

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İKTİSAT ANABİLİM DALI
KALKINMA İKTİSADI VE İKTİSADİ BÜYÜME

**KALKINMA SÜRECİNDE TÜRKİYE SİNEMASINDA
PATRONAJ İLİŞKİLERİ (1960-1980)**

Yüksek Lisans Tezi

CAN METİN ŞENYURT

İstanbul, 2019

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İKTİSAT ANABİLİM DALI
KALKINMA İKTİSADİ VE İKTİSADİ BÜYÜME

KALKINMA SÜRECİNDE TÜRKİYE SİNEMASINDA PATRONAJ İLİŞKİLERİ (1960-1980)

Yüksek Lisans Tezi

CAN METİN ŞENYURT

Danışman: Yrd. Doç. Dr. İ. BEGÜM KÖSEMEN

İstanbul, 2019



T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

TEZ ONAY BELGESİ

İKTİSAT Anabilim Dalı KALKINMA İKTİSADI VE İKTİSADI BÜYÜME Bilim Dalı TEZLİ YÜKSEK LİSANS öğrencisi Can Metin Şenyurt'nın KALKINMA SÜRECİNDE TÜRKİYE SİNEMASINDA PATRONAJ İLİŞKİLERİ (1960-1980) adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim Kurulunun 16.05.2019 tarih ve 2019-14/9 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oy birliği / ~~oy çokluğu~~ ile Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi ..27.. / ..05.. / ..2018..

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

1. Tez Danışmanı	Dr. Öğr. Üyesi İKBAL BEGÜM KÖSEMEN	
2. Jüri Üyesi	Prof. Dr. MÜFİT AKYÜZ	
3. Jüri Üyesi	Doç. Dr. RANA ATABAY KUŞÇU	

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyisim	: Can Metin Şenyurt
Anabilim Dalı	: İktisat
Programı	: Kalkınma İktisadı ve İktisadi Büyüme
Tez Danışmanı	: Yrd. Doç. Dr. İkbâl Begüm Kösemen
Tez Türü ve Tarihi	: Yüksek Lisans, Mayıs 2019
Anahtar Kelimeler	: Patronaj, Kalkınma, Kentleşme, Sanayileşme, Göç, İşçileştirme, Sinema

ÖZET

KALKINMA SÜRECİNDE TÜRKİYE SİNEMASINDA

PATRONAJ İLİŞKİLERİ (1960-1980)

Bu çalışmada, 1960-1980 yılları arasında Türkiye’de yaşanan toplumsal değişme süreci, sinema filmleri aracılığıyla analiz edilmiştir. Bu dönem hâkim birikim şekli üretken sermaye halini almaya ve kentlerde sanayileşme artmaya başladı. Tarımda kapitalistleşme, makineleşme, topraksızlaşma dolayısıyla kırsal yapıda meydana gelen çözülme sonucu üretim araçlarından koparılan, topraksızlaşan köylüler kente göç ederek emek gücü piyasasını oluşturmaya başlamıştır.

Türkiye gibi geç kapitalistleşen ülkelerde, kentleşme düzensiz, plansız ve hızlı olmuştur. Sanayileşme, kapitalist/modern kurumların oluşumları yavaş; kırsal çözülme, kentleşme, nüfus artışı hızlı olmuştur. Kentsel kurumsallaşma ve modern kurumlar yeterli olmayınca, kente göç eden mülksüz yığınların temel ihtiyaçlarının karşılanması büyük oranda patronaj ilişkileri gibi enformel ilişkiler aracılığıyla çözülmüştür.

Patronaj ilişkilerinin yaygın olarak görülmesinin sebepleri ve sonuçları; 1960-1980 arasında yaşanan döneme dair önemli veriler sunan dört yönetmene ait dört film vasıtasıyla açığa çıkarılmaya çalışılmıştır. Seçilen filmler; Gurbet Kuşları, Diyet, Taşı Toprağı Altın Şehir ve Bir Avuç Cennet. Bu filmler, aile patronajının, hemşerilik patronajının, siyasi patronajın görülebilmesine imkân verdiği ve 1960-1980 arasındaki dönemine dair önemli veriler sunması dolayısıyla tercih edilmiştir. Bu filmlerde kırdan kente göç edenlerin kente adaptasyonu için kullandığı patronaj ilişkilerinin tampon mekanizma işlevinde olduğu görülmüştür.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Can Metin Şenyurt
Field : Economics
Programme : Development Economics and Economic Growth
Supervisor : Asst. Prof. İkbâl Begüm Kösemen
Degree Awarded and Date : Master, May 2019
Keywords : Patronage, Development, Urbanization, Industrialisation, Immigration, Proletarianisation, Cinema

ABSTRACT

PATRONAGE RELATIONSHIPS IN TURKISH CINEMA IN DEVELOPMENT PROCESS (1960-1980)

In this study, the process of social change taking place in Turkey between the years 1960-1980, were analyzed through movies. During this period, the dominant form of accumulation started to become productive capital and industrialization began to increase in cities. The peasants who were detached from the means of productions as a result of the disintegration in the rural structure due to capitalization, mechanization, and landlessness in agriculture migrated to the city and started to form the labor market.

Urbanization, in late capitalized countries such as Turkey, was irregular, unplanned and fast. Industrialization, the formation of capitalist/modern institutions happened slowly; rural disintegration, urbanization, population growth has been rapid. When urban institutionalization and modern institutions were not sufficient, the basic needs of the dispossessed masses who migrated to the city was largely solved through informal relations such as patronage relations.

The reasons and results of the prevalence of patronage relationships; that was intended to be revealed through four films by four directors who presented important data about the period 1960-1980. Selected films are Birds of Exile, Blood Money, The Golden City and A Handful of Paradise. These films have been preferred because of the fact that they show household patronage, compatriot patronage, political patronage and they present important data about the period between 1960 - 1980. In these films, it is seen that the patronage relations used by rural immigrants adapting to the city function as a buffer mechanism.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
TABLO LİSTESİ	v
ŞEKİL LİSTESİ	vi
KISALTMALAR	vii
1.GİRİŞ	1
2.TOPLUMSAL DEĞİŞME: BİR EŞİK 1960-1980	4
2.1. Maddi Yeniden Üretim Süreçlerinin Dönüşümü	4
2.2. Sermaye Birikimine Pozitif Müdahale: Devlet	6
2.3. 27 Mayıs 1960 Askeri Darbesi	10
2.4. ‘İşçileştirme’	11
2.5. Kentleşme	15
2.6. Göç.....	19
2.7. Enformel Yapı	22
2.8. Gecekondulaşma.....	24
3.PATRONAJ İLİŞKİSİ	28
3.1. Patronaj Biçimleri.....	31
3.1.1. Aile Patronajı.....	31
3.1.2. Hemşerilik Patronajı	32
3.1.3. Siyasi Patronaj	33
4. SİNEMAVE TOPLUMBİLİM	34
4.1. Sinema ve Toplumsal Analiz: Toplumsal Analiz Birimi Olarak Sinema	34
4.1.1. Yansıtma: Filmler Toplumun Aynası Mıdır?	36

4.1.2. İnşa Edilen - Yaratılan Yapılar: Filmler	38
4.1.3. Alternatif Analiz	39
4.1.3.1. Alegorik Okuma	40
4.2. Sinema, Gerçeklik ve Gerçekçilik	41
4.2.1. Gerçeklik - Gerçekçilik	41
4.2.2. Toplumsal Gerçekçilik	44
4.2.3. İdeolojik Olmayan Film Var Mıdır?.....	46
4.3. Sinema Toplumsallaşma İlişkisi: Sinemanın Toplumsala Etkisi	47
5. FİLMLER.....	50
5.1. Gurbet Kuşları (Halit Refiğ).....	50
5.2. Diyet (Ö. Lütfi Akad)	62
5.3. Taşı Toprağı Altın Şehir (Orhan Aksoy).....	72
5.4. Bir Avuç Cennet (Muammer Özer)	76
6. SONUÇ	83
KAYNAKÇA.....	88

TABLO LİSTESİ

Sayfa No.

Tablo 1 : Gecekondu Nüfusunun Kentteki Oranı..... 25

Tablo 2 : 8 Büyük Kentte Gecekondulaşma Oranı 1969.....25



ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa No.

Şekil 1 : Gurbet Kuşları Filmi, Haydarpaşa Garında Bakırcıoğlu Ailesi.....	50
Şekil 2 : Gurbet Kuşları Filmi, Gecekondu Mahallesinde Ayla ve Kemal.....	57
Şekil 3 : Gurbet Kuşları Filmi, Haybeci'nin Film Boyunca Değişen Profili.....	59
Şekil 4 : Diyet Filmi, Fabrika.....	62
Şekil 5 : Diyet Filmi, Fabrikanın Duvarına Afiş Asan İşçi.....	63
Şekil 6 : Diyet Filmi, Sendikalı İşçilerin Dağıttığı Bildiriler.....	64
Şekil 7 : Diyet Filmi, Hasan ve Bilal.....	65
Şekil 8 : Diyet Filmi, Hacer ve Hasan Gecekondu Yapmayı Planladıkları Arsada.....	67
Şekil 9 : Diyet Filmi, Baba Yusuf ve Seyyar Börek Satıcısı.....	70
Şekil 10 : Diyet Filmi, İş Kazası Sonrası Hasan, Hacer, İşçiler ve Patron.....	71
Şekil 11 : Taşı Toprağı Altın Şehir Filmi, Kente Göç Etmeye Karar Veren Aile.....	73
Şekil 12 : Taşı Toprağı Altın Şehir Filmi, İstanbul'a Göç Etmiş Aile.....	74
Şekil 13 : Taşı Toprağı Altın Şehir Filmi, Traktörle İstanbul Turu Atan Ökkeş.....	75
Şekil 14 : Bir Avuç Cennet Filmi, Traktörle İstanbul'a Göç Eden ve Cezaevi Aracına Yerleşen Aile.....	77
Şekil 15 : Bir Avuç Cennet Filmi, Hemşerisinden İş İsteyen Kamil.....	78
Şekil 16 : Bir Avuç Cennet Filmi, Kamil ve Demiryolu İşçileri.....	79
Şekil 17 : Bir Avuç Cennet Filmi, Ailenin Kaldığı Cezaevi Aracı.....	82

KISALTMALAR

CHP	Cumhuriyet Halk Partisi
ev.	Çeviren
DİA	Devletin İdeolojik Aygıtları
DİSK	Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu
DP	Demokrat Parti
DPT	Devlet Planlama Teşkilatı
drl.	Derleyen
ed.	Editör
hızl.	Hazırlayan
KİT	Kamu İktisadi Teşekkülleri
M.Ö.	Milattan Önce
s.	Sayfa
S	Sayı
TİP	Türkiye İşçi Partisi
TİSK	Türkiye İşveren Sendikaları Konfederasyonu
TTOSOTBB	Türkiye Ticaret Odaları, Sanayi Odaları ve Ticaret Borsaları Birliği
TÜSİAD	Türk Sanayici ve İşadamları Derneği
vb.	Ve benzeri
vd.	Ve diğerleri
vs.	Vesaire

1. GİRİŞ

1960-1980 yılları arasındaki dönem, askeri darbe ile açılmış ve yine bir askeri darbe ile kapanmış, toplamda üç darbenin yaşandığı kaotik bir dönem olmuştur. Toplumsal yapının ve ilişkilerin tüm düzeylerinde, her zaman muhakkak çeşitli yoğunluklarda değişim, dönüşüm gerçekleşirken; bu dönemde gerçekleşen değişim ve dönüşüm doğrudan ya da dolaylı olarak toplumun tamamına yakınına etkileyen bir nitelikte olmuştur.

"Değişim sürecinin bilgisi değişimin egemen bilgisine karşı bir bilgi olması gerektiği ölçüde değişimin bütünsel yapısını içsel bağlantıları ile birlikte kavramayı gerektirir. Bu anlamda kapitalistleşme sürecindeki toplumsal ilişkilerin bilgisine ulaşmak için sosyal gerçekliğin temel uğrakları olan maddi yeniden üretim, sembolik/kültürel yeniden üretim ile iktidarın yeniden üretimini eş zamanlı, içsel, derin bağlantıları ile ele alan bir analiz kullanmamız gerekiyor."¹

Bu dönemde gerçekleşen değişim/dönüşüm sürecini analiz ederken, üretim, bölüşüm ve tüketim alanını ifade eden maddi yeniden üretim düzeyinde; sınıf, sınıflar arası, devlet, aile gibi yapılarda somutlaşan iktidarın yeniden üretimi düzeyinde; ideolojik, dini, kültürel anlam dünyalarına ait sembolik/kültürel yeniden üretim düzeyinde geçişler yaparak birbirleriyle olan ilişkilerini, bağlantılarını, birbirlerine olan etkilerini derinlemesine incelemek gerekiyor.

Bir yandan üretim yapısında, sermaye birikim mekanizmasında, toplamda maddi yeniden üretim sürecinde önemli değişiklikler gerçekleşirken, diğer tarafta sınıf içi ve sınıflar arası mücadelenin çok daha görünür olduğu, yeni bir dinamik kazandığı, askeri darbe gibi sert müdahaleler ya da çeşitli taktik/stratejik hamlelerle görünür olan egemen bloktaki mücadeleler, iktidar alanına dair hareketliliğin göstergesi olarak görülebilir.

¹ Fuat Ercan, Türkiye'yi Anlamak: Bir Çerçeve Denemesi, **Toplum ve Hekim**, C. 23, S.5, Eylül-Ekim, 2008, s.355.

Diğer bir boyutuyla da değişen, kentleşen/kentlileşen, sanayileşen, 'işçileşen' toplumun sembolik/kültürel anlam dünyasında önemli değişimlerin olduğu görülebiliyor.

İktisadi, politik ve ideolojik düzeyler şeklinde de soyutlanabilen maddi yeniden üretim, iktidarın yeniden üretimi ve sembolik yeniden üretim düzeylerinin birbirleri ile olan ilişkilerini, bütünsel hareketlerini ve göreceli hiyerarşisini dikkate alarak totalde İktidarın inşa ve yeniden inşa alanları olarak değerlendirilmelidir.

Türkiye'de 1960'larla birlikte oluşan konjonktür; tüm toplumsal yapıyı derinden etkileyen ve birçok açıdan önemli bir kırılmayı ifade etse de sermaye birikim süreci ve kapitalist mekanizmaların kurumsallaşması açısından süreklilik ifade eder. Hâkim sermaye birikim şeklinin üretken sermayeye geçmeye başlaması dolayısıyla yaşanan değişim toplumun her kesiminde önemli bir etkide bulunmuştur. Bir yandan kentlerde sanayileşme artmaya başlamış diğer taraftan tarımda kapitalistleşme, makineleşme, topraksızlaşma, totalde ise merkezileşme, kırsal çözülmeye sebep olmuştur. Kırsal çözülme ve sanayileşme hareketi kentlere göç hareketlerini doğurmuştur.

Tüm bu gelişmelerin sonucunda kırdan kente göç eden küçük toprak sahipleri, tarım işçileri ve aslında çoğunlukla mülksüz yığınların kentte var olma mücadelesi büyük oranda 'enformel alanda' gerçekleşmiştir. Kentleşme hızının, kentin kapitalist kurumsallaşma hızıyla / 'modernleşme' hızıyla aynı olmaması; kente göçenlerin var olma koşullarının, temel ihtiyaçlarının karşılanamaması anlamına geliyordu. Sanayileşme hızı düşük olunca enformel işler ortaya çıkmış, konut imkanı yeterli olmayınca gecekondu ortaya çıkmış ve tüm bunların yansıması olarak kentin kurumsallığına uygun olmayan ilişki biçimleri görünür olmuştur.

Kente göçenlerin, kentteki uyumunu kolaylaştıran ve Mübeccel Kıray tarafından tampon mekanizma olarak ifade edilen en önemli davranış biçimlerinden birisi de patronaj ilişkileri olmuştur. Kapitalizm öncesi döneme ait olan ve modern zamanlara ait görülmeyen birincil ilişki biçimi olarak patronaj ilişkilerinin kentsel yaşamda görünür oluşunun izleri; 1960-1980 arasında yaşanan döneme dair önemli veriler sunan dört yönetmene ait dört film vasıtasıyla açığa çıkarılmaya çalışılacaktır. Seçilmiş filmler; Gurbet Kuşları, Diyet, Taşı Toprağı Altın Şehir ve Bir Avuç Cennet, patronaj ilişki

biçimlerinden aile patronajının, hemşerilik patronajının, siyasi patronajın görülebilmesine imkân verdiği ve incelemeye konu 1960-1980 arasındaki dönemine dair önemli veriler sunması dolayısıyla tercih edilmiştir.

Sinema filmlerinin toplumbilimsel analizini yaparken sinema filmleri ile toplumun karşılıklı dinamik bir ilişki içinde olduğu kabul edilecek; filmlerin toplumu yansıttığı ya da filmlerin yaratılan inşalar olduğu yaklaşımlarından herhangi birini tercih etmektense sinema filmlerinin de birer toplumsal olgu ve şifrelenmiş metinler olduğu kabul edilerek alegori aracılığıyla alternatif bir analiz yapılacaktır.

Filmleri analiz ederken, seçilen filmlere atfedilen ‘gerçekçi’ niteliği, filmlere yaklaşım bakımından herhangi bir farklılık teşkil etmeyecektir. Sinema filmleri doğrudan ya da dolaylı bir şekilde, toplumsal gerçekliği inşa eden kodları üreten bir yapıdayken; yaratıcısının, yorumcunun, seyircinin gerçekliğinden ibaret olan gerçeklik/gerçekçilik olgusu referans noktası olarak kabul edilmeyecektir.

Belirli tarihsel bir dönemi incelemek, toplumsal yapıda meydana gelmiş olan değişimlerin, dönüşümlerin izini sürmek, tüm bu süreçlerin birbirleri arasındaki içsel bağları açığa çıkarmak bütünsel bir yaklaşımı gerekli kılıyor. Maddi yeniden üretim süreçleri analiz edilirken bunun iktidarların yeniden üretiminde ne anlam ifade ettiği ya da sembolik yeniden üretiminde maddi yeniden üretim süreçlerinin ne kadar önemli olduğu ya da bir bütün olarak ‘iktidarın yeniden üretiminde’ tüm bu düzeylerin birbirlerinden ne derece ayrılabilceği sorularına cevap verebilmek için eleştirel bir yaklaşımla sosyal bilimlerin ‘tüm alt disiplinlerini’ birbirlerinden yalıtıp mutlaklaştırmadan, bilim ve sanat arasında dinamik, diyalektik bir ilişki kurmak elzemdir.

2. TOPLUMSAL DEĞİŞME: BİR EŞİK 1960-1980

2.1. Maddi Yeniden Üretim Süreçlerinin Dönüşümü

“Kapitalizmin farklı mekânlarda gerçekleşen eşitsiz gelişim süreci, aynı zamanda, sermaye birikiminin sağladığı olanaklara farklı düzeylerde sahip olan toplumsal yapıların oluşum sürecidir. Sürekli birikim, yoğunlaşma, derinleşme ve genişleme gibi eşitsiz ve dinamik bir var oluşa sahip kapitalizmde erken sermaye birikimini sağlayan toplumlar-ekonomiler, henüz kapitalistleşmemiş toplumsal formasyonlara yöneldiklerinde, sermaye birikim mekanizması geç kapitalistleşen toplumlarda ilk elden kaynak aktarımı mekanizmasına ve zamanla sermaye aktarım mekanizmasına neden olacaktır. İlişkinin bu aşamaları, kendine özgü sınıfsal oluşumlar ve dolayısıyla siyasal yapılara yol açacaktır.”²

Türkiye’de kapitalist-modernist gelişme sürecinde, 1960’larla birlikte ivme kazanarak gelişen ve hâkim sermaye birikim şeklini alan üretken sermayenin oluşum süreci önemli bir yer tutar. Tarımsal üretim ile ticari sermayenin hâkim olduğu birikim şeklinden üretken sermayenin hâkimiyetine geçişle birlikte toplumsal yapıda önemli değişiklikler meydana gelmiştir.

Sermayenin toplumsal döngüsündeki ‘evrensel yasalar’ bu ilişkilerin hâkim olduğu tüm toplumlarda geçerli olduğu gibi Türkiye’de de geçerlidir. Ancak geç kapitalistleşen bir ülke olmasından dolayı ve sahip olduğu diğer yapısal ve konjonktürel farklılıklar dolayısıyla, sermayenin toplumsal döngüsündeki değişimler ile doğrudan bağlantılı olarak toplumsal yapısında meydana gelen değişimler ile bunların etkileri çok farklı olmuştur. Bu evrensel yasaların işleyişinin ve aslında kök salışının bir ürünü olan kentleşme, ‘işçileştirme’, sanayileşme vs. gibi toplumsal dönüşümler farklı mekanizmalarla gerçekleşirken bunların sonuçları da farklı olmuştur.

“Sıvı dinamiğinin yasaları dünyanın bütün nehirlerinde geçerli olduğu gibi, sermayenin dolaşımının yasaları, bir süpermarketten ötekine, bir işgücü pazarından ötekine, bir meta üretimi sisteminden ötekine, bir ülkeden ötekine,

² Fuat Ercan ve Ş. Gürçağ Tuna, “İç Burjuvazinin Gelişimi: 1960’lardan Günümüze Bakış”, **Yapıcılar Türkü Söylüyor IV: Türkiye’de Kapitalizmin Güncel Sorunları** (hzl: Fuat Ercan, Tolga Tören vd.), Ankara: Dipnot Yayınları, 2007, s.375.

bir haneden ötekine değişmez. Ama New York ve Londra birbirlerinden Hudson nehri ile Thames nehrinin olduğu kadar farklıdır. ”³

1960'lara kadar tarımsal üretimden kaynaklı birikim ve ticari sermaye aktarımı şeklinde süregelen sermaye birikim modeli bu tarihlerden itibaren büyük değişimler geçirmiştir. Ticari sermaye 1950'lerin ortalarına kadar önemli bir birikime ulaşmış ancak bu tarihlerden itibaren ticari sermaye birikim biçimi tıkanma noktasına gelmiş, bu durum yaşanan krizlerle kendisini göstermiştir. Bu noktadan sonra belirli büyüklüğe ulaşan ve üretken sermayeye geçiş için gerekli büyüklüğe ve hareket kabiliyetine sahip olan tekil sermayeler, ticari sermayeden üretken sermayeye geçmeye başlamıştır. Bu süreç 1960'lı yıllar boyunca hızlanarak sürmüştür böylece 1960'lı yıllar üretken sermayenin oluşum-gelişim süreci olmuştur.⁴

“İkinci Dünya Savaşı'ndan 1960'lara kadarki süreç, aynı zamanda, Türkiye'de ticari sermaye birikiminden, sanayi sermaye birikim sürecine geçiş dönemi olarak değerlendirilebilir. Bu geçişi sağlayan üç önemli dinamik vardır. Birincisi, ticari sermaye birikiminin gelmiş olduğu aşama ile ilgilidir... İkinci dinamik, sermaye birikim sürecinde yaşanan tıkanıklık, yani kriz olgusudur. Kriz var olan sermaye birikim sürecinin yeniden üretilemediği ya da tıkanıklık yaşadığı koşullarda ortaya çıkan durum olarak değerlendirilmelidir. Üçüncü dinamik ise, sermayenin uluslararasılaşması bağlamında, öne çıkan sermaye birikiminin iç birikim süreci ile kurduğu dinamik ilişkidir... Ticari sermaye birikim sürecinde yüksek bir birikim sağlamış olan tüccar kesimi artık sanayiye yönelmeye başlamıştır.”⁵

Türkiye'nin hakim sermaye birikim biçiminin, ticari sermaye birikiminden sanayi sermaye birikim sürecine geçişte, 60'lara gelinceye değin birbiriyle doğrudan bağlantılı çeşitli dinamikler etkili olmuştur. Ticari sermaye bu tarihlere kadar kendi çapında önemli bir aşamaya ulaşmış ancak bu aşamadan sonra çeşitli gerekçelerle krize girmesi kaçınılmaz olmuştur. 'Döviz krizi' şeklinde ortaya çıkan/ görünür olan 1958

³ David Harvey, **Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri**, Sungur Savran (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 2010, s.376-7.

⁴ Ş. Gürçağ Tuna, **Bir Kavram Kapitalizm Neyi Anlatır; Türkiye'de Kapitalizmin ve Fetişizmin İnşa Süreci**, İstanbul: Sosyal Araştırmalar Vakfı, 2011, s.104.

⁵ Koray R. Yılmaz, “Türkiye'de Kapitalizmin Gelişim Evreleri: Sermaye Birikimi - Sınıf Merkezli Bir Çerçeve”, **Kapitalizm ve Türkiye I; Kapitalizm, Tarih ve Ekonomi** (hızl: Fuat Ercan ve Yüksel Akkaya), Birinci Baskı, Ankara: Dipnot Yayınları, 2005, s.227.

krizi, hâkim sermaye birikim şekli olan ticari sermayeden üretken sermaye birikim şekline geçiş için dönüm noktası olmuştur. Bir bütün olarak sermayenin geniş çaplı sarsıntı yaşadığı kriz dönemleri çeşitli sermaye fraksiyonları için fırsata dönüştürülebilme potansiyeline sahip olma özelliği burada da görülebilir. Ve 1958’de patlayan kriz de üretken sermaye birikime geçiş potansiyeli taşıyan sermaye grupları için meta-sermaye ve para-sermaye birikiminden üretken sermaye birikimine geçiş sürecinde önemli bir fırsat olmuştur. Bu noktada iç birikim süreci ve sermayenin uluslararasılaşması gibi dinamikler ile bunların ilişkisi de önemli bir noktayı oluşturuyor.⁶

“1950’li yılların ortalarına kadar sermayenin uluslararası döngüsüne, genel olarak meta sermayenin uluslararasılaşması bağlamında eklemlenen Türkiye, bu yıllardan sonra ağırlıklı olarak üretken sermayenin uluslararasılaşmasına eklemlenme yoluyla sermayenin uluslararası toplam döngüsüne katılmıştı.”⁷

2.2. Sermaye Birikimine Pozitif Müdahale: Devlet

Bu dönem boyunca, üretken sermayenin egemen olduğu forma geçişi sağlayan dinamikler birbirlerinden çok ayrı süreçler halinde ilerlememiş, birbirleriyle doğrudan ilişkili olmuştur. Bir birikim şeklinde yaşanan tıkanıklık diğerine geçişi zorlarken uluslararası alanda hâkim olan yapı bu durumu desteklemiştir. Tarımsal ve ticari sermaye birikiminden üretken sermaye birikimine geçişte ihtiyaç duyulan para sermaye ihtiyacının karşılanmasında uluslararası kuruluşların 60 öncesi ve özellikle 27 Mayıs 1960 darbesi sonrasında katkısı büyük olmuştur. Krediler ile hem tarımda hızlı bir makineleşme hem de yollar, köprüler, barajlar, santraller gibi büyük alt yapı uygulamaları devlet kurumları vasıtasıyla yapılmıştır. Böylece kapalı ekonomik yapıdan çıkılıp dünya pazarına entegrasyon için uygun koşullar yaratılmaya başlanmıştır.⁸

“İkinci Dünya Savaşı’na kadar olan süreçte, dünya ölçeğinde sermayenin uluslararasılaşması, ticari sermaye biçiminde gerçekleşmiştir. Ülkeler arasında üretken sermaye hareketliliği kısıtlı ölçekte gerçekleşmiş, buna

⁶ Tuna, s.133-4.

⁷ Koray R. Yılmaz, s.233.

⁸ Ali Gevgilili, **Türkiye’de Kapitalizmin Gelişmesi ve Sosyal Sınıflar**, İstanbul: Bağlam Yayınları, 1989, s.52-3.

karşın meta-değişimi yaygınlaşmış, meta-sermayenin/ticari sermayenin uluslararasılaştığı bir süreç yaşanmıştır. Bu dönemde erken kapitalistleşen ülkeler dışında birçok ülkede 'ithal ikameci sanayileşme' modeli hayata geçirilmiştir.”⁹

Sermaye birikimi-sınıf merkezli bir yaklaşıma göre Türkiye’de kapitalizmin gelişim evreleri “1920-1955 arası *İlksel Birikim Süreci*; 1955,1960-1980 *İçe Yönelik Sanayi Sermayesi Birikim Süreci*, 1980 sonrası *Dışa Açık Birikim* şekilde dönemlendirilir.”¹⁰ Benzer bir başka sınıflandırmaya göre ise: “*Toplumsal Kuruluş Süreci*; 1923-1939, *Savaş Ekonomisi Süreci*; 1939-1945, *Yeniden Yapılanan Dünya Ekonomisiyle Entegrasyon Süreci*; 1945-1960, *İthal İkameci Birikim/Sanayileşme Süreci*; 1960-1980, *İhracat Yönelimli Birikim Süreci*; (1980-...).”¹¹ Ulusal sınırlar içinde uygulanan ithal ikamesi, ihracat yönelimi, içe yönelik birikim ya da dışa açık birikim şeklinde ifade edilebilen çeşitli ekonomi politikalarını sermaye birikim süreciyle doğrudan ilişkilendirerek ve bu sürecin gereği olarak uygulandığını belirterek meseleyi çözümleyebiliriz. Bu politikalar, sermaye grupları için uluslararasılaşma süreçleri açısından önemli işlevler görmüştür. Sermaye birikim düzeyinin gerekleri doğrultusunda uygulanan politikaların çeşitli sermaye grupları için çok farklı etkileri olmuştur. Ulusal sınırlar içinde planlanan bu politikaların uygulayıcısı elbette devlet olduğundan; sermaye birikimi için pozitif yönde ‘müdahale’ anlamına geldiğini belirtmek gerekir. Bu politikaların belirlenmesinde ve uygulanmasında en önemli görevlerden birini de Devlet Planlama Teşkilatı (DPT) üstlenmiştir.

