

Yayımlayan: Ankara Üniversitesi KASAUM
Adres: Kadın Sorunları Araştırma ve Uygulama Merkezi, Cebeci 06590 Ankara



Fe Dergi: Feminist Eleştiri Cilt 8, Sayı 2
Erişim bilgileri, makale sunumu ve ayrıntılar için:
<http://cins.ankara.edu.tr/>

Derdi Başından Aşkın Kadınlar: Sultan'dan Zerre'ye Türk Sinemasında Kenardaki Kadının Dönüşümü
Burcu Şentürk

Çevrimiçi yayına başlama tarihi: 15 Aralık 2016

DOI: 10.1501/Fe0001_0000000172

Bu makaleyi alıntulamak için Burcu Şentürk, “**Derdi Başından Aşkın Kadınlar: Sultan'dan Zerre'ye Türk Sinemasında Kenardaki Kadının Dönüşümü**” *Fe Dergi* 8, no. 2 (2016), 149-169.

URL: http://cins.ankara.edu.tr/16_12.pdf

Bu eser akademik faaliyetlerde ve referans verilerek kullanılabilir. Hiçbir şekilde izin alınmaksızın çoğaltılamaz.

Derdi Başından Aşkın Kadınlar: Sultan'dan Zerre'ye Türk Sinemasında Kenardaki Kadının Dönüşümü Burcu Şentürk*

1940'lı yıllardan beri yaşanan makro gelişmeler kent ve kır mekânının hızlı dönüşümünü de beraberinde getirdi. Kırdan kente zincir göçün başlamasıyla kadınların mekanla kurduğu ilişkilene ve kadın emeğinin aldığı şekillerde de dönüşümler meydana geldi. Hem bir barınma tipi hem de sosyolojik bir kategori niteliği kazanan gecekondu olgusu bu dönüşüm ile birlikte doğdu ve yıllar içinde farklılaştı. Gecekondu ve kentsel mekânın dönüşümü meselesi 1960'lı yıllardan itibaren Türk sinemasına da çeşitli biçimlerde konu olmaya başladı ve bu meselenin sinemaya yansıtılma biçimleri gecekonduyun kendisi gibi bir takım dönüşümler geçirdi. Öte yandan diğer toplumsal olgularda da olduğu gibi kentleşme, kırdan kente göç ve gecekondu kadınlar erkeklerden farklı olarak deneyimledi. Kentin, kent kenarının anlamındaki değişime, Türk sinemasında kadının yansıtılma biçimindeki değişim de eşlik etti. Bu makalede 1970'li yıllardan Sultan filmi ile günümüzün kent kenarlarını ele alan Zerre filminin kadın karakterlerinin karşılaştırması üzerinden kenardaki kadınların dönüşümüne dair bir okuma yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Gecekondu, Kent Mekanı, Kentsel Dönüşüm, Türk Sineması, Toplumsal Cinsiyet

Women in Trouble: Transformation Of Marginal Women in Turkish Cinema From Sultan to Zeynep

Macro changes since the 1940s resulted in fast transformation of urban and rural space. Gecekondu phenomenon, both represented a type of accomodation and sociological category emerged with this transformation and modified in due time. Women's relation with the space and women labour changed with the start of chain migration from rural to urban areas. Gecekondu and the spatial transformation in urban areas were reflected on Turkish cinema since the 1960s, in various forms. The reflection of these subjects to the cinema have gone through a series of change as gecekondu have done. Women and men experienced urbanization, rural-to-urban migration and gecekondu like they do the other social phenomenon. The change in the meaning of city and urban margins were accompanied by the change in women's representation in Turkish cinema. In this article, transformation of urban marginal women will be read through a comparison of female characters of Sultan from the 1970s and Zerre narrating the contemporary urban margins.

Keywords: Gecekondu, Urban Space, Urban Transformation, Turkish Cinema, Gender.

Giriş

Türkiye'de 1950'li yıllarda hız kazanan köyden kente göç, ülkedeki nüfus dağılımının yanı sıra emek ve konut piyasasından oy verme davranışlarına, siyasal-toplumsal hareketlerden sosyal politikaya kadar toplumsal hayatın pek çok alanını yeniden şekillendirdi. Yaşanan bu dönüşümle kentin anlamı sınıfsal ve coğrafi olarak esnerken, yoksulluğun ve marjinalliğin, kentli ve köylüyle olan ilişkisi de dönüşüme uğradı.

Nüfus hareketliliği, sermaye ve metaların dolaşımı ile yakından ilintilidir (Castles ve Miller 2003:77). Kırdan kente göç de bu mekanlardaki nüfus yapısında, iktisadi stratejiler ve emek piyasasında meydana gelen bir dizi değişimin sonucu olduğu kadar sebebinde de teşkil etmektedir. 1940'lı yılların ikinci yarısından itibaren Türkiye'nin geçirdiği makro iktisadi ve siyasi dönüşümler kırdaki ve kentteki üretim pratiklerini değişime zorlamıştır. Tarımsal üretimde makineleşme ile tarımsal alanda işgücü fazlasının doğması ve yine montaj sanayi ile birlikte kentlerde sınırlı sayıda da olsa işgücüne ihtiyaç duyulması bu değişimin önemli dinamiklerini oluşturmaktadır. Sonuç itibarıyla özellikle küçük üretici ve topraksız köylüler hane gelirini çeşitlendirecek stratejiler keşfetmeye yönelmiş, haneden bir kişinin ya da geniş aileye bağlı ailelerden birisinin şansını kentteki istihdam piyasasında denemesi bu stratejilerin başında gelmiştir.

* Araş. Gör, Dr., Ege Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi

Küresel ölçekte yaşanan değişikliklerle birlikte ulusal kalkınma politikasında gerçekleşen değişiklikler 1950'li yıllardan itibaren kitleleri kırdan kente sürüklemiştir. Öte yandan şehirler, gelecek kitlelere hazır değildir, en basitinden geleceklerin kalacak yerleri yoktur. Emlak piyasası kırsal göçmenlere erişebilecekleri barınma imkanı sunmamış, devlet bu beklendik göç karşısında kaçınılmaz olarak doğacak muhtelif sorunlara karşı bir sosyal politika geliştirmemiştir. Çok kabaca söylemek gerekirse, iç göç ile kente gelen nüfus erişilebilir konut arzı ve sosyal politika yoksunluğunda diğer pek çok ülkedeki gibi kendi kaynaklarına dayanan bir çözüm ortaya koymuştur. Bu çözümün Türkiye'deki ismi gecekonduudur.

1940'lar itibariyle görünmeye başlayan gecekondu, gecekondu semtlerinin çekirdeklerini oluşturmuştur. Gecekondu yerleşimleri ve semtleri toplumsal dışlanma, işsizlik, kültürel adaptasyon veya barınma sorunları gibi riskleri azalttığı için kırsal göçmenlerin kentte tutunmalarında bir korunma ağı sunuyordu. Kendi emekleri ve -varsa-birikimleriyle yaptıkları gecekondu kentsel dokuya sadece fiziksel bir yenilik getirmemiş, ortaya çıkmalarının üzerinden çok zaman geçmeden gecekondu başlı başına sosyal bir olguya dönüşmüştür. Türk sineması da bu olguya karşı sessiz kalmamış, 1960'lı yıllar itibariyle gecekondu meselesinin işlendiği, köy-kent çelişmesini izlemeyi mümkün kılan filmler yapılmaya başlanmıştır.¹ Türk sinemasının popülerleştiği ve üretkenlik kazandığı dönem hızlı kentleşme, kırsal alandan kentsel alana göç ve gecekondu olgularının toplumu şekillendirdiği döneme denk gelmiş ve 1960'lardan bu yana göç ve gecekondu konuları Türk filmlerine sık sık sinematografik materyaller sağlamıştır (Öztürk 2004).

Türk sineması üzerine yapılan kimi çalışmalar Türkiye'deki kentsel mekânın ve gecekonduun geçirdiği değişimin bu iki ögenin Türk filmlerindeki sunumuna da derinden yansımaları öne sürmektedir (Yıldız 2008, Öztürk 2004, Güçhan 1992). Güçhan'ın 1992 yılında yayımladığı *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması Kente Göç Eden İnsanların Türk Sinemasında Değişen Profili* isimli çalışmada 1964 ve 1985 yılları arasında çekilmiş altı filmin derinlemesine analizini yapılmış ve 1960'lardan 1980'li yıllara gelindiğinde kente göç etmiş insanların Türk sinemasındaki değişen profili çok yönlü olarak incelenmiştir. Güçhan'dan farklı olarak, Yıldız (2008)'in çalışması ana temayı gecekondu ve göç meselesinin oluşturmadığı filmleri de analizine dahil etmiştir. Yıldız (2008), gecekondu meselesini yan olgularla birlikte ele alarak mekânsal dönüşüme dair çıkarımlar yapmanın mümkün olduğu diğer filmleri de çalışmasına katarak konuya katkı yapmıştır. Öztürk (2004)'ün makalesinde ise gecekondu olgusunun perdeye ilk yansıdığı yıllardan 2003 yılına kadar çekilen filmler eşliğinde gecekonduyu konu alan filmlerin temaları ortaya konmuştur. Bahsi geçen bu üç çalışma sadece iç göç olayının yarattığı toplumsal dönüşümlerin sinemaya yansımalarına odaklanırken erken sayılabilecek tarihteki bir çalışma olan *Sinmada Yedinci Adam: Türk Sinemasında İç ve Dış Göç* isimli kitapta iç göç ve dış göç temalı filmler beraber incelenmiştir. Makal (1987)'nin bu çalışması, toplumu derinden etkileyen bu iki olayın da Türk sinemasında derinlemesine ele alınmayı beklediği öne sürülmektedir. Ahsen Yalvaç'ın *Türk Sineması ve Arabesk* (2013) isimli kitabı doğrudan gecekondu meselesine odaklanmaz, Türk modernleşmesi ve bu modernleşmenin peşi sıra gelen çelişkileri Türk sineması üzerinden okur. Modernleşme ve arabesk çerçevesinde kentleşme ve mekândaki dönüşüm de kitabın temel eksenlerinden birini oluşturmakta, Yalvaç bu noktada sinemanın mekânın algılanış biçimlerini hem yansıttığını hem yeniden ürettiğini ve sinemanın toplum ve kültür ilişkilerini anlamada güçlü bir referans noktası olduğunu ileri sürmektedir. Pösteki (2012), Esen (2000), Suner (2005) ve Maktav (2013)'in çalışmaları ise doğrudan kentsel mekândaki dönüşüme, gecekondu olgusuna odaklanmamakla birlikte Türk sineması üzerine yaptıkları analizlerde bu olgulara ayrıntılı olarak yer vermişler ve bu olguların özellikle dönem filmlerinin senaryolarını, olay kurgularını nasıl etkilediklerine ister istemez değinmişlerdir. Örneğin Pösteki (2012), kırdan kente artan göç ve hızlı kentleşme ile birlikte sinemada da ilginin kente kaydığından bahseder. Bu durum, kentsel mekânda meydana gelen dönüşümün hem Türkiye toplumunu anlamadaki hem de sinemadaki dönüşümü değerlendirmedeki önemli rolünü göstermektedir.

