

1970'Lİ YILLARDA ORHAN GENCEBAY FİMLERİNDE KENT HAYATI**Serdar KAYA¹****ÖZET**

1970'li yıllar Türkiye için politik hayatta kutuplaşmaların hızlandığı, ekonomik problemlerin arttığı, gazete ve kitapların yasaklandığı, düşünsel alanda özgürlüklerin kısıtlandığı yıllar olmuştur. Bu yıllarda televizyon yayın alanının gelişmesiyle birlikte televizyon kullanımı yaygınlaşmış, insanlar evlerine kapanmış ve bu durum insanlardaki sinema alışkanlığını olumsuz yönde etkilemiştir. Kente göçün ve gecekondulaşmanın da hızla arttığı bu yıllarda arabesk müzik Orhan Gencebay ile birlikte popülerleşince, sinema ile plak dünyası işbirliğine yönelmiş; böylece Türk sinemasında arabesk şarkılı filmler furyası başlamıştır. Bu filmlerde yoksulluk, dışlanma, acı, yakınma, kötü yazgı, umutsuzluk, karamsarlık, hüznün, kara sevda, çile, hor görülme, kadercilik gibi motifler dönemin ruhuna uygun olarak yoğun biçimde kullanılmıştır. Diğer taraftan bu filmler genel olarak kan davası, kent ve kentleşme sorunları, dönem itibarıyla ahlak anlayışı, toplumsal sınıfların temsili gibi konularda da yorum yapma fırsatı sunmaktadır. Bu noktadan yola çıkılarak, 1970'li yıllarda Orhan Gencebay'lı filmlerde kent hayatının nasıl yansıtıldığı sorusu çalışmanın problemi olarak belirlenmiştir. Çalışmada kent örüntülerine yoğun biçimde rastlanan Orhan Gencebay'lı *Çilekeş* ve *Aşkı Ben mi Yarattım* filmlerinin sosyolojik eleştiri yöntemiyle analizi yapılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Arabesk kültür, Arabesk şarkılı filmler, Kentleşme, Sosyolojik eleştiri

URBAN LIFE IN 1970'S ORHAN GENCEBAY FILMS**ABSTRACT**

The 1970's were a time of increased political polarization, economic problems, bans on newspapers and books, and limitations on intellectual freedoms in Turkey. With the advancement of television broadcasting in these years, television viewership increased thereby influencing more of the public to spend time at home, negatively impacting peoples' cinema habits. The rapid growth of urban migration and squatting, combined with the increased popularity of Orhan Gencebay and his arabesque music, ensured the worlds of cinema and music collaborated, giving birth to the arabesque music film craze in Turkish cinema. These films utilized period correct themes such as poverty, exclusion, pain, suffering, poor fate, hopelessness, darkness, sorrow, blind love, hardship, disparagement, and fatalism. These films also provided a great opportunity for the discussion and portrayal of important subjects of the era such as blood feuds, cities and urbanization issues, the moral and ethical issues of the time, and the representation of social classes. As such, the main purpose of this study is to determine how urban life is portrayed in Turkish films of the 1970's starring Orhan Gencebay. This determination is achieved through a sociological method of criticism of Orhan Gencebay's "*Çilekeş*" and "*Aşkı Ben mi Yarattım*" films which heavily portray urban settings.

Keywords: Arabesque culture, Films with arabesque music, urbanization, sociological method of criticism

¹ Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema Televizyon Anabilim Dalı, serdarkaya21@gmail.com

1. GİRİŞ

Bu çalışma, 1970'li yıllarda çevrilen Orhan Gencebay filmlerinde kent hayatının nasıl yansıtıldığı sorusuna yanıt aramaktadır. Bu kapsamda Gencebay'lı filmler arabesk şarkılı filmler kategorisinde değerlendirilip arabesk müzik, arabesk kültür, modernleşme, kent ve kentleşme kavramları ele alınarak Gencebay'lı iki filmin toplum bilimsel yöntem ile çözümlemesi yapılmaya çalışılmaktadır.

Arabesk müziğin ortaya çıkışını sağlayan etmenler, sanayileşme süreci ile birlikte gelen ve ancak kentlerde varlık bulan etmenlerdir. Bu bağlamda arabesk müzik kent kültürünün bir ürünü olarak değerlendirilmektedir (Özbek, 1991, s. 27). Bu müzik türü kapitalist sanayileşme hareketleri ile beraber kente göç eden kitlede karşılığını bulmuş ve bu müziğin karşılığını bulduğu kitlenin kültürü arabesk kültür olarak adlandırılmıştır. Dolayısı ile bu çalışmanın temel varsayımı arabesk kültürün kentte ortaya çıktığı ve biçimlendiğidir. Bu noktadan hareketle arabesk şarkılı filmlerin de arabesk kültürün bir ürünü olduğu belirtilmektedir. Kentte karşılığını bulan bir kültürün ürünü olan arabesk şarkılı filmlerde, kent hayatının nasıl yansıtıldığını görmek bu çalışma açısından önemlidir.

Çalışma genelleme amacı taşımamakta, her film kendi içinde değerlendirmeye tabii tutulmaktadır.

1.1. Arabesk Müzik ve Arabesk Kültür

1960'ların sonunda Orhan Gencebay ile birlikte Türkiye müzik piyasası yeni bir popüler müzik tarzı ile tanıştı. Türk klasik ve halk müziği motiflerinin Batı ve Mısır unsurlarıyla iç içe geçtiği, gecekonduarda yaşayan kırsal göçmenlerin özlelerini yakalayan bu tarz, arabesk müzik olarak adlandırıldı (Özbek, 1999, s. 168). Arabesk, kırsal kesimden kente göçen, kentin çevresinde kısa bir sürede yükselen, düzensiz ve çarpık olan, çok kısa bir sürede inşa edilmesi sebebi ile gecekondu olarak adlandırılan yapılarda yaşayan, ne kente uyum sağlamış ya da "modernleşebilmiş" ne de köyden tamamıyla kopabilmiş ya da "geleneksel" olandan uzaklaşabilmiş kitlelerce benimsendi, sevildi. Kimi çevrelerce yoz ve kaderciler olarak değerlendirilen bu müzik tarzı dolmuş veya gecekondu müziği ifadeleri ile yerildi ve arabeske geçici bir popüler kültür olgusu olarak bakıldı. Arabesk müziğin karşılığını bulduğu kitlenin kültürü ise arabesk kültür adlandırılması ile genellendi. Arabesk kültürün kentsel çevreyi kirlettiğine ve kırsallaştırdığına inanılıyor ve bu gibi sebepler ile arabesk kültüre bir geçiş döneminin ürünü, bir "anomalı" olarak bakılıyordu. Bu bakışın altında ise "klasik modernleşme kuramı" vardır. Bu kuram, geleneksel ile modern arasında bir ikilik görmekte, geleneksel olanı geri olarak kabul etmekte ve geleneğin ardından modernliğin geleceğini söylemektedir. Bu bağlamda arabesk kültür toplumda marjinal ve sakat bir unsur olarak sunuldu, sanayileşme ve kentleşmenin ilerlemesi ile yavaş yavaş silineceği varsayıldı. (Özbek, 1999, s. 168). Devlet, modernleşme politikası ile ters düşen bu durumu, uzun süre görmezden geldi, engel ve yasaklar ile bu durumun önüne geçmeye çalıştı. Bu engellemeler ise kitlelerde, devletin modernleşme politikası ile kapitalist-liberalist iktisadi sistemin çelişkisinden kaynaklı olarak tersi bir durum yarattı ve tüketilen her ürününün arzının artırılması ve talebinin yaratılması sebebiyle kitleler gün geçtikçe daha çok arabesk müzik dinlemeye başladı, arabesk müzik icracıları arttı, icracıların başrolde oynadığı sinema filmleri çekilmeye başlandı (Özbek, 1999, s. 169).

