

**T.C.
GEBZE TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**ARABESK KÜLTÜR, KENT VE MODERNLEŞME:
1960-1990 ARALIĞINDA
TÜRK SİNEMASINDA KENT KİMLİĞİNİN
İNŞASINI OKUMAK**

**SELİNAY KILIÇ
YÜKSEK LİSANS TEZİ
MİMARLIK ANABİLİM DALI**

**GEBZE
2023**

**T.C.
GEBZE TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**ARABESK KÜLTÜR, KENT VE
MODERNLEŞME: 1960-1990
ARALIĞINDA TÜRK SİNEMASINDA
KENT KİMLİĞİNİN İNŞASINI OKUMAK**

**SELİNAY KILIÇ
YÜKSEK LİSANS TEZİ
MİMARLIK ANABİLİM DALI**

**DANIŞMANI
DR. ÖĞR. ÜYESİ EZGİ YAVUZ**

**GEBZE
2023**

T.R.
GEBZE TECHNICAL UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF NATURAL AND APPLIED SCIENCES

**ARABESQUE CULTURE, CITY AND
MODERNIZATION: READING THE
CONSTRUCTION OF URBAN IDENTITY
IN TURKISH CINEMA BETWEEN 1960-
1990**

SELİNAY KILIÇ

**A THESIS SUBMITTED FOR THE DEGREE OF
MASTER OF SCIENCE
DEPARTMENT OF ARCHITECTURE**

**THESIS SUPERVISOR
ASST. PROF. EZGİ YAVUZ**

**GEBZE
2023**



YÜKSEK LİSANS JÜRİ ONAY FORMU

GTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun 08/06/2023 tarih ve 2023/32 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından 22/06/2023 tarihinde tez savunma sınavı yapılan Selinay KILIÇ'ın tez çalışması Mimarlık Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS tezi olarak kabul edilmiştir.

JÜRİ

ÜYE

(TEZ DANIŞMANI)

: Dr. Öğr. Üyesi Ezgi YAVUZ

ÜYE

: Dr. Öğr. Üyesi Dicle KIZILDERE GÖKYER

ÜYE

: Dr. Öğr. Üyesi Baharak TABİBİ

ONAY

Gebze Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun
...../...../..... tarih ve/..... sayılı kararı.

İMZA/MÜHÜR

ÖZET

Sinema; 1950 sonrası hız kazanan iç göçün ve kentleşmenin getirdiği yeni yaşam biçimini, ayak uyduramayan göçmenlerin yabancılaşma sorununu, kentin kültürel yapısına eklenen arabesk kültürü yönetmenin mekân tercihleriyle oluşturduğu kurguda yeniden ele alarak sorgulamayı olanaklı kılar. Filmler, dönemin mimarlık anlayışını ve mekânsal kurgusunu gündelik yaşam biçimleriyle sorgularken izleyiciye de sorgulama imkânı sağlar. Tez çalışmasını kapsayan 1960-1990 yılları arasında çekilen filmlerde de mekân, konut, kent ve toplum gibi kavramların temsili ve toplumsal yapı filmin anlatmak istediği anlama göre yönetmen tarafından yeniden yorumlanmıştır. Gerçek mekânların kullanıldığı filmlerde, mekânın ve kentsel alanların yeniden yorumlanmasına ek olarak iç ve dış mekânlarda ortaya konan algı farklılıkları, kentlinin ve taşralının yaşam alanlarının karşıtlığı ve mimari çevrenin kentte yaşayan bireyler üzerinde farklılaşan etkisi resmedilir.

Bu doğrultuda tez çalışmasında; sinemanın ele alınan kavramları nasıl yorumladığını, mekansal ve toplumsal değişimleri nasıl yeniden inşa ettiğini, filmlerin bir propaganda aracı olarak arabesk kültürü kentte nasıl var ettiğini sorgularken; öte yandan filmlerde gösterilen kente dair gerçek mekânlar üzerinden dönemin mimarlık anlayışının sinemasal anlatıya nasıl dahil edildiği analiz edilmiştir. Çalışma boyunca üzerinde durulan iç göç, arabesk kültür, konut üretimi ve kentleşme kavramlarını içeren ve kente dair gerçek mekânlarda çekilen filmler incelenmiştir. Söz konusu filmler, tez çalışmasında odaklanılan ve tezin çerçevesini çizen kavramlar özelinde iç göçü ele alan, arabesk kültürü ve göçmenleri ele alan, kentleşmeyle gelen konut üretimindeki farklılaşma ve barınma hakkını ele alan filmler biçiminde üç gruba ayrılmıştır. Çalışmada incelenen 14 film içerisinde Sultan (1978) ve Gurbet Kuşları (1964) filmleri ayrı başlıklar altında detaylı analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sinemasal Mekân, Sinemada Mimarlık, Kent Kimliği, Arabesk Kültür.

SUMMARY

The cinema makes it possible to question the new way of life brought about by internal migration and urbanisation after 1950, the alienation problem of immigrants who cannot keep up, and the arabesque culture that has been added to the cultural structure of the city by reconsidering it in the fiction created by the director's choice of locations. While the films question the architectural understanding and spatial fiction of the period with their daily life styles, they also provide the audience with the opportunity to question. In the films shot between the years 1960-1990 covering the thesis work; the representation of concepts such as space, residence, city and society and the social structure were reinterpreted by the director according to the meaning the film wants to convey. In addition to the reinterpretation of the space and urban areas in the films in which real spaces are used, the differences in perception revealed in the interior and exterior spaces, the contrast of the living spaces of the urban and the rural, and the differing effect of the architectural environment on the individuals living in the city are depicted.

In this direction, in the thesis study; while questioning how cinema interprets the concepts discussed, how it reconstructs spatial and social changes, how to make movies exist arabesque culture in the city as a propaganda tool; on the other hand, it was analyzed how the architectural understanding of the period was included in the cinematic narrative through the real spaces of the city shown in the films. Films shot in real places about the city, including the concepts of internal migration, arabesque culture, housing production and urbanization, which were emphasized throughout the study, were examined. The films are divided into three groups as films that deal with internal migration, the arabesque culture and immigrants, the differentiation in housing production and the right to housing which comes with urbanization, in terms of the concepts that focus and draw the frame of the thesis. *Sultan* (1978) and *Gurbet Kuşları* (1964) films, among the 14 films examined in the study, were analyzed in detail under separate headings.

Key Words: Cinematic Space, Architecture in Cinema, Urban Identity, Arabesque Culture.

TEŞEKKÜR

Bu tezin, konusunun belirlenmesi, çerçevesinin çizilmesi ve hazırlanmasında önerileriyle bana farklı bakış açıları kazandıran ve tüm özverisiyle beni destekleyen, karşılaştığım zorluklarda bana sabır gösteren değerli danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Ezgi Yavuz'a çok müteşekkir olduğumu belirtir, saygılarımı sunarım. Konuyla ilgili değerli önerilerde bulunarak tezin gelişimine katkıda bulunan jüri üyeleri Dr. Öğr. Üyesi Baharak Tabibi'ye ve Dr. Öğr. Üyesi Dicle Kızıldere Gökyer'e teşekkür ederim. Bazı kaynaklara ulaşmamda bana yardımcı olan, yorumlarıyla ve desteğiyle katkıda bulunan abim Arş. Gör. Serkan Kılıç'a teşekkür ederim. Ayrıca bu tez çalışmasını hazırlarken hep desteğini ve hoşgörüsünü gördüğüm değerli arkadaşım Mimar Alper Kağan Zorba'ya teşekkürü bir borç bilirim.

Son olarak hayatım boyunca yanımda olan, verdiğim kararlarda beni destekleyen ve cesaretlendiren, babam Selçuk Kılıç'a, annem Esma Kılıç'a, kardeşim Enes Kılıç'a sonsuz teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	v
SUMMARY	vi
TEŞEKKÜR	vii
İÇİNDEKİLER	viii
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ	xi
ŞEKİLLER DİZİNİ	xii
TABLolar DİZİNİ	xv
1. GİRİŞ	1
2. ARABESK	5
2.1. Türkiye’de Arabesk Kavramı	6
2.2. Arabesk Kültür	9
2.2.1. Siyasi ve Ekonomik Etmenler	11
2.2.2. Kültürel Etmenler	13
2.2.3. Arabesk ve Popüler Kültür	15
3. KENTLEŞME	20
3.1. 1960-1990 Aralığında Türkiye’de Kentleşme ve Yapı Üretimi	23
3.2. Konut Üretiminde Kent İçi Farklılaşma	28
3.2.1. 1960-1980 Dönemi	29
3.2.2. 1980-1990 Dönemi	36
3.3. Modernleşmenin Yarattığı Toplumsal Değişim	39
3.3.1. Gecekondu ve Arabesk Kültür İlişkisi	42
3.3.2. Kentin Mekânsal ve Kültürel Değişimi	45
4. SİNEMA VE MİMARLIĞIN MEKÂNSAL ORTAKLIĞI: DUYULAR, DENEYİMLER VE YENİDEN ÜRETİM	46

4.1. 1960-1990 Aralığında Türk Sineması	53
4.1.1. İç Göçü Ele Alan Filmler	57
4.1.1.1. Gurbet Kuşları	58
4.1.1.2. Altın Şehir	60
4.1.1.3. Bitmeyen Yol	63
4.1.1.4. Gelin	65
4.1.1.5. Düğün	67
4.1.1.6. Diyet	68
4.1.1.7. Taşı Toprağı Altın Şehir	70
4.1.2. Arabesk Kültürü ve Göçmenleri Ele Alan Filmler	72
4.1.2.1. Sultan	73
4.1.2.2. Muhsin Bey	75
4.1.2.3. Derdim Dünyadan Büyük	77
4.1.3. Kentleşmeyle Gelen Konut Üretimindeki Farklılaşmayı ve Barınma Hakkını Ele Alan Filmler	76
4.1.3.1. Otobüs Yolcuları	79
4.1.3.2. Bir Avuç Cennet	80
4.1.3.3. Düttürü Dünya	82
4.1.3.4. Gülen Adam	84
4.2. Sinema-Mimarlık Arakesitinde Mekânsal İnceleme:	79
Sultan ve Gurbet Kuşları Filmleri	
4.2.1. Sultan	86
4.2.1.1. Mekânsal Hareketlilik: İç göç	87
4.2.1.2. Tampon Mekanizma Olarak Gecekondular	89
4.2.1.3. Yeni Kentlilerin Kültürü: Arabesk	95
4.2.1.4. Taşralı-Kentli Karşıtlığı	98
4.2.1.5. Kültürel Değişimin Özneleri: Gecekondular ve Apartmanlar	103

4.2.1.6. Mekansal Dizilim	107
4.2.2. Gurbet Kuşları	110
4.2.2.1. Mekânsal Hareketlilik: İç göç	111
4.2.2.2. Tampon Mekanizma Olarak Gecekondular	114
4.2.2.3. Yeni Kentlilerin Kültürü: Arabesk	116
4.2.2.4. Taşralı-Kentli Karşıtlığı	117
4.2.2.5. Kültürel Değişimin Özneleri: Gecekondular ve Apartmanlar	120
4.2.2.6. Mekansal Dizilim	125
5. SONUÇ	128
KAYNAKLAR	134
ÖZGEÇMİŞ	143

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

Simgeler ve Açıklamalar

Kısaltmalar

ANAP	:	Anavatan Partisi
DPT	:	Devlet Planlama Teşkilatı
ODTÜ	:	Orta Doğu Teknik Üniversitesi
OYAK	:	Ordu Yardımlaşma Kurumu
TOKİ	:	Toplu Konut İdaresi
TRT	:	Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu



ŞEKİLLER DİZİNİ

<u>Sekil No:</u>	<u>Sayfa</u>
2.1: 9 Kasım 1939 Cumhuriyet Gazetesi.	7
2.2: 2 Mayıs 1939 Ulus Gazetesi.	7
3.1: Vatan Caddesi-Millet Caddesi.	24
3.2: MESA Ankara-Çankaya Sitesi.	33
3.3: Emlak Bankası İstanbul-Ataköy Sosyal Konutları.	33
3.4: Emlak Bankası İzmir Deniz Bostanlığı Blokları.	34
3.5: Bir zamanlar âdeta İstanbul'la özdeşleşen gecekondular ve gecekondulu mahallesinin sokakları (t.y.).	35
3.6: Soyak Göztepe Projesi.	38
3.7: Sinanoba Projesi (sol)-Mimaroba Projesi.	39
4.1: Çarşamba mahallesi.	56
4.2: Apartman hayatı-Nişantaşı.	60
4.3: Fatma'nın intihar sahnesi ve İstanbul.	60
4.4: Üsküdar III. Ahmed Çeşmesi ve Mihrimah Sultan Cami.	62
4.5: Nesrin'in gecekondulu ve penceresinden görünen apartmanlar.	62
4.6: Gecekondulu ve kentli kadın.	64
4.7: Son sahnede gecekonduluların kent merkezini uzaktan seyretmesi.	65
4.8: Arka fonda görünen apartman blokları ve gecekondulu mahallesi.	66
4.9: Gecekondulu ev içi mekânı.	66
4.10: Ev içi yaşamın dışarı taşması.	66
4.11: Şanlıurfa (sol) ve İstanbul.	68
4.12: Gecekondulu ve apartman bölgeleri.	69
4.13: Fatma ile kentli kadın arasındaki giyim-kuşam farkı.	71
4.14: Göç eden ailenin köydeki evi (sol) ve kentteki gecekondusu.	72
4.15: Apartman dairesi (sol) ve gecekondulu iç mekânı.	72
4.16: Gecekondulu ve apartman iç mekânı.	73
4.17: Gecekonduluların evlerini terk ederek başka bir yerde gecekondulu inşa etmesi.	69
4.18: Beyoğlu'nun kentsel dokusu.	76
4.19: Gecekondulu mahallesi ve apartman blokları.	78

4.20:	Gecekonduyunun satın aldığı kooperatifler.	80
4.21:	Apartman blokları ve gecekondu mahallesi.	80
4.22:	Hurdadan evleri ve arka fonda apartman blokları.	82
4.23:	Hurdanın önündeki bahçeleri.	81
4.24:	Altındağ gecekondu mahallesi.	83
4.25:	Gecekonduların kent merkezine yakın konumlanmaları.	83
4.26:	Filmde yer verilen gecekondu.	85
4.27:	Yusuf'un yürüyen gecekondu.	85
4.28:	Sultan'ın apartmanlara çalışmak için gitmesi.	87
4.29:	Gecekonduların yıkımı ve gecekonduların taşınması.	88
4.30:	Başka bir tepede yeniden gecekondu inşa etmeleri.	88
4.31:	Köye ait unsurların gecekonduya devam etmesi.	89
4.32:	Kente sadece kamu hizmeti ve iş nedeniyle gelmeleri.	89
4.33:	Sultan ve Asiye'nin evleri.	90
4.34:	Melek ve Hikmet'in evleri.	90
4.35:	Sultan ve Hatice Abla'nın ev içi mekânı.	91
4.36:	Gecekonduların temel kamusal hizmetlerden yoksunluğu.	92
4.37:	Sultan'ın kadraja girmesiyle arkada görünen köprüye hayır yazısı.	93
4.38:	Arsa rantiyecileri, muhtar ve gecekondu.	94
4.39:	Derbeder filmi ve minibüsteki Orhan Gencebay fotoğrafı.	96
4.40:	Sultan'ın evi ve çeşme başındaki kadınlar.	96
4.41:	Kasetin takılmasıyla başlayan arabesk müzik.	97
4.42:	Kasetten çalan arabesk müzikle Kemal'in Sultan'a sevgisini aktarması.	97
4.43:	Sultan ve apartman dairesindeki kadın.	99
4.44:	Sultan ve kızı Hediye.	101
4.45:	Filmde gösterilen Tarabya Oteli.	102
4.46:	Muhtar'ın evi.	102
4.47:	Sultan'ın temizliğe gittiği apartman dairesi.	105
4.48:	Yeniden gecekondu inşası.	107
4.49:	Filmin girişinde verilen gecekondu kadın imajı.	108
4.50:	Bekçi Kolombo.	108
4.51:	Sultan ve arkadaşlarının işe giderken kullandıkları eğimli yol ve minibüse binme anı.	100
4.52:	Gecekondular (solda) ve apartman blokları.	109

4.53: Haybeci ve Maraşlı ailenin trenden inişi.	111
4.54: Haybeci ve memleketlerine dönen Maraşlı aile.	111
4.55: Maraşlı ailenin İstanbul'a gelişi ve İstanbul'a yeni gelen göçmenler.	112
4.56: Kentlilerin yaşadığı Nişantaşı.	104
4.57: Göçmen ailenin yaşadığı Fatih.	113
4.58: Ayla ve gecekondü bölgeleri.	115
4.59: Kentli Ayla ve Taşralı Fatma.	118
4.60: Nişantaşı ve Fatih (Çarşamba mahallesi).	119
4.61: Fatma ile Mualla'nın çıkma aracılığıyla iletişim kurması.	119
4.62: Tarabya Oteli ve Hilton Oteli.	120
4.63: Geleneksel Türk evinde kafes ve çıkma.	122
4.64: Maraşlı ailenin evi.	122
4.65: Ayla'nın babasının salonda bulunan koleksiyonu.	123
4.66: Ayla'nın Cihangir'de bulunan evi.	123
4.67: Nişantaşı'ndaki apartman dairesi.	124
4.68: Boğazda bulunan villa.	124
4.69: Beyoğlu'ndaki apartman dairesi.	124
4.70: Kent içerisinde farklılaşan konut üretim biçimleri.	126
4.71: Fatma'nın intihar sahnesi ve İstanbul.	127

TABLolar DİZİNİ

Tablo No:

Sayfa

4.1: Tez kapsamında incelenen filmlerin gruplandırılması

54



1. GİRİŞ

Juhani Pallasmaa, “The Architecture of Image: Existential Space in Cinema” (İmgenin Mimarisi: Sinemada Varoluşsal Mekan) adlı kitabında sinemanın mimarlıkla olan yakınlığının, sinemanın zamansal ve uzamsal yapısına ek olarak aynı zamanda her ikisinin de yaşanılan mekânı ifade etmesinden kaynaklı olduğunu belirtir. Her iki disiplin de “varoluşsal mekânın boyutlarını tanımlayarak yaşamın deneyimsel sahnelerini” yaratır. Mimarlıkta yapıların ve kentlerin, kültüre dair izleri ve bir yaşam tarzını oluşturması ve koruması gibi, sinema da yapıldığı zamanın ve betimlediği çağın “kültürel arkeolojisini” aydınlatır [Pallasmaa, 2008]. Her ikisinin de sosyal, kültürel, toplumsal ve ekonomik olaylar ile bağ kurarak üretme çabası; dönemsel ve toplumsal olarak tüm düzeylerdeki katmanların analiz edilmesine yardımcı olur. Böylelikle belirli bir dönem bir yerde yaşayan insan topluluğunun ve gerçek mekânların sinema aracılığıyla hangi biçimlerde yeniden üretildiği ve bu üretim sürecinde mekânın nasıl araştırdığı analiz edilebilir.

Sinemayı diğer görsel kaynaklardan ayıran ve mimariyle bağı arttıran en önemli faktörlerden biri “hareket” kavramıdır. Sinemanın hareket ve mekân boyutlarını içermesi, izleyici konumunda olan bedenin mekânı deneyimlemesine olanak tanır. Hareketsiz olan bedenin mekân deneyimi, zihinsel olarak gerçekleşen algı deneyimine dayalıdır. Mekâna dair edinilen görüntü ve imgeler eşliğinde filmin kadraja aldığı veya almadığı alanlar izleyici olan beden tarafından tanımlanarak mekânın bilgisine erişilir.

Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” (Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri) adlı makalesinde mimarlık ve sinema arasındaki bağlantıyı, iki sanat formunun da aslında dokunsal sanatlar (tactile arts) olmasıyla ilişkilendirir. Mimarının ve filmin, resmin saf görselliğinin aksine, öncelikle dokunsal alan aracılığıyla iletildiğini ifade eder [Benjamin, 1969]. Pallasmaa, Walter Benjamin’in bu ifadesini şu şekilde açıklar:

“Benjamin'in fikri; bir filmi izleyen izleyici, bedensiz bir gözlemciye dönüşse de dokunsal deneyim ve hareketli alanlar, güçlü kinestetik deneyimler sağladığından, sinemasal alanın izleyiciye bedenini geri verdiğini ileri sürer. Bir film gözlerle olduğu kadar kaslarla ve deriyle de izlenir. Hem mimari hem de sinema, mekânı deneyimlemenin kinestetik bir yolunu ima eder ve hafızamızda depolanan görüntüler, somut ve dokunsal görüntülerdir” [Pallasmaa, 2008].

Sinemanın, yaşanan mekânı beden-hareket ilişkisine dayandırarak deneyimletme gücü ve mimarlığı ön plana çıkartması filmlerin bir inceleme nesnesi olarak ele alınıp değerlendirilmesini sağlar. Her ne kadar yönetmen kurgudan, kadrajdan ve mimarlıktan yararlanarak kendi denetiminde bir film yaratsa da özellikle gerçekçi mekânlarda çekilen filmlerde kente ve mimarlığa dair yeniden üretim söz konusudur. Mimarlık ve kent, sinemada sergilenen, eleştirilen, yönetmenin mimari tercihleri ve bakış açısı ile aktarılarak yeniden üretilen bir imgeye dönüşür.

Sinemanın hikayesini destekleyen veya temsil eden bir unsur olarak kullanılan mekânlar ile filmin iletmek istediği alt metinler veya filmin özü izleyiciye yansıtılır [Sözen ve Boyacıoğlu, 2020]. Tez çalışmasını kapsayan 1960-1990 yılları arasında çekilen filmlerde de mekân, konut, kent ve toplum gibi kavramların temsili ve toplumsal yapı filmin anlatmak istediği anlama göre yönetmen tarafından yeniden yorumlanmıştır. Filmler, dönemin mimarlık anlayışını ve mekânsal kurgusunu gündelik yaşam biçimleriyle sorgularken izleyiciye de sorgulama imkânı sağlar. Sinema; 1950 sonrası hız kazanan göç ve kentleşmenin getirdiği yeni yaşam biçimini, ayak uyduramayan göçmenlerin yabancılaşma sorununu, kentin kültürel yapısına eklenen arabesk kültürü, zamanla kentlinin ve kente yeni gelenler arasındaki ilişkiyi, yönetmenin mekân tercihleri ve sıralaması ile oluşturduğu kurguda yeniden ele alarak sorgulamayı olanaklı kılar. Dönemin gerçek mekânlarında geçen filmlerde, mekânın ve kentsel alanların yeniden yorumlanmasına ek olarak izleyiciye yansıtılan iç ve dış mekânlarda ortaya konan algı farklılıkları, kentlinin ve taşralının yaşam alanlarının karşıtlığı ile mimari çevrenin kentte aynı anda yaşayan bireyler üzerinde farklılaşan etkisini gösterir.

Bu doğrultuda tez çalışmasında mimarlık ve sinema etkileşimi üzerinden yola çıkılarak; sinemanın ele alınan kavramları nasıl yorumladığını, mekansal ve toplumsal değişimleri nasıl yeniden inşa ettiğini, filmlerin bir propaganda aracı olarak arabesk kültürü kentte nasıl var ettiğini sorgulamak ve öte yandan filmlerde gösterilen kente dair gerçek mekânlar üzerinden dönemin mimarlık anlayışının sinemasal anlatıya nasıl dahil edildiğini analiz etmek amaçlanmıştır. Literatürde halihazırda bu sorulara yönelik birçok tez ve makale çalışması ile yanıt aranmıştır. Fakat lisansüstü çalışmalar özelinde bakıldığında genellikle bu yanıtların konuyu açıklama gücü; filmlerin kadrajın çerçevelediği görüntüden ziyade senaryo üzerinden analiz edilmesi, meydana gelen değişimlerden doğan kavramları (kentleşme, arabesk kültür, iç göç vb.) sinemasal anlatı içerisinde bir arada analiz edilmemesi ve filmlerde oluşturulan

kompozisyonun yönetmenin mimari tercihleri ve bakış açısı ile aktarıldığının dikkate alınmaması şeklindeki nedenlerden dolayı eksik kalmıştır. Bu çalışmalar, dönem filmlerini birer belgesel olarak niteleyip yönetmenin kurguyu, kadrajı ve mimarlığı birer araç haline getirerek kendi denetiminde bir film yarattığını göz ardı etmektedir. Ayrıca gecekondular, arabesk kültür ve kentleşme kavramlarının genelde ayrı ayrı ele alındığı ya da daha çok mimarlık alanında kentleşme ve gecekondular, sosyoloji alanında arabesk kültür ve göç, sinema televizyon alanında ise arabeskin sinemadaki etkileri üzerine odaklanılmıştır. Tez çalışmasında ise arabesk kültür, gecekondular ve kentleşme kavramları bir bütün olarak ele alınıp bu olguların kentlerin mekânsal değişimini, kentte getirdiği kültürel çeşitliliği, arabesk kültürün kentte var oluş biçimi ve kültürel farklılaşmanın kentsel alanlarda ne tür mekanlar ürettiği araştırılmıştır. Sonrasında ise bu belirgin unsurların dönem sineması üzerinden nasıl yeniden üretildiği, mekânın nasıl araçsallaştırıldığı ve kentteki değişimlerin hangi biçimlerde inşa edildiği analiz edilmiştir.

Tez çalışmasında kuramsal çerçeve; üretilen mekân, kimlik sorunsalı/kimliksizleşme ve heterojenlik kavramları üzerinden kurgulanmış ve incelenen filmler bu çerçeve üzerinden ele alınmıştır. Tez çalışmasının kuramsal çerçevesini oluştururken özellikle Ruşen Keleş ve İlhan Tekeli'nin Türkiye'deki kentleşme üzerine, Meral Özbek ve Nazife Güngör'ün arabesk kültür üzerine, Henri Lefebvre'nin mekân üzerine, Juhani Pallasmaa ve Kester Rattenbury'nin sinema üzerine kuramları incelenmiştir. Mekânsal odaklı bir analiz yapılan tezde, kuramsal çerçeve ve literatür araştırması özelinde tanımlanan kavramların, sinemasal anlatı içerisinde üretilme biçimlerini kadraj üzerinden analiz edilmiştir.

Tez çalışması kapsamında üzerinde durulan iç göç, arabesk kültür, konut üretimi ve kentleşme kavramlarını içeren ve kente dair gerçek mekânlarda çekilen filmler incelenmiş ve tematik olarak gruplandırılmıştır. Söz konusu filmler, tez çalışmasında odaklanılan ve tezin çerçevesini çizen kavramlar özelinde iç göçü ele alan, arabesk kültürü ve göçmenleri ele alan, kentleşmeyle gelen konut üretimindeki farklılaşma ve barınma hakkını ele alan filmler biçiminde üç gruba ayrılmıştır. Burada incelenen 14 film içerisinden Sultan (1978) ve Gurbet Kuşları (1964) filmleri ayrı başlıklar altında detaylı analiz edilmiştir. Bu iki filmin seçilme nedenleri;

- Çalışmanın kuramsal yapısını destekleyen kavramları olay örgülerinde barındırmaları,

- Kente dair gerçek mekânları kullanmaları
- Taşralının ve kentlinin kentsel donatıları kullanımındaki karşıtlıkları ele almaları,
- Birey-mekân ilişkisinde mekânsal bağlantılarının kurgulanma biçimleri
- Sosyo-kültürel farklılıkları kentlerde farklılaşan konut üretim biçimleri üzerinden aktarmalarıdır.

Tez çalışmasının sınırlandırıldığı 1960-1990 aralığı;

- 1960'lı yıllarda Demokrat Parti döneminde hız kazanan kentleşme hareketlerinden doğan sorunların iyice hissedilmeye başlanması, konut sorununun önem arz etmesiyle 1961 Anayasası'nda ve Beş Yıllık Kalkınma Planlarında yer almaya başlaması ve arabeskin bir müzik türü olarak kentte yer edinmeye başlaması,
- 1980'li yıllar ve sonrasında ise artık kentleşme hızının yavaşlamış olması, gecekondunun ilk dönemlerdeki niteliğini yitirerek apartmanlaşmaya başlaması ve 1990 sonrası özel televizyon kanallarının etkisiyle arabesk filmler döneminin tamamen sona ermesi nedenleriyle seçilmiştir.

Tez çalışmasında zaman kısıtlamasından dolayı tematik olarak gruplandırılan 14 filmden yalnızca çalışmanın temel anlatısına en verimli katkıyı sunan iki film seçilerek daha detaylı bir analiz oluşturulmuştur. Aynı zamanda tez çalışmasında katkı sunacaklarını düşünülen yönetmenler, senaristler veya döneme hâkim çeşitli sinema tarihçileri ve eleştirmenleri ile yapılacak görüşmeler; çalışmayı yürüttüğüm yılların çoğunda var olan pandemi evresi, zaman kısıtlılığı ve seçilen filmlerdeki yönetmenlerin aramızdan ayrılmış olması nedenlerinden dolayı tezde yer verilememiştir.

2. ARABESK

İkinci bölümde arabesk kavramının terimsel olarak anlamı irdelendikten sonra, 20. yüzyıl Türkiye'sine özgü arabeskin ifade ettiği anlam ve sonrasındaki gelişmeler üzerinde durulmuştur. Zamanla müzik alanındaki anlamının ötesinde kültürel bir ürün haline gelen arabeskin; toplumun belli bir kesiminin yaşam tarzında nasıl yer edindiği, kültürel oluşumunda hangi etmenlerin olduğu, kente ve kentte yaşayan toplumla nasıl entegre olduğu irdelenmiştir.

Fransızcadaki “arabesque” teriminden dilimize “arabesk¹” olarak giren kelime müzik, mimarlık, edebiyat gibi dallarda farklı anlamlarda kullanılan bir terimdir. Fransız düşünür Roger Garaudy arabeski; “ritimli, filizlere bağlı, ikiye ayrılan yaprak süslemelerinden meydana gelen özel şekiller ve yalnızca İslam Sanatı'na özgü bitki bezemesi biçimleri” olarak tanımlamıştır [Garaudy, 1983]. İslam Sanatında süsleme olarak geçen arabesk, bir başka tanımda stilize bitki formları ve geometrik geçmeli süslemeler için kullanılmaktadır. Bitki formlarındaki arabeskin birbirine geçen yaprak sarmalları ile asma görüntüsünden türetildiği ifade edilmektedir [Burckhardt, 2009].

Doğan Hasol mimari alanda Araplara özgü birtakım şekillerden oluşan bezeme türü olarak tanımlanan arabeskin, Araplardan önce de var olduğunu ancak Avrupa'ya İslam ülkeleri üzerinden geldiği için böyle adlandırıldığını belirtmiştir [Hasol, 2014]. Sanat tarihçisi Selçuk Mülayim, “arabesk terimini ilk kez kullanan Avrupalı yazarların, İslam topluluğunun bir üyesi olan Arap kavminin adından yola çıkarak İslam süslemelerinin hemen hemen bütününe” arabesk adını verdiklerini savunmuştur [Mülayim, 1983].

Arabesk, Hıristiyan ve Doğulu kültür dünyalarında bir bakış biçiminin dile getirildiği bir motif olarak değerlendirilmiştir:

“Ortaçağın karanlık dünyasında; din savaşlarının, vebanın, açlığın, kıtlığın, barbar akınlarının, Akdeniz'in bir ticaret yolu olarak Batı'ya kapatılmasının getirdiği zor günlerde insan, kendi hayatı üzerinde göğe doğru yükselen katedralleri yapmıştır... Bunların süslemelerinde arabesk vardır. Aynı çaresizliği; sözü, değişik sözlere dönüştürememenin neden olduğu acizliği dile getiren arabesk süslemeler vardır... Ama insanoğlu gene kendine bir çıkar yol bulabilmiştir” [Oskay, 2018].

¹ “Arabesk (Fr. Arabesque, Alm. Arabeske): Arap üslubu. Bilhassa Endülüs yoluyla Avrupa'ya geçmiş ve mimarlıkta, süslemede, ballet'te kullanılan serbest, grift, süslü üslup” [Öztuna, 1969'dan aktaran Özbek, 1991].

Oskay'ın ifadelerine bakılarak arabesk süslemenin yalnızca İslam mimarisinde değil, Hristiyan dünyasında da kullanılan bir motif olduğu söylenebilir. Arabeskin uluslararası kullanımına bakıldığında, 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra Türkiye'de kullanılan anlamından oldukça farklı olduğu görülür. Ancak anlamsal olarak bakıldığında hem süsleme hem de Türkiye'de kullanılan anlam açısından Doğu'ya özgü olma halini taşır. Türkiye'de 1950 sonrası hız kazanan kentleşme hareketlerinin ve iç göçün getirdiği toplumsal değişimin bir ürünü olarak ele alınan arabesk, başlarda sinema ve müzik alanında kullanılan bir terim iken sonraları toplumun belirli bir kesimi için yaşam biçimini ifade eden kültür halini alır.

2.1. Türkiye'de Arabesk Kavramı

Türkiye'de arabesk müziğin ilk örneği Orhan Gencebay'ın 1968 yılında çıkardığı Bir Teselli Ver isimli parçası ile bilinir ancak Özbek, 1960'ların başından itibaren Suat Sayın'ın yapıtlarını değerlendirmek için arabesk teriminin kullanıldığını belirtmektedir [Özbek, 2017].

Cumhuriyetin ilk yıllarında başlanan müzik reformlarının, 1950'lere kadar olan yaklaşık 30 yıllık süreci arabesk müziğin hazırlayıcı dönemi olarak ele alınabilir. Klasik Türk Müziği eğitimi 1926 yılında okullardan kaldırılmış ve 1930'lu yıllarda yaklaşık iki yıllık bir zaman diliminde ise Türk Müziği'nin radyodan yayınlanması yasaklanmıştır². Klasik Türk Müziği ve Türk Halk Müziği'ne karşı sergilenen bu tutumlar düşünüldüğünde yeni Türk Cumhuriyeti'nin modernleşme ideolojisinde, geleneksel olana gericilik rolünü atfettiği ve modernleşmenin Batı kimliği ile gerçekleşebileceği düşüncesinin hakim olduğu söylenebilir.

Özbek, radyo yasağının asıl etkisinin; halkın Arap radyolarında müzik programlarına yönelmesi ve 1930 sonlarından itibaren Mısır filmleri vasıtasıyla Arap müziğinin Türkiye'de yaygınlık göstermesi ile sonuçlandığını belirtmektedir [Özbek, 1991] (Şekil 2.1) (Şekil 2.2) [İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Gazeteden Tarihe

² Aslında Türk Müziği'ne ilk müdahale 1826 yılında Tanzimat'ın da öncesinde, II. Mahmud'un Yeniçeri Ocağı'nı kaldırırken, Mehterhane'yi de kaldırmasıyla karşımıza çıkmaktadır. Yerine ilk Batı musikisi öğretim kurumumuz olan Muzika-yı Hümayun'u kurmuştur. Ancak, 1920'li yıllara kadar Klasik Türk Müziği'nin Enderun ve tekkeler olmak üzere başlıca kurumlarda üretilmesi engellenememiştir. 1925 yılında tekke ve zaviyelerin kapatılmasıyla önemli bir halka kopmuştur. Ayrıca 1926-1976 yılları arasında Türkiye'de hiçbir okul veya kamu müessesesinde Türk Müziği dersi verilmediği ve öğretilmediği belirtilmektedir [Aksoy, 1985; Behar, 1987].

Bakış Projesi]. Güngör ise, Arap müziğiyle olan ilişkinin 1930’lu yıllardan daha öncesine dayandığına ve radyo yasağıyla ilişkisine dikkat çekerek konuya farklı bir açıdan yaklaşmaktadır:

“Nitekim kendi beğeni düzeylerine uygun olan müziği radyolarda dinleyemeyen halk kendisine batıdakinden daha yakın olan Arap müziğini dinlemek üzere antenlerini Arap radyolarına çevirmişti...günde beş vakit duydukları ezan sesi sayesinde Arap müziğinde oldukça önemli bir yeri olan Hicaz makamıyla da haşır neşir sayılırlardı. Bu etkenlere bir de radyodan dinlemeye başladıkları Arap müziğinin eklenmesi Türk insanın o yönde bir kulak dolgunluğunun, bir beğeni düzeyinin oluşmasını kaçınılmaz kılmaktaydı” [Güngör, 1993].



Şekil 2.1: 9 Kasım 1939 Cumhuriyet Gazetesi.



Şekil 2.2: 2 Mayıs 1939 Ulus Gazetesi.

Tüm bu süreç içerisinde arabesk müziğinin oluşmasını etkileyen tek sebep Arap müziğine ve filmlerine yönelmek değildir ancak etkisinin büyük olduğunu söylemek mümkündür. 1948 yılında Türkiye’ye film ithâlinin ve Arapça olan Mısır film müziklerinin çalınmasının yasaklanması [Stokes, 1998], halkın belirli bir kesiminin geleneksel olandan kopamaması ve yaşam biçimlerini ifade edecek bir müzik türünün arayışı içinde olması; yeni bir tür olan arabeskin oluşumunu tetiklemiştir. Bu müzik türünün gelenekselden yana benimsediği tavır ve doğulu olma hali; onu aynı dönemde Batı’ya yönelmiş ve çağdaşlaşmayı simgeleyen Türk tarzı batı müziğinin karşısına yerleştirmiştir. Arabesk, müzik türü olarak adlandırılmanın ötesinde her türlü olumsuz kavramı, yozlaşmayı çağrıştıran bir terim haline gelmiştir.

Arabesk müzikte doğu ile batı sazlarının ve Türk Halk müziği ile Türk Sanat müziği motiflerinin bir arada kullanılmasından doğan karmaşıklık ve Türk müziği geleneğinden sapmışlık anlamındaki “bozulma” arabeske olumsuz bir anlam yüklenmesine neden olmuştur [Güngör, 1993]. Bazı kesimler ise arabesk müziği kaba ve yoz bir tarz olarak değerlendirmiş ve hatta arabesk müziği Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu (TRT) uzun yıllar görmezden gelmiştir [Kaya, 2012]. Kahraman, arabeske karşı var olan olumsuz bakışı şöyle değerlendirmektedir:

“Nedense Türkiye’de kendisini biraz kültürlü sayan aydınlar bir süre sonra gelip arabeske takılırlar. Onun bir toplum için ne kadar yanlış bir şey olduğunu söyler ve elinde bulundurdukları gücü onu kötülemek için kullanırlar. Bu konuda söylenenler de hemen hemen birbirinin aynı olan şeylerdir: Arabesk müzik, karanlık, kötümser, sokağa teslim olmuş, sıradan insanlara, onların düzeyine seslenen bir müziktir” [Kahraman, 2003].

Belirli dönemlerde topluma en hızlı biçimde ulaşabilen ve toplumda kolayca algı oluşturabilen müzik ve film sektöründe gerçekleştirilen yasaklar aracılığıyla, her türlü geri kalmışlığın ve çağdaş olmayanın yaygınlaştırılması engellenmeye çalışılmıştır. Arabesk de çoğu kesimlerce yoz ve alt sınıfa mâl edilen bir kavram olduğu için aynı tutuma ve yasaklara maruz kalmıştır. Arabeskin tanımlarında genelde değer yargılarıyla yüklü, toplumsal kutuplaşmayı yansıtan ve geri kalmışlığı ifade eden bir bakış açısı kullanılmaktadır.

Müslüm Gürses ve Arabesk adlı kitapta arabesk hakkındaki tutumlar şöyle toplanmıştır:

“1) Birinci olarak, bir gelişmişlik düzeyi olarak kültürü tanımlayanların, arabeske karşı “yoz” ve “bilinçsiz” adı altında yaptıkları değerlendirme. 2) İkinci görüş, arabesk müzikte, müzik üreticilerinin ve dinleyicilerinin savladığı, yapının somut bir kültürel durum olduğuna işaret eden söylemler. 3) Üçüncü tavır olarak karşımıza çıkan ve genel olarak en az kabul gören görüş olarak değerlendirilen düşünceye göre ise, arabesk, ülkemize özgü bir kent kültürü ürünü olduğu gibi, sosyal ve tarihsel şartlar sonucunda “yeni kentlilerin” hayatlarının yeni bir yorumudur” [Işık ve Erol, 2013].

Birinci yaklaşıma benzer bir gözlem yapan Martin Stokes, Batılılaşmış ve laik bir devlet olan Türkiye’de arabeskin bir sapkınlık göstergesi olarak görüldüğünü ve Güneydoğu Anadolu’dan gelen göçmen işçilerin müziği olarak değerlendirildiğini belirtmiştir [Stokes, 1998]. Stokes, arabeski bir müzik türü olmanın ötesinde toplumsal anlamı olan ve belirli bir kitleye hitap eden kavram olarak ele almıştır. Stokes’in

ifadesinde arabesk bu dönem gerçekleşen Batılılaşma hareketlerinin karşıtı olarak ele alınırken işçilerin doğudan geldiklerinin altını çizmiştir.

Özbek ise bu yaklaşımın tersine; arabeski bir sapkınlık olarak değil, “kent dinamiği ile belirlenen bir anlam problemi olduğunu kabul eden, ona yanıt getiren ve kentte var kalabilme gücünü sağlayan bir enerji kaynağı, bir kültürel buluş” olarak tanımlamaktadır [Özbek, 1991]. Özbek’in tanımı yukarıda belirtilen üçüncü yaklaşıma daha uygun olacak biçimde arabeskin kent kültürünün bir ürünü olduğu yönündedir.

Nazife Güngör’ün yaptığı tanım, arabeske karşı daha dışarıdan bir bakış açısı içeren ve tarihsel bağlamda ele alan bir tanımdır:

“İçinden çıktığı kültürel ve toplumsal çevreye göre biçimlenmiş, tutarlı bir kuramsal dayanaktan yoksun, ezgi yönünden Arap müziğinden, çalgı yönünden batı müziğinden etkilenen, önceleri taşradan başlamakla birlikte zamanla toplumun tüm kesimlerini etkisi altına alan ve dolayısıyla yaygın bir dinleyici kitlesine sahip toplumuza özgü bir müzik türüdür” [Güngör, 1993].

Arabeski tanımlanırken onu sadece alt sınıftan insanlara ya da göç edenlere mâl etmek; yoz ve kötümser bir müzik olarak tanımlamak ya da ortaya çıkışını sadece Mısır filmlerine ve Arap müziğine bağlamak onun toplumsal ve siyasal bağlarını görmezden gelmek demektir. Arabesk ortaya çıktığı dönemin toplumsal ve sosyal gerçekliğini yansıtan, kültürel olarak bir arayış sonucu üretilen ve toplumun bazı kesimlerinin hayata karşı duruşunu, söylemlerini ifade eden bir olgudur.

2.2. Arabesk Kültür

Kültür terimi sosyoloji, antropoloji, sanat ve biyoloji gibi birçok alanda kullanılmasından dolayı terimin basit ve net bir tanımı yapmak zordur. Türk Dil Kurumu’nun sözlüğünde kültür “Tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü” olarak tanımlanır. Ancak terimin ilk kullanıldığı anlam bugünkü anlamından farklı biçimdedir. Terimin kökenini ve kullanım biçimini Güvenç şöyle aktarmaktadır:

“Sözcük Cultura’dan geliyor. Latince, Colere, sürmek, ekip-biçmek; Cultura ise Türkçedeki «ekin» karşılığında kullanılıyordu. Culture sözcüğü XVII. Yüzyıla kadar

Fransızcada aynı anlamda kullanıldı. İlk kez ünlü Voltaire, Culture sözcüğünü, insan zekâsının (esprit) oluşumu, gelişimi, geliştirilmesi ve yüceltilmesi anlamında kullanmıştır. Sözcük buradan Almancaya geçmiş ve 1793 tarihli bir Alman Dili Sözlüğünde Cultur olarak yer almış. Etnolog G. Klemm, (1843-52) «İnsanın Genel Kültür Tarihi» adlı on ciltlik eserinde Cultur sözcüğünü uygarlık ve kültürel evrim karşılığında kullandı» [Güvenç, 1979].

Sosyoloji ve antropoloji alanında çoğunlukla kullanılan ve bilinen ilk tanım ise 1871’de İngiliz antropolog Edward Burnett Tylor’un Primitive Culture (İlkel Kültür) adlı kitabında yer verdiği tanımdır. Tylor, kültürü medeniyet ile eş anlamlı ele alarak şu tanımı yapmıştır:

“Geniş etnografik anlamıyla kültür veya medeniyet, toplumun bir üyesi olarak insanın kazandığı bilgi, inanç, sanat, ahlak, hukuk, gelenek ve diğer her türlü yetenek ve alışkanlıkları içeren karmaşık bir bütündür” [Tylor, 1871].

Kültür, toplumun çoğu zaman farkında olmadan yaşamlarını düzenleyen herkesçe kabul edilmiş ve biyolojik kalıtımla kazanılmayan sonradan öğrenilen kurallardır [Haviland vd., 2008]. Kültür tanımlarının farklılık göstermesi, farklı düşünce disiplinlerine bağlı olarak ele alınmasıyla ilişkilidir. Tez çalışmasında ele alınan arabesk kültür kavramı da belli bir dönemde toplumsal bir grubun yaşam tarzını temsil eden, inandığı değerler ve izlediği normlar ile şekillenen temel unsurlara karşılık gelmektedir.

Murat Belge, arabeskin toplumun bir kesiminde yaşam tarzı haline geldiğini vurgulamış ve ev eşyası, çeşitli süsler, resimli halılar ve filmlerle de bambaşka bir dünyayı temsil ettiğini belirtmiştir [Belge, 1997]. Arabesk müziğin ve kültürün oluşumu birkaç yıllık değil, uzun bir süreçteki arayışın ve sıkışmışlığın sonucudur. Bu oluşumu dolaylı veya doğrudan etkileyen birçok etmen vardır.

Türkiye’de arabeskin bir kültür olarak oluşmasını sağlayan başlıca etmenler 1950 sonrasında gelişen modernleşmenin etkisinde kentleşme hareketleri ve iç göçtür. Hızlı yaşanan iç göç, kentlerde kontrolsüz bir nüfus artışına yol açarken; altyapı eksikliği, barınma, ekonomi, ulaşım gibi birçok sorunu da beraberinde getirmiştir. Bunun yanında farklı yöresel kültürlerden göç eden insanlar artık aynı değerleri ve kültürü olan homojen bir topluluk oluşturmak zorunda kalmıştır. Arabesk böyle bir süreçte hem bir dışavurum hem de birleştirici bir güç olarak ortaya çıkmıştır.

Onat Kutlar, arabesk olayını ele aldığı yazısında farklı kültürlerden gelen bu insanların arabesk ile ortak bir noktada birleşmelerini şöyle açıklamıştır:

“Akşamları aynı kahvede oturmak zorunda olan Karadenizli ile Urfalı hangi plağı dinleyecek? Öbür yandan kentlilerin oluşturduğu karışık müzik yapısına da yabancıdırlar... Gencebay’ın şarkıları hem hiçbir yöreye ya da kesime ait değildi, hem de sözleri bakımından kitlenin günlük yaşamına, istek ve duygularına uygundu. Kısaca, yöresel bakımdan “birleştirici”, gecekonducuların yoksul halkı yönünden “ayırıcı” idi” [Kutlar, 1980].

