

TÜRK SİNEMASINDA İÇ GÖÇ FİLMLERİNDE BİREY VE MEKAN
ALGISI (1960-2009)

MELEK FERİDE ÇELİK

IŞIK ÜNİVERSİTESİ
2017

TÜRK SİNEMASINDA İÇ GÖÇ FİLMLERİNDE MEKAN VE BİREY
ALGISI (1960-2009)

MELEK FERİDE ÇELİK

Doktora, Sanat Bilimi, Işık Üniversitesi, 2017

Bu Tez Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne

Doktora (Ph. D.) derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2017

İŞIK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK SİNEMASINDA İÇ GÖÇ FİLMLERİNDE MEKAN VE BİREY ALGISI (1960-
2009)

MELEK FERİDE ÇELİK

ONAYLAYANLAR:

Prof. Balkan Naci İslimyeli Işık Üniversitesi
(Tez Danışmanı)

Prof. Dr. Halil Akdeniz Işık Üniversitesi

Prof. Dr. Gülseren Yücel Nişantaşı Üniversitesi

Doç. Bengisu Bayrak Nişantaşı Üniversitesi

Yrd. Doç. Nalan Bükler Işık Üniversitesi

ONAY TARİHİ: 11.12.2017

TÜRK SİNEMASINDA İÇ GÖÇ FİLMLERİNDE MEKAN VE BİREY ALGISI (1960-2009)

Özet

Sinema bir eğlence sanatı olmasına rağmen, yaratıcı sinema ile birlikte dünyadaki suçlara, gerçeklere yansız bir gözle ve en ahlaki boyutta bakmaya çalışır. 1960 yılının sonlarından itibaren tüm dünyada ve Türkiye’de görülen siyasi hareketlenmeye de sinema yine aynı gerçekçilikle bakmaya devam eder. Ülkemizde 1960’lı yıllarda başlayan en dikkat çekici toplumsal değişim hareketi olan göç, Türk sinemasını da etkiler. Bu örnekler ile küçük toplumsal detayları, mekanların farklılaşmasını, kitle beklentilerini ve değişimini okuyabilmek mümkündür. Göç olgusunu ele alan filmler 1960 yılından başlayarak onar yıllık dönemlerde incelendiğinde, göç edilen mekan ve bireylerin durumu, mekanların birey üzerinde etkilerinin filmlere yansıdığı izlenir. Her on yıllık dilimlerde ekonomik, politik ve kültürel değişkenlerle birlikte göçün etkileri de farklılaşır, göç edilen şehir, mekan ve eşyalar da değişime uğrar.

Bu tez çalışmasında göç sorunsalı; yukarıda sayılan nedenler çerçevesinde, filmlerde yer alan mekan, eşyalar ile karakterlerin ilişkilerinin, yönetmenlerin izleyiciye aktarış biçimlerine nasıl yansıdığına tanıklık edilerek incelendi. Filmlerin analizinde sosyolojik araştırma yöntemi olan temellendirilmiş kuram yöntemi kullanıldı. Yöntem için gerekli olan filmlerin değişik dönemlere ait olmasının yanı sıra, farklı yönetmenler seçilerek özgün bakış açıları yakalanması hedeflendi. Filmlerin mekan görsellerinin çözümlenmesinde Henri Lefebvre’nin mekanın üretimi, şehir hakkı ve modern dünyada gündelik hayat kuramlarından faydalanıldı.

Çalışmanın sonunda Türk sinemasında göç edilen mekanlardaki değişim ve bu değişimin birey üzerine yansımaları değerlendirilip, yorumlandı. Böylece günümüzde de halen artarak devam eden, uluslararası bir boyuta gelmiş olan göç olgusuna sinema ile yeniden bakma ve düşünme fırsatı yaratılması hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: İç Göç, Şehir, Mekan, Kültür, Birey

THE PERCEPTION AND INDIVIDUAL IN TURKISH CINEMA ON IMMIGRATION(1960-2009)

Abstract

Even though cinema was introduced by the entertainment industry, it evolved into social impact entertainment to have a positive effect on society and communities, developing its own conscience to reflect on social change. This industry used entertainment as a delivery system for the political changes that started at the end of 1960s in Turkey as it was the case around the World. The most significant social phenomenon of the 1960s in Turkey is immigration and this left a substantial imprint on the film industry. These films allow us to detect minor social details, spatial changes and analyze expectations. If these films are analysed in corresponding decades starting in 1960s, you can detect the condition of the space and the individual and notice the reflections of the spaces on the involved parties. Each decade presents specific economic, political and cultural changes and while this transforms the effects of immigration, there also is a constant shift of spaces, cities and materials.

This thesis deals with the transformations caused by the aforementioned reasons on the interactions of the space, materials and characters, taking the social reflections of the film director as a reference. The films were analysed according to grounded theory. The films of various directors were used from different decades to facilitate an authentic record of corresponding time periods. The visual analysis of the space is performed using Henri Lefebvre's theories of 'production of space, critic of every day life' and 'the right to the city'.

The alterations of space and the effect of this change on the individual in Turkish 'immigration' cinema is then interpreted and discussed in detail. Immigration now has acquired an international dimension, this thesis gives us a chance to look back and review this phenomenon through the evaluation of social impact entertainment during its acceleration in recent decades in Turkey.

Keywords: Immigration, City, Space, Culture, Individual

Teşekkür

Tez danışmanım ve sevgili hocam Balkan Naci İslimyeli'ye ilk günden itibaren her sorunumu dinleyip, bana vaktini ayırdığı, yeni düşünme alanları açtığı, tüm endişelerime çözüm bulduğu ve her anımda beni desteklediği için.

Ders dönemim boyunca Işık Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin tüm değerli hocalarına ve özellikle Nalan Büker'e çalışmamda gösterdiği ekstra katkıları için.

Değerli hocalarım Halil Akdeniz, Gülseren Yücel ve Bengisu Bayrak'a tezime sağladıkları değerli katkıları için.

Üniversitemizin kütüphanesinden sorumlu sevgili Ümit'e araştırmam için gerekli tüm kaynakları bulup, bana en kısa sürede temin ettiği, en sıkışık olduğu zamanlarda bile güler yüzünü eksik etmeyip, tezim hakkında söylediği cesaret verici sözler için.

Sevgili akademisyen arkadaşım Özlem Arda'ya tezimin son döneminde zorlandığım her an bana yardım elini uzatıp, değerli deneyim, yorum ve görüşlerini paylaşıp, bana sonsuz destek, güven ve cesaret verdiği için.

En son olarak sevgili eşim Nuri'ye ve sevgili çocuklarım Derin ve Serin'e tez yazım süresince bana gösterdikleri sonsuz sabır, anlayış, yardım ve güler yüzleri için.

Önsöz

Geçmişte ve günümüzde de halen önemini korumakta olan göç olgusu sinema ile yakın ilişki içerisindedir. Göç edilen mekanlar, kullanılan eşyalar ve insanlar, göç eden bireyi ve algılamasını değiştirir. Türk sineması da 1960 yılından itibaren göç konulu filmlerde bu değişimi göstermiştir.

Bu çalışma ile Türkiye’de iç göç hareketlerinin en yoğun yaşandığı 1960-2009 yılları arasındaki dönemsel film sahnelerinde göç mekanlarının bireyler üzerinde nasıl bir etki yarattığını inceleme planlandı. Film karelerindeki görüntülerin aynı zamanda toplumun, mekanların, şehirlerin ve kullanılan eşyaların da değişimini yansıttığı izlendi. Bu mekan ve birey arasındaki ilişkiler Henri Lefevre’nin kuramları çerçevesinde irdelendi.

Göç olgusunun giderek karmaşık bir hal alacağını düşündüğümüz toplumumuzda yeni filmler yapılacak ve bu filmler bilimsel araştırma konusu olacaktır. Bu çalışmada tespit edilen noktaların ileride yapılacak çalışmalara katkıda bulunmasını temenni ederim.

İçindekiler

Özet	i
Abstract	ii
Teşekkür	iii
İçindekiler Listesi	iv
Görseller Listesi	v
1 Giriş	1
2 Araştırma ve Analiz Yöntemi	7
2.1 Temellendirilmiş Kuram Yöntemi.....	8
2.2 Temellendirilmiş Kuramda Kodlama Sistemi.....	8
2.2.1 Açık Kodlama.....	8
2.2.2 Eksen Kodlama.....	9
2.2.3 Seçici Kodlama.....	9
2.3 Teorik Örnekleme.....	10

3 Göç	11
3.1 Göçün Tanımı.....	11
3.2 İç Göçler.....	14
3.3 Tersine Göçler.....	17
4 Göçün Nedenleri	19
4.1 Ekonomik.....	19
4.2 Eğitim.....	20
4.3 Belirgin Travmalardan Kaçış (Töre Cinayetleri ve Etnik Sorunlar).....	21
4.4 Bireysel Alan Arayışı.....	22
5 Göçün Bireyler Üzerine Etkisi	24
5.1 Kadın Açısından Göç.....	25
5.2 Erkek Açısından Göç.....	26
5.3 Çocuk Açısından Göç.....	27
5.4 Aile Açısından Göç.....	30

6 Türk Sinemasında Göç ve Mekan	34
6.1 Henri Lefebvre ve Mekanlar.....	34
6.2 Türk Sinemasında 1960'lı Dönemler.....	36
6.2.1 Gurbet Kuşları.....	42
6.2.1.1 Filmin Öyküsü.....	42
6.2.1.2 İstanbul'a Geliş ve Haydarpaşa Garı.....	43
6.2.1.3 Aile Bireyleri ve Tarihi Ev.....	44
6.2.1.4 İç Mekanlar (Kişilerin Evleri)	50
6.2.1.5 Eğlence Mekanları.....	58
6.2.1.6 İş Mekanları	61
6.2.1.7 Göç ve Fatma.....	63
6.2.1.8 İstanbul'dan Ayrılış ve Haydarpaşa.....	65
6.2.1.9 Açık Kodlama Sistemine Göre Filmin Değerlendirilmesi.....	67
6.2.1.10 Eksen Kodlama Sistemine Göre Filmin Değerlendirilmesi.....	68
6.2.1.11 Seçici Kodlama Sistemine Göre Filmin Değerlendirilmesi.....	68

6.3 Türk Sinemasında 1970’li Dönemler.....	69
6.3.1 Umut.....	72
6.3.1.1 Filmin Öyküsü.....	72
6.3.1.2 Dış Mekanlar	74
6.3.1.3 Cabbar’ın Evi.....	87
6.3.1.4 Resmi Mekanlar.....	91
6.3.1.5 Açık Kodlama Sistemine Göre Filmin Değerlendirilmesi.....	93
6.3.1.6 Eksen Kodlama Sistemine Göre Filmin Değerlendirilmesi.....	94
6.3.1.7 Seçici Kodlama Sistemine Göre Filmin Değerlendirilmesi.....	95
6.4 Türk Sinemasında 1980’li Dönemler.....	96
6.4.1 Hakkari’de Bir Mevsim.....	100
6.4.1.1 Filmin Öyküsü.....	100
6.4.1.2 Dış Mekanlar.....	102
6.4.1.3 Şehirli Yazarın Köydeki Evi.....	106
6.4.1.4 Köydeki Kadın ve Mekanlar.....	113

6.4.1.5 Resmi Mekanlar.....	116
6.4.1.6 Açık Kodlama Sistemine Göre Filmin Değerlendirilmesi.....	118
6.4.1.7 Eksen Kodlama Sistemine Göre Filmin Değerlendirilmesi.....	119
6.4.1.8 Seçici Kodlama Sistemine Göre Filmin Değerlendirilmesi.....	120
6.5 Türk Sinemasında 1990'lı Dönemler.....	121
6.5.1 Güneşe Yolculuk.....	122
6.5.1.1 Filmin Öyküsü.....	122
6.5.1.2 Dış Mekanlar.....	124
6.5.1.3 Terörün Hissedildiği Mekanlar.....	135
6.5.1.4 İç Mekanlar.....	139
6.5.1.5 Açık Kodlama Sistemine Göre Filmin Değerlendirilmesi.....	145
6.5.1.6 Eksen Kodlama Sistemine Göre Filmin Değerlendirilmesi.....	147
6.5.1.7 Seçici Kodlama Sistemine Göre Filmin Değerlendirilmesi.....	148
6.6 Türk Sinemasında 2000'li Dönemler.....	149
6.6.1 Uzak.....	150

6.6.1.1 Filmin Öyküsü.....	150
6.6.1.2 Dış Mekanlar.....	152
6.6.1.3 İç Mekanlar.....	156
6.6.1.4 Yusuf ve Şehirdeki Genç Kadınlar.....	163
6.6.1.5 Açık Kodlama Sistemine Göre Filmin Değerlendirilmesi.....	168
6.6.1.6 Eksen Kodlama Sistemine Göre Filmin Değerlendirilmesi.....	170
6.6.1.7 Seçici Kodlama Sistemine Göre Filmin Değerlendirilmesi.....	171
Sonuç	174
Kaynakça	179

Görsel Listesi

Görsel 1. Haydarpaşa Tren Gar'ına Giriş.....	43
Görsel 2. Çarşamba Mahallesi.....	44
Görsel 3. Tarihi Ahşap Ev.....	45
Görsel 4. Kemal ve İstanbul.....	45
Görsel 5. Fatma ve İstanbul.....	46
Görsel 6. Selim ve İstanbul.....	47
Görsel 7. Murat ve İstanbul.....	47
Görsel 8. Bakırcıoğlu ev-salon.....	47
Görsel 9. Bakırcıoğlu ev-Murat.....	48
Görsel 10. Bakırcıoğlu ev-salon.....	49
Görsel 11. Bakırcıoğlu ev-yatak odası.....	50
Görsel 12. Mualla Ev.....	50
Görsel 13. Mualla Ev.....	50
Görsel 14. Mualla Ev.....	50

Görsel 15. Bomonti.....	51
Görsel 16. Despina Ev.....	52
Görsel 17. Despina Ev.....	52
Görsel 18. Naciye (Seval) Ev.....	52
Görsel 19. Naciye(Seval) Ev.....	53
Görsel 20. İstanbul'da Gecekondular.....	54
Görsel 21. Ayla ve Kemal.....	54
Görsel 22. Nişantaşı.....	55
Görsel 23. Ayla Ev.....	55
Görsel 24. Ayla'nın Babası, 16. Louis Gravürü, Hokka Takımı ve Hat Kutusu.....	56
Görsel 25. Ayla Ev.....	57
Görsel 26. Boğaz'da Yazlık Ev.....	57
Görsel 27. Bahçe Kapısı.....	58
Görsel 28. Tiyatro.....	59
Görsel 29. Taverna.....	59

Görsel 30. Ev Partisi.....	60
Görsel 31. İş ve İşçi Bulma Kurumu.....	61
Görsel 32. Hamal Haybeci.....	61
Görsel 33. Dolmuş Kahyası Haybeci.....	61
Görsel 34. Müzayedeci Haybeci.....	62
Görsel 35. Çatı Katı.....	63
Görsel 36. Fatma ve İstanbul.....	63
Görsel 37. Bakırcıoğlu ev-salon.....	64
Görsel 38. Haydarpaşa Garı.....	65
Görsel 39. Maraş'a Geri Dönüş.....	65
Görsel 40. Haydarpaşa Gar'ına Yeni Gelen Göçmenler.....	66
Görsel 41. Adana-Otomobil.....	74
Görsel 42. Cabbar ve Atlı Araba.....	75
Görsel 43. Tabelalar ve Cabbar.....	76
Görsel 44. Cabbar ve Milli Piyango Bileti.....	77

Görsel 45. Adana Tren Garı.....	78
Görsel 46. Protesto Gösterileri.....	79
Görsel 47. Cabbar ve Hasan.....	80
Görsel 48. Gece Kulübü.....	81
Görsel 49. Cabbar ve Gece Kulübü.....	81
Görsel 50. Tarihi Misis Köprüsü.....	82
Görsel 51. Ceyhan Nehri.....	82
Görsel 52. Adana ve Çiftlik.....	83
Görsel 53. Adana’da Apartman.....	84
Görsel 54. Adana’da Havuzlu Ev.....	85
Görsel 55. Çukurova’da Define.....	86
Görsel 56. Umudunu Yitiren Cabbar.....	86
Görsel 57. Cabbar’ın Eşi Fatma.....	87
Görsel 58. Cabbar’ın Oğlu.....	88
Görsel 59. Cabbar’ın Evi.....	89

Görsel 60. Cabbar'ın Evi.....	89
Görsel 61. Okuma ve Üfleme.....	90
Görsel 62. Suya Yansıma.....	90
Görsel 63. Okul.....	91
Görsel 64. Karakol.....	92
Görsel 65. Hakkari'de Dağ Etekleri.....	102
Görsel 66. Yoncalı Köyü.....	103
Görsel 67. Köy ve Çocuklar.....	104
Görsel 68. Köy ve Yabancı.....	104
Görsel 69. Köy Meydanı.....	105
Görsel 70. Köy Evi.....	106
Görsel 71. Köy Halkı.....	107
Görsel 72. Köy Halkı.....	107
Görsel 73. Köy Evi.....	108
Görsel 74. Köy Halkı.....	108

Görsel 75. Fazıl.....	109
Görsel 76. Halit.....	109
Görsel 77. Ramazan.....	110
Görsel 78. Köy Çocuğu.....	110
Görsel 79. Köy Evi.....	111
Görsel 80. Köy Evi.....	112
Görsel 81. Zazi.....	113
Görsel 82. Muhtar Ev.....	113
Görsel 83. Zazi ve Kuma.....	114
Görsel 84. Muhtarın Kızı.....	114
Görsel 85. Muhtarın Kızı.....	115
Görsel 86. Köy İlkokulu.....	116
Görsel 87. Köy İlkokulu.....	116
Görsel 88. Köy İlkokulu ve Müfettiş.....	117
Görsel 89. Köy İlkokulu.....	117

Görsel 90. Suyu Yansıyan Dış Mekan.....	124
Görsel 91. Sabahın Erken Saatlerinde Eminönü Meydanı.....	125
Görsel 92. Gün İçerisinde Eminönü Meydanı.....	125
Görsel 93. Mehmet ve su Dinleme Flütü.....	126
Görsel 94. İstanbul, Boğaz ve Arnavutköy.....	126
Görsel 95. İstanbul Sokakları.....	127
Görsel 96. Mehmet, Arzu ve Tramvay Yolu.....	128
Görsel 97. Mehmet, Berzan ve Boğaziçi Köprüsü.....	129
Görsel 98. Kimliksiz Mehmet.....	130
Görsel 99. Mehmet.....	130
Görsel 100. Mehmet ve Çöplük.....	131
Görsel 101. Arzu ve Açık Otopark.....	131
Görsel 102. İstanbul Boğaziçi Köprüsü.....	132
Görsel 103. Urfa Yolu.....	132
Görsel 104. İstanbul Urfa Yolu Üzerindeki Diğer Göçmenler.....	133

Görsel 105. Zorduç.....	134
Görsel 106. Mehmet ve Berzan'ın Tabutu.....	134
Görsel 107. Kapılardaki Çarpı İşareti (İstanbul).....	135
Görsel 108. Kapılardaki Çarpı İşareti (İstanbul).....	136
Görsel 109. Evlerdeki X(çarpı) İşareti (Zorduç)	137
Görsel 110. Doğu'daki Askerler ve Jandarmalar.....	137
Görsel 111. Doğu'daki Askerler ve Jandarmalar.....	138
Görsel 112. Doğu'da Panzerli Askerler.....	138
Görsel 113. Doğu'da Panzerli Askerler.....	139
Görsel 114. İstanbul'da Kıraathane.....	139
Görsel 115. Mehmet'in İstanbul'da Yaşadığı Mekan.....	140
Görsel 116. Arzu ve Çamaşırhane.....	141
Görsel 117. Çamaşırhane.....	141
Görsel 118. Mehmet ve Karakol.....	142
Görsel 119. Mehmet ve Sular İdaresi.....	143

Görsel 120. Berzan Ev.....	143
Görsel 121. Berzan Ev.....	144
Görsel 122. Mehmet Trende.....	145
Görsel 123. Yusuf ve Yenice Kasabası.....	152
Görsel 124. Yusuf ve İstanbul.....	152
Görsel 125. İstanbul Boğazı.....	153
Görsel 126. Mahmut ve İstanbul.....	154
Görsel 127. Mahmut ve İstanbul Boğazı.....	154
Görsel 128. Anadolu'da Bir Kasaba.....	155
Görsel 129. Anadolu.....	155
Görsel 130. Anadolu'da Bir Köy.....	156
Görsel 131. Mahmut Ev-Mutfak.....	157
Görsel 132. Mahmut-Ev-Fotoğraf Stüdyosu.....	157
Görsel 133. Yusuf, Mahmut-Ev-Oda.....	158
Görsel 134. Mahmut-Ev-Oda.....	159

Görsel 135. Mahmut-Ev-Salon.....	159
Görsel 136. Mahmut ve Arkadaşları.....	160
Görsel 137. Mahmut-Ev-Kütüphane.....	160
Görsel 138. Mahmut Ev ve Yusuf.....	161
Görsel 139. Mahmut ve Gökdelenler.....	162
Görsel 140. Mahmut Bar.....	162
Görsel 141. Yusuf, Genç Kadın ve Pasaj.....	163
Görsel 142. Yusuf, Genç Kadın ve Sultanahmet.....	164
Görsel 143. Yusuf, Genç Kadın ve Metro.....	164
Görsel 144. Yusuf ve Gemi Acentesi.....	165
Görsel 145. Yusuf ve Gemi Acentesi.....	165
Görsel 146. Apartman Kapıcısı.....	166
Görsel 147. Mahmut-Ev-Fare.....	167
Görsel 148. Mahmut-Ev.....	167
Görsel 149 Yusuf ve Fare.....	168

1. GİRİŞ

Sanatın genel olarak bütün dalları ve kitle iletişim araçlarının toplum ve toplumsal olaylar üzerindeki etkisi büyüktür. Zihin yapılarını özgürleştirebilmek sanat yoluyla mümkün olabilir. Çünkü sanat subjektivitelere, farklı hikayelere kolayca açılabilir. Sanat, toplumların kolektif kimliklerini konuşurmak yerine, daha bireysel sözlerin çıkabilmesini sağlar. Sanatın hemen hemen bütün dalları bu özgür düşünceyi sağlayabilir. Toplumsal değişimin anlaşılması, çözümlenmesi ve yorumlanması edebiyat, mimari, resim, fotoğraf gibi sanat dallarının yanı sıra sinema sanatıyla mümkün olur. Toplumsal değişmeyi anlamamanın diğer bir yolu da toplumun giydiği kılık-kıyafetler, dil, kullanılan eşyalar ve mekanlara bakmaktır. Sinema bu anlamda toplumsal değişme için gerekli olan tüm verileri barındırır. Aynı zamanda da bu verilerin hepsini izleyiciye sunar. Anlatımsal gerçeklik olarak da ifade edebileceğimiz fikir yapısının özgürleştirilmesini sinema sanatında bulmak mümkündür. Sinema sanatı gerçekliği diğer sanat dalları olan müzik, edebiyat, mimari ve drama ile birlikte yorumlar. Sinema sanatıyla toplumun gerçekliği üzerine yönetmenin sözü ve yorumuyla bakılmak istenir. Türkiye'deki siyasi olaylar yönetmenin bakış açısı ile sinema filmlerinde yorumlanır. Siyasi ortamdaki hareketlilik ilerleyen zamanlarda önemli bir sosyal hareket olan göç olgusu ile devam eder ve Türk sineması yönetmenleri için yeni bir konu olur.

Yeşilçam Sineması olarak isimlendirilen dönem 1960-1970 yılları arasında, Türk Sinemasının en verimli dönemi olarak kabul edilen süreçtir. Yeşilçam endüstrisinin bu girişimleri Yeşilçam'a yeni katılan film yönetmenleri için de olumlu olur. Yeşilçam sinemasının en seçkin türleri: melodramlar, komediler ve sosyal gerçekçi filmlerdir. Melodram filmlerde göç ve sınıfsal karşıtlıklar gizlidir. Alt kesimden gelen insanların gönül ilişkilerine yer verilen melodramda zengin-fakir sınıfsal farklılığı vurgulanmak istenir. Dramatik yapımlar çoğunlukla hitap ettiği kitlelere özdeşleşme şansı verir. İyiler ve kötüler olarak yapılan ayırımında kırsal kesimden gelen insanlara iyi karakter, şehirde yaşayanlara ise kötü karakterler uygun görülür. Komedi film türünde de aynı popülist menü kullanılır. Toplumsal gerçekçi filmlerde ise alt kesimlerin gerçeğe en yakın

hikayeleri anlatılır. Melodramlar ve komediler İstanbul'a göç eden insanların belirli bir kent yaşamıyla harmoni içine girdiği dönem filmleridir. Toplumsal gerçekçilik sol ve işçi sınıfı bilincinin gelişip, güçlendiği ve örgütlendiği bir dönemdir. Göç hep olmasına rağmen toplumsal gerçekçilik anlayışıyla hızlanmış ve sınıfsal çelişkiler artmıştır. Köylü işçi sınıfı da bu çelişkiler neticesinde kimlik mücadelesine girmiştir. Yeşilçam sinemasının set ekibinde çalışanlar eğitilmiş değil, alaylı, kırsal kökenli ve kentin bir anlamda ötekileştirdiği insanlardır. Hayatlarında bir anlamda göç olgusu ve sınıfsal mücadele vardır.

Toplumsal gerçekçi bir olgu olan göç ile sinema bağlantısını kuran literatürde çok sayıda araştırma bulunmaktadır. Prof. Dr. Gülseren Güçhan (Yücel) 'Toplumsal Değişme ve Türk Sineması' isimli kitabında 1960-1990 tarihleri arasında on yıllık zaman dilimlerinde her on yıldan iki film örnekleme alınarak bir çalışma yapmıştır. Oğuz Makal 'Sinemada Yedinci Adam' isimli kitabında Türk Sinemasının tarihsel süreci içerisinde iç ve dış göçü konu edinen filmlerden bazılarını ele alarak bir değerlendirme yapmıştır. Bu makale ve kitap çalışmalarının yanı sıra Türk sinemasında iç göç filmlerinden bazıları (Gurbet Kuşları, Göç Üçlemesi, Hakkari'de Bir Mevsim, Uzak...) kendi aralarında , Türk edebiyat eserleriyle karşılaştırmalı olarak, göç ve sorunları başlıkları altında çok sayıda makalede incelenmiştir. Bu makalelerden örnekler şöyledir: "Türk Sinemasında Köylü-Kentli Karşılaşması 'Hakkari'de Bir Mevsim ve 'Uzak' Filmleri (Şirin Ünlü, Meral Serarlan)', 'Gurbet Kuşları, Eskici ve Oğulları, Vukuat Var Romanlarında Göç Olgusu (Özlem Kale)'. Türk Sinemasında mekan incelemeleri olarak yapılan çalışmalar ise şöyledir: 'Türk Sinemasında Sosyal Yaşam Kurgusunun Mekan Kullanımına Yansıması (Tüba Sarı)', '1960-2010 Yılları Arasında İstanbul Kentli Konutlu İç Mekan Düzenlemelerini Türk Sineması Üzerinden Okumak (Demet Arslan Dinçay)', 'Toplumsal Değişim ve Türk Sinemasında İstanbul İmgelemi (Alper Kırklar)', 'Zeki Demirkubuz Sinemasında Mekan Kullanımı (Görkem Uzunali)'.

Çalışmada Türk Sinemasından 1960-2010 yılları arasında her on yıllık dönemden hepsi farklı yönetmenlere ait beş adet iç göç filmleri seçilmiştir. Filmlerin seçiminde Agah Özgüç'ün 'Turkish Film Guide' kitabı esas alınmıştır. Farklı bakış açılarına yönelik

olarak seçilen bu filmlerden alınan sekanslar temellendirilmiş kuram araştırma yöntemi için toplanan verilerdir. Böylece göç edilen mekan ve bu mekanın bireyler üzerine etkisi bireyin algısı ve değişimlerinin nasıl olduğuna dair izlenimlere ulaşılmaya çalışılacaktır. Bu çalışma diğer yapılan çalışmalara göre bazı farklı yanlar taşır. Gülseren Yücel'in 'Toplumsal Değişme ve Türk Sineması' kitabında yapılan film araştırmalarından daha sonraki dönemi içerdiği için bir devam niteliği taşısa da farklı bağlamda analiz edilir. Yazılan makale ve kitaplardan Oğuz Makal ve Pişkin'in araştırmaları iç ve dış göç filmleri hakkında daha genel bir bilgi verirken diğer makalelerde tek bir göç filmi üzerinde yoğunlaşmış, sosyal konular çerçevesinde ya da edebiyat eserlerine gönderme yapılarak ele alınmıştır. Türk Sinemasında mekan kullanımını içeren çalışmalarda ise mekan değerlendirmeleri ya İstanbul kenti, sosyal yaşam, iç mekan ya da belli bir yönetmenin filmlerinde mekan kullanımının incelenmesi şeklinde yapılmıştır.

Çalışmanın ilk bölümünde Türk sinemasında 1960'lardan günümüze kadar çevrilmiş olan iç göç konulu filmler toplumsal gerçekçi olaylar çerçevesinde göçün neden ve sonuçlarıyla birlikte göç edilen şehir ve şehirdeki mekanlar, göç eden bireylerin algılarıyla değerlendirilecektir. Türk toplumunun 1960 yılından itibaren değişik nedenlerle farklı mekanlara göç etmeleri her onar yıllık dönemlerde özellikle büyük şehirlerdeki değişime bağlı olarak mekanlar farklılaşmakta bu farklılaşmaya bağlı olarak da göçmen kişilerin bu mekanları algılamaları değişmektedir. Toplumsal gerçekçi bir olay olan göç olgusunu yansıtan Türk sinemasından da bu değişimin örnekleri her dönemde değişen toplumsal, ekonomik ve siyasi nedenlere bağlı olarak görülür. 60'lı ve 70'li yıllardaki filmlerde gördüğümüz göç edilen yere karşı hissedilen umut duygusunun 80'li, 90'lı ve 2000'li yıllara gelindiğinde giderek kaybolduğunu görürüz. 80'li, 90'lı ve 2000'li yıllarda bireylerin mutlu ve zengin olma hayalinden çok zorunlu olarak başka mekanlara göç etmiş oldukları anlaşılır. Gülseren Yücel'in kitabında da belirttiği gibi sinema kitle iletişim aracı olarak diğer araçlarla etkileri açısından karşılaştırılan ya da yönetmenler, türler ve tek filmler üzerinden yapılan analizlerle mikro açıdan çalışılması gereklidir¹ Bu yüzden seçilen film örneklerinden alınan sahne verileriyle temellendirilmiş

¹Güçhan, G., "Toplumsal Değişme ve Türk Sineması", İmge Kitabevi, 1992

kuram yöntemine uygun olarak detaylı analiz edilmiştir. Bu yöntem ile ilgili olarak filmlerden elde edilen veri sekansların, ifadelerin ve yorumların nasıl yapılacağına dair yöntem açıklamalarına ikinci bölüm olan ‘Araştırma ve Analiz Yöntemi’ kısmında değinilecektir.