Şimdi içinde bulunduğumuz kentsel dönüşüm durumuna kadar uzanan sürecin her aşamasında kadınlar ve erkeklerin kente ve göçe deneyimleri farklılaştığı söylenebilir. Kırdan kente göçü, kentleşme öyküsüyle paralel giden gecekondulaşmayı, kent iş piyasasını ve kent mekânı ile ilgili pek çok meselenin yanı sıra kentsel dönüşümü kadınlar erkeklerden farklı deneyimlediler. Daha önce çoğunlukla ücretsiz aile işçisi olarak istihdama dahil olan kadınların bir kısmı ev hanımlarına dönüşürken bir kısmı da piyasada ücretli çalışan işçilerin arasında yerlerini aldılar. Mekânsal temelli dayanışma ağları içinde sosyalleşen göçmen kadınlar için kent bu ağların varlığının hem tehlikeye girdiği hem de gecekondu ile yeniden kurulmalarına imkan sağlayan yeni bir ilişki ağı sunuyordu. Özet olarak kentleşme kadınları tarımsal işgücünden ve köydeki geleneksel dayanışma ağlarından koparan, ama süreç içinde kentte ucuz işgücüne dahil eden ve mekân temelli dayanışma ilişkilerini yeniden tahsis edebilecekleri bir sürece tekabül etti. Kent mekânının kendisi gibi, kadınların da bu mekân ile kurduğu

ilişki ve kent mekanının sinemaya yansıma biçimleri büyük değişimler gösterdi. Ancak Türk sinemasında içgöçün ve gecekondulu meselesinin gösterilme biçimlerinde dönüşüme dair var olan literatür, göçmen kadının kentle kurduğu ilişkideki farklılaşmaya dair anlatıları içermemektedir. Böyle bir boşlukta analizlerin gerçekleştirileceği bu yazıda genel olarak kadının Türk sinemasındaki yansıma biçimlerindeki değişime dair literatür ve göç-gecekondulu-kent mekanı ve sinema eksenindeki literatürden eş zamanlı olarak faydalanılmıştır.

Türk sinemasında kadın figürlerin gösterim biçimlerinde de büyük değişiklikler yaşandığını söylemek mümkündür. Kadın karakterlerin sinemada yer alma biçimleri açısından 1980'li yıllar bir dönüm noktasını temsil etmektedir. Kadınlara yönelik toplumsal baskı ve medyadaki cinsiyetçi dil azalması da çeşitli medya organlarında kadınlar üzerine söylenen söz yaygınlaşmış, iyi kadın- kötü kadın ikiliğinin egemen olduğu medyada örneğin *Kadınca* gibi kadınlığı erkek söyleminin dışında tanımlayan popüler bir dergi ortaya çıkabilmiştir (Saktanber 2011). Sinemada da bu yıllara kadar kadın tiplerini iyi-kötü kategorilerine sıkıştırılmış, bu iki kategorinin içini ise sırasıyla namuslu, aile kadını, cinsel tercihleri görünmez olmakla mutlu yuvalara düşman olmak, erkekleri kötü yollara sevk etmek gibi temalar doldurmaktadır (Esen 1996). 1980'li yıllar itibarıyla bireysel hikayelerin ön plana çıkmasıyla konu çeşitlenmesi yaşanmış cinsel özgürlük tartışılmış, iyi kadın-kötü kadın ikiliğini yıkan yeni bir kentli kadın tipi Türk sinemasına dahil olmuştur. Bu dönem sonrası filmlerde kadınlar artık ailenin bir aradalığını yüklenen temel aktör olmaktan çıkmış, kendi kişisel sorunlarına çözüm bulmaya çalışan bağımsız bireyler haline gelmişlerdir (Dönmez-Colin 2005:28).

Bu yazıda gecekondulaşmanın yoksulların barınma hakkı-köylülerin kenti yozlaştırması-kentsel rant geriliminde tartışıldığı 1970'li yıllardan *Sultan* filmi ile kentsel dönüşümün tam gaz devam ettiği günümüzden bir film olan *Zerre* ele alınarak yukarıda bahsedilen dönüşümler eşliğinde kentin kenarındaki kadınların sinemaya yansıyan yüzü tartışılacaktır. Türkiye'nin geçirdiği mekânsal dönüşümün ve kentin kenarlarındaki kadınların farklılaşmasına dair farklı filmler üzerinden de bir izlenim sunmak mümkün olabilirdi. Kadınların kent mekânı ile kurdukları ilişkinin dönüşümünü anlamada *Sultan* ve *Zerre* filmlerinin özellikle tercih edilmesinin ilk sebebi çekildikleri dönemde kentin kenarını oluşturan mekanları dekor olarak seçmeleridir. 1990'lar öncesinde Türk sinemasının yaşadığı maddi sıkıntılar ve özellikle de yeterli stüdyonun bulunmaması zorunlu olarak doğal mekânların kullanımını beraberinde getirmiştir. Bu eksiklik sayesinde ise dönemin filmleri gecekonduların olduğu gibi kaydedilebilmesini sağlamıştır (Yıldız 2008, 98). *Zerre* ise yönetmeni Erdem Tepegöz'ün Tarlabası'nda mekan araştırırken bir kadın, engelli kızı ve annesinin çok kısa süre için tanık olduğu hayatından çok etkilenmesi ve gördüğü hayat kesitini kurgulaması sonucunda ortaya çıkmış (Maro, 2013) ve bir stüdyo ortamında değil, bizzat kentin kenarlarında çekilmiştir. Türk sinemasının teknik olarak farklı imkanlara sahip olduğu iki farklı dönemde çekilen bu filmlerde (*Sultan* 1978, *Zerre* 2012) anlatılan hikayenin gerçek dekorları kullanarak tek bir kadının hayatı üzerine odaklanması bu iki filmin karşılaştırılarak okunabilmesine önemli bir zemin sağlamaktadır. Her şeyden öte kahramanların erkek olduğu, kadınların bulunduğu ancak var olmalarının her zaman bir anlam taşımadığı (Dönmez-Colin 2005, 123) Türk sineması içerisinde farklı dönemdeki iki kadının hikayesine odaklanıyor olmaları bu iki filmin tercih edilmesine sebep olmuştur.

Türkiye'deki kent mekanının dönüşümü temelinde yapılacak olan film karşılaştırması, *Sultan*'ın zaman içinde doğrudan Zeynep'e dönüştüğünü, kırsal göçmenlerin yıllar geçtikten sonra kentteki güvencesizlere dönüştüğünü söylememektedir. İki karakterin ve filmin karşılaştırılması bu şekildeki bir doğrudan anlatımdan ziyade (1) kent marjinalliğinin anlamındaki değişimi, (2) kentin kenarlarındaki kadınların hayatlarındaki dönüşümün yansımalarını takip etmeyi amaçlamaktadır. Farklı iktisadi, sosyal ve politik dönemler kendilerine özgü dinamiklerle kentin kenarlarını tarihsel olarak birbiriyle bağlantılı ancak elbette farklı biçimlerde şekillendirmişlerdir. Dönüşümleri perdeye yansıyan göçmenler veya kadınlar değil bizzat kentin kenarı ve bu kenarlara düşenlerdir.

Kentin Umutlu Kenarları Gecekondular

Kent ve kır mekanının dinamiklerini derinden etkileyen ve tartışması bu makalenin sınırlarının çok ötesine uzanan, makro seviyedeki bir takım iktisadi ve siyasi gelişmelerin hem sebebi hem de sonucu olarak iç göç 1940'larda başlamış, bu yıllarda kentlere gelenler gecekonduların ilk çekirdek yapılarını oluşturarak 1950'li yıllarda gerçekleşen hızlı göçün aktörlerinin varış adreslerini teşkil etmişlerdir. 1960'lı yıllara gelindiğinde ise köylüler, gecekondular olarak kent mekanında ve ekonomisinde kendilerine önemli bir yer edinmişlerdir. 1960'larda toplumcu gerçekçi akım sinemada etkisini göstermiş, gerçekçi köy filmlerinin yanı sıra yoksulluktan kurtulmak üzere kente göç edenlere ve kent yoksullarını ele alan filmler ortaya çıkmaya başlamıştır (Maktav

2013, 153). Gecekonducuların kentte görünürlüklerinin artmasıyla ve sinemanın toplumsal olayları gerçekçilikle ele almasıyla gecekondu bir arka plan olarak sinemaya taşınmış, 1960'larda gecekondu da sinema perdesinde yerini almıştır. 1960'lı yılların ikinci yarısından 1980'li yılların ikinci yarısına kadar olan dönemde Türk sinemasında etkili olan toplumcu gerçekçi gelenekle birlikte sınıfsal farklılıklar, mülkiyet ilişkileri, göç, gelir dağılımı ve eşitsizliği gibi meseleler ön plana çıkmaya başlamış, filmlerin eksenini İstanbul'un dış çeperlerine doğru kaymaya başlarken kente içeriden ve aşına bakışın yerini dışarıdan, yeni göç edenlerin bakışı almıştır (Suner 2006, 219-220). Güçhan (1992) bu noktada 1960'lı yılların filmlerinde yer alan köy-kent çelişkisinin yerini 1970'li yıllar ve sonrasında bireyin kentle mücadelesine bıraktığını buna ek olarak, kente gelenlerin geri dönüp dönmemesi gerekliliği konusunun bir daha açılmamak üzere kapandığını söylemektedir. *Sultan* filmi de iç göçün getirdiği temel çelişkileri içeren karakterlerin kentle mücadele içinde olduğu filmlerden bir tanesidir.

