi göç ve gecekondu olgusunu ele alıp bunu bir sorunsal olarak nedenlerini ve sonuçlarının ortaya koyup irdeleyen filmlerin sayısı sinemamızda oldukça azdır.[11] *Gurbet Kuşları, Otobüs Yolcuları* (Ertem Göreç, 1961), *Bitmeyen Yol* (Duygu Sağıroğlu, 1965), *Altın Şehir* (Orhan Elmas, 1965), *Ah Güzel İstanbul* (Atıf Yılmaz, 1966), *Gecekondu Peşinde* (Feyzi Tuna, 1967) gibi filmler 1960'lı yıllarda kente göçü ele alan başlıca filmlerdir. 1970-80 arası dönem, iç göç konusunun en çok işlendiği dönemdir. Lütfü Akad'ın, *Gelin, Düğün, Diyet*, filmleri, Halit Refiğ'in *Fatma Bacı* (Halit Refiğ, 1972), *Sultan* (Kartal Tibet), vs. filmleri göç edenleri, kent-köy çelişkisini, gecekonduları, kentlerin toplumsal yaşamında varlığı kesinleşmiş bir olgu olarak gecekondulunun yaşamını, geleneklerini yansıtmışlardır.

1980 sonrasında ise, gecekondu temalı filmler ele alınacaktır. Türk sinemasında gecekondu konulu filmlerin içerikleri de (olay örgüsü, karakter, çevre-mekan ilişkileri, ana ve yan te-malar) değişim göstermektedir. Bu değişim sosyo-kültürel yapının, kimi önemli olay ve olgulara göre adlandırılan dönemleri 1960-70, 1970-80, 1980 sonrası ve 2000'den günümüze koşutluk içindedir. Bu çalışma da Türk sinemasının gecekondu filmlerinin incelenmesi ile Türkiye'deki toplumsal değişmenin yönü ve niteliğinin ortaya çıkarılabileceğini destekler niteliktedir. 1980 ve sonrası, Türk toplumsal yapısı için tarihindeki önemli değişimlerin ve olumlu ya da olumsuz gelişmelerin yaşandığı yıllardır. Kentler ve gecekondular da, 1980 sonrasında

11 Güçhan, Gülseren, Toplumsal Değişme ve Türk Sineması, İmge Kitabevi, Ankara, 1992, sy. 11

yaşanan her türlü değişime eşlik etmiştir. Bu dönemde gecekonduların sosyo-kültürel ve ekonomik oluşum ve algılanışlarında da büyük değişmeler yaşanmıştır. Türk sineması da bu sürece paralel bir şekilde, "1980 sonrası Türk sineması" olarak ayrımlanacak ve bölümlenecek özellikler taşımaktadır.[12] 'Gecekondulu film'leri, dönemin ilk yarısı içinde yoğunken, sorunun yansıtılma biçiminde daha önceki dönemlerden farklı değişimler gözlenmektedir. 'Çarpık kentleşme'nin alabildiğine hızlı yaşandığı bu dönemde, Türkiye'nin kentsel nüfusu, kırsal nüfus oranını aşmıştır. Türk sineması da tarihsel sürecin tüm etkileri içinde gecekonduyu, gecekonduları, göç eden insanları; değişen kentsel yapılar ve kentteki sorunları çerçevesinde ele almıştır. Kimi zaman bu temsil biçimleri, değişik psikolojik ve kültürel algılamalar çerçevesinde değişik türlere dönüşmüştür. Ve gecekondular değişen kentsel görünümleri çerçevesinde; 'arabesk filmler'de, 'komedi filmleri'nde (Kemal Sunal filmlerinde) ve özellikle 1990 sonrasında 'Yeni Türk Sineması' içinde, 'yan bir tematik olarak' ya da 'şehir merkezlerinin varoşlaşması' biçiminde ele alınmıştır.

Türk sinemasında gecekondu filmi diyebileceğimiz filmler içerik olarak zenginlik göstermektedir. Bu filmlerde 'değişim' temel önermelerden biridir. Bu değişimler filmlerde izlenen olay örgüsüne göre köyden kasabaya ve şehre, mekanla beraber değişen sosyo-kültürel ve ekonomik ilişkiler çerçevesinde oluşmaktadır. Bu çalışmanın savına ilişkin görüş değişik şekillerde kanıtlanmaktadır. Filmlerdeki karakter ve mekanlar, 'sosyo-ekonomik kimlikler', meslek ve gelir durumları, karakterlerin, değer, inanç ve beklentilerini yansıtan diyaloglar ve bunların yardımıyla filmin ana ve yan temaları ortaya çıkarılıyor. Tüm bu veriler gecekondunun ve gecekondululara ilişkin olarak toplumsal ve çalışma sorunları, göçmenlerin yaşama alanları ve kentsel mekanlarla kültürel ilişkiler ve kentsel kimlik kazanma / kazanamama sorunları, kentsel ekonomi-politik düzenlemelerin ışığında etkilenmeler, aile içi ilişkiler, yabancılarla ilişkiler ve kadın-erkek, kuşaklar arası ilişkiler, çevre ile ilişkilerinin bu filmlerde nasıl yansıtıldığı, yansımaların sinemasal tasvirleri yer alıyor. Kente göç edenlerin yaşama biçimlerindeki değişimler, film içeriklerinden elde edilenler, filmlerin yapıldığı dönemin reel toplumsal yaşamı ile ilişkilendirilip birbirleri ile karşılaştırılarak yorumlanmıştır.

Toplumsal çatışma ve dönüşümler tarihsel süreç içinde sinemayı etkilediği gibi, sinemanın da bir kültür endüstrisi olgusu olarak bakıldığında bu değişme ve dönüşümlerde çeşitli iktidar odaklarınca bir toplumsal yönlendirme ve kültür oluşturucu araç olarak kullanılabilirliğini göz önünde tutmamız gerekir.

Bu anlamda gecekonduların, özellikle 'komedi' ve 'arabesk' filmlerde ele alınışının 'spekülatif' boyutlarına değinilmiştir; çünkü Ryan ve Kellner'inde belirttiği

---

12 Bu dönemi inceleyen bir çalışma için bkz. Şükran Esen, 1980'lerden Günümüze Türk Sineması, Beta Yay., İstanbul.

gibi; "... *Sinemada yatan politik çıkarlar son derece güçlüdür, çünkü filmler sosyal gerçekliğin şu ya da bu şekilde inşa edilmesine zemin hazırlayan, psikolojik duruşları, dünyanın ne olduğu ve ne olması gerektiğine ilişkin ortak düşünceyi yönlendirerek toplumsal kurumları ayakta tutan daha geniş bir kültürel temsiller sisteminin parçasıdır... Bizim görüşümüzce ideoloji, toplumsal gerilimleri yatıştırmaya ve toplumsal güçlere, eşitsizliğe meydan vermeyecek şekilde karşılık vermeye yönelik bir çabadır. İdeoloji bu görevi, tıpkı zihinsel temsillerin insan psişesini yönlendirdiği gibi, düşünce ve davranışları düzeni koruyacak şekilde yönlendiren ve uygun hareket şeklini belirleyen kültürel temsiller aracılığı ile yerine getirir*" [13]

Sonuç bölümünde, gecekondularda oluşan kültürel ve fiziki değişmelerin, incelenen dönem içindeki niteliği ve yönelimleri saptanıp, filmler aracılığı ile sinemanın iç göç ve buna bağlı olarak gecekondu olgusuna bakış açısındaki değişmeler irdelenip, Türk sinemasının toplumsal değişmelerin ne ölçüde yansıtıcısı olabildiği, bir başka deyişle gerçek hayata eşlik eden sinemanın gecekondu gerçeğine nasıl eşlik ettiği incelenmiştir.

13 *Ryan, Michael ve Kellner, Douglas, Politik Kamera, Çev: Elif Özsayar, Ayrıntı yay., İstanbul, 1990. sy. 38.*

I. MODERN KENTLEŞMENİN BİR KRİZİ OLARAK GECEKONDULAR

Kent, evrimleşen insan ihtiyaçlarının ve bu ihtiyaçlara yönelik faaliyetlerinin bir ürünüdür. Günümüzün modern kenti ise, modernizmin getirdiği olumlu ve olumsuz özellikleri içinde bulunduran bir yapıdır. Öteden beri kent ekonomik temelli, sosyal, kültürel ve coğrafi bir olgudur. Öte yandan, modern hayatı şekillendirici bir konumda olan mekan, yeniden üretilebilirliği sayesinde tarihsel bir süreçide ifade eder. Alman tarihçi Helle'nin dediği gibi; "Bir konut, bir kent daha da ötesi bir geleceğin toplumunun tasarımlarının ön koşulu insanın varoluşundaki anlamın yorumlanmasıdır."[14]

Türkiye'de kentleşme olgusu temelde demografik bir olaydır ve göç ile kentleşme genellikle kırsal alanlardaki tarımsal yapıların çözülmesiyle oluşmuş büyük nüfus hareketleridir. Bu tarz bir çözülmenin etkilerinin görüldüğü gecekondu ise özellikle üçüncü dünya ülkelerinin bir sorunudur. II. Dünya savaşı sonrası görülen hızlı nüfus artışı ve modernleşme çabaları çerçevesinde ortaya çıkan sanayileşmeye bağlı etkilerle beraber tarımsal alanlarda meydana gelen gelişmeler hızlı kentleşme sürecini doğurmuş ve kitleler kentlere akmıştır.

XIX. yüzyıl da Londra vb. ilk sanayi kentlerinde ortaya çıkan gecekondu kavramı, 1940'lı yıllarda Türkiye'nin gündemine girmiştir. Türkiye'de de özellikle 1950'lerden sonra yapılan kimi ekonomik yeniden yapılanmalar ve değişimler beraberinde kimi yerleşik yapıları bozmuş (kırsal alanlar); böylece başlayan iç göçler, hızlı kentleşme hareketi özellikle büyük kentlerimizde konut açığı ve sorunlarına yol açmıştır. Bu sorun, kimi politik istismarlar ve enformel ekonomik yapılanmaların etkisiyle kronik bir soruna dönüşmüştür. Ayrıca, "yavaş sanayileşme ve güvenli yüksek ücretli iş azlığı gecekondu bölgelerini geçici alanlar olmaktan çıkarmakta, kesin kalıcılık sağlamaktadır."[15]

Gecekondular, sadece kentleşme değil, genel olarak ekonomi-politik bir sistemin sonucudurlar. Daha ziyade üçüncü dünya kentlerini tanımlayan bu sistem Ruşen Keleş'in de öne sürdüğü gibi, *Kapitalist toplumlarda, kentleşme genellikle düzensiz ve plansız bir kentleşmedir. Ekonomik ve toplumsal gelişmenin bir*

---

14 Helle, Hans Jürgen. "Kentlileşmiş İnsan". Cogito, Çev: Zeynep Aygen. Sayı: 8. Yaz 1996, sy. 72

15 Kaya, Erol. Kentleşme ve Kentlileşme. İlke yay., İstanbul. 2003. sy: 66

plana bağlanmış olmaması ve plan düşüncesinin kapitalizmin doğasına yabancı olması yüzünden, kentleşme hareketini de bir plan çerçevesinde ele alma olanağı yoktur. Bununun doğal bir sonucu olarak ülkenin bir ya da birkaç kenti aşırı derecede büyür ve dev kent niteliği kazanır... Bölgeler arasındaki dengesizlikler, düzensiz kentleşmenin etkisiyle büyür..." [16]

Gecekondular, hızlı bir sanayileşmeye, zenginleşmeye ve sermaye birikimine yol açmaya çalışan bu ülkelerde, ilk başlarda önemsenmeyen ancak daha sonraları bir az gelişmişlik göstergesi olarak karşılaşılan bir sorundur. Kırsalın kentsel hayat içindeki erime durumları farklı ekonomik ve sosyal ortamlarda farklı biçimlerde olur. İleri sanayi ülkelerindeki kırsalın kentsel alandaki transformasyonu ve yaşanan sürecin genel etkileriyle yarı sanayileşmiş ya da sanayileşmemiş ülkelerdeki göç ve göçün yaratacağı sosyo-ekonomik sonuçlar aynı olmamaktadır.[17] Doğan Avcıoğlu'na göre, "Cumhuriyet'in geniş devlet desteği ile özel sanayici yaratma politikası, zenginler, hatta şeker kralları yaratmış, ama büyük sanayiciler yaratamamıştır. Müteşebbisler daha kolay ve daha garantili kazanç yollarını seçmişler ve ithalatçı çıkarları, sanayici çıkarlarından ağır basmıştır."[18]

Türkiye'deki göç ve kentleşme süreci yaşanan sosyo-ekonomik ve kültürel yaşamın derin etkilerini taşır. Bu temel durumların oluşturduğu yapının göç olgusu üzerindeki şekillendirici etkisi büyüktür.

Bunun yanında bu sosyo-kültürel ve ekonomik formasyonları kesintiye uğratacak bir dinamik olarak Türkiye'de göç, bir kentlileşme sürecini değil aksine kentin bir kırsala dönüşme ve kentin kendi temel özelliklerini sona erdirecek derecede çarpık bir gelişmeye yol açmıştır.

İstanbul bu gelişmenin en belirgin şekilde görüldüğü şehir olurken Adana, Mersin, Bursa, Ankara gibi şehirlerde kent olmanın ötesinde bir 'taşralaşma' sürecine girmiştir.

Kısacası kentlerimiz 'koca köy'lere dönüşürken global etkilerle şekillenen ekonomik yapının gelişmeci yönleri, kentlileşme anlamında gelişmelere az etki etmektedir. Bu seyir sadece Türkiye'deki kentleşmeye özgü değildir; Bookchin'in öne sürdüğü gibi bir 'kentsiz kentleşme' süreci bütün dünyayı kapsamıştır.[19]

Modernleşmenin temeli olarak görülen kentleşme, tarımsal niteliklerden uzak onun feodal ilişkilerini dışlayan sosyo-kültürel, ekonomik ve teknolojik bir formu temsil eder.

"Ailesel ve kabilesel şekillerin bir yansıması olan kent, akrabalık bağlarına gi-

---

16 *Keleş, Ruşen, 100 Soruda, Türkiye'de Şehirleşme, Konut ve Gecekondu, İstanbul, 1978, sy. 11.*

17 *Bkz.Tütengil, CAVİT. O. Azgelişmişliğin Sosyolojisi, İstanbul, Belge Yay., 1984, sy. 161*

18 *Avcıoğlu, Doğan (a), Türkiye'nin Düzeni, Birinci Kitap, Tekin yay. 1982, sy. 399.*

19 *Bookchin, Murray, Kentsiz Kentleşme, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1999, sy. 9.*

zemli bir ruhanilik katan dar görüşlülüğü ortadan kaldırır"[20] ve yeni üretim ilişkileri içinde yeni insani yaşam biçimleri doğar. Kentsel yaşam çoğu zaman modernliği temsil eder. Kentleşmenin bu modern boyutu azgelişmiş ülkelerin gelişmeye dönük planlarında önem kazanmış ve bu modern formun oluşturulmasında bir yapı taşı olmuştur. Kentin modernleşmeci formu, çoğu zaman o ülkelerdeki diğer toplumsal biçim ve formlara, örnek kültürel ve politik alanlar olarak önem kazanmıştır. Türkiye'de Batı modeli gelişmenin, modernleşmeci mantığın bir uygulama ve yerleştirme aracı olarak kentler, kırın da bu sürece eklemlenmesi ile önemli bir alan olmuştur. Kent, bu anlamıyla da ulusların toplumsal ve zihinsel özelliklerini temsil eden bir gösterge; aynı zamanda kültürel, ekonomik ve sosyal bir yansıtma aracı olmuştur. Öte yandan kentsel planlama ve mimari de, sosyo-psikolojik bir belirleyici olarak karşımıza çıkabilmektedir. Örneğin bu konuda Michel Foucault şöyle der: "mimari, insanların mekandaki hareketlerini önemli ölçüde etkiler; onların dolaşımlarına yön verir; hatta aralarındaki ilişkilerin nasıl tanımlanıp kodlandığını belirler. Diğer bir deyişle mimarinin insan ilişkileri üzerinde oluşturucu bir etkisi vardır" [21]

Kentsel alanın yapılanış ve örgütlenişinde mimarinin ve planlamanın gereklilik ve işlevselliği ülkeler için önem taşırken, gecekondular oluşturulacak olan bu modern yansımaların kırılma alanlarını temsil etmişlerdir. Gecekondular, Türk modernleşme sürecinin henüz başlarında planlamanın Cumhuriyet için önem kazandığı ilk yıllarda ortaya çıkmış ve bir çeşit 'anti-form' olarak bu sürece eşlik etmiştir.

Modernleşme, teknolojik atılımlar ve endüstrileşmeyle beraber az gelişmiş yapıların parçalanması, özgür birey ve demokratik bir toplum oluşturulması idealine hizmet eden bir ilerleme süreci olarak ele alınabilir. Ancak modernleşme, kendiliğinden oluşacak bir gelişme ve ilerleme sürecini ifade etmez. *"Modernleşme, önemli bir ölçüde toplumsal güdümleme ve düzenleme kavramlarını beraberinde getirir. ...sorun, az gelişmiş ülkeler açısından, insanoğlunun genel evrim çizgisi üzerinde, endüstriyel bakımdan ileri toplumlarla buluşmaktır. Bu nedenle azgelişmiş toplumlarda değişmenin doğal olarak kendiliğinden meydana gelmesini beklemek gereksiz ve yanlıştır. İnsanoğlunun bir kesimi, öteki kesimine erişmek zorundadır. Bu bilinçli ve toplumsal güdümlemeyi de içeren bir çaba gerektirmektedir."*[22]

Türkiye için de modernleşme bir proje olarak ele alınıp hayatın her alanına, dolayısıyla kentleşme sürecine de etki eden bir nitelik taşır. Diyebiliriz ki; Türkiye'de

---

20 A.g.e., sy. 62

21 Ayata, Sencer-Ayşe Ayata, "Toplumsal Tabakalaşma, Mekansal Ayrışma ve Kent Kültürü", Mübeccel Kıray İçin Yazılar içinde, Bağlam Yay., İstanbul, 2000, sy. 155

22 Özbudun'dan aktaran, Kongar, Emre (ed), Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985, s. 247.

22 Avcıoğlu, Doğan, age., Tekin Yay. İkinci Kitap, 1976, sy. 432-436.

kentleşme, 'modernleşmeci cumhuriyet' için hayati bir öneme sahiptir. Ancak yine, Türkiye'deki modern anlamlı kentleşmenin bozulmasında, (Ankara örneğinde olduğu gibi), modern cumhuriyet Türkiye'sinin oluşturucu kadroları, bürokrat kesimi ve oluşturulmaya çalışılan 'milli burjuva' önemli bir paya sahiptir. Avcıoğlu'na göre, kentleşme sürecinde spekülasyonu önlemek, yeni rejimin zenginleşme çabasındaki kadrolarına dur diyebilecek, demirden bir yönetimi gerektirmekteydi. Başka alanlarda gösterilen sertlik, bu konuda gösterilmemiştir: *"Ankara planını yapan şehirci Jansen, sormuştur: "Gazi paşa'nın bir şehir planını uygulayabilecek kadar kuvvetli bir idaresi var mıdır?" Falih Rıfkı'ya göre, bu soru Atatürk'ü kızdırmıştı. Nitekim sonraları, hiç kimsenin yapmak değil, yapılmasını hatırına getiremediklerini yaratan Atatürk'ün bir şehir planını uygulayabilecek kuvvetli idaresi olmadığı anlaşılmıştır... Ve imar planlaması hataları ve uygulamadaki yanlışlıklarla beraber ortaya çıkan arsa spekülatörleri (Ankara'nın nüfuzlu kişileri) "İkinci Cihan Harbi'ne kadar Ankara'da gelişip serpilen spekülasyon hareketi, bu harp içinde ve onu takip eden senelerde yurdun her tarafına süratle yayılma istidadı göstermiş ve spekülasyon şampiyonluğu Ankara'dan İstanbul'a geçmiştir."*[23]

Türkiye'deki çarpık kentleşmenin nedenlerini sayarken Emre Kongar'da özellikle bu noktaya değiniyor: *"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'de kentsel alanlardaki kamu hizmetlerinin ve çeşitli olanakların yetersizliği, anakent planlarını yapılmamış, ya da planların uygulanmamış olması, ketleşmeyi, temel toplumsal sorunlardan biri durumuna getirmiştir."*[24]

Türkiye'deki modernleşme mantığı da, modernleşmenin doğası gereği kent temellidir. Modernleşme ülkemizde kentlerden kırsala doğru bir yayılma eğilimindeyken, bu eğilimin beraberinde ekonomik ilişkiler çoğu zaman kırsalla kopuk olmuştur. Kültürel etkinliğin temelinde ise kurumsal örgütlenmeye dayalı bir yapı söz konusudur. Bu modernleşmeci yapının, 1950'lerle beraber başlayan yoğun göçle, ters yüz olması, kent temelli modernleşmeci mantığın hegemonyasını da sarsmıştır. Toplumsal değişimin modernleşmeci mantığının kırılmasıyla beraber kırsal alanın yaşam biçimleri, çoğu zaman tüm yönleriyle etkisini kentlerde göstermiştir. Böylece feodal yapılı kentleşme biçimi ortaya çıkmıştır. Kent mantığına uygun sanayileşmenin yeterince olmayışı, kentlere gelen kitlelerin beraberlerinde getirdikleri feodal yaşam biçimlerini sürdürmelerinde kolaylık sağlamıştır.

---

22 *A.g.e., sy. 395.*

23 *Avcıoğlu, Doğan, uge., Tekin Yay. İkinci Kitap, 1976, sy. 432 - 436.*

24 *A.g.e. sy. 395.*

1950'lerden itibaren Türkiye'nin gündemine oturan göç olgusu bütün etkileriyle günümüzde de önemini ve etkilerini korumaktadır. Bu toplumsal değişim, beraberinde ekonomik değerlerinin yanında yarattığı kültürel ve politik değişimleriyle de, özellikle büyük kentlerimizde kendi etkisini yaratmış ve değiştirme potansiyeliyle tüm ülke profili üzerinde de köklü sosyo-kültürel ve politik değişimlerin de kaynağı olmuştur.

Sonuçta değişimini yeterli hızda gerçekleştiremeyen bir toplum iç bütünlüğünü sağlamak için 'tampon mekanizmalar' (ara formlar) yaratır.[25] Plansız kentleşmenin bir ürünü olan ya da kentsel alanın değişmesinde bir 'ara form' olan gecekondu, konuşma dilimize, 1940 yılından sonra girmiştir. Kent -*Bilim Terimleri Sözlüğü*, gecekonduyu, "Bayındırlık ve yapı kurallarına aykırı olarak, gerçek ya da tüzel, kamusal ve özel kişilerin toprakları üzerine, toprak iyesinin istenç ve bilgisi dışında onaysız olarak yapılan, barınma gereksinmeleri devletçe ve kent yönetimlerince karşılanamayan yoksul ya da dar gelirli ailelerin yaşadığı barınak türü olarak tanımlıyor.

Bir başka kısa tanıma göre, "Kendisine ait olmayan yerde, imar yasalarına, sağlık ve fen kurallarına aykırı olarak, alelacele yapılmış bir barınak" olarak tanımlanmıştır.[26] Öte yandan kent, "tarım dışı bir alanda kurulu büyük bir yerleşme yeridir."[27] Kentleşme ise. "... Sanayileşmeye ve ekonomik gelişmeye koşut olarak kent sayısının artması ve bugünkü kent-lerin büyümesi sonucunu doğuran, toplum yapısında, artan oranda örgütlenme, işbölümü ve uzmanlaşma yaratan, insan davranış ve ilişkilerinde kentlere özgü değişikliklere yol açan bir nüfus birikimi süreci" olarak tanımlanmıştır.[28]

Gecekondunun sosyo-ekonomik ve kültürel olarak ele alınışındaki yaklaşımlar farklılıklar göstermektedir. Kimi zaman gecekondu bir entegrasyon problemiyle karşımıza çıkarken, kimi zaman da ekonomik bir dengesizliğin ele alınmasında, kimi zamansa bir tehdit ve güvenlik unsurunun temelini oluşturmaktadır. Özellikle politik bir modernleşme sürecinin kaynağı olarak ele alındığında gecekondular, sosyolojik bir inceleme alanına dönüşmekte ve bir değişim 'vaka'sı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu konuda Kıray'a göre: " *Esas olan değişmedir. Yapılar değişecektir. Bu değişme evrenseldir. Kıray'da değişmenin evrenselliği üç boyutta ortaya çıkmaktadır. Bunlardan birincisi değişmenin her toplumda, her zaman ve her mekanda olmasıdır. Değişmenin varlığıyla ilişkilidir. İkinci boyut epistemolojiktir. Bu değişmeyi açıklayıcı kuramların evrensel olarak geçerliliğidir. Üçüncüsü daha çok araştırma*

---

25 Tekeli, İlhan, *Değişmenin sosyoloğu: Mübeccel Belik Kıray, Mübeccel Kıray için Yazılar içinde*, Bağlam Yay. İstanbul, 2000, sy. 23.

26 Keleş, Ruşen, *Kentleşme Politikası*, İmge Kitabevi, Ankara, 1996, sy. 385

27 Hançerlioğlu, Orhan, *Toplumbilim Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1983, sy. 236.

28 Suher, Hande, "Kentleşme-kentlileşme Sürecinde Kadının Yeri ve Rolü", *Bilim Ve Ütopya*, Sayı: 54, Aralık 1998, sy. 66

pratiğine ilişkindir. Toplumlar arasında gözlenen farklılıkların, bu toplumların değişme dereceleri arasındaki farklılık olarak açıklanma yoluna gidilmesidir."[29]

Kentlerin, toplumların ekonomik, siyasi ve kültürel durumlarını toptan değiştirici bir güce sahip hale geldiği günümüzde, bu gücün temel unsurunu, (temel taşını) sanayileşme, sermaye ve işgücü arasındaki karmaşık ve çelişik ilişkiler oluşturmaktadır. Bu süreçte etkileyen ya da etkilenen konumundaki her şey, ekonomi-politik ve sosyo-kültürel bir işlevi de içinde barındırır. Sonuçta gecekonduyu anlamak, kenti ve kentleşme dinamiklerini analiz etmekten geçiyor. Kentin değişimini etkileyen faktörler incelendiğinde, gerçekte çoğu zaman su yüzüne çıkan, bu ekonomik ve politik hatta kültürel ve ideolojik faaliyetlerin yansımalarıdır.

Üretim biçimlerindeki değişimler, yerleşim dokularını da etkilemiştir. Özellikle, sanayileşmeyle beraber değişen kentler, beraberinde kitleleri de değiştirmiş, kent ve kentlilik kavramları da bu süreçte değişime uğramıştır ve kentteki davranış normları kentlilik bilincinin de ortaya çıkmasına neden olmuştur. 'Kentlileşme' sürecini kültürel değişim süreci takip etmiştir. Kent, sosyo-kültürel yapılanma ve çözülmelerin hızlı bir biçimde şekil bulduğu alanlardır. Bu değişim sürecinde etkin olan siyasal değişimleri de göz önünde tutarsak kent, pazar ekonomilerinin merkezi yerleri olarak, bu değişimlerin gözlemlenebileceği en önemli mekanlardır. T. B. Bottomore'a göre toplumsal değişim, toplumsal yapıda toplumsal kurumlarda ya da kurumlar arası ilişkilerdeki değişimdir. Aile, din, hukuk, sanat vb gibi 'üst yapı' öğeleri ile ekonomi, üretim teknoloji vb. gibi 'alt yapı' öğeleri sistemi oluşturur. Bir bütün olarak görünen toplumsal yapı bize toplumsal ilişkiler ve değerler aracılığı ile yansır. Sistem içindeki bazı öğelerin değişmesi, diğer öğeleri de etkiler. Öğeler arasındaki ilişki ve etkileşimler ise diyalektik bir süreç içersinde sistemin bütünlüğünde değişimler yaratır: bireylerin davranış, tutum, değer ve düşüncelerinde somut olarak yansımasını bulur.[30]

Modernlik veya yenilikler, kentte doğar ve köylere doğru yayılır. Bu anlamda kent, "Modernitenin hem mekanizmasıdır, hem kahramanı"dır.[31] Aynı zamanda kent 'çelişkilerin hem yeri, hem de dengeleyicisidir'[32] Dolayısıyla, bir anlamda, kentleşme kent sınırlarıyla sınırlandırılmış sayılamaz. Bir ülkenin şehirlerinin her türlü görünümleri aynı zamanda o ülkenin bütün coğrafyalarının da tanımlanabilir bir panoramasını sunar. Çünkü kentler bir ülkenin en önemli 'alt yapı' olgularındandır. Dolayısıyla kentlerdeki her türden biçim ve formlar ülkenin genelinin çelişkilerini ve kırılmalarının temsil edilebileceği alanlardır.

29 Tekeli, a.g.e., 2000, sy. 21.

30 Güçhan, Gülseren, age., sy. 22.

31 Certeau'dan aktaran. Harvey, David, Postmodernliğin Durumu. Kültürel Değişimin Kökenleri, Metis Yay. İstanbul, 1997, sy. 39.

32 Harvey David. Sosyal Adalet Ve Şehir, çev: Mehmet Moralı, Metis Yay., İstanbul 2003, sy. 12.

Bu biçim ve yapılar ülkelerin gelişmişlik düzeyine göre benzerlikler; ama aynı zamanda farklılıklar da taşıyabilir. "Gelişmiş ülkelerin kentleri üzerinde araştırma yapanlar" diyor bu konuda Ruşen Keleş, *"Toplumsal değişmeyi başlatmada ve hızlandır-mada kentin önemli bir değiştirici rol oynadığını kabul ederler. Bunlarca, kent geleneksel kalıpları ortadan kaldıran, yeni kalıplar getiren bir toplum-sal değişme özeğidir... Kentler, alt toplumsal sistemler olarak, orada yaşayanların bireysel davranışlarına belirli özellikler kazandırır... Gelişen ülkelerin kentleri çağdaş sanayi kuruluşları çevresinde gelişen bir kesim ile daha çok tecimsel uğraşların oluşturduğu pazar ekonomisine dayanan bir kesimden oluşan ikili yapıya sahiptir. Verimliliğin yüksek ol-duğu anamal yoğun kesimde, istihdam olanakları sınırlıdır. Çünkü bu ke-simde emeği devre dışı bırakan yenilikler egemendir. Öte yandan, pazar tipi kesimde, çalışma olanakları daha boldur. Ne var ki, bu kesimde de verim dü-şük ve sadece "yoksulluğun paylaşılması" sonucunu doğuracak ölçüdedir".*[33]

Ünsal Oskay'a göre modernleşme, "Mevcut üretim tarzından ve ona denk düşen toplumsal formasyondan bir ileri üretim tarzına, bir ileri toplumsal formasyona doğru evrimlenmeye başlama sürecidir."[34] -Modern kentleşmede ise, *"Belli bir nüfus birikimine ve yoğunluğuna erişmiş olması; Tarımsal üretimden daha ileri bir üretim düzeyi olan sanayi üretimine geçmiş olması ve bununla birlikte hizmet sektörünün gelişmiş olması; Yerleşim yerinin fiziksel alt yapısının belli bir düzeye ulaşmış olması; Geleneksel aile yapısının çözülerek yerini çekirdek aile yapısına bırakmış olması, nüfusun büyük oranda örgütlenmiş, karmaşık iş bölümüne ve yüksek uzmanlaşma düzeyine erişmiş olması; Yerel değerlerin yerini, ulusal değerlerin veya evrensel değerlerin almış olması; Geleneksel ilişkilerin (cemaat toplum tipinin) çözülüp bireysel çıkarların ön plana çıkmış olması; Eğitim düzeyinin kırsal kesimdeki eğitim düzeyinden yüksek olması ve çocuk bakım ve eğitiminde aile dışı kurumların gelişmiş olması; Sosyal normların yerini, resmi denetleme kurumlarının almış olması..."*[35] gibi nitelikleri içinde bulunduran bir yapılanmadır. Kaya'nın da belirttiği modern kente ilişkin temel niteliklerden bazıları, Türkiye'nin kentleşme sürecinde belirgin bir biçimde eksik kalmış ve bu da belirttiğimiz üzere bir kentsel krizi doğurmuştur. Bu kentsel krizin temelinde ise, köy-kent, (tarım-sanayi) üretim süreçlerinin getirdiği temel çelişkilerden doğan her türlü üst yapı ve alt yapı ilişkileri vardır. Bu kriz, kentsel ve kırsal alanlarda çelişkili yapılar doğurur-ken özellikle kentsel alanda konumuzun merkezinde olan gecekonduları doğurmuş ve modern kentleşmenin bir krızi olarak karşımıza çıkmıştır. Modernleş-

33 Keleş, Ruşen. Kentleşme Politikası. İmge Kitabevi. Ankara. 1996 sy. 31

34 Oskay, Ünsal. "Çağdaşlaşma Kavramının Modernleşme Sorunlarını Düşünmemizdeki Yanlılığı. Yeni Toplum" Fikir dergisi, Sayı 1/Mayıs Haziran 1992, sy. 41.

35 Kaya, Erol. Kentleşme ve Kentlileşme. İlke yay., İstanbul, 2003 sy. 11

mede kent ve köy karşıtlığı bir çakışma ve çözülme noktasıdır ve bu karşıtlık, "Barbarlıktan uygarlığa, aşiret düzeninden devlete, bölgesellikten ulusa geçişle birlikte ortaya çıkar ve zamanımıza kadar bütün uygarlık tarihi boyunca süregelir."[36] Gerçek modernleşme, köy kent karşıtlığının ortadan kaldırılmasıyla ikisi arasındaki temel çıkmazların (üretim-denetim, tüketim-sömürü) ortadan kaldırılması bu anlamda gelir ve nüfus dağılımlarının sağlıklı olmasıyla mümkündür. 'Modernleşen Türkiye', kentleşme bağlamında modernitenin gerektirdiği süreçleri dengeleyebilmek ve sağlıklı bir modernleşmeyi gerçekleştirebilmek için kente önem vermiştir. "Bir ülkede kentleşme oranı modernleşmenin, gelişmenin ölçütü haline gelebilmektedir."[37] Dolayısıyla modernleşme çabasında olan ülkelerde kentleşme modernleşmenin bir göstergesi olarak ele alınabilmektedir. Berkes'e göre de modernleşme "geçmişteki endüstrileşmiş toplum tipinden günümüzdeki ileri düzeyde endüstrileşmiş toplum tipine doğru bir değişmedir, buna karşı çağdaşlaşma "gelenek gerekleri doğrultusunda kendiliğinden oluşan bir değişmedir. Daha açık bir değişle, yenileşme bir alt yapı değişikliğidir ve kendiliğinden gerçekleşmez, bilinçli insansal bir çabayı gerektirir...[38] Öte yandan modernleşme sürecine giren bir toplumda, eski sistemin normatif bütünlüğü zayıflamaya başlamakta, düzenlenmesi güçleşen daha karmaşık normlar ortaya çıkmaktadır.[39] Modern Cumhuriyetin kurulmasıyla beraber kentleşmeye ilişkin getirilen modernleştirici alt yapı reformlarına rağmen Türkiye'deki kentleşme biçimleri, modernleşmeci mantığa aykırı sonuçlar doğurmuş ve çarpık kentleşmenin doğurduğu kimi sonuçlarsa hem toplumsal hem de cumhuriyet ideolojisine ters siyasi sonuçlar doğurmuştur. Modernleşme kuramlarına göre, üçüncü dünya ülkelerinin kalkınmaları şu türden yönelimlerle gerçekleşecektir: sanayi kapitalizmin gelişmesi ve sermaye birikiminin sağlanmasıyla beraber ulusal ekonomilerin dış ekonomiler karşısında rekabeti artacak ve oluşacak mal ve hizmet değiş-tokuşları beraberinde gelişmeyi ve refahı getirecektir Ancak gelişmekte olan ülkelerde uygulanan modernleşmeci gelişme pratikleri zaman zaman başarılı adımlar ve gelişme yönünde göreceli bir ilerleme sağlarken, modernleşmenin hızlı ve dönüştürücü etkileri zaman zaman çarpık yapılanmalara da neden olmaktadır. Mevcut yerleşik toplumsal kalıpların da değiştiği ve çözülmeye uğradığı görülmekle beraber değişik "direnme noktaları" da bu modern görünümlere eşlik eden negatif biçim ve formlara dönüşmektedir. Hatta zaman zaman bu gelişmeleri tıkayıcı ve engelleyici noktalara geldiği görülmektedir Bu noktada yaşananlar temelde modernitenin evrensel dinamiği ola-

36 Hançerlioğlu, Orhan, Toplumbilim Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1983, sy. 236.
37 Tekeli, İlhan, Modernite Aşılırken Siyaset, İmge kitabevi, Ankara, 1999, sy. 228.
38 Aktaran, Hançerlioğlu, Orhan, Toplumbilim Sözlüğü, Remzi kitabevi, İstanbul, 1983, sy. 68.
39 Bkz. Hekimoğlu, Birsen, "Modernleşme ve İstikrarsızlık" Toplum ve Bilim, Yaz-Güz 1989, sy. 129 - 142

rak ele aldığımız kentsel alanda bir 'kriz' olarak karşımıza çıkmaktadır. Türkiye de, "modernleşmeci" bir ülke olarak bu 'kriz' görünümlerinin değişik sahnelerinin görülebildiği bir toplumsal ekonomik ve kültürel alandır. Türkiye'de, bu olguların ve çelişkilerin rahatça açığa çıktığı ve bir anlamda 'hesaplaşmaların' yaşandığı alanlar olarak kentler, modernitenin içinde bulunduğu durumları da ifade eder. İstanbul'sa her türlü konumu gereği bu görünümlerin baş aktörü gibidir. İstanbul, hem bir sanayi kenti olmanın hem de tam olarak bir sanayi kenti olamamanın çelişkilerini ve bunun getirdiği modern krizi yaşayan bir şehirdir. İstanbul'daki kitlelerse bu "arada kalmış kentsel formun" izlerini üzerlerinde taşırlar. 'Hizmet kenti' ya da 'sanayi kenti' formlarının arasında kalmış bir şehirdir İstanbul. İstanbul hizmet sektörünün hızla yayıldığı bir kentsel alan formunun gelişi güzel yapılanmasını ve çirkinliğini temsil eder. Bu anlamda, "aceleye gelmiş, ham bir yapılanmayı" temsil eder. Başka deyişle kırsallığın, feodalliğin kalın izlerini hala taşıyan İstanbul'un geniş bir coğrafi ve beşeri alanı, 'modernitenin estetiği'yle bezenmemiştir. Bağdat Caddesi, Ulus, Nişantaşı gibi mekanlar söz konusu estetikten geçirilmiştir; ama geniş bir kentsel kesim 'ham' ve 'kaba' kalmıştır.

Gecekondu, köylerden kentlere nüfus akınlarının ve ilgili ülkelerin toplumsal, ekonomik gelişme düzeyinin dolaysız bir ürünüdür. Gelişmekte olan ülkelerde konut alanında görülen açık da, kentlere göçmüş bulunanları gecekondu yapmaya zorlamaktadır. Ruşen Keleş'e göre, "gerçekte bir barınma sorunu gibi görünmesine karşın gecekondu bundan çok daha fazla kapsamlıdır. Gelişmekte olan ülkelerin birçoğunun büyük kentlerinde gecekondu olgusu vardır ve benzer koşullar içinde, benzer nedenlerle yer almaktadır. Meksika'da Jacale, Panama'da Rancho, Brezilya'da Racambo gibi adlar alan gecekondu bu ülkelerin büyük kent nüfusunun % 20 ile % 70'i arasında kalan bir kesimin yaşamını simgelemektedir. Türkiye'de bu oran, Ankara'da % 70, İstanbul ve İzmir'de yarıdan fazladır."[40]

Büyük çalışma kamplarına benzetilen sanayi kentleri; sağlığa zararlı, pis ve çirkindi. Çünkü XIX. yüzyıldan itibaren estetik kaygılar urbanizmde ikinci plana itildi.[41] Çağdaş kentleşme makinenin ve emeğin birlikteliğinin ürünüdür. Diğer yandan "bugünün az gelişmiş ülkelerinin hemen hemen hepsinde gözlemlenen kentleşme biçimi, Avrupa ve Kuzey Amerika kentlerinin sanayiye dayalı kentleşmesinden çok, sömürgecilik çağının kentleşme biçimini andırır."[42]

Modern çağda kentleşme, sanayileşmeyle birlikte hız kazanmıştır. Kentleşme ve sanayileşme çoğu zaman modernleşmeye yönelik amaçlara hizmet eder. Kentleşme hareketlerini de çoğu zaman bu 'etik'ten ayırmak mümkün değildir. Kent-

40 Keleş, Ruşen, Kentleşme Politikası, İmge Kitabevi, Ankara, 1996, sy. 375.

41 M. Ragon'dan aktaran, Öztürk, Mehmet, Sine-masal Kentler, Om Yay., İstanbul, 2002, sy. 69

42 Keleş, Ruşen, A.g.e, 1996, sy. 22.

leşmedeki gelişmeler; Berlin veya Paris, Petersburg veya İstanbul, Meksiko City veya Chicago, İzmit veya Ankara'daki dönüşümler bu bağlamda düşünülebilir. Kentleşme ya da kente göç durumlarının temelinde, ekonomik, teknolojik, siyasal ve psiko-sosyolojik etmenlerin genel görünür etkileri söz konusudur. Kente ilişkin her tür imaj etkinliğini de bu etmenlerden ayırmak imkânsızdır.

Bilindiği gibi başta İngiliz kentlerinde (Londra, Manchester, Liverpool...) fabrikalar yakınında sanayi kapitalizminin simgesi olan işçi kentleri doğdu. Şu halde, sanayi devrimi sonrasında, kentleşme sanayileşmenin bir yan ürünü olarak görünür. Bu özel koşullarda, sanayileşmeyle kentleşme ayrılmaz bir biçimde bir-birine bağlı bir seyir almıştır. Oysa Türkiye'deki kentleşme hızı sanayileşmenin çok ilerisindedir ve bu da çağdaş anlamıyla bir kentleşmenin önündeki en büyük engeldir. Kaldı ki, küresel kentler artık sanayi sonrası bir sosyo ekonomik sistem içine girdi. Dolayısıyla Türk şehirleri belirli bir sosyo-ekonomik dönem ve yapıdan yeterince yararlanmayı bilememiş ya da böyle bir evrimi geçirememiş; bunun çelişki ve sarsıntılarını yaşıyor.

Çağdaş kentleşmenin temeli sanayi kapitalizminin olduğunu ve bu yaratılan üretim sisteminin ürettiği yeni bir sınıf söz konusudur. Karl Marx'ın kentli sanayi işçisi, az gelişmiş ülkelerde aç kalmış, "Aç insan tarih yapamaz" düşüncesini doğrulamıştır.[43] McGee, Üçüncü Dünya Ülkelerinde. kentleşme süreci içinde oluşan bu nüfus kümelerinin, Marx tarafından çizilen toplumsal çerçeve içine girmediğine, bir başka deyişle. bunları kentsoylular (burjuvazi), proletarya ya da lümpen proletarya olarak adlandırmaya olanak bulunmadığına dikkat çekmekte ve onlara 'protoproletarya' adını vermektedir.[44]

Üçüncü dünya ülkelerindeki gelişme modelleri aynı zamanda bir küresel sermaye dinamiği ve etkileşimleri çerçevesinde oluşur. Ve bu anlamda gelişmiş ülkelerle, az gelişmiş ülkeler arasında eşitsiz bir yapılanma ve etkilenme söz konusudur. Kimi zaman bir sömürgecilik durumunun ve sisteminin hüküm sürdüğü bir etkileşimden bahsetmek mümkündür.[45] İşte bu noktada kentsel yapılanma ve planlama çoğu zaman bu eşitsizliğin hüküm sürmesini veya bu tarz görünüm ve çelişkilerin örtülmesinin aracı olur. Kentteki temel çelişkilerin açığa çıkmaması ve kapitalin zarar görmemesi hayati bir durumdur. A. King'den aktarılan bu görüşler, daha çok sömürge ülkelerinde batılıların uygulamaya çalıştıkları kentsel planlara ilişkin analizler olsa da, içinde yaşadığımız kentteki her tür kurumsal diyalog-

43 Bkz. Marks, Karl. 1844 El Yazmaları. Sol Yayınları.

44 Keleş, Ruşen. Kentleşme Politikası. İmge Kitabevi. Ankara. 1996. sy. 30

45 Bkz. Erder, Sema, İstanbul'a Bir Kent Kondu: Ümraniye, İletişim Yay, İstanbul, 2001, s. 302.Bütün bunların önemli bir sonucu, bu olanlarda, "küreselleşen" dünyada hareket kabiliyeti artmış uluslar arası sermayenin üretim yaptırmak için aradığı "güçsüz" mekanın yaratılmasıdır. Nitekim bu olanlarda dış bağlantılı fason üretim yapan firmaların çokluğu dikkati çekmiştir. Yine bir başka alan araştırması sırasında, bu lardaki yaygın olarak çocuk emeği kullanan binlerce işyerinin oluştuğu saptanmıştır

ların anlaşılması açısından önemlidir. Siyasal, ekonomik bir süreç olarak sömürgecilik, kent planlamasının Batılı olmayan pek çok topluma ihraç edilmesinde kullanılan bir araç olmuştur. King'in de aktardıklarına göre; *"Temelde bu paradigma, en ileri düzeyinde kapitalist toplumu temsil eden güçlü tüzel ya da ulusal çıkarların, birbiriyle bağıntılı üç amaç nedeniyle, Üçüncü Dünya Ülkeleri'nin belli başlı kentlerinde ileri karakollar oluşturulması fikriyle ilgilidir: bağımlı ekonomiden, birincil ürünler biçiminde, büyük ölçüde 'eşitsiz değişim' süreciyle oldukça büyük boyutlarda fazlalık çıkarmak; ilerlemiş tekelci kapitalizmin ev sahibi ülkelerinde üretilen malların ve hizmetlerin pazar alanını genişletmek ve kapitalist sistemin temel kurumlarını yıkma tehdidi oluşturacak ideolojilerin ve toplumsal akımların kök salmasına direnecek bir yerli siyasal sistemle istikrarı güvence altına almak. Bu üç sızma biçiminin üçü de, ilerlemiş kapitalizmin ev sahibi olan ülkelerde genişleyen üretim ve tüketim düzeylerinin sürdürülmesi gibi tek bir amaca yöneliktir... Bu süreç boyunca yerel seçkinlerle işbirliği yapılır. Bu seçkinlerin yaşama biçimi, öykünmecilik yoluyla kozmopolit özelliklere bürünmeye başlar... Bu sürecin bir parçası olarak da, kırsal kesimdeki insanlardan ekonominin kentsel bölgelerine kitlesel aktarmalar yapılır."*[46]

Manuel Castells, üçüncü dünya ülkeleriyle gelişmekte olan ülkeler arasındaki eşit olmayan ilişkilere dayanan kentsel gelişmeye 'bağımlı kentleşme'[47] olarak tanımlanmaktadır: *"Azgelişmiş ülkelerdeki kentleşme "Bağımlı Kentleşme" şeklinde oluşmaktadır. Batı kapitalizminin bu ülkelerdeki iktisadi ve kültürel yatırımları nüfus ve ekonomik etkinlikleri sürekli büyüyen kentler (Kahire, İstanbul, Ankara, Meksico City, Kalküta vb) üzerinden ülkenin diğer bölgelerine yayılmaktadır. Böylece bu kentler uluslar arası kapitalizmin bölgesel istasyonu rolünü üstleniyor. Turgut Özal'ın İstanbul'daki lüks otel ve gökdelen mimarisiyle yapmak istediği şey de bu süreci hızlandırmaktı."*[48]

Öte yandan kentsel alanın planlanma biçimleri, bu sömürü taraflarının kentin içinde konumlanışları ve yerleşmelerinin yanında, denetleme ve baskı imajlarının oluşturulacağı mimarinin dinamikleriyle ilintilidir. Kent planlamasının, kültürel, toplumsal ve ideolojik bağlamını tanımlamak, gecekonduların mekansal ve olgusal anlamda kentteki konumlanışının da ortaya çıkmasına yardımcı olacak özellikler taşıyor. Öte yandan aydınlanma rasyonel akla ve bilime dayanır ve Batı Avrupa'ya özgü olarak ortaya çıkmıştır. Sonuçta, "Planlama bir Aydınlanma çocuğudur. Aydınlanma, doğa ve toplumun düzenli süreçlerini aklın kavrayıp bize an-

46 Friedmann ve Wulff'tan aktaran A.D. King, King, Anthony D. 'Çeperlerin Merkeze Dahil Edilmesi: Sömürgelerde Kent Planlaması' Cogito, Sayı: 8, Yaz 1996, sy. 197.

47 Bkz: Keleş, Ruşen, 100 Soruda, Türkiye'de, Şehirleşme, Konut ve Gecekondu, Gerçek Yay., İstanbul, 1978, sy. 18. vd

48 Öztürk, Mehmet, Sine masal Kentler, Om Yay., İstanbul, 2002, sy. 325.

laşılabilir ve başkalarına nakledilebilir biçimde geri verebileceği inancını getirdi."[49] Türkiye'deki şehirleşme ve gecekondulaşmanın ise böylesi bir perspektifi yoktur, birikimi, rasyonelliği yoktur. Kemalist Cumhuriyetin modernleşme modelinde 'aydınlanma' mantığına önem verilmişse de yeterince başarıya ulaşılamamış ya da istenilen sonuçlar elde edilememiştir. Ankara 1920 ve 30'larda modern şekilde tasarlanmışsa da kısa bir süre sonra gecekondular türemiş ve bu aydınlanmacı ideolojik kimlik oluşturmaya ters bir gerçek olarak doğmuştur.

Modernizmin kent planlamasında kente, hem kişilerin çıkarları doğrultusunda, hem de kamu yararına göre müdahale edilir. Kentler özgür bireylerin yaşadığı yerler olarak modern kentlerde insani ölçek esas alınır. Bu planlama anlayışında kent ve çevresi sosyo ekonomik ve politik bir bütünlük olarak görülmektedir. Kent mekanı planlanırken oturma, çalış-ma, dinlenme ve dolaşım mekanları ayrılarak planlanır. Bu işlevler kent mekanında 'toplulukları parçalayan' kararlarla birbirinden ayrılmalıdır.

Bu durum Fransız sosyolog Pierre Bourdieu'nün 'sembolik şiddeti'nden başka bir şey değildir. Bu ayrımın temel amacı kentte yaşayanlara sakin oturma mekanları sağlayabilmektir. Konutlar ken-tin sağlık koşulları bakımından en uygun alanlarında, düşük yoğunluklu olarak, yeterli sosyal donatıyla ve komşuluk birimleri halinde tasarlanacaktır.[50] Oysa Türkiye'nin modernleşme sürecini temsil eden ana kentler olan İstanbul, Ankara ve diğer kentlerin bu batı tipi kent planlamasına göre bir yapılanmaları son zamanlarda oluşan uydu kent ve site evlerini dışarıda bırakacak olursak, kimi küçük düzenlemeler ve çabalar dışında yok gibidir.

Ancak, genellikle kent planlaması, piyasa mekanizması içinde ve libera-l mülkiyet anlayışına uygun olarak gerçekleşen sanayileşmenin ortaya çıkardığı sanayi kentinin sorunlarına bir tepki olarak gelişmiştir. 1848'e kadar kent planlamasının evresi, büyük ölçüde sosyalizm akımıyla iç içe gelişmiştir. 1850'ler sonrasında burjuvazi, sanayi kentinin so-runlarını çözmeyi kendisi için hayati olarak görmeye başlamıştır. Buna hem sosyalist hareketin yayılmasını engellemek, hem de kente yatırılan sermayeyi değerlendirmek bakımından önem veriyordu. Kent ve sanat tarihçisi Michel Ragon da, modern şehirciliğin makineleşmeye dayalı kapitalizm ile işçilerin sefaleti arasında şekillendiğini belirtmiştir. Ayrıca "Engels'in (İngiltere'de Emekçi Sınıfların Durumu) Manchester kentindeki gözlemlerine dayanan çalışmasında en çok vurguladığı boyutlardan biri, kent mekanında toplumsal kesimler arasındaki mekansal ayrımların sınıfsal bir nitelik taşımasıdır. Kentin mahalleleri bir-

---

49 Tekeli, İlhan, "Bir Modernleşme Projesi Olarak Türkiye'de Kent Planlaması", Türkiye'de Modernleşme Ve Ulusal Kimlik içinde, (haz.) Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 1998 sy 136

50 Tekeli, İlhan, Modernite Aşılırken Siyaset, İmge kitabevi, Ankara, 1999, s. 142, 143

birinden sınıfsal temelde ayrılmıştır. Bu ayrımın en çarpıcı özelliği ise işçi sınıfı ile burjuvazinin kent mekanlarında birbirleriyle hemen hemen hiç ilişkiye girmeden yaşamalarıdır.[51] *"Kentin ilginç yerleşim biçimi nedeniyle, herhangi bir işçi sınıfı mahallesini hiç görmeden ya da bir zanaatkara hiç rastlamadan bir ömür boyu Manchester'da yaşamak ve işine gidip gelmek olanaklıdır. Manchester'ı iş ya da eğlence için ziyaret eden birisi, çalışan sınıfla orta sınıfların mahalleleri birbirinden ayrışmış olduğu için, çöküntü alanlarını görmek zorunda değildir. Bu iki kesimin bir araya gelmesinin kaçınılmaz olduğu durumlarda, orta sınıflar kendilerinde daha az şanslı olan komşularını bilerek görmezlikten gelir... Üst sınıflar sağlıklı kırsal kesimin havasını soluyup, her on-on beş dakikada hareket eden atlı otobüslerle Manchester'in merkezine ulaşımın sağlandığı lüks konutlarında yaşarlar. Bu nüfuzlu zenginler evlerinden kent merkezlerindeki işyerlerine tümüyle çalışan sınıfların mahallelerinden geçen en kısa yoldan, yolun iki tarafında yayılan sefalet ve pisliğe ne kadar yakın olduklarının farkına varmaksızın gidebilirler."*[52]

Türkiye'deki kentleşmenin 1980 sonrasında ki dönüşümleri düşünüldüğünde ise kentsel ayrışmanın başka bir boyuta taşındığını rahatlıkla görebiliriz. Bugünkü İstanbul ya da Ankara gibi büyük kentlerimiz düşünüldüğünde çeşitli sınıf katmanları arasındaki sınırların yukarda bahsettiğimiz Manchester'in örneğinin çok daha ötesinde bir yapılanmadır. Günümüzde zenginlerin ve fakırlerin, hem güzergah bağlamında hem de yaşam ve çalışma alanları itibariyle tamamen farklılaşmış mekanlara sahip oldukları bir gerçektir. Oysa Harvey'inde aktardığı biçimiyle 'modern söylem' çok farklı amaçlara hizmet etmekteydi: *"Amaç, özgür ve yaratıcı biçimde çalışan çok sayıda bireyin katkıda bulunduğu bir bilgi birikimini, insanların özgürleşmesi ve günlük yaşamın zenginleşmesi yolunda kullanılmaktı. Doğa üzerinde bilimsel hakimiyet, kaynakların kıtlığından, yoksulluktan ve doğal afetin rasgele darbelerinden kurtuluşu vaat ediyordu. Rasyonel toplumsal örgütlenme biçimlerinin ve rasyonel düşünme tarzlarının gelişmesi, efsanesinin, dinin boş inancın akıl dışılığından, iktidarın keyfi kullanıldığından ve kendi insan doğamızın karanlık yanından kurtuluşu vaat ediyordu. Ancak bu tür proje aracılığıyla, bütün insanlığın evrensel, sonsuz ve değişmez nitelikleri ortaya çıkarılabilirdi."*[53]

Ancak yine Harvey'e göre, "Modern bir buluş olarak kentin özellikleri", onun "insanı özgürleştiren havası" modern anlamlı amaçlara uyacak bu formun aynı zamanda en zayıf noktalarıdır. "Büyük modern buluşumuz olan kent yumuşaktır, yaşamların, düşlerin, yorumların göz kamaştırıcı ve uyarıcı çeşitliliğine açıktır.

---

51 Bkz: Şengül, H. Tarık. "Sınıf Mücadelesi ve Kent Mekanı" Praksis, Kent ve Kapitalizm, Sayı: 2, Bahar 2001, sy: 13

52 Şengul, H. Tarık, "Sınıf Mücadelesi ve Kent Mekanı", Praksis, Kent ve Kapitalizm, Sayı: 2, Bahar 2001, sy. 13.

53 Harvey, David, Postmodernliğin Durumu, Kültürel Değişimin Kökenleri, çev. S. Savran, Metis Yay. İstanbul, 1997, sy. 25

Ama büyük kentin tamda insan kimliğini özgürleştirici esnek özellikleridir ki, aynı kenti psikoza ve totaliter bir karabasana açık hale getirir."[54]

Modern kent, olumlu ve olumsuz birçok olguyu içinde barındırır. Sanayi şehirleri özellikle yoksullarıyla beraber düşünüldüğünde "bir insan öğütme makinesi" gibi çalışırlar. Kentlerin bu durumu, XIX. yüzyıl aşağı yukarı bu döneme ait olan, Aziz Mahltus'ün nüfus ve konut konusundaki düşünceleri[55] ile Sosyal Darwinizm'i[56] de hatırlatır: *"Her iki düşünce her türlü sosyal / bireysel eşitsizliği haklılaştırmayı denemiştir. İstanbul'da ise, ekonomik sorunlarından dolayı insanlar birbirlerini ezmeye, yutmaya, temizlemeye itilmişleridir. Bu olguyu 'Eşkiya', 'At', 'Ağır Roman', gibi filmlerden görmek ve tanımlamak mümkündür. Böylece 'Sosyal Darwinizm'in, başka deyişle sosyal ve ekonomik farklılıkların tehlikesi, 'sitigmalı' olarak görülen kesim için gündelik olduğu gibi, psikolojik ve fiziki bir tehdittir. Bu sorunların varlığı da polis ve askeri müdahaleleri sürekli gündemde tutmaktadır."*[57]

Peki, bu tarz bir konut ve mekan yapılanmasını neye bağlayabiliriz? *"Kentsel biçimlerin ve planlanmış çevrelerin ne ölçüde belirgin farklılaşmalar gösterdiği, siyasal ve ekonomik etkenlere, kültürel değerlere, tarihsel deneyime, coğrafyaya, ayrıca kentsel planlamayla, kentlerin toplam biçimiyle ilgili kararların oluşturulmasından ve uygulanmasından sorumlu iktidar gruplarının ve seçkin meslek erbabının değerlerine ve ideolojik inançlarına bağlıdır... XX. yüzyılın ilk yarısında İngiltere'deki planlamanın, 'Bahçe Kent akımı'.. Aslında toplumsal, ekonomik ve siyasal aksaklıklara fiziksel yanı ağır basan çözümler bulma peşinde koşan (reforma giden barışçıl yol), üstü kapalı bir çevreci belirlemeciliğin dışavurumuydu. Bu, belediye yetkilileri tarafından toplumsal hastalıklar olarak tanımlanan şeyleri ortadan kaldırmak için uygulanan bir iktidar stratejisiydi. Toplumda yönetenle yönetilen, Siyah'la (Kahverengi'yle) Beyaz, zenginle yoksul, 'Avrupalı'yla 'yerli' arasındaki siyasal, toplumsal, ırksal açıdan temel bölünmeler, verili şeyler olarak kabul ediliyordu. Bu durumda, planlamanın 'teknikleri' ve hedefleri 'düzenli geliştirme', her biri kentteki çeşitli ayrımlaşmış nüfuslara uygun görülen ölçütlere uyularak, trafik akışlarını rahatlatma, fiziksel açı-*

---

54 Harvey, A.g.e., sy. 18.

55 Maltüsçülük konusunda bkz: Hançerlioğlu, Toplumbilim Sözlüğü, s.278 vd. Maltüsçülük: Thomas Robert Malthus (1766 1834) tarafından Nüfus İlkeleri Üzerine Deneme (1798) adlı yapıtıyla ileriSürdüğü bu kuruma göre insanların açlık ve yoksulluklarının nedeni nüfusun çokluğudur. açlık ve Yoksulluğu ortadan kalkması için insanların büyük çoğunluğunun ölmeleri gerekir... İnsanların Üremesi tarımsal üretimle sınırlanmıştır. Açlık ve yoksullukla bunların doğurduğu ölümler ve her Türlü kötülükler değildir. Tanrı insanları üretimselsınırda tutmak için büyük ölçüde Öldürmektedir... İnsanlar eşit olmamalı, yoksullara yardım edilmemeli, ölümleri önleyici önlemler alınmamalıdır; her eşitlik sonunda açlık ve yoksulluğu vardır...

56 Sosyal Darwinizm konusunda bkz. Hançerlioğlu, a.g.e., sy. 79 vd.. Sosyal Darwinizm'e göre insanda içinealancanlı doğa evrimle oluşmuştur..Dünyanın üstünde yaşanabilecek yerler azdır. Bu dar alanda yaşamak zorunda bulunan varlıklarsa hızla çoğalmaktadır, varlığı karşı bu çoğalma yaşam kavgasını Bu kavgada yaşama gücü olanlar canlı kalır ve türlerini sürdürür... Sosyal dawincilik, kapitalist sisteminebedi ve sorulmaz bir mahiyet taşıdığını olduğu kadar halkın demokratik haklarınada karşı çıkmayı hakli göstermeye, kapitalist toplumda hüküm süren orman kanununu şiddetlendirmeye, milyonerleri kahraman ve üstün insan olarak göstermeye ve halkı ikinci sınıf insan olarak sınıflandırmaya çalışır.

57 Öztürk, Mehmet, Sine-masal Kentler, Om Yay. İstanbul, 2002, sy. 3.27.

dan sağlıklı çevreler, planlanmış konut alanları oluşturma, yoğunlukların azaltılması, sanayi ve konut alanlarının kuşaklara ayrılması, belirlenmesi gibi şeyler saptandı ve bunların hepsi, iktidarın toplam yapısını zedelemeden gerçekleştirildi."[58]

Modern kentleşmenin ötesinde liberal kent politikaları, kentsel dokuyu değiştirdiği gibi çoğu zaman da ideolojik boyutlarıyla 'toplumsal kırılmaların' kaynağı haline gelmiştir. Gelir dağılımındaki adaletsizlikler kentsel mekanın kullanımındaki adaletsizlikle birleşince kent alanında her türlü 'kriz' daha görünür bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Plansız yapılanmaların oluşturduğu negatif etkilenmeler temelde bu sistemin oluşturucularının mekanı kullanma ve yönetme başarılarına da dayanmaktadır. Bu anlamda kentsel mekanın kullanımı aynı zamanda "piyasaların" mekanı kullanma başarılarına ilişkindir. Kent, bu pazarlar için tüketime sunulabilirler. Henri Lefebvre'nin de belirttiği gibi kent, "özel bir keyifle yenilip yutulur" bir şeydir.[59] Çünkü mekânın "pazar" tarafından kullanımı kendisi için yaşamsaldır. Yine Lefebvre göre kent mekanının kullanımı kapitalizm için yaşamsaldır. Bu konuda Şengül'ün Lefebvre'den yola çıkarak şöyle diyor. Lefebvre: *"Burjuvazinin kent mekanını nasıl başarı ile kullandığını ve bunun da nasıl kapitalizmin, Engels'in öngördüğünün tersine, ayakta kalmasını sağladığını vurgulamaktadır. "Kapitalizm kendi iç çelişkilerini bir asırdır çözmese bile hafifletmeyi başarmış ve sonuçta Marx'ın Kapital'i yazışından günümüze geçen yüzyıllık sürede 'büyümeyi' gerçekleştirmiştir. Bu durumun maliyetinin ne olduğunu hesaplayamayız, ancak nasıl bir araçla gerçekleştirildiğini biliyoruz; mekanı işgal ederek ve mekanlar üreterek... Lefebre'in kendi sözleriyle, "günümüzde üretimin analizi göstermiştir ki, şeylerin (metaların) mekanda üretiminden mekanın kendisinin (meta olarak) üretimine geçmiş bulunuyoruz."*[60]

Pazar için kentin yapılandırılması ve yeniden şekil bulması sürecinde uygulanan politikalar beraberinde kimi sorunlu yapılar doğurabilir; ancak bu yapıların zamanla bu pazar içine katılabilecek yapılar olduğunu görmekteyiz. Gecekondular da bir ayrıksı durum olarak göze batsa da, temelde modernleşme çabalarının getirdiği kimi ekonomik faaliyetler sonucunda oluşan kentsel hareketliliğe bağlı olan gelişmişlerdir ve temeli ticari etkinliklerin hüküm sürdüğü bütün alanlardır. Dolayısıyla gecekondular, yalnızca kendi içinde bir olgu olarak ele alınamaz.

Gecekondu olgusu, Türkiye'ye özgü küresel, süreğen ve büyük boyutlu sorunlara işaret eder. Gecekondu sorunu, aynı zamanda Doğu ve Güneydoğu sorunu-

---

58 *King, Anthony D. "Çeperlerin Merkeze Dahil Edilmesi/ Sömürgelerde Kent Planlaması", Cogito, Sayı 8, Yaz 1996, sy. 201*

59 *Bkz: Henri Lefebvre, Modern Dünyada Gündelik Hayat, sy. 110. H. Lefebvre kent kültürünün, bir simgesel tüketim alanına dönüştüğüne ilişkin olarak şöyle der: "Çevre kentlerde oturanlar, yabancılar, banliyöde oturanlar, turistler, özellikle açgözlü bir iştahla kentin merkezine saldırırlar..."*

60 *Şengül, H. Tarık, "Sınıf Mücadelesi ve Kent Mekanı", Praksis, Kent ve Kapitalizm, 2001, sy. 14,15.*

dur; sosyal adaletsizlik, siyasal demokrasi sorunlarını da içinde barındırır. İstanbul veya diğer büyük şehirler (Ankara, Adana, Mersin vs.) 'denetlenemeyen kent' konumundadır; bu bakımdan Türkiye'deki şehirleşme dolayısıyla aydınlanma felsefesine uymaz.

Perspektif kaybı sadece kentlere/gecekondulara özgü değil; Türkiye'de 'yaşam biçimleri' ve siyasal sisteme de özgüdür. Gecekondu mantığı ise; geçim ve barınma gibi 'ilkel' ihtiyaçlara tekabül eder. Türkiye'de yaşanan hızlı göç ve kentleşeme süreci, modern anlamda bir gelişmeci kültür yaratılmasını sekteye uğratır nitelikte gelişmelere varacak sonuçlar doğurmuştur. Sosyal, etnik ve dinsel temelli sorunlar kentsel alandaki memnuniyetsizliklerle eklemlendiğinde gecekondular, bir kriz ve kırılma noktası olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Kentin gecekondularında yeşeren 'İslamcı' politik eğilimler ve yoksullukla beraber iyice kendine yer eden anti laik hareketler bu kentleşme ve çarpık kentleşmenin etki ettiği ve krize dönüşen sorunlardandır.

Ayrıca ideolojik -aşırı sağ ve aşırı sol- etnik ve mezhep gettoları ve çatışmaları da daha ziyade gecekondu veya varoşlarda bir alan bulabiliyor (örneğin İstanbul Sultanbeyli). Öte yandan kentin değişik alan ve yapılanmalarında birbirine zıt yapılanmalar göze çarpmaktadır.

Modernle geleneksel kent özellikle gecekondu bölgelerinde, her türlü yoksulluksa kentin bütün alanlarına taşınmaktadır. Kentin yapılanma ve yeniden yapılanma süreçlerinde kentsel planlamalarda bu tarz sorunlara ilişkin kaygıları gidermeye dönük özellikler taşımaktadır.

Öte yandan Emre Kongar'ın da işaret etiği gibi, gecekondulular değişmeye açık ve yüksek beklentilere sahip olan bir nüfustur Siyasal olarak da çok etkin olan bu nüfus, Türkiye'nin kaderinde söz sahibi gözükmektedir.[61]

Ülkemizde, gecekondu bölgelerinde yaşayanların siyasi davranışları üzerinde yapılan gözlemler, bu bölgelerde yakın tarihlere gelinceye değin, liberal ve muhafazakar sağ partilerin (DP, AP, ANAP gibi) devletçi ve sol eğilimli partilerden (CHP gibi) her zaman daha çok oy aldıklarını göstermiştir.[62] İstanbul'daki seçim sonuçları (1950-1995) bu konuda bilgi vericidir.

61 Kongar, Emre(a), Toplumsal Değişme Kuramları Ve Türkiye Gerçeği, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985, sy. 333

62 Sürmez, Mustafa, İstanbul'un İki Yüzü. 1980'den 2000'e Değişim, Arkadaş Yay., Ankara 1996, sy. 104.

Yıllar	Merkez Sağ	Merkez Sol	Merkez Dışı
1950	52.7	24.3	23.0
1954	61.9	26.3	11.8
1957	52.7	40.5	6.8
1961	41.8	38.2	20.0
1965	53.2	29.7	17.1
1969	47.8	33.8	18.4
1973	48.9	28.5	23.6
1977	58.2	28.4	13.4
1987	51.6	39.9	9.5
1991	46.3	36.5	17.2
1995	41.3	32.6	26.1

Tablo 1: Sönmez, 1996, sy. 104.

2002 ve 2007 genel seçimlerinde ise AKP'nin sol partilere daha da büyük bir fark yaptığı ortaya çıkmış, eski gecekondu mahallelerinin ve büyük kentlerin, sağ ve İslamcı partilerin en büyük tabanını oluşturduklarını göstermektedir. Hatta aynı yerlerde CHP gibi 'seçkinci' rolünü kendine biçen bir parti veya yolsuzluklarla var olmaya çalışan merkez sağ partiler (DYP, ANAP gibi) oy kaybetmekte; Doğu ve Güneydoğu'dan göç eden kesim ise 'Kürt kimliği'yle siyaset yapan DPT'ye veya milliyetçilikle var olmaya çalışan MHP'ye oy vermiştir. Şu tabloya bakınız... Bu sonuçlar, Türkiye'deki politikanın yönünün modernleşme değil, pre-modernlik olduğunu göstermektedir.

Oldukça yaygın bir nitelik taşıyan bu gözlemlere dayanarak, kimi bilim insanlarınca, gecekondu bölgeleri halkının 'tutucu' olduğu ileri sürülmüştür. Onlara göre, ülkemizde de, gecekondulunun, köyündekine oranla kentte daha iyi yaşam koşullarından yararlandığından ve daha yüksek gelir elde ettiğinden, bu durumunu korumayı yeğlemesi doğaldır. Bu konuda Keleş'e göre gecekondularda yaşayanların kentleşmenin yarattığı gecekondu alanlarında, çoğunlukla hizmet kesimlerini oluşturan marjinal toplulukların siyasal davranışları 'tutucu' yöndedir. Çünkü bu toplulukların bireyleri, köylerindekine oranla daha fazla para kazanmakta, bir gecekonduya sahip oldukları için kendilerini daha fazla güvenlik içinde görmekte ve türlü belediye hizmetlerinden yararlanma olanağını bulabilmektedirler. Bu durumda, bu kitlelerin 'düzeni değiştirici', 'devrimci' olmaları için neden kalmamaktadır.[63] Öte yandan kentteki bireyin kendi feodal ilişkilerine ve geleneksel yapılarında bulunan ideolojik görüşlere sarılmasını; Sosyolog G. Simmel'in dikkat çekti-

63 Keleş, Ruşen Kentleşme Politikası, İmge Kitabevi, Ankara, 1996, sy. 32,33.

ği gibi, kentin dışsal kuvvetlerine uyum sağlama aşamasında kişinin, "sosyo-teknolojik bir mekanizma tarafından aşağılanmaya ve yıpratılmaya direnç göstermesi"ne bağlayabiliriz.[64]

Diğer yandan köyden kente göçmüş ailelerle, kentsel aileler arasında görülen kültür ayırımlarının, gerçekte her iki toplumun üretim ve tüketim sürecinde bulundukları düzeyden kaynaklandığı açıktır. Gecekondu kültürü, özünde, bu yörelerde yaşayanların, geleneksel ekonomik yapıda sürdürdükleri ilişki-lerin belli bir zaman boyutunda, uzama yansıma biçiminden başka bir şey değildir. Tekeli'den yola çıkarsak, geleneksel bağlılık-lardan kopmuş, bireyselleşmiş kişiler modern toplumun yurttaşı haline gelmişlerdir. Yani daha büyük bir toplumun anonim ilişkiler içindeki eşit üyeleri haline gelmişlerdir. Kamu yaşamına bir yurttaşlık sorumluluğuyla katılarak ve bu özellikler neticesinde ulus-devlet olma ve demokratiklik ortaya çıkmıştır.[65]

Ancak modern kent, ulusal bir bütünleştirici olduğu kadar, kentsel düzeyde düşünüldüğünde parçalanmış bir yapıyı da ifade eder. Örneğin, metropol alandaki gecekonduların ve gecekondulu-ların kentsel alan içindeki durumları düşünüldüğünde bu parçalanma rahatlıkla görülebilir. Kentin zengin semt ve alanlarında 'sefalet'le safahatın aynı mekansal alanda birleşmesiyle adeta küçük 'fay hatları' mevcuttur. Bunun ötesinde kentte alt kimlikleri tanımlayan 'ötekilik', 'beyaz Türkler' gibi ayrımcı oluşumlar ve kavramlar meydana gelmektedir. Özellikle İstanbul'da Eminönü-Beyoğlu, Şişli-Gültepe, Kasımpaşa-Osmanbey vb. birçok alanda bu ikili çarpık yapılanmaların etkileri görülmektedir. Kaygalak, konunun farklı bir boyutuna dikkat çekiyor: *"Özellikle yoksulların, toplumun yoksul olmayan kesimlerine ait tipik davranış biçimlerinden sapmalar olarak nitelendirilebilecek yeni davranış biçimlerin ortaya çıkardıkları ve bu anlamda yoksul olmayanların sakin, rahat ve 'nezih' yaşamları açısından bir tehdit oluşturduklarının öne sürüldüğü ve her zaman toplumun süre giden huzurlu yaşamını alt üst edecek bir 'sosyal patlama' unsuru olarak değerlendirildiği yaklaşımlarda bu tehlike açıkça gözlenmektedir... Kültürel, mekansal ve sosyo-psikolojik faktörlerin yoksulluk üzerinde onu yeniden üreten, hızlandıran ve derinleştiren etkileri olmakla beraber, olgunun temelinde başta sınıfsal konum olmak üzere onunla bağlantılı biçimde ortaya çıkan ırksal, etnik, dinsel ve cinsel ve cinsel ayrımcılığın yer aldığını belirtmek gerek."*[66]

Peki, modern gelişmenin bir sonucu olarak kente göç beraberinde ulusal kalkınmayı getiriyor mu? Sorusuna Ruşen Keleş şu yanıtı vermiştir: *"Kalkınmayı, ka-*

64 Simmel, Georg, Metropol Ve Zihinsel Yaşam, Çev: Bahar Ücal Düzgören, Cogito, Sayı: 8, yaz 1996, sy. 81.

65 Tekeli, İlhan (a), "Bir Modernleşme Projesi Olarak Türkiye'de Kent Planlaması" Türkiye'de Modernleşme Ve Ulusal Kimlik İçinde, (haz.) Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, Tarih Vakfı Yurt Yay, İstanbul 1999, sy. 137.

66 Kaygalak, Sevilay, Yeni kentsel Yoksulluğun mekansal Yoğunlaşması- Mersin/Demirtaş Muhallesi Örneği, Praksis, Sayı: 2, Bahar 2001, sy. 24.

baca ulusal gelirin artması, toplumsal sınıflar ve coğrafi bölgeler arasında adaletli bir biçimde dağılması biçiminde tanımlarsak kentleşmenin bunlar üzerinde olumlu etkiler yaptığının kanıtlanması gerekir. Az gelişmiş ülkelerden çoğunun deneyimleri, kentleşmeyle bir gelir artışı sağlanmış olsa bile, bunu, adaletli bir gelir dağılımının izlemediğini göstermektedir. Bir başka deyişle kentleşme, bir ülkede gelirin artışına yardım ederken, sınırlar ve bölgeler arasındaki gelir dağılımını olumsuz yönde etkileyebilmektedir."[67]

Sanayi çağının kentlerindeki işçilerin çalışma ve hayat şartları kimi zaman sanayi toplumundan önceki kent ve yaşam biçimlerinden daha ağır koşulları içerebilmektedir. Zaten Paul Virilio'dan John Fisk'e, Eric Hobsbawm'dan Felix Guttari'ye birçok düşünür, modernizmin ve XX. yüzyılın birçok alanda yüksek şiddet çağı ve barbarlık çağı olduğunu vurgulamışlardır.[68] Bu noktada modern kentteki bireyin, kendi yaşam biçimini oluşturucu faaliyetleri özgürce yapabilmesi çoğu zaman imkansızdır. Kent bireyi özgürlüğünü başka toplumsal araçlara bırakmıştır. Bu anlamda modern kent; bireyin hem biçimlendiricisi, hem de bozucusudur.

Göç, çoğu zaman umuda çıkan bir yolculuk olsa da bu süreçte yaşanan durumlar kimi zaman zorluk ve hayal kırıklıklarıyla doludur. Göç denince, ***"Özellikle ilk olarak akla coğrafi bir hareketlilik, farklı bir bölgeye gitme, mekansal olarak yer değiştirme gibi düşünceler gelmektedir.*** *İnsana bir özgürlük, sınırları aşma, yenilik, ilerleme, hareketlilik, dinamizm gibi ferahlatıcı ve rahatlatıcı hisler veren göç hareketleri kavramının belki de (en azından bugün) daha fazla vurgulanmayı hak eden bir öteki yönü var: özgür olmayan emek (kölelik, sözleşmeli hizmetçilik, göçmen işçiler vs.), sınır dışı edilme, mahrumiyet, sömürülme (hukukuna uydurmayabile gerek olmadan), hareketsizlik, zapturapt, atalet, dışlama, ırkçılık, doğrudan baskı vs..."*[69]

Kentler heterojen yaşam biçimlerinin yaşandığı bir mekandır. Gecekondu ise, bu heterojen yaşam biçimlerinden bir tanesidir. Fakat bu biçim 'estetik' ve uygar bir alanı ifade eden kentin krizini ya da kırılmalarına tekabül eder. Bu anlamda gecekondular batılı anlamda kent estetiği içinde bir 'anti-form' olarak görülebilir. Gecekondular modernleşmeci etiğin, enformelleşen ilişkiler zincirinin bir halkasıdır. Dolayısıyla gecekondular modern kavramının ayrılmaz bir parçası olarak da düşünülebilir. Çünkü gecekondular, modern kentin kriz görünümlerini açığa çıkardığı gibi, bu kriz ve gerilimleri hafifleten bir süreci de ifade eder.

Üçüncü dünya ülkelerindeki gecekondular, Batı ülkelerinde sosyal konutlu ban-

67 *Keleş, Ruşen, 100 Soruda, Türkiye'de, Şehirleşme, Konut ve Gecekondu, Gerçek Yay. İstanbul, 1978, sy. 89*

68 *Süalp, Tül Akbal, "Allegori Ve Temsil, Masumiyet ve Ağır Roman" 25.Kare, Sayı: 22, Ocak-Mart 1998, sy. 14.*

69 *Miles'den aktaran, Arslan, Emre, "Uluslar arası Göç ve Yeni Irksallaştırma Biçimleri: Etnisite, Çokkültürcülük, Diyasporu" Praksis, Üç Aylık Sosyal Bilimler dergisi, Sayı: 2, Bahar 2001, sy. 220. E. Aslan'ın vurguladığı asıl konu uluslar arası yaşanan göç sürecindeki sorunlarla ilgilidir. Ancak özellikle günümüzde büyük şehirlere yaşanan göçün getirdiği sorunlar ve göç edenlerin karşılaştığı durumlar uluslararası yaşanan göç sürecinin yarattığı sorunlardan farksız gibidir.*

liyöler ve İngiltere'deki 'slumlar' veya Fransa'daki 'HLM'ler özellikle büyük kentlerin çevresinde pre-modern cemaatçi yapıları taşıyan geri kalmış mekanlardır. Ve bu yerleşim mekanları bulundukları kentlerin 'mahrumiyet bölgeleri' ve 'yoksulluk' ya da 'çöküntü' alanlarıdır. Bu alanlarda yaşanan krizler ve bunların yansımaları benzerlikler taşımaktadır. Göçmenlerin meskeni olması, toplumsal gettolaşmalar, şiddet, entegrasyon sorunu, dinsel, ulusal ve ideolojik ayrımcılık genel olarak kentlerin banliyöleri veya gecekondularında göze batmaktadır. Özellikle Fransa'da sosyal gettolaşmalar, şiddet ve intihar oranlarının yüksekliği nedeniyle bu tarz sağlığa uygun olmayan yapılar yavaş yavaş yıkılmaya başlanmıştır. Ancak Fransa'ya parasal maliyeti yüksek olduğu için bu alanlardan da vazgeçilemiyor.

Modern kentleşmenin oluşturduğu kriz biçimleri çeşitli ülke sinemalarında tasvir edilmiştir. Örneğin *Protesto*, Fransa'da banliyölerde yaşan travma ve şiddet görünümlerini sergilerken, *Paramparça Köpekler ve Aşklar* filmi, Meksiko City de, parçalanmış insan kimliklerinde şehrin acımasız ve hırçınlaşan yaşam biçimlerini, coğrafyasızlaşmış insan kimlikleri üzerinden sergilemiştir. Türk sinemasında da bu kriz görünümlerin çeşitli biçimlerde ele alınmıştır. Özellikle 2000'li yıllarda her türlü kentsel krizin yoğunlaşmış ve 'kütle'selleşmiş biçimleri Zeki Demirkubuz'un filmleri üzerinden, yaklaşık yüzyıl önce temsil edilmiş kentin ezik tiplerini resmeden Dostoyevski'nin karakterlerine benzer bir biçimde ezik ve yenik olarak, kent içinde temsil edilmiştir.

