

T.C.
İSTANBUL GELİŞİM ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

Sosyoloji Anabilim Dalı

KENT DÖNÜŞÜMLERİNİN 1980 SONRASINDA
TÜRK SİNEMASINDA TEMSİLİ: BEYOĞLU ÖRNEĞİ

Yüksek Lisans Tezi

Gamze KALKAN

Danışman

Doç. Dr. Yıldız Derya BİRİNCİOĞLU

İstanbul-2021

TEZ TANITIM FORMU

- YAZAR ADI SOYADI** : Gamze KALKAN
- TEZİN DİLİ** : Türkçe
- TEZİN ADI** : Kent Dönüşümlerinin 1980 Sonrasında Türk Sinemasında Temsili: Beyoğlu Örneği
- ENSTİTÜ** : İstanbul Gelişim Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
- ANABİLİM DALI** : Sosyoloji
- TEZİN TÜRÜ** : Yüksek Lisans
- TEZİN TARİHİ** : 29.07.2021
- SAYFA SAYISI** : 103
- TEZ DANIŞMANLARI** : Doç. Dr. Yıldız Derya BİRİNCİOĞLU
- DİZİN TERİMLERİ** : Beyoğlu, kentsel mekân, öteki, Güz Sancısı, Gece, Melek ve Bizim Çocuklar, Muhsin Bey
- TÜRKÇE ÖZET** : Bu araştırmanın temel amacı kente dair oluşumların, kentsel mekanların doğal bir süreç olmadığı ve dönüşüm geçiren kentsel mekanların kendisine ait yaşam pratiklerine sahip olduğudur.
- DAĞITIM LİSTESİ** : 1. İstanbul Gelişim Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsüne
2. YÖK Ulusal Tez Merkezine

İmzası

Gamze KALKAN

T.C.
İSTANBUL GELİŞİM ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

Sosyoloji Anabilim Dalı

KENT DÖNÜŞÜMLERİNİN 1980 SONRASINDA
TÜRK SİNEMASINDA TEMSİLİ: BEYOĞLU ÖRNEĞİ

Yüksek Lisans Tezi

Gamze KALKAN

Danışman

Doç. Dr. Yıldız Derya BİRİNCİOĞLU

İstanbul-2021

BEYAN

Bu tezin hazırlanmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğu, kullanılan verilerde herhangi tahrifat yapılmadığını, tezin/dönem projenin herhangi bir kısmının bu üniversite veya başka bir üniversitedeki başka bir tez/dönem projesi olarak sunulmadığını beyan ederim.

Gamze KALKAN

.../.../2021

İSTANBUL GELİŞİM ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Gamze KALKAN'ın "Kent Dönüşümlerinin 1980 Sonrasında Türk Sinemasında Temsili: Beyoğlu Örneği" adlı tez çalışması, jürimiz tarafından SOSYOLOJİ anabilim dalı, SOSYOLOJİ bilim dalında YÜKSEK LİSANS tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan

Dr.Öğr. Üyesi Hüseyin KAZAN

Üye

Doç. Dr. Yıldız Derya BİRİNCİOĞLU

(Danışman)

Üye

Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Burcu ŞAHİN

ONAY

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

... / ... / 2021

İmzası

Prof. Dr. İzzet GÜMÜŞ

Enstitü Müdürü

ÖZET

Bu çalışmada, kentsel mekân ve öteki kavramları çerçevesinde, kent dönüşümlerinin Beyoğlu örneklemini üzerinden sinemada nasıl temsil edildiği incelenmektedir.

Türk Sineması için İstanbul gerek doğal fon olarak gerekse toplumsal değişimlerin göstergesi olarak her zaman önemli bir konumda yer almaktadır. Toplumsal dönüşümleri en etkili biçimde yansıtan sanat olma özelliği gösteren sinemada, kentin temsili ise toplumun içerisinde bulunduğu siyasal, kültürel ve ekonomik yapıya göre değişim göstermektedir.

Siyasi politikalar sonucunda toplumsal süreçte yaşanan sosyo-ekonomik değişimler, kentsel mekanları da dönüşüme uğratmaktadır. İstanbul'un en eski yerleşim bölgelerinden biri olan Beyoğlu, içerisinde her dönem farklı 'öteki' kimliklerini barındırması ile toplumsal dönüşümün yansımalarını en fazla yaşayan mekân olma özelliği ile karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle tezde araştırılmak üzere Beyoğlu'nun farklı dönemlerini ele alan üç film seçilmiş ve incelenmiştir. *Güz Sancısı* filmi ile ötekileştirilen gayrimüslimler, *Muhsin Bey* filmi ile göç ile ortaya çıkan ve elit tabaka tarafından hor görülen arabesk kültür ve *Gece, Melek ve Bizim Çocuklar* filmi ile toplumsal normlara uymayan travestiler, eşcinseller, hayat kadınları ile toplum tarafından öteki olarak adlandırılan cinsel kimlikler değerlendirilmiştir.

Tezde, nitel veri analiz türlerinden biri olan betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Amaçlı örneklem ile seçilen filmler incelenmiş ve elde edilen veriler önceden belirlenmiş temalara göre özetlenip yorumlanmıştır. Lefebvre ve Harvey'in kente dair görüşleri araştırmanın kuramsal çerçevesini oluşturmakta ve analiz kısmından önce mekan ve öteki kavramları açıklanarak, bu kavramlar çerçevesinde veriler ,temalara uygun şekilde yorumlanmıştır.

Sonuç olarak siyasi politikaların toplumsal örgütlenmeye, kültür ve cinsiyet politikalarına ve bu olguların sonucunda yerleşim alanları olan kentsel mekanlara nasıl etki ettiği araştırmanın kapsamını oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Beyoğlu, kentsel mekân, öteki, Güz Sancısı, Gece,Melek ve Bizim Çocuklar, Muhsin Bey.

SUMMARY

In this study, within the framework of the concepts of urban space and other, it is examined how urban transformations are represented in the cinema through the Beyoğlu sample.

For Turkish Cinema, Istanbul has always been in an important position both as a natural backdrop and as an indicator of social changes. The representation of the city in the cinema, which is the art that reflects the social transformations in the most effective way, varies according to the political, cultural and economic structure of the society.

The socio-economic changes experienced in the social process as a result of political policies also transform urban spaces. Beyoğlu, which is one of the oldest residential areas of Istanbul, is the place that experiences the reflections of social transformation the most, with its different 'other' identities in every period. For this reason, three films dealing with different periods of Beyoğlu were selected and examined for the research. Non-Muslims who are marginalized with the movie *Güz Sancısı*, arabesque culture that emerged with immigration and despised by the elite with the movie *Muhsin Bey*, and transvestites, homosexuals, prostitutes who do not comply with social norms with the movie *Gece, Melek ve Bizim Çocuk*, and identities called the other by the society.

In the thesis, descriptive analysis method, which is one of the qualitative data analysis types, was used. The films selected with purposeful sampling were examined and the data obtained were summarized and interpreted according to predetermined themes. Lefebvre and Harvey's views on the city constitute the theoretical framework of the research, and before the analysis part, the concepts of space and other are explained and the data is interpreted in accordance with the themes within the framework of these concepts.

As a result, the scope of the research is how political policies affect social organization and urban spaces, which are residential areas.

Keywords: Beyoğlu, urban space, the other, *Güz Sancısı*, *Gece, Melek ve Bizim Çocuklar*, *Muhsin Bey*.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
SUMMARY	ii
İÇİNDEKİLER	iii
ÖNSÖZ.....	v
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

KENTİN TARİHSEL SÜRECİ VE BEYOĞLU

1.1. Kent Kavramının Doğuşu	5
1.2. Kent Kuramları.....	8
1.2.1. Klasik Kent Kuramları	10
1.2.2. Çağdaş Kent Kuramları.....	12
1.3. Kentleşme.....	14
1.3.1 Modernizm ve Kent	16
1.3.2. Postmodernizm ve Kent	19
1.3.3. Türkiye’de Kentleşme	21
1.3.3.1. İtici Güçler	22
1.3.3.2. İletici Güçler.....	23
1.3.3.3. Çekici Güçler	23
1.4. Kent ve Kültür.....	24
1.4.1. Beyoğlu’nun Tarih İçinde Gelişimi	26
1.4.2. Beyoğlu’nun Kent Yapısının Dönüşümü	30
1.4.3. Kentin Aynılaştırdığı ve Ayrıştırdığı Kimlikler.....	35
1.4.4. Kent Kültürünün Aktörleri ve Özneleri	40

İKİNCİ BÖLÜM

KENT VE ÖTEKİ KAVRAMLARININ SİNEMADA TEMSİLİ

2. 1. Sinemada Kentin Mekan Olarak Kullanımı	44
2.2. Türk Sinemasında Kentin Mekan Olarak Kullanımı	48
2.3. Sinema ve Öteki	52
2.4. Sinema ve Özne/Beden Temsili	55

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1980LER SONRASI TÜRK FİLMLERİNDE BEYOĞLU VE ÖTEKİNİN SUNUMU

3.1. <i>Muhsin Bey</i> ve Arabesk Kültür Temsili	60
3.1.1. Filmin Özeti	60
3.1.2. Karakter Yapısı	62
3.1.3. Mekân ve Zaman.....	64
3.1.4. Filmin Görsel Dili	65
3.2. <i>Gece, Melek ve Bizim Çocuklar</i> 'da Cinsel Kimlik Temsili	67
3.2.1. Filmin Özeti	67
3.2.2. Karakter Yapısı	68
3.2.3. Mekân ve Zaman.....	71
3.2.3. Filmin Görsel Dili	73
3.3. <i>Güz Sancısı</i> ve Gayrimüslim Temsili.....	74
3.3.1. Film Özeti	74
3.3.2. Karakter Yapısı	76
3.3.3. Mekân ve Zaman.....	79
3.3.4. Filmin Görsel Dili	80
SONUÇ	82
KAYNAKÇA	86

ÖNSÖZ

Bu tezin hazırlık aşamasından itibaren hem konu seçiminde hem de tez boyunca bu süreçte öğrettikleri ile her zaman yol gösterici olan değerli danışmanım, saygıdeğer hocam Doç. Dr. Yıldız Derya BİRİNCİOĞLU'na çok teşekkür ederim.

Eğitim hayatım boyunca her zaman arkamda olan ve beni destekleyen aileme, bütün hayatım boyunca yanımda olan ve desteğini ve inancını benden esirgemeyen dostum Aysun İYİBAŞ'a sonsuz teşekkürler.

GİRİŞ

Tarih boyunca İstanbul, birçok imparatorluğa, devlete başkentlik yapmış, gerek ekonomik gerek siyasi anlamda önemli bir coğrafi konumda yer almış bir bölgedir. Aynı zamanda güzelliği ile şairlerin, yazarların ve diğer sanatçıların eserlerine konu olmuş tarihi bir kenttir.

Geçmişten günümüze farklı imparatorluklara, devletlere ev sahipliği yapması nedeni ile içerisinde farklı etnik kökenlere sahip bireyleri barındırmaktadır. Özellikle kentin en eski yerleşim bölgelerinden olan Beyoğlu'nda bu durumun izlerini görmek mümkündür. Sosyo-ekonomik özellikleri ile her kesimden bireyi içerisinde barındıran Beyoğlu, İstanbul'un kozmopolit özellik taşıyan ilçelerinden biri olması nedeni ile kültürel, sosyolojik, ekonomik ve politik bağlamlarda önemli bir noktada yer almaktadır.

Beyoğlu'nun toplumsal bağlamda önemli olmasının bir diğer nedeni ise, ülkenin siyasi ideolojisinin ve kültürel değişiminin yansımalarının en iyi şekilde gözlemlenebileceği bir mekân olarak konumlanmasıdır. Yaşanan 6-7 Eylül olayları, 1950'li yıllardan sonra yaşanan göç dalgaları sonucunda toplumsal değişimin etkilerini Beyoğlu'nda gözlemlemek mümkündür.

Toplumsal değişim içerisinde bir yere ait olma duygusuna sahip olan birey kendisine bir kimlik oluşturma gayretindedir. Birey kendine ait bir kimlik oluştururken bunu genellikle ben-öteki zıtlığı üzerinden gerçekleştirmektedir. Toplumda yer alan bu 'öteki', kimi zaman siyasi iktidarın mevcut ideolojisi çerçevesinde kendisine olumsuz anlamlar yüklenerek, ayrımcılığa uğrayarak psikolojik ve fiziksel şiddete maruz kalmaktadır.

Birey, toplumsal değişim süreci içerisinde kendisine her zaman bir 'öteki' bulmaktadır. Bu kimi zaman bir gayrimüslim, kimi zaman bir transeksüel, eşcinsel ya da hayat kadını olmaktadır. Beyoğlu ise tüm bu ötekileri içerisinde barındıran bir

mekân olma özelliği taşımaktadır. Bu nedenle Beyoğlu, toplumsal değişimi en etkili şekilde yansıtan sinema sanatının, her zaman konusu olmuştur olmaya da devam etmektedir.

Bu araştırmanın amacı, mevcut siyasi ideolojinin ve beraberinde getirdiği kültürel yapının toplumsal değişime etkilerinin, Beyoğlu ve öteki kavramı üzerinden sinemada nasıl ele alındığını incelemektir. 50’li yıllardan sonra yoğun olarak yaşanan göçler ile hızlı kentleşmenin sonucunda artan işsizlik beraberinde getirdiği yoksulluk ve eşitsizliğin, milliyetçi duygularla yaşanan gelişmelerin merkezi durumunda olan İstanbul sinemaya sık sık mekân olmuştur. Özellikle çalışmada Beyoğlu’nun seçilmesi ile bu mekânın sinemada nasıl temsil edildiğinin incelenmesi hedeflenmektedir.

Bu araştırmanın önemi ise toplum tarafından ötekileştirilen her bireye atfedilen olumsuzlukları ve yaşadıkları durumları görünür kılmaktır. Özellikle ötekinin mekânı konumuna gelen Beyoğlu, arka sokakları ile şehrin karanlık yüzü olarak karşımıza çıkmaktadır. Kurulduğu zamanlardan 1950’li yıllara kadar elit bir mekân özelliği taşıyan Beyoğlu, yaşanan 6-7 Eylül olayları sonrasında ciddi bir darbe almış ve daha sonra yaşanan gelişmelerle, gayrimüslim kimliğinden uzaklaşarak, karanlık olayların gerçekleştiği, sosyo-ekonomik seviyesi düşük insanların, ötekilerin ikame ettiği mekân olması nedeni ile sinemada temsil edilmiştir. Toplumda yaşanan bu değişimle birlikte, değişimin nedenlerinin incelendiği çalışmada, bu değişimin sinemada nasıl ele alındığı ve hangi sonuçlara ulaşıldığı konusunda akademik bilgiye katkı sağlayacağı öngörülmektedir.

Bu çalışmada nitel veri analiz türlerinden biri olan betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Bu analiz yöntemine göre elde edilen veriler, önceden belirlenmiş ana konuya göre özetlenip yorumlanmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2018, s. 239-240). Betimsel analiz dört aşamadan oluşur”:

Birinci aşaması ise betimsel analiz için bir çerçeve oluşturmaktır. “Araştırma sorularından, araştırmanın kavramsal çerçevesinden ya da görüşme ve/veya gözlemlerde yer alan boyutlardan yola çıkarak veri analizi için bir çerçeve oluşturulur.

Bu çerçeveye göre verilerin hangi temalar altında düzenleneceği ve sunulacağı belirlenir. Eğer daha önceden belirlenmiş bir kavramsal çerçeve yoksa, betimsel analizi kullanmak güçtür. Böyle bir durumda belirlenecek temalar, veri kaybına ve yanlış veri düzenlenmesine neden olabilir.”

Betimsel analiz yönteminin ikinci aşaması ise tematik çerçeveye göre verilerin işlenmesi olarak ifade edilmektedir. “Bu aşamada, daha önce oluşturulan çerçeveye göre elde edilen veriler okunur ve düzenlenir. Buna göre bazı veriler dışarıda kalabilir ya da önemli olmayabilir. Ayrıca bu aşamada, daha sonra sonuçlar yazılırken kullanılacak doğrudan alıntılar da seçilir.” (Coşkun vd. 2019, s. 322).

Betimsel analiz yönteminin üçüncü aşaması ise elde edilen bulguların tanımlanması olarak ifade edilmektedir. “Düzenlenen veriler tanımlanır ve gerekli yerlerde doğrudan alıntılarla desteklenir.”

Betimsel analizin dördüncü ve son aşaması ise edinilen bulguların yorumlanması olarak ifade edilmektedir. “Tanımlanan bulguların açıklanması, ilişkilendirilmesi ve anlamlandırılması bu aşamada yapılır.” (Karataş, 2015, s. 73).

Betimsel analiz, önceden belirlenen verilerin başlıklar altında açıklanması ve yorumlanması olarak ifade edilmektedir.

Betimsel analiz yöntemine ile toplumsal süreç içerisinde gerçekleşen olayların neden oluştuğunu ve bu olayların sonucunda kimlerin etkilendiği sorunsalı üzerinde durulmuştur. Araştırmanın ana merkezini oluşturan unsurlar üzerinden film içinde var olan kodlar çerçevesinde analiz edilmektedir. Bu kodlar: karakter yapısı, zaman ve mekân yapısı ve filmin görsel dili olarak belirlenmektedir.

Araştırmada bu analiz yönteminin seçilmesinin temel nedeni, kent kültürünün ve toplumsal değişimin Darwinci düşüncüyü baz alan Chicago ekolünün belirttiği gibi doğal bir akış olmadığı, toplumsal süreçte yaşanan her olayın dönemin siyasi ideolojisi gibi dışardan yapılan müdahale ile şekillendiğini gösterebilmek ve bu süreçte yaşanan toplumsal ve siyasi ideolojik yapılanma ile filmlerdeki temsil mekanizmaları arasında yorumlayıcı bir analiz yapabilmektir.

Araştırmada incelenen filmlerin seçilmesinde amaçlı örneklem tekniği tercih edilmiştir. Beyoğlu'nda yaşanan gelişmeler ve her dönem baskın olan ötekinin değişimine yönelik filmler çalışmanın evrenini oluşturmuş, bu filmler arasından farklı ötekileştirme dinamiklerine dair örnekler amaçlı örnekleme tekniği ile seçilmiştir. Bu bağlamda *Gz Sancısı* filminde Beyoğlu'nda yaşayan gayrimüslimler, *Muhsin Bey* filminde arabesk kültür, son olarak *Gece, Melek ve Bizim ocuklar* filminde ise transseksüeller, hayat kadınları ve eşcinsellerin hikayeleri üzerinden temsil edilen ötekileştirme konumlamaları analiz edilmektedir.

Araştırmanın birinci bölümünde kentin tarihsel süreci ve bu süreçte kentin, Beyoğlu'nun nasıl ortaya çıktığı ve ne gibi değişimler geçirdiği incelenmektedir. Modern ve postmodernizmin kent üzerinde ne gibi etkilerinin olduğu ve kent kuramcılarının kenti nasıl ele aldıkları üzerinde durulmuştur. Türkiye'nin kentleşme süreci ele alınmış, bu süreçte toplumsal yapıda meydana gelen olumsuzluklar öteki kavramı üzerinden irdelenmiştir.

Araştırmanın ikinci bölümünde ise bir önceki blmde incelenen kent ve öteki kavramlarının sinemada nasıl temsil edildiği incelenmiştir. Sinemada kentin nasıl mekân olarak kullanıldığının, mekânı kullanırken ötekiyi nasıl ele alındığı incelenmiştir.

Son blmde ise ilk iki blmde incelenen konular üzerinden, seçilen filmler analiz edilmiştir. Birbirinden farklı öteki temsillerinin yer aldığı filmlerin incelenmesi, bize toplum içerisinde öteki çeşitliliğinin ne kadar fazla olduğunu gösterme noktasında önemlidir. Bu da toplumun bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde benimsediği n yargıları daha görünür kılmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

KENTİN TARİHSEL SÜRECİ VE BEYOĞLU

1.1. Kent Kavramının Doğuşu

Kent ile ilgili yapılan araştırmalara baktığımızda çok fazla veri elde etmiş olunuz. Her ne kadar Sanayi Devrimi ile bağdaştırılsa da kent kökenleri uzunca bir tarihsel sürece yayılmaktadır. Uzun bir tarihsel süreçte oluşan kent ile ilgili bu nedenle çok fazla veri elde edilmekte ve bilim insanlarının ilgisini çekmektedir (Tuna, 2011, s. 27).

Hakkında fazla veri bulunan kent ile ilgili kimi zaman görüşler olumlu yöndeyken kimileri için kent içerisinde olumsuz unsurlar barındıran mekanlar olarak görülmektedir.

İlerleme, medeniyet, özgürlük gibi olumlu kavramlar ile bağdaştırılan kente Batı toplumlarının bakış açısı daha çok olumlu yöndedir. Kenti insanların özgürlük alanları olarak görmektedirler. Bunun yanında bakış açısı bu kadar olumlu olmamakla birlikte, kenti potansiyel suç alanları, ahlakın olmadığı ve karmaşanın hakim görüldüğü alanlar olarak görenler çevrelerde mevcuttur (Bal, 2015, s. 29).

Kent, dünyanın değişik medeniyetleri içerisinde, tarihsel ve toplumsal şartlar sonucunda ortaya çıkan genel bir olgu olsada, içinde bulunduğu kültüre ait özellikler göstererek birbirinden farklılıklar göstermektedir. Medeniyetlerin kenti oluştururken onları isimlendirmesinden de anlaşılacağı üzere, kenti her kültür kendi yaşam biçimine göre şekillendirmiş ve isimlendirmiştir. Nitekim kenti, Yunanlılar polis, Fransızlar cite, Araplar Medine, Almanlar ve Saksonlar oturma anlamını taşıyan burgh, Latinler ise yurttaşlık anlamına gelen urbs ve civitas diye isimlendirmiştir (Benevolo,1995, s. 19).

Tarihsel süreç içerisinde ortaya çıkan kentler yukarıda görüldüğü gibi toplumların kültürü ile birebir ilişkili durumdadır. Her kültür kendi yaşam pratikleri içerisinde yaşadığı mekanı oluşturmuş ve bununla paralel olarak isimlendirmiştir. Fakat yeni gelişmeler doğrultusunda küreselleşme ile birlikte yeni tanımlamalara ihtiyaç duyulmuş ve kent ölçütleri yeniden şekillenmiştir.

Tarihsel süreçte ilk ortaya çıkan kentleri tanımlarken kale ve sur önemli bir ölçüt olarak görülmektedir. Değişen sosyo-ekonomik gelişmeler ile birlikte, kenti tanımlarken artık başka ölçütlere ihtiyaç duymaktayız. Kenti artık nüfus yoğunluğu, ekonomik üretim faaliyetleri, istihdam tarzı gibi ölçütler üzerinden tanımlamaktayız. Kent, bu ölçütlerden en az birini kullanarak tanımlamaya çalışılmıştır. Başta nüfusa ait bilgileri kapsayan demografik yapı üzerinden kent tanımlanmaktadır. Belirli bir nüfus yoğunluğuna ulaşan yerleşkeler kent olarak ifade edilmektedir. Kent, kendine ait üretim faaliyetlerini ve toplumsal birimlerini içerisinde barındıran ve sınırları belli, yerleşik bir kültürü olan çok nüfuslu yerleşkeler olarak tanımlanmaktadır (Sencer, 1979, s. 4).

Kent tanımlarına baktığımızda karşımıza birden fazla açıklama çıkmaktadır. Mübeccel Kıray kenti ‘Tarımsal olmayan üretimin yapıldığı ve daha önemlisi hem tarımsal hem de tarım dışı üretimin dağıtımının kontrol fonksiyonlarının toplandığı belirli teknolojik seviyelere göre büyüklük, heterojenlik ve bütünleşme düzeylerine varmış yerleşme biçimleri’ olarak tanımlamıştır (Kıray,1972, s. 1)

Bir başka sosyolog Yakut Sencer ise kenti ‘Çoğunlukla tarım dışı kesimlerde yoğunlaşmış 10 binin üstünde bir nüfusu bulunan, farklılaşmış ve örgütlü bir fiziksel, toplumsal ve yönetsel bütünlüğe sahip olan yerleşimlerdir’ diye tanımlamaktadır (Sencer, 1979, s. 8). Kemal Kartal ise kenti açıklarken; tarımsal olmayan üretimin yapıldığı ve üretimin denetlendiği, köyden farklı olarak bu yeni üretim ilişkilerinin beraberinde getirmiş olduğu ağında heterojen bir yapıya sahip olan ve gittikçe de bütünleşmeye doğru giden yerleşim birimi olarak aktarmaktadır (Kartal,1978,5).

Tüm bu tanımlamalar çerçevesinde kentin ne olduğunu açıklarsak eğer, kent tarımsal üretimin yapılmadığı, kendisine ait yeni üretim biçimlerinin ortaya çıktığı ve belirli bir nüfus yoğunluğunu içerisinde barındıran sınırları belli yerleşim alanları olduğu karşımıza çıkmaktadır. Çoğu bilim insanı ise kenti açıklarken merkeze Sanayi Devrimi'ni koymaktadır. Kentlerin sanayileşme ile birlikte ortaya çıktığını belirterek, düşüncelerini bu çerçevede ortaya koymaktadırlar.

Kenti açıklarken her ne kadar merkeze sanayileşme alınsa da, sanayileşmeden önce de kentler bulunmaktaydı. Feodal kent özelliklerine baktığımızda Mübeccel Kıray, feodal kentlerin Pazar ve değişim yeri olduğunu belirtmekteydi. İnsan ve hayvan enerjisi ile ürünlerin yapıldığı mekanlarda sosyal ayrışma en belirgin şekilde kendini belli etmektedir. Kişilerin etniklerine, yaptığı işe göre yerleşim alanları ayrılmıştır. Dışlanan kitleler kentin merkezi alanlarından daha çok dışında yer almaktadır. Dışlanan kişilere ortak olarak yeni göç etmiş kitleler de şehrin merkezinden uzak, dış mahallelere yerleşmişlerdir. Alçak, sıkışık binalar arasında kalan sokaklar insanların ve hayvanların geçebilecekleri genişlikte olmaktadır. İşyerleri ve evleri birbirinden bağımsız yerleşkeler olmamakla birlikte, bu yerleşkeler feodal toplumun getirmiş olduğu az da olsa sosyal yapılanmaya göre kendi içerisinde farklılık göstermektedir (Kıray, 2003, s. 8).

Kıray'ın açıklamalarından da yola çıkarak kentlerin tarihi Sanayi Devrimi'nden daha eski olduğunu görmekteyiz. Her ne kadar geçmişi daha eskiye dayansa da sosyologlar kente dair kuramlarını oluştururken merkeze Sanayi Devrimini almaktadır.

Kent ile ilgili teorilere baktığımız zaman karşımıza Sanayi Devrimi çıkmaktadır. Kent kuramlarının hemen hemen hepsi merkeze Sanayi Devrimini almış ve bunun üzerinden kuramlarını oluşturmuştur. Bunun nedenine bakacak olursak 19. yy' da başlayan sanayi devriminin Batı için önem arz etmesinden kaynaklanmaktadır. Sanayileşme ile birlikte ortaya çıkan sonuçlar bilim insanları tarafından önemli bir dayanak oluşturmaktadır. Her ne kadar sanayi devrimi şehir

kuramları açısından çok önemli olsa da tümüyle şehir kuramlarıyla özdeşleştirilmesi tartışılması gereken bir konudur (Tuna, 2011, s. 43-44).

Batı ülkelerinde sanayileşmeyle doğru orantılı olan kentleşme ile birlikte ortaya bazı sorunlar çıkmıştır. Bu sorunların en başında hızlı ve çarpık kentleşme gelmektedir. Kırsal alanda üretim araçlarının işin içine girmesi ile birlikte kol gücüne gereksinim azalmış ve işsiz kalan kitleler şehre göç etmeye başlamışlardır. Şehirlerde sanayileşme ile birlikte kitleler yığılmış hem işsizlik oranının artması hem de yerleşimlerin yetersiz kalması şehirlerin potansiyel suç alanları haline gelmesine, ayaklanmaların çıkmasına neden olmuştur (Tuna, 2011, s. 46).

Kent ile ilgili tüm bu açıklamalara baktığımızda kentlerin daha çok Sanayi Devriminden sonra geçirdiği değişim baz alınmıştır. Her ne kadar kent kökeni çok eskiye dayansa da günümüz kentlerini sanayileşme üzerinden tanımlandığı görülmektedir. Tüm bu tanımlamaların ortak noktasında kent, geleneksel üretimden tarzı olan tarımsal faaliyetlerden uzaklaşmış, kendisine ait bir toplumsal ve yönetsel özellikler gösteren, belirli bir nüfus sayısı üzerinde olan yerleşimler olarak görülmektedir.

1.2. Kent Kuramları

Kentleri daha iyi tanıyıp analiz edebilmemiz için, kentlerle ilgili ortaya atılan kuramları incelememiz gerekmektedir.

19. yy sosyologları tarafından incelenen kent, yaşanan toplumsal olaylar ve bu toplumsal olayların sebep olduğu değişimler çerçevesinde ele alınmıştır. Onlara göre toplumsal değişimlerin yaşanmasında kentin önemli bir noktada durduğu düşünülmektedir. Bunun sonucunda kenti Saint-Simon feodal toplumdan sanayi toplumuna, Tönnies cemaatten cemiyete, Spencer basit toplumdan karmaşık topluma, Durkheim mekanik toplumdan organik topluma geçiş alanları olarak tanımlamışlardır (Güllüoğınar, 2012, s. 12).