Çalışmanın ‘Göç’ başlıklı ilk kısmında göçün sosyoloji, antropoloji ve psikoloji gibi bilim dallarında geniş bir anlama sahip olan göçün aynı zamanda evrensel bir kavram olmasından, insanların yüzyıllar boyunca değişik nedenler ile göç etmesinden bahsedilecektir. Göç başlığı altında ‘İç Göçler’ ve ‘Tersine Göçler’ alt başlıklarına yer verilecektir. İç göçlerin ana nedeni Türkiye’de yaşanan siyasi olaylar olup, 1960 yılı itibariyle kırsal bölgelerden büyük şehirlere doğru gerçekleşir. Toplumun zihin yapısını değiştirmek amacıyla siyasi iktidarlara bağlı olarak göçün yönü Doğu’dan Batı’ya doğru değil, Batı’dan Doğu’ya doğru gerçekleşmiştir. Büyük şehirlere göç edenler bazı nedenler ile buldukları topraklara yani Doğu’dan Batı’ya doğru göç ederler. Bu göç türü ‘Tersine Göç’ olarak isimlendirilir.

Üçüncü bölümde ise göçün nedenleri üzerine durulacaktır. Göçler insanlar tarafından değişik nedenler ile oluşmuştur. Yapılan sosyolojik araştırmalarda göç birçok nedenlerden ötürü gerçekleşmiş olsa da bu çalışmada belirtilen nedenler yalnızca araştırmada incelenen filmlerdeki göç sebeplerini içermektedir. Filmlerde görülen nedenler şunlardır: ekonomik, eğitim, belirgin travmalardan kaçış (töre cinayetleri ve etnik sorunlar) ve bireysel alan arayışları. Bireyler bazen bu nedenlerin biri bazen ise bir kaçı yüzünden buldukları köyü, kasabayı, şehri ve mekanı terk ederek bambaşka yerlere yerleşmişlerdir. Göç eden insanlar ulus kavramının ötesinde yaşamaya başlamış, göç olgusu dünya üzerinde büyük bir toplumsal olay olarak yaşanmaya devam etmektedir.

Dördüncü bölümde ise değişik nedenler ile göç eden bireyler ‘Göçün Bireyler Üzerine Etkileri’ başlığı altında incelenecektir. Göçün birey üzerine birçok psikolojik etkisinin olduğunu söylemek mümkündür. Çalışmanın alt başlığı altında yer alan göçün kadın,

erkek, çocuk ve aile üzerine etkilerinin içeriğinde yine yukarıdaki göç nedenleri başlığında belirtildiği gibi yalnızca film araştırmalarındaki göçün birey üzerine etkisi bulgularına yer verilecektir. İnsanoğlunun yer değiştirmesi her ne kadar kendisine ve ailesine daha olumlu şartlar sağlasa da psikolojik olarak başka olumsuzluklar da getirmiştir. Modern bir şehirde yaşam bambaşka değişikliklerin yanı sıra var olan geleneksel özellikleri de götürmüştür. Bu durumun tam tersi olarak zorunlu olarak doğan göçlerde ise yeni yer ve mekanlar insanın alıştığı düzene uymasa da bireye farklı kazanımlar sağlamıştır.

Çalışmanın beşinci bölümü ‘Türk Sinemasında Göç ve Mekan’ başlığı altında Türk sinemasında göçün her on yıllık döneme ait özelliklere ve filmlerde geçen mekanlara yer verilecektir. Bu başlıkta ise göç filmleri dönemin sinema dünyasının olanaksızlığından ötürü stüdyolarda değil, gerçek mekanlarda çekilmiş ve filmlere daha gerçekçi hava vermeye çalışılmıştır. Türkiye Cumhuriyeti’nin o dönemdeki modernleşme çalışmalarına toplum tarafından direnç gösterildiği için modernliğe toplumun yeni karma tarzı olan arabesk kültürü de eklenmiş olur. ‘1960 Döneminde Türk Sinemasında Göç ve Mekan’ başlığı altında ‘Gurbet Kuşları (1964)’ filmi, ‘1970 Döneminde Türk Sinemasında Göç ve Mekan’ başlığı altında ‘Umut (1972)’ filmi, ‘1980 Döneminde Türk Sinemasında Göç ve Mekan’ başlığı altında ‘Hakkari’de Bir Mevsim (1984)’ filmi, ‘1990 Döneminde Türk Sinemasında Göç ve Mekan’ başlığı altında ‘Güneşe Yolculuk (1998)’ filmi, 2000 Döneminde Türk Sinemasında Göç ve Mekan’ başlığı altında ‘Uzak (2002)’ filmi incelenecektir. Türk sinemasının ve mekan ile olan ilişkisi Fransız sosyolog Henri Lefebvre’nin ‘Mekanın Üretimi’ kitabında yer verdiği mekan görüşleri üzerinden değerlendirilecektir. Lefebvre mekanın geometrik olarak boş bir ortam kavramı çağrıştırmadığını toplumsal mekan şeklinde yeniden üretildiğini, bireyler arasındaki ilişkileri de içerdiğini belirtir. Fransız sosyoloğun bu genel görüşleri ile ‘Şehir Hakkı’ ve ‘Modern Dünyada Gündelik Hayat’ kitaplarındaki fikirleri çerçevesinde filmlerdeki mekanlar analiz edilecektir.

Seçilen filmler “Temellendirilmiş Kuram” yaklaşımıyla analiz edilecektir. Bu amaçla araştırma kapsamında seçilen filmlerin kahramanlarının göç ettikleri mekanla ilişkilerinin

analiz edileceği görseller araştırmacı tarafından seçilen film kareleridir (frame). Analiz aşamasında filmde seçilen kare ait olduğu sahne, kahramanın kimliği ve filmin öyküsü dikkate alınarak analiz edilecektir. Analiz sürecinde aşağıda yer alan sorular /ilişkiler temelinde inceleme yapılacaktır.

1-Filmlerde göç edilen yer, mekan ile ilgili olarak birey ve aile bireylerinin düşünceleri ve duyguları nasıldır?

2-Filmlerde genellikle göç köyden kente doğru yönde gerçekleşiyor. Ters yönünde yapılan göçlerde yani batıdan doğuya doğru gerçekleşen göçlerde mekan ve yer ile ilgili olarak duygularda bir değişim gözlemlenmekte midir?

3-Filmlerde dönemseller olarak bireylerin ya da ailelerin göç etme nedenlerine bağlı olarak şehirlerde ve mekanlarda bir değişim görmek mümkün mü?

4-Göç edilen şehir ve mekanlarla ilgili olarak bireylerde ve ailede bir uyum problemi oluyor mu? Uyum problemi oluyorsa genel olarak nasıl sonuçlanıyor?

Göç edilen yer, mekanlar arasında bireylerle kurulacak bu ilişkilerde ortak kavramlardan sonuçlar çıkarılacaktır.

2. ARAŞTIRMA VE ANALİZ YÖNTEMİ

2.1 Temellendirilmiş Kuram Yöntemi

Sosyal gerçeklerin mevcut teorilerle anlaşılması güçlük çekilen alanları için yeni bakış açıları oluşturmak üzere oluşturulan araştırma tekniğine temellendirilmiş kuram yöntemi adı verilir. Bu yöntem ilk olarak 1967 yılında Strauss ve Glaser tarafından “The Discovery of Grounded Theory” isimli çalışmadan ortaya çıkmıştır. Kısaca ampirik araştırmalarda teoriye ulaşma yöntemi olarak tarif edilebilen yöntemde toplanan verilerle soru sorma, karşılaştırma yapma ve bu süreçte keşfedilen durum üzerine yeni kavramlara ulaşma durumu söz konusudur. Temellendirilmiş Kuram yöntemi sosyolojinin 19. Yüzyılda Batı Avrupa’da sanayi kapitalizmi, kentleşme, modernleşme gibi süreçler yüzünden toplumsal değişme ve bu değişimin beraberinde getirdiği sosyal sorunlara çözüm üretmek amacıyla ortaya çıkmıştır. Sosyal gerçeklik insanın yarattığı bir gerçeklik olduğuna göre her toplumun da kendi gerçekliği vardır. Temellendirilmiş kuramda tümevarım yöntemi vardır. Araştırma konusunun açıklanması için gerekli olan veriler teorik kavramlara ve kalıplara sıkıştırılmadan, bu verilerle yapılacak soyutlamalar yeni kavramlar ve bu kavramlar arasındaki ilişkilere dayalı teoriler üretilir.²

Temellendirilmiş kuram da araştırılan olgu ile ilgili olarak bireylerin davranışları anlaşılmasını sağlar ve kavramlar arası ilişkiler araştırılırken de planlanmış aşamalar faydalı olur. Temellendirilmiş kuram sosyal yaşamın bir süreç olduğu varsayılır ve bu süreç incelenir. Buradaki esas kategoriler arasından gömülü haldeki esas kategorinin keşfedilip, davranışların nedenini açıklayan teori ve teoriler geliştirilmesidir. Temellendirilmiş kuram yaklaşımında veriler çözümlenirken kuramsal ifadeler ortaya çıkar ve araştırmayı bu ifadeler yönlendirir.³

Temellendirilmiş kuram teorisinin iki temel ögesi vardır. Bunlardan birincisi kavramsal kategoriler ve bunların özellikleri, ikincisi ise kategoriler ve kategorilerin özellikleri arasında kurulan ilişkilerdir. Kategoriler arasında ilişkiler oluşturulurken elde edilen verilerin her bir parçasına ait anlamları ve bunlar arasındaki soyutlama düzeyine göre

² Aylin Yonca GENÇOĞLU, “Bir Kavram ve Kuram Üretme Stratejisi Olarak Temellendirilmiş Kuram”, 681-700

³ İmge DOĞAN, “Temellendirilmiş Kuram Yaklaşımı İle Bir Gençlik Mekanının İlişkisel Sorgusu”, s.19

hiyerarşik ilişkiler kurmaktır. Bu hiyerarşik dizimde alt seviyedeki anlamlar üst seviyedeki anlamların kavramsal içeriğini oluşturur. Bu verilerden soyutlama yaparken de verilere değil, verilerin işaret ettikleri anlamlara göre kavramsal ifadeler oluşturulur.

2.2 Temellendirilmiş Kuramda Kodlama Sistemi

Alanda elde edilen verilerin analizinden sonra parçalara ayrılarak kavramsallaştırma işleminden sonra analitik bir bütünlük içerisinde yeniden bir araya getirildiği kodlama işlemine temellendirilmiş kuramda kodlama adı verilir. Bu kodlama sistemi açık kodlama, eksen kodlama ve seçici kodlama olarak üçe ayrılır. Verilerin analizine açık kodlama ile başlanır ve kodlamalar arasında belli bir sıra takip edilmeden açık kodlamadan eksen kodlamaya ya da seçici kodlamaya geçmek mümkündür.

2.2.1 Açık Kodlama

Açık kodlama verilerin parçalara ayrıldığı yorumlama yapıldığı bir kodlama türüdür. Veriler daha dar bir kapsama indirgenerek olgular isimlendirilir ve kategorize edilir. Verilerin benzerlikleri ve farklılıkları karşılaştırılır, verilerle ilgili sorular sorulur. Verilerin her bir parçasına yönelik yönlendirilen “bu nedir?”, “burada ne oluyor” ya da “bu neyi temsil ediyor?” sorulara etiketlendirme işlemi denir. Etiketlemede farklı yollar da izlenebilir. Birinci yol veriyi satır satır kodlayarak her bir satıra etiket veya isim vermektir. İkinci yol cümle ya da paragraflar üzerinde kodlama yapmak, her cümle ya da paragrafa bir etiket veya isim vermektir. Üçüncü yol ise eldeki verinin tümü üzerinden değerlendirme yaparak kodlama yapmaktır. Etiketlendirilmede verilen isimler kategorilerin kavramsal olarak ifadesidir. Bu ifadeler geliştirilerek kategorilerin özellikleri belirlenir ve daha sonra bu özellikler boyutlandırılır.⁴

⁴Aylin Yonca GENÇOĞLU, “Bir Kavram ve Kuram Üretme Stratejisi Olarak Temellendirilmiş Kuram”,681-700

2.2.2 Eksen Kodlama

Eksen kodlama da açık kodlamada oluşturulan arasında farklı bir bağ kurarak veriler farklı yollarla tekrar bir araya getirilir. Eksen kodlama paradigma modeli ile bir çerçeve içine yerleştirilir. Paradigma modeli birbiri ile bağlantılı dört unsurdan oluşur. Bir olgunun ortaya çıkmasını ya da gelişmesini sağlayan nedensel koşullar, bağlam incelenen olgu ile ilgili özellikleri ve özel koşulları, işe karışan koşullar, olgu ile ilgili genel yapısal şartları, eylem/etkileşim stratejileri ise bir olguya karşılık olarak gerçekleştirilen davranış ve düzenlemelerdir.⁵

2.2.3 Seçici Kodlama

En son olarak seçici kodlama ise merkez bir kategori seçilir, diğer kategoriler sistematik olarak bu kategoriyle ilişkilendirilir, değerlendirilir ve kategoriler daha rafine bir şekilde geliştirilir. Merkez olgu kategorinin tanımlayıcı bir hikyesidir. Merkez kategorinin oluşturulması için verilere belli soruların sorulması gerekir. İncelenen verilerdeki analitik fikir nedir? Bulgular birkaç cümle ile nasıl kavramsallaştırılabilir? Tüm eylem ve etkileşimler neyle ilişkilidir? Aslında seçici kodlamanın temelleri açık kodlamadan alınır ama geliştirilmesi eksen kodlama ile sağlanır. Veriler kavramsallaştırılarak diğer kategorilerde bu merkeze bağlanır. Kategorilerin boyutları ve özellikleri ve aralarındaki ilişkiler seçici kodlama ile geliştirilir. Seçici kodlama üç aşama ile gerçekleşir. İlk aşamada merkez kategorinin veya olgunun hikyesi oluşturulur. İkinci aşamada bu hikaye doğrultusunda alt kategoriler ile merkez kategoriler arasında bağlantı kurularak tüm kategorilerin merkez kategoriye bağlanması sağlanır. Bu işlem aslında eksen kodlamada yapılan işlem ile benzerlik taşır. Üçüncü ve son aşamada ise oluşturulan kategoriler ve bu kategoriler arasındaki özellik ve boyutlar verilerle desteklenir. Yani seçici kodlamanın temelleri açık kodlamada atılsa da eksen kodlama sisteminde bu durum biraz daha geliştirilir.⁶

⁵ a.g.m., s.693

⁶ a.g.m., s.693-695

2.3 Teorik Örneklendirme

Teorik örnekleme temellendirilmiş kuram stratejisine özgü bir örnekleme yöntemidir. Teorik örneklemede teorinin gelişimi ve genel çerçevesinin tanımlanması açısından anlamlı, önemli kavramlar ele alınarak örneklem alma işlemi uygulanır. Strauss ve Cobin teorik örneklemede üç farklı tekniğin uygulandığını bu tekniklerin avantaj ve dezavantajları olduğunu bu yüzden de en doğru yolun bu üç tekniğin bileşimini kullanmak olduğunu belirtirler. İlk örnekleme tekniği kasti örnekleme tekniğidir. Bu teknik ortaya çıkan kategorilerin özellikleri ve boyutlarını aramak kasti ile veri kaynaklarını tespit eder. İkinci örnekleme tekniği ise mevcut benzerlik ve farklılıkları ortaya çıkarmak üzere sistematik şekilde örneklem almaktır. Bu örnekleme tekniğinin kriterleri araştırmacı tarafından belirtilir. Üçüncü ve en son örnekleme tekniği ise tesadüfi örnekleme tekniğidir. Umulmayan görüşme, gözlem ya da görüşmelerden çok önemli verilere ulaşılabilir. Temellendirilmiş kuramda örnekleme alma işlemi araştırmanın başlangıcında belirlenemez, örnekleme almaya ne zaman son verileceği de araştırmanın son aşamalarında belli olur. Örnekleme almanın başında temel araştırma sorusuna cevap bulmak üzere en geniş şekilde veri toplama hedeflenmelidir. Kategoriler ve aralarındaki ilişkilere yönelik veriler tekrarlanıp, yeni verilere ulaşılmadığı noktada örnekleme işlemi uygunluğa ulaşacağı için sonlandırma yapılabilir.

Çalışmada Türk sinemasının 1960-2010 yılları arasında her on yıldan bir adet iç göç filmi seçilerek toplam olarak beş film temellendirilmiş kuram yöntemine göre analiz edilecektir. Bu yöntem için gerekli olan veriler görsel olarak seçilmiş film kareleridir. Toplanan görsel veriler toplanmasındaki amaç göç, birey ve mekan arasındaki ilişkiyi film karelerinde incelemek ve bu ilişki sonucunda ortaya çıkan varsayımlarla yeni bir sonuca ulaşılması hedeflenmektedir. Her filmde farklı sayıdaki görsellerde şu sorulara yanıt aranır: mekan neresi? hangi kahramana ait? mekanın öne çıkan unsurları, neler? yönetmenin seçimindeki sembolik anlam ve öyküye katkısı nedir? Her bir film için görsel verilerden elde edilen ifadeler sırası ile önce açık kodlama daha sonra eksen kodlama ve en son olarak seçici kodlama tekniklerine uygun olarak kodlanır. Beş filmin kodlama sistemlerinden elde edilen ifadeler tek bir tabloda detaylı olarak gösterilecektir. Böylece tablodan yapılan okuma ve değerlendirmeler ile teorik örneklemeden kavramsal sonuçlara ulaşılabilecektir.

3. GÖÇ

3.1 Göçün Tanımı

Sosyoloji, antropoloji ve psikoloji gibi bilim dallarında geniş bir anlama sahip olan, toplumsal yaşamı büyük ölçüde etkileyen göç değişik biçimlerde tanımlanır.

“Algıda değişim ile başlayan, mekanda yer değiştirme ile devam eden ve varılan yere uyum ile tamamlanan bir süreçler bütünüdür.”⁷

Göçü gerçekleştiren, değişime bağlı davranan, hem yolculuk hem de yerleşme ve uyum sürecinde zorluklara savaşılan birey ya da bireylerdir. Göç oluşurken insan zihninde istemli ya da istemsiz olarak güdülenmelerin sonucunda mekânsal olarak yer değiştirme eylemi meydana gelir. Yer değiştirme aşamasında varılan yere yerleşme, yaşama ve uyum süreçleri ile devam eder. Eğer birey ya da bireyler bir yere göç ettikten sonra halen bu yerle ilgili şüpheleri var ise uyum sürecini de olumsuz olarak geçiriyorsa yakın bir zamanda tekrar yer değiştirecektir. Yere uyum sağlayamayan bireyler göçmenlik hayatına devam edeceklerdir. Göç eylem ve süreçleri tam anlamıyla gerçekleşmesi birey ya da ailenin toplu halde vereceği davranış ve kararlara bağlıdır.

İnsanoğlu var olduğundan itibaren değişik nedenlerle yer değiştirmek ister. Göç sadece mekânsal olarak yer değiştirme değil, aynı zamanda toplumsal olarak da konum değiştirmedir. Bu değişiklikler kimi zaman isteğe bağlı kimi zaman zorunlu olarak gerçekleşir. Post-empresyonist akımın öncüsü Fransız ressam Paul Gauguin’in en önemli tablolarından biri olan ve de ABD’de Boston Güzel Sanatlar Müzesi’nde sergilenen 139 cm yüksekliğinde 374 cm enindeki yağlıboya tabloyu Haiti’de yapar. Haitili figürlerden oluşan bu tablo *“Nereden geliyoruz? Kimiz? Nereye gidiyoruz?”* adlandırılır. Tablonun isminden de anlaşıldığı üzere insanoğlu kendi kimliğini ve köklerini merak ederek yıllardır bir araştırma içerisindedir.

Toplumun inanç ve değerler sisteminin değişmesine sebep olan en büyük hareket on sekizinci yüzyılın başlarında gerçekleşen Endüstri Devrimi olmuştur. İnsanlar tarıma dayalı işlerden fabrikalara yönelmiş ve Avrupa’nın iş gücü yüksek olan büyük kentlerine

⁷Sabri ÇAKIR, *“Geleneksel Türk Kültüründe Göç ve Toplumsal Değişme”*, s.129-142,

akın etmişlerdir. Endüstri Devrimi dört aşamada gerçekleşmiştir. Birinci aşama tekstil, demir ve kömür işletmeciliğindeki gelişme, ikinci aşama demiryollarının açılması ve deniz yollarındaki gelişme, üçüncü aşama otomobil, petrol, elektrik ve telefonun ortaya çıkmasındaki gelişme ve son olan aşama ise ikinci dünya savaşında yaşanan gelişmelerdir. Savaş döneminde alüminyum, elektronik, plastik, nükleer güç, elektronik bilgi işlem ve otomasyon devreye girmiştir. Bu gelişmelerin hepsi sırasıyla birbirini takip eder. İlk aşamadaki demircilikteki gelişme on dokuzuncu yüzyılın ortalarında gerçekleşir, sonra demiryolları inşa edilmesiyle birlikte deniz yolları da gelişir. Yelkenli gemiler yerlerini buhar gücüyle çalışan gemilere bırakır. Daha sonra ise otomobil, petrol, elektrik ve telefonun icadı ile gelişmeler hızlanır. Dünyanın bazı ülkelerinde bu gelişmelerin hepsi yaşanmış, bazılarında ise atlanarak yaşanmıştır. Ama sonuç olarak ülkeler bu endüstriyel gelişmelerden paylarını almışlardır.

Yer değiştirmeyi gerektiren nedenler arasında kentleşme vardır. Kentleşmeyi geniş anlamda şöyle tanımlayabiliriz:

“Endüstrileşmeye ve ekonomik değişmeye paralel olarak kent sayısının artması ve var olan kentlerin büyümesi sonucunu doğuran toplum yapısında, artan oranda örgütlenme, iş bölümü ve uzmanlaşma yaratan, insanların davranış ve ilişkilerinde kentlere özgü değişikliklere yol açan bir nüfus birikim sürecidir.”⁸

Kentleşme gerek ülkeler gerekse dünya açısından önemli bir olgudur. Çünkü toplumsal ve ekonomik olarak gerçekleşen bir süreçten sonra ortaya çıkmıştır. Önemli bir olgu olması sağlayan diğer neden ise toplumsal değişme sürecini etkilemesidir.

Kentleşme ile insanlar kırsal alan ve tarım dışına yönlenmişlerdir. Tarımsal nüfus giderek azalmış, buna karşılık tarım dışındaki alanlarda nüfus artmıştır. Tarımdaki verimliliğin düşmesindeki etkenler: tarımsal gelirin azlığı, gelirin ve toprak iyeliğinin dengesiz dağılması, tarım topraklarının çok parçalanmış olması ve tarımda makineleşmedir. Tarımın kötüleşmesinin yanı sıra kentlere yönelişinin en önemli nedeni ekonomik ve

⁸ Emine DEMİRAY, “Türk Sinemasında 1960-1990 Yılları Arasında Çekilmiş Filmlerde Kentsel Aile” s.22

toplumsal olarak şehirlerin çekici bir güce sahip olmalarıdır. Ulaşım araçlarının artması ve gelişmesi de insanların kentlere erişilmeyi kolaylaştırmıştır.

Kentler göç nüfusu ile birlikte yepyeni bir yerleşik kimliğe bürünür. Sınıfsal, etnik, ırksal ve dinsel kimliklerin bir araya gelmesi ile yeni bir kentsel kimlik oluşur. Bu kimlik ‘varoş kimlik’ olarak isimlendirilir. İnsanların bu yeni kimlikleri yersizleşmenin etkisi ile doğar. Bireyler geçmişlerinden kopmuş, yeni bir kültürel ortamla birlikte adeta yeniden doğarak yerleşmişlerdir.

George Simmel kenti fiziksel sınırlarıyla değil, sosyolojik sınırlarıyla tanımlar ve kentleri metropol olarak ifade eder. Simmel’e göre metropollerini sınırları belirsiz toplulukların mekanı olarak tanımlar. Kentte farklı toplumsal tabakaların bir araya gelmesi aynı zamanda azınlık yoğunlaşmasını meydana getirir ve toplumsal mesafe de giderek belirginleşir.⁹ Weber ise toplumsal tabakaları üç boyut üzerinden ele alır: toplumsal sınıf, statü ve partidir. Toplumsal sınıflar, mal ve hizmetlerin sunulduğu pazar ortamında oluşur. Mal ve hizmet sunanlar birbirlerinden sınıf olarak ayrılır. Pazara mal sunanlar, hizmet sunanlara göre daha ayrıcalıklıdır. Statü kişilere atfedilen saygınlık, prestij ve onura göre belirlenir. Örneğin bir kişi köklü bir aileye sahip ise bu durum o kişiye hem yüksek statü hem de sınıf ayrıcalığı getirebilir. Parti siyasi erke ve otoriteye yakınlığı ve uzaklığı belirler. Bir partiye, derneğe veya sendikaya üye olmak kişilere ayrıcalık sağlayabilir.¹⁰ Kısacası Weber ve Simmel’in tanımlarından da anlaşıldığı üzere kentleşme ile birlikte toplumlarda sınıfsal farklılıklar gözlemlenmeye başlanır.

İnsanoğlunun değişik nedenlerle yer değiştirme isteğinin doğurduğu göç hareketi yüzyıllardan beri devam etmektedir. Toplumlardaki inanç ve değerler sisteminin de değişmesine neden olan göç olgusuna endüstri devrimi ve kentleşme gibi etkenler neden olmuştur. Bu etkenler 1950 yılından beri Türkiye’deki tarım hayatını etkilemiş, tarımda iş olanaklarının azalmış ve işgücü kaybı yaşanmıştır. Tekrar işgücü verimliliğini arttırmak için tarım dışı kaynaklara yönelim başlamıştır. Özellikle de Türkiye gibi gelişmekte olan

⁹ George SIMMEL ”*Modern Kültürde Çatışma*”, Çev.Bora, T., Kalaycı, N.,Gen, E., İ

¹⁰ Toplumsal Tabakalaşma, Atatürk Üniversitesi Ders Kitabı, Sosyoloji, Ünite 6

ülkelerde kentleşme büyük bir oranda artış göstermesi ile sadece ekonomik ve toplumsal hayatı etkilemekle kalmamış siyasi yapısının da değişmesine sebep olmuştur.

3.2 İç Göçler

Yeni bir ikamete sahip olmak amacıyla insanların ülkenin bir bölgesinden başka bir bölgesine göç etmesine iç göç denir. Genellikle de iç göç hareketleri daha çok o ülkenin geri kalmış bölge ve kentlerinden daha gelişmiş bölge ve kentlerine doğru olur. İç göç emek ve işgücünü, ekonomik yapılanmayı, sanayi ve teknolojik değişimi beraberinde getirir. Bunların sonucunda da kentler kapitalizmle birleşerek modern kente dönüşürler. İç göç dört kategoride gerçekleşir: köyden kente basamaklı göç, köyden büyük şehirlere sıçramalı göç, şehirlerarası basamaklı göç, şehirlerden büyük şehirlere sıçramalı göç. Ancak son yıllarda yapılan araştırmalara göre göçün akım yönleri kentten-kıra ve kırdan kente doğru da olabilir. Türkiye’de ise göçler çoğunlukla kırdan-kente ve özellikle de son yıllarda kentten-kente olmaktadır. Kırsal alanda yaşayan bireyleri kente iten etkenler kırsal alanda hızla artan nüfus, yetersiz toprak, düşük verimlilik, doğal afetler, toprağın miras yoluyla parçalanması ve belli ellerde yoğunlaşması ve tarımda makineleşme sonucu ortaya çıkan açık işsizlik ve Güneydoğu Bölgesi’ndeki siyasal çatışmalardır.¹¹

Türkiye’de de başlayan bu basamaklı göç hareketlerinin nedenlerinin ana kaynağını yaşanan siyasi değişimlerdir. Bu siyasi değişimlerinden biri 27 Mayıs 1960 sabahı saat üçte yaşanır. Türk halkı, radyodan askeri bir darbe olduğu ile ilgili bildiriye dinler. Türk Silahlı Kuvvetleri kardeş kavgasına meydan vermemek, demokrasiyi içine düştüğü buhrandan kurtarmak maksadıyla ülke yönetimine el koyar. Daha sonrasında da 9 Temmuz 1961 tarihinde yeni Anayasa halk oylamasıyla kabul edilir. Yeni Anayasa geniş bir siyasi yelpazeye sahip olmasıyla bir öncekinden daha liberaldi. Bu Anayasa’nın getirdiği en önemli değişiklik ise Türkiye İşçi Partisi’ydi. Parti bazı sendikacılar tarafından kurulmuş olup, kendisine İngiliz İşçi Parti modelini örnek almıştı.¹² İşçi Partisi’nin kurulması, sanayileşme ve kentleşmeyi teşvik eden politikaların belirlenmesi ile sendikalı işçi sayısında büyük bir artış gözlemlendi. Hem askeri darbenin etkisi ile

¹¹ http://www.migrationletters.com/sirkeci/Icduygu_Sirkeci_Aydingun_1998_turkiyede_icgoc.pdf

(İzlenme tarihi 02.05.2017)

¹² Erik Jan ZÜRCHER, "Modernleşen Türkiye'nin Tarihi", Çev. Yasemin Sanar

yaratılmış olan özgürlük hem de uluslararası sisteme entegre sendikal haklar ile sanayileşme alanında işçi sayısı giderek arttı. Ancak 1980’li yıllarından sonra artan nitelikli işgücüyle birlikte giderek sendikalı işçi çalıştıran yerlerin sayısında ve sendikalı işçi sayısında da düşme görüldü. Bunun nedeni iç göç ve işçi hareketlerinin birbirleriyle yakın bir ilişkiye girmeleridir. Sendikalı işçi çalıştıran yerlerin azalmasından iç göç sonucunda kente gelen nüfusun enformel/marjinal sektörün hacmini arttırmış olduğu ve sendikalı işçi sayısının azalmasından da iç göç sonucu artan rekabet sonucunda işçi sayısının hızla parçalanmış olduğu görülür.¹³

Türkiye’deki yaşanan siyasi ortamda yaşanan özgürleşme hareketleri iç göçle beraber yaşanan işçi sorununa çözüm bulunamadığı yıllarda Türkiye Cumhuriyeti demokratikleşme sorunu ile karşı karşıya kalır. Bu sorunun temelinde egemenliğin toplumun dil, din ve sosyal katmanlarını temsil edebilecek mi sorunu yatar. Türkiye’nin demokratikleşme çabalarını da etnik sorunundan bağımsız düşünmek olası değildir. Çünkü demokratikleşme ile birlikte toplumda çoğulcu, insancı ve barışçıl bir sosyal yapı oluşturulmak zorunluluğu vardır. Fakat Türkiye Cumhuriyeti zaman bu çoğulcu yapıyı tekleştirme çabası yüzünden isyan ve çatışma boyutuna varan sosyal bir hareketlilik yaşar. Etnik sorununa dayalı bu gerilim yüzünden Türkiye’de “Zorunlu Göç, Zorlama Göç”, “Göç ve Kaç Hareketleri” olarak isimlendirilen nüfus hareketleri ve yer değişimleri meydana gelir.