1. Modernleşen Türkiye'de Kentleşme

Türkiye'nin modernleşme tarihi aynı zamanda kentleşme ve gecekondulaşmasının da tarihidir. Türkiye'nin, şehirleşme yapısı itibariyle 'üçüncü dünya ülkeleri'ne benzer özellikler taşıdığını belirtmiştik. Çünkü Türkiye'deki kentleşme daha çok demografik özellikler taşıyan, yani nüfusun büyük bir kısmının kentlere taşınmasını ve oralarda yaşamasını tanımlayan bir nitelik taşır. Yani Türkiye'de ki kentleşme, sanayi faaliyetlerine dayalı batılı anlamdaki kentleşme sürecini tam olarak temsil etmez. Türkiye'deki kentleşme, kentleşme teriminin temel taşını oluşturan kentsel etkenlerden doğan bir yapıdan çok, tarımsal ve kırsal alanlarda oluşan kimi çözülmeler ya da tarihsel, kültürel veya politik etkilerle yaşanan kimi kırılmaların getirdiği bir süreçtir. Ayrıca Türk kentleşme politikası daha çok bu tarihi ve siyasi etkiler altında şekillenmiş özellikler taşır. Türkiye'de kentleşmenin bu özellikleri 1950'lerdeki kimi ekonomik gelişmelerle 'kentleşme'ye özgü bir demografik değişim sağlamış gibi gözükse de, asıl kentleşme sebebinin tarımsal alanlardaki kimi sosyo-ekonomik değişimler olduğu bir gerçektir. Kaya'nın da işaret ettiği gibi, kentleşmenin bunlardan başka 'idareden kaynaklı' kimi spekülatif nedenleri de vardır. Kaya'ya göre; *"Kentleşmenin önemli nedenlerinden birisi de siyasi alanda yaşanan gelişmelerdir.*

Merkezi idare bazen kentleşmeyi teşvik etmiş, bazen ise bu konuda istekli olmamış-ır. Örneğin Cumhuriyet döneminde ilk yıllarda merkezi idare kırdan kente nüfus akışı sağlayacak ekonomik ve sosyal değişikliklerden rahatsız olduğu için, nüfusun ağırlıklı olarak köylerde yaşaması yolunda politika takip etti. Buna mukabil kırsal kesimde önemli oranda destek elde eden Demokrat Parti, seçmen tabanının talep-leri doğrultusunda kentleşme yolunda politika takip etmiştir."[70]

Türkiye'de yaşanan bu göç süreci birkaç yıl öncesine kadar küçük bir kasaba olan yerleri bile milyonluk nüfusa sahip yerler olmasını sağlamıştır. Kentler artık bir iş mekanından çok marjinal işleri ifade eden bir alan haline gelmiş gibidir. Kentsel alana göç kimi zaman bu marjinal işlerin çekiciliği doğrultusunda olmak-tadır. Ve 1950 sonrasının sanayi kenti sayılabilecek yerlerinde bile kentlerdeki iş-sizlik oranları kırsala göre daha yüksektir.[71] Bir bölge veya ülke, sanayi ve iktisadi açıdan gelişmediği halde, nüfusun % 30'u yüz binin üzerindeki kentlerde toplan-mışsa o bölge veya ülke 'sanayi dışı aşırı kentleşme' ile karşı karşıya demektir. Ar-jantin, Venezüella, Uruguay, Meksika, Küba, Mısır, Suriye, Kore ve Türkiye bu kent-leşme biçiminin örnekleri olarak sıralanabilir."[72]

Türkiye'de Kentsel Nüfusun Gelişimi *

Yıllar	*Kentsel Nüfus (toplam)*	*Toplam Nüfus*	*Oran*
1960	*8.859.731*	*27. 754. 820*	*% 32.0*
1970	*13.691.101*	*35.605.176*	*% 30.0*
1980	*21.993.318*	*44.736.957*	*% 49.0*
1990	*33.666.967*	*56.969.109*	*% 59.9*

Tablo 2: Suher, Hande, 1998, sy. 66

Tablodan da anlaşılacağı üzere 1960 yılında kentsel nüfusun toplam nüfus içindeki oranı 1/3 iken, bu oran giderek artmış ve 2000'lerde kentleşme oranı % 60'ları geçmiştir.

Kentler toplumsal değişimlerin en hızlı yaşandığı ve meydana geldiği alanlar-dır. Kentteki akış kendisini oluşturan ekonomik ve kültürel etkinlikler çerçevesin-de zamana göre değişir ve gelişir. Sonuçta "her gelişme dönemi bir ekonomik ya-pıyı yaratırken, aynı zamanda bu yapıyla ilişkili mekansal yapılanmaları ve bir ye-rel toplumsal yapıyı da ortaya çıkarır. Ekonomik büyüme stratejileri değişirken,

70 Kaya, Erol, Kentleşme ve Kentlileşme, İlke yay., İstanbul, 2003, sy. 99.
71 Kaya, a.g.e. sy. 114
72 aktaran, Kaya, a.g.e. sy. 92

bu yapılar yeni stratejiler tarafından yeniden belirlenir."[73] Kentteki bu hızlı değişimin dokusunu oluşturan öğelerin zaman içinde tasarlanabilir ve kimi zararlarını engelleyici ve ihtiyaçlara göre düzenlenmesi temel bir sorunu teşkil eder. İşte bu noktada kent planlaması mekanizması devreye girer. Kent planlaması aynı zamanda bir sosyal tasarımıdır.

Kent kavramı ve kentleşme modernleşmeye paralel giden bir kavramlar zinciri oluşturur. Türkiye'nin modernleşme ve Batı'ya dönük gelişme projelerine Osmanlı'nın son dönemlerinden itibaren başlanmıştır. Ancak daha önce de belirttiğimiz gibi bu kentleşme sürecinin ve kente ilişkin planlamanın 1850'lerle başlayan Batı'nın hızlı sanayileşmesiyle ortaya çıkan kent planlamalarından farklı bir gelişmedir. S. Bozdoğan'a göre Türkiye'de kentleşme, topluma tepeden inme getirilen ve ulus-devletlerin bürokratik ve profesyonel elitlerince uygulamaya konulan resmi modernleştirme programlarının mimari bir ifadesi, bir çeşit 'gözle görünür siyaset' (visible politics) veya 'uygarlaştırma misyon'uydu."[74] Aslında modernleşme, Fransa'dan Japonya'ya, Türkiye'den Rusya'ya, Almanya'dan Brezilya'ya kadar devletin öncülüğüyle ve çoğu zaman baskıcı bir biçimde yürütülmüştür. Tekeli ise, Cumhuriyet'in modernleşme projesi hakkında şunları öne sürmüştür: *"Cumhuriyet'in modernleşme projesindeki ilginç gerilimlerden biri, piyasa mekanizması içindeki sanayileşmenin ya da gelişmenin eşit sizlikçi yüzü ile modernleşmenin yurttaşa ilişkin projesinin eşitlikçi yaklaşımının nasıl uzlaştırılabileceği konusunda doğmuştur. Bu uzlaştırmayı gerçekleştirme işlevi 'halkçılık' ilkesine yüklenmiştir. Bu dönemin halkçılığı bir yandan yönetimin meşruiyetinin halka dayandırılması, halkın yasalar karşısındaki eşitliği gibi yurttaşa ilişkin öğeler taşırken, öte yandan toplu-mun içinde ekonomik ve sosyal eşitsizliklerin doğmasına ya da var olan eşitsizliklerin bir çatışmaya neden olmayacağını kanıtlamaya dönük öğeler taşımaktadır. Halkçılığın bu ikinci tür öğeleri arasında Durkheim'ci bir dayanışmacılık anlayışıyla ekonomik sınıflar arasında çıkar çatışmasının olmadığını savunmak, kent ve köy arasındaki farklılıkları da köycülük akımını ve köylüyü yüceltterek aşmaya çalışmak sayılabilir. Bu dönemin köyü yüceltmesi ilginç bir durum ortaya çıkarmaktadır"*[75]

Bu bağlamda Türkiye'nin geçirdiği ekonomik değişmelerin, ulusal yapılar üzerindeki genel etkileri de izlenebilir. Özellikle 1950'lerdeki, ekonomik ilişkiler ve yeniden yapılanma süreciyle ortaya çıkan liberal ekonomik politikalar, bu tarihten sonra

73 Massey'den aktaran, Ersoy, Melih, "Sanayisizleşme Sürecinde Kentler", Praksis, Sayı: 2, Bahar 2001, sy. 32

74 Bozdoğan, Sibel, "Türk Mimari Kültüründe Modernizm: Genel Bir Bakış', Türkiye'de Modernleşme Ve Ulusal Kimlik içinde, (Editörler:) Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999, sy 123.

75 Tekeli, İlhan (a), "Bir Modernleşme Projesi Olarak Türkiye'de Kent Planlaması", Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik içinde, (haz.) Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 1999, sy. 147

meydana gelen toplumsal değişimler üzerinde de belirgin bir etkiye sahiptir. Göç olgusunun bu bağlamda değerlendirilmesi, bize göç sürecinin başlamasına ilişkin temel veriler sunar. 1945 sonrası Amerikan ekonomisiyle olan ilişkiler bir süre sonra politik hayatta da kendisini göstermiş ve çok partili hayata geçiş sürecinde bu tür değişimlerin etkinliği kolayca görülebilir. İlhan Tekeli'ye göre, "Modernleşme projesinin Türkiye'ye yansıması üç özelliğiyle dört ayrı dönemde ele alınabilir.

1) XIX. yüzyılın ikinci yarısından Cumhuriyet'e kadar geçen süre,

2) Cumhuriyet'in ilk yıllarından 1950'lerin ikinci yarısına kadar geçen süre,

3) 1950'lerin ikinci yarısından 1980'lerin başına kadar geçen süre,

4) 1980 sonrası."[76]

Modern kent planlamasıyla 1930'ların Türkiye'sinde ortaya çıkan gecekondular birbirleriyle çelişen yapıdadırlar. Ancak gecekondular Türkiye'deki modern kent planlamalarında kırılmalara yol açsa bile modern kent planlaması uygulamalarını durdurmamıştır: *"Gecekondu türü yerleşmeler barakalar adıyla daha 1930'larda ortaya çıkmıştı... (bir kısmı zaman zaman yıkılsa da) gecekondulara göz yumulmuştur. Çok partili rejime geçişle birlikte de zaman zaman af yasaları çıkarılarak gecekondululara güvence verilmiş ve yasallaşmaları sağlanmıştır. Bu af yasaları incelendiğinde affın belli bir alan ve zamanla sınırlı tutulduğu, en azından yasalarda modernleşme normlarının korunmaya çalışıldığı görülmektedir. Gecekondu olgusu bir realite kabul edilerek bu süreci meşrulaştırma yoluna gidilmemektedir. Gerçekçi olmadığı bilinse de modernleşmenin normları meşruiyetin ölçütü olmayı sürdürmüştür. Patronajla yoğrulmuş bir popülizm uygulamasının mantığını bu yasalarda da açıkça gözlemek olanaklıdır."*[77]

Ancak modern kent planlamasının kimi özellikleri sosyal devlet ilkesinin gereğidir. Kamu kurum ve kuruluşları toplumsal değişimin getirdiği kimi olumsuzluklara refleks göstermede liberal anlayışlı politikalar karşısında daha güçlüdür. 1950lerle başlayan ekonomik politik ve kurumsal liberalleşme politikaları kentsel alanlara göç eden insanların ihtiyaçlarına cevap verebilecek kurumların ilgisizliğiyle de karşılaşmışlardır. Ve sorunlar hem göç edenler için hem de toplumsal yapının kendisi için kangren olmaya başlamıştır. Değişen İstanbul yeni göçmenlerle ve kimi müdahalelerle değişirken modern zaman çelişkileri ve bunalımlarına da sahne olmaya başlamıştır. Sibel Bozdoğan'a göre; *"Türkiye'de de 1950 seçimleri, Cumhuriyet'in ilk döneminin yerini Demokrat Parti'nin daha liberal ekonomik ve popülist politikalarına terk ederek sona erişini ifade etmekle kalmaz, aynı zamanda mimarlık ve şehircilikte üst modernizmin devreye girişini de simgeler. 1950'lerde İstanbul'da girişilen, Ad-*

76 *Tekeli, a.g.e., sy. 142.*

i.g.e. sy. 149.

nan Menderes'in bir siyasal meşruiyet ve halkla ilişkiler projesi olarak bizzat yönlendirdiği geniş çaplı kentsel müdahaleler, Berman'ın ayrıntılarıyla anlattığı Robert Moses modernizminin Türkiye'deki en yakın karşılığını oluşturur. Bu dönemde, İstanbul'un Baudelaire'in anlattığı XIX. yüzyıl Paris'ine belki de en yakından tekabül eden Beyoğlu / Pera bölgesi, gayrimüslim azınlıkların bölgeyi terk etmesiyle gerileyip nitelik değiştirmeye başlamıştır... Kente kitlesel göçlerin başlaması, dolayısıyla büyük kentlerin çevrelerinde gecekondu yerleşmelerinin hızla gelişmesiyle, geniş halk kitleleri, belki de ilk defa modernliğin çelişkili duygularıyla karşı karşıya kalmıştır. Bu insanlar, bir yanda modernliğin sınırsız gibi görünen imkanları, yaşam biçimleri, estetik normları ve yüksek kültürüyle tanışırken, bir yandan da bunların kendilerini dışlayan yönlerinin bilincine vardılar."[78]

Öte yandan O. Işık ve Pınarcıoğlu'na göre, devlet kentleşme dinamiklerini yönlendirme konusunda önceleri acele davranmamıştır. (Devletin gecekonduya ilişkin ilk resmi tepkisi, 1966 yılında çıkartılan 775 sayılı Gecekondu kanunu'dur). 'İlk dönem gecekonduları', "Hem formel konut piyasasının, hem de devletin dışladığı kesimlere yönelik piyasa dışı bir çözüm olarak ortaya çıktı.

En başında beri gecekondunun işlevi, devlet ile piyasa arasında kalan o geniş boşluğu doldurmak idi. Baka bir deyişle gecekondunun en başından itibaren çok net bir sınıfsal içeriği vardır. Kente yeni gelen, kentte tutunmaya çalışan ve devlet ile piyasanın unuttuğu, yok saydığı kesimlerin konutu olmuştur gecekondu."[79] Ancak devletin gecekondulara ve hızlı kentleşmeye karşı tavrı zamanla değişecek ve bu süreci etkileyen ve şekillendiren kimi kararlar alacaktır.

1950'ler, Türkiye'de kentleşmenin dönüm noktalarından biridir ve daha önce uygulanan kimi ekonomi-politikaların neticelerinin alındığı yıllardır. Kentte 'kent burjuvası', kırsal alanda ise 'kır burjuvazisi'nin oluşmuş olması ve toplumsal dönüşümü hızlandırıcı bir dünya ekonomik konjonktürünün varlığı gibi iç ve dış etkenler, bu ekonomik yapının toplumsal dönüştürücü etkisini iyice artırmıştır. Bu iki (iç ve dış) gücün birlikteliği ulusal çapta bir kalkınma hamlesine dönüşürken, uygulanan temel politik-ekonomik biçimin (ithal ikâmesine dayalı ulusal kalkınma modeli), hızlı bir biçimde yaşama geçirilmesi, sermayenin liberal politikalarının modernleşmeci planlamaya karşı baskın duruma gelmesi ve gerçekçi politikaların yerini imaja dayalı popülist yaklaşımların hakim olması günümüze kadar sürecek kimi çelişik ve eşitsiz toplumsal yapılanmaların temellerinin hem kentsel hem de kırsal alanlarda görünür bir şekilde ortaya çıkmasına yol açmıştır.[80]

78 Bozdoğan, a.g.e., sy. 126

79 Işık, Oğuz - Pınarcıoğlu, M. Melih, Nübelleşe Yoksulluk, Sultanbeyli Örneği, İletişim Yay., 2003, sy. 113

80 Sönmez, Mustafa, İstanbul'un İki Yüzü. 1980'den 2000'e Değişim, Arkadaş Yay., Ankara 1996, sy. 34 vd.

Öte yandan Türkiye'deki kentleşme 'ithal ikameci' büyüme modelinin özelliklerini taşır. Güçlü bir ulusal sermaye sınıfı yaratmaya dönük ekonomi politikalarda iç pazara dönük üretim ve bu pazarın ürünlerini tüketecek, ekonomik anlamda az çok güçlü kentli kitlelere ihtiyaç duyulmuştur.

Türkiye'de bir ekonomik dengeleyici kuvvet olarak devlet, yaptığı bazı düzenlemelerle bu sürece hizmet etmiştir. Kentsel alanda ekonomik olarak güçlü ve tüketebilir kitleler oluşturma çabası 1965'lerden 1970'lere uzanan ve kentsel alanda hayal edemeyecekleri bir yaşam tarzına kavuşmuş kimi kesimler kentleşmeyi özendirecek bir örnek olmuşlardır. Ancak güçlenen sermaye zamanla uluslararası ekonomik güçlerle bütünleşerek devletin dengeleyici sosyal devletçi politikalarını bertaraf eden bir süreci başlatarak kentsel alanlarda belirgin bir yoksulluğun oluşmasına etki etmişlerdir. Bu süreçte gelir dağılımı oranları da yoksullar aleyhine değişmiştir.[81]

Eşitsiz ve çelişkili yapısal özellikler taşıyan Türkiye'de kentleşme, bir inşa ve değişim sürecidir. "1945'de kent olarak adlandırılabilecek yerleşimlerde 4,7 milyon insan yaşarken bugün kırk milyonu aşkın kişi kentlerde yaşamakta. Nüfusun %25'i kentlerde yaşayan tarım ağırlıklı bir ülkeden, % 70'i kentlerde yaşayan, daha da önemlisi kent kökenli faaliyetlerin ve kararların belirleyici bir rol oynadığı bir ülkeye dönüştü Türkiye bu sürede."[82] Dengesizlikleri giderilemeyen bir kentleşeme süreci yaşayan Türkiye'nin, bu sürecin çelişkilerini daha uzun yıllar yaşayacağı bir gerçektir.

Dünya ölçeğinde değişen ekonomi politikaların Türkiye'deki yansımaları özellikle devletin kamusal ve sosyal alanlardan geri çekilmesi yönünde oldu. Kentleşme süreci özellikle büyük kentlerde sanayisiz ve bacasız bir kentleşme, özelinde hizmet sektörünün ve küçük imalat sektörlerinin (tekstil) artmasıyla oluşan ve üretimde parçalanmış bir yapıyı özünde ise esnek üretim yapısını oluşturdu. Kentin vasıflı işçileri iyice güçsüzleşirken, proleterleşme bilincinin zayıflatılması, sendikal hareketlerin engellenmesine karşılık kapitalist yapılanma ve yağmacılığının daha da serbest bırakılması yeni toplumsal yapılara yol açtı.

Bir taraftan yeni zenginler hakimiyeti gözle görülür bir hal alırken yoksullar daha da fakirleşti. Bunun kentsel alana yansıması ise; konut alanında uydu kentlerin çoğalmasın karşılık, kent merkezlerinde varoşlaşma ve 'çöküntü alanları'nın oluşmasıdır. Öte yandan gittikçe artan orandaki enformel sektörlerin kitlelere getirdiği göreceli rahatlama; tersine ekonomik, siyasi ve kültürel anlamda bir fakirli-

81 Bkz: Keyder, Çağlar. *Ulusal Kalkınmacılığın İflası*, Metis yay., İstanbul, 1996, sy. 69 vd.
82 Işık ve Pınarcıoğlu, a.g.e., sy. 95

ği de getiriyordu. Kitleler ya da gecekondulular, artık siyasi, toplumsal ve kültürel anlamda kentsel alanın nimetlerinden yararlanamamakta ve iyice kendi kırsal kültürlerine yani köylülüklerine sığınmışlardı. Bu anlamda 1980 ve özellikle 1990'lar gecekondunun ekonomik, sosyo-politik ve kültürel anlamda iyice yoksullaştığı ve taşralaştığı yıllardır. Bu tarz toplumsal kırılmalar, 1980'li yılların aksine cemaatleşmeyi bir hemşehrilik ilişkisinden alıp bir sınıfsal parçalanmayı ifade eder bir boyuta taşımıştır. Artık kırılmalar ikili (modernist-geleneksel) bir yapıda değil çoklu yapılardadır. Ve bu çoklu 'fay hattı' daha çok ekonomik bir anlam ifade etmektedir. 1990'larla beraber asıl belirleyici kimlik ekonomiktir. Kentsel kimliğin anlamı ise, kent pazarında üretilen her türlü hizmetin satın alınmasına ya da bu tarz 'tüketime' ihtiyaç duyulmasıyla ilgilidir.[83]

Öte yandan sanayileşmeyle göçün ve fabrikalarla gecekonduların dağılımı arasında da paralel bir ilişki vardır. Türkiye'de göç özellikle 1965 ve 1975 arasında, tarımsal alandaki kimi değişimlere paralel olarak hızlanmışsa da, kentlerde artan sanayi faaliyetleri de bu göç sürecinde rol oynamışlardır. Ve göç özellikle İstanbul'a doğru olmuştur. İstanbul'un birçok semti gecekonduların istilasına uğramıştır. Belli bir plana göre sanayileşmenin olmayışı gelişi güzel yerleşim yerleri ve gecekonduların oluşmasını sağlamıştır. "Örneğin, İstanbul Maltepe'nin büyük bir kesiminde başta sanayi olmak üzere, konut, ticarethane ve gecekondu kullanımları iç içedir. Ancak gecekondular belirli alanlarda yoğunlaşmıştır. Maltepe'deki sanayi kuruluşlarında çalışan 31 662 (1982) işçinin büyük bir bölümü, çevredeki gecekondularda oturmaktadır."[84] Bu durum İstanbul'da toplumsal ayrımların da iç içe geçmiş olmasında etkindir.

Türkiye'de Batılı anlamda modernleşme çabalarında kentler önemli bir yer tutar. Dolayısıyla sanayileşme ve kentleşme dinamikleri bu sürece hizmet eden birer olgu olarak Cumhuriyet Türkiyesi'nin temel ideallerinden olmuştur. Önceleri devlet yön verdiği modernleşme sürecine 1950'lerden sonra piyasa koşulları egemen olmaya başlamıştır. Ve modernleşme süreci bu koşullar altında şekillenmeye başlamıştır. 1950'lerden itibaren kentleşme sürecine damgasını vuran temel olgunun 'pazar mekanizmaları'dır diyebiliriz.

Sanayileşmeyle kentleşmenin 'başa baş' bir dengede ve kentleşme seyrinin normal bir seyirde seyrettiği bu yılların ardından kimi sosyo-kültürel ve ekonomik etkenlerle beraber kentsel alanların hızla kalabalıklaşmasıyla kent, siyasi, ekonomik ve kültürel bir 'yağma' sürecine girmiştir. Kent artık işsizlere istihdam sağla-

83 Bkz: Ersoy, Melih, "Sanayisizleşme Sürecinde Kentler", Praksis, Sayı: 2, Bahar 2001, sy: 32-52

84 Tümertekin, Erol, İstanbul İnsan Ve Mekan, Tarih Vakfı Yurt Yay. İstanbul 1997, sy: 73

yacak bir kapasiteye sahip değildir, başka deyişle 'gemi dolmuştur'; artık kente gelenler modern anlamlı kent gerçeğinin diğer yüzüyle yani onun yırtıcı, yarışmacı ve 'yaşam savaşı gerçeğiyle' tanışmış ve bu bir yaşam ve konut biçimine dönüşmeye başlamıştır. Türk sineması da Orhan Kemal'in aynı adlı eserinden Atıf Yılmaz tarafından 1959 yılında uyarlanan *Suçlu* filmi, istimlak yerleri döküntü evleri ve sefil yaşam koşullarıyla, İstanbul'da oluşmaya başlayan gecekondulaşma ve varoşlaşmaya dair izleri tasvir etmiştir.[85] *Gurbet Kuşları, Bitmeyen Yol*, Lütfi Ömer Akad'ın 'Göç Üçlemesi', *Canım Kardeşim* (Ertem Eğilmez, 1973), *Sultan* (Kartal Tibet, 1979) gibi filmler yine bu dönemin hızlı kentleşme sürecini, yaşanan kriz görünümleri içinde anlatmışlardır. Böylece Türk sineması oluşmakta olan yeni bir kentsel gerçeğe anında reflekste bulunmuştur. Bir anlamda Türk sineması, o yıllarda 'gerçek hayata' yakınlaşmaya başlamıştır.

a. Sanayileşme Sürecinde Türkiye'deki Kentleşmenin Seyri

Modern kent planlaması bağlamında 'gecekondu' bir çelişkidir. Türkiye'de 1950'lerle beraber yaşanmaya başlayan sanayileşme sürecinde kentsel nüfus oranları değişirken gecekondular daha önceki dönemlerden daha büyük bir sorun teşkil etmiştir

"1950 yılına kadar kent nüfusunun genel nüfusa oranı % 30'un altındadır. 1927'den 1950'ye yirmi üç yılda kent nüfus oranı sadece 0,8 puan artmıştır. Buna karşılık 20 yıl sonra (1970) bu oran 13,4 puan artarak % 38.45'e ve takip eden yirmi yılda da (1990) tekrar 20.56 puan artarak % 59.01 oranına gelmiştir. İki bin nüfus sayımına göre ise kent nüfusu, ülke nüfusunun % 64,9'unu oluşturmaktadır."[86] Kentteki iş ve istihdam olanakları sağlık, eğitim gibi konularda göreli olarak kırsala göre daha iyi koşullar ve kimi siyasi, kültürel ve ekonomik koşullar yanında 'kırsalın iticiliği' gibi faktörler bu kentsel nüfus artışının temel sebeplerindendir.

Hızlı ve çarpık kentleşmenin bir ürünü olarak gecekondu, ülkemizde, II. Dünya Savaşı yılları içinde ortaya çıkmış bir olgudur. 1948 yılında, büyük kentlerde yirmi beş, otuz bin gecekondu bulunuyordu. 1953 yılında, gecekonduları ilgilendiren 6188 sayılı yasa çıktığında, gecekondu sayısı seksen bini bulmuştu. Bu sayı, 1960 yılında iki yüz kırk binden 1983 yılında bir buçuk milyona yükselmiştir. Yasaların, yapımını yasaklamasına karşın, gecekondu sayısının sürekli olarak artmış olduğu görülür.

Bu seyir aşağıdaki tablodan izlenebilir:

85 *Atıf Yılmaz "Büyük kentin kenar mahallelerinde geçen, içkiye düşkün bir tahsildar, genç karısı ve küçük yaştaki oğlunu trajik bir havayla anlatır. sokak çocukları sorunu üzerinde durur" Giovanni Scognamillo, Türk Sinema Tarihi, 1998, sy. 172*

86 *E. Kaya, a.g.e., sy. 110*

Türkiye'de Gecekondu ve Gecekondulu Nüfusu

Yıllar	Gecekondu	Gecekondulu Nüfus	Kentsel Nüfustaki Payı (%)
1955	50.000	250.000	4.7
1960	240.000	1.200.000	16.4
1965	430.000	2.150.000	22.9
1970	600.000	3.000.000	23.6
1980	1.150.000	5.750.000	26.1
1990	1.750.000	8.750.000	33.9
1995	2.000.000	10.000.000	35.0

Tablo 3: Ruşen Keleş, 1996 sy. 386

Tekeli'ye göre modern kent planlamasının üçüncü aşaması olan1950'den 1980'e kadarki dönem Türkiye için de bir dönüm noktasıdır. Çünkü bu dönem Cumhuriyet'in bir yeniden yapılanma sürecine ve aynı zamanda her türlü toplumsal değişimin bazı toplumsal planları zorladığı ve değişime uğrattığı bir dönemdir. Her türlü ekonomik ve siyasi dönüşümle beraber kimi toplumsal kurumların ideolojik yapılanmalarında çeşitlilik gözlenmektedir. "Modernleşme projesinin en çok değişen boyutu yurttaşa bakış açısı ya da halkçılığın siyasal pratik içinde yeniden yorumlanması olmuştur." Tekeli bu konuda şunları öne sürer: *"Hızlı kentleşme modernleşme projesi bakımından çok değişik sorunlar yaratmaktadır. Cumhuriyet'in meşru gördüğü kentsel normlara uygun altyapı ve konut üretiminde hem toplumun, hem de kente yeni gelenlerin kaynaklarının yetersizliği gecekondu mahallelerini ortaya çıkarmıştır. Hızlı kentleşmeyle birlikte modernleşme projesinin karşılaştığı tek sorun fiziki çevredeki emrivakiler değildir. Kente kırdan gelen büyük sayıdaki nüfusun modernleşmenin kalıpları dışındaki yaşantısı, modernistler için bu grupların kentli yaşamla nasıl bütünleştirileceği sorununu ortaya çıkarmıştır. Kente gelen yeni grupların değişik sorunlar yarattığının düşünülmesine karşın, yine de kentleşmeye modernleşme projesinin gerçekleştirilmesinde bir adım olarak bakılmıştır. Paternalist halkçılık döneminin köyü yücelten, kente karşı ideolojisi terk edilmiştir."*[87]

Modernleşmeci kent pratiğinin Türkiye'deki kırılma sürecini ise Çağlar Keyder, İstanbul ölçeğinde şöyle ifade eder: *"Kemalistler, kendi projelerini gerçek dışı ve gerçekleşmesi imkansız bir noktaya taşıyorlardı: tabi İstanbul'da anılması gereken bütün bu muhayyel engelleri cisimleştiren odak haline geliyordu. İstanbul'un geçmişinin*

87 Tekeli, İlhan (a), "Bir Modernleşme Projesi Olarak Türkiye'de Kent Planlaması", Türkiye'de Modernleşme Ve Ulusal Kimlik İçinde, (haz.) Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, Tarih Vakfı Yurt Yay., İstanbul 1999, sy 148.

ulusal imgelemin inşası sürecinden dışlanması konusunda Kemalistlerin hissettiği bu ihtiyaç, Kemalizm'in parlak yıllarında Ankara-İstanbul diyalektiğinin kültürel boyutunu oluşturuyordu. Ne var ki, İstanbul'un konumunu ve ekonomik statüsünün mantığı Kemalistlerin idealinin kısa sürede sulandırmasını gerektirdi: 1970'li yıllara gelindiğinde İstanbul'un ekonomik üstünlüğü gönülsüzce de olsa kabul edilmişti. Adım adım sulandırılmış olan milliyetçi modernizm, o noktadan itibaren İstanbul'un kültürel mirasına hep damgasını vurmuş olan o tanıdık hakim diyalektiğe teslim olacaktı. Yani İstanbul'un bağrında gösterişli bir biçimde Doğu-Batı ikilemini taşıyan küresel kent statüsü, Kemalistleri an Batılılaşma düşlerini paramparça edecekti" [88]

Artık Cumhuriyetin ilk yıllarında modernleşmeci planlamalarla 'mozaik yapıları' birleştiren bir sürece hizmet eden cumhuriyet ve onun modern kent süreci de tıkanmaya başlamıştır. Cumhuriyet, İstanbul'un mozaik yapısını birleştiren bir sürece hizmet etmiştir. 1954-1980 sürecindeki, 'üç ana yatırımcı aktöre' (devlet, büyük burjuvazi ve yerel burjuvazi) artık bir yenisi ve asıl önemlisi eklenmiştir: uluslar arası sermaye ya da global sermaye. İstanbul modern Türkiye açısından önem taşıdığı gibi, global ekonomiler için de önemlidir. Bu anlamda İstanbul sürekli yenilenen ve değişen ekonomik kültürel yapıların kurulduğu bir alandır. Bu konuda Atay'a göre: *"Bu ekonominin yerleşim sisteminin evrimi bakımından en doğrudan sonucu, ithal ikameci sanayinin de İstanbul merkezli olarak kurulmaya başlanması olmuştur. Nitekim dönem boyunca Ankara, Adana, İzmir, Eskişehir, Kayseri gibi kentlerde ilk birikimini sağlayan bir kesimin İstanbul'a taşındığı gözlenmektedir. Büyük sermaye dışa bağımlı bir ekonomide en iyi yatırım olanaklarının ülkenin dışa açıldığı kentte ortaya çıkması, sanayinin ithal girdilere olan bağımlılığı vb. nedenlerle genellikle İstanbul, Kocaeli ve İzmir kentlerini tercih etmiştir. Bunların dışında Bursa, Ankara, Adana, İçel gibi birkaç kenti saymak olanaklıdır."* [89]

Kentsel Nüfusu 1.000.000 Üzerinde Olan İl Merkezlerinin Toplam Kentsel Nüfus İçindeki Payları

Yıllar	*İller*	*Oran*
1960	*İstanbul*	*% 16,9*
1970	*İstanbul, Ankara*	*% 26,8*
1980	*İstanbul, Ankara, İzmir Adana*	*% 35.4*
1990	*İstanbul, Ankara, İzmir Adana, Bursa*	*% 42.7*

Tablo 4: Suher, 1998, s. 66.

88 Keyder, Çağlar, (Der) "Arka plan"; İstanbul: Küresel ve Yerel Arasında içinde, İstanbul, Metis Yay. 2000, sy. 17-18.

89 Atay, Faruk, "Türkiye Kapitalizminin Mekansal Dönüşümü", Praksis Sayı: 2, 2001, sy. 61.

Tablodan da görüldüğü üzere, Türkiye'de esas olarak kentleşme, bölgesel ko numlarına göre gelişmiş az sayıdaki yerleşim yerine doğru oluşan bir süreçtir. Bu kentsel alanların göçü karşılayacak ve kentlileşme sürecini aksatmayan bir top lumsallığı yaratacak dinamiklerinin olmadığı ise değişik yapılarda ve olaylarda çı kan görünümlere dayanarak söylenilebilir. Emre Kongar'a göre, Türkiye'de kent leşme mantığı yine toplumsal yapımızda var olan kimi öznel çelişkilerden dolayı yaşanan bir gelişmedir Ve Türkiye'deki kentleşme mantığı kendi özellikleri gereği çarpıklığı örten ya da iyileştiren değil tersine bu çarpıklıkları ve çelişkileri, kısacası farklılıkları artırıcı bir sürece hizmet ediyor. Kentlerde kendi aralarında çelişki yapılar gösteriyor. Emre Kongar bu konuda şunları öne sürmektedir: *"Türkiye'deki kentleşmenin ardında yatan temel öğeler olarak, sanayileşme ile birlikte, kırsal yaşamın ve kasabaların sağladığı olanakların yetersizliği de çok önemli bir yere sahiptir. Kentleşe olgusu, büyük kentlerde bir yığılma biçiminde kendini göstermektedir. Büyük kentlerdeki yaşam koşulları, kasabalar ve köylere oranla çok üstün görülmekle birlikte, yeterli değildir. Bu nedenle, kentleşme, kentsel olanakların büyük nüfus kesimlerinin yararına sunulması sonucu doğuracak bir yaygınlaşmayı değil, tem tersine, halkın kentsel merkezlerde birikerek, buradaki olanak ve hizmetleri daha da yetersizleşmesi sürecini belirlemektedir. Ayrıca kentleşme ülkenin çeşitli bölgelerinde de, bu bölgelerin toplumsal ve ekonomik düzeylerine göre değişik görünümler kazanmaktadır. Bu değişik görünümlerin temel nitelikleri, bölgeler arası dengesizlikleri pekiştirmektedir. Bölgeler arası dengesizliklerin artmasıyla birlikte, büyük kentlerde kaynaklar ile gereksinmeler arasında görülen uyumsuzluk da gittikçe büyümektedir."*[90]

Ünsal Oskay'a göre ise kentler ekonomik özellikleri itibariyle kırsal alanların sömürüldüğü 'asalak' merkezlerdir: *"Ekonomik açıdan kent ise geniş kırsal alanların ve kırsal alanlardan artık değer toplamada ilk kademeyi oluşturan kasabaların üstünde yer alan yönetsel işlevler ağır basan bir tür artık değer transferinin merkezi, merkezler demektir. Kentler, bu açıdan ele alınacak olursa, kırsal yerleşmelere çok şeyler sağladığı gibi, onları sömüren, yöneten, yönlendiren ve onlar sayesinde debdebesini sürdürebilen 'asalak' merkezlerdi de."*[91]

Kentlerde yaşanan ekonomik gelişmeler gecekonduların bu kentlerde yoğunlaşmasını sağlarken, üretim ve denetleme potansiyeli açısından yerel ve bölgesel yoksullaşmalarda yaşanmaktadır.

Ekonomideki dengesizlikler toplumsal alana da yansımaktadır. Önceki dönemlerde KİT'lerle dengelenmeye çalışılan ve sosyal devleti gerçekleştirmeye dayalı

---

90 Kongar, Emre, İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı, Bilgi yay. Ankara, 1979, sy. 407

91 Oskay, Ünsal Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım, Yapı Kredi Yay., İstanbul 2001, sy. 338.

devletçi ekonomik yapının çözülmeye başlaması da bu noktada önem kazanmakta ve ekonomik anlamda dünün gelişmiş illeri zamanla yoksullaşıp göçe eklemlenen alanlar olmaktadırlar. (Zonguldak örneği...)[92] Ayrıca tarım kesiminin ulusal gelir içinden aldığı payın düşüklüğü ve kentsel üretimin kırsal alan üretimi karşısındaki birim değeri itibariyle üstünlüğü kırsal alanın iyice sefilleşmesini sağlamaktadır. Ve böylece kırsal kesimdeki yaşamsal zorluk göçe dönüşmektedir: *"Kentleşmenin bu düzeye ulaşmasının altında yatan en büyük neden tarımsal ekonomideki yapısal çöküşün özellikle geçimlik üretim yapan yoksul köylülüğe yaşam hakkı tanımayacak düzeye erişmesidir. Tarım kesiminin ulusal gelirden aldığı payın 1980'de yüzde 25,5 iken 1997'de yüzde 13,4'e düşmesi bunu belirgin biçimde ortaya koymaktadır."*[93]

Öte yandan hızlı pazar dinamikleri içinde şekillenmeye başlayan kentleşme sürecinde, gecekondular da zaman içinde pazarın bir parçası haline gelmiştir. Özellikle inşaat sektörünün gelişmesi göçün etkisiyle paralel gelişme göstermiştir. Göçün başladığı ilk yıllarda ekonomik olarak bir katkı olarak görülmeyen gecekondular kalabalıkların artmasıyla ortaya çıkan barınma sorunlarıyla beraber mekansal bir sıkışma yaratmış ve kentsel alanların yeniden paylaşılması gerekmiştir. Kamu arazilerinin işgaline dayalı ilk zaman mekan paylaşımı zamanla hisseli arazi satışlarıyla ekonomik boyutuna kavuşmuştur.

Kentin çevresindeki araziler satılırken ortaya çıkan rantın büyüklüğü sorunun politik boyutlara taşınmasını sağlamıştır. Konut ve arsanın zamanla değerinin artması, ilk zamanlarda görülen esnekliği yok ederken ev sahipliğine tersine kiracılık ve el koyma oranlarında artmalar görülmüştür. Barınma sorununun aciliyeti ve doğal gelişimle karşılanamaz hale gelmesi derme çatma, barakaların artmasına yol açmış konutun da konut olmaktan çok bir zorunlu sığınma alanına dönüştüğü görülmüştür.

1970'lerle beraber üretilen konutların amacı barınmaktan çok rant elde etme amacını güder olmuştur. Yapılan gecekondular kiralanmaya başlamıştır. Bununla beraber yapılan gecekondular şehrin büyümesiyle zaman içinde, şehrin merkezinde yer almaya başlamış bu defa büyük müteahhitlerin ve sermayedarların ilgi alanına girmiş ve yeni bir kentsel mekan paylaşımının konusu olmuşlardı. Bu merkezi yerlerdeki arazilerin değeri buralarda yaşayan gecekondu sahipleri için de bir köşeyi dönme aracı haline gelmiş; rant kavgası da iyice artmıştır.

Gecekondular gelir adaletsizliğinin arttığı Özal'lı yıllarda kalıcı konutlar olmaya başlamıştır. Gelir adaletsizliğinin artması ile gecekonduların kalıcı olmaya baş-

92 Bu konuda bkz. Doğan, A. Ekber, "Türkiye Kentlerinde Yirmi Yılın Bilançosu", Praksis, Sayı: 2, Bahar 2001, sy. 97-124.
93 aktaran Doğan, a.g.e., sy. 112.

laması arasında paralellik kurulabilir. Tekeli bu konuda şunları dile getirir: *"Artık ülke nüfusunun yarısından fazlası kentlerde yaşamaya başlamış-tır. Bir önceki dönemde oluştuğunu gördüğümüz gecekondularda yaşayanların ikinci ve üçüncü kuşakları kentte yaşamaktadır. Bu nüfus kentin tüm olanaklarından yararlanmakta, kentsel ranttan pay almaktadır, ama modernleşme projesinin beklediği kültürel dönüşümü gerçekleştirmemiştir. Arabesk müzik örneğinde olduğu gibi kültürel ürünlerini vermekte, piyasa kanalıyla yaygınlaştırarak kendisini yeniden üretme olanağını bulmaktadır. Böylece modernleşmeye doğru ilerleyen bir kültürel dönüşüm yerine farklı kanallarda gelişme yolu bulabilen ikili bir kültürel yapının sürekliliği olanaklı görülmeye başlamıştır. Bu dönem gerçekte bir modernleşme projesi olan kent planlamasının sahneden çekilişini de gündeme getirmiştir."*[94]

Göçün yarattığı tahribat yalnızca büyük şehirlerimizde değil, özellikle 1980 sonrasında kimi bölgesel etnik ve siyasi sorunlar yüzünden, diğer Anadolu kentlerinde de görülmektedir. Doğan'a göre de, bu dönemde artık kentler arası göçler de söz konusudur: *"Bu dönemin göç konusunda 1950 sonrası hızlı kentleşme döneminden farkı, eskiden kırsal alandan kentsel alana göçler ağırlıktayken, 1980'lerden sonra kentler arası göçlerin payının önemli ölçüde artmasıdır. Öte yandan, büyük ölçüde siyasal ve askeri nedenlerle kırsal alanın boşaltılması anlamında zorunlu bir göç sürecinin yaşandığı Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgeleri bir kenara bırakılırsa, kırdan kente göçün daha çok Antalya, Denizli, Gaziantep gibi gelişme potansiyeli yüksek olan bölgesel merkezlere yöneldiği görülmektedir. Bu nedenle, İstanbul, İzmir, Ankara, Bursa gibi göç bakımından eskiden temel çekim merkezleri olan kentlere yeni çekim merkezleri eklenmiştir."*[95]

Tekeli'ye göre 1980 sonrasının modernleşme pratiği artık planlamanın ötesinde spontanedir, iç ulusal nedenlerden öte global etkiler daha ağır basmaktadır ve modernleşmeden uzaklaşma eğilimleri artmaktadır.[96]

Bu türden anlayışların gelişmesinin temelinde ekonomik değişimler yatmaktadır. "Keynesçi dönemi sona erdiği ve yeni liberal politikaların egemenliğini gerek iktisadi gerekse ideolojik düzeylerde adım adım pekiştirdiği 1980 ve 1990'lı yıllarda, iki özgün iktisat politikası sürecin yaşandığı ülke toplumlarını derinden etkilemiştir: özelleştirme ve sanayisizleşme."[97]

Kentlerin büyük çapta sanayisizleşme sürecine girmesi ve hizmet sektörünün ön plana çıkması ve kimi enformel sektörlerin kent ortamında büyük istihdamlar

94 Tekeli, İlhan (a), a.g.e., 1999, sy. 152.

95 Doğan, a.g.e., sy. 112.

96 Bkz. Tekeli (a), a.g.e., 1999, sy. 151.

97 Ersoy, Melih. "Sanayisizleşme Sürecinde Kentler" Praksis, Sayı: 2, Bahar 2001, sy. 32.

sağlaması sanayiye dayalı modern kent mantığını sarsan gelişmelerdir. Özellikle kentsel alanlarda üretime ve tüketime dayalı esnek formların oluşmasıyla bir yandan her anlamıyla kozmopolit bir yapı oluşurken ekonomik ve siyasi kimi 'fay hatları'yla birleşen etnik ve dini parçalanmışlıklar bu ekonomik yapı içinde daha görünür olmuştur. "Doğu ve Güney Doğu bölgelerinde zorunlu bir göç süreci bir önceki dönemde bütünleşmeci kentleşme terimiyle ifade edilen süreç, bu yeni dönemde yerini daha gergin ve dışlayıcı bir kentleşme sürecine bırakmıştır. Bu zorunlu göç sürecinin 1990'ların kentlerinde silinmez izler bıraktığı ve kent içinde yaşanan gerilimi artırıcı bir rol oynadığı rahatlıkla söylenebilir. Göç eden kitle, öncekilerin tersine kendi isteği dışında göç etmek, kırsal kesimdeki tüm varlığını bırakmak zorunda kalmıştır."[98]

Geliştirilen ekonomik sistemlerin merkez ülke yapılarından ve etkinliğinden, az gelişmiş ülkelere doğru bir yayılma şeklinde ve bu ülkelerde modernleşmeci mantık içerisinde alımlanan ve uygulamaya konan modeller, çoğu zaman o ülke yapısında değişik gelişmeler sağlarken Türkiye'de de olduğu gibi diğer gelişmekte olan birçok ülkede gelişmeye paralel çelişik yapıları da beslemektedir.

Türkiye'de 1950'lerde hızla gelişmeye başlayan, sanayi sektörü ve tarımda yeniden yapılanma süreci, global ekonomik sistemlerin etkisiyle ivme kazanmıştır. Bu gelişmelerin yarattığı kimi değişimler: sosyal yapılarda meydana getirdiği kırılmalar göçü, göçle ivme kazanan şehirleşme süreci ise gecekondulaşmaya yol açmış bu durum ülkenin kendi olağan, ulusal gelişiminin ötesine geçildiğinde gerçekleşmiştir. Yani kısaca, sağlam olmayan bir ekonomik yapı beraberinde, sağlıklı olmayan bir toplumsal yapıyı doğurmuştur...

Gelişmiş ülkelerde yaşanan ekonomik ve toplumsal süreçler belli bir denge arz etmektedir. Güçlü sanayi, güçlü ekonomi ve amaçlanan refah devleti bu ülkelerin toplumsal oluşum süreçlerinde olabilecek kırılmaları en aza indirgemektedir. "Özellikle II. Dünya savaşı sonrasında devletin refah devleti çerçevesinde yüklendiği işlevler merkez ülkelerde artmaktadır. Gelişmeci devlet stratejileri kaynaklarını sanayileşmeye aktarıp, sosyal harcamaları en aza indirerek, hızlı kalkınmayı sağlamaya hedeflemişlerdir. Oysa merkez ülkelerde oluşan aşırı birikim, kaynakların hem gelişme hem de refah harcamaları için kullanabilmişlerdir."[99]

Kentsel yerleşim ve konut sorunu toplumsal değişimlere gereken refleksler gösterilemediğinden ortaya çıkmış bir sorundur. Ülkemizde yaşanan gecekondu problemi de göçle eş zamanlı sürdürülemeyen kentsel planlama ve yerleşim sorunu ilişkin politikaların üretilememesiyle oluşmuş bir durumu ifade eder. Planlı ketleşmenin uygulanamadığı kentsel alanda yaşanan kaosun adı gecekondu ya

98 aktaran. Kaya. a.g.e. sy. 113

99 Ersoy; a.g.e., sy. 39.

da 'varoş' gerçeği olarak karşımıza çıkarken, bu sorun çoğu zaman kendi dinamikleriyle planlamanın alternatifi olan bir durum yaratmış ve kentsel yerleşimin zorlandığı alanlarda çoğu zaman beraberinde getirdiği kimi kırsal özelliklerini kentin dokusuna sindirebilmiştir. Kentin dokusunda oluşan bu yapılanma sorunu, 1950'lerden günümüze, sadece kent ve konut düzeyinde kalmamış paralel geliştiği toplumun tarihsel sürecinde de, içinde barındırdığı kimi özellikleriyle, dönüştürücü etkiye sahip olmuştur.

Sonuç olarak 1960'larda hızlı bir döneme giren sanayileşme sürecine paralel olarak yaşanan tarımsal alandaki kimi kırılmalar ve çözülmeler kentlere doğru bir nüfus akınına yol açmıştır. Kentsel alt yapısı güçlü olmayan ve kimi zamanda henüz tam anlamıyla kentsel üretim dinamiklerine sahip olmayan yerleşmelerde göç süreci, olumsuz ve çarpık yapılanmalara neden olmuştur.

Sonuçta göç eden insanın, "daha iyi iş, daha iyi eğitim, daha iyi insan ilişkileri, daha iyi kültürel atmosfer, daha iyi sosyal çevre, daha iyi sağlık gibi beklentileri vardır." Ancak bu beklentileri henüz tam olarak karşılanamamıştır.[100] Bu yetersizlikler karşısında kentin formel yapıları olarak bilinen yerleşik yapılarının zayıf olduğu Türkiye'de göç, kentte kendi enformel süreçlerini yaratmış ve bu yapıları yeni biçimleriyle günümüze taşımıştır.

b. Tarımsal Alanda Modernleşme ve Kırsal Alandan Kentsel Alana Göç

Kentsel alana göç ve gecekondu sorunun temelinde kırsal alan sorunlarının yattığını belirtmiştik. Bir kez daha yinelemek gerekirse Türkiye'deki kentleşmenin temelinde kırsal alanlarda yani tarımsal ve toprak mülkiyetine ilişkin olarak özellikle yine 1950'lerle başlayan ve bu alanlardaki kimi feodal örgütlenmelerde yaşanan problemlerdir.

Mübeccel Kıray'a göre de, "Türkiye'de olup biteni açıklamanın anahtarı köylülüğün çözülmesi olgusudur. Bunu süreci değişik yazılarında 'depeasantization' şeklinde adlandırır."[101]

Yine Sosyolog Kıray'ın tespitlerine göre, "Ankara gecekondularında yaşayanların % 70'i, köyde topraksız ve işsiz olduklarından göçtüklerini bildirmişlerdir."[102] Tütengil'e göre de, feodal ilişkilerin hüküm sürdüğü bölgelerdeki ağa-efendi ilişkisi göç olayını etkilemektedir.

Toprakların bölünüp parçalanması, tarıma açılacak toprağın kalmaması, şehirdeki emeğin değeri ile tarımsal emek arasındaki gelir farkı, makineleşme, ulaşım ve

100 Bkz. Suher, Hande, "Kentleşme-kentlileşme Sürecinde Kadının Yeri ve Rolü", Bilim ve Ütopya, Sayı: 54, Aralık 1998, sy. 68

101 Aktaran, Tekeli, İlhan, Değişmenin sosyoloğu: Mübeccel Belik Kıray. Mübeccel Kıray İçin Yazılar içinde. Bağlam Yay., İstanbul, 2000, sy. 25.

102 Kıray, Mübeccel. Kentleşme Yazıları, Toplu Eserler 2. Bağlam Yay. İstanbul 2003. sy. 23.

haberleşmede kolaylıklar, eğitim imkanı, kan davası geleneği, köyden şehre göçün temel sebeplerindendir.[103] Ayrıca Kıray'a göre Cumhuriyetin ilk yıllarında gösterilen değişik çabalara karşın köylülükten çıkma süreci işlemeye başlayamamıştır. Kültürel değişmeyi de içeren köylülükten çıkma süreci ancak 1950'den sonra işlemeye başlamıştır.[104] Bu köylülükten çıkma süreci 1980'lere kadar devam edebilmiştir.

1950'lerde Türkiye'de devlet eliyle yaratılan burjuva sınıfının da devletten bağımsız olarak siyasi çizgisini savunmaya ve devletin modernist, 'devletçi-seçkinleri'nin tersi bir politikayla, kendilerini sahneye çıkardıkları yıllardır. Demokrat Parti'yi destekleyen bu sermayedarlar, daha çok Anadolu'da tarımsal üretimden palazlanıp büyük kentlerde sanayiye atılan zümrelerdir.

Demokrat Parti'nin sosyal devletçi ekonomik gelişmelerin dışında bir politikaya yönelmesi ve sermaye kesimine devletin geleneksel desteğini bu kez plansız bir şekilde sunması, gerekli finansmanın enflasyonist yöntemlerle sağlamaya dönük çözümler, adaletsiz gelir dağılımını iyice artırmış ve bu da bölgeler arası dengesizliklerin daha da artmasına yol açmıştır. Tarım kesimindeki kapitalistleşme süreci toprakları daha çok büyük işletmelerin kullanımına açarken, buralarda oluşan ayan-esnaf kesiminin yeniden ürettiği gelenekçi değerler halkın gelişmesinin önüne set çeker olmuştur.

Modern eğitimin etkin olarak uygulanmadığı bu kırsal alanlarda muhafazakar kimlikler üretilir olmuş, kentsel ile kırsal alan arasında eğitim ve kültür açısından var olan uçurum iyice derinleşmiştir.

Ağalık, benzeri kurumlarla yeniden bu sefer gerici bir şekilde yeniden üretilen kırsalın gelişme çizgisi kentsel alanla arasında büyük uçurumlara yol açmış, bu uçurumun kapanması ancak yıllardır süren bir göç dalgasıyla kapatılmaya çalışılmıştır. Kırsalda yaşanan ekonomik, eğitsel ve kültürel yoksullaşmayla beraber yaşanan kapitalist sürecin yol açtığı parçalanma ve köyün / kırsalın geleneksel anlamlarını yitirmesi göç olayını daha da kolay hale getirmiştir.[105]

Gecekondu ve kentlilik, bir üretim ve denetim mekanizmasının oluşturduğu bir durumdur. Bunun belirleyeninin 'pazar koşulları' olduğunu belirtmiştik. Pazar, toplumun dönüşümünün de temel dinamiklerinden biridir. Dolayısıyla toplumsalın temel birimi olan hane ve aile, bunun mekansal ölçekteki pozisyonu onun için önem taşır. Köyün kente taşınmasında olduğu kadar, kentin de köylüleşmesinde yaşanan sürecin oluşturucusu, bu rasyonel süreci oluşturan dinamiğin kendisidir; yani, pazardır. Immanuel Wallerstein da pazar ölçeğinde hanenin

103 Tütengil, Cavit O. Azgelişmişliğin Sosyolojisi, İstanbul, Bilge Yay., 1984, sy. 164
104 Tekeli, a.g.e., sy. 5
105 Bkz. Kongar, Emre, İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı, Bilgi yay., Ankara, 1979, sy. 439

taşıdığı önem ve bu toplumsal birimin mekan ölçeğinde nasıl dönüşüme uğradığını, uğratıldığını açıklamıştır: *"İlk olarak, hane örgütlenmesiyle belli bir toprağa bağlılık arasındaki bağın kopması için sürekli bir baskı ortaya çıkmıştır. Erken evrede bu, giderek daha çok kişiyi belirli bir küçük toprak birimine duydukları (fiziksel, yasal ve duygusal) bağlılıklardan koparma yönündeki uzun süre görülen baskı oldu. İkinci evrede ise -ki bu zamansal olarak daha sonraki evredir- bir toplu gelir yapısına duyulan yasal ve toplumsal- psikolojik bağlılıkların temeli olarak ortak-ikameti azaltmak, ama hiçbir zaman yok etmemek yönünde bir baskı olmuştur... İkinci olarak, kapitalist dünya ekonomisi zamanla evrildikçe üretimin toplumsal bölünüşünün kısmen ücretli olan dünya emek gücüne dayandırılmış olduğu iyice açıklık kazanmıştır... Üçüncü olarak hanelerin emek gücüne katılım biçimleri, etniklik/halklık ve cinsiyet açısından katmanlıydı ve giderek daha da katmanlaşıyordu. Fakat bu sırada fırsat eşitliği ideolojisi de giderek daha fazla ileri sürülüyor ve yürürlüğe konuyordu."*[106]

1950'lerle hızla başlayan köyden kente göç sürecinin temelinde yatan ekonomik süreçlerden biri de kapalı köy ekonomilerinin pazarlarla bütünleşmelerinin gereğidir. Demokrat Parti'nin uyguladığı liberal ekonomik politikalar, kent burjuvazisine ekonomik ve mali değerlerin sağlanmasında gerekli olan iş gücü ve diğer spekülatif araçların devreye sokulma sürecidir.

Artan nüfusla beraber kentlerde yeni bir sektörün, hizmet sektörünün canlanması sağlanmıştır. Sanayileşmenin kırsala uzanan üretim yapılarında değişimlere yol açan gelişimi ülkemizde alt yapı ve planlama hataları yüzünden olumsuzluklara yol açmıştır. Doğu bölgelerimizin feodal yapılarına giren makine yarattığı işgücü açığının yanında iktidar alanlarında da (ağalık) örtülü bir tekelleşmeye yol açmıştır. "Kırsal yapıdaki değişmelerin bir görünümü olan tarımda modernleşme, kendi kendine yeterli kapalı ekonomik yapıdan pazar için üreten diğer sektörlerle bağlaşan bir başka yapıya dönüşüm anlamı taşımaktadır. Türkiye'de tarım kesimi, 1945 ve 50'lerden başlayarak uygulanan tarım politikaları ile kısmen de olsa pazar ekonomisine geçmişti."[107]

"Toprak ekenin, su kullananın" deyişi toprağı ekip suyu kullanabilen yani bir anlamda bunu gerçekleştirecek araca sahip ağaya hizmet eder duruma gelmiştir. Birçok sosyologun işaret ettiği gibi 1950 sonrası yaşanan bu sürecin kentsel alana yansıması artık kentleşmenin bittiğidir. Sosyolog Emre Kongar'a göre; *"Tarımsal etkinliklerin düşük ekonomik verimliliği, kırsal alanlardan dışarıya göçü ortaya çıkaran gerekçelerden biridir. Tarımdaki gelirin düşüklüğü ve toprağın çok eşitsiz*

---

106 Immanuel Wallerstein-Etienne Balibar, Irk, Ulus, Sınıf, Belirsiz Kimlikler, Çev. Nazlı Ökten, Metis Yay., İstanbul 1993, sy. 137.
107 Güliseren Güçhan, a.g.e. sy. 33.

dağılımı, köylüleri, köylerini bırakmaya zorlamaktadır... Türkiye'de tarım kesimine ilişkin bir başka gerçek, ekilebilir toprakların sınırına ulaşılmış olmasıdır. Bu nedenle, tarımsal etkinlikler için yeni toprak kullanmak olanağı yoktur. Böylece makineleşme sonunda işini yitiren işçiler için kente göç etmekten başka çözüm yolu kalmamaktadır... Köyden kente akının, daha çok, Pazar ekonomisi ile bütünleşen köylerden başladığı da bu konudaki önemli gerçeklerden biridir. Artan iletişim ve ulaşım olanaklar, özellikle göç etme sürecinin başlangıç aşamasında son derece etkili olmaktadır."[108]

200 Gecekondu Sahibinin Coğrafi Kökeni

Ordu	*68*	*Giresun*	*3*
Kastamonu	*24*	*Kırklareli*	*4*
Gümüşhane	*20*	*Bolu*	*2*
Samsun	*14*	*Nevşehir*	*1*
Erzincan	*14*	*Balıkesir*	*2*
Sinop	*7*	*Tokat*	*1*
Sivas	*7*	*İstanbul*	*2*
Zonguldak	*4*	*Uşak*	*1*
Adapazarı	*5*	*Malatya*	*3*
Trabzon	*4*	*Mersin*	*1*
Kars	*1*	*Bursa*	*2*
Erzurum	*1*	*Edirne*	*1*
Tekirdağ	*1*	*Yunanistan Göçmeni*	*1*
Eskişehir	*1*	*Yugoslavya Göçmeni*	*1*
Rize	*3*		

*Tablo 5: **Tümertekin, 1997, sy. 113.***

Yukarıdaki tablodan da anlaşılacağı üzere özellikle tarımsal toprak sıkıntısı olan Karadeniz bölgesinden göç eden gecekondulu hane sayısının yüksekliği göze çarpmaktadır.

'Zincirleme göç' süreci düşünüldüğünde bu hanelerin hemşehrilik ve yakın akraba ilişkileri içinde köyden göç ettiklerini birçok araştırma göstermiştir. Ancak 1980 sonrasında yaşanan ekonomik zorluklar neticesinde, göç edenlerin birbirlerine dayanışma içinde olmadan kente göç ettikleri görülmeye başlanmıştır.

Korkut Boratav'ın Türkiye'deki sınıf profilleri üzerine 1994 yılında gerçekleştirdiği araştırmada, "Kente göç verme oranının küçük ve yoksul köylü ailelerde kapi-

[108] Kongar, Emre, İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı, Bilgi yay., Ankara, 1979, sy. 387.

talist ve zengin çiftçileri aştığı da anlaşılmaktadır. Öte yandan, tarım işçilerinde göçerlik oranı genel ortalamanın altında görünmekte, ancak bu gruptaki ailelerden % 11'inde hane reisi kente göçmüş görünmekte ve bu oran tüm diğer grupları geçmektedir" [109]

Bunun yanında aşağıdaki tablo, özellikle yoksul ve işsiz kesimlerin kente aktığını göstermektedir.

Kırsal Hanelerden Göç: Göç Eden En büyük Oğlun Mesleği/Konumu (G/O Oranları, Kapsanan hane reisi sayısı: 365)

	İşçi	Esnaf/ Marjinal	Memur	Öğrenci	Askerde
Kapitalist çiftçi	0.53	2.21	0.87	2.57	2.39
Zengin Çiftçi	0.21	1.75	2.07	3.05	2.84
Orta Köylü	0.92	0.98	1.07	2.57	0.40
Küçük Köylü	0.89	1.32	1.20	0.69	0.86
Yoksul Köylü	1.24	0.60	0.59	0.52	1.21
Tarım İşçisi	1.08	0.00	1.33	0.00	2.73
Rantiye	1.11	1.20	0.95	0.00	0.00
Toplam	59.2	14.3	18.1	4.1	4.4

Tablo 6: Korkut Boratav, 1995, sy. 75

Öte yandan, günümüzde tarımsal alanlardaki çözülmeler ulusal nedenlerden öte uluslararası sermayenin aldığı yeni biçimlere bağlanabilmektedir. Korkut Boratav'da yazılarıyla bu süreci incelemiştir. Türkiye'de yaşanan kentleşme sürecinin üçüncü dünya ülkelerindeki kentleşme süreçlerine benzemesinin nedeni olarak da öne sürebileceğimiz, tarımsal yapılardaki değişimlerin benzerliğini ortaya koymuştur.

Korkut Boratav göre, Meksika'dan Güney Kore'ye, Türkiye'den Batı Afrika'ya kadar uzanan bir coğrafyada yüz milyonlarca köylü, çiftçi uluslararası kapitalizmin ve metropol sermayesinin kuşatması ve saldırısı karşısında ayakta durmaya çalışıyor.[110]

Sonuçta tarımsal alanlardan göç süreci, özellikle makineleşmenin yarattığı bir etkinler zinciriyle başlamıştır.

Genel olarak Türkiye'deki bu çözülme süreci tamamıyla köydeki toprağın yitirilmesi anlamına ya da tamamıyla mülksüzleşme süreci olmadığı da görülmektedir. Köydeki arazilerin tamamen yitirilmemesi, 'aşamalı göçe' zemin hazırlamıştır.

109 Boratav, Korkut, İstanbul Ve Anadolu'dan Sınıf Profilleri, Tarih Vakfı Yurt Yay., İst., 1995, sy. 75.
110 Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz: Boratav, Korkut, Tarımsal Yapılar ve kapitalizm, İmge Kitabevi, Ankara, 2004.

Bu tarz bir göç süreci kentte oluşacak krizleri hafifletse de kentle bütünleşme sürecini yavaşlatacağı açıktır. Çünkü kentteki geçimin bir bölümü köyden sağlanabilmektedir ve kente olan bağlılık böylece hafiflemektedir. Öte yandan gecekondu ve kentlerdeki yaşam ve elde edilen konut ekstra bir kazanım ve zenginlik olarak görülebilmektedir.

c. Bölgesel Farklılıkların Yol Açtığı Göç ve Gecekondulaşma Olgusu

Bölgesel eşitsizliklerden doğan kimi ekonomik, etnik ve dini sorunlar zaman zaman insanların farklı bölgeler ya da bölge içinde büyük şehirlere ya da kasabalara göç etmeye zorlamıştır.

Kimi zamanda bu farklılıkların oluşturduğu gergirlikler ulusal güvenlik ve bütünlüğün korunamaması gibi kaygılara yol açmış ve bu da devlet eliyle zorunlu göçü doğurmuştur. Yerlerinden ve yurtlarından edilen bu insanlar özellikle Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinden ya büyük şehirlere göç etmiş ya da bölgelerindeki illere, kasabalara göç ederek buraların kalabalık ve büyük şehirlere dönüşmesine neden olmuşlardır.

Böylece özellikle İstanbul, Ankara ve İzmir gibi büyük şehirlerimizde görülebilen göçe bağlı kentsel çarpıklıklar ve gecekondular bu yeni büyük şehirlerimizde de görülmeye başlanmıştır.

Sevilay Kaygalak'ın 1990 sonrası oluşan bu durumla ilgili olarak verdiği istatistiki bilgiler dikkat çekicidir: *"Özellikle 1990'larla birlikte, iç göç olgusunda zorunlu göçlerin ağırlık kazandığı gözlenmektedir. 1990-1996 yılları arasında zorunlu göç olgusu nedeniyle Doğu ve Güneydoğu Anadolu'dan Batı'ya ve Güney'e doğru hızlı bir Nüfus hareketliliği yaşanmıştır. OHAL Bölge Valiliği'nin 1997 yılı verilerine göre, toplam 905 köy ve 2.523 mezranın, yani 3.428 yerleşim yerinin boşaltılması sonucu, bölgede 450.000 kişi göç etmek zorunda kalmıştır. (CHP Somut Koşullar Çalışma Grubu Ön Raporu, 1999: 339). Yine aynı raporun açıkladığına göre, köyleri boşaltılan bu insanlar, çoğu zaman toplu halde göç ederek ya bölgedeki Urfa, Van, Diyarbakır gibi büyük kentlere ya da tarım işçiliği gibi eğitim ve beceri gerektirmeyen istihdam olanaklarının bulunduğu Mersin, Adana, Antalya gibi kentlere yerleşmektedirler."*[111]

Öte yandan bölgesel farklılıkların oluşturan nedenlerden biri de tarım hasılasındaki payı artan illerin genellikle ülkenin batı ve güneyinde yoğunlaştığı, ülkenin diğer bölgelerindeki illerin paylarının ise genellikle azaldığı görülmektedir... Sonuçta 'bölgesel eşitsizlik', eşitsizliklerin yeniden üretiminin önemli mekanizmalarından biridir.[112]

111 Kaygalak, Sevilay. Yeni kentsel Yoksulluğun mekansal Yoğunlaşması: Mersin/Demirtaş Mahallesi Örneği. Praksis. Sayı: 2. Bahar 2001. sy. 145

112 Ataay, Faruk. "Türkiye Kapitalizminin Mekansal Dönüşümü" Praksis Sayı: 2. 2001. sy. 86

Emre Kongar'a göre; "Osmanlı İmparatorluğu döneminden beri bölgeler arasındaki dengesizlikler Türk toplumsal yapısının temel niteliklerinden bir olagelmiştir."[113]

Cavit Orhan Tütengil'e göre ise bölgesel farklılıkların oluşmasında o bölgenin coğrafik özelliklerinin de payı vardır. Coğrafi ve stratejik durumun kötülüğü bölgesel farklılıklara yol açabilmektedir. Yine kırsal bölgelerde ve üretilen tarımsal artı değerin kentsel etkileri önemli olabilmektedir: *"Ne var ki, 'az gelişmiş bölge'ler bir ülkenin bütününe kıyasla yalnızca yeteri kadar gelişmemiş bölgeler olmayıp, sosyal yapı farkları bakımından da 'ülke'den bazı özellikleri ile ayrılan 'bölge'ler görünüşündedir. Coğrafyadan gelen fiziki tecrit edilme veya elverişsizlik koşulları, etnik ayrılıklar, demografik özellikler, ülkenin bütünü ile birlikte gelişmeyi engelleyen ve sınırlayan bir ilişkiler düzeninin varlığı bölgesel az gelişmeyi doğuran en önemli sebepler arasında yer alır... Özel teşebbüsün 'kâr' ve 'güvenlik' motifleriyle yatırım için gelişmiş bölgeleri tercih etmesi, az gelişmiş bölgelerin kalkındırılması konusunu bir devlet işi haline getirmektedir... Büyük şehirlerdeki gayrimenkul spekülasyonu, kıymetli maden alışverişi, gösteriş harcamaları bir yanı ile de geri kalmış bölgelerin tarım kazançlarına bağlanabilir."*[114]

Sanayileşmenin tarım karşısındaki üretim, artı değer açısından üstün duruma gelmesi ve giderek bölgesel ve özel coğrafi alanların temel üretim potansiyeline dönüşmesi bu iki üretim alanı arasındaki dengeyi sarsarken yine bölgesel zonların oluşmasını da etkilemiştir.

Sanayileşmeyle beraber kentsel eğilimden öte 'şehirleşme'ye doğru kayan mekansal üretimin oluşturduğu heyelan, kırsal alandan kentsel alana doğru bir biçimde çekim alanına dönüşmektedir. Bu durumun yarattığı 'yerinden oynamışlık hali' bir ülke profilini kültürel ve sosyal anlamda dönüştürme gücünü taşırken bu güç karşısında direnme şekillerini de yaratmaktadır.

Tüm bu sürecin oluşturduğu bunalım kentteki nesnel gerçekliğini konut alanında gösterirken, gecekondu biçimsel kent sorunu olarak yarattığı deneyimler itibariyle ise kırsalın havasını taşıyan ve ondan pek de kopuk olmayan görünümler sunmaktadır.

Bölgesel gelir uçurumları ve şehir içindeki gelir uçurumları, buna bağlı olarak yaşanan mekansal ayrılıklar kentsel gerilimleri zaman zaman patlamalara yol açacak ölçüde yükseltirken aynı zamanda kente bir soyo-kültürel ve etnik bir 'parçalanmışlık' olarak da görülebilmektedir.

113 Kongar, Emre, İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı, Bilgi yay., Ankara, 1979, sy. 389.
114 Tütengil, C. Orhan, Azgelişmişliğin Sosyolojisi. İstanbul, Belge Yay., 1984, sy. 24

Kent bu anlamda ulusal mekanda yaşanan ekonomik gerilimlerin de gizli ya da açık çatışma alanına dönüşmektedir. Bir anlamda var olan kentsel zenginliğin de taliplerinin artmasıyla oluşmuş bir gerilimdir bu yaşanan. Kente eski gelenlerle, yeni gelenler arasındaki, çatışma da bu durumun açıkça belirtisidir.

d. İstanbul: Gecekondular ile Gökdelenler Arasında

Küresel ölçekli ekonomilerin artması ve uluslararası hiyerarşik yapılanmaların çoğalmasıyla, yerel ve ulusal düzeyde de bu yapılanmaların yansımaları görülmeye başlanmıştır. Özellikle 1980 sonrasında 'post-fordist', 'esnek üretim' gibi terimlerle, kapital mekan üzerinde yeniden yapılanmakta ve kimi ilişki ağlarıyla dünyayı yeniden şekillendirmektedir. Küresel ekonomilerle, yerel ölçekli ekonomik birimler arası ilişkiler bir bilgi ve emek aktarımının ötesinde temelde bir üretim ve pazar aktarım süreçleridir. Bu süreçte oluşan ilişkiler içinde ulusal düzeyde kimi kentler gelişkinlikleri oranında bu yapılanmaya katılabilirken, kimi kentler de bu ekonominin mekansal dönüşümleri neticesinde yoksulluğa düşmektedir. Kısacası bu gelişmeler, "Kapitalizmin mekandaki eşitsiz gelişimine yeni boyutlar eklemekte yerleşim sistemi ile yerleşim merkezleri arasıdaki hiyerarşiyi yeniden yapılandırmaktadır."[115]

Çağlar Keyder'e göre de küresel kent hiyerarşiktir: *"Küresel kent kavramı, ilk formüle edildiğinde, birkaç varsayım üzerinde yükseliyordu (Friedmann 1986, Sassen, 1991). Sermaye küreselti, mekansal olarak örgütlenişi ise hiyerarşik: dünya çapında, sermayenin kontrol işlevlerin ve üretici hizmetlerini sağlayan işgücünü barındıran kentler bu hiyerarşiyi yansıtmaktaydı. Küresel kentler uluslar üstü bir düzeyde üretici hizmetleri sağlıyorlardı; en tepedekiler, ikinci bir düzeyde yer alan ve bölgesel önem taşıyan kentler üzerinde hakimiyete sahiptiler; bunlar da sadece yerel bir önemi olan kentlerle bağlantı içindeydiler. Küresel kontrol işlevlerini ve uluslararası müşterilere hitap eden üretici hizmetlerinin yoğunlaştığı en üst düzeydeki kentlerde, bu tür hizmetlerin ekonominin en dinamik sektörünü oluşturması, yatırım ve işgücü içinde ortalamadan daha büyük bir pay alması beklenir. Bu model, imalat sektöründe istihdamın azalmakta ve hizmetlerin genişlemekte olduğu bir sanayi-sonrası (post-endüstriyel) gelişmenin varlığını varsayar. Küresel kentler açısından bakıldığında başarının göstergesi, kontrol işlevleriyle bağıntılı özel türden yüksek katma değerli hizmetlerin varlığıdır."*[116]

Özellikle, 1990'lı yıllardan itibaren, kimi sosyologların İstanbul ile ilgili düşünceleri; İstanbul'un bir, 'Küresel Kent'le dönüştüğü noktasında yoğunlaşmaktadır.

115 Ataay, Faruk, "Türkiye Kapitalizminin Mekansal Dönüşümü" Praksis Sayı: 2, 2001, sy. 53.
116 Keyder, Çağlar, (Der.) 'Arka plan', İstanbul: Küresel ve Yerel Arasında içinde. İstanbul, Metis Yay., 2000, sy. 28

İstanbul, Maslak'taki gökdelenler düşünüldüğünde bir küresel kente dönüşmektedir diyebiliriz. Ve bu dönüşümün izleri, İstanbul'da ki 'yerleşim alanları'ndaki parçalanmalar düşünüldüğünde, daha belirgin bir biçimde görülebilir. Ancak bu tanımlamalar 'gökdelenler ile gecekondular' arasındaki eşitsizliğin süreceğine de işaret eder.

Çünkü küresel kent kavramında çöküntü alanları ya da kentsel yoksulluk gibi kavramlar bu kent biçiminin doğal özellikleri olarak değerlendirilmektedir: "Kentin küreselleşmesi ile yerel olanın giderek parçalanması paralel gelişen süreçler ve bu süreç, özellikle Amerikan kentlerinde, büyük bir açıklıkla yaşanmakta. Evsizlik, giderek artmakta ve geçici bir olgu olmaktan çıkmakta. Kentlerin belirli alanları yeni zenginler tarafından yeniden istimlak edilerek eski mahalleliler dışarı sürülmekte; öbür taraftan da kentlerin büyük bir kesimi devlet tarafından tamamen 'unuttuğu', terk ettiği alanlar haline dönüşmektedir."[117]

Gökdelenler 1970 dünya ekonomik krizinin ardından oluşmuş Neo-liberal politikaların az gelişmiş ülkelere yansımasıdır. Global ekonomik birimlerle bağlantılı bu kent mekanlarıyla gecekonduların sefilliği kentsel alandaki zenginle fakirin, güçlü ile zayıf arasındaki muazzam güç farkına da işaret eder. Kentin sermaye tarafından farklı etkiler etrafında işlevsel hale getirilmesi sürecinde işgücü piyasalarında da radikal değişimler yaratmıştır.

Yaşanan süreçte, göreli yüksek ücret ve iş güvencesiyle çalışan az sayıda ki bir iş gücünün dışında düşük ücret ve iş güvencesiyle istihdam yaygınlık kazanmıştır. Doğan'a göre; *"Kentlerdeki ikili yapının oluşmasını etkileyen bir diğer gelişmede metropolitenleşme dinamiğinin yarattığı parçalanmışlıktır. Bu parçalanmışlık içinde, kentin belli kısımları günümüzün belirleyici ekonomik ilişkileri içinde yatırımları, hizmetleri ve diğer maddi olanakları kendine çekip gelişirken, bunun dışında kalanların önceki dönemlerden daha fazla merkezden uzaklaşarak yoksullaşmasıdır. Önceki dönemde de söz konusu olan, kentte yaşayan toplumsal grupların mekansal ayrışması günümüzde toplumsal ayrışmayı destekleyen bir etmen durumuna gelmektedir. Böylesi farklılıkların söz konusu olduğu kentlerin bir yönü, büyük iş merkezleri, plazalar, eğlence yerleri, banka binaları, ışıklı vitrinler, kültürel çeşitlenme, lüks ve güvenli konut alanları, yaşam koşulların iyiliğiyle karakterize olurken diğer bir yönü ise nüfusun büyük bölümü yaygın işsizlik düşük gelir yoksulluk koşullarında yaşadığı ve konut, sağlık, eğitim ulaşım gibi temel kentsel hizmetlerin en alt düzeyde bulunmasıyla karakterize olmaktadır."*[118]

117 Aktaran: Aksoy, Asu ve Robins, Kevin. "İstanbul'da Dinlenme Zamanı" Küreselleşme ve İstanbul. İstanbul Dergisi. Ekim 1993, sy. 60.
118 Doğan A. Ekber, "Türkiye Kentlerinde Yirmi Yılın Bilançosu" Praksis, Sayı: 2, Bahar 2001, sy. 103

Küresel sermayenin, meta üretiminde gösterdiği değişimler ve mekanın kullanımı, bu sermayenin uluslar arası dağılımda gösterdiği dengesizlikler ve hızlı teknolojik ve ihtiyaçlar doğrultusunda aldığı stratejik refleksler uluslar düzeyinde (özellikle gelişmekte ve azgelişmiş ülkelerde) ciddi krizlere yol açmakta, küresel sermayenin bu yapısal değişimlerine ayak uydurma konusunda zorluklar çıkmaktadır. Yenilenen yapılar, sürekli yeniden yapılanma boyutuna taşınmaktadır. Böylece yaşanan hızlı sürece ayak uydurmaya çalışan bir toplumsal süreç ve devinim ortaya çıkmaktadır.

Sermayenin global ölçekli hareketleri ve mekansal değişiklikleri ulusların yapılarını ve dolayısıyla kentlerdeki mekansal ve demografik sorunlarda da belirleyici etkilere sahiptir. Yeni liberal stratejilerin egemen olduğu 1980 sonrası dönemde, yeniden yapılanma çerçevesinde ülkemizde de etkin olan bir süreç yaşanmaya başlamıştır. Global sermayeye ve meta pazarına eklemlenme süreci, aynı zamanda ulusal ekonomimizi daha önceki yıllara oranla daha dışa bağımlı hale getirirken birçok sektörün önü açılmış, ekonomideki düzenlemeler daha çok dış etkiler çerçevesinde şekillendirilmiştir.

Özellikle Turgut Özal döneminde öne çıkan küresel ekonomiye eklemlenme süreci, bazı sektörlerin öne çıkmasını sağlarken, diğer birçok sektörün gerilemesine de sebep olmuştur. Örneğin tekstil sektöründe yaşanan gelişmeler, bu sektörün altın yıllarını yaşadığı bir döneme sokarken kentteki işsiz kitlelerin ve ekonomiye daha önce girmesi söz konusu olmayan aile bireylerinin de emek piyasasına sokmuştur. Öte yandan emek-yoğun bir sektör olan tekstil sektörü aynı zamanda, daha önce kente gelmiş olan ailelerin yaşadığı sosyal süreçlerin dışında farklı bir süreci dayatmıştır.

Enformel bir sektör olarak tekstilde uygulanan düşük ücret politikaları ve örgütsüz çalışma koşulları, kentin varoşlarında kurulan atölyelerde oluşan hayat, kente yeni gelen sefalet içindeki insanların sefaletlerini dönüştürücü bir etkiden çok onların bu durumunun devam etmesini, bir bakıma bu 'aylak' insanların boş vakitlerinin ekonomik olarak değerlendirilmesi etkinliğine dönüşmüştür. Bunun gibi birçok sektörde global pazarın etkisiyle değişmiş sanayileşme yerine, özellikle İstanbul'da, ivme kazanan hizmet sektörünün bu yeni kentliler üzerindeki etkileri olumsuz olmaktadır.

Taşeronlaşmaya elverişli bu ekonomik etkinliklerde çalışan göç etmiş insanların yaşadıkları deneyimler, kentsel etkilerden çok sektörel bazda, dar bir çerçeve içinde gelişen bir ilişkiler yumağında oluşmaktadır. Ancak yine de unutmamak gerekir ki, kente gelen bu insanların kentteki koşulları, yoksulluğu kırsal alandaki koşullarına (köye) göre çok daha iyidir ve kentte mutludur. Bu durum Türkiye'deki kırsal ile kentsel alan arasındaki muazzam farkı ve eşitsizliği ortaya koyar.

Bu sürecin diğer bir özelliği ise, hemen tüm kentleri etkilemekle birlikte, sanayisizleştirme süreçlerinin bazı kentleri diğerlerinden daha çok etkilemesidir. Özellikle belli sanayilerde uzmanlaşmış ve kent ekonomisini büyük ölçüde bu sektörün başarısına bağlamış olan kentlerde yaşanan çöküş kent açısından dramatik sonuçlar doğurmuştur. Ortaya çıkan işsizlik hızla diğer toplumsal sorunları da körüklemiş, alkolizm, madde bağımlılığı, boşanmaların artması ve ailelerin çöküşü, intiharların hızlı artışı gibi bir dizi toplumsal ve ruhsal sorun bu kentlerin giderek süreklilik kazanan sorunları haline gelmiştir.[119] Türkiye'de Batman, Trabzon, Zonguldak gibi kentler bu süreci yaşayan kentler olarak örnek verilebilir.

