

TÜRK SİNEMASI'NDA KENT VE ÖTEKİ / CITY AND OTHER IN TURKISH CINEMA

Tuğba ELMACI*

Özet

Bu çalışmada modern bireyin kent içerisindeki konumu tartışılmıştır. Kentler, insanları yalnız kalabalıklara dönüştüren mekânlar olmasının yanı sıra, onlara kimlik kazandıran bir içeriğe de sahiptir. Bu nedenle kent, modern ya da modern olmaya çalışan dünyada önemli bir ayrıştırma mekânıdır. Çalışmanın ana ekseninde son dönem Türk Sineması'nın (1990'lı yıllardan günümüze kadar) kente nasıl baktığı sorgulanmıştır. Seçilen filmlerle birlikte kentin, insanları acımasızca kategorize edip, dışlayarak, 'öteki'leştirdiği tezi doğrulanmıştır.

Sonuçta kent tüm parçaları ile varolmaya devam eden bir doku, 'ben ve öteki' ise kentin ve modern dünyanın vazgeçilmez unsurlarıdır. Bu unsurlar da Genç Türk Sinemacıların ilgisini çekmeye ve kameralarından yansıtmaya devam etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Öteki, Kent, Göç, Sinema, Kimlik

Abstract

This study discusses the status of the modern individual within the city. Being spaces which transform groups of people into lonely masses, the city assigns identities to the people through its urban content. That is why the city is a significant differentiating space in the modern and modernizing world. The main core of this study questions how the recent Turkish cinema (since 1990s) considers the city. Through the selected exemplary films the following thesis is verified: the city categorizes its people in a ruthless manner and externalizes people by rendering them as "the other."

In conclusion, city is a tissue which endures with all its components and "me and the other" is inevitable elements of the city and the modern world. These elements continue to attract the attention of the young Turkish cinema artists and continue to be reflected by their cameras.

Keywords: Other, City, Migration, Cinema, Identity

* Öğr. Gör. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema Tv Bölümü
-Çanakkale, tugbaelmaci@gmail.com

1- GİRİŞ

1.1. Kent, Kentleşme, Kentleşme

Robert Park'a göre kent; *bütün bir nüfusun özel bir bölge veya özel bir ortamda yaşamaya en iyi uyan bireyleri yanılmadan seçen, büyük bir ayıklama mekanizmasıdır. Kentler rekabet, istila ve yerine geçme süreçleri boyunca doğal alanları içerisinde düzenlenirler*¹.

Kent ilk zamanlardaki tanımlamalarının dışına çıkmıştır. Özellikle de kırsal alanının cazibesini yitirmesiyle birlikte kentin sunduğu sanayileşme ile gelişen ekonomik imkanlar (özellikle tarımda makineleşme ile tarımda daha az insan gücüne gereksinim duyması), savaşlar, siyasal anlaşmazlıklar, hareket özgürlüğünü sınırlayan yasaların ortadan kalkması, ulaşım olanaklarının teknoloji ile gelişmesi ve yer değiştirmenin kolaylaşması, iletişim olanaklarının artmasıyla kentin sadece ekonomik anlamda bir cazibe merkezi olarak sunumunun da ötesinde bir sınıf atlama nesnesi olarak görülmesi kentleşmeyi tetikleyen unsurlar olmuştur.

İhsan Sezal bu durumu ülkemizde kentleşme değil "şehirleşememe" olarak tanımlar ve bu bağlamda 'kent' ve 'kentli' ögelerini de bu süreçte şu şekilde değerlendirir: *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 bütünü'nün' gerçekleşmesi olmaktadır. Süreçler kesintisiz olarak bir bütünlük halinde hem mekân hem insan boyutunda gerçekleşmemiş ise 'şehirleşmeden bahsedilemez'*².

*Kentleşme, "kentleşme" akımı sonucunda, toplumsal değişimin insanlarını davranışlarında ve ilişkilerinde, değer yargılarında, tarihsel ve özdeksel yaşam biçimlerinde değişiklikler yaratma sürecidir*³.

Özellikle geleneksel değerlerin terk edilmesi ile birlikte oluşan çözülme ve terk edilen değerlerin yerine yenilerinin konamayışı kenti sorunlu insanların mekânlarına dönüştürür. Gelenen bu yeni mekândaki en önemli sorun barınma olacak ve bunun içinde geliştirilecek çözüm başkalarının arazilerine yapılacak illegal evler yani gecekondu olacaktır.

Gecekondu, Mübaccel Kiray gibi pek çok araştırmacı tarafından kentle bütünleşmeyi sağlayacak tampon bir unsur, en azından göç bunalımının yumuşak bir şekilde geçirilebileceği geçiş alanı olarak nitelendirilmiştir. *"Göç edenin kentle bütünleşmesi daha çok maddi kültür yolu ile gerçekleşmekte, sosyal ve davranışsal bütünleşme ise daha yavaş olmaktadır. Gecekondu yaşayanlar alt kültür oluşturmaktadır"*⁴ 1980'li yıllardan sonra ise, gecekondu kavramı yerini şiddet içeren 'varoş' kavramına bırakmıştır.

Görüldüğü gibi gecekondu bir bütünleşmeye geçiş süreci olarak tanımlanırken artık göstereni yani nesnesi bile değiştirilmiş, atıfta bulunduğu içerik anlam kaymasına uğramış ve 'kentin içindekiler' tarafından modernleşmesi gecikmiş mekân ve insan güruhundan, toplum-

1. M. Sarı. "Göç Olgusuna Kuramsal Bir Bakış", Erişim:02.03.2006 www.geocities.com.

2. İ. Sezal, "Göçler ve Şehirleşemeyen Şehirler", Toplum ve Göç, Ankara, DİE Yayınları, 1997, s.147.

3. F. Aydoğan, "Köyden Kente Göçün Ailenin Akrabalık ve Komşuluk İlişkileri Üzerine Etkileri", Toplum ve Göç, DİE yayınları, , Ankara, 1997, s.547.

4. F. Aydoğan, .a.g.e. ,s.184.

sallığı, devleti ve kendisini yani bireyi de tehdit altında bırakan, sakıncalı içerikli bir kavrama dönüşmüştür. Varoş kimliği de bir başka kentli kimliğin tanımlanması olan ‘orta sınıf üzerinden anlam kazanır olmuştur. Orta sınıf, nispeten kendisinden farklı olarak iş ve barınma güvencesini kazanmış, eğitim ve sağlık hizmetlerinden daha iyi yararlanan ve kentin planlı ve düzenli yerlerinde ikamet eden, kendisinin tam zıttında varolan kimliği içerir⁵.

Amerikalı sosyal antropolog Mary Douglas da insanların birbirlerini etiketleme, farklılık yaratma işinin hayati bir öneme sahip olduğunu vurgular; insan hayatı için can alıcı farklılıkların doğal olarak var olmadığını ama itinayla korunulması gereken bir durum olarak gördüğüne işaret eder⁶. Zygmunt Bauman bu duruma şu şekilde yaklaşır:

“Bu amaca ulaşmak için, sınırları bulandıran ve böylelikle tasarıyı zayıflatan, hedeflenen düzeni bozan ve açıklığın hüküm sürmesi gereken yerde akılları karıştıran bütün bir muğlaklık bastırılmalı ve yok edilmelidir. Benim yaratmak istediğim düzen imgem, benim güzellik ve incelik imgem, ayrımlara uymayan bu dik başlı müphem gerçekliğin tezahürlerine öfke duymama neden olur. Silip süpürmek için elimden geleni yaptığım çöpler olsa olsa dışarıda bir yerde olan, benim dünya imgemde kesin bir yeri olmayan bir şeydir. Eşyanın doğasından gelen bir yanlışlık yoktur. Orada olmaması gereken şeyin orada olması onu iğrenç ve çekilmez yapar”⁷.

Gecekondu da eklemlendikleri kentlerde düzen imgesini bozmakta, katlanılmaz yapılar olarak sunulmaktadır. Nasıl, sevdiğimiz bir yemeği tabağımız yerine, yatağımızın içinde görmek bizi tiksindiriyorsa aynı şekilde köyümüzde ya da kasabamızda gördüğümüz aynı tür yapılaşmalar kentte karşımıza çıktığında estetik dışı olarak nitelendirilip aşağılanmaktadır.

2- MODERNLİK, KİMLİK VE ÖTEKİ

Emre Kongar modernleşmeyi, *“batılı toplumbilimciler tarafından bütün gelişmekte olan toplumların batı toplumlarına benzer aşamalardan geçecekleri anlayışından hareketle oluşturulmuş bir kavram”⁸* olarak açıklamaktadır.

