

**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO-TELEVİZYON-SİNEMA ANABİLİM DALI**

**ORHAN GENCEBAY VE İBRAHİM TATLİSES FİLMLERİNDE
MERKEZ-TAŞRA İLİŞKİSİ**

Yüksek Lisans Tezi

**Hazırlayan
Olgun ATAMER**

Ankara - 2011

**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO-TELEVİZYON-SİNEMA ANABİLİM DALI**

**ORHAN GENCEBAY VE İBRAHİM TATLİSES FİLMLERİNDE
MERKEZ-TAŞRA İLİŞKİSİ**

Yüksek Lisans Tezi

Hazırlayan

Olgun ATAMER

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Seçil BÜKER

Ankara - 2011

ONAY

Olgun Atamer tarafından hazırlanan “Orhan Gencebay ve İbrahim Tatlıses Filmlerinde Merkez-Taşra İlişkisi” başlıklı bu çalışma, 09.02.2011 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oy birliği ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

.....

Prof. Dr. Seçil BÜKER (Başkan)

.....

Prof. Dr. Sacide VURAL (Üye)

.....

Prof. Dr. Nilgün GÜRKAN PAZARCI (Üye)

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	i
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM MERKEZ-TAŞRA İLİŞKİSİ

I. KENT-KIR.....	8
II. “KENT-KIR”DAN “MERKEZ-TAŞRA”YA.....	11
III. TÜRKİYE’DE MERKEZ-TAŞRA İLİŞKİLERİ.....	26
A. Elitist Merkez Taşrayı Dönüştürmeye Çalışıyor.....	34
B. Yeter! Söz Taşranın.....	38
C. Taşra Mahcubiyetini Atıyor.....	42

İKİNCİ BÖLÜM TÜRK SİNEMASINDA MERKEZ-TAŞRA İLİŞKİSİ

I. TAŞRA(LI) DÖNÜŞÜYOR.....	51
II. TAŞRA(LI) SESİNİ YÜKSELTİYOR.....	56
III. TAŞRA(LI) ARTIK MERKEZDE.....	67
A. Bir Teselli Ver.....	71
1. Filmin Künyesi ve Özeti.....	71
2. <i>Bir Teselli Ver</i> Filminin Merkez-Taşra İlişkisi Bağlamında Söylem Analizi.....	75
B. Mavi Mavi.....	87
1. Filmin Künyesi ve Özeti.....	87
2. <i>Mavi Mavi</i> Filminin Merkez-Taşra İlişkisi Bağlamında Söylem Analizi.....	91

SONUÇ.....	104
KAYNAKÇA.....	108
ÖZET.....	114
ABSTRACT.....	115

GİRİŞ

1980'li yılların gerek ekonomik gerek toplumsal gerekse siyasal açıdan yeni bir dönemin başlangıcı olduğu pek çok disiplindeki farklı yaklaşımlar tarafından kabul görmektedir. Ekonomik açıdan, İkinci Dünya Savaşı sonrasında 1970'lerin başındaki petrol krizlerine kadar gelişmiş kapitalist ülkelerde yakalanan büyümenin sonunun gelmesi anlamına gelirken, toplumsal ve siyasal açıdan sosyal refah devletinin yerini neo-liberal politikalara bırakması anlamına gelmiştir. Türkiye'de neo-liberal politikalar 1983 yılında iktidara gelen ANAP hükümetiyle yaygınlaşmaya başlamış ve daha önce izlenen ulusal korumacı çizginin terk edilmesinin sonuçları kültürel alanda da yansımaları bulmuştur.

Türk sineması üzerine yapılan bu çalışmada Türkiye'deki bu köklü dönüşümlerin genelde sosyo-ekonomik ve kültürel arenada özelde ise sinemada nasıl temsiller bulunduğu ortaya çıkarılmak istenmekte ve ilk ortaya çıktığında marjinal bir tür sayılan arabesk filmlerin 1980 öncesinden 1980 sonrasına geçirdiği dönüşüme odaklanılmaktadır. Hâlihazırda Türkiye'de var olan kentli (modern) ve taşralı (geleneksel) arasındaki çatışmaya dayalı ilişkinin toplumsal yaşamın bir izdüşümü niteliğindeki sinemanın da sürekli etrafında döndüğü temel motifini oluşturması ve arabesk müzik ve filmlerin kırdan kente göç sonrası kentin yeni sakinlerinin kentin yabancı ortamında tutunma çabasının bir sonucu olması ve bunların yanı sıra çalışmanın Orhan Gencebay ve İbrahim Tatlıses'in arabesk filmlerini merkez-taşra ilişkisi bağlamında incelemeyi amaçlıyor oluşu çalışmanın ilk bölümünde kent ve kır kavramlarına yönelmeyi zorunlu kılmaktadır. Bu doğrultuda toplumsal ilişki ve pratiklerin anlamlandırılışında oldukça önemli roller üstlenen mekân kavramı, kent ve kır kavramları özelinde incelenmekte, kavramların etimolojik kökenlerine inilerek tarihin çeşitli dönemlerinde ne şekilde adlandırıldıkları ve söz konusu kavramlara ne tür değer yargıları yüklendiği üzerinde durulmaktadır. Böylelikle kent ve kır arasındaki çatışmaya dayalı ilişkinin tarihsel boyutu ortaya çıkarılmakta ve kavramlar arasındaki mevcut

karşıtlıkları sosyolojik bir perspektiften incelemek için gerekli temeller atılmaktadır. Bahsi geçen ilişki mekânsal boyutları aşarak “otorite” ve ona “boyun eğen” temel karşıtlığına doğru evrildiğinden tartışma da buna bağlı olarak merkez-taşra ilişkileri üzerinde yoğunlaşmakta, bu noktada Edward Shils’in merkez-çevre (*center and periphery*) kuramından yararlanmak önemli bir gereklilik olarak ortaya çıkmaktadır.

Türkiye’deki merkez-taşra ilişkilerinin geçirdiği dönüşümlere geçmeden önce çalışmanın temel kavramlarından biri olan “taşra” kavramının bu ayrımların neresinde yer aldığı incelenmektedir. Böylesi bir gereklilik, kavramın özellikle Türkiye’de mekânsal bir coğrafyayı ifade eden “kır” ve merkezi inanç ve değerler âleminin dışında kalan inanç ve değerler âlemini çağrıştıran “çevre” kavramlarını da içine alarak hem mekânsal hem de kültürel bir boyut taşımasından ileri gelmektedir. Bu doğrultuda taşranın ne olduğu ve nereyi ifade ettiği tartışılarak, mekânsal coğrafyayı işaret eden anlamının ötesine geçerek niçin ve ne zaman “sıkıntı”yı çağrıştıran “bir ruh hali” ve “deneyim tarzı”na dönüştüğü irdelenerek Cumhuriyet öncesi ve Cumhuriyet sonrası merkez- taşra ilişkileri incelenmektedir. Batı’da birbirini desteklemeye dönük bir biçimde gelişen merkez-taşra ilişkilerinin Türkiye’de daha çok bir çatışma biçiminde gerçekleşmesinin temel sebebi Cumhuriyet öncesi Osmanlı imparatorluğuna kadar dayanmaktadır. Osmanlı’nın modernleşme süreci içinde merkez ve çevre güçler arasında Avrupa toplumlarında olduğu gibi mücadeleler ve buna bağlı olarak uzlaşımlar yaşanmamış, bu da merkez-taşra ilişkilerinin sorunlu gelişiminin temel dinamiklerinden birini oluşturmuştur. Osmanlı imparatorluğunun sınıfsal mücadeleyi sınırlandıran sıkı merkezi denetimi altında modernleşme çabaları yalnızca merkezde (İstanbul) gerçekleşmiştir. Bu durum da taşranın kendi karşı kültürünü oluşturmasına neden olmuştur. Halkçı bir ideolojinin hâkim olduğu Cumhuriyet sonrası süreçte yürütülen modernleşme projesi çerçevesinde ise topyekûn bir modernleşme öngörülmüş ve merkez, Cumhuriyet öncesi kendi haline bıraktığı taşranın karşısına bu defa kendisini model olarak çıkarmış, onu kendisine benzetmeye çalışmıştır. Böylesi bir

bakış açısıyla modernleşme merkezden taşraya doğru dayatılan bir süreç olarak gerçekleşmiştir. Son kertede Gerek Cumhuriyet öncesi gerekse Cumhuriyet sonrası merkez-taşra ilişkileri daha çok bir çatışma biçiminde şekillenmiştir. Bu süreçte Şerif Mardin'in Türk modernleşmesini anlamlandırmak için kullandığı merkez-çevre formülasyonu araştırma için önemli bir yol gösterici olmaktadır. Cumhuriyet sonrası merkez-taşra ilişkileri ele alınırken kullanılan dönemselleştirme taşranın merkez karşısında değişen konumunu gösterecek biçimde düzenlenmekte, bu doğrultuda Cumhuriyetin ilanından 1950'lere kadar olan dönem "Elitist Merkez Taşrayı Dönüştürmeye Çalışıyor" başlığı altında dönemselleştirilirken, 1950'lerde yükselen Demokrat Parti iktidarının ülkede oluşturduğu atmosfer nedeniyle 1950'lerden 1970'lere kadar olan dönem "Yeter! Söz Taşranın" başlığı altında ele alınmaktadır. Arabesk kültürün oldukça baskın bir hal aldığı 1970'lerden sonrası ise "Taşra Mahcubiyetini Atıyor" başlığı altında incelenmektedir.

Çalışmanın ikinci bölümünde toplumsal tarih ve sinema ilişkisi, merkez-taşra ilişkisinin Türk sinemasına nasıl yansıdığı sorusu üzerinden incelenmektedir. Michael Ryan ve Douglas Kellner (1997: 34-38), söz konusu ilişkinin bir söylemsel şifreleme süreci olduğunu ileri sürerek sinemada işlerlik gösteren temsillerle toplumsal hayatın yapısını ve biçimini belirleyen temsiller arasındaki bağlantıyı vurgularlar. Onlara göre sinema, politik mücadelelerin yürütülmesi açısından özel önem taşıyan bir kültürel temsil arenası oluşturur. Sinema, muhtelif temsil biçimlerinin, toplumsal gerçekliğin nasıl kavranacağını, daha da fazlası, ne olacağını belirlemek için birbirleriyle yarıştığı bir kapışma zemindir. İkinci bölümde işte bu kültürel temsil arenasında, bu kapışma zemininde merkez ve taşranın çeşitli temsil biçimleri, taşranın merkez karşısındaki değişen konumu, birinci bölümdeki dönemselleştirmeye paralel biçimde "Taşra(lı) Dönüşüyor", "Taşra(lı) Sesini Yükseltiyor" ve "Taşra(lı) Artık Merkezde" başlıkları altında incelenmektedir. "Taşra(lı) Dönüşüyor" başlığı altında kentli elitist bir bakış açısıyla üretilen, merkez ve taşra arasında var olan karşıtlıkların sadece kültürel bir sorun olarak ele alındığı ve çözüm yolu olarak da kültürel öğelerin değişiminin

gösterildiği popüler Yeşilçam filmleri incelenirken, “Taşra(lı) Sesini Yükseltiyor” başlığı altında söz konusu çatışmanın daha gerçekçi bir üslupla ele alındığı yönetmen filmleri incelenmektedir. Çalışmanın asıl odaklandığı nokta 70’ler Orhan Gencebay ve 80’ler İbrahim Tatlıses filmlerindeki merkez-taşra ilişkisi olduğundan “Taşra(lı) Artık Merkezde” başlığı altında Orhan Gencebay’ın oynadığı *Bir Teselli Ver* (1971) filmi ve İbrahim Tatlıses’in senaristi, yönetmeni ve başrol oyuncusu olduğu 1985 yapımı *Mavi Mavi* (1985) filmi merkez-taşra ilişkisi bağlamında çözümlenmektedir.

1. ARAŞTIRMANIN KONUSU

Orhan Gencebay ve İbrahim Tatlıses filmlerinde merkez–taşra ilişkisinin karşılaştırmalı olarak incelenmesi araştırmanın konusunu oluşturmaktadır.

2. ARAŞTIRMANIN AMACI

Araştırmanın amacı 1970 ve 1980’li yıllarda çekilen Orhan Gencebay ve İbrahim Tatlıses filmlerini, Türkiye’nin o dönemki siyasi, sosyo-ekonomik ve kültürel iklimini de göz önüne alarak çözümlenmektedir.

Bu amaç doğrultusunda sınanacak denenceler şunlardır:

2.a. Orhan Gencebay ve İbrahim Tatlıses filmleri, merkez-taşra ilişkisi açısından farklılıklar göstermektedir.

2.b. Orhan Gencebay ve İbrahim Tatlıses filmleri Türkiye’nin toplumsal/siyasal/kültürel dönüşümüne ilişkin görünümeler sunmaktadır.

3. ARAŞTIRMANIN SAYILTI LARI

Araştırma örnekleminin evreni temsil ettiği kabul edilmektedir.

4. ARAŞTIRMANIN KAPSAM SINIRLILIKLARI

Araştırma, arabesk filmlerde yer alan merkez taşra ilişkisinin tespiti kapsamında, Orhan Gencebay ve İbrahim Tatlıses filmlerinin incelenmesiyle sınırlıdır.

5. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ VE GEREKÇESİ

1970'ler ve 80'ler Türkiye'sinde halk tarafından yoğun ilgiyle karşılanan filmlerin başında arabesk şarkılı filmler gelmekteydi. Modernleşme sürecindeki bilindik merkez- taşra ilişkisinin, 1970'lerle birlikte bir kırılma yaşaması ve bu ilişkinin bulanıklaşması süreci, halk tarafından yoğun ilgiyle karşılanan arabesk şarkılı filmlerin¹ ortaya çıkışıyla aynı tarihe denk gelmektedir.

Çalışma, arabesk olgusunu, daha önceki çalışmalardan farklı olarak, Türkiye'de güçlü bir hiyerarşiyi ifade eden merkez - taşra ilişkisi bağlamında ele alması bakımından önem taşımaktadır. Ayrıca tez konusu seçilirken, Yükseköğretim Kurumu'nun internet sitesinde bulunan tezler "sinema, Türk sineması, taşra" anahtar kelimeleri hem ayrı ayrı hem de bir arada kullanılarak taranmış ve bu konuda yapılmış sınırlı sayıda tez çalışmasına rastlanmıştır. Ayrıca araştırmanın ele aldığı döneme ilişkin bir çalışmanın bulunmaması böylesi bir çalışmayı gerekli kılmaktadır.

6. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Araştırma, 1970'li yıllarda çekilen Orhan Gencebay ve 1980'li yıllarda çekilen İbrahim Tatlıses filmlerinin merkez-taşra ilişkisi bağlamında karşılaştırmalı incelenmesi ve bu filmlerin dönemin siyasi, sosyo-ekonomik ve kültürel yapısıyla kurduğu ilişkinin değerlendirilmesiyle ilgili nitel bir tespit çalışmasıdır. Araştırmanın evrenini Orhan Gencebay ve İbrahim Tatlıses filmleri oluştururken örneklemini ise *Bir Teselli Ver* (Lütfi Akad, 1971) ve *Mavi*

¹ 1981' de 72 filminden 33'ü, 1982'de ise 72 filminden 30'u arabesk şarkılı film türündedir.

Mavi (İbrahim Tatlıses, 1985) filmleri oluşturmaktadır. Çözümlemeye konu olan filmlerden *Bir Teselli Ver*, ilk arabesk film olması nedeniyle örnekleme alınırken *Mavi Mavi*, iç göç olgusuna bağlı olarak Türkiye’de kentsel alan nüfusunun kırsal alanların üzerine çıktığı bir dönemde, 1985² yılında çekilmiş olması itibariyle örnekleme alınmıştır. Araştırmada verilerin toplanması amacıyla söylem analizi tekniğinden, kuramsal tabanın oluşturulması için de literatür taraması yönteminden yararlanılmaktadır. Bu doğrultuda araştırmanın temel çatışma eksenini oluşturan merkez-taşra ilişkisine dair ilgili literatür taranmakta, bu süreçte elde edilen bilgiler ışığında örnekleme dahil edilen filmler söylem analizi tekniğiyle çözümlemeye tabi tutulmaktadır.

² Ruşen Keleş’e göre, 1950 sonrası kentleşme hızı son otuz yılda, yıllık %6,5 oranında artmıştır. Kentlerde yaşayan nüfus oranı 1950’de %18,4’ten, 1960’da %25,2’ye ve 1985’te de %50,9’a çıkmıştır (1989: 63).

BİRİNCİ BÖLÜM

MERKEZ-TAŞRA İLİŞKİSİ

Çalışmanın bu bölümünde kavramsal açıdan kent ve kırsal kavramları ele alınacak ve bu doğrultuda kavramların tanımları yapılarak tarihin çeşitli dönemlerinde söz konusu kavramların nasıl kavramsallaştırıldığı ortaya konulmaya çalışılacaktır. Böylesi bir kavramsallaştırma, çeşitli medeniyetlerin kent ve kırsal kavramlarını dilsel olarak nasıl ifade ettiklerini ve bu kavramlara ilişkin kullandıkları sözcüklere ne tür değer yargıları yüklediklerini ortaya çıkaracaktır. Bu da kavramların etimolojik kökenlerine inmeyi zorunlu kılmaktadır.

I. KENT- KIRSAL

Toplumsal ilişki ve pratiklerin anlamlandırılışında mekân kavramı kilit bir rol üstlenmektedir. Öyle ki bireyin toplumsal kimlik inşası mekândan bağımsız düşünülemez. David Harvey'e göre, mekânsal biçim ve toplumsal süreçler arasında derin bir etkileşim vardır. Ona göre, "mekânsal biçimler, içinde toplumsal süreçlerin olduğu cansız nesneler olarak değil, toplumsal süreçleri, bu süreçlerin *mekânsal olmasıyla* aynı tarzda 'içeren' şeyler olarak görülmektedir" (Harvey, 2009: 16).

Birtakım toplumsal ilişki ve pratikler mekânla doğrudan bağlantılı olarak kurgulanır ve onunla birlikte anlam kazanır, hatta birey ya da toplumun kimliği mekânla olan aidiyet ilişkisi bağlamında kurulur. Ayça Kurtoğlu'nun da belirttiği üzere kentlilik, taşralılık, göçmenlik, semtlilik, mahallelilik, yabancılık gibi toplumsal ilişkilerin temelini oluşturan mekânsallık, bu tür toplumsal ilişkilerde gerek kültürün, gerek bireysel kimliğin gerekse toplumsal kimliğin konusu olmaktadır (Kurtoğlu, 2005: 4-5).

Mekânsal bir biçim olarak kent ve kırsal, ikili bir karşıtlık içerisinde tanımlanagelmiş ve bu düalistik kavramsallaştırma ile toplumsal belleklere kazınmış birer kavramdır. Nitekim idari, demografik, sosyo-ekonomik ve kültürel parametrelerin kentte işleyişi kırdakinin tam tersi olmaktadır. Türkiye'de kentleşme komisyonu, kenti, "(...) tarımsal olmayan üretim yapılan

ve tüm üretimin denetlendiği, dağıtımın koordine edildiği; belirli teknolojilerin beraberinde getirdiği, büyüklük, yoğunluk heterojenlik ve bütünleşme düzeylerine varmış yerleşme türü (...)” (1971: 8) olarak tanımlamaktadır. Hüseyin Bal ise *Kent Sosyolojisi* adlı çalışmasında kenti şöyle tanımlamaktadır;

“Kent, sanayi, ticaret, hizmet gibi ekonomik etkinliklerin yoğun olduğu, ürünlerin satılıp dağıtıldığı, sınırlı bir alan içindeki yoğun nüfusun sosyal anlamda tabakalar halinde örgütlendiği, mesleksen rollerin artarak çeşitlendiği, dikey ve yatay hareketliliğin yaygın olduğu, çeşitli sosyal grupları barındıran, toplumsal kurumların etkinliğini arttırdığı heterojen bir toplumdur” (Bal, 1999: 23).

Kırsal alan ise kentle ilişkilendirilmesi mümkün olmayan birçok şeyle özdeş olabilecek bir kavramdır. “Kır”a ilişkin genel bir tanımlama yapmak gerekirse; temel ekonomik etkinliği tarım olan ve bu anlamda kentin tarım ürünlerine olan ihtiyacını karşılayan, kente karşın nüfusun ve sosyal hareketliliğin zayıf olduğu, idari anlamda kente bağımlı ve görece homojen bir yapı gösteren toplumsal bir birimdir.

Kent ve kır arasındaki ayrımı daha detaylı anlayabilmek için tarihin birçok döneminde bu kavramlara ne tür değer yargılarının yüklenerek dilsel ifadelerinin gerçekleştiğini, açıkçası nasıl adlandırıldığını irdelemek gerekmektedir. “Adlandırılmak, bir nesneyi, olayı ya da eylemi tanıdık bir adla çağırmak her zaman bir kavramsallaştırmayı, bir düzenlemeyi, bir sınıflandırmayı içerir; adlandırılan ile kurulacak ilişkiyi tayin eder” (Gürbilek, 2001b: 40).

Holton’a göre, tarihin farklı dönemlerinde birçok kültür, toplumun merkezini, çevresinden ayırmak için değişik kelimeler kullanmıştır. “Kent” ve “kır”, “kentsel” ve “kırsal” sözcüklerinin Avrupa dillerindeki çağdaş karşılıkları, eski Yunan ve Roma’ya dayanmaktadır; İngilizce’deki “kent” kavramına karşılık gelen “city”, Fransızca’da “cité”, İtalyanca’da “citta”, İspanyolca’da “ciudad” terimleri, Latince’deki yurttaşlık (civitas) kavramından türemiştir.

Zamanla yurttaşlık terimi “urb” denilen, kent ya da kasabanın kamusal yaşamı ile giderek daha çok özdeşleşmiştir (1999: 11-14).

Tarihsel süreç içerisinde kent ve kır kavramları arasında kurulan ilişki sınırlandırılmış bir söylem içerisinde sürekli bir çelişki üretme ve ötekileştirme üzerine kurulmuştur. Bahsi geçen ötekileştirme kavramlara ilişkin kullanılan dilsel ifadelerle yeniden üretilmiş ve süreç içerisinde çoğunlukla pozitif değerlerle donanmış kentli bir söylem alanı içerisinde gerçekleştirilmiştir;

“Aslında ‘kırsal kesimden olan’ anlamına gelen Fransızca ‘vilain’ kelimesinin bugün ‘zavallı’ anlamını taşıması, Macarca’da Slav kökenli bir kelime olan ve köylü anlamına gelen ‘paraszt’ın aslında ‘saf, aptal’ anlamına gelmesi kent sakinin ‘özgür adanın’ dışında kalanlara bakışını ifade e[tmektedir]” (Demirkan, 1996: 19).

Kente ilişkin olarak kullanılan özgürlük, ilerencilik gibi kavramların yanı sıra “uygarlık” da kırsal olmaktan çok, kentsellikle ilişkili bir içeriğe sahiptir (Holton, 1999: 15); “[k]ır (rus) ve sakinleri (rustici) kaba, kültürsüz ve vahşi olarak kabul edilirken, kent (urbs) ve sakinleri (cives) kültürlü, kibar ve uygar kabul ediliyordu. Ortaçağ kenti uygarlığın (civilization) da merkezi olmuştu. Ortaçağ değerler sisteminin büyük karşıtlığı saraylılık, kibarlık ile köylülük, kabalık arasındadır” (Bal, 1999: 48).

Holton, kent ve kırın Roma³ döneminden beri mekânsal ve toplumsal yönden farklı birimler olarak değerlendirildiğini vurgular. Kendi kendini yönetme yeteneği, siyasal katılım hakkı ve özgür yurttaşlık gibi kentle özdeşleşen nitelikler, toplumsal ve mekânsal yönlerden sınırlandırılmış bir birim olan kenti, pozitif değerlerle kaynaşmasını sağlayan bir kültür geleneğinin parçası haline getirmiş, bu da kent ve kır arasında var olan çağdaş çelişkiye açıkça katkıda bulunmuştur (1999: 15).

³ Roma’da kentte yaşayanların ayrıcalıklı bir hukuki konumu vardı. Yönetici sınıflar, tebaalarından o kadar katı bir şekilde ayrı tutulmaktaydı ki, bir *civis Romanus*’un (Roma yurttaşı) evlenmesinde geçerli prosedür bile *gentiles* (aynı ataya dayandığı kabul edilen gens adlı klanın üyeleri) için uygulanandan farklıydı (Begel, 1996:19-20).

II. “KENT - KIR” DAN “MERKEZ - TAŞRA”YA

Buraya kadar kent ve kır kavramlarının tanımları ve tarihsel süreç içerisinde ne şekilde adlandırıldıkları üzerinde duruldu. Bahsi geçen tanımların, kavramların uzlaşmaz içeriğine vurgu yapar nitelikte oluşu kent ve kır kavramlarını sosyolojik bir perspektiften inceleyerek detaylandırmayı gerekli kılmaktadır.

Harvey, kentselliği toplumsal sürecin bir eğilim biçimi olarak değerlendirmektedir. Kentselliğin, insan tarafından yaratılan, mekânsal olarak yapılandırılmış bir çevrede geliştiğini, dolayısıyla kentinde inşa edilmiş bir çevre olarak görülebileceğini iddia etmektedir. Bu doğrultuda kenti ve kentselliği, *toplumsal bir biçim* olarak kentsellik, *inşa edilmiş bir biçim* olarak kent ve *egemen üretim tarzı* arasındaki ilişkiler bağlamında inceler. Harvey’e göre kent belli bir teknoloji kullanılarak inşa edilmiş ve belli bir üretim tarzı bağlamında yapılandırılmıştır. Kentsellik ise toplumsal bir biçim, belli bir iş bölümüne ve egemen üretim tarzıyla tutarlı hiyerarşik bir faaliyet düzenine dayandırılmış bir yaşam tarzıdır. Ayrıca Harvey, tarihsel olarak kentin, etrafında belli bir üretim tarzının örgütlendiği bir eksen, bir güç ve ayrıcalıklar merkezi olarak görüldüğünü ileri sürer (2009: 181-187).

Harvey’in “kentin bir güç ve ayrıcalıklar merkezi” olduğuna ilişkin görüşü, Marx ve Engels’in *Alman İdeolojisi’nde* ifadesini şöyle bulmaktadır: “Kent, nüfusun, üretim aletlerinin, sermayenin, zevklerin, gereksinmelerin bir merkezde toplanması olayıdır. Oysa kır tam tersi bir olayı, ayrı ayrı olmayı ve dağınıklığı ortaya koyar” (2004: 81-82). Marx ve Engels’e göre, kent – kır karşıtlığı ancak özel mülkiyet çerçevesi içinde mevcut olabilmektedir. Karşıtlığın başlangıcı ise sermaye ve toprak mülkiyetinin ayrılması, sermayenin toprak mülkiyetinden bağımsız olarak varlığını sürdürmesi ve gelişmesine dayanmaktadır. Bu karşıtlık bireyin işbölümüne -kendisine kabul ettirilen belirli bir eyleme- bağımlılığının en göze çarpan ifadesidir. Bu bağımlılık, her gün bu iki tarafın çıkarlarının karşıtlığını yeniden doğurur (2004: 82). Kent ve kır arasında gerçekleşen bağımlılıktan kaynaklı karşıtlığın biçimlenmesinde önemli bir belirleyici olan sermaye ve iktidar ilişkilerinden Henri Pirenne’de bahseder; Pirenne, hiçbir uygarlıkta kent yaşamının ticaret

ve sanayiden bağımsız gelişmediğini ve kent ile çevresindeki kırsal bölge arasında sıkı bir hizmet ilişkisinin kurulduğunu ifade eder (1982: 96). 14.yüzyıl İslam bilgini İbn-i Haldun'da bu çözümlemelerden bir kaç yüzyıl önce kent - kır çelişkisine ilişkin benzer görüşler ileri sürmüştür. İbn-i Haldun sermaye (mülk) kavramını da ekleyerek şu tespitte bulunmuştur: “Şehirlerin inşa edilmesi ve kasabaların kurulması için mülkün, hanedanlığın ve devletin mevcudiyeti şarttır” (Haldun, 2005: 630).

Kent- kır çelişkisinde kenti birçok açıdan farklı kılan özelliklerin başında “özerklik” gelmektedir. Demirkan'a göre bu özerklik, kentin siyasal ve sosyal koşullardan bağımsız olmasını ifade etmektedir. Merkezi iktidarlardan çok da kolay alınamayan “kent beratıyla” bir “özerklik” elde eden kent insanı, bu özerklik sayesinde insan hayatının kaba doğa ve iş koşullarından ve geleneksel yapılardan “özgürleşmiş” oluyordu. Böylelikle gerek antik çağın kent sakini, gerekse orta çağın kentte yaşayan asil ailesi, papazı ve beyi, askerlik ve idarenin dışındaki işlerden muaf oluyor, hayat koşullarının yaratılmasında oldukça belirleyici bir uğraş olan tarım ise köylülere kalıyordu (1996: 19). Nitekim İbn-i Haldun'da kent ile kırın farklı dünyalarına şöyle bir anekdotla göndermede bulunmaktadır: “Çiftçilik bedevilere mahsustur. Hadariler bu işle uğraşmaz”⁴ (2005: 632).

Süreç içerisinde gerçekleşen kent-kır ilişkilerinde kırın, kent tarafından sürekli bir ötekileştirmeye, işbölümünün neresinde yer alacağına dair konumlandırmalara maruz kalmasının kent için işlevsel bir yanının olduğu açıktır. Holton (1999), kırsal alana ilişkin terimlerin çeşitli kültürel kavramsallaştırmalara konu yapılmış olması, kırsal alanlar üzerindeki siyasal otoritenin ve bu alanların ekonomik açıdan sömürülmesine ilişkin çağdaş kentsel istemlerin meşrulaştırılmasıyla yakında ilgili olduğuna değinir; “(...) kırsal alanların ve kırsal ‘ekonomik’ geri kalmışlığın değişik olarak algılanması, kendini üstün sayan bir kentsel ideolojinin sonucudur” (1999: 22).

⁴ İbn-i Haldun terminolojisinde bedevi - hadari ayrımı, çağdaş anlamda bilinen kentli- köylü ayrımına denk gelmektedir. “Bedevi” kırsal alanlarda ikamet eden anlamına gelirken, “hadari” ise kentlerdeki yerleşikleri işaret etmektedir.

Sistematiik olarak kenti inceleyen ilk kuram kentsel ekoloji kuramıdır. Bu kuram insan topluluklarının çevreye uyumunu sorgulamakta yani bireylerin ve kurumların fiziksel dağılım, yerleşim ve örgütlenme biçimlerini analiz etmektedir. Kentsel ekolojik kuramın geliştiricilerinden Robert Park'ın kent kavramsallaştırmasında bireysel özgürlük ve sosyal kontrol kavramları arasındaki gerilim önemli bir yer tutmaktadır. Ona göre insan dünyaya gelirken tutkuları, içgüdüleri ve kontrolsüz istekleri ile gelir ve uygarlık, bahsi geçen ilkel güdüleri dengeleme noktasında gereklidir. Park, kentin doğal ve değişmeyen güçlerin etkisiyle ortaya çıktığını ve kentlerin insan doğasının bir ürünü olduğunu ileri sürmektedir. Ona göre kent, içinde çöküntü alanlarını, gettoları kaldırmak, insanın içgüdülerini yok etmekle eş anlamlıdır (Aslanoğlu, 1998: 25-26). Kentleri tüm karmaşıklığı ve yapaylığıyla insanın en görkemli yarataısı, insan yapısı en müthiş eserler olarak değerlendiren Park'a göre kent ve uygarlık arasında sıkı bir ilişki vardır. Öyle ki Park, kentleri uygarlığın atölyesi ve aynı zamanda uygar insanın doğal evi olarak görmektedir (Akt: Harvey, 2009: 180).

Park'ın kavramsallaştırmasında uygarlığın dengelediği sosyal kontrol ve ilkel içgüdüler arasındaki gerilim, Georg Simmel'de akıl ve yürek karşıtlığında ortaya çıkar. Simmel, *Metropol ve Zihinsel Yaşam* adlı çalışmasında kent ve kırsal alan arasındaki karşıtlığı şöyle açıklar:

“Karşıdan karşıya caddenin her geçilmesiyle, ekonomik ve sosyal yaşamın, çalışma yaşamının temposuyla ve çoğulluyla kent, zihinsel yaşamın duyusal kurumları açısından kasaba ve kır yaşantısıyla derin bir karşıtlık oluşturur. Metropol, ayrımcı bir yaratık olan insandan kırsal yaşamın yaptığından farklı bir miktar bilinçlilik çıkartır. Kırsal yaşamın ritmi ve duyusal zihin hayal gücü çok daha yavaş, çok daha alışılmış ve çok daha düzgün akar” (Simmel, 1996: 82).

Simmel'e göre, kır yaşantısında gerçekleşen ilişkiler, zihnin çok daha bilinçsiz tabakalarında köklenmişlerdir ve en rahat, müdahale edilmeyen alışkanların sarsıntısız ritminde büyürler. Buna karşın entelektin mekânı, zihnin saydam, bilinçli, üst tabakalarındadır. Metropol tipi insanın, kırsal

kesim insanından farklı olarak yüreği yerine beyniyle tepki veriyor oluşu ona yükseltilmiş bir kavrayış, zihinsel bir ayrıcalık kazandırır. Bu durumda metropol yaşantısı, metropol insanında aklın üstünlüğünü ön plana çıkarmış olur. Simmel (1996:85), kırsal alanda yaşayan insanlardan farklı olarak metropol insanın soğuk ve kalpsiz görünmesini, metropol yaşamının dokun-bırak unsurlarına bağlamaktadır. Kalabalıklar içinde bu unsurlarla karşı karşıya kalan insanların güvenmeme hakkı, ihtiyatlı olmayı gerekli kılar⁵. Bu ihtiyatlı olma durumu bireyler arası herhangi bir yakın temas halinde nefrete ve savaşa dönüşecek bir tiksinti, karşılıklı bir yabancılık ve reddedişe sebep olabilmekte buna karşın bir tür özgürlükte sağlamaktadır. Metropolde bireyler arası yaşanan bu yabancılaşma kırsal alanda bireysellikten uzak bir biçimde gerçekleşmektedir. Öyle ki küçük bir çevre, yabancı ya da uzlaşmasız çevrelere sıkıca kapalıdır. Öte yandan bu çevre kendi içinde sıkı sıkıya bağlıdır ve üyelerine metropoldekine benzer bir bireysellik ve özgürlük alanı sağlamaz. Politik ve kan bağı olan gruplar, partiler ve dinsel birliklerde durum böyle gerçekleşmektedir. Son tahlilde bu durum kentsel alanla bireysellik, özgürlük ve kırsal alanla grupsallık, bağımlılık kavramlarını özdeşleştirmektedir.

Simmel'in bahsettiği küçük çevrelerin dışarıya kapalı fakat kendi içlerinde birbirlerine bağlı olma hali, İbn-i Haldun'un bedevi-hadari ayrımında da benzer şekilde görülmektedir. İbn-i Haldun bu durumu kan bağına muhafaza etmeyle ilişkili olarak açıklar. Ona göre şehirlerde yaşayan hadari halk, soylarını muhafaza etmeye önem vermemektedir. "(...) Bu gibi hususlar genellikle sahralarda [kırsal alanlarda] bedevi bir hayat yaşayan nesep [soy] sahiplerine mahsustur. Neseplerin kaynaşması (hısımlığın ve akrabalığın açık ve seçik bir şekilde ortada olması hali) nesep sahiplerini daha kuvvetli ve daha tesirli bir şekilde birbirine rapteder" (2005:649).

⁵ Giddens, kent insanın ihtiyatlılığını kentte yürüyen iki insanın birbirlerinin yanından geçip gitmeleri örneği üzerinden açıklar. Birbirlerini gördükleri halde birbirlerinin yanından geçip giden bu iki insanın tavrı "kayıtsızlık" değil, "kibar yabancılaşma"nın bir gösterimi olan "ilgisizlik" tir. Aslında kent insanı, bu "ilgisizlik" aracılığıyla karşısındakine bir güven mesajı verir. Bu durum karşılıklı olarak gerçekleşir. Bireyin karşısındakine güven mesajı vermesi, esasen kendisini güvende hissetmesi isteğinden kaynaklanır (1998: 83-84).

Ahmet Oktay, kentsel alanın grupsallığı ve cemaat bağlarını yok ederek bireyci bir yapı oluşturmaya ilişkin olarak ekonominin önemli bir belirleyici olduğunu ileri sürmektedir. Ona göre metropol, bütün öteki ilişkilerin ve olguların olduğu gibi, patronun ve işçinin kentliye çevrildiği ve ekonomik/politik gerilimin bu kimlik altında düzleştiği alandır. Oktay, köklü geleneklere sahip ülkelerde, kapitalizmin etkisi altında zamanla geleneksel aile bağlarından uzaklaşarak yozlaşmış, cemaat bağlarının çözülerek kendi çıkarından başka şeylere pek aldırmayan rekabetçi ve bireyci insanların yetiştiğini ileri sürmektedir. Fakat merkez ülkelere karşı çevre ülkelerde bu sürecin tam tersi bir sürecin işleminin de mümkün olabileceğini şu sözlerle vurgulamaktadır:

“Metropolün marjinal konumdaki yeni yerleşikleri arasında geleneksel bağların yerine ikame edilmek istendiğini söyleyebileceğimiz bir cemaat bağı oluştuğunu, ‘hemşehrilik cemaatleri’ kurulduğunu öne sürmek mümkün görünüyor. Kimi sınıf ve kesimlerde gelenek ve kök duygusu örselenirken, kimi gruplarda hemşehrilik duygusu baskın ve birleştirici bir ideolojik işlev kazanmış gibi görünüyor”(2002: 33).

Kent- kır ikiliğine ilişkin olarak Alvin Bertrand, her iki yapının da temel özelliklerinin birbirine karışma eğiliminde olduğu görüşünü ileri sürer. Ona göre kent ve kır bir *dikotomi* (ikiye bölünme) değil; daha ziyade bir devamlılık (*continuum*) gösterir. Yani bir toplum saf-köy, saf-şehir özellikleri yerine, daha fazla kent veya daha fazla kır özelliği taşıyabilmektedir (Akt: Türkdoğan, 1970:35). Ekonomik, sosyal ve kültürel süreçlerinde etkisiyle kent ve kır sürekli olarak birbirini dönüştürmekte, ayrıca inşa edilmiş toplumsal biçimler olduğundan her ikisi de sürekli olarak dönüşüm içerisinde. Bahsi geçen dönüşümü tetikleyen temel dinamikleri anlayabilmek açısından Harvey’in (2008) bahsettiği “uzamsal ölçek üretimi” ve “coğrafi fark üretimi” kavramlarını incelemek gerekmektedir.

Harvey, insanların, faaliyetlerini düzenlemek ve dünyayı anlamak için, iç içe geçmiş bir uzamsal ölçekler hiyerarşisi üretmiş olduklarını ileri sürer. Uzamsal ölçekler, küresel, kıtasal, ulusal olabileceği gibi bölgesel, yerel ve

hane/kişisel olabilir. Bu ölçekler arasından her hangi birinde anlamlı ve önemli olan, başka bir ölçekte aynı öneme sahip değildir. Fakat bir ölçekte gerçekleşen bir durum, ölçekler hiyerarşisi dâhilinde başka bir ölçeği etkileyebilir⁶. Asıl önemli nokta uzamsal ölçeklerin asla sabitlenemez ve sürekli yeniden tanımlanabilir bir yapıya sahip olmasıdır ki bu da kentin, kıryn ya da herhangi bir uzamsal ölçeğin toplumsal süreçlerle bağlantılı, inşa edilmiş bir biçim oluşunun en açık kanıtı olmaktadır. Harvey'e göre uzamsal ölçeklerin Kapsam ve içeriği karşılıklı ilişkilere göre sürekli yeniden yapılandırılır; belirli bir ölçek, örneğin bir kent, sabit olarak düşünüldüğünde bile, zaman içerisinde o ölçeğin nasıl dramatik dönüşümler yaşadığı fark edilebilir. Nitekim bir kentin tanımlanma ölçütleri onu 200 yıl öncesine göre çok daha farklı bir birim haline getirir. Çünkü insan faaliyetlerini bugün düzenleyen hiyerarşik ölçekler, geçmişe göre farklılık göstermektedir.