İleri ülkelerde Fordist refah devletinin, çevre ülkelerde ise kalkınmacı popülizmin çökmesiyle birlikte, gelir dağılımında, tüketim kalıplarında ve hayat tarzlarında doğan eşitsizlikler artık bilinmektedir.

İstanbul söz konusu olduğunda, bütün küresel kentlerde olduğu gibi, dönüşüm geçiren fiziksel mekanlar bakımından gelişme aşırı şekilde eşitsiz olmuştur. Bu eşitsizlik, daha eski bir literatürün tasvir ettiği modern-geleneksel çatışmasıyla benzerlikler taşıyan ve küreselleşmecilerle yerelciler arasındaki yerellik ve kimlik konularında yoğunlaşan bir kültürel çatışmaya paralel olarak gelişmekte ve onu beslemektedir. Eşitsizlikler, nüfusun küçük bir bölümünün dünya ekonomisinin doğurduğu yeni dinamiklerle hızla bütünleşmesinden doğarken, çoğunluk ise bu bütünleşmeye, yarattığı maddi olanaklardan yararlanmaksızın tanık oluyor ve tepki gösteriyordu.

Dünya pazarlarıyla bağlantı kuran girişimciler, bankacılar, bilgi sektörü çalışanları, veri tacirleri, serbest meslek erbabı, yeni paradigmayla kolayca bütünleşmek üzere eğitilmişlerdi ve dünyadaki benzerleriyle aynı ücret ve gelir düzeylerine yükseliyorlardı; buna karşılık daha önceki bir dönemin ürünü olan orta sınıflar ve ister örgütlü ister enformel sektörde çalışsınlar, ister vasıflı ister vasıfsız olsunlar, ister sürekli ister geçici işlerde çalışsınlar, bütün işçiler, kaybeden konumundaydılar.

Üstelik daha önceki dönemin orta sınıflara yaraşır bir gelir ve statü sağlayacak 'eli yüzü düzgün' iş olanakları artık doğmuyordu. Bir başka şekilde söylendiğinde, küresel düzenin bütünlüğünü yitirmiş mekanlarında, kent nüfusunun bir bölümü merkez ülkelerin nüfusuna benzemeye çalışırken, çoğunluk dışlanmış oluyordu; üstelik modernist çağda atmosferi belirleyen sisteme entegre olma vaadinin postmodern çağda geçerli olmadığı bilinci de işin cabasıydı.[120]

Yine Çalar Keyder'e göre: *"İki bölmeli bir toplum ortaya çıkıyor, hayat tarzları*

119 Ersoy, Melih. 'Sanayisizleşme Sürecinde Kentler', Praksis, Sayı: 2, Bahar 2001, sy. 43

120 Keyder, Çağlar. (Der.) 'Arka plan' İstanbul: Küresel ve Yerel Arasında İçinde, İstanbul: Metis Yay., 2000, sy. 34

ve tüketim kalıpları mekan içinde birbirinden ayrıştırılabildiği ölçüde aralarındaki mesafe büyüyordu. Konut alanları da bu kopuşu yansıtıyordu: küreselleşmeciler için inşa edilen yeni siteler pahalıydı, dışarıdan giriş kontrol altındaydı, peyzaj çalışması yapılmıştı. Gecekondu bölgeleri ise, özellikle kente yeni gelenler için mantar gibi artıyordu. Restoranlar, gece kulüpleri, konser salonları, sergi mekanları, sınıfların kültürünün tüketim dolayımıyla yeniden tanımlandığı bir sürece katkıda bulunuyordu."[121]

Ayşe Öncü'ye göre de; köyden gelen, bir yandan, olumsuz özelliklerin taşıyıcısı olarak işlev görür ki; *"İstanbullu olmanın incelikleri ve ayrıcalıkları bunun bir yansıması olarak kavranabilsin. Öte yandan, köyden kente yeni gelen, istilacı bir yabancı olarak işlev görür; onun kentteki varlığı haklı gösterilemeyeceğine göre, İstanbullular açısından kendi yerliliklerinin ve ahlaki üstünlüklerinin temeli olan kesintisiz bir kronoloji yaratılmış olur."*[122]

Türkiye'deki kentleşme biçimi kentliliği ortadan kaldırırken, şehirleşmenin hızı da her zaman sanayileşmenin önünde yürümüştür.[123]

"İşsizlik, bir yandan köylük yerlerden şehirlere çalışmaya gelenlere iş bulunamamasının, bir yandan da artan işgücü oranında yeni iş alanlarının yaratılamamasının bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. İşgücü arzının işgücü talebinin çok üstünde kalmasının az gelişmiş ülkelerde "alt proletarya" denebilecek bir grubu meydana getirmiştir.[124]

Kırsal kesimden göç edip kentin enformel alanlarında iş yapabilecek kadar eğitim ve kentsel formasyona sahip olmayan insanların göç ederek kente yerleşmeleri hem insani hem de kentsel yaşam içinde sorunlara dönüşmektedir. Bu kitlelerden gecekondu bölgelerinde yaşayanların büyük bir bölümü, adına 'alt proletarya' (lümpen- proletarya) ya da 'sanayi işçisi durumuna gelememiş kitle' denilen bir alt sınıf oluşturmaktadırlar.

Ancak bu insanlar kırsal alanların sefilliği karşısında şehirdeki sefaleti çekecek kadar kentte kalmaya karar vermektedir. Zaten büyük şehirlere gelen sanayi işçiliğinden ziyade hamal, kapıcı, seyyar satıcılık, işportacılık, dilencilik vb. 'meslek'ler yapmaktadır.

Stefanos Yerasimos ise İstanbullunun yaşadığı kente yabancı kaldığını öne sürer: *"Yaşadığı mekana egemen olamayınca hiçbir şey anlayamaz olup çıktı, bu nedenle de bütün belanın köylerini bırakıp gelenlerin başının altından çıktığına inanmaya başladı. Oysa Bizans zamanında da Konstantinopolis'e hep başka yer-*

121 Keyder, a.g.e., sy. 34,35.
122 Öncü, Ayşe, "İstanbullular ve Ötekiler", İstanbul: Küresel ile Yerel Arasında içinde, (Der.), Keyder, Ç., Metis Yayınları, İstanbul, sy. 120.
123 Tütengil, Azgelişmişliğin Sosyolojisi, İstanbul, Bilge Yay., 1984, sy. 84
124 Tütengil, a.g.e., sy. 62

lerden gelinmişti; ataları peş peşe üç kuşak boyunca bu kentte doğmuş olanların sayısı son derece azdır; göçmenler, kökü çok eskilere uzanan başkenti soluk almaz hale sokan, çağdaş yaşam sanatından haberi bile olmayan cahiller sürüsü olarak suçlandılar hep."[125]

İstanbul'da gökdelenler ve gecekondular arasındaki mimari eşitsizlik sosyo-kültürel ve ekonomik eşitsizliklerin de sembolleri gibidir. İki farklı dünyayı arasında yaşanan diyalektik kentsel yapılanmanın temel yaşam formlarını oluşturmaktadır denilebilir.

Türk sinemasında *Karanlıkta Uyananlar* (Ertem Göreç, 1965), *Maden* (Yavuz Özkan 1978) gibi filmlerle, sınıfsal ve sendikal bakış açısıyla İstanbul'da gecekondularda yaşayan işçi kesimi ile lüks 'Batılı' mahalle ve evlerde yaşayan burjuva kesimlerinin çatışmasını temsil etmiştir.

Öte yandan Öztürk'e göre, kent temel coğrafi kültürel ve politik ayrılıkların farkların birbirleriyle yarıştığı ya da çatıştığı alanlardır ve Türk sineması da bu özellikleriyle kenti tasvir etmiştir: *Ali Özgentürk'ün At filmi İstanbul ile kırsal kesim arasındaki sosyo-kültürel farklılığı açığa vurur. Bu film, varoşlaşan bir şehir merkezinde (Eminönü) göçmenlerin 'ekmek kavgası'nı kırsal alandan buraya taşımalarını gösterirken, Türkiye'deki sosyal, ekonomik ve kültürel ayrım çizgisinin şiddetli boyutuna dikkat çekmiştir. Ayrıca filminde de Sosyal Darwinist insan ilişkileri ile Malthus'yen barınma koşulları fark edilebileceği gibi, feodal yaşam biçiminden sonra kentsel alanın da tehlikeler barındırdığını göstermiştir. Gurbet Kuşları, Şehirdeki Yabancı, Otobüs Yolcuları, Namus Uğruna, Altın Şehir, Vesikalı Yarim, Ah Güzel İstanbul, Karanlıkta Uyananlar, Bitmeyen Yol, Gelin, Düğün, Diyet gibi filmler İstanbul'a göç ve modernleşme süreciyle ilgili olarak klasik olmuş eserlerdir. İstanbul, bu filmlerde modernleşme ve geleneksellik arasındaki ikili yapısıyla temsil edilirken, İstanbul'daki yaşam biçimlerinin çeşitliliği tasdik edilmiştir. "Günümüzün Eminönü-Beyoğlu kutuplarını düşündüğümüzde Doğu Anadolu Kökenli 'lanetli göçmenler'in 'cenneti' olan Eminönü'nün 'çığırtkan müdavimleri' için Beyoğlu da yabancıdır; Beyoğlu müdavimleri içinse Eminönü uzak durulması gereken başka bir 'yabancı' mekandır. İstanbul'daki bu ayrım çizgisi, önyargıyı, 'öteki'ye karşı korku ve düşmanlığı beslemektedir."*[126]

Metropol alanda yaşanan ikili yapılanmalar veya gökdelenler ile gecekondular arasındaki muazzam eşitsiz görünümler kentsel alanın sosyal ve psikolojik durumlarına etki eder niteliktedir. Kent gökdelen profesyonelliği ve gecekondu avamlığı arasında kalmış bir ruhsal durumu arz eder. Bu arada metropoller Ro-

125 Yerasimos, Stefanos, 'Denetimsiz Bir Kente İlişkin Umutlar Ve Ütopyalar', çev. A. Tümertekin, Mediterraneans, "İstanbul" özel sayısı, 1997, sy. 26

126 Öztürk, a.g.e. sy. 320

bins'e göre artık 'mekan' olma özelliğini yitirirken, onların boyutları, *"içinde yaşayanların algılama aygıtlarının boyutlarını aşmıştır. Devasa boyutta bir alana sahip olan metropolün hiyerarşik düzeni, karmaşık ekonomik-siyasal mekanizması ortalama bir kentliyi rahatlıkla yutabilmektedir. Çünkü metropol insanına gerekli olan dinamik zeka, akıl yürütme yeteneği, şeylerin farkında olma ile yaşama dair dürtüleri kırılmış; birey baskı altında kalarak kendini dinci, milliyetçi ve erkçi 'Moloch'lara teslim etmekte ya da onlar tarafından teslim alınmaktadır."*[127]

Metropollerin bu özellikleri genel olarak Türk filmlerinde bütün formlarda yan tematikler olarak işlenmiştir. Kamera kimi zaman komedi tarzında kimi zamansa 'arabesk' filmlerde ve başka türlerde, 'kentteki bireyin' bu 'sersemlemiş' hallerinin değişik manzaralarını kaydetmiştir.

Türkiye'de 'büyük kentler' bir yandan taşradan göç eden köylülerin deneyimleri, diğer yandan küreselleşen şehirciliğin dinamikleriyle örülüdür. Türk sinemasının yeni görüntülerinde bunu görebiliriz.

Bu ikili sosyo-kültürel ve ekonomik yapı birkaç sahnede de olsa, *Büyük Adam Küçük Aşk* (Handan İpekçi, 2001), *Eşkıya* (Yavuz Turgul, 1996), *İtiraf* (Zeki Demirkubuz, 2002), *İnşaat* (Ömer Vargı, 2003) gibi film şeritlerinde görülebilir

Ali Şimşek'e göre, "Zeki Demirkubuz'un filmlerindeki gibi. *Masumiyet*'ten (Zeki Demirkubuz, 1997) *C-Blok* (Zeki Demirkubuz, 1993) ve *Üçüncü Sayfa*'dan (Zeki Demirkubuz, 1998) *İtiraf*'a kadar 'küresel şehir'in görmek istemediği 'kara kafalılar.' Şehrin ışıltılı, New Yorker kafe barlarının gizlediği bir dünya."[128]

İstanbul'un sinematografik sunumunda burjuva ile işçinin, kentli ile köylünün, 'kültürlü' ile 'cahil'in 'Batılı' ile 'Doğulu'nun, zengin ile yoksulun pek çok filmde iç içe olduklarını izleyebiliriz. Örneğin Karanlıkta Uyananlar filmindeki fabrika sahibinin oğlu ile aynı fabrikada çalışan bir işçi, arkadaş olarak canlandırılmıştır. Genel olarak bir yanda modern İstanbul'un zenginliği, diğer yanda feodal Anadolu'nun geri kalmışlığı tipik 'İstanbul manzaraları' olarak Türk sinemasında her zaman tasvir edilecektir. Ve bu ikili yapı ya da çatışma 'İstanbul filmleri'nin temel filmsel dramaturgisine şekil verecektir.[129]

İstanbul, 1960'ların modernleşmeci burjuva etiğini taşıyan özelliklerini yitirmiştir. 1980 sonrasında İstanbul, özel üniversite ve kolejleriyle zengin dünyanın tüm eğitim imkanları ve yaşam biçimlerinin temsil edildiği bir alan iken, diğer taraftan eğitim aksaklıklarının yoğun olarak yaşandığı ve tüm dünyanın 'yoksulluk biçimleri'nin görülebileceği gecekondu bölgelerini barındıran bir kenttir. Yeni zen-

127 Öztürk, a.g.e., sy. 79.

128 Şimşek, Ali;, "Beyaz Şehir Beyaz Perde", Kentte Sinema sinemada Kent içinde, (haz.) Türkoğlu, N., Öztürk, M., Aymaz, G., Yeni hayat Kütüphanesi, İstanbul, 2004, sy. 51

129 Öztürk, a.g.e., sy. 129

ginler ve yeni fakirleriyle, eskinin kent yapısı değişmiştir. İstanbul, mekansal olarak bu iki grup arasındaki gerilimlerle şekillenmektedir. Dolayısıyla gecekondular ile gökdelenler arasındaki yaşamsal uzaklık 'uydu kent'ler ve siteler ile Ayazma'daki yeni gecekondular arasında biçim bulur.

Küreselleşme sürecinde İstanbul, 'geceleri yaşayan' ve çelişkileri açığa çıkan bir kenttir. İstanbul'un en modern görünümlü alanlarında bile 'yoksulluk kültürü'nün oluşturduğu yaşamsal biçimlere rastlarız. Selpakçı çocuklar, araba camı silicileri ve akla gelmedik iş biçimleriyle İstanbul, çelişkilerin ve sınıf altı (underclass, de-class) oluşumların merkezine dönüşmüştür. 'Gökdelenleşme' sürecini yaşayan İstanbul, en 'ilkel' ve 'ham' yaşam biçimleri ile en modern (en 'parisyen') yaşam biçimlerinin kimi zaman iç içe kimi zamansa sessizce kabullenilmiş kurallarıyla ve yoksullar için yasak alanlarıyla parsellenmiş bir kent görünümündedir.

2. Gecekonduların Sosyo-Kültürel ve Ekonomik Özellikleri

Gecekondular, toplumsal yapılarda meydana gelen ekonomik, sosyal ve kültürel değişimler ve bu değişimlerin yarattığı çeşitli süreçler sonucunda oluşmuşlardır. Ve bu yapılar, zaman içinde kendine özgü, sosyo-ekonomik ve kültürel ortamlarını oluşturarak, kentsel olandan ve kentten ayırt edilebilir özellikler taşıyan bir 'toplumsal çevre' oluşturmuşlardır.

Nurçay Türkoğlu'nun da belirttiği gibi; toplumsal çevre, toplumsal alan içindeki konum ile içinde yaşayan toplumsal varlıkların yaşantılarını anlatır. Ve bu çevre ekonomik sermaye, kültürel sermaye, eğitim, sınıf ve tarihsel yörüngeler tarafından belirlenen toplumsal düzen haritası verir.[130]

Buradan hareketle diyebiliriz ki; bir toplumsal çevre, ya da 'toplumsal alan' olarak gecekondulara ilişkin çözümlenecek yapılar, aynı zamanda bir toplumsal durumun ya da gidişatın yansımaları olacaktır.

Gecekondular, genellikle kentlerin çevresinde, kimi zaman ise büyük fabrikaların yer aldığı bölgelerde yoğunlaşmışlardır. Kente yeni gelen yoksulların başlarını sokabilecekleri bir yer arayışıyla ortaya çıkan bu yapılar, önceleri geçici bir barınma alanı olarak kullanılırken, zamanla kimi ekonomik sorunlar ve planlama eksiklikleri dolayısıyla kalıcı konutlar halini almışlardır. Terk katlı yığma duvar şeklinde tasarlanan bu yapılar kimi politik imar afları ve seçim dönemlerinde çıkan aflarla ve kimi mahkeme kararlarıyla kalıcılaşıp, üzerlerine yeni katlar yapılarak 'apart-kondu'lara dönüşmüşlerdir.

Bu durumun oluşmasında Türkiye'deki gecekondularda kullanılan malzemelerin sağlamlığı da etki etmektedir. "Bazı ülkelerdeki tenekelerle, paçavralarla örtü-

130 Türkoğlu, Nurçay, Görü/Yorum/ Gündelik Yaşamda İmgelerin Gücü, Der Yay. 2000, sy. 110.

lü, bir iki metre karelik bir alandan oluşan gecekonduların yanında, ülkemizdeki çoğu gecekondu çok daha iyi durumdadır. Sağlam yapı malzemeleriyle kurulmuş, minik bahçesi, temel ihtiyaçlarının bazıları karşılanmış gecekondular mevcuttur. Pek çok gecekondunun, bazı yüksek fiyatlı blok apartman dairesi sakinlerini imrendirecek niteliktedir"[131]

Gecekondu yapılan alanlar, çalışma alanlarına, fabrikalara yakınlık yönünden 'işlevsel' olmakla birlikte, sağlıklı ve düzenli kentleşme açısından hiç de öyle değildirler. En kısa sürede en ucuz biçimde yapılıp bitirilmeleri zorunluluğu, bunların çok yetersiz niteliklerde yapılmasına yol açmaktadır. Gerçekten, gecekondular, hem yapı hem de bir yerleşim yeri olarak, yeterli olmayan bir yaşam ortamı oluştururlar. Altyapıları ve kentsel hizmetleri çoğu kez eksiktir. İnsanlar, yüksek yoğunluk ölçünleri içinde, bulaşıcı hastalıkların kolayca artabileceği, kötü beslenmenin insan sağlığı için tehlike oluşturduğu bir ortam içinde yaşarlar.

Böylece oluşan 'apart-kondu'larda yaşayan aileler İstanbul Zeytinburnu örneğinde olduğu gibi, genelde yoğun bir nüfusa sahip semtleri ve hatta mahalleden ilçelere dönüşmüş (Ümraniye) yerleri oluşturmuşlardır. Ruşen Keleş'e göre de genellikle köy kökenlilerin oluşturduğu bu kentsel çarpıklığın oluşmasına etki eden yani gecekonduların kalıcı olmasının başlıca nedenlerinden biri de, "Gecekondu bölgelerine göçen kitlelerin umutlarla dolu olması, bu barınaklara geçici değil, sürekli oturma yeri gözü ile bakmalarıdır."[132]

Bu tarz kalıcı bir yerleşme biçimi olarak gecekondular Mübeccel Kıray'ın belirttiği gibi bir 'ara-form' olan gecekondulardan apartmana geçiş süreci uzamış dolayısıyla Gülseren Güçhan'ın belirttiği üzere kentlerde yeterince hızlı bir dönüşüm sağlanamamıştır.

Uzun süreçlerdeki dönüşümler ise kanımızca köylülüğün kentsel hayatta da 'kemikleşmesi' sonucunu doğurmuştur. Ve apartmana yerleşilse bile köylülük kültürü kimi özellikleriyle hükmünü sürdürmüştür. "Gecekondu bölgeleri kalıcı niteliğe bürünmüştür. Kırın yoksulluğu kente taşınmış, kentsel yoksulluğa dönüşmüştür. Bugün büyük kentlerde, yaşam ve kültür düzeyleri, dünya görüşleri birbirlerinden ayrı bireylerden oluşan, heterojen ve bütünleşmemiş ikili kültürel yapı bunun göstergesidir"[133]

Keyder'e göre, gecekondular doğal bir hak sonucu oluşmuşlardır: "Başka birçok ülkede olduğu gibi Türkiye'de de şehirlere göç edenler gecekondu bölgelerinde ev yapma hakkını kullandılar" Gecekondu mahalleleri kurmayı kolaylaştıran

131 N. Berkes'ten aktaran Kaya, a.g.e., sy. 68.
132 Keleş, Ruşen, Kentleşme Politikası, İmge Kitabevi, Ankara, 1996, sy. 378.
133 Güçhan, a.g.e. 1992, sy. 54.

özelleştirilmemiş şehir arsaları, polis mahkemeler ve kadastro dairelerinin bu gecekondulara karşı müsamahakar tavırlarını belirleyen devlet politikası gecekondulaşmayı kolaylaştırdı.[134]

Gecekondular genel olarak bir 'halk kesimi girişimi'dir. Yurttaş, kendi konut sorununu kendi gücüyle ve katılımıyla çözmeyi başarıyordu. İkinci aşamada ise, süreç kısmen ticarileşmiştir. Gecekondu üretim süreci içindeki girdiler arasında, kendine yardım öğesinin dozu azalırken, yüklenicilerin ve taşeronların payı artmıştır. Bireyler, kullanıcılar, artık, konutun tasarım ve yapımında söz ve rol sahibi değildirler. Başlangıç evresinin tam tersine olmak üzere, gecekonduda yaşamakta olanlar sahipleri değil, daha çok kiracılardır. Bu da, olayın spekülatif niteliğini açıklamağa yeterlidir.[135] Kent bilimcisi Ruşen Keleş, gecekondunun yapım yöntemi itibariyle de bir değer taşıdığını vurgulayarak bunları şöyle sıralıyor:

"a) Bir kez, gecekondu, serbest pazar ekonomisinin işleyişindeki aksaklıklardan dolayı, toplumsal konut üretiminde meydana gelen açığın kapatılmasına yardımcı olan bir yöntemdir. Hiç olmazsa, durum sayısal olarak böyledir. Örneğin, ülkemizde, konut gereksinmesi ile konut arasında son 25 yılda görülen fark, yani açık, gecekondularla karşılanabilmiştir.

b) İkinci olarak, gecekondu yapımı, öyle bir yardımlaşma ve kendine yardım (self-help) yöntemidir ki, gecekondu yapan ve gecekondu bölgelerinde oturanlar arasında dayanışma duygularının ve katılım eğilimlerinin gelişmesini güçlendirir.

c) Gecekondu, konutu olmayan yoksul kentlilerin yaratıcı zekasının bir ürünü olduğundan, topluluğu oluşturan bireylerin kendine güven duygularını pekiştirmeğe yarar.

d) Gecekondu savunucularının dayandıkları en önemli etmenlerden bi-ri, bu ülkelerin yapısal bir özelliği olan aylak işgücüne çalışma alanı açmakta olmasıdır. Bir başka deyişle, gecekondu yapımının, işsizliğin azaltılmasına yardımcı olacağı varsayılmaktadır.

e) Son olarak, gecekondu yapımı emeğin yeniden üretilmesini sağladığından, gecekondu yalnız emek için değil, anamal için de optimal (en uygun) bir çözüm yolu olarak görülmektedir. Anamalcı devletin, gecekondulara karşı ciddi ve tutarlı bir tavır takınmaktan kaçınmasının ardındaki neden de zaten budur."[136]

Ayrıca Keleşe'e göre, 'kent' yine de, kırsala göre taşıdığı avantajlar itibariyle göç edenlerin taşıdığı kırsal yaşam biçiminin kimi özelliklerini değiştirmiş ve köylüleri kentlileştirmiştir: *"Kentlerin sağladığı olanaklar sayesinde, gecekondulu*

134 Keyder, a.g.e. 1996: sy. 72
135 Keleş, a.g.e. Kentleşme Politikası, İmge Kitabevi, Ankara, 1996, sy. 385
136 Keleş, a.g.e., sy. 383.

ailelerin, beslenme, giyinme, sağlık ve temizlik gibi özdeksel değer ve alışkanlıklarıyla, tinsel yaşantılarında ve değer sistemlerinde önemli değişmeler olmuştur. Okuryazarlık oranları, ülkede % 80'i geçmiş bulunan okuryazarlık oranlarının üstündedir. Gazete satın alan, kitle haberleşme araçlarından yararlananların oranı yükselmiştir. İş güç türleri arasında, tarımsal nitelik taşıyanlar hiç kalmamış gibidir. Gecekondulu aileler ve özellikle kentte yerleşme tarihi eski olanlar, erkek ve kız çocuklarının öğrenimleri ve eğitimleri konusunda çağdaş, aydın ve laik eğilimleri çoğunlukla benimsenmişlerdir... Bununla birlikte, eşlerini bir işte çalıştırmak istemeyen erkeklerle, gelin alayları, başlık, çeyiz gibi alışkanlıklarını koruyanlara, çatal, bıçak kullanmayan, aynı kaptan yer sofrasında yemek yeme alışkanlıklarını sürdürenlere de rastlamak olanaklıdır. Kadınların başörtüsüz, kısa kollu giysilerle, çorapsız gezinmesi hoş karşılanmaz. Saç kestirip boyanmalarına karşı da tepki vardır. Adak, 'kurban, ziyaretçi' gibi gelenek ve göreneklere önem verilir. Kente geliş tarihi eski olmayanlar, köylerine zaman zaman kısa süreli ziyaretler yapar, kışlık yiyeceklerinin bir bölümünü oradan getirirler. Sonbaharda evlerinin pencere ve bahçelerinde kırmızıbiber ve benzeri besin maddelerini kurutma alışkanlıklarından kolayca tanınırlar... Bunlara benzer nitelikleri, gecekondularda yaşayan ailelerin, köy ve kent aileleri arasında da bir geçiş aşaması oluşturduklarını göstermektedir."[137]

Ruşen Keleş'in sosyolojik saptamaları Türk film manzaralarından da izlenebilir. Sonuçta Nurçay Türkoğlu'nun belirttiği gibi, yaşanılan mekan ve çevre bize orada yaşayanlara ilişkin temel veriler sunar: *"Toplumsal çevre, toplumsal alan içindeki konum ile içinde yaşayan toplumsal varlıkların yaşantılarını anlatır. Toplumsal alan, ekonomik sermaye, kültürel sermaye, eğitim, sınıf ve tarihsel yörüngeler tarafından belirlenen bir toplumsal düzen haritası verir. Bu harita, maddesel, sembolik ve tarihsel olan karşılıklı güçlerin birbirinin içine geçtiği yollardır ve kolaylıkla ayrılabilir kategoriler değildir. Toplumsal ve tarihsel yörüngedeki konum, toplumsal kimlik, düşünce, zevk ve eğilim alışkanlıklarıyla oluşur."*[138]

Gecekondular ve gecekondulular taşıdıkları kültür itibariyle bize bir çevresel perspektif sunarlarken onların sosyal durumlarına ilişkin kimi veriler de sunarlar Bu konuda Tekeli'ye göre bu kültürün sunuluşu kimi zaman semboller aracılığıyla olur. "Kültür bütünüyle maddesel gözlemlenebilir bir şey değil, insanın sembolleştirme özelliğinin verdiği bir soyutlamadır.

Kavramsal soyut bir model olan kültür, maddi varlık ve eşyaların, teknolojilerin, sanatların, insan davranışlarının, fikir ve inançlarının gelenek ve göreneklerî-

137 Keleş, Ruşen, Kentleşme Politikası, İmge Kitabevi, Ankara, 1996, sy. 390-391.
138 Türkoğlu, Nurçay, Görü-Yorum/ Gündelik Yaşamda İmgelerin Gücü, Der Yay., 2000, sy. 111

nin sembolleştirilmiş bir örüntüsüdür."[139] Buradan hareketle gecekondular, gecekondularda büyüklük itibariyle, eklenen odalar ve iç mekan özellikleriyle değişiklik göstermekle beraber dış bahçe, salon, mutfak, odalar ve içindeki eşyalar itibarıyle bir sosyal ayrışma ve ilerleme özellikleri itibariyle farklılıklar taşırlar.

Plastik çiçekler, tabak ve çanakların dizildiği büfe ve resim çerçeveleri, kırsal manzaralı duvar halıları, duvara asılı saat vb. kitch denilecek türden öteberi gibi nesneler ve yeni eşyaların sağlandığı ve komşulara gösterildiği kullanılmayan bir oda gecekonduların ayrışma ve değişmeye yönelik kimi işaretleriyle özellikleridir.[140]

Gülseren Güçhan'a göre de; *"Gecekondulardaki eşya ve mekan düzenlemelerinin geleneksel ve modern gruplar arasında bir geçiş grubunu yansıtan özellikler taşıdığı gözlemlenmiştir. El yapısı ile fabrika yapısı, geleneksel zevke uygun eşyalarla kentsel yaşam biçimine uygun eşyalar: seccade ile transistorlu radyo, artist posterleri, duvar halıları vb. yan yanadır. Bazı evlerde her gün kullanılmayan eşyaların konulduğu bir oda (misafir odası) bulunmaktadır. Özellikle 'gösterişçi tüketim" olgusuna bağlı nedenlerle alınan ve üst sosyo-ekonomik düzeydeki gruplara özgü olan ya da olduğu zannedilen eşyalar bu odalara konmakta ve gösterilmeye hazır bir durumda bekletilmektedir. Açılmamış halılar, kullanılmayan elektrikli mutfak eşyaları ile bu odalar 'ev eşyaları satan mağazaları' andırmaktadır. Günlük kullanımı olmayan bu eşyaların satın alınma nedeni olarak: Kullanım değeri dışında kişinin statüsünün göstergesi şeklinde algılanması ve bu yolla kendi toplumsal statülerini aşma, bir üst sınıfta yer alma özleminin gerçekleşebileceği yolundaki inançlar gösterilmektedir."*[141]

Ayrıca kent yaşamının kırsal bölgedeki geleneksel aile yapısının kadın ve çocuklarla ilgili kimi değerlerini değiştirdiği görülmüştür. Kadınların yeniliklere karşı tutumları genellikle uyumludur.

Öte yandan, babanın aile içindeki denetimi gecekondu ailesinde son derece güçlüdür. Bütün önemli konularda karar baba tarafından verilir. Ve bu tarz aile içi normlar ve statüler incelediğimiz filmler örneğinde de görülmüştür.

Öte yandan Türk sineması, 1970'lerde, bütün öteki toplumsal sorunlarda olduğu gibi gecekondulara da çok az yer vermiştir. Ömer Lütfü Akad'ın göç üçlemesinde (*Gelin, Düğün, Diyet*), gecekondular sorunlarıyla beraber kendisine yer bulmuştur. Gelin filmindeki çevre ile ev içi mekân düzeni geleneksel ve modern objelerle karışmıştır. Aslında bu tip dekorlar, modernlik ile gelenekselliği iç içe yaşayan Türk toplumunu karakterize eder.

139 Tekeli, Ilhan, *Modernite Aşılırken Siyaset*. İmge kitabevi. Ankara. 1999, sy: 52

140 Ayata, Sencer-Ayşe Ayata, "Toplumsal Tabakalaşma, Mekansal Ayrışma ve Kent Kültürü", Mübeccel Kıray İçin Yazılar içinde, Bağlam Yay., İstanbul, 2000, sy. 156

141 Güçhan, Gülseren, Toplumsal Değişme ve Türk Sineması, İmge Kitabevi. Ankara, 1992, sy. 51.

Ev, duvar halısı, sandık, yer sofrası, Kur'an gibi geleneksel obje ile radyo, çalar saat gibi modern objelerle bezenerek ikili yapı temsil edilmiştir. Bu tip dekorlar hemen hemen ele alınan bütün filmlerde görülebilir. Başka bir toplumun mekan düzenlemesi örneğinde; *"Brezilyalı aileler yaşadıkları toplumsal çevrenin çok sıkı örülmüş bir sembolik dokusunu evde kurmuşlar... Kent ve kır çelişkisi ev içi dokusunda kendisini gösterir. Kentin inceliğine, gelecek ve bilime verilen önemin karşısında (ve yanı başında) kırsal köylülük, geçmişe ve büyüye verilen önem yer alır. Köyden gelenlerin daha çok kentin varoşlarına yani fiziksel olarak kır/kent sınır çizgisine yerleşmeleri de bu çelişkili birlikteliğin zeminidir... Vesikalık fotoğraflar aile bağla-rının işareti olmanın ötesinde modern kent yaşamının da göster-gesi olmaktadır. Aile bağlarını koparan toplumsal sistem, fotoğraf çerçevelerindeki sembolik sistemde yeniden üretilmektedir. Plastik çiçekler doğal çiçeklerden daha çok tercih edilir; çünkü kentli, işlenmiş, yeni olan demektir; çünkü para ile elde edilmektedir. Kente taşınarak bulmayı umut ettikleri daha iyi yaşamı simgeler plastik çiçekler. Doğal çiçekler ise geride bıraktıkları yoksunluklar diyarına aittir... Televizyon seti ve çevresi modernite ethosunu da kapsa-yan sembolik bir sistem; kent ve endüstrinin önemine odakla-nan daha geniş bir sembolik evrenin bir parçasıdır. Kentin, daha doğrusu kapitalist ilişkilerin güç alanını "fethetmeye" çalışan bir anlamlar sistemidir bu düzenleme. Kentin kültürel alanını kırsal alandan farklı olan yanlarını vurgulamaya çalışır. Aslında kırsal alan bu kişilere son derece yakındır; bunun için de içinde bulundukları grubun paylaştığı toplumsal saygınlık göstergeleri olan işaretleri kullanarak uzaklığı belirtmeye çalışırlar."*[142]

Göç edenlerin kentte hissettiği güvensizlik ortamından kurtulmaları onların bu kent ortamında kendilerini yakın hissettikleri ve güvendikleri hemşerilerinin yanına gecekondularını yaparak ve kırsalla olan feodal bağlarını koparmayarak aşmaya çalışırlar. Çoğunun köylerinde sahip olduğu arazileri onlar için hayati bir garantidir. Ancak bu durum onun kentle olan bağlarını sağlam temellere kurmaktan alıkoyarken başını soktuğu gecekondusu da bu rahatlığıyla kalıcılaşır.[143] Gülseren Güçhan da bu konuda şunları aktarır: *"Güvenlik sağlayan ikinci ilişki, akrabalarla ya da aynı köyden aynı yöreden gelenlerle komşu oturmaktır. Zor durumda kalınca yalnızca birbirlerinden yardım istediklerini belirtenlerin çoğunlukta olması, komşuluk güven duygusunu göstermektedir.. İşsizlik, yaşlılık sigortası gibi kurumların eksikliği, eğitim ve iş olanaklarındaki kısıtlılık köyde böyle bir güvenceye neden olmaktadır. Bu nedenle topraktan kopma henüz tam anlamıyla gerçekleşmiş değildir."*[144]

142 Türkağlu, Nurçay. Görü-Yorum/ Gündelik Yaşamda İmgelerin Gücü, Der Yay., 2000, sy. 112
143 Bkz: Kıray, Mübeccel. Kentleşme Yazıları, Toplu Eserler 2, Bağlam Yay. İstanbul 2003, sy. 102-103
144 Güçhan, a.g.e., sy. 50

Öte yandan göreli yoksulluk ve geleneksel değerlere bağlılık, gecekondu nüfusunun -aynı ölçüde belirgin olmasa da- ortak özellikleri olarak göze çarpmaktadır. Gecekondularda, benzer ekonomik konum ve kültürel yakınlık, cemaat niteliğini pekiştiren unsurlardır.[145]

Sonuçta, kentteki sosyo-ekonomik zorluklar, göçmen toplulukların cemaatleşmeye itmektedir: *"Bir önceki dönemde kent ile bütünleşmenin bir yolu olan hemşerilik ilişkileri ve bu ilişkiler üzerinden kurulan dayanışma ağları, bu kez tam tersi bir işlev görmekte ve kentlerde içe kapalı cemaatlerin oluşumunu hızlandırmaktadır. Varoşlar, arka mahalle gibi terimlerle ifade edilen kente küskün, hemen hiçbir gelecek umudu olmayan bu kitledir. Bu kutuplaşmanın mekansal olmanın da ötesinde boyutlar kazandığı, kent içinde yaşayan kesimlerin gündelik yaşamlarının hemen her aşamasını birbirine dokunmayan ağlar türünde örgütledikleri, bu grupların örneğin farklı ulaşım araçların kullandıkları, farklı eğitim ve sağlık kurumlarından yararlandıkları, kısacası birbirinden hızla kopmakta oldukları gözlenmektedir."*[146]

Hemşerilik duyguları kimi zaman iyileştirilemeyen ekonomik ve sosyal durum kentte kimi kimliklerin ön plana çekilmesini sağlıyor. Trabzonluluk ya da Karadenizlilik, doğululuk ya da bir spor kulübüne taraftar olmak, özellikle hemşerilerin gittiği bir kahvehaneye gitmek bu tür kimliklerin oluşması ve cemaat mantığının sürdürülmesini sağlayan etmenlerdir

Bu tarz kimlikli sosyal yapılanmalar köyde sürülen cemaat ilişkilerinin yeni bir şekliyle kentte devam etmesini sağlarken bu durum insanların kültürel dönüşümlerinin gecikmesini de oluşturan bir durumdur. Bu kültürel varoluşlar kimi zaman etnik ya da dinsel yapılara uygunluk taşımaktadır.

Böylece İstanbul'da olduğu gibi Karadenizlilerin mahallesi ya da Kürt mahalleleri veya alevi mahallesi ve hatta sünni Müslüman mahallesi (Sultanbeyli) gibi gruplaşmalar ve zaman zaman da bu tip kimliklerin oluşturduğu siyasi ve toplumsal gerilimler yaşanmaktadır.

Semtler ve semtler arasında beliren etnik grup ve mezhep farklılıkları üzerine 'konut, komşuluk ve kent kültürü'nü inceleyen, Ankara gecekondularında, 1993 tarihli bir araştırmaya göre: *"Etnik farklılığa dolaylı işaret edebilecek yegane veri konuşulan dillere ilişkindir. Kürtçe bildiğini söyleyen nüfus % 3 dolayındadır ve bu kesim düşük gelirli semtlerde yoğunlaşmaktadır. Tam tersine en yüksek gelirli kimselerin oturduğu Oran, Gazi Osmanpaşa'da Kürtçe konuştuğunu söyleyen çıkmamıştır. Ankara'da regresyon daha çok gecekonduda özellikle de Alevi mahalle-*

145 Bkz; S. Ayata ve A. Ayata, a.g.e sy. 157.
146 aktaran Koya, a.g.c., sy. 113.

leri biçiminde görülmektedir. Kente yakın zamanlarda göç etmiş olan, beceri ve eğitim düzeyi düşük ve dar gelirli doğulu nüfus gecekondularda yaşamaktadır... Böylelikle gecekondu / apartman ikilemi yerin gecekondu / uydu kent (müstakil ev, sıra ev, villa, apartman) olarak çeşitlenen ve önemli ölçüde sosyal sınıf farklılığına oturan bir yapıya bırakmaktadır."[147]

Şehir planlamacısı David Harvey'e göre çoğu zaman bu kültürel söylemler ve adlandırmalar 'şeyleştirme'ye ilişkindir: *"Atfedilen kültürel farkların, eşitsizlik yapılarını rasyonelleştirildiği yerlerde etnisite kuvvetli bir varoluşsal gerçeklik olarak vazife görür. İşte bu, sosyal dünyanın düzenlenmesinde özerk bir faktör olma görüntüsü veren şeyleştirme sürecidir... Şeyleştirme emeğin üretim etkinliğinin önemsizleştirilmesi sürecinin bir ürünüdür... Böylece ırksallaştırmanın yeni biçimi olan etnisite kavramıyla birlikte vurgu yapılan şey göçmenlerin üretim ilişkilerindeki konumları değil fetişleştirilen ve onların varlıklarına içkin görünen bir kültür anlayışı olmaktadır... Kimlik, çok kültürcülük, 'Ötekilik' ve 'fark' siyasetlerinin birçok pratik örnekte ezilenlerin siyasetinde parçalayıcı etki yaptığını belirtmektedir."*[148]

Mübeccel Kıray'a göre gecekondular, modern kentlere akın eden kırsal kökenli göçmenler için bir 'entegrasyon' ve geçiş alanıdır. 1980'lerde ise kente direnen, modernliğe karşı geleneksel değerlere sarılan kitlelerin 'zafer'i söz konusudur diyebiliriz. Artık 'kent', 'kentliler'in değildir. Kent, tiyatronun, sinemanın, balenin, operanın değil, lahmacuncunun, arabeskin ve taşralı zihniyetin hükümdarlığındaki televizyonlarındır.

Ama Türk sinemasının bir bölümü de bu oluşuma katılacaktır; yani bundan bir fayda çıkarmayı kaçırmayacaktır. Yani kentin moderne dönüşmeyen özelliklerini yeniden üreterek, değişik kültürel biçimlere sokarak bu durumun pazarlamasını yapmıştır.

Öte yandan, 1980 sonrasının kentsel üretim dokusu da değişmiştir. Kentte artık havayı fabrika dumanlarından çok, dolmuşların egzozları kirletmektedir. Endüstriyel sürecin gerileyip, hizmet sektörünün önem kazandığı bir şehir olarak İstanbul'u, bir anlamıyla 'gecekondululular' değil 'taşralılar' teslim almıştır. Kentin kentlileştirebilme gücü kırılmış bir 'ara form' olarak gecekondulukların değişimi durmuştur. Gecekonduların modern anlamdaki değişimleri her anlamda durmuş buna karşılık gecekondulukların da bir özelliği olan taşralılığın güçlü varlığı söz konusudur.

Bunun en büyük örneği ise her türlü kozmopolitliği sergileyen ve bir metropol alan kimliğine sahip olan, Doğu'ya karşı Batıcılığı simgeleyen Türk modernleşmesinin kapısı İstanbul'dur.

147 S. Ayata ve A. Ayata, a.g.e., sy. 163

148 Harvey, David, Postmodernliğin Durumu, Kültürel Değişimin Kökenleri, Çev: S. Savran, Metis Yay. İstanbul, 1997, sy. 75.

Öte yandan zaten gecekondulara yerleşenler öteden beri çoğu zaman yalnızca sanayi işçileri değildir. Her türlü göçmenin, formel ya da enformel sektörlerde çalışanların, işsizlerin ve lümpenlerin ve marjinal işler yapanların da mekanıdır gecekondular. Ve gecekondularda yaşayanlar içinde, sanayide çalışan işçilerin oranı oldukça düşüktür. Bu da ülkemizde yaşanan kentleşme sürecinin, sanayileşmeyle paralel olmayan farklı etmenlere tabi bir kentleşme biçimine ilişkin olduğunu göstermektedir: *"1966'da Ankara gecekonduları üzerinde yapılan bir araştırmada nitelikli işçi oranını % 27, memur ve müstahdem oranını ise % 29,5 olarak saptamıştır. Tansı Şenyapılı da, İstanbul'da Gültepe'de yaptığı bir araştırmada, 1980'de fabrika ve inşaat işçileriyle örgütlü çalışanların oranının toplamının % 45'i geçtiğini bulmuştur. Öte yandan, aynı çalışmada, marjinal kesimdekilerle işsizler toplamının ise, % 20'ye yaklaştığı dikkati çeker... Ankara gecekonduları araştırmasında, "nitelikli" sayılan işçilerden çoğu, ayakkabı onarımcısı, kuyumcu, garson, ahçı, yapı ustası, terzi kalfası, sürücü, oldukları saptanmıştır. Nitelikli işçi sayılabileceklerin oranının, gerçekte, % 5 dolaylarında olduğu dikkati çekmektedir... Bu durumda, gecekondulu nüfusu, kentlerimizde, modern sanayi işçilerinin oluşturduğu görüşünü paylaşmaya olanak yoktur. Sanayide kapitalistleşme süreci, ülkemizde, özellikle 1960'lar ortasından sonra, yani gecekondulaşmanın başlamasından yirmi yıl kadar sonra hızlanmaya başlamıştır. Bu durumda, gecekondu bölgelerinde toplanan kitleler içinde 'işçi' olarak bilinenlerin, modern sanayide değil, fakat geleneksel zanaatlarda ve küçük sanat dallarında çalıştıklarını kabul etmek doğaldır. Özünde, gerçek eğilim, zanaatlarda toplanma eğilimi olmaktan da uzaktır. Yığılma, daha çok, kimi hizmetlerin iş pazarına aşırı ölçülerde sunulması biçiminde görünmektedir. Ankara ve İstanbul'da apartman kapıcılığı, odacılık, hizmetçilik, çöpçülük, simitçilik, ayakkabı boyacılığı, eskicilik ve taşıyıcılık gibi 'marjinal' işlerde çalışır görünenlerle birlikte, bu oran daha da yükselmektedir. Görünen odur ki, böyle bir kentleşmeyle, tarımdaki gizli işsizlik, kentlere, gecekondu alanlarına taşınmaktadır. Bunun, bir başka anlamı da, kırsal yoksulluğun, kentsel yoksulluğa dönüşmesidir."*[149]

Ruşen Keleş'in saptamalarına göre, İstanbul gecekonduları, bir yandan Rami, Kocamustafapaşa, Zeytinburnu, Taşlıtarla, Ümraniye ve Kartal gibi sanayi semtlerinde, fabrikalar çevresinde türemiş ve çoğalmış; bir yandan da, sanayiden bağımsız olarak, kentlerin belediye sınırlarına yakın, dolayısıyla kolluk güçlerinin denetiminden uzak kesimlerdeki arsalar üzerinde yapılmışlardır... Ankara'da, bir yandan Altındağ gibi, kent özeğine yakın kesimlerde gecekondu yapımı belediye kol-

149 Keleş, Ruşen, Kentleşme Politikası, İmge Kitabevi, Ankara, 1996, sy. 386

luk güçlerinin kayırmasına kavuşmuş: öte yandan da, Topraklık, İncesu, Mamak ve Çankaya gecekonduları, bu semtlerin oluştuğu tarihlerde özeğe uzak yerlerde yerleşmişlerdir. Gecekonduların, özekte değil, kentin çevresinde yer aldığı en tipik kentimiz, İzmir'dir. İzmir'de kent özeği, gecekondulaşmaya karşı en başarılı biçimde direnmeyi başarmıştır. Bu başarının nedeni, kentin doğrusal bir ge-lişme yapısında olması, kıyıdaki dar toprak kuşağının en varlıklı sınıflarca çoktan paylaşılmış bulunması ve bir ölçüde de, İzmir kent özeğinde ve yakınında büyük sanayi kuruluşlarının yoğunlaşmamış olmasıdır.'[150]

İstanbul Valiliğinin 1992 belirlemelerine göre İstanbul'da ruhsatlı konut sayısı 850 bin, imar afları ile yasalaşan konut sayısı 750 bin, kaçak konut sayısı (gecekondu) ise 400 bin DPT'nin yaptığı bir araştırmaya göre, gecekonduların % 40'ının büyüklüğü 75-99 metrekare arasında, % 35'i ise 50-74 metrekare arasındadır.

a. Gecekonduların Büyüklüğü

Taşıdığı oy potansiyeliyle gecekondu bölgeleri politikacıların ilgi alanı haline gelmiş üretilen popülist politikalar neticesinde gecekondu sorunu iyice kangrenleşmiş, problemler içinden çıkılamaz bir hal almıştır.

Bu bölgelerin, yol, su, elektrik, kanalizasyon, park, okul, otobüs gibi türlü kentsel hizmet gereksinmelerinin karşılanmasında, bunlar için ödenekler ayrılmasında da, bu bölgelerde yaşayanlar arasında siyasal eğilimlerine göre ayrımlar yapıldığı görülmüştür.

Önceleri göç edenlerin 'ne olursa olsun başlarını sokma' kaygısı ile yarattıkları bu kolay konut edinme şekli, daha sonra bu kaygının ötesinde, farklı beklentileri yerine getirme şekli olmuştur. Gecekondu evi olmayanların geleneksel imece yönteminden yararlanarak kendi emekleri ile yaptıkları bir barınak değildir artık. Tersine, altındaki toprağın sağladığı rantın paylaşılmasına yarayan bir kazanç aracı olmuştur. Ruşen Keleş'e göre: *"Gecekondu konusuna önem kazandıran nedenler; kentlere göçen kitleler, kamu kuruluşlarına ya da özel kişilere ait arsalara el koyarak; buldukları geleneksel yapı gereçlerinden, yakınlarından ve tanıdıklarından, hatta zaman zaman kamu görevlilerinden yaralanarak gecekonduların yapmışlardır... John Turner, bu denetim dışı kalmış kentsel yerleşmeleri, toplumsal sapıklıklar olarak niteleyenlere karşı çıkmakta ve gecekondu yapmayı çok doğal ve gereksinimlere de uygun olarak verilmiş bir yanıt olarak gördüğünü belirtmektedir. İngiliz Geoffrey, K. Payne ise, gecekondu türü barınakları, "Birinci Dünya'nın konut sorunlarına Üçüncü Dünya Ülkelerinin bulduğu çözüm" olarak nitelemiştir"* [151]

150 Bkz: Keleş, a.g.e., sy. 386

151 Keleş, Ruşen, Kentleşme Politikası, İmge Kitabevi, Ankara, 1996, sy. 376

Sonuçta ne olursa olsun, gecekondulardaki yaşam şartları kırsal alandan daha ilgi çekicidir. Ancak kimi kentsel uyuşmazlıklar gecekondu halkının da içinde bulunduğu kültürel coğrafyalarda "hadi gel köyümüze gel geri dönelim" çığlıklarına dönüşmüştür. Çünkü çekici olan İstanbul'dur, belleklerdeki, efsanevi İstanbul'dur yoksa içinde yaşadıkları gecekondu değildir.

Gecekondulular İstanbul'u kentsel anlamıyla yaşayamadıklarında ise kent bir gettolaşmanın içine hapis olmaktadır. Böylece gettolaşma bireysel kimlikleri de etkilemektedir ve uyum sağlayamadıkları bu yaşam biçimine kimi zaman da direnmektedirler. Kentsel alanda kimi zaman karşılaştıkları dışlanma ise onların hayatlarını da 'getto'ya dönüştürmektedir.

Erol Kaya da, 'Kentleşme ve Kentlileşme' adlı çalışmasında kente göç eden insanların karşılaştığı zorluklara işaret ediyor: *"Esas olarak daha iyi geçim koşulları umuduyla şehirlere yığılan bu insanlar, içinde bulundukları gecekondu ve varoş ortamı dahilinde gerçek anlamda şehirli bir nüfusa dönüşememektedirler. Bir yandan kırsal toplumsal değerlerini büyük ölçüde yitiren, ancak öte yandan kentsel yaşam biçimiyle gereği gibi tanışamayan ve uyum sağlayamayan bu vatandaşlar, içine düştükleri toplumsal anomi, değersizlik ve yabancılaşma şartlarında şehirli kimliklerin geliştiremediklerinden dolayı toplumsal aidiyet arayışı içinde ya bölgesel kimliklerine sarılmakta ya da bölgecilik dayanışmasını geliştirmekte veya aşiret, din, mezhep kaynaklı kimliklere eğilim göstermektedirler. Bu insanlar açısından şehirler dar anlamıyla bir kazanç ve tüketim kapısı kimliğine sahip olup, gelip yerleştikleri kentlere genellikle anlamlı bir kültürel bütünlük gözüyle bakmamaktadırlar. Bu bağlamda, Türkiye'nin büyük kentlerindeki nüfusun çoğunluğunu oluşturan gecekonduluların ve varoşluların içinde bulundukları şehre bir anlamda yabancı kaldıkları rahatlıkla söylenebilir. Böylelikle karşımıza bir toplumsal ve kültürel entegrasyon problemi çıkmaktadır."*[152]

Böylece, göç, gurbet ve gurbetçilik, 'taşı toprağı altın olan İstanbul'dan kaynaklanan hayal kırıklıklarının giderilmeye çalışıldığı ancak bunun önceki dönemlerden farklı olarak ('İstanbul gurbetçiliği'nden) sadece aktüel yaşamın kotarılmasına yönelik eylem olduğu göze çarpmaktadır. İstanbul'un ötesinde ortaya çıkan yeni 'düş merkezleri' ise henüz Türk Sinemasında karşılığını bulduğu söylenilemez.

b. 1980'lerden Günümüze Gecekondulaşmada Dönüşümler

1900'lerle birlikte kent sosyolojisiyle ilgili incelemeleriyle tanınan G. Simmel kentsel çevrenin olumsuz ve yabancılaştırıcı etkileri üzerinde düşünmeye yöneldiler. Bunlardan bazılarına göre modern kent yaşamı bir hesaplaşma etkinliğinin

[152] Kaya, a.g.e., sy. 151.

alanıdır. Bu hesaplaşma kimi zaman sınıfsal bir çerçevede sürerken kimi zaman da bu sınıfsal çerçevenin belirgin niteliğinin gizlenmesiyle oluşmuş ilişkiler zincirinde bir "yabancılaşmaya dönüşmüştür.

Bazı kentlerin gelişmesinin aynı coğrafyada bulunan birçok kentin aleyhinde bir etkiye dönüşmesi gibi gelişmeler bu düşüncelerin temelinde bir sorgulama şekline dönüşmüştür. Aynı zamanda bir kentin bazı yerleri altyapı ve sosyo-kültürel olanaklar bakımından zenginken diğer birçok alan bu zenginliğin karşıt taraflarını oluşturuyor. İşte tüm bu kentsel sorunsalların incelenmesi toplumbilimsel bir çaba gerektirirken bu çabanın merkezine düşen cevap çoğu zaman kapitalizm ile kent arasındaki ilişkiye temas ediyor. Bu noktada kenti ticari olanın bir mekansal uzantısı olarak düşünmek ve bu dönüştürücü ve yapılandırıcı etkinin, gecekondu bağlamında ilişkilerini çözmekte konumuz açısından önem taşır.

Yasadışı ve plansız yerleşmelerin hakim olduğu bir şehir olan İstanbul geçirdiği mekansal değişimleriyle, bu değişimlere maruz kalan, bu mekanlarla iç içe yaşayan insanların yaşamlarını şekillendiren bir özellik taşır. Kentin yeni gecekondu alanlarıyla eskileri arasında yaşanan sosyo-morfolojik farklılık her an göze çarpmaktadır.

Kent merkezlerinden çevreye doğru gidildikçe eskinin yerleşim alanlarıyla yeninin yerleşim alanları arasındaki bu farklar aynı zamanda yaşanan tarihsel sürecin de bir yansımasını oluşturur. Sorunların eskiliği yada yeniliğiyle, mekanların eskiliği ya da yeniliği arasında bağlar kurulabilir.

Türkiye'de kentleşmenin temel dokusunu, Cumhuriyet'le beraber oluşan modernist mantık çerçevesinde oluştuğunu belirtmiştik. Modernist mantığın Türkiye'de kırılmalara uğramaya başladığı ya da daha farklı bir siyasi, ekonomik ve kültürel bir yön izlediği 1950'lerle beraber göçlerin de yoğun bir hıza ulaştığını görmüştük. Cumhuriyet ideolojisi, modernleşmeci mantık çerçevesinde kent alanını cumhuriyet ideolojisinin kurulduğu ve Anadolu ve kırsala ihraç ettiği üsleridir. Yoğun göçle beraber yaşanan süreç kentin ideolojik işlevlerinde kırılmalara yol açmış cumhuriyetin ve modernitenin hoş görmeyeceği kırsal kültür ve etiği kentsel alanlara inmeye başlamıştır.

Göçün etkilenme biçimleri, Demokrat Parti'nin liberal mantığının uygulandığı 1950'lerin Türkiye'sinde yaşanan süreci belirleyen etkilerin değişimi 1980'lerde bu sefer iç dinamiklere dış yani global etkilerin girmesiyle yeni bir boyut kazanmıştır. Bu sefer yaşanan süreç modernitenin ve kentsel sürekliliğin ötesinde, globalizmin etkisinde yaşanan parçalanma ve süreksizliktir. Kentin dokusunda yer alan tüm değer ya da kimlik durumlarının iç içerliği söz konusudur.

David Morley ve Kevin Robins'de, Massey'in kapitalizmin, "Toplumsal örgütlenmenin, yeni uzamsal biçimleriyle, yeni eşitsizlik biçimleri, yeni tahakküm ve ba-

ğımlılık tarzları ve farklı yerlerdeki eylemler arasındaki yeni ilişkilerle bağlantılı olarak" geliştiği görüşünden yola çıkarak; kapitalizmin "gelişimleri boyunca mekanı, büyüme ve rekabet amacıyla" kullandıklarını belirtiyor.[153]

Kaygalak'ın görüşleri de bu düşüncelerimizi destekler niteliktedir: *"1980'lerle birlikte gündeme gelen neo-liberal politikalar, hem tüm dünyada yarattığı genel sonuçlar bağlamında, hem de Türkiye toplumuna özgü geçmişten gelen kentleşme sorunları ile etkileşme içerisinde, Türkiye kentlerinde ve toplumun geniş kesimleri açısından yaşam koşullarını ağırlaştıran etkiler yaratmıştır. 24 Ocak kararlarının ardından yaşama geçirilen bu politikalarla kentler, işsizlik, gelir dağılımı dengesizliğinin artması, toplumsal ve mekansal kutuplaşmaların belirginleşmesi, sosyal adalet düşüncesinin gerilemesi, kamusal hizmet alanının daraltılması, yoksulluk olgusunu besleyen süreçlerin etkisi altına girmiştir... Öte yandan "sermaye ve devlet yatırımlarının, nüfusu hızla artan kentlerde ihtiyaç duyulan konut, ulaşım ve alt yapıya ayrılmaması kentlerin çevresinde alt yapısı oldukça yetersiz gecekondulaşma olgusuna yol açmıştır."*[154]

Kentleşme ve iç göç olgusu bitmiş bir süreç değildir. Bu olgunun hangi daha hangi biçimlere dönüşeceği ve ne denli süreceği ekonomik ve politik yapılardaki dönüşümlere bağlıdır. Büyük kentlerin bugünkü yapısı, gelenlerin mi kentlileştiklerini yoksa kentlerin mi köyleştiklerini anlamaya yetecek göstergelere sahiptir. Kente göç eden insanların sosyo-ekonomik kimlik-leri değişmemektedir. Bu insanların ortak nitelikleri ise geçim sıkıntısı içinde olmalarıdır. Bu insanları kente göçe zorlayan nedenler değişmemiştir: kentteki sınıf atlama umudu da... Kente göç edenlerin çalışma olanağı buldukları alan, hizmet işleri, başka bir değişle 'marjinal' işlerdir. Nitelikli işçi olamama durumu, kentteki köylülüğün sürmesinde önemli bir etmendir.

İstanbul bir geçiş kentidir. R. Aslanoğlu'da Sjöberg'den yola çıkarak geçiş halindeki kentte gerçekleşmesi gereken olası durumlara değiniyor. Buna göre geçiş süreci yaşayan kentte;

"1) Geleneksel formlardan bir kısmının direnerek, varlığını sürdürmeye çalışması,

2) Geleneksel yapıya özgü formların gözden geçirilerek değişmesi,

3) geleneksel formların ortadan kalkması,

4) ortadan kalkan form ve kurumların yerini yenilerinin alması" beklenir.

Bu geçiş özellikle kırsaldan gelenlerin kente adaptasyon sürecinin rahat bir dö-

153 Morley, David ve Robins Kevin. Kimlik Mekanları, Küresel Medya Elektronik Ortamlar ve Kültürel Sınırlar, Çev. Emrehan Zeybekoğlu, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1997 sy. 108.

154 Kaygalak, Sevilay; Yeni kentsel Yoksulluğun mekansal Yoğunlaşması: Mersin/Demirtaş Mahallesi Örneği, Praksis, Sayı: 2, Bahar 2001, sy. 136.

nüşüm sürecine yayılmasını sağlar. Ancak bu dönüşüm Türkiye'de tam anlamıyla gerçekleşmemiştir ve ikili yapılar biçiminde görülen eski ve yeni yapılanmalar kimi zaman etkileşmeden varlığını sürdürebilmektedir. Çünkü gelişmekte olan ülkelerin ve Türkiye'de kentler sosyal ve mekansal olarak sanayi kentinden uzak bir yapı sergilemektedir. Bu durum farklı çözümleme çabaları ve arayışları canlı tutmaktadır.[155]

Diyet'te İstanbul'a taşradan gelen aile, kendi gecekondu evini inşa ederek, İstanbul'da barınma sorunlarını halletmek ve bu konuda güven içinde yaşamak ister. Aslında bu tür ev yapanlar, İstanbul'a yerleştiklerinin işaretini de vermiş olur; yani artık çorak Anadolu topraklarına -çok özlense de, nostaljik de olsa, oraya bayramlarda gidilse de- dönüş olmayacak; bir sonra ki, kuşak(lar) da 'İstanbullu' olacaktır. Gerçekte nüfusunun dörtte üçü başka yerde doğmuş bir göçmenler kentidir. Bu anlamda, "İstanbullu kimdir?" sorusu retorik bir soru olmaktan öteye gidemez. Gerçek İstanbullu bir mittir."[156] "İstanbul filmleri" de bir mite dönüştü

Nüfusunun yaklaşık % 45'inin gecekondularda yaşadığı İstanbul, denetlenemeyen bir kent konumuna gelmiş; "eski İstanbullular" ya da kendilerini "gerçek İstanbullu" olarak addeden bazı kesimler de İstanbul dışından, özellikle Türkiye'nin en fakir bölgelerinden, Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinden gelenlere karşı ayrımcı bir tutum takınmaktadırlar.

Söz konusu göçmenler, Amerikalı Sosyal Antropolog Erving Goffman'ın kullandığı anlamda 'sitigmalı' olarak görülmektedir.[157] İstanbul Büyük Şehir Belediyesi tarafından 6 Mart 2003 tarihinde başlatılan 'Kentim İstanbul' projesinde amaç, kentlilik bilincini geliştirerek İstanbul'a sahip çıkmalarını sağlamaktır. Bu kampanya, gerçekte şehirle bir entegrasyon probleminin varlığını ifade eder. Zaten yapılan incelemelerde İstanbul'da yaşayanların %33'ü kendilerini İstanbullu olarak tanımlıyor. İstanbulluların %51'i kendilerini İstanbul'un sahibi olarak görmüyor. Kendilerini İstanbullu hissetmeyenlerin oranı %44, memleketine gittiğinde İstanbul'u özlemediğini ifade edenlerin oranı da %47. İstanbul'da hayatı boyunca hiçbir kültürel aktiviteye katılmamış olanların oranı ise %63,3. "İstanbul kimsenin vazgeçemeyeceği bir şehir mi, yoksa zorunlu olarak yaşanan bir yer mi?" sorusuna ikinci seçenek diyenlerin oranı %52 olmuştur.[158]

İstanbul'un Türkiye'nin ve diğer gelişmekte olan illerin bölgeler üzerindeki ekonomik etkileri bu çerçevede önemlidir 1980 öncesinde İstanbul gelişmekte olan bir sanayi merkezi olarak göç çekerken 80'sonrası gelişmelerde daha çok kırsaldaki yoksulluk ön plana çıkmaktadır. Birinci gelenler de daha iyi yaşam koşul-

155 Aslanoğlu, Remo A., Kent, Kimlik ve Küreselleşme, Bursa, Ezgi kitabevi, 2000, sy. 39.
156 Öncü, Ayşe, "İstanbullular ve Ötekiler", İstanbul: Küresel ile Yerel Arasında içinde, (Der), Keyder, Ç. Metis Yayınları, İstanbul, sy: 117.
157 Öztürk, a.g.e., sy. 327.
158 Kürkçüoğlu, Feza, "Kentim İstanbul" forumu, İşdaş'la 4 Mevsim İstanbul, S. 1, Güz 2001, sy. 59

ları ön plana alınarak göç edilirken 1980 sonrasında göç edenlerin çoğunluğu memleketlerinden İstanbul'da yaşayacakları sefaletin farkında olarak göç etmektedirler. İstanbul'un taşının toprağının altın olmadığını bilerek gelmektedirler. Ve çoğu zaman karın tokluğuna, geleceğe dair planlar yapamadan yaşayacaklarını bilmektedirler. Bu biçimde göçü tercih etmek veya buna zorlanmak göç edilen yörelerin çok ciddi sorunlarla boğuştuğunu ortaya serer.

Kentsel bir kriz olan gecekondular ve varoşlar aynı zamanda modern kent kimliğinin tehdit eder gibi anlamalara sebep olmuş ve bu alanların ıslahı sürekli gündemde tutulmuştur. Gecekondulara bu anlamda yeni bir sosyal düzen verme arayışı, aynı zamanda politik iktidar kurma arayışlarıyla beraber sürmüştür. Kentin gecekonduları modern kentin yaşadığı kentsel transformasyon çalışmalarına ve yeni bir kimlik kazandırma arayışlarının merkezi olmuştur. Zaman zaman bu belediyelerce düzenlenen kitlesel kampanyalarla oluşturulmaya ve böylece kentsel parçalanmışlığı engelleyici bir anlamda 'varoş korkusu'nu kaldırmaya yönelik çalışmalar olmuştur.[159]

Kentin seçkinlerinin oluşturdukları düşsel platformun (son kampanya, 'Kentine Sahip Çık Projesi') temelinde de taşralı ve azgelişmişlik ile 'kentsoyluluk' ve 'Batı'cı elitizmin birbirine fiziki olarak iç içe olmasından duyulan rahatsızlığın ifadesi mevcuttur. Yukarıda da belirttiğimiz üzere bu durum, Türkiye'nin kentsel modernleşme çabalarının halen daha sürdüğüne işaret eder. Ancak bu kampanyanın görünmeyen kısmında, kentin bir türlü 'beyazlaşamayan' kitlelerden duyulan rahatsızlığın izleri vardır. İstanbul, kültürel olarak da parçalanan bir kent görünümündedir. 'Kültürel parçalanma'nın hızının tahrip edici hale gelmesi, insanların bu parçalanmayla ortaya çıkan değişime yeni anlamlar yükleme ve tanımlama konusunda sıkıntı çektikleri zaman ortaya çıkar. 'Kültürel parçalanma'yla ortaya çıkan boşluğun doldurulamaması ya da yanlış doldurulması (ihtiyaçların dışında gelişmesi) toplumda yıkıcı ve şizofrenik bir parçalanma niteliği taşıyacaktır.

Kültürel parçalanmanın iyi veya kötü önlenmesi, bu anlamda toplumun kendi iç dinamiklerinin harekete geçirilmesi anlamına geliyordu. Bu da Can Kozanoğlu'nun belirttiği gibi, bu işin en kolay ve oyumlanabilir yoluyla gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Değişen çevreye göre yaşamsal politika üretmenin ve uyum sağlamanın yolu, öncelikle gecekondulular için müzik üzerinden geçmektedir.

---

159 Gecekondu bölgelerinde yaşanan kitlesel siyasi çatışmalarda devlet kuvvetleriyle bölge halkı karşı karşıya kalmıştır. Özellikle 1995 yılında yaşanan 'Gazi Olayları' bunun en tipik örneğiydi. Bu tip olayların artması merkezlerde korku yaratmıştır. Hatta kimi zaman "varoşlardan gelecekler, boğazımızı kesecekler" gibi söylemler gazetelerde yer almıştır. Taksim gibi kentin ana merkezlerinde yapılan kitlesel gösterilerde İstiklal caddesindeki lüks mağazaların camları kırılmış, bankalara saldırılmıştır. Bunun üzerine kamuoyunda varoşlarla ilgili geniş tartışmalar yapılmış ve sonuç olarak ortak bir kentsel kimlik oluşturmaya dönük sosyal çalışmalara ağırlık verilmiştir. Bu çerçevede Belediye ve çeşitli sivil toplum örgütlerince 'Kentim İstanbul' projesi adı altında bir kampanya başlatılmış ve değişik sosyal gruplardan insanlar bu kampanyada ortak bir kentli kimliği oluşturmaya ilişkin söylemlerle, kentin bir çok yerinde billboardlarda yerlerini almışlardır.

Örneğin kent değiştikçe arabeskin yerini de pop müzik almıştır 90'larda. Ancak bu gecekondulu ların kendi içlerinden çıkan ama kendilerine pek de yakın olmayan bir söylemin ürünüydü. Modernleşen Türkiye'nin 'beyazlaşma' çabalarının bir uzantısıydı: *"Pop müzik, arabesk istikametinden gelen kitle için kente uyum sağlama ve modernleşme aracı oldu. Yıllar öncesinin gecekondu mahalleleri artık metropol alanının yüksek binalı yerleşim merkezlerine dönüşmüştü. Buralarda yaşayanlar kendilerini "kentli" hissetmeye başlamışlardı. Ancak sıkı bir ekonomik çıkış yapamayanlar bu kimliği henüz onaylatamamışlardı. Arabeskin 80'den sonraki dinamik ve değişken çizgisine gaz verenler de bu insanlardı zaten. O zamanlar, değişen hayatlarının müziklerine de yansımasını istiyorlardı. Taverna müziğinin elektronik klavye sesi onlar için bir geçiş müziği olmuştu ve 90'larda, "kent değerleri" savunucularına "Biz de sizden farklı değiliz" diyebilmelerini sağlayacak yeni bir ritme, yeni bir sese talep gösteriyorlardı."*[160]

Gecekondulardaki asıl çarpıcı dönüşümün başlatıcısı ise, "1980'li yıllarda çıkartılan af yasaları olmuştur. 1980'ler de dört kez kaçak yapıların affına ilişkin yasa çıkarılmıştır. Mart 1983 tarihli 2805, Mart 1984 tarihli 2981, Haziran 1986 tarihli 3290 ve Mayıs 1987 tarihli 3366 sayılı yasalar. Bu yasa öncekilerin tersine kaçak yapıların yasalar karşısında bağışlanması ve kısıtlı kalmamış ve mevcut gecekonduların hazırlanan ıslah imar planlarında öngörülen modele göre dönüşümüne zemin hazırlamıştır. Bu sayede tek katlı kaçak yapılardan, çok katlılara dönüşüm sağlanmış, daha önceleri istisna durumunda bulunan çok katlı kaçak yapılaşma kural haline gelmiştir."[161]

Bütün bu gelişmelerden sonra, "gecekondulu kimdir?" Sorusuna verilebilecek cevapta değişmiştir. "Tıpkı toplumun diğer kesimleri gibi, yasaların gediklerini bulmaya çalışan, kendi çıkarları için kendi gibi olmayanlar dışında kimseyle uzlaşmayan, saldırgan bir stratejiyle hiçbir bedel ödemeden refahını artırmanın yollarını arayan bir kesimdir gecekondulular. Kolay kazanç uğruna her türlü yozlaşmaya açık bir oyunun aktörleri, tıpkı toplumun diğer kesimleri gibi."[162]

1980'ler yoksullar ve göç edenler için kentlerde her anlamıyla sefaletin bir yaşam biçimine dönüştüğü yıllardır. Artık kentin paylaşılabilecek kaynakları her anlamıyla yoksulluk ifade eder. Paylaşılabilen ise, gecekondularda ve kenar mahallelerde eşitsizlik ve adaletsizliğin kendisidir. Kent ortamı her yönüyle bir kriz alanının ifadesidir. Artık bu kriz geçişken bir yapıyla yalnızca bu çöküntü alanlarında kalmayarak yurdun dört bir yanına dağılmıştır. Çöküntü yalnızca yerleşik biçim-

160 Kozanoğlu, Can, Pop Çağı Ateşi. İletişim Yay., 1998, sy. 147

161 aktaran, Kaya, a.g.e., sy. 69-70.

162 Şık ve Pınarcıoğlu, Işık, Oğuz - Pınarcıoğlu, M. Melih, Nöbetleşe Yoksulluk, Sultanbeyli Örneği, İletişim Yay. İstanbul. 3. Baskı, 2003, sy. 336

lerde görülmez; artık tarihsel sürecinde modern yapıya özgü şekillenmiş kimi alanlar (iş yerleri, eski apartman ve mahallelerde) bu çöküntü alanlarına eklenerek yeni yoksul alanlara eklenmişlerdir. Artık yoksulluk en açık bir biçimiyle Beyoğlu'nda, Şişli'de, Eminönü'nde, Beşiktaş'ta görülebilecek niteliktedir.

Bu durumuyla gecekondulaşma ya da "merkezlerin varoşlaşması" söz konusudur. *Sır Çocukları* (Aydın Sayman-Ümit C. Güven, 2002), *Eşkıya* (Yavuz Turgul, 1996), *Ağır Roman* (Mustafa Altıoklar, 1997), *Karışık Pizza* (Umur Turagay, 1997), *Gemide* (Serdar Akar, 1998), *Laleli'de Bir Azize* (Kudret Sabancı 1998), *O Şimdi Mahkum* gibi filmler 1980 sonrasında değişen ve mafyalaşan İstanbul'un bir bölümünü sergilerken aynı zamanda yoksullaşan ve yoksullaşırken azgınlaşan kitlelerin formsuz mimari alanlar içinde hem birbirleriyle hem de 'hayatla' olan kavgalarını resmediyordu. Bu filmler gecekonduları kısmen yansıtsa da, her türlü toplumsal kırılma şekliyle asıl gecekondu bölgelerinde yaşanan 'kırılma'lardan farksızdır. Bu alanlarda da konut, altyapısızlık, ekolojik, eğitim ve sağlık sorunları örtülü ya da açık bir biçimde mevcuttur. Türk sineması yine bu alanları, gecekondulaşmanın ortaya çıkışında göstermiş olduğu refleksi göstererek resmetmiştir.

c. Sosyal Adaletsizliğin Sembolleri Olarak Gecekondular

Gecekondular; yalnızca bugüne değil, tarihsel sürece ilişkin bir ekonomik adaletsizliğe vurgu yaparlar. Çünkü gecekondular insanların, yerlerinden yurtlarından daha iyi bir yaşam için ya da eşitlik için yaptıkları göç sonucunda ortaya çıkmış yapılardır. Bu da, toplumsal yapıdaki çelişkileri açığa serer. Gecekondulular 1990 sonrasında artık eskisi gibi fakir insanlar olarak algılanmamaktadırlar. Hatta zengin insanlar oldukları, halk arasında yaygın bir kanıdır. Ancak şu da bir gerçektir ki, gecekondular ve gecekondulular üzerine yapılan bütün araştırmalar ve bulgular; onların bir toplumsal kırılma ve krizin merkezinde olduklarını göstermektedir.

Oğuz Işık ve M. Melih Pınarcıoğlu'nun *Nöbetleşe Yoksulluk: Sultanbeyli Örneği* kitabında, gecekondu olgusunun merkez olduğu bir alanda yoksulluğun sürekli bir kılık taşıdığını ortaya çıkarmışlardır.

Çünkü birileri zenginleştikçe yeni gelenler ya da eskinin aynı koşullarını bulamayanları bu alanları doldurmaktadırlar. Yine bu araştırmaya göre yoksullar bir yolunu bulup zenginleşmenin yollarını aramaktadırlar.

Işık ve Pınarcıoğlu'nun öne sürdükleri *Nöbetleşe Yoksulluk Sultanbeyli Örneği* kitabında "Aslında toplumun farklı kesimlerine benzer davranış özellikleri gösteren gecekondulu ların, yoksulluktan kurtulmak için kullandıkları stratejiye biz nöbetleşe yoksulluk adı veriyoruz. Nöbetleşe yoksulluk olarak tanımladığımız bu süreç, yoksulların sistemin gediklerini bularak, yerel kaynaklardan beslenen kimlik-

leri temelinde hem dayanışıp hem de birbirinin üstüne basarak refahlarını artırma ve yoksulluktan kurtulma süreci"dir.[163]

Öte yandan kimi araştırmalarda, bu adaletsizlik ve eşitsizlik ortamının sürekllik kazandığında, 'yoksulluk kültürü' denilen bir kültürün gecekondululara hakim hale geldiğini göstermiştir: *"Yoksulluk Kültürü, Amerikalı antropolog Lewis'in Orta Amerika ülkelerinde yaptığı araştırmalar (1961; 1966) sonucunda geliştirdiği bir kavramdır. Lewis'e göre yoksulluk kültürü, büyük kent merkezlerindeki en yoksul köylülerle, en yoksul işçilerin yaşam tarzlarını açıklar. Türkdoğan (1974), bu kavramdan yola çıkarak Lewis'in belirttiği Erzurum'da gecekondu bölgelerini araştırarak gecekondunun toplumsal yapısını incelemiştir. Sosyal antropolog Rogers (1969), Lewis'in belirttiği ekonomik, toplumsal ve psikolojik özelliklerden hareketle yoksulluk kültürünün evrensel ilkelerini saptar; Dar görüşlü yönelim; ulusal kurumlarla bütünleşeme eksikliği; aşağı seviyede katılma; yaşamak için sürekli mücadele; şahıslar arasında sürekli güvensizlik; hükümet yetkililerine karşı düşmanlık; aileye düşkünlük; yenilikçilik duygusunun eksikliği; sınırlı umut; sınırlı iyilik; Sınırlı dünya görüşü; aşağı seviyede empati."*[164]

Ancak İstanbul gecekonduluları yukarıda bahsedilen özelliklerin birçoğunu taşımazlar. Çünkü enformel sektörler yaşanan yoksulluğu hafifletmiştir diyebiliriz. Öte yandan İstanbul gecekondularında, her türlü siyasi hareket kendine yer bulabilmiştir. Siyasetle buluşan yoksulluk değişik gerginliklere yol açmıştır.

Böylece gecekondular çoğu zaman 'patlamaya hazır bombalar' olarak ifade edilerek buralara müdahaleler meşrulaştırmıştır. İstanbul'un, Ümraniye, Sarıgazi, Küçük Armutlu, Nurtepe, Okmeydanı ve Gazi Mahallesi gibi gecekondu alanlarına 'temizlik operasyonları' yapılmıştır. Zaman zaman 'kurtarılmış bölge' adı verilen yerlere devlet sert müdahalelerde bulunmuş ve birçok insan hayatını kaybetmiştir. 1995 yılında yaşanan 'Gazi Olayları'nda ise, otuzu aşkın insan yaşamını yitirmiştir. Gecekondulara yönelik yoksulluğu önleyici tedbirlerde alınmaya çalışılmıştır. Bunun için ucuz ekmek satan 'Halk Ekmek' büfeleri açılmış, kimi semtlerde aşevleri kurulmuştur. Kimi zamanda bu bölgelere 'gıda yardımları' yapılmıştır. Tüm bunlar gecekondularda adaletsizliğin izlerini göstermektedir. 2000'lerin İstanbul'u, gökdelenler ve gecekondular arasında sıkışmış bir kenttir. Gecekondulara ilişkin her türlü adaletsizlik, İstanbul'un lüks semtleriyle karşılaştırıldığında rahatça görülebilir.

Gecekondu alanları fiziksel yoksulluğun izlerini taşıdıkları gibi, kentsel eğlence ve yaşam kültüründen uzak bir hayatı ifade ederler. Kent merkezlerine yapılan

---

163 Işık ve Pınarcıoğlu, a.g.e., sy. 336.

164 Türkdoğan'dan aktaran: Erkılıç, Hakan, "Akademik Göç Üçlemesi'nde Eşya-İnsan İlişkileri Bağlamında Kimlik: Ne O Ne De Öteki" 29. Kare S.16, Temmuz/Eylül, 1996, sy. 38

eğlence amaçlı yolculuklar ise merkezdekileri rahatsız etmiştir. "Beyoğlu'nu varoşlar bastı" gibi sözler çeşitli medyalarca kullanılarak bu durumdan duyulan rahatsızlık ifade edilmiştir. Her ne kadar bu insanlar kent eğlencesine katılacak maddi dayanakları sağlamışlarsa da, henüz bu eğlence formunun çok uzağındadırlar. Bu tür sorunlar gecekondu kültürünün kendi geleneksel değerlerini yaratmasına ilişkindir. Bu anlamda 'magandalık', 'kroluk' gibi kavramlarla ilişkilendirilen, yeni bir gecekondulu kimliğinden bahseden tanımlamalar ortaya çıkmaktadır.

Gecekon-dululara 'yedek bir işsizler' ordusu olarak, sermayenin pazarlık, gücünü arttıran bir tükenmez kaynak olarak bakılmıştır çoğu zaman Küresel ekonomiye eklemlenen bir kent olarak İstanbul, uluslararası pazarlara bağlı üretim ilişkilerine sahiptir.

Bu üretim ilişkileri içinde gecekondulular kentsel alanda çoğu zaman küçük tekstil atölyelerinde çok düşük ücretlerle çalışmak zorunda kalmaktadırlar.