Yönetmenliğini Kartal Tibet'in üstlendiği 1978 yapımı *Sultan* filmi, ön planda bir gecekondu mahallesinde bekar ve beş çocuklu *Sultan* (Türkan Şoray) ile mahalle muhtarının minibüs şoförlüğü yapan oğlu Kemal (Bulut Aras) arasındaki gerilimli aşkı anlatır; 1970'li yılların gecekonducularına dair yıkım, rant, işçileşme gibi meseleler olay örgüsünün kurulduğu arka planı oluşturmaktadır. Senaristi Yavuz Turgul'un etkisi bu filmde hissedilmektedir. Yavuz Turgul'un yönetmenliğini ve/veya senaristliğini üstlendiği filmleri ele aldığımızda bu kurguların en temelde makro düzeyde gerçekleşen kırdan kente göç gibi toplumsal değişimlerle farklılaşan toplumsal yapı ve kaybolan değerlerin bireyler üzerindeki etkisini görselleştirdiği söylenebilir. Örneğin Turgul'un senaryosunu yazdığı *Züğürt Ağa*'nın kente indiğinde çizmelerini çıkartarak çiğköfte satması; Türk sinemasında yeni bir dönem başlatan ve Turgul'un yönettiği *Eşkya*'nın ana karakteri Baran'ın plaza koridorlarında Keçe'yi takip etmesiyle Turgul büyük toplumsal değişimlerin birey düzeyinde fotoğraflarını çekmektedir.

Kemal, *Sultan*'ı beğenmekte, onunla birlikte olabilmenin tek yolunun evlilik olduğunu da bilmektedir. İlk başlarda evlenmeyi düşünmeyen Kemal çeşitli şekillerde *Sultan*'ı evlenmeye niyetli olduğuna inandırır, ancak bir süre sonra durumun pek öyle olmadığı anlaşılır. Bu sırada Kemal'in babası muhtar bir takım inşaat şirketleriyle anlaşmış ve mahalleliyi boşaltmaya başlamıştır. Mahallelinin büyük çoğunluğu çatışmasız gider, direnenlerin ise evleri yıkılır ve gitmek zorunda kalırlar. Kemal, babasının mahalleliye yaptıklarını fark edince mahalleyi terk eder ve içlerinde *Sultan*'ın da bulunduğu gruba katılarak yeni bir alana gecekondu yapmaya gider. Aldığı gelinlik ve yüzük ile artık *Sultan*'ı evlilik niyetinin ciddi olduğuna inandırabilmiştir.

Kartal Tibet'in yönettiği *Sultan* filmi, gecekonduculunun esnekliğini ve çeşitliliğini yansıtan jenerik müziği eşliğinde tam da gecekondu mahallelerindeki özel-kamusal birlikteliğinin bir manzarasını sunarak başlar. Çamaşırın yıkanması için suyun kaynatıldığı kazan etrafında çocuklar koşturmakta, Türkan Şoray'ın canlandırdığı *Sultan* çamaşır yıkamaktadır. Evin fiziksel imkanlarındaki yetersizlik ve belki de köydeki alışkanlıklar kentte de bu işi evin dışına taşımıştır. Çeşme başları, kapı önleri kadınların sık sık toplanıp sohbet ettikleri mekânlardır. Erkeklerin kendi aralarındaki görüşmeleri sadece kahvehanelerde görülmektedir. Gecekonduculunun özel-kamusal muğlaklığı sadece ev işlerinin sokağa taşınmasında ya da kadınların sokağı toplama alanı olarak kullanmalarıyla sınırlı değildir. Gecekonduculunun kapısı, apartmanınki gibi evi sokağa, komşulara kapatmaz, tam tersine haneyi sokağa açar ve mahremiyetin çeperini olabildiğince esnetir.

Köyden kente ilk defa gelen kadınların önemli bir kesimi ağır tarım ve hayvancılık işlerinden ve köydeki geniş aile yaşantısının getirdiği baskıdan kurtulmuşlar (Şentürk 2015) lakin köydeki mekânsal esneklikleri ve dayanışma ağlarından da kısmen yoksun kalmışlardır. Yeni yaşamlarını kurmaya çalıştıkları gecekondu mahalleleri alt yapı eksiklikleriyle köy hayatını andırmakta ancak yeni gelinen yerin bilinmezliği kadınların kent hayatına katılımını sınırlandırmaktadır. Köy-Kent ikiliğine aykırı olan gecekondu tam bu noktada devreye girerek aynı *Sultan* filminde olduğu gibi kamusal ve özel olanın sınırlarını da muğlaklaştırır. Gecekondu mahallelerinin sokakları, kapı önlerinin yoğun kullanımı gecekonducuların sosyalleşmesini ve günlük yardımlaşma-dayanışma ilişkilerinde önemli yer tutar (Mahmud ve Duyar-Kienast 2001, 272). Mekanın bu şekil kullanımı ekme, salça, reçel gibi yapımı zaman alan işlerin birlikte yapılarak zamandan tasarruf edilmesini ve malzemelerin topluca alınarak hane ihtiyaçlarının daha ucuza karşılanması sağlar (Eroğlu 2011). *Sultan*'da mahalleliler evlerinin önünde komşularının ismini seslendirerek birbirlerini kapı önüne çağırırlar, birbirlerinin evlerine davetsiz çat kapı giderler ve hatta zaten kilitli olmayan kapılardan evlerin içlerine giriverirler. Bir davetin olmadığı bu durumlarda gelen bir konuk değildir ve ev halinin ev içindeki halleri herkesin malumu olduğundan ev sahibi de özel durumlar dışında konuk için hazırlanmaz. Özel ve kamusal olan arasındaki muğlaklık aile içi şiddetin de sınırlarını belirsizleştirmektedir. Erkeklerin kadınları dövmesi mahalleli için "kadına karşı şiddet" olarak bir suç değil, karı-koca anlaşmazlığının doğal bir parçası olarak görülür ve

mahallelilerin müdahalesi olmaksızın filmdeki Çarlı Cevat, karısı Melek'i mahallenin ortasında rahatça dövebilir.

İşçi kadınlar gündelikçilere karşı

Bu konuda kesin sayısal veriler olmamakla birlikte göçün erken yıllarında kente gelen kırsal göçmen kadınlar arasında ev dışında gelir getirici bir işte çalışmanın çok yaygın olmadığı öne sürülebilir. Yapılan nitel araştırmalar göçün erken yıllarında kadınların zamanlarının önemli bir kesimini yaptıkları gecekonduun eksikliklerini gidermeye harcamaları, evin alt yapı eksiklikleri yüzünden ev işlerinin çok zaman alması, kentin bilinmezliğinin getirdiği güvensizlik duygusu, hanedeki erkeklerin karşı gelmesi gibi sebeplerin kadınların gelir getirici bir faaliyetle uğraşmalarına engel olduklarını gösteriyor (Şentürk 2015; Wedel 2001; Hemmasi and Prorok 2002). Kentte geçirilen süre daha çok göçmen kadının istihdama katılması yönünde etki yaparken (Schnaiberg, 1971, 89-94, Şentürk 2015) kentteki ekonomik koşullar da hanedeki kadınların çalışmalarını gerekli kılmıştır. Göçmen kadınların sahip oldukları eğitim, beceri ve emek piyasasının koşulları çerçevesinde daha çok gündelikçi olarak çalışmaları bunun yanı sıra kamu ve özel kuruluşlarda temizlikçi ya da bir kısmının fabrika işçisi olarak istihdam edilmesi beklenmedik değildir.

Sultan'da gündelikçilik dışındaki bir faaliyetle para kazanan mahalleli bir kadın görünmemektedir. Gündelikçilik yapan kadınlar sabahın erken saatlerinde birbirlerine kapı önlerinde seslenerek toplaşır, dönemin en ünlü arabesk şarkılarının çalındığı minibüslere binerek kentin merkezi yerlerinde çalıştıkları apartman dairelerine giderler. Kadınların mahalle dışına çıktıkları minibüse binmeleri ve inmeleriyle anlaşılır; mahalleleri dışında kent mekanını kullanmayan kadınlar kent sokaklarında da gösterilmezler. Filmdeki kadın karakterler için gündelikçilik, el kapısında hizmetçi olmaktan öte değildir ve bu anlamda saygın bir emek biçimi olarak düşünülmez. Film içinde Sultan'ı ya da başka bir kadın karakteri gündelikçilik yaparken görmeyiz. Sultan'ın gündelikçi olarak görüldüğü tek sahne filmin jeneriğinde yer almaktadır ve bu sahnede Sultan dönemin moda tarzını yansıtan mobilyalarla döşenmiş, zengin bir apartman katının salonunun yerlerini silmektedir. Can hıraş yerleri silen Türkan Şoray'ın, karşısında evin hanımının bacak bacak üzerine atıp oturması ve Sultan'ın işini eleştirirken görüntülenmesi hem sınıfsal farklılıkları hem de gündelikçilik mesleğinin onur kırıcılığını göstermektedir. Sultan'ın sinirlenerek, kovaya bir tekme atması gündelikçiliğin kendi benliğiyle kurduğu ilişkiyi zedelemesine bir tepkidir.² İşçi olmak, gündelikçi olmaktan farklıdır; gündelikçilik işçilik sayılmazken işçilik gündelikçiliğin taşıdığı olumsuz anlamlandırmaları barındırmamaktadır. Sultan ve diğer mahalleli kadınlar sabah işe giderken bindikleri minibüsteki konuşmalarında gündelikçilikten yakınır ve ortak bir tanıdıklarından bahsederler. "En güzelini yaptı el kapısında hizmetçi olana kadar gitti işçi oldu" der içlerinden birisi. 1970'li yılların toplumsal ruhu ile uyumlu işçilik güzellemesine ve kadınların gündelikçilikten kurtulma isteğine yine bu yıllarda çekilmiş farklı yönetmenlerin filmlerinde rastlamak da mümkündür. İşçileşmek, gecekonducular için köy-kent sıkışmışlığından kurtulabilecekleri, geleneksel bağlardan kopacakları ve en önemlisi "yozlaşmadan" kentlileşebilecekleri bir kurtuluş alanı sağlamaktadır.