Harvey, Dünya üzerinde herhangi bir ölçekte coğrafi farklılıklar üreten bir dizi etki ve sürecin varlığından söz eder. Bu coğrafi farklılıklar, hayat tarzları, yaşam standartları, kaynak kullanımı, çevre ile ilişkiler ve siyasal-kültürel biçimler konusunda gerçekleşebilir. İnsanlık, Dünya üzerindeki uzun coğrafi tarihi boyunca bir sosyo-ekolojik ortam ve yaşam biçimleri mozaïği oluşturmuştur. Mozaïğin kendisinde değişken bir yapı gösterir. Nitekim tarihi eski çağlara uzanan kentlerde farklı dönemlere ait çeşitli mimari yapı nasıl üst üste biniyorsa, bu mozaik de kısmi mirasların birbiri üzerine çoklu katmanlar şeklinde yığılmasından ibarettir. Yine de, coğrafi farklar sadece tarihi-coğrafi miras olmakla kalmazlar. Şimdi gerçekleşen siyasal-ekonomik ve sosyo-ekolojik süreçler tarafından daimi olarak yeniden üretilir, korunur, zayıflatılır ve yeniden oluşturulurlar. Artan toprak kiralardan elde edilen kârı azamileştirmek için New York ve Londra'da olduğu gibi Şangay ve

⁶ Harvey, kişisel davranışların (örneğin araba kullanmak) yerel ve bölgesel etkiler yarattığını, bunlarında asit yağmuru veya küresel ısınma gibi kıtaları etkileyen sorunlara dönüştüğünü ileri sürer. Fakat Harvey için böylesi bir çözümleme ölçekler arasındaki ilişkiyi açıklamak için yeterli değildir, çünkü ölçeklerin “doğal” ve “değişmez” oldukları izlenimini yaratır. Hâlbuki bunlar değişen teknolojilerin, örgütlenme şekillerinin ve siyasal mücadelelerin sistemik ürünleridir. Nitekim toprak sınırlarının tanımlanmasında “doğal” süreçler bir çeşit rol oynamış olsa da, siyasal sınırlar ile “doğal” süreçlerin hiçbir ilgisi yoktur. Ülke toprakları, siyasal mücadelelerin ve teknolojik, siyasal ve ekonomik koşullar bağlamında alınan kararların sonucudur (Harvey, 2008: 99-100).

Moskova’da da metropoliten ortamlar radikal anlamda yeniden şekillendirilmektedir. Bu da sermaye bakımından zengin olan bölgelerin daha da zenginleşmesine, yoksul olan bölgelerinse daha da yoksullaşmasına sebep olan bir coğrafi fark üretimi yaratmaktadır. Coğrafi farklılıklar üreten süreçler salt ekonomik olduğu gibi, aynı zamanda ekolojik ve toplumsaldır. Gey kültürünün yoğunlaştığı mahalleler, dini yerleşimler gibi her tür “ortak değer toplulukları” ve “hayat tarzı kovukları” belirli ölçekler üzerinde belirli coğrafi fark üretimlerine neden olur (2008: 99-103).

Söz konusu “ortak değer toplulukları”nın, hâkim bir değer sisteminin bakışından “karşı değer” üretmiş sakıncalı topluluklar olarak değerlendirilebilmesi mümkündür ki bu gerekçeyle otorite sahipleri tarafından, coğrafi fark üretimine sebep oldukları bir ölçekten tasfiye edilebilirler. Bu durumda bahsi geçen ölçeğin coğrafi olarak tekrar farklılaştırılması söz konusu olur. Türkiye ölçeğinde bu durum birçok kez yaşanmıştır; İstanbul’un Cihangir semtinin, bir süre önce Gey kültürünün⁷ bir mekânı haline gelişi ve sonrasında merkezi otorite tarafından tasfiyesi, buna bir örnek teşkil etmektedir. Ayrıca bu durum uzamsal ölçeklerin sabitlenemez ve karşılıklı ilişkiler doğrultusunda sürekli yeniden tanımlanabilen yapısını da kanıtlar niteliktedir.

“Ölçek üretimi” ve “coğrafi fark üretimi” kavramları, kentsel ve kırsal alanlar özelinde bu alanların dönüşümü ve birbirilerini dönüştürmesi süreçlerini açıklığa kavuşturması bakımından önem taşımaktadır. Gerek kentsel alanların, gerekse kırsal alanların, kapitalizm ve küreselleşme olgularının hız kazanmasına paralel olarak hızlı bir dönüşüm sürecine girmesi ve bu dönüşümlerin kısa zamanlara sıkışması söz konusu olmaktadır. Öyle ki, “Seul veya Barselona gibi kentler ve metropoliten alanlar[ın] bir nesil süresinde yeniden yapılandırılmış ve coğrafi olarak dönüştürülmüş...”

⁷Taşranın ileride değinilecek olan mekânsal coğrafyayı işaret eden anlamının ötesinde, “ (...) tüm azınlıkların, kenara itilmişlerin, marjinallerin yaşadığı bir deneyim tarzına (...)” (Argın, 2006: 79) işaret eden kültürel anlamı bağlamında gey kültürü de bir nevi “taşra” olarak ifade edilebilir. Türkiye özelinde gerçekleşen bu durum merkez-taşra ilişkileri bağlamında değerlendirildiğinde, merkezin hâkim yaşam pratiklerine uymayan taşrayı bastırması söz konusu olmuştur.

(Harvey, 2008: 103) olmaları bahsi geçen süreçlerin dönüşüm hızlarını açıklamaları bakımından anlamlıdır.

Tanıl Bora'da (2006) söz konusu dönüşüme benzer şekilde yaklaşmaktadır. Ona göre, kapitalist süreçlerden kaynaklı şehir işlevleri ve mekânları, had safhada fragmanlaşmakta ve atomlaşmaktadır; “[ş]ehri üretimin mekânı olmanın ötesinde bizatihi bir üretim ve yeniden-üretim birimi (işletmesi) olarak kuran kapitalist şehir dinamiğinin yasası, işlevleri mekânsal olarak ayrıştıran, sıçramalı ve dağınık büyümedir... Büyükşehir özgü iktisadi, toplumsal, kültürel vb. yapılar, izotop ayrılmasındaki gibi, şehrin mekânsal bütünlüğünden ve tarihsel sürekliliğinden kop[maktadır]” (2006: 44-45). Harvey'in kavramlarıyla değerlendirilecek olursa, bu ölçekler coğrafi anlamda bir fark üretimine uğratılmaktadır.

Bora için bu süreç, kent-kır ayrımında, benzeşme ve böylelikle gözden çıkmaya sebebiyet vermektedir. Şehir ve taşra⁸ karşıtlığı tam olarak ortadan kalkmasa da esnekleşmekte ve kayganlaşmaktadır. Bora'ya göre, bu kaçınılmaz sürecin yarattığı asıl hasar, eşitsizlikleri büyütmesi, uçurumları derinleştirmesidir. Üstelik her mekânda kademe kademe yeniden üretilen bu eşitsizliği gözden saklayarak (...) (2006: 47).

Bora'ya göre, “(...) benzeştirici, aynılaştırıcı bir süreçle karşı karşıyayız. Sanki her yer taşra ve her yer şehir – veya hiçbir yer (...)” (2006: 46) Bahsi geçen sürece taşra açısından bakıldığında, şok edici şehirleşme tecrübesi için artık büyük şehre gitmek şart değildir (Bora, 2006: 45). Kent açısından bakıldığında ise sosyo-ekonomik ve kültürel süreçlerin tetikleyiciliğinde gerçekleşen iç göç, hali hazırda kentlerde bir gecekondulaşma “sorun”una yol açmakta, kentsel alanları taşralaşmaya itmektedir. Böylelikle gerek kentsel, gerekse kırsal ölçeklerde bir coğrafi fark üretimi gerçekleşmektedir. Tanıl Bora, bu sürecin bir sonucu olarak birtakım “yer”lerin, orada yaşayan insanların, kısacası geniş bir beşeri coğrafyanın fiilen gözden kaybolduğunu, akıldan çıktığını ileri sürmektedir (2006: 47).

⁸Buradaki “taşra” kavramı, İleride değinilecek olan kısıtlılık, mahrumiyet, büyük metropollerde de yaşanabilecek olan bir dışta kalmışlık deneyimi, bir ruh hali dışında, sadece mekânı çağrıştıracak biçimde ‘kırsal alan’ anlamında kullanılmıştır.

Kent-kır ilişkisine yaklaşımların genellikle ekonomik temelli olduğu görülmektedir. Bu iki birimi birbirinden ayıran başat özellik üretim biçimlerindeki farklılaşma ve emek gücünün yeniden üretilme biçimleridir. Manuel Castells (1997), kentsel alanın siyasal, hukuksal ve idari bir birim olarak ele alınmasının gelişmiş kapitalizmde artık geçerli olmadığını, sosyal yaşamın gittikçe artan bir şekilde ekonomi tarafından belirlendiğini ileri sürmektedir. Sermaye ve emek gibi iki çelişik kavramın bir arada bulunduğu bir mekân olarak kent, eşitsizlikleri de içinde barındırmaktadır. Üretici güçler ile üretim ilişkileri arasındaki çelişkinin bir sonucu olarak ortaya çıkan kentsel kriz, faaliyetlerin ve bölgelerin eşitsiz gelişiminin öteki yüzüdür. Castells'e göre, metropoliten alanlar ancak yağmalanmış bölgelerin oluşturduğu çöllerle açıklanabilir (1997: 15-16).

Castells'e benzer şekilde Harvey de kentsel alanları incelerken ekonomik süreçlerin analiz edilmesi gerekliliğini ortaya koyar. Harvey için kentler ve çeşitli açılardan "artık" kavramı arasındaki ilişki, sürecin anlaşılmasında önemli bir rol oynamaktadır. Ona göre kentler, toplumsal artık⁹ üretiminin coğrafi yoğunlaşması sonucu oluşmaktadır. Harvey, kentsellik ve iktisadi bütünleştirme tarzı arasındaki can alıcı ilişkiyi, iktisadi bütünleştirme tarzının böylesi bir artık üretme ve yoğunlaştırma yeteneğine sahip olmasına bağlar. Bu doğrultuda kentleri, "toplumsal olarak belirlenen önemli oranda artık-ürünün harekete geçirilmesi, koparılması ve coğrafi olarak yoğunlaştırılması yoluyla yaratılan yapılanmış biçimler" olarak değerlendirir (2009: 198-217).

Kentte ve kent-kır arasındaki ilişkilerde, kapitalist ekonomi ve onun sermaye, emek gibi çeşitli ihtiyaçları oldukça belirleyici bir unsur olarak ortaya çıkar. Immanuel Wallerstein (2006) için sermaye kavramı, bir toplumsal sistem olarak kapitalizmde oldukça kilit bir öğedir. Sermaye basit anlamıyla birikmiş zenginliği ifade eder. Fakat Wallerstein'e göre tarihsel toplumsal bir sistem olan kapitalizmin sermayeye ilişkin ayırt edici bir özelliği

⁹ "Toplumsal artık, belli bir üretim tarzı bağlamında emek gücünün korunmasını ve yeniden üretilmesini sağlamak için, biyolojik, sosyal ve kültürel açıdan gerekli olanın üzerinde ve ötesinde, belirli toplumsal amaçlar için ürün yaratılmasında kullanılan emek gücünün niceliğidir" (Harvey, 2009: 217).

söz konusu olmaktadır. Kapitalist sistemin ayırt edici özelliği, “sermayenin çok özel bir yolla kullanıma girmesidir (yatırılması). Bu kullanımda başlıca amaç ya da niyet, sermayenin kendini büyütmesidir. Sistemde, geçmiş birikimler yalnızca daha fazla sermaye biriktirmek için kullanıldığı ölçüde ‘sermaye’dir” (2006: 11-12).

Sermayenin giderek kendini büyütmesi -temel amacını yerine getirmesi- noktasında temel gereksinim olarak emek kavramı ortaya çıkar. Fakat bireylerin temel ihtiyaçlarını karşılamaya dönük bir emek gücü sermayenin kendini büyütebilmesi için yeterli değildir. Sermaye, büyüeyebilmek için “artık-değer” üretimine ihtiyaç duyar, ki bu da “artık-emek”¹⁰ üretebilecek bir emek gücü ile mümkün olabilmektedir.

Harvey, artık değer kullanımını bağlamında üretici ve asalak olmak üzere iki çeşit kentsellikten bahseder; birinci tip kentsellik sanayi ve ticaret yoluyla sürekli genişleyen ve buna bağlı olarak geniş bir kentsel proletarya yaratan kentsellik biçimidir. İkinci tip ise toplumsal artığı tüketmeye yönelik bir toplumsal ve iktisadi biçime sahip, genişletilmiş yeniden üretim yerine basit yeniden üretime dayanan asalak kentseliktir. Harvey, Gramsci’den de alıntılarla asalak kentlerin işleyiş biçimini şöyle açıklar: “kent (...) kırsal kesimi boyunduruk altına al[ır]. Çünkü kentte tarımdan koparılan artılla geçinen rantıye sınıf ve bürokrasisi yaşamaktadır”. Bu iki kentsellik biçimi temelde farklı işleyiş biçimlerine sahip olsa da, her ikisi de artık-değer elde edebilmek için artık-emeği harekete geçirmektedir (Harvey 2009: 213-214).

Kapitalist ekonomide, biriken artık-değer genellikle daha da çok artık-değer elde etmek için kullanılır (Harvey, 2009: 211). Kapitalist sistemin bu asli amacını yerine getirebilmesi için ürettiği artık-değere yabancılaştırılmış bir artık-emek gücüne ihtiyacı vardır. Wallerstien’e göre bu emek gücü

¹⁰ Harvey, artık-değerin, üretimin toplam değerinin, (üretim araçları, ham maddeler ve iş aletlerini kapsayan) sabit sermaye ve değişken sermaye (emek gücü) çıkarıldıktan sonra kalan kısmı olduğunu ifade eder. Ona göre artık-değerin üretimi artık-emek gücüne eşitlenebilir. Hâlihazırda artık-değer kapitalist piyasa değişimi terimleriyle ifade edilmiş artık-emektir. Harvey, emekçinin gününün bir bölümünü, artık-değer üretimine adanmış ve bir bölümünü de emek gücünü sürdürmek ve üretmek için gerekli olanla eşdeğerini üretmeye tahsis ettiğini ileri sürer. “Bu nedenle artık-emek, emekçi tarafından, başka biri veya başka bir şeyin desteklenmesi için sarf edilen emek gücüdür” (2009: 205-217).

kapitalist sistem için yaşamsal bir öneme sahiptir. Öyle ki, “(...) daha çok sermayenin üretilmesini, paraya çevrilmesini ve biriktirilmesini sağlayan malları üreten bu emek (...) [gücüdür]” (2000: 44). Ancak başka biri ya da başka bir şeyi desteklemeye dönük sarf edilen ve kendi ürettiği değere yabancılaştırılan bu emek gücü, bir takım sınıfsal tabakalaşmalara sebebiyet vermektedir.

Artık-emek ve sermaye birikimi arasındaki önemli ilişkiden İbn-i Haldun da bahsetmektedir. Bahsi geçen ilişkiler ağına kenti ve kıyı da ekleyerek şöyle yaklaşır: (...) Bir şehir ve kasaba halkının kendi zaruri ihtiyaç ve gıda maddelerini temin etmek için harcadıkları asgari emeğin (*a'mal-ı asliye*) bakiyesi [artığı, kalanı] artık-emektir (*a'mal-ı zaide*). Geçim için tahsis edilen esas emeğin aksine artık-emek tümü ile refaha ve zenginliğe tahsis edilir (Haldun, 2005: 653-655). Bu da artık-emeğin başka biri ya da bir şeyi destekleyerek sınıfsal tabakalaşmalara neden oluşunu açıklamaktadır. Bu sınıfsal tabakalaşmalardan Wallerstein şöyle bahsetmektedir:

“[B]urjuvazi, kendilerinin yaratmadığı artık değeri alanlar ve bunun bir kısmını sermaye birikimi yapmak için kullananlar olarak tanımla[nır]. Bunun sonucu olarak proleterya da, yarattıkları artık değerlerin bir kısmını başkalarına bırakanlar olarak tanımlanır. Bu anlamda, kapitalist üretim tarzında yalnızca burjuvalar ve proleterler vardır. Kutupluluk yapısalıdır” (2000: 151).

Çalışmanın ana izleği olan kent-kır kutupluluğu, şemsiye bir tabir olarak burjuvazi ve proletaryanın yapısal kutupluluğu kapsamında değerlendirilebilir. Kapitalist süreçlerin temel faaliyet alanı olan kentlerin emek gücü ihtiyacının, kırsal alanlardan kentlere göçle gelen kentin yeni yerleşikleri tarafından giderilmesine ilişkin süreçten Tarık Demirkan (1996: 21) şöyle bahsetmektedir: “Toprakla bağını, geleneksel kültürünü ve kimliğini yitiren köylüler yığinsal olarak kentlere akmaya, sanayinin yarattığı yeni süreçlerde makinelerin kopmaz parçası olarak yerlerini almaya başlarlar.” Bu süreç, kırsal alanlardan kentlere göçle gelen kentin yeni yerleşiklerinin, kentlerin iş gücünü karşılayan proletaryası oluşlarının ve kent(li)-kır(lı)

çelişkisini kentsel alana taşıyan bir dönüm noktası olmaktadır. Demirkan, bu çelişkiyi doğuran temel dinamiği, kentin en karakteristik özelliği olan özgürlükle, sanayi hayatının acımasız disiplini arasındaki uzlaşmazlığa dayandırmaktadır.

Kentsel alandaki kent(li)-kır(lı) çelişkisi ve söz konusu yapısal kutuplaşma, Türkiye'nin kapitalist süreçlere eklemlenerek, kentlerin sanayinin bir faaliyet alanına dönüşmesine eş zamanlı olarak gerçekleşmiştir. Sanayinin iş gücü ihtiyacını karşılama görevi de, bu dönemde kitlesel olarak kentlere göçen kırsal kesim insanına düşmüştür¹¹. Bu durum Türk sinemasına toplumsal gerçekçilik akımının öncülüğünde yansımıştır. Duygu Sağıroğlu'nun *Bitmeyen Yol* (1965), Yılmaz Güney'in *Umut* (1970), Zeki Ökten'in *Sürü* (1978) ve Lütfi Akad'ın *Gelin* (1973), *Düğün* (1973), *Diyet* (1974) gibi filmleri, kırsal alandan kente göçle gelip, kentte tutunmaya çalışan karakterler üzerinden işlenmekte, kentsel alandaki sınıfsal tabakalaşmaların yarattığı zorlukları konu edinmektedir.

Bu yapısal uzlaşmazlığı İbn-i Haldun (2005); “Şu ana kadar ki tarih bedeviler ile hadariler arasındaki savaşın tarihidir” şeklinde ifade ederken, Marx komünist manifestonun ilk cümlesinde bu durumu “Şimdiye kadar ki bütün toplumların tarihi, sınıf savaşimleri tarihidir” (1976: 22) şeklinde dile getirmektedir

Son tahlilde bahsi geçen çelişki, otoriteye sahip olan ile ona boyun eğen/zorunda bırakılan ve ona direnen arasındaki çelişkiyle ifade edilebilecek bir duruma gelmektedir ki bu noktada, konuya açıklık getirebilmek açısından Edward Shils'in “merkez-çevre” kuramından yararlanmak önemli bir gereklilik olarak ortaya çıkmaktadır.

Shils (2002), her toplumun bir merkezi olduğunu ve bu merkezi alanın, toplumun hayatini sürdürdüğü sahada yaşayanlar üzerinde çeşitli miktarlarda etkili olduğunu iddia etmektedir. Ona göre merkezi alan, eşyanın

¹¹ Eric Jan Zürcher (2008), 1950'lerde başlayan bu göçü, “emek göçü” olarak nitelendirmektedir. Bu göç sürecinde yeni gelişen sanayi kollarında iş bulmak üzere bir milyonun üstünde insan toprağını terk ederek kitlesel olarak kentlere akmış, on yıllık süreçte büyük kentlerin nüfusu %10 oranında artmıştı. Ne var ki söz konusu sanayi kolları, hızla artan ancak vasıfsız olan bu iş gücünü istihdam etme konusunda yetersiz kalıyor, göç edenlerin büyük kısmı ya geçici işçi oluyor, ya da gündelikçilik, kapıcılık ve sokak satıcılığı gibi marjinal mesleklere yöneliyorlardı (2008: 330).

uzaydaki mekânı açısından anlamlandırılacak bir olgu değildir; merkezi alanın merkezilik vasfı, geometrik ya da coğrafik merkeze ilişkin herhangi bir anlam ifade etmez. Merkez ya da merkezi alan, toplumu yöneten semboller, değerler ve inançlar düzeninin merkezidir. Bu yönüyle merkez “kutsal” bir niteliğe sahiptir ve bu anlamda her toplumun bir “resmi dini” vardır (Shils, 2002: 86).

Shils, bahsi geçen bu merkezi inanç ve değerler düzeniyle kurumsal boyut arasında önemli bir ilişki kurmaktadır. Öyle ki merkezi inanç ve değerler, bu kurumsal boyut sayesinde somutlaşır ve ifadesini ancak böyle bulur; “(...) Merkez, kurumlar ağı içinde bir faaliyetler, kişiler ve roller yapısıdır. Merkezi olan inanç ve değerler, bu roller içinde [somut bir] hal alıp ifade bulurlar” (2002: 87). Toplumun merkezi değer sistemini, otorite mevkiindekilerin sahiplendiği ve aşağı yukarı riayet ettiği değerler olarak nitelendiren Shils, bu değer sisteminin merkeziliğinin iki belirleyici sebebi olduğuna işaret eder: “(...) Bu değer sistemi, toplumun kutsal farz ettiği ile olan özel bağlantısı münasebetiyle merkezidir; yine, toplumun yönetici otoritelerince sahiplenilmesi münasebetiyle merkezidir” (2002: 87).

Merkezi değer sisteminin “merkezi” oluşunda etkili bu iki belirleyici sebep, birbirleriyle bağlantılı ve ikincinin baskınlığında ortaya çıkmaktadır. Nitekim ilk sebebe bakıldığında değer sisteminin merkeziliği, toplumun kutsal farz ettiği ile olan bağlantıya dayandırılmaktadır; fakat “(...) [k]utsallık, tabiatı itibariyle otoriterdir (inanılır ve sözünü geçirir mahiyettedir). Kutsallık bahşedilmiş kişiler, bu kutsallıkla bir otoriterlik boyutu kazanırlar” (Shils, 2002: 88). İkinci sebep olarak adı geçen merkeziliğin, yönetici otoritelerce sahiplenilmesi durumuna dayandırılması, otorite ile kutsal farz edilen arasındaki hegemonik ilişkiyi ortaya koymaktadır. Shils, merkezi değer sisteminin, toplumun elitlerince takip edilen ve kabul gören değerler tarafından kurulduğunu söyler. Ona göre, “[e]litler otoriteye tam hâkimiyetlerine binaen, kendilerine toplumların kutsal unsurlarıyla –ki kendilerini bunların muhafızları olarak görürler- temel bir yakınlık içinde bulunma durumu atfederler” (2002: 88).

Kutsallığın otoriterlik boyutunu arkasına alarak merkezi değer sistemini topluma empoze etmeyi amaçlayan yönetici elit, bunu yaparken merkezi kurumsal sistemi kullanır. Shils (2002), merkezi kurumsal sistemi toplumun büyük bölümünün hayatına, otoritelerinin nüfuzu aracılığıyla bir form veren kurumlar olarak tanımlar (2002: 89). Kısaca sürecin işleyişi şu şekilde gerçekleşir: Kutsal unsurlarla bağdaşık bir sistem olarak merkezi değer sistemi, kutsallıktan aldığı otoriterliği merkezi kurumsal sisteme devreder ve otoriteyi bu şekilde fiiliyata döker.

Otoritenin sahiplenerek yaymayı hedeflediği bu değer ve inanç sisteminin dışında kalan değerler âlemi ise çevreyi, çevrenin değer ve inanç sistemini ifade eder. Shils'e göre merkez ve çevre arasındaki gerilim veya konsensüs çeşitli durumlarda artar ya da azalır. Bu durum genellikle merkezi sistemin halkın hayatının geniş bir boyutunu sistem içine dâhil edecek kadar etraflı ve kuşatıcı hale geldiğinde gerçekleşir (2002: 94). Shils, toplumun merkezi değer sistemiyle konsensüs içinde olma düzeylerinin farklılık gösterdiğini ifade eder. Ona göre "toplum merkezinden –ki bu merkezde otoriteye sahip olunur- çevre ya da hinterlanda –ki üzerinde otorite kullanılır- hareket ederken merkezi değer sistemiyle irtibat zayıf hale gelir" (2002: 92). Otoritenin kullanıldığı ve değerlerin ifadesini bulduğu bu merkezden çevreye doğru ilerlendiğinde, merkezi değer sistemine olan bağlılık ve onun meşru kıldığı merkezi kurumsal sisteme verilen destek azalır. Bir başka ifadeyle çevre, alternatif, hatta "karşı değer" sistemlerinin ve alternatif kurumsal tasarımların mekânı haline gelir (Gönenç, 2006: 130).

Merkezi değer sisteminin kabulü ya da reddi merkezi değer sisteminin kapsayıcılık düzeyiyle ilişkilidir. Bu kapsayıcılığa ilişkin olarak Shils, modern ve premodern toplumlar arasında bir ayrım yapar; modern toplumlarda bütünleşik ekonomi, siyasal demokrasi, kentleşme ve eğitimin, toplumun farklı kesimleri arasında daha sık temasa yol açmakta, bu da merkezi değer sisteminin tarihin hiçbir döneminde olmadığı kadar kabul görmesine neden olmaktadır. Buna karşın çoğu premodern toplumda halk kitleleri merkezi değer sisteminin yakın tesir alanından çok uzağa atılmıştır. Böylece bu

kitleler, merkezi değer sistemiyle ara sıra ve parça kesik bir bağ içinde kendi değer sistemlerine sahip olmuşlardır (2002: 92).

Çalışmanın temel kavramlarından biri olan “taşra” kavramının bu ayrımların neresinde yer aldığını incelemek gerekmektedir. Taşra, mekânsal bir coğrafyaya işaret eden “kır” ve merkezi inanç ve değerler âleminin dışında kalan inanç ve değerler âlemini çağrıştıran “çevre” kavramlarını da içinde barındırmakta, bu yönüyle hem mekânsal hem de kültürel bir boyut taşımaktadır. Bu doğrultuda taşra nedir? Nereyi ifade etmektedir? Bunlara cevap aramak gerekir.

Şükrü Argın’a göre, masum ve bir o kadar da mahzun bir sözcüktür “taşra”. Tali ve talihsiz bir yerin adıdır. Ne de olsa “çeper”in “kenar”ın “çevre”nin bir diğer adıdır çünkü. Varlığını, kendi “dış”ındaki bir “merkez”in varlığına borçlu olan bir “dış”tır (2006: 274). Taşraya atfedilen dışsallık sadece mekânsal bir coğrafyanın “dış”ında olma durumundan öte, baskın, hâkim yaşam pratiklerinin “dış”ında, kıyısında kalan bir deneyim tarzı ve bir ruh halini de çağrıştıır ki bu yönüyle iki anlamlı bir kavramdır taşra. Argın (2006), kavramı analiz ederken ondan “dar” ve “geniş” anlamda söz eder; “[d]ar” anlamda taşra, idari bir birime işaret eder. Bu anlamda kullanıldığında, terimin işaret etmekte olduğu yer gayet nettir: Büyükşehirlerin ‘dışı’...” Taşranın merkezle ilişkisinde kendisine atfedilen “dışarı”da, “öte”de kalma hali, mevcudiyetinin kendi dışındaki bir merkezin mevcudiyetine bağlı olması, onu paradoksal bir biçimde “içerideki dışarı” kılmaktadır. Argın, taşrayı “geniş” anlamda değerlendirirken, kavramın mekânsal bir coğrafyaya işaret eden anlamından uzaklaştığını ve tüm azınlıkların, kenara itilmişlerin, marjinallerin yaşadığı bir deneyim tarzına, bir ruh haline, hatları flulaşmış bir ruh iklimine dönüşmeye başladığını, zamanla doğrudan doğruya “sıkıntı”yı çağrıştıran bir sözcük haline geldiğini ifade eder (2006: 278-280). Nurdan Gürbilek (2005: 55-56), “taşra sıkıntısı” olarak adlandırdığı bu sıkıntıyı “(...) yalnızca köyü ya da kasabayı kastetmeden; onları da ama onların ötesinde, şehirde de yaşanabilecek bir deneyim; bir dışta kalma, bir daralma, bir evde kalma deneyimi (...)” olarak tarif eder. Ona göre, “[a]ncak taşrada bulunmuşların, hayatlarının şu ya da bu aşamasında taşranın darlığını

hissetmişlerin, hayatı bir taşra olarak yaşamışların, kendi içlerinde bir şeyin daraldığını, benliklerinin bir parçasının sapa ve güdük kaldığını, giderek bir taşradan ibaret kaldığını hissedenlerin anlayabileceği bir sıkıntı[dır]” taşra sıkıntısı.

Türkiye özelinde taşra, ne zaman dar anlamından çıkıp, kendisini “dış”lanmış, “kenar”a itilmiş ve “sıkıntı”nın bir mekânı haline gelmiş olarak hissetti? Taşra olarak, kendisinin taşra oluşunu, merkezin üzerine yönelttiği “mikro-oryantalist” bakışı ne zaman fark etti? Söz konusu taşra(lı)nın, dışlanmışlığı, kenara itilmişliği, merkeze karşı bir öfkeye dönüşerek ona tutunma, bir şekilde merkez olabilme arzusuna ne zaman dönüştü?

Bu soruları cevaplandırabilmek için Türkiye’de merkez-taşra ilişkilerin geçirdiği dönüşümleri, tarihsel ve toplumsal bir perspektiften incelemek gerekmektedir.

III. TÜRKİYE’DE MERKEZ-TAŞRA İLİŞKİLERİ

Türkiye’de merkez-çevre ilişkileri ve gerek taşranın merkeze, gerekse merkezin taşraya karşı aldığı tavır, Batı’dan farklı bir seyir izlemiş, birbirini desteklemeye dönük olmaktan çok bir kopukluk halinde biçimlenmiştir. Avrupa toplumlarında meydana gelen merkez ve çevre arasındaki mücadeleler, Osmanlı imparatorluğunun sınıfsal mücadeleyi en alt düzeye indiren sıkı merkezi denetimi altında gerçekleşmemiş, bu da merkez ve çevre arasındaki kopuk biçimlenmeye neden olan dinamiklerden birini oluşturmuştur. Avrupa toplumlarında merkez ve çevre güçler arasında yaşanan mücadeleler, her seferinde bu güçler arasında bir uzlaşma ve bir adaptasyonu da beraberinde getirmiştir. Şerif Mardin (1991), Avrupa’da merkez ve çevre arasında yaşanan mücadele ve bundan kaynaklı uzlaşımları şöyle açıklar:

“Batı’da devleti biçimlendiren güçler, (...) Osmanlı devletini biçimlendiren güçlerden önemli ölçüde farklı görünmektedir. Modern devleti yaratan merkezileşme süreci, dayandığı feodal temellerden ötürü, çevre güçleri diyebileceğimiz şeylerle uzlaşmalar yapılması

sonucunu veren bir dizi karşı karşıya gelmeyi kapsamıştı. (...) Ne zaman bir uzlaşma ve hatta tek yanlı bir zafer gerçekleşse, çevresel gücün bir bölümünün merkezde bütünleşmesi sağlanmış oluyordu” (Mardin, 1991: 31).

Merkez ve çevre kopukluğunu oluşturan bir başka dinamikte ekonomik koşullardır. Nitekim Martin Stokes’e göre, yaşam standartları rahat olan toplumlarda merkez ve periferi ile özdeşleştirilmiş ideolojiler, birbirlerini destekleyip kollarlar (Stokes, 1998: 22). Ayrıca Shils’in (2002: 92) premodern toplumlara nazaran modern toplumlarda, merkezi değer sisteminin daha geniş kabul görmesine ilişkin yaklaşımı, ekonomik koşulların önemini ortaya koymaktadır.

Batı toplumlarında, modernleşme ve kent kültürünün oluşumu arasındaki ilişki Türkiye gibi az gelişmiş ülkelerden farklı bir seyir izlemiştir. Batı’da kent kültürü, modernleşmeden önce ortaya çıkmış ve modernleşme kent kültürünün sağladığı düşünsel ortamda olgunlaşmıştır. Fakat Türkiye’de modernleşme, sanayileşme ve bunlara bağlı kentleşme iç içe geçmiştir. Buna bağlı olarak “Türk toplumunda kentler, modern düşüncenin ve yaşamın olduğu yerden daha çok, merkezi otoriteye ait siyasi örgütlenmelerin ve kontrolün gerçekleştiği mekânlar olarak oluşmuştur” (Işık, Erol, 2002: 72). Böylelikle Türkiye’de kent, otoritenin sahibi, taşra ise başkente idari anlamda bağlı bölgelerin ötesinde üzerinde otoritenin kullanıldığı mekânlar olmuştur. İşte bu yüzden “[t]aşra, çoğu toplumda merkez/metropol(ler)le organik bir bütünlük oluşturan periferileri, dolayısıyla sıradan, normal bir ilişkiyi ifade ederken; Türkiye’de vurgulu bir hiyerarşiyi, güçlü bir başkalık tınısını içeren gerilim yüklü bir ilişkiyi anlatır” (Laçiner, 2006: 14).

Türkiye’de taşranın başkalık tınısını içeren gerilim yüklü bir ilişkiyi anlatıyor oluşu, eksiklik ve yoksunluğun bir mekânını işaret ediyor oluşu, Osmanlı dönemindeki merkez-taşra ilişkilerine kadar dayanmaktadır. Bu anlamda cumhuriyet öncesi merkez ve taşra arasında gerçekleşen ilişkileri, çalışmanın kapsamını aşmamak kaydıyla çok derine inmeksizincelemek gerekmektedir.

Mardin (1991), Anadolu’da yaşayan göçebeler ile kentlerde oturanlar arasındaki karşıtlıkta, Osmanlı aydınlarının, uygarlığın kent ile göçebelik arasındaki bir çekişme olduğu ve göçebeliğe ilişkin her şeyin küçümsenmekten başka bir işe yaramadığı düşüncesine sahip olduklarını vurgular. Ayrıca Mardin, merkezi iktidarın, taşralara kuşkuyla ve bir tehdit olarak baktığını belirtir. Çünkü merkez için taşralar baş eğmez din sapkınlığının fesat yuvaları, kargaşalık çıkaran tarikatların ve taht için hak iddia edenlerin ayaklanma çıkarma mekânıydı (1991: 33).

Toplumun kültürel yapısının temelini oluşturan dil, Osmanlı’da bütüncül bir yapı göstermekten uzaktı. Saray (merkez), Arapça ve Farsça ağırlıklı bir dil olarak Osmanlıca’yı kullanmakta, taşradaki halk (çevre) ise Türkçeyi kullanmaktaydı. Dil kullanımındaki bu farklılık merkez ve çevre arasında kalın duvarlar örüyor, saray edebiyatçıları Divan Edebiyatı ürünleri verirken, taşranın halk ozanları Halk Edebiyatı ürünleri veriyordu. Bu durum toplumsal anlamda bir kültürel ayrışmaya neden oluyordu. Kökeni Osmanlıya dayanan bu dilsel ayrım, günümüzde de merkezin taşrası üzerinde kullandığı bir kültürel hâkimiyet aracı olarak varlığını sürdürmektedir. Zeki Coşkun (1999), bu dilsel ayrımın Tanzimat’tan bu yana şehirli-köylü, merkez-taşra ikileminin de ötesinde alafranga-alaturka, doğu-batı gibi ayrımlara dönüştüğünü ifade etmektedir. Coşkun’a göre, Anadolu ve insanının her şeyi Osmanlı’dan beri merkezde “kaba, kötü, bozuk” bulunduğu için dili de haliyle öyledir. Bu yüzden Osmanlıca diye ayrı bir dil vardır, temiz-düzgün bir lehçe olarak da “İstanbul Türkçesi” vardır. Kaba yerliler bu sebeple olsa gerek kulaklarının yabancı olduğu bir ağıza, “kırık”¹² diyerek hem dalga geçer hem de gıpta ederler.

Osmanlıdaki bu dilsel ayrımın yanı sıra merkez ve taşranın kültürel dünyalarını ayırıştıran bir diğer etmende eğitim kurumlarındaki farklılaşmaydı. Mardin (1991), taşraların seçkinlerin eğitiminin dışında kaldığını, taşralıların çoğunun (etkili olanlarının bile), çocuklarını, modern okullara

¹² Osmanlı’nın önemli kültürel faaliyetlerinden biri olan gölge oyunlarında Karagöz ve Hacivat tiplerleri, merkez ve taşranın farklı dünyalarının birer temsilini oluşturmaktadır. Taşralı, kaba, kültürsüz, alt kültür temsilcisi Karagöz olurken, kentli, kibar ve “kırık dil” ile konuşan üst kültür temsilcisi Hacivat olmaktadır.

gönderemediğini vurgulamaktadır. Çevre, merkezin yararlandığı eğitim kurumlarının sadece birinden, yani dinsel öğretim kurumlarından yararlanabiliyordu. Bu da çevrenin kendi karşı-kültürünü oluşturmaya sebep oluyordu (1991: 37-45).

M. Naci Bostancı (2002), Osmanlı'nın çok milletli ve dinli yapısı dolayısıyla her bir kültür evreninin canlı, üretici ve dünyaya açık olduğunu, ancak Osmanlı kültürü diye adlandırılan bir değerler/alışkanlıklar dünyasının, Shils'in terminolojisiyle merkezi değer sisteminin, hâkim renk İslam olmakla birlikte bir üst kültür olarak belirginleşmiş olduğunu ifade etmektedir (2002: 84).

Cumhuriyet öncesi taşra, kültürel olarak ikincil statüsünün farkındaydı. Bu farkındalık, taşranın, taşra olarak kendisini ne zaman fark ettiğine dair yukarıda sorulan soruyu kısmen yanıtlamaktadır. Ancak Argın (2006), taşrayla ilişkilendirdiği “masumiyet” halinin, bu hali kuşatan bir “mahcubiyet” hissine dönüşmesini daha çok Cumhuriyet sonrası bir eseri olarak değerlendirmektedir (2006: 275). Osmanlı'da etnik açıdan çeşitlilik gösteren toplum, yüzyıllarca İslami değer sisteminin kapsayıcılığı altında bir arada yaşamıştır. Ancak Osmanlı'nın son döneminde başlayıp, Jön Türk hareketiyle devam eden ve Avrupa'yı model alan “Batıcı” modernleşme biçimi, merkezi değer sistemini değiştirmiş, Batılı değerleri benimseyen seçkinler geleneksel-İslami değerleri ve dolayısıyla bu değerlerin en önemli taşıyıcısı taşrayı da dışlamıştır. Bu koşullar altında “(...) taşra, merkezden başlatılan ve devlet aygıtının yanı sıra devlet-toplum ve toplum içi ilişkileri kökten bir yeniden düzenlemeye [yönelik] reformlara karşı alınan tavırlar bağlamında yeniden şekillenmeye başlar” (Laçiner, 2006: 15). İşte taşranın ‘dış’lanmışlık, ‘kenar’a itilmişlik hali bu dönemle başlar ve etkisini arttırarak devam eder.