Bu dönemde kent ile ilgili ortaya atılan yaklaşımlara baktığımızda kentleşmeyi tek başına ele almadıklarını, bunun modernleşmenin bir sonucu olarak görülmektedir. Toplumsal yaşamda meydana gelen dönüşümlerle kentleşmeyi inceleyen Simmel, Durkheim, Weber ve Marx kentsel alanlardaki topluluk hissini yok olduğunu, bunun sonucunda da bireylerin mekana bağlılığının git gide azalmasına neden olduğunu söylemektedirler. Bireylerin hem toplumsal hem de mekansal bağlılığın yok olmasının toplumda anonimleşme ve yabancılaşma sonuçlandığını söylemişlerdir (Sanjoy, 2020).

19. yy'a baktığımız zaman kentin salt bir araştırma konusu olmadığını görmekteyiz. Bilim insanları ortaya koydukları sosyal teoriler sınırları içerisinde kenti incelemişlerdir. Bir bakıma kent sosyolojisinin temelleri bu dönemde atılmıştır. Kenti tek başına ele almamakla birlikte, onu daha çok toplumsal yaşamdaki başka unsurlarla ele almışlardır (Güllüpınar, 2012, s. 12). Marx kenti, işçi sınıfı ile sınıf farkının oluşması sınırları içerisinde incelerken, Engels sınıf ve mekan arasındaki ilişkiyi baz alarak kentte olan eşitsizliğe dikkat çekmiştir. Weber kenti siyasi tarafı üzerinden analiz ederken, Simmel ise kapitalist sistemin hızlandırdığı metropolleşmeyle kentte yaşayan bireylerin yaşadığı yabancılaşma üzerinde durmuştur.

Kenti tek başına ilk olarak Chicago Ekolü ele almıştır. Bu sayede kent 1900'lü yıllardan itibaren ayrı bir araştırma alanı olarak incelenmeye başlanmıştır. Park, Burgess, Mckenzie ve Wirth bu ekolün temsilcileridir. Chicago ekolü araştırmacıları kenti incelerken genel olarak Darwin'in görüşlerinden yola çıkmış, kuramı bu görüş çerçevesinde oluşturmuşlardır. Bu nedendir ki kenti bir organizma olarak ele almış ve ekolojik kent kuramını oluşturmuşlardır. Bu kent kuramının oluşumunda Chicago kentinin önemi çok fazladır. Kentin kendisi araştırma laboravutarı gibiydi. Amerika'daki kentlerin baz alındığı bu kuramda gettolaşma, ayrışma ve bütünleşme vb. terimler ilk kez kullanılmıştır. Bu kurama göre kentleşme doğal bir süreçtir ve sürece müdahale edilmeyeceği söylenmektedir. Kentler doğal bir şekilde gelişmektedir (Turut ve Özgür, 2018, s. 2-3).

Darwinci görüşten yola çıkarak kentlerin doğal bir etkileşim alanı olduğunu söyleyen Chicago ekolüne Neo-Marksist düşünürler karşı çıkmaktadırlar. Onlara göre kentler ve kentlerde meydana gelen toplumsal olaylar doğal bir oluşum alanları değil, tam tersi dışarıdan müdahale ile dönüşüme uğrayan mekanlardır.

Neo-Marksistler kentleşme sürecindeki kapitalist dinamikleri eleştirirerek, kentleşmenin müdahale edilemez doğal bir süreç olduğunu savunan Chicago Ekolüne karşı çıkmaktadır. Aynı zamanda kentsel mekanların meta haline getirilerek tüketilmesini eleştirmektedirler. Neo-marksist kuramcılardan Lefebvre mekânın nasıl ortaya çıktığı ve sonucunda ne gibi çelişkilerin meydana geldiğini incelemiştir. Bir diğer araştırmacı Castells ise yeniden üretilen emeğin merkezinin kent olduğunu savunmaktadır. Harvey ise biriken sermayenin ve bu biriken sermayenin meydana getirdiği sorunların çözüm merkezi olarak kenti ele almaktadır (Turut ve Özgür, 2018, s. 3).

Kentin birçok bilim insanı tarafından ele alındığını yukarıda görmekteyiz. Bunun en önemli nedeni, toplumsal yapının değişmesinde kentin önemli bir yerde durması ile alakalı olduğu düşünülmektedir. İlk kez ortaya çıkıp günümüze gelene kadar birçok değişim geçiren kentler, toplumda yaşanan değişimlerin ana merkezi konumundadır. Bu nedenle farklı düşünce ekolünde olan toplum bilimciler tarafından inceleme alanları olmuştur.

1.2.1. Klasik Kent Kuramları

Klasik kent kuramcıları olan Marx ve Engels daha önce belirttiğim gibi kenti salt bir şekilde ele alıp incelememişlerdir. Toplumsal yapının değişimini açıklarken kentin önemine dikkat çekmişlerdir. Feodal sistemden kapitalist sisteme geçiş noktasında kent önemli bir konumda bulunmaktadır. Onlar için artı ürünün mekânı olan kent, sınıfsal çatışmaların merkezi durumundadır. Dönemin işçi sınıfı üzerinde analiz yapan Engels, sermaye sahipleri ve işçi sınıfının sahip olduğu yaşam standartları arasındaki farkları incelemiş ve kapitalist kentleşmenin meydana getirdiği mekânsal ayrışmayı ortaya koymuştur.

Marx'ın çalışmalarına baktığımız zaman, O kentleri toplumsal değişimin yaşanacağı yerler olarak ele almaktadır. Ona göre sanayileşme ile birlikte kırdan kente göç yaşanacaktır ve bu göçün sonucunda kentlerde nüfus yoğunlaşacaktır. Kent temelli ve üretime dayalı yeni bir sistem meydana gelmesi ile birlikte feodalizmden kapitalist sisteme geçilecektir (Giddens, 2010,s. 296).

Bir diğer klasik kuramcı Weber, kentin ayrıcalıklı olmasını sağlayan nedeninin özerklik olduğunu belirtmiştir. Ona göre bir yerleşim alanının kent olabilmesi için içerisinde onu diğer yerleşim alanlarından ayıran özelliklerinin olması gerekmektedir. Bu özellikler yerleşim alanının bir pazar yerinin, savunma amaçlı kalesinin, bir üst organa bağlı olmakla birlikte, kendisine ait bir yasayla sahip olan yöneten ve bu yönetimi seçecek bireylerin olmasıdır. Kenti diğer yerleşim alanlarından ayıran özerk bir yönetimin olması ve sivil demokrasidir. Çünkü Weber'e göre kent bireyin kendisine özgürlük sağlayan yerleşim alanıdır. Simmel ise bu noktada Weber'in bahsettiği özgürlüğün sadece prangalı bir özgürlük olacağını belirtir (akt. Turut ve Özgür, 2018, s. 4).

Darwin'in evrim teorisinden etkilenen Chicago ekolü sosyologlarından R. Ezra Park, kentlerin doğal bir oluşum süreci olduğunu savunmaktadır. Park'a göre kentler belirli bir amaç doğrultusunda planlanan ve tasarlanan mekanlar değildir. Kent ona göre doğal ve dışardan müdahale edilemeyen, değişmeyen güçlerin etkisi ile oluştuğunu belirtilen Park, kentin içerisinde oluşan lüks konut ve sanayi bölgelerinde doğal bir oluşum olduğunu belirtir. Bu nedenle kent içerisinde var olan çöküntü alanları ve gettolar da doğal bir oluşumdur. Bu alanlara müdahale etmek, insanların içgüdülerine müdahale etmekle, içgüdülerini yok etmekle aynı şey olduğunu belirtir.

Chicago Ekolü her ne kadar kentin gelişiminde, kentsel mekanların oluşumunda doğal bir sürecin olduğunu savunsa da Marx ve Engels buna karşı çıkmaktadır. Marx ve Engels'e göre kapitalist üretim ilişkileri kentin şekillenmesinde önemli bir adımdır. Artı ürünün ortaya çıktığı kentte, yaşanan sınıf çatışması ile mekanlar ayrıldığını belirterek Park'a karşı çıkmaktadırlar. Kentte

yaşanan toplumsal değişimler insan güdülerinin doğal bir sonucu değil, mevcut olan kapitalist üretim ilişkilerinin meydana getirdiği sınıf farklılıklarından doğmaktadır.

1.2.2. Çağdaş Kent Kuramları

Kent her dönem sosyologların ilgisini çekmiş, araştırma alanı olmuştur. Kent üzerine araştırma yapan H. Lefebvre ve D. Harvey ise çağdaş kent kuramcıları arasında yer almaktadır.

Lefebvre, kenti ele alırken mekân üzerinde özellikle durmaktadır. Mekânın zamanın dünya üzerindeki kaydından başka bir şey olmadığını belirten Lefebvre, bu konu ile ilgili şunları söylemiştir:

‘‘Mekanlar, bir dizi zamanın dışsal dünyasının eşzamanlı kayıtlarıdır, tasavvurlarıdır; kentin ritimleri, kenti nüfusunun ritimleridir ve bir sosyolog olarak size şu fikri öneririm; kent, onu ancak tam anlamıyla zamanın konuşlanması olarak anladığımız vakit, mevcut kökleri üzerinde yeniden düşünebilir ve inşa edilebilir. Ve insanı bir tutumla bunu, yaşayanları için örgütlemek zorunda olduğumuz vakit, bu vakittir (Kofman ve Lebas,1996, s. 17).’’

Lefebvre (1996, s. 53), kentselliğin gitgide artması ve kentin yıkılması arasındaki çelişki üzerinde durmuş ve bu durumu açıklamaya çalışmıştır. Ona göre, mekân kentselleşmiş ve bu durum ile birlikte farklı bireylerin bir araya geldiği, değişim değerine göre bir kullanım önceliğini içinde barındıran bir mücadele alanı olmuştur.

Lefebvre, kentsel örgütlenme üzerinde siyasi iktidarların belirleyici olduğunu söylemektedir. Siyasi iktidarın etkin olduğu kentsel örgütlenmeler ise bireylerin yerleşimlerini belirleyeceğini belirtmektedir. Ona göre bu yerleşim birimleri içerisinde mekânı görülen mekân, tasarlanan mekân ve yaşanan mekân adı altında üçlü sınıfa göre anlatılmaktadır. Somut mekân özelliği ile görülen mekân, bireylerin

günlük yaşam çevresinin gerçekleştiği mekandır. Tasarlanan mekân, bireyin mekân ile ilgili ortaya koyduğu zihinsel yorumudur. Son olarak yaşanan mekân ise, görülen ve tasarlanan mekânın iç içe geçtiği ve bireyin günlük hayatındaki asıl mekân pratiğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda yaşanan mekân, bireyin sosyal hayatının gerçekleştiği dolaylı bir alan değil, bununla birlikte sosyal hayatın tamamlayıcı bir ögesini temsil etmektedir. Tüm bunların sonucunda bireyin günlük hayata dair gerçekleştirdiği tüm pratikler ile içerisinde bulunduğu mekân birbirine bağlı olmaktadır.

Lefebvre'ye göre bireylerin günlük yaşam pratikleri içerisinde buldukları kentsel mekanlara göre şekillenmektedir ve mekân değiştikçe ona bağlı yaşam pratikleride değişime uğramaktadır. Kentsel mekân üretimi, kentin sadece fiziksel mekanının planmasından da öte, kent hayatına dair tüm özelliklerinin yeniden üretimini kapsamaktadır (Lefebvre, 2002, s. 367).

Harvey, kenti çevresinde belirli bir üretim faaliyetlerinin gerçekleştiği bir eksen olarak görmektedir. Harvey kenti tanımlarken şunları ifade etmektedir:

“Kent kısmen, önceki üretimde biriktirilmiş sabit varlıkların bir deposudur. Belli bir teknoloji kullanılarak inşa edilmiş ve belli bir üretim tarzı bağlamında yapılandırılmıştır. Kentsellik bir toplumsal biçim, diğer başka şeylerin yanında belli bir iş bölümüne ve egemen üretim tarzıyla genelde tutarlı, belli bir hiyerarşik faaliyet düzenine dayandırılmış bir yaşam tarzıdır. Bu yüzden kentsellik ve kent, belli bir üretim tarzını dengede tutma işlevi görür. Ama aynı zamanda kent, biriken çelişkilerin de odağıdır ve bu yüzden yeni üretim tarzının da muhtemel doğum yeridir. Tarihsel olarak kent, etrafında belli bir üretim tarzının örgütlendiği bir eksen, kurulu düzene karşı bir devrim merkezi ve güç ve ayrıcalıklar merkezi olarak görülür. Tarihsel olarak kent ve kırsal kesim arasındaki antitez, etrafında toplumun tüm iktisadi tarihinin geliştiği bir hareket ve çatışma eksenini olmuştur.” (Harvey, 2013, s. 187).

Kenti ele alırken mekân üzerinde yoğunlaşan Lefebvre, kendisinden sonra gelen Harvey’i de etkilemiştir. Harvey’de kenti, mekansal bir birim olarak kavramsallaştırma üzerinde durmaktadır. Mekânın bireyle karşılıklı şekillendiğini belirtmektedir. Nasıl ki mekân birey tarafından şekillendiriliyorsa aynı zamanda mekânın da bireyi şekillendirdiğini, dönüştürdüğünü belirtmektedir. Birey tarafından ortaya konulan her türlü davranış ve kültürün mekanların biçimlendirilmesinde ana etken olduğunu söylemektedir. Harvey, bu biçimlendirme etkenlerinin toplumun kültürel, ekonomik özelliklerinin bir yansıması olduğunu belirtmektedir (Harvey, 2013, s. 36).

Harvey’e göre toplumsal olayların gerçekleştiği ve topluma dair olguların ortaya çıktığı alanlar mekanlardır. Bu nedenle mekanlar, bireylerin gündelik yaşamlarının şekillendiği ve gündelik yaşama dair değişimlerin yaşandığı yapılarıdır (Harvey, 2013, s. 34).

Lefebvre ve Harvey’in görüşleri ele alındığında toplumsal değişimler açısından kentsel mekanlar her zaman önemli bir noktada durmaktadır. Toplumsal değişimleri nedenlerini anlayabilmemiz için, mekânda yaşanan gündelik hayata dair pratikleri ele alınıp analiz yapılması gerekmektedir.

1.3. Kentleşme

Kentleşme ile ilgili tanımlara baktığımızda Barlas Tolun ‘Kentleşme, hem kırsal bir toplumun kentsel bir topluma dönüşmesi süreci, hem de kentsel mekânın ve toplumsal pratiğin değişme ve evrimleşme sürecidir’ (Tolan, 1991, s. 161) der.

Ruşen Keleş ise kentleşmeyi “Sanayileşmeye ve ekonomik gelişmeye koşut olarak kent sayısının artması ve bugünkü kentlerin büyümesi sonucunu doğuran, toplum yapısında, artan oranda örgütlenme, uzmanlaşma yaratan, insan davranış ve ilişkilerinde kentlere özgü değişikliklere yol açan nüfus birikimi sürecidir.” (Keleş, 1996, s.19).

Kent, köy yerleşimlerinden farklı unsurlara sahip olarak oluşturulan yeni yerleşim alanlarıydı ve bu unsurlardan farklı olarak oluşan kenti meydana getiren sürece kentleşme denilmekteydi. Bu nedenle anlıyoruz ki kentleşme önceleri daha çok kent-köy zıtlığı üzerinden açıklanmaktaydı (Bal, 2015, s. 103).

Kentleşmenin temelinde yatan kırsal mekana ait unsurlar temel faktörleri oluştursa da, kentleşme kendi içerisinde daha karmaşık bir süreci kapsamaktadır. Bir yerleşim alanına kent diyebilmemiz için daha önceki başlıkta açıkladığımız üretim faaliyetlerinin çeşitliliği nüfus yoğunluğu kentleşme için önemli fakat yeterli olmamaktadır. Kentleşme sürecinin gerçekleşebilmesi için başka unsurlarda gerekli olmaktadır.

Kentleşmeyi sadece kentlerde insan sayısının artması, tarımın olmaması gibi basit düzeyde anlamamak gerekiyor. Bunlarla birlikte kentleşme sosyal yapının özünün değişmesi, kültürel anlamda çeşitliliğin artması, uzmanlaşmanın getirdiği iş bölümü, demokratikleşme gibi özellikleri de içinde barındırmaktadır. Kentleşme modernleşmenin kent yerleşimlerinde hayat bulmasıdır. Kentleşme ile birlikte, üretim tarımdan daha ziyade sanayileşme şeklinde gerçekleşmiştir. Bu nedenle kentleşme basit anlamda nüfusun artması olmamakla birlikte çok daha öte anlamlar taşımaktadır (Bal, 2015, s. 105-106).

İhsan Sezal kentleşmeyi ‘şehirleşme’ kavramı üzerinden ele alır ve şehirleşmenin gerekli koşullar ile gerçekleşeceğini belirtir. Şehirleşme kavramını kent ve kentli öğeleri üzerinden açıklayan Sezal durumu şu şekilde açıklar:

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

Şehir, bu süreçlerin birbiriyle bütünleşmiş ve kesintisiz yaşandığı, mekan, şehirli, aynı şekilde bu süreçleri bir bütün olarak ve kesintisiz olarak yaşayan insan demektir. Böyle olunca şehirleşme, inkar

edilemez bir biçimde bu kesintisiz yaşanan süreçler bütününi gerçekleşmesi olmaktadır. Süreçler kesintisiz olarak bir bütünlük halinde hem mekan hem insan boyutunda gerçekleşmemiş ise şehirleşmeden bahsedilemez.” (Sezal, 1997, s. 147).

Kentleşmeyi tüm bu tanımlar çerçevesinde ele aldığımızda, kentleşmenin sadece bir insan kalabalığı olmadığını görmekteyiz. Kentte yaşayan insanların, modernizmin sunduğu çerçevede şekil alması kentleşme sürecini hızlandırmaktadır. Göç ile doğrusal uzantıda yer alan kentleşme, kırsal alanın çekiciliğini yitirmesi ile kentleri daha çekici hale getirmiştir. Kente gelen birey kentin kültürü içerisinde yeniden şekillenerek kentlileşen birey olma özelliği göstermektedir. Sezal’ında yukarıda bahsettiği gibi şehirleşme kavramı içerisinde kente ait süreçlerde bir aksama olur ve birey bu süreçleri yaşamazsa, kentlileşme gerçekleşemez.

1.3.1 Modernizm ve Kent

Giddens modernliğin “on yedinci yüzyılda Avrupa’da ve sonraları neredeyse bütün dünyayı etkisi altına alan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimlerine işaret eder” diye tanımlamaktadır (Giddens, 2016, s. 9).

Tüm bu tanımlamalara baktığımızda modernleşmenin geleneksel olandan kopuş olarak görebiliriz. Artık bu yeni dönemde ortaçağdaki düşünce ve inanışlar egemen olmamakla birlikte yeni bir yaşam tarzı söz konusudur. Rasyonalizm, kentleşme, sanayileşme gibi özellikler, yeni çağı eski çağdan ayıran önemli özelliklerdir.

Baudelaire modernizmi tanımlarken onun hem bir tarafının sonsuz ve değişmeyen hem de bir tarafının gelip geçici olduğunu belirtir (Baudelaire, 2003, s.104).

Güven modernizmin bir kent akımı olduğunu, sadece ve düpedüz bir kent akımı hatta bir metropol akımı olduğunu söylemektedir (Güven ve Kentler, 2006, s.

215). Bu da bize kent ve modernizmin birbirine sıkı sıkıya bir ilişkisi olduğunu göstermektedir. Modernizm kentin içinde ortaya çıkmakta ve varlığını sürdürmektedir. Aynı zamanda modernizmin bir sonucu olarak ekonomi alanında yaşanan değişim ve gelişimler akabinde metropol akımını da ortaya çıkarmıştır. Yalnız burada belirtmek gerekir ki modernizmin kentle olan ilişkisi salt bir ekonomik süreçler olmamaktadır. Ekonominin yanında siyasi ve sosyal pratiklerinde alanını oluşturmaktaydı. Bu nedenledir ki metropoller kültür sanayisi içinde önemli bir konumda bulunmaktadır (Zukin, 1997, s. 9).

“Her ne kadar kent, içerisindeki toplumsal etkileşimler üzerinde temel bir etkisi olan kendine özgü bir toplumsal mekân olsa da sosyolojik sonuçları olan mekânsal bir kendilik değil, mekânsal olarak oluşmuş sosyolojik bir kendiliktir. Metropol sadece toplumsal farklılaşmanın karmaşık toplumsal ağların yoğunlaşma noktası olmakla kalmaz, aynı zamanda sınırları belirsiz toplulukların kalabalıkların mekânıdır: Bu kalabalıkların kendiliğinden tavırlarının bir nedeni de kendilerini ya açık ya da çok geniş bir mekânda bulmalarındır.” (Simmel, 2003, s. 28).

Kent ve kırsalı birbirinden ayıran önemli özelliklerden biri de toplumsal düzende farklılıklara olan bakış açısıdır. Kırsal alanda hayat bulan mekanik toplumlarda farklılıklar yok denecek kadar azdır. Bütün bireyler aynı davranış biçimlerini yansıtmaktadır. Fakat kentlere geldiğimizde toplumun artık mekanik değil organik toplum özellikleri barındırdığını görmekteyiz. Her bölgeden farklı insanları barındırmakta, birbirine benzemeyen, öteki olarak görülen insanları içerisinde barındırmaktadır.

Aslanoğlu modernizmi pozitivist- teknosantrik, doğrusal ilerleme ve rasyonel planlamanın egemen olduğu, bilginin ve üretimin standardize edildiği bir süreç olarak görmektedir. Modernleşme süreci ile birlikte kentler, kırdan buralara göç eden kitlelerin modernite tecrübesi yaşadıkları yerler olmaktadır. Kırdan köy cemaatlerinde yaşanan uyum, göç ile birlikte artık kentlerde sağlanacaktır. Aslanoğlu modernizmin bir üst anlatısı olarak gördüğü kenti kültürün oluştuğu

alanlar olarak görmektedir. Kültür, modernist söylemin bir parçası olarak insanın sembolleştirebilme yetisinin olanak verdiği bir soyutlama, maddi varlık ve eşyaların, teknolojilerin, sanatların, insan davranışlarının sembolleştirilmiş bir örüntüsüdür. Böylelikle kentlerde öğrenilecek olan kültür yeni kuşaklara aktarılacaktır. Kente göç eden bireyler heterojen ve yoğun olan ortamda kentli olacağı mantığı vardır (Aslanoğlu,1998, s. 103-104).

Bu düşüncenin sonucunda kentler, modern kent bireyleri oluşturacaktır. Doğrusal bir düzlemde kentler, gelişmeye önderlik yapacak mekanlardır. Fakat sonuçlarına baktığımız zaman modernizmin beklenen sonucu vermediğini görürüz. Bunun temel nedeni olarak kentlerde modernleşme modelinin, kapitalist-modernleşme modeli olmasından kaynaklanmaktadır. Bu süreçte modernizm, kentlerde kaos ve çelişkiler üreterek kendini varetti ve geliştirdi. Her ne kadar bu kaos ortamında yaşanan çatışmalar, çelişkili durumlar ile kapitalist modernizm geçici denge ile mevcut konumu korusa da zaman zaman büyük buhranlara girmiştir. Sistem her buhran anında kendi devamlılığını sağlayacak stratejiler geliştirebilmektedir (Bal, 2015, s. 73).

Bergel modern kent ile ilgili görüşler ortaya koymuştur. Ona göre modern kent 19. Yüzyılda ortaya çıkan sanayi kentleridir. Bu kentlerin özelliklerine baktığımızda ise eskisi gibi kentin değil artık ülke savunması vardır. Kentlerin siyasi ayrıcalıkları kalkmış olup yerel özellikleri olan idari merkez statüsüne geçmiştir. Modern öncesi kentlerde olduğu gibi üst sınıfların hegemonyası sona ermiş, artık evrensel oy hakkı ortaya çıkmıştır. Ortaya çıkan bu modern kentlerin sınıf yapılarına baktığımızda ise hukuki ayrımlar artık tek başına belirleyici olmaktan çıkmıştır. Bireylerin ekonomik gücü, bağlı buldukları statüler modern kentlerde sınıfları belirlemiş ve yeni sorunlar ortaya çıkarmıştır (Bergel, 1996, s. 14).

Modern kent tanımlarına baktığımızda Hüseyin Bal modern kenti ‘modernleşme- endüstrileşme sürecinin ürünü olan, esas olarak sanayi kentinin özelliklerini içeren’ diye tanımlamaktadır (Bal, 2015, s. 66).

Modernleşme ile ortaya çıkan modern kentlerde, kırsal alanlardan kırsal alanlardan kente gelen kitleler modernite deneyimi yaşama olanağı bulmaktadır. Çünkü modernizmi oluşturan kriterleri en üst seviyede yaşanabileceği mekânlar kentlerdir. İlerlemeci anlayışla hareket edeceği kabul edilen modernizmin insanlığı daha ileri seviyeye götüreceği, düzenin hakim olacağını ve modern bireyi oluşturacağı düşünülmektedir. Fakat Hüseyin Bal modernizmin beklenileni vermediğini kentlerde kaosu, çelişkileri yeniden üreterek gelişmekte olduğunu belirtir. Bu durumun başlıca sebebinin ise kapitalist-modernleşme modeline bağlamaktadır. Kapitalist modernleşme ise süreçlerin hızlı ilerlediği, özünde yol oluşu barındıran, kaosun ve kaosun getirdiği çatışmalarla kalıcı olmayan dengelerle ilerleyen bir süreçtir. Girmiş olduğu çatışmalardan kendi içerisinde stratejilerini oluşturarak devamlılığını sağlamaktadır (Bal, 2015, s.68-69).

Modernizm kavramı, genel olarak bakıldığında geleneksel olandan kopma anlamını ifade etmektedir. Sanayi Devriminden sonra ortaya çıkan, değişen kentler ise modern kentleri oluşturmaktadır. Daha öncesinde tarıma dayalı üretim ilişkileri, sanayi kentleri ile birlikte yeni üretim şekilleri meydana getirmiştir. Kırsaldan kente göç eden bireyler, bu yeni üretim ilişkileri içerisinde şekillenecek ve modern kentin içerisinde kendilerine yer bulacaklardır. Kentte, gündelik hayata dair pratikleri modernizmin sunduğu sınırlar çerçevesinde şekillenecektir.

1.3.2. Postmodernizm ve Kent

Liotard (1990, s. 156) postmodernimizi, modernizmin bir parçası görmekte birlikte, devranılanın dünden ibaret olmadığını aynı zaman da bir takım değişiklikleri de kapsadığını dile getirir.

Modernizmi oluşturan temel özelliklerin artık değişim geçirmekte olduğu görüşünü iddia eden postmodernizm, kişiyi çevreleyen zorunlu ilişkilerden üzerinde bulunan baskıcı tutumdan kurtarma, onu özgürlüğe ulaştırma çabasıdır. Temel özelliklerine baktığımızda pozitivist tutuma karşı rölatizmi savunan postmodernizm aynı zaman da topluma karşı bireyi, bütün ve evrensel olana karşı parça ve yereli

savunmaktadır. Genel olarak baktığımızda kentlerde ortaya çıkan sosyal düzensizlikteki bozulma ve aksamanın, kısacası anomi ve yabancılaşmayı içinde barındıran kentsel yaşama bir başkaldırıdır. Modernizmle birlikte ortaya çıkan büyük anlatının yerini, postmodernizme göre artık küçük anlatılar yer alacaktır. Kentsel yaşama başkaldırı niteliği taşıyan postmodernizm ilk olarak mimarlık alanında kendini göstermiştir. Kentlerde varolan yapılar artık postmodern düzlemde ifade edilmesi gerekmektedir. Bu duruma baktığımızda modernleşmenin hayat bulduğu kentlere ve bu süreçte yaşananlarla arasındaki ilişkiyi bir kez daha görmemizi sağlamaktadır (Bal, 2015, s. 76).

Murphy yazmış olduğu kitabında meta anlatıdan bahsetmektedir. Postmodernistler, Batı geleneğini eleştirdikleri nokta bilgi ve düzene, düalist bir bakış açısıyla yaklaşılmasını ve bu yaklaşımlarını meta anlatılarla desteklemeleridir. Oluşturdukları bu düzen içerisinde normları desteklemek için kullandıkları bu meta anlatılar gündelik yaşamın getirmiş olduğu sorunlardan uzak olan bir bilgi tarzıdır. Gündelik yaşamın gerçekliğinden uzak olan bu düzen yabancılaşma ile birlikte modernizmin sorunlarından biri haline gelmiştir (Murphy,1995, s. 34).

Bu görüşlere baktığımızda genel hatlarıyla bütünden parçaya, evrenselden yerele yönelen postmodernizm, modernizmin bu mega anlatılarla toplumda ve kişiler üzerinde baskı yaratmakta ve oluşturdukları normlarla toplumun her alanında farklılıkları ortadan kaldırarak tek tipleştirdiği için eleştirmektedir. Mega anlattıların ortaya koyduğu her türlü bütüne karşı çıkan postmodernistler farklılığı ve çeşitliliği savunmaktadır.

Postmodernizmin savunduğu farklılık ve çeşitlilik çerçevesinde modernizmin savunduğu evrensel birey düşüncesine karşı çıkmaktadır. Modernizm kentlerin, kent kültürünü kente yeni gelenlere aktarılacağı, öğretileceği mekanlar olarak görmektedir. Bütünsel bir kent kültürünün hâkim olduğu bu düşünceye postmodernler karşı çıkarak, kentlerin artık parçalanmış hem farklılıkların oluştuğu hem de farklılıkların giderildiği mekanlar olarak görmektedir. Toplumsal düzlemde

yaşanan bu parçalanmışlık mekâna da yansımıştır. Kentin içerisinde birbirinden farklı bölgeler oluşmuştur (Aslanoğlu, 1998, s. 106).