Bu bakış açısının Lütfü Akad'ın Gelin (1973), Düğün (1974) Diyet (1975) üçlemesinde hakim olduğu söylenebilir. 1960'lı yılların sinemasında kırsal göçmenlerin kentle uyumsuzluğu ve göçmenler kentte kaldıkça bu çatışmanın devam edeceği önermesi 1970'li yılların sinemasında daha gerçekçi bir şekilde ele alınmış ve hem kadın hem erkek göçmenler için işçileşme yolu gösterilmiştir. Biraz daha geç tarihli Bir Yudum Sevgi (1984) filmi de benzer bir çizgide değerlendirilebilir. Atif Yılmaz'ın yönettiği bu filmde işçi mahallesinde yaşayan dört çocuklu Aygül (Hale Soygazi), yoksuldur ve eviyle, karısıyla ne sosyal hayatta ne yatakta ilgilenen sorumsuz bir kocası vardır. Aygül'ün fabrikada çalışmaya başlaması hem maddi sorunlarını çözer, hem de sorumlu evliliğini bitirmesine, kendisinin işçileşmesine vesile olan Cemal (Kadir İnanır) ile sevgiye dayalı, özgürleştirici bir ilişki yaşamasını sağlar. İşçileşmek kenarın kadını için yine özgürleştirici bir yol olmuş, 1970'lerin bu temayı taşıyan filmlerinden biraz farklı olarak cinsel özgürlük ve hazzı da getirmiştir. 1980'li yıllardaki sinema akımlarının da etkisiyle kentin kenarları, kültürel, siyasal ve cinsel deneyimlerin yeniden biçimlenmesi ve özgürleşmesi alanında tümüyle pasif veya mahrum değildir; kentsel modern yaşamın izleri veya etkin pratikleri orada da şöyle ya da böyle yaşanabilmektedir (Yıldız 2008, 97).



Sultan ve diğer mahalleli kadınlar işe gidip gelirken gündelikçilikten yakınmaktadırlar

Piyasada bulabileceği işler kısıtlı, güvenceli ve görece daha iyi koşullara sahip işleri bulabilmek için gerekli eğitim ve becerilerden yoksun kadınlar için çalışmanın bir zarurettten kaynaklandığını söylenebilir. Sadece evdeki işlerle hane ve ailenin bakımıyla ilgilenebilmek, “ev hanımı” olabilmek kırsal kesimde ağır iş yapan genç kadınların hayalidir (Özbay 2011, 129) ve rahata ermek anlamına geldiği için arzu edilir bir statüdür (Çınar 1994, Erman 2001).³ Yoksul gecekondu kadını Sultan’ın da bu arzusunun film içerisinde izlemek mümkündür.

Sultan’ın bu arzusu Kemal’de karısını çalıştırmamanın gururuyla karşılık bulmaktadır. Başkalarının kirini temizlemekle evini geçindiren kadının ev hanımı olabilmek özlemi ve erkeğin karısını çalıştırmayacak olmasındaki gururu, filmde Sultan ve Kemal’in bir muhalebecideki diyaloglarında ortalığa dökülür. Muhalebecide oturmak Kemal için “sosyeteye karışmaktır” ve Sultan’a evlendikten sonra onu yaşatacağını ve hizmetçilik yaptırmayacağını vaad eder. Sultan’ın gözü ne “yaşamakta” ne de “sosyeteye karışmaktadır”; kentli olmak gibi bir talebi yoktur. Tek istediği çocuklarına vakit ayırabilmektir. Gündelikçilik bir iş olmanın ötesinde kadınların başkalarının kirini temizlemesi, başkalarının çocuklarına bakması anlamına gelmektedir. Kemal’in vaatleri karşısında şunları söyler: “Önemli olan hizmetçilik değil, Allah kuvvet versin yaparım ben. Ama el alemin çocuklarına gösterdiğim ilginin yarısını bile çocuklarıma gösteremiyorum”. İşçileşmek gecekondu için bir kurtuluş yolu olarak işaret edilse de Sultan kurtuluşa giden yolu evlilikte bulacağını düşünmektedir. Bu anlamda film evli olmayan kadınların kimsesiz, sahipsiz, korunmaya muhtaç olduğu, evlenmemenin bir mutsuzluk kaynağı anlatısının bir zemin oluşturduğu melodramlarla (Akbulut 2008) benzer.

1970’li yılların filmlerinde evlilikten beklentisi kendi çocuklarına bakabilmek, kendi evinin hanımı olabilmek olan tek kadın Sultan değildir. 1977 yapımı Çöpçüler Kralı’nda Ayşen Gruda’nın canlandığı Hacer karakteri, apartman dairelerine gündelikçiliğe gitmekten, kendi ifadesiyle başkalarının çocuklarına bakmaktan yorulmuştur. Hacer işçiliği değil, kendi evini temizleme, kendi çocuklarına bakabilme imkanı verebilmesi dolayısıyla düzenli bir geliri olan zabıta memuru Şakir (Şener Şen) ile evlenme yolunu seçer. Hacer ile Sultan’ın arasındaki önemli bir fark ise, Hacer’in evlilikten aynı zamanda sınıf atlamayı da bekliyor olmasıdır.

Sultan filminde kadınlar sinemaya gitmeleri ve jenerikte bir araya gelip oynamaları dışında herhangi bir iş yapmaksızın bir araya gelip sohbet ederken görülmezler. Kadınlar su taşırken, çeşme başında beklerken, işe giderken, ütü yaparken, çocuklarını yıkarken konuşurlar, sohbet ederler. Kadınların tersine erkeklerin hiçbir şey yapmak zorunda olmadıkları, sadece eğlenceye ve sohbete ayırabilecekleri boş zamanları çok daha geniştir. Kadınların girişine kapalı kahvehaneler mahallelerde erkeklere boş zamanlarını geçirebilecekleri, sosyalleşebilecekleri bir alan sunar. Film, kadınların ve erkeklerin gelir getirici işler dışında zaman harcama biçimlerindeki tezatlıkları ortaya koymakta, gelir getirici bir faaliyetle meşgul olsun olmasın yoksul kadınların neredeyse bütün vakitlerini bir yeniden üretim ile doldurduklarını göstermektedir. Bu durum kadınların emek biçimlerinin anaakım çalışma kavramıyla arasındaki uyumsuzluğu gösterir niteliktedir. OECD verilerine göre

Türkiye’de kadınlar ücretsiz işlere haftada 376,7 dakika harcarken erkekler için bu süre 116,4 dakikaya düşmekte, kadınlar ücretli işlere haftada 123,6 dakika ayırırken erkekler 360,3 dakika ayırmakta ve ücretli ücretsiz işler toplamında kadınlar ortalama olarak erkeklerden 24 dakika daha fazla çalışmaktadır (OECD 2014). Yine TUIK’in zaman kullanımı üzerine gerçekleştirdiği çalışma, kadınların çalışmaları ya da çalışmaları erkeklerle oranla eğlence ve dinlenme gibi faaliyetlere daha az zaman ayırırken hane halkı ve aile bakımı gibi işlere çok daha fazla vakit ayırdığını ortaya koymuştur (TUIK 2015). Buradaki istatistik veriler kadın ve erkeklerin ücretli-ücretsiz emek dağılımında nerede olduğuna dair güncel bilgiler ile sınırlıdır ancak hem günümüz hem de geçmişteki gecekondulu kadın emeğini anlamlandırmada önemli bir çerçeve sunmaktadır. Bu istatistiksel sonuçların geçmişteki gecekondulu kadınların hayatındaki görsel yansımasına karşılık gelecek bir şekilde Sultan ve filmdeki diğer kadınlar gündelikçiliğe gittiği vakitler dışında su taşımak, çocukları yıkamak, soba borusu temizlemek gibi ev işleri dışında başka bir şeylerle meşgulken görülmezler. Bu durumun tek istisnası aslında çocuk bakımının da bir uzantısı haline sinemaya gitmektedir. Kadınlar sohbetlerini de yine suya gitmek, çeşme başında beklemek, çocuk yıkamak ve benzeri türü bir işi yaparken gerçekleştirirler.

Kadınların işlerine dair filmde göze çarpan ve dönemin ruhunu yansıtan diğer önemli bir nokta ise kadınların bütün vakitlerini beraber geçiriyor olmalarıdır. Suyu beraber taşır, doğum yapan bir kadına hep beraber yardımcı olur, sinemaya beraber gider, bir dertleri olduğu zaman hemen birbirlerine koşarlar, kısacası dayanışma ağları capcanlıdır. Özellikle iç göçün ilk yıllarında gecekonduların koşullarının ve sorunlarının çok benzer olması onları birbirlerine yakınlaştırmıştı (Şentürk 2015) ve alt sınıftan kadınlar diğer kadınlara göre cinsiyetçi iş bölümüne dair sıkıntılarını daha çok paylaşmakta ve yakınlıklar kurmaktalardı (Ayata ve Ayata 1996). Sultan’ın derdi başından aşkındır, lakin derdini paylaşabildiği, üç aşağı beş yukarı aynı şeylerle dertlenen bir mahalle insanı vardır çevresinde. Kimi zaman kavga ettiği ama elini attığı zaman ulaşabileceği bir dayanışma ağının, sıcak insan ilişkilerinin tam ortasındadır. Makalenin önceki sayfalarında da değinildiği üzere kırsal alandan kentlere gelen kadınların ev hanımlarına veya kentli işçiler aralarında yerlerini almış, kırsal alandaki sosyal ağların yerine gecekondularda mekan temelli yeni dayanışma ilişkileri inşa etmişlerdi. Gönül ev hanımı olmaktan yana Sultan’ın da gerek mahallede yaşarken gerekse bir sonraki bölümde tartışılacağı üzere mahalleyi terk ederken dayandığı yegane kaynak bu sosyal dayanışma ilişkileridir.