Argın (2006), Cumhuriyet öncesi taşrayı “kenara çekilmişlik” ile özdeşleştirirken, Cumhuriyet sonrası taşrayı “kenara itilmişlik” ile özdeşleştirir. Ona göre, Taşra, Cumhuriyet öncesinde de, Cumhuriyet sonrasında da ilk elden yoksulluğu çağrıştırmaya rağmen, Cumhuriyet öncesinde taşra, yoksulluğu bir “yoksunluk”, bir “eksiklik” olarak yaşayıp bu şekilde algılamazdı. Bu taşra için bir zaaf değil tam tersine bir onur

kaynağıydı. Daha öncede belirtildiği gibi taşra, hâlihazırda ikincil bir statüde olduğunun farkındaydı. Merkeze pek özenmez; sadece merkezle arasındaki mesafeyi korumaya özen gösterirdi. Arğın, Bu bakımdan, Cumhuriyet öncesi taşrası için “kendi içine kapanma” nın bir tür hayatta kalma stratejisi olduğunu; bu nedenle de, “kenara itilme” den çok bir “kenara çekilme” haline işaret ettiğini ileri sürmektedir. Cumhuriyet öncesi taşra, hiyerarşik bir mekân örgütlenmesi içinde korunaklı, kuytu köşelere çekilmiş “kımıltısız”, “kendi içine kapalı”; ancak, her şeye rağmen “halinden memnun” bir görünüm sergiliyordu. Modernleşmeci cumhuriyet, bu hiyerarşik mekânı düzleştirerek taşrayı merkezden gelen rüzgârlara karşı açık hale getirdi ve bu süreçte taşranın görece “memnuniyeti” yerini tam manasıyla “mahcubiyet” hissine bıraktı ve “yerli yerinde olma” hissi bir tür “yanlış yerde” olma hissine dönüştü (2006: 275-277).

Bu “yanlış yerde” olma hissine, modernleşmenin Türkiye gibi gelişmekte olan ülkelere yaşattığı Batılı asıllarına nazaran “yanlış zamanda” olma, “gecikme” hissi de eklendiğinde, taşranın bir tür “ufuk daralması” ve “sıkıntı”yla özdeşleşmesi anlaşılabilir hale gelmektedir. Taşranın geçirdiği bu dönüşümlerde en belirleyici dinamik olan modernleşme sürecinin, Cumhuriyet sonrasında nasıl yaşandığı ve Kemalist modernleşme projesinin merkez-taşra ilişkileri üzerindeki etkilerini incelemek gerekmektedir. Ama ondan önce bir deneyim tarzı ve bir proje olarak modernlik kavramı üzerinde durmak yararlı olacaktır.

Zaman ile ilintili bir kavram olarak modernliğin ve onun en temel özellikleri yenilik, değişim, ilerlemecilik gibi görüşlerinin asli hedefi, geride kalanları modernleştirmek ve uygar olabilmenin gerekli koşullarını onlara empoze etmektir. Göle’ye göre, modernlik dünya toplumları arasında ortak bir deneyim varsaymış, ancak zaman ve konumlandırma açısından hiyerarşiye tabi tutmuştur. Modern olanlar ile gelenekseller, medeniler ile barbarlar, gelişmişler ile geri kalmışlar, merkezdekiler ile periferidekiler arasında kronolojik bir zaman farklılığı ve hiyerarşik bir konumlandırma söz konusu olmuştur (2002: 166).

Bir proje olarak modernleştirme, uygulandığı toplumu pozitif yönde değiştirmeyi ve ilerletmeyi öngörür. Ne var ki, modernleşme projelerinin uygulandığı toplumlardan olumlu sonuçların alınabilmesi, ilgili toplumun koşullarının, uygulanan projeye ayak uydurabildiği, ona eklenilebildiği ölçüde gerçekleşebilmektedir. Bahsi geçen adaptasyonların gerçekleşmediği durumlarda modernleştirme projeleri, Dirk Schubert'in (1996) söz konusu ettiği "yıkım operasyonları" na dönüşebilir. Schubert, İngiltere ve Almanya'daki kentleşme süreçlerini irdelerken "yıkım operasyon"larına ilişkin şunları söyler: "Nasıl ki koku ve pislik yeraltındaki kanalizasyon aracılığıyla 'görünmez' kılındıysa, sefalet mahallesi sakinleri de yıkım operasyonlarıyla 'buharlaştırılabilirlerdi'" (1996: 67). Bu yaklaşım, Robert Park'ın (1998) kentin, içinde çöküntü alanlarını, gettoları kaldırmakla eş anlamlı olduğuna dair yaptığı kavramsallaştırmayla benzerlikler göstermektedir. Park, bunu uygarlığın bir gereği olarak değerlendirirken, Schubert, modernleşmenin disipline edici özelliğine dayandırır¹³. Schubert, modernleşmenin insan davranışlarına müdahale ettiğini ve bu yönüyle bir çeşit "sosyal disiplin" olma özelliği gösterdiğini ileri sürer. Ona göre, modernleşmenin asıl amacı zamansal farklılıkları yok etmektir; bu amaç doğrultusunda, gerektiğinde engel niteliğindeki unsurların ayıklanması, "tasfiye"si söz konusu olabilmektedir (1998: 59). Bir deneyim tarzı ve bir proje olarak modernlik, "birleştirmek" ve "parçalamak" gibi iki zıt kavramı bünyesinde barındırmaktadır. Birleştirmeyi, ortak bir deneyim tarzını hedefler. Ne var ki birleştirme yolunda parçalamaktan da kaçınmaz. Marshall Berman, modernliğin bu çelişik yapısından şöyle bahseder:

"Modern ortamlar ve deneyimler coğrafi ve etnik, sınıfsal ve ulusal, dinsel ve ideolojik sınırların ötesine geçer; modernliğin, bu anlamda insanlığı birleştirdiği söylenebilir. Ama, paradoksal bir birliktir bu, bölünmüşlüğü birliktir: Bizleri sürekli parçalanma ve yenilenmenin,

¹³ Marshall Berman, uygarlık ve modernleşme arasındaki ilişkiden bahsederken, uygarlığın en az iki bin yıl önce, en önde gelen insan değerleri olarak kutsandığından, ancak bu değerlerin modern zamanlarda özgül ve acil bir özellik kazandığından bahseder (2006: 16).

mücadelenin ve çelişkinin, belirsizlik ve acının girdabına sürükler”
(2006: 27).

Modernliğin tüm toplumlar için öngördüğü ortak zaman anlayışı, beraberinde hiyerarşiyi de getirmektedir. Bu hiyerarşik zaman paradigması içinde her toplum bulunduğu zaman dilimine göre çeşitli değerlerle özdeşleşir. Bu zamansal hiyerarşide “geride kalanlar”, “gecikmişler”, “ileride olanlar” tarafından bir tür ötekileşmeye maruz kalmaktadır. Zygmunt Bauman, zamansal hiyerarşi ve ötekilik arasındaki bağlantıya ilişkin şunları ileri sürmektedir: “Ötekilik (etik ötekilik de dahil olmak üzere insan eseri olan tüm ötekilikler) ilerleme düşüncesine özgü bir şekilde zamansallaştırıldı: Zaman hiyerarşiyi ifade ediyordu; ‘daha sonraki’ ‘daha iyi’yle, ‘kötü’ ise ‘zamanı geçmiş’le ya da ‘henüz yeterince gelişmemiş’le özdeşti” (1998: 53). Göle (2002), bu durumu modernliğin ideolojik zaman anlayışıyla bağdaştırır; modernlik, “öteki”leri, kendisinden geride kalanlar, gecikmişler, yani “çağdaş” olmayanlar olarak tanımlar. Böylesi bir tanımlama, modern “Batı” ile geri kalmış “öteki” gibi karşıt bir ilişkiye işaret eder ki bu da Batılı olmayanlara “çağdaş” olma hakkı tanımaz (2002: 166).

Bir deneyim tarzı olarak modernliğe ilişkin genel kanaat, bu deneyimin her yerde aynı biçimde yaşanamayacağı üzerinde toplanmaktadır. Giddens, modernliğin, belirli bir coğrafya ve zaman diliminde ortaya çıkıp bütün dünyayı etkisi altına almasının, bazı toplumlar için bir “gecikmişlik” durumuna sebep olduğunu ve değişime tarihsel ve yapısal bakımdan hazırsızlık olan bu toplumları çelişiklere boğduğunu ileri sürmektedir. Ona göre, bu süreçte geleneksel toplumsal düzenlerden tümüyle ayrılan yaşam biçimleri ortaya çıkmış ve bu ayrım geleneksel ile modern arasında derin uçurumlar yaratmıştır (1998: 14).

Zamana ilişkin bir kavram olarak modernlik, çeşitli toplumlar için göreceli bir yapı arz eder. Nitekim bir toplumda bugün modern addedilen, başka bir toplum için yirmi yıl öncesine işaret edebilmektedir. Değişimin, ilerlemenin benimsenmesi, belirli bir tarihsel süreci yaşamayı ve deneyimlemeyi gerektirmektedir. “Hazırlıksız yakalanma” ya da “gecikmişlik”

gibi zamansal sorunların temelinde de bu deneyimin yaşanmaması yatar. Bir deneyim tarzı olarak modernliğin, yaşanarak benimsenmesi gerekirken, bir proje kapsamında öğretilmeye, benimsetilmeye kalkılması, toplumsal bilinç üzerinde ciddi yaralar açabilmektedir.

Jusdanis, Batılı olmayan ülkelerin yaşadığı bu uyumsuz durumu “huzursuzluk nöbeti” olarak nitelendirir. “Huzursuzluk nöbeti”nin ortaya çıkışını Batılı merkez ülkeler ile çevrede kalan ülkelerin yerel şartları arasındaki başkalığa dayandırır:

“[M]odern olma projesi, içinde bulunulan yere göre değişir. Birçok modernlikten söz etmenin mümkün olmasının nedeni de budur. Ama çevre ülkeleri Batılı asılları ile yerel gerçeklikler arasındaki uyumsuzluğu yapısal bir yetersizlik olarak içselleştirirler. Modernliğin yokluğu bir kusur olarak görülür. Sonuçta, Batı’yı yakalama yönünde harcanan ‘eksik’ çabaların akabinde yeni bir modernleşme aşamasına geçme çağrıları yapılır. Oysa ortada bir kusur varsa bu modernliğin olmayışı değil, modernliğin yerel şartlar ihmal edilerek ülkeye sokulmasıdır” (1998: 11-12).

Cumhuriyet sonrası seçkin merkez, değişim yolunda gerekli tarihsel süreci yaşamamış ve yapısal bakımdan hazırlıksız olan Türk toplumu için öngördüğü modernleşme, toplumsal bir bunalıma, tam da Jusdanis’in bahsettiği biçimde bir “huzursuzluk nöbeti”ne yol açmıştır. Cumhuriyet sonrası “Batıcı”¹⁴ modernleşme sürecinde merkezin taşrasıyla kurduğu ilişki biçimi daha geniş bir coğrafyada merkezin Batı’yla kurduğu ilişkiyle benzerlik taşır. Taşranın merkez karşısında yaşadığı gecikmişlik ve bundan kaynaklı “mahcubiyet” hissinin aynısını merkez, Batılı asılları karşısında yaşar; merkez, taşrasına her baktığında, batının kendisine yönelttiği oryantalist

¹⁴ Murat Belge, Batılılık ve Batıcılık arasındaki farkı değerlendirdiği bir yazısında Batıcılığı kaçınılmaz şekilde ‘ebedi taşralılık’ olarak nitelendirir (Belge, 2004). Bu ayrımın temelleri, Nilüfer Göle’nin söz konusu ettiği ‘modernlik’ ve ‘modernleşmecilik’ ayrımına dayanır; Göle’ye göre modernleşmecilik, tanımını Batı kültürel modelinden alır; taşıyıcıları ise Batıcı seçkinlerdir. Batı modernidir çünkü yeni olanı içsel ve yerel bir süreç olarak doğurabilmiştir. “azgelişmişlik” ise modernleşmecidir, çünkü sanayi medeniyetini kaçırdığından beri kendini bu medeniyete göre yeniden tanımlamak zorunda kalmıştır, Batılılaşma çabaları tarihsel bir geç kalmışlık bilincine verilen cevaptır (Göle, 2002: 48).

bakışı anımsar ve kendisi de taşrasına mikro-oryantalist bir bakışla bakar. İşte bu bakış, merkez-taşra ilişkileri bakımından Cumhuriyet sonrası modernleşmenin önemli bir belirleyeni olarak ortaya çıkar.

Çalışmanın bu kısmından itibaren Cumhuriyet sonrası modernleşme çerçevesinde merkez-taşra ilişkilerinin dönüşüm süreci incelenecektir.

A. Elitist Merkez Taşrayı Dönüştürmeye Çalışıyor

Cumhuriyetin ilanıyla birlikte merkezi değer sistemi de değişmiş ve Osmanlı'nın merkezi değer sistemi olan İslam terk edilerek yerine Türkiye modernleşmesinin kurucu unsurlarını bünyesinde barındıran ve Kemalizm olarak tanımlanan bir ideoloji getirilmiştir. Kemalizmin kuruluş esasını, "İslam ve onunla yoğrulmuş geleneğe karşı radikal bir sekülerizm, etnik heterojenliğe karşı, etnik olmasa da kültürel homojenliği öneren özümsemeci bir milliyetçilik ve her şeyi içine alıp, hiçbir şeyi dışarıda bırakmak istemeyen bir devlet-bürokrasi fikri" (Yeğen, 2002: 58) oluşturunuyordu. Kemalist seçkinler, yeni inşa edilen bir kurumsal sistem çerçevesinde Osmanlı'yla aradaki bağları koparmalıydı ve bu doğrultuda padişah, ulema tasfiye edildi ve eski rejimin destekçisi konumundaki sivil bürokrasi etkisizleştirildi. Osmanlı'nın tarihsel izlerinin silinmesi için Ankara başkent seçildi¹⁵. Kemalist modernleşme projesinin batılı olma yolunda karşısına çıkan en büyük engel, geleneksel ve İslami değerlerdi ki bu değerler, taşranın Osmanlı döneminden beri oluşturmuş olduğu çevresel değerlerdi. Bu doğrultuda merkez, Türk toplumunu batılılaştırmak, modernleştirmek için bu değerleri –engelleri- ortadan kaldırması gerekiyordu. Schubert'in ifadesiyle "tortuların düzlenmesi", "tasfiye"lere gidilmesi gerekiyordu. Böylelikle kökten bir yeniden düzenlemeyi esas alan reformlara yer verildi. Gönenç'e göre, bu süreçte Merkez İslamı, yani Ortodoks İslam büyük ölçüde önemini yitirmişti. Merkezdeki geleneksel unsurların (yani padişah-halife ve ulemanın) tasfiyesi

¹⁵"Ankara, cumhuriyetçi medeniyet idealinin mekânı haline gelecektir. Dolayısıyla İstanbul'dan vazgeçilmesi, Osmanlı geçmişten kopma anlamını taşıyacaktır. Türkler, İstanbul'un düşüşüyle, toplu belleklerini kaybedecekler, Osmanlı kültürü ile olan göbek bağlarını keseceklerdir. Bundan sonra, daha vurgulu bir Batılılaşma, ama eşzamanlı olarak da "yaralanmış bir bilinç" söz konusu olacaktır" (Göle, 2002: 131).

ile birlikte Ortodoks İslam merkezden tamamen tasfiye edildi. Ancak Çevre İslamı, yani heterodoks İslam ise kamusal alandan ve siyasi hayattan dışlanmasına rağmen yok olmadı (2006: 136).

Osmanlı döneminde taşranın ikincil statüsünün farkındalığı, merkezin üst kültüründen, sosyal yaşamından dışlanmışlığı, onun çevresel bir karşı değer olarak İslam'a tutunmasına neden olmaktaydı. Ancak, Cumhuriyet sonrası modernleşme sürecinde laiklik ilkesinden yola çıkarak İslami unsurları ortadan kaldırma çabaları ve yerine Kemalist ideolojinin etnik olmayan fakat kültürel bir homojenliği öngören milliyetçiliği kapsamında Türklük ikame edilmeye çalışıldı. Osmanlı toplumunun etnik çeşitliliğe sahip yapısı İslam'ın kapsayıcılığı altında dengede tutuluyordu. Cumhuriyet sonrası bu kapsayıcı bağın ortadan kaldırılmasına yönelik çabalar etnik ve dinsel çevrenin yoğun tepkisine yol açtı. 1925 yılında gerçekleşen ve bir tür Kürt-İslam ayaklanması olarak nitelendirilen Şeyh Sait Ayaklanması, Gönenç'in deyişiyle "Kemalist değer sistemine musallat olan çifte-belanın somutlaşmış biçimidir" (2006: 135). Menemen kasabasında gerçekleşen Menemen Olayı da bu durumun bir başka göstereni niteliğindedir. Şerif Mardin'e göre, bu olay sonucunda "çevrenin temel yeri olan taşra, Cumhuriyetin laik amaçlarına hıyanetle bir kez daha özdeşleştirildi" (1991: 50). Rejimin oturması için merkez, çevreden gelen bu tür aşırılıkları sert bir şekilde bastırarak, ilgili aktörleri cezalandırdı. Gönenç'e göre, bu aşırı tepkiler merkezdeki Kemalist seçkinlere yeni merkezi değer sisteminin çevredeki belli unsurlar tarafından benimsenmediğini göstermiştir. Bu aşamadan sonra, Kemalist seçkinler reformlara hız vermiş, bunları hayata geçirme noktasında otoriter yöntemlere başvurmadan çekinmemiştir (2006: 138). Şerif Mardin, konuya ilişkin Cumhuriyetin resmi tutumunu, Anadolu'nun dama tahtasına benzeyen yapısını, hiç sözünü etmeden reddetmek olarak değerlendirir. Ona göre, cumhuriyet ideolojisinin benimsettirildiği kuşaklar da yerel, dinsel ve etnik grupları, Türkiye'nin karanlık çağlarından kalma gereksiz kalıntılar olarak görüp reddettiler ve karşılaştıklarında onlara birer kalıntı olarak davrandılar (1991: 52).

Merkezin bu sert görünümü Cumhuriyet rejiminin devlet-toplum, merkez-çevre ilişkileri açısından Osmanlı'ya benzer şekilde merkezi yönetimi esas aldığını göstermektedir. Şenol Durgun (1997: 47), bu durumu Türkiye'nin modernleşme biçimine bağlayarak açıklar; ona göre, Batılı ülkeler modernleşme ile daha geri bir toplumdaki ileri bir topluma doğru geçiş yaparken, Türkiye açısından ise sorun yaratıcı, devlet-toplum arasında mesafe açıcı bir rol oynamıştır. Kuşkusuz bu modernleşmenin kendisiyle alakalı bir durum olmaktan çok devletçi seçkinlerin Batı'daki modernleşmeyi algılayışlarıyla bağlantılı bir durum olmaktadır. Devletçi seçkinlerin yüzyılların birikimiyle toplumda oluşmuş değerleri hiçbir düşünsel analize tabi tutmadan toplumsal ilerlemenin önündeki engeller olarak görmesi, bunlara savaş ilan etmesi, yapılmak istenilen modernleşmeyi toplum katmanında hep tartışılır konuma sürüklemiştir.

Türkiye modernleşmesi sürecinde merkez- çevre ve çevrenin temel mekânı olan taşra arasındaki ilişkiler, Osmanlı'da olduğu gibi saray-saray bürokrasisi ve halk arasındaki ilişki biçiminden, devlet bürokrasisi ve halk arasındaki ilişkiye dönüşmüştür. Bu yönüyle cumhuriyet sonrası yürütülen Kemalist modernleşme sürecinde devlet, paternalist yapısını koruyarak “baba” figürü rolünü üstlenmeyi sürdürmüştür. Durmuş Hocaogluna göre, Türkiye’de toplumsal değişimin yönü daima yukarıdan (devletten) aşağıya (topluma) doğru olmuştur. Elitler, meşruiyetlerini toplumdaki halktan değil bizzat kendilerinden almaktadırlar (1997: 70); Shils’in terminolojisiyle ifade edilecek olursa, kutsal saydıkları ve koruyuculuğunu üstlendikleri merkezi değer sisteminden almaktadırlar. Türkiye modernleşmesi için bu durum merkezi kurumsal sistem yoluyla toplumun yukarıdan ıslah edilmesini içermekte, devlet bürokrasisi ve sivil toplum arasında derin bir uçuruma neden olmaktadır. Bu yönüyle kentli elitist dönemdeki modernleşme biçimi toplumun talepleri doğrultusunda, toplum eksenli bir modernleşme olmaktan ziyade devlet eksenli bir modernleşmedir. Bu açıdan Kemalist seçkinlerin, toplumsal rızayı örgütleyerek hegemonik olmak gibi bir amaç gütmeyeceği söylenebilir. Nitekim Kemalizm, “halka rağmen, halk için bir ideoloji” olma özelliği gösterir.

Nur Betül Çelik'e göre, Kemalizmin çekirdeğini, batılılaşma yoluyla modernleşme düşüncesi oluşturur. Bu doğrultuda bir ulus ve modernleşmenin gerektirdiği yeni bir insan yaratmayı hedefler (2002: 84-85). Son tahlilde çarpık bir ilişki biçimi ortaya çıkar; merkez konumundaki Batı'nın, taşra konumundaki gelişmekte olan ülkelerin (Türkiye gibi) karşısına model olarak kendisini koymasına benzer şekilde Cumhuriyet sonrası modernleşme sürecinde merkez de taşrayı kendisine benzetmeye çalışmıştır. Bu da süreç içerisinde geleneksel niteliklerin kamusal alanda yer bulamamasına neden olarak, karşı çıkış ve çatışmaları beraberinde getirmiştir.

Cumhuriyet sonrası bu ilk dönem modernleşme ve bununla bağlantılı toplumsal değişimin yönü her ne kadar yukarıdan (merkezden) aşağı (çevreye) bir seyir izlemiş olsa da Kemalist modernleşme halkçılık ve köycülük gibi toplumdan beslenen ve onda karşılığını bulan iki temel siyaset biçimini kendine şiar edinmiştir. Yeğen'e göre, merkez bu uğurda Halkevleri ve Köy Enstitüleri gibi profesyonel-kurumsal birimler oluşturmuş ve devletin toplumu görme biçimine ve onu ıslah etme fikrine sivil toplumun da katılmasını sağlamayı amaçlamıştır. Ne var ki, bu kurumlar sonuç itibarıyla birer devlet kurumudur ve kuruluş ve faaliyette bulunma açısından tamamıyla yukarıdan-aşağı bir işleyişe sahiptirler (2002: 61).

Sonuç olarak Cumhuriyet sonrası ilk dönem merkez-taşra ilişkileri, Osmanlı İmparatorluğunun merkezi yönetim esasına benzer şekilde paternalist bir devlet yönetimi altında tepeden inmece bir seyir izlemiştir. Merkezin yeni ve batılı bir toplum yaratmayı amaçlayan modernleşme projesi kapsamında geleneksel unsurların ortadan kaldırılmasını öngören ve bu doğrultuda kökten düzenlemeleri esas alan reformları, çevresel değer sisteminin savunucusu konumundaki taşra tarafından büyük bir tepkiyle karşılanmıştır. Tepkilerin otoriter yöntemlerle sert bir biçimde bastırılışı, taşrayı sessizleştirip, otoriteye boyun eğen konumuna sokmuştur. Ne var ki taşranın bu süreçte sessizliğe gömülüşü, merkezin "dayattığı" yeni değer sistemini benimsemiş olduğu anlamına gelmemekte, sessiz ama içten içe bir tavır geliştirmesine neden olmaktadır. Hâlihazırda hegemonik olmaktan uzak, toplumdan beslenmeksizin yukarıdan dayatılan ve yerel şartları ihmal ederek

topluma dikte edilen böylesi bir modernleşme projesinin taşıyıcısı konumundaki Partisi CHP, ilk serbest seçimlerde iktidarı DP'ye bırakmak zorunda kalmıştır.

B. Yeter! Söz Taşranın

İkinci Dünya Savaşı sonrası Türkiye'nin içinde bulunduğu sosyo-ekonomik koşullar dolayısıyla zaten hiçbir zaman benimsenmemiş olan Kemalist modernleşme ve bu doğrultuda uygulanan müdahaleler halkta büyük öfke yaratmıştı. Zürcher'e göre merkezi devletin özellikle kırsal kesim üzerindeki etkili denetimi, yirmi beş yıllık Kemalist yönetim süresince köylülerin tanıdıkları modern devletin bir niteliğiydi. Devlet, jandarmasıyla, vergi tahsildarlarıyla köy yaşamına korku ve nefret tohumları salıyor, köy yaşamının geleneksel unsurlarından sayılan "devlete karşı öfke" aşırılaşıyordu; çünkü devlet, laik politikalarıyla halkın inancını ifade şekillerini bastırıyordu (2008: 304). Keyder'e göre, 1930'larda kabul edilen model, üst kadronun isteksiz kitlelere modernizmi yukarıdan dayatmasını öngörüyordu. Bu tehditkâr dayatmanın bir tepki doğurması kaçınılmazdı (1989: 99). Devletçi seçkinler, toplumda alttan alta biriken genel memnuniyetsizlik halinin ve artık reformları yerleştirmek için bir istikrar gerekliliğinin farkındaydı. Bu gerekliliklere ek olarak gerek Birleşmiş Milletler antlaşması gerekse Truman Doktrini gibi dış baskılar altında Türkiye, 1946 yılında çok partili hayata geçti. Gönenç'e göre, çok partili hayata geçişte etken olan dış baskılar ve uluslararası konjonktürün getirdiği stratejik gereklilikler bir yana merkezin asıl beklentisini, toplumun gelenekleri üzerinde önemli müdahaleler içeren reform sürecinde oluşan gerilim enerjisinin siyasal arenada boşaltılması ve zıt kutupların karşı karşıya gelmesini çok partili siyasetin parametrelerine uygun olarak, iktidar-muhalefet mekanizması içinde gerçekleştirme düşüncesi oluşturuyordu. Böylelikle merkez, modernleşme projesine karşı gelişen tepkileri, siyasal alana kaydırarak çevresel güçleri "kontrol edilebilir" bir muhalefet ortamında rejime entegre etmeyi düşünüyordu (2006: 140). Ancak merkezi iktidar ve Demokrat Parti arasındaki karşılaşmanın barışçılıktan uzak açık bir çatışma halinde gerçekleşmesi, Demokrat Partinin merkez için

kontrol edilebilir bir muhalefet olmaktan çıkıp bir tehdit haline dönüşmesine neden oluyordu.

Demokrat Parti seçim kampanyalarında, “Halkı, halka rağmen, halk için yönetmek” gibi bir bakış açısıyla içi boşaltılan halkçılık söylemine “yeter söz milletindir” gibi bir sloganla yenilik getiriyor, taşra ve geleneksel değerlerin savunucusu ve siyasal arenadaki temsilcisi olmayı vaat ediyordu. Taşra için Demokrat Parti, elitist kültür altında ezilmeksizin geleneksel (özellikle dinsel) kültürünü yaşamayı, bir anlamda özgürleşmeyi ifade ediyordu.

Behice Boran 1940’lı yıllarda yaptığı bir araştırmada, hâkim bir mevkide bulunan şehirlerden gelen tesirlerin köy hayatını ve sosyal yapısını değiştirdiğinden, dıştan gelen yabancı adetlerin, zevklerin eskilerin yerini aldığından, bu durumun köylüde, şehirlinin karşısında bir aşağılık hissi, şehiriye gıpta, aynı zamanda çekingenlik ve korku doğurduğundan bahsetmektedir. Boran’a göre, şehrin kültür baskısı altında kalan köy, yeni ve yabancı olana intibak edememezlikten kaynaklı bir güvensizlik ve çekingenlik hissine kapılıyor, kendi köy adetlerine, zevklerine ve görüşlerine olan güveni sarsılıyordu (1992: 229). Daha önce de bahsi geçen Cumhuriyet öncesi taşranın görece ‘memnuniyet’ halinin, Cumhuriyet sonrası bir ‘Mahcubiyet’ hissine dönüşmesindeki en önemli etken taşranın kentin baskın kültürüne ‘intibak edememezlik’ sorunuydu. Taşranın kent karşısında kendisini aşağı görmesi ve kent yaşamına özentisi, onu mevcut ortamda var olabilmek için dönüşmeye itiyordu. Şerif Mardin, Demokrat Partinin tam da bu noktada taşraya yaşam tarzlarında küçük görülecek bir şey olmadığı inancını aşıl原因an seçim kampanyaları ile devreye girdiğini ileri sürer. Mardin’e göre, Demokrat Parti bu yolla İslamiyet’i ve kırsal değerleri yasallaştırmıştır (1991: 58).

Popülist¹⁶ söylemlerle kırsal alanları kendisine hedef kitle seçen, bu yönüyle toplumu daha iyi okuduğu söylenebilecek Demokrat Parti, 1950

¹⁶ Conovan, popülizmin özünü saptamaya yönelik çeşitli kavramsallaştırmalar yapar. Bunlardan bir tanesi şöyledir: “[D]eğişen bir toplumda geleneksel değerleri gerçekleştirme arayışı içinde olan kırsal bir harekettir” (Akt: Köker, 1995: 109). Çevrenin temsilcisi DP, geleneksel değerlerini gerçekleştirme arayışı içinde olan kırsal kesim tarafından iktidara taşınmıştır.

seçimlerinde ezici¹⁷ bir üstünlükle iktidarı devralmıştır. Demokrat Parti, seçim kampanyalarında belirttiği gibi taşranın gelenekleri üzerindeki bürokrasi baskısını kaldırdı. CHP'nin ekonomi üzerindeki sıkı devletçi politikaları kaldırılarak ekonomiye serbestlik getirildi. Demokrat Parti, taşra için gerek kültürel gerekse ekonomik anlamda bir bağımsızlık vaat ediyordu. Nitekim Feroz Ahmad, devletin despotizmine karşı çıkan Demokrat Partinin, bir "küçük adam" partisi haline gelmeyi başardığını ileri sürmektedir. Ona göre, bu "küçük adamlar", Demokrat Partinin sadece kendilerini baskıcı bir yönetimden kurtarmayacağına aynı zamanda maddi durumunu da dzelteceğine inanmaya başlıyordu (1994: 152). Demokrat Partinin iktidara gelmesindeki en önemli pay sahibi taşra, bir bakıma merkezin elitist bürokrasinin baskısı altında ezildiği dönemlerin öcünü alıyordu.¹⁸

1950'lerle birlikte taşradan kentlere kitlesel güçler başladı. Milyonlarca insan toprağını terk ediyor, kentleşme de söz konusu ge bağlı olarak şekilleniyordu. Ruşen Keleş'e göre kentleşme hızı son otuz yılda, yıllık %6,5 oranında artmıştır. Kentlerde yaşayan nüfus oranı 1950'de %18,4'ten, 1960'da %25,2'ye ve 1985'te de %50,9'a çıkmıştır (1989: 63). Kente yeni gelen göçmenler, kentteki taşrayı oluşturuyordu. Böylelikle merkez ve taşra arasındaki çatışma biçimindeki ilişki kentsel alana taşınıyordu. Bu süreçte kentin yeni yerleşikleri hem kentten etkilenererek dönüşüyor, hem de kentin sınırlarını zorlayarak kent(li)de bir dönüşüme sebep oluyordu. Kentler, göçle gelen taşralıların konut ihtiyacını karşılama konusunda yetersiz kalıyor, bu da merkez-taşra ayrımının metaforik bir mekânı olarak gecekonduları ortaya çıkartıyordu. İlhan Tekeli'ye göre, Cumhuriyetin ilk yıllarında kentsel planlama kapsamında bir kentin büyümesi ve yeni yapıların yapılması konusunda koyu bir modernist meşruiyet erevesi benimsenmişti. Bu zihniyet, kırdan koparak kentlere göç eden kalabalık kitlelere meşru olarak bir yerleşme imknı sağlamıyordu. Bu şartlar altında, kente gelenler kendi başlarının çaresine

¹⁷ DP, CHP'nin 69 sandalyesine karşı 408 sandalye elde etmiştir.

¹⁸ Ancak DP'nin anti-laik, anti-demokratik uygulamaları merkezin gittikçe tepkisini çekiyordu. Bu noktadan sonra merkezdeki en güçlü aktör, ordu, DP'yi Kemalist rejim için en büyük tehdit olarak görmeye başladı. Sonuçta, beklendiği gibi toplumun dinamik kesimlerinin desteğinin alan silahlı kuvvetler 27 Mayıs 1960 tarihinde siyasete müdahale etti. Bu darbeye ilişkin genel kanı, merkezin çevreye karşı restorasyonu anlamını taşıyordu (Gönenç, 2006: 140).

baktılar ve gecekonduları inşa etmeye başladılar. Kentlerin etrafında gecekondular kuşakları doğdu. Böylelikle taşralılar kentte kendilerine yer bulmayı başardılar. Fakat bu modernitenin sıkı kalıplarına sığmıyordu¹⁹ (Tekeli, 2007: 460). Bu süreçte taşra, kente tutunabilmek, orada var olabilmek için kenti dönüştürmüş, Harvey'in terminolojisiyle ifade edilecek olursa; bir "ölçek" olarak kenti "coğrafi fark üretimi" ne uğratmıştır. Modernitenin meşruiyet kalıplarına uymadığı için de denilebilir ki; taşra, kenti "illegal bir coğrafi fark üretimi" ne uğratmıştır. Son tahlilde kentlerde göçle birlikte oluşan mimari ve bundan kaynaklı yaşamsal çeşitlilik çoğunlukla "çarpık kentleşme" olarak adlandırılmıştır.²⁰

Kentteki konut sorununu yasal olmayan yollardan halleden taşralı için bir başka uyum sorunu emek pazarında yer bulabilmek olmuştur. Nasıl ki konut konusundaki ihtiyaçları yasal sınırlar içinde sağlanamıyorsa, aynı sınırlar içinde istihdam da edilemiyorlardı. Sanayi kolları, hızla artan ve vasıfsız olan bu iş gücünü istihdam etmekte yetersiz kalıyor ve kentin yeni yerleşiklerinin bu süreçte de kendi başlarının çaresine bakmaları gerekiyordu. Nitekim öyle de oldu ve bu konuda da meşruiyet sınırları dışında kalan, marjinal olarak nitelendirilebilecek işlere yöneldiler. Kentin yeni yerleşiklerinin oluşturduğu seyyar satıcılık, pazarcılık gibi marjinal sektörler, kentin ticaretle uğraşan eski yerleşiklerinin çıkarlarıyla çatışıyor, onlar için ticari anlamda bir sorun yaratıyordu. Nitekim yasallık sınırları içinde ticaret yapan eski kentliler, vergi, dükkan kirası gibi giderleri de hesaba katarak ticaret yaparken, yeni gelenler marjinal olarak vergi dışı ticaret yaparak haksız rekabete yol açıyorlardı.

Kente yeni gelen ve kentteki taşralıları oluşturan bu göçmenler, gerek konut sorununu gerekse de emek pazarında bir yer edinme sorununu yasal olmayan, marjinal yollarla çözüyor, bu açıdan kentin eski yerleşikleri tarafından hoş karşılanmıyorlardı. Tekeli'ye göre, eski kentliler, göçle

¹⁹ Kentsel alandaki gecekondulaşma, kentli için sorun oluşturmuyordu. Kentliler kazandıkları geliri ev sahibi olabilmek ya da ev kirası ödeyebilmek için harcarken, gecekondularda herhangi bir bedel ödemeksizin yaşayan kentin yeni yerleşikleri haksız rekabete yol açıyordu.

²⁰ Uğur Tanyeli, benzer bir parçalılığın Tokyo'da "süpermodernitenin olağan sonucu" olarak nitelendirildiğini ileri sürer. Ona göre İstanbul özelinde "çarpık" olan, hala "aykırı olanları ayıklamak" çabasında olanların zihnindeki çarpıklıktır (Akt: Ahıska, 2006: 17).

gelenlerin yeni ve özgün bir kültür yaratabileceğine inanmıyor, belli bir gecikmeyle de olsa moderni temsil eden eski kent kültürünü benimseyecekleri beklentisini taşıyorlardı (2007: 469). Ancak süreç böyle işlemedi ve göçlerin etkisiyle mimari ve ekonomik anlamda dönüşen kentler, kültürel açıdan da dönüşmeye başladı. Kültürel yapı 80’li yılları önceleyen bir biçimde taşranın hâkimiyeti altına giriyordu. Danslı resmi balolar²¹, yerini gazino²² eğlencelerine bırakıyordu. Artarak devam eden göç, kentleri değiştirmeye devam ediyor, kentlerin aşına olmadıkları gecekondu, marjinal meslekler, arabesk müzik, türban ve dolmuş gibi çeşitli değerlerle tanışmasını sağlıyordu. Taşralıların modern kent kültürünü benimsemeleri konusundaki kentli beklentiler gerçekleşmeyince ve taşralılar söz konusu kendi karşı kültürünü, bir başka ifadeyle, kendi değer sistemini oluşturduklarında birçok açıdan kentin alt kültürünü temsil eden “ötekisi” konumuna itilerek bastırıldı. Ne var ki 80’ler, Nurdan Gürbilek’in (2001b: 103) ifadesiyle, “[d]aha çok ‘taşra’ olarak adlandırılabilen bir yaşantının, bugüne kadar modern kültürel kimlikler içinde ancak bastırılarak varolabilmiş, kendini onlara tabi kılmış yaşantıların geri dönüşü[ne]” imkân sağlayacaktı.

Kentin yeni yerleşiklerinin 1960 ve 70’li yıllar boyunca bir alt kültür olarak bastırılan kültürel ifade biçimleri, 80’lerde niceliğine de bağlı olarak üst kültürü etkisi altına almıştır. Bu noktada çalışmanın ilgisi, 80 sonrası kültürel biçimlenmeye yönelecek, arabesk kültür olarak nitelendirilen kentteki taşra kültürü, “Taşra Mahcubiyetini Atıyor” başlığı altında incelenecektir.

C. Taşra Mahcubiyetini Atıyor

1950’li yıllarda başlayan göç, 80’li yıllarla birlikte doruk noktasına ulaşıyor, ilk defa 80’lerde kent nüfusu köy nüfusunun üzerine çıkıyordu. Ancak köyden kente göç ile şekillenen bir kentleşme söz konusu olduğu için

²¹ Balolar, Batıcı Kemalist modernleşme kapsamında yerleştirilmeye çalışılan ve yeni bir kimlik inşasını içeren mekânlardır. Nilüfer Göle’ye göre, genç Cumhuriyet’i kutlamak için düzenlenen balolar, yeni “alafranga” mekânları simgelemektedir. Bu balolar sırasında Atatürk işi, Batı giysileri içinde pek de Batılı gibi davranmayan seçkinlere, vals yapmaları emrinin verilmesi, siyasal irade yoluyla yaşam tarzlarının değiştirilmek istenmesinin açık kanıtıdır (2002: 129).