Türkiye’deki göçler yıllara göre farklılıklar gösterir. 1992 yılında İstanbul’da kurulan Göç-Der isimli kuruluşun yayınladığı araştırmacı sosyolog Mehmet Barut’un yaptığı araştırmaya göre 1970 yıllarında göç oranı % 2,5; 1981-1990 yılları arasında % 21,80; 1991-2000 yıllarında ise % 75,7’ye kadar yükselir.¹⁴ 1992 ve 1993 yıllarında başlayan Güneydoğu Anadolu Bölgesinden Batı’ya doğru yaşanan göçler, 1980 yılında yaşanan göçlerden farklılık gösterir. Çünkü 1992 yılında ülkemizde ortaya çıkan terör olayları

¹³ http://www.migrationletters.com/sirkeci/Icduygu_Sirkeci_Aydingun_1998_turkiyede_icgoc.pdf
(İzlenme tarihi 02.05.2017)

¹⁴ Yeşim MUTLU, "Turkey's Experience of Forced Migration After 1980s and Social Integration: A Comparative Analysis of Diyarbakır and İstanbul"

yüzünden güvenlik probleminin belirmesi ile insanlar zorunlu olarak göç etmek zorunda kalır. Doğu ve Güneydoğu Anadolu Bölgelerinde yaşayan bir buçuk milyon nüfusun çatışmalardan dolayı evler yakılır ve yıkılır. Çoğunluğu Kürt olan bu toplum en yakın büyük şehir olan Diyarbakır ve İstanbul'a göç eder. Göç mağduru olarak da tanımlayabileceğimiz bu topluluk, Batı'daki büyük şehirlere gidemediklerinden kendilerine en yakın büyükşehir olan Diyarbakır'a göç etmeyi tercih ederler. Bu göç hareketinden sonra Diyarbakır'ın ekonomik, kültürel, sosyal ve fiziksel yapısında önemli değişiklikler meydana gelir.

Sosyo-kültürel değişme ve gelişme aracı olan iç göçlerin toplum açısından olumlu ve olumsuz etkileri olur. İlk sırada yer alan en büyük değişim kırsal kesimden büyük kentlere gelerek gecekondular ya da varoş dediğimiz bölgelere yerleşen birey ya da ailelerin sosyal statü ve rollerindeki farklılaşmadır. Geleneksel yapıdan gelen bu aileler geniş aile yapısından çekirdek aileye dönüşür. Bu gelenekselliğin bozulması sadece aile yapısında kalmamış sosyo-kültürel değerlerini, normlarını da etkileyerek modernliğe doğru bir eğilim gösterir. Modern düşüncenin etkisiyle aileler çocuklarının da iş sahibi olmalarını istediklerinden eğitime önem verir. Ayrıca göçmen aileler kentin ekonomisine ve iş yaşamına önemli katkı sağlamıştır. Kısacası şehre göç eden bireyler gecekondular kültürü içerisinde de olsa iş ve çalışma olanaklarına, geçim kolaylığına, özgür ve eğlenceli bir yaşam tarzına sahip olurlar. Tüm bu olumlu etkilerin yanı sıra iç göçlerin olumsuz etkileri de görülür. Büyük şehre yapılan göçler kırsal kesimin nüfus oranını ve işgücünü azaltır. Köy ve kasabalardaki insan kaynağının azalması bu bölgelerdeki sadece üretimi düşürmekle kalmaz aynı zamanda bu bölgelere yapılan alt yapı, yol, okul, cami gibi hizmetlerin boşa gitmesine de neden olur. Göç sonucunda kırsal bölgelerde yaşamaya çalışan halkta dayanışma ve güvensizlik duygusu uyanır ve çarenin başka yerlere gitmek olduğuna karar verirler. Göç edenlerin yerleştikleri orta ve büyük ölçekteki kent merkezlerinde konut, gecekondular ve varoşlar gibi olumsuz oluşumlar meydana gelir. Bu oluşumlardaki alt yapı yetersizlikleri, yoksulluk, çocuk suçluğundaki yükselişi ve sokakta çalışan, yaşayan çocukların sayısının artmasına neden olur. Farklı kültürlerden ve etnik yapılardan göç eden bireyler kendilerine uygun kişiler ile görüşerek örgütlenip,

cemaat kurarlar. Bu kişilerin amacı şehirdeki yaşamda gerekirse insanlarla çatışmaya girerek kendi varlıklarını kabul ettirebilmektir.¹⁵

Dünyayı etkileyen sanayileşmeden Türkiye’de nasibini alır ve 1960’lı yıllarından itibaren siyaset hayatında önemli değişim ve gelişmeler yaşar. Tüm bunların sonucunda da bugün halen devam etmekte olan genellikle kırdan kente doğru gerçekleşen iç göç hareketleri başlar.

3.3 Tersine Göçler

“1950’li yıllarda köylerdeki nüfus fazlalığının önemli bir kısmı başta İstanbul olmak üzere büyük şehirlere göç ederler. Şehirlerde artmaya başlayan nüfus ile çarpık kentleşme ve gecekondulaşma sorunları başlar. Ekonomik olarak göçten beklenen faydanın sağlanamaması başta olmak üzere kentlerde suç oranlarının, işsiz bireylerin, kültürel uyumsuzlukların, madde bağımlılığının, aile parçalanmalarının artması, yabancılaştırma ve dışlanma sonucunu doğuran göç, göçmenleri kentsel bölgelerden uzaklaşma eğilimine sokar”¹⁶

Doğu’dan Batı’ya doğru gerçekleşen göç akını son yıllarda literatürde itme-çekme teorisi olarak ele alınan tersine göç kavramıyla Batı’dan Doğu’ya doğru yönelmiştir. Türkiye’de 2000’li yıllarda kentsel bölgeler cazibesini yitirir ve kentsel bölgelerden kırsal alanlara doğru bir hareket başlar. Bunun nedeni hem kentlerdeki nüfus artışına bağlı olarak gerçekleşen istihdam sorunu hem de gelişmekte olan kırsal bölgelerdeki istihdam artırıcı politikalar ve uygulamalardan kaynaklanır.¹⁷ 1990 yılında Şanlıurfa şehri GAP Projesinin bitirilmesiyle göç veren durumundan çıkarak göç alan bir şehir durumuna geçer. Yatırımlar Doğu’ya kaydıkça ve iş imkanları sağlayan şehirler arttıkça göçlerde de önemli oranda bir azalma görülür.¹⁸

‘Doğu’ kavramı ülkemizde merkezi bir öneme sahiptir. Türkiye’nin modernleşme sürecinde hep bir Batı’ya benzeme, Batılı zihniyete sahip olma düşüncesi hakim olduğu için göçlerde Doğu’dan Batı’ya doğrudur. Düşüncelerimiz hep Doğu’dan kurtulma, Doğu

¹⁵ Sabri ÇAKIR, “Geleneksel Türk Kültüründe Göç ve Toplumsal Değişme”, s.129-142

¹⁶ Emel İSLAMOĞLU, Sinem YILDIRIMALP, Abdurrahman BENLİ, “Türkiye’de Tersine Göç ve Tersine Göçü Teşvik Eden Uygulamalar: İstanbul İli Örneği”s.52

¹⁷ a.g.m. s.54

¹⁸ Hüseyin YAZICI, “Münif Paşa’da Tersine Göç Olgusu” s.103-113

kimliğimizle savaşma üzerinedir. Türk toplumunun Doğu'ya ve Doğu olan tepkisi toplumun kendisiyle de çatışmasına sebep olur. Geleneksel toplum olarak tanımlayabileceğimiz bu toplum türünde zihin yapısı, maddi ve manevi görünüm akla göre değil, dogmalara göre oluşturulmuştur. Kısacası toplumlarda zihin yapısı özgür olmadığı söylenebilir. Zihin yapısının değiştirmek ancak siyasi iktidara bağlı olarak gelişen toplumsal olaylarla mümkün olur.

Batı'dan Doğu'ya doğru gerçekleşen diğer bir göç de edebiyat yazarları, film yönetmenleri gibi sanat dünyasından insanların zorunlu olarak devlet görevini yapmak üzere gönderilmesiyle gerçekleşir. Yazar, yönetmen gibi bir grup insan 1958 yılında Menderes hükümetinin yurt dışına öğrenci gönderme izni ile birlikte eğitimlerini tamamlamak üzere yabancı ülkelere giderler. Yurt dışına eğitim amacı ile giden bu aydın kesim Türkiye'ye döndüklerinde devlet tarafından adeta cezalandırılarak Doğu bölgesinde en ücra bölgelerinde askerlik görevlerini yapmak üzere tayin edilirler. Askerlik görevi başlığı altında bilinçli olarak devlet görevlileri tarafından yapılan bir uygulamadır.

4. GÖÇÜN NEDENLERİ

4.1 Ekonomik

Kırsal kesimdeki nüfusu kente iten etkenler yetersiz toprak, düşük verimlilik, doğal felaketler, toprağın miras yolu ile bölüşülmesi, tarımda makineleşmeyle başlayan işsizliğe bağlı olarak gelişen ekonomik nedenlerdir.¹⁹ Kısaca insanoğlunun yer değiştirmesinin en önemli nedenleri biri ekonomik amaçlıdır. Yapılan istatistik araştırmalar göstermiştir ki insanların yaşadıkları yerde bulunmalarının sebebi geçimlerini orada sağlıyor olmalarıdır. Anadolu’da yaygın olarak söylenen bir söz vardır: *“İnsanın memleketi doğduğu yer değil, doyduğu yerdir.”*²⁰

Ekonomik neden göçün önemli nedenlerinden biri olmasına rağmen göç dönemlerine göre zaman içerisinde önem derecesini yitirmekte başka nedenler ön plana çıkabilmektedir.

Ekonomik nedene bağlı olarak kırsal kesimden kentlere doğru göç eden insanların yer değiştirmeleri tarımın yetersizliğinden kaynaklanır. Kırsal bölgelerin tek geçim kaynağı olan tarımın kötüleşmesinin nedenleri ise şunlardır: sanayileşmenin plansız, yetersiz ve dengesiz kalması, tarımın makineleşmeyle işgücü fazlalığının doğması, toprağın bölünmesiyle verimliliğin düşmesi ve yetersiz kalması, 1945’lerden itibaren ölçülü toprak reformunun yapılmamış olması, deprem, sel gibi doğal felaketler sık gerçekleşmesi ve bunlar için zamanında önlem alınmamış olmasıdır. Kırsal bölgelerde tek ekonomik kaynak olan tarımın giderek kaybolması, iş olanaklarının sadece kent merkezlerinde kurulan fabrikalarda ve devlet kurumlarınca sağlanması üzerine yöre halkının mecburen büyük şehirlere göç etmesine neden olur.²¹

1948 yılında Marshall Planı ile Türkiye’de tarımda makinalaşmaya gidilir ve bunun sonucunda da kırsal kesimde makinanın yaptığı işi yapan çok sayıda insan işsiz kalır.

¹⁹ http://www.migrationletters.com/sirkeci/Icduygu_Sirkeci_Aydingun_1998_turkiyede_icgoc.pdf
(İzlenme tarihi 07.05.2017)

²⁰ a.g.m

²¹ Sabri ÇAKIR, “Geleneksel Türk Kültüründe Göç ve Toplumsal Değişme”, s.129-142

1950'li yıllarda ise kırsal kesimde küçük üreticilerin iş yapamaz hale gelmesinin nedeni sanayileşmenin etkisiyle teknolojik aletlerin artması ve büyük üreticilerin bu durumdan faydalanarak az maliyetle iş üretmeleri, işgücü açısından cazip hale gelmeleridir. Küçük üreticiler aynı teknolojik imkanlara sahip olamadıkları ve büyük üreticiler ile rekabete giremedikleri için kapanır. Ege ve Çukurova gibi topraklarda orta ve büyük çiftçilerin oluşma nedenleri bu yüzdendir. Emek göçleri olarak isimlendirilen tayin nedeniyle yapılan göçlerde ekonomik nedene girer. Bu göç türü geçici olabileceği gibi sürekli de olabilir. Pamuk toplama zamanında Çukurova'ya giden mevsimlik işçi göçleri geçici göç türüne iyi bir örnektir.

Ülkelerarası yapılan göç yani dış göçler bilgi ve beceri düzeyi düşük, el emeğine dayalı işgücü göçü ve bilgi ve beceri yüksek, el emeğine dayanmayan beyin göçü de ekonomik nedenlere bağlı olarak gerçekleşir. Ancak kentli bir insanın ekonomik nedenlerle dış göç oranı kırsal kesimden yaşayan insana göre daha yüksektir. Toprağa, doğduğu yere kırsal kesim insanı kentliye göre daha bağlıdır. Köylü bir vatandaşın yurt dışına göç edebilmesi son çaredir.

Gerek iç göçlerde gerekse dış göçün birinci sırada nedenini ekonomik şartların yeterli olup olmaması belirler. Ekonomik durumlar, ülkenin politik yapısına ve bireylerin buldukları ortamlara, yaşadıkları yaşam şartlarına göre farklılık gösterir.

4.2 Eğitim

Köyde yaşayan insanların kentte yaşamayı tercih etmelerinin en önemli nedenlerinden biri şehrin sunduğu eğitim olanaklarıdır. Köylülerin şehir yaşantısını bu kadar ısrarlı bir şekilde istemelerinin arkasında yatan diğer gerçek ise çocuklarını toprak ile uğraşmaktan kurtarmak, daha temiz, daha az uğraş isteyen işlerde çalıştırmak içindir. Şehirdeki yaşantıya özenen, çocuklarının toprak ile uğraşmak yerine daha temiz, az emeğin sarf edildiği işlerde çalışmalarını isteyen kırsal kesim insanı öte yandan çocuklarının köyde kendilerine yakın olmasını arzular. Bunun yanı sıra çocuklarının kentte yaşamasını

istemelerine karşılık kente göçmüş ileri yaştaki aileler 'hiç olmazsa birisi burada olsa, olsaydı' gibi dilekleri sık dile getirdiklerine tanık olunur.²²

Aileler her ne kadar çocuklarının iyi eğitim alıp, iyi bir işe sahip olmaları için şehre gönderseler de eğitilmiş köylü vatandaşlarının da köylerini terk etmelerini eleştirirler. Çünkü okumuş insanların köye daha faydalı olabileceğini düşünmektedirler. "Bunun yanında köydeki gelirin halen köyde yaşayanları doyurmadığını, okumuş olanların köyde kalmaları durumunda bunun daha zor olacağını ve okuyanların yapabileceği işlerin kentlerde olduklarını da söylemektedirler."²³

Eğitim sistemindeki farklılıklarda bireyleri ülkeler arası göçe itebilir. Göç veren ülkelerin eğitim harcamalarındaki düşüklük eğitim seviyesinin yetersiz olmasına neden olur. Ayrıca eğitimde fırsat eşitliğinin olmaması, ülkelerin gereksinimlerine uygun planlı bir şekilde eleman yetiştirememesi, eğitim alan insanların kendi ülkelerinde çalışma konusunda yetersiz motivasyonu yüzünden de yabancı bir ülkede eğitim almayı isterler.²⁴

Yaşadıkları şehirlerde ya da ülkelerde yeterli eğitim olanaklarına sahip olmayan bireyler uygun eğitim olanakları olan yerlere doğru göç ederler.

4.3 Belirgin Travmalardan Kaçış (Töre Cinayetleri ve Etnik Sorunlar)

Bireysel bir neden olarak kabul edebileceğimiz belirgin travmalardan kaçış göç dönemlerinde üçüncü en yüksek önem derecesine sahip nedenlerden biridir. Göç dönemlerine göre de önem derecesi giderek artış göstermektedir.²⁵

Göçün yoğun yaşandığı dönemlerde George ve Barbara Heling'in çizdikleri baba-oğul portresindeki oğul bize belirgin travmalardan kaçan bireyi tanımlar. Baba köyünde yaşamaktan memnun ve mesuttur. Çünkü köy, baba için teneffüs ettiği hava gibidir, başka bir yerde yaşamayı aklına bile getirmediği gibi köyünde karşılaştığı zorluklar onun için önemli değildir. Oğul için ise köyde yaşam hapisanede yaşam ile eş değerdir. İlk

²² Hacı KURT, "Göç Eğilimleri ve Olası Etkileri", s.148-178

²³ a.g.m

²⁴ Cemile BAYRAKLI, "Dış Göçün Sosyo-Ekonomik Etkileri: Görece Göçmen Konutları'nda (İzmir) Yaşayan Bulgaristan Göçmen Örnekleri"

²⁵ Ayla TUZCU, Kerime BADEMLİ, "Göçün Psikososyal Boyutu", s.56-66

fırsatta şehre kaçmayı planlayan genç adam köydeki zorluklar karşısında babası kadar güçlü değildir.²⁶

İnsanoğlunun yer değiştirmesinin en önemli diğer bir nedeni de can güvenliği ya da terör olaylarıdır.²⁷ Köylerin ve kentlerin eşit olanaklara sahip olma durumlarında dahi köylüler şehirde yaşamayı tercih edeceklerini belirtir. “*Şehir yine şehirdir.*” Sözleriyle şehrin ruhunun her zaman köy yaşantısının köy yaşantısına göre üstün olduğunu vurgulanır. Kentlerde nüfusun daha fazla olmasıyla kişilere sağladığı özgürlükler ve imkanlar daha fazladır.²⁸

Ülke içinde gerçekleşen göç dışında bireyin bütünüyle farklı bir ülkede yaşamayı tercih etme, belki de çok uzun bir süre sevdiklerinden, yaşamından fedakarlık etme diğer bir deyişle her şeyden asimile olma halini seçebilmesi için buldukları yere ait önemli sorunları olması gerekir. Dış göç topluma, siyasete, sosyal statüye bir tepki ve büyük, olumlu değişiklikler olacağına dair bir beklentidir.

4.4 Bireysel Alan Arayışı

İnsanların daha iyi yaşam koşullarıyla hayatlarını sürdürebilmek için gönüllü olarak bir baskıya maruz kalmadan yaptıkları göçler bireysel alan arayışlarından kaynaklanır.²⁹

İş, öğrenim ya da aile birleşimi gibi kişisel nedenlerle başka ülkelerde ya da şehirlerde yaşamayı tercih edenler vardır. Bireysel tercihler söz konusuysa bazı bireylerde macera arama değişik bir yerde ya da kültürde yaşama isteği, yaşadıkları yere duyulan bıkkınlık gibi sebeplerle yer değiştirmeye karar verirler. Bu kararlarda bireylerin yaşları, medeni halleri ve çocuk sahibi olmamaları gibi etkenler göç hareketini kolaylaştırır.

Günümüzde gerçekleşen göçler bir takım şeylere duyulan özlem yüzünden olabiliyor. İnsanlar kendi ülkelerinde bulamadıkları fırsatları başka ülkelerde arama yoluna

²⁶ Hacı KURT, “*Göç Eğilimleri ve Olası Etkileri*”, s.148-178

²⁷ Sefer Eyüp ŞENSOY, “*Köy, Kent ve Göç-Van İline Çevre İl ve İlçelerden Göç Edenlerin Sorunlarına Sosyolojik Bir Yaklaşım*”

²⁸ Hacı KURT, “*Göç Eğilimleri ve Olası Etkileri*”, s.148-178

²⁹ Yüksel KOÇAK, Elvan TERZİ, “*Türkiye’de Göç Olgusu, Göç Edenlerin Kentlere Olan Etkileri ve Çözüm Önerileri*”, s.163-184

gidiyorlar. Küreselleşmenin etkisiyle de insanların göç etme nedenleri arasında bireysel alan arayışları yer almaya başlar.

5. GÖÇÜN BİREYLER ÜZERİNE ETKİSİ

Modern dünyamızın en büyük sorunu olan göç beraberinde başka sorunları da getirir. İnsanoğlu yer değiştirerek kendisine ve ailesine daha olumlu şartlar sağlayabileceğini düşünürken, olumsuz psikolojik durumların varlığından da habersizdir. Modern, farklı bir şehirde yaşam, hayat ve iş topluma bambaşka, yeni değişiklikler getirse de yıllarca var olan geleneksel özellikleri de bir anda yok edip, götürmüştür. Büyük şehir insanı giderek makineleşmiş ve yabancılaşmıştır.

Yabancılaşmayı ilk defa Hegel tarafından kullanılmış olup, şöyle tanımlanmıştır:

*“her gerçeklik biçiminin özünde ayrılık ve uzaklaşma vardır”*³⁰ Hegel’den sonra bir çok düşünür yabancılaşmayı farklı boyutlarda tanımlamışlardır. Bertell Ollman’ın yorumuna göre ilk olarak emeğini satan insan, kendi üretici etkinliğinden yabancılaşır ya da koparılır. Yani insan üretim aşamasında hiç bir söz hakkına sahip değildir. Bütün kararlar, emeği satın alanlar tarafından verilir. İkinci olarak üretimde emeklerini veren insanların ne üretileceği, ürünle ne yapılacağı konusunda hiç bir denetimleri yoktur. Üçüncü olarak işçi, diğer insanlardan da yabancılaşır. Artık çalışanlar arasında işbirliği ve dayanışma yerine rekabet ve karşılıklı kayıtsızlık söz konusudur. Dördüncü olarak da bu yukarıda sıraladığımız üç özelliğe bağlı olarak insan yaratıcılığında ve mevcut potansiyelinden uzaklaşır ve yabancılaşır.³¹ Pierre Bourdieu ise göçmenler için şöyle bir tanımlama yapar: “Ne vatandaş ne yabancı, ne gerçekten Aynının ne de bütünüyle Ötekinin yanında yer alan göçmen. “

İnsanoğlu yaşadığı göç ile yaratıcılığında, mevcut potansiyelinden uzaklaşarak yabancılaşır. Bu yabancılaşma önce kadın, erkek ve daha sonra da aile üzerinde etkili olur.

³⁰ Serdar ÖZTÜRK, “Filmlerle İletişim ve Yabancılaşma”, 143-175

³¹ a.g.m

5.1 Kadın Açısından Göç

Ekonomik koşulların tarım sektörünün aleyhine olarak gelişmesiyle köylü halkın maddi imkanları giderek azalır ve farklı geçim kaynakları arar hale gelirler. Kırsal kesim insanların aile emeği ile kurdukları işletmelerin durumları kötüye gidince köy içinde tarım dışı faaliyetler, köy içinde ücretli işçilik, köy dışında geçici/mevsimlik işçilik veya geçici ya da kalıcı olarak kentte çalışma gibi alanlara yönelir. Genellikle kırsal kesimden kentlere göç etmek, özellikle yoksul ve ezilmiş gruplar (kadınlar) için etkili bir savunma biçimi, geleceklerinin de sigortasıdır.³²

Türkiye’de yapılan araştırmalara göre kadınlar, erkeklere bağımlı, pasif ve kişiliksiz bireyler değildirler. Kadınların kocalarından ya da erkeklerden bağımsız bir hayatları vardır. Kadınlar kendilerine has sosyal bir yapı içerisindedir ve erkeklerden bağımsız olarak çok sayıda etkinliğe, törene ve de sosyalliğe katılırlar. Kısacası kadınların kendilerine özgü özgür bir hareket alanları vardır.

Göçle birlikte ataerkil bir topluluktan gelen, hiç çalışma hayatı olmamış kadın, yeni modern yaşam tarzı karşısında da en çok etkilenen birey olur. Bunun yanı sıra iş yerlerinde yapılan araştırmalar göstermiştir ki kadın işyerlerinde erkeğe göre daha üretken ve sabırlıdır. Özellikle fabrikalarda, özel bir bantta, parça üretimi ve montaj yapma kollarında erkeklere göre daha sabırlı ve çalışkandırılar.

Terör olaylarından kaçan toplumda en çok travma tik etki kadınlar üzerinde olur. Terör olaylarının etkisi ile büyük şehirlere kaçan etnik toplumun kadınları gerek lisan problemleri gerekse kültürel farklılıkları yüzünden toplumda kabul görmezler. Günlük yaptıkları aktiviteler olan alışveriş, hasta hane ya da okula gidemedikleri için tamamıyla ev ve komşularının göz hapsinde kalırlar. Diyarbakır’a göç eden küçük bir grup kadın üzerine yapılan araştırmada kadınlardan birinin ilkokulu terk ettiği, birinin ilkokul mezunu olduğu, içlerinden sadece ikisinin liseye gitmiş olduğu, 30 yaşından büyük olan kadınların hiç birinin okula gitmediği tespit edilmiştir. Çünkü kadınlar toplumun sosyal kültürel karakteristik özelliği yüzünden okula gidememiştir. Zorlama yapılan bu göç

³² Korkut BORATAV, “İstanbul ve Anadolu’dan Sınıf Profilleri”

durumunda kadın fiziksel şiddete, politik zalimliğe ve de ekonomik sıkıntıya maruz kalır.³³ Etnik kültürden gelen bu kadınlar lisan problemi yaşadıkları için toplumda büyük sıkıntı çeker, çocuklarının sağlık ve okul işlerini Türkçe konuşamadıkları için halledemez ya da dili yanlış anlayarak kötü sonuçların doğmasına neden olurlar. Kendilerini toplumda yabancı hissetmek onlara büyük acı verir. Acı giderek psikolojik bir hastalık boyutunu da alır.

Göçmen kadınlar çalışma hayatına girme konusunda kentli kadına göre daha dezavantajlı durumdadır. Çünkü kentli kadınlar gerek kalifiye işgücü gerekse eğitimleri açısından göçmen kadınlara göre daha avantajlıdır. Fakat enformel sektörün sanayileşen toplumlarda yaygınlaşması ile birlikte göçmen kadınlar biraz daha rahat çalışma imkanı bulurlar. Kadınlar erkeklere göre kentlere daha kolay uyum sağlar, şehirde yaşamak ister ve köylerine ya da eski yaşadıkları yere asla geri dönmek istemezler.

Yapılan bazı araştırmalardan da anlaşıldığı üzere kadınların hayatında göçler olumlu değişiklikler bırakarak, şehirlerde ilk kez olarak çekirdek ailelerini kurarak, geldikleri köylerin ataerkil örüntülerinden uzaklaşmışlardır.³⁴

5.2 Erkek Açısından Göç

Geleneksel Türk aile yapısında erkek güçlü, karar verme yetisine sahip, otoriter bir figürü temsil eder. Göç hareketlerinde de eğer erkek birey bir aileye sahip ise en büyük karar mekanizması kendisidir. Göçün başından sonuna kadar sorumluluğu fazlasıyla üstlenen erkek bireyler psikolojik olarak da en fazla baskı içerisinde olanlardır. Gerek ekonomik anlamda gerekse güvenlik anlamında kendisini ve ailesini üzerindeki sorumluluk erkekleri daha fazla yıpratır. Yaşanılan zorluklar yüzünden de çoğu zaman aile bireylerinden olan kadının üzerine doğru öfke patlamasını gerçekleştirir. Ülkelerarası göçlerde ise bahsedilen sorunların şiddeti ve etkisi daha yüksektir.

³³ Yeşim MUTLU, “*Turkey’s Experience of Forced Migration After 1980s and Social Integration: A Comparative Analysis of Diyarbakır and İstanbul*”, s.102

³⁴ Sermin ÇAKMAK, “*Değişmez Hayatların Görünmez Sahipleri: Göçmen Kadınlar*” s.50-64

Geleneksel yapıda doğmuş, büyümüş ve yetişmiş erkek aynı değerlerini göç için gittiği ülke ve şehirde de sürdürmek ister. Erkeğin göç olgusunda en çok tepki gösterdiği konu kadınların çalışma isteğidir. Ancak erkekler eşinin çalışma konusundaki olumsuz tavrına karşı yapılan araştırmalar kadınların %90'nının çalıştığını göstermektedir.³⁵

Belirgin travmalardan olan etnik sorunlar nedeniyle ailenin en güçlü bireyi olarak tanınan erkekler PKK baskısından hem fiziksel hem de ruhen etkilenir ve başka yerler göç ederler. Etnik sorunlar nedeniyle göç eden erkek göçmenlerin özellikle de 15-30 yaş grubu erkeklerin eğitim seviyeleri kadınlara oranla yüksektir. Küçük bir grup erkek üzerinde yapılan araştırmada bir erkeğin hayatında hiç okula gitmediği, diğer iki kişinin ilkokul mezunu olduğu, iki kişinin halen lise eğitimi aldığı, bir kişinin de üniversite öğrencisi olduğu tespit edilmiştir.

