

2000'LER TÜRK SINEMASINDA KENTSEL DÖNÜŞÜM

Şeyma Balcı

Kastamonu Üniversitesi
İletişim Fakültesi

Öz

Kentleri parçalama, ayrıştırma ve bölme süreci Türkiye'nin serbest piyasa ekonomisine girmesine ön ayak olan 24 Ocak/12 Eylül 1980 dönüşümüyle başlamaktadır. Neoliberalizmle birlikte kentlerin sürekli mekân üretimiyle sermaye birikiminin bir parçası haline gelmesi paralel ilerlemekte, hem mekânın kendisi hem de kentler "meta" haline gelmektedir. Sermaye birikiminin merkezi haline gelen, küresel ve büyük yatırımların odağında, "pazarlanabilen" kentler neoliberal kent anlayışına uygun bir şekilde yeniden biçimlenmektedir. "Sermayenin kentleşmesi" olarak adlandırılan bu dönemde neoliberal kent politikalarının tezahürlerinden kentsel dönüşüm, "yaratıcı yıkım" stratejileri, "el koyma yoluyla mülksüzleştirme" çıkarılan yasalarla uygulamaya konulmaktadır. Kentsel dönüşüm yasal olarak 2004 yılında çıkarılan 5104 sayılı Kuzey Ankara Girişi Kentsel Dönüşüm Projesi Kanunu ile Ankara'da başlamasına rağmen bu politikanın "başkenti" İstanbul olur. Yaşanan dönüşümlerin bir biçimde görünür kılındığı alanlardan biri de sinemadır. Bu çalışmada, filmlerde "yaratıcı yıkım" stratejilerine eşlik eden, tehditlere gebe bir kentin/İstanbul'un hikâyelerin merkezini oluşturduğu varsayımından hareketle, kentsel dönüşümün filmlerde nasıl temsil edildiği, film kahramanları üzerindeki etkileri, hangi imgelerle gösterildiği ve/veya duyurulduğu sorularına yanıt aranmaya çalışılmış ve 2000'ler Türk sinemasının "sanat" sinemasına bakılmıştır. Bu bağlamda 11'e 10 Kala (Pelin Esmer, 2009), Zerre (Erdem Tepegöz, 2012), Şimdiki Zaman (Belmin Söylemez, 2012), Annemin Şarkısı (Erol Mintaş, 2014) ve Kaygı (Ceylan Özgün Özçelik, 2017) filmleri, "tarihsel bir bağlam içindeki konumlarına göre ve tarihsel gelişmelerin ışığı altında sınıflandıran ve inceleyen" eleştirel yaklaşımlardan "tarihsel eleştiri"yle analiz edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Kentsel dönüşüm, İstanbul, kent, 2000'ler Türk sineması.

Bu çalışma 13 Haziran 2018 tarihinde *sinecine* dergisine ulaştırılmış;

12 Ağustos 2018 tarihinde kabul almıştır.

Urban Transformation in Turkish Cinema of The 2000s

Abstract

The break-up, decomposition, and partitioning process of cities began with the transformation period between January 24 and September 12, 1980, which introduced Turkey to a free market economy. With neoliberalism, sustained production runs parallel to a city's becoming a part of capital accumulation, such that the place itself and the city become "commodities." "Marketable" cities as the focus point of global investments, which are becoming central to capital accumulation, are being re-shaped according to the neoliberal conception of a city. During the period known as "urbanization of the capital," a manifestation of neoliberal city policies, urban transformation is practiced with "creative destruction" strategies and "dispossession by the way of seizure" supported by new legislation. Although urban transformation started in Ankara with Law No. 5104 for the Urban Transformation Project of Northern Access to Ankara, introduced in 2004, Istanbul has since become the "capital city" of this policy. Cinema is one of the fields where this transformation is made visible. Setting off from the assumption that Istanbul, as a city subject to the threats that accompany "creative destruction" strategies, is the center of the stories told in film, this article questions and attempts to show how urban transformation is represented, how it impacts characters, and how it is represented through images in the "art" films of Turkish cinema in the 2000s. Urban transformation takes various forms. Therefore, the films *11'e 10 Kala* (Pelin Esmer, 2009), *Zerre* (Erdem Tepegöz, 2012), *Şimdiki Zaman* (Belmin Söylemez, 2012), *Annemin Şarkısı* (Erol Mintaş, 2014), and *Kayı* (Ceylan Özgün Özçelik, 2017) were examined, since these films include examples of "transformation with urban transformation/reformation projects" put into practice through new laws justified on such grounds as earthquakes, low quality housing and environment, "reformation," and so on. Since the passage to a neoliberal city regime manifested itself more exactly in Turkey after the 2000s, the films were analyzed according to so-called "historical criticism," or critical approaches that "classify and examine films according to their position within a historical context and under the light of historical developments."

Keywords: Urban transformation, Istanbul, city, Turkish cinema of the 2000s..

Giriş

İktidarın başat göstergesi olarak tahakküm ve direnişi, üzerine inşa edilen yapı ve eserleri, geçmiş ve gelecek tasavvurları, üretim ve tüketim biçimi, kimi zaman doğa olaylarıyla kimi zaman bilinçli bir şekilde yıkılıp yeniden inşa edilen ancak her seferinde yenilenen ve değişen anlamları ile var olan kent ve mekân karmaşıklığı, yeniden okunmayı bekleyen bir yapıdadır. Yaşanılan ve aidiyetlik kurulan kentler, günümüzde, sığınılan, nefes alınan ve hatıralarla yüklü mekânlarını hızla kaybetmektedir. Öyle ki kent olgusu, kentleşme politikaları sonucu (kentsel dönüşüm, soylulaştırma gibi) yerinden edilmeye; "çarpık kentleşme"nin içinde yaşamını sürdürmeye devam eden ve görmezden gelinen yoksulluk mekânlarıyla; çok katlı gökdelenler, plazalar ve benzeri konutların çıkışsız ve nefessiz bıraktığı mekânlarıyla; üst sınıfların "güvenlikli siteleri"yle; orta sınıfın ya kent merkeziyle temassız ya da yap-satçı apartmanlarıyla; "varoşlaşan" gecekondularla merkezleriyle farklılaşan biçimlerde varlık kazanır hale gelmiştir. 1980'lerden sonra sermaye birikiminin bir parçası haline gelen kentlerin bu eksik ama görünür tezahürü, neoliberal bir kent anlayışı ile tüm ülkeye yayılırken, simgesel başkent İstanbul hızlı bir biçimde yeniden inşa edilmektedir. Burada söz konusu olan mekânın yeniden üretilip sermaye birikiminin merkezi haline gelmesi ve dünya kentlerinde de benzer bir değişim dinamiğini beraberinde getiren neoliberal kent anlayışıdır. "Sermayenin kentleşmesi" (1980 sonrası) olarak adlandırılan bu dönem "ABD, İngiltere gibi merkez ülkelerden başlayıp, ulus-ötesi kurumlar aracılığıyla çevreye doğru yayılan bir seyir izler" (Şengül, 2012, s. 434).

Bu noktada, ekonominin ve kentlerin yeniden yapılandırılma süreci 1980'ler ve 1990'lardan beri hızla sürmüştü olsa da, Türkiye'de tam anlamıyla neoliberal bir kent rejimine geçiş 2001 krizine kadar gerçekleşmemiştir. Bunun da en önemli iki sebebi yerel ve merkezi hükümetlerin kent toprağı üzerinden popülist kaynak dağıtma mekanizmalarını (özellikle gecekondular sistemi) sürdürmesi ve devletin kentlerde halen büyük miktarlarda taşınmaz ve arazi sahibi olmaya devam etmesidir (Kuyucu, 2010, s. 124; Kuyucu & Ünsal, 2011, s. 89-90). 2002 yılında Adalet ve Kalkınma Partisi'nin (AKP) tek başına iktidara gelmesinin ardından neolibe-

ralleşme programı uygulamaya sokulur. Bu doğrultuda "Büyük Ekonomi" hedefinin ana odağı olan gayrimenkule dayalı büyüme için İstanbul seçilir ve bu stratejinin hızla ve en etkin şekilde hayata geçirilmesi için bir dizi yasal ve kurumsal düzenleme birbiri peşi sıra uygulamaya konulur (Aksoy, 2014, s. 33).¹

Yasal düzenlemelerin ilki Türkiye kentleşmesinin kendine has özelliğinin yıkımına ilişkindir. Sürece kısaca bakıldığında, 1950'lerden sonra kırdan kentlere doğru yaşanan göç, devlet arazisinde mülk edinme sürecini doğurur ve beraberinde devlet bu sürece göz yumar. Bu süreç "kentsel toprağın dağıtılması yoluyla" gerçekleşir. Kentsel toprak, kente yakın olmasına rağmen imar hakları belirlenmemiş ancak kentsel arsaya dönüşme ümidi taşıyan arazilerdir (Çavuşoğlu, 2014, s. 104). Kentin yeni yoksullarının kentsel toprağın yaygın kullanımıyla hazine arazilerine kurdukları gecekondu, barınma problemini; enformel ekonomi de işsizlik sorununu çözer. Gecekondu süreç içerisinde çeşitli biçimlere, adlandırmalara bürünürken kanunlarla da hukuki boyutu oluşturulur. Ancak "İstanbul son yirmi yıldır 'gecekondu arınma' sürecini yaşıyor" (Aslan & Erman, 2016, s. 115). Bu süreci başlatan yasalardan ilki; 26.09.2004 tarihinde kabul edilen 5237 sayılı Yeni Türk Ceza Kanunu'dur. Kanun'un 184. maddesi ile gecekondu yapımına ceza verilmektedir.² "Gecekondulaşmayı engellemek ve mevcut informel alanları tasfiye etmek için atılan ikinci adım, 2005 yılında kabul edilen Belediye Yasası (5393 sayılı Kanun) ile ilçe belediyelerine kentin terk edilmiş, işlevini/fonksiyonunu yitirmiş ve güvensiz alanlarında 'dönüşüm projeleri' gerçekleştirme yetkisinin tanınması olmuştur" (Kuyucu, 2010, s. 126). Süreçte Toplu Konut İdaresi (TOKİ)³ ilçe belediyeleriyle projeler yapmaya başlar ancak

1 2000'den sonra siyasi aktörlerin inşaat sektöründeki büyümeyi desteklemelerinin arkasında yatan nedenlerden birisi de, inşaat yatırımlarının kaynak yaratma aracı olarak görülmesidir (Balaban, 2011, s. 26).

2 İlgili madde aktarıldığı gibidir: "Yapı ruhsatı alınmadan veya ruhsata aykırı olarak bina yapan veya yaptıran kişi, bir yıldan beş yıla kadar hapis cezası ile cezalandırılır."

3 TOKİ'nin 02.03.1984 tarihli ve 2985 sayılı Toplu Konut Kanunu ile ilk yasal zemini hazırlanır. 1990 yılında çıkarılan Kanun Hükmünde Kararnameler ile Toplu Konut İdaresi Başkanlığı ve Kamu Ortaklığı İdaresi Başkanlığı şeklinde iki ayrı yapı oluşturulur. "İdare, 1984-2003 yılları arasındaki ilk döneminde fonun imkânlarıyla 43.000 konut üretmiştir. Bu dönemde İdare'nin asli görevi konut üretmek değil, yapılmakta olan konutlara finansman desteği sağlamaktır" (Türkün, Öktem Ünsal ve Yapıcı, 2014, s. 93). 2003 yılından itibaren TOKİ'ye yeni görev ve yetkiler verilir ve önlenemez yükselişi başlar. Arsa Ofisi Genel Müdürlüğü'nün kaldırılmasıyla (2004), Müdürlüğün bünyesinde bulunan arsaların büyük bölümü TOKİ'ye bedelsiz olarak devredilir."2002-2008 yılları arasında TOKİ'nin faaliyet alanlarını genişleten ve kaynaklarını artıran 14 adet

projelere yaşayanlar tarafından direniş gösterilmesi ve ilçe belediyelerinin yerel seçimlerde oy kaybetmesinin ardından yeni bir yasa hazırlanır: 5393 sayılı Belediye Yasası'nın 73. maddesinde değişiklik yapılmasını sağlayan, 24.06.2010'da kabul edilen 5998 sayılı Belediye Kanunu'nda Değişiklik Yapılmasına İlişkin Kanun. Adı geçen Yasa ile birlikte dönüşüm projeleri yapma yetkisi ilçe belediyelerinden Büyükşehir Belediyeleri'ne aktarılır. Dönüşüm projelerinin uygulayıcıları ise TOKİ, KİPTAŞ⁴, gayrimenkul yatırım ortaklıkları ve en önemlisi yerel yönetimler olur. "Bunlara ek olarak gayrimenkulde kapitalist bir piyasa yapısını kurumsallaştırmak yolundaki son reform dizisi ise orta ve üst gelir düzeyindekilerin konut sisteminde reform yapmak amacıyla 2007'de 'mortgage yasası'nın onaylanması" olur (Kuyucu, 2010, s. 125; Kuyucu & Ünsal, 2011, s. 91).⁵

Tüm bu süreçler göz önünde bulundurulduğunda ortaya çok büyük bir dönüşüm haritası çıkıyor. Ve bu dönüşüm sadece gecekondular da değil aynı zamanda İstanbul'un tarihi bölgelerinde de yaşanmaktadır. İstanbul; sermaye için birikim, devlet için ekonomik büyüme amacıyla yeniden üretilmektedir (Yalçın, Çalışkan, Çılgın, ve Dündar, 2014, s. 48). Yaşanan yerinden edilmelere ise "yenilenme" denilmektedir. "Yenilenme"den kasıt, tarihi miras alanlarının turizm endüstrisinin beklentilerine yönelik olarak elden geçirilmesi, "temizlenmesi", restore edilmesi, gerektiğinde yıkılıp ön cephesinin korunarak modernleştirilmesi ve "uygun görülmeyenlerin" mahalden taşınmalarıdır (Aksoy, 2014, s. 36). Kuşkusuz tarihi alanların "yenilenmesi"ni meşrulaştıracak bir yasal zemin de hazırlanmıştır. Aşağıdaki bölümde bu yasal zeminin ne olduğu

yasal düzenleme yapılır" (Balaban, 2011, s. 24). Konut üretiminde başat hale gelen "TOKİ'nin iki önemli amacı bulunuyor: Düşük gelirli kesimler için formel bir konut piyasası yaratmak ve yüksek değerli hazine arazilerini özelleştirmek" (Kuyucu, 2010, s. 126; Kuyucu & Ünsal, 2011, s. 91). Bu noktada çalışmanın da temel meselesi olan kentsel dönüşümün TOKİ kanalıyla Türkiye'de hızlı ve etkin bir biçimde ilerlediğinin verisi TOKİ yayın organı TOKİ Haber'de kendisini açık kılar: "54 il 121 ilçede toplam 187 kentsel dönüşüm projesi" (TOKİ Haber, 2017, s. 12).

4 1987'de yabancı sermaye ortaklığı ile imar planı ve mimari projeler yazmak üzere İmar Weidplean ismiyle kurulan, 1989 yerel seçimleriyle atıl hale gelen, 1994 yerel seçimleri sonrası İstanbul Konut İmar Plan Sanayi ve Ticaret A.Ş. unvanı alarak yeniden yapılandırılan bir İstanbul Büyükşehir Belediyesi kuruluşudur. KİPTAŞ bugüne kadar İstanbul'da 75.000 konut inşa eder (www.kiptas.istanbul/tr). Kamunun altyapısı hazır arsa üretmesi modelinin ilk ve ciddi adımları İslamcı belediyeler aracılığıyla atılmış, KİPTAŞ ile İstanbul'da kurumsallaşmış, TOKİ ile Türkiye çapına yayılmıştır (Çavuşoğlu, 2014, s. 232).

5 5582 sayılı Konut Finansmanı Sistemine İlişkin Çeşitli Kanunlarda Değişiklik Yapılması Hakkındaki Kanun 21.02.2007'de kabul edilir.

aktarılmıştır. Bu alanların dönüştürülmesi için ortaya konan gerekçeler, genel olarak, "deprem, yasadışı yerleşim, düşük nitelikli konut ve çevre, bozulan tarihsel konut dokusu ve doğal alanlar için tehdit" olarak ifade edilmektedir (Türkün, 2014, s. 4).

