

# Köylü, işçi, tehlikeli: Türk sinemasında gecekondü ve kentsel mekândaki dönüşüm

Burcu Şentürk\*

**Özet:** Türkiye’de yaşanan hızlı kentleşme ile şehir merkezlerine gelen köylüler konut ihtiyacına yönelik sosyal politikaların yokluğunda kendi barınma ihtiyaçlarını karşılamak için çoğunlukla kamusal alana ait boş alanlar üzerine kendi evlerine inşa etmeye başladılar. 1940’lı yıllarda yavaş yavaş görülen bu yapılanma 1950’li yıllarda arttı ve kentlerin çevresini sarmalayan gecekondü mahalleleri ortaya çıktı. Gecekondü fiziksel bir yapının ismi olduğu kadar Türkiye’nin toplumsal yapısında yeni ortaya çıkan ikiliklerin konuşulmasına zemin sağlayan bir sosyal olgunun da ismi olageldi. Her mekânsal ve toplumsal durum gibi gecekondular ve gecekondulular da ilk ortaya çıktıkları günkü gibi kalmadı, bir dizi dönüşüm geçirmiş ve geçirdi. Bir toplumsal olgu olarak gecekondü ve kentteki mekânsal değişim 1960’lı yıllardan bu yana Türk sinemasına farklı biçimlerle yansdı. Bu makalede gecekonduların ortaya çıktığı süreçten başlanarak günümüze değin gecekondunun ve kentin kenarlarının sinemaya yansımaları tartışılacak, kent mekânındaki değişim ile bu iki olgunun Türk sinemasında anlatılma biçimindeki değişim arasındaki paralellikler üzerine durulacaktır.

**Anahtar sözcükler:** Gecekondü, iç göç, Türk sineması, kentsel dönüşüm, kentsel mekân, toplumsal değişme

## Giriş

Sinema sanatı diğer nitelikleri dışında özellikle gerçeği olduğu gibi yeniden üretebilme yeteneğinden ötürü (Bazin, 1995) sosyal bilimciler için topluma dair verilere ulaşabilecekleri kıymetli kaynakları oluşturmaktadır. Sinema filmlerinin pek çok yüksek lisans ve doktora tezine konu olması sosyal bilimler ve sinema arasındaki yakın ilişkinin önemli göstergelerinden bir tanesidir (Alarslan, 2004). Filmler estetik kaygıların ve belirleyicilerin yanı sıra ortaya çıktıkları dönemin koşullarından da fazlasıyla etkilenirler, her şeyden öte toplumun bi-

(\*) Dr., Ege Üniversitesi İİBF, İşletme Bölümü

reyleri olarak sinema yaratıcılarının değer yargıları vardır ve toplumsal koşulların etkili olduğu bu değer yargıları sinema yaratıcıları isteseler de istemeseler de filmlere aktarılır. Bu açıdan filmler, içinde buldukları dönemin koşullarını ve toplumsal olguların algılanma biçimlerini yansıtır. Öte yandan, film yaratıcılarının zihninde bilinçli ya da bilinçsiz olarak ulaşmak istedikleri kitleye dair bir fikir vardır ve filmler aslında dönemin izleyici kitlesi hakkında da birer bilgi kaynağıdır. Sinema eserlerinden yola çıkarak genellemelere imkan verecek bilginin üretilmesi pek mümkün değildir, ancak diğer anlatılar gibi sinemanın da çekildiği döneme dair bir gerçeklik kesiti ya da gerçeklik yorumu sunduğu aşıkardır.

Çok geniş bir olgu olan sinema elbette ki pek çok açıdan incelenebilir ve hatta psikanalitik, yapısalcı ve göstergebilimsel yaklaşımlar üzerinden film, tek başına, salt bir ürün gibi ele alınabilir. Ancak bu çalışma, sinema sanatının toplumsal değişim ve yapı ile paralelliklerden yola çıkılarak filmlere onları yaratan koşullara odaklanarak bir yaklaşım geliştirecektir. Bu yaklaşım çerçevesinde çalışmada 1960'lı yıllardan başlamak üzere Türk sineması, Türkiye'de yaşanan iç göç ile yakından bağlantılı olarak gerçekleşen kentsel mekândaki dönüşüm ile paralellikler kurularak incelenecektir. Bu zaman zarfında filmlerdeki tiplelerde, toplumsal yapıyı ve mekânı yansıtırma biçiminde gerçekleşen değişim, yine toplumsal ve mekânsal somut değişimler üzerinden okunacaktır. Bu açıdan çalışmanın temel amacı sinemanın toplum bilimleri için vazgeçilemeyecek zenginlikte bir kaynak sunduğunu göstermektir zira kent mekânındaki değişimlerin konu edinildiği ya da gecekondunun bir fon olarak sinemadaki gösterimlerine değinen çeşitli çalışmalar (bkz. Öztürk 2004, Yıldız 2008, Güçhan 1992) gecekondunun geçirdiği değişimin filmlerde gecekondunun sunumundaki değişimlere eşlik ettiğini öne sürmektedir. Yeterli stüdyonun olmaması ve yaşanan maddi sıkıntılar Türk sinemasını zorunlu olarak doğal mekânları kullanmaya yöneltmiş bu da gecekonduların olduğu gibi kaydedilmesini beraberinde getirerek gecekonduların gerçek hayattaki durumlarını ve filmlerdeki sunumlarını birlikte takip etme imkanı yaratmıştır (Yıldız 2008:198).

Konusu itibariyle de çalışma, kentlerin geçirdiği değişimin Türk sinemasında hikâye kurgusundaki temel çelişkilerin, kentin, göçün ve yoksulluğun gösterim biçimindeki dönüşümlere eşlik ettiğini öne sürmektedir. Göçle birlikte meydana gelen büyük değişimleri, özelde de kente gelen göçmenler ve kent mekânındaki değişimin filmlere yansımaları konu edinen sınırlı sayıdaki çalışmadan bahsetmek mümkündür. Güçhan (1992), 1964 ve 1985 yılları arasında çekilmiş altı filmin derinlemesine analizini yaparak 1960'lardan 1980'li yıllara gelindiğinde kente göç etmiş insanların Türk sinemasındaki değişen profiline çok yönlü olarak incelemiştir. Yıldız (2008) benzer bir şekilde Türk sinemasını dönemleştirerek seçtiği filmlerle gecekondun meselesinin sinema perdesine yansımalarını incelemiş, ancak Güçhan'dan farklı olarak gecekondun ve göç me-

selesinin ana teması her zaman teşkil etmediğini belirterek çıkarımlar yapmanın mümkün olduğu filmleri de analizine dahil etmiştir. Öztürk (2004) de gecekonduluların perdede ilk yansıdığı yıllardan 2003 yılına kadar çekilen filmler eşliğinde gecekonduyu konu alan filmlerin temalarını ortaya koymuş, Makal (1987) iç göç ve dış göç temalı filmleri birlikte incelerken toplumu derinden etkileyen bu iki olayın da Türk sinemasında derinlemesine ele alınmayı beklediğini belirtmektedir. Gecekondulular ve göç olayına odaklanan bu çalışmaların yanı sıra Türk sineması üzerine yapılan başka çalışmalar, özellikle dönem sinemaları üzerine yapılan çalışmalar bu iki toplumsal olgunun filmlerin senaryolarını, olay kurgularını nasıl etkilediklerine ister istemez değinmişlerdir (Bkz. Pösteği 2012, Esen 2000, Maktav 2013).

Yukarıda bahsi geçen çalışmaların kapsadığı filmlere ek olarak son dönem filmlere çalışma bağlamında değinilmiştir. Bu çalışmanın odak noktasını gecekondulular ve kentsel mekândaki dönüşümün sosyolojik temelleri oluşturmakta, bu konular Türkiye sinemasından çeşitli örneklerle analiz edilmekte, tam da bu yüzden diğer çalışmalarda yer alan derinlemesine film analizlerinden ziyade bu iki temanın filmlere yansımalarının sosyolojik analizi yazının ana eksenini oluşturmaktadır. Türk filmlerine, çekildikleri dönemin koşulları üzerinden bakmayı hedefleyen bu çalışma öncelikle Türkiye'nin toplumsal yapısını temelden değiştiren kırdan kente göçün temellerine dair kısa bir bölüm ile başlayacak sonrasında kırsal göçmenlerin kente gelişleriyle birlikte yaşanan değişimleri Türk sinemasında göç ve gecekondunun anlatılmasındaki değişimlerle birlikte tartışacaktır.

### **Kırdan kente göç başlarken**

Türkiye İkinci Dünya Savaşı'nın bitişini takip eden dönemde devlet güdümlü kalkınma politikası ve sanayileşmenin belirlediği dışa kapalı ekonomik sistemi terk etmiş ve milli kalkınmada yabancı kaynaklara dayalı tarımsal makineleşmeye dönmüştü (Boratav, 2004:94, Aydın 2005:28-30). Türkiye'nin böyle bir düzlemde üzerine düşen tarımsal ürünleri arz etmek, Marshall yardımları çerçevesinde edindiği finansal kaynaklarla geliştireceği yollar ile pazarlarını küresel piyasaya bağlamak ve makineleşme ile tarımsal verimliliği arttırmaktı. Tüm bu gelişmelerin sonucu olarak ortaya çıkan tarımın makineleşmesinin kırsal alanda işgücü fazlalığı yarattığı literatürde sıkça tartışıldı (Zürcher, 2004:226, Kazgan, 1966:74-77, Şenyapılı, 2004:116-119). Tartışmalar bu iş gücü fazlalığına eğilirken, tarımsal işgücünün heterojen yapısının da vurgulanması gerektiğini ihmal etmediler. Yani bu makineleşmenin hangi köylüleri nasıl etkilediği, kimleri topraktan kopardığını anlamak önemlidir. Çok genel olarak söylenirse, geniş tarlaları olan tarımsal üreticiler kredilere ulaşıp traktör edinebildiler ve üretime devam edebildiler (Tekeli, 2008:87-91, Aktan, 1957:281). Bazı küçük tarla sahip-

leri ortaklaşa traktör alıp topraklarında kaldılar ancak küçük tarla sahiplerinin bir kısmı ise hane gelirini çeşitlendirerek makineleşmenin etkisini en aza indirmeye çalıştılar, mevsimlik işçilik bu stratejilerin başında gelmekteydi. Hane gelirini çeşitlendirebilenler bir süre daha kırsalda kalabildiler ancak bunu gerçekleştiremeyenler ve topraksız köylüler ya başka köylere gidip tarım işçisi olarak çalışmaya devam ettiler ya da kente göç etmeye başladılar.