Ama her toplum özellikle de üçüncü dünya benzer aşamalardan geçmeden bu sürece dâhil olmuştur. Modernlik olgusu Batı dışında kalan toplumların kökleriyle olan bağlarını kopartıp atan, ne geçmişle bir bağ kurabilen ne de geleceğe taşıyabilecekleri bir olguya dönüşür. Nilüfer Göle de bu perspektiften modernlik olgusunun Batılı olmayan toplumların kendi tarihleri ve bugünleri ile olan ilişkilerini alt üst ediş sürecini şöyle açıklar:

“Batı modernliğinin dışında, kenarında, gerisinde kalan toplumlar kendi kültür ve tarih güzergâhlarının yolunda evrilerek değil, ancak o yolu arkalarında bırakarak ilerleyebile-

5. H. Kurtuluş, “Mekanda Billurlaşan Kentsel Kimlikler: İstanbul’da Yeni Sınıfsal Kimlikler ve Mekansal Ayrışmanın Bazı Boyutları”, *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Yıl: 6, Sayı: 23, Mayıs Haziran Temmuz 2003, s. 80.
6. Z. Bauman (Çev. Abdullah Yılmaz), “Sosyolojik Düşünmek”, *İstanbul*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998, s. 68.
7. Z. Bauman, *a.g.e.*, s. 68.
8. E. Kongar, *İmparatorluktan Günümüze Türkiye’nin Toplumsal Yapısı*, Bilgi Yayınları, 3. basım, İstanbul, 1979 (a), 201.

ceklerine, yani modernleşeceklerine inanmışlardır. Gerek Batıcı modernleşmeci gerek solcu gelişmeci siyasal hareketlerin ortak noktası geçmişle bağları koparmaya yönelik devrimci, ilerlemeci değişim anlayışlarıdır. Devrimci sil baştan anlam ve eylemleri, modern tarihselliği zayıf toplumların geçmişlerinden kopmak ve 'yeniye' yakalamak istencini ifade eder. Zaman kavramına dönersek diyebiliriz ki bu toplumlar 'şimdiki zaman'larıyla barışık olmayan, bugünlerine yabancılaşmış toplumlardır. Bu yüzden kendilerini gelecekte (sosyalist ütopya) ya da idealleştirilmiş geçmişte (İslamcı Altın Çağ ya da Mitolojik Milliyetçilik) yeniden kurgular"⁹.

Modernlik, bireyde kopuşçu bir zihniyet yaratır, gelenek de belli ölçüde deforme edilerek yıkılır. Modernlik hem mevcut zamanda hem de mevcut mekânda bir değişim yaşattırken, içeriksel anlamda radikal bir dönüşümün tetikleyicisi olmaz. Anthony Giddens; "Modernliğin zamanı ve mekânı birbirinden kopararak ve bu ikisinin içeriklerini boşaltarak yeni bir biçim yarattığını ileri sürmektedir. Ona göre, zamanın geleneksel bağlamından kopartılması (boşaltılması), 'uzam'ın boşaltılmasını da doğurmuştur. Yerinden çıkartılma, toplumsal ilişkilerin yerel etkileşim bağlamlarından kaldırılması ve sonsuz uzunluktaki zaman/uzam boyunca yeniden yapılandırılmasını ifade etmektedir"¹⁰.

İşte modernleşmeye ilk adım olan ve hazırlıksız gelinen kentsel mekânda, geleneksel tutum ve davranışlar yerinden yurdundan edilip bunlara yeniden bir içerik kazandırılmaya çalışılmaktadır. Kimlik süreçleri de geleneksel kodlardan koparılıp, yerine yeni bir dünya algılamasıyla yorumlanmış kültürel alanlara hizmet eder hale gelmiştir.

"Kimliğin kentlileşme bağlamında, aktörlerce algılanış ve pratik edilişi geleneksel ve modern saf tiplerle tam çakışmayabileceği gibi, tamamen karma, melez, karşıt oluşmuş ve hatta bilinçler ve yaşam biçimleri açısından tamamen şizofrenik nitelikte bölmelenmiş kopuk unsurlardan inşa olunmuş olabilir.

Kültürel alan bir yaşama biçimi olarak ele alındığında, kimliklerin somutlaşma ve yansıma alanıdır. Kimlik somut yaşamdan, gündelik yaşam ve pratiklerden kopuk bir kavram değil, aksine hem yansıma olarak hem de kaynak olarak bu alanlara doğrudan bağlı bir kavramdır"¹¹.

Douglas Kellner'e göre kimlik yaratılmış, kurgulanmış bir süreçtir ama o da modernitede kimliğin kurucu unsuru olarak 'öteki'yi görür:

"Modernitede kimlik, aynı zamanda toplumsal ve 'Öteki' bağlantılıdır.

(...)

Modernitede toplumsal olarak tanımlanmış mevcut roller, normlar, görenekler ve beklentiler arasında bir etkileşim yapısı hala vardır; insanlar bunlar açısından karşılıklı tanımının karmaşık süreci içinde kimlik edinmek amacıyla seçim yapmak, sahiplenmek ve yeniden üretmek zorundadır. Bu şekilde, 'öteki', modernitede kimliğin kurucu unsurlarından biridir

9. N. Göle, "Modernleşme ve Batıcılık", "Batı Dışı Modernlik: Kavram Üzerine", İletişim Yayınları, İstanbul, 2002, s.61.

10. Aktaran, E. Genç, "Kentlileşme Geleneksel Modern Geriliminde Kimlikler", *Toplum ve Göç*, DİE yayınları, Ankara, 1997, s. 234.

11. E. Genç, *a.g.e.*, s. 312-313.

ve 'öteki'nce yönlendirilen karakter tipi geç modernliğin bildik tipidir; bu tip tanınmak için kişisel kimliğin kurulması için 'öteki'lere bağımlıdır'¹².

Öznenin kuruluş sürecinde 'ben'e atfedilen her şey 'öteki'yi de belirler. 'Ben' ile 'öteki' birbirlerinden ayrılamaz bir yapı, birbirlerinin varoluş nedenidir. Biri olmadan diğeri açıklanamaz.

'Öteki'ne ilişkin sosyolojik ve antropolojik olarak beş farklı yaklaşım karşımıza çıkar. Buna göre;

1-Ampirik nesne olarak Öteki: 'Öteki' burada, hakkında rasyonel araştırmalar ve çıkarımlar yapılabilecek bir kavram olarak nitelendirilir.

2-Kültürel bir nesne olarak Öteki: Modern ve geleneksel yani doğu ve batı ayrımından yola çıkılarak geliştirilen bir söylemdir. Modern olmayan ötekidir. Ötekinin ne olduğu ile değil ne olmadığı ile ilgilidir.

3-Bir varlık olarak Öteki: Modern kimliğin anlaşılmasını sağlayan ve benliğin oluşumuna katkıda bulunan bir yapıdır. Ötekiyi tarihsel bir varlık olarak kurgular ama bunu yaparken de moderniteye bağlıdır.

4- Söylemsel bir yapı olarak Öteki: 'Öteki', çeşitli söylemler açısından bilgi nesnesi durumundadır. Özellikle Edward Said'in "Orientalism" adlı kitabında Doğu'nun batı tarafından söylemsel olarak kurgulanması meselesi üzerinde durur. Bu açıklamaya göre de Doğu yani 'öteki', Avrupa kültürünün ne olmadığına açılımıdır.

5- Farklılık olarak Öteki: Said bu çalışmasında ötekinin kuruluş sürecinden bahsederken, sömürge sonrası dönemde kimliklerin nasıl ötekileştirdiği konusu üzerine düşünmez. Ona göre Doğu homojen bir yapıdır. Hâlbuki postmodern ve feminist söylemler ötekiyi bu şekilde düşünmezler, aksine kimlik-farklılık ekseninde eleştirel bir yaklaşımla değerlendirirler¹³.

Bizim kafalarımızdaki örtük oryantalist süreç de kentsel yaşamda olmadığımız bir 'ben'in 'öteki'sine karşı kurgulanmakta, biz de ona karşı bilinçdışı korkular, fanteziler üretmekteyiz. Kentli birey, Baudrillard'ın zihinsel travestilik olarak nitelendirdiği, inanmadığı şekilde düşünen ve bunu harekete geçiren bireyine dönüşmüştür. Gerçekte Batı'nın 'öteki'si iken kendini koşullandırdığı süreçte, kendi zihinsel coğrafyasında –ki Said'in tanımında belirttiği gibi- belirlediği şarklıyı 'öteki'leştirerek kendisine bir alan yaratır. 'Kentli ben' artık Batılı'nın zihniyetine bürünerek, kendi özüne karşı oryantalist bir tavır takınan zihinsel travesti konumundadır. Onu, söylemiyle –dilsel kodlarla- ötekileştirir.

Aslında 'öteki'leştirdikleri kendisinin aynadaki görüntüsüdür. Korkulan şey de kişinin kendisinden hareketle düşüncelerinin ve yapabileceklerinin sınırının olmayışdır. Türk 'ben'i de aslının ne olduğundan, ötekinin yapabilecekleri, marjinalleşebileceği sınırı biliyordur. Marjinalleşme ya da kendini göstermenin en geçerli enstrümanı şiddettir. Şiddet müstehcen bir davranış biçimi olsa da öteki fantazmalarının en önemli tehdit unsurudur. Kentsel dönüşüm

12. D. Kellner, "Popüler Kültür ve Postmodern Kimliklerin İnşası", *Doğu Batı Dergisi*, Sayı.15, Mayıs Haziran-Temmuz 2001 (Türkçesi:Gülcan Seçkin, Doğu Batı Yayınları, İstanbul, 2001, s.196)..