Arabesk her ne kadar kentleşme ile ortaya çıkmış ve kente ait bir kültür olarak ifade edilmişse de özellikle ilk yıllarda göçmenlerle ve onların yaşadığı gecekonducularla özdeşleşmiştir. Arabesk, bir kimlik göstergesi olarak kişiliği ve gecekondu insan tipini ayırt edici bir etkiye sahip olmuştur.

Stokes’e göre, kültüre yönelik politikaların uygulandığı laikleşen Türkiye’de arabeskin varlığı, toplumsal yaşamın her alana yayılmış olan bir reform hareketinin başarısızlığını sergiler ve arabesk şehir hayatını kaplayan kaos havasında kendini gösteren bir yaşam biçimini simgeler [Stokes, 1998]. Arabesk kültür, Türkiye’de modernleşme hareketine karşıt içeriğe sahip bir motif çizmiştir ve hem modernleşmenin neden olduğu bir olgudur hem de ne kadar başarılı olduğunun tartışmasına yol açan bir sonuçtur. Arabeskin toplumun bir kesimi için kültür haline gelmesine, zamanla kent kültürünün ve modernliğin dışlayıcı etkisiyle tanışmasına ve Türkiye’nin bu dönem ki politikalarıyla örtüşmemesine neden olan ekonomik, siyasi ve sosyal nedenler mevcuttur.

2.2.1. Siyasi ve Ekonomik Etmenler

Demokrat Parti’nin iktidarda kaldığı 1950-1960 yılları arası dönemde tarım sektörüne öncelik vermek, sanayileşmeyi özelleştirmek, dış ticareti serbestleştirmek gibi hedeflerle kalkınmanın gerçekleşmesini sağlamak amaçlanmıştır [Özcan, 2014]. Yeni bir politik sürece giren Türkiye’de; toplumsal, ekonomik ve kültürel boyutta önemli değişimler yaşanmıştır. Büyük şehirlerde gelişen sanayi ile iş sahasının büyüyen iş imkanlarının artması ve kentlere ulaşım olanaklarının artması; kırsal alanlarda ise sanayileşmenin aynı hızda seyretmemesinden kaynaklanan işsizlik problemleri ile insanlar kırdan kente doğru göç etmeye başlamıştır.

Sanayi toplumu olma yolunda hızlı bir ilerleme kaydedemeyen Türkiye’de, hem kentsel alanlara hücum eden kırsal nüfus karşısında iş gücünü karşılayacak sanayi aynı hızla ilerleyememiş hem de kentsel alanlar gelen nüfusu barındıracak konut oluşumu sağlanamamıştır [İçduygu ve Sirkeci, 1999]. Kentsel nüfusun artmasıyla ortaya çıkan barınma sorununu çözmek için çeşitli düzenlemelere gidilmiştir. Bu düzenlemelerle alt gelir grubunun konut talebini karşılamak, toplu konut yapımına özendirme ve konut kredilerini düzenlemek amaçlanmıştır. Ancak yapılan düzenlemeler kente göç eden dar gelirli çalışanların konut edinebilme koşullarını yaratmaya yetmemiştir [Türkün vd., 2013]. Kırdan kente göç eden nüfus için barınma sorununu çözen hukuk dışı gecekondular bu yıllardan itibaren kentlerin etrafını sararak hızla artmaya devam etmiştir.

1960 yılında ülkedeki kentli nüfusun %16,4’ünü oluşturan 1,2 milyon insanın barındığı 240.000 gecekonduda varken, 1985 yılında 1,5 milyon gecekonduda, kentli nüfusun %29,5’ini oluşturan 7,5 milyon insan yaşamaktaydı [Keleş, 1989].

Gecekondular, köy ile kent arasında kalmış kentle bütünleşmeye çalışan insanların yaşam alanları haline gelmiştir. Köylerden göç edip gecekondularda yaşayanlar, arada kalmışlık ve ortak bir payda da buluşma çabasıyla kendilerine has homojen bir kültür etrafında birleşmiştir. Gecekondular insanları; isyanlarını, üzüntülerini ve hayal kırıklıklarını arabesk müzik yoluyla anlatma imkânı bulmuştur.

Orhan Tekelioğlu arabesk üzerine yaptığı bir haberde, “göçün aynı zamanda kültürel beğenilerin de göçü olduğu ve arabeskin kente hızla yerleşerek birbirlerini çok da tanımadan karışmak zorunda kalan homojen kültür gruplarının yarattığı heterojen bir beğeniler toplamı” olduğunu belirtmektedir [Tekelioğlu, 2010]. Nazife Güngör’de arabeski kentleşme süreciyle ortaya çıkan ve uyumsuzluktan doğan bir kavram olarak şu şekilde ifade etmiştir:

“...çağdaşlaşma sürecinin başlamasıyla birlikte doğuya özgü geleneksel yaşam biçimiyle batıya özgü modern yaşam biçiminin ve bunlara bağlı değerlerin karşılaşmasından doğan uyumsuzluğa; kentleşme süreciyle birlikte de köye ve kente özgü değerlerin, yaşam biçimlerinin karşı karşıya gelmesinden doğan karmaşıklığa, kozmopolit yapılanmaya “arabesk” adı yakıştırılmıştır” [Güngör, 1993].

Doğu-batı, geleneksel-modern, köy-kent gibi zıt değerlerin kentlerde karşı karşıya gelmesiyle ortaya çıkan arabesk kültür, arada kalmışlığı ifade eden ve

zıtlıkların merkezinde yer alan bir olgu haline gelmiştir. Gecekondu mahalleleri için onları cezbeden bir müzik türü iken, kent merkezlerinde kalitesiz ve yozlaşmıştır.

Özbek'e göre; arabesk, bir yandan kent ve kırsal insanının kültürel değerlerinin karşılaştığı öte yandan Batı müzik kültürünün etkisinin, modernleşen toplumsal hayat ve kentsel ritmin kendini ortaya koyduğu bir göstergedir [Özbek, 1991]. Arabesk, müzik alanında gerçekleşen değişimlerin bir sentezi olarak kültürel durumda, toplumun yüz yüze geldiği Batılılaşma anlayışı sonucunda oluşmuş kültürel bir dokudur [Işık ve Erol, 2013].

Keyder'e göre arabesk sevenler, artık arabesk kültüre sahip insanlardır, arabesk kirlenmiş ve de kirleten bir kültürdür [Keyder, 2013]. Arabesk kültürün kentleri kirlettiği düşüncesi, Kongar'ın arabesk kültür sahibi insanları kentsel değerleri benimseyememiş, "kentleşmiş köylü olmaktan çok köylüleşmiş kentte yaşayan köylü" olarak tanımlamasında da görülmektedir [Kongar, 1995]. Arabesk kültür ve bu kültürü benimseyen insanların, kentlerde bu dönem hakim olan yapı ve kültür açısından bir tehdit oluşturduğu ve gecekondu mahalleriyle de kentleri köyleştirdikleri söylenebilir. Arabeske karşı bu kadar farklı yaklaşımların olması, kentlerin hem kültürel hem de fiziksel yapısını etkileyen ve tehdit eden bir durum olmasıdır. Sürece bakıldığında Demokrat Parti'nin iktidara gelmesiyle hız kazanan iç göçün ve gecekondu sayısındaki artışın, sonrasında ise 1961 anayasasının getirdiği demokratik hak ve özgürlüklerin kültürel alandaki yansımalarının arabesk müziğin ortaya çıkışına zemin hazırladığı söylenebilir.

2.2.2. Kültürel Etmenler

1950 sonrasında siyasi ve ekonomik gelişmelerle hız kazanan iç göç, kentlerde birçok sorunun oluşumuna neden olmuştur. Barınma probleminden kaynaklı olarak artan gecekondu mahalleleri; kırsal nüfusun kente dahil olamadığı, kırsal özgü değerlerini devam ettirdiği ve kent kültürüne yabancı kalarak ötekileştirildiği mekânlar olmuştur. Göç ile beraber gelenekler, dinsel değerler ile kırsal yaşam tarzı kentlere taşınmış ve kentsel değerlerle kırsal değerlerin karşılaşması sonucunda çeşitli iç içe girmeleri, değişimleri içeren bir süreç yaşanmıştır. Gecekondu mahalleleri, kırsaldan getirdikleri geçmişin bilgisi ile kentte erişebildiklerini harmanlayarak kendi kültürlerini üretmiştir.

Güngör'e göre, birbirlerinden ayrı değerler ve normlar içeren göçmenlerin kentlerde yeni bir ortak kültürel yapılanmaya gereksinimleri vardır ve müziğin bu gereksinimlere yanıt verebilecek bir türü olması gerekir [Güngör, 1993]. Olayı yalnızca müzik çerçevesinden ele alan Belge'ye göre, kırdan göçenler kırsal yaşamı anımsatan türküden uzaklaşmış ve sonrasında, yaygınlaşan Batılı müzik de onlara yabancı kalan, ötekileştiren bir dünyanın ürünü olmuştur [Belge, 1997]. Arabesk müzik tam bu noktada alıcısıyla buluşmuştur. Arabesk müziğin alıcısının büyük bir bölümünü oluşturanların göç eden kitle olması ve gecekondü kültüründe kendine yer edinmesi doğrudan müziğin kendisiyle değil, içinde bulunan anlamlar ve sözlerle ilişkilidir [Küçük Kaplan, 2012].

Arabesk müziğin kentlerdeki kır kökenli insanların, çevreye uyumsuzluğunun ve yabancılaşmalarının ürünü olduğunu belirten Soydan, arabesk kültürü; kentsel yaşama ayak uyduramamış ve sıkıntılarla boğuşan kırsal nüfus ile özdeşleştirmiştir [Soydan, 2015]. Arabeskin müzikten öte kültürel bir olguya dönüşmesinde göç ile birlikte, kentlerdeki kırsal nüfusun kentlileşememesi, ötekileştirilmesi ve bir kimlik bunalımı yaşaması etkilidir. Toplumsal yaşantıda kendini ifade edemeyen ve kentin imkânlarından tam olarak faydalanamayan insanlar kendilerini toplumdan soyutlayarak arabeske tutunmuştur. Şaylıman, arabesk müziğin alıcısıyla buluşmasını şöyle ifade eder:

“Ekonomik ve toplumsal baskıların paramparça ettiği insanların, çektikleri acılar dışında anlatabilecekleri hikâyeleri yoktu ki. Kuşkusuz onların müziği isyan ve itirazla yüklü olmalıydı. Yalnızca adresi değışikti bu isyan ve itirazın. Öfkesini bileyenlerin hedefinde, yüzlerine bir türlü gülmeyen kötü kaderleri vardı. Kader kötüyse, işsizlik kaçınılmazdı. Kader kötüyse, yoksulluk hayatın ayrılmaz bir parçasıydı. Kader kötüyse, babaları gibi çocukları da benzer koşullara boyun eğdi. Bütün suç, kötü kaderdeydi. Arabesk müzik varoşların umutsuzluğunu, sistemle çatışmaya girmeden, toplumsal adaletsizliğin efendileriyle asla sürtüşmeden, kestirme yoldan kadere havale etmiştir” [Şaylıman, 2013].

Arabeskin kaderci tavrı, modernleşme pratiğinin yarattığı toplumsal eşitsizliklerin içinde yatmaktadır. Ekonomik olarak daha iyi bir yaşam umuduyla köylerden göç eden insanlar, kentlerde beklentilerini karşılayacak bir yaşantıya sahip olamamıştır. Modernliğin sınırsız gibi görünen imkânlarından paylarını alamamış ancak tüm bunları kadere bağlayarak köylerine geri dönme ihtimalini de pek düşünmemişlerdir. Her ne kadar kentle bütünleşemeseler de artık köylü değillerdir.

Arabesk kültürün modernlik ve Batılılaşma ile olan ilişkisi daha açık bir ifadeyle şöyle tanımlanabilir:

“...bu toplumun derinliklerine inen, ancak özellikle modernleşme ve sanayileşmeyle birlikte ortaya çıkan kültürel anlamda Batılılaşma sonucu, kentlerde bulunan insanların yeni oluşan toplumsal dokuya uygun olarak, kendi iç dinamikleri ile gelişmeye yüz tutan karmaşık bir bütündür” [Işık ve Erol, 2013].

Markoff, arabeskin “kentleşme ve modernleşmenin neticesinde ortaya çıkan yeni toplumsal kimlikleri ifade eden sosyo-kültürel bir olgu” olarak sınıflandırılabilirliğini belirtmektedir [Markoff, 2019]. Modernleşme veya göç gibi etmenler ile ortaya çıkan toplumsal imgeler, arabesk müziğin yer edinmesini ve kalıcı hale gelmesini sağlamıştır ancak unutulmamalıdır ki göçten önce cumhuriyetin ilk yıllarında müzik alanında gerçekleştirilen yasaklamalar da arabeskin ortaya çıkışında etkilidir.

2.2.3. Arabesk ve Popüler Kültür

“Popüler” kelimesi belirli sosyolojik çağrışımlara yol açmakla birlikte, aslında son derece belirsiz ve karmaşıktır. Tony Bennett’e göre popüler kültür hakkında var olan yaklaşımların çoğu “popüler kültür”, “popüler” ve “halk” kavramlarını, halkın doğrudan veya aktif katılımları olmadan ya da halk tarafından üretilmiş olanın, insanlarla belirli bir ilişki sergilemesi anlamında popüler olarak algılanan belirli kültürel etkinliklerden oluşan popüler kültür bağlamındaki içerikler ile doldurma eğilimindedir [Bennett, 1999]. Bennett ise bu kavramları her türlü belirgin içerikten ve sabit yapıdan uzak tutarak değişen koşullar gerektirdikçe onları, politik bir içerikle doldurmayı tercih etmektedir [Bennett, 1999].

Erdoğan ve Alemdar ise popüler kavramının “halk”, “nüfusun büyük çoğunluğu,” “halk\çoğunluk için,” terimlerini içine aldığı ve popüler kültürün belli bir grubun ürünü değil hemen herkesin olduğunu savunur [Erdoğan ve Alemdar, 2005]. Frankfurt Okulu ve bilhassa Theodor W. Adorno ise popüler kültürü, kitle kültürü anlamında kullanmaktadır. Onlara göre popüler kültür, halkın yarattığı bir kültür değil, kültür endüstrisi tarafından tıpkı diğer metalar gibi üretilen ve kitlelere dayatılan bir kültürdür [Ayas, 2015]. Diğer bir tanım ise Birmingham Kültürel

Çalışmalar Okulu tarafından temsil edilmektedir ve popüler kültürü bir mücadele alanı olarak görmektedir. Popüler kültür, direnişler ve uzlaşmalardan oluşan bir mücadele içinde her gün yeniden şekillenmektedir [Ayas, 2015].

Stuart Hall, popülerlerin iki temel tanımı olduğundan söz etmektedir. Hakim olan birinci tanımında popüler “yaygın olarak beğenilen, tüketilen” anlamına gelmektedir ve bu tanımı “ticari” tanım olarak belirtir. İkinci tanım ise, “halka ait” anlamına gelmektedir ve yine Stuart Hall, halkın yaptığı ve yapmış olduğu her şeyi kapsamaya çalıştığı için bunu “betimleyici” tanım olarak adlandırır [Hall,1981’den akt. Özbek, 1991].

Oskay’a göre popüler kültür, bir yandan bizi sisteme sınımsız bağlarken, diğer taraftan da sisteme karşı baş kaldırışımızı dile getirmek ister gibidir. Ancak bu karşı çıkış, genellikle popüler kültürün tüketim anıyla sınırlıdır ve sistemi kesinlikle tehdit etmeyecek bir dozda ayarlanmıştır [Oskay, 2018]. Özkan ise bir başkaldırı, isyan ve özgürlük kültürü diye belirttiği popüler kültürü; alt sosyal sınıfların egemenliklerini sürdürebilmeleri için ideolojilerini yeniden üreterek sundukları bir kültür olarak tanımlar [Özkan, 2006].

Popüler kültür tartışmaları, Türkiye’nin özgül şartlarında şekillenmiştir. Türkiye’de popüler kültür anlayışının hâkim konuma geldiği yılların, müzik endüstrisi içinde önemli olan yıllar olduğu söylenebilir. Popüler kültür alanı ile ilgili çalışmalarda önemli bir yer tutan arabesk, Batı normlarında bir popüler kültür olarak karşımıza çıkmamaktadır.

Kültürel Çalışmalar ekolünün popüler kültürü hem boyun eğmenin hem de direnmenin alanı olarak tarif eden yaklaşımı, Meral Özbek’in arabesk kültüre yüklediği misyona temel oluşturmuştur. Özbek [1991], en azından 1968’den 1970’li yılların sonuna kadar arabeskin aşağıdan yukarı nitelikli bir kültürel hareket olma özelliğini, yukarıdan aşağı dayatılan bir kitle kültüründen farklı olduğunun kanıtı olarak göstermiştir. Türkiye’de Kültürel Çalışmalar geleneğinin öncü isimlerinden biri olan ve arabeski bir yaşam biçimi olarak gören [Taydaş ve Sert, 2021] Murat Belge’nin kaydettiği şu tespitler önemlidir:

“Arabesk denilen ‘yaşam biçimi’ Türkiye’nin sarsıcı bir değişim geçirdiği dönemde ortaya çıktı. Bir tarafta gerçek anlamda kurumlaşmaya çalışan Batı değerleri, öbür tarafta yok olma durumuna gelmiş geleneksel kültür. Bu durumda ne Batı kültürü kendini yeniden üretebilmektedir, ne de Doğu kültürü. Buna karşılık Doğu ile Batı’nın

eklektik karışımı olan arabesk, gelenekten kopmayan bir yenilik, Türkiye’de en yaygın yeniden üretimi olan kültür biçimidir” [Belge, 1983].

Findley’e göre de Türkiye'nin canlı müzik kültürü, 1960’ların sonunda yeni yeni kentleşen gecekondu sakinlerinin umutlarını ve hayal kırıklıklarını yansıtan yeni bir popüler müzik türü olan arabeski yaratmıştır:

“Başlangıçta alaycı bir şekilde Arabesk olarak adlandırılan bu melez müzik Türk, Batılı ve Arap unsurların karışımından oluşuyordu. Türkiye’de kültürün siyasallaşması göz önünde bulundurulduğunda Arabeskin kendiliğindenliği ve bağımsızlığı onu hem bir beğeni nesnesi olarak hem de siyaseten tartışmalı hale getirdi. Devlet tarafından kabul edilmiş müzikal normlara uygun olmadığı gerekçesiyle devlet televizyonlarında ve radyolarında yasaklanan arabesk müzik yine de 1970’lerin ortalarında kasetlerin ve kasetçalarının yaygınlaşması ile birlikte sesini her yerde duyurdu” [Findley, 2012].

Arabesk, yaslandığı toplumsal dinamiklerin de yardımıyla kitlesel bir yayılma göstermiş; giderek şehrin kültürel kodlarına eklenerek -dahası bu kodları bozup yeniden üreterek- baskın bir popüler kültür ögesi haline gelmiştir [Taydaş ve Sert, 2021]. Ergönültaş, arabeskin hızla yaygınlaşmasının nedenini sorgularken batıda egemen güçlerin kitlelere zorla dayattıkları kitle kültürü³ olgusuyla arabesk arasında bir paralellik kurma tehlikesi olduğunu ancak bu dönem arabeskin radyo ve televizyonda yasak olmasından dolayı farklılığını vurgulamaktadır [Ergönültaş, 1979].

1980’lere gelindiğinde arabesk ilk döneme oranla daha farklı bir çizgide seyretmiş ve dinleyici kitlesini genişleterek toplumun farklı kesimleriyle tanışmıştır. Yaklaşık 20 yıllık bir geçmişi olan ve bu süreçte devlet tarafından resmi olarak dışlanan arabesk müziğe yönelik algı değişmiştir [Küçükkaplan, 2012]. Özellikle 1980’ler sonrası arabeskin toplumsal anlamının değişmesi, Özbek’e göre müzik endüstrisinin gelişmesi, kentlerdeki nüfus yoğunluğunun, niteliğinin ve zevklerinin değişmesi ve toplumsal-siyasal ortamın değişmesi ile yakından ilişkilidir [Özbek, 1991].

Gürbilek ise arabeskin değişen seyrini açıklarken 80’lerin ikinci yarısından sonra kendisini hissettiren “aşağı kültür patlamasına” vurgu yapmaktadır. Gürbilek, bu

³ “Batıda kullanıldığı anlamda kitle kültürü egemen kesimlerin bütün kitle iletişim araçlarıyla, TV, sinema ve reklamlar yoluyla, bütün güçlerini seferber ederek yaygınlaştırdıkları yapay bir uyuşturucunun üretimini kapsamaktadır” [Ergönültaş, 1979].

durumun kültür endüstrisi⁴ olarak ifade edilebilecek mekanizmaya eklenen kışkırtılmış bir yönü olsa da esas vurgulanması gerekenin, bu toplumun bugüne kadar inşa ettiği “modern” kimliğe yönelik bir tepkiyi içermesi olduğuna işaret etmektedir [Gürbilek, 2001]. Irene Markoff da kentli popüler bir müzik türü olarak tanımladığı arabesk hakkında süregelen polemğin, Türk kültür ve ulusal kimliğine ciddi bir tehdit arz ettiği yolundaki büyük bir endişeyi ortaya çıkardığını vurgular [Markoff, 2019].

Arabesk ilk dönemlerinde kırdan kente göç edenlerin ilgi duyduğu bir müzik iken 1980 sonrası toplumun her kesiminden dinleyicisi olan bir tür haline gelmiştir. 1980 sonrası arabesk⁵, yavaş yavaş televizyonlarda görülmeye, piyasadaki şarkılar ile anılmaya ve ticari bir yanı olmaya başlayınca piyasa kültürü denilen kitle kültürüne ya da kültür endüstrisine atfedilen özelliklerle değerlendirilmeye başlanmıştır.

Özbek, bütün aşamalarıyla arabesk müziği kültür endüstrisinin gelişmesiyle yakından ilgili bir ürün olarak görmüştür. Ancak arabesk kültürün kitle kültürü olarak ele alınmasında “Arabesk kültür, “yığın” (kitle) kültürü gibi Batılı toplumlar için dahi tartışmalı olan kavramlarla incelenebilir mi?” sorusunu önemli bulmuştur [Özbek, 1991]. Arabesk, her ne kadar 1980 sonrası televizyon, radyo ve müzik piyasası aracılığıyla daha geniş kitlelerce tanınmış ve ticari yönü oluşmuşsa da ortaya çıktığı toplumsal bağlam açısından bakıldığında; kitle kültürü gibi yukarıdan üretilmeyerek doğrudan halkın kendisi tarafından üretilmiştir.

Arabesk kültürü, özellikle 1980 öncesinde devlet tarafından getirilen yasaklar nedeniyle kültür endüstrisi tarafından üretilen ve kitlelere dayatılan bir kültür olarak değerlendirmek doğru olmayacaktır. 1980 sonrasında ise doğrudan bir kitle kültürü olmayıp kültür endüstrisinin gelişmesiyle toplum arasında daha fazla yaygınlaşmış kent merkezlerine sızmaya başlamıştır. Arabesk kültür, Kültürel Çalışmalar Okulu’nun popüler kültür yaklaşımı ile örtüşerek direnişler ve uzlaşmalardan oluşan bir mücadele alanını oluşturmaktadır. Halkın belirli bir kesiminin kent ve kentliye karşı verdiği mücadelenin adı bu dönem arabesk kültür olmuştur.

⁴ “Kültür endüstrisi, müşterilerinin kasten ve tepeden bütünleştirilmesidir. Binlerce yıl boyunca birbirinden ayrılmış yüksek ve düşük kültür alanlarını da birleşmeye zorlar-her ikisinin zararına olacak şekilde. Yüksek kültürün, etkileri üzerinde spekülasyon yapılarak, ciddiyeti ortadan kaldırılır; düşük kültürün, toplumsal denetim bütünsel olmadığı sürece barındırdığı haşarı isyankarlık ise, uygarlaştırıcı dizginleme yoluyla yok edilir” [Adorno, 2011].

⁵ 1983 yılında Turgut Özal tarafından kurulan Anavatan Partisi’nin (ANAP) iktidarda olduğu yıllara denk düşen bu dönem, arabesk ile devlet arasındaki buzların erimeye başladığı ve iktidarın bu müziğin önde gelen isimleriyle ilişkiler kurarak bir anlamda arabeski tanıdığı yıllar olmuştur [Küçük Kaplan, 2012].

Raymond Williams'ın "kültür" başlığı altında gruplandırılacak tartışmalar için belirttiği gözlem, Türkiye'de "arabesk kültür" kavramının ele alınmasıyla yakından ilişkilidir:

"Kültür başlığı altında gruplandırılacak tartışmalar hiçbir zorunlu eyleme ya da ilişkiye işaret etmiyor. Ortak bir alan içinde, farklı yaklaşımları ve sonuçları tanımlıyorlar. Bunlardan hangisini seçeceğimize karar vermek -eğer ille birini seçeceksek- bize kalmış" [Williams, 202].

Türkiye'de arabesk kültürün bu denli tartışmalı bir söylem olarak sürmesi öznel olarak yaklaşımların farklılaşmasıyla ve modernleşme ideolojisinin ruhuna karşıt olma durumuyla ilişkilidir. Arabesk kültür, belirli veya tek bir tanımı içermemesine rağmen Türkiye'de popüler kültür alanıyla ilgili çalışmalarda geniş bir yer tutar ve modernleşmenin kültürel alandaki izlerini görmek için önemli bir yansımadır.

3. KENTLEŞME

Bu bölümde 20. yüzyılda kent, kentleşme ve kentleşme kavramları incelendikten sonra Türkiye’de çok partili hayata geçilmesiyle yeni bir dönüm noktası olan 1950 yılı ile hız kazanan kentleşme hareketleri ve yapı üretimi ele alınacaktır. Kentlerin biçimlenişini önemli ölçüde etkileyen konut üretimi ise ayrıca değerlendirilecek ve farklı konut sunum biçimlerinin ortaya çıkışına neden olan ekonomik ve kültürel etmenler üzerinde durulacaktır.

Mumford, kent kavramının tarihsel süreçlerdeki tüm anlamlarını kapsayacak tek bir tanımının olmadığını belirtir. Tek bir betimlemenin; onun kökeninden, karmaşık biçimlerine ve geçirdiği bütün dönüşümlere karşılık gelmeyeceğini de ekler [Mumford, 2007]. Dönemsel olarak farklı anlamlar ifade eden kent kavramının, 20. yüzyıldaki tanımı ve planlaması ise modern dönemin en önemli olgularından birisi haline gelmiştir. Fishman [2002], “Modern teknolojinin gücü ve güzelliğinin yanı sıra, sosyal adalete dair en aydınlatıcı fikirleri de yansıtan kent, bir başka deyişle yirminci yüzyılın ideal kenti nasıl olabilir?” sorusunu yönelterek kentlerin bu dönem yeniden inşasının nasıl olacağını sorgular ve Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright ve Le Corbusier’in bu soruyu yanıtlamaya çalışarak oluşturdukları 20. yüzyıl kent ütopyalarından söz eder⁶.

Sosyoloji alanında bir öncü olan Robert E. Park ise 1915 yılında yazdığı makalesinde kenti “sadece bir kişiler ve toplumsal düzenlemeler yığını olarak değil, bir kurum (institution) olarak görmekten” söz eder:

“Bu kurum anlayışı ile kenti yani; yeri ve insanları, onunla birlikte gelen tüm makineleri, duyguları, gelenekleri ve idari araçları, kamuoyunu ve demiryollarını, bireyi ve kullandığı araçları kolektif bir varlıktan daha fazlası olarak düşünebiliriz. Bunu, özel ve siyasi çıkarların kurumsal ifade bulduğu bir mekanizma olarak görebiliriz. Normalde kent olarak gördüğümüz şeylerin çoğu artefaktır. Bununla birlikte, ancak bu şeyler, kullanım ve alışkanlık yoluyla, bir insanın elindeki bir alet gibi, bireylerde ve toplulukta yerleşik yaşamsal güçlerle kendilerini birleştirdikleri zaman ve ölçüde kurumsal biçime bürünürler. Bütün olarak kent bir büyümedir. Birbirini izleyen insan nesillerinin emeklerinin tasarlanmamış ürünüdür” [Park, 1915].

⁶ Daha detaylı bilgi için bkz. [Fishman, 2002].

20. yüzyıl kenti nüfusa bağlı tanımların ötesinde onu var edecek birtakım ilişkileri zorunlu kılan, farklılıkları barındıran ve içinde yaşattığı toplumsal özelliklerin tümünü kapsayan heterojen bir yapıdır. Bal [2006], kenti “sanayi, ticaret, hizmet gibi ekonomik etkinliği olan, sınırları belirlenmiş bir alanda yoğunlaşmış nüfusun sosyal bakımdan tabakalaştığı bir toplum” olarak tanımlamıştır. Louis Wirth [1938] ise kenti, “modern insanın yaşam alanı olmaktan öte, dünyanın en uzak bölgelerini yörüngesine çeken ve çeşitli alanları, halkları ve faaliyetleri düzenleyen ekonomik, politik ve kültürel yaşamın başlatıcısı” olarak görür. 20. yüzyılda teknolojinin ve sanayinin ilerlemesiyle kentler, özellikle kırsal alanlarda yaşayan insanlar için birer çekim noktası haline gelerek farklı kültürel yaşamları bir araya getiren bütünleştirici bir görev görmüştür.

Modern dönem, “toplumun tümünün oldukça hızlı bir kentleşme ile karşı karşıya kalması ve nüfusun çoğunun kentlerde yaşaması” olgularıyla nitelendirilir [Hatt ve Reiss, 2002]. Kentleşme, en genel anlamıyla kent sayısının ve kentlerde yaşayan nüfusun artmasıdır. Ancak sadece nüfus hareketi olarak görmek eksik bir tanım olacaktır. Keleş, daha geniş anlamıyla; “sanayileşmeye bağlı olarak kentlerin büyümesi sonucunu doğuran, artan oranda örgütlenme, iş bölümü ve uzmanlaşma yaratan, insan davranış ve ilişkilerinde kentlere özgü değişikliklere yol açan bir nüfus birikim süreci” olarak tanımlamıştır [Keleş, 1993]. Nüfusun büyük bir oranının tarımdan koparak sanayide, karmaşık örgütlerde çalışıp kentlerde hayatlarını kazanmaya ve yaşamaya başlamaları kentleşmenin ana eksenidir [Kıray, 1982].

Wirth’e göre; kentlerdeki karakteristik yaşam tarzını oluşturan özellikler bütünü olan kentleşme⁷ (urbanism) ve bu faktörlerin gelişimini ifade eden kentleşme (urbanization), yalnızca demografik anlamda kent olan yerleşim yerlerinde görülmez ancak yine de en belirgin ifadesini bu tür alanlarda, özellikle büyük kentlerde (metropolitan) bulur [Wirth, 1938]. Türkiye’de de İkinci Dünya Savaşı sonrasında hız kazanan kentleşme hareketleri özellikle büyük kentlerde

Türkiye’de gerçekleşen kentleşme ile ilgili en yaygın kavramsal çerçevenin ise “Chicago Kent Sosyolojisi Okulu'nun etkisi altındaki ikili bakış açısı” olduğu söylenebilir:

⁷ İngilizcede "kentleşme" terimi hem nüfusun belli noktalarda yığılma sürecini, hem de kentli kültürün yaygınlaşması sürecini içerirken Türkçede "kentleşme"nin yanı sıra "kentleşme" kavramı ortaya çıkmıştır [Tekeli ve Gülöksüz, 1983].

“Bu yaklaşımın üzerinde durduğu iki yönden birincisinde, kentleşme, nüfusun belli yoğunluğun ve belli büyüklüğün üstündeki yerleşmelerde toplanması olarak ele alınmakta ve bu, nüfusun tarım dışı faaliyetlerle uğraşması, heterojen olması vb. özelliklerinin belirtilmesiyle tamamlanmaktadır. Üzerinde durulan yönlerden ikincisinde, “kent kültürü” diye adlandırılabilir değerler, davranışlar ve tutumların benimsenmesi kentleşme olarak görülmektedir” [Tekeli ve Gülöksüz, 1983].

Türkçede kent kültürünün yayılması olarak tanımlanan kentlileşme; kentli insan davranışının bireyde, ailede ve diğer sosyal gruplarda gelişme sürecini anlatan bir olgu olarak ele alınır [Bal, 2006]. Kartal’a göre kentlileşen insanda “ekonomik” ve “sosyal” olmak üzere iki bakımdan değişme olmaktadır:

“Ekonomik bakımdan kentlileşme; kişinin geçimini tamamen kentte veya kente özgü işlerle karşılıyor olmasıdır. Sosyal bakımdan kentlileşme ise kır kökenli insanın türlü konularda kentlere özgü tavır ve davranış biçimlerini, sosyal ve manevi değer yargılarını benimsemesi ile gerçekleşmektedir” [Kartal, 1983].

Kırsal bölgelerden kentlere doğru hızla akan nüfus, ekonomik ve sosyal bakımdan kıra özgü olan özelliklerini terk etmeye başladığında kentlileşme sürecini başlatmıştır. Tekeli [1998], “bir ülkede nüfusun kentlileşmesinin temelde kentsoylu tüketim normlarının benimsenmesinden çok, yurttaş olma bilincine sahip olunabilmesiyle gerçekleştiğini” belirtir. Keleş [2004] ise Türkiye’de “insanlarımızın kentlileşmeden kentleşmekte olmalarından” ve böylelikle kentlilerin azınlıkta olduğu bir yerinde kent olamayacağından söz eder.

Keleş’in belirttiği verilere göre; Türkiye’de 1950’de %18,5 oranında olan şehirsiz nüfus, 1960’ta %25,2’ye, 1970’te ise %33,5’a yükselerek yılda ortalama %6,5 bir hızla 20 yıl içinde 8 milyondan daha fazla artmıştır [Keleş, 1972]. Nazife Güngör [1993] “bu mekansal hareketliliğin fiziki mesafeleri ortadan kaldıran ve merkez ile çevrenin kültürünü karşı karşıya getiren ülke için bütünleşmenin gerçek anlamda bir başlangıcı olduğunu” ifade eder. Ancak Türkiye’de kentleşme ve kentlileşme eşzamanlı olarak ilerleyemediğinden, yani kentlere akan nüfusa karşın kent kültürünün aynı hızda yayılamaması, bütünleşmenin tam anlamıyla gerçekleşmemesi birtakım sorunları beraberinde getirmiştir. Nüfus artış süreci hem toplumsal yapıda ani bir değişime hem de kentlerin çehresinin hızla değişmesine neden olmuştur. Toplumsal yapıda meydana gelen ani değişim, toplumun her kesiminde aynı hızda gerçekleşmemiştir. Kongar “toplumsal yaşamın çeşitli alanlarında, değişme hızı ve

nitelik farkından dolayı, pek çok sürtüşme ve uyumsuzluk oluştuğunu” belirtmiştir [Kongar, 1982]. Eski kentliler, kente yeni gelenlere “kentteki köylüler” diyerek kente gelenleri zihinlerinde yarattıkları bu köylerde tutmaktaydı. Böylece kentleşme olgusu sadece kültür farklılığı olarak ortaya konmakta ve yeni gelenlerin kentlileşmesi sadece bir zaman sorunu haline gelmekteydi [Tekeli ve Gülöksüz, 1983]. Ancak sorun, sadece kültürel sorun olmaktan öte barınma ve altyapı gibi birçok yapısal sorunu beraberinde getirmiştir.

3.1. 1960-1990 Aralığında Türkiye’de Kentleşme ve Yapı Üretimi

Türkiye’de savaş sonrası dönem, 19. yüzyılın başından beri süregelen modernleşme projesinde bir dönüm noktası olmuştur. Modernleşme, artık üst kademe bürokrat kesimin kendilerini toplumun geri kalanından ayıştıracak seçkin bir yaşam tarzı olmaktan çıkarak, toplum katlarının yüzeyini kaplayan ve topluma derinlemesine nüfuz eden bir dinamik haline almıştır [Bilgin, 1996]. Tekeli ise, Türkiye Cumhuriyeti’nde kuruluşundan itibaren aydınlanma geleneği içinde köktenci bir “çağdaşlaşma” ya da “modernite” projesinin uygulanmaya çalışıldığını ve böyle bir modernite projesinin, gerçekte bir kentsel gelişme projesi olduğunu ifade eder [Tekeli 1998].

1960 yılındaki gelişmeleri ve yapı üretimini incelemeye önce 1950-1960 aralığına bakmak gerekir. Çünkü 1950 yılı Türkiye’nin modernleşme projesinde yeni bir dönüm noktası olmuştur. Çok partili hayata geçilmesi ve değişen ekonomi anlayışı hem kırsal hem de kent hayatını büyük ölçüde etkilemiş ve kırsaldan kente doğru başlayan göç, 1960 sonrasında da devam ederek uzun yıllar toplumu ve kentleri etkilemiştir.

1950-1960 aralığında Menderes’in Karayolları Politikasının etkin olması sonucunda demiryolları sisteminden karayolu sistemine geçilmesi kentsel anlamda ülkenin ulaşım paradigmasının değiştiğini gösterir [Özaydın vd., 2010]. Karayolları hattının (İstanbul-Ankara-Adana şehirlerini birleştiren hat) güneybatısında kalan coğrafya; sanayileşme, nüfus çekimi ve kentleşme açısından modernleşmenin ağırlığını taşıırken, doğusunda ve kuzeyinde kalan bölge nüfus kaybeden bir konumda kalmıştır [Bilgin, 1998].

Kentlerde yaşanan gelişmelere ve artan nüfusla birlikte ortaya çıkan konut ihtiyacına paralel olarak görüşlerinden yararlanılmak üzere çağrılan uzmanlardan biri

olan Charles Abrams'ın 1954 yılında ülkemizde yaptığı incelemeden sonra hazırladığı raporda, bir kent planlama bölümünün öncülük ettiği yeni bir üniversitenin kurulması gerektiğinden bahsetmiş ve bu rapor 1956'da ODTÜ'nün (Orta Doğu Teknik Üniversitesi) kurulmasını sağlamıştır [Tekeli, 1998]. Ancak 1950'li yıllarda Adnan Menderes'in uyguladığı kentsel düzenlemeler ve imar anlayışı sonraki dönemleri de fazlasıyla etkileyecek olumsuz sonuçlar doğurmuştur.

Batur'un belirttiğine göre; 1956 yılında hem ekonomiye canlılık getirebileceği hem de politik sorunlar üzerindeki ilgilerin alanını değiştirebileceği umuduyla İstanbul'a odaklanan “yıldırım yıkma harekâtı” dönemin başbakanı Adnan Menderes'in kişisel ilgisi ve direktifleriyle başlatılmıştır. İmar adı altında yapılan operasyonlarda genel bir plan hazırlanmaksızın icraata geçilmiş, şehrin doğal ve tarihi zenginliği en barbar şekilde harcanmıştır [Batur, 1983]. Bozdoğan, “modernleşmenin siyasal bir proje olarak doruğuna ulaştığı bu dönemde, onun aynı zamanda artık geri dönülmez bir tarihsel durum” olduğunun iyice ortaya çıktığını belirtir [Bozdoğan, 2017].

Kentlerin imarını siyasal bir yatırım olarak kullanmak isteyen Adnan Menderes'in bu dönem İstanbul ve Ankara'da uyguladığı imar operasyonlarıyla Türkiye ilk kez modernleşmenin yıkıcı yönüyle karşılaşmıştır [Tekeli, 2017]. Menderes'in imar programı İstanbul'da geniş caddeler açma fikri üzerinde şekillenmiştir. Sirkeci ile Florya arasında şehirlerarası sürat yolu karakterinde açılan yol (Kennedy Caddesi) ile İstanbul'un denizle ilgisi kesilmiş ve Eminönü-Unkapanı arasında açılan Ragıp Gümüşpala Caddesi de Haliç boyunca tarihi yarımada'yı saran sahil yolu olarak inşa edilmiştir. Tarihi yarımada'daki diğer önemli olay ise Aksaray'ı Topkapı'ya Bağlayan Millet Caddesi ve yine Aksaray'ı surlarla buluşturan Vatan Caddesi'nin inşasıdır. Vatan Caddesi 1957'de açıldığında 60 m genişliği ve sekiz trafik şeridiyle Türkiye'nin o zamana kadar inşa edilmiş en geniş bulvarı olmuştur (Şekil 3.1) [TURING Koleksiyonu]. Ayrıca Boğaziçi sırtlarında tarihin miras bıraktığı korular da parsellenmiştir [Batur, 1983; Gül, 2015]. Menderes döneminde açılan ve birçok yapının yıkılmasına neden olan yollar imar programının günümüzde bile tartışmalı konusudur. Afife Batur, bu dönemki “kentleşme olgusunun, Türkiye mimarlığının geleceğini etkileyen -hatta onu ipotek altına alacak olan- dramatik boyutlara açılmakta olduğunu” belirtmiştir [Batur, 1983].

1950-1960 yılları arası her ne kadar tartışmalı bir imar programı uygulanmış olsa da kentsel çevre ile ilgili önemli gelişmelerin de olduğu söylenebilir. 1954 yılında Türk

Mühendis ve Mimar Odalarının kurulmuş ve bu mesleklere sivil bir inisiyatif kazandırmıştır. 1956 yılında 6875 Sayılı İmar Kanunu'nun çıkarılması dünyada gelişmeye başlayan yeni planlama anlayışının yasadır ve büyüyen kentlerin imar sorunlarına bir yanıt arayışını da yansıtmaktadır. Hızlı kentleşme karşısında planlama, konut ve yapı malzemeleri konularında uzman bir bakanlık olan İmar ve İskân Bakanlığı 1958 yılında kurulmuştur. Böylelikle Türkiye'de ilk defa şehir planlamaya özerk bir nitelik kazandırılmıştır [Özaydın vd., 2010; Tekeli, 1998].



Şekil 3.1: Vatan Caddesi-Millet Caddesi.

1960 yılı ise 27 Mayıs askeri müdahalesiyle başlamış ve Demokrat Parti iktidarı sona ermiştir. Aynı zamanda 1960'lı yıllar, hızlı kentleşme sorunlarının iyice hissedilmeye başladığı ve artık kent planlamasının ayrı bir uzmanlık alanı olduğu düşüncesinin⁸ güçlendiği yıllardır. 1961'de ODTÜ'nün Şehir ve Bölge Planlama Bölümü'nün açılmasıyla, kent planlama alanına sahip kadroları yetiştirmek konusunda önemli bir adım atılmıştır.

Bu dönem Türkiye'de, Batı ülkelerinde kent planlamasında çok fazla geçerli olan modernist planlama anlayışının ürünü kapsamlı-akılcı planlama kavramı

⁸ Kent planlamasının ayrı bir uzmanlık alanı olduğu düşüncesinin güçlenmesi 1960'ta İmar ve İskân Bakanlığı tarafından çıkarılan bir talimatnamede ifadesini bulmuştur. Talimatnamede, "şehir ve bölge planlaması konularında eğitim veren üniversite ve yüksek okullarda öğrenimlerini tamamlayarak şehir plancısı, bölge plancısı ve benzeri unvanları almaya hak kazananlar imar planları ve yol istikamet planlarını yapmaya yetkilidirler" denilmektedir [Kubin, 1994].

benimsenmiş ve bu yaklaşımla yeni kurumsal düzenlemeler yapılmıştır. Bunlarda ilki, 1960 yılında uzun ve kısa dönemli planları hazırlamakla görevlendirilen Devlet Planlama Teşkilatı'nın (DPT) kurulmasıdır. Yeni planlama anlayışını hayata geçirmek amaçlı diğer girişimler ise 1966 yılında İstanbul, 1968 yılında İzmir, 1969 yılında Ankara Nazım Plan Bürolarının kurulmasıdır [Kubin, 1994]. 1967-68 yılları arasında İstanbul Nazım Plan Bürosu'nun hazırladığı plan, İstanbul'u büyük ölçüde değiştirecek olan Boğaz Köprüsü'nün yapılmasını içermektedir. Mimarlar Odası köprü'nün yapılmasını kent açısından olumsuz bulsa da 1968 yılında onaylanmış ve 1973 yılında bitirilmiştir [Tapan, 1998: 85]. Ayrıca DPT kurulduktan sonra, 1963-1981 arasında dört tane beş yıllık kalkınma planı yapılmıştır. Daha önceki planlardan farklı olarak, bu planlarda küçük ölçekli projelerden değil, makro endişelerden bahsedilmiştir [Gürsel, 1983].

Sürece bakıldığında bu dönem uygulanan kapsamlı-akılcı planlama anlayışı; planlama süreçlerini ağırlaştıran, hızlı ve parçacı müdahalelere olanak vermeyen, esnek olmayan dolayısıyla hızlı kentleşmeyle tutarlı olmayan bir anlayış olmuştur [Tekeli, 1998]. Planlama anlayışının bu katı/durağan yapısına karşın, daha esnek bir yapılaşma imkânı sunan çok parçalı plan tipolojisinin 60'lı yılların mimari proje yarışmalarında en çok önerilen model olmuştur. "Üniversiteden (ODTÜ- Mimarlık Fakültesi, 1961) bakanlık binalarına (Milli Eğitim Bakanlığı, 1962) veya hastaneden (Gülhane Askeri Tıp Akademisi Hastanesi, 1962) müzeye (Antalya Bölge Müzesi, 1964) değişik işlevli yapıların tasarımında" kullanılmıştır. Bu planlama anlayışı, Türk mimarlarının kendilerini yatkın buldukları ve giderek benimsedikleri bir çalışma biçimi olmuştur [Batur, 1983]. İller Bankası'nın büyük kentler için açtığı planlama yarışmaları ise kent planlamanın bilimsel içeriğinin gelişmesinde etkili olmuştur. "Konya (1964), Bafra (1966), Adana (1966), Sivas (1967), Erzurum (1968), Trabzon (1968), İzmit (1970), Zonguldak (1971), Gaziantep (1972) yarışmaları," yeni planlama anlayışının tartışılması açısından önemli işlevler görmüştür [Tekeli, 1998].

1970'li yıllar yerel yönetimlerde yeni arayışların ortaya çıktığı yıllardır ve özellikle ikinci yarısında, bazı belediyelerin girişimleri ile kooperatif üst birlikleri kurulmuştur. Bunlar arasında, Ankara Batıkent ve İzmit Yeni Yerleşmeler projesi en çok bilinen girişimlerdir [Kubin, 1994]. Yine 1970'lerde artan sanayileşme ile toplu işyerleri ve sanayi sitelerinin yapımı örgütlenmiştir. Ayrıca ana caddelerin üstündeki apartmanların çoğu yıkılarak yerine altı işyeri üstü konut olan binalar inşa edilmiş ve

bu değişim sadece metropoliten kentlerde değil, Anadolu'nun diğer kentlerindeki merkezi iş alanlarında da yaşanmıştır [Osmay, 1998].