Kente yeni gelenler kalacak yer bulma konusunda sıkıntılar yaşadılar. İş bulanlar için iş yerleri ya da bekâr odaları geçici bir süre barınma olanağı sağladı. Ancak kentteki evler pahalılık açısından ulaşılabilir değildi. Yeni gelenlere kalacak yer temin etme konusunda hiç bir sosyal politika üretilmezken, kırsal göçmenler de kendi başlarının çaresine bakmak zorunda kaldılar (Kalaycıoğlu ve Rittersbers Tılıç, 2000). Bu anlamda gecekondunun ortaya çıkmasının en büyük nedeninin göçmenlerin konut talebini formel-resmi piyasanın karşılamaması olduğu söylenebilir (Wedel, 2001: 12, Karpat, 2003: 22, Şenyapılı, 1978: 40). Ancak toplumsal süreçlerin kendi içkin dinamikleri açısından baktığımızda gecekondulu olgusu, göçmenlerin kentte tutunabilme stratejilerinden birini meydana getirmektedir. Kırsal göçmenler aracılığıyla tümüyle kendiliğinden gerçekleşen içgöçün çoğunlukla zincirleme göçtür (Erman 2001). Bunun sonucunda ise aynı bölgeden, köyden, akraba grubundan ya da aileden insanlar şehrin çeperlerinde gruplar halinde yerleştikleri kentsel alanda gecekondulu mahalleleri inşa ettiler. İlk gelenler kentli bir kültürel formasyona sahip değillerdi. Kentli yaşam tarzının gerektirdiği protokollerden haberdar değillerdi. Daha çok sıkışmış, arada kalmış, araftaydılar. Bu anlamda gerek kentle temas etmelerinde ve gerekse zaman içinde kentte tutunmalarında gecekondulu bölgeleri kırsal göçmenlerin sosyal dışlanma, ekonomik sorunlar, yalnızlık gibi sorunlarının kısmen de olsa daha az hissedilmesini, ve göç sırasındaki masrafların azaltulmasını sağladı (Işık ve Pınarcıoğlu, 2009).

1960'lı yılların ortalarında gecekonduluların sayısal çoğunluğu artmış, kırdan kente göç eden emek ve konut piyasası başta olmak üzere toplumsal hayatın her alanında görünür olmuşlardır. Kırdan kente göç edenlerin önemli bir kısmı bu yıllarda enformel sektörde yer almışlar ancak ekonominin kenarında kalmamış, göçmen işgücü ekonominin döngüsünde Türkiye'nin sanayiye geliştirme hedeflerinde rol almışlardı (Şenyapılı, 2004: 186-187.). Bu durum gecekonduluları sistem içinde güçlendiren bir etkiyi kaçınılmaz olarak beraberinde getirmiştir. 1966 yılında kabul edilen gecekondulu yasası ile ilk defa gecekondulu kelimesi yasal düzlemde kullanılmıştır ve var olan gecekonduların ıslahı hedeflenirken bundan sonraki gecekondulu yapımlarının önlenmesi kararlaştırılmıştır. Bu yasa gecekonduluların kazandığı gücün ve görünürlülüğün yasal ve siyasal alandaki yansımadır.

Gecekondulu tarihidenden kısaca bahsedilecek olursak 1940'ların sonu itibarıyla le yavaş yavaş kente gelen köylülerin göçü 1950'lerde hız kazanmış ve 1960'lı

yıllara gelindiğinde köylüler, gecekondulular olarak artık kentte yer edinmişti. Türk sineması için de paralel bir tarihleme yapabilmek söz konusudur, zira 1950'li yıllara kadar daha çok tiyatro sanatının etkisi altında gelişen sinema 1950'li yıllarda sinema dilini öğrenmeye, yeni bir dil yaratmaya çalışmış, 1960'lı yıllara gelindiğinde ise öğrendiği bu dili konuşmaya başlar olmuş ve aynı zamanda toplumla daha yakın ilişkiler geliştirmiştir (Güçhan 1992:81, Pösteği 2012:17). 1960'lara gelindiğinde toplumcu gerçekçi akım sinemada da etkili olmuş, gerçekçi köy filmlerinin yanı sıra yoksulluktan kurtulmak üzere kentte göç edenlere ve kent yoksullarını ele alan filmler ortaya çıkmaya başlamıştır (Maktav 2013:153). 1980'lerin ilk yarısına kadar etkisini hissettirmeye devam eden bu gelenek sınıf farklılıkları, mülkiyet ilişkileri, yoksulluk, gelir dağılımı gibi konuların film öykülerinde ön plana çıkmasına, masalsı İstanbul'un büyüsunün bozulup kentin sıkıntılarını ve göç edenlerin bakışlarını perdeye taşımıştır (Suner 2005:219) Gecekondu komünitelerinin kentte görünürlüklerinin artmasıyla ve sinemanın toplumsal olayları gerçekçilikle ele almasıyla gecekondu bir arka plan olarak sinemaya taşınmış, 1960'larda gecekondulu da sinema perdesinde yerini almıştı. Gecekondular Türk sinemasında ilk olarak Atıf Yılmaz'ın Orhan Kemal'in aynı isimli romanından uyarladığı 1959 yapımı *Suçlu* filminde bir dekor olarak görülsede (Kalkan, 1988: 96, akt. Öztürk, 2004) iç göç ve göçle kente gelenlerin hayat mücadelelerine odaklanan ilk film Halid Refiğ'in 1964 yapımı *Gurbet Kuşları* isimli filmidir. Çeşitli temalarla perdeye taşınan gecekondu, ilk defa 1967 tarihli *Gecekondu Peşinde* film ile bir sinema filminin isminde yer almıştır (Öztürk, 2004). Haldun Taner'in aynı isimli oyunundan uyarlanan 1964 yapımı *Keşanlı Ali Destanı* filmi gecekondu komünitelerinin arka planını oluşturduğu ilk filmlerden bir tanesidir. Filmde, Sinekli Dağ mahallesinde Anadolu'nun çeşitli illerinden gelen göçmenleri ve göçmenlerin gündelik hayatlarıyla dönemin gecekondu komünitelerini göstermektedir.

1970'li yıllara kadar gecekondu ve kırdan kente göç meselesi gerek akademi- de gerekse siyasi tartışmalarda sanayileşme, konut sorunu, kalkınma ve kentleşme çerçevesinde tartışıldı. Gecekondu bölgelerinin fiziksel yetersizlikleri ve sorunları, alt yapı eksiklikleri, sosyal hizmetlerin yokluğu köyden kente gelenlerin kentli özelliklerini ne kadar gösterebildikleri gibi meseleler devlet istatistik enstitüsü, Sağlık Bakanlığı gibi kurumların araştırmalarının yanı sıra araştırmacıların çalışmalarının temel sorunsallarını oluşturdu (bkz., Kıray 1970, Öğretmen 1957, Yasa 1966, Abadan 1963). Bu dönemde gecekondu ve içgöç üzerine yapılan araştırmalardaki temel eğilimlerden bir tanesi de göçün sebebini anlamaktı, zira göçün sebebi yeterince anlaşılırsa göç durdurulabilirdi (Yıldırımaz 2010: 399). Siyasi tartışmaların ve akademik araştırmaların gecekondu ve içgöç meselesinde aşağı yukarı ortaklaşa kullandığı dilin içinde gecekonduluların bir an önce geri gönderilmesi ya da dönüştürülmesi gereken geri kalmış, köylülüğe ait formlar olarak kurgulandığı modernist-elitist bir perspektifle şekillendi-

ğini söylemek çok yanlış olmayacaktır. Bu perspektif, Demirtaş'ın da ifade ettiği gibi gecekonduluların varlığını modern yaşama bir tehdit olarak gören elitlerin rahatsızlıklarını ifade etmekteydi ve bu duruma getirilen çözüm önerileri büyük şehirlere girişlerin kısıtlanması, hatta İstanbul ve Ankara gibi şehirlere ancak vize ile girilebilmesini önermeye dek uzanabiliyordu (Demirtaş, 2009: 75). Üst orta sınıf rahatsızlığını yansıtan bu perspektifin sinema üzerindeki etkisini görmek mümkündür. Kırdan kente göç meselesini toplumsal bir olgu olarak ele alan ilk film sayılabilecek *Gurbet Kuşları* bir anlamda kente yeni gelenlere en doğru yolun geri dönmek olduğunu göstermektedir. Kahramanmaraş'tan İstanbul'a göç eden Bakırcıoğlu ailesinin üyeleri film boyunca kentin getirdiği dinamiklerce farklı yerlere savrulur, ahlaki çöküntüye düşer ve aile yaşadıkları türlü olumsuzluklardan sonra memleketlerine dönmeye karar verir. Ailenin üniversite okuyan ve kentin barındırdığı tehlikelerden uzak durabilen tek üyesi Kemal ve sevgilisi okul bittikten sonra Kahramanmaraş'a geleceklerine söz verip aileyi uğurlarlar. Bu sahnenin ardından kadraja Haydarpaşa'ya yeni inmiş "İstanbul taşı toprağı altın", "Allah izin verirse İstanbul'a şah olacağı şah" diyen köylüler girer. Kent deneyiminin kendilerine kazançtan çok zarar getireceğini fark ederek memleketlerine dönenlerin yanı sıra nice umutlarla kente pek çok kişinin geldiği gösterilmektedir. Duygu Sağıroğlu'nun 1965 yapımı *Bitmeyen Yol* filmi de kentin, göçmenlerin kendisinden beklenenleri çoğu zaman vermediğine dair bir toplumsal gerçekliğe dayanmaktadır. Kente göç eden bir grup arkadaşın kentteki yaşam kavgasında açlığa da suça da yer vardır. Aynı dönemde çekilen *Gurbet Kuşları* ve *Bitmeyen Yol* filmleri en temelde köylülerin kente gelip gelmemelerini tartışır ve iç göç meselesini kentteki köylülerin yaşadıkları sıkıntılar çerçevesinde ele alır (Makal 1987, Güçhan 1992). İç göç meselesi etrafındaki kamusal tartışmalar ve akademik yazın, bu dönemde sinemada konunun işleniş biçimiyle örtüşmektedir.

### **Köylüden işçiye gecekondulular**

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından tarımsal ürünlere dayalı kalkınma denemeleri sonrasında 1960'lı yıllarda montaj sanayi ile ulusal üretimi artırması planlanan İthal İkameci Sanayileşme uygulamalarının başlamasının (Altuğ vd., 2008: 400, Aydın 2005: 90) etkileri 1970'li yıllarda kendisini gösterdi. Pek çok diğer gelişmekte olan ülke gibi Türkiye de bu dönemde global piyasalara sadece hammadde sağlamakla kalmayacak, ithal ikamesine dayalı sanayileşme ile bu piyasalara dahil olacaktı (Ataay, 2001: 59-63). Bu yıllar bir anlamda Türkiye'nin tekrar devlet önderliğinde iktisadi gelişimi sağlanmasına yöneldiği yıllardı. Ülke içindeki sermayedarların ülke pazarı için üretim yapması ve devletin desteğiyle sanayi üretimine yatırım yapması teşvik ediliyordu. Bu şekilde milli sermaye yabancı sermaye ile daha az rekabet ederek karını arttırabilirdi. Öte yandan ise Tür-

kiye'deki iktisadi sistem Batı'daki refah devleti modelini anımsatır bir biçimde ücretli çalışanların içerilmesini gerektiriyordu. Bu düzlemde devlet, toplumsal sınıflar arasında bir hakem rolü, kalkınmanın yöneticisi konumunu almıştı (Aydın, 2010: 150). 1961 Anayasası da toplumsal sınıfların kapsanmasına yönelik ilkeler içermektedir ve bu dönemde milli sermaye desteklediği gibi işçi sınıfına yönelik daha koruyucu politikalar geliştirilmekteydi. Kayıtlı bir sektörde işçi olarak istihdam edilmek güvenceli bir iş, geçinmeyi sağlayabilecek bir gelir ve aynı zamanda sosyal güvence vaat ettiği için kırsal göçmenler için şehirde yerini garanti altına almak anlamına gelmekteydi.