²² Gazino, kabare ile gece kulübünün çok özel bir karışımı, şarkılar, sarhoşluk ve sahte takıların mekânı, çok ‘kitch’ bir yerdir (Fessaguët’den aktaran Göle, 2002: 132).

kent nüfusunun büyük çoğunluğunu kentteki taşralılar oluşturuyor, kent kültürü de buna paralel olarak değişime uğruyordu.

1980 öncesi, eski kentliler, yeni gelen taşralı göçmenlerin modern kent kültürünü benimsemedikleri için onların kültürünü aşağı kültür olarak nitelendiriyor ve ötekileştirerek bastırıyordu. Kentin yeni yerleşiklerinin konut ve geçim sorunlarında olduğu gibi kültürel açıdan da ürettiği çözümler -ki en açık kültürel ifade biçimi arabesk müzikti- modern devlet nezdinde gayrimeşru bulunuyordu. Nitekim bir “alt kültür” ifade biçimi ve bazı kesimlerce “kırsal geleneklerin devamı”²³ olarak nitelendirilen arabesk müzik, TRT tarafından yasaklanıyor, ancak taşralı göçmenleri şehir merkezlerine taşıyan dolmuşlarda²⁴ -toplu taşıma araçlarında da çalınması yasak olmasına rağmen- ifadesini buluyordu. Dolmuş kültürü kentin karşılayamadığı ihtiyaçlara yanıt vermesi bakımından arabesk ve gecekonduyla çeşitli benzerlikler taşır. Ertan Eğribel’e göre, gecekondu, göçmenlerin konut sorununa ilişkin bir çözüm sunarken, dolmuş ise devletin toplu taşıma sisteminin baş edemediği, göçmenlerin ulaşım ihtiyaçlarına sağlanan bir çözümdür. Benzer biçimde arabesk de devletin, halkın kültürel ihtiyaçlarına yanıt veremeyen resmi (özünde batılı) bir kültür oluşturma çabalarına verilen

²³ Laclau, modernleşme kuramcılarının kente yeni gelen göçmenlere ilişkin kırsal alandan geleneksel değer ve ideolojilerini de beraberinde getirdiklerine yönelik düşüncelerini eleştirirken şunları ileri sürmektedir: “bir şehir merkezine ulaştıktan sonra göçmen, bir baskılar karmaşası yaşamaya başlar. (...) kent toplumunun çeşitli baskıları - ev, sağlık, eğitim sorunları- ki bunlar vasıtasıyla devletle diyalektik ve çatışmalı bir ilişkiye girer. Bu koşullar altında, onu sömüren yeni topluma karşı antagonizmasını ifade etmek için göstereceği doğal tepki, gelmiş olduğu toplumun sembollerini ve ideolojik değerlerini öne sürmek olacaktır. Yüzeysel olarak bu, ‘eski öğelerin varlığını sürdürmesi’ olarak gözükebilir; gerçekte ise, bu varlığını sürdürmenin gerisinde bir dönüşüm gizlidir. Bu ‘kırsal öğeler’, yeni göçmenlerin ideolojik pratiğinin yeni antagonizmaları ifade etmek için dönüştürdükleri basit hammaddelerdir” (Akt: Özbek, 2000: 111-112). Bu bakımdan “arabesk, ‘geleneksel ortamı kente taşıyan’ ya da ‘kent kültürüne sırt çeviren bir uyumsuzluk kültürü’ değildir. Tam tersine kent dinamiği ile belirlenen bir ‘anlam problemi’ olduğunu kabul eden, ona yanıt getiren; ve bu yanıtıyla bir yandan *uyum* bir yandan da *direnme* taşıyan bir pratiktir” (Özbek, 2000: 110-111). Taşralı göçmenlere has bir giyim biçimi ve kültürel ifade aracı olarak yansıtılan türban da, kırsal geleneklerin bir devamı olarak nitelendirilir. Ancak burada bir yanılsama söz konusudur. Kırsal alanlarda kadınlar örtünmekte, ancak bu durum, kentte olduğu gibi türban şeklinde gerçekleşmemektedir. Bir kültürel ifade biçimi olarak türban, kente katılım giysisi olarak var olan kırsal değerlerin (Laclau’nun ifadesiyle hammaddelerin) dönüşmüş halinin bir temsilini yansıtmaktadır. Bu yönüyle bir yandan kente eklenmeyi sağlarken, diğer yandan bir direnişi de bünyesinde barındırmaktadır.

²⁴ Martin Stokes, dolmuş şoförlüğünün taşralı göçmenlere ait bir meslek olduğunu, hareketliliğin yanında hiçbir yerde barınamamayı ifade ettiğini ileri sürer (1998: 155). Buradan hareketle yerelliğinden koparılmış dolmuş şoförü için “hiçbir yerde barınamama” durumu “yersiz yurtsuzlaştırma” kavramıyla açıklanabilir. “Yersiz yurtsuzlaştırma” kavramına ilişkin detaylı bilgi için bkz: John Thomlinson, Küreselleşme ve Kültür, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004.

bir karşılıktır. Tüm bunlar, alternatifsizlik kültürü olarak tanımlanmaktadır (Eğribel, 1984: 38).

Arabeskin “ (...)1968’den 1970’li yılların sonuna kadarki [dönemde] ‘aşağıdan yukarı’²⁵ gelen kültürel nitelikli bir hareket olması özelliği” (Özbek, 2000: 92), Kemalist rejimin Batıcı modernleşme projesinin “yukarıdan aşağı” empozesini içeren yapısına ters düşmüş, Batılı modern Türkiye ütopyası için bir tehdit olarak algılanmıştır. Nitekim “Atatürkçü merkez sol için arabesk, Türkiye’yi modern ve Avrupai bir topluma çevirecek tek güç olan devlet reformunun değerlerine karşı çıkan tepkinin sonucudur” (Stokes,1998: 22). Arabesk, merkezin taşra için köylülükten kurtulmayı öngördüğü kültürel kalıpların dışındadır. “Yoz”dur ve yasaklanmalıdır. “Arabesk kültür, “soysuzlaşmış” ve özgül olarak Türk olmayan bir kültürü belirttiğinden, Batıcı seçkinlerin gözünde sözcüğün kendisi bile bayağılık ifade eder. Bu artık Kemalizmin düşlediği türden idealleştirilmiş bir Anadolu kültürü değildir” (Göle, 2002: 132).

1980 öncesi arabeskine ilişkin yaklaşımlar, genellikle yoz, yabancılaşmış, Eğribel’in bahsettiği biçimde alternatifsiz bir kültürün müziği olduğu yönündeydi. Fakat 1980 sonrası arabesk için durum değişiyor, yaklaşımlar daha ılımlı hale geliyor ve yasaklar kalkıyordu. Dışlanmışlığın, bastırılmışlığın müziği arabesk, 1980’lerde nasıl oluyordu da üst kültürü dahi etkisi altına alan, partilerin seçim propagandalarında kullanılan bir kültürel ifadeye dönüşüyordu? Bu durumun sebebi büyük oranda 80’lerin liberal söylemlerinde ve bu söylemler doğrultusunda arabeskin kabuk değiştirerek hâkim ideolojiye eklemlenişinin altında aranmalıdır.

1980 askeri darbesinin baskı döneminin sonunda ANAP, bu baskı döneminin söylemlerine tam karşıt bir biçimde, gerek sosyo-ekonomik,

²⁵ Özbek’e göre, 1950’ler sonrası gelişen müzik (plak ve giderek kaset) teknolojisine bağlı olarak yaygınlaşan arabesk müzik, Türkiye’de seçkin değil, aşağıdan yukarı doğru ortaya çıkan ilk büyük kitlesel kültürel biçimlenmedir. Özbek, 1945 sonrası seçim sonuçlarının gösterdiği “modernleşmeye yanıt” tablosunu aysberg ucu –çünkü seçime katılan partilerin siyasal yelpazedeki dağılımı ve toplumsal katılımın hukuki ve ideolojik imkânları sınırlıdır- olarak nitelendirirken, aysbergin en belirgin dışavurumlarından birinin arabesk olduğunu ileri sürer. Ona göre, arabesk müzik, geniş halk kitlelerinin oy vererek değil, müziksel ürünleri satın almayı, dinlemeyi seçerek gösterdikleri bir “kamuoyu” tepkisidir (2000: 25).

gerekse kültürel anlamda liberal söylemlerle iktidara geliyor, bir bakıma bastırılmış olana özgürlükler vaat ediyordu. Nurdan Gürbilek (2001), bastırılmışlıkla taşra kavramını birbirine özdeş olarak açıklar. Taşra kavramıyla yalnızca büyük şehrin dışını değil, bu toplumun modern olabilmek için bugüne kadar dışarıda bırakmak zorunda kaldığı her şeyi kasteder. Ona göre 80'ler, bu zorundalığın, mecburiyetin, Kemalizmin dayatmacı resmi kültürünün çözülüşünü ifade eder: "80'ler bu dışlanmış, bastırılmış, modern kültürel kodların dışına itilmiş, orada ancak bir yokluk, bir eksiklik olarak var olan taşraya yönelik bir özgürlük vaadini temsil ediyordu" (2001b: 104). Bu süreçte arabesk, söz konusu vaatlere paralel olarak dönüşüyor, 80 öncesi muhalifliğini bir kenara bırakıp hâkim ideolojiye eklemleniyordu. 80 öncesinin Orhan Gencebay önderliğindeki arabeskinin, modern resmi kültürün dışına itilen taşra için önerdiği kabullenme ve tahammül, İbrahim Tatlıses'in arabeskinde yerini tahammülsüzlüğe, merkezin fırsatlarından pay isteyen iştahlı bir sese bırakıyordu. Ahmet Oktay, 80 sonrası dönüşümden bahsederken, alt gelir gruplarının, kendi ikinci sınıf vatandaş konumlarına katlanmalarını dile getiren Orhan Gencebay arabeskinin içeriğinin, 1980 sonrası görece refah artırıcı ekonomik uygulamaları sonunda tuhaf biçimde, yöneten sınıfların hazcı (hedonist) söylemine bitiştiğini ileri sürer. Oktay'a göre, arabeskin öznesi yine de 'muzdarip adam'dır elbet. Ama artık "ben doğarken ölmüşüm" diye seslenmemektedir (2002: 12). Özbek'e göre, Orhan Gencebay arabeskinin Türkiye'nin modernleşmesine duygusal-direnen yanıtının taşıdığı potansiyel, 1970'lerin sonlarında başlayan ekonomik, siyasal ve ideolojik değişimlerle paralel olarak -özellikle Küçük Emrah ve Ceylan'ın arabeskinde görüldüğü gibi- "hem ağlarım hem giderim" türünde duygusal-pragmatik bir yanıtla dönüşmüştür. 80'li yıllarda arabesk "toplumsal haklar talep eden eleştirel boyutunu" kaybetmiş ve eleştirel boyutunu kaybeden duygusallık, ağlamasını her kesene boyun eğebilecek bir kıvama gelince, yarına umutla bakma isteği ve var kalma gereği, yerini "kolayca köşeyi dönebilmek" şansı ile yetinebilen bir pragmatizm ile özdeşleşebilir

duruma gelmiştir²⁶ (2000: 125-126). Ne de olsa bu yıllar, “çocuk”luğun mahcubiyet ve mahrumiyet evrelerini atlatmış bir taşranın, merkezin fırsatlarından özgürce yararlanma hırsı içindeki bir “ergen”e dönüşümüne sahne olacaktır.

Nurdan Gürbilek, 1950’lerin taşrasını, taşranın çocukluk yılları olarak değerlendirir:

“Birdenbire taşra konumuna itilmiş olmayla, bunun doğurduğu sıkıntıyla nasıl baş edeceğini bilemediği yıllar. Merkez olmadığını fark ettiği, merkez karşısında içinin boşaldığını hissettiği, kendi kabuğunu fark ettiği, darlığını gördüğü, bunun sıkıntısını yaşadığı, ama henüz bunu sessizce yaşadığı, bunu ifade edecek dili bulamadığı bir dönem. (...) [Merkez] ile karşılaşmanın [taşrada] doğurduğu sıkıntıyı henüz bir öfkeye, bir inatlaşmaya, bir ödeşmeye dönüştürmediği; (...) yetişkinlerin dünyasına, büyük şehre açılma umudunu koruduğu sessiz yıllar” (2005: 58).

80’ler, taşranın alttan alta biriken öfkesinin açığa çıktığı, sessizliğinin bozulduğu, merkeze karşı “mahcubiyet”inin ve merkezin fırsatlarından yararlanamamaktan kaynaklı “mahrumiyet”inin ortadan kalktığı, “çocuk”luktan hırçın bir “ergen”liğe geçiş yaptığı yıllar olarak değerlendirilebilir. Nitekim ergen bir taşranın merkeze karşı hırsı, hıncı ve öfkesi, merkez üzerindeki dönüştürücü kültürü, 80’lerin vaat ettiklerine paralel bir biçimde açıkça görünür hale gelmektedir.

Kentin içine girmiş, niceliksel olarak çoğalmış ve talepkar bir hal almış olan taşranın keşfi, tam manasıyla 80’lerde gerçekleşiyordu. Gürbilek’e göre, Türkiye bu dönemde öncelikle kendi periferisini, kendi “üçüncü dünya”sını, kendi “yerliler” ini, merkezin dışına ittiği, taşralaştırdığı dünyayı -Kürtleri- keşfetmek zorunda kaldı. Fakat yalnızca dışarıdaki taşrayı değil, modern olabilmek için kendi içinde bastırmak zorunda kaldığı yanları da, kendi

²⁶ Oktay’a göre, bu süreçte arabeskin, egemen kesimlerin de bir “eğlence” aracı haline gelmiş olması, bu sınıf ve kesim üyelerinin yaşadıkları “zengin gettolarından” çıkarak, kentlerin “muteber” ve yüksek sosyetenin gözlenebildiği/izlenebildiği eğlence yerlerinde, örneğin Kibariye’yi dinlemesi, bu tür müziğin alt kültüre özgü muhalif içeriğini önemli ölçüde erozyona uğratmıştır. Alt kültüre özgü maddi acı, anlık ve telafi edilebilir bir acı haline dönüştürülmüştür (2002: 12).

içindeki taşrayı da keşfetti. 80'ler, Kemalizmin yüksek ve modern olabilme idealinin bir gereği olarak seçkinlerin kendi içinde bastırdığı, aşağılara ittiği yanların da keşfiydi. Bu dönemdeki “aşağı kültür” patlamasının sınıflar üstü yaygınlığının bir nedeni burada yatmaktadır (2001b: 105-106). 80'ler, bir bakıma modernleşme sürecinde bastırılan geleneğin, yerliliğin dönüşünü simgeliyordu ve arabesk bu süreçte etkin bir rol üstleniyordu. Göle'ye göre (2002: 10) arabesk daha az Batılı, daha çok Ortadoğulu bir müzik coğrafyasını dışa vurmakla kalmıyor, kenar sınıfların merkeze taşınmasını ve yerli bir kentlilik biçiminin ortaya çıkmasına zemin hazırlıyordu. Arabesk Türkiye'ye yerli²⁷ coğrafyasını hatırlatıyordu.

Arabesk, kente çeşitli yörelerden gelen taşralıları ortak bir yerellik üst kimliği altında birleştiriyordu. Bu açıdan 80'ler, merkez ve taşra ilişkilerinin bulanıklaştığı, birbiri içine geçtiği bir dönemdi. Bu dönem yerli kalınarak da merkezin fırsatlarından yararlanılabileceğini ve modernliğin yarattığı huzursuzluktan kurtulmayı vaat ediyordu. 80'ler, “taşraya kendi kimliğini koruyarak da büyük şehir hayatına eklemlenebileceği, piyasada ona da bir yer olabileceği umudunu veriyordu. Ona büyük şehrin imkânlarıyla; yazının, yayın dünyasının, kaset piyasasının, yalnızca sazın değil synthesizer'ın, yalnızca mahallenin değil kamunun da imkânlarıyla buluşma fırsatını tanıdı” (2001b: 104).

1980 askeri darbesinin baskı ve depolitizasyon süreci sonrası toplumsal değerlerde değişim yaşanıyor, siyasal-ideolojik talepler, yerini pragmatik-bireysel taleplere bırakıyordu. Bu dönemde, kapitalist ekonomi ile diğer tüm değerleri tek bir çatı altında toplama, bir senteze ulaşma çabası hâkim oluyordu. Sınıflar arası farklılıklar kapitalist ekonominin pompaladığı tüketim ideolojisinde birleşiyor, farklılıklar tüketime bağlı olarak eşitleniyordu. “[Y]eni refah imgeleri bireysel doyum matrisini, toplumsal matrisin yerine ikame ediyor[du]” (Oktay, 2002: 34-35). Bu süreçte piyasanın değerleri, Kemalist değerler ile yer değiştiriyordu. Piyasanın değerleri büyük bir

²⁷ Arabeskin Türkiye'ye hatırlattığı yerellik, Jusdanis'in (1998) söz konusu ettiği modernliğin yerel şartlar ihmal edilerek ülkeye sokulmasından kaynaklanan “huzursuzluk nöbeti” sonucu, bu yerelliğin ihmaline karşı verilen bir yanıt olarak nitelendirilebilir.

çoğunluk tarafından kabul görüyor, taşra da merkezdeki pastadan payını almak üzere harekete geçiyordu. Söz konusu dönüşüm arabeskin de dönüşmesine neden oldu. 80 öncesinin başkaldıran ve bastırılan arabeski, dönemin iktidar partisi Anavatan ile özdeşleşerek, hâkim ideolojiyle bütünleştirildi.²⁸

Arabeskin 70’lerdeki idolü Orhan Gencebay, 80’lerde kitleleri temsil gücünü kaybediyor, yerini İbrahim Tatlıses’e bırakıyordu. Nurdan Gürbilek, bastırılmış olanın dönüşünden söz ederken, geri dönenin hiçbir zaman bastırılmış olanın kendisi olmadığını, dönerken taşıdığı vaadi de tüketerek, çıplak bir öfke, bir arsızlık, bir açlık olarak döndüğünü

söyler (2001b: 107). 70’lerde bastırılan 80’lerde geri dönerken, artık başka bir şeye dönüşmüştür. Gürbilek’e göre, Orhan Gencebay, mutluluğun ve tatminin ertelenmek zorunda olduğu bir dünyanın sesiydi. “Ben doğarken ölmüşüm”, “ömür boyu bitmeyen dert ile yoğrulmuşum”, “bu dünyada dost kalmadı”, “tanrım beni baştan yarat” gibi dizeler yalnızca bir anı değil, tüm bir ömrü kuşatan bir çileciliği dile getiriyor, haksızlığa uğramışları kendi kimliğinde birleştirmeye onların vicdanı olmaya çağırıyordu. Ama 80’lerin dünyası, sokağın kendisini temsil edecek bir yabancıdansa kendi suretini, adalet dağıtan bir sestense özgürce çığırın bir sesi tercih etti. İşte 80’lerin yıldızı bu yüzden İbrahim Tatlıses’ti, Orhan Gencebay değil (2001b: 94-99). 70’lerde bastırılmışın 80’lerde dönüşü ya da şöyle söylenebilir: Bastırılmışın Orhan Gencebay’da ifadesini bulan ruh halinin, İbrahim Tatlıses’te başka bir ruh haline dönüşü –ki bu çalışma, bunun Türk sinemasındaki yansımaları ortaya koymayı amaçlar- Nurdan Gürbilek’in başka bir yazısında şöyle dile gelir:

“Bu dönemin yıldızı, arzuyla doyumu arasındaki imkânsızlığı vurgulayan, insanlara sabır ve tevekkül vazeden Orhan Gencebay olamazdı. Yeni dönemin yeni arzusunu ancak daha taşralı, daha tensel, daha iştahlı bir ses dile getirebilirdi. Öyle de oldu: Orhan Gencebay’ın

²⁸ Parti Genel Başkanı Turgut Özal’ın çeşitli eğlence yerlerinde İbrahim Tatlıseslerle, Emrahlarla yan yana şarkı söylerken, yiyip içerken çekilen fotoğrafların dönemin gazetelerinde bolca yer tutuyor oluşu, arabeskin hâkim ideolojiyle olan ilişkisini kanıtlar niteliktedir (Güngör, 1990: 93).

yerini, yabancı topraklarda kendine güvenmeyi öğrenmiş, o güne kadar 'bozuk' olarak horgörölmüş şivesinden olduğu kadar kendi sevmek kapasitesinden de büyülenmiş ('Allah Allah bu nasıl sevmek'), zaman kaybetmeden hedefe ilerleyen ('Ben sana dolanayım'), uzaktaki ulaşılmaz soyut sevgiliye değil de adı sanı belli olan bir sevgiliye seslenen ('oy oy emine') şarkılarıyla İbrahim Tatlıses aldı. Uzun yıllar ağabeyinin arzusu, onuru, ağırlığı altında ezilen, onun adaletine sığınmak zorunda kalan, başkasının onuru uğruna dünya nimetlerinden mahrum kalan küçük kardeş sonunda basmıştı çığılığı: Ben de İsterem" (2001a: 16).

Çalışmanın bu bölümünde tarihsel ve sosyolojik bir perspektiften merkez-taşra ilişkisi ve bu ilişkinin Türkiye özelinde nasıl yaşandığı, Cumhuriyet öncesi ve Cumhuriyet sonrası olmak üzere iki dönemde ele alınmaya çalışıldı. Cumhuriyet sonrası merkez-taşra ilişkileri, "Elitist Merkez Taşrayı Dönüştürmeye Çalışıyor", "Yeter! Söz Taşranın" ve "Taşra Mahcubiyetini Atıyor" başlıkları altında incelendi. Bu süreçte merkez karşısında taşranın mahrumiyeti ve bundan kaynaklı mahcubiyeti, yerini giderek sesini yükselten, merkeze karşı alttan alta öfke ve hırs biriktiren talepkar bir taşraya bıraktı. 80'lerde merkez ve taşra arasında yaşanan karşı karşıya gelmeler, merkez-taşra ilişkilerinde önemli kırılmalara, bilindik ilişkide bulanıklaşmalara yol açtı.

Çalışmanın bundan sonraki bölümünde merkez-taşra ilişkisinin Türk sinemasına nasıl yansıdığı sorusunun yanıtı aranacaktır. Bu doğrultuda Cumhuriyet sonrası dönemi ele alırken kullanılan dönemselleştirmeye benzer biçimde söz konusu ilişki Türk sinemasında da üç dönemde, Taşra(lı) Dönüşüyor, Taşra(lı) Sesini Yükseltiyor ve Taşra(lı) Artık Merkezde başlıkları altında incelenecektir.

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA MERKEZ-TAŞRA İLİŞKİSİ

Türkiye’de Kent(li) (modern) ve taşra(lı) (geleneksel) arasındaki çatışmaya dayalı ilişki, toplumsal yaşamın bir izdüşümü niteliğindeki sinemanın da sürekli etrafında döndüğü temel motifini oluşturmuştur. 1960’lı yıllarda Yeşilçam, kentin göçle gelen yeni sakinlerinin aynı zamanda yeni izleyici kitlesini oluşturduğunun farkındaydı. Kentsel alanın bu niceliksel dönüşümü niteliksel dönüşümü de beraberinde getirdi ve Yeşilçam bu dönemde yoğun olarak taşra(lı) temalı filmlere yöneldi. 1960’lı yıllar Yeşilçam için film üretimi anlamında üretkenliğinin önemli ölçüde arttığı, aynı zamanda toplumsal değişimden beslendiği yıllardı. 1960 öncesi dönemde kısmen sinema dilinin henüz gelişim aşamasında olmasına, kısmen de dönemin siyasi iktidarının baskıcı zihniyetine bağlı olarak Türk sineması da, toplumsal yaşamdan soyut, gerçeklikten uzak film örnekleri veriyordu. Ancak 1960 ihtilaliyle birlikte değişen siyasi ortam ve 1961 Anayasasının özgürlükçü niteliğine koşut olarak Türk sineması da toplumsal gerçekleri konulaştırıyor, modernleşme sürecinde ortaya çıkan ve iç göç ile kente taşınan kent(li)-taşra(lı) çatışmasını temel alan örneklerle yöneliyordu. Abisel’e göre, modern-geleneksel çelişkisi üzerinden kurulan ve toplumsal süreçlerden beslenen film örnekleri 1960’lı yıllarla birlikte başlıyor ve söz konusu çelişki göç sürecinin de etkisiyle tüm filmsel anlatılara yayılıyordu.

“1960’lar ile birlikte yerli filmlerin dramatik gerilim noktaları, modernleşme süreçlerinin ve toplumsal değişimin yarattığı çelişkiler üzerinde kurulmaya başladı (*Şafak Bekçileri*). Sonraki yıllarda, bu olgunun etkilerini güncel yaşamda doğrudan hissettirdiği ve kente göç süreci içinde yoğunlaştığı dönemde ise, geleneksel ile modern arasındaki çelişki neredeyse bütün filmsel anlatıların temel çatışma eksenini oluşturur hale geldi” (Abisel, 1994b: 85-86).

Bu bilgiler ışığında çalışmanın bu bölümünde, birinci bölümde incelenen Türkiye’nin modernleşme süreci boyunca dönüşen merkez-taşra

ilişkisinin, Türk sinemasında nasıl bir seyir izlediği, değişen taşra(lı) ve merkez imgeleri üzerinden ele alınacaktır. Bu doğrultuda taşranın merkez karşısında değişen konumu, “Taşra(lı) Dönüşüyor”, “Taşra(lı) Sesini Yükseltiyor” ve “Taşra(lı) Artık Merkezde” başlıkları altında incelenecektir.

I.TAŞRA(LI) DÖNÜŞÜYOR

*“Ben sizi olduğunuz gibi değil, görmek istediğim gibi çizdim”.*²⁹

Dönemin melodramatik kodlarla bezenmiş film örneklerinde taşra(lı) imgesi kent kültürüne yabancı ve bu anlamda “öteki”, “dönüştürülmesi gereken” olarak beyazperdeye yansır. Bu melodramlarda temel çatışma taşralı karakterin, kentin modern, “Batıcı” kültürüne ayak uyduramayışı üzerinden kurulur. Sorun ekonomik geri kalmışlıktan öte kültürel geri kalmışlıktır. “(...) [G]ündelik hayatı bir ölçüde şekilsiz modernleşmeci bir tarzda ele alan [bu] filmler[de]” (Kayalı, 1994: 15-16), taşralının söz konusu kültürel geri kalmışlığı, kentli modern kültürü özümsemesi ile giderilebilir. Nitekim 1960 ve 70’lerin popüler yerli filmlerine paralel olarak dönemin sosyo-kültürel ortamı, henüz 80’lerin yerli kalınarak da merkeze eklemlenilebileceği vaadini taşıyor, taşralı karakterin kentliler tarafından kabulü, mutlak bir dönüşümü gerektiriyordu. Öyle ki *Analar Ölmez* (Ertem Göreç, 1976) filminde kent kültürüyle yetişmiş Sezercik, köylü annesinin dönüşme sürecinde İstanbul Türkçesi kullanmakta zorlanması üzerine sarf ettiği sözler durumu kanıtlar niteliktedir: “Anladık, köyden geldin, cahilsin, kabasın, görgüsüzsün”... Taşralı kadın karakter dönüşmediği takdirde oğlu tarafından dahi aşağılanmaktadır. Yeşilçam’ın burada özdeşlik beklentisi kurduğu kitle hiç şüphesiz taşralı kadın izleyicilerdir. Burçak Evren, göçle bağlantılı olarak değişen kent ortamında artık yerli sinemanın omurgasını, kırsal kökenli bir kesimin oluşturduğunu ileri sürer. Ona göre, bu kesim,

²⁹ *Kezban* (Orhan Aksoy,1968) filminde kentli mimar Faruk’un köylü kızı Kezban’ın resmini kendi görmek istediği gibi (bakımlı, modern) çizip, Kezban’a gösterdikten sonra Kezban’ın verdiği tepki üzerine sarf ettiği sözler... Bu sözler taşranın merkez karşısındaki pasif konumunu, onun kente eklemlenebilmek için “merkezin görmek istediği gibi görünmesi” gerekliliğine işaret eder. Merkezin taşraya bu bakışı, ilk bölümde söz konusu edilen mikro-oryantalist bakışın Türk sinemasındaki bir yansıması niteliğindedir.

karakter derinliği olmayan şematize edilmiş tiplerle kendini özdeşleştirmeye yatkındı. Bu doğrultuda filmler, beklentilere uygun olarak üretilmeye başlandı (Evren, 1990: 25). Böylelikle dönemin melodramlarında kalıp bir şablon ortaya çıktı: “Kentteki akrabalarının yanına sığınan [taşralı] genç kız, zengin olan bu ailede yengesi, kuzeni ve onun arkadaşlarınca aşağılanır, giysileriyle alay konusu olur, (...) ezilir, horlanır” (Abisel,1994a: 77).

Dönemin popüler yerli filmlerinde kente gelen taşralı karakter, geldiği yerin kültürel simgelerini de beraberinde getirir. Kılık kıyafeti, konuşması gibi kültürel alışkanları ile kent kültürüne yabancılık çeken taşralı, bu yönüyle kentliler tarafından aşağılanır. *Kezban* (Orhan Aksoy,1968) adlı filmde İstanbul’a yeni gelen taşralı kız, üvey kardeşi ve onun arkadaşları tarafından öncelikle ismiyle alay konusu olur. Üvey kardeşinin arkadaşlarından biri “Anadolu’dan geldiğine göre ismi ya Kezban olacak, ya Ayşe ya da Fatma” diyerek kent ve taşranın kültürel dünyalarını daha en baştan ayırır. Pardösüsü ve eteği de ayrıca alay konusu olabilecek, kentli-taşralı çatışmasını kurabilecek kültürel simgelerdir. Giyim alışkanlıkları, popüler yerli filmlerde taşralılığı aşağılama aracı olarak önemli bir yer tutar. *Zeyno* (Atıf Yılmaz Batıbeki, 1970) filminde Zeynep’in kentli arkadaşları, taşralı Murat’ın partiye gelirken giyeceği kıyafetle ilgili tahminlerde bulunurlar ve “çarık, potinle gelirse hiç şaşırmam” diyerek alay ederler. Murat, partiye takım elbiseyle gelir. Fakat “boyun bağı” diye nitelendirdiği kravattan şikâyetçidir ve alışmamıştır. Murat, yemekte çatal ve bıçağı kullanmakta zorlanır. Bunun üzerine kentli gençler, garsondan Murat’a bulgur pilavı ve ayran götürmesini isteyerek onunla alay ederler. Onlara göre, bulgur ve ayran modern olmayan, taşranın yemekleridir. Murat, Zeynep’in kendisiyle ilgileniyor oluşunu “kaba bir taşralıyı adam etme oyunu” olarak değerlendirir. Taşralının kendisine bu şekilde olumsuz değerler atfetmesi, Türk modernleşmesinin taşraya bakışı ve onu plana dâhil etme tarzıyla alakalı bir durumdur. Daha öncede söz konusu edildiği gibi kendi içine kapalı ama görece memnun taşranın karşısına merkezin kendisini örnek olarak çıkarması ve onu kendine benzetmeye çalışması sürecinde taşra, merkezin sahip olduğu birçok fırsattan mahrum olduğunun farkına varmış ve bu da onda bir mahcubiyet hissine yol açmıştı.

Popüler yerli filmlerde de taşranın kendisini “kaba”, “görgüsüz” ve “cahil” olarak addetmesi bir rastlantı değil, tersine bu süreçlerle birebir bağlantılı olarak ortaya çıkmıştır. *Analara Ölmez*’de Sezer’in köyden gelen annesi, lüks ev karşısında “buralara heç yakışmıyom” diyerek kendisini aşağılar. Bu tavır kentlinin varsıllığından yoksun olan ve lüks bir eve yakışmak için bilgili, görgülü ve modern olunması gerektiğine inanan/inandırılan taşralının mahcubiyetinden ileri gelir. Popüler yerli filmlerde Taşra(lı)nın kent(li) karşısındaki ezikliğini, toplumsal yaşamla bağlantılandırma noktasında Behice Boran’ın tespitlerinden yararlanılabilir. Boran’a göre, taşralı, kentliye oranla kendisini “aşağı” görme duygusuna sahiptir. Bu aşağılık hissi, bir taraftan köy şartları ve değerleri için özür dileyen bir tavır takınarak, diğer taraftan şehirli olan şeylere özenme, aynı zamanda çekinme şeklinde ortaya çıkar. Boran, araştırma kapsamında incelediği köylerde, köylülerin eksikliklerini duydukları durumlar için “köylü bu”, “köy işi bu”, “köy yeri bu, ne yapalım” gibi sözlerle özür dilediklerine dikkat çeker (1992: 230-231). Popüler yerli filmlerde taşralının kentli karşısındaki mahcup tavrı çeşitli temsillerde sık sık ortaya çıkar. *Hayat Sevince Güzel* (Temel Gürsu, 1971) adlı filmde ailesini kaybetmiş ve kentli teyzesinin yanına “sığınmış”³⁰ olan taşralı Ayşe, kentli gençlerin düzenlediği bir partide yerel kıyafetleriyle yöresel bir dans gösterisi yapar. Taşralı görünüşü dolayısıyla kentli gençler onunla alay eder. Ayşe ile daha önceden tanışıklığı³¹ olan Ali, bu aşağılamalara karşı çıktığında Ayşe, “olsun be Ali bırak dalga geçsinler, gönüllerini eğlendirsinler. Benim gibi cahil bir kızı baş tacı edecek değiller ya” diyerek konumunu kabullenir. *Yavrum* (Orhan Aksoy, 1970) filminde de taşralı bir pamuk işçisi olan Emine (Ayşe’nin tanımadığı annesi), Ayşe ve arkadaşını kulübesine davet ederken “yerim ufaraktır ama temizdir” diyerek davet eder. Bu

³⁰ Ayşe, teyzesi ve diğer kentli çevrelerce film boyunca birçok defa “taşralı sığıntı”, “besleme” olarak aşağılanacaktır.

³¹ Ali’nin Ayşe ile tanışıklığını değerlendiren kentli bir gencin, taşra yaşamına ilişkin “kentli bakışı” ortaya koyan şu sözleri ilginçtir: “Hiç şaşmam, arı gibidir Ali. Her çiçekten bal alır. Bir de ‘yaban’ gülünün tadına bakmak istemiştir.” Taşralılık ona göre doğal kalmışlıkla, yabanilikle özdeşdir. Evcilleştirilememişliği imleyen bir kavram olarak yabanilik, bu filmde ve kent-taşra çatışması ekseninde üretilen diğer birçok popüler filmde çatışmayı besleyici bir kavram olarak sıklıkla kullanılır.

davetinde hem yerinin ufak olmasından kaynaklı bir mahcubiyet hem de Kentlinin taşralıya yönelik “pis” olacağına dair ön kabulüne bir karşı çıkış vardır ki bu yüzden temiz olduğunu belirtme gereği hisseder. Nitekim aynı filmde Ayşe’nin Emine’ye sarıldığını gören üvey annesi, iğrenerek “şu sarıldığı kadına bak! Bitlenmese bari” diyerek taşraya ve taşralı yaşama ilişkin küçümser bakışını ortaya koyar.

Hayat Sevince Güzel’de Ayşe’nin “köylü olmak bu kadar kötü mü ki” sorusuna Ali, “onları şımarık zengin aile çocukları olarak kabul et” diye yanıt verir. Ama Ayşe, Ali’ye onunda zengin olduğunu söylemesi üzerine Ali, önceki söylemini düzeltir ve “zenginlik-fakirlik meselesi değil bu, sadece ‘terbiye’ meselesi” diyerek sorunu ekonomik tabakalaşmadan kültürel tabakalaşmaya çeker ki bu da taşralı alt kültürden sıyrılıp, kentli üst kültüre geçme (dönüşme) gerekliliğini ortaya çıkarır.

Kentli çevrelerce ayrıma uğrayan taşralı karakter, kentlinin onu özdeşleştirdiği konumun farkındadır ve kabullenmiştir. Kente eklemlenebilmek, kentli olabilmek için “Kabalı”, “görgüsüzlüğü” ve “cehaletinden” kurtulmalıdır. Bu noktada merkezi değer sisteminin içine girmiş diğer taşralıların yardımına ihtiyacı vardır. Kirel, bu yardımcı taşralıları kentsoylu kültüre sızmış “ajan”lara benzetir.

“Öykü eğer kentsoylu bir çevrede geçiyorsa, evin içindeki aşçı, hizmetçi, bahçıvan, şoför gibi çeşitli mesleklere sahip yan karakterler adeta alt orta sınıfın kentsoylu kültüre sızmış ‘ajanları’ gibidirler. Merak edilen zenginlerin yaşamlarını kurmaca da olsa gözler önüne seren bir halleri/görevleri vardır. Sınıf atlama olgusu açısından bakıldığında ise sınıf atlayan/atlamak isteyen kadın karakterlere yeni hayatlarında rehberlik eden de çoğunlukla onlardır. O sınıfa ait olmasalar da onlar, öğrendikleri yaşam biçimlerini, davranış kurallarını kendileri gibi aynı sınıftan gelen ama önünde bir ‘sınıf atlama’ şansı olan kadın kahramana seve seve ‘hemen’ aktarırlar” (Kirel, 2005:238,240).

Bu filmlerde kentli üst kültürün aktarımının başlamasıyla birlikte yavaş yavaş çözüme yaklaşılır. Bu süreçte taşralı karakter, taşranın kültürel

göstergelerinden deyim yerindeyse “arınır”. “Düzgün”³² (İstanbul Türkçesi) konuşması için dersler alır; kentli gibi giyinmesini, yürümesini, piyano³³ çalmasını, çatal-bıçak kullanmasını öğrenir. Kısaca yaşanarak, deneyimlenerek özümsemiş olması gereken modernlik, bu filmlerde öğretilerek benimsetilmeye çalışılır. *Sürtük* (Ertem Eğilmez, 1965), *Kezban* (Orhan Aksoy, 1968), *Mualla* (Nevzat Pesen, 1971), *Hayat Sevince Güzel* (Temel Gürsu, 1971), *Analar Ölmez* (Ertem Göreç, 1976), dönüşen taşralıya örnek oluşturan filmlerden bazılarıdır.

Birinci bölümde Batılı değerlere uzak toplumlara öğretilmeye çalışılan modernliğin yarattığı bir “huzursuzluk” durumu söz konusu edilmişti. Bu durumun birey özelinde bir temsilini popüler yerli film anlatılarında bulmak neredeyse imkânsız gibidir. Öyle ki taşralı karakter aldığı birkaç dersten hemen sonra yeni kentli hayatına alışır. O ana kadar yaşadığı geleneksel (taşralı) “alt” kültürünü bir kenara bırakıp, modern (kentli) “üst” kültüre adapte olur. Bu adaptasyon sürecinde de herhangi bir “huzursuzluk” yaşamaz.

Bu tarz popüler yerli filmlerde *-Hayat Sevince Güzel’de* Ali’nin de bahsettiği gibi- mesele, zengin-fakir meselesi değil, “terbiye” meselesi olarak ele alınır. Çözüm için kültürel göstergelerin değişimi (kentlinin istediği yönde) yeterlidir. Böylesi bir bakış açısıyla modern/kentli – geleneksel /taşralı çatışması sadece kültürel bir sorun olarak ele alınır ve çatışmanın ekonomik boyutunun içi boşaltılmış olur. Nitekim Nilgün Abisel, bir anlamlandırma sistemi olarak yerli filmlerin, bu dönemde ekonomik yaşamın getirdiği sınıfsal eşitsizliklere ve toplumsal yaşamdaki hızlı değişimlerin getirdiği kimlik sorunlarına yönelik açıklamalar getirmesinin önemli olduğunu ileri sürer. Bu filmlerin “(...) üretimi, toplumsal ve ekonomik çatışmaları olabildiğince gizlemek, gerginlikleri geçici bile olsa yumuşatmak açısından önemli hizmet görür” (1994a: 187). Gizlemek, yumuşatmak gibi yönleriyle dönemin popüler yerli filmlerinin hâkim ideoloji için işlevsel olduğu söylenebilir. Bu filmlerde sınıfsal eşitsizlik ciddi bir ekonomik problem olarak ele alınmaktan çok

³² Kentli gibi konuşmayı öğrenen taşralı kadın karakter tarafından söylenen “ben dönyanın en güzel garısıyam” repliği, bir güldürü unsuru olarak çoğu filmde defalarca kullanılır.