Gecekondu kadınlar hep bir iş ile meşguldür. Sohbet ederlerken bile ya yorgan kaplarlar, ya soba borusu değiştirirler.





Kadınların tersine erkeklerin içki içecek, iskambil oynayacak kadar boş vakitleri vardır.

Gecekondu Yıkılır, Sultan Gider

1940'lar itibariyle görünmeye başlayan gecekondu, gecekondu semtlerinin çekirdeklerini oluşturmuş, gecekondu sayılarındaki artışa paralel olarak gecekonducuların da ekonomik ve siyasal sistemdeki güçleri artmış ve nihayetinde 1966 yılında çıkarılan Gecekondu yasası ile ilk defa bu yapının ismi yasalarda yer almıştır.⁴ İlk başlarda kişilerin kendi barınma problemlerini çözmek üzere yaptıkları gecekondu, tartışması bu makalenin konusunun çok ötesine uzanacak çeşitli siyasal tutarsızlıklar ile emlak piyasasında değişim değeri kazanan bir metaya da dönüşmüştür. Bu dönüşümde kısmen gecekonducuların kendisi ama daha büyük ölçüde çeşitli siyasal çıkar grupları, sermaye sahipleri rol oynamıştır.

Gecekondu bölgelerinin sıcak samimi ilişkilerin yaşandığı köy-kent arası mekânlardan rant mekânlarına dönüşmesi, 1970'li yılların sinemasına bir takım zenginlerin karanlık bağlantılarla çıkar sağlamak için masum gecekonducuları mahallelerinden atmaya çabalaması şeklinde yansımıştır (Yıldız 2008) Bu anlatılar siyasal ve makro iktisadi ilişkiler ve kişilerden bağımsız şekilde ele alınır, mesele sanki birkaç tane kötü adamın para hırsı olarak anlatılır ve bu kötü adamların el birliği ile yenilmesi mahallelinin konut sorununu çözer. Sultan filminde de gecekondu meselesinin aşağı yukarı bu minvalde gösterildiğini söylemek sanırım pek de yanlış olmayacaktır. Filmde Boğaz köprüsünün gündeme gelmesiyle Sultan'ın yaşadığı mahallenin kıymeti artar. Kıymeti artan bir yerde fakir gecekonducuların işi yoktur elbette. Eli çantalı, arabalı zengin adamlar "anahtar" kişi muhtara ulaşırlar. Mahalleliyi iyi tanıyan muhtarın verdiği taktikler sayesinde ellerini çok kirletmeden mahalleliyi oradan çıkartırlar. Kimisi dirense de en sonunda bütün evler yıkılır ve mahalleli evsiz kalır. Zaten yoksul olan insanlar için bu durum yeni bir derttir; ancak dayanışma ağlarıyla diğer dertler gibi baş edilmesi daha kolaydır. Evleri yıkılan mahalleliler arkalarına düşen kent manzarasıyla yürürken adeta kentin sınırlarını da peşleri sıra çekiştirirler zira gittikleri yer yeni bir gecekondu mahallesi kuracakları kentin çeperindeki bir alandır. "Kötü" adamlarla baş edilememiş, evler yıkılmış ama yeni yapılacak yere de beraber gidilmiştir zira kent yoksulları için paylaşılan ortak mekân türlü sorunlarla baş etme mekanizmaları geliştirmelerini de kolaylaştırmaktadır (Soytemel 2013, 2). Meselenin iyiler ve kötüler arasındaki çatışmaya sıkıştırılması gecekonduculunun metalaşma

sürecinin asıl aktörlerini ve dinamiklerini görünmezleştirmektedir. Kentlerde meydana gelen dönüşümün politik bağlantıları da bu görünmezlik içinde eritilmiş ve apolitikleştirilmiştir.



Mahalle yıkılınca Sultan da gider, ama yalnız değildir; diğer mahallelilerle birlikte başka bir yerde yine hep beraber kuracakları yeni hayata doğru yol alırlar.

Gecekonduyan Varoşa, Sultan'dan Zeynep'e

Erdem Tepegöz'ün ilk filmi olan 2012 yapımı Zerre, Tarlabası'nın arka sokaklarında yaşayan Zeynep'in hayatta kalma mücadelesini anlatır. Bir tekstil atölyesinde güvencesiz ve zor koşullarda çalışan Zeynep belediyede kadrolu bir işte çalışabilmenin hayalini kurmaktadır. Tarlabası'nın arka sokaklarında kırık dökük bir evde hasta kızı ve yaşlı annesiyle yaşamaktadır. Zeynep çalışmakta olduğu tekstil atölyesinden yaka paça kovulur, ara ara cami önlerinde lavanta torbası satar, bir yandan da iş arar ve en sonunda bulabildiği tek iş Trakya'da haftalık 90 TL yevmiye ile bir fabrikada yapacağı işçiliktir. Zeynep hayatta kalmak, annesini ve kızını koruyabilmek için işsizlikle, yoksullukla, güvencesizlikle, erkek şiddetiyle ve taciziyle, organ mafyasıyla çarpışmak zorundadır. Hayat mücadelesi verirken ara sıra burnunun kanaması direncinin sınırını gösterir, ama Zeynep'in doktora gidecek ne parası ne zamanı vardır.

Zerre de Sultan gibi kentin kenarında kalmış bir kadının yaşam mücadelesine odaklanmakta ancak 1970'lerin kentinden 2000'lere gelindiğinde Türkiye'de kent mekânlarına, yoksulluğa, gecekonduya, kadın sorununa ve sinemaya dair pek çok şey değişmiş, bu değişimler elbette ki kentin kenarını yeniden şekillendirmiştir. İlk olarak kentin kenarları artık gecekondu değil varoştur. Benzer mekânsal alanlara referanstaki bu dönüşüm hem kent mekânının oluşumundaki hem de mekânın algılanmasındaki dönüşümü de yansıtmaya bakımdan önemlidir. Gecekondu gibi varoş da salt coğrafi bir tanımlama yapmanın ötesine geçmekte, kavramın ifade ettiği yerde yaşayanların özelliklerine dair konuşmaktadır. Kırsal göçmenlerin barınma sorunları neticesinde ortaya çıkan ve kente tutunmalarında önemli dayanışma ağlarının temelini oluşturan gecekonduyunun isminin ilk olarak kentin çevresindeki bu evlerin ve mahallelerin derme çatmalığı ifade ettiği söylenebilir. Ancak bununla beraber gecekondu kelimesi bir yandan kentle uyumsuzluk bağlamında pejoratif olarak köylülük, geri kalmışlığı öte yandan ise birebir sıcak ilişkilerin kurulmasıyla özlem duyulan bir nostaljiye de tekabül etmekteydi. Varoş ise böyle bir nostaljiye dair romantik de olsa bir çağrışımı barındırmaması bir yana bahsedilen mekânın tehlikesine gönderme yapmaktaydı (Demirtaş ve Şen 2006).

Gecekondu derme çatma bir mekânsal görünüm sunarken, varoş kentsel dönüşüm politikalarının da eşliğinde terk edilmişliğin ıssızlığını, ürküntüsünü üzerinde taşımaktadır.

Kent mekânında gerçekleşen değişime paralel bir şekilde bu kent mekânının sinemada gösterim biçimi Türk sinemasının kendisiyle birlikte büyük bir değişim geçirmiştir. 1970'ler sinemasının topluluğa, topluluk yaşantısına, topluluk içi dayanışmaya yaptığı vurgunun karşısında, 1980'ler sinemasında bireylerin büyük kentte tek başlarına verdikleri yaşam mücadelesi öne çıkmaktadır (Suner,2005:221). 1990'lar ve 2000'ler boyunca yoksulluk başlı başına kentsel bir olgu olmuş ve sanatta yer edinmeye başlamıştır. Daha önceki dönemlerde bu olgu ile iç içe ele alınan kır-kent çelişkisi 2000'lere gelindiğinde sadece yoksulluk deneyimlerinde değil yabancılaşıma, bireysel çıkışsızlık ve kaçış gibi temalarda kurulmuştur (Öztürk, 2013). Bu temalar çerçevesinde ise köy-kent arasında kalmış gecekonducular yerini kent marjinallerine bırakmış, gecekondu mahallelerinin yerine varoşlar ve aynı zamanda kentin marjinallerinin yaşadığı Tarlabası, Beyoğlu gibi diğer mekanlar gelmiştir (Şentürk, 2016).