Göçmen nüfusun arttığı 70'li yıllar tüm dünyada işçi sınıfı ve öğrenci hareketlerinin hız kazandığı, toplumun siyasi olarak faal olduğu, toplumsal değişime dair beklentilerin yükseldiği umutlu yıllardı. Toplumsal hareketlilikler, işçileşme ve toplumsal değişim tüm sanat ürünlerine olduğu gibi sinemaya da kaçınılmaz olarak yansdı lakin bu durum Türkiye'de siyasi sinema geleneğinin oluşumu için yeterli olmadı. Bu dönemde çekilmiş olan Lütfü Akad'ın *Gelin, Düğün* ve *Diyet* üçlemesinde proleterleşme tartışmaları yapılmakta, sendikal harekete yer verilmekteydi. Ana eksenini işçi-patron çatışmasının oluşturmadığı *Oh Olsun* filminde ise, dönemin toplumsal sınıflar arasındaki denge tınısı görülmekte, işçiler haklarını alabilmek için grev yapmakta ve finalde patron "insani değerleri" hatırlayıp işçilere istedikleri hakları vermektedir. Bu dönemde sinemada kır-kent çelişkisi içinde gösterilen gecekondululara gösterilen çıkış yolu önceki yıllardaki gibi geri dönmekten ziyade işçileşmektir. Bu bağlamda sınıf çelişkileri, kır-kent çelişkileri ve diğer çelişkiler karşısında daha belirleyici bir konuma yerleştirilmekte, işçi olmak kentte ayakta kalmanın, kırsal dayanışma pratiklerinin yerine sınıfsal dayanışmayı koymak da özgürleşmenin yolu olarak karşımıza çıkar. Örneğin *Gelin* filminde kayınbabasının bir gecekondulu mahallesinde kurduğu bakkal ile daha fazla kazanabilmek arzusundan ötürü çocuğunu tedavi ettiremeyen Meryem evi terk eder, bir fabrikada işe girer. Filmin sonunda kocası Veli'nin de geniş aileden kopması kırsal aile pratiklerinin terk edilmesine işaret eder ve Veli'nin Meryem'e yönelttiği "bana da iş var mı bu fabrikada" sorusu ile ilk kuşak bu iki kırsal göçmenin yeni hayatlarının kapısını açan şey köylülükten çıkıp fabrikada proleterleşmeleri olur. Lütfü Akad'ın *Düğün* filmindeki baş karakter Zelha'nın gündelikçi olarak çalışan kız kardeşinin "el kapısında hizmetçilik" etmesindenense fabrika işçisi olmasını istemesi tesadüf değildir. Bu iki filmde de daha çok kırsal yaşamla özdeşleştirilen feodal değerlerden kopuşa bir davet vardır, zira bu değerler çerçevesindeki başlık parası, geniş aile ile beraber yaşam gibi olguların özellikle genç nesil üzerinde büyük bir baskı yarattığı gösterilmektedir. Bunun karşısında emeği koruyan yasaların varlığı ile kayıtlı istihdam ve beraberinde gelen sosyal güvenlik ve göreceli olarak daha iyi çalışma koşulları, artık hem kadın hem de erkek göçmenler için feodal bağlardan özgürleşerek hayatlarını yoluna koyabilecekleri araçlardan biri olarak işaret edilmek-

tedir. Bu mesaj *Sultan* (1978) filminde mahalleli kadınlar arasındaki konuşmalarda çok nettir. Sultan ve diğer mahalleli kadınlar işe gidip gelirken gündelikçilikten yakınmaktadırlar. Tıpkı *Düğün* filminde olduğu gibi gündelikçilik, “el kapısında hizmet etmektir” ve onur kırıcı bir tarafı vardır. Filmin jeneriğinde zengin bir evde can hırsaş yerleri silen Türkan Şoray’ın, karşısında bacak bacak üzerine atmış oturan evin hanımına sinirlenip kocaya attığı tekme gündelikçiliğin bir çalışma biçimi olmasından öte olduğunu kadınlar arasındaki bir hiyerarşiden yola çıkarak izleyiciye hatırlatır. Öte yandan gündelikçiliğin üzerinde taşıdığı olumsuz özellikler, işçiliğe atfedilmez. Gündelikçiliğe giden kadınlar minibüste yaptıkları işten yakınırken ortak bir tanıdıklarından bahsederler ve “en güzelini yaptı el kapısında hizmetçi olana kadar gitti işçi oldu” der içlerinden birisi. Yaşı daha geçkin olan diğer gecekondulu kadın ise yaşından ötürü fabrika işçiliğinin kendisi için ulaşılmaz olduğunu anlatır.

Kırsal göçmenlerin işçileşmesi, modernist bir bakış açısından aynı zamanda gecekonduların kentin hayat tarzına uyum sağlayabilecekleri, geleneksel bağları kopartabilecekleri bir alan yaratabilmektedir. *Gurbet Kuşları*’nda Halit Refiğ, şehre gelenlerin karşılaştıkları toplumsal yapı ve ahlak anlayışına uyum sağlayamayıp geri döneceği önermesi karşılığında Lütfü Akad’ın *Gelin, Diyet ve Düğün* filmlerini içeren Anadolu Üçlemesi kırsal göçmenlerin kentte tutunmalarını daha gerçeğe yakın bir şekilde yansıtabilmiştir. 1960’ların ve 1970’lerin filmlerinin iç göç meselesi üzerine yaptıkları tartışmalara baktığımızda ise 1970’lere gelindiğinde artık kentteki köylülere dair kalsınlar mı, gitsinler mi diye bir tartışmanın olmadığı, köylülerin kentin bir parçası olan bir anlamda kentlerdeki köylere<sup>1</sup> dönüşen gecekondulara dönüştüğünü de görmek mümkündür. Gecekonduların bu arada kalmış durumları filmlerde de görünmektedir, örneğin *Gelin* filmindeki çevre ile ev içi mekân düzeni geleneksel ve modern objelerle karışılmış, modernlik ile gelenekselliği bir arada yaşandığını temsil edilmiştir (Yıldız 2008).

Bir zamanlar tek tük görülen gecekondular zamanla mahalleler ve komüniteler meydana getirmişti. 1948 yılından beri değişik isimlerle çıkan gecekondularından 1966 yılındaki yasal düzenlemede gecekondular ismi ilk defa geçiyor ve bu yasa geçmiş dönemde yapılan gecekonduların ıslahını gerçekleştirme ve yeni gecekondular yapımını önlemeyi amaçlıyordu. Gecekondular isminin anılması artık kırsal göçmenlerin başka bir sosyal kategori olarak yasal dilde anılmasının göstergesiydi. Gecekondulara dair fazlasıyla esnek bir tanımlama yapan bu yasa sadece barınma ihtiyacı için yapılmış olan gecekondularla ticari amaçla kullanılan benzerlerini ayırt edebilmeyi zorlaştırarak gecekonduyu farklı çıkar gruplarının rant alanı haline gelmesinin önüne geçemedi (Yalçın ve Erbaş, 2003:98). Kentsel arsaya artan talep ve hızlı kentleşme nedeniyle yasallaşan gecekondular alanlarının değeri öngörülemez bir hızla arttı. Düşük gelirli-

1 Gecekondular mahalleleri literatürde zaman zaman kentsel köyler olarak anılmıştır. Bkz. Gans 1962



lerin konut ihtiyacı sorununa resmi ve tutarlı bir politika üretilmemesi ilk başlarda bu kesimin ihtiyacını karşılaması zemininde gecekonduya halkın nezdinde bir meşruiyet atfedilmesini sağlıyordu (Buğra, 1998:306-307, Işık ve Pınarcıoğlu, 2002:113). Bu dönemde gecekonduların yıkımları da filmlerde kendilerini göstermeye başlamıştı. Bu filmlerde gecekondunun barınma ihtiyacını karşılaması, gecekonduluların korumasız, küçük hesaplarına rağmen masum insanlar oldukları filmlere yansıyor. Buna mukabil gecekonduların ağalığı da yavaş yavaş filmlerde görünmeye başlamıştı. Gecekonduların arazilerini satan bu rant sahipleri borçlarını ödeyemeyen gecekonduluları evlerinden çıkarmakla tehdit edebiliyor bunu kimi zaman büyük sermaye sahipleri, mahalle muhtarları ile anlaşarak yapabiliyorlardı. Sultan ile Kemal'in nefret-aşk ikileminde gelişen hikâyesi çerçevesinde dönen *Sultan* filminin arka planında işlenen hikâye tam da bu duruma denk geliyordu. Kemal'in muhtar babası mahallede çok katlı konutlar inşa etmek isteyen bir takım "kötü" sermayedarlarla anlaşır ve mahalleliyi evlerini terk etmeleri için ikna etmeye çalışır. Filmde dayanışmaya ve gecekonduların alanlarını terk etmemeye öykünülse de sermayedarlar çok güçlüdür, mahallelilerden son ana kadar dayananlar bile bir süre sonra mahalleyi terk etmek zorunda kalır ve yine hep birlikte başka bir alana gecekondular yapmaya başlarlar. Yıkılan gecekondular tekrar yapılır, mahalle tekrar kurulur, dayanışma o ya da bu şekilde kazanır; gecekondular bir sosyolojik kategori olarak modernite öncesi ve köy hayatını hatırlatan yüz yüze birincil ilişkileri sembolleştirir ve romantize edilir.

1970'li yıllarda kırdan kente göç ve göç edenlerin kent ortamında verdikleri yaşam mücadelesi sadece toplumsal sorunlara odaklanan filmlerin değil, daha popüler filmlerin hatta komedi filmlerinin konusu da olmuştur. Filmlerde çoğu zaman gecekondular halk kendi yöntemleriyle onları evlerinden-mahallelerinden atmak isteyen bu "kötü" karakterleri alt eder. *Yedi Bela Hüsnü*, *Umudumuz Şaban*, *Gerzek Şaban*, *Kanun Gücü* filmlerinde tek bir kahraman kimi yerlerde mahallelinin de desteğini alarak mahalleliyi yıkım belasından kurtarır. Kahramanların ön plana çıktığı 70'li yılların sinemasında bu kahramanlar çok yönlüdürler ve komedi filmlerinde gecekonduların başındaki belaları savmanın yanında zabıtaya, müteahhite ve mafyaya karşı da halkın yanında yer alırlar (Yıldız 2008: 91). Bu umutlu yıllarda gerçek hayatın tersine, iyilerin kazanacağına, haksızlıkların telafi edileceğine dair naif inanç bu filmlerde görülmektedir. Öte yandan tek bir kahramanın kitlelerin gücünün ötesine taşınan cengaver durumu bir ideolojik söylemin belirtilerini sunmaktadır, o da güçlü ve birleşik bir kitlenin çözemeyeceği sorunun patronaj ilişkileri içerisinde çözülebilesidir (Yılmaz 2008:159). Tek bir kahramanın makro sorunları tek başına ve çoğu zaman başına gelen türlü komik olaylarla çözmesi dönemin toplumsal değişime dair umudu yansıttığı kadar barınma hakkı mücadelesini apolitikleştirdiği ve mücadele eden kitlelerin gücünü önemsizleştirdiği söylenebilir.