13. F. Keyman-M. Mutman- M. Yeğenoğlu, *Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1996, s. 77-78.

alanlarında modernliğe ilişkin çoğu süreci içselleştirememiş öteki için şiddet de bir çözüm aracı konumundadır.

Zygmunt Bauman 'kentli ben' ve 'öteki' çatışmasına, sosyolojik iç grup ve dış grup açılımı üzerinden farklı bir yorum getirir. Ona göre aslında iç grup ile dış grupta, yani biz ve onlar arasında birbirlerini besleyen bir durum söz konusudur. Dış grup, iç grup için vazgeçilmez hatta varlığının biricik koşuludur. Bizi biz yapan şeydir. Ama Bauman'a göre;

"İç grup ile dış grup arasındaki keskin sınırlar fikrine müşteri olma ve birinciyi görünüşte ikinciden gelen tehdide karşı kıskançlıkla kollama eğilimi alışıldık ve bildik hayat koşullarında ürkütücü bir değişikliğin yarattığı güvensizlik duygusu ile çok yakından ilişkilidir. Daha çok belirsiz ve daha az kestirilebilir hale geldikçe durum tehlikeli ve bu yüzden korkutucu görünmeye başlar. İnsanların o güne kadar hayatla baş etmenin verimli ve etkili yolu olarak gördüğü şey aniden daha az güvenilir hale gelir. İnsanlar önceden baş ettiklerine inandıkları durumun kontrolünü kaybettikleri duygusuna kapılırlar. Bu yüzden değişime kin duyulur. Güçlü bir biçimde eski tarzları (yani bildik ve rahat tarzları) savunma ihtiyacı duyulur ve sonuçta ortaya çıkan saldırganlık yeni gelenlere eski tarzlar hala güvenle yerlerinde dururken mevcut olmayan ama şimdi ortalarda dolaşan kişilere yöneltilir.(...) Yeni gelenlere yer açma zorunluluğundan ve dışarılıkların kendilerine yer açma zorunluluğundan doğan gerilim iki tarafı da faklılıkları abartmaya iter. Farklı koşullarda göze çarpmadan geçirilecek küçük küçük özellikler şimdi göze batar ve birlikte yaşamının önündeki engeller olarak sunulur"¹⁴.

Tülin Bumin de psikiyatrist Fanon'un "Yeryüzünün Lanetlileri" adlı kitabında belirttiği görüşlerinden yola çıkarak şöyle der: "*Fanon, kolonize olmuş halkların bir zamanlar uğradıkları şiddeti aynı yoldan telafi etme girişimleri üzerinde düşünür, şiddetle görünür olma talebi ve saygı talebi arasında ilişki kurar*"¹⁵. Öteki üzerinden götürülen iktidar ilişkileri de bu şekildedir. İki tarafın da görünür olma yolu şiddete dayandırılıyor. Fanon'a göre kökeni kolonyal döneme dayanan bu olgunun günümüz kentlerinde de bilindik varoş patlamalarına neden olan ve şiddete eğilimli yeni kentlinin niteliğini de yansıtmaktadır.

Türkiye'de 1970'li yılların sonlarına kadar, kente yeni gelenler homojen bir sosyal yapı ve 'sömürülen öteki' olarak kurgulanırken, konjonktürel değişimler, derin ekonomik ve ideolojik krizler ile artık 'sakıncalı öteki'ye dönüşmüştür. Burada yaşayan insanlar artık yalnızca kır kökenli, köylü gibi tanımlamalara oturtulamaz, aksine 'kent yoksulu' konumuna getirilmiştir. Ötekinin adı 'varoşlu'dur ve kente eklenmesi hem maddi hem de manevi açıdan pek mümkün değildir. Zaten o, kentli elit 'ben' tarafından hem ekonomik hem de kültürel olarak eksik olarak ötekileştirilmektedir. Kentli ben, onun için kurgulanan dönüşümünün son aşaması, olunması gereken model, belli statü göstergelerine ulaşılması gereken erek, özlemdir.

Eskiden kentsel mekânda belli statü göstergeleri varken (giyim v.b.) artık görünüme göre ayırım, yerini mekâna göre ayırma bırakmıştır. Bunun sonucu olarak ortak kentsel alanlarda belirli ayırımlara gidilmiştir. Bu ayırım belirli yerlerde ancak belirli tip insanlar bulunabilir, ötekiler bulunamaz anlayışıdır. Bauman bu durumun "*Başka bir deyişle girişe izin vermeme gücünün, kentsel hayatın yoğun nüfuslu anonim dünyasında, seçilmiş mekânların görece ho-*

14. Z. Bauman, *a.g.e.*, s. 60.

15. Derya Sazak, "T. Bumin, röportaj", *Milliyet Gazetesi*, 14 Kasım 2005, s. 17.

mojenliğini berraklığını sağlamaya hizmet ettiğini"¹⁶ söyler. Zaten ötekine karşı geliştirilen bilinç dışılık bu temel argümandan kaynaklanır yani homojen olamama durumunun verdiği rahatsızlıktır.

Mekânlar istenildiği kadar ayrımlansın yine de kentsel mekân öteki ile karşılaşılan bir yer olacaktır. Burada insanların geliştirdiği bir nevi ötekine –kim kime göre öteki durumu bazen karışık olsa da–karşı bir koruma ya da öteki ile yaşamayı katlanır kılma durumudur. Burada insanların geliştirdiği yöntem yok saymak ya da Erving Goffman'ın tabiriyle 'sivil dikkatsizlik' tir. Sivil dikkatsizlik, karşılaşılan kent ortamında kişinin bakmıyor, dinlemiyor gibi yapmasıdır. Kentlerdeki fiziki yakınlığın aksine vazgeçilmez silah olan mesafeler konarak ötekilik vurgulanır. Sivil dikkatsizlik kuralları kentsel alanın her bir yanında geçerliliğini koruyan adeta genel bir ayrımlama konsensüsüdür¹⁷.

Kentte çoğu zaman yaşanan mekâna göre konumlandırılan öteki açılımları genellikle de çatışma unsuru olarak kurgulanmıştır. Yaşanılan mekânın günümüzde, tüketim edimleri üzerinden değerlendirildiği kent ortamında en önemli statü ve kimlik göstergesi olduğu su götürmez bir gerçektir.

Değişme ve modernleşme toplumun her kesiminde aynı oranda gerçekleşmemiş özellikle de kentsel mekânda başlayan kutuplaşmalar, bireyleri toplumsal alanda birbirine karşı farklı tanımlamalara itmiştir. Kentsel mekânda ilk dönemde ortaya çıkan ve geçici yerleşim yerleri olarak görülen gecekondular, zamanla kültürel bir öğeye dönüşmüş, kentin ayrılmaz bir fiziki alanı olmuştur. Kent saçakları olarak adlandırılan bu alan, 1970'li yıllardan sonra özellikle de 1990'lara gelindiğinde, varoşlar olarak adlandırılacak ve bu kesim kent için tamamen olumsuzlayıcı içerikleri barındıracaktır. Varoşlar, ideolojik, dini ve etnik kamplaşmanın mekânını olmuş, 1970'li yıllardaki öngörülen iyimser durum marjinal bir hal almıştır. Artık sorun kır kökenli alışkanlıklar ya da tutumların değişmesini beklemekten öte, kentte yaratılan, ne geleneksel ne de modern yapının içine dahil olabilen melez, marjinal kültürdür. Çalışmanın ana ekseninde de bu kültürün kent ortamında bireysel kimlikleri nasıl etkilediği konusu incelenmiş ve kentin homojen bir yapı olmadığı gerçeğinden hareketle kentin 'öteki' olarak konumlandırılacak kimlikler yaratan bir alan olduğu sonucuna varılmıştır.

Yıllar içinde ülkede açılan derin ekonomik yaraların yeni sınıflar ortaya çıkarması ve yeni oluşan bu sınıfların da kent mekânı içerisindeki ayrıcalık talepleri, kentte görünür kimlik mekânlarının oluşmasına yol açmıştır. Özellikle de 1990 sonrasında irrasyonel biçimde oraya konan tüketim kültürü, özel televizyonları yayın hayatına girmesi ile toplumun tüm katmanlarını etkilemiştir. Kentin belirli olanaklarından yararlanamayışını, eskiden bu kadar da farkında olmayan kitleler için durum farklı bir hal almıştır. Artık temel gerekçeler geçim derdinin ötesinde, tüketim kalıpları üzerinden giden ve "öteki" olarak konumlandırılan durumundan kurtulma mücadelesine dönüşmüştür. Ama altmış yıllık bir sürecin değişmeyen tek gerçekliği kimi zaman kent saçaklarında kimi zaman da yoksul mahallelerde yaşanan hüsrana, bireyin kalabalıklar içerisindeki yalnız 'öteki' konumuna dönüşmesi olmuştur.