Arabesk müzik ve arabesk kültür kavramlarına değindikten sonra arabesk kültürün Türkiye'deki gelişme koşullarına kısaca göz atmak da fayda vardır. Gelişmekte veya az gelişmiş diğer pek çok ülke gibi Türkiye de, sanayinin talebi olmaksızın gerçekleşen, hızlı

“kentleşme” sürecinin bütün çarpıklıklarına maruz kalmıştır. Özellikle tarımsal yapıdaki değişimlere bağlı olarak 1940’lı yıllardan itibaren köyden kente göç edenlerin sayısı gittikçe artmıştır. Köyden kente göç edenlerin başlıca umudu, kentlerde kurulan yeni fabrikalarda çalışmaktır. Kentlerdeki konut miktarı, hızla artan nüfusun ihtiyaçlarına cevap vermemekte, göçmenler fabrika çevrelerinde veya kentin merkezden uzak bölgelerinde çoğunlukla tek veya iki odalı gecekondular aracılığı ile barınma sorununu çözmeye çalışmışlardır. Gittikçe artan gecekondulaşma altyapı, ulaşım gibi sorunları da beraberinde getirmiştir (Özer, 2004, s. 452).

Gecekonduları mesken tutan göçmen kesim ise, toplumsal ve ekonomik problemleri bütün ağırlığınca omuzlarında hissetmektedir. Eğitim olanaklarından yoksun kalmış ve mesleksizdir. Bugünü karanlık olduğu gibi yarına karşı da umutsuzdur. Bu ve benzeri koşullar ve bireyde yarattığı psikolojik yansımaları düşünülüğünde kitlelerin, zaten aşınası oldukları bir müzik tarzı ile beraber Gencebay’ın “bir teselli ver” demesine kayıtsız kalmamaları ve “batsın bu dünya” diye haykırımları oldukça anlaşılirdir.

Gencebay albümlerine olan yoğun ilgiye sinema endüstrisi sessiz kalmadı ve ilk Gencebay filmi “Bir Teselli Ver”, 1971 yılında Lütfi Akad tarafından çekildi. Bu film gişede beklenen hâsılatı yapmasa bile daha sonraki yıllarda çekilen Gencebay’ın yeni filmleri (1971–1976) hep en çok izlenenler listesinde yer aldı. Bu “yeni” müzik tarzına olan ilgi başka arabesk müzik şarkıcılarını da doğurmuş ve 70’lerin sonuna yaklaşırken Ferdi Tayfur bu alanda Orhan Gencebay’ın en büyük rakibi olmuş, hatta Tayfur’lu filmler gişede Gencebay filmlerini uzun süre geride bırakmıştır (Özgüç, 2005, s. 112). İlerleyen yıllarda ise arabesk müzik şarkıcılarına olan yoğun ilgi ve bu türde çekilen yeni filmler sinema salonlarının önünde uzun kuyruklar oluşturmuştur.

1.2 Modernleşme ve Kentleşme

Modernleşme ve kentleşme kavramlarının bir arada ele alınması modernleşme ile kentleşme sorunları arasındaki ilişkilerin ve birbirlerini etkileme düzeylerinin daha anlaşılır hale gelmesine yardımcı olacaktır.

Meral Özbek, “Arabesk Kültür: Bir Modernleşme ve Popüler Kimlik Örneği” adlı çalışmasının temel önermesini şu cümleler ile ifade etmektedir: “Arabesk bir “anomali” değil, Türkiye’nin modernleşmesindeki mekânsal ve simgesel göç ile inşa edilen ve yaşayan popüler kültürün tarihsel bir biçimlenmesi olduğudur.” Arabesk kültürü popülerleştiren kesim kente yerleşmiş kırsal göçmenlerdir ve arabesk kültür 1950’lerden itibaren kırsal göçmenlerin Türk toplumundaki hızlı modernleşme ile biçimlenen yaşantılarını dile getirmiştir. Arabesk kültür, başlangıçta Cumhuriyet’in temeli olarak görülen ve saygı gösterilen kırsal kesimin, göç edip kent merkezlerinin sınırında yaşamalarıyla ortaya çıkan ve yerleşik kentlilerce benimsenmeyen, “kültürsüzlük” olarak ifade edilen, kent kültürüdür. Özbek’in ifadesi ile “arabeskin hikâyesi Üçüncü Dünya denilen ülkelerin “Batılılaşmasının da hikâyesidir ve arabeskin anlaşılması, Türkiye’deki modernleşme sürecinin ve projesinin çelişkilerini ve kararsızlıklarını kavramada son derece önemlidir” (Özbek, 1999, s. 168).

Özbek’in ifadelerinden yola çıkarak modernleşmenin ne olduğuna ve farklı boyutlarına kısaca değinmekte yarar vardır. Tekeli’ye göre, modernleşme, 17. yüzyıldan itibaren, sanayi devrimi sonrası Avrupa’da oluşmuş bulunan toplumsal yaşam ya da organizasyon biçimidir. Bu organizasyon biçimi kendi içinde sahip olduğu özelliklerden dolayı Dünya’ya yayılma özelliği gösterir. Bu bağlamda modernleşmenin dört boyutundan bahsedilebilir.

Bunlardan ilki ekonomik boyutudur. Modern toplumdaki ekonomik anlayış kapitalizmdir. Ürünler metalaşmış, emek ücretli hale gelmiş, liberalist mülkiyet anlayışı kurumsallaşmıştır.

İkinci boyut bilgiye yaklaşımdır. Toplumsal olguların doğru bir temsilinin yapılabileceğine, dolayısı ile nesnel bir toplumbilimin kurulabileceğine inanılmaktadır. Ayrıca değerler alanında evrensel olarak geçerli bir ahlak ve hukuk alanının kurulabileceğine inanılmaktadır.

Üçüncü boyutu, geleneksel toplum bağlarından kurtulmuş, kendi aklıyla kendisini yöneten bireyin doğmuş olmasıdır. Geleneksel ilişkilerden kopmuş, bireyselleşmiş, yer değiştirebilen, eğitilmiş kişilerden oluşan bir toplum söz konusudur.

Modernizmin dördüncü boyutu kurumsal yapısıdır. Kapitalist ekonomik faaliyetlere sahip, gelenekselden kurtulmuş, bireyselleşmiş, eğitilmiş bireylere sahip, kendi üstünde düşünen toplum yeni bir örgütlenme biçimi geliştirmiştir. Böyle bir toplum ulus-devleti ve demokratikliği benimsemiştir. Yerel bağlamdaki toplumsal ilişki biçimini aşarak daha belirsiz ve yaygın bir mekânda, anonim toplumsal ilişki kalıpları oluşturulabilmesi için ulus kimliklerinin ortaya çıkması gerekmiştir. Kendisi için iyi olanı değerlendirebilen eşit bireylerden meydana gelen toplumun yönetimi demokratiklik ilkelerine göre kurulmak zorundadır (Tekeli, 1999, s. 153).

Özellikle Türkiye gibi gelişmekte olan ülkeler ve az gelişmiş ülkeler hızlı bir kentleşme sürecini yaşamaktadır. Kentleşme olarak adlandırılan olgunun ne olduğunu anlamak için öncelikle "kent" tanımlamasının sınırlarının nerede başlayıp nerede bittiğini bilmekte fayda vardır. Bu bağlamda öncelikle "kent kavramı ile ne ifade edilmektedir" sorusu sorulmalıdır. Bu sorunun yanıtı kentleşme kavramını anlamamızı kolaylaştıracaktır.