Ruşen Keleş'e göre, "Ekonomik güçsüzlükler ise, gecekondululara ilişkin problemlerin temelini oluşturmaktadır. Gelir dağılımını, işsiz güçsüz kitleler lehine düzeltmeksizin, gecekondu ailesinin geleceğe bakışını güvence altına almaksızın, onun güvencesini, gecekondusunda bulmasına fırsat verilmiş olur."[165]

Gecekondulaşmayla ilgili sorunlara, çoğu zaman durmayan göçün yol açtığı vurgulanmıştır. Şentürk ise: "Kentle ilgili sorunlar bugün göçle açıklanmaya çalışılıyor. Bu bir hatadır. İstanbul göç alarak zenginleşmiştir, burası zaten bir dünya kentidir. Sorun gelişmeyi düzenleyemeyen yönetim anlayışıdır" diyor[166]

Özdemir İnce'de İstanbul'daki çarpık kentleşmeden bahsederken bu noktayı vurguluyor: "*Anadolu'dan gelen göç dalgaları, bu varsayımsal kenti İstangog'a çevirmiştir. Bu kentin operası opera, basını basın, stadyumu stadyum, caddesi cadde, sokağı sokak değildir, kendisi de zaten bir kent değildir. Paris'te bir Parisli, New York'ta bir New York'lu Londra'da bir Londralı vardır, ama bir gerçek kent olmadığı için İstanbul'da bir İstanbullu yoktur. İstanbul'da İstanbullu bulunmadığı için bu kentin belediyelerini Doğulu, Karadenizli göçmenler yönetmekte ve İstanbul'u geldikleri kentlere ve köylere dönüştürmektedirler... İstanbul 1993 yılının Eylül ayında ayrışan bir kadavradır, bir kanserli dokudur. İstanbul'un yaldızı olan beş yıldızlı oteller, Çırağan sarayı, sözde sosyetenin eğlendiği gece kulüpleri kanserlidir. Birkaç bin kişi dışında, İstanbul'da yaşayanların hepsinin ruhları ve beyinleri kanserlidir. İstanbul 'Cumhuriyet'in kenti olamadığı için kanserlidir.*"[167]

---

165 Keleş, Ruşen, Kentleşme Politikası, İmge Kitabevi, Ankara, 1996, sy. 379.

166 Şentürk, Şentürk, Hulisi, Küresel Şehirler Yarışında İstanbul, Koordinatör. Kenan Çamurcu, Pendik Toplantıları, Pendik Belediyesi Yayınları, 2003, sy. 53

167 İnce, Özdemir, 'İstanbul'un Gelecekteki Rolü Üzerine görüşler' Küresel İstanbul Üzerine Ne Dediler içinde, İstanbul Dergisi, Ekim 1993, sy. 20.

Türk sinemasında, *Ağır Roman, Büyük Adam Küçük Aşk, C Blok* gibi filmler de değişen İstanbul manzaralarında, kentleşme ve gecekondu olgusunu bu değişimleri yansıtarak ele almışlardır. Gecekondular, aynı zamanda bu metropolitenleşmenin mekansal parçalanmalarının da merkezindedir (Gülbağ-Mecidiyeköy, Tarlabaşı). Merkezin, taşralılıktan öte yoksullaşması ve buralarda oluşan gettolaşma bu parçalanmışlıkların merkezde, çok çarpıcı olarak hissedilmesini ve modern kırılmaların da aynası olur: *"Kentin ve kentin kurulu ideolojisi yeni gelenlere değişimi adeta dayatmaktadır. Kentin kurulu imajına ters düşen bir şey olmamalıdır bu ideolojide. Bu zorlama dönüşüm çabaları zihinleri de etkilemekte ve çarpık sunumlar açık bir imaja dönüşmektedir... İstanbul Boğazının bir kıyısında, Fast-food paketi içinde Çin noodle'ı (bir çeşit ince makarna-şehriye) yiyen kokoreççi ile kestanecinin bir reklam dizisinde internet üzerine konuşurken 'topluma uyum sağlayacaksın, gerekirse smokin giyip Finaneial Times okuyacaksın, yoksa toplum seni dışlar' demeleri bir kozmopolitan tipi özlemini yansıtmaktadır."*[168]

Bu durum, 1960'ların filmlerindeki tipler için de geçerlidir, Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak*'taki tipi için de... Özetle filmler, Tütengil'in sosyolojik bulgularını[169] destekler cesine sosyal, ekonomik ve kültürel alanlarda modern yaşam ile Ortaçağ'a özgü yaşam biçimlerinin, 'açık toplum' ile 'kapalı toplum' anlayışlarının aynı çevrede yan yana bulunduğunu ortaya sermiştir: *"Boş zamanları değerlendirme, eğlence, kitle iletişim araçlarından yararlanma konularında da gecekondulu ve batılı kent arasında farklılıklar belirmektedir. Örneğin sinemaya, gecekondu semtlerinde yaşayanların çoğunluğu (% 76) ya hiç gitmemekte, ya da pek seyrek gitmektedir. Radyo, televizyon ve gazetenin kullanımı ise oldukça yaygınlaşmış bir durumdadır. Okuryazarlık oranları, Türkiye ortalamasının üstünde görünmektedir... Sürekli olarak bir gündelik gazete satın alanların (% 40), daha çok sağ kanatta yer alan gazete tercih ettikleri görülmekte, bunun açıklaması da, 'gecekondu kesiminde daha çok küçük burjuvazinin uyumlaşma ve statü atlama ideolojisinin benimsendiği, bunun ise, tutucu düşüncelere daha çok yakınlık duyulmasına yol açtığı şeklinde yapılmaktadır."*[170]

Ayrıca göçün bir İslam toplumunda meydana gelmesi ise; *"Özel bir farklılık yaratmaktadır. 'Büyük kentler insan ilişkilerinin anonimleştiği bir kent toplumundan ziyade, İslam'dan kaynaklanan cemaat tipi hayat üslubunu koruyan bir topluluklar toplamı' olarak belirmektedir. Üstelik göç merkezi olan kentte 'geleneksel kentliler' tipindeki nüfusun varlığı ve bu nüfusun demografik ağırlığının önemi, kırdan gelenlerin rahatlıkla uyum sağlamalarına ve kentin modernleşmiş kesimini teşkil*

168 Türkoğlu, Nurçay, Görü-Yorum/ Gündelik Yaşamda İmgelerin Gücü, Der Yay., 2000, sy. 10.
169 Tütengil, CAVİT. O. Azgelişmişliğin Sosyolojisi, İstanbul, Belge Yay., 1984, sy. 131.
170 Güçhan, a.g.e., sy. 52.

eden nüfusun etkisine kapılmaksızın yaşayabilmelerine yol açmaktadır."[171]

Artık 1990'ların Türkiye'sinde 1960'lı yıllarda olduğu gibi, kullanıcının işgal yoluyla elde ettiği arsası üzerinde tek katlı gecekondusunu inşa etmesi kesinlikle söz konusu değildir. Bugün artık gecekondu olarak adlandırılması yanlış olan kaçak yapılaşma esas olarak kullanıcı dışındaki gruplarca ve doğrudan doğruya, çok katlı yapılar şeklinde gerçekleştirilmektedir. Kullanıcılarına sağladığı yüksek rantlar nedeniyle gecekondular, artık kırdan kente göçün bir sonucu olmak yerine neredeyse nedeni haline gelmiştir.[172]

Gecekonduların niteliğindeki dönüşüme paralel olarak gecekondu sakinleri hakkında kamuoyunda var olan algılamada değişmiştir. Önceleri fakir halkın mekanları olarak algılanmakta idi.

Öyle ki, yardım yapmak isteyen hayırseverler bu amaçla gecekondu bölgelerine gelirlerdi. Fakat zamanla gecekondu sakinleri hakkındaki bu algı, yerin 'rantçı, yağmacı, gaspçı' algılamalarına bırakmıştır. Çünkü gecekonduların büyük bir bölümü kamu arazileri üzerindedir ve bu araziler kamunun ortak malıdır. Tüm kamunun menfaatleşmesi gereken arazilerin birkaç kişinin menfaatine tahsisi, kamuoyunda tepkiler doğurmaktadır.[173]

Yine Nurçay Türkoğlu'na göre de; *"2000'li yılların İstanbul'u ise her semti bir başka yaşam biçimi ser-gileyen bir kent olma özelliğini kısmen korusa da, kent içi, semtler arası göçlerin daha önceleri olmadığı kadar sık yaşandığı, birkaç kuşak aynı evde yaşayan ailelerin neredeyse kalmadığı bir kenttir. 1950'li yıllarda yoğunlaşan iç göçlerin kentin periferisindeki gecekondularda çare arayan yoksul kırsal kesim göçmenlerinden, 1980'lerde kentin yoksulları ile siyasi oy pazarlığına dönüşen arazi kullanımının kendini gösterdiği belediye yönetimlerine geçilmiştir."*[174]

İstanbul'a göç sürmektedir. Ancak değişen toplumsal yapılar yeni göç biçimlerini yaratmıştır. Özellikle Doğu ve Güneydoğu illerimizden yapılan göçler ve bu göç biçiminin, eskiye oranla daha büyük sorunlar yaratacağı görülmektedir. S. Erder bu yeni göç biçimine ilişkin şu tespiti yapıyor: *"Doğu'dan gelen 'yeni' göç dalgası, zincirleme göç değildir. Bu göç, tüm aile fertlerinin hep birlikte ve aynı anda göç etmesi biçiminde sürmektedir. Bu nedenle zincirleme göçün sağladığı esnek ve aşamalı uyum olanaklarından yoksundur. Bunun yanı sıra, yerleşikleşmiş Doğulu aileler, Doğu'da yaşanan politik olaylar nedeniyle, yeni gelen göç dalgasından kendilerini politik olarak da soyutlamak eğilimindedirler. Kaldı ki, çok çocuklu, çok nüfuslu hanelerin tüm üyelerinin birlikte göç etmesinin maliyetlerini kar-*

171 aktaran Güçhan a.g.e., sy. 36-37.
172 Bkz. Işık'tan aktaran Kaya, a.g.e., sy. 71.
173 Kaya, a.g.e. sy. 72
174 Türkoğlu, Nurçay, Kitle İletişimi ve Kültür, Naos Yay., İst., sy. 189

şlamak, eskiden göç etmiş olanların gücünü aşmaktadır. Bu da hemşerilik ilişkilerinin çok daha radikal bir biçimde kesintiye uğramasına ve yeni gelen hanelerin daha da yalnız kalmalarına neden olmaktadır. Bu nedenle, söz konusu hanelerin geleceğin yerleşikleşmiş yoksulları olmaları yüksek olasılıktır."[175]

Gecekonduları diğer yerleşim biçimlerinden ayıran en temel özellik buralarda yaşanan yoksulluktur. Ancak bu yoksulluk yalnızca gecekondu bölgelerinde yoğunlaşmamıştır.

Kent içi mekansal ayrışmalara ilişkin olarak 1990'lı yıllarda yapılan bir araştırmaya göre kentin en yoksul ve en çaresiz kesimlerinin kent merkezi ve yakın çevresindeki çöküntü alanlarında yaşadıklarını göstermiştir. Işık ve Pınarcıoğlu'na göre: *"Kent içi yoksullar öncelikle varoş yoksullarının tersine umutsuz ve esas olarak 'dönüştürme kapasitesinden' büyük ölçüde yoksun bir kesim. Varoş yoksullarının arasında da oldukça büyük bir kaybedenler umutsuzluğa düşmüşler kesimi olsa bile, büyük çoğunluğu kesinlikle pasif bir seyirci olarak kalmak niyetinde değil... Bir anlamda kaderini kabullenmiş ve artık yükselebilme kent ve toplum içindeki konumunu iyileştirebilme umudunu büyük ölçüde yitirmiş görünen kent içi yoksulları birçok yönüyle Batılı literatürdeki sınıf altı kitle (underclass) tanımına uyarken, varoş yoksulları, kendi önüne konan seçenekleri reddedip, yeni seçenekler yaratma uğraşısına giren ve bu uğurda çok şeyi yapmaya hazır göçmen işçi figürüne benziyor."*[176]

Sonuçta, ekonomik sistemler, ülke coğrafyalarını ve kentlerini değişime zorlamışlardır. Kent ve kentlilikle ilgili dönüşümler modernist gelişmelerle hızlanmıştır. Bu gelişmeler özellikle 1948 sanayi devriminden sonra, güçlü işçi sınıfının ortaya çıkmasıyla iyice belirginleşmiştir. Kent, ekonomik, kültürel ve politik bir egemenlik alanına dönüşmüştür. Bu dönüşümde özellikle güçlü olan sınıfların etkinliği söz konusudur. Özellikle, batılı ülkelerdeki güçlü işçi sınıfı, kentsel dokunun düzenlenmesi ve idari politikalarda sosyal demokrasinin güçlü olmasında etkili olmuşlardır. Ve plan düşüncesi; Murat Sevinç'in de belirttiği gibi Sovyetlerde 'yaşamı değiştirmek için kenti değiştir' sloganıyla yerleşmiştir. Yani, yeni bir yaşam ve toplumsal örgütlenme için öncelikle kentlerin dönüştürülmesi gerektiği düşüncesi gündeme gelmiştir.[177] Az gelişmiş ülkeler, modernleşme süreçlerini örnek alırken, kent ve kente ilişkin planlamalara önem vermişlerdir. Ancak bu planlamalar Türkiye'de de olduğu gibi, 1960'larla beraber önemini yitirmeye başlamıştır. Özellikle neo liberal politikaların hakim olduğu günümüzde kent, tamamen ekonomik

---

175 Erder, Sema, İstanbul'a Bir Kent Kondu: Umraniye, İletişim Yay., İstanbul, 2001, sy. 296.
176 Işık, Oğuz - Pınarcıoğlu, M. Melih, Nöbetleşe Yoksulluk, Sultanbeyli Örneği, İletişim Yay., İstanbul, 3. Baskı, 2003, sy. 39.
177 Sevinç, Murat, "Post Modernizm ve Kent", Birikim, Sayı:124, Ağustos 1999, sy. 55.

bir etkinlik alanı olarak tasarlanmaya ve yeniden (sürekli) oluşturulmaya başlanmıştır. 'Kentin özgürleştiren havası', zamanla insanların içinde 'tutsak kaldığı', yabancılaşmanın doruk noktasına ulaştığı bir alana ve ağır bir havaya dönüşmüştür: Jean Jacques Rousseau'nun, Baudelaire'in daha başından sezinledikleri, George Simmell, Robert Musil'in gibi birçoğunun ifşa ettikleri kentsel alan tedirginliği, 2000 yılındaki globalleşme karşıtlarının dilinde 'kentleri durdurun' sloganına dönüşmüştür. Tüm bunlar ışığında diyebiliriz ki, modernleşmeci tanımlamalarda, ilkel bir anlam taşıyan gecekondulunun, kent alanındaki etkinlik dinamikleri yalnızca kendi yaşamsal faaliyetleri üzerine yoğunlaşmış ve gittikçe gecekondu, yoksulluk çerçevesinde ele alınabilir bir olgu haline gelmiştir.

III. TÜRK SİNEMASINDA GECEKONDULARIN SUNUMU

1. Türk Sinemasında Gecekonduların Sunumuna Genel Bir Bakış

"İnsan yaşadığı yere benzer"
Edip CANSEVER

Gecekondular, hem popüler Türk sinemasının, hem de diğer türde filmlerin başvurduğu temel konulardan biri olmuştur. Gecekondular, sorun olarak 1940'lı yıllarda kendisini hissettirirken, bu sorun 1950'lerin sonları ile 1960'lı yıllarda sinemaya yansımaya başlamıştır. 1940 ve 50'li yıllarda Türk sinemasında; romantik müzikaller, salon filmleri, aile melodramları, köy filmleri, ahlakçı toplumsal sorun filmleri ve tarihsel filmler ana temaları oluşturmuştur.

Muhsin Ertuğrul'un *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* (1923)[178] ile *İstanbul Sokaklarında* (1931)[179] filmleri, İstanbul'un yaşantısına dair sahneler sunan ilk filmlerdir diyebiliriz. Ancak bu filmler kent gerçeklerinin ötesinde 'dezenfekte' edilmiş, güzel 'İstanbul manzaralı filmler'dir. Esas olarak 1950'lerde kent gerçekleri ifade edilmeye, toplumsal ve kentsel kriz sahneleri sinemamızda yer almaya başlamıştır diyebiliriz. Kültürel modernleşmeye tiyatrodan sonra eşlik eden Türk sinemasında 'negatif İstanbul manzaraları' Cumhuriyetin ilanından ancak otuz ya da kırk yıl sonra yansımaya başlamıştır. Özellikle modernleşme idealinin yoğun bir şekilde arzulandığı yıllarda, köylülerin şehre inmeleri Cumhuriyet'in modernleşmeci amaçlarını tehdit edecek bir hareket olarak algılanmıştı. Ancak kırsal alandaki krizin derinleşmesi ve kentleşmeye hızlandıran dinamikler modernleşmeci Cumhuriyeti köylülükle karşı karşıya getirmiştir. Sinema da. bu kentsel karşılaşmalara, kimi zaman 'Kemalist modernleşme ideali'ne paralel bir anlayışla tiyatro ve güzel sanat-

178 *Bu filmin konusu için bkz: Scognamillo, Türk Sinema Tarihi, İstanbul, Kabalcı Yay., 1998, s. 65.*
179 *Bu filmin konusu için bkz: Scognamillo, a.g.e., s. 74,75, Özön Nijat, Türk Sinema Tarihi, Artist Yay. İst., 1962.*

lar gibi eşlik etmiştir. Türk sinemasının modernleşmeci sahnelerinde, sıradan insan öykülerinde bile bu etik, kendini karakterler ve çevre düzenlemelerinde belli eder. Mahalleli temiz ve ahlaklı, karakterler işçi de olsa, aydın ve bilgilidirler. Otobüs Yolcuları'nda belediye otobüs şoförü, *Kırık Çanaklar*'da ki. (Mendüh Ün, 1960) çoğu işçi tipi gibi bu karakterler, kolektif bir hayatın merkezindedirler. 'Sosyal halkçı' politikalar, 'toplumsal' insanları doğurmuş gibidir. Zaten genel olarak diyebilir ki, Türk insanı ister şehirde ister köyde, hayatı bireysel değil, cemaat veya cemiyet etrafında yaşamayı tercih eden bir özelliğe sahiptir. Diğer yandan 1950 ve 60'lı yıllardaki filmlerin İstanbullu başkahramanları, 'Batı Sinema' perdelerinden çıkmış gibidir. Örneğin Ayhan Işık, Clarke Gable gibidir. İstanbullu burjuva karakterler de 'Batılı' bir yüze, giyim, yeme, içme, dans etme, oturma şekline göre biçimlendirilmiştir; kadınlarsa sarışın, beyaz tenlidir ki, Türk erkeklerinin özlem duyduğu tiptedir. *Otobüs Yolcuları*, bu tarz kaygıların hüküm sürdüğü, şekillendiği bir filmdir. Ancak ilerleyen yıllarda yapılacak filmler bu göstermelik sterilliği alaşağı edecek ve Türk sinemasında 'gerçek karakterler' belirecektir.

1950'li yıllar, Türkiye ve dünya için bir dönüm noktasıdır. Çok partili siyasal yaşama geçiş, elitist bürokrasinin yanında kentli ve taşralı sermaye sınıflarının oluşması, dış müdahaleleri açık bir ekonomik yapılanmaya gidilmesi, global ölçekli yeni üretim ve pazarlama stratejilerinin ortaya çıkması ve kimi politik müdahalelere açık siyasi sistemlerin oluşması bu yıllara ilişkindir.

Mukadder Çakır Aydın'a göre de1950'ler boyunca Demokrat Parti iktidarın yaşayan Türkiye'de, en önemli değişiklik; *"Cumhuriyetin kurulmasından beri uygulanan devletçi politikanın yerini, özel ekonomi politikasının alması oldu. Tasarrufçu ve üretimci zihniyet yerine tüketime dayalı ekonominin tüketimci kültürü dört bir yanı kuşatarak geniş çaplı sosyal bir devingenliğe, değişime yol açtı... Diğer tarafta köydeki kırsal nüfusun payına düşen ise kente göç etme seçeneği idi. İç göç, kapitalizmin acımasız yöntemleriyle birleşerek sessiz ama kalabalık yığınların çok hırpalanacağı uzun bir süreci başlattı. Şehirdeki nüfusun rahatsız olduğu, davetsiz gelivermiş olan bu insanlar Türkiye'yi 'gecekondu' gerçeği ile tanıştırırken Türkiye 1960 ihtilaline giriyordu."*[180]

Göç ve gecekondulaşmayla beraber 'masalımsı' İstanbul manzaralarının yanında yavaş yavaş İstanbul'un kaygı verici yaşam biçimlerinin varlığını belgeleyen filmler de ortaya çıkmaya başlayacaktır. Ancak bu filmlerin oluşabilmesi için öncelikle sinemanın kalıplaşmış dil yapılarından kurtulması gerekiyordu. Türk sinemasında, bu potansiyeli taşıyan yönetmenler artık kendilerini hissettirmeye başlamıştı. 1950'lerdeki kimi politik durumlar, bu dilin oluşmasında etkili olmuş-

180 Aydın, Mukadder Çakır. "1960'lar Türkiye'sinde Sinemadaki Akımlar" 25. Kare Sayı: 21 Ekim/Aralık 1997, sy. 12.

tur. Halit Refiğ, bu dönemin perdesine ilişkin şu noktalara değinir: *"CHP Türkiye'de batı demokrasisini yerleştirmek amacıyla, nispi seçim, basın hürriyeti, üniversite muhtariyeti, hakim teminatını öngören ilk hedefler beyannamesini yayınlıyordu. Fakat C.H.P. 1957 seçimlerinde gene de kaybetti. Bu zaferden cesaret alan Menderes bilhassa fikir ve sanat çalışmaları üzerindeki baskısını iyice arttırmıştı. Sanatçıların ve düşünürlerin birçoğu kurtuluşu existantsialism'e sığınmakta buldular. Evet, 1960 yılının başlarında Türk sineması artık konuşur hale gelmişti. Ama ne söyleyecekti? Yalnız sinema alanı değil, bütün memleket bir fikir keşmekeşinin içindeydi. Menderes artık en küçük tenkitlere bile tahammülsüzlük gösteriyordu. 1950-60 arasındaki on yıllık devre içinde Türk sinemasının dil bakımından büyük bir aşama geçirdiğiydi... Lütfü Akad, (özellikle Kanun Namına, Altı Ölü Var, Öldüren Şehir, Beyaz Mendil gibi filmlerde), daha sonra da Atıf Yılmaz, Osman Seden ve Mendüh Ün belli bir Türk sinema dilinin kuruluşunda emek verdiler. Bu dil Türk sinema seyircisinin devamlı olarak karşısında gördüğü Hollywood sinemasının dilinin etkisinde, Türk sinemasının yapım ve çekim özelliklerinin meydana getirdiği bir dil idi. Süssüz, fazla gösterişi olmayan, amaca kısa yoldan varmaya çalışan bir dil..."*[181]

Göçle beraber oluşan çarpık kentleşme ve gecekondulaşmanın, modern Türkiye tarihindeki sosyo-politik ve kültürel sonuçları, çoğu zaman bu sorunsal çerçevesinde işlenmemiştir.

Çünkü sanatçı toplumsal evreninden bağımsız değildir. Süalp'ında işaret ettiği gibi; *"Görme ve gösterme biçimleri, toplumsal, kültürel ve bireysel bilişten üretilirler ve farklılıkları, bize farklı pencereler açar. Bakhtin'in gören göz dediği bakışı taşıyan sanatçı, toplumsal olarak üretilen mekan, ideoloji ve kültürün örgülerinin içinden görmektedir. Günlük hayatın deneyimlerini örten peçe kalkabilir, bunu bazen gören bakış kaldırabilir; bazen, hegemonyanın ve onun kullandığı mekanın incelmesiyle bu deneyimler ve mekanın kendi anlatıları objektife yakalanır."*[182]

Ancak Türk sineması, kimi sinemasal ve toplumcu akımların ve ideolojilerin etkisiyle (özellikle İtalyan Yeni Gerçekçiliği) objektifini; özellikle 1950 sonrasında, gerçeklere odaklamaya başlamıştır.

Tiyatrodan uzaklaşan kadrolardan oluşan yeni bir yönetmenler kuşağı ve sinemanın kendisine demokratik bir ortamı bulması; gecekonduların, sinema diliyle, sorunları ve her türlü sosyo-ekonomik, kültürel ele alınmasını da beraberinde getirmiştir. *Karanlıkta Uyananlar, Bitmeyen Yol, Gelin, Diyet* gibi filmler oluşan bu yeni ortamın ürünleri olarak sinemamızda boy göstermişlerdir.

181 Refiğ, Halit, Ulusal Sinema Kavgası, Hareket yay., İst., 1971, sy. 18.

182 Süalp, Tül Akbal, "Allegori ve Temsil II. Korkunun Yüzü ve Çiğliğinin İzleri Filmler, Tabutta Rövaşata, Usta Beni Öldüreme" 25. Kare, Sayı: 23, Nisan- Haziran 1998, sy. 15

A.Şerif Onaran'a göre; *"İktisaden geri bıraktırılmış ülkelerle, savaş artığı ülkelerin her birinde kendiliğinden ortaya çıkan bir sinema türü olduğu kabul edilen 'Yeni Gerçekçi akımın bizdeki örnekleri pek o kadar fazla değildir. Çünkü Türk Sineması Yeni gerçekçiliği aşan bir ivedilikle 'gerçekçi' yönelimlere kapılmış; 'toplumsal gerçekçi diyebileceğimiz bir tür içinde yolunu sürdürmeyi yeğ tutmuştur. İşte bu tutum içinde; Zeki Ökten (Sürü, 1978), Erden kral (Kanal,1978, Hakkari'de Bir Mevsim,1982), Ömer Kavur (Yusuf İle Kenan, 1979), Atıf Yılmaz (Adak, 1979, Talihli Amele, 1980), Korhan Yurtsever (Fıratın Cinleri, 1978, Kara Kafa, 1982), Ali Habib Özgentürk (Hazal, 1980, At,1981), Yavuz Özkan (Maden, 1978) ve Sinan Çetin (Bir Günün Hikayesi, 1980), Erden Kral (Bereketli Topraklar Üstünde, 1979), Şerif Gören (Almanya Acı Vatan 1979), Tunç Okan (Otobüs, 1978) Ve Tünceli Kurtiz (Gülhasan,1979) hep bu toplumsal gerçekçiliği vurgulamaktadır."*[183]

1950'lerin sonlarında artık Türk sinemasında yeni arayışlar yeni kahramanlarını doğurmuştu. Hem gerçekçi anlayışların etkisiyle, hem de bir önceki döneme yani tiyatrocular kuşağına tepki olarak kamera, salonlardan ve yapay dekorlardan çıkıp sokağa, hayatın gerçeklerine iniyordu. Artık hemen hemen tüm filmlerde tek bir 'dekor' kullanılacaktı o da 'gerçek hayat' Türk sinemasında da, tıpkı İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nde olduğu gibi, kamera sıradan insanlara, aktüel konu ve sorunlara odaklanıyordu. Bu tarz sinemacılar, 'Toplumcu Gerçekçi' olarak anılıyor ve filmler çekiliyordu. Örneğin, "Metin Erksan, *Gecelerin Ötesi* (1960), *Yılanların Öcü* (1962), *Acı Hayat* (1963) ve *Susuz Yaz* (1964); Halit Refiğ, *Yasak Aşk* (1961), *Şehirdeki Yabancı* (1963), *Gurbet Kuşları* (1964) ve *Haremde Dört Kadın* (1965); Ertem Göreç, *Karanlıkta Uyananlar* (1965); Duygu Sağıroğlu, *Bitmeyen Yol* (1965) ile bu yönelimin önemli ve kayda değer filmlerini çektiler."[184]

Zaten, "Türk sineması her halükarda toplum sorunuyla ilişkili, bağlantılı bir sinema olmak zorunda kalmıştır."[185] Ayhan Işık'ın oynadığı *Kanun Namına* (1952) filmiyle kamera ilk kez İstanbul caddelerinde sıradan insanları konu etmiştir. Gecekonduların da sinemaya girmesi aynı zamanda sterilize edilmiş modern Türk sinemasına karşıt, olumsuz karelerin perdeye taşınması demekti. Özellikle 27 Mayıs sonrası, 'Toplumsal Gerçekçi' filmler sinemamızda yer almaya başlamıştır. *Gecelerin Ötesi, Yılanların Öcü, Susuz Yaz* gibi filmlerle, sinemamıza kır ve kentin steril olmayan sahneleri taşınmıştır. *Keşanlı Ali Destanı* (Atıf Yılmaz, 1964), *Üç Arkadaş* (Menduh Ün, 1958), *Gurbet Kuşları*, gibi filmlerle modern ile köylülüğün gelgitinde kalan insanların hikayeleri anlatılırken, daha sonraki yıllarda çekilecek olan birçok film, kentsel gelgitlerin bunalımlarını taşıyan insanları resmedecektir.

183 Onaran, Alim Şerif, Sinemaya Giriş, Filiz Kitabevi, İstanbul, 1986, sy. 219, 220.
184 Ufuk, Adnan, Mümtaz, Osman, "Türkiye'de Devrimci Sinema Tartışmaları", Görüntü Dergisi, Sayı 4, Ocak 1996, sy. 10.
185 Gündoğdu, Meral, "Sinemamızda Bir Dönem Kapanırken 25 kare, Sayı 18, Ocak - Mart 1997, sy. 12.

1960'lı yıllar ekonominin büyüdüğü, hükümetlerin liberal toplumsal reformlar gerçekleştirdiği, toplumsal eşitlik ve adalet söylemlerinin yükseldiği, iyimserlik havasının estiği yıllardır. 1961 Anayasası ile hak ve ifade özgürlüğünün genişlemesi, Türk sinemasının ifade özgürlüğünü de, film çeşitliliğini de artırmıştır. "27 Mayıs'ı kovalayan ilk aylar içinde piyasaya çıkan *Gecelerin Ötesi, Namus Uğruna, Kırık Çanaklar* (Mendüh Ün, 1960) ve *Dolandırıcılar Şahı* (Atıf Yılmaz, 1961) gibi filmler böyle iyimser bir ortamın içinde olumlu yankılar yaptı..."[186]

Bu yıllarda büyük film şirketlerinin kurulması, yasal düzenlemeler ve az çok özgür bir sinema ortamı sağlanmıştı. Toplumsal sorunlara duyarlı sinema kültürüne sahip yeni bir genç kuşak oluşmuştu. "Bunlar kimi yönleriyle 'gerçekçi' öğeler taşıyan, bütünüyle tutarlı sayılamayacak örnekler vermişlerdir, 1965 sonrasında AP iktidarıyla birlikte 'toplumsal gerçekçilik' de akım olmaktan uzaklaşıp, tek tük örnekler verebilen bireysel denemeler biçimine dönüşmüş, giderek etkisini yitirmiştir."[187]

Sinemada, sömürü ve baskıcı toplumsal kurumlar, geri kalmışlık, feodalite ve cehalet, ayrıca İstanbul'a göç, konut sorunu ve gecekondulaşma canlandırılmıştır. Toplumsal ve ekonomik olarak hızlı bir değişime giren Türkiye'de bu değişim sürecinin getirdiği sancılar ve çözülmeler ele alınırken yaşanan gerginliklerin, kırılmaların, umut ve korkuların uç noktaları sinemada sergilenmeye başlanmıştır. Bu çözülmelere ve değişime eşlik eden sorunların başında da kırsal alandan göç ve bununla beraber yaşanan çarpık kentleşme süreci yer alır. Saydığımız problemler sadece Türk sinemasının değil, aynı zamanda Hindistan, Mısır ve Brezilya gibi benzer modernleşme sürecinden geçen ve bu süreci temsil eden, başka ülke sinemalarının da başvurduğu temel problematikler olmuştur.

Öte yandan 'gecekondu filmleri' sadece köy-kent çelişkisini, gecekondulardaki sorunları değil, aynı zamanda çok daha geniş çaplı sorunları da tasvir etmiştir. Örneğin, kadının toplumsal konumu, kırsal alan sorunları, ağalık, eşkıyalık, din sömürüsü gibi konular ele alınırken kentsel alanlarda gecekondular ve varoş hayatı, iş ve işçi sorunları, mafya, politikacılar ve 'kötü kodamanlar'ın masum halka çektirdikleri ıstıraplar ana temalar olarak karşımıza çıkarken kimi zamanda bu duruma başkaldırıyı işleyen filmler çekilmeye başlanıyordu.

Örneğin *Karanlıkta Uyananlar, Otobüs Yolcuları, Bilmeyen Yol* gibi filmler açıkça 1960'ların politize olmaya, sendikalaşmaya ve genel siyasi-ekonomik düzeni değiştirmeye yönelen 'örgütlü başkaldırı'yı temsil eden diğer yandan da ona eşlik eden bir özelliğe sahipti. Yani bu tür filmleri DİSK, TİP, Çetin Altan, Doğan Avcıoğlu, Vedat Türkali, Kemal Tahir, Orhan Kemal gibi sendika, parti ve aydınların siyasi kulvarında

186 Refiğ, Halit, Ulusal Sinema Kavgası, Hareket yay., İst., 1971, sy. 24.
187 Coş, Nezih, Örgütlenme gerçeği, Ve sinema", Sayı: 4, 1987, sy. 52

görmek mümkündür. Bu yönelimler, gerçeği yeniden üretim ve sergileme biçimi olarak sanatın ve onu üreten sanatçıların bakış açılarını ortaya koyar. Marcel Martin Berchtten yola çıkarak gerçekçi (toplumsal gerçekçi) sanatçıyı; "Toplumsal ilişkilerin karmaşık nedenselliğini açığa çıkaran egemen düşüncelerin olduğunu belirten, insanların karşılıklı ilişkilerinde varolan çelişkilere işaret edip bunların içinde geliştiği koşulları gösteren, gerçekliği çalışan sınıfın ve onun sosyalizm yanlısı düşünsel bağlaşıklarının bakış açısından ele alan sanatçıdır" diye tanımlıyor.[188] Türk sinemasında da özellikle aydınların sinemaya yakın temasları ve kimi zaman bizzat katılmaları 'gerçekliği örten tül'ün kaldırılmasını ve yaşanan sorunların açığa çıkarılmasını sağlamıştır. Öte yandan Şükran Esen'e göre; 1970'lerden günümüze, Yeşilçam geleneğinden uzaklaşmaya çalışan bir yönetmenler kuşağının varlığı da bu tarz sinemaya yol açmıştır. Esen; Yeni Türk Sineması kavramını, 1970'lerde kullanıldığı biçimiyle, 'yeni ya da Genç Türk Sineması' denilen kavrama dayandırıyor: *"1970'lerde Yeşilçam sistemi dışında yer almak isteyen ve bunu öncelikle Yeşilçam'ın ekonomik sisteminden bağımsız olmakla sağlayabileceğini düşünen o dönemin genç yönetmenleri de benzer tarzda çalışıyor. Bilindiği gibi 1970'te Umut filmiyle Yılmaz Güney ve o dönem film çekmeye başlayan birçok genç yönetmen, filmlerini kendi paraları ile gerçekleştirmişlerdi. Böylece Yeşilçam işletmecilerinin isteklerine boyun eğmeyeceklerdi. Gerçekten de küçük bütçelerle, daha gerçekçi bir anlatımla, daha toplumsal sorunları işleyen filmler çekmişlerdi. Toplumsal koşullardan etkilenen bireyi ele almışlardı. Yeşilçam'ın melodramatik dilinden uzaklaşarak anlatacakları konuya daha özgürce yaklaşabilmişlerdi. Bazen şematikliğe, slogancılığa düşseler de, özgün anlatım diline, öze uygun görüntüye önem veriliyordu. Filmler toplumsal-ekonomik, siyasal çerçeveye oturtuluyordu. Toplumsal sorunlar, kırsal kesim ve bu kesimin geri kalmışlığı, katı gelenek-göreneklerin eleştirisi, iç ve dış göçler ele alınıyordu. Ömer Kavur, Ali Habip Özgentürk, Yavuz Özkan, Erden Kıral, Tunç Okan, Korhan Yurtsever ve diğerleri 1970'lerin 'Yeni Sinemacıları'ydı. Bunlar; içinde bulundukları sinema sisteminin dışına çıkmayı amaçlıyorlardı."*[189]

1970'li yıllarda toplumsal sorunlara yönelimli filmler ve yönetmenlerden, (Y. Güney, Ömer Lütfi Akad) Yeşilçam'ın da etkilendiğini görüyoruz. "Felsefi olarak aydınlanmacı, sosyal olarak halkçı, siyasal olarak eşitlikçi, ekonomik olarak kalkınmacı ve psikolojik olarak radikal olan, kırdan ve kent yoksullarından etkilenen"[190] tipler Yeşilçam filmlerinde de işlenen her türlü forma eklenmiştir. Ancak Yeşilçam'da ele alınan bu özellikler daha sonraki yıllarda etkisini yitirecektir. Çünkü

188 Marcel, Martin, "Arkadaşlar, Mülkiyet İlişkilerinden Söz Edelim", Bertolt Brecht, Sinema Yazıları içinde, Çev: Bertan Onaran, Yurdanur Salman, Görsel Yayınlar, İstanbul, 1977, sy: 145.

189 Esen, Şükran, "Yeki Demirkubuz Sineması", Ulusal İletişim Kongresi, 23-24-25 Mayıs 2001, sy: 511-515

190 Ünal, A., Haluk, "Değişen Türkiye Ve Sinemamız" Antrakt Sayı: 34 Temmuz 1994, sy 7-11

endüstri haline gelmeye çalışan Türk sineması değişik ekonomik ve teknolojik kaynaklı etkilerle bu karakterlerini pembe filmler ve seks filmleriyle beraber oluşan video furyasında kaybetmiştir. Diğer yandan 70'lerin filmlerinde kahramanlar daha belirgin hale gelmiştir.

Bu kahramanların ortak özelliği çok yönlü güçlere sahip olmalarıdır. Onlar hem bilinçli hem de güçlüdürler, yani yeni kahramanlarımızın bileği güçlüdür. 1970'lerin siyasi solunun da etkisiyle Yılmaz Güney bileğinin gücüyle zenginden aldığını fakirlerle paylaşmayı seçer. Kahramanlar komedi filmlerinde de zabıtaya, müteahhitlere ve mafyaya karşı sahnededirler; gecekondu halkı için belaları defederler ve mutlu sonlara imza atarlar (*Umudumuz Şaban*, Kartal Tibet, 1979; *Devlet Kuşu*, Memduh Ün, 1980; *Yedi Bela Hüsnü*, *Beş Milyoncuk Borç Verir Misin?*, Osman Seden, 1975, gibi filmler).

Öte yandan kent ve kentsel sorun filmlerinin hemen hepsi İstanbul'u tasvir etmiştir. Şükran Esen'e göre Türk sineması, "Dünyaya gözlerini İstanbul'da açmış; gençliğini ve neredeyse tüm ömrünü İstanbul'da geçirmiş olduğu için, 'İstanbullu' sayılır. Bakacağı her şeye İstanbul yönünden bakar. Göstereceği her şeyi İstanbul'dan gösterir. Anadolu'yu, taşrayı, köyü; Avrupa'yı, Amerika'yı, Dünyayı, evreni, insanı, geçmişi, geleceği; düşlerini, düşüncelerini hep İstanbul'dan bakışla aktarır."[191]

Modernlik ile geleneksellik veya kırsallık ile kentsellik arasındaki geçiş sürecini temsil eden Türk filmleri: yarı köylü yarı kentli kalabalıklara, gecekondu halkına ve 'sıradan insan'lara genellikle 'bende sizdenim' diyen kahramanlar yaratmıştır. *Öldüren Şehir* (Ömer Lütfi Akad, 1953), *Otobüs Yolcuları*, *Acı Hayat* (Metin Erksan, 1963) gibi filmlerde bu tür kahramanlaştırmaların ilk belirtilerini görürüz. İstanbul Geceleri ise değişen İstanbul'u ve onun yeni zenginlerini anlatır. *Poyraz Osman* filmi ise bu büyük kentten kaçış filmidir. *Çirkef* (Temel Gürsü, 1975), *Cevriyem* (Memduh Ün, 1978) gibi filmler yine gecekondu çevresinde geçen filmlerdir.

1980 ve 90'larla beraber Türk sinemasının 'gerçek anlamlı' kahramanları da bitmiştir. Gecekondu sorunları artık bir kahramanın çözeceği sadelikten ve basitlikten uzaktır.

Gecekondu sahibi olmak 1990'lar Türkiyesi'nde artık çok daha zor olduğu gibi bu film temasının kahramanı da yok olmuş gibidir. *Keşanlı Ali Destanı* (Atıf Yılmaz 1965)'nda kabadayı Ali, arabesk filmlerinde Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur gibi şarkıcılar; *Masumiyet*, *Sır Çocukları*, *At* gibi filmler ise yeni göçmenlerin gecekondularda bile barınamadıklarını göstermiştir. *Masumiyet*'te İzmir ve Adana varoşlarından sonra hapishaneden yeni çıkan adam, İstanbul'da çare arar. Yeni Türk sinemasının bazı filmleri açıkça bir konut sorununa işaret eder. *Uzak*'ta (Nuri Bilge

191 Esen, a.g.e. 2003, sy. 3

Ceylan, 2002) bu iki akraba için adileşen bir ilişkiye dönüşür. Masumiyet'te yollarda kalır. İstanbul'a gelen bu tipler, ya gecekondularda yer bulacaktır, ya da varoşlaşan bazı kent merkezlerindeki pis ara sokaklara sığınacaktır.

Türkiye'nin çağdaş kentleşme sürecinin ve özellikle 1950 sonrasının 'temel mimari form'larından biri olan gecekondular Türk sinemasının yine aynı dönemlere tekabül eden sinema sanatında kimi zaman konu tematiği olarak kimi zaman da fon olarak kullanılmıştır. Kısacası gecekondular bazen filmin 'kahramanı'yken bazen de film kahramanının fonudur. Yani kimi zaman etken bir form ya da sanatsal öğe olarak kullanılırken (Örneğin, *Keşanlı Ali Destanı*, *Sultan*, *Düttürü Dünya* (Zeki Ökten, 1988), hatta *Canım Kardeşim* ve *Gelin*) kimi zamanda çoğu popüler Türk filminde olduğu gibi ya da 'Yeşilçam sineması'nda fakir genç kızın ya da fakir oğlanın mahallesi olarak kullanılmıştır.

Sinema tarihçisi Giovanni Scoganamillo'ya göre Yeşilçam sineması, 'bir formül ve klişe sinemasıdır, endüstri yolunda olan tüm sinemalar gibi' Gecekonduyu fon olarak kullanan filmlerde, olay örgüsü; gecekonduda ya da kenar mahallede yaşayan fakir kız veya bir işçi ya da mahallede sevilen, geçimini tezgahtarlık ya da başka bir işle sağlayan fakir bir kızla zengin erkek karakter ya da fakir gecekonduluyla zengin kız arasında geçer; Scoganamillo'ya göre: *"Yeşilçam'ın bir mitolojisi ve kent planlaması vardı (gerçeğe az çok uyan ya da bu gerçeği abartan). Son derece işlevsel ve daima seyirciyi yakalayan, ister büyük kentte ister kırsal alanda geçerli olan bir mitoloji. Kent, genelde, üçe ayrılır: Gecekondulular, mahalle, üst zengin çevre. Bu üç mekan arasında sürekli bir alışveriş vardır; ister olumlu, ister olumsuz. Gecekondu mahallesinden çıkan genç kız günün birinde ses yıldızı olur, kenar mahalle delikanlısı tetikçi ya da soyguncu. Toplumsal basamakları tırmanmak trajediler ya da gülclürüler doğurur, kentin ışıkları aldatıcı olur, eğlencenin de tuzakları. Saf mahalle güzeli ya iğfal edilir ya da randevu evine düşer. Güzel bir sesi varsa yıldızlığa doğru yol alır -daima saf ve temiz kalarak. Bazen mafya babası ile tanışır- ki bu mafya babası mutlaka mert biridir- ve ona aşık olur. Ama kanun dışı olduğundan finalde adam vurulabilir de."*[92]

Yine gecekondu filmlerinde kullanılan bir klişe de: zenginler villalarda, yoksullarsa gecekondularda gösterilir. Tıpkı *Otobüs Yolcuları*'nda olduğu gibi, gecekondu halkı iyi ve saf'tır hatta çoğu zaman merhamete, yani iyi bir zengine ya da zenginleri alt edecek güçlü bir kahramana ihtiyacı vardır. Gecekondu halkının tek başına güçlülere karşı koyacak gücü yoktur 'iyi' ve 'kötü' tipler vardır ve kahramanlar her zaman iyidir. Kötüler kovulur; gecekondular ve gecekondular en sonunda kurtarılır.

192 Scoganamillo, Giovanni "Yeşilçam Mitolojisi" Yeni Film dergisi. Sayı: Mart 2004 sy: 36.

Öte yandan şehirliler, fırlama, uyanık tiplerken, taşradan gelen köylüler, saf, sapsal veya kurnaz şeklinde canlandırılmıştır. Şehirli kadınların bir kısmı ise "namussuz" ve genellikle sarışın şeklinde tasvir edilirken, köylü kadınlar, iffetli ve saf olarak gösterilir. Ayrıca göçmenlerin çoğunun erkeklerden oluşması ve kırsal kökenli kadınlara tuzak kurulması ve tecavüz sahnelerinin çokluğu, cinsel sorunların varlığını belgeler. Kadınların geneleve düşmesi ve erkeklerin oraya gitmelerinin filmlerde (*14 Numara, Baba, Gurbet Kuşları, Eşkıya, Masumiyet* vs.) sık sık ele alınması bunu ortaya serer. Öte yandan *Gurbet Kuşları* ya da *Bitmeyen Yol* gibi filmlerde görülen erkek tiplerin kentteki kadınlara eğlence anlayışlarına ve cinselliğe bakış açıları böyle bir sorunun varlığına açıkça bir işarettir. Zaten bu tiplerden oluşacak kentsel karaktere ilişkin ticari sunum olarak 1970'lerden itibaren başlayan seks filmleri furyası da buna ilişkindir. Sosyolog Cavit Orhan Tütengil de, büyük şehirlerde erkek nüfus oranının yüksekliği ile cinsel suçlar ve fuhuş arasında bir ilişki kurmanın mümkün olduğunu öne sürmüştür.[193] Bu yönüyle İstanbul'un günlük yaşamı, başka büyük şehirler gibi Freud'yen anlamda psiko-patolojik vakalarla doludur. 1970'lerde çekilen filmlerin çoğunun seks, 1980'lerde ise, arabesk türü'nde olması erosun bastırılmış olduğunu ortaya serer.[194]

Gecekondular, arabesk filmlerinde olduğu gibi kimi zaman dramatik etkiyi artıracak, çekilen acıyı iyice hissettirecek sefilliğiyle gözleri sulandıracak bir öğe olarak kullanılırken Ertem Göreç'in filmlerinde olduğu gibi kimi zaman hem oturanlarıyla, hem olay örgüsüyle hem de bu sefilliğin trajı-komik biçiminin temsilcisi olarak gecekondular gözyaşı değil kahkaha arttıracak bir fondur. Kimi zamansa gerçeğin ağır koşullarının gülmeye ya da ağlamaya vakit bırakmadığı bir sürecin ürünü olarak sefillik ve sefaletten kurtuluşun sanatsal yeniden üretilebilirliği içerisinde yeniden kristalize edilmiştir. Yani toplumsal eşitsizliğin, ağır ve çarpık yaşam koşullarının mekanı olarak gecekondular, sinematografik bir üretim alanına dönüştürülmüştür.

Gecekondular film tematiği itibariyle kimi zaman tek bir toplumsal sorun biçimini işlerken örneğin konut sorunu; kimi zaman temel bir toplumsal çelişki ürünü olarak Türkiye'nin bütün sorunlarının temsil edilebileceği bir alan olarak işlenmiştir. Çoğu filmde gecekondular bütün olanaksızlıkların merkeziyken komedi konulu gecekondu filmlerinde mucizevi olayların gerçekleştiği bir alandır. 'Gerçekçi gecekondu filmleri'nde genellikle bir kahramana ihtiyaç vardır sorunlardan kurtulmak için. Tıpkı *Otobüs Yolcuları*'nda Ayhan Işık'ın olduğu gibi veya *Umudumuz*

[193] Tütengil, CAVİT O. *Azgelişmişliğin Sosyolojisi*, İstanbul, Belge Yay., 1984, sy. 170
[194] Öztürk, Mehmet, "İstanbul: Modern Binbir Gece Masalları", İstanbul, Temmuz 2004, sy. 7

Şaban'da (Tibet,1979) Şaban karakterinde olduğu gibi. Ya da Atıf Yılmaz'ın *Keşanlı Ali Destanı*'ndaki (1964) Keşanlı Ali karakterinde olduğu gibi. Tipik bir 'gecekondu filmi' olarak "Sinekli mahallesindeki kabadayı Keşanlı Ali'nin sevgilisi Zehra ile olan ilişkisi ve muhtarlık seçimlerini kabadayılık yaparak kazanmasını temsil ederken, gecekondu hayatı müzikal güldürü formunda sahnelenmiştir. Osman F. Seden'in Sokak Kızı (Osman Seden, 1962) gecekondu mekânında geçerek "zengin delikanlı -gecekondu kızı- milyoner fabrikatör" üçlüsü etrafında bir gecekondu kızının hikayesi canlandırılmıştır.[195]

Filmsel mekan, kimi zaman filme gerçeklik ve konuya yakınlık sağlarken kimi zamanda onu seyredene düş kurdurur. "Sinema, beyaz perdede zamanı ve mekanı yeniden kurma sanatıdır... Her film, yaşamın veya bir yaşam parçasının eskizi, bir tasarısıdır yeniden kurulan... Belli bir mekanı alıp perdede göstermek, o mekan duygusunu perdede gerçek, sahici biçimde vermek için yeterli olmayabilir. Tıpkı hemen hiçbir olayı perdede gerçek süresi içinde anlatamayacağınız gibi... Filmlik (veya sinemasal) mekan da tıpkı filmlik zaman gibi, gerçeğinden farklı değişiktir... Onun için sinema, zaman zaman elbette kamerayı alıp "sokağa çıkmış", gerçek mekanları kullanmış. Newyork, Paris veya İstanbul'un sokaklarında elbette birçok film çevrilmiştir..." [196]

Türk filmlerinde gecekondular çoğu zaman İstanbul'dadır.[197] İstanbul hem ulusal hem de global ölçekli bir kent olarak modernleşen Türkiye'nin bütün yansımalarını ve kırılmalarının görülebileceği bir alan olarak da Türk sineması için bir "laboratuar" işlevi görürken aynı zamanda değişik sosyolojik incelemelerin yapılabileceği ve Türkiye konusunda genel sonuçların alınabileceği bir mega kenttir. Ve İstanbul bir göç merkezi olarak ele aldığımız konunun bütün yönlerinin sergilendiği bir alandır. İstanbul'da gecekondu ölçeğinde de Türkiye'deki gelir dağılımının muazzam eşitsizliğini, konut sorunlarının ve her türlü demokrasi sorununun gö-

---

195 Scognamillo, a.g.e. sy. 236

196 Dorsay, Atilla, Yüreğimin Orta Yeri Sinema, Altın kitaplar, 1990. sy. 137

197 Öztürk, Mehmet, 'İstanbul: Modern Binbir Gece Masalları' İstanbul, Temmuz 2004. sy. 129-131M. Öztürk bu konuda şunları aktarır: Ankara'daki nüfusun büyük bir kısmını (% 65'ini) gecekondu halkı oluşturduğu halde başkentin bu özelliğini temsil eden film sayısı oldukça azdır. Bu konuda Z. Ökten'in Düttürü Dünya filmi en iyi örnektir, daha yeni olan Z. Demirkubuz'un İtiraf filminin sonlarındaki birkaç sahne de başkentteki bir gecekondudan izlenimler vererek, kentsel eşitsiz gelişmeyi ve bambaşka biçimlerdeki mimari yapıları kaydetmiştir. Gecekonduleşme, Türkiye'nin büyük veya küçük her kentinde göze battığı halde komerasını İstanbul dışındaki kentlere çeviren çok az sayıda film vardır. Örneğin Cazi Antep, İzmir, Adana, Mersin gibi büyük kentler ile daha pek çok kentin gecekondu manzaraları sinematografya yeterince ya da hiçbir biçimde kaydedilmemiştir. Türk sineması ve edebiyatının zengin bir üretim alanı olan Adana/Çukurova'nın toplumsal ve doğal manzaralarını tasvir eden yapıtlar ise önemlidir. Bereketli Topraklar Üzerinde, Cevdet Bey ve Oğulları, Hanımın Çiftliği. Zıkkımın Kökü gibi edebi uyarlamalar ile Umut filmi bu yöre halkını temsil etmiştir. Çukurova ve Adana'nın sinematografik ve edebi temsillerinde yöre halkı, genellikle ya gecekondu evlerde ya çadırlarda yaşarken, toprak ağaları çiftliklerde yaşar. Çukurova'daki pamuk tarlaları veya sanayileşen Adana'nın fabrikalarında çalışan veya iş arayan tipler, feodal düzen, geri kalmışlık, cehalet, eğitimsizlik gibi az gelişmiş ülkelere özgü olan sorunları işleyen edebiyatçılardan (Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Muzaffer İzgü gibi) sonra Erden Kıral, Memduh Ün, Ali Özgentürk, Atıf Yılmaz, Yılmaz Güney gibi sine-astlar, bu bölgeyi sinematografik keşiflerinin zengin bir malzemesi olarak tasvir edeceklerdir.

rülebileceği bir kentsel alandır. İstanbul'da hem etnik ve dini temele dayalı toplumsal ayrışmaların ve gerilimlerin yarattığı kaotik bunalım sezinlenirken, özellikle 1990'lı yıllarda Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgesinde yaşanan etnik ve sosyo-ekonomik gerilimlerin taşındığı bir alandır İstanbul. Bu göçlerle beraber Türkiye'deki 'Doğu', 'Batı' sorununun temelindeki büyük bölgesel adaletsizlik ve eşitsizlikler su yüzüne çıkmıştır.

Türk Sineması da *Büyük Adam Küçük Aşk* (Handan İpekçi, 2001), *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoğlu, 1999) gibi filmlerle bu toplumsal travmaların kentsel ortamda oluşan kriz görüntülerini resmetmiştir. Ve bu kriz görüntüleri kimi zaman Anadolu'dan başlayarak büyük şehirlerde son bulan yolculuklarla (*Sürü*) kimi zamansa İstanbul'un merkezlerinden gecekondulara uzanan yolculuklarda (*Büyük Adam Küçük Aşk*) ve çoğu zamanda bir filmsel alana dönüştürülen mahallelerde temsil edilmiştir.

Türk sineması genellikle İstanbul gecekondularını temsil etmiştir. İstanbul doğu-batı ikileminde, kentli-köylü ayrımının yaşandığı, karmaşık, gergin, karışık halkların ve modern yaşam biçiminin görüldüğü bir kenttir. Ve aynı zamanda gecekondulara ilişkin bütün özelliklerin (kültürel, folklorik, etnik, siyasal) kolayca gözlemlenebileceği bir alandır. Kısacası İstanbul'un varoşlarından yansıyan görüntüler gecekondu ve gecekonduların aynası olabilmiştir diyebiliriz.

Gecekondu filmleri örtülü ya da görünür şiddet sahneleriyle doludur. "İstanbul'a göç, işsizlik, barınma sorunları, kozmopolit yaşantıyla kültürel-ahlaki uyum zorlukları, göç eden insanların özlemleri, hayalleri, düş kırıklıkları, genç kızların 'kötü yola düşme', 'fahişeleşme', 'kötü adamlar' gibi temalar, Türk sinemasının başat konuları olmuştur. Ancak Türk sineması 1980 yılındaki askeri darbeden sonra yıllarca politik ve ahlaki yönlerden diz angajman ve kinik bir seviyeye düşmüştü."[198] Ama her şeye rağmen Türk sineması bu dönemde de gecekonduları fon veya tematik bir prensip olarak kullanmaya devam etmiştir. Türk film kameraları, Anadolu'nun birçok kentinde oluşan gecekonduları kaydetmeyi bilmediği ya da ihmal ettiği halde İstanbul'dakileri çok farklı 'tür' ve anlayışlarla kaydetmeyi başarmıştır.

Güzel İstanbul'un 'duvağı'nı kaldıran ve onun yanıltıcı güzelliğinin altındaki "çirkinliği"ni gösteren filmlerden biri de Atıf Yılmaz'ın Orhan Kemal'den uyarladığı 1959 tarihli *Suçlu* filmidir. Bu film bir 'çocuk hikâyesi' olmasına rağmen istimlâk yerleri, gecekonduları ve döküntü evleriyle İstanbul'un yeni kentsel oluşumunu canlandıran ilk filmdi.[199] 'Kent kültürü'nün özelliklerine değinirken Kevin Robins, onun içinde bulunan derin kaygı ve çelişkilerine değinir; "Kent yaşamında

198 Özürk, a.g.e. 2002, sy. 331

199 Kalkan, Faruk, Türk Sineması Toplumbilimi, Ajans Türner Yay., İzmir, 1988, sy. 96.

'kavga saldırganlık, tahakküm, yarışma ve kölelik vardır; kent 'sürekli yıkmaya ve yok etmeye yönelik bölücü içsel kuvvetleri kuşatır' ...korku ve kaygı duyguları ise kent yaşamının ayrılmaz unsurlarıdır"[200] Kentin bu Hobbes'çu tanımlamasını Türk sinemasında izlemek mümkündür. *At, Sürü* (Zeki Ökten, 1978). *Umut* (Yılmaz Güney, 1970), *Eşkıya, Ağır Roman, Masumiyet, Sır Çocukları, Güneşe Yolculuk, İtiraf ve Üçüncü Sayfa* gibi filmlerde açık ya da örtük tahakkümü, şiddeti, sömürüyü ve bu şekilde yaşayan insanların yaşadıkları travmaları görebiliriz.

Söz konusu filmlerin tasvir ettiği insan toplulukları genellikle ya gecekonduludur ya da kentin varoşlarına aittir. Özellikle *Güneşe Yolculuk, Eşkıya, Tabutta Rövaşata* (Derviş Zaim, 1996), *Uzak, Laleli'de Bir Azize, Gemide, Masumiyet, Büyük Adam Küçük Aşk* filmlerinde, bu tarz kentsel kaygı ve travmaları açıkça görmek mümkündür. Bu filmlerde sahnelenen görüntüler, kimlik tanımlamasının zor olduğu bir 'coğrafyasızlığın' temsilidir. Kevin Lynch, yabancılaşmış kentin her şeyden önce, insanların ne kendi konumlarını ne de kendilerini içinde bulundukları kentsel totaliteyi zihinlerinde haritalayamadıkları bir mekan şeklinde ortaya koymuştu. Bu filmlerin karakterleri de yabancılaşmış kentin ortasında ne coğrafi ne de kültürel bir konum saptama yeteneğine sahiptir.

Gecekondular bazı filmlerde, aynı zamanda yeni bir 'kimlik' değiştirme veya edinme alanı olarak da sunulmuştur. Örneğin, *Fahriye Abla* (Yavuz Tuğrul, 1984)'nın Fahriyesi, başına gelen kötü şeylerden sonra, gecekondularda oturan koğuş arkadaşının yanına sığınır. Sığındığı aile bir işçi ailesidir ve çevrede onların kültürel egemenliği söz konusudur. Burası Fahriye ablanın bilinçlenip kendine yeni bir hayat kurabileceği değerlere sahiptir. Yavuz Turgul bu filmde gecekonduları 'pozitif bir ütopya' alanı olarak ele almış ve filminde bu alanı yan bir tematik olarak kullanmıştır. Gecekondular ve fabrika işçiliği Fahriye'nin aydınlanması ve bilinçlenmesini sağlayacak ve ona yeni hayatında yol gösterecek bir alandır. Fahriye Abla işe girdiği fabrikada ve 'yoldaş'ları ile yeni bir hayata başlar.

Akad'ın, 'Göç Üçlemesi'nde bilinçlenme, çalışma hayatına katılma ve özgürleşme pratiği yine gecekonduda geçer. Ayrıca *Bir Yudum Sevgi* (Atıf Yılmaz, 1984) filminde cinsel arzuları kocası tarafından karşılanmayan kadın, bu arzularını yaşayabilmek için başka bir adamla aşk yaşar. Demek ki, gecekondular, kültürel, siyasal ve cinsel deneyimlerin yeniden biçimlenmesi ve özgürleşmesi alanında tümüyle pasif veya mahrum değildir; kentsel modern yaşamın izleri veya etkin pratikleri orada da şöyle ya da böyle yaşanabilmektedir. "Efsanevi bir şehir olan ve sürekli 'şehirleştikçe köylüleşen' İstanbul, inşaatçılar gibi, sinemacılar içinde büyük bir pazardır" Başka deyişle, "Ürbanizm gibi sinemanın da tabanı sağlam de-

200 Robins, Kevin, İmaj: Görmenin Kültür ve Politikası. Çev. N. Türkoğlu. Ayrıntı Yay., 1999. sy. 214.

gıdı ve gözleri rahatsız eden manzaralarla şişirilmişti.

Genellikle Türk sinemasında kentteki yeni yaşamda gecekonduluları tehdit eden temel sorunlarda ekonomik yapıdan çok sosyal öğeler öne çıkmıştır. Ailenin dağılması (*Ekmekçi Kadın*, O. Seden, 1965), yozlaşmış çevre ve arkadaşlar (*Kızım Ayşe*), yabancılar (*Öldüren Şehir*), mafyalar, cinsel sapıklıklar, namusun korunması (*Sevistiğimiz Günler*), dedikodu (*Kırık Çanaklar*), kan davası (*Bırakın Yaşayalım*), gibi unsurlar konu olarak işlenmiştir.[202]

Yusuf İle Kenan (Ömer Kavur 1979)da ise, İstanbul'da kimlikler değişmiş kişilikler zedelenmiştir. Dilenciler, eşcinseller, transseksüeller şehrin merkezinde onun parçalanmış varoşlaşmaya yüz tutmuş yerlerinde yaşamaktalar. Filmde kente gelenlere karşı zenginlerin bakışı; "Anadolu'dan böyle geliyorlar (saf denilmek isteniyor) yanlarınıza alıyorsunuz, sonra neler yapıyorlar, direniş, grev, toplu sözleşmeler, vallahi İstanbul'u mahvettiler... Doğan diyor ki, bunları eğitmek değil öğütmek lazım... Vallahi sadece anarşist yetiştiriyoruz bence" gibi sözlerle ifade edilmiştir. Çocuklar artık büyüklerin dünyasının rekabetçi ortamlarına ayak uydurmak zorunda kalmışlardır. Para onlar için de hayati olmuştur. Bekar odalarında kalıyorlar ve buralar çalışma kampı gibidirler. İnsanlarının onlarcası aynı odada ranzalarda kalıyorlar. Yusuf İle Kenan, kentin çöküntü alanlarını resmediyor. Gettolaşmayı çocuklar üzerinden anlatıyor. Buralarda çöplükler ve çocuklar aynı yerdeler ve her türlü formsuzluğun içinde atıklar aynı yerde toplanıyor. 1980'li yıllardan günümüze iyice belirginleşen mafyatik tiplerin ya da *Sır Çocukları*'nda temsil edilen kentsel alanlarda oluşan gettolaşmaların insanlarını 1970'lerin sonlarından resmediyor. 'Küçük hayatlar' onlara verilmeyen temel yaşam haklarını kendileri zorla almaya çalışıyorlar. Bunun için mücadeleye giriyorlar. Düzenin istemediği her şeyi yapma potansiyeline sahipler. "Yoksulluk ve korku, adama her şeyi yaptırır" Kentsel yaşamda toplumsal kriz ve kırılmanın ifade edilebileceği en temel söz olabiliyor. Karakollar çocukları topluyor sokaklardan Ve karakolda şiddet görüyorlar ve bu çocuklar başka bir dünyanın başka bir cumhuriyetin çocukları gibidirler.

Türk sinemasının gecekonduları ele alış ve işleme biçimi, hem değişen gecekondu formunun, hem de gecekondularla beraber değişen kentsel formların birbirleriyle etkileşimleri içinde oluşmuştur. Kent ve gecekondular değiştikçe, gecekonduları merkeze alan filmlerde de bu değişmeler yansımalarını bulmuştur. Şükran Esen'de bu görüşümüzü desteklemektedir: *"Metin Erksan'ın 1960'larını, Ömer Kavur'un 1980'lerini ve Zeki Demirkubuz'un 2000'li yıllarını anlattığı İstanbul'un beyaz perdedeki bu elli yıllık yansımasından ortak birçok sonuç çıkarabiliriz ama en belirgin çı-*

201 Öztürk. a.g.e. 2002. sy. 25.

202 Bkz. Abisel, 1994. sy: 84

kan sonuç, İstanbul'da giderek artan insan sayısıyla birlikte giderek artan bir yalnızlık ve yabancılaşma yaşandığı sonucu... 1960'larda, eskimiş olan, yüzyılların ahşap İstanbul evlerinin dibine yapılmış, yeni beton ve yüksek binalar. Kentte hızlı modernleşme-Batılılaşma görüntüsü hakim. Merkezde gecekondular görülmüyor, onlar kentten uzak tepelerdeler... 1980'lerde ise, (artık eski ahşap evler çok azalmış, neredeyse kalmamış) yüksek beton binaların diplerine kadar sokulmuş gecekondularla kaplanmış kent. Kent modernleşmeyi batılılaşmayı hızla aşarak köylüleşmiş... 2000'lerde artık gecekondular yok. Yüksek kaçak yapılar var. Kentin dokusunu bozan, derme-çatmalık anlayışı, yaşamın her alanına yerleştiren 'kaçak yapılar' Bunlar kenti bozmuş, çirkinleştirmiş. Kentsel yaşamı her anlamda sınırlamış."[203]

Gurbet Kuşları (Halit Refiğ, 1964) filmi 1960'lar Türkiye'sinin kentleşme pratiğinin sergilendiği bir filmdir. Film hem sinemanın kentleşme sürecini ele alışı, bu süreçte İstanbul'a göç edenlerin kente ilişkin bakışlarını açığa çıkarırken, aynı zamanda İstanbulluların bu kentsel düşüme karşı oluşan reflekslerini de ifade etmesi dolayısıyla önemlidir.

"Allah'ın izniyle şah olacağız İstanbul'da." Maraşlı dört kişilik bir aile trenle Haydarpaşa'dan giriş yapıyorlar İstanbul'a. Bu yeni göçerler "İstanbul'u fethetme"ye geliyorlar. Rantçılar, bedavadan kazanmaya bakanlar ve zengin olmak için her yolu denemeye hazır insanlar köşeyi dönecekleri günü kollamaktadırlar. Kayserili 'haybeci' de yerini almıştır. "Gemini yürütmenin kolay yolu haybeden geçinmek, ekmeği bol İstanbul." Der ve kentte yabancılara bakış tüm açıklığıyla açıkça sergileniyor: "Kalk köyünden gel İstanbulluyu soy." Ancak İstanbullu soyulduğu kadar bu kentte herkes kendinden bir şeyler yitirmektedir. Zengin olunduğunda "O zaman şu kahpe İstanbul'a karşı şah olacağız şah"

"Hep İstanbullu sevgilim olsun istedim." Ancak İstanbul dışından gelenler yine kendileri gibilerle karşılaşırlar ve büyük Ağabeyin pavyonda karşılaşıp sevdiği kadın Maraş'daki komşularının kızı çıkar. *Gurbet Kuşları*'nda Gecekonduya ve göçe ilişkin tahliller yapılıyor. Ancak bir taraftan da göçmen gençler İstanbul'un sosyal, kültürel durumlarını değiştirmeye çalışırken aynı zamanda ahlakını da düzeltmeye girişiyorlar. Göçle oluşan İstanbul trajedisinin ilk izlerini görmeye başlıyoruz ve bu trajedinin kahramanları olanca güçleriyle ailelerini bir arada tutmaya çalışıyorlar.

Gurbet Kuşları'nın ailesi, İstanbul için Gelin'deki Yozgatlı aile kadar hazırlıklı değillerdir. "İstanbul'a karşı taarruza geçtik, sırt sırta verip çalışacağımıza herkes kendi havasına girdi. Kendimizden hiçbir şey katmadan bu şehrin nimetlerinden istifadeye kalktık işte bunun için başaramadık." ve geldikleri gibi geri dönüyorlar. Gelin'de ise bu ailenin aksine muhafazakar ahlakçı yapı ve sert aile içi hiyerarşi ile bir-

203 Esen, Şükran. "Türk Sinemasında Üç Dönem, Üç Yönetmen Ve İstanbul" Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi, Bahar/Yaz 2004, sy. 65-70.



likte her türlü kentsel 'uyutmaya' karşı uyanıklıkla işe girişilmiştir. Gurbet Kuşları'nda yaşam alanı İstanbul'dur bütün kenttir. Oysa Gelin'de yaşam alanı avlunun içinde kalan alandır ve ötesi yalnızca savaşılacak bir alandır v her iki filmde de kente kurban verilmiştir. Onlar geri dönerlerken İstanbul'un 'Kayserili haybecisi' çoktan gecekondu mahallesini kurmuştur. İstanbul kimileri için gerçektende köşeyi dönmek için bulunmaz fırsatlar tanımaktadır. 'Haybeci': "Kayseri'ye gidiyom, oradan buraya gelecek hemşeriler için bir acente açacağım, Kayseri'den dönünce Apartman inşaatına başlayacağım" der.

Sonuçta, Türkiye'de modernleşme süreci önceki döneme ters olarak, 1960'larda kırdan büyük kentlere doğru göçle beraber olmuştur. Yani modernleşme süreci kente yığılmıştır. Ancak, Aymaz'ın da belirttiği gibi, modernleşmenin bir yönü de "Çoklarının sandığı gibi; eğitim, görgü, şıklık, okulun, suyun elektriğin gelmesi değil; daha ziyade, Taşranın; hammaddesi, ürünü ve işgücüyle pazar ekonomisine dahil olması" demekti[204] ve modernleşmenin sağlayamadığı, kırılan umutların doldurulamadığı alanları, Türk sineması filmleriyle 'dönemsel olarak' resmetmiştir. 1960'ların iyimser ortamından, 1970'lerin gergin ve umutsuz ortamına Türk sineması tarihsel yolculuğunu gerçekleştirmiştir.

---

204 Aymaz, Göksel, "Kamusallığın Görünür Biçimlerinde Popüler Kültürün Muhalifliği Üzerine. Kentler, Kondular Ve Kültürleri" Evrensel, Sayı: 57, Eylül 1996, sy. 4-9.

Örnek Filmler

a. *Otobüs Yolcuları* (Ertem Göreç, 1961)

"Hepimizin derdi yuva derdidir,
kimseler kalmasın yurtsuz yuvasız"

(Otobüs Yolcuları *'nda gecekondu*
çocuklarının söylediği şarkıdan).

Otobüs Yolcuları filmi, 1940'larda başlayan gecekondulaşma sürecinin, sinematografik olarak gerçekçi yaklaşımlarla ele alındığı ilk filmlerdendir; hatta gecekondunun çevresi ve sorunlarıyla geniş olarak ele alındığı ilk filmdir diyebiliriz.

Film Cumhuriyetin modernleşmeci sürecinin olumlu ve olumsuz yansımalarının izlerini taşır. Bir yanda yaşanan kentleşme süreci, diğer yandan kente uyum sağlamadaki başarılar açıkça gözlemlenebilmektedir. Gecekondu ailelerinin birbiriyle olan ilişkileri ve kentsel manzaralar *Ati*'ta, *Güneşe Yolculuk*'ta ya da Zeki Demirkubuz'un filmlerindeki manzaralara uzaktır. Cumhuriyetin sosyal devletçi, yönü insan tiplerinin yaşamsal faaliyetlerindeki etkinliği henüz güçlüdür. Film, idealist öğrenci karakterlerinin yanında, bir gecekondu mahallesinin insanları arasındaki dayanışma görüntüleriyle de aynı zamanda yoksulluğun henüz insanlar üzerinde etkin olmadığını görmekteyiz.

Ancak filmde özellikle vurgulanmaya çalışılan bu kentsel yapılanma kermekeşinden kimilerinin karlı çıkmaya çalıştığı ve bunun içinde her türlü etikten uzak bir yaşam tarzını benimsedikleri görülmektedir. Filmde 'yeni kentliler' ne kadar ahlaklı ve aydın görünmekte iseler, onların karşısında bulunan yeni zenginlerse tamamen ahlaksızdırlar. Mühendis, otobüs şoförü gibi kişiler ahlak timsali olarak görülebilecekken, müteahhit, milletvekili ve bürokratlar, oluşturulmaya çalışılan bu kentsel yerleşim formunun bozucu tipleridir.

Otobüs Yolcuları, gerek çekildiği dönem itibariyle gerekse toplumsal olanın kültürel bir yansıması olarak daha sonra yaşanacak kentsel manzaralar ve çekilecek filmlere oranla modernleşme konusunda ümitli bir filmdir.



Otobüs Yolcuları filminden bir sahne.

Otobüs Yolcuları gecekonduların henüz apartmanlaşmadığı ve dayanışmanın yüksek olduğu bir gecekondu ortamını tasvir eder. Fakat arsa rantiyesinin başladığı ve bu yeni yerleşenlerin mafya ve işadamlarının tuzağına düştüğü ve patron ilişkilerinin yayılma gösterdiği, politikacıların da ganimetten pay almaya çalıştığı sahnelerin sergilendiği bir filmdir. Filmde iyi niyetli ve saf gecekondulular karşısında kötü ve zengin kooperatif müteahhitleri vardır. *Otobüs Yolcuları* yıllarca kendi yaptıkları sağlıksız evlere sıkı sıkıya sarılan insanların bu direnişlerinin nedenlerinin az çok ipuçlarının sağlandığı bir filmdir. Filmde bütün paralarını kooperatife yatırarak ev almaya çalışan insanların başına gelenler ve bu insanları kurtarmaya çalışan 'bilgili' ve 'insancıl' bir belediye otobüs şoförünün hikayesi anlatılıyor. 1999'da yaşadığımız Marmara Depremi'nin açtığı büyük yıkıma ilişkin nedenleri de yıllar öncesinden resmedebilen film, müteahhitlerin nasıl demir, çimento ve malzemelerden çalıp maddi kazanç elde etmeye çalıştıklarını belgeliyor. Bu filmden yola çıkıp çıkarabileceğimiz bir sonuç da şu olabilir: Gecekonduya yerleşen insanların konut yapanlara ve bu spekülatif piyasadan kendilerini uzak tutmalarının sebebi her tür koşulda toplu konut yapanlara duyulan güvensizliktir. Filmde başlarını sağlıklı bir eve sokma uğraşısında olan insanların, "su yok, elektrik yok, üstelik bütün duvarlar dökülüyor" gibi sızlanışları günümüz Türkiye'sinin neden bir çarpık kentleşme yuvası olduğuna dair ipuçları vermektedir. Otobüs Yolcuları'nda gecekondular henüz inşaat halinde yerler gibi gözükmesine rağmen mahalleli, toplu konut projelerine katılmıştır. Bu onların gecekonduları kalıcı konut olarak görmedikleri anlamına gelmektedir.

b. *Bitmeyen Yol* (Duygu Sağıroğlu, 1965)

"Bana mı sordun geldin köyden"

Tanrısal inançlar, çaresizlikle örtüşen görüntülere düşmekte ve gecekondular trenlerin getirdiği yolculara uyanıyor. Gurbetçi insanlar, özellikle erkekler Haydarpaşa'dan şehre yayılıyor. Onları ilk karşılayanlarsa hemşerileri... Bu yeni gelenler kırsalın toplumsal ve tarımsal sorunlarından bahsederlerken bir yandan da kente göç etme nedenlerini rasyonelleştirmeye çalışmaktalar.

Gecekondular tam bir zelzele geçirmiş gibi. Brezilya'nın 'teneke evleri' İstanbul'un gecekondularına karışmış gibi. Bitmeyen yol, Otobüs Yolcuları'ndan dört yıl sonra gecekondulara ve kente ilişkin manzaraları ele alan bir filmdir. Ancak *Otobüs Yolcuları* filminde yaratılan gecekondu mahallesi ve kente ilişkin manzaralardan daha kötü bir atmosferle karşılaşmaktayız. Zaten bu atmosfer 1965 sonrasında hızlı bir ivme kazanmıştır. Kentsel manzaralar da bu ivmeyle yavaş yavaş zolu alanlara dönüşecektir.

Film, kente gelen bu yeni göçmenlerin taşıdıkları 'kaba kültüre' ve kadına ilişkin ataerkil tanımlamaları, kendi hemşeri ve akrabalarının kadınlarına bakış açılarında bile ortaya çıkmaktadır ve artık göç edenler geri dönülmez bir sürecin başlatıcılarıdır. Kent bir fantazya alanı, taşralı erkeklerin yaşamsal güçlerini sınayabilecekleri bir rakip alan gibidir. Kent yaşamak için değil adeta kendisiyle mücadele verilecek bir karşı form olarak algılanmaktadır. "Köye dönüp ne edicim?" demekteler.

1960'ların Türkiye'sinde kent bir fabrika gibi işlemektedir. Endüstriyel üretim her yönden gelişmektedir. Ancak köyün eğitimsiz insanları bu kent ortamında ancak enformel işler bulabilirler. Çünkü kent bu yeni gelenleri karşılayacak çalışma dinamiklerini taşımamaktadır. Dolayısıyla hizmetçilik, işportacılık gibi işler yapacaklardır. Ya da kentin inşaat alanları onları beklemektedir.

Filmdeki kadın karakterler orta sınıf kadınlara özenmektedirler. Gecekonduda da tıpkı köyde olduğu gibi anne, ocağın başını tutuyor. Köydeki manzaralarla bu yeni yerdeki manzaralar arasında hiçbir fark yok gibidir. Gecekondular çocuklarla doludur ve aynı zamanda bu çocuklar gecekondulunun geleceğine ilişkin ümitlerini beslemektedirler. Onlar okuyup adam olacaklar ve ailelerini bu tekinsiz ortamlarda huzura ve güvene kavuşturacak yegane kişilerdir. Kahvehaneler ise erkek bünyesinin izlerini ve onların umutlarını, ütopyalarını paylaştıkları bir merkeze dönüşmüştür.

Gecekondularda kente dair hiçbir şey yok gibidir. Kente ilişkin hiçbir sosyo-ekonomik ve kültürel ortama ilişkin herhangi bir iz gözlenemez. Ev içinde topluca yer sofrasında yemek yenmekte, köyden gelenler akrabalarının yanında kalmaktalar. Zincirleme göç ilişkilerinin temellerini görmekteyiz filmde.

Hemşerilerin şehri İstanbul inşaat halindedir ve *Bitmeyen Yol*'daki işçiler de bu bitmeyen inşaatın işçileri olarak çalışmaya başlıyorlar. Açlıklarını dindirmeleri bile çok zordur bu insanların. Onların açlığı yalnızca fiziksel bir açlık değildir. Kenti tüketmek için gelmişlerdir. Bu kentsel ortamda, bu açlığın dindirilmesi için, çocukların bile fabrikalarda iş tutması gerekmektedir. Herkese yapacak bir iş vardır İstanbul'da. Fabrikalar yine modern Türkiye'nin modernleşmeci mantığına hizmet ediyor. Fabrikalarda kentlilik henüz biçim bulabiliyor. Kente ilişkin her türlü kültürel form buralarda üretilmektedir ve fabrikalarda çalışanlar kentte eğlence imkanı bulabilmektedir.

Gecekondular İstanbul'un tepelerini vadilerini tutarken, yolları fabrikalara tozlu yollarla uzanıyor. Gecekondudan kentin merkezine indikçe istekler değişiyor. Kentsel sıkışma artıyor; işçiler işçi olabilmek için birbiriyle boğuşuyor. 1960ların Türkiye'sinde bile kent için güvenlik sorununu olan işsizler oluşturuyor ve yeni gelenler her türlü baskı ve zapturapt altındadırlar. 'İşçi başı' için bu yeni gelenler onun deyişiyle 'ayı'dırlar. Onlar hor görülürler çünkü bu genç erkekler 'talep fazlası'dırlar. Kaldıkları yer; yatakları, kulübeler onların kentsel hayatının merkezi oluyor. Yine de kentliliğe ilişkin fantazyalar Beyoğlu'nun arka sokaklarında ve kent kadınlarına ilişkin fantazyalarsa bayağı Anadolu motifleriyle süslenmiş pavyonlarda aranıyor. Beyoğlu göç edenler için bir eğlence, bir kentsel tüketim ve hatta her türlü taşralı arzusunun söndürülmek istendiği bir alana dönüşüyor. Ancak Beyoğlu aynı zamanda bin bir türlü kötülüğün kol gezdiği bir alan.



Bitmeyen Yol filminden bir sahne.



Gurbet Kuşları'nda da, *Vesikalı Yarim*'de de burası insanların soyulduğu bir yer. Bitmeyen Yol'daki karakterlerden Halil parfüm kokulu, ışıltılı dünyaların kadınlarıyla birlikte olmak ister. Ancak onlara ulaşabileceği yer Beyoğlu'nun pavyonları oluyor. Kentin eğlence biçimleri, bu yeni gelenlerle biçim değiştirip taşralılıkla harmanlanmış yeni eğlence biçimine dönüşüyor.

Bu dönüşüm bugünün Beyoğlu eğlencelerini oluşturan motiflerde bile görülebilmektedir. Filmde kent eğlencesi aynı zamanda korkuları bir fantazyalar dünyası şeklinde sunulur. 'Şehir karılarına' özeniş, taşra erkeklerince tasvip edilmez. Çünkü şehrin tanımadıkları diğer kadınları onlar için 'öteki'dir. Genel bir bakış açısıyla şehirde yabancı oldukları diğer herkesin 'ahlak'ına güvenilmez.

Bitmeyen Yol'da tek odada kadın, erkek, çocuk, anne yan yana yatarlar. Buradaki işçilerin yaşamı ne kente ne taşraya nede köye aittir. Burası yepyeni bir dünyadır.