1950'li yılların ardından kentlerde sanayi sektörünün istihdam edebileceğinden daha fazla gecekondulu nüfus bulunmaktaydı ve bu yüzden kente bir iş bulmak umuduyla gelen kırsal göçmenlerin hepsi formel sektörde istihdam edilemiyor, kayıtlı işlerde çalışamıyordu. Kayıt dışı sektör, bu sektöre girmek için yasal engellerin olmaması, çok beceri ve sermaye gerektirmemesi dolayısıyla pek çok kırsal göçmen için hayatlarını kazanabilecekleri tek seçenekti (Koray, 1993: 18, Tekeli, 2008: 122, Pınarcıoğlu ve Işık, 2008: 1355). 1960'larda artık göçmenlerin önemli bir kesimi enformel sektörde kendilerine yer buluyorlardı. Kırsal göçmenlerin bazılarının giriştikleri kayıt dışı işlerde başarılı olması ve belli sektörlerin belli hemşeri gruplarının kontrolü altına girmesi akademik araştırmaların konusu haline de gelmiştir (Erder 1996: 266-272, Pınarcıoğlu ve Işık 2008: 1362-1363). İşgücü fazlası, insanları enformel girişimcilere dönüştürmüştü (Davis 2007: 182) ve kentleşmenin etkisiyle yeni iş kolları da ortaya çıkmıştı. Bu iş alanlarından gündelikçilik ve kapıcılık farklı sınıflar, mekânlar ve kent-köy arasında kalmışlığı en çok yansıtan iki meslek grubu olarak ön plana çıkmaktaydı. *Kapıcılar Kralı*, *Çöpçüler Kralı*, *Sultan*, *Bekçiler Kralı* filmlerinde iç göç ile birlikte görünürlük kazanan kapıcılık, sokak satıcılığı, gündelikçilik gibi işler arka planı teşkil eder. Bunun yanı sıra, özellikle *Çöpçüler Kralı* ve *Kapıcılar Kralı* filmlerinde kente göç edenlerin sınıf atlama hayalleri çok belirgindir. Örneğin *Çöpçüler Kralı*'nda anne, baba ve kardeşleriyle birlikte küçük bir gecekonduda yaşayan Hacer apartmanlara temizliğe giderken başkalarının çocuğuna bakmaktan ve ev işlerini yapmaktan kurtulmanın hayallerini kurar, bu hayal onu düzenli geliri ve sigortalı işi olan zabita memuru Şakir ile evlenmeye götürür. *Kapıcılar Kralı*'nda ise kırdan göç edenlerle kentli orta sınıf arasında kültürel farklılıklarla beslenen sınıfsal çelişki ön plandadır. Kurnaz, işini bilen kapıcı Seyit filmin sonunda apartmanın %51 hissesini alır, ismini de Seyitoğulları apartmanı olarak değiştirir. En iyi bildiği iş olarak kapıcılığa devam edeceğini ve yöneticiliği kaldırdığını bir zamanlar kendisini hor gören apartman sakinlerini ayağına çağırarak açıklar. Seyit'in apartmana sahip olması bir yanıyla o dönemdeki tartışmalara da yansıyan "köylülerin kenti istila" etmesini ekrana yansıtır.

### 1980 sonrası sinemada göç ve gecekondular

1970'lerin umutlu, hareketli ve çatışmalı yılları 1980 darbesi ile sona erdiğinde Türkiye, siyasi baskı ve ekonomik özgürlükleri tuhaf bir ironi ile beraber yaşamaya başladı. Devlet, piyasanın işleyişine müdahalesini en aza indirme yolunda eğitim, sağlık gibi alanlardan elini çekmeye çalışmakta, tarıma daha az destek vermekte, özelleştirme politikalarını geliştirmekteydi. Öte yandan küresel ekonomiyle entegrasyon sağlamak amacıyla telekomünikasyon alanında gelişmeler yaşanmaktaydı ve bu amaç doğrultusunda geliştirilen ihracata dayalı büyüme politikası gereğince ise kentlerde ucuz, parçalı ve niteliksiz iş gücüne ih-

tiyaç doğmuştu. Devletin tarıma olan desteğini düşürmesi ve kentlerin sunduğu sınırlı sayıda fırsatlar köylerden kentlere yeni bir göç dalgasını beraberinde getirmişti.

1980 sonrası devletin önceki döneme göre aşağı yukarı benzer bir hatta devam eden gecekonduya yaklaşımı darbe sonrasında şiddetle esen iktisadi liberalizm rüzgarıyla birleşmişti. 80'lerin ilk yarısında gecekondu afları olarak bilinen, yapılan gecekondu ve kaçak yapıların yasallaştırılmasına ve geliştirilmesine olanak sağlayan bir dizi yasa geçmiş, var olan gecekondu formel emlak piyasasına dahil edilmişti. Bu süreçte gecekondu artık ne birincil olarak evsiz göçmenlerin barınma ihtiyacına ve bu konudaki sosyal politika eksikliğine verilen bir cevaptı ne de dönemin gecekondu derme çatma yapılarıydı. Aflarla geliştirilen gecekondu bazılarının orta sınıf evlerinden çok farkı kalmamış, kentsel rant açısından konumlarına göre bazıları büyük inşaat şirketleri, bazıları da müteahhitlerce geliştirilmişti. Bu sebeple dönemin akademik çalışmaları kavramla tam olarak kastedilmek isteneni verebilmek için gecekondu kavramından ziyade kaçak yapılar kavramını kullanmaya başladılar (Akbulut ve Başlık, 2011: 26).

Harvey kentsel arazi piyasasına geç girenlerin erken girenlere göre daha dezavantajlı olduklarından bahseder (2009: 168). Türkiye'de de ikinci dalga göç ile 1980 sonrası kente gelenlerin pek çoğu için merkeze daha yakın gecekondu bölgelerinde gecekondu yapacak bir arsa kalmamıştı. Bu göçmenler kentin çeperlerinde henüz yerleşim yeri haline gelmemiş alanlara gecekondu yaptılar ya da halihazırdaki gecekondu kiraladılar, satın aldılar. Gecekondu afları sonradan yapılan bu gecekonduların önemli bir kesimini kapsamadı bu yüzden 1985 sonrası yapılan gecekondu için tapu alamadılar. Böylelikle gecekondu bölgelerinde gecekondu mülkiyeti açısından bir heterojenlik oluştu.

1980'li yıllar kentsel mekânda olduğu kadar Türkiye sineması açısından önceki döneme göre büyük farklılıkların gözlemlendiği bir döneme tekabül etmekteydi. Sinemada ele alınan konular kadar bu konuların ele alınış biçimleri değişmişti. Türk sinemasına yeni yönetmenler dahil olmuş, sinemaya önem veren yönetmenlerin artması ve yazarların senaryo yazmaya başlaması ile 80'ler sinemasında senaryoya ağırlık verilmiştir (Esen 1996: 224). Kişisel sorunlar, bunalmalar, iç hesaplaşmalar konu edilmiş, cinsel özgürlük tartışılmış, iyi kadın-kötü kadın kadın ikiliğini yıkan yeni bir kentli kadın tipi Türk sinemasına dahil olmuştur. Bireycilik ön plana çıkmış, bireylerin özgün hikâyeleri etrafında toplumsal meseleler tartışmaya açılmıştır. Gecekondu ve konut meseleleri de bu özgün hikâyeler eşliğinde anlatılmıştır.

1960'lı yıllarda kente gelenler canlı iş ve emlak piyasasında ekonomiye dahil olup gecekondu yaparken, 70'li yıllarda yıkım tehlikesi ağırlık kazanmış, 80'li yıllarda ise kente geldiklerinde kendilerine benzeyen kalabalık bir kitleyle karşılaşan kırsal göçmenler için gecekondu yapmak oldukça maliyetli bir iş haline dönüşmüştü. Yıldız'ın da ifade ettiği gibi " 'kent kralı olma' düşü ise (*Gurbet*

*Kuşları*, 1964) ne yolla olursa olsun karın doyurma kavgası'na (At, 1983, Ali Özgentürk)" dönüşmüştü (2008:197). Gecekondu yapmanın artık eskisi kadar kolay olmadığı bir durum karşısında barınma ihtiyacını karşılamak isteyenler daha "yaratıcı" yöntemlere başvurmaya başlamış ve göçmenlerin buldukları yöntemler Türk filmlerine de konu olmuştu. *Bir Avuç Cennet* filminde iki çocuklarıyla birlikte İstanbul'a göç eden Kamil ve Emine yanlarına gitmeyi planladıkları akrabalarının öldüğünü öğrenince ne yapacaklarını bilemezler. Gidecekleri yerleri olmaması dolayısıyla buldukları terk edilmiş eski bir cezaevi arabasını ev haline getirerek içinde yaşamaya başlarlar. Buldukları araç şehir çöplüğünün yanında ve hurdaya dönmüş bile olsa çeki düzen verirler, aracın önünde oluşturdukları küçük bir bahçede sebze ve çiçek yetiştirerek buldukları alanı bir avuç cennete çevirirler. Ancak onların cenneti çevre apartmanlarda oturanlar için görüntü kirliliğinden ötesi değildir ve şikâyetler sonunda polis zoruyla otobüs boşaltılır. 1980'lerin sonlarında çekilen *Gülen Adam*, doğduğu günden beri her şeye gülen Yusuf'un hikâyesini anlatırken kentin kalabalığı, çevre kirliliği karelere yansır ve barınma sorunu filmin odağına oturtulmuştur. Yusuf yeni evlendiği karısı Naciye ile birlikte mafya aracılığıyla küçük bir gecekondu sahibi olur. Naciye'nin belediyenin yıkım ekibinde görev yapan ve kendisi de bir gecekonduya yaşayan babası bu evliliğe başından veri karşıdır ve gecekonducularını yıktırır. Yerine yapacağı herhangi bir evin de yıkılacağını anlayan Yusuf oldukça yaratıcı bir yöntemle başvurur ve seyyar bir ev inşa eder. Bu şekilde genç çift gelen belediye yıkım ekiplerinden kaçabilirler. Bir zamanlar arsa mafyasıyla, "kötü" muhtar ve müteahhitle savaşıyor ve çoğu zaman mahallelinin evlerinin yıkılmasını engelleyen kahramanlar, konut sorununun derinleşmesiyle sinemada bile ancak kendi haline çare üretebilir olmuştu. 1960'lı yıllardaki köy-kent çelişkisi 1970'ler ve devamında yerini farklı boyutlara bırakmış, odak bu çelişki ve iç göç kararından bireyin kentle mücadelesine kaymış, kente gelenlerin geri dönüp dönmemesi gerekliliği konusu bir daha açılmamak üzere kapanmıştı (Güçhan 1992). Kentte doğan ya da kente çok küçük yaşlarda gelen, kısaca ikinci ve sonrası göçmen kuşağın çelişkileri de sinemanın konusudur. Bu kuşak, ilk göç eden ve kentte yeni bir hayat kuran ailelerinden farklıdır. Genç kuşak, istihdam ve eğitim yoluyla ailelerinden daha erken yaşlarda kentliler ile sosyalleşir, kültürel, iktisadi ve sınıfsal farklılıklara tanık olur. Bu farklılıkların arasında dezavantajlı olmalarından ötürü bir öfke biriktirirler ancak bir yanı sıra da bu sistemin bir parçası olabilmek ve mümkünse daha üst basamaklarda yer almak isterler. Göç eden aile bireylerinin, özellikle de genç kuşağın sınıf atlama hayalleri ve çabalarının farklı dönemlerde çekilen göç ve gecekonduyu içeren filmlerin ortak temalarından birini oluşturduğu söylenebilir. Kente göçen aile üyelerinin suça bulaşması, çetelere girmesi hatta ailenin bir çeteye dönüşmesi de olasıdır (Abisel, 2005: 92). Göçmen kuşağın sınıf atlama çabaları, yollarını "ahlak" dışı işlerle de kesiştirir. Erkekler için bu; mafya gruplarına katılmak, kumar oyna-