Kentleşme olgusunun anahtar sözcüğü olarak nitelendirebileceğimiz "kent" kavramını her bilim dalı veya her yaklaşım demografik, işlevsel veya ekonomik ya da toplum bilimsel olmak üzere farklı bir ölçüt kullanarak tanımlamaya kalkışmıştır. Bu çalışmanın kapsamında ise bu her üç ölçütü birlikte değerlendiren Sencer'in kent tanımlaması esas alınacaktır. Bu bağlamda kent, çoğunlukla tarım dışı kesimlerde yoğunlaşmış 10.000'in üstünde nüfusu bulunan, farklılaşmış ve örgütsel bir fiziksel, toplumsal ve yönetsel bütünlüğe sahip olan yerleşmedir (Sencer, 1979, s. 8). Bu tanım ışığında kentin taşınması gereken nitelikler Erkan'ın Kentleşme ve Sosyal Değişme yapıtında şu şekilde sıralanmaktadır:

- Belli bir nüfus büyüklüğüne ve nüfus yoğunluğuna erişmiş olması.
- Tarımsal üretimden daha ileri bir üretim düzeyi olan sanayi üretimine geçmiş olması ve bununla birlikte hizmet sektörünün gelişmiş olması.
- Geleneksel aile yapısının çözülerek yerini çekirdek aile yapısına bırakmış olması.
- Nüfusun büyük oranda örgütlenmiş, karmaşık iş bölümüne ve yüksek uzmanlaşma düzeyine erişmiş olması.
- Yerel değerlerin yerini, ulusal değerlerin veya evrensel değerlerin almış olması.
- Geleneksel ilişkilerin (cemaat toplum tipinin) çözülüp bireysel ilişkilerin ya da bireysel çıkarların ön plana çıkmış olması.
- Eğitim düzeyinin kırsal kesimdeki eğitim düzeyinden yüksek olması ve çocuk bakım ve eğitiminde aile dışı kurumların gelişmiş olması.
- Sosyal normların yerini, resmi denetleme kurumlarının almış olması.
- Statülerin aileden gelmeyip bireylerin kendi çabaları ile kazanılmış olmaları.

1.2.1. Kentleşme

Kent kavramının ne olduğu ve taşınması gereken nitelikleri belirttikten sonra kentleşme kavramına geçebiliriz. Sanayi devrimi ile başlayan, sanayileşme ve modernleşmenin yarattığı toplumsal bir olgu olan kentleşme, sosyolojik, ekonomik ve demografik açılarından yapılmış, değişik tanımlara sahiptir.

Kentleşmenin dar anlamdaki tanımı, demografik bir nitelik taşır. Bu tanıma göre kentleşme, kent sayısının ve kentlerde yaşayan nüfus sayısının artmasını anlatır. Kentsel nüfus ise doğum sayıları ile ölüm sayıları arasındaki farkın birinciler lehine olması sonucunda ve köy ve kasabalardan kente gelenlerle, yani göçlerle artar. Kentleşme olgusu, bir toplumun ekonomik ve toplumsal yapısındaki değişimlerden doğar; dolayısı ile kentleşmenin yalnız bir nüfus hareketi olarak görülmesi olgunun eksik kavranmasına neden olur. Kentleşmenin ekonomik, toplumsal ve siyasal boyutları da hesaba katılınca şu şekilde daha kapsamlı bir tanıma ulaşmak mümkündür: “Kentleşme, sanayileşme ve ekonomik gelişmeye koşut olarak kent sayısının artması ve bugünkü kentlerin büyümesi sonucunu doğuran, toplum yapısında, artan oranda örgütlenme, işbölümü ve uzmanlaşma yaratan insan davranış ve ilişkilerinde kentlere özgü değişikliklere yol açan bir nüfus birikim sürecidir” (Keleş, 2002, s. 22).

Kentleşme olgusunun Türkiye’ye özgü nedenleri “Kentleşme Komisyonu”nun yaklaşımı esas alınarak iki başlık altında toplanabilir. Bu yaklaşım doğrultusunda demografik nedenler, tarımsal yapıdaki değişimler, iletici, çekici, siyasi-hukuksal ve sosyo-psikolojik nedenler kentleşmenin oluşumunu hazırlayan “iç etmenler” olarak değerlendirilirken, İkinci Dünya Savaşı sonrası uluslararası ekonomik, sosyal ve siyasal olayların Türkiye’deki kentleşme sürecine etkileri “dış etmenler” olarak ele alınmaktadır (Özer, 2004, s. 450).

Bu çalışmanın kapsamında kentleşmenin nedenlerinden ziyade kentleşme süreci sonunda ortaya çıkan sorunlar önem arz etmektedir. Türkiye’de hızlı kentleşme sürecinin getirdiği sağlıksız yapılaşma, konut ve arsa sorunu, ulaşım yetersizliği, su ve hava kirliliği, trafik, eğitim ve kültürel imkânların yetersizliği, doğal ve tarihi alanların tahrip edilmesi ile geleneksel mimari öğelerin yok olması ortaya çıkan sorunlardan bazılarıdır (Türkiye Çevre Sorunları Vakfı Yayını, 1988, s. 76). Hızlı kentleşme sonucu ortaya çıkan en büyük problem ise yetersiz konut miktarına bağlı olarak kendini gösteren gecekondulaşma sorunudur.

Türkiye toplumunun kendine has özellikleri ve modernleşmenin bahsettiğimiz dört boyutu ile Türkiye’de kentleşme süreci ve kentleşme sorunlarını beraber ele alırsak şu şekilde bir değerlendirme yapmamız mümkündür: 1950’lere kadar Türkiye nüfusunun önemli bir bölümü kırsalda yaşamaktadır. Sanayileşme istenilen düzeye ulaşmamıştır. Toplumun genel eğitim seviyesi düşüktür. Bireyler geleneklerine bağlıdır. Elbette tüm bu yapıların çözüleceği yer kenttir. Özellikle tarımsal yapıdaki bozulmalardan kaynaklı, sanayinin talebi olmaksızın köyden kente göç gerçekleşmiştir (Özer, 2004, s. 450) Göçmenler kent merkezinin sınırlarında yaşamaya başlamışlar, buralarda gecekondu mahalleleri oluşturmuşlardır. Göçmenler, eğitimsiz ve mesleksiz olmalarından dolayı yedek iş gücü olmaktan öteye gidememektedirler (Özbek, 1999, s. 169). Kentte bulunmalarına rağmen eğitim, altyapı, ulaşım v.s. gibi hizmetlerden yeterince faydalanamamaktadırlar. Kente yeni gelenler, ilk bağlarını kendi memleketlileri, akrabaları gibi yakın çevresinden kişiler ile kurmaktadır. Dolayısı ile memleketlilik ve akrabalık ilişkileri oluşan bu yeni kentli kesim için önemli olmaktadır (Özbek, 1999, s. 176). Böylece bireyler “bireyselleşememekte”, geleneksel ilişkilerden kopmamakta, zaten yeterince bilinçli ve eğitilmiş olmadıkları için demokrasi kavramını içselleştirememektedir. Kapitalist ekonomik anlayışa karşı ise kararsızlık içindedirler. Bir yandan kapitalist ilişkilerin yarattığı fırsatları kullanma peşindeler iken, öte yandan kapitalist anlayışı ve ilişkileri mevcut

durumlarının sorumlusu olarak görmekte-dirler (Belge, 1990, s. 22). Çerçevesi çizilen bu durum devletin modernleşme projesi ile çelişkiler içermektedir. Modernleşme politikaları ile geleneksel değerler arasında kalan bu kesim, ne “kentli” ne de “köylü” olan kendine has bir kent kültürü yaratmıştır. Arabesk müziğin ortaya çıkışına ya da müziğin arabeskleşmesine bu çerçevede bakılabilir.