Kahveler, göç eden insanların sosyal paylaşım alanı olup, aynı zamanda da kentin yabancılaştıran ve yalnızlaştırma etkisini azaltan yerlerdir. İşsiz, hemşeri ve yabancı olma ortak unsurlarını taşıyan göçmen erkeklerin en önemli adresi kahvelerdir. İşte bu yüzden büyük kentlerdeki kahve sayıları giderek artış gösterir.

Sonuç olarak genellikle erkekler geleneksel aile yapısından yetiştirildikleri ve de aileyi geçindirmekle yükümlü olduklarından eğer kendilerini sürekli olarak ekonomik ve güvenlik anlamında baskı altında hissederlerse geldikleri yere geri dönme arzusu duyarlar.

5.3 Çocuk Açısından Göç

Göç kavramı çocuk için ebeveynlerinden ayrı bir anlam taşır. Yetişkinler göç ettikleri yerde mutlu olmazlar ise geri dönmeyi düşünebilirler ama çocuklar için geri dönme düşüncesi yoktur. Çocuklar yaşadıkları ortama kolaylıkla uyum sağlar ve eğitim hayatları devam ettiği müddetçe doğdukları yere geri dönmek istemezler. Eğer ailenin ekonomik durumu iyi değilse çocuklar okula gitmek yerine çalıştırılır. Bu çocuklar sokaklarda,

³⁵ Suat TÜFEKÇİ, "Kırsal Kesimlerden Büyükşehirlere Göç ve Göçün Aile Yapısında Meydana Getirdiği Değişiklikler(Istanbul Örneği)"

meydanlarda kısacası kamusal alanlarda ayakkabı boyacılığı, tezgahlarda ürün satıcılığı, araba yıkayıcısı gibi işlerde çalışırlar.

Kırsal kesimden göçle gelen ailenin çocuklarının ilk olarak karşılaştıkları rengarenk dünyanın çocuklar üzerindeki etkisi büyüktür. Kendilerinden daha varlıklı, mutlu ve lüks içerisindeki yaşam, göç eden ailenin çocukları için bir model teşkil etmektedir. Göç eden ailenin çocukları yaşadıkları bu rahatsızlığı ailelerine yansıtmakta ve onlara karşı kuralsız, itaatsiz davranışlar göstermektedir. Kendi ailelerinde aynı yaşam şartları bulamayan çocuklar hem tereddüte düşer hem de bu durumdan rahatsız olurlar. Özellikle büyük şehire gelen genç kesim eskiden kazanmış olduğu sosyal becerileriyle yeni şehir ortamında başarılı olamaz ve toplum tarafından da kabul göremez. Tüm bu güçlüklerle bir de ekonomik sorun ilave edilirse gencin benlik saygısı olumsuz olarak etkilenir. Gençlerin benlik saygısı küçük yaştaki çocukların benlik saygısından daha hassastır. Çünkü benlik gelişiminin tamamlandığı dönem olan ergenlik çağında bir genç göçle birlikte benlik saygısını kazanmış olsa da sosyal ilişkileri ve nitelikleri, toplumsal onayı kaybetmek zorunda kalır. Geleneksel aile yapısından gelen gencin sosyal destek ilişkisinde ilk sırada ailesi yer alırken modern toplumun etkisiyle arkadaşlar ilk sırayı alır. Böylelikle şehire gelen bir genç geleneksel ve modern toplum değerleri arasında bir yerde kalır. Bu arada kalmışlık durumu en çok yurt dışına göç eden ailelerin gençlerinde görülür. Göç edilen mesafe arttıkça kültür ve toplumlar farklılaşacağından uyum sorunları da buna paralel olarak artış gösterir. Göç edilen yerlerde gençlerin kültür seviyeleri birbirlerinden farklıdır. Bu farklılık gençlerin ailelerindeki eğitim ve kültür seviyelerinden ileri gelir. Göç edilen yerde alınan eğitim çocuğun ya da gencin hem kültür düzeyini artırır hem de uyum sürecini kolaylaştırır. Yapılan araştırmalar belirli kültür düzeyine ulaşamamış olan göçmen gençlerin herhangi bir okula gitmemiş olduklarını tespit eder. Eğitim kurumu desteği almayan bu gençlerin geldikleri yere dönme istekleri de daha fazladır.³⁶

1990'lı yıllarda Türkiye'nin doğusunda yaşanan çatışma ortamı ile birlikte on binlerce aile göç etmek zorunda kalır. Böylece büyük şehirlerde sosyal güvenceden yoksun,

³⁶ Zübeyit GÜN, Fatih BAYRAKTAR, "*Türkiye'de İç Göçün Ergenlerin Uyumundaki Rolü*", s.167-176

yoksulluğun ve adaletsizliğin derinden hissedildiği yeni bir göçmenler topluluğu oluşmaya başlar. Büyük kentlerin sokakları artık yüksek oranda kimsesiz ve yoksul çocuklarla dolar. Yıllarca Türkiye toplumunu simgeleyen “acıların çocuğu” imgesi yerini, bir korku nesnesi, suçla özdeşleşen “sokak çocuğu” imgesine bırakır.³⁷ Gerçek yaşamda görülen bu çocuk imgesi film dünyasının da baş kahramanı olur.

Terör olaylarından dolayı meydana gelen göçlerde ise en çok genç kesim ve çocuklar etkilenir. Bu tür göçlerde çocuk ve gençlerin tekrar topluma entegrasyonu oldukça zaman alır, hatta çoğu zamanda böyle bir uyum gerçekleşemez. Yaşadıkları topluma uyum sağlayamamış ya da uyum sağlamaları zaman alsa da yaşadıkları yere geri dönmek isteği duymazlar. İstek duymamalarının nedeni daha önceki yaşadıkları ortamın şu andaki ortamdan daha kötü olmasıdır.

Göç eden ailelerde genellikle çocuk sayısının fazla olması nedeniyle ekonomik sıkıntıya bağlı olarak yeterli ve iyi eğitim göremezler. İyi yaşam koşullarına ulaşamama özellikle genç çocukları kolay ve kötü yollara sürükler. Ergenlik dönemlerini farklı bir kültürde geçiren bu gençler okula ve derslere kolay adapte olamadıkları için vakitlerinin çoğunu sokaklarda geçirip, hemşerisi olan gençlerle birlikte çete kurarlar. Kaçak olarak değişik işlerde çalışan gençler kolay bir şekilde de sigara ve uyuşturucu bağımlısı olurlar. Göç eden çocuklarda rastlanan davranış bozuklukları: itaatsizlik ve karşı gelme, başta anne ve baba olmak üzere otoriteye karşı gelme, yalan söyleme, hırsızlık, sahtekarlık, yankesicilik, evden kaçma, okula devam etmeme ve okuldan kaçma, saldırgan davranışlar sergileme, kavga etme ve huysuzluk, tahrik edici davranışlar sergileme, alkol, sigara ve madde bağımlılığı, cinsel davranışlarda sapma.³⁸

Zorunlu göç türünü yaşayan etnik kökenli çocuklar en çok dil-iletişim ve kültürel farklılık gibi sorunlarla karşı karşıya kalırlar. Psikolojik olarak kültürel çatışmayı en fazla yaşayan küçük yaş grubudur. Büyüdükleri zaman da toplumda kabul göremediklerinden sosyal bir arkadaş çevresi de edinemezler. Fiziksel yaşam sıkıntılarını bu şekilde dile getiren etnik kökenli çocuklar aynı zamanda şiddete de maruz kalırlar. Bazen bu şiddet kendilerine

³⁷ Asuman SUNER, “*Hayalet Ev, Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*” s.81

³⁸ Yılmaz CAN, “*Göç ve Kent:1989’dan Günümüze Göç Eden İnsanların Kent Adaptasyonu Diyarbakır Örneği*” s.82

yönlenir bazen ise dayak, zorlama, öldürme gibi olaylara birebir şahit olurlar. Köyleri yakılıp, yıkılmadan evvel ki yaşantı onlar için artık hayaldir. Bir zamanlar okula büyük bir keyifle giden bu çocuklar, babaannelerini, öğretmenlerini, coşkuyla yaşadıkları 23 Nisan'ları özlemle hatırlarlar.

Irklarının, dil ve dinlerinin farklı olmasından dolayı sürekli suçlanan bu şansız çocuklar ne geldikleri ne de şu anda yaşadıkları toplumda kabul görürler. Geldikleri yerden çeşitli nedenler ile göçe zorlanmış, şimdi yaşadıkları yerde de toplum tarafından farklı suçlamalar maruz kalırlar. Bütün bu zor şartlara, suçlanmalara rağmen çocuklar ve gençler kent yaşamına adapte olur ve geri dönmek için yaşamlarını idame ettirmeye çabalarlar.

5.4 Aile Açısından Göç

Aile ilkçağlardan günümüze kadar olan süreç içinde toplumun en temel taşlarından ve korutulmaya en muhtaç olan sosyolojik birimlerden biridir. İnsanoğlu yaşadığı dönemler boyunca biyolojik, psikolojik, kültürel, sosyal ve ekonomik ihtiyaçlar duyar ve tüm bu ihtiyaçlarını da aile ortamı içerisinde gidermeye çalışır.³⁹ Aileler bu ihtiyaçlarından ötürü de yaşadıkları dönemlerde doğdukları, büyüdükları toprakları bırakarak başka yerlere gitme isteği duyarlar. Özellikle de kırsal kesimdeki aileler şartlar gereği büyük şehirlere doğru göç ederler.

Toplumun en küçük birimi olan ailenin göçü hem kırsal bölgede kalan aileleri hem de göç eden aileleri etkilemiştir. Kırsal göç sonucu kırsal bölgedeki ailelerde hane genişliğinin azalması, hanelerdeki ortalama yaş sınırının yükselmesi, ailenin parçalanması sonucunda göç eden bireylere sürekli izlem duyulması, işgücünün bölünerek, hiyerarşik yapının bozulması gibi etkiler görülür. Ancak kırsal bölgelerden kentlere giden ailelerde göçün etkisi daha fazla hissedilir. Kente göç eden aile fertleri arasında sosyal ve ekonomik ilişkiler azalır, çekirdek aile tipine geçilir, bireysel yaşam tipi aile fertleri arasında tercih edilmeye başlar, aile içi şiddet ve çocuk iş gücünün çalıştırılma yoğunluğu artar, geleneksel aile tipi yerine birbiri ile daha az hiyerarşik ve

³⁹ Ertuğrul GÜREŞÇİ “Türkiye’de Kırsal Göçün Aile Üzerine Etkisi”

geleneksel ilişkiler içine giren yeni aile tipleri ortaya çıkar, kadının aile içerisindeki rolü ve fonksiyonu çalışma hayatına katılımı ile değişmeye başlar. Kırdan kente göç eden ailelerin kazandıkları en önemli edinim ise çocuklarını okutmaları ve düşünce dünyasında daha geniş perspektifleri yakalamalarıdır. Kırsal göçün en fazla etkisinin görüldüğü sosyal birim olan ailede değişimi, bireyci bir toplumun oluşmasını ve toplumsal dayanışması ülküsünün zedelendiğini görmek mümkündür.⁴⁰

Aile evrensel bir kavram olmasına rağmen her toplumda bu kavram kendine özgü özellikler taşır. Yaşanılan doğal toplumsal çevre ve ailelerin işlerinden dolayı farklı kesimlerde aile tipleri oluşur. Bu kesimler: köy (kırsal kesim), gecekondular ve kenttir. Endüstriyel kapitalizm süresiyle birlikte tarımsal üretim yapan bu birimler giderek kaybolur. Köylerde yaşayan insanlar tarımsal üretim teknolojisinin değişmesiyle birlikte maddi sıkıntıya düşer ve kendilerine yeni bir yaşam kurmak için kentlere göç ederler. Böylece kentleri yaratan ve büyümelerini sağlayan nüfus hareketi olarak isimlendirebileceğimiz kentleşme kavramı ortaya çıkar. Kentleşme olgusu hem ekonomik hem de toplumsal değişimin sonucunda oluşur. Endüstri devriminin sonucuyla birlikte tarım teknolojisi gelişir, insan gücüne daha az ihtiyaç duyulmaya başlanır. Eskiden köylerde ailenin çalışarak üretimi söz konusu iken giderek ekonomiyi ev dışındaki kurumlar üstlenmeye başlar. Ekonomik değişim beraberinde toplumsal değişimi getirir. Aile yapıları da ekonomik zorunluluk ile birlikte değişir, kentlere göç başlar, ailenin tüm bireyleri dönemlere bağlı olarak farklı kurumlarda çalışır. 1960'lı dönemlerde büyük şehre göç eden ailelerde yalnızca erkekler dışarıda çalışır, kadınlar ev işlerinde sorumlu tutulur ve evden dışarı çıkmalarına izin verilmez. İlerleyen dönemlerde ise aynı çatı altında yaşayan, babanın egemenliğinde, babanın soy çizgisine sahip, birden çok evli çift bir arada yaşayan geleneksel aile tipi yerini, anne, baba ve çocuktan oluşan çekirdek aileye bırakır. Kırsal kesimden kentlere göç eden aileler hemen çekirdek aile olamaz, çünkü şehirdeki yaşantıya uyum sağlamak, iş bulmak için ilk olarak kentte yaşayan akrabalarının yanında yaşam kurmaya çalışırlar. Köyden gelen bu aileler yanlarında mutlaka yaşlı anneanne, dede ya da babaanne gibi büyüklerini de beraberlerinde getirirler. Hatta bu aile bireylerinin yanı sıra hemşeri gibi aile dışı bireylere de

⁴⁰ a.g.m.

rastlanabilir. İşte bu geçiş süresindeki aile tipine gecekondlu aile tipi olarak isimlendirmek mümkündür. Gecekondlu aile tipi sanayileşme ve göç olgusu ile birlikte ortaya çıkar. Ailenin çocuk sayısı köydekine oranla düşüş gösterir ve aile içi ilişkilerde de farklılaşma meydana gelir. Akraba ile olan ilişkilerde sadece maddi konular önem kazanır ve bu yüzden evli çiftler de yakınları ile bir arada oturup, onlarla sıkı ilişki kurmaktan çekince duyarlar. Gecekondlu aile tipi sanayileşmeden nasibini alsada halen bir çok yönleriyle kırsal aile tipine şehirlerde daha sık rastlanılır. Örneğin halen ailenin tek otoriter figürü baba, kızlarının evlenmeden bir erkekle birlikte olmalarına da karşı çıkar. Gecekondlu aileleri köylerdeki umutsuz durumu bildikleri için bütün zorluklarına rağmen şehir hayatına uyum sağlamak için büyük çaba gösterirler. Gecekondlu aile tipini kırsal aile tipinden kentsel aile tipine geçmede görülen aile tipi olarak da tanımlamak mümkündür. Kentsel aile tipi ise çekirdek ailenin gelişmiş bir türüdür. Bu aile türünün bireyleri serbest meslek, öğretmen, yüksek memur, teknisyen gibi çalışan bireylerden oluşur. Nitelikli çalışanların yanı sıra işçi ailelerini de kentsel aile kategorisine sokmak mümkündür. Bu aileler apartman daireleri ya da villalarda yaşarlar. Kentsel ailenin diğer aile tiplerinden ayırt eden en önemli özelliği kadın ve erkek eşit konumdadır. Erkek ve kadınların etkinliklere birlikte katılırlar. Evli çiftler çocuklarını büyütürken bir aile büyüğünün yardımına ihtiyaç duysalar da onlarla birlikte yaşama eğilimi içerisinde değildirler. Kırsal ailede görüldüğü gibi yetişkin insanlar evlendikten sonra mali desteğe gereksinim duymadıkları için anne babaları ile birlikte yaşamak istemezler. Birlikte yaşamak istememelerinin diğer bir nedeni ise kültürel, toplumsal, siyasal inanç ayrılıklarıdır.⁴¹ Özellikle İstanbul gibi büyük şehre göç eden ailelerde hızlı toplumsal değişim ve aile üyeleri arasında yaşanan ayrılıklar hemen göze çarpar.⁴²

Toplumsal değişimi hızlandıran diğer etken ise iş yaşamıdır. Çok gelişmiş bir endüstri ve sanayi ekonomisinin görüldüğü, kamu sektörü ve özel sektörün geniş istihdam imkanı kadınları ve çocukları iş yaşamına dahil eder. İş yaşamına giren kadın ve çocuklar ekonomik olarak kendilerini özgür hisseder, diledikleri harcamayı da yaparlar. Ekonomik

⁴¹ Emine DEMİRAY, “*Türk Sinemasında 1960-1990 Yılları Arasında Çekilmiş Filmlerde Kentsel Aile*” s.26

⁴² Suat TÜFEKÇİ, “*Kırsal Kesimlerden Büyükşehirlere Göç ve Göçün Aile Yapısında Meydana Getirdiği Değişiklikler (İstanbul Örneği)*”

özgürlük beraberinde geleneksel aile tipinden modern aile tipine geçişi kolaylaştırır. Çalışma hayatına atılan bireyler, kararlarını kendileri alır, tercih ve tutunumlarında otonom özellikler gösterirler.

Sonuç olarak göçün, şehir hayatındaki değişimin, hayat şartlarının zorluğunun aile üzerine etkisi çok tesirli olur. Aile kavramının şehirleşme ile giderek parçalandığı, yok olduğu, evli çiftlerde boşanmaların arttığı görülür. Ailelerin kaybolması bireylerin örf, adet, gelenek ve göreneklerini yitirmeleri de toplumda kültürel boşluklara da neden olur.

6. TÜRK SİNEMASINDA GÖÇ VE MEKAN

6.1 Henri Lefebvre ve Mekanlar

Lefebvre günümüzde mekanın geometrik bir kavram şeklinde boş bir ortamı çağrıştırmadığını artık toplumla birlikte toplumsal mekan kavramının ortaya çıktığını ileri sürer. Toplumsal mekan, toplumsal yeniden üretim şekillerini içerir. Bu üretim şekilleri ailenin örgütlenmesiyle birlikte cinsiyetler ve yaşlar arasında biyolojik, fizyolojik üretim ilişkileri, işbölümü, örgütlenme, hiyerearşikleşmiş toplumsal işlevleri kapsar. Mekan toplumsal ilişkileri içermiş olduğu belirtilmesine rağmen eğer bir mekanda toplum yok ise o mekanı oradaki nesnelere ve ürünler arasındaki ilişkilerin kümesi oluşturur. Lefebvre mekanın toplumsal bir morfoloji olduğunu ileri sürer. Canlı organizmalar işlevlere, yapılara nasıl sıkı sıkıya bağlı iseler mekan da içinde toplumu yansıtan eşyalar ve nesnelere ile yaşayan canlı bir varlık gibidir. Doğanın güçlü olduğu yerlerde ise mekanın karakteri daha uzaktır. Ama bu mekanda bir konut yer alıyorsa toplumsal ve kültürel ilişkileri kapsadığı düşünülür.⁴³

Lefebvre mekan kavramlarını daha da geliştirir: mekânsal pratik, mekan temsilleri, temsil mekanları. Bir toplumun mekânsal pratiği kendi mekanını yaratır ve bu mekanı diyalektik bir etkileşim içinde ortaya koyar ve varsayar. Mekan temsilleri tasarlanmış mekanlardır. Yani bir takım ölçülendirme, altın sayı oran ölçüleri şekillendirme, tasarlama gibi sanatçıların oluşturduğu mekanlardır. Sinema filmleri için oluşturulmuş kurgusal mekanlar mekan temsilleri için iyi bir örnektir. Temsil mekanları ise mekana eşlik eden imgeler ve semboller aracılığıyla yaşanan mekanlardır. Yani kullananların, oturanların, sanatçıların belki de o mekanı sadece tarif ettiğine inanan yazarların, filozofların mekanlarıdır. 19. yüzyıl ortalarından itibaren yeni sorun kümesi eskilerin yerini alarak yeni sorunsalı oluşturur. Yeni gündelik hayatın sorunları mekanların da sorunsalı haline gelir. Sanayileşme ile şehrin uzantıları süregelen toplumsal ilişkileri farklı boyutlara taşır ve mekanların yeniden üretimi problemi doğar. Mekanın yeniden üretiminde

⁴³ Henri LEFEBVRE, “*Mekanın Üretimi*”, s.33-118

beklenmeyen sonuçlar ve üretim aşamasında bir takım zorluklar ile karşılaşılır. Mekandaki tüm bu sorunlara insan eğilimleri doğrultusunda yanıt ve çözüm bulunmaya çalışılır.⁴⁴ Lefebvre şehir uzantılarının (banliyöler, periferiler) ‘mekan hastalığı’ ya da ‘hasta mekanlar’ isimleri verildiğini bu tanımların mimar ve şehir planlamacıları için ‘mekan doktoru’ tanımlamasına fırsat verdiğini de ileri sürer.⁴⁵

İstanbul masalımsı, doğal dekoruyla Türk sinemasının merkezi konumundadır. Coğrafi konumu, jeopolitik önemi yüzünden İstanbul çeşitli medeniyetlerin merkezi olmuştur. Medeniyetlerin şehircilik anlayışı bugün giderek kaybolsa da bazı yerlerde halen dokusunu koruyabilmektedir.⁴⁶ Lefebvre bir şehri tarihsel bir zaman boyunca toplumsal faaliyetlerin şekillendirdiğini, böyle bir şehri yapıt olarak isimlendirmenin mümkün olduğunu belirtir. Bu mekanı işgal eden yapıta biricikliği ve özgünlüğü ile Venedik şehri verir. İstanbul da tarihi geçmişi, medeniyetlerin yüzyıllarca yaşamışlığıyla, coğrafi konumuyla biricik ve özgündür.

Her dönemde karşımıza çıkan karmaşık gündelik hayatın en somut hali toplumsal bir sürecin sonucu olarak beliren mekandır. Lefebvre’nin de belirttiği gibi gündelik hayat modernlikle eş zamanlı biçimde gelişir ve soyut bir gerçeklikle resmedilir. Soyut gerçekliğin yani resmedilip, somutlaştırıldığı alan ise mekanı oluşturur. Yani soyutlamadan ileri gelen alan sözcüğü Türkçe ‘deki zamanmekan sözcüğü gibi birlikte kullanılmaktadır. Lefebvre de zaman ve mekânın birlikte görüldüğünü doğada zamanın mekânın içinde olduğunu belirtir. Zaman ve mekân bir bütün olduğu gibi zamanın doğurmuş olduğu mekân gerçektir.

Mekanlar doğal özelliklere sahip olsalar da toplum ve sistemler ile birlikte şekillenir, değişir ve dönüşür. Mekan ile ilişkisi açısından bir toplum iki durum içerir: pazar ve şiddet. Pazar uzun bir tarihsel dönem boyunca bir ülkede gerçekleşen ticari ilişkilerdir. Kırsal ve feodal zemin üzerinde gelişen ulusal pazarlar merkezlerin hiyerarşisiyle birlikte

⁴⁴ Harvey MOLOTCH, “Henri Lefebvre, *The Production of Space*, trans. Donald Nicholson-Smith”, s. 887-895

⁴⁵ Henri LEFEBVRE, “*Mekânın Üretimi*”, s.123

⁴⁶ Hülya ALKAN, “*Kent ve Sinema İlişkisi Bağlamında 90 Sonrası Türk Sinemasında İstanbul*”, s.55

ana bir merkez mekandan idare edilir. Şiddet ise askeri bir devletin şiddetidir. Bu güç pazarın kaynaklarını ya da üretici güçleri ele geçiren siyasal iktidardır. Toplumsal cinsiyet, sınıf ve dinle ilgili kimliklerin konumlandığı yere kentsel mekan denir. Bu tanımdan da anlaşıldığı üzere mekan kavramı toplumsal ilişkilerin dışında ekonomik ve politik sonuçları da bünyesinde barındırır. Çünkü mekanlar modernizmin etkisiyle değişime uğrar. Kent mekanları da değişen teknoloji ve ulaşım biçimleriyle değişir ve farklı yorumlamalar gerektirir. Politik sistem, ideoloji ve kültür bu farklı yorumlamalara neden olur. Kısaca sistemdeki politik güçler mekanı kurar, kontrol eder ve hükmeder. Kentsel mekanlar, kırsal mekanları kontrolleri altında tutular da birbirlerinden beslenerek var olurlar. *“Bugün bütün dünyadaki kadın ve erkeklerin paylaştığı hayati bir tecrübe tarzı var. Mekan ve zaman, ben ve diğerleri, hayatın imkanları ve tehlikelerine dair bir tecrübe tarzı. Bu tecrübenin bütününe ‘modernlik’ diyeceğim.”*⁴⁷

Marshall Berman’ın ifade ettiği gibi modernlik anlayışı her topluma göre farklılık gösterir. Özellikle Üçüncü Dünya ülkelerinin kültür alanında yaptığı modernleşme çalışmaları Batı ülkelerinin çalışmalarından oldukça farklıdır. Türkiye’de modernleşme süreci bu güçlerin de etkisiyle mekânsal olarak oldukça değişmiştir.

6.2 Türk Sinemasında 1960’lı Dönemler

Sinemanın icat edilmesi Türkiye’nin Osmanlı İmparatorluğu dönemine rastlamış, fakat sinema endüstrisinin kurulma girişimleri daha sonraki yıllarda gerçekleşmiştir. Bu yüzden Osmanlı İmparatorluğu zamanında yaşanan toplumsal değişimler ve siyasi olayların sinemaya yansımaları ancak 1950-1970 dönemi olan toplumsal olaylarla buluşma dönemi, ardından da günümüz Türk sineması döneminde olmuştur. Yaşanan toplumsal değişimler Türk sinema sanatının yanı sıra resim sanatında da yaşanmıştır. Türk sanatçıları hem Batı hem de Doğu estetiğini sanatlarında zengin bir ifade ile yorumlamaya başladılar.⁴⁸

⁴⁷ Meral ÖZBEK, *“Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski”*, s.54

⁴⁸ Halil AKDENİZ, *“Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Resim Sanatı”*, s.24

1960'lı yıllar sinema açısından gerek Türkiye'de gerekse dünyada büyük değişim yaşanır.⁴⁹ Darbe, işkence, gözaltında kayıplar, siyasi cinayetler, işçi sorunları vb. gibi olaylar daha çok Üçüncü Dünya Ülkeleri'nde görülür ve yaşanır. Bu ülkelerde siyasal-toplumsal olayların sayıca fazlalığı ile sinema film sayısı arasında ters bir orantı vardır. Çünkü Üçüncü Dünya Ülkelerinin kendi iç sorunlarından kaynaklanan, sansür gibi engelleri vardır. Bu durum, Türk Sineması için de geçerlidir.⁵⁰ Baykan Sezer'in "Sinemamız ve Bizler" adlı Yeni Sinema Dergisinde yayınlanan makalesinde belirttiği gibi Türk filmleri de artık daha devrimci ve toplumsal yaklaşımlar ileri sürmeye başlar.

*"Türkiye'yi halka gösteren yeni Türk filmcileridir . Memleketin gazetelerinden çok kuvvetli ve çok daha ustaca, memleket meselelerini filmler yoluyla halleden yine filmcilerdir. Türk inkılaplarının muhafaza edilmesinde, memleketin tarihi mefahirinin tekrarlanmasında Türk filmciliği daima iyi bir hizmet gördüğünden emindir."*⁵¹

Türk Sinemasının üretiminin artması ile birlikte yapımcı şirketler çoğalmış ve Yeşilçam sineması ortaya çıkmıştır. Yeşilçam ile Türk Sineması endüstriyel anlamda gelişmiş, sinemanın alt yapı sorunları giderilmeye çalışılmış, sinemanın meslek olarak edinilmesi için yönetmeni oyuncu ve teknik ekip yetiştirilmesi için yeni organizasyonlar kurulmaya başlanmıştır. Vedat Türkali'ye göre Yeşilçam sinemasının özelliklerinden biri de Türkiye'nin sosyal-ekonomik yapısının bir aynası rolünü üstlenmesidir. Yeşilçam sineması Türk insanını, Türk insan ilişkilerini birebir olarak yansıtır ve dönemin siyasal olayları ile de paralellik izler. Dönemin partisi Demokrat Partinin geçerli kıldığı anlayış ve buna bağlı gelişmeler yansıtılır. 27 Mayıs 1960 darbesi yaşanmış, Türk siyasal, toplumsal ve ekonomik hayatında yeni bir dönem başlamış, sosyal bir devlet anlayışı hakim olmuştur. Türk Sineması da Türkiye'nin içinde bulunduğu durumdan etkilenmiş ve adını "Toplumsal Gerçekçilik" olarak tanımladığı sinema akımını başlatmıştır. Türk toplumsal gerçekçilik akımında 27 Mayıs sonrasında genç bir yönetmen kuşağı tarafından hem ulusal bir sinema dili yaratılmak istenmiş hem de Batı'nın estetik normlarını yakalayabilmek için cesur uğraşlar verilmiştir. Toplumsal Gerçekçi akımda yönetmenler iki görev üstlenirler: Var olan toplumsal düzeni nesnel ve devrimci bir bakış açısı ile yansıtmak ve özgün, modern bir sinema dili yaratmak.⁵² Toplumsal gerçekçilik akımı

⁴⁹ Hakkı BAŞGÜNEY, "Türk Sinematek Derneği-Türkiye'de Sinema ve Politik Tartışma"

⁵⁰ Veli BOZTEPE, "1960 ve 1980 Askeri Darbelerin Türk Siyasal Sinemasına Etkileri"

⁵¹ Baykan SEZER., "Sinemamız ve Bizler", s.28

⁵² "Üçüncü Sinema ve Yılmaz Güney" Sinematek Dergi, 04/2013 Sayı:12

Halit Refiğ'in, Duygu Sağıroğlu'nun, Metin Erksan'ın ve Vedat Türkali'nin işbirliği içerisindeki Ertem Göreç'in filmlerini içermektedir. Bu yönetmenlerden, özellikle Metin Erksan ve Halit Refiğ de Kemal Tahir'in yerel söyleminden en çok etkilenmiş olan yönetmenlerdir.⁵³ Erksan, filmlerinde hep sınıfsız bir toplumu savunur. Türk toplumunda sınıfların ve derebeylik düzeninin olmadığı için burjuvazi ve proletarya da yoktur. Akad'ın amacı ise filmlerde olayları olduğu gibi aktarmak değil, bir adım ileri giderek, olayların nedenlerini araştırmak, filme bir anlamda bilimsellik katmaktır.

