



Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçi Filmlerde İstanbul Temsili: Acı Hayat ve Banker Bilo Filmleri Örneği

Dr. Öğr. Üyesi Müge KARABAĞ

İstanbul Esenyurt Üniversitesi, Sanat ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Yeni Medya ve İletişim
Bölümü, ORCID: 0000-0002-8141-3557

Özet

Bu çalışmada Türkiye’de toplumsal gerçekçi sinema akımı kapsamındaki filmlerde İstanbul’un nasıl ve hangi değişkenlerle temsil edildiği seçilen örneklem filmlerle analiz edilerek açıklanmaya çalışılmıştır. Bu kapsamda çalışmada öncelikle Türk sinemasındaki toplumsal gerçekçilik akımına değinilmiş ve bu akım doğrultusunda çekilen filmler kısaca belirtilmiştir. Çalışmada daha sonra Yeşilçam filmlerindeki İstanbul temsillerine değinilmiş ve örneklem olarak seçilen filmler metin analizi yöntemiyle incelenmiştir. Örneklem filmler Türk sinemasında toplumsal gerçekçilik akımı kapsamında değerlendirilen ve farklı dönemlerde çekilen filmlerdir. Söz konusu filmler 1962 yapımı Acı Hayat ile 1980 yapımı Banker Bilo isimli filmlerdir. Çalışma sonucunda her iki filmde de İstanbul’un, insanı kendisine ve topluma karşı yabancılaştıran, yalnızlığa ve hatalara iten, saflığın ve iyiliğın yitirilmesine yol açan tuzak bir mekan olarak temsil edildiği görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Türk Sineması, Toplumsal Gerçekçilik, İstanbul, Kent, Sinema

**The Representation of Istanbul in Social Realistic Films in Turkish Cinema: The Case of Acı Hayat
And Banker Bilo Movies**

Abstract

In this study, it has been tried to explain how and with which variables Istanbul is represented in the films within the scope of the social realist cinema movement in Turkey by analyzing the selected sample films.

In this context, in the study, first of all, the social realism movement in Turkish cinema was mentioned and the films shot in line with this movement were briefly mentioned. In the study, the representations of Istanbul in Yeşilçam films were mentioned and the films selected as samples were examined by text analysis method. Sample films are films that are evaluated within the scope of the social realism movement in Turkish cinema and shot in different periods. These films are Acı Hayat made in 1962 and Banker Bilo made in 1980. As a result of the study, it has been that in both films, Istanbul is represented as a trap that alienates people from themselves and society, pushes them to loneliness and mistakes, and leads to the loss of purity and goodness.

Keywords: Turkish Cinema, Social Realism, Istanbul, City, Cinema

1. Giriş

Sinemanın zaman ve mekân temelli gelişen bir sanat olduğu düşünüldüğünde, kentlerin sinemada pek çok biçimde söz konusu mekân türlerine ev sahipliği yaptığını belirtmek yanlış olmayacaktır. Kent ve sinema kavramlarının bu bağlamda film çekimi ve sonrasında da birbirini besleyen bir sürece dahil olduklarını söyleyebiliriz. Herhangi bir kent, bir filme ev sahipliği yaptığında o kentin hem tanıtımı yapılır hem de kent ile film arasında devamlılık arz eden bir ilişki doğmuş olur. İzleyici açısından kentin tanıtılmasına da olanak sağlayan bu süreçte filmin konusuna bağlı olarak söz konusu kent filmde özne olarak da konumlanabilir veyahut filmle bağlantılı bir kavramın alegorik bir temsili olarak da konumlanabilir. Filmdeki kent tasviri ister stüdyo ortamında yaratılsın, ister gerçek anlamda bir çekim yapılsın her halükarda da kent, filme dair bir anlam inşa eder. Zira kent temelli bir anlatı yapılıyorsa, filmde o kente dair toplumsal, kültürel ve sosyal değerlendirmeler de yapılabilmektedir. Bu değerlendirmelerde o kentin insanları, toplumsal yapısı, davranış ve tutumları, değişen değerleri, konuşma biçimleri, varsa sınıf farklılıkları, kültürü gibi pek çok başlık altında incelenebilmektedir. Modernleşmeyle birlikte değişen kent dinamikleri de sinemanın beslendiği ve anlatı biçiminin baş rolü olarak kentlerin konumlandığı bir biçime evrilmiştir. Mekanların, kentlerin modernizm etkisiyle değişmesi, devamında toplumsal ve kültürel bir değişim sürecini de beraberinde getirir. Kent mimarisi değişir, insanlar da değişir.

Bu çalışmada, Türk sinemasında toplumsal gerçekçilik akımı kapsamında seçilen örneklem filmler üzerinden İstanbul'un nasıl ve hangi değişkenler üzerinde temsil edildiği analiz edilerek açıklanmaya çalışılmıştır. Bu kapsamda çalışmada toplumsal gerçekçilik akımının Türk