“Belli bir birikim düzeyine ulaşmış olan ticari sermayenin sanayi sermayesine dönüşmesi, hiç kuşkusuz gelişmekte olan sanayi sermayesinin birikim koşullarının da mümkün kılınması ile birlikte yürümektedir. Henüz dış pazarlarda rekabet edebilmekten çok uzak olan sanayi sermayesi için bu dönemin elverişli koşulları ithal ikameci iktisat politikaları ile sağlanmaktaydı. Sanayi sermayesi bağlamında iç sermaye birikiminin sağlanmasını amaçlayan bu uygulamalar, aynı zamanda sermayenin

⁹ Tuna, s.103-104.

¹⁰ Koray R. Yılmaz, s.223.

¹¹ Mehmet Türkay, “Türkiye’de Kapitalist Sermaye Birikiminin ‘Ulusal’ Dönüşümü”, **Yapıcılar Türkü Söylüyor - III: Türkiye’de Kapitalizmin Gelişimi**, (hzl. Fuat Ercan, Tolga Tören vd.), Ankara: Dipnot Yayınları, 2006, s.33.

uluslararası döngüsüne, üretici sermayenin uluslararasılaşması bağlamında eklemleme anlamına gelmektedir.”¹²

İçer yönelik sanayi sermayesi birikim sürecinde yani ‘ithal ikameci sanayileşmenin’ uygulandığı dönemde devlet tarafından üretken sermaye için uygun koşulların sağlandığını ve çeşitli teşviklerin yapıldığını görebiliyoruz. 60’larda üretken sermayenin ihtiyaçlarının büyük bir kısmı devlet tarafından sağladığı görülebilir. Kamu İktisadi Teşekkülleri (KİT) vasıtasıyla çeşitli üretim girdileri, kur garantili ucuz döviz, düşük faiz, teşvikler ve vergi kolaylıkları, devlet tarafından sağlanan önemli destekler olarak değerlendirilebilir.¹³ İçer yönelik sermaye birikim sürecinde temel üretim kalemi ‘tüketim malları’ olmuştur. Tüketim mallarının geniş bir pazarının olması, ayrıca üretim ve ara malların üretimiyle kıyaslandığında maliyetlerinin düşük olması bu tercihi hem cazip hem de zorunlu kılmıştır. Bu üretimin gerçekleştirilmesi için gerekli olan alt yapı devlet tarafından oluşturulurken, üretime girdi olarak kullanılan ara malların büyük çoğunluğu devlet kuruluşları tarafından üretilmiştir.¹⁴

Üretken sermayenin ihtiyaç duyduğu para-sermaye temini için 1963’te Sınayi Yatırım ve Kredi Bankası, 1964’te Devlet Yatırım Bankası kurulmuştur.¹⁵ İçer dönük sanayileşmenin gerekleri doğrultusunda, para sermaye ihtiyacının karşılanması için devletin kritik müdahaleleri olmuştur. Kredi faizlerinin indirilmesi, mevduat faizlerinin kontrol altına alınması gibi uygulamalarla krediler cazip kılınarak, üretken sermayenin kaynak ihtiyacı kredilerle sağlanmıştır. Devlet tarafından yapılan müdahalelerden en kritiği döviz kurunun sabit tutulması sonucu değerlendirilen döviz kuruyla, ithalat ucuzlatılıp sanayi için gerekli girdi temin edilmiş, iç pazarda yüksek kar edilmiş diğer taraftan ihracat olumsuz etkilenmiştir.¹⁶

İthal ikamesi sürecinde, ithalatın niteliği değişmiştir. İçeride üretilmeye başlanan tüketim mallarının üretimi için ihtiyaç duyulan girdiler ithalat yoluyla sağlanmıştır.

¹² Koray R. Yılmaz, s.228-229.

¹³ Karacan’dan aktaran Tuna, s.120.

¹⁴ Fuat Ercan, “Çelişkili Bir Süreklilik Olarak Sermaye Birikimi-I; Türkiye’de Kapitalizmin Gelişme Dinamiklerinin Anlaşılması için Marksist Bir Çerçeve Denemesi”, **Praksis**, S: 5, 2002, s.61.

¹⁵ Tuna, s.153.

¹⁶ Ercan, “Çelişkili Bir Süreklilik Olarak Sermaye Birikimi-I; Türkiye’de Kapitalizmin Gelişme Dinamiklerinin Anlaşılması için Marksist Bir Çerçeve Denemesi”, s.66-7.

Dolayısıyla ithalat biçimi değişirken miktarı da üretim için gerekli girdinin niteliğinden dolayı artmıştır. Doğrudan pazara girmeyen sermaye bu vesileyle girmiştir. İhracat potansiyelinin çok düşük olması dolayısıyla, ‘Uluslararası Keynesçilik’ olarak ifade edilen yöntemle, yardımlar ve düşük faizli kredilerle döviz girişi sağlanmış ve ithalat mümkün kılınarak çevrim sağlanabilmiştir.¹⁷

İçe yönelik sanayileşme aşamasında, devlet tarafından uygulanan diğer bir müdahale biçimi; dış ticaret üzerine konulan yasaklar, gümrük vergileri, ya da diğer vergiler, miktar kısıtlamaları ile ticaret tek yönlü baskılanmış, içeride üretilen sektörlerin korunması hedeflenmiştir. Üretken sermayenin gittikçe büyümeye başlaması, gerekli girdilerin ithalatını artırmış, ihracatın kısıtlı olması dolayısıyla da döviz zor bulunur olmuştur.¹⁸

Bu dönemde yaşanan yeni gelişmeler, değişen dinamikler çeşitli iktidar odaklarında hareketliliğe sebep olmuştur. Bir tarafta yeni gelişen sanayi burjuvazisi diğer tarafta ticari sermaye, tarım sermayesi, hammadde kaynaklarının mülkiyetine sahip olan pre-kapitalist unsurlar arasında gerilim noktaları açığa çıkmışken sermayenin toplam döngüsündeki devinim de sürmüştür. Bu nokta, bir yandan döviz ihtiyacı dolayısıyla içe dönük sermaye birikiminin dünya piyasasına bağımlılığını gösterirken diğer taraftan da dünya ölçeğinde işleyen sermaye birikim sürecine katılmayı zorunlu kılan bir özelliktir. Kriz olgusunun geç kapitalistleşen ülkelerdeki durumu iki düzeyde açığa çıkar; birincisi sermayenin içsel dinamiklerine bağlı olarak kar oranlarının düşmesi, ikincisi de bağımlı birikimden dolayı borç ve döviz krizi şeklinde.¹⁹

“İçe yönelik sermaye birikim politikalarının azgelişmiş ülkelerde uygulanmasının hem yerel sermaye hem de uluslararası sermaye açısından temel işlevleri vardır. Uluslararası sermayenin aşırı sermaye birikimini gideremediği ve değersizleştiği için sermayeye yeni pazar ihtiyacı ortaya çıkmış yani düşen kar oranlarını artırmanın yollarından biri olmuştur üretken

¹⁷ Mehmet Türkay, **Sermaye Birikimi, Kalkınma, Azgelişmişlik; Türkiye ve Dünya Üzerine Notlar**, İstanbul: Sosyal Araştırmalar Vakfı, 2009, s.161.

¹⁸ Ercan, “Çelişkili Bir Süreklilik Olarak Sermaye Birikimi-I; Türkiye’de Kapitalizmin Gelişme Dinamiklerinin Anlaşılması için Marksist Bir Çerçeve Denemesi, s.67

¹⁹ Ercan, “Çelişkili Bir Süreklilik Olarak Sermaye Birikimi-I; Türkiye’de Kapitalizmin Gelişme Dinamiklerinin Anlaşılması için Marksist Bir Çerçeve Denemesi, s.68-70

sermayenin uluslararasılaşması. Bu noktada ithal ikamesinin üretimin uluslararasılaşmasının ilk aşamasını oluşturduğunu görebiliriz... ”²⁰

“Sermaye düzeni, toplumsal ilişkilerde değişim değerinin her geçen gün daha bir egemenliğini arttırdığı toplumdur. Bu ifadeyi biraz daha açacak olursak, ihtiyaçların karşılanması için gerçekleştirilen üretimin amacı ve mantığı tamamen değişmiştir. Üretim ihtiyaçlar için değil, değişim değeri için gerçekleştirilir. Bu basit ifade aslında toplumun baştan aşağı değişmesi anlamına gelecektir. Sanayileşme olarak tanımlanan üretimin yeni organizasyonu aynı zamanda yeni mekânlar (kent-fabrika, atölyeler) ve yeni sınıf/aktörlerin (sermayedar ve işçi) varlığına neden olmuştur.”²¹

2.3. 27 Mayıs 1960 Askeri Darbesi

Askeri darbelerin gerçekleştiği dönemlere bakılırsa, darbelerin çoğunlukla kritik dönemlerde gerçekleşmiş olduğu görülebilir. Bir dönemin bitip yeni bir dönemin başladığı anlara tekabül ederler. Darbelerle birlikte ortaya çıkan konjonktür mü yeni bir dönemi açmıştır yoksa darbeler zaten biriken ve açığa çıkmak üzere olan bir enerjiyi açığa çıkaran, kaçınılmaz olan değişime direnen unsurların ortadan kaldırılmasıyla yeni bir dönemin başladığı bir müdahaleyi mi ifade eder? Her ikisi de mümkün olabileceği gibi bildiğimiz şu ki; darbeyle ortaya çıkan durum, 1960’larda değişen sermaye birikim biçiminde sanayi sermayesinin öne çıkmasında etkili olmuştur.

“27 Mayıs öncesinde, ticari sermaye birikiminden sanayi sermayesi birikimine dönüşüm sürecine rağmen Demokrat Parti, tabanını da oluşturan kesimlerin çıkarları doğrultusunda ‘...sanayiye karşı tarıma ve ticarete öncelik veren eski çizgisini inatla...’ sürdürmüştür.”²²

²⁰ Ercan, “Çelişkili Bir Süreklilik Olarak Sermaye Birikimi-I; Türkiye’de Kapitalizmin Gelişme Dinamiklerinin Anlaşılması için Marksist Bir Çerçeve Denemesi, s.58-59.

²¹ Fuat Ercan, “Sermayeyi Haritalandırmaya Yönelik Kavramsal Düzenekler” , **Praksis**, Sayı:19, s.29

²² Sungur Savran’dan aktaran Ercan ve Tuna, s.389.

Siyasi partiler çoğunlukla belirli sınıfların temsilciliğini üstlenmiştir. Ticari sermaye ile büyük toprak sahipleri Demokrat Parti (DP)'de temsil edilirken; yeni filizlenmiş olan ve gittikçe büyüyen sanayi sermayesi Cumhuriyet Halk Partisi (CHP)'de temsil edilmiştir. 27 Mayıs Darbesinin, yeni gelişmekte olan üretken sermayeyi doğrudan desteklediği elbette söylenemez. Ancak şu açık ki darbe sonucu oluşan ortam, üretken sermayenin gelişmesi, büyümesi için önemli imkânlar sunmuştur.²³ Sermaye birikim düzeyinin içinde bulunduğu aşamayı, yüz yüze kaldığı krizleri ya da kaçınılmaz olarak yöneldiği doğrultuyu birlikte değerlendirecek; darbenin en önemli gerekçelerinden birinin maddi yeniden üretim sürecindeki 'zorunlu değişime' direnen unsurların ortadan kaldırılmasına yönelik bir hareket olduğuna dair ipuçları verir.

27 Mayıs 1960 darbesi, maddi yeniden üretim süreçlerinin değişiminde önemli bir kırılma noktasına ve toplamda ise sürekliliğe denk gelirken bir bütün olarak iktidarın yeniden üretiminde önemli bir role sahip olmuştur. Bu dönem, sadece iktisadi/politik/ekonomik/ideolojik unsurların yeniden yapılandığı bir süreklilik ve kırılma noktasını ifade etmez; aynı zamanda toplumu, bu yapıyla uyum sağlayacak bir biçimde topyekûn değiştirme amacına hizmet ettiği de söylenebilir.

2.4. 'İşçileştirme'

*"Meta ekonomisi ortaya çıkınca, iç pazar da ortaya çıkar: iç pazar bu meta ekonomisinin gelişmesiyle yaratılır ve toplumsal işbölümünün yayılma derecesi, onun gelişme düzeyini belirler; iç pazar, meta üretiminin, ürünlerden işgücüne uzanmasıyla yayılır; ve ancak işgücünün meta haline dönüşmesiyle orantılı olarak, kapitalizm, tüm ülke ekonomisini kucaklar, ki bu ekonomi, esas olarak, kapitalist toplumda gitgide daha önemli bir yer tutan üretim araçları sayesinde gelişir. Kapitalizm için "iç pazar", toplumsal işbölümünü derinleştiren ve doğrudan üreticileri, kapitalist ya da işçiye dönüştüren, gelişen kapitalizmin kendisi tarafından yaratılır. İç pazarın gelişme derecesi, ülkedeki kapitalizmin gelişme derecesidir."*²⁴

²³ Ercan ve Tuna, s.389.

²⁴ Lenin'den aktaran Tuna, s.117.

Meta üretimi ve tüketimi, sanayileşme, kentleşme, emek gücü kullanımı gibi dinamikler birbiri ile ilişkili süreçlerin ürünleridir. Üretken sermayenin gelişmesiyle emek gücü ihtiyacı artmıştır. Kırsal çözülme ile de rezonansa giren bu dinamikle birlikte göçlerin başladığı görülebilir. Üretim araçlarından yoksun kalan mülksüzler kentte emek gücünü satmak zorunda olan yığınlar haline gelmiştir. Bir yandan yeni filizlenen sanayide çalışmaya başlayan bu yeni işçiler, çoğunlukla da sanayideki emek gücü talebinin yetersiz olmasından dolayı enformel işlerde yoğun olarak çalışmaya başlamışlardır. Kente yoğun göç ile beraber hem emek gücü ihtiyacı karşılanmış hem de bu kesim, içe yönelik sanayi sermayesi birikim sürecinde pazardaki talebin önemli bir kısmını oluşturmuştur.

“Marshall yardımıyla başlayan süreç bir tür merkezileşmeyle sonuçlanacaktır; tarım sektöründe bir toprak toplulaşmasına neden olmuştur. Birdenbire Türkiye tarımına traktör girer, süreç içinde 30 bin traktöre varan bir artış bu. Önce büyük toprak sahipleri makineli tarıma geçerler, artı ölçeğe uygun olmayan çiftçiler de makineli tarıma geçerler, sonra aldıkları traktörün bedelini ödeyemedikleri için hem ellerindeki toprağı kaybederler, hem de traktörü kaybederler, bu sefer kendileri açığa çıkarlar. Bu köylülüğün çözülmesi meselesidir.”²⁵

Tarımsal üretimde emek gücü başına verimin %52 artması dolayısıyla tarımsal üretimin ihtiyaç duyduğu emek gücü miktarı azalmıştır. Tarımda kapitalistleşme artmış, küçük üretici pazar için üretime geçmeye başlamış, üretimi sürdüremez hale gelen küçük üreticinin topraktan kopması kolaylaştırmıştır. Ortakçılık, küçük üretim gibi geçimlik üretim, makineleşme dolayısıyla büyük oranda zarar görmüştür.²⁶

Lewis’in geleneksel sektör olarak ifade ettiği; *“kendi başına çalışanlar, kırsal alanda aile çiftliklerinde ya da küçük ticari işlerle uğraşanlar, ev hizmetçiliği ve benzeri şekillerde hizmet işlerinde”* bulunanların yoğun olduğu geç kapitalistleşmiş ülkelerde emek gücü arzının yüksek ve fiyatının düşük olmasından dolayı üretken sermaye transferi yoğun yaşanır ve emek gücü piyasasının bu durumu bu tip geç kapitalistleşmiş ülkelerin ‘kalkınmasında’ önemli bir özellik olarak değerlendirilir.²⁷

²⁵ Türkay, **Sermaye Birikimi, Kalkınma, Azgelişmişlik; Türkiye ve Dünya Üzerine Notlar**, s.153.

²⁶ Gevgilili, s.71.

²⁷ W. Arthur Lewis, **Sınırsız Emek Arzı ile İktisadi Kalkınma**, Metin Berk (çev.), Orta Doğu Teknik Üniversitesi, İdari Bilimler Fakültesi Yayınları, 1966, s.93.

“...Böylece uluslararası sermaye belirli bir metanın üretimi için yatırım yapmayı düşündüğünde, mekân araştırması yaparken, alternatif olarak düşündüğü alanlar içine Türkiye’yi de katabilecektir. Çünkü artık Türkiye’de ücretli-iş/sermaye ilişkisi gelişmektedir. Buradan da görülebileceği gibi sermayenin uluslararasılaşması yalnızca bir coğrafi alan sorunu, sermayenin coğrafi alanının uluslararasılaşması değildir. Sermayenin bir zenginlik birimi olarak değil de, bir üretim ilişkisi olarak uluslararasılaşmakta olduğunun bir ifadesidir.”²⁸

Emek gücü ihtiyacının büyük oranda göç ile gelenlerden karşılandığını ve emek gücünün ‘zirai sahada israf halinde olduğu, zirai sahadan tasarruf edilecek işgücünü sınai sahaya nakledilmesinin gerektiği’ Türkiye Ticaret Odaları, Sanayi Odaları ve Ticaret Borsaları Birliği (TTOSOTBB) raporunda(1961) belirtilmiştir.²⁹

"İlginç olan olgu, makinalaşma ve yoğun tarımın genişlemesi gibi tarımsal gelişmelerin, tarımsal emekten kopan kişi sayısını arttırmasıdır. Dolayısıyla, tarımdaki yapısal değişimler ve nüfus patlaması, emek fazlası yaratmak açısından benzer sonuçlar doğururlar. Kentsel ve endüstriyel yatırımların paralel olarak gelişmemesi, kırsal işsizlik sorununu akut gizli ya da açık işsizliğe dönüştürür.”³⁰

Kentlerde işçilerin yoğunlaştığı bu dönem aynı zamanda sınıf mücadelelerine de sahne olunan bir dönem olmuştur. Bir yandan emek güçlerini satmak zorunda olan işçiler ile sermaye arasında artı-değerin oluşumu sürecinde mücadele gerçekleşirken, diğer taraftan da çeşitli sermaye fraksiyonları ve bunların mücadele alanı olarak devlet arasındaki ilişkiler sonucunda artı değerın paylaşılması mücadelesi ile sınıf mücadeleleri görünür olmuştur. Bu noktada artı-değerin yaratılması ve paylaşılması sürecinde tüm bu aktörler birbirleri üzerinde etkide bulunurlar ve birbirleri ile sürekli mücadele halindedirler.³¹

Darbeden sonra parlamentonun tekrar açıldığı 25 Ekim 1961’den *Toplu Sözleşme Grev ve Lokavt Kanununun* kabul edildiği 15 Temmuz 1963 Tarihine kadar

²⁸ Şeni’den aktaran Ercan ve Tuna, s.392.

²⁹ TTOSOTBB raporundan aktaran Tuna, s.156.

³⁰ Mübeccel B. Kiray, **Kentleşme Yazıları**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2007, s.68-69

³¹ Tuna, s.115.

gerçekleşen 176 işçi hareketi³², 1961’de Türkiye İşçi Partisi (TİP), 1962’de Türkiye İşveren Sendikaları Konfederasyonu (TİSK), 1967’de Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu (DİSK), 1971’de Türk Sanayici ve İşadamları Derneği (TÜSİAD)’ın kurulmaları; işçi sınıfının geldiği düzey, sermayenin örgütlenme ihtiyacı, sınıf mücadelesinin şiddeti hakkında önemli bir veri sunar. Kısmen mücadelelerin, kısmen de sektörel tekelleşmenin, yapısal özelliklerinin etkisiyle, işçi sınıfının standartlarında, ücretlerinde gerçekleşen konjonktürel iyileşmeler, uzun vadede sermaye birikim süreci için tahkimat noktalarından biri olarak değerlendirilebilir.³³

1960 sonrasında CHP; büyük şehir burjuvazisini, batıdaki ve güneydeki kapitalist unsurları ve Kuzey Anadolu’nun büyük tüccarlarını temsil ederken; AP de büyük toprak sahipliği gibi pre-kapitalist unsurları temsil ediyordu. Bu durum kabaca böyle ifade edilebiliyorken esasen bu çıkar grupları çoğu zaman birlikte hareket etmiş ve çıkarları paralellik göstermiştir. Özellikle de işçi sınıfının gelişmesi ve giderek güçlenmesi bu iki egemen blok arasında ittifakı zorunlu kılmıştır.³⁴

Bu dönem birçok bakımdan güç ilişkilerinin, iktidar mücadelelerinin yoğun yaşandığı bir dönem olmuştur. İşçi sınıfı belirli düzeylerde gelişme gösterirken egemen blok da bu duruma karşı çeşitli girişimlerde bulunmuş ve zaman zaman kendi içinde bile mücadele etse de neticede işçi sınıfına karşı topyekûn bir mücadele içinde olmuştur.

*“Türkiye’de işçi sınıfının sermaye ve devlete karşı büyük çaplı mücadelesi tam da bu yıllarda gerçekleşiyor. (...) 1973 yılında 2.658.400 işçi sendikalı iken bu sayı 1977 yılında 3.807.600 olmuştur. Grevlerin sayısında da bu yıllarda önemli bir artış gerçekleşiyor. 1963 yılında Türkiye’de sadece 7 grev gerçekleşirken, bu sayı içe yönelik sermaye birikiminin krize girdiği 1980 yılında 227’ye ulaşmıştır. Aynı şekilde greve katılanların sayısı 1963 yılında 1.374 iken, 1980 yılında bu sayı 36.000’in üzerine çıkmıştır.”*³⁵

³² Stefanos Yerasimos, **Az gelişmişlik Sürecinde Türkiye 3 – I. Dünya Savaşından 1971’e**, İstanbul: Gözlem Yayınları, 1977, s.1432.

³³ Ercan, “Çelişkili Bir Süreklilik Olarak Sermaye Birikimi-I; Türkiye’de Kapitalizmin Gelişme Dinamiklerinin Anlaşılması için Marksist Bir Çerçeve Denemesi”, s.65.

³⁴ Yerasimos, s.1429-1430

³⁵ Ercan, “Çelişkili Bir Süreklilik Olarak Sermaye Birikimi-I; Türkiye’de Kapitalizmin Gelişme Dinamiklerinin Anlaşılması için Marksist Bir Çerçeve Denemesi”, s.65.

2.5. Kentleşme

“Kenti eleştiriye çekiyorum; sakinleri ve tahvillerinin arasında tıpkı biyologların belirteceği ırk ve evrim arasında olan ilişki gibi bir ilişki var. Ancak böyle sosyal patolojinin sorunlarını çözüp yeni kentin gerçek umutlarına bir yön kazandırabilirim.” (Jean-Luc Godard, Onun Hakkında Bildiğim 2 veya 3 Şey, 1967)

Kent üzerine çalışan disiplinler; kenti tanımlarken farklı farklı özelliklerine odaklanırlar. Ancak çok genel ifadeyle kent; tarım dışı faaliyetlerin yapıldığı, çeşitli yönetsel, idari birimlerin bulunduğu, iş bölüşümü ve uzmanlaşmanın yoğun olduğu, kırsal alanlara göre nüfusu daha fazla olan yerleşimlerdir. Herhangi bir şeyi tanımlamanın en kolay yolunun karşıtı üzerinden ifade edilmesi gibi kenti tanımlamanın en kestirme yolu da çoğu zaman kır ile karşılaştırılmasıdır. Ve bunu yaparken en sık vurgulanan unsur nüfus farkları olur. Herhangi bir yerleşimin kent olabilmesi için belirlenen asgari nüfus miktarına ulaşması beklenir. Bunun dışında temel olarak kent ve kır, kendine has kimi özellikleri dolayısıyla birbirinden ayrılır. Bu nitelikler, yapısal olabileceği gibi yaşanan ilişkiler, üretilen/dağıtılan/tüketilen ürünler, hareketler, davranışlar, yaşam biçimleri gibi kültürel boyutta da görünür olabiliyor.

Kentlerin bugün ne anlama geldiğini tespit edebilmek nasıl ortaya çıktıklarına ve nasıl bir seyir izlediklerine bakmak gerekiyor. Ancak kentlerin ortaya çıkışına ve tarihsel gelişimine dair kesin ifadeler kullanmak güçtür. Antik kentlere dair bulguların büyük bir kısmı arkeolojiktir ve eksiktir. Dolayısıyla kentlerin ortaya çıkışına dair bilgilerin birçoğu çıkarsama ile elde edilmek zorunda olduğu için gerçeğe ancak varsayımla ulaşılmıştır.³⁶

Kimi kısımları varsayıma dayansa da insanlık tarihinde, kentlere dair dört ana çağ ve üç temel kırılım noktası önemli eşiklerdir:

³⁶ Paul K. Hatt, Albert J. Reiss, Jr., “Kentsel Yerleşimlerin Tarihi” , **20. Yüzyıl Kenti**, Bülent Duru ve Ayten Alkan (drl. ve çev.), Ankara: İmge Kitabevi Yayıncılık, 2002, s.28.

“1- Neolitik Devrim: Eski taş çağının avcı toplayıcı toplumundan yerleşik tarıma geçiş

*2- Kentsel Devrim: Neolitik çağdan, ticaret temelli hiyerarşik toplum yapısına
M.Ö. 4000-3000*

3- Sanayi Devrimi: 18. ve 19. yüz yıl modern çağ”³⁷

Bu dönemlerin tamamında, çok farklı nitelikler taşısa da kentler her zaman çekim merkezi olmuştur. Toplumsal artık ürününün toplandığı, idare edildiği, paylaşıldığı yönetsel merkezler olmuştur.

‘Kentleşme’ kavramı da bu dönemlerin tamamında bir anlam ifade ediyor olsa da esas olarak sanayi devrimi sonrası kentleri ve çoğunlukla sanayi kentleriyle özdeşleşmiş bir kavram olmuştur. Başlangıçlarından beri kentler bir artı-ürünün coğrafi ve toplumsal yoğunlaşmaları sayesinde yükselmiş. Bu genel durum kapitalizmde de sürmüştü; ancak kentleşme ve kapitalist gelişim sürecinde sermaye birikim dinamikleri ile doğrudan ilişkili olmuştur. Sanayileşme ve kentleşme süreçleri kapitalist toplumsal yapıyla birlikte ayrılmaz bir bütünü ifade etmeye başlamıştır. Bu toplumsal üretim biçimiyle birlikte kentin sıfatı kapitalist oldu; yani kapitalist kent ortaya çıktı. Eski kentin birçok mekanizması, yapısı ve birçok özelliği yeni toplum biçimiyle birlikte değişim gösterdi.³⁸

Kentleşmeye karşılık gelen anlam; toplam nüfusta, kırdan kente göç ile kent nüfusunun artmasıdır. Bu elbette yalnızca nüfusun göç ile değişen yapısını ifade etmez. Bu kavram; işçileştirme, göç, sanayileşme gibi olguların da hesaba katılmasıyla yekûnda toplumsal değişmeyi ifade eder.

Kentleşme bir süreçtir. Üretim ilişkilerinin, sosyal yapının, ilişki biçimlerinin kente özgü, kente ait olmaya başlaması sürecini ifade eder. Tarihsel süreçte cereyan eden

³⁷ V. Gordon Childe, **Kendini Yaratan İnsan; İnsanın Çağlar Boyunca Gelişimi**, Filiz Ofluoğlu (çev.), Varlık Yayınları, İstanbul, 8. Basım, 2006, s.43.

³⁸ Can Metin Şenyurt, Kentsel Gelişimin Dinamikleri ve Balıkesir’de Bir Alan Çalışması, Marmara Üniversitesi Kalkınma İktisadi ve İktisadi Büyüme Yüksek Lisans Programı, Kalkınma Ekonomisi II Ödevi, 2013

ve toplumsal yapının bir kesitini ifade eder. Bu süreç kırsal olandan uzaklaşma/göçme, topraktan kopma, tarım dışı üretim biçimlerine geçme, kente ait karmaşık ilişki ağına dâhil olma hakim/egemen üretim biçimini içselleştirme sürecini ifade eder.

“Kentsellik bir toplumsal biçim, diğer başka şeylerin yanında belli bir iş bölümüne ve egemen üretim tarzıyla genelde tutarlı belli bir hiyerarşik faaliyet düzenine dayandırılmış bir yaşam tarzıdır. Bu yüzden kentsellik ve kent, belli bir üretim tarzını dengede tutma işlevi görür.”³⁹

Ruşen Keleş kentleşmeyi; sanayileşmeye ve ekonomik ilerlemeye paralel olarak kentlerin genişlemesine, sayısının artmasına sebep olan, toplumda örgütlenme niteliğinin, uzmanlaşmanın, işbölümünün, yoğunlaşmanın artmasına, toplumsal ilişki biçimlerinde kente has değişimlere sebep olan nüfus artışı süreci olarak ifade eder.⁴⁰

Kentlerin sayısının, hacminin artması ve kente ait yapıların var olması ve gelişmesi şeklinde cereyan eden kentleşme süreçleri her toplumda aynı gerçekleşmez. Kapitalistleşme/sanayileşme/modernleşme süreçlerini erkenden tamamlamış toplumlarda farklı iken bu sürece geç dâhil olan toplumlarda farklı gerçekleşmesi beklenir. Barınma, ulaşım, iş vs. gibi kentsel ihtiyaçlarının karşılanabilecek boyutta olduğu kentleşme biçimlerinde bu süreç daha sakin ve toplumsal uyum daha rahat iken bu tarz kurumsal/kentsel alt yapının olmadığı ya da yetersiz olduğu toplumlarda bu geçiş ve adaptasyon süreci sancılı olmuştur.