Bu noktada sorulması gereken 1980'lerden itibaren Türkiye'nin "vitrin"i (Keyder, 2013, s. 26) İstanbul'un "sermayenin kentleşmesi" döneminden itibaren nasıl bir dönüşüm geçirdiğidir. Gecekondu ve apartman ikileminden/görünürlüğünden/söyleminden gittikçe uzaklaşan İstanbul; güvenli siteleriyle, mutenalaşan semtleriyle, TOKİ ve benzeri konutlarıyla, rezidanslarıyla, otel, alışveriş ve iş merkezleriyle, kentsel dönüşümüyle yeni yoksulluk mekânlarıyla ayrıştıran, parçalanan/parçalayan ve fragmanlaşan bir hal alır. Hızla nüfusu artmaya devam eden İstanbul birden fazla merkeze sahip olur. Bu sürece paralel olarak ise İstanbul ve sinema ilişkisi de yavaş yavaş değişime uğrar. Kentin parçalanmasıyla İstanbul, 2000'ler sinemasında aidiyetsiz mekânlarıyla, yaşamanın ve yerleşmenin mümkün olmadığı tehdit eden kent halindedir.⁶ Kent bir yandan yaşanılan, bir yandan ayakta kalmak için mücadele edilen, mücadele etmeyen kendine yer bulamayacağı ve kayıpların verildiği bir yapı sergilemeye devam eder.⁷ Tam da bu noktada İstanbul'un yaşadığı kentleşme sürecinin odağında yer alan kentsel dönüşümün nasıl bir hal aldığı ve bunun sinemadaki tezahürünün ne olduğuna bakılmalıdır.

Kentsel dönüşüm yasal olarak 2004 yılında 5104 sayılı Kuzey Ankara Girişi Kentsel Dönüşüm Projesi Kanunu ile Ankara'da başlamasına rağmen bu politikanın "başkenti" İstanbul olur (Şen, 2010, s. 318). Bu dönemde kentsel dönüşüm çoğu zaman iç içe geçen ve birbirini tetikleyen dört farklı biçimde gerçekleşir: kentsel dönüşüm/yenileme projeleriyle gerçekleşen dönüşüm, büyük kamu yatırımlarıyla gerçekleşen dönüşüm, büyük sermaye yatırımlarıyla gerçekleşen kentsel dönüşüm, planlarla

6 2000'ler sinemasında İstanbul'un aidiyetsiz mekân olarak kendini gösterdiği filmlerden bazıları şöyledir: *C Blok* (Zeki Demirbukuz, 1994), *Tabutta Rövaşata* (Derviş Zaim, 1996), *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoğlu, 1999), *Uzak* (Nuri Bilge Ceylan, 2002), *Hayat Var* (Reha Erdem, 2006), *Meleğin Düşüşü* (Semih Kaplanoğlu, 2007), *Pandora'nın Kutusu* (Yeşim Ustaoğlu, 2008), *11'e 10 Kala* (Pelin Esmer, 2009), *Çoğunluk* (Seren Yüce, 2010), *Şimdiki Zaman* (Belmin Söylemez, 2012) (Balcı, 2016).

7 2000'ler sinemasında İstanbul'un kayıplar ve mücadele kenti olarak kendini gösterdiği filmlerden bazıları şöyledir: *Kaç Para Kaç* (Reha Erdem, 1998), *Üçüncü Sayfa* (Zeki Demirkubuz, 1999), *Filler ve Çimen* (Derviş Zaim, 2001), *Üç Maymun* (Nuri Bilge Ceylan, 2008), *Köprüdekiler* (Aslı Özge, 2009), *Uzak İhtimal* (Mahmut Fazıl Coşkun, 2009), *Zerre* (Erdem Tepegöz, 2012) (Balcı, 2016).

gerçekleşen dönüşüm (Yalçın vd., 2014, s. 53-58).⁸

2000'ler sinemasında kentsel dönüşümün nasıl temsil edildiği, film kahramanları üzerindeki etkileri, hangi imgelerle gösterildiği ve/veya duyurulduğu üzerinden hareket eden bu çalışmada, incelenecek filmler belirlenirken 2000'li yıllarda çekilmiş "sanat" filmlerine bakılmış, "popüler" film örnekleri dışarıda bırakılmıştır.⁹ Filmler pek çok yolla anlam yaratırlar, dolayısıyla film tek bir anlama sahip değildir (Ryan & Lenos, 2014, s. 185). Bu sebeple, çalışmada film çözümlemesine dair eleştirel yaklaşımlardan "tarihsel eleştiri" kullanılmıştır (s. 185). Tarihsel yaklaşım, film eleştirisinde en yaygın olarak kullanılan yöntemlerden biridir. Filmleri tarihsel bir bağlam içindeki konumlarına göre ve tarihsel gelişmelerin ışığı altında sınıflandıran ve inceleyen (Corrigan, 2008, s. 110) bu yöntemle, filmler kentsel dönüşüm ekseninde analiz edilmiştir. Bu amaçla sinema ve tarih ilişkisine, ardından da tarihsel eleştiriye bakılmıştır.

Tarih geçmişin betimlenmesi, zaman içindeki değişimin ölçülmesi, neden ve sonuçların çözümlenmesiyle (Kyvig & Marty, 2000, s. 12) "asla bir ayna değildir; fakat bir inşadır; yani, büyük miktarda veri, bazı daha büyük proje, vizyon ya da teori tarafından bir araya getirilir ya da 'oluşturulur'" (Rosenstone, 1994/2018, s. 163). Tarih gibi bir mekân ve zaman kurgucusu olarak sinemanın (Akbal Süalp, 2006, s. 45) kendisi de bir inşa faaliyeti değil midir? Ryan ve Kellner sinemanın toplumsal gerçekliği

8 İlk dönüşüm biçimine örnek olarak Sulukule, Tarla başı ve Ayazma'da "sağlıklı ve güvenilir yaşam çevreleri olmadıkları" gerekçesiyle bizzat ilgili ilçe belediyesi ya da TOKİ tarafından geliştirilen projeler verilebilir. Sulukule Taşoluk'a, Ayazma Bezirgânbahçe'ye sürülür (Ayazma mahallesinin yerinde Ağaoğlu firması lüks bir konut projesi yapmaktadır). Büyük kamu yatırımlarıyla gerçekleşen dönüşüme örnek ise; 3.Boğaz Köprüsü ve bağlantı yolları, Üçüncü Havalimanı, Marmaray ve diğer metro güzergahları verilebilir. Büyük sermaye yatırımlarıyla gerçekleşen kentsel dönüşüme örnek olarak da 1980'lerle başlayan gökdelenleşme, yüksek gelirli kesimler için kente yakın lüks/kapalı konut siteleri, İstanbul'un merkezi iş alanı haline gelen Beşiktaş-Şişli- Maslak aksı gösterilebilir. Ve planlarla gerçekleşen dönüşüm örneği de öncelikle 2009 yılında onaylanan ve "İstanbul'un Anayasası" niteliğini taşıyan 1/100 000 ölçekli Çevre Düzeni Planı'dır (Yalçın vd., 2014, s. 54-58).

9 Çalışmanın kapsam ve sınırlılıkları göz önünde bulundurulduğunda belgesel ve popüler film örnekleri ayrı bir incelemenin konusunu oluşturmaktadır. Kentsel dönüşümle ilgili belgesellerden bazıları şöyledir: *Tarla başı Tarla başı* (Hilmi Etikan, 1989), *Nerede Yaşarsan Yaşa!* (Necla Osseiran, 2011), *Bir İstanbul Hikâyesi* (İmre Azem, 2011), *Ekümenopolis: Ucu Olmayan Şehir* (İmre Azem, 2012), *Agoraphobia* (İmre Azem, 2013), *Komşu Komşu! HUUU!* (Bingöl Elmas, 2016). Popüler filmler söz konusu olduğunda ise *Yolunda A.Ş: Çiğin Bağları Hikâyesi* (Emre Budak, 2015), *Bana Masal Anlatma* (Burak Aksak, 2015) gibi filmler komedi öğesini içinde barındırarak kentsel dönüşüme bakmaktadır.

inşa eden kültürel temsiller sistemi olduğunu belirtir (2010, s. 35). Teksoy ise sinema ve tarih arasındaki benzerliği görüntüler üzerinden ele alır: "Tarih de, görüntülerin yerini olayların aldığı bir film gibi[dir]. Görüntülerin birbirine eklenmesinin sinema filmini oluşturması gibi, olayların birbirine eklenmesi de tarihi oluşturur" (1998, s. 14). Ancak tarih ve sinema arasındaki ilişki, bir adım ilerisi tarihçiler ve filmler arasındaki ilişki başlangıçta hemen benimsenmez. Buna neden olarak da Ferro filmlerin tarihçiler tarafından "istenmeyen bir belge" (2017, s. 26) Makal ise "yeterli bulunmayan" bir belge (2014, s. 16) olmasını gösterirler. Filmler neden istenmeyen ya da yeterli görünmeyen bir belge olarak görülmüştür? Hâlbuki hem tarihçiler hem de kurmaca yazarları/filmler öykü anlatır! Ferro bu durumu "tarihin referans kalıplarıyla hareket etmesi"yle açıklar (2017, s. 28). Süreç içerisinde hareketli görüntünün kaydedilmesi, tekrar tekrar seyredilmesi, arşivlenmesi sinemanın tarih çalışmalarında birer belge olarak değerlendirilmesini sağlamıştır. Bu açıdan sinema en temelde insanlık tarihinin bir bölümüne tanıklıkta önemli veriler sağlayan bir ortam oluşturmuştur (Duruel Erkılıç, 2012, s. 18-19). Ferro, Resmi Tarih'in karşısında da etkin bir rol oynayan filmin, Tarih'in temsilcisi konumunu aldığını ve sinemanın her şeyden önce *Tarih'in bir temsilcisi* olduğunu vurgular (2017, s. 12, 17).¹⁰ Bu bağlamda çalışmada incelenecek filmler ta-

10 Tarihçiler öyküler anlatır. Öykünün icadı, öğrenme ve keşfetme arzusuyla başlar. Gerçekten de, "tarih" (history) kelimesinin kökeni "araştırmak" anlamına gelen Yunanca bir sözcüktür (Kyvig & Marty, 2000, s. 28). Kurmaca yazarları da öykü anlatır, ama onlar malzemelerini hayal güçlerini kullanarak elde edebilirler. Tarihçiler ise, aksine gerçek olaylarla ve aslına uygun olarak çalışmaya uğraşırlar. Bunu yapabilmek, özel becerilerin yaratıcı biçimde kullanılmasını gerektirir. Bu özel becerilerin en önemlileri, olaylardan geriye kalmış ipuçlarıyla ilgilidir. Bu ipuçları olaylara ait kalıntılar, izler, işaretler, kayıtlar, parçalar, yadigarlardır (Kyvig & Marty, 2000, s. 30). Kyvig ve Marty ile benzer görüşlere sahip Burke, "kaynak" fikrinin yerine geçmişin bugüne bıraktığı "izler" fikrini koymak faydalı olabilir, der. "İzler" sözcüğü el yazmalarını, basılı kitapları, binaları, mobilyaları, peyzajı ve resimler, heykeller, gravürler, fotoğraf gibi farklı türde imgeleri de içine alır (Burke, 2003, s. 12-13). Burke sinemayı da bu imgelerin içine dâhil ederek imgelerin farklı tarih türlerinde "muteber delil" olarak kullanılabileceğinin kanıtlarını sunar (2003, s. 13, 177). Tarihçilerin çoğu da zaten "iz" yerine "kanıt" kelimesini kullanırlar (Kyvig & Marty, 2000, s. 33). Tam da bu noktada "muteber delil/kanıt" filmler "gerçekliğin görüntüsü ya da değil, belgesel ya da imgesel, sahici bir entrika ya da katışıksız icat olsun Tarih'tir. Ön doğrumuz mu? Henüz gerçekleşmemiş olanlar (ve hatta gerçekleşenler de, neden olmasın), insanın inançları, niyetleri, düşselliği, tüm bunlar da en az Tarih kadar Tarih'tir (Ferro, 2017, s. 31). Bu noktada "en az Tarih kadar Tarih" olan filmler Falbe-Hansen'e göre "yazılı tarihin resimlendirilmiş hali olarak görülmemeli; aksine, geleneksel yazılı tarihe bir derinlik katan ek bir boyut ve uzam olarak değerlendirilmelidir" (2003, s. 111). Kyvig ve Marty tarihsel izlerin/kanıtların dört kategoride incelenebileceğini belirtirler: maddi olmayan, maddi, yazılı

rihin bir temsilcisi konumundadırlar. Zira hem kentsel dönüşüm hem de kent tarihi söz konusu olduğunda filmler kültürel ve tarihsel bir temsil, aynı zamanda tarihi bir belgedir. İster muteber delil/kanıt, ister temsili iz, ister tarihin kendisi olsun filmler tarihsel eleştiri söz konusu olduğunda nasıl incelenmelidir?

Tarihsel bir yöntem kullanılırken, her filmin, hatta belgeselin, bir toplumun ya da tarihsel bir dönemin aracısız portresini sunduğunu göz önünde bulundurmak gerekir (Corrigan, 2008, s. 111). Bu noktada tarihsel eleştiri iki kapsamda ele alınabilir. İlki yapıldığı döneme ait ideolojik ve sosyal koşullarla ilişkilendirerek, filmleri üretim koşullarıyla ilgili durumlarla tarihsel bağlamları içinde ele almak, ikincisi de aynı ilişkilendirilmeden yararlanarak filmlerin içindeki tarihsel anlatıları incelemektir (Kabadayı, 2014, s. 63). Filmleri tarihsel bağlam içinde değerlendirmek filmlerin üretilmiş oldukları dönemlerle ilgili araştırmalar yapmayı içerir (Özden, 2014, s. 121). Bu noktada çalışmada tarihsel bağlam neoliberal bir kent rejimine geçişin yaşanmaya başladığı 2000'ler sonrasıdır. Neoliberal bir kent anlayışının tezahürlerinden kentsel dönüşüm birbiri ardına çıkarılan Yasalarla hayata geçirilir. Tarihsel sürecin nasıl bir seyir izlediği yukarıdaki satırlarda ve aşağıdaki bölümlerde ayrıntılarıyla verilmiştir. Filmlerin içindeki tarihsel anlatılar söz konusu olduğunda ise "toplumsal-siyasal olaylar henüz yaşanmakta iken, tarihte alacağı yeri ve etkilerini tahmin edebilmek çok kolay değildir" (Maktav, 2013: vii). Ancak yine de 2004 yılından itibaren birbiri ardına çıkan kentsel dönüşüm Yasaları ve neoliberal kent politikalarının imgeleri (vinç, ablukaya alınan mahalleler, apartmanda yalnız bir yaşam, vb.) ve sesleri (yıkım ve inşa) filmlerde bir biçimde sunulmaktadır. Apartmanın hemen karşısında (*11'e 10 Kala*), İstanbul'un herhangi bir semtinde (*Şimdiki Zaman*) ve şantiyesinde (*Kaygı*) koca koca vinçler, ablukaya alınan mahalleler (*Zerre*, *Annemin Şarkısı*, *Kaygı*) kadrajda kimi zaman film kahramanlarıyla kimi zaman da tek başına yer alır. Dahası, kentsel dönüşümle birlikte, farklı yıllarda çekilmiş bu filmlerdeki karakterleri bekleyen huzursuzluk ve çıkışsızlıktır.

Çalışmada, 2000'ler sinemasında "kentsel dönüşüm/yenileme pro-

ve temsili (2000, s. 30-31). Hem maddi, duyuyla algılanabilir gerçek bir şey hem de bir başka şeyin temsili olan temsili iz'e örnek olarak fotoğraf, çizim, resim ve sinema verilebilir. Temsili izler bir izdir, diğer izleri de yakalar ve korur (Kyvig & Marty, 2000, s. 31). Bunlar ve diğer görsel belgeler, yıllar içinde meydana gelen değişikliklere (örneğin bir bölgenin silüeti, manzarası veya dokusundaki ya da kişilerin görünüşlerindeki değişiklikler) tanıklık ederler (Kyvig & Marty, 2000, s. 79).

jeleriyle gerçekleşen dönüşüm" örnekleri görülen filmler inceleme nesnesi seçilmiştir. Film anlatısının merkezinde kentsel dönüşümün başat bir özellik olarak kendini gösterdiği filmler ise sırasıyla şöyledir: *11'e 10 Kala* (Pelin Esmer, 2009), *Zerre* (Erdem Tepegöz, 2012), *Şimdiki Zaman* (Belmin Söylemez, 2012), *Annemin Şarkısı* (Erol Mintaş, 2014), *Kaygı* (Ceylan Özgün Özçelik, 2017). Aşağıdaki bölümde Türkiye'de yaşanan kentsel dönüşüme ve kentsel dönüşümün başkenti İstanbul'a, ardından da aktarılan filmlerdeki kentsel dönüşüme yer verilmiştir.