1970'lerin ikinci yarısından sonra, sermayelerin bir araya getirilmesi büyük yapı birimlerinin oluşmasına olanak vermiş ve toplu konut sunum biçimleri gelişmiştir. Küçük sanayi siteleri ve organize sanayi bölgelerinin sayıları hızla artmıştır. Kamu hizmetlerinin binaları ve özel kesimin yönetim merkezleri gibi yapılar kampüsler halinde inşa edilmeye başlanmıştır [Tekeli, 1998]. Ayrıca 70'li yıllarda otomobil üretiminin başlamasıyla özel araba sahipliği artmış ve bu durum karayollarının gelişimini engellenemez hale getirmiştir. Ancak toplu ulaşımın yetersiz kalışıyla dolmuş ve minibüsler yaygınlaşmış, trafik sorunları başlamıştır. Kentlerde gecekondular ise artmaya devam ederek kent yapısının fiziksel anlamda belirgin bir parçası olmuştur. 1970'li yılların sonunda kentleşme göstergelerine baktığımızda tablo şudur:

*“Türkiye’de yıllık nüfus artış hızı %2,5’dir.
Kırdan kente göç hızla devam etmektedir.
Türkiye nüfusunun yarısına yakını kentlerde yaşamaktadır.
Kentli nüfus yılda %6,1 oranında artmaktadır.
1970’lerin sonunda kentlerin imarlı dokusunda yık-yap süreci büyük ölçüde tamamlanmıştır.
Kentlerin %60’ı gecekondularla dolmuş, plan sınırları dışında mevzi planlı gelişmeler hızlanmıştır”* [Kubin, 1994].

1980-1990 döneminde ise Türkiye’de kentleşme ve demografik geçiş belli bir doygunluk düzeyine ulaşmıştır. Ayrıca 1980 yılında yaşanan 24 Ocak kararları ve 12 Eylül müdahalesi toplumsal ve ekonomik yaşamda önemli bir dönüm noktası olmuştur. 1980’e kadar ekonomide süren ithal ikamesiyle sanayileşme politikası, bu tarihten sonra dışa dönük bir ekonomik politikaya yerini bırakmıştır [Tekeli, 1998]. Bu ekonomik politikada; “ihracat ve ithalatın artması, devlet kurumlarının özelleştirilmesi, Avrupa Topluluğu ile bütünleşme, ekonomik reformlar, altyapı ve konut yapımının geliştirilmesi” amaçlanmıştır [Osmay, 1998].

Konut üretimindeki en önemli olay, 1981 yılında yürürlüğe giren Toplu Konut Yasası ile 1983-1990 yılları arasında büyük inşaat firmalarının ve Toplu Konut İdaresi’nin büyük bir atılımla gerçekleştirdiği toplu konut üretimidir [Sey, 1998a]. 1980 sonrasında kentleşme sürecini etkileme açısından gerçekleştiren diğer önemli gelişmeler ise İmar ve İskan Bakanlığının kaldırılması ve 1983-1984’te çıkarılan

yasalarla belediyelerin kaynaklarının önemli ölçülerde artırılmasıyla imar planı yapımına ve onanmasına ilişkin yetkilerin belediyelere devredilmesidir [Tekeli, 1998].

Kültürel alanda ise, “modernleşme kuramlarının evrenselci iddialarından vazgeçilip, kültürel kimlik ve farklılık gibi terimlerin öne çıktığı” bir dönemdir. Bozdoğan, bu dönem için “Türkiye'nin en tanınmış modernist mimarlarının bile tarihsel ve yöresel örneklerle biçimsel göndermeler yapmaya, İslami form ve motiflerden zaman zaman son derece yüzeysel aktarmalar yapmaya giriştiklerini” belirtmiştir [Bozdoğan, 2017].

Tanyeli ise “1980 darbesinin başlattığı devinimle modernleşme ideolojisinin eskisi gibi kadar ikna edici bir yapıda olmadığını” vurgular:

“1980 sonrasında Türkiye’inde, hangi biçimde adlandırılırsa adlandırılınsın, eski batılılaşma, modernleşme, çağdaşlaşma ideolojileri, toplumsal ve kültürel yaşamın bütün alanlarında, esaslı bir yenilenme zorunluluğuyla karşı karşıya kalmıştır. Bu yenilenmenin gerçekleşemeyişinden ötürü ülkenin ağırlıklı mimari emeği gelenekselci-bağlamsalci tutumlar için harcanmaktadır” [Tanyeli, 1998].

Tekeli, 1980 sonrası modernleşme projesinin “temelde sürdüğünü ama gerçekleşmesinin devletin yönlendiriciliği yerine daha spontane oluşumlara bırakıldığını” belirtir ve “Batı’dan korunmuş bir Batılılaşma değil, Batı’yla bütünleşip yarışarak gerçekleştirilecek bir gelişme” amaçlandığını ekler [Tekeli, 2017]. 1960’ların sonuyla 1970’lerin başında, üst modernizmin, yine modernist öncülere dayalı ve içeriden bir eleştirisi için kısa bir an yakalanmış, fakat bu fırsat 1980’lerin politik, ekonomik ve kültürel ortamında süratle yitirilmiştir [Bozdoğan, 1998].

3.2. Konut Üretiminde Kent İçi Farklılaşma

Türkiye’de İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra hızlanan kentleşme ve modernleşme sürecinde kentlerin biçimlenmesindeki en önemli etken konut inşaatlarıdır. Ekonomik, toplumsal ve politik değişim süreciyle beraber kentsel nüfusun artması konut yetersizliğini kaçınılmaz bir sorun haline getirmiştir. Baskın bir imar unsuru haline gelen konut üretimi, toplumdaki farklı sosyal katmanların ihtiyacını karşılayacak şekilde çeşitlenerek biçimlenmiştir. Bu nedenle bu kısımda dönemin modernleşmesini ve toplumsal değişimini anlamak için özellikle konuta bakılacaktır.

Keleş'in belirttiğine göre; Türkiye'de 1960'a kadar konut sorunu, kentlere nüfusun çok hızlı akması ve yavaş bir hızda ilerleyen sanayileşme gibi nedenlerle en önemli sosyo-ekonomik sorunlar arasında yer almıyordu [Keleş, 1989]. Ancak 1960'lı yıllara gelindiğinde kentlere göçün hızla devam etmesi ve sanayileşmenin artmasıyla kent planlamasında ve kalkınma planlarında konut sorunu önem kazanmıştır.

Tekeli, kent planlaması üzerine yazdığı makalesinde Türkiye Cumhuriyeti'nin kentsel gelişme süreçlerini beş döneme ayırarak inceler; birinci dönem 19. yüzyılın ikinci yarısından cumhuriyetin ilanına kadar geçen süre, ikinci dönem 1923-1950 aralığındaki dönem, üçüncü dönem İkinci Dünya Savaşından 1960'a kadar, dördüncü dönem 1960-1980 aralığını kapsayan Türkiye'de hızlı kentleşme dönemi ve beşinci dönem ise kentleşme hızının bir ölçüde yavaşlamış olduğu 1980 sonrası dönemdir [Tekeli, 1998]. Bazı çalışmalarda ise bu dönemler, cumhuriyetin başlangıcı olan 1923'ten 1950'ye kadar geçen süre, 1950-1980 aralığı ve 1980 sonrası olarak ayrılır.⁹ Tez çalışmasının bu kısmında ise özellikle konutun kent planlamasında önemli bir yer kaplamaya ve hem 1961 Anayasası'nda hem de kalkınma planlarında konut üretimine dair düzenlemelerin yer almaya başladığı 1960 yılı ile konut üretim biçimlerinin aynı düzlemde devam ettiği 1980 yılına kadar geçen süre birinci dönem olarak ele alınacaktır. Askeri müdahale ile başlayan ve ardından Toplu Konut Yasası, Toplu Konut İdaresi ve Toplu Konut Fonu çıkarılarak büyük ölçekli toplu konut girişimlerine ağırlık verilen 1980'li yıllar¹⁰ ise ikinci dönem olarak incelenecektir.

3.2.1. 1960-1980 Dönemi

1960'lı yıllar, her ne kadar Türkiye'nin toplumsal ve siyasi yaşamında derin izler bırakacak olan 27 Mayıs askeri müdahalesi ile açılmış olsa da bir dizi reforma ve demokratik kurumlaşmaya öncü olmuştur [Batur, 1983]. Temel hak ve özgürlüklerin düzenlenmesinde özgürlüğe öncelik tanıyan 1961 Anayasası ile düşünce, basın, toplanma, dernek ve sendika özgürlükleri genişletilmiş ve liberal ekonomi

⁹ Bu konuda daha detaylı bilgi için "75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık (1998)" kitabı içerisinde yer alan Yıldız Sey, İhsan Bilgin ve Sevin Osmay'ın makalelerine bakınız.

¹⁰ Tez çalışmasının kapsadığı 1960-1990 aralığı da gözetilerek ikinci dönem 1990 yılı ile sınırlandırılmıştır.

politikalarının yerine tekrar refah devleti anlayışıyla siyasi politikalar geliştirilmiştir [Soysal ve Sağlam, 1983]. 1961 Anayasasının 49. maddesi¹¹, konut kesiminde önceliği açık bir biçimde “yoksul ve dar gelirli ailelere” vermiştir. 1960 yılında Devlet Planlama Örgütü’nün kurulması, konut sorunlarının daha nesnel bir biçimde ve ekonominin bütünü içindeki yeri dikkate alınarak değerlendirilmesine fırsat vermiştir [Keleş, 1989].

1963-1967 yıllarını içeren Birinci Beş Yıllık Kalkınma Planı, 1960’lı yıllarda konut stoğuna ve üretimine dair bilgiler sunmaktadır. Buna göre, kentlerdeki konutların %30’u oturulamayacak durumdadır. Gecekonularda yaşayan insan sayısı 1,2 milyondur. Ankara’da oturanların %45’i, İstanbul’dakilerin %21’i, İzmir’dekilerin yüzde 18’i gecekonularda yaşamaktadır. Kentlerdeki konutlarının %41’inin barındırma şartları iyi, %26’sının ise kötüdür [DPT, 1962]. Birinci Kalkınma Planı’nda özellikle düşük gelir grupları için konut üretimi meselesine öncelik verilmiştir. Yatırımların önceki dönemlerde yapılan lüks konutlar yerine “sosyal konut” veya “halk konutu” denilen ucuz konutlara yönlendirilmesi ve böylece aynı para ile çok sayıda konut birimi yapılmasını hedeflenmiştir.

1960 yılı ile sayısı 240 bine ulaşan gecekondu hakkında ise “içinde oturanlara konut bulmadan yıkmama ve kamu hizmetlerini tamamlayarak durumlarını düzeltme” [DPT, 1962] hedefleri benimsenmiş böylelikle bu tarihe kadar yapılmış gecekondu varlığı kabul edilmiştir. Bu ilkeler doğrultusunda 1966 yılında 775 Sayılı Gecekondu Yasası çıkarılmış ve Tekeli’ye göre [1998] bu yasa, “gecekondu varlığını kabul ettiği gibi bu alanlarda imar kanununa uygun olmayan yeni bir meşruiyet çerçevesinin olabirliğini” de kabul etmiştir. Böylelikle yasa soruna tam bir çözüm olamamakla birlikte bu dönem “Gecekonduculuk” bir kâr aracı olmuş ve çeşitli bölgelerde kiralık gecekondu oranı yüzde 30 ile 60 arasında seyretmiştir [DPT, 1967].

1968-1972 yıllarını kapsayan İkinci Beş Yıllık Kalkınma Planı’nda da lüks konut yapımı önlenerek sosyal standartlarındaki konutların yapımı teşvik edilmiş ve öncelik yine imkânları sınırlı olan ailelere tanınmıştır. Aynı ayrı konut birimleri yerine, toplu konut yapımına gidileceği belirtilmiştir. Kalkınma Planı’nda [1968] şimdiye kadar toplu konut yapımının gelişmemesinin nedeni ise “konut kredisi veren

¹¹ “Devlet, yoksul veya dar gelirli ailelerin sağlık şartlarına uygun konut ihtiyaçlarını karşılayıcı tedbirleri alır” [Resmi Gazete 1961, 10816].

kurumların ekonomik nitelikte toplu konutlar yapmak ve kredili olarak ihtiyaç sahiplerine vermek konusunda adım atmamaları” olarak belirtilmiş ve böylelikle düşük gelirli ailelere uygun kiralık konut sorununa çözüm getirici bir sistem kurulamamıştır.

Bu dönem kentlerdeki konutlara bakıldığında ise %27’sinde mutfak, %49’unda banyo, %45’inde akar su yoktur. Bu oranlar konut sorununun nitelik yönünden ağırlığını ortaya koymaktadır [DPT, 1967]. Gecekondu sorunu ise konut sektörünün bütünü içinde ele alınmış ve gecekondu önleme bölgeleri tespit edilip, alt yapıları sağlanarak ve kişilerin “kendi evini yapma” gücünden yararlanarak gecekondu sorunu çözülmeye çalışılmıştır [DPT, 1967].

1973-1977 yıllarını kapsayan Üçüncü Beş Yıllık Kalkınma Planı’nda kooperatifçiliğin özendirilmesi ve özel girişimcilerin bu amaçla desteklenmesi ilkesi önemlidir. Kooperatifçilik politikasının amacı, “dağınık bireysel emek, güç, beceri ve tasarruf potansiyelini ekonomik ve sosyal kalkınmanın hızlandırılmasına yöneltmede kooperatiflerden bir araç olarak” yararlanmaktır. Kooperatiflere örgütlenme ve eğitim konularında devlet desteği sağlanarak kooperatif ortaklarının hak ve menfaatleri korunmaya çalışılmıştır [DPT, 1972].

Bu dönemde de büyük şehirlerdeki aşırı nüfus birikimi, yetersiz istihdam olanakları ile gelir düşüklüğü nedeniyle konut açığı ve gecekondulaşma devam etmiştir. Üçüncü Kalkınma Planı’ndaki [1973] verilere bakıldığında, 1970 yılında Türkiye’deki toplam gecekonduların yüzde 72,3’ü dört büyük şehirde (İstanbul, Ankara, İzmir ve Adana) toplanmış ve toplam sayısı 430 bini aşmaktadır. Birinci, ikinci ve üçüncü plan döneminde toplam 498.871 birim konut üretim açığı oluşmuş ve bu açık kent çevrelerini saran gecekondu ile kapatılmıştır [DPT, 1978]. Böylece 1970’lerin sonuna gelindiğinde konut politikasında istenilen aşamaya varılamamış ve nüfusun büyük bir kesimi hâlâ gecekonduarda yaşamaya devam etmiştir. Dördüncü Kalkınma Planı’nda yer alan değerlendirme o tarihe kadar olan konut politikasının başarı oranını göstermektedir:

“Kamu kesiminin konut yapımında çok yetersiz kalması, arzın talebi karşılayacak düzeyde olmaması ve konut fiyatlarının yüksekliği, özellikle kente yeni göç eden nüfusun barınma gereksiniminin karşılanmasını gecekondulaşmaya bırakmıştır. Büyük kentlerin çevresi gecekondu kuşaklarıyla sarılmış bulunmakta, nüfusun %50’den çoğu gecekonduarda oturmaktadır” [DPT, 1978].

Böyle bir kentleşme, toplumsal koşulların hızla değişmesine karşın durağan bir yapı göstermekte ve mekânsal gelişmeyi düzenlemekten uzak olup kentin sorunlarına yanıt verememektedir. Tekeli, bu süreçte konut sorununa karşı geliştirilen çözümlerin hepsini niteliksiz bularak kentlerin düzensiz bir biçimde büyüdüğünü belirtmiştir:

“Türkiye’de kentler, 1970’li yılların ortalarına kadar yağ lekesi biçiminde büyümüşlerdir. Kent merkezlerine yık-yap süreçleri tarihsel ve kültürel değerlerin tahrip edilmesine, sürekli olarak yoğunluk artışına ve yeşil alanların yok oluşuna, sosyal altyapıların yetersiz kalışına neden olmuştur. Kentin büyüme biçimi sürekli olarak yaşam kalitesini düşürücü sonuçlar doğurmuştur” [Tekeli, 1998].

Dönem boyunca konut politikası üzerine yapılan düzenlemelerin fiziki mekânda biçimlenişine bakıldığında her biri farklı yerleşme özellikleri taşıyan üç ayrı konut sunum biçimi görülür. Bunlar, gecekodu, kooperatif ve yap-satçı konut üretimidir [Bilgin, 1996]. 1954 yılında 6217 sayılı yasa ile kat mülkiyetine imkân tanıyan yasal düzenleme ve 1965’te çıkarılan Kat Mülkiyeti Yasası ile “yapsatçı” olarak tanımlanan küçük girişimciler, konut üretiminde önemli bir pay edinmeye başlamıştır. Yap-sat düzeni özellikle tek parselde ev yapmaya gücü yetmeyen orta sınıflar için bir imkân oluşturmuştur [Türkün vd., 2013]. Hemen hemen hiçbir sermaye koymadan arsa sahibi ile konut talebi olanları bir araya getiren yapsatçılık, kentsel alan içinde çok yüksek yoğunluklu apartman mahallelerinin oluşumunu başlatmıştır [Batur, 1983]. Batur’a göre [1983] yapsatçılık, Türkiye genelinde yaygın ve tekdüze bir apartmanlar dokusu oluşturmuş ve artık bu dokunun Urfa’da, Samsun’da, Ankara’da, İstanbul’da birbirinden hiçbir farkı kalmamıştı (Şekil 3.2) [Arkitekt,1979-02], (Şekil 3.3) [Arkitekt, 1975-02].



Şekil 3.2: MESA Ankara-Çankaya Sitesi.



Şekil 3.3: Emlak Bankası İstanbul-Ataköy Sosyal Konutları.

Yap-sat apartman bölgeleri, herhangi bir tasarım disiplininin yoksun, müteahhitlerin uygulama sürecinde geliştirdikleri orta sınıf yaşama formatı tarafından belirlenmiştir. Apartmanların tamamı, betonarme iskelet ve geleneksel tuğla duvar örgüsüyle yapılmış, ince inşaat donatısı ise yapı malzemesi piyasasının sunduğu imkânlar doğrultusunda belirlenmiştir [Bilgin, 1996].

1960-1970 arasında tüm ruhsatlı konut üretimi içinde kooperatiflerin payı ise Türkiye’de henüz %4,5 civarındayken 1970-1980 döneminde (1969 yılında Kooperatifler Kanunu’nun yürürlüğe girmesine bağlı olarak) kooperatif konutlarının

tüm ruhsatlı konutlar içindeki payı %11'e ulaşmıştır [Özüekren, 1994]. Kooperatifler, düşük ancak düzenli gelir garantisi olan grupların mülk konut edinmelerini sağlamıştır. Genellikle, büyük bir apartman bloğunun belirli aralıklarla tekrarlandığı bir yerleşme biçimidir [Bilgin, 1996]. Bu dönem Emlak Kredi Bankası da toplu konut üretimine sınırlı bir şekilde devam etmiş ancak maliyetleri ile dar gelirli halk kitlelerine cevap verebilmekten uzak kalmıştır (Şekil 3.4) [Arkitekt, 1978-04]. Emlak Kredi Bankası [Arkitekt, 1978-04] ise “henüz toplu konut inşasında sürat sağlayan prefabrik elemanlarla çalışmaya başlayamamış olduğundan vakit kaybedildiğini ve bunun da maliyetlerin artmasına neden olduğunu” belirtmektedir. Özellikle sendikaların önyak olduğu konut kooperatifleri dikkat çekmektedir (Maden-İş Merter Sitesi gibi). Ayrıca Ordu Yardımlaşma Kurumunun (OYAK) üyelerine yapıp sattığı konutlarda toplu konut yapımının önemli bir kesimini oluşturmaktadır. OYAK Sitesi, I. Ordu Kooperatif Evleri, Harp Akademileri Subay Yapı Kooperatifi büyük ölçekli uygulamalardır [Sey, 1994].



Şekil 3.4: Emlak Bankası İzmir Deniz Bostanlısı Blokları.

Gecekondu ise İkinci Dünya Savaşı öncesinde “barakalar” olarak sınıflanan teneke evlerin kitlesel olarak gelişmesi ve yayılması sonrası bu isimle anılmıştır [Tekeli, 2010]. Gecekondu bölgelerinin yerleşme ve mekân organizasyonu, yasal konut örüntülerinden oldukça farklı nitelikleri barındırır. Gecekondu yerleşimlerinde konut oluşumu; kültür kökenli davranış özelliklerinin ve kaynak sınırlamalarının kombinasyonu içinde örgütlenir [Turgut, 2003]. Kentleşmenin fiziki mekânda en önemli yansıması gecekondu ve bu yansımayı biçimlendiren toplumsal ve ekonomik yapının değişmesidir.

İstanbul gecekonduları, bir yandan sanayi semtlerinde ve fabrikalar çevresinde çoğalmış (Rami, Kocamustafapaşa, Zeytinburnu, Taşlıtarla, Ümraniye ve Kartal gibi) bir yandan da sanayiden bağımsız olarak, kolluk güçlerinin denetiminden uzak kesimlerdeki arsalar üzerinde yapılmıştır. Ankara'da ise Altındağ, Topraklık, İncesu, Mamak ve Çankaya'da gecekondu bölgeleri oluşmuştur [Keleş, 1993] (Şekil 3.5) [İBB Kültür A.ş.'den akt. Arlı, 2015].

Başlangıçta “engellenebilir bir yer değiştirme eylemi” olarak görülen gecekondulaşma, sonraki yıllarda toplumsal sonuçları giderek büyüyen ve büyük şehirlerde daha derin hissedilen bir olaya dönüşmüştür [Tekeli ve Gülöksüz, 1983]. 1950'lerin teneke damlı, altyapısız gecekondu mahalleleri, 1970'lerin sonunda ise getirilen resmi olanaklar ve kurallar sonucu kentlerin düzgün, düşük yoğunluklu, yeşil ağırlıklı, altyapılı mahallelerine dönüşme yoluna” girmiştir [Şenyapılı, 1998].



Şekil 3.5: Bir zamanlar âdeta İstanbul'la özdeşleşen gecekondular ve gecekondu mahallesinin sokakları (t.y.).

Keleş, dönemselsel olarak gecekondu gelişimini 1960'a gelinceye kadarki dönem, 1960-1970 arası dönem ve 1970-1980 yılları arasındaki üçüncü dönem olarak üç evrede ele almaktadır. 1960'lara kadar yoksul ailelerin “masum” barınma gereksinimleri iken 1960-1970 arasında gecekondular genellikle oturacak kişinin emeği ile yapılmakta, ancak kiraya verilme oranı önceki döneme göre yükselmektedir. 1970-1980 arasında ise gecekondu firmaları yoksul kitle için arsa sağlayıp gecekonduyu yaparak satışa çıkarmıştır [Keleş, 1993].

1960'lar sonrasında kent merkezinde artan sorunlar (kalabalıklaşma, kirlilik, trafik) ve 1970'li yıllarda başlayan otomobil üretimi ve özel araba sahipliğinin

hızlanması ile yüksek gelirli kesimin kent dışında yaşama eğilimi başlamıştır. Çoğunlukla kent çevresinde gecekondu tarafından kapatılmış araziler değer kazanmış ve gecekondu apartmanlara dönüşme süreci yaşanmıştır [Erman, 1998; Tekeli, 1998]. Böylece eskiden tümüyle gecekondu nüfusunun alanı olan kent çeperlerinde; kent içinde sıkışan üst gelir grupları villalar, orta ve alt gelir gruplarının bazı kesimleri ise kooperatifler ile çeperden pay istemeye başlamıştır. Böylece üst gelir, orta gelir grupları ve gecekondu nüfusu çeper üzerinde “hak paylaşımı savaşına” girmiştir [Şenyapılı, 1998]. Bu durum; başlangıçta sınırların çok net çizildiği, gelir düzeyi ve kültürel durumuna (kır kökenli-kentli) göre konut yerleşimlerinin dağıldığı kentlerde sınırın bulanıklaştığı ve kent çeperleriyle kent merkezlerinin bütünleşmeye başlayarak kentlerin dışı doğru yayıldığına göstergesidir. Bu dönemde gerçekleşen üç tip konut sunum biçimi de önceki dönemlerle kıyaslanamayacak büyüklükte ve ölçekte olup toplumun tüm yüzeyine yayılan modernleşme sürecinin en somut kanıtıdır.

3.2.2. 1980-1990 Dönemi

1982 Anayasası'nın 57. maddesinin “konut hakkı” başlığında “Devlet, şehirlerin özelliklerini ve çevre şartlarını gözeten bir planlama çerçevesinde, konut ihtiyacını karşılayacak tedbirleri alır. Ayrıca, toplu konut teşebbüslerini destekler.” maddesi yer almaktadır. 1961 Anayasası'nda yer alan “dar gelirli ailelerin sağlık şartlarına uygun konut” anlayışının yerine toplumun tüm sınıflarını kapsayan ve kent planlamasına uygun konut anlayışı hâkimdir.

1979-1983 yıllarını kapsayan Dördüncü Beş Yıllık Kalkınma Planı'nda yapı kooperatiflerinin sayısında belirgin bir artış olmadığına ve konut üretiminde kooperatif modelinin yaygınlaşmadığına yer verilmiştir. Artan konut açığı karşısında kalkınma planında [1979] “sağlıklı bir konut çevresinin geleneksel tek tek üretim yöntemi ile gerçekleştirilmesi olanağı kalmamış bu sebeple kentlerde toplu konut üretim yöntemiyle” konut üretilmesi hedeflenmiştir.

Ayrıca şimdiye kadar üretilen konutların maliyeti dolayısıyla gecekondu gelişiminin durdurulamadığı anlaşılmıştır. Ortadan kalkması için “onu meydana getiren değişkenlerin yani endüstrileşme ve onun sonucu olarak düzensiz kentleşme ve gelir dağılımındaki adaletsizliğin ortadan kalkması zorunlu” [DPT, 1978] görülmüş

ve gecekondular devamlı iş bulamayan halk kitlelerinin tek sosyal güvencesi olarak ele alınmıştır.

1985-1989 yıllarını kapsayan Beşinci Beş Yıllık Kalkınma Planı'nda ise konut inşa kapasitesinin her yıl artarak, 1989'da konut ihtiyacının büyük ölçüde karşılanması ve böylece düşük nitelikli veya ruhsatsız konut inşasının azalacağı beklenmektedir [DPT, 1984]. Gecekondular ise önceki dönemlerdeki gibi bir sorun olarak ele alınmayıp altyapı götürülmesi ve bunların ıslahına öncelik verileceği belirtilmiştir. Ayrıca 1984 tarihinde yürürlüğe giren İmar Affı Kanunu ile aftan yararlanan gecekonduların iyileştirilmesi hedeflenmiştir. Böylece 1980'lerde gecekonduların nüfusunun kentteki yeri artık daha sağlamlaşmış ve tanımlanmıştır.

1983-1988 arasında çıkarılan af yasaları ile gecekonduların alanlarındaki mülkiyet sorunları çözülerek gecekonduların apartman türü konut stoğuna dönüştürülmesi amaçlanmıştır. Gecekonduların sahipleri arsalar üzerinde yasaların öngördüğü büyüklükte dört kata kadar çıkabilen konutlar yapabileceği hakkına sahip olmuştur [Şenyapılı, 1998]. Ayrıca gecekonduların afları imarlı mahallelerdeki kaçak yapıların affını da beraberinde getirmiş ve bu durum kentlerde uygulanan imar planlamasının anlamını büyük ölçüde yitirmesine neden olmuştur [Tekeli, 1998].

Bu dönem kentleşme sürecini etkilemesi bakımından önemli sonuçlar doğuran bir olgu da belediyelerin yetkileri hakkında getirilen düzenlemelerdir. 1983 ve 1984'te çıkarılan yasalarla "belediyelerin kaynaklarının önemli ölçülerde artırılması, merkezi yönetiminin denetiminin bir ölçüde de olsa azaltılması ve imar planı yapımına ve onanmasına ilişkin yetkilerin belediyelere devredilmesi" [Tekeli, 1998] kent planlaması bakımından önemlidir. Kubin [1994], özellikle 1984 yılında çıkarılan yasanın kent planlamada yetki düzenlemesi açısından "olumlu bir adım" olduğunu belirtir ve bu yasa ile gelen üç değişikliğe vurgu yapar:

"Birincisi, metropoliten alanlarda anakent belediyesi ve ilçe belediyelerinden oluşan ikili bir sistem oluşturulmuştur. İkincisi, imar planlarını onama konusunda tüm yetkiler yerel yönetimlere verilmiştir. Üçüncüsü, devlet bütçesinden belediyelere verilen pay artırılmış ve emlak vergisini belediyelere bırakılmıştır" [Kubin, 1994].

Bu yasalarla beraber belediyelere imar planlarının yapılması ve onaylama yetkisinin verilmesi, yerel demokrasinin gelişmesi açısından önemli bir adım olmuştur. Fakat "kamu yapılarıyla ilgili imar planı ve değişikliklerde, toplu konut uygulamasında, Gecekondular Yasası'nın uygulanması amacıyla yapılması gereken

planlarda, metropoliten imar planlarında plan yapma ya da değiştirme yetkisinin (belediyeye iş birliği yaparak) Bayındırlık ve İşkan Bakanlığına tanınması”, yerel demokrasi açısından tartişmalar yaratmış ve yetki kullanımında karmaşıklığı doğurmuştur [Aydınlı, 2003]. 1989 yerel seçimleri sonrasında ise belediye mevzuatında bir değişiklik yapılmamasına rağmen belediyelerin gelir kaynakları azaltılmış ve yetki kullanımlarına kısıtlamalar getirilmiştir [Kubin, 1994].

1980 sonrası kentleşme sürecini etkilemesi bakımından önemli sonuçlar doğuran diğer bir olgu ise konut piyasasındaki ihtiyaçlar doğrultusunda büyük ölçekli konut üretimini teşvik etmek amacı ile Toplu Konut Yasası, Toplu Konut İdaresi (TOKİ) ve Toplu Konut Fonu oluşturulmasıdır.

Toplu Konut Yasası ve yeni kredi olanakları ile kooperatifler ve özel konut girişimcileri tarafından büyük ölçekli uygulamalar yapılmaya başlanmıştır. 10.000 konutluk Büyükşehir Kooperatifinin “Beylikdüzü Uydukent Projesi, Soyak Göztepe Projesi” bu türün örnekleridir (şekil 3.6) [Eryıldız, 1995]. Ayrıca Emlak Bankası'nın “Bahçeşehir, Atakent, Mimaroba ve Sinanoba projeleri” de bu döneme örnek verilebilir [Sey, 1994] (şekil 3.7) [Eryıldız, 1995].



şekil 3.6: Soyak Göztepe Projesi.



Şekil 3.7: Sinanoba Projesi (sol)-Mimaroba Projesi.

Sonuç olarak, 1980 sonrası döneme bakıldığında önceki dönemlerden ayıran özellik büyük sermaye gruplarının gayrimenkule ve inşaat sektörüne düzenli olarak yatırım yapmaya başlamasıdır [Bilgin, 1998]. 1960-1990 aralığında konuta baktığımızda ise doğrudan kentleşmenin harekete geçirdiği insanların ihtiyacı doğrultusunda üretilmeye başlanmıştır. Bu aralıkta üretilen konutların tamamı kentleşmenin yönünü ve kentlerin biçimlenişini büyük oranda etkilemiştir. 1960-1990 aralığı kentlerin fiziki olarak biçimlenişinin yanı sıra kentlerde yaşayan ve kentlere göç eden toplumun yapısında da önemli değişimlerin yaşandığı bir dönemdir. Konut üretim biçimlerinde görülen farklılıklar, toplum üzerinde de var olduğu ve köylü-kentli kültürü zamanla iç içe geçtiği için modernleşmenin toplumsal açıdan etkileri, kent kimliğini fiziksel ve kültürel olarak biçimlendirme şekli ayrıca incelenecektir.

3.3. Modernleşmenin Yarattığı Toplumsal Değişim

Bireyler, gruplar, sınıflar arasındaki ilişkilerin değişimini yansıtan toplumsal değişme, “bir toplumsal yapıdan başka bir toplumsal yapıya, bir yapılar sisteminden başka bir yapılar sistemine geçmektir” [Ergun, 1973]. Toplumsal değişme, toplumu oluşturan tüm ilişkileri ve bu ilişkilerin yarattığı maddi-maddi olmayan tüm kültür öğelerini etkileyen ve içine alan bir olgudur [Karataş, 1987].

Türkiye’de de 1950 sonrasındaki hızlı kentleşme ve modernleşme projesi toplumsal yapıyı oluşturan öğelerde ve ilişkilerde büyük değişimlere yol açmıştır. Bu değişimin karşılaştığı önemli bir konu da göçle gelen nüfusun modernleşme kalıpları dışındaki yaşantısının kentli yaşamla nasıl bütünleştirileceğidir [Tekeli, 2017]. İkinci Dünya Savaşı sonrasında kentlere doğru başlayan göç, kentteki olumsuz şartlara

rağmen giderek hız kazanmış ve kente yeni gelenler daha iyi yaşam şartlarına sahip olacağı ve daha yüksek bir refah seviyesine ulaşabileceğinin beklentisinde olmuştur. İkinci Kalkınma Planı'nda [DPT, 1967] kente göç edenlerin önceki hayatlarına oranla daha mutlu oldukları ve sonraki nesiller için kentin daha fazla imkânlar yaratabileceğini düşündükleri belirtilmiştir.

Kırdan kente göç edenlere ve kentlerde yaptıkları gecekondulara değişen iktidarında etkisiyle her dönem farklı yaklaşımlar benimsenmiştir. Gecekondu olgusu özellikle kente yeni gelenlerin barınma ihtiyaçlarını giderdikleri bir çözüm olarak değil bir sorun olarak görülmüştür. İlk üç kalkınma planında da gecekondu bir konut sorunu olarak ele alınmış ve konut stoğunun belirli bir seviyeye ulaşması ile sorunun çözüleceği varsayılmıştı. Ancak gecekondu ne sadece bir konut sorunudur ne de onu oluşturan nüfusun kente taşıdığı kültürel bir sorundur. Konutlar yasal/yasadışı olarak ayrıldığı için veya göç eden insanlar bu yasadışı konutlarda yaşadığı için bir sorun olarak görülmüştür. Getirilen aflar ile gecekonduları yasal hale getirerek veya gecekondu nüfusunu yasal olarak üretilmiş konutlara yerleştirerek çözüm üretilmeye çalışılmıştır.

Bazı çalışmalar ise gecekonduları sorun olarak değil tam tersine çözüm olarak değerlendirmiş ve kentleşme sürecinde kente göçen nüfusun da yarar sağlayabileceğinden söz etmiştir. Tekeli ve Gülöksüz'e göre [1983], kente yığılan ucuz emek ülkenin kapitalistleşme süreci bakımından önemlidir. Şenyapılı'da gecekondu nüfusunun ekonomik mekânda çok önemli işlevler yüklediğini ve "emek pazarında henüz örgütlenmemiş olmalarından gelen hareketli özellikleri ile her işi yapmaya pazarlıksız hazır" olduklarını vurgular [Şenyapılı, 1998]. Keleş ise başka konut üretiminin yeterli olmadığı dönemde, gecekondunun başarılı bir yöntem olarak ele alınmasının doğal olduğuna değinmiş ve konut üretiminde oluşan açığın azaltılmasına yardımcı bir yöntem olarak görmüştür [Keleş, 1993].

Tekeli, gecekondunun toplumun kurumsallaşmış konut yapım sürecinin çözemediği üç konuda çözüm öğeleri taşıdığından bahseder; ilki toplumun kentleşmeye ayırabileceği kıt kaynaklar içinde bir çözüm olarak ortaya çıkması, ikincisi yaşanan kapitalistleşme sürecinin isteklerine çok iyi uyum sağlaması ve üçüncüsü ise gecekondunun, konutu için kaynak bulabilme sürecine uygun olmasıdır [Tekeli, 2010]. Ancak gecekonduların hızla arttığı 1950 sonrasındaki dönemde, eski kentliler gecekondulara karşı olumsuz bir tutumla yaklaşmışlar ve gecekondulara

yaşayanlar Keyder'in ifadesiyle [2013] "yasaların dışında yaşayanlar" olarak görülmüştür.

1970'li yıllarda yapsatçılık süreci ve gecekonduların sahibinin artık belli bir birikiminin oluşmasının etkisi ile gecekondular apartmanlaşmaya başlamıştır. Ayrıca 1984'te 2981 sayılı af yasası gecekonduların sahiplerine, "kendi parselleri üzerinde 4 kata kadar bina yapma hakkı" vermesiyle gecekonduların niteliği büyük oranda değişmiştir [Tekeli, 1994]. Göçün ilk yıllarında kentlere gelen göçmenler aykırı konumda ve kentlerin çeperlerindeyken zaman geçtikçe kentin olanaklarından da yararlanarak birçok bölgeye yayılmıştır.

1990'lara kadar geçen sürede, gecekonduların kent mekanındaki biçimlenişi, eski gecekonduların dönüşerek apartmanlaşması ve de sanayinin mekânda yayılmasına paralel olarak yeni alanlarda yer edinmesi şeklindedir [Tekeli, 1994]. İkinci, gecekonduların değişen niteliğine ve hükümet çevrelerinden sık sık gelen söyleme vurgu yaparak "bugüne dek yapılanlar bağışlanacak, bundan sonrakilere ise izin verilmeyecek!.." ve artık 'bağışlanacak' ya da tapu verilecek olanlar, gerçekten 'gecekondular' mı?" ifadesiyle önemli bir noktaya değinir [Ekinci, 1995]. Özellikle 1980 sonrasında gelen aflarla gecekondular barınma hakkının ötesine geçerek kaçak yapılaşmaya ve rant olayına dönüşmüştür. Artık birçoğu derme çatma halinden sıyrılarak piyasa mekanizması içinde üretilmeye başlamıştır. Böylece Kongar'ın [1982], kentin öteki bölge ve ekonomik kesimleri ile etkileşimi sağlayan ve kır ile kenti, köylülük ile kentliliği bütünleştiren bir yapı olarak ifade ettiği gecekondular; ilerleyen süreçte değişen yapısı ile öteki bölgede olma ve kır ile kent arasında tampon bir yapı olma halinden sıyrılmıştır. Gecekonduların fiziki yapısında gerçekleşen bu değişimler, gecekonduların kültürel olarak da değişmesine neden olmuştur. Gecekonduların mahallelerinin sınırları ilk dönemdeki keskinliğini yitirmiş ve bu durum birinci nesil gecekondular ile sonraki nesil gecekondular arasında kültürel değişimler oluşturmuştur.

Tekeli'nin ifade ettiği gibi "ilk geldikleri yıllarda kendi yaşamlarını eski kırsal yaşamla karşılaştırıp kendilerini görece daha iyi durumda hissederlerken, 1960'lı yılların sonuna doğru artık kendilerini kentli gruplarla karşılaştırarak görece yoksunluk duygusu içine girmişlerdir" ve bu durum seçimlerde gecekonduların oy davranışlarına da yansımıştır [Tekeli, 1994]. Birinci nesil gecekondular, zamanla kavuştukları koşullardan dolayı "hoşnutluk" duymuştur ancak kentte doğmuş olan ikinci nesilden gecekonduların kendilerini kentlilerle kıyaslaması, "hoşnutluğun"

yerini “ilerleme, değişme özlemine” bırakmasına neden olmuştur [Ergönültaş, 1979]. Böylelikle gecekondu mahallelerinin niteliği ve kültürel yapısı nesiller değiştikçe farklılaşmıştır.

Tamamen kıra veya kente ait kültürel değerleri barındırmayan gecekondu zamanla kendine yeni kültürel kalıplar oluşturmaya başlamıştır. Bu yeni kültürel kalıplardan biri olan arabesk kültür de gecekonduyunun yaşam koşullarının kültüre etkisiyle biçimlenen ve onlarla özdeşleşen yeni bir güç olarak ortaya çıkmıştır. Bir sonraki kısımda uzun yıllar gecekonduculular ile özdeşleştirilen arabesk kültürün gecekondu ile olan bağı ve anlamsal olarak değişimi üzerinde durulacaktır.

3.3.1. Gecekondu ve Arabesk Kültür İlişkisi

Türkiye’de 1960’ların sonlarında gecekonducularda yaşayan kırsal göçmenlerin özlemlerini yakalayan bir müzik türü olarak ortaya çıkan arabesk, daha sonraları kentlerinin çevresinde oluşan bütün bir göçmen kültürünü betimleyen bir anlam kazanır [Özbek, 2017]. Ergönültaş, bu müzik biçiminin kente göç edenlerin psikolojik konumlarıyla bir “denk düşme” durumundan söz eder ve bu denk düşme olmaksızın arabeskin bu kitleyle böylesine kaynaşmasının olanaksızlığını vurgular [Ergönültaş, 1979]. Dolayısıyla Anadolu’nun farklı kültürel ortamlarından kente göçerek gecekonduculara yerleşen bu insanları bir araya getiren ve beklentilerini, isyanlarını aktaran arabesk, özellikle ilk dönemlerinde gecekondu müziği olarak görülmüştür.

Attila İlhan ise arabeskin bir “gecekondu olayı” olduğunu vurgulayarak “Türkiye’de gecekondu bu şekilde tecelli etmeseydi böyle bir arabesk müzik olayı karşımıza bu boyutlarda çıkmayacaktı” ifadesinde bulunmuştur [aktaran Özgüç, 2005]. Bu söylemde de durumun “arabesk müzik olayı” biçiminde vurgulanması sadece müzik değil bir yaşam tarzı haline dönüşmesiyle ilişkilidir. Müzik olarak var olmanın dışında Belge’nin de ifade ettiği gibi [1997] arabesk, başka bir dünyayı temsil ederek göçmenlerin yaşam tarzı haline gelmiştir. Gecekonducularda yaşayan ve kentlileşme sürecinde olan bireyin gerilimini, yaşam çelişkilerini, kimlik inşasını ve uyum arayışını yansıtan ve kestirme yoldan isyanlarını ifade eden bir araç olmuştur. Her biri farklı bölgelerden kente göç etmiş olan gecekonduculular, bu yeni ortak kültürel yapı ile kentte var kalabilme gücünü edinmiş ve bu dönem gerçekleşen toplumsal adaletsizlikle çatışmaya girmeden kendilerini ifade etmiştir.

Göç edip gecekondu mahallelerine yerleşen toplumun edindiği bilgi, inanç, ahlak, gelenek ve diğer her türlü alışkanlıklar bütünüyle özdeşleştirilen arabesk kültür, zamanla Belge'nin de belirttiği gibi [1983], "Türkiye'de en yaygın yeniden üretimi olan kültür" haline gelmiştir. Başlangıçta "modern" kimliğe yönelik bir tepkiyi içeren [Gürbilek, 2001] ve gecekonduculuların kültürü olarak nitelendirilen arabesk, 1980'lere gelindiğinde ilk döneme oranla daha farklı bir çizgide seyretmiş ve toplumun farklı kesimleriyle tanışmıştır. Zaman içerisinde gecekonducuların kentin birçok kısmında yer edinmesi gibi arabesk de kentin çeperlerinden merkezine doğru yayılma göstermiştir. Giderek şehrin kültürel yapısına eklenen arabesk kültür, kentteki yerini sağlamlaştırmıştır. Zamanla arabesk kültürün siyasallaşması, kentli orta ve egemen sınıflardan dinleyici kitlesi kazanması, kentteki nüfus niteliğinin ve zevklerinin değişmesi arabesk kültürü baskın bir popüler kültür ögesi haline getirmiştir. Ancak arabeskin ilk tüketicilerinin büyük oranda gecekondu mahalleleri olması arabesk kültür ile gecekonduculuşma arasında bir örtüşmeyi doğurmuştur. Aynı şekilde gecekonduculuları kent merkezlerine taşıyan dolmuşlar da arabesk kültür ile yakından ilişkili olmuştur.

Arabesk kültür ile dolmuş ilişkisi, bu araçlarda çalan arabesk şarkılardan ve arabesk sembollerin yer aldığı dekorasyonlardan kaynaklıdır. Kent merkezlerinden kalkıp gecekonducululara uzanan dolmuşlar, arabeski kent ile gecekondu arasında taşıma görevini de üstlenmişlerdir. Findley'in [2012] belirttiğine göre "kentin kültürlü kesimleri arabeski, gecekondu mahallelerinden gelip giden dolmuşlarda bangır bangır çalındığı için dolmuşçu müziği" olarak adlandırmıştır. Bazı kaynaklarda ise arabesk müzik "minibüs müziği" olarak da yer almaktadır¹². Tekeli [1994], kentin ana meydanlarından diğer ana meydanlara kadar uzanan hatlarda taksi-dolmuş ve dolmuşların, kentin ana meydanlarından gecekondu alanlarına kadar uzanan hatlarda ise minibüslerin çalıştığını ifade ederek aradaki farkı yorumlamıştır. Stokes ise dolmuşların kent merkezlerinden kalkarak gecekondu bölgelerine ulaşımı sağlayan küçük minibüslerden oluşan toplu taşıma araçları olduğunu belirtmiştir [Stokes, 1998]. Her iki durumda da arabeskin gecekondu ile ilişkilendirilmesinden kaynaklı olarak arabesk müzik yerine "dolmuş müziği" veya "minibüs müziği" ifadeleri kullanılmıştır. Özbek, arabesk müziğin 1970 sonlarına kadar bu şekilde anılmasının, "çok çeşitli

¹² Literatürde arabesk müzik bazı kaynaklarda "dolmuş müziği" bazılarında ise "minibüs müziği" olarak aynı anlamı ifade edecek biçimde kullanılmıştır. Tez kapsamında ise arabesk müziğe karşılık olarak "dolmuş müziği" ifadesi tercih edilmiştir.

yöresel geleneklerden gelerek yüzünü bir şekilde Batı'ya (modernleşmeye) dönmüş, gecekondulu ya da değil, yeni kentlilerin arabeski sahiplenmesinden" kaynaklı olduğunu belirtir [Özbek, 1991].

Eğribel'e göre dolmuşun arabesk ve gecekonduyla ortak olan özelliği, devletin karşılayamadığı ihtiyaçlara yanıt sunabilmesidir. Gecekondu, konut sorununa çözüm sağlarken dolmuş, gecekondulunun ulaşım ihtiyaçlarına arabesk ise devletin, halkın kültürel gereksinimlerine yanıt veremeyen özünde Batılı bir kültür oluşturma çabalarına verilen yanıt olmuştur [Eğribel, 1984'ten aktaran Stokes, 1998]. Gecekondular belli bir büyüklüğe eriştikten ve politik süreçte etken duruma geldikten sonra toplu ulaşım, yani belediye otobüsü sağlanmış ancak belediye otobüsleri devreye girdikten sonra da dolmuşlar ve minibüsler varlıklarını sürdürmüşlerdir [Tekeli vd., 1976]. Arabesk ise 1980'lerden sonra tüketici kitlesi genişleyip kent kültürünün içine de sızarak toplumun öteki kesimlerine yayılmış ve toplum genelinde tüketilen bir müzik haline gelmiştir [Güngör, 1993]. Kentli orta ve egemen sınıflarının bir bölümünü kapsayacak biçimde genişlemiş ve devlet yönetimindeki radyo ve televizyondan dışlanmasına karşın gazinolarda, minibüs ve taksilerdeki kasetçalarlarda, küçük fabrikalarda dinlenir hale gelmiştir [Özbek, 2017]. Müzik haricinde 1970'lerden sonra arabesk şarkıcıların rol aldığı filmlerin sayısının artması da arabeskin yayılmasında etkindir.

1980'e kadar içinde bulunulan koşulların da etkisi ile arabeskin, gecekonduluların başkaldırısını ifade eden kültürel bir ürün olarak algılandığı söylenebilir. Arabeske yönelik algının değişmesinde; gecekondulu kesime yönelik bakış açısının değişmesinin, göçmenlerin kentin birçok kısmına yayılmasının ve değişen iktidarla beraber arabeske yönelik sert tavrın bırakılmasının önemli etkisi vardır.