sinemasındaki süreçlerine ve daha sonra Yeşilçam'daki İstanbul temsillerine genel bir şekilde değinilmiştir. Örneklem olarak seçilen filmler metin analizi yöntemiyle incelenmiştir. Bu filmler Türk sinemasında toplumsal gerçekçi filmlerin yapıldığı 1960'lı ve 1980'li yıllar arası dönemden seçilmiştir. Söz konusu filmler 1962 yapımı Acı Hayat ile 1980 yapımı Banker Bilo isimli filmlerdir. Metin analizi sinema ekseninde değerlendirildiğinde bir filmi metin olarak ele alıp görsel veya sözel olarak inceleme, yorumlama şeklinde açıklanmaktadır. Erdoğan da metin analizini, metin olarak belirlenen görsel ya da sözel anlatımları yorumlama pratiği olarak değerlendirmektedir. Ancak burada metin olarak seçilen içeriğin anlamlı ve önemli olarak öne çıkması gerekmektedir. Bununla birlikte metnin oluşumuna kaynaklık eden, sosyal ve toplumsal anlam, metinden anlam çıkarabilmek ve metnin bağlamını değerlendirmek için önemli bir kısımdır. Bu kapsamda metin analizi yapılırken metnin tarihsel, toplumsal veya sosyal bağlamları önem arz etmektedir. Sosyal bilimlerde metin analizinde üzerinde durulması gereken, metne yüklenmiş anlamın sosyal, toplumsal anlamı ve sonuçlarıdır (Erdoğan, 2012:149). Kellner da metin analizinin, medya içeriklerinin söylem biçimlerini, ideolojik yapılarını, anlatı stratejilerini ve etkilerini analiz etmek için kullanıldığını belirtmektedir (2014:6).

Çalışmada örneklem filmleri analiz etmeden önce kuramsal çerçevede Türk sinemasında toplumsal gerçekçilik akımına değinmek yerinde olacaktır.

2. Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik Akımı

Türk sinemasında toplumsal gerçekçilik akımının oluşmasında 27 Mayıs 1960 askeri darbesinin etken olduğu belirtilmektedir. Darbenin ardından gelen 1961 Anayasası ve oluşan yeni siyasi ortamla birlikte toplumsal sorunlar tartışılmaya başlanmıştır. Bu değişim süreci sinemaya da yansımış ve toplumsal sorunları irdeleyen filmler Türk sinemasındaki yerini almıştır. Söz konusu değişim süreci ile "Toplumsal Gerçekçilik" akımı ortaya çıkmıştır (Refiğ, 1971: 22-23).

Bu bağlamda 27 Mayıs darbesinin yaşandığı dönemde siyasal hayattaki değişimin topluma da sirayet ettiği ve o zamana kadar ötelenen hak, eşitlik, özgürlük gibi kavramların konuşulmaya başlandığı belirtilebilir. Bu değişim rüzgarı Türk sinemasına da yansımış ve söz konusu kavramlar olan hak, eşitlik, adalet, özgürlük gibi kavramlar ekseninde gelişen filmler yapılmıştır. Özön de sinemadaki bu yeni anlayışı umut vaat eden bir gelişme olarak değerlendirerek özellikle 1960-

1965 arası dönemde toplumsal sorunları beyaz perdeye taşıyan filmler yapıldığını ifade etmektedir (Özön'den akt. Esen 2010: 72).

Bu toplumsal sorunlar modernleşmenin getirdiği değişimler ekseninde filmlerde aktarılır. Bir başka ifadeyle söz konusu Toplumsal Gerçekçi akım kapsamında çekilen filmlerde modernlik ve geleneksellik çatışması ile milli bir kimlik arayışının işlendiği görülmektedir. Bu bağlamda da bu yeni ve ilerici hareketin iki işlevi olduğu belirtilmektedir. Bu işlevler; var olan toplumsal düzeni nesnel ve devrimci bir anlayışla beyaz perdeye taşımak ve özgün, modern bir sinema dili oluşturmaktır. Söz konusu akım içerisindeki filmlerde sıradan insanların hayatları ve yaşamları girdikleri mücadeleler anlatılmaktadır. Tüm filmlerin ana teması toplumsal sorunlardır. Filmlerdeki karakterler içinde buldukları sosyo-politik koşullarla birlikte değerlendirilir (Daldal, 2005: 34-64).

Toplumsal gerçekçilik hareketi kapsamındaki filmlerde özgürlük, işçi hakları, adalet, fikir özgürlüğü gibi konuların dışında aynı zamanda bir toplumsal sorun olarak feodalite, göç, ekonomik ve sosyal sorunlar gibi konular da işlenmiştir. Dönemi sadece 1960-1965 arası ile sınırlamak, 1980'li yıllardaki toplumsal sorunları irdeleyen filmleri yok saymak olacağından toplumsal gerçekçilik akımını belli bir dönemde başlayıp biten bir hareket olarak değerlendirmemek gerekmektedir. Bu sebeple göç, kentleşme, feodalite, modernlik ve geleneksellik çatışması, kimlik arayışı, yabancılaşma gibi kavramları işlemesi sebebiyle çalışmanın iki örneğinden biri olan 1980 yapımı Banker Bilo filmini de toplumsal gerçekçi akım kapsamında değerlendirmek mümkündür.

Halit Refiğ, toplumsal gerçekçi filmlerin bir özelliğinin de halka inmek olduğunu belirterek çalışmanın diğer örneği olan Acı Hayat filmini topluma ulaşmış, popüler bir film olarak değerlendirmektedir. Özturan da toplumsal gerçekçilik akımıyla sinemacıların halka indiğini, filmlerle toplumda var olan sorunlara yer verildiğini ve bu doğrultuda toplumsal eleştiriler içeren filmler yapmak istendiğini belirtmektedir (Akt: Scognamillo, 1964: 48).