1.4. 1970’li Yıllarda Arabesk Şarkılı Filmler

1970’li yıllar Türkiye için hiç de iç açıcı yıllar olmamıştır. Bu yıllarda politik hayatta kutuplaşmalar hızlanmış, gerilimler artmış, politik hayatın günlük hayat üstündeki ağırlığı olabildiğince fazlalaşmıştır (Belge, 1985’den aktaran Güçhan, 1992, s. 90). Ekonomik sıkıntılarının yanı sıra, dergilerin kapatılması, gazete ve kitapların yasaklanması, üniversitelerden akademisyenlerin uzaklaştırılması gibi uygulamalar ile düşünsel alanda da özgürlükler kısıtlanmıştır (Güçhan, 1992, s. 90). Ayrıca, televizyon yayın alanının hızla gelişmesi ve orta sınıflar arasında televizyon kullanımının yaygınlaşmasıyla insanlar evlerine kapanmış; bu durum da insanlardaki sinema alışkanlığını olumsuz yönde etkilemiştir (Tan, 1987, s. 42). Kente göçün ve gecekondulaşmanın da giderek arttığı bu karanlık yıllarda arabesk müzik Orhan Gencebay ile birlikte popülerleşince, “sinema ile plak dünyası sinema tarihinde görülmemiş bir biçimde ortaklık kurarak işbirliğine” yönelmiş; “böylece sinemada arabesk furyası ticari bir amaçtan yer bularak” yerleşmiştir (Tan, 1987, s. 45).

Arabesk şarkılı film türünü başlatan ilk film Lütfi Ömer Akad’ın yönettiği başrolünde Orhan Gencebay’ın oynadığı *Bir Teselli Ver* (1971) adlı film olmuştur. Ancak bu film gişede beklenen hâsılatı elde edememiştir. Bu ticari başarısızlıktan bir yıl sonra ise Gencebay’ın *Sev Dedi Gözlerim* adlı filmi büyük bir hâsılat elde etmese de iş yapmıştır. Bu filmin arkasından ise Gencebay’ın *Ben Doğarken Ölmüşüm* (1973) ve kıskançlık uğruna sevgilisini öldüren bir karpuzcuyu oynadığı *Dertler Benim Olsun* (1974) adlı filmleri gelmiştir. Bu türde ilk önemli ticari başarı elde eden film ise 1975 tarihli, yine Gencebay’ın başrolünde oynadığı, *Batsın Bu Dünya* olmuştur. 1976 yılında *Bir Araya Gelemeyiz* adlı bir film daha çeken Gencebay, bu yıla kadar Türk sinemasında bu türün tek oyuncusudur. Ancak, arabesk şarkılı filmler ilk patlamasını Gencebay’ın oynadığı *Bıktım Her Gün Ölmekten* (1976), *Şoför* (1977) ve *Hatasız Kul Olmaz* (1977) adlı filmler ile yaşamıştır. Bu filmlerin ticari başarısı üzerine Ferdi Tayfur da 1977 yılında *Çeşme* ve *Derbeder* adlı filmleriyle perdede görünmüş, hatta Tayfur’lu filmlerin gişe başarısı Gencebay’lı filmleri geride bırakmıştır. Söz gelimi, Tayfur’un *Son Sabah* filmi 1978 yılında iş yapan filmler listesinin ilk sırasında yer almıştır. Bir sonraki yıl ise iş yapan on filmin dördü Tayfur’un olmuştur. Daha sonraki süreçteyse birçok arabesk şarkıcısı, filmleri ile perdede görünmüştür: İbrahim Tatlıses, Müslüm Gürses, Emrah, Ceylan, Gökhan Güney, Bergen, Bülent Ersoy v.s. Bu tür filmlerin en geçerli piyasa yönetmenleri ise Şerif Gören, Temel Gürsu, Natuk Bayhan, Osman F. Seden ve Remzi Jöntürk olmuştur (Özgüç, 2005, s. 106-113).

Bu filmlerde yoksulluk, dışlanma, acı, yakınma, kötü yazgı, umutsuzluk, karamsarlık, hüzn, kara sevda, çile, hor görülme, kadercilik gibi motiflerin yoğun olarak kullanıldığı, filmlerin genelde mutsuzluk ya da acı ile noktalandığı belirtilmektedir (Tan, 1987: 118; Özgüç, 2005, s. 114). Tan (1987, s. 123), arabesk şarkılı filmlerin ortak özelliklerini ise şu şekilde dile getirmektedir: Bu filmler rastlantıların çokça yer aldığı, insanların kesin bir iyi-kötü ayırımına tabii tutulduğu filmlerdir. Bütünüyle kaderci bir anlayışı yansıtmaktadırlar. Ekonomik baskılar altında bunalan, umarsızlık içinde kıvranan kitleler bu filmlerle avunmakta, yapay bir dünyada sorunlarını unutmaya çalışmaktadır. Bir anlamda garip bir melankoli gereksinimi giderilmektedir.

Araştırma dâhilinde ön izlemesi yapılan arabesk şarkılı filmlerde Tan ve Özgüç'ün belirttiği motiflerin yoğun olarak kullanıldığını görmek mümkündür. Diğer taraftan bu filmler genel olarak kan davası, kent ve kentleşme sorunları, dönem itibari ile ahlak anlayışı, toplumsal sınıfların temsilleri (Avcı, 2004) gibi konular bağlamında yorum yapma fırsatı da sunmaktadır.

2. YÖNTEM

Çalışma, *nasıl* sorusu çerçevesinde tasarlanmıştır. Ele aldığı konuyu tanıma ve tasvir etme gayesi taşımaktadır. Dolayısıyla araştırma betimleyici² türdedir. Bu tür bir çalışma için nitel yöntem uygun görünmektedir. Çalışma, karakterler üzerinden yapılandırılmış, karakterlerin mekânlar ile ilişkisi, yaşama bakışlarını yansıtan diyalogları çözümlenmiştir.

Araştırmada alanyazın için veri toplama yöntemi olarak arama-tarama yöntemi uygulanmıştır. Toplumsal ve sanatsal boyutları olan arabesk kültür ve sinema gibi iki karmaşık ve geniş konuyu bir araya getiren bu araştırmanın probleminin çözümüne yönelik detaylı bir yazılı, görsel ve işitsel materyal taraması yapılmış, bu doğrultuda kitaplar, makaleler, gazete yazıları, yüksek lisans ve doktora tezleri incelenmiş, çeşitli belgeseller, filmler ve diziler izlenmiş, müzikler dinlenmiştir. Ayrıca toplumsal çevreyi gözlemleyerek araştırmacının kendisi de bir veri toplama aracına dönüşmüştür. Hem olgusal hem de yargısal türde veriler elde edilmiştir. Verilerin önemli bir bölümüne sosyoloji bilimi kaynaklık etmiştir.

Çalışma kapsamında Orhan Gencebay'lı iki filmin analizi yapılmaktadır. Kent örüntülerine yoğun biçimde rastlanan filmler analiz konusu yapılmıştır. Kent örüntülerinin yoğun olduğu Gencebay'lı filmler ise 70'li yılların ikinci yarısına denk düşmektedir.