1990'da ise Magic Box Star 1 isimli özel televizyon kanalının açılması, plâk ve kaset sektörünün gelişmesi, 1994 yılında Türkçe müzik yayını yapan ilk özel kanal olan Kral TV'nin açılması arabesk müziğin yer edinerek geniş kitlelere ulaşmasını sağlamıştır [Küçükkaplan, 2012]. Böylelikle gecekondulu olgusu gibi arabesk de ilk yıllardaki anlamından 1980'lerde uzaklaşmış, 1990'larda ise başlangıçtaki anlamını yitirmiştir.

Sonuç olarak bakıldığında; arabeskin kentteki yerini sağlamlaştıran ve kaynağını oluşturan gecekondulu mahalleleri iken, gecekonduluyu ve onunla beraber oluşan kültürü kente taşıyan dolmuşlardır. Her ne kadar sonraki yıllarda kente yayılan ve

eklemlenen bir kültür olsa da gecekonduların arabesk kültürü ayakta tutması, uzun yıllar gecekondularla özdeşleşmesine neden olmuştur. Dolmuşlar ise arabesk kültürü taşımalarının dışında kentte hâkim olan geleneksel yaşam ile modern yaşam arasındaki çatışmayı da gösterir. Gecekondular için kentin çeperinden merkezine geçişi sağlayan dolmuşun güzergâhı bu iki yaşam tarzı arasındaki farklılığı kesitler halinde sunar. Dönem sinemasına baktığımızda da (özellikle bu dönem çekilmiş ve kenti arka fon olarak kullanmış sinema filmlerine) dolmuşun kentin iki yakası arasındaki hareketiyle arka plandaki değişimi ve arabeskle nasıl özdeşleştiğini görmek mümkündür.

3.3.2. Kentin Mekânsal ve Kültürel Değişimi

1950’li yıllardan itibaren kent dokusu; planlı veya kaçak konut üretimi, kamusal alanların ve ulaşım ağının biçimlenişi, bireylerin kültürel olarak ayrışması gibi çeşitli etmenler aracılığıyla köklü değişimler yaşamıştır. Tez çalışmasında bu noktaya kadar getirilen kavramları vurgulamak, pekiştirmek ve değişimin çok yönlü olduğunun altını çizmek adına bu bölümde birkaç noktaya değinilecektir.

Tarımdan kopan nüfusun sanayiye veya karmaşık örgütlerde çalışarak kentlerde yaşamaya başlaması, kentlerin kültürel ve mekânsal yapısını oldukça etkilemiştir. Bu nüfus hareketinin en belirgin fiziksel yansıması olan gecekondular, kentteki iki ayrı toplumsal sistemin varlığına işaret etmekteydi [Tekeli, 2010]. Bir başka deyişle gecekondular, çağdaş-kapitalist kesim ile gelenekçi-feodal kesim ayrımının, kentleşme olayına fiziksel olarak yansımasıydı [Kongar, 1982]. Geleneksel kesim gecekondular ve kırsal nüfus ile, modern kesim ise yüksek gelirli ve kentli nüfus ile nitelendirilmekteydi. Bu iki kesim tamamıyla birbirinden kopuk olmamakla beraber önceki bölümde bahsi geçen ulaşım sistemindeki ayrışmalar gibi birtakım kendileri ile özdeşleşen nitelikler barındırır. Özellikle konut piyasasında bu ayrışmanın yansımalarını okumak mümkündür.

İlk dönem fabrika çevrelerinde oluşan gecekondular, zamanla “yeni mahallelere” dönüşmüş ve giderek kentsel doku ve “kimliğin” de güçlü unsurları haline gelmiştir [Ekinci, 1995]. 1980’li yıllara kadar barınma hakkı olarak görülen gecekonduların oluşumları, sonrasında getirilen af ve yasalarla kaçak yapılaşmanın da oluşumuna imkân sağlamıştır. Örneğin 1984 yılında çıkarılan 2981 sayılı kanunda imar ve gecekondular mevzuatına aykırı yapılara uygulanacak işlemlerin yer alması

gecekondu dışında yapılmış kaçak yapıların bile yasallaştırılmasını barındırmaktaydı. Böylece gecekondu düzenleme adına birçok boş alan ve imar verilemeyecek arsalar bile imara açılarak kentin yağmalanmasının önü açılmaktaydı.

Tahire Erman [2004], gecekondu oluşumlarının değişen niteliğiyle birlikte gecekonduyunun da farklılaştığına dikkat çeker. Erman, 1950 ve 60'lı yıllarda "Köylü Gecekondu", 1970'li yıllarda "Sömürülen/Dezavantajlı Gecekondu", ve 1980'li ve 90'lı yıllarda ise "Etnik, Mezhepsel ve Cinsiyete Bağlı Olarak Farklılaşan Gecekondu" ve "Haksız Kazanç Sahibi Gecekondu'ya karşı Kent Yoksulu Gecekondu" olarak adlandırır [Erman, 2004]. Bu noktada 1980 sonrasındaki "Haksız Kazanç Sahibi Gecekondu'ya karşı Kent Yoksulu Gecekondu" nitelendirmesi durumu özetler niteliktedir. Kentin bir kısmında gecekondu tanımına uygun yoksul sınıfın inşa ettiği yapılar hâlen devam ederken diğer yandan kenti yağmalayan, gecekondu affına sığınarak kazanç sağlayan kesimde varlığını sürdürmektedir. Ancak gecekondu yerleşimleri dışında planlı gelişen yerleşimlerinde kentlerin biçimlenmesinde birtakım sorunlar oluşturduğunu söylemek mümkündür.

1950'lerde Menderes dönemiyle başlayan Türkiye'nin "küçük Amerika" olma özlemi, sonrasında devam eden büyük kentlerin hızla apartman yığınlarıyla kaplanması ve geniş çaplı kentsel müdahalelerle tarihsel dokunun yok edilmesi, 1980'lerde ise Özal dönemiyle yapılaşma patlaması ve süratle değişen kent manzaraları [Bozdoğan, 2017] kentin mekânsal farklılaşmasında köklü bir değişikliğe neden olmuştur. 1976 yılında yazılan "Gecekondu, Dolmuşlu, İşportalı Şehir" kitabında gecekondu alanlarının dışındaki planlı gelişmelerin ilerleyen dönemde daha çok sorun çıkaracağına değinilmiştir:

"Toplumumuzda gecekondu alanları bir sorun olarak kabul edilirken, şehrin saygın konut alanlarındaki sağlıklı gelişmeler gözden uzak tutulmaktadır. Oysa, milyarlarca lira harcanarak kurulan bu mahalleler, çok yüksek yoğunlukları, yetersiz alt yapıları, sosyal tesisleri ve çok parçalanmış kat mülkiyeti düzenleri ile önümüzdeki yirmi otuz yıl içinde planlama bakımından gecekondu alanlarından çok daha fazla sorun çıkaracaklardır" [Tekeli vd., 1976].

Özellikle 1970'lerde sanayileşmenin artmasıyla büyük ölçekli sanayi sitelerinin yapımı, ana cadde üzerindeki apartmanların yıkılarak yerlerine altı işyeri üstü konut olan binaların inşa edilmesi ve özel araba sahipliğinin artmasıyla gecekondu dışında da kentin çeperlerinde yapılaşmanın başlaması kentin mekânsal olarak değişimini hızlandırmıştır. Bu değişimin fiziksel olarak en net göstergeleri olan apartman ve

gecekondu oluşumu aynı zamanda kültürel değişiminde özneleri olmuştur. Öncü, İstanbul üzerinden durumu şöyle açıklamıştır:

“Kentın sosyal ve kültürel coğrafyasında, apartman semtleri ile şehri çevreleyen gecekondu mahalleleri arasındaki çarpıcı farklar, İstanbul’un seçkin kültürüyle, henüz kentlileşemeyen göçmen nüfusun simgelendiği avam/melez/arabesk kültür arasındaki uçurumu mekânda somutlaştırdı” [Öncü, 1999].

1950 sonrası hız kazanan yoğun yapılaşma ile özellikle büyük kentlerde meydana gelen mekânsal ve kültürel değişimler, kentleri ikili yapıya sahip olma durumuyla karşı karşıya bırakmış ve uzun bir süre kent merkezleri moderniteye uygun olarak gelişirken kentin çeperleri kendiliğinden gelişmiştir [Tekeli, 1998]. Bu ikili yapı bu dönemki toplumun sosyal yapısında da uzun yıllar kendini göstermiştir. Kentlerde yeni iş örgütlenmelerinin meydana gelmesi ve modernleşmenin gerektirdiği yeni kurumların açılması ile kentli kesim modern bir iş ve tabakalaşma düzenine girmiştir. Göç eden veya yoksul kesim ise her türlü alanda örgütlenmemiş düzensiz işlerde çalışmaktadır. Kentli olmak bir ayrıcalık olarak görülürken kırdan gelen ve gecekonduya yaşayanlar ötekileştirilmiştir.

Kentsel yaşama ilişkin toplumsal eylem pratiğinin toplumsal aktörlerce yaratılmamış olmasının [Genç, 1996] göçmenlerin kente uyumunun bu denli bir sorun haline gelerek ötekileştirilmesinde payı vardır. Ayrıca kentle bütünleşememelerin diğer bir sebebi de maddi nedenlerdir. Keyder’in belirttiği gibi köyden gelenlerin ekonomi ile bütünleşerek modern toplumsal düzenin bir parçası haline gelmeleri ve ulusal kapitalizmin homojenleştirici kültürüne açık hale gelmeleri beklenmekteydi ancak gelişmekte olan ekonomi, kendisinden beklenen kapasiteyi yaratmakta başarısız kalmıştı [Keyder, 2013]. Böylece göç eden nüfus, uzun süre gecekonduya yaşamaya devam ederek ne ekonomik ne de sosyal bakımdan kentlileşebilmiştir.

Kentlerdeki değişimin meydana getirdiği en baskın öğeler olan gecekondu ve apartman oluşumu (iki farklı mekânsal yapı), iki farklı yaşam tarzını ve dünyayı temsil etmektedir. Bu hızlı yapılaşma süreci ve toplumsal gerilim, kentlerin dokusunu bozarak kendi özgün kimliklerden sıyrılmış ve standartlaşmış bir kent yaratmıştır. Kentlerdeki mekânsal planlamanın parçalar halinde yapılma durumu, o kentın kimliğinin yitirilerek yeni bir kimliğe veya kimliksizliğe sahip olmasına neden olmuştur. Sürece bakıldığında kentin değişen yüzü ve kırsal toplumun kentsel topluma

dönüşme süreci; ekonomik, toplumsal, siyasal ve kültürel etkinliklerin mekânı şekillendirmesi ve kentte heterojen biçimde bulunan toplumsal grupların kimlik oluşturma çabası ile yaptıkları eylemler sonucunda biçimlenmiştir.

Kentin bu dönemki biçimlenişine ve değişimin sosyal yapıdaki etkilerine tanıklık edebileceğimiz Türk Sineması; filmlerde göç ve gecekondulaşma konularına, kır-kent ayrımına, bireylerin kentte var olma biçimlerine ve arabesk kültürün dönemsel olarak değişen yapısına yer vermiştir. Dönemin mimarisi ve modernleşme anlayışıyla biçimlenen kente dair mekânların hem kentliyi besleyen hem de kentten beslenen bir sanat dalı olan sinemada hangi biçimler üzerinden araçsallaştığını gözlemlemek mümkündür. Bu doğrultuda bir sonraki bölümde mimarlık ve sinema etkileşimi üzerinden yola çıkılarak; sinemanın tüm bu kavramları nasıl yorumladığını, mekansal ve toplumsal değişimleri nasıl yeniden inşa ettiğini, filmlerin bir propaganda aracı olarak arabesk kültürü kentte nasıl var ettiğini sorgularken; öte yandan filmlerde gösterilen kente dair gerçek mekânlar üzerinden dönemin mimarlık anlayışının sinemasal anlatıya/kurguya nasıl dahil edildiği analiz edilmiştir.

4. SİNEMA VE MİMARLIĞIN MEKÂNSAL ORTAKLIĞI: DUYULAR, DENEYİMLER VE YENİDEN ÜRETİM

Tez çalışmasının bu bölümüne kadar mimarlık ve kent hakkında ele alınan kavramlar, dönemin yapısına dair yazılı olan kaynaklardan elde edilen bilgiye dayanmaktadır. Bu bölümde ise sinemanın mimarlıktan yararlandığı gibi mimarlığında sinemadan yararlanarak görsel bir kaynak elde edilmesi amaçlanmıştır. Öncesinde ise sinemanın mimarlık ile olan ilişkisine ve sinemadaki kurgu aracılığıyla mekânın ve mimarlığın nasıl yeniden üretildiğine değinmek faydalı olacaktır. Sinemanın, yapılı çevreyi içinde yaşayanlarla, buldukları zamanla ve olaylarla bir bütün olarak gösterebilme gücü [Kale, 2004] ve hareket içinde mekânın algılanıyor oluşu mimarlıkla olan etkileşimini artırır. İpek Türel de sinemanın, fotoğraf ve diğer temsiliyet teknolojilerinin hakkıyla anlatamadığı modern mimarlığın yayılmasına ve yorumlanabilmesine olanak sağladığını ve mimarlıkta modernite düşüncelerinin bu ortamın ışık ve gölgesi, ölçek ve hareketi ile somutlaştığını belirtmektedir [Türel, 2001]. Modern kente dair izler bulduran filmler, sinema sanatının toplumun her kesimine görüntüyü ulaştırabilmesi sayesinde modern yaşamın getirdiklerini ve bunun kentleri, insanları nasıl etkilediğini görebilme fırsatını sunmuştur.

Monaco'ya göre, fiziksel olarak görüntünün dünyasına giremeyeşimiz sinemanın zayıf noktasıdır. Film, seyirciyi psikolojik olarak çevrelemesine ve sarmasına rağmen doğrudan karşılıklı etkileşime girilmemektedir. Ancak bu noktada mimarlık diğer sanatlardan daha fazla olarak sinema ile karşılıklı etkileşimde ısrarcıdır ve bunu ister [Monaco, 2002]. Aynı zamanda mekân ve mekân temsilleri oluşturma bağlamında ortaklığı bulunan sinema ve mimarlığın arasındaki bağ; -her ikisinde de yer alan “insan-mekân-algı” etkileşimi sayesinde- sosyal, kültürel, toplumsal ve ekonomik olaylar ile güçlenmektedir [Köksal, 2015].

Sinema ve mimarlık arasındaki etkileşimin ilk ortaklığı olan mekân ise her iki disiplinde de aktarılmak istenen anlamıyla kavramsallaşarak tanımlanmış mekânlar olan yerleri yaratır. İki disiplinde de birey (izleyici) tarafından, bu tanımlanmış mekânlar deneyimlenerek bir bağ kurulur ve mekân kimlik kazanır [Duman ve Beşgen, 2021]. Adiloğlu, mimarlık ve sinemadaki tanımlanmış mekân yaratma olgusunu şöyle ifade etmektedir:

“Mekân ve mimarlığın temel hedefi olan yer tasarımı, fiziksel boyutun ötesinde duyular, deneyimler ve kişisel bağlamlar doğrultusunda ele alınmalıdır. Buna bağlı olarak coğrafi ve sosyo-kültürel bağlam da göz ardı edilmemelidir. Mimarlığın temel hedeflerinden biri olan tanımlanmış mekân (yer) yaratma, sinemanın da sunduğu bir olgudur. Hatta sinemanın mekânı yere dönüştürme kaygısı yadsınamaz bir gerçekliktir. Bu anlamda sinemanın mekânı farklı biçimlerde “yer” e (tanımlanmış mekan) dönüştürme özelliği mimarların ilgisini doğal olarak çekmektedir. Tanımlanmış mekân (yer) sunumu, sinema ve mimarlığın mekân üzerinden kurduğu ortak değerlerdir” [Adiloğlu 2005].

Kester Rattenbury, sinema ve mimarlığın karşılığını vurgulayarak yönetmenin ışığı, gölgeyi, anlatıyı, çekim açısını, tonlamayı, müziği ve mimarlığı kullanarak tamamen kendi kontrolünde algılanacak bir film mekânı yarattığına değinir [Rattenbury, 1994’ten aktaran Kale, 2004]. Sinemada kompozisyon, öğelerin uyumu ve sözü edilen parçalardan bütüne ulaşma çabası ile mekân kurgulanırken; biçim, ışık, renk ve obje gibi kavramlar insan, hareket ve sesle birleşerek elde edilmek istenen bütünü destekler [Kürkçüoğlu, 2019]. Her ne kadar filmlerde kurgulanmış bir kompozisyon ve yönetmenin kendi kontrolünde oluşturduğu bir çekim açısı olsa da gerçekçi mekânların kullanıldığı filmler, şu an da var olan ya da olmayan mimariyi daha iyi çözümlenme ve modern mimarlık kültürünü daha bütüncül anlama açısından birtakım bilgiler sunmaktadır.

Mimarlık tüm somutluğuna rağmen filmin tamamen karşıtı olarak, deneyimlendiği sürece değişkendir ve yoruma açıktır. Yoruma açık olması da onun yeniden sunumu için sınırsız bir alan yaratır [Kale, 2004]. Mimarlıkta tasarlanmış bir mekânda, her ne kadar belirlenmiş bir işlev ve mekân içinde dolaştıran bir sirkülasyon olsa da mekânda nasıl yaşanacağı kontrol edilemeyeceği için farklı deneyimler ve hareketler ortaya çıkar. Böylece sinemada, yönetmenin seyirciye göstermek istediği kavram ile mimarlığın farklı bakışlara, deneyimlere açık olmasından kaynaklanan anlamsal değişkenlik iç içe geçerek izleyicide mekâna dair bir algı ve anlam sürecini başlatır.

Beden mekânla etkileşime girdiğinde onu kavrayabilmek için deneyime ihtiyaç duyar ve bu deneyim beden hareketi ile gerçekleşir. Bu noktada sinemanın hareket ve mekân boyutlarını içermesi, mimarlık ile diğer disiplinlerden farklı bir ilişki kurmasını sağlar. Kamera, mekân içinde dolaşarak izleyiciye deneyim için gerekli olan hareketi sağlar ancak hareketsiz olan beden mekân deneyimi, zihinsel olarak gerçekleşen algı deneyimidir [Yücel ve Ökem, 2020]. Eisenstein “Montage and

Architecture” (Montaj ve Mimarlık) makalesinde sinema hakkında konuşurken gözün izlediği hayali bir yol olduğundan ve bir de göze nasıl görüldüğüne bağlı olarak nesnenin değişen algıları olduğundan bahseder [Eisenstein, 1989]. İlkinde kastedilen sinematik, hareketli olmayan bir izleyicinin önünden geçen görüntüleri hayali bir çizgide görüp zihniyle takip etmesidir. Diğeri ise mimari olandır. Dikkatlice düzenlenmiş olgular dizisine doğru hareket ederek mekânı doğrudan deneyimleyendir [Kürkçüoğlu, 2019].

Sinema gidilemeyi görme, yapılamayanı yapma, mekâna dair farklı bakış açıları yaratma gibi olanaklarıyla farklı biçimlerde mekânı algılama imkânı verir [İnce, 2007]. Bu süreçte mekânın sosyal ve fiziksel etmenleriyle bedenın bilgisi, deneyimledikleri, içinde bulunduğu kültürel yapı gibi faktörler bir araya gelerek mekâna dair bir algı oluşturur. Beden mekânın içinde doğrudan yer almasa da algısal deneyimi süresince gerçek mekâna dair imgeler edinir. Özellikle bedenın deneyimine olanak tanıyan gerçekçi mekânlarda çekilen filmler, beden-mekân ve hareketin eylemsel olarak bütünleşmesiyle mekânın algılamasını kolaylaştırır.

Nijat Özön, sinemadaki görüntünün başlıca öğelerinden olan mekânın görevinin, toplumsal çevrenin çerçevesini oluşturmak ve filmin havasını yaratmak olduğunu söylemektedir [Özön, 1984]. Böylece mekân, toplumsal yaşama dair tüm unsurları da içine alarak ulaşılması gereken bilgilere erişimi daha olanaklı hale getirir [Karmaz, 2021]. Akbal Süalp de mekânın temsiline dair şöyle demiştir:

“Kentın temsili, bir filmde, bir romanda, ya da şiirde yeniden temsili, bize temsilin siyasi, felsefi ve sanatsal tüm düzeylerdeki katlarını, birbirinin içine geçmiş zarflarından çıkararak analiz edebilmemizde yardımcı olur; bir bilme biçimi yaratır” [Süalp, 2004].

Türk Sineması’nda da özellikle 1950 sonrası kente dair gerçekçi mekânların kullanıldığı filmlerde, sahnelerin arka fonlarında yer alan kentsel alanlar ve mimari yapılar dönemin toplumsal yaşamına dair önemli unsurlar içerir. Dönemin siyasi-toplumsal yapısı ve göçün oluşturduğu tüm kültürel ve fiziksel yapılanmalar, Türk sinemasında eşsiz bir üretim alanı olarak yerini alır. Göçle birlikte değişen kent dokusu, mimari formlar, toplumsal çözümler, kente yeni göç edenlerin yaşam biçimleri ve kentteki mekânsal farklılıklar dönemin sinemasal anlatılarına hakim olmuştur.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan “gerçekçi” sinema akımlarının etkisiyle basit doğal kurgular, doğaçlama diyaloglar ve en önemlisi gerçek mekân çekimleri ile daha sahici bir sinema dili yaratılmıştır [Şumnu, 2021]. 1960 itibariyle Türk siyasal, toplumsal ve ekonomik hayatında başlayan yeni dönem, Türk Sineması'nda da “Toplumsal Gerçekçilik” olarak tanımlanan akımın başlangıcına denk düşmektedir.

Toplumsal Gerçekçilik akımının etkisiyle sosyal değişimleri yansıtan yerli filmlerin dramatik gerilim noktaları, “modernleşme süreçlerinin ve toplumsal değişimin yarattığı çelişkiler üzerine” kurulmaya başlanmış ve sonraki yıllarda da geleneksel ile modern arasındaki çelişki neredeyse tüm filmlerin eksenini oluşturur hale gelmiştir. 1960-65 arasındaki ilerici yeni orta-sınıf ruhunun sinemadaki aynası olan “toplumsal gerçekçi hareket”, modernlik-geleneksellik çizgisi üzerinde ulusal bir kimlik arayışını yansıtır [Abisel, 1994; Daldal, 2005].

Disiplinlerarası bir yaklaşımın benimsendiği tez çalışmasının sonraki bölümünde de mekân, imgelem, mekân algısı ve anlamı, beden-hareket-mekân ilişkisi temel alınarak sinemasal anlatıda kentin temsilinin ve kente dair gerçek mekânların nasıl yeniden üretildiği, mekansal ve toplumsal değişimlerin hangi biçimlerde yeniden inşa edildiği, filmlerin bir propaganda aracı olarak arabesk kültürü kentte nasıl var ettiği sorgulanırken; öte yandan filmlerde gösterilen kente dair gerçek mekânlar üzerinden dönemin mimarlık anlayışının sinemasal anlatıya/kurguya nasıl dahil olduğu analiz edilmiştir.

Bir filmde, görüntüyü çerçeve içerisine alan kadraj, mekânı izleyicinin gördüğü ve görmediği iki parçaya ayırır. İzleyici mekânın görünen kısmına kameranın kadrajladığı alanlar sayesinde, görmediği kısma ise kendisi tamamlayarak dâhil olur [Kürkçüoğlu, 2019]. Özellikle gerçek mekânlarda çekilen filmlerde izleyici, yönetmenin kendi kontrolünde algılattığının dışında mimari olan göz ile mekânın nasıl yeniden üretildiğine tanıklık eder.

Sinemada mekânın kurgulanışı; “mevcut mekânların var olduğu gibi kullanımı, mevcut mekânların yeniden yapılışı ve mevcut olmayan bir mekânın tasarlanması” olmak üzere üç şekilde meydana gelir [Kürkçüoğlu, 2019]. Çalışmanın kapsadığı 1960-1990 yılları arasında çekilen filmlerde de kente dair çıkarım yapabilmek ve yeniden inşasını analizlemek adına mevcut mekânların var olduğu gibi kullanıldığı filmler seçilmiştir. Seçilen filmler, çalışma boyunca üzerinde durulan kentleşme, göç, arabesk kültür gibi kavramların mekansal ve toplumsal etkilerinin sinemadaki temsilini, bu

unsurların sinemada yeniden nasıl inşa edildiğini, modernleşme ve kentleşme ile nasıl konumlandırıldığını görmeyi mümkün kılacaktır. Türk Sineması'nın otuz yıllık süreci genel hatlarıyla incelendikten sonra filmlerin analizi yapılmıştır.

4.1. 1960-1990 Aralığında Türk Sineması

27 Mayıs askeri müdahalesi ile açılmış 1960'lı yıllar, her ne kadar Türkiye'nin toplumsal ve siyasi yaşamında derin izler bırakmış olsa da 1950'lerde konulan birtakım kısıtlamalar, 1961 Anayasası ile kaldırılmış ve hak ve özgürlüklerin kullanımının yaygınlaştığı bir ortam oluşmuştur. Böyle bir ortamda Türk Sineması da ülkenin içinde bulunduğu sosyal ve siyasi olaylardan büyük ölçüde etkilenmiştir.

1960'larla birlikte yerli filmlerin dramatik gerilim noktaları modernleşmenin ve toplumsal değişimin yarattığı çelişkiler üzerine kurgulanmıştır. Bu etkilerin yoğunlaştığı sonraki yıllarda ise geleneksel ile modern arasındaki çelişki neredeyse bütün sinemasal anlatıların temel çatışma eksenini oluşturur hale gelmiştir [Abisel, 2005]. Özön'ün belirttiğine göre, bu dönem Türk toplumunda umutlu havanın getirdiği iyimserlik içinde, yönetmenler işlerine hevesle sarılarak toplumsal sorunlara el atmaya başladı. Böylece, 1960-1965 arasında ilk kez toplumsal sorunların perdeye aktarıldığı filmler çekildi [Özön, 1983]. Bu yıllarda sinemada kendini gösteren Toplumsal Gerçekçilik akımının önde gelen isimlerinden Halit Refiğ, 1961 Anayasası'nın sinema üzerindeki etkilerinden bahsetmektedir:

"...1961 Anayasası, yeni kurulan siyasî partiler ve seçimler toplumumuzun çeşitli meselelerine değişik görüş açılarından bakmaya uygun bir ortam yarattı. 27 Mayıs ertesinin meydana getirdiği bu siyasî canlılık sinemada da etkisini göstermekte gecikmedi. Zaman zaman "toplumsal gerçekçilik" diye tanımlanan, toplumumuzun yapısını, bu yapı içinde çeşitli katlardan insanların birbirleriyle münasebetlerini anlatmaya çalışan bir akımın doğmasını sağladı..." [Refiğ, 2019].

Toplumsal gerçekçi filmlerin çoğu "kent" filmleri olmakla beraber darbenin sosyal etkilerini en yoğun olarak hisseden şehir insanlarının hikâyelerini ele alır. Bazı filmlerde ise büyük şehirlere göç eden ailelerin dramları üzerinde durulur [Daldal, 2005]. 1960'larda çok sayıda köy filmi de üretilmesine karşın, yerli filmlerin evreni ve göçün çoğunlukla gerçekleştiği kent İstanbul olarak kalmıştır. Bu yıllarda çekilen ve iç göçü konu edinen filmlerde karakterler; köylü ve kentli ikileminde kimlik bunalımı ve kente tutunma çabası içerisinde verilmiştir. Örneğin Halit Refiğ'in

yönettiği Gurbet Kuşları'nda (1964) yeni bir yaşama başlayabilmek umuduyla küçük bir kasabadan İstanbul'a göçen bir ailenin kentte tutunamayarak parçalanması konu edilir. Duygu Sağıroğlu'nun yönettiği Bitmeyen Yol'da (1965) köyden kente göç konusunu Anadolu'dan kopup İstanbul'a göçen altı taşralı gencin büyük kentteki öyküsü üzerinden anlatır.

1960'lı yılların geneline bakıldığında göçü ele alan filmler dışında duygusal yönü ağır basan küçük kent-soyulu insanının zaaflarının konu edildiği filmler veya zengin kız fakir oğlan ya da tam tersi üzerine kurulan mutlu sonla biten filmler çekilmiştir. Ayrıca "köy filmleri, serüven ağırlıklı filmler, Amerikan polisiye filmlerinin izlerini taşıyan yapımlar, tarihi nitelikli ve özellikle kurtuluş savaşını izleyen ürünler" de ortaya konmuştur [Tan, 1987].

1970'lere gelindiğinde ise Orhan Gencebay'ın 1968 yılında okuduğu "Bir Teselli Ver" adlı şarkıdan sonra yönetmen Lütfi Akad, aynı isimli ilk arabesk filmi 1971 yılında çekmiştir. Bu tarihten önceki süreci kabaca hatırlarsak; 1940'lı yıllardan itibaren Mısır filmlerinin ülkemizde yoğun olarak izlenmesi sonraki yıllarda müzik ve sinemamızı etkilemiştir. Arap filmlerindeki dramatik öğeler, acı ve keder yüklü şarkılarla birleşmiş öyküler seyirci üzerinde büyük bir etki yaratmaktaydı.

Dolayısıyla da Arap filmleri bir yandan sinemamızı etkilerken diğer yandan içerdikleri müziklerle Türk müziğini önemli ölçüde etkilemiştir. Filmlerdeki dramatik öğeler ve müzikler 1960'lardan sonra ortaya çıkan arabesk müziğin yaygınlaşmasında büyük rol oynamıştır [Güngör, 1993]. Agah Özgüç, 1953'te Atıf Yılmaz'ın, 1965'te ise Orhan Aksoy'un sinemaya uyarladığı "Hıçkırık" filminin gerçekte Türk Sineması'nın arabesk içerikli başyapıtlarından ilki olmasından söz eder. Ancak o yıllarda "arabesk" diye bir tanımlama olmadığını ve Türk Sineması'nda arabeskin resmen Orhan Gencebay'ın 1971 yılındaki "Bir Teselli Ver" adlı filmiyle başladığını belirtir [Özgüç, 1990].

1970'ler sonrasında arabesk şarkıcıların oyuncu olarak yer aldığı ve genel olarak melodram türünde çekilen arabesk filmler, Türk sinema tarihinde uzunca bir dönem etkisini gösteren arabesk sinemayı ortaya çıkarmıştır. Filmlerin başrollerinde yer alan arabesk şarkıcılar; gecekondularda yaşayan ve onlarla özdeşleşen rolleri oynamış ve dolayısıyla gecekondu halkıyla bütünleşmiştir. Doğrudan arabesk şarkıcıların olmadıkları filmlerde ise arabesk şarkılar veya arabesk kültüre ait öğeler bu dönemin filmlerinde yerini bulmuştur.

1971'den başlayarak her yıl artan sayıda (1971'de 7, 1973'te 9, 1975'te 5, 1977'de 10, 1979'da 19, 1981'de 33, 1983'te 18, 1984'te 36) arabesk filmler yapılmaya devam etmiştir [Makal, 1987]. Arabesk filmler, arabesk kültürün doğuşuna zemin hazırlayan göç, gecekondular, kentleşme olgularına ve kente göç eden insanlardaki isyan, kader, fakirlik, dışlanma, hor görülme, hüznün gibi dramatik unsurlara bolca yer veren filmler olmuştur [Yıldız, 2020]. Arabesk şarkılar gibi arabesk filmlerde kentteki göçmenlerin çektiği sıkıntılara karşı bir savunma ve propaganda aracına dönüşmüştür. Önceki yıllarda filmlere konu olan toplumsal olaylar, 1970'li yılların filmlerinde de devam etmektedir ancak arabesk kültüründe giderek sinemada yerini aldığı bir dönem olmuştur.

1970'li yıllarda yaygınlaşan diğer bir film türü ise seks filmleri olmuştur. 1979 yılında seks filmlerine getirilen devlet yasağı ile seks filmleri üretimi dururken arabesk filmlerin sayısı giderek artmıştır [Sögüt, 2009]. Bu iki film türü arasındaki ilişkiyi Nesrin Tan, seks filmlerinin tüketicisinin kırsal kesim insanların -özellikle ikinci kuşağın- olmasına ve dolayısıyla bu filmlerin yasaklanmasından sonra doğan büyük boşluğu dolduracak alternatifin arabesk şarkıcılı filmler olmasına bağlar. Aynı kitle için arabesk şarkıcıların filmlerinin yeni bir dayanak olduğunu iddia eder [Tan, 1987].

1980 sonrası sinema ise doğal olarak 12 Eylül 1980 tarihindeki askeri darbenin izlerini taşımaktadır. 1980'li yıllarda hiçbir sinema salonunda, seks filmlerinden eser kalmamış ve bu filmler, 12 Eylül darbesinin yasaklarını delememiştir. Esen, bu yıllarda ticari sinemacıların salonları dolduracak ama yasaklara da takılmayacak yeni bir tür bulduklarını ve bu türün köyden göçüp gelen, yeni kentlilerin duygularına seslenen "arabesk filmler" olduğunu belirtmiştir [Esen, 2010]. Böylelikle 1980'li yıllar arabeskin çehresinin değişime uğradığı bir dönem olmuştur. Arabeskin değişim göstermesinde siyasal hayatta yaşanan değişimlerin de etkisi olmuştur.

1983 yılında Turgut Özal'ın¹³ kurmuş olduğu Anavatan Partisi'nin iktidara gelmesiyle birlikte TRT'nin yasakladığı arabesk müzik tekrardan radyo ve televizyonda kendisine yer bulmaya başlamıştır. Arabeskin televizyonda kendisine yer

¹³ Turgut Özal, 1983'te Anavatan Partisi'ni kurmadan önce arabeskin siyasal önemini kavramış ve dönemin başbakanı Süleyman Demirel'e sunmak üzere 1979'da yazdığı bir raporda, genel seçimlerde gecekondulardaki oyların önemini vurgulamıştır. Sonrasında ise Anavatan Partisi gecekonduların insanlarının kültürünü, alışkanlıklarını, hoşlandığı ve hoşlanmadığı şeyleri incelemek üzere "Arabesk Grubu" denen bir araştırma birimi oluşturmuştur [Özbek, 2017]. Ayrıca Turgut Özal 1988'de bir dizi arabesk konserine katılmış ve Anavatan Partisi 1987'nin en popüler şarkısı Seni Sevmeyen Ölsün'ü bir yıl sonra seçim kampanyalarında kullanmıştır.

bulması ile birlikte arabesk toplumun geniş bir kesimi tarafından tanınmıştır [Küçük Kaplan, 2012]. Böylece 1980’li yıllarda artık kente göçle gelen kesimin kendi iç dinamikleriyle oluşturduğu “arabesk” kültür de kente yerleşmiş ve filmlerde de buna bağlı olarak arabesk kültürün belirgin unsurları işlenmiştir [Çelik ve Tezcan, 2017]. 1990’lı yıllara gelinene dek arabesk filmler videokasetlerde ve sinema salonlarında halk tarafından ilgiyle izlenmiştir. Ancak 1990 yılında Türkiye’de büyük bir ekonomik kriz meydana gelmiş ve sinema sektörü bu krizden yoğun bir şekilde etkilenmiştir. Sonrasında ise özel televizyon kanallarının yayın hayatına başlamasının da etkisiyle arabesk filmler dönemi tamamen sona ermiştir [Kırık, 2014]. Arabesk filmlerin dışında 1970’lerin toplumcu yönetmenleri, göçü de ele alarak kente gelmiş köylülerin uyum sorununu gündeme taşımıştır. Ayrıca bu zamana kadar sinemada siyasal hiçbir konuya değinilemezken 1986 yılından başlayarak, çok sayıda “12 Eylül filmi” çekilmiştir [Esen, 2010].

Türk Sineması’nın otuz yıllık süreci genel hatlarıyla incelendiğinde birçok konunun toplumsal ve siyasal yaşama göre ele alınarak filmlere yansıtıldığı görülmektedir. Tez çalışması kapsamında ele alınan filmlerde çalışma boyunca üzerinde durulan iç göç, arabesk kültür, konut üretimi ve kentleşme kavramlarını içeren ve vurgu yapan filmlerden oluşmaktadır. Seçilen filmlerin özellikle bu konular üzerinden mekânı ve bireyi temsil eden, odağına kenti ve yapıyı çevreyi alan, göç eden/kentli ayrımını vurgulayarak birey üzerinden kentteki karşıtlıkları vurgulayan filmler olmasına dikkat edilmiştir. Türk Sineması’nın otuz yıllık sürecinin her aşamasında bu konular yer yer ele alınmıştır. Bu sebeple filmleri dönemsel olarak yıllara ayrılmış bir halde incelemek yerine tematik olarak ayırarak gruplama yöntemi seçilmiştir. Bu doğrultuda seçilen filmler şu şekilde gruplandırılmıştır:

- İç Göçü Ele Alan Filmler
- Arabesk Kültürü ve Göçmenleri Ele Alan Filmler
- Kentleşmeyle Gelen Konut Üretimindeki Farklılaşmayı ve Barınma Hakkını Ele Alan Filmler

Özön’ün de belirttiği gibi; kadraja neyin gireceğini, neyin dışarıda bırakılacağını, görüntünün nasıl bir sıralama ile girip çıkacağını sinemacı kararlaştırır. Kadraj aynı zamanda, istenilen bir varlığın, bir ayrıntının üzerine izleyicinin dikkatini toplamaya da yarar [Özön, 1984]. Bu nedenle kadrajına bu üç temayı alarak ayrıntılar

üzerine dikkat çeken filmler ele alınmıştır. Seçilen filmlerde; odağın bu üç tema üzerinde kurgulanmış olması, kentsel alanların, yapılardaki iç ve dış mekânların bağlantısının kurgusu ve karakter-mekân ilişkisi dikkate alınmıştır. Bunun dışında kentin dönüşen kimliğine dikkat çeken ve filmin çerçevesini mekânsal ve toplumsal değişime odaklayarak dönemi tutarlı biçimde yansıtan filmler seçilmiştir. Aşağıdaki tabloda tez kapsamında incelenen filmlere yer verilmiştir (Tablo 4.1).

Tablo 4.1: Tez kapsamında incelenen filmlerin gruplandırılması.

TEMATİK UNSUR	FİLMİN ADI	YIL
İÇ GÖÇ	Gurbet Kuşları	1964
	Altın Şehir	1965
	Bitmeyen Yol	1965
	Gelin	1973
	Düğün	1973
	Diyet	1974
	Taşı Toprağı Altın Şehir	1978
ARABESK KÜLTÜR/GÖÇMENLER	Sultan	1978
	Muhsin Bey	1986
	Derdim Dünyadan Büyük	1978
KENTLEŞME/BARINMA HAKKI	Otobüs Yolcuları	1961
	Bir Avuç Cennet	1985
	Düttürü Dünya	1988
	Gülen Adam	1989

4.1.1. İç Göçü Ele Alan Filmler

İç göçü ele alan filmlerde¹⁴ odak noktasını; göçün gerekçesi olan geçim sıkıntısı, işsizlik, toprak yetersizliği ve makineleşme, kentte yeni bir iş bulma isteği ve bireyin kimliğindeki değişim gibi konular oluşturur. Göç dışı konularda çekilen filmlerde de

¹⁴ Agah Özgüç'ün Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü kitabında Dördü de Seviyordu (1967) ve Ana Gibi Yar Olmaz "Ölümde Birleştiler" (1970) filmlerinin her ikisinin de konusu "Anadolu'dan İstanbul'a göç eden bir ailenin öyküsü" olarak verilmiştir. Tez çalışmasının için yararlı olabileceği düşünülmüş ancak internet ortamında, Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi'nde ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Türk Film Arşivi'nde filmlere erişilememiştir. Filmlere ulaşamadığı ve izlenemediği için çalışmanın dışında tutulmuştur.

kente ve yapılı çevreye dair izler okumak elbette mümkündür ancak göç konulu çekilen filmlerde yönetmen seyirciye göçün öyküsünü ve karşıtlıkları anlatmak istediği için algılatmak istediğini özenle kadraja almıştır. Böylelikle odak noktasında olan kent-kır ikilemi doğrultusunda, yönetmen dönemin mekânsal biçimlenişi ve toplumsal yapısı hakkında bize daha fazla bilgi sunmuş olacaktır¹⁵.

4.1.1.1. Gurbet Kuşları

Yönetmen: Halit Refiğ

Senaryo: Orhan Kemal, Halit Refiğ

Yapım Yılı: 1964

Oyuncular: Filiz Akın, Tanju Gürsu, Cüneyt Arkın, Pervin Par, Özden Çelik, Sevda Ferdağ, Muadelet Tibet, Mümtaz Ener, Mualla Sürer, Hüseyin Baradan, Önder Somer, Danyal Topatan, Ayhan Özyılmaz, Gülbün Eray, Tunç Oral, Tansu Sayın

Gurbet Kuşları filmi, Kahramanmaraş'tan İstanbul'a göç eden anne baba ve dört kardeşten oluşan Maraşlı bir ailenin hikâyesini anlatmaktadır. İstanbul Haydarpaşa Gar'ında başlayan film, ailenin kiraladıkları eve yerleşmeleri sonrasında her bir bireyin kentle kurduğu bağı ve kentin onlar için ne ifade ettiğini aktarmaktadır. Ancak zamanla işleri bozulan, geçim sıkıntısı yaşayan ve kentte tutunamayan ailenin Maraş'a geri dönmesiyle -küçük oğlu Kemal hariç- film sonlanmaktadır.

Filmde modernleşme ve sınıflar arası kültürel farklılıklar özel ve kamusal mekânlardaki yansımalar ile aktarılır. Göç eden aile, batı kültürüne karşılık İslam ve Anadolu değerleriyle karşımıza çıkar [Adiloğlu, 2005]. Filmde yönetmen, mimarlığı bu dönemin mekânsal ve toplumsal yapısındaki karşıtları vurgulayacak biçimde kullanmış ve bu karşıtlığı vurgularken insan-mekân ilişkisine dikkat etmiştir. Böylece mekânsal ayrışmalar ve farklılıklar; filmdeki karakterin kültürü, aile yapısı, deneyimleri ve ekonomik düzeyi gibi kavramlarla bütünleştirilerek yansıtılmıştır. Hem kentsel alanlarda hem de iç mekânlarda kente yeni gelenler ile kentliler arasındaki farkın çok fazla olduğu üzerinde durularak göçmenler için kente göç etmenin iyi bir

¹⁵ İç göç konulu çekilen filmler arasında İstanbul'a artist olmak için gelen veya kente gelip burada bir kıza/erkeğe aşık olan karakterler üzerinden de çok fazla film çekilmiştir. Ancak bu filmler doğrudan tezde üzerinde durulan toplumsal, siyasal veya ekonomik nedenlerle kente göç olmadığı için incelemenin dışında tutulmuştur.

çözüm olmadığı aktarılmıştır. Kentleşme ve sanayileşmenin hız kazandığı İstanbul; göç edenler için daha iyi bir yaşantı, ekonomik güç demek olsa da yönetmen Gurbet Kuşları'nda bunun tam tersini göstererek göçmenler için memleketlerine dönme seçeneğinin varlığını göstermiştir.

Filmde geçen mekânlar ele alındığında; ilk ve son sahnede gösterilen Haydarpaşa Garı aslında göçmenler için kente açılan ilk kapıdır ve aynı zamanda memleketlerine geri dönerken de kente veda ettikleri yerdir. İstanbul'a ilk vardıklarında baba figürünün en önde yer alması ataerkilliğe gönderme yaparken kamera açısının karakterlerden uzaklaşarak İstanbul'u göstermesi ve sonrasında göçmenlerin yüzündeki şaşkınlık kentin onlar için bambaşka bir yer olduğunu aktarır.

Filmde gösterilen semtlerde ise mekânların doku ve düzenlenme biçiminde ve bireylerin kültürel yapısında olan farklılığa vurgu yaparak modernlik-geleneksellik, geçicilik-kalıcılık gibi karşıtlıkları algılatır. Örneğin; göç eden ailenin yaşadığı Çarşamba mahallesi ve filmde yer yer gösterilen gecekondu mahallesi düzensiz sokakları ve eskimiş evleriyle, üst gelirli insanların yaşadığı Nişantaşı ve Cihangir ise betonarme apartmanlar, asfalt yollu planlı çevreler ve daha düzenli bir kent dokusuyla aktarılır. Yönetmen burada bireyin yaşadığı yer ile toplumsal tabakalaşmadaki yeri arasında ilişki kurar (Şekil 4.1) (Şekil 4.2).



Şekil 4.1: Çarşamba mahallesi.



Şekil 4.2: Apartman hayatı-Nişantaşı.

Filmin sonunda ise İstanbul'a göç eden ailenin kızı Fatma'nın intihar sahnesinde arka planda tepeden bir bakış ile verilen İstanbul; çarpık kentleşmeyi, çok katmanlılığı ve yığılmayı vurgular (Şekil 4.3). Kimlik ve mekân ilişkisinin vurgusu yapılan sahnede, Fatma'nın içinde bulunduğu karmaşıklık ve çıkmaz durum kent dokusuyla örtüşür. Film, atıp fakültesi okuyup doktor olmak isteyen Kemal hariç ailenin memleketlerine dönmesiyle sonlanır. Ailenin tek başarılı bireyi olarak kente uyum sağlayan Kemal, kültürel ve sosyal açıdan kentlileşerek kente tutunmuştur.



Şekil 4.3: Fatma'nın intihar sahnesi ve İstanbul.

4.1.1.2. Altın Şehir

Yönetmen: Orhan Elmas

Senaryo: Orhan Elmas

Yapım Yılı: 1965

Oyuncular: Tanju Gürsu, Fatma Girik, Semih Serger, Turgut Özatay, Suzan Avcı, Mine Sun, Osman Türkoğlu, Faik Coşkun.

Filmde, “İstanbul’un Taşı Toprağı Altındır” diye kente göçen ancak umduklarını bulamayıp büyükşehir hayatında kaybolan insanların yaşadıkları anlatılır. Bingöl’den göç eden Selim İstanbul’a iyi bir hayat için gelmiştir fakat çoğu göç eden gibi şans pek iyi gitmemiştir. İşi ve kalacak yeri yoktur. Girdiği bir meyhanede, elini kana bular. Polisten kaçarken başka bir göçmen olan Nesrin’in yalnız yaşadığı gecekonduya sığınır ve böylece yolları kesişir. Fabrikada çalışan Nesrin’in arkadaşı olan Halil ise başlık parası için İstanbul’a göç eden ancak bu yolda canından olan diğer bir göçmendir.

Filmin olay örgüsüne bakıldığında İstanbul’a büyük umutlarla göç etmeyi ve sonrasında asla hayal edilen gibi bir hayatı elde edememeyi aktarır. Filmin sonunda Halil ölmüş ve Nesrin ile Selim de köylerine geri dönmüştür. Yönetmen, filmi bu dönem İstanbul’un hayal edilen gibi bir yer olmadığını ve göç etmenin çözüm olmadığını aktaran bir ders niteliğinde çekmiştir. Büyük kent göç edenler için kötülüklerin olduğu, memlekete özlemin arttığı ve kendilerini dışlanmış hissettikleri bir yer olarak gösterilmiştir. Selim, köyüne dönerek yine tarımla uğraşma arzusundadır. Nesrin ise sürekli apartmanlara bakarak orada yaşayanların mutlu olduğunu düşünmektedir ve kendi yaşadığı gecekondudan memnun değildir. Halil ise para biriktirmek için birkaç kentte çalıştıktan sonra taşı toprağı altın diyerek geldiği İstanbul’un umduğu gibi olmadığını dile getirir ve filmin sonunda biriktiremediği para nedeniyle hırsızlık yaparken ölür.