Toplumsal gerçekçilik akımının ortaya çıktığı dönemde bu hareketi temsil eden üç yönetmen öne çıkmaktadır: Halit Refiğ, Metin Erksan ve Duygu Sağıroğlu. Ancak söz konusu dönemden sonra da toplumsal gerçekçi anlayışla çekilen filmler izleyiciyle buluşmaya devam etmiştir. Ertem

Eğilmez de bu kapsamda Hababam Sınıfı (1975), Namuslu (1984), Arabesk (1988) ve Banker Bilo (1980) gibi toplumsal sorunları irdeleyen filmler yapan yönetmenlerden biri olmuştur.

Toplumsal gerçekçi hareketin 1960-1965 arası dönemdeki ilk film örnekleri ise Metin Erksan'ın Susuz Yaz (1963) filmi, Ertem Göreç'in grev, sendika ve sömürü konularına değinen Karanlıkta Uyananlar (1964) filmi ve millileştirilmesi konusunu işleyen Atıf Yılmaz'ın Toprağın Kanı (1966) filmi, toplumsal gerçeklik akımı filmlerine örnek olarak verilebilir (Esen, 2000: 166). Bununla birlikte Gecelerin Ötesi (Metin Erksan-1960), Otobüs Yolcuları (Ertem Göreç-1961), Yılanların Öcü (Metin Erksan-1962), Duvarların Ötesi (Orhan Elmas-1964), Susuz Yaz (Metin Erksan-1963), Gurbet Kuşları (Halit Refiğ-1965), Karanlıkta Uyananlar (Ertem Göreç-1965), Şehirdeki Yabancı (Halit Refiğ-1963), Şafak Bekçileri (Halit Refiğ-1963), Bitmeyen Yol (Duygu Sağıroğlu-1965), Suçlular Aramızda (Metin Erksan-1964) filmleri bu akımın öne çıkan diğer yapımlarıdır (Özön, 1995: 33).

Toplumsal gerçekçi hareket temelli çekilen filmlerde işlenen modernlik ve geleneksellik çatışması, kimlik arayışı, yabancılaşma gibi temaların eklemlendiği ve mekan üzerinden aktarıldığı filmlerde kent önemli bir temsil aracı olmuştur. Bu kapsamda çekilen filmlerde İstanbul'un yabancılaşmanın, sömürünün, çaresizliğin, toplumsal ve ekonomik eşitsizliğin imgesi halini aldığı söylemek mümkündür.

3. Yeşilçam'da İstanbul Temsilleri

İstanbul, Cumhuriyet döneminden Demokrat Parti'nin iktidara gelişi olan 1950'li yıllara kadar yaşadığı modernleşme deneyimleriyle, yeni oluşan Yeşilçam için çok çeşitli bir kaynak haline gelmiştir. Bu durumun bir sonucu olarak da Türkiye'nin modernleşme deneyimleri beyaz perdede İstanbul merkezli olarak anlatılmıştır. Bir başka deyişle modernliğin Türk toplumunda yarattığı kaygı, korku ve arzunun temsili Yeşilçam filmlerinde boy göstermiştir (Abisel vd. 2005:121).

Berman, modern olmayı ve modernleşmeyi, bizlere kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat eden; ama bir yandan da sahip olduğumuz her şeyi, bildiğimiz her şeyi, olduğumuz her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortam olarak ifade eder. (Berman, 1994:27). Berman'ın bu nitelemesinin somut halini İstanbul'da geçen Yeşilçam filmlerinde görürüz. Zira modernleşmenin yahut modernleşmenin çarpık ve çelişkili pratiklerinin, dünyasını dönüştürmek

isteyenlerin, kendi ihtirasları ve benliğiyle vahşi kapitalist şehir hayatının arasında arafta kalmış kişilerin hikâyeleri anlatılır bu filmlerde.

İstanbul'un Anadolu'dan "Taşı toprağı altın şehir" olarak algılanışı, İstanbul'a yerleşmenin "sınıf atlama", "kendini kurtarma" olarak yorumlanması, bu şehre göç eden herkesin zengin olup kendi "hükümdarlığını" kuracağı gibi umutlar, İstanbul'un durmaksızın göç almasına ve artan nüfusun şehirde büyük bir çeşitlilik yaratmasına sebep olmuştur. Bu durum ise bu muazzam hikâye çeşitliliğinin beyaz perdede temsilini sağlamıştır.

Bir anlamda Türk Sineması'nın kenti İstanbul'dur. Filmlerin çoğunluğunu İstanbul merkezli öyküler oluşturmaktadır. Bununla beraber İstanbul, kente göç etmek zorunda kalan seyirci için bir cazibe merkezi olarak filmlerde "sözde burjuva yaşamının" vazgeçilmez bir simgesidir (Kırel, 2012:111-116).

Yeşilçam filmlerinde yoğunluklu olarak İstanbul'un kullanılmasının sebebi, bu büyülü şehrin Türkiye'deki modernleşmenin merkezi konumundaki bir metropol olmasıdır. Ayrıca, bu filmlerde modernliğe bağlanan umutların sarsılmasıyla birlikte, İstanbul'un masumiyetin yitirilmesine sebep olan tehlikelerle dolu bir tuzak olduğu da anlatılmıştır. (Abisel, vd. 2005: 77-78). 1960'lı yıllara kadar modernleşmenin İstanbul'daki temsillerinin filmler üzerinden aktarımı sonraki dönemlere oranla daha "naif" bir şekilde olmuştur. Zira bu dönemlerdeki filmler genellikle İstanbul'daki kent soyluları anlatan, burjuvazinin sıradan sorunlarını temsil eden, ilişkilerin yüzeysel olduğu filmlerdir. Bu filmlerde modernliğin İstanbullu ailelerdeki temsili, kimi zaman kadınlar ve erkeklerin hep birlikte dans ettikleri ev partileriyle, kimi zaman içki kadehleriyle, kimi zaman da klasik Batı müziği ve klasik Türk müziği eserleriyle tezahür etmektedir. Ömer Lütfi Akad'ın 1950 tarihli "Lüküs Hayat" ve 1956 tarihli "Kalbimin Şarkısı" adlı yapımları İstanbul merkezli "naif" filmlere örnektir.