Modern geleneksel karşıtlığı üzerine temellenen kentleşme süreci, kitlelerin bu durumu içselleştirememesi nedeniyle tamamlanamayan, marjinalleşen bir hal almıştır. Kente

16. Z. Bauman, *a.g.e.*, s.76.

17. Z. Bauman, *a.g.e.*, s. 60.

eklemlenemeyen birey kendisine, bu marjinal duruşuyla birlikte bir savunma mekanizması geliştirmiş olur. 1950’li yıllardaki içgöç olgusu beraberinde günümüze kadar gelen, çarpık kentsel yapı ve bu yapı içerisinde oluşturulan ayırlama mekanizmaları ile bu süreçte kente eklemelenemeyen insanların kimlik bunalımları, ‘öteki’leştirilmeleri gibi sorunların da kaynağını oluşturmuştur. Yıllarca süren kent köy çatışmasının da artık tek kazananı -belki de kaybedeni- kent olmuştur. Kent insanlar için artık bir ayırlama merkezine dönüşmüş, bu nedenle de kimlik yaratım sürecinde başat bir aktör olmuştur.

Günümüz metropol kentlerinin, 60 yıl önce gelinen ve nispeten daha homojen olan kentlerden çok farklılaştığı, dolayısıyla da günümüzdeki mevcut bireysel ilişkilerin ve tanımlamaların da içeriğinin değiştiği de bir gerçektir. Bireyin kentsel alan içerisindeki bu yeni konumu da ‘öteki’ kavramı üzerinden değerlendirilmiştir. ‘Öteki’leştirmenin bilindik oryantalist kurgulamaların yanı sıra, öznenin kuruluş sürecinden itibaren var olan ‘ben’ in karşıtı olarak düşünen düalist yapının bir parçası olduğu gerçeğinden yola çıkılmıştır.

3- SİNEMA VE KENT

Görülmüştür ki hızlı değişimlerin geçirildiği bir dünyada günümüz kent yaşamının, hayatlarımızın temel düzenleyicisi ve dönüştürücüsü olması, Türk Sinemasının da dikkatinden kaçmamış ve 1980’li yıllardan sonra öne çıkarttığı bireyci bakışını, kent ortamında daha da yalnızlaşan, ötekileştirilen, aynı zamanda da çeşitlendiren kent kimliklerine çevirmiştir.

Sanatın toplumlara öncü olması gerekliliğinden yola çıkarak Türk Sineması’nın da mevcut durumu eleştirmesi ve yeni pratikler önerebilmesi gereklidir. Yaşanan bu toplumsal değişimler, özellikle de 1990 sonrasında ilk film örneklerini veren yönetmenlerce iyi tespit edilmiş ve duyarsız kalınmamış bir durumdur.

Kent, aslında mekân olarak, toplumsal eşitsizliklerin yeniden düzenlendiği hatta yenilerinin yaratıldığı bir alandır. Kent, günümüzdeki kozmopolit yapısı ile belli kalıplara sıkıştırılmış homojen bir yapıyı ve kültürel birikimi ifade etmez.. Dolayısıyla da bu çalışmanın ana eksenini oluşturan kent, yaratılan kimliklerin hem nedeni hem sonucu olarak, seçilen örnek filmlerin değerlendirilmesinde de görüldüğü gibi Türk Sineması’ndan yeterli ilgiyi görmüştür.

Türk Sineması da artık 1980’li yıllardan sonra öne çıkarttığı bireyi ve onun varoluş sorunlarını, 1990 sonrasında film çekmeye başlayan yeni kuşak kamerasını kent ortamında daha da yalnızlaşan, ötekileştirilen, aynı zamanda da çeşitlenen ve renklenen kent kimliklerine çevirmiştir. 1980’li yıllarda aydın bireyin daha doğrusu filmleri çeken kesimin içinde buldukları aydın bunalımının ve o yıllarda yeni yeni ortaya çıkan kadının kimlik bulma sürecinin incelenmesi söz konusu iken onu takip eden 1990 sonrası kuşak, daha gerçekçi bir anlayışla her gün karşılaştığımız kentteki sıradan insanı yansıtmayı seçmiştir.

1990 sonrasında hem Türkiye’de hem de dünyada gözlenen hızlı değişimler bireyleri tüketime yönlendiren, tüketim değerleri üzerinden şekillendiren ve kategorize eden bir ortama sürüklemiştir. Birey de bu yeni oluşan toplumsal değerler içerisinde, kalabalıklaşan kentlerde daha da yalnızlaşmıştır. Bireyi daha da yalnızlaştıran, zaman zaman da kent ortamında yok

sayan tüm bu süreç, bireyleri temelinde maddi göstergelerle de olsa kentli ben tarafından öteki konumuna itmiş ve farklılaştırmıştır.

Kentin ve ona tutunmaya çalışan bireylerinin, Türk sinemasında yıllar içinde oturtulduğu belli kalıplardan ancak 1990 sonrasında kurtulmaya başlamış, eşcinsellik, Kürt sorunu, kentin saçaklarına tutunmuş küçük ve yalnız insanları gibi konular ise, bu genç kuşak yönetmenlerin anlatmayı sevdiği temalar olmuşlardır. Daha politik tavır sergileyen Reis Çelik, Yeşim Ustaoglu, Handan İpekçi, Kazım Öz gibi yönetmenlerin yanında toplumsal sıkıntıları birey üzerinden yorumlayan Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Serdar Akar, Derviş Zaim, Semir Aslanyürek, Semih Kaplanoğlu gibi küçük bütçelerle çalışan minimalist yönetmenler mevcut sinema ortamına yurt içi ve yurt dışında altında aldıkları ödüllerle hareket getirmişlerdir¹⁸.

Bu filmler ‘anlatacak derdi olan filmler’ olarak nitelendirilseler de 1980 sonrası depolitizasyon sürecinin yetiştirdiği kuşaklar tarafından istenilen ilginin gösterilmediği filmlerdir. Zaten Amerikan dağıtım şirketlerinin hâkimiyetinde olan salonlarda Amerikan eğlence sinemasına alıştırılan bir kuşak için farklı bir davranış tarzı beklenmemektedir. Bununla birlikte, popüler Türk filmleri de Amerikan filmlerinin eğlence ve tanıtım tarzlarını kullanarak Türk Sineması’nda tekrar bir hareketlenme yarattığı gerçeği de göz ardı edilmemelidir.

1990 sonrasında karşımıza çıkan büyük kent ortamlarındaki bunalım öyküleri anlatan, “Dönersen Işık Çal”, “Gece Melek ve Bizim Çocuklar”, “Eşkıya”, “Karışık Pizza”, “Laleli’de Bir Azize”, “Tabutta Rövaşata”, “Masumiyet”, “Lola-Bilidikid”, “Ağır Roman”, “Büyük Adam Küçük Aşk”, “Dar Alanda Kısa Paslaşmalar”, “Hemşo”, “Uzak”, “Güneşe Yolculuk”, “C Blok”, “Güneşi Gördüm” gibi filmler artık bize kırdan kente göçün kendisinden çok kente eklemlemeye ya da bir şekilde de olsa tutunmaya çalışan, kıyıda köşede kalmış insanların hikayelerini anlatır.

Zaten artık 1950’li yıllarla başlayan göç hareketi gibi bir dalga da yoktur. Kent, artık geriye dönüşü olmayan, tüm unsurları dağıtılıp, yozlaştırılrsa da kabullenilmiş bir mekândır. Ayrıca göç, eskisi gibi yaşamsal gerçeklerin değil, medyatik hegemonya üzerinden beslenen hayallerin nesnesidir. Artık kent, o bilindik köylü figürlerinden çok daha karmaşık ve sorunlu bireylerin mekanı belki de yaratıcısıdır. Kent bu yeni üyelerine geçmişten daha acımasızdır, kentte varolabilmek için gerekli olan iş olanakları (marjinal hizmet sektörleri dahil) kısıtlı olduğundan formel yollardan para kazanmak daha da zorlaşmıştır. Kazanılacak para, geçmişin tamahkâr kahramanlarını mutlu eden özelliğini de kaybetmiştir. Kentin zorladığı yaşamlar da o zorlu mücadelelerden daha da marjinal bireyleri üretmiştir.

Özellikle 1990’lardan sonra gerçek kent ortamında, yaşamın onlara ne getireceğinden habersiz, ne geçmişe ne de geleceğe ait olduğu bilinmeyen öğelerle süslü çeşitli ‘öteki’lerin çoğalması kuşkusuz Türk Sineması’nı da etkilemiştir. Kimi zaman elli yıl öncesinin kahramanları gibi kasabalı olan ‘öteki’, bazen de etnik ayrımına ile bu sıfatı kazanmakta, bazen de kaotik kent ortamında kendi iradesinin bile hakimi olamayan, yarısız bir tip olarak çizilmektedir. Günümüzde daha da kompleks ve anemik bir yapıya dönüşen kent, bireyin dahil

18. N. Pösteği, *1990 Sonrası Türk Sineması*, Es Yayınları, İstanbul, 2004. s.10.

olamadığı pek çok grup ve mekân yaratırken, onu da dışarıda bırakıldığı her yerde öteki yani dahil olmayan yapmaktadır.