Erken kapitalistleşen ülkelerin ‘erkenden’ tamamladıkları kentleşme sürecini geç kapitalistleşen birçok ülke 1950-60’lı yıllarda yaşamaya başlamıştır. Sanayileşmenin geç gerçekleşmesi ve doğal olarak tarım ağırlıklı üretimin de geç çözülmesi kentleşmenin de geç gerçekleşmesine sebep olmuştur. Türkiye gibi geç kapitalistleşen ülkelerdeki kentleşme sürecinin erken kapitalistleşen ülkelere göre daha plansız/düzensiz gerçekleşmesinin de göç edenlerin yaşadığı şok etkisini arttırmıştır. Sanayi devrimi sonrası topraktan kopuş büyük oranda gerçekleşince üretim mekânları kırdan çok

³⁹ David Harvey, **Sosyal Adalet ve Şehir**, İstanbul: Metis Yayınları, 2009, s.187.

⁴⁰ Ruşen Keleş, **Kentleşme Politikası**, 10. Baskı, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2008, s.26.

kentlerde yoğunlaşmaya başladı. Bununla beraber toplumsal yapıda büyük dönüşümler gerçekleşti.

“Üçüncü Dünya’da kentleşme dinamikleri on dokuzuncu yüzyıl ile yirminci yüzyıl başlarında Avrupa ve Kuzey Amerika’da gözlenen kentleşme dinamiklerini hem özetler hem de onlardan farklılıklar gösterir.”⁴¹

Kentleşme süreçlerinin, geç kapitalistleşen/sanayileşen ülkelerle, erken kapitalistleşen/sanayileşen ülkelerde farklı olacağını Mübeccel Kıray, 1965 tarihli yayınında şu şekilde ifade etmiştir:

"... Amerika gibi, Avusturalya gibi tarihinde feodal sosyal düzen taşımayan memleketlerin şehirlerinin teşekkülü ve gelişmesi ya da modern sını toplum haline 15. yüzyılda gelmeye başlamış ve bugün nüfusunun %90'a yakını şehirlerde yaşayan İngiltere gibi bir memleket, bir şehrin bugünkü gelişmesini tayin eden faktörlerin ve bu gelişmede yer alan oluşumların örneğini Türkiye gibi henüz daha feodal toplum düzeninden kurtulamamış, yeni yeni modernleşen ve sınıileşen memleketteki bir şehrin büyümesinde izlenen ve gözlenen oluşumlarla aynı olamayacağı anlaşılır.”⁴²

18. yüzyılda İngiltere’de başlayan ve diğer Avrupa ilkelerine yayılmaya başlayan sanayi devriminin ortaya çıkardığı artı ürün ve ihtiyaç duyduğu emek gücü endüstriyel kentleri ortaya çıkarmış ve kentlere göçü başlatmıştır. Kentleşme hızı ile sanayileşme hızı arasında çok önemli fark olmamıştır. Ancak bu hız farklı Türkiye gibi geç kapitalistleşen ülkelerde fazla olmuştur. Aşırı sayılabilecek kentleşme, kentlerdeki emek gücü talebinin bu denli olmaması dolayısıyla dengesiz ilerlemiş ve emek gücü piyasasından, toplumsal ilişki biçimlerine kadar her bir yapı ve ilişki bu düzensizlikten olumsuz etkilenmiştir.

“İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra sanayileşmemiş toplumların tarıma dayanan feodal toplum yapısından çıkma çabalarında şehirleşme ve şehirde yerleşme oluşumları yeni özellikler göstermeye başlamıştır. Bugün hem bizim

⁴¹ Mike Davis, **Gecekondu Gezegeni**, İstanbul: Metis Yayınları, 2007, s.26.

⁴² Kıray, **Kentleşme Yazıları**, s.10.

toplumumuzda, hem de diğer geç sanayileşmiş toplumlarda, Latin Amerika'daki, Asya'daki benzer ülkelerin şehirlerinde, ulaşım, sanayi ve bunlarla aynı zamanda gelişen örgütlemelerin modern düzene geçiş hızı 19. yüzyıl Batı toplumlarının şehirleşmelerinden çok daha yavaş olmakla beraber tarımsal üretimde, nüfus artışı ve teknolojik değişme ile topraktan kopma şimdiye dek olmadığı kadar hızlı ve büyük çaptadır. Başka türlü söylemek gerekirse şimdi bu toplumda şehirlere nüfus yığılması oranı sanayileşme ve örgütlenme hızımızdan çok fazladır. Şehirli nüfus oranı örneğin bizde %18 gibi bir hızla artarken, sanayide çalışan nüfus artışı %8'i bile bulmamaktadır.”⁴³

2.6. Göç

*“kırlardan geliyorlar ellerinde sümbülteber
elbette kırlardan kırlardan gelecekler
başka türlü nasıl güzelleşir bu akşamüstleri
söyleyin nasıl dayanılır dükkánlara depolara
bu katran kokusu başka türlü nasıl geçer”* Turgut Uyar

Toplumların ya da bireylerin ekonomik, kültürel, toplumsal ve benzeri gerekçelerle yaşadıkları yerlerden farklı yerlere gidişlerine göç denir. Göçler çoğunlukla ekonomik sebeplere dayanmasına rağmen çeşitli şekillerde tezahür eder. Savaşlar, etnik, dini, mezhepsel, siyasal gerilimler, güvensizlik, kıtlık, verimsizlik, azalan kaynaklar, değişen üretim biçimleri, değişen toplumsal yapı, küresel iklim değişikliği gibi durumlar göçlerin görünür sebepleri olarak sayılabilir.

Göç hareketleri insanlık tarihi kadar eskidir ve her dönemde çeşitli gerekçelerle göçler yaşanmıştır, yaşanmaktadır. Yakın tarihin ve günümüzün göçlerinin çok çeşitli

⁴³ Kıray, **Kentleşme Yazıları**, s.20-21.

sebepleri ve biçimleri vardır. Ancak çalışma kapsamında odak noktası yapılacak göç türü; toplumsal üretim biçiminin değişmesi dolayısıyla, kırdan kente yapılan göçler olacaktır.

Kapitalist üretim ilişkilerinin doğuşu ve gelişim seyri; kırdaki küçük üretim araçlarının yok edilmesi ya da küçük üreticilerin ellerinden alınması sonucu kentlere göçün başlamasını zorunlu kılmıştır. Bu göç dalgası ile beraber, hem gelişen sanayinin emek gücü ihtiyacı karşılanmış hem de kırsal üretim kapitalistleştirilmiştir.

“...kapitalist sistemin yolunu açan süreç, emekçinin elinden üretim araçlarının sahipliğini alan süreçten başkası olamaz; bu süreç bir yandan toplumsal geçim araçlarını sermayeye dönüştürür, öte yandan, doğrudan üreticileri ücretli emekçilere dönüştürür. İlkel birikim denilen şey, bu nedenle, üreticiyi üretim araçlarından ayıran tarihsel süreçten başka bir şey değildir. İlkel olarak görünür, çünkü sermaye ve buna uygun düşen üretim tarzının tarih-öncesi aşamasını oluşturur.”⁴⁴

Erken kapitalistleşen ülkelerde ilk(s)el birikimin bir sonucu olarak gerçekleşen göçler aynı zamanda büyük sanayileşme hareketi sonucu üretim sürecinin kentte gerçekleşebilmesinin ve buralardaki emek gücü ihtiyacının karşılanabilmesi yani nüfusun büyük çoğunluğunun ‘işçileşebilmesi’ için de bir gereklilik unsuruydu. Bu süreci erkenden tamamlayanlar için ‘kentleşme’ ‘işçileştirme’ gibi olgular yakın tarihte sosyal bilimlerin çok küçük bir bölümünde yer tutarken Türkiye gibi geç kapitalistleşen ülkelerde hala ‘taze’ anlamları vardır. Geç kapitalistleşen ülkelerde küçük üretim aracından koparak işçileştirilmek zorunda kalanların serüveni erken kapitalistleşmiş ülkelerinkinden çok farklı olmuştur.

“İlkel birikimin tarihinde, bütün devrimler, kapitalist sınıfın oluşması yolunda kaldıraç görevi gören çağ açıcı devrimlerdir; ama her şeyden çok büyük insan yığınlarının birden bire ve zorla geçim araçlarından koparılacak, özgür ve ‘bağılantısız’ proleterler olarak emek pazarına fırlatılıp atıldığı anlar önem taşır. Tarımsal üreticilerin, köylülerin mülksüzleştirilmeleri, topraktan ayrılmaları, bütün bu sürecin temelidir. Bu mülksüzleştirmenin tarihi, farklı ülkelerde, farklı yönler alır ve farklı evrelerini farklı sıralar izleyerek farklı dönemlerde tamamlarlar. Yalnız örnek aldığımız İngiltere’de klasik biçimde görülür.”⁴⁵

⁴⁴ Karl Marx, **Kapital; Kapitalist Üretimin Eleştirel Bir Tahlili**, Birinci Cilt, İkinci Baskı, Ankara: Sol Yayınları, 1978, s.731.

⁴⁵ Marx, s.732.

Türkiye’de 1960’larda yoğun bir şekilde yaşanan göçün en somut sebebi olan kırsal çözülme; tarımda makineleşme ile beraber değişen üretim teknikleri sonucu endüstriyel tarıma geçilmesi ve tarım alanlarının miras yoluyla küçülmesi, nüfus artışı gibi nedenlerle emek gücü fazlası ortaya çıkması anlamına gelir. Kabaca toprağa bağımlılığın ortadan kalkması anlamına da gelen kırdaki çözülme ile kentteki üretken sermayenin emek gücü ihtiyacı gibi hem itici hem de çekici, göçe sebep olan faktörler paralel ilerlemiş. Ancak bu iki süreç aynı düzeyde ilerlemediği için kentlerde çeşitli sorunlar ortaya çıkmıştır. Türkiye’de sermaye birikiminin geldiği düzeyin yetersizliği dolayısıyla kentleşme için gerekli olan altyapı ihtiyaçları, sosyal donatılar vb. ihtiyaçlar ile göçle gelen emek gücünün kullanımı karşılanamamıştır.

Kırsal çözülmeye sebep olan en önemli etkenlerden birisi tarımın makineleşmesi ve kırsal üretimin kapitalistleşme sürecine girmesi olmuştur. Traktör, hasat makinesi ve geleneksel emek gücü kullanımı azaltan benzer makinelerin tarımda kullanılmaya başlanması önemli miktarda emek gücünü boşa çıkarmıştır. Makinelerin sayısı artınca ‘işçileştirilme’ miktarı artmış, makineler tarım işçilerinin yerini almış; kiracılar, ortakçılar da tarım işçisi pozisyonuna geçmiş ya da kırsal üretimden doğrudan uzaklaşmıştır. Truman Doktrini ve Marshall Yardımı dolayısıyla, çok fazla sayıda traktör ithalatı yapılmıştır. 1948’den 1957’ye traktör sayısı 1.750’den 44.144’e yükselmiş; makinası sayısı 994’ten 6592’ye yükselmiş.⁴⁶

“Eğer Marshall Planı tarım makineleri tahmin ettiğim gibi köylüyü kente göçe zorlarsa, nasıl yaşayabileceğini düşünemiyorum. Hızlı tarımsal makineleşme, hızlı bir sanayileşmeyle yürümezse, topraktan koparılan ve başka bir yerde iş imkânı olmayan halkın önemli bir bölümü için yıkımı getirir...”⁴⁷

⁴⁶ Kıray, **Kentleşme Yazıları**, s.69.

⁴⁷ Türkiye’de yaşayan ve Türkiye tarımı üzerine çalışan bir Amerikalı sosyal bilimcinin New York’taki kurumuna gönderdiği raporların birinde, Marshall Planı traktörleriyle ilgili tespiti; Richard D. Robinson’tan Institute of Current World Affairs’teki, (New York) Walter S. Rogers’a mektup, 8 Ağustos 1949- RDR 36, s.20-36 Aktaran Oya Köymen, “Cumhuriyet Döneminde Tarımsal Yapı ve Tarım Politikaları”, **75 Yılda Köylerden Şehirlere**, (Danışman: Oya Köymen, ed. Oya Baydar)İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999, s.18.

Tarımdaki merkezileşme ve makineleşme sürecini destekleyen ve birçok üretici için yıkıcı sonuçlara sebep olan önemli bir etken de devlet tarafından orta ve büyük ölçekli üretim yapan çiftçilere verilen büyük miktarlardaki krediler olmuştur. Ankara Üniversitesi'nde yapılan *Türkiye'de Zirai Makinalaşma* adlı çalışma, orta ve büyük ölçekli üretim yapan çiftçilerin, 1949 sonrası verilen kredilerden faydalandığını ve eski üretim biçimini bırakarak yeni bir forma geçmeye başladığını göstermektedir. Gerçekleşen bu değişim, toplumsal yapıyı ve ilişkileri önemli ölçüde etkilemiştir.⁴⁸

Tarımsal üretim yapan kiracılar, ortakçılar ya da küçük toprak sahipleri hem üretim şeklinin ve araçlarının değişmesi hem de pazarlama ve tüketim biçimlerinin değişmesinden dolayı borçlanan ve toprağını kaybeden köylülerin büyük kısmı kente göçmek zorunda kalmıştır. Devlet Planlama Teşkilatı (DPT)'nin 1970 yılında, köyden şehre göç eden ailelerin göç etme sebeplerini tespit edebilmek için yaptığı bir araştırmada, göç eden ailelerin %57,2 si 'fakirlik ve topraksızlık' %19,1 'şehirde iş bulduğu için' göç ettiği tespit edilmiştir.⁴⁹ Göç kervanına katılanların büyük bir kısmı kendi iradeleriyle değil göçmek zorunda oldukları için kente göç etmişlerdir.

2.7. Enformel Yapı

1960'larda yoğun yaşanan kente doğru göç hareketi kentsel yaşamda her anlamda düzensizlik, plansızlık, kendiliğindenlik yaratmıştır. Göç edenlerin en temel ihtiyaçları olan barınma, ulaşım, sağlık, eğitim vb. gereksinimlerin karşılanabilmesi önemli bir sorun teşkil ederken toprağından ya da diğer geçimlik üretim araçlarından koparılanların yeni iş koşullarına uyum sağlayabilmesi de önemli bir sorun haline gelmiştir. Kentin çalışma koşullarının daha kompleks, uzmanlaşmış, farklılaşmış,

⁴⁸ Kiray, **Kentleşme Yazıları**, s.70-71.

⁴⁹ T.C. Başbakanlık Devlet Planlama Teşkilatı, **Türk Köyünde Modernleşme Eğilimleri Araştırması - Rapor 1**, Ankara: Başbakanlık Basımevi, 1970, s.104.

yoğunlaşmış işler olması bu sorunun en temel sebeplerinden biridir. Tüm bu ve benzer sorunlardan kaynaklı hem kentsel yaşamın kendi iç dinamiği hem de kente göç eden grupların toplumsallaşma dinamikleri çeşitli düzeylerde rezonansa girerek karşılıklı değişim göstermiştir.

“Türkiye’nin kentleşme sorunlarının en azından görünürde, kolaylıkla üstesinden gelebilmesini sağlayan esas öge, farklı toplum kesimlerinin kendiliğinden geliştirdiği mekanizmalardır... Enformel mekanizmaların gücü ve dinamizmi sayesinde ki Türkiye, kentleşme denen devasa dönüşüm sürecinin beraberinde getirdiği sorunların üstesinden gelebilmiştir.”⁵⁰

Kentleşme, hala birçok boyutuyla tartışmalı bir haldeyse, süregelen sorunlar çözülemediği, ötelendiği ya da çeşitli enformel mekanizmalarla ertelendiği içindir. Temel ihtiyaçların karşılanması ve formel işlerde çalışma imkanı yeterince olmayışından dolayı bu ihtiyaçların giderilmesi için çeşitli enformel yollar bulunmuştur. Barınma için yeterli altyapının olmayışı ya da olsa bile yeni göç edenler için yakın vadede ulaşılamaz olması gecekonduların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Aynı şekilde kente göç edenlerin edinebilecekleri formel işlerin, göç edenlerin sayısı ile orantısız olması dolayısıyla eskicilik, hamallık, pazarcılık ve işportacılık gibi enformel işler ortaya çıkmıştır. Bu süreçte kente yeni göçenler; iş bulma, gecekonduların arazisinin elde edilmesi, gecekonduların inşası gibi zorunlu ihtiyaçlarını, patronaj ilişkileri gibi enformel ağlar aracılığıyla çözmeye çalışmışlardır.

“Kent’in mevcut kurumsal yapısı yeni göç edenlere iş, konut, sağlık, sosyal güvenlik gibi kentsel yaşamın asgari gereksinimlerini karşılayamayınca enformel ilişkilerin varlığı göç eden gruplar bakımından önemli olmuştur.”⁵¹

⁵⁰ Oğuz Işık- M. Melih Pınarcıoğlu, **Nöbetleşe Yoksulluk, Gecekondulaşma ve Kent Yoksulları: Sultanbeyli Örneği**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005, s.96.

⁵¹ Sema Erder, “Nerelisin Hemşerim”, Çağlar Keyder (hızl.) **İstanbul; Küresel ile Yerelin Arasında** içinde, İstanbul: Metis Yayınları, 2009, s.197.

2.8. Gecekondulaşma

“Karl Marx ’tan Max Weber’e klasik toplum teorisi, yarının dünyasının büyük kentlerinin Manchester, Berlin ve Chicago’nun attığı sanayileşme adımlarını takip edeceğine inanıyordu; Los Angeles, Sao Paulo Pusan ve bugün Ciudad Juarez, Bangalore ve Guangzhou aşağı yukarı bu kanonik yörüngeyi izlemiştir gerçekten de. Gelgelelim, Güney yarıküredeki kentlerin çoğu, tarihçi Emmet Larkin’in “on dokuzuncu yüzyılın Batı dünyasında türeyen gecekondu mahalleleri içinde” benzersiz olduğunu vurguladığı Viktorya dönemi Dublin’ini andırır; Larkin şöyle devam eder: [Çünkü] gecekondu mahalleleri sanayi devriminin bir ürünü değildi. Dublin 1800 ile 1850 yılları arasında sanayileşme sorunlarından ziyade sanayisizleşme sorunlarıyla boğuşmuştur.”⁵²

1966 tarihli 775 Sayılı Gecekondu Kanunu'nda gecekondu tanımı şu şekilde yapılmıştır: *“İmar ve yapı işlerini düzenleyen mevzuata ve genel hükümlere bağlı kalınmaksızın, kendisine ait olmayan arazi veya arsalar üzerinde, sahibinin rızası alınmadan yapılan izinsiz yapılar kastedilmektedir.”⁵³*

Gecekonducular hem üzerine yapıldıkları arsaların temini itibariyle hem inşa edilmiş biçimleri itibariyle yasal sınırların dışında kabul edilir. Gecekonducuları inşa edenlerin çoğu kırdan kente göç etmek zorunda kalan mülksüzlerden oluştuğu için belli ki bu gecekonducuları yapanlar yasal yollarla konut ihtiyaçlarını karşılayacak ekonomik düzeye sahip değillerdi.

“Gecekonducular, yalnızca, tarımda pazara yönelik üretime geçişin göresel olarak hızlandığı ve kentteki nüfus yığılmasının hızla artmasına karşılık, çok yavaş bir sanayileşmenin gerçekleştiği toplumlarda ortaya çıkmıştır.”⁵⁴

⁵² Larkin'den Aktaran Davis, s.31.

⁵³ **Resmi Gazete:** Tarih: 30.7.1966 Sayı: 12362.

⁵⁴ Kıray, **Kentleşme Yazıları**, s.90.

Tablo:1
Gecekondu Nüfusunun Kentteki Oranı

Yıllar	Gecekondu	Gecekondu Nüfusu	Kentsel Nüfustaki Payı
1955	50.000	250.000	4.7
1960	240.000	1.200.000	16.4
1965	430.000	2.150.000	22.9
1970	600.000	3.000.000	23.6
1980	1.150.000	5.750.000	26.1
1990	1.750.000	8.750.000	33.9
1995	2.000.000	10.000.000	35.0

Kaynak: Ruşen Keleş, Kentleşme Politikası, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2006, s.583.

Gecekonducular çoğu kez yıkılmış ancak tekrar yapılmıştır. Gecekonducuların ‘çözümü’ için yıkmak ilk yöntem olarak denenmiş ancak başarılı olamamış. Denenen ikinci yöntem ise 'ıslah' çalışması olmuş. Ankara'da inşa edilen Gülveren Apartmanlarının bu amaçla yapıldığı söylenmiş ancak bu apartmanların kapasitesi çok küçük kalmış ve Gülveren Apartmanları orta sınıfın kullanımına, subay ailelerine verilmiştir.⁵⁵

Gecekonducuların yapılışına izin verilmesi, varlığını sürdürmüş olması, hem konut sorununa bir çözüm olarak görüleceği gibi hem de sermayenin toplam döngüsünde emek gücünün maliyetlerini düşük tutmak için kullanılan/sürdürülen bir unsur olduğu şeklinde yorumlanabilir.

Tablo:2
8 Büyük Kentte Gecekondulaşma Oranı 1969

Kentler	Kent Nüfusunun Gecekonducularda Yaşayan Yüzdesi (%)
Ankara	65
İstanbul	45
İzmir	35
Adana	45
Bursa	25
Samsun	36
Erzurum	35
Diyarbakır	20

Kaynak: Orhan Türkdoğan, *Köy Sosyolojisi*, İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık, 2006, s.484.

⁵⁵ Kıray, *Kentleşme Yazıları*, s.26.

Kırsal çözülmenin, sanayileşmenin, kapitalistleşmenin, kentleşmenin geç ve hızlı yaşandığı toplumlarda, kırdan kente göçün yoğun olarak yaşanması dolayısıyla karşılanamayan kentsel ihtiyaçlar ‘enformel’ şekilde karşılanmaya çalışılıyordu. Kente uyum için gerekli koşulların olmayışı dolayısıyla ortaya çıkan ve enformel yapının bir parçası olan tampon mekanizmalardan birisi de gecekondulaşma faaliyetleri olmuştur.⁵⁶

“Gecekonduculuk, satılık veya tapulu olmayan bir araziye sahiplenmektir elbette. Kent çevresindeki ‘bedelsiz’ arazilerin Üçüncü Dünya şehirciliğinin sihirli sırrı (çok yoksul kesime sunulan planlanmış koca bir bağış) olduğu sıkça dile getirilmiştir. Gelgelelim bedeli peşin ödenmemiş gecekondu yok gibidir. Gecekonducular arazilerden yer kapabilmek için genellikle politikacılara, çetecilere veya polisler hatırı sayılır miktarda rüşvet vermek zorunda kalırlar; bu enformel “kira bedelleri”ni para ve/veya oy karşılığı yıllarca vermek durumunda kaldıkları da olur.”⁵⁷

Devlet, mevcut yapısı ve koşulları itibariyle göç edenler için toplu konut inşa etmeye hiç niyetli değildi. Bunu kendi eliyle yapmasa bile arazilerini temin ederek özel sektöre yaptırmaya da. Bunun yerine *“popüler himayecilik ilişkilerinin yarattığı atalet hâkim politika haline geldi.”* Neticede 1955-65 yıllarında gecekonduarda yaşayanların nüfusu, kentin tamamında yaşayanlara oranı yüzde 5’lerden yüzde 23’e (250.000den 2.2 milyona) çıktı.⁵⁸

“Devletin elinde kentsel gelişme için kullanılabilecek çok büyük bir arsa stokunun bulunması, toplumdaki politik kurumlar ile göçmen kitleler arasındaki ilişkide önemli bir rol oynamıştır. Devletin sahip olduğu arsa stoku, politikacılara kolaylıkla yönlendirebilecekleri önemli bir araç sağlamış ve Hazine arazileri üzerinde kurulan ortaklık, siyasi patronaj(himayecilik) ilişkilerinin temelini oluşturmuştur.”⁵⁹

⁵⁶ Kıray, **Kentleşme Yazıları**, s.185

⁵⁷ Davis, s.55-56.

⁵⁸ Davis, s.78-79.

⁵⁹ Işık ve Pınarcıoğlu, s.116.

Kamu arazileri gibi ortak alanların eşitsiz ve plansız dağıtımı/kullanımı, ‘emek gücünün maliyetinin düşürülmesi’ bakımından maddi yeniden üretim alanının önemli unsurlarından biri olarak da değerlendirilebilir. Diğer taraftan ise gecekonduların üzerlerine kurulduğu arazilerin enformel şekilde kullanımı bakımında popülizm ya da patronaj ilişkileri vasıtasıyla iktidarın yeniden üretimi ile sembolik yeniden üretim alanına dairdir.

*“Mimaride ve dolayısıyla kentte mekânın şekillendirilmesi kültürü simgeler, mevcut toplumsal düzeni simgeler, amaçlarımızı, ihtiyaçlarımızı, korkularımızı simgeler. Yani eğer kentin mekânsal biçimini değerlendireceksek, şöyle ya da böyle, onun salt fiziksel boyutlarının yanında, yaratıcı anlamını da anlamalıyız.”*⁶⁰

Kentsel mekândaki her biçim, her form simgesel alana dair anlamlar taşır. Bir Avuç Cennet filminde göreceğimiz haliyle; kente göçenlerin bir eve sahip olma hayali bile enformel ilişkilerin kullanımı ve yine enformel şekilde inşa edilmiş bir yapı olmuştur. ‘Ev’ olarak ifade edilen şey otomatik olarak karşıdakinde gecekondur olarak yansır. Çünkü mevcut kaotik, enformel toplumsal koşulların sonucu budur, ötesinin hayal bile kurulamaz.

⁶⁰ Harvey, **Sosyal Adalet ve Şehir**, s.35.

3. PATRONAJ İLİŞKİSİ

Patron-klient ilişkisi, patron-yanaşma ilişkisi gibi çeşitli şekillerde ifade edilebilen patronaj ilişkisinin köklerinin aile kurumunun oluşmasına ve oradan da ilk sınıflı toplumlara kadar uzandığı söylenebilir. Patronaj ilişkilerinin, farklı toplumsal üretim biçimlerinde farklı tezahürlerini görmek mümkünken; genel olarak topluluk içerisindeki iktidar ilişkilerinin önemli görünümülerinden biri olarak ifade edilebilir. Bu ilişki biçimi ‘patron’ konumundakiler için çeşitli düzeylerde fayda sağlar. Hem diğer iktidarlara hem de patronajı/iktidarı altındakilere karşı topluluk içindeki statüsünü korumak, pekiştirmek için kullanılır. Patron, himayesi altındakini destekleyerek, koruyarak, kollayarak; emek gücünü, saygısını, itaatini, -topluluk içerisinde mevcut konumunu korumaya yardım edebilecek- her türlü işlevsel diğer unsurları kullanarak bu ilişki biçimini var eder.

Kapitalizm öncesi tipik patronaj ilişkisinde para, mülk, prestij ve dolayısıyla güç sahibi olmasından dolayı patron rolünü üstlenen ağa/bey; egemen olduğu toplumda hakimiyet kurardı. Kendi toplulukları dışından gelebilecek her türlü tehlike, baskı unsuruna ve sert kış koşulları, kıtlık ya da salgın hastalıklar gibi doğal durumlarda çözüm üretmek ve hasarı minimuma indirmek anlamına gelecek bir ‘koruma’ rolünü üstlenirdi. Büyük toprak sahibi olan ağa/bey ile ortakçılar ve kendi himayesi altındaki diğer mülksüzler arasındaki ilişki, patronaj ilişki biçimlerinin bir şeklini ifade ediyor. Patronaj ilişkisinin kurulması için ‘patron’ rolü üstlenenin büyük toprakları olması elbette gerekmiyordu. Doğrudan mülkiyet yapısının verdiği güçle sağlanan bu ilişkinin yanında, herhangi bir statü sahibi ‘iktidarın’ sağladığı koruma, sosyal güvenlik ve otoriteden dolayı da patronaj ilişkisi kurulabiliyordu. Bu tip bir patronaj ilişkisi; sanatçı, zanaatkâr ve diğer meslek gruplarına çeşitli imkânlar sağlanması şeklinde gerçekleşiyordu.⁶¹

Patronaj ilişkileri, hangi biçimi olursa olsun enformel, yüz yüze, kurumsal olmayan ilişki biçimleridir. Bu nitelikleri dolayısıyla kapitalist/modern/sanayileşmiş toplumlardan önce bu ilişki biçimlerinin görünüyor olması normal kabul edilebilirken, bu tarz toplumlarda var olmaya devam etmesinin bir tek açıklaması olabilir: Toplumsal

⁶¹ Mübeccel B. Kiray, **Toplumsal Yapı Toplumsal Değişme**, İstanbul: Bağlam Yayınları, 1999, s.272-276.

yapıların, devlet kurumlarının vs. patronaj ilişkilerine ihtiyaç duyulacak şekilde var olmaması/etkin olmaması ve toplumsal ilişkilerin bu yapılar aracılığıyla yürütülmemesi.

Toplumsal yapının değişmesiyle, toplumsal ilişki kurma biçimlerinin tamamıyla değişmesi, dönüşmesi elbette mümkün değildir. Ancak patronaj ilişkilerinin yaygın ilişki biçimi olarak varlığını sürdürüyor olması ve toplumsal kurumların işlevlerini yerine getiriyor olması, o toplumun kapitalistleşme/sanayileşme/modernleşme düzeyine dair önemli veriler sunar.