mak gibi işlerle çeşitlendirilebilirken kadınlar için bu durumun karşılığı “kötü yola” düşmektir.<sup>2</sup> İçgöç Türk sinemasının temaları arasına girdiğinden 1990’lı yıllara kadar çeşitli şekillerde filmlerde iç göçün yarattığı toplumsal sorunların anlatılma biçiminde bu forma başvurulduğu söylenebilir. Örneğin *Vurma-yın* filminde Anadolu’dan göç ederek kapıcılık ile geçinen ailenin oğlu Mahmut “daha iyi yaşamak” için yasa dışı yollara başvurur, Fatma Bacı filminde Fatma Bacı’nın ise ailesini sürekli bir arada tutma çabalarına karşı büyük kızı Halime’nin sınıf atlama çabaları kendince başarıya ulaşır ve zengin birisinin metresi olur. Bu filmlerde kentin yozlaştırıcı özelliği ön plandadır ve kentliye özenen köylüler (Makal 1987) özlerini kaybederek bir anlamda uçuruma sürüklenirler. Kentin zorluklarının biçim değiştirdiğini de bu filmlerde görmek mümkündür. Kentin zorlukları ekonomik sıkıntıların ve kültürel farklılıkların getirdiği sorunların ötesine taşmıştı. 1980’ler sinemasında, önceki dönemden farklı olarak, İstanbul’a atfedilen kötülüklerin eksenini ekonomik güçlüklerin yanı sıra, yeraltı dünyasının tuzaklarına (fuhuş, uyuşturucu, mafya, vb.) kaymaya başlamıştır (Suner 2005). İkinci dalga ile birlikte kent merkezlerine gelenlerin birçoğu için ilk gelenlere kıyasla geçici bir süreliğine de olsa kalabilecekleri bir yer mevcuttu (Şenyapılı 2004: 188), en azından barınma konusunda fikir alabilecekleri kendilerinden daha önce göç etmiş tanıdıkları mevcuttu. Çoğunlukla memleketlerinden tanıdıkları, akrabaları, arkadaşları, hemşehrilerinin yanlarına gittiler. Büyük şehirlerdeki gecekondu mahallelerinde az da olsa arsası bulunan yakınları bazı yeni gelenlere, aralarındaki ilişkinin yakınlığı ve niteliğine göre ya arsalarını sattılar, ya da arsalarının bir kısmının üzerine gecekondu yapmalarına izin verdiler. Bunun dışında yine ilk gelenler kendilerinden sonra gelen köylüleri-hemşehrileri-akrabalarına kiralık-satılık gecekondu bulmalarında ya da gecekondu inşa edilebilecek bir arsa bulmalarında kentte edindikleri deneyim üzerinden aracı olabildiler. Yeni gelenlerin bazıları kendilerinden önce gelen hemşeri ve akrabalarının kurdukları işlerde hemen çalışmaya başlayabiliyor, onların aracılığıyla kalacak bir yer bulabiliyor, akrabalık bağları kişisel yetenek ve bilgiye işlevsel bir alternatif sunabiliyordu. Daha önce göç edenler kırdan gelen yakınlarının kentsel hizmetlerden yararlanmaları için bir konaklama ve danışma görevini üstleniyorlardı (Alpar ve Yener, 1991: 70). Kente erken gelenler sınırlı sayıdaki güvenceli işler, serbest piyasanın sunduğu sınırlı imkanlar çerçevesinde kurdukları işler ve dayanışma ağlarıyla yukarı doğru sosyal hareketlilik basamaklarını tırmanabilirken sanayileşmiş şehirlerdeki yeni gelenler rezerv işçi gücünü oluşturdular (İçduygu, vd., 1998: 210-213). 1980’lerin ortasından önce kente gelenler, artık tam anlamıyla kentin mülksüzleri değillerdi; yeni gelenlere göre kentin daha değerli bölgelerinde yaşayıp daha iyi gelir getiren işlerde çalışıyorlardı, yeni gelenlere gecekondu satabiliyor ya da kiralayabiliyor, onları ken-

2 Gecekondu bölgelerindeki suç üzerine yapılan iki çalışma için bkz. Yonucu (2008), Erman ve Eken (2004).

di kurdukları işlerde çalıştırabiliyorlardı (Keyder, 2005: 126, Erder, 1996). Pınarcıoğlu ve Işık'ın yoksulluk kültürü literatürünün tersine öne sürdükleri nöbetleşe yoksulluk kavramı ile belirttikleri gibi kentsel işgücü ve emlak piyasasına daha erken dahil olan kırsal göçmenler bu piyasalardaki kırılgan pozisyonlarını yeni gelenlere devretmiş, yeni gelenler de daha iyi bir gelecek umuduyla bu ağ ilişkilerinde kendilerine düşen en alt pozisyona ve önce gelenlerle aralarındaki sömürü ilişkilerine karşı çıkmamışlardır (Pınarcıoğlu ve Işık 2008: 1354).

Kente farklı zamanlarda gelen gecekondulular arasında elbette yardımlaşma vardı, düşük gelir durumu ve yerleşim alanıyla güçlü özdeşlikler kurmaları karşılıklı yardımlaşmaları da beraberinde getiriyordu (Korte ve Ayvalıoğlu, 1981: 137). Öte yandan kentin sunduğu imkanlardan değişen oranlarda faydalanmak kente farklı zamanda göç eden göçmenleri de tabakalaştırmış, bu durum filmlere de yansımıştı. *Züğürt Ağa*, *Banker Bilo* filmlerinde köyden kente gelenler akrabalarının, tanıdıklarının yanına gittikleri zaman kimilerinin kentte bir köşe başı tutup zenginleştiğine tanık olurlar. Bu filmlerde köydeki dayanışma ilişkilerinin ve değer sisteminin artık kentte geçerli olmadığı izleyiciye gösterilmektedir. Kente önce gelenler, sonradan gelen hemşerilerini evlerinde misafir etmek, işe sokmak için para isterler, kadınlar köydeki gibi giyinmezler ve özellikle genç kadınlar çalışmaya başlamışlardır. Bir toplumsal grubun kültürünün sınırlarını belirleyen kadınların (Yuval Davis, 2003) evin dışına çıkması ve öncekinden farklı kıyafetler giymesiyle, o grubun sınırlarının esnediği, kültürel özelliklerinin değiştiği sembolleştirilir. *Banker Bilo*'da kazanan köylü olur, ancak köylü kendi deneyimleriyle edindiği kentin kurallarını uygulayarak, hep kaçındığı kentliye dönüşerek kazanmıştır. Artık başka toplumsal bir formasyonun ve ilişkilerin, değerler sisteminin, davranış kalıplarının geçerli olduğu *Züğürt Ağa* (filminin son sahnelerinde Şener Şen'in canlandırdığı ağanın bir zamanlar köyde bir tek onun giydiği çizmelerini bir sermaye yapmak için satarak yerine terlik giymesiyle sembolize edilir. 1980 darbesinin getirdiği yasaklar 70'lerin ikinci yarısında Türk sinemasını saran seks filmlerini de kapsamıştı. Bu filmlerin yasaklanmasından doğan ticari boşluk ise arabesk filmleri ile kapatılmaya çalışıldı (Makal1987). 1980'li yıllarda arabesk şarkıcıların oynadığı popüler filmler, kırsal göçmenlerin kentle kurdukları ilişki ve bu ilişkinin dönüşümüne dair önemli ipuçları sunmaktadır. Bu tarz filmlerin önde gelen isimlerin Orhan Gencebay ve İbrahim Tatlıses'in sırasıyla 1970'li ve 1980'li yıllardaki filmlerine dair Suner şu belirlemeyi yapar:

“1980'lerin Tatlıses filmlerinde ise taşra kökenli göçmenler kente artık doğrudan ve açıkça ifade edilen bir ihtirasla, elde etme kararlılığıyla yaklaşmakta, kentin kışkırttığı arzuların bir an önce doyurulmasını talep etmektedir. Gencebay sineması, taşranın İstanbul'la onurlu mücadelesinin ve zorunlu geri çekilişinin ifadesi ise Tatlıses sineması, taşranın İstanbul'u ele geçirişini, kendini İstanbul'a dayatışını dramatize etmektedir.” (2005:223)

1970'ler sinemasının topluluğa, topluluk yaşantısına, topluluk içi dayanışmaya yaptığı vurgunun karşısında, 1980'ler sinemasında bireylerin büyük kentte tek başlarına verdikleri yaşam mücadelesi öne çıkar (Suner,2005:221). 1980 sonrası döneminin ruhuna da uygun olarak, sinema filmlerinde bireysel sıkıntılar, yaşantılar, bunalımlar ön plana çıkar. Bu dönem sineması aynı zamanda cinselliği tartışmaya açmış, Yeşilçam'a hakim olan iyi kadın-kötü kadın ikiliği kırılmış, farklı kadın tiplerine yer açmış ve kent yaşamının değişik yüzlerine odaklanır. Sınıfsal ve mekânsal farklar bireysel arzular ve çelişkiler üzerinden anlatıldığına tanık olunur. Yaşanan arzuların ve çelişkilerin birey düzeyinde anlatıldığı filmlerden en önde gelenlerinden bir tanesi de 1990 yapım *Fazilet*'tir. Filme ismini veren Fazilet karakteri amcasıyla birlikte küçük yaşta köyden göç ederek zengin bir müteahhitle evli bir bale eğitmeni olan Alev'in evinde hizmetçi olarak çalışmaya başlar. Zaman geçtikçe kendisini Alev ile özdeşleştiren Fazilet film boyunca sık sık Alev'in hayatını yaşadığı hayaller kurar ve bu hayallerin birçoğunda Fazilet'i köylü ve besleme olmasından ötürü aşağılar. Filmde sınıfsal farklılıkları Fazilet'in dünyasındaki anlam çerçevesi kültürel farklılıklar ve köylü-kentli çelişkisidir. Bu ikiliklerde ideal olan kentliye ait olan özellikler olması gerekirken, Fazilet'in bulunduğu toplumsal gruba ait olan değerler aşağıda kalır. Fazilet gündelik hayatında içinde bulunduğu toplumsal kesimin gerçekliklerinden kopamamasıyla ancak hayallerinde köylüyü aşağılayarak baş edebilir. Gecekondu emekçilerin dönemin sinema ruhuyla ele alındığı diğer bir film de *Bir Yudum Sevgi*'dir. *Bir Yudum Sevgi*'de hikâyenin ana karakteri Aygül, kocasının eve ekmek getirmemesi, çocukları ve kendisiyle ilgilenmemesi üzerine bir fabrikada işçi olarak çalışmaya başlar. Aynı fabrikada işçi olarak çalışan Cemal'e aşık olur. Cemal de kendisi gibi evlidir; görücü usulüyle istemediği bir şekilde akraba evliliği yapmış, Cemal'in anne babasıyla aynı gecekonduya yaşamaktadır. Cemal'i eeve bağlamak için karısı ve annesi hocaya gitmekte ve hocadan öğrendiklerini evde uygulaması Cemal'i sınırlandırmaktadır. Cemal'in karısı köy hayatını ve feodal ilişkileri temsil ederken, mahallenin deneyimli kadınlarından çeşitli cinsel "tüyo"lar alan Aygül ise daha özgür ve eşitlikçi ilişkilerin kurulma potansiyelini barındıran kentli işçiydi. 1970'li yıllarda kırdan göçenlere içlerinde buldukları çelişkilerden ve feodal ilişkilerin getirdiği baskılardan kurtulmanın yolu olarak işçiliğin reçete olarak sunulmasının izleri *Bir Yudum Sevgi*'de de görülmektedir. Ancak bu sefer işçileşmek cinsel özgürlüğü de beraberinde getirmişti.