Kentleşmenin, yalnızlığın, gecekondulaşmanın, göçlerin, değişen değerlerin, kişilerin algısında oluşan temelsiz modernleşmenin yıllar boyu İstanbul'da biriktirdiği hikâyeler, 1960'lı yıllardan itibaren beyaz perdeye aktarılmıştır. Bu yıllarda çekilen "Namus Uğruna", "Gurbet Kuşları", "Otobüs Yolcuları", "Şehirdeki Yabancı", "Vesikalı Yarım", "Ah Güzel İstanbul" gibi İstanbul merkezli düş kırıklığı hikâyeleri modernleşmenin büyük şehirde yaşayan insanların doğasında

yarattığı tahribatı anlatmaktadır. 1970’li ve 80’li yıllarda da “köylü” “kentli” arasındaki uçurumun büyük şehirdeki temsilleri, gecekondulaşma, sermaye, işçi ve patron kavramlarının “modernleşen” büyük şehir insanındaki algısı ve bu algının yaşattıkları çerçevesinde şekillenen filmler çekilmiştir. Tüm bu filmlerde birbiriyle aşına olan İstanbul görüntüleri izleyiciye gösterilir. Kimi zaman modernleşmenin şehir hayatındaki göstergesi olan bir tren garı yahut Boğaz’da süzülen bir vapur, kimi zaman da Taksim Meydanı veya Boğaz Köprüsü beyaz perdede sergilenir. İzleyicide “arzulanan şehir” algısı yaratan bu görüntüler senaryoda hangi trajedi anlatılırsa anlatılsın, İstanbul’un albenisini sürekli ve değişmez kılmıştır.

4. Acı Hayat – Metin Erksan (1962)

Birbirini seven iki gencin hikâyesinin anlatıldığı Acı Hayat filminde, 1960’lı yıllarda yaşanan siyasal ve sosyal alandaki değişimlerin şehir hayatındaki yansımalarını görmek mümkündür. Zira bu dönem, şehir hayatında geleneksel ve modern çatışmasının yaşandığı, liberal politikaların nüfuz ettiği, göç, şehirleşme ve sınıf eşitsizliklerinin yoğun bir şekilde toplumsal hayata etki etmeye başladığı bir dönemdir.

Filmin odak noktası, birbirine aşık bir çift olan Nermin ve Mehmet üzerinde şekillenir. Türkan Şoray’ın canlandığı Nermin, ailesi ile birlikte yaşamakta ve kadın erkek karma bir şekilde hizmet veren bir kuaför salonunda manikürcü olarak çalışmaktadır. Mehmet ise tersane işçisi olarak ailesinin geçimini sağlamaktadır. Tersane ve kuaför, sanayileşen ve dolayısıyla modernleşen bir toplumun iş kollarını temsil etmektedir. Evlenmek isteyen Nermin ve Mehmet çifti öncelikle kendileri için ev bakmaya başlarlar. Bu sahnelerde lüks apartmanlarla aynı karede olan derme çatma evlerden şehir hayatındaki zengin yoksul uçurumunu görürüz. Zengin ve yoksul şehirde hem çok yakın hem de bir o kadar uzaktırlar. Nermin ve Mehmet’in diyaloglarında ilk sahnelerde arka planda yükselen apartmanları görürüz. Boy boy apartmanların sıralanışı ve Nermin’in o apartmanların önünde konumlandırılışı, bize Nermin’in bilinçaltında o üst sınıfa yükselme isteğini ifade eder.

1960’lı yıllarda kentsel mimari değişiminde şehirde her ne kadar apartmanlar giderek yaygınlaşsa da İstanbullular uzun bir süre ahşap evlerden vazgeçmemiştir (Kaynar, 2012:107). Bu ahşap evleri Erksan’ın Acı Hayat’ın da sık sık görürüz. Aynı zamanda İstanbul’un giderek artan nüfusu şehirdeki konakların geleneksel işlevini yitirmesine sebep olmuş, konak sahipleri kâr elde etmek için bu konaklardaki odaları kiraya vermiştir. Böylece konaklardaki her odada bir aile yahut

birkaç kişi bir arada yaşamaktadırlar (Kaynar, 2012:116). Nermin ile Mehmet de bu konaklardan birine uygun fiyatta kendilerine bir yer buldukları umuduyla giderler ancak konaktaki kadın onlara, her odada bir aile kaldığını, mutfak ve banyonun ortak kullanıldığını söyler. Böylece şehir hayatının sadece para merkezli şekillenen tüm ilişkilerinin, toplumsal hayata, mahremiyete, aile hayatına kadar yansıdığını görürüz. Öte yandan Nermin'in zengin bir müşterisinin evine manikür yapmak için gitmesi bizlere şehir hayatındaki sınıfsal statülerin yerleşim boyutundaki farklılığını gösterir. Nermin gittiği lüks konakta tek bir aile yaşarken, çiftin ev bakmak için gittikleri diğer konakta ise her odada bir aile kalmaktadır. Şehirlerde toplumsal hayattaki alt sınıf üst sınıf ayrımının en keskin temsillerinden birini burada görürüz. Yine Nermin'in çalıştığı kuafördeki varlıklı müşterilerin sığ ve maddiyat odaklı sohbetleri, sermaye sahiplerinin, burjuva kimselerin yavan hayatlarının bir göstergesi olarak sunulmuştur. Bu yavan hayatların filmdeki temsilcileri ise Nermin'in gittiği konak sahibinin oğlu Ender ve onun kız kardeşi Filiz'dir. Filiz, piyano dersleri alan, dans eden, üst sınıfa mensup bir ailenin kızı olarak, burjuvazinin gerektirdiği tüm vasıflara sahiptir.