Halit Refiğ 1965 yılının sonrasında (1966-1969) Halk Sineması ve Ulusal Sinema kavramlarını ortaya atar. Refiğ, bu görüşünde halktan kopuk bir sinemanın yaşayamayacağını iddia eder. Yönetmenler filmlerinde Türkiye'nin ahlak ve kültür değerlerini, Batı kültürüne karşı savunurlar.

Yeşilçam'ın dayandığı kültürel temeller ve toplumsal çatışmalar konusunda çalışmalar yapan Nezh Erdoğan, Yeşilçam'ın en parlak döneminin aynı zamanda toplumsal sınıfların ortaya çıktığı, köyden kente göçün toplumsal bir fenomen haline geldiği bir dönem olduğunu belirtir.⁵⁴ Üst ve alt sınıf kavramları oluşurken, üst sınıf Batı'ya ilişkin değerleri, alt sınıfta köy kökenli halkı temsil eder. Yeşilçam bu sınıf farklılıkları melodramlar ile seyirciye sunar. Zengin erkek ya da kadın, fakir erkek ya da kadın arasındaki aşk buna en tipik örnektir. Batılı hayat tarzı filmlerde modernlik ve mutlaka erişilmesi gereken ama aynı zamanda da yozlaşan bir hayat olarak gösterilirken, Anadolu değerleri daha iyileştirici hatta hayat kurtarıcı olarak gösterilir.

Filmlerde köy kent farklılıkları, bireyin zengin olma isteği genellikle ana olay örgüsünü oluşturmuş ve zenginlik-yoksulluk kavramları bir sınıfsal farklılık olarak somutlaştırılmış ancak bir sorun olarak izleyiciye gösterilmemiştir. Zengin olmanın iyi bir temsil olarak sunulmadığı filmlerde yoksulluğun daha değerli olduğu gösterilmeye çalışılır. Zenginler, genellikle sevenleri ayıran, yalnız kalan, çevresine iyi davranmayan kötü karakterlerdir.

⁵³Hakkı BAŞGÜNEY, "Türk Sinematek Derneği-Türkiye'de Sinema ve Politik Tartışma", s.59

⁵⁴Nezh ERDOĞAN, Deniz GÖKTÜRK, "Companion Encyclopaedia of Middle Eastern and North African Film", s.533-73

Yoksullar ise yaşamlarındaki tüm zorluklara rağmen evlerinde, mahallelerinde sevgi, güven ve dostluk ortamı içerisinde yaşayan mutlu bireylerdir.⁵⁵

Göçün başladığı 1960 yapımı filmlerde büyük şehirlerde artan nüfusun etkisiyle hem okumak hem de iş bulmak giderek güçleşir. Gelen insanlar iş bulmakla, sınıf atlama sorununu yoğun olarak yaşarlar. Örgütsüz, sermayesiz, niteliksiz insan sayısının genellikle göçü yoğun alan İstanbul'da artması üzerine insanlar hak etmedikleri davranışlar ile de karşılaşır. İlerleyen dönemlerde çekilen filmlerde vasıfsız işgücü çalıştırma devam etse de büyük şehre gelenler sermaye birikimleriyle küçük esnaf olma yoluna giderler.

Göçlerden ve ekonomik nedenlerden ötürü değişmiş bir İstanbul vardır. İstanbul'da gecekondular simsarları olarak kabul edilen birkaç işi bir arada götürebilen tipler türemiştir. Bu grup insanlar toplumsal açıdan üst tabakada yer alır ve kente uyum sağlama konusunda da hiçbir problemleri kalmamıştır. Asıl sınıf farkı ev sahibi ile kiracı arasındadır. Ev sahibi olanlar gelir elde ettikleri için başarılı gözüyle bakılır. Orta tabaka fabrika işçileri, en alt tabaka işsizler, gizli işsiz niteliğinde satıcılar ve geçici işlerde çalışanlar da vardır.⁵⁶

1960'lı yıllarda Türk sineması göçlerin etkisiyle daha çok kent merkezli bir yapıya bürünmüştür. Kırsal kesimden göç edenler için kasaba ve köylerinde yaşadıkları hayat hep yoksulluğu, perişanlığı ve kötü bir yaşantıyı gösterirken kent yaşamı bunun tam zıttı olarak iyi bir hayatı, zenginliği, muhteşemliği ve ihtişamı gösterir. Göç olgulu filmlerde temaya uygun olarak mekan zıtlaşmaları hakimdir. Genellikle büyük şehirlerde çekilen filmlerde zengin, lüks semtlerin yanı sıra daha alçak gönüllü, fakir, kötü alt yapı sistemlerinin bulunduğu semtler gösterilir. 1960-1970 yılları arasında izlenen Yeşilçam melodramlarında kentli yaşamın artmasına bağlı olarak gecekondulaşmanın başladığı bir dönemdir. Özellikle İstanbul şehri taşı toprağı altın olarak bilinmesi ve kırsal kesimden herkesin gelmek istediği ilk yer olması nedeni ile alt yapı sorunlarının başladığı

⁵⁵ Topçu, Dr. A., D., "*Türk Sineması'nda Sınıfların Temsili: Dönemsel Bir İnceleme*" s.118-126

⁵⁶ Günseli PİŞKİN, "*Türkiye'de Göç ve Türk Sinemasına Yansımaları:1960-2009*",s.45-65

gecekondularla dolu mega kente dönüşür. Kent çevresindeki gecekonduya yerleşenler düşük gelir grupları tarafından kullanılırken kent merkezlerine yerleşenler de gelir durumu bozulan şehirlilerin kat ya da konaklarını kira karşılığında verdikleri mekanlara yerleşirler. 1960-1970 yılları arasındaki filmlerde gecekondu evleri merkeze yakın boş arazilerde, malzeme ve yapım şekli olarak köy evlerine benzer. Gecekondu insanı köydeki evinin örneğini oluşturmak istediği için önünde tarla ve avlu önemlidir. Gülseren Yücel'e göre göç filmlerinde kente uyum süresince geleneksel alışkanlıkların devam ettiği, kırsal kesimde kullanılan eşya ve giyim tarzının da değişmemiş olduğu fark edilir. Gecekonduya eşya düzenlemeleri modernlik ve gelenekselliği yansıtır.

Geleneksel eve uygun duvar halıları, transistorlu radyo ve artist posterlerine rastlanır. Batılı anlayışa uygun uydu kentlerin yapımına da bu dönemde başlanır. Aynı zamanda bu dönemde başlayan yapsatçılarla birlikte orta sınıf konut ihtiyacını karşılamak üzere yüksek yoğunluklu apartman bölgeler meydana gelir.

Türk sinemasında gecekonduyunun ele alınışı 1964 yılında Atıf Yılmaz'ın Keşanlı Ali Destanı, Osman F. Seden'in Sokak Kızı filmleri gecekondu insanının yaşam tarzını ele alır. Gecekondu kelimesi ise ilk defa 1967 yılında Feyzi Tuna'nın çektiği Gecekondu Peşinde filminin başlığında kullanılmıştır. Bitmeyen Yol (1965) filminde alt yapı eksikliği bulunan, köy evi niteliğinde gecekondu yer alır.

Türk sinemasında iç mekan kullanımı 1950'li yılların sonlarından itibaren başlamıştır. Gerçek mekan kullanım ihtiyacını Nijat Özön iç mekan çekim çalışmaları için elverişli stüdyo bulunmaması yüzünden belirmiş olduğunu belirtir. Filmlerde genellikle varlıklı, köklü geçmişe sahip ailelerin konutlarının temsilinde gerçek konutlar kullanılmış, ayrıntı gerektirmeyen yoksul karakterlerin konutları ise stüdyo ortamından yararlanılmıştır.⁵⁷ Türk sinemasına yansıyan konut çeşitleri birkaç katlı müstakil ev, geleneksel Türk evi tarzında cumbalı ev, köşk, yalı, konak ve apartman daireleridir. Evler dağınık ve geniş bir araziye konumlanmışlardır. Evler tek katlı, briket yapılı, teneke damlı ya da damsızlardır.

⁵⁷ Demet, Arslan DİNÇAY, "1960-2010 Yılları Arasında İstanbul Kentli Konut İç Mekan Düzenlemelerini Türk Sineması Üzerinden Okumak", s..62-63

Bu yapıların köydeki evlerden tek farkı şehre yakın olmamalarıdır. Aile üyelerinin oturma, yemek yeme, uyuma gereksinimlerinin hepsi tek odada sağlanır.⁵⁸ 1960'larla birlikte batıda iç mekan tasarımında op-art, pop-art, art-deco modernizmi gibi farklı arayışların etkisi hissedilse de, Türkiye, modern mimari ile gerçek anlamda 1950'lerden sonra tanışır. 1960'lı yıllar Türkiye'de modern mimarinin görüldüğü hatta çoğaldığı ama batıdaki örnekleri gibi formel zenginliğe ulaşılmayan dönemlerdir.⁵⁹

Göçün en büyük merkezi olan İstanbul Türk filmlerinde Amerikalıların yaşantısını dikte eden, Batı'ya hayran bir yaşantı hakimdir. Yaşam biçimleri, şehirler ve insanların hızla modernleştiği görülür.

1960'lı yıllar sinema dünyası açısından hem Türkiye hem de dünya da önemli gelişmeler yaşanır. Türk sinemasında yaşanan önemli gelişmelerden biri Yeşilçam sinemasının ortaya çıkması ve toplumsal, siyasal, ekonomik olarak ülke gerçeklerini olduğu gibi yansıtmasıdır. Türkiye'deki önemli bir toplumsal olay olan göç de bu yıllarda sinemaya yansımıştır. Göç ile toplumsal sınıflar ortaya çıkmış, bu sınıflar göç edilen büyük şehirleri ve mekanları değiştirmiştir.

Türk sinemasının ilk göç filmlerinden biri olan 'Gurbet Kuşları' filminde 1960'lı dönemi, bu dönemde değişime uğrayan mekanları ve bu mekanların birey üzerine etkilerini görmek mümkündür.

⁵⁸ Tüba, SARI, "*Türk Sinemasında Sosyal Yaşam Kurgusunun Mekan Kullanımına Yansıması*"

⁵⁹ Demet DİNÇAY, Filiz ÖZER, "*60'Türk Sinemasında Kentli Konut İç Mekanı*" s.149-168

6.2.1 Gurbet Kuşları

Yönetmen: Halit Refiğ

Senaryo: Orhan Kemal, Halit Refiğ

Yapımcı: Recep Ekicigil

Görüntü Yönetmeni: Çetin Gürtop

Süre: 102 dakika

Özellikler: 35 mm, siyah beyaz

Tür: Dram

Yapım Yılı: 1964

Oyuncular: Tanju Gürsu, Filiz Akın, Pervin Par, Cüneyt Arkın, Özden Çelik, Sevda Ferdağ, Mümtaz Ener, Muadelet Tibet, Hüseyin Baradan, Önder Somer, Mualla Sürer, Danyal Topatan, Gülbün Eray, Tunç Oral, Tansu Sayın, Ayhan Özyılmaz

6.2.1.1 Filmin Öyküsü

Türk sinema tarihinde köyden kente göçün ilk kez konu edildiği bu filmde aile bireylerinin bakış açısından sosyal ve ekonomik dinamikler vurgulanmıştır. Göç olgusunun ana merkezinde insanların hikayeleri abartısız bir dille anlatılır. Anti-kapitalist ve anti-burjuva bir tutumun sergilendiği filmde dramatik ve gerilimli noktaları toplumsal ve siyasi olaylar belirler. Filmde, kozmopolit yaşam biçiminin hakimiyeti ve manevi değerlerin yer yer kaybolduğu bir İstanbul şehri gözler önündedir.

Halit Refiğ kent ve insan ruhu kavramını kent dokusu üzerinden filmlerinde yansıtan yönetmenlerden biri olup, filmlerinde olaylar ve karakterler mimari yapıyla birlikte bütünleşir. Mekanlar Refiğ'in filmlerinde bir his, dokunuş ve gerçeklik olarak karşımıza çıkar. Mimari yapıda kullanılan bağlantı-giriş kavramları filmlerdeki fikri çerçevesinde bireylerin çevre ile ilişkisi kısacası beden bulması anlamına gelir. Filmleri bu bağlamda değerlendirdiğimiz zaman beden mekanların etrafından ya da içinden geçerek mekanı terk eder. 'Gurbet Kuşları' filminde mekanlar fon olmanın ötesinde anlatıyı pekiştiren bir göreve sahiptir. Modernlik ve geleneksellik kavramları sınıflar arası kültür farklılıkları ile anlatılır ve bu farklılık özel ve kamusal mekanlardaki yansımalarıyla aktarılır. İstanbul'a göç eden Maraşlı aile geleneksel, Anadolu ve İslam değerlerine sahiptir ama

yaşayacakları bu büyük şehirde batı ve modern kültür hakim olmaya başlamıştır. Kent, toplum, birey dinamiklerinin önem kazandığı filmde olaylar aile bireylerinin çevresinde gelişir.

Türk sinema tarihine ilk göç filmi olarak giren ‘Gurbet Kuşları’ filmi Maraş’taki tüm mal varlıklarını satarak İstanbul’a göç eden ve kısa sürede zengin olabilmeyi hayal eden bir ailenin hikayesini anlatır.

6.2.1.2 İstanbul’a Geliş ve Haydarpaşa Garı



Görsel 1.Haydarpaşa Tren Garı’na Varış, 00:02:20

Heybetli görünümüyle Anadolu’dan gelen insanları karşılayan İstanbul’un önemli tarihsel mekanı Haydarpaşa Tren Garı Maraş’tan gelen Bakırcıoğlu ailesini de karşılar. Ailenin Maraş’tan sonra ilk durakları bu tren garı olur. Maraşlı ailenin yüz ifadelerinden sadece aile reisi olan babanın mutlu olduğu anlaşılır. Ailenin diğer bireyleri ise şaşkındır. Baba gururlu ve mutludur, hayallerine ait şehre gelmiş, sırtına atmış olduğu ceketle de güçlü bir duruş sergilemektedir. “*Şah olucaz İstanbul’da ŞAH!*” nidaları aile reisinin İstanbul’u ve bu şehrin insanlarını bilirim duygusunun ifadesidir. Bu umudun yanı sıra aile reisi olan babanın “*Burası İstanbul. İstanbul esnafından bir yumurta mı aldın, gör bak sarısı içinde mi?*”

sözlerinden İstanbul'da yaşarken temkinli olunması gerektiği de anlaşılır.⁶⁰ Baba, ailenin kural koyucusu olduğunu, kendisinin izin verdiği ölçüde şehir hayatına katılabileceklerini baştan belirler. Aile her ne kadar şehre varmış olsa da halen taşra zamanındaki mekanlarını sirtlarında görünmez bir yük şeklinde taşırlar.⁶¹

6.2.1.3 Aile Bireyleri ve Tarihi Ev

Merkez olarak alınan mekan ailenin göç edip, yerleştiği ahşap evdir. Genel olarak birey-ev-sokak ilişkisi üzerinden toplumsal sınırlar perdeye yansıtılır.⁶²



Görsel 2. Çarşamba Mahallesi, 00:05:51

⁶⁰ Alper KIRKLAR, “*Toplumsal Değişim ve Türk Sinemasında İstanbul İmgelemi*”

⁶¹ Feride ÇİÇEKOĞLU, “*Vesikalı Şehir*”, s.85

⁶² Fatoş ADILOĞLU, “*Sinemada Mimari Açılımlar: Halit Refiğ Filmleri*”, s.30



Görsel 3. Tarihi, ahşap ev, 00:06:08

Bakırcıoğlu ailesi İstanbul'un eski bir semti olan Çarşamba'ya doğru yola koyulur. Çarşamba, mahalle ortamının korunduğu, genellikle orta gelirli insanların yaşadığı bir bölgedir. Bu bölgede aile, ahşap, iki katlı, tarihi bir eve yerleşir. Ev ilk gördüğümüz planda alt bakış açısından görülür. Evin aynı zamanda sokakta köşe başında yer alması onu daha güçlü bir görünüme sahip kılar. Ev gerek konumu gerekse duruşu itibariyle adeta zorluğu ve ulaşılmazlığı simgeler ve filmin ilerleyen sahneleri hakkında da izleyiciye ipuçları verir. Maraşlı ailenin gözlerinde büyüttükleri ve kolay zannettikleri şehir hayatı aslında zordur. Mahalleye gelen ailenin ellerinde eşyaları ile zorlanarak yokuş yukarı doğru yürümleri de bu durumun görsel ifadesidir. (Görsel 2)



Görsel 4. Kemal ve İstanbul, 00:07:28

Çarşamba mahallesindeki tarihi, ahşap eve giren aile fertleri arkalarına İstanbul'un değişik semtlerinin görüntülerini alarak pencere önlerinde derin düşüncelere dalarlar. Camlardan görünen İstanbul'un semtleri ve bu semtlerin yaşamsal özellikleri her bir bireyin kişilikleriyle paralellik taşır. Ailenin genç bireyleri İstanbul'a büyüklerinin yönlendirmesiyle ekonomik nedenler ile gelmiş olmalarına rağmen bireysel olarak göç etme sebepleri farklıdır. İstanbul'u kendi içsel dünyalarından bakarak, görür ve hissederler. Görsel 4'te yer alan Kemal İstanbul'a eğitim amacıyla gelmiştir. Tıp Fakültesi'nde okumaya hak kazanan bu delikanlı gelecekte iyi bir doktor olmanın hayalini kurmaktadır. Ağabeylerine göre farklı düşünen, İstanbul'da yaşam konusunda fazla umutlu olmayan Kemal, İstanbul silüetini arkasına alarak bu düşünceli, umutsuz halini yansıtır.



Görsel 5. Fatma ve İstanbul ,00:07:44

Ailenin tek kız çocuğu olan görsel 5'te yer alan Fatma ise İstanbul'da kendisi için farklı bir yaşantının hayalini kurar. Kemal ile benzer bir sahnede görülen Fatma'nın da bakışlarından umutlu ve mutlu olmadığı okunmaktadır. Feodal ve geleneksel bir ailede yetişen genç kız için İstanbul'un da Maraş'tan çok farklı olamayacağı kesindir. Arka planda yer alan deniz özgürlüğü, dinsel baskıyı ve feodal yapıyı da cami temsil eder. Ailenin kadınlara ve kızlara karşı olan baskıcı tutumları her yerde devam edeceğinden genç kız için pek kurtulma yolu gözükmemektedir.



Görsel 6. Selim ve İstanbul, 00:07:33



Görsel 7. Murat ve İstanbul, 00:07:39

Ailenin diğer oğulları Selim (Görsel 6) ve Murat'ın (Görsel 7) ise İstanbul'a zengin olma düşüncesi ile gelmiş olsalar da pencereden uzaklara dalarak hayal kurmaları özel yaşantılarına ait bir beklenti içerisinde oldukları izlenimini verir. Şehir kızları ile eğlenceli ve parlak bir hayat yaşamak da bu iki genç delikanlının en büyük özlemidir. Murat ve Selim filmin ilk sahnelerinde İstanbul'a ayak basar basmaz gördükleri genç bayanlara çapkın bakışlar atıp, gözlerini bu kızlardan alıkoymazlar. Görsellerde Selim

ve Murat'ın Haliç'in öbür kıyısına yani İstanbul'un ışıklı hayatı olan Pera ve Beyoğlu'na düşünceli olarak bakmaları da kentle olan ilişkilerini sembolik olarak vurgular.⁶³



Görsel 8. Bakırcıoğlu ev-salon, 00:16:28



Görsel 9. Bakırcıoğlu ev ve Murat, 00:17:16

Aile içindeki bireylerin ilişkileri özellikle yemek yedikleri sahnede ortaya çıkar. (Görsel 8) Görsel 9'da Murat ve arkasında görülen duvara asılı olan halı genç adamın gelenek ve göreneklerini sıkıca bağlı olduğunu temsil eder. Filmdeki ev, ailenin bir araya toplandığı, sıkıntıların paylaşıldığı ama buna rağmen aile bireylerinin özel alanlarının olmadığı bir yer olarak gösterilir.⁶⁴ Evin içerisini gösteren bu sahnelerde aile bireyleri genel olarak

⁶³ a.g.k., s.89

⁶⁴ Ufuk UĞUR, "Gurbet Kuşları Filmi Örneğinde İç Göç Olgusunun Sosyolojik Açıdan İncelenmesi", s.923

değişik eylemler içerisinde de güzükseler birliktelerdir. Görsel 10’da güzelliğine düşkün olan Fatma sürekli aynaya bakarak saçını tarıyor gözükse de bir yandan da ağabeyi ve babasının sözlerine kulak vermektedir.



Görsel 10. Bakırcıoğlu ev-salon, 00:39:25

Maraşlı ailenin ortanca oğlu Murat, partiden dönen kız kardeşini bir erkekle aynı arabada görmesi üzerine sinirlenerek Fatma’ya vurmaya başlar. Hatta Murat o kadar hırslanır ki kız kardeşinin güzel, uzun saçlarını da gelişi güzel keser. Karyolanın demir parmaklıkları arasındaki Fatma evde hapis altına sokulmuştur. Çaresiz kalan genç kız karyolanın parmaklıklarına tutunarak kendisine yapılanlara göz yumar. Fatma erkek kardeşlerine göre İstanbul’da sınırlandırılmış ve hapsolmuş bir yaşam sürmektedir. Karyolanın parmaklıkları hayatın ve ailesinin önüne koyduğu sınırlar gibidir.⁶⁵ (Görsel 11)

⁶⁵ Fatoş, ADİLOĞLU, “Sinemada Mimari Açılımlar: Halit Refiğ Filmleri”, s.34



Görsel 11. Bakırcıoğlu ev-yatak odası, 00:48:27

6.2.1.4 İç Mekanlar (Kişilerin Evleri)



Görsel 12. Mualla Ev, 00:24:30



Görsel 13. Mualla Ev, 00:24:47



Görsel 14. Mualla Ev, 00:25:06

Maraşlı ailenin genç kızlarının İstanbul'da kendi hayatıyla ilgili olarak yaşadığı en büyük değişim komşuları olan Mualla hanım ile tanışmasıyla başlar. Mualla, İstanbullu, geçimini terzi olarak sağlayan, gözü dışarıda, süs ve eğlence düşkünü, orta yaşlı, bekar bir hanımdır. Evin alışverişi için dışarıya çıkan Fatma, Mualla'nın pencereden seslenip, ısrarla evine davet etmesi üzerine her sokağa çıkışında Mualla hanıma uğrar. Görüntü 12,13 ve 14'te Mualla'nın evinin içinde görüntüleridir. Genel olarak yönetmen Halit Refiğ'in tüm filmlerinde ev içi objesi olarak kullandığı ayna Mualla'nın evinde de görülür. Dönemin özellikle kadınlar tarafından kullanılan bir eşyası olan ayna aynı zamanda evlerde dekor amaçlı olarak da kullanılmaktadır. Mualla'nın Fatma'nın dış görünüşündeki yaptığı değişiklikler ile genç kız, aynanın hayalini yansıtmış olduğunu düşünür. Mualla'nın evinde dikkati çeken diğer eşya ise duvara asılı olan ve her saat başı öten guguklu saattir. Guguklu saatin saat başlarında öterek eve gitme zamanını haber verip, genç kızı tedirgin etse de Fatma böyle bir saate çok sahip olmak ister. Guguklu saat dönem için önemli bir şehir evi aksesuarıdır.



Görsel 15. Bomonti, 00:20:16

Despina'nın evi o dönemde çoğunlukla gayri Müslim vatandaşların yaşadığı Bomonti semtindedir. Halit Refiğ filmlerinde kamusal mekanlarla karakterleri birleştirir. Yokuşta yer alan bu ara sokak kamusal alana gerçekleşen bir ön buluşmadır. Bu buluşma kent dokusuyla ilişkilendirilerek, çarpık düzenle örtüştürülmektedir. Bu sahnelerde kent dokusu da yokuş bir sokak, bina cepheleriyle öne çıkarılmaktadır. Despina ile Selim'in buluştukları sahnede bir gölge şeklindeki silüetleri kent dokusu içinde yansımakta çizgi

etkisinin perspektif etkisiyle vurgulanmaktadır. Karakterler her ne kadar geride de dursalar perspektifin etkisiyle vurgulanırlar.⁶⁶



Görsel 16. Despina Ev, 00:23:21



Görsel 17. Despina Ev, 00:22:38

Bu yasak ilişkiye ait diğer görsel ise Despina'nın evinden yansıyan görüntüdür. Despina üzerine giymiş olduğu kombizonlu kıyafet ile Selim ile birlikte olmaya hazırdır. Gerek kombinezonlu Despina gerekse gündüz saatlerindeki bu ev içi ortam şehir düzeyinde yaşanan bu çarpık ilişkiyi gözler önüne serer. Diğer ev içi sahnelerinde de yer alan ayna dönemin kadınlarını kullandığı en önemli gündelik süslenme nesnesidir. Kadınlar da bu gündelik hayat içerisinde güzellik, dişilik ve moda unsurları ile iç içe yaşadıklarından bir nesneye dönüşürler.⁶⁷



Görsel 18.Naciye (Seval) Ev, 00:32:15

⁶⁶ a.g.k., s.32

⁶⁷ Henri LEFEBVRE., “*Modern Dünyada Gündelik Hayat*”, s. 87



Görsel 19. Naciye (Seval) Ev, 00:52:19

Naciye'nin yaşadığı bu apartman dairesi o zamanlarda İstanbul'da orta gelirin üstündeki seviyeye sahip insanların yaşadığı Cihangir semtindedir. Bu açıdan da bakıldığında Naciye'nin konumuyla yaşadığı mekan tezatlık oluşturur. Naciye'nin apartman dairesinin görüntüleri Maraş'tan kopup, gelmiş olan kadını, kent yaşamının ağına düşürmüş gibidir. Naciye'nin evinin içindeki sahnelerde Murat'ın sabit duruşunu karşılık, Naciye'nin hareketli çekim sahneleri idarenin kadına ait olduğunu izleyiciye gösterir.⁶⁸ Modern eşyalarla döşenmiş bu iç mekan kültürel çizgiyi yok etmiştir.⁶⁹

Gerek Despina'nın gerekse Naciye'nin bedensel ve ruhsal olarak sömürülmesi erkek açısından feodal ahlakın çift taraflılığını gösterir. Erkekler kendileri için kadınları istedikleri gibi kullanmaktan çekinmezler ama kız kardeşleri Fatma söz konusu olduğunda feodal yanlarının ağır bastıkları görülür.

⁶⁸ Zeynep, KOÇER, "The Representations of Femininity in Turkish Internal Migration Films of the 1960s, 1970s and 1980s"

⁶⁹ Fatoş ADILOĞLU, "Sinemada Mimari Açılımlar: Halit Refiğ Filmleri", s.92



Görsel 20. İstanbul'da Gecekondu, 01:15:06



Görsel 21. Ayla ve Kemal, 01:14:06

Büyük şehirde zengin-yoksul yaşantının yerini alafranga-alaturka yaşam tarzı alır. Eski mahallelerin giderek yok olduğunu, yeni oluşmaya başlayan gecekondu yerleşimleri ile birlikte hızlı yapılaşmanın belirtilerinin görüldüğü film, adeta bir belgesel niteliğindedir. Çıplak tepelerdeki ufak tefek gecekondu binaları, nüfusu o zamanlar için oldukça düşük sayıda bulunan İstanbul kenti için çarpık yapılaşmanın tehlikesini göstermesi açısından önemli bir vurguya sahiptir.⁷⁰ Dar sokaklardaki ahşap evler ile apartmanların yan yana konumlanmaları şehirdeki mimari karmaşayı gözler önüne serer. Böylece Anadolu insanı

⁷⁰ Semra KIR, “İstanbul’un Yüz Filmi”, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, 2010

tarafından “taşı toprağı altın şehir” deyiimiyle mitoslaştırılan İstanbul’un, aldığı göç nüfusu ile birlikte gecekondulaşmanın, alt yapı ve buna benzer bir çok toplumsal sorununun olduğu anlaşılmiş olur. Gecekondu az gelişmiş ülkelerde karakteristik bir olgu iken sanayileşmiş ülkelerde de gecekonduyun yerini banliyöler alır.⁷¹ İstanbul’un düz olmayan coğrafyası gibi düz olmayan sınıf ilişkileri vardır.

Üniversitede tıp eğitimi sırasında Kemal, Ayla ile tanışır ve aşık olur. Kemal bir gün yolda Ayla ile beraber yürürken, Ayla’nın İstanbul’a başka şehirlerden gelen insanları eleştirmesi üzerine Ayla’ya İstanbul’a göç etmiş olduklarını söyleyemez. Yaşamsal ve sınıfsal farklılık ilk fotoğrafta görüldüğü gibi ağaç görseliyle ikiye bölünmüştür.



Görsel 22. Nişantaşı, 00:28:38



Görsel 23. Ayla Ev, 01:12:47

⁷¹ Henri LEFEBVRE, “Şehir Hakkı”, Çev. Işık Ergüden, s. 92

Filmde geçen semtler İstanbul'un o yıllardaki ailelerin varlıkları hakkında ipuçları taşır. Kemal'in kız arkadaşı Ayla ve ailesinin evi Nişantaşı'ndadır. Nişantaşı dönemin yüksek gelirli insanların yaşadığı bir semttir. Ayla, İstanbul'un bu semtinde yetişip, büyümüş biri olarak yaşam, eğitim ve gelir seviyesi yüksektir. Görsel 31 evin dışından görsel 32 ise evin içinden bir görüntüyü gösterir. Ayla'nın ailesi ile tanışmak için bu eve gelen Kemal, evdeki gösterişli eşyalar ve mobilyalar karşısında hayranlık ve şaşkınlıkla etrafına bakınır.



Görsel 24. Ayla'nın babası ve 16.Louis gravürü, hokka takımı, hat levhası, 01:11:07

Ayla'nın babasının eğitilmiş ve kültürlü olduğunu gösteren semboller ise 16. Louis döneminden kalma bir gravür, hokka takımı ve hat levhası. Tüm bu antika sanat eserleri dönemin insanların hem batı hem de doğu sanatı ile ilgilendiklerini gösterir. Yine dönemi için bu tür sanat objelerine yalnızca eğitilmiş, kültürlü ve Nişantaşı semtinde oturan ailelerin sahip olduğu vurgulanmak istenir.