Geç kapitalistleşen ülkelerde sanayileşmenin, kentleşmenin, kurumsallaşmanın orantısız/düzensiz yaşanması dolayısıyla patronaj ilişkilerinin bu tip toplumlarda çeşitli işlevlerinin olduğu görülmüştür. Henüz gelişim aşamasında olan ve yeterli düzeyde olmayan toplumsal kurumların işlevini yerine getiren ve yaygın olarak yaşanan bu ilişki biçimi olağan karşılanmaktadır. Bu yapının ilişki biçiminin sonuçlarını, geç kapitalistleşen bir ülke olan Türkiye'nin kapitalistleşme/sanayileşme sürecinde üretim ilişkilerinde ve dolayısıyla kentte-kırdaki yapıların değişiminde gözlemlenebilir. 1960-1980 arasında kentlerinde hızlı bir sanayileşme, kırlarında ani bir çözülme ve dolayısıyla göç ile plansız bir kentleşme yaşayan Türkiye'nin kentlerinde kırdan göçen nüfus ile birlikte hızlı bir değişim/dönüşüm yaşandı. Kent, bu insanların ihtiyaçlarını karşılayacak altyapıya sahip değildi.

“Kentlerdeki eski köylüler, kentlileşebilmek ve ayakta kalabilmek için kendi stratejilerini geliştirmek zorundadırlar. Bu yeni kentlinin mantığı, daha önce üyesi olduğu geleneksel çevre nedeniyle kurallarını en iyi bildiği ilişkileri en yararlı biçimde kullanmaya dayanır. Yerleşecek bir ev bulmayı ve kentin pazar ekonomisine sosyo-ekonomik uyum sağlamayı, kendi kaynaklarına ve enformel ilişkilere dayanarak başarır.”⁶²

Köyden kente göçenlerin; sanayileşmiş/kapitalistleşmiş toplumlarda hâkim olan insan ilişkilerindeki ‘role dayanan anonim sekonder ilişkiler’ yerine patronaj ilişkilerinde tipik örneğini gördüğümüz ‘yüz yüze kişisel primer ilişkiler’ kurması gibi ve buna benzer

⁶² Kıray, **Toplumsal Yapı Toplumsal Değişme**, s.334.

şekilde yaşam tarzlarını, değerlerini ve davranışlarını belirleyen düşünce tarzlarının değişmemesi, bu değişimi sağlayacak kurumların ve hizmetlerin eksikliğiyle ilgili olmuştur.⁶³

Patronaj ilişkileri, kırdan/köyden kente göçenlerin, kentin fiziki ve toplumsal koşullarının uygun olmayışı dolayısıyla, kente maddi ve manevi adaptasyon sağlamasının önemli bir aracı olmuştur. Patronaj ilişkileri; toplumsal değişim sürecinde, alışık olunan geleneksel ilişki kanalları kaybolduğu için mevcut sistemde kişilerin eski ilişki kurma biçimini sürdürerek, adaptasyonunu sağlayan tampon mekanizma işlevi görür. Bu özelliği dolayısıyla patronaj ilişkileri; değişen toplumsal yapılarda yaygın ilişki biçimi olmuştur.⁶⁴

Ancak buna karşın sadece değişim yaşayan geç kapitalistleşen toplumlarda değil her toplumsal formasyonda patronaj ilişkilerinin çeşitli türlerine dair örnekler görülebilir. Gelişimleri, sanayileşmelerini, kentleşmelerini ‘erkenden’ tamamlamış görece stabil yapıya kavuşmuş, anonim ilişkilerin hakim olduğu erken kapitalistleşmiş toplumlarda da patronaj ilişkilerine rastlanabilir. Türkiye’de köyden kente göçün yoğun olarak gerçekleştiği zaman dilimiyle hemen hemen aynı dönemde Almanya gibi ‘gelişimini tamamlamış’ toplumsal yapıları oturmuş bir ülkeye, Türkiye’nin köylerinden yaşanan göç dolayısıyla, aynı düzey ve şiddette olmasa da bu tarz ilişki biçimlerinin ortaya çıktığı görülebilir. Dolayısıyla göçerleri bünyesine katacak, onların uyumu için gerekli donanımı bulunan toplumsal yapılara sahip olan kentlerde de bu tarz ilişki biçimlerinin toplumsal uyum, adaptasyon, savunma mekanizması vs. gerekçelerle, düşük dozda bile olsa görülmüştür. Ancak buradaki fark bu ilişki biçiminin hâkim ilişki biçimi olmamasıdır.

Patronaj ilişkilerinin sadece koşulları uygun olmayanlarda ve yeni koşullara uyum sağlamaya çalışanlarda görülmeyişi; aynı yöreden gelenlerin kurduğu işadamları dernekleri, çıkarılan yayınlar, düzenlenen şenlikler, yerel yönetimlerin kadroları gibi

⁶³ Emre Kongar, “Kıray’ın 1997 Tarihli Bir El Yazması Üzerine Notlar”, Fulya Atacan, Fuat Ercan vd. (drl.) **Mübeccel Kıray İçin Yazılar**, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2000, s.299.

⁶⁴ Kıray, **Toplumsal Yapı Toplumsal Değişme**, s.300.

yapılarda/ilişkilerde varlık gösteriyor⁶⁵ olması da bu ilişki biçiminin yerleşip, kurumsallaşmaya başlaması olarak yorumlanabilir.

3.1. Patronaj Biçimleri

3.1.1. Aile Patronajı

Patronaj/himaye sisteminin en eski biçimi ailenin en yaşlısının öncülüğünde, himayesinde aile içinde ya da akrabalar arasında kurulan ilişki biçimidir. Bir ev/gecekondu edinmek ya da inşa etmek, bir iş kurmak ya da bulmak ve aile ya da akrabalar arasındaki her türlü ilişkiyi lider/patron öncülüğünde yürütmek patronaj ilişkilerinin en sık görülen biçimidir.⁶⁶

“Kentsel yaşam biçiminin belirgin nitelikleri olarak çoğunlukla, toplumbilimsel olarak, birincil ilişkilerin yerini ikincil ilişkilerin alması, akrabalık bağlarının zayıflaması, ailenin toplumsal açıdan öneminin zayıflaması, komşuluğun kaybolmaya başlaması ve toplumsal dayanışmanın geleneksel temelinin zayıflaması gösterilmektedir.”⁶⁷

Kapitalistleşme sürecini erkenden tamamlamış ve nüfusunun büyük çoğunluğu kentte yaşayan ‘modern’ toplumlardaki ailenin anlamıyla geç kapitalistleşen ‘geleneksel’ toplumlardaki aile farklı anlamlara geliyor. Ailenin daha dayanışmacı, birbirine bağlı, ‘muhafazakâr’ oluşu var olduğu toplumsal yapının üretim ilişkilerinin bir yansıması olarak değerlendirilmelidir.

Louis Althusser tarafından *Devletin İdeolojik Aygıtları*⁶⁸ içinde değerlendirilen aile yapısını; kesin ve açık bir biçimde DİA olarak değerlendirip değerlendirmemek bir

⁶⁵ Erder, s.197.

⁶⁶ Kıray, **Kentleşme Yazıları**, s.185 ve Kongar, s.300.

⁶⁷ Louis Wirth, “Bir Yaşam Biçimi Olarak Kentleşme”, **20. Yüzyıl Kenti**, Bülent Duru ve Ayten Alkan (drl. ve çev.), Ankara: İmge Kitabevi Yayıncılık, 2002, s.101.

⁶⁸ Louis Althusser, **Yeniden Üretim Üzerine**; (‘İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları’ ile birlikte), A. Işık Ergüden ve Alp Tümerterkin (çev.), İstanbul: İthaki Yayınları, 2006, s.128.

yana, aile her zaman bir ıslah kurumu ve emek gücü kaynağı olmuştur. Kapitalizm öncesi toplumsal yapılarda geçimlik üretim, tüketim, eğitim, sağlık, güvenlik vb. unsurların temel gerçekleşme alanı iken kapitalizm sonrasında kentsel yapıda; üretim, eğitim, sağlık, güvenlik vb. unsurların ağırlığı aile dışı taşınsa da form değiştiren tüketim alanı özelliği sürmüştür.

Aile kurumu emek gücü piyasasına emek gücü temini ve emek gücünün barınma, giyinme, beslenme vb. gibi ihtiyaçlarını karşılayarak yeniden üretimi bakımından maddi yeniden üretim sürecine, aile içindeki patriarkanın sürekliliği açısından iktidarın yeniden üretimine katılırken, temin edilen emek gücünün ıslahı olmuş, eğitimi ve toplumsal muhafazakâr normlarla donatılması vesilesiyle sembolik kültürel yeniden üretime katılır.

Kırdan kente göç edenlerin, kentin çetin koşullarına uyum sağlamak için yararlanılan, şok etkisini azaltmak için kullanılan ilk yapı, tampon işlevi gören aile kurumu, aile patronajı olmuştur.

3.1.2. Hemşerilik Patronajı

Hemşeri kavramı, aynı memleketli olmayı ifade eder ve kente ait bir kavramdır. Kente göç eden köylü nüfusuyla birlikte anlam kazanmıştır. Kırdan/köyde yaşayanlar için aynı köylü/memleketli olmak herhangi bir anlam ifade etmez. Kır için daha yakın anlam ifade eden şey aynı aşiret, akraba, aile üyesi olmaktır. Hemşerilik ilişkisinin kurulabilmesi için memleketten uzakta olmak gerekir.

Kente göç edenlerin ailelerinden, akrabalarından sonra iletişimde olduğu ikinci derece grup hemşerileri olmuştur. Kenti tanımak, iş bulmak, barınak bulmak gibi temel ihtiyaçlar için kendisinden önce kente göç etmiş hemşerilerinden yardım alan göçerler, aile patronajından sonra hemşerilik patronajı ağına dâhil olmuştur.

Aile içinde ya da akrabalar arasında kurulan patronaj ilişkisinin bir düzey daha üzerinde, hemşerilik düzeyinde gelişen ancak başka boyutlara varabilen, gecekondur ya da arazisi bulma, iş bulma; okul, hastane, belediye gibi devlet kurumlarında, himaye

mekanizmasını hemşerilik ilişkileri vasıtasıyla yürüten hemşerilik patronajı geliştirdi. Bu hemşerilik ilişkisi biçiminin de ötesine geçen ve aile-akraba-hemşeri ilişkilerini kapsayacak nitelikte olan bir himaye ilişkisi, siyasi patronaj, daha geniş bir nüfuz alanını ifade eder. Siyasi partiler için bu ilişkilerin anlamı ise; tüm boyutlarıyla, siyasal faaliyet alanları aracılığıyla, bu yüz yüze ilişkiler sayesinde geleneksel ilişkileri kullanarak, insanları siyasal etki alanına almak olmuştur. Hemşerilik ilişkisinde edinilen her türlü faydanın ‘bitirilen işin’ bir düzey daha gelişkini, ‘siyasal hali’, siyasi patronajda karşılığı oy ve siyasal itaat olmuştur.⁶⁹

3.1.3. Siyasi Patronaj

Siyasi patronaj, siyasi ilişkiler aracılığıyla kurulan patronaj tipini ifade eder. Siyasi pozisyon dolayısıyla elde edilen gücün; kendisine verilen destek, saygı, onay karşılığında sunulan maddi ya da manevi fayda alışverişi sonucu oluşan menfaat ilişkisi anlamına gelir. Bu patronaj tipinde kamuya ait unsurların, ortak olanın, siyasi kanallar vasıtasıyla eşitsiz paylaşımı açıkça gerçekleşir. Diğer patronaj tipleriyle iç içe geçmiş bir yapıdadır ve hukuki normlar ile doğrudan çatışan bir yapısı vardır.

Siyasi patronajı kullanma aşamasına gelmiş göçmen artık kentli olmanın kimi gereklerini yerine getirmiş ve siyasi ilişki ağlarına dâhil olmuştur. Kamu kurumlarındaki ufak tefek işlerden, karmaşık problemlere kadar her türlü işin çözülmesinden; günlük, çok basit işlere kadar her türlü işlerin siyasi patronaj araçları kullanılarak çözülmesi için belirli düzeylerde ‘kentli’ olmak gerekmektedir.

Bu himaye biçimlerinin bir başka versiyonu da özellikle 80’lerin sonları ve 90’larda ortaya çıkmaya başlayan dini patronaj ilişkileridir. Bu ilişki biçiminin de büyük oranda siyasi parti patronajı ile paralel ilerlediği ve bir süre sonra bütünleştiği söylenebilir. Ancak bu biçim çalışmanın gerek tarihsel sınırları (1960-1980) gerekse konusu dolayısıyla doğrudan konu edilmeyecek.⁷⁰

⁶⁹ Kıray, **Kentleşme Yazıları**, s.186. ve Kongar, s.300.

⁷⁰ Kıray, **Kentleşme Yazıları**, s.186.

4. SİNEMA VE TOPLUMBİLİM

4.1. Sinema ve Toplumsal Analiz: Toplumsal Analiz Birimi Olarak Sinema

"Sanat ekonomik dizgenin bir 'gölge olgusu' (epiphenomenon) mudur?"

Sinema filmleri toplumsal yapıya ilişkin hangi düzlemde veri sunarsa sunsun; oluşturulduğu, üretildiği dönemin toplumsal yapısı, üretim ilişkileri, ahlaki değerleri vb. olgular tarafından belirlenir. Yönetmenin film ile vermek istediği, bunun sinema perdesine yansımaları ya da seyirci tarafından algılanışı ayrı ayrı toplumsal kodlara sahiptir.

Yönetmen yarattığı yapıtı toplumsal üretim koşulları, politik atmosfer, ahlaki değerler, devlet sansürü vb. gibi süzgeçlerden geçirerek üretir ya da doğal olarak bu süzgeç zaten yönetmenin kendisidir. Hangisi geçerli olursa olsun yaratılan film egemen toplumsal kodlarla yaratılır. Bu koşullarda üretilen sinema filminin çıplak halde sinema perdesindeki yansıması kendi başına bu üretim sürecinin ve doğal olarak yönetmenin fikrinin saf olmayan bir yansıması iken, seyircinin perdeden aldığı şey tekrar bu toplumsal mekanizmalar sonucu seyircinin zihninde oluşmuş olan bariyerin arkasında cisimleşir.

"Görme ve gösterme biçimleri, toplumsal, kültürel ve bireysel bilişten üretilirler ve farklılıkları, bize, farklı pencereler açar. Bakhtin'in "gören göz" dediği bakışı taşıyan sanatçı, toplumsal olarak üretilen mekân, ideoloji ve kültürün örgülerinin içinden görmektedir. Günlük hayatın deneyimlerini örten peçe kalkabilir, bunu bazen gören bakış kaldırır; bazen, hegemonyanın ve onun kullandığı mekânın incelenmesiyle bu deneyimler ve mekânın kendi anlatıları objektife yakalanır. Objektifin yakaladığı bir duygu

olabilir yalnızca. Bu duygu bir mizansen, bir ortam yaratabilir. İzleyen de kendi öykülerini bu duygudan kurabilir.”⁷¹

Sinemada; toplumsal yapılara, sınıfların karşılıklı konumlarına, toplumsal cinsiyete ya da çok genel ifadeyle toplumsal ilişkilere dair birçok veriyi çeşitli analiz yöntemleriyle açığa çıkarabiliriz. Ancak bu verileri çekerken nasıl bir yöntem izleyeceğimiz, sinema ve toplumsal teori arasında ne tür bir bağ kuracağımız; açığa çıkaracağımız verilerin niteliği açısından önem taşıyor.

Platon (Eflatun), *Devlet* kitabında insanlığı, mağarada zincirlenmiş ve algıladıkları tüm gerçekliği, arkalarından gelen ışık dolayısıyla mağara duvarında gördükleri gölgelerden ibaret olan zincirlenmiş esirler olarak tasvir etmiştir. Burada mağara, imgeler dünyasını, gerçekdışılık âlemini temsil ederken; biçimlerin bilgisine sahip olamayan öznelere ise zincirli esirler olarak tasvir edilmiştir.⁷² Buradaki temsil, gerçekliğin kopyasını değil tam olarak gerçekdışı, çarpıtılmış ve saptırılmış temsildir, yani simülakradır: Kopya, benzerlik temelinde bir imge; simülakra ise benzerlik taşımayan imgeyi ifade eder. Sinema ve toplumbilim arasında kurulan ilişki; Platon'un mağara alegorisinden yararlanarak analiz edilirse; mağara, sinema ile zincirli esirlerin mağara duvarında gördüğü gölgeleri sinema perdesindeki görüntüyle, zincirli esirleri seyirciyle ya da bir düzey daha yükseltip sinema filmleri ile toplumbilim arasında ilişki kurmaya çalışanlarla özdeşleştirilebilir. Buradan hareketle sinemanın, toplumsalın aynası ya da yaratılmış inşalar olduğunu ileri süren yaklaşımları bir kenara bırakıp sinemayı, “*gerçek fenomenler, toplumsal olgular olarak kabul edip, filmleri hem toplumsalın alegorisi hem de toplumsal teoriyi içeren olgular olarak analiz etmek*” tez için temel yöntem olacaktır.⁷³

“Önünde sonunda sinema gerçekliğin kendisinden ziyade yalnızca belli belirsiz bir temsili değil midir? Asıl mesele, bu sorunun iki tür varlık –edimsel (gerçeklik, toplum) ve sanal (kopya, sinematografik imge)- olduğunu

⁷¹ Zeynep Tül Akbal Süalp, *Allegori ve Temsil II: Korkunun yüzü ve çılgının izleği filmler*, **25 Kare**, sayı:23, Nisan- Haziran, 1998, s.11-19.

⁷² Eflatun, *Devlet*, Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz (çev.), Ankara: Remzi Kitabevi, 1985, s.199.

⁷³ Bülent Diken ve Carsten B. Laustsen, *Filmlerle Sosyoloji*, İstanbul: Metis Yayınları, 2008, sf.20-23

varsayması ve ilkinde, yani edimsel olana aslı bir nitelik isnat etmesidir. Önce gerçeklik ve ardından da kopyası/temsili. Toplumsal teori çoğu zaman bu hiyerarşiye kanıyor ve nitekim sinemayı toplumsalın aynası gibi görüyor. ...sinema/gerçeklik ya da imge/beden gibi ayrımları bir yana bırakıyoruz. Diyalektik açıdan bakarsak, sinema hayattır ve hayat da sinemadır, ikisi de birbirinin hakikatini anlatır.”⁷⁴

Sinema filmleri ve toplumbilim çalışmaları üzerine yapılan çalışmalarda bir yaklaşıma göre sinema filmleri aracılığıyla bir dönemin toplumsal yapısının tanımlanabileceği, yani filmlerin dönemini yansıttığı, diğer bir yaklaşımın da bu yansıtma yaklaşımının yetersiz olduğunu, çünkü filmlerin 'temsil etmek' üzere kurulmuş inşalar olduğunu ifade eden iki geleneksel yaklaşım mevcut. Sinema filmlerinin ister toplumu yansıttığı, ister belli bir fikrin taşıyıcısı olarak 'temsil etmek' üzere kurulmuş inşalar olduğu-yaratıldığı, ister diğer alternatif yaklaşımlar olsun; toplumsal analiz birimi olarak toplumsal yapıya dair çeşitli veriler sunar.

"Sinema kültürel bir biçim olarak toplumsal ve uluslararası yapılara entegre olmuştur ama, filmleri bu ilişkilerin doğrudan bir yansıtıcısı olarak görmek tek yönlü bir belirlenmeye işaret edeceğinden doğru değildir. Filmler kendi oluşum süreçleri sonucunda birer yansıma değil dolayımılama olarak ortaya çıkarlar.”⁷⁵

4.1.1. Yansıtma: Filmler Toplumun Aynası Mıdır?

“Filmlerle toplumsal tarih arasındaki ilişkiyi, süreklilik, yansıma, doğrudan aktarım gibi kavramlarla açıklamaya kalkışmak, basitleştirici olmakla kalmayıp yanıltıcıdır da. Film metinlerinin tutarsızlıklarını, çelişkilerini, istisnalarını ‘ihmal edilebilir’ görüp, bu metinlerden tek ve sabit bir anlam çıkarmaya kalkışmak, film çözümlemesini filmlerle toplumsal tarih arasında kırılğan ve karmaşık ilişkiye kör kılacaktır. Bu kırılğan ve karmaşık ilişkiyi

⁷⁴ Diken ve Laustsen, s.21.

⁷⁵ Oğuz Onaran, Nilgün Abisel, Levent Köker, vd. **Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi**, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1994, sf.XII.

görünür kılabilmek için filmlerle toplumsal tarih arasındaki ilişkiyi şifrelenmiş bir ilişki olarak düşünmek ve film çözümlemesini bir deşifre etme faaliyeti biçiminde gerçekleştirmek gerekir. Film metinleri, tıpkı Freud'un rüya yorumuna benzer biçimde, yoğunlaşmanın, yer değiştirmenin, pek çok figürün tek bir figürde birleştiği birleşik temsillerin olduğu; ters çevirme, karşıtına dönüştürme, ekonomi ve sansür mantıklarının işlediği metinler olarak okunmalıdır. ”⁷⁶

Sinema filmlerinin toplumu yansıttığı yaklaşımı; sinema filmlerinin oluşumunda yer alan birçok unsuru dikkate almadan filmleri analiz etmeye çalıştığı için sağlıklı veriler sunmaz. Bu tarz yaklaşımlarda; yansıtılan şeyin niteliği, yansıtanın niyeti, alıcının konumu hesaba katılmadan yorumlandığı için tek yönlüdür ve tutarlı sonuçlar vermez. Yansıtma yaklaşımı, sinema filmlerini toplumbilimsel bir analiz yaparken topluma düzlem bir aynadan bakar. Ancak bunun yerine kullanılan ayna küresel bir ayna ise yapılması gereken analizin ne kadar karmaşık olduğunu görebiliriz. Düzlem aynada görüntü simetriktir, zahiridir, düzdür, cismin aynaya uzaklığı ile görüntünün aynaya uzaklığı eşittir. Değişkenlerin çok da önemi yoktur. Küresel aynada ise aynanın içbükey ya da dışbükey oluşuna, cismin ayna ile odak arasında ya da dışında oluşuna göre değişkenlik gösterir. Sinema filmleri toplumu yansıtır mı sorusu bu açıdan değerlendirilirse, filmleri küresel bir kör ayna olarak varsayarsak elbette yansıtır. Sinema filmlerini incelerken, ancak tüm bu değişkenleri de dikkate alarak yapılan bir analiz bize sağlıklı veriler sunar: Küresel kör bir ayna...

*“...Ayna önünde kaydedilmeden var olan ve gerçeğin bir kanıtı olan ‘elde tutulamaz’ görüntünün sinema söz konusu olduğunda çok benzer ama bir o kadar da benzemez bir hal aldığı bilinir. Bu bakışla sinema aynadaki görüntünün yer değiştirilebilir, kaydedilebilir ve taşınabilir halidir ya da en azından kaynağını bu metafordan aldığı kabul edilebilir. Aynadaki görüntü, sinema tarafından aynadan koparılıp seyircinin önüne taşınabilmektedir. Ayna, kendisine bakını gösteren basit bir düzendir. Eğer izleyiciye taşınan buysa, sinema bu durumda bir ‘kör ayna’ anlamına gelmektedir. Yani kendisine bakını göstermeyen bir ayna görüntüsüdür.”*⁷⁷

⁷⁶ Umut Tümay Aslan, **Bu Kabuslar Neden Cemil?; Yeşilçam’da Erkeklik ve Mazlumluk**, İstanbul: Metis Yayınları, 2005, s.12.

⁷⁷ Serpil Kirel, **Kültürel Çalışmalar ve Sinema**, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2012, s.315.

4.1.2. İnşa Edilen - Yaratılan Yapılar: Filmler

M. Ryan ve D. Kellner, sinema filmlerinin toplumsal gerçekliği yansıtmadığını, filmlerin tahrifata uğratılarak inşa edilmiş/yaratılmış yapılar olduğunu söylerler. Filmlerin açık açık olmasa bile mutlaka savları, savunduğu argümanları, bakış açısı vardır ve bunları izleyiciyi rahatsız etmeden temsili öğeler aracılığıyla biçimsel görenekler ve temsili görenekler sayesinde işlevselleştirilerek ortaya koyarlar.⁷⁸

"Biçimsel görenekler sinemasal yapaylığa ilişkin işaretleri silip süpürerek bu konumlarının içselleştirilmesinde katkıda bulunur. Tematik görenekler** gerçekliği toplumsal değer ve kurumlarla bağlantılandırarak bunların değişmez bir dünyanın doğal ve apaçık göstergeleri olarak algılanmasını sağlar"*⁷⁹

Filmlerin yaratılan/inşa edilen yapılar olduğunu ileri süren yaklaşımın temel tezi, filmlerin, toplumu dizayn etme amacı taşıdığı, çeşitli toplumsal problemleri kişiselleştirilerek, meselelerin toplumsal yanlarını gizleyerek mevcut yapıları görmezden gelecek şekilde işlediği ya da inşa ettiğidir. Eğer sinema filmleri mevcut toplumsal düzenin/yapının bir ürünü olarak toplumu biçimlendirmek amacıyla çeşitli toplumsal kodlar kullanarak yaratılan/şifrelenen metinlerse bu filmlerin toplumbilimsel analizi, hem bu toplumsal kodları çözmeye dönük bir çaba haline gelecek hem de toplumun tüm birimlerinin toplumsallaşma mekanizmasına bu filmlerin nasıl etki ettiğini çözümleyecek bir uğraş haline gelecektir. Yani sinema ile toplumbilim arasında kurulacak ilişki; dinamik, çift yönlü, birbirini besleyen bir süreç olarak değerlendirilecektir.

*Biçimsel Görenekler: Anlatının kapanma tarzı, görüntünün sürekliliği, dönüşsüz kamera işleyişi, karakter özdeşletirmesi, dikizcilik yoluyla nesneleştirme, ardışık düzenleme, nedensellik mantığı, dramatik güdüleme, kare ortalama, çerçeve uyumu, gerçekçi anlaşılabilirlik vb.

⁷⁸ Michael Ryan ve Douglas Kellner, **Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010 s.18.

⁷⁹ Ryan ve Kellner, s.18.

** Eril kahramanlık serüvenleri, romantizm arayışı, kadın melodramı, kurtarıcı şiddet öyküleri, ırkçılığa ve suça ilişkin klişeler vb.

4.1.3. Alternatif Analiz

Bu koşullarda sinema filmlerinin toplumbilimsel analizi; birçok veriyi birlikte değerlendirmeyi gerektiriyor. Filmlerin üretildikleri döneme ilişkin verdikleri bilgi saf bir “dönemini yansıtmı” şeklinde okunamayacağı açık. Filmlerin toplumsal dönemi, olduğu gibi yansıttığı yaklaşımdan ziyade yansıtılmak istendiği gibi 'yaratıldığı' yaklaşımı da sağlıklı veriler sunmaz. Dönemini olduğu gibi yansıtan ve yansıtılmak istendiği gibi yaratılan-inşa edilen filmler şeklindeki yaklaşımların toplumbilimsel analiz için doğru sonuçlar ortaya çıkaramayacağından dolayı; sinema filmlerini ve toplum arasında var olan ilişkiyi karşılıklı dinamik bir ilişki olarak görüp; filmleri 'şifrelenmiş metinler' olarak değerlendirip alternatif bir yaklaşım ile analiz etmek gerekiyor.

“Sosyal teori ve film arasındaki ilişki, kurmaca ile kurmaca olmayan, temsil ile gerçeklik arasındaki ilişki kadar belirsiz; her iki tarafı da iki katına çıkarmak gerekiyor. Sinemasal yalnızca bir metafor olarak ele alınamaz. Bu nedenle filmleri sorgulayarak, toplumsal gerçeklik ile kurmaca arasındaki ikili karşıtlığın ötesine geçmeye çalışan ve böylelikle konusunu bir "sosyo-kurmaca" olarak (yeniden) kavramsallaştıran sinemasal bir toplumsal teori uygulamak istiyoruz.”⁸⁰

Sinema, gerçekliğin ‘çarpıtılmış’ ve ‘saptırılmış’ halini perdede "küresel kör aynada" yansıtarak, yeniden inşa ederek, toplumsal/kültürel alanın şekillenmesinde ve hâkim ideolojinin tesisinde önemli bir işlev görür. Birinci sinema*** seçilen konular ve yaratılan biçim anlamında temsil görenekleriyle; mevcut toplumsal yapıyı, hâkim kültürel unsurları güçlendirerek iktidarı yeniden üreten bir işleve sahiptir.⁸¹

“Michael Ryan ve Douglass Kellner’in yapı çözümücü yaklaşımına göre toplumsal hayatı tanımlayan çelişkiler, ortaya çıkan değişimler ve belirsizlikler, dönemin toplumsal ruh halini olduğu kadar, popüler filmlerce başvurulan temsil stratejilerini de değiştirir. Bu itibarla, popüler filmler,

⁸⁰ Diken ve Laustsen, s.27.

*** Birinci sinema ifadesi, Hollywood sineması ile onun dışında kalan ticari, ana akım ve popüler sinemayı kapsayacak şekilde kullanılmaktadır.