Kent aslında mekân olarak, toplumsal eşitsizliklerin yeniden düzenlendiği hatta yenilerinin yaratıldığı bir alandır. Kentteki etnik, dini, sınıfsal, kültürel ve cinsel kimlikler, kent mekânındaki ayrışmayı da beraberinde getirir¹⁹. Dolayısıyla da bu çalışmanın ana eksenini oluşturan kent, yaratılan kimliklerin hem nedeni hem sonucu olarak Türk Sineması'nda, bazen fon olarak, bazen de gerçekliği temsilen yer almıştır.

Kent ögesi filmlere ilk kez 1952 yılında gerçek bir olaydan esinlenerek Lütfi Akad tarafından yapılan ve Ayhan Işık'ı üne kavuşturan "Kanun Namına" filmi ile girdi. Bu filmle birlikte Akad "polisye türdeki kent filmleri" furiasını başlatmış oldu²⁰. Daha önceki dönemlerde zevk sefa alemlerinin mekânı olarak yansıtılan melodramların kenti, 1960'larla birlikte Türk sinemasında göçün ereksel mekanına, daha sonrasında ise kahır yuvasına dönüşecektir. Daha önce bahsettiğimiz gibi iç göçü ele alan filmlerde gösterilen kent mekân olarak zaten dışlayıcı, kenarda kalmışlığı vurgulayıcı unsurları barındıran bir çerçeveden verilmiştir. 1990'lara gelindiğinde, kente göçün azaldığı ve kente gelenlerin de kentle bir şekilde de olsa bütünleştikleri bir dönemin içindeki kent, artık kendi başına sorunların kaynağı olmuştur. Bu anlamda sinemada sunulan kent, gecekondular, yükselen apartmanları ve sorunları ile büyüyen toplumsal bir ayrıştırma merkezidir.

Türk sinemasında birkaç istisna dışında vazgeçilmez kent mekânı İstanbul'dur. İç göç konulu filmlerde meşhur 'Haydarpaşa Garı' ile açılan sahneler 1990 sonrasında yerini Beyoğlu'nun arka sokaklarına bırakacaktır. Artık kent tam anlamıyla insanların birbirlerine yabancılaştıkları kaotik, heterojen bunalım mekanlarıdır. Özellikle de büyük kentlerin batakhane mekanları ve buralardaki gece hayatının parçası olan nevroitik insanları yaratılan atmosferin değişmez unsurlarıdır.

1992 yılında yönetmenliğini Orhan Oğuz'un yaptığı, bir travesti ile cücenin arkadaşlığının anlatıldığı "Dönersen Işık Çal" filmi kentin karanlık sokaklarındaki yaşamları beyaz perdeye taşıyan öncü örneklerdendir. Toplum tarafından dışlanan biri travesti, diğeri ise cüce bir barmen olan iki marjinal kahraman eşliğinde kentin arka sokaklarındaki hezeyan, kente yaşama tutunma çabası dramatik bir üslupla sergilenir.

1993 yılında ise Atıf Yılmaz'ın yönetmenliğini yaptığı "Gece, Melek ve Bizim Çocuklar" filmi, yine Beyoğlu'nun arka sokaklarında geçen ve kahramanları ise kentin marjinal olduğu kadar sıradanlaşan insanları; fahişeler, kadın satıcıları, jigololardır. Yılmaz'ın bu filmde kent sadece batakhanelerden ibaret değilse de 'öteki' mekânlara ulaşan yollar bu batakhanelerden geçmektedir. Bu filmde kent kahramanlarının bedenlerini de onlardan almıştır. Kız fahişedir, sevgilisi olan erkek ise jigolo! Yılmaz'ın kentinin insanları uçlarda dolaşır.

Kentin daha doğrusu İstanbul'un arka sokaklarında geçen başka bir hikayeyi anlatan film ise 1997 yılında, Mustafa Altıokların çektiği "Ağır Roman"dır. Kasımpaşa'da küçük çapta mafya olmaya çalışan bir grup serseri ve fahişe kahramanları ile marjinal kent hayatı Fellinivari bir abartılık ve cinsellikle anlatılmıştır.

19. H. Kurtuluş, *a.g.e.*, s. 76.

20. Ömer Lütfi Akad röportajı, www.turksineması.com.

Marjinal kent hayatı temalı filmler, 1990'lı yıllarda oldukça sevilen bir tema olmuş ve yukarıda sayılan örneklerin dışında da arka sokaklar, fahişeler, kadın satıcıları, eşcinseller ve tabii ki 1990'ların bir diğer gerçeği olan mafya konuları, kent motifi olarak daha pek çok filmin çıkış noktası olmuştur. Bu dönemde ilk filmlerini veren pek çok yönetmen bu konuları çok sevmiş ve filmlerinde de bol bol işlemişlerdir. Aslında reklam filmleri ve klip yönetmenliği yapan ve geldikleri yerler nedeniyle de biçimsel tavırları ile geçmiş dönemin yönetmenlerinden ayrılan bu genç kuşak, hareketli kameralar buna paralel hızlı kurguları ile Türk sinemasına yenilikler getirecektir. 1997'de Umur Turagay imzalı, mafya hesaplaşması ve cinayet konulu "Karışık Pizza", 1998 yılında Kutluğ Ataman'ın eşcinsellik üzerine temellendirdiği "Lola-Bilidikid", kadın satıcılığı ve uyuşturucu üzerine Kudret Sabancı'nın çektiği "Laleli'de Bir Azize" (1998), aynı yıl Serdar Akar'ın çektiği kente arada bir giren bir grup keş gemicinin hikâyesinin anlatıldığı "Gemide" filmleri de bu grupta değerlendirilebilecek kentin arka sokaklarını mekân tutmuş filmlerdir.

1990 sonrasında, daha minimalist yaklaşan genç kuşak yönetmenlerin kahramanları da bu sayılan filmlerin tam tersine küçük, sıradan, günlük hayatta herkesin karşılaştığı ama ilgilenmediği, silik insanlardır. Masumiyet, Tabutta Röveşata, Mayıs Sıkıntısı, Üçüncü Sayfa, Kaç Para Kaç, Uzak gibi filmlerin kahramanları da toplumda kendisine yer bulamamış sıradan tiplerdir²¹.

Yukarıda genel hatları ile Türk sinemasının kent ve kent insanı kavramlarına dönemler çerçevesinde nasıl yaklaştığı özetlenmiştir. Ayrıca son dönem Türk sinemasının içinde yer alan, kente kolay para kazanma felsefesinin merkezi olarak bakan "Kolay Para", "Her Şey Çok Güzel Olacak" gibi birkaç eğlence filmi de bu gruba dâhil edilebilirdi. Fakat kentin salt bir tüketim alanı olarak sunulduğu bu filmler, kenti ve bireyi algılayışlarındaki, bu yüzeysel anlayışları nedeniyle dahil edilmemiştir. Burada verilen filmlerde kent, hikayeyi süsleyen fotografik bir manzara olmanın ötesinde, çoğu durumda hikayenin yönü belirleyen baş aktör konumundadır. Zaten günümüz kent yaşamı, hayatlarımızın temel düzenleyicisi ve dönüştürücüsü olması gerçeğinden hareketle, Türk Sineması da artık 1980'li yıllardan sonra ilgisini kent ortamında daha da yalnızlaşan, ötekileştirilen, aynı zamanda da çeşitlenen ve renklenen kent kimliklerine yöneltmiştir.

Zeki Demirkubuz'un "C Blok" adlı filminde, kentleşme karşısında bireyin yaşadığı çelişkiler ve yeni oluşan kent dokusu içindeki yalnızlığı ve bu doku içerisinde birbirlerine göre öteki olma konumları anlatılmaktadır. Filmdeki devasa bloklara yapılan göndermeler, insanların kent yaşamındaki sıkışmışlığı, kahramanın kendi sınıfının aksine, ötekinin bilinmezliğinden gelen çekiciliğine karşı ilgisi, 'öteki'leri dışlayan mekân tasarımları ve insanların numaralardan ibaret görüntüsü vurgulu bir şekilde anlatılmaktadır. Bu apartman blokları bilindik kenar mahalle bitişiklerindeki apartmanlar gibi değildir. Özellikle 1990'dan sonra iyice beliren liberal politikaların etkisiyle, kamu kesimi istihdamının büyük bir bölümü özel şirketlere yönelmiştir. Bilinen klasik orta sınıf anlayışının dışında bu liberalleşme politikaları ile gelişen yeni bir orta sınıfa hitap eden Emlak Bankası'nın yapmaya başladığı konutlarla kentte yeni bir ayırmaya mekânı yaratılmıştır. Yeni oluşan bu orta sınıf, eskinin fabrika işçilerinden farklı,

21. N. Pöstecki, *a.g.e.*, s.48.

kendi muayenehanesi olan doktorlar, mimarlar, dekoratörler, özel şirket yöneticileri gibi konumlarda çalışan insanlardan oluşmaktadır ve bu yeni sınıf kendisine kentsel mekân içinde, kendisini, eski orta sınıftan yani 'öteki'lerden ayıracak yerlere ihtiyaç duymaktadır. Emlak Bankası'nın yaptığı bu evler, bu sınıfın aradığı sınıf pekişimini sağlayacak ve ötekini de dışarıda bırakacak mekânlar olacaktır.