Ender Nermin'e aşık olur ve Nermin Mehmet'in bir türlü ev bulamamasından ötürü maddi kaygılarla da birlikte Ender'e yakınlaşır. Şehir hayatının tek yöneticisi olan para, kişisel ilişkileri, en saf aşkları bile yönetmektedir. Nermin'in annesi de kızına bir an önce zengin koca bulması için kendince nasihatler verir. Nermin, önceleri reddetse de Ender onun aklına girmeyi başarır. Ve Nermin bir sabah gözlerini Ender'in yatağında açar. Burada Nermin bir önceki gece isteyerek Ender ile yemeğe çıkmış ve sarhoş olmuştur. Bu da bize Nermin'in Batı'ya karşı Batılılaşmak istemeyen ama yine de bir gözü İstanbul'da olan yadırgayıcı, çekimser ve kimi zaman da muhalif göçmenleri temsil edebileceğini anlatır. Mehmet ile ayrılan Nermin, "üst sınıfa" mensup aile tarafından istenmese de Ender ile birlikte olmaya devam eder. Burada Ender, vahşi kapitalist sistemin ve büyüdü ancak aldatıcı olan şehir hayatının vücut bulmuş halidir. Nermin ise geleneksel olandır. Nihayetinde kapitalist sistem geleneksel olanı avucunun içine alır, onu dönüştürür ve zamanla yok eder. Nitekim Nermin önceleri paraya doyup rahat bir yaşam sürmeye başlasa da günden güne artan bir buhranla karşı karşıya kalır. Zira artık apartmanlarda konaklarda yaşamaktadır ancak yine de mutlu değildir, eskisinden de mutsuz ve kendini kaybetmiş bir haldedir. Mehmet ise Nermin'den sonra üzüntü içinde günlerini geçirmekte iken şans eseri piyango bileti satın alır ve büyük bir ikramiye kazanır. Güçlü olmayı kafasına koyan Mehmet de artık şehir hayatının rekabet savaşına katılmıştır. Şehir hayatının patronlarından biri de artık

Mehmet'tir. Kendisi bir gün Nermin ile karşılaşır ve Nermin'in paralı ancak vasıfsız ve sefil ruh haline tanık olur. Bu karşılaşmanın diğer şahitleri ise Filiz ve Ender'dir. Filiz Mehmet'e aşık olur, onun sert kişiliğinden etkilenir. Burada modern ve gelenekselliğin hem çatışmasını hem de birbiriyle olan etkileşimini görürüz. Zira Filiz, şehir hayatının modern ancak yüzeysel kimliğini temsil ederken, Mehmet ise Nermin gibi geleneksel ancak derin kimliği temsil eder. Çeşitli koşullarla birbirinden etkilenen ve şehir hayatında hep bir arada ilerleyen bu iki kimlik, endüstri toplumunun sosyolojik tarafını imgeler.

Mehmet ile yüzleşen Nermin, onun suçlamaları karşısında ağlar. Mehmet'e göre Nermin, para ve daha iyi bir yaşam hırsı yüzünden kendisinin kimliğini değiştirmiş ve Mehmet'i üst sınıfın kibirli ve basit insanlarına dönüştürmüştür. Bu yüzleşmenin tanığı ise Filiz olmuştur. Filiz, Mehmet'in güçlü kişiliğinden ve yaşadıklarından etkilenmiştir. Bu noktadan sonra Nermin'in ve Mehmet'in kendileriyle olan hesaplaşmaları ve kendilerini yargılamaları daha da belirir. Nermin, yaşadığı buhranın yükünü daha fazla taşıyamaz ve kendini derin sulara bırakarak intihar eder.

Metin Erksan'ın *Acı Hayat* filmi, şehir hayatının acımasızlığı ve paranın tüm ilişkileri yönettiği bir düzende en saf aşkların bile bu düzenin kurbanı olabileceğini anlatır bizlere. İlkeleriyle yaşayan insanları para karşısında aciz ve çaresiz duruma düşürür büyük şehrin düzeni. Acı olan hayat değil şehrin kendisidir. Büyük şehri acı yapan ise, para ve ihtiraslardır.

5. Banker Bilo – Ertem Eğilmez (1980)

George Simmel, şehri, farklı çıkarlara sahip birbirinden farklı birçok insanın karmaşık bir organizma içinde sürekli karşılaştığı yer olarak nitelemektedir (Simmel, 2004:89). Simmel'in değindiği nokta, Ertem Eğilmez'in Banker Bilo filminin alt metnini oluşturmaktadır. Bu film, işlediği göç, işsizlik, yoksulluk, gecekondulaşma gibi sosyolojik sorunlarla modern bir Karagöz hikâyesini bünyesinde barındırmaktadır.

Eğilmez'in Banker Bilo yapımı, şehir hayatında şark kurnazlığının da bir sonu olduğunu anlatan, toplumsal eleştirilerle dolu bir filmidir.