³³ Piyano, Batınlık göstergeleri arasında önemli bir yer tutar ve bu tarz “Batıcı”, “modernleşmeci” filmlerin fonunda sıklıkla kullanılır.

kültürel bir problem olarak ele alınmakta, kültürel uymazlık problemi de kolaylıkla çözüme kavuşturulmaktadır.

Bu filmlerde İstanbul, panoramik görüntülerle, güzel köşklerle, doğal mekânlarla sergilenir ki bu gündelik yaşamın şekilsiz modernleşmeci bir tarzda ele alınışının önemli bir göstergesidir. Mehmet Öztürk, *Binbir Gece Masalları* dekoru altında, Amerikan veya Fransız sinema perdesinden çıkmışa benzeyen yakışıklı erkekler ve beyaz tenli sarışın kadınlar eşliğinde “masalımsı” manzaralar izleyerek, “keşke ben de İstanbul’da olsam” duygusuyla eğlendirilen Anadolu seyircisinin bu yolla “cennetsel İstanbul”a yönlendirildiğini ileri sürer (Öztürk, 2004: 5-6). Ancak “toplumsal gerçekçi” bir bakış açısıyla üretilen yönetmen filmlerine bakıldığında bir “rüya” gibi sergilenen İstanbul, adeta bir “kâbus”a dönüşecektir.

II. TAŞRA(LI) SESİNİ YÜKSELTİYOR

*“Medeniyet dediğin o büyük şehir yemiş bitirmiş seni, korkak etmiş. (...) Kitaplarda okuduğunu unut. Burada bizim kanunlarımız geçer”.*³⁴

1960’larda yaşanan toplumsal dönüşüm ve 1960 öncesinin baskıcı, sansürcü ortamın yerini daha özgürlükçü bir siyasi ortama bırakmasıyla Türk sineması daha önceden konuşamadığı konular hakkında konuşur hale geliyordu. Gülseren Güçhan’a göre, bütün dünya sinemalarında hareketliliğin, değişimlerin yaşandığı yıllar olan 1960’larda Türk sineması da güncel sorunları yakalamaya çalışıyor, yine bu yıllarda kendine özgü anlatım özellikleri ile hızla artan bir tüketim talebine, çılgınca bir tempo ile film yetiştiren bir Yeşilçam sineması geliyordu (1992: 82). Bu dönem Türkiye genelinde “köycü popülizm” anlayışının etkisi altında köy sorunlarının işlendiği bir dönem olarak ortaya çıkıyordu. Sosyo-kültürel ortamın bu yapısı Türk sinemasına da yansıyor, köye ilişkin film örnekleri üretiliyordu. Bu

³⁴ *Derviş Bey* (Şerif Gören, 1978) filminde kan davası sonucu babasının öldürülmesi üzerine İstanbul’dan köyüne dönen Derviş Bey, babasının intikamını almayı reddedip, yasalardan söz ettiğinde dayısı ve halasının sarf ettiği sözler... Taşralı tarafından kentlilik, modernlikle ve medeniyetle özdeş ama olumsuz olarak değerlendirilir. Taşranın geleneği ve onun değerlerini tehdit edici bir unsur olarak görülen kent ve kentliliğe korkaklıkla eşdeğer olarak yaklaşılır.

dönemden öncede köye ve kasabaya ilişkin filmler üretiliyordu; 1935 yapımı *Aysel*, *Bataklı Damın Kızı* (Muhsin Ertuğrul) ve 1949 yapımı *Vurun Kahpeye* (Lütfi Akad) bu örneklerden bazılarıydı. Ne var ki bu örneklerin tür anlamında köy filmi olarak değerlendirilmesine, bu kategoriye girmesine ilişkin bir uzlaşım sağlanamıyordu. Nitekim Nijat Özön, “köy filmi” kategorisinin Türkiye’de yanlış anlaşıldığını, köy filmi deyince konusu köyde geçen, köyü dekor olarak kullanan herhangi bir filmin akla gelmekte olduğunu ileri sürer. Ona göre, “[a]sıl ‘köy filmi’, köyü ve köylüyü, kendilerini çevreleyen ekonomik ve toplumsal koşullar içinde, bu koşullarla belirlenmiş olarak ele alan, bu koşullardan doğan ilişkileri inceleyen, köye de köylüye de gerçek niteliklerini veren sinema yapıtlarıdır” (1995: 160). Bu anlamda Muhsin Ertuğrul’un *Aysel*, *Bataklı Damın Kızı* (1935) adlı filmi köye ilişkin ilk film olmakla beraber tür anlamında köy filmi olarak değerlendirmeye alınması mümkün olmamaktadır. Öyle ki Scognamillo, bu filmi en ağdalı türünden ve gerçeğe hiçbir ilgisi olmayan bir melodram olarak değerlendirir; bu filmde “[k]öy ortamı’, (...) sadece folklorik görüntüler sunan bir mekân, bir fon olarak kalacak ve başka bir işlev üstlenmeyecektir; köydeki yaşam ya da köy sorunlarıysa anlatıyla pek bir bağlantısı olmayan bir dekor gibi melodramatik yapının dışındadır” (2003: 62). Bu film ve 1950’lerin başlarına kadar ki köye ilişkin diğer filmlerde taşra, merkez için “yabancı, bir çeşit uzak ülke, bir çeşit tabu, (...) egzotik bir mekân, melodramatik bir dekor olmaktan öteye gidememiştir” (Scognamillo, 1973: 10-14). Taşrayı toplumsal koşulları içinde ele alan, bu koşulları sorunsallaştıran, taşralıyı daha “gerçek” resmeden film örnekleri, Nijat Özön’ün “Sinemacılar Dönemi” olarak nitelendirdiği 1950-1969 yılları arasında ortaya çıkacaktır. *Beyaz Mendil* (Lütfi Akad, 1955), *Gelinin Muradı* (Atıf Yılmaz, 1957), *Yılanların Öcü* (Metin Erksan, 1962), *Susuz Yaz* (Metin Erksan, 1963), *Hudutların Kanunu* (Lütfi Akad, 1966), *Kızılırmak Karakoyun* (Lütfi Akad, 1967) ve *Seyyit Han* (Yılmaz Güney, 1968) gibi filmler Bu dönemde öne çıkan filmlerden bazılarıdır (Özön, 1995: 234).

1960’ların topluma dönük, toplumdan beslenen Türk sinemasının gerçekçilik arayışı ülke içinde gerçekleşen toplumsal dönüşümlerin yanı sıra İkinci Dünya Savaşı sonrası İtalyan sinemasında başlayan “yeni gerçekçilik”

akımından da etkilenererek ortaya çıkmıştır. Hâlihazırda filmlerin çoğunda var olan merkez-taşra ayrımı, toplumsal gerçekçilik akımı ekseninde üretilen gerek “köy filmleri” gerekse de “göç filmleri” ile Yeşilçam’ın kalıplaşmış anlatım tarzından farklı olarak daha kapsamlı ve derinlemesine işlenmiştir.

Toplumsal gerçekçilik akımının ilk filmlerinden sayılan 1962 yapımı bir köy filmi olan *Yılanların Öcü* ile birlikte, Yeşilçam’ın sınıfsal çatışmaları merkez-taşra ayrımı üzerinden anlatan ve bunu da kültürel bir soruna indirgeyen klasik anlatı kalıpları kırılmıştır³⁵. Bu filmde otoriteye sahip olan ile ona boyun eğen/zorunda bırakılan ve ona direnen, haklı-haksız ve iyi-kötü gibi ikilemler bilindik kalıpların dışında girift bir hal almıştır. Film, Türk sinemasının suya sabuna dokunmayan konulara olan yönelimini, toplumsal yaşamdaki siyasi çatışmaları yansıtarak ve bunu siyasi iktidarın en küçük birimini oluşturan muhtar üzerinden yaparak kırmıştır. Köy halkının sesi olması gereken muhtar, kendisine rant sağlayabilmek adına köylüyü ezmektedir. Köye gelen kaymakamı köylü ile birlikte karşılamaya giden muhtar, kaymakam karşısında köylünün nasıl davranacağı ile ilgili direktifler verir. Kaymakam sorduğunda hiçbir sıkıntıları olmadığını söylemelerini ister. Muhtar, "şöyle elbisesi yeni olanlar başa geçsin. Yaması, yırtığı bol olanlar arkaya" diyerek sırtından rant sağladığı köylünün yoksulluğunu saklar. Taşranın merkez karşısındaki görünümünü çarpıtmış olur. Film, böylesi temsiller aracılığıyla sinemanın genelde bir aşk hikâyesine dekor olarak kullandığı köye ve sorunlarına, merkez-taşra çatışmasına ciddi ve gerçekçi bir bakış açısı sağlamıştır.

Kemalist modernleşme projesi kapsamında çevresel değerlerin ortadan kaldırılarak merkezi değerlerin getirilme çabası ve taşranın bu yolla modernleştirilmeye çalışılmasının doğurduğu tepkiden birinci bölümde söz edilmişti. Bu durum Türk sinemasına taşraya gönderilen öğretmen, mühendis, doktor gibi modernleşmeyi temsil eden aktörler aracılığıyla yansır. Taşra için devletin bu görevlileri taşranın geleneksel huzurunu bozan merkezi

³⁵ Klasik anlatı kalıplarının kırılışı, yalnızca ticari kaygılardan uzak yönetmen filmleri için söz konusudur. Yeşilçam’ın stereotipik karakter ve konuları 1970’lerin sonuna kadar devam etmiştir. Hatta Ayıksız filmler üreten yönetmenler bile ticari kaygılar sebebiyle “iş filmi” diye adlandırılan film örnekleri vermiştir.

aktörler olarak görülür. Modernlik (kent) doğayla mücadeleyi ve onu dönüştürmeyi simgelerken, geleneksel olan (taşra) doğayla uzlaşım³⁶ içindedir. Gündelik hayat tamamen doğal koşullar tarafından belirlenir (*Derman*, Şerif Gören, 1983). Modern aktörlerce bahsi geçen uzlaşımın bozulması (*Köprü*, Şerif Gören, 1975) taşralıyı rahatsız eder ve karşı çıkışları beraberinde getirir. Abisel, anlatının kurmaca dünyasının kentsel ya da kırsal olmasının modern (merkez) – geleneksel (taşra) çatışmasının farklı yönlerini ortaya koymaya yardımcı olduğunu öne sürer. Ona göre, Kırsal ortam çoğu kez, geleneksel olanın en net biçimde sergilendiği bir dünyanın temsiline olanak vermektedir (Abisel, 1994b: 86). Geleneğin mekânı taşrada geçen filmlerde merkez-taşra çatışması, tarafların kimliklerini birbirleri üzerinden tanımlamalarıyla gerçekleşir. Kentli için taşralı, “çağ dışı”, “kaba” ve “kültürsüzdür” ve bu yönüyle aşağılanır. Taşralı içinse kentli, kentin konforunda doğadan uzak, doğal koşullara karşı dayanıksız, deyim yerindeyse “yiğitliğini” kaybetmiştir ve bu yüzden aşağılanmayı hak eder. Taşralı için doğadan ve geleneksel insan ilişkilerinden uzaklaşmak kişinin karakteri üzerinde de olumsuz etkiler yaratır; onu “kalleş” ve “korkak” kılar. *Derviş Bey* (Şerif Gören, 1978) filminde okumak için köyünden kente giden karakter, orada merkezi değer sistemine eklemlenerek geleneksel (çevresel) değer sisteminden uzaklaşmıştır. Öyle ki babasının öldürülmesi üzerine köyüne döndüğünde kan davası gütmek istemez ve yasa, kanun gibi daha çok kentsel sayılan merkezi değerlere sığınır. Böylesi bir yaklaşım taşrada korkaklıkla tanımlanır. Nitekim Derviş Bey’in halası “başımıza gelene bak! Ceritoğulları’nın oğlu ‘korkak bir şehirli’ olmuş” diyerek korkaklığı kentlilikle özdeş bir kavram olarak kullanır. Taşralı için hukuksal terimlerin herhangi bir geçerliliği olmadığı gibi onlara sığınmak utanç kaynağıdır. Derviş Bey’in Karahanlı Şehmuz Bey ile yaşadıkları arazi sorununu yasalara bırakmakla ilgili yaklaşımına Şehmuz beyin kızı Karaca’nın tepkisi şöyle olur: “o lafları kendin gibi şehirlilere sakla. Bir de dikkat et. Üstün tozlanmasın!”

³⁶ Taşralının doğayla uzlaşım içinde oluşu ve bütün yaşam pratiklerini ona göre belirleyişinden ötürü taşralı, kentliye göre daha “kaderci” bir yapıya sahiptir. *Açlık* (Bilge Olgaç, 1974) filminde köylüler için kuraklık sorununun tek çözümü “yağmur duası” olur. Aksi davranışlar tepkiye yol açar.

Taşralı cesurdur, erkeksidir (kadınlar bile). Sorunları kendi aralarında çözmek yerine yasalara sığınmak Karaca için utanç verici bir şehirli davranışdır ve bilhassa erkekliğin davranış kalıplarına sığmamaktadır: “‘Şımarık şehir çocukları’ gibi annesinin eteğinin altına saklanıp, şikâyetle utanır insan. Erkekse utanır.”

Merkez-taşra ayrımının mekânsal vurgusu, gerek konusu taşrada geçen gerekse kentte geçen filmlerde sıklıkla kullanılır. *Köprü* filminde mühendis Ahmet karakteri, *Derviş Bey*’de Derviş karakteri köyde istenmemektedir. Onların yeri kenttir. Kentli karakterlerde benzer düşünülmektedir. Nitekim Derviş Bey kentin ve taşranın ayrımını şu sözlerle vurgular: “Her taş yerinde ağır. Siz burada ben orada...” Ancak modernleşmeci bakış açıları, onları taşrada tutar. Mühendis Ahmet, yıllar önce annesinin ölümüne neden olan Fırat nehri üzerine bir köprü inşa etmek ister. Modern bir bakış açısıyla doğayı dönüştürmek, annesinin öcünü bu şekilde almak niyetindedir. Aynı şekilde Derviş Bey, taşralının geri kalmışlığının nedenini kentlilere bağlar ve köy için fabrika, yol, baraj, okul gibi modern öğelerle taşrayı modernleştirmeyi amaçlar. Abisel’e göre (1994b: 86), yerli filmlerde modern olanın taşraya girişi ya devlet görevlileriyle (*Hudutların Kanunu*, Lütfü Akad; *Derman*; *Köprü*, Şerif Gören) ya da makine ve nesneler (*Sürü*, Zeki Ökten, 1978) aracılığıyla gerçekleşir. Bu öğeler “hayatı kolaylaştıran yenilikler” olarak anlatılabildiği gibi düşünce yapısında yaratacağı doğrudan ya da dolaylı değişikliklerin kırsal otorite sahiplerinin iktidarlara üzerinde yaratacağı tehlikeden kaynaklı taşralının karşı çıkışları olarak da anlatılmaktadır (*Şafak Bekçileri*, Halit Refiğ, 1963).

Kırda durum böyleyken merkez-taşra çatışmasını göç ekseninde işleyen ve konusu kentte geçen yönetmen filmlerine bakıldığında, bir önceki başlıkta incelenen ve Yeşilçam’ın klasik anlatı kalıpları içinde üretilen taşra(lı) ve kent(li) imgesinin tamamen farklı ele alındığı ve çatışmaya neden olan sorunun sadece kültürel olmaktan çıkarak daha etraflı bir anlatıma kavuştuğu görülmektedir. “1960’lı yıllardaki toplumsal gerçekçilik akımı, eksik ya da az çok yeterli sayılabilecek örnekleri ile sinemanın sadece eğlencelik bir araç değil, seyircisine bireysel ya da toplumsal pek çok mesajı ileten bir araç ve

sanat olduğunu gösteren yolu açmıştı” (Güçhan,1992: 88). Nitekim Türk sinemasının gerçeklik arayışına yeni bir soluk getiren 1970 yapımı *Umut* (Yılmaz Güney), sınıfsal ayrım sorunsalını, Makal’in deyişiyle çaresiz durumdaki yoksul bir emekçinin, kurtuluşu metafizik yollarda arayışının boşunalığı (1987: 21) üzerinden işleyerek, Yeşilçam’ın gerilimleri yumuşatan “kaçışçı” sinemasından ayrılmıştır. Öte yandan bunu yaparken “gerçekliğin belgesel bir şekilde yansıtılmasının tavrı içinde, Türk Sinemasının ‘star’a dayalı anlatımına da bir yenilik getirmiştir. Filmin kahramanı (Paytoncu Cabbar) alışılmışın tersine güçlü, yakışıklı bir tip değildir” (Güçhan,1992: 89).

1960 ve 70’li yıllar boyunca var olan ve artarak devam eden iç göç olgusu önemli toplumsal dönüşümlere neden oluyor, bu dönüşümler birçok sorunu beraberinde getiriyordu. Toplumsal yaşamın bu durumunun Türk sinemasına yansımalarını merkez-taşra ilişkileri bağlamında irdelemek için çalışmanın bu aşamasında Anadolu’dan büyük kentlere (genellikle İstanbul’a) göç etmiş, orada kente ve kentin eski yerleşiklerine karşı var kalabilme mücadelesi veren insanların öykülerine değinen filmlerdeki merkez-taşra ilişkileri üzerinde durmak yaralı olacaktır.

Yeşilçam’ın sınıfsal ayrımı kültürel boyuta indirgediği filmlerindeki “rüya şehir” İstanbul, iç göç olgusuna sorunsal bir açıdan yaklaşan yönetmen filmlerinde “kâbus şehir” İstanbul’a dönüşüyordu. Taşranın iticiliği ve kentin birçok açıdan çekiciliği, kitleleri topraklarından koparıyor ve çok büyük beklentiler içinde oldukları “taşı toprağı altın İstanbul’a” yönlendiriyordu. Ancak onları Yeşilçam’ın temsillerindeki mükemmel villalar, “her tutulanın kolaylıkla altın” olduğu bir yaşam değil, eğer şanslılarsa eski bir ev (*Gurbet Kuşları*, Halit Refiğ, 1964) ya da bir gecekondü (*Sultan*, Kartal Tibet, 1978) bekliyordu. Çok şanslı olmayanları ise kahve, han, tahta barakalar, yıkıntı terk edilmiş evler (*Bitmeyen Yol*, Duygu Sağıroğlu, 1965; *Yusuf ile Kenan*, Ömer Kavur, 1979; *At*, Ali Özgentürk, 1981) ya da terk edilmiş hurda bir otobüs (*Bir Avuç Cennet*, Muammer Özer, 1985) bekliyordu.

Yeşilçam'ın klişeleşmiş ve toplumsal yaşamda göçü tetikleyen “gerçek” dinamikleri yansıtmaktan uzak³⁷ konularından farklı olarak bu filmlerde kente göç daha sağlam temeller üzerine oturtuluyor, hem taşranın iticiliği hem de kentin çekiciliği söz konusu ediliyordu. *Gurbet Kuşları*’nda göçmen ailenin babası Tahsin, taşranın iticiliğinden ve kentin fırsatlarının çekiciliğinden kaynaklı kente göçlerini şu sözlerle anlatır: “Maraş’taki işlerimiz bozulunca, dede yadigârı bahçeli evi, dükkânı satıp, savmaya mecbur kaldık. Artık taşı toprağı altın İstanbul’a dört elle sarılmaktan başka çaremiz yoktu.” *Bitmeyen Yol*’daki karakterler için de benzer bir durum geçerlidir ancak *Gurbet Kuşları*’ndan farklı olarak onların herhangi bir sermayesi yoktur. Köylerinde de sahip oldukları bir mülk yoktur. Köyün ağasının topraklarında çalışmaktan başka yapacak bir işleri yoktur. Kente para biriktirip tekrar köylerine dönmek üzere göçmüş olsalar da taşranın iticiliği ve kentin çekiciliği tekrar dönme kararlarını muğlâklaştırmaktadır. Nitekim Ahmet, “bir iş tutarsak kalırız. Köye dönüp de ne edeceğim” der. “Bir iş tutmak” o kadar kolay olmasa da köye dönmek yinede çekici değildir. Hasan, iş bulamadıkları için üzülen köylüsüne kentin olanakları ve taşranın olanaksızlıklarından şöyle bahseder: “Daha mı iyiydi Kırık Ahmet gibi bir imansız kul olmak? Bu yaşa geldin de ne gördün, böyle ekmek mi yedin? (...) Şu karılara bak, şu makinelere bak.” *Bitmeyen Yol*’un taşralı karakterlerinin kente dair umudu geçinebilecekleri bir iş bulabilmek ve kente tutunabilmek iken, *Gurbet Kuşları*’ndaki Maraşlı ailenin amacı ise İstanbul’u sanki bir düşman kalesiymiş gibi “fethetmek”, İstanbul’a “kral”, “şah” olmaktır. Ancak bu, o kadar da kolay değildir. İşler umulduğu gibi yürümez. Evin ortanca oğlu Murat, İstanbul’un eğlence mekânlarına ve bir “pavyon kadınına” kendini kaptırırken, evin büyük oğlu Selim ise başka bir dükkân sahibinin Rum karısıyla birlikte olur. Bakkala, manava bile gönderilmeyen evin küçük kızı

³⁷ Yeşilçam film örneklerinde genellikle taşralının yeri köyü ya da kasabasıdır. Ancak çok rastlantısal ve temelsiz sebepler onu kente yöneltir. Ailesini kaybeden taşralı genç kızın kentteki akrabalarının yanına sığınması, annesini kaybeden taşralı genç kızın amcasının (tanımadığı babası) yanına okumaya gelmesi, kentli küçük çocuğun ölmüş bildiği annesinin aslında köyde olduğunu öğrenmesi ve onu kente getirmesi ve birbirine çok benzer sebeplerden ötürü taşralı karakter kente göçer. Böylesi konular iç göç olgusunun asıl sebeplerini ve yarattığı bunalımları yansıtmaktan uzak ve bu yönüyle hâkim ideoloji için fonksiyoneldir.

Fatma ise mahallede kendi başına yaşayan bir kadınla, Muallâ'yla birlikte İstanbul'u tanır. Evin küçük oğlu Kemal ise İstanbul'un taşının toprağının zahmetsizce altın olmayacağını farkındadır. Onun amacı tıp okuyup doktor olmaktır. Doktorluk, kente eklemenebilmek için önemli bir statüdür. Kentin merkezi değerler âleminin iki önemli unsurundan biri okumuş³⁸ olmak, diğeri ise varlıklı olmaktır. *Düğün* (Lütfü Akad, 1973)'de de kente göçün temel sebebi işsizlik, yoksulluktur. *Bitmeyen Yol*'un karakterlerine benzer şekilde *Düğün*'deki karakterlerinde ne dükkân açacak sermayeleri ne de uzman oldukları bir meslekleri yoktur. Onların umudu İstanbul'un marjinal mesleklere tanıdığı fırsatlardır. Nitekim büyük erkek çocuk işportacılık yaparken, ailenin büyük kızı yaptığı yiyecekleri satar.

Filmlerde taşralı karakterler genellikle işsizlik, geçim sıkıntısı, yoksulluk gibi sorunları çözmek için kente göçmüştür. Ne var ki hiçbir taşralı kafasında kurguladığı İstanbul ile karşılaşmayacak, bu göç onlar için bir yıkıma dönüşecektir. Taşralı, kentin eski yerleşikleri tarafından her anlamda dışlanacaktır. Nasıl ki konusu taşrada geçen filmlerde taşralı için kentlinin mekânı kent ise konusu kentte (İstanbul) geçen filmlerde taşralının mekânı köyüdür. Mekânsal ayırım her fırsatta vurgulanır. *Gurbet Kuşları*'nda ailenin en küçük oğlu Kemal, ait olmadığı bir yerde ve kültürde olduğu hissiyle kente ve kentli sevgilisine kendisini kabul ettirmek için taşralılığını gizler. Zira kentli sevgilisinin gözünde yoksul bir dilenci, köyünden gelip, İstanbul'u soyan taşralı bir hırsızdır. Taşradan gelenleri savunacak olduğunda sevgilisi "hem sana ne onlardan? Yoksa sende mi onlardansın?" sorusuyla karşılaşır. "biz" (kentli) ve "onların" (taşralı) katı bir biçimde ayrıldığı bu soruya Kemal'in yanıtı, kentli sevgilisinin beklentilerine uygun olur: "Allah göstermesin. Benim ailem su katılmamış İstanbullu. Köy adına Kadıköy'den başkasını bilmem". *Bitmeyen Yol*'da da Fatma, sınıf atlamak, "köylü halinden sıyrılmak ister, evinde çalıştığı hanımın eski giysileri ile bu isteğini gidermeye çalışır" (Güçhan, 1992: 111). *Gurbet Kuşları*'nda ise Fatma, Muallâ ile birlikte katıldığı bir partide içki içmek istemez. Bunun üzerine kentli gençler Muallâ'ya

³⁸ 80'lerin kültürel ikliminde artık okumuş olmak da kente eklemenebilmek için önemli bir parametre olmaktan çıkacak, zenginlik tek ve hâkim unsur olarak ortaya çıkacaktır (At Ali Özgentürk, 1981).

“Muallâ hanım bu soğuk taşralıyı da nerden buldunuz? Dans etmez, içki içmez, iki laf etmez. Burada ne işi var anlamadım” diyerek tepki gösterir. Buradaki amaç, bir önceki başlıkta incelenen Yeşilçam filmlerindeki gibi kente kabulü değil, cinsel anlamda “saf” taşralıdan yararlanmayı içermektedir. Daha temkinli taşralılar için kentliler cinsel bir tehdit olarak görülür. *Gurbet Kuşları*’nda Fatma’nın bakkala, manava gönderilmek istenmemesi, *Gelin* (Lütfü Akad, 1973)’de Meryem’in bir işte çalışmak, doktora gitmek gibi taleplerinin³⁹ ahlaki anlamda uygunsuz olarak değerlendirilmesi, kentin zaten bozuk olan ahlaki değerlerinin taşralının ahlaki değerlerini de bozacağı korkusundan kaynaklanmaktadır. Nitekim bu durumun temsillerine de rastlanır. Konusu taşrada geçen *Derviş Bey*’de Derviş’in kentli sevgilisi taşrada evin bahçesinde mayosuyla güneşlendiğinde halanın tepkisi sert olur: “Giyinmen gerekli. Bu çıplaklık buralarda hoş karşılanmaz. Bizim kendimize göre erkânımız vardır. Kalk giyin!” fakat taşralının mahremiyete ilişkin bu değerleri kent ortamında zayıflamıştır. Öyle ki *Bitmeyen Yol*’da evli ancak kocası hapiste olan Fatma ile birlikte olduğunda rezil olacağını düşünerek pişman olan Ahmet’e, Fatma’nın cevabı şöyle olur: “Buranın adı İstanbul, kim kime dum duma...” Böylesi bir ahlaki değeri benimsemeyen ve kandırılıp “kötü yola” düşürülen taşralı kız, çözümünü intiharda bulur. Nitekim *Gurbet Kuşları*’nda aynı durum yaşanır.

Kent, yeni gelen misafirlerine -gelenler iki küçük çocuk olsa bile (*Yusuf ile Kenan*)- hiç misafirperver bir tavırla yaklaşmayacak, onları kültürel anlamda aşağıladığı gibi ekonomik anlamda da sömürecektir. *Bitmeyen Yol*’da işçiler, işveren tarafından aldatılırlar. Zira işveren, işçilerin sigorta sendika gibi kavramlara yabancı olduğunu bilir. Onlara önceden söz verilenden daha az ücret öder. Karşı çıkmak isteyeneye verilen cevapsa şöyledir: “Beğenmeyene işte kapı, burada iş çok değerli mi, yatağı yorganı yüklenip gelirsiniz.” Bu filmde İstanbul, taşralı işçiler için “tek kelime ile bir umut kapısıdır. Bu umut kapısını çalan kimselerin küçük dünyaları vardır, en

³⁹ *Gelin*’de Meryem’in böylesi taleplerine kayınvalidesi “bu İstanbul seni iki günde mi azdırdı?” diye tepki verir. *Bitmeyen Yol*’da Fatma’nın “uygunsuz” hali Ahmet’e göre kent ile ilişkilidir: “Yere batsın senin İstanbul’un. Sen böyle olacak kız mıydın? Şu haline bak boyalı bardak gibi suratın, şehirli karılara özenip rezillik etmenin manası ne?”

büyük sıkıntıları iş bulmaktır. İş bulmakla ortaya çıkan yeni bir sorunsal dağ gibi durmaktadır: Emeğin sömürüsü” (Yücel, 2008: 53). *Bitmeyen Yol*’da kentin iş gücü ihtiyacını karşılayan taşralılar, birinci bölümde de söz konusu edilen yarattığı değere yabancılaşmış ve başka biri için artık-değer üreten proletaryayı temsil ederken, kendilerinin yaratmadığı artık değeri alan işverenler ise burjuvaziyi temsil eder. Böylece film, merkez-taşra çatışmasına burjuvazi-proletarya gibi ayrımları da ekleyerek söz konusu çatışmaya ilişkin gerçekçi ve kapsamlı bir bakış açısı yakalar.

Yusuf ile Kenan’da babaları kan davası sonucu öldürülen biri 14 diğeri 9 yaşında iki kardeş, babalarının ölmeden önce onlara bıraktığı adrese amcalarının yanına İstanbul’a gelirler. Ancak amcaları çalıştığı yerden ayrılmıştır. Bunun üzerine amcalarının çalıştığı yerin zengin sahibi ile görüşürler. İstanbul’a yeni gelmiş taşralı iki kardeşin kentte tutunabilmeleri için tek umutları amcalarıdır, ancak kentli zengin aile, yalnızca onların işlemeli çorapları ile ilgilenir. Kadın, dayısına taşradan kente gelenlerin yoksul görünümüne aldanmamasını söyler: “Ne çarıklıdır onlar bilemezsiniz. Anadolu’dan böyle geliyorlar, hallerine acıyıp yanınıza alıyorsunuz, sonra neler yapıyorlar. (...) Doğan’ın fabrikada neler çektiğini biliyor musunuz? Grev, direniş, toplu sözleşmeler... (...) Oku falan diyoruz ya, vallahi sadece anarşist yetiştiriyoruz bence. (...) Doğan diyor ki bunları eğitmek değil öğütmek lazım.” Kentli burjuvazi için kentin yeni yerleşikleri, grev, direniş gibi sendikal haklarını kullanan anarşistlerdir. Taşralının emeğinin karşılığını isteme hakkı yoktur. Taşra(lı)ya dair tek güzel olan, dekorasyon için kullanılabilecek motifleridir. Filmde taşra(lı)ya ilişkin bu yaklaşım, kentin yerli coğrafyasını mikro-oryantalist bir bakışla nasıl ötekileştirdiğinin bir göstergesidir.

“Modernliğe bağlanan umutların sarsılmasıyla birlikte İstanbul’un öteki yüzü ortaya çıkar ve kent, adeta, masumiyetin yitirildiği büyük bir tuzağa dönüşür [(*At, Yusuf ile Kenan*)]” (Abisel, v.d., 2005: 78). Kentteki taşralının kentin tüm tehlikelerine, aşağılamalarına ve ötekileştirmelerine karşı tek sığınağı, kentli-taşralı ayrımının mekânsal bir metaforu niteliğindeki gecekondulardır. Taşradaki imece usulünün kente taşındığı mekânlar olan

gecekonduarda taşralı birbirine destek olur (*Sultan*), kentin kültürel dayatmasına direnir. *Gelin*'de kaynana gelinine “burayı şehir mi belledin? İstanbul kapının arkası... Bu avlu yine eski Yozgat.” Diyerek kentin kültürel değerlerini reddedişini, onlara direnişini dile getirir. 1960'lı yıllarda kentte niceliksel olarak azınlıkta olan, bastırılmış, “ürkek” taşralı kente eklemlenebilmek için bir kimlik arayışı içinde dönüşme, kentlilere benzeme gereği hissederken 70'li ve özellikle 80'li yıllarda taşralı kendi kimliğini koruyarak da kente eklemlelenebileceği bilincine varır. Bu bilinci oluşturan etken dinamik, artan göç olgusunun yanı sıra merkezi değerlerin dönüşümünden ileri gelir. Bu yıllarda Cumhuriyetçi Kemalist değerler yerini piyasanın değerlerine bırakır. Böylelikle söz konusu çatışmada varsıl-yoksul ayrımı önem kazanır.

“1960'lı yıllara ait film örneklerinde görülen (...) kimlik arayışı daha sonraki yıllara ait filmlerde yoktur. Diğer filmlerde göç edenler köylü/kentli ikilemini daha değişik boyutlarda yaşamaktadır. *Sultan* (1978)'da daha üst tabakalara ait evlerde hizmetçilik yapan kadınlar, kendi durumları ile bu insanların yaşama biçimlerini kıyaslarlar. Ancak, *Bitmeyen Yol*'da Fatma'nın onlara benzeyebilmek için duyduğu özlemin tersine, onlara karşı kendilerini savunmak tavrını benimsemişlerdir” (Güçhan, 1992: 111-112).

Sonuç olarak bahsi geçen yönetmen filmlerinde gerek kent(li) gerekse taşra(lı) imgesi, 1960'ların başından 70'lerin sonuna kadar değişen bir seyir izlemiştir. Bu filmlerdeki merkez-taşra ilişkisine yaklaşım, popüler yerli filmlerden ayrılmış, özellikle İstanbul imgesi, daha az kurmaca, daha çok gerçekçi bir tavır içinde ele alınmıştır. Yeşilçam'ın birkaç konuşma, yürüme, piyano dersi, kentli kıyafetler ve öğrettiği görgü kuralları ile kente eklemlediği taşralının hayallerini süsleyen şehir, “rüya İstanbul”, söz konusu yönetmen filmlerinde cinayetin, intiharın, açlığın, emek sömürsünün, ahlaksızlığın, dışlanmışlığın, taşralının hayal kırıklığının yaşandığı bir şehre, “kâbus İstanbul”a dönüşmüştür.

III. TAŞRA(LI) ARTIK MERKEZDE

*“Bize yakışmaz da kime yakışır”?*⁴⁰

Popüler yerli filmlerin her alanına sinen “ataerkil” hava, arabesk filmlerde de kendisini hissettirir. Söz konusu durum ilk bakışta çalışmanın kapsamı dışında gibi görünüyorsa da aslında değişen merkez-taşra ilişkilerini açıklaması bakımından oldukça önemlidir. Dönüştürülmesi gereken taşralıyı merkeze alan Yeşilçam filmlerinde kentli erkeği elde etmek, elinden alınan çocuğuna kavuşmak ve buna benzer sebeplerle dönüşen karakterin daima kadın olduğu görülür. Arabesk filmlerde de Yeşilçamın bahsi geçen uzlaşımlarına sadık kalınır; dönüşen yine kadındır. Ne var ki bir fark söz konusudur; dönüşen kadın artık bir kentli, dönüştüren ise taşralı erkektir. Bu yönüyle arabesk film örnekleri, Yeşilçam’ın kadını dönüştüren “ataerkil” ideolojisine sadık kalırken, “Baticı” bir modernleşme anlayışı içerisinde “kente eklemlenmek için dönüştürdüğü taşralı” uzlaşımını kırmıştır. Söz konusu temsillerin bu denli değişmiş olması elbette ki dönemin sosyo-ekonomik ve kültürel ikliminden bağımsız düşünülemez. 1960’lardan farklı olarak 1970 ve 80’lerde taşradan kente göç ciddi boyutlara ulaşıyor, taşralı niceliksel anlamda azınlığı temsil etmekten, kültürel anlamda da marjinal olanı temsil etmekten kurtuluyordu. Bu süreçlere paralel olarak arabesk filmlerde taşralı karakterin kente eklemlenebilmesi, burada kabul görebilmesi, taşralı kimliğinden sıyrılmasını gerektirmiyordu. Çünkü artık “dönüşmesi” ya da “dönüştürülmesi” gereken, merkezin gölgesinde, “çevrede” yaşayan taşra, “merkeze” taşınıyordu. Taşra artık merkezdeydi ve artık “dönüşmüyor”, “dönüştürüyordu”. Zira artık merkez de aynı merkez değildi. Kentli olmak, özünde “Baticı” olan Cumhuriyetçi Kemalist bir ideolojiye sahip olmakla değil, piyasanın “köşeyi dönebilme”, “fırsatları değerlendirebilme” ideolojisine sahip olmakla; “para”ya sahip olmakla eşdeğerdi.

⁴⁰ *Alişan* (Şerif Gören, 1982) filminde Alişan’ın turist kadınların ilgilendiği Müslüm ustayı kadınların peşinden gitmesi konusunda cesaretlendirirken sorduğu soru... Bu soru bir bakıma “bizim neyimiz eksik?” sorusunun bir başka şekilde formüle edilmiş biçimi gibidir. Aslında “bizim neyimiz eksik?” sorusu, merkezin yıllarca taşrayı ötekileştirirken, bastırırken sorduğu “senin neyine?” sorusuna taşranın verdiği bir yanıt niteliğindedir.

Arabesk film örneklerinde taşralı karakter kente eklemelenmesi, sevdiği kadını elde edebilmesi için bir dönüşüm geçirmesi gerektiğinde bu dönüşümü, yeteneklerini en iyi şekilde kullanarak ve fırsatları en iyi şekilde değerlendirerek geçiriyordu. Bu karakterler film dışı kimliklerinde arabesk sanatçısı oldukları için söz konusu fırsat genellikle keşfedilmeyi ve böylelikle şöhret olmayı içeriyordu. İbrahim Tatlıses'in ilk filmi olan 1978 yapımı *Sabuha* böyle bir hikâyeyi konu alır. Faruk, Anadolu'dan İstanbul'a göçer ve inşaatlarda çalışmaya başlar. Bir gün çalıştığı inşaatta türkü söylerken yapımcı bir kadın tarafından keşfedilir. Kadın türkü söyleyenin kim olduğunu sorduğunda inşaat ustası taşraya dair yiğitlik, erkeksilik gibi söylemleri destekleyecek biçimde "Anadolu'dan gelmiş bir yiğit" diye cevaplar. Kadın tarafından şöhrete kavuşturulan taşralı Faruk, köye dönme hayallerinden vazgeçer.