⁸¹ Ryan ve Kellner, s.17-18.

toplumsal hayatta cereyan eden meselelerin, kolektif hissiyat düzeyinde nasıl yaşandığına ve muhtemelen gelecekte nasıl yaşanacağına işaret eden farklı anlatılara ev sahipliği yapar.”⁸²

4.1.3.1. Alegorik Okuma

“Alegorik bir anlatı daha büyük bir toplumsal bütünlüğü, daha büyük bir tarihsel anlatıyı daha küçük bir öykü içinde anlatır. Daha sonra bu ikinci bir işleyişle birleşir, çünkü daha büyük anlatı yalnızca sıkıştırılmaz, aynı zamanda tamamen başka bir öyküye dönüştürülür ya da tercüme edilir.”⁸³

Filmlerin ana hikâyelerinden de toplumsala dair çıkarımlar yapılabileceği gibi ve ana hikâyenin içinde gizlenenlerin bir düzey daha alegorik fonksiyon denkleminde sokulmasıyla ortaya çıkarılan anlamı, aslında filmlerin toplumsal olgular olarak kabul edilmesiyle, toplumsal yapıya dair önemli veriler sunar. Toplumsal olguları, yapıları, ilişkileri vs. teorik şablonlarla incelemek yerine, birer “toplumsal olgu” olan sinema filmlerini ‘alegorik’ olarak incelemek; filmi var eden tüm unsurların toplumbilimsel anlamlar üreten unsurlar olarak kabul edip toplumu, tarihi, dönemi anlama eyleminde önemli veriler sunuyor.⁸⁴

“Alegori, sinemaya bakışımızı şekillendirdiği gibi, birbirine bağlı bir dizi çifte okuma yürütmemizi de sağlar (edimselleştirme/sanallaştırma, geçmiş/bugün, toplum/sinema). Dolayısıyla filmde bahsederken toplumdan, toplumdan bahsederken de filmde bahsederiz. Alegorinin sinema anlatısı içinde yapısal bir gerçeklik olduğunu varsayarak filmin karmaşık, çoğu zaman muğlak, çoklu ve değişken anlamlarını kodlamaya, film aracılığıyla toplumsal anlamaya çalışırız.”⁸⁵

Teze konu edilen tüm filmleri ‘Türkiye’nin kalkınma serüveninin’ birer alegorisi olarak okumak mümkündür.

⁸² Aslan, s.13.

⁸³ Mike Wayne, **Politik Film; Üçüncü Sinema’nın Diyalektiği**, İstanbul: Yordam Kitap, 2011, s.156-157.

⁸⁴ Diken ve Laustsen, s.20-23

⁸⁵ Diken ve Laustsen, s.35

4.2. Sinema, Gerçeklik ve Gerçekçilik

4.2.1. Gerçeklik - Gerçekçilik

Sinemada gerçekçilik, sanatın “yapaylığına” karşı ortaya çıkan estetik bir akımdır. Mevcut toplumsal yapıyı, yaşananları, insanları, mekânları, varlıkları her ne ise kameraya alınanın, kaydedilenin, nasılsa, olduğu gibi ve ona en az müdahale ile sinema perdesine aktarılması, gerçekçi akımların temel yaklaşımıdır. Dolayısıyla gerçekçiliğin; sinema filmlerinin oluşumundan yorumlanmasına kadar, temel düsturu ‘yansıtma’ ilkesi üzerine kuruludur.

“ 'Gerçekçilik' betimlenen ve betim arasındaki aynılığa dikkat çeker... Sanatçıyı sıkı bir gözlemci, sanatı da toplumun aynası olarak gören bir tutumdur. ”⁸⁶

Çeşitli gerçekçi yaklaşımlar bulunmasına rağmen, ortak olarak savunulan şey, sinemanın mevcut gerçekliğe hiçbir şekilde müdahale etmeden en ham biçimiyle yansıtması, göstermesi gerektiğidir.

“ 'Doğalcı', 'gözlemci', 'pozitivist' gerçekçi filmler; sanatın 'yalanını' yani 'kurmacayı' minimize etmeye çalışırken hayatın aslında harmonik bir 'özü' olduğuna ve toplumsal dizgelerin bu 'özü' bozarak insanları yabancılaştırdığına inanırlar. Kurmacayı minimize ederek, bu toplumsal dizgelerin ortaya çıkardığı kaotik düşünce perdelerini, 'sisi' aralamak ve hiçbir müdahalenin olmadığı 'gerçek yaşantıları' en ham biçiminde verebilmeyi umarlar. ”⁸⁷

Peki nedir bu mevcut, müdahalesiz gerçeklik? Bu yansıtılan gerçeklik kimin ya da neyin gerçekliğidir? “İktidarın hem gerçek, hem de bunalımı üreterek yapay toplumsal, ekonomik ve politik mücadele biçimleri sunduğu”⁸⁸ bir toplumda gerçeklik ne

⁸⁶ Aslı Daldal, **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, İstanbul: Homer Kitabevi ve Yayıncılık, 2005, s.33.

⁸⁷ Daldal, s.34.

⁸⁸ Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, Oğuz Adanır(çev.), Ankara: DoğuBatı Yayınları, 2013, s.44.

ifade eder? Gerçeklik bu kadar göreceli ve iktidarın manipölasyonuna açık iken gerçeklik sanat eserleri ile ya da başka herhangi bir biçimde tam olarak aktarılamaz. Aktarılan çarpıtılmış, değiştirilmiş, manipüle edilmiş başka bir şeyin gerçekliği haline gelmiştir. “*‘Gerçek’, belirli toplumsal grupların ya da sınıfların çıkarlarıyla yakından ilintili olan çeşitli göreneklerle çerçevelenmiştir.*”⁸⁹

Oluşturulan karakterler, yazılan öykü, kullanılan ışık, gölge, renk, ses, kameranın konumu, teknik oyunlar ve hareketler, açılar ve diğer teknik dokunuşlar sonucu kurgulanan unsurların ahengi ile oluşturulan ve neticede bir yaratım ise filmler, saf bir gerçeklikten söz edilemez. Nasıl ki gerçekçi yaklaşımların karşı çıktığı şekilde; çeşitli teknik müdahaleler, gerçeklikten uzak anlamlar imajlar yaratabiliyorsa, aynı şekilde gerçekliğe yakın anlamlar oluşturabilmek için de teknik müdahaleler kullanılması bu gerçekçi yaklaşımların itiraz etmediği bir noktadır.

Andre Bazin’e göre montaj sinemasının gerçekliği deforme ederek yarattığı anlamları, yönetmenin gerçekliğini, seyirciye dayatılırken yaptığını; Orson Welles’in alan derinliği ve Roberto Rossellini’nin plan sekans teknikleriyle, bu kez seyircinin kendisi beyaz perdedeki muğlak gerçeğe belli anlamlar vermektedir. Bazin; *gerçekte imajların nesnel olarak sahip olmadıkları anlamları gerçekliğe önsel olarak yükleyen montaj sinemasına karşı çıkarak gerçekliğin ‘deforme’ edilmesinin sorumlusunu montajda görür. Anlamanın, imajlar vasıtasıyla değil; montajın yarattığı etki vasıtasıyla seyircide karşılık bulduğunu söyler.*⁹⁰ Pascal Bonitzer’in ifadesiyle *‘sinema gerçekliği yansıtmaz onu icat eder.*’⁹¹

Hangi teknik kullanılırsa kullanılsın; ister gerçeklik yönetmen eliyle önsel olarak yaratılmış olsun isterse seyirci kendi gerçekliğini alan derinliği ya da plan sekans gibi teknikler yardımıyla kendisi yaratsın, neticede gerçeklik bir yaratılmışlıktır, yönetmen

⁸⁹ John Berger, “Problems of Socialist Art”, Lee Baxandall (drl.) **Radical Perspectives in the Arts**, 1972 aktaran Daldal, s.15.

⁹⁰ Andre Bazin, **L’évolution du Langage Cinematographique** sf.65-66, 76-78 aktaran Metin Gönen, **Paradoksal Sanat Sinema**, İstanbul: Versus Kitap, 2008, s.22-23.

⁹¹ Pascal Bonitzer, **Kör Alan ve Dekadrajlar**, İstanbul: Metis Yayınları, 2011, s.88.

kendi gerçekliğini yaratır, seyirci kendi gerçekliğini seçer, yorumcu, eleştirmen ve toplumbilimci kendi gerçekliğini görür. Neticede gerçeklik, mağara duvarına yansıyan imgelerden ibarettir.

*"İzleyici sinema aracılığıyla gerçekliği, dünyayı algıladığını sanır, oysa gördüğü sadece belirsiz olay parçalarıdır. Bu yüzdendir ki sinema ikinci ve farklı bir algı gerektirir; asıl sinema "sahneye koyma araçları"nın göz önüne alınmasıyla başlar. Her zaman görüntünün ötesine geçmek ve olayın edilgen gibi görünen kaydındaki düzenleme, yani edim üstüne düşünmek gerekir - özellikle görüntü gerçekliğin kendisi olarak sunuluyorsa. Her zaman montaj vardır; bizzat kameranın alandaki yeri, kamera görsel uzayın bir parçasını taraf tutucu biçimde kesip ayırdığı için, daha baştan montajdır."*⁹²

Popüler, ticari ya da ana akım piyasa filmlerinin gerçeklikle kurdukları ilişki sorunluyken; yaratıcıları ya da yorumcular tarafından "gerçekçi" oldukları kabul edilmiş filmler de mevcut gerçekliği olduğu gibi gösteremezler elbette. Gerçeklik olarak ifade edilen şey her neyse; yaratıcılarının, yorumcuların ya da seyircinin gerçekliğine en yakın şekilde gösterilebilir. Gerçeklik yaratıcının, yorumcunun, seyircinin gerçekliğidir. Buradan hareketle toplumdan topluma, kişiden kişiye farklılık gösteren gerçeklik, nasıl olduğu gibi aktarılabilir? Gerçeklik algıladıklarımızdan ya da algılamak istediklerimizden ibaret değildir. Şu özelliklere sahip filmler gerçekçidir, şu özelliklere sahip filmler gerçekçi değildir demek oldukça güçtür.

*"...Sinemada nesneler "gerçekten" tanınmaz. Ayrıca bilindiği gibi sinema uzayı bütünüyle hileli bir uzaydır; "özel etkiler" katıştırılmadığı, gerçek anlamda sinema hilesi yapılmadığı durumlarda bile, sahneye koyma her zaman perspektifle az ya da çok oynamak, dekorun bazı öğelerini, hatta sözgelişi çerçevenin sınırlarındaki film kişilerini yakınlaştırmak ya da yükseltmek, belgesellerde bile belli öğeleri görmezden gelmek ya da gizlemek zorunda kalır. Film yapmak, her zaman, ayrıntılarda hile yapmaktır. Bu hile gereklidir çünkü "ekranın ufukları yoktu."*⁹³

Gerçekçi olmadığı kabul edilen ya da filmlerin neden gerçekçi olması gerektiği üzerine herhangi bir problemi olmayan, yapılanın açıkça 'gerçekliğin kopyası ya da

⁹² Bonitzer, s.88.

⁹³ Bonitzer, s.87.

çarpıtılmış halini perdede yansıttığı' kabul edilen filmlerdeki gerçeklik, aslında seyirci tarafından oldukça benimsenen, görülmek istenen gerçeklik yani seyircinin gerçekliği değil midir? Dolayısıyla buradan hâkim egemen ideolojik yapı ile çevrelenmiş seyirci için gerçeklik budur. Filmlerin gerçekçi olup olmadığına dair verilecek karar, filmin niteliğine dair koyulacak tanı, oldukça görecelidir.

*"Hollywood'da yaşam gözlemlenmez, fakat temel malzeme olarak talan edilir. Yönetmen gerçekliğin duygusunu, ritmini ve yapısını yakalamaya çalışmaz, ama bunun yerine onun tam bir kopyasını yaratır; izleyiciyi bağlamanın temel kurallarına uyarak hakikilik yanılsaması sunan bağımsız bir varlık haline getirir. Yaşamın yeniden üretimi yerine bizler, bir seyirliğe dönüşmüş, yani görselleştirilmiş, genelleştirilmiş ve dramatikleştirilmiş bir yaşama sahip oluruz."*⁹⁴

Gerçekçi olmadığı aşikâr olan filmlere dair durum gayet açık iken diğer tarafta gerçekçi kabul edilen bir film toplumsala dair ne kadar gerçekçi yaklaşım sunabilir? Yönetmenin-yaratıcısının gözünden "gerçekçi" olan film de yeniden yaratılmış-inşa edilmiştir; yaratıcısının gerçekliğidir. Dolayısıyla sinema filmlerinin toplum bilimsel analizinde gerçekçi kabul edilen filmleri diğerlerinden farklı bir şekilde değerlendiremeyiz.

*"Sinemanın gerçeklikle ilişkisi bütünüyle sağlıklıdır. Bu, iki yönde böyledir: Ekrandan izleyiciye doğru (gerçeklik hilelidir) ve kameradan "konu"lara doğru. Sinema, izleyiciye bir şey sunmak istiyorsa, gerçekliği rahat bırakmaz. Müdahale etmek zorundadır, hem de çoğu zaman yıkıcı bir biçimde..."*⁹⁵

4.2.2. Toplumsal Gerçekçilik

Toplumsal Gerçekçilik akımı da Ulusal Sinema, Devrimci Sinema, Milli Sinema gibi Türkiye sinema tarihinde belirli filmlerle temsil edilen bir akım olarak kabul edilir. Toplumsal Gerçekçi akım, tezin kapsamındaki dönemde ortaya çıkan ve tez

⁹⁴ Roy Armes, **Sinema ve Gerçeklik: Tarihsel Bir İnceleme**, İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2011, sf.93.

⁹⁵ Bonitzer, s.87.

kapsamında incelediğimiz filmleri de dönem kısıtı olmadan nitelik itibariyle dâhil edebileceğimiz bir akım olarak kabul edilmiştir. Bu akım, sinema filmlerinde, var olan toplumsal gerçekliği yansıtmayı, ekonomik, toplumsal sorunlara eğilmeyi amaç edinir ve gelişmeci, ‘kalkınmacı’ fikirleri sinemada temsil eder.⁹⁶

“Bu kent merkezli filmlerde 'geleneksel burjuvazi' (yani orta sınıf değil) ve onun değer yargıları, mülkiyet duygusu, kar hırsı şiddetle eleştirilir... Devlet ve onun kolluk güçleri (polis, asker) genelde adaletten ve zayıftan yanadır”⁹⁷

Toplumsal Gerçekçilik akıma dair çeşitli nitelikler tanımlanmış olsa bile hangi filmlerin bu akıma dâhil edilip edilemeyeceğine dair net bir tespit yapmak zordur. Kaldı ki bu akıma bir dönem dâhil olan temsilcilerin bile akıma dair görüşleri net değildir.

“Türk Sineması'nda batılı anlamda ilk sol hareketi olan batı etkisindeki 'toplumsal gerçekçilik' akımı, sağcı basının yaygaralarına karşı solcu basının savunması ile üst tabakada kopan gürültüler sayesinde gelişebilmiştir, gerçekte 27 Mayıs hareketi gibi halka hiçbir zaman inememiştir. Otobüs Yolcuları, Acı Hayat, Gurbet Kuşları dışında halk açısından popüler toplumsal gerçekçilik filmi yok gibidir.”⁹⁸

Teze konu edilen filmler toplumsal gerçekçi akıma dâhil edilmiş olsa bile filmlere yaklaşım ve analiz etme biçimi düşünüldüğünde bu niteliklerin çok önemli bir nokta olmadığı görülecektir. Gerçekçi kabul edilen bir film ile gerçekçi olmayan bir filme yaklaşım biçimi aynı olmak zorundadır. ‘Gerçekçi’ sıfatının, filmin kimi unsurlarını gizlemeye müsaade etmeyecek şekilde analize konu edilmelidir.

⁹⁶ Daldal, s.93.

⁹⁷ Daldal, s.95.

⁹⁸ Halit Refiğ, **Ulusal Sinema Kavgası**, İstanbul: Hareket Yayınları, 1971, s.38.

4.2.3. İdeolojik Olmayan Film Var Mıdır?

Hangi filmlere ideolojik deneceği ya da tüm filmlerin ideolojik sayılıp sayılmayacağı, öncelikle ideolojiden ne anlaşıldığına, ideolojinin hangi anlamında kullandığına bağlıdır. Eğer ideoloji 'gerçekliğin oldukları hallerinden farklı görünmesini sağlayan gözlük' işlevi görüyorsa sinema ideolojik bir aygıttır. Ve sinema hâkim egemen ideolojiyi yeniden üretir. Tam da Bülent Diken ve Carsten B. Laustsen 'in yaptığı tespitle:

“Althusser bir defasında en önemli ideolojik aygıtların okul ve kilise olduğunu iddia etmişti. Bugün bu listeye sinemayı da eklemek gerektiğini söyleyebiliriz.”⁹⁹

Sinema, hem sanat hem de kitle iletişim aracı ya da hangi niteliğiyle ifade edilirse edilsin neticede endüstriyel bir üründür. Temsil görenekleriyle mevcut toplumsal yapıyı, hakim kültürel unsurları güçlendirerek iktidarı yeniden ürettiği için ‘ideolojiktir’ ve bir endüstri ürünü olduğu için de önemli bir maddi yeniden üretim unsurudur. Her iki şekilde de ideolojik aygıt işlevi görür. Her ne şekilde olursa olsun iktidar-iktidarlar için çok önemli bir yeri vardır sinemanın. Egemen hâkim ideolojiyi yeniden üretir. *Egemen ideoloji (dinsel, politik, töresel düşünceler, dünyayı kavrayış biçimleri, davranışlar, tavırlar, jestler, düşünme, sorunları koyma biçimleri)*; mevcut ekonomik, politik, kültürel vb. durumu doğal, gerçek, evrensel ve değiştirilemez olarak göstermek ve buna onay verdirmek, mevcut yaşam tarzının mümkün olduğunca az sorgulanmasını sağlamak gibi işlevler görür.¹⁰⁰

⁹⁹ Diken ve Laustsen, s.28.

¹⁰⁰ "Kapitalist Toplumda Sinema", (İmzasız) **Çağdaş Sinema**, Sayı:1, 1974, s.55-56. (Cahiers du Cinema dergisinin 244. Sayısında imzasız olarak yayınlanmış)

*"Konular, stiller, biçimler, anlamlar, anlatı gelenekleri; bunların tümü genel ideolojik söylemi vurgular. Film kendisini kendisine sunan, kendisiyle konuşan, kendisini öğrenen ideolojidir."*¹⁰¹

4.3. Sinema Toplumsallaşma İlişkisi: Sinemanın Toplumsala Etkisi

Kişinin toplumla olan ilişkisi ya da kişinin 'toplumsallaşması' çeşitli mekanizmalar aracılığıyla gerçekleşir. Toplumsal ilişkiler ağının bir parçası olan birey, var olabilmesi/ var kalabilmesi için toplumla çeşitli düzeylerde ilişki kurar, kaldı ki bu ilişki kurma eyleminin varlığı toplumun temel dinamiğini oluşturur. Toplumun büyük çoğunluğu tarafından benimsenen ve kabul gören değerler *özdeşleştirme*, *içe-yansıtma* veya *içselleştirme* gibi mekanizmalarla kişiye sirayet eder ve kişi artık toplumsallaşmıştır.¹⁰² Sinema da toplumu inşa eden mekanizmalara çeşitli yöntemlerle katılır. Sinema filmlerinin yaptığı şey de toplumsallığı var eden *söylemleri* (*biçim*, *figür* ve *temsil*) sinema dili vasıtasıyla form değiştirerek, toplumsal gerçekliği birebir yansıtır görünerek, ama aslında toplumsal gerçekliği yaratan bir işlev görür. Sinema filmleri *kültürel temsillerin içselleştirilmesi vasıtasıyla toplumsal gerçekliği inşa eder*.¹⁰³

*"Burjuva sineması izleyicinin varlığını bilmezden gelir gibi görünür, perdede olanları ve söylenenleri izleyiciyi hedeflemiyormuş gibi düzenler, sinemanın gerçekliğin bir yansıması olduğu yalanını söyler; ama bu sinema her zaman izleyicinin/dinleyicinin duygularını sömürür ve kapitalist toplumun pazarladığı düşlere ve fantezilere ustaca, sinsice, farkında olmadan katılmaya ikna etmek için onun özdeşleşme-yansıtma mekanizmalarından yararlanır."*¹⁰⁴

¹⁰¹ Jean-Luc Comolli ve Jean Narboni'den aktaran Ertan Yılmaz, "Sinema ve İdeoloji ilişkileri Üzerine", **Sinema, İdeoloji, Politika; Sinemasal Yazılar 1** (drl: Burak Bakır, Yörükhan Ünal, vd.), Ankara: Orient Yayıncılık, 2008, s.66.

¹⁰² Walter A. Weisskopf, Yabancılaşma ve İktisat, Anahtar Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1996, s.27.

¹⁰³ Ryan ve Kellner, s.35.

¹⁰⁴ James Roy MacBean'den aktaran Ertan Yılmaz, s.73.

Sinema salonuna giren seyirci, filmin bir kurgu ürünü olduğunun artık* farkındadır. Ama farkında oluşu, onun tahrifattan etkilenmeyeceği anlamına da gelmiyor. Sinema filmlerinin ‘toplumsallaşma’ mekanizmalarına katılmasını sağlayan önemli bir unsur özdeşleşme tahrifatıdır. Seyirci bilinçli ya da bilinçsiz olarak kameranın konumlandırılış şekli, pozisyonu, açısı ya da hikâyenin anlatım tarzı vb. unsurlar sayesinde filmin karakterleriyle, özellikle de kahramanla, ideal tiple özdeşlik kurar ve bir süre sonra seyirci artık filmin içine girmiştir.¹⁰⁵ Sinema filmlerindeki teknik ya da anlatısal kurgulanış ve aslında filmlerin varlığına içkin bir özellik dolayısıyla, seyircisini rahatsız etmeden, hatta onun rızasıyla; sinema filmlerinde olup bitenlerin günlük hayatın devamı olduğu yanılgısını *yetileri felce uğratarak* sağlar.¹⁰⁶ Filmin yarattığı ideolojik çerçeve otomatik olarak seyircinin perspektifine yerleşmeye, kişi toplumsallaşmaya başlamıştır. Tüm bunlar ana akım, birinci sinema ürünü yapıların temel çalışma mekanizmasına dair olsa da sadece onlara has değildir. Bu yanılsamayı kırmayı hedefleyen filmlerin dahi mecburen katıldığı bu manipülasyon, hakim ideojinin taşıyıcısı olan filmlerin -varlık sebebi olmasa bile- önemli bir özelliğidir.

*“Biçimi, türü konusu, felsefi eğilimleri, alımlanışı ya da orijinal kaynakları ne olursa olsun filmler ele aldıkları karakterlerin ve bunun doğal bir sonucu olarak izleyici kitlelerinin kendilerini ve dünyayı yeniden anlamlandırdıkları dolaysız bir yolculuğa çıkmalarını sağlarlar. Her birimizdeki röntgencilığe ve narsizme hitap eden bitimsiz bir yolculuktur bu.”*¹⁰⁷

Seyircinin yaşadığı yanılsamayı güçlendirmek için ya da yanılsamayı bozmamak/kırmamak için çeşitli yöntemler kullanılır. Bu yöntemlerden en klasiklerinden birisi oyuncuların kameraya bakmamasıdır. Jean-Luc Godard bu durumu birçok filminde uygulamaz ve oyuncu kameraya bakarak konuşur. 1967 yapımı Çinli Kız filminde

*Lumiere kardeşlerin ilk gösterimlerinde, sinema perdesinde trenin kendilerine doğru geldiğini gören seyirciler verdiği aşırı tepkiyi vermeyecek kadar farkındadır artık.

¹⁰⁵ Nezih Erdoğan, **Sinema Kitabı**, İstanbul: Ağaç Yayıncılık, 1992, s.71

¹⁰⁶ Theodor W. Adorno, **Kültür Endüstrisi - Kültür Yönetimi**, Nihat Ülner, Mustafa Tüzel ve Elçin Gen (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları, 2011, s.55-56.

¹⁰⁷ James Clarke, **Sinema Akımları: Sinema Dünyasını Değiştiren Filmler**, İstanbul: Kalkedon Yayıncılık, 2012, s.13.

görüntü yönetmeninin araya girmesi, seyircinin bu çarpık duruma karşı ikinci bir yabancılaşma yaşamasını sağlamıştır. Stil ve biçim görünür kılındıkça ideolojik mekanizma daha görünür olur ve sanatsal ürün, iktidar mekanizmalarını anlamaya olanak sağlar.¹⁰⁸

“1910’lar ile 1940’lar arasında Amerikan sinemasında yapılan ideolojik düzenlemeyle film izleyicisinin deneyiminin karmaşık ekonomik, politik ve psikolojisini, yaşamı basitleştirerek yumuşatan ve ekonomik eşitsizliği, ‘böylesi bir eşitsizliğin mutluluk için bir önemi yoktur’ anlayışıyla inkâr eden görüntüler içinde büyük ölçüde tersine çevirdi. Bu iyi karakterin evlendiği ve orta sınıf yaşamına kavuştuğu, itaat ve fedakârlığın ödüllendirildiği bir ıslah etme sinemasıydı. 1910’larda Griffith tarafından geliştirilen ahlaki kodlar ve dramatik yapılar, popüler sinemanın sürekli olarak süslediği ve bugüne kadar beslediği bir model oluşturdu.”¹⁰⁹

“Gerçeğin kitlelere göre, kitlelerin gerçeğe göre kendilerine yön vermeleri, gerek düşünme gerekse görü bakımından boyutları sınırsız bir olgu niteliğini taşımaktadır.”¹¹⁰

¹⁰⁸ Ertan Yılmaz, s.73-74.

¹⁰⁹ Robert Kolker’den aktaran Ertan Yılmaz, s.70-71.

¹¹⁰ Walter Benjamin aktaran Kirel, s.308.

5. FİLMLER

Seçilen filmlerin her birinde, patronaj biçimlerinden örnekler görebiliyoruz.

Gurbet Kuşları: **Aile Patronajı, Hemşerilik Patronajı**

Diyet: **Hemşerilik Patronajı**

Taşı Toprağı Altın Şehir: **Hemşerilik Patronajı, Siyasi Patronaj**

Bir Avuç Cennet: **Aile Patronajı, Hemşerilik Patronajı**

5.1. Gurbet Kuşları (Halit Refiğ)

Gurbet Kuşları; Visconti'nin 1960 yapımı "Rocco ve Kardeşleri" filmi ile Turgut zakman'ın 1962'de sahnelenen Ocak oyununun uyarlaması olan bir g filmidir. Filmin senaryosunu Halit Refiğ yazmış, filme ismini veren 1962 tarihli romanın yazarı Orhan Kemal ise diyaloglarını yazmıştır.



Şekil 1: Gurbet Kuşları Filmi, Haydarpaşa Garında Bakırcıoğlu Ailesi.

Film, Maraş'tan İstanbul'a göç eden bir aile üzerine kurulmuştur. Maraş'taki işleri bozulunca, oradaki her şeyini satıp İstanbul'a göç etmek zorunda kalan ailenin buradaki yaşamını konu alır. Türkiye sinemasının ilk g temalı filmidir. Ancak o dönemde yaşanan tipik 'mlkszlerin g'nden farklı bir güçtür bu. Buradakinde, aile

ellerinde ‘üç-beş kuruş’la İstanbul’a gelmiştir ve o dönemin tipik göçerlerinden durumları daha iyidir. Anladığımız kadarıyla bu aile sınıfsal olarak geldikleri yerin görece varlıklı kesimiyken, yani bahçe ve dükkân gibi mülkleri ellerinde bulundurmalarına rağmen kırsal çözülmeden etkilendiklerini anlayabiliyoruz.

60’lardan itibaren yoğunlaşmaya başlayan göçe sebep olan temel unsurlardan biri tarımda makineleşme ile beraber değişen üretim teknikleri sonucu kapitalist üretim ilişkilerinin kıra kadar girmesi ve kırdaki küçük üreticiliğin yok olmaya başlamasıyla başlayan kırsal çözülme olmuştur. Kırsal üretimin kapitalistleşme düzeyi arttıkça kırdaki köylüden bakkala, pazarcıdan tamirciye tüm üretim mekanizmasının elemanları değişime, dönüşüme uğramak zorunda kalmış ve sosyo-ekonomik denklem değişmeye başlamıştır. Bu süreçten elbette en fazla etkilenen kesim mülksüzler ile küçük mülk sahipleri olmuştur. Orta ve büyük mülk sahipleri de değişime zorlanmış ve değişme direnenler ya da değişimi gerçekleştiremeyenler elenmiştir. Mülksüzler ile küçük mülk sahipleri kırdaki çözülme ile kente göç ederek kentte emek güçlerini satan işçilere dönüşürken; kentte de değer gören miktarda mülk ve paraya sahip olanlar ise bunu kullanarak kentte mülksüzlere nazaran daha iyi koşullara sahip olmuştur.

Kente göçenler için önemli bir tampon mekanizma olan patronaj ilişkilerinin hangi türü olursa olsun göç edenlerin sınıfsal yapısının ve ait oldukları sınıftaki konumlarının önemli farklılıklara sebep olduğu görülebiliyor. Bu ailenin, o dönemde kente göçenler arasında görece varlıklı olduğu ve kentte tutunma ve uyum mekanizmalarından aile patronajını kullanırken, hemşerilik patronajı ya da siyasi patronajı kullanmadığı görülebiliyor. Ancak filmin başından itibaren gördüğümüz Haybeci’nin kurduğu hemşerilik ve siyasi patronaj ilişkisini filmin en sonunda daha net olarak görebiliyoruz.

Baba Tahir Bakırcıoğlu (Mümtaz Ener) ve oğlu Selim (Cüneyt Arkın) daha önceden İstanbul’a gelmiş ve ailenin tamamı göç etmeden önce gerekli ortamı yaratabilecek maddi kaynakları olduğundan ev ve işyeri tutmuşlardır. Kırsal yaşamda olağan kabul edilen, babanın kontrolünde, hâkimiyetindeki bir aile yapısının, ailenin İstanbul’a göç etmesinden sonra daha baskın bir şekilde hüküm sürdüğü görülebiliyor. Burada hemşerilik ve siyasi patronaj ilişkilerini kullanma ihtiyacı duymayan –ekonomik

durumlarının görece iyi olmasından dolayı olduğunu söyleyebildiğimiz- ailenin yeni bir ortama, kente uyum için aile patronajını kullandığını ya da kırsal yaşamda sık görülen bu tip bir yapının kente uyum için önemli bir mekanizma olduğunu ve önemli işlevler gördüğünü söyleyebiliriz.