Mekânı postmodernistlerden farklı olarak ele alan modernistler onu, toplumsal amaç çerçevesinde şekillendirecek bir şey olarak görürler. Postmodernistler ise mekânı estetik bir anlayış ve amaçla şekillendirecek bir bağımsız ve özerk bir alan olarak görmektedir. Modernistlerden farklı olarak toplumsal amaçtan tamamen bağımsız olarak grülmesini savunmaktadır (Harvey, 1999, s. 84).

Modernizm anlayışına karşı çıkan postmodernistler, kentlerin bireyleri, mekanları modernist çerçevede tektipleştirdiğini söylemektedir. Gelişmişliğin simgesi olarak dayatılan modernist yapı bireylerin, mekanların farklılıklarını ortadan kaldırarak onları bütünün bir parçası olmaya zorlamaktadır. Postmodernizm bu duruma tepki gösterir. Ona göre evrensel bir yapı, birey yoktur. Kentlerin birbirinden farklı mekanların ve bu mekanlarda yaşayan başka kültürdeki insanların olduğunu savunmaktadır.

1.3.3. Türkiye’de Kentleşme

Tarih boyunca kentlerin kurulma sürecine baktığımızda temelinde sanayi, ticaret ve eğitimin örgütlendiği uygarlıklar öncülüğünde kurulmuştur. Bu uygarlıklar öncülüğünde kurulan kentleri tek başına herşeyden bağımsız olarak ele alamayız. Çünkü her kent, onu oluşturan toplumun özelliklerini içinde barındırmaktadır. Toplumda yaşanan her sosyal, siyasal ve ekonomik durum, içinde bulunduğu kentsel yaşamı etkilemektedir. Sadece ulusal değil aynı zaman da yaşanan uluslararası durumlarda kentleri etkilemektedir. Ortaya çıkan bu değişimlerden etkilenen kentlerde bunlara bağlı olarak kentlerin yenilenmesi ve planlanması ihtiyacını ortaya çıkarmaktadır (Yılmaz ve Çiftçi, 2020, s. 252).

Dünyanın her yerinde kentleşmenin birçok nedeni bulunmaktadır. Gelişmiş ülkelerdeki kentleşmenin özüne baktığımız zaman sanayileşme ile paralel gittiğini

görmekteyiz. Fakat Türkiye'ye döndüğümüz zaman kentleşmenin temelinde sanayileşmeden ziyade tarımda yaşanan gelişmelerin neden olduğu görmekteyiz. Traktörün tarıma girmesiyle birlikte kırsal alanda insan gücüne gereksinim azalmıştır. Tarımsal alanda gerçekleşen bu önemli değişim sonucunda insan gücüne gereksinim azalmış olup, kırsal alandan kente iç göçü hızlandırmıştır. 1950'li yıllardan itibaren devam eden zaman zarfında ulaşımın kolaylaşması ve sanayileşmenin hız kazanmasıyla birlikte kırsal alanda işsiz kalan kitleler kente gelerek, özellikle kentlerin belirli noktalarında nüfusta artışa neden olmuş ve yoğun bir kentleşme söz konusu olmuştur. Bununla birlikte yeni bir siyasal ve sosyal süreç başlamıştır. Bu da bize kentleşmenin sadece tarımda yaşanan gelişmelerden ve sanayileşmeden ibaret olmadığını bunlarla birlikte toplumsal düzeyde de değişim sürecinin bir göstergesi olmuştur. Aynı zamanda çağdaşlaşmanın göstergesi olan kentleşme sürecinde siyasal katılım önemli bir konudur (Yılmaz ve Çiftçi, 2020, s. 253).

Kentleşme konusunu ele aldığımızda karşımıza itici, iletici ve çekici olmak üzere 3 faktör çıkmaktadır. Ruşen Keleş kentleşmenin bu 3 faktörün etkisi altında oluştuğunu ve değiştiğini belirtmektedir. Her 3 faktöründe nüfusun köyden kente göçünde değişik oranlarda etkili olmaktadır. Bu faktörleri tek tek incelersek genel olarak itici etkenler var olan nüfusu köyden ve tarımsal faaliyetlerden köy dışına iten etkenlerdir. Köyden ayrılan bu nüfusun kentlere ulaşımındaki kolaylık ise iletici etkindir. Ulaşım araçlarının giderek iyileştirilmesi ve geliştirilmesi nüfusun bir yerden bir yere ulaşımını kolaylaştırmış, kentleşmede ki iletici etkene dönüşmüştür. Çekici etkenler ise çeşitli sebeplerle köyden ayrılmak isteyen veya ayrılmak zorunda kalan nüfusun, kentlerin sosyo-ekonomik özellikleridir (Keleş, 2017, s. 73).

1.3.3.1. İtici Güçler

Türkiye nüfusunun köyde yaşayan kısmını ele aldığımızda geçimlerini ağırlıklı tarım olmak üzere, tarım ve hayvancılıktan geçindirmektedir. Türkiye'nin bir tarım ülkesi olduğunu düşünürsek, tarım ile ilgili alınan her türlü karar buradaki insanları etkilemektedir. Özellikle 1950'li yıllardan sonra yaşanan tarımla ilgili gelişmeler buradaki insanların tarımdan kopmasına ve bu nedenle kentlere göç etmesine neden olmuştur. Tarımdan elde edilen verimin azalması, tarımsal gelirin

buna bağılı olarak düşmesi, miras gibi nedenlerle tarım topraklarının küçük parçalara ayrılması ve önemli faktörlerden başında gelen makineleşme gibi faktörler kişilerin tarımdan kopmasını hızlandırmış, çözüm yolları aramalarına neden olmuştur. Bu da kente göçü hızlandırmıştır (Keleş, 2017, s. 74).

1.3.3.2. İletici Güçler

Tarımsal faaliyette yaşanan bu olumsuz durumlar köyden kente göçü hızlandıran başlıca etkenlerden biridir. Temel geçim kaynağı olan tarımsal faaliyetlerin artık eskisi gibi olmaması ile insanlar kentlere yönelmiştir. Köylerinden kopan bu insanlar çeşitli ulaşım yolları ile birlikte kentlere göçe başlamışlardır. Köyünden ayrılan bu nüfusu kente taşıyan her türlü ulaşım, ulaşım araçları ve imkanlar iletici güçleri oluşturmaktadır. Ulaşımaya ait yaşanan otobüslerin artması, demiryollarının yapılıp gelişmesi gibi durumlar bireylerin için bir avantaj görülmüş ve göçe hız kazandırmıştır (Keleş, 2017, s. 79).

1.3.3.3. Çekici Güçler

Nüfus çoğunluğunun genel olarak kentlerde birikmesini açıklayan kuramlara göre bunun nedeni, kentlerin aynı zamanda sanayi bölgeleri olması ile ilgili olduğunu ileri sürmektedirler. Türkiye’de bu görüşün örneklerine baktığımızda bunu rahatlıkla görebiliriz. Sanayi kuruluşlarının neredeyse tamamı büyük ya da küçük fark etmeksizin kentlerde kurulmuştur. Kentlerde değil de küçük yerleşim alanlarında kurulan sanayi kuruluşları ise, buldukları bölgeyi az bir zamanda kent haline getirmişlerdir. Örnek verecek olursak Karabük, Ereğli gibi kasabalar sanayinin gelmesi ile birlikte gelişerek kasaba konumundan kent konumuna geçiş yapmışlardır. İstanbul ise sosyo- ekonomik yapısından dolayı ekonomik yatırımları kendine çeken büyük kentlerden biridir (Keleş, 2017, s. 78-79).

Köyde özellikle tarımdan geçimini sağlayıp sonra yukarıda bahsettiğimiz nedenlerle tarımsal faaliyetten kopan nüfus sanayiye bünyesinde barındıran kentlere gelerek ekonomik yönden kazanç sağlamaya çalışmaktadır.

Türkiye'nin sosyo-ekonomik yönden gelişmemesi, gelişmiş ülkelere göre geri kalması nedeniyle kentleşme sürecinde birçok sorunla karşılaşmıştır. İç göçle birlikte plansız bir şekilde kentte artan nüfus için kentlerde alt yapı ve hizmet sorunu yaşanmıştır. Artan yoğun nüfus karşısında mevcut evler yetersiz kalmış bu durum karşısında barınma sorunu ortaya çıkmıştır. Barınma ihtiyacını giderilmesi konusunda bulunan çözüm gecekondular mahallelerinin kurulması olarak karşımıza çıkmaktadır. Belirli bir düzende olmayan bu durum kentlerde plansız yerleşime neden olmuştur. Sanayileşmenin ve hizmet olanaklarının belirli kentlerde yoğunlaşması ile birlikte buna bağlı nüfus yoğunluğu da bu kentlerde artmıştır. Genel olarak baktığımızda belirli bir plan dahilinde olmayan kentleşme, hem kentin içinde hemde ülke içinde bölgelerarası önemli bir ölçüde dengesizlik göstermektedir (Yılmaz ve Çiftçi, 2020, s. 253).

Kente yaşanan yoğun göç sonucunda kent, ekonomik çekiciliğini yitirmeye başlayacaktır. Yoğun göç ile başlayan istihdam sorunu beraberinde yoksulluğa neden olacaktır. Ekonomik anlamda yaşanan zorluklar, zaten kısıtlı olan barınma sorunu ile birleşince, bireyler kendilerince çözüm bularak kentin merkezinden uzak yerlere gecekondular yapacaklardır. Yaşanılan bu göçler sadece kentin ekonomik yönünü etkilememekte, aynı zamanda kültürel açıdan da toplumsal değişimlere neden olmuştur. Göç ile kendi kültürel kimlikleri ile kente gelen bireyler, uyum sağlama konusunda değişime uğramaya başlamıştır.

1.4. Kent ve Kültür

Kente baktığımızda onu oluşturan salt fiziki yapılardan söz edemeyiz. Kent içinde barındırdığı maddi-manevi her şeyle bir bütündür. Bu sebeptendir ki fiziki mekanların yanında içinde var olan toplum da kentin bir parçası, dinamik yapısını oluşturan kısmıdır.

Kentlerin kültürlerine baktığımız zaman hepsinin kendine ait bir yaşam biçimi, kültürü olduğunu görmekteyiz. Kentler içinde barındırdığı bireye topluluklara farklı yaşam alanları sunmaktadır. Bununla birlikte kentte yaşayan bireylerinde kentten birtakım beklentileri vardır. Nasıl ki her kentin kendine ait bir

yaşam biçimi kültürü varsa, her kentin de içinde barınan bireylerin toplumların kentten beklentileri değişmektedir. Bu karşılıklı bir süreç olarak ilerlemektedir.

“Bireylerin, toplumsal ve maddi çevrelerini benimsemeleri, onlara ‘anlam’ atfetmeleriyle gerçekleşir. Bu, toplumsal etkileşimlerinin bir parçasını oluşturur. Anlam, bireysel veya kolektif nitelik taşıyabilir; yani, insan hayatındaki belirli deneyimlere veya yerel-bölgesel tarihteki olaylara gönderme yapabilir. Kent simgeleri toplumsallaşma sürecinde önemli bir rol oynarlar. Bu simgelerin, üzerinde düşünülmeden kabul edilen varlığı, az çok istikrarlı bir günlük ilişki ağı içinde, öğrenilen toplumsal norm ve rollerin devamını sağlar. Aslında, anlamlı bir çevre büyük ölçüde, bireyin toplumsal kimliğiyle örtüşür.”(Mai, 1999, s. 107).

Kent en başta kültürü oluşturmaktadır ve modern kent bireye bir kimlik sunmaktadır. Sharon Zukin modernitenin kimliği daha akışkan ve çoğul şahsi bir hale getirdiğini belirtip, kimliğin değişmeye ve yenileşmeye zorunlu hale geldiğini söyler. Bu nedenle eski yaşam biçimlerine dair değer ve kimliklerinin ortadan kalkıp eş zamanlı olarak yeni kimliklerin oluşmaya başlamıştı. Vazgeçilen kimlikleri yadsıyıp yeni kimlikleri onaylama durumu, bireysel ve toplumsal kimliğin ‘öteki’ etrafında belirlenmesine neden olmuştur (Sarıbay, 1997, s. 40).

Oluşturulan yeni kimliklerle beraber bireyin bu yeni durumu benimsemeleri, çevresindeki imgelere ve içinde buldukları mekanlara yükledikleri anlamlarla ilişkilidir. Kent simgelerinin sosyalizasyon sürecinde önemli bir rol oynadığını söyleyen Mai sözlerine şöyle devam etmiştir:

“Bu simgelerin, üzerinde düşünülmeden kabul edilen varlığı, az çok istikrarlı bir günlük ilişki ağı içinde, öğrenilen toplumsal norm ve rollerin devamını sağlar. Anlamlı bir çevre, büyük ölçüde, bireyin toplumsal kimliğiyle örtüşür.” (Mai, 1999, s. 107).

Kent kültürü, kente yeni gelenler için bir rehber niteliğindedir. Kentleşme sürecinde bireylerin kendi kültürlerini oluştururken bu kültürel yapıyı baz alarak, kentte yaşayan insanlarla iletişim etkileşim içerisinde bulunmalıdır. Heterojen özellik gösteren kentlerde, birbirinden siyasi, etnik köken gibi birçok açıdan farklı insan bulunmaktadır ve kentin varolan kültürü çerçevesinde ortak payda da bireylerin buluşması beklenir. Modernist bir bakış açısıyla bütüncülük üzerine kurulu olan bu düşünceye postmodernistler karşı çıkmaktadır. Çünkü görmekteyiz ki birbirinden farklı bu kadar bireyin olduğu kente, herkesin aynı kültür yapısına girmesi beklenemez. Postmodernistlerinde belirttiği gibi artık bütünlük değil parçalanmışlık vardır. Bu parçalanmışlığı ise kentin içine yayılmış mekanlarında görmekteyiz. Her mekanın kendine ait bir sos-ekonomik bir yapısı, buna bağlı kültürel özellikleri mevcuttur.

1.4.1. Beyoğlu'nun Tarih İçinde Gelişimi

Beyoğlu, 7 Haziran 1858 yılında 6. Daire adı altında kurulan ilk belediyedir. İsmi ile ilgili iki görüş bulunmaktadır. Bunlardan ilki Padişah 2. Mehmet döneminde Trabzon İmparatorluğu'nun prensi olan Aleksios Komnenos'un İslamiyeti kabul etmesi ile birlikte bu bölgeye yerleşmesidir. İkinci bir görüş ise bir diğer Osmanlı Padişahı olan 1. Süleyman zamanında Venedik elçisi Andrea Giritti'nin oğlunun bu bölgede oturmasıdır (Cezar,199, s. 11).

İlk belediye olma özelliği taşıyan Beyoğlu ilçesi coğrafi bakımdan önemli bir konumda yer almaktadır. İlçe bir taraftan Taksim bölgesine, bir taraftan Harbiye, Şişli, Nişantaşı gibi bölgelere açılırken başka bir taraftan Gümüşsuyu, Dolmabahçe bölgeleri ile Boğaz ve Tophane gibi önemli bölgelere açılmaktadır (Akın, 1994, s. 62-69).

Beyoğlu'na yerleşim Osmanlı dönemi öncesinde başlamıştır. Beyoğlu bu dönemde, İstanbul da yaşayan Rumlar tarafından limanın ötesindeki bölgede yer alan, karşı kıyı anlamına gelen 'Pera' ismi ile anılmaktaydı.

Osmanlı Devleti'nin İstanbul'u fethetmesi ile birlikte, daha önce Galata surları dışında da yerleşim başlamıştır. Fetihle yapıldıktan sonra Galata surlarından Beyoğlu'na doğru olan alanlarda evler, ibadet alanları ve resmi binalar yapılmaya başlanmıştır. Böylelikle sur dışında Türk yerleşimleri oluşmuştur (Alus, 1961, s. 2703).

16. yüzyılın ortalarına baktığımız zaman, Beyoğlu'ndaki nüfusun çoğu Venedikli, Floransalı, Cenevizli ve az da olsa Marsilyalı kişilerden oluşmaktaydı. İlk başlarda Haliç'in güney kıyılarında sınırlı alanlarda yaşamaktaydılar. 16. yüzyıldan itibaren yavaş yavaş bu alanları terk ederek sırasıyla karşı kıyı olan Galata'ya oradan ise Pera bağlarına doğru yerleşmişlerdir. Dönemin büyük bir pazar olma özelliği gösteren Osmanlı İmparatorluğuna daha sonra ise, bu pazardan yararlanmak isteyen Fransa, İngiltere ve Hollanda'dan ticaret insanları gelmiştir. Osmanlının İstanbul'u fethedip başkent yapması ile birlikte Galata ve Beyoğlu'nu önce Cenevizlilere bırakan Osmanlı, daha sonra Frenklerin de gelmesi ile bu bölgeleri onlara bırakmıştır (Dökmeci ve Çıracı, 1990, s. 11-12).

Bizans İmparatorluğunun son dönemlerinde bölgede yaşayan halk ağırlıklı olarak Latin kökenli olanlardan oluşmaktaydı. Latin kökenlere sahip olan halk Rumlardan sayı olarak daha fazlaydı. Çoğunluğunun Cenevizlilerin oluşturduğu halk bölgede ticari faaliyetler ile ilgilenmekteydi. Türklerin bu bölgeyi alması ile birlikte bu Latin kökenli olan halk Galata'yı terk etmeye başlamışlardır. Geriye kalanlar ise Levanten dediğimiz topluluğun kökenlerini oluşturmuştur ("Beyoğlu Tarihçe" 2021).

Osmanlının İstanbul'u fethetmesi ile birlikte bölgeye Türkler yerleşmeye başlamıştır. Türkler daha çok Galata surları dışında yer alan alanlara yerleşim göstermişlerdir. Türklerin yine de çoğunlukla olmamakla birlikte yerleştikleri bölgeler Kabataş, Fındıklı, Tophane, Ayazpaşa ve Beşiktaş olmakla birlikte, Haliç kıyılarında yer alan Azapyolu, Sokullu Camiinin çevresinde ve Kasımpaşa'da Türk yerleşimleri bulunmaktaydı ("Beyoğlu Tarihçe" 2021).

17. yüzyılda Beyoğlu bir ticaret alanından ziyade, az da olsa insanların konut ihtiyacının karşılandığı bir yerleşim alanı olmaya başlamıştır. Zengin tüccarlar ve elçiler bu bölgedeki konaklarda ikame etmekteydiler. Beyoğlu'nda ikame eden tüccarların dükkanları ise Galata'da yer almaktaydı. Bedesten, çarşı, depo ve gümrüğün Galata'da yer alması ve bölgede perakendecilik yapan dükkanların artması ile Beyoğlu önemli bir ticaret merkezi haline gelmiştir (Dökmeci ve Çıracı, 1990, s. 17).

19. yüzyılın ikinci yarısından sonra hızla büyüyen Beyoğlu'nun nüfus dağılımına baktığımızda, çoğunluğun gayrimüslimlerden ve yabancı kökenli vatandaşlardan oluşmaktadır. Bunun yanı sıra Osmanlının Batılı devletlerle ilişkileri sonucunda, yeni ilişki kuran Avrupalı Devletler Elçilik binalarını Beyoğlu'na yapmışlardır. Buraya inşa edilen bu binalarla birlikte bölgenin yapı çeşitliliği artıp zenginleşmiştir. Hareketli bir ticaret alanı olan Galata'ya, büyük çaplı medrese ve camii yapılamamıştır. Bunun nedenlerini ise yaşanan su sıkıntısıdır. Beyoğlu ve Galata'da su miktarı istenilen düzeyde değildir. Bu da yapılan cami ve medreselerin küçük çaplı olmasına neden olmuştur. Türk yerleşimlerinin çoğunlukta olduğu bölgelere baktığımızda genellikle suya ulaşımının sağlandığı bölgeler olmuştur. Özellikle Türklerin çoğunlukla Tophane ve Kasımpaşa bölgelerinde oturmaları bu duruma iyi bir örnektir. Su meselesi ciddi bir şekilde 18. yüzyılın ortalarından sonra ele alınmış olup, 1732 senesinde I. Mahmut tarafından Bahçeköy su hattının yapılması ile birlikte su sıkıntısı önemli ölçüde aşılmaya başlanmıştır. Osmanlı sadece su hattı yapmamış bununla birlikte bölgeye saray, hastane, kışla ve modern okullar gibi kurumlar yaparak Beyoğlu'na insanların dikkatini çekmesini sağlamışlardır. Yapılan reformlar somut olarak bu faaliyetlerle topluma sunuluyor tanıtılıp öğretilip hayata geçiriliyordu. Beyoğlu'nun dikkatleri üzerine çekip önem kazanmasında III. Selim'in Batıya açılış kapsamında yaptığı yeniliklerdir. Arkasından gelen II. Mahmut'ta III. Selimin yolundan gitmesi ile Beyoğlu'nun parlaması bu padişahlar döneminde hız kazanmıştır ("Beyoğlu Tarihçe" 2021).

Beyoğlu'nun nüfus yapısına baktığımızda karşımıza bölgenin asıl sahipleri olan Levantenler çıkmaktadır. Levanten çeşitli sebeplerle İstanbul'a gelip orada

yaşayan gayrimüslimlerle evlenerek İstanbul'a yerleşen Avrupalı topluluklardır. Kendi kültürel yapıları doğrultusunda giyim, eğlence, yaşayış tarzları ile birlikte kendilerine has bir ortam oluşturmuşlardır. Kendilerine özgü bu yaşayış biçimi ile de orada yaşayan Müslüman Türklerden ayrılmış farklı bir hayat yaşamışlardır. Levantenler'in içinde bulunduğu kültür, yaşadığı bölgenin mimari yapısına da yansımıştır. Avrupa kökenli bu insanlar geldikleri yerin mimari özelliklerini de buraya taşıyarak bölgeye Avrupalı bir hava katmışlardır. Bölgede Müslüman kişilerin varlığından az sayıda bahsedilebilir. Burada ikame eden Müslüman kişilerin çoğu ise, Müslümanlığı daha sonrasında kabul eden Batılı kişilerden oluştuğu görülmektedir. Bu kişiler gerek mimarisi olsun gerek yaşam tarzı ile Avrupalı bir görüntü oluşturan bölgede ikame ederek, bölgenin sosyal özellik gösteren etkinliklerine katılma şansı yakalamışlardır (Akın, 1994, s. 212).

1950'li yıllardan sonra özellikle İstanbul'da kentleşme hız kazanmıştır. İstanbul'da kentleşmenin ve nüfus artışının hız kazanması ile birlikte Beyoğlu baskı altında kalmıştır. Bunun sonucunda ticaretle uğraşan kişiler ve sanat çevresi Beyoğlu'nun çevresinde meydana gelen alt merkezlere yönelmişlerdir. Zaman içerisinde talebin artması ile konutlarda kira artışı binaları ticari faaliyet alanlarına bırakmıştır. Zamanla ortaya çıkan bu durum Beyoğlu'nun kültürel yapısında bozulmalar meydana getirmiştir (Özdemir, 2012, s. 146).

1955 yıllarında gayrimüslimlere karşı yapılan saldırılar sonucunda bölge ağır bir darbe almıştır. 6-7 Eylül olarak tarihe geçen bu olaylarda Beyoğlu'nda ciddi yıkımlar olmuş, Osmanlı İmparatorluğu ve Cumhuriyet döneminde ortaya konulan yapılar yakılıp yıkılarak ağır tahribatlar meydana gelmiştir (Genim, 2004, s. 60).

6-7 Eylül sonrasında Beyoğlu'nda yaşanan olaylar Devlet güvencesinden uzak kalmanın vermiş olduğu durumla karar alarak bölgeyi terk etmeye başlamışlardır (Özdemir, 2012, s. 146).

İlk belediye olma özelliği gösteren Beyoğlu, bulunduğu konum ve ticaret faaliyetleri ile her zaman önemli bir konumda yer almaktadır. Batılı elçiliklerin bu bölgeye yönelmesi, buralarda ikame etmesi ile içinde farklı etnik yapılarda ki

kültürlere ev sahipliği yapmıştır. Siyasi süreçler doğrultusunda alınan kararlar ve sonucunda yaşanan olaylar, bölgenin asıl kimliğini oluşturan gayrimüslimlerin bölgeyi terk etmesine neden olmuştur.

1.4.2. Beyoğlu'nun Kent Yapısının Dönüşümü

Levantenlerin varlığı başta olmak üzere gayrimüslimler ile Avrupalı bir tarzda sürdürülen yaşamın etkilerinin sonucunda bölgeye ilgi gittikçe artmış ve bölge eğlence merkezi haline gelmiştir. 1950 yıllarında başlayan göç ile birlikte kentin hızlı bir şekilde kentleşmesi, yeni yerleşim alanlarının ortaya çıkması ve büyümesi ile birlikte kültürel yapı değişmesiyle birlikte Beyoğlu'na ilgi azalmaya başlamıştır. Çevre yollarının yapılması ile ulaşımda gerçekleşen gelişmeler sonucunda bireyler Ataköy, Levent gibi bölgelerde yapılan toplu konutlara yönelmiştir. Beyoğlu, bölgede yaşayanların yeni yerleşim alanlarına yönelmesi üzerine, yaşanan 6-7 Eylül olayları sonrasında azınlık kısmın yaşadıkları yerleri terk etmesiyle birlikte sahipsiz kalan evlere, göç sonucunda gelen yoksul insanların ikame edeceği alan haline gelmiştir.

Beyoğlu'nun sosyo-demografik yapısının değişiminde Varlık Vergisinin de önemi yadsınamaz. 1942 yılında Meclis tarafından yürürlüğe giren varlık vergisi yasası sonucunda ise azınlıkların büyük bir kısmı Beyoğlu'nu terk edecektir.

1942 yılında yürürlüğe giren varlık vergisinin ilk maddesi incelendiğinde bu verginin hangi nedenle ortaya çıktığını ve neyi hedeflediğini görmekteyiz. İlk maddesine baktığımızda şu ifade yer almaktadır: “*Servet ve kazanç sahiplerinin servetleri ve fevkalade kazançları üzerinden alınmak ve bir defaya mahsus olmak üzere ‘Varlık Vergisi’ adıyla bir mükellefiyet tesis edilmiştir.*” (“4305 Sayılı Varlık Vergisi”, 1942). İlk maddeden de anlaşılacağı üzere vergi bir defaya mahsus alınacağı belirtilmiştir.

Dönemin ekonomik politikası incelendiğinde ekonomide Türkleştirme görüşünü de görmekteyiz. Dönemin Başbakanı Şükrü Saraçoğlu'nun 9 Kasım 1942

yılında CHP grubunda söylemiş olduğu “*Bu kanun aynı zamanda bir devrim kanunudur. Bize ekonomik bağımsızlığımızı kazandıracak bir fırsat karşısındayız. Piyasamıza egemen olan yabancıları ortadan kaldırarak Türk piyasasını Türklerin eline vereceğiz.*” açıklaması ile 11 Kasım 1942 yılında meclis toplantısında yapmış olduğu “*...Bundan sonraki süreçte; haksız kazançla yükünü almış olanlar, gerçekten ve zorluklarla üretim yapanlardan ayrılarak kontrol altına alınmaya çalışılacaktır. Konulacak olan yeni vergi çoğunlukla savaş sırasında büyük kazançlar elde edenlerden alınacaktır... Savaşın en büyük kar sınıfı tüccarlar olduğu için en büyük vergi dilimi de onlara ayrılacaktır...*” açıklamaları ekonomide Türkleştirme politikasını düşüncesini ortaya koymaktadır (Akar, 2012, s. 148).

Başbakan Şükrü Saraçoğlu'nun hem TBMM hem de grup toplantılarında yaptığı bu iki açıklamaya ele alındığında gayrimüslimlerin ekonomik alanda Müslümanların ciddi bir rakibi hatta neredeyse düşmanı olarak görüldüğü sonucuna varabiliriz (Koraltürk, 2011, s. 115).

Varlık vergisinin uygulanmasında ekonominin millileştirilmesi düşüncesinin yanında devletin savaş zamanında kamu giderlerinin fazla oluşu ve toplanan diğer vergilerin bunları karşılayamaması da bulunmaktadır. Halihazırda uygulanan Hayvanlar vergisi, Kazanç vergisi gibi alınan vergilere dört kere zam yapılmasına rağmen istenilen sonuç alınamamıştır. Ekonomik olarak zor durumda olan devlet sermaye ve servet vergisi olan varlık vergisini yürürlüğe koymuştur (Coşar, 2003, s. 5).

Meclis tarafından yürürlüğe konulan varlık vergisi ile dönemin yabancı basınında uygulamaya konan bu verginin asıl amacının azınlıklar olduğunu belirtmektedir. Yabancı basına göre azınlıkların hem savaş zamanında hem de savaş sonrasında ülkenin kötü durumundan faydalanarak haksız bir şekilde gelir elde ettikleri düşüncesi ile böyle bir muameleye maruz kalmaları olarak düşünülmektedir (Ata, 2014, s. 65).

Varlık vergisinin uygulanış şekli günümüzde hala bir tartışma konusudur. Ekonomik alanın dışında sosyal, kültürel ve siyasal alanları da etkilemiştir.