Gecekondular özlem, hasret aynı zamanda bekleme ve ümit yeridir. Çünkü aileler bir şekilde parçalanmışlardır. Hayvanat bahçeleri, parklar gezinti yeridir. Bu gezinti yerlerinde tombalacılar ve çarpıcılar yeni avlarını bekliyor. Son metelikler ve köylülük köylülerce de kentlilerce de istismar ediliyor... Ve soyguna başlıyorlar. Köye ilişkin özlemler ve aşk kentin dışındaki çayırlarda çok kez akrabalar arası ilişkilerle gideriliyor. Fakirlik aşka dönüşüyor ve aşk Duygu Sağıroğlu'nun bu filminde her şeye rağmen yaşanıyor. Filmde fabrikadaki işçi kız daha şanslı, daha kentli ve özentilerden uzaktır. Fabrika kentlileştirme özelliğini henüz yitirmemiştir. Ancak fabrikalrda belirlenecek olan kader ileriki yıllarda koşulsuz bir teslimi-

yete dönüşecektir. Ki fimdeki patronun tavrı buna işaret eder.

-İşveren: "Bana mı sordun geldin köyden"

Bitmeyen Yol, kırsal alanlarda yaşanan her türlü olumsuzluğun sorun olarak ifade edilebildiği kentsel alandan manzaraları resmederken, aynı zamanda köyün homojen yapıları içinde dile getirilmeyen sorunlarında açığa çıkmasıyla oluşan toplumsal diyalogların sinematografik ifadesidir.

c. *Umut* (Yılmaz Güney, 1970)

Filmin daha ilk karelerinde çarpıcı bir biçimde ekonomik ve sosyal alanda gelişmemişliğin ve bu tür bir alanda oluşabilecek kentsel manzaralarla karşılaşıyoruz. Kentin sanayileşmeyle girdiği kriz ve uzun süre sanayiye bağlı olmadan yaşanmış bir kentleşmenin, geleneksel hale gelebilecek olan motiflerini, kentsel görüntülerini görüyoruz; Arabacılar, köfteciler, seyyar satıcılar, ırgatlar... Bir şehrin göçerliğine ve 'taşınırlılığına' ilişkin üretiminden geçinenler... İkili yapılanmanın, eşitsizliğin ve adaletsizliğin, zenginliğin ve fakirliğin; kültürel gecikmişliğin ve yoksulluğun Adana'nın bir kenar mahallesine ya da gecekondularına nasıl yansıdığının manzaralarını bulabiliyoruz. Bu kültürel, ekonomik ve sosyal anlamda geri kalmışlığın, bir insanda ve onun umutlarında onun çaresizliğinde nasıl bir kaosa dönüşebildiğini, umut tacirliğinin ve kandırılmanın ne kadar kolay hale gelebildiği anlatılıyor film. Aynı zamanda geleneksel İslami bir karakterin dinsel inanışlara olan umudunu ve bu tarz bir dinsel inanışın nasıl bir yanılsama dünyası oluşturduğunu da izleyebiliriz.

Fakirliğin resimleri ve siluetleri ise, zenginliğin yüksek apartmanlarında geziniyor. Umut filmindeki gecekondular İstanbul'un gecekondularına oranla daha çok Brezilya ya da Meksika'nın büyük şehirlerinde oluşmuş göç edenlerinin sığınma evlerine, teneke mahallelerine benzemektedir.

Gecekondularının bu kadar kötü olmasına karşın sahnelenen apartmanların güzelliği ve alameti bize Doğu'ya ve Anadolu'ya ilişkin başka bir gerçeği, eşitliğin dağılımındaki adaletsizliği sergiler. Yılmaz Güney, *Umut* ile bir yoruma göre, "Türk sinemasına gerçekçiliği ya da şiirsel gerçekçiliği getirerek ilk gerçek sinema sınavını veriyor."[205]

Film, ailesini geçindirmek için arabacılık yapan Cabbar'ın (Yılmaz Güney) atlarından birinin bir kaza sonucu ölmesiyle beraber umutlarının da tükenmesini ve kuru fantazyalara, yani umutsuz bir umuda yönelişini anlatıyor. Az çok geçimini sağladığı zamanlarda aldığı mili piyangodan gerçekleşmeyen hayallerini, fakirleştikçe, yani arabasının borçlular tarafından alınmasından sonra, ironik bir biçimde bir imam yardı-

---

205 Scognamillo,Giovanni a.g.e. 1998, sy. 368

mıyla bulunacak bir defineyle gerçekleştirmeye çalışır. Hayalleri ise bir apartman dairesine çıkmak, daha iyi elbiseler giymek ve çocuklarını iyi geçindirebilmektir. Yeni bir at arabası alınacak ve umuda ilişkin hayaller devam edecektir. Oysa aranılan definenin bulunması mucizedir, tıpkı bu arabacı ailesinin umutlarının gerçekleşmesinin zorluğu kadar. Örneğin defineci şunu söyler: "Bu toprakların altı para dolu..."

Bu diyalog çaresiz insanların umuda ve zenginliğe umutlarının aslında kendi sözleriyle ne kadar uzak olduğuna ilişkindir. Gelirdeki dengesizlik arttıkça toprak altı ve üstü zenginliklerimiz artıyor... Haliç'in çamurlarındaki altını Japonlar almasın diye biz temizliyormuşuz, Türkiye'deki petrol rezervleri dünyada bir numaraymış gibi asılsız haberler yine gecekonduların kahvehanelerinde bir gerçekmiş gibi anlatılıyor ve bu 'yalanlar'ı yeniden üreten kitlesel medya tarafından bu haberler bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde yayılıyor.

İşte *Umut* filmi biraz geriden 1970'lerden bugünkü durumu o zamandan özetler gibidir. Bir imam bir umut taciri ve bir hayal müşterisi; hepsi bir arada, hepsi birbirinden cahilce bir umut yaşamaya ve her türlü az gelişmişliğin manzaralarına eşlik ederek define aramaya devam ediyorlar. Tıpkı bugünün varoş bölgelerindeki gibi... Sonuçta mutsuzluk ve umutsuzluk karşısında her toplum çeşitli 'sahte çare'lere başvurur; Sovyet Rusya'da mutsuz yaşayan karakterleri gösteren Tarkovski'nin *Stalker* (1979)'i; Yunan iki çocuğu tasvir eden Angelopulos'un *Puslu Manzaralar*'ı; İtalyan işsiz bir ailesinin dramını belgeleyen De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları* (1948); mutsuz bir çocuğun babasının geçmişine sığınışını yansıtan İstvan Szabo'nun *Baba*'sı aynı 'insani kader'e sahiptirler. Gerçeğin dayanılmaz zorluğu resmi kurumların fakir ve umutsuz insanlar karşısındaki sert ve ayrımcı tutumları, zenginler karşısındaki suçlu konumlarında bile, boyun eğme ve biat etme özellikleri de sergileniyor filmde (Cabbar'ın atının ölümüne bir zenginin arabası sebep olmuştur, ancak Cabbar bir türlü bunu kabul ettiremez karakol amirine). Sonuçta *Umut* filmi düzen bozukluğunun bir simgesidir...[206] Umut'un Cabbar'ı, sürekli eziktir; hayat karşısında baştan kaybetmiştir. Çünkü o yoksul doğmuştur. Kader ona sürekli, ezik bir çizgi çizmiştir. Kaderini kendisinin değiştirebileceğine inanmadığı için, hayalci bir umut ayakta tutmaktadır onu. Bu umut da yok olunca, çıldırması kaçınılmazdır artık bu çıkmaz karşısında"[207] *Güneşe Yolculuk*, *Büyük Adam Küçük Aşk* filmlerinde görülen kentsel bir krize de dönüşecek olan 'Doğu Sorunu'nun nedensel manzaralarına ilişkin ipuçları *Büyük Adam Küçük Aşk*'da emekli yargıcın İstanbul'un merkezinde karşılaştığı toplumsal kırılmalara ilişkin sorunlara dair ipuçları da perdeye taşınmış Yılmaz Güney'in oyna-

206 Akturan Esen, a.g.e. 2002, sy. 89.
207 Esen, a.g.e. sy. 89.



Umut filminden bir sahne.

dığı karelerde. Küçük esnaf en zayıf anında alacaklı oldukları arabacının 'ekmek teknesi'ne dair varacak bütün her şeyini alıp pazarda satıyorlar. Filmde açık bir biçimde aile içi ve toplumsal şiddet manzaralarına rastlıyoruz.

d. Lütfü Akad'ın Göç Üçlemesi

Lütfi Akad, Türk sinemasında toplumsal dönüşümleri sosyolojik bir düzeyde ele alıp inceleyebilmiş onu sinema perdesine yansıtabilmiş bir yönetmendir. Akad, toplumsal yapılardaki değişimlerin kentsel mekandaki yansımalarını, sosyo-kültürel, ekonomik ve politik düzlemlerde ele alarak, kente göç etmiş aile fertleri üzerinden (*Düğün, Gelin, Diyet* üçlemesi) tespit etmiştir. Oğuz Onaran'a göre; *"Bu denemesinde insan davranışının sınıfsal temellendirmesini yapmakla birlikte, kitlelerin sömürülüşünde ve aktif mücadele haklarına kavuşmalarında geleneklerin ve değerlerin önemini belirtir. Bir başka değişle radikal değişimlerin ve düzenin sürdürülmesinin salt sosyo-ekonomik yapı tahlilleriyle anlaşılmayacağını, değerin yapısal dönüşümlerdeki etkinliği özellikle dönüşümleri gerçekleştirme yöntemi olarak ve kullanımına dikkati çeker."*[208]

"Üçleme ile ele alınan iç göç konusu... Anadolu'nun gere kalmış bölgelerinde her gün artan tüketime karşılık, aynı ölçüde kalan, hatta bazı bölgelerde gittikçe azalan

208 Kurtuluş Kayalı'dan aktaran; Onaran, Alim Şerif, Lütfi Ömer Akad'ın Sineması, Altın Portakal Kültür Ve Sanat Vakfı Yayınları, Ankara, 2001. sy. 185.

bir üretim karşısında bunalan insanların göçünü anlatıyor bu üçleme... 'Gelin böyle bir zorlamanın, büyük şehirlerin cezbesine kapılanların mutsuz hikayesidir.'[209]

Düğün (1973), Lütfi Akad'ın kent üçlemesi'nin ilk filmi olan *Gelin*'den sonraki filmidir. Urfa'dan İstanbul'a gelen altı kardeşin öyküsünü ele almaktadır. *Düğün* kentte tutunmaya çalışan ama bunun içinde bazı zorluklara katlanmaya kimi insani değerlerden bile uzaklaşmak zorunda kalan bir ailenin öyküsüdür. "Bu yoksul insanların, 'Yiğidin harman olduğu' İstanbul'daki 'encamları' ya fabrika işçisi olmaktır ya seyyar satıcı ya da buna benzer bir şey... Kaderlerini değiştirmek, bireysel bir kurtuluş yolu bulmak istediklerinde birbirlerinin veya başkalarının omuzlarında yükselmek, birçok insani değerlerden vazgeçmek zorundadırlar. İşte bunu, bu kısır ve ümitsiz didişmeyi vurguluyor *Düğün*."[210]

Düğün, Sosyal Darwinist bir ortama dönüşmüş ticari kent ortamının insani değerden uzak, kardeşleri bile kendi aralarında bir kullanım değerine ulaştıran bir alanı resmetmektedir. Kentin kenar mahallelerinde yaşanan acımasız hayatın izlerini resmetmektedir. Yine kent, kent olma formunun ötesinde, bu insanlara yalnızca parçalanma, sömürme ve ümitsizlik bırakmaktadır. Kent güvenilir bir alan değildir ve koca bir makine gibi kendisine kurbanlar aramakta, onları öğütmektedir.

Diyet (1974), Üçleme'nin sonuncu filmidir. Akad *Diyet*'te kente ilişkin ütopyalara modernleşmeci öğeler katmıştır. Bu film kentin acımasızlığı karşısında direnme noktaları oluşturabilen insanları ele almıştır. Ancak kent yine koca bir makinedir ve ona gereken 'diyet' ödenecektir. Gecekondulu bir ailenin bu sefer fabrika çevresinde gelişen ilişkiler zinciri temel alınmıştır. Dolayısıyla modern kentteki asıl dönüştürücü ve kentlileştirici üretim yapısı olarak fabrika, değişimin temelindedir. Temel çatışma ise köyün üretim yapısının yarattığı kültürel şekillenme ile kentteki proleterliğe dönüşüm sürecinin yaratacağı gerilimde yatmaktadır.

Diyet modern kentleşmeye uyan bir değişim sürecini almaktadır. Örgütlü bir sınıf geleneğine ship olmayan bir toplumun ve onun kimi çıkmazlarına işaret ederek bu dönüşümün önündeki engelleri işaret ediyor. Cemaat ilişkilerinin ve hemşerilik bağlarının zorluğunu, göç etmiş aile yapılarının kentsel dönüşüm sürecinin önünde nasıl engel oluşabileceğini de resmetmektedir.

Ayrıca film, "Anadolu'dan büyük kente gelen büsbütün yoksul kişilerin fabrika işçisi olarak sorunları, patron-işçi ilişkileri ve sendikalaşma çerçevesi içinde verilmeye çalışılıyor. Yalnız onlar değil, sakatlanan işçilerin, çalışamayacak denli yaşlı insanların büyük kent düzeyindeki sorunlarını da ele alıyor."[211]

---

209 Onaran, a.g.e., sy. 172

210 Aktaran, Onaran, a.g.e. sy. 179.

211 Aktaran, Onaran, a.g.e. 2001. sy. 183.

"Bu filmler; bir yandan şehirleşme sonucu büyük kentlerde oluşan yeni bir sınıfın, gecekondu bölgelerinde yaşayan insanların davranışlarını sergilemekte, diğer taraftan da kültürel açıdan değişim süreci içinde olan bu insanların, içine girdikleri büyük şehir ortamını tam olarak tanımadan, onun tüm imkanlarından faydalanıp düşledikleri güçlü hayatı kurma çabaları sırasında karşılaştıkları sorunlara rağmen ailenin ayakta tutulmasında geleneklerin ve değerlerin önemini belirtmektedir."[212]

Akad'ın *Gelin* filmi konumuz itibariyle ele alabileceğimiz en önemli filmdir. Gelin kentsel ilişkilerin ve yaşanan toplumsal dönüşümün kapsamlı olarak tanımlandığı bir filmdir; bundan dolayı *Gelin*'i daha kapsamlı bir şekilde ele alacağız.

Gelin (Lütfi Ö. Akad, 1973) Bir hayatın Kurban Edilmesi

Birçok gecekondu filminde görülen göçe ilişkin manzaralar tren yolculukları ile Haydarpaşa Garı'ndan inip Galata Köprüsü Eminönü manzaralarıyla devam edilir. Yozgat'ın Sorgun ilçesinden bir aile zincirleme göçle kente karışıyor ve birçok filmde olduğu gibi ilk yolculuklar 'masalımsı İstanbul manzaraları'nda geçiyor ve yolculuk küçük bahçeli bir gecekonduda son buluyor. Bu manzaralardan sonraki diyaloglar, gelenek ile modern arasındaki çelişkilerin başladığını gösterir:

Büyük ağabey Hıdır: "Avradını fabrikada çalıştırır. Olacak iş mi? Kadın kısmı evde gerek, erinin dizi dibinde"

Hacı İlyas'ın karısı gelinine:" İstanbul şu avlunun dışında, burayı Yozgat'ın toprağı bellesen iyi olur." Burası bildiğin Anadolu kasabası"

Memleketteki topraklar önemlidir. Hacı İlyas'ın karısı köydeki toprakların satılmasına karşı çıkar. Çünkü kent henüz onlar için güvenli değildir. Gecekondulara ilişkin bütün motifler duvar halıları, vitrinler, alüminyum tabak ve çanaklar, yer sofraları vb. her şey vardır. *Gurbet Kuşları*'nın tersine kentte herkes kalmaya motive olmuştur. Kapalı aile yapısı gecekondunun bahçesinden kentin sokaklarına yöneliyor.

Amaç yine İstanbul'a kenardan, gecekondulardan merkeze saldırmak ve daha fazla zenginleşmektir.

Gecekondu mahallesinin çok çocuklu sokakları, Türkiye'de ve şehirlerde büyük bir nüfus artışının izlerini gösterir. Sosyal sigortalı olmanın avantajları diğer filmlerde olduğu gibi fabrikaya ilişkin kültür ve bilinçlenme bu filmde de mevcuttur. Filmdeki fabrika işçileri daha bilinçli görünüyor. Evde topluca namaz kılınıyor; bir taraftan da bakkalda kaçak şarap satılıyor. Zengin olmak için her yol mübah... Aynı kaptan yemekler yeniyor. Kadının aile içindeki konumu geleneksel yapıları için-

212 Kaplan, Neşe, Aile Sineması Yılları, Es Yayınları, İstanbul 2004.

de baskılanıyor. Kadın kocasının yanında bile yabancı kalıyor.

Gelin'de kentte verilecek savaş ve bu savaşın karşı tarafı bellidir. Bu yeni yaşam dünyasında hedefler de büyüktür. Filmde geleceğe, kente ilişkin umutlar ve beklentiler kesin bir dille ifade edilir. Aile reisi Hacı İlyas şöyle der:

- "Biz İstanbul'un kıyı bakkaliyesinde çürüyecek ocak mıyız?"

Diğer yandan İstanbul'a açık bir meydan okuma da saptanabilir. Sanki ganimet yakınlarda bulunuyor ve bir an önce ulaşıp paylaşmak gerekiyor. Kentin merkez caddeleri, kenar mahalleler ve gecekondulardan gelenlerle işgal edilmiş gibidir. Yine bu filmde de İstanbul bitmemiş bir inşaat gibidir. Hastane masrafları ve sağlığa ilişkin harcamalar ise önemsiz gibidir:

- Hacı İlyas: "Bu kadar borç altındayken sokağa atılır para mı 6-7 bin lira"

Her türlü sosyo-kültürel ihtiyaç arka plana atılmış ve ertelenmiştir. Şarap imalatı bahçeye taşınmıştır. Hasta çocuklar hocaya götürülüp tütsü yakılıyor, kurşun dökülüyor. Bir taraftan da, 'kazanan Allah'ın sevgili kuludur' tabelası bakkalın bir köşesinde duruyor. Oysa bu zihniyet bu sevgili kulların çocuklarını kurban alacaktır ve bu da ezmeyi, sömürüyü, zenginleşmeyi, rasyonelleştirmeyi sağlayan ve içselleştiren geleneğin bir parçası olarak belrecektir. Gözler paradan başka hiçbir şey görmez ve hasta Osman bu hayatın ortasında unutulur ve bütün suçlar fabrikadaki sendikalı işçi Güner'e ve ailesine atılır. Hep beraber ramazan sofralarına kalkılır aile içinde hem kadının kocası hem de dedesi ve kaynanası belirgin bir bi-





çimde otoriterler. Gelin (Hülya Koçyiğit) sonuçta Orhan Kemal'in romanlarındaki gibi bir 'el kızı'dır. Bütün ihtiyaçlar ertelenir veya kısılır; yemekten bile kısıntıya gidilir sonuçta kurban verilmeden gelişme sağlanamayacaktır. Lütfi Ömer Akad, geleneksel ilişkilerden haraket ederek kapitalizmin bir eleştirisini yapmaktadır. Kadınlar hem ev içinde hem de ev dışında çalışıp turşu yapıyorlar; her şey Yozgat'tan farksızdır. Eller öpülür, bayramlaşılır, bu kent ortamında her bir şeyden kısmak gerekir. Kısılan unsurlardan biride İstanbul'un mimarisi!... Dolayısıyla İstanbul mimarisi, şehirciliği, kısılmış, çalınmış güzellikten yoksun mimarisiyle, sağlıksız yapısıyla filmdeki erteleme, 'feragat etme' anlayışına eşlik eder.

- Hacı İlyas: "Bu değirmen güç ister... Arada bir kurban da ister."

Genel olarak filmleri fabrikaya ve fabrika işçisine bakış açısıyla ilerlemeci bir yön izlemiştir.

- "Fabrikada çalışmak namus işidir. Erkek gibi erkek elin titremesin."

- Gelin: "Fabrikada bana da bir iş var mı?"

Akad'ın filmi temel kentsel değişimlerdeki bozuk yapıları açıkça ortaya koymuştur. *Gelin*'de kente daha fazla zenginleşmek için gelinmiştir. Gelin'deki aile kentin modern kültürel ortamından ya da onun ekonomik olmayan zenginliklerinden büsbütün habersizdirler. Yoksulluğun getirdiği korku ve siniklik, ahlaki olarak ötekileştirme ve yabancıya olan güvensizlikte ortaya çıkar. Kent onlar için yalnızca daha iyi karın doyurabilme yeri gibidir. Diğer birçok gecekondu filminde



Gelin filminden bir sahne.

gördüğümüz, çocukların eğitimine ilişkin bakışları bu filmde göremeyiz. Bu filmde gördüğümüz çocuk tipleri belki de ilerde kentsel her türlü kabalığın görüntülerini oluşturacaklardır. "Büyük kenti tutkularını simgeleyen baba ile büyük oğlun daha iyi koşullar altında yaşamaktan çok hırsın getirdiği dükkân alış-verişine dayanan kaçınılmaz kentlileşmenin yanı sıra, hasta oğlunu yaşatabilmek için çaresiz kalan Gelin'in insancıl duygusu arasındaki tezatlık köyden kente göçün en belirgin; fakat en az sözü edilen bir özelliğini yansıtır. Aynı zamanda ailenin öz çıkarlarına uygun düştüğü için kentlileşmeyi yeğ tutan tavırlarına karşılık yine aynı şekilde çıkarlarıyla bağdaşmadığı gerekçesiyle marazlı çocuğu iyileştirmek için başvurduğu sözde çareler, Akad'ın kontrastlık içindeki eleştirel yönünü de ortaya koymuş."[213] Nitekim film, bu koşullar altında yaşanacak değişimin bir "sahte kentleşme" niteliğinde olacağını göstermektedir.

Gelin filminde ele alınan aile aynı zamanda bir kültürel gecikmişliğin köyden kente taşıyıcısıdır. Kentsel alandaki ekonomik başarısızlık göç etmiş aile için en

213 Evren'den Aktaran: Onaran, a.g.e. 2001.sy. 174

korkulan şeydir. Oysa kent yalnızca ekonomik bir alan değildir. Köylülerce yaratılan yaşam biçimleri kenti köy döngüsünün yeniden üretildiği tek düze bir yaşam formuna dönüştürecektir. Bu hem kentin modernist geleneğini alt üst ederken aynı zamanda kentsel yaşamın değersizliğini belgeleyecektir. Tıpkı *Uzak* (Nuri Bilge Ceylan, 2002) filminde olduğu gibi yabancılaşma ve yalnızlık duygusu kent bireyinin ekonomik başarısının ötesine geçecektir. Kentte oluşan yeni avlular kentsel yaşamın zenginliğini törpüleyecektir. Bu bakımdan tüketim ve eğlencenin simgesi olan İstiklal Caddesi, ruhsuz bir şekilde yansıyacaktır.

d. *Canım Kardeşim* (Ertem Eğilmez, 1973)

Canım Kardeşim filmini Ertem Eğilmez'in zengin fakir ikilemini sergilediği filmlerinden ayrı şekilde değerlendirmek mümkündür. Film, melodrama yakın özellikler taşısa da, gecekondu ve çevresinin sorunları gerçekçi öğeler taşıyan bir anlatı yapısıyla yansıtmıştır. Çamur içinde kalan yolları, derme çatma 'barınakları'yla, köye özgü yaşam biçimleriyle ve bütün sağlıksız koşullarıyla gecekondularda sefaletin izleri görülmektedir.

Film 'belgesel' görüntülerle başlıyor. Su taşıyan kadınlar, çamur içinde oynayan çocuklar, işsiz gençleri, kanını satarak yaşamaya çalışan insanları ve dolu kahvehaneleriyle temsil edilen bu toplumsal alan aynı zamanda her türlü ketsel bunalımın oluşturucu niteliklerini taşıyan bir yapı içinde görülebilir. Konut gibi eğitim, sağlık, kültürel ve cinsel sorunlar filmde temsil edilmektedir.

Gecekondular, haksız kazancın, 'Maltusyen nüfus politikaları'nın izlerini taşımaktadır. Fakirler kendi aralarında birbirlerinin adeta kanını emerek yaşamaya ya da yükselmeye çalışmaktadırlar. İnsanların para için yapmayacakları şey yok gibidir. İstanbul bütün kalabalığa teslim olmuştur ve 'nöbetleşe yaşanacak yoksulluğun' sürekliliği açıkça görülebilmektedir.

İşsizler Almanya'ya göç edebilmek için kuyruklarda beklemektedirler. İstanbul göç edenlere yetmemiştir; daha uzaklara göç edilecektir. Eğitimsizliğin hat safhada olduğu bu kitleler için Almanya yeni bir umut kapısı olmuştur. Sokaklar ekmek peşinde koşan ve ilkel şartlar içinde yaşayan insanların sorunlarla dolu hayatlarına dair resimlerle dolmuştur.

Köyündeki topraklarını satarak İstanbul'a gelen iki çocuklu bir baba gecekondusunda uyurken, kendisini umursamayan hayata inat, 'umursamadan' (ağzında bıraktığı sigarasının uyurken çıkardığı yangında) ölür ve işsiz bir ağabeyle (Tarık Akan) küçük bir kardeş (Kahraman) kalır. Kahraman hastalanınca yoksulluk bütün çıplaklığıyla gün yüzüne çıkar.

Filmde, Kahraman amansız bir hastalığa yakalanmıştır ve kısa sürede ölecektir. Tarık ve arkadaşı Halit (Halit Akçatepe) Kahraman'ın bu son günlerini iyi geçir-



mesi için ellerinden geleni yapmaya çalışırlar. Ancak Kahraman'ın hayatını zenginleştirmeye çalıştıkça başları derde girer. Yoksulluğun çeperleri zorlandığında karşılarına güçlü duvarlar çıkar. Gecekondulularla, zenginlerin karşılaşmaları veya 'yasal kuralları olmayan' sınırlar aşıldığında çatışmalar ve gerilim artmaktadır. Nitekim Kahraman için Hilton Oteli'nde yenilen yemek bin bir türlü aşağılanma ve nihayetinde polisin çağrılmasına varan sonuçlara yol açar.

Mahallenin 'kan satarak' zenginleşmiş Hacı Ağası (Metin Akpınar) bir televizyon almıştır ve bunu gösteriş malzemesi olarak kullanmaktadır. O televizyonu bir lüks aracı olarak, dolayısıyla hemen hemen kimsenin alamadığı bir adaletsiz ortamda satın almıştır. Kahraman da televizyon alabilmek için gazete kuponlarını biriktirmektedir. Onun küçük dünyasına giren televizyon o dönemin zenginlik göstergelerinden biridir. Alınan televizyon aynı zamanda gecekondulardaki sınıfsal ayrışmaların da izlerini göstermektedir.

Canım Kardeşim, 1970'lerin gecekondu semtinde semtin de kendi kaderlerine terkedilmiş insanlarının öyküsüdür. İnsanlar yaşamak için her türlü yolu denemektedirler. Gecekonduluların yaşamı, kesintilerle doludur. Bütünsellikten ve plandan uzak bir yaşam söz konusudur. Hayatın normal seyri neredeyse tesadüfidir. Gecekondulardaki hayat mücadelesi tamamen günü kurtarmaya yöneliktir.

Apartmanların gölgesinde ya da yanında yaşanan perişanlık iki ayrı dünyanın temsilidir. Gecekondular zamanla 'apartman'lara dönüşecektir ama 'yoksulluk'

bir şekilde devam edecektir. İhtiyaçlar karşılanamayınca suç oranları artacaktır. Tıpkı filmde Kahraman'ın hayattaki son isteğini yerine getirebilmek için televizyon çalmak zorunda kalan ağabeyleri gibi. Ancak Kahraman bu televizyonu izleyemeden hayata veda etmiştir.

Filmin dramatik yapısı, belgesel sinemaya denk düşecek görüntülerle İstanbul'un bir gecekondu mahallesinde geçen film, gecekondularda yaşayan 'küçük insanlar'ın dertlerini, hayallerini ve mutluluklarını, üzüntülerini dokunaklı ve insancıl bir biçimde yansıtmıştır.

Ve filmde kahramanın ölümü 'normal' bir ölüm değildir. Onu öldüren faktörler yoksulluk, konut ve sağlık sorunu; ilgisizlik ve eşitsizliktir. Rousseau'nun 1756 Lizbon depremi için dediği, "Lizbon'da yıkılan mahallelerin, ölenlerin büyük çoğunluğunun Tanrısal irade yüzünden, jeolojik faktörler yüzünden değil toplumsal eşitsizlik yüzünden öldüğünü söylemesi"[214] gibi, kahramanın ölümü de Tanrısal değildir.

e. *Sultan* (Kartal Tibet, 1979)

Sultan filminde, gecekonduda yaşam mücadelesi veren dört çocuklu bir annenin (Tükan Şoray) hikayesi anlatılmaktadır. Bu filmde gecekondular, evrilmekte oldukları 'arabesk kültür'le iç içe bir yaşama doğru gidişi kodlamaktadır.

Sultan, gecekondularda oluşmaya başlayan taşralı ve köy temelli kentsel kültürün yansımalarıyla doludur. Kentin çeperlerinde yaşam mücadelesi veren insanlar merkezlere doğru yaptıkları yolculuklardan etkilenmemeye başlamışlardır. İşçi olan kadınlar kendi işçi olma bilincinin uzağında kalmalarına kaderleri gibi bakmaktadırlar. Yaşam biçimlerini temelde kentsel ekonomik durumlar belirler. Ancak kültürel gelişmeleri kentsel formasyonun gerisindedir.

Dolmuş ve arabesk, gecekondularda oluşan pre-modern yaşam biçimlerinin yeniden üretilmesine aracılık eden temel kültürel faktörler olarak filmin merkezindedirler. Geleneksel giyim tarzları, Orhan Gencebay'ın müziği ve yaşanılan aşkın arkaikliği, gecekondunun çarpık yapısına eşlik eder. Gecekondudaki hayat, kentin içine taşan ancak onun biçimsel formasyonlarından dahi etkilenmeyen, kendi içinde kendine dönük, yalıtılmışlığını yeniden üreten özelliklerle inşa edilmiştir. Bu durum, gecekonduluların kentin varolan kültürel alanlarından uzaklığın oluşturduğu ve kimi zaman hiçbir şekilde ihtiyaca dönüşmemiş bir gereksinimden yoksunluğu anlatır. Dolayısıyla gecekondular 'kültürel gecikmişliği' ifade eden alanlardır. Filmde gecekondulular topluca sinemaya giderler. Ancak seyrettikleri, Ferdi Tayfur'un

214 Oskay, Ünsal, "Çağdaşlaşma Kavramının Modernleşme Sorunlarını Düşünmemizdeki Yanlılığı", Yeni Toplum, Fikir dergisi. Sayı 1/Mayıs Haziran 1992, sy. 41



Derbeder filmidir. Bu filmin sahte ve gerçeklikten uzak kurgulanmış yapısı bile onları ağlatmaya yeter. Çünkü zaten yaşadıkları hayat 'derbeder'dir. Ayrıca filmde, Kemal rolündeki başkahramanda da arabesk özellikleri görmek mümkündür. Ancak Kemal bütün arabesk kişiliğine rağmen, kentin trajik atmosferinde aşk aracılığıyla ataerkil duygularını kırarak, güçsüzlerin yanında yer almış ve tümüyle cemaat ilişkilerine dayalı kültürel ortamının ötesine geçebilmiştir.

Sultan filminde de, mahalle çocuklarla doludur. Bu nüfus yapısıyla gecekondular, hareketli, canlı ve genç bir atmosferi sergilerler. Geleceğe dair umutlar bu canlı nüfus ve çocuklar üzerinden sürdürülür. Sultan'ında oğlu ya tamirci ya da futbolcu olacaktır. Sultan'ın büyük oğlu, ailesinin geçim yükünü, yaşının küçüklüğüne rağmen paylaşmak zorunda kalmıştır Bu durum gecekondularda yaşayan insanların eğitim alanındaki geri kalmışlığını perçinleyecektir. Ve gecekondulular, büyük kentin en ağır çalışma koşullarında yaşamlarını idame ettirmeye çalışan insanlar olarak ezileceklerdir.

Sultan'da arsa rantiyecileri birçok filmde olduğu gibi yine gecekonduluların 'baş düşmanları' olarak sahnededirler. 1960'larda arsa komisyoncuları ve kat karşılığı apartman inşaat eden müteahhitler, bu sefer gecekondu bölgesini 'profesyonel' bir aldatmacayla ele geçirmeye çalışmaktadırlar.

Kente yeni göç edenleri organize ederek mahalleyi kuran muhtar (İhsan Yüce) bu sefer elde edeceği rant için gecekonduluları pek önemsemez. Yani bir anlamda kentte yükseleceği ve zenginleşeceği alanı yaratarak 'hesabını' yapan muhtar, günü gel-

diğinde 'kanat gerdiği' bu yoksulları bu sefer rahatlıkla kapı dışarı edebilmektedir.

Filmde gecekondular yıkılır. Ancak gecekondulular bu yaşam biçiminin getirdiği zorluklar içinde yaşamak zorundadırlar ve onlar için hayatın getirdiği sürprizler 'aşılması kolay' şeylerdir. Nitekim yıkılan gecekondulardan sonra yeni gecekonduların inşasına hemen başlamışlardır. Çünkü gecekondu yaşam biçimi bir tercih değil; zorunlu, temel bir ihtiyaçtır.

2. 1980 Sonrası Türk Sinemasında Gecekondular (1980-2003)

Genel Bir Bakış

Sonuçta, her şeyden önce sinema, fiziksel gerçeği kaydeden, onu yorumlayan bir özelliğe sahiptir. "Sinema ve toplum karşılıklı etkileşim içindedir. Toplumda ki değişmeler, sinemanın yapısında değişiklikler yaratırken, filmlerde işlenen konuları da etkilemektedirler. Sinemada işlenen konular, ele alınan görüşler izleyici kitleyi etkiler, düşünce yapılarını değiştirir. Düşüncelerdeki değişim de, toplumdaki gelişmeye kaynaklık eder." Sinemanın önemli bir yönü de işte bu diyalektikte yatar. Şükran Esen'e göre; 1980'li yıllarda, Türk sineması bu savı doğrular nitelikte özellikler taşımaktadır: *"Karşılıklı süregelen bu toplum-sinema etkileşimi, bizim savımızı ortaya çıkarmaktadır: 1980'li yıllarda Türk Sineması, seksenli yıllardaki Türk toplum yapısına koşut biçimde gelişmiştir... Bir yanda Avrupalılaşma, çağdaşlaşma amacında olan Türkiye, bir yandan da hızlı değişim karşısında bütünlüğünü koruyamayacağı kaygısıyla bazı sınırlamalara, yasaklamalara ve tutucu kurallara sarılmaktadır... 80'li yıllarda Türkiye'nin sosyo-psikolojik görünümünde buna benzer birçok, kararsız yapılanma bulunmaktadır. Tam yerinde bir deyişle, Türkiye, her alanda, 'İki arada bir derede' kalmış durumdadır. Doğal olarak Türk sineması da bu yapıdaki yerini almıştır. Sinemanın toplumsal yapıdan soyutlanması düşünülemez."* [215]

1980'ler Türk toplumsal yapısının ağır değişimlere uğradığı yıllardır. Özel girişimcilik, tüketim ve rekabet kültürü toplumsal alanı en çok etkileyen olgular olmuştur. Sinemamızda bu olgulara ilişkin filmlerle 1980 sonrasının az çok yansıtıcısı olabilmiştir. *Faize Hücum* (1982), *Talihli Amele* (1982), *Çıplak Vatandaş* (1985) ve *Namuslu* (1984) bu filmlerdendir.

Sinema-toplum etkileşimi her iki öğenin karşılıklı yansımanın ortaya çıktığı sanatta somutlaşır. Bu sanat temel toplumsal dinamiklerin belirleyiciliklerinin de etkilerini taşır. Bu dinamiklerden etkilenmeyecek herhangi bir kültürel formun söz konusu olamayacağı gibi, bu formlardan etkilenmeyecek bir toplumsal durum-

215 Esen, Şükran, 80'ler Türkiyesi'nde Sinema, Beta Yay., İstanbul, 2000, sy. 220-221

dan da bahsedilemez. Sanat aynı zamanda bir iletişim etkinliğidir. Sanat yapıtıyla sanatın alımlayıcısı arasında oluşan etkilenme aynı zamanda karşılıklı olabilir.

Yine Esen'e göre Türk sinemasının yapısını etkileyen özellikle 1980 sonrası faktörlerden bir tanesi de, sinemanın daha çok kent sosyolojisi içerisinde şekil bulan bir olgu olduğu düşünülecek olursa, göç olgusudur. "Gelişmiş ülkelerde artık tamamlanmış ve belli bir düzene oturmuş olan kentleşme olayı, Türkiye'de tüm hızıyla sürmektedir. Hızlı kentleşmenin ortaya çıkardığı sorunlar, günlük yaşamın düzenini bozarken, ülkenin planlı kalkınmasında olumsuz yönde etkilemektedir."[216] Kimlik bunalımı ve ekonomik huzursuzluklar, kentte beklenen umutların boşa çıkması kendi dışavurumunu gerçekleştirmiştir. Bu dışavurum arabesk müzikle ortaya çıkmış, devamında ilahlaştırılmış arabeskçilerin filmleri gelmiştir. 80 öncesinin değiştiren kenti artık yerini değişen, köylüleşen kente bırakmıştır. Kentin değiştirme gücünün yetmediği yerde bu 'marjinal melez kültür' ortaya çıkmış ve Türk sinemasına da bu durum yansımıştır.

Kültür, kitlesel üretim ürünlerinden ötesini, yani, insanın toplumsal dünyayı insanileştirdiği ve kendi amaçları doğrultusunda biçimlendirdiği, toplumsal ilişkilerin maddi temelindeki sürekli değişiklikler sayesinde mümkün kılınan bir pratiktir; fakat bu, eşit-sizlik ve sömürü üzerine kurulu kapitalist ilişkilerin doğası nedeniyle karmakarışık bir hale gelmektedir. Filmlerde ideolojinin varlığı toplumsal bir çatışmanın varlığına işaret eder. İdeoloji ise filmlerde sergilenen kültürel temsiller aracılığıyla bu düzeni tehdit eden güçlerin sergilenmesiyle, maniple edilmesi aynı anda olur. Bu bağlamda Ryan ve D.Kellner'e göre: *"Filmler toplumsal yaşamın söylemlerini (biçim, figür ve temsillerini) şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarırlar. Sinema ortamının dışında yatan bir gerçekliği yansıtan araçlar olmak yerine, farklı söylemsel düzlemler arasında bir aktarım gerçekleştirirler. Bu yolla sinemanın kendiside, toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sisteminin bütünlüğü içinde yerini alır. Bu inşa süreci kısmen temsillerin içselleştirilmesiyle ortaya çıkar."*[217]

M. Ryan ve D. Kellner'e göre; metafor gelenek ve otoriteyle ilgilidir... Metafor bağlam dışı ve evrenselcidir, anlamları maddesel bağlamların ötesine geçer ve özgül koşullara bağımlılık göstermez... Madde ötesi ideallere yönelten metafora karşılık metoniminin yönelimi gerçekçi, somut ve materyalisttir.[218] Türk sinemasında kullanılan kahramanlar çoğu zaman metaforik bir temsil biçiminde karşımıza çıkarlar.

Kentin varoşlarında biriken gurbetçilerin sıladan uzak yaşamlarında onlara

---

216 Esen. a.g.e., 2000. sy. 220.
217 M.Ryan ve D.Kellner, a.g.e., 1990, sy. 35.
218 M.Ryan ve D.Kellner. ag.e., sy. 41.

sunulacak malzeme, özellikle 1970'lerde yine kentin, bekçileri tarafından sunulmuştur. Popüler kültür üretiminin en büyük takipçileri ve üreticileri olan orta sınıfın kültür yapıcıları bu aylak kitleleri sinemaya çekmenin yolunu porno filmde bulmuşlardır. Dolayısıyla 1970'lerde üretilen bu porno film kültürü 'video'nun yaygınlaşmasıyla bir furyaya dönüşmüş ve etkilediği kitleler itibariyle sunumunu 80 sonrasına da taşımıştır. Yaşanan ekonomik, siyasal ve kültürel sorunlar katmerleştikçe, toplumun maniple edilmesi gerekmiş ve bunun aracı olarak da sinema ve televizyon kullanılmıştır. 1980 Askeri darbesi ve sonrasında yaşanan ağır toplumsal koşulların devam etmesi sinemada yansıma bulmuş, bir tarafta dualı gözü yaşlı filmler yer alırken diğer taraftan da cinsellik merkezli filmler sinemamızda kendine yer bulmuştur. Video kaydının kolay ve yaygın olarak kullanabilmesi onun bir araç olarak küçük gruplara ve evlere girmesine yardımcı olmuş bu da beraberinde sinemaya giden seyircinin azalmasına yol açmıştır. Bunun sonucunda birçok sinema salonu kapanmıştır.

Televizyonun yaygın olarak kullanımıyla 1970'lerin ortalarından itibaren, sinemanın krizi de derinleşmeye başladı.1980'li yıllarla birlikte televizyon sinemaya 'öldürücü darbe'yi de vurdu. Televizyon ayrıca yarattığı sinema sanatına olan ihtiyacı kitlelerin elinden alıp sanatla uğraşabilecek bir üst kültürün eline bıraktırıyordu. Artık kitleler için sanatı anlamak en az sanatı icra etmek kadar zor bir iş haline geliyordu. Oluşturulan kültür hiçbir düşünsel uğraşı gerektirmeyecek ve böyle bir organizasyona ihtiyaç duyulmayacak bir forma dönüştürülüyordu. Televizyonun depolitizasyon sürecinin bir parçası haline getirilmesi ve özel sermayenin medya alanına girmesi, çalışma koşullarının ağırlaştırılması onun bir ideolojik araç haline gelmesini kolaylaştırıyordu.

Artık televizyon sanatın eleştirel bakışına karşı komformist bakışın merkezine dönüşürken, sanatın yeniden üretimini de özellikle sinemada engeller hale gelmişti. "Türk sineması ülkede yaşananlardan uzak kalmaya devam etmiştir. Ülkede bir yandan emekçi kitleler, yoksulluğa ve acılara sevk edilirken ve ülkenin bir köşesin de bir savaş varken, 'sinemacılarımız', cinsel fanteziler, yapay insanların peşinden koşmuşlardır. Üstelik ceplerini para ile doldurarak, 'sanatçı özgürlüğü'nden dem vurmuşlardır."[219]

Film eleştirmeni Atam'a göre bu kaçışı, temelde 'kültür yapıcılarının' temel toplumsal çelişkilerin görünürlüğüne karşı yapılmış bir operasyonu olarak değerlendiriyor. Türk sinemasındaki kronik kriz, Yeşilçam temelinde kültürel ve ekonomik gerekçeler öne sürülerek temelde lümpen erkek izleyicilere seslenecek olan

219 Atam, Zahit -Görücü, Bülent, "1980 sonrasında Türk Sineması Seyirci İlişkileri", Görüntü Dergisi, Sayı: 4, Ocak 1996, sy: 22.

seks filmlerine dayanak olmuştu. "Bu süreçte kültürel alanların boşaltılması ya da daha doğru bir ifade ile apolitikleştirilmesi sonucu kültürel bir edim olarak sinemaya gitme zamanla yok olmaya yüz tuttu. Kültürel alanlar politikaya kapatıldı ve resmi anlayışın dışında yeni ve muhalif düşüncelerin geliştirilmesi engellen-di... Ticari sinema dışında ürünlerin hem sunumu hem de tartışılması son buldu. Sanat sineması sesini duyurabilecek koşulları kaybetti."[220]

1980 darbesinin sinemamızdaki etkileri yarattığı baskı ortamı sonucunda bazı konulara değinilmez bir durumu oluşturmuşken bu baskı beraberinde sinemamızda bir oto-sansürün de gelişmesine yol açmıştır. İşçi sınıfının sorunları, toplumsala ilişkin her türlü konu sansür malzemesi olmuşken bu baskıdan kurtulmanın yolu olarak seks filmleri ve arabesk filmler görülmüştür. Toplumsalın yerini birey alırken, bireyin gerçekleştiği ortam ise yalnızca bir fona dönüşmüştür.

Zahit Atam ve Bülent Görücü'ye göre bu kültürel değişimden ve yozlaşmadan yalnızca kitleler etkilenmedi. Onlara göre toplumun itici ve dönüştürücü gücü olan aydın ve sanatçılar da bu sığlığın 'çamuruna' bulanmışlardı: "1980 sonrası entelektüel ortamlarda iki kavram öne çıkmaya başladı: Bireycilik ve cinsellik... Bu yönelimin, televizyonun etkisi dışında, nedenlerinden birisi, sinemacılarımızın gündelik yaşam alanlarının darlığı ve toplumsallıktan uzaklaşmalarıdır. Dönemin kültürel iklimi olarak, özel yaşamlara nüfuz edildikçe, sansasyonel bir cinsellik ve magazin anlayışının ön plana çıktığını görüyoruz."[221]

Sanattan kopup kendi yaşamsal kaygıları içinde marjinalleşen bireylere resmi ideolojinin sağ söyleminin sirayet etmesi daha kolay bir durum haline gelirken sanatsal alanın dışında da sağ kültür kendine yeni var oluş alanlarını yaratabiliyordu. Sinemaya giden seyircinin azalmasıyla sinemamız, asıl ekonomik kaynağını yitiriyor ve 80'li yılların ortalarına doğru, ekonomik anlamda bir çıkış sağlamak için devlete yöneldi.

Bu noktada muhalif ve politik filmlerin üretilmesini engellemiştir. Öte yandan Türk sinemasında kadına bakış açısı değişmiş ve sinemada "daha hayatın içinden" kadın tiplemeleri verilmiştir.

Ancak kadının ele alınışı zaman zamanda cinsel merkezli bir bakış açısının ürünüdür. Gülseren Güçhan'a göre de "kadının toplumsal değişmeler karşısında aile ve ekonomik yaşamdaki yeni rolü, kimlik arayışları, feminizm akımının giderek daha çok yandaş bulması, Türk sinemasına da yansımış, 80'li yıllara damgasını vuran "kadın filmleri ortaya çıkmıştır."[222]

---

220 a.g.e., sy. 21.
221 a.g.e., sy. 22.
222 Güçhan, Toplumsal Değişme ve Türk Sineması, İmge Kitabevi, Ankara, 1992, sy. 95.

1980'li yıllarda yaşanan toplumsal ve politik sorunlar sinemamızda gerçeğin yeniden üretim aşamasında ciddi sıkıntılar yaratmıştır. Yaşanan yabancılaşma kendini sinema karelerinde bulurken, bu olgunun yarattığı erozyon entelektüel bir kuraklığa da dönüşmüştür. Eleştirel olanın bulunması ve kendine yer edinememesi yine bu dönemin koşullarının getirdiği bir durumdur. Kolay ve popüler olanın sığlığı etrafında dolaşan toplumsal iletişim ve bağlanma medyanın etkisiyle başat bir hal almıştır. Sanatsal eleştiriler gazete sayfalarına taşınırken sinema dergilerinin azalması bu durumu iyice belirginleştiren bir faktör olarak karşımıza çıkmaktadır. Gazetenin ve pazar amaçlı sinema dergilerinin sığlığı altında oluşan sinema kültürü beğeni düzeyini düşürürken, aynı zamanda yine pazar maçlı ve ticari maksatlarla kurgulanmış Hollywood filmlerinin ülkemizdeki dağıtım kapasitelerine katkıda bulunmaya yönelik işlevleri yine bu yayın organları üstlenmiş gibidirler. Ancak bunun yanında sinemamızda önemli gelişmelerde yaşanmıştır. "1980'li yıllarda Türk sinemasına çok sayıda yeni yönet-men girmiştir. Bu yönetmenlerin sinemayı algılama biçimleri eskilere oranla daha sinemasal düzeydedir... Bu arada önceden sinemaya giren, geçen yıllar içinde olgunlaşan kendilerini eğitip gelişti-ren yönetmenlerin de, seksenler sinemasına katkıları açıktır."[223] Yine Esen'e göre; "1980'li yıllarda ticari amaçlıların dışındaki filmlerde sinema dilinin doğru kullanımı yönetmenin kendine özgü anla-tım dili oluşturma çabaları ve estetik kaygılar da gözlenmektedir.[224]

1990'larda Hollywood şirketleri ülkemizdeki sinema endüstrisine gerek film sayısıyla gerekse kültürel anlamda damgasını vurmuştur. Hollywood benzeri filmler ve konular işlenmeye başlanmış, bireysel kimlikler ve konular perde de yer almaya başlamıştır. Ancak bu dönemde yinede kaliteli ve sanatsal bir estetik kaygı taşıyan filmlerde yapılmıştır. Daha çok birey üzerinden hareket eden bu filmler yaşanan toplumda ki umutsuzluklara, yitirilmişliklere ve cinsel temalara uzanan bir tematik çerçeve sunarlar. *Ağır Roman* (Mustafa Altıoklar, 1997), *Karışık Pizza* (Umur Turagay 1997), *Yengeç Sepeti* (Yavuz Özkan, 1994), *Deli Yürek Bumerang Cehennemi* (Osman Sınav, 2001) gibi filmlerle de mafyalaşmanın ve sıradan insanların toplumsal alandaki mücadeleleri para, hırs ve cinsellik temaları etrafında sergilenmiştir. Depolitizasyon süreciyle beraber marjinallik önem kazanmış 'anti kahramanların' ve 'tutunamayanların' hikayeleri ana konulardan olmuştur. *Dönersen Islık Çal* (Orhan Oğuz, 1992), *Hamam* (Ferzan Özpetek, 1996), *Tabutta Rövaşata* (Derviş Zaim 1996), *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* (Serdar Akar, 2000) gibi. 1980 darbesinin etkileri sinemamızda bir toplumsal eleştiri kıtlığı getirse de yi-

223 Esen, a.g.e. 2000, sy. 224.
224 Esen, a.g.e. 2000, sy. 225

ne de sinemamızda toplumsal eleştiri ve gerçekçi temalarla bezenmiş filmler sergilenmiştir: *Karartma Geceleri*, (Yusuf Kurçenli, 1990), *Güneşe Yolculuk, İz* (Yeşim Ustaoğlu, 1993), *Zıkkımın Kökü* (Menduh Ün 1992), *Aşk Ölümden Soğuktur* (Canan Gerede 1994), *Filler ve Çimen* (Derviş Zaim, 2001), *Hoşçakal Yarın* (Reis Çelik, 1997), *Salkım Hanım'ın Taneleri* (Tomris Giritlioğlu, 1999), *Abuzer Kadayıf* (Tunç Başaran....) 1990'ların ikinci yarısından itibaren nitelikli filmler yapılmaya başlanmış genç yönetmenler yurt dışında da ödül alan filmlere imza atmıştır. Bu yıllarda iki yönetmenin öne çıktığını söyleyebiliriz: Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan. Ele aldıkları sıradan insanların, kentte ya da kırsalda, yitirilmişliklerini kişisel bunalımlarını anlatırlarken yaşanan ağır toplumsal kaos ve tramvayı da perdeye taşımışlardı. *Anayurt Oteli, Gün Ortasında Karanlık* (Menduh Ün, 1990), *Gemide, Lale'li'de bir Azize, Maruf, C Blok, Masumiyet, Yazgı, Üçüncü Sayfa, İtiraf, Bekleme Odası, Mayıs Sıkıntısı, Kasaba, Uzak*... Bu filmlerdendir. "1990'lara yaklaşıldığında video dönemi durgunlaşmaya ve zamanla kaybolmaya başladı, sorun yine benzerdi. Ses ve görüntü kalitesi bozuk olan filmler birde içerik olarak birbirini tekrar ettiğinden, izleyici yavaş yavaş uzaklaşmaya başlamış, yurt dışından gelen video işletmecileri de avanslarla film yapan yapımcılara avans vermeyi kesmişlerdi. Yeşilçam yeni bir krizle karşı karşıyaydı. Birçok küçük yapımcı firma birer birer piyasadan silindi geriye büyükler kalmıştır."[225] Burada bahsedilen ekonomik kriz özel televizyonların birbiri ardına açılması ve dizi film piyasasının oluşması ile bir nebze olsun giderilmiştir ama bu Türk sinemasının yalnızca biraz soluklanmasını sağlasa da onun temel çelişkilerinden doğan gerilimlerini hafifletmemiştir. Bu çelişkiler 12 Eylül askeri darbesiyle başlayan ve izlerini 1990'lı yıllarda da sürdüren toplumsal koşullardır.

1980 darbesinin yarattığı toplumsal ve siyasal durgunluk ANAP iktidarının liberal söylemi içinde yeni bir boyuta taşınmış kültürel farklılıklar ve ekonomik sıkıntılar bu liberal söylemin tozları arasında görülmemeye başlanmıştır. Vitrinde ki imajın aksine yaşanan siyasal ve toplumsal gerilimler kendini 1990 sonrasında göstermiştir.

Ekonomik liberalizm söylemiyle görece özgürlüğü, medyanın etkin kullanılırlığı, reklamcılık ve imaj patlamasının yaşandığı bir Türkiye'de baskı ve sansür uygulamaları, yolsuzluklar ve politik çıkmazlar kendini sinemada farklı sunumlarda göstermiştir. 1990'lar Türk sineması toplumsal olana ilişkin sanatsal işleyişin zayıfladığı bir dönem olarak ele alınabilir: *"Türkiye'nin iki görüşü keskin bir şekilde ayrılıyordu birbirinden. Sınırları belirlenmiş bir ideolojik söylem içerisinde serbest-*

225 Acar, Serkan, 'Televizyonlarda Yaşayan Yeşilçam: Diziler', Yeni Sinema Dergisi, Sayı: 5, 1996, sy. 60-66

çe konuşan, eğlenen, tabii sayılan her şeyi söze döken, çok sesli, ışıltılı bir Türkiye ve bu ideolojik sınırların dışına çıkılmak istendiğinde karşına ucu fiziksel güce kadar varan bir zorbalıklar zinciri çıkarıveren Türkiye... İşten eve, evden işe giderken yaşadığı sokaktan geçerken, kendi gelir düzeyinden insanlarla karşılaşıp ilişkiye geçen, TV ve medyada da alt gelir seviyeli gruplara rastlamayan, dolayısıyla onlarla ve onların sorunlarıyla ilgilenmeyen insanların oluşturduğu kapalı bir dünyaydı Türkiye'nin bir yüzü...'[226]

1990 sonrası Türk sinemamızda derinliğin azaldığı, cinselliğin ve bireyin özel hayatını konu olarak alındığı ve yoğun bir magazinleşmenin her alana sirayet ettiği bir dönemdir. Yaşanan teknolojik gelişmeler (iletişim sektöründeki gelişmeler...), hızlı enformasyon biçiminin etkinliği, iş hayatındaki esnek ve yoğun çalışma yönelimler, zevke yönelik her türlü tüketimin pohpohlandığı bir durum söz konusudur. Bu ortamda çabuk tüketilebilirlik önemlidir.

Dolayısıyla kültür ürünlerinde bu kaotik ortamda az yorucu ve eğlendirici olması makbuldür. Toplumsal ve gerçeğe ilişkin olanın mistifikasyonu bu dönem sinemamızın en temel özelliklerindendir. Sinemamız kendine yeni koşulların ışığında yeni anlatım biçimleri bulmaya çalışmıştır. Biçimciliğe kaçış yine bu dönemin özelliklerindendir.

Filmlerin Hollwood tarzı pazarlanışı ve çeşitli formlardaki bazı filmlerin medyadaki yankılarının sinema seyircisi üzerinde çokça etkili olduğu bu sanatçı-yıldız oyuncuların çokça perdede yer bulduğu bir dönemdir 90'lar Türkiye'si sineması. Filmlerin gösterime girmeden önce spekülasyonların yaratıldığı pazarlamanın sanatın önüne geçtiği bu koşullarda gazeteler ve haftalık aktüel dergilerde bu pazarlamanın bir parçası gibi davranmaktadırlar.

Zahit Atam bu döneme ilişkin tanımlara paralel bir filmografi çıkarıyor. Bu filmografide Atıf Yılmaz'ın, *Gece Melek ve Bizim Çocuklar, Düş Gezginleri*, İrfan Tözüm'ün *Kız Kulesi Aşıkları*'ndan yola çıkıyor. "Örnekler çoğaltılabilir; fakat karşımıza çıkan hep aynı şey olacaktır: Yaşamayan insanların olmayan sorunları, çürümüş bir çevrenin sahtelik kokan acıları, anlaşılmaz diyaloglar, bir şey anlatmak istermiş gibi uzun tutulan plan-sekanslar, derin görünmesi için düşük tutu-lan tempolar, fahişeler, lezbiyenler, eşcinseller, travestiler, cüceler ve seslendikleri kitleye sözde marjinalliklerini sonuna kadar duyumsatacak marjinal temalar, konular, insanlar."[227] Sonuçta, sinemada da, hayatın diğer alanlarında olduğu gibi; güncel değerler, parasal kaygılar ve rekabetçi koşulların dayatmaları etkin bir rol oynamıştır diyebiliriz.

226 Alper, Emin - Atam, Zahit, "1990'lı Yıllar Ve Türk Sineması", Görüntü Dergisi, Sayı: 4, Ocak 1996. sy. 29

227 Bkz: Alper, Emin - Atam, Zahit, "1990'lı Yıllar Ve Türk Sineması", Görüntü Dergisi, Sayı: 4, Ocak 1996, sy. 29-38.

Bu dönemde göçe ve gecekonduya ilişkin, bu sorunu temel alan çok az film çekilmiştir. *Üç Kardeşler, Önce Hayaller Ölür, Çarıklı Milyoner, En Büyük Şaban, Gariban Beşler, Sarı Öküz Parası, Uyanıklar Dünyası, Azap, Kahraman Hamamcı, Pusu, Seyyar Kamil, Tırpan*, gibi kente göçen insanları anlatan 'sıradan' filmler, 1980'den sonra çekilen önemsiz, ticari amaçlı filmlerdir.[228] Yine, *Yuvaya Dönüş* (Oğuz Gözen, 1986), *Cüzzamlı* (Ahmet Yüzüak, 1987), *Çil Horoz* (Süreyya Duru, 1987), *Azap*, (Yavuz Yalınkılıç, 1987), *Dört Köşe Dünya* (Ünal Küpeli, 1988), *Babam Askerde* (Canan Gerede, 1994) gibi filmler gecekonduların çevresinde gelişen olayları anlatan filmlerdir. *Oy Deposu* (Hasan Karcı, 1994) filmi ise; bir TV muhabirinin gözünden belediye seçimleri ve belediyenin gecekondular yerine gökdelen yapma isteği üzerine yaşanan çatışmalar ve çelişkiler anlatılır.

Yine Ömer Kavur, *Amansız Yol*'da, Yusuf İle Kenan'da, *Körebe*'de, *Ah Güzel İstanbul*'da, *Gizli Yüz*'de, mekan olarak gecekonduları ve kenar mahalleleri kullanır. Kişileri ise bu kenar mahallelerde ve gecekonduların değişik biçimlerde yaşam mücadelesi veren, bu büyük kentin kenarda kalmış insanlarıdır: "Ömer Kavur büyük kent olarak yalnızca İstanbul'u kullanır filmlerinde ama büyük kentinde kenar mahalleleri önemlidir. Çünkü buralardaki kente yabancı, yaşama yabancı, kıyıdaki insanı anlatmaktır derdi. Kenar mahalledeki yaşam daha keskin özellikler taşıdığı için, dünyadaki evrensel ilişkileri daha belirgin anlatılabileceği için seçer bu mekanı. Sevgiler daha sıcak, düşmanlıklar daha acımasız, rekabet öldürücüdür buralarda"[229] *Körebe*'de İstanbul kentinin gözlerden ırak gecekondu semtleri, tüm toplumsal yoksunluğu, sanki asıl kentten dışlanmışlığı içinde ilginç, gerçekçi biçimde gözlemleniyor. *Körebe*'de de, 'Sur içi' etkinlikleri kadar, İstanbul'un uçsuz bucaksız, oturanlardan başka kimselerin bilmediği 'kenar mahalle'lerinden, gecekondu semtlerinden verilen görünüm de epey ürkütücü... 'Karate okulları', 'tapulanmış kahveleri ve de iç burucu yoksulluğu ile büyük kentin kimilerimizin bilmediği, bilmek istemediği yüzü de *Körebe*'nin ilgi ve sergileme alanı dışında kalmıyor.[230]

Yusuf İle Kenan'da, "kentin varoşlarında büyükler neleri nasıl yaşıyorlarsa, çocuklar da aynı şeyleri, aynı biçimde yaşıyorlar." Filmde çocuklar hem kendi aralarında şiddet görürken hem de devletin kolluk kuvvetleri onlara şiddet uygulamaktadırlar. "Çünkü bu hızlı kentleşme ortamında düzen şiddetle sağlanıyor. İnsanlar kendilerine yaşama alanı oluşturabilmek için şiddete başvurmak zorundalar. Onurlarını ve ekmeklerini yitirmemek için, güçlerini göstermek zorundalar"[231]

---

228 Esen, Esen, Şükran, *80'ler Türkiyesi'nde Sinema*, Bera Yay. İstanbul, 2000, sy. 108.

229 Esen Şükran (a), *Sinemamızda bir 'Auteur' Ömer Kavur*, Alfa yay., İstanbul, 2002, sy. 410

230 Dorsay, a.g.e. 1995, sy. 173

231 Esen Şükran (a), a.g.e. sy. 49



ilyas salman şener şen pembe mutlu ayşen gruda orhan çağman yaşar güner fuat onan ihsan yüce ahmet mekin çetin tunca yavuz turgul kök film

Bu dönemde *Bebek* (İhsan Yüce, 1980) filminde, acımasız dev kent İstanbul'da bir avuç küçük insanın, işsiz-güçsüz takımından, bir avuç Lümpen-emekçinin öyküsünü anlatıyor... İstanbul'un, görkemiyle çelişen yoksulluğu, karaborsacıların paylaştığı bölgeleri, gündelik sıkıntıları içinde yine de yaşama umudunu ve sevincini yitirmeyen insanlarıyla verilmesi olağanüstü güzel...[232]

Çiçek Abbas (Sinan Çetin, 1982) filmi yine bu dönemde çekilmiş, gecekondu çevresini Ertem Eğilmez filmlerinde gördüğümüz zaman zaman karnavala dönüşen bir anlatımla sergilemiştir. Film: "Haliç sırtlarında Alibeyköy'de geçen bir 'minibüs öyküsü'... Minibüslerde muavinlik yapan Abbas, patronu Şakir'in sert, 'dayı' hareketlerine bozuluyor. Hinoğluhin Şakir'in tersine, Abbas içi-dışı bir, yüreği sevgiyle dolu bir insandır çünkü... Yüzü güzel değilse de içi altın gibidir... Bu arada, Şakir'in evlenmeye bir türlü yanaşmadığı kıza abayı yakıyor. Abbas sırf onu gezdirebilmek ve kişiliğini kanıtlamak için harç-borç bir minibüs alıyor. Muavinlikten minibüs sahip / şoförlüğüne yükselmek, Alibeyköy'ün sosyal anlayışı gereği, Abbas için neredeyse, bir 'sınıf atlama'dır. Bu arada Şakir'i bırakan sevdiği kızı da isteyecek ve babasının rızasını alacaktır... Ne var ki Şakir bu yenilgiyi hazmedemeyecek, Abbas'a yapamadığı kötülüğü, onun minibüsüne yapacaktır... Ama peri masalları, ne denli çağdaş olsalar da, bilindiği üzere hep iyi biterler..."[233]

232 Dorsay, a.g.e. 1995, s.y. 381.
233 Dorsay, a.g.e. 1995, s.y. 285.

1990 Türk sinemasında artık göç edenler yerine, kente zihinsel göçten yoksun ya da kentte zihinsel olarak yaralanmış insanların hikayeleri kimi zaman gecekondularla örülü kimi zamansa gecekondulardan uzak ama ona ilişkin sorunlardan yola çıkmış sosyo ekonomik kültürel ve psikolojik temelli filmler çekilmiştir. Sinema araştırmacısı Nigar Pösteki'ye göre, "Türkiye'nin kalbi İstanbul, İstanbul'un kalbi Beyoğlu mantığıyla belli mekanları merkez olarak alan ve büyük kentteki varoşlarda, arka sokaklarda yaşayan marjinal insanların hayatlarını konu edinen filmler küçük bir azınlığın yaşamını seyirciye taşımıştır" Kadın satıcılığı, fahişelik ve uyuşturucu, eşcinsellik, hırsızlık, mafyalaşma, cinayet 1990'ların temel kentsel tematikleridir.[234]

234 Pösteki, Nigar, 1990 sonrası Türk Sineması, Es yayınları, İst. 2004, sy:59

Örnek Filmler

a. *Fidan* (Erdoğan Tokatlı, 1984)

Fidan filmi, gecekonduların fiziki olarak değiştiğini ancak kültürel olarak bu değişimi yeterince gösteremediğini belgeleyen bir filmdir. Film melodram özellikleri gösteren bir anlatı yapısına sahiptir. Ancak yine de, gecekonduları korku ve güvensizliğin üretildiği alanlar olarak göstererek onun gerçekliğini bir nebze de olsa vurgulayabilmiş bir filmdir. Fidan Filmdeki, "Fidan, bir çeşit simgedir aile için, serpilip güçlenecek yeni bir yaşamdır, umuttur. Bu nedenle ailenin ilk çocuğu kızdır ve adı Fidan'dır, doğurganlığın bir simgesi gibi. Umutların bağladıkları köfte arabasının da adı Fidan'dır. Ama kent yaşantısı acımasızdır, orada yeşermek kolay ve zahmetsiz değildir, kurbansız olmamaktadır. Kırsallıktan sıyrılmak, kenti her şeyiyle olduğu gibi kabul etmek gerekmektedir. Yitip giden şeyler pazarıdır kent."[235]

M. Kıray'ında belirttiği gibi kentte değişim ailede başlamaktadır. Ailenin kente bakışındaki değişimler ise, genelde gelinen bölgelerin kültürel eğitsel ve dinsel kimi değer yargılarının oluşturduğu kültürel bütünlüğün özelliğine de ilişkindir. Kimi bölgelerden gelenler rahatça kente adapte olurlarken, kimi bölge ve illerden gelenlerde ise, bu değişim ve dönüşüm süreci daha yavaş olabilmektedir. Özellikle kentteki cemaat, tarikat bağlantıları ve hemşerilik ilişkileri düşünüldüğünde ise, bu değişimin iyice zorlandığı görülmektir. Göç edenlerin, bu gibi kültürel yapılarla oluşturdukları mahalle ortamları ise, bu değerlerin baskısı altında bir kentsel özgürleşim alanından uzak baskıcı kamusal alanlar üretmektedir. Fidan filminde de, köyden taşınmış ve kentte yeniden üretilmiş ahlaki, dini ve totaliter özellikler taşıyan bir kültür donanımına sahip mahalle halkının; Fidan'ın babası Ramazan'ı zorlayan ve onu öldürtmeye varacak bir ortam sundukları görülür. Esen'e göre; "film göç olayının değişik bir boyutunu yakalamış, kuşaklar arası farklılıkları, köydeki geleneklerin kente uymadığını ve genç göçmenlerin kentin renkli yaşamına kapılabileceğini ortaya koymuştur."[236] Aile içinde anne tüm merhametine ve şefkatine rağmen, bu sert ortamın çelişkili yapılarını ve gerilimlerini hafifletemez.

235 oktaran; Esen, Şukran, *80'ler Türkiyesi'nde Sinema*, Beta Yay., İstanbul, 2000, s.y. 118.
236 Esen, a.g.e. 2000: sy. 118



Bu tezin yazıldığı aylarda bile kentte 'namus cinayetleri' ile ilgili haberler gerek gazetelerde gerekse televizyonlarda yoğun olarak işlenen ve gündemde bir konuydu hatta meclis, töre cinayetleri adı altında; kan davası ve namus adına işlenen cinayetlerde indirimi öngören yasayı değiştirmek zorunda kalmıştır. Çünkü değişmeyen kentsel alanlar, aynı zamanda köyde üretilen töre cinsinden kimi sosyal olguların değişmeden kent ortamına taşınması ve yerleşmesini sağlamıştır ve kentte, töre cinayetleri işlenmeye başlanmıştır. *Fidan* filminde de baba oğlunu, evi terk eden Fidan'a düşman etmeye ve onu öldürtmeye iter. Bunu mahallelide istemektedir. Ramazan'ın, mahallelinin yüzüne bakacak yüzü yoktur. Baba Fidan'ı bulduğunda ise Fidan zaten kötü yola düşmüştür.

Fidan, "Akıcı anlatımıyla, bir seyyar köfteciyle, çağdaşlaşmak isteyen disko ve dans tutkunu kızının öyküsünü bir kuşak çatışması, bir örf çatışması perspektifi içinde anlatır..."[237] Fidan, aslında üretilemeyen, kentsel üretim biçimlerine kurban gitmiştir. Ramazan, daha iyi yaşam ümidiyle ailesiyle geldiği kentte aç kalmıştır ve kızını bu açlığın giderilmesi için bir aracı olarak kullanmaya kalkışmıştır. Geleneksel adetlerin halen daha geçerliliğini sürdürdüğü kent ortamında, kızını başlık parası için özgürlüğünden men etmeye kalkışmıştır. Ancak bu kolay gerçekleşebilecek bir şey değildir. Kızı, kentte az çok dönüşebileceği bir üretim alanına girmiştir. Zaten onun değişmesi aslında kaçınılmazdır. Tokatlı'nın filminde bu değişim,

237 Scognamillo, Giovanni a.g.e. 1998, sy. 308

bir felaket niteliğinde gözükse de aslında hiç değişmeme ve yozlaşmış bir kültür biçimi olarak görülen kent ortamına katılmama durumlarının getirebileceği felaketlerin büyüklüğü ortadadır. Tıpkı *Gurbet Kuşları*'nda gösterilen ailenin parçalanışında etkili olan kent, bu filmde de yine bir yozlaşama olarak gösterilmiştir. Oysa gecekondular ve gecekondulular bu bakışın merkezi olarak gerek fiziki gerekse sosyo-psikolojik çarpıklıklara gebedir.

Değişime direnen alanlar olarak gecekondular, yaratılan ve onlara dayatılan hayatın getirdiği etkilerle 'sessizlik kültürüne' hapsedilmişlerdir. Bu hapsedilmişlik içinde kendi yoksulluk şartlarını her şekliyle yeniden üreten toplumsal mekanizmalara bel bağlamaktadırlar. Bu anlamda film, modernleşmenin bir krizi olarak gecekondularda yaşanan çarpıklığı sergilemektedir.

Göç, neticede Türkiye'de altmış yıla yakın bir süredir yaşanan bir olgudur. Kent nice kurbanlar ve nice trajediler yaşatmıştır göç edenlere. Oysa kent bir ümit ve bir ilerleme alanı olarak bu süreci her gün yeniden üreten mekanizmalara sahiptir. Onu tanrısal bir tapınağa ya da kendisine inançsızlığa sürükleyen ve trajediyi yaşatan yapıları görünenin ötesinde aramak ve değerlendirmek gerekmektedir.

b. *Bir Yudum Sevgi* (Atıf Yılmaz, 1984)

Bir Yudum Sevgi filmi, cinselliği anamotif alan ve kadının cinsel arzularını yaşamak istediğinde karşılaşmak zorunda kaldığı temel zorlukları gecekondu mahallesinde yaşayan dört çocuklu bir aile üzerinden sergiliyor. Latife Tekin'in gerçek bir hikayeye dayanarak yazdığı senaryodan yola çıkılarak çevrilen filmle Türk sineması gerçeğe biraz daha yaklaşıyor. Sinema bir kez daha birebir toplumsal olanı anlatma deneyimine girişiyor. Çocuklarına bile bakamayacak kadar güçsüz ve işsiz bir babayla hem cinsel ihtiyaçlarını hem de fiziki ihtiyaçlarına cevap verecek bir aile reisi arayışında olan bir annenin durumu... İkisinin yolu filmin sonunda tamamen ayrılacaktır. Limon satarak ailesini parçalanmaktan kurtarmaya çalışan Cuma'ya karşı, fabrikada işçi olarak çalışan Cemal'in aşkı kazanacaktır ve formel sektörün gücü enformel sektörü alaşağı edecektir. Kentin zorlu yaşam koşullarında yeni bir hayatı başlatabilecek güce sahip olabileceklerdir. Film aynı zamanda kadının kent ortamında geçirdiği süreci, ev içi yaşamdan fabrika ortamına aşama aşama kaydetmektedir.

Bir Yudum Sevgi duvarlara asılan değişik motiflerle süslü halıların, tam perde verilmesiyle başlıyor. Bu halılar: dini ikonalar, doğa manzaraları, hayvanlar, değişik türde kutsal sayılan hayvanlar, çocuklar ve vahşi av sahnelerinin sergilendiği motiflerle süslü. Atıf Yılmaz, ele alacağı öyküdeki temel metaforu anlatıyor gibidir bu karelerde. Çünkü o kenti anlatacaktır; zayıfıyla güçlüsüyle, avıyla avcısıyla ve aşkıyla, kazananıyla kaybedeniyle ve bütün bunları anlatabileceği, bu gerilimli ya-

piyi sergileyebileceği mekan olarak gecekondu bölgesini seçiyor. Hamamdan sonra film başlıyor. Avın ve avcının, kazananın ve kaybedenin belli olacağı kentsel mekan; çocuklarıyla çöplükleriyle, fabrikalarıyla dolmuşlarıyla perdede beliriyor. Dolmuşlar kasabalardan köylere yolcu taşır gibi kent merkezlerinden, fabrikalardan yolcularını taşıyor. Gecekondular bin bir türlü oturmamışlığın, her türlü eksikliğin ve çelişkilerin izlerini taşıyor. Buna karşın, semt pazarlarının kalabalığı, cümbüşü ve canlılığı gözler önüne seriliyor.

Film temelde, 'iktidarsız' bir babanın, cinsel yönden tatmin olamayan karısının arayışları çerçevesinde dönüyor. Merkeze alınan kadın, "Cinselliğini de insanlığının bir parçası olarak yaşamak zorunda olan ve yaşayan kadın, kırsal yaşamdan sanayi toplumuna geçişin sancılarını töresel planda yaşayan, yürekli çıkışı ve kararıyla kendi çözümünü kendisi bulan günümüzün bunalımlı Türk toplumunun kadını..."dır.[238] Öte yandan, babanın (Cuma) 'iktidarsızlığı' salt bir cinsel sorun değildir. Temelde onun iktidarsızlığı, işsizlikten kaynaklı bir güçsüzlük durumudur, bir toplumsal travmadır. Kentte işsizlik 'iktidarsızlıktır' ve işsizlik birey olmanın imkansızlığıdır. Çünkü toplumsal değerler kent ortamında işsiz bireyi her anlamda başarısızlığa mahkum etmektedir. Nitekim Cuma, kendisi gibi ya da onu kullanan iktidar sahibi arkadaşlarıyla var olur. Güçsüzlüğünü başkaları doldurur. Sahte 'hocalar', karısına göz diken misafirler, Cuma'yı adam etmeye çalışan bir ağabey ve en sonunda da Cemal; bütün bunlar Cumanın zayıflığında onun hayatın da yer edinirler.

Bu ilişkiler zinciri içinde de Aygül'de dayanacak güç kalmamıştır. Filmde olay örgüsüne temel teşkil eden de, "Aygül'ün gecekondu yaşamıdır. Köyden gelip, gecekondu bölgesinde yaşamaya başlayan bir kadının, çocuklarıyla birlikte yaşamını sürdürme zorunluluğu sonucunda işçileşmesi, özgürleşmesi, cinselliğini ve sevgisini sahiplenmesi işlenmektedir..."[239] Gecekondunun sağlıksızlığına (dört çocuğun aynı yatakta yatması, fiziksel sağlıksızlık, temel ihtiyaçlara karşı açlık) karşın hayat devam ediyor ve Aygül'ün çocuklarına karşı gösterdiği toleranssızlığa karşın, kent ortamı ona yeni arayışları için ve yeniden başlamak için gerekli toleransı gösteriyor "*Bir Yudum Sevgi*'deki kadının, aşk ve cinsel arzuları kocası tarafından karşılanamayınca mutluluğu başka bir erkeği severek elde eder. Bir gecekondu mahallesinde geçen bu hikaye, kırsal alanda gerçekleşemez, gerçekleşse de bir 'namus davası'na dönüştürülürdü. Ayrıca kadınlar da kentte karşılaştıkları sorunlara karşı daha dirençli davranmış, kent hayatına da entegre olmaya daha eğilimli bir anlayış izlemişlerdir, ancak "ev dışı üretime katılsalar da, ev içindeki rol ve statülerinde değişiklik olma-

238 Dorsay, Atilla, *12 Eylül Yılları ve Sinemamız*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1995, sy. 44.
239 Esen, Esen, Şükran, *80'ler Türkiyesi'nde Sinema*, Beta Yay. İstanbul, 2000, sy. 58.



KADİR İNANIR ● HALE SOYGAZİ ● yönetmen. ATIF YILMAZ ● YEŞİLÇAM FİLMCİLİK

mıştır."[240] Karısından hoşlanmayan Cemal ve kocasından ayrılmak isteyen Aygül neredeyse eşit zorluklarla mücadele ederler, kent ortamı ikisine de benzer özgürlük alanını sağlamıştır. "Aygül denli Cemal'ı da değişime iten, evindeki mutsuzluktur. İstenmeyen bir kadınla evlenmek zorunda kalan Cemal, bir çocuktan sonra gece kaçamaklarıyla başka evlerde kendisini bekleyen deneyimli kadınlarla tekdüze yaşamını sürdürmeyi yeğler. Ta ki Aygül'le karşılaşıncaya dek. Derken, gecekonduları yaşam pratiği ile bağdaşmayan çelişkiler zincirlemesi başlar. Mahalledeki göstermelik namus anlayışı, fabrika bahçesinde Love Story'e dönüşecektir."[241] Aynı zamanda gecekondularda yaşanan erkek egemen kültür fabrikada az çok kırılmıştır. Kadınlar da erkekler kadar rahat ve özgürdürler. Artık kadın da çocuklarıyla tek başına bir gecekonduda yaşayabilmektedir (değişik baskılar yaşasa da); ancak ekonomik özgürlüğünü kazanmak şartıyla.

Tütengil'de, kadının ev dışında çalışması ve yeni değer yargılarıyla karşılaşması ailenin yapısında bir takım değişmeler meydana getirdiğini ve "kadının ev dışında çalışması ve nakdi bir gelir sağlamasının onu erkekle eşit olmaya götürmektedir" demektedir.[242] Modernist Türk sineması, kadının çalışma alanı ve kentsel günlük yaşama katılmasını temsil etmiş ve böyle bu süreci takdir etmiştir.[243] *Diyet*'te sen-

240 Güçhan, Gülseren, Toplumsal Değişme ve Türk Sineması, İmge Kitabevi, Ankara, 1992, sy. 173.

241 Evren, a.g.e. 1990, sy. 50.

242 Tütengil,a.g.e., sy. 170.

243 Bkz. M. Öztürk, Türk Sinemasında Gecekonduların Temsili Öztürk, Mehmet, "Türk Sinemasında Gecekondunun Temsili", European journal of Turkish Studies

dikaya giren kadın, *Gelin*'de aile içi değerlerle savaşmıştır, *Bir Yudum Sevgi*'de de modern Türk kadını kent ortamında kendi özgürlük arayışını yapabilmekte ve kendi isteklerine göre yaşamsal deneyim elde edebilmektedir. Tekeli'nin Türk kadınının kentsel hayata uyumuna ilişkin olarak Mübecel Kıray'dan aktardıkları da bu anlamda ilginçtir: *"Kıray'a göre Türkiye gibi ülkelerde kadın erkek ilişkileri yaşamda en zor değişen yönlerden biridir. Kente yeni göçen kadınların tanımadıkları erkeklerle, erkeklerin tanımadıkları kadınlarla nasıl iletişim kuracaklarına ilişkin köyde öğrendikleri davranış kodları bulunmamaktadır. Oysa kente gelince tanınmayan kişilerce ilişki kurulacaktır. Bunlar yeniden öğrenilmelidir. Köyden gelen erkeğin kadına bakış açısında bir katılık vardır. Onun için iki tür kadın vardır. Annesi, eşi, kız kardeşi, akrabaları, köylüleri tanıdık kadınlardır. Bunların dışındakiler yabancılardır. Onlar potansiyel olarak kötü kadınlardır. Bu anlayış, erkeklerin kentte kurduğu ilişkilerdeki beceriksizliğini artırmakta uyum sürecini geciktirmektedir. Kadınlar kentte sürekli olarak çevrelerini akraba, hemşeri, komşu düzeyinde genişletmekte daha başarılıdır. Er ya da geç, hem erkekler, hem kadınlar, kentsel deneyim içinde, otobüs yolcusu, satıcı, memur ve işçilerle kurdukları anonim ilişkiler içinde, birbirlerin daha nötr kategoriler altında görmeyi öğrenirler."*[244]

Ayrıca filmde işlenen konu, alegorik bir yapıdadır. Fabrikada işçi olan Cemal'in 'iktidarının' yanında, limon satarak ya da oduncuda işe girerek çocuklarına bakmaya çalışan Cuma'nın bunu başaracak güçten uzak, kazancının getirdiği bir 'iktidarsızlık' sorunu karşılaştırılmaktadır. *Bir Yudum Sevgi*'nin ekonomik özgürlüğüne kavuşan bireyi bunu fabrikada çalışarak elde edebilmektedir. Enformel bir işte çalışarak yaşanabilecek hayatın sağlıksızlığı da ayrıca sergileniyor filmde.