Taşranın yiğitlik, erkeksilik gibi kavramlarla özdeş olarak temsil edilmesi, oryantalizmin doğuyu dışıl addeden bakış açısına bir karşı çıkış olarak değerlendirilebilir. Nitekim İbrahim Tatlıses'in Urfalı İskender rolünde oynadığı *Gülümse Biraz* (1986) filminde, kendisini sevdiğini söyleyen Çağla'ya "benim şartlarım ağırdır Çağla. Ben sana göğsü açık, sırtı delik elbise giydiremem. Benim kanım bu suyu kaldırmaz işte. Namertliği düşünmem dünyada, erkekliğime dokunur. Bende atalardan kalma bir gelenek yaşar. Barda, pavyonda değil de evimizde halay çekeriz" diyerek geleneklerinden, erkekliğinden ve namus bilincinden bahseder. Çağla, İskender'in şartlarını kabul eder ve İskender'e cebinden çıkardığı tırnak makasını uzatarak İskender'in rahatsız olduğu uzun ve ojeli tırnaklarını kesmesini ister. Benzer şekilde *Yarabbim* (1980) filminde Orhan, açık tenis kıyafetleri içindeki Gülcan'a "şehirden kendine baktırmak için mi böyle giyiniyorsun" diye sorar. Gülcan, Orhan'a aşık olduktan sonra -Çağla'nın yaptığı gibi- sevdiği adamın şartlarını kabul eder ve Orhan'ın getirdiği daha kapalı kıyafetleri giymeye razı olur ki bu durum dönüşmesi gereken taşra(lı) imgesinin yerini, bu filmlerde baskın, dönüştüren taşra(lı) imgesine bıraktığını gösterir.

Bu türe ait bazı filmlerde sanatçı gerçek hayattaki kimliğiyle görüntüye gelir. Böylelikle sanatçı, hitap ettiği kitle üzerindeki imajını pekiştirir. Hatta özel hayatında rahatsız olduğu çevrelere eleştirisini dile getirir. *Yorgun* (1983) filminde İbrahim Tatlıses, gazetede ki haberler ile ilgili “meyve veren ağacı taşlarlar. Bilmiyor musun” der. 70’li yılların arabesk idolü Orhan Gencebay ve 80’li yılların idolü İbrahim Tatlıses’in daha önce de değinilen ve ileride de değinilecek olan bazı farkları bu filmlere de yansır. Orhan Gencebay filmlerinde taşralılık başlı başına bir bütün olarak ele alınırken İbrahim Tatlıses’te bu durum hemşehriciliğe dönüşür. Kente bir tutunma bağı olarak hemşehrilik cemaatleri, geleneksel (yerel) olanın modern karşısında direniş göstermesini sağlar. *Alişan* (1982) filminde hapisten çıkan Alişan kentin yabancı ortamında güvenilecek bir bağ arayışında Urfalılar kahvesinin nerede olduğunu sorar. Benzer şekilde *Sevmek* (1985) filminde kandırılan Urfalı Hasan, kandıran kişinin hemşehrisi olduğunu anladığında hayal kırıklığına uğrar.

1970’ler Orhan Gencebay filmlerinde cinselliğe ilişkin temsiller daha ölçülü olurken 80’ler İbrahim Tatlıses filmlerinde durum değişmiştir. Bu noktada A. Ömer Türkeş (2006:180) meşru cinselliğin dışındaki her tür cinsel etkinliğin, cinsel heyecanın, hatta cinselliğin her tür dillendirilişinin taşrada her yerde olduğundan daha radikal bir reddiye ile yasak bölgeye itildiğinden bahseder. Ancak 80’ler bastırılmışın geri dönüşüne tanıklık edecektir. Öyle ki 1982 yapımı *Alişan* filminde Alişan’ın Müslüm ustaya meşru olmayan bir cinsellik önerisi taşralının cinselliğe ilişkin bakış açısındaki red alanının daralarak yerini genişleyen bir kabul alanına bıraktığını ortaya koymaktadır. *Alişan* filmine ilişkin Merkez- taşra açısından ele alınabilecek kayda değer bir başka sahne işçilerin gece gizlice villanın havuzuna girmeleridir. İşçilerden biri havuza bakarak “aklınızdan hiç şeytanlık geçiyor mu diye” sorar. Diğeri de “he ya bu kadar zamandır kaç tane havuz yaparım hiç içinde çimmek nasip olmadı” der ve hep birlikte havuza girerler. Burada taşranın/taşralının, merkezin olanaklarından hakkını açık açık istemesi, sesini yükseltmesi söz konusu olmaktadır.

Çalışmanın bu kısmından itibaren Orhan Gencebay'ın oynadığı *Bir Teselli Ver (1971)* filmi ve İbrahim Tatlıses'in senaristi, yönetmeni ve başrol oyuncusu olduğu 1985 yapımı *Mavi Mavi* filmi merkez-taşra ilişkisi bağlamında çözümlenecektir.

A. Bir Teselli Ver

1. Filmin Künyesi ve Özeti

Yönetmen: Lütü Akad

Senaryo: Lütü Akad

Görüntü Yönetmeni: Mike Rafaelyan-Ali Uğur

Oyuncular: Orhan Gencebay, Tülin Örsek, Kadir Savun, Danyal Topatan, Osman Alyanak, Güzin Özipek, Turgut Boralı, Ekrem Dümer, Aydın Tezel, Feridun Çölgeçen...

Yapımcı: Kadir Kesemen

Yapım Yılı: 1971

Müzik: Orhan Gencebay

Filmin Özeti: Filmin ana karakteri Orhan, İstanbul'un bir gecekondu semtinde yaşayan, hayatını bir otomobil fabrikasında çalışarak kazanan, bunun yanı sıra müzikle ilgilenen bir gençtir. Orhan'ın çalıştığı fabrikanın sahibinin kızı Nermin, iş ortaklığı nedeniyle kendinden yaşça büyük ve sevmediği Vedat'la babasının ve amcasının baskılarıyla nişanlanmış, yaşadığı hayattan pek memnun olmayan biridir. Film, Orhan'ın müzik aletleriyle dolu evinden bestelerini alıp işe gitmek üzere evden çıkmasıyla başlar. Orhan mahalleliyle selamlaşıp işe giderken Nermin'in babası ve nişanlısı lüks bir arabayla fabrikadan ayrılırlar. Ardından fabrikanın sahibinin kızı Nermin, bir taksiyle fabrikaya gelir. Arabası bozulup yolda kaldığı için taksiyle gelmiştir. Fabrikada çalışan Ustabaşı Rasim Usta'dan yardım ister. Rasim Usta, Nermin'in yolda kalan arabasını tamir etmesi için Orhan'ı çağırır. Orhan ve Nermin taksiyle bozulan arabanın yanına giderler. Orhan, arabayı kısmen tamir edip, kalan işini daha sonra yapacağını söyler. Orhan'ın üstü başı kirlenince Nermin, temizlenmesi için Orhan'ı evine davet eder. Orhan, Nermin'lerin evinde üzerini temizledikten sonra Nermin'e arabanın kalan tamirinin yarın biteceğini, daha sonra arabayı alabileceğini söyler ve oradan ayrılır. Ancak bir plak şirketine götürmek için yanına aldığı bestelerini Nermin'in arabasında unutmuştur. Besteleri arabada bulan Nermin, evdeki piyanosuyla çalar ve kaydeder. Fakat ne nişanlısı, ne amcası, ne de babası Nermin'i dinler. Ailesi de nişanlısı da gittikçe daha çok para kazanma hırsları

içinde olan insanlardır. Babası, amcası ve nişanlısından farklı olarak onu dinleyen ve anlayan iyi bir dayısı vardır. Ertesi gün Orhan arabanın kalan tamirini yaparken Nermin gelir. Orhan arabanın altındayken kendi yaptığı bestesini duyar. Nermin bir önceki gün piyanoda çaldığı ve teybe kaydettiği besteyi yanında getirdiği teyple çalmaktadır. Beste üzerine konuşurlar. Nermin bestenin Orhan'a ait olduğunu öğrenir. Orhan arabanın tamirinin bittiğini, bir deneme yapıp teslim edebileceğini söyler. Nermin de onunla gelmek ister. Nermin yolda tekrar teypten besteyi çalar, Orhan da şarkıyı söyler. Boş bir sahile gelip arabadan inerek konuşurlar. Nermin içinde bulunduğu hayata dair hoşnutsuzluklarını dile getirir. Daha sonra Orhan Nermin'i evine bırakır. Araba evin bahçesine girer girmez Nermin'in evinde parti yapmakta olan zengin arkadaşları arabanın çevresini sarar ve alaycı şekilde ikisini arabadan çıkararak salona götürürler. Orhan'ın müzisyen olduğunu öğrenince ondan bir şarkı söylemesini isterler fakat çalınan şarkıyı dinlemezler. Bunun üzerine Orhan sinirlenip evi terk eder. Mahallesine döndüğünde Nalbant Kadir Usta, Orhan'ı bahçeye kurulmuş bir yer sofrasına yemeğe davet eder. Orhan, Nermin için yaptığı yeni besteyi bağlamayla çalar. Nermin ise akşam odasında yine teypten Orhan'ın bestesini dinlemektedir. Odaya gelen dayısına o gün yaşanan olaydan ötürü kendisini Orhan'a karşı mahcup hissettiğini ve hayatından memnun olmadığını söyler. Ertesi gün Nermin arabasının tekrar bozulduğu bahanesiyle Orhan'ı özür dilemek üzere çağırır. Birlikte daha önce gittikleri sahile giderler. Orhan da yeni bir beste yapmasına sebep olduğu için Nermin'e teşekkür eder. Nermin besteyi dinlemek isteyince birlikte Orhan'ın mahallesine gelirler. Mahalleli Nermin'i çok iyi ağırlar. Orhan şarkısını söyler. Akşam eve dönen Nermin yemeğe geciktiği için ailesinin tepkisiyle karşılaşır. Nermin ve nişanlısı Vedat arasında küçük bir tartışma geçer. Ertesi gün Vedat fabrikada iş başındayken Orhan'ı şarkı söylerken yakalar ve sert bir dille uyarır. Bu sırada Nermin dayısını yapımcı bir arkadaşına ulaşması ve Orhan'a bir plak yapması için ikna eder. Nalbant Kadir Usta demir atölyesinde Orhan'a Nermin'le bir araya gelemeyeceğini ima eden bir hikâye anlatır. Bir dağ padişahının kızı ve bir çoban arasındaki imkânsız aşkı konu edinen hikâyeye Orhan karşı çıkar. İki

taraf da isterse bu ayrımın kırılabilceğini düşündüğünü söyler. Nermin'in babası ve amcası ise Nermin'i bir an önce evlenmeye ikna etmeye çalışmaktadırlar. Nermin'in dışarı çıkmasını yasaklarlar. Vedat, Orhan ve Nermin arasındaki ilişkiyi anlar ve ertesi gün Orhan'ı fabrikadan kovar. Orhan tam fabrikadan ayrılırken Nermin onu görmeden içeri girer. Vedat'a Orhan'ı sorar, Vedat onun izinli olduğunu söyleyince plak yapımcısının kartını Orhan'a iletmesi için Vedat'a verir. Nermin odadan çıkar çıkmaz Vedat kartı yırtar atar. Orhan, Nalbant Kadir Usta'ya işten atıldığını anlatır. Nalbant Kadir Usta, Orhan'ın işten atılma nedenini, Orhan'a daha önce anlattığı hikâyedeki ayrıma, kentli (zengin) - taşralı (fakir) ayrımına dayandırır. Orhan, Nalbant Kadir Usta'nın yanında çalışmaya başlar. Aradan bir ay kadar geçtikten sonra Nermin, Orhan'ın neden plakçının yanına gitmediğini öğrenmek için fabrikaya gelir. Orhan'ın bir ay önce Vedat tarafından işten çıkarıldığını öğrenir. Ailesine ve nişanlısına hesap sorarak Orhan'ın yanına özür dilemeye gider. Orhan Nermin'i dinlemez. Üzgün olan Orhan'ı Nalbant Kadir Usta mahalleye götürür. Ferhunde Abla, Orhan'a neden Nermin'in gidişine göz yumduğunu sorar. Orhan, Nermin'in hislerinden emin olmadığı için sustuğunu söyler. O sırada konuşmanın başından beri orada bulunmakta olan Nermin ortaya çıkar ve Orhan'la barışırlar. Mahalleli kutlama hazırlıklarına başlar. Bu sırada Nermin'in ailesi kayıp olan Nermin'i aramaya başlar. Diğer taraftan Nalbant Kadir Usta, Ferhunde Abla ve Veysel Emmi Nermin'i istemek üzere ailesinin evine giderler. Aynı esnada Nermin'in dayısı Orhan'ın yaşadığı gecekondu semtine gelir. Nermin'in ailesi kız istemeye giden heyeti kovar. Kız istemeye giden heyet mahalleye döner dönmez Nermin'in ailesi avukat eşliğinde oraya gelir. Nermin on sekiz yaşına basmadığı için dava açmakla tehdit ederler. Tartışma sertleşince kavga çıkar. Nermin birden kavgayı durdurarak hislerinde yanıldığını, geçici bir hevese kapıldığını ve o mahallede yaşayamayacağını söyleyerek ailesiyle döner. Çok üzülen Orhan sürekli meyhaneye gitmeye başlar. Onun bu halini gören mahalleli üzülmemektedir. Aradan haftalar geçip Nermin on sekiz yaşına bastığında Nermin'in dayısı, Nalbant Kadir Usta'nın yanına gelerek Nermin'in o günkü kavga esnasında neden o şekilde konuştuğunu açıklar. Avukat kargaşada Nermin'e hemen

ailesiyle birlikte dönmezse Orhan'ın Vedat'ın tuttuğu adamlar tarafından öldürüleceğini söylemiştir. Bu nedenle Nermin, Orhan'ı korumak için yalan söylemiş ve ailesine boyun eğmiştir. Nermin'in dayısı, ertesi gün Nermin'in zorla evlendirileceğini, Orhan bir şeyler yapmak istiyorsa son şansı olduğunu söyler. Kadir Usta mahalleliyi toplayarak durumu anlatır. Ferhunde, Orhan'ın evine giderek olanları aktarır. Ertesi gün Orhan nikâh törenine gelerek Nermin'i almak ister. Dışarı atılacakken arkasından mahalledekiler yetişir. Hep birlikte Nermin'i alıp mahalleye götürürler. Akşam Nermin'le Orhan'ın düğünü ile film biter.

2. *Bir Teselli Ver* Filminin Merkez-Taşra İlişkisi Bağlamında Söylem Analizi

1971 yapımı *Bir teselli ver*, yönetmenliğini Lülfi Akad'ın yaptığı, adını dönemin arabesk şarkıcısı Orhan Gencebay'ın bir şarkısından alan ilk arabesk şarkılı filmidir. Film, çekildiği yıl itibariyle iç göç olgusunun hız kazanmasına bağlı olarak merkez – taşra çatışmasının kente taşındığı bir döneme denk gelmektedir. Bu süreçte toprağından ve geleneklerinden koparak kente göçen taşralı kitleler, hem kentten etkilenecek dönüşüyor, hem de kentin sınırlarını zorlayarak kent(li)de bir dönüşüme sebep oluyordu. Kentli elitist merkez, kentin yeni yerleşiklerinin gerek konut ihtiyacını, gerekse kültürel ihtiyaçlarını karşılama konusunda yetersiz kalıyor, göçle gelen kitleleri kendi başlarının çaresine bakmak üzere yalnız bırakıyordu. Bu dönüşme ve dönüştürme süreçlerinde Kemalist modernleşme projesinin “yukarıdan aşağı” yapısına ters düşecek biçimde “aşağıdan yukarı” gelen ve taşralı kitlelerin birçok ihtiyacına karşılık veren kültürel bir yapılanma ortaya çıkıyordu.⁴¹

Böylesi toplumsal hareketliliklerin yaşandığı bir dönemde çekilen filmin temel motifini gerek mekânsal gerekse kültürel anlamda merkez – taşra ayrımı oluşturmaktadır. Film, merkez – taşra ayrımına ilişkin önemli bir vurguyla, gecekondu görünümüleriyle başlar. Gecekondu, kente yeni göçmüş taşralının konut sorununa modernitenin meşruiyet kalıpları içinde çözüm üretemeyen merkeze bir yanıt niteliğindedir. Merkezden uzak ve onun fırsatlarından mahrum olan gecekondu, öte yandan kentin geleneğe yönelik tehditkâr atmosferine karşı korunaklı bir getto özelliği taşır. Orhan işe gitmek üzere evden çıktığında yaşadığı mekânın yoksunluklarına ilişkin kareler görüntüye gelir. Kovalarla su taşıyan, leğenlerde çamaşır yıkayan kadınların arasından geçerek asfaltsız ve kaldırımsız yollardan Nalbant Kadir Usta'nın yanına gelir. Buradan bir başka mahallelinin at arabasıyla işe gider. Bu görüntülere karşıt biçimde görüntüye Orhan'ın çalıştığı otomobil fabrikası

⁴¹ Taşralı göçmenler, konut sorununu gecekondu ile çözerken, kent merkezine ulaşımını sağlama noktasında dolmuşlara başvurmuşlardır. Arabesk müzik ise halkın kültürel ihtiyaçlarını karşılayamayan devletin resmi kültürüne bir yanıt niteliği taşımaktadır.

gelir ve fabrikanın sahibi Şevket (Nermin'in babası) ve Vedat (Nermin'in nişanlısı) lüks bir arabayla oradan ayrılır. Bu görüntülerle bir taraftan gecekondü mahallesinin yoksunlukları karşısında fabrikanın gösterişli atmosferinin oluşturduğu varıl-yoksul çelişkisi diğör taraftan modernitenin ulaşım aracı otomobil ve tarım toplumlarının geleneksel ulaşım aracı olan at arabası arasındaki modern-geleneksel çelişkisi henüz filmin başlarında kurulmuş olur.

Merkez – taşra ayrımını vurguladığı düşünölen diğör bir sahnede Orhan, Nermin'in yolda kalan arabasını tamir ettikten sonra Nermin, Orhan'ı temizlenmesi için evine davet eder. Nermin'in evine geldiklerinde kapıyı hizmetçi açar, Orhan'a banyoyu gösterir. Bu sahnede Nermin ve amcası arasında geçen diyalog merkez – taşra arasındaki çatışmayı besleyici bir yapıda olması bakımından ilginçtir. Orhan ve Nermin'i bir arada eve girerken gören amcası, Nermin'e tepki gösterir ve üstünün kirli olmasına kızar. Nermin, arabasının bozulduğunu bu yüzden üstünün kirlendiğini söyler. Arabanın bozuluşuyla ilgili olarak amcası sınıfsal tabakalaşmayı yeniden üreten bir ifadeyle “peki bu adam ne'ci oluyor” diye sorar. Amcasına göre Hafikoğulları soyundan gelen bir kız olarak Nermin'in bu halde dolaşması ona yakışmamaktadır. Bedensel olarak yorucu işler ona göre değildir. Kentli ve soylu oluşu onu böylesi işlerden özerk⁴² kılar. Hakkında hiçbir bilgiye sahip olmamasına rağmen sadece görünüşüne bakarak Orhan'ı “ne idiğı belirsiz”⁴³ bir “naşerif” olarak nitelendirir ki bu da ayrımı onurlu ve şerefli bir soydan gelmekle ilintili kılar. Böylelikle daha önce de söz konusu ettiğı Hafikoğulları ailesine pozitif değerler yüklerken Orhan'ı negatif değerlerle bağdaştırarak onun özelinde taşralılığı ötekileştirmiş olur.

Çalışmaya konu olabilecek bir diğör sahnede Nermin, arabanın içinde Orhan'ın unuttuğı bestelerin ona ait olmasına şaşırır. Şarkı söylediğinde de “sesinizin bu kadar güzel olduğunu tahmin edemezdim” der. Orhan

⁴² Kenti kırsal alanlardan farklı kılan özelliklerden bir tanesinin de “özerklik” olduğu birinci bölümde söz konusu edilmişti. Kent, bu yönüyle insan hayatının kaba doğa ve iş koşullarından özgürleşmiş oluyordu.

⁴³ Türk Dil Kurumuna göre bu kavram “ne olduğu, soyu sopy belirsiz” olarak tanımlanmaktadır (<http://tdkterim.gov.tr/bts/>).

“haklısınız, beste yapacak adama benzemiyorum... Benim gibi kaba saba bir atölye işçisinden beklemezsiniz değil mi” diye sorar. Nermin için şarkı söylemek, beste yapmak sadece kentli üst kültür içinde mümkün olabilecek faaliyetlerdir. Orhan’ın bu kentli bakış açısına tepkisi, taşralı alt kültürün de böylesi ürünler verebileceğini kanıtlama çabasından ileri gelir. Böylelikle kent(li)in ve taşra(lı)nın uzlaşmaz dünyalarına bir gönderme yapılmış olur. Ancak genelde arabesk filmlerdeki ve özelde bahsi geçen sahnedeki merkez-taşra ayrımı, taşralının merkezin istediği yönde dönüşerek kente eklemlendiği popüler yerli filmlerden farklıdır. Orhan, geleneğini bir kenara bırakarak kentlinin istediği yönde dönüşme çabası içine girmez. Orhan, Nermin’in arabasını tamir edip onu eve götürdüğünde Nermin’in arkadaşları, Nermin’in evinde parti vermektedirler. Nermin’in arabasında Orhan’ı gören Nermin’in kentli “şımarık” arkadaşları, Orhan’ı hedef alan alaycı bir tavırla sorular sormaya başlarlar. “Çocuklar arabanın içinde bir ‘aslan’ buldum. Nermin ‘safari’den dönmüş (...) Yelesi, bıyıkları da güzel (...) Nermin nerede vurdun bu aslanı” gibi alaycı benzetmeler, kentlinin taşralı ile bir araya gelmesini “yabani”, “vahşi” yaşamla karşılaşmayla eş değer kılar. Daha önce de söz konusu edilen *Hayat Sevince Güzel* filminde Ayşe’nin kentli çevrelerce “yaban gülüne” benzetilerek taşralılığın “yabanilik” ile özdeş tutulmasına benzer şekilde bu filmde de Orhan’a “aslan” benzetmesi yapılması, aynı kentli bakış açısının yansımalarıdır. Fakat Orhan, taşralıya yönelik bu alaycı benzetmeler, aşağılamalar karşısında Ayşe’nin yaptığı gibi dönüşmeye, kentlileşmeye gerek duymaz. Zira Ayşe, kentli kitleler içinde yalnız başına ve kente eklemlenebilmek için dönüşmek zorunda olan bir karakterken, Orhan, kendi gibi taşralı insanların arasında, bir gecekondu mahallesinde yaşar. Nitekim filmin yapıldığı yıllar olan 70’li yıllarda Taşralı artık hem niceliksel hem de niteliksel olarak “merkez”e yerleşmeye başlamış, birbirine tutunarak dayanışmacı bir kültür oluşturmuştur. Öyle ki Nalbant Kadir Usta da Orhan’a “aslan” diye hitap eder. Ancak buradaki “aslan” pozitif değerlerle donanmış ve taşralıyı ötekileştiren kentli bir vurguya değil, aksine taşralının yiğitliğini, cesurluğunu çağrıştıran bir vurguya sahiptir. Nermin, Orhan’a “bu kabiliyetle

neden fabrikadasınız” diye sorduğunda Orhan’ın cevabı bahsi geçen çağrışımı destekler biçimde olur: “ellerimle çalışmak hoşuma gidiyor”.

Nermin’in arkadaşları Orhan’ın müzisyen oluşunu öğrendiklerinde ondan şarkı söylemesini isterler ve Nermin, Orhan’ı piyanonun yanına götürür. Ancak Orhan, “bu sazdan anlamam, benim müziğim başka” diyerek kültürel dünyalarının farklılığına dikkat çeker. Öte yandan modernleşmeci Yeşilçam filmlerinin kentli elitist kültürünü simgeleyen ve Batı’nın bir enstrümanı olan piyanoya da karşı çıkışını dile getirir. Böylelikle filmde kentli (Baticı) - taşralı (yerel) ayrımı vurgulanmış olur. Orhan’ın yaşadığı gecekondu mahallesinde Nalbant Kadir Usta, Orhan’a genellikle “âşık” diye hitap eder ki bu birinci bölümde de söz konusu olan Saray-Halk ayrımına işaret ederek merkez-taşra ayrımının kökenlerine inen bir hitap biçimidir. Böylelikle bahsi geçen sahnede halk içinde, halk kültürüyle yetişen, deyişlerini sazla söyleyen halk ozanı anlamına gelen âşık (Orhan), Batının üst kültürünün bir simgesi olan piyanoyu reddeder. Orhan’ın reddi karşısında Nermin, “ben çalarım siz söyleyin” dediğinde Orhan, Nermin’in arkadaşlarını kastederek “bunlara mı” diye karşılık verir. Bu yaklaşımıyla Orhan, kentlinin enstrümanı piyanoyu reddettiği gibi hitap ettiği kitlenin de farklılığını ortaya koyar. Daha çok kent kültüründen dışlanmış, kentsel mekânın dışına (gecekondulara) itilmiş insanlara hitap ettiğini önceler. Ne var ki Nermin’in ısrarları karşısında gönülsüz de olsa şarkı söylemeyi kabul eder. Aslına bakılırsa bu kabullenme, arabesk kültürün genel kanının aksine taşradan kente göçmüş insanların kent ortamında yaşadığı uyumsuzluk karşısında salt yerel kültürüne sarılarak ve kent kültürünü reddederek ortaya çıkarılmış bir uyumsuzluk kültürü olmayışına da işaret eder. Özbek’in yaklaşımıyla arabesk kültür, “(...) kent dinamiği ile belirlenen bir ‘anlam problemi’ olduğunu kabul eden, ona yanıt getiren; ve bu yanıtıyla bir yandan *uyum* bir yandan *direnme* taşıyan bir pratiktir”(Özbek, 2000: 110-111) ve söz konusu sahne arabesk kültürün bu ikili yapısını doğrular niteliktedir.

Nermin, Orhan’ın bestesini çalmaya başlar başlamaz Nermin’in kentli arkadaşları dağılırlar ve önemsemezler. Hatta teypten yabancı pop müzik açarlar ki bu davranış, Orhan’ın böylesi bir kitleye hitap etmediğine ilişkin

bakışını kanıtlar niteliktedir. Orhan, kendisine ve müziğine gösterilen bu saygısızlık karşısında evi terk eder. Orhan'ı giderken gören Nermin'in amcası, "gene getirmişsin o adamı" diyerek Nermin'e tepki gösterir. Buna karşılık Nermin de amcasına "bunlar eve doluyor, bir şey demiyorsun da, kendi halinde bir insandan ne istiyorsun" diye sorar. Amcasının ise bu soruya cevabı nettir: "Ama canım bunlar mazbut aile çocukları". Nermin'in amcası bu elitist yaklaşımıyla taşralılığı ötekileştirirken kentliliği pozitif değerler ile özdeşleştirir. Böylece kent(li) – taşra(lı) ayrımı bir kez daha çizilmiş olur.

Bu sahneden Orhan'ın yaşadığı gecekondü mahallesine geçilir. Nalbant Kadir Usta, Orhan'ı dışarıya kurulmuş yer sofrasına davet eder. Üzgün olduğunu fark edince çalması için ona bağlamasını getirtir. Nermin'in kentli arkadaşlarından farklı olarak burada Orhan'ın müziğine ilgi büyüktür. Öyle ki Orhan, bağlamasını eline alır almaz etrafında insanlar toplanır ve büyük bir ilgiyle onu dinlemeye başlarlar. Sahne, taşradan kente göçmüş insan profilini betimleyici bir yapıda olmasından ötürü önemlidir. Gecekondü mahallesinde yaşayan bu insanların kırsal alandan beraberinde getirdikleri geleneksel kültür ile kent kültürünü nasıl birleştirdikleri, önemli bir kültürel gösterge olan giyim alışkanlıklarından anlaşılmaktadır. Filmin çekildiği yıllar olan 1970'lerde taşralı göçmenlerin yaşadığı gecekondü bölgelerinde pantolon üzerine giyilen etekler, yarım tesettür, diz üstü etek üzerine takılan başörtüsü, uzun çiçekli etek altına giyilen topuklu ayakkabı kent ile etkileşimin giyim alışkanlıklarına yansımasının önemli birer göstergesiydi. Bu durum hâkim yaklaşıma göre, arada kalmışlık, uyumsuzluk, yozlaşmışlık gibi değerlendirilse de aslında arabesk kültürün daha öncede söz konusu edilen ikili yapısından kaynaklanmaktadır. Taşradan kente göçmüş ve kentin yeni yerleşikleri haline gelmiş bu kitle, böylesi kıyafetlerle bir yandan kente "uyum" göstermekte, diğer yandan kente gelirken beraberinde getirdikleri kırsal değerlerini kullanarak "direniş" göstermektedirler.

Orhan, Nermin'i gecekondü mahallesine getirdiğinde bütün mahalleli onu memnuniyetle karşılar. Onu ellerinden gelen en iyi şekilde ağırlamaya çalışır. Nalbant Kadir Usta, Nermin'e "olmadı bu bacı! Önceden haberimiz olacaktı ki sana Çorum işi bir tandır yapayım ellerimle" der. Diğer bir

mahalleli “ben de Adana işi bir çiğköfte”, Veysel Emmi ise “benim Şam işi baklavanın üzerine yoktur” diye ekler. Bu durum taşradan kente göçmüş kentin yeni yerleşiklerinin kültürel çeşitliliğine işaret eder. Her biri farklı kültürden gelmiş bu insanlar, ortak bir kültür altında, arabesk kültür altında toplanmışlardır. Her birinin farklı giyim kültürleri olmasına rağmen ortak bir giyim kültürü oluşturdukları gibi her biri farklı bir müzik kültüründen gelmiş olmalarına rağmen ortak bir müzik altında, arabesk müzik altında birleşmişlerdir. Nitekim Özbek (2000:114), arabesk müziği gerek sözleri gerekse müzik yapısı bakımından, geleneksel Türk Müziği biçimleri ile Batı Müziği biçimlerini birleştirme çabasıyla hem toplumsal çelişkileri temsil eden, ancak bunun yanı sıra bir üslup içerisinde bu farklı geleneksel öğeleri eklemeye çalışan bir pratik olarak tarif eder. Ona göre, arabesk müzik ve dolayısıyla arabesk yaşam tarzı şunları söylemektedir:

“Popüler geleneğimde direniyorum, ama değişmek için. Modernleşmeye hayır demiyorum; ama seçkinci buyurganlığın ve değişen hayatın dayattığı zorbalıklar, rutin pratikler ve insani olmadığına inandığım değerler yerine geçmişe arkamı dönmeden, ama onu geride bırakarak değişmek istiyorum. Nasıl’ını birlikte bulalım, değişmenin getirdiği insanî maliyeti önceleyelim. Aradığım adalettir; paylaşmadır, kendiliğindenliktir, sürekliliktir, yani aşktır.(2000:115)”

Söz konusu sahne gerek görüntünün gerekse sözlü ifadelerin taşıdığı söylemlerle modernleşmeye karşı geleneğin, merkezi değer sistemine karşı çevresel değer sisteminin bir temsilcisi olan taşra(lı)nın kentte yaşadığı direnişleri ve dönüşümleri -arabesk kültürün özüne daha uygun bir ifadeyle söylemek gerekirse- direnirken dönüşüm ve dönüşürken direnişleri ve dolayısıyla yaşadığı “kabullenme/boyun eğmeleri” ve “reddedişlerini ” ortaya koymaktadır.

Nermin, Orhan’ın yaşadığı gecekondu mahallesinde diğer mahalleliler ile birlikte yer sofrasında aynı tepsiden tahta kaşıkla ve elle yemek yedikten sonra eve döner. Ailesi ve nişanlısı birlikte yemek yemektedirler. Nermin’in kentli ailesi yemekte çatal bıçak kullanmaktadır. Bir önceki yemek

sahnesinden bu sahneye geçiş yapılması kentli ve taşralı alışkanlıklarının farklılığına işaret ettiğinden çatışmayı besleyici niteliktedir.

Orhan'ı fabrikada şarkı söylerken gören Nermin'in nişanlısı Vedat, onu sert bir dille uyarır. Aslında Vedat'ın Orhan'a olan tepkisi şarkı söylediği için değil Nermin'le olan ilişkisinden ileri gelir. Orhan, yaşadığı bu durumu Nalbant Kadir Usta'ya anlattığında Kadir Usta, “şu çekiç bile dengi dengine diyor ama anlayana” der ve konuya ilişkin katı sınıfsal farklılığı vurgulayan bir hikâye anlatır: “Vaktin bir evvelinde bir dağ padişahının kızı varmış, ay misali. Garip bir çoban⁴⁴ dağa bakmış, gözleri kararmış. Varıp erişmek istemiş ama dağ yüksek, sarp hem de. Garip çoban başlamış tırmanmaya. Erişti erişecek. Dağ padişahı bu çobana kız mı verir? Ayağının ucuyla itivermiş kayaları. Dağdır, koyuvermiş kendini. Garip çoban ev boyu kayaların altında kalıvermiş”. Bu hikâyeye Orhan'ın cevabı şöyle olur: “Yanılmaktasın Kadir Usta. Şimdilerde öyle olmuyor. Garip dediğin çoban silkiveriyor omzundan kayaları, kıza varıp, elinden tutup, muradına eriyor. Yeter ki padişah kızı elini uzatsın gel diye”. Bu tarz söylemlerle padişah kızı – çoban karşıtlığı üzerinden merkez – taşra ayrımının kökenlerine, saray – halk ayrımına bir gönderme yapılmış olur. Bunun yanı sıra henüz hâkim ideolojiye eklemlenmemiş, aşağıdan yukarıya doğru bir kültürel hareketi içeren ve toplumsal haklar talep eden 70'ler Orhan Gencebay arabeskinin, Kemalist modernleşme projesinin dayatmacı kentli elitist yapısına karşı çıkışının da sinyalleri verilmiş olur.

Nermin'in ailesi, Nermin'in Orhan'la olan ilişkisine tepki gösterir. Vedat ile evlenmesi yönünde baskı yapar. Amcası, “sen Hafikoğulları ne demektir bilir misin? Sultan Mahmut'tan bu yana bu ailenin şerefine halel gelmemiştir” diyerek Nermin gibi padişah soyundan gelen elit, kentli bir kızın Orhan gibi bir taşralı –amcasının deyişiyle “ne idiği belirsiz bir naşerif”- ile birlikte olmasının imkânsızlığına dikkat çeker. Nalbant Kadir Usta'nın anlattığı hikâyeden

⁴⁴Nermin'in kentli arkadaşları adına Orhan'dan özür dilediği sahnede Orhan, Nermin'in özüne karşılık “ağırıma gittiği doğru ama sonra düşündüm ki bu sürünün yaptığına bakılmaz (...) bir çoban bunu hemen fark eder (...) çocukken çobanlık yaptım biraz” der. Böyle bir bilginin daha önceden verilmiş olması Nalbant Kadir Usta'nın anlattığı hikâyedeki padişah kızı – çoban özdeşliklerini kurma konusunda izleyici için yol göstericidir. Bunun yanı sıra söz konusu çelişkiyi destekleyici bir yapıya sahiptir.

hemen sonra bu sahneye geçilmesi hikâyedeki karşıtlıklara uygun biçimde merkez – taşra çelişkisinin çözümsüzlüğünü besleyici bir işlev görmektedir.

Nermin gibi kentli, elit bir kız ile taşralı Orhan'ın birlikteliğini bozmak için Nermin'in nişanlısı Vedat, Orhan'ı işten kovar. Söz konusu sahnede işten kovulan Orhan, fabrikadan ayrılmadan önce odasında Vedat'ı görür. Sinirli bir şekilde kapısını açar fakat hiçbir şey söylemeden tekrar kapatarak fabrikadan ayrılır. Bu sahne Orhan Gencebay arabeskine ilişkin ipuçları veriyor olması nedeniyle önemlidir. 70'ler Orhan Gencebay arabeski, arabeskin henüz hâkim ideolojiye eklemlenerek ve muhalif içeriğini yitirerek “devlet arabeski” gibi bir kavramın ortaya çıkmadığı bir dönemin arabeskidir. 70'lerde Orhan Gencebay'ın önderliğindeki arabesk, 80'lerde olduğu gibi henüz piyasanın vaatleriyle tanışmamış, Türkiye'nin modernleşmesine yönelik taşıdığı eleştirel yanıt, Özbek'in (2000: 126) deyişiyle henüz “hem ağlarım hem giderim” türünde duygusal-pragmatik bir yanıtla dönüşmemiştir. Kısacası 70'ler arabeski “hem ağlayıp hem gitmeyen”, alt kültüre özgü maddi acının, henüz anlık ve telafi edilebilir bir acıya dönüştürülmediği, muhalif içeriğinin erozyona uğratılmadığı (Oktay, 2002: 12), bastırılmışın geri dönerken çıplak bir öfke, bir arsızlık, bir açlığa (Gürbilek, 2001b: 107) dönüşmediği bir dönemin arabeskidir. Bu bakımdan bahsi geçen sahnede Orhan Gencebay yerine 80'lerin yıldızı İbrahim Tatlıses olmuş olsaydı fabrikanın patronu ve aynı zamanda sevdiği kadının istemediği nişanlısı Vedat'ın kapısını açar ve bastırılmışın dönerken beraberinde getirdiği çıplak öfkeyi açığa çıkartırdı. Ne var ki 70'lerin yıldızı Orhan Gencebay'dı ve Orhan Gencebay, Gürbilek'in (2001: 94) bakış açısıyla söylenecek olursa bir kabullenmişliğin, bir tevekkülün, bir tahammülün içinden konuşuyordu. Ama sesi, boyun eğdiren karşısında her şeye rağmen bir onuru korumanın önemli olduğu bir ânın sesiydi. Bu da ancak bir çilecilikle, bu dünyanın sunabileceği hazlardan feragat ederek, arzusunun bu dünyada hiçbir zaman tatmin edilemeyeceğini baştan kabul ederek, hazdansa arzusunun kendisini mutlak kılarak mümkün olabilirdi. O mutluluğun ve tatminin ertelenmek zorunda olduğu bir dünyanın sesiydi.

Nermin'in Orhan'ı özür dilemek için çağırdığı sahnede Orhan, Nermin'e hasret şarkısından bahseder. Nermin, ne'ye hasret olduğunu sorar. Orhan'ın cevabı şöyledir: "Erişilmeze. Bu duygu herkeste vardır". Bu cevap, dünyanın sunabileceği hazlardan feragat eden, "(...) arzuyla doyumu arasındaki imkânsızlığı vurgulayan, insanlara sabır ve tevekkül vazeden Orhan Gencebay (...)" (Gürbilek, 2001a: 16) arabeskinin hazdansa arzusun kendisini mutlak kılan çileciliğini tanımlama noktasında oldukça önemlidir. Bahsi geçen sahnede Orhan, şarkıya ilişkin bu açıklamayı yaptıktan sonra Nermin, Orhan'a göre çok uzakta görülür. Sahnenin mizansenini "erişilmezlik" söylemini destekleyecek biçimde kurulur.

İşten kovulan Orhan, durumu Nalbant Kadir Usta'ya anlatır. Kadir Usta, "sen bunun nerden geldiğini anlamadın mı? Bunlara bulaşmak hayır getirmez oğlum. İşte kayalar yıkılıverdi başına" diyerek daha önce Orhan'a anlattığı hikâyeye ve bu hikâyedeki merkez ve taşranın uzlaşmaz dünyalarına gönderme yapar. Ona göre, "bunlar" diye kastettiği kentlilere "bulaşmamak" gerekir. Bu birinci bölümde söz konusu edilen Simmel'in (1996: 85) küçük çevrelerin, yabancı ya da uzlaşmasız çevrelere sıkıca kapalı oluşuna ilişkin yaklaşımını doğrular niteliktedir. Kadir Usta "tut bakalım şu çekici. Biz kendi türkümüzü kendimiz söyleyelim. Davran!" diyerek Orhan'ı yanında çalışmak üzere işe alır ki bu davranışı yine Simmel'in (1996: 85) söz konusu ettiği küçük çevrelerin kendi içinde sıkı sıkıya bağlı olduğuna ilişkin yaklaşımını doğrular.