1960’larla birlikte yerli filmlerde yer verilen modernleşme, toplumsal değişimin yarattığı çelişkiler ve köylü (taşralı)-kentli ayrımı Altın Şehir filminde de ele alınmıştır. Filmin ilk sahnesinde ezan sesiyle birlikte Üsküdar III. Ahmed Çeşmesi ve Mihrimah Sultan Cami gösterildikten sonra kameranın açısı kente göç eden Selim’e çevrilir. Yine başka bir sahnede ise Selim ile Nesrin’in bir türbede dua ettiği an gösterilir. Burada göçmenlerin temsil ettiği Anadolu ve caminin temsil ettiği İslam değerleri geleneksellikle örtüşür. Kente dair bu ikili durumlar film boyunca devam ederek izleyici de göç edenlerle kentlilerin aynı olamayacağı vurgusu yapılır (Şekil 4.4).



Şekil 4.4: Üsküdar III. Ahmed Çeşmesi ve Mihrimah Sultan Cami.

Filmde verilen gecekondü mahallesi dönemin yüksek apartmanlarının hemen dibindedir. Nesrin'in oturduğu gecekondunun penceresinden apartmanlar görünür ve pencere burada iki yaşam arasında sınır görevindedir. Nesrin apartmanlara özenerek orada yaşayanların hiç dertlerinin olmadığını ve hep mutlu olduklarını söyler (Şekil 4.5).



Şekil 4.5: Nesrin'in gecekondü ve penceresinden görünen apartmanlar.

Pazar günü geldiğinde ise Selim apartmanlarda oturan insanların keyif yaptıklarını söyler. Yönetmen özellikle İstanbul Hilton Oteli gösterdikten sonra kentlilerin plajdayken, spor yaparken veya eğlenirken ki görüntülerini yansıtır. Bu sahnenin ardından ise göçmenlerin hastane ortamında tek tek sıkıntılarını anlattıkları ve hiçbirinin mutlu olmadıklarını gösteren sahne gelir. Burada Hilton Oteli modernlik ve kentli yaşamla eşleşirken, apartmanlarda yaşayanların kentin bu durumundan faydalandığına gecekondularda yaşayanların ise sefalet içinde olduklarına vurgu yapılır. Bu noktada yönetmen belli imajları ve mimarlığı kullanarak mekânlar arasında

bir algı oluşturur. Kente dair mekânların ikili durumu ve o dönem için taşralı ile kentlinin kentten hangi ölçüde faydalanabildikleri aktarılır.

Kentleşme sonrası fiziksel değişimin en net göstergeleri olan apartman ve gecekondular oluşumu aynı zamanda kültürel değişiminde öznelere olarak filmde yerini almıştır. Filmde gecekondular, henüz kentlileşemeyen göçmen nüfusun simgelediği bir mekân olarak ele alınırken apartman kentli nüfusun seçkin kültürü ile özdeşleştirilmiştir. Bu noktada kent kimliğine bakıldığında hem yapısal olarak ayrılmış iki farklı konut üretim biçimini (apartman ve gecekondular) hem de kültürel olarak çok uç noktaları olan ve henüz heterojen biçimde birbirinden kopuk olarak varlığını sürdüren iki farklı topluluğu (taşralı-kentli) görmek mümkündür.

Filmin sonunda ise Halil öldükten sonra Selim ile Nesrin Haydarpaşa Garı'ndan memleketlerine geri döner. Haydarpaşa Garı yine göç edenlerin kente veda ettikleri yer olarak karşımıza çıkar. İç göçü ele alan filmlerde Haydarpaşa Garı göç ile özdeşleşen simge bir yapı olarak görülür.

4.1.1.3. Bitmeyen Yol

Yönetmen: Duygu Sağıroğlu

Senaryo: Duygu Sağıroğlu

Yapım Yılı: 1965

Oyuncular: Selma Güneri, Fikret Hakan, Aliye Rona, Erol Taş, Semih Orkan, Tuncel Kurtiz, Ayfer Feray, Bilge Şen, Aydemir Akbaş, Candan Sabuncu, Ali Erol.

Göçün ve işsizliğin arttığı 1960'ların Türkiye'sinde altı arkadaşın köyden şehre göç ederek şehirde yaşadıklarını konu edinir. Altı taşralı büyük bir umutla geldikleri şehirde hayatın hiç de kolay olmadığını fark eder. Bir iş bulup çalışmaya başlarlar ancak daha iyi yaşam koşulları bulmak yerine büyük kentte hep güçlüklerle karşı karşıya kalır.

Filmde altı taşralının İstanbul'a ilk kez adımlarını atmaları Haydarpaşa Garı'ndan başlar. Sırtlarında yorganlarıyla yürüyerek kendi köylülerinin daha önce göçtüğü gecekondular bölgesine giderler. Göç etmelerinin nedeni ise köydeki toprakların verimsizliği, iş olanağının kısıtlı olması olmasından kaynaklı geçim sıkıntısıdır.

Filmde gecekondular bölgeleri kamu hizmetlerinden yoksun, kent merkeziyle ulaşım bağlantısı olmayan, sokakları düzensiz ve çamurludur. Gecekondular teneke damlı, briketten derme çatma yapılmış ve tek bir oda da oturma, yemek yeme, uyuma

gibi gereksinimleri karşılanmaktadır. Kent merkezi ile ulaşımı sağlayan dolmuşların henüz görülmediği bu dönemde gecekondu bölgesinden işe gidenler bir ulaşım aracına varmak için yürümek zorundadır.

Bitmeyen Yol'da göç edenlerin köydeki yaşam biçimleri ile gecekonduya olan yaşam biçimi arasında pek bir fark yoktur. Kentel yaşam biçimiyle bütünleşmemiş ve bütünleşme olasılığını gösteren bir sahnede yoktur.

Taşralı ve kentli arasındaki çelişkinin mekânsal yansımaları apartman ve gecekondu üzerinden aktarılır. Bu mekânsal yansımaların sosyal boyuttaki izleri kadın figürü üzerinden görülür. Kurgulanan karakter-mekân ilişkisine bakıldığında gecekonduya kadın eğitimsiz, cahil ve yaşamı gecekondu ve işe gittiği yer ile sınırlandırılmıştır. Kentli kadınlar ise kentin sosyal alanlarında kendini gösteren, eğitilmiş kadınlardır. Gecekonduya kadın, evine temizliğe gittiği kentli kadına özenerek köylü kimliğinden sıyrılmak ister (Şekil 4.6).



Şekil 4.6: Gecekonduya ve kentli kadın.

Filmde taşradan gelenlerin kentlilerle ilişkisinde sınıfsal farklılıkların sürekli olarak hissedildiği, kentlilerin taşralıları aşağılayıp küçümsediği, bu insanların kentte istenilmediği ve taşralıların emeklerinin sömürülecek bir şey olarak görüldüğü bir imaj çizilir. Yönetmen göç edenler için kent yaşamında olumsuzlukların hâkim olduğunu ve onların kentlilerce ötekileştirildiğini ele alarak kente göçün gerçekleşmemesi gerektiğini vurgular.

Göç sonrası kente yığılan ucuz iş gücü ve iş arayan niteliksiz insan sayısının çokluğu filmde, bir alanda toplanan işsiz insanların bir kamyonun işçi toplamak için gelmesi ile yirmi işçi lazım olmasına rağmen birbirlerini ezerek kamyon binmeleriyle resmedilir. Kent göç edenlerin hepsini istihdam edilebilecek durumda değildir ve bu

insan sayısının çokluğu filmde işçilerin sömürülmesi ve kendi haklarını savunacak güçlerinin olmaması ile sonuçlanır.

Filmin sonunda ise gecekonducuların olduğu tepeden diğer tarafa kamera açısının dönmesiyle kent merkezi görülür (Şekil 4.7). Kentin fiziksel ve kültürel olarak ikili yapısına vurgu yapılırken, son sahnede gecekonducuların birer birer toplanarak kent merkezine doğru bakmasıyla kentten görüntülerin gösterilmesi, ötekileştirilmelerinin ve kentin onları kabul etmediğinin bir yorumu olarak sinemasal anlatıda yerini almıştır.



Şekil 4.7: Son sahnede gecekonducuların kent merkezini uzaktan seyretmesi.

4.1.1.4. Gelin

Yönetmen: Lütfi Ömer Akad

Senaryo: Lütfi Ömer Akad

Yapım Yılı: 1973

Oyuncular: Hülya Koçyiğit, Kamran Usluer, Ali Şen, Aliye Rona, Nazan Adalı, Kerem Yılmazer, Kahraman Kırıl.

Filmde İstanbul'a göç ederek gelen bir ailenin para hırsına değerlerini kurban vermesini anlatır. Ailenin açtığı bakkal dükkânı için tüm aile çalışır. Bu esnada göç eden ailenin çocuğu olan Osman'ın geçirdiği nöbetler artmaya başlar ve annesi dışındakiler durumu önemsemez. Sonrasında Osman'ın kalbinin delik olduğunu ortaya çıkar ve ameliyat gerekir. Bakkal dükkânı için girilen borç öne sürülerek ameliyattan kaçınılır. Ancak Kurban Bayramı sabahı yaşananlar ailenin kırılma noktası olacaktır.

Yozgat'tan İstanbul'a göç eden Meryem, Osman ve Veli, Veli'nin ailesinin yanına çalışmaya gelmiştir. Bu kalabalık ailenin yaşadığı ev dönemin gecekonducularıdır. Gecekondu mahallesi derme çatma evleri ve düzensiz sokaklarıyla

resmedilir. Yaşadıkları gecekondunun arka tarafında ise apartman bloklarıyla kent merkezi kadraja girer. O taraf büyük kentin diğer yanındır ve kente alışmak göç eden aile için kolay olmamıştır (Şekil 4.8).



Şekil 4.8: Arka fonda görünen apartman blokları ve gecekondulu mahallesi.

Yaşam biçimlerine ve ev içi mekân örgütlenmesine bakıldığında taşradaki düzenin aynısı devam etmektedir. Kadınlar ev içi yaşamlarını gecekondunun bahçesine taşıyarak gündelik işlerini burada yapmaktadır. Kadının yaşantısı ev yaşamıyla sınırlıdır ve giyim kuşamları taşradakiyle aynıdır (Şekil 4.9) (Şekil 4.10).



Şekil 4.9: Gecekondulu ev içi mekânı.



Şekil 4.10: Ev içi yaşamın dışarı taşması.

Kent merkezlerinden gecekondu bölgelerine ulaşım dolmuşlar ile sağlanmaktadır. Filmde göç eden ailenin kentlilerle ilişki kurduğu görülmez ancak kent merkezindeki yaşam biçimine özlem duyulur. Gecekondu bölgesinde işlettikleri bakkala ek olarak kent merkezinde bir yer alıp orada yeni bir dükkan açmışlardır. Yönetmen, filmde göç eden ailenin ne olursa olsun kente tutunma çabasının ve zengin olma hırslarının zamanla aile ilişkilerini zayıflattığını ve acımasız bir değişim sürecini başlattığını resmetmiştir. Birçok iç göç konulu filmde olduğu gibi Gelin filminde de taşradan merkeze göç etmek olumsuz bir olgu olarak ele alınmış ve ekonomik olarak belirli bir doygunluğa ulaşırsalar bile taşradaki aile ilişkilerinin bozulduğu yönünde bir vurgu yapılmıştır.

4.1.1.5. Düğün

Yönetmen: Lütfi Ömer Akad

Senaryo: Lütfi Ömer Akad

Yapım Yılı: 1973

Oyuncular: Hülya Koçyiğit, Kamran Usluer, Ahmet Mekin, Hülya Şengül, Erol Günaydın, Turgut Boralı, Altan Günbay.

İstanbul'a Şanlıurfa'dan geçim sıkıntısı nedeniyle göç ederek gelen altı kardeşin yaşantısının anlatıldığı filmde, başlık parası ve göç konuları ele alınmıştır. Ailedeki erkekler köydeki gelenekleri sürdürerek kız kardeşlerini başlık parası karşılığında verip kazançlarını güçlendirmektedir. Ancak ablaları olan Zelha bu duruma karşı çıkar ve kendisiyle kardeşlerini kurtarır.

Film, ailenin göç ettiği Şanlıurfa'ya ve hemen ardından İstanbul'a ait kesitler sunarak taşra ve kent arasındaki farkı vurgular. Şanlıurfa'nın kentsel dokusuna ait kesitler verildikten sonra insanların gündelik yaşamına hâkim olan başıboşluk ve işsizlik ile beraber sakin bir hayat resmedilir. İstanbul ise kentleşmenin etkisinde yoğun nüfusuyla görülürken çocuklardan yaşlılara farklı işlerde çalışırken görülür. Taşranın kentleşmenin uzağında kalan yapısı ile kentin yani merkezin yoğunluğu arasındaki karşıtlık vurgulanır (Şekil 4.11).



Şekil 4.11: Şanlıurfa (sol) ve İstanbul.

Filmde kardeşler birbirlerine bağlı olmasa da kentin onlar üzerinde yarattığı ekonomik sıkıntılar nedeniyle arzu edilene ulaşma uğruna birbirlerinden nasıl vazgeçtiklerini beyaz perdeye taşımıştır. Göç eden altı kardeşin ne sermayeleri vardır ne de bir meslekleri vardır. Kardeşler kentte seyyar satıcılık yaparak ya da fabrikada çalışarak kente tutunmaya çabalamaktadır ancak bu da yeterli olmayacak ve kız kardeşler evlendirilerek başlık parasıyla ekonomik durumlarını düzeltmeye çalışacaklardır. Kente tutunmak için her yolu deneyen altı kardeş yine de kentteki yaşama ayak uyduramayarak parçalanmıştır. Yönetmen, kentli yaşam biçiminin taşradan göç edenler için uygun olmadığını ve ne yaparlarsa yapsın kente tutunmanın imkânsızlığını ele almıştır.

Filmde, kentli insana dair görüntüler sunulmadığı gibi da İstanbul'un kent yaşamıyla ilgili görüntülerde oldukça azdır. Göç eden altı kardeşin ve aynı mahallede yaşayan diğer insanların kentlilerle olan ilişkilerine rastlanılmaz. Kentteki yaşam biçimleri geldikleri yerdeki yaşam biçimine benzerdir. Yönetmen, kente göç eden bu insanların kent dokusu içinde çevreyle bağlantı kurmadan yaşamlarını sürdürdüklerini ve bu sebeple de kente uyum gibi bir dertlerinin olmadığını resmetmiştir.

4.1.1.6. Diyet

Yönetmen: Lütü Ömer Akad

Senaryo: Lütü Ömer Akad

Yapım Yılı: 1974

Oyuncular: Hakan Balamir, Hülya Koçyiğit, Erol Günaydın, Erol Taş, Güner Sümer, Yaşar Şener, Osman Alyanak, Günay Güner, Turgut Savaş.

Filmde, kente göç etmiş iki çocuklu bir kadın (Hacer) ile aynı fabrikada çalışan bir adamın (Hasan) öyküsü anlatılır. Aynı yerde çalışan bu iki insanın haklarını aramaları ve hayata tutunma çabaları ele alınmaktadır. Hacer, Hasan'ın çalıştığı makinenin ona zarar vereceğinden endişe duyar. Çünkü öncesinde o makinede çalışan Mustafa kaza geçirmiş ve tazminat alamamıştır. Hacer'in Mustafa'nın geçirdiği kazayı yakından görmesi, fabrikadaki sendikaya yaklaşmasına sebep olur. Sendika konusunda Hasan ile Hacer karşı karşıya gelir ve bu anlaşmazlık bir felaketi de beraberinde getirir.

Diyet filmi Akad'ın göç üçlemesinin son filmidir.¹⁶ Diğer iki filmde olduğu gibi temel anlatı taşradaki insanların kendine iyi bir yaşam sağlayabilmek için kente göç etmesini ve ayak uydurma çabasına odaklanır. Göç edenlerin kaldığı yerler bu filmde de gecekondulardır ancak bu sefer kira vermekteler. Filmin ilerleyen sahnelerinde Hacer'in oturduğu gecekondunun yıkılıp yerine apartman yapılacağı öğrenilmesiyle Hasan ile Hacer başka bir yerde yine gecekondu yapıp yaşamayı hayal ederler. Filmde kentliye ve kent yaşamına dair izler oldukça azdır ve gecekondularda yaşayanlarda kentlileşmeye çabalamamaktadır. Apartmanda ve kent merkezinde yaşamak onlar için erişilemez bir yaşamdır.

Gecekondunun önünde yer alan bahçe ise iç mekânın devamı niteliğindedir ve yemek yeme, çamaşır yıkama gibi ev içi faaliyetler burada yapılır. Göç ettikleri yerin kültürel yapısını devam ettirdikleri bu alan aynı zamanda sosyalleşme ve beraber sorunların çözüldüğü bir toplanma mekânıdır (Şekil 4.12).



Şekil 4.12: Gecekondu ve apartman bölgeleri.

Diyet filminde bir yandan göç edenlerin kentteki ezilmişliği, güvencesiz oluşları ve ne kadar çalışsalar da ekonomik durumlarını yükseltmeyeceği resmedilirken öte yandan bu insanların çalıştıkları fabrikalardaki durumu ele alınmaktadır. Filmde

¹⁶ Göç üçlemesinin ilk iki filmi ise 1973 yılında çekilen Gelin ve Düğün filmleridir.

ataerkil düzen eleştirisinin yerini yeni sistem eleştirisi alır. Temel olarak çalışanların çalışma koşullarına dair sorunlarının, sendikal faaliyetlerinin ve mücadelelerinin konu edildiği filmde patron-işçi, sendikalı-sendikasız ve kentli-taşralı ikiliği beyaz perdeye taşınır.

4.1.1.7. Taşı Toprağı Altın Şehir

Yönetmen: Orhan Aksoy

Senaryo: Erdoğan Tünaş

Yapım Yılı: 1978

Oyuncular: Levent Kırca, Mahmut Gürses, Ayşegül Atik, Asım Par, Feri Cansel, Hüseyin Baradan, Erol Taş, Turgut Boralı.

Film, kente göç eden bir ailenin kente uyum sağlayamayarak dağılmalarını ele almaktadır. Köyde maddi sıkıntılar yaşayan aile, bir traktör alma ümidiyle İstanbul'a göç etmiştir. Ancak İstanbul göç eden ailenin umut ettiği gibi taşı toprağı altın bir kent değildir. Gecekonduya yerleşerek işe koyulur ve traktör alabilmek için her yolu dener ancak bir türlü traktör sahibi olamazlar.

Filmde İstanbul'daki kentli insanlar, sahtekar olarak gösterilirken kırdan gelen insanlar masumdur. Göç eden ailedeki Fatma'nın çalıştığı evdeki kentli kadın Fatma'nın giyim tarzını beğenmeyerek onu uygarlaştıracağını ve kurtaracağını belirtmektedir (Şekil 4.13). Zaman geçtikçe kentli kadına özenen Fatma'nın önceden utandığı davranışları sonrasında modernlik zannetmesi ve kentli kadın gibi giyinmesi; kimliğini yeniden inşa ederek taşralı kimliğinden kurtulmak istediğini aktarmaktadır. Fatma, kadın ve erkeğin eşit olduğunu, kentteki kadınlar gibi olabileceğini, çalışan kadının erkeklerle aynı haklara sahip olduğunu öğrenmiştir. Bu farkındalığı kavrayan Fatma, çalışma hayatına başlamasıyla özgürlüğüne kavuşmuştur fakat bu özgürleşme karşılığında ailesi dağılmış ve Fatma kocasını terk etmiştir.



Şekil 4.13: Kentli kadın ile Fatma'nın giyim-kuşam farkı.

Ailenin kente göç etmeden önce köydeki yaşantılarına dair verilen kesitlerde 1950 sonrası tarımda makineleşmeye geçilmesiyle köylünün çektiği zorluklar aktarılmıştır. Bir kısım köylü, traktör aracılığıyla tarlalarını sürerken göç eden aile geleneksel yöntemlerle tarlasını işlemekte ve zamanla bunun zorluğunu yaşayarak kente bir traktör alabilmek için göç etmektedir. Kente göç eden aile, iç göç konulu dönem filmlerinin simge yapısı olan Haydarpaşa Garı'ndan kente giriş yapar. Kentleşme sonrası meydana gelen fiziksel değişimin en net göstergeleri olan gecekondulu ve apartman bu filmde de taşralı ve kentli zıtlığının aktarıldığı mekânlardır. Göç eden aile, kente onlardan önce göç etmiş olan hemşerileri aracılığıyla derme çatma inşa edilmiş bir gecekonduya yerleşir. Gecekondunun iç mekân örgütlenmesine bakıldığında köydeki evleriyle benzerlik gösterir. Köye ait mekânsal özellikler gecekonduya aktarılmıştır. Gecekondulu gelenekselliği yansıtırken kentteki apartman dairesi modern çizgiler taşıyan mobilyalarla döşenmiştir (Şekil 4.14) (Şekil 4.15).



Şekil 4.14: Göç eden ailenin köydeki evi (sol) ve kentteki gecekondusu.



Şekil 4.15: Apartman dairesi (sol) ve gecekondu iç mekânı.

Göçün sonuçlarının daha derinden hissedildiği bir dönemde çekilen bu film kır-kent çatışmasını, kentleşmenin kırdaki ve kentteki insanın yaşantılarını etkileme biçimini, toplumsal yapıdaki ayrışmayı ve kültür farklılıklarını birey-mekân ilişkisinde kurgulayarak aktarmıştır.

4.1.2. Arabesk Kültürü ve Göçmenleri Ele Alan Filmler

Kültür içinde bulunduğu toplumu her yönden kuşatarak varlığını toplumun her alanına yansıtır. Arabesk kültür de yaşamın birçok alanında etkisini gösterdiği gibi sinemaya da yansımış ve filmlere konu bakımından doğrudan etki ederken karakter, mekan, diyalog ve müzikle birlikte farklı bir biçim olanağı sunmuştur.

Çekilen filmlerin çoğu (özellikle 70'ler ve 80'ler) dönemin izlerini ele alarak işsizlik, kentleşme, kentte tutunamama ve gecekondu gibi ayrıntıları gözler önüne serer. Bu filmler doğrudan arabesk film olarak nitelendirilmese de arabesk kültürün barındırdığı kadercilik, arada kalmışlık, gurbet, ıstırap, keder ve hüznün gibi kavramları ve bu kültürle bir arada anılan göçmenleri ele almaktadır.

4.1.2.1. Sultan

Yönetmen: Kartal Tibet

Senaryo: Yavuz Turgul

Yapım Yılı: 1978

Oyuncular: Bulut Aras, Türkan Şoray, Şener Şen, Adile Naşit, İhsan Yüce, İlyas Salman, Erdal Özyağcılar, Güzin Özyağcılar, Ayşe Kemikoğlu.

Film, İstanbul'da kendi yaptığı gecekonduda yaşam mücadelesi veren 4 çocuklu Sultan'ın öyküsünü anlatmaktadır. Film, Kemal ve Sultan'ın arasında geçenlere odaklanmışsa da gecekondu mahallesindeki yaşamı, mahalle dostluğunu, kadının ve erkeğin rollerini, gecekondu insanının kente dahil olabilme halini ve kent-taşra kültürü arasındaki farkı anlayabilmek açısından önemlidir. Ayrıca filmde mahalle topraklarını vaktiyle parselleyip satan muhtarın, arsa rantiyecileriyle iş birliği yapması ve çevre yolu yapımı nedeniyle değerinin artacağı arsaları geri alarak gecekonduluları evlerinden çıkarması ile başlayan süreçte gecekondulunun kendi arasındaki dayanışmaya da vurgu yapılmaktadır. Gecekonduları yıkılanlar ise yeni bir bölgeye gelerek yeniden gecekondu yapmalarıyla süreç devam etmektedir.

Gecekondu mahallesinin görüntüsüyle başlayan filmde kırdaki yaşantısını kente taşıyan, kendi yaptıkları gecekondularda yaşayan, sebze bahçeleri ve hayvanları ile kır kültürünü sürdüren yaşam biçimi devam etmektedir. Kent merkezinde ise gecekondularda yaşayan kadınların temizliğe gittiği apartmanlar ve kentli kadının yaşam tarzı gösterilerek dönemin kent-kır yaşantısı arasındaki zıtlık vurgulanmaktadır (Şekil 4.16).



Şekil 4.14: Gecekondu ve apartman iç mekânı.

Filmde yer alan gecekondu bölgeleri kamusal hizmetlerin büyük bir kısmından yoksundur. Düzensiz sokakları ve çamurlu yolları ile gecekondu bölgesi, su ihtiyacını da mahalle içindeki çeşme ile karşılamaktadır. Evleri ise kendilerinin derme çatma

yaptığı, genellikle tek katlı yapılardır. Gecekonduluların kente ulaşımını sağlamak için kullanılan dolmuş, kır ile kent arasındaki değişimi arka planında vurgulayarak kentin taban tabana zıt bölgelerini gösterir. Gecekondu bölgesinden kalkan dolmuş, Tarabya'ya geldiğinde arkada Yeşilçam filmlerine sahne olan Kadri Eroğan'ın tasarladığı Tarabya Oteli göze çarpar. Okur [2020] Tarabya Oteli'nin “dönemin popüler olan evrenselci, modernist mimarlık yaklaşımını ve de mimarlık-sentezini izlemesinden ötürü dönemin yeniliklerini oldukça iyi temsil ettiğini” belirtmektedir.

Dolmuş aynı zamanda filmde arabesk müziğin var olduğu bir mekândır. Kemal'in dolmuşunda Ferdi Tayfur ve Orhan Gencebay'a ait kasetler çalarak sevgisini Sultan'a göstermesi gecekondulunun duygularına tercüman olan arabeske bir örnektir. Başka bir sahnede ise dönemin arabesk filmi Derbeder'i izlemeye sadece gecekondu mahallesi gitmektedir. Arabesk olgusu filmde yalnızca gecekondu kesim ile özdeşleştirilmiş, kente henüz sızmamıştır.

Filmin sonunda ise gecekonduları yıkılanlar, kendilerine ait olmayan başka bir arazide yeniden gecekondu inşaa eder (4.17). Bu kesimin başka bir yerde yaşama seçeneği yoktur. Apartmanlara maddi olarak gücü yetmeyen ve artık köylerine de geri dönemeyen bir topluluk resmedilmiştir. Kent ile bütünleşememe hali onlara garip gelmemektedir ve kentlileşme dair bir çabaları yoktur. Bu sebeple gecekonduları yıkıldıktan sonra başka bir yere göç ederek tekrardan kendi elleriyle gecekondu inşaa etmeye başlamaktadırlar. Gecekondu yapımına giriştikleri sahnede “ya bizi buradan da atarlarsa” sorusuna, Cevat “buradan artık bizim ölümümüz çıkar” şeklinde cevap verir. Bu durum gecekonduluların ne olursa olsun kenti terk ederek memleketlerine geri dönmek gibi bir düşüncelerinin olmadığını gösterir. Kentte tutunup yaşamlarına bir şekilde devam edeceklerdir.



Şekil 4.15: Gecekonduluların evlerini terk ederek başka bir yerde gecekondu inşaa etmesi.

4.1.2.2. Muhsin Bey

Yönetmen: Yavuz Turgul

Senaryo: Yavuz Turgul

Yapım Yılı: 1986

Oyuncular: Şener Şen, Uğur Yücel, Şermin Hürmeriç, Osman Cavcı, Erdoğan Sıcak.

Filmde organizatör olan Muhsin Bey'in şöhret olmak için İstanbul'a göç eden Ali Nazik'i bu isteğine kavuşturmadaki çabalarını ve arabesk ile onun getirdiği yaşam biçimine karşı direnişini anlatmaktadır. Filmle aynı adı taşıyan ana karakter Muhsin Bey sözünde duran, değerlerine bağlı, kültürlü biriyken Ali Nazik cahil, kültürsüz, argo kelimler kullanan bir taşralıdır.

1980 sonrası Türkiye'de gerçekleşen hızlı değişimde, kolay yoldan para kazanarak yükselmek uğruna her şeyin yapılabirliği normalleşirken birçok alanda derin bir yozlaşma da kendini göstermektedir [Kılınç, 2008]. 1980'lerdeki arabesk ise Gürbilek'e göre, "büyük şehre sızmaya çalışan taşralı kalabalığın sesini duyurma, kendini kabul ettirme, görüntüler piyasasında kendine bir yer edinme, girdiği yabancı kültür içinde bir yön bulma, onu bozma ve kendine benzetme isteğinin adı olduğu kadar, büyük şehrin asıl sahipleri olan bu yabancılar akınını geri püskürtme, öncelikle de adlandırma çabasının" adıdır [Gürbilek, 2001].

Muhsin Bey filmi de bu yozlaşmanın sahnelendiği; Ali Nazik'in kolay yoldan para kazanmak için arabeske başvurduğu, Muhsin Bey'in ise bu arabeskleşmenin tam karşısında yer aldığı bir filmidir. Muhsin Bey'in kendisine para getirecek olan arabeske karşı direnişi kendi öz kültürüne, geçmişine ve değerlerine sahip çıkmaya çalışma çabasıdır. Muhsin Bey'in arabeske karşı önerdiği alternatif, Türk Sanat Müziği ve Halk Müziğidir. Ali ise zenginlik ve şöhret getirecek olanın arabesk olduğunu bilir. "Birde arabesk okusak ağam!" sözünü her başarısızlığının ardından söyler.

Filmin başında sonrasında Muhsin Bey'in yazıhanesine dönüşecek kahvehanede ölen ney sanatçısı, ev sahibi Madam'ın mecburen evini satıp oradan ayrılması ve Muhsin Bey'in geçmişe ve geleceğe dönük hayallerinin sonunu simgeleyen Afitap Hanım'ın ölümü İstanbul'un hızla değişen yüzünü ifade eder [Erkılıç, 2008]. Madam'ın "Her yeri, bütün Beyoğlu'nu yıkıyorlar" söylemi; Türkiye'nin hızla kentleştiği, yapsatçıların apartmanlaşma hamlesini başlattığı ve kentlerin çehresinin değiştiği sürece bir atıftır.

Taşradan gelenlerin kendi kırsal kültürünü dayattıkları, baskın oldukları ve kendilerini kente kabul ettirdikleri bu dönemde Ali Nazik bu yeni kent kültürünün temsilcisidir. Filmde iki karakter üzerine kurulan bu çatışmalar, Yavuz Turgul'un filmde tasarladığı tüm mimari mekanlarda da görülmektedir.

Filmin mekanlarını, eskiye dair estetiğin çağcıl, arabesk, grotesk ve hoyrat bir pervasızlıkla tahrip edilmesine dair dramatik bir çerçeve sunar ve mekan tasarımları arasındaki çatışmanın güzel ve estetik olan eskinin tahrip edilip; kolaycı, kaba ve çıkar amaçlı olan kötünün üstün gelmesiyle kurgulanır [Akarsu, 2020]. Filmde Muhsin Bey'in evi ise eskiye bir atıf olarak seçilmiş 19. yüzyıl yapısı olan Doğan Apartmanı'dır. Apartman eski İstanbul'un en güzel semti olan Beyoğlu'ndadır. Beyoğlu'nun tahrip edilmesini, kentleşmenin etkisiyle yıkılan yapıları ve çehresinin günden güne değişimini filmde verilen sahnelerden görmek mümkündür (Şekil 4.18).



Şekil 4.16: Beyoğlu'nun kentsel dokusu.

1980'lere gelindiğinde çehresi değişen diğer bir yapı ise İstanbul Manifaturacılar Çarşısı'dır. Döşemeciler ve manifaturacıların yer aldığı bir çarşıyken 1980'lerde Türkiye'nin müzik üretiminin kaynağı olan plakçılar çarşısına dönüşmüştür. Muhsin Bey'in de Ali Nazik'e plak çıkarmak için gittiği mekan İstanbul Manifaturacılar Çarşısı'dır. Filmin tamamına bakıldığında ise; hızla değişen ve yozlaşan sosyokültürel yaşantı, umut tacirleri, pavyon-gazino kültürü ve eğlence anlayışının değiştiği, ev sahibesi Madam'ın İstanbul'u terk etmeye hazırlanan azınlıkları temsil etmesi, etnik renkliliğin solduğu, müziğin alt yapısını oluşturan değerlerin unutulması, arabeskin sektörleşip, ticaret ve sanat hayatının yozlaşması ve göç sonrası İstanbul'un değişen yüzü görülmektedir.

Filmde geleneksel değerlerin savunusu, değişim karşıtlığı ve elitist bakış bir karakter üzerinden kurgulanmış ve Türkiye'de göçün ve hızlı kentleşmenin getirdiği olgular üzerinden üretilen filmde 1980 sonrası toplumsal-kültürel ortamı, bu

ortamların mekana yansımaları ve arabeskin anlamının bu dönemde nasıl değiştiği sinematografinin sunduğu avantajlarla perdeye aktarılmaktadır.

4.1.2.3. Derdim Dünyadan Büyük

Yönetmen: şerif Gören

Senaryo: Erdoğan Tünaş

Yapım Yılı: 1978

Oyuncular: Orhan Gencebay, Selçuk Özer, İnci Engin, Menderes Samancılar, Tugay Toksöz, Memduh Ün.

Gecekondu mahallesinde yaşayan marangoz Orhan, en yakın arkadaşı Abdullah'ın kız kardeşi İpek'ten hoşlanmaktadır ancak Abdullah'ın hapse girmesiyle olaylar karışır. Aşk öyküsü etrafında kurgulanan film ayrıca gecekonduların altyapı sorunlarını da gözler önüne sermektedir.

Film her ne kadar arabesk odaklı olsa da birçok klişenin dışına çıkarak gecekondu halkın kent içerisindeki sorunlarına odaklanan bir filmidir. Gecekondu mahallesinde yaşayan Orhan (Orhan Gencebay) gecekonduyunun ihtiyaçlarıyla ilgili belediye ile bağlantı kuran bir temsilci konumundadır. Gecekonduların mülkiyetsizliği, altyapı sorunları, su ve elektrikten mahrum olmaları nedeniyle belediye ile görüşülerek bu hizmetlerin gecekonduya ulaşması amaçlanmaktadır. Ancak gecekondu arsalarını satın alan bir iş adamının buraya fabrika yaptırmak için gecekonduların yıkımını başlatmasıyla film sonlanır.

Dönemin toplumsal ve sosyal gerçekliğini yansıtan, toplumun bir kısmının hayata karşı duruşunu, söylemlerini ifade eden arabesk kültür, film içerisinde de gecekondu halkın hüznlerini, isyanlarını ve söylemlerini ifade etmek için kullandıkları bir araçtır. Orhan Gencebay'ın film içerisinde söylediği şarkılar, bu dönem televizyon ve radyolarda yasaklı olan arabesk müziğin kitlelere ulaşmasına aracılık ederken öte yandan da gecekondu halk kendini filmdeki Orhan Gencebay'ın yerine koyup sıkıntılarını ve seslerini film aracılığıyla duyurmuştur.

Arabesk müziğin temel konularından biri olan hüzn ve karşılıksız aşk filmdeki müziklere de hâkimdir. Gecekondu ile arabesk kültür arasındaki bağ filmde gecekondu olan Orhan Gencebay aracılığıyla sağlanmıştır. Arabesk müzik Orhan Gencebay aracılığıyla sadece gecekondu bölgesinde var olur, kent merkezlerinde yer verilmez.



Şekil 4.17: Gecekondu mahallesi ve apartman blokları.

Film içerisinde gecekonduların bulunduğu tepelerin arkasında kent merkezinde var olan apartman blokları görünür (Şekil 4.19). Kent içerisindeki mekânsal farklılıklar konut tipolojisi ile vurgulanırken sınıfsal farklılıklar karakterler üzerinden vurgulanır. Toplumsal statüdeki farklılıklar doğrultusunda kentteki imkânlardan faydalanılabilir. Gecekondu halkta gidecek başka bir yeri olmadığı için yıkıma dirense bile tapusuz arazilerde bulunmalarından dolayı yıkıma engel olamazlar. Filmin sonunda yıkıma karşı direnen gecekondu halkının birlik olma, dayanışma ve mücadele etme gibi eylemlerine odaklanırken aynı zamanda kent içerisindeki sınıfsal ve ekonomik farklılıkla, ötekileştirilme ve çaresizlik de resmedilmiştir.

4.1.3. Kentleşmeyle Gelen Konut Üretimindeki Farklılaşmayı ve Barınma Hakkını Ele Alan Filmler

1950 sonrası başlayan kentleşme hareketleri sonrası hız kazanan göç olaylarıyla büyük kentlerde nüfus yoğunluğundan kaynaklı konut sorunu ortaya çıkmıştır. Konut stoğunun yeterli sayıya ulaşamaması ve üretilen konutların toplumun her kesimine gelir düzeyi bakımından hitap etmemesi gecekonduların üretilmesine neden olmuştur. Gecekondu alt gelir grubunun yaşam alanlarını temsil ederken, apartman blokları ve villalar üst gelir gruplarının yaşam alanları haline gelmiş ve konut toplumsal statünün sergilendiği bir mekân haline gelmiştir.

Türk Sineması da kentleşme sonrası meydana gelen konut yetersizliği, gecekondulaşma ve ekonomik güçlükleri sinemasal anlatısına dahil etmiştir. Bu

doğrultuda seçilen filmlerde iç göç sonrası kentlerde meydana gelen konut üretimindeki farklılaşmayı ve barınma hakkının elde edilmesini merkezine almıştır.

4.1.3.1. Otobüs Yolcuları

Yönetmen: Ertem Göreç

Senaryo: Vedat Türkali

Yapım Yılı: 1961

Oyuncular: Türkan Şoray, Ayhan Işık, Suna Pekuysal, Salih Tozan, Avni Dilligil, Atıf Kaptan.

Film, konut vaadiyle kandırılan mahalle halkının hak arayışını anlatır. Otobüs şoförlüğü yapan Kemal'in yaşadığı mahallede insanları bir inşaat şirketi, boş vaatlerle kandırır. Dolandırıldıklarını öğrenen mahallelinin umudu Kemal'dedir. Zamanla Kemal'in başlattığı mücadele bütün mahallelinin katılımıyla büyük bir güce ulaşmıştır.

Kentsel yapılanmanın vurgulandığı filmde kimilerinin karlı çıkmak uğruna diğer insanları sömürerek yükselmeye çalıştıkları görülmektedir. Kente yeni gelenler ahlaklı resmedilirken kentli zenginler tamamen ahlaksızdır. Sık sık gecekondu mahallesinden kesitlere yer verilen filmde gecekonduların daha apartmanlaşmadığı, birlik ve beraberliğin devam ettiği bir gecekondu ortamı resmedilir. Filmin anlatısında tüm parasını kooperatife vererek ev sahibi olmaya çalışan gecekondu halkın karşısında site yapmak vaatleriyle fakir mahalle halkını sömüren bir müteahhit vardır. Gecekondulunun kentte yasal yollarla bir ev edinme çabası demir, çimento ve malzemelerin eksik konularak yapıldığı kooperatifler ile sonuçlanır. Gecekondulunun kentten konut edinme çabaları onların gecekondu kalıcı konut olarak görmedikleri şeklinde yorumlanabilir (Şekil 4.20).



Şekil 4.18: Gecekondulunun satın aldığı kooperatifler.

Filmde gecekondu, apartman ve villa biçiminde görülen konut tipolojileri toplumsal statüye göre farklılaşmaktadır (Şekil 4.21). Alt gelir grubunun yaşadığı gecekondu, kent merkezlerinde orta gelir grubu için apartmanlar ve üst gelir grubu için villalar resmedilir. Gecekondu her ne kadar toplumsal statüsünü yükseltmek ve apartmanda yaşamak istese de kentliler tarafından sömürüldüğü ve konut hakkını elde edemediği aktarılır. Buna ek olarak gecekondu halkı dayanışma ve birlik olma olgularıyla, kentliler ise bireyselliğin ön planda olduğu çıkar ilişkileriyle görülür.



Şekil 4.19: Apartman blokları ve gecekondu mahallesi.

4.1.3.2. Bir Avuç Cennet

Yönetmen: Muammer Özer

Senaryo: Muammer Özer

Yapım Yılı: 1985

Oyuncular: Hale Soygazi, Tarık Akan, Yavuzer Çetinkaya, Erol Demiröz, Savaş Yurttaş, Selçuk Uluergüven, Meral Çetinkaya.

Filmde, köyden kente göç eden bir ailenin kentteki tutunma çabası ele alınır. Kamil, karısı ve çocuklarının isteği üzerine ailesiyle birlikte İstanbul'a göç eder. Kamil ve ailesi, hemşerileri Selim'in evine gelir ancak Selim'in bir iş kazasında öldüğünü öğrenirler. Ailesini köye geri dönmeye ikna edemeyen Kamil, İstanbul'da yaşamının yollarını arayacaktır.

Filmde, göç eden aile ekonomik güçlüklerden dolayı ne bir kiralık ev bulabilmişler ne de gecekondular inşa edebilmişlerdir. Ellerinde olanı satsalar bile gecekondular yapmaları imkânsızdır. Filmde ilk dönem gecekondularının niteliğinin artık değiştiği resmedilir. İç göçün ilk evrelerinde büyük ölçüde hazine toprakları üzerinde kurulan ve göç edenler tarafından üretilen gecekondular sonraki dönemlerde yapım sürecinin ticarileşmesiyle kent çeperinde büyük arsalar sahipleri tarafından parsellenip satılmış ve gecekondular firmaları türemiştir. Bir Avuç Cennet filminde de göç eden aile bir gecekonduya yerleşemez bunun için birikimleri yoktur ellerinde olanı satsalar bile gecekonduda oturamazlar. Diğer evlerin ise kiraları onların tutamayacağı kadar yüksektir. Göç eden ailenin babası Kamil bir işe girip çalışıyor olsa bile ekonomik güçlerinin yeteceği bir eve yerleşememişlerdir. Bu sebeple boş bir arazide buldukları araba hurdası zamanla bu ailenin evi haline gelen bir mekâna dönüşmüştür.

Film ilerledikçe araba hurdası bir yuvaya dönüşerek geleneksel köy yaşantısının izleri buraya taşınmıştır. Etrafını çitle çevirdikleri araba hurdasının ön kısmını bahçe yaparak küçük bir tarla kurmuşlardır. Köy ve gecekondular yaşantısında olduğu gibi ev içi işler dışarıya taşınmıştır. Gündelik işler ve eylemler araba hurdasının etrafında kurdukları bahçede yapılmaktadır (Şekil 4.22).



Şekil 4.22: Hurdanın önündeki bahçeleri.



Şekil 4.23: Hurdadan evleri ve arka fonda apartman blokları.

Araba hurdasının arkasında görünen apartman blokları ise kent içerisinde sınıfsal farklılık ve ekonomik koşullar ile şekillenen ayrımı gözler önüne serer (Şekil 4.22). Apartmanlarda yaşayanlar zaman içerisinde göç eden aileden rahatsız olarak şikayette bulunur ve filmin sonunda göç eden aile buldukları yerden devlet zoruyla çıkartılarak hurdaya el konulur. Ancak ekonomik nedenlerle kente göç eden ailenin köye dönme gibi bir durumları yoktur. Hurdadan çıkarılan aile bu seferde başka bir yerde çadır kurarak yaşamlarına devam etmiştir. Barınma hakkını ekonomik nedenler ile elde edemeyen aile kendi buldukları çözümlerle kente tutunmaya çalışmaktadır.

4.1.3.3. Düttürü Dünya

Yönetmen: Zeki Ökten

Senaryo: Umur Bugay

Yapım Yılı: 1988

Oyuncular: Kemal Sunal, Cezmi Baskın, Jale Aylanç, Ayberk Cölok, Erdal Gülver, Şebnem Gürsoy Talay, Birsen Dürülü.

Ankara'da gecekondulu mahallerinin birinde oturan Mehmet klarnet çalarak para kazanmaktadır. Oturduğu gecekonduyu, ev sahibi bir müteahhitte satarak yerine apartman yaptıracaktır. Ancak Mehmet'in yeni bir eve taşınmak için maddi durumu yeterli değildi. Çeşitli ek işler yaparak yaşamını sürdürmeye çalışan Mehmet, yine de yeni bir eve taşınamaz ve gecekondusu yıkılır.

Düttürü Dünya filminde gecekondulu mahallesi 60'lı ve 70'li yılların filmlerindeki gecekondulu mahallerinden farklı bir izlenim sunar. Ankara'da çekilen filmde de Altındağ gecekondulu mahallesi kentten kopuk değildir ve gecekondulular da kentle

ilişkilidir (Şekil 4.24) (Şekil 4.25). Sokakları daha düzenli ve altyapı problemleri yoktur. Gecekondualarda yaşayan halkın göçmen olup olmadıkları dair belli bir öge yoktur. Mahallede toplumun alt tabakasını oluşturan insanlar yer almaktadır.



Şekil 4.20: Gecekondu mahallesi (Altındağ).



Şekil 4.21: Gecekonduaların kent merkezine yakın konumlanmaları.

1983-1988 arasında çıkarılan af yasaları ile gecekonducular yasaların izin verdiği büyüklükteki arsalarla dört kata kadar olan konutlar yapabilmeye hakkına sahip olmuştur. 1988 yılında çekilen filmde de Mehmet oturduğu gecekonduya kira ödemektedir ve ev sahibi burayı yıktırarak yerine apartman yaptırmak için gecekonduculuğunu müteahhitte vermiştir. Gecekonducular artık göçün ilk döneminde olan barınma gereksinimlerini gidermek için göçmenlerin yaptığı evlerden sıyrılmış ve gelir getiren, ticarileşen bir ögeye dönüşmüştür. Başka bir gecekonduya taşınması gereken ailede Mehmet düzenli bir işte çalışmasına rağmen gecekonduculuğunun kirasına bile gücü yetmemektedir.

Filmde gecekondu oluşumlarının değişen niteliğiyle farklılaşan gecekonduculuğa bakıldığında 1980'li ve 90'lı yıllarda "Haksız Kazanç Sahibi Gecekonduculu'ya karşı Kent Yoksulu Gecekonduculu" [Erman, 2004] imajı görülür. Önceden kente gelip

yerleşerek gecekondular üreten kesim sonrasında gecekondularını kira evlerine dönüştürmüş ve 80'li yıllarda da yasalar doğrultusunda yerine apartman yapma hakkını elde etmiştir. Filmde kira ödeyerek oturan gecekondulular ise yüksek kira nedeniyle zorlanmakta ve her an evlerinden çıkartılma tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır. Bu durum değişen gecekondulu imajında bir tarafın haksız kazanç sahibi olduğu diğer tarafın ise kent yoksulu olarak kalmaya devam ettiğinin bir yorumu olarak filmde resmedilmiştir.