Filmlerden ilki 1978 yılında Osman F. Seden tarafından çekilen başrollerini Orhan Gencebay ve Perihan Savaş'ın paylaştığı "Çilekeş" adlı yapımdır. Analizi yapılacak ikinci film ise başrollerini Orhan Gencebay ve Müjde Ar'ın paylaştığı, yönetmenliğini Şerif Gören'in üstlendiği 1979 yapımı "Aşk Ben mi Yarattım" adlı filmidir. Her iki filmde de hikâyenin ana mekânı İstanbul kenti olmakla beraber, iki filmin birbirinden başka şekillerde kentin farklı yüzlerini yansıttıkları düşünülmektedir. Filmler klasik anlatı yapısına sahiptir ve filmlerde olaylar ana karakterlerin çevresinde gelişmektedir. Bu sebepten filmlerin analizinin odak noktasını da karakterler oluşturacaktır. Bu bağlamda şu sorulara cevap aranmaya çalışılacaktır:

- Filmlerde ortaya konulan karakterlerin sosyo-ekonomik kimlikleri nasıl yansıtılmıştır?
- Karakterlerin kentte karşılaştıkları toplumsal sorunlar (iş/çalışma/barınma v.s.) nasıl yansıtılmıştır?
- Karakterlerin yaşama alanları ve kentsel mekân ile ilişkileri nasıl yansıtılmaktadır?
- Karakterlerin toplumsal ilişkileri (kadın-erkek ilişkileri, kuşaklararası ilişkiler) nasıl yansıtılmaktadır?

Araştırma problemi göstermektedir ki sosyolojik eleştiri, örneklem filmlerinin incelenmesinde, yorumlanıp değerlendirilmesinde uygun bir yöntemdir.

²Betimleyici araştırmalar ilgi duyulan konu ya da etkinliklerin bir betimlemesini, tasvirini yapmayı amaçlayan araştırmalardır. Bu araştırma tipinde çalışılan olgu ya da örneklem hakkında elde edilen veriler betimlenerek temel özellikleri tasvir edilir. Betimsel araştırma, araştırma konusu hakkında genel bir bakışıcısı kazanmak için oldukça uygun bir araştırma tipidir (Şavran, 2010, s. 119).

Sosyolojik eleştiri, filmlerin sosyal bilimlere dayalı bir çerçevenin kullanılmasıyla sosyolojik ölçütlere göre değerlendirilmesini amaçlayan bir yöntemdir (Özden, 2004, s. 154). “Amaç, sanat eserlerini anlamak ve değerlendirmek değil, onları kullanarak başka alanlarda bilgi edinmektir” (Moran, 2010, s. 85). Büyük ölçüde betimleyici olan sosyolojik eleştiri yöntemi, eser hakkında bir değer yargısı taşımaz, durumu tespit etmekle yetinir (Moran, 2010, s. 86). Bu yöntemde filmin üretilmiş olduğu dönemin ya da içeriğinde almış olduğu dönemin sosyal koşullarının incelenmesi esas olduğundan, bir film hangi türe ya da döneme ait olursa olsun, “sosyolojik veriler sağlayan bir belge gibi ele alınmaktadır” (Özden, 2004, s. 154).

3. FİLM DEĞERLENDİRMELERİ

3.1. Çilekeş

Yönetmen: Osman F. Seden
Senaryo: Erdoğan Tünaş
Oyuncular: Orhan Gencebay, Perihan Savaş, Neriman Köksal, Yılmaz Köksal, Cem Erman
Yapım Yılı: 1978

3.1.1. Filmin Kısa Öyküsü

Orhan (Orhan Gencebay) ve Gül (Perihan Savaş) kentin gecekondu mahallelerinden birinde yaşayan ve evlilik planları yapan nişanlı bir çifttir. Orhan tersanede, Gül ise fabrika da işçi olarak çalışmaktadır. Orhan, Gül ile bir an önce evlenebilmek için gecesini gündüzüne katıp çalışmaktadır. Gül ise çevresinde gördükleri, işittikleri ve annesinin sözlerinin etkisi ile Orhan’la evlenme konusunda kararsızlık içindedir. Çünkü Orhan’la evlenmesi halinde yokluk içinde bir hayat süreceğini düşünmekte, bu düşünce de onu gelecek konusunda endişelendirmektedir. Bu sırada Gül’ün çalıştığı fabrikanın patronunun oğlu Zeyyat (Cem Erman), Gül’le beraber olabilmek için çabalamaktadır. Gül, Orhan’la girdiği bir tartışmanın ardından Zeyyat’la yakınlaşmaya başlar. Bu yakınlaşma sonucu Zeyyat Gül’ü iffal eder. Gül başka bir erkekle beraber olduğunu Orhan’a itiraf eder; Orhan ile Gül ayrılırlar. Bu dakikadan sonra Orhan Gül’den ve Zeyyat’tan intikam alma uğraşı içine girer ve bir an önce zengin olabilmek için teyzesinin oğlu Eşref’in yardımına başvurur.

3.1.2. Filmin Analizi

Filmin jeneriği ile birlikte filmdeki kentsel mekânı ve karakterleri tanımaya başlamaktayız. Bir fabrikanın yakınına kurulmuş gecekondu mahallesinde kadınlar dışarıda çamaşır yıkamakta, çocuklar çarpık yapıların arasına sıkışmış tozlu sokaklarda oynamaktadır. Mahallenin hemen yakınından yine sanayileşmenin sembollerinden biri olan demiryolu geçmekte, geçen trenin görüntüsü ile kentin yeni yüzünün nasıl olduğuna dair ipuçları verilmektedir. Daha sonra ise karakterlere ilişkin görünümler sunulmaktadır. Kamera geçen trenin görüntüsünden tipik bir gecekondu olan evin bahçesinde çiçekleri sulayan kadına (Orhan Gencebay’ın teyzesi) geçmektedir. Filmin jeneriği boyunca yaşanan mekâna ve karakterlere ilişkin görüntüler devam etmektedir.

Önce Orhan’ı tek katlı evden çıkarken, ondan sonra Gül’ü yine gecekondu mahallesindeki evlerden birinde ailesi ile beraber görürüz. Gül evden çıkar, yıkık dökük yapıların arasından yürür, çamaşır serili evlerin önünden geçer, bozuk yollardan koşarak Orhan’la buluşmaya giderken, izleyiciye de gecekondu mahallesinin görünümü sunulur.

Filmin ana karakterlerinden Orhan, bir tersanede kaynakçılık yapmaktadır. Amacı biraz para biriktirip nişanlısı Gül ile en kısa zamanda evlenebilmektir. Gül ise bir fabrikada işçi olarak çalışmaktadır. İşçi olan iki ana karakter de gecekondu mahallesinde yaşamaktadır. Gül'ün kardeşi Yaşar zengin olma ümidiyle bir şilepte çalışma peşindedir. Orhan'ın teyzesinin oğlu Eşref çalışarak zengin olunamayacağını düşünerek karanlık işlere bulaşmış ve "İstanbul'un Kralı" olmuştur. Eşref'in annesi ise geleneksel düşüncelerini korumakta ve az olsun ama helal para olsun düşüncesini değişik biçimlerde dile getirmektedir. Tüm bu karakterler gecekondu mahallesinde yaşamış veya yaşamaktadır. Gecekondu kesimin karşısında ise Zeyyat ve ailesinin temsil ettiği kentin modern muhitlerinde yaşamlarını sürdüren kesim vardır. Filmin içindeki çatışma unsurlarından biri de bu iki kesim arasındaki mücadeledir.