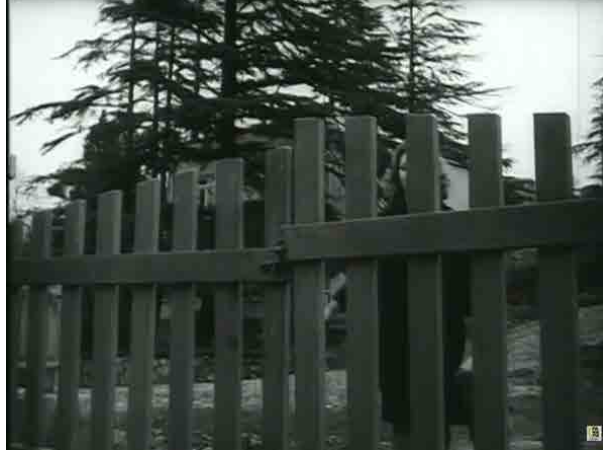
Görsel 25. Ayla Ev, 01:12:07

Ayla'nın ailesinin evinin içerisinden çekilmiş olan bu görselde duvara asılmış olan fotoğraf Ayla'nın yurt dışına göç etmiş olan ağabeyinin fotoğrafıdır. Ailenin özlem duygusunun ne kadar fazla olduğunu bu fotoğraf bize açıklar. Halit Refiğ sinemasında daha evvelki sahnelerde kullandığı aynaları biçimsel, fotoğrafları da içeriksel olarak kullanır.⁷² Kemal ile Ayla'nın iki farklı dünyanın insanları oldukları fikrinin tekrar ettiği bir sahnedir. Bu görselde Kemal'in Ayla'nın ağabeyinin okumak için Amerika'ya gitmiş olduğunu ve Ayla'nın ileride oraya gitme isteğini öğrenir. Ayla'nın Kemal ile birlikte Amerika'ya gitme fikri ise milliyetçi ruhuyla yetişen Kemal'e çok ters gelmiştir.



Görsel 26.Boğaz'da yazlık ev, 01:02:05

⁷² Fatoş ADILOĞLU, "Sinemada Mimari Açılımlar: Halit Refiğ Filmleri", s.155



Görsel 27. Bahçe Kapısı, 01:08:18

Mualla'nın götürdüğü ev partisinde Orhan isimli bir gençle tanışır. Orhan, İstanbullu, işi belli olmayan, eğlence ve kız düşkünü genç, zengin, bekar bir delikanlıdır. Orhan, Fatma'yı bir gün ailesinin boğaz manzaralı yazlık olarak kullanılan evlerine götürür. Evin mimarisi ve ev içindeki eşyalar filmdeki diğer evlerdeki eşyalara göre biraz daha lüktür. Ev aynı zamanda iki katlı ve büyük olması bize dönemin zengin ailelerinin yaşantıları hakkında fikir verir. Evinden kaçan Fatma, Orhan'ın evine yerleşmek amacı ile geldiğinde genç adamın veda mektubunu eline alır. Ailesinin önüne koymuş olduğu sınırlar Fatma'nın karşısına bu sefer de şehir hayatında çıkar. Orhan'ın evinin bahçe kapısındaki çizgiler genç kızın hayatındaki yeni bir engeli temsil eder.

6.2.1.5 Eğlence Mekanları

*“Kentsel dokunun ekonomik temeli üzerinde başka bir düzen ve düzeydeki toplumsal ve kültürel düzeyde olgular kendini gösterir.”*⁷³ Lefebvre'nin bu sözlerinden de anlaşılacağı gibi değer unsurları ile birlikte şehirdeki eğlenme tarzları da değişir, kentsel tarzda eğlence türleri ortaya çıkar. Tiyatro, taverna ve ev içinde gerçekleşen partiler şehirdeki insanların yeni eğlence alışkanlıkları olur. Filmde Ayla ve Kemal'in üniversiteden arkadaşları ile birlikte gittikleri sahneden (Görsel 28) tiyatronun eğitimli bir kesim tarafından tercih edildiğine dair bir görüş sahip olmak mümkündür. Görsel 29'da

⁷³ Henri LEFEBVRE, “Şehir Hakkı”, Çev. Işık Ergüden

Murat'ın, Naciye (Seval) ile tanıştığı, genellikle bekar erkeklerin tercih ettiği kent dokusunu temsil eden eğlence mekanı tavernadır.



Görsel 28. Tiyatro, 00:18:06



Görsel 29. Taverna, 00:30:04

Kentsel dokuyu temsil eden diğer bir eğlence türü de ev partileridir. (Görsel 30) Bu partilerdeki danslar, müzikler ve giyilen giysiler şehirdeki modanın benimsendiğini gösterir.



Görsel 30. Ev partisi, 00:44:14

Fatma'nın Mualla'ya yaptığı ev ziyaret buluşmaları zamanla başka evlerdeki parti buluşmalarına dönüşür. Mualla ve Fatma'nın gittiği ev partisindeki görüntüde Mualla'nın bu mekana daha öncesinde de geldiği, insanlar tarafından alkışlanarak karşılandığı ve hep yanında Fatma gibi yeni kızlar getirdiği anlaşılır. Fatma'nın bu mekanda ailenin küçük kızı Fatma görüntüsünden tamamen sıyrılarak şehrili genç kız Fatma'ya dönüşmüştür. Dönemin modası olan ev partileri toplumun değiştiğini, Batılılaşmaya özentinin başladığını gösterir. Bu ev partilerinde değişimin en önemli unsurları seks ve alkoldür. Partide yüzlerinde ağır bir makyaja sahip tüm genç hanımlar kısa etekli modern görünümlü kıyafetleriyle erkeklerle dans etmektedirler. Fatma ilk defa katılmış olduğu partide içki ve sigara içmediği için etrafındakiler tarafından dar görüşlü olarak nitelendirilir ve tüm erkekler genç kızın etrafından uzaklaşmaya başlar. Mualla'nın zorlamasıyla içki içen Fatma içkinin etkisiyle erkeklerle dans eder. Ev partilerinden de anlaşıldığı üzere toplum değişmiş, şehirleşme ile birlikte çarpık ilişkiler de görülmeye başlamıştır. Toplumun gençlerinin kadın-erkek ilişkileri konusundaki rahat tavırlar aile yapısından kaynaklanmaktadır. Şehirlerde aile yapısı bozulmakta erkekler eşlerini aldatmakta kadınlarda kötü yollara düşmektedir. Filmdeki bu sahnede de burjuva ile geleneksel aile arasındaki derin uçurumlar yansıtılır. Özellikle kadın bireyler şehrili kadınların yaşantısını kıskanır ve onlara ulaşmak için gerekli olan basamakları hızlı bir

şekilde tırmanmaya başlarlar. Anadolu'dan gelen kadının en büyük arzuları şehirli kadınlar gibi giyinmek, davranmak ve konuşmaktır.⁷⁴

6.2.1.6 İş Mekanları



Görsel 31. İş ve İşçi Bulma Kurumu, 01:10:35

İstanbul'da Çalışma Bakanlığı'na bağlı İşçi Bulma Kurumu'nda Talep Ünitesi bölümünün önünde iş bulmak için müracaat eden insanlardan oluşan bir kuyruk vardır. İş arama kuyruğundan büyük şehirde iş bulmanın büyük bir problem olduğu anlaşılır. İstanbul'a gelip, oto tamir dükkanı işleterek yeterli kazanç sağlamayacaklarına inanan Maraşlı ailenin büyük oğlu Selim'de bu kuyrukta bekleyerek iş arama çabası içerisine girer.



Görsel 32. Hamal Haybeci 00:15:54



Görsel 33. Dolmuş Kahyası Haybeci 00:56:07

⁷⁴ Zeynep KOÇER, "The Representations of Femininity in Turkish Internal Migration Films of the 1960s, 1970s and 1980s"



Görsel 34.Müzayedeci Haybeci 01:01:47

Filmdeki Haybeci karakteri ise Kayserili, Maraşlı aile ile aynı zamanda İstanbul'a gelmiş, vapurda tanıştıkları, yüksek hayalleri olan fakir bir adamdır Haybeci, lakabından da anlaşıldığı üzere yalan dolanla işini yürütür. Her geçen gün farklı işlerde çalışarak kazancını arttıran Haybeci için göç ekonomik açıdan olumlu olur. Şehir hayatına Maraşlı aileye göre daha çabuk uyum sağlayan Haybeci'nin İstanbul'da tutunmasının en büyük avantajı geçindirmek zorunda olduğu bir ailesinin olmamasıdır. Genç adam İstanbul'da önceleri hamallık daha sonra sırasıyla otopark bekçiliği, dolmuş kahyası olarak çalışır. İlerleyen zamanda ise emlak komisyonculuğundan müteahhitliğe geçerek kentte kalmayı ve tutunmayı başarır. Kendine güvenen bu uyanık adam değişen değer yargıları ve kent yaşantısına ilişkin söylem oluşturur.⁷⁵ Genellikle Haybeci İstanbul'un kamusal mekanlarında görülür. Her türlü işte çalışan adam çalıştığı mekana kıyafetiyle ve duruşuyla da uyum sağlar. Fotoğrafta kolunu yasladığı arabadan ve kıyafetinden anlaşıldığı üzere otopark bekçiliği yapmakta sergilediği duruş ile de Bakırcıoğlu ailesinin reisi Tahir Bey'e İstanbul'daki iş hayatıyla ilgili öğütler vermektedir. Haybeci'nin Maraşlı aileye göre büyük şehre kolay adapte olabilmesi dürüst olmayan kişiliğinden ileri gelir. Maraşlı aile, Haybeci gibi yalan, dolan davranışları göstererememiş, şehrin kötülüklerinin kendilerini yiyip, yutmasına izin vermişlerdir.

⁷⁵ a.g.k., s.89

6.2.1.7 Gc ve Fatma

Maraşlı aile gerek aile fertlerinin büyük Őhrin etkisi ile değişime uğramaları gerekse iş hayatına da yeterince adapte olamamaları yüzünden ekonomik olarak sıkıntıya düşer.

Aile bireylerinin yaşadıkları bu değişimler sadece aileyi parçalamakla kalmaz, aile bireylerinden birinin intihar etmesi ile hazin sonuçlanır.



Görsel 35. atı Katı, 01:25:04



Görsel 36. Fatma ve İstanbul, 01:25:12

Geleneksel aile yapısında yetişmiş olan Fatma bir erkek ile beraberliğin ancak evlilik ile mümkün olabileceğinin bilicindedir. Ailesinin evlilik öncesi bir erkek ile yaşamış olduğu ilişkiyi asla kabul etmeyeceklerini bildiği için evi terk eder ve geçimini başka erkekler ile beraber olarak temin etmeye çalışır. Bu durumdan haberdar olan ağabeyler, Fatma'yı bir apartman dairesinde bulurlar. Fatma korku içerisinde kaçır, buldukları apartmanın çatı katına çıkar ve çatının köşesine kadar ilerler. (Görsel 35) Görselde büyük şehre göç eden aile bireyleri arasındaki ilişkilerin gelmiş olduğu çıkmaz nokta görülür. Bu çıkmaz dar alanda hiç bir kurtuluş, özgürlük ve umut yoktur. Görsel 36'da İstanbul görüntüsünü arkasına alan Fatma dehşet dolu yüz ifadesiyle şehirde de olsa hiç bir şeyin değişmeyeceğini inanç, töre ve baskılardan hiç bir zaman kurtulamayacağını anlamıştır. Fotoğrafta ön plan ve arka plan olarak Fatoş ve kent ilişkisi oluşmuştur. Yozlaşmış kent yaşamı Fatma'nın sonunu getiren zemini hazırlamıştır.⁷⁶ Sonunda Fatma kurtuluşu bulunduğu yerden atlayarak, kendini öldürmekte bulur.



Görsel 37. Bakırcıoğlu ev-salon ,01:27:15

Filmin sonuna doğru ailenin evlerinin iç sahneleri yerleşik bir hayata geçilmiş olursa da halen bir geçicilik olduğuna dair işaretler verir. Filmin başındaki çıplak pencerelerin şu anda perdelerle giydirilmiş olması Bakırcıoğlu ailesinin yerleşik düzene geçmiş olduklarını gösterir. Ev İstanbul'da da olsa iç döşeme tarzından Anadolu'da bir ev görüntüsünü yansıtır. Hatice hanım salonun köşesine koyduğu sandığın içerisinde ölen

⁷⁶ a.g.k., s.43

kızının eşyalarını koklayarak çıkarır. Sandık geçmişe ait eşyaları saklı tutması, göçmen ailenin eşyalarını taşıma aracı olmasının yanı sıra aynı zamanda ailenin genç kızı için evlenmeden önce evlilik yaşantısı için gerekli olacak ev eşyalarının biriktirildiği yer olarak da kullanılır.

6.2.1.8 İstanbul'dan Ayrılış ve Haydarpaşa



Görsel 38. Haydarpaşa Garı, 01:29:48



Görsel 39. Maraş'a Geri Dönüş, 01:31:52

Mekan okumanın ve bilinmenin dışında kentsel bağlamlar içerisinde yaşayan insanlar tarafından üretilmiştir. Mekanın anıtsallığı her zaman okunurluğu arttırır, istenilen şeyleri söyler ve daha fazlasını da gizler.⁷⁷ Türk sinemasında bir çok iç göç filminde insanların

⁷⁷ Henri LEFEBVRE., "*Mekânın Üretimi*",Çev. Işık Ergüden, s.163

İstanbul'a girişlerini gösteren Haydarpaşa Garı anıtsallığı, duruşu, dokusuyla insanlara bir şeyler söyler.

Haydarpaşa Gar'ından sisli bir güne ait görüntü hakimdir.(Görsel 38) Demiryollarının karmaşık ağı ve metal yoğun görüntü sanayileşme dönemi ve fabrikaları anımsatır. Yönetmen burada sunduğu görüntüler ile İstanbul'da yaşanan karanlık ve depresif günlerden sonra ailenin Maraş'a geri gitmek zorunda kaldığını tekrar vurgular. İstanbul'da yaşamının hayallerindeki gibi olmadığını kabullenen Maraşlı aile sonunda memleketlerine geri döner. Ayla ve Kemal, Bakırcıoğlu ailesini Maraş'a doğru uğurlarlar. Sonuç olarak tüm maddi ve manevi değerlerini giderek kaybeden, en kötüsü de kızlarını kaybeden, Haydarpaşa Gar'ına Maraş'tan gelen aile, yine Maraş'a Haydarpaşa Gar'ından geri döner. (Görsel 39)



Görsel 40. Haydarpaşa Gar'ına yeni gelen göçmenler, 01:32:28

Filmin en son sahnesinde 'giriş' levhasının altında İstanbul'a yeni göçmen ailelerin geldiği görülür. Bu ailede Bakırcıoğlu ailesi gibi taşı toprağı altın olan şehre şah olmak hevesiyle gelmişlerdir. Ayla ve Kemal ailenin söyledikleri karşısında birbirlerine bakarak gülümserler. (Görsel 40)

Gurbet Kuşları filmindeki görsel karelerinden göç, mekan ve birey üzerine etkisi incelenirken temellendirilmiş kuram yönteminin kodlama sistemlerine göre değerlendirilmiştir.

6.2.1.9 Açık Kodlama Sistemine Göre Filmin Değerlendirilmesi

Halit Refiğ'in 'Gurbet Kuşları' filminde göç sorunsal olarak gerçekçi bir bakış açısı ele alınmıştır. Maraş'tan İstanbul'a ekonomik amaçlarla gelen ailenin gerek İstanbul'da yaşadığı mekan, kullandıkları eşyalar gerekse şehirde yaşayan insanların yaşadıkları yerler, nesnelere dönemin gerçekliğini ve kişilerin duygularını yansıtır. Erkek ve kadının şehri, mekanı ve eşyaları algılamaları farklıdır. Ekonomik zorluklarla birlikte değer çatışmalarının da görüldüğü filmde, taşra göstereni olan bağlılık, töre, inançlar, kent gösterenine ters düşerek çatışır. Kentte kalabilmek için kentli olmak gerektiği vurgulanan filmde kırsal kentten gelenlerin ürkek, üzüntülü durumları güzel, etkileyici bir şekilde yansıtılır. Töre ve inançlarına körü körüne bağlanarak şehre uyum sağlayamayanlar ve şehirli olamayanlar ise ya geldikleri yere dönerler ya da bu uyum sorununu hayatları ile öderler.

Bir bütün olarak bu paragraf değerlendirildiğinde ilk anlamda ulaşılan sonuç göç edilen şehrin, mekânın ve eşyaların Anadolu'dan gelen insanlar üzerinde etkisinin farklı olmasıdır. Açık kodlama sistemine göre bu paragraf satır satır kodlandığında ise çok daha ayrıntılı kavramlara ulaşılır.

- Göç sorunsalı gerçekçi bir bakış açısı ile ele alınır.
 - Filmde geçen mekânlar, eşyalar ve kullanılan nesnelere dönemin gerçekliğinin yanı sıra bireylerin duygularını da yansıtır.
 - Erkek ve kadın bireylerin şehri, mekanı ve eşyaları algılamalarında farklılık vardır.
 - Dönemin gelir ve kültür seviyesi İstanbul'daki semtlere, evlere ve evlerden kullanılan eşyalara göre belirlenir.
 - Töre ve inançların baskısı şehirdeki hayata ters düşer.
 - Kente kalabilmek için kentli olmak gerekir.
 - Göçmenlerin bazıları töre ve inançların baskısı yüzünden şehirde kalmak yerine memleketlerine geri dönmeyi tercih ederken diğerleri ya şehirde kalır ya da hayatlarını kaybederler.
- İki aşamalı gerçekleştirilen kodlama sisteminden 'şehirli olabilmek' kategorisi altında filmde elde edilen veriler toplanmıştır.

6.2.1.10 Eksen Kodlama Sistemine Göre Filmin Değerlendirilmesi

'Gurbet Kuşları' filmindeki nedensel koşul ekonomik sebepten ötürü büyük şehir olan İstanbul'a göç edilmesidir. Bağlamlardan bir tanesi dönemin imkanları çerçevesinde İstanbul'a gidebilmektir. Türkiye'de sanayileşmenin etkisi ile taşımacılık imkanlarının artması ailenin Maraş'tan tren ile İstanbul'a gelmelerini mümkün kılar. Diğer bağlam ise ailenin büyük şehre gelme arzusudur. İşe karışan koşullar büyük şehrin sunduğu yaşam, eğitim ve iş imkanlardır. Anadolu'dan İstanbul'a göç eden aile Maraş'ta sahip oldukları oto tamirhanesini İstanbul'da kurarak daha fazla kazancın ve zengin olmanın hayalini kurarlar. Cazip ekonomik imkanların yanı sıra şehirde üniversitelerin ve okulların sayıca fazla olması da şehre gelme arzusunu arttırır. Eylem stratejisi ise göç eden bireylerin yaşayacakları mekanı bulduktan sonra iş mekanlarını da hemen temin edip, çalışmaya başlamalarıdır.

6.2.1.11 Seçici Kodlama Sistemine Göre Filmin Değerlendirilmesi

Seçici kodlamanın aşamalarından ilk aşamasında merkez olguyu tespit etmek için gerekli olan sorular sorulur. 'Gurbet Kuşları' filmindeki analitik fikir nedir? bu fikirler kavramsal olarak nasıl ifade edilir? tüm eylem ve etkileşimler ne ile ilişkili görünmektedir? Bu sorular sonucunda oluşturulan olgu İstanbul'a göç eden ailenin hikayesidir. Hikaye şöyle oluşur ve gelişir: Kentli olmak, değişmek ve ekonomik olarak rahatlamak isteyen Maraşlı aile bireyleri İstanbul'da geleneksellikten vazgeçemedikleri için mutsuz olur, parçalanır ve geri dönerler. Seçici kodlamanın ikinci aşamasında ise bu oluşturulan hikaye ile alt kategoriler ile merkez kategoriler arasında ilişki kurulmaya çalışılır. Maraşlı ailenin İstanbul'a göç etme sebepleri ekonomik, eğitim ve bireysel alan arayışı içindir. Bu göçü gerçekleştiren bağlamlar ise ailenin büyük şehre gelmek için hem ulaşım imkanı yaratmaları (tren) hem de aşırı arzu ve istek duymalarıdır. Seçici kodlamanın üçüncü aşamasında ise bu iki aşamanın verileri ile desteklenmesi sağlanır. Filmde ailenin İstanbul'a Haydarpaşa Gar'ına vardığından sonra İstanbul'da yaşadıkları, çalıştıkları, eğlendikleri, eğitim aldıkları ve şehirli insanlar ile iletişimde buldukları mekanlar büyük şehre yapılan göç isteğini destekler.

6.3 Türk Sinemasında 1970’li Dönemler

1970’li yıllarda dönemin politik konuları gereği filmlerde daha sosyalist bir yaklaşım görülür ve “toplumcu gerçekçi” filmler yapılmaya başlanır. Toplumcu gerçekçi filmlerde akla gelen ilk yönetmen Yılmaz Güney’dir. Güney politik kişiliği ve filmleri yüzünden tutuklanır. Yönetmen hapiste geçirdiği yılların acısını 1971 yılında üst üste filmler çekerek giderir. ‘Yarın Son Gündür (Yılmaz Güney, 1971)’ filmi 12 Mart koşullarını irdelemesine rağmen bir şekilde sansürlü de olsa sinemalarda oynatılır. Güney’e göre sinema, sanat dalları arasında halka giden en etkili yoldur. Türk sinemasının sosyalist kişiliği ile Yılmaz Güney’den sonra dikkat çeken yönetmenler: Vedat Türkali, Onat Kutlar, Erden Kıral, Şerif Gören. Yılmaz Güney ve Zeki Ökten ikilisinin başarılı filmi olan ‘Düşman (Yılmaz Güney-Zeki Ökten, 1979)’, toplumdaki ahlak anlayışı ile ekonomik yozlaşmanın bir arada göstererek yıkımı da gözler önüne serer. Yılmaz Güney’in senaryosunu yazdığı, döneminde oldukça yankı uyandırmış önemli filmlerinden biri de ‘Sürü (Zeki Ökten, 1978)’dür. Sürü filmi, Türkiye’de politik sinemanın kayıt biçimleriyle olan ilişkisini gözler önüne serer.

Türkiye’de göçün yoğun olarak görüldüğü bu dönemler aynı zamanda modernlik projesinin devamı niteliğini taşıyan Cumhuriyet dönemine rastlar. Bu modernleşme projesinde de kadınlar önemli siyasi aktörler ve sembolik piyonlar olmuştur. Her devrim ideal bir erkek tanımı getirmesine rağmen Kemalist devrim ile birlikte reformların simgesi ideal kadın imajıdır. Ulusun medeniyet seviyesine erişebilmesi ancak hak ve özgürlüklerin kadınlara verilmesiyle gerçekleşeceği düşünülmüştür. Yani kadınların konumu modernleşmenin tarihsel süreci içerisinde şekillenmiştir. Bu dönemin filmlerinden ‘Göç Üçlemesinde de gelenekselliğe özellikle de İslamcı gelenekselliğe karşı Batı evrenselliğini seçen modernleşme döneminde kadının konumu merkezdedir. Kadının konumu modernleşme iken erkeğin konumu ise halen geleneksel, dogmatik ve temeli Müslüman din öğretisine dayanır. Bu karşıtlıkların incelendiği üç filmde modern kurumlar arasında sayılan hastane, sendika ve rızaya bağlı evlilikler gibi kurumları benimseyen hatta öncü olanlar da kadın karakterleridir.⁷⁸ Göç Üçlemesi filmlerinin

⁷⁸ Defne Özönur ÇÖLOĞLU, “Bir Üçlemeyi ‘Modern-Geleneksel ve Kadın-Erkek Karşıtlığında Yeniden Okumak: Gelin, Düğün, Diyet”, s.144-153

çekim yılları olan 1973, 1974 ve 1975 aynı zamanda Türkiye’de göç başta olmak üzere istihdam, sendikalaşma, çalışma koşulları ve kente uyum gibi sorunların da görüldüğü yıllardır. Tarımda makineleşmeyle birlikte işsizlik ve toprak parçalanması sonucunda kırsal kesimden şehirlere doğru göç artmıştır. Büyük kentlerde yapılan sanayi yatırımları kırsal kesimi insanının şehirlerde iş bulması için yeni bir umut kaynağı olmuştur. Fakat bu yıllarda yaşanan aşırı göç nedeniyle şehirdeki yüksek oranda istihdam ve gecekondulaşma gibi yapılaşma sorunları için 1973-1977 yılları arasında Türkiye’de üçüncü Beş Yıllık Kalkınma Planı hazırlanmıştır. Bu kalkınma planının gerçekleştirme sürecinde kentleşme, endüstrileşme, nüfus artışı, iç göçler, sosyal hareketlilik ve teknolojik gelişmeler sonucunda toplumun yargı kuruluşlarına olan talebi de artmıştır. Türkiye’deki istihdamda cinsiyete dayalı sorunlar da bulunmaktadır. 1960 yılındaki istihdam istatistiğine bakıldığında kadınların daha çok aile içinde çalıştığı görülmektedir. 1961 Anayasasının başlattığı yeni dönemle birlikte değişen ekonomik ve siyasi hareketlenmeler yeni yasal düzenlemeler getirmiş, sendikalar artık şüpheyle bakılan kurum olarak görülmekten kurtulmuştur. 1963 yılında yasalaşan 274 sayılı Sendikalar Kanunu ve Türk işçisine ilk defa grevli toplu pazarlık hakkı veren 275 sayılı Toplu İş Sözleşmesi Grev ve Lokavt Kanunu sendikalaşmayı yön çizmesinin yanı sıra yasallaştırmıştır.⁷⁹

Dünyada 60’lı yılların başında başlayan özgürlükçü hareketler Türkiye’de ancak 70’li yıllarda görülür. Sonradan görme zenginlikler hoş karşılanmaz ve naif kişilikler görülmeye başlanır. Evlilik dışı ilişkilerin daha fazla yaşandığı ve masum kız çocuğu karakterlerinin bulunduğu mekanlar fazlaca görülmeye başlanır. İç mekanlarda sıklıkla rastlanan bar dekorasyonu ile içki servisinde ve bireysel özgürlüklerde artış, baskıcı aile tutumlarında ise azalma görülmeye başlanır.

1970 yapımlı göç filmlerinde genel olarak dış mekandan çok iç mekan kullanımı görülür. Örneğin Lütfi Akad’ın ‘Göç Üçlemesi’ çekimlerini iç mekanlarda gerçekleştirmiştir.

⁷⁹ Tuğba GÜNER, Hava AKYILDIZ, "Gelin, Düğün, Diyet Filmlerinin Işığında Geçmişten Günümüze Türkiye’de Göç ve Kentleşme Sorunları"

Kentin göç eden kesim tarafından nasıl görüldüğü ve deneyimlendiği vurgulanmak istenir.

“Akad bu filmde (Gelin) sınıfsal ilişkileri, köyden kente göçü, göç edenlerin sermaye biriktirme tarzlarını, bunun için göze aldıklarını günışığına çıkardığı kadar, törelerin ve geleneksel aile ilişkilerinin kapitalizm yasaları gereği nasıl vahşileşebileceğini, bu acımasız dönüşüm sürecini olanca çıplaklığı ve hoyratlığı ile gözler önüne sermiştir. Mesele sadece büyük şehirde perişan olanların hikayesi değildir. Filmin büyük kısmı ev içinde, bahçe avlusunda ve küçük bakkal dükkanında geçiyor. Kenti bir kez, çok kısa bir sahnede (hastaneye gidiş) görüyoruz.”⁸⁰

Göç Üçlemesinden ‘Gelin’ ve ‘Düğün’ filminin çekimleri bahçe avlulu tek katlı, aynı evde gerçekleşir. Buradaki çekimlerle ev ve avluda geçen geleneksel, feodal, depresif yaşantıyla birlikte iç üretimden dışarı pazara yayılım gösterilmek istenir. ‘Gelin’ filminde bakkal dükkanının bulunduğu yer, biraz daha karışık olmakla birlikte aslında Anadolu’dan da farklı değildir. Güney’den, Ege’den ve Doğu’dan gelen insanların bulunduğu bu mekanlardan insanların o dönem için Türkiye’nin her bölgesinden İstanbul’a göç etmiş olduklarını anlaşılır. ‘Diyet’ filmi ise üçlemenin bu iki filminden farklılık gösterir. Sınıf bilincinin işlendiği filmde mekan olarak da bir fabrikada ve burada çalışan insanların sınıfsal olarak yaşadıkları sorunlar ve bu dünyada yer edinme çabaları işlenir.

1970’li yıllarının göç filmi ‘Fatma Bacı’ İstanbul’da geçmesine rağmen filmde diğer göç filmlerinde görülen alışılmış İstanbul imgelerine (Haydarpaşa Garı, Kız Kulesi, Boğaz manzarası...) pek rastlanmaz. Filmde geçen mekanlar Maçka, Nişantaşı, Bebek gibi lüks semtlerin yanı sıra ulaşımın ana mekanlarından Sirkeci’deki vapur iskelesi ve otogardır.

‘Fatma Bacı’ filminde mekan olarak İstanbul’un bu lüks semtlerinden biri olan Maçka’daki bir apartmanın kapıcı dairesi kullanılır. İstanbul’a göç edenlerin çoğunluğunun yerleştiği gecekondular yerleşimindeki evler gibi kapıcı dairelerinin mekansal yerleşimleri de çeşitlilik göstermekle birlikte aynı rahatsız edici koşullara sahiptir. Psikolojik olarak korunmuşluk hissi aslında buralarda yaşayan insanların dışlandıklarının bir göstergesidir. Apartmanın zemin katında altında bulunan bu dairelerin bazılarında da odadan odaya geçmek için kömür tozunun ya da küllerin

⁸⁰ Zeynep ÖZDAMAR, “İstanbul’un 1950-1990 Dönemindeki Kentsel Gelişiminin Türk Sinemasındaki Temsili”

uçuştuğu kalorifer kazanının etrafından dolaşmak gerekir. Bodrum katındaki bu dairelerin pencereleri de içeriye ışık girmeyecek kadar küçük ve yüksekte olduğundan yaşayanlara sürekli bir rahatsızlık ve yabancılaşma duygusu verir. Çoğunlukla da bu daireler yaşayanlar tarafından hapisane olarak tanımlanır.⁸¹ Hapishane ev olarak ifade edebileceğimiz mekanlar burada yaşayan insanların toplum baskıları ve töreler tarafından hapsedilmiş olmalarını simgeler.