Zerre filmi boyunca Zeynep hep hareket halindedir ve hareketlerinin arka fonunu çoğunlukla Tarlabası'nın terk edilmiş, yarısı yıkık binaları oluşturmaktadır. Sultan filminde gecekonduculunun yıkım tehlikesi vardır, ama bu yıkım yeni yerlere gidilmesi, hayata hep birlikte yeniden kaldığı yerden biraz aksayarak da olsa başlanabileceği umudunu dışlamaz; nitekim evleri yıkılan gecekonducular yine hep birlikte başka bir yere yeni bir yaşam alanı oluşturmaya, gecekondu yapmaya giderler. Bir zamanlar yasak-serbest ikileminde yürütülen gecekondu politikası gecekonducululara nispeten daha esnek bir alan bırakmaktadır ve bu esneklikle gecekonducular kente tutunabilecek mekanizmaları daha rahat geliştirebilmişlerdir. 2000'li yıllarda ise kentsel dönüşümün getirdiği gerginlikte yeni bir yaşam kurabilmenin olanaklarına dair hiçbir umut yoktur. Gecekonduculu dönemde gecekonduculuya işçi olarak ya da seçmen olarak ihtiyaç vardı; kentsel dönüşüm devrinde ise gecekonduculunun mekânı gecekonduculudan daha kıymetli bir hale geldi. Varoşta oturanlara artık kentsel dönüşümde ihtiyaç yoktu, ihtiyaç onların gönderilmesinden sonra temizlenecek mekânaydı. 2000'li yıllarda artık kentler kendi başlarına birer üretici güç ve iktisadi değer yaratmanın baş aktörlerinden biri haline gelmişti (Jessop 2002, Brenner ve Theodore 2002). Değerlenen alanlardan yoksullar gidecek, onların evlerinin yerini apartmanlar alınca bir zamanlar kentli orta sınıfın gitmeye "korktuğu" yerler bir anda orta sınıflar için "nezih" yaşam alanlarına dönüşecek, herkes kar edecekti. Kentteki güç dağılımında hiyerarşinin tepesinde olanların kent içindeki yer değiştirmeleriyle çeşitli ara gruplar hem alttan gelen hem de yukarıdan değiştirilemeyecek siyasal ve iktisadi güçlerden gelen baskıyla sıkışır (Harvey 2009). Soylulaştırma toplumsal grupların kent coğrafyasına dağılımını yeniden şekillendirmektedir. Kentsel mekana ait rant arttıkça bu şekillenmede yaşayacağı yeri seçebilecek kesim gitgide daralmakta ve daha çok insan kısıtlı bir alana sıkışmakta veya kentin ulaşımı zor uç bölgelerine gitmek durumunda kalmaktadırlar.



Kentin kırık dökük kenarları Zeynep'in hayat mücadelesinin biricik fonudur.

Kentin kenarını teşkil eden varoşun “kenarlığı” fizikselden ziyade toplumsal bir kenar olma durumuna tekabül etmektedir zira onlarca örneğiyle pek çok varoş aslında kentin fiziksel merkezinin çok uzağında değildir. Örneğin Zeynep'in yaşadığı Tarlabası tam da merkeziliğinden ötürü kıymetlenmiş ve üzerindeki baskının arttığı kent kenarlarından bir tanesidir. Kentsel dönüşümün uygulandığı mahallerde dönüşüm sonrası yerli nüfusunun mahallede yaşamaya devam etmesi mahallenin prestiji ile yakından alakalıdır. Prestiji yüksek olmayan

gecekondu bölgelerinde dönüşüm öncesindeki nüfusun yarısından fazlasının dönüşüm sonrasında da aynı bölgede yaşamaya devam etmesine karşın, prestiji yüksek bölgelerde nüfusun üzerindeki baskı artmakta ve dönüşüm sonrası nüfusun az bir kesimi aynı yerde yaşamaya devam edebilmektedir (Güzey 2009). Tarlabası artık orada yaşayanlara bırakılmayacak kadar karlı hale geldiğinde ise hala mahallede yaşamaya devam edenler üzerindeki baskı gittikçe artmaya, baskı arttıkça ise nüfus azalmaya devam eder.

Sultan'da sürekli çeşme başında oturan, beraber işe gidip gelen kadınların bir benzerini Zerre'de bulmak imkansızdır. Zeynep'in annesi ve kızı dışında mahallede sohbet ettiği tek kişi Remzi'dir. Aksanından Kürt olduğu tahmin edilen Remzi, Tarlabası'nda bir lokantada çalışmakta, amcasının kendisini Fransa'ya alacağı umuduyla yaşamaktadır. Kenarda olma durumunun bir araya getirdiği Remzi ve Zeynep arasında bir dayanışma ilişkisi vardır. Remzi dışında Zeynep'in mahalleden tanıdığı herhangi bir kimse olmadığı bellidir.



Zeynep'in evinde, Remzi'nin lokantadan getirdikleriyle yenilen bir akşam yemeği.

2000'li yılların Türkiye'sinde kentin kenarlarında kalanların kendilerine ve birbirlerine kentin tehlikeleri karşısında kol kanat gerebilecekleri mekân temelli ilişkiler artık sona ermiştir. Kent yoksulları işçi sınıfı ve güvencesizler dayanışma ağlarını kolay kolay kuramayacakları mekânlara itilmiştir. Bir zamanların toplumsal, siyasal ve iktisadi dinamizm içeren, umudun mekânları gecekondu kentin kenarlarını oluştururken, şehir mekânları değiştikçe ve toplumsal dayanışmayı besleyecek mekânsal birliktelikler yıkıldıkça şimdi kentin kenarları dayanışma ilişkilerinin kurulmasının imkânsızlaştığı, sakinlerinin birbirini tanımadığı, her türlü geçiciliği ve güvencesizliği taşıyan umutsuz mekanlara dönüşmüştür. Geçiciliğe ve güvencesizliğe mekânların tehlikeli olma durumu da eklenmiştir. Sultan'da tehlike ne evin içinde ne de dışındadır; zira gecekondu evinin sınırı belirsiz, mahalle ise ailenin uzantısı gibi bir dayanışma ağı sunmaktadır. Ev işlerinin bir kısmı dışarıda yapılmakta, komşular birbirlerinin evine çatı kapı girebilmekte, evin dışında mahalleliler toplanmaktadır. Tek tehlike yıkım ekipleridir. Zerre'de ise aslında fiziksel olarak kentin merkezinde yer alan kentin kenarı Tarlabası'nın her yanı tehlike doludur. Zeynep'in evi de Sultan'ın evi gibi kamu-özel ayrımını sağlamaz. İki evin bu benzerliği büyük bir farklılığa dayalıdır aslında: gecekondu içerinin ve dışarının dayanışması, güvenliği arasına bir sınır koymaz, modern öncesi ilişkilerden beslenirken, varoş dışarının tehlikesinin eve girmesinin önlenemediği bir belirsizlik ve sınırsızlık halidir. Sultan'da bir sokak köpeğine bile güvenli bir ev sunabilen kentin eteklerindeki gecekondu yerine her türlü saldırıya açık, tehlikenin kol gezdiği varoş geçmiştir artık. Zeynep çalışmaya şehir dışına gittiğinde organ mafyası sağlık ekibi gibi evine girebilmiş, mafya bağlantılı ev sahibi akşam yemeği sırasında kapıyı omuzlayarak kırmıştır. Yaşartürk ve İlbuğa'nın (2014) da belirttiği üzere ev sahibinin bu saldırısından sonra tamir ettirilemeyen kapı ilkel biçimde tutturularak kapanır, bu durum bir bakıma dışarı ve içerisi arasındaki sınırın kalkmasının da bir ifadesidir.

Güvencesizlik

24 Ocak Kararları ile birlikte 1980'li yıllar Türkiye için iktisadi, siyasi ve toplumsal büyük dönüşümleri beraberinde getirmişti. Ülkedeki huzursuzluğun ve şiddetin temel suçlarından ilan edilen sendikalar kapatılmış, muhalif sesler kısalmış ve “gelirin yeniden dağılımının ülke içindeki farklı gruplar üzerindeki etkisiyle hiç ilgilenmeyen” (Stewart 1992, 18) yapısal uyum politikaları uygulanmaya başlanmıştı. Kabaca söylemek gerekirse küresel düzlemde Türkiye'nin yeni amacı rekabete dayanan küresel pazara emek yoğunluklu üretim ile katılmaktı. Bu amaç doğrultusunda atılan siyasi ve iktisadi adımlar temel olarak, devletin piyasa düzenlemesindeki rolünü asgariye indirdi, kamusal harcamaları kısıtladı, pazar odaklı kalkınma politikalarını beraberinde getirdi ve “satılmayanların satılabilir hale getirilmesinde” (Elson, 1991, 169) önemli bir rol oynadı. Darbe ile başlayan kemer sıkma politikalarında devlet toplumsal sınıflar arasındaki dengeyi kayıtlı işgücü piyasasındaki koruyucu politikalarla sağlama rolünü, küresel ve ulusal sermaye ve piyasalar arasındaki dengeleyici rol ile değiştirmişti (Keyder, 1987, Kaya, 2008, 178).

Üretim maliyetlerinin düşürülmesi rekabete dayalı küresel piyasa ile entegrasyon için elzemdi ve bu durum esnek ve parçalı bir iş gücü ihtiyacını ortaya çıkartmıştı. 1982 anayasası ile işçi grevleri ve sendikal faaliyetler kısıtlanmış, birkaç sene içinde reel ücretlerde belirgin düşüşler meydana gelmiş (Petrol-İş 1995, 339) ve enformel sektör belirgin bir şekilde genişlemiştir (Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası 2000,21, Çetintaş ve Vergil 2003,2), esnek ve parçalı bir iş gücü oluşturma amacına da hizmet edecek geçici, yarı zamanlı ya da taşeron çalışmaya dayalı işletmelerin sayısı arttı (Özar ve Ercan, 2004). Proleterleşme ve kutuplaşma diğer kalkınmakta olan ülkeler gibi Türkiye'de de küreselleşmenin en temel iki sonucunu teşkil etmekteydi (Kaya 2008, 163). Küresel ekonomiyle entegrasyonla zenginleşen kısıtlı sayıdaki beyaz yaka çalışanın karşısında gün geçtikçe daha kötü koşullarda çalışan emekçilerin, kayıt dışı işlerin sayısı artmaktaydı.

Yapısal uyum politikalarıyla hane gelirleri düşmesi bir yandan yoksul hanelerin yeni yaşam stratejileri keşfetmesini gerekli kılmakta ve geleneksel olarak tek erkeğin çalıştığı hanelerde kadın ve çocuk emeği hanenin geçim stratejisinde daha da önem kazanmaktaydı. Öte yandan piyasanın ihtiyaç duyduğu ucuz iş gücü kadınları emek piyasasına çekmekte ve kadınlar çoğunlukla düşük statülü ve güvencesiz işlerde çalışmaktaydı.