Filmde gösterilen bloklar da bu yeni oluşan orta sınıfın güvenli ayrılma merkezidir. Filmin girişinde bir kuru temizlemecinin içeriye giremediğini görürüz. Aynı adam bloğun kapısına bir kere daha gelecek ve yine içeri giremeyecektir. Filmin sonunda da Tülay anahtarları teslim ederken apartmanın kapısındaki yazıyı okur: "dilenciler, satıcılar ve yabancılar giremez." Artık ironik bir şekilde Tülay da yabancı, ötekidir. Tülay "Geri dönüp baktığımda daireler canavarlar gibi duruyorlar" diyecektir.

Yavuz Turgul yazıp yönettiği "Eşkîya" filmi ise, günümüz metropol kentinin şiddetle kendisini görünür kılan bir başka ötekisinden bahseder. Filmde dikkat edildiğinde, kent ortamında güçlü olan mekanizmaların hep mafya türündeki yapılanmalar olduğu gösterilir. Filmin geneline hâkim olan şiddet havasının, kent bu 'öteki'leri açısından varoluşsal bir önem taşıdığı görülür. Cumali sokak ortasında öldürülmesi de önemli bir şiddet üzerinden prestij kazanma edimidir. Filmin sonuna bakıldığında ise o ana kadar ki kendisine otelde kafa atan adama karşı bile en ufak bir şiddet kullanmayan eski eşkıya, filmin sonunda herkesi öldürerek kazandığı ihtişamla hatırlanır. Filmde aslında otuz beş yıl boyunca Baran'ın içinde koruyup sakladığı eskiye ait değerler ile yeni değerlerin çatışması vardır. Aslında film geçmişteki dağların eşkıyası ile günümüzde kent mafya haline dönüşmüş eşkıyasının ironik bir karşılaştırılmasıdır. Ama geçmişin eşkıyalığı mert, ahlaki değerleri olan bir kurum iken, kent eşkıyalığı olan mafya, yoz değerleri ve ahlaksızlığı ile biçim değiştirmiş yeni kente özgü bir eşkıyalıktır. Demircan, Baran'ın eski bir eşkıya olduğunu duyunca " *Kaldı mı dağda eşkıya emmi? Eşkîya artık şehirde* " diyerek bu ironiyi doğrular. 'Öteki'ye ilişkin kuramsal teorilerin işlendiği birinci bölümde Fanon'dan alıntılarla belirtildiği gibi kent ortamında kendi dışlanan ve ötekileşen konumunu, görünür kılmanın tek yolu olarak şiddete başvurmadır. Filmde dikkat edildiğinde, kent ortamında güçlü olan mekanizmaların hep mafya türündeki (Demircan'dan Berfo'ya) yapılanmalar olduğu gösterilir. Filmin geneline hâkim olan şiddet havasının, kent bu ötekileri açısından varoluşsal bir önem taşıdığı görülür. Nitekim filmin sonunda şiddet aleminin kuralı gereği hata yapan Cumali sokak ortasında öldürülür. Filmin sonuna bakıldığında ise o ana kadar ki kendisine otelde kafa atan adama karşı bile en ufak bir şiddet kullanmayan eski eşkıya, filmin sonunda herkesi öldürerek ihtişam kazanıyor. Şiddetin prestiji istemediği halde onu da görünür yapıyor.

Cumali'nin arkadaşları " Ne işin var lan bu kıro ile?" diyerek onunla dalga geçmelerinde, Cumali'nin arkadaşlarının da kendi konumlarına göre Baran'ı ötekileştirmeleri söz konusudur. Burada yola çıkılan 'öteki'leştirme doğrudan söyleyenin anlamlandırmasından, tanımlamadan doğar. Zaten öteki, başkaları tarafından belirlenen anlamları tanımlama ve üzerinde işlem yapma olarak da adlandırılır²². Buradaki tanımlama nesnesi ise 'kıro'nun argodaki içeriğini oluşturan "kaba saba, görgüsüz, doğulu, taşralı" türünden bir aşağılamadır.

22. A. Bulaç, "Ötekinin Kimliği ve İmajı", *Birikim*, Mart-Nisan 1995, Sayı 71-72, Birikim Yayınları, İstanbul, 1995, s.79.

Filmde kullanılan mekânlar, İstanbul'un kalabalık caddeleri, Tarlabası'nın arka sokakları, kaldıkları otel ve onların İstanbul'u seyrettikleri çatısı gibi kentin sıkışmış, eski yerleridir. Filmde sık sık İstanbul'un kalabalıklığı ve büyüklüğü vurgulanır. Hayatının son otuz beş yılını hapishanede geçiren Baran'ı kentin kalabalığı, dar sokakları boğmaktadır. Bir gün Cumali'ye; "Bu şehir hapishane. Nefes alamıyorum, hayvan ölüsü gibi kokuyor. Koşular da öyle kokardı." der. Onun için şehir ile hapishane arasında bir fark yoktur, ikisinde de aynı sıkıştırılmışlık vardır. Baran oteli her bulmaya çalıştığında sokaklar üstüne doğru gelir. Kent kalabalıkla birlikte anılır. Kent herkesin birbirine göre 'öteki' olduğu, Cumali'nin deyişiyle "bu şehirde herkesin birbirine düşman" olduğu gerçeğidir.

Derviş Zaim'in "Tabutta Röveşatası" çizilen Mahsun karakteri ile öteki' üstü bir kent bireyi kurgulanır. Mahsun'un 'öteki'liği diğerlerine benzemez. Mahsun'un 'öteki'liği, onu, kentin gerçek 'öteki'lerinin bile dışına itecek kadar dışlayıcı, acıtıcıdır. Ayrıca Zaim'in çizdiği kent, adeta kaybedenlerin, kalabalıklar içerisinde kaybolanların ülkesidir. Polisin Reis'e söylediği gibi polisler, amirler, gardiyanlar, müdürler, bekçiler herkes Mahsun'dan bıkmıştır. Mahsun sistemin, hepsinin düşmanıdır. Kontrol altına alınması gereken bir kent 'ötekisi'dir. Rumelihisarı'ndaki haber ekibi bile yanlarına yaklaşan Mahsun'u hemen yanlarından uzaklaştırmaya çalışıyorlar. Çünkü 'öteki'nin bilinemezliği, onları ürkütmüştür. Halbuki Mahsun arkadaşlarının yanında böyle bir korku havası oluşturmaktan çok, aşağılanan tarafı ile 'öteki'dir. 'Öteki' kavramının tanımlamalar ve kurgulardan ibaret olduğu tezi, Mahsun'un bu değişken 'öteki'liği örtüşüyor. Aslında Mahsun'un mevcut durumu Baumann'ın bahsettiği gibi "Silip süpürmek için elimden geleni yaptığım çöpler olsa olsa dışarıda bir yerde olan, benim dünya imgesinde kesin bir yeri olmayan bir şeydir"²³. Mahsun da hiç kimsenin dünya imgesinde yer almaz.

Yeşim Ustaoglu'nun Güneşe Yolculuk filmindeki 'öteki'si ise 'etnik ve sakıncalı bir öteki'dir. Kahraman koyu teni yüzünden doğulu, sakıncalı bir 'öteki' olarak konumlandırılır. Ustaoglu'nun kentten seçtiği bu 'öteki' İstanbul'da, kendine göre kendinden yabancılaşmış, başkaları tarafından belirlenen, anlaşılın, tanımlanan ve üzerinde işlem yapılan bir 'öteki'dir. Onun polislerce sakıncalı bir 'öteki' olarak görülmesi de, Avrupalı ben'in doğulu 'öteki' ye yaptığı tüm göndermeleri, polislerin dolayısıyla da Türk kimliğinin, kendisine göre doğulu olan 'sakıncalı bir öteki' yaratımının sonucudur. Onu konumlandırın ve tanımlayan zihniyet, oryantalist gözlüklerden bakan bir sözde -kime veya neye göre olduğu bilinmeye- doğulu avcıdır. Filmin ne tür bir konjonktüre ışık tuttuğunun anlaşılmasının ardından filmin içerik analizine filmin başkarakterleri Tire'den birkaç ay önce İstanbul'a gelmiş olan Mehmet ile başlamak uygun olacaktır. Mehmet su idaresinde çalışan, sevdiği kızla evlenme hayalleri kuran bir gençtir. Mehmet'in dünyaya bakışı sıradandır, arkadaşı Berzan gibi politik bir kişiliği yoktur. Buna rağmen Mehmet, filmin ilerleyen bölümlerinde koyu teni yüzünden doğulu, sakıncalı bir 'öteki'ye dönüşecektir. Arkadaşları, polisler hiç kimse onun Tire'li olduğuna inanmazlar. Mehmet İstanbul'da, kendine göre kendinden yabancılaşmış, başkaları tarafından belirlenen, anlaşılın, tanımlanan ve üzerinde işlem yapılan bir 'öteki'dir. Onun polislerce sakıncalı bir 'öteki' olarak görülmesi de, Avrupalı ben'in doğulu 'öteki' ye yaptığı tüm göndermeleri, polislerin dolayısıyla da Türk kimliğinin, kendisine göre doğulu olan 'sakıncalı bir öteki' yaratımının