Meclis tarafından kanunlaştırılarak ortaya çıkan Varlık vergisinin tüm ülkeyi kapsayan bir yasa olduğu halde özellikle İstanbul'da uygulandığı belirtilmektedir. Özellikle İstanbul'da uygulanmasının esas gerekçesi, burada yaşayan azınlık gruplarını hedef almasıdır. Ekonomik merkezin İstanbul olması ve azınlık gruplarının da İstanbul'da ikamet etmesi ile Varlık Vergisinin asıl uygulama alanının İstanbul olmasına neden olmuştur (Karabulut, 2005, s. 329). Yaşanılan bu durumu Aktar ise şu şekilde dile getirmektedir:

“Ülkemizin en kalabalık ticaret burjuvazisinin en yoğun olarak bulunduğu bir şehir olan İstanbul, aynı zamanda toplumsal farklılaşmanın en net olarak hissedildiği, gösterişçi tüketim ve israfın sergilenmesine son derece uygun ve farklı yaşam tarzlarına sahip azınlıkların yoğun olarak bulunduğu bir kentti. Dolayısıyla Varlık Vergisi uygulamasının İstanbul'dan bakılarak izlenmesi aynı zamanda gayrimüslim azınlık ile merkezi otorite arasındaki ilişkilerin kavramsallaştırılmasında yararlı olmuştur.”(Aktar, 2012, s. 139).

Ülkelerin ekonomik olarak zor zamanlar geçirdiği dönemlerde vatandaşlarından varlık vergisi ve buna benzer vergiler toplayan birçok Avrupa ülkesi bulunmaktadır. Fakat eleştirilen kısım bizim ülkemizde belirli bir grubu hedef almasıdır. Verginin belirlenmesi, uygulanışı açısından temelinde birçok adaletsizlik barındıran bu vergi günümüzde hala tartışma konusudur (Akar, 1992, s. 44).

Cumhuriyet yıllarında, başta Galata ve Tarlabası olmak üzere Beyoğlu'ndaki etnik köken ve mekânsal ilişkisi arasında o dönemde uygulanan iskân politikaları önemli ölçüde etkili olmuştur. 8 Kasım 1923 yılında Meclis tarafından kabul edilen 20 maddelik Mübadele, İmar ve İskân Kanunu ile dışarıdan ülkeye gelen veya gelecek olanların ikametlerini düzenlemeyi amaçlıyordu. Mübadele ile

Yunanistan'dan gelen göçmenler için 80.000 memur görevlendirilmiştir. Bu da iskân planının ne derece büyük olduğunu göstermektedir (Arı, 1995, s. 103).

3 Aralık 1923 yılında ilk göçmen topluluğu gelerek başlayan mübadele süreci ile sürecin 1924 yılı mayıs ayında tamamlanması planlanmıştır (Arı, 1995, s. 55).

1925-26 Türkiye Cumhuriyeti Devlet Salnamesi incelendiğinde Beyoğlu'nun demografik özelliklerini görebilmekteyiz. Toplam nüfus 305.070 olan Beyoğlu'nun, bu rakam içerisinde sadece 148.070'i Türklerden oluşmaktaydı. Nüfus sayılarına baktığımızda 82.371 Rum, 24.043 Ermeni, 24,761 Musevi vatandaş yer almaktadır. Geri kalan kısımda ise Latinler, Bulgarlar, Süryaniler ve diğer yabancılar nüfusu oluşturmaktaydılar (Özdemir, 1985, s. 74).

1923 yılında kabul edilen mübadele kanunundan sonra geçen süreçte uygulanan iskân politikaları ve toplumsal olaylar Beyoğlu'nun demografik yapısının değişiminde önemli yer tutmaktadır. Yunan pasaportuna sahip kişiler 1934 senesinin yaz aylarında ülkeden göç etmeye başlamışlardır. Göç edenlerin sayısı 2 nüfus sayımı arasında kendini göstermektedir. 1927 senesinin nüfus sayımı ile 1935 yılı nüfus sayımı arasında Yunan vatandaşlarının sayısı arasında yaklaşık 9000 kişilik azalma görülmektedir (Aktar, 2010, s. 126).

Devam eden bu süreçte etkilenenler sadece başka bir ülkenin vatandaşı olan Rumlar değillerdi. Rumlarla birlikte Varlık Vergisinden etkilenen Türk Yahudileri de ülkeden ayrılmaya başlamışlardır. Yaklaşık 33.000 kişi 1940'lı yılların sonunda İsrail'e göç etmiştir. Zamanın Amerikan Konsolosu Macy'in konu ile ilgili raporuna göre bu göçün baş nedeni Varlık Vergisiydi. Bu vergi ile birlikte ekonomik şartlar zorlaşmış, zorlaşan bu hayat şartlarında Yahudiler İsrail'e göç etmişlerdir (Aktar, 2010, s. 241).

1948-1951 yılları arasında yaşanan büyük göç harekâtında 34.547 Yahudi Türkiye'den İsrail'e göç etmiştir. Bu sayı zamanın Türkiye'sinde Türk-Yahudi

cemaatinin yaklaşık %40 gibi büyük bir oranına tekabül etmekte olup, Yahudi oranının ciddi bir şekilde azaldığını göstermektedir (Toktaş, 2009, s. 107).

Aktar, Beyoğlu'nun azınlıklardan arındırılması 1960'lı yılların başında gerçekleştiğini belirtmektedir. Başta Rumlar olmak üzere 1942 yılında başlayan göç hareketi 1955-1964 yıllarında arasında kitlesel kaçışa dönüşmüştür. Yaşanılan 6-7 Eylül olayları ile birlikte 1964 yılında çıkan kararname ile birlikte Rumların sınır dışı edilmesinin sonucunda Beyoğlu azınlıklardan önemli ölçüde arındırılmıştır (Aktar, 2006, s. 202-203).

Beyoğlu semtlerinden biri olan Tarlabası 20. asrın başında orta sınıfa mensup olan gayrimüslim burjuvaziye ev sahipliği yapıyordu. Burada ikame eden gayrimüslim halkın yaşam düzeyini ve kültürünü iyi bir şekilde yansıtmaktadır. 1913 yılında elektrikli tramvay ile birlikte daha merkezi bir konuma gelmiştir. Bölgede Ermeniler ve Levantenler sayıca az olmakla birlikte çoğunluk Rumlardan oluşmaktadır (Türkün, 2014, s. 274).

Tarlabası başta olmak üzere Beyoğlu'nu etkileyen en önemli olay 1980'ler sonrasında Güneydoğu ve Doğu Anadolu bölgelerinden zorunlu göçlerdi. Bu bölgelerden göç eden gruplar Tarlabası'nı bir sığınma alanı olarak görmeleri idi. Göç ile gelen insanların yanı sıra İstanbul'da kendilerine yer bulmakta güçlük çeken gruplarında bu alanda yaşamaktaydılar. Kendi ülkelerinden başka ülkelere göç etmek isteyen gruplarda İstanbul'u, özellikle Tarlabası bölgesini durak olarak görmekteydiler. Bunun yanı sıra toplum tarafından ötekileştirilen gruplarda bu bölgeyi kendilerine bir yaşam alanı olarak bulabilmekteydiler. Ötekileştirilen bu grup içerisinde çingeneler ve queerler (eşcinseller, interseksüeller, homoseksüeller, lezbiyenler, biseksüeller ve transseksüeller) yer almaktaydılar. Geçici bir yerleşim alanı olan Tarlabası özellikle merkezi bir konum olması nedeniyle çalışmaya gelen bekar insanlar içinde tercih sebebiydi. Tarlabası'nda oda kirilayarak başlayan bu serüven, kişilerin ekonomik olarak güçlendikçe çalışma alanlarına yakın yerlerde gecekondularına yerleşerek devam edecekti. Tarlabası, yeni sahipleri ile artık

ekonomik olarak alt gelirli yoksul ve ötekileştirilen grupların sığınağı haline gelmiş ve bu durum kalıcı bir hal almıştır (Türkün, 2014, s. 276-277).

Bütün bu gelişmeler sonucunda Tarlabası başta olmak üzere Beyoğlu'nun demografik yapısında büyük bir değişimin olduğu gözükmektedir. Günümüzde Tarlabası'nın nüfus yapısı, 1990'lı yıllarda Güneydoğu'dan zorunlu göç ile gelenlerin dinamiklerini taşımaktadır. Geleneksel nüfus dokusunun gittikçe azaldığı görülen Tarlabası sokaklarına baktığımızda gerek gündelik kültür kodları olsun gerekse konuşulan dil, bölgedeki baskın nüfusun Kürtler olduğunu göstermektedir (Aslan, 2018, s. 47-48).

Beyoğlu'nun kuruluşundan şuan ki yapısına kadar geçen süreçte köklü değişime uğradığı gözükmektedir. Gayrimüslimlerin ağırlık olarak yaşadığı bölge olan Beyoğlu'nun demografik yapısı iktidarın, ulus-devlet ideolojisi ile değişmiştir. Bu ideoloji çerçevesinde yaşanan 6-7 Eylül olayları, Varlık Vergisinin uygulanması ile gayrimüslimler bölgeden göç etmek zorunda bırakılmıştır. Boşalan Beyoğlu'na 90'larda Güneydoğu'da uygulanan zorunlu göç ile gelen bireyler yerleşmiştir. Bugünkü görünümü ile Beyoğlu, şiddetin, yoksulluğun ve ötekileştirilen bireylerin mekânı olmaktadır. Kendisini oluşturan demografik yapıdan yoksun kalarak, 'varoş' diye tabir edilen bölge konumundadır.

1.4.3. Kentin Aynılaştırdığı ve Ayrıştırdığı Kimlikler

20 yüzyıl ile birlikte önemli bir konuma gelen kimlik kavramı, toplumsal süreçlerle birlikte oluşmuştur. Bu süreçte bireyler bir kimlik duygusu ile birlikte bağımsız düşünme ve davranış becerisi geliştirmektedir (Erkul, 2003, s. 297). Toplumsallaşma sürecinde birey içinde bulunduğu toplumdan, çevresinden etkilenerek kendisine bir kimlik inşa etmektedir.

Toplumsal süreç içerisinde inşa edilen kimlik, toplumda gerçekleşen değişimlere paralel olarak zaman içerisinde değişime uğramaktadır. Bu değişimler kimliklerin inşa edilip, süreklilik kazandırılıp ortaya çıktığı toplumsal alanlardır (Mollaer, 2016, s. 180).

Kimlik tartışmalarının gitgide artması popüler hale gelmesi modernleşme ile birlikte görülmektedir. Zaman içerisinde kimlikler ulusal ya da cinsel bağlamlarda tartışmanın merkezinde yer almaktadır.

Bireyler kimliği inşa ederken yurttaş kimliği ve ulusal kimliği önemli bir konumdadır. İki kimlik arasındaki farkı inceleyecek olursak yurttaş kimliği bireyin için tüzel özelliktedir. Ulusal kimlik ise bireyin kendisine özgü olan kimliğidir. Açıklamayı genişletecek olursak eğer ulusal kimlik bireyin toplum içerisindeki konumu ile ilişkiliyken, yurttaş kimliği ise bireyin devlet karşısındaki konumu ile ilgilidir (Sarıbay, 1991, s. 32).

Kimlik her ne kadar bireyin siyasi, dini, ailevi, mesleği ile ilgili olsa da aynı zamanda bireyin sosyal rol ve toplum içerisindeki konumu ile de yakından bağlantılıdır. Bireyin yaşamının bir parçasından öte, yaşamının her alanını kapsayan geniş çaplı bir kavramdır (Köseoğlu, 1995, s. 43).

Günümüzde kitle iletişim araçları ile kimlik oluşumu önemli ölçüde etkilenmiştir. Daha önceki yıllarda birey üzerinde sadece aile ve çevresi etkiliyken, ulaşım araçları sayesinde bulunduğu konumdan uzak çevrelerden de etkilenmeye başlamıştır. Çünkü teknolojinin gelişimi ile birlikte kaynaklara ulaşım kolaylaşmış olup, birey geleneksel kültürlerdeki gibi sadece içinde bulunduğu alanla sınırlı kalmamıştır. Birey artık küreselleşme ile birlikte çok uzak noktalardaki kişilerle iletişim kurabilmekte ve kimlik oluşumunda bu insanlardan etkilenebilmektedir (Hablemitoğlu, 2004, s. 63).

Kitle iletişim araçlarını bireylerin kolay ulaşması ile birlikte devletler açısından bazı siyasi sorunlar ortaya çıkmıştır. Bu sorunların başında üst ve alt kimlik tartışmaları yer almaktadır. Kitle iletişim araçlarının özellikle dış dünyaya açılan ve başka kimliklerle iletişim haline gelen birey ve toplum üzerindeki etkileri düşünülünce ulus-devlet olgusunu zorlamaktadır. Çünkü ulus-devlet politikası kendi

varoluşunu milli kimlik üzerinden inşa etmiştir. Fakat iletişim araçları ile birlikte alt kimlikler etkilenmiş, bu etkilenme ile birlikte kültürel bir melezleşme ortaya çıkmıştır. Bireylerin milli kimlik kavramlarından uzaklaşması ile birlikte ulus-devlet olgusu tehlikeye girmiştir (Kazgan, 1994, s. 217).

Ulus-devletin asıl amacına baktığımızda toplumsal ve siyasal öğelerin paralel gitmesi, birbirine aykırı kalmamasıdır. Ulus-devlet sınırları içerisinde toplumsal yapıya uymayan, ait olmayan öğelerin, toplumda baskın olan kimliği benimsemeleri beklenir. Çünkü ulus-devlet anlayışında devlet ve ulusun birbiri için var olduğu düşünülmektedir. Ulus-devletler sınırları belli olan toprak parçası üzerinde, egemenliğini ulustan alarak geçerlilik kazanmıştır. Egemenliğini dayandırdığı ulus ne kadar kaynaşıp homojen olursa varoluşunu o kadar sürdürmektedir. Homojenleşen bu grup içerisinde baskın olan topluluğa ait özellikler ulusu temsil etmektedir. Bu özellikleri dil, din, kültür ve inancı olarak görmekteyiz (Kafesoğlu, 1999, s. 233-234).

Hall, ulus-devletlerin kimliklerini oluştururken homojenlik iddiasından yararlandığını belirtmektedir. Fakat bunların kurgusal olduğunu, gerçek tarihin bize melez kimlikler verdiğinden bahsetmektedir (Hall, 1989).

Ötekinin yaratılmasında kimlik en önemli faktörlerden birisidir. Connolly'nin kimlik ile ilgili söylediklerini şu ifadelerden anlayabiliriz:

“Benim kimliğim seçtiğim, istediğim ya da rıza gösterdiğim şeylerden çok ne olduğum ve nasıl tanındığımdır.” (Connolly, 1995, s. 92).

Güvenç (1992, s. 7) ise ötekini tanımlarken ötekiyi kişinin veya toplumun kendisinin yarattığını belirtmektedir. Yaratmış olduğu ötekinin karşısında yer alarak kendi kimliğini bulmak, tanımak ve korumaktadır.

Zizek, ulusal kimliği açıklarken psikanaliz kuramından destek alınmasını söyler. Çünkü bir topluluğu bir arada tutan şeyin, sembolik bir kimliğe indirgenemeyeceğini söyler. Zizek bireyleri bir arada tutan bağın, her zaman bir şeye ve vücut bulmuş hazza yönelik paylaşılmış ilişkiyi ifade ettiğini belirtmektedir. Bu nedenle ulusal kimlikten bahsederken, psikanalizden yola çıkarsak şey niteliğindeki ulusa yönelik bir ilişki kanıtlanmaktadır. Yalnızca “biz” diye nitelenenlerin içine dahil olabileceği, onların yani öteki diye adlandırılanların anlamayacağı ve de benimsemeyeceği fakat yine de her zaman onlarca tehdit altında bir şey gibi gözükmemektedir.

Tüm bu süreçlere baktığımızda kimliğin meydana gelmesinde toplumda olan bireylerden farklı olma ve öteki diye adlandırılan kişilerce tehdit altında olma üzerinden kurulmuştur. Aslında biz ve karşısında bulunan öteki toplumsal bir süreç sonucunda ortaya çıkmıştır. Önyargılar temelinde ortaya çıkan sonuç daha çok ötekinin aleyhine olmaktadır. Toplumda yaşanan yabancı düşmanlığı, ırkçılık, etnik merkezçilik gibi olayların temelinde ötekileştirmenin olduğunu görmekteyiz. Bakıldığı zaman ötekinin olmadığı toplumlarda kimliklerden söz etmek pek mümkün olmamaktadır. Kişiler kendi kimliklerini karşıt bir kimlik üzerinden inşa etmektedirler. Kendisinin üstün olduğunu vurgulamak için karşısında bir öteki yer almalıdır. Bu yüzden ötekinin olmadığı bir toplum arayışı bulmak anlamsız ve zordur. Önemli olan ötekinin ayrımcılığa maruz kalmadığı, dışlayıcı faktörler içermeyen bir öteki anlayışının olmasıdır (Tekeli, 1997, s. 127).

Ötekinin içeriğine baktığımızda birçok etken karşımıza çıkmaktadır. Hobsbawn ötekiyi tanımlarken tenlerinin renginden, fiziksel farklılıklarından veya konuştukları dillerden bahsetmektedir (akt. Tekeli, 1997, s. 127). Fakat ötekinin içeriğine baktığımızda sadece bu faktörlerden ibaret olmadığını görmekteyiz. Biyolojik etkenlerin yanında ekonomik farklılıklar, dini ve etnik farklılıklar ve gündelik hayat içerisinde yerine getirdiğimiz pratikler ötekinin oluşumu için yeterli görülmektedir.

Mekânsal olarak farklı yerlerde konumlanan kent ve köylü kimliğine mensup insanlar, yaşanan göçler ile birlikte kentte buluşmuş ve büyük kentlerde birlikte yaşamaya başlamışlardır. Böylelikle aynı kamusal alanı, mekânı kullanmaya başlamışlardır. Daha önceden sempati ile bakılan köylü kimliği, aynı kamusal alanı paylaşmayla beraber yerini olumsuz tanımlamalara bırakmıştır. Atfedilen olumsuz özellikler ve tanımlamalar sonucunda ‘varoş’ kavramı meydana gelmiştir. Yapılan saha araştırmasında göçmenlerin sayıca azınlık değil, öteki olduğu belirtilmiştir (Aksoy, 2001, s. 40). İstanbul’un varoş diye nitelendirilen yerlerinde yaşayan göçmenlerin ötekileştirildiğini söyleyen Aksoy’a (2001, s. 40) göre:

“1950’lerden beri Türkiye’nin büyük kentlerine, özellikle İstanbul’a akan göç ile birlikte kentlerde aslında müthiş bir kültürel çeşitlenme meydana gelmiştir. Fakat bu kültürel çeşitlenmeden tolerans temelinde, farklılıkların kabulüne dayalı ‘medeni’ bir kentlilik kültürü ortaya çıkacağı yerde, çok tehlikeli bir şekilde kültürel dışlanmayı öngören bir eğilim hâkim duruma gelmiştir.”

Barbarosoğlu (2018, s. 248), köylü olmanın genel olarak öteki olmakla eş tutulduğunu, bu nedenle insanlar öteki dediklerinin köylü olmak ile suçlayıcı tavra gireceklerini belirtmektedir. Özensel yazdığı kitapta köylülükten şu şekilde bahsetmiştir:

“Genel hatlarıyla köylülük, kendi toprağını ekip biçerek geçimini ancak sağlayan, ekonomik durumuna göre teknolojinin imkanlarından az ya da belirli seviyede yararlanan fakat oldukça pazara bağımlı bir toplumsal realitedir. Sosyolojik anlamda köylülük ise daha çok bir sınıf bağlamında ele alınıyor. Kapitalist üretim ilişkileri içinde ele aldığımızda köylüler bir sınıfı oluşturuyor.”(Özensel, 2018, s. 17).

Yukarıdaki açıklamadan yola çıkarsak, ötekileştirme köylülük üzerinden yapılmaktadır. Geleneksel anlamda benimsenmiş olan köylülük durumu bu ötekileştirme pratiğini hızlandıracaktır.

1.4.4. Kent Kültürünün Aktörleri ve Özneleri

Bumin için modernlik ‘bir zihniyet, dünyaya bir bakış ve bu bakışın yöntemleri, yaklaşımı ve bilgi kuramsal araçları bakımından belli bir tarzda belirlenmiştir.’(Bumin, 2010, s. 7). Bu bağlamda baktığımızda modernlik algılama biçimlerinin ve merkezi sistemlerin yeniden oluşturulduğu, bireylerin birbirine bağımlı hale geldiği bir zamanı ifade etmektedir.

1950’li yıllardan itibaren kırdan kente doğru başlayan göç hareketleri ile kentlerde ki nüfus artışı hızlanmıştır. Bu yoğun göç sonucunda 1950 yılında 5 milyonun ikame ettiği kentlerde, 1965 yılında 10 milyon kişi yaşamaya başlamıştır (Kılıç, 2014, s. 62). Bu göç ile birlikte farklı kültürlere ait olan bireyler kentlerde bir arada yaşamaya başlamışlardır.

Kentler, bireysel ve toplumsal yaşam alanlarından meydana gelmektedir. Bireylerin yaşadığı evler, çalıştıkları ofis, iş yerleri gibi daha özelde kalan alanlar bireysel alanları oluştururken, toplumların ortak kullandığı sokaklar, parklar, meydanlar otobüs duraklar, kültür merkezleri, vb. Alanlar toplumsal yaşam alanlarını oluşturmaktadır. Her kent kendi yaşam alanları olarak birbirinden farklı büyüklükte ve farklı özellikleri bulunmaktadır. Kültür alanları olan kentler uygarlığın olduğu, ortaya çıktığı yerlerdir. Devletler kentleri temel almış ve onların üzerine kurulmuştur (Uygur, 1996, s. 17).

Kentlerin toplumsal yaşam alanları genel olarak görünebilir olanlardır. Sokakları, meydanları gibi kentin mimari yapısı da görülebilen fiziki yapılarıdır. Kentin bir de fiziksel olmayan ama kenti oluşturan değerler bulunmaktadır. Sosyal ve kültürel olarak her kentin kendine ait bir kimliği bulunmaktadır. Her kimliği içinde barındıran ve yansıtan mekanlar bulunmaktadır. Sosyal ve kültürel açıdan

biribirinden farklı olsa da bireyler bu mekanlarda bir araya gelip, çalışıp yaşamlarını sürdürmektedir. Göç ile birlikte gelen bu kişiler, heterojen bir yapı özelliği gösteren bu alanlarda yaşamak için bulunduğu ortama uyum sağlamak zorundadır çünkü bu uyum sağlandığı sürece kentte birliktelik sağlanmaktadır (Soğukkuyu, 2014, s. 31).

Ergil, toplumların varlığını sürdürebilmelerinin ön koşulunun ihtiyaçlarını karşılayabilmesi olduğunu belirtir ve kentler bu sosyal ihtiyaçları karşılamak için gerekli imkanları sağlayan bir yapıdır (Ergil, 1994, s. 11).

Her kent kendini oluşturan öğeleri içerisinde barındırmakta ve kentin kültürünü oluşturmaktadır.

Kültürün ne olduğu sorusuna bir çok yanıt gelmiştir. Dollot, kültürün , bir ülkenin o ülkenin halkının, toplumun ortak değerlerini oluşturan edebiyat, sanat, gelenek ve göreneklerine, düşünme ve yaşam biçimine ait kazanımların bütünü olduğunu ifade etmektedir(Dollot, 1991: 10). Aynı şekilde Güvenç'te kültürün dil, eğitim, siyasal faktörler, ekonomik faktörler, gelenek ve görenekleri içinde barındıran bir değerler bütünü olduğunu söyler (Güvenç, 1970, s. 13).

Kültür ile ilgili tanımlamalara bakıldığında kültürün değişkenlik gösterdiğini görmekteyiz. Bu bağlamda kültür aslında yaşayan, canlı bir süreçtir. Fiske'ye göre de kültüre sistem dışından müdahale edilemeyeceği, kendi içerisinde gelişim gösterdiğini belirtmektedir (Fiske, 1999, s. 35).

Adıgüzel'e (2001, s. 119) göre ise:

“Bir millete mensup olan her fert, o milletin kültürünü, dilini, dinini, zevkini, inançlarını, örf ve adetlerini beraberinde taşımaktadır. Kültür fertleri aşan, fertlere şekil, yön ve şahsiyet veren bir varlıktır. Alman filozof Hegel, buna objektif geist (maddeleşmiş ruh) adını veriyor. Hegel'den sonra gelen düşünürler buna kültür adını vermektedir.”

Tüm bu tanımlamalara baktığımızda kültür kısaca bireylerin ve toplumun zaman içerisinde ortaya koyduğu maddi ve manevi değerler bütünüdür. Kent kültürü ise en basit hali ile ele alacak olursak kentli bireye ait davranış formları ve yaşam tarzıdır (Çobanoğlu ve S Gazi, 2008, s. 18).

Lewis, kentleri, bir topluluğun kültürünün ve erkinin yoğunlaştığı yer olarak görmektedir. Ona göre kent bir birikim, zamanın ürünüdür (Mumford, 1994, s. 11). Bu bağlamda her kent kendi kültürünü oluştururken kendine özgü faktörleri barındırmaktadır. Bu nedenle her kent kendisine ait özellikler göstermektedir.

Kent kültürünün oluşmasında, oluşan kültürün korunması ve geliştirilmesinde çeşitli aktörlere görevler düşmektedir. Uluslararası topluluklar en başta gelmesi gereken kuruluşlardır. Çünkü kültür sadece ülkelerin, milletlerin kendisine ait olmayan tüm insanlığın ortak mirası olarak ele alınmalı ve korunmalıdır. Dünya tarihinde her kültürel ürün insanların, toplumların etkileşimi sonucunda ortaya çıkmıştır ve bu nedenle ortak kültürel değerlerin ortak bir çaba ile korunması gerekmektedir (Keleş, 2014, s. 15).

Bir diğer aktörler devlet ve yerel yönetimlerdir. Kent kültürünün korunup geliştirilmesinde devletler başrolde oynamaktadır. Ulusal veya uluslararası antlaşmalara taraf olup olmamaları çok önemli görülmemektedir. Çünkü kültürel değerleri korumak devletler için etik bir önem taşımaktadır. Yerel yönetimler ise halka devletten daha yakın bir konumda olan kuruluşlar olarak yerel özellikli konularda daha yetkili olmalı düşüncesi hala bir tartışma konumundadır. Avrupa Yerel Yönetimler Özerklik Şartı'na göre yerel yönetimlerin asıl yetkili olmaları bir gereğidir. Türkiye'de de Kamu Yönetimi Temel Yasasındaki düzenleme de Avrupadaki düzenlemeye paralellik göstermektedir (Keleş, 2014, s. 16).

Son olarak ise kent aktörlerinde bireyin kendisini yani yurttaşı görmekteyiz. Keleş'e göre:

“Bugüne değin, yurttaşın kent ve çevre değerleri karşısında daha çok hak sahibi kimliği üzerinde durulmuş, ödev ve sorumluluğu gözardı edilmiştir. Oysa, Immanuel Kant’ın da vurguladığı gibi, haklar ve ödevler bir bütün oluştururlar. Demokratik rejimlerde özekselle ve yerel tüm yönetimleri halkın özgür istenci ayakta tuttuğuna, öyle olması gerektiğine göre, kentlerin asıl sahiplerinin sorumluluk bilinci gelişmiş kenttaşın kendisi olduğunu varsaymak yanlış olmaz.” (Keleş, 2014, s. 17).

Keleş, kenttaşın kente ait değerleri, yaşadığı zaman ve gelecekteki durumu konusunda hak sahibi olduğunu belirtir. Kent üzerinde hak sahibi olan kenttaşın aynı zamanda kente karşı da sorumluluğu bulunmaktadır. Kentin kendi birikimine karşı suç olarak görülen davranışlar uygulamaması gerekmektedir. Eğer kenttaş suç işleme noktasına gelmişse eğer bunun birinci nedeni, toplumsal bilinçten uzak olmasıdır. İkincisi ise ‘yasaya dayanmayan suç ve ceza olmaz’ manasına gelen genel tüze kuralıdır. Genel tüze kuralı ile kente karşı işlenen suçlar kovuşturulamamaktadır (Keleş, 2014, s. 16).

Kent kültürünün korunmasında kentin siyasi yapıları kadar en az kentte yaşayan bireylerinde kente karşı sorumluluk sahibi olmalarını, üzerine düşen görevleri yerine getirmeleri gerektiğini görmekteyiz. Kent kültürünü asıl oluşturan kentli birey, bu kültürü korumalı ve ona zarar vermemelidir. Bu nedenle kentin siyasi kanatları kentte yaşayan bireylerin bilinç düzeyinin geliştirilmesi için gerekli tedbirleri almalıdır.

İKİNCİ BÖLÜM

KENT VE ÖTEKİ KAVRAMLARININ SİNEMADA TEMSİLİ

2.1. Sinemada Kentin Mekan Olarak Kullanımı

Dünya sinemasında erken dönem filmlerine baktığımızda, Amerika ve Avrupada ki gündelik kent yaşamı birçok yapımcı tarafından konu olarak ele alınmıştır. Bunun en büyük nedenlerinden biri, film şirketlerinin büyük kentlerde kurulmuş olmasından dolayı filmlerde daha çok Amerika ve Avrupa'daki kentler mekan olarak seçilmiştir (Öztürk, 2005, s. 265).

Sinemanın doğuşunu ele aldığımızda bir kent sanatı olduğunu görmekteyiz. Bir kent sanatı olan sinema, varlığı sadece kent alanında mümkündür. Kent onu var etmiş, varolan sinema da kenti görüntülemiştir (Akkuş, 2008, s. 14). Suner'in de belirttiği üzere modernliğin içerisine doğan bu sanat dalı, başlangıcından bu yana kent ile sürekli karşılıklı bir ilişki içerisinde olmuştur (Suner, 2006, s. 220).