Zerre, Zeynep'in hayat mücadelesinin uğrakları olarak kayıt dışı alanda kadın emeğinin çeşitli görünümüne dair bir iç görü edinmeyi olanaklı kılmaktadır. Film, karanlık bir tekstil atölyesinde kadın işçilerin yemek molaları esnasındaki sohbetleri eşliğinde başlamaktadır. Kadınlar kendi aralarında iş yerinde karşılaştıkları sıkıntılardan, haklarını aramaktan, bir araya gelmekten bahsederler. Zeynep'in işini kaybetmemek için sessizliğini koruması işe yaramaz, yaka paça dışarı atılarak işinden kovulur. Bir yandan iş arayan Zeynep bir yandan da evde yaptığı lavanta keselerini fırsat buldukça satmaya çalışır. Bu satışlardan kendini geçindirecek bir para kazanamasa bile onun için bir gelir kapısıdır. Zeynep'in kayıt dışı çalıştığı tekstil atölyesindeki işi ve lavanta satıcılığı ona düzenli bir gelir sunamaz lakin başka seçeneği de yoktur; zira kayıt dışı sektör her ne kadar bir kurtarıcı olmasa da bu ikincil ekonomi olmasa yeni gelenlerin sistem içinde tutunması ya da umutsuzluğa düşmemesi mümkün değildir (Davis 2007).



Zeynep evde annesiyle yaptığı lavanta keselerini denk geldikçe cami önünde satar.

Remzi dışında Zeynep'in sohbet ederken görebildiğimiz tek arkadaşı ara ara iş sormak için çalıştığı büfeye uğrayan Ayşe'dir. Ayşe'nin düzenli, fiziksel olarak çok yıpratıcı olmayan, kaba muameleye maruz kalmadığı bir işi vardır ve Zeynep ile diyaloglarında Zeynep'in ona özendiği aşıkardır. Sultan ve 1970'li yıllardaki pek çok filmin kentin kenarında yaşayanlara işçileşme ile vadettiği kurtuluşu Zeynep de beklemektedir ancak Zeynep köylülükten değil, güvencesizlikten işçiliğe geçerek kurtuluşa erecektir. Zeynep bir işte, özellikle düzenli bir işte çalışma arzusunu "bir işim olsun köpek gibi çalışırım" sözüyle ifade etmektedir. Ne iş olsa yapacak durumdadır ancak tüm kentin kenarındakiler gibi Zeynep'in de hayallerini süsleyen düzenli, kayıtlı bir iştir. Ayşe ile belediye'deki bir iş hakkında konuşurlar ve bu iş olduğu zaman hayatının kurtulacağını düşünür. Sultan filminin çekildiği zamanlardan şimdiye gecekondular ve kent mekânı gibi iş piyasasının da büyük değişime uğradığını söylemek çok yanlış olmayacaktır. Düzenli, sigortalı bir işe sahip olmak o yıllardaki gecekonduların sakinleri için de önemli bir yukarı doğru hareketlilik sağlayabilmenin anahtarı görülüyordu lakin bugünkü kadar ulaşamaz değildir. Nitekim Zeynep'in bulunduğu bütün işler kötü ve sağlıksız koşullarda, çok düşük ücretlerle ve sigortasız çalışmayı içermektedir.



Zeynep sigortalı, düzenli bir işin hayalini kurarken bulabildiği tek iş uzak bir fabrikada sağlıksız ve ağır koşullarda, düşük ücretle çalışmak zorunda kalır.

Sonuç Yerine

Makro siyasi ve ekonomik gelişmeler eşliğinde tarihi 1930'lara kadar götürülebilen lakin 1950'ler itibariyle yoğunluk kazanan iç göç nüfus dağılımından iş ve emlak piyasasının kompozisyonuna, toplumsal hareketlerin karakterinden emek biçimlerine kadar toplumsal yapının pek çok hattını derinden etkilemiştir. Bu zaman zarfında Türk sinemasının bizatihi kendisinde de büyük değişimler yaşanmış ve buna ek olarak toplumun geçirdiği bu derin dönüşümler Türk sinemasının belirli temaları ele alış biçimine ve temaların önceliklerinin belirlenmesine yansımış, göçmenlerin ve gecekonduların geçirdiği dönüşümlerin sinema filmleri üzerinden okunabilmesi mümkün olmuştur. Zira filmler bir kereliğine ve aynı şekilde kalacak şekilde okunup yorumlanmamaları dolayısıyla duygusal ve fiziksel mekanların akışkanlığını da göstermektedirler (Yalvaç 2013, 141-142).

Kırdan göç ile birlikte ortaya çıkan gecekondu fenomeni asla sadece bir mekânın sabit bir fiziksel anlatımı ile sınırlı kalmadı. Gecekondu aynı zamanda kentteki köydü; köye, köylüye ait olanı kapsamaktaydı. Gecekondu bu çağrışımı modern yaşam öncesindeki sıcak samimi ilişkilerin romantikliğine yerine göre ise kentlerin yozlaşmasına tekabül etmekteydi. Sultan kılığı kıyafetiyle, ev işlerini kapının önünde yapmasıyla, mahalleliyle kurduğu ilişkilerle, çeşme önü kavgalarıyla kentteki köylüyü temsil etmekteydi; gecekondu, kentin çeperinde yaşamaktaydı. Gecekondu kentin çeperindeki hali uzak çekimlerle kentin çevresindeki tepelerdeki gecekondu mahallelerinin görüntüleriyle netleşmekte, horozların ötmesi, sahnelerde kaçışan tavukların görünmesiyle burasının köy-kent arasında sıkışıp kaldığı anlaşılmaktaydı. Zerre'de ise gecekondu varoşa dönüşmüş, yoksul-köylü kent yoksulu olmuş, gecekondu yıkımları kentsel dönüşümle birleşmiştir. Zeynep kentlidir, Sultan gibi yoksulluğuna kent-kır çelişkisi eşlik etmez lakin Sultan'ın içinde bulunduğu dayanışma ağlarının yokluğunda kent yoksulluğunun dolayimsız saldırganlığına maruz kalır. Organ mafyası, kentsel dönüşümün baskısı, güvencesizlik, iş yerinde taciz bu saldırganlığın uğraklarını oluşturur. Renkli sahneleriyle Sultan'dan gri tonların hakim olduğu Zerre'ye gelirken kent artık kenarın kadınları için umudun, mücadelenin mekanı olmaktan çıkmıştır.

Sultan'ın çekildiği 1978 yılından 2012'nin Zerre'sine gelene kadar kadınların Türk sinemasında yer alma biçimleri de en az mekânın kendisi kadar değişikliğe uğramıştır. Sultan, erkeklerle evlilik dışı ilişki kurmaması, namusunu koruması, çocuklarına iyi analık etme çabası ile sinemadaki iyi kadınlar arasında yer almaktadır. Kamusal alandaki tehlikelerle boğuşmaz, evinin, evinin bir uzantısı olan mahallenin dışına sadece çalışmak için çıkar ve çalışmak onun analığına zeval getirmektedir. Evlilik bu durumdan kurtulmanın yolu olarak karşısına çıkmaktadır. Sultan sadece çalışmamak, çocuklarıyla ilgilenmek için evliliği tercih etmez, yaptığı bir aşk evliliğidir aynı zamanda. Sultan'ı zora sokacak muhtemel dedikoduları hesaba katmayan, mahalledeki başka bir kadınla da evlilik vaadi ile ilişki kuran Kemal'in karşısında Sultan'ı gördüğü zaman eli ayağına dolanan, sakar, dilinin peltekliliği ile bir komedi unsuruna dönüştürülmüş Bahtiyar da taliptir Sultan'a. Kemal'den korkan Bahtiyar, Sultan'ın gözünde "soğan erkeğidir". Sultan kendisini ve ailesini kamusal alandaki tehlikelerden koruyabilecek, kendisini sadece özel alandaki meselelere verebileceği bir evlilik vaadi veren Kemal'i seçer. 1970'lerin sonuna kadar etkisini sürdüren görsel anlatım biçimi içerisinde kadınlar için mutlu yuvaya dönüşü simgeleyen evlilik, sorunların nihai çözümüne tekabül etmektedir. Öte yandan 1990'ların yarısından itibaren Türk sinemasında önemli yer edinen pek çok filmde (örn. Tabutta Rövaşata, Masumiyet, Güneşe Yolculuk) kadın, kentlerdeki erkeğe ait tehlikelerle dolu kamusal alanın tam ortasında yer alır ve kadınların varoluşları büyük kentlerde yaşanan hızlı dönüşümün getirdiği kaostan bir yansımasına dönüşür (Yaşartürk ve Uçar İlbuğa 2014). Zeynep'in hikayesi kentin merkezindeki kenar Tarla başı'ndaki dönüşüm, organ mafyası, güvencesiz iş koşulları ile tam bu kaostan yansımasına denk düşmektedir. Evlilik 2010'ların sinemasındaki kenardaki yoksul kadınlar için kaostan kurtuluş ve sorunların çözümü için bir seçenek olarak durmamaktadır. Sonuçta iki kadın da gittikleri yolda daha fazla yürümezler, Sultan evlenir, Zeynep filmin başından beri direndiği organ mafyasına teslim olur.

1 Gecekondu sinemada bir dekor olarak ilk defa Orhan Kemal'in bir romanından uyarlanan ve yönetmenliğini Atıf Yılmaz'ın üstlendiği Suçlu filmiyle 1959 yılında kullanılmış (Kalkan 1988 : 96, akt. Öztürk 2004), kırdan kente göç ile temsil edilen temel çelişkiler ilk defa Halid Refiğ'in 1964 yapımı Gurbet Kuşları isimli filmi ile bir sinema filminin temel konusu haline gelmiş ve ilk defa 1967 tarihli Gecekondu Peşinde film ile bir sinema filminin isminde gecekondu kelimesi yer almıştır (Öztürk 2004).