“Türkiye’nin kentleşme sorunlarının en azından görünürde, kolaylıkla üstesinden gelebilmesini sağlayan esas öge, farklı toplum kesimlerinin kendiliğinden geliştirdiği mekanizmalardır. Enformel mekanizmaların gücü ve dinamizmi sayesinde ki Türkiye, kentleşme denen devasa dönüşüm sürecinin beraberinde getirdiği sorunların üstesinden gelebilmiştir.”¹¹¹

Henüz filmin başında babanın hâkim-kollamacı tavırlarını görürüz. Patronaj ilişkilerinin ilk halkasını, babanın himayesindeki ailenin kentte kurduğu hiyerarşik birliği, aile patronajını görürüz burada. Haydarpaşa garına yanaşan trenden iner inmez aile fertlerini tek tek saymaya başlar baba. Aileye nasihat verir, İstanbul’un tekinsizliğinden bahseder.

- Baba: “Selim, Murat (Tanju Gürsu), Hatice (Muadelet Tibet), Fatma (Pervin Par), Kemal (Özden Çelik). İyi takım tamam. Dikkat edin, birbirimizi yitirmeyelim. İstanbul’da şakaya gelmez bu iş.”

İstanbul’a göçün simgesi haline gelmiş olan Haydarpaşa’nın kapısından çıkar çıkmaz hayal kurmaya başlarlar. İstanbul’a girer girmez kurulan hayallerde, edilen laflarda aile patronajının ne kadar yerleşik olduğunu görebiliriz. Babanın “Şah olacağız İstanbul’a Şah!” lafına karşı “Bu kadar insan sırt sırta verdik mi kolay...” diye girer ve oğullardan öteki tamamlar; “...dağları bedesten ederiz vallahi!”

- Baba: “Tümümüzün gönlünde aynı ateş yanıyordu, bu beldeyi fethetmek. Maraş’ta işlerimiz bozulunca dükkânı, dede yadigârı bahçeli evi satıp savmaya mecbur kaldık. Artık taşı toprağı altın İstanbul’a dört elle sarılmaktan başka çaremiz yoktu. Bir tamirci dükkânı açıp iki büyük oğlum, Selim ile Murat’la işletecektik. Küçük oğlum

¹¹¹ Işık ve Pınarcioğlu, s.96.

Kemal liseyi bitirmişti. Üniversiteye girmek istiyordu. Kızım Fatma’ysa evde anasının işlerine yardım edecekti. Selim ile daha evvel buraya gelip kesemize uygun bir ev peylemiştik...”

İstanbul’a geldikten sonra büyük bir hayal kırıklığına uğrarlar. Maraş’ta sattıklarından elde ettikleri para ile İstanbul’da tamirci dükkânı açmayı planlamışlardır ama anlaştıkları biri tarafından kandırılırlar. Dolandırıldıklarını öğrendikten sonra Selim:

- “Dünya sanki tepemize yıkılmıştı. Şimdi ne yapacaktık. Hem paramız dolandırılmıştı hem de sipsivri kalmıştık koca İstanbul’da. Ama baktık ki çare yok, kendimizi topladık. Elde avuçta ne varsa birleştirdik. Bir küçük dükkân açtık. Verdik sırt sırta, çalış Allah çalış...”

Kentte karşılaştıkları ilk büyük sıkıntıda aile patronajı devrededir ve parayı tekrar toparlayıp küçük bir dükkân açmayı başarırlar.

Kırdan kente göç sonucu hem kentin değişime uğradığını hem de göç edenlerin değişime uğradığını görebiliyoruz. Kentsel yaşam biçimleri göçenlerle birlikte değişime uğrarken göç edenler de sahip oldukları değerler sistemini tamamen değiştirmeden kentsel değerlerle harmanlayarak var olmaya çalışmışlardır. Kente göç edenler için, çalışma koşullarından ilişki kurma biçimlerine, mekân kullanımlarından aile içi ilişkilere kadar birçok değerın farklılaşmaya başladığını ancak tam olarak kentte hâkim değerlerle birebir uyumdan ziyade; bu değerlerin karma özellikler taşıyan bir hale büründüğü görülebiliyor. Filmde de bunun birçok örneğini görülebiliyor. Bu değişimlerin, yıkıcı etkileri olabildiği gibi geliştirilen çeşitli mekanizmalarla üstesinden gelinebilir hale sokulmaya çalışıldığına da tanıklık edebiliyoruz.

Ortanca oğul Murat bu dükkândan ayrılıp taksi şoförlüğü yapmaya başlasa da aile patronajının dışına çık(a)mamıştır. Aile içindeki patronaj ilişkisi sürmektedir, baba her fırsatta ağırlığını koyar ortaya ve hâkimiyeti devam eder. Büyük erkek kardeş, baba ile tamirci dükkânını işletmeye devam ederken küçük erkek kardeş Kemal tıp okumaya başlar. Kız kardeş Fatma da annesi ile evdeki işleri görmektedir Filmde kadın erkek ilişkileri üzerine çok önemli verilere rastlarız. Ailenin erkekleri ya çalışıp ya okula

giderken; kadınların sadece evde olması istenir. Evden çıkması bile çoğu zaman hoş karşılanmazken; başka bir erkek ile görünmesi ise şiddet görmesine sebep olmuştur. Kentte tutunma ve tampon mekanizması olarak önemli işlevler gören aile patronajı aynı zamanda erkek egemen kültürün yeniden üretildiği bir mekanizma olmuştur. Aile patronajında egemen olan genelde baba olurken ondan sonra ailede söz sahibi olan, dediği yapılan kişi en büyük erkek kardeşdir. Kadın ailede çok edilgen bir konuma sahiptir. Aile altı kişiden oluşmasına rağmen filmi beş kişinin gözünden görürüz; sadece annenin hikâyesi anlatılmamıştır. Hep evdedir.

Baba Tahir Efendi her seferinde aile içinde ağırlığını ortaya koyarak tüm aileyi hizaya çekmeye çalışır. Fatma'nın bakkala gitmesine ve o bakkala giderken Kemal'in ders çalışıyor olmasına kızan Murat babanın hışmıyla karşılaşır.

- Baba: “hişşt hele beni dinle Murat, benim evimde ben varken kimseye laf düşmez. Oğlumu okuturum okutmam, kızımı bakkala, manava yollarım, yollamam, o benim bileceğim şey.”

Yine başka bir sefer Fatma'yı “elin heriflerinin hususisinde fink atarken” gören Murat, Fatma'yı döver. Tahir Efendi yine araya girer:

- Baba: “...Ben burada eşekbaşı değilim, babayım baba! (yine aynı tonlamayla) benim evimde benim çocuklarımı benden başka kimse dövemez... Ben daha ölmedim Selim. Ailemin namusunu düşünmek bana düşer. Fatma'nın ekmeğini siz vermiyorsunuz, ben veriyorum. Karşıma geçip böyle öteceğinize, dönün de biraz kendi halinize bakın. Selim efendi uçkuruna hâkim olamadı dükkânı batırdı. Murat efendi dersin işi serseriliğe vurdu, evin semtine uğramaz oldu. Eve bir kuruşluk hayrınız dokunmaz, çart-çurt etmeye gelince sizden alası yok”

Filmin bütününde göçe ilişkin ulusalcı-modernleşmeci-ilerlemeci bir yaklaşımın hâkim olduğunu söyleyebiliriz. Kemal'in bir dilenciye para vermesinde sonra arkadaşı Ayla (Filiz Akın):

- “Bence hiç doğru yapmadın... Öyle ya sapasağlam kadın, çalışsın efendim. Sonra neden memleketini bırakıp gelmiş. Dilenmek kolay iş, kalk köyünden gel İstanbulluyu soy.”

- Kemal: “Dışarıdan her gelen şehirliyi soymak için mi geliyor.”

- Ayla: “Valla Kemal ne için gelirlerse gelsinler, İstanbul’u İstanbulluktan çıkarıyorlar. Her tarafta bunlar. Hem sana ne onlardan... Yoksa sen de mi onlardansın.”

- Kemal: “Allah göstermesin. Benim ailem su katılmamış İstanbullu. Köy adına Kadıköy’den başkasını bilmem.”

Yine başka bir yerde okul çıkışı yapılan sohbette abisinin Amerika’da olduğunu söyleyen Ayla’ya Kemal sorar:

- “Ne yapıyor orada... Niye kendi memleketi ona dar mı geldi?”

...

Ayla, Kemal’in de -o çok kızdığı- kırdan kente göç edenlerden olduğunu öğrenince çok kızar ve bir süre onunla konuşmaz. Ama sonra sevgili olurlar ve Kemal Ayla’nın ailesiyle tanışmaya gider. Ayla’nın abisinin Amerika doktorluk yaptığını öğreniriz. Kemal, çok küçükken kız kardeşini köyde doktor olmadığı için kaybettiklerini anlatır. Ayla’nın annesinin (Mahmure Handan); “Maraş’tan İstanbul’a niye naklettiniz?” sorusuna cevaben; büyük oranda zorunlu olarak İstanbul’a göç etmiş olmalarına rağmen Kemal “...daha iyi bir hayat özledik herhalde” diyerek cevap verir. Buna karşı arkadaşının ‘kentli’ babası Saim Bey (Muammer Gözalan) sözü alır ve çok ilginç bir yorum yapar:

- “Bakın bu çok doğru. Biz kabına sığmayan bir ırkız. Bir yerde uzun zaman oturamayışımız Orta Asya’dan beri süregelen bir vasfımız, daha doğrusu akıncı ruhumuz galiba. Atalarımız bu ruhla Orta Asya’dan Anadolu’ya gelmişler. Anadolu’dan gene bu ruhla Avrupa’ya geçmişler, medeniyetler taşımışlar.”

Ayla’nın “Aman babacım gene tarih dersine başladın” deyişini Kemal bölerek:

- “Ama bu sadece bir tarih işi değil Ayla, aynı zamanda günümüzün de en önemli meselesi. Bugünkü gazeteye bakın. Birinci sayfada taşradan İstanbul’a gelenler hakkında bir yazı. Üçüncü sayfada da Almanya’ya giden işçilerimiz hakkında bir yazı. En büyük emelleri oradaki kazançlarıyla bir otomobil almak, Türkiye’de de onu satarak bir kat sahibi olmak. Şimdi beşinci sayfayı açalım, bu da Amerika’daki Türk doktorları hakkında. Bunların da Amerika’ya gidişi köyden şehre akına benzetiliyor.”

- Ayla’nın Babası: “Yok canım meseleyi bu açıdan ele almak yanlış. Bütün bu gençlerimiz yabancı diyarlarda gücümüzü temsil ediyor bence. Ayla da Üniversite’yi bitirdikten sonra Amerika’ya abisinin yanına gidecek, bunu işsizlikle ne alakası var.”

Filmde göçün sebeplerinin maddi olmayan temellere dayandırıldığını ve göçün esas sebeplerine dair net ifadelere rastlamayız. Ailenin Maraş’tan İstanbul’a göç etmesinin sebebi, o dönemde maddi yeniden üretim süreçlerinde gerçekleşen dönüşümden kaynaklanmasına rağmen göçe ilişkin filmde, “daha iyi bir hayat özlemek” ya da “ulusun akıncı ruhuna” bağlayan analizlerin yapılması yönetmen Halit Refiğ’in o dönemdeki dönüşüme dair kasıtlı bir yorumu olarak görülebileceği gibi, daha sonra temsilcisi olacağı “Ulusal Sinema” akımının tipik yaklaşımı olarak da okunabilir. Neticede filmler toplumsal yapıya dair veriler sunabileceği gibi, filmleri yaratılan inşalar, toplumsallaşma mekanizmasının bir ürünü olarak değerlendirmek de gerekir. Toplamda bunların da üzerinde filmler birer toplumsal olgulardır.

Göçe ilişkin bu çarpık analizin benzerlerini film boyunca çoğu kez görürüz. Kemal ile Ayla, bir gecekondu mahallesini karşıdan gören bir tepede konuşurken; filmin sonunda ailenin tekrar Maraş’a dönüşünün sebebinin filmin bütününde Kemal’in ağzından cevap verildiğini görürüz (tıp okuyan Kemal, aile içindeki himayeci-patronaj ilişkisinden ‘okuyarak’ çıkmıştır ve filmin sonunda görüleceği üzere aile ile Maraş’a dönmeyen tek kişi odur). Kentte tutunamayan ailenin rahat bir yaşama kavuşamamasının sebebi; ‘çok çalışmamaya ve verimli olmamaya’ bağlanır.

- Kemal: “İstanbul’a gelirken hepimiz aynı hayaller içindeydik, her tuttuğumuz şeyin zahmetsizce elimizde altın olacağını umuyorduk.”

- Ayla: “Rahat yaşamak, daha iyi bir hayat özlemek herkesin hakkı değil mi?”

- Kemal: “Evet Ayla yalnız bunu hak etmek için çalışmak, verimli olmak gerek”

- Ayla: “Şu karşıda oturanlar, kim bilir nereden göçüp buraya gelmişlerdir, kendi küçük ve yoksul köylerinden hiç mi çıkmasaydılar.”

- Kemal: “İnsanlar birbirlerini boğazlamayı bırakıp birlikte yaşamasını öğrendikleri gün dünya büyük bir şehir olacak ama bizler şimdilik kendi küçük evimizi onarmak zorundayız.”

- Ayla: “Çok doğru. Keşke bunun çaresini bir bilen olsa...”



Şekil 2: Gurbet Kuşları Filmi, Gecekondu Mahallesinde Ayla ve Kemal.

Kendi ailesi gibi kente göç etmiş olan ancak maddi koşullar bakımından daha kötü durumda olan göçerlerin yaşadığı gecekondu mahallesinin tam karşısında yaptıkları bu sohbette Ayla, göç edenlerin zorunlu olarak bunu yaptıklarına dair bir yorum getirirken; Kemal buna karşılık olarak “İnsanlar birbirlerini boğazlamayı bırakıp birlikte yaşamasını öğrendikleri gün dünya büyük bir şehir olacak ama bizler şimdilik kendi küçük evimizi onarmak zorundayız” diyerek konuştukları konunun bağlamından çok uzak bir karşılık veriyor. Kemal bir yandan göçün sebebini; kişisel, öznel, küçük sebeplere indirgerken diğer taraftan göç etmiş olanların asıl yerlerinin kendi köyleri-kasabaları olduğunu ve orada kalmaları gerektiğini söylüyor. Fatma’nın evden kaçması ve ölümü sonrası aile büyük bir muhasebeye girer.

- Kemal: “Fatma’nın ölümü bize iyi bir ders olmalıdır. Artık her şeyi iyice düşünmenin zamanı geldi. Bence Maraş’tan İstanbul’a taşınmak, burasını fethetmek hayaline kapılmak, hatanın başlangıcı. Biz kendi dar imkânlarımızla savunma halinde yaşaması gereken bir aileyken, taarruza kalktık. Sırt sırta verip çalışacağımıza, herkes kendi havasına daldı. Kendimizden hiçbir şey katmadan bu şehrin nimetlerinden istifadeye kalktık. İşte bunun için başaramadık... Bence tek çare satıp savıp Maraş’a dönmek.”

Filmin başında çalışmayıp okula gittiği için küçümsenen küçük kardeşi, birden bire lafı herkes tarafından dinlenen aydın pozisyonuna girmiş olarak görürüz. Filmde bu ‘aydın’ ağzından diğer göçmenlere de mesaj gönderilir. Aslında göç eden ailenin bir üyesi olmasına rağmen ‘okuyunca’ bir anda o ilişkiden çıkan Kemal’in söyledikleri; o dönemde köyden göç edenlerin tekrar köylerine dönmesini isteyen ‘orta sınıf-ulusalcı’ hezeyanlarına örnek oluşturur. Memleketlerine dönmeye karar veren ailenin orada tekrar bir yaşam kurabilmesi için, gereken para da kredi şeklinde Kemal’in nişanlısının “kentli ailesi” tarafından sağlanacaktır. Bir araya geldiklerini görmediğimiz bu iki aile, kentli-köylü geriliminin açık bir görünümü olarak okunabilir.

Aile kentte tutunabilmek için aile patronajını kullanırken; İstanbul’a gelirken tren istasyonunda ve vapurda karşılaştıkları Kayserili Haybeci (Hüseyin Baradan) karakterini filmin başından sonuna kadar yalnız görürüz. Film boyunca Haybeci’nin patronaj ilişkileri içinde olduğunu gösterecek net bir veriye rastlamayız ama Haybeci’nin sürekli olarak yükselen iş grafiği bu durumu sorgulamaya sebep olur. Kimi zaman hamallık, kimi zaman dolmuş kahyalığı ve kimi zaman da müzayedecilik gibi marjinal sektör işleri yapıyorken görülür Haybeci.

“Kentın mevcut kurumsal yapısı yeni göç edenlere iş, konut, sağlık, sosyal güvenlik gibi kentsel yaşamın asgari gereksinmelerini karşılayamayınca enformel ilişkilerin varlığı göç eden gruplar bakımından önemli olmuştur.”¹¹²

¹¹² Erder, s.197.

Marjinal işlerin genel özelliği örgütsüz, güvencesiz, niteliksiz işlerdir. Formel işlerde çalışma imkanı yeterince olmayışından dolayı haybecinin; eskicilik, hamallık, pazarcılık ve işportacılık gibi enformel işlerde çalıştığını görürüz Bu ilişki ağını kesin olarak göremesek de bu karakterin filmin sonunda ulaştığı düzey itibariyle hemşerilik ve siyasi patronaj ilişkileri içinde olduğunu anlaşılabiliyor. Haybeci'nin buradaki pozisyonu bu ilişki ağının egemeni durumundadır. Filmin sonunda; Haybeci de Kayseri'ye dönüyordur, Maraş'a geri dönen ailenin yanına yanaşır ve şöyle der:

- “Şimdiden koca bir gecekondu mahallem var. Kayseri'ye gidiyorum. Oradan buraya gelecek hemşeriler için bir acente açacağım. Kayseri'den dönünce apartman inşaatına başlayacağım... İş bilen kılıç kuşananın devran sürenin. Gözünü açmayana, aklını kullanmayana ekmek yok bu dünyada...”



Şekil 3: Gurbet Kuşları Filmi, Haybeci'nin Film Boyunca Değişen Profili.

Aslında Haybeci şahsında -Kemal'in de başta işaret ettiği nokta doğrultusunda- çok çalışmak, kurnaz olmak ve kentin fırsatlarından ne pahasına olursa olsun yararlanmayı bilmek kutsanır. Ancak bu şekilde olunursa şehirde tutunulabileceği anlatılır. Daha şimdiden “koca bir gecekondu mahallesi” olan Haybeci'nin yapmayı

planladığı şeyin; hemşerilik ağı üzerinden kurulan patronaj ilişki ağını derinleştirmek ve geliştirmek olduğunu burada görürüz. Haybeci'nin, sahip olduğu gecekondu mahallesi ile kurduğu bu ilişki ağını kente yeni göç edecek kendi Kayserili hemşerilerine toprak temin ederek gecekondu yapımlarını sağlayarak ve iş bulmalarında yardımcı olarak hemşerilik patronajını daha geliştirmeye çalışmakta olduğunu görürüz. Hamallıktan otopark kâhyalığına oradan müzayedeciliğe ve nihayet filmin başında söylediği gibi “İstanbul’un kralı” olmuştur...

“... Bu kişiler kentin fırsatlarından yararlanmanın her türlü yolunu biliyor. Patron-adamı ilişkileri içinde kent rantlarından pay kullanabiliyorlar. Siyasal etkiler yaratabiliyorlar ve bunu araçsal nitelikte kuruyorlar. Yaşadıkları kültürel dönüşümün hem savunmacı hem saldırgan öğeleri var. Savunmacı öğelerin arkasında kente gelen grupların atomistik birey haline gelerek kentte kaybolma korkuları yatıyor. Geldikleri yörelerde farkında olmadıkları kimliklerini kentte hemşerilik adıyla yeniden üreterek bir savunma mekanizması oluşturuyorlar. Bu ilişkiler patron-müşteri ağının kurulmasını kolaylaştırıyor... Kendi müziklerini, kendi kültürel değerlerini piyasa mekanizmasının kuralları içinde sürekli olarak yeniden üretebilme ve yaygınlaştırabilme olanağını buluyorlar. Bu ise eski kentliler tarafından bir saldırı olarak algılanıyor.”¹¹³

Filmin başlarında Haybeci'nin söylediği şu sözlerden hiç kimsesi olmadan kente geldiğini okuma bile bilmediğini öğreniyoruz. Bu koşullarda; adı üzerinde haybeden yaşayan bu göçer kentte tutunabilmiş, aile ise kentte tutunamamıştır:

- Haybeci: “İş bilen kılıç kuşananın demişler. Trene para, vapura para, hana para, boğaza para... Eeee şunun şurasında anasız babasız, çulsuzun biriyim. ... Ana yok, baba yok, avrat yok, akıl yok. Okuma yazma dersiniz hak getire. Para zaten Hasanpaşalı. Ama yani geçinip gidiyoruz.”

- Murat: “İstanbulullar senin gibilere Haybeci derler.”

- Haybeci: “Valla yeğenim ne derlerse desinler. Ben onların ağızlarından girer, burunlarından çıkarım...”

¹¹³ İlhan Tekeli, **Modernite Açılırken Kent Planlaması**, Ankara: İmge Yayıncılık, 2001, s.51.

1962 yılında İstanbul Zeytinburnu gecekondu bölgesinde yapılmaya başlanan ve 1969 yılında biten bir araştırmada kente göç edenlerden memleketlerine geri dönmek istemeyenlerin oranı %95 gibi büyük bir oran çıkmış. Geri dönmek istemeyenlerin çoğunluğunu verdiği yanıt ise “memleketlerinde onlar için bir şeyin olmaması” yani döndüklerinde çalışacak bir işlerinin, tarım yapacak topraklarının ya da evlerinin olmadığını anlıyoruz. Diğer taraftan ise kentteki durumları ne kadar kötü olursa olsun, göç etmek bu mülksüzler için bir ‘yükselme’ ifade ediyor ve durumlarını geride kalanlardan daha iyi durumda görüyorlar.¹¹⁴ Bunun aksine Bakırcıoğlu ailesinin filmin başından sonuna kadar, İstanbul’a geldikleri andan itibaren kendi memleketlerine geri dönme arzusunu Maraş’ta sahip olduğu ama artık kaybettikleri statüye kavuşma isteği olarak yorumlayabiliriz. Anlattıklarından hareketle; geldikleri yerin ‘hali vakti yerinde’ bir ailesi olduklarını, dükkânları, bahçeleri vs. olduğunu anlıyoruz. Ancak muhtemeldir ki; o dönem yoğun yaşanan kırsal çözülmeden, mülksüzleşme hareketinden ve kapitalist genişlemeden dolayı durumlarının değiştiğini tahmin edebiliyoruz. Sahip oldukları her şeyi satıp İstanbul’a gelirler ama dönüş arzularını ve o eski varlıklı günlerine dönme isteğini hep sürdürürler. Birçok kere dillendirirler bu dönüş isteğini ama “İstanbul’a şah olma” arzusundan da geri kalmazlar. Baba Maraş’a dönüş hayalini şu şekilde kurar:

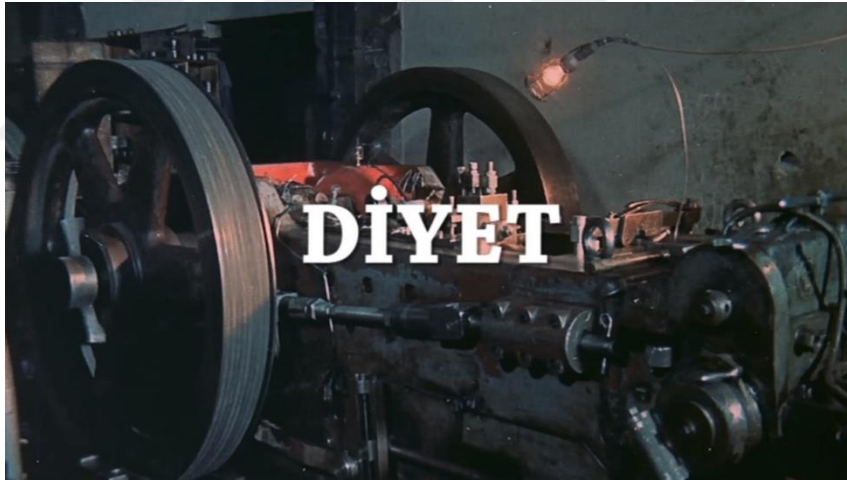
“Sırtımda İngiliz laciverdi, şuradan şuraya köstekli serkisof saati, ayaklarımda sarı ayakkabılar. Esnafa beleş rakı ısmarlayacağım paşalar gibi...”

Sonunda Maraş’a dönme kararı alırlar. İstanbul’a gelirken ki heyecanlı halleri ve kurdukları hayalleri, Maraş’a dönerken de aynı şekilde sürdürürler... Filmin sonunda; Maraşlı ailenin İstanbul’a gelişine benzer şekilde “...İstanbul’a Şah olacağız Şah!” diyerek Haydarpaşa’ya inen başka bir ailenin görünmesi ve kendi ailesini yeni uğurladıktan sonra buna tanıklık eden Kemal ile Ayla bir süre onları izlerler ve gülümseyerek ilerler... Filmin bütününde “herkesin ait olduğu(!) yerde kalması gerektiği” vurgusu ağırlıktadır. Filmin sonunda görülen ailenin de Bakırcıoğlu ailesi gibi aynı lafı etmesi de buna işarettir. “Sizin de sonunuz aynı olacak” mesajı verilmiştir...

¹¹⁴ “Zeytinburnu Gecekondu Bölgesi” çalışmasını yapan C. W. M. Hart’tan aktaran Gülseren Güçhan, **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması**, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 1992, s.39.

Sinema filmlerinin toplumla/toplumbilimle olan ilişkisini tek yönlü belirleyeni olan bir ilişki olarak değerlendirmemek gerektiği açık. Filmler topluma dair çeşitli veriler sunduğu gibi yaratıcılarının, ‘iktidarın’, yorumcularının izleyicilerinin kurduğu, inşa ettiği yapılarıdır. Filmler diğer bir boyutuyla da seyircileri vasıtasıyla toplumsallaşma mekanizmalarının parçalarıdır. Gurbet Kuşları filminin vizyona girdiği dönemde çok fazla ilgiyle karşılanmasını bu boyutuyla da değerlendirmek gerekiyor. Filmin bu kadar ilgi görmesinin sebebi; kırdan gelen seyirci açısından bakarsak kendi hikâyelerini filmde görmüş olması mı? Yoksa kentli seyirci (yaratıcılarını da bu sınıfa sokabiliriz) açısından bakarsak gerçekleşmesini istediği hikâyeyi görmüş olması mı?

5.2. Diyet (Ö. Lütfi Akad)



Şekil 4: Diyet Filmi, Fabrika.

Filmde demir-çelik fabrikasında çalışan işçilerin çalışma koşulları, iş kazaları, göç, gecekondulaşma gibi birçok konu işlenirken, hemşerilik bağıyla kurulan patronaj ilişkisinin nasıl işlevsel hale geldiği görülebilir.

Fabrikada çalışan işçilerin görüntüsü ile başlar film ve filmin hemen başında bir iş kazası gerçekleştiğini görürüz. Eski ve değiştirilmesi gereken makine yüzünden gerçekleşen kazada Mustafa (Günay Güner) sakat kalır ve tekerlekli sandalye kullanmak

zorunda kalır, çalışamaz hale gelmiştir. Patron, fabrika duvarlarına astırdığı afişte; ‘kazaların dikkatsizlikten olduğunu ve dikkatsiz olanların sonunun tekerlekli sandalye olduğunu’ iddia etmektedir.



Şekil 5: Diyet Filmi, Fabrikanın Duvarına Afiş Asan İşçi.

Mustafa'nın yerine işe ustabaşı Bilal (Erol Taş)'in hemşerisi Hasan (Hakan Balamir) girer. Patrondan ve ustabaşından ‘sendikadan uzak durması gerektiği, etliye sütlüye karışmaması gerektiği ve sadece işiyle ilgilenmesi gerektiği’ uyarısı ile işe başlar. Burada Bilal ile Hasan arasında kurulan patronaj ilişkisini görürüz. Bilal hemşerilik bağı ile kontrol ettiği Hasan'ı himaye ederken Hasan da onun bir dediğini iki etmez ve mutlak bir itaat gösterir. Ustabaşı Bilal'in patronla kurduğu ilişkide, himayesi altındakiler Bilal için önemli bir güvence sağlarken, Hasan da itaati ile işini güvenceye aldığını düşünür ve sendikalaşmak isteyen işçilere karşı gelir, onlara katılmaz. Patron, Bilal aracılığı ile işçiler üzerinde egemenlik sağlamaya çalışır ve sendikalı olmayanlara prim dağıtır.

- Bilal: Şu sendikalar sana da geldiler mi?
- Hasan: Yok ağam gelemmez.
- Bilal: Niye ki? Herkesi dolaşıyorlarmış ev ev...
- Hasan: Ben vardırım çavuşum.
- Bilal: Usta diyecektin ulan.
- Hasan: Tövbe usta.

- Bilal: Kimlerin aklı çelinmiş bilmek lazım.
- Hasan: Öğreniriz ustam. Öğrenince de suratı budur diye...
- Bilal: Höst! Öyle şey yok.
- Hasan: Nimete küfran vacip mi Bilal usta.
- Bilal: Sen ötesini bana bırak.