Sinema tarihi incelendiğinde filmlerin %80 gibi büyük bir oranı kentsel mekanları temsil ettiği görülmektedir. Sinema başta olmak üzere, görsel olarak ele alacağımız kültür, kentle bir şekilde etkileşime girerek farklı şekillerde devam etmektedir. Devam eden bu süreçte sinema, kentin ve kentte yaşayanların doğal ve düşsel formatlarını ekrana yansıtmıştır (Öztürk, 2005, s. 448).

Allmer, sinema ve sinemacının tıpkı bir mimar gibi olduğunu belirtir. Almer: 'Sinema ve sinemacı, aynı mimar gibi, mekanı eleştirir, düşletir, temsil eder, kullandırır, denetler ve dönüştürür'(Allmer, 2010, s. 8). Bir mimar nasıl bir mekan tasarlayıp inşaa ediyorsa, bir sinemacı da filmini inşaa ederken, mekan seçmeli, aktarmak istediği hikayeye uygun mekan bulamıyorsa şayet seçtiği yerleri buna uygun hale getirmelidir. Bu düşünceye paralel olarak Süalp'ta değerlendirmede bulunmaktadır:

“Bütün yönleriyle toplumsal ilişkilerin üretimi, mekânın üretimi olarak değerlendirilmektedir. Bu anlamda mekânın yeniden üretimi; yeryüzü kabuğunu saran insan ilişkilerinin, günlük yaşamın, anlamların ve şeylerin, kendilerini yeniden üretmeleridir.” (Süalp, 2004, s. 91)

Yine Süalp sinema ve temsil arasındaki ilişkiye değinmiştir. Kültürel ve sanatsal ilişkilerde temsilin; dünyanın, ilişkilerin, kültür ve zevklerin bireyler tarafından nasıl görüldüğünün yeniden betimlenmesi ve resmedilmesi ile ilgili olduğunu belirtir. Sanatçı eserini ortaya koyarken kimi zaman anlatmak isteyip de anlatamadığını, ortaya koyduğu eser aracılığı ile aktarmıştır. Bu bağlamda ortaya konulan eserlerin, aslında hayatın bir taklidi olduğunu ve bu temsillerle bilişlerin yeniden şekillendiğini söyler (Süalp, 2004, s. 67).

Yönetmen filmini çekerken muhakkak bir mekâna ihtiyaç duymaktadır. Bu mekân seçtiği bir yer olabileceği gibi, hayali bir mekân da olabilir. İster tek bir oda da ister kentin tamamında olsun anlatmak istediği hikâyeye uygun mekanını inşa eder. Aslan (2010, s. 59) bu konu hakkında şunları belirtmektedir:

“Hemen tüm sinema filmlerinde bir mekân anlayışı mevcuttur. Belki bir oda, belki bir şehir, belki de küçük bir kasaba filmin içindedir ve tüm gerçekliğiyle karşımızdadır. Anlatılmak istenen hikâye ile ilgili toplumsal, sosyal, fiziksel yapı gibi bilgiler, hiçbir alt metin olmadan mekânlar aracılığıyla gerçek dünyaya göndermeler yaparak sunulur, ya da tamamen hayali bir tasvirle seyircinin algısına yepyeni imajlar sunulabilir.”

Toplumun içerisinde yaşanan her gelişme ve değişim muhakkak ki sinemaya yansımıştır. Öztürk bu durumu şu şekilde açıklamaktadır:

“Kent hayatı, film formunun biçimlenmesinde ve sinema seyircisinin bakış açısı ve alımlama estetiğinde bir etkileme yeteneğine sahip olurken, sinema da kentsel hayatın gündelik akışında, bireysel tutku ve toplumsal belleğinde bir iz bıraka gelmiştir. Böylece kentsel varoluş sürekli değişip biçimlenirken, sinematografik konseptler de diğer sanat formları gibi diyalektik olarak birbirini etkileyerek oluşmaktadır.” (Öztürk, 2002, s. 29).

Filmlerde, seçilen veya yeniden inşa eden mekanlar hikâyenin işlenişi ve karakter gelişimi açısından arka plan olarak sınırlandırıldığını düşündürmektedir. Fakat gerek konumu gerek set tasarımı olsun tüm tasarlanmış mekân sadece bir arka plan değil, kimi zaman başrolün kendisi olmaktadır (Atalar, 2005, s. 79).

Sinema, sanatsal özellikler açısından görsellik üzerine kurulmuştur ve bu nedenle görsel bir unsur olan mekana ihtiyaç duymaktadır. Bir film için karakterler ne kadar önemli ise filmde kullanılan görseller de bir o kadar önemlidir. Şahin, görsel sanatların birbirinden beslendiğini, bu durumda doğal bir sonucu olarak oyuncu ve mekan ilişkisinde mimari yaklaşıma vurgu yaparak, sinemada karakterler gibi mekanlarında oyuncu olduğunu belirtmektedir (Şahin, 2010, s. 37).

Bogs ise, sinemayı oluşturan öğeleri incelediğinde çevrenin çok önemli olduğunu altını çizmektedir (Şenyapılı, 2003, s. 143). Sinemada çevre ögesi, filmin konusu olan hikayenin hangi zamanda ve hangi mekanda geçtiğini gösterir. Bu sebeple sinema açısından çevre, görsel işlevi boyutuyla büyük önem taşımaktadır.

Başka bir deyişle çevrenin sinema açısından önemi yadsınamaz. Öyle ki çevre filmde bahsi geçen bireylerin karakterleri hakkında bize ipucu vermektedir. Görsel açıdan seyirciye sunulan çevre bize hikaye ve karakter açısından bir önizlenim vermektedir. Film karakterlerinin yaşam alanları incelenerek, mekan olarak kırsalda

veya kentte oluşu, ekonomik düzeyinin ne olduğu kısacası sosya-ekonomik durumu hakkında fikir edinmemizi sağlamaktadır (Şenyapılı, 2003, s. 142).

Çevrenin sinema açısından bu denli olmasının nedeni, bireylerin toplumların çevreyle etkileşim halinde olmasından kaynaklanmaktadır. Birey yaşadığı çevre içerisinde toplumsallaşma sürecini geçirmektedir. Bu toplumsallaşma sürecinde içinde bulunduğu toplumsal yapı, bu toplumun ekonomik, siyasal düşüncesi, ahlaki değerleri, gelenek ve görenekleri bireyi etkilemektedir. Farklı çevrelere ait olan bireyler doğal olarak farklı karakteristik yapılarda olmaktadır. Bu bağlamda kentte yaşayan birey ile kırsal alanda yaşayan birey doğal olarak farklı özellikler göstermektedir. Bu nedenle filmde kullanılan mekan hikayede geçen kahramanın kimliğini ve konumu seyirciye göstermektedir. Kentsel mekanlar, sinema açısından, hikayenin geçtiği zamanın özellikleri, sosyo-kültürel yapısı gibi altbilgileri tamamlayıcı görevini üstlenmesi ile önemli bir konumdadır.

Sinema açısından son derece önemli olan çevre, anlatılmak istenen hikayeye uyum içerisinde olmalıdır. Kimi zaman anlatılmak istenen hikayeye uygun çevre bulunmadığında, stüdyo içinde ve dışında yeni çevreler oluşturulmaktadır. Çünkü sinema kendi zamanına ve mekanına ihtiyaç duymaktadır. Böylelikle anlatılmak istenilen hikayeye göre set içerisinde veya kentin belirlenen yerlerinde doku, renk ve sistem değişiklikleri yapılmaktadır (Şenyapılı, 2003, s. 145).

1929 yılında Dziga Vertov tarafından ortaya konan *Kameralı Adam* filmi, sinema tarihi açısından incelendiğinde kent ve sinemanın birlikte var olduğunu bizlere gösteren ilk örnekler arasında sayılabilir. Bu film ile birlikte hikayenin gerçekliği açısından kentlerin tamamlayıcı bir öge olarak her zaman yer aldığını söylemek mümkündür.

Sinema ve kent arasındaki ilişkiyi inceleyen, çalışmalar yapan Kracauer, modernitenin karakterini eleştirel bir yöntemle ele almıştır. Kracauer 'e göre;

“Film manzaralarındaki ‘şifre’ler üzerinden toplumsal eğilimleri, ideolojik hakikatleri ve kitlelerin ruhsal karakterlerini çözmeye yarayan bir yöntem uygulanmaktadır. Böylece tarihi, politik, sosyal psikolojik ve sosyolojik bulgularıyla belli bir dönemin belirli toplum formasyonlarının nasıl incelenip anlaşılacağı, filmsel biçim ve tekniklerden çok içerik çözümlemesine odaklanarak gösterilmektedir”.

Sinema, kent ile var olarak ve karşılıklı etkileşim halinde ilerlemektedir. Tüm bu araştırmalar sonucunda kentin sinemayı var etmesinde gerekli koşulları oluşturduğunu, kendisine yaşam veren sinemanın da kenti temsil ettiğini görürüz. Sinemada hikâye ne kadar önemli ise, hikâyenin anlatıldığı çevre, mekânda bir o kadar önem arz etmektedir. Çünkü hikâyede geçen karakterler, içinde bulunduğu toplumu, kültürü temsil etmektedirler. Toplumsallaşma sürecinde kendi kimliklerini oluşturan karakterlerin hikayelerini anlatırken, uygun mekân kullanılması seyirciler açısından hikâyeyi daha gerçekçi kılmaktadır.

2.2. Türk Sinemasında Kentin Mekan Olarak Kullanımı

Sinemanın ilk yıllarında İstanbul, tarihsel kent kimliği, doğal manzaraları ile sosyolojik temsil yeteneği ile sinemanın esas mekanı olmuştur. İlk filmlere baktığımızda, tarihi kent dokusu kısıtlı görüntülerle seyirciye aktarılmıştır. Türk sinemasında kırsal alanı anlatan filmler dışındaki filmlerin büyük bir çoğunluğu İstanbul’da çekildiği görülmektedir.

İlk yıllarından itibaren İstanbul’u merkezi bir konuma alan Türk Sineması, kentin özellikle öne çıkan fiziksel özelliklerinin yanında, kültürel ve gündelik yaşama dair öğelerin birleşimi ile birlikte kendine ait bir sinema dili oluşturmaya başlamıştır. Merkezi bir konumda olan İstanbul’un mekân olarak sinemaya yansımaları, kentteki değişime paralel olarak, içinde bulunduğu dönemin genel yapısını yansıtmaktadır.

1919 yılında Ahmet Fehim'in çektiği *Mürebbiye* filminde İstanbul'un sadece bir kısmını görmekteyiz. Filmde kullanılan dış mekân sahneleri Gülhane Parkı'nda geçmekte olup, kentin genel silüetini göstermemektedir. Çekilen bu film İstanbul'un izlenilebilen ilk kullanımıdır (Özgüç, 2005, s. 371).

İstanbul'un bir kent olarak ilk defa Muhsin Ertuğrul görüntülemiştir. 1922 yılında çektiği *Bir Facia-i Aşk* filminde İstanbul'un boğaza dönük tepelerini ve eski Galata Köprüsü'nü dış mekân olarak kullanarak bize kent silüetini göstermiştir. Muhsin Ertuğrul'un diğer filmlerinde de İstanbul'u mekân olarak kullandığını görmekteyiz. Daha çok denize kıyısı olan Karaköy, Boğaziçi, Moda, Adalar ve İstanbul sokaklarını filmlerinde görüntü olarak kullanmıştır.

Türk Sineması'nın geçiş döneminde daha çok Muhsin Ertuğrul dönemi ve tiyatro etkili olmuştur. Geçiş döneminden sonra gelen 'Sinemacılar Dönemi' 1948 ile 1958 yılları arasında kapsamaktadır. Bu yeni dönemde ortaya bir sinema dili çıkmış ve film üretimleri başlamıştır (Özön, 2003, s.149). Lütfi Ömer Akad'ın 1952 yılında çektiği *Kanun Namına* filmi sinemanın artık sokağa çıktığı ilk film olarak görülmektedir ("Türk Sinemasında Bir Dönüm Noktası", 2021). Muhsin Ertuğrul ile başlayan İstanbul görüntüleri, Lütfi Ö. Akad ile detaylı bir şekilde beyaz perdeye yansımıştır. İstanbul'un tarihi semt ve mimari yapıları ile detaylı bir şekilde çekilen ilk filmidir.

Türk sineması, ilk yıllarında paralel gelişme gösterdiği tiyatronun etkisi altında kalmıştır. Sonraki süreçte ise romanları sinemaya uyarlayarak seyircinin alışık olduğu bir anlatımı ortaya koymuştur. Türk sinemasında yaşanan bu süreçte Kayalı (2015, s. 16) 1950'li yıllarda hakim olan siyasi yaptırımların etkisinin olduğunu belirtmektedir.

1960'lı yıllardan sonra Türk Sineması, kendi tarzını ve tematiğini oluşturmuş, ülke sineması olarak isimlendirilmiş bir döneme girmiştir. Sinema için önemli bir merkez olan İstanbul, aynı zamanda ülkenin bir modernleşme göstergesiydi. Ulus-

devlet anlayışı politikaları sonucunda İstanbul'da yaşayan gayrimüslimler kentten ayrılırken, Anadolu'da yaşayan halk Demokratik Parti zamanında İstanbul'a göçe zorlanmıştır (Oran, 2010, s.161). 1960'lı yıllarda başlayan göç ile birlikte kentin sosyo-demografik yapısı değişmiştir. Sınıfsal ve sosyal olarak yeni tabakalar meydana gelmeye başlamıştır.

1960'lı yıllarda yaşanan bu gelişmeler ile birlikte sinema önemli bir konuma gelmiştir. Yaşanılan göç ile birlikte, kente gelen yeni bireyler ve daha önceden yerleşen orta gelirli halkın en önemli eğlence aracı sinema olmuştur. Çekilen film sayılarına bakıldığında azımsanmayacak bir artışın olduğu gözükmektedir. 1940'larda sene de birkaç kez film çekilirken, 1950'lerde senede 20 film çekilmiş ve bu rakam 1959'a gelindiğinde 1980'e ulaşmıştır. 1969'a gelindiğinde ise 231 film çekilmiştir (Dorsay, 2009, s. 23). Yeşilçam sineması açısından bakıldığında bu rakamlar önemli bir yükseliştir.

Kırsaldan kente yaşanan iç göçlerle birlikte İstanbul'un çevresinde ortaya çıkan yeni yerleşim yeri gecekondular filmlerde, eski İstanbul manzaraları ile birlikte gözükmeye başlamıştır. Bunların yanı sıra o dönemde yeni yerleşim olarak kurulan Levent de filmlere yansımıştır. Yaşanılan göç ile birlikte oluşan yeni nüfus içerisinde yaşanan sosyal ve sınıfsal ayrım dönemin filmlerine yansımıştır. Hem kentte Levent gibi yeni yerleşim yerlerinin kurulması, hem yaşanan göç ile birlikte gecekondulaşmanın ortaya çıkması kent yapısını değişime uğratmıştır. Bu yeni kentte bireylerin sosyal ve sınıfsal farkları toplumun değişimi beyazperdeye yansımaktadır. Filmlerdeki anlatım dili ile toplum içinde yaşanan bu sosyal-sınıfsal farkın oluşturduğu hissi en aza indirmek hedeflenmektedir. Ekonomik olarak alt gelire mensup gecekondulu insanların yoksulluk duygusunu en aza indirmek için filmlerde paranın mutluluk getiren bir araç olmadığını, gerçek mutluluğun bu yerleşim alanlarında olduğu mesajı sık sık tekrarlanmaktadır (Narlı ve Kotaman, 2008, s. 210).

Çoğu filmde yukarıda bahsedilen şekilde toplumsal değişim filmlere yansırken, genç kuşak yönetmenlerde durum farklılaşmaya başlamıştır. II. Dünya

Savaşı'ndan sonra İtalya'da toplumsal sorunlar yaşayarak, benzer değişim süreçlerinden geçmiştir. Geçirdikleri bu değişim sonrasında İtalyan Yeni Gerçekliği ve Toplumsal Gerçeklik akımları ortaya çıkmıştır. Ülkemizde ise daha çok genç kuşak yönetmenler bu akımlardan etkilenmişlerdir. Genç kuşak yönetmenlerden Metin Erksan bu akımlardan etkilenerek, filmlerinde toplumda yaşanan sosyal-sınıflar farkları İstanbul görselliği ile birlikte seyirciye sunmuştur. Demokrat Parti'nin iktidar olduğu 50-60'lı yıllar arasında yaşanan sınıfsal ayrımı filmlerine yansıtmıştır (Algan, 2009, s. 45-47). Algan'ında belirttiği gibi, filmler kendi dönemlerinin kültürel öğelerini içinde barındırmaktadır (Algan, 2009, s. 36).

1960'lı yıllara kadar Yeşilçam filmleri mekânsal olarak kentte, İstanbul'da başlamaktadır. Hikâye kentin kendisinde başlayıp kendisinde bitmektedir ve hikâye karakterleri de İstanbulludur (Altınsay, 1996, s. 74). 1960'lı yıllardan sonra bu durum kırılmaya başlanmıştır. Hikâye artık sadece kentin kendisinde başlamamaktadır. Bu durum ile ilgili Asuman Suner şunları belirtmektedir;

“1960'ların ortalarından itibaren yapılan filmlerde ise filmin sunduğu bakış açısı İstanbul'un içinden bir perspektif değil, İstanbul'a yeni varmış bir yolcunun, kente dışarıdan bakan bir yabancının perspektifidir.”(Suner, 2006, s. 220-221).

Halit Refiğ'in çekmiş olduğu *Gurbet Kuşları* filmi, iç göç ile ilgili ilk film olma özelliğini taşımaktadır. 1964 yılında çekilen bu filmde kahramanlar ilk olarak Haydarpaşa garında gözükmüşlerdir. Haydarpaşa Garı göç filmleri için önemli bir konumda yer almaktadır. Kente gelen yabancılar ilk buraya adımını atarak, kentsel yaşamları başlamaktadır. Çiçekoğlu'nun da belirttiği gibi Haydarpaşa Garı bir nevi 'kentin eşiği' konumundadır (Çiçekoğlu, 2007, s. 79). *Gurbet Kuşları* filmi incelendiğinde, göç ile gelen aile kente uyum sağlayamamış ve geri dönmüşlerdir. İçlerinden sadece bir kişi İstanbul'da kalır. Çünkü diğer kardeşlere göre kente uyum sağlayan sadece odur. Bu bağlamda kentte barınmanın koşulu olarak kentle uyum içerisinde olunmasını gerektiğini görülmektedir.

Şimdiye kadar ki süreçte İstanbul sinemada hep güzel bir bakış açısı ile seyirciye sunulmuştur. Her ne kadar 60'lı yıllardan sonra göç ile birlikte gecekondulaşma görüntüleri beyazperdeye yansısı da kente dair tarihi yapılar doğal güzellikler de filmlerde gösterilmekteydi. 90'lı yılların sonuna doğru ise bu konuda kırılmalar meydana gelmiştir. Kent artık güzel İstanbul bakış açısı ile değil varoşlaşmış kötü bir halde sinemada gösterilmeye başlamıştır. Her ne kadar kent tarihsel dokusu, coğrafi yapısı ve doğal güzellikleri içerisinde barındırsa da Aymaz, İstanbul'un ruhen sefalet içinde olduğunu söylemektedir. İstanbul kutsallığını kaybetmiş, bunun yerine varoşlardan ibaret olan, çirkin ve sevimsiz bir kent olmuştur (Aymaz, 2008, s. 351-352).

Yerli sinema açısından önemli kırılmalar 1990'lı yıllardan sonra yaşanmıştır. Bu yıllardan sonra filmlerde kentte tutunmaya çalışan yalnız insanları, Kürt sorunu ve homoseksüellik gibi kentteki basit insanların bireyselliğini ortaya koyan ve bunu daha gerçekçi bir şekilde seyirciye aktaran filmler karşımıza çıkmaktadır (Elmacı, 2011, s. 109- 110).

Sinema, toplumda yaşanan olayları hikayeler aracılığı ile her zaman seyirciye sunmaktadır. Hikâyeyi sunarken daha önce belirttiğim gibi mekânı hikâyeye uygun bir şekilde seçmekte veya yeni baştan inşa etmektedir. Türk Sinemasında ise hikâyeye çekilirken yönetmen kimi zaman kenti arka fon olarak kullanmaktadır. İlk filmlerde genellikle İstanbul Boğazı, boğaz sırtları az da olsa filmlerde gözükmekle birlikte daha sonrasında kent, tamamen filmlerin içerisinde gözükmeye başlamıştır. Gerçek hayattan beslenen sinema, toplumsal yapı içerisinde değişimler gerçekleştikçe bunu hikayelerine yansıtmaktadır. Nitekim değişimlerin yaşandığı ve değişime uğrayan kentler, filmlerde önemli bir mekân konumundadır.

2.3. Sinema ve Öteki

Öteki, kelime anlamı ile bilinenden ve sözü edilenden ayrı, diğeri anlamına gelen öteki, tanımlanmış ve kabul edilmiş olanların çizdiği sınır dışında kalanları temsil etmektedir. Arapça ecnebi ve ağyar kelimeleri, bir manada öteki anlamını taşımaktadır. Ecnebi kelimesi başka bir devlet, millet kökenli olan kişi, yabancı

anlamını taşımaktadır. Ağyar ise öbürleri, başkaları, yabancılar manasına gelmektedir (“Türkçe Sözlük”, 2005).

Postmodern dönemde birey, modern döneme göre farklı bir öteki anlayışına sahiptir. Bu dönemde bireyler daha keskinlikten uzak ve iç içe geçmiş kimlik görüntüleri karşımıza çıkmaktadır. Bunun sonucunda öteki oluşun ve kimlikler daha görünür hale gelmiştir. Postmodern bireyler kendi belleklerini oluştururken kendisini diğerleri olarak görülen ötekiler üzerinden oluşturmaktadır.

Toplumda her birey kendisini öteki üzerinden tanımlayarak kendi kimliklerini oluşturmuşlardır. Erkek-kadın, heteroseksüel-homoseksüel, kentli-köylü ve daha niceleri, zıttı gördüğü diğerleri üzerinden kendilerini ifade etmektedirler. Yeni Türk sinemasında ataerkil sistem üzerinden ötekileştirilen kadın hala ‘arzu nesnesi’ olarak görülmektedir. Sinemaya yansıyan erkek ve kadın ilişkisinde Suner şunları ifade etmektedir:

“Yeni Türk sineması en kötü halinde Türkiye’deki erkek egemen kültürü sorgusuz sualsiz yeniden üretirken, en iyi halinde bu yeniden üretim sürecine dair bir rahatsızlık, tedirginlik ortaya koymaktadır.”
(Suner, 2006, s. 292).

Toplumun içerisinde yaşanan ataerkil kodlar sinemanın içerisinde de kendisine yer bulmuştur. Sinema alanında da bu ataerkil sistem kendisini yeniden üretmektedir. Kırel (2012, s. 34-35) çekilen filmlerde mizansenlerden ışık kullanımına, filmde işlenen konudan kamera açılarına kadar ataerkil kodlar filme yerleştirilmiştir.

Toplumsal cinsiyet temelli ötekileştirme, sadece kadın-erkek arasında meydana gelen ilişkiyi ortaya koymamaktadır. Nasıl ki erkek kadını ötekileştirip onun üzerinden kendisini tanımlıyorken, heteroseksüel bireyler kendi kimliklerini eşcinsel bireyler üzerinden oluşturmaktadır. Toplumsal normlar dışında olan

eşcinsel bireyler, bunun bedelini daha ağır ödemektedir. Toplumda yaşanan bu durum Yeni Türk sinemasında da kendisine yer bulmaktadır.

1960'lı yıllarda Demokrat Parti ideolojisi olan ulus-devlet anlayışında en temel öteki, farklı ırka ve etnik gruba ait olanlardı. Toplumda egemen olan ideoloji kendi ırk ve etnik kökenini temel alarak, diğer etnik kökene, ırka sahip olanlara öteki gözü ile bakmıştır.

Sinemada hikayeler kimi zaman ötekilerin yaşadıkları olumsuz durumlar eleştirel bir tavırla ele alınırken, kimi zaman ise egemen olan ideolojinin bilerek veya bilmeyerek mevcut anlayışın yeniden üretildiği yerler olmaktadır. Reis Çelik'in 1996 yılında çekmiş olduğu *Işıklar Sönmesin* adlı filmi, her ne kadar Güneydoğu'da geçen çatışma ve olayları ele alarak bir ilk olurken, durumlara eleştirel bir bakış açısı ile ele alınamamaktadır. Filmde kullanılan çekim teknikleri ve diyaloglar incelendiğinde, egemen ideolojinin yeniden üretildiğini görmekteyiz (Sönmez 2015, s. 66-67).

Türk sinemasında kadınlar, erkeğin kendisini anlatmasının bir aracı olarak görülmektedir. Her ne kadar görüntü olarak kadın filmlerde yer alsada kadının varlık olarak hikâyede kendine yer bulamamıştır. Kadının yokluğu üzerine inşa edilen hikayeler sesi bastırılan, susmuş sessiz kadınlar üzerinden ilerlemektedir (Suner, 2006, s. 309).

Toplumsal etkileşim üzerine çalışan Simmel, *The Stranger* adlı çalışmasında öteki fenomenini kapsamlı bir şekilde ele almıştır. Bu toplumsal etkileşim süresince yerel olanı incelerken, dışardan gelenin oluşturduğu etkileşimlerle yerel olana etkisini ele almıştır. Simmel'e göre 'öteki' orada yaşayan mevcut kişiler için o gruba ait olmayan, her an o gruptan ayrılma ihtimali olandır. Simmel öteki için, orada kaldıkça, gitmekle kalmak arasındaki eşiği tam anlamı ile aşamayacağı düşünmektedir (Simmel, 2002, s. 63-68).

Toplumsal yaşantı ile sinema karşılıklı etkileşim içerisinde. Sinema içinde bulunduğu kültürel yaşamdan etkilenir ve bunu beyazperdeye aktarır, tıpkı ötekiyi aktardığı gibi. Wood'a (1997, s. 72) göre ise öteki, en basit şekilde diğer diye nitelenen bireylerden, kadınlardan, işçi sınıfından, etnik gruplardan, homoseksüellerden, mevcut kültür ve ideolojiye ait olan insanların dışında kalanlar olarak sinemada karşımıza çıkmaktadır.

Bireyler arasındaki ekonomik farklılıklar, ötekileştirmeye neden olan en önemli faktörlerin başında gelmektedir. Toplumun oluşturan bireylerin arasında maddi imkanların farklı oluşu ortaya sınıf ayrımını oluşturmaktadır. Zengin-yoksul üzerinden oluşan ötekilik, filmlerde kendilerine yer bulmuştur.

Toplumsal yapının değişimine paralel olarak, her dönem bireyler kendisine 'öteki' oluşturur. Uzun yıllar huzur içerisinde yaşayan gayrimüslim halk, dönemin siyasi ideolojisi ile Türkler tarafından öteki olarak görülüp şiddete maruz bırakılmışlardır. Yaşanılan göçler sonucunda kente kırsal alandan gelen köylüler arasında ortaya çıkan arabesk kültür, mekânın baskın elit kültürü tarafından öteki olarak görülmüştür. Toplumsal ahlak normlarına uymayan eşcinsel, transeksüel, travesti ve hayat kadınları, toplumsal yapıda baskın olan heteroseksüel kişilerce hep öteki olarak görülmektedir. Toplumda her zaman farklı karakterler üzerinden de olsa biz/onlar düşüncesi mevcuttur ve var olan bu öteki düşüncesi sinemada kendisine yer bulmuştur.

2.4. Sinema ve Özne/Beden Temsili

Toplumsallaşma sürecini ele aldığımızda genel olarak bir mekân üzerinden gerçekleştiğini görmekteyiz. Özne toplum öncesi durumundan sözleşmeye daha sonrasında da bir mekân üzerinde konumlanmaktadır. Sınırları çizilmiş fiziksel alandan öte, bu mekân özne için bir yaşam alanı görevini üstlenmektedir. Bir yaşam alanı olan kentte, özne sosyalizasyon sürecini belirli bir uzam ve toplum içinde yer alan ilişkiler çerçevesinde yaşamaktadır. Her ne kadar doğa durumu ve sivil toplum, varsayım olsa da düzen ve düzensizlik üzerinden şekillenmektedir. Öznenin ilk tasarlanan, eksik olan toplumsallık hali ile içinde olduğu düzensizlik durumu, düzen

arayışı içerisinde olan öznenin yaşayabileceği bir toplum olmamaktadır. Toplumda var olan huzursuzluk ve güvensizlik ortamı, düzen arayışında olan öznenin kendi varoluş yapısına aykırı bir durumdur. Bu durumun tarihsel süreç içerisinde toplumsal şartlar ile olan ilişkisi dikkate alındığında, yaşanan çağın siyasi ve politik görüşü ve mevcut düzensizlik hali, ideal kent tasarımlarında kendisini dışa vurmuştur (Gül ve Ünal, 2015, s. 74).