Gecekondularda verilen yaşam savaşına, dolmuşlara yapıştırılmış karate kahramanları ve gençlerin gittiği karate salonları karışıyor. Karmaşık sorunlar diyarında Süpermen'lere ihtiyaç duyuluyor, ancak tıpkı Aygül'ün kardeşinde olduğu gibi Süpermen dünyasıyla gerçekler dünyası farklıdır ve Süpermen'ler bile bu hayat karşısında zayıf kalabilirler. Geçim sıkıntılarının veresiye alışverişlerle halledilmeye çalışıldığı bir ortam da hayali kahramanlara yer yoktur.

Gecekondularda kahvehaneler, sıkıntılardan kaçmanın yolu olduğu kadar dayanışma ve buluşma yeridir. İnsanlar, yardıma muhtaç olanlar için para topluyor, henüz dayanışma bitmemiştir ama bu dayanışmayı istismar edenler de var. Seyyar satıcılar, ayakkabı boyacıları filmde yerlerini almışlardır ve aşk yaşama olasılığı fabrikayla bağlantılı olsa da vardır. Evlerde ise yer sofralarında yemek yenmekte. Bunun yanında ataerkil yapılar, geleneksel değerler, toplumsal değişimin

244 Aktaran Tekeli, İlhan, Değişmenin Sosyolojisi: Mübeccel Belik Kıray, Mübeccel Kıray İçin Yazılar İçinde. Bağlam Yay. İstanbul, 2000, sy. 36.

önünde ve kentsel kimlik kazanmada bir zorluk olarak kişilerin önünde duruyor. Atalar unutulmamıştır, aile içinde de dışarıda da varlığını sürdürmektedir. Cemal'in babası karısını terk etmek isteyen oğluna çıkışır: "Biz anadan babadan böyle gördük... Şehirli avratlara benzetemedin karını değil mi? Başını kıçını açsaydı beğenecek miydin ha?" der. Bu sözler, kente göç eden ailenin diğer insanlara ve aileye bakış açısına ilişkin de ipuçları veriyor. Söz konusu olan cinsellik, ahlak ve namus olunca, ötekilik kendiliğinden ortaya çıkıyor ve en namuslu en ahlaklı kendi ailesi oluveriyor. Ancak bu cinsel yapıda erkekler konu edildiğinde de; "Erkekler arasında, erkeklik olmalıdır, yanlışlık adamı bozar" gibi ikili ahlak anlayışlarını ifade den değerler ortaya çıkmaktadır. Ancak filmde her türlü geleneksel değer ve ahlak yapıları kentselliğin getirdiği hem toplumsal hem de bireysel ihtiyaçlar karşısında bozguna uğramaktadır.

Cemal'i karısına bağlamak tütsülere, muskalara, cincilere kalmıştır. Çünkü geleneksel yapıdaki aile bağlarının gücü ve kutsallığının bozulması karşısında ailenin gösterdiği direnç de bu derece yüksek olacaktır. Çünkü bu yapıların bozulması normal değildir ve 'hayra yorulmaz'. Geleneksel değerler kent ortamında sarsılmaktadır. Çünkü geleneksel değerler, aile yapılarının kutsal ve sağlam olduğu mistik değerler ortamından, feodal değerlerin yüksek olduğu köy ortamından kalmadır ve kentsel özgürlük karşısında direnç noktaları oluşturmaktadır.

Kadınlar kendi aralarında toplanırlar ve cinsel sorunlarından geçim sıkıntılarına kadar dedikoduyla dolu konuşmalar yaparlar, küçük yaşamlarında eğlenmeye mutlu olmaya çalışırlar. Gelecekten bahsetmeseler de yaşamlarında umut vardır; yeni yaşam kurmaya çalışan çiftler, evlere gelen yeni mobilyalar bize az çok bunu gösteriyor. Bunun yanında özellikle 1980 sonrası yaşanmaya başlayan gecekondulara kalıcı konutlar olarak bakıldığının izlerini de görebiliyoruz. Taşınmaktan ya da apartmanlardan söz edilmiyor artık ve özlemler büyük değil, anlaşılabilir ve günlük ihtiyaçlara yöneliktir. Artık başka bir yere taşınılacaksa da orası da gecekondu olacaktır. Zaten Aygül babasını ziyarete gittiğinde görürüz ki, ailesi de gecekonduda oturmaktadır. Onca yıllık kent yaşantısı, onun ailesini gecekondulardan kurtarmaya yetmemiştir. 1980 sonrasında, artık gecekonduların geçmişi neredeyse elli yıllık bir geçmiştir. Ancak, gecekondularda hala daha yaşayanların sergilenmesi filmin ve Türkiye'nin bir gerçeğidir. Demek ki, kent herkese aynı fırsatları sunmamaktadır ve köşeyi dönmek o kadar kolayda değildir.

Filmde fabrika değişimin, hem kahramanı hem de yaratıcısıdır. Bir metafor olarak kullanılan ve çocukların elinde oyuncak olan 'kurukafa' Aygül'ün fabrikaya girmesiyle atılır. Böylece fabrikaya girmek kötülüklerin ve sıkıntıların bitmek üzere olduğuna bir göndermedir. Gecekonduların eğlencesiz ortamına karşın fabrikadaki işçiler toplu halde eğlenirler. Arkadaşlarının düğününde de olsa kadınlı erke-

li bir arada halay çeker ve birbirleriyle şakalaşırlar. Bu anlamda kentsellik ve modern yapıların üretilmesi ve özgürlüklerin sağlanması fabrikayla ilişkilendirilmiştir. Fabrika cemaat ilişkilerinden yani geleneksellikten modernliğe bir köprüdür ve kapalı toplumsal yapıları sarsar; dolayısıyla bu tarz değişimden korkulur. Cuma'nın Ağabeyi, karısı tarafından terk edilen Cuma'ya "göz göre göre şu fabrikaya kaptırdın karını aslanım... Gitme diyemedin" der. Böylece kent ortamında baskıların ve baskı üreten mekanizmaların aile içinde tutulmaya çalışıldığını ve dışa açınıldığında ise yeni değerlerle karşılaşılmaktadır. Bu değerler üretilen her türlü, örtülü korku ve baskı üreten mekanizmaları sarsıcı güçtedir. Kent hayatı her türlü geleneksel liğin çözücü ya da dönüştürücüsü iken buna direniş aslında kente adapte olamamaktan kaynaklanmaktadır.

Bu durum Cuma'nın ailesi içinde geçerlidir. Bu sözlerde duyulan bu korkuya ilişkindir. Ayrıca filmde fabrikada bulunulan işten sonra yeniden aile kurmaya çalışan kahramanları apartmanlı mekanlarda görürüz. Burada da, fabrikaya girmek apartmana ilişkin hayallerin canlanmasına eşlik eder. Fabrikada bulunan iş hiç değilse bu tarz ütopyaları canlandırır. Oysa Cuma'nın limon satarak ayakta durmaya çalıştığı koşullar onun bu tarz hayal kurmasına bile izin vermez ve hatta gerçekleri görmekten uzak bir duyguya sığınır, sürekli içer ve kendisini gerçeklerden böylece uzaklaştırmaya çalışır. Filmin sonunda da Cemal yeni bir aile yaşantısına yelken açarken Cuma'nın akıbeti belli değildir.

Kent aynı zamanda bir kitlesel üretim alanıdır. Ancak buradaki üretim çoğu zaman kentteki bireylerin ihtiyaçlarına dönük olmayabilir. Kent dinamiğinde bu anlamda bir yabancılaşma söz konusudur. Aygül'ün çalıştığı fabrika diş macunu üreten bir fabrikadır ancak kocası Cuma dişlerini sabunla fırçalamaktadır. Çünkü diş macunu onları üretenler ve gecekondulardan gelenler için lüks olabilmektedir ve ürettikleri ürünün çok uzağında kalabilmektedirler.

Filmin sonuna doğru artık cinsel arzular ön plana çıkmakta ama bu cinsellik bile bir aile kurmaya yöneliktir. Geleneksel değerlere içinde kadının cinsellik merkezli olarak ortaya çıkan arzuları bu değerlerin dışına çıkarak çerçevesini genişletmiştir. Bu anlamda geleneksele karşın modernliğin zaferi söz konusudur. Cuma ise bulduğu "garsonluk" işiyle kendi ayakları üzerinde durmaya çalışmaktadır ancak bu işin onu ne kadar ayakta tutacağı belirsizdir. Cemal'sa zaten kalabalık ve çok çocuklu gecekondu ailelerine koşut yeni birçok çocuklu aile reisi olmuştur. Filmin son karesinde, sekiz çocuğuyla gördüğümüz fotoğraf karesinde, Cemal'in yüzünde mutsuzluk egemendir. Yani gecekondular bütün çelişik yapılarıyla insan yaşamlarına yansımıştır...

c. *Bir Avuç Cennet* (Muammer Özer, 1985)

Film kamerası, traktörle, köyde başlayan bir yolculuğu şehre kadar izler. Kent bilinmeyen bir yer ve oraya gelenler cahildir. Güvenilen hemşerilerin bir anda yokluğu bu yeni gelenleri şehrin ortasında yapayalnız bırakır. Daha önceleri var olan hemşerilik ilişkilerine dayalı zincirleme göç süreci artık tükenmiş gibidir. Ancak bir kere gelinmiştir ve geriye dönüş söz konusu değildir. Hemşerilerin yokluğu, kentin ortasında onları sahipsiz kılmıştır ama köy de geriye dönülecek kadar cazip değildir.

"Baba için köy, teneffüs ettiği hava gibi hayatın ta kendisidir. Başka bir yerde olmayı aklından ile geçirmez" Buna karşılık "oğul için köy bir hapishanedir; şehirde iyi bir iş bulunca veya kafi miktarda para kazanınca tamamen köyden kurtulmayı ümit eder."[245]

Ayrıca kadınlar zorluklara karşı kadınlar daha dirençli bir tutum izlemişlerdir. Bu filmde de kocanın köye geri dönme isteğine karşılık karısı İstanbul'da kalma yanlısıdır: "Nasıl olsa başımızı sokacak bir yer buluruz..."

Koca (Kamil):

- Beş çocukla ne yaparız şimdi?

Kadın:

Köyde kalsak daha iyi mi olacaktık?

Bir Avuç Cennet'te kadın köye dönmek istememektedir. Doğan Avcıoğlu'nun aktardıkları bu durumun nedenlerine ilişkindir: "*Gecekondularda hayatın, köydeki hayattan daha iyi olduğunu kabul edenlerin göstermiş oldukları sebepler çeşitlidir. Bununla beraber, esas itibariyle üç veya dört nokta etrafında toplanabilir. Erkekler, 'burada aldığımız para kafi olmamakla beraber gene de bir iş sahibiyiz' derler. Kadınlar, 'mektep imkanı çok olmamakla beraber ve mekteplerin üçlü bir tedrisat yapmalarına rağmen, çocuklarımız hiç değilse okula gitme imkanı bulabiliyorlar', derler, gene her iki gurup da, 'burada elektriğimiz ve radyomuz var, köyde bunları bulmamız imkansızdır' derler. Kadınların burada tarlada çalışma mecburiyeti de yoktur. Kadınların burada... Köylerde büyüyüp gecekondularda yaşayan kadınlar öyle bir şuurla idrak etmişlerdir ki, fakirliğe, işsizliğe, gecekondu çamuruna, belediyenin kötü muamelesine ve gecekondu hayatının diğer bütün güçlüklerine rağmen, aileleri şehirde tutan en önemli ve kuvvetli faktörün bu faktör olduğundan şüphe edilebilir.*"[246]

Filmin daha ilk karelerinde kentsel alanda yaşanacak var olma mücadelesinin

---

245 Helling'den aktaran Tütengil, a.g.e. 1984. 167

246 Sewell'den aktaran; Avcıoğlu, Doğan, Türkiye'nin Düzeni, Tekin Yay. İkinci Kitap. 1976. s. 1209.



getireceği travmalara ilişkin belirtileri görmeye başlarız:

- Dönsek bir türlü, dönmesek bir türlü...

Yersizlik ve yurtsuzluk, geçirilen gecenin ardından sabahın ilk ışıklarıyla kendini iyice belli eder ve sıkıntıların da, kentsel dayatmaların da başlangıcı olur. Şehrin bir meydanındaki bu evsizleri zabıtalar toplar ve oradan uzaklaştırır.

Artık başlarını sokacak bir yer arayışına girilir. Kiralık ev bakılır. Sağlıksız olan bu kiralık evler, genellikle bir gecekondu mahallesindedir ve yeni gelenler için oldukça pahalıdır.

Bu filmden de görebileceğimiz gibi şehre yeni gelenlerin yasal ya da yasadışı bir şekilde kendi 'kaçak' evlerini yapma dönemi bitmiştir.

Yaşam tarzları taşralı olduğu gibi, konut yapısı ve kullanılış biçimine de taşralılık hakimdir. Artık gecekondu yapacak maddi koşulları olmayan bu ailenin kalabilecekleri bir ev için de paraları yoktur. Eskiden yapılan göç etme şekli aile reisinin gurbete gidip daha sonra da ailesini yanına alması durumu yoktur ve ailece gelinmiştir şehre. Filmde izlediğimiz kadarıyla köydeki manzaralar daha yaşanılasıdır.

Çaresizlik onları hurda bir kamyonete sürükler. Ancak bu hurda sığınağın da sahipleri vardır. Bu yüzden varoşların ayyaşlarına bir miktar vermek zorunda kalırlar. Çünkü kentin zorlu olan yaşam biçiminde her kazanım bir rekabet ve azim gerektirir. Bu 'düşkün' ailenin İstanbul'da karşılaştığı ilk toplumsal kesim şehrin zavallılarıdır ve 'kavga' bu kesimler arasında olacaktır. Yani sonuçta, "aynılar aynı yerde toplanmıştır". İlk karşılaşmalar muhtemelen şehre daha önceden göç etmiş ama hayat karşısında kaybetmiş olan düşkünleriyle olur. Her şeye rağmen kentte kazanılan ilk şey bir hurda otobüs olsa da bu onlar için bir mutluluk ve umut kaynağı olmuştur. Artık kalınacak yer burasıdır ve kentteki geleceğe ilişkin umutlar ve hayaller bu sığınaktan tasavvur edilecektir. Geriye dönüş ise, aile içi çatışmalara varan tartışmalara yol açsa da artık kesinlikle olmayacaktır. Kamil'in sözleri bunu ortaya serer: "Umut dünyası işte ne yapalım?"

Bu arada 'evin reisi' Kamil yine bir hemşerisi aracılığıyla demir yolunda ray onarım işinde iş bulur. Çevrelerinde yükselen apartmanlara inat burada yeni bir yaşam başlamaktadır. Bu yaşam kavgası çocukların oyunlarıyla şehrin çöplüğüne kadar varır. Bu çöplükte yaşlı, terkedilmiş bir kadın yaşamaktadır. Kentteki sağlıksız yaşam alanlarına ilişkin olarak bu çöplük bize yakın bir zamanda patlayan Ümraniye'deki çöplüğü hatırlatır.

Filmdeki bu yan karakterlerin durumları bize 'Sosyal Darwinist' bir yaşam biçiminin varlığını belgeler. Düşkünler birbirlerini ezmeye girişirler. Yoksullar, hırsızlar, ayyaşlar... Hırsızlık yaparken Kamil'in yakaladığı adamın cebinden çıkan fotoğraf, onun da bir göçmen olduğunu ve büyük bir yaşam kavgası içinde olduğunu açıkça belgeler. Ancak hırsızlık yapmaya geldiği bu kamyonette yaşayanlar da en az onun kadar yoksuldurlar. Ağır yaşam koşullarına karşın insani duyguların yitirilmediğine ilişkin görüntüler sergilenir.

Bu arada apartmanlarda yaşayanlar, çevrelerinde yaşam kurmaya çalışan bu yeni gelenlerden rahatsızdırlar. Artık eskiden olduğu gibi yeni gelene yardımcı olmak gibi bir durum söz konusu değildir ve hatta içten içe köylü kimliğinden duyulan nefret ve şikayet söz konusudur. Bekçi olasılıkla köyden kente gelen ve bir kuşak sonra zenginleşen kesimin sözcüsü gibi davranmak zorunda kalır: "Belediye arsasını çingeneler işgal etmiş huzurumuzu bozdu diyorlar. Belediyenin arsasını işgal etmişsiniz, bu hurda da sahipsiz değildir..."

Kadın:

- Burası belediyenin arsası, şehir arsası, sahipsiz bir avuç toprak kalmamış, her yer işgal edilmiş, biz ne yapalım, biz de bu memleketin evladı değil miyiz, bizimde hakkımız.

Filmden aktarılan bu diyaloglar 1980 sonrası kentteki yerleşim sorunlarını özetler niteliktedir. Artık rahatça paylaşım bitmiştir, yeni gelenler için arsa bul-

mak ve yerleşmek daha da zorlaşmıştır. Bundan sonra yaşanacak olan arsa ve konut kavgası önceki dönemlerden daha şiddetli olacaktır.

Kentsel hayata başlangıçla beraber aile ve çocuğa ilişkin düşünceler de değişmeye başlamıştır. Örneğin karısının yeni bir çocuk haberi kocasını rahatsız eder. Bu yeni yaşam biçiminde çok çocuk problem demektir.

Kamil:

- Ulan, biz milyoner miyiz be... Kendi karnımızı doyuramıyoruz... Düşüremez miyiz?

Muammer Özer'in 1966'da bir gazete haberinden yola çıkarak senaryolaştırıp filme çektiği *Bir Avuç Cennet* filmi için Atilla Dorsay şu yorumda bulunuyor: " Özer öyküsünü Küçükçekmece'de çok ilginç bir mekanda çekmiştir. Arkada büyük kenti simgeleyen her şey vardır: Tüm trafik ve ağır vasıta yüküyle büyük karayolu, trenler, kentleşmeyi simgeleyen büyük apartmanlar, vs... Önde ise tüm uyumsuzluklarına karşın bu mekana, bu çevreye karışmakta kararlı kırsal kesimin insanları... Tüm iyilikleri, yumuşaklıkları, insancıllıkları içinde... Gerçekten de Özer, kişilerin hep iyimser bir perspektifle görmektedir. Kimse gerçek anlamda 'kötü'değildir, herkeste bir parça da olsa iyilik, insancıllık vardır, kalmıştır. Sorun, yaşamın zor, sert öz koşullarından kaynaklanmaktadır."[247]

Filmde gösterilen çöplük, mahalledeki çocukların uğrak yeridir. Paylaşım kavgası yaşlısıyla çocuğuyla bu çöplük alanda bile devam eder. Kentteki sosyo-ekonomik ayrışma çocukların uçurtma kavgasıyla belirginleşir. Sahil çocuklarıyla (zenginler), gecekondu çocuklarının kavgası kentteki temel ayrışmanın yansımalarını sergiler niteliktedir. Gecekondulu çocuklar çalışmak zorundadır (Çalışmaktan kaçan kasabın çocuğu bu yüzden babasından dayak yer).

Çocuklar, ihtiyaç duydukları şeylere bir şekilde kendi başlarına ulaşma yolları ararlar. Kasabın oğlunun çaldığı bisiklet bize onların geleceklerine dair ipuçları verir. Hırsızlık olayıyla karşılaşılan devletin güçlerine karşı babanın (Kamil) gösterdiği tavır, devlete olan geleneksel güvenin bu yersizlik ve yurtsuzluk ortamında da devam ettiğini gösterir Çocuğunun bisiklet çalmadığına ilişkin tüm itirazlarına rağmen baba, kendi elleriyle çocuğunu polislere teslim eder. Çocuklar arasında süren bisiklet kavgasının sertliği ve kasabın oğlunun bu kavgada aldığı tavır (bir 'zengin çocuğu'nu kavga sırasında bıçaklar) kentte duyulan ihtiyaçların temininin büyük bir 'kavgaya' dönüşeceğini simgeler.

Kamil'in küçük kızı:

Yarın bekçi amcalar gelecek, evi götürecekler.

---

247 Dorsay, a.g.e. 1995, sy. 264.

Baba:

Ne! Sahi mi?

Kaldıkları yuvanın götürüleceğine dair bu haber bile evdeki umuda ilişkin havayı dağıtmaz. Son ana kadar hayat, normal haliyle sürdürülür ve evi güzelleştirmeye devam ederler. Yıkım anı filmde bir mahşeri atmosfer içinde verilmiştir ki, acıklı müzik de buna eşlik eder. Kente gelindiğinde karşılaşılan tüm düşkünler ordadır ve seyir halindedirler. Ev için verilen mücadele ve direniş çok cılız kalır. Apartmanlar arasındaki bu gayrı resmi alanda onlara kendilerinden başka yardım edecek kimseler yoktur.

İyilikle uğurladıkları hırsız bile bu azap verici savaşta güçlülerin yanında kendi güçsüzlüğü içinde evin boşaltılmasına yardım eder. Filmin sonunda hurda sığınak gider ama bir kere köye dönmeme kararı alınmıştır ve önemli nedenler olmasa da şehirde inatla kalmaya devam edilecektir. Bu sefer çadır kurulur yerleşilen yere ve bu çadır inadına bir ışık gibi gecenin karanlığında parlarken cılız da olsa geleceğe ilişkin umutları da aydınlatır.

d. *Züğürt Ağa* (Yavuz Turgul, 1985)

Kır koşullarındaki hassas ekonomik dengelerdeki değişimlerin ağalık kurumunu sarsması ve alıştığımız kötü ağa tiplemelerinden bambaşka seviler bir ağa olmasına rağmen bu kötü ekonomik koşullarda köyünü satıp kente göç etmek zorunda kalan bir ağanın öyküsü, Züğürt Ağa. 1985 yılında yapılmış film aslında bize 1980 sonrası Türk iyesi'nin belirginleşen kırılma noktalarına işaret eder.

Filmde kentten gelenler zenginken köylüler açlık içindedirler. Köydeki kuraklık şehri hiç etkilememiş gibidir. Kırın kentten beslenen yapısında politikacılar ve eski köylüler bu alışverişi sağlarlarken kentin ekonomik ve siyasi kurnazlıkları kır alanını sömürmeye devam etmektedir.

Köydeki cahillik, marabalık ve şeyhlik halen sürerken, doğa koşulları karşısında güçsüz kalan köylüler ironik bir biçimde 'şeyh'lerine sığınırlar. Şeyh ağadan kendi elin öpmesini ve sonra yağmur duasına çıkabileceğini söylüyor.

Yani bir anlamda ağadan kendi iktidarını onaylamasını istiyor. "Cennete tapu dağıtan şeyh daha ilerde daha da belirginleşecek olan İslami muhafazarkarlığın izlerinin kırsal alana yerleştiğini gösterir. Köylüler Ağa'nın partisine karşı şeyhlerinin partisine oy verirler.

Önceleri ağalarının güçlerine güç katan şeyler artık kendi iktidarlarını kurmaya başlamışlar ve ilerleyen yıllarda da ekonomik güçlerini politik güçlerle birleştirip Türkiye'de yaşanan 'modern cumhuriyetin' en önemli kırılma noktalarından birini oluşturacak soruna ilişkin koşullar söz konusudur filmde: Dinsel bağnazlık ve ona olan cahilce bir inanç.



Haraptar köyü, Ağa'sı kandırılarak ucuza satın alınmıştır. Artık kente yolculuk kaçınılmaz gibidir. Otobüs yolculuğuyla beraber kırsal manzaralar ve rahatlık bitmeye başlar. Otobüs sahnelerinde arabesk müziğin duyulması artık kente geliniyor olduğunun işareti olarak sunulur.

Filmde İstanbul'a giriş yeri olarak Haydarpaşa Tren Garı'nın yerine İstanbul Boğaziçi Köprüsü kullanılmıştır. Ve İstanbul'un 'boğazına kadar dolduğunun' bir göstergesi olarak köprü trafiği mahşeri bir sıkışma arzeder. Bir Avuç Cennet'in kente göç etmiş ailesine karşılık Ağa'nın ailesi sığınacak bir hemşehri evi bulur ve oraya yerleşilir. Ancak kentin zor koşulları 'kardeşleri' bile ayrı düşürecek noktaya getirmiştir. Ancak bu misafirlik uzun sürmeyecektir.

Daha çok Doğu Anadolu ve Güneydoğu Anadolu'dan yaşanan göçlere ilişkin olan köyün tamamının göç etmesi bu filmde de görülmüştür. Ancak bu durum bir nebze de olsa hemşerilik ilişkilerinin ve dayanışmanın kentte de sürmesini sağlıyor. Ve bu köylüler de bir araya gelip kahvehane açmışlardır. Çünkü kahvehaneler hemşerilerin birbirlerini bulup haberdar oldukları ve dayanışmaya girdikleri ortak kamusal alanlardır. Ve Ağa'da artık köylülerini köy meydanında değil şehrin kahvehanesinde bulmaktadır.

Ağaya köydeki marabaları değişik şekillerde yardımcı olurlar. Ev bulunup yerleşmesi sağlanır, iş için fikir verilir. Köylülerin birçoğu çoktan işlerini kurmuş kente adapte olmaya başlamışlardır. Köşe dönmeci tiplerin yanında marjinal işler yapan köylüler de filmde sergilenir. Film ağanın bile marjinal bir iş yaparak ayakta kalabileceğini gösterirken aynı zamanda enformel sektörlerin gelişmesindeki insan kaynakları faktörünü, yani bu sektörde hizmet edecek eğitimsiz insana vurgu yapar. Zaten hiçbir gecekondu filminde marjinal işlere karışmayan gecekondulu görülmez. Marjinal işler gecekondunun bir parçası gibidir ve ikisi birbirinin nedenleri ve sonuçları gibidirler. Ağa'ysa İstanbul'un mahşeri sokaklarında, şehrin kuralları içinde yeni hayatına adapte olmaya çalışmaktadır. Ağa: "Bu ne kalabalıktır, insanın üstüne üstüne geliyorlar" Kent ve kalabalıklar arasında bir Ağa'nın ayakta durması bile zordur artık. Çünkü burası kenttir ve burada marabaları dahil herkes özgürdür. Bir anlamda da 'her koyun kendi bacağından asılır' kent ortamında. Yani Kent bir sembolik sermaye alanıdır ve köyün sembolik sermayesi 'bir Ağa da olsa bile' bu alanda kendini sağlıklı bir şekilde inşa etmeye yetmez.

Züğürt Ağa'da kentin göç etmişlerinin uğrak yerlerinden bir olan Eminönü yine birçok filmde olduğu gibi resmedilmiştir. Eminönü kentsel alanın gecekonduya ait olan merkezi gibidir. Camileriyle ve kendine özgü ekonomik pazar yapısıyla gecekonduya hitabeden ve kırsalın kimi değerleriyle hüküm sürebildiği ender kentsel merkezlerdendir. Züğürt Ağa'da da diğer gecekondu filmlerinde olduğu gibi şehrin çöplüğü resmedilmiştir ve çöplük alanlarda bile süren yaşam kavgasının manzaraları çok az da olsa sunulmuştur. Ve filmde 1980 sonrasının kentsel sıkışıklığı ve daralmışlığı özetleyen sözler bu sefer bir göç etmişin bir marabanın ağzından ağası için alayla karışık söylenir: "Poh var İstanbul'da; ipini koparan geliyor" Şükran Esen'e göre; *"Züğürt Ağa filminin ağası, Türk sinemasındaki ağa geleneğine tümü ile ters düşen bir Ağa'dır. Kendi yöresinde bile gücü tükenmeye başlamış olan, gelişen yeni koşullar karşısında gerileyen Ağa; kentteki çok daha ağır koşullar, bilmediği yeni kurallar, sürekli yarış getiren insan ilişkileri karşısında ezilmek, tükenmek zorunda kalmıştır. Yaşamanın kuralı gereği, bir biçimde yeni koşullara uyum sağlamak zorundadır ve sağlayacaktır da."*[248]

Züğürt Ağa filminde gecekondulardan çok gecekondulara ilişkin şekillenmiş insan manzaralarını görmekteyiz. Sosyal alanın inşasında görülen çarpıklıklar bize apaçık olarak gecekondular ve 1980 sonrasının varoş tiplerine ilişkin ipuçlarına götürür. Zengin olmaya çalışan ve her türlü ahlaki ve etik değeri zenginlik adına terk eden insanlar; çarpık bir ekonomik, siyasi, kültürel yapıyı doğuracak, bir

---

248 Esen, a.g.e.2000, s.y. 121

anlamda kentte yeni kırılma noktaları oluşturacak, kültürel karakterlerin oluşturduğu bir kentsel alandır gecekondular ve bu filmde de bu alandan sahneler perdeye taşınmıştır.

'Arabesk Filmler'de Gecekondular

Kentin, 'kentliliği' yitirip taşralılığın hakimiyetine geçiş döneminin bir ürünüdür; bir toplumsal durumun yansıma biçimidir. Ancak Arabesk, bir kitle kültürü ürünü olarak ideolojik, kültürel ve ekonomik olarak desteklenen bir yapı içinde değerlendirilmelidir. Çünkü arabeskin ulaştığı kitlelerin büyüklüğü birçok alanda ekonomik değer taşıyan bir pazar oluşumunu da beraberinde getirmiştir. Ekonomik değer ve pazar anlayışı, onun, kimi korkulan değerlerinin uzağında yani serbest piyasa koşullarında büyüyüp gelişen bir kültürel meta olmasını sağlamıştır.

Arabesk taşıdığı kültürel mitler ve efsane biçimleriyle praxisi de yok eder yani gerçekliği biçim bozumuna uğratırken, sanatsal faaliyetin ve kültürel özelliğin getirdiği evrimi geriye ve ileriye götürerek onun işlevini yok eder. Eğer kültür, insanın kendi insanlığını, amaçlarını ve özgürlük aşkını ifade eden bir araç ise, arabesk yarattığı kültürel değerleriyle ve önerdiği yaşam pratikleriyle bütün bunların reddidir. Arabesk kültürü totaliter tahakkümü meşrulaştıran modernleşmeci kuram ve kültürel yapılanmayı ters yüz eden bir yapıyı içerir.

Dolayısıyla aşktan öte acıyı, özgürlükten öte baskılanmayı, nedensel yaşam pratiklerinden öte kadere yönelir. Bir kitle kültürü olarak arabesk Burçak Evren'e göre kitle kültüründen de ayrı bir yapıya sahiptir. "Kitle kültürü bireyi etkin ve bilinçli üreticilikten, edilgen ve bilinçdışı tüketime dönüştürür. Üstelik bu kültürün sınıfsal bir kimliği de vardır. Arabesk kültürü ise sinemadaki uzantısını saymasak sınıfsız ve tarihsiz bir kültür olarak kitle kültürünün ötesinde lümpen (ayak takımı kültürüne) yaklaşıyor. Yukarıdan aşağıya belirli birtakım amaçları içeren resmi kültüre karşın arabesk bunun tam aksi aşağıdan yukarıya tırmanarak yaygınlık kazanmıştır."[249]

Sonuçta Aymaz'a göre kitle kültürünün bütünsel tek bir amacı vardır: "Kentin, bir mekan olarak kentlilere ait olmasına izin vermemek, onları kentsel yaşamın bütün bileşenlerinde edilginleştirmek."[250]

A. Swingewood da kitle kültürünün oluşturabileceği totaliter biçimlere işaret ediyor: *"Modern insanın, kitle tüketim malları, radyo, film, çizgi roman ve televizyon aracılığıyla edindiği önemsiz, temelsiz ve uyduruk kültüre kendini hevesle*

---

249 Evren, a.g.e. 1985, sy. 10.

250 Aymaz, Göksel, "Kamusallığın Görünür Biçimlerinde Popüler Kültürün Muhalifliği Üzerine: Kentler, Kondular ve Kültürleri" Evrensel, Sayı: 57, Eylül 1996, sy. 7.

kaptırmasına yol açan etkenler de aynıdır. Bu nedenle, yabancılaşmış ve köksüzleşmiş insanın ihtiyaçlarını karşılamak üzere oluşturulmuş kitle kültürünün, söz konusu süreci hızlandırması, istekleri kamçılaması bir koşutluk söz konusudur."[251]

Murat Belge'ye göre Türkiye'deki sınıfların kültürü netleşmemiştir. Örneğin kırkent ayrımı bulanıktır. Zengin ve yoksul mahalleler, kesinlikle birbirlerinden ayrılmamıştır. Zengini de yoksulu da aynı mahallede oturabiliyor. Bu nedenlerden ötürü ikisi de arabeskte birleşebiliyor.[252] Öte yandan Sorokin'e göre, toplumsal değişmenin temel dinamiği 'kültürel'dir. "Kültürel değerler, kurallar ve arzular, gündelik deneyim-ler ve bilgilerle oluşan kurallar ve adetler olarak kalıplaşarak aile, din, eğitim, siyasal ve sendikal örgütler gibi belli başlı toplumsal kurumlar aracılığıyla bireylere aktarılmaktadır."[253] Kitle kültürü bağlamında arabesk kültürün asıl tehlikesi, kendisini üreten sınıfa karşıdır. Arabesk apartmanlaşmayla beraber orta sınıflara uzanan bir gelişim izliyor. 1980 sonrasında görülen gecekonduların kalıcılaşma süreci, kültürel anlamda da bir kalıcılığa dönüşmüş ve arabesk değişik şekil ve formlarda kendisini sürdürmüştür. Arabesk kitle iletişim araçlarının pazarlamacı etkinliği çerçevesinde kabullenilmiş bir kültürel metaya dönüşmüştür. "Tüm sınıfların toplumsal yaşamda düzenlenmiş zevkler aracılığıyla bir araya getirilebileceği bir kültürdür, kitle kültürü. İşçi sınıfı boş zamanı böylece biraz kibarlaşırken, orta sınıf da onaylamadığı, aşağı bulduğu zevklerin çekiciliğini güvenli seyircilik konumu içinde kabullenir."[254]

Kaya'ya göre, İthal sanayi ile kalkınmaya çalışan ülkelerde sanayi kültürün bir öğesi olmadığından, ne tam olarak sanayi toplumuna geçilebilmiş, ne de yeni şehir kültürü üretilebilmiştir. Hele, ülkemizde olduğu gibi, kentlerin sanayileşme sonucu değil, tamamen ülkenin sosyo-ekonomik ve siyasal şartlarından kaynaklanan sağlıksız kent büyümelerinin olduğu yerlerde, kentler sanayi devriminin getirdiği kültürel özellikleri taşımazlar."[255] Türk sinemasında yer alan arabesk filmlerinde de açıkça görüldüğü üzere kent, her türlü üretimden uzak, o üretim sürecinin pek de sergilenmediği bir alan olarak resmedilmiştir. Dolayısıyla arabesk film, mantık ve akıldan çok duyguların ön planda olduğu ve olayların daha çok kahramanların karakterlerinde şekil bulduğu, çoğu zamanda mitsel özelliklere varan anlatı biçimleridir.

Kentin sıradan insan tarafından anlamlandırılamayan üretim ilişkileri, komedi filmlerinde çarpışılan ve mücadele verilen alanlar olurken, arabesk filmlerde

---

251 Swingewood, Alan, Kitle Kültürü Efsanesi, Çev. Aykut Kansu, Bilim ve Sanat Yay., 1996, sy. 50.
252 Belge, Murat, (M. Belge ile söyleşi) 'Arabesk Dosyası' Gelişim sinema Sayı: 4, Ocak 1985 sy. 24.
253 Swingewood, a.g.e. 1996, sy. 51.
254 Türkoğlu, Nurçay, Kitle İletişimi Ve Kültür, Naos Yay., İst., 2003 sy. 110.
255 Kaya, a.g.e., sy. 41.

bu alanlar tasvir edilmemiştir bile. Çünkü arabesk filminin kahramanı başına gelen belaları tanrısal sebeplerde arar. Dolayısıyla ezilişi genellikle manevidir ve yazgısaldır.

Modernleşen dünyada, sanayi çağında feodal bir düzenden, köylülükten gelen bireyin kenti doğru olarak algılaması ve bu sosyal forma ayak uydurması zordur. Helle, bu durumdaki bireyin kendisini içinde bulduğu ortamlardan soyutlayacağını ve tepki göstereceğini belirtiyor: *"Çağdaş sanayi toplumu, sanayi öncesi toplumla karşılaştırıldığında farklı entegrasyon yolları izlemektedir. Sanayileşmeden önce birey kendisine dışarıdan empoze edilen bir düzen sistemine entegre edilirken, günümüzün sanayi toplumunda entegrasyon verimi giderek sistemin dışına çıkartılarak insanın içine aktarılmaktadır, elbette bunun gerçekleşebilmesi için kişinin sosyal olgunluğunun yeterli olması ön koşuldur. Bu eylem alanlarında çeşitli işlevler, çeşitli sosyal roller üstlenmiş olan birey, kendini bir duyum sistemine, Berger ve Luckmann'ın deyimiyle bir duyum dünyasına taşır ve kendi kişili-ği içinde kendi duyum dünyasın kriterlerinde dayanak bulur. Böylelikle, kendisinin ve dolayısıyla kendi sosyal çevresinin entegrasyonu için kişiliğinin bütünlüğü kapsamında özelleştirilmiş işlevlerin birbirine ilişkin olduğu kişisel bir katkıda bulunur. Kişinin dış düzen sisteminden içine aktarılan bu entegrasyon çabası güçlü ek psişik baskıları beraberinde getirir, kişi bunlara yine özel alanının içine daha çok çekilerek tepki verecektir."*[256]

Arabesk bir kültürel algılayış biçimi olarak aynı zamanda bir sosyal durumun tanımlanma biçimidir. Bu tanımlarda, yaratıcıları için yalnızca kâr etmeye ve tüketicileri için yalnızca eğlence ve hazcılığa adanan sanat biçimlerinin ortaya çıkmasının bir sonucu olan kitle kültürü, modern hayatın edilmen tavırlarının ve kabalığının üretildiği alandır.

Çünkü Çağlar Keyder'inde belirttiği gibi arabesk, sahte bir kentliliği ifade eder. Yani aynı zamanda 'kentsiz kentleşme'nin ürünüdür.

Çünkü kentin köylüleri proleterleştirip bilinçlendirecek gücü ve etkisi kalmamıştır ve yeni gelenlerin çoğu sanayi alanında çalışmamaktadır. Böylece dönüşemeyen bir kültürün dayatması olarak algılanan arabesk de, kimi çevrelerce bir kültürel tehdit olarak algılanmıştır. Keyder, arabesk konusundaki bu tedirginliği şöyle ifade ediyor: *"Ünlü arabesk şarkıcılarının yıldız ve sevilen kahraman olarak çevirdiği filmler, hem İstanbul'un, hem de diğer büyük kentlerin kenar mahallelerindeki sinemalarda kapalı gişe oynuyordu. Bu süreç içinde, arabesk terimi başka yan anlamlar kazanıyor, bir müzik türü ve bir tür film olmanın ötesinde, bunları seven halk kesim-*

---

256 Helle, 1996: 71-79 Helle, Hans Jürgen, "Kentlileşmiş İnsan", Cogito, Çev: Zeynep Aygen, Sayı 8, Yaz 1996, sy. 71-79

lerinin kültürel alışkanlıkların ve hayat tarzını nitelemek için de kullanılmaya başlıyordu... Arada derede kalmış ve dolayısıyla kirlenmiş ve de kirleten bir kültür. Arabesk şarkılar, şarkıcılar ve filmler sadece sanatsal anlamda yerleşik arı sınıflandırma kategorilerine uymamakla kalmıyor, aynı zamanda bu kategorileri kirletiyordu. Benzer tarzda, arabesk kültüre sahip insanlar, yani köyden göçmüş, İstanbul'un çeperinde yaşayan düşük gelirli kalabalıklar, kent hayatının nezaketini öğrenemediği halde kaba bir ticari açgözlülüğü benimsemiş, kendi geleneksel köylü hayatlarının masumiyetini, saflığını ve sahiciliğini, yitirmiş, ama buna karşılık cahillikten kurtulamamış, yani iki cami arasında binamaz kalmışlardı. Arabesk kültür kavramı, sahte bir kentliliği, çok değer verilen değerlere aykırı, onlara meydan okuyan melez bir dünyayı hatırlatır. Ne kentli ne köylü olduğu için yersiz kalmış bir kültürdür, hem bir kalıntıdır hem marjinaldir. Ama aynı zamanda sınırları belirsiz ve çizgileri karışık olduğu için tehlikelidir de. Arabesk kültürün belirleyici özü, yani melezliği, İstanbullunun kültürünü aynı anda hem özsel bir şey haline getirir, hem de tehdit eder. 1980'li yılların söyleminde 'safkan' İstanbullu tehdit altında yaşayan bir türdür.'[257]

Özellikle 1950'li yıllarda kendini bir mahalle ya da semt biçiminde ifade edilir hale gelen gecekondulularının ya da 'kentteki köylüler'in içinde bulundukları ve kentsel anlamın dışına çıkan sağlıksız biçim ve nitelikteki yaşayış ve mesleki durumları onları kentin formel koşullarından uzak tutan öğelerdi. Kent içinde kendilerinin farklı koşul ve varlıklarıyla var edip kentin kurumlarına kabul ettirme savaşı vermişlerdir.

Belediye hizmetlerinden yararlanamayan imar planları ve her türlü alt yapı hizmetinden uzak kalan semtler zamanla kendi yaşam koşullarını belirgin bir biçimde kendileri yapılandırmaya başlamışlardır. İşte bu noktada ulaşım sorunlarını da kendi minibüsleriyle yani 'dolmuşçuluk' sistemiyle çözme yoluna gitmişlerdir. Kendi yaşam koşullarını ve biçimlerini üretmeye başlayan gecekonduluların kendi kültürlerini üretmeleri de gecikmeyecektir.

Kentin kentsel koşullarından uzak ve kentsel düşlerin gerçekleşmediği yerde yeni kentsel tanımlamalar ve yargılara varılacaktır. Göç edenler bulundukları bu yeni yerde kendi kimlik tanımlamalarını kendileri yapacak ve uyumlanma süreçlerini kendi özgül dinamikleri içinde, dışa kapalı cemaat ilişkileri içerisinde yapacaklardır. İşte bu noktada kentsel kimlik ayrımları yapılırken gecekondulukların kentlilere, kentlilerin de gecekondulara ilişkin yeni yargılar ve tanımlamalar ortaya çıkmıştır.

---

257 Keyder, Çağlar, (Der.) 'Arka plan', İstanbul: Küresel ve Yerel Arasında içinde, İstanbul, Metis Yay., 2000, sy. 128.

Sonuçta bir yandan şehir merkezleri 'istila' edildi; bir yandan şehir denetlenemez oldu ve 'şehirli', "yaşadığı mekâna egemen olamayınca hiçbir şey anlayamaz olup çıktı, bu nedenle de bütün belanın köylerini bırakıp gelenlerin başının altından çıktığına inanmaya başladı."[258] Böylece köylü, kent ortamında yalnız kalmıştır. Kentin acımasız yaşam koşullarıyla baş başadır ve kentte çabucak zengin olma ve köyden daha iyi yaşama umutları da tükenmektedir. Bilime ve akla dayalı sosyal formlar ve paradigmalarla süslü kent bu noktada yetersiz kalmıştır. Başka bir deyişle kent ortamı bu yeni gelenlerin arzularına cevap verecek nitelikten uzaktır. Bu yeni algılayış biçimi köylüyü kentin uzağına modernliğin uzağına bir anlamda yeni bir 'feodal'[259] kültürel ortama taşıyacaktır. Kendisini kahvehanelerde tanımlayacak umutlarını tanrıya havale edecek ve içine düştüğü durumu kaderle açıklayacaktır. Formel olarak oluşturamadığı manevi yaşamını da tıpkı fiziki hayatı gibi enformel olarak oluşturacak ve yaşayacaktır. Kongar'ın belirttiği gibi "gecekondu ne kadar doğalsa arabesk de öylesine doğal"dır[260] ki bu 'doğal' yaşamın müziği de arabesk olmuştur. "Arabesk ve minibüsçülük gecekonduların bir sonucu olarak ortaya çıkmış, gecekonduların kendisi de 'arabesk'e dönüşmüştür."[261] Arabesk bir yaşam biçiminin, bir kültürün yansımasıdır. Temeli, kökü, toplumu oluşturan çeşitli sınıf ve gruplar arasındadır. Arabesk, gecekondu halkı tarafından sevilmekte, aranmakta ve tüketilmektedir... Bu işin pazarı gecekondudur, bedelini de gecekondu halkı ödemektedir.

Arabeske temel oluşturan bu kültürün belirgin öğelerini şöyle özetlemek olanaklı: Başta, atılımcılık, cesaret ve saldırganlık, bu kültürün temel öğeleri arasındadır. Köylülüğün durağanlığından kentsel cehenneme geçiş, ancak bu nitelikler sayesinde olur. Umutsuzluk ve kadercilik gene bu insanların, yeni değer yargılarıyla kültürlerinin temel öğesi olmaktadır. Kentli insanların yaşam biçimini taklit etme, ilk zamanlarda duyulan görece 'tatmin' duygusu, zamanla yetersiz kalmakta: göç eden insan kendisini kıra göre değil, kente göre değerlendirmeye başladığında umutsuzluk da başlamaktadır. Ezilmişlik, Yabancılaşmışlık ve doyumsuzluk duygularının en açık olarak dışa vurulma biçimi, arabesk müziktir.

Arabesk bu tanımlamalarla kente ve hayata karşı bir sitemdir. Bütün sevgisine rağmen sevdiği şeyin gösterdiği alakasızlık ondaki bu sevgiyi platonikleştirmiştir

---

258 Yerasimos, a.g.e., 1997, sy. 26.

259 Alton, Çetin. (Handan Öztürk ile söyleşi.) "Arabesk Üzerine Görüşler" Gelişim Sinema, Ocak 1985, s.23-24. Alton'a göre; "Meydanlar erkeklerindir" "Erkek Dünyası" Ortaçağ zihniyetine dittir. Arabeski, kadınsızlığın ve erkeksizliğin yarattığı ahlaktan kopan bir yakınma şeklinde tanımlayan Çetin Alton'a göre, "yetmiş bin erkek erkeğe konuşulan kahveler ortasında elbette ki arabesk yeşerir" Sonuçta minibüsler, lokantalar, sokaklar, otobüsler de çoğunlukla erkek nüfus tarafından kullanılıyor.

260 Kongar, Kongar. Emre. 12 Eylül Kültürü. Remzi Kitabevi. İstanbul.1995. sy. 169.

261 Kongar, a.g.e. 1995, sy. 231.

261 Kongar, a.g.e., sy. 167.

ve zamanla öznesini değiştirmiştir. Bu aşkın gerçek öznesi ifade edilememiştir. 'Batsın bu kent' yerine genelleştirilerek 'batsın bu dünya' denmiştir. Bu karşılıksız sevgi karşısında duyulan kompleks, kendisini anlatmaktan uzak farklı objelerde aranmıştır. Kompleksli sevgi, dünyanın kendisine karşı bir yıkıma dönüşmüştür. Sevgiliden yüz bulamamak, kendinde bir eksiklik arayışına kaymıştır ve netice de, bulunan bulgular kişisel ve manevidir. Kentin eksik yanları, bireyin iç dünyasında yaşadığı çatışmalara indirgenmiştir. Öksüzlük, sevgisizlik, aldatılma, tecavüz gibi korkular temele alınmıştır. Ki bu korkular ve kırılmışlıkla beraber duyulan kompleks, zaman içinde ticari bir metaya, kitlelere ulaştıkça da popülerlik kazanmış ve bu işle ilgilenenlere para kazandırır hale gelmiştir. Türk sineması da bu pazardan kendine düşen payı alabilmek için bu müziği icra edenleriyle bağ kurmuş, filmler çekilmiş ve para kazandırdığı sürece de eleştirilerden uzakta kalarak, temelde değişmeyen bir formla minibüslerden lüks otomobillere, filmlerden TV dizileri ve diğer programlara, gecekondulardan villalara taşınmıştır.

Arabesk yalnızca bir müzik türü değildir. Can Kozanoğlu, Arabeskin, sektörleştiği 1970'lerden günümüze, tarihsel kesitini sunarken onun bileşimini şöyle özetliyor: "Umut, umutsuzluk, boyun eğme, isyan, İngilizce, Türkçe, lahmacun, fried chicken, adidas, devrim, İslam, yeraltı, yer üstü, kara sevda, hoşlanma, manita, kara toprak, isyankarlık, boyun eğme... Her şey var."[262]

Arabesk, ucuz ev eşyalarından çeşitli filmlere, resimlere, romanlara, kalitesiz TV dizilerine uzanan ve bunlarla beslenen bir yaşama biçimidir de. Dolayısıyla zaman zaman çeşitli medyalarca desteklenen bu yaşam biçiminin aynı zamanda bir ideolojik manevra olduğu öne sürülebilir.

'Arabesk'in, "Hadi gel köyümüze geri dönelim" haykırışı ise bir kültür endüstrisi olarak, onun anti-modern ve afirmatif kültürel ve ideolojik karakterini açığa vurur. Kendisi de gerçekte köyüne dönmediği gibi, şehri kendi köyüne dönüştürmüştür.

Bu manevraya ilişkin Swingewood'un Miliband ve Louis Althusser'dan aktardıkları, bu durumun ideolojisine ışık tutuyor: *"Miliband'a göre, devlet şimdi ideolojik tahakkümü kitle iletişim araçları gibi sivil toplum kurumları dolayımıyla desteklenen tutucu mutabakatın başlıca mimarlarından biridir. Bu kurumlar, varolan güç ilişkilerini ve ayrıcalıkları sorgulamak yerine onları destekleyen fikir ve değerleri yayan taşıyıcılar işlevi görürler... Bunlar sınıf tahakkümü cephaneliğindeki silahlardır. Bu anlatıma çarpıcı bir benzerlik taşıyan ifadeler Louis Althusser'in kuramsal çalışması 'İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları'nda bulunmaktadır. Buradaki iddia kapitalizmin ayakta kalmasının kurulu düzenin kurallarına boyun eğmeyi üretmeyi başarmasında yani, sömürü ve baskı düzeni tem-silcileri-*

---

62 Kozanoğlu, Can, Cilalı İmaj Devri, İletişim Yay. İstanbul, 2000, s. 55.

nin yönetici ideolojiyi doğru bir şekilde yönlendirmesiyle işçilerin yönetici ideolojiye boyun eğdirilmelerinde yatmasıdır."[263]

Meral Özbek ise Orhan Gencebay arabeskini incelediği kitabında arabeski yukarıda aktardığımız özelliklerin dışında karşı bir öze oturtuyor Özbek'e göre arabesk; 'geleneksel ortamı kente taşıyan' ya da 'kent kültürüne sırt çeviren bir uyumsuzluk kültürü' değildir. Tam tersine kent dinamiği ile belirlenen bir "anlam problemi" olduğunu kabul eden, ona yanıt getiren ve bu yanıtıyla da bir yandan uyum bir yandan da direnme taşıyan bir pratiktir"[264]

Meral Özbek kitabında özellikle, S. Hall'a ve kimi Marksist düşünüre dayanarak vurgulamaya çalıştığı arabeskin bir direniş ve protesto formu olduğuna ilişkin tezleri bu nokta da itiraz edilebilir bir özellik taşır. İlhan Tekeli de, Arabeskin, iddia edildiğinin tersine özgürleşmeci bir mantık söyleminden uzak olduğunu belirtiyor: *"Postmodernizmde olduğu gibi özgürleştirme söylemleri, ayrıca eşitlik ve adalet kaygılarına yer vermiyorsa, eşitsizliklerin sürdürülmesini sağlayan ideolojiler haline gelmek tehlikesiyle karşı karşıyadırlar. Arabeskin içe dönük ve insanın kendisiyle hesaplaşan hesaplaştıran tutumu, onu 'kaderinden' öteye geçmeyen bir düzlemde tutuyordu."*[265]

Arabesk, mafyasıyla, aşkıyla, lahmacunuyla, bir kültür karmaşasının adıdır. Kent karşısında 'ezilmeden' pay alamayanların kültürüdür. Pop müziğe atfedilen özgürleşmeci öğeleri taşımaz. N. Türkoğlu, 1990'larda bile değişmeyen arabeskin pop müzikle arasındaki temel duygu farklarını şöyle özetliyor. "Arabesk müzik; karamsar, kederli/hüzünlü, acı çeken, 'jilet'li, tutkulu aşk/nefret, zayıflık, dinsel kadercilik, popülist, çaresiz, ucuz, dışavurumcu, haykıran bir müzikti. Türk Pop için ise; genç, dinamik, iyi görünüşlü, ritm, kendine güvenli, idealist, seksi, profesyonel (işini bilir), yüzeysel, gösterişli, mil-liyetçi deniyordu."[266]

Ancak arabesk bir kültürel form olarak modernleşmeci Cumhuriyetin kültürel mantığına aykırı motifler taşıyordu. Bu özelliğiyle arabesk, bir kentlileşememe durumunun ötesinde bir ekonomik ve kültürel eşitsizliğin dolayımlanmış yansımasıdır. "...Modernleşmenin ön planda gelen belirleyicisi sosyo-ekonomik gelişmedir: Kentleşme daha dolaylı bir etkendir."[267]

1930'lu yıllara dayanan arabeskin serüveni bu yıllarda az çok değişik yasaklarla denetlenebilmişken 1960'lı yılların getirdiği liberal politik anlayışlarla beraber önüne geçilemez bir kitle kültürüne dönüşmüştür. Bu kültürel dönüşüm müzikle

---

263 Swingewood, Alan, Kitle Kültürü Efsanesi, Çev: Aykut Kansu, Bilim ve Sanat Yay. 1996.
264 Özbek, Meral, Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski, İstanbul, İletişim Yay., İstanbul, 1991, sy. 110-111.
265 Tekeli, İlhan, Modernite Aşılırken Siyaset, İmge kitabevi, Ankara, 1999, sy 60
266 Türkoğlu, Nurçay, Kitle İletişimi Ve Kültür, Naos Yay. Ist., 2003, s.y. 102
267 Ünat, Nermin Abadan, Bitmeyen Göç, Konuk İşçilikten Ulus-Ötesi Yurttaşlığa, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2002, sy. 151.

başlayan ve 1970'lerdeki kaset teknolojilerindeki gelişmelerle beraber hat safhasına ulaşmıştır. Arabesk ürünler kolay üretim ve kolay tüketim teknolojilerinin geliştiği bir süreçte palazlanmıştır. Orhan Gencebay'la başlayan bu popülerleşme süreci diğer birçok arabeskçinin ortaya çıkması ve onlara filmler yapılmaya başlanmasıyla gelişmiştir.

Türk sineması 1970'lerde yaşadığı krizi önceleri porno filmlerle daha sonra da buna eklenen arabesk filmlerle aşmaya çalışmıştır. 1980'lerle beraber Arabesk artık bir 'feodal kent müziği' olmuştur. Kentin her tarafında ve her yerinde dinlenir filmleriyse sinemalarda bol kazanç getirmektedir. "Muhsin Ertuğrul döneminin şarkıcı / türkücü filmleri, Mısır filmlerine öykünen mezar başı filmleri; *Mezarımı Taştan Oyun ile Söyleyin Anam Ağlasın* çevrildiği yılların en fazla hasılat toplayan yapımları olmuştu."[268] Bu gibi filmlerle başlayan görülen gözyaşlı filmler daha sonraki yıllarda Türk sineması için bir kazanç kapısı olmuştur. Televizyonun yaygınlaşmasıyla seyircinin evine çekilmesi ve videonun yaygınlık kazanması bu ucuz ve kalitesiz yapımların çoğalmasına etki etmiştir.

Arabesk filmler, gurbetçiliğin yaygın olduğu henüz ailelerin topluca göç etmediği zamanlardan itibaren gelişme göstermiştir. Önceleri bekar odalarında duyulur hale gelmiştir. Kentin acımasızlığı, kente gelen ailelerle beraber sıcak yuvaları terk etmiştir. Arabesk filmler de buna eşlik etmiştir. Kente ailesinin geçimini sağlamak için mücadele eden aile reisi kentin iticiliğinden, mutlu yuvasının sıcaklığına sığınmaktadır. Ancak kentin acımasızlığı hanelere de nüfuz eder. Aile "üyeleri birbirlerine destek dayanak olurlar. Bu durumu, yerli film seyircisinin çoğunluğunu oluşturan yoksul kesimlerin, sınıfsal çelişkileri yaşarken, zengin çevrelerde ahlakın ve ailevi değerlerin nasıl ayaklar altına alındığını görüp rahatlayarak hallerinden memnun olmalarını, onlara imrenmemelerini sağlayıcı bir yaklaşım olarak değerlendirebiliriz."[269]

Modern bir büyük kent, homojen sosyal ve kültürel topluluklardan oluşmaz ve kentin tamamı göz önüne alındığında farklılıklar göze batmaz ve her türlü çeşitlilik, kozmopolit kenti oluşturur. Ancak 'arabesk' veya taşralılık bir, "Çeşitlilikten ziya da başka yaşam deneyimleri üzerinde hâkimiyetini çığırtkan ve hırçın bir biçimde dayatıyor. Ertem Eğilmez'in *Arabesk* parodisi ile Ali Özgentürk'ün *At* filmindeki Boğaz da çekilen tek sahne bile, arabeskin, sado-mazoşist, erkçi ve kahramancı hastalıklı karakterini ifade etmiştir."[270]

İstanbul, İbrahim Tatlıses'in *Sevmek* filminde ve genel olarak 'arabesk' veya re-

---

268 Evren, Burçak. Türk Sinemasında Yeni Konumlar, Broy Yay., İstanbul, 1990, sy. 12.
269 Evren, a.g.e
270 Öztürk, Mehmet, Sine-masal Kentler. Om Yay., İstanbul, 2002 sy. 347.

aksiyoner filmlerde "Yedi ya da sekiz milyonluk bir ejderha" şeklinde görülürken, hemen hemen bütün filmlerde bir şekilde ulaşılması gereken yeni ve mutluluk vadeden bir alan şeklinde yansıtılmıştır. Ayrıca arabesk, modernliğin karmaşık görünümlerini kavrayamaz, ona uyum sağlayamaz veya onun dönüştürülebilir bir olgu olduğunu anlayamaz; bu yüzden onu karalamaya ve kendi taşralı kabuğuna çekilmeyi tercih eder.

Taşralılık nostaljisi gibi sözde değerlerine döner ve XIX. Yüzyılda Paris'teki modernliğe eşlik edemeyen taşra nostaljistleri gibi gerici bir kulvara girer. Bugün gecekonduların bir yandan muhafazakâr ideolojilerin diğer yandan aşırı ideolojik kesimlerin mekânları olmaları bununla izah edilebilir. Arabesk filmlerde kullanılan müzik de kinik, sado-mazoşist ve dinsel sahne ve sözlere sahiptir. Ayrıca hayatından (mutluluğundan) feragat eden kaderci bir özelliğe sahiptir. Dinsel, etnik, ideolojik kesimlerin -Bayburtlular, Erzincanlılar, Cem Evleri vs.- alanları da gecekondulardır.

Gecekondular, aşırı sağ, aşırı sol, İslamcı, 'Kürtçü' ve başka dinsel-etnik ideolojilerin çalışma ve çatışma alanlarına dönüşmüştür. Türkiye'nin en büyük ve en eski üniversitesi olan İstanbul Üniversitesi'nin bulunduğu Beyazıt ve civarı bile bu tür çatışmaları yaşayarak kentsel kozmopolitizme eşlik etmesi gerekirken, ideolojik, etnik, dinsel ve sınıfsal nedenlerle toplumsal kırılma ve kentsel krize eşlik ediyor.

Protesto filmindeki sorunlar ile 1995'te Gazi Osmanpaşa'daki olaylar karşılaştırılmıştı. Yani Gecekondularda yaşanan bir şiddet biçimi, bir Türk filmi örnek verilerek değil, bir Fransız filmine gereksinim duyularak örneklendirilmiştir. Demek ki, 1980 ve 90'ların ilk yarısına kadar İstanbul varoşlarındaki sorunlardan bir tanesi etnik -dinsel veya politik- sinematografa ya sansür korkusundan ya da başka nedenlerden dolayı kaydedilememiştir. Gerçi söz konusu dönemin Türk sineması politik ve ahlaki yönlerden genellikle kinik ve dızangajman bir tutum içindeydi.

Mehmet Öztürk'e göre İstanbul burjuvasinin gözünde gecekondulular, modern cadde ve bulvarlarında Dostoyevski'nin Petersburg'taki 'lüzumsuz adamlar'ı gibi karşı karşıya gelmeye tenezzül edilmeyen uğuldayan birer sinek; "aman gözüm görmesin!" diye çekinilen 'kırolar', 'maganda' veya 'zontalar'dır. Onların alanları ekonomik, seksüel ve sosyo-kültürel sorunlarından dolayı Robert Musil'in kastettiği modern insanın "açık kliniği"dir.[271]

At filmindeki, seyyar satıcı, devlet memuru tarafından horlandığı gibi zengin bir semtte dolandığı zaman da mahalle zenginleri tarafından aşağılanır. Gecekonduyu ele alan birçok filmde olduğu gibi fantastik denebilecek özelliklere kaçan

271 a.g.e. 2002. sy. 343.

yönleri bulunan Cüneyt Arkın'ın oynadığı *Vatandaş Rıza* ve *Deli Yusuf* adlı filmlerde de olduğu gibi gecekondulu 'karasinek, böcek' olarak nitelenirler. Ancak bu kitleler 'arabeskleşen' veya buna itilen kitle artık kendi varlıklarını dayatmışlardır. Yani bu kitle, Dostoyevski'nin tipleri gibi ezik büzük değillerdir. Çünkü sadece ekonomik olarak değil, aynı zamanda kültür endüstrisi aracılığıyla güçlü bir katman olmuşlardır. Kısacası onlar kendi kuralları ve yaşam deneyimleriyle merkeze sızmış ve oraya bir başka 'renk', 'ses' ve 'çehre' vermişlerdir.

Örneğin, *Sevmek* (İbrahim Tatlıses, 1985) filminde İbrahim Tatlıses (Hasan) ve Aydemir Akbaş Ökkeş) Urfa'dan beraber İstanbul'a geliyorlar. Hasan, ilk defa İstanbul'a gelen arkadaşına, "İşte İstanbul. Taşı ile Toprağı ile altın İstanbul"der. Ökkeş boğaz köprüsünden geçerken korkuyor, Hasan ise modern kıyafetleri içinde bu dünyaya, kente yabancı olmadığını göstermektedir. Lüks arabasının içinden "Cennete geldik, cennete" der. Hasan'la Ökkeş İstanbul'da bir otel odasında birlikte kalırlar. Yoksul çocuklar için düzenlenen müzayedeye katılırlar. Hasan en yüksek fiyatı vererek bir elbise satın alır. Ökkeş'in modern yaşam karşısındaki şaşkınlığı ve modernlikten yoksunluğu, kadınla dans edebilmesine bile engel olur ve o da halayla devam eder dansına tıpkı, kente uyum sağlayamadıklarında, kendi geleneksel kültürlerine sarılmaları gibi.

Hasan sevgilisiyle İstanbul'un güzel manzaralarında dolaşır, Ökkeş'de onu arkasından takip eder. İstanbul'da yükselenlerin ihtiyaç duyacakları adamları gibi, onu izler. Bir zenginle fakirin, gerçek hayatta olması imkansız gibi görünen arkadaşlık ilişkisi, bu filmde, genel olarak da arabesk filmlerde olanaklı hale gelmektedir. Hasan şarkılarını İstanbul Boğazı'nın en güzel manzaralarında seslendirir: Sevmek... Tanrının adı demek..." ve bu manzaralardan, Hasan'ın çığlığıyla yükselen acı İstanbul'a yayılır. Hasan acılarına İstanbul'un en güzide mekanlarını ortak eder.

Hasan sevgilisine her şeyi koşulsuz olarak almakta onun kumar partilerine eşlik eder ve bütün paralarını tüketir ve zengin ailesinin bütün paralarını 'sevmek!' adına harcar. Urfa'daki ailesi ve çocuğunu 'sevgisi adına' aç ve sefil bırakır. Babası arazilerini satmak zorunda kalır Ancak Hasan İstanbul'a, onun tuzaklarına ve sevgilisine teslim olmuştur. İstanbul bir anlamda onu baştan çıkarmıştır. Zenginliği onun başına belalar sarmıştır ve bir klişe dile gelmektedir: zenginlik mutluluk getirmiyor. Mafya peşine takılıyor ve Hasan'ın bütün zenginliğini hatta sevgilisini elinden alıyorlar. Özellikle İstanbul ve onun güzelliği ve masalımsı havası bir 'tezgahtır', bir taşralı için kent tuzaklarla doludur ve bu ortamda Hasan: "Ben çok değiştim baba... Ben kötü değiştim... Ben insanlığımı unuttum" diyecektir, onu bulmaya İstanbul'a gelen babasına.

Hasanın babası Urfa'ya geri döner. Oğlu ise İstanbul'da çığlıklar atarak, feryat eder. Mafyayla, sevgilisiyle hesaplaşmaya gider. Sevgilisini tam "boğacağı" sırada

ezan sesiyle kendine döner ve yaptığının yanlışlığını fark eder. Vicdan kalmamıştır ama iman vardır. Hasan "peygamberler şehri Urfa"ya ailesinin yanına, yuvasına döner. Hz İbrahim türbesinde kılınan namaza ilahileriyle eşlik eder: "Ne gelirse kuluna Allah'tan gelir" Hasan, iman eder ve Allah'tan sabır diler.

Film, modern yaşama ve kent yaşamına olan güvensizliği ifade ederken, bu yaşam karşısında zor duruma düşen bireye, geleneğe sığınışı telkin eder. İstanbul'a yeni gelecekleri uyarıyor bir anlamda ve onların geleneksel değerlerine sıkı sıkıya bağlanmalarını salık veriyor.

Filmde İbrahim Tatlıses, kendi sesini kullanmıyor. Kravat takıyor, 'yabancı film' izliyor ve modern bir görünüm sergiliyor. Ancak bu modern görünümü 1985'ten sonra artık yavaş yavaş bırakacaktır. Gecekondudaki kitlelerine artık Urfalı gibi seslenecektir hatta kuracağı lahmacun ve çiğ köfte satan lokantalar zinciriyle İstanbul'u kimilerine göre soğan kokusuna ve acıya mahkum edecektir. İbrahim Tatlıses gerek filmleriyle gerekse de yeni davranış kalıplarıyla, popüler iletişim araçlarıyla bir kentli tipi olarak sunulmuş onun kentteki yaşamı kitlelere bu araçlar aracılığıyla kimi zaman model olarak sunulmuştur. Onun eğitimle kültürle ilgili fikirleri çeşitli medyalarca dile getirtilmiştir.

Diyebiliriz ki, İbrahim Tatlıses, tek başına bile İstanbul'un kimi sosyal kimliklerini inşa edebilecek bir güce eriştirilmiştir. Bunlar gerçek kültüre düşmandırlar, onun kültürel öğelerini boşaltıyorlar bu yüzden İstanbul hiçbir zaman Paris değildir ve ya Viyana'ya benzemez.

Canevimden Vurdular (1990) filmindeyse Küçük Emrah, (Emrah), Şehrin kenar mahallelerinden birinde bir fabrikada çalışmaktadır. Kan davalısı olduğu ailenin kızını tüm karşı çıkmalara rağmen sever ve kan davasını sona erdirir. Sevdiği kız hamile kalmıştır ve bir gecekondu mahallesinden ev tutar karısı çocuğu doğurur ve mutlu bir aile yaşantısı başlar.

Ancak bir taraftan yoksulluk bir taraftan 'canından çok sevdiği' arkadaşı Ömer, bu mutluluğu bozacaktır. Emrah birçok arabesk filmde olduğu gibi evlenmeden çocuğu olmuştur ve daha sonra nikah kıymışlardır. Çocuğunun geleceği için de pek ümitli değildir ve çocuğu için: "Doğduğuna pişman mı? Yoksa mutlu mu? Ona sormak lazım" der. Çünkü ümitleri vardır ve bu ümitlerini yaşatmak bu kent ortamında zordur ve geleceğine ilişkin olarak tedirginlik içindedir.

Emrah fabrikada mutsuzdur. diğer modernleşmeye eşlik edem Türk filmlerinin aksine fabrika da işçilik ona mutluluk getirmemiştir. Karısına fabrikadan olan rahatsızlığını dile getirir. Emeğin kutsallığından, ekmek parası kazanmanın zorluğundan bahseder. Emrah'ın mutlu bir aile kurma ümidi bu sefer, geçim sıkıntısı yüzünden sarsılmaktadır. Üstelik fabrikada 'pis' işler dönmektedir. Uyuşturucu mafyası, fabrikadadır ve 'tezgah'ı burada çevirmektedirler.

Ömer, bir gün fabrikaya Emrah'ın yana gider ve mafyadan, uyuşturucuyu çalar. Bunun üzerine Emrah ve arkadaşında şüphelenilir. Emrah olaydan habersizdir ancak mafya arkadaşından şüphelenmiştir. Emrah'ın mutluluğu bu kez de arkadaşı yüzünden kesintiye uğramıştır.

Mafya Ömer'i aramaya başlar. Ona ulaşmak içinde Emrah ve ailesini sıkıştırır. Bir gün mafya yine kapısına dayanır ve Emrah karısıyla çocuğuyla gecekondulaın dar sokaklarında, bir anlamda labirentlerinde izini kaybettirmeye çalışır. Gecekondular apartmanlaşmaya evrilir haldedirler. Emrah'ın karısını ve kızını mafya rehin alır ve kendisinde Ömer'i ele vermesini isterler. Emrah Ömer'i bulur ve ondan çaldığı uyuşturucuyu geri vermesini söyler. Ömer: İstedim ki biz de zengin olalım, paranın gücüne bizde sahip olalım" der. Emrah ailesini ve Ömer'i mafyadan kurtarır. Bu seferde polis onları ele geçirir. Emrah mahkemeye çıkar ve berat eder ve Emrah son şarkısını alışageldik arabesk filmlerinin tersine mutlu bir tabloda söyler: "Bütün maziyi unutacağım, ümitlerimi koruyacağım, yeni bir hayat başlıyor artık." 1990'yılında çekilmiş bir arabesk film olarak Canevimden Vurdular 1990'sonrasında belirgin bir biçimde değişen ve eski masumluğunu ve yoksulluğunu yitiren gecekondulardaki yaşamı bir ölçüde mutlu bir arabesk film olarak belgelendirmektedir.

Gecekondulardaki yaşam şartları kırsal alandan daha ilgi çekicidir. Çekici olan İstanbul'dur, belleklerdeki, efsanevi İstanbul'dur yoksa gecekondu değil, Uyum sağlayamadığı, dışlandığı kent yaşamı gecekondu halkı için itici gelir ve belki onlar da Şarlo gibi oradan başka yere kaçmak ister; ama onlar bunu Şarlo gibi sevimli bir şekilde ifade etme yeteneğinden yoksundurlar. Şarlo yeni yaşam biçimleri için yeniden yollara düşmekten çekinmez; onu sık sık başka şehirlerde görürüz. Oysa ki gecekondu halkının öyle bir ufku yoktur; yani 'serüvenli yolculuklar'a çıkabilecek yetenekleri (kültürleri, akıl yürütme yetenekleri, ütopyaları) yoktur. Şarlo ise karşılaştığı en güzel kadını baştan çıkarmaya çalışır, nezaketini inceliğini takınır ve o kadın ister burjuva olsun, ister sokak kadını onu elde etmek ister ve kim ki onu engellemek isterse onunla mücadele etmekten çekinmez. Gecekondulunun böyle bir ütopyası yoktur ve Şarlo bunu yaparken asla şiddete başvurmaz.

Modern Sanayi şehrinin sıkıntılar karşısında ezilmez veya şiddete başvurmaz onunla baş etme yolları arar. Bu şekilde o yaşam biçimini aşmayı ve fiziki realiteyi sanat formuyla bu şekilde kurtarır.

Gerçekte İstanbul burjuvazisi ve "iktidar seçkinleri" arabesk veya gecekondu halkından nasıl nefret ediyorsa, onlar da bu kesimlerden nefret ediyor ve feodal intikam ve kin duygularıyla davranıyor. Gecekondularda yaşayan halkı tasvir eden *Milano'da Mucize* (Vittorio De Sica- Cesare Zavattini, 1951) filmi, hayatın haksız ve gayrı-insani gidişatına itiraz ederek doğru sorulardan oluşan sahneler sergi-

lemiş ve şiddete başvurmadan insancıl bir hayata doğru bir eğilim ortaya koymuştur. *Milano'da Mucize*, mucizevi bir filmdir ve ezilmiş gecekondu topluluklarının "hümanist manifesto"sudur. Hiçbir 'Gecekondu Türk filmi' ise onun estetiği ve hümanizmasına yaklaşamaz bile sonunda. Gecekonduların kullanıldığı film sayısı çok olduğu halde kaliteli film sayısı oldukça azdır.[272]

Öztürk'e göre; "Hadi gel köyümüze geri dönelim"in, arabeskin, taşralılığın kültürel / psikolojik bir zemini var. Türk sineması da popüler olan her şeye karşı sadece hassas davranmadı; aynı zamanda bir 'avcı' gibi halkın ilgi gösterebileceği konuları izledi. Şöhretli olan şarkıcılar (Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur, Müslüm Gürses, Küçük Emrah, Ceylan vs.) çabucak kamera karşısına alınıyor ve hemen hemen aynı konuları içeren filmler üretiliyordu.

Tecimsel başarı kazanmış, popüler olmuş her olay ve kişiye kamerasını yönelten Türk sineması için 'arabesk' bir fırsattı; zaten 1980'lerde Türk filmlerinin yarısına yakını 'arabesk türü'ndeydi.[273] Bir kitle kültürü olarak yabancılaşmanın getirdiği bir olgu olarak, "Melodram öncelikle, insanların duygularına seslenir, abartılı bir biçimde duygulara yüklenilir. Belirli kalıpları vardır. İzleyiciler bu kalıpları tekrar tekrar, biraz farklı olaylara uygulanmış olarak izlerler. Çok basit olan bu kalıplar, düşünmeyi, çözümleme yapmayı gerektirmez."[274]

İstanbul'a yeni gelenler ise, sanayi işçisi olarak değil; hamal, çaycı, kapıcı, işportacı, simitçi, seyyar satıcı, ayakkabı boyacısı, temizlikçi gibi 'niteliksiz' ve 'itibarsız' işlerde kullanılıyor. Pek çok film de bir yandan çok zengin diğer yandan çok yoksul koşullarda bir hayatın varlığını belgelerken, pek çok sahne de mühendislik ve mimariye hiç ihtiyaç duymadan kendi evini kendisi yapan gecekondu halkını yansıtmıştır.

Filmler, çeşitli biçimlerde, toplumsal kırılma, kentsel kriz ve sosyal adaletsizliği belgelemiştir. Bu yanıyla bu tür filmler, çağdaş Türkiye'nin şehir ve gecekondularının toplumsal tarihini görsel bir dil'le yazmıştır.

Alın teriyle para kazanmak önemlidir. Bu onur kavramı açısından bakıldığında aile için paradan çok alın terinin önemli olduğu görülür. Yoksulluktan kurtulmak istenir ama yoksul olmak hep, namussuz olmaya yeğlenir. Başka seçenek de sunulmaz. Seyirci artık mucizeler yoluyla servete ulaşan film kahramanlarını inandırıcı bulmadığından şerefiyle yoksul yaşayan aile yüceltilir (Orhan Gencebay'ın oynadığı filmlerin çoğu bu niteliktedir). Ayrıca bu filmlerde yer alan zengin ailenin olumsuzlanması da bu değerlendirmeyi pekiştirmektedir. Böylece emek

---

272 Bkz. Mehmet Öztürk Öztürk, Mehmet. "Türk Sinemasında Gecekonduların Temsili" European Journal of Turkish Studies, Ayrıca Buçak Evren Türk Sinemasında Yeni Konumlar, Bray Yay., İstanbul, 1990, sy. 12.

273 Evren, Burçak, Türk Sinemasında Yeni Konumlar, Bray Yay., İstanbul, 1990, sy. 40.

274 Esen, a.g.e. 2000, sy. 245-246

yüceltilirken, ekonomik çelişkiler namus kavramıyla açıklanmış olur.[275] Oysa aynı dönemde Türkiye tarihinin en büyük çaplı yolsuzluklarına aşağı yukarı aynı dönemde Özal ve onu izleyen Çiller Yılmaz zamanında yapılmıştır. Nilgün Abisel'e göre; *"Kente gelişle birlikte, mülkiyet ve hukuk anlayışında, akrabalık ilişkilerinde karşılaşılan dönüşümler ve dolayısıyla aile üyelerinin bireysel mutluluk beklentisinin sorun olarak ortaya çıkışı filmlerimizde doğrudan ele alınır. Ama bu bireysel mutluluk istemi olumsuzlanarak (İstanbul 79 filmi). Geçiş aşamasında ailenin ortak amaçları önem taşımakta olduğundan, ekonomik zorluklarla bireysel mutluluk ve ailenin varlığını sürdürme sorunu bir çatışma yaratmaktadır. Bu çatışma filmlerimiz için pek kullanılışlı bir düğüm olmuştur Gurbet Kuşları, Refiğ, 1964). Fakat bu sorun ele alınırken, geleneksel değerler geçersiz bile olsalar yaşatılıp pekiştirilmek istenir. Böylece, ekonomik, mekansal ve toplumsal ilişkilerin değişiminde karşılaşılan uyum zorluklarının, geleneksel aile kavramı ve bağlarıyla yatıştırılması, unutturulması amaçlanmaktadır. Kente gelmekten başka şansı olmayan ama bir türlü kente uyamayan ailenin, bir yuva etrafında, kirli ilişkilerin kol gezdiği bu ortama karşı anlamsız özveriler ve minnettarlıklarla örülü bir duvar kurmaktan başka çıkar yolu yokmuş gibi gösterilir."*[276]

Arabesk filmlerde toplumsal eşitsizliklere irrasyonel ve duygusal bir duyarlılık söz konusudur. Eşitsizlikler gözyaşlarıyla çığlıklarla bir anlamda çocuklaştırışlarla ifade edilir. "Günümüzde artık despotluk yönetimi söz konusu olmadığına göre, içinde yaşadığı dünyayı bilgisizliği ve bilinçsizliği (yanı sıra, ekonomik ve siyasal koşullar) nedeniyle 'kavrayamayan' birey gücü, görünmez, soyut ve yalnızca sözcükler aracılığıyla tanınabilen, algılanabilen bir varlık olan Tanrı'ya yine sözcükler aracılığıyla başkaldırmaktadır. Ancak bu kez ortada devrilecek, devrilebilecek, kendisinden öç alınabilecek, bir despot yoktur. Suçların kendisine yüklenebileceği ve Rene Girard'ın deyimiyle bir (bouc emissaire) 'abalı' yoktur ortalıkta. Ya da artık herkes 'abalıdır'.. Ve o yüzden önüne gelene vurmak 'abalı'ya vurmak gibi bir şey olmaktadır."[277] Örneğin: *"Her iki mekan listesine baktığımızda Ben Topraktan Bir Canım filminde kullanılan temel mekanların köy-hapishane-kent görüntülerinden oluştuğu saptanmaktadır. (Olmaz Olsun)'da ise temel mekanın bir kasaba olduğu söylenebilir. Bu verilerden yola çıkarak her iki filmin temelinde ne kırsal kesime ne de kentli vatandaşa doğrudan seslenmediğini bu filmlerin hedefi 'geçiş' toplumunun insanları olarak adlandırabilecek gecekondu insanıdır. (Ki Türkiye'deki büyük kent nüfusunun yaklaşık %40-50'sini oluşturmaktadırlar bu insan-*

275 Abisel, Nilgün. Türk sineması Üzerine Yazılar, İmge Yay. Ankara, 1994, sy. 90.
276 a.g.e, sy. 75.
277 Adanır, Oğuz, "Popüler Sinema Arabesk Film Ve Bir Çözümleme", Gelişim Sinema, Sayı 4, Ocak 1985, sy. 18-19.

lar). Bir başka değişle burada gecekondu 'halkını' soyut bir anlamda düşünmemek gerekir. Şöyle ki: gecekondudan yeni kurtulmuş ya da gecekonduya yeni girmiş insanlarda bu filmleri izlemektedirler... Sorunlar, toplumun alt katlarındaki kesimlerde yoğunlaşmıştır ki: Katil-dansöz, kiralık katil fabrikatör kızı örnek tipler gibi görünmektedirler... Bu talihsiz kahramanların amacı yeniden topluma entegre olmakken, toplumun kendilerini terslediğini ve böylelikle ona karşı giriştikleri eylemlerin haklılığı vurgulanmakta ve toplumsal bir haksızlıktan söz ediliyormuş gibi yapılmaktadır. Çünkü cezaları veren kurum -bu filmlerde- çoğu kez adalet değil kahramanlar ve bir yerde Tanrı'dır."

Arabesk filmlerdeki kahraman genelde tek başına kötülüklere karşı direnemez; ona yardım edecek bir dost ya da akraba veya eş olmalıdır. Arabesk kahraman, hem cinsel açlık, hem aşk acısı, hem de parasızlık çeken, cinselliğe karşı karşılıksız bir aşk duyan bir tiptir hatta karşılıksız aşkı bir romantik mastürbasyon olarak yaşayan bir tiptir. Minibüsler, arabeskin kent merkezlerine doğru taşıyıcıları olmuşlardır ve minibüsle arabesk ilişkileri birçok filmde resmedilmiştir.