Filmin ilk sahnesi nişanlı çiftin barınma sorununa ilişkindir. Gecekondu kiralama istemektedirler fakat gecekondu kiralaları bile onlara çok gelmektedir. Gelirleri bir gecekondu kiralamaya bile yetmemektedir. Filmin çekildiği 1978 yılını da düşünerek şunları söyleyebiliriz: İlk gelenler yaptıkları gecekondu artık kiraya veren kesime dönüşmüştür. Gecekondu, bu ilk gelenler için birer gelir unsuruna dönüşmüştür. Bir gecekonduyu bile kiralayamayacak durumda olmaları karakterlerin gelir seviyesinin ne kadar düşük olduğunu ortaya koymaktadır. Bu durum da bizi o dönemde işçi kesime ödenen ücretler üzerinde düşünmeye sevk etmektedir. Yeni bir gecekondu kiralayamayan Orhan çevreden aldığı borçlarla boş bir araziye arkadaşları ile beraber bir gecekondu yapmaya girişir. Bu noktada Orhan'ın teyzesiyle ve Gül'ün ailesiyle beraber yaşadığı evlerin iç mekân düzenlemelerinin nasıl olduğuna bakılabilir.

Her iki evde de hem kırsalda var olan hem de kent hayatının beraberinde getirdiği unsurlara yer verildiği görülür. Orhan'ın evi tek göz bir oda görünümündedir. Mutfak, karyola, masa aynı mekânın içindedir. Geleneksel sayılabilecek unsurlardan duvar halısı ve perdeler göze çarpmaktadır. İşlemeli örtüler odada dikkat çekmektedir. Bunların yanı sıra televizyon ve radyo gibi modern teknolojiler de aynı odanın içinde yer almaktadır. Ev içi tasarımında büfelere de yer verildiği gözlemlenmektedir. Gül'ün evinde de bu unsurlar yer almakla beraber ev, bölünmüş odalardan oluşmaktadır. Her iki evde de yemekler artık yer sofrasında yenmemekte, sofraya masada hazırlanmaktadır. Evlerin dış düzenlemesine bakılınca genelde tek katlı yapılara rastlanmakta, evlerin önünde birer bahçe bulunmaktadır. Çamaşır yıkama işi dışarıda yapılmakta ve çamaşır dışarıya asılmaktadır. Orhan ile Gül'ün mahallenin içinde yürüdüğü sahnelerde evler dışarıdan bu şekilde görünmektedir. Gecekondu mahallesindeki evler dışında bir başka dikkat çekici mekân ise kahvedir. Mahallenin erkeklerinin toplandığı bu mekân mahalledeki dayanışma ruhunu sergiler görünümündedir.

Gecekonduların iç ve dış görünüşünü ve gecekondu karakterlerin nasıl bir mekânsal düzenleme içerisinde yaşadıklarını ele aldıktan sonra karakterlerin sosyal, ekonomik ve psikolojik yönden nasıl yansıtıldığına daha ayrıntılı bakabiliriz. Gecekondu kesiminde yer alan karakterlerden biri olan Orhan "dürüstçe" çalışıp, aza kanaat etmekte ve geçimini sağlama yollarını aramaktadır. Daha önce de belirtildiği gibi Orhan işçi olarak ücretli çalışmakta, elde ettiği gelir ile geçimini zor zor sağlamakta, evlenmesi halinde ise yine bir takım harcamalardan kısıp evini geçindirebileceğini düşünmektedir. Orhan, bu haliyle özellikle geleneksel değerlerin onun üzerinden dillendirildiği "Teyze" karakteri tarafından takdirle karşılanmaktadır. Orhan bu şekilde çalışarak "köşeyi dönme" umudunun olmadığını farkındadır, fakat bu durumdan Gül'ün zengin bir erkekle beraber olmasına kadar şikâyetçi olmamaktadır. Bir anlamda film, aslında gecekondu kesimin geleneksel yapıları ile iyilik doğruluk, dürüstlük v.s. gibi değerlerini muhafaza etmeye çalıştığını fakat "mevcut acımasız düzen" in buna izin vermediği mesajını iletmeye çalışmaktadır ve bu mesaj Eşref karakteri ve

onun ifadeleri üzerinden somutlanmaktadır. Eşref de Orhan gibi aynı mahallede büyümüştür. Bu düzenin içinde var olabilmek için “güçlü” olmak gerektiğini düşünmüş, silaha sarılmış, “karanlık işlere” el atmış ve kendi ifadesi ile “dünya âlem onu İstanbul’un Kralı bellemiştir”. Bunun yanı sıra Eşref gecekondulu kesimin de kahramanı olmuş ve mahalleye her gelişinde alkışlarla karşılanmaktadır. Yine Eşref’in annesi ile kavgaları sırasında Teyze karakterinin söylemleri ile geleneksel değerler şu ifadeler ile dillendirilmektedir:

Teyze’nin evi, Eşref ile annesinin (Teyze) filmdeki ilk karşılaşmalarında

Eşref: “Koskoca bir apartman yaptırdım, dayadım döşedim, üst katı anama ayırttım... Gel, otur diyoruz, dövüyor bizi...”

Teyze: “Haydut parası ile yapılmış eve gitmem, babanın emekli maaşı yeter de artar bile, böyle eşkiya olacağını bilse idi intihar ederdi... Bu mahallenin taşıyım toprağıyım ben, anca 4 kollu ile ayırırlar beni buradan... On kazanacağına bir kazan ama helal kazan...”

Mesire³ yerinde

Eşref: ...dünya değişti anacım...

Teyze: Benim dünyam değişmez benim dünyam temiz, haydutlar yok benim dünyamda...

Teyze’nin bu serzenişlerine karşılık Eşref’in filmin ilerleyen dakikalarında sarf ettiği sözler kendini savunur niteliktedir: “...geldin mi şimdi lafıma. İkimizde helal süt emdik, Orhan. Sen dışınle, tırnağınla, alın terinle ekmeğini kazandın. N’oldu, vurdular seni. Sevdiğini koparıp aldılar, neyin varsa alırlar, düzen böyle. Gelsinler benim bir düğmemi koparsınlar! Yapamazlar çünkü güçlüyüm ben...”

Orhan’ın da buna karşılık “haklısın, para kazanmak için ne iş olsa yapacağım” demesi onun da artık daha önce savunduğu değerleri bir kenara bıraktığına işaret etmektedir. Ayrıca bu şekilde “güçlü olmak”, her ne biçimde olursa olsun “çok para kazanmak, zengin olmak” ile eş anlamlı kullanılır hale gelmiştir.

Yukarıdaki ilk iki diyalogun diğer önemli yanı ise kuşaklararası ilişkileri sergilemesidir. Fakat kuşaklararası ilişki daha sonra değineceğimiz Gül ile annesinin ilişkisinde daha farklı telakki etmektedir.

Gül karakteri üzerinden filmde sunulan “kadınlık” rolleri ve kadın-erkek ilişkileri üzerine değerlendirmelerde bulunmak mümkündür. Gül, Orhan’la nişanlıdır fakat Orhan’la evlenme konusunda kararlı değildir. Çevreden duydukları, gördükleri, annesinden işittikleri, kendi düşünceleri onu daha da kararsızlığa itmekte, Orhan’la evlenmesi halinde yokluk ve sefalet içinde yaşayacağı korkusu onu bu evlilik fikrinden uzak tutmaktadır. Önce mahallede karşılaştığı kadın (Sıdika), Gül’ü söyledikleri ile gelecek konusunda endişelendirmekte, daha sonra ise Gül’ün annesi, Gül’ün kararsızlığını, sarf ettiği sözler ile perçinlemektedir: “...sefaletin, yoksulluğun, yarın da altı pençeli ayakkabın olacak... Gençliğini, güzelliğini meteliksiz birine feda edeceksin de susacağım, öyle mi?” Bu sözler Gül’ün Orhan’la evlenme konusundaki kararsızlığını arttırmanın yanı sıra bir kadının bir erkeğe bağlanması gerektiğini, zengin bir erkeğin bir kadın için gelecek güvencesi olduğunu bildirir niteliktedir. Gül’ün annesi daha önce Teyze’nin dile getirdiği “on olacağına bir olsun ama helal olsun” düşüncesinin aksine, ne pahasına olursa olsun kızını zengin bir erkek ile evlendirme uğraşındadır. Bu durum

³ Mesire yeri bir anlamda kentte kırsalın yaşatıldığı alan olarak da dikkat çekmektedir.

filmde aynı kuşağın bireylerinin benzer toplumsal koşullara karşı aynı tepkiyi vermediğini göstermektedir.