8. sanat olarak adlandırılan sinema, diğer sanatlarda etkileşim halinde kalarak ürünlerini ortaya çıkartmaktadır. Sinema, fotoğraf ve resim sanatı ile etkileşim halinde olarak, onların estetik kodlarından yararlanmaktadır. Vincenti sinema ve fotoğraf sanatı arasındaki ilişkiyi şu şekilde açıklamaktadır:

“Peş peşe gelen iki görüntünün göz tarafından algılanması, bir çeşit kurgu içinde bu tek tek ve durağan görüntüleri bir eyleme, bir harekete dönüştürebilmektedir. Kurgu bu şekilde hareket izlenimi yaratabilmektedir. Bu yöntem canlandırma (çizgi) filmlerin yapılması için yeterliydi... Sinema için ise daha anlık görüntülerin yakalanabilmesi için fotoğrafın gelişmesinin beklenmesi gerekiyordu.”(Vincenti, 1993, s. 16).

“Bazı ruhbilimsel araştırmacılar durağan görüntülerden hareketli görüntülere geçiş, şüphesiz görüntüye daha fazla derinlik katmaktadır. Bu durum gerçekliği yansıtmaya yarayan kesinliğin en tepe noktasına ulaşmasını sağlamaktadır. Kesinliğin zirveye ulaşması ile birlikte inanırlığın artması, diğer sanatlara kıyasla sinema bireyler tarafından daha bilgilendirici olarak algılandı. Böylelikle hareketli resimlerden ve fotoğraflardan oluşan sinemaya duyulan güven, onun kitleleşmesinde önemli bir rol oynadı.”(akt. Karakaya, 2008)

Art arda gelen fotoğraf kareleri ile beden temsili açısından fotoğraf sanatından daha gerçekçi bir araç haline gelen sinema, bu özelliği ile önemli bir kitle iletişim aracı haline gelmiştir. Toplumda etkili bir konumda olan bu kitle iletişim aracı,

beden/özne temsillerinin bireye, topluma yansıtılmasında önemli bir görev üstlenmektedir.

Sinemada özne, yaşadığı çevre ile bir bütün halinde ele alınarak temsil edilmelidir. Birey nasıl ki toplumsallaşma süresince çevresinden bağımsız düşünülemezse, özne de sinemada temsil edilirken içinde kurgulandığı çevreden bağımsız ele alınamaz. “Klasik anlatı sineması özneyi temsil etmeye çalışır. Temsil kavramı da dışsal bir gerçekliğe gönderme yapar. Modernist yapılar ise öz göndergeseldir. Amacı dışsal bir gerçekliğe gönderme yapmak değil bizzat kendisidir. Temsil kavramının sorunsallığı üzerinde durulur ve özne temsil edilmez.” (Özçınar, 2005, s. 80).

Modernist anlatıda beden aslında özne ile ilişkilidir. Adorna’ya göre ise modern özne, modernlik tarafından üretilmektedir. Önemli bir kitle iletişim aracı olan sinema ile, modern özneyi yeniden üretip, onu dönüştüren ve temsil eden bir iktidar aracı olarak ele alınabilir. Postmodern anlayışa ise öznenin, kurmaca bir şey olduğunu belirtmektedir. Bu bağlamda sinema, postmodernler tarafından kurmaca bir birey olan öznenin ortaya konmasında önemli bir görev üstlendiğini ve bunu ortaya koyarken belirli anlatım kalıpları kullandığını söyleyebiliriz (Sebik, 2008, s. 60).

Modernist yaşam düzeninde, zaman algısal olarak hızlı akmaktadır. Hızlı akan zaman algısı ile modern özne kendisine yabancılaşma sürecini hızlandırmıştır. Kendisine yabancılaşan modern özne, kendisinden farklı olan zıttına yönelerek onu ötekileştirmiştir. Mulvey, sinemada eril bakış kavramı ile ilgili şunları söylemektedir:

“Scopofilik güdü (bir başka kişiye erotik bir nesne olarak bakmadaki haz) ve bununla çelişen egolibido (özdeşleşme sürecini biçimlendiren), bu sinemanın biçimsel niteliklerini yoğuran oluşumlar, düzenekler olarak iş görürler. Erkeğin (etkin) bakışının malzemesi olan (edilgin) kadın imgesi, kendi favori sinemasal biçimi – yanılısamacı anlatsal film- içinde işleyen ataerkil düzenin

ideolojisi tarafından gereksinen bir başka katmanı da ekleyerek tartışmayı bir adım öteye, temsilin içeriğine ve yapısına götürür. Tartışma yeniden, kadının hadım edilmeyi işaret eden bir temsil olduğu psikanalitik zemine döner, onun tehdidini anlamak için voyaristik ya da fetişistik düzenekleri devreye sokar.”(Mulvey, 1993, s. 20).

Sinema, işlevsel bir kitle iletişim aracı olması sebebi ile, egemen ideoloji tarafından önemli bir konumdadır. Egemen ideoloji, kendi fikirlerini sinema aracılığı ile yeniden üreterek bunu bireylere iletmektedir. Sinema filmlerini ele aldığımızda, her filmin ideolojik bir atmosferde çekildiği görüşüne varabiliriz. Bu bağlamda sinema sanatı bağımsız bir yapıda olmayıp, egemen kültürün bireylere ve topluma yerleştirilmesinde tamamlayıcı bir bileşendir (Monaco, 2005, s.12).

Marksist düşünce anlayışı da egemen iktidarın kitle iletişim araçlarını, kendi ideolojilerini yaymada bir araç olarak kullandığını belirtmektedir.

“Bu anlayışa göre, Kitle İletişim Araçları ve onların ardındaki toplumsal sınıf ve yandaşları gelişen iletişim teknolojisini varolan toplumsal sistemi sürdürmek için dileklerine “kullanabilmekte”; kitleler, tamamen edilgen bir tutum içinde bu araçlarla yapılan manipülasyona kendilerini açık tutmak zorunda bulunmaktadır. Bu anlayışın sonunda varılan sonuç ise, çağdaş toplumlarda insanın mutlak yanlış-bilince sürüklendiği; “eblehleşmenin” dört yanı sardığı; ve bunların değişmez özellikler halini aldığı yolunda mekanistik bir açıklama olmuştur.” (Oskay, 2000, s. 403).

Sinemada, öznenin temsili konusunda kimi zaman ideolojinin etkisini görmekteyiz. Özellikle göç ile birlikte kentte sınıf farkının git gide derinleşmesi ile, çekilen filmlerin büyük bir çoğunluğunda fakirliğe olumlu bir bakış açısı katılmaktadır. Ekonomik olarak alt tabakada kalan özne, çektiği bütün zorluklara

rağmen mutlu bir karakterdir. Bu tarz filmlerle mutluluğun zenginlikle alakalı olmadığını, fakirliğe olumlu bir anlam katılmaktadır. Bu filmleri izleyen yoksul birey, kendisini filmdeki özne ile bağdaştırarak kendi yoksulluğuna olumlu bir durum katmaktadır. Fakat bazı filmlerde de egemen olan ideolojiye karşı çıkılmakta, toplumsal gerçeklik tüm çıplaklığı ile seyirciye sunulmaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1980LER SONRASI TÜRK FİMLERİNDE BEYOĞLU VE ÖTEKİNİN SUNUMU

3.1. *Muhsin Bey* ve Arabesk Kültür Temsili

3.1.1. Filmin Özeti

Film, prensip sahibi organizatör Muhsin Bey ile Urfa'dan türkücü olmak için İstanbul'a Muhsin Bey'in yanına gelen Ali Nazik'in hikayesini anlatmaktadır.

Film, Muhsin Bey'in alarm sesi ile uykudan uyanması ile başlar. Maddi zorluklar yaşayan Muhsin Bey yazıhanesinden kovulduktan sonra kahvehaneye gider ve kendisini arayan Ali Nazik ile burada karşılaşır. Ali Nazik, Muhsin Bey'in askerdeyken onbaşı Bitli Selman'ın yeğeni olduğunu belirterek, kendisini türkücü yapmasını ister.

Muhsin Bey, filmin başlarında bu teklife sıcak bakmamaktadır ve Ali Nazik'i yanından kovar. Daha sonrasında ise kendisine üzülerek yanına alır. Ali Nazik'i evine alan Muhsin Bey, bir sabah Ali Nazik'in türkü söylemesine denk gelir. Muhsin Bey, sesini çok beğendiği Ali Nazik'e yardımcı olmaya karar verir.

Muhsin Bey, gazino sahibi eski dostları ile görüşerek onlara Ali Nazik'ten bahseder ve dinlemesi için ikna eder. Bir yandan TRT'den de birisiyle kanala çıkması için görüşme yapar, para verirler. Fakat Ali Nazik heyecanlanarak türküyü güzel okuyamaz. Bu nedenle gazino sahibi tarafından beğenilmez. TRT'den olduğunu söyleyen kişi de dolandırıcı çıkar ve ortadan kaybolur.

Yaşanılan bu olaylardan sonra ikisi kaset yapmaya karar verir ve plakçılar çarşısına gider. Plakçılar kaset yapmanın maliyetinin yüksek olması sebebi ile tanınmamış biri olan Ali Nazik'e kaset yapmak istemezler. Bu nedenle çevre

tarafından tanınmak için şarkıcı yarışmasına katılır. Fakat yarışmada da istenilen sonuca varamaz.

Yarışmada da birinci olamamasından sonra tüm ümitleri biter ve memleketine geri dönmek için yola çıkar. Ali Nazik otobüse bindikten sonra, Muhsin Bey karar değiştirir ve her ne pahasına olursa olsun Ali Nazik'i şöhret yapmaya karar verir ve otobüsün peşine düşüp Ali Nazik'i indirir. Gerekli parayı bulmak için eski dostlarının kapısını çalar, arabasını satışa çıkarır, ancak parayı bulamaz. Son olarak gerekli parayı bulmak için kendisi şarkı yarışması düzenlemeye karar verir. Şarkı yarışmasından kazanacakları para ile Ali Nazik'e kaset yapmaya karar verir. Toplanılan paranın yeterli olmadığını fark ettikleri bir gece bu para ile evin çatısına çıkan Ali Nazik intihar girişiminde bulunur. Evin çatısından kendini atamayan Ali Nazik'i Muhsin Bey kurtarır ve topladıkları bu para ile yarışma düzenlemeden Ali Nazik'e kaset yapmaya karar verir. Bir yandan Muhsin Bey ve Ali Nazik kaset çalışmalarına başlarken diğer yandan polis insanları dolandıran Muhsin Bey'in peşine düşer. Bir süre polisten kaçtıktan sonra, Muhsin Bey, Ali Nazik'i hem komşusu hem de âşık olduğu Sevda Hanım'a emanet ederek polise teslim olur.

Muhsin Bey hapisteyken, yardımcısı Osman, Sevda Hanım ve Ali Nazik ziyaretine gelir ve çıkarttığı kaseti Muhsin Bey'e gösterir. Ali Nazik sonunda amacına ulaşmış ve türkü kasetini çıkartmıştır.

Muhsin Bey hapisten çıktıktan sonra Ali Nazik'in yanına gider. Ali Nazik artık arabesk şarkıcı olmuştur ve Sevda Hanımla birlikte. Karşı karşıya gelen Muhsin Bey ile Ali Nazik karşılıklı konuşmasından sonra oradan ayrılan Muhsin Bey, yanına gelen Sevda Hanım ve kızını olarak eve gider. Film, arka fonda Türk Sanat Müziğinin çaldığı, Muhsin Bey, Sevda Hanım ve kızı aynı yatakta uyuduğu sahne ile kapanır.

3.1.2. Karakter Yapısı

Şener Şen tarafından canlandırılan Muhsin Bey karakteri, mesleğinde çok başarılı olamayan bir müzik organizatörüdür. Prensip sahibi, kültürel birikimi olan, Türk Sanat Müziği aşığı bir İstanbul beyefendisidir.

Eskiye özlem duyan Muhsin Bey, arabesk kültürünü bir yozlaşma olarak görür ve karşısında durur. Bu nedenle Ali Nazik'in arabesk şarkıcısı olma isteğine şiddetle karşı çıkmaktadır. Bar ve pavyon gibi yerleri basit görür ve Ali Nazik'in iyi bir şarkıcı olacağını düşünerek oralarda harcanmasını istemez.

Çevresi tarafından dürüst, iyi niyetli olarak tanınan Muhsin Bey, sırf Ali Nazik'in kaset çıkarıp ünlü olması için prensiplerinden vazgeçer. Şarkı yarışmasına katılan insanları dolandırır ve onların parası ile Ali Nazik'e kaset çıkartır. Bu olaydan sonra Ali Nazik kaset çıkartıp başarılı olur ancak kendisi ise hapse girer.

Hapisten çıktıktan sonra Ali Nazik'in yanına gider ve onu arabesk şarkılar söylerken bulur. Aralarında geçen konuşmadan sonra Ali Nazik kendisini kurtarmak için bu yola girdiğini belirtirken, Muhsin Bey, kulisi küçümseyici bir tavır ile süzerek "Kurtardın mı bari?" diyerek sorar.

Kendi kültürel değerlerinden ödün vermeyen bunun için özgürlüğünden vazgeçen, benzer değerlere sahip olmayanları eleştiren Muhsin Bey, tıpkı Beyoğlu gibi değişime direnen bireyi temsil eder.

Ali Nazik, Urfa'dan şarkıcı olma hayalleri ile İstanbul'a gelir. Ali Nazik yoksul, okula gitmemiş biridir. Türkücü olma hayali babasıyla kavga etmesine ve amcasının yönlendirmesi ile İstanbul'a gelmesine neden olur. Burada amcasının askerlik arkadaşı Muhsin Bey'den yardım ister.

Filmde Ali Nazik'in karakter değişimi bağlamında iki dönem çerçevesinde değerlendirilebilir. İlk dönem İstanbul'a gelişi ve kaset çıkardığı ana kadar geçen süreç, ikincisi ise kaset çıkardıktan sonraki süreç.

İlk dönemde Ali Nazik, kent kültürüne adapte olamayan feodal ilişkiler ağının getirdiği söylem ve davranışları uygulayan bir karakterdir. Kişiler hitabetten başlayarak beden dili ve tavırlarında taşranın kültürel değerlerine dair izler oldukça yoğundur. Muhsin Bey'e "ağam" diye seslenişi ve onun karşısında el pençe durması, yerel kıyafetler giymesi, karakterin köy/taşra kültürüne dair taşıdığı izlere dair verilebilecek örneklerden birkaçıdır. Bu noktada Ali Nazik kent kültürü içerisinde ötekileştirilen, taşralı olarak yaftalanan bir karakterdir. Fatma Barbarosoğlu'nun (2018, s. 248) da belirttiği gibi, köylü olmak ile genel olarak öteki olmak arasında her zaman sıkı bir ilişki bulunmaktadır. Bu nedenle insanlar öteki olarak konumlandıklarıyla köylü olmak arasında bir bağ kurmakta ve suçlayıcı bir tavırla yaklaşmaktadır. Ali Nazik karakteri de giyiminden davranışına, konuşmasından tavırlarına kent kültürü içerisinde köylü, öteki ve taşralı sınıfın temsilcisi olarak değerlendirilmektedir. Hatta Ali Nazik'in ilk dönemlerinde kent dinamiğinden habersiz ve iyi niyetli olmasından kaynaklı olarak daha saf, kendisinden yaşça büyüklere karşı daha saygılı bir karakter özelliği göstermesinin de bu bağlamda eleştirildiğini söylemek mümkündür.

İkinci dönemde Ali Nazik, yaşadığı olumsuz deneyimler sonrasında psikolojik olarak güçlenen, kent kültürünün dinamiklerini öğrenerek özgüven kazana bir karakter haline dönüşür. Artık taşra kültüründen getirdiği sınırsız saygı ve hiyerarşik bağımlılıktan uzaklaşır. Eskiden konuşurken el pençe duran Ali Nazik yerini kaba ve zorba davranışlar sergileyen bir insana bırakır. Bu noktada kent kültüründe kendisine bir yer bulmaya çalışan karakterin nobranlaştığını ve öteki olmaktan kurtulmak için fiziksel ve sözel şiddeti kendisine bir savunma aracına dönüştürdüğünü söylemek mümkündür. Ali Nazik, George Simmel'in (2002, s. 68) de *The Stranger* adlı çalışmasında vurguladığı gibi zengin-yoksul üzerinden oluşan ötekilik faktörünü geri de bırakmış, ekonomik güçle beraber kişiler arası iletişimde de değişime gitmiştir. Karakterin değişimine dair örneklerden biri kulisinde Sevda Hanım'a küfürlü konuşup odasından kovduğu sahnedir. Karakterin değişimine dair bir diğer örnek ise dış görünüşünde görülmektedir. Köyden geldiği zamanki yerel kıyafetleri yerine arabesk kültürün yansıması olan kent ve taşra kültürünün karışımını içeren melez bir giyim stiline bırakır. Ali Nazik, parlak

renklere sahip bir takım elbise, düğmeleri karnına kadar açık bir gömlek ve altın kolye ile yeni kimliğini inşa eder. Ali Nazik bu yeni görüntüsü ile ötekileştirmeden kurtulmaya çalışırken elit kültür içerisinde iç içe geçen bir kimlik görüntüsü vererek yine tekinsiz bir kimlik oluşturmaktadır. Başka bir deyişle Ali Nazik, göç ile İstanbul'a gelen kolay yoldan para kazanma hevesi ile şarkıcı olmak isteyen bir bireydir. Zamanın elit kültürü tarafından hor görülen ve ötekileştirilen bu şarkıcı, alt kültür değerleri içerisinde ön plana çıkan arabesk müzik yaparak ve asimilasyon sorunları ile karşı karşıya kalan bireylerin kültürel değerlerini yeniden üreterek aslında bir nevi büyükşehirlerdeki taşralıyı temsil ettiğini söylemek mümkündür.

3.1.3. Mekân ve Zaman

Muhsin Bey, genel olarak Beyoğlu'nda geçmekte ve filmsel zaman olarak da 1980'lerin kültürel iklimi anlatılmaktadır. Muhsin Bey, Galata bölgesinde yer alan Serdar-ı Ekrem Sokağı'nda yer alan Doğan Bey Apartmanı'nda oturmaktadır. Ali Nazik'in apartmanın çatısında olduğu sahnelerde arka planda Galata Kulesi görülmektedir. İstanbul'a ait imgelerin tümü Beyoğlu üzerinden anlatılmaktadır.

1980'li yıllarda çekilen film o dönemin kültürel yapısını yansıtmaktadır. Kentli bireyler tarafından dışlanan, kente göç etmiş kişilerin oluşturduğu arabesk kültür gittikçe artış gösterir. Bu dönemde yaşanan göçler sonucunda toplumsal yapının önemli bir şekilde değiştiğini söylemek mümkündür. Filmde Muhsin Bey karakteri üzerinden kentli, elit/yüksek kültüre ait bir birey seyirciye sunulurken göç hareketi sonucunda arabesk kültürün baskın olduğu, köylü/taşralı ya da alt kültüre ait bir birey olarak da Ali Nazik karakter seyirciye sunulmaktadır. Bu karakterlerin mekân ile ilişkisi üzerinden bu kültürel alt yapıları pekiştirilmektedir.

İncelenen film sekansında kentli-köylü çatışması iki aşamada inşa edilmektedir. İlki Beyoğlu'nun kültürel yapısındaki değişimdir. İkincisi ise Beyoğlu'nun mekânsal yapısındaki değişimdir. Başka bir deyişle yaşanan göçler ile birlikte kültürel yapıdaki bozulmaya paralel olarak mekânsal yapıda da bozulmalar görülmektedir. 1980'lerde başta Tarlabası başta üzere Beyoğlu'nun birçok alanı Güneydoğu ve Doğu Anadolu bölgelerinden zorunlu göçlerin yer aldığı

bölgelerdir. Özellikle bu bölgelerden göç eden insanlar Tarlabası'nı ve Beyoğlu'nu bir sığınak olarak görür (Türkün, 2014, s. 277; Akın 1994, s. 212). Kendi kültürel değerlerini bu mekanlara yansıtarak yeni bir yaşam tarzını oluşturur. Bu yaşama tarzı ne tam olarak köy/taşrayı ne de kenti içerir. Başka bir deyişle bu dönemde kente göç eden insanlar köylü/taşralı-kentli karışımı yaşam tarzına uyum sağlamaya çalışır. Ali Nazik karakteri de içinde bulunduğu dönemin asimilasyon sorunu yaşayan insanını örnekler niteliktedir.

Filmde Beyoğlu'nun mekânsal değişimine dair eleştiriler farklı sahnelerde seyirciye sunulur. İlkinde Muhsin Bey bir konuşmasında da bu bozulmaya dair eleştirilerde bulunur. Muhsin Bey “Zaten güzelim İstanbul'u kebabçı salonu haline getirdiniz. İstanbul, kebab kokuyor” diyerek yaşanan değişimi gözler önüne sermektedir. İkincisinde Muhsin Bey'in hapisten çıktıktan sonra yaşadığı binaya giderken yolda yıkılmış, metruk binaların artışına dikkat çeker. Muhsin Bey'in apartmanına girdiğinde ev sahibi madam Parise ile karşılaşır. Madam apartmanın yıkılacağını, hatta tüm Beyoğlu'nu yıkacaklarını belirterek onlara burada yaşayacak bir yer kalmadığını söyler. Üçüncüsünde ise Muhsin Bey çiçeklerinin bulunduğu ortam aynı olsa dahi eskisi gibi yaşamadığını, suni gübre, potasyum ile birlikte kısa süreli yaşayıp yine de çiçeklerin öldüğünü belirtir. Bir nevi Beyoğlu kültürünün yozlaşması ve arabesk kültürü karşısında ölmesine vurgu yaptığını söylemek mümkündür.

3.1.4. Filmin Görsel Dili

Filmde kent- köy çatışması iki epizotta anlatılmaktadır. İlk filmin başında Muhsin Bey'in hayat pratiklerinde ve yaşam alanında gerçekleşen dönüşümlerdir. Bu bağlamda filmin ilk sekansında Beyoğlu'nda bir apartmanda yaşayan Muhsin Bey'in, bozuk tuvalet sifonunu çekme sahnesi Beyoğlu'nun nostaljik bir o kadar da bakımsız imgesi inşa eder. Yönetmen filmlerde pek sık kullanılmayan tuvalet sahnesi ile Beyoğlu'nun yüksek kültür imajında kırılma yaratır. İç mekânda çekilen bu sahne seyirciye, Beyoğlu'ndaki evlerin eski elit sınıf mensuplarına ait bir alan olmadığını gösterir.

Filmde iç mekân ve dış mekân çekimleri kullanılır. Muhsin Bey hapse girene kadar Beyoğlu'nun göç ile gelen insanların oluşturduğu arabesk kültürünü ön plana çıkarmak için dış mekân planlara yer verilir. Bu planlar ağırlıklı olarak genel ve orta genel planlar şekilde kullanılır. Ali Nazik'in olduğu çatı sahnelerinde ise karakterin amorsundan Galata Kulesi, kuşbakışı plan olarak gösterilir. Aynı zamanda filmde kuşbakışı planın kullanıldığı bir diğer sahne ise karakterlerin polisten kaçarken çatıdan çatıya atlamalarında kullanılır. Buradaki kuşbakışı plan kentin değişimini ifade ederken aynı zamanda imgeler aracılığıyla kent-köy çatışmasını bir kez daha ortaya koyar. Muhsin Bey'in hapisten çıkması ile birlikte dış mekân çekimleri farklılık gösterir. Bu epizottan sonra dış mekanlar ağırlıklı olarak Beyoğlu'nda yaşanan yıkımı ortaya koymaktadır.

Kentli-köylü çatışmasının Muhsin Bey ve Ali Nazik karakterleri üzerinden anlatıldığı hikâyede diyaloglarla karakterlerin iç dünyaları da ortaya koyulur. İki karakterin başarılı olduktan sonra yaşamak istedikleri hayatlar seyirciye aktarılırken çekimler orta genel planlardan yakın (Bel plan, omuz plan vs) planlara dönüşür. Karakterlerin duyguları yakın çekimler ile gösterilir ve seyirciyle özdeşleşme alanı yaratılır.

Aynı zamanda karakterlerin değişimlerinin seyirciye aktarılması içinde film dilinden faydalanılır. Bu noktada Ali Nazik'in arabesk şarkı söylerken geçirdiği değişim ortaya koymak için genel plan kullanılır. Karakterin mikrofonu tutuşundan, şarkı söylerken boynu bükük isyankâr bir tavırla şarkı söylemesine, giyiminden tavırlarına kadar arabesk kültürün tüm özellikleri imgeleri ortaya çıkaracak kamera hareketleri ile seyirciye sunulur. Bu noktada seyirciye “takım elbise içine giyilen karnına kadar açık gömlek ve takılan altın kolye, arabesk şarkıcılar tarafından olmazsa olmazdır” mesajı verilmektedir.

Tüm bu imgeler çerçevesinde hem Beyoğlu'nun hem de kentli olan ve olmayanın değişimi seyirciye aktarıldığını söylemek mümkündür.

3.2. Gece, Melek ve Bizim Çocuklar'da Cinsel Kimlik Temsili

3.2.1. Filmin Özeti

Film, hayat kadınlığı yapan Serap ile sevgili olan, herhangi bir işte çalışmayan Hakan'ın, yaşadığı yerde baskılara dayanamayıp İstanbul'a kaçan Arif'in, hapisten yeni tahliye olmuş eski bir hayat kadını olan Melek'in yaşadıklarını anlatmaktadır.

Film Serap'ın bir gece işten dönerken polisten kaçması ile başlar. Polisten saklanan Serap, onlar gittikten sonra evine gider ve kapısının önünde Arif ile karşılaşır. Arif, Serap'ın eski iş arkadaşı Meral'in tanıdığıdır. Arif, Meral'in artık orada yaşamadığını öğrenir. Gidecek bir yeri olmayan Arif'i, Serap evine alır. Ertesi sabah kalktığında Arif'in, parasını çalıp kaçtığını fark eder ve gece olunca çalıştığı yerde tanıştığı Hakan ile Arif'in peşine düşer. Bir gece kulübünde Arif'in yakalandıktan sonra, kulüp polis tarafından baskına uğrar ve Arif ile oradan kaçarlar. Daha sonra parasını eksikte olsa Arif'ten alır, onu affeder ve evine götürür.

Arif de artık geceleri işe çıkmaktadır. Kendi gibi travesti olan arkadaşı ile Beyoğlu sokaklarında müşteri beklemektedir. Bir gece yine işe çıkmışken eski bir hayat kadını olan Melek'i çaresiz haldeyken alıp eve getirir. Melek, eski satıcısı olan Osman'ı bıçaklayıp hapse girmiştir fakat hala onu çok sevmektedir. Hapisten çıktıktan sonra, Osman'ın sahibi olduğu pavyona gelir ama Osman tarafından içeri alınmaz ve sürekli kovulur.

Serap, bir gece zengin bir müşterinin arabasına biner ve onun doğum gününe gider. Gördüğü bu zenginlik karşısında gözleri kamaşır ve daha çok para hırsı ile dolar.

Hakan ise Serap'a aşiktir ve onu uzaktan uzağa izlemektedir. Daha sonrasında Serap'ında Hakan'a bir şeyler hissetmesi ile sevgili olurlar. İşi gücü olmayan Hakan, Serap'ın satıcılığını yapmaya çalışsa da bu işte başarılı olamaz. Çünkü her ne kadar Serap'ın ne iş yaptığını bilse de sevgili olduktan sonra bu işte çalışmasını istememektedir.

Hayatlarına devam ederken, bir gün Serap eve geldiğinde Hakan'ı kendi evinde ve yatağında bir erkekle yakalar. Hakan aslında para karşılığında erkekle beraber olmaktadır. Bunu gören Serap onları evden kovar ve kendisine yeni bir yol çizer. Zengin ve güçlü birisi olmak için İstanbul'dan gider. Arif onun Adana'ya eski arkadaşı Meral'in yanına gittiğini söyler.

Melek, bir gün taşkınlık çıkararak Osman'ın mekanına gider, bağırıp çağırırken Osman ona müdahale eder. Hakan da Osman'ın mekânında çalışmaya başlamıştır. Osman bıçağını çıkartır ve orada Melek'i öldürür. O esnada Serap da pavyonun kapısındadır. Sokak ortasında Melek yerde, Arif Melek'in başında Hakan da pavyon kapısında Serap ile göz göze gelir. Serap hiçbir şey söylemeden arabasına atlar ve onu bekleyen gösterişli doğum gününe gider. İsteddiği hayata kavuşan ve zengin olan Serap'ın için artık diğer şeyler önemsizdir. Film Serap'ın pasta mumlarını söndürmesi ile kapanır.

3.2.2. Karakter Yapısı

Derya Arbaş tarafından canlandırılan Serap karakteri, genç, alımlı ve güzel bir hayat kadınıdır. Ağzı bozuk, kimseden korkmayan cesur bir kadın karakter olan Serap tek başına çalışmakta ve bir satıcısı bulunmamaktadır.

Serap, yaşadığı olumsuz ve tekinsiz hayata rağmen iyi, vicdanlı bir karakterdir. Hiç tanımadığı insanlara acıyarak evine almakta, yardıma ihtiyaç duyanlara destek olmakta ve evine aldığı arkadaşlarının parasını çalmasına rağmen onları affetmektedir. Diğer taraftan Serap hırslı ve gücü elinde bulundurmadan haz duyan bir karakterdir. Onun için önemli olan para ve bu paranın sahip olacağı kültürel sınıf yapısıdır. Bu sınıfa ait olabilmek için sevgilisini, aşkını ve onun evlenme teklifini geride bırakmaktan rahatsızlık duymaz. Filmde bir gece zengin bir insanın doğum günü partisine katılır ve buradaki insanların hayat tarzlarını ve sahip oldukları gücü gördüğünde onlardan biri olmaya karar verir. Bu noktada yapması gereken tek şey çok para kazanmak ve onu güçten uzaklaştıracak her şeyden uzaklaşmaktır. Bu noktada uzaklaştırılması gereken ilk kişi sevgilisi Hakan'dır.