Sonuçta, gecekondulular için kent yeni yeni iletişim kurulan bir mekandır. Bu iletişim belirlenmiş bir algı çerçevesinde oluşabilmektedir. Gerek kentteki yaşamsal zorluklar gerekse köyün eğitimsiz ve modernlikten uzak yapıları, kentte yoksulluk kültürüyle beraber harmanlanınca arabesk kültür ortaya çıkmaktadır. Sinema araştırmacısı N. Kaplan'ın da belirttiği üzere, "Gecekondu bölgelerinde yaşayan insanlar verdikleri geçim mücadelesi ve daha iyi hayat kurma ümitlerinin sonunda, yaşadıkları birçok sorun ve yenilgi karşısında kendilerine yeni değerler ve yeni bir kültür oluşturmaktadır. Oluşan yeni kültürün en önemli unsuru ise umutsuzluk, kadercilik olarak görülmektedir. Doğal olarak bu yeni kültür Türk sinemasına ezik, yenilmiş insan tiplerinin hayatlarının konu alındığı filmleri yansımaktadır. Arabesk şarkılar, çeşitli müzik türlerinin karışımı şeklinde ortaya çıkan yeni türler gecekondu insanının acılarını, umutsuzluklarını, ızdıraplarını anlatan ve bu kültürü besleyen oluşumlar olarak değerlendirilmektedir."[278]

Gecekondu kültürünün imajına ilişkin, onun kültürel etkinliklerde yerini bir kez daha anlamlandırabiliriz. Arabeskiyle, lahmacunuyla, hikayeleriyle kentlileşemeyen köylülerin çığlıkları, kitle iletişim araçlarının yarattığı imajla beraber artık kenti sarmalamıştır. Bunun böyle olmasındaki etken, kitle iletişim araçlarının bu türden bir kültürel etkinliği bile paraya dönüştürme güçlerinde yatar ki, paraya dönüştürülebilen, yani pazar değeri olan hiçbir etkinlik de sistemin kabul etmeyeceği bir şey değildir. Asıl olan ticarettir. Bunun böyle olması bu uç kültür diyebileceğimiz alt kültürlerin, toplumun genelini etkileyecek bir kültürel forma dönüşmesini sağlamıştır.

278 Kaplan, Neşe, Aile Sineması Yılları, Es Yayınları, İstanbul 2004, sy 86.

Gecekondular, toplumsal kontekstli filmlerde olduğu kadar arabesk filmlerde de, komedi filmlerinde de sergilenmiştir; kimi zaman da görsel bir çelişik form olarak, komedi öğesinin merkezini oluşturmuştur. Komedi filmlerindeki traji-komik yapılar, gecekonduların içinde bulunduğu sosyo-ekonomik ve kültürel sefalet biçimleriyle desteklenmiştir Gecekondu, komedi filminde, komiğin traji-komik hale geldiği alandır.

Güldürü. "En çok iki işleviyle dikkati çekmiştir; ilki, 'catharsis' yani insanın bastırılmış, bilinçaltına itilmiş duygularından kurtularak arındırılması; ikincisi, güldürme yoluyla budalalığı ve kusurları gösterip cezalandırma, böylece toplumsal yaşamı rehabilite etmeye çalışmasıdır."[279]

Kemal Sunal filmleri her iki anlamda da güldürünün işlevini yerine getirmiştir. Kimi zaman, sıradan insanın görmek istemediği küçüklüğünü yüzüne vurmuştur. Büyük görünen, oysa hiçbir şekilde 'büyüklüğü' olmayan insanları, onları alt ederek göstermiştir. Kimi zaman da toplumsal krizlerin yoğun bir şekilde yaşandığı dönemin ürünü filmleri: söylenmeyeni söylemiş, kitlelerin edilginliklerinin dışına çıkmış, onların iktidarlar karşısındaki dili olmuştur.

Gecekonduların komedi filmlerinde ele alınışı, Türk toplumsal yaşamının genel değişim ve tarihsel sürecine eşlik etmiştir. Ertem Eğilmez'in komedi filmlerinde gecekondu aileleri, mahalle halkı sevimli ve neşeli bir alan şeklinde tasvir edilir. Şener Şen, Metin Akpınar, Zeki Alasya, Münir Özkul, Adile Naşit, Emel Sayın... Gecekondu aile filmleri 'mutlu', zaman zamanda şenlik havası içindedirler (*Mavi Boncuk*, *Oh Olsun* (Ertem Eğilmez 1974), *Köyden İndim Şehire*... 'Zengin adam' bile onların neşeli hayatına imrenir ve onlara katılmak ister. Bu filmlerde gecekondular sefaletlerinden küçük neşeleriyle ön plana çıkarlar. Neşe ve mutluluk sorunlara aldırmazlık ve bu kaotik dünya karşısında varılan çaresizlik gülünç bir hale dönüşmüştür.

Çünkü bu filmsel yapıda genelde karşı karşıya gelen güçler arasında astronomik farklar vardır. Zenginlerle fakirlerin sık sık karşılaştığı bu filmlerde İstanbullunun ve zenginin acımasızlığı karşısında gecekondulular ve fakirlerin saflığı ve temizliği temsil etmektedirler.

Ve çoğu filmde gerçekte olanın tersine bu fakir ve mutlu insanlar güçlü karşısında, haklarını koruyup almakta ve kentsel yaşamdan paylarına düşeni fazlasıyla alabilmektedirler. Bu kazanımla bazı filmlerde gecekondu mahallesinin bir karnaval alanına dönüştüğü de gösterilmiştir.

279 Sunal, Kemal, TV ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü, Om Yay., 2001.

Genel olarak Türk sineması, kenar mahalle halkını; onların dostluk, yardımlaşma ilişkilerini, dürüstlük ve insancıl değerlerini sempatiyle yansıtmıştır"[280] Türk gecekondu filmlerine karşılık; Batı sinemasında banliyöler şiddet ve kıyamet imgeleriyle (*Brazil, Alphaville, Protesto* (Mathieu Kassovitz, 1995) gibi bezenmiştir. Buna aykırı olarak *%100 Arabica* (Mahmoud Zammouire, 1997) filmi Khaled'in müziği eşliğinde Paris civarındaki bir gettonun bir şenliğe dönüştürüldüğünü yansıtmıştır. Kötülük ve kötülerin olduğu *Eşkıya*'daki, *Masumiyet* ve *Üçüncü Sayfa*'daki manzaralar bir şiddeti belgelese de bu, bir 'kıyamet atmosferi'nde değildir. Zaten, "Üçüncü Dünya Sineması (Meksika, Arjantin, Brezilya, Türkiye, Mısır, Hindistan filmlerine bakılabilir), ülkelerinin bütün sorunlarına karşın (gerçekte o toplumların sorunları Batı toplumlarınkinden çok daha ağırdır) 'şeytani' veya 'mahşeri' bir ekran olmamıştır."[281]

Kente dair Kemal Sunal filmlerinde, genellikle yoksul bir gencin, varlıklılarla mücadelesini ve onları alt etmesini görürüz. Bu alt ediş yalnızca kendisi için değildir. Kemal Sunal, 'Şaban' olarak ya da başka tiplemelerle içinden çıktığı sınıfın çıkarlarını korumuş ve bunun mücadelesini vermiştir. Esen'de Kemal Sunal'ın akademik çalışmasında, "Önsöz'e Küçük Bir Katkı" bölümünde, Sunal'ın Şaban tiplemesi için şöyle diyor: "Düzenin genel olarak üçkağıtçılara hizmet ettiğini gösterdi. Hiçbir şeyi anlamazmış gibi görünüp, onların üçkağıdını açığa çıkarıp oyunlarını bozan 'Şaban', yine hiçbir şey anlamamış gibi davranarak iyice çileden çıkardı kötüleri. Yoksul halkın ezilmişlik duygusunu, ezenlerle dalga geçerek bir nebze hafifletti."[282] Oysa yine ezilenlerin modern kentteki yansıması olarak Charlie Chaplin, filmlerinde yalnızca acıları hafifletmekle kalmadı; "aynı anda hem en uluslararası hem de en devrimci kitlesel etkileme yoluna başvurdu." Chaplin, sanatıyla ancak sosyal, ulusal ve bölgesel açıdan en sağlam biçimde koşullanmış bir anlatı evreninin, halklar arasında büyük, düşkünleşmemiş ve en üst düzeyde farklılaşmış yankıyı bulabileceği yolundaki o eski bilgiyi perçinler."[283] Şarlo'nun *Modern Zamanlar*'ıyla, 'Şaban'ın modern zamanları aynı kültürel bağlama işaret etmezler. Chaplin yaşadığı zamanın farkındadır, oysa 'Şaban' modern zamanın saf ve gelişi güzel şekil bulmuş çoğu zaman edilgin bir aktördür. Şarlo'nun düşmanı sitemdir, oysa 'Şaban'ın düşmanı sistemin parçalarıdır. Şaban dünyayı bütün olarak algılayamaz, oysa Şarlo; *Modern Zamanlar*'da olduğu gibi bizatihi sistemin çarkları arasına 'dalar' ve onu bozmaya çalışır.

280 Kalkan, Faruk, Türk Sineması Toplumbilimi, Ajans Türer Yay., İzmir, 1988, sy. 89
281 Öztürk, Mehmet, Sine-masal Kentler, Om Yay, İstanbul, 2002, sy. 355
282 Esen, Şükran, "Önsöz'e Küçük Bir Katkı" TV ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü içinde, Om Yayınları, İstanbul, 2001, sy. 10.
283 Benjamin, Walter, Chaplin'i Anlamak, çev: İ. Altuğ Işığan, 25 Kare, Sayı. 20 Temmuz-Eylül 1997, sy. 34-5

Öte yandan, komedi filmlerinde, genel olarak kahramanlar kendisi için bir şey istemeyen ama mahallesinin ve halkının yanında haksızlığa karşı baş koyan ve elinden geleni yapan kişilerdir. "O kendisi için bir şey istemeyen, isteme hakkını ertelemiş, başkalarının mutluluğuyla yetinen tuhaf bir ermiştir sanki."[284] Örneğin *Beş Milyoncuk Borç Verir Misin?* (Osman Seden, 1975) filmi: Zeki Alasya ve Metin Akpınar'ın başrollerini paylaştığı film, iki fabrika işçisiyle bir gecekondu mahallesine dadanan rantçılar arasındaki mücadeleyi komik bir dille resmediyor. Filmde gecekondu mahallesine dadanan rantçılar karşısında mahallelerini kurtarmak için iki gencin çabalarına ihtiyaç vardır. Gecekondu mahallesi fakirliğin, onur timsalinin merkezi yerine dönüştürülmüştür. Filmin bitiminde mahalle kurtulmuş ve mutluluğuna kavuşmuştur. Gecekondularda dayanışmanın zaferi söz konusu edilen filmde bu mutluluğun bozulmasının ancak dışarıda gelecek bir tehditle olabileceği varsayılmıştır.

Kemal Sunal filmleri genellikle; trajik bir durumun, traji-komik bir ele alışla sunulan filmlerdir. Sıradan insanların günlük hayatlarında, hayatın genel akışı içinde düştükleri haksızlıkların, eşitsizliklerin tuzağına düşülen durumun, gerçek bir sorgulama yapılmaksızın, yine sokaktaki insanın kendi çaba ve 'cin'likleriyle durumunu kurtarması söz konusudur bu filmlerde. Güldürü filmlerinde, "kişiler yalnızca belli eylemleri yerine getirip gülünç olayları oluşturmak işlevini yükleniyorlar ya da belli bir kaç gülünç özellikleriyle çizilmiştir."[285] Komik öğeyse daha çok güç dengesizliklerinden kaynaklanır. Haksızların, suçlu olanların, mafyanın ya da devlet gibi güçlü bir kurum karşısında küçük insanın durumunu resmederken, çıkış yolları genellikle mucizevidir ve 'mit'iktir. Bu mitleştirmenin temelinde sıradan insanın güçsüzlüğü resmedilirken, tek bir kahramanın kitlelerin gücünün ötesine taşınan cengaver durumu bize bir ideolojik söylemin belirtilerini sunar. Bu düşüncenin temelinde güçlü ve birleşik bir kitlenin çözemeyeceği bir sorunun patronaj ilişkileri içerisinde çözüleceğine dair bir cevap taşımasındadır. "Türk sineması, genel bir tespitle, komediyi değil ama komiğin kendisini teknik bir öğe olarak, hemen hemen tümü şöyle ya da böyle melodram sinemasının bir yerlerinde tanımlanabilecek filmlerde kullanmıştır. Komik tip, ayrılmaz bir karakter özelliği olarak, iyiyi hep içerir ve bu yönüyle de, genellikle entrikaların birbirinden kopardığı insanlar arasında arabuluculuk yapar."[286]

Kemal Sunal filmleri, medyada kendisine en çok yer bulan filmlerdir. Televizyon izleyicisi bu filmleri bolca tüketirler. Ancak Ünsal Oskay'ın sözleri bu tüketim-

284 Atayman, Veysel, "Batı Ve Yeşilçam Geleneğinde Komedi Türünün Düzen Söylemi" 25 Kare, 22 Ocak-Mart 1998, sy. 55-58.
285 Onaran, Oğuz, "Turk Sinemasında Anlatı Üstüne Bir Deneme", 25.Kare, Sayı 8, Temmuz/Eylül 1994, sy. 30.
286 V. Atayman, a.g.e., sy. 55

le beraber kitlelere sunulan yaşam biçiminin maniple edici özelliklerine dikkat çe kiyor: *"Bu açıdan, medya, durağan toplumsal hayat ortamlarının insanlarda ye ni bir hayat kurma umudu bırakmadığı eski dönemlerin, geçmiş yüzyılların ma sallarının modern modifikasyonlarını üretip yayımlamakta. Bugünün medyası nın üretip dolaşıma soktuğu bu masallara göre, sorunlarımızdan kurtulup kendi mizi kurtarmanın yolu, nizam-ı alemi hükmeden peri padişahlarının kızlarına ko ca seçmek için düzenledikleri yarışmalara girip yanımızdaki başka Keloğlanları dirsekleyerek, itip kakarak bu yarışmaları kazanmak olmaktadır. Tepegözlerin gö züne girmek, kurnazlıklardan yararlanmak, güçlülere karşı çıkmaktansa onların karşısında boyun eğmek ve kurtuluşumuzu hep, kendi Keloğlanlığı içinde yola çık mış yapayalnız Keloğlanlar olmakta aramak eski masallarda da, günümüzün medyasındaki bugünkü masallarda da ortak tema."*[287]

Kemal Sunal filmlerinde güçsüz ve güçlünün karşılaşmaları temel anlatı yapısını oluşturur. Köyde ağalarla kapışan karakter kentte burjuvalarla, apartman sakinleriyle, zabıtalarla ya da sevdiği kızın belalı kardeşlerine karşı direnir. Toplumsal konumundan kaynaklı sorunlarla karşılaşır kent ortamında köylülük ve saflık onu komik durumlara sokar. Kimi zaman yeterince eğitimli değildir ya da kendi çalışma koşullarının karmaşık yapılarını bilemez; dolayısıyla işinden olur ve ayakta durabilmek için değişik işler yapmak zorunda kalır. Parasızlık onu pazaryerinde farklı karşılaşmalara zorlar. Varoşlaşan kent alanlarının temel ticari dinamikleri olarak esnaflar; bu yoksul kişinin parasal olarak iyi olduğu günlerde ona karşı iyi, kötü günler de ise düşmanı olarak sunulur. Dolayısıyla parasızlık onu kent ortamında uyumsuz ve çoğu zaman da yalnız kılar. Ancak o para kazanmak için geldiği bu kentte her türlü haksızlığa karşı direnecektir. Kentte, "en kısa sürede varsıl olmak, 'köşeyi dönmek' hem yarınları güven altına almayı hem kentte bir 'yer tutmayı' sağlayacaktır. Ancak bu yarışta yarışanlar az değildir. Yeni gelenler, daha önceden gelmiş olanlar, kentli alt ve orta tabakalar, kısaca köşeyi dönme düşünü gören herkes bu yarışta rakiptir."[288] Yine Bayram'a göre; *"Çarıklı Milyoner, Postacı, Orta Direk Şaban, Katma Değer Şaban, Sosyete Şaban, Şabaniye filmleri alt tabakadan (bu ekonomik alt tabaka ya da kültürel değerleri kentli yaşam biçimi içinde geçerliliğini yitirmiş köy kökenli bir tabaka olabilir) gelen kahramanların kendisininkinden ayrımlı toplumsal çevrelere girmesini, haksızlığa uğramasını, amacına (sevdiği kadınla evlenmesi varsıl olması, değerlerini korumaya çalışması...) ulaşmasını engellemek isteyenlerle savaşmasını ve bir yolunu bulup onları yenerek hedefine varma-*

287 Oskay, Ünsal. Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım. Yapı Kredi Yay. İstanbul. 2001, sy. 108.
288 Bayram, Nazlı, "Ve Sonunda Kahraman Kötüleri Yener" 25.Kare, Mayıs Temmuz 1993 sy. 27.

sını anlatıyor" Kadın o çevrenin, üst tabakanın kurallarına, değerlerine, yaşam biçimine uygun davrandığından yeri toplumun içindedir. Kenti, kentli olanı da simgeler. Çarıklı Milyoner ve Sosyete Şaban filmlerinde olduğu gibi, kahraman, sonunda köyüne dönse bile yanında kentli olanı (kadını) da götürür. Kahramanın varmayı düşlediği hedef kadında simgelenir: benimsenmek ve paralı olmak. Bunlar, elbette yaşamanın (akşam dönülen yer gecekondu bile olsa) koşullarıdır."[289]

Öte yandan kente göç edenlerin, ilk zamanlarda yaptıkları işler, komik bir dille resmedilmiştir. *Kibar Feyzo* filminde Kemal Sunal'ın yaptığı ırgatçılık, inşaat, boyacılık, kapıcılık bu gibi işlerdendir. Kente gelen vasıfsız insanların kentte yapacağı, yapabileceği işler olarak sergilenirken, kent ortamında örgütlülüğün ve sendikalı işçilerin diğerlerinden olan farkları da gösterilir. "İkili karşıtlıklar biçiminde kodlanmış bu kavramsal yapı, kente göç hareketiyle birlikte büyük kent uzamında ayrımlaşan gecekondu ile batılı kentin simgelediği, ekonomik, kültürel, uzamsal çatışmalarla keskinleşen bir köy/kent çelişkisini sergiler."[290] Kimi zamansa kahraman zaten kentlidir ve kenar mahallelerden birinde oturmaktadır. Ancak zaman içinde fakirleşilmiştir. Mekansal yapıların değişmesiyle beraber sıcak mahalle ortamlarını yitime korkusu yaşarlar, tıpkı *Devlet Kuşu* veya *Şaban Papucu Yarım* (Başar Sabuncu, 1985) filminde olduğu gibi. *Şaban Papucu Yarım*'da "ne iş yaptığı belli olmayan, zaten bir işte yapmayan Şaban, bu kez, çocukları, çocukların oynayıp güldüğü bir oyun yerini ve tüm bir gecekondu yerleşmesini, karısına apartman yaptırmak isteyen Zengin Haydar Bey'in hırsından korumaya çalışıyor... Elbette iyilik galebe çalacak, Şaban, kekeme dostu Ali ve halası Adile Teyze'nin başına çektiği kahramanlar, Haydar beyi de insafa getirip Çamlıca Yeşilliğini büyük sermayeye karşı koruyacaklardır."[291]

Türk komedi geleneği, özünde güçlü bir hicvi bulundurur. Hacivat ve Karagözden, Keloğlan'a Nasreddin Hoca'dan, Aziz Nesin'e. Bu gelenek, güçlü iktidarlar ve baskıcı yönetimler karşısında bir yolunu bulup derdini ifade edebilme yoludur da. Türk sineması da, gecekonduluların en uç sorunlarını bile bu türde yorumlayarak, bir anlamda bu yolun açık tutulması işlevini yerine getirebilmiştir diyebiliriz. Bu filmler yalnızca gecekondu sorunu ve onun fiziki çevresiyle sınırlı kalmamış, gecekondulular gibi tüm Türkiye'yi etkileyen sorunlara varan çözümlemelere ve eleştirilere varmıştır; *Düttürü Dünya* (Zeki Ökten, 1988) *Yoksul* (Zeki Ökten, 1986) ve birçok Kemal Sunal'lı komedi filminde olduğu gibi: *"Yoksul filmi de, Kapıcılar Kralı ve Çöpçüler Kralı gibi, büyük kentteki küçük adamın "önlenemez yükselişi"ni konu*

289 Bayram, a.g.e. 1993, sy. 24.

290 Bayram, a.g.e. 1993, sy. 24.

291 Dorsay, Atilla, 12 Eylül Yılları ve Sinemamız, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1995, sy. 195.

alıyor. Yoksul'un mekan olarak seçtiği han, adeta günümüz Türkiyesi'nin küçük bir modeli. Uygulanan ve benimsenen ekonomik modelin, han odasındaki küçük ticarethanelere yansıdığı, karaborsacılıktan hayali ticarete, borsa üçkağıtçılıklarından faizciliğe dek her bir şeyin, küçük ama kapkaççı iş erbabınca uygulandığı her şeyin gözlenmesi olanaklı... Batanlar çıkanlar, vuranlar ve vurulanlar, her biri daha büyük çaplarda, daha bir başka şeyleri bizlere hatırlatmıyor mu? Onca üçkağıdın içinde aynı yöntemle köşeyi dönen Süleyman'ın Yoksul'a, "Şimdi piyasa serbest evladım, ne yaparsan yap" deyişi ya da "göreceksin (yani rüşvet vereceksin) görmeden bu memlekette bir şey olmaz" sözleri, komedi türündeki bir filmde de olsa. Bir başka acı gerçeği han odalarının ötelerinden bir başka yerlere götürmüyor mu? Zeki Ökten, hayali ticaretten, her gün fiyat değiştiren beyaz eşya satıcısının enflasyonu algılayıp uygulayışına, banka kredilerine taş çıkartan kredi açmalardan, renksiz ve tek şekerli çay satışlarına dek her bir motifi, insan ilişkilerini silip süpüren para egemenliği ile günümüz ekonomi politikasına göndermeler yaparak ilginç bir sinema diliyle anlatıyor."[292]

Kemal Sunal, *Umudumuz Şaban* (Kartal Tibet, 1980)'da da köyden gelip İstanbul'un bir gecekondu semtini, bir dizi serüvenden sonra kurtarıyor. Arsa ticareti yapan muhtarın, mahalleye gökdelenler dikmek isteyen büyük iş adamlarının karşısına çıkarak, kimi zaman tesadüflerle de olsa onları yenerek, halka tapularının dağıtılmasını sağlar. *Talihli Amele* (Atıf Yılmaz, 1981) filminde duvarcı ustası olmak için İstanbul'a gelen, ancak İstanbul'da başına gelmedik iş kalmayan Mehmet Ali, Kibar Feyzo (Atıf Yılmaz, 1978)'da; bu sefer köydeki Ağa'ya karşı İstanbul'da bilinçlenmiştir.

Kemal Sunal'ın sinemaya geçtiği yıllarda, kentli erkek sınıfı için üretilen seks komedileri, Türk sinemasına hakimdi. Türk sineması 1970'lerin çalkantılı toplumsal ortamlarından uzak bir sinema üretmiştir. Kemal Sunal filmleri ise bu politik ortamdan uzak bir seyir izlememiştir. Onun filmleri çekildiği tarihi süreçten haberdardır ve bizatihi o sürecin işlenmesinden oluşur. 1970'li ve Kemal Sunal'ın sinemayla iç içe olduğu dönem aynı zamanda Türkiye'de göç sürecinin ve kentsel çelişkilerin yoğun olarak yaşandığı yıllardır. Kemal Sunal filmlerinde de temelde bu kentsel farklılıklar ve karşılaşmalar temel tematiği oluşturmuştur. *Canım Kardeşim* (Ertem Eğilmez, 1973), *Salak Milyoner* (Ertem Eğilmez, 1974), *Çöpçüler Kralı* (Zeki Ökten, 1977), *İnek Şaban* (Osman F. Seden, 1978), *Bekçiler Kralı* (Osman F. Seden, 1979), *Atla Gel Şaban* (Natuk Bayhan, 1984), *Kiracı* (Orhan Aksoy, 1987), *Öğretmen* (Kartal Tibet, 1988), *Gülen Adam* (Kartal Tibet, 1989), *Talih Kuşu* (Kartal Tibet, 1989), *Abuk Subuk Bir Film* (Şerif Gören, 1990), *Boynu Bükük Küheylan* (Erdo-

292 Evren, Burçak, Türk Sinemasında Yeni Kanunlar, Broy Yay., İstanbul, 1990, sy 113



ğan Tokatlı, 1990) gibi filmler; "Feodal değerlerden koparak kente gelmiş, ama endüstriyel değerleri benimseyememiş, yani iki arada bir derede değerler sistemi arasında sıkışıp kalmış insanı anlatıyor. Bu sıkıntılar çerçevesinde yaşanan gülünçlükleri aktarıyor... Kemal Sunal 1950'lerden be, Türkiye'de gerçekleşen değişimin ve bir değerler bunalımının simgesidir."[293] Ve onun filmleri; kentte göç etmiş yoksul ve sıradan insanın kentteki sıra dışı hayat mücadelesini, çoğu zaman gecekonduları fon olarak kullanarak aktarmıştır.

293 Sunal, Kemal, TV ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü, Om Yay., 2001. sy: 161

Örnekler

a. *Devlet Kuşu* (Mendüh Ün, 1980)

"Kemal Sunal bilinen güldürü kahramanlarından biridir. Hemen her filminde pısırık, aptal bir tipleme ile izleyicinin karşısına çıkmasına karşın, şansı nedeniyle kendini kanıtlayan ya da kurtaran bir tipi oynamaktadır. Bu filmlerin genel özelliklerine baktığımız zaman Kemal Sunal genellikle alt gelir düzeyinde, en önemli sorunu geçim derdi olan bir tiptir. Bu sorunu çözebilmek için çeşitli yollar dener. Tesadüfen bir takım olaylara karışır ve sonunda zengin olur. Yaşama karşı sinmiş ve savaşmaktan kaçar görünmektedir. Ancak zengin olduktan sonra en önemli şeyi, dostluk ve sevgiyi kaybeder. Filmlerin sonunda genellikle önceki yaşam biçiminde daha mutlu olduğunu, paranın mutluluk getirmeyeceğini anlayarak her şeyi bırakır ve eski yaşamına döner. Yani içinde bulunduğu yaşamı haklılaştırır" Bu bağlamda *Devlet Kuşu* (1980) filmi en tipik olandır. [294]

Bir parça arabesk müzik duyuluyor filmin başında, (sabuha) Kemal Sunal bağıra bağıra söylediği bu şarkıyla yürüdüğü mahalle, bir kenar mahalledir ve oturanlarda muhtemelen köyden kente göç etmiş insanlardır. Filmin ilerleyen sahnelerinde görüldüğü üzere bu insanlar sınıf atlamaya, çalışan ve zenginleşip belli bir hayat seviyesine gelmeye çalışan insanlardır.

Aynı zamanda burada gösterilen insanlar az çok kentlileşmiş insanlardır. Özlemleri kente dairdir. Kentsel kültürden pay almaya çalışırken fakirlikleri altında ezilen bu anlamda çelişkiler altında ezilen tiplerdir. Filmde de asıl tema zengin ve yoksul aile arasındaki ilişkilerde belirmektedir.

Zengin olmaya çalışan stokçu bakkal, tombalacılıktan geçinmeye çalışan delikanlılar, kahvehanelerde toplanan işsiz insanlar, İstanbul'un modern fonunda beliriyorlar. Fakir insanlar Yılmaz Güney'in *Umut*'unda görülen defineciliğe ve milli piyangoya bağladıkları umutlarını, işportacılık ya da küçük bir geçim teknesine bağlamışlar. Ayakları yere basan umutlar gibi gözükse de aslında bu umutları hayallerini gerçekleştirecekleri parasal durumlar artık çok uzakta. Yoksul semt çocuğu Mustafa'nın mahalleye apartman dikmeğe gelen zengin işadamının kızının Mustafa'ya aşık olması ve bunun bir umut ışığına dönüşmesine paralel yaşanan trajik komik durumlar anlatılıyor filmde. İstanbul'da yaşamanın zorluğu Kemal

294 Uluyağcı Canan, 'Toplumsal Değerler Ve 'Devlet Kuşu' Üzerine Bir Deneme', Sinemasal, Dokuz Eylül Yay., Ortak Kitap 8-9, Güz'03-Kış'04, sy. 132

Sunal'ın bu filminde aşka dair umutlarla beraber işlenir. Hayat şartlarının getirdiği zorluklar traji komik bir biçimde bir zengin adamın mahalleye apartman kurmaya çalışmasıyla beraber aşılmaya çalışılır. Ancak para ve zenginliğe karşı, gurur ve aşk galip gelir, apartman kurulur ama gelen zenginliğin mutluluk getirmediği ortadadır. Zengin kızına varmayan gururlu ama fakir delikanlımız (Kemal Sunal) hem ailesinin hem de mahallenin geleceğini aşka feda eder. Ne de olsa zorla güzellik olmaz, ama film bize zorla zengin olmanın yani hakedilmeden gelen zenginliğin mutluluk getirmeyeceğini kodlar. Nilgün Abisel, Türk filmlerindeki kensel karşılaşmalarda, zengin ve fakir karakterlerin aşklarında sunulan temel anlatıda şu özelliğe dikkat çekiyor: "Yoksul erkeği seven zengin kızın önünde sonunda onun sıcak çevresine katılması (*Mahşere Kadar*, Lütfi Akad, 1971, *Bir Teselli Ver*, Lütfi Akad, 1971, *Mahalleye Gelen Gelin*, Osman Seden 1961) ya da erkeğin bir biçimde para sahibi olarak zengin kızla aynı düzeye erişmesi ve onunla evlenmesidir. Fakat, eğer kız yoksulsa zengin erkeğin yaşam biçimine uymak zorundadır (*Dağdan İnme*, Metin Erksan, 1973)."[295] Abisel, bu anlatı yapısının sıkça kullanılır olmasını, "Hem sınıf atlamanın cazibesi, hem de bunun taşıdığı tehlikeler ve olumsuzluklar, hepsinden kolay dramatik gerilim kaynağı" oluşuna bağlıyor.

Yine bu filmde zengin insanlar ve fakir insanlar arasındaki çeşitli gerilimlerin yarattığı ve zengin insanların kendilerini güvenli konut alanlarına atmak istemelerine ilişkin apaçık nedensel sorunlar da seriliyor. Kenar mahalleye apartman kurmak isteyen zengin mutahit şu sözleri sarfeder: "Bilmiyorlar, bilmiyorlar kim olduğumu ama öğrenirler. Ankara'ya bir telefon şuraya yaptıracağım apartmanın tam karşısına koskoca bir karakol diktirmezsem bana da Zülfikar bey demesinler" Ancak bu iş o kadar kolay değildir. Apartman yaptırmak ve onun güvenliğini sağlamak bile siyasi ve ekonomik bir ranttır ve bunun için politik destek gerekmektedir. Zenginler artık düşkünlere karşı sırtlarını apaçık Ankara'ya yani Başkent'e dayamışlardır.

Şehrin ekonomik ve nüfus olarak büyümesiyle beraber eskinin gecekonduları artık kentin merkezi yerleri olmuştur. Özellikle 1980 sonrası bu alanlar büyük sermaye için yeni büyük apartmanların ve finans merkezlerinin kurulacağı alanları işgal etmektedir. Bu gecekonduları kaldırmak ve yerlerine büyük karlar ve rant sağlayacak apartmanlar ve plazalar kurmak için mücadeleler başlamıştır. Devlet Kuşu filminde geçen bir diyalog bize bu savaşların traji-gerçek noktalarına götürür: "Basit insanlar üzerinde otorite kurmak daha kolaydır" Zengin müteahhidin kızının babasına apartmanını niçin bu bölgeye kurulacağına dair sorusuna karşılık babanın verdiği cevap budur. Kenar mahalleler ve 'çöküntü alanları' büyük sermaye için zapt edilmesi kolay yerlerdendir. Buralara kurulacak apartmanlar, alış-

295 Abisel, Nilgün, Türk sineması Üzerine Yazılar, İmge Yay. Ankara, 1994, sy. 76.

veriş merkezleri ve ya ticaret merkezlerinin insani kaynaklara ulaşması daha kolaydır. İş gücünün yakınlığı yanında gecekondu bölgelerinin tüketici potansiyeli yoğun nüfusları yüzünden yüksektir.

Filmde de zengin insanlar mahalleden paralarıyla almaya kalkıştıkları birkaç insan aracılığıyla bu türden amaçlarına ulaşmaya çalışırlar, bu insanların bu kadar kolay kandırılabilmelerinin nedeni zenginleşme ve kentin zengin nimetlerinden olması gerektiği gibi paylarına düşeni alabilme ve bir apartman dairesine çıkabilmektir. Filmde gecekondulukların apartman çıkma ve orta sınıfa doğru ilerleme hayallerine ilişkin durumlar da sergilenir.

Üç oda bir salon ve 90-150 metrekare arasında değişen ev, orta sınıf için standart alt gelir grupları için ise erişilmeye çalışılan konuttur. İlginç olan, çap değişse bile, formun pek değişmemesidir. Salon bu birimlerin apartman yaşamıyla devreye girin temel öğesidir. Gecekonduda misafir odası eşyanın sergilenemediği bir mekandır. Ailenin oturmuşluğu, kendini kanıtlaması, orta sınıf standardının yakalanmış olması ve ailenin dış dünyaya açılma yeteneği salonda ifadesini bulmaktadır. Salonu kaldırmak veya aşırı küçültmek bu güçlü toplumsal olguya ters düşmek anlamına gelecektir. [296]

Filmde asıl ailenin kızları tekstil işçisidir ve toplumsal ve sosyal kültüre uzak bir hayat yaşamaktadırlar. Onların hayatları evleriyle işleri arasında akıp gider. Filmdeki bu durum bize 'kültürel gecikme'nin ipuçlarına getirir. Sosyal hayata inemeyen genç kızlar iş kültürü içinde kent kültürüne bulaşamadan, sinemaya gidemeden ve ya kentsel hayatın kültürel motiflerinden uzak bu kültürden tecrit edilmiş bir hayat yaşamaktadırlar. Köylüleşen İstanbul'un buna sebep olan manzaraları bu filmde zengin kız ile fakir kızların diyaloglarından rahatça anlayabiliriz. Fakir ailenin kızları popüler moda dergilerinden bile habersizdirler...

Filmde üç kafadar gençten biri (Bülent Kayabaş) şöyle der: "Açlıktan nefesim kokuyor" Bu sözlerin söylendiği an arka fonda boğaz köprüsü fardır. Modernliğin ve zenginliğin muhteşem tablosu üzerine düşen bu sözler bize ekonomik anlamda iyice sıkışan ve daralan İstanbul'un düşkünlerinin artık kentin her tarafında en zengin mekanlarından en büyük eğlence yerlerine ve zenginliğe dair bütün atmosferlerde artık rahatça dile gelen görülen ya da içten içe sezilen durumu ifade eder. Hizmet ve finans sektörünün dışında kalan, marjinal işlerinin artık mafya gücüyle bulunabildiği bu alanda kurulacak hayal (mahallenin bu üç genci için) artık bir köfteci dükkanıdır.

Ancak bu küçük dükkanının kurulması bile biraz gururdan ve onurlu yaşam-

---

296 Ayata, Sencer-Ayşe Ayata, "Toplumsal Tabakalaşma, Mekansal Ayrışma ve Kent Kültürü" Mübeccel Kıray İçin Yazılar içinde, Bağlam Yay., İstanbul, 2000, sy. 156.

dan feda edilerek kazanılabilecek bir paradan ancak kurulabilir. Ama bu da filmde sergilenen biçimiyle aşkın yitirilmesidir. Zenginliğin aldatıcı umutları ve fakirlikle olan kültürel zıtlaşmalar ve elitist tutumlar, fakir insanlarla aradaki farkın artığı ve sınıfa dayalı toplumsal kırılmaların belirginleştiğine ilişkin sahneler. Filmde anlamazlıklara karşın fakirin gururu ve bozulmamış duygular üstün geliyor. Mahalle henüz sıcak ilişkilerini ve bu üç gençte arkadaşlıklarını para için feda edecek noktada değillerdir. Henüz aşk da sürecek, hayallerde, fakirlik ise şimdilik bunları yitirmeye götürmemiş insanları. Sonuç filmin kahramanının ağzından dökülen şu sözlerde saklıdır. "Biz insanlığımızı parayla satmayız"

b. *Düttürü Dünya* (Zeki Ökten, 1988)

Mehmet, Ankara'da, geceleri pavyonda klarnet çalarak hayatını kazanmaktadır. Akşamları işe gitmekte, sabahın erken saatlerinde bir gecekondu mahallesindeki evine dönmektedir. Mehmet'in karısı, lisede okuyan kızı, zihinsel özürlü oğlu ve küçük kızı ile yaşadığı bu evin sahibi olan kayınpederi tarafından müteahhitte verilmiştir ve evin bir an önce boşaltılması istenmektedir. Mehmet, bir taraftan ev aramaya, bir taraftan da para biriktirmeye çalışır ama asıl umudu bir gün kaset yapacağına inandığı besteleridir. Bu arada, bir an önce evin boşaltılmasını isteyen kayınbiraderi, Mehmet'e yardım etmek istediğini ve onun için bir iş bulduğunu söyler. Aslında Mehmet bu adama güvenmemektedir, ama işi kabul eder. Ertesi sabah evine döneceğine, kayınbiraderiyle işe giderler. Bir çakmak tamir tezgâhının başında duracaktır. Mehmet burada çalışmaya başlar. Gece gündüz çalışmak zor olsa da dişini sıkmaktadır. Ama bir sabah geldiğinde, tezgâhının başında bir başka adam bulur; *"Bir geri zekalı üç evlattan oluşan dört kişilik bir aile yıkılmaya ramak kalmış bir gecekondu, uykusuz gecelerin bitiminde başlayan çakmak doldurduculuğu ile amelelik, Dütdüt'ün umudunu kısa bir süre sonra sıfıra indirirken 'boşvermişliğini'de o denli kamçılar. Ve Dütdüt evinin yıkımı sırasında çalmaya başladığı klarnetini, geceleyin pavyonda sürdürdükten sonra, sokağa çıkıp Türkiye'nin kalbi Ankara'nın büyük caddelerinde çaresizliğe, yoksulluğuna ve de kısırlaşmışlığına nispet yarcasına hiç durmaksızın öttürmeye başlar. Sanki 'dert dert üstüne gelirse, derdin anasını satayım' dercesine."*[297]

Bir pavyonda erkek erkeğe eğlenenlerle açılıyor film. Gazinolar yine iş başında arabesk yaşamlar gözleniyor. İnsanlar arasında tolerans bitmiş, itişme kakışma mevcuttur. Umutlar star olmada ya da loto totoda mevcuttur. Umut filmindeki 'umut' milli piyangoyla devletleştirilmiş ve devlet tekelindedir. Çalının şarkılardan dert kelimesi

297 Evren, a.g.e. 1990, sy. 114.



eksik değildir. Dütdüt (Mehmet) star ve ünlü bir şarkıcı olmak istemektedir ve bunun için ne yapacağını bilmektedir. Kendisinin gazino da söylediği alaturka şarkıların yanında kendisi arabeske yönelmiştir. Çünkü, "Bu milleti ağlatacaksın!"

Ankara'nın gecekonduları diğer üçüncü dünya başkentlerinin manzaralarıyla karşılaştırılabilir. Üst üste yığılmış gecekondular modern cumhuriyetin başkentinde onun negatif manzaralarının resmi gibidir. Bir anlamda bu tip bir modern şehirciliğin olumsuzlanmasıdır. Gecekondular politik bir krizin yansımalarını da taşımaktadır. Gecekonduların politize yapısı bu filmde de vardır. Bir ailelinin oğlu siyasi nedenlerle cezaevindedir.

Gecekondu evlerinin duvarlarında kimi arabeskçilerin resimleri var. Özellikle 1980 sonrasında gecekondululara iyice özdeşleşen arabesk burada yeni biçimlerde temsil ediliyor. Gecekondularda oturan kadınlar tıpkı Bitmeyen Yol'da olduğu gibi merkezi yerlere çalışmaya, temizlikçiliğe gidiyorlar. "Sen kalk buradan altı bin lira için Çankaya'ya git boklu bez yıka. Hanım efendinin donunu sutyenini topla". Ancak gecekondululer için bu hiç de azımsanacak bir para değildir. "Ankara'da o paraya çalışacak kimse mi yok?" Ve bir taraftan da kentli eğitimli kadınlar mitinge gidiyorlar; gecekonduluları da mitinge çağırırlar. "Boş tencereler çalsın hayat ucuzlasın"; fakirlerin ellerinde hayatın gerçeğine dair görünümler eğitimsizlikle birleşince arabeske dönüşüyor. Onlar emekçi değerlerinden uzaktırlar. Bütün gecekondu filmlerinde çalışanlar emekçi örgütlenmesi ve bu gibi politikalara iyi gözle bakmazlar ve uzak dururlar. Onlar sömürülürken örgütlenmeyi düşünemezler.

Gecekondular yıkılıp yerine apartman dikilecektir. Ancak Dütdüt'ün evinden çıkıp başka bir eve taşınacak imkanları yoktu. Kayınçosu mecliste odacıdır ve kendisine torpille değişik işler bulur. İki işle geçimini sağlamaya çalışır Dütdüt. Düzen söylemine eşlik eden bir söylemle, "bu zamanda ne işi bulursan yapacaksın" ki, bu söylem hemen hemen bütün gecekondu filmlerinde mevcuttur. Dütdüt de en sonunda ironik bir biçimde apartman inşaatında işe başlar. Kendileri için umut ettikleri yaşam biçimini başkaları için inşa ederken klarnetçinin buradaki işi pek uzun sürmeyecektir.

Gecekondular her türlü sorunlarıyla ve bu sorunların yeni biçimleriyle karşılaşıyoruz. Gecekondunun geleneksel biçimi içi ve dışıyla, halılarıyla, duvara asılı kuran ve vitrinini görmek mümkün.

Bir anlamda 1980'lerde bile gecekondu biçimsel özelliklerini yitirmemiştir. Gecekondular da temel fiziki ihtiyaçların karşılanabilmesi bile sorun oluşturmaktadır (ısınmak için dışardan odun toplanır). Konut sorunu fiziksel olarak bu filmde de mevcuttur.

Filmde ana karakter Dütdüt'ün kızı okula gitmektedir. At'daki babanın aksine, kızının okuması baba için bir önem taşımasada gecekondulu için okumanın geleceğe ilişkin bir umut olduğu anlaşılabilir filmde.

1980'lerin Türkiye'si hemen hemen herkesin şirket kurmaya giriştiği bir dönemdir. Meclisteki çürüme bütün çarpıklığıyla sözlerde dile geliyor. Faize Hücum filminin tematiğini oluşturan manzaralar bu filmde de mevcut. Herkes parasını faize yatırıyor. Yine filmde de bürokrasinin güçlü olandan yana hakimiyeti ve memur zihniyetinin Özalcılıkla beraber iyice beliren baskıcı ve rantçı eğilimleri iyice sergileniyor. Devlete yakın olduktan sonra odacılık bile büyük bir iştir. Çünkü her türlü rantçılığın temelinde bürokrasi önemli bir yer tutar. Dütdüt'ün karısının kardeşi (bir bakanlıkta odacı) bakanlıkta çalışıyor ve *Düttürü Dünya* merkeze kadar sokulan gecekondululular gözünden Ankara'yı resmedebiliyor.

Düttürü Dünya merkeze daha yakın bir noktadan dışarıya kenar mahallelere bakıyor. Bu anlamda meclis bir şirket gibi çalışmaktadır. Her türlü sorun rüşvetle ya da tanıdıklarla halledilebilir hale gelmiştir. İşportacı, mecliste odacı olmuştur ve çakmakçı tezgahı bile bir rantır. Dütdüt'ün kayınçosu da onu çakmakçılığa yönlendirir. İşportacılık önemlidir çünkü daha fazla para kazanılmaktadır. Ancak odacılık rüşvetle ve adam kayırmaya ve rant sağlamaya daha fazla elverişlidir. Klarnetçı, çakmakçı olurken çakmakçı da mecliste odacı olmuştur.

Bürokratlar ise aldıkları rüşvetle pavyonlarda gazinolarda eğlenıyorlar. Bir taraftan da pavyon eğlencesinin bayağılığı sergilenirken erkek egemen eğlencenin yarattığı anormallik (pehlivan güreşi ve sarıdalye ile yapılan güreş sahnesi) sergileniyor. Rüşvetle merkezler zenginleşirken kenar mahalleler iyice fakirleşiyorlar.

Müteahhidin işi meclisten rüşvetle halledilmiştir ve Dütdüt'ün evi işgalci konuma düşmüş ve evini kaybedecektir

Dütdüt'ün evi sonunda yıkılır. Müteahhitler apartman yapacaklardır. Filmde yıkıma karşı hiçbir direnme gösterilmez. Filmin anlatı yapısında şiddeti uygulayan zenginler devlet veya toplumdur. Ezilenlerin kendilerine baskı uygulayanlara karşı görünür bir şiddet gösterisi yoktur. *Düttürü Dünya*'da da yasal olmayan fakat uygulanan kanunlara karşı gelinmiyor; ama bu süreci ifşa ediyor. Ankara'nın 1990'lardan sonraki kentsel mimari ve politikaları göz önüne alındığında bu süreçin gecekonduların yıkılıp yerlerine apartmanların ve villa tarzı yapılaşmaların yapıldığını görürüz ve bu süreçte gecekondu alanlarının büyük bir ranta dönüştüğünü görürüz.

Bu ranttan gecekondularda yaşayanlar olduğu kadar mafyalar, memurlar ve büyük sermayeler bile yararlanacaklardır. Ve eskinin gecekondu alanları kozmopolit bir kent yapısının oluşmasını sağlarken aynı zamanda taşralı değerlerin, kıroluğun, magandalığın ya da kente ait olmayan kimi kabalıkların merkeze taşınmasının ve kültürsüz yeni zenginlerin oluştuğu görülecektir.

Dütdüt, *Züğürt Ağa*'nın Ağası gibi bu sefer başkentte, Ankara'nın sokaklarında çiğköfte değil ama klarnetiyle kayboluyor ve 'görünür bir köylülüğü' olmamasına rağmen Dütdüt'de kentsel kriz ve kırılmanın gecekondulu kurbanı olmuştur.

c. *Gülen Adam* (Kartal Tibet, 1989)

Gülen Adam filmi; yaşadığı sorunlardan bunalarak mutsuz bir toplumsal alana dönüşen kenti ve insanlarını, konut sorununu merkeze alarak inceleyen bir filmdir. Komedi öğesi olarak kullanılan gülme metaforu temelde sorunlar karşısında bunalan insanların içinden çıkamadıkları bu sorunlarla baş etme aracı olarak kullanılıyor.

Bir gazinoda garson olarak çalışan Yusuf'un sorunu 'olur olmaz' her yerde gülmesidir. O, başına gelen her türlü 'işe' gülen sorunlar karşısında dalgasını geçen bir adamdır.

Bu alışılmadık durum başına çok iş açar. Önce zabıtalarla başı derde girer; mahkemeye çıkar, sonra da bir akademisyenin tezine konu olar. Çünkü Yusuf herkesin hüzünlenerek dinlediği arabesk müziği bile gülerek dinlemektedir. Yusuf, girdiği bütün işlerden bu sorunu yüzünden atılmaktadır.

Sonunda dişçide bulduğu işte bir kadınla tanışır ve onunla evlenmeye karar verirler. Ancak eve ihtiyaçları vardır. Mafyaya para ödenir bir gecekondu sahibi olurlar. Ancak Yusuf'un karısı, Naciye'nin babası, 'belediyede yıkım ekipleri amiri'dir.

Ve baştan beri sevmediği, kızını vermek istemediği Yusuf'un ev hayalini yıkmak için elinden geleni yapar. Ama Yusuf bütün hinlikleriyle bu savaşı kazanacaktır.



KEMAL SUNAL **GÜLEN ADAM**

YÖNETMEN KARTAL TİBET

AYDAN BURHAN
AHMET SEZEREL
BİLGE ZOBU

SENARYO ERDOĞAN TUNAŞ
GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ ABDULLAH GÜREK
MÜZİK CAHİT BERKAY

Film, kentten ve kentliden, belgesel nitelikte görüntülerle başlıyor. Fabrika dumanları, çevre kirliliği ve ölü balıklarıyla boğaz sergileniyor. Ve yoğun kalabalıklar, bu kentsel manzarayı tamamlayan bir unsur olarak kullanılıyor. Daha önce incelediğimiz ve bir klişeye dönüşen İstanbul Boğazı'nın masalımsı manzaralarına inat, film, Yusuf'un bir kova dolusu çöpü Boğaz'a döker. Bu davranışı Yusuf'un başını belaya sokuyor. Ancak bir yandan da bu davranışla 1980'sonrası İstanbul'unun değişen toplumsal atmosferini elvermektedir. Kentte, yaşayan yoksullar için Boğaz manzarasının ya da çevre kirliliğinin pek de bir önemi yok gibidir. Yani 'boğaz'lar açken, boğaz manzarasının ya da çevre kirliliğinin farkına bile varılamamaktadır.

Zabıta Amiri:

- Sen, Marmara denizini, güzelim İstanbul Boğazı'nı kirlettin. Hiç mi vicdanın sızlamıyor? Çocuklarımız denize giremiyor, kalkan balığının kilosu elli bin lira ise bunun sebebi sensin.

Yusuf:

- Zeytinin, fasulyenin, bütün pahalılığın sebebi, yoksa ben olmayayım?

Yusuf, kentin zor yaşam koşullarında ayakta durmaya çalışan biridir. Her şeye 'gülme'si yüzünden köyden kaçmak zorunda kalmıştır. Ve kentte, kural tanımayan bütün sakinlerine inat, o da kural tanımamakta ve içinde bulunduğu kente ve çevresine kayıtsız kalmaktadır. Ancak onun yoksulluğu güçlüler karşısındaki suçlu konuma dönüşür. Devletin yetkilileri ona: "Denizi kirletmişsin, bir de devlet

memuruna hakaret etmişsiniz" der. Oysa filmin çekildiği dönemler; İstanbul'da yağmanın 'ayyuka' çıktığı, adeta bu yağmadan pay almayanların 'suçlu' duruma düştüğü dönemlerdir. Boğaz sırtları; zenginlerin ve ünlülerin villalarıyla donatılmış, devlet arazileri 'peşkeş çekilmiş', bizzat politikacıların bağlantılı olduğu arazi mafyası İstanbul'un arsalarına hakim hale gelmiştir.

Yusuf, tüm bu koşullar ve suçluluk duygusuyla katmanlaşan toplumsal psikoloji içinde, gülerek adeta bu durumlarla dalga geçmektedir. Sinirleri alt üst oluşmuş bir psikolojik yapıya sahip insanların gülmeye tahammülleri yoktur. Yusuf çıktığı mahkemeden beraat eder. Ancak bir akademisyen gönüllü olarak onu incelemeye ve tezini onun üzerinden hazırlamaya karar verir. Asistan arkadaşıyla çıktığı bir yolculuk, kentin travmatik manzaraların ortaya çıkarır. Birbirleriyle kıyasıya dövüşen insanlar, yerde ölü yatan bir adam (trafik kazası gibi görünüyor), 'banka kuyruğu'nda bekleyen emekliler... Bir tarafta da üstü açık cipte, 'snop'luk yapan zengin çocukları. İstanbul'un toplumsal katmanları ve özellikle bürokrasinin 'devletten fazla devletçi' kimliği ortaya çıkarılmış filmde.

Yıkım Ekipleri Amiri:

- Gecekonducularla kapıştık. Yıkurmayız diye tutturdular. Sonunda yıktık tabi... Benim görevim bu, yıkım emrini alınca babam olsa tanımam.

Ancak, Amir'in kendisi de gecekonduda oturmaktadır ve sıra kendi evine gelince istifa etmek zorunda kalacaktır Zaten İstanbul, adaletsiz 'yapıların' merkezi gibidir. Kentsel zenginliği paylaşımında olsun, arsa ve konut piyasasında olsun zenginlerin 'yağmadan' aldıkları pay daha büyük olmuştur. Kentsel tarihi dokunun bozulması ve kent merkezlerinde yapılan mahkemelik çok katlı gökdelen inşaatlarının çoğu mahkemelik ve ruhsatsız yapılmıştır. Devlet, kimi yönleriyle gecekondulara ilişkin düzenlemeler yaparak konut sorunun çözümünü ve kentsel gerilimi azaltırken, bir yandan da 'yeni zenginler'in Boğaz sırtlarındaki villalarına göz yumduğu bilinmektedir. Hatta Koç Üniversitesi ruhsatsız olduğu halde dönemin Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel tarafından açılışı yapılmıştır Yani Yıkım Amirinin filmdeki temsil biçimiyle yukarıdaki sözleri gerçekte hiç bir zaman işlememiştir. Hatta çoğu zaman onlarda bu yağmaya katılmışlardır.

Naciye, babasına:

- Seçimlerde izin veriyorlar, her seçimden sonra da ortalık karışıyor

Babası (Yıkım Amiri):

Bize bir şey yapamazlar. Yirmi senedir oturuyoruz.

1980'ler Türkiye'si, yaklaşık elli yıllık gecekondusu olan bir ülkedir. Ve elli yıllık süreç aynı zamanda modernleşmeci kent pratiklerinin aksamaya uğradığı bir dönemi temsil eder. Gecekondular, çarpık mimari formlar, kentleşme pratiğinde artık bir yaraya dönüşmüştür. İstanbul arabesk dinleyen dolmuşçu ve kitleleriyle, 'kimi-

ne' geçerli kurallarıyla, modernleşmeci kentsel etik ve kültürünün kırılma alanıdır artık. Kent Yıkım Amiri'ne bir formel iş olanağı, ve az çok ketlileşmeyi sağlamışsa da bunun temelsizliği onun kaldığı evin gecekondu olanşında yatmaktadır.

Filmde Yusuf, Naciye ile evlenir ancak bu evliliğin sağlıklı olmadığı dayandığı ekonomik temellerden anlaşılabilir. Yusuf asgari ücretle çalıştığı işler onun geçimini sağlamasına olanak sağlamaz. Ancak filmde asıl sorunsal kont etrafında dönmektedir. Bir yuva kurmaya çalışmakta olan genç çift, bir de kendini kent ortamında, devletin temsilcisi olarak adeta 'canavar' gibi davranan bir Yıkım Ekipleri Amiri söz konusudur.

Filmde Naciye tam olarak kentlileşmeyi ve feodal bağlarından sıyrılmış bir insan olarak görmek mümkün değildir. Her kadın gibi erkeğine hizmet eder. Çamaşırını yıkar yemeğini yapar. Çünkü kadın da muhtemelen asgari ücretli olarak bir tekstil atölyesinde çalışmaktadır Bu ekonomik konum onun yeterince özgürleşmesini getirecek bir ortam sağlamaz Erkekte, kadınının ev içindeki işlerine yardımcı olmaktadır. Ancak onun konumu yine de kadına göre belirgin bir biçimde yüksektir.

Filmde İstanbul'un emlakçıları 'dolar' cinsinden ev kiralamaktadır. Özal döneminin Küçük Amerika söylemi gerçekleşmiş gibidir.

Yusuf:

Dolarmış, Frankmış, Markmış... Yabancı ülkede mi yaşıyoruz biz be...

Naciye:

- Çağ atlıyoruz ya...

Çağ atlayan, vizyon değiştiren ve global sermaye için davet çıkarılan bir ülke ve neo-liberal politikaların geçerli olmaya başladığı 1980 sonrası: Tüm bunlar her yönüyle kendi coğrafyasında kendisine ve ülkesine yabancı insanların yaratmıştır İstanbul'un insanları bu ekonomik değişime çoğu zaman yoksullaşarak katılmışlarıdır. Bu yoksullaşma süreci DİE açıkladığı rakamlarda belirgin bir biçimde artan eşitsizliği belgelemiştir. Bu değişim kentin merkezi alanlarında bile yoksulluğun yerleşmesini sağlamış bu alanlarda "çöküntü alanları" oluşmuştur. Öte yandan, demokrasi kültüründen uzak, Sosyal Darwinist bir toplumsal yapının gelece ği nokta 2000'lerde daha belirgin bir yoksullukla karşımıza çıkacaktır.

Naciye:

- Bizimde bir evimiz olur mu?

Yusuf:

Tabi. Ömür boyu misafir olacak değiliz ya!

Oysa 1980 sonrasının Türkiye'sinde yerleşik yapılar artan oranla yerlerinden oynamaya devam etmektedir ve İstanbul nüfusunun %70'i kiralık evlerde kalmakta olduğu bilinmektedir. Buradan hareketle diyebiliriz ki; İstanbul halkı yaşadığı kentte 'misafir' gibi kalmıştır.

Yusuf:

- Hayalci baba, ihaleci baba var ya, işte bu da arsa babasıymış. Ucuz gecekondu yapar satarmış, gider onu buluruz. Birikmiş biraz paramız var belki de bize bir göz gecekondu satarlar.

1980 sonrasında diyebiliriz ki; gecekondu artık tamamen bir rant aracı haline gelmiştir. Arazi işgalleri artık eskiye oranla daha zor olduğu için bu iş büyük güçler aracılığıyla yapılmaktadır. Gecekondunun kentin uzağında mekanlara kurulması, bu tarz konutların ucuz olmasını sağlamaktadır. Dolayısıyla yeni gelenler buralara ya kiracı ya da satın alarak yerleşmektedirler. Pınarcıoğlu ve Işık'da; Sultanbeyli'de, bu tarz yapılardan rant gelirleri sağlayarak zenginleşen ve yeni gelenlerin yoksulluğuyla ortaya çıkan yapıya 'nöbetleşe yoksulluk' adını vermişlerdir.

Gülen Adam filmindeki manzaralar, İstanbul'un yağmalanan alanlarının açıkça sergilendiği bir filmdir. Bu manzara karşısında zabıtalar çaresiz kalmışlardır: "Rezalet bir durum efendim... Yık yık bitmiyor, nasıl bahşedeceğimi bilmiyorum."

Yusuf'un gecekondusu yıkım ekiplerince yıkılır. Kamera çamurlu gecekondu mahallesini tıpkı Canım Kardeşim filmindeki benzer manzaraları kaydeder. On beş yıllık ilerleme gecekondulara uğramamış gibidir. Zaten gecekondu bölgeleri, Türkiye'nin en geri kalmış bölgelerini ve en travmatik alanlarını temsil edecek özelliklere sahiptirler.

Filmde ironik bir biçimde Yıkım Şefi'nin evinin yanına gecekondu yapılmıştır. Gecekondulular'ın, nazarında bu bir 'meydan okuma'dır. Ya da Mübeccel Kıray'ın deyimiyle gecekondulular'ın; *"Burada bulabildikleri işler ve ellerine geçen gelir de başka türlü bir yerde oturmalarına izin vermemektedir. Gelirlerini artırmak ya da bunu temin edecek sanayileşme şartlarını kökünden değiştirmek de onların ellerinde olmadığına göre, gecekondulan bugünkü az gelişmiş sanayileşmemmiş sosyo-ekonomik düzenimizin tam bir yansıması sayıp, öylece kabul etmemiz gerekir. Bu hali ile o binalar bile büyük bir yaşama azminin görüntüsüdür."* [298]

Yusuf kendi ailesi için, yürüyen bir gecekondu yapmıştır. Ve bu gecekondusuyla İstanbul'u gezemeye başlamıştır. Yani gecekondu 'seyyar-kondu' olmuştur. Yusuf, Zabıta Amiri'ne: "Önce bu villaları yık, sonra benim evi yıkarsın" der.

Gecekondu mahallesinde yıkım başlar: belgesel görüntüler eşliğinde, Sarıyer'in 'ünlüler villası' olarak bilinen villaları yıkılmaya başlanır. Çoğu zaman yıkılan gecekonduların yerine siteler ve fabrıkalar inşa edilmektedir. Filmde de, gecekondular arsa rantiyesi için yıkılmaktadır.

Yusuf, kendisinin aksine 'ağlayarak' doğan çocuğunun adını bu umutsuz dünyaya inat 'Umut' koyar. Yusuf bütün yaşamını, sığınağı olan gecekondusunu yani

---

298 Kıray, Mübeccel, Kentleşme Yazıları, Toplu Eserler 2, Bağlam Yay. İstanbul 2003, sy. 23.

evini, sırtında taşıyarak İstanbul'u dolaşmaya başlamıştır. 'Oğlunun ağlamayacağı bir yer'lere gitmektedir ve umudunu yitirmeden böyle bir yeri arayacağını ve umutlarını yitirmediğini göstermek ister.

3. Yeni Türk Sinemasında Yan Bir Tematik Olarak Gecekondular

Gecekondular, çoğu Türk filminde olduğu gibi bir fon olarak kullanılmışlardır. Ancak kimi Türk filminde ise bu fon olayları oluşturucu öğenin merkezinde "yan bir tematik oluşturabilmektedirler. Bu filmde gecekondular bir toplumsal ilişki zincirinin kentteki halkalarıdırlar. Bu anlamda bir 'olay oluşturucu' olarak göze çarpmaktadırlar. Filmsel yapılardaki kırılma noktalarında merkezde bir yerdedirler.

Bu filmlerde, gecekondu olgusu hem bir psikolojik işlev üstlenmiş, hem de sosyo-ekonomik ve kültürel durumları gösteren bir 'ibre'dir. Gecekondular ele alınış itibariyle bu filmlerde birer kriz alanıdırlar ve çoğu zaman kendi fiziksel alanlarının ötesine, kentin bütün coğrafyasına ya da kaynakları olan bölge coğrafyalarına uzanan bir yapıda sergilenmişlerdir. Bu filmler aynı zamanda, değişen Türkiye ve toplumsal yapılarda oluşan yeni kırılmaları da göstermesi açısından ilginçlikler taşımaktadırlar

Örnekler Filmler

a. *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoğlu, 1999)

Film göç etmiş insanların, ticariliğin kentsel alandaki en büyük yansımalarının yaşandığı Eminönü'de başlıyor. Umudun ve hayallerin, kentte tutunabilmenin tipik zorluklarına ilişkin manzaralarının görüldüğü, 'marjinal işler'in kazancın tam da merkezinde olduğu bir yerden. Kozmopolitanlığın hemen hemen her yönüne dair karelerin resmedilebileceği bu mekanda göç; ekonomik, kültürel ve politik ilişkilere dökülen bir sahneye dönüşüyor. Bu kozmopolitliğin merkezindeki aktörlerin yaşam izleri yine bizi kırsala; yani önce kentin kırsalına, gecekondulara; sonra da o kırsalın asıl kaynağı olan coğrafyalara götürüyor.

Film, Eminönü'nde gürültüye, kalabalığa, keşmekeşe bulanmış halde kaset satan Berzan'la başlıyor. Berzan Urfa'da, ortadan kaybedilen babasını bulmaya gelmiş bir 'kayıp yakını' Büyük şehirde, yoksunluk ve hasret içinde kendi hayatının gerçekliğini nesnel bir bakış sunabilecek bir karakter. Arkadaşı Mehmet ise esmerliği ile bir etnik kimliğin ezikliğini yaşasa da, aslında Türkiye'nin batısında bir yerden Tire'den gelmiş İstanbul'a. Ancak bir 'etnik kimlik krizi'nin içinde buluyor kendisini ve bu kriz bölgesinin asıl merkezine yolculuğa çıkıyor

Film bir kentsel metamorfozu sergilemektedir. Zahit Atam'a göre: *"Filmde tranformasyon olarak adlandırılan, Tireli Mehmet'in başka bir dünyayı görmesi ve giderek bu dünyanın bir parçası olması. Mehmet'in gözaltına alınması, işinden evinden olması, daha sonra 'potansiyel bir tehlike-güvenilmez' olarak kodlandıktan sonra bir tür 'uyumlanma' çabası olarak saçlarını boyaması, Zorduç'a yolculuk sırasında ise bir kirlenme olarak gördüğü 'sprey'den kurtulması. Bu anlamda kullanılan 'transformasyon' ve 'yolculuk' terimleri içiçe geçer."*[299]

Mehmet'in başı, varoşlara, yani kaldığı eve doğru giderken, minibüste yanına bırakılan bir silah yüzünden derde giriyor. Bir kez gözaltına alınıp bırakıldıktan sonra dostu Berzan ve sevgilisi Arzu dışında herkes sırt çeviriyor ona. Bir de nereye gitse ardından gelip bulunduğu yerin kapısına konan kırmızı çarpı var; toplumsal kırılmanın her türlüsünün algılanabileceği sembolik bir baskı ifadesi olarak çıkıyor karşımıza. Zahit Atam'a göre: *"Güneşe Yolculuk'ta karakterler ve onların ilişkilerinin yansıtılması olağan bir sürü tipin de perdeye aktarılmasına olanak veriyor. Kupon*

299 Atam, Zahit , "Güneşe Yolculuk" Yeni Sinema, Sayı: 6, Sonbahar 1999, sy. 48



toplanmasının filmde yer alışı basit bir ayrıntı gibi gelebilir, ama bu yansırken hem insanların büyük hayaller kurması ve bu hayallerin garip bir biçimde... Sömürmeye kalkması da bu toplumsal yapının bir parçasıdır. Gerçekte insan gazetelerden kupon pazarlarının oluştuğunu okuyunca şaşırması da. Maç sonrası 'korna' yüzünden kavga çıkması da silahların sevinci ve muzafferliği temsil edebilmesi de. Aslında bütün ayrıntılar öyküye bir tarih biçilmesine olanak veriyor, bu anlamda film tarihsel bir özellik kazanıyor.. Berzan ve Mehmet ile ifade edilen kimlik kendi derinliklerinde hümanist ve yaşam alanını daraltan koşullarda baskı ve koşullanmaya direnirken özgürlüğe giden yola açılma cesaretini gösteriyorlar. Bu bağlamda örneğin, kimi evlerin kapısına çizilen bir 'x' işareti var. Bu işaretle ilk kez Mehmet polise düşüp dışarı çıktıktan sonra onun kaldığı bekar evinin kapısında tanışıyoruz. Sonra Mehmet'in güneşe-doğuya yolculuğunda, yakılmış yıkılmış köy evlerinin üzerinde görüyoruz bu işaretleri. Bu işaretler toplumdan dışlanmışlığın, mimlenmişliğin işaretleri..."[300]

Güneşe Yolculuk filminde gecekondu bölgesi olarak resmedilen kareler, gerçeğin politik izdüşümlerine denk düşüyor. Aydınlık (Eminönü'nün gündüz sahneleri) kent merkezinden uzaklaştıkça karanlığa karışıyor. Dar sokaklar, 'apartkondular' arasından yapılan dolmuş yolculuğu, kısa süren sahneler olsa da, buradaki

300 Alem, a.g.e. 1999, sy. 47.

yerleşimler hakkında ipuçları verir nitelikte. Kentin yaşadığı yoğun göçün ve onun yarattığı 'mimari travma'nın kompozisyonunda oluşan iletişimin ve psikolojinin tedirgin edici halleri sunulmuş bu sahnelerde. Mekanının yerleşik biçimlerinin dışına çıkıldığında ya da eklemlenmeye çalışılan kompozisyonunun dışında kalındığında yaşanan travmanın izleri, hem karakterler bağlamında hem de mekan bağlamında görülebilmektedir *Güneşe Yolculuk* filminde.

Yönetmen 'öteki İstanbul'a dair manzaralar sunuyor filminde. Yalnızlar, güçsüzler kısacası kendi mekanlarında mülteci durumunda olanlar, sahneye taşınarak var ediliyor onun sinemasında: *İz* ve *Güneşe Yolculuk*. Yönetmenin iki uzun metrajlı filminin bu fimlerinin ortak paydası güç ve mekan ilişkisi üzerine kurulmuş olmaları. *İz*'de var olan mekanın ezici gücü ile *Güneşe Yolculuk*'daki koskoca bir ülkenin ve onun eridiği devasa bir kentin küçük insanlar üzerindeki dayanılmaz baskısı, *İz*'de bu güç ve baskı biçimsel bir form içinde mekanlara yansırken *Güneşe Yolculuk*'da da insana, insanla beraber baskıya ve bir yerleşim yeri olan koca bir kentte karanlık ve aydınlık zıtlığı içinde bir savaşıma dönüşüyor. *İz*'de yaşanan belirsizlik, karanlıklara dağılırken; *Güneşe Yolculuk*'da bu belirsizlik kırsal alana çıktıkça aydınlanıyor ve güneşe dönüşüyor. *İz*'de kaybolan umut, *Güneşe Yolculuk*'da 'ize' dönüşüyor ve yeniden yeşeriyor.

Oluşturulan kurgusal alanın kendiliğindenliği, O'nu filmin sonun da ulaşılan noktada, yeniden gerçeğe dönüştürmektedir. Yaşanan sistemin karmaşıklığına rağmen sonuçta yaşanan ağır baskının kişisel olanın içinde çirkince bir dışavurума dönüşmektedir. Genel bir durum olan toplumsal güven ve güvensizlik özde, aslında eşitsiz bir dünyanın mitosuna dönüşmekte, algılanması zorlaşan ve bir mite dönüşen merkezin arızası tekilde bir cinayete, kendine kasta dönüşmektedir. İz'de esinlenen hikaye veya roman toplumun örgütlenişinin kendisidir. Hikayenin aranılacağı yer 'bu toplumsal ilişkilerin' belirsizliğindedir. Zeki Demirkubuz'un sinemasındaki gerçekçilik, Yeşim Ustaoğlu'nda eleştirel gerçekçiliğe dönüşmüştür. Gerek *İz*'de gerekse *Güneşe Yolculuk*'da yaşayan bir toplumun, 'kişileri' yok ederken aslında kendisini de yok ettiği vurgulanan bir durumdur. Bireyler üzerinden oluşturulan hikaye aslında toptan bir toplumun hikayesidir. Onların var oluş biçimleri ise, yine toplumun toptan var oluş biçimine indirgenebilmektedir. Korku, güvensizlik, terkedilmişlik, kaos ve 'ötekilik' iki uçluluğuyla toptan bir 'sakatlığın' ibaresidir.

b. *Büyük Adam Küçük Aşk* (Handan İpekçi, 2002)

Büyük Adam Küçük Aşk'ta 'merkez'den çevreye (veya yeni zengin yerleşim alanlarından yoksul yeni alanlara apartmanlardan sitelerden gecekondulara doğru yolculuk sırasında sergilenen manzaralar, her türlü toplumsal kültürel ve eko-



Büyük Adam, Küçük Aşk filminden bir sahne.

nomik keskin ayrımların, kentsel krizin, toplumsal kırılmaların varlığına işaret eder. Bu film, bir yandan Ulus mahallesinin zenginliği ile Ayazma varoşlarının sefilliğini karşı karşıya getirirken, diğer yandan ulusal çapta yaşanan, 'Kürt Sorunu' veya 'Doğu Anadolu sorunu'nu da temsil eder.

Büyük Adam Küçük Aşk filmi, modernleşmeci Türkiye'nin 2000'li yıllarda geldiği son noktada yaşadığı kırılmaların bir yansımasıdır. Göç ve gecekondu merkezli bir film olmamasına karşın içerdiği tematik öğelerle bize 'yerinden ve yurdundan edilmişlik' ile kentsel alanda yerleşik olan arasındaki temel zıtlıkları ekonomik kültürel ve siyasi bir panoramada sunar. Kentin yerleşik değerleriyle modern Türkiye'nin (merkezi idarenin) bağlaşıklığında bir kırılma noktası olarak varoş gerçeği resmedilmiştir. Kentin ve gecekonduların durumu genel bir toplumsal gerçeği de sergileyebilir. Bu anlamda gecekondular, sorunların bir puzzle gibi oluştuğu ya da toplandığı bir mekan haline gelmiştir. Artık Ayazma'dan bakıldığında Diyarbakır'ın Lice ilçesinin herhangi bir köyüne ilişkin veriler toplamak ya da oraya ilişkin toplumsal izler bulmak mümkün olmaya başlamıştır. *Büyük Adam Küçük Aşk* filmi politik arenanın merkezindeki bir yolculuktan, biçimsel bir alana, onun etkili olduğu bir mekansal düzlemde politik gerçeğin biçimsel yansımalarına onun mekan üzerindeki şekillerinden birinde, gecekondularda son bulur. "Heterojen bir nüfusu olan ve çeşitli kültürlerin birbirine karıştığı bütün kozmopolit kentler gibi, İstanbul da bir örneklikten ziyade tezatların diyarıdır. Bir mozaiğin kenarları sert parçaları misali, çoğunlukla birbirinden ayrı düşen toplumsal grupların ve kültürlerin bir arada Varolcuğu bir çoğulluktur. Nüfusunun dörtte üçü başka yerde doğmuş bir göçmenler kentidir."[301]

301 Keyder, a.g.e 2000, sy. 117.

Orta sınıf apartman semtleri yakın geçmişte ve hatta günümüze kadar modern seçkinlerin yaşam biçimleri ile adeta özdeşleştirilmiştir. Bu çevreler, modernleşen, kent kültürünü ve kent değerlerini taşıma iddiasında olmuştur. Uygar davranışlar, yüksek eğitim, laik dünya görüşü, batı kaynaklı yüksek kültürün çeşitli öğelerini kullanmaya yatkınlık (tiyatro, opera, konser vs.) ve hepsinden önemlisi modern düşünce ve değerlerin halka taşınması misyonu, söz konusu kültürün ve onun çevresinde yaratılan aidiyet duygusunun başlıca öğeleri arasında yer almıştır... Orta sınıf apartman semtlerinin kültürel bakımdan heterojenleşmesi ancak 1990'lı yıllarda karşımıza çıkmaya başlayan bir olgudur.

Bu film, sadece bir şehirleşme ve varoşlaşma olgusunu temsil etmekle kalmaz, aynı zamanda Cumhuriyet'in, 'Ulusalcı İdeolojisi'nin kırılma noktalarını da göz önüne serer.

Örneğin Cumhuriyet Türkiyesi'nin Kemalist modernleşmesine eşlik eden emekli yargıcın idealist ve otoriter tavrı ile şehrin bir yanından diğer yanına yaptığı yolculuğu sırasında ve varoşlarda karşılaştığı yoksul, yerel, köylü, 'etnik' ve dinsel manzaralar (yargıcın gözüyle Cumhuriyet Türkiye'sine yakışmayan manzaralar) onun için bir şok, bir hayal kırıklığına dönüşüyor. Böylece filmde ulusal çaptaki birçok sorun çeşitli katmanlarda ifade edilmiştir.

Film de Cumhuriyet aydını ve emekli yüksek memurunun hayal ve kabul edemeyeceği ölçüde çağdışı manzaralar sahnelenmiştir. Ankara merkezli ulusal politikaların, 'Batıcı' ve ulusalcı sosyo-kültürel modernleşme modelinin başarısızlığı veya yetersizliği; halkçı adil politikaların yokluğu, yani Cumhuriyet rejiminin aydın ve seçkinin karşılaştığı manzaralar, Cumhuriyet politikasının vaatlerinin zayıf noktalarını ve bütün ülkeye yayılmamış olduğunu belgeler. Türkiye'yi rol sahibi olduğu merkezi idareler ve hayli modern bir semt olan Ulus mahallesinden tanıyan emekli yargıcın varoşlarda karşılaştığı manzaralar ona bir şok gibi gelmişti. Kültürel hiyerarşiler metropolünde, İstanbullu sözcüğü seçkin kültür ile halk kültürü arasındaki sınırda nöbet beklemektedir."[302]

Yoksulluk ve 'dil (Kürtçe) sorunu' ise, Türkiye'nin Batısı'na ulaşınca 'iktidar seçkinleri' arasında yer alan yüksek memurun günlük yaşamına girmiştir. Aynı şekilde Güneşe Yolculuk'da Eminönü'nün taşralaşmasının yanı sıra, Güneydoğu sorununun buraya değin uzandığını göstermiştir.

Bundan başka bir gecekondu mahallesinde Doğu Anadolulu göçmenlerin kendi kimlikleri ve enerjilerini dışa vurmaları bir getto şeklinde görebileceğimiz kendi evlerinde gösterilir. Böylece gecekondular, sorunların 'temsil alanı'na dönüşür;

---

302 a.g.e. sy. 117.

başka sözlerle gecekondular, ülke sorunlarının bir 'gösterim alanı'na dönüşür. Gecekondular, Türkiye'deki genel sorunların 'minia-Türk' biçimidir. 1980'lerden itibaren Adana, Mersin, Gazi Antep, Diyarbakır, İskenderun, Van'a doğru olan göçün yoğunluğu ve yeni şehir görünümleri filmlere yansıtılmamıştır.[303]

c. Zeki Demirkubuz'un Filmlerinde Gecekondular

Mekan toplumsal yaşayışın göstergesidir, insan kimliğini oluşturur. Zeki Demirkubuz'un filmlerinde mekan, göç ve sürgün hallerinin oluşturduğu alegorik bir alandır. Onun filmlerinde 'modernizmin kırılma noktaları'ndan çıkan insan karakterlerine rastlarız. Kentin 'yabancılaşmış' insanları mevcuttur filmlerinde ve çoğu zaman bu insanlar tarif edilemez bir kıstırılmışlık ve çelişkiler yumağının ortasındadırlar. Yaşadıkları alanlar çoğu zaman şehrin kenar mahalleleri, gecekondular ya da Tarlabaşı gibi 'çöküntü alanları'dır. Bu karakterler kimi zaman *C Blok*'taki gibi, 'modern Ataköy' gibi 'yükselen zenginlerin' güvenli ve steril hayat mekanlarının gölgesinde, kimi zaman da masumiyet gibi, kentin kenar mahallelerindeki apartman yada gecekondulara uzanırlar...

Zeki Demirkubuz'un filmleri, çoğu zaman küresel çağın hizmet sektörü ağırlıklı bir üretim sınıfının oluşturduğu bir kentsel yapının merkezinde oluşur. Sanayisiz kentleşmenin getirdiği bunalımlar onun karakterinde kentsiz ve yabancılaşmış yarı ölü karakterlere dönüyor. Tüm bu koşullarda kentin işçileri, çalışanları en az işsizler, aylaklar ve 'serseri'ler kadar biçim bozumuna uğramış ve 'bir tehdit hem de zülüm nesnesi mazlumlar olarak'[304] kentin merkezine yerleşmişlerdir.

C Blok filminde Zeki Demirkubuz ekranlardan topluma taşanlar arasında bağ kuruyor. Simbiyotik bağlar var bu ikisi arasında. Sıkıntı halleri Ataköy'ün apartmanlarından gecekondulara iniyor. Kişiler kaçış için sürekli televizyonlardaki maceralara kapılıyorlar. Çünkü Zeki Demirkubuz'un filmlerinde kahramanlar, "giderek küçülen neredeyse bir kabine dönüşecek iç dünyalarıyla, dünya ve toplumla ilişkisini, toplumsal ve kamusal alanlarda gerçekleştirmek yerine"[305] televizyon ekranında aramaktadır.

Bu hayatın içinde fakirler her anlamda avdırlar. Apartmanların diplerinde seksüel bir fantazya alanında bile av pozisyonuna düşebiliyorlar. Apartmanlarda ya şayanlar yalnızlıklarınız parklarda ya da gecekondularda ifade ediyor ve kapıcıların özlediği hayat bu apartmanların önlerinden öteye geçmez. Gecekondulular

---

303 Bkz. M. Öztürk, *Türk Sinemasında Gecekonduların Temsili* Öztürk, Mehmet, 'Turk Sinemasında Gecekonduların Temsili', *European journal of Turkish Studies*.

304 Süalp. Tül Akbal, *Allegori Ve Temsil III, Korkunun Yüzü ve Çığlığının İzleri Filmler, Sonun Başlangıcı - Gizemli Şehir Ve Gemide*, 25. Kare, Ocak - Mart 1999, sy. 15.

305 a.g.e., sy. 15.

apartmanların peşini bırakmamıştır. Bu kentin %70'inin gecekondu geçmişi vardır çünkü. Bu yüzden Ataköy bloklarında olmak gecekondulardan kurtuluşu getirmez. Zeki Demirkubuz'da gecekondular sorunların asıl nedeninin teşkil ederler. Onun karakterlerinin mutsuzluğu ve sıkılmışlığı gecekondularda ya da şehrin kenar mahallelerinde başlamıştır. Ve apartmanlarla gecekondular arasındaki gerilim ve farklılaşmalar bir temel sorun ya da sıkıcı bir durum olarak karşımıza çıkıyor. Zeki Demirkubuz'un kahramanları sorunlarında kurtulmak ya da yüzleşmek için gecekondulara uzanıyorlar. *C Blok*'da ana karakter olan kadın şöyle der annesinin evi için; "Hep oraya... Aitmişim gibi" Çünkü filmin karakteri Tülay, zengin bir erkekle evlenip sınıf atlama isteğine kavuşmuştur. Fakat onun ekonomik durumunun iyi olması onu, hayatının öznesi yapmaya yeterli değildir. Gecekondudan toplumun üst katmanlarına yapılan yaşamsal değişiklik, iki yaşam biçimi arasındaki farkı kapatmamıştır ve gerilimler filmde olduğu gibi iç hesaplaşmalara dönüşmüştür.

"2001 yılında gösterime giren *Yazgı* ve *İtiraf*, 'karanlık öyküler' üzerine üçleme'sinin ilk iki filmidir. *Yazgı*, Albert Camus'nün *Yabancı* adlı romanının serbest bir uyarlamasıdır. Oldukça serbest bir uyarlama olan *Yazgı*, Türkiye'ye çok güzel uygulanmış evrensel bir öykünün filmidir. Film diliyle anlatılması çok güç olan, kayıtsızlık, yabancılaşmanın en uç noktası, çak başarılı bir biçimde filmleştirilmiştir."[306] *Yazgı*'da Musa' nın hayata karşı tutumundaki kayıtsızlık, *Masumiyet* filminde pavyonlarda şarkı söyleyen Uğur ve aşkı için onun peşinden ayrılmayan Bekir ve hapishanede yatan Yusuf'un durumlarındaki parçalanmışlık ve köksüzlük bize toplumsal kırılmanın kentsel boyutlarına dair ipuçları veriyor. Gecekondu masumiyetteki gibi bir otele yani bir geçici sığınma alanına dönüşürken orada yaratılan kültür tıpkı *Eşkıya* filminde rastladığımız (Baran ile Cumali'nin kaldıkları otel) gibi bir ara forma dönüşebiliyor. Yani zamanla buralardan gidilecektir ancak şimdilik zenginleşmek; bu hayatta, bir yerden 'yırtmak' gerekmektedir.