Filmlerin çözümlenmesinde sinematografik anlamda ise, "bir çekim serisi ya da bir film sahnesinden görüntüler üzerine kullanılan teknikleri" kapsayan "kare kare çözümlenme" (Ryan & Lenos, 2014, s. 16) tekniği kullanılmıştır. Kare kare film çözümlenme, film yapımına ait teknik bir kelime dağarcığı sayesinde (orta plan, kompozisyon, alan derinliği, vb.), ekrandaki görüntünün tanımını yaparak başlar. Ardından setten karakter ilişkilerine ve hatta kompozisyona kadar görüntüye ait çeşitli bileşenler üzerinde tartışma evresi başlar. Ardından görüntüler içindeki düşüncelerin tanımlanması (ne anlama geldiklerinin belirlenmesi) gelir (Ryan & Lenos, 2014, s. 31). Tam da bu noktada filmler yerinden edilme, huzursuzluk ve çikışsızlık genel başlığı altında toplanmış ve her bir film özelinde ayrı ayrı açıklanmış; film karakterlerinin yaşadıkları mekânlar ayrıntılarıyla verilmiş, kentsel dönüşümle birlikte kadrajda yer alan görüntülerin (vinç, ablukaya alınan mahalleler, vb.) ve seslerin (yıkım ve inşaa) anlamı çözümlenmiştir.

Kentsel Dönüşüm

Türkiye'de ilk defa 2000'li yılların başında kullanılmaya başlanan, sözlük anlamı itibariyle kentsel (yeniden) canlandırma (urban regeneration) anlamına gelen, ancak Türkçeye "kentsel dönüşüm" olarak yerleşen kavram ilk olarak Avrupa'da II. Dünya Savaşı sonrasında yıkılan kentleri yeniden inşa etme sürecinde geliştirilen müdahaleler için kullanılır. Daha sonra sanayinin kentlerin dışına çıkarılmasıyla kentin boş, terk edilmiş, yıkılmış görüntüler almasıyla kentsel dönüşüm, bu kez, bu alanların yeniden kente katılması adına kullanılan bir müdahale biçimi olur. 1990'larla birlikte ise sermaye birikiminin bir aracı, neoliberal bir kentleşme pratiğinin (Yalçıntan vd., 2014, s. 49) "yeni inşaat programına yer açma hedefli yıkımında" (Bilgin, 2013, s. 13) İstanbul'u şantiyeye dönüştüren bir hal alır. Türkiye'de kentsel dönüşüm projeleri gelişmiş ülke kentlerinden farklıdır. Bu farklılığın nedeni ise "projelerin arka planındaki siyasal he-

deftir" (Balaban, 2013, s. 51).¹¹

Hatice Kurtuluş ve Asuman Türkün (2005, s. 11-15), İstanbul'daki kentsel dönüşüm sürecini 19. yüzyıldan başlayarak üç dönem üzerinden değerlendirirler. Birinci dönem "ulus-devletin oluşumu" ve "modernleşme" projesiyle ilerler. İkinci dönem, II. Dünya Savaşı sonrasında "kontrolsüz" ve "kendine özgü" bir kentleşme sürecidir. Üçüncü dönem, 1980'li yıllarla birlikte neoliberal politikalar, kayırmacı ilişkiler, kent ve kentsel arazinin sermaye birikiminin aktörü olmasıyla şekillenir. Yalçıntan ve diğerleri, üçüncü döneme ikinci bir aşama eklerler: "1999 depreminin ardından kentsel dönüşümün/yenilemenin söylemde vatandaşların güvenliğini sağlamaya dönük meşru bir araç haline gelmesi" (2014, s. 52). Bu bağlamda 2000'li yıllarda "yasaya uygun" bir kent yaratmaya girişilir. 2011 yılında yaşanan Van depreminin ardından 6306 sayılı Afet Riski Altındaki Alanların Dönüştürülmesi Hakkında Kanun 31.05.2012 tarihinde yürürlüğe girer.¹² Deprem odaklı kentsel dönüşüm yasası olarak bilinen bu yasa çalışmanın önceki bölümlerinde aktarılan yasalar gibi sermaye birikiminin başat aktörü olup, yaşayanları yerinden edici bir niteliğe sahiptir. Başka bir deyişle kentsel dönüşüm projelerinin ya da kent içinde yerinden edilmenin yeni belirleyicisi 2000'lerde "deprem" olur.

Kentsel dönüşüm projeleri kısa sürede kentin küreselleşme projesi ile de uyumlandırılır. Bu dönemde gerçekleşen dönüşüm uygulamalarının özelliği, sadece depreme hassas konut alanlarını hedef alan uygulamalarla sınırlı kalmayıp, aynı zamanda sermayeyi çekmeyi, ekonomik

11 Siyasal hedef televizyon dizilerinde de kendini hissettirir. Örneğin; İstanbul'un kentsel dönüşümüne ve Lezbiyen Gey Biseksüel Transgender'ları (LGBT) da içine alan yapıyla Tarlabası ve Tophane'de geçen televizyon dizisi *Kayıp Şehir* 26 Mart 2013'te yayından kaldırılır. Daha önce sinemaya uyarlanan *Ağır Roman* (Mustafa Altıoklar, 1996) sinemalarda izleyiciyle buluşurken, aynı adı taşıyan dizi (2012) yayından kaldırılır. Çekimleri Balat'ta geçen *Ağır Roman* dizisi kentsel dönüşüm ve rant içine sıkışmış Kolera sakinlerini anlatır. Ancak dizinin ilk bölümünde mahallede yaşanan kentsel dönüşüm diyalogu biplenir. Dördüncü bölümde ise senaryoda olmasına ve çekimleri yapılmasına rağmen kentsel dönüşümle ilgili sahne dizinin yapımcısı (Star Yapım) tarafından çıkarılır (www.radikal.com.tr).

12 Van depreminin etkileri *Hayatboyu*'nda (Aslı Özge, 2013) kısa süreli de olsa perdeye yansır. *Babamın Kanatları*'nda (Kıvanç Sezer, 2016) ise deprem mağduru aile üyeleri Van'da akrabaların yanında ikamet eder. İbrahim Usta (Menderes Samancılar) ailesine destek olmak ve onlara bir yuva sağlamak amacıyla İstanbul'da şantiyede çalışır zira TOKİ'ye on yıl boyunca ödeme yapmak zorundadır. Ancak İbrahim Usta'nın TOKİ'ye uzun süreli borçlanacak ömrü kalmamıştır. Ailesini bir yuva sahibi yapmak isteyen İbrahim Usta çalıştığı inşaattan "düşer" ve ölür. İbrahim Usta'nın eşi Hatice (Güllü Özalp Ulusoy) ailesine verilecek "kan parası"yla bir yuva kurmak istemez.

canlılık yaratmayı hedefleyen emlak eksenli projeleri de devreye sokmuş olmasıdır (Türkün vd., 2014, s. 82). Bu noktada kentsel dönüşüm projeleri aracılığıyla zorla tahliye edilen birçok tarihi mahalle, yeni kullanıcılar için sermaye biriktiren bir nitelik kazanır (Çavuşoğlu, 2014, s. 237). Pérouse "kentsel dönüşüm uygulamalarının medenileştirici olmayıp, bölge sakinlerini yerinden eden ötekileştirici ve seçkin bir uygulama" olduğunu belirtir (2011a, s. 14). Benzeri bir biçimde Binnur Öktem Ünsal ve Asuman Türkün de (2014, s. 19) tamamlanmış projelerin, dar gelirli kesimler için artan oranda yerinden edilme tedirginliği, yoksullaşma ve giderek mülksüzleşme getirdiğini söyler.

İstanbul'da ilk kentsel dönüşüm uygulamaları ise Ayazma ve Sulukule gibi toplumun her açıdan "en alttakiler"inin yaşadığı yerlerde başladı (Şen, 2010, s. 319). Ayazma Doğu ve Güneydoğu'dan "travmatik göçle" (Erder, 1998, s. 25) gelen Kürt nüfusun yoğunlukta olduğu bir yerleşim yeridir.¹³ Sulukule ise Roman yerleşimcilerin yaşadığı bir yerdir.¹⁴ Kentsel dönüşümle birlikte Sulukule Taşoluk'a, Ayazma Bezirgânbağçe'ye

13 1987 yılında çıkarılan Olağanüstü Hal (OHAL) ile birlikte kentlere "travmatik göçle" Doğu ve Güneydoğu Anadolu'dan gelenler Diyarbakır, Adana, İstanbul, İzmir, Mersin gibi büyük şehirlerde yeni yoksulluk mekânlarında yaşamlarını sürdürür. Hacettepe Üniversitesi Nüfus Etütleri Enstitüsü (HÜNEE) tarafından gerçekleştirilen ve sonuçları 2006 yılında kamuoyuna duyurulan *Türkiye Göç ve Yerinden Edilmiş Nüfus Araştırmaları*'na göre, yerlerinden güvenlik nedeniyle göç edenlerin sayısının 653.680 ile 1.201.200 arasında olabileceği tahmin edilmektedir (2006: 61). Bu doğrultuda Ayazma, Küçükçekmece'de Atatürk Olimpiyat Stadı'nın hemen bitişiğindedir. Bölgeye ilk göç 1970'lerde başlamışsa da 1980'lerin ikinci yarısından sonra yaşanan "travmatik göçle" Ayazma'nın yapısı derme çatma, kaçak inşa edilmiş ve çöplerle dolu bir yer haline gelir. *Büyük Adam Küçük Aşk*'ın (Handan İpekçi, 2001) mekânlarından biri Ayazma'dır. Filmde İstanbul'a hazırlıksız gelen göçmenlerin yaşadığı evde birden fazla hane bir arada yaşar. Gecekonduunun ilk dönemlerindeki gibi altyapı yoktur; yollar çamurludur, çöpler yol kenarındadır, çeşme her türlü ihtiyaç için hâlâ birincil kullanımdır. OHAL'in devam edişinin 12. yılında *Güneşe Yolculuk*'ta Güneydoğu Anadolu'daki OHAL'e dair belgesel nitelikli görüntülerin yanı sıra boşaltılan ve sular altında kalan köyler de görülür. Filmin Kürt kahramanı Berzan İstanbul'da enformel sektörde çalışır ve bir odalı gecekonduunda yaşamını sürdürür. *Filler ve Çimen*'de de köyleri boşaltılan ve İstanbul'un tarihi surlarında yaşamaya çalışan iki Kürdün dramı izlenir.

14 Sulukule Türk sinemasında eğlence ve müzik mekânı olarak vardır. Film adlarında da bu durum kendisini gösterir: *İstanbul Havası/ Arşak Sulukule'de* (Zeki Alphan, 1952), *Gırgıriye* (Kartal Tibet, 1981), *Gırgıriyede Şenlik Var* (1981), *Gırgıriyede Cümbüş Var* (Temel Gürsu, 1983), *Gırgıriyede Büyük Seçim* (Temel Gürsu, 1984) ve *Şen Sulukule* (Zafer Par, 1987). Kentsel dönüşümün başlamasıyla birlikte 10 dakika süren foto-röportaj niteliğinde *Canım Sulukule* (Nejla Osseiran, 2010) ile de yerinden edilmeye tanıklık edilmektedir. *Sarmaşık*'da (Tolga Karaçelik, 2015) ise Sulukule yıkımına dair televizyon haberi ve bir diyalog vardır.

sürülür. Ardından Tarlabaşı ve Fener-Balat-Ayvansaray gibi tarihi kent merkezlerinde dönüşüm başlamıştır. Bu alanlarda uygulanan Kanun ise 05.07.2005 tarihli Resmi Gazete'de yayımlanarak yürürlüğe giren 5366 sayılı Yıpranan Tarihi ve Kültürel Taşınmaz Varlıkların Yenilenerek Korunması ve Yaşatılarak Kullanılması Hakkında Kanun'dur.

Maltepe/Başbüyük ve Tarlabaşı'nda yaşananlar, İstanbul'un kentsel alanının yönetiminde popülist bir dönemden, kapitalist piyasa dinamiklerinin bütünüyle metalaşmamış bölgelere doğru yayılmasına olanak sağlayan neoliberal bir döneme doğru radikal bir kayma olduğunun işaretidir (Kuyucu & Ünsal, 2011, s. 86). Ancak yine de 2000'li yıllar sonrasında belki de en özel gelişmelerinden biri İstanbul'daki kentsel dönüşüm alanlarında yaşayanların, barınma ve mülkiyet hakları etrafında örgütlenmeleridir. İstanbul'da giderek çoğalan sivil inisiyatifler ve mahalle dernekleri, bu atmosfer içinde, kentsel muhalefet coğrafyasında derin etkiler bıraktılar (Ünsal, 2014, s. 110-116). Örneğin Ayazma tamamen yıkılmış ve Bezigânbağçe'ye sürülmüşken, "Maltepe'ye bağlı Gülsuyu-Gülensu, ilçe belediyesi tarafından hükmedilen imar planı değişikliklerini şu an için bertaraf etmeyi başarmış durumda" (Ünsal, 2014, s. 119).

Tüm bu aktarılanlar çerçevesinde, Türkiye'nin yaşadığı yarım yüzyılı aşkın kentleşme deneyiminin belki de en temel özelliği, bitip tükenmek bilmeyen bir değişim, yıkıp yeniden kurma sürecini içinde barındırmasıdır (Işık & Pınarcıoğlu, 2013, s. 95-96). Bu noktada Harvey (2012: 192), kapitalizmin yükselişinin damgasını vurduğu son üç yüzyıl boyunca toprakta yaratıcı yıkımın hızı ve yaygınlığının muazzam biçimde arttığını; giderek bölünmüş, parçalanmış, çatışma temayülü taşıyan şehirler içinde bulunduğumuzu belirtir (2013b: 29). Kentin kendisinin para ve sermaye dolaşımına sermaye olmasıyla kentsel dönüşüm aracılığıyla artı sermayenin emilmesi daha da karanlık bir manzara ortaya çıkarır (2013a: 342).

İşte tam da bu noktada son dönemlerde "İstanbul'un mekânsal ve toplumsal haritası"nın üç temel boyutta şekillendiği söylenebilir: Kente sanayi üretim mekânlarının görünürlüğü, beyaz yakalı iş ve tüketim mekânlarınınkine kıyasla azalmakta; kapalı yerleşim alanlarının sayısı önemli ölçüde artarken İstanbul'un genelinde mekânsal bir kapanmaya doğru gidilmekte; gecekondular bir yandan "varoşlaşırken" bir yandan da kentsel dönüşüme uğrayarak toplu konut alanlarına taşınmaktadır (Bartu Candan & Kolluoğlu, 2010, s. 53-54). Kent büyüdükçe, bir anlamda kentleşmenin etkisiyle, kentin parçalanması ve fragmanlaşmasıyla birlikte, bir-

birlerinden habersiz, temassız insanların kenti haline gelir İstanbul. Sine- ma da yaşanan değişime sessiz kalmaz, İstanbul'un yeni zamanları beyaz perdeye taşınır.

İncelenen filmlerde kentsel dönüşüm farklı biçimlerde yer alır. *11'e 10 Kala*'da kentsel dönüşüm depremle gündeme gelir ve kent merkezindeki Emniyet Apartmanı'na odaklanır. Filmin kahramanlarından Mithat Bey'in evi hem İstanbul'dur hem de aidiyet mekânıdır. Mithat Bey ikisi- nin de yıkılmaması için uğraşır ancak Yasa'nın önüne geçemez. *Zerre* ve *Annemin Şarkısı*'nda Tarlabası merkezdedir. *Zerre*'de Zeynep, engelli kızı ve annesiyle, tek göz odada yaşam mücadelesi verirler. Sürekli ve güven- celi bir işi olmayan Zeynep ev kirasını veremez. Bu yüzden de ev sahibi tarafından sürekli tehdit edilir. Zeynep başka bir eve çıkamaz zira be- lediye kentsel dönüşüm nedeniyle her yeri yıkmaktadır. *Annemin Şarkı- sı*'nda ise "travmatik göçle" Tarlabası'na yerleşen anne ve oğlun kentsel dönüşümle birlikte TOKİ ve benzeri konutlara taşınmasıyla gelişen süreç anlatılır. *Şimdiki Zaman* ve *Kaygı*'da kentsel dönüşüm kent merkezinde yalnız yaşam süren kadınlar üzerinden ilerler. 2000 sonrasına ait bu filmlerde kentsel dönüşümün film kahramanlarını yerinden ettiği, daha da ötesi aidiyet mekânlarından uzaklaştırdığı ve huzursuzluğu berabe- rinde getirdiği söylenebilir. Sinemasal dil anlamında ise geçmiş dönem Türk sinemasında alışık olunan İstanbul'un tanıdık imgelerinin kadrajda kendine yer bulmadığı, tam aksine bugünün İstanbul'unda aşına olunan ve genel planlarla sunulanın çok katlı binalar, TOKİ ve benzeri konutlar, yıkım ve inşaa faaliyetleri ve şantiye olduğudur. Tüm bu aktarılanlar çer- çevesinde filmler çekildikleri yıllara göre sırasıyla ve kentsel dönüşüm ekseninde aşağıdaki bölümde çözümlenmiştir.