Özellikle Hakan'ı başka bir erkekle para karşılığında birlikte olduğunu gördükten sonra, daha da hırslanarak İstanbul'u terk eder ve istediği zenginliğe ulaşarak eski çalıştığı yere geri döner. Serap karakteri bu geri dönüş ile yıllarda üyesi olduğu sınıfa ait insanlara nasıl bir değişim yaşadığını göstermek ve onları ötekileştirmek ister. Diğer taraftan Serap da hayat kadınlığı yaparak toplumun ahlak alanının dışında kalan ve bu sebeple toplum tarafından ötekileştirilen kadınları temsil etmektedir. Toplumun yıllarca kendisini konumlandığı alanda güce sahip olmak benzer bir yaftalamayı daha önce birlikte yaşadığı insanlara çevirmesine ve bu şekilde daha önce yaşadığı tekinsiz alanı küçümsemesine imkân sağlamaktadır.

Uzay Heparı tarafından canlandırılan Hakan, işsiz, sürekli Beyoğlu'nda takılan, sessiz, kimseye bulaşmayan bir karakterdir. Serap'a âşık olan Hakan, Arif'e karşı antipatik tavırlar sergilemektedir. Sokak ortasında Arif'in, kendisi ile dostça yanak yanak öpüşmesini bile reddedip "Erkek erkeğe öpüşülür mü?" diyerek homofobik bir yaklaşım sergilemektedir. Filmde Hakan ve Arif'in birlikte yer aldıkları her sahnede Hakan eril hegemonik tavırları ile Arif'i ötekileştirmekte ve cinsel kimliğinden dolayı onu yargılamaktadır.

Filmin ilerleyen düzleminde Hakan'ın para karşılığında zengin bir erkekle birlikte olduğu anlaşılmaktadır. Özellikle cinsel yönelimi farklı olan LGBT bireyleri (travestileri, eşcinselleri vs) aşağılayıp onları ötekileştirirken, kendisinin de bedenini zengin yaşlı bir erkeğe satması yansıtma kavramı dahilinde değerlendirilebilir. Sigmund Freud'un kavramsallaştırdığı yansıtma, başka bir ifadeyle kişinin kendisini başka birinde görme durumu, istemediği durum ve davranışlarını karşısındaki kişide konumlandırması ile gerçekleşmektedir. Hakan'ın özellikle Arif ile yaşadığı durumlarda verdiği tepkiler, cinsel yönelime dair aşırı tepkileri ve başta Arif olmak üzere queer bireylere yönelik tepkileri bu kavramsallaştırmaya örnek olduğunu söylemek mümkündür.

Cinsel kimliklerin toplumda ötekileştirme unsuru olarak kullanımından rahatsızlık duyan ancak aynı şekilde bu rahatsızlığı ve dışlamayı yeniden üreten Hakan, eşcinsel eğilimler gösteren, para karşılığında kendini satan, bundan utanan

ve saklayan bir karakterdir. Homofobik söylemler ve davranışlar içerisine girerek gerçek kimliğini saklamakta, toplumsal eleştirilerden sıyrılmakta, heteronormatif yapı dışında yaşayan insanlara oranlara ötekileştirmeden uzaklaşmaktadır. Ancak Hakan gerçek hayatta kendi cinsel kimliğini reddeden ve gizli olarak yaşamaya çalışan bu nedenlerle toplum tarafından ötekileştirilen insanları temsil etmektedir.

Deniz Atamtürk tarafından canlandırılan Arif/Fulya, Çanakkale'den İstanbul'a gelerek kadın olma hayali olan bir karakterdir. Arif, cinsel kimliği sebebi ile çevresi tarafından baskıya uğramış ve dışlanmış. Kendi cinsel kimliğini hiçbir zaman saklamamış ve toplumun baskıları ile kendisini saklamamıştır. Öyle ki filmde, yaşadığı yerin çarşısında kendisine yönelik yapılan baskılara tepki olarak bağıra bağıra "kadın" olduğunu söylemektedir.

Serap karakterinde gördüğümüz gibi Arif karakteri de iyi niyetli ve yardımseverdir. Özellikle çevresinde var olan ve toplum tarafından dışlanan insanlarla dayanışma içerisindedir. Bu noktada ötekileştirilenler adına mücadele etmekte ve onların ihtiyaç duydukları zamanlarda destek olmaktadır.

Kimliğini özgür bir şekilde yaşamak isteyen Arif, toplumun onu konumlandığı alanda tek bir iş bulabilir: Seks işçiliği. Bu sebeple de aslında ikili ötekileştirmeye maruz kalır. Wood'a (1997, s. 72) göre öteki; yalın olarak diğer diye nitelenen bireylerden, kadınlardan, işçi sınıfından, etnik gruplardan, homoseksüellerden, mevcut kültür ve ideolojiye ait olan insanların dışında kalanlardan oluşmaktadır. Arif, burada hem Wood'un açıkladığı gibi cinsel kimliğinden dolayı toplum tarafından baskıya ve ayrımcılığa uğrayan kişileri, hem de kimliği nedeni ile para kazanmak için fuhuşa yönelen transseksüelleri ve travestileri temsil etmektedir.

Deniz Türkali tarafından canlandırılan Melek karakteri, eski bir hayat kadınıdır. Eski satıcı olan Osman'a saplantılı bir şekilde aşiktir. Aynı zaman da vefalı, vicdanlı ve iyi niyetli bir karakterdir.

Melek, geçmişte Osman'ı bıçaklayarak hapse girmiştir. Çıktığında ise Osman'a ulaşmaya çalışır fakat Osman bunu reddeder. Sürekli sahibi olduğu mekânın kapısından kovarak onunla iletişim kurmaz.

Melek, geçmişi unutup kendisine yeni bir hayat kurmaya çalışır ve hapiste tanıştığı arkadaşının evine gider. Fakat akşam yemeğinde geçen konuşmalar sonucunda geçmişinden kurtulamayacağını anlar. Bu nedenle eski mekanına, geçmişine geri döner.

Melek karakteri, hayat kadınlarının eril hegemonya ile mücadelesini, erkelerin beden politikasına bakışını, bu meslekte yer alan kadınların ekonomik güvencesizliğini ve bu mesleği yapan kadınların yaşlandıkları zaman nasıl bir hayatla karşılaşacaklarını temsil etmektedir. Diğer taraftan filmde kadının yaptığı işten kaynaklı olarak cinsel saldırı ile karşılaştığında nasıl savunmasız olduğu ve toplumun cinsiyet ve beden politikalarına da bakışı gösterilmektedir. Kadın bedeninin metalaştırılması bu metalaştırma olgusunun toplum tarafından normalleştirilmesi ve suçlarında görmezden gelinmesi ötekileştirme yaklaşımının bir sonucu olarak değerlendirilebilir.

3.2.3. Mekân ve Zaman

Gece, Melek ve Bizim Çocuklar, 1994 yılında çekilmiştir ve filmsel zaman olarak 1990'ların kültürel iklimi anlatılmakta ve mekân olarak da Beyoğlu kullanılmaktadır. Beyoğlu'nun nasıl bir değişim geçirdiğini yönetmen seyirciye sert bir şekilde göstermektedir.

Filmde kullanılan mekanlar genel olarak yıkık dökük, kimsenin olmadığı, izbe, pis, tekinsiz alanlar olarak gösterilmektedir. Filmde genel itibari ile karanlık ve kasvetli bir atmosfer hakimdir.

Filmde daha çok Beyoğlu'nun arka sokaklarının akşam saatlerinde geçirdiği dönüşüm ele alınmıştır. Akşam olduğu zaman toplum tarafından ötekileştirilen

insanlar, gündüz sakladıkları kimliklerini ortaya çıkararak Beyoğlu'nun arka sokaklarını, caddelerini kendilerine mekân seçmektedir.

Filmde ötekilerin mekânı olarak görülen Beyoğlu, artık suçun işlendiği, insanların başına her türlü olayın gelebileceği mekân olma özelliği göstermektedir. Başka bir deyişle, 1960'lara kadar yüksek/elit kültürün yaşam alanı olan Beyoğlu, her an polis baskınının olabileceği, fahişe-travesti-polis kovalamacasının yaşanabileceği ve bir yerlerde rahatlıkla birilerinin öldürülebileceği tekinsiz bir alana dönüşür.

Beyoğlu'nun mekânsal yapısındaki dönüşüm ile kültürel yapısındaki dönüşüm arasında sıkı bir ilişki kurulur. Bu mekânda yaşayan ya da çalışan insanların -seks işçiliği yapan bu insanların- başına gelen her olay toplum tarafından hakedilmiş olarak değerlendirilir. 1980'lerin arabesk kültürünü inşa eden göçmenlerin sığınağı 1990'lar ile beraber heteronormatif yapı dışında konumlandırılan cinsel kimliğe sahip insanların sığınağına dönüşür. Bu sebeple Beyoğlu kent kültürünün korunmasız ve tehlikeli alanı olarak görülür.

Beyoğlu'nda toplum tarafından ötekileştirilen çingeneler, queerler (eşcinseller, interseksüeller, homoseksüeller, lezbiyenler, biseksüeller ve transseksüeller), bekarlar ve göçmenler yer alır. Geçici bir yerleşim alanı olan Tarlabası bu bölgede merkezi bir önem taşır. Başka bir deyişle Tarlabası, ekonomik olarak alt gelir grubuna ait, yoksul ve ötekileştirilen grupların merkezi haline gelir.

Filmde bu gruba ait insanların başına gelen olaylara dair toplumun bakış açısı olumsuzdur. Melek karakterine Tarlabası'nın sokaklarında tecavüz edilmesi ve olayı gören kimsenin duruma müdahale etmemesi, kadının öldüğünün düşünülerek yardım edilmeden sokak ortasında bırakılıp kaçılması bu bakış açısını örnekler niteliktedir. Diğer taraftan Beyoğlu'nda yaşayıp kayıt dışı para kazanmadan gündüz işine gidip gelen insanlar da yaşanan bu durumları garipsememektedir. Geç saatlerde hayat kadınlarının cadde kenarında müşteri beklemesi, sokak ortasında

birisinin öldürölüp ortada bırakılması, Beyoğlu'nda yaşayanlar tarafından normalleştirilmektedir. Bu da Beyoğlu'nun geçmişten gúnümüze değişen kúltürel ve mekânsal yapılarındaki değişim ile toplumsal normlar arasındaki ilişkiyi ortaya koymaktadır.

Filmde karakterler Beyoğlu'nda uyulması gereken toplumsal normlara dair gece-gündüz olmak üzere iki farklı yaklaşım göstermektedir. Gece sahnelerinde karakterler istedikleri gibi femfatale ya da fetiş giyinip öyle davranabilir. Hatta Beyoğlu, her türlü olayın, suçun ve tehlikeli durumların yaşandığı bir alan olurken, gündüz sahnelerinde bireyler toplum kurallarına daha çok uymaktadır. Sabah olduğunda Serap toplumun genelinin giydiği gündelik kıyafetleri giyinip sinemaya gider, İstiklal Caddesi'nde bir kafede oturur. Böylelikle eril hegemonik bakışın dışladığı yaşam biçimi ile ötekileştirilmeden toplum içinde gezebilmektedir. Fakat akşam saatlerinde giyimi ve davranışları ile ahlaki normların dışında konumlandırılmaktadır.

Filmde bir diğer dikkat çekici nokta ise, Beyoğlu'nda yaşayan orada çalışan travestilerin hiçbir şekilde gündüz çekimlerinde yer almamasıdır. Her ne kadar Beyoğlu bu insanların merkezi olsa da aynı mekânda belirli bir zaman dilimine sıkışıp kalmış olarak değerlendirilebilir.

Filme göre Beyoğlu artık, fuhuşun, suçun ve tekinsiz hayatların mekânı konumundadır. Bu noktada toplum tarafından dışlanan ve öteki olarak görülen kişilerin mekanını temsil etmektedir.

3.2.3. Filmin Görsel Dili

Film genel itibari ile kasvetli, loş bir ortamda seyirciye sunulmaktadır. Bu noktada iç ve dış mekanlar eski, bakımsız ve tekinsiz mekanlar olarak ortak özellikler göstermektedir. Filmde yer alan tehlikeli ortamda travestiler, hayat kadınları ve müşteriiler, tekin olmayan insanlar yer almaktadır.

Filmdeki karakterlerin gittikleri, buldukları bar, pavyon, gece kulübü gibi mekanlarda dış çekimlerde olduğu gibi loş, kasvetli bir şekilde sunulmaktadır. Sabit kamera ile genel planların ağırlıklı olarak kullanıldığı bu sahnelerde mekân ile seyirci arasında bağ kurması sağlanmaktadır. Buralarda bulunan insanlar giyim ve yaşayış tarzları ile basit, lümpen hayatları temsil etmektedir.

Gündüz çekimleri gece çekimlerine oranla daha azdır. Gece çekimlerinde Beyoğlu'nun acımasız ve tehlikeli yüzü gösterilir. Loş ışıklı ara sokaklar, bu sokaklarda yapılan kayıt dışı işler... Gündüz çekimlerinde ise başta Serap olmak üzere diğer karakterlerin de gündelik hayattaki insanların benzer davranışlarını sergilemekte ve benzer mekanlar tanıtıcı çekim olan genel çekimler ile gösterilmektedir. Gündüz çekimlerinde gece çekimlerinden daha farklı bir kimliğe bürünen tek karakter Melektir. Melek, Serap ve Arif'in yanından ayrıldığı sahnelerde, başörtüsü takarak toplumsal hayata karışmakta ve ilişkilerini bu kimlik üzerinden sürdürmektedir. Özellikle arkadaşının yanına giderken toplumdaki diğer insanlardan farklılık taşımayacak bir görünüme bürünen Melek, geceleri yaptığı iş nedeniyle ötekileştirilen kimliğini çalıştığı sokaklar, pavyon ve evi içeren üçgen içerisinde bırakmaktadır. Fakat geçmişinden kurtulamayacağını anlayıp oradan ayrıldıktan sonra, bir daha başörtüsü takmaz.

Film sahnelerinde ışığın, mekanların ele alınışı ve seyirciye sunulmuş biçimi ile Beyoğlu'nun, eski Beyoğlu olmadığı, artık karanlık, tekinsiz ve suça bulaşmış bir mesken şekline geldiğini söylemek mümkündür.

3.3. *Güz Sancısı* ve Gayrimüslim Temsili

3.3.1. Film Özeti

2009 yılında çekilen *Güz Sancısı*, filmsel zaman olarak 6-7 Eylül 1955 yılında yaşanan olayları ele almaktadır. Rum bir hayat kadını olan Elena ile içinde bulunduğu çevrenin etkisi ile milliyetçi bir çizgide ilerleyen Behçet'in arasındaki aşk üzerinden hikâyeye aktarılmaktadır.

Dönem filmi olma özelliği gösteren Güz Sancısı, o dönemlerde Gayrimüslimler ile Müslümanların birlikte yaşayışını konu almaktadır. Rum Elena ile Behçet karşılıklı apartmanlarda oturmaktadır. Elena'ya içten içe bir şeyler hisseden Behçet, ara ara onu pencereden gizlice izlemektedir. Elena ise eski bir hayat kadını olan babaannesi tarafından erkeklere para karşılığında satılmaktadır. Gelen müşterilerin çoğu üst düzey görevlere sahip ya da yüksek kültüre ait insanlardır. İçlerinde politikacılar, iş insanları, bürokratlar bulunmaktadır.

Elena'ya içten içe âşık olan Behçet aynı zamanda nişanlıdır. Nişanlısı Kıbrıs Türk'tür Cemiyeti'nde yönetici olan Kenan Bey'in kızı Nemika'dır. Behçet'in arkadaşı Suat, Nemika ve Behçet, Hukuk Fakültesi'nde öğrencidir. Dönemin siyasi atmosferinde arkadaşlar arasında da bir kutuplaşma söz konusudur. Siyasi anlamda birbirine zıt kutuplarda yer alan Behçet sağ görüşte, Suat ise sol görüşte yer almaktadır. Bu görüş ayrılığı zaman zaman gündelik hayattaki ilişkilerine de yansımaktadır.

Bir gün gazeteci Ömer Bey, Elena'nın evinde öldürülür. Suat bu olayın peşine düşer ve bu onun da ölümü ile sonuçlanır. Gazetecinin kim tarafından ve neden öldürüldüğünü araştıran Suat, rahatsız ettiği kişiler tarafından öldürülür. Diğer taraftan Kenan Bey de kızının nişanlısı Behçet'e bir isim listesi verir ve karşı görüşte olanları işaretlemesini ister. Bir süre sonra Behçet, Kenan Bey'in de bu işin içinde olduğunu öğrenir. Kenan Bey ve üyesi olduğu cemiyet, kendi görüşleri dışında yer alan kişilere yönelik suikastlar düzenlemektedir.

Zaman içerisinde Elena ve Behçet arasında duygusal bir ilişki başlar. Başta Elena'nın babaannesi olmak üzere, bu ilişkiye herkes karşı çıkar. Fakat bu genç arasında yaşanan ilişkinin önüne geçemezler.

Tarih 6 Eylül'ü gösterdiği zaman Gayrimüslimlere yönelik olarak planlanan olaylar ceyran etmeye başlar. Hazırlanan listelerdeki isimlere ve belirlenen evlere baskınlar düzenlenir. Özellikle gayrimüslim halkın evleri basılmaya, işyerleri

yağmalanmaya başlanır. Milliyetçi duygularla hareket ettiğini ifade eden öfkeli topluluk, gayrimüslim halka ait mülkleri yakıp yıkmaya, onlara fiziksel ya da cinsel şiddet uygulamaya başlar.

Elena hem yaşanan tüm bu kargaşadan hem de Kenan Bey'in adamından kaçmaktadır. Ancak girdiği bir oyuncakçı dükkanında saklanırken yakalanır. Film, Elena'nın Kenan Bey'in adamı tarafından öldürüldüğü sahne ile kapanır.

3.3.2. Karakter Yapısı

Beren Saat tarafından canlandırılan Elena karakteri, Rum bir hayat kadınıdır. Kendisi gibi gençliğinde fahişe olan babaannesi tarafından üst düzey bürokratlara ve iş insanlarına seks işçiliği yapmaktadır. Filmde hayat kadını olan Elena karakterinin femme-fatale özelliklerinin aksine onun daha çok çocuksu özellikleri üzerinde durulmaktadır. Diğer fahişeler gibi çekici, cazibeli ya da seksi değildir. Gün içerisinde vaktini oyuncakçı dükkanında geçiren Elena'nın, odası da oyuncak bebeklerle doludur. Elena bebeklerinden kendisine korunaklı bir dünya yaratmış, işi dışındaki zamanları bu dünyada geçirmekten keyif almaktadır. Ancak Elena babaannesi tarafından bu çocuksu özellikleri ile değil tam tersine ekonomik getirisi yüksek olan bir eşya olarak görülmektedir.

Elena, her ne kadar fahişelik yapmak istemese de babaannesi onun başka bir hayat yaşamasına izin vermemektedir. Behçet ile duygusal bir ilişkisi başladıktan sonra babaannesine karşı gelerek, artık hayat kadını olmak istemediğini belirtmektedir.

Elena hem etnik kimliği hem de yapmış olduğu işi ile ilgili toplum tarafından dışlanan, ötekileştirilen bireyleri temsil etmektedir.

Murat Yıldırım tarafından canlandırılan Behçet karakteri, Beyoğlu'nda, Elena'nın karşı apartmanında tek başına yaşamaktadır. Her ne kadar tam anlamı ile siyasi fikri oturmasa da çevresinin etkisi ile Kıbrıs Türktür Cemiyeti'nin

etkinliklerini desteklemektedir. Güçlü ve geniş bir çevreye sahip olan babası ile ilişkileri kimi zaman korkuya da dayalı olarak saygı ve mesafe çerçevesindedir.

Behçet, olaylardan ve kişilerden çabuk etkilenen bir karakterdir. Düşüncesi tam oturmamış, kolay manipüle edilen bir kişilik özelliği göstermektedir. Bu nedenle genellikle kendisi ile çatışan bir yapıdadır. Gerçekleştirdiği eylemleri sorguladığında pişmanlıklar yaşamaktadır. Nemika ile severek ve isteyerek değil, ailesinin kendi menfaatleri doğrultusunda nişanlanmıştır. Kendi kararlarını verememesi, ailesinin ve çevresinin karar alma mekanizmasındaki baskınlığı onda bir boşluk yaratır. Siyasi ideoloji olarak zıt kanatta yer alan arkadaşı Suat'ı çok sevse de Kenan Bey'in uyguladığı baskı sonucunda onun da ismini verecek dolaylı da olsa arkadaşının ölümüne neden olur.

Suat'ın ölümüne kadar manipülasyonlara açık olan Behçet, arkadaşının ölümü ile değişim yaşar. Eylemlerinin ciddi sonuçları ile karşı karşıya kaldıkça bugüne kadar otorite olarak gördüğü insanların söylemlerini düşünmeye başlar. Aynı zamanda Elena'ya duyduğu aşk ve Suat'ın ölümüne sebebiyet vermesi ile vicdan azabı çekmesine neden olur. Kendi kararlarını alma özgürlüğü göstermeye başlar. Behçet üzerinden etkili olan "otorite" filmin sonlarına doğru yavaş yavaş etkisini kaybeder.

Behçet karakteri, bağlı bulunduğu çevre içerisinde kendi duygu ve düşüncelerin oluşturamamış, ulusal kimliğini her şeyin önüne koyan, manipülasyonlara açık pasif bireyleri temsil etmektedir.

Hüseyin Avni Danyal tarafından canlandırılan Kenan Bey karakteri, dönemin siyasi ideolojisini benimseyen, iktidara yakın duran ve Kıbrıs Türktür Cemiyeti için faaliyet gösteren nüfuzlu bir adamdır. Kıbrıs konusunda farklı düşünen gazeteci Ömer'in öldürülmesini ayarlar. Acımasız bir karakter olan Kenan Bey, kendi menfaati için yapmayacağı şey yoktur. Kenan Bey, dönemin menfaatleri uğruna

adam öldürebilen, milli değerleri bahane ederek insanları manipüle eden ve kendi çıkarlarını ön planda tutan, nüfuzlu insanları temsil etmektedir.

Avni Yalçın tarafından canlandırılan Yorgo karakteri tıpkı Elena gibi Hristiyan bir Rum'dur. Asil bir yapıda sakin eski bir İstanbul beyefendisidir. Kendisinin bir oyuncakçı dükkânı bulunmaktadır. Aynı zamanda antikacıdır. Karakterin film açısından önemi, mekânın kozmopolitliğini göstermektedir. Yorgo, yüksek kültüre ait bireyleri temsil etmektedir.

Elena, Behçet, Kenan Bey ve Yorgo başta olmak üzere filmde yer alan karakterler bağlamında ötekileştirme olgusu değerlendirildiğinde ulusal kimlik ile ilişkilendirildiğini söylemek mümkündür.

Zizek, ulusal kimliği psikanaliz kuramı ile ilişkilendirir. Zizek'e göre ulusu bir arada tutan şey, sembolik bir kimliğe indirgenemez. Ona göre insanları bir arada tutan harç, her zaman bir şeye ya da bir hazza yönelik paylaşılmış ilişkidir. Bu nedenle Zizek, ulusal kimlikten bahsederken, "biz" diye adlandırılan şeylerin içine dahil olmanın, "onlar" ya da "öteki" diye adlandırılanlarca tehdit altında gibi görünmenin büyük bir haz yarattığını ifade eder (akt. Connolly, 1995, s. 92). "Biz"nin içinde yer alanlar "onlar"nın içinde yer alanları anlayamaz ve benimseyemez. Ancak onların bir tehdit unsuru olması fikri ile beslenir ve birbirlerine daha da güçlü bağlar ile bağlanır.

Zizek'in açıklamaları çerçevesinde filmde yer alan ulusal kimlik değerlendirildiğinde biz ve karşısında bulunan öteki, toplumsal bir süreç sonucunda ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Önyargılar temelinde ortaya çıkan bu sonuç daha çok ötekinin aleyhine sonuçlanmış, yerlerinden, işlerinden, evlerinden, memleketlerinden hatta hayatlarından vazgeçmek zorunda bırakılmıştır. Filmde ötekileştirmenin farklı boyutlarda inşa edildiği görülmektedir: Yabancı düşmanlığı, ırkçılık, etnik merkezilik, cinsiyetçilik, milliyetçilik.

3.3.3. Mekân ve Zaman

1950'li yılların anlatıldığı filmde birkaç sahne hariç mekân olarak Beyoğlu kullanılmaktadır. Daha önce de belirtildiği gibi Beyoğlu'nun kültürel kimliğinin değişimine dair iki önemli olay bulunmaktadır. Bunlardan ilki 1948-1951 yılları arasında yaşanan büyük göç hareketi ile Türk-Yahudi cemaatinin yaklaşık %40'ının İsrail'e göçü, ikincisi ise, 1942 yılında başlayan ancak 1955-1964 yıllarında arasında kitlesel kaçışa dönüşen Rum göç hareketidir (Özdemir, 2012 s. 146). Bu iki büyük olay Beyoğlu'nun kültürel kimliğinde büyük bir kırılma noktası yaratır ve bu bölgenin kültürel sermaye sınıflarının dönüşümüne neden olur. Filmde anlatılan temel konu da tarihte 6-7 Eylül olayları olarak isimlendirilen ve azınlıklara karşı yapılan saldırıyı konu almaktadır. Bu sebeple filmde yer alan birçok olay belgelere dayanılarak kurgulanmaktadır. Filmsel zaman gerçek zamanı ifade etmektedir. İç göçlerin henüz yoğunlaşmadığı dönemde Beyoğlu'nda yoğunlukla gayrimüslimlerin yaşadığı görülmektedir. Farklı etnik kimliklerin (Ermeni, Yahudi, Rum ve Levantenler vs.) yer aldığı Beyoğlu, elit/yüksek kültüre ait bir ortama ev sahipliği yapmaktadır. Öyle ki Beyoğlu'nda bulunan restoranda üst düzey kişiler gelmektedir. İncelenen diğer filmlere kıyasla, alt kültüre ait özellikler bu filmde yer alamamaktadır.

Beyoğlu'nda henüz alt kültüre ait karakterler görülmemekte, çeşitli karakterleri içinde barındırmaktadır. Beyoğlu, iş insanları, bürokratlar, sağ ve sol görüşe ait insanlar, beyefendiler, elit/yüksek kültüre ait insanların yaşadığı mekanlardan oluşmaktadır.

Beyoğlu'nun henüz tehlikeli ya da tekinsiz, suça bulaşmış bir gece hayatı bulunmamaktadır. Bu nedenle çekimler hem gündüz hem gece çekimleri şeklinde yapılmaktadır. Henüz Beyoğlu'nun kültürel dönüşümü gerçekleşmemiş dönemi anlatıldığı için, mekân seçimleri de yüksek kültür ve kozmopolit bir yapıyı ifade edecek şekildedir. Ortaya çıkan mekânda apartmanlar, iş yerleri bakımlı, yapılar tarihi özelliklerini korur niteliktedir.

Dönemin siyasi ideolojisinde Beyoğlu, özellikle 6-7 Eylül olaylarında, toplum tarafından ötekileştirilen insanların, gayrimüslimlerin yaşadığı mekânı temsil etmektedir.

3.3.4. Filmin Görsel Dili

Beyoğlu'nda geçen filmde hem iç mekân çekimleri hem de dış çekimleri kullanılmıştır. Özellikle dönemi gerçekçi bir şekilde sunmak için plato kullanılmamış, Beyoğlu'nda 1950'li dönemi yansıtan mimariye sahip evlerin olduğu sokaklar kullanılmaktadır.

Filmde karakterlerin ruh hallerine göre ortam ışıklandırılmıştır. Kötü bir durumdayken ortam kasvetli loş bir hal almaktadır. Misen-abym diye de ifade edilebilecek olan bu durum ile seyirciye bir sonraki sahne hakkında bilgi verilmektedir. Filmde ışık bilgilendirme amacıyla kullanılmaktadır. Film başlarında ortam daha canlı iken, olayların başlaması ile birlikte filmde kasvetli bir hava hâkim olmaya başlamıştır.

Yönetmen Elena'nın iç çamaşırı tercihindeki farklılıklar ile karakterin gündelik hayatı ve iş hayatı arasındaki sınırı seyirciye çizmektedir. Yönetmen aynı gece iki farklı iç çamaşırı giyen Elena'nın beyaz iç çamaşırı giydiğinde masumluluğuna ve saflığına gönderme yaparken, şehvetin rengi olan kırmızı iç çamaşırı giydiğinde ise mesleği olan hayat kadınlığına gönderme yapılmaktadır. Seyirci aynı ruh durumuna göre farklılaşan ışık kullanımları gibi değişen renklerdeki kıyafetlerle de bilgilendirilmektedir. Burada yönetmenin zaman zaman kadın karakteri femme-fatale şekle dönüştürdüğü ve Mulvey'in eril bakışından yararlandığını söylemek mümkündür. Mulvey (1993, s. 20) skopofilik bakış ile kadının metalaştığını ve eril bakışı beslediğini ifade etmektedir. Elena'nın özellikle kırmızı iç çamaşırı giydiği sahnede bu bakışını beslediği ve kadın karakterin metalaştırıldığı gözlemlenmektedir. Böylelikle Elena karakteri diğer kadın karakterlerden ayrılarak sahip olduğu meta değeri dolayısıyla da ötekileştirilen bir konumda temsil edilmektedir.