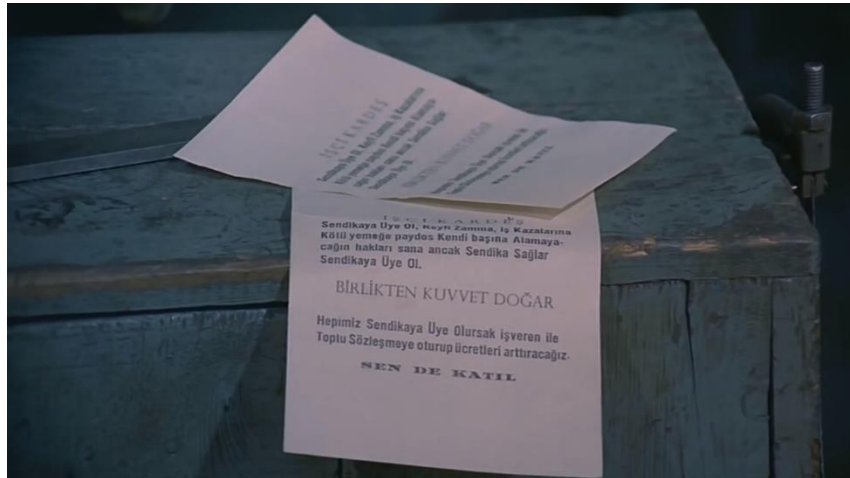
Sendikalı işçiler sendikalaşma oranını artırmak ister, bildiri hazırlarlar. Bildiri hazırlanırken, sendikalı işçiler arasında geçen, sendikalı işçi sayısının arttırılması gerektiği üzerine yapılan konuşmada;

- Sendikalı İşçi Muhsin (Yaşar Şener): ... Bizde çalışanların çoğu köyden gelme. Sendika dedin mi ürküyorlar. Ayağını öyle bir diriyor ki, kırk katır çekse yerinden oynatmanın mümkünü yok.

- Sendikalı İşçi Mevlüt (Erol Günaydın): Sendikaya düşman olmak kaydı şartıyla işe alıyorlar ki, bu elbette mühim bir meseledir.

İşçilerin geleneksel değerlerine gönderme yaparak hazırladıkları bildirileri havaya fırlatarak:

- Mevlüt: "Bunları uçaktan atmalı ki gökten rahmet iniyor sansınlar..."



Şekil 6: Diyet Filmi, Sendikalı İşçilerin Dağıttığı Bildiriler.

Hazırladıkları bildiride şunlar yazmaktadır:

“İşçi Kardeş! Sendikaya Üye Ol, keyfi zamma, iş kazalarına, kötü yemeğe paydos. Kendi başına alamayacağın hakları sana ancak sendika sağlar. Sendikaya üye ol. Birlikten kuvvet doğar. Hepimiz sendikaya üye olursak işveren ile toplu sözleşmeye oturup ücretleri artıracğız. Sen de katıl.”



Şekil 7: Diyet Filmi, Hasan ve Bilal.

Kırdan kente göç edenlerin edindikleri işler çoğunlukla enformel işlerken, sanayi gibi formel sektörlerde iş bulanların sayısı daha kısıtlı olmuştur. Bu sektörde iş bulanlar da çeşitli mekanizmalarla kontrol altında tutulmaya çalışılmıştır.

Hasan'ı kullanarak işçileri kontrol etmeye, onları takip etmeye çalışan Bilal bir yandan da Hasan'ı patronajı altına alarak onun temel ihtiyaçlarını karşılayarak himayesi altında tutmaya çalışır.

- Bilal: Ne ulan ev bark sahibi mi oldun kaşla göz arasında, yoksa şu Hacer mi? ... Ne sustun. İyidir Hacer sendika mendika bilmez. Lakin bildiğin kadınlardan değildir.

- Hasan: Yok ağam bildiğin gibi değil. Gurbette bekârlık ölüm.

- Bilal: Lan Hasan, madem öyle, sen aç gözünü çalış, ötesini bana bırak. Bir emmilik de ben edeyim sana.

- Hasan: Sen emret ağam, iste...

Hasan, fabrikada çalışan ve kocası tarafından terk edilmiş iki çocuğu ve babası ile yaşayan Hacer (Hülya Koçyiğit)'le yakınlaşır ve evlenmeye karar verirler. Hacer, kaza geçiren işçi Mustafa ile komşudur ve bu arada her ikisinin de kaldığı gecekonduların sahibi evlerin boşaltılmasını ister. Gecekonduların yerini müteahhide verdiğini ve oraya apartman yapılacağını söyler. Hasan, evsiz kalma tehlikesi ile karşı karşıya kalan Hacer'i boş bir araziye götürür ve oraya birlikte gecekonduyu yapabileceklerini söyler:

- Hasan: Al bildiğin gibi kullan dedi. Ev yapmak dediğin hiç. Şurada oda, şurada sundurma. Muhtar tanışı olur Bilal ustanın, belki de hiç para vermeyiz.

- Hacer: Nasıl?

- Hasan: Ee çalışıyoruz ya, fabrikadan yardım. Asıl mühimi Salim Bey

- Hacer: Ne olmuş ki Salim beye?

- Hasan: Sünnet olanlara yardım edecekmiş... Tabi sünnetten bize fayda yok. Lakin evleneceklere yardım edecekmiş.

- Hacer: Niye ama niye?

- Hasan: İnsaniyetlik... Fabrikanın döküntülerinden demir, tahta, tuğla ne verirse verecek. Bugün de iki yüz lira fazladan verdi. Çalışmamızdan memnunluk getirmişler... Ne sustun öyle.

- Hacer: Bilmem ki Hasan. Ağzında bal olan arının gerisinde de iğnesi olur derler.

- Hasan: İğnesi miğnesi, hiçbir şeyi yok. Sıtkı sadakatle eşek gibi çalışmaktayım.

- Hacer: Çalışmayan mı var.



Şekil 8: Diyet Filmi, Hacer ve Hasan Gecekonduyu Yapmayı Planladıkları Arsada.

İş bulan hemşeri Bilal şimdi de gecekonduyu yapabilmek için yer sağlamıştır. Gecekondusunu yapabilmek için gereken malzemeleri bile tedarik edeceğini söylemiştir. Böylece Bilal ile Hasan arasındaki patronaj ilişkisi daha da güçlenir.

Mustafa'nın kaza geçirmesinin ardından, sendikalı işçiler, sigortasız çalıştırılan Mustafa'nın sendikalı olsaydı haklarından yararlanabileceğini, tazminat alabileceğini kazanın üstünün örtülemeyeceğini söyleyerek sendikalı olmayan işçileri de sendikalı olmaya davet ederler. Sendikalı işçinin Hacer'e iki yıldır bu fabrikada çalışmasına rağmen neden sendikaya yazılmadığını sorması üzerine;

- Hacer: Biz gurbetçiyiz, bildiğimiz şey değil.
- Sendikalı İşçi Muhsin: Bilmeyince...
- Hacer: Bizim orada bilmediğin atın ardına geçilmez denilmiştir.
- Sendikalı İşçi Muhsin: Nerelisin sen?
- Hacer: Afyon'dan oluruz.

- Sendikalı İşçi Muhsin: Ben de Niğdeliyim. Bizim orada da atın önüne it geçer derler. Ne olacak şimdi... Şimdi hesapçı at mı olduk biz.

Sendikalı işçilerin Hacer'i sendikalı yapmak için başından beri uğraştıklarını görürüz ancak o yanaşmaz. Sonunda onların üstelemesine itiraz ederek:

- Hacer: Bizim bildiğimiz iyi kötü ekmek yediğimiz kapıya karşı gelinmez. Gördüğümüz bu.

Hacer'in bu çıkışına sendika temsilcisi işçi cevap verir:

- Sendikalı İşçi: Senin görgün eskimiştir ve de köylük yere mahsustur. Burası şehir, burası fabrika, burası İstanbul'dur. Düzeni başkadır.

Sendikalı olmayanların büyük çoğunluğunu kırdan yeni göç eden ve güvencesi olmayan, kente alışmaya çalışan işçiler olduğunu görürüz. Hacer sonunda sendikalı olur ancak buna sebep olan şeyin ücretini artırmak değil, Mustafa'yı sakat bırakan ve ondan sonra Hasan'ın çalıştığı eski makinenin değişmesini istemesidir. Hasan ise hiçbir şekilde sendikalı olmaz.

Filmde, kırdan kente göç ile gelenlerin çalışma koşullarının daha ağır olduğunu, iş güvenliği ve güvencesi sağlamak için gereken mücadeleyi yapmalarını engelleyen en önemli ilişkilerden birinin patronaj ilişkisi olduğunu çok net görürüz. Hemşeriye iş ayarlanır ama ondan mutlak itaat beklenir, sendikaya üye olması engellenir ve çok yoğun çalışması sağlanır. Gerekğinde gecekondu yapmak için yer bile ayarlanır. Bu sayede bu ilişkiler ağı pekişir.

Bu ilişkiler ağı uzun saatler mesai yaptırılması için imkân sağlarken, çok eski olduğu için iş kazalarına sebep olan makinenin değişmesini talep etmelerine engeldir. Hemşeriyle kurulan bu zorunlu patronaj ilişkisi, işçi Hasan'ın kolunu kaybetmesine sebep olur.

Film boyunca kent yoksullarının gecekonduardaki yaşam biçimlerini görebiliyoruz. Gecekondu bölgesinde edinilen; çamaşır yıkayıcılığı, balon satıcılığı, simit satıcılığı gibi enformel işlerin yaygın olduğu görülebiliyor. Hacer, babası ve çamaşır

yıkayarak geçinen komşuları (kaza geçiren Mustafa'nın annesi), evlerinin ortak bahçesinde yaptıkları sohbet enformel işlerin yaygınlığına, ne kadar sıradanlaştığına ve kanıksandığına dair önemli veriler sunar. Bir süredir işsiz olduğunu, iş bulamadığını anladığımız Hacer'in babası Yunus ağa durumundan oldukça rahatsızdır:

- Yunus Ağa: Gurbet yüzü ölüm yüzü denilmiş... İşsiz güçsüz, kızının eline bakmak ölüm değil de ne...

- Hacer: Sen de bir şeyler satsan?

- Yunus Ağa: Bildiğim iş değil kızım. Alışmak zor.

- Komşu: Alışırısın Yunus ağa, bak ben bu halimle bekâr çamaşırı yıkar oldum. Biz de gün gördük lakin ne fayda. Mustafa'm da böyle olunca... Hacer börek yapsın, bir de tekerli tezgâh... böyle oturacağına... tarak satsın, meyve, sebze, çorap morap, herkes bir yoluna bakıyor işte... Aç mezarı görülmüş mü hiç.

O sırada çamaşırlarını yıkatmak için getiren Hasan konuşmaya dâhil olur.

- Hasan: kusurumu bağışlayın, konuşmanız üzerine düştüm. Bir komşum var balon satar. Faydası olursa...

- Komşu: Olur elbet, olmaz mı. Aha Yunus Ağa için konuşurduk, Hacer'in babası...

- Hacer: Nereden bulunur, nasıl alınır hiç haberimiz yok.

- Hasan: Siz he derseniz.

- Baba Yunus: Benim kendime sesim çıkmaz. Sokaklarda bağırıp nasıl dolaşırım.

- Komşu: Başka çare yok Yunus Ağa, alışırısın. Günde yirmi otuz liranın yolunu buldun mu sesin boru gibi öter. Para bu bağırır adamı.

Bir süre sonra Hasan elinde balonlarla gelir ve Hacer'in babası Yunus Ağa balon satmaya başlamıştır. Baba Yunus'un kentin orta yerinde Beşiktaş Barbaros Meydanı'nda balon satarken, seyyar börek satıcısı arkadaşıyla yaptığı sohbet, enformel işlerin kente göçenler için ne kadar yıkıcı ve zor olduğunu görmemizi sağlıyor. Baba Yunus balon satmak zorunda kaldığı için üzülmemektedir.

- Seyyar Börek Satıcısı: Yunus, bırak kasaveti oğlum, öyle kahretmeyle bir yere varılmaz.
- Baba Yusuf: Kahpe İstanbul... Memleketten biri görürse, Yunus'u elinde balonlarla gördüm deyiverse, öl daha iyi. Tümünden rezillik oldu.



Şekil 9: Diyet Filmi, Baba Yusuf ve Seyyar Börek Satıcısı.

Köyden kente göçenler için kentte kalabilmek, tutunabilmek büyük bir mücadele gerektiren bir durum olarak görülüyordu. Köyden göçen hala kendini kentli kabul etmemekte ve kentliyi mücadele edeceği birileri olarak görmekteydiler.

- Hasan: İnsanıla başa çıkmak toprakla cebelleşmeye benzemez. İnsan denizi içinde tepmeyle yol açacaksın. Açamadın mı, ne etsen boş. Kendini ölmüş bil vesselam.

Filmin çoğu yerinde köylülük, kentlilik karşılaştırması yapılır. Kentli olmanın gerekleri, köylülüğün mevcut alışkanlıkları gibi unsurlar çatıştırılır. Yunus, balon satıcılığının küçük düşürücü bir iş olduğunu, köyde saygı gören biriyken şehre gelince bunları kaybettiğini söyler. Yunus'un arkadaşı seyyar satıcı ile yaptığı sohbette bunu açıkça görebiliriz:

- Seyyar Börek Satıcısı: Alıştın mı Yunus?

- Yunus: Ağacı kendi toprağından söktün mü ne etsen hayretmez gayri. Bilemedik, insan kısmı köksüz de olsa olur sandık, olmazmış meğer.

- Seyyar Börek Satıcısı: Kök salmasını bilen salıyor Yunus, dert orda değil. Biz Reçber kısmı tarlayı sürüp tohumu serptik mi gerisini Allaha bırakmaya alışmışız. Bizim yaşamamız tevekküle dayalı. Burası öyle değil. Şunun bunun ümüğüne basmadın mı, tırnağıyla sökmedin mi ekmek yok...

Köyde muhtemelen kendi toprağını işleyerek geçinen Yunus Ağa gibi göçmenler, kente gelmek zorunda kalınca, kentin mevcut koşulları gereği, kentleşme hızı ve sanayileşme/modernleşme hızının denk olmaması dolayısıyla istediği işi bulamadığı için enformel işlerle uğraşmak zorunda kalıyorlardı. Hemşeri patronajı gibi ilişki ağına dahil olup ya da şans eseri formel işlerde çalışan çok az bir kesim dışında göçerlerin büyük bir kısmı enformel işlerde çalışmak zorunda kalıyordu. Hacer'in babasının kente göçmesi sonrası katlanmak zorunda kaldığı sıkıntıları yaşamaktansa sık sık 'ölürüm daha iyi' gibi ifadeler kullandığını, göçerlerin mevcut durumlarının kimi zaman kahredici olduğunu göstermesi açısından ve malum sona doğru bizi hazırlaması açısından açık ifadeler olarak yorumlanabilir. Neticede Baba Yunus'un balonlarının havaya uçuşunu ve ölümünü görürüz...



Şekil 10: Diyet Filmi, İş Kazası Sonrası Hasan, Hacer, İşçiler ve Patron.

Ve Hacer'in sendikalı olmasından dolayı Bilal ve Hasan arasında yaşanan kavganın ardından çalışmaya devam eden Bilal makineye kolunu kaptırır. Final sahnesinde Hacer'in son sözü, birlikte hareket edemeyişlerine gönderme yaparak; “suç bizde!” olur.

5.3. Taşı Toprağı Altın Şehir (Orhan Aksoy)

Köyde traktör kullanımının yoğunlaştığı dönemde hala hayvanları ve emek gücünü kullanarak tarımsal üretim gerçekleştirmeye çalışan bir ailenin öyküsü anlatılmaktadır. Bu aile de traktör almak ister. Ökkeş (Levent Kırca) ile karısı Fatma (Ayşegül Atık), kardeşi (Asım Par) ve bir de küçük bir çocuğu (Mahmut Gürses) ile kente göç etmeye karar verirler. Kardeş:

- Devir makine devri, şimdi toprak makinenin kölesi oldu, biz hala toprağın kölesiyiz... Kör Salim'in hali bizden iyi miydi ağam. Sattı savdı eldekini, İstanbul'a gurbetçi oldu. Çil çil traktörle geldi gene köye.

- Ökkeş: Ben de aynı şeyi düşünüyorum ama taş yerinde ağırdır diyerekten gurbetçilikten korkuyorum. Kör Salih bir başınaydı, geride kimsesi yoktu. Ben Ökkeş Uyanık olarak aile sahibiyim.

- Fatma: Karışmak gibi olmasın ya, ailecek gurbetçi olsak da, tez elden traktörü alıp dönsek daha iyi değil mi?

- Ökkeş: Kırk yılda bir karı lafı dinlemeli demiş büyüklerimiz. İşte bu lafı dinlemenin tam sırası şimdi.



Şekil 11: Taşı Toprağı Altın Şehir Filmi, Kente Göç Etmeye Karar Veren Aile.

Filmin ilk diyalogunda kırsal çözülmeye, küçük üreticiliğin zorluğuna, kırsal aile yapısına dair çeşitli veriler elde edebiliyoruz. Hem geçimlerini sağlayabilmek açısından, hem de traktöre sahip olmanın konforu açısından traktör satın almanın kaçınılmaz hale geldiği anlaşılmaktadır. Göç etmeye karar veren ailenin niyeti kentte uzun süre kalmak değil, traktörlerini alıp geri gelmektir. Ökkeş, ailenin bir üyesi olarak değil, ‘ben bir aile sahibiyim’ diyerek aile yapısına dair ataerkil baskın erkek rolünü daha en başından vurgular.

Köyden göç etmeden önce öküzlerini ve altınlarını satmak isterler. Bunları satarken kurdukları ilişkide kıra ait birincil ilişkilerin önemli bir temsilini görürüz. Altınları İstanbul’da bozdurabilecekken bunun yerine ağa dediği birine satar. Öküzleri, altınlarını, ‘elde avuçta ne varsa’ satıp İstanbul’a göç ederler. Göçün sembolü Haydarpaşa’dan indikten sonra İstanbul’un nüfusunu gösteren tabelanın önünde görürüz aileyi ve şöyle der Ökkeş:

- Acaba biz fazla mı geliriz İstanbul’a diye düşünüyordum. Bunca milyonu barındıran İstanbul elbet bize de ekmek verir.



Şekil 12: Taşı Toprağı Altın Şehir Filmi, İstanbul'a Göç Etmiş Aile.

Patronaj ilişkisinin üç ayrı tipine rastlarız filmde: İlki elbette aile patronajı, ikincisi hemşerilik-akrabalık düzeyinde kurulan bir patronaj ilişkisidir. İstanbul'a gelir gelmez doğrudan amcalarının yanına giderler. O her türlü işlerinde onlara yardım eder, onları kollar. Kalacak yer için bir gecekondü ayarlar, traktör kaydı yaptırmak için onlara yardım eder, Ökkeş'in iş bulmasında yardımcı olur. Filmde rastladığımız diğer bir patronaj ilişkisi siyasi kuvvet ile üzerine kurulmuştur. Çocuğunu okula kayıt ettirmeye götüren aileyi okul müdürü tersler ve bir dahaki ders yılı başlayabileceğini, sınıfların çok dolu olduğu gerekçesiyle kayıt yapmaz.

- Müdür: Daha önce neredeydiniz?
- Ökkeş: Köyden göç ettik beyim.
- Müdür: Etmeseydiniz efendi, zaten sizin sorumsuz davranışlarınız sorunları yaratıyor.

Tam bu sırada odaya birisinin girdiğini görürüz. Ve müdür ayağa kalkarak:

- Hoş geldiniz sayın başkanım...

Konuşmalarından içeri girenin iktidar partisi üyesi ve belediye ya da parti ilçe başkanı olduğunu, seçimlerin yaklaştığını ve bu adamın da tekrar aday olduğunu

öğreniriz. Başkan, yeğenim dediği çocuğu okula yazdırmak ister ve işini kolayca halleder...

Aile bireylerinin her biri bir işe girmiştir. Ökkeş, meyve sebze halinde hamal, kardeşi inşaatta işçi, Fatma da ev temizlikçisi, çocukları da kahvehanede çaycı olarak çalışmaya başlamıştır. Her birinin çalıştığı bu enformel işlerin daha sonra bir düzey daha gayriresmîleştiğini; Ökkeş seyyar meyve satıcısı, kardeşi kaçak içki deposunda bekçi, oğlu kaçak sigara satıcısı olduğunu görürüz.



Şekil 13: Taşı Toprağı Altın Şehir Filmi, Traktörle İstanbul Turu Atan Ökkeş.

Sonunda Ökkeş, ailenin dağılmasına mal olsa da traktörü almayı başarır. Trafik şubede işlerini halletmek için kuyrukta beklerken; önündeki adama kuyruğun neden ilerlemediğini sorunca adam cevap verir:

- Yürüyor hemşerim, içten içe yürüyor da sen farkında değilsin... İç kuyruk demek torpillilerin kuyruğu demek. Falanca genel müdürün kartı olanlar dalar içeri, sonra ikinci sınıf torpilliler başlar: İlçe başkanı, ocak başkanı, zengin şirketlerin adamları, ikinci sınıf torpillilerdir. Onlar da bitti mi sonra kuyrukçular başlar...

Ökkeş'in kardeşi Cemal kaçak depoda polisle çıkan çatışmada ölmüş, oğlu Mehmet arkadaşını bıçaklamış, eşi Fatma da gazino sahibiyle birlikte olmaya başlamıştır. Fatma çalınan traktörün plakasını yere atarak:

- İşte bu traktör yüzünden bu hallere düştük.
- Ökkeş: Yalnız ben mi istedim şehre gelmeyi, hepimizin umudu altınşehir İstanbul değil miydi, traktör alıp dönmeyecek miydik?

Filmde dönemin kırsal çözülmesine ve kente göçün sebebine dair çok açık veriler vardır. Kente göçen ailenin yapması kaçınılmaz işler yine enformel işler olmuştur. Kırsal çözülmenin kısır döngüsü çok nettir; köyde kalıncaksa makineleşmek 'modernleşmek' zorunludur. Ancak bunu yapabilmek için mevcut ekonomik koşullar yetersizdir. Geri dönmek niyeti olsun ya da olmasın kırdan kente göçün kaçınılmaz bir durum olduğu aşikardır ama göç edilirse maruz kalınması muhtemel enformel durum ve ailenin 'yoldan çıkması' da kaçınılmaz olarak sunulmuştur.

5.4. Bir Avuç Cennet (Muammer Özer)

Köylerinden kente göç eden iki küçük çocuklu dört kişilik aile, bir süre hemşerilerinin yanında kalmayı planlayarak yola çıkarlar. Ancak traktörle hemşerilerinin evinin önüne kadar geldikten sonra karşı komşusundan hemşerilerinin bir iş kazasında öldüğünü öğrenirler.

Kente göç eden ailenin karşılaştığı ilk kentliler, ailenin durumlarına pek aldırış etmezler. Komşu kadın "diziyi kaçırmayayım bari" diyerek içeri girer. Yol tarif eden yaşlı adam da saatine bakar ve

- "Tüh be buyurun bakalım, akşam namazını kaçırdık işte! Haydi eyvallah çocuklar. Allah işinizi rast getirsin."

Kentte karşılaşılan ilk iki yabancı da bir şeyleri kaçırmamak, bir yerlere/bir şeylere yetişmek üzere koşuşturur halde görünür. Kentin zaman algısı kırdan gelenin anlam dünyasına gayet uzaktır. Kente ait olmayan, kentin hızıyla uyumsuz olan traktörün önünde geçer bu diyaloglar.

Neticede kalacak yerleri olmayan aile, eşyalarını boş bir araziye indirir. Geri dönmek istemeyen ailenin annesi Emine (Hale Soygazi):

- "Geri dönüp de ne olacak başımızı sokacak bir yer buluruz nasılsa."

Şehre gelmişlerdir artık, geri dönmek istemezler. Köye dönmek istemeyişlerinin elbette birkaç sebebi vardır. Bir yandan tüm eşyalarını alarak ayrıldıkları köye geri dönmeyi gurur meselesi yaparlar, yani sembolik bir anlamı vardır, diğer taraftan da zaten geçinemedikleri bir yere tekrar dönmek istemezler, maddi bir temeli vardır elbette...



Şekil 14: Bir Avuç Cennet Filmi, Traktörle İstanbul'a Göç Eden ve Cezaevi Aracına Yerleşen Aile.

Geldikleri gecenin sabahında, zabıtalara eşyalarını merkezden daha uzağına, boş bir araziye götürürler. Boş arsa üzerinde, hurda halindeki ve üzerinde “ceza tevkif evi” yazan aracın içine yerleşmeye karar verirler. Önce geçici olarak yerleştikleri aracın içinde ‘kalıcı’ olarak kalır olmuşlar artık. Kente göç edenlerin ‘gecekonduculuğunun’ geçici-kalıcı ikiliğini gösteren iyi bir gösterge olarak okunabilir. Gecekonducular da aynı yaklaşımla hep geçici mekânlar olarak görülmüş ancak çoğunlukla da kalıcılığını sürdürmüştür.

Kamil (Tarık Akan) ailesiyle birlikte hemşerisi Selim'in evinde bir süre kalmayı planlamıştı ve Selim aracılığıyla iş bulmayı planlıyordu. Ancak Selim iş kazasında ölünce başka bir hemşerisi Bekir Çavuş'un yanına gider, onun yardımıyla demiryolu bakım işçisi olarak çalışmaya başlar. Yine yaygın bir ilişki biçimi olan hemşerilik patronajının devrede olduğunu görebiliyoruz.

- Bekir Çavuş: "Hangi rüzgâr attı seni buralara... Hayrola niye geldin, bir işin mi var?"
- Kamil: "Taşındık Bekir Çavuş... Köyün tadı kalmadı."
- Bekir Çavuş : "Burada durum daha mı iyi sanki."
- Kamil: "Umut dünyası işte ne yapalım"
- Bekir Çavuş: "Eeee iş, ev bulabildin mi bari."
- Kamil: "Ne gezer. Bizim köyden Selim'in evine sığışacaktık. Çalıştığı fabrikada da bana iş bulacaktı ama... "



Şekil 15: Bir Avuç Cennet Filmi, Hemşerisinden İş İsteyen Kamil.

Daha önce ayyaşların-serserilerin-evsizlerin geceyi geçirdiğini anladığımız araçta kaldıkları süre boyunca sürekli rahatsız edilirler, gelen sarhoşlara paralarının bir kısmını kaptırırlar. Arsanın karşısındaki apartmanda oturanların şikâyetleri sonucu, arsayı boşaltmaları için, sürekli zabitanın, bekçinin geldiğini görürüz.

Kamil çalışmaya başlamıştır, ancak aldığı para ile bir ev kiralayamadıklarını görürüz. İş arkadaşına kiralık ev olup olmadığını sorar:

- Kamil: “Bildiğin bir yerde kiralık bir ev yok mu be Recep?”

- Recep: “Ev bulunur, sen paradan haber ver”

- Kamil: “Birikmiş birkaç kuruşumuz var.”

- Recep: “Hadi o para peşinata yetti diyelim. Buradan aldığın parayla kiraya dayanabilir misin? Karın da çalışırsa belki”

- Kamil: “Güvercinlerimiz var, onlar satsam? Hurda da iyi para eder. Bir tarafa bir şey konduramaz mıyız?”

- Recep : “Kuş parasıyla, hurda parasıyla gecekondur olur mu be...”



Şekil 16: Bir Avuç Cennet Filmi, Kamil ve Demiryolu İşçileri.

Evden kasıtları ya da yerleşik hale gelmiş algıları ‘gecekondur’ olmuştur. Ev bulabilir miyiz sorusuna arkadaşı Recep, gecekondur sorduğunu varsayarak cevaplar. O dönem göçerler için gecekondur konut türü olarak kabul gören form haline gelmiştir. Apartman dairesinden hiç bahsedilmez bile. Kaldı ki ‘bir tarafa bir şey konduramaz mıyız’ dediği gecekondur yapmak bir yana kiralamak bile çok kolay değildir.

Kaldıkları hurda aracı, aracın bulunduğu arsayı düzenleyip, temizleyip bir yaşam alanı haline getirmişlerdir. Bahçeye kuyu vurarak su çıkarırlar, bostan yaparlar, aracı boyarlar...

Şikayet üzerine gelen bir bekçi:

- “Belediye arsasını çingeneler işgal etti, huzurumuzu bozuyorlar demişler, komiser de bir bakıver dedi.”
- Emine: “Arkamızdan kuyumuzu kazıyorlarmış da haberimiz yokmuş”
- Kamil: “Kime ne zararımız olmuş ki bekçi efendi.”
- Bekçi: “Belediyenin arsasını işgal etmişsiniz, bu hurda da sahipsiz değildir.”
- Emine: “Burası belediye arsası, orası şehir arsası, sahipsiz bir avuç toprak kalmamış, her taraf işgal edilmiş. Biz ne yapalım, biz de bu memleketin evladı değil miyiz? Bizim de hakkımız!”

Kadının verdiği yanıt; ortak, kamusal alanın kullanımını, işgal olgusunu sorgular niteliktedir. Hesapsız, plansız kentleşmenin, kamusal kaynakların eşitsiz kullanımının sonucu ortaya çıkan kentsel yapının; kırsal çözülmenin sonucunda mülksüzleştirilerek yerlerinden edilenlerin, gidecek yerleri olmayanların, dönem itibariyle ruh halini yansıtmaları açısından önemlidir.