Nermin'in Orhan'ın yanına, gecekondu mahallesine yerleşmesinin ardından Nalbant Kadir Usta, Veysel Emmi, Ferhunde Abla ve diğer bir mahalleliden oluşan dört kişilik bir heyet Nermin'i istemek üzere Nermin'in ailesinin yanına giderler. Kentin "kenar"ında/"çevre"sinde, gecekonduya yaşayan bu insanlar kentin "merkez"ine gitmeden önce kıyafetlerini değiştirirler ve takım elbise giyerler. Hâlihazırda baskın kent kültürüne yönelik hem direnişi hem uyumu/kabullenmeyi taşıyan bir kültürel yapılanma içinde olan kentin yeni yerleşikleri, kente katılım kıyafeti olarak işlev gören takım elbise giyerek dönüşüme tam anlamıyla direnmediklerini gösterirler. Kent

merkezine giderek kentliler ile iletişime girme noktasında kentin baskın kültürüne uyum gösterirler.

Nermin'i ailesinden istemek üzere kent merkezine giden heyetin ardından Nermin'in isteklerini ön planda tutan, babası ve amcası gibi ticari menfaatlerden dolayı ona çeşitli dayatmalarda bulunmayan dayısı Yakup, gecekondu mahallesine gelir. Yaşlı bir mahalleli Yakup'a "birini mi aradın bey" diye sorar. Yakup "öyle sayılır" der. Yaşlı adam "biz burada hep oturanları tanırız. Adını söyle gösterelim" der. Yakup ve yaşlı adam arasında geçen bu diyalog, kırsal alanın geleneksel bağlarını kente taşımış olan kentin yeni yerleşiklerine ilişkin önemli bilgiler içerir. Simmel (1996: 85) ve Giddens'in (1998: 83-84) söz konusu ettiği ve birinci bölümde bahsi geçen kent insanının kentin dokun-bırak unsurlarından kaynaklı ortaya çıkan birbirine güvenmeme hakkı ve buna bağlı olarak ihtiyatlı hali kırsal alan insanında görülmez. Bahsi geçen sahnede de görüldüğü üzere kentte yaşanan "kibar yabancılığın" bir gösterimi olan "ilgisizlik" kırsal alan insanında yoktur. Kırsal alandan kente göçerken geleneksel bağlarını da beraberinde getiren bu insanlar birbirlerine sıkı sıkıya bağlıdırlar. Ayrıca söz konusu sahne bu insanların dayanışmacı bir kültür oluşturduğuna dair göstergelere sahiptir. Nermin'in dayısı Yakup buraya gelir gelmez hemen önüne yer sofrası kurulur, çay ikram edilir. Yakup bu duruma şaşırarak "hayrola, nedir bu" diye sorar. Nermin, "burada adet böyledir. Misafiri doyurmadan bırakmazlar" der. Kentin yabancılığına karşın burada dayanışmacı bir yapı hâkimdir.

Evdeki yardımcı, kız istemeye gelen heyeti haber verdiğinde Nermin'in amcası "fabrikadan olacak. Zam istemeye gelmişlerdir. Kov gitsin kov!" diye tepki verir ki bu bakış açısı Marx ve Engels'in (2004: 81-82) kent ve kır karşıtlığını sermaye ve iktidar ilişkileri üzerinden işbölümüne dayandığı yaklaşımına denk gelmektedir. Nermin'in babası Şevket'in müdahalesi ile Nermin'i istemeye gelen heyet içeri girer. Veysel emmi "selamünaleyküm" diyerek selam verir. Nermin'in amcası "ne istediniz" diye sorduğunda da "Allahın selamını verdik" der. Şevket "nedir isteğiniz" diye sorar. Ferhunde abla "ayol bir nefes alalım. Böyle ayaküstü..." der. Bir önceki sahnede

geleneklerine bağılı kırsal alan insanının gelen misafiri ellerinden geldiğince iyi ağırlamaya çalışmasına Yakup'un şaşırmasına benzer şekilde bu insanlar da kent insanının soğuk ve yabancı tavırları karşısında şaşırlar. Öyle ki Ferhunde Abla'nın "iyisiniz ya" sorusuna Nermin'in amcası "bunu sormaya mı geldiniz" diyerek karşılık verir. Veysel emmi Nermin'i istediğinde Nermin'in ailesi çok sinirlenerek onları kovar. Nermin'in nişanlısı Vedat, durumu öğrendiğinde kendinden yaşça büyük Veysel Emmi'nin yakasından tutar ve "söyle! Nermin nerede? Hepinizi süründüreceğim" der. Bu sırada Nalbant Kadir Usta araya girer ve "dur bakalım! Yoksa biz dağ başına mı geldik" diye sorar. Nermin'in amcası "siz kim oluyorsunuz da halinize bakmadan kız istemeye geliyorsunuz" diye hakaret eder. Ferhunde abla "biz istedik Allahın izniyle. Adettir; kız tarafı vermez denince düşünelim denir. Sonra da kısmet değil denir, olur biter. Paranız var ama kibarlıktan nasibiniz yok" diyerek kent insanın kapitalist süreçlere eklemlenerek nasıl geleneklerinden koptuğu ve nasıl bir kültürel yozlaşmaya uğradığına ilişkin eleştirisini dile getirir. Söz konusu sahnede kentli çevrelere misafirperverlik, büyüklere saygı gibi kültürel adetler hatırlatılır.

Nermin'in dayısı Yakup, gecekondu mahallesinde Orhan'a, Nermin'in yerini öğrenirlerse çok şeyler olacağını söyler. Nermin'in ailesini kastederek "onlar güçlü oğlum" der. Orhan "biz" diye sorar. Yakup "evet. Sen bileğine güvenirsin ama bu işte bilek sökmez" der. Söz konusu sahnedeki kentli (onlar) ile taşralı (biz) arasındaki bu karşıtlık birinci bölümde de bahsi geçen ve Simmel'in söz konusu ettiği akıl-yürek karşıtlığını gündeme getirir. Simmel'e (1996: 85) göre, kır yaşantısında gerçekleşen ilişkiler, zihnin çok daha bilinçsiz tabakalarında köklenmişlerdir. Buna karşın entelektin mekânı, zihnin saydam, bilinçli, üst tabakalarındadır. Metropol tipi insanın, kırsal kesim insanından farklı olarak yüreği yerine beyniyle tepki veriyor oluşu ona yükseltilmiş bir kavrayış, zihinsel bir ayrıcalık kazandırır. Bu durumda metropol yaşantısı, metropol insanında aklın üstünlüğünü ön plana çıkarmış olur. Söz konusu sahnede bu çözümlemelere benzer şekilde güç dengelerinin akıl ile kurulduğuna ilişkin bir bakış açısıyla kent – taşra karşıtlığı yeniden üretilmiş olur.

Nermin'in ailesinin yanından kovularak gecekondu mahallelerine dönen heyet, Nermin'in dayısı Yakup'u gördüklerinde kim olduğunu sorarlar. Nermin, dayısı olduğunu söylediğinde de Ferhunde Abla, Yakup'a "yoksa sen de buradan mı kovmaya geldin" diye sorar. Aslında bu soru merkezin gerek kültürel gerekse mekânsal olarak dışlamış olduğu taşranın isyanını dile getirir. Yakup, bu soruyu ılımlı bir şekilde "eğer kovulmazsam, bende şuracıkta bir yurt edinmek isterim" diyerek cevaplar. Herkes bunu sevinçle karşılar ve mahallelilerden biri "emret ağabey, akşam başladık mı gün ağarmadan evin hazırdır" der. Mahalleli telaffuz etmese de Burada gecekondulaşma söz konusu edilmiş olur. Birinci bölümde taşranın kente tutunabilmek, orada var olabilmek için gecekonducular yaparak kenti dönüştürdüğünden, Harvey'in terminolojisiyle bir "ölçek" olarak kenti "coğrafi fark üretimi"ne uğrattığından ve bunun da modernitenin meşruiyet kalıplarına sığmadığı için de "illegal bir coğrafi fark üretimi" olduğundan bahsedilmişti. Sahne, filmin çekildiği dönemde yaşanan bu süreçlerle birebir paralellik göstererek dönemin sosyo-ekonomik ve kültürel ortamına ışık tutar.

İzleyen sahnede Nermin'in ailesi avukatlarıyla birlikte kalabalık bir şekilde Orhan'ın yaşadığı gecekondu semtine Nermin'i almaya gelir. Mahalleli dirense de avukat, Nermin'e eğer gelmezse Orhan'ın öldürüleceğini söyler. Haftalar geçip Nermin'in istemediği nişanlısı Vedat ile evlenecekleri gün Orhan ve mahalleli nişanı basarak Nermin'i alır ve akşamına Orhan ve Nermin evlenir. Böylelikle sınıfsal tabakalaşmanın katı yapısı, Nalbant Kadir Usta'nın "şu çekiç bile dengi dengine diyor" mesajı çürütülmüş olur. Film bu yönüyle 70'ler Orhan Gencebay arabeskinin muhalif içeriğini de doğrulamış olur.

B. Mavi Mavi

1. Filmin Künyesi ve Özeti

Yönetmen: İbrahim Tatlıses

Senaryo: İbrahim Tatlıses – Mehmet Aydın

Görüntü Yönetmeni: Kaya Ererez

Oyuncular: İbrahim Tatlıses, Hülya Avşar, Pembe Mutlu, Şükriye Atav, Neslihan Acar, Diler Saraç, Tuncay akça...

Yapımcı: Sungur Esen- İbrahim Mertoğlu

Yapım Yılı: 1985

Müzik: Burhan Bayar, Cahit Berkay, Oğuz Abadan

Filmin Özeti: Filmin dramatik çatışma eksenini henüz jenerik yazıları akarken kurulmaya başlar. Bir yandan kente tutunmaya çalışan taşralı yoksul insan manzaraları görüntüye gelirken diğer yandan sahilde eğlenen iyi giyimli, kentli üst sınıf insanlar gösterilir. İbrahim Tatlıses'in canlandığı Kerim, dolmuş şoförlüğü yapan, İstanbul'un gecekondu mahallerinden birinde yaşayan ancak bir yandan da İstanbul'a göç etmeden önce yaşadığı köyüyle de bağıni sürdüren bir gençtir. Filmin başında Kerim'in çalışma ortamı, olağan bir işgünü, çalışma arkadaşları, yaşadığı mahalle ve ev anlatılır. Kerim'in annesi Fatma, Kerim'in komşularının kızı Ayşe ile evlenmesini istemektedir. Eve yemek getiren Ayşe'nin de Kerim'e ilgi duyduğu anlaşılmaktadır. Ancak Kerim aynı düşüncede değildir. Aynı zamanda okul servisi şoförlüğü de yapan Kerim, ertesi gün trafikteyken filmin diğer ana karakteri Sibel ile karşılaşır. Yolda araç ile giderken küçük bir zıtlasma yaşarlar. Akşam Sibel'in annesi, kız kardeşi, babası ve nişanlısı zengin bir evde otururlarken görülür. Ertesi gün aynı yolda Kerim ve Sibel tekrar karşılaşır. Sibel'in arabası bozulmuştur. Kerim yardım eder ve Sibel'in teklif ettiği parayı almayarak Sibel'in kız kardeşini okula her gün arabayla bırakmasını eleştirir. Sibel önce bu eleştiriye kızar ancak ertesi gün Kerim servis aracına bindiğinde öğrencilerden artık Sibel'in kız kardeşinin de okula servisle geleceğini öğrenir. Sibel'in evine giderek Şeniz'i alır, bu sırada Sibel'le de barışırlar. Sibel, Şeniz'i Kerim'e emanet eder. Kerim öğrencileri okula bırakır. Okul çıkışı tekrar onları almaya geldiğinde aralarında Şeniz

yoktur. Diğer öğrenciler Şeniz'in erkek arkadaşıyla gittiğini söylerler. Kerim servis aracıyla ıssız bir yoldan geçerken öğrenciler uzaktaki bir arabayı göstererek Şeniz'in erkek arkadaşıyla birlikte o arabada olduğunu söylerler. Kerim durup arabanın yanına gider. Öpüşen çifti ayırarak Şeniz'i zorla arabadan çıkarır ve kolundan sürükleyerek eve getirir. O sırada Sibel evin havuzunda arkadaşlarıyla birlikte eğlenmektedir. Şeniz ağlayarak erkek arkadaşıyla arabada ders çalıştıklarını Kerim'in gelip kendisini zorla eve getirdiğini söyler. Kerim arabada ders çalışmadıklarını söylese de Sibel çok öfkelenir, Kerim bu durumu umursamadıkları için onları namussuzlukla suçlayarak oradan ayrılır. Ertesi gün Kerim dolmuş durağında diğer esnaf arkadaşlarıyla sohbet ederken Takoz gelir ve heyecanla Kerim'i dolmuşuna götürür. Arka koltukta Sibel oturmaktadır. Sibel özür dilemeye gelmiştir. Birlikte boş bir sahile giderler. Akşam Kerim eve döndüğünde oldukça düşüncelidir. Sibel'e karşı bir şeyler hissetmeye başladığı anlaşılır. Bir sonraki sahnede Kerim mahalleden komşularla birlikte sahilde görünürler. Hep birlikte sıcak ve samimi bir tatil günü yaşarlar. Ayşe ve ailesi de oradadır. Kerim kendisine hayranlıkla bakan Ayşe'ye bakarken aklına hep Sibel gelmektedir. Ertesi gün Kerim servis aracıyla Şeniz'i evden almaya geldiğinde Sibel arabasının bozulduğunu ve öğrencileri bıraktıktan sonra Kerim'in arabasını tamirciden alıp aerobik salonuna getirmesini istediğini söyler. Kerim kabul eder. Kerim arabayı alıp aerobik salonuna getirir. Dersin sonunda Sibel'le birlikte çıkarlar. Sibel ormanlık bir alanda koşu yaparken Kerim arabayla ona eşlik eder. Aralarında bir yakınlaşma olur, Sibel ertesi gün arkadaşlarıyla yazlığa gideceklerini Kerim'in kendilerini götürüp götürmeyeceğini sorar. Kerim kabul eder. Ertesi gün kalabalık bir grup olarak yazlığa giderler. Sibel ve arkadaşları havuzda yüzerlerken Kerim uzak bir köşede Sibel'i izlemektedir. Sibel Kerim'in yanına gelerek kendisinin de sıkıldığını söyleyerek birlikte içeri gidip içki içmeyi önerir. Kerim'le birlikte eve girip içki içerler. Sibel, Kerim'e yakınlık gösterir. Aralarında cinsel bir yakınlaşma olacakken Sibel izin isteyerek odadan çıkar. Kerim, Sibel'in dönmesini beklerken dışarıdan bir kahkaha sesi yükselir. Kerim merakla cama koşup perdeyi açar. Pencerenin önünde Sibel'in bütün arkadaşları

toplanmış gülmektedir. Kerim şaşırır, ardından Sibel kalabalık grupla birlikte yatak odasına girer. Asıl amacının kendisine namus dersi vermeye çalışan Kerim'e haddini bildirmek olduğunu açıklar. Kerim, Sibel'e bir tokat atarak oradan ayrılır. Ertesi gün Sibel evinde yaptığı partide Kerim'e kurduğu tuzağı zengin arkadaşlarına anlatıp eğlenmektedir. Kerim eve gelip önüne çıkan herkesi aşarak Sibel'i kolundan tutar, sürükleyerek arabaya bindirip köyüne götürür. Onu bir odaya kilitlet ve şimdi oyun oynama sırasının kendisinde olduğunu, kendisi ne zaman isterse Sibel'i o zaman bırakacağını söyler. Gece kahveden dönen Kerim uyumakta olan Sibel'in odasına girerek üstünü örtmek ister. Sibel uyanır ve Kerim'i "kendisine zorla sahip olmak" istemekle suçlar. Kerim battaniyeyi bırakarak odadan çıkar. Sibel günler boyunca çeşitli şekillerde evden ve köyden kaçmaya teşebbüs eder. Ancak her seferinde gerek Kerim gerekse köy halkı Sibel'e engel olur. Günler sonra Sibel yine kaçmaya çalışır ancak zor doğa koşulları karşısında kaçmaktan vazgeçer ve köye geri döner. Karşısına çıkan Kerim'e artık kaçmaktan vazgeçtiğini ve Kerim'in asıl amacını gerçekleştirip "kendisine sahip olmasını" ve ardından kendisini serbest bırakmasını ister. Kerim, Sibel'i kolundan tutup köydeki bir arkadaşının arabasına bindirir. Sibel'i evine götürüp teslim etmesini söyler. Sibel eve döndüğünde ailesi sevinçle karşılar ancak Sibel mutsuzdur. Yaşadıkları onu değiştirmiştir. Kerim eve döndüğünde annesi ağlar ve Sibel gibi bir "sosyete kızı"yla oğlunun mutlu olamayacağını, bu işin peşini bırakmasını ister. Annesinin ısrarları karşısında daha fazla dayanamayan Kerim annesinden ertesi gün gidip Ayşe'yi istemesini söyler. Aynı esnada Sibel'in annesi Sibel'in her şeyi geride bırakarak nişanlısı Ruşen'le evlenmesini istemektedir. Ertesi gün Sibel kendisini ziyarete gelen Ruşen'le görüşmeyi reddeder ve ailesiyle sert bir tartışmaya girer. Sibel artık kerim gibi düşünmekte ve yaşadığı zengin çevreden nefret etmektedir. Ertesi gün Sibel Kerim'in çalıştığı dolmuş durağına giderek Takoz'la konuşur. Takoz, Sibel'i kahvede oturmakta olan Kerim'in yanına getirir. Sibel, Kerim'den özür diler ve onu sevdiğini söyler. Ancak Kerim önce inanmaz, ardından dünyalarının ayrı olduğunu ve onu sevmesine rağmen ayrılmak zorunda olduklarını söyler. Aradan haftalar geçer, Sibel dayanamayarak Kerim'in çalıştığı dolmuş

durağına gelir, Kerim'i sorar. Arkadaşları Kerim'in o gün evleneceğı için izinli olduğunu söylerler. Kerim yaşadığı gecekondu mahallesinde kalabalık bir düğün yapmaktadır. Nikah kıyılacağı sırada Kerim uzaktan oraya gelmiş olan Sibel'i ağırlarken görür. Ancak kararından vazgeçmez ve Ayşe'yle evlenir. Düğünün sonunda Sibel'le Kerim kısa bir an için yüz yüze gelirler ve film biter.

2. *Mavi Mavi* Filminin Merkez-Taşra İlişkisi Bağlamında Söylem Analizi

Mavi Mavi, senaryosunu, yönetmenliğini ve başrolünü İbrahim Tatlıses'in üstlendiği, adını yine İbrahim Tatlıses'in aynı adlı şarkısından alan 1985 yapımı bir arabesk şarkılı filmidir. Filmin çekildiği 1985 yılı iç göç olgusunun %50,9 (Keleş, 1989: 63) ile doruk noktasına ulaştığı, Türkiye'de ilk kez kentsel alanların nüfusunun kırsal alanların nüfusunu geride bıraktığı yıldır. Böylesi bir kentleşme daha önce de söz konusu edildiği gibi iç göç sonucu şekillendiğinden kentlerdeki baskın kent kültürü de yerini zamanla daha taşralı bir kültüre bırakmıştır. 1960 ve 70'li yıllar boyunca kentli "üst kültür" tarafından her anlamda bastırılan kentin yeni yerleşikleri 80'lerle birlikte gerek niceliksel gerekse niteliksel olarak kente nüfuz ederek baskın bir hal almıştır. 1960 ve 70'li yıllarda Kemalist modernleşme projesinin meşruiyet kalıplarına sığmayan kentteki taşralı kültür (gecekondu, arabesk müzik, marjinal meslekler), kentin eski yerleşikleri ve merkezi otorite tarafından kenti köyleştirdiği, yozlaştırdığı gerekçesiyle "kenar"a itilip, bastırılırken, 1980 askeri cuntası sonrası iktidarı ordudan alan ANAP'ın –ki bu parti "çevre"nin partisi olarak değerlendirilir- liberal söylemleriyle merkeze taşınmıştır. 80 öncesinin merkezi değer sistemine (çağdaş Cumhuriyet ütopyasına ve onun modernleşme projesine) uygun olmadığı için bastırılan gruplar, 80 sonrasının değişen merkezi değer sistemine (tüketim ideolojisine) uygun biçimde sisteme bağlanmıştır. 1970'lerde bastırılan kesimlerin bir başkaldırı niteliği taşıyan arabeskinin 80'lerde muhalif içeriğinin boşaltılarak sisteme eklenmesinin altında yatan en önemli nedenlerden biri de buradan ileri gelmektedir.

Film, jenerik yazıları akarken kentin eski (kentli) ve yeni (taşralı) yerleşiklerinin paralel görüntüleriyle başlar. Böylelikle iki farklı kültür ve sınıfa dair karşıtlıklar henüz filmin başında kurulmuş olur. Kentli burjuvazi yazlık sayfiye yerlerinde ve plajlarda görüntülenirken yeni kentli kitle gecekondu, dolmuş duraklarında ve marjinal işler yaparken görüntülenir. Dolmuş ve gecekondu yanı sıra arabesk kültürün önemli gösterenlerinden olan marjinal meslekler, kentin emebileceğinden fazla

gerçekleşen göç sonucu sanayide iş bulamayan kentteki taşralı iş gücünün durumunu gösterir. Seyyar satıcılık, simitçilik, ayakkabı boyacılığı, pazarcılık gibi meslekler yasal olmadığı ve vergi dışı olduğu için marjinal olarak nitelendirilir.

Filmin ilk sahnesinde Kerim, simit satan bir çocuğu “ne haber Urfalı” diye selamlar. Birinci bölümde de söz konusu edildiği gibi kentin yabancı ortamında tutunmak, geleneksel bağları sürdürebilmek için hemşehrilik birleştirici bir fonksiyona sahiptir. Bu sahnenin hemen arkasından gelen sahnede Kerim, dolmuşta direksiyonun başındadır ve İbrahim Tatlıses’in şarkısı çalmaktadır. Urfalılık ve İbrahim Tatlıses şarkısı iki sahnede arka arkaya verilerek İbrahim Tatlıses’in film dışı gerçek kimliği ile filmde canlandığı karakter arasında özdeşim kurularak hem gerçekçilik hem de filmin arabesk şarkılı film türüne ait oluşu kurulmuş olur. Dolmuş sahnesinde yolculardan biri Kerim’i çok hızlı gittiği için uyarır. Fakat Kerim, daha fazla yolcu taşıyabilmek için hızlı gitmesi gerektiğini söyler. Kerim, daha çok yolcu taşıyabilmek için trafik kurallarını hiçe sayar. Bu durum taşralının hukuka, kurallara bakışını ortaya koyar. Farklı film örneklerinde de incelendiği gibi taşralı için yasa, kanun gibi terimler daha çok kentsel sayılan merkezi değerlerdir. Öyle ki Kerim, dolmuş dolu olmasına rağmen ayakta yolcu olarak kanunları çiğner.

Kerim iş dönüşü eve giderken kahveden arkadaşlarıyla şakalaşır. Yemekten sonra uğrayacağını söyleyerek oradan ayrılır. Bu sahne, ardından gelecek iki sahne ile karşılaştırıldığında gecekondu mahallesinde yaşayan insan ve kent merkezinde yaşayan insan profiline dair ipuçları vermesi, iki farklı kültürün ayrı dünyalarını yansıtmaları bakımından önemlidir. Gecekondu mahallesinde yaşayan taşralı kitle, televizyon izlerken ya da hakkında konuşurken görülmezken, filmin diğer başrol oyuncusu Sibel, evinde ailesiyle televizyon izlerken görüntülenir. Yine benzer şekilde servisteki kentli kızlar yabancı bir televizyon dizisi hakkında konuşurlar. Ayrıca söz konusu sahne gecekondu kitlenin harem selamlık bir yapıya sahip olduğunu gösterir. Kerim’e âşık olduğu bilinen Ayşe, babasının izni olmaksızın evinden dışarı çıkamaz. Kerim’i pencereden izler. Akşam yemeği vaktinde Kerimlerin evine

mantı getirdiği sahnede içeri davet edilmesine rağmen babasının haberi olmadığı için giremez. Bunlarla karşıtlık oluşturacak biçimde Sibel, annesi ve kız kardeşiyle televizyon izlerken babası ve nişanlısı evin bar kısmında içki içmektedirler ve nişanlısı içki içerken Sibel'i izler. Kerim'in kentli zengin sınıfın kızları için servis şoförlüğü yaptığı sahnede öğrencilerden biri dolmuşa girdiğinde Kerim, kokudan şikâyet eder. Öğrenci “koku dediğin parfüm hem de hakiki Avrupa, ‘Esse’...” diye karşılık verir. Öğrenciler izledikleri yabancı televizyon dizisinden bir karakter ile ilgili Kerim'e ne düşündüğünü sorarlar. Kerim dizide oynayan karakteri tanımadığı için kentli öğrencilere göre cahil kalmıştır. Fakat Kerim, bu eleştirileri kabul etmez. Burada bir parantez açmakta yarar var: Taşra(lı) Dönüşüyor başlığında söz konusu edilen taşralının kentlinin istediği yönde dönüşmesi, kentli (Batıcı) kültürü özümsemesi ve ancak bu gereklilikleri yerine getirdiği takdirde kente kabul edilebilmesi 80'li yılların dünyasında artık bir ön koşul olmaktan çıkıyordu. Ne de olsa 80'ler Gürbilek'in (2001: 104) söz konusu ettiği gibi yerli kalınarak da kente eklemlenilebileceği umudunu veriyor, taşralı karakterin kentliler tarafından kabulü, mutlak bir dönüşümü gerektirmiyordu. Bu süreçlere paralel olarak Kerim, taşralı gelenekçiliğinin erkeğe ve kadına biçtiği rollere dayanarak hareket eder. Onun için parfüm ve dizi karakterleri gibi Batılı göstergeler önemsizdir. Kentli öğrenciye “sen şöyle güzel, acılı bir mercimek çorbası nasıl pişirilir bilir misin” diye sorar. Bu soru taşralının kadına bakış açısını ortaya koyar. Taşralı Kerim için yemek pişirmesini bilmek kadınlığın önemli görevlerinden biridir. Kentlilik ve onun getirdiği alışkanlıklar kadını yemek pişirmek gibi “asli görevlerini” beceremeyecek duruma getirmiştir. Ayrıca bu sahnede Kerim'in yoğun bir yerel tını içeren isyanını da değerlendirmek gerekiyor. Birinci bölümde modernliğin yerel şartlar ihmal edilerek ülkeye sokulmasından kaynaklı bir “huzursuzluk nöbeti”nden (Jusdanis, 1998) ve arabeskin Türkiye'ye hatırlattığı yerellikten (Göle, 2002) bahsedilmişti. İşte bu sahnede de Batılı öğelerden bahseden kız öğrenciye Kerim'in yerelliğini hatırlatma çabası, yaşadığı bu “huzursuzluk nöbeti”nden ileri gelmektedir.

Filmin temel çatışma eksenini Kerim ve Sibel'in yolda karşılaşmalarından sonra kurulum. Kerim, dolmuşuyla kız öğrencileri okullarına götürürken, Sibel kız kardeşini lüks arabasıyla okula götürür ve yol vermesi için sürekli Kerim'e arkasından korna çalar. Ertesi gün arabası bozulduğu için yolda kalan Sibel'e Kerim yardımcı olur ve teklif ettiği parayı almayarak kız kardeşini her gün arabayla okula bırakmasını eleştirir. Bu sahnede merkez – taşra ayrımına ilişkin çatışma, merkeze negatif, taşraya ise pozitif değerler yüklenerek ele alınır. Kerim, Sibel'e "bu memleketin parasına, benzinine yazık değil mi? (...) Senin kardeşin de minibüsle gidip gelebilir. Bir de sabah akşam arkamda dat dat korna, bir daha lütfen arkamda korna çalmayın" diyerek Sibel özelinde kentli burjuvaziye bir ders vermiş olur. Böylelikle taşralı namuslu, dürüst, ülkesi için faydalı olarak yansıtılırken, kentli burjuvazi sabırsız, şımarık, israfkar olarak yansıtılır.

Sibel, Kerim'in ona verdiği dersten etkilenmiş olacak ki kardeşinin okula minibüsle gidip gelmesine karar verir. Ertesi gün Kerim, Şeniz'i evinden almak üzere Sibel'in yaşadığı lüks eve gider. Kerim'in yaşadığı gecekondu mahallesi göz önüne getirildiğinde varsıl – yoksul çelişkisi tüm çıplaklığıyla gözler önüne serilmiş olur.

Kerim, kızları eve götürmek üzere okul çıkışına geldiğinde Şeniz'in erkek arkadaşı ile gittiğini öğrenir. Dönüş yolunda Şeniz ve erkek arkadaşını bir arabanın içinde öpüşürlerken görür. Hâlihazırda gelenekçi bir yapıya sahip olan Kerim için bu durum kabul edilemez. Şeniz'i zorla kolundan tutarak evine getirir. Bu sahnede kentli ve taşralının farklı kültürel dünyaları namus kavramı üzerinden kurulur. Kerim, Sibel'e "analar babalar çocuklarının canını, namusunu bize teslim ediyorlar. Bizim de görevimiz onları bütün kötülüklerden korumaktır. (...) Kardeşinizle o delikanlının arabadaki halleri hiçte iki iyi arkadaşına benzemiyordu. Eğer biraz daha geç kalsam kardeşiniz şu anda 'her şeyini' kaybetmiş olabilirdi" der. Telaffuz edilmemiş olsa da burada erkek egemen bakış açısından "bir kadının her şeyi" ile kastedilen kadının bekâretidir. Gelenekselin temsilcisi taşralı için bir kadının bekâreti, evlenebilesi, hayatını sürdürebilmesi için en önemli namus göstergesidir. Bu sahnede Kerim, Sibel'in kardeşi Şeniz'in "her şeyini" kurtarmış olmaktan

ötürü teşekkür bekler. Ancak beklediğini bulamaz. Zira namus kavramına ilişkin kentlinin bakış açısı daha esnektir ve Sibel, Kerim'i azarlayarak kovar. Bunun üzerine Kerim, Sibel'e "sizlerin teşekkür tarzı böyle demek ki (...) özür dilerim kabahat bende. Sizler gibi 'namus fukaraları'nın işlerine karışmamam lazımdı" der. "Biz" (taşralı) ve "siz"in (kentli) keskin bir biçimde ayrıldığı bu sözlerle kentli ve taşralının namus kavramına ilişkin söylem farkı ortaya koyularak iki uç grubun farklı ahlaki değerlerine gönderme yapılmış olur. Kerim, kentin cinsel anlamda tehditkâr ortamında ihtiyatlı davranmayarak bekâretini kaybetmiş taşralı bir kızın ya "kötü yola" düşeceği ya da intihar edeceği bilinciyle -ki bunun Türk sinemasında birçok temsiline rastlamak mümkündür- hareket eder. Ne var ki karşısındaki kız kentlidir ve kent kültürünün ahlaki değer yargıları bu konuda daha esnek bir yapıya sahiptir. Böylesi bir değer yargısı da Türk sinemasında, özellikle arabesk şarkılı filmlerde önemli bir eleştiri unsuru olarak yer alır. Nitekim bu filmde de kentlilik "namus fukaralığı" ile eş değer tutularak eleştirilir.

Bu sahneyi izleyen sahnede Kerim, dolmuş durağında seyyar bir çaycıdan çay içerken görüntüye gelir. Kerim, çaycıya "ev işini ne yaptın? Bulabildin mi Ali kardeş" diye sorar. Çaycı "yok be Kerim, ne gezer. Kiralar ateş pahası, hangi eve gittiysek bir ton para... Çay satarak olacak iş değil bu. Ortada kaldık işte" diye cevaplar. Bu sahne 80'lerde kente göçmüş taşralının konut sorununa değiniyor olması bakımından önem taşır. Kentin marjinal mesleklere olanak tanıyor olmasından kaynaklı kentteki taşralının emeklerini daha ucuza satabilmesi ve gecekondu inşaa ederek konut sorununu bu şekilde kira vermeden çözmesi ve kentsel alanda hayatını bu şekilde idame ettirebilmesi 80'lerde artık mümkün olamıyordu. 80'lerin kent ortamı marjinal mesleklere hala imkan tanıyordu. Ne var ki gecekondulaşma 80'lerde artık kentin sınırlarını zorlar hale geliyor⁴⁵, siyasi iktidarlar gecekondulaşmaya yönelik önleyici kararlar alıyorlardı. Martin Stokes (1998), konuya ilişkin olarak devletin iç göç sorunuyla ilgilenme girişimlerinin, göçmenleri yerleştirme çabasının bir adım gerisinde kaldığını ileri sürmektedir. Ona göre

⁴⁵ Ruşen Keleş, 1985'te -bu yıl, çalışmaya konu olan *Mavi Mavi* filminin çekildiği yıldır - kent nüfusunun % 29.5'inin gecekondualarda yaşadığını belirtmektedir (1989: 65).

söz konusu dönemde gecekondlu sakinlerine tapu dağıtmak güçlü bir politik araç haline geliyor, hükümetler, sonuncusu 1984'te yapılan genel af aracılığıyla destek sağlama yoluna gidiyordu. Bu, şu anki gecekondlu sakinlerine tapu sağlıyordu ancak bundan sonra tapu verilmeyeceğinin de ifadesiydi (Stokes, 1998: 150). Bu sahnede dolmuş duraklarında çay satarak kente tutunmaya çalışan Ali karakterinin yaşadığı konut sorunu bu süreçlerin bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Bu sahnenin ardından Kerim'in yardımcısı Takoz gelir ve heyecanla Kerim'i minibüsüne çağırır. Yolcular arasında Sibel de vardır. Bu sahnede İbrahim Tatlıses'in yazar, yönetmen, oyuncu, arabeskin 80'lerdeki "kralı" olarak film dışı kimliğinin ortaya çıkışına ilişkin Selim Eyüboğlu'nun "Yazar Merkezli Sinema ve Kendine Dönük Parodi: Almadovar'ın *Atame*'si ve Tatlıses'in *Mavi Mavi*'si" isimli makalesinden yararlanılabilir. Eyüboğlu, bu sahneyi İbrahim Tatlıses'in narsist oto-portresinin yer aldığı excess sahnesi olarak değerlendirir:

"Yol boyunca [Sibel], bilerek Kerim'in dikkatini çeker ve bakışları ile onu süzer. Kerim'in sürücü olarak pozları, Tatlıses'in şarkılarının minibüste çalması ve Sibel'in bakışları sinemasal excess olarak tanımlanabilir. Çünkü sahnedeki her öge anlatsallık-nedensellik ilişkisinin ötesine geçerek kendi başına bir sahne oluşturur. (...) bu sahnede Kerim artık yalnızca öykü - içi minibüs şoförü değil ama öykü - ötesi Tatlıses'in kendisidir. Şarkıları arabesk janrının ve onun "kralı" olan Tatlıses'in varlığını işaret eder"(1997: 43-44).

Kerim, annesi, yardımcısı Takoz ve Ayşe'nin denize gittikleri sahne merkez-taşra ayrımına ilişkin önemli ayrıntıları içeriyor olması nedeniyle önemlidir. Filmin ilk sahnesinde görüntüye gelen kalabalık plajlarda eğlenen, şezlonglarda güneşlenen kentli çevrelerden farklı olarak Kerim ve beraberindeki taşralı göçmenler, daha تنها kumsalları tercih ederler. Daha önce de söz konusu edildiği gibi taşralının mahremiyete ilişkin sınırları kentliye nazaran daha dardır. Ayşe ve diğer kızlar mayo giyiyor olsa da yaşça büyük olan Kerim'in ve Ayşe'nin annesi, kentli kadınlar gibi mayo

giymemektedir. Taşra gelenekselliği içinde kadın kıyafetlerinin “kapalı” olmasına yönelik değerler birinci kuşak daha yaşlı kadınlar için aynı kalmış olsa da genç kızların değişime ayak uydurduğu görülmektedir. Bu durum aslında arabeskin modernleşmeye yanıtının ikili yapısıyla alakalı olarak ortaya çıkar. Söz konusu sahnede de yaşanan durum arabeskin bu ikili yapısından ileri gelir. Burada modernleşmeye yönelik salt bir direniş olmadığı gibi koşulsuz bir kabullenme de yaşanmaz. Örneğin kadının aile içi geleneksel iş bölümüne yönelik bir değişim söz konusu değildir. Kerim ve yardımcısı Takoz dama oynarken kadınlar yemek hazırlar. Ayşe’nin babasına kadınlar tarafından sürekli hizmet edilir.

İzleyen sahnede Kerim Sibel’in evine gider. Sibel, Kerim’den öğrencileri okula bıraktıktan sonra bozulan arabasını tamirciye götürüp götüremeyeceğini sorar. Kerim kabul eder ve Vakkorama’nın aerobik salonuna Sibel’in yanına gelir. Sibel burada aerobik eğitimi vermektedir. Kerim’in geldiğini gören Sibel, az sonra yanına geleceğini söyler ve derse devam eder. Kerim ve Sibel’in deniz kenarındaki sahnelerinde olduğu gibi Kerim röntgenci, Sibel ise yine bakışın nesnesi konumundadır ve bunun bilincindedir. Bir önceki sahnede de Ayşe denizden çıkarken bilinçli olarak bakışın nesnesi konumuna geçmiştir fakat Kerim, Ayşe’yi izlerken Sibel’i hayal etmiştir. Kerim için Sibel’i arzulanır kılan ondaki farklılıktır, yabancılıktır. Aslında kentin hâkim kültüründe yabancı olan Kerim ve onun gibileridir fakat 80’lerde durum oldukça değişmiştir. Tam da bu noktada 80’ler İbrahim Tatlıses arabeski, 70’ler Orhan Gencebay arabeskinden ayrılır. Bu ayrımı ifade etme noktasında Nurdan Gürbilek’in birinci bölümde de başvurulmuş bir yazısından yararlanılabilir: 80’lerin “(...) yıldızı arzuyla doyumunu arasındaki imkânsızlığı vurgulayan, insanlara sabır ve tevekkül vazeden Orhan Gencebay olamazdı. Yeni dönemin yeni arzusunu ancak daha taşralı, daha tensel, daha iştahlı bir ses dile getirebilirdi. Öyle de oldu: Orhan Gencebay’ın yerini, yabancı topraklarda kendine güvenmeyi öğrenmiş, (...) uzaktaki ulaşılmaz soyut sevgiliye değil de adı sanı belli olan bir sevgiliye seslenen (...) şarkılarıyla İbrahim Tatlıses aldı” (2001: 16). 80’lerin liberal kent ortamına gerek niceliksel gerekse niteliksel olarak nüfuz eden taşralı kitle

artık bu yabancı ortamda kendine güvenmeyi öğrenmiş, Arzu ve nesnesi arasındaki ilişki 70'lerden 80'lere dönüşmüştür, taşra(lı) artık merkezdedir ve artık merkezin “senin neyine” sorusuna verecek bir yanıtı vardır: “bizim neyimiz eksik”. Sibel’in kentliliği, Kerim’den farklılığı onu erişilmez kılar belki ama İbrahim Tatlıses’in kimliğinde Kerim, erişilmezi erişilir kılma çabasıdadır. Bu yönüyle İbrahim Tatlıses, arzuyu doyuma ulaştırmaktansa arzunun kendisini arzulamayı öneren Orhan Gencebay’dan ayrılır. İbrahim Tatlıses gücünü yılmadan istemekten alır. Bu uğurda yapılması gereken neyse onu yapar. Öyle ki Tatlıses’in bu yönü çalışmaya konu olan film özelinde Minibüsçü Kerim kimliğinde ortaya çıkar. Birkaç sahne sonra Kerim’in Sibel’i zorla alıkoyarak kaçırması bu minvalde anlaşılabilir. Orhan Gencebay’ın arzu ile nesnesi arasındaki imkânsızlığı vurguluyor oluşu onu zorunlu olarak ulaşılmaza ve soyut olana hitap etmeye iterken, Tatlıses’in her ne olursa olsun arzu nesnesine ulaşmak isteme çabası onun ilişkisini somut olanla sınırlı kılar. Çözümlemeye konu olan bir önceki filmde geçen “hasret şarkısı”⁴⁶ ile bu filmde Kerim ve Sibel’in Vakkorama’dan çıktıktan sonra Kerim’in Sibel için söylediği “mavi mavi”⁴⁷ şarkısının sözleri soyut-somut karşıtlığını ortaya koyması bakımından önemlidir. Biri, bir ömür beklemeyi ve bunun getirdiği çileyi çekmeye razı bir seslenmeyi içerirken diğeri hemen doyuma (somut tasviri açıkça belirtilen sevgiliye) ulaşmayı bekler.