Filmde kadının nasıl olması, nasıl davranması konusundaki düşünceler yine erkek (Orhan) tarafından dile getirilmektedir. Orhan plajda Gül'ün giydiklerine tepki göstermekte, dudağına sürdüğü ruj üzerine "kendime amma da mezhebi genişmiş dedirtmem" demekte, evlenince de kadını çalıştırmama hakkını kendinde görmektedir. Filmin bir başka sahnesinde Orhan'ın Zeyyat'ın kız kardeşine söyledikleri yine bir kadının nasıl davranması gerektiğini bildirir yöndedir: "...*tertemiz bir çiçek gibi sevdiğine, kocan olacak erkeğe saklayacaksın kendini, çocukların olacak, anaları olduğun için asla utanmayacaklar senden*". Bu sözleri söylerken bir anlamda utanılması gereken durumları da özetlemiştir Orhan.

Şu ana kadar ifade edilenler daha ziyade gecekondu kesimin kendi içine dönük bakışını yansıtmaktadır. Filmdeki Zeyyat karakteri ve onun ailesi üzerinden ise filmdeki gecekondu kesimin sermayedar kesime ve sermayedar kesimin gecekondu kesime nasıl baktığına ilişkin tespitlerde bulunulabilmektedir. Zeyyat, paranın gücünü kullanarak gecekondu kesimin hayatına girmiştir. Zeyyat'ın Gül'ü iğfal etmesi bir anlamda gecekondu kesimin de hayatlarını nasıl iğfal ettiği manasına gelmektedir. Zeyyat, onların temiz duygularını sömüren acımasız, aşağılık, bayağı bir tip görünümündedir. Zeyyat ile Gül'ün kentin hem modern hem gecekondu kesimini gösteren fon önündeki sahneleri iki kesim insanının hem birbirleri ile nasıl iç içe geçtiklerini hem de aralarındaki uçurumu göstermektedir. Eş deyişle iki kesim birbirlerine hem oldukça tanıdık, hem de birbirleri için ötekidirler. Zeyyat'ın babasının Gül için söyledikleri ise sermayedar kesimin gecekondu kesime bakışını özetlemektedir: "...*vaktiyle yanımda çalışan bir işçi parçası, hem de bir sokak kızı, değer mi hiç! Kaç paralık insan ki!*" Baba'nın daha sonra kendi kızı için söyledikleri de kendi sınıfına ilişkin olan düşüncelerini yansıtmaktadır: "...*kızım benim kanımı taşıyor. Soyludur, asildir, aile terbiyesi almıştır. Asla bir sokak kızı gibi davranmaz...*" Bu diyaloglar ile hem iki kesim arasındaki çatışma hem de aralarındaki uçurum izleyiciye sunulmaktadır.

Sonuç olarak; film kent hayatının içindeki farklı karakterler üzerinden mevcut yaşama ilişkin popüler mesajlar vermektedir. Verdiği mesajlar popülerdir, çünkü filmin tüketicisi daha çok kentin varoşlarını mesken tutmuş, makûs talihini kırmaya çalışan kesimdir. Film boyunca gecekondu kesimin değerleri yüceltilmiş, diğer kesimin değerleri ve karakterleri ise yerilmiştir.

3.2. Aşkı Ben mi Yarattım?

Yönetmen: Şerif Gören
Senaryo: Erdoğan Tünaş
Oyuncular: Orhan Gencebay, Müjde Ar
Yapım Yılı: 1979

3.2.1. Filmin Kısa Öyküsü

Orhan (Orhan Gencebay), memleketi Samsun'da bir kızı sevmektedir. Orhan, başlık parasını denkleştiremeyince kızın babası kızı başkasına verir. Bunun üzerine Orhan gerdek gecesi odayı basar, kızı kaçırmaya kalkışır. Bu esnada diğer adam tüfeği Orhan'a doğrultur; ancak, kız kendini Orhan'ın önüne atar. Kız vurulur. Bunun üzerine Orhan da adamı öldürür ve cezaevine düşer. Cezaevinden çıkan Orhan İstanbul'a gelir, kan davalıları da Orhan'ın peşine düşer. Orhan İstanbul'da bir plak yapma amacındadır. Bir pavyonda Mehtap (Müjde Ar) ile tanışır. Olaylar Orhan ve Mehtap'ın çevresinde gelişir.

3.2.2. Filmin Analizi

Film döneme ilişkin bazı değerlendirmelerde bulunmaya yardımcı olurken aynı zamanda kentin karanlıkta kalmış yüzünü, gece hayatını, hayat kadınlarını, sokak çocuklarını bir başka deyişle “tutunamayanlarını” da izleyiciye sunmaktadır. Bunun yanı sıra film arabeskin protest yüzünü göstermeyi amaçlamakta, bunu da kentteki çarpıklıklara ilişkin görüntüleri sunarak yapmaya çalışmaktadır. Ana karakterlerden Orhan, cezaevinden çıktıktan sonra İstanbul’da bir plak yapıp sazıyla sözüyle hayatını kazanmayı amaçlarken Mehtap, pavyonlarda konsomatrislik yapmaktadır.

Filmdeki kent 1980 öncesi İstanbul’udur. Orhan kente gelir, yüksekçe bir tepeden şehre bakar. Şehir genel planlarla gösterilir. Daha sonra ise Orhan’ın gözünden kente ilişkin görünümler sunulur: kalabalık şehir, birbirinden farklı görünümde insanlar, seyyar satıcılar, kasetçi tezgâhı, askerler, askeri araçlar, artist kartpostalları, arka fondaki cami görüntüsü ve Orhan’ın tezgâhta sıralanmış pornografik yayınlara bakışı, panzer üstündeki polisler, erotik film oynatan sinemalar, vitrinlerdeki fiyakalı kıyafetler, yüksek binalar... Görüntüler dönemin kenti ya da Türkiye’si hakkında fikir edinmeye yardımcı olmaktadır.

Orhan bir otelde oda tuttuktan sonra ilk iş olarak hapisanede öldürülen arkadaşı Davut’un evine gider. Eve ilişkin sadece tek bir odanın görünümü sunulur. Odadaki divan, divanın üstündeki örtüler, yastıklar evin geleneksel unsurlarla döşendiği fikrini vermektedir. Orhan’ın bir sonraki durağı ise bir başka arkadaşını bulmak için gittiği bir pavyondur. Orhan’ın gözünden kentin karanlık yüzünü görmeye başlarız: Pavyonların neon ışıklı tabelaları, Orhan’ın içeri girdiği pavyondaki konsomatrisler... Burada Orhan’ın Mehtap ile ilk karşılaşması gerçekleşir. Pavyona yapılan polis baskını sonucu bir polisin genç bir konsomatrise sarf ettiği sözler durumun çarpıklığını ve vahametini göstermektedir: “...hangi p..venk düşürdü seni buraya! Kaç yaşındasın!” Orhan’la pavyondan çıkarken Mehtap’ın ettiği sözler sadece kentteki değil ülkenin genelindeki çarpıklığı ifade eder niteliktedir: “...köyünde bir kişiye satılacaktın, burada binlerce kişiye”.