Bu trajikomik hikâyenin ana kahramanı, İlyas Salman tarafından canlandırılan köyde tarlada çalışarak hayatını sürdüren saf ve iyi niyetli Bilo'dur. Bilo, bir gün tarlada çalışırken, yıllardır görmediği arkadaşı Maho'yu karşısında bulur. Maho, Bilo'ya Almanya'dan geldiğini söyler.

Lüks otomobilinden inen Maho, elinde seyyar radyosu, boynunda su matarası ve fotoğraf makinasıyla, adeta modernliğin içinden gelmektedir. Ancak Maho bir sahtekârdır ve onun bu görüntüsü tamamen aldatıcıdır. Maho, Bilo'yu ve köy kahvesindeki diğer kişileri Almanya'ya götürmek için geldiğini söyler. Buna kimileri şüpheyile bakar, Bilo ve arkadaşı İbo ise Maho ile gitme fikrini heyecanla karşılar. Maho ile Almanya'ya gitme hayalleri kuran Bilo, elinde avucunda ne varsa satıp, daha çok para kazanmak ve sevdiği kızı Zeyno'yu alabilmek için arkadaşı İbo ile birlikte Maho ile buluşur. Koca köyden sadece iki kişi Maho'nun tuzağına düşmüştür zira kamyonun arkasında yolculuk eden diğer köylüler başka şehirlendendirler. Birkaç gün bu şekilde yolculuk eden köylüler, sonunda bir gece vakti Maho tarafından uçsuz bucaksız bir dağ başına bırakılırlar. Almanya'ya geldiklerini sanan köylüler, İstanbul'dadırlar ve sabah olup dağılana dek bunu fark etmezler. Bilo ve İbo İstanbul'u ilk kez gördüklerinden, Boğaz köprüsünü ve manzarasını görseler dahi durumu fark edemezler. Her tepenin ardında bir camii olmasını ise, Almanya'daki Müslümanların varlığına bağlarlar. Maho'nun kendilerine verdiği Almanca ile yazılmış adres kağıdını karşılaştıkları kişilere gösteren ikili, her önlerine gelenin Türk çıkmasıyla sevinçli bir şaşkınlık yaşarlar. Öyle ki bir süre sonra Bilo, Türklerin "Almanya'da" bu kadar çok olmasını şu cümlelerle çözümler:

"İyi ya... Almanları atar biz yerleşiriz."

Bilo'nun bu sözlerinde cehaletin saf biçiminin sınırsızlığı görülmektedir.

İki arkadaş kalabalığa karıştıklarında, büyük şehre özgü trafik görüntülerini, kargaşanın gürültüsünü ve adeta bir insan pazarı olan manzarasını izleriz İstanbul'un. Bir süre sonra Almanya değil de İstanbul'a geldiklerini anlayan iki arkadaş o kargaşada birbirlerini kaybederler. Bilo, şehirdeki ilk gününün sabahında bir inşaat işçisiyle tanışır ve kendini bir anda "insan pazarı" olarak tanımlanan, inşaatlarda çalışacak işçilerin seçildiği yerde bulur.

Bilo işçi olarak çalışmaya başlar ancak etrafından gördüklerinden etkilenir ve daha az yorulup daha çok kazanacağı başka bir iş olan seyyar bir şekilde salatalık satmaya başlar. Bu işi yaparken, "rüşvet" kavramıyla da tanışan Bilo, şehrin rüşvet raconunu bilmemesinin bedelini dayakla öder. Filmde dile getirilen söylem, şehirle rüşvetin özdeşleşmesini izah eder.

"Burası İstanbul. Avantajsız hiçbir iş olmaz."

Bilo'nun başına gelen talihsizlikler bitmek bilmez. Salatalıktan sonra karpuz satmak için halden karpuz alan Bilo, satıcı tarafından dolandırılır, aldığı bütün karpuzlar kelek çıkar. Şehirde para etrafında şekillenen ilişkiler, güven, samimiyet, dürüstlük gibi duyguları köreltmış, kent

yaşamında herkesin herkesi dolandırabileceği zihniyetinin hâkim olmasına sebep olmuştur. Bununla birlikte, kelek, olgunlaşmamış demektir. Bilo da şehir hayatı için henüz olgunlaşmamıştır. Dolayısıyla Bilo'nun kelek çıkan her karpuzunda kendi yansımasını görürüz. Bilo bir gün çalışırken, arkadaşı İbo'ya rastlar. İbo sigara satmaktadır. Ancak yerini büyütmiştir, Bilo'dan daha erken "olgunlaşmıştır". Öyle ki onun da diğerleri gibi gözünü para hırsı bürümüş ve eski samimiyetini kaybetmiştir. Bilo da onun gibi sigara satmaya başlar ve bir gün Maho ile karşılaşır. Şehir büyüktür ama insanlar paranın etrafında toplandıkları için bu karşılaşmalar ortak çıkarlara sahip insanları bir araya getirir. Maho'nun tuzağına tekrar düşen Bilo, bu kez de, kapitalist şehir piyasasının pazarlama raconu olan karaborsa kavramıyla tanışır. Bunun bedelini ise hapse girerek öder. Bilo'nun hapiste arkadaşına sorduğu soru kendisinin İstanbul'a bakış açısını özetler niteliktedir:

"Ceza mı kesiyorlar bu memlekette namuslu insanlara?"