### **Ve kenti boşaltma vakti gelir**

Sosyolojik bir olgu olarak gecekondu ilk yıllarından itibaren hem gündelik hayatta hem de akademik çalışmalar ve sanatta sadece fiziksel bir yapıdan çok ötesine uzanan anlamlar içermektedir. ismini ifade etmekten ötesidir; bu yapıyı or-

taya çıkartan dinamikler ve sonrasında geçirdiği dönüşümler pek çok eşitsizliğin ve toplumsal durumun değişik pencerelerden değerlendirilebileceği bir ortam sunar. 1940'lardan günümüze kadar uzanan süreçte değişen sosyoekonomik ve siyasal yapının getirdikleriyle paralel olmak üzere gecekondular; yoksulluk, kentlilik, modernite, devlet-vatandaş ilişkisi, hemşerilik, geri kalmışlık, suç ve daha pek çok durumla yakından ilişkili olarak gündeme geldi, çeşitli tartışmalara konu oldu. Kentsel siyaset kadar Türkiye'nin iktisadi ve toplumsal yapısını şekillendirmede temel meselelerden biri haline gelen kentsel dönüşüm ise 2000'lerle birlikte gecekondulara en çok bakılan zemini oluşturdu (Şentürk 2015).

Tıpkı gecekondular gibi kentsel dönüşüm de fiziksel bir durumun çok ötesine kaymakta, sosyal dokudaki değişimden, yoksulluğun mekânsal dönüşümüne, yeniden yaratılan eşitsizliklerden toplumsal hareketliliklere kadar pek çok alana dair dönüşümleri kapsar. Büyük inşaat firmaları daha avantajlı konumda bulunan gecekondular bölgelerini yüksek prestijli konut alanları haline getirdiler. Bu alanların çevresinde bulunan kent merkezine çok yakın olmamakla birlikte ana yollarla merkeze bağlanan bölgelerde daha küçük ölçekli inşaat firmaları ya da müteahhitler aracılığıyla gecekondular dönüştürülürken kentsel rantın daha düşük olduğu bölgelere özel sektör girmeyi tercih etmediği için bu bölgelerde gecekondular kendi imkanlarıyla gecekondularını imar iznine göre geliştirdiler.<sup>3</sup> Bu farklılaşmayla birlikte gecekondular ifadesi artık düşük gelir grubunun yaşadığı alanları tanımlamaya yetmiyordu.<sup>4</sup>

Kente gelen "köylüler", 1980'ler öncesinde büyük ölçüde "gecekondular" olarak anılırken 1990'larla birlikte varoş ifadesinin çoğu zaman gecekondunun yerini aldığı söylenebilir. Birbirlerinin yerine kullanılıyormuş gibi duran bu iki kelimenin ifade ettiği durumlar aslında birbirlerinden farklıdır. Bu iki kavram da kentin kenarlarındaki yaşam şeklini belirtmesiyle somut mekânsal referanslar içerse de gecekondular kırsala, modern şehir hayata kırsal özellikleri nedeniyle uyumsuz kalana ve kalkınmışlık anlamında geri kalmışlığa işaret ederken varoş ifadesinin içini dolduran asıl şey şehrin çevresindeki tehlikeye, tehdide dair anlatılardır (Demirtaş ve Şen, 2006: 88). Varoşlar, tehlikeleri, suçluları ve tüm ötekileriyle 1990'lar ve 2000'lerde gösterime giren *Eşkiya*, *Sır Çocukları*, *Ağır Roman*, *Gece Melek* ve *Bizim Çocuklar*, *Laleli'de Bir Azize*, *Tabutta Rövaşata*, *Organize İşler* filmlerinin dekorunu oluşturur. Bu filmlerde sinemasına yansıyan kent dekorunda, kentin varoşlarına karakterini veren, köy-kent çelişkisinden ziyade yoksullar, kentteki marjinallerdir. Suner (2005)'in de dikkat çektiği gibi 1990'lı yılların ikinci yarısından itibaren Türk sinemasının popüler ve sanatsal kanadını belirleyen *Eşkiya* ve *Tabutta Rövaşata* filmlerinin ikisinin birden kentin marjinallerinin yaşamına odaklanması kentin kimliğinin dönüşümünün sinemaya da derinden yansıdığını göstermektedir. 2000'lerin sinemasında yoksulluk kentsel

3 Dündar, 2001: 392-393.

4 Demirtaş, 2009.



bir olgu olarak sanatta yer edinmeye başlamış ve daha önceki dönemlerde bu olgu ile iç içe ele alınan kır-kent çelişkisi 2000'lere gelindiğinde sadece yoksulluk deneyimlerinde değil yabancılaştırma, bireysel çıkışsızlık ve kaçış gibi temalarda kurulmuştur (Öztürk, 2013). Bu temalar çerçevesinde ise köy-kent arasında kalmış gecekondulular yerini kent marjinallerine bırakmış, gecekonduluların mahallelerinin yerine varoşlar ve aynı zamanda kentin marjinallerinin yaşadığı Tarlabası, Beyoğlu gibi diğer mekânlar gelmiştir.

Kent merkezleri her zaman iktisadi ve siyasi erk açısından önemli bir yerde durmaktaydı, lakin 2000'li yıllardan itibaren neoliberal ekonomik düzende kentler artık kalkınmanın başat aktörü, iktisadi, siyasi ve toplumsal inovasyonun kilit merkezleri ve aynı zamanda uluslararası rekabeti sağlamanın temel aktörleri haline geldiler (Jessop 2002: 465). Benzer bir şekilde 1990'ların sonu itibariyle Türk sinemasında İstanbul öykününün ana karakteri olarak tekrar sahneye çıkmıştır. Örneğin, yeni Türk sinemasının "sanatsal" kanadının ilk örneği kabul edilen Derviş Zaim'in *Tabutta Rövaşata* filmi kentin geçirmekte olduğu hızlı dönüşüm sürecini bildik modeller çerçevesinde (köyden kente göç, zengin/yoksul uçurumu, çarpık kentleşme, vb.) açıklamaya niyetlenmez, aksine kentte yaşanan mekânsal deneyimin kendisine odaklanır ve sorunsallaştırır ve mekânı algılamakta/anlamlandırmakta kullandığımız iç/dış, yakın/uzak, durağanlık/hareket, içerme/dışlama gibi temel parametreleri yerinden oynatarak yeni görme ve düşünme biçimleri edinmeye, İstanbul'a yeniden bakmaya yöneltir izleyiciyi (Suner 2005:250).

Kendi başına bir aktör olmanın yanı sıra başlı başına bir meta haline de gelen kentlerin değerini arttırma araçlarından en önemlisi olarak yine karşımıza kentsel dönüşüm politikaları çıkmaktadır. Neoliberal siyasaların etkisinde kamu ve özel sektörün ortaklığıyla yürütülen çılgın kentsel dönüşüm çağında gecekondululara da gecekonduluya da yer yok. Gecekondular bu halleriyle bu tür bir kalkınmanın önündeki engellerden bir tanesini teşkil ediyorlar, kentlerin satılabilirliğini ve mekânların rantını düşürmekteydiler. Gecekonduluların bölgelerinde uygulanan kentsel reformların amacı bu bölgeleri iyileştirmek, yasallaştırmak ya da kent emlak piyasasına katmak değil, daha karlı alanlara dönüştürmekti zira kapitalist gelişme belli sınırların, mekânların ve ölçeklerin üretici güçler olarak harekete geçirilmesini öngörmektedir (Brenner ve Theodore, 2002:354). "Yeni Türkiye'de" artık gecekondululara değil, gecekonduların oturduğu gecekondulara ve gecekonduluların mahallelerine ihtiyaç vardır. Yoksullar gidince, onların evlerinin yerini apartmanlar alınca bir zamanlar kentli orta sınıfın gitmeye "korktuğu" yerler bir anda orta sınıflar için "nezih" yaşam alanlarına dönüşür.

Türkiye'deki toplumsal grupların kentsel mekâna dağılımında 2000'ler ve sonrasında gelinen noktada kentin kenarlarında kalanların kendilerini ve birbirlerini kentin zorluklarına karşı koruyacak mekân temelli ilişkiler neredeyse son bulmuştu. Kent yoksulları işçi sınıfı dayanışma ağlarını kolay kolay ku-

ramayacakları mekânlara itilmiş, kent içinde bir komünite olarak var olmanın mekânsal temelini kaybetmişti. Nitekim Soytemel'in (2013) araştırmasının da gösterdiği gibi kent yoksulları için paylaşılan ortak mekân, türlü sorunlarla baş etme mekanizmaları geliştirmelerini kolaylaştırmakta ancak kentsel mücadelelerin geçirdiği dönüşüm son dönemde tanık olduğumuz soylulaştırma süreçlerinin kent yoksullarının kolektif yapabilirlikleri ve destek mekanizmalarını iyiden iyiye kötüleştirdiğine dair ipuçları sunmaktaydı. Kentin kenarları bir zamanlar muhteşem bir toplumsal, siyasal ve iktisadi dinamizm içeren umudun mekânları gecekondular iken, şehir mekânları değiştikçe ve toplumsal dayanışmayı besleyecek mekânsal birliktelikler yıkıldıkça umutsuz mekânlara dönüşmüştü. Varoşların, kent marjinallerinin görüldüğü 2000'li yılların filmlerinde mahalle temelli bağları, dayanışmayı görmek de bu bağlamda pek mümkün değildir. Birey kent karşısındaki sıkıntılarıyla, marjinalliği ile kendi başa çıkar/çıkamaz. Özellikle 80 öncesi filmlerdeki mahalle dayanışmasını ve mahalleliyi kurtaran korkusuz kahramanlar da tarihe karışmıştır.