2 Kalaycıoğlu ve Rithsberger-Tılıç'ın (2001) ev ve büro hizmetinde çalışan kadınlar ile gerçekleştirdikleri çalışmanın alt başlıklarından bir tanesi "Gururumu Kırdım, Gittim Ev İşine" şeklindedir. Bu çalışma da gündelikliğin onur kırıcı bir tarafı olduğundan ve kadınların kendi benlikleriyle kurdukları ilişkiye zarar verdiğinden bahsederler.

3 Gecekondu bölgelerine dair yapılan çalışmalar ailenin kaynaklarının aileye yetmemesi, hanenin acil bir ihtiyacının doğması gibi sebeplerle kadınların son çare olarak düşük gelirlili ve statülü işlerde çalışmaya başladıklarını, herhangi bir yükselme, güvence vadetmeyen fiziksel olarak yıpratıcı bu işleri tam da bu özellikleri dolayısıyla geçici gördüklerini ve aile geliri düzeline bu işleri bıraktıklarını göstermektedir (bkz. Şenyapılı 1981,195, Kalaycıoğlu ve Rittersberger- Tılıç 2001, Özyeğin 2005).

4 Türkiye'de gecekonduların gelişimi için bkz. Şenyapılı 2004.

Kaynakça

Akbulut, Hasan. *Kadına Melodram Yakışır - Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri*, (İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2008).

Ayata Sencer ve Güneş-Ayata Ayşe. *Konut, Komşuluk ve Kent Kültürü*. (Ankara: T.C. Başbakanlık Toplu Konut İdaresi Başkanlığı, 1996)

Brenner, Neil, and Nik Theodore. "Cities and the geographies of "actually existing neoliberalism"." *Antipode* 34, no. 3 (2002): 349-379.

Castles, Stephen, Mark J. Miller, and Giuseppe Ammendola. *The Age of Migration: International Population Movements in the Modern World* (New York: The Guilford Press, 2003)

Çetintaş, Hakan. ve Vergil, Hasan. "Türkiye'de Kayıt Dışı Ekonominin Tarihi". *Doğuş Üniversitesi Dergisi* 4, no 1 (2003):15-30.

Çınar, Mine. "Unskilled urban migrant women and disguised employment: Home-working women in Istanbul, Turkey". *World Development* 22, no. 3 (1994): 369-380.

Davis, Mike. *Planet of Slums*. (London and New York: Verso,2007).

Demirtaş, Neslihan, and Seher Şen. "Varoş identity: The redefinition of low income settlements in Turkey." *Middle Eastern Studies* 43.1 (2007): 87-106.

Dönmez-Colin, Gönül. "Women in Turkish Cinema: Their Presence and Absence as Images and as Image-Makers." *Third Text* 24.1 (2010): 91- 105.

Dönmez-Colin, Gönül. *Kadın, İslam ve Sinema*. (çev. Deniz Koç) (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2005).

Elson, Diane. "Male bias in macro-economics: the case of structural adjustment." *Male bias in the development process* ed. Diana Elson (Manchester: Manchester University Press, 1991), 164-190.

Erman, Tahire. "The meaning of city living for rural migrant women and their role in migration: the case of Turkey" *Women's Studies International Forum*. Pergamon, 1997. p. 263-273.

Eroglu, Sebnem. *Beyond the resources of poverty: gecekondu living in the Turkish capital*. Ashgate Publishing, Ltd., 2013.

Esen, Şükran. *1980'ler Türkiye'sinde Sinema*, (İstanbul: Beta Yayınları, 2000).

Güçhan, Gülseren. *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması Kente Göç Eden İnsanların Türk Sinemasında Değişen Profili*, (Ankara: İmge Yayınları, 1992).

Güzey, Özlem. "Urban regeneration and increased competitive power: Ankara in an era of globalization." *Cities* 26, no. 1, (2009): 27-37.

Harvey, David. *Social Justice and City*, (Oxford:Blackwell Publishers, 2009)

- Hemmasi, Mohammad; Prorok, Carolyn V. Women's migration and quality of life in Turkey. *Geoforum*, 33, no.3 , (2002): 399-411.
- Jessop, Bob. "Liberalism, neoliberalism, and urban governance: A state-theoretical perspective." *Antipode* 34.3 (2002): 452-472.
- Kalaycıoğlu, Sibel ve Rittersberger-Tılıç, Helga. *Evlerimizdeki gündelikçi kadınlar: Cömert" abla" ların sadık" hanım" ları*. (Su Yayınları: İstanbul, 2001).
- Kaya, Yunus. "Proletarianization with polarization: Industrialization, globalization, and social class in Turkey, 1980–2005." *Research in Social Stratification and Mobility* 26, no.2 (2008): 161-181.
- Keyder, Çağlar. *State and Class in Turkey*. (London, New York: Verso, 1987).
- Künüçen, Hale. "Türk Sinemasında Kadının Sunumu Üzerine", *Kurgu Dergisi* , (2001) 18:51 – 64.
- Mahmud, Shihabuddin, and Umud Duyar-Kienast. "Spontaneous settlements in Turkey and Bangladesh: preconditions of emergence and environmental quality of gecekondu settlements and bustees." *Cities* 18, no.4 (2001): 271-280.
- Makal, Oğuz. *Sinemada Yedinci Adam: Türk Sinemasında İç ve Dış Göç*, (Ankara:Marş Matbaası, 1987)
- Maktav, Hilmi. *Türkiye Sinemasında Tarih ve Siyaset*, (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2013)
- Maro, Asu. "Tek filmlik yönetmen çok, onlardan olmak istemiyorum"07.07. 2013 <http://www.milliyet.com.tr/-tek-filmlik-yonetmen-cok-/asu-maroz/pazar/yazardetay/07.07.2013/1733239/default.htm>
- OECD. Balancing paid work, unpaid work and leisure, 2014. [Erişim Tarihi: 26.04.2016 <https://www.oecd.org/gender/data/balancingpaidworkunpaidworkandleisure.htm>
- Özar, Şemsa. ve. Ercan, Fuat. "Emek Piyasaları: Uyumsuzluk mu Bütünleşme mi?" *Neoliberalizmin Tahribatı: 2000'li yıllarda Türkiye'de Ekonomi, Toplum ve Cinsiyet*, ed. Neşecan Balkan ve Sungur Savran (İstanbul: Metis Yayınları, 2004) ss. 191–210.
- Özbay, Ferhunde."Kadınların Ev içi ve Ev dışı Uğraşlarındaki Değişimler", *1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar* ed. Şirin Tekeli, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2011), ss. 115-140.
- Öztürk, Emrah. "2000 Sonrası Türk Sinemasında Yoksulluk", Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Ve Sinema Anabilim Dalı, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2013).
- Öztürk, Mehmet. "Türk sinemasında gecekonducular" *European Journal of Turkish Studies. Social Sciences on Contemporary Turkey*, 2004 (1).
- Özyeğin, Gül. *Başkalarının Kiri: Kapıcılar, Gündelikçiler ve Kadınlık Halleri*, (İletişim Yayınları: İstanbul, 2005).
- Pösteği, Nilgün. *1990 Sonrası Türk Sineması (1990-2011)*, (Kocaeli: Umuttepe Yayınları, 2012).
- Saktanber, Ayşe. "Türkiye'de Medyada Kadın: Serbest, Müsait Kadın veya İyi Eş, Fedakar Anne". *1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar* ed. Şirin Tekeli, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2011), ss.187-206.
- Schnaiberg, Allan. "The modernizing impact of urbanization: a causal analysis." *Economic Development and Cultural Change* 20, no.1 (1971): 80-104.
- Scognamillo, Giovanni. *Türk Sinema Tarihi* (İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2003)
- Petrol-İş Yıllığı 95-96 .(1996)
- Soytemel, Ebru. "The Power of Powerless: Neighbourhood based self-help networks of the poor in İstanbul". *Women's Studies International Forum*, 4 1.(2013):76-87 <http://dx.doi.org/10.1016/j.wsif2013.06.007>
- Suner, Asuman. *Hayalet ev: yeni Türk sinemasında aidiyet, kimlik ve bellek*. (İstanbul: Metis Yayınları 2006).

Şentürk, Burcu. Köylü, İşçi, Tehlikeli: Türk Sinemasında Gecekondu ve Kentsel Mekandaki Dönüşüm. *Toplum Bilim* 137. (2016): 47-70.

Şentürk, Burcu. *Bu çamuru Beraber Çiğnedik, Bir Gecekondu Mahallesi Hikayesi*. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2015)

Şenyapılı, Tansı. (1981). A New Component in Metropolitan Areas: The 'Gecekondu Women. In N. Abadan Unat (Eds). *Women in Turkish Society*, (Leiden: E. J. Brill: Leiden, 1981): 194-218.

Şenyapılı, Tansı. *Barakadan Gecekonduya: Ankara'da Kentsel Mekânın Dönüşümü: 1923-1960*. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2004).

TUİK, Zaman Kullanım Araştırması 2014-2015, 2015 http://www.tuik.gov.tr/PreTablo.do?alt_id=1009 [Erişim Tarihi: 25.05.2016]

Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası, Estimating the Underground Economy in Turkey. 2015, <http://www.tcmb.gov.tr/research/discus/dpaper43.pdf> [Erişim Tarihi 29.01.2014].

Wedel, Heidi. *Siyaset ve Cinsiyet: İstanbul Gecekondularında Kadınların Siyasal Katılımı*. (İstanbul: Metis Yayınları, 2001).

Yalvaç, Ahsen. *Türk Sineması ve Arabesk*. (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2013).

Yaşartürk, Gül ve Uçar İlbuğa, Emine. "Üç Maymun, Pandora'nın Kutusu, Güzel Günler Göreceğiz, Nar, Geriye Kalan, Şimdiki Zaman ve Zerre Film Örnekleriyle Türk Sinemasında Kentli Kadın Olgusu", *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi* – (2014)39:159-180

Yıldız, Engin. *Gecekondu Sineması*. (İstanbul: Hayalet Kitap, 2008).