Bilo hapisteyken, ona bakacağını söyleyen Maho ise, Bilo'yu arayıp sormaz. Keyfi yerindedir zira işlerini büyütmektedir. Bu sahnelerde hem Bilo'nun hem de Maho'nun yaşadıkları paralel kurgu ile beyaz perdeye aktarılmıştır. Bununla beraber, Maho'nun, kayınpederi Tefeci Ali ile deniz kulübündeki sahnelerinde kent burjuvazisinin temsilleri görülmektedir. Konken oynayan, güneşlenen bakımlı kadınların, yemek yiyen varlıklı ailelerin görüntüleri aktarılırken, yönetmen burada Sovyet tipi kurguya başvurmuştur (Ilgaz, Pekman, 2010: 131).

Maho'nun kayınpederi Tefeci Ali'de kapitalist sistemin yarattığı, kent soylu olmayan göçmen tefeci grubun bir temsilcisidir. O da bir zamanlar İstanbul'a mahsun ve meteliksiz bir halde gelmiş ancak zamanla başkalaşmış ve dönüşmüştür. Hapisten çıkan Bilo, arkadaşı İbo'nun yanına gider ancak kendisi artık İbo değil, "İbrahim Bey"dir. Zira şehirde "patron" olan herkesin sıfatı değişir. Kentli, köylü olmak değil, paraya sahipliktir insanlara bir sıfat kazandıran.

Bilo, sevdiği Zeyno ve ailesinin de İstanbul'da gecekonduda yaşadığını öğrenir. Zeyno'nun babası Haso, Bilo'yu kendi çalıştığı fabrikasında işe sokacağını ama avanta istediğini söyler. Köylü köylüsüne bile İstanbul'da yabancı gibi davranır. Fabrikaya giden Bilo, Maho ile burada da karşılaşır. Zira fabrikanın patronu Maho'dur. Bilo'yu kendisine inandıran Maho, ona kendi oturduğu apartmanında kapıcılık yaptırır. Zeyno ise Maho ve karısı Necla'nın evlerinde hizmetçilik yapmaktadır. Zeyno'nun annesi, kızına "aklımı kullanıp" zengin koca bulmasını söyler. Zeyno da kadınlığını kullanarak, Maho'nun karısı olmayı planlar.

Bilo'nun apartman görevlisi serüveninde ise şehirde apartman hayatının birbirine yabancı insanların temsillerini görürüz. Bilo, tüm gün çalışarak diğer kapıcıların dikkatini çekmektedir. Yan apartmanın kapıcısının karısı, hizmetçilik yaptığı evin sahibi adam tarafından evden alınmakta ve eve bırakılmaktadır. Bilo, çalıştığı apartmanın ihtiyaçlarını almak için gittiği bakkalda yine rüşvetle karşılaşır. Ancak bu kez rüşvet verilen kendisidir. Çünkü Bilo, kapıcılık yapsa da önceki işlerine göre bir kademe daha üst bir konumdadır. Kendisine bakkal tarafından verilen parayı almaz, *“Haram para kursak tıkar.”* der. Maho'nun ise Zeyno ile gizli bir ilişkisi vardır. Zeyno, sınıf atlamak ve “şehirli” olmak için, güzelliğini kullanan ve “zengin koca” hayalleri olan kadınları temsil etmektedir. Bu gizli ilişkiyi perdelemek için yine Bilo'yu kullanan Maho, Zeyno ve Bilo'ya sahte nişan yapar. Ancak yan apartmanın kapıcısı Bilo'yu uyarır ve Bilo, Maho ile Zeyno'yu kendi yatak odasında yakalar. Bu, Bilo için milat olmuştur. Zira artık gözü açılmıştır. Devran döner ve Maho iş için Almanya'ya gider. Maho gitmeden, tüm mal varlığını güvenebileceği tek kişi olan Bilo'nun üzerine yapar. Ve Bilo, bu fırsatı değerlendirir, artık kendisi eski saf ve namuslu Bilo değildir. Tüm hesaplar tersine döner ve bir zamanlar Bilo'nun onuruyla oynayan herkes onun etrafında dizilir. Ancak Bilo artık kendine bile yabancı haline dönüşmüştür.

Bilo filmde son ana kadar Anadolu'nun saf ve masum yüzünü temsil eder. Bu saf Anadolu insanının şehir hayatındaki dönüşümü yine kendi ihtirasları sebebiyle olmaktadır. Zira Bilo'nun dönüşümü, saflığını yitirışı, onun arzularından vazgeçmemesine bağlanır. Kent sistemine ayak uyduramayan Bilo, idealist, ilkelerinden ödün vermeyen her defasında Maho'nun kurbanı olan bir karakterdir. Ancak yaşadıkları onu, çarpık kentleşmenin, temelsiz modernleşmenin getirdiği kurallara ve sisteme uymaya zorlamıştır. Artık o da “dolandırıcı” olmuştur!

6. Sonuç

Hakan Kaynar, “Projesiz Modernleşme” kitabında İstanbul'un yaşadığı modernleşme deneyimlerini, gazete ve dergi haberlerindeki ilginç trajikomik olaylarla birlikte aktarır. Bu haberlerde, Yeşilçam'ın esinlendiği İstanbul hikâyelerini görmek mümkündür. Paranın şehirde hayatta kalmak için en önemli araç olduğunun farkında olan İstanbulluların bir kısmı, kadın olsun erkek olsun ona sahip olmak için kadınlıklarını da erkekliklerini de kullanır. Paranın bütün değerlerin yerini aldığı böyle bir manzarada kadın-erkek ilişkileri de para üzerinden kurulur, hatta