Filmdeki bakırcılık atölyesi, tekstil fabrikası, berber dükkanı mekanlarını gösteren sahneler aynı zamanda o dönemde geçerli olan meslekleri göstermesi açısından da önem taşır. Dönemin filminde popüler mekanlar büyük şehirlerdeki içkili, müzikli, gazinolardır. Anıtsal özelliğini koruyan, tarihi dokuya sahip binalar yine dönemin filmlerinde yer alır. Güzel Sanatlar Fakültesi, tren istasyon binaları, tarihi köprüler...

6.3.1 Umut

Yönetmen : Yılmaz Güney

Yapımcı: Kaya Erez

Senaryo: Yılmaz Güney, Şerif Gören

Müzik: Arif Erkin

Renk: Siyah-Beyaz

Süre: 100 dakika

Yapım Yılı: 1970

Oyuncular: Yılmaz Güney, Tuncel Kurtiz, Gülşen Almaçık, Osman Alyanak, Enver Dönmez, Kürşat Almaçık, Sema Engin, Sevgi Tatlı, Hicret Gürsoy, Lütfi Engin, Kemal Tatlı, Mehlet Eken

6.3.1.1 Filmin Öyküsü

Filmin yönetmeni Yılmaz Güney'in filmleri birçok yazar ve yönetmen tarafından Üçüncü Sinema kategorisinde ele alınmaktadır. Üçüncü Dünya Ülkelerinde sinema yönetmenleri filmlerinde genellikle ülkelerinin sömürgeleikten kurtuluşu ya da bağımsızlık mücadelesi

⁸¹ Deniz KANDİYOTİ, Ayşe SAKTANBER, "Kültür Fragmanları, Türkiye'de Gündelik Hayat"

veren devrimcilik hareketlerine yer verirler. Üçüncü Dünya Sineması kavramı ticari sinema ve sanat sineması dışında, gücünü halktan alan, halkın sorunlarına yaklaşan bir sinema hareketidir. Bu sinema hareketinin örnekleri her ne kadar Avrupa ve Amerika'da bulunsa da genellikle çıkış noktası Üçüncü Dünya ülkeleridir. Yılmaz Güney de filmlerinde hep ezilen, zor durumda olan insan gruplarına yer verir. Ülkedeki toplumsal eşitsizliği tüm gerçekçiliğiyle ortaya koyar. 'Umut' filminde de bu eşitsizlik kırsal bölgeden şehre gelen bir ailenin geçekonu hayatının eziyetleri gözler önüne sererek vurgulanır.

Yılmaz Güney 'Umut' filmiyle 1960'lı yılların sonlarından 1970'li yılların siyasi ve kültürel yapısına köprü kurar. Güney'in filmleri Yeşilçam filmlerinden belli ölçülerde farklıdır. Bu farklılığı diğer filmlere yön vermede kılavuz olarak kabul edilir.⁸² Umut filminde de Yılmaz Güney Kafka ve Marcel Proust gibi hayatımızı algılama biçimimizi, hayatın içerisindeyken görmediklerimizi sağlayarak bir kurmaca oluşturmuştur.

Umut filmi gizlice kaçırıldığı yurtdışında büyük ilgi görür ve pek çok ödül almasına rağmen Türk devletinin itibarını zedelediği gerekçesiyle dava açılır. Dava sonucunda film 10 maddelik gerekçe ile reddedilir.⁸³ Danıştay kararıyla gösterime daha sonra girebilen film, Adana Altın Koza Film Şenliği'nde en iyi film seçilir.⁸⁴

Film, Adana'nın bir köyünde pamuk tarlasında çalışan fakir bir ailenin ekonomik nedenler yüzünden Adana'ya göç etmesi ve orada verdiği yaşam mücadelesini anlatmaktadır. Para kazanmak için farklı yollara başvuran ailenin Adana'da yaşadığı macera, ülkenin 1970'li yıllarında ekonomik sıkıntı ve kaygıların baş göstermiş olduğu dönemde geçer. 'Umut' filmi Türkiye'deki toplumsal değişme, kentleşme ve geçiş dönemini gösterir.

⁸² Gülsüm DEPELİ, "Türk Sineması'nda Doğu Anadolu, 1960-1990 Yılları Arasında Köy Filmleri" ,s.53

⁸³ Burak DURSUN, "Yılmaz Güney Sinemasında Devlet Temsili", s.33

⁸⁴ Veli BOZTEPE, "1960 ve 1980 Askeri Darbelerin Türk Siyasal Sinemasına Etkileri"

'Umut' filminde geçen mekanlar filmin yapım yılı 1970 yılında var olan gerçek mekanlardır. Film genellikle dış mekanlarda, iç mekan olarak ise kamusal mekanlar ve Cabbar'ın evinde geçer.

6.3.1.2 Dış Mekanlar



Görsel 41. Adana-Otomobil, 00:03:54

'Umut' filminin ilk karelerinden birinde (Görsel 41) Adana ilinin araba plaka numarasının gösterilmesi ile mekanın Adana olduğu vurgulanır. Adana'nın mekan olarak seçilmesinin nedeni yönetmen Yılmaz Güney'in Adana'da doğup, büyümesi ve aile yaşantı kesitlerini izleyiciye gösterme isteği yüzündendir. 'Umut'ta babasını anlatmaya çalışan Güney, babasının çalışmak için ilk kez gittiği şehirde yaşamış olduğu karanlık günleri filmine yansıtmak istemiştir. Babasının yaşadığı dönemlerde Amerikalılar Adana'ya havaalanı kurmayı planladıkları için Adana şehrinde modernleşme yönünde büyük bir değişim yaşanmıştır. Yeni bir iş alanı yaratılmaya çalışılması ve işin içinde yabancıların da olmasıyla birlikte etrafta çok para dolaşüyor ve köylülerin gözünde paranın çekiciliği okunabiliyordu.⁸⁵ Tarım ve madencilik alanlarında Avrupa pazarının ihtiyaç duyduğu hammadde ve gıda maddeleri üretimi bir ölçüde geliyor, buna bağlı olarak da pre-kapitalist düzenin hakim olduğu sınıflar daha da güçleniyor, köylü halk ise

⁸⁵ Ünsal OSKAY, "Umut'ta Entellektüel Boyut ile Popüler Boyutun Başarılı Bütünleşmesi Üzerine"

daha fazla sömürülmeye başlıyordu.⁸⁶ Araba görseli dönem için şehirli yaşama dair toplumsal değişimi gösteren bir semboldür. Amerikalılar Adana şehrine yerleşmek ile kalmamış kullanmış olduğu araçları da şehre getirerek toplumun alışkanlıklarının değişmesine neden olmuşlardır. Filmdeki ‘Plymouth’ marka olarak tahmin edilen görselde günün erken saatlerinde arabayı temizleyip, parlatmaya çalışan adamın arabaya ne kadar önem verdiğini görmek mümkündür. Adamın davranışı aynı zamanda hem filmin içeriğinde hem de yaşanan dönemde Amerikan marka arabanın önemli bir yeri olacağına dair izleyiciye de ipucu vermektedir.



Görsel 42. Cabbar ve Atlı Araba, 00:02:56

Görsel 42’de ise atlı arabasının içinde filmin kahramanı olan Cabbar uyumaktadır. Bu görselde mekan ve zaman olarak diğer görsel ile paralellik taşır. Cabbar günün erken saatlerinde Adana’nın bir sokağındadır. Mekanda öne çıkan unsurlar atlı araba ve köylü kıyafetleri içerisinde bulunan Cabbar’dır. Atlı araba ve köylü kılık kıyafeti şehir mekanı ile tezat bir görünüm sunar. Cabbar gerek arabası gerekse kıyafeti ile kırsal kesimden kente şehire göç etmiş bir vatandaşdır. Türkiye’nin büyük şehirlerinden biri olan Adana giderek sanayileşmenin ve kapitalizmin etkisiyle değişmiş, bu çekici parasal unsurlar köy halkını kente doğru sürüklemiştir.

⁸⁶ <http://www.otekisinema.com/yilmaz-guneyin-umutu-1970> (İzlenme tarihi 12.12.2016)



Görsel 43. Tabelalar ve Cabbar, 00:04:46

Görsel 43’de Cabbar Adana’da yol kenarındaki levhaların altına giderek tuvalet ihtiyacını giderir. Bu levhalarda ‘Türkiye Öğretmenler Bankası (Bankacılık Hizmetleriyle Emrinizde)’, ‘Sümerbank (Birikmiş Paranızın Teminatıdır)’ banka isimleriyle birlikte sloganları da yazar. Cabbar’ın boyundan çok yüksek olan levhalar, genç adam için ne bir önem ne de anlam ifade eder. Genç adam bankaların kendi için önemini olmadığını levhaların altına tuvaletini yaparak göstermiş olur. Cabbar’ın boyundan yüksek, film karesine yansıyan levhalar kapitalizminin gücünü simgeler. Kapitalizmi simgeleyen bu levhalar Lefebvre’nin de ifade ettiği gibi servetin, refahın ve gücün işaretlerini verir.⁸⁷ Genç adamın toplumun fakir kesiminden gelmiş olduğu tabelalar ile bir kez daha vurgulanır. Dönemi için toplumun sadece belli bir kesiminin kullanmış olduğu bankalardan fakir halkın haberi bile yoktur. Kapitalizmin etkisiyle toplumun bir grubunun maddi birikimleri artmış, bu talepte bankaların arzına sebep olmuştur. Bankacılık 1946 ve özellikle 1950 yıllarından sonra en çok rağbet gören bir sektör olur. 1950’lerde banka sayısı otuz iken bu rakam 1959 yıllarında iki katına çıkar ve halktan para toplayabilmek için lotarya oyunları ve reklam kampanyalarına başvurulur.⁸⁸

⁸⁷ Henri LEFEBVRE, “Mekanın Üretimi” s.178, Ç:İşık Ergüden

⁸⁸ <http://www.otekisinema.com/yilmaz-guneyin-umutu-1970> (İzlenme tarihi 12.12.2016)



Görsel 44. Cabbar ve Milli Piyango Bileti, 00:05:26

Görsel 44’te diğer atlı arabacıların durduğu mekanda Cabbar’ı arkadaşları ile birlikte gazeteyi incelemektedir. Bu sahnede filmin ana teması üzerine dönen milli piyango bileti görülür. Dönem için piyango bileti bir umut ve çelişkinin temsilidir. Milli piyango bileti devletin kendi çıkardığı bir tür şans oyunudur. Devlet bu oyundan kazandığı paranın bir kısmını ikramiye olarak dağıtır, bir kısmını çeşitli kurumlara aktarır ve kalan kısmı da vergi olarak kendisine kalır. Kısacası devlet, ikramiyenin büyüklüğü ne olursa olsun her zaman kar elde eder.⁸⁹ Burada devlet, kapitalist sistemin etkisiyle insanlara maddi durumları ne kadar kötü olursa olsun her zaman para kazanma umudu psikolojisini yaratmak ister. Böylece insanlar açlıktan, yokluktan perişan da olsalar tıpkı Cabbar ve ailesinin durumu gibi isyan etmez, milli piyango biletinden para çıkma umudu ve çelişkisi ile birlikte yaşayıp, giderler. Cabbar okuma yazma bilmediği için almış olduğu milli piyango biletine ikramiye çıkıp, çıkmadığını arabacı arkadaşlarına kontrol ettirir. Arkadaşının gazeteye baktıktan sonra olumsuz bir şekilde kafasını sallamasına üzerine Cabbar halen içindeki umutla sorar:

“*Amortide yok mu?*” Arkadaşına inanmayan Cabbar bir gazete alıp, biletini tekrar kontrol eder. “*Cabbar bugünlerde çok değişti ya..*” diye arkadaşları tarafından eleştirilir. Kapitalist

⁸⁹ Burak DURSUN, “*Yılmaz Güney Sinemasında Devlet Temsili*”

sistem Cabbar'ın iyice etkisi altına almış, genç adam piyango biletinden fazlaca umut bekler bir hale gelmiştir. Milli piyango bileti Cabbar'ın hayallerindeki yaşamın anahtarı bilet, bileten şans eseri çıkacak yüksek miktardaki para ise onun umut kapısıdır.



Görsel 45. Adana Tren Garı, 00:07:33

Göç filmlerinin anıtsal bir simgesi olan Haydarpaşa Garı 'Umut' filmde yerini Adana Tren Garı'na bırakır. Dönemi için büyük şehre elinde eşyalarıyla göç edenlerin ilk uğrak yeri olan bu yüzden de etrafında hem arabacıların hem de satıcıların yer aldığı mekan filmde de büyük önem taşır. Haydarpaşa Gar'ı Anadolu'nun her bölgesinden gelen insanları karşılarken Adana Tren Gar'ı yalnızca Adana civar bölgelerinden gelen insanları karşılar. Yönetmen Adana Tren Gar'ını filmde göstererek dönemin hem diğer göç filmlerine gönderme yapmış olur hem de bu garı göçü temsil eden mekan olarak seçer.



Görsel 46. Protesto Gösterileri, 00:53:05

Yılmaz Güney, Cabbar ve atlı arabacı arkadaşları arabalarının toplatılması yüzünden yaptıkları protestoda modern dünyadaki gelişmelere karşı duruş sergilerler. Tüm atlı araba sahipleri toplanıp, haklarını elde etmek için pankartlar hazırlamışlardır:

'Sömürülmeyeceğiz!', *'Zam, zam, zam arabacıya'*, *'Birlikten kuvvet doğar'*

Devlet atlı arabaları kaldırıp, toplatmakta ama buna karşılık atlı araba sahiplerinin hayatlarını sonrasında nasıl idame ettireceklerine dair herhangi bir çözüm ortaya koymamaktadır. Türkiye devletinin çağdaşlaşma adına tüm faaliyetlerde halkının düşünmediğini yönetmen bu sahneler ile dile getirmek ister. Dönemin devlet ve siyasi politikası gereği serbest çalışan vatandaşın hakkını savunacak herhangi bir örgüt, sendika...gibi kurumların olmayışı halkı birleştirip, direniş yapmaya sevk etmiştir. (Görsel 46)



Görsel 47. Cabbar ve Hasan, 00:15:38

Görsel 47’de direniş yapılan meydanda Cabbar ve arkadaşı Hasan’ın ‘Arabacı uyandı. Bıçak kemiğe dayandı’ yazan protesto levhası ile birlikte Cabbar’ın atlı arabasının yanında oturup, dertleştikleri görülür. Hüseyin Karabey, Yılmaz Güney’in sineması hakkında yaptığı konuşmalardan birinde Güney’in filmlerinin önemli özelliklerinden birisinin filmdeki karakterlerle empati kurulabilmesi olduğunu belirtir. Klasik sinema anlayışına göre insanlar sorunları için hep bir kahramanın gelmesini bekler. Halbuki Güney’in filmlerinde kahramanlar bizler gibi gündelik hayattan çıkmış, sıradan kimselerdir. Hain ve kahraman insanların savaş ortamında çıkacağını düşünen yönetmen, filmlerinde bu tür karakterlere yer vermez. Güney, seyircinin filmi izledikten sonra rahatsızlık duymasını, sorunlarını ancak filmdeki kahramanın sorunuyla empati kurarak çözebileceğine inanır.⁹⁰ Filmdeki bu karede Cabbar’ın bir kahraman olarak tüm atlı arabacıların sorunları için mücadele etmesi beklenirken genç adam sıradan vatandaş gibi pasif, düşünceli ve korkak davranır.⁹¹ Hamallık yapan Cabbar’ın arkadaşı hayalperest Hasan ise görseldeki yüz ifadesinden de anlaşılacağı gibi Cabbar’a umut aşılama çabasıyla çalışır, kolay kazanç elde etme yolları bulur ve Cabbar’ı kötü emellerine alet eder.

90

http://www.academia.edu/10820530/YILMAZ_G%C3%9CNEY_VE_UMUT_F%C4%B0LM%C4%B0
(İzlenme tarihi 17.11.2016)

⁹¹ Fahrettin VAROL, "Yılmaz Güney Sinemasının İdeolojik ve Gerçekçi Sinema Dilinin Çözümlemesi"



Görsel 48. Gece Kulübü, 00:18:44



Görsel 49. Cabbar ve Gece Kulübü, 00:18:19

Filmde geçen diğer dış mekanlardan biri de gece kulüpleridir. Gerçek mekan olarak seçilen gece kulübünün dönemi için gerçek hayatta da popüler bir yer olduğu düşünülür. Kulübün dışında Cabbar, atlı arabası ile müşteri beklerken uyuyakalmıştır. Her iki görselde de yönetmen izleyiciye şehirdeki gece hayatının iki farklı yönünü göstermek ister. Şehirli için gece hayatı parlak, canlı ve neşeli iken şehre çalışmak için gelen kırsal kesim insanı için zor, tüketici ve üzücüdür.



Görsel 50. Tarihi Misis Köprüsü, 01:15:06



Görsel 51. Ceyhan Nehri, 01:15:46

Filmde Ceyhan nehri kıyısındaki boş arazilere ve yörenin önemli tarihi köprüsü olan Misis Köprüsü'ne yer verilir. Misis Köprüsü, Ceyhan Nehri üzerinde yer almakta, M.S. 4. Yüzyıla ait köprünün Constantinus zamanında yapıldığı bilinmektedir. 1998 yılında Ceyhan depremi sırasında ciddi hasara uğramış olan bu tarihi köprü 1998-2001 yılları arasında Karayolları Genel Müdürlüğü tarafından tekrar onarılmıştır.⁹² Ceyhan nehrinde yüzmenin bugün için bile halen tehlikeli ve yasak olmasına rağmen filmde nehrin

⁹² Murat ALABOZ, "Mimar Sinan Köprülerinin Güncel Durum Değerlendirilmesi ve Kapuağası Köprüsü Restorasyon Projesi"

üzerinde yer alan tarihi Misis Köprüsünden çocukların atlayıp, yüzdüğü görülür. Moğol istilacıların geçmesi için yapılmış olan bu köprüden çocuklar nehre atlayarak eski bir zulmün kalıntısını oyuna dönüştürürler. Göç ile birlikte tarihi mekanlar da değişmiş, köprülerin üzerinde yaşanan anılar yerini yeni hayat alışkanlıklarına bırakmıştır.⁹³



Görsel 52. Adana ve Çiftlik, 00:33:14

Adana'nın merkezinden uzak, yere serili çarşafaların üzerinde meyve ve sebze kurutulduğu, tarla yakınlarında bir çiftlik görüntüsü yer alır. (Görsel 52) Çalışan insanların işleri ve kıyafetlerinden tarım sektörü ile uğraştıkları şehir hayatının sanayileşmesinden henüz etkilenmemiş oldukları fark edilir. Lefebvre'nin de belirttiği gibi sanayileşmenin etkisi ile şehirler parçalanmadan gelişmemektedir.⁹⁴ Kırsal hayat azalarak bir yandan devam ederken şehirler de değişim sürecine girer.

Adana şehrinde yeni toplumsal oluşumla ile birlikte civardaki yörelerde geleneksel ağalık sistemi değişmiş, köy ağaları vazifelerini yerine getiremez olmuştur. Çünkü büyük şehre göç ile birlikte ağalar güç ve otoritelerini kaybetmeye başlamışlardır. Cabbar atının ölmesi üzerine eskiden çalıştığı köy ağasının yanına giderek ondan yardım ister. Eskiden ağalık olarak isimlendiren karakterin korumacı, kollayıcı, güven verici sıfatlarının bugün

⁹³ Ünsal OSKAY, "Umut'ta Entellektüel Boyut ile Popüler Boyutun Başarılı Bütünleşmesi Üzerine"

⁹⁴ Henri LEFEBVRE, "Şehir Hakkı", Çev. Işık Ergüden, s. 93

için kalmadığı köy ağasının verdiği cevaptan anlaşılır. “Şehir de at da ölür, her şey de ölür. Ben mi sana şehre git dedim. Hadi git, şehir senin karnını doyursun.” Bu cevap adeta Cabbar’ın tokat gibi yüzüne çarpar. Köy ağasının söylediği bu sözler köy toplumunun şehre göçü ile toprak ağalarının tarlalarda iş gücü sıkıntısına düştüklerini ve zor durumda kalmış olduklarını açıklar. Filmin kahramanı Cabbar ağanın kızgın ve ağır ifadesinin ardında arkasını döner ve üzgün olarak şehre geri döner.

Köy ağalarının durumu Lefebvre’nin belirttiği kentsellik ve kırsallık çatışmasına örnek teşkil eder. Köyler, köysel özgüllüklerini yitirerek şehre uymak için kırsallaşırlar.⁹⁵ Köylerde tarlalarda çalışacak işgücünün azalması köydeki tarım işlerinin aksamasına neden olmuştur.



Görsel 53. Adana’da Apartman, 00:32:13

⁹⁵ a.g.k., s. 86



Görsel 54. Adana'da Havuzlu Ev, 00:30:52

Filmde Adana'nın merkezinde yer alan lüks apartmanlar ve havuzlu evler görülür. (Görsel 53-54) Adana şehrinde yaşanan sanayileşme ve kapitalizmin sonucunda köy ağalığından şehir hayatına geçen zengin kesim film karelerine yansır. Görsel 53'te şehir hayatına geçilse de atlet giymiş erkek ve baş örtülü kadın kahramanlarının giyimlerinden yarı yarıya şehirleştikleri fark edilir. Şehirli kadın, kocasının Cabbar ile konuşması karşısında “*yüz verme bu adamlara*” diyerek tepki gösterir. Şehirli kadın ile kırsal kesimden gelen kadın karşılaştırıldığında filmde şehirli kadının söz söyleme etkisinin artmış olduğu vurgulanmak istenir. Görsel 54'te de şehirli halk zamanını havuza girip, güneşlenerek geçirmektedir.

Şehir toplumu oluşturan unsurlar ile hep ilişkilidir, toplum değiştiğinde şehirlerde değişir.⁹⁶ Köy ağalarının şehre yerleşmeleri ile birlikte şehirde yerleşim şekilleri ve hayat tarzlarında değişimler meydana gelmiştir. Havuzlu apartmanlarda yaşam Adanalı köy ağalarının yeni yerleşim mekanları olmuştur.

⁹⁶ a.g.k., s. 63



Görsel 55. Çukurova’da Define, 01:35:55



Görsel 56. Umudunu Yitiren Cabbar, 01:37:07

Görsel 55’te Adana’nın ilçesi olan Çukurova’da Cabbar, Hasan ve Hoca Efendi define araması için çıktıkları yolculukta görülür. Adana şehrinin ilk ciddi anlamda büyümesi 19. yüzyılın sonlarında Çukurova’nın tarıma açılması ile başlar. Fakat şehrin esas büyümesi ve yakınındaki arazi alanların gelişmesi 1980 sonrasında gerçekleşen sanayi alanındaki gelişmeler ve kırdan kente göç ile olur.⁹⁷ 1970 yılında çevrilen Umut filmi bu gelişmelerin öncesine dayanmaktadır. Dünyanın doğal zenginlik alanları olan sulak

⁹⁷ Mehmet Emin SÖNMEZ, "Adana Şehrinin Alan Gelişimi ve Yakın Çevresinin Arazi Kullanımında Meydan Gelen Değişimler"

alanlar, tarım ve sanayi faaliyetlerinin genişlemesiyle geri dönüşü olmayan ciddi bir tehlike altındadır. Cabbar, arkadaşı Hasan ve Hoca Efendi'nin define aramak için geldikleri arazinin verimsizleşme yolunda olduğunu etrafın kuraklık ve çıplaklığından anlaşılr. Son umut kapısı olarak görülen define arayışından da bir şey çıkmayacağını anlayan genç adam büyük bir hüsrana uğrar. Gözleri bağlı bir halde delicesine dönerek içinde bulunduğu çıkmazı ve acıyı gösterir.⁹⁸ (Görsel 56)

6.3.1.3 Cabbar'ın Evi



Görsel 57. Cabbar'ın Eşi Fatma, 00:10:14

Görsel 57'de Cabbar'ın eşi Fatma yaşadıkları gecekonduğun içerisinden görüntülenir. İç mekanda görülen yer yatağı dışında etrafta başka bir eşya yoktur. Mekanın fakirliği adeta genç kadının yüzüne yansımış gibidir. Fatma'nın yüzünden çaresizlik, üzüntü ve endişe okunmasına rağmen halen bir annedir ve çocukları için güçlü ve ayakta olmak zorundadır. Gecekondudaki ezilmiş hayatları, parasızlık ve açlık genç kadını perişan etmiştir. Her gün bir sonraki günü düşünme, çocukları bu yoksullukla idare etme, alacaklıların kapıya dayanmaları gibi diğer sorumluluğun altındaki durumlarla da başa çıkmaya çalışır. Çocuklarına karşı baskıcı olmasına karşı otorite sahibi değildir. Geleneksel aile yapısı gereği Fatma'nın da kadın olmasından ötürü sözü dinlenmez ve

⁹⁸ Burak DURSUN, "Yılmaz Güney Sinemasında Devlet Temsili"

tekrarlanan suçlarda sözü çiğnenir.⁹⁹ Diğer Türk filmlerinde sıklıkla rastlanan pasif, fedakar anne karakteri Fatma'da da görülür. Fatma'nın bu rolü adeta bir görev duygusuyla devam ettirir ve sorumluluklarını büyük bir özveriyle üstlenir. Fakir kadın figürü olan Fatma ise ev içi özel alanına hapsedilmiş, kaderci bir yaklaşımla elindekilerle yetinen, büyük şehirde yaşamının zorluğuna ve ekonomik sıkıntılarına katlanan her zaman kocasına destek olan, itaatkar, tevekkül sahibi, iyi bir kadındır.¹⁰⁰



Görsel 58. Cabbar'ın Oğlu, 00:10:41

Görsel 58, Cabbar'ın ailesiyle birlikte yaşadığı, çatısı olmayan gecekondu'nun damından bir görüntüdür. Yaşadıklarının yerin fiziki şartlarının yetersizliği evin küçük oğlunun dama çıkarak tuvalet ihtiyacını gidermesinden anlaşılabilir. Yönetmen bu görüntü ile evin çatısındaki su kanalıyla çişini yapan çocuk arasında görsel olarak bir benzetme oluşturur.

⁹⁹ Fahretin VAROL, "Yılmaz Güney Sinemasının İdeolojik ve Gerçekçi Sinema Dilinin Çözümlemesi"

¹⁰⁰ Eren YÜKSEL, "Yılmaz Güney Sinemasında Kadın İmgesi"



Görsel 59. Cabbar'ın Evi, 00:12:20



Görsel 60. Cabbar'ın Evi, 00:51:54

Görsel 59 ve Görsel 60 Cabbar ve ailesinin yaşadığı mekana ait daha ayrıntılı bilgi verir. Burası hayvanlardan da anlaşılacağı üzere hem ahır hem de ev olarak kullanılan bir mekandır. Ortasında geniş avluya sahip, kapalı kısmı ve yaşam alanı dar, iç bölümlendirmelerin olmadığı, yarı bölümü açık bir ev şeklindedir. Avludaki yatak hem havanın sıcak olmasından hem de içeride oda olmamasından ötürü dışarıda uyumayı gerektirmektedir. Evin etrafında apartman, ev ya da herhangi bir yerleşim biriminin bulunmamasından şehir merkezinden uzakta olduğu anlaşılır.



Görsel 61. Okuma ve Üfleme, 00:59:54



Görsel 62. Suya Yansıma, 00:57:16

Görsel 61’de Cabbar’ın evinin avlusunda Cabbar ve oğlu, Cabbar’ın arkadaşı Hasan ve Hoca Efendi oturmuş, su dolu bir kaba bakmaktadır. Görsel 62’de ise su dolu kaptaki Cabbar’ın oğlunun yüzünün yansıması görülür. Para kazanma umudunu piyango biletine bağlayan Cabbar biletten bir şey çıkmayacağını anladıktan sonra arkadaşı Hasan’ın da etkisiyle define arama işine niyetlenir. Define arama işi için sadece niyet yeterli olmamakta hoca efendinin dualarına ve su dolu tasta definenin yeri ile ilgili bilgiye

ihtiyaç vardır. Yönetmen Yılmaz Güney'in babası da zamanında işsiz kalınca define arayışına girmiş ve o dönemde yönetmen bu serüveni başından sonuna dek yaşamıştır. Yılmaz Güney filmdeki bu kız ve erkek çocuğun kendisi ve kız kardeşi olduğunu belirtir. Filmdeki görsellerde dini inanışlar, dua okumalar, üflemler, suda görüntüler ile para bulunamayacağı vurgulanmak istenir. Yönetmenin hedefi halkın özellikle işçi sınıfının bağımsızlığının kendi ellerinde ve toprağında olduğunu, sadece aktif bir çalışmayla bunu elde edebileceklerini göstermek ister.¹⁰¹

Büyük şehre göç eden insanların gerçek hayatlarından bir kesitini bizlere gösteren Güney, aynı zamanda da hayatımızı sürdürürken bize normal gözükken yaşantımızın aslında nasıl bir fantastik bir kurgulama olduğuna da işaret eder. Atlı arabacılığın sona erdiği, taksiciliğin başladığı bir hayatta Cabbar tarihe karşı bir direniş gösterir. Cabbar'ın milli piyangoya olan ümidi ise define ve defineci hocanın umudu kadar boştur. Tarihsel olarak sürdürülen efendi-köle ilişkisi daha kötü, acıklı bir haldedir.¹⁰²

6.3.1.4 Resmi Mekanlar



Görsel 63. Okul, 00:20:54

¹⁰¹ Üstün OSKAY, "Umut'ta Entellektüel Boyut ile Popüler Boyutun Başarılı Bütünleşmesi Üzerine"

¹⁰² a.g.m.

Görsel 63'te resmi bir kurum olan okulda bir sınıf sahnesidir. Kahramanımız Cabbar'ın kızı Cemile yine dönemin klasik okul forması olan siyah önlük ve beyaz yakasıyla kara tahtanın yanında ayakta durarak, öğretmenlerinin sorularını cevaplamaktadır. Filmdeki görselden şehirdeki modernleşme hareketlerinin eğitim sisteminde görülmediği fark edilir. Klasik bir sınav sistemi olan sözlü sınavı ile öğrencinin zorlanarak strese sokulduğu izlenir. Modern bir toplumda okulların görevinin düşünen, sorgulayan bireyler yetiştirmek olmasına rağmen filmde eğitim hayatı çağdaş düşünce yapısından tamamen uzaktadır.