Kentin, hepsi bir arada düşünülebilecek yoksullardan, gecekondudan ve varoştan temizlenme süreci, 2000'lerin sinemasında buradakilerin üzerinde yarattığı büyük baskı ile izleyiciye aktarılır. *Zerre*'de başındaki bin türlü belayla ayakta durmaya çalışan Zeynep'in hayatı oturduğu mahallenin kentsel dönüşüm geçiriyor olmasıyla her an evsiz kalacağı korkusuyla daha da bir çıkmaza girer. Zeynep'in hayatında yoksulluk, güvencesizlik, barınma sorunu iç içe geçmiştir. Yaşadığı Tarlabası'nda mahalleli dayanışmasından eser yoktur; kentsel dönüşüm ile birlikte mahalleli dört bir yana dağılmış, filmde ifade edildiği gibi "mahallede kimse kalmamıştır". Zeynep ve ailesi mekânsal temelli dayanışma ağlarının yokluğunda kent yoksulluğunun dolayimsız saldırganlığına maruz kalır. Organ mafyası, kentsel dönüşümün baskısı, güvencesizlik, iş yerinde taciz bu saldırganlığın uğraklarını oluşturur. İki "varoş" delikanlısının sınıf atlama çabalarına dayanan *Kara Köpekler Havlarcken*'de ise temiz/kirlik, tehlikeli/güvenli, zengin/fakir, merkez/varoş ayrımını AVM'nin sınırları belirler. *Çekmeköy Underground* ise doğrudan kentsel rantı yükselmesiyle lüks, güvenli, yeni sitelerin birbiri ardına dikilip farklı toplumsal kesimlerin yan yana gelmesiyle ortaya çıkan gerginliği gösterir. Harvey'in (2009) zenginler eğer tercih ederlerse kentte yer değiştirirler, bu durumda çeşitli ara grupların hem alttan gelen hem de yukarıdan değiştirilemeyecek siyasal ve iktisadi güçlerinden gelen baskıyla sıkışmasına sebep olur önermesi bir anlamda bu filmde aynı mahalledeki farklı toplumsal kesimlerin arasındaki bu gerginliğin sebebini anlatmaktadır.

1990'lar öncesindeki Türk sinemasında iç göçün sebepleri ve göç edenlerin profilleri daha homojen bir şekilde ele alınmaktaydı. Geçim sıkıntısı çeken köylüler kentlere geliyor, gecekondular kentin diğer alanlarından temelde ekonomik özellikleriyle ayrışiyordu. Kürtlerin yoğun yaşadığı illerde meydana gelen zorunlu göç, devlet baskısı ve şiddet olayları yüzünden memleketlerini terk et-

mek zorunda kalan Kürtler ve Alevilere yönelik şiddet olaylarıyla bu nüfusun büyük şehirlere gelmesi Türk sinemasında göç edenlerin, gecekonduların ve kentin kenarlarının gösterilme biçimlerine etki etti. Cumhuriyet ideallerine sıkı sıkıya bağlı emekli bir hakim ile çatışmalarda anne-babasını yitirmiş küçük bir Kürt kızı arasındaki insani ilişkili anlatan *Büyük Adam Küçük Aşk* filminde kentin kenarlarının aynı zamanda kenardaki kimlik ve aidiyetlerin mekânı olarak kente eklemeliği de görülmektedir. Siyasi kimlik ve aidiyetin kent kenarlarını şekillendiren yeni bir dinamik olarak ortaya çıkması sinemadaki mekân gösterimini ve toplumsal çatışmaları kurma biçimine yansımıştır.

Daha güncel bir film olan *Annemin Şarkısı*, kimliksel aidiyet ve kentin kenarında bulunma durumunun ortaya çıkarttığı gerilimlerin birey üzerindeki etkisini daha içiçe göstermekte, bu iki dinamiğin birbirinden ayrı analizinin pek mümkün olmadığını izleyiciye göstermektedir. Ali'nin annesinin dinlemek istediği bir şarkıyı araması 2014 yılında izleyici ile buluşan *Annemin Şarkısı* filmi temel öyküsünü oluşturur. Bu temel öykü çerçevesinde zorunlu göçten toplumsal hareketlere, kimlik siyasetinden kentsel dönüşüme pek çok güncel mesele filmde yer alır. Ali ve annesi Tarlabası'ndan kentsel dönüşüm nedeniyle taşınırlar. Kentsel dönüşüm aynı zamanda yoksullar, göçmenler ve kentin kenarlarındaki diğerler için mekânsal ortaklıkta kurdukları dayanışmanın da çözülmesine denk düşmektedir. Zorunlu göç ile önce Tarlabası'na sonra da kentsel dönüşümle kentin başka alanlarına dağılan insanların deneyimledikleri bu durumu *Annemin Şarkısı*'nda izlemek mümkündür.

## Sonuç

Türkiye'de 1930'lara kadar uzanan ancak 1950'ler itibariyle yoğun bir şekilde yaşanan iç göç, ülkedeki nüfus dağılımını, iş ve emek piyasasını, toplumsal hareketleri derinden etkiledi. Toplumun geçirdiği bu derin dönüşüm kaçınılmaz olarak sinema sanatına da yansımış daha da ötesinde göçmenlerin ve gecekonduların geçirdiği dönüşümleri sinema filmleri üzerinden okunmayı mümkün kılmıştır. Kırdan kente göç bu iki alandaki nüfus yapısının değişimi, iktisadi stratejiler ve emek piyasasında meydana gelen bir dizi değişimin hem sebebi hem sonucu olagelmiş ve her daim nüfus hareketliliği sermaye ve metaların dolaşımıyla yakından ilintili olmuştur. (Castles vd. 2003: 77). Türk sinemasına yansıyan göç hikâyeleri de hikâyelerin kendisi gibi coğrafyalar arasında ortaya çıkan iktisadi, toplumsal, eğitimsel ve başka türden kaynakların dağılımında artan eşitsizliğe verilmiş bir cevap olarak karşımıza çıkıyor. Dönmez-Colin'in (2008) de ifade ettiği gibi göç meselesini konu edinen veya içinde barındıran filmlerinin temel noktası, şudur: göçmenler ister toplumsal sınıf basamaklarında nadiren de olsa yükselsinler, ister yükselmesinler asla aynı kalamazlar. Değişimin kendisi acı da olsa göç eden değişmeye de mecburdur. Bu değişim yeni

gelinen yerde hayatta tutunma stratejisi olarak dayanışma ve rekabeti iç içe sunar. Gecekondu bölgelerinde yaşayan kırsal göçmenler, kentte tutunurken dayanıştıkları gibi dış dünyayla ilişkilerinde birbirleriyle güç ve zenginlik için rekabet içinde olabilirler (Lloyd 1979: 164). Var olan bu rekabet göçmenler arasındaki farklılaşmayla da pekişir ve değişimi daha da körükler.

Göçmenlerin ve göç, gecekondu konularının işlendiği filmlerde bahsi geçen bu ortaklığın yanı sıra tarihsel akış içinde bir dönüşümden bahsetmek de mümkündür. Sinema dilinin oluşmaya başladığı ve gecekonduların kendini gösterdiği 1960'lı yıllarda gecekondu ve iç göç meselesini konu edinen filmler yavaş yavaş ortaya çıkmaya başlamış, bu filmlerde göç edenlerin geri dönmeleri tartışılmıştır. 1970'li yıllara gelindiğinde ise gecekondu nüfus ekonomisi içinde onlardan vazgeçilemeyecek bir yer edinmiş, toplumsal siyasal olaylarda aktör haline gelmiş ve artık gecekonducuların kentteki yerleri kesinleşmişti. Şimdi mesele onların geri dönüp dönmemeleri değil, kentteki pratikleri, mücadeleleriydi. Nitekim 1970'li yılların sinemasında bu tartışma yerini gecekonducuların işçileşerek feodal bağlardan kurtulması almıştı. Gecekonduculunun barınma ihtiyacının ötesinde bir meta haline gelmesi, farklı çıkar gruplarının rant elde etme aracı haline gelmesi gecekondu sahibi olmayı zorlaştırmış ve konut sorunu filmlere 1980'ler itibarıyla yansımaya başlamıştır. Bununla birlikte dönemin ruhuna uygun olarak gecekondu ve kentle ilgili sorunlar bireysel öykülerden yola çıkarak anlatılmıştır. 2000'lere gelindiğinde ise kırdan kente ekonomik sebeplerle göçün hikâyesi, köy-kent çelişkisi artık Türkiye sinemasında yer bulamaz. Eskinin gecekonduculusunun yerini yeni kentin marjinalleri almıştır. Kentin anlamının değişmesi, başlı başına bir aktör olarak değer yaratması kent mekânına toplumsal sınıfların dağılımını etkilemiş ve bu durum kaçınılmaz olarak sinemaya da yansımıştır.

#### FİLMOGRAFİ

- Suçlu* (Atıf Yılmaz, 1959)  
*Keşanlı Ali Destanı* (Atıf Yılmaz, 1964).  
*Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ 1964)  
*Karanlıkta Uyananlar* (Ertem Göreç, 1965)  
*Bitmeyen Yol* (Duygu Sağıroğlu, 1965)  
*Gecekondu Peşinde* (Feyzi Tuna, 1967)  
*Fatma Bacı* (Halit Refiğ, 1972)  
*Oh Olsun* (Ertem Eğilmez, 1973).  
*Gelin* (Lütfü Akad, 1973)  
*Düğün* (Lütfü Akad, 1974)  
*Diyet* (Lütfü Akad, 1975)  
*Kapıcılar Kralı* (Zeki Ökten, 1976)  
*Çöpçüler Kralı* (Zeki Ökten, 1977)  
*Sultan* (Kartal Tibet, 1978)  
*Kanun Gücü* (1979)

- Bekçiler Kralı* (Osman Seden, 1979)  
*Umudumuz Şaban* (Kartal Tibet, 1979)  
*Gerzek Şaban* (Natuk Baykan, 1980)  
*Banker Bilo* (Ertem Eğilmez, 1980)  
*Yedi Bela Hüsnü* (Natuk Baykan, 1982)  
*Bir Yudum Sevgi* (Atıf Yılmaz, 1984)  
*Züğürt Ağa* (Nesli Çölgeçen, 1985)  
*Bir Avuç Cennet* (1985)  
*Vurmayın* (Ümit Efekan, 1987)  
*Gülen Adam* (Kartal Tibet, 1989)  
*Fazilet* (İrfan Tözüm, 1990)  
*Gece, Melek ve Bizim Çocuklar* (Atıf Yılmaz 1993)  
*Ağır Roman* (Mustafa Altıoklar, 1996)  
*Eşkiya* (Yavuz Turgul, 1996)  
*Tabutta Rövaşata* (Derviş Zaim, 1996)  
*Laleli'de Bir Azize* (Kudret Sabancı, 1999)  
*Büyük Adam Küçük Aşk* (Handan İpekçi, 2001)  
*Sır Çocukları* (Aydın Sayman, 2002)  
*Organize İşler* (Yılmaz Erdoğan, 2005)  
*Kara Köpekler Havlarken* (2010)  
*Zerre* (Erdem Tepegöz, 2012)  
*Çekmeköy Underground* (2014)  
*Annemin Şarkısı* (Ayşim Türkmen Keskin 2014)