4.1.3.4. Gülen Adam

Yönetmen: Kartal Tibet

Senaryo: Erdoğan Tünaş

Yapım Yılı: 1989

Oyuncular: Kemal Sunal, Ahmet Sezerel, Aydan Burhan, Bilge Zobu, Ekrem Dümer, Diler Saraç, Gülten Ceylan, Baykal Kent, Kaya Gürel, Kutay Köktürk.

Filmin ana karakteri Yusuf, doğduğundan beri gülen ve hayatı boyunca hiç ağlamayan bir adamdır. Hayatı boyunca ilk kez çocuğunun doğduğu an ağlar. Bu olay örgüsüyle beraber film dönemin yaşantısından da izler taşır. Gecekonduların yıkımı, geçim sıkıntısı ve bunlar karşısında akıllıca hareket eden Yusuf'un başına gelenler aktarılmaktadır.

Filmde 1980'lerin Türkiye'sinde kentleşme ile birlikte nüfusun kontrol edilemez şekilde artmasıyla görülen toplumsal sorunlara yer verir. Filmin ilk sahnesinde İstanbul'da gösterilen yoğun trafik görüntüsü, göçün oluşturduğu nüfus yoğunluğu, sanayileşmeyle birlikte fabrika sayılarında artış ve çevre kirliliği, denizlere karışan kirli sular ve çöpler seyirciye aktarılır.

Filmde 1980'li yıllar sonrasında ekonomik politikaların değişimiyle başlayan gelişmeler ve bu gelişmelere yoksullaşarak ayak uyduran insanların konut sorunu merkeze alınmıştır (Şekil 4.26). Filmde ilk başta bir ev kiralamak isteyen Yusuf ile Naciye kiraların pahalılığından dolayı bir ev edinemezler. Ellerinde olan her şeyi vererek arsa mafyasından tapusuz gecekonduların satın alan Yusuf ile Naciye bir süre sonra gecekondularının yıkımıyla karşı kalmaktadır. Film içerisinde de sürekli olarak gecekonduların yıkımı gerçekleşmektedir.



Şekil 4.22: Filmde yer verilen gecekondular.

Yusuf sürekli yıkım tehlikesiyle burun buruna olan gecekondular yerine farklı bir üretim yolu deneyerek ahşaptan yürüyen gecekondusunu üretir. Seyyar gecekonduyu yıkılma tehlikesiyle karşılaşmamak için kent içerisinde yürüterek farklı farklı yerlere konumlandırır (Şekil 4.27). Filmin sonuna doğru konumlandıkları yer ise villaların yanındır ancak bu villalarda gecekondular gibi kaçak yapılmıştır. 1980’li yıllara kadar barınma hakkı olarak görülen gecekonduların oluşumları sonrasında getirilen af ve yasalar kaçak yapılaşmanın da oluşumuna imkân sağlamıştır. Sadece gecekondular değil birçok üst sınıf insanlarda kaçak olarak konutlar inşa etmeye başlamıştır. Filmin sonunda Yusuf’un seyyar gecekondusunun bulunduğu alandaki villaların yıkımı gerçekleşmiş ve Yusuf bu yıkımdan etkilenmeyerek yürüyen gecekondusunu alıp başka bir yere gitmiştir. Film, kentleşme sonrası nüfus yoğunluğu ve ekonomik güçlüklerin insanların barınma hakkına erişememesini ve sürekli yıkılan gecekonduları trajikomik bir açıdan yorumlayarak seyirciye aktarmıştır.



Şekil 4.23: Yusuf’un yürüyen gecekondusu.

4.2. Sinema-Mimarlık Arakesitinde Mekânsal İnceleme: Sultan ve Gurbet Kuşları Filmleri

Tez çalışmasında incelenen 14 film içerisinde Sultan (1978) ve Gurbet Kuşları (1964) filmlerinin seçilme nedenleri; çalışmanın kuramsal yapısını destekleyen kavramları olay örgülerinde barındırmaları, kente dair gerçek mekânları kullanmaları, taşralının ve kentlinin kentsel donatıları kullanımındaki karşıtlıkları ele almaları, birey-mekân ilişkisinde mekânsal bağlantılarının kurgulanma biçimleri ve sosyo-kültürel farklılıkları kentlerde farklılaşan konut üretim biçimleri üzerinden aktarmalarıdır. Filmlerin analizlerinde belirlenen başlıklar ise tezin teorik araştırma kısmından elde edilen kavramlar çerçevesinden oluşturulmuş ve bu kavramların sinemasal anlatıda kurgulanış biçimlerine yer verilmiştir.

4.2.1. Sultan

Yönetmen: Kartal Tibet

Senaryo: Yavuz Turgul

Yapım Yılı: 1978

Oyuncular: Türkan Şoray (Sultan), Bulut Aras (Kemal), Adile Naşit (Hatice Abla), Şener Şen (Bahtiyar), İhsan Yüce (Muhtar), Erdal Özyağcılar (Çarli Cevat), İlyas Salman (Bekçi Kolombo), Güzin Özyağcılar (Melek), Ayşe Kemikoğlu (Asiye).

Filmin Konusu: Film, İstanbul'da kendi yaptığı gecekonduya yaşam mücadelesi veren 4 çocuklu Sultan'ın öyküsünü anlatmaktadır. Film, Kemal ve Sultan'ın arasında geçenlere odaklanmışsa da gecekondu mahallesindeki yaşamı, mahalle dostluğunu, kadının ve erkeğin rollerini, gecekondu insanının kente dahil olabilme halini ve kent-taşra kültürü arasındaki farkı anlayabilmek açısından önemlidir. Ayrıca filmde mahalle topraklarını vaktiyle parselliyip satan muhtarın, arsa rantiyecileriyle iş birliği yapması ve çevre yolu yapımı nedeniyle değerinin artacağı arsaları geri alarak gecekondu evlerinden çıkarması ile başlayan süreçte gecekonduyunun kendi arasındaki dayanışmaya da vurgu yapılmaktadır. Gecekondu yıkılanlar ise yeni bir bölgeye gelerek yeniden gecekondu yapımlarıyla süreç devam etmektedir.

4.2.1.1. Mekânsal Hareketlilik: İç göç

Gecekondu mahallesindeki gündelik yaşama dair kareler ile başlayan filmde köyden veya taşradan göçe dair kesitler görülmemektedir. Ancak bütünde filmin kurgusuna bakıldığında gecekondu mahallesinde yaşayan insan tipinin tekdüzeliği, kıra özgü yaşam tarzları, kentten ve kentli yaşamdan kopuk olma hali filmdeki karakterlerin İstanbul'a sonradan göç ettiği izlenimini verir. 1950 sonrası kente göçün artmasıyla gelen konut yetersizliğinin kentteki fiziksel yansımaları olan gecekondu filmin odak noktalarından biridir. Filmde, gecekonducularını inşa ederek yaşayan insanların kır ile kent arasında olma hali; özellikle kadınların giyim tarzlarının kıra ait öğeler barındırması, evlerinin bahçesinde sebze yetiştirmeleri veya bahçeye kümes yapmaları, kente özgü düzenli bir iş tabakasında olmayışları ile aktarılır.

Göç ile gelen kültürel ikilikler filmde daha çok kadın figürü üzerinden beden-mekân ilişkisiyle verilir. Gecekondu kadını ile kentli kadın bu karşıtlığın özneliği olarak karşımıza çıkar. Gecekonduya yaşayan Sultan'ın kent merkezindeki bir eve temizliğe gittiği sahnede arka fonda giyim ve yaşam tarzıyla onun tam zıttı olan kentli kadın görülür (Şekil 4.28). Kentli kadın figürü dönemin mimari anlayışını yansıtan mobilyalarla döşenmiş zengin bir apartman katının salonu ile özleşmiş olarak görülürken, Sultan kıra özgü giyim tarzıyla alt sınıf olarak ön planda aktarılır.



Şekil 4.24: Sultan'ın apartmanlara çalışmak için gitmesi.

Gecekondu kadınların ev temizliğine gitmesi ancak fabrikada işçi olma hayalinde olmaları, erkeklerin ise sürekli kahvede oturmaları ve Çarlı Cevat karakterinin grevde olup yarım maaş aldıklarını vurgulaması göçmenlerin kent yaşamındaki düzensiz iş örgütlenmesine bir göndermedir. Kadınların ev temizliğine gittiği bir sahnede ise onlardan daha genç olan bir kadının en iyisini yaparak fabrikada işe girip işçi olduğu belirtilir. Şenyapılı [1998], gecekondu nüfusunun ekonomik mekânda çok önemli işlevler yüklendiğini ve “emek pazarında henüz örgütlenmemiş

olmalarından gelen hareketli özellikleri ile her işi yapmaya pazarlıksız hazır” olduklarını vurgular. Film içerisinde de gecekonduların kimisi hizmetçi ya da fabrikada işçiyken kimisi de minibüs ya da bakkal işletmektedir.

Film sonunda ise gecekondularının yıkılmasıyla göçmenlerin barınma sorununun yeniden ortaya çıkması, kentte hâlâ tutunamamış olmalarını ve kentin içerisinde de hala “göç” halinde olduklarını gösterir. Gecekonduların yıkılmasıyla at arabaları ve birkaç eşya ile toplu olarak kent içinde başka bir yere gitmeleri ve yeniden gecekondular inşa etmeleri, yönetmenin kırdan kente göç sürecini ve göç eden insanların artık köylü de olmadıkları için köye dönüş gibi bir seçeneklerinin olmadığını aktarmasıdır. Kendilerine ait olmayan arazilerde yaptıkları gecekonduları sahiplenen göçmenlerin başka bir yerde yaşama seçeneği yoktur. Apartmanlara maddi olarak gücü yetmeyen ve artık köylerine geri dönemeyen gecekondulular, kent ile bütünleşmeden köy yaşantılarına özgü birtakım değerlerle bu gecekondularda yaşamaktadır. Filmde gecekondular yıkıldıktan sonra başka bir yere göç ederek tekrardan kendi elleriyle gecekondularını inşa etme hali, konut sorununun bu dönem kökten çözümlenmediği için süregelen gecekonduların döngüsüne bir örnektir. Gecekonduların yapımına giriştikleri sahnede “ya bizi buradan da atarlarsa” sorusuna Cevat “buradan artık bizim ölümüz çıkar” şeklinde cevap vermesi ise göçmenlerin ne olursa olsun kenti terk etmek ve memleketlerine geri dönmek gibi bir niyette olmadıklarını ve bir şekilde kentte tutunup yaşamlarına devam edeceklerini gösterir (Şekil 4.29) (Şekil 4.30).



Şekil 4.25: Gecekonduların yıkımı ve gecekonduluların taşınması.



Şekil 4.26: Başka bir tepede yeniden gecekondular inşa etmeleri.

4.2.1.2. Tampon Mekanizma Olarak Gecekondu

Kongar, gecekondu bölgelerini bir tampon kurum veya tampon mekanizma¹⁷ olarak ele alır. Bu tampon mekanizmayı içinde yaşadığı insanı; yabancı kent yaşamından koruyarak yaşama imkânı sağlayan, kentin öteki bölge ve ekonomik kesimleri ile etkileşimi ve bu etkileşim yoluyla bütünleşmeyi de sağlayan aynı zamanda köy ile de bağları bütünüyle koparmayan bir yapı olarak tanımlar [Kongar, 1982]. Sultan filminde de gecekondu, kentin öteki bölge ve ekonomik kesimleri ile etkileşimi sağlarken kıra ait yaşam tarzını da devam ettirdikleri ancak kendi içine dönük, yalıtılmışlığını yeniden üreten bir olgu olarak karşımıza çıkar (Şekil 4.31). Gecekondulular, kentin kültürel ve sosyal alanlarından uzak biçimde sadece gerekli ihtiyaçlar doğrultusunda kent merkezini kullanmaktadır (Şekil 4.32).



Şekil 4.27: Köye ait unsurların gecekonduya devam etmesi.



Şekil 4.28: Kente sadece kamu hizmeti ve iş nedeniyle gelmeleri.

Gecekondu halkının farklı şehir ve kültürden gelerek bir arada bulunma hali, filmdeki anlatıya da hakimdir. Karakterler farklı farklı yerlerden göç etmiştir ancak kentteki tek sosyal güvenceleri olan gecekonducularda bir arada yaşamak zorundadır. Tekdüze olarak verilen gecekondu halkında farklı olan tek karakter mahallenin muhtarıdır. Sarıyer ilçesindeki gecekonducularda geçen filmde, muhtar karakteri

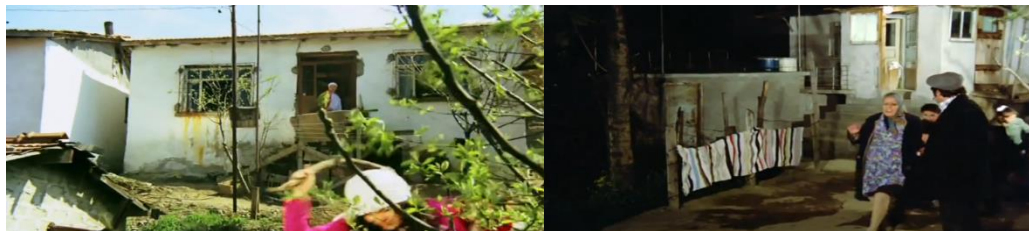
¹⁷ “Tampon kurumlar ya da tampon mekanizmalar görece olarak hızlı ve kapsamlı değişim zamanlarında ortaya çıkan ne eski ne de yeni yapıya ilişkin olan, yalnızca değişmekte olan yapıda görülen, bütünleşmeyi sağlayan kurum ve ilişkilerdir” [Kıray,1964].

gecekonduların ticarileştiği ve gecekondu üzerinden para kazanıldığı evreyi temsil eder. Tapusuz alanlarda yapılan gecekonduları “korkmayın sizi buradan kimse çıkaramaz” diyerek satan muhtar, çevre yolu yapımı nedeniyle değeri yükselen gecekondu arsalarını satın alan rant sahiplerinin, mahallede ikamet edenleri araziden çıkarmak istemesi üzerine bu seferde para karşılığında onlarla anlaşır. Yönetmen gecekondu sahiplerinin her an yerlerinden edilebilme halini, gecekondu tapusuz olma durumunu, arsa komisyoncularını ve kat karşılığı apartman inşaat eden müteahhitleri vurgulayarak 1961 Anayasası’ndan beri ele alınan ve kalkınma planlarında yer verilen gecekondu sorununu hala devam eden ve çözülemeyen bir olgu olarak ele alır.

Yaşam tarzları birbirinin aynısı olarak verilen gecekondu halkının yaşadığı evlerde hemen hemen tek bir tipoloji üzerinden aktarılır (Şekil 4.33). Farklı kültürel ve mekânsal özellikler barındıran yerlerden İstanbul’a göç eden bu insanlar, filmde kültür kökenli davranış özelliklerini bir kenara bırakarak kentte homojen bir kültür altında toplanmıştır. Bu durumda karakterlerin yaşadığı gecekondu da aynı plan ve mekân kurgusuna sahiptir (Şekil 4.34). Çatıları kiremitle kaplı gecekondu genellikle tek katlıdır. Bahçelerin bir kısmı derme çatma çitlerle bir kısmı ise briketten yapılmış duvarlar ile çevrilidir. Filmde daha net gösterilen Hatice Abla ve Sultan’ın evleri birbirine benzer nitelikler barındırır. Dış kapı ortak bir alan açılır ve bu ortak alandan evin diğer mekânlarına geçiş sağlanır. Mutfak için ayrı bölüm vardır ve koltuk yerine divanlarda oturulur (Şekil 4.35).



Şekil 4.29: Sultan ve Asiye’nin evleri.



Şekil 4.30: Melek ve Hikmet’in evleri.



Şekil 4.31: Sultan ve Hatice Abla'nın ev içi mekânı.

Teker teker evlerinden çıkarılan gecekondu halkının bir kısmı para karşılığında mecburen evlerini terk ederken, bir kısmı da yıkımına direnmiş ancak engel olamamış ve oradan göç ederek başka bir tapusuz arazide yeniden kendi evlerini üretmeye devam etmiştir. Gecekondu arsalarının satılması, gecekonduya yaşayanların devlet güçleri aracılığıyla tahliye edilmesi ve yeniden başlayan gecekondu inşası süreci ile örülen kompozisyon; yönetmenin bu dönem göç ile değişen kentin kontrol edilemez hallerini vurgulayarak kendini yineleme potansiyeline sahip bir kısır döngü şeklinde sunması, sinemasal anlatıda kentteki mekânsal değişimi yeniden üretmesi olarak yorumlanabilir.

Şenyapılı [2004] gecekondu nüfusunu kentteki alt gelir kesimi memurlar, köylerden belirli zamanlarda kente çalışmaya gelenler ve kırdan, yapısal değişiklikler sonucu gelenler olarak gruplamıştır. Filmde de karakterler “kırdan, yapısal değişiklikler sonucu gelenler” olarak aktarılır. Ancak polis zoruyla gecekonducuların yıkımının gerçekleştiği sahnede polis memurunun “biz de gecekonduluyuz anlarınız halinizden” ifadesi kentteki alt gelir kesimi memurların gecekonduculardaki varlığına küçük bir göndermedir.

Dönemin gecekonducularının temel kamusal hizmetlerin önemli bir kısmından yoksun olması; filmde de belli belirsiz çamur içinde olan sokaklar, su ihtiyacının mahalle içinde bazen akan çeşme ile karşılanması, çamaşırların bahçede yıkanması, çoğunlukla tek katlı derme çatma yapılan evler, bahçelerin düzensiz biçimde çitlerle, briketten yapılmış duvarlarla çevrili veya herhangi bir şey ile çevrili olmaması ile aktarılır (Şekil 4.36). Filmde resmedilen gecekondu bölgesinde kentsel boşluklar (yarı özel-yarı kamusal alanlar, kamusal alanlar) tanımsızdır. Gecekonducuların bahçeleri ile sokak arasındaki sınırın belirsizliği kamusal alanın bitip özel alanın başlama durumunu bulanıklaştırır. Gecekonducuların bahçeleri ya da ön kısımlarındaki tanımsız boşluklar, kadınların toplanma ve sosyalleşme mekânına dönüşerek kamusal alan işlevi görür. Çeşmenin olduğu alan ise gecekondu kadınları için bir araya gelinen, her

türlü sosyal verinin değiş-tokuşuna sahne olan ve toplanma yeri haline gelen bir kentsel mekândır.



Şekil 4.32: Gecekonduların temel kamusal hizmetlerden yoksunluğu.

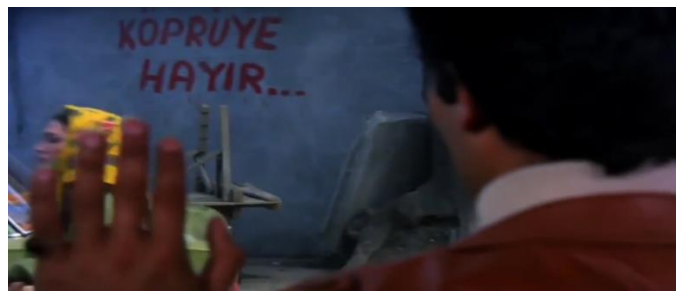
Dönem olarak ikinci köprünün yapımının gündemde olduğu zamana denk gelen film, köprü konusuna değinerek yapımdan kaynaklanacak rant kavgasını ele alır. İkinci köprü 1988 yılında açılmış olmasına rağmen, Boğaziçi Köprüsü'nün (1973) yapımından itibaren ikinci bir köprünün gerekliliği gündemdedir. Süleyman Demirel, 1973 yılında ilk köprünün açılışı esnasında yeni bir köprünün gerekliliğini söylemiş, fizibilitesini 1975 yılında yaptırmış ancak sonrasında Ecevit hükümeti projeyi iptal etmiştir [Aslan, 2011]. Mimarlar Odası daha ilk köprünün yapımından önce boğaza bir köprü yapılmasının “köprüler tuzağı yaratacağını ve her on yılda bir yeni köprü yapmak gerekeceğini” belirtmiştir [Tapan, 1998]. Türkiye Mühendislik Haberleri'nin (TMH) 1978 Nisan tarihli Medet Özbek'in yazısından, Türkiye'nin mevcut ulaşım politikasındaki köprü döngüsünü görmek mümkündür:

“...ülkemizde 2. Boğaz Geçişi tartışmaları yapılıyor. Köprü ve Boğaz geçişi tartışmaları aynen 1. köprünün izlediği yörüngede gelişiyor. 1968'lerde 1. Köprünün yapılmasına karşı çıkılan nedenler yeniden gündemde. Bilindiği gibi 1. köprü 1973'te açılmıştı, ancak açıldığının 5. yılı dolmadan 2. köprüyü tartışıyoruz” [TMH, 2008/1].

İki yaka arasında ulaşım sorununu gidereceği düşünölen Boğaziçi Köprüsü, yapımından birkaç sene sonra ulaşım talebini karşılayamadığı için ikinci köprü olan Fatih Sultan Mehmet (FSM) Köprüsü'nün gündeme gelmesine neden olmuştur [Şahin

ve Ersoy, 2005]. Hasol [1996], Fatih Sultan Mehmet Köprüsü'nün yapımından sonra iki köprülü dönemde “İstanbul’un nüfusunun beklenenden çok arttığını, yerleşme dengesinin bozulduğunu, çevre yolları boyunca arsa yağması, gecekondu ve kaçak inşaatın başını alıp gittiğini, Boğaz yamaçlarının gecekondu ve kaçak yapılarla dolduğunu” aktarır. Ayrıca köprülerin yapımıyla kentin ulaşım akslarının değişmesi ve yeni çevre yollarının yapımının kaçınılmaz olması, kentte yeni yerleşim alanlarının oluşumuna ve göç toplama merkezlerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur [Aslan, 2011].

Filmde de gecekonduların olduğu bölgeden ikinci boğaz köprüsünün çevre yollarının geçeceği duyumu ile devlete daha pahalıya satmak amacıyla arsa rantiyecilerinin buraları satın alması ve devamında gecekonduların evlerinden tahliye edilmesi ele alınır. Film, ilk köprünün kentteki varlığına, köprülerin yapımının doğurduğu gecekondu oluşumlarına ve köprülerden kaynaklanan yeni göç toplama merkezlerinin meydana gelmesine değinmez. Tam tersine yönetmen yeni çevre yollarının yapılmasından dolayı değer kazanan arsalardan gecekonduların tahliye edilmesi şeklinde bir olay örgüsü kurgular. Film içerisinde yönetmenin köprü yapımı sonrası kentte meydana gelen olumsuzlukları; arsaların satılmasıyla gecekonduların yaşam alanlarının yok olması, gecekondu mahallesinde birlik içinde yaşayan her bir gecekondulunun kentte farklı yerlere göç ederek parçalanması, Sultan’ın kadraja girdiği bir sahnede arka duvarda “köprüye hayır” yazısının gösterilmesi şeklinde “gecekondu” üzerinden vurgulayarak sunması, yeni kentlilerin kentteki mekânsal değişimlerden etkilenme biçiminin bir yorumudur (Şekil 4.37).



Şekil 4.33: Sultan’ın kadraja girmesiyle arkada görünen köprüye hayır yazısı.



Şekil 4.34: Arsa rantiyecileri, muhtar ve gecekondulu.

Filmde gecekonduların mülkiyetindeki değişime bakıldığında, ilk etapta Muhtar'ın denetiminde olan tapusuz gecekonduların göç edenlere satılarak gecekonduların kendi evini üretme süreci başlar. Sonrasında ise çevre yolunun yapımından dolayı arsa rantiyecilerinin arsaları satın alması ve gecekonduların tahliye edilme süreci ile devam eder (Şekil 4.38). Filmde gecekonduların mülkiyetindeki bu değişim; kentteki ulaşım akslarının değişmesinden ve İstanbul'un iki yakasının karayolları sistemiyle bağlanmasından doğan ulaşım kolaylığı ile eskiden tümüyle gecekonduların nüfusunun alanı olan kent çeperlerinden artık farklı gelir gruplarının da pay istemeye başlaması ve Şenyapılı'nın [1998] belirttiği gibi kent çeperi üzerinde "hak paylaşımı savaşının" başlaması şeklinde yorumlanabilir.

Şekil...'deki karede ise Muhtar'ın gecekondulardan satın aldığı arsaları komisyon olarak arsa rantiyecilerine satması, Tahire Erman'ın [2004] 1970'li yıllar için "Sömürülen/Dezavantajlı Gecekondular" ve hatta 1980'li ve 90'lı yıllar içinde "Haksız Kazanç Sahibi Gecekondular"ya karşı Kent Yoksulu Gecekondular" olarak sınıflandırdığı gecekonduları ele alır. Filmdeki gecekondular hem sömürülendir hem de haksız kazanç sağlayan gecekondular muhtara karşı kent yoksuludur.

Filmde gecekonduların bir tampon mekanizma olma hali eski ve yeni yapıya ilişkin olmayan, bireye yaşama fırsatı sağlayan ve köy ile de bağları bütünüyle koparmayan yönleriyle görülür. Filmdeki gecekondular ne eski bir geleneksel Türk evi düzenindedir ne de dönemin çağdaş modern anlayışına sahiptir, yaşam şartları ve kentin imkânları doğrultusunda kurgulanmış mekânlardır. Gecekondular kadınların ev içi işlerin bir kısmını sokakta yapması, erkeklerin kahvehanelerde oturması ve sokağın bir toplanma alanı olarak kullanılması köye özgü nitelikler barındırır. Öte yandan tampon mekanizmanın, var olan kentin öteki bölge ve ekonomik kesimleri ile etkileşimi ve bu etkileşim yoluyla bütünleşmeyi sağlayan yapısı filmdeki gecekonduların örneğine hakim değildir. Buradaki gecekonduların kent ile olan etkileşimi oldukça

sınırlıdır ve bütünleşme gibi bir kaygı yoktur, gecekondu kent yaşamından kopuk biçimde içe dönük aktarılmıştır.

4.2.1.3. Yeni Kentlilerin Kültürü: Arabesk

Kente göç eden topluluğun duygularını, başkaldırısını ve umutsuzluğunu ifade eden arabesk, Sultan filminde gecekondu halkıyla özdeşleşmiş olarak karşımıza çıkar. Filmde arabeskin kent ile kurduğu ilişki yalnızca ‘yeni kentliler’ olan göçmenler üzerindedir. Kent merkezinde olan sahnelerde veya mevcut kentlileri temsil eden karelerde arabesk öğelerin varlığı okunmaz. Arabesk kültürün henüz kente sızmamış, kentin kültürel kodlarına eklenmemiş kendi içine dönük, alt sınıfa mâl edilen hali görülür.

Ortaya çıktığı dönemin toplumsal gerçekliğini yansıtan ve toplumun bazı kesimlerinin hayata karşı duruşunu, söylemlerini ifade eden arabesk; filmde Kemal’in minibüsünde arabesk içerikli yazılara ve arabesk şarkılara yer vermesi, başka bir minibüsün arka camında Orhan Gencebay’ın fotoğrafının yer alması, gecekondu mahallesinin sinemada Ferdi Tayfur’un Derbeder filmini izlemeye gitmesi ile karşımıza çıkar. Kemal’in Sultan’a olan duygularını göstermek için minibüsünde çaldığı arabesk şarkılar, Kemal’in söylemlerinin yerini alarak iletişim kurmasını sağlamaktadır. Derbeder filminin afişine baktıkları sahnede kadınların “Çok acıklı galiba” demeleri üzerine Hatice Abla’nın (Adile Naşit) “iyi iyi çok ağlayacağız” diye belirtmesi arabesk filmlerin acıklı, keder ve hüznü içerikli olmasının arzu edilen bir durum olduğuna göndermedir. Çünkü filmi başrolündeki arabesk şarkıcılar, gecekonduyunun kendisiyle özdeşleştirdiği bir karakterdir. Kendi hayatlarındaki acıları, kaderciliği ve isyanları, arabesk müzik ve filmler onların yerine dile getirmektedir (Şekil 4.39). Arabesk kültürün umutsuzluk ve her şeyi kadere havale etme hâli ise; filmde hizmetçi olan kadınların işçi olma bilincinin uzağında kalmalarını, kent merkezine doğru yaptıkları yolculuklardan etkilenmeyerek yaşadıkları gecekonduculardan memnun olmalarını ve gecekonduculardan çıkartılmalarını kaderleri gibi görmeleriyle aktarılır. Yönetmen arabesk kültürü, toplumsal ve sosyal koşullar sonucunda ortaya çıkan yeni kentlilerin yaşantılarının bir yorumu olarak ele alır.



Şekil 4.35: Derbeder filmi ve minibüsteki Orhan Gencebay fotoğrafı.

Güngör'ün [1993], kentleşmeyle gelen kente ve köye özgü değerler ile yaşam tarzlarının karşı karşıya gelmesinden doğan karmaşıklık ve kozmopolit yapılanma olarak tanımladığı arabesk, arada olma hali ve hem köye hem kente dair taşıdığı izlerle mekân ve birey üzerinden sinemasal anlatıya dahil olur. Gecekonducularda yer alan divanlar, süs eşyası olan yapay çiçekler ile çiçek desenli avize, elbiselerde olduğu gibi diğer eşyalarda ve perdelerde görülen yaprak veya çiçek desenleri¹⁸, kadınların elbisenin altına pantolon giymesi, çeşme başında sıra bekleyen kadınların dolma sarması veya örgü örme arabesk kültürün karmaşıklık ve aradalık halini yansıtır (Şekil 4.40).



Şekil 4.36: Sultan'ın evi ve çeşme başındaki kadınlar.

Dolmuşların arabeskin kent merkezlerine yolculuğunu sağladığı, filmde de gecekondu halkını kent merkezine taşıırken arka fonda Orhan Gencebay'ın müziğinin çalmasıyla desteklenir. Tamamını gecekonduculuların oluşturduğu dolmuşta çalan arabesk hem gecekonduculuların yoksul halkını birleştirici bir güç hem de bir dışavurumdur (Şekil 4.41). Dolmuşun Tarabya'ya geldiği ve yolcuların indiği sahnede arka fonda arabesk müziğin kesildiği görülür. Filmde arabeskin yolculuğu sadece gecekondu ile kent merkezi arasındadır, kentin merkezine henüz taşmamıştır. Arabesk

¹⁸ Taşralı veya gecekonduculularla özdeşleşen bu giyim tarzındaki desenler aslında süsleme sanatında kullanılan arabesk formlar ile benzerlik gösterir. İslam Sanatında süsleme olarak geçen arabesk; ritimli, filizlere bağlı, ikiye ayrılan yaprak süslemelerinden meydana gelen özel şekiller, bitki bezemesi biçimleri ve birbirine geçen yaprak sarmalları olarak tanımlanır [Garaudy, 1983].

müzik filmde (sinemadaki Derbeder filmi dışında) sadece dolmuştaki kasetçalara takılan kaset aracılığıyla duyulur, günlük hayatta dolmuştan başka bir yerde arabesk müzik duyulmaz (Şekil 4.42). Kamera kasetin kasetçalara takıldığı sahnelerde yakın çekim girerek, 1970’lerin ortalarında arabeskin yasaklı olmasından dolayı ancak kasetler ile yayılabilmesini aktarır. Tüm bu sahneler ile yönetmen kendi kurgusu özelinde arabeski yorumlamıştır. Filmde yeni kentlilerin arabeski sahiplenme durumu; arabesk müziğin “dolmuş müziği” olarak adlandırılması, dolmuşun arabeski kente taşınması ve arabeskin sinema ve müzik aracılığıyla kitlelere ulaşması şeklinde aktarılmıştır.



Şekil 4.37: Kasetin takılmasıyla başlayan arabesk müzik.



Şekil 4.38: Kasetten çalan arabesk müzikle Kemal'in Sultan'a sevgisini aktarması.

Filmde arabesk ve dolmuş, “gecekondualarda oluşan pre-modern yaşam biçimlerinin yeniden üretilmesine aracılık eden temel kültürel faktörler” olarak ele alınır [Yıldız, 2008]. Dolmuş kent merkezleri ile fiziksel etkileşimi sağlarken, arabesk sosyal yönden kent ile etkileşimi sağlayan ve yaşamlarını sürdürebilmeleri için ideolojilerini yeniden üreterek sundukları bir kültürdür.

Ayrıca filmde gecekondu bölgesi ile kent merkezi arasındaki yolculuğu sağlayan dolmuş, bu iki esas mekân arasındaki geçişi sağlayan bir “ara mekân” olma özelliği taşır. Dizman [2015], geçiş mekânını aynı zamanda kültürel ve sosyal süreçleri, içinde bulunduğu kimliği ve sınırları yeniden düşünme imkânı sağlayan kolektif bir platform olarak ele alır. Filmde de kent merkezine çalışmaya giden kadınlar, kendilerinin içinde

bulduğu toplumsal konumu ve kimliklerini yeniden sorgulamaktadır. Kültürel yapı ve kentsel koşullar doğrultusunda oluşan bu ara mekân (dolmuş), filmde hareketli olma özelliğiyle de mekân içerisinde bulunan bireye esas mekânlar arasında iki farklı dünyayı ayıran ve sürekliliği bozan bir geçişlilik sunar.

1980’li yıllar öncesinde arabeskin yasaklı olmasından kaynaklı olarak televizyonda yer bulamaması ve sinemanın televizyona göre daha özgür bir ortam sunması ile arabesk sinemada hayat bulmuştur. Sultan filminde olduğu gibi sinema aracılığıyla arabesk kültür, kentteki tüm katmanlara ulaşarak toplumsal gelişimlerin de yardımıyla kitlesel bir yayılma sergilemiş ve zamanla yasaklarında kalkmasıyla kentte baskın bir popüler kültür ögesi haline gelmiştir.

Yönetmen arabesk kültürü, “yeni kentlilerin kültürü ve yaşam biçimi” olarak beyaz perdeye taşımıştır. Arabesk kültürü popüler kültür olarak ele alan Meral Özbek [1991], arabeskin en azından 1970’li yılların sonuna kadar yukarıdan aşağı empoze edilen bir kitle kültüründen farklı olduğundan söz eder. Film içerisinde de arabesk, halkın bir kesimi tarafından üretilen ve aşağıdan yukarı nitelikli bir kültürel hareket olma özelliğiyle popüler kültür şeklinde hayat bulmuştur.

4.2.1.4. Taşralı-Kentli Karşıtlığı

Taşra, genellikle merkezden uzak kırsal yerleşim yerlerini ifade etmekle birlikte nüfus yoğunluğu yüksek, modernleşme süreçlerini daha fazla tamamlamış şehirlerin dışında kalan ve imkânları daha kısıtlı olan şehirlere denmektedir [Karagöz, 2021]. Türkiye’de ise 1950’lerin taşrasını Nurdan Gürbilek, “Taşra Sıkıntısı” adlı makalesinde şöyle anlatır:

“O yıllar, taşranın da çocukluk yıllarıydı; birdenbire taşra konumuna itilmiş olmayla, bunun doğurduğu sıkıntıyla nasıl baş edeceğini bilemediği yıllar. Merkez olmadığını fark ettiği, merkez karşısında içinin boşaldığını hissettiği, kendi kabuğunu fark ettiği, darlığını gördüğü, bunun sıkıntısını yaşadığı, ama henüz bunu sessizce yaşadığı, bunu ifade edecek dili bulamadığı bir dönem. Karşıtıyla karşılaşmanın onda doğurduğu sıkıntıyı henüz bir öfkeye, bir hırsa, bir inatlaşmaya, bir ödeşmeye dönüştürmediği; dışındaki anlam vaadine, yetişkinlerin dünyasına, büyük şehre açılma umudunu koruduğu sessiz yıllar” [Gürbilek, 1994].

Büyük kentlere göçün hızlandığı 1960-70’li yıllar ise artık taşranın büyük şehre açılmasının gerçekleştiği ve hızla şehirlere aktığı bir süreçtir. Şehirlerde oluşan yeni

taşralar ise bir yandan geçmişle olan bağların diğer yandan kent yaşamının getirdiği olumlu ve olumsuz tüm değişimlerin bir arada sürdürüldüğü mekânlar haline gelmiştir. Sultan filmi de göç sonrası kentte oluşan gecekondualarda taşralı ve köy kökenli kentsel kültürün yansımalarıyla doludur. Taşradan göç edenlerin kentle bütünleşmeden hayatlarını sürdürmeleri, barınma hakkından mahrum kalmaları ve kentin imkanlarından faydalanamamaları Sultan filminde öne çıkan temalardır.

Filmde kent merkezlerine ve kentli insana dair görünüm sınırlı sayıda sunulmaktadır. Taşralı ve kentli ayrımı, en belirgin olarak kadın figürü üzerinden aktarılır. Sultan'ın temizliğe gittiği apartman dairesindeki evin hanımının başı açık, üstünde güzel bir elbise ve ayaklarında topuklu ayakkabı vardır. Aynı sahnede arka planda evin hanımı (kentli) koltukta dergisini okurken, Sultan ön planda başı kapalı, eteğinin altına pantolon giymiş biçimde yerleri silerken görülür. Kentli olan kadın modern ve ideali simgelerken Sultan geleneği ve değişmesi gerekeni temsil eder.

Cumhuriyet sonrası kadın imajı, Batı dünyasına modern devlet imajı sunan medeni bir görünüme sahip iken Doğulu, Oriental kadın ise daha arka planda kalan pasif, utangaç, Müslüman ve örtülü bir imaj sunmaktadır [Acun, 2007]. Yönetmen ise gecekondu kadını bu ikisinin arasında bir imajda aktararak; Sultan'ı yarı örtülü, eğitim almamış, sosyal hayatı gecekonduyla sınırlı ancak pasif olmayan, hakkını arayan bir kadın, kentli kadını ise modern görünümlü ve eğitilmiş olarak aktarır (Şekil 4.43).



Şekil 4.39: Sultan ve apartman dairesindeki kadın.

Film göç sonrası toplumsal ve mekânsal değişimi, taşralı ve kentli arasındaki kültürel ayrışmayı, birey-mekân ilişkisi ile bireyin modernliğin sunduğu imkânları kullanabilme ölçütü üzerinden resmeder. Taşralı olanın kentin imkânlarından yararlanması oldukça sınırlıdır ve kent merkezine gerekmedikçe gitmez. Kemal ile Sultan'ın kent merkezinde bulunan bir pastanede oturdukları sahnede Kemal'in "arada

bir böyle sosyeteye karışmak lazım” ifadesi, kentli için sıradan olan şeylerin taşralı olan gecekonducular için arada bir ancak yapılabilen ve sosyete ile özdeşleştirilen bir durum olduğunu gösterir. Filmde gecekondu bölgeleri kent merkezinin sahip olduğu sosyal, kültürel etkileşimlerin ve diğer ihtiyaçlarının karşılandığı donatı alanlarından yoksundur. Çağdaş yaşam olanakları sunan yerleşim alanlarında bulunan parklar, bahçeler, spor, dinlenme ve eğlence tesisleri gibi kamusal alanlar gecekondu bölgesinde resmedilmemiştir. Bora'nın [2005], taşranın geleneksel ortak mekanları olarak tanımladığı “kahvehaneler” filmde gecekondu erkeklerin sosyal ve kültürel etkileşimlerini sağladıkları donatı alanıdır. Aynı biçimde evlerin bahçeleri ve çeşme başları ise kadınların ortak mekânlarıdır.

Filmde kentin imkânlarından sınırlı bir şekilde faydalanan gecekonducuların çocukları da aynı biçimde modern kentin olanaklarından ve sınırsızlığından belirli ölçüde yararlanmaktadır. Sultan'ın büyük oğlu okula gitmek istemediği için tamircide çalışmaya başlamış, diğer çocuklarından ise sadece küçük erkek çocuğu okula gitmekte kızı ise annesine ev işlerinde yardım eder ve yaşı küçük olmasına rağmen annesiyle aynı giyim tarzındayken görülür. Modern hayatın eğitim hakkını kız ve erkek çocuğuna aynı şartlarda sunmasına karşın taşralı için eğitim cinsiyete göre şekillenen ve zorunlu olmayan bir olgudur. Sultan işe giderken kızı Hediye ile kapının önünde karşı karşıya aynı karede verilir. Gecekonduya yaşayan iki kadın neslin, anne ve kız, görünümü arasında neredeyse hiçbir fark yoktur. Sultanın gecekondudaki giyim tarzı gibi kızı da başını yarı örtmüş ve eteğin altından pijama/pantolon giymektedir. Annesi gibi görevi ev işleri yapmak ve kardeşlerine bakmaktır. Yönetmen, Hediye'nin gelecekteki halinin Sultan'inkinden farklı olmayacağı, meydana gelen köklü değişimin ikinci nesil kadınlarda bile okunmadığı, kadının geleneksel görevlerinin devam edeceği izlenimini vererek göç eden ailedeki kadının kentteki imajını yeniden yorumlar (Şekil 4.44).



Şekil 4.40: Sultan ve kızı Hediye.

Kentli ve taşralı için yaşam alanları filmde çok net biçimde ayrılmıştır. Dolmuş ile kent merkezine doğru yapılan yolculukta arka planda izlenen kentsel mekânlar, düzensiz ve karmaşık bir dizilimden düzenli ve moderne doğru şekillenir. Dolmuşun Tarabya'ya geldiği sahnede arka planda Yeşilçam filmlerine sahne olan Kadri Eroğan'ın tasarladığı 1964 yılında açılan Tarabya Otel'i ve önünde yer alan yalılar göze çarpar. Otel; evrensel formların hâkim olduğu dönemin modern mimari anlayışıyla tasarlanan bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır (Şekil 45). Yönetmenin bilinçli olarak kadraja aldığı modern yapı kentin modernleşen kesiminin temsilidir; dolmuştan inen gecekondulular ise kentin çeperinde aynı hızda modernleşemeyen geleneksel yaşamı simgeler. Tekeli [2017], kentleşmenin karşılaştığı önemli bir konunun da göçle gelen nüfusun, modernleşme kalıpları dışındaki yaşantısının kentli yaşamla nasıl bütünleştirileceği olduğundan söz eder. Ancak filmde bu iki kesim tamamen birbirinden kopuk olarak aktarılır ve gecekondulu, kentli yaşamla bütünleşme ve kentlileşme gibi bir çabada değildir. Film içerisinde gecekonduluların kentlileşmeye dair bir özlemleri yoktur.



Şekil 4.41: Filmde gösterilen Tarabya Oteli.

Sadece muhtar karakteri, sosyal olarak kentlileşmese de ekonomik olarak kentlileşmeye çabalamaktadır. Diğer gecekondululardan gelir düzeyi ve yaşam alanı olarak daha üst konumdadır. Evi diğer gecekonducularla benzer özelliklere sahip olmakla beraber daha geniş ve apartman dairesi planlamasına mekânsal olarak daha yakındır. Divanların yerini koltuk takımları almış ve televizyon ekonomik durumun göstergesi olarak Muhtar'ın oturduğu masanın arkasında kadraja dahil edilmiştir (Şekil 4.46).



Şekil 4.42: Muhtar'ın evi.

Tekeli'nin belirttiği gibi tarımdan kopan nüfusun sanayide veya karmaşık örgütlerde çalışarak kentlerde yaşamaya başlaması, kentlerin kültürel ve mekânsal yapısını oldukça etkilemiştir [Tekeli, 2010]. Bu nüfus hareketinin en belirgin fiziksel yansıması olan gecekonducularda yaşayan taşralı nüfus; filmde içerisinde kaos ve düzensizlik havasında kendini gösteren yaşam tarzları, kentsel alanlarda izinsiz gecekondu yapabilme durumları, kentten kopuk yaşamları ve kentsel donatılardan yoksun oluşturulmuş gecekondu mahalleleri ile aktarılır. Kentli nüfusun ise kent merkezinde planlanmış ve kentsel donatıların olduğu bir çevrede yaşaması, kentin imkânlarından faydalanabilmesi, yaşam alanlarının daha çağdaş bir plan yapısına sahip olmasıyla resmedilmiştir. Böylece yönetmen; ikiliklerin birbirinden ayrıştığı, taşralı ve kentlinin birbirine karışmadığı, kentlerde oluşan yeni taşraların merkez

karşısında içinin boşaldığı ve kendi kabuğunu fark ederek bunun sıkıntısını yaşadığı bir kent dokusu resmetmiştir.

4.2.1.5. Kültürel Değişimin Özneleri: Gecekondu ve Apartman

1950 sonrası kentlerde meydana gelen değişimin fiziksel olarak en net göstergeleri olan apartman ve gecekondu oluşumu aynı zamanda kentin sosyal ve kültürel coğrafyasındaki değişiminde özneleri olmuştur. Kentlerde apartman semtleri ile gecekondu mahalleleri, yeni kentliler ile eski kentlilerin kültürleri ile özdeşleşen simgelere dönüşmüştür. Sultan filminde de gecekondu olgusu taşralı ve göç eden kesimle iç içe resmedilmiştir. Gecekondu mahallesinde yaşayan insanların yaşam tarzları, gelir düzeyleri, kültürleri hemen hemen aynıdır.

Apartman ise gecekondu halkının erişemediği ve erişme arzusunda da olmadığı bir yerdir. Kendi sınıfsal düzeylerini kadere bağlayarak gecekonduya oturmayı ve gecekonduyu yıkıldıktan sonra yine tek seçeneklerinin gecekondu inşa etmek olduğunu kabullenmiş bir topluluk resmedilmiştir. Yönetmen gecekondu ve apartman olgusunu iki farklı yaşam tarzının birbirine tamamen zıt uç noktaları simgelediğini gösterecek şekilde olay örgüsünü kurgulamıştır.

20. yüzyılın ortalarında Türkiye’de mobilya üretimine bakıldığında, yeni evlerde modern mobilyaların tüketilmesi veya reddedilmesi, statüyü onaylamaya hizmet eden bir ayırım stratejisi olarak açıklanabilir. Gürel, bu dönem hakim sınıfın bir kısmının modern mobilyayı tercih etmemesinin nedeni olarak, Avrupa geleneğinden ayrılma endişesini yansıttığından ve tarihsel tarzların, sahiplerinin geç Osmanlı aristokrat zevkine kaynaklanan Batı geleneğiyle bağlarını ifade etmelerine yardımcı olmasından kaynaklandığını belirtir. Bu dönem, Neoklasik bir Avrupa tarzı ile karakterize edilen mobilyalar zevke hakimdir. “Klasik tarz” olarak adlandırılan, daha önceki dönemlerden miras kalan antika ve Art Nouveau parçalar başta olmak üzere egemen sınıfların evlerini süslemektedir [Gürel, 2009]. Orhan Pamuk İstanbul, Hatıralar ve Şehir adlı kitabında 1950 sonrası modern bir apartmandaki daireyi tariflemek için kullandığı ifadeler, oturma alanlarının bu dönemde statü sembolü olarak görüldüğünü anlatır:

“...içleri tıks tıks Çin porselenleri, fincanlar, gümüş takımlar, şekerlikler, enfiye kutuları, kristal bardaklar, gülabdanlar, tabaklar, buhurdanlar ile dolu vitrinli büfeler... Oturma odalarının ev sakinlerinin vakitlerini huzurla geçirebilecekleri rahat mekanlar olarak değil, ne zaman geleceği hiç bilinmeyen kimi hayali ziyaretçiler için kurulmuş birer küçük müze gibi düzenlenmesinin arkasında elbette Batılılaşma merakı vardı” [Pamuk, 2003].