Yerinden Edilme, Huzursuzluk ve Çıkışsızlığa Filmler Özelinde Bakmak

6306 Sayılı Kanun Mithat Bey'i Aidiyet Mekânından Ediyor: 11'e 10 Kala

11'e 10 Kala'da yalnız, birbirine benzemeyen iki erkek ve iki farklı İstan- bul anlatılır. Eviyle ve koleksiyonlarıyla aidiyet bağları güçlü 83 yaşındaki Mithat Bey (Mithat Esmer); eviyle, işiyle ve İstanbul'la herhangi bir aidi- yet bağı olmayan 34 yaşındaki apartman görevlisi Ali (Nejat İşler) ve "ya- ratıcı yıkım" stratejilerine eşlik eden, tehditlere gebe bir kent hikâyesinin merkezinde yer alır. Kentte iki erkek, iki farklı kent ve tehdit eden kent/ İstanbul bir araya geldiğinde neler olur?

Amerika'da mühendislik eğitimi alan ve hemen ardından Türkiye'ye dönen Mithat Bey zorunlu görevini taşrada tamamladıktan sonra İstanbul'da yaşamaya başlar. Mithat Bey'in hayatı "zaman geçirme" aracı (Baudrillard, 2010, s. 119) olan koleksiyon üzerine kuruludur. Piyango bileti, gazete, dürbün, ekmek etiketi, içki, saat, dergi, kitap, daktilo, radyo, pul, ses kayıtları ve en önemlisi Reşad Ekrem Koçu'nun İstanbul Ansiklopedisi Mithat Bey'in zamanı ifade eden koleksiyon parçalarıdır. Mithat Bey'in "zaman geçirme" aracı onun İstanbul'la her gün düzenli temas kurmasını sağlar. Bu temaslar hem Mithat Bey'i hem de kendisinin temas kurduklarını izleyici için tanıdık hale getirir. Filmin açılışı Mithat Bey'in günlük rutinleri üzerinedir: Peşine düştüğü ve filmin adını içinde saklayan İstanbul Ansiklopedisi'nin 11. cildi sahafa sorulur, sadece kendisinin aldığı *Bizim Gazete* ve milli piyango bileti büfeden alınır, geri kalmayan ve ileri gitmeyen saat alınır. Hepsinden ikişer adet olmak kaydıyla! Mithat Bey'in evi İstanbul'dur: dışarıya kapalı, sesin hem var hem yok olduğu, kayıpların, arayışların, sıkışıklığın, eskiliğin, hastalıkların, tehdidin mekânı. Böylesi bir mekânda kâğıtların fazlalığı sesin emilmesine yol açar. Ev, bir anlamda İstanbul, sessizdir. Ancak İstanbul'un olmazsa olmaz vapur, martı, seyyar satıcı, vb. sesleri de evde duyulur. Filmin ilk çeyreğinde evin içinde iki dakika süren pan hareketiyle gezen kameraya bu sesler eşlik eder. Sessizliğin hüküm sürdüğü mekânda İstanbul'un sesleri nasıl olur da duyulur hale gelir? Mithat Bey'in "sadakatle kaydeder" dediği ses kayıt cihazına kaydettikleriyle. İstanbul sesleriyle müstesna bir kentken ve Mithat Bey'in evi İstanbulken sessizlik söz konusu ol(a)maz. Filmin mekânı içerisinde yer alan *diegetic* sesler (İstanbul'un sesleri) ev içinde *non-diegetic* sese dönüşür. İstanbul hem sessizliğe hem sese sahip olur. Evin dışına İstanbul'a çıkıldığında ise bu seslere başka sesler de karışır (ezan, köpek sesi gibi). Mithat Bey'in oturduğu Emniyet Apartmanı'nın karşısında yapımı gece gündüz devam eden inşaatla birlikte İstanbul'un yıkım ve yeniden inşa sesleri hem evde hem dışarıda duyulmaya başlanır. İstanbul'un sesine yeni sesler eklenir: İnşaat sesi. Bu anlamda 2000'ler Türk sinemasında hem neoliberal dönem hem de kentleşme politikalarıyla uyumlu yaratıcı yıkım stratejisi inşaat sesinde görülür, duyulur hale gelir. Mithat Bey bu sesi akşam olduğunda Samatya sahilinde kaydettiği yağmur, gök gürültüsü ve martı sesleriyle bastırır.

Mithat Bey'in evi, İstanbul gibi sıkışmış bir haldedir. Hem evler hem trafik hem insanlar sıkışık vaziyettedir İstanbul'da. Mithat Bey'in evinde cam kenarlarında, kapı önünde, yatak odasında aslında her yerde bir nesne vardır. Ev sadece Mithat Bey'in yürüebileceği boşluklardan ibarettir.

Eve birilerinin gelmesi halinde iki kişi yan yana duramaz, yürüyemez. Arama ve kaybetme hali ise evin içinde hüküm sürdüğü gibi İstanbul'da da sürer. Mithat Bey'in evi eski nesnelere doludur. Eski nesnelere zamanı ifade etmek gibi önemli bir işleve sahip olduğu gibi kendinden önceki varlığın anısının yaşatılması, geçmişin unutulmaması demektir (Baudrillard, 2010, s. 92-94). Mithat Bey'in evinde zamanlar, anılar ve geçmişler biriktirilir. Bu zaman, anı ve geçmiş İstanbul'a aittir. Mithat Bey akıp giden şimdiki zaman içinde İstanbul'u biriktirir. Ev bir kez daha İstanbul'la özdeşleşir. Eski nesnenin "çağdışı" (Baudrillard, 2010, s. 99) olmasından da dem vurur Mithat Bey: "Zaten modası geçen hiçbir şeyi bulamazsın bu memlekette". Evdeki nesnelere (İstanbul'un) gösterimi ve kentin gösterimi sınırlılık anlamında benzerlik taşır (Evdeki İstanbul bir anlamda eski nesnelere kameraya çok az takılır. Tıpkı İstanbul görüntüleri gibi). Mithat Bey'i aidiyet mekânından uzaklaştıran ve tehdit eden olay depremin yaşanmasıyla olur. Kentsel dönüşüm Mithat Bey'i tehdit eder! Ne de olsa İstanbul tehditlere hep gebe dir. Mithat Bey'i tehdit eden bir başka kurum ise Belediye'dir. 10 saniyeden kısa süren deprem Emniyet Apartmanı'nı, daha çok yönetici Ruhi Bey'i (Savaş Akova) harekete geçirir. Eski binayı mühendis kontrol eder ve depreme dayanıksız raporu verir.

Ancak bu rapora Mithat Bey inanmaz, ona göre apartmanın yıkılacak bir tarafı yoktur "ufak tefek tamirat"larla çözülecek bir meseledir. Apartman toplantısının konusu ise Emniyet Apartmanı'nın yıkımına ilişkindir. Yıkımın ardından yeniden inşa edilecek ev; depreme dayanıklı, otoparklı, havuzlu, değeri iki katına çıkan, 90 metre kare bir evdir.¹⁵ Evin artan değeri ve can güvenliği üzerinden giden toplantı gündeminden habersiz Mithat Bey'in rüya sahnesi İstanbul'un yıkımına ilişkindir. Bir buçuk dakika süren rüya sahnesi, aslında kâbus siyah beyazdır! Camları olmayan bir pencere ve yırtılmış perde, yakın çekimden beton ve demirleri yıkan kepçe, merdivenleri çıkan Mithat Bey, yine yakın çekimden kepçe, yıkılmaya başlanan bina, eski koltuklar, Mithat Bey'in çıktığı merdivenleri yıkan buldozer, koltukların arasında bir şeyler arayan Mithat Bey, odalar arasındaki duvarda açılan delikten geçen Mithat Bey rüya sahnesinin görüntülerini oluşturur. Rüya görüntülerine rüzgâr, cam kırıkları, saat ve yıkım sesi eşlik eder. Tehdit (kentsel dönüşüm) baş gösterdiğinde hem 11'e 10 Kala'da hem de Şimdiki Zaman'da film kahramanlarının rüyaları kâbusa dönüşür. Şimdiki Zaman'da Mina'nın (Sanem Öge) yaşadığı apartman otel olacaktır. Apartmandan herkes taşınır, Mina hariç. Ne ev ne de

¹⁵ Yapılacak apartmana ait maket, apartmanın hemen girişinde sergilenir.

kent aidiyet mekânıdır. Tehditlere gebe bir kentte Mina dışarı atılma korkusuyla yaşar. Mina'nın rüyasında bekçi evin içindedir! Huzursuzluk, kısıtılmışlık ve yerinden edilmenin mekânı İstanbul, bilinçaltımı da rahat bırakmaz (her iki filmde de)!

11'e 10 Kala'da Mithat Bey, deprem raporu ve yıkım işini "yeni moda" ve "rant" olarak adlandırır; ancak bundan sonra Mithat Bey'e huzur yoktur. Kentsel rant sisteminin odağına yerleşen İstanbul bu dönem içinde tarihinde benzeri olmayan bir mekânsal dönüşüme tanık olur: 1960'ta 350.000 konuttan ibaret olan kentteki konut sayısı 1984'te 1.000.400, 2000'de 3.000.400'e erişir. Son on yıl içinde bu sayı 4.000.200'e ulaşır (Gülhan, 2016, s. 40). Bu nedenledir ki Mithat Bey'i yeni yapılacak apartmanın özellikleri ilgilendirmez. Mithat Bey'in istediği ve aradığı huzur olur. Yerinden edilmenin huzursuzluğunu Mithat Bey çeşitli kereler dile getirir. Ruhi Bey'e "Ben huzur istiyorum. Evimde oturmak istiyorum. Ben memnunum evimden"; yeni evin kendisi için daha iyi olacağını söyleyen yeğenine "Ben rahatım. Beni rahat bırakın"; belediye ekiplerine "Asıl huzursuz olan benim beyefendi. Siz benim huzurumu bozuyorsunuz" der. Oysa filmin başlarında Mithat Bey'in piyango bileti alırken niyet ettiği kendi evinin yanında bir evdir. Huzuru kaçan Mithat Bey'in İstanbul'la temasını ve rutinlerini kıran belediye olur. Zira Ruhi Bey Mithat Bey'in evini "çöp" olarak nitelendirir ve belediyeye şikâyet eder. Belediye personeli de Mithat Bey'in evini "çöp ev" olarak nitelendirir ve kendisinden evi toparlaması istenir. Mithat Bey'in koleksiyonu filmdeki diğer karakterlere göre "meta", "çöp" ve "pis" olarak adlandırılır. İstanbul ve ev arasındaki benzerlik bir adım ileri taşındığında; Türkiye kentleşmesinde üçüncü aşama olan sermayenin kentleşmesi, kent mekânının kendisinin metalaşması biçiminde karşımıza çıkar (Şengül, 2012, s. 443). Bir kent mekânı ve aynı zamanda İstanbul olan Mithat Bey'in evi de meta olarak görülür. "Bir çöplük bence şehir demektir" diyen Yaşar Kemal, çöplüklerde her şeyin bulunabileceğini söyler (2015, s. 138). Tıpkı Mithat Bey'in evi, tıpkı İstanbul gibi. Dolayısıyla Mithat Bey'in evine atfettikleriyle çevresindekilerin atfettikleri aynı değildir. Bir anlamda İstanbul'un nasıl görüldüğü Mithat Bey'in evinin nasıl görüldüğüyle ilişkilidir. Huzursuzluğu gittikçe artan Mithat Bey'in dışarıdaki İstanbul'la ilişkisi kesilir, eve, evdeki İstanbul'a hapsolür. Bu noktadan sonra inşaat sesleri evdeki İstanbul'un saat seslerini bastırır. Perde açılır ve İstanbul'un yeni imgelerinden koca viñç görülür. "İstanbul'u, hayret verici bir kentsel yeniden gelişimin sürmekte olduğunu anlamaya yetecek kadar biliyorum" diyen David Harvey'in İstanbul'da gördüğü, sermaye birikim rejiminin kentteki imgelerinden

biridir: "Her yerde inşaat vinçleri vardı!" (2014, s. 144). 2000'ler sinemasında vinç görüntüleri *C Blok*, *Pandora'nın Kutusu*, *Şimdiki Zaman*, *Bulanık* (Zeki Demirkubuz, 2015), *Babamın Kanatları*, *Kaygı* gibi filmlerde kadraja girer.

11'e 10'Kala'ya geri dönüldüğünde, Mithat Bey, kendi imzası olmadan evinden, İstanbul'dan çıkarılamayacağını, bunun kanuna aykırı olduğunu herkese söyler. Huzuru kaçan Mithat Bey, belediyenin eve gelip İstanbul'u dağıtmasını, yerle bir etmesini istemediğinden evinden de çık(a)maz. Kimse gelmeyince belediyeye gider ancak evin değişen kanun gereğince yıkılacağını öğrenir.¹⁶

Mithat Bey: Beyefendi, gelecektiniz. Gelmediniz. Beni çok beklettiniz. Eve kapandım günlerce.

Belediye Görevlisi: Haklısınız beyefendi. Bu arada bir sürü gelişme oldu. Binanız güvenli değil. Tüm komşularınız apartmanı terk etti. Bir tek siz kaldınız.

Mithat Bey: Bir de Ali var.

Belediye Görevlisi: O kim?

Mithat Bey: Apartman görevlisi.

Belediye Görevlisi: O da ancak yıkıma kadar kalır.

Mithat Bey: Beyefendi, benim imzam olmadan hiç kimse bu binayı yıkamaz. Yasaya aykırı olur.

Belediye Görevlisi: Bakın yeni yasa çıktı. Eğer eviniz emniyetli değilse ve bu karar çıkmışsa ve bu rapor yayınlanmışsa ve yıkım kararı da çıkmışsa bunu siz değil 10 kişi de olsa buna engel olamaz.

Mithat Bey: Bu bahsettiğiniz rapora ben nasıl inanayım, güveneyim.

Belediye Görevlisi: Mühendislerimiz gelip ölçüm yaptılar. Rapor da elimde. Binanız sağlam değil.

Mithat Bey: Peki bu kanun Resmi Gazetede çıktı mı?

Belediye Görevlisi: Çıktı.

Mithat Bey ve görevli arasındaki diyalog burada sonlanır. Konuşmada geçen kanun, 6306 sayılı Afet Riski Altındaki Alanların Dönüştürülmesi Hakkında Kanun'dur. Depreme dayanıksız binaların yeniden yapımına ilişkin hükümler içeren Kanun'un 6. maddesi yeniden yapım

¹⁶ Kentsel dönüşüm kapsamında 2004 ve 2008 yılları arasında İstanbul'da 11.543 bina yıkılır (Kuyucu & Ünsal, 2011, s. 90).

kararında hissedarların en az üçte iki çoğunluğunun yeterli olduğunu belirtmektedir. Mithat Bey'in taşınması, yerinden edilmesi İstanbul'un bugün yerinden edilmesiyle bir ve aynı şeydir. Kentsel dönüşümle insanlar yerlerinden edilmekte, yeni mekânlarda yaşamaya zorlanmaktadır. Yıllardır yaşadıkları mekânlarla aidiyet ilişkisi kuran insanlar aidiyetsiz mekânlarda hayatlarını sürdürmeye zorlanır. Her ev aslında mikro ölçekte başka bir İstanbul'u içinde barındırır. Taşınan sadece eşyalar değildir: Zaman, mekân ve bellek de taşınır! İstanbul insanları her anlamda tehdit etmeye devam eder. Mithat Bey'i sokaklarda takip eden hareketli kamera ev içinde artık sabitlik kazanır. Dışarıdaki işlerini yapması için de apartman görevlisi Ali'den yardım ister. Ali'nin ise İstanbul'la herhangi bir teması yoktur. Kendisini İstanbul'a ait hissetmez, İstanbul aidiyet mekânı değildir. Apartmanın bulunduğu çevreden dışarı çıkmayan Ali'nin kentle teması nasıl gerçekleşir? Ne zaman ki Mithat Bey İstanbul'a dair kendisinin gerçekleştirdiği rutinleri Ali'den kendisi adına yapmasını ister işte o zaman Ali'nin İstanbul'la teması başlar.