#### KAYNAKÇA

- Abadan, N. (1963). *Social Change and Turkish Women*. Ankara:Ankara University Press.
- Abisel, N. (2005) *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara, Phoenix Yayınevi,
- Akbulut, M.R ve Başlık, S. (2011). Transformation of Perception of the Gecekondu Phenomenon. *METU Journal of the Faculty of Architecture*, 28(2), 1-44.
- Aktan, R. (1957). Mechanization of Agriculture in Turkey. *Land Economics*, 33(4), 273-285.
- Alarslan, B. (2004). 'Bir Kaynak Olarak Sinema. Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler, 4.
- Alpar, İ ve Yener S. (1991). *Gecekondu Araştırması*. Ankara: Devlet Planlama Teşkilatı.
- Altuğ, S, Filiztekin, A ve Pamuk, Ş. (2008) "Sources of long-term economic growth for Turkey, 1880-2005", *European Review of Economic History*, 12(3), 393-430.
- Ataay, F. (2001) Türkiye Kapitalizminin Mekânsal Dönüşümü, *Praksis*, Spring 2,53-96.
- Aydın, Z. (2005). *The Political Economy of Turkey*. London: Pluto Press
- Aydın, Z. (2010). Neoliberal Transformation of Turkish Agriculture. *Journal of Agrarian Change*, 10(2), 149-187.
- Bazin, A, (1995). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. Çev. Nijat Özön. Ankara: Bilgi Yayınevi,
- Boratav, K. (2004). *Türkiye İktisat Tarihi 1908-2002*. Ankara: İmge Yayınları.
- Brenner, N ve Theodore, N. (2002). "Cities and the Geographies of 'Actually Existing Neoliberalism'". *Antipode*, 34(3), 349-379.
- Buğra, A ve Sınmazdemir, T. (2005). "Yoksullukla Mücadelede İnsani ve Etkin bir Yöntem: Nakit Gelir Desteği". Yayınlanmamış Makale, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Politika Forumu. [http://www.spf.boun.edu.tr/docs/STGP\\_Bugra.pdf](http://www.spf.boun.edu.tr/docs/STGP_Bugra.pdf) [Erişim Tarihi 03.10.2013]
- Buğra, A. (1998). The Immoral Economy of Housing in Turkey. *International Journal of Urban and Regional Research*, 22(2) 303-317.
- Castles, S, Mark J. M, ve Giuseppe A. (2003). *The Age of Migration: International Population Movements in the Modern World*. New York: The Guilford Press.

- Davis, M. (2007). *Planet of Slums*. London and New York: Verso
- Demirtaş, N. (2009). *Social Spatialization in a Turkish Squatter Settlement: The Dualism of Strategy and Tactic Reconsidered*. Frankfurt: Peterlang
- Demirtaş, N. ve Şen, S. (2006). "Varoş Identity: The redefinition of low income settlements in Turkey", *Middle Eastern Studies*, 43(1), 87-106.
- Dönmez-Colin, G. (2008). *Turkish cinema: identity, distance and belonging*. Reaktion Books.
- Erder, S. (1996). *Ümraniye İstanbul'a Bir Kent Kondu*, İstanbul:İletişim Yayınları.
- Esen, Ş. (1996). *80'ler Türkiye'sinde Sinema*, İstanbul: Beta Yayınları
- Erman, Tahire. (2001). "The Politics of Squatter (Gecekondu) Studies in Turkey:The Changing Representations of Rural Migrants in the Academic Discourse", *Urban Studies*, 38(7), 983-1002.
- Erman, T. ve Eken A. (2004). "The 'Other of the Other' and 'unregulated territories' in the urban periphery: Gecekondu violence in the 2000s with a focus on the Esenler Case, İstanbul". *Cities*, 21(1), 57-68.
- Frank, R.H. ve Philip J.C. (1996). *Winner Take All Societies*, London, Victoria,Toronto,NewYork: Penguin Books.
- Gans, H.J. (1962). *Urban Villagers: Group and Class in the Life of Italian-Americans*, New York: The Free Press (Macmillan Co., Inc.)
- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması Kente Göç Eden İnsanların Türk Sinemasında Değişen Profili*, Ankara: Imge Yayınları
- Harvey, D. (2009). *Social Justice and City*, Oxford:Blackwell Publishers.
- Harvey, D. (1989). "From Managerialism to Entrepreneurialism:The Transformation in Urban Governance in Late Capitalism". *Geografiska Annaler, Series B, Human Geography*, 71(1), 3-17.
- İçduygu, A, vd. (1998) Türkiye'de İçgöç ve İçgöçün İşçi Hareketine Etkisi. A., İçduygu, I., Sirkeci, and I. Aydıngün, (Der.) *Türkiye'de İçgöç içinde*, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, ss.205-244.
- International Labour Organization (2012). "Global Employment Trends 2012", Internal Labour Office, Geneva. [http://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/@dgreports/@dcomm/@publ/documents/publication/wcms\\_171571.pdf](http://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/@dgreports/@dcomm/@publ/documents/publication/wcms_171571.pdf) [Erişim Tarihi 07.12.2012].
- İşık, Oğuz Pınarcıoğlu Melih. (2002). *Nöbeteşe Yoksulluk: Gecekondulaşma ve Kent Yoksulları: Sultanbeyli Örneği* İstanbul: İletişim Yayınları.
- Jessop, Bop. (2002). Liberalism, Neoliberalism, and Urban Governance: A State-Theoretical Perspective. *Antipode*, 34(3), 452-472.
- Kalaycıoğlu, Sibel ve Rittersberger-Tılıç, Helga. (2001). *Yapısal Uyum Programıyla Ortaya Çıkan Yoksullukla Başetme Stratejileri*.7. Ulusal Sosyal Bilimler Kongresi.21-23.11.2001. Ankara
- Karpat, Kemal. (2004) "The Genesis of the Gecekondu: Rural Migration and Urbanization (1976)", *European Journal of Turkish Studies*, 1. <http://ejts.revues.org/54> [Erişim Tarihi: 07.02.2015].
- Kaya, Yunus. (2008). Proletarization with polarization: Industrialization, globalization, and social class in Turkey, 1980-2005. *Research in Social Stratification and Mobility*, 26(2), 161-181.
- Kazgan, Gülten. (1966). *Tarım Ekonomisi ve İktisadî Gelişme..* İstanbul: İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Yayınları.
- Keyder, Ç. (1987). *State and Class in Turkey*. London, New York: Verso.
- Keyder, Ç. (2005). "Globalization and Social Exclusion in İstanbul." *International Journal of Urban and Regional Research*, 29(1), 124-134.
- Kıray, M.(1970). *Squatter housing: Fast depeasantization and slow workerization in underdeveloped countries*. Research Committee on Urban Sociology of the 7th World Congress of Sociology. 14-19 Eylül 1970. Varna.
- Koray, M. (1993). "Employment and Unemployment in Turkey". *International Journal of Manpower*, 12(5), 15-21
- Korte C ve Ayvalıoğlu, N. (1981). "Helpfulness in Turkey: Cities, Towns, and Urban Villages." *Journal of Cross-Cultural Psychology*, 12(2), 123-141.
- Llyod. P.C. (1979). *Slums of Hope? Shanty Towns of the third World*, Middlesex, Newyork,Victoria, Ontario,Auckland: Penguin Books.
- Makal, O. (1987) *Sinemada Yedinci Adam: Türk Sinemasında İç ve Dış Göç*, Marş Matbaası
- Maktav, H. (2013). *Türkiye Sinemasında Tarih ve Siyaset*, İstanbul: Agora Kitaplığı

- Öğretmen, İ. (1957). *Ankara'da 158 Gecekondu Hakkında bir Monografi*. [Ankara:Ajans Türk Matbaası.
- Öztürk, E. (2013). "2000 Sonrası Türk Sinemasında Yoksulluk", Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Ve Sinema Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Öztürk, M. (2004). "Türk sinemasında gecekondu" *European Journal of Turkish Studies. Social Sciences on Contemporary Turkey*, (1).
- Pınarcıoğlu, M ve Işık, O. (2008). "Not Only Helpless but also Hopeless: Changing Dynamics of Urban Poverty in Turkey, the Case of Sultanbeyli, Istanbul." *European Planning Studies*, 16(10), 1353-1370.
- Pösteği, N. (2012). *1990 Sonrası Türk Sineması (1990-2011)*, Kocaeli: Umuttepe Yayınları
- Sakallıoğlu, Ü ve Yeldan, E. (2000). Politics, Society and Financial Liberalization: Turkey in the 1990s. *Development and Change*, 31(2), 481-508.
- Soytemel, E. (2013). "The Power of Powerless: Neighbourhood based self-help networks of the poor in Istanbul". *Women's Studies International Forum*. <http://dx.doi.org/10.1016/j.wsif.2013.06.007> [Erişim Tarihi 03.10.2013]
- Suner, A. (2005). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, Metis Yayınları: İstanbul.
- Şentürk, B. (2015) *Bu Çamuru Beraber Çiğnedik: Bir Gecekondu Mahallesi Hikâyesi*. Ankara: İletişim Yayınları.
- Şenyapılı, T. (2004). *Barakadan Gecekonduya: Ankara'da Kentsel Mekânın Donusumu: 1923-1960*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şenyapılı, T. (1978). *Bütünleşmemiş kentli nüfus sorunu*. Orta Doğu Teknik Üniversitesi.
- Tekeli, İ. (2008). *Göç ve Ötesi*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları
- TÜİK (2009). *Gençlerin İşgücü Piyasasına Geçiş Araştırma Sonuçları 2009*. <http://www.tuik.gov.tr/PreHaberBultenleri.do?id=8373> [Erişim Tarihi 01.12.2012].
- Wacquant, L. (1999). Urban Marginality in the Coming Millenium. *Urban Studies*, 36(10), 1939-1647.
- Wedel, H. (2001). *Siyaset ve Cinsiyet: İstanbul Gecekondularında Kadınların Siyasal Katılımı*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Yalçınhan, M.C, Erbaş, A.E (2003). "Impacts of 'Gecekondu' on the Electoral Geography of Istanbul". *International Labor and Working Class History*, 64, 91-111.
- Yasa, İ. (1966). *Ankara Squatter Families*. Ankara:Ministry of Health and Social Welfare
- Yıldırım, S. (2010). Kente Yönelen Köylüler: Kırsal Yapının Dönüşümü, Göç ve Gecekondu. B. Şen ve A.E. Doğan (der) *Tarih, Sınıflar ve Kent* Ankara: Dipnot Yayınları içinde ss. 398-464.
- Yıldız, E. (2008). *Gecekondu Sineması*. İstanbul: Hayalet Kitap
- Yonucu, D. (2008). "A Story of a Squatter Neighborhood: From the place of the 'dangerous classes' to the 'place of danger'". *Berkeley Journal of Sociology* 52, 50-72.
- Yuval-Davis, N (2003). *Cinsiyet ve Millet*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Zürcher, E. J. (2004). *Turkey: A Modern History*. London & New York: I.B.Tauris.