1950 sonrası adeta bir sergi mekânı olarak kurgulanan oturma alanları, 1970’lerde televizyonun evlere girmesi ile birlikte temelde sergileme işlevine yönelik bir sahne olma durumundan yavaşça çıkmaya başlamıştır. Televizyonun bulunduğu konum mekânın kullanım şeklini ve mekândaki oturma düzenini değiştirmiştir. Televizyon odanın başköşesine yerleşmiş; koltuklar, divanlar, sehpa, kanepeler televizyonun konumuna göre tekrar düzenlenmiştir [Bahtiyar, 2011].

Yine 1970’lerde başlayan merkezi kalorifer tesisatı, apartman dairelerinde oturma düzenini ve mekânların planlamasını etkilemiştir. Merkezi kalorifer tesisatı olmayan evlerde odaların ortak bir mekâna açıldığı sofaya yani diğer odalarla doğrudan bağlantılı olacak bir yere soba konumlandırılırken, merkezi ısıtmanın olduğu apartman dairelerinde koridor kavramı gelişerek mekânlar arası bağlantı ortadan kalkmış ve oturma alanı ısıtma sisteminden bağımsız olarak konumlandırılmıştır.

Mobilya özelinde bakıldığında ise, 1960 sonrasında her türlü üsluba açık olunan “çoğulculuk döneminde” serbest biçimlenme anlayışı ile kullanıcının ihtiyaçları ve istekleri, malzeme, çevresel faktörler etkilidir. 1970 sonrası mobilya üreticileri “yarı klasik” adıyla, klasik batı mobilya üsluplarının düzenine sadık kalmadan karışık olarak kullandıkları üsluplarda mobilyalar üretmiştir [Bahtiyar, 2019].

Filmde verilen apartman dairesinde de televizyon odanın başköşesine yerleştirilmiş ve oturma düzeni televizyonun konumuna göre, ona bakacak biçimde, düzenlenmiştir. Gecekonduvarda var olan soba yerine apartman dairesinde yer alan merkezi kalorifer tesisatı sayesinde oturma alanından diğer mekânlara geçişin olmadığı bir planlama görülür. Apartman dairesinin yaşama alanı gecekonduunun aksine yemek ve oturma grubunun rahatlıkla sığabileceği büyüktedir. Çoğulculuk döneminde, mobilya üreticilerinin “yarı klasik” adıyla ürettikleri mobilyalar, filmdeki apartman dairesinin oturma alanında da vardır. Klasik üslubun hâkim olduğu mobilyalarda oymalı ve kıvrımlı bacaklar, koltuklarla uyumlu biçimde klasik üslubun hâkim olduğu üstü mermer ayakları ahşap oymalı bir orta sehpa, sadece dekorasyon objesi olarak mekânda var olan şamdan ve kumaş başlıklı ahşap ayaklı abajurlar,

büyük boyutlarıyla dikkat çeken duvar boyunca bütünleşmiş bir vitrin, kalın ve ağır kumaş perdeler ile mekânsal atmosferin gecekondudan farklılaştığı görülür. Apartman dairesinde resmedilen mekânsal kurgu ile burada yaşayan kadının ayrıcalıklı konumuna atıf yapılır ve teknolojik bir öge olan televizyonunda mekândaki varlığı bu ayrıcalıklı hali pekiştirir.



Şekil 4.43: Sultan'ın temizliğe gittiği apartman dairesi.

Gecekondulara bakıldığında ise Cengiz Bektaş Türk Evi adlı kitabında önemli bir saptamayı ele alır:

“Sayısal olarak bakarsak, bugünün büyük kentlerinde, çoğunluğun evleri, gecekondulardır. 1980'lere gelinceye dek gecekondular da hep eğimli yerleri seçiyorlar. Orada da bütün “döküntü” görünüşüne karşın, kimse kimsenin görüşünü, havasını, güneşini kesmiyor. Orada da her evin, bir iki ağacın filizlendiği, bir avuç bahçesi var. Gecekondular da eski Türk evleri gibi, tek birimden başlayıp büyüyebiliyor ya da sonra bölünebiliyorlar. Ne var ki 1980'lerden beri gecekondular da apartmanlaşma başladı” [Bektaş, 1996].

Türk evinin yaşama, doğaya, çevre koşullarına uygunluğu ve ailenin büyümesine bağlı birim birim büyüebilmesinden kaynaklanan esnekliği, gecekonduların yapım yöntemiyle örtüşmektedir. Sultan filminde yer alan gecekondular da eğimli yerlerde ve her birinin küçükte olsa evlerinin önünde bahçesi vardır. Ancak filmde gecekondunun sokak ile kurduğu ilişki, kadının ev yaşantısı ve mahremiyet kavramları geleneksel Türk evinden farklı özellikler taşır.

Geleneksel Türk evinin içe dönük korunaklı avlularında, iç bahçelerinde ve sofalarında geçen hayatın zamanla sosyalleşmeyi gerektirmesi ve dışarı ile ilişki kurma ihtiyacının karşılanması gerekçeleriyle üst katlara dışarıya doğru uzanan çıkmalar yapılmıştır. Bu çıkmalar, tüm gününü ev işleri ile geçiren kadının şehirdeki daralan evinde kaybettiği bahçesi ve iç avlusu yerine geçen dinlenme, eğlenme alanı ve çevrede olan biteni dışarı görünmeden takip ettiği bir alan olmuştur [Özel, 2019].

Sokakla ve kent yaşamıyla ilişki kurabilme, çıkmalar sayesinde gerçekleşmiştir. Farklı tipte yapılan çıkmalar, doğal ışıktan daha çok faydalanılabilmesi, konutun havalandırılması gibi amaçların yanı sıra evin sosyal hayatla veya sokakla ilişki kurabilmesi bakımından yapılmıştır [Uşma, 2021]. Filmdeki gecekondular ise özel-kamusal alanın oldukça esnetildiği, mahremiyetin azaldığı bir yerdir. Filmdeki gecekonduların kapısı komşulara açıktır, zaten kilitli olmayan kapılardan birbirlerinin evlerine girip çıkarlar. Gecekondularda yaşayan kadınlar ise sokaktaki yaşama hâkimdir ve domestik yaşantının sınırları belirsizleşip sokağa kaymıştır. Özellikle evlerin önü ve çeşme başları kadınların bir araya gelerek sosyalleştikleri, ev içinde yapılan birtakım işleri yaptıkları açık hava mekânlarıdır. Bu yönüyle filmde resmedilen gecekondular, geleneksel Türk evinden ayrılmaktadır.

Gecekondulardaki ev içi mekân örgütlenmesine bakıldığında ise Sultan'ın yaşadığı gecekondu, sobanın gerektirdiği mekân düzenlenmesiyle oturma alanından diğer mekânlara geçişin sağlandığı bir planlama görülür. Sobanın konumlandığı ortak mekân, geleneksel Türk evlerinde yaşam alanları olan odalar arasındaki bağlantının kurulduğu sofa ile benzerlik gösterir. Sultan'ın oturma alanında kullanım ve pratikliğinin odaklanıldığı ve mobilya kullanımında işlevselliğinin önem kazandığı bir düzen hâkimdir. Perdelerde, divanlarda ve halılarda ise canlı renklerin ve yoğun desenlerin hakim olduğu geleneksel motifler göze çarpar.

Tüm bu özellikler ile resmedilen kent merkezindeki apartman dairesi ve kentin çeperindeki gecekondu, yönetmenin kentte hâkim olan iki kesimin toplumsal statüsünü belirtmek için farklılıkları bilinçli bir şekilde ön plana çıkararak yeniden kurguladığı mekânlardır.

Gecekonduların yıkıldığı başka bir sahnede Sultan'ın küçük oğlunun “üzülme anne, ben sana büyüyünce tuğladan ev yaparım” ifadesinde apartman dairesine ve onun kentte kalıcı olma haline gönderme yapılır ve gecekondu halkının ikinci neslinin yani tamamen kentte büyüyenlerin apartmanda yaşama ihtimali vurgulanır. Ayrıca bu durum, Ergönültaş'ın [1979] belirttiği gibi birinci nesil gecekonduların zamanla kavuştukları koşullardan dolayı “hoşnutluk” duyması ancak kentte doğmuş olan ikinci nesil gecekondulularda “hoşnutluğun” yerini “ilerleme, değişme özleminin alması” olarak da okunabilir.

Filmin son sahnesinde başka bir tepeye göç eden gecekonduların yanlarında getirdikleri malzemeler kadraya yansır. Parça parça bulunan kiremit, ahşap ve briket gibi malzemelerle hızlıca yeniden gecekondu inşasına koyulurlar (Şekil 4.48).

Turgut'un [2003] bahsettiği gibi gecekodu yapımı, kaynak sınırlamalarının kombinasyonu içinde örgütlenir. Tekeli'de [2010] gecekodunun olumlu yanlarından bahsederken gecekodunun, konutu için kaynak bulabilme sürecine uygun olmasından söz eder. Filmde de yönetmen sadece gecekodu yaşamı değil, onun üretim biçimine de dikkat çekerek gecekodunun göç ederken yanlarında getirdiği malzemelere kamerayı odaklar. Filmdeki "tuğladan ev" ifadesi de bir metafor olarak gecekodu halkının ulaşamadığı apartman dairesine bir atıftır.



Şekil 4.44: Yeniden gecekodu inşası.

Başka bir sahnede ise arsaları satın alanların gecekodu mahallesini gezerken tepelere çıktıklarında arka fonda bir tarafta gecekodular diğerk tarafta apartmanlar kadrja girer. Bir yandan bu iki olgunun mesafe olarak birbirine yakınlığı gösterilirken ironik bir şekilde film boyunca kültürel ve sosyal etkileşim bakımından da çok uzak oldukları aktarılır.

Tekeli [1998] bu dönemin kentleri için kentlerin çeperlerinde gecekodu bölgelerinin, kent merkezlerinde de moderniteye uygun biçimde gelişen kesimlerin oluştuğu ikili bir yapıdan söz eder. Yönetmen de film boyunca kentte hâkim olan iki ayrı toplumsal varlığı ve fiziksel değişimin yansımaları olan yaşam alanlarının aslında kültürel değişiminde özneli olduğunu, kent merkezindeki apartman dairesi ile kentin çeperindeki gecekoduda vurguladığı mekânsal öğeler ve bu mekânların geleneksel ve çağdaş olan ile kurduğu bağ üzerinden aktarmıştır.

4.2.1.6. Mekansal Dizilim

Sinemada mimarlık ve kent; sergilenen, eleştirilen, yönetmenin mimari tercihleri ve bakış açısı ile aktararak yeniden üretilen bir imgeye dönüşür. Bu dönüşümde filmin hikayesini destekleyen mekânlar, iletilmek istenen anlama göre bir dizilim ve örüntü eşliğinde izleyiciye yansıtılır. Sultan filminde de dönemin gecekodu mahalleri

ve gecekonduluların yönetimin kendi bakış açısı ile kurguladığı mekânsal dizilimde yeniden üretilir.

Sultan filmine bakıldığında mekân kurgusu gecekonduluların gündelik yaşamını yansıtmak biçimde kurgulanırken bir yandan da bazı metaforlar ve karşıtlıklar ile dönemin kente dair sosyal ve mekânsal problemleri ele alınır. Filmin ilk sahnesinde yönetmen jenerik bitene kadar Sultan'ın günlük yaşamından farklı zamanlara ve mekânlara ait kesitleri, arka fonda Sultan'ın hayatı kadar hareketli bir müzik eşliğinde hızlıca seyirciye sunar. Bu art arda verilen sahnelere bakıldığında gecekondulu kadın figürü hep bir koşturmaca içerisinde ve kendine ayıracak boş bir vakti yoktur (Şekil 4.49). Gecekondulu kadın bu şekilde resmedilirken Sultan'ın evine gittiği apartman dairesindeki kentli kadın kendine vakit ayırabilen daha sakin bir hayat içerisinde aktarılır.



Şekil 4.45: Filmin girişinde verilen gecekondulu kadın imajı.

Sonraki sahnelerde Sultan ile komşusu Hikmet kavga ederken veya kahvehanede içki içilirken kadraja giren Bekçi Kolombo, devletin mahalledeki temsilcisi olarak kendi inisiyatifleri doğrultusunda mahalledeki düzeni sağlar. Düzeni sağlayan diğer karakter Muhtar ise devlet tarafından denetlenmeyen arazileri kendi yeriymiş gibi gecekondululara satar. Yönetmen, Bekçi ve Muhtar karakteri üzerinden bu dönem gecekondululara hakim olan düzeni ve kentsel yaşama ilişkin toplumsal eylem pratiklerinin devlet tarafından yaratılmamış olmasının altını çizer (Şekil 4.50).



Şekil 4.46: Bekçi Kolombo.

Mahalledeki kadınların işe giderken kullandıkları düzensiz taşlarla döşenmiş eğimli yolun ve hemen ardından minibüse binerken ki yaşadıkları karmaşa ve düzensizliğin gösterimi, kentte para kazanmalarının zorluğunu ifade etmek için kullanılan araçlar haline gelir (Şekil 4.51).



Şekil 4.47: Sultan ve arkadaşlarının işe giderken kullandıkları eğimli yol ve minibüse binme anı.

Yine gecekondudan çıkarak kente gelinen bir sahnede dolmuşun yolcu indirmek için durduğu an, arka planda kadrāja modernist görünümüyle Tarabya Oteli'nin girmesi, filmde merkeze doğru gidildikçe değişen dokuyu ve merkezde modernliğin hâkim olduğunu vurgulama çabasıdır. Başka bir sahnede kamera açısının tepelere döndüğü anda gecekondular mahallelerini gösterip hemen ardından diğer yandaki apartman bloklarının görünmesi, kentteki gelenekçi-feodal kesim ile çağdaş-kapitalist kesim ayrımının sinemaya yansımalarıdır (Şekil 4.52). Dolmuş ise içerisinde hem gecekonduluyu hem de arabesk müziği kente ulaştıran bir ara mekândır. Filmde dolmuşu kullananlar sadece gecekondululardır ve arabesk müzik dolmuş aracılığıyla filmde var olur.



Şekil 4.48: Gecekondular (solda) ve apartman blokları.

Filmde kurgulanan mekânsal dizilime ve mekânlar arasındaki bağlantının kurulma biçimine bakıldığında; gecekonduda yaşayan Kemal ile Sultan'ın arasında geçenlere odaklanılmış gibi görünse de başlangıçtaki mutlu gecekondulu mahallesi tablosundan çıkarak filmin sonunda gecekondularından devlet zoruyla tahliye edilme sürecinde gerçekleşen olaylar dizisi hâkimdir. Mahalle hayatının yavaşça bozulması ve gecekondularını yeniden inşa etme süreci arasında geçen kompozisyonda, verilen mekânların sosyal ve fiziksel etmenleri, karakterlerin içinde bulunduğu kültürel yapı ve mekânsal dizilimde bilinçli olarak vurgulanan taşralı-kentli zıtlığı ile yönetmen, gecekondunun ve gecekondulunun kent içerisindeki konumunu, taşralı-kentli ikileminde kimlik bunalımını, arabesk kültürün gecekondulu yaşamıyla kurduğu ilişkiyi ve gecekondulunun kente tutunma çabasını ele almıştır.

4.2.2. Gurbet Kuşları

Yönetmen: Halit Refiğ

Senaryo: Orhan Kemal, Halit Refiğ

Yapım Yılı: 1964

Oyuncular: Tanju Gürsu (Murat), Filiz Akın (Ayla), Özden Çelik (Kemal), Pervin Par (Fatma), Cüneyt Arkın (Selim), Önder Somer (Orhan), Sevda Ferdağ (Seval), Hüseyin Baradan (Haybeci), Mümtaz Ener (Baba), Gülbin Ener (Despina), Muadelet Tibet (Anne).

Filmin Konusu: Kahramanmaraş'tan ekonomik nedenlerle İstanbul'a göç eden anne baba ve dört kardeşten oluşan bir ailenin hikâyesini anlatmaktadır. Haydarpaşa Gar'ında başlayan film, ailenin kiraladıkları eve yerleştikten sonra her bir bireyin kentle kurduğu bağı ve kentin onlar için ne ifade ettiğini aktarmaktadır. Ancak zamanla işleri bozulan, geçim sıkıntısı yaşayan ve kentte tutunamayan ailenin Maraş'a geri dönmesiyle -küçük oğlu Kemal hariç- film sonlanmaktadır. Filmin olay örgüsü ailenin İstanbul'a büyük hayallerle gelen beş üyesi üzerinden aktarılır ve baba, ortanca erkek çocuk Selim, ailenin büyük oğlu Murat, Fatma ve ailenin küçük oğlu Kemal filmde anlatıcı olarak yer alır. Ancak anne, kentle bağ kurmaması, sadece ev içi yaşamda görünmesi ve sosyal yaşamla bağının sınırlı olması nedeniyle anlatıcı değildir.

4.2.2.1. Mekânsal Hareketlilik: İç göç

Gurbet Kuşları'nda kente göç serüveni filmin başlangıcında, Maraşlı ailenin Haydarpaşa Garı'na varması ile başlar. Trenden inilen sahnede, filmin anlatısına sonradan hâkim olacak iki göç kurgusu verilir. İlki ailenin İstanbul'a göçü, ikincisi ise trenden tek başına göç eden Haybeci karakteridir (Şekil 4.53). Film boyunca kente göç serüveni bir ailenin ve tek başına kente gelen bireyin üzerinden yansıtılır. Maraşlı aile kente bir miktar birikim ile gelmişken Haybeci trene bile kaçak olarak binmiştir. Filmin sonunda ise Maraşlı aile -ailenin küçük oğlu Kemal hariç- yine Haydarpaşa Garı'ndan memleketlerine geri dönerken Haybeci ise kendi gecekondu mahallesine gelecek olan hemşerileri için Kayseri'ye gitmektedir (Şekil 4.54).



Şekil 4.49: Haybeci ve Maraşlı ailenin trenden inışı.



Şekil 4.50: Haybeci ve memleketlerine dönen Maraşlı aile.

Filmde kentte tutunabilen yalnızca iki karakter vardır: Haybeci ve ailenin küçük oğlu Kemal. Yönetmen bireyselliği öne çıkararak; kent insanının yalnız olmasını, aile olmanın verdiği sorumlulukların çokluğuyla kentte başarısız olunmasını ve en önemlisi ya Kemal gibi eğitim yoluyla kültürel açıdan kentlileşerek ya da Haybeci gibi ekonomik açıdan kentlileşerek kente tutunmanın mümkün olabileceğini vurgular.

Lefebvre kendi kentsel bağlamları içinde insanlar tarafından yaşanmak için üretilen mekânlar arasında anıtsallığı olan mekânın her zaman okunurluğu arttırdığını, istenilen şeyleri söylediğini ve daha fazlasını da gizlediğini belirtir [Lefebvre, 2020]. Haydarpaşa Garı’da anıtsallığı ve mimari dokusuyla kente dair bir şeyler söyler. Kente geliş ve kentten gidiş sahnelerinde ana mekân olarak görülen Haydarpaşa Garı, filmde iç göçün noktalanıp göçmenlere İstanbul’un kapısının açıldığı ilk yerdir.

Maraşlı ailenin gar binasından çıkış sahnesinde elinde bavuluyla, yatak yorganiyla gelen insanlar kadraja girer. Filmin sonunda ise Maraşlı aile memleketine dönerken trenden yeni bir ailenin İstanbul’a şah olmak için göç ettiği sahne verilir. Bu iki sahne ile yönetmen İstanbul’a kitlesel göçlerin başlamasını ve her bir göçmenin kentin ekonomik yönünden faydalanma arzusunda olmasını kendi bakış açısından seyirciye iletir (Şekil 4.55). Bozdoğan’ın [2017] göçmenler için ifade ettiği gibi, filmde de Maraşlı aile bir yandan modernliğin imkanları, estetik normları, yaşam tarzları ve yüksek kültürüyle tanışırken, öte yandan tüm bunların kendilerini yok sayan yönlerinin bilincine varacak ve memleketlerine geri döneceklerdir.



Şekil 4.51: Maraşlı ailenin İstanbul’a gelişi ve İstanbul’a yeni gelen göçmenler.

Sultan filminde olduğu gibi Gurbet Kuşları’nda da kente göç edenler, her işi yapmaya pazarlıksız hazırdır. Haybeci hamallıktan müzayedeciliğe, Maraşlı aile de oto tamirciliğinden taksiciliğe kadar pek çok işte çalışırken görülür. Tekeli ve Gülöksüz [1983], sanayileşme açısından ilk adımlarını atan Türkiye’de kente yığılan ucuz emeğin ülkenin kapitalistleşme süreci bakımından önemli olduğuna değinir. Bu ucuz emeğin işlevleri henüz kavrayamayanlar için çözüm yolu bu kişilerin kente gelmesinin engellenmesidir [Tekeli ve Gülöksüz, 1983]. Film içerisinde de yönetmen, bir yandan göçmenlerin her işi yapmaya hazırlıklı olma hallerini aktarırken diğer yandan kentin onlara kültürel ve ekonomik açıdan uygun olmadığını göstererek onları

memleketlerine geri gönderir. Kente göçün arttığı bir dönemde çekilen filmde aslında yönetmen kente göçü ve kentte onları bekleyen yaşamı yeniden kurgulayarak seyirciye sunmuş ve o dönem göç edecek olanlar için kent yaşamı hakkında bir algı yaratmıştır. Filmde göçmenlerin kentliler tarafından ötekileştirildiği ve bu ötekileştirilmenin hem sosyal yaşamlarına hem de mekânsal olarak yaşam alanlara yansıdığı görülür. Göçmenlerin ve kentlilerin kent içerisindeki ayrışma durumları, yaşadıkları semtlere, evlerine, giyim kuşamlarına ve eğlence mekânlarına kadar farklılaşmış olarak aktarılır (Şekil 4.56) (Şekil 4.57).



Şekil 4.52: Kentlilerin yaşadığı Nişantaşı.



Şekil 4. 53: Göçmen ailenin yaşadığı Fatih.

Refiğ, film yer alan üç mekân düşüncesinden söz eder:

“1) Müslüman İstanbul...Ailenin gelip yerleştiği Sultan Selim Camii civarı Çarşamba ve Haliç, geleneksel İslam. İstanbul yani. 2) Rum İstanbul, Bizans İstanbul. Beyoğlu çevresi...ve Anadolu'dan gelenlerle bu yörede yaşayanların davranış farkları...çelişkileri... (3) Modern İstanbul...burjuva (Batı) terbiyesi görmüş, ticari işlerde, yüksek memuriyetlerde bulunan ailelerin yaşadığı yerleşme yerleri: Taksim, Nişantaşı, Gümüştüğü yöresi. Böylece İstanbul'da üç ayrı sosyal karakteri görsel olarak ifade etmek için üç ayrı çevre seçilmesini yeğledim” [Makal, 1987].

Yönetmenin bilinçli olarak yer verdiği üç ayrı bölge, iç göç sonrası kentte oluşan kültürel heterojenliği ve toplumsal tabakalaşmayı bireylerin ekonomik düzeyini ve kültürel yapısını aktarır. Göç eden ailenin yaşadığı Fatih'teki Çarşamba mahallesi düzensiz taşlarla döşenmiş yolları ve geleneksel ahşap evleriyle resmedilirken üst gelirli insanların yaşadığı Nişantaşı ve Cihangir betonarme apartmanlar, asfalt yollar ve planlanmış bir kent dokusuyla görülür. Filmde İstanbul'un modern kimliği ile geleneksel kimliği bir arada verilir.

Filmde göç sonrası; karşıtlıkları, ikilikleri ve mekânsal ayrışmaları içerisinde barındıran bir kent tasvir edilmiş ve tüm bu ayrışmaların, zıtlıkların birbiriyle yakın temas kurarak etkilendikleri, dönüştükleri kentte daha çok göçmenlerin olumsuz etkilendiği bir olay örgüsü kurgulanmıştır. Yönetmen, göç edenlerin memleketlerine geri dönmeleri gerektiğini Maraşlı ailenin kentte başına gelen olumsuzluklar üzerinden aktarmıştır.

4.2.2.2. Tampon Mekanizma Olarak Gecekondu

Bir tampon mekanizma olarak içinde yaşadığı insanı; düşman kent yaşamından koruyarak yaşama imkânı sağlayan, kentin öteki bölgeleriyle etkileşim sağlayan ve aynı zamanda köy ile de bağları bütünüyle koparmayan gecekondu bölgeleri [Kongar, 1982], Gurbet Kuşları'nda sadece uzak çekimlerde görülür. Kente göç eden Maraşlı aile, belli bir birikim ile kente geldiği için gecekondu yerine kiraladıkları ahşap bir evde oturur.

Filmde uzaktan tepelerde gösterilen gecekondu bölgelerinin kentliler için kültürel bir tehdit olduğu aktarılır. İstanbullu bir ailenin kızı olan Ayla'nın "Şu karşıda oturanlar kim bilir nereden göçüp buraya gelmişlerdir. Acaba küçük ve yoksul köylerinden hiç mi çıkmasaydılar?" sözleri, gecekondu bölgelerinin sadece yasal olmayan bir biçimde inşa edildiği için değil toplumsal ve kültürel açıdan tehdit oluşturduğu için de kentli tarafından kabul edilmediğini açıklar. Filmde gecekonducuların kent ile kurduğu bir bağ yoktur ve gecekonduya yaşayanlar kentin ve kentlinin kabul etmediği 'kentteki köylüler' olarak resmedilmiştir (Şekil 4.58).



Şekil 4.54: Ayla ve gecekondu bölgeleri.

Deniz Kandiyoti'nin [1997] ifadesi ile, “toplumun geleneksel, kırsal ve az gelişmişten modern, şehirli, sanayileşmiş ve gelişmişe ya da alternatif olarak feodalden kapitaliste varsayılan amansız yürüyüşü bu arada ortaya çıkan karmaşık yapıları da ‘geçici’ (transitional) formlar olarak küçümsemeyi ya da göz ardı etmeyi” beraberinde getirmiştir. Gecekondu da başlangıçta masum barınma gereksinimleri ve geçici formlar olarak görülmüşse de sonrasında kalıcı hale gelerek kentsel doku ve kimliğin de güçlü unsurları olmuştur. Film içerisinde de gecekondu kentsel dokuya eklemlenmiş ve kent kimliğinin bir parçası haline gelmiştir. Semtler üzerinden aktarılan modernlik ve geleneksellik vurgusu gecekonduların kadraja girmesindeki mekânsal dizilim ile de vurgulanır. Filmde önce Türkiye’de savaş sonrası modernizmin tartışılmaz simgesi olan -yeni formu, yapısı ve malzemeleriyle teknik mükemmelliğin, hassasiyetin ve ilerlemenin sembolü haline gelen- İstanbul Hilton Oteli [Bozdoğan ve Akcan, 2012] görülür ve hemen ardından kamera açısını gecekondu bölgelerine çevirir. Burada gecekondu bölgesinin tam olarak nerede konumlandığı belli değildir ancak filmde verilen mekânsal bağlantı ile Hilton Oteli’nin çevresinde oluştuğuna dair bir algı yaratılır. Böylece kent merkezinde gelişen modernist görünüm ile çevresinde gelişen gelenekselliğe atfedilen gecekondulaşma, bilinçli olarak kentte var olan iki farklı ve birbirine zıt fiziksel oluşumları resmeder.

Filmdeki gecekonduların kendi arasında konumlanışa bakıldığında ise Cengiz Bektaş Türk Evi adlı kitabında geleneksel Türk evi ile gecekondu arasında kurduğu benzerliğin var olduğu görülür. Cengiz Bektaş, 1980 öncesindeki gecekonduların da hep eğimli yerleri seçerek kimsenin görüşünü, havasını, güneşini kesmediğini ve her evin bir iki ağacın filizlendiği küçükte olsa bir bahçesinin var olduğunu belirterek geleneksel Türk evinin yaşama, doğaya, çevre koşullarına uygunluğu ile gecekondu

oluşumu arasında bağ kurar [Bektaş, 1996]. Filmdeki gecekondularda bu biçimdeki yerleşim planlamasıyla geleneksel Türk evi ile benzerlik gösterir.

4.2.2.3. Yeni Kentlilerin Kültürü: Arabesk

Türkiye’de arabesk müzik Orhan Gencebay’ın 1968 yılında çıkardığı Bir Teselli Ver isimli parçası ile bilinse de Özbek, arabesk teriminin 1960’ların başından beri Suat Sayın’ın eserlerini değerlendirmek için kullanıldığını belirtmektedir [Özbek, 2017]. Daha önceki yıllara bakıldığında ise cumhuriyetin ilk yıllarında yapılmaya çalışılan müzik reformlarında Türk Halk Müziği ile Klasik Türk Müziği’ne karşı ve sonrasında 1948’de Türkiye’ye hem Mısır’dan film ithâlinin hem de Arapça olan Mısır film müziklerinin çalınmasına getirilen yasaklar, modernleşme ideolojisinde geleneksel olanın ve Doğu’ya özgü olma halinin bir kenara bırakılıp modernleşmenin Batı kimliği ile gerçekleşebileceği düşüncesinin hakim olduğu söylenebilir. Bu süreç aslında arabesk müziğin hazırlayıcı dönemi olarak ele alınabilir.

Gurbet Kuşları’nın çekildiği 1964 yılında henüz arabesk müziğin ve arabesk filmin ilk örnekleri Türkiye’de kendini göstermemiş olsa da sürece bakıldığında Doğu’ya özgü olma hali ile Batılılaşma serüveni toplum içerisinde iki ayrı olgu olarak kendini göstermeye cumhuriyetin ilk yıllarında başlamıştır. Türkiye’nin sarsıcı bir değişim geçirdiği 1950 sonrasında ise Doğu’ya özgü olma hali kente göç edenlerin yaşam biçimleri ve kültürel yapıları ile özdeşleşmiştir. Göçmenlerin bu yaşam biçimlerinin adı olan “arabesk”, Batılılaşma yolundaki kentliler için her türlü olumsuz, kaba, bayağı olan kavramları ve yozlaşmayı çağrıştıran bir olgu haline gelmiştir.

Işık ve Erol [2013] arabeski, kültürel olarak Batılılaşma sonucunda kentte bulunan insanların yeni oluşan toplumsal dokuya uygun, kendi iç dinamikleri ile gelişen karmaşık bir bütün olarak yorumlamıştır. Gurbet Kuşları filminde de arabesk “Doğu ile Batı’nın eklettik karışımı ve gelenekten kopmayan bir yenilik” [Belge, 1983] olarak göç eden ailenin ne Batı’ya özgü modern yaşam biçimine ne de Doğu’ya özgü geleneksel yaşam biçimine denk düşen kültürel yapısının adıdır. Filmde özellikle Selim ve Murat’ın buldukları toplumsal statüden, işsizlikten Fatma’nın ise geleneksel aile yapısındaki baskıdan şikayetçi olmalarına rağmen hayatlarının ayrılmaz bir parçası olarak bu durumu kabullenmeleri arabesk kültürün umutsuzluk ve kadercilik anlayışının ürünüdür.

Kentleşme ile birlikte kente ve köye özgü değerlerin ve yaşam formlarının karşı karşıya gelmesiyle ortaya çıkan arabesk, Murat Belge'nin de [1997] belirttiği gibi ev eşyası, çeşitli süsler, resimli halılar, filmler ve başka şeylerden oluşan bir dünya, bir hayat biçimidir. Gurbet Kuşları'nda da Maraşlı ailenin yaşadığı ev içi mekâna bakıldığında arabesk kültürün eklektik yapısı ve gelenekten kopmayan hâli; çiçek desenlerinin hâkim olduğu ağır kumaş perdeler, geleneksel oturma düzenini andıran divanlar, mekânın geleneksel etkisini arttıran mobilyaların üstündeki kanaviçe ve dantel örtüler, evin duvarlarında asılı olan halılar ile vücut bulmuştur.

Filmde arabesk kültür baskın bir öğe olarak ele alınmamış olsa da kentleşme ve modernleşme sonucu ortaya çıkan yeni toplumsal kimlikleri ifade eden, doğuya özgü geleneksel yaşam biçimiyle batıya özgü modern yaşam biçiminin karşılaşmasından doğan kültürel bir olgu olarak değerlendirilebilir.

4.2.2.4. Taşralı-Kentli Karşıtlığı

Gurbet Kuşları filminde kentli ve taşralı ikiliği, İstanbul ve Anadolu kültürünün farklılaşması ve bu farklılaşmanın özel ve kamusal alandaki yansımaları üzerinden aktarılır. Bora, [2005] “İstanbul’un globalleşme performansına bakıldığında Türkiye'nin geri kalanının taşralaştığını” belirtmektedir. Filmde de İstanbul'un kentleşme sonrası gelişimi göz önünde tutulduğunda göç eden ailenin geldiği Kahramanmaraş taşradır. Aynı biçimde Refiğ'in bilinçli olarak üç mekân düşüncesi üzerinden aktardığı İstanbul'da Maraşlı ailenin yaşadığı Çarşamba mahallesi de filmde gösterilen diğer semtlere göre, modernleşme süreçlerini tamamlayamamış ve imkânları daha kısıtlı olmasından kaynaklı olarak taşra konumundadır. Çarşamba mahallesindeki kentsel doku ile göç eden ailenin taşralı kimliği özdeşleştirilerek Maraşlı aile bilinçli bir şekilde bu semte yerleştirilmiştir.

Taşralı ve kentli ayrımı, Sultan filminde olduğu gibi bu filmde de en belirgin kadın figürü üzerinden okunur. Taşradan gelen Fatma ile kentli ailenin kızı Ayla bu ayrımın özneleridir. Fatma geleneksel aile yaşantısında biçimlenmiş kadın rolünde, yaşantısı sadece ev içinde sınırlı bırakılmış, kentin sosyal donatılarından mahrum kalmış ve eğitim alamamış bir imaj çizerken; Ayla modern bir ailede eğitilmiş, sosyal çevresi olan ve istediğini yapma noktasında özgür olan bir kadındır. Karakter üzerinden verilen sosyal farklılıklar, yaşanılan semtteki kentsel doku ve konut tipolojisi aracılığıyla yeniden yorumlanarak aktarılır (Şekil 4.59).



Şekil 4.55: Kentli Ayla ve Taşralı Fatma.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında İstanbul'un ahşap mahalleleri ve evleri ile büyük bahçeli konaklar ve köşkler eski önemlerini yitirmiştir. Küçük ahşap evler ise bakımsız bırakılmıştır. Kentin Fatih, Cerrahpaşa ve Süleymaniye gibi önemli bölgeleri göç sonrası Anadolu'dan gelenlere terk edilmiş, önceden burada oturan insanlar ise daha prestijli bölgelere ve yeni gelişmekte olan konut alanlarına taşınmıştır [Demir, 2015]. Nişantaşı, Gümüşsuyu, Ayazpaşa, Talimhane ve Sıraselviler ekonomik durumu iyi ailelerin yaşadığı planlı, bitişik nizamlı, betonarme ve yüksek katlı apartmanların yoğunlaştığı bölgeler olarak modern anlamda apartmanlaşmanın gerçekleştiği ilk semtlerdir [Özakbaş, 2015]. Filmdeki üç ana mekândan biri olan Fatih'teki Çarşamba mahallesi de taşradan gelen ailenin yerleştiği yerken, kentli gelir düzeyi yüksek modern ailelerin yaşadığı yerler Nişantaşı, Gümüşsuyu yöresi ve Beyoğlu çevresi olarak resmedilmiştir.

Filmde Çarşamba mahallesindeki sokaklar düzensiz, kaba taşlarla kaplanmış, bakımsız ve dardır. Sokaklarda aydınlatma elemanlarına pek rastlanılmaz ve araç trafiğine göre düşünülmemiştir. Bu sebeple yayalar için ayrı araçlar için ayrı bölümler yoktur. Konut tipolojisine bakıldığında ise Çarşamba mahallesinde modern betonarme apartman blokları yerine geleneksel ahşap Türk evleri vardır (Şekil 4.60). Geleneksel Türk evlerinde kadının sokakla ve kent yaşamıyla ilişki kurma ihtiyacını karşıladığı çıkmalar, filmde de Fatma ve diğer ahşap evde yaşayan Mualla arasındaki iletişim kanalı haline gelmiştir (Şekil 4.61). Filmde kentlilerin yaşadığı Nişantaşı ve Cihangir semtlerinde ise yollar planlanarak yapılmış, yapılar onlara koşut olacak ya da aksların üstüne gelecek biçimde yerleştirilmiş, yollardaki aydınlatmalar düzenli ve yollar bakımlı, asfaltlı, araç-yaya ilişkisi düşünülmüş olarak resmedilir. Konut dokusu ise yüksek gelirli kesimlere ait olan modern, bitişik nizamlı apartman bloklarıdır.



Şekil 4.56: Nişantaşı ve Fatih (Çarşamba mahallesi).



Şekil 4.57: Fatma ile Mualla'nın çıkma aracılığıyla iletişim kurması.

Konut tipolojisi dışında da taşralı ailenin ve kentlilerin simgelediği modernlik-geleneksellik karşıtlığı kadraja dahil edilen kentsel alanlar aracılığıyla vurgulanır. Karakterler kent merkezinde buluştuklarında o dönemin modern mimarlık anlayışı ile tasarlanmış yapıları kadraja girmektedir. Göç eden ailenin kızı Fatma'nın kentli olan Orhan ile buluştuğu noktada Yeşilçam filmlerine sahne olan Kadri Eroğan'ın tasarladığı Tarabya Oteli, Fatma'nın abisi Kemal'in Ayla ile buluştuğu sahnede ise Türkiye'de savaş sonrası modernizmin tartışılmaz simgesi olan İstanbul Hilton Oteli kadraja alınır. Yönetmen, İstanbul'u kendi içinde taşra-merkez ilişkisi özelinde kurgulayarak taşrayı merkez karşısında modernleşme süreçlerini tamamlayamamış, kentin dışına itilmiş, kendi kabuğunu, darlığını fark etmiş ve içerisinde yaşayanları da merkezle uyumsuz göstererek ötekileştirmiştir (Şekil 4.62).



Şekil 4.58: Tarabya Otelı ve Hilton Otelı.

Gurbet Kuşları filminde taşra göstergesi; geleneksele bağlılık, inançlar, töre ve kentli göstergesi olan yeni değerler ile çatışmış olarak resmedilir. Taşralı içi kentte kalabilmenin yolu kentli olmaktır. Ayrıca filmde göç sonrası toplum yapısındaki değişimler ve beğenilerin farklı alanlara kayması; kentin çeşitli bölgelerinin farklı sınıflara ayrılması, kentsel dokunun farklı konut tipolojileri ile çeşitlenmesi ve toplumsal olarak sorunlu bir ortam oluşması olgularıyla aktarılmıştır. Filmde gelir düzeyindeki farklılıklar ve toplumsal ayrışmayla gelen mekânsal ayrışmanın en somut hâli ise konut sunum biçimlerindeki değişimdir.

4.2.2.5. Kültürel Değişimin Özneleri: Gecekondu ve Apartman

Gurbet Kuşları'nda göç sonrası kentin kültürel ve sosyal coğrafyasındaki farklar, şehri çevreleyen gecekondu bölgeleri ve apartman semtleri dışında orta gelirli aileleri temsil eden geleneksel ahşap evler ve en üst gelir gruplarını temsil eden Boğaz çevresindeki birkaç katlı villalar ile aktarılır. Film içerisinde gecekondu salt bir fon olarak kullanılır. Uzak çekimlerde verilen gecekondu bölgelerine bakan Ayla'nın "Şu karşıda oturanlar kim bilir nereden göçüp buraya gelmişlerdir. Acaba küçük ve yoksul köylerinden hiç mi çıkmasaydılar?" sözleri, gecekondu alanlarının sadece fiziksel değil toplumsal ve kültürel açıdan bir tehdit oluşturduğu için kentli tarafından kabul edilmediğini gösterir.

Konut tipolojisine İstanbul üzerinden bakıldığında bu dönemki gecekondu dışında kentte sayfiye evleri, geleneksel konutlar, sıra evler ve apartmanlar ile karşılaşılır. Gurbet Kuşları'nda da kentteki değişim daha çok geleneksel ahşap Türk evi ve apartman olgusu üzerinden verilir. Bu iki konut tipolojisi üzerinden anti-

modernist bir taşralılık ile modernist kentliliğin barındırdığı birbirine zıt yaşam tarzları ve kültürel yapı kurgulanmıştır.

Filmde farklılaşan konut tipolojisine bakıldığında apartmanda yaşamak, toplumsal olarak yüksek konumu temsil ederken Fatih semtindeki geleneksel ahşap evler ve kentin çeperlerindeki gecekondu yerleşimlerinde yaşamak orta ve alt gelir grubunu temsil eder. Akarsu'nun [2020] belirttiği gibi Osmanlı döneminden kalan ahşap köşkler kente göç eden orta sınıfın kira evi olurken, yükselen sınıflar Beyoğlu ve Şişli'nin beton apartmanlarına yönelerek kendi mimari kültürünü oluşturmuş ve bir kısım yüksek sınıf ise Florya, Sarıyer ve Boğaziçi gibi zengin yerlerde tek katlı betonarme köşklere oturmaktadır.

Geleneksel konutta genelde servis mekanlarının yer aldığı giriş katında, mahremiyet ve kullanım amacı ile de ilişkili olarak pencere boyutları daha minimaldir. Üst kat pencereleri ise göz seviyesinde olmamaları ve yaşam alanlarına açılmaları nedeni ile daha büyük boyutlardadır [Uşma, 2021]. Daha önce içe dönük olan konut tipolojisi modernist anlayışın hâkim olmaya başladığı dönemde dışa açılmaya başlamıştır. Geleneksel konut tasarımında nadir bulunan ya da hiç bulunmayan düz çatılar, geniş teraslar ya da balkonlar ve yuvarlak pencereler kullanılmaya başlamıştır. Pencerelerden eskiyi simgeleyen kafesler kalkmış ve onların yerini genişleyen cam yüzeyler ve panjur, stor, jaluzi gibi elemanlar almıştır [Alsaç, 1993]. Yine modern dönem konutlarındaki odalara tek bir işlev yüklenmiş ve farklı ihtiyaca cevap veren birer ev olmaktan çıkmıştır. Geleneksel Türk konutundaki sabit mobilyaların yerini daha hareketli ve modern mobilyalar almıştır [Özakbaşı, 2015].

Filmde de Çarşamba mahallesindeki geleneksel konut tipolojisine bakıldığında çıkmanın olduğu üst kat pencereleri daha büyük boyutlarda ve mahremiyeti sağlamak amacıyla yapılmış kafesler görülür. Bazı sahnelerde gelenekselliğe bir vurgu olarak kadın figürü sokakla ve kent yaşamıyla ilişki kurduğu çıkmalarda kadraja girer (Şekil 4.63). Maraşlı ailenin oturduğu ahşap evde de üst kat yaşam alanıdır ve iç mekânında Türk kültüründe yer alan divana benzer bir oturma birimi, çiçek desenlerinin hâkim olduğu ağır kumaş perdeler, mobilyaların üstündeki kanaviçe ve dantel örtüler, evin duvarlarında asılı olan halılar ve ahşap sandık mekânın geleneksel etkisini arttıran öğelerdir (Şekil 4.64).



Şekil 4.59: Geleneksel Türk evinde kafes ve çıkma.



Şekil 4.60: Maraşlı ailenin evi.

İstanbullu olarak resmedilen Ayla'nın ailesinin Cihangir'de bulunan apartman dairesine bakıldığında ise klasik batı üsluplarının hâkim olduğu bir düzen görülür. Ayla'nın babasının Kemal'e 16. Louis döneminden kalma bir gravürü gösterdikten sonra ecdadımızın 200 yıllık şaheseri diyerek bir hat levhası göstermesi ailenin hem batı hem de doğu sanatı ile ilgilendiğini belirtir (Şekil 4.65). Ev içi mekânda ise ahşap oymalı ve kıvrımlı sandalyeler ile koltuklar, oturma birimleriyle uyumlu biçimde klasik üslubun hâkim olduğu ahşap büyük bir masa, sadece dekorasyon objesi olarak mekânda var olan kumaş başlıklı abajur ve salonun bir köşesinde yer alan ahşap büfe toplumdaki statüyü simgeleyen öğeler olarak resmedilir (Şekil 4.66).



Şekil 4.61: Ayla'nın babasının salonda bulunan koleksiyonu.



Şekil 4.62: Ayla'nın Cihangir'de bulunan evi.

Film içerisinde Nişantaşı ve Beyoğlu'nda gösterilen apartman daireleri ile Boğazdaki yazlık villada görülen salonda ise Adiloğlu'nun belirttiği gibi “Batı'nın modern çizgilerini taşıyan yapı malzemeleri, mekân düzenlemesi ve örgütlenmesiyle Türk kültürünün mimari dokusunun yok oluş süreci görülür [Adiloğlu, 2005]. Bu mekânlarda modern çizginin hâkim olduğu hareketli mobilyalar, mekânın dışa dönük ve geleneksel konuta göre mahremiyet olgusunun azalmasından kaynaklı büyük pencereler ile jaluziler, 1950'li yıllarda üretilmeye başlanan metal sandalyeler ve Amerikan etkisiyle gelen formika masa ve büfe modernin bir işareti olarak görülür (Şekil 4.67) (Şekil 4.68) (Şekil 4.69).



Şekil 4.63: Nişantaşı'ndaki apartman dairesi.



Şekil 4.64: Boğazda bulunan villa.



Şekil 4.65: Beyoğlu'ndaki apartman dairesi.

Filmde farklı semtlerde verilen konut tipolojileriyle göç sonrası değişimin fiziksel yansımalarına atıf yapılırken, oturma alanı da hem kültürel yapıyı hem de gelir

düzeyini ortaya çıkaran, ailenin toplumdaki statüsünü simgeleyen bir mekân olarak resmedilmiştir.

4.2.2.6. Mekansal Dizilim

Refiğ sineması beden-mekân-hareket ilişkisiyle öne çıkarken, Türk melodram sinemasında kalıplaşmış, alışılmış mekân kullanımının aksine mekânı anlatı pekiştirici yönde, tasarım ve mimari öğeleri görsel olarak etkin bir biçimde kullanır [Adiloğlu, 2005]. Gurbet Kuşları filminde de modernlik-geleneksellik karşıtlığında iç ve dış mekânlar mimari açıdan vurgulanarak aktarılırken mekânsal bağlantı karakter-mekân ilişkisi üzerinden kurgulanır. Film genelde toplumsal statüdeki farklılıkları, özelde ise İstanbul'a göç eden bir ailenin dağılışını ele alır.

Özel ve kamusal alanlar ile kentleşmenin ve modernleşmenin getirdiği kültürel ve mekânsal değişimler (olumlu veya olumsuz) beyaz perdeye aktarılır. Gurbet Kuşları'nda İstanbul fon olmanın ötesinde taşralı-kentli, geleneksel-modern, doğu-batı gibi karşıtlıkların bir araya geldiği ve kentleşme sonrası ortaya çıkan sorunların en somut hâliyle görüldüğü yerdir. Haydarpaşa Garı ile başlayan film yine burada son bulurken göç edenler için artık aynı mekân değildir. Başta kırdan daha iyi bir yaşantıya açılan kapı iken sonda umutların kırıldığı, kentin onları kabul etmeyerek geri gönderdiği bir yerdir. Maraşlı ailenin kente göç etmesi ve memleketlerine geri dönmesi arasında kurulan olay örgüsünde mekâna dayalı ilişki kurma ve sınıfsal farklılıkları mekânla aktarma filmde sıkça görülür.