Kerim’in Sibel için şarkı söylediği sahnede Sibel, Kerim’e hafta sonu arkadaşları ile yazlığa gideceklerini, onları minibüsle götürüp götürmeyeceğini sorar. Kerim kabul eder ve yazlığa gidilir. Sibel’in arkadaşları havuz kenarında eğlenirken Sibel, Kerim’i eve davet eder ve aralarındaki yakınlaşmadan sonra Sibel’in oyunu ortaya çıkar. Bu sahne merkez – taşra ayrımı ve bu ayrımın beraberinde getirdiği birçok ayrıma ilişkin öğeler taşıyan filmin en önemli sahnesidir. Kerim bir beraberlik beklentisiyle Sibel’i bekler. Kerimin bu beklentisi aynı zamanda sınıfsal ve kültürel farklılıkları da ortadan kaldırmayı içerir. Sibel’in bu sahnedeki

⁴⁶ Bu şarkı gönlümün hasret şarkısı/ Ümitsiz aşkımin ümit şarkısı/ Bir değil yüz değil bin yıl geçse de/ Alamaz kalbimi senden başkası.

⁴⁷ Yıllardır bir özlemidi/ Yanıp durdu bağrımda/ Tam ümidi kesmişken/ Onu gördüm karşımda/ Mavi mavi masmavi/ Gözleri boncuk mavi/ bir gördüm âşık oldum/ Bu gelen kimin yâri?

monoloğu bu ayrımları ayan beyan ortaya döker: “İşte namus timsalinin⁴⁸ sonu. Bize namus dersi vermişti, hakaret etmişti. Bizlerin namusuna dil uzatan bu namus abidesi zavallı, evet evet bu küçücük adam, biraz yüz verince namusu mamusu unutup bana sahip olmaya kalktı. İşte bunların namusu... Minibüs şoförü ve ben, ne güzel bir ikili, ne güzel bir aşk, tıpkı ucuz aşk romanlarındaki gibi. Herkes haddini bilmeli. Sen bir minibüs şoförüsün”. Kerim özelinde taşralılığın namusa ilişkin ahlaki değerleri aşağılanır. Sibel, kentli elitist bir yaklaşımla kentli (burjuvazi) ve taşralı (proletarya) iki uç sınıfın bir araya gelmesinin imkânsız olduğunu, bunun ancak ucuz aşk romanlarında olabileceğini vurgular ki bu yaklaşımı birinci bölümde de söz konusu edilen sınıfsal tabakalaşmadaki kutupluluğun yapısal olduğuna ilişkin bilgiyi doğrular.

Bir sonraki sahnede takoz’un Kerim’i teselli ederken söyledikleri merkez karşısında taşra(lı)nın yenilmişliğine, haksızlığa uğramışlığına işaret eder: “Ne yapalım be usta. Bu kahpe dünya onların dünyası... Bizi gariban gördüler, dalga geçtiler, oynadılar”. Fakat Kerim’in -filme yazar, yönetmen ve oyuncu olarak dahil olan İbrahim Tatlıses’in- merkez tarafından itilip kakılmaya, dışlanmaya hiç niyeti yoktur.

Ertesi gün Sibellerin evinde yine havuz kenarında parti vardır. Kentli sosyete yaşam tarzları ve Sibel’in Kerim’e verdiği “ders” hakkında birbirleriyle konuşur. Arkadaşları Şeniz’e Volkan ile barışıp barışmadığını sorar. Şeniz, “o olaydan sonra onu affetmedim. Kerim midir nedir ona müdahale edeceğine sırık gibi durdu orda” diye cevap verir. Aslında Şeniz’in bu cevabının kentlinin korkaklığı ve taşralının cesurluğu, yiğitliğine bir vurgu yapıyor oluşunun yanı sıra az sonra gerçekleşecekleri önceler gibidir. Kerim partiye gelir ve sinirli bir şekilde Sibel’in üzerine doğru yürür. Önüne çıkan ve onu engellemek isteyen kentli erkekleri havuza atar. Kentli erkekler ve Kerim arasında geçen kavga kentliliği aşağılayacak biçimde gerçekleşir. Kerim, kendisini engellemeye çalışan Sibel’in arkadaşlarından birinin kulağını çeker ve kentli erkek “anne,

⁴⁸ Kerim’in Şeniz’i arabanın içinde bir erkekle öpüşürken “suçüstü” yakalayarak Sibel’in yanına getirmesi ve beklemediği bir tepkiyle karşılaşması üzerine Kerim, Sibel ve yaşadığı çevreyi “namus fukaraları” olarak nitelendirmişti.

anneciğim!” diye yalvararak yardım ister. Bu sahne biraz uç bir okumayla 1950’lerin “çocuk taşrası”nın, 80’lerde çocukluk evresinden çıkarak ve dönüşerek, geçmişte kendisine yapılanın hesabını sorması olarak değerlendirilebilir.

Sibel, film boyunca birçok defa bakışın nesnesi konumuna sokularak cinsel bir obje olarak sunulmuştu ancak kaçırılma sahnesinin diğerlerinden farkı ayakları çapraz biçimde bağlanmış olan Sibel’in fetişistik sunumundan kaynaklanır. Bu kaçırma olayı Sibel’in Kerim ile aralarında yaşanabilecek bir aşkın imkânsızlığını, farklı sınıflar arasındaki yapısal kutupluluğu kırmayı arzular.

Bu sahne taşra(lı)nın merkez karşısındaki değişen konumunu ortaya koymasının yanı sıra Orhan Gencebay’dan İbrahim Tatlıses’e arabeskin de değişen yapısını, dolayısıyla bu iki farklı dönemin idollerinin arabesklerinin farklı içeriğinin Türk sinemasına yansımalarını ortaya koymaktadır.

“Biri enerjisini istediğinin verilmemiş, bu dünyada zaten verilmeyecek olmasından alır. Diğeri her şeye rağmen istemekten (ve olabildiğince almaktan) yanadır. Biri doyurulması imkânsız bir arzunun ağırlığıyla konuşur, bir tür aşkınlıkta ısrar eder, *beklemenin onuruna* sığır. Diğerinde ise doyurulmuş tenin, *herkesin gözü önünde dile getirilmiş iştahın*, nihayet yüzeyin de fena bir şey olmadığını itiraf etmiş olmanın verdiği hafifleme vardır” (Gürbilek, 2001a: 18).*

Orhan Gencebay ve İbrahim Tatlıses arasındaki farklılığı ortaya koyan Nurdan Gürbilek’e ait yukarıdaki satırlar, bu çalışmanın örnekleme ait iki filmde de kendini göstermektedir. Gürbilek, Gencebay’ın doyurulması imkânsız bir arzunun ağırlığıyla konuştuğundan ve beklemenin onuruna sığındığından söz etmektedir ki bu *Bir Teselli Ver*’de kendisini şöyle gösterir: Orhan işten kovulmasına, sevdiği kadından haber alamamasına rağmen yanına gitmez, “bekler”. Belki haksızlığa uğrar, çile çeker ama haksızlık eden karşısında “onurunu” kesinlikle ayaklar altına almaz. Tatlıses’te ise durum farklıdır. Öyle ki “herkesin gözü önünde dile getirilmiş iştahın” bir göstereni,

* Vurgular bana ait (y.n.).

söz konusu kaçırma sahnesinde ayan beyan ortaya çıkar. Taşralı dolmuş şoförü Kerim, Tatlıses'in film dışı kimliğinde somutlaşır. Gerçekten de “herkesin gözü önünde” Sibel'i kolundan tuttuğu gibi kaçıır. Orhan Gencebay ve İbrahim Tatlıses arasında asıl fark işte bu noktada ortaya çıkar: Biri “istemem namertten bir yudum çare” diyebilirken diğeri “ben de İsterem” demektedir (Gürbilek, 2001a: 18). İsteddiğini hemen ve orada alırken kent(liy)e dönerek şunları söyler: “Konuşsanıza! Hadi! Gülün! Gülün hadi!”. Geçmişte merkez tarafından bastırılan, onun fırsatlarından mahrum bırakılan, “susturulan” taşra artık yetişkindir ve artık “susturulan” (taşra tarafından) merkezin ta kendisidir.

80'lerin taşra(lı)sı kent ortamında tutunabilmek için dönüşmesi gerektiği bilincinden sıyrılmış, yerelliğini kesinlemiştir. Sibel'in barbarca, insanlık dışı bir olay olarak değerlendirdiği kaçırma olayı geleneksel Türk kültüründe var olan bir olaydır. Çevresel değer sistemini, geleneğini bir kenara bırakarak merkezi değer sistemine eklemlenmesi, modernleşmesi beklenen ve bunu yaptığı ölçüde kabul edilen yapmadığı ölçüde de bastırılan taşralı, 80'lerin kültürel ikliminde geleneksel öğelerini bastırmadan da kente eklemlenebileceği vaadiyle karşılaşmış, bunun da ötesinde kendi geleneksel öğelerini kente dayatmıştır. Söz konusu kaçırma sahnesi bu dayatmanın bir göstergesi gibidir. Modern kentliler için kaçırma, bir suç kabul edilir ve hukuka aykırıdır. Zaten daha önce de bahsedildiği gibi hukuk ve hukuka ilişkin kavramlar da taşralı için bir anlam ifade etmez. Tüm bunların ötesinde asıl ilginç olan kaçırma olayının izleyiciye duyumsattıklarıdır. Minibüs şoförü Kerim özelinde taşralı, merkezin imkânlarından payını açık açık isterken ve bunu alırken elit bir kentliyi hem bağlayarak cezalandırır hem de ona yönelik fetişistik düzeydeki cinsel fantezilerini gerçekleştirir. Bu durumu açıklama noktasında tekrar Nurdan Gürbilek'e başvurulabilir. Gürbilek'e göre, 80'li yıllarda -özellikle ikinci yarısında- gerçekleşen değişim, “bu toplumun modern olabilmek için o güne kadar dışarıda bıraktığı, modern kültürel kodların dışına ittiği birçok içeriğin (bastırılmış taşranın, ama aynı zamanda bastırılmış cinselliğin de) büyük şehrin imkânlarıyla buluşmasını, kendini piyasanın sunduğu sınırlar içinde daha özgürce ifade etmesini içeriyordu” (Gürbilek,

2001a:16). Bahsi geçen kaçırma sahnesindeki cezalandırma ve cinsel anlamda fetişleştirme, daha önce bastırılan iki içeriğin (taşra ve cinsellik) yeni ortamda daha rahat ifade bulması açısından anlaşılabilir.

Filmin bu en önemli sahnesini izleyen sahnede kaçırılarak Kerim'in köyüne getirilen Sibel, Kerim'i "bırak beni gideyim. Kimseye bir şey demem. Kendi isteğimle geldim derim" diyerek ikna etmeye çalışır. Ancak Kerim, öncesinde ezdiği ve kendisiyle alay ettiği için Sibel'e karşı hıncını almak istemektedir. Bu hıncın bir nedeni de taşranın daha eski bastırılmışlıklarında aranmalıdır. Gürbilek (2001b: 107), bastırılmışın geri dönerken hiçbir zaman aynı kalmadığından, çıplak bir öfke, bir arsızlık, bir açlığa dönüştüğünden söz eder. Bu dönüşüm taşralı minibüs şoförü Kerim'in şu sözlerinde ifadesini bulur: "Tabi gideceksin. Ama ben ne zaman istersem o zaman. Şimdi oyun oynama sırası bende".

Sibel'in kaçırıldığı köy sahneleri filmin önceki sahneleriyle taban tabana zıtlık gösterir. Sibel, kentin konforu karşısında taşranın konforsuzluğuna ve zor doğa koşullarına ayak uyduramaz. Evlerinde esir kaldığı kıza zorla kaçırıldığını, bunun insanlığa sığmadığını anlatarak yardım ister fakat köylü kız için Kerim iyi bir insandır ve böyle olmasını istediyese bildiği bir şey vardır. "Bizlerin elinden bir şey gelmez" diyerek erkek egemen bakış açısını yeniden üretir.

Sibel, köy ortamına daha fazla dayanamayarak pes ettiğini söyler. Bunun üzerine Kerim, onu serbest bırakır. Sibel, bu hareketinden sonra Kerim'e âşık olur. Sibel'in yaşadığı kaçırılanın kaçırana âşık olduğu bir sendrom olan Stockholm sendromu gibidir.

Kerim tekrar kente döndüğünde annesi olanları gazetelerden öğrenmiştir ve Kerim'e tepki gösterir: "Bunun için değil mi? Bu sosyete kızı için bu hallere düştün. Ne verebilirsin ona? Pahalı elbiseler, arabalar, köşkler, uşaklar... O burada yaşayabilir mi oğlum? Bu evde, bu mahallede, bütün alışkanlıklarından uzak... Bir pabuçla seneler geçirebilir mi? Bunlar sosyete oğlum. Davul bile dengi dengine. Onlar bizim yediğimiz gibi yemez, giydiklerimizden utanırlar. (...) Hem şunun haline bak! Yarı çıplak. (...) Sosyete kızından bize yar olmaz". Kerim'in annesi bu sözlerle kentli ve

taşralının uzlaşmaz dünyalarının gerek ekonomik gerekse kültürel yönlerine değinir.

Sibel cephesinde de tartışmalar benzerdir. Kerim'in annesinin taşralıya pozitif değerler yükleyerek kentliyi ötekileştirdiği konuşmasına benzer şekilde Sibel de sahip olduğu kentli değerlerin yalan, yaşadığı çevrenin sahte ve çıkarıcı olduğunu düşünür. Bu durum daha önce bahsedildiği gibi arabesk şarkılı filmlerin genel karakteristiğiyle birebir örtüşür. Bu film türünde yine bir dönüşüm söz konusu olmakla beraber bazı klişeler -toplumsal süreçlerin de etkisiyle- aynı kalırken bazıları değişmiştir. Dönüşen her zaman olduğu gibi yine kadın, dönüştüren ise erkek olurken, değişen durum erkeğin artık kentli değil de taşralı oluşudur.

Kerim'e âşık olduğu için dönüşen Sibel, ondan af dilemeye, onu sevdiğini söylemeye geldiğinde tüm film boyunca bu imajı yıkmaya çalışmıyormuş gibi sınıfsal farklılıklarının kutupsallığından bahseder. Böylece filmin mesajı ortaya çıkmış olur: "Davul bile dengi dengine vurur". Hatırlanacağı gibi *Bir Teselli Ver*'de Nalbant Kadir Usta, Orhan'a "şu çekiç bile dengi dengine diyor" diyerek iki uç sınıf ve kültürün bir araya gelemeyeceğinden bahsetmiş ancak Orhan, bunun aksinin olabileceğini ona göstermiş ve filmin sonunda Orhan ve Nermin evlenmişti. Bu minvalde denilebilir ki; *Mavi Mavi*, *Bir Teselli Ver*'e göre daha agresif, kent kültürü üzerinde dönüştürücü etkiye sahip bir taşralı kültüründen dem vuruyor olsa da sonu itibarıyla sınıfsal farklılığı yeniden üretir. Bunu da taşralı, fakir ama gururlu kahraman imajıyla yapar ki bu yönüyle egemen ideoloji için fonksiyonel bir görevi yerine getirir.

SONUÇ

Türk sinemasında temelde iyi-kötü karşıtlığına dayanan çatışma ekseninde modern-geleneksel, varıl-yoksul, cahil-okumuş gibi karşıtlıklar yer alır. Bu karşıtlıklar oluşturulurken karşıtlığı oluşturan kutuplarda genellikle kentli ve taşralı karakterler/tipler yer alır. Bu çalışmada 1970 ve 1980’li yıllarda çekilen Orhan Gencebay ve İbrahim Tatlıses filmlerini, Türkiye’nin o dönemki siyasi, sosyo-ekonomik ve kültürel iklimini de göz önüne alarak merkez-taşra söylemi bağlamında çözümlemek amaçlanmıştır. Bu doğrultuda birinci bölümün ilk ayırımında kent ve kır kavramları üzerinde durularak tarihin çeşitli dönemlerinde kavramlara ilişkin ne tür değer yargıları yüklendiği incelenmiştir. Tarihsel süreç içerisinde kent ve kır kavramları arasında kurulan ilişki sınırlandırılmış bir söylem içerisinde sürekli bir çelişki üretme ve ötekileştirme üzerine kurulmuştur. Bahsi geçen ötekileştirme kavramlara ilişkin kullanılan dilsel ifadelerle yeniden üretilmiş ve süreç içerisinde çoğunlukla pozitif değerlerle donanmış kentli bir söylem alanı içerisinde gerçekleştirilmiştir. Tarihin farklı dönemlerinde farklı kültürlerde kırsal alan insanına zavallı, saf, aptal, kaba, kültürsüz ve vahşi gibi negatif değerler yüklenmişken, kent insanının kültürlü, kibar ve uygar kabul ediliyor oluşu, yapılan adlandırmaları kırsal alanlar üzerindeki siyasal otoritenin ve bu alanların ekonomik açıdan sömürülmesine ilişkin çağdaş kentsel istemlerin meşrulaştırılmasıyla ilişkili kılmaaktadır. Bu da kent-kır karşıtlığını, merkez-çevre, burjuva-proletarya gibi karşıtlıkların başlangıç noktasına oturtmaktadır. Ayrıca birinci bölümde taşra kavramının salt bir mekânsal coğrafyayı işaret eden anlamının ötesinde çevresel inanç ve değerleri içine alan kültürel anlamına değinilmiştir. Taşra kavramının özellikle Türkiye ölçeğinde dar anlamının ötesine geçerek bir ruh hali ve deneyim tarzı olarak “sıkıntı” ile özdeş bir kavram haline gelişinin yanı sıra Batı toplumlarından farklı olarak Türkiye’de hiyerarşik bir bakış açısı içerisinde “öteki” olarak değerlendiriliyor oluşunun altında yatan nedenler de bu bölümde irdelenmiş, merkez-taşra ilişkileri Cumhuriyet öncesi ve Cumhuriyet sonrası olmak üzere iki dönemde incelenmiştir. Gerek Cumhuriyet öncesi gerekse Cumhuriyet sonrası Türkiye’inde taşra sürekli ikincil, dışlanmış ve aşağılanmış bir konumda yer

almıştır. Ancak merkez-taşra ilişkilerindeki çelişik yapıya ilişkin süreç Cumhuriyet öncesinde ve sonrasında farklı biçimlerde yaşanmıştır. Cumhuriyet öncesinde tamamen dışlanmış ve birçok olaktan yararlanması mümkün olmayan taşra bu durum karşısında konumunu kabullenerek kendi karşı kültürünü oluşturmuştur. Cumhuriyet sonrasında ise modernleşme projesiyle birlikte merkez, kendi karşı kültürünü oluşturmuş görece memnun taşrayı bu defa kendine benzetmeye çalışmış, kendisini taşranın önüne bir model olarak çıkarmış ve taşranın geleneksel huzurunu bozarak radikal müdahalelerde bulunmuştur. Bu durum büyük ölçüde modernliğin bir deneyim tarzı olarak yaşanarak benimsenmesi ve özümzenmesinden farklı olarak bir proje kapsamında öğretilmeye çalışılmasıyla ilintilidir.

Süreç içinde yaşanan toplumsal dönüşüm ve 1970'lerde giderek etkisini arttıran küreselleşme, ulus devletin etkisini kaybedişi gibi durumlar bahsi geçen merkez-taşra ilişkisini bulanıklaştırmış ve taşraya baskılanan çeşitli merkezi değerlerde kırılmalar yaşanmıştır. Yine söz konusu dönemde merkezi değer sisteminde köklü dönüşümler gerçekleşmiş, sınıflar arası farklılıklar kapitalist sistemin pompaladığı tüketim ideolojisinde birleştirilmiş ve farklılıklar tüketime bağlanarak eşitlenmiştir.

Bu sürecin sinemaya yansımaları ikinci bölümde ele alınmıştır. Türk sinemasında merkez karşısındaki taşra(lı)nın değişen ve giderek sesini yükselten konumu birinci bölümdeki dönemselleştirmeye paralel şekilde üç başlıkta ele alınmıştır: Taşra(lı) Dönüşüyor, Taşra(lı) Sesini Yükseltiyor ve Taşra(lı) Artık Merkezde. İlk başlıkta taşralı imgesi dönemin melodramatik kodlarla bezenmiş film örneklerinde kent kültürüne yabancı ve bu anlamda “öteki”, “dönüştürülmesi gereken” olarak beyazperdeye yansır. Taşralı karakterin şekilsiz bir “Batıcılık” anlayışı içindeki kentin modern, resmi kültürüne ayak uyduramayışı bu filmlerin dramatik gerilim noktalarını oluşturmaktadır. Bu filmlerde taşralı karakterin kente kabulünün mutlak surette dönüşümü gerektirdiği görülmüştür. Gerçekçilikten uzak ve sorunları mizahi yolla ele alarak kaçışçı bir yapı sergileyen bu filmlerde taşralı karakterin giyim kuşam, konuşma gibi kültürel göstergelerini değiştirmesi çözüm (kente kabulü) için yeterlidir.

1960'larda yaşanan toplumsal dönüşüm ve 1960 öncesinin baskıcı, sansürcü ortamın yerini daha özgürlükçü bir siyasi ortama bırakması, Türk sinemasının daha önceden konuşmadığı konular hakkında konuşur hale gelmesini sağlamış, taşra(lı)nın da bu süreçte sesini yükseltmesine olanak tanımıştır. Bu duruma paralel olarak söz konusu dönemde köye ve kasabaya ilişkin çok sayıda film çekilmiştir. Bu dönemde konusu hem kentte hem de köyde geçen filmlerde taşralı yüceltilir. Yaşadığı sorunlar etraflı bir şekilde ele alınır.

1970'lerden 1980'li yıllara merkez-taşra ilişkilerinin dönüştüğü ve o yıllara ait film örneklerinin, çekildiği dönemin toplumsal/siyasal/kültürel dönüşümlerine ilişkin görünümeler sunmakta olduğu ve Orhan Gencebay ve İbrahim Tatlıses filmlerinin, merkez-taşra ilişkisi açısından farklılıklar göstermekte olduğu hipotezlerinden hareketle oluşturulan bu çalışmanın son başlığı Taşra(lı) Artık Merkezde'dir. Bu dönemde kentsel alan dönüşülerek tutunulacak, eklemlenilecek bir yer olmaktan çıkmış, bir mücadele alanına dönüşmüştür. Gerek Orhan Gencebay'da gerekse İbrahim Tatlıses'te aynı mücadele söz konusudur. Ne var ki Orhan Gencebay, bu mücadelede İbrahim Tatlıses'e göre daha sabırlı bir şekilde arzuyla doyum arasındaki imkânsızlığa dikkat çekerek genellikle insanların vicdanlarına seslenerek hakkını ister. İstemek derken bunu da istek kipinde değil isyan kipinde gerçekleştirir. Orhan Gencebay ve İbrahim Tatlıses arasındaki temel fark 1970'li yıllar ve 1980'li yıllar arasındaki farktan ileri gelir. 1970'li yıllardan 1980'li yıllara kitlelerin talepleri değişmiş toplumsal-doyum matrisinin yerini bireysel-doyum matrisi almıştır. Bu da merkezi değer sisteminin değişmesinden kaynaklanmıştır. 1970'lerin yıldızı Orhan Gencebay "istemem namertten bir yudum çare" diyebilirken, 1980'lerin yıldızı İbrahim Tatlıses'in, kapitalist sistemin pompaladığı tüketim ideolojisine paralel olarak "ben de isterem" demesi bu durumla bağlantılı olarak değerlendirilebilir.

80'ler, taşranın niceliksel olarak kentlerde artışı, neo-liberal politikalar, merkezi değer sisteminin değişerek modern Cumhuriyet ütopyasının zayıflaması gibi sebeplerden İbrahim Tatlıses gibilerin başarılı olduğu bir dönemdir. 80'lerin kültürel ortamı kitlelerin vicdanı olmaya aday birini değil,

kendi suretini görebileceği birini istiyordu (Gürbilek, 2001b:97). Bu durumun gösterenlerini filmlerinde de bulmak mümkün. Belki de bu sebepten Orhan Gencebay, neredeyse bütün filmlerinde “Orhan” adını kullanırken, kitleleriyle arasına mesafe koymayan onların vicdanı değil de sureti olmaya çabalayan İbrahim Tatlıses farklı farklı isimler kullanır.

Bu çalışmada incelenen Orhan Gencebay ve İbrahim Tatlıses filmleri merkez-taşra ilişkisi kapsamında ortaya konan birçok unsuru benzer biçimde içeriyor olsa da kendi içlerinde farklılık göstermektedir. Bu da tezin temel hipotezlerinden birincisi olan “Orhan Gencebay ve İbrahim Tatlıses filmleri, merkez-taşra ilişkisi açısından farklılıklar göstermektedir” hipotezini doğrulamaktadır. Ayrıca incelenen filmlerde 1970’li ve 80’li yılların sosyo-ekonomik ve kültürel iklimine dair yapılan çıkarımlara rastlanmış olması tezin ikinci hipotezini doğrulamaktadır.

KAYNAKÇA

ABİSEL, Nilgün; **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Ankara, İmge Yayınevi, 1994a.

ABİSEL, Nilgün; **Nasıl Yaşiyor Nasıl Düşlüyoruz?**, “Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi” içinde, Der: Onaran, Oğuz; Abisel, Nilgün; Köker, Levent; Köker, Eser, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1994b.

AHMAD, Feroz; **Modern Türkiye’nin Oluşumu**, Çev: Yavuz Alogan, İstanbul, Sarmal Yayınevi, 1994.

AHİSKA, Meltem; “Türkiye’de ‘Çevresiz Merkez’ ve ‘Garbiyatçılık’” **Toplum ve Bilim**, sayı: 105, s. 11-29, 2006.

ARGIN, Şükrü; **Taşraya İçeriden Bakmak Mümkün müdür?**, “Taşraya Bakmak” içinde, Der: Tanıl Bora, İstanbul, İletişim Yayınları, 2006.

ASLANOĞLU, Rana A.; **Kent, Kimlik ve Küreselleşme**, Bursa, Asa Kitabevi, 1998.

BAL, Hüseyin; **Kent Sosyolojisi**, Ankara, Turhan Kitabevi, 1999.

BAUMAN, Zygmunt; **Postmodern Etik**, Çev: Alev Türker, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1998.

BEGEL, Egon Ernest; “Kentlerin Doğuşu”. **Cogito**, sayı: 8, s. 7-16, 1996.

BELGE, Murat; **Köylü, taşralı ve AB süreci**, Radikal, 9 ekim, 2004.

BERMAN, Marshall; **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor: Modernite Deneyimi**, Çev, Ümit Altuğ, Bülent Peker, İstanbul, İletişim Yayınları, 2006.

BORA, Tanıl; **Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye**, “Taşraya Bakmak” içinde, Der: Tanıl Bora, İstanbul, İletişim Yayınları, 2006.

BORAN, Behice; **Toplumsal Yapı Araştırmaları: İki Köy Çeşidinin Mukayeseli Tetkiki**, İstanbul, Sarmal Yayınevi, 1992.

BOSTANCI, M. Naci; **Cumhuriyetimiz**, Ankara, Vadi Yayınları, 2002.

CATELLS, Manuel; **Kent, Sınıf, İktidar**, çev: Asuman Erendil, Ankara, Bilim Sanat Yayınları, 1997.

COŞKUN, Zeki; **Kırık Dil: Vat iz dis?** , Radikal, 23 Ekim, 1999.

ÇELİK, Nur Betül; **Kemalizm: Hegemonik Bir Söylem**, “Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce-Kemalizm” içinde, Der: Ahmet İnsel, İstanbul, İletişim Yayınları, 2002.

DEMİRKAN, Tarık; “Tarih Boyunca Kuşatılan Özgürlük Adaları; Kentler”. **Cogito**, sayı: 8, s. 17–22, 1996.

DURGUN, Şenol; “Tamamlanmamış Bir Proje: Modernleşme ya da Demokratikleşmenin Önündeki Engeller”, **Yeni Türkiye**, sayı: 17, s. 41-48, 1997.

EĞRİBEL, Ertan, **Niçin Arabesk Değil**, İstanbul, Süreç Yayınları, 1984.

EVREN, Burçak; **Türk Sinemasında Yeni Konumlar**, İstanbul, Broy Yayınları, 1990.

EYÜBOĞLU, Selim; **Yazar Merkezli ve Kendine Dönük Parodi: Almadovar’ın Atamelsi ve Tatlıses’in Mavi Mavi’si**, “Onat Kutlar’a Armağan Sinema Yazıları” içinde, yay. haz.: Seçil Büker, Ankara, Doruk Yayımcılık, 1997.

GİDDENS, Anthony; **Modernliğin Sonuçları**, Çev: Ersin Kuşdil, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1998.

GÖLE, Nilüfer; **Melez Desenler: İslam ve Modernlik Üzerine**, İstanbul, Metis Yayınları, 2002.

GÖNENÇ, Levent; “2000’li Yıllarda Merkez-Çevre İlişkilerini Yeniden Düşünmek” **Toplum ve Bilim**, sayı: 105, s. 129-153, 2006.

GÜÇHAN, Gülseren; **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması**, Ankara, İmge Yayınları, 1992.

GÜNGÖR, Nazife; **Arabesk**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1990.

GÜRBİLEK, Nurdan; **Kötü Çocuk Türk**, İstanbul, Metis Yayınları, 2001a.

GÜRBİLEK, Nurdan; **Vitrinde Yaşamak 1980’lerin Kültürel İklimi**, İstanbul, Metis Yayınları, 2001b.

GÜRBİLEK, Nurdan; **Yer Değiştiren Gölge**, İstanbul, Metis Yayınları, 2005

HARVEY, David; **Sosyal Adalet ve Şehir**, çev: Mehmet Moralı, İstanbul, Metis Yayınları, 2009.

HARVEY, David; **Umut Mekânları**, çev: Zeynep Gambetti, İstanbul, Metis Yayınları, 2008.

HALDUN, İbn-i; **Mukaddime**, çev: Süleyman Uludağ, İstanbul, Dergah Yayınları, 2005.

HOCAOĞLU, Durmuş; “Düşük Şiddetli Devrim”, **Doğu Batı**, sayı:1, s. 61-77, 1997.

HOLTON, R.J.; **Kentler Kapitalizm ve Uygarlık**, çev: Ruşen Keleş, Ankara, İmge Kitabevi, 1999.

İŞİK, Caner, EROL, Nuran; **Arabeskin Anlam Dünyası Müslüm Gürses Örneği**, Ankara, Bağlam Yayıncılık, 2002.

- JUSDANİS, Gregory; **Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi**, çev: Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yayınları, 1998.
- KAYALI, Kurtuluş; **Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması**, Ankara, Ayyıldız Yayınları, 1994.
- KELEŞ, Ruşen; “Konut Politikalarımız”, **A.Ü.S.B.F. Dergisi**, Ocak-Haziran, s. 63-98, 1989.
- KEYDER, Çağlar; **Türkiye’de Devlet ve Sınıflar**, Çev: Sabri Tekay, İstanbul, İletişim Yayınevi, 1989.
- KIREL, Serpil; **Yeşilçam Öykü Sineması**, İstanbul, Babil Yayınları, 2005.
- KÖKER, Levent; **Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1995.
- KURTOĞLU, Ayça; “Mekânsal Bir Olgu Olarak Hemşehrilik ve Bir Hemşehrilik Mekânı Olarak Dernekler”, **European Journal of Turkish Studies** [çevrim içi], URL : <http://ejts.revues.org/index375.html>.
- LAÇİNER, Ömer; **Merkez(ler) ve Taşra(lar) Dönüşürken**, “Taşraya Bakmak” içinde, Der: Tanıl Bora, İstanbul, İletişim Yayınları, 2006.
- MAKAL, Oğuz; **Sinemada Yedinci Adam**, İzmir, Marş Matbaası, 1987.
- MARDİN, Şerif; **Türkiye’de Toplum ve Siyaset (Makaleler 1)**, Der: Mümtaz’er Türküne ve Tuncay Önder, İstanbul, İletişim Yayınları, 1991.
- MARX, Karl, ENGELS, Frederick; **Alman İdeolojisi**, çev: Sevim Belli, Ankara, Sol Yayınları, 2004.
- MARX, Karl, ENGELS, Frederick; **Komünist Manifesto ve Komünizmin İlkeleri**, çev: Muzaffer Erdost, Ankara, Sol Yayınları, 1976.

OKTAY, Ahmet; **Metropol ve İmgelem**, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2002.

ÖZBEK, Meral; **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2000.

ÖZÖN, Nijat; **Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları 1.Cilt**, İstanbul, Kitle Yayınları, 1995.

ÖZTÜRK, Mehmet; "Türk Sinemasında Gecekondular", **European Journal of Turkish Studies** [çevrim içi], URL : <http://ejts.revues.org/index375.html>.

PİRENNE, Henri; **Ortaçağ Kentleri**, çev, Şadan Karadeniz, Ankara, Dost Kitabevi, 1982.

RYAN, Michael, KELLNER, Douglas, **Popüler Kamera**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1997.

SCOGNAMİLLO, Giovanni; "Türk Sinemasında Köy Filmleri", **Yedinci Sanat**, sayı 4, s. 8-14, 1973.

SCOGNAMİLLO, Giovanni; **Türk Sinema Tarihi**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2003.

SHİLS, Edward; "Merkez ve Çevre", çev, Yusuf Ziya Çelikkaya, **Türkiye Günlüğü**, sayı: 70, s. 86-96, 2002.

SCHUBERT, Dirk; "Yenileme ya da Onarma: Kentleri Modernleştirmede Madalyonun İki Yüzü: Londra ve Hamburg Örneklerinde Tarihsel Gelişim ve Paradigma Değişimi". Çev, İhsan Bilgin, **Defter**, sayı: 26, s. 59-62, 1996.

SİMMEL, Georg; "Metropol ve Zihinsel Yaşam", çev: Bahar Öcal Düzgören, **Cogito**, sayı: 8, s. 81-89, 1996.

STOKES, Martin; **Türkiye’de Arabesk Olayı**, çev, Hale Eryılmaz, İstanbul, İletişim Yayınları, 1998.

TEKELİ, İlhan; **Türkiye’nin Göç Tarihindeki Değişik Kategorileri**, “Kökler ve Yollar: Türkiye’de Göç Süreçleri” içinde, Der: Ayhan Kaya, Bahar Şahin, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007.

THOMLINSON, John; **Küreselleşme ve Kültür**, çev, Arzu Eker, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004

TÜRKDOĞAN, Orhan; **Türkiye’de Köy Sosyolojisinin Temel Sorunları**, Erzurum, Atatürk Üniversitesi Yayınları, 1970.

Türkiye’de Kentleşme Komisyonu; **Türkiye’de Kentleşme**, Ankara, Mimarlar Odası Ankara Şubesi Yayını, 1971.

WALLERSTEIN, Immanuel; **Tarihsel Kapitalizm**, çev: Necmiye Alpay, İstanbul, Metis Yayınları, 2006.

WALLERSTEIN, Immanuel, BALİBAR, Etienne; **İrk, Ulus, Sınıf**, çev: Nazlı Ökten, İstanbul, Metis Yayınları, 2000.

YEĞEN, Mesut; **Kemalizm ve Hegemonya?** “Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce-Kemalizm” içinde, Der: Ahmet İnsel, İstanbul, İletişim Yayınları, 2002.

YÜCEL, Müslüm; **Türk Sinemasında Kürtler**, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2008.

ÖZET

ATAMER, Olgun. Orhan Gencebay ve İbrahim Tatlıses Filmlerinde Merkez-Taşra İlişkisi, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2011.

Bu çalışmada 1970'ler Orhan Gencebay ve 1980'ler İbrahim Tatlıses filmlerinde merkez – taşra ilişkisinin nasıl ele alındıkları incelenmeye çalışıldı. Türkiye'de merkez-taşra ilişkileri gerek Cumhuriyet öncesi gerekse Cumhuriyet sonrası dönemde iki uç kutup olarak yaşanmış, merkez ve taşra arasındaki mesafe 80'li yıllara kadar kapanmamıştır. 80'li yıllarla birlikte iç göç olgusu ulaşabileceği son noktaya gelerek kentsel alanların nüfusunun kırsal alanların nüfusunu aşmasıyla sonuçlanmıştır. Bunun yanı sıra 80'lerde uygulanan neo-liberal politikalara paralel biçimde ulus devlet etkisini kaybetmiş, merkez ve taşra arasındaki mesafe azalarak mevcut (hiyerarşik) ilişkide kırılmalar yaşanmıştır. Çalışma bu kırılmaların en yoğun yaşandığı 1970 ve 80'li yıllara odaklanmaktadır.

Cumhuriyet öncesinden 80'li yıllara değişen bir seyir izleyen merkez-taşra ilişkileri, toplumsal hayattan bağımsız düşünülemeyecek sinemada da kendisini göstermiştir. Popüler yerli filmlerde merkez karşısında kenara itilen, kente eklemenebilmesi için kentin resmi kültürünü özümsemesi, bu anlamda da dönüşmesi gereken taşralı imgesi, giderek yerini sesini yükselten, eleştiren bir taşralı imgesine bırakmıştır. 1970'lerde kent ortamına direnmeye ama aynı zamanda uzlaşmaya çalışanların kültürü olan arabesk kültür de 1970'lerden 1980'lere dönüşüm geçirmiştir. Bu çalışma arabesk şarkılı filmlerin söz konusu dönüşümünü incelemektedir.

ABSTRACT

ATAMER, Olgun. Core-Periphery Relations in Orhan Gencebay and İbrahim Tatlıses Films, Master Thesis, Ankara, 2011.

In this study, it is examined how core-periphery relations are dealt in 1970's Orhan Gencebay and 1980's İbrahim Tatlıses films. Core-periphery relations in Turkey has been experienced as two marginal polars both in pre-Republic and post-Republic eras and the gap between core and periphery has not been closed until 1980's. Internal immigration has been increased and resulted with the urban population overcoming the rural population in 1980's. Besides, state-nation has lost its effect through the neo-liberal policies during 1980's and the distance between core and periphery has decreased and the actual (hierarchical) relation has broken. This study focuses on the 1970's and 1980's in which those breakages has been experienced in its full extent.

Core-periphery relations which showed a changing course from pre-Republic era to 1980's showed up in cinema too. In popular Turkish films, the countryman image which has been pictured as a person who is excluded from the core and therefore had to accept the urban official culture and transform, has replaced itself to an image who raise his voice and criticize. The arabesque culture which has been characterized in 1970's as a culture of people who resists to urban environment but also tries to compromise, has also changed from 1970's to 1980's. This study examines this change of arabesque song films.