Sekiz yıldır İstanbul'da apartman görevlisi olarak çalışan ancak İstanbul'la teması neredeyse hiç olmayan, evindeki rutubet nedeniyle eşi Gülay ve kızı Gamze'yi köye gönderen, apartmandan uzaklaşmadığı için de yeni bir iş arayamayan Ali'nin yaşamı Mithat Bey'le birlikte değişime uğrar. Mithat Bey'in eve kapanmasıyla birlikte Ali'nin İstanbul'la teması başlar. Temasın güzergâhları ise Mithat Bey tarafından belirlenir. Mithat Bey'in İstanbul'u Ali için yeni kapılar açar. Mithat Bey'in koleksiyonu kolilere kondukça, Ali'nin İstanbul'la teması arttıkça, Ali koleksiyonun bir anlamda İstanbul'un nesnelere, Mithat Bey'in aidiyet kurduğu nesnelere satmaya başlar. Ali para kazanmaya başlayınca, 2000'ler sinemasında sık görülmeye başlanan karakterlerden biri olan emlakçıya giderek üst katlardan, rutubetsiz ev bakmaya başlar. Filmin en önemli metaforlarından İstanbul Ansiklopedisi Ali'ye hem iş bulmasını hem de ev bulmasını sağlar. Ali İstanbul Ansiklopedisi'nin 11. cildini fotokopi yoluyla kütüphanede çoğaltırken kütüphanedeki memur ilanına başvurur. Ali'nin memur olma isteği gerçekleşir ve işe alınır. Emniyet Apartmanı'nın yıkılması Mithat Bey için bir tehdide, Ali için kente dâhil olmanın, temas kurmanın, iş bulmanın yoluna dönüşür. Apartmandan herkes taşınır, Mithat Bey ve Ali hariç. Ali İstanbul Ansiklopedisi'nin 10 cildini sahafa satar ve evini boşaltır. Ali'nin gidişiyle apartmanda geriye kalan, İstanbul'u biriktiren Mithat Bey olur.

Tarlabaşı'nda Bir Yaşam: Zerre

Kentsel dönüşümün yaşandığı bir diğer yerleşim yeri Tarlabaşı'dır, aynı zamanda *Zerre*'nin de temel mekânıdır. Taksim'de, günümüzde altı mahalleden oluşan (Bostan, Bülbül, Şehit Muhtar, Çukur, Kamer Hatun ve Kalyoncu Kulluğu) Tarlabaşı'na "ilk olarak 15. yüzyılda Rumlar" yerleşir (Freely & Freely, 2015, s. 251). Tarlabaşı, 1964'te Rumların sınır dışı edilmesiyle Avrupalı bölge olma özelliğini, 1986'da Tarlabaşı Bulvarı'nın açılmasıyla da Taksim'le bağını kaybeder. Tarlabaşı Bulvarı'nı yapmak için İstanbul Belediye Başkanı Bedrettin Dalan döneminde "386 Pera binası" yıkılır (Ekinci, 1994, s. 78). Bu yıkımı aktaran filmlerden biri de *Muhsin Bey*'dir (Yavuz Turgul, 1986). Yıkımlar beraberinde aidiyet mekânından uzaklaşmayı, yerinden edilmeyi getirir. Tıpkı Muhsin Bey'in (Şener Şen) ev sahibi Madam gibi. Tarlabaşı Bulvarı'nın açılmasıyla "Taksim'in sosyal ve ekonomik akışıyla bağı koparılan Tarlabaşı, sosyoekonomik bir düşüş ve bu düşüşün tetiklediği bir fiziksel yıpranma sürecine girer. 'Dalan yıkımları' sonrası değişim değerlerinde görülen düşüşler bölgenin giderek yoksullaşmasına katkıda bulunurken" (Kuyucu & Ünsal, 2011, s. 94) 1990'larla birlikte yabancı göçmenlerin ve İstanbul'daki Kürt nüfusunun yoğunlaşma noktalarından biri haline alır (Pérouse, 2011b, s. 281). Aktarılan değişimlere paralel bir biçimde ilk olarak Tarlabaşı'nda yoksul ailenin (*Zerre*), hemen ardından ise Kürt ailenin (*Annemin Şarkısı*) yaşadığı kentsel dönüşüm süreçlerine bakılmıştır.

Kentsel dönüşümün kendini sürekli hissettirdiği bir kent/İstanbul ve bunun en somut örneği Tarlabaşı'nda bir odalı evde yoksulluk ve işsizlik, her gün tehditlere gebe bir yaşam ve güvencesizlikle birleştiğinde ne olur? *Zerre* tüm bu sorunların merkezine kadını yerleştirir. Merkezinde İstanbul ve kadın karakterlerin olduğu filmlerde çıksızlık, kapatılmışlık, huzursuzluk başat öğedir. Zeynep (Jale Arıkan), engelli kızı Gülçin (Dilay Demirok) ve annesi (Rüçhan Çalışkur) ile ayakta kalmanın zor, mücadele etmeden yaşam sürmenin daha da zor olduğu bir kentte, İstanbul'da yaşarlar. Böylesi bir kentte Zeynep ve ailesi nasıl ayakta kalır? Filmde, hem aidiyetsiz mekân hem de yaşamının zor olduğu bir kent vardır. Ancak aidiyetsiz mekân temel problemden ziyade tali bir konumdur. Bu tali konum filmin sonunda kendini mikro mekân beden üzerinde de hissettirir. Zeynep bedeninden bir parçayı hayatta kalmak uğruna feda eder, kente kurban verir!

Zerre'de Zeynep'in ailesiyle aidiyet bağları söz konusuken yaşadığı mekân aidiyetsiz bir mekândır. Ancak onun için temel problem bir işinin olup olmamasıdır. Zira Tarlabası işsiz ya da geçici serbest işlerde çalışan sayısının yüksek olduğu yerleşimlerden biridir (Tarlabası Stratejik Sosyal Plan, 2008, s. 21). Hayatta kalmak ve yoksullukla başa çıkabilmek için her gün mücadele edilen bir kentte iş ve işsizlik Zeynep'in de yakasını bırakmaz. Zeynep'in sorumlu olduğu, eve tutsak iki kadın vardır yaşamında. Gülçin engelli olduğundan ev içinde bir yaşam sürer. Sürekli yürümesi gereken Gülçin ev içinde -dar bir mekânda- yürümek zorundadır. Gülçin'in yürüdüğü hiç görülmez, tıpkı konuştuğunun hiç görülmediği gibi. Anneanne ise Zeynep çalışırken torunu Gülçin'le ilgilenir. Zeynep ve Gülçin birlikte yer yatağında, anne ise çekyatta uyur. Pérouse, Tarlabası'nda barınmaya dair yaşam koşullarında evlerde kullanılan doğalgaz oranının düşük, başlıca ısınma kaynaklarının halen kömür, linyit, odun ve kaçak elektrik olduğunu belirtir (2011b, s. 284). Tıpkı *Zerre*'deki gibi. Isıtıcı evi ısıtan tek araçtır.¹⁷ Banyodaki kazan odun bulunursa yakılır; çamaşırlar elde yıkanır; ocakta yemek kaynamaz. Temel ihtiyaçlarını sınırlı düzeyde gideren aileye yemek yardımı bir lokanta tarafından sağlanır. Zeynep'in kentte temas halinde olduğu, tanıdığı Remzi'nin (Remzi Pamukçu) çalıştığı lokantada gün sonunda kalan yemekler sefertasına konularak eve götürülür. Kimi zaman aynı yemeklerle kimi zamansa eli boş döner Zeynep eve. Eli boş döndüğünde ise iki ekmek, beş yumurta ve yarım kilo domates akşam yemeğinin yerine geçer. Evden dışarı çıkmayan, bedenlerine tutsak kadınlar televizyon seyrederek vakit geçirir. Anneanne ve Gülçin'in kentle teması hiç yoktur. Evden dışarı çıkamazlar. Çıkmak isteseler bile paraları yoktur. Güneş yüzü görmeden evde bir yaşam sürmek zorundadırlar. Alt sınıf insanların yaşamı dar mekânlar ve kentle temas kuramamak üzerinedir.

Evin darlığı ve küçüklüğü çekimlerle de desteklenir. Zeynep'i kimi zaman dışarıda takip eden hareketli kamera ev içinde sabittir. Yaşadığı mekân Tarlabası ise terk edilmiş ve sessiz bir haldedir. "Belediye her yeri yıkarken mahallede insan kalır mı?" Filme ait bu cümle yerinden edilmenin özetidir. Harvey yaratıcı yıkım yöntemiyle birbiri ardına gelen kentsel dönüşüm evrelerinin hemen her zaman sınıfsal bir boyut taşıdığını,

¹⁷ *Şimdiki Zaman*'da Mina'nın yaşadığı apartman otel yapılacağından Mina da yalnız bir yaşam sürer. Kentsel dönüşüm nedeniyle *Zerre*'de de Zeynep'in yaşadığı apartmanda başka insanların yaşadığı görülmez. Mina ve Zeynep kentin yerinden edilme politikalarını başka türlü yaşar. Mina da elektrikli ısıtıcıyla ısınmaya çalışır.

zira süreçten ilk ve en fazla etkilenenin çoğu kez yoksullar, yoksunlar ve siyasi iktidarın marjinalleştirdiği kesimler olduğunu belirtir (2013b, s. 58). Yoksul ve yoksun Zeynep de süreçten etkilenenler arasındadır. Belediye yıkımları Zeynep'in başka bir eve taşınmasını daha da güçleştirir. Ek olarak, Tarlabası'ndaki mülkiyetlik daha çok ev sahipliği değil de "%64,4 gibi yüksek bir oranda kiracı"lık üzerine kuruludur (Türkün & Sarıoğlu, 2014, s. 287). Zeynep de kiracıdır, oturduğu evin kirasını düzenli bir geliri olmadığından düzenli bir şekilde ödeyemez. Ödeyemediği için de ev sahibi tarafından kimi zaman sokakta kimi zaman evinin kapısında sürekli sıkıştırılır, tehdit edilir. Ev sahibi ne evin kirasını verebilen, ne de evden çıkabilen Zeynep'e küfür edebildiği gibi, Zeynep'in bedenini "satmasını" ister. Ancak ev sahibinin asıl isteği Zeynep'in organlarından biridir. Zeynep organını vermesi halinde yıkılana kadar evde oturacak, borçları silinecek ve üstüne biraz da para alacaktır. Ev sahibinin Zeynep'e vaat ettikleri sadece Zeynep'in çıkışsız yaşamını göstermez, aynı zamanda kentin nasıl bir hal aldığı da gösterir. Sürekli bir işi olmayan, güvencesiz işlerde çalışan Zeynep yerleşmenin, yaşamının mümkün olmadığı bir kentte 'zerre'lerin başına gelenleri açık kılar. Bir akşam yemeği sırasında kapıya dayanan ev sahibi, yerinden edilmeyi tehditkâr bir şekilde yeniden hatırlatır. Tehdit artık kapıya kadar gelir. Zeynep tehdidi uzaklaştırdığında bir an rahat bir nefes alınırsa da ev sahibi kapıya bir tekme atar, kapı açılır, kilit kırılır. İstanbul kapılarını kimseye açmazken kırılan kapılarla yaşayanlarına da huzur vermez. Yerinden edilme hem belediye hem de ev sahibi tarafından kendini görünür kıldığında Zeynep emlakçıya gider. İsteddiği fiyata bir ev bulması ise çok zordur. Tarlabası'nda sadece Zeynep'in evi mi yıkılacaktır? Başka evler de yıkıldığından artık kent merkezinde yeni bir ev bulmak gittikçe zor hale gelir. Bir odalı ve masraflı bir eve 350 TL vermeyi göze alır. Göze alır almasına ama Zeynep'in sürekli bir işi yoktur.

Zeynep'i yerinden eden, 2005'te yürürlüğe giren 5366 Sayılı Yıpranan Tarihi ve Kültürel Taşınmaz Varlıkların Yenilenerek Korunması ve Yaşatılarak Kullanılması Hakkında Kanun kapsamında Beyoğlu Belediyesinde "Büyük Dönüşüm" adı altında başlatılan "Tarlabası Yenileme Projesi"dir.¹⁸ Yenileme alanı Tarlabası'nda yer alan Bülbül, Çukur ve Şehit Muhtar mahallelerinin sınırları içinde kalmaktadır (Türkün & Sarıoğlu,

18 Proje, 2007 tarihinde hayata geçirilir ve bu amaçla "20 bin metrekarelik alanda, 188'i tescilli 269 bina ve altyapının yenilenmesini" kapsar (Bkz: www.beyoglubuyukdonusum.com).

2014, s. 270). Bakanlar Kurulu'nun 20 Şubat 2006 tarihli kararıyla, temizlik mekanizmasının ilk hedefleri olarak 21 adacık tanımlanır. Nisan 2007 tarihinde, bu adacıklardan 9'uyla ilgili çalışmaların ilk safhası için açılan ihale sonucunda bir inşaat grubuyla anlaşmaya varılır (Pérouse, 2011b, s. 296). "Dönüşüm" ve "yenilenme" içerisinde yerinden edilen insanlar kent merkezinden uzakta bir yaşam sürmek zorunda bırakılırlar. Zeynep ve ailesinin kent merkeziyle teması sınırlı düzeydedir. Zeynep'in güvenceli herhangi bir işi de olmadığından ellerine geçen parayla başka herhangi bir yerde yaşayabilecek durumda değillerdir. Zeynep ve Zeynep gibileri kentsel dönüşümle birlikte bekleyen nedir?

Zeynep işten çıkarılsa da iş aramayı bırakmaz. Ne türden olduğuna bakmaksızın Tarlabası'ndaki dükkânları dolaşır. Manifaturacıdan buluşukluğa kadar her yere uğrar ama olumlu bir cevap alamaz. Dünya kentleri içerisinde yer alan İstanbul'da iş yoktur. Zeynep, İstanbul ve işsizlik sarmalının farkındadır, "İstanbul'da da pek iş kalmadı ya!" diyerek bunu dile getirir. Zeynep bir yandan da evde annesiyle birlikte lavanta bohçası yapar. Sadece cenaze namazı çıkışlarında cami önünde sesi çıkmadan satmaya çalışır yaptıklarını. Zeynep güvencesiz işlerde çalışmak istemediğinden belediyede çalışma hayalleri kurar. Bunun için de kentte bir diğer temas kurduğu kişi olan Ayşe'nin (Mesude Türkmen) yanına gider. Ayşe belediyeye ait bir büfede çalışır. Zeynep'in iş bulmasına yardımcı olduğu gibi haberdar olduğu iş alımlarını da Zeynep'e söyler.

Zeynep'in şehir dışında olduğu bir zamanda Gülçin'den kan alınır. Zeynep hemen yola koyulur. Eve vardığında Gülçin'le ilgilenir. Ev sahibinin kızına zarar vermesini istemediğinden soluğu onun yanında alır. Dolu gözleri ve titreyen sesiyle Zeynep, ev sahibine "tamam" der. Zeynep'in para isteğini de kabul eden ev sahibi ile sessizlik eşliğinde hastaneye gidilir. Doku testi için gerekli kanı alınan Zeynep'in eline ev sahibi bir miktar para verir. Halsiz bir şekilde eve gelir Zeynep. Mutfak camından görülen havai fişek görüntüsü eşliğinde ocakta ilk defa *et pişer*. Kentin bir tarafında kutlamalar olurken başka bir tarafında kayıplar yaşanır. Birbirinden habersiz ve temassız insanların sevinç ve hüznüleri iç içe girer. Kayıp verilmeden kentte ayakta kalınmaz mı? Zeynep'in bedeni aidiyetsiz mekâna dönüşür. Pişen et ve Zeynep'in bedenine ait -olmayan- organ/et filmin doruk noktasıdır. Evde kalmak, kentte yaşamak, aileye bakabilmek ve güvenceli bir iş sahibi olmak için bedene ait organ kente kurban verilir. Yine de güne umutla başlar Zeynep. Az da olsa parası olacaktır. Belediyeye işe girmenin ön koşulu -para- sağlanır. Ayşe'nin

yanına giden Zeynep, belediye işi için gerekli parayı ayarladığını söyler. Bir bulaşıkçıda, yerin altında gökyüzünün görünmediği bir mekânda işe başlar Zeynep. Zeynep'in çıkışsızlığı, çaresizliği dar mekânların yanı sıra panoramik, uzak ya da genel plan kullanılmamasıyla da verilir. İstanbul ise filmde yoktur. Ne bildik bir mekânla ne de görkemli yapılarıyla! Kayıplarla, yıkımlarla, tehditlerle, mücadeleyle birdir artık İstanbul. Kimseye kapılarını açmadığı gibi kapısı olanlara da huzur yoktur. Bu yüzden de ev hem var hem yoktur. Küçük de olsa içinde yaşanan bir ev vardır. Ama ev yoktur zira hep dışarı atılma, yerinden edilme korkusu eşlik eder film kahramanlarına.