Bir avuç cennet haline getirdikleri yuvalarını ‘medeniyetin’ hep teğet geçtiğini görürüz. Hemen karşılarından tren hattının geçtiğini, yanlarında yüksek gerilim hattının direğinin dikili olduğunu, üzerlerinden yüksek gerilim hattının geçtiğini ama faydalanamadıklarını, su şebekesinden yararlanamayıp su kuyusu vurdıklarını görürüz. Nihayet Kamil’in satın aldığı ve yemek yerlerken çıkardığı radyo ile medeniyete ait bir sembol girmiştir yuvalarına. Radyoyu açar açmaz bir avuç cennetlerine ses veren Elvis Presley’nin “You’re The Devil in Disguise” şarkısını duyarız. Kamil’in cebinden çıkan radyo adeta kente seslenmektedir:

“Talk like an Angel

But I got wise

You’re the devil in disguise

Melekler gibi konuşuyorsun,

Ama akıllandım,

Sen kılık değiştirmiş şeytansın.”¹¹⁵

¹¹⁵ Elvis Presley, (You’re the) Devil in Disguise, 1963.

Kır hayatında çocuk sahibi olmakla kentte çocuk sahibi olmak başka anlamlar, sorumluluklar ifade ediyordu. Artık şehir hayatının düzeni, geçim sıkıntısının etkisiyle çocuk yapmak bile ekonomik yük olarak görülmeye başlanmıştır. Oysaki kırsal hayatın gerekleri, geçimlik ev içi üretimin emek gücü ihtiyacı dolayısıyla çocuk yapmak itiraz edilen bir durum olarak görülmeyecekti. Hamile olduğunu söyleyen karısına:

- Kamil: “Bir o eksikti, kedi milleti gibi doğur babam doğur... Ulan milyoner miyiz biz be? Kendi karnımızı doyuramıyoruz.”
- Emine: “Allah onun da rızkını verir.”
- Kamil: Yaa... verir, verir. Bizimkini verdi de...”

Sivrisineklerden dolayı uyuyamadıkları bir gece aralarındaki diyalog, sinema filmlerinin, şifrelenerek izleyiciye gönderilen bir metin olduğunu, bunun çoğunlukla senaristin, yönetmenin yaratımıyla gerçekleştiğini, yönetmen bunu isteyerek yapmasa bile ortaya çıkan ürünün buna hizmet ettiğini göstermesi açısından güzel bir örnektir.

- Emine: “Yorganın atına girin de ısırmasınlar.”
- Kamil: “Her gece kanımızı emiyorlar, Allah belası hayvanlar.
- Emine: “İlaç da fayda etmez, önünü almak için yuvalarını kurutmak lazım.”
- Kamil: “Nasıl önünü alabilirsin, her taraf bataklık.”

Diyalogda geçen ‘sivrisinek’ kelimesini çıkarıp yerine ‘kırdan kente göçenler’i koyarak tekrar okuyunca/dinleyince, kentlilerin köylülere, kırdan göç edenlere yaklaşımlarının sembolik bir ifadesi olarak görebiliriz. Bir tür aşırı okuma olarak da değerlendirilebilecek bu yaklaşıma filmin bütünü, kendisini müsait kılıyor.

Taşı Toprağı Altın Şehir filmi ve bu filmde, kente göçmek isteyenlerin hep kadınlar olduğunu görürüz. Onların önerileri ya da zorlamasıyla kente göç edilmiştir. Köyden geldiklerinde eşyalarını traktörle şehre getiren hemşerileri Enver’i tekrar görürüz. Köyden başkalarını da getirmiştir.

- Kamil: “İyi valla, bütün köyü taşıyacaksın bu tarafa”
- Enver: “Yakında biz de gelirse hiç şaşma, köyün tadı tuzu kalmadı.”

- Kamil: “Buraların da tadı yok be Enver.”
- Enver: “Daha ne istiyorsun, denize karşı eviniz var, devlet kapısında işin var. Bir avuç cennet burası be kardeşim.
- Emine: “Eh fena değil, geçinip gidiyoruz işte.”
- Enver: “Memnun değilseniz köye dönün. Traktör emrinize amade, toparlanın gidelim.”

Uzun bir sessizlik olmuştur. Dönmek artık çok zor gelmektedir. Kırdan kente göçenlerin çok büyük bir kısmı geri dönmek istememektedir artık.

Boşaltamadıkları, yıkamadıkları ‘evi’ götürmeye karar vermişlerdir. Aile evi boşaltmadığı için belediye görevlileri aracın içindeki eşyaları zorla dışarı çıkartır ve aracı vinçle alıp kamyonu yükleyip götürürler. Kendi çocuğuna kızarak “Polis yalan söyler mi, Polisten kaçılır mı?” diyen Kamil şimdi evini götürmeye gelen Polislere karşı gelmeye, onları durdurmaya çalışmıştır.



Şekil 17: Bir Avuç Cennet Filmi, Ailenin Kaldığı Cezaevi Aracı.

Evleri götürülünce tekrar dışarıda, yuvasız kalmışlardır. Satıp da gecekondun almayı düşündükleri kuşlarının da artık kalacağı yer gitmiştir, ve uçtuklarını, hemen yanlarındaki büyük elektrik direklerine konduklarını görürüz. Bir kez daha aynı yere çadır kurarlar ve aynı yerde kalmaya devam ederler...

6. SONUÇ

1960-1980 arası dönem, Türkiye toplumsal yapısında önemli değişimlerin dönüşümlerin olduğu bir eşik niteliğindedir. Toplumun kırsalında ve kentlerinde daha öncekilerden farklı bir yeniden inşa süreci gerçekleşmiştir. Bu dönem; topyekûn kapitalistleşme/modernleşme sürecinde, sanayileşmenin artmaya başlaması dolayısıyla hâkim birikim şeklinin üretken sermaye halini almaya başladığı, tarımsal yapının çözüldüğü, dönüştüğü bir dönem olmuştur.

Bu dönemde gerçekleşen değişimin birkaç önemli kritik noktası olmuştur. Tarımsal yapı ve ticari sermaye, belirli bir düzeye ulaşmış, değişim/dönüşüm ihtiyacı, yaşanan krizlerle kendini göstermeye başlamış ve artık form değiştirme aşamasına gelmişti. Bu noktada kritik olan diğer bir unsur da uluslararası sermayenin tarihsel ihtiyacı olmuştur.

1960-1980 arası İçerik Yönelik Sanayi Sermayesi Birikim Süreci ve ‘planlı dönem’ olarak değerlendirilirken, uluslararası alanda hâkim olan yapının, uluslararası kuruluşların desteğiyle sağlanan krediler ve çeşitli yardımlarla hem mevcut yapı çözülmüş hem de yeni yapının ihtiyaç duyduğu kritik temel gereksinimler karşılanmıştır. Hâkim birikim şeklinin tarımsal ve ticari sermaye birikiminden üretken sermaye birikimine geçişte ihtiyaç duyulan girdi uluslararası kuruluşlarca karşılanırken bu sürecin ‘planlanmasında’ devlet önemli görevler üstlenmiştir. Devlet tarafından uygulanan ekonomi politikaları bu süreci desteklemiştir. Yeni filizlenen sanayi sermayesi çeşitli desteklerle, ithal ikameci politikalarla güçlendirilmeye çalışılmıştır. Üretim için gerekli ara malların temini, ucuz döviz, teşvikler, vergi kolaylıkları, dış ticarete koyulan sınırlamalar ve benzeri uygulamalar ile üretken sermaye desteklenmiştir.

Bir yandan kentlerdeki -zayıf da olsa- sanayileşmeye paralel olarak kırlarda tarımsal yapıdaki kapitalistleşme, makineleşme dolayısıyla kırsal yapıda meydana gelen çözülme sonucu üretim araçlarından koparılan, topraksızlaşan köylüler kente göç ederek emek gücü piyasasını oluşturmaya başlamıştır. Bu dönem kırsal yapıda ve kentte işçileştirmenin yoğun olduğu bir dönem olmuştur. Bu değişim dönüşüm süreci kapitalist

mekanizmaların kurumsallaşmaya başlaması açısından ‘süreklilik’ ifade ederken; kırsal çözülme, kentlere göç, gecekondulaşma, enformelleşme sonucu toplumsal yapıların/ilişkilerin bu sürece uyumu açısından bir kırılmayı ifade eder. Kapitalist üretim ilişkilerinin doğuşu ve gelişim seyri, toplumsal geçim araçlarının sermayeye dönüşmesini ve ücretli-iş/ sermaye ilişkisinin doğmasını gerektirir.

Sanayileşme ve ekonomik gelişmeye paralel olarak, nicelik itibarıyla kent sayısının artması, kentteki nüfusun artması, mevcut kentlerin gelişmesi; nitelik olarak da üretim ilişkilerinin, sosyal yapının, kentsel altyapının (barınma, ulaşım, iş vs.), ilişki biçimlerinin kente özgü olmaya başlaması anlamına gelen ‘kentleşme’ sürecini, erken kapitalistleşen ülkeler sağlıklı bir şekilde tamamlamışken, Türkiye gibi geç kapitalistleşen ülkelerde kentleşme, düzensiz, plansız ve hızlı olmuştur. Sanayileşme, kapitalist/modern kurumların oluşumları yavaş; kırsal çözüme, kentleşme, nüfus artışı hızlı olmuştur.

Kırsal çözülme, kentleşme ile sanayileşme, kapitalist/modern kurumların oluşum hızları paralel ilerlemediği için göç eden mülksüzler kentte çeşitli sorunlarla karşılaşmıştır. Kentsel yapı, göç edenlerin temel ihtiyaçlarını karşılayacak durumda değildi. Sanayiden olsun ya da olmasın, kente göç edenlerin talebini karşılayacak formel işlerin yetersiz oluşu dolayısıyla iş yapma biçiminden barınmaya kadar birçok ilişki enformel biçimde yürütülür olmuştur. Formel emek piyasası gelişmeyince eskicilik, işportacılık, hamallık, pazarcılık gibi enformel işler yaygınlaşmış; barınma için yeterli altyapı olmayınca da arsaların temininden inşasına kadar enformel şekilde var olan gecekondu ortaya çıkmış ve 1960’larla birlikte kentsel nüfusun büyük bir çoğunluğunu oluşturmaya başlamıştır.

Kente yeni gelen göçerler, kentte var olabilmek için kendileri için eski, kent için yeni mekanizmalar geliştirmek, kullanmak zorunda kalmıştır. Kentin kurumsal yapısı, kente göç edenleri her anlamda var edebilecek kapasiteye sahip değildi. Dolayısıyla bu işlevi görecektir; hem yeni hem de geleneksel sayılabilecek ilişki biçimleri, çeşitli ihtiyaçları karşılamıştır. Bu ilişki biçimlerinden biri de patronaj ilişkileri olmuştur. Patronaj ilişkileri her tarihsel dönemde rastlanabilen, farklı toplumsal üretim biçimlerinde

farklı biçimleri görülebilen bir ilişki biçimi olmuştur. Bu ilişki biçimi, bir yandan iktidar/iktidarlar için egemenlik alanını genişleten ve kuvvetlendiren bir anlam taşıırken patronaj ilişkisi altındakiler için de bir zorunluluk ve bağımlılık anlamı taşır. ‘Patron’ konumundakiler için çeşitli düzeylerde fayda sağlar: Hem diğer iktidarlara hem de patronajı/iktidarı altındakilere karşı; topluluk içindeki statüsünü korumak, pekiştirmek için kullanılır. Patron, himayesi altındakini destekleyerek, koruyarak, kollayarak; emek gücünü, saygısını, itaatini, -topluluk içerisinde mevcut konumunu korumaya yardım edebilecek- her türlü işlevsel diğer unsurları kullanarak bu ilişki biçimini var eder. Patronaj altındakiler için ise topluluğun bir üyesi olarak var olmak, kente uyum, kenti tanımak, iş bulmak, gecekondü bulmak, okul, hastane, belediye gibi devlet kurumlarındaki işlerini halletmek gibi temel ihtiyaçların giderilmesi vb. temel ihtiyaçlar için kullanılmıştır.

Patronaj ilişkileri her haliyle arkaik, kurumsal olmayan, yüz yüze, birincil ilişki biçimleridir. Her dönemde rastlanmasına rağmen temel nitelikleri itibarıyla kapitalist/modern toplum öncesine ait ilişkilerdir. Buna rağmen bu ilişkilerin bu dönemde görünüyör olmasının ve dahası hâkim ve yaygın olarak yaşanmasının sebebi, bu ilişkilerin var olmasına müsaade etmeyecek düzeyde kentsel ‘modern’ yapıların olmayışındır.

Geç kapitalistleşen ülkelerde kentleşme hızının ve kentin özümseme kapasitesinin düşük olması ve toplumsal kurumların yetersiz olması dolayısıyla patronaj ilişkileri önemli işlevler görmüştür. 1960-1980 yıllarında yoğun bir şekilde yaşanan kırsal çözülme, kentsel inşa süreci ile kapitalist/modern kurumsallaşmanın uyumsuzluğu/dengesizliği yaşanan dönüşümün de dengesiz ve ‘plansız’ yaşanmasına sebep olmuştur. Göç edenler için toplumsal çevre ve koşullar, ilişki kurma biçimleri değiştiği gibi, kentliler için de aynı şiddette olmasa da değişmiştir. Ancak kırdan gelenler için olağan olan birincil ve yüz yüze ilişki kurma biçimlerinden patronaj ilişkileri kentsel yaşamda uyum için kritik önemde olmuştur. Patronaj ilişkileri; değişen/dönüşen toplumsal yapılarda yaygın görülen ilişki biçimi olmuştur.

1960-1980 gibi belirli toplumsal-tarihsel bir dönemde yoğun bir şekilde gerçekleşen değişim/dönüşüm neticesinde kentte vücut bulan patronaj ilişkilerinin sinema filmleri aracılığıyla analiz edilmesi ya da tüm toplumsal olgular gibi sinema

filmlerinin de yine belirli tarihsel, toplumsal süreçler bağlamında analiz edilmesi gerektiği gerçeğini görerek çalışma sürdürülmüştür. Analize konu tüm filmlerin, ‘toplumun aynası olduğu’ ya da ‘yeniden inşa edilen’ yapılar olduğu gibi kolaycı yaklaşımları bir tarafa bırakarak, filmlerin her birini birer ‘toplumsal olgu’ olarak değerlendirip analiz edilmiştir.

Film ile toplum karşılıklı etkileşim halindedir. Filme konu edilen her neyse elbette bir toplumsal kesite tekabül eder ve elbette topluma dair veriler sunar. Ve filmler elbette yaratıcıları, tüketicileri ya da iktidar unsurları tarafından kasıtlı ya da kasıt olmadan inşa edilen bilinçli yapılardır. Sinema filmleri egemen toplumsal kodlarla yaratılır, mevcut toplumsal yapı, üretim ilişkileri, politik atmosfer, sansür, ahlaki değerler süzgecinden geçirilerek üretilir, dolayısıyla bu egemen kodları görmeye imkân sunar. Toplumsal gerçekliği inşa eden kodlar üretir, dolayısıyla toplumsal gerçekliğe, toplumsal yapıya ve toplumsal ilişkilere dair veriler sunar. Ancak bunu tek yönlü bir belirleme olarak görmeden yansıtılanın da bir yeniden yaratım olduğunu görerek ve toplumsallaşma sürecinin bir unsuru olarak totalde birer ‘toplumsal olgu’ olan filmler; gösterilenin niteliği, yaratıcısının niyeti, alıcının konumu, sinema ve toplum arasındaki karşılıklı dinamik ilişki dikkate alınarak, topluma dair sunduğunu verileri ve toplumsallaşma mekanizmasına etkilerini çözmeye dönük bir deşifre işlemine tabi tutulmuştur.

Seçilen filmler; değişen toplumsal yapıda meydana gelen farklılaşmayı, dönüşümü ve bu süreçte patronaj ilişkilerinin ne anlama geldiğini göstermeye, açığa çıkarmaya müsait oluşu dolayısıyla tercih edilmiş ve analize konu edilmiştir. Her bir filmde patronaj ilişkilerinin değişik biçimleri görünür haldedir. Gurbet Kuşları filminde aile patronajı ile hemşerilik patronajı, Diyet filminde hemşerilik patronajı, Taşı Toprağı Altın Şehir filminde hemşerilik patronajı, aile patronajı ve siyasi patronaj, Bir Avuç Cennet filminde aile patronajı ve hemşerilik patronajı analize konu edilmiştir.

Gurbet Kuşları filmi; yaratıcısına göre¹¹⁶, yorumcusuna göre¹¹⁷ ve muhtemelen izleyicisine göre -analize konu diğer filmler gibi- gerçekçi bir film olarak kabul edilir.

¹¹⁶ Refiğ, s.38.

¹¹⁷ Daldal, s.103.

Ancak her biri kendi gerçekliğini gördüğü kadarıyla, kendi gerçeklik süzgecinden geçirebildiği kadarıyla filmi gerçekçi bir film olarak kabul eder. Filmin öne çıkardıkları kadar gizledikleri de filmi anlayabilmek ve yorumlayabilmek için önemlidir. Film var eden tüm tarafların (yönetmen, senarist, yapımcı, seyirci, yorumcu...) yaratımı sonucu ortaya çıkan filmler, o dönemin bir toplumsal olgusu olarak kabul edilerek analiz edilmiştir. Dolayısıyla incelenen filmlerin ‘gerçekçi/toplumsal gerçekçi’ nitelikleri, filmlere yaklaşım açısından belirleyici bir unsur olmamıştır. Filmlere konu, göçe ilişkin yaratıcılarının yaklaşımı, tüm filmlere hâkim olan vurgu, o dönem için birçok kesimin hislerine, fikriyatına tercüman olmuş gözüküyor.

Filmlerin tamamında; kimi ortak fikirlerin, görüşlerin var olduğu görülebiliyor. “Şehri şehirlikten çıkaran, yola gelmez göçmenler geldikleri yere geri dönmelidir.” Bu görüş, o dönem eski kentlisi için ‘hakiki’ bir fikirdir ve filmi izleyen kentli için bir düzey daha ‘hakikileşir.’ Aynı zamanda kente göç edenlere iletilen mesaj da: “Göç edenlerin maruz kalması muhtemel atmosfer, yaşayacakları/yaşadıkları kent tam olarak budur.” “Kente geliniyorsa onun gereği yerine getirilse dahi geri dönüş muhtemeldir,” mesajı çok açıktır.

Teze konu edilen tüm filmlerde, kırdan kente göç edenlerin kente adaptasyonu için hakim olarak kullanılan ilişki biçimleri enformel, patronaj ilişkileri olmuştur. Patronaj ilişkilerinin filmlerin bütünündeki görünüşleri, farklı şekillerde yorumlanabilir. Bu görünüşlerin her biri bir yorum düzeyine ait sonuçlardır. Kimisinde olağan geleneksel aile ilişkileri, kimisinde kuvvetli hemşerilik bağları, kimisinde çarpık siyasi ilişkiler... Gurbet Kuşları, Taşı Toprağı Altın Şehir, Bir Avuç Cennet filmlerinde kente göç eden ailenin, her anlamda kentte var olabilmesi için kullandığı aile patronajı, Diyet ve Bir Avuç Cennet filmlerinde bir iş edinmek, bir gecekondü sahibi olmak kimi temel ihtiyaçları gidermek için kullandığı hemşerilik patronajı, kente göç edenlerin kentte var olabilmek için kullandıkları ilk ilişki biçimi, kentsel kurumsallaşmanın yetersizliği dolayısıyla tampon mekanizma işlevi görmüştür.

KAYNAKÇA

Adorno, Theodor W. **Kültür Endüstrisi - Kültür Yönetimi**. Nihat Ülner, Mustafa Tüzel ve Elçin Gen (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.

Adorno, Theodor W. “Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken”, **Cogito, Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe**. Bülent O. Doğan (çev.), Özel Sayı:36, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.

Althusser, Louis. **Yeniden Üretim Üzerine**; (‘İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları’ ile birlikte). A. Işık Ergüden ve Alp Tümertekin (çev.), İstanbul: İthaki Yayınları, 2006.

Armes, Roy. **Sinema ve Gerçeklik: Tarihsel Bir İnceleme**. İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2011.

Aslan, Umut Tümay. **Bu Kabuslar Neden Cemil?; Yeşilçam’da Erkeklik ve Mazlumluk**. İstanbul: Metis Yayınları, 2005.

Baudrillard, Jean. **Simülakrlar ve Simülasyon**. Oğuz Adanır (çev.), Ankara: DoğuBatı Yayınları, 2013.

Bonitzer, Pascal. **Kör Alan ve Dekadrajlar**. İstanbul: Metis Yayınları, 2011.

Childe, V. Gordon, **Kendini Yaratan İnsan; İnsanın Çağlar Boyunca Gelişimi**. Filiz Ofluoğlu (çev.), Varlık Yayınları, İstanbul, 8. Basım, 2006.

Clarke, James. **Sinema Akımları: Sinema Dünyasını Değiştiren Filmler**. İstanbul: Kalkedon Yayıncılık, 2012.

Daldal, Aslı. **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**. İstanbul: Homer Kitabevi ve Yayıncılık, 2005.

Davis, Mike. **Gecekondü Gezegeni**. İstanbul: Metis Yayınları, 2007.

Diken, Bülent ve Carsten B. Laustsen, **Filmlerle Sosyoloji**. İstanbul: Metis Yayınları, 2008.

Eflatun, **Devlet**, Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz (çev.), Ankara: Remzi Kitabevi, 1985, s.199.

Eisenstein, Sergei, **Bir Sinemacının Düşünceleri**, Azmi Arna (çev.), İstanbul: Yol Yayınları, 1975

Ercan, Fuat. “Çelişkili Bir Süreklilik Olarak Sermaye Birikimi-I; Türkiye’de Kapitalizmin Gelişme Dinamiklerinin Anlaşılması için Marksist Bir Çerçeve Denemesi”, **Praksis**. Sayı:5, 2002.

Ercan, Fuat. **Sosyal Bilimleri Açın: Toplamlar ve Ekonomiler**. İstanbul: Sarmal Yayınevi, 1998.

Ercan, Fuat ve Ş. Gürçağ Tuna. “İç Burjuvazinin Gelişimi: 1960’lardan Günümüze Bakış”, Fuat Ercan, Tolga Tören vd. (Ed.). **Yapıcılar Türkü Söylüyor IV: Türkiye’de Kapitalizmin Güncel Sorunları** içinde. Ankara: Dipnot Yayınları, 2007.

Erder, Sema. “Nerelisin Hemşerim”, Çağlar Keyder (hızl.) **İstanbul; Küresel ile Yerelin Arasında** içinde. İstanbul: Metis Yayınları, 2009.

Erdoğan, Nezi. **Sinema Kitabı**. İstanbul: Ağaç Yayıncılık, 1992.

Gevgilili, Ali. **Türkiye’de Kapitalizmin Gelişmesi ve Sosyal Sınıflar**. İstanbul: Bağlam Yayınları, 1989.

Gönen, Metin. **Paradoksal Sanat Sinema**. İstanbul: Versus Kitap, 2008.

Güçhan, Gülseren. **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması**. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 1992.

Harvey, David. **Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri**. Sungur Savran (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 2010.

Harvey, David. **Sosyal Adalet ve Şehir**. Mehmet Moralı (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 2009.

Hatt, Paul K. Albert J. Reiss, vd. “Kentsel Yerleşimlerin Tarihi”, Bülent Duru ve Ayten Alkan (drl. ve çev.), **20. Yüzyıl Kenti** içinde. Ankara: İmge Kitabevi Yayıncılık, 2002.

Işık, Oğuz ve M. Melih Pınarcıoğlu. **Nöbetleşe Yoksulluk, Gecekondulaşma ve Kent Yoksulları: Sultanbeyli Örneği**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.

Keleş, Ruşen. **Kentleşme Politikası**. 10. Baskı, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2008.

Kıray, Mübeccel B. **Kentleşme Yazıları**. İstanbul, Bağlam Yayınları, 2007.

Kıray, Mübeccel B. **Toplumsal Yapı Toplumsal Değişme**. İstanbul: Bağlam Yayınları, 1999.

Kırel, Serpil. **Kültürel Çalışmalar ve Sinema**. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2012.

Kongar, Emre. “Kıray’ın 1997 Tarihli Bir El Yazması Üzerine Notlar”, Fulya Atacan, Fuat Ercan vd. (drl.). **Mübeccel Kıray İçin Yazılar**. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2000.

Köymen, Oya. “Cumhuriyet Döneminde Tarımsal Yapı ve Tarım Politikaları”, **75 Yılda Köylerden Şehirlere**. (Danışman: Oya Köymen, Editör: Oya Baydar). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999.

Lewis, W. Arthur. **Sınırsız Emek Arzı ile İktisadi Kalkınma**. Metin Berk (çev.), Orta Doğu Teknik Üniversitesi, İdari Bilimler Fakültesi Yayınları, 1966.

Marx, Karl. **Kapital; Kapitalist Üretim Eleştirel Bir Tahlili**. Birinci Cilt, İkinci Baskı, Ankara: Sol Yayınları, 1978.

Nuyan, Elif. **Sinema Felsefesine Giriş**. Ankara: Sentez Yayıncılık, 2013.

Onaran, Oğuz, Nilgün Abisel, Levent Köker vd. **Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi**. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1994.

Refiş, Halit. **Ulusal Sinema Kavgası**. İstanbul: Hareket Yayınları, 1971.

Richard, Leppen. **Sanatta Anlamın Görüntüsü; İmgelerin Toplumsal İşlevi**. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2009.

Ryan, Michael ve Douglas Kellner. **Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası**. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010.

Süalp, Zeynep Tül Akbal. Allegori ve Temsil II: Korkunun Yüzü ve Çılgınlığın İzleği Filmler”, **25 Kare**. sa:23, Nisan- Haziran, 1998.

Tarkovski, Andrey. **Mühürlenmiş Zaman**. Füsün Ant (çev.), İstanbul: Afa Yayınları, 1992.

Tekeli, İlhan. **Modernite Aşılırken Kent Planlaması**. Ankara: İmge Yayıncılık, 2001.

Tuna, Ş. Gürçağ. **Bir Kavram Kapitalizm Neyi Anlatır; Türkiye’de Kapitalizmin ve Fetişizmin İnşa Süreci**. İstanbul: Sosyal Araştırmalar Vakfı, 2011.

Türkay, Mehmet. **Sermaye Birikimi, Kalkınma, Azgelişmişlik; Türkiye ve Dünya Üzerine Notlar**. İstanbul: Sosyal Araştırmalar Vakfı, 2009.

Türkay, Mehmet. “Türkiye’de Kapitalist Sermaye Birikiminin ‘Ulusal’ Dönüşümü”, Fuat Ercan, Tolga Tören vd. (hızl.), **Yapıcılar Türkü Söylüyor - III: Türkiye’de Kapitalizmin Gelişimi** içinde. Ankara: Dipnot Yayınları, 2006.

Türkdoğan, Orhan. **Köy Sosyolojisi**, İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık, 2006.

Yaşartürk, Gül. **Ve Sinema**. İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2013.

Yerasimos, Stefanos. **Azgelişmişlik Sürecinde Türkiye 3 – I. Dünya Savaşından 1971’e**. İstanbul: Gözlem Yayınları, 1977.

Yılmaz, Ertan. “Sinema ve İdeoloji ilişkileri Üzerine”, Burak Bakır, Yörükhan Ünal, vd. (drl.). **Sinema, İdeoloji, Politika; Sinemasal Yazılar 1** içinde. Ankara: Orient Yayıncılık, 2008.

Yılmaz, Koray R. “Türkiye’de Kapitalizmin Gelişim Evreleri: Sermaye Birikimi - Sınıf Merkezli Bir Çerçeve”, Fuat Ercan, Yüksel Akkaya (hızl.). **Kapitalizm ve Türkiye I; Kapitalizm, Tarih ve Ekonomi** içinde. Ankara: Dipnot Yayınları, 2005.

Wayne, Mike. **Politik Film; Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği**. İstanbul: Yordam Kitap, 2011.

Weisskopf, Walter A. **Yabancılaşma ve İktisat**. Anahtar Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1996.

Wirth, Louis. “Bir Yaşam Biçimi Olarak Kentlileşme”, Bülent Duru ve Ayten Alkan (drl. ve çev.), **20. Yüzyıl Kenti** içinde. Ankara: İmge Kitabevi Yayıncılık, 2002.

Diğer Kaynaklar:

"Kapitalist Toplumda Sinema", (İmzasız) **Çağdaş Sinema**. Sayı:1, 1974, (Cahiers du Cinema dergisinin 244. Sayısında imzasız olarak yayınlanmış).

Resmi Gazete: Tarih: 30.7.1966 Sayı: 12362.

Şenyurt, Can Metin. **Kent Mekânında İktidarın Yeniden Üretimi, İki ‘Güvenlik’ Mekânı: Kapalı Yerleşimler ve F Tipi Hapishaneler**. Türkiye Hapishane Çalışmaları Merkezi TCPS – Turkey’s Center for Prison Studies, 2015.

Şenyurt, Can Metin. **Kentsel Gelişmenin Dinamikleri ve Balıkesir’de Bir Alan Çalışması**. Marmara Üniversitesi Kalkınma İktisadı ve İktisadi Büyüme Yüksek Lisans Programı, Kalkınma Ekonomisi II Ödevi, 2013.

T.C. Başbakanlık Devlet Planlama Teşkilatı, **Türk Köyünde Modernleşme Eğilimleri Araştırması - Rapor 1**. Ankara: Başbakanlık Basımevi, 1970.

Filmler:

Ekicigil, Recep (Yapımcı). Halit Refiğ (Yönetmen). *Gurbet Kuşları* [Film]. Türkiye: Artist Film, 1964.

Erman, Hürrem (Yapımcı). Ö. Lütü Akad (Yönetmen). *Diyet* [Film]. Türkiye: Erman Film, 1974.

İnanoğlu, Türker (Yapımcı). Orhan Aksoy (Yönetmen). *Taşı Toprağı Altın Şehir* [Film]. Türkiye: Erler Film, 1978.

Özer, Muarrem (Yapımcı). Muarrem Özer (Yönetmen). *Bir Avuç Cennet* [Film]. İsveç, Türkiye: Belge Film, Devkino, Mine Film, 1984.