bitme noktasına gelir. Birbirlerine menfaatleri açısından bağımlı hale gelen çiftler adeta kendilerine sağladıkları fayda oranında karşısındakine bağlanır. Şehir, başkalarının felaketinden fayda sağlamayı öğrenen ve bunu diğerlerine karşı bir avantaj olarak kullananların mekânıdır. Para, kadın-erkek, arkadaşlık ve aile ilişkilerini de etkilemeye başlar. Bütün ilişkiler menfaat üzerine kurulmaya ve şekillenmeye başlar (Kaynar, 2012: 249). Yıllar geçtikçe diğer şehirlerdeki İstanbul'un büyüme algısı giderek artmış, bu durum İstanbul'un yoğun bir şekilde göç almasına, şehrin kargaşanın, çetrefilin ve insanın maddi manevi dönüşümünün simgesi olmasına yol açmıştır. Öte yandan şehrin her geçen gün büyüyen kozmopolit yapısı, modernleşmenin temelsiz ve çelişkili bir şekilde göç edenlerce algılanışına, “şehirlilerin” sancılı ve sarsıcı deneyimler yaşamasına yol açmıştır.

Geleneksel ve modern mefhumlarının birbirinden ayrı dünyalarda var olduğu gibi görünse de şehir hayatında bu iki kavram birbiriyle iç içe geçer. Ve şehir hayatı, büyük hırsları, temelsiz atılımları, derin ihtirasları mutlu sona götürmez. Ya ruh ölür, ya beden. Ya kavramlar ölür ya değerler yahut saf duygular. Şehir hayatında bedelsiz değildir hiçbir şey.

Bu çalışmada incelenen her iki film de birbirleriyle paralellik içeren argümanlar taşımaktadır. Bu filmlerin en önemli ortak noktası İstanbul'dur. İki filmde de işsizlik, yoksulluk, gecekondulaşma, zengin olma ve para ekseninde şekillenmektedir hayatlar. Bununla beraber Banker Bilo filminde gördüğümüz radyo, bir modernizm aracı olarak kullanılan bir metaforudur.

“Paranın halledemeyeceği şey yoktur” mantığı her iki filmde de görülmektedir. Zeyno'nun annesi de, Nermin'in annesi gibi kızına zengin koca bulmasını öğütler. Zengin olmayı, çok para kazanmayı “yükselmek” “modernleşmek” olarak algılayan bu filmlerdeki karakterler, modernleşmeye değil, paranın esiri ve kurbanı olmuşlardır.

Bu filmlerdeki karakterlerin ortak noktası ise hiçbir şeyin görüldüğü gibi olmadığını filmin sonunda anlamalarıdır. Bu karakterler, İstanbul'da her ne kadar acı yaşarlarsa yaşasınlar, onlar için köylerine ya da memleketlerine dönmek bir “yenilgidir”. Ve bu yenilgiyi kabul etmezler. Daha da kamçılanan hırsları ve ihtirasları şehirde onları bambaşka bir insan haline dönüştürür. Bu dönüşümde kimi Bilo gibi saflığını ve masumiyetini yitirir, kimi de Nermin gibi kendi canını ve hayallerini... Dolayısıyla modernlik ve İstanbul kenti hangi zamanda olursa olsun, büyük şehre yeni gelenler için, bu kavramı ilk keşfedenlerin algıladığı şekildedir. Modernlik, şehirde

akıp giden bir kavramdır ancak şehre “yabancı” olanlar ve ne kadar zaman geçerse geçsin “tutunamayanlar” için durağan bir zaman dilimindedir. Her iki filmde İstanbul ile özdeşleşen kavramlar ortaya çıkmıştır. Buna göre İstanbul, karaborsanın, kaçak yapılaşmanın, zengin-yoksul arasındaki savaşın, her türlü ekonomik ve sosyal mücadelenin, kimlik çelişkisinin, sömürünün, sınıf atlama hayallerinin var olduğu bir şehir olarak temsil edilmiştir.

Kaynakça

- Abisel, N. Behçetoğulları, A. Karadoğan, Ö. (2005). *Çok Tuhaf Çok Tanıdık*, İstanbul, Metis Yayınları.
- Berman, M. (1994). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, çev. Ümit Altuğ, Bülent Peker, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Daldal, A. (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, İstanbul, Homer.
- Erdoğan, İ. (2012). *Pozitivist Metodoloji ve Ötesi*, Ankara, Erk.
- Ilgaz, Ahmet & Pekman, Cem, *Ertem Eğilmez Sinemasında Teknik Meseleler*, Cem Pekman (drl.), (2010). *Filim Bir Adam Ertem Eğilmez* içinde, İstanbul, Agora Kitaplığı.
- Kaynar, H. (2012). *Projesiz Modernleşme, Cumhuriyet İstanbul’undan Gündelik Fragmanlar*, İstanbul, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları.
- Kellner, D. (2014). *Cultural Studies, Multiculturalism, and Media Culture*, Erişim Tarihi:09.05.2022 <https://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/culturalstudiesmulticulturalism.pdf>
- Kırel, S. (2012). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınları.
- Refiğ, H. (1971). *Ulusal Sinema Kavgası*, İstanbul, Hareket Yayınları.
- Özön N. (1995). *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları*, Ankara, Kitle Yayınları.
- Özturan, Y. (1964). *Türk Sineması’nda Olgunlaşma Devresi*, Artist. Sayı: 48. Aktaran: Giovanni Scognamillo, Yeni İnsan Yeni Sinema. Sayı: 4.
- Simmel, G. (2004). *Metropol ve Tinsel Hayat*, çev. Nazile Kalaycı, *Modern Kültürde Çatışma*, İstanbul, İletişim Yayınları