Konut tipolojisi toplumsal statüyü ortaya çıkaran nitelikleriyle yer alır. Gecekondu alt gelir grubunu, geleneksel Türk evleri orta gelir grubunu, Beyoğlu ve Nişantaşı'ndaki apartmanlar üst gelir grubunu ve Boğaz çevresindeki villalar yüksek gelir grubunu ve varlığı aktarmak için kullanılan mekânlardır. Konutların iç mekânlarında daha sık kadraja alınan oturma alanları bireylerin toplumsal statüsünün göstergesi olarak aktarılır (Şekil 4.70).



Şekil 4.66: Kent içerisinde farklılaşan konut üretim biçimleri.

Kadın figürü üzerinden aktarılan geleneksellik ve modernlik vurgusu filmin sonuna doğru kadının özgürlüğündeki ayırım üzerinden daha da netleşir. Göç eden ailenin kızı Fatma yaşam alanının ev ile sınırlandırılması ve kent yaşamında içine düştüğü karmaşa sonucu evden kaçarak intihar etmiştir. Kentin sosyalleşme mekânlarında sıkça gösterilen Ayla ise Kemal ile ailesini tanıştırmış ve nişanlanmıştır. Film sonunda Maraşlı aile memlekete dönerken Kemal Ayla ile İstanbul'da kalmış ve mutlu bir tablo çizilmiştir. Fatma'nın intihar sahnesinde ise arka planda vurgulanan İstanbul; kentleşme sonrası meydana gelen düzensiz kent dokusuyla ve çok katmanlılığıyla kadraja dahil edilir. Birey ve mekân ilişkisinin vurgusu yapılan sahnede, Fatma'nın içinde bulunduğu karmaşıklık ve çıkmaz durum kent dokusuyla örtüşür (Şekil 4.71).



Şekil 4.67: Fatma'nın intihar sahnesi ve İstanbul.

Filmin tamamında kurgulanan mekânsal dizilime ve mekânlar arasındaki bağlantının kurulma biçimine bakıldığında özelde göç eden bir ailenin kent yaşamında karşısına çıkan zorluklar verilirken genelde kentleşme sonrası İstanbul'un farklılaşan semtleri aracılığıyla vurgulanan modernlik-geleneksellik algısı hâkimdir. Yönetmen; konutların tipolojisi, bulunduğu konumu, çevresi, insan tiplerini aracılığı ile taşralı-kentli zıtlığını, kentte meydana gelen mekânsal ve toplumsal değişimi ve kentleşemeyenlerin kentte tutunamayacaklarını perdeye aktarmıştır.

5. SONUÇ

Sinema mimarlık etkileşiminin disiplinlerarası bağlamda incelendiği tez çalışması; 1960-1990 aralığında Türkiye’de kentleşme ile süregelen ani değişimlerin dönem filmleri aracılığıyla nasıl yorumladığına, mekansal ve toplumsal değişimlerin nasıl yeniden inşa edildiğine, filmlerin bir propaganda aracı olarak arabesk kültürü kentte nasıl var ettiğine ve filmlerde gösterilen kente dair gerçek mekânlar üzerinden dönemin mimarlık anlayışının sinemasal anlatıya nasıl dahil edildiğine geçerli bir yanıt aramıştır.

Tezin kapsadığı 1960’lı yıllar, hızlı kentleşme sorunlarının iyice hissedilmeye başladığı, nüfusun kentlere çok hızlı aktığı ve dolayısıyla bir konut sorunun ortaya çıkarak gündeme gelmeye başladığı yıllar olmuştur. Konut açığının devlet tarafından çözümlenememesinden kaynaklanan gecekondu oluşumları kentlerde meydana gelen mekânsal değişimlerin en somut göstergeleri olmuştur. Kentlerdeki nüfus birikimi, gelir düşüklüğü, yetersiz istihdam olanakları ve üretilen konutların gecekondu kesimin gelir düzeyine hitap etmemesi nedeniyle konut açığı ve gecekondulaşma devam etmiştir.

1950’lerin altyapısız gecekondu mahalleleri, 1970’lerin sonunda getirilen resmi olanaklar ve kurallar sonucu kentlerin düzgün, düşük yoğunluklu ve altyapılı mahallelerine, 1980 sonrasında ise çıkarılan af yasaları ile düzenli apartman türü konut stoğunun yer aldığı bölgelere dönüştürülmesi gerçekleşmiştir. Kalkınma planlarında ve af yasalarında gecekondu sadece bir konut sorunu olarak ele alındığı için konut stoğunun belirli bir seviyeye ulaşması ile sorunun çözüleceği varsayılmıştır. Ancak gecekondu olgusunu “sorun” adı altında “konut sorunu” veya “onu oluşturan nüfusun kente taşıdığı kültürel bir sorun” olarak nitelenmek doğrudan onun kentteki varlığını yok etmeye odaklı bir çözümsüzlük sunmuştur. Kent içerisindeki konutların üretilme sürecine ve üreten kişilere bağlı yasal/yasadışı olarak ayrılması “gecekonduyu” doğrudan sorun potansiyeli taşıyan bir olguya dönüştürmüştür. Ancak 1960-1990 aralığında geçen 30 yıllık sürece bakıldığında yasaların ve yasal/yasadışı olma durumunun geçici olduğu, başa gelen iktidar yapısının gecekondu olgusuna bakış açısına bağlı olarak değiştiği görülmüştür. Bu sebeple gecekondu olgusunu bir sorun olarak görme ve kendi potansiyelini yok sayarak çözümler üretme anlayışı çözümsüzlüğüne neden olmuştur.

Gecekondularda yaşayan ve kentleşme sürecinde olan birey ile özdeşleştirilen arabesk kültür ise kentleşme süreciyle ortaya çıkan, doğuya özgü olan geleneksel yaşam tarzıyla batıya özgü modern yaşam biçiminin karışımı olan eklektik bir kültürdür. Arabesk şarkılar ve arabesk filmler, kente göç eden yeni kentlilerin çektiği sıkıntıları dile getiren bir savunma ve propaganda aracına dönüşmüştür. Bu somut kültürel durum “yeni kentlilerin” yeni hayatlarının bir yorumudur. Özellikle 1983 yılında Turgut Özal’ın kurduğu Anavatan Partisi’nin iktidara gelmesi ile beraber arabeske getirilen yasakların kalkması ve arabesk kültürün siyasallaşmasından önce arabesk; göçmenlerin yaşam çelişkilerini, üzüntülerini, uyum arayışlarını yansıtan ve kestirme yoldan isyanlarını ifade eden bir araç olmuştur. 1980’li yıllarda arabesk ilk döneme oranla daha farklı bir çizgide seyretmiş ve dinleyici kitlesini genişleterek kentin çeperlerinden kent merkezlerine doğru yayılma göstermiştir. Başlangıçta göçmenlerin kültürünü betimleyen bir anlam kazanan arabesk zamanla yasaklarında kalkmasının etkisiyle kentte yayılma göstermiş ve yeni kentlilerin kentte var kalabilme gücünü sağlayan, egemenliklerini sürdürebilmeleri için ideolojilerini yeniden üretip sundukları bir popüler kültür ögesi haline gelmiştir.

1960-1990 aralığındaki gecekondu inşası dışında kalan konut üretim biçimlerine bakıldığında her biri farklı yerleşme özellikleri taşıyan kooperatif, yap-satçı ve 1980 sonrasında başlanan toplu konut üretim biçimi hâkim olmuştur. Farklılaşan konut sunum biçimleri; toplumsal statüyü belirleyen, kültürel değişimi simgeleyen ve kentli olmanın bir ölçütü olarak görülen olgu haline gelmiştir. Hız kazanan yoğun yapılaşma ve kentlerdeki mekânsal planlamanın parçalar halinde yapılma durumu, özellikle büyük kentlerde sağlıklı, yaşam kalitesini düşürücü ve planlama bakımından sorunlu bir kentsel doku meydana getirerek o kentin kimliğinin yitirilmesine veya kimliksizleşmesine neden olmuştur.

Bu dönemde meydana gelen mekânsal ve kültürel değişimler Türk Sineması aracılığıyla beyaz perdede de yerini almıştır. Mimarlık gibi sinemanın da sosyal, kültürel, toplumsal ve ekonomik olaylar ile bağ kurarak üretme çabası; dönemsel ve toplumsal olarak tüm düzeylerdeki katmanların analiz edilmesine yardımcı olmuştur. Sinemada mimarlık ve kent; sergilenen, eleştirilen, yönetmenin mimari tercihleri ve bakış açısı ile aktararak yeniden üretilen bir imgeye dönüşmüştür. Tez çalışması kapsamında da çalışma boyunca üzerinde durulan iç göç, arabesk kültür, konut üretimi ve kentleşme kavramlarını içeren ve kente dair gerçek mekânlarda çekilen filmler incelenmiş ve tematik olarak gruplandırılmıştır. Söz konusu filmler, tez çalışmasında

odaklanılan ve tezin çerçevesini çizen kavramlar özelinde iç göçü ele alan, arabesk kültürü ve göçmenleri ele alan, kentleşmeyle gelen konut üretimindeki farklılaşma ve konut hakkını ele alan filmler biçiminde üç gruba ayrılmıştır. Burada incelenen 14 film içerisinden Sultan (1978) ve Gurbet Kuşları (1964) filmleri ayrı başlıklar altında detaylı analiz edilmiştir. Bu iki filmin seçilme nedeni, tez çalışmasının kuramsal kısmında ele alınan kavramları olay örgülerinde barındırmaları, gerçek mekânları kullanmaları, taşralının ve kentlinin kentsel donatıları kullanımındaki karşıtlıkları ele almaları, birey-mekân ilişkisinde mekânsal bağlantıları kurgulama biçimleri ve sosyo-kültürel farklılıkları kentlerde farklılaşan konut üretim biçimleri üzerinden aktarmalarıdır.

Sultan filminde “gecekondu olgusu” göç ile değişen kentin, kontrol edilemez hallerinden dolayı kendini yineleme potansiyeline sahip bir kısır döngü içinde sürekli olarak yeniden üretilen bir olgu olarak ele alınmıştır. Gecekondu, kente göç eden taşralı topluluğun hayatlarının bir sosyal güvencesidir ve kentsel yaşama geçiş aşamasında ihtiyaçlarına yanıt veren bir mekândır. Filmde gecekondu tampon bir mekanizma olarak köy ile de bağları bütünüyle koparmayan ne eski ne de yeni yapıya ilişkin olan ve yalnızca değişmekte olan yapıda görülen bir kurumdur. Göçmenler için geldikleri yere dönüş imkânı yoktur çünkü artık ne kentin ne de geldikleri yerin kültürel yapılanmasına ait bir yaşam tarzları vardır. Kent içerisinde kendi taşralarını yaratmış, kentin modern yaşam biçimine göre geleneksel ama geldikleri yere göre pre-modern bir yaşantı sürdürmektedirler. Gecekondu halkı, farklı kültürel ve fiziksel coğrafyalardan göç etmelerine rağmen kent içerisinde homojen bir topluluk ve buna bağlı olarak da benzer tipolojik özellikler barındıran gecekondularda yaşamaktadır.

Sultan’da gecekondu bölgeleri kentsel altyapı hizmetlerinden ve donatılarından yoksun, kamusal-özel alanın sınırları belirsiz, burada yaşayan halkın imkânları doğrultusunda kendiliğinden gelişmiş alanlardır. Devletin gecekondu bölgelerindeki varlığına dair baskın bir öge yoktur bu sebepten dolayı tapusuz arsalar kente önceden göç etmiş olanlar tarafından yeni göç edenlere satılmış ve kaynak sınırlaması içinde göçmenler tarafından inşa edilmiştir. Gecekondu tamamen kendi içine dönük, kent yaşamından kopuk, merkez olmadığının farkına varmış ve bunun sıkıntısını yaşamış ancak bunu sessizce kendi içinde yaşayarak ifade edecek dili bulamamış bir yapılanmadır.

Merkezde meydana gelen kültürel ve fiziksel yapılanmadan etkilenen ancak bunu kadere bağlayarak var olduğu, içinde bulunduğu döngüyü sürdüren bir

gecekondu halkı vardır. Filmde bu kadercilik anlayışına zemin oluşturan arabesk kültürün anlatısı; göç eden yeni kentliler ile sınırlandırılmış, henüz kente sızmamış, kentün kültürel kodlarına eklenmemiş alt sınıfa mâl edilen bir şekilde yorumlanmıştır. Arabesk müzik ve filmler, gecekonducuların kendi hayatlarındaki acıları, kaderciliği ve isyanları, umutsuzluğu sistemle çatışmaya girmeden kestirme yoldan aktardıkları birer propaganda aracına dönüşmüştür. Gecekondu halkı tarafından üretilen arabesk filmde bu özelliğiyle aşağıdan yukarı nitelikli bir kültürel hareket olan popüler kültürün ürünü olarak hayat bulmuştur. Arabesk, müzik olarak sadece dolmuş aracılığıyla var olmuş ve kentlere dolmuş aracılığıyla taşınmıştır. Filmde arabesk kültür ve gecekondu gibi sadece gecekondu halkıyla özdeşleşmiş olan dolmuşlar, gecekondu bölgeleri ile kent merkezleri arasında geçişi sağlayan bir ara mekân olmuş ve bu geçişlilik esnasında arka planına aldığı kentsel mekânlar ile iki farklı dünyayı ve yaşam tarzını aktarmıştır.

Sultan filminde kent merkezleri ise gecekondu bölgelerinin kültürel ve fiziksel biçimlenişine zıt bir dokudadır. Kentli nüfus; kent merkezinde planlanmış ve kentsel donatıların olduğu bir çevrede, kentün imkânlarından faydalanabilmiş ve dönemin modern apartman bloklarında yaşamaktadır. Apartman dairesi ile gecekondu kentlerde meydana gelen kültürel değişimin özneleridir. Bu iki konut; bulunduğu çevre, mekânsal planlama, iç mekân kurgusu ve hatta içerisinde resmedilen kadın figürü ile tamamen birbirinden farklı ifade edilmiştir. Oluşturulan mekânsal karşıtlık ile taşralı ve kentli zıtlığı vurgulanmış ve kentte aynı anda heterojen biçimde yaşayan iki ayrı toplumsal varlık (çağdaş-kapitalist kesim ile gelenekçi-feodal kesim) üzerinden mekânlar araçsallaştırılmıştır.

Gurbet Kuşları filmi ise “gecekondu” kentlerin fiziksel ve kültürel yapısını bozan, kent yaşamından kopuk ve kentleri kirleten bir olgudur. Sultan filminde göç eden kesimin geldikleri yere geri dönme ihtimali hiç ele alınmazken Gurbet Kuşları’nda göçmenlerin memleketlerine geri dönmeleri onlar için en iyisidir. Kentli olmayanın kentte yeri yoktur ya ekonomik açıdan ya da kültürel ve sosyal açıdan kentlileşebilenler kente tutunmuş ve geri kalan için en iyi yaşam taşradaki yaşamdır. Filmde geleneksellik ve modernlik karşıtlığını vurgulayacak biçimde bölgelere ayrılan İstanbul’da göç sonrası kentün fiziksel ve toplumsal yapısında meydana gelenler göçmenler açısından her daim olumsuzlukla sonuçlanan değişimler olmuştur. Kentliler ise kentün modern olarak gelişen bölgelerinde yaşayarak kentün sınırsız imkânlarından faydalanmıştır.

Filmde göç sonrası toplum yapısındaki değişimler; kentin farklı sınıflara hizmet eden bölgelere ayrılması, kentsel dokunun farklı konut tipolojileriyle çeşitlenmesi ve toplumsal olarak sorunlu bir ortam oluşmasıyla sonuçlanmıştır. Gelir ve kültür düzeyindeki bu farklılıkların mekânsal ayrışmadaki en somut hâli ise konutlar üretim biçimindeki değişim olmuştur. Geleneksel ahşap Türk evleri göçmenlerin yaşadığı konutlar iken modern apartman blokları kentli kesimin yaşam alanlarıdır. Bu iki konut tipolojisi, anti-modernist bir taşralılık ile modernist kentliliğin barındırdığı birbirine zıt yaşam tarzlarını yansıtmıştır. Konutlardaki oturma alanları Sultan filminde olduğu gibi Gurbet Kuşları'nda da kültürel yapıyı ve gelir düzeyini ortaya çıkaran, ailenin toplumdaki statüsünü simgeleyen bir mekân hâline gelmiştir.

Filmde İstanbul ise kentleşme sonrası yoğun göç alan ve meydana gelen düzensiz kent dokusu ve çok katmanlı toplumsal yapısı ile karmaşıklığın hâkim olduğu bir kent dokusundadır. İstanbul'un semtlerindeki modernlik-geleneksellik algısını; konutların tipolojileri, konumları, bağlamları ve işlenen karakterlerin çeşitliliği sağlamıştır. Filmin çekildiği yıllar arabesk, müzik ve sinema alanında adını duyurmamış olsa da sonraki yıllar göçmen kültürünün adı olan “arabesk kültür” filmde doğuya özgü geleneksel yaşam biçimiyle batıya özgü modern yaşam biçiminin ve bunlara bağlı değerlerin karşılaşmasından doğan uyumsuzluk ve karmaşıklık olarak yerini almıştır. Göç eden ailenin kültürel yapısında kentleşme süreciyle birlikte köye ve kente özgü değerlerin karşı karşıya gelmesinden doğan arabesk kültürün her şeyi kötü kaderle ilişkilendirme ve bütün suçu kadere yükleyen tavrının var olduğu saptanmıştır. Böylelikle arabeskin müzik ve sinema alanında sesini duyurmasından önce çekilen filmde arabesk, kültüre dair atıflar ve onunla ilişkilendirilebilecek öğeler ile kültürel bir olgu olarak vardır.

Sonuç olarak, tez çalışmasının literatür kısmından elde edilen bilgiler ile sinemasal anlatıda bu kavramların ele alınış biçimleri büyük ölçüde örtüşmektedir. Kuramsal çerçeve özelinde seçilerek analiz edilen filmlere bakıldığında, ele alınan kavramların sinemada yer alma biçimlerinde 1960'lı yıllardan 1980'li yıllara kadar farklılaşma görülmüştür. İç göç sonrası kentte meydana gelen en önemli mekânsal değişim olan gecekondular; sinemasal anlatıda başlangıçta kent merkezinden kopuk, kentle ve kentliyle iletişimi kısıtlı, kendi içine dönük, kamu hizmetlerinden ve kentsel donatılardan yoksun olarak resmedilmiştir. İlerleyen yıllarda çekilen filmlerde ise gecekondular giderek kent merkeziyle bütünleşen, kentle iletişimini arttırmış ve kamu hizmetlerinin az çok görülmeye başladığı alanlar olarak anlatıya dahil edilmiştir.

Toplumsal değişim sürecinde ortaya çıkan gecekondulu bireyler ise sinemasal anlatıda giderek taşralı gecekondulu imajından sıyrılarak sıkıntılarına dile getirebilen, ekonomik açıdan kentlileşmeye başlayan ve hatta çıkarılan yasalar neticesinde mülkiyet hakkı kazanan bireylerdir. Arabesk kültür ise 60'lı ve 70'li yılların filmlerinde gecekondulu bireylerle özdeşleştirilmiş ve gecekondulu bölgeleri dışına sızmamıştır. Sinema çekildiği dönemde arabesk kültürün kent merkezlerine yayılmasını sağlayan bir araç olsa da ancak 1980'li yıllardan sonra arabeski kent merkezinde var ederek anlatısına dahil etmiştir. 1980'li yıllardan sonra arabeske karşı tutumun değişmesi ve yasakların kalkması bu kültürün filmlerdeki anlatısını da değiştirmiştir. Kentte giderek popüler bir kültüre dönüşen arabesk, ilk dönemde kapsadığı kitleyi aşarak çeperini genişletmiştir. Bu durum arabeskin sinemasal anlatıda kent merkezlerine sızmasını sağlayarak onu baskın bir propaganda aracı haline getirmiştir.

KAYNAKLAR

- Abisel N., (1994), “Nasıl Yaşıyor, Nasıl Düşlüyoruz?”, Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi (74-132), 1. Baskı, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Abisel N., (2005), “Türk Sineması Üzerine Yazılar”, 1. Baskı, Phoenix Yayınları.
- Acun F., (2007), “Görsel Verilerde Kadın İmajı (1923-1960)”, SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi (16), 91-112.
- Adiloğlu F., (2005), “Sinemada Mimari Açılımlar: Halit Refiğ Filmleri”, 1. Baskı, Es Yayınları.
- Adorno T. W., (2011), “Kültür Endüstrisi-Kültür Yönetimi”, (Çev: Nihat Üner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen), 6. Baskı, İletişim Yayınları.
- Akad L. Ö., (Yön.). (1973). Düğün [Sinema Filmi], Erman Film.
- Akad L. Ö., (Yön.). (1973). Gelin [Sinema Filmi], Erman Film.
- Akad L. Ö., (Yön.). (1974). Diyet [Sinema Filmi], Erman Film.
- Akarsu H. T. (2020), “Gurbet Kuşları”, Sinemada Mimarlık, 1. Baskı, Yem Kitabevi.
- Aksoy B., (1985), “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Musiki ve Batılılaşma”, Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi, V, 1212-1236.
- Aksoy O., (Yön.). (1978). Taşı Toprağı Altın Şehir [Sinema Filmi], Erler Film.
- Alsaç Ü., (1993), “Türk Kent Düzenlemesi ve Konut Mimarlığı”, 1. Baskı, İletişim Yayınları.
- Arlı A., (2015), “İstanbul’un Uzun Asrı: Dünya ve Türkiye Ölçeğinde”, Antik Çağ’dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi 1. Cilt, 250-293, İSAM ve İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanlığı Kültür A.Ş.
- Aslan Ş., (2011), “Birleştiren ve Ayrıştıran İşlevleriyle İstanbul’da Boğaz Köprülerinin Toplumsal Dili”, İ.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi No:44. 107-123.
- Ayas G., (2015), “Müzik Sosyolojisi Sorunlar-Yaklaşımlar-Tartışmalar”, 1. Baskı, Doğu Kitabevi.
- Aydınlı H. İ., (2003), “1980 Sonrası Türk Belediye Sisteminde Yeni Liberal ve Desentralist Eğilimler”, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (5) 2003/1: 73-86.
- Bahtiyar T. B., (2019), “1970-1990 Aralığında Konut ve İç Mekân Özelliklerinin Kemal Sunal Filmleri Üzerinden Okunması”, Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi.
- Batur A., (1983), “Cumhuriyet Döneminde Türk Mimarlığı”, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi 5. Cilt, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Behar C., (1987), “Klâsik Türk Musikisi Üzerine Denemeler”, 1. Baskı, Bağlam Yayınları.
- Bektaş C., (1996), “Türk Evi”, 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları.

Belge M., (1983), “Cumhuriyet Döneminde Batılılaşma”, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi 1. Cilt, İstanbul: İletişim Yayınları.

Belge, M., (1997), “Tarihten Güncelliğe”, 1. Baskı, İletişim Yayınları.

Benjamin W., (1969), “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, In: Illuminations, (Edited by Hannah Arendt, Translated by Harry Zohn, from the 1935 essay) New York: Schocken Books.

Bennett T., (1999), “Popüler ve Popüler Kültür Politikası”, Popüler Kültür ve İktidar, 1. Baskı, Vadi Yayınları.

Bilgin İ., (1996), “Anadolu’da Modernleşme Sürecinde Konut ve Yerleşme”, Tarihten Günümüze Anadolu’da Konut ve Yerleşme (472-490), İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Bilgin İ., (1998), “Modernleşmenin ve Toplumsal Hareketliliğin Yörüngesinde Cumhuriyetin İmarı”, 75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık, 1. Baskı, Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Bora T., (2005), “Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye”, Taşraya Bakmak, 1. Baskı, İletişim Yayınları.

Bozdoğan S., (2017), “Türk Mimari Kültüründe Modernizm: Genel Bir Bakış”, Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik, 4. Baskı, Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Bozdoğan S., Akcan E., (2012), “Modern Architectures in History”, London: Reaktion Books.

Burckhardt T., (2009), “Art of Islam, Language and Meaning”, World Wisdom; Commemorative edition.

Çelik H., Tezcan S., (2017), “Türk Sinemasında Göç Temalı İstanbul Filmleri Üzerinden Kentlerdeki Mekânsal ve Toplumsal Değişimlerin İncelenmesi”, Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 2(2),619-636.

Daldal A., (2005), “1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik”, 1. Baskı, Homer Kitabevi ve Yayıncılık.

Demir E., (2015), “1950–1965 Yılları Arasında İstanbul’da Kentleşme”, Yüksek Lisans Tezi, Okan Üniversitesi.

Dizman O. K., (2015), “Geçişlilik Kavramının Mekâna Anlamsal ve Simgesel Yansımaları”, Yüksek Lisans Tezi, Yakın Doğu Üniversitesi.

Duman Ş., Beşgen A. (2021), “Sinemada Karakter-Mekân Özdeşleyimi Üzerine Bir İdeoloji: Kış Uykusu Filmi”, Mekânı Düşünmek Felsefe, Politika, Mimarlık, Sinema, 1. Baskı, Nika Yayınevi.

Eisenstein, S. M., (1989), Montage And Architecture (Ca. 1938), In: Assemblage 10, 111-131.

Ekinci O., (1995), “Dünden Bugüne İstanbul Dosyaları”, 1. Baskı, Anahtar Kitaplar Yayınevi.

Elmas O., (Yön.). (1965). Altın Şehir [Sinema Filmi], Gürsu Film.

- Emlak Bankası İstanbul-Ataköy Sosyal Konutları. (1975), Arkitekt Veritabanı, 1975-02, 53.
- Erdoğan İ., Alemdar K., (2005), “Popüler Kültür ve İletişim”, 2. Baskı, Pozitif Matbaacılık.
- Ergönültaş E., (1979), “Orhan Gencebay'dan Ferdi Tayfur'a Minibüs Müziği”, Sanat Emegi Aylık Sanat Kültür Dergisi (3)15, 5-23.
- Ergun D., (1973), “100 Soruda Sosyoloji El Kitabı”, 4. Baskı, Gerçek Yayınevi.
- Erkılıç S. D., (2008), “Toplumsal Beğenideki Değişimlerin Temsili Olarak Sinema ve Müzik: Ah Güzel İstanbul, Muhsin Bey ve Neredesin Firuze”, Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi, (8), 123-144.
- Erman T., (1998), “Kentteki Kırsal Kökenli Göçmenlerin Yaşamında Gecekondu ve Apartman”, 75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık, 1. Baskı, Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Erman T., (2004), “Gecekondu Çalışmalarında 'Öteki' Olarak Gecekondu Kurguları”, European Journal of Turkish Studies [Online], 1|2004, Erişim Adresi: <http://journals.openedition.org/ejts/85> (Erişim Tarihi: 10.01.2023)
- Eryıldız S., (1995), “Konut Sorunu ve Toplu Konut Çözümleri”, Mimarlık Dergisi 261, 18-36.
- Esen K. Ş., (2002), “Türk Sinemasının Kilometre Taşları”, 2. Baskı, Agora Kitaplığı.
- Findley C. V., (2012). “Modern Türkiye Tarihi İslam, Milliyetçilik ve Modernlik 1789-2007”, (Çev. Güneş Ayas), 2. Baskı, Timaş Yayıncılık. (Orijinal Yayın Tarihi, 2010).
- Fishman R., (2002), “Yirminci Yüzyılda Kent Ütopyları: Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright ve Le Corbusier”, (Der. ve Çev. Ayten Alkan, Bülent Duru), 20. Yüzyıl Kenti, 1. Baskı, İmge Yayınevi.
- Garaudy R., (1983), Sosyalizm ve İslam, 1. Baskı, Genç Sanat İlim Dizisi 1.
- Genç E., (1996), "Kentlileşme, Geleneksel-Modern Geriliminde Kimlikler", II. Ulusal Sosyoloji Kongresi Toplum ve Göç, 308-319, Mersin, (20-21-22 Kasım 1996).
- Göreç E., (Yön.). (1961). Otobüs Yolcuları [Sinema Filmi], Be-Ya Film.
- Gören Ş., (Yön.). (1978). Derdim Dünyadan Büyük [Sinema Filmi], Gülşah Film.
- Gül A. (2015), “Menderes Dönemi İstanbul'unda İmar Hareketleri ve Arka Planı”, C. Yılmaz (Ed.), Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi 8. Cilt, 536-555, İSAM ve İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanlığı Kültür A.Ş.
- Güngör N., (1993), “Sosyokültürel Açıdan Arabesk Müzik”, 2. Baskı, Bilgi Yayınevi.
- Güngör N., (1993), “Sosyokültürel Açıdan Arabesk Müzik”, 2. Baskı, Bilgi Yayınevi.
- Gürbilek N., (1994), “Taşra Sıkıntısı”, Defter Dergisi, 22, 74-92.
- Gürbilek N., (2001). “Vitrinde Yaşamak 1980'lerin Kültürel İklimi”, 3. Baskı, Metis Yayınları.
- Gürel M., (2009), “Consumption of Modern Furniture as Strategy of Distinction in Turkey”, Journal of Design History, Vol. 22, No. 1. 47-67.

Gürsel C., (1983), “İkinci Cumhuriyet Anayasası ve Planlama”, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi 6. Cilt, İstanbul: İletişim Yayınları.

Güvenç B., (1979), “İnsan ve Kültür”, 3. Baskı, Remzi Kitabevi.

Halkoyuna Sunulacak Türkiye Cumhuriyeti Anayasası, (1961, 31 Mayıs), Resmi Gazete (Sayı: 10816).

Hasol D., (1996), “Boğaz Köprüsüne Hayır!”, Yapı Dergisi 181.

Hasol D., (2014), “Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü”, 13. Baskı, Yem Yayınevi.

Hatt P. K., Reiss A. J., (2002), “Kentsel Yaşam Sosyolojisi: 1946-1956”, (Der. ve Çev. Ayten Alkan, Bülent Duru), 20. Yüzyıl Kenti, 1. Baskı, İmge Yayınevi.

Haviland W. A., Prins H. E. L., Walrath D., Mcbride B., (2008), “Kültürel Antropoloji”, (Çev. Deniz Erguvan), 1. Baskı, Kaknüs Yayınları (Orijinal Yayın Tarihi, 2002).

Işık C., Erol N., (2013), “Müslüm Gürses ve Arabesk Kültürel Dünyamızı Anlamak”, 1. Baskı, Ferfir Yayınları.

İçduygu A., Sirkeci İ., (1999), “Cumhuriyet Dönemi Türkiye’inde Göç Hareketleri”. Der. Oya Baydar, 75 yılda Köylerden Şehirlere, 1. Baskı, Tarih Vakfı Yayınları.

İnce, E. T., (2007), “Mimarlık ve Sinema İlişkisinin Sokak Mekânı Üzerinden İncelenmesi”, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi.

İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Gazeteden Tarihe Bakış Projesi, 9 Kasım 1939 Cumhuriyet Gazetesi.

İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Gazeteden Tarihe Bakış Projesi, 2 Mayıs 1939 Ulus Gazetesi.

Kahraman, H. B., (2003), “Kültürel Çalışmalar 1 Kitle Kültürü Kitlelerin Afyonu”, 1. Baskı, Agora Kitaplığı.

Kale G. (2004). “Sinemada Görsel Deneyim ve Mimarlık”. Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Erişim adresi: <https://polen.itu.edu.tr/items/dbaeb652-89d0-4c1a-b3b1-63d80a1b6634> (10.02.2023)

Kandiyoti D. (1997), “Gendering the Modern: On Missing Dimensions in the Study of Turkish Modernity”, Rethinking Modernity and National Identity in Turkey, Seattle ve Londra: University of Washington Press.

Karagöz S., (2021), “Dijitalleşme Sürecinde Taşra”, Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi.

Karataş K., (1987), “Gecekondu Ailelerinin Kentle Bütünleşmelerini Engelleyen Nedenler ve Ortaya Çıkan Toplumsal Sorunlar”, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi.

Kartal K. (1983). “Kentlileşmenin Ekonomik ve Sosyal Maliyeti”. Amme İdaresi Dergisi,16(4), 92-110.

Kaya S., (2012), “1970-2000 Yılları Arası Türk Sinemasında Arabesk Kültür Üzerine Bir İnceleme”, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi.

- Keleş R., (1972), “100 Soruda Türkiye’de Şehirleşme, Konut ve Gecekondu”, 1. Baskı, Gerçek Yayınevi.
- Keleş R., (1989), “Konut Politikalarımız”, Ankara Üniversitesi SBF Dergisi 44(1), 63-98.
- Keleş R., (2004), “Kent ve Kültür Üzerine-I”, Tarihi Kentler Birliği Dergisi, 2, 57-59.
- Keyder Ç., (2013), “İstanbul Küresel ile Yerel Arasında”, 4. Baskı, Metis Yayınları.
- Kıray M., (1964), “Ereğli, Ağır Sanayiden Önce Bir Sahil Kasabası”, Ankara, Devlet Planlama Teşkilatı.
- Kırık M., (2014), “Türk Sineması’nda Arabeskin Doğuşu ve Gelişimi”, Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi 2(3), 90-117.
- Kongar E., (1982), “Kentleşen Gecekondu Ya da Gecekondulaşan Kentler Sorunu”, Kentsel Bütünleşme, 1. Baskı, Türkiye Gelişme Araştırmaları Vakfı Yayını.
- Kongar E., (1995), “12 Eylül Kültürü”, 3. Baskı, Remzi Kitabevi.
- Köksal C., (2015), “Göstergebilimsel Yaklaşımla Sinemasal Mekân Analizi: Otellerde Geçen Filmler Üzerinden Mekânsal ve Anlamsal Çözümler”, Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Erişim adresi: <https://polen.itu.edu.tr/items/3c361337-1d6b-4128-a1e1-8032887d72e1>
- Kubin G., (1994), “Kent Plancısı, Kent Planlama Sürecinde Misafir Sanatçı Değildir”, Planlama Dergisi (30-34), Ankara: TMMOB Şehir Plancıları Odası Yayını.
- Kutlar O., (1980), “Arabesk olayı”, Milliyet Sanat Dergisi. (9), 18-19.
- Küçükkaplan U., (2012), “1930’lardan Bugüne Türkiye’de Arabesk Müziğin Kültürel Zemini ve Toplumsal Müzikal Analizi”, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Kürkçüoğlu S., (2019), “Sinemada Mekan Kimliği ve Atmosfer Kurgusu; Nuri Bilge Ceylan’ın Kış Uykusu Filmi Üzerinden İncelenmesi”, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Lefebvre H., (2020), “Mekânın Üretimi”, Sel Yayıncılık.
- Makal O., (1987), “Sinemada Yedinci Adam Türk Sinemasında İç ve Dış Göç Olayı”, 1. Baskı, Marş Matbaası.
- Markoff I., (2019), “Türkiye’de Popüler Kültür, Devleti İdeolojisi ve Ulusal Kimlik: Arabesk Polemiği”, Ş. Mardin (ed.), Ortadoğu’da Kültürel Geçişler, 2. Baskı, Doğu Batı Yayınları.
- MESA Ankara-Çankaya Sitesi, (1979), Arkitekt Veritabanı, 1979-02, 47.
- Monaco J., (2002), “Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı”, (Çev: Ertan Yılmaz), 1.Baskı, Oğlak Yayıncılık.
- Mumford L., (2007), “Tarih Boyunca Kent Kökenleri, Geçirdiği Dönüşümler ve Geleceği”, (Çev. Gürol Koca, Tamer Tosun), 1. Baskı, Ayrıntı Yayınları.
- Mülayim S. (1983), “Türk Süsleme Sanatında "Arabesk" Problemi”, Sanat Tarihi Dergisi, 2 (2), 62-85.

- Okur T., (2020), "Mimari Belgelemede Türk Sinemasının Rolü: Tarabya Oteli Analizi", Sanat Yazıları, (4), 433-456.
- Oskay Ü., (2018), "Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım", 4. Baskı, İnkılap Kitabevi.
- Osmay S., (1998), "1923'ten Bugüne Kent Merkezlerinin Dönüşümü", Yıldız Sey (Ed.). 75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık, 1. Baskı, Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Ökten Z., (Yön.). (1988). Düttürü Dünya [Sinema Filmi], Şeref Film.
- Öncü A., (1999), "İdealinizdeki Ev Mitolojisi Kültürel Sınırları Aşarak İstanbul'a Ulaştı", Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi, 123, 26-34.
- Özakbaş D., (2015), "İstanbul Konut Mimarisinin 1923-1940 Yılları Arasındaki Gelişim Süreci", International Journal of Social Science, 40, 283-309.
- Özaydın G. vd., (2010), "Türkiye'de 1950-1980 Dönemi Kurumlar, Olaylar, Ölçekler: Planlama Yarışmaları", Planlama Dergisi, 2010/3-4, 71-87.
- Özbek M., (1991), "Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski", 1. Baskı, İletişim Yayınları.
- Özbek M., (2017), "Arabesk Kültür: Bir Modernleşme ve Popüler Kimlik Örneği", Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik, Der. Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba, 4. Baskı, Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Özcan G., (2014), "Demokrat Parti Döneminde Maliye Politikası", CBÜ Sosyal Bilimler Dergisi, 12(2), 261-274.
- Özel Y., (2019), "Türk Evinde Sokağa Uzanan İç Mekânlar: Çıkmalar" International Journal of Social and Humanities Sciences (IJSHS), 3(1), 143-160.
- Özer M., (Yön.). (1985). Bir Avuç Cennet [Sinema Filmi], Mine Film.
- Özgüç A., (1990), "Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler", 1. Baskı, Yılmaz Yayınları.
- Özgüç A., (2005), "Türlerle Türk Sineması", 1. Baskı, Dünya Aktüel Yayınları.
- Özkan, H. H., (2006), "Popüler Kültür ve Eğitim", Kastamonu Eğitim Dergisi, 14 (1), 29-38.
- Özön N., (1983), "Türk Sineması", Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi 7. Cilt, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özön N., (1984), "100 Soruda Sinema Sanatı", 1. Baskı, Gerçek Yayınevi.
- Özüekren A. Ş., (1994), "Konut Kooperatifleri", Düünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi 5. Cilt, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını.
- Pallasmaa J., (2008), "The Architecture of Image: Existential Space in Cinema", Rakennustieto, 2nd Edition, Helsinki.
- Pamuk O., (2003), "İstanbul Hatıralar ve Şehir", 1. Baskı, İletişim Yayınları.
- Park R. E., (1915), "The City: Suggestions for the Investigation of Human Behavior in the City Environment", American Journal of Sociology, Vol. 20, No. 5, 577-612, The University of Chicago Press. Erişim adresi: <https://www.jstor.org/stable/2763406> (Erişim Tarihi: 12.10.2022)

- Rattenbury K., (1994), "Echo and Narcissus", in Architectural & Film, Architectural Design Profile 112, London.
- Refiğ H., (2019), Ulusal Sinema Kavgası, 4. Baskı, Dergah Yayınları.
- Refiğ H., (Yön.), (1964), Gurbet Kuşları [Sinema Filmi], Artist Film.
- Sağıroğlu D., (Yön.). (1965). Bitmeyen Yol [Sinema Filmi], Gen-Ar Film.
- Sey Y., (1994), "15. Yy.'dan Günümüze", Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi 5. Cilt, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını.
- Sey Y., (1998a), "Cumhuriyet Döneminde Türkiye'de Mimarlık ve Yapı Üretimi", 75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık, 1. Baskı, Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Sey Y., (1998b), "Cumhuriyet Döneminde Konut", 75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık, 1. Baskı, Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Soydan E., (2015), "Televizyonun Arabesk Müziğin Soylulaşmasındaki Rolü", Marmara İletişim Dergisi, 23, 61-73.
- Soysal M., Sağlam F., (1983), "Türkiye'de Anayasalar", Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi 1. Cilt, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Söğüt F., (2009), "Melodram Türünün Kaynağı Olarak Arabesk Filmler", Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi.
- Sözen G., Boyacıoğlu E., (2020), "Sinema ve Mimarlığın Mekânla Mutlak İlişkisi: Otomatik Portakal", Mimarlık Dergisi, 2020/415, 54-59.
- Stokes M., (1998), "Türkiye'de Arabesk Olayı", (Çev. Hale Eryılmaz), 1.Baskı, İletişim Yayınları. (Orijinal yayın tarihi, 1992)
- Süalp Z. T. A., (2004), "Zamanmekan Kuram ve Sinema, Theoria Dizisi 12", 1. Baskı, Bağlam Yayınları.
- Şahin ve Ersoy, (2005), "İstanbul Boğazındaki Köprülerin Etkileri Üzerine", 6. Ulaştırma Kongresi, 179-189, TMMOB İnşaat Mühendisleri Odası İstanbul Şubesi, (23-24-25 Mayıs 2005).
- Şaylıman F., (2013), Müslüm'ün Sessiz Devrimi, Erişim adresi: <https://ferhansayliman.com/2013/03/09/muslumun-sessiz-devrimi/> (Erişim Tarihi: 02.01.2022).
- Şenyapılı T., (1998), "Cumhuriyet'in 75. Yılı Gecekonduunun 50. Yılı", Yıldız Sey (Ed.). 75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık, 1. Baskı, Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Şenyapılı T., (2004), "Baraka'dan Gecekonduya", 1. Baskı, İletişim Yayınları.
- Şumnu U., (2021), "Başrolde Mimarlık: Türk Filmlerinde Modern Mimarlık ve Modern Evler", Betonart Beton, Mimarlık ve Tasarım Dergisi, (68), 18-27.
- T.C. Başbakanlık Devlet Planlama Teşkilatı, "Beşinci Beş Yıllık Kalkınma Planı 1985-1989", (1984), T.C. Resmi Gazete (18467, 23 Temmuz 1984).
- T.C. Başbakanlık Devlet Planlama Teşkilatı, "Birinci Beş Yıllık Kalkınma Planı 1963-1967", (1962), T.C. Resmi Gazete (11272, 3 Aralık 1962).

T.C. Başbakanlık Devlet Planlama Teşkilatı, “Dördüncü Beş Yıllık Kalkınma Planı 1979-1983”, (1978), T.C. Resmi Gazete (16393, 31 Ağustos 1978).

T.C. Başbakanlık Devlet Planlama Teşkilatı, “İkinci Beş Yıllık Kalkınma Planı 1968-1972”, (1967), T.C. Resmi Gazete (11679, 21 Ağustos 1967).

T.C. Başbakanlık Devlet Planlama Teşkilatı, “Üçüncü Beş Yıllık Kalkınma Planı 1973-1977”, (1972), T.C. Resmi Gazete (14374, 27 Kasım 1972).

Tan, N., (1987), “Türk Sinemasında Arabesk (Arabesk Şarkılı Filmlerin İncelenmesi)”, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi.

Tanyeli U., (1998), “1950’lerden Bu Yana Mimari Paradigmaların Değişimi ve Reel Mimarlık”, Yıldız Sey (Ed.). 75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık, 1. Baskı, Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Tapan M., (1998), “İstanbul’un Kentsel Planlamasının Tarihsel Gelişimi ve Planlama Eylemleri”, 75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık (75-98), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Taydaş O., Sert H., (2021), “Bir Popüler Kültür Ögesi Olarak Arabesk Müziğin Çevreden Merkeze Yolculuğu”, Selçuk Ün. Sos. Bil. Ens. Der., (45): 210-222.

Tekeli İ., (1994), “Gecekondu”, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi 3. Cilt, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını.

Tekeli İ., (1998). “Türkiye’de Cumhuriyet Döneminde Kentsel Gelişme ve Kent Planlaması”, 75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık, 1. Baskı, Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Tekeli İ., (2010), “Konut Sorununu Konut Sunum Biçimleriyle Düşünmek”, 1. Baskı, Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Tekeli İ., Gülöksüz Y. (1983), “Kentleşme, Kentlileşme ve Türkiye Deneyimi”, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi 5. Cilt, İstanbul: İletişim Yayınları.

Tekeli İ., Gülöksüz Y., Okyay, T., (1976), “Dolmuşlu, Gecekondu, İşportalı Şehir”, 1. Baskı, Cem Yayınevi.

Tekeli, İ. (2017), “Bir Modernleşme Projesi Olarak Türkiye’de Kent Planlaması”, Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik (136–152), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Tekelioğlu O., (2010) “Arabesk Dönüyor, “Soylulaşılıyor” Erişim adresi:<http://www.radikal.com.tr/radikal2/arabesk-donmuyor-soylulasiliyor-1007342/> (Erişim Tarihi: 02.06.2021).

Tibet K., (Yön.). (1978). Sultan [Sinema Filmi], Arzu Film.

Tibet K., (Yön.). (1989). Gülen Adam [Sinema Filmi], Cem Film.

TMH-Türkiye Mühendislik Haberleri, (2008), Sayı: 447-2008/1, 23-33.

Turgul Y., (Yön.). (1986). Muhsin Bey [Sinema Filmi], Umut Film.

Turgut H., (2003), “Kentlileşme Süreci İçinde Sosyo-Kültürel ve Mekansal Değişimler: Gecekondu-Konut Örüntüsü”, Mimarist Dergisi, (7), 57-64.

TURİNG Koleksiyonu, Vatan Caddesi-Millet Caddesi

Türel İ., (2001), “Sinema ve Kentsel Mekanın Dönüşümü”, Arredamento Mimarlık Dergisi, 2001/11, 68-72.

Türkiye Emlâk Kredi Bankası Sosyal Konut İnşa Faaliyeti, (1978), Arkitekt Veritabanı, 1978-04, 136.

Türkün A., Şen B., Aslan Ş., (2013), “1923-1980 Döneminde Kentsel Politikalar ve İstanbul’da Konut Alanlarının Gelişimi, Mevzuat, Aktörler ve Hâkim Söylem”, A. TÜRKÜN (ed.), Mülk, Mahal, İnsan İstanbul’da Kentsel Dönüşüm, 1. Baskı, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Tylor E. B., (1871), “Primitive Culture: Researches Into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom”, Vol 1., London: John Murray, Albemarle Street.

Uşma G., (2021), “Anadolu’daki Geleneksel Türk Evlerinin Plan, Cephe ve Süsleme Özellikleri Bağlamında İncelenmesi”, Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, (6), 227-259

Williams R., (2021), Kültür ve Toplum 1780-1950, 2. Baskı, İletişim Yayınları.

Wirth L., (1938), “Urbanism as a Way of Life”, The American Journal of Sociology, Vol. 44, No. 1, 1-24, The University of Chicago Press. Erişim adresi: <http://www.jstor.org/stable/2768119> (Erişim Tarihi: 13.10.2022)

Yıldız A., (2020), “Arabesk Müziğin Sinemada Gösterimi”, Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi.

Yıldız E., (2008), “Gecekondu Sineması”, 1. Baskı, Hayalet Kitap.

Yücel A., Ökem H. S. (2020), “Mekânın Sinematografik Temsili Bağlamında Beden-Mekân İlişkisi”, Kent Akademisi, (13/4), 688-700.

ÖZGEÇMİŞ

Selinay KILIÇ, 2015 yılında Pamukkale Üniversitesi'nde başladığı Mimarlık Bölümüne, 2016 yılında yatay geçiş yaparak Kocaeli Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi Mimarlık Bölümünde devam etmiş ve 2019 yılında lisans derecesini tamamlamıştır. 2020 yılında yüksek lisans eğitimine Gebze Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı'nda başlamıştır.