23. Z. Baumann, a.g.e., s.132.

sonucudur. Mehmet'in karşısında bulduğu, birinci bölümde değinilen oryantalist bakış açısına sahip, kendine yabancı bir zihniyet vardır. Karakolda kimliğini gösterdiği polisler ona ısrarla doğulu, sakıncalı bir kök ararlar. Polis "*Baban da mı Tireli lan?*" diye çıkışır. Çünkü polisin Mehmet'i tanımladığı 'öteki', bilinen ezbere ve kafalarındaki gerçeğe uygun olmak zorundadır. Mehmet kendisini 'öteki' yapan unsurlardan kurtulmak ister. Saçlarını sprey boya ile sarıya boyaması onu daha da farklı yapar. Yolculukta arabasına aldığı çocuklar, saçının neden öyle olduğunu sorduklarında Mehmet; "*Tanrı böyle yaratmış nasıl seninki siyah ise benimki de sarı*" diyerek aslında 'ötekileştirme' ediminin, nasıl yaratılmış ve kurgulanmış bir olgu olduğu vurgulanıyor. Öteki olmaktan kurtulmaya çalışan Mehmet bu kez Doğuda sarı saçları ile 'öteki' olmuştur. Zaten Mehmet gözaltından çıktıktan sonra artık sadece koyu teni ile değil polis kayıtlarına geçmesi ile de dışlanmaya, 'öteki'leştirilmeye başlanıyor. Filmde sunulan mevcut konjenktürel etki bu filmde Mehmet'in apolitik konumunda da değişiklik yapacak, Mehmet artık çevresinde olan bitene karşı politik bir bakış kazanacaktır. Mehmet Berzan'ın ölü bedeni ile birlikte gittiği yolculukta, trendeki nereli olduğunu soran askere "*Zorluç'luyum*" diyerek kendisine bir kimlik de kazandırmış olur. Filmde çokça görülen İstanbul manzaraları, vapur, tren, futbol vandalları, turistler gibi kente ve kentin keşmekeşine ilişkin genel bir panorama vermektedir.

Handan İpekçi'nin "Büyük Adam Küçük Aşk" filminde ise Yeşim Ustaoglu'nun ötekisine karşı gösterilen Evdo emmi karakteri 'öteki'nin sakıncalı olmadığı filmdeki en iyi göstergesidir. Rıfat Bey 'öteki'yi daha doğrusu 'sakıncalı bir öteki ile gelgitleri ve Hejar'ın kırmızı pazenden olan alt kimliğinin üzerine geçirilen şapka ve palto simgesi ile alt kimliğin üzerine geçirdiği üst kimlikle uzlaşmaları ile son bulacaktır. Rıfat Bey'in doğru kalıplarına uymayan Hejar'a "*Türkçe anladın mı? Bu memlekette Türkçe konuşacaksın*" diye çıkışır. Cumhuriyetin temel değerlerini özümsemiş bir aydın olarak Rıfat Bey özellikle dil konusunda taviz vermez. Onun öteki üzerinde tahakküm etme isteği vardır. Farklılığı kabullenmez ve bu yüzden Hejar ile anlaşmak için Kürtçe konuşan on yıllık yardımcısı Sakine'ye bile Kürtçe'yi yasaklar. Rıfat Bey 'etnik öteki'ye, 'öteki'nin gözünden gören bakışın, 'ben' olan alanını temsil etmesi açısından önemlidir

Baumann'ın toplumsal 'fark', 'öteki' ayrımını, iç grup dış grup çatışmasında anlattığı gibi Rıfat Bey için yaşamı ve ülkesi, belirsiz ve daha az kestirilebilir hale geldikçe durum tehlikeli ve bu yüzden korkutucu görünmeye başlar. O güne kadar hayatla baş etmenin verimli ve etkili yolu olarak gördüğü şey aniden daha az güvenilir hale gelir ve önceden baş ettiğine inandığı durumun kontrolünü kaybettiği duygusuna kapılır. Bu yüzden değişim onu korkutur. Dil gibi onun için önemli ve kırılmaz addedilen bir unsuru, oğluna gönderdiği koliye oğlunun adına 'Mr.' ekleyerek ve Hejar'a 'negri' diyerek kırmış olur. Hejar zaten filmin çözüm bölümünde, Rıfat Bey artık bu değişimi kabullenir.

Filmde kullanılan mekân kentin merkezindeki bir apartman dairesidir. Ev yaşlı bir adamın yaşayabileceği eski tarzda döşenmiş naif bir evdir. Film stüdyoda çekilmesine rağmen mekânlar gerçekçidir. Ayrıca Rıfat Bey'in koşu yaptığı park, kentin modern mekânları ile ilgili fikir vermesi açısından iyi kullanılmıştır. Filmde kentin kalabalığı, bireyin yalnızlığını vurgulayan bir unsur olmuştur.

Filme diğer taraftan bakıldığında yani ‘öteki’nin mekânı da İkitelli’deki gecekondu mahallesi olarak verilmiştir. Kentin saçaklarına doğru yol aldıkça Rıfat Bey’in kenti ile Hejar’ın ait olduğu kentin ayrımı iyice ortaya çıkmaktadır. Rıfat Bey’in hayatında belki de ilk defa dolmuşla gittiği, kadınların çeşme başında çamaşır yıkadığı, adeta başka bir zamana ve mekâna ait bu yer, kendisini tuhaf hissettirmiştir. Evdeki eşyalar ve çocuklu kadınlarla dolu Evdo’nun mekânı klâsik bir gecekondu, ‘öteki’ mekânıdır. Aslında trendeki çarşafli kadın, dolmuştaki sadece onun anlamadığı, Hejar’ın ağzından dökülen küfürün dili ile yabancı, farklı hisseden kendisidir. Hejar ile birlikte içine girdiği, onun korunaklı dünyasının dışındaki ‘öteki’leri barındıran bu kozmopolit kente gerçekten de yabancısıdır.

Nuri Bilge Ceylan’ın “Uzak” filmindeki öyküsü taşralı bir ‘öteki’nin kente eklemleme çabasını ve kendi köyünden kente gelmiş Mahmut tarafından nasıl konumlandırıldığını anlatır. Mahmut’a göre ‘taşralı öteki’, vasıfsız, kendini geliştirmekten aciz, hayata karşı plansız ve kolaycıdır. Ceylan’ın ötekisi adeta elli yıl öncesinin göç filmlerinden çıkıp gelmiş bir nostaljidir ama tek fark hemşerisi tarafından istenip tanrı misafiri edileceğinden emin olan göçerin akrabasının hiç de elli yıl öncesinin nostaljik hemşeriyi bulamamasıdır. Yusuf, Mahmut’un kendince konumlandığı ve bir arkadaşına söylediği gibi “uzaktan bir akraba” yani öteki’dir. Aralarındaki ilişki zoraki kurulan diyaloglardan öteye geçmez. Ama filmin sonunda Yusuf’un evdeki halinden bunalan Mahmut’un yaptığı aşağıdaki konuşma, filmin özeti gibidir. Evi o yokken pisletmesine ve yasakları çiğnemesine kızdığı Yusuf ile bir akşam aşağıdaki konuşmayı yaparlar. Mahmut’un bu alt sınıftan gelen akrabasına ve onun gibileri kendi tanımlamaları üzerinden kategorize edip ‘ötekileştirdiği’ görülür. Yusuf ve Yusuf gibi kente gelen herkes Mahmut için aynıdır. Mahmut’un bu anlamda sığındığı kimliği, kente ilişkin değerler üzerinden giden aydın kimliğinin, dışı vurumudur. Mahmut’un kendince ve acımasızca tanımladığı ‘taşralı öteki’, vasıfsız, kendini geliştirmekten aciz, hayata karşı plansız ve kolaycıdır. Mahmut acımasız olduğu gibi, evde kaybolan köstekli bir saati bulamayınca alenen Yusuf’u suçlayacak kadar da güvensizdir.

Son film olan “Anlat İstanbul” ise modern metropollerin tüm ‘öteki’lerinin panoramasıdır. Film içice geçmiş beş öykü üzerinden anlatılmaktadır. Tek ortak noktaları, onları birleştiren kent, İstanbul’dur. Filmde İstanbul’da olması gereken tüm ötekiler bulunmaktadır. Mafya, hayat kadınları, travestiler, cüce, deli, uyuşturucu kaçakçıları, sıradan yoksul insanlar gibi kentin pek çok ötekisi bir aradadır. Film ‘öteki’ler kolajıdır. Kente doğru düzgün eklemenebilmiş pek bir karakter yoktur. Aldatılan Hilmi ise filmin sonunda her şeyini aldığını iddia edip, küfür ettiği İstanbul’un ‘kaybeden öteki’sidir. İlk gördüğünde irkildiği, Ramazan’ın ise görmezden geldiği ‘fiziksel öteki’nin yani bir cüce kızın yardımı sayesinde hayata tutunmaktadır. Onu sömüren satıcısının elinden kurtaran Mimi adındaki eski transseksüel ve onu uzaktan uzağa seven Fiko dışında, gardaki adamlar, evdeki hayat kadınları dâhil sokaktakilerin, ‘herkesin ötekisi’dir. Filmin diğer bir kayda değer ‘öteki’si ise Doğu’nun bir köyünden gelmiş, Türkçe’yi askerde yarım yamalak öğrenmiş Musa’dır. Mafya, hayat kadınları, travestiler, cüce, deli, uyuşturucu kaçakçıları, sıradan yoksul insanlar gibi kentin pek çok ötekisi bir aradadır. Film adeta bir ‘öteki’ler kolajıdır.