Orhan’ın Mehtap tarafından dolandırılması sanki kente yeni gelenin saflığına işaret eder gibidir. Arkasından kente ilişkin bir görünüm sunulur. Davut’un kardeşi Seher ile Orhan yürürler, dolmuşa bineceklerdir, fakat dolmuşa binme kuyruğu oldukça uzundur. Dolmuşa binerler, kalabalık dolmuş, dolmuş içindeki üst üste insanlar kentin küçük bir örneği gibidir.

Orhan bir müzisyenler kahvesine girer. Buradaki müzisyenler de kentte tutunmaya çalışan bir başka kesimdir. Burada Orhan’a sarf edilen sözler İstanbul’un karanlık yüzünü daha da belirgin kılmaktadır: “...zordur İstanbul’da hayat... İstanbul canavardır, taşı toprağı da altın değildir... Bu şehir yutar adamı, parça parça eder, iyisi mi dön geri...” Daha sonra Orhan’ın iş arayışı, her kapıdan geri çevrilişi kahvede edilen sözlerin doğruluğunu kanıtlar niteliktedir.

Parasız kalan Orhan otelden ayrılır, gece çökmüş, Orhan sokaklarda yürümektedir. Bu sırada seyirci kentin tutunamayan bir başka kesimiyle, sokak çocukları ile tanışırılır. Çocuklar ya dilencilik yaparak ya da trafikte araba camlarını silerek üç beş kuruş kazanmaktadır. Orhan da onlara katılır, bir süreliğine araba camı silerek para kazanmaya çalışır. Orhan halen kentte tutunamayanlar tarafındadır.

Bir pavyonda Orhan için iş bulunması ile birlikte tekrar pavyon görünümü sunulur ve Orhan burada Mehtap’la ikinci kez karşılaşır. Orhan, dolandırıldığı Mehtap’tan parasını geri istemekte, Mehtap da bir genel evde, bir başka erkekle yatarak Orhan’ın parasını ödemeye çalışmaktadır. Böylece seyirci genel ev görünümü ile kentin tutunamayan bir başka kesimi

fahişeler ile tanışırılır. Orhan bu şekilde parasının ödenmesini kabul etmez, bunun üzerine Mehtap Orhan'dan onun kiracısı olmasını ister.

Orhan Mehtap'ın evine gider. Ev modern denilebilecek bir tarzdadır. Kanepe, televizyon, duvarlarda kuş, köpek, çocuk resimleri, yemek masası, çiçekler... Mehtap'ı daha yakından tanımaya başlarız. Kentin kendisi gibi onun da gecesi ve gündüzü farklıdır. Gündüz Zeliha iken, gece Mehtap olmak zorundadır. "...Zeliha ne yapar bu evde? Ayşelerin, Fatmaların yaptığını, çamaşır, bulaşık, ev işi... Zeliha'yı severim ama Mehtap olmaya mecburum..."

Orhan ile Mehtap yakınlaşırlar. Mehtap artık hayat kadını olarak çalışmak istememekte, vesikasını iptal ettirmeye çalışmaktadır; ancak, bu yöndeki başvurusu reddedilir. Düzenin ona biçtiği rol fahişeliktir. Orhan'ın talihi ise dönmüş gibidir. Bir plak yapar, TRT denetiminden geçemeyen şarkıları kenttin her yerinde özellikle de minibüslerde çalınır, şarkı sözleri minibüs arkası yazıları olur. Orhan'a yüksek meblağlar karşılığında gazinolarda şarkı söylemesi teklif edilir. Her ne kadar isteksiz olsa da başlangıçta bu teklifi kabul eder. Arkasından yine kent görünümüleri sunulur: sigara satan, ayakkabı boyayan çocuk işçiler, çöpçüler, sırtlarında onlarca kasa taşıyan, belleri bükülmüş hamallar, seyyar satıcılar, kalabalık minibüsler, işportacılar, pazarcılar... Daha sonra Seher'in şu sorusu ile Orhan gazinolarda şarkı söyleme fikrinden vazgeçer ve halk konserleri vermeyi kafasına koyar: "...Halk seni benimsedi, sevdi, meşhursun artık... Her şeyin olacak, yazlık evin, kışlık evin, arabaların... Bu halk sana her şeyi verecek... Sen halka⁴ ne vereceksin sazınla sözünle?" Orhan, bu kararı ile aslında "tutunamayanların" safında yer almaktadır.

Tüm engellemelere rağmen Orhan halk konseri için sahneye çıkar ve filmde vurgulanan ve var olduğu varsayılan arabeskin protest ruhunu ön plana çıkaran şu cümleleri söyler: "...sazım sözüm halk için, kardeşlik için, insanlık için, garipler için, sevenler için, yeni bir dünya için... batsın bu dünya!.." Bu sözlerde sadece kentteki çarpıklıklara değil tüm düzene yönelik bir eleştiri söz konusu gibidir.

4. SONUÇ

Bu çalışmada Orhan Gencebay filmlerinde kent hayatının nasıl yansıtıldığını görmek amacıyla "Çilekeş" ve "Aşk Ben mi Yarattım" adlı filmlerin toplum bilimsel çözümlenmesi yapılmıştır. Filmlerin ilkinde gecekondulu kesim, bu kesimin tutum ve davranışları ile sermayedar sınıfla olan ilişkilerine yer verilirken, ikinci filmde kenttin karanlık yüzü ve "görmezden gelinenleri" perdeye yansıtılmaya çalışılmıştır. Çalışma genelleme amacı taşımadığından her iki filme ilişkin ortak veya farklı nitelikler aranmamaktadır. Her film ayrı birer ürün olarak değerlendirmeye tabii tutulmuştur.

KAYNAKÇA

Avcı, Ö. (2004). *Representations of social classes in arabesk films*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi.

⁴ Bir sonraki sahnede, Orhan ile Mehtap'ın kavgaları sonrası Mehtap'ın sarf ettiği sözler "halka" ilişkin farklı bir sorgulama da bulunmaktadır: "...bu halk seni şöhret, beni de orospu yaptı".

- Belge, M. (1990). Toplumsal Değişme ve Arabesk. *Birikim*, 16-23.
- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal değişme ve Türk sineması*. Ankara: İmge.
- Kaya, E. (2007) *Kentleşme ve kentlileşme*. (2. baskı). İstanbul: Okutan.
- Keleş, R. (2002). *Kentleşme politikası*. (7. baskı) Ankara: İmge.
- Kongar, E. (1979). *İmparatorluktan günümüze Türkiye'nin toplumsal yapısı*. (3. baskı). Ankara: Bilgi.
- Moran, B. (2010). *Edebiyat kuramları ve eleştiri*. (20. baskı). İstanbul: İletişim.
- Özbek M. (2008). *Popüler kültür ve Orhan Gencebay arabeski*. (8. baskı) İstanbul: İletişim.
- Özden, Z. (2004). *Film eleştirisi: film eleştirisinde temel yaklaşımlar ve tür film eleştirisi*. (2. baskı). Ankara: İmge.
- Özer, İ. (2004). *Kentleşme, kentlileşme ve kentsel değişme*. (2. baskı). Bursa: Ekin.
- Özgüç, A. (2005). *Türlerle Türk sineması: dönemler, modeller, tipler*. İstanbul: Dünya.
- Scognamillo, G. (1998). *Türk sinema tarihi: 1896-1997*. İstanbul: Kabalcı.
- Tan, N. (1987). *Türk sinemasında arabesk: arabesk şarkılı filmlerin incelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Tekeli, İ. (1999). Bir modernleşme projesi olarak Türkiye'de kent planlaması. S. Bozdoğan ve R. Kasaba (Eds.), *Türkiye'de modernleşme ve ulusal kimlik içinde*. (s. 153-168). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.