Gecekondu filmlerinde şiddet sahneleri, yaşanan travmanın bir parçasıdır. *Masumiyet, Üçüncü Safya, İtiraf, Yazgı* ile *Eşkıya, Laleli'de Bir Azize* gibi filmlerde sergilenen şiddet ise, bu travmanın, yeni biçimlere bürünen kentsel yaşamda ki dönüşümlere eşlik eder.

"Zeki Demirkubuz'un *Masumiyet*'inde, *Üçüncü Sayfa*'sında kaybetmeye yazgılı insanların oturduğu kenar mahalleler, sosyolojik bir unsur olarak öykünün merkezinde yer alırken *İtiraf*'ta Nilgün'ün oturduğu gecekondu onun düşmüşlüğünü gösteren bir simge, Taylan'ın ailesinin gecekondusu ise öyküye etkisi olmayan bir unsur olarak karşımıza çıkıyor. Yönetmen bu iki gecekondunun bulunduğu toplumsal çevreyle hiç ilgilenme ihtiyacı duymuyor, giderek toplumsal olanı ayrıştıra-

306 Esen, Şükrün. a.g.e. 2002, sy. 120.

rak suçu insanın içinde barınan bir unsur olarak incelemeye başlıyor. "Kahramanlarının giderek kendi iç dünyalarına gömülmeleri bir gerçeklik haline dönüşüyor."[307] Ancak bu çöküş ve içe dönüş Türkiye'nin içinde bulunduğu toplumsal ve siyasi çöküntüsünden bağımsız bir durum değildir. Yaşanan toplumsal kaos, onun filmlerindeki kahramanların psikolojilerinde rahatça gözlemlenebilir. Zeki Demirkubuz filmlerini, kahraman yerine 'anti-kahramanlar' üzerine kurmuştur.[308]

Üçüncü Sayfa, elli dolarlık bir alışverişin varabileceği en trajik boyutu resmediyor. Şiddet küçük bir odanın dört duvarından dışarı çıkmıyor. Ancak bu şiddet Türkiye'de liberalizmin geldiği son noktada insanların birbirlerini nasıl sömürdüğünü toplumsal ve bireye indirgeyerek görebiliyoruz.

1990'lı yılların Türkiye'sinde artık hayat bir maçtır ve bu maçta golü birisi yemiştir ya da yiyecektir. Demirkubuz'da hayatın orta yerinde hem seyircileri hem de maçı arabesk şarkılarının yankılandığı sokaklardan ışığın sızmadığı odalarda sahneliyor.

Elli dolar, Sosyal Darwiniz'min hüküm sürdüğü bir ortamda insanın başına neler getirebilir. İsa dublör olarak çalıştığı film setinde rol icabı öldürdüğü insanlardan sonra eve dönmeden önce bir mafya tarafından dövülür sonrada döndüğü evde ev sahibini öldürür. Ancak kapıcının karısı Meryem zaten ev sahibini öldürmek istemektedir bunu ev sahibinin oğluyla yapacaktır ancak İsa daha hızlı davranmış bir cinnet anında cinayeti işlemiştir. Filmde Apartman smbyotik bir yaşam biçiminde dikey bir hayat mücadelesine tekabül ediyor.

Filmde diziler takip ediliyor ve popüler kültür ikonları hakkında sözler sarf ediyor ve onlardan bu toplumun en lanetli kesimli olarak bilinen en dipteki insanlar daha fazla haberdarlar. Kültürel kirlenmenin had safhaya ulaştığı bir toplumda televizyonlar kent ortamında göçmüş insanların masumiyetini yok etmiş gibidir ve televizyonlar bu alt tabaka insanlarının evlerinde hapsedildikleri bu mahrumiyet alanlarında onların vicdanlarında yeni değerlerle vücut buluyor.

Üçüncü Sayfa bir gecekondusuz gecekondu filmidir. Gecekondulularının yaşadığı bütün kültürel sosyal ve ekonomik sorunlar artık bir apartmanda bile yaşanmaktadır. Meryem'in kocası kentin merkezinde olsalar da ne olursa olusun bulduğu işi yapan bir adamdır. Filmde yirmi beş yaşında genç insanın iktidarsızlaşması ve bir arabesk yaşamın içine düşmesi ve bu yaşamdan kurtuluşun bir cinayete varması, bütün bunlar ülke genelinde yaşanan mafya arabesk ve cinayet üçlüsünün başrol oynadıkları bir ülkeyi resmediyor.

---

307 Güven, Yusuf, 'Zeki Demirkubuz Sinemasr'. Yeraltından Notlar. Yeni Film dergisi, Nisan - Haziran 2004, sy. 7
308 A.g.e., sy. 22-27.

Zeki Demirkubuz hayal kuran insanların tükenmişliğini anlatıyor. Artık ümitler kırılmış ve hayaller yok olmuştur Ve kentsel ortamda bu tür sorunların süreğenliği söz konusudur.

İsa'nın hayatı inşaat halindedir ve tıpkı İstanbul'un bitmeyen inşaat hali filmde isa üzerinden sergilenebilmektedir. Demirkubuz'un filminde şiddet doruğa çıkıyor. Göçmüş insanlar artık birbirlerinin acılarını emeklerini paylaşıyor ve onlarla beslenir hale gelmiştir.

Demirkubuz'un edilgin karakterleri aşkın yokluğunu ve işlenecek yeni cinayetlere yaşadıkları her türlü yokluğun içinde hazırlanır gibidirler. Tıpkı ertelenmiş cinayetler gibi kentten kendisinin de kentlilik süreci ertelenmiştir. Ya da kent cinnete gidecek bir travma gibidir. Televizyonlardan ve radyolardan yayılan hertürlü arabeskle beraber av ve avcılar, kurbanlar birbirlerini takip ediyorlar.

Zeki Demirkubuz sinema toplum ilişkisini, ruh coğrafyalarının şekillenmesini kendi kültürel üretiminde özetliyor.

İtiraf, hali vakti yerinde bir şirkette yönetici olarak çalışan Harun'un karısıyla olan ilişkilerini ele alıyor temelde. Harun işinde başarılı bir tiptir, ancak yıllar önce yaşadığı gecekondularda arkadaşının sevgilisini elinden almış ve onun intiharına yol açmıştır. Bu hikaye onun hayatının bir parçasıdır ve peşini bırakmaz. Karısının kendisini aldattığını düşünür ve onunla bir hesaplaşmaya gider. Ve bu hesaplaşma da korkuları ön plana çıkar, karısını çok sevdiği halde ona hiçbir zaman güven duymaz. Ve bir türlü sevgisini de ifade edemez. Onun korkuları belirsiz ilişkilerde, arzuladığı ama olamadığı yaşadığı ama yabancılaşmayla hissedemediği duygulardır.

Ve Harun hesaplaşmasının uzantısını gecekondularda sona erdirir. Orada başladığı çarpık ve hatalarla dolu bir ilişki onu kent merkezinden geldiği gecekondulara döndürür. Kentte yaşadığı sıkıntıların kaynağını gecekondularda bulur ve genel problemleri daha çok gecekonduya içkindir. Gecekondu burada fiziksel bir belirleyici olmasa da psikomatik bir araca dönüşmüştür. Ve Harun'un ikinci adresi bu sefer İzmir'de karısının yerleştiği bir gecekondudur. Bu seferde terk ettiği karısıyla yeni bir hesaplaşma ya da buluşma için adresi orasıdır.

Tıpkı, *Güneşe Yolculuk*'da olduğu gibi bu filmde de yolculuk merkezden gecekondulara doğrudur. Sorunlar orada başlamıştır Ve bu sorunlarla tekrar yüzleşmenin mekanı oralardır. Ve diyebiliriz ki Türk Sineması'nda 2000'lerin gecekonduları, 1980'lerin gecekondularından farksız olsa da bu yeni gecekonduların psikolojik çerçevesi değişmiştir. Gecekondular bir kaçış alanı kimi zaman ise bir yüzleşme yeridir. Ve 2000'lerin temsil edilen gecekonduları, perdesiyle, iç mekanıyla çoğu zamanda dış cephesiyle bir apartman dairesinin konforunu taşıyabiliyor. Duvardaki geleneksel halılar kalksa da vitrinler aynen duruyor ve film (*İtiraf*) ironik biçimde gecekondu da sona eriyor. Eski karısı gecekondu da hamile olarak

karşılıyor eski kocasını. Gecekonduda, sorunların başladığı yerde, belki de yeni sorunlara gebe bir ilişki biçimiyle...

Robins'in de belirttiği üzere: "Modern kent yaşamı karşılaşma ve temaslarla yabancıların ve bilinmeyenlerin meydan okumalarıyla donatılmıştır; modern kent psikolojik şokların ve sürprizlerin yaşandığı bir yer, bir çeşit başdöndürme makinesiydi."[309] Zeki Demirkubuz'un filmlerinde, hikayenin ön planda yer aldığı toplumsal gerçekçi (kimi zaman karakterlerinin anti karakter olarak ortaya çıkmaları, kimi zaman da içe dönük mistisizme kayan anlatım tarzı ve de hikayelerin kurgulanması itibariyle, bu tartışılabilinirse de) filmleriyle 'kaybedenleri' anlattı Demirkubuz. Onun kahramanları Robins'in belirttiği 'modern kentin psikolojik sorunları'nın da etkisinde çoğu zaman şok halinde ve yaşadıkları yabancılaşmayla beraber duyarsızlaşmış ve yalnızca kendileriyle ve en yakınlarındaki birkaç kişiyle iletişim kurabilen 'yaşayan ölü' gibi tiplerdir. Karakterlerinin bazen kader, bazen entrikalar yüzünden, yaşamda sürüklendiği Demirkubuz filmleri, bir çıkış noktası ya da çözüm önermek yerine, anlattığı hikayenin altından sistemi eleştirmekle yetiniyor.

Zeki Demirkubuz'un *Yazgı* filminde de kentsel çarpıklığın, modern kentin yalnızlaştırdığı, yabancılaştırdığı insanını görüyoruz. Komşuluk ilişkileri artık yalnız kalmış bireyler arasında ve ihtiyaç ilişkisine dönüşmüş bir symbiyosis oluşturuyor. Artık bir apartmanın alt katlarında, merkezi bir yerde oturuluyor ancak çelişik yapılar varlığını koruyor. Duvar halılarının yerinde 'post kültürel' manzara resimleri var. Duvarları 'kitch'ler sarmıştır. Köyün kültürel ve geleneksel manzaralarından uzakta yeni bir kentsel ve kültürel yaşam izleri görülmektedir Yazgı'da. Kimliksiz ve coğrafyasızlık halleri bu sefer kentin merkezinde başka hallerde karşımıza çıkıveriyor. *Yazgı*'nın Musası bir 'psikolojik vaka' haline gelmiş bir kişidir. Kentin üretim koşullarında Musa törpülenmiştir. Bu nokta da aşkın olanaksızlığı vardır. Kentin yaşam koşulları Musa'nın kendisine dair hiçbir şey bırakmamıştır. Anne si ölmüştür ama 'o bile kendisine ait' değildir, 'kendisine ait olmayan bir şey' için de üzülmeyecektir.

Yazgı'da, artık birey kendisine sağlıklı bir yaşam kurmaktan uzaktır. Aşk bitmiştir ve tükenmişlik hayatlarının her alanına hakimdir. Kent hayatının karmaşık ilişkileri kimi insanları bitirmiştir ve onlar için yaşama sevinci de tükenmiştir. Musa'nın komşusu Musa'ya, "Dünya bitmiş be..." der.

Modern kent hayatının, "özgür kılan yanı" bu filmde ters yüz edilmiştir. Modernitenin bürokratik boyutunda Musa'nın hayatı kabusa dönmüştür. Maltusyen

309 Robins, Kevin. İmaj. Görmenin Kültür ve Politikası, Çev: Nurçay Türkağlu, Ayrıntı Yay: İstanbul, 1999. sy. 209

ekonomi politiği yeni yüzlerini piyasaya sürmüştür. İnsanlar birbirleriyle iletişim kurmak için değil 'ilişkiye' girmek için temas ederler. Ve ezmek bir hazcı biçime dönüşmüştür. Kız arkadaşından öç almak için komşusu, Musa'dan yardım ister ve Musa severek bu görevi kabul eder. Ve komşusunun bu amacına kayıtsızca ortaklık eder. Komşusu kendisine ziyarete gelen kız arkadaşını acımasızca döver. Musa apatik yapısı içinde yabancılaşmanın ve edilgenleşmenin doruk noktasını temsil eder. filmde. Kendisini seven kıza bile onu sevdiğini ya da sevmediğini söyleyemez. Sevgiye dair herhangi bir duygu taşımasa da evlenir. Ama bu yaşam biçimi yeni bir arabesk insan tipinin kent merkezinde bu sefer farklı duygu biçimleriyle ama aynı sonuçlarla hayatın kenarına itilmiş insan figürlerinde ortaya çıkmıştır. Bu yeni insan tipi göç etmemiş olsa da kentteki coğrafyasız kimliği ile ait olma duygusunu yitirmiştir. Ve ruhen göçmendir, duyguları da derme çatmadır. Gecekonduda yaşamaz Musa, ancak onun hayatı Can Kozanoğlu'nun *Pop Çağı Ateşi* ya da *Cilalı İmaj Devri* kitaplarında ettiği gibi; Türkiye'de yaşanan genel hayatın arabeskleştiğine tekabül eden bir yaşam biçimidir. Korkaklık ve edilgenlik bir aradadır ve mutsuzluk hayatın her alanına hakimdir. Ve Musa'nın apartmanda oturduğu evde gecekondulara ilişkin psikolojik sorunlarla ve motilerle doludur.

Gecekondular, sinemada hem tematik hem de biçimsel bir oluşturucu olarak da yer almıştır. Zeki Demirkubuz' un bir çok filminde de gecekondularda ve çevresinde oluşmuş yaşam alanlarında örgünleşmiş, ve bu alanların karmaşık toplumsal ilişkileri içerisinde zihinsel olarak zedelenmiş, parçalanmış ve dağınık bir kimliğe bürünmüş insan karakterlerine rastlarız. "Eisenstein'a göre, allak bullak olmuş bir zihinde düşüncelerin tüm akışının uygun biçimde sunulmasının yolunu ancak film sağlayabilir."[310] Öztürk'e göre Türk sinemasının son dönemlerindeki karakterleri de bu allak bullak olmuş zihinleri ortaya serebilmiştir. Özellikle Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan'ın sinematik karakterleri ancak Avrupa'nın gelişmiş metropollerinde görebileceğimiz ve onların sinemalarında temsil edilen karakterlerinde görebiliriz: 'Yeni Türk Sineması'ndaki İstanbul ve karakterleri ise, 'masalımsı' eski İstanbul filmleri ve karakterlerinden veya Dostoyevski'nin Saint-Petersburg Nevski Bulvarı'ndan yer altına kaçan ezik büzük ama başkaldırı ve düelloya içten içe hazırlanan tiplerinden[311] ziyade Alfred Döblin'in Berlin'deki vahşi kapitalizm arasında yaşayan Berlin Alexander Platz'ın Franz Biberkopf'una, Otto Dix ve Georg Grosz'un tasvir ettiği deformasyona uğramış tipleri ve metamorfoza uğramış brütal Berlin'ine; ayrıca gangster filmlerin vahşi kapitalist 'Kara Kent'ine

310 aktaran, Öztürk, a.g.e. 2002, sy. 19.

311 M. Berman, Petersburg modernleşmesini edebi temsiller üzerinden incelerken Dostoyevski'nin tasvir ettiği yeni şehirli tiplerde "devrimci keşifler" buluyor (Berman, 1994;; sosyolog M. Özbek'in müzik ve sinema formu olan arabeskte Marksist kültürel referanslara başvurarak, kaderci, kinik ve sado-mazoşist bir formda zorlaya zorlaya "devrimci keşifler" aradığı çalışması (Özbek, 1994) ise uydurmadır ve hem politik hem de yöntembilimsel açıdan sorgulanabilir Öztürk, a.g.e. 2004.

(Noir City) yaklaşıyor. Kısacası, Ahmet Hamdi Tanpınar, Nazım Hikmet, Sait Faik veya Yahya Kemal Beyatlı'nın betimlediği, 'hayallere yeni istikametler verebilen' İstanbul bir mazidir. Zaten günümüze denk düşen gerçekçi İstanbul veya Ankara görüntüleri, Lütfi Akad veya Atıf Yılmaz'ın yaşanılası İstanbul -*Vesikalı Yarim*'den veya *Ah Güzel İstanbul*'dan- ziyade acımasız bir realiteyi göstermekten çekinmeyen Zeki Demirkubuz'un hezeyana uğramış tipleri tasvir ettiği görüntülerdir. Öte yandan gangster çeteleri kuran gençlerin şiddetini yansıtan *Eşkıya* ile kırsal alandan yanına gelen akrabasına karşı küstahça davranan egoist hayat karşısında kinik olan bir karakteri *Uzak* filmi de açığa vurmaktan çekinmemiştir."[312]

Zeki Demirkubuz'un saydığımız filmlerindeki karakterler sıradan insanlardır ve çoğu zaman yoksulluk içinde marjinal denilebilecek işler yaparak geçimlerini sürdürürler. *Üçüncü Sayfa*'da İsa, figüranlık yaparak geçimini sağlar. *C Blok*'daki Meryem karakteri iki çocuğuna bakmak için 'temizlik'çilik yapmaktadır. "Karşı koyamadıkları bir şeyin peşinden giden insanlar, bir tür kadere teslim olma durumu *Üçüncü Sayfa*'yı ve *Masumiyet*'i kesen ortak bir paydadır. Bu düzenin / dünyanın ne Yusuf'a, ne Uğur'a ne Bekir'e ne İsa'ya ne de Meryem'e verebileceği yoksulluktan / yokluktan başka bir şey yoktur, milyonlarca insanımıza olduğu gibi. Kendilerine sağlanan daracık yaşam alanında debelenirler. Onların böylesine canlı kılan tutkularıdır."[313] Masumiyet'te otel kendi başına bir uğrak yeridir. Otelci Mehmet dahil, oradaki herkes için eninde sonunda bir geçici olma hali söz konusudur. Bununla birlikte, otel bu yersiz yurtsuzluğa müptela olunan da bir mekandır. Bekir, Yusuf'a, "Takılıp kalma burada, alışırsın sonra" der. Filmin anlattığı dünyada, evleri, gidecek yerleri olmayanlar otellerde toplanmış gibidir. Aidiyetsizliğin getirdiği boşluk sanki ancak alışkanlıkla giderilebilir.[314]

4. Gecekondulardan Şehir Merkezlerinin Varoşlaşmasına

'Köyden indim şehre'. Haydarpaşa tren garından vapurla Galata köprüsü ve Eminönü'ne; daha sonra barınacak bir gecekondu. Yani bir yanda şehrin merkezi, diğer yanda gecekondular. Göçmenin bu ilk İstanbul deneyimi belki yüzlerce filmde geçmiştir.

Gecekondu ve taşralılık, merkezleri de kuşatmıştır. 'Arabesk' müzik ve filmler, gecekondu ve yoksulluğa isyan etmez; tersine bu kuşatmaya eşlik eder. Bağdat Caddesi, Etiler, Nişantaşı, Moda, Çankaya gibi lüks semtlerde görünmez; ama Cumhuriyet'in kurulduğu Ankara'daki Ulus mahallesi, İstanbul'daki Gülhane Par-

312 Bkz: Akbulut, Günay, 'İstanbul'un Modernleşmesi ve Sinema' Varlık, Sayı: 1153, Ekim 2003, sy. 15.

313 Güven, a.g.e. 2004, sy. 26.

314 Gökçe, Övgü, "İki Farklı Dönemde İki Farklı Anlatı: Üç Tekerlekli Bisiklet ve Masumiyet" Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2, Yayına Hazırlayan: Deniz Derman, Bağlam Yayınları, 2001, sy. 74.

kı, Ankara'daki Gençlik Parkı bu dışlanan gecekondu halkının alanları olmuştur. 1950 ve 60'larda "kentlerin kenarında bir köy"[315] şeklinde görülen gecekonduların ekonomik ve sosyo-kültürel sonuçları çok çeşitli ve kozmopolit bir kültürel alanını ifade eden 'kent medeniyetini metamorfoza uğratmış ve onu adeta kuşatmıştır.

315 Gülseren Güçhan, a.g.e. 1992, sy. 172.

Örnek Filmler

a. *At* (Ali Habib Özgentürk 1982)

Köydeki muhafazakar geleneklere ilişkin söylemlerle başlıyor film. Köy düğünü köye ilişkin bir sosyo-kültürel olguya dönüşmüş. Köy coğrafyası ise bir yoksulluk coğrafyasıdır. Ve tıpkı köyün fiziki coğrafyası gibi bir kültürel erozyon söz konusudur. Sömürü ve yalan köyde başlıyor ve kentte devam ediyor. Köylüler için çocukları kendileri gibi ezilmemeli, sürünmemeli ve bu yüzden bir baba çocuğunu okutmak için oğluyla beraber İstanbul'a gelmiştir. Yine tren yolculukları ve Ferhat gibi niceleri büyük şehre geliyorlar. Yolcuları Haydarpaşa'da 12 Eylül askeri darbesinin askerleri karşılıyor. 1980'lerin Türkiye'sinde jandarma yeni gelenleri karşılamak için yerini almıştır. Seyyar satıcıları ise zabıtalar kovalıyor. Arabeskin her türlüsü sokakları kuşatmış.

- Burada gemini doldurmaya çalışacaksın. Etliye sütlüye karışmak yok.
- Bu dünyada keyifli bir gün sürdün mü?
- Her şey çocuk içindir.

Ve işportacılar İstanbul semtlerini paylaşırlar; herkes ekmeğinin peşinde.

İstanbul'un tarihi yerlerinde cinler, periler gibi el arabalarıyla işportacılar koşuşturuyor. Ve işporta pazarında İstanbul'un karnını doyurmak için herkes sebze meyve satıyor. Zabıtalar işportacılar umut ve hayal kırıklıklarının karşıtlığında ka-



çışıyorlar. Eminönü'nün arka sokakları bu hareketli dünyada yalnızca onlara tuzak kurar gibidir. Ve hayat bir tuzak gibidir.

Bu coğrafyada vatandaşlık, insaniyet ve duygular kalmamıştır. Para cumhuriyetinde ekmek aslanın ağzından daha ötededir. Ve kimse kendi ekmeğinden koklatmaz. İstanbul parsellenmiştir.

"Ağa kısmı artık kenttedir. Bize kala kala ördekçilik kalıyor. Hiçbir yerde durmak yok. Kök salmak yasak, hep dolaşacaksın"

Filmde genel olarak görülen fakirlerin kent ortamında itilip kakılmasıdır. Fakirler zenginler için kültürsüz, cahil 'ayı'lardır. Ancak At'da karşı çıkışlarda mevcuttur. Eğitimli gençler bir zengin tarafından kızılan işportacıya sahip çıkarlar.

Bekar odalarında umut kırk bin türlü zorlamayla yaratılır. Her seferinde yıkılır ve tekrar kurulur. *At* filminde bir de ölü satıcı karakter vardı. İstanbul'da ölüler bile parayla satılır.

Bu dünyada ölüleri bile para ederken kendileri kendi vücutlarını bile doyuramaz. Ve kentin bu yoksul insanlarını görecek herhangi bir mekanizma yoktur. Ve onlara ilişkin herhangi bir plan da yoktur. Vergi veremezler ve yalnızca ölüleri para eder. Ve birisi, "Nesin sen?" der. Gerçekten de ne olduklarına ilişkin bir tanımlama yapılamaz: "Ne ağasın ne paşa ne tüccarsın ne paşa"

Eminönü'nün orta yerinde Yılmaz Güney'in *Umut*'ta Adana'da bıraktığı beyaz at bu sefer şehrin göbeğinde Eminönü'nde tıpkı oradaki şekliyle ölü yatmaktadır. *At* murattır. Ve Murat umuttur, kaderdir. Ve atla beraber umut da ölmüştür. Adana'dan başlayan yolculuk Eminönü'nde kentin çarpık yapılarının ortasında parçalanmıştır. Okullu olma umuduyla İstanbul'a gelen Ferhat'ın çocuğu devlet okullarından geri çevrilmiş. Bürokrasinin ağlarına takılmıştır. Ve okullu olmaya eğitimli olmanın 1980'lerin Türkiye'sinde artık anlamını yitirmiştir. Okullu olmak karın doyurmamaktadır: "Cebim delik okul beni zorluyor."

Devlet kurumları işe girince iş değişiyor. Ve devletin bile böyle bir kriz karşısında yapacağı pek bir şey yoktur. "Siz devleti çiftlik mi sandınız, devlet fakir çocukları okutur bunun için de imtihan yapar."

Filmde 12 Eylül askeri darbesinin izleri açıkça görülmektir. "Bana bu memleketi bir gün vereceksin, asacaksın beş on kişiyi" bunu diyen artık bir general değildir. Sistemin en dibindeki insan totaliter rejimin bütün faşizan eğilimlerini içine sindirmiş bir insandır. Ve yeni kral, yeni padişah, yeni padişah sokaktaki bu aç insan olmuştur. Ve onun yaşamını hazırlayan totaliter rejimi bütün içtenliğiyle kabul edecektir. Bu yaşam biçimi onlara ancak bu tarz politik ütopyalar bırakmıştır. Atölyelerde okul çağındaki çocuklar çalışıyor. Ve 'aklını kaybetmiş' bir anne şehrin sokaklarında yitirdiği ya da öldürülen çocuğunu arıyor. "Duymazsınız, görmezsiniz, oğlumu götürüyorlar akrepler, çıyanlar, yılanlar."

At almak hayal olur. Eminönü mahşeri bir kalabalık içindedir. Ve çocuklarla beraber umutlar da yitirilmiştir. Filozof, "Bu dünya zalimlerin dünyası, biz ölmüşüz, çocuklara günahtır. Namussuzlar, çıyanlar, engerekler..." Küçük çocuklar yaşlı genel ev kadınlarıyla oluyor. Ve sonunda zabıtalar arabasına alıyorlar Ferhat'ın. İstanbul'un orta yerinde onu ekmek teknesiz bırakıyorlar. Okumuş adam olanları da bu memleketin insanlarına değil devlete hizmet eder duruma geliyorlar.

Arabesk yıldızlar İstanbul'un boğaz sırtlarında klip çekerken aslında onlar kendilerini dinleyecek kitlelerin duygularını sömürmek için kaset hazırlıyorlar. Şarkı bitince kıro olacaklardır. Arabesk her şeyiyle İstanbul'u kuşatmaya başlamıştır. Ve bir kitle kültürü olarak arabeski satın alanlar kendi hayatlarını da kültürel anlamda satmışlardır. Çocuk, "Köye dönelim baba" der ve bunu söylerken fonda İstanbul boğazının bütün güzellikleri ile duruyor. Fakirlerse bu güzel fonda gölge gibi kalıyorlar. Karadenizliler halay çekmektir. Oysa bölgesel farklıkların yaşandığı Türkiye'de doğu ve güneydoğu Anadolu'dan gelenlerin halay çekecek güçleri bile kalmamıştır. İstanbul'un kalabalıklarında ölülere mezar bile bulunamaz. "Aç tepeyi göm fukarayı, dirisi kaç para etti ki ölüsü kaç para etsin" Ve çocuk nihayet köye dönelim baba okul da istemiyorum "At da" der. Kent hayatı onlara aldırış etmeden akar gider. Baba ekmek kavgası sırasında kendisi gibi ezilmiş bir kişi tarafından öldürülür. Eminönü'nde İstanbul'un merkezinde hayat bir cinayete dönüşür.

Filminde tabut Eminönün'den köye doğru çoktan yola çıkar. Bu yolculuk 1970'lerin başında *Umut* filminde başlayan ölü atın, 1980'lerde Eminönü'ndeki 'at'ta biten yolculuğu gibi ve *At*'taki tabut 80'lerden yola çıkıp yeşim Ustaoğlu'nun *Güneşe Yolculuk*'unda sona erer ve atta umut dağlara çıkar, at dağlarda gezer, bölgesel, ekonomik farklılıklardan doğan terörse tıpkı at gibi dağlardadır ve umut gibi dolaşır.

b. *Eşkıya* (Yavuz Tuğrul, 1996)

Eşkıya, bir dönemi atlamış, çağı kaçırmış bir insanın kendi düşmanlarıyla ve şehirde başkalarının düşmanlarıyla, yaşanan değişimin mahşeri çelişkileri içinde mücadelesini anlatıyor. Urfa'dan İstanbul'a uzanan yol aradaki kayıp döneme denk düşer; ikisi arasındaki değişim farkı, bu yol kadar uzaktır. Baraj suları altında kalmış köyünün ıssız manzaralarından, bir çok filmde olduğu gibi Doğu ve Güneydoğu Anadolu'nun İstanbul'a göç kapısı Haydar Paşa Tren Garı'na, adım atılamayacak kadar kalabalıklaşmış 'nefes alınamayacak' hale gelmiş İstanbul'a, ve de İstanbul'un bütün hallerini, bütün kırılma noktalarını, bütün kozmopolitliğini resmedebilecek bir yere, bir 'çöküntü alanına ya da kenar mahallesine Tarlabaşı'na taşınan bir öyküdür Baran'ın öyküsü.

Ceren Ana (Boşaltılmış köyün yaşlı kadını): "- Dediler bize, terk edin burayı... Kötüler bu işte galip geldi, ezilenler ezildi..."



Bir köy boşaltmanın, baraj nedeniyle olsa bile, getirdiği travmatik durum, bir yurtsuzluk söylemine dönüşüyor. Bu yurtsuzluk söyleminin aktığı alanda ise çoğunlukla İstanbul var. Göç etmişliğin, parçalanmışlığın ve 'köksüzleşmenin' bir alanıdır İstanbul. Tarlabaşı ise bu durumun en iyi gözlemlenebileceği ve en iyi özetlenebileceği alanlardan biri. Modernliğin ve kentliliğin kozmopolit merkezine bu kadar yaklaşan ama yanlızca mekan olarak yaklaşabilmiş ve kültürel kentliliğin payından az çok alabilmiş insanların mekanı olarak Tarlabaşı, filmde başarıdan çok başarmaya çalışan ve bu dev şehrin ve onu 'dünya şehri' veya 'küresel şehir' olmaya götüren Beyoğlu'nun adeta sırtına yapışmış, onun 'dışkı'sı gibi duran bir alandır Tarlabaşı. Sadece ulusal değil global ölçekli etkilenmenin, sürgün düşmenin bir alanı... Eşkıya da 'sürgünler' apaçık sergileniyor. Rus göçmenleri, soysuzlar, köksüzler, yaşlı aktris, sanatçılar; buradaki sürgünün herhangi bir kimliği kalmamıştır. Kenar mahalleler, şehrin merkezi duvarlarına kadar gelmiş ve 'duvara çarpmış' insanların dağınık manzaralarını, parçalanmış öykülerini ve kaybedilmiş kimliklerinin mekanı olarak duruyor karşımızda. Ve bu kimlikler kozmopolit bir yapıya dönüşüyor *Eşkıya*'da, Tarlabaşı'nda. Ayakta durmanın zor olmaya başladığı bu kaygan zeminde İstanbul filmde izlenebileceği gibi artık güçsüz insanlar için bir 'düşman'dır. Cumali: "Burası İstanbul, İstanbul'da herkes düşmandır, ne zaman ne olacağı belli olmaz Usta..."

Eşkıya (Baran): "Cudi'nin tepesindeyim sanki... Burası bizim oralara benziyor..."

Modernlikte geriye dönüş olmadığı gibi bu mahallenin insanlarının da böyle bir şansları yoktur. Zenginleşme umutlarını, bu 'büyük canavar'ın artıklarını ya da açıklarını kollayarak yakalamaya çalışıyor filmde, Tarlabaşı'nın genç delikanlıları. Mafya, polis ve asalaklar... Sosyal Darwinist bir ortam diyebileceğimiz, insanın insanı sömürerek, ya da öldürerek ayakta kalmaya çalıştığı güneşin ve normal toplumsallığın pek de giremediği bir alan resmediliyor filmde. Ve bu alanda eskinin kır eşkıyasıyla, yeninin kent eşkıyası yani başkalarına bağımlı eşkıyası (patronu olan) bir araya geliyor. Sosyal Darwinizm'in kır versiyonunun yarattığı 'tekil karakter'le kent ortamının yarattığı 'kozmopolit mafya karakteri'nin bu amansız şehrin kurallarına direnmeleriyle oluşan ve bir ölüm kalım meselesine ve hatta ölüme giden kural hatasını anlatıyor film.

Cumali filmin başlarında şehire gelmiş Eşkıya'ya: "Bir sen eksiktin zaten..." dediğinde kendini yabancı gören Eşkıya'nın allegorisi aynı zamanda 'geri dönüş mitos'unda en güçlü karakteri olarak özneleşmeye başlar.

Bu aynı zamanda da, 1980 sonrası İstanbul'unu özetleyen bir cümle ya da 1980 sonrası İstanbul'unda söylenmiş en çok söylenmiş sözdür...

Eşkıya'da diğer birçok filmde gözlemleyebildiğimiz dayanışmaya dair ve insani duygulara ilişkin belirtiler siliniyor artık ve artık birbirini ezmeye ve ondan yararlanmaya çalışıyor. *Ağır Roman, Masumuyet, Üçüncü Sayfa, Uzak*, gibi filmler ve 'kenarda'ki insanın anlatıldığı Gemide. Bu filmler 1980 sonrasının değişen İstanbul'unu ve onun yeni insan biçimlerini resmetmiştir. İstanbul artık mafyavari bir alana dönüşmüştür. Film karelerinde Bin Bir Gece Masallarının 'İstanbul Filmi' artık bir mazidir.

Artık bir Eşkıya bile İstanbul'dan memnun kalmaz! Bunu da şu cümleyle aktarır: "Bu şehir hapishane Cumali, nefes alamıyorum, hayvan ölüsü gibi kokuyor, koğuşlar böyle kokardı."

c. *Sır Çocukları* (Aydın Sayman- Ümit C. Güven, 2002)

Sır Çocukları, 'şiddet'in içinde beliren bir gecekonduyla açılıyor. Ve İstanbul'un tarihi tren garı Haydarpaşa yeni bir yolcusunu da bu büyük kente İstanbul'a bırakıveriyor. Filmde gösterilen ilk manzaralarda şehir tam anlamıyla bir 'masal şehri'dir. Ancak ilerleyen karelerde koca bir kentin enkaza dönmüş kimi mekanlarının arasında ezilerek veya kendi hallerine bırakılarak adeta unutulmuş sürgünlerinin, 'öteki'lerinin yaşamlarına eşlik ederiz.

Kent yeni gelen bu küçük göçmene açabileceği tek kapı var oda karanlık bir kapıdır. Tarihi surlar içinde gezinen kamera bize aynı zamanda bu ezilmişliğin ve unutulmuşluğun tarihsel mirasıymış gibi ironik bir biçimde eşlik ediyor. Ezilenlerle beraber kent eskimiş iktidar alanlarıyla karşımıza çıkmaktadır.



Yaşanan hayat gecekondu olgusunun travmatik özelliklerini de aşan bir yapıdadır. Kentin bu yitik sakinlerinin başlarını sokacak evler yerine birincil ihtiyaçları sosyo psikolojik ve fizikidir yani aktüel ihtiyaçlarıdır.

Filmde görülen yada bize anlatılan değişik hikayeler bir yerde birleşiyor. Şehrin çöplüklerinde çöküntü alanlarında, varoşlarında ya da gettolarında. Hikayeler birbirine karışıyor ama travma devam ediyor. Türkiye'nin birçok yerinde kopan sorunlar yumak halinde birleşiyor bir arka sokakta ya da bir gecekonduda. Ve İstanbul'un nefis manzaraları bir gecekondunun ya da bir travma anının çerçevesiyle kesiliveriyor. Ya da sorunların gideceği toplanacağı mekan bu filmde de olduğu gibi bir gecekondu oluyor. Hasta bir babaya bakmakla yükümlü bir 'milli piyangocu kız' kocasını öldürdükten sonra çocuğunu aramaya gelen bir 'abla' ve tüm bunların bir araya geldiği bir gecekondu daha ötesinde de şehrin 'dışkısı' haline gelmiş arka sokaklar. Filmde bu 'sıkışmış' alan kan davası, geçim sıkıntısı, politik sorunlar ve aynı zamanda bir 'ötekililik' olarak ya da bir 'rontgencilik' alanı olarak medyaya kadar uzanıyor. Ve büyük travmalar küçük insan iyimserlikleriyle aşılmaya çalışılıyor. Aşılmaya çalışıldıkça durum iyiden iyiye kötüleşiyor ve adeta batılmış çamurdan çıkış yok gibidir.

Sır Çocukları, 'tinercileriyle', 'abi'lerine sığınan çocuklarıyla değişik hikayelerden oluşan bir problematiğin merkezini oluşturan bir konu arzeder. Küresel Şehrin arka sokaklarının manzaralarıyla ana caddelerinin kışkırtıcılığı arasındaki zıtlaşmaların 'hırlama'ların örüntüleri bu küresel dünyanın küresel hikayelerinin okuna-

bileceği yerde, bir üçüncü dünya ülkesinde ulusal hikayelerin okunabildiği ve sefil liğin sergilendiği alanlarla birleşiyor. Birçok göç veya gecekondu filminde gördüğümüz geçici ve süreğen olacağa benzemeyen manzaralar bu filmde bir yerleşik düzen ve örgütlenme manzaraları içinde sunuluyor. Yani bir anlamda kriz ve kırılma sabitlenmiştir öyle ki değişimler ve dönüşümler her türden planlamalar ve projeler artık bu yapıyı, tıpkı köylülüğün kentselde tutunabildiği gibi, değiştiremeyecektir. Kent bu gücünden de mahrumdur artık. Köylülüğün kentsel alanda dönüşümünün durduğu gibi bu sefaletin ve unutulmuşluğun da dönüşmesi mümkün değildir. Filmde getto mantığı ve örgütlenmesini sağlamış çocuklar hem kendi aralarındaki hem de kentin onlara yapacağı kötülükler karşısında 'artık devletlerini ilan etmişler'dir. Ve ana caddeler nasıl 'bey'lerinse arka sokaklarda onlarındır.

Filmde aşka dair izler bile artık yeterince soluklaşmıştır. Kentin merkezine milli piyango satmaya gelen 'satıcı kız portresi' de bu kaotik ortamın manzaraları içinde soluktur. Nitekim bu solgunlaşma, filmde de görülen, bu gidişe dur demenin (eve baskında milli piyangocu kız polislerce gözaltına alınır) mümkün olmadığındandır. Tıpkı gecekonduların en güzel manzaraları, en güzel plazaları ve iş merkezlerini kuşattığı gibi umutlarda kuşatılmıştır. İstanbul'un muhteşem manzaralarına zıtlık oluşturan bu 'tekin olmayan' manzaralar bize kentteki fay hattının iç içe geçmişliğinden öte onun büyüklüğünü de gösteriyor. İstanbul metropol alanı, global travmanın merkezine dönüşüyor. Sürgünlerin kendi kendileriyle ve de başkalarıyla hesaplaştıkları yani modern manzaraların parçalandığı bir alana. Ve bu filmden de anlaşılacağı üzere, temelde bir göç ve konut sorunu olan gecekondunun, kısmi sorunlarını taşıyarak kentin merkezinde nasıl inşa edilebildiğini bize gösteriyor. Böylece gecekondular bir toplumsal durumu ifade eder hale geliyor. Bir toplumsal travmanın, bir çarpık yapılanmanın öyküsü olarak perdeye yansıyabiliyor; gecekondusuz, 'gecekondu filmi' olarak.

SONUÇ

Toplumsal bir alan olarak gecekondular, kentsel coğrafyanın geçirdiği değişimlerdeki etkinliği açısından önem taşımaktadırlar. Geleceğe ilişkin planlamaların sağlıklı yapılabilmesi ve sağlıklı bir toplumun ortaya çıkabilmesi içinse toplumsal sorunların iyi tanımlanabilmesi gerekir. Bir toplumbilim pratiği olarak da ele alınabilir sonuçların ortaya çıkarılabilmesi, tanımlanan nesnenin kimi kavramlarının sağlıklı bir ilişkiler zinciri içinde çözümlenmesiyle mümkün olabilir. Bunun için sosyal bilimlerin, ürbanizmin ve merkezi ile yerel kamusal iktidarların politikalarının önemi açıktır.

Özellikle, "Günümüz dünyasında sosyal bilimler çekirdeksel fizikten daha önemli bir uygulama alanına kavuşmuş bulunmaktadır."[316] Bir mekan-toplum ilişkisi olarak ele alındığında da gecekondular, mekansal yer değişikliğinin getirdiği bir olgudur.

Dolayısıyla her ele alışta toplumun mekan pratiği içinde ele alınarak incelenmesi daha açıklayıcı bir metnin ortaya çıkmasına yardımcı olabilir.

Hangi kuramsal açıdan bakılırsa bakılsın kesin olan bir şey var ki o da 'gecekondu sineması', bir toplumsal yansıtma ve bir eleştirel 'durum sineması'dır. Türk sineması bazen gecekonduyu temsilen bir işçiyi ve ailesini ele almış, bazen de bütün bir mahalleyi, kimi zaman da onu konutun ve mekanın dışında üretilen bir ilişkiler tipolojisi içinde ele almıştır. Ve hatta gecekondunun ekonomik, sosyal, kültürel, dinsel ya da cinsel sorunlarını ele almış; kimi zaman da gecekondudan yola çıkarak toptan bir toplumun değerlerini, üst anlatılarını yerle bir eder şekilde eleştirmiştir.

Gecekondular aynı zaman da bir egemenlik biçimidir. Gecekondu filmleri ise sembolik yapılarıyla yalnızca kendine ait sorunlara değil, genel toplumsal durumu da temsil eder.

---

316 *Duverger, Maurice, Metodoloji Açısından Sosyal Bilimlere Giriş, Çev: Unsal Oskay Bilgi Yayınevi, Ankara,1999, sy: 7.*

Dolayısıyla eleştiri boyutunda yalnızca kendi insanı yoktur; onu bu duruma getiren bütün egemen ilişkilere ve hakimiyetçi zihniyetleri yeniden üreten bütün kurumlar ve olgular vardır. Gecekonduyu ele alıp inceleyen filmlerin ortak içeriklerinden biri de güncel dünyaya karşı birer 'itiraz' boyutu taşımalarıdır. Gecekondu filmleri sadece gecekondu ve kentlerde yaşanan gerçekleri temsil etmekle kalmaz; aynı zamanda Türkiye'nin her toplumsal coğrafyasına ait çeşitli yaşam deneyimleri ve kimi sorunları da temsil etmiştir.

Gecekondu filmleri İstanbul'u temsil eden bir çok filmden bambaşka bir şekilde temsil edilmiştir. Özellikle 1950 ve 1960'ların filmlerinde İstanbul bir 'mit'tir; ulaşılması gereken yaşanması gereken ve her yönüyle arzulanması gereken mutlu bir 'kadın' gibidir. Güzel kadınlar, mutlu ve aşk yaşayan yakışıklı erkekler... Ve bütün bunlara eklenen burjuva konaklar, bulvarlar, havuzlar, Frenk taklidi madam'lar, mösyö'ler, lüks Amerikan otomobiller...

Gösterilen İstanbul, üzeri sinematografik bir tülle örtülen 'masal perisi'dir. Ve göçe alışkın Anadolu insanının 'şehvet'ini uyandıracak niteliktedir.

Ayrıca göçü özendiren bir etmen olarak, açık hava sinemalarının yaygınlaştığı bir dönem olarak 1950'leri düşünecek olursak, bu filmleri görebiliriz.

Göç edenler için büyük kentin 'taşı toprağı altın' olmasa da göç devam etmektedir. Gelenler oturacak bir yer bulamayınca (örneğin *Bir Avuç Cennet*'te, 1985, Muammer Özer) eski bir hurda otobüsü kendilerine konut edinebilecek kadar kararlıdır. Artık 'kentin kralı olma' düşü ise (*Gurbet Kuşları*, 1964) ne yolla olursa olsun karın doyurma kavgası'na (*At*, 1983, Ali Özgentürk) dönüşmüştür. *Züğürt Ağa* (1985, Nesli Çölgeçen) ise, toplumsal değişmelerin köy ağalarını bile topraksız bırakıp kente göçe zorladığını anlatır.

Modern kent kırsala göre köylüler için sıkıcı olabilmektedir ve kent yaşamı gecekondu halkı için itici gelir ve belki onlar da 'Modern Zamanlar'ın kentsel kahramanı Şarlo gibi oradan başka yere kaçmak ister; ama onlar bunu Şarlo gibi sevimli bir şekilde ifade etme yeteneğinden yoksundurlar. Şarlo yeni yaşam biçimleri için yeniden yollara düşmekten çekinmez onu sık sık başka toplumsal alanlarda (şehirlerde) görürüz.

Oysa ki gecekondu halkının öyle bir ufku yoktur yani 'serüvenli yolculuklar'a çıkabilecek yetenekleri (kültürleri, zekaları, ütopyaları, aşkları) yoktur. Aşkları da çoğunluk sado-mazoşist arabesk aşkıdır. Şarlo ise karşılaştığı en güzel kadını baştan çıkarmaya çalışır, nezaketini inceliğini takınır ve o kadın ister burjuva olsun, ister sokak kadını, onu elde etmek ister ve kim ki onu engellemek isterse onunla mücadele etmekten çekinmez. Gecekondulunun böyle bir ütopyası yoktur. Ve Şarlo bunu yaparken asla şiddete başvurmaz. Modern sanayi şehrinin sıkıntıları karşısında ezilmez veya şiddete başvurmaz onunla baş etme yolları arar. Bu şekilde

de o yaşam biçimini aşmayı ve fiziki realiteyi sanat formuyla bu şekilde kurtarır.[317]

İçinde bulunduğu toplumun genel seyrine eşlik eden bir sinema olarak Türk sineması, modern kentin bir krizi olarak oluşan ve bir kırılma noktasına dönüşmüş olan gecekondu ve gecekonduluların yaşam deneyimlerini aktarırken aynı zamanda çelişik bir hayat sürdükleri kent ortamındaki yaşam deneyimlerini ve gecekondunun karmaşık görünümlerini sergilemiştir. Kısacası, gecekondular Türk sinemasının bir çok filminde temel öğe olarak yerini almıştır.

1950 ve 60'ların ortalarına kadar filmlerde İstanbul neredeyse, "Hollywoodvari" bir tarzla mesut ve masalımsı bir alan şeklinde tasvir edilmiş, daha sonraları dramatik unsurlar kullanılmış (endişe ve geriye, Anadolu'ya dönüşler). 1970 ve 80'lerde komik ve dramatik: ayrıca sado-mazoşist arabesk filmlerinde temsil edilmiştir. Arabesk, artık ötesini göremeyen içsel bir sefaleti sergilerken, 'Yeni Türk Sineması' şimdiki durumun hezeyanını gösterir.

"Türk sineması zorunlu olarak doğal mekânları kullanmıştır zira yeterli stüdyoları olmamıştır. Bu veya başka nedenlerden dolayı gecekondular oldukları gibi kaydedilmiştir. Hangi mekan olursa olsun filmsel mekan, fotografik gerçeğe uygun biçimde yansıtılmıştır.

Türk sinemasında gecekondu yapıları ve halkın karşı karşıya bulunduğu zorlu şartlar ifade edildiğinde genellikle belgesel çekimlere başvuruluyor; halkın çektiği sıkıntıların vurgulanması için de acıklı müzik kullanılıyor. Böylece dramatik sahneler elde edilerek, seyircinin anlatıyla özdeşleşmesi sağlanır ki, yoğun dramatizasyon, bir film üslubu olduğu kadar, filmcinin (yapımcı / yönetmen / senaristin) başvurduğu bir seyirci çekme 'oyun'una varmışır. Zaman zaman 'hile'lere başvuran yoğun dramatik filmler, sonuçta büyük seyirci başarısına sahip olabilmiştir. Gerçi genel olarak bütün dünyada, dramatize edilen ve kahraman etrafında örülen anlatı filmleri daha fazla popülerleşebiliyor. Gecekondu, bir gerçeği ifşa etmek isteyip o gerçeğe itiraz eden sanatçının başvurduğu bir konu olduğu kadar, gecekonduyu ticari başarısı için malzeme olarak kullanan popülist bir sinema da olmuştur, özellikle 1970-1990 yılları arasında. Ancak ne şekilde ve amaçla ifade edilmiş olursa olsun Türk sinemasının gecekonduları sık sık ekrana taşıması, ciddi ve kronik bir sorunun varlığını ortaya koyar."[318]

Sinematografik bir üretim alanı olarak gecekondular, film formuna dönüştürülebildiği gibi, bu kültürel formun canlandırdığı manzaralar, şehircilik, mimari, çevre bilimleri, sosyal psikoloji, tarih, sosyoloji, siyaset bilimi alanları için de görsel belgelerdir

317 Bkz Öztürk, Mehmet. "Türk Sinemasında Gecekonduların Temsili" European journal of Turkish Studies,
318 Öztürk, Mehmet. "Türk Sinemasında Gecekonduların Temsili" European journal of Turkish Studies,

Ayrıca 'gecekondu filmleri', yerel ve kamusal politikacıların, mühendislerin, müteahhitlerin de iştirak ettiği şehirlerin metamorfoza ve biçim bozumuna uğratılmasını, insani yaşam koşullarının sefaletini ve gecekonduların şehirlerin 'mahrumiyet bölgeleri' olduklarını yansıtmıştır. Ama gecekondu hayatı da olsa Türk sinemasında şehirler, özellikle İstanbul, Balzac'ın Paris'i gibi, 'canavarların en tatlısı' şeklinde tasvir edilmiştir.[319]

Kentin tarihsel gelişim aşamalarından yola çıkarak, modernleşme süreci olarak kentin ideolojik ve kültürel sunumuna değindiğimiz çalışmamızda; toplumsal değişimlere paralel olarak gelişen kentleşme sürecinin bir uzantısı olarak, az gelişmişliğin bir göstergesi olan gecekonduya ve onun sinemasal yansımalarına değindik. Kentin yalnızca demografik bir yansıma olmadığını, özünde taşıdığı dinamikler itibariyle, kültürel, ekonomik ve sosyal yönlerden dönüştürücü olduğunu gördük. Modernizmin vaatlerinin sarsıldığı noktada gecekondunun, kamusal alana eklemlenişi ve ürettiği kültürle toptan bir ülkenin kültürünü değiştirici bir etkiye sahip olabileceğini de saptamış olduk.

Gecekondu kültürünün yanlış bir aklın dolayımı olduğunu ve bunun böyle olmasında da üretim ilişkilerinin yattığını öne sürebiliriz. Ayrıca çalışmanın tamamında nedensel etkileri kaçırmamak için geniş bir perspektif sunmaya çalıştık. Ele aldığımız konularla ilgili olarak farklı kaynaklardan hareketle geniş bir kompozisyona ulaşmaya çalıştık. Bunu yaparken kaygımız, konunun özelinde yer alan spekülatif yansımalardan mümkün olduğunca haberdar olmak ve farklı konular gibi görünen ancak bir merkezde toplanabilen olguların birbiri üzerinde etkileriyle oluşmuş bütünün tespiti, yine bu kaygımızın temelini oluşturmaktaydı.

'Şehir merkezleri', modern kentleşme biçim(ler)inin sembolik alanları ve adeta 'modernliğin zaferi' (İstanbul'da İstiklal ve Bağdat Caddeleri, Taksim Meydanı, Ankara'da Kızılay Meydanı ve Türkiye'nin hemen hemen her kentinin büyük bulvar ve meydanları ve şüphesiz Paris, Viyana, Londra gibi 'modernliğin başkentleri') olarak yüceltilmesine karşın gecekondu ve varoşlar kentsel modernleşmenin sınır çizgisini ve eşitsizlikçi yönünü ortaya serer.

Genel olarak bütün ülke sinemaları kendi büyük kent 'merkez'lerinin görünümlerini kutsayıcı bir şekilde tasvir ederken, gecekondu ve varoşlar yalnızlığına terkedilmiş ve yaşanılması güç alanlar şeklinde sunulmuştur.

Böylece film sahnelerinin bir bölümü kentleri 'harikalar diyarı' gibi gösterirken bir bölümü 'sefil diyarlar' şeklinde belgelemiştir. Şehrin bu ikili özelliğini temsil eden manzaralar bile -ki çoğunlukla bu ikili özellik genel çekimlerle pek çok filmde görü-

319 Bkz: Öztürk, a.g.e., 2004

lebilir- kentsel krizin varlığını ortaya serer. Sonuçta incelenen filmlerden *Canım Kardeşim* filmindeki çocuk karakter veya *Gelin* filmindeki çocuk da, konut ve sağlık, cehalet ve sefaletten ayrıca kapitalistleşme (zenginleşme) hırsından dolayı 'kurban' olmuşlardır. Bu tip ölümler (ayrıca köpek ısırmaları, kuduz, hastane ve hekim ihmalleri ve eksikliği, su sorunu, kanalizasyon ve çöp sorunu... Bu sorunlar doğrudan şehirleşme ve gecekondu olgusuyla bağlantılıdır.

Sonuçta şehirler, toplumsal dinamikleri harekete geçirme ve bunu başka alanlara yayma konusunda önemli bir politik ve kültürel aktördürler. *Karanlıkta Uyananlar, Gelin, Bitmeyen Yol* gibi filmler bu hareketlenmeleri yansıtmıştır. *Gelin*'in bir devamı olan *Diyet*, kırsal kökenli olan 'yeni şehirliler'in fabrikalarda çalışmalarını ve sendikalaşma süreçlerini gösterecektir. Böylece bu üçleme, 1960'larda başlayıp 1970'lerde hız kazanan İstanbul'daki sendikalaşma ve siyasallaşma hareketlerini de temsil edecektir. Lütfi Akad'ın üçlemesi, Halit Refiğ gibi pre-modern bir zihniyete sahip olan 'ulusal sinemacı' bir yönetmenin *Gurbet Kuşları* filmindeki anti-modernist olan taşralılık nostaljisi ve muhafazakâr ideolojisine saplanmayacak; tersine modern bir alanda geleneksel deneyim ve kültür(ler)in statik olmadığını, bunun değişebileceğini ve gecekondu halkını özgürleşmeye yöneltebileceğini ortaya koymuştur. Yani, şehir hayatı -gecekondu da olsa- ataerkil bir yaşam dünyasında daha baskı altındaki kadını 'özgürleşme' sürecine yöneltebilecektir. Gecekondu alanı sonuçta, taşradan göç eden kadın için daha rahat nefes alabildiği bir alandır.

Türk sinemasında, gecekondular çoğu zaman formsuz bir yapıda işlenmiştir. Genellikle gecekondular salt bir fon olarak kullanılırken onun temsilinde bir 'derme çatma'lık da söz konusudur. Çoğu zaman bu toplumsal olguyu inceleyen filmler tıpkı gecekondular gibi ahenksiz veya biçimsizdir. Bu tarz filmlerin, sanatsal karşılıklarını ancak 'üçüncü dünya' ülke sinemalarında, benzer toplumsal gelişme ve kentleşmelerin olduğu ülke sinemalarında görmek mümkündür.

Gecekonduların filmsel manzaraları onun oluşum sürecinin temel dinamikleriyle ilişkilidir. Bu görünümün temelinde; kitlelerin kapitalizmin pazar döngüsüne eklemlenme sürecinin dinamikleri yatmaktadır. Daha açık bir deyişle, gecekonduyu ortaya çıkaran ve gecekonduluya zihinsel ve politik yön veren egemen unsur kapitalist pazardır. Gecekondunun sunumunu ve imajını oluşturan sistem, 'onu nasıl görmek istiyorsa öyle yapan' ve bunun içinde sistemin çıkar gruplarının sahipleridir. Bir zamanlar şehirleri kuşatan gecekonduların giderek yıkılıp yerlerine küresel sermaye barındıran gökdelenlere bırakması ve 'kent'ten kaçıp 'site'lere kaçan yüksek eğitimli yeni zenginlerin buralara akın etmesi bir kentsiz kentleşme modelini yeniden üretirken, kentsel krizi vitrinlerle gizleyip gerçekte bunu derinleştiren bir durum yaratıyor. Türk sineması güncel konulardan biri olan bu süreci keşfetmeyi bekliyor.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR:

Abisel, Nilgün, Türk sineması Üzerine Yazılar, İmge Yay. Ankara, 1994.

Aslanoğlu, Rana. A., Kent, Kimlik ve Küreselleşme, Bursa, Ezgi kitabevi, 2000.

Avcıoğlu, Doğan (a), Türkiye'nin Düzeni, Birinci ve İkinci Kitap, Tekin yay. 1982

Ayata, Sencer-Ayşe Ayata, "Toplumsal Tabakalaşma. Mekansal Ayrışma ve Kent Kültürü", Mübeccel Kıray İçin Yazılar içinde, Bağlam Yay. İstanbul, 2000, sy. 151 173

Bazin, André, Sinema Nedir? Çev. İ. Şener, İzdüşüm Yay., İstanbul, 2000.

Balibar Etienne, Immanuel Wallerstein, Irk Ulus Sınıf, Belirsiz Kimlikler, Çev: Nazlı Ökten, İstanbul 1993

Bookchin, Murray, Kentsiz Kentleşme, Çev: B. Özyorgun, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1999.

Boratav, Korkut, İstanbul ve Anadolu'dan Sınıf Profilleri, Tarih Vakfı Yurt Yay, İst., 1995.

Boratav, Korkut, Tarımsal Yapılar ve Kapitalizm, İmge Kitabevi, Ankara, 2004.

Bozdoğan, Sibel, "Türk Mimari Kültüründe Modernizm: Genel Bir Bakış", Türkiye'de Modernleşme Ve Ulusal Kimlik içinde, (Editörler: Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, Tarih Vakfı Yurt Yayınları,1999, sy. 118-135.

Büker, Seçil, Sinemada Anlam Yaratma, Milliyet Yay., Eskişehir 1985

Dorsay, Atilla, Sinemamızın Unut Yılları, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1989.

Dorsay, Atilla, 12 Eylül Yılları ve Sinemamız, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1995.

Duverger, Maurice, Metodoloji Açısından Sosyal Bilimlere Giriş, Çev: Ünsal Oskay Bilgi Yayınevi, Ankara,1999.

Erder, Sema, İstanbul'a Bir Kent Kondu: Ümraniye, İletişim Yay., İstanbul, 2001.

Esen, Şükran, 80'ler Türkiyesi'nde Sinema, Bela Yay., İstanbul, 2000.

Esen, Şükran, Türk Sinemasının Kilometre Taşları, Naos Yay., İstanbul, 2002.

Esen Şükran (a), Sinemamızda bir 'Auteur', Ömer Kavur, Alfa yay., İstanbul, 2002.

Evren, Burçak, Türk Sinemasında Yeni Konumlar, Broy Yay., İstanbul, 1990.

Freire, Paulo, Ezilenlerin Pedagojisi, Çev: Dilek Hattatoğlu, Erol Özbek, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2003.

Güçhan, Gülseren, Toplumsal Değişme ve Türk Sineması, İmge Kitabevi, Ankara, 1992.

Gökçe, Övgü, "İki Farklı Dönemde İki Farklı Anlatı: Üç Tekerlekli Bisiklet ve Masumiyet", Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2 içinde, YayınaHazırlayan: Deniz Derman, Bağlam Yayınları, 2001, sy. 69-81.

Hançerlioğlu, Orhan, Toplumbilim Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1983.

Harvey, David, Postmodernliğin Durumu. Kültürel Değişimin Kökenleri, Çev: S. Savran, Metis Yay. İstanbul. 1997.

Harvey, David, Sosyal Adalet ve Şehir, Çev: Mehmet Moralı, Metis Yay, İstanbul 2003.

Halton, R.J., Kentler, Kapitalizm ve Uygarlık, Çev: Ruşen Keleş, İmge Ketabevi,Ankara, 1999.

Işık, Oğuz - Pınarcıoğlu, M. Melih, Nöbetleşe Yoksulluk, Sultanbeyli Örneği, İletişim Yay. İstanbul, 3. Baskı, 2003.

Kalkan, Faruk, Türk Sineması Toplumbilimi, Ajans Türner Yay., İzmir, 1988

Kaplan, Neşe, Aile Sineması Yılları, Es Yayınları, İstanbul 2004.

Keyo, Erol, Kentleşme ve Kentlileşme, İlke yay., İstanbul, 2003.

Keleş, Ruşen, 100 Soruda, Türkiye'de, Şehirleşme. Konut ve Gecekondu, Gerçek Yay., İstanbul, 1978.

Keleş, Ruşen, Kentleşme Politikası, İmge Kitabevi, Ankara, 1996.

Keleş, Ruşen, Yeniden Yönetim Ve Siyaset, Cem/kültür Yay., İstanbul, 1998.

Kıray, Mübeccel, Kentleşme Yazıları, Toplu Eserler 2, Bağlam Yay. İstanbul2003.

Keyder, Çağlar, Ulusal Kalkınmacılığın İflası Metis yay., İstanbul, 1996.

Keyder, Çağlar, "1990'larda Türkiye'de Modernleşmenin Doğrultusu", Türkiye'de Modernleşme Ve Ulusal Kimlik içinde, (Editörler:) Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, Tarih Vakfı Yurt Yayınları,1999, sy 29-42.

Keyder, Çağlar, (Der.) "Arka plan", İstanbul: Küresel ve Yerel Arasında içinde, İstanbul, Metis Yay., 2000, sy. 9-40.

Kongar, Emre, İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı, Bilgi yay., Ankara, 1979.

Kongar, Emre (a), Toplumsal Değişme Kuramları Ve Türkiye Gerçeği, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985.

Kongar, Emre, 12 Eylül Kültürü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995.

Kozanoğlu, Can, Pop Çağ: Ateşi, İletişim Yay., 1998.

Kozanoğlu, Can, Cilalı İmaj Devri, İletişim Yay. İstanbul, 2000.
Köksal, Semo, Refah Toplumunda Getto ve Türkler, Teknografik matbaacılık, İstanbul, 1986.
Lefebvre, Henri, Modern Dünyada Gündelik Hayat, Çev: Işın Gürbüz, Metis Yay., İstanbul. 1998
Marcel. Martin, "Arkadaşlar, Mülkiyet İlişkilerinden Söz Edelim", Bertolt Brecht, Sinema Yazıları içinde. Çev: Bertan Onaran, Yurdanur Salman. Görsel Yayınlar, İstanbul, 1977.
Morley, David ve Robins Kevin, Kimlik Mekanları, Küresel Medya, Elektronik Ortamlar ve Kültürel Sınırlar, Çev: Emrehan Zeybekoğlu, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1997.
Öncü, Ayşe, "İstanbuliu'lar ve Ötekiler" İstanbul: Küresel ile Yerel Arasında içinde. (Der.), Keyder, Ç., Metis Yayınları, İstanbul, sy. 117-144
Onaran, Alim Şerif, Lütfi Ömer Akad'ın Sineması, Altın Portakal Kültür Ve Sanat Vakfı Yayınları, Ankara, 2001.
Oskay, Ünsal, Yıkanmak İsteyen Çocuklar Olalım, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2001.
Oskay, Ünsal, Kitle İletişimin Kültürel İşlevleri, Der Yay.,İstanbul, 2000
Özbek, Meral, Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski, İstanbul, İletişim Yay., İstanbul, 1991.
Öztürk, Mehmet, Sine-masal Kentler, Om Yay., İstanbul, 2002.
Pösteki, Nigar, 1990 sonrası Türk Sineması, Es yayınları, İst. 2004.
Refiğ, Halit, Ulusal Sinema Kavgası, Hareket yay., İst., 1971.
Robins, Kevin, İmaj, Görmenin Kültür ve Politikası, Çev: Nurçay Türkoğlu, Ayrıntı Yay. İstanbul, 1999.
Ryan, Michael ve Kellner, Douglas, Politik Kamera, Çev: Elif Özsayar, Ayrıntı yay., İstanbul, 1990.
Scognamillo, G. Türk Sinema Tarihi, İstanbul, Kabalcı Yay., 1998.
Sönmez, Mustafa, İstanbul'un İki Yüzü. 1980'den 2000'e Değişim, Arkadaş Yay., Ankara 1996.
Sunal, Kemal, TV ve Sinemada Kemal Sunal Gülüdürüsü, Om Yay., 2001.
Swingewood, Alan, Kitle Kültürü Efsanesi, Çev: Aykut Kansu, Bilim ve Sanat Yay. 1996.
Şenlürk, Hulisi, Küresel Şehirler Yarışında İstanbul, Koordinatör Kenan Çamurcu, Pendik Toplantıları, Pendik Belediyesi Yayınları, 2003.
Şimşek, Ali, "Beyaz Şehir Beyaz Perde", Kentle Sinema sinemada Kent içinde, (haz.) Türkoğlu, N., Öztürk, M., Aymaz, G., Yeni hayat Kütüphanesi, İstanbul, 2004, sy. 43-53.
Tekeli, İlhan (a), "Bir Modernleşme Projesi Olarak Türkiye'de Kent Planlaması", Türkiye'de Modernleşme Ve Ulusal Kimlik içinde, (haz.) Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul' 1999, sy. 136-152.
Tekeli, İlhan, Modernite Aşılırken Siyaset, İmge kitabevi, Ankara, 1999.
Tekeli, İlhan, Değişmenin sosyolojisi: Mübeccel Belik Kıray, Mübeccel Kıray için Yazılar içinde, Bağlam Yay., İstanbul, 2000, s. 9-40.
Tümertekin, Erol, İstanbul İnsan Ve Mekan, Tarih Vakfı Yurt Yay. İstanbul 1997.
Türkoğlu, Nurçay, Görü Yorum/ Gündelik Yaşamda İmgelerin Gücü, Der Yay., 2000.
Türkoğlu, Nurçay, Kitle İletişimi Ve Kültür, Naos Yay., İst., 2003.
Tütengil, CAVİT, O. Azgelişmişliğin Sosyolojisi, İstanbul, Belge Yay., 1984
Unat, Nermin Abadan, Bitmeyen Göç, Konuk işçilikten Ulus-Ötesi Yurttaşlığa, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2002
Yerasimos, Stefanos

DERGİLER:

Acar, Serkan, "Televizyonlarda Yaşayan Yeşilçam: Diziler" Yeni Sinema Dergisi, Sayı: 5, 1996, sy. 60-66.
Adamır, Oğuz, "Popüler Sinema Arabesk Film Ve Bir Çözümleme", Gelişim Sinema, Sayı: 4, Ocak 1985, sy. 16-20.
Akbulut, Günay, "İstanbul'un Modernleşmesi ve Sinema" Varlık, Sayı: 1153, Ekim 2003, sy. 15-17.
Aksoy, Asu ve Robins, Kevin, "İstanbul'da Dinlenme Zamanı" Küreselleşme ve İstanbul, İstanbul Dergisi, Ekim 1993, sy. 55-61.
Alper, Emin - Atam, Zahit, "1990'lı Yıllar ve Türk Sineması", Görüntü Dergisi, Sayı: 4, Ocak 1996, sy. 29-38.
Altan, Çetin, (Hondan Öztürk ile söyleşi) "Arabesk Üzerine Görüşler", Gelişim Sinema, Ocak 1985, sy. 23-24.
Arslan, Emre, "Uluslararası Göç ve Yeni Irksallaştırma Biçimleri: Etnisite, Çokkültürcülük, Diyaspora", Praksis, Üç Aylık Sosyal Bilimler dergisi, Sayı: 2, Bahar 2001, sy. 204-247.
Atam, Zahit-GÖRÜCÜ, Bülent, "1980 Sonrasında Türk Sineması Seyirci İlişkileri" Görüntü Dergisi, Sayı: 4, Ocak 1996, sy. 21-25.
Atam, Zahit, "Güneşe yolculuk", Yeni Sinema dergisi, Sayı: 6, Sonbahar 1999, sy. 37-51.
Atauy, Faruk, "Türkiye Kapitalizminin Mekansal Dönüşümü" Praksis Sayı: 2, 2001, sy. 53-96.
Atayman, Veysel, "Batı Ve Yeşilçam Geleneğinde Komedi Türünün Düzen Söylemi", 25. Kare, 22 Ocak-Mart 1998, sy. 53-58.
Aymaz, Göksel, "Kamusallığın Görünür Biçimlerinde Popüler Kültürün Muhalifliği Üzerine. Kentler, Kondular Ve Kültürleri" Evrensel, Sayı: 57, Eylül 1996, sy. 4-9.
Ayata, Sencer, "Toplumsal Çevre Olarak Gecekondu ve Apartman" Toplum ve Bilim, 46/47, Yaz 1989-Güz 1989, sy. 101-127.
Ayça, Engin, Sinema üzerine Değinmeler "...ve sinema dergisi" Hil yayınları, Sayı: 2, 1986, sy. 124-129.
Aydın, Mukadder Çakır, "1960'lar Türkiye'sinde Sinemadaki Akımlar", 25. Kare Sayı: 21, Ekim/Aralık 1997, sy. 12-20.
Aymaz, Göksel, "Kamusallığın Görünür Biçimlerinde Popüler Kültürün Muhalifliği Üzerine. Kentler, Kondular Ve Kültürleri" Evrensel, Sayı: 57, Eylül 1996, sy. 4-9.
Bayram, Nazlı, " Ve Sonunda Kahraman Kölüleri Yener", 25. Kare, Mayıs-Temmuz 1993, sy. 26-27.
Begel, Egon E., "Kentlerin Doğuşu", Çev: Özden Arıkan, Cogito, Sayı: 8, yaz 1996, sy. 7-17.
Belge, Murat, (M. Belge ile söyleşi) "Arabesk Dosyası", Gelişim sinema Sayı: 4, Ocak 1985, sy. 24.
Benjamin, Walter, Chaplin'i Anlamak, Çev: İ. Altuğ Işığan, 25. Kare, Sayı: 20, Temmuz-Eylül 1997, s. 33-35. Coş, Nezih, Örgütlenme ger

çeği, Ve Sinema". Sayı: 4, 1987, sy. 51-56.

Doğan A. Ekber, "Türkiye Kentlerinde Yerel Yılın Bilançosu", Praksis, Sayı: 2, Bahar 2001, sy. 97-124.

Erkılıç, Hakan, "Akad'ın Göç Üçlemesi'nde Eşya-İnsan İlişkileri Bağlamında Kimlik: Ne O Ne De Öteki" 25. Kare S.16, Temmuz 1996, sy. 35-42.

Ersoy, Melih, "Sanayisizleşme Sürecinde Kentler" Praksis, Sayı: 2, Bahar 2001, sy. 32-52.

Esen, Şükran, "Diziler Ve Melodram Formu", 1. İletişim Kongresi, İkinci Gün, sekizinci Oturum, 2 Mart 2000 Perşembe, sy: 243 248.

Esen, Şükran, "Zeki Demirkubuz Sineması" 2. Ulusal İletişim Kongresi, 23-24-25 Mayıs 2001, sy. 511 515.

Esen, Şükran, "Onsöz'e Küçük Bir Katkı", Tv ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü içinde, Om Yayınları, İstanbul, 2001, sy. 5-14.

Esen, Şükran, "Türk Sinemasında Üç Dönem, Üç Yönetmen Ve İstanbul", Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi, Bahar/Yaz 2004, sy. 65-70.

Evren, Burçak, "Bu da Geçer mi? Arabesk Olayı Ve Sinema" Gelişim Sinema, Sayı: 4, Ocak 1985, sy. 9-15.

Feigelson, Kristian, "Sinema ve Toplumsal Kırılmalar", Kentte Sinema, Sinemada Kent, Varlık, Ekim 2003, sy: 4-7.

Gündoğdu, Meral, "Sinemamızda Bir Dönem Kapanırken", 25. kare, Sayı: 18, Ocak / Mart 1997, sy. 9-14.

Güven, Yusuf, "Zeki Demirkubuz Sineması" Yeraltından Notlar, Yeni Film dergisi, Sayı: 5, Nisan Haziran 2004, sy. 22-29.

Güven, Yusuf, "İtiraf: Günahını Başka Yerde Temizle, Yeni İnsan Yeni Sinema dergisi, Sayı: 12, Mayıs - Haziran 2002, sy. 6-7.

Hekimoğlu, Birsen, "Modernleşme ve İstikrarsızlık", Toplum ve Bilim, 46/47 Yaz -Güz 1989, sy. 129-142.

Helle, Hans Jürgen, "Kentlileşmiş İnsan", Cogito, Çev: Zeynep Aygen, Sayı: 8, Yaz 1996, sy. 71 81.

İnce, Özdemir, "İstanbul'un Gelecekteki Rolü Üzerine görüşler", Küresel İstanbul Üzerine Ne Dediler içinde, İstanbul Dergisi, Ekim 1993, sy: 19 21

Kaygalak, Sevilay, Yeni kentsel Yoksulluğun mekansal Yoğunlaşması: Mersin/Demirtaş Mahallesi Örneği, Praksis, Sayı: 2, Bahar 2001, sy. 124-173.

Kongar, Emre, "Arabesk Üzerine Toplumbilimsel Düşünceler" Gelişim Sinema, Sayı: 4, Ocak, 1985, sy: 5-8.

Kürkçüoğlu, Fezo, "Kentim İstanbul" forumu, İgdaşlı'a 4 Mevsim İstanbul, S. 3, Güz 2001, sy: 52-59.

King, Anthony D., "Çeperlerin Merkeze Dahil Edilmesi/ Sömürgelerde Kent Planlaması", Çev: Yurdanur Salman, Cogito, Sayı: 8, Yaz 1996, sy. 193-209.

Oskay, Ünsal, "Çağdaşlaşma Kavramının Modernleşme Sorunlarını Düşünmemizdeki Yanlılığı, Yeni Toplum, Fikir dergisi, Sayı: 1(Mayıs Haziran 1992, sy. 39-43.

Onaran, Oğuz, "Türk Sinemasında Anlatı Üstüne Bir Deneme", 25.Kare, Sayı:8, Temmuz/Eylül 1994, sy. 30- 33.

Özgüç, Agah, Arabesk Filmler Kronolojisi, Gelişim Sinema Dergisi, Sayı: 4 Gelişim Yayınları Ocak 1985, sy. 15-16.

Özsoy, Ergün, "Eşkıya ve Ağır Roman", 25. Kare, Sayı: 22 Ocak/Mart 1998, sy. 3-6.

Öztürk, Mehmet, "İstanbul'da Kentsel Kriz ve Sinema", Varlık, Ekim 2003, sy. 8-11

Öztürk, Mehmet, "Türk Sinemasında Gecekondu'nun Temsili", European journal of Turkish Studies,

Sevinç, Murat, "Post Modernizm Ve Kent", Birikim, Sayı:124, Ağustos 1999, sy. 54-60.

Scognamillo, Giovanni., "Yeşilçam Mitolojisi" Yeni Film dergisi, Sayı: 5 Nisan-Haziran 2004, sy. 33-36.

Simmel, Georg, Metropol Ve Zihinsel Yaşam, Çev: Bahar Özal Düzgören, Cogito, Sayı: 8, Yaz 1996, sy. 81-89.

Suher, Hande, "Kentleşme kentlileşme Sürecinde Kadının Yeri ve Rolü", Bilim Ve Ütopya, Sayı: 54, Aralık 1998, sy: 66-71.

Sücip, Tül Akbal, "Alleguri Ve Temsil, Masumiyet ve Ağır Roman" 25Kare, Sayı: 22 Ocak/Mart 1998, sy. 11-14.

Sücip, Tül Akbal(a), "Allegori Ve Temsil II, Korkunun Yüzü ve Çiğliğinin İzleri Filmler, Tutulta Rövaşata, Usta Beni Öldüsene" 25. Kare, Sayı: 23, Nisan-Haziran 1998, sy: 11-20

Sücip, Tül Akbal, Allegori Ve Temsil III, Korkunun Yüzü ve Çiğliğinin İzleri Filmler, Sonun başlangıcı - Gizemli Şehir ve Gemide, 25.Kare, Ocak - Mart 1999, sy. 13-21.

Şengül, H. Tarık, "Sınıf Mücadelesi ve Kent Mekânı", Praksis, Kent ve Kapitalizm Sayı 2, Bahar 2001, sy. 9-32.

Uluyağcı Canan, "Toplumsal Değerler Ve 'Devlet Kuşu' Üzerine Bir Deneme", Sinemasal, Dokuz Eylül Yay., Ortak Kitap 89, Güz'03 Kış'04, sy. 131-135.

Ufuk, Adnan, Mümtaz, Osman, "Türkiye'de Devrimci Sinema Tartışmaları", Görüntü Dergisi, Sayı 4, Ocak 1996, sy. 6-21.

Ünal, A. Haluk, "Değişen Türkiye Ve Sinemamız", Antrakt, Sayı: 34 Temmuz 1994, sy. 7-11.

Yerasimos, Stefanos, "Denetimsiz Bir Kente İlişkin Umutlar Ve Ütopyalar", Çev: A Tümertekin, Mediterraneans, 'İstanbul' özel sayısı, 1997, sy. 24-33.

FİLMOGRAFİ veya ADI GEÇEN FİLMLER

At (Ali Özgentürk, 1982)
Azap (Yavuz Yalınkılıç, 1987)
Bebek (İhsan Yüce, 1980)
Bir Avuç Cennet (Muammer Özer, 1985)
Bir Yudum Sevgi (Atıf Yılmaz, 1984)
Bitmeyen Yol (Duygu Sağıroğlu, 1965)
Boynu Bükükler (Ümit Efekan, 1985)
Büyük Adam Küçük Aşk (Handan İpekçi, 2001)
Canım Kardeşim (Ertem Eğilmez, 1973)
C Blok (Zeki Demirkubuz, 1993)
Çiçek Abbas (Sinan Çetin, 1982)
Devlet Kuşu (Memduh Ün, 1980)
Diyet (Lütfü Akad, 1975)
Düğün (Lütfü Akad, 1974)
Dünürü Dünya (Zeki Ökten, 1988)
Eşkıya (Yavuz Turgul, 1996)
Fatma Bacı (Halit Refiğ, 1972)
Fidan (Erdoğan Tokatlı, 1984)
Gecekondu Peşinde (Feyzi Tuna, 1967)
Gelin (Lütfü Akad, 1973)
Gemide (Serdar Akar, 1998)
Gurbet Kuşları (Halit Refiğ, 1964)
Güneşe Yolculuk (Yeşim Ustaoğlu, 1999)
Gülen Adam (Kartal Tibet, 1989)
İtiraf (Zeki Demirkubuz, 2002)
Körebe (Ömer Kavur, 1985)
Kırık Çanaklar (Memduh Ün, 1960)
Laleli'de Bir Azize (Kudret Sabancı, 1998)
Masumiyet (Zeki Demirkubuz, 1997)
Otobüs Yolcuları (Ertem Göreç, 1961)
Paramparça. Köpekler ve Aşıklar (Alejandro González Inárritu, 2000)
Protesto (Mathieu Kassovitz, 1995)
Sevmek (İbrahim Tatlıses, 1985)
Sır Çocukları (Aydın Sayman-Ümit C. Güven, 2002)
Sultan 1 (Kartal Tibet, 1978)
Sürü (Zeki Ökten, 1978)
Umudumuz Şaban (Kartal Tibet, 1979)
Umut (Yılmaz Güney, 1970)
Uzak (Nuri Bilge Ceylan, 2002)
Üçüncü Sayfa (Zeki Demirkubuz, 1998)
Yazgı (Zeki Demirkubuz, 2001)
Yusuf İle Kenan (Ömer Kavur 1979)
Zıkkımın Kökü (Memduh Ün, 1993)
Züğürt Ağa (Nesli Çölgeçen, 1985)

engin yıldız

gecekondu sineması

"Bu kitapta gecekondu olgusunu, film anlatısının merkezine koyan filmlere ağırlık verilmiştir. Türk sinemasının ve sinema sanatının, modern bir kültürel form olarak, toplumsala ilişkin değişimlere eşlik ederken, bir kültürel üretim alanına dönüştürülen gecekonduların sinematografik ele alınışları tarihsel süreç incelenerek ve bu doğrultuda dönemselleştirmeler yapılarak incelenmiştir.

'Gecekondu' kavramı Türkiye'de ilk kez 1940 yılından itibaren literatüre geçmiştir. 'İlk gecekondu filmi' ise Orhan Kemal'in bir öyküsünden Atıf Yılmaz'ın 1959 yılında uyarladığı Suçlu filmidir. Ancak toplumsal sorunların sinemada güçlü bir şekilde yer almaya başlaması 1960'lı yıllarda olmuştur. 1950'lerde başlayan iç göç, gecekondu ve gecekondulu insanın konumunu ana motif olarak aslında, 1964'te çekilen Halit Refiğ'in Orhan Kemal'den uyarladığı Gurbet Kuşları (1964) filmi olmuştur. Göç eden insan ve gecekondu olgusu sinemamızda her dönem yerini bulmuş bir olgudur. Ancak bu ele alış, çok kez bir mekansal fon durumunun ötesine geçmeyen, sığ bir ele alıştır. 1960'lardaki genel toplumsal gerçekçi eğilim sinemamızda da yer etmiş ve olguların ele alınışını da etkilemiştir."

ISBN 978-605-5942-05-2

hayal et kitap