Görüldüğü gibi öteki kavramı genel tanımlamanın dışında kalan her şeye genellenebilecek bir içeriği barındırmaktadır. Zaten karşısındakini tanımlamalar üzerinden giden öteki ola-

rak kurgulama, sinema sanatının kendisi açısından da varolan bir gerçekliktir. Kameranın da kurulduğu yerden dışarıda kalanları ötekileştirdiği de düşünülebilecek bir gerçeklik olarak ele alınabilir. Kameradan yansıtılanların hangi açılardan gösterildiği de önemlidir. Yönetmenin kamerayı kurduğu yerden gösterilenler ötekileştirilirken bile yine yönetmenin tanımlamaları ile seyirciye bir taraf sunulmaktadır. Bu anlamda, film düzleminde yönetmenin dışarıda bıraktığı ya da karşı taraftan okuduğu ögeler, toplumsal yapıdaki dışarıda tutulan ögeler gibidir.

Bu çalışmada seçilen filmlerde de bireyi 'öteki'leştiren tek bir değişken olmadığı tüm toplumsal sürecin bu tanımlamaya içerik olarak katkıda bulunduğu gözlenmiştir. Film okumalarından da elde edilen veriler, kentsel mekânın çeşitli kimlik tanımlamaları ortaya çıkarttığı ve bu tanımlamaların kişiler ve tüketim edimleri üzerinden gittiği gerçeği bireyleri birbirlerine göre, söylemde de olsa ötekileştirdikleri görülmüştür. Filmlerde de gösterilen kent, gelinen zamanda içinde her türlü dokuyu barındıran, homojen olmayan ve etiketlemeler üzerinden giden bir kültürle yoğrulan bir öznedir. Ayrıca filmlerde kent dokusunun, yalnızca dekor olarak kullanılmadığı, aynı zamanda karakterlerin kimlikleri ve psikolojilerinin yaratımında kullanılan, kimi filmlerde de adeta ana karakter olarak çizilen bir alan olduğu da görülmüştür.

Kentsel mekânda filmlerde gösterilen öteki kurgulamalarında temelde ekonomik göstergeler, bireyin mevcut konumunu tanımlayan temel argümandır. Birbirini tanımlamaktan kaynaklanan fark yaratımının kökeninde ekonomik yapıdan kaynaklanan sınıfsal göstergeler yatmaktadır. Kişiler ister etnik ister fiziksel ister cinsel tercihleri ile ötekileştirilsin kent ve kentin ayrımlanan mekânlarındaki temel farklılaşma maddi göstergelerle oluşmaktadır. Maddi göstergeler temelinde şekillenen ayrımlamalar, ötekileştirmeler alt sınıfa ait ögeler için ya da bu ögelerin kendi aralarındaki tanımlamaların ve kurgulamaların da oluşumunda geçerli bir argüman oluşturur.

Türkiye gerçekleri, Baudrillard'ın perspektifi ile bakılacak olursa tam bir tüketim toplumu aşamasını ifade etmez. Ama tüketim değerleri üzerinden şekillenen yeni toplumsal yapı, bireyleri tüketimleri ile kategorize etmektedir. Bu gerçeklik de kent dokusunun maddi ögeler düzeyinde algılanmasının da temel nedenini oluşturmaktadır.

4- SONUÇ

Bu çalışmada seçilen örnek filmlerde de bireyi 'öteki'leştiren tek bir değişken olmadığı tüm toplumsal sürecin bu tanımlamaya içerik olarak katkıda bulunduğu gözlenmiştir.

Örnek filmlerde de görüldüğü üzere etnik ya da fiziki ayrışmalar yine de temelde maddi ögeler tarafından şekillenmektedir. Bu ögeler bireylerin yaşamlarını idame ettirme anlayışlarından öte, modern bireyin prestij sunumu açısından önemlidir. Genelde ekonomik göstergelerle yaratılan fark, kent ortamında mekânsal ayrışmayı da beraberinde getirmiş ve seçilen filmlerde de görüldüğü gibi 1990 sonrasındaki toplumsal yapıda yeni ortaya çıkan sınıflar için de maddi ögelere dayalı mekânsal ayrım arayışı ortaya çıkarmıştır.

Toplumsal yapının tüketim edimleri üzerinden şekillendiği gerçeği kent ortamındaki diğer ayrışmaların temelini oluştursa da bireyin, karşımıza etnik, fiziki, cinsel ve kültürel an-

lamda dışlanma, ötekileştirmeler şeklinde çeşitli kimlik tanımlamalarına maruz kaldığı ve sınıflandırdığı görülmektedir. Örnek filmlerde yaratılan karakterler de bu anlamda kategorize edilmiş, kentin diğer unsurları tarafından ötekileştirilmiş bireylerdir. Filmlerde sunulan mekânlarda da bu ayırlamanın tüm öğeleri teşhir edilmektedir. Kent ortamında çeşitli kategorilere bölünüp ayrıştırılmış ve çeşitlendirilmiş ötekiler de kent içerisinde bu ayrıştırılmış mekânlarına sıkıştırılmıştır.

Son dönem olarak tanımlanan 1990 sonrasında seçilen filmlerde, yeni oluşan farklı kent kimliklerinin ve bireylerin bu tanımlamalardan doğan 'öteki' konumlarının kent dokusu içerisinde çeşitlenen örneklerinin pek çok açıdan yansıtıldığı görülmüştür.

Kentin içerik olarak pek çok şeyi yitirdiği ama gösterenler düzeyinde kutsandığı bir zamanda, kente eklenmeye çalışan insanların tutunma hikâyeleri hem Türk Sineması hem de dünya sinemasınca işlenmeye değer konular olarak uzun süre daha gündemini kaybetmeyecektir.

KAYNAKÇA

- Feramuz Aydoğan, "Köyden Kente Göçün Ailenin Akralalık ve Komşuluk İlişkileri Üzerine Etkileri", *Toplum ve Göç*, DİE yayınları, Ankara, 1997.
- Zygmunt Bauman (Çev. Abdullah Yılmaz), *Sosyolojik Düşünmek*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998.
- Ali Bulaç, "Ötekinin Kimliği ve İmajı", *Birikim*, Mart-Nisan 1995, Birikim Yayınları, Sayı: 71-72, İstanbul, 1995.
- Ernur Genç. *Toplum ve Göç*, DİE yayınları, Ankara, 1997.
- Anthony Giddens, *Modernliğin Sonuçları*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1994.
- Nilüfer Göle, *Batı Dışı Modernlik: Kavram Üzerine, Modernleşme ve Batıcılık*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002.
- Gülseren Güçhan, *Toplumsal Değişim ve Türk Sineması*, İmge Kitabevi, Ankara, 1992.
- Douglas Kellner, "Popüler Kültür ve Postmodern Kimliklerin İnşası", *Doğu Batı Dergisi*, sayı.15, Mayıs Haziran Temmuz 2001, Doğu Batı Yayınları, İstanbul, 2001 (Türkçesi: Gülcan Seçkin-Nilüfer Göle, "Modernleşme ve Batıcılık", "Batı Dışı Modernlik: Kavram Üzerine", İletişim Yayınları, İstanbul, 2002).
- Çiğdem Kağıtçıbaşı, *İnsan- Aile- Kültür*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996.
- Çiğdem Kağıtçıbaşı, *İnsan ve İnsanlar*, Sosyal Bilimler Derneği Yayınları, 2. basım, Ankara, 1977.
- Faruk.Kalkan, *Türk Sineması Toplumbilimi*, Seçin Yayınları, İzmir, 1992.
- F. Keyman-M. Mutman-M. Yeğenoğlu, *Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1996.
- Emre Kongar, *İmparatorluktan Günümüze Türkiyenin Toplumsal Yapısı*, Bilgi Yayınları, 3. basım, İstanbul, 1979.

Hatice Kurtuluş, “Mekânda Billurlaşan Kentsel Kimlikler: İstanbul’da Yeni Sınıfsal Kimlikler ve Mekânsal Ayrışmanın Bazı Boyutları”, *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Yıl:6, S. 23, Mayıs- Haziran -Temmuz 2003.

Nigar Pösteki, *1990 Sonrası Türk Sineması*, Es Yayınları, İstanbul, 2004.

İhsan Sezal, “Göçler ve Şehirleşemeyen Şehirler”, *Toplum ve Göç*, Ankara, DİE yayınları, 1997.

Derya Sazak, “Tulin Bumin”, (Röportaj), *Milliyet Gazetesi*, 14 Kasım 2005.

Ömer Lütfi Akad röportajı, www.turksineması.com

Mesut Sarı, “Göç Olgusuna Kuramsal Bir Bakış”, Erişim: 02.03.2006 www.geocities.com.