Gurbet İçinde Gurbet: Annemin Şarkısı

Annemin Şarkısı Tarlabası'na Doğubayazıt'ın yıkılan köylerinden göç eden, sonrasında ise kentsel dönüşüm politikalarıyla tekrar göç etmek zorunda kalan bir aileye odaklanır. Bu, yerinden edilmenin devlet tarafından gerçekleştirildiği iki farklı biçimdir: İlki zorunlu göç (1992), ikincisi ise 5366 Sayılı Kanun kapsamında yaratıcı yıkım stratejilerinin neoliberal politikalarla kentlerde kendini gösterdiği kent içerisinde yerinden edilmedir. İşte tam da bu noktada, *Annemin Şarkısı*'yla 1990'ların başında Tarlabası'na yerleşen Kürt aileye bakılmıştır: Kimlerdir yerinden edilenler? Nereden gelip nereye gitmektedirler? "1990'larda zorunlu göçle köylerinden edilen Kürt ailelerin yerleştiği Tarlabası artık etnik ve dilsel ayrımlar da içeren büyük ölçekli bir iç-kamptı. Kürt ailelere 1990'larda Afrikalı göçmenler, LGBT vatandaşlar"ı (Çavdar & Tan, 2013, s. 10) "Dominik Cumhuriyeti, Filistin, Bangladeş, Pakistan, Çin, Afganistan, Transkafkasya, Orta Asya ve Suriye kökenliler" de katıldılar (Pérouse, 2011b, s. 288).

"Travmatik göç"le İstanbul Tarlabası'nda bir yaşam süren anne Nigar (Zübeyde Ronahi) ve oğul Ali'nin (Feyyaz Duman) kent içerisinde yerinden edilmeleri sonrasında yaşananları merkezine koyar *Annemin Şarkısı*. Kentsel dönüşüm anne ve oğlun yaşamlarını nasıl etkiler?

Anne Nigar'ın yaşamı kayıplarla doludur: evlatlarından biri Fransa'da sürgünde, diğerinin ise bir mezarı dâhi yoktur. Aidiyetlik ve kayıplar duvara asılı fotoğraflarda kendini gösterir. Nigar Hanım'ı ikinci kez göç ettiren, yıllardır birlikte yaşadığı tanıdıklarından, hemşehrilerinden uzaklaştıran, toplumsal pratiklerin ve kültürün içe doğru kapanmasına yol açan kentsel dönüşümdür. "Büyük Dönüşüm" adı altında başlatılan "Tarlabası Yenileme Projesi"yle Nigar Hanım ve oğlu kent merkezinden

uzakta, TOKİ ve benzeri konutlara, gökdelenlerin, griliğin hâkim olduğu kentin çeperlerine taşınır. Kuşkusuz taşınan sadece Nigar Hanım değildir. Komşuları, arkadaşları, akrabaları da yavaş yavaş taşınmaya başlarlar. Nigar Hanım'ın hemşehrisi ve komşusu Mustafa, kendi deyimiyile "zor bela" Kurtuluş'ta bir bodrum katında ev bulur. Midyecilik yaptığından kent merkezinden fazla uzağa da gidememektedir. Kiraların fazlalığından ve "Büyük Dönüşüm"le birlikte her yere otel yapıldığından dert yanar. *Zerre*'deki Zeynep'in yaşadıklarına benzer bir sıkıntıyı yaşar Mustafa ve Mustafa gibiler. Nigar Hanım'ın yaşamına dönüldüğünde sonda söylenecek sözü başta söylemekte sakınca yoktur: Nigar Hanım yavaş yavaş ölür. Zira TOKİ ve benzeri konutlarda ölüm vardır! Nigar Hanım'a artık huzur yoktur. Ağzına pelesenk olan cümle "sıkılıyorum"dur. Sıkıntısı geçmediği gibi başının ağrısı da hiç geçmez. İştahı kesilir, geceleri rahat bir uyku uyuyamaz. Gitmek istediği tek yer, kalmadığı söylenen köyüdür.

Tarlabaşı sakinleri farklı mahallelere taşınsa da Nigar Hanım'a göre herkes köye dönmüştür. Nigar Hanım *11'e 10 Kala*'daki Mithat Bey gibi sıkıntısını, isyanını sürekli dile getirir: "Ben bu delikte çürüyorum!", "Bu duvarların arasında duramam. Yapamıyorum burada!", "Nefes alamıyorum burada!", "Bu dört duvar arasında ölmek istemiyorum!".

Nigar Hanım'ın Tarlabaşı'nda hemşehrileri, komşuları vardır: misafirlige gidip gelen, taşınmaya yardım edilen, helallik istenen. Nigar Hanım'ın yeni yaşam alanında, yan yana dizili apartman dairelerinde kimse görülmez. Apartmanda ya da site içerisinde ışıklar ve arabalar olmasa kimsenin yaşamadığı bir yer gibidir, yaşadıkları mekân. Kimse hoş geldiniz demeye gelmez Nigar anneye. Nigar Hanım'ın apartmandaki tek komşusu, kime ait olduğunu asla bilemediği ama her gün kendisine eşlik eden inlemelerin sahibidir. İnleyen kişi için dua eder ama nafile o da ölür, TOKİ ve benzeri konutlarda. Tarlabaşı görüntüleriyle zıtlık yaratır yeni evin görüntüleri. Bu yüzdendir ki Nigar Hanım'ın Tarlabaşı'ndaki hemşehrisi ve komşusunun dileği -iyi komşular- gerçekleşmez. Nigar Hanım eski mahallesini özler. Ali annesini Tarlabaşı'nda sayıları gittikçe azalan komşularına götürür ama sıkıntı hâli devam eder. Dört duvar arasında bir yaşama sıkışan Nigar Hanım, ortalarda gözükmeyen komşularını rahatsız etmemek adına Tarlabaşı'nda yaptığı gibi cevizlerini gece kıramayacaktır. Her gün evi temizler ama sıkıntısı bir türlü geçmez. Bir sigara tellendirir ama sıkıntısı yine geçmez.

Nigar Hanım'ın ait olduğu toprakların sesi dengbejlere ait şarkılarda içtiği sigara dumanına karışır. Ancak sıkıntısı geçmez. Nigar Hanım'ın

aradığı, bir türlü bulunamayan Seydoye Silo'nun kaseti gibidir: gidilemeyen, bulunamayan ve duyulamayan... Nigar Hanım sıkılmasın diye Tarlabası'nda yaşayan dengbeç Eğit amca kasete bir *klam* (şarkı) okur. Nigar Hanım şarkıyı dinlediğinde ağlar. Bu nedendir ki Nigar Hanım evinden görülen gri ve betonlarla kaplı çok katlı gökdelenlere baktığında Doğubayazıt'ın bitimsiz topraklarını görür. İstanbul ve Doğubayazıt görüntüsü birbiriyle zıtlık yaratır.

Nigar Hanım'ın yeni konutunda tül her zaman açık olmasına açıktır ancak baktığında gördükleri karşısında mutlu değildir: Çok katlı gökdelenler... Tarlabası'nda dışarıda kurduğu yufkalar artık mutfak dolabı ve cam arasına gerilen iplerdedir. Ali annesi gibi camdan gri manzaraya bakmaz. Bir kere bakar ve baktığı da kadrajda yer almaz. Ali söz konusu olduğunda kadrajda yerini alan ne olur? Ali'nin kentle temasını motosikleti sağlar. İstanbul'un yeni halleri, kentin çeperindeki yerleşimler uzak planda kendine yer bulur: Çok katlı gökdelenler. Ali'nin kentsel dönüşümle bir derdi yoktur. Bir işi ve sevgilisi olduğundan gündelik hayatı olağan ritmiyle devam eder. Ancak yine de Nigar Hanım ve Ali'nin İstanbul'a dair gördükleri aynıdır.

Nigar Hanım, kimi zaman duvardaki fotoğrafları yanına alır, evdeki eşyaları kolilere koyar ve valizini hazırlar. Bu hazırlıklar köye gitmek içindir. Ancak her seferinde oğlunun karşı çıkışları nedeniyle aidiyetlik kuramadığı, yalnızlığıyla başa çıkamadığı, sıkıntısının katlanarak arttığı, içeriye hapsediği, yabancı bir mekânda yaşamaya devam eder. Kendi başına Tarlabası'na gittiği de olur oğlunun çalıştığı okula da. Her seferinde aynı kahredici cümleyi tekrarlar: "Sıkılıyorum!". Kentsel dönüşümle birlikte kentle/Tarlabası'yla aidiyetliği kırılan ve aidiyet mekânı köyüne gitmek, bir adım ilerisi İstanbul'dan kaçmak, gurbet içinde gurbet kalmamak için otogara gider Nigar Hanım. Ancak İstanbul'dan kaçamaz. Ali kendisini alır, eve getirir. Nigar Hanım'ı zor günler bekler: Ali artık işe giderken kapıyı kilitler. Sonunda Nigar Hanım hastalanır. Ali annesinin yavaş yavaş eridiğini gördüğünde annesini köye götürmeye karar verir, Nigar Hanım'ın keyfi biraz olsun yerine gelir. Ancak sabah olduğunda Nigar Hanım ölür. TOKİ ve benzeri konutlarda ölüm vardır!

Hem *11'e 10 Kala* hem de *Annemin Şarkısı*'nda farklı ama yaşayanları yerinden edici yasalarla birlikte film kahramanlarının huzursuz ve sıkıntılı halleri bir ve aynı şeydir. Yaşlı insanların aidiyet mekânlarından taşın(a)mama (Mithat Bey) ve taşınma (Nigar Hanım) hallerinde yaşadıkları benzerken genç bir kadını bekleyenler farklı mıdır? Kentsel dönüşümün

sonuçları herkesi aynı şekilde mi etkilemektedir? Bu noktada *Şimdiki Zaman*'ın film karakterlerine bakılmalıdır.

Başka Kıtalarda Aidiyet Arayışı: *Şimdiki Zaman*

Satır aralarında belli belirsiz bir geçmiş, bu geçmişle mücadele etmek yerine kıtaları aşır Amerika'da yeni bir hayata başlama düşüncesi, terk edilmek üzere bir ev, kentsel dönüşümün her gün tehditlere gebe olduğu bir kente ve bu kentte Mina'nın (Sanem Öge) yaşamına odaklanır *Şimdiki Zaman*. Hikâyesi kentte geçen ve film kahramanlarının çoğunluğunu kadınların oluşturduğu filmde, "şimdiki zaman"ın kadınlarını kentte neler bekler?

Kent merkezine yakın, sessiz, eski, bakımsız bir ev. Evin bulunduğu apartmanın da bu evden farkı yoktur. Apartman cephesini sarıp sarmalayan kurumuş sarmaşıklar dışında kimsenin kök salmasına izin verilmeyen bu mekânla Mina'nın herhangi bir aidiyet bağı yoktur. Aslında Mina hiçbir şeyle aidiyet ilişkisi kur(a)maz. Kurabileceği tek aidiyetlik Amerika'da nerede yaşadığını bile bilmediği, küçükken gördüğü, biraz da kendisine benzetilen "hem var hem yok" halasıdır. Mina'nın evi gibi yaşamı da terk edilmek üzerine kuruludur. Arkadaşı, ailesi, eşi filmin zaman kipiyle zıtlık oluşturacak biçimde geçmişe aittir. Eşinden ayrılan, ailesiyle görüşmeyen ve bir arkadaşı da olmayan Mina herkesten uzak bir yaşam sürer. Gardırobundaki kıyafetlere bile uzaktır. Gelecek zaman ise Amerika'ya gitme düşüncesi üstüne kuruludur. Ancak Amerika'ya gitmek o kadar kolay değildir. Amerika'ya gidilecekse para kazanılmalıdır, bunun için de Mina iş arar. Geçmişini bulacağı, gelecek uğruna mücadele edeceği ve filme adını veren Mina'nın "şimdiki zamanı"nın film boyunca görüleceği iş falcılık olur. Fal bakmayı iyi bilen Mina, bir kafede çalışmaya başlar. Mina'nın yaşadığı şimdiki zamanın evle ilgili boyutuna geri dönüldüğünde ise İstanbul'un kentsel dönüşümle birlikte yok ettiği bir tarih, kültürel bellek ve aidiyet mekânlarının yıkımı söz konudur. Mina'nın yaşadığı apartman yeni sahiplerince yıkılıp yerine İstanbul'un kent silüetinde gözle görülür bir biçimde artan ve kentleşme politikasıyla da uyumlu yapılardan otel yapılacaktır.¹⁹

¹⁹ Mina'nın falcılık yapmaya başladığı kafenin bir diğer falcısı da Fazilet'tir (Şenay Aydın). Fazilet, Mina'ya kalmaya geldiği gün Mina, apartmanın durumu hakkında bilgi verir. Apartmanın yıkılıp yerine otel yapılacağını söylediğinde Fazilet, kentleşme politikalarına tepkisini gösterir: "Doymadılar otel yapmaya be!". *Annemin Şarkısı*'nda da Nigar Hanım'ın komşusu Mustafa her yere

Mina'nın yaşadığı apartmandan koltuğuyla birlikte taşınarak ayrılmak zorunda kalan yaşlı kadın, *Muhsin Bey*'deki yaşlı Madam gibi "İyi değilim, evimizi yıkıyorlar... Bütün hatıralarım burada kalacak... Şimdi hepisi yok olacak!" demeden Mina'ya bakarak gider. 1980'lerin ikinci yarısına ait bu diyalog 25 yıl öncesinden beri neoliberal kentin "yaratıcı yıkım" stratejilerini devam ettirdiğinin en açık örneğidir. *Muhsin Bey*'de "her yer" ve "Beyoğlu" yıkımı aktarılırken aidiyet mekânından uzaklaştırılan Madam, geçmişini bırakıp gitmenin hüznünü yaşar. Mina'nın yaşlı komşusunun kentsel dönüşüm, soylulaştırma, "deprem tehlikesi" ve "çılgın projeler"le yenilenen İstanbul'a dair söyleyecek sözü kalmamıştır. Tıpkı Mina gibi. Böylece Mina apartmanda yaşayan/kalan tek kişi olur.

Apartmanın boşalmasıyla elektrikler kesilir, elektrikli ısıtıcı yerini artık mum ışığına bırakır. Evi boşaltma kararının yazılı olduğu kâğıt, mumla birlikte yakılır. Evden çıkarılması her dem gündemde olan Mina'ya kentin yerinden etme tehditlerini hatırlatan başka bir tehdit de şirketin apartmandaki bekçisi olur. Kapı arkasına koyduğu koltuk, korkusunu bir nebze ötelese de camdan bekçiye bakmaya devam eder. Tehdit baş gösterdiğinde *11'e 10 Kala*'daki Mithat Bey gibi rüya görür Mina. Her iki filmde de benzer olan, kentsel dönüşümle birlikte film kahramanlarının rüyalarının kâbusa dönüşmesidir. Mina'nın rüyasında bekçi evin içindedir! Huzursuzluk, kısıtlanmışlık ve yerinden edilmenin mekânı İstanbul, bilinçaltını da rahat bırakmaz (her iki filmde de)! Mina'nın evde olduğu bir gün bekçi Mina'dan evi boşaltmasını ister. Özel çekimle gerçekleştirilen bu sahnede bekçi değil Mina'nın evinin kilitli kapısı gösterilir. Mina'nın bekçiye söylediği "... Gidicem buradan ... Dönmiycem" sözü şimdiki zamanının gelecek çığılığı, isyanıdır. Bir beklentiye de içinde barındıran gelecek zaman Mina'nın isteğini açığa vurduğu gibi kentin artık yaşanılacak bir mekân olmaktan çıktığını da gösterir. Kent sadece yoksulları, yoksulluk mekânlarında kentsel dönüşüm ya da soylulaştırma ile yerinden etmemekte, artık kent merkezindeki insanları da yerinden etmektedir.