Filmde metafor kullanımına da rastlanmaktadır. Behçet'in yaşadığı dönüşüm, evinde olan böcek metaforu üzerinden incelenebilir. Öyle ki ne istediği konusunda etkisiz, kararsız ve güçsüz bir kişilik olan Behçet en başta evinde gördüğü böceği öldürememiş fakat Suat'ın ölümü ile, evdeki böceği öldürmeye karar vermiştir. Bu metafor ile yönetmenin Behçet'in dönüşümüne dair mesaj verdiği ve Behçet'in artık pasif değil, aktif bir karakter olarak film anlatısı içerisinde yer alacağını seyirciye aktardığını söylemek mümkündür.

Behçet'in yaşadığı değişimi, kalabalıkla tersi istikamette yürütmesinde de görmek mümkündür. Faşizan duygularla hareket eden kalabalık yokuş aşağı yürürken, Behçet onlara aksi yönde ilerleyerek onları geçmeye çalışmaktadır. Bu artık ulusal kimlik üzerinden temellenen ötekileştirme olgusuna mesafeli duruşunu ve farklı düşüncede olduğunu göstermektedir.

Filmde yer alan bir diğer metaforik anlatımın Elena'nın bir oyuncakçı dükkanında ölmesi ve masumiyetin yitirilmesi olarak değerlendirmek mümkündür.

Diğer taraftan filmde ulusal kimlik ve milliyetçi duygular ile "biz"den olmayana yapılan saldırılara ve ötekileştirmeye belki de en etkili atıf, gayrimüslim bir esnafın kapısına Arapça harfler asarak, kendisini korumaya almaya çalıştığı sahnede görülmektedir. Bu sahnede genel ve yakın çekimler kullanılmaktadır. Kalabalığın Beyoğlu boyunca mağazaları yağmalaması ve insanlara saldırması genel çekimler ile anlatılırken, kişilerin kendilerini korumak için yaptıkları eylemler bel ve omuz planlar ile anlatılmaktadır. Saldırılarından kendilerini korumaya çalışan kişilerin duygularını ifade etmek için kullanılan bu planlar, seyirci ve karakterler arasında özdeşleşmenin de sağlanmasında etkili olur. Bu sahnede ulusal kimlik üzerinde hareket eden öfkeli kalabalığın kişilerin karakterleri üzerinden değil, biz ve onlar ayrımı üzerinden hareket ettiği kapıda Arapça harflerin yazılı olduğu kâğıdın asılı olduğu dükkâna girilmemesi ile gösterilmektedir.

SONUÇ

“Kent Dönüşümlerinin 1980 Sonrasında Türk Sinemasında Temsili: Beyoğlu Örneği” adlı tez çalışmasında ana konusu olan ötekileştirme Beyoğlu üzerinden ele alınmıştır. Beyoğlu’nun mekânsal niteliklerinin zaman içerisinde yaşanan olay ve politikalarla nasıl dönüşüme uğradığı çalışmada seçilen filmler üzerinden anlatılmaktadır. Araştırmanın örneklemini oluşturan *Muhsin Bey*, *Gece*, *Melek ve Bizim Çocuklar* ve *Güz Sancısı* filmlerinde yer alan Beyoğlu’nun hem mekânsal değişimi hem de kültürel kimlik dönüşümü geçmişten günümüze değişen sosyo-kültürel politikalar, demografik yapılar ve ötekileştirme konuları üzerinden irdelenmiştir. 1960’lı yıllardan sonra uygulanan özellikle ulus-devlet politikaları ile beraber yıllarca biz duygusu içerisinde yaşayan insanların milliyetçi ideolojinin yönlendirmesi ile nasıl değişerek farklı ulusal kimliktekileri dışladıkları tezin kapsamı dahilinde görülmektedir. Özellikle *Güz Sancısı* filminde gayrimüslim ağırlıklı bir semt olan Beyoğlu’nun uygulanan ideolojiler çerçevesinde değişmeye başladığı filmin yönetmenin eleştirileri eşliğinde seyirciye sunulmaktadır.

Göçün etkin bir şekilde hissedildiği, öteki diye adlandırılan köylü/taşralı insanların Beyoğlu’nun demografik yapısını nasıl melezleştirmeye başladığı yine tezin örneklemini kapsamında belirlenen *Muhsin Bey* filminde görülmektedir. Bu filmde bir yandan arabesk şarkıcı olmak isteyen bir köylü bireyin kendi kültürel değerlerini şehire entegre etmesi ve şehir kültürünü hibritleştirilmesi, bir yandan da şehrin kültürel değerlerinin değişimine direnen eski Beyoğlu’nun hikayesini seyirciye aktarılmaktadır. Bu filmde hem mekânsal değişim hem de kimliksel değişim aynı anda gözlemlenmektedir.

Gece, *Melek ve Çocuklar* filminde ise Beyoğlu’nun 1990’lı yıllarda dönüşen cinsel kimlik olgusuna vurgu yapılmaktadır. Toplumsal normlara uymayan bireylerin ya da öteki olarak konumlandırılan bireylerin hayatları seyirciye sunulmaktadır. Beyoğlu’nun tehlikeli arka sokaklarında her an bir cinayetin işlenebileceğini, eski Beyoğlu kültürünün yok olduğunu ve kozmopolit yapının tekinsiz bir alana dönüştüğü yönetmenin eleştirileri eşliğinde sunulmaktadır.

Beyoğlu'nun içinde yer alan mekanlar suç, fuhuş ve uyuşturucunun merkezine dönüştürülerek orada yaşayan insanlar için normalleştirilen bir alan şekline dönüşmektedir.

Geçmişte Batılılaşmanın merkezi olan içerisinde farklı etnik kökenlere, kültürlere ve dinlere ev sahipliği yapan Beyoğlu, artık uzak durulması gereken tehlikeli, tekinsiz ve ötekilerin yaşamlarını sürdürdüğü bir mekân olarak konumlanmıştır. Diğer taraftan 6-7 Eylül olaylarının belgelere dayandırılarak anlatıldığı *Güz Sancısı* filminde de görüldüğü gibi Beyoğlu'nun elit gayrimüslim sınıfa ait yapısı daha sonrasında yaşanan gelişmelerle birlikte bilinçli olarak ulusal kimlik temizliğine uğratılmış ve Beyoğlu etnik kültürel kimliğinden uzaklaşarak özellikle tekinsiz ve karanlık bir mekân haline gelmiştir.

Çağdaş kent kuramcılarında Harvey'in de üzerinde durduğu gibi Beyoğlu, toplumsal olayların yaşandığı bir mekân konumundadır. Bu olaylar çerçevesinde nasıl ki Beyoğlu yeniden biçimlendirildi ise, burada yaşayan veya yeni gelen kişiler de mekânı biçimlendirmiştir. Özellikle *Gece, Melek ve Bizim Çocuklar* filminde Arif karakterinin özgürlük adına Beyoğlu'na sığınması ve mekânda yaşayan gaeer; eşcinsel ve trans bireylerin para kazanmak için fuhuşu seçmesi, Harvey'nin kentin bireyler tarafından biçimlendirilmesine dair açıklamalarını destekler niteliktedir.

Beyoğlu'nun, özellikle 1950'li yıllardan sonra geçirdiği değişimi çağdaş kent kuramcısı Lefebvre'nin düşünceleri üzerinden analiz etmek mümkündür. Daha önce belirtildiği gibi bireylerin kentsel yaşam alanlarının oluşumu üzerinde kentsel örgütlenmelerin ve bu örgütlenmelerinin belirleyici unsuru olan siyasi iktidarların ne kadar etkili olduğunu, araştırmanın örneklemini oluşturan 3 filmde de görmek mümkün olmaktadır. Gerek *Güz Sancısı* filminde gördüğümüz siyasi ideoloji çerçevesinde oluşturulan milliyetçi olaylar, gerek yine siyasi politikalar sonucunda gerçekleştirilen iç göçler ile mekânın nasıl değişime uğrayarak yeniden üretildiğini diğer iki filmde de görmekteyiz.

Kent, Chicago Ekolünün belirttiği gibi doğal bir süreç sonucunda oluşup, şekil almamaktadır. Dışarıdan müdahale ile, özellikle siyasi iktidarın etkisi ile, kent ve kentin içerisindeki mekanlar yeniden üretilmektedir. Yeniden üretilen mekânda, ona bağlı olarak gündelik hayat pratikleri ise Beyoğlu örneğinde gördüğümüz gibi değişerek yeniden şekillenmektedir.

Tüm bu bağlamda elde ettiğimiz veriler, çalışmanın kuramsal çerçevesini oluşturan Lefebvre ve Harvey'nin kent düşüncelerini destekler niteliktedir. Kenti mekan kavramı üzerinden inceleyen Lefebvre'nin de belirttiği gibi, mekanın dönüşümünün temelinde siyasi iktidar etkili olmaktadır. Bu durumu örneklemimizi oluşturan 3 filmde de görmekteyiz. Ulus-devlet politikası çerçevesinde başlayan ideolojik yaklaşımlar, gayrimüslimlerin Beyoğlu'nu terketmesinde ve daha sonrasında tarımda meydana gelen gelişmeler ile başlayan içgöçler mekanın değişiminde önemli etkenleri oluşturmaktadır. Son olarak 80'li yıllarda güneydoğudan başlayan zorunlu göçler ile mekan, toplum tarafından kabul dışlanıp ötekileştirilen bireylerin yaşam alanı haline gelmektedir. Harvey'nin ortaya koyduğu mekan-birey ilişkisi çerçevesinde mekan içerisinde barındırdığı birey tarafından dönüşürken, dönüşen mekan aynı zamanda içerisine aldığı bireyi de dönüştürmektedir.

Filmlerden elde ettiğimiz veriler sonucunda, mekanın kendisine ait gündelik yaşam pratikleri olduğu ve mekan değiştikçe buna bağlı olarak yaşam pratiklerinin de değiştiğini söyleyebiliriz. Güz Sancısı filminde Beyoğlu'nun nezih bir mekan olduğunu, bununla birlikte içerisinde her ne kadar Elena ile birlikte bir hayat kadını görsek üst düzey politikacıların, iş insanlarının burada bulunması, o dönemki Beyoğlu'nun kaliteli bir atmosferinin olduğunu göstermektedir. Fakat toplumsal olaylar ile birlikte dönüşen Beyoğlu'nun son dönemini anlatan Gece, Melek ve Bizim Çocuklar filminde bu durumunun değiştiği açıkça görülmektedir. Beyoğlu nezih ortamından uzaklaşmış, toplum tarafından saygı duyulan bireylerin uğramadığı tam tersi ötekilerin mekanı haline gelmiştir. Mekan kendi yaşam pratiklerini bu değişimle birlikte yeniden inşa etmiştir. Filmde de görüldüğü üzere mekanın hem fiziksel değişimi hem içerisinde barındırdığı yaşamların farklılaşması

toplum tarafından kabul edilmiş gözükmektedir. Beyoğlu'nun akşam olduğunda caddelerinde, arka sokaklarında ortaya çıkan fahişeler, travestiler ve ötekileştirilen bu bireylerin yaşadıklarına toplumun kayıtsız kalması, mekanın değişiminin kabullenildiğinin göstergesidir.

Sonuç olarak Beyoğlu örneklemini üzerinden mekanı ele aldığımızda dönemin siyasi ideoloji tarafından yaşanan toplumsal olaylar ile nasıl dönüşüm geçirdiğini görmekteyiz. Beyoğlu ise geçirdiği değişim ile içerisinde farklı kimlikleri barındıran bir mekân olarak sinemada her zaman kendisine yer bulacaktır.

KAYNAKÇA

- Adıgüzel, Y. (2001). Kitle Toplumunun Açmazları- Kültür Endüstrisi. İstanbul: Şehir Yayınları.
- Akar, R. (1992). Varlık Vergisi, Tek Parti Rejiminde Azınlık Karşıtı Politika Örneği. İstanbul: Belge Yayınları.
- Akın, N. (1994). Beyoğlu maddesi, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi. Cilt II. İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını.
- Akın, Nur. Dünya Miras Listesi'ndeki Kentlerden Koruma Örnekleri, Kargir Yapılarda Koruma ve Onarım Semineri II, İstanbul Büyükşehir Belediyesi, İmar ve Şehircilik Daire Başkanlığı Koruma Uygulama Denetim Müdürlüğü (Kudeb) İstanbul.
- Akkuş, C. A. (2008). Sinema ve Kent. Fen Bilimleri Enstitüsü. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Aksoy, A. (2002). Gecekonduyan Varoşa Dönüşüm: 1990'larda Biz ve Öteki Kurgusu. A. F. Mataracı (Ed). Dışarıda Kalanlar Bırakılanlar (s. 39-52). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Aksoy, Asu. (2014). İstanbul'un Neoliberalizmle İmtihanı. A.B. Candan ve C Özbay (ed.). Yeni İstanbul Çalışmaları (s. 27-46). İstanbul: Metis Yayınları.
- Aktar, A. (2006). Türk Milliyetçiliği, Gayrimüslimler ve Ekonomik Dönüşüm. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aktar, A. (2012). Varlık Vergisi ve 'Türkleştirme' Politikası. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Algan, N. (2009). Her Mahallede Bir Milyoner ve Paraçparça Hayatlar, Z. Dadak ve B. Göl (Ed.). 60'ların Türk Sineması (s. 36-47). Antalya: AKSAV Yayınları.
- Allmer, A. (2010). Sinemekan. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Altınsay, İ. (1996). Sinemanın Orta Yeri İstanbul'du. İstanbul Dergisi (s. 73-74) Cilt:18.
- Alus, S. M. (1961). Beyoğlu Maddesi, İstanbul Ansiklopedisi. 5. İstanbul.
- Arı, K. (1995). Büyük Mübadele Türkiye'ye Zorunlu Göç (1923-1925), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Arkan, Ö. K. (1989). Beyoğlu (Kısa Geçmişi, Argosu). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aslan, E. (2010). Sınırların Olmadığı 'Sınırlı' Bir Kasaba: Dogville. Açalya Allmar, (ed.), Sinemekan (s. 59-67). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Aslan, Ş. (2018). Tarlabası'nın Demografik Yapısı. TMMOB Mimarlar Odası İstanbul Büyükkent Şubesi. 41-49.

- Aslanoğlu, R. (1998). Kent, Kùltùr ve KùreselleŖme. Bursa: Asa Yayınları.
- Ata, F. (2014). Varlık vergisinin Amerikan kamuoyuna yansıması (New York Times gazetesi òrneđine gòre), Uluslararası Tarih ve Sosyal AraŖtırmalar Dergisi (63-78). 11.
- Atalar, E. (2005). Sinema Dili ve Mimari Mekân, Fen Bilimleri Enstitùsù, Gazi Ùniversitesi, Ankara.
- Aydođan, A. D. (2010). Kamusal Mekân Olarak Beyoğlu'nun Tùrk Sinemasında Temsili. Sosyal Bilimler Enstitùsù, Gazi Ùniversitesi, Ankara, 2010
- Aymaz, G. (2008). Dekadans Kent. Mehmet Òztùrk (Ed.), Sinemotografik Kentler Mekanlar Hatıralar, Arzular (s. 351-363). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Bal, H. (2015). Kent Sosyolojisi. İstanbul:Sentez Yayıncılık.
- Barbarosoğlu, F. (2018). TaŖranın ve Bùyük Kentin Endam Aynası: Kòy. T. Bora (ed). TaŖraya bakmak (s.245-257). İstanbul: İletifim Yayınları.
- Bartu, A. (2013). Eski Mahallenin Sahibi Kim? Kùresel Bir Çađda Tarihi Yeniden Yazmak. Ç. Keyder (Ed.). İstanbul Kùresel ve Yerel Arasında (s. 43-59). İstanbul: Metis Yayınları.
- Baudelaire, C. (2003). Modern Hayatın Ressamı. İstanbul: İletifim Yayınları.
- Bergel, E. E. (1996). Kentlerin DođuŖu. Cogito (s. 14-26). 8. İstanbul: YKY.
- Beyoğlu Belediyesi İnternet Sayfası, "Tarihçe", <http://www.beyoglu.bel.tr/rehber/detay/Tarihce/167/915/0> (EriŖim tarihi: 09.05.2021).
- Bumin, T. (2010). Tartifılan Modernlik. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cevizci, A. (2005). Felsefe Sòzlgù. İstanbul:Paradigma Yayıncılık.
- Cezar, M. (1991). XIX. Yùzyıl Beyođlusunu. İstanbul: Ak Yayınları.
- Connolly, W. E. (1995). Kimlik ve Farklılık. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- CoŖkun, R., Altunifık, R. ve Yıldırım, E. (2019). Sosyal Bilimlerde AraŖtırma Yòntemleri. Sakarya: Sakarya Kitabevi.
- Çiçekoğlu, F. (2007). Vesikalı Ŗehir. İstanbul: Metis Yayınları.
- Çobanoğlu, N. ve Gazi, S. (2008). Biyoetik Bir Değer Olarak Kent Kùltùrù Ògelerinin Sağlıklı Kentlerde Yansıması (s. 17-25). TMMOB Ŗehir Plancıları Odası.
- ÇoŖar, N. (2003). Varlık vergisi konusundaki yolsuzluk sòylentileri. Ankara Ùniversitesi Siyasal Bilgiler Fakùltesi Dergisi (s. 1-27). 58(2). Ankara.
- Dollot, L. (1991). Kitle Kùltùrù ve Bireysel Kùltùr. İstanbul: İletifim Yayınları.

- Dorsay, A. (2009). Türk sineması'nın 60'lı Yılları: Yeşilçam'ın Doğuş yılları. Z. Dadak ve B. Göl (Ed.). 60'ların Türk Sineması. Antalya: AKSAV Yayınları.
- Dökmeci, V. ve Çıracı, H. (1990). Tarihsel Gelişim Sürecinde Beyoğlu, İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayınları.
- Elmacı, T. (2011). Son Dönem Türk Sinemasında Kentli Kimlik Bağlamında Ötekini Sunumu. S. Kirel (Ed.). Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler (s. 99-120). İstanbul: Parşömen Yayıncılık.
- Ergil, D. (1994). Toplum ve İnsan. Ankara: Turhan Yayınları.
- Erkılıç, S. D. (2008). Toplumsal Beğenideki Değişimlerin Temsili Olarak Sinema ve Müzik: Ah Güzel İstanbul, Muhsin Bey ve Neredesin Firuze. İstanbul: Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi.
- Erkul, A. (2003). Eşitsizliğin Diğer Adı 'öteki' Konusunda Tartışmaları. IV Ulusal Sosyoloji Kongresi Bildirileri. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları.
- Erkul, A. (2003). Eşitsizliğin Diğer Adı 'öteki' Konusunda Tartışmaları, IV Ulusal Sosyoloji Kongresi Bildirileri. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları.
- Fiske, J. (1999). Popüler Kültürü Anlamak. Ankara: Ark Bilim ve Sanat.
- Genim, S. (2004). Beyoğlu'nun Yerleşim Tarihi. Geçmişten Günümüze Beyoğlu (s. 15-63). İstanbul: Türkiye Anıt Çevre Turizm Değerlerini Koruma Vakfı.
- Giddens, A. (2010). Sosyoloji Başlangıç Okumaları. Ankara: Say Yayınları.
- Giddens, A. (2016). Modernliğin Sonuçları. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gül, F. ve Ünal, Ş. M. (2015). Modern Özne ve Modern Düzen Algısının Uzamı Olarak Kent. Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (s. 70-77).
- Gülersoy, Ç. (1994). Beyoğlu'nda Toplumsal Değişme, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi. İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı'nın Ortak Yayımları.
- Gürbilek, N. (1992). Vitrinde Yaşamak- 1980'lerin Kültürel İklimi. İstanbul: Metis Yayınları.
- Güven, T. (1996). Roman Kentler. Kent ve Kültürü. 8. İstanbul: YKY.
- Güvenç, B. (1970). Kültür Kuramında Bütüncülük Sorunu Üzerine Bir Deneme. Ankara: Hacettepe Yayınları.
- Güvenç, B. (1997). Türk Kimliği, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Hablemitoğlu, Ş. (2004). Küreselleşme: Düşlerden Gerçeklere. İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları.
- Harvey, D. (1999). Postmodernliğin Durumu, İstanbul: Metis Yayınlar.
- Harvey, D. (2003). Sosyal Adalet ve Şehir. İstanbul:Metis Yayınları.

- Harvey, D. (2013). *Asi Şehirler: Şehir Hakkında Kentsel Devrime Doğru*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Hobsbawm, E. (2002). *Milliyetçilik ve Etnisite. Dans, Müzik, Kültür Folkloruna Doğru* (s. 19-27). 64. İstanbul: BOUN Yayıncılık.
- Kafesoğlu, İ. (1999). *Türk Milliyetçiliğinin Meseleleri*, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Karabulut, K. (2005). 11 Teşrinisani 1942 Tarihli Varlık Vergisi'ne bir bakış, Ankara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi (s. 325-339). Prof. Dr. Şinasi Tekin Özel Sayısı.
- Karakaya, S. (2005). *Sinema-Resim İlişkisi ve Sanat Olarak Sinemanın Resimsel Estetiği*. Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, <http://www.e-sosder.com/dergi/1210-KARAKAYA.pdf>
- Karataş, Z. (2015). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Manevi Temelli Sosyal Hizmet Araştırmaları E-Dergisi (s. 62-80).
- Kartal, S. K. (1978). *Kentleşme ve İnsan*. Ankara: TODAİE Yayınları.
- Kayalı, K. (2015). *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*. İstanbul: Tezkire Yayınları.
- Kazgan, G. (1994). *Küreselleşme ve Yeni Ekonomik Düzen*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınları.
- Keleş, R. (1996). *Kentleşme Politikası*. Ankara: İmge Yayınları.
- Keleş, R. (2014). *Kent ve Kültür Üzerine*. Mülkiye Dergisi (s. 9-18). 29.
- Kılıç, T. ve Hardal, S. (2014). *Kentsel Dönüşümün Sosyal ve Mekânsal Yansımalarına Bir Örnek: Sarıgöl Mahallesi (Gaziosmanpaşa-İstanbul)*, Türk Coğrafya Dergisi (s. 1-7). 62.
- Kıray, M. (1972). *Örgütlemeyen Kent*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Kırel, S. (2012) *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Kofman, E. ve Lebas, E. (1996). *Lost in Transposition Ç Time, Space and the City. Writings on Cities*, Oxford: Blackwell.
- Koraltürk, M. (2011). *Erken Cumhuriyet döneminde ekonominin Türkleştirilmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Köseoğlu, N. (1995). *Kültür/Kimlik Üzerine*. Türkiye Günlüğü. 33
- Lefebvre, H. (1996). *Right to the City*. E.Kofman-E.Lebas (Ed.), *Writings on Cities* (s 122-132). Oxford: Blackwell.
- Liotard, J. F. (1990). *Postmodern Durum- Postmodernizm*. İstanbul: Ara Yayınları.
- Mai, L. (2016). *Doğu Alman Kentlerinde Kültür Şoku ve Kimlik Bunalımı*. A. Öncü ve P. Weyland (Ed.), *Mekân, Kültür, İktidar içinde* (107-115). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Mazumdar, S. (2007). Kentsel Yaşam Kalitesi ve Yer Duygusu. Mimarlık Dergisi, <http://www.mo.org.tr/mimarlikdergisi/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=53&RecID=1330>.
- Mollaer, F. (2003). Modernlik Kehanetleri. İstanbul: Phoenix Yayınları.
- Monaco, J. (2005). Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili Tarihi ve Kuramı. İstanbul: Oğlak Bilimsel Kitaplar.
- Mulvey, L. (1993). Görsel Haz ve Anlatı Sanatı, 25. Kare (s.18-24). 3. Ankara.
- Mumford, L. (1994). Kentlerin Kültürü. Ankara: Turhan Yayınları.
- Murphy, J. W. (1995). Postmodern Toplumsal Analiz ve Postmodern Eleştiri. İstanbul: Eti Yayıncılık.
- Narlı, N. ve Kotaman, N. (2008). Modernleşmeden Küreselleşmeye İstanbul Modeli. Mehmet Öztürk (Ed.), Sinemotografik Kentler Mekanlar Hatıralar, Arzular (s. 204-221). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Oran, B. (2010). Azınlıklar. İstanbul Ansiklopedisi (s. 159-165). İstanbul: NTV Yayınları.
- Oskay, Ü. (2000). 19. yy'dan Günümüze Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri Kuramsal Bir Yaklaşım. İstanbul: Der Yayınları.
- Özçınar, M. (2005). Modern Öznenin Varoluş Sorunu ve Sinemadaki Yansıması. Güzel Sanatlar Enstitüsü. Dokuz Eylül Üniversitesi. İzmir.
- Özdemir, İ. (2012). Koruma Amaçlı İmar Planlarının Kentsel Tasarım Ölçütlerine Göre Değerlendirilmesi: Beyoğlu Koruma Amaçlı Nazım İmar Planı Örneği, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Özensel, E. (2018). Kır Sosyolojisi Türkiye'de Kırsal Yapıların Dönüşümü. Konya: Çizgi Kitapevi.
- Özgüç, A. (2005). Türlerle Türk Sineması. İstanbul: Dünya Yayıncılık.
- Özön, N. (2003). Türk Sineması Tarihi (Dünden Bugüne) 1896-1960, Antalya: AKSAV Yayınları.
- Öztürk, M. (2005). Sine-Masal Kentler. İstanbul: Don Kişot Yayınları.
- Sarıbay, A. Y. (1991). Yurttaşlık ve Katılımcı Demokrasi. Birikim Dergisi,32. Erişim adresi: <http://www.birikimdergisi.com/birikim/dergiyazi.aspx?did=1&dsid=32&dyid=1219>
- Sarıbay, A. Y. (1997). Kent: Modernleşme ile Postmodernleşme Arasındaki Köprü. Y. Ferzan (Ed). Kentte Birlikte Yaşamak Üstüne, İstanbul: Demokrasi Kitaplığı.
- Sebik, Ş. (2008). Beden Temsilleri: 1990 Sonrası Türk Sineması Örneği, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ege Üniversitesi, İzmir.
- Sencer, Y. (1979). Türkiye'de Kentleşme. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

- Sezal, İ. (1997). Göçler ve Şehirleşemeyen Şehirler. Toplum ve Göç (s.147-151). II. Ulusal Sosyoloji Kongresi. Ankara: Devlet İstatistik Enstitüsü Yayınları.
- Simmel, G. (2002). The Sociology of George Simmel. Kurt H. Wolff (Ed.). Newyork: Routledge.
- Simmel, G. (2003). Modern Kültürde Çatışma. İstanbul: İletişimYayınevi.
- Soğukkuyu, B. (2014) . Toplumsal Yapı ve Kent Kültürünü Yansıtmaları Bakımından Kentin Açık ve Kapalı Alanlarında Tipografinin Kullanımı (İzmir ve Milano Kentleri Örnekleri), Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Sönmez, S. (2015). Filmlerle Hatırlamak. İstanbul: Metis Yayınları.
- Stuart Hall, S. (1989). Yerel ve Küresel: Küreselleşme ve Etniklik. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Suner, A. (2006). Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek. İstanbul: Metis Yayınları.
- Süalp, T. A. (2004). Zaman Mekân, Kuram ve Sinema. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Şahin, Z. (2010). Sonsuzluğun Düş Mekânları ve Bir Evren Mimarisi: Aşkın Gücü. Sinemekan Sinemada Mimarlık (s. 31-46). 29. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Şenyapılı, Ö. (2003). Sinema ve Tasarım. İstanbul: Boyut Yayınları.
- Tekeli, İ. (1997). Uluslaşma Süreçleri ve Ulusçu Tarih Yazımı Üzerine. Mersin Üniversitesi. Tarih ve Milliyetçilik. I.Ulusal Tarih Kongresi.
- Toktaş, Ş. (2009). 1950'ler İstanbulunda Gayrimüslim Azınlıklar ve Nüfus Hareketleri: Türkiye Yahudi Cemaati. İstanbul: Osmanlı Bankası Yayınları.
- Tolan, B. (1991). Toplumbilime Giriş, Ankara: Adım Yayınları.
- Tuna, K. (2011). Toplum Açıklama Girişimi Olarak Şehir Teorileri. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Tuna, K. (2011). Toplum Açıklama Girişimi Olarak Şehir Teorileri. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Turut, H. ve Özgür, E. M. (2018). Klasik Kent Kuramlarından Eleştirel Kent Kuramlarına Geçiş Bağlamında Kentleri Yeniden Okumak. Ege Coğrafya Dergisi (s. 01-19). 27(1).
- Türk Sineması Araştırmaları İnternet Sayfası, "Türk Sinemasında Bir Dönüm Noktası: Kanun Namına", <https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/26/turk-sinemasinda-bir-donum-noktasi--kanun-namina> (Erişim tarihi: 21.06.2021).
- Türkçe Sözlük, 4.b. Türk Dil Kurumu, 2005.
- Türkün, A. (2014). Mülk Mahal İnsan, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Uygur, N. (1996). Kültür Kuramı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Vincenti, G. (1993). Sinemanın Yüz Yılı. İstanbul: Evrensel Kültür Kitaplığı.

Wood, R. (1997). Amerikan Korku Filminde Devrimsel Açıdan Bir Bakış. çev. 25. Kare, 19, Ankara.

Yılmaz, E. ve Çiftçi, S. (2011). Kentlerin Ortaya Çıkışı ve Sosyo-Politik Açıdan Türkiye’de Kentleşme Dönemleri. Dergi Park Akademik: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/esosder/issue/6149/82577>

Zukin, S. (1997). The Culture of Cities. Cambridge USA: Blackwell Publishers