İstiklal Caddesi'nde tarihi Rumeli Hanı'ndaki bir kafede kahve falı

otel yapılmasından dert yanar. 1980'lerden bu yana kentteki otellerin, alışveriş merkezlerinin ve ofis katlarının sayısında müthiş bir artış yaşanır. Örneğin İstanbul'un beş yıldızlı otel kapasitesi 1980'lerde 2000 civarındayken 1990'larda 6700'lere, 2000'lerde 10. 200'lere çıkar. 2010 yılında 60. 000 civarında olan İstanbul'un yatak sayısı 2013 Temmuz ayı itibarıyla 80.000'i aşmış durumdadır (Özbay, 2014, s. 179). 2016 yılı itibarıyla İstanbul'un toplam yatak kapasitesi 234.000'dir (www.hurriyetemlak.com).

bakmaya başlayan Mina işiyle de herhangi bir aidiyet bağı kuramaz. Patronu Tayfun (Ozan Bilen) ve falcı Fazilet ile olan ilişkisini de şimdiki zamanda görür. Tayfun'un kendisine gösterdiği ilgiye karşılık vermez, istediği sadece Amerika'ya gitmesi için gerekli olan evrakları vermesidir o kadar. Mina'nın çalıştığı kafe, vize için gerekli evrakları alamadan zabıtalardan mühürlenir. Mina, çaresizce kafeye birkaç defa gidip gelir ama kafe bir türlü açılmaz. Mina yeniden aidiyetsiz mekânına, evine kapanır. Mutfak penceresinden baktığında yırtılmış sinekliğe eşlik eden avludaki demir parmaklıklar, kent içinde kısırılmışlığı, çıkışsızlığı bir kere daha gösterir.

Kentte çıkışsız, kısırılmış ve huzursuz başka kadınlar var mıdır? Hikâyenin merkezine medya sektöründe çalışan bir kadını koyarak ilerleyen ve kentsel dönüşümle yerinden edilecek bir başka kadına *Kaygı*'yla bakılmıştır.

Şantiye Kente *Kaygı*'yla Bakmak

Toplumsal hafıza, bellek, medya, unut(tur)ma ve kentsel dönüşüm merkezine bir kadını alarak ülkenin tüm sathına sirayet ettiğinde ne olur? Distopik bir Türkiye ve aktarılanların merkezi konumunda İstanbul'da geçen *Kaygı*'nın serencamı 2 Temmuz 1993'de yaşanan Sivas Katliamı'dır. Filmde, geçmişin yok edilmesi iki farklı biçimdedir: Sivas katliamı ülkenin geçmişinden silinmiştir ve kentsel dönüşümle insanların ve kentlerin geçmişi yok edilir. Başka bir deyişle bir ulusun tarihinin silindiği döneme kentsel dönüşümle kentlerin tarihinin silindiği, yok edildiği, yıkıldığı neoliberal dönem eşlik eder. Bu noktada neoliberal dönemde, bir ulusun kentleşme tarihinin hem silinişine hem de yeni bir kentleşme biçimine tanıklık edilmektedir. Hasret'in (Algı Eke) kentsel dönüşümle yıkılmayı bekleyen evi, geçmişin de yıkılmasıdır. Hasret'i kaybettiği/hatırlayamadığı geçmişi ve kaybedeceği evi söz konusu olduğunda neler bekler?

Ailesinden kalan apartman dairesinde kendi başına bir yaşam süren Hasret, iktidarın sesini ideolojik bir araç olarak "Ne görüyorsanız o, ne duyuyorsanız o!" sloganıyla ekranlara getiren Tek TV'de yedi yıldır belgesel kurgucusu olarak çalışır. Haftalardır kendini tekrarlayan kâbusları ve gün be gün harekete geçen ve genişleyen kültürel belleğiyle mücadeleye girer. Hasret'in gündelik hayatının ritmini bozan, bilinçaltını kemiren, sanrısız geçmeyen günlerine ne sebep olur? Hasret anne ve babasının trafik kazasında ölmediklerini düşünür. Ailesine ne olduğunu hatırlayamaz. Hatırlaması için gereken yerlere -internet ve kanal arşivi-

ne-, kişilere -ailesinin arkadaşlarına- ulaşır ancak herhangi bir bilgiye erişemez. Silinen sadece Hasret'in geçmişi değildir, aynı zamanda bir ülkenin de geçmiştir.

Hasret'in kültürel belleğinde kırılmalara ve genişlemelere yol açan mekânlardan biri evse, diğeri de kentte sesine hasret ve yabancı kalınan kuş sesleriyle bezeli parktır. Hasret'in parka her gidişinde anne ve babasına ne olduğunu hatırlamaya çalıştığı, geçmişine dair kültürel belleğinde açığa çıkarılmayı bekleyen parçalar bir bir genişler, büyür. İstanbul nerededir? Filmde İstanbul, yaşanan kent görünümünden çok uzaktadır. Kent hiç olmadığı kadar yıkılan, inşa edilen bir şantiye görünümündedir. Hasret'in İstanbul sokaklarında yürüyüşünde genel plana, temeli atılmayı bekleyen ve inşaat halindeki binalar, restorasyon projeleri, inşaat yapılması kesinleşmiş boş yerler, plaza ve gökdelen inşaatı girer. İstanbul'un yeni hali betonlardan ibarettir. Şantiye kentin sermaye birikim rejiminin imgesi vinçler her yerdedir. Böyle olduğu içindir ki, şantiyeye/inşaata ait sesler İstanbul'un sesi konumundadır. Yaşanılan mekân görünümünden uzakta yıkılmayı, tahliye edilmeyi bekleyen evler vardır. Bu evlerden biri de Hasret'in evidir.

Filmde perdelerin her zaman kapalı olduğu ev kendini hemen açmaz. Odalara ve odalardaki saklı geçmişe yolculuk Hasret'in eve kapanmasıyla birlikte başlar. Yine de bütün odalar görüntüde kendine yer bulmaz. Hasret için ev, ülkenin toplumsal hafıza ve belleğinin medya eliyle unutturulmuş her şeyinin saklandığı mahfazaya dönüşür. Geçmiş kilitli sandıklarda, kapalı kutularda, duvara çizilen ancak üzeri tahtalarla örtülen resimde bulunmayı, okunmayı bekler. Belgesel kurgusundan haber bülteni kurgusuna alınan Hasret, yok sayılan ve görmezden gelinen haberler karşısında çareyi işe gitmemekle, kendini eve kapatmakta bulur. Hasret evin tahliye edileceğini bile bile pencere oturağı yapmaya başlar. Hasret'in yaşadığı mahallenin sesi kentsel dönüşümle birlikte kesilirken, apartmanda Hasret ve üst komşusu dışında kimse kalmaz. Hasret'in ev baktığı ya da emlakçıya gittiği görülmez. Tahliyeye çok az zaman kalsa da Hasret eşyalarını kolilere koymaz. Arkadaşlarının evi ne zaman tahliye edeceğine dair sorularına da cevap vermez. Hasret bu yıkımı yok sayar. Evin yıkımı bir kentin tarihinin yıkımıyla eş değerdir. Evin yıkımı Hasret'in ve ailesinin tarihinin de yıkımıdır aslında. Bu nedenle de Hasret "duvarların çok sıcak" olduğu evinden anne ve babasına ne olduğunu buluna kadar çıkamaz! Ancak Hasret geçmişte anne ve babasının Sivas Katliamı'nda öldürüldüklerini hatırladığında kamera (filmin sonunda, 1.29:25'te) Hasret'in evinin dışına, mahallesine çıkar. Ablukaya alınan

mahalle şantiye görünümünden hiç de farklı değildir, tıpkı filmdeki İstanbul, tıpkı İstanbul gibi!

Sonuç

2000'ler Türk sinemasında "kentsel dönüşüm/yenileme projeleriyle gerçekleşen dönüşüm" örnekleri görülen, "sanat" sinemasına dâhil edilen ve tarihsel eleştiriyile analiz edilen bu beş film incelendiğinde görülmüştür ki; kentsel dönüşümle "yaratıcı yıkım" stratejilerine eşlik eden, tehditlere gebe bir kent, İstanbul, filmlerin merkezinde yer almaktadır. Kent, insanları sadece yoksulluk mekânlarında kentsel dönüşüm ya da soylulaştırmayla yerinden etmemekte (*Zerre, Annemin Şarkısı*), artık merkezindeki insanları da yerinden etmektedir (*11'e 10 Kala, Şimdiki Zaman, Kaygı*). Kentsel dönüşüm gencinden (*Zerre, Kaygı, Şimdiki Zaman*) yaşlısına (*11'e 10 Kala, Annemin Şarkısı*) kadar herkesi ve her sınıftan insanı etkilemektedir.

Tarihin bir temsilcisi olarak incelenen filmler ve filmlerin üretilmiş oldukları dönem -neoliberal bir kent rejimine geçişin yaşanmaya başladığı 2000'ler sonrası- bir araya getirildiğinde kentsel dönüşümün, yerinden edilmeyi ve huzursuzluğu beraberinde getirdiği görülür. Aranılan ve istenilen huzur olur. Yaşayanlara huzur yoktur İstanbul'da. İncelenen filmlerde film karakterlerinin huzursuzluk halleri çeşitli kereler dile gelir. Mithat Bey'in "Huzur istiyorum" nidaları (*11'e 10 Kala*), Zeynep'in evden atılma tehditleri sonrasında yaşadığı huzursuzluk ve beraberinde çıkışsız kaldığı, sıkıntının kendini en ağır biçimde hissettirdiği zamanda, toplamda dört defa gerçekleşen burun kanamaları (*Zerre*), Nigar Hanım'ın aidiyet mekânından TOKİ ve benzeri konutlara taşınmasıyla birlikte gün be gün artan nefes alamama halleri ve boğulma hissi (*Annemin Şarkısı*), Mina'nın apartmanda yalnız yaşamasıyla birlikte kapı arkasına dayadığı koltuk (*Şimdiki Zaman*) bu duruma örnek gösterilebilir.

Bu nedenledir ki kentsel dönüşüm, kent içinde kısıtılmışlığı ve çıkışsızlığı da beraberinde getirir. Film kahramanları ne türden bir kentsel dönüşüme maruz kalırlarsa kalsınlar; kısıtılmış, çaresiz ve çıkışsız kalırlar. Bu durum, görüntü düzenlemesinde uzak ya da genel çekimlerin yer almamasıyla desteklenir. İnsan figürlerinin görülmediği, manzaraların ya da kentlerin kuşbakışı görünümünün verildiği uzak çekimlerde İstanbul'un betonlarla kaplı hâli verilir. Griliğin hâkim olduğu bu görüntüler İstanbul'un 2000'ler sinemasındaki temsilidir (*Şimdiki Zaman, Annemin Şarkısı*). Orta genel çekimle birlikte film kahramanları ve dö-

nüşüme dair her türden şey kadrajda yer alır (*11'e 10 Kala*, *Zerre*, *Şimdiki Zaman*, *Annemin Şarkısı*, *Kaygı*). Bu görüntüler bir çekimden başka bir çekime geçişi mümkün kılan hareketli çerçeveden ziyade tek bir planla ve sabit kamerayla sunulur. *Şimdiki Zaman*'ın son sahnesinde Mina'nın mutfak penceresinden baktığında yırtılmış sinekliğe eşlik eden avludaki demir parmaklıklar, *Zerre*'de Zeynep'in hem evde hem de işyerinde dar mekânlara sıkışması, Nigar Hanım'ın aidiyet mekânı Tarlabası'na dair sahnelerde yer almasına karşın aidiyetsiz mekân TOKİ ve benzeri konutunda sadece ev içinde görüntülenmesi ve her seferinde kaçmak istemesi (*Annemin Şarkısı*), Mithat Bey'in filmin ikinci yarısından sonra İstanbul'la temasının azalması, biriktirilen tarihin yok olmasına izin vermemek için eve kapanması ve kameranın sabitlik kazanması (*11'e 10 Kala*), Hasret'in eve kapanmasıyla görüntülerin bulanıklaşması (*Kaygı*) bu duruma örnek gösterilebilir.

İncelenen beş filmin dördünün merkezinde kadın karakterler vardır. Bu karakterlerin kentsel dönüşümle yaşadıkları yukarıdaki paragraflarda tekrarlanan kısıtlanmış, çaresiz, çıkışsız ve huzursuz olma halidir. Merkezinde kadın olmayan *11'e 10 Kala*'da Mithat Bey'in yaşadıkları, kadın karakterlerin yaşadıklarından hiç de farklı değildir. Mina (*Şimdiki Zaman*) başka bir ülkede yaşamak için çırpırır. Zeynep (*Zerre*) hayatta kalmak, ailesine bakabilmek adına organlarından birini kente kurban verir. Hasret (*Kaygı*) geçmişte ne olduğunu hatırlayana kadar kendisini eve kapatır, evini boşaltmaz. Nigar Hanım (*Annemin Şarkısı*) dört duvar arasında yaşamak zorunda kalır, sıkıntısı geçmez. Sonunda Nigar Hanım, aidiyetsiz mekânda/TOKİ ve benzeri konutta ölür. Mithat Bey (*11'e 10 Kala*) yasalar karşısında çaresiz kalır. Tehdit (kentsel dönüşüm) baş gösterdiğinde hem *11'e 10 Kala*'da Mithat Bey hem de *Şimdiki Zaman*'da Mina kâbus görürler. Her iki filmde de kentsel dönüşümle birlikte film kahramanlarının rüyaları kâbusa dönüşür. Kentsel dönüşümle yerinden edilenleri bekleyen uykusuzluk olur. Mithat Bey (*11'e 10 Kala*), Nigar Hanım (*Annemin Şarkısı*), Mina (*Şimdiki Zaman*), Hasret (*Kaygı*) ve Zeynep (*Zerre*) artık rahat bir uyku uyuyamazlar.

Hem *Annemin Şarkısı*'nda hem de *Zerre*'de belediye yıkımları Tarlabası'nda başka bir eve taşınmayı daha da güçleştirir. Kent merkezinde bir ev bulmak ise gittikçe zordur. *Şimdiki Zaman* ve *Kaygı*'da kent merkezinde bir yaşam süren kadınların ev aradıkları görülmez. Kentin yerinden edici politikalarını yok sayarlar. *Annemin Şarkısı* ve *Şimdiki Zaman* da sermayenin kentleşmesi dönemiyle birlikte sayıları giderek artan kentin yeni

silüetlerinden otel yapımına da göndermede bulunulur.

Filmlerde, film kahramanları boşaltılmayı bekleyen apartmanlarında tek başlarına kalırlar ve yaşadıkları mahalleler sessizliğe bürünür. Dönüşümle birlikte apartmanda yaşayan sayısı azalır. Film kahramanları haricinde kimse görünmez olur. Mithat Bey (*11'e 10 Kala*), Zeynep (*Zerre*), Mina (*Şimdiki Zaman*), Hasret (*Kaygı*) yalnızlıklarıyla. Nigar Hanım da (*Annemin Şarkısı*) TOKİ ve benzeri konutlarda başka türlü bir yalnızlık yaşar. Filmlerde karakterlerin yaşadıkları apartmanlar genel plana dâhil edilmez.

Boşaltılan, yıkılan, ablukaya alınan Tarlabası'nın inşaat/şantiye halleri genel planlarla *Zerre* ve *Annemin Şarkısı*'nda yer alır. *Annemin Şarkısı*'nda Tarlabası Bulvarı'nın Taksim'e çıkan tarafında yer alan "Büyük Dönüşüm" inşaatını kapatan reklam panoları da sıklıkla ekrana gelir. Filmlerde İstanbul'un yıkım ve yeniden inşa sesleri de duyulmaya başlar. İstanbul'un sesine yeni bir ses daha eklenir: İnşaat sesi. Kentin ve ev içinin gösteriminde belirgin farklılıklar vardır. İstanbul'un yeni görüntülerinden inşaat ve inşaata bağlı olarak sermaye birikim rejiminin kentteki imgelerinden vinç görüntüsü filmlerde kendine yer bulur. İstanbul uzun zamandır şantiye görünümündedir. 2000'ler Türk sinemasında da kente dair planlarda şantiye sıklıkla gösterilir. Özellikle *Kaygı*'da İstanbul yaşanan bir kentten ziyade şantiye görünümündedir. Filmde tanıdık İstanbul imgeleri yoktur. Tanıdık olan yıkım ve yeniden inşa faaliyetleridir. Halbuki 1950-1980 aralığında İstanbul'un yeni formları (gecekondu, apartman, dolmuş, işporta) sinemada bir biçimde yer alırken kentin bildik ve görkemli yapıları da perdedir. Bu filmlerde İstanbul'a dair açılış sahneleri uzak çekim, pan ya da kaydırma hareketiyle öne çıkar. İncelenen filmlerde böylesi bir durum söz konusu değildir. Zira sermayenin kentleşmesiyle birlikte İstanbul değişmekte, dönüşmektedir. Bu noktada hem kentsel dönüşüm hem de kent tarihi söz konusu olduğunda filmler kültürel ve tarihsel bir temsil, aynı zamanda tarihi bir belge olarak işlev görür. Söz konusu olan İstanbul'un kentsel dönüşümle birlikte yok ettiği bir tarih, kültürel bellek ve aidiyet mekânlarının yıkımıdır. Kentsel dönüşümle insanların ve kentlerin geçmişi yok edilir. Geçmişin izlerinin unutulması kentsel dönüşümle kendini açık eder. Başka bir deyişle kentsel dönüşümle kentlerin tarihinin silindiği, yok edildiği, yıkıldığı neoliberal dönem eşlik eder. Bu noktada neoliberal dönemde, bir ulusun kentleşme tarihinin hem silinişine hem de yeni bir kentleşme biçimine tanıklık edilmektedir. Yıllardır yaşadıkları mekânlarla aidiyet ilişkisi kuran insanlar

aidiyetsiz mekânlarda hayatlarını sürdürmeye zorlanır. Daha önce ifade edildiği gibi, taşınan sadece eşyalar değildir: Zaman, mekân ve bellek de taşınır! Bu bağlamda filmlerde, İstanbul ve kentsel dönüşüm kayıplarıyla, yıkımlarla, tehditlerle, mücadeleyle özdeş hale gelir. Ne var ki İstanbul insanları her anlamda tehdit etmeye devam ederken sermayenin kentleşmesi dönemiyle birlikte çıkarılan yasalarla tehdit edilen bir kent haline de gelir. Kimseye kapılarını açmadığı gibi kapısı olanlara da huzur yoktur. Bu yüzden de filmlerde, ev hem var hem yoktur. Küçük de olsa içinde yaşanılan bir ev vardır. Bir taraftan da ev yoktur zira hep dışarı atılma, yerinden edilme korkusu eşlik eder film kahramanlarına.

Günümüzde İstanbul'un neredeyse tamamı yeni baştan inşa edilir. "Yaratıcı yıkım" stratejilerinin hüküm sürdüğü neoliberal dönemde kentler kentsel dönüşüm, soylulaştırma, "deprem tehlikesi" ve "çılgın projeler"le "yenilenirken" kentin ve kentlilerin tarihi de yıkılır. Tarihin temsilcisi konumundaki bu filmler de yıkım ve yeniden inşa faaliyetlerine tanıklık etmektedir. *Annemin Şarkısı*'nda Nigar Hanım'ın söylediği gibidir yaşanılanlar: "Her şey kaybolup gidiyor..."

Kaynakça

Afet Riski Altındaki Alanların Dönüştürülmesi Hakkında Kanun (2012, 31 Mayıs). Resmi Gazete (Sayı: 28309). <http://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2012/05/20120531-1.htm>.

'Ağır Roman' dizisinde 'kentsel dönüşüm' krizi. (Nisan, 2017). <http://www.radikal.com.tr/hayat/agir-roman-dizisinde-kentsel-donusum-krizi-1111774/>.

Akbal Süalp, Z. T. (2006). Bir Deneyimin Tarihi; Tarih Deneyimleri ve Deneyimin Tarihi. D. Bayraktar (Ed.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Sinema ve Tarih* (s. 41-47). İstanbul: Bağlam.

Aksoy, A. (2014). İstanbul'un Neoliberalizmle İmtihani. A. B. Candan & C. Özbay (Ed.), *Yeni İstanbul Çalışmaları, Sınırlar, Mücadeleler, Açılımlar* (s. 26- 46). İstanbul: Metis.

Aslan, Ş. & Erman, T. (2016). Bir Zamanlar İstanbul'da Gecekondu-lar Vardı: Günlük Basında Şehrin Gecekonduyla İmtihani. D. Ö. Koçak & O. K. Koçak (Ed.), *İstanbul Kimin Şehri? Kültür, Tasarım, Seyirlik ve Sermaye* (s.115-144). İstanbul: Metis.

Balaban, O. (2011). İnşaat Sektörü Neyin Lokomotifini? *Birikim*, 270, 19- 26.

Balaban, O. (2013). Neoliberal Yeniden Yapılanmanın Türkiye Kentleşmesine Bir Diğer Armağanı: Kentsel Dönüşümde Güncelin Gerisinde Kalmak. A. Çavdar & P. Tan (Ed.), *İstanbul: Müstesna Şehrin İstisna Hali* (s. 51-78). İstanbul: Sel.

Balcı, Ş. (2016). *Türk Sinemasında Kent ve Kentleşme Bağlamında İstanbul*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Belediye Kanununda Değişiklik Yapılmasına İlişkin Kanun (2010, 24 Haziran). Resmi Gazete (Sayı: 27621). <http://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2010/06/20100624-2.htm>.

Bilgin, İ. (2013). Kentsel Dönüşümün Doğası; Akış mı Zorlama mı?. T. Bora (Ed.), *Milyonluk Manzara* (s. 11- 47). İstanbul: İletişim.

Bartu Candan, A. & Kolluoğlu, B. (2010). 2000'ler İstanbul'unda Mekân Siyaseti. Ç. Keyder (Ed.), *Küreselleşen İstanbul'da Ekonomi* (s. 53-60). İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi.

Baudrillard, J. (2010). *Nesneler Sistemi* (Çev. O. Adanır & A. Karamollaoglu). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.

Burke, P. (2003). *Afişten Heykele, Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları* (Çev. Z. Yelçe). İstanbul: Kitap.

Corrigan, T. (2008). *Film Eleştirisi El Kitabı* (Çev. A. Gürata). Ankara: Dipnot.

Çavdar, A., & Tan, P. (2013). Sunuş. A. Çavdar & P. Tan (Ed.), *İstanbul: Müstesna Şehrin İstisna Hali*. İstanbul: Sel.

Çavuşoğlu, E. (2014). *Türkiye Kentleşmesinin Toplumsal Arkeolojisi*. İstanbul: Ayrıntı.

Duruel Erkılıç, S. (2012). *Türk Sinemasında Tarih ve Bellek*. Ankara: De Ki.

Ekinci, O. (1994). *İstanbul'u Sarsan On Yıl (1983-1993)*. İstanbul: Anahtar Kitaplar.

Erder, S. (1998). "Köysüz 'köylü' göçü". *Görüş*, 34, 24-26.

Esmer, P. (Yönetmen). (2009). *11'e 10 Kala* [Film]. Türkiye: Kule.

Falbe-Hansen, R. (2003). The Filmmaker As Historian. *A Danish Journal of Film Studies*, 16, 109-118.

Ferro, M. (2017). *Sinema ve Tarih* (Çev. H. Demir). İstanbul: Ayrıntı.

Freely, B. & Freely, J. (2015). *Galata, Pera, Beyoğlu: Bir Biyografi* (Çev. Y. Türedi). İstanbul: YKY.

Gülhan, S. T. (2016). Devlet Müteahhitlerinden Gayrimenkul Geliştiricilerine, Türkiye'de Kentsel Rant Ve Bir Meta Olarak Konut Üreticiliği Konuta Hücum. T. Bora (Ed.), *İnşaat Ya Reselullah* (s. 33-45). İstanbul: İletişim.

Hacettepe Üniversitesi Nüfus Etütleri Enstitüsü. (2006). *Türkiye'de Göç ve Yerinden Edilmiş Nüfus Araştırmaları* (NEE-HÜ.06.01). Ankara: İsmat. <http://www.hips.hacettepe.edu.tr/TGYONA-AnaRapor.pdf>

Harvey, D. (2012). *Sermaye Muamması Kapitalizmin Krizleri* (Çev. S. Savran). İstanbul: Sel.

Harvey, D. (2013a). *Paris, Modernitenin Başkenti* (Çev. B. Kılınçer). İstanbul: Sel.

Harvey, D. (2013b). *Asi Şehirler Şehir Hakkından Kentsel Devrime Doğru* (Çev. A. D. Temiz). İstanbul: Metis.

Harvey, D. (2014). Kentsel Mekân Mücadeleleri Neden Önemlidir? (Çev. S. Torlak & Ö. Kulak). S. Torlak & Ö. Kulak (Ed.), *Mekân Meselesi* (s. 141-164). İstanbul: Tekin.

Işık, O. & Pınarcıoğlu, M. (2013). *Nöbetleşe Yoksulluk: Gecekondulaşma ve Kent Yoksulları- Sultanbeyli Örneği*. İstanbul: İletişim.

İstanbul'da yatak kapasitesi 234 bine çıkacak. (Temmuz, 2018). <https://www.hurriyetemlak.com/istanbul-da-yatak-kapasitesi-234-bine-cikacak/emlak-yasam-sektorden-haberler/8a8MsN.H1cM=>

Kabadayı, L. (2014). *Film Eleştirisi Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler*. İstanbul: Ayrıntı.

Kemal, Y. (2015). *Sarı Sıcak*. İstanbul: YKY.

Keyder, Ç. (2013). Arka Plan (Çev. S. Savran). Ç. Keyder (Ed.), *İstanbul Küresel ile Yerel Arasında* (s. 9-40). İstanbul: Metis.

Kiptaş Hakkında. (2016, Mart). <http://www.kiptas.istanbul/tr/kiptas/kiptas-hakkında>

Konut Finansmanı Sistemine İlişkin Çeşitli Kanunlarda Değişiklik Yapılması Hakkındaki Kanun (2007, 21 Şubat). Resmi Gazete (Sayı: 26454). <http://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2007/03/20070306-1.htm>

Kurtuluş, H. & Türkün, A. (2005). Giriş. H. Kurtuluş (Ed.), *İstanbul'da Kentsel Ayrışma: Mekânsal Dönüşümde Farklı Boyutlar* (s. 9-24). İstanbul: Bağlam.

Kuyucu, T. (2010). Bir Mülkiyet Transferi Aracı Olarak TOKİ ve Kentsel Dönüşüm Projeleri. İ.Y. Akpınar (Ed.), *Osmanlı Başkentinden Küreselleşen İstanbul'a: Mimarlık ve Kent, 1910- 2010* (s. 122- 134). İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi.

Kuyucu, T. & Ünsal, Ö. (2011). Neoliberal Kent Rejimiyle Mücadele: Başbüyük ve Tarlabası'nda Kentsel Dönüşüm ve Direniş (Çev. E. Ayhan). D.Göktürk, L.Soyal & İ. Türeli (Ed.), *İstanbul Nereye? Küresel Kent, Kültür, Avrupa* (s. 85-106). İstanbul: Metis.

Kyvig, D. E. & Marty, M. A. (2000). *Yanıbaşımızdaki Tarih* (Çev. N. Özsoy). İstanbul: Tarih Vakfı.

Makal, O. (2014). *Sinemada Tarihin Görüntüsü*. İstanbul: Kalkedon.

Maktav, H. (2013). *Türk Sinemasında Tarih ve Siyaset*. İstanbul: Agora.

Mintaş, E. (Yönetmen). (2014). *Annemin Şarkısı* [Film]. Türkiye.

Öktem Ünsal, B. & Türkün, A. (2014). Neoliberal Kentsel Dönüşüm Kentsel Alanlarda Sınıfsal Tahliye, Yoksullaşma ve Mülksüzleşme. A. Türkün (Ed.), *Mülk, Mahal, İnsan İstanbul'da Kentsel Dönüşüm* (17-42). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.

Özbay, C. (2014). Yirmi Milyonluk Turizm Başkenti: İstanbul'da Hareketliliklerin Politik Ekonomisi. A. B. Candan & C. Özbay (Ed.), *Yeni İstanbul Çalışmaları, Sınırlar, Mücadeleler, Açılımlar* (s. 166-197). İstanbul: Metis.

Özçelik, Ö.C. (Yönetmen). (2017). *Kaygı* [Film]. Türkiye.

Özden, Z. (2014). *Film Eleştirisi Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. Ankara: İmge.

Pérouse, J-F. (2011a). Bir Arnavutköy Daha Var (Çev. İ. Kurşunluğil Tunçer). *İstanbul'la Yüzleşme Denemeleri Çeperler, Hareketlilik ve Kentsel Bellek* (s.9-15). İstanbul: İletişim.

Pérouse, J-F. (2011b). İstanbul'un Göbeğinde Bir Transit Geçiş Bölgesinin Doğuşu ve Ortadan Kalkışı: Tarlabası Örneği (1987-2007) (Çev. S. Sezer). *İstanbul'la Yüzleşme Denemeleri Çeperler, Hareketlilik ve Kentsel Bellek* (s.281-299). İstanbul: İletişim.

Rosenstone, R. A. (1994/2018). Gerçek Olarak Tarihsel Film (Çev. Y. Lüleci). *Sinecine*, 9 (1), 159-181.

Ryan, M. & Kellner, D. (2000). *Politik Kamera Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası* (Çev. E. Özsayar). İstanbul: Ayrıntı.

Ryan, M. & Lenos, M. (2014). *Film Çözümlemesine Giriş Anlatı Sinemasında Teknik ve Anlam* (Çev. E. Suat Onat). Ankara: De Ki.

Söylemez, B. (Yönetmen). (2012). *Şimdiki Zaman* [Film]. Türkiye: Filmbüfe.

Şen, B. (2010). Kentsel Dönüşüm ve "Kaybetmeden Mücadele Etme Arayışı" Gülsuyu-Gülensu ve Başbüyük Deneyimleri. B. Şen & A. E. Doğan (Ed.), *Tarih Sınıflar ve Kent* (s. 309-353). Ankara: Dipnot.

Şengül, H. T. (2012). Türkiye'nin Kentleşme Deneyiminin Dönemlenmesi. F. Alpkaya & B. Duru (Ed.), *1920'den Günümüze Türkiye'de Toplumsal Yapı ve Değişim* (s. 407-453). Ankara: Phoenix.

Tarlabaşı Stratejik Sosyal Plan (2008-2010). (2017). https://www.kentselstrateji.com/wp-content/uploads/E-08_TarlabaşıStratejikSosyalPlan.pdf (Erişim tarihi: 14 Mayıs 2018).

Tarlabaşı Yenileniyor. (2016, Şubat). <http://www.beyoglubuyukdonusum.com/tarlabaşı/detay/Genel-Bakis/30/35/0> (Erişim tarihi: 14 Mayıs 2018).

Teksoy, R. (1998). Sinema ile Tarih. T. A. Çağlayan (Ed.), *I. Uluslararası Sinema ile Tarih Buluşması* (s. 14). Ankara: Başkent.

Tepegöz, E. (Yönetmen). (2012). *Zerre* [Film]. Türkiye.

TOKİ Haber (2017). İstanbul'da Kentsel Dönüşüm Hızlanıyor. (84), 12-21.

Türkün, A. (2014). Kentsel Ayrışmanın Son Aşaması Olarak Kentsel Dönüşüm. A. Türkün (Ed.), *Mülk, Mahal, İnsan İstanbul'da Kentsel Dönüşüm* (s. 3-15). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.

Türkün, A. & Sarıoğlu, A. (2014). Tarlabaşı: Tarihi Kent Merkezinde Yoksulluk ve Dışlanan Kesimler Üzerinden Yeni Bir Tarih Yazılıyor. A. Türkün (Ed.), *Mülk, Mahal, İnsan İstanbul'da Kentsel Dönüşüm* (s. 267- 309). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.

Türkün, A., Öktem Ünsal, B., Yapıcı, M. (2014). İstanbul'da 1980'ler Sonrasında Kentsel Dönüşüm: Mevzuat, Söylem, Aktörler ve Dönüşümün Hedefindeki Alanlar. A. Türkün (Ed.), *Mülk, Mahal, İnsan İstanbul'da Kentsel Dönüşüm* (s.79-139). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.

Ünsal, Ö. (2014). Neoliberal Kent Politikaları ve Direnişin Siyaseti: İstanbul'da Yeni Kentsel Muhalefet. A. B. Candan & C. Özbay (Ed.), *Yeni İstanbul Çalışmaları, Sınırlar, Mücadeleler, Açılımlar* (s. 109- 123). İstanbul: Metis.

Yalçın, M.C., Çalışkan, Ç.O., Çılgın, K. ve Dündar, U. (2014). İstanbul Dönüşüm Coğrafyası. A. B. Candan ve C. Özbay (Ed.), *Yeni İstanbul Çalışmaları, Sınırlar, Mücadeleler, Açılımlar* (s. 47-70). İstanbul: Metis.

Yeni Türk Ceza Kanunu (2004, 26 Eylül). Resmi Gazete (Sayı: 25611). <http://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2004/10/20041012.htm> (Erişim tarihi: 17 Mayıs 2018).

Yıpranan Tarihi ve Kültürel Taşınmaz Varlıkların Yenilenerek Korunması ve Yaşatılarak Kullanılması Hakkında Kanun (2005, 16 Haziran). Resmi Gazete (Sayı: 25866). <http://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2005/07/20050705-1.htm> (Erişim tarihi: 18 Mayıs 2018).