Cabbar'ın büyük şehire göç etme nedenlerinden biri ekonomik diğeri ise eğitim amaçlıdır. Kızının okumasını ve kendisi gibi cahil kalmamasını isteyen Cabbar, maddi imkan yetersizliğine rağmen kızını okula göndermeyi başarır. Kız çocuklarının okula gönderilmediği geleneksel aile yapısı düşünüldüğünde Cabbar'ın çağdaş bir görüşe sahip olduğunu söylemek mümkündür. Genç adam sadece kendisi için değil, çocukların eğitimi için de büyük şehre gelmiştir. Cabbar kırsal bir kesimden gelmiş olmasına karşılık değişime ve yeniliğe açık bir bireydir.



Görsel 64. Karakol, 00:26:36

Filmde görülen diğer bir devlet kurumu ise polis karakoludur.(Görsel 64) Karakoldaki eşyalar dönemin devlet mekanları hakkında fikir verir. Duvarda asılı olan Türkiye haritası karakolun duvarını süsleyen tek nesnedir. Onun dışında sadece bir masa ve dosya dolabı vardır. Polis tutanakların dönemin yazıcı alet olan daktilo aleti ile tutulur. Bu sahne aynı zamanda günümüz teknolojisi ile değişen, kaybolan eşyaları göstermesi açısından da önemlidir. Lefebvre'nin "*Nesneler envanteriniz, demografiniz, daha geniş bir bilim içinde bir bölümden başka bir şey olmayacaktır. Nesnelere eskimekte olmaları ve olası dayanma süreleri, eskimenin özel durumundan başka bir şey değildir.*"¹⁰³ İfadesinde de belirttiği gibi karakolda kullanılan eşyalardan özellikle daktilo dönemin eskiyen, envanter listesinde yer alan eşyalardandır.

Karakoldaki sahnede Cabbar ötekileştirilmiş, zavallı, ezik bir insan olarak ayakta bekletilmektedir. Yönetmen burada zenginlerin ayrıcalığa sahip olduklarını, devletin de sınıfsal ayrımı desteklediğini izleyiciye sunar.

'Umut' filminden elde edilen görsel verileri göçün mekan ve birey üzerine etkisi üzerine temellendirilmiş kuram yöntemine göre değerlendirilir.

6.3.1.5 Açık Kodlama Sistemine Göre Filmin Değerlendirilmesi

1970'lerde Adana şehri, Amerikalıların buraya üs kurmaları nedeni ile iş olanaklarının arttığı, etrafındaki civar köylerden göç akımının başladığı büyük şehirlerden biri olur. Sanayileşme ve kapitalizmin etkisi ile toplumun kullandığı araçlar, yaşadıkları evler değişir, bankaların sayısı ve yatırımların miktarı artar, şans oyunu oynama alışkanlığı ortaya çıkar. Sanayileşmenin etkisi ile zengin, fakir ayrımı daha belirginleşir, eğitim ve kamusal mekanlarda bu sınıfsal ayrım daha fazla göze çarpar hale gelir. Sanayi faaliyetlerinin gelişmesi tarım alanlarının zarar görmesine ve sulak arazilerde kuraklığın başlamasına neden olur. Değişen toplum topraklarda aktif olarak çalışıp, para kazanmak yerine hurafelere inanarak kolay yoldan para kazanmayı umut eder. Şehir hayatının ve para kazanmanın zorlukları şehre göç eden aile ve bireyler için çok zordur. Sonunda bu umutsuz bireyler akıl sağlıklarını yitirirler.

¹⁰³ Henri LEFEBVRE., "*Modern Dünyada Gündelik Hayat*", Çev. Işık Gürbüz, s.33

Bir bütün olarak bu paragraf değerlendirildiğinde ilk anlamda ulaşılan sonuç göç edilen büyük şehrin, mekanın ve kullanılan eşyaların aynı şehrin köyünden gelen insanlar üzerinde etkisinin farklı olmasıdır. Açık kodlama sistemine göre bu paragraf satır satır kodlandığında ise çok daha ayrıntılı kavramlara ulaşılır.

-1970'li yıllarda Amerikalıların Adana'ya üs kurmaları nedeni ile Adana civar köylerden göç edilen bir şehre dönüşür.

-Sanayileşme ve kapitalizmin etkisi ile bankacılık gelişmeye başlar.

-Bankalar halktan daha fazla para toplamak amacı ile milli piyango, lotarya gibi şans oyunları düzenlemeye başlarlar.

-Sanayileşmenin etkisi ile Amerikalıların Adana'ya yerleşirler ve toplumun değişmesinde etkili olurlar. Adana halkının ulaşım için kullandıkları araçlar, yaşadıkları evler ve eğlence tarzları da tüm bu etkilere bağlı olarak değişir.

-Sanayileşme yüzünden toplumda zengin, fakir sınıf farklılığı giderek artar, düşmanlıklar başlar.

-Sınıf farklılığın en fazla hissedildiği yerler karakol ve okul gibi resmi mekanlardır.

-Sanayileşmenin etkisi ile verimli arazilerde kuraklaşma başlar ve tarım giderek azalır.

-Sınıf farklılığından dolayı geçim derdine düşen ve dini inancı güçlü olan halk hurafelere inanarak define bulmayı umut eder.

-Defineyi bulamayan ve umudu yitiren birey aklını kaybeder.

İki aşamalı gerçekleştirilen kodlama sisteminden göç edilen mekanın birey üzerine etkisi hipotezinden 'şehirden bireyin aklını yitirmesi' kavramı ortaya çıkar.

6.3.1.6 Eksen Kodlama Sistemine Göre Filmin Değerlendirilmesi

'Umut' filminde ailenin Adana'nın bir köyünden Adana'nın merkezine göç etmelerindeki nedensel koşullar ekonomiktir. Köylerinde tarımın ve iş gücünün azalması, köydeki eğitim olanaklarının yokluğu aileyi en yakınlarındaki büyük şehre yönlendirmiştir. Bağlam, Adana'nın o dönemde Amerika'nın üs kurmasından ötürü önemli bir şehir haline gelmesidir. Ekonomik nedenler ile göç etmeyi düşünen aile uzaktaki bir şehre gitmektense yakınlarındaki aynı imkanlarını sunan büyük şehir Adana'ya göç etmeyi tercih eder.

Filmde göç olgusunda işe karışan koşullar sanayileşmenin artması ile tarım kaynaklarının ve dolayısıyla da tarım iş koşullarının azalmasıdır. Eylem stratejisi olarak 'Umut' filmindeki ailenin köylerinin yakınında iş olanakları daha fazla olan büyük şehir Adana'ya yaptıkları göç yolculuğudur. Aile ellerinde tek iş gücü olarak kullanabilecekleri iki hayvanın çektiği atlı araba ile şehre gelmeyi, bu araba ile yolcu taşımayı ve yaşamlarını sürdürmeyi planlar.

6.3.1.7 Seçici Kodlama Sistemine Göre Filmin Değerlendirilmesi

Seçici kodlamanın aşamalarından ilk aşamasında merkez olguyu tespit etmek için gerekli olan sorular sorulur. 'Umut' filmindeki analitik fikir nedir? bu fikirler kavramsal olarak nasıl ifade edilir? tüm eylem ve etkileşimler ne ile ilişkili görünmektedir? Bu sorular sonucunda oluşturulan olgu Adana'nın civar köylerinden Adana'ya göç eden ve sonunda şehirliler gibi yaşamayan ve ailesini geçindirmeyi başaramayan aile reisinin aklını yitirme hikyesidir. Seçici kodlama sisteminin ilk aşamasında hikaye şöyle oluşur ve gelişir: ekonomik olarak zor durumda olan aile hemen maddi olarak rahatlamak hem de zengin olma umudu ile köylerinden Adana'ya göç ederler. Seçici kodlamanın ikinci aşamasında ise bu oluşturulan hikaye ile alt kategoriler ile merkez kategoriler arasında ilişki kurulmaya çalışılır. Kırsal kesimden gelen ailenin Adana'ya göç etme isteğinin esas amacı ekonomik olsa da çocuklarını şehirde okutma isteklerinden eğitim amaçlı da görülür. Aile bu göçü gerçekleştirmek için Adana'da Amerikalıların üs kurması ile gelişen sanayileşme olanaklarını bağlam olarak kullanırlar. Tek varlıkları olan atlı arabaları ile şehre gelirler. Şehirdeki pahalı ve zorlu hayat aileyi zorlar. Şehirdeki sınıfsal farklılığı gören aile yalnızca emek gücü ile maddi kazanç elde edemeyeceklerini anlar. Dini inanışlardan hurafelere inanarak define bulmayı hedefler. Seçici kodlamanın üçüncü aşamasında ise bu iki aşamanın verileri ile desteklenmesi sağlanır. Filmde Adana'daki sanayileşmenin etkisi ile ortaya çıkan zengin-fakir ayrımı, teknolojinin değişimi ile atlı arabanın önemini yitirmesi ve aşırı yoksulluğun belirmesi üçüncü aşama destekleyen verilerdir. Ailenin milli piyango biletinden çıkacak piyango ve hurafelere inanarak define bulma umudu da diğer destekleyen verilerdir.

6.4 Türk Sinemasında 1980’li Dönemler

1970’li yıllarda ‘Umut’ filmi ile ismini duyuran Yılmaz Güney daha sonra 1982 yılında ‘Yol’ filmi ile Cannes Film Festivali’nde Costa Gavras’ın “Missing” filmiyle Altın Palmiye Ödülünü paylaşırken, aynı zamanda Uluslararası Sinema Eleştirmenler Birliği (FIBRESCI) en iyi film ödülü ve INTER Film (OCIC)’in mansiyon ödülleriyle sahne almıştır. France-Soir’in yazarlarından R.Chazel zamanında “Yol” filmini şu şekilde değerlendirmiştir: *“Bu filmde her şey güzel ve tüyler ürpertecek kadar müthiş. Her şey aşk ve her şey kin. Her şey şeytanca. Zıt-ların filmi. Yumuşak ve şiddetli resimler. Rahatlatıcı manzaralar ve silahların gerçeği.”*¹⁰⁴

1980’li yılların göç filmlerinde köy kent arasındaki mesafe ve karşıtlıklar daha fazla hissettirilir. ‘Bir Avuç Cennet (Muammer Özer, 1985)’ filminde köy-kent karşıtlığı, ailenin yaşadığı ekonomik sıkıntı, şehir hayatının zorlukları, şehir insanının karşı çıkışları kent ortamında verilir. Tüm sayılan bu problemler ailenin şehirde köy hayatını devam ettirmek istemesinden kaynaklanır. Göç olgulu filmlerin bazılarında her ne kadar kırsal kesim hayatından kesitler görülse de 1980 yapımı filmlerde başka mekanlara da yer verilir. Örneğin bu dönemde entelektüel seviyesi yüksek, sanatçı karakterlere ait mekanlar görülmeye başlanır. Bu dönem filmleri genellikle orta gelir grubunu temsil eden mekanları gösterir. Eğitim düzeyi yükseldikçe mekanların iç döşenme tarzlarında da bir sadeleşme görülür. Filmlerde gerçek mekan kullanımı 1980’li yıllarında da devam eder. Döneme ait diğer mekanlar ise büyük şehirlerde yapılaşmanın etkisi ile inşa edilen apartmanlardır. Apartman kültürünün en önemli temsilci kentleri ise başta İstanbul olmak üzere İzmir ve Ankara olur. Cumhuriyetin ilanı ile birlikte gelen Kemalist rejim Türk toplumuna bahçe içinde villa tarzı evleri konut olarak uygun görse de göç ile birlikte gelen konut sıkıntısı yüzünden apartman inşasına başlanır. 1980’lerde apartmanlaşma sürecinin hızla artmasıyla birlikte bu apartmanlardaki yaşamlar liberalleşme ve kapitalizmin etkisiyle de lüks yaşam standartları, güvenli siteleri beraberinde getirir. Bu durum toplumu giderek ayrıştırır, bireysellik, yalnızlık ve mahremiyet doğar.

¹⁰⁴ “Üçüncü Sinema ve Yılmaz Güney”

1980 Darbesi ile birlikte Türk Sineması da yeni bir döneme girer. Türk sineması halen bu dönemde de muhalif olmayı ve dışa açılmayı sürdürmektedir. Filmlerin konuları 1 Eylül'den feminizme, aydın sorunundan günlük sorunlara uzanan geniş bir yelpazeye sahiptir. 1980 yıllarında yaşanan hareketli ve çalkantılı siyasi hayat yüzünden ekonomik darboğaza girilir ve bu ekonomik sıkıntı Türk Sinemasını da etkiler. Filmlerin sayıları bir önceki döneme göre yarıya düşer. Ekonomik sıkıntının yarattığı hüznü tablo arabesk filmlerinin popülerliğini artırır. 1980 yılında çekilen filmlerin çoğu arabesk, acıklı, müzikli filmlerdir. Bu dönemdeki göç filmlerinde insanların kentlerde yaşamaktan mutlu olmadıklarını, yaşadıkları eski toprakları, köylerini özlediklerini gözlemlenir. Ferdi Tayfur'un, İbrahim Tatlıses'in, Küçük Emrah'ın ve Küçük Ceylan'ın başrolünü oynadıkları filmlerde özlem hüznü bir şekilde anlatılır. Kentteki yaşam bu insanları maddi ve manevi olarak tüketir ve köylerine geri dönemeyenlerin hayatları da trajik bir şekilde sonlanır.

Türkiye Cumhuriyeti'nin kültürel modernleşme çalışmaları da tepkiyle karşılandığı için 'geleneğin yeniden icadı'¹⁰⁵ yöntemi kullanılsa da modernleşme projesi hem direnç gösteren hem de yeniliğin başlattığı uygulamaları kendisine eklemleyen arabesk gibi karma bir tarz yaratır. Arabesk, Fransızca kökenli bir sözcük olup, 'arabesque' kelimesinden Türkçe 'ye geçmiştir. Bu sözcük aynı zamanda güzel sanatlarda da değişik anlamlara sahiptir: "Arap usulü", "süslemede kullanılan çizilmiş veya oyma süs" ve "bazı çevre çizgilerini birleştiren, resmedilmiş veya oyma bir düzenlemenin temel ritmini meydana getiren ideal çizgi". Sosyal bilimlerde ise arabesk "bozulmuş ve yozlaşmış" anlamına gelir.¹⁰⁶

Üçüncü Dünya ülkesi olan Türkiye'nin de kapitalizm öncesi üzerinde taşıdığı yöresel, ekonomik ve kültürel farklılıklar vardır. Bunun sonucu olarak da kapitalizm ile birlikte kendi özgün yapısını ortaya çıkarmak için modern-geleneksel ikilemi taşıyan karmaşık, kültürel yapılar meydana getirir. İşte bu kültürel kavramlar içerisinde grup ve sınıfların birleşmesiyle popüler kültür kavramı doğar.

¹⁰⁵ a.g.m, s.41

¹⁰⁶ Ali Murat KIRIK, "Türk Sineması'nda Arabeskin Doğuşu ve Gelişimi",s.92

“Arabesk kültürü de özellikle 1976’lar öncesinde, yani müzik endüstrisinin Türkiye’de atılımından önceki dönemde ortaya çıkmış olup, gecekondulardaki ifade tarzlarıyla örtüşen yapısıyla da yalnızca bir meta değil, Murat Belge’nin dediği gibi aynı zamanda bir yaşam tarzıdır.”¹⁰⁷

Sinemada sesin keşfedilmesi ve müzikallerin ortaya çıkmasıyla sinema ve müzik arasında kuvvetli bir bağ kurulur. Adorno’ya göre belirttiği gibi müzik, çağdaş toplumun ikilemelerini, çelişkilerini barındırır ve bu yüzden çağdaş toplumlarda arabesk müzik türü ortaya çıkar. İnsanlar acı ve yoksulluk gibi sorunlarını kısa bir süreliğine de olsa müzik aracılığıyla da kurtulurlar. Aristoteles’in de belirttiği gibi bu müzik aracılığıyla sağlanan ‘katharsis’ yöntemidir.¹⁰⁸ Türkiye’de 1980’li yıllarda ünlü arabeskçi Orhan Gencebay’ın müzikleri ile film yönetmeni Şerif Gören ortak filmler yapmıştır.

1980’li yılların ortalarından itibaren de arabesk şarkılarına olan ilginin atması ve daha evvel de belirtildiği gibi arabeskin giderek popüler müzik türü olmasıyla Orhan Gencebay dışında Emrah, İbrahim Tatlıses gibi arabesk şarkıcıları da ortaya çıkar. Arabesk, Türkiye’nin Batılılaşma politikası olarak kentten kıra olan göçünün ilk popüler ürünüdür. *“Arabesk kültürün oluşmasında üç temel etken vardır: devletin resmi kültür politikası ve müdahaleleri, piyasa güçlerinin gelişmesi, modernleşen haya pratiğinin kentlerde ortaya çıkması”.*¹⁰⁹

Soyut gerçeklikler resmedilerek somutlaştırılır ve gerçek mekana dönüştürülür. Sanat dallarından olan sinema da zamanmekan kavramı gibi birlikte kullanılmak zorundadır. Yer ile mekan arasında da tek başına bir ilişki kurulamaz. Bunun için de insanlara gereksinim vardır. Sinemada yer, mekan ve insanlardan meydana gelir. Göç filmlerinde dönemin imkansızlığından stüdyolar yerine gerçek mekanlarda yapılan çekimler ile toplumsal olayların gerçeklik algılaması daha kolaylaşır. Göçlerle birlikte oluşan modernleşme kavramı beraberinde bozulmuş ve yozlaşmış anlamına gelen arabesk kavramını ortaya çıkarır. Böylece arabesk kültürü de göçlerle şehirlere yerleşir. Göçten olumsuz yönde etkilenen kırsal kesim insanının duygularını ifade etme tarzı olarak

¹⁰⁷ Meral ÖZBEK, “Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski” s.92

¹⁰⁸ Ali Murat KIRIK ”Türk Sinemasında Arabeskin Doğuşu ve Gelişimi”, s.99

¹⁰⁹ Meral ÖZBEK, “Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski”, s. 142

müzikte de kullanılan arabesk kavramı aslında göçmenlerin yaşam tarzlarını açıklar. Göçmenler kentlerde yaşadıkları mekanları da arabesk kültürüne dönüştürürler. Çok sayıda göçmenin yaşadığı büyük kentlerin pek çoğunda bu kültür hakimdir.

İç göç olgulu filmlerde hem göç olaylarının nedenleri hem de göç olgusunda yer alan bireylerin karakter özellikleri, göçten etkileşimleri ile bağlantılı olarak verilir. Göçü işleyen filmlerde genellikle kadın sorunsalı ön planda olup, olaylar kadın karakterler üzerinde kurgulanır. Türk filmlerindeki kadın karakterlerin genel özelliği ise kendilerini savunmayan, olup bitenleri anlatmayan kısacası kaderine razı olan, negatif bir özne tipidir. Yoshimoto Mitsuhiro'nun kavramsallaştırmasına göre 'negatif olarak kurulmuş özne bu sistemin edilgen oyuncusudur. Schatz'ın melodram tanımından da hatırlanacağı gibi kadın tiplmesi aynı zamanda toplumsal koşulların baskısı altında ezilen erdemli bireydir.¹¹⁰ Yeşilçam melodram filmlerinde kadın karakterlerin en temel mutsuzluk sorununun erkeksizlik olduğu vurgulanır. Kadınlara hep sahip çıkılması gerekli olan varlıklar gözüyle bakılır.

¹¹⁰ Hasan AKBULUT, “Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem”

6.4.1 Hakkari’de Bir Mevsim

Yönetmen: Erden Kıral, İbrahim Kolcu

Senaryo: Onat Kutlar

Yapımcı: Ferit Edgü, Kenan Ormanlar, Leyla Özalp

Müzik: Timur Selçuk

Görüntü Yönetmeni: Kenan Ormanlar

Eser: Ferit Edgü

Süre: 105 dk

Yapım Yılı: 1982

Oyuncular: Genco Erkal, Şerif Sezer, Erkan Yücel, Macit Koper, Berrin Koper, Rana Cabbar, Erol Demiröz, Zeynep Irgat

5.4.1.1 Filmin Öyküsü

Film Ferit Edgü’nün ‘O/Hakkari’de Bir Mevsim’ isimli kitabından uyarlanarak senaryolaştırılmıştır. Ferit Edgü ‘O/Hakkari’de Bir Mevsim’ isimli romanını Pirkanis’te geçirdiği iki yıl boyunca gözlemediği gerçek olaylardan yazar. Hakkari’nin Yoncalı köyünde film çekimleri süresince bu bölgede sıkıyönetimde devam ettiği için zor şartlar ve tanıdık kimselerden izin alınarak film çekimleri yapılır. Film 1983 yılında gösterimi girer ve girmesiyle birlikte de sıkıyönetim tarafından gösterimi durdurma kararı alır.¹¹¹ Baskılarla ve şiddetle doğan savaş ortamının aslında o dönemlerde uzlaşmacı bir tavırla çözülebileceğine inanan yazar Ferit Edgü, milliyetçilik çıkmazından kurtulamayan devlet adamları yüzünden bu sorunun devam ettiğini söyler.¹¹² Türkiye’de beş yıl yasaklı kalmış olan film, aynı yıl CICAIE (Cannes Film Festivali Ödülü), Fipresci (Uluslararası Sinema Yazarları Örgütü), Interfilm Otto Dibelius ve Berlin Film Festivalinde Gümüş Ayı ödülleri almıştır.¹¹³

¹¹¹ Uzun, A., “1959 Sonrası Toplumsal Olayların Sanata Yansıması”, s.46-49

¹¹² http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultur-sanat/525210/Ferit_Edgu_den_Hakkari_nin_bugunu_Ortak_umudu_yitirmis_gibiyiz.html (İzlenme tarihi 23.02.2017)

¹¹³ <http://www.insanokur.org/hakkaride-bir-mevsim-ferit-edgu/> (İzlenme tarihi 18.02.2016)

'Hakkari'de Bir Mevsim' filminin yönetmeni olan Erden Kıral, 1970'li yıllarda Türk sinemasını hem biçim hem de içerik yönünden geliştiren, değiştiren, sinemanın ticari yönünden çok yapımcı ve oyuncu tarafını önemseyen, yaratıcı yönetmen anlayışını getiren, dönemin halen çalışan, üreten tek temsilcisidir. Kıral, üniversitede okuduğu yıllarda Yılmaz Güney'e asistanlık yaptığı için Yılmaz Güney ile özdeşleştirilip, kişisel olarak etkilendiği düşünülse de profesyonel anlamda Güney'in yörüngesinden çıkmıştır.¹¹⁴ Erden Kıral doğayı sevmesinden ve çevrenin köşeye sıkıştırdığı insanları anlatmak istemesinden ötürü genellikle kırsal yörelerde film çeker. Yönetmen kent ortamında yaşadığı için genellikle şehir hayatının sorunlarını bildiğini kırsal bölgede yaşayan insanların sıkıntılarını bilmediğini söyler. Kırsal kesime hep dışarıdan baktığı için oradaki problemleri sembol ve göndermelerle anlamaya çalışır.¹¹⁵

Ferit Edgü'nün 'Hakkari'de Bir Mevsim' kitabındaki mekan Hakkari'nin Pirkanis köyüdür. Kitabın başından sonuna kadar neden orayı tercih ettiğini anlamadığımız başkarakter öğretmen deniz kenarından kendini, karla kaplı dağlarda yer alan bir köyde bulur. 'Hakkari'de Bir Mevsim' filminde ise Hakkari ilinin Yoncalı köyüne yine başkarakter öğretmenin neden bu karlarla kaplı soğuk mekanı tercih ettiği filmin başından sonuna kadar anlaşılmaz. Öğretmenliğinin dışında yazar olduğu anlaşılan bu yabancı adamın köy halkı ile birlikte yaşaması ve köyün zorlu yaşantısına uyum sağlama serüvenini anlatılır. Bir aydının yalnızlığı, kayalara çarpıp, parçalanması şeklinde filme yansıtılır.

Bireylerin bir yerden bir yere çeşitli nedenlerle bir süreliğine gitmeyi planladıkları göç mekanları genellikle yaşadıkları şehir ya da köye göre daha modern, medeni ve iyi imkanlara sahiptir. Türkiye'nin Doğu bölgeleri Batı bölgelerine daha az gelişmiş olduğundan insanlar da genellikle Doğu'dan Batı'ya doğru göç ederler. Filmde seçilen mekan Türkiye'nin en ucunda bulunan sınır ilimiz Hakkari'nin bir köyü olması nedeniyle Batı'dan Doğu'ya doğru zorunlu bir göç yolculuğu söz konusudur.

¹¹⁴ <http://tsa.org.tr/kitap/kitapgoster/489/aynadan-yansiyan-hatiralar> (İzlenme tarihi 17.02.2016)

¹¹⁵ Yurdagül ERKOCA, "Erden Kıral 4 Yıl Aradan Sonra Türkiye'de Film Çeviriyor: Hep Kırsal Kent Filmleri Çektim"

6.4.1.2 Dış Mekanlar



Görsel 65. Hakkari’de Dağ Etekleri, 00:02:35

Filmin çekildiği mekan Hakkari’nin dağ etekleri Görsel 65’de görülür. Görselde dikkati çeken en önemli unsur sert bir kış mevsimi ve her yerin karlarla kaplı olmasıdır. Kalın, kışlık, modern kıyafetleri içerisinde elinde valizi ile filmin kahramanı olan yazar yürümeye çalışır. Yürünen yolun belirsizliği ve darlığı yazarın ekstra çaba sarf etmesine neden olur. Yazarın köye ulaşmak için göstermiş olduğu gayret kahramanın köydeki yaşantısının zor olacağına dair sembolik bir gösterimdir. Filmin yönetmeninin pastoral bir şölen şeklinde gösterdiği tabiat, görsel olarak bizi doyururken ve soğukluğu ve adeta rüzgarın sesini hissetmemizi sağlar.

Bu görsel ile Lefebvre’nin belirttiği kırsal kesim ile şehir arasındaki fark görülür. Kırsal alanlar hem pratik hem de temsil bakımından doğanın, varlığın, köklerin imgelerini taşır. Bu yüzden de köy ortamında yaşayan insanlar doğa ile uyumlu bir hale gelirler. Lefebvre şehrin ise çabanın, iradenin, özneliğin imgelerini taşıdığı söyler. Görselde şehirden gelen adamın doğa şartları karşısındaki çabası görülür.¹¹⁶

¹¹⁶ Henri LEFEBVRE, “Şehir Hakkı” Çev. Işık Ergüden, s. 47



Görsel 66. Yoncalı Köyü, 00:02:58

Film, Hakkari'nin 60 km uzaklığında bir dağ köyü olan Yoncalı köyünde çekilir. Bu köy 1994 yılında terör olayları yüzünden boşaltılıp, terkedilir. Köy sakinlerinden özellikle yaşlılar köye geri dönmek istemesine rağmen köyün alt yapı yetersizliğinden ötürü evlerine dönememişlerdir.¹¹⁷ Görsel 66'da Yoncalı köyünde az sayıdaki evlerin arazi konumu yüzünden basamaklı olarak yerleştirildiği görülür. Kış mevsiminin uzun ve sert geçmesinin etkisi ile evleri daha kolay ısıtılmak için köyün evlerinin pencereleri küçük, eve giriş kapıları da normal kapı boyutuna göre daha alçaktır. Evlerin küçük pencere olması mahremiyeti sembolize eder. Feodal geleneğin hakim olduğu köyde küçük pencereler kadınların hem dışarıya bakmamalarını hem de dışarıdan görünmemelerini sağlar.

¹¹⁷ <http://www.hakkarihabertv.com/yoncali-koyu-geri-donmek-istiyor-10293h.htm> (İzlenme tarihi 01.12.2017)



Görsel 67. Köy ve Çocuklar, 00:03:44

Yoncalı köyünün dağlık bir köy olmasından ötürü yamaçlar basamak şeklindedir. Bu basamaklara da evler konumlandığından köy halkı özellikle de çocuklar evlerin çatılarına çıkarak köyü kuşbakışı olarak izleyebilirler. Evlerin içerisinden gelen ısıdan ötürü çatı katları köydeki diğer alanlara göre en az kar tutan yerlerdir. Böylece çocuklar evin damlarında rahatlıkla hareket edebilirler. (Görsel 67) Köydeki yaşamın sessizliği ve tekdüzeliği yabancı birinin gelmesi ile bozulur. Görseldeki çocukların meraklı ve hayretlik bakışları gelen kişinin yabancı olduğunun anlaşılmasını kolaylaştırır.



Görsel 68. Köy ve Yabancı, 00:04:10

Hakkari'nin bu yüksek, dağlık köyü kış mevsimi gereği karlarla kaplıdır ama aslında oldukça çıplak bir arazidir. Dış mekanlardaki bu çıplaklık iç mekanlara da yansır.

Köye gelen şehirli yazar evlerin arasından zorlukla ilerleyerek yaşayacağı evi bulmaya çalışır. Evlerin birbirlerine yakın olarak konumlandırılması yine arazi ve iklim şartları yüzündendir. Evlerin birbirlerine yakınlığı köy halkına rahat ulaşım ve yardımlaşma imkanı sağlar. Görsel 68'de yönetmen iki yüksek duvar arasındaki geçiş ile şehirli yazarın köydeki yaşantısının sıkışık, zor ve güçlükler ile geçeceğini öncesinden sembolik olarak göstermek ister.



Görsel 69. Köy Meydanı, 01:09:07

Yoncalı köyünün dış mekanındaki görüntüde bir evin damının üzerinde toplanmış erkek ve çocuklardan oluşan bir topluluk ve dar yoldan sıra şeklinde yürüyen kadın grubu görülür. (Görsel 69) Köylerdeki geleneksel gelin getirme ritüelini anlatan görselde kadın grubunun arasında kırmızı renkte elbise giymiş, duvaklı bir gelin fark edilir. Başka bir köyden gelen gelin, davul, zurna eşliğinde tüm köy halkının meraklı bakışları ile köye giriş yapar. 1980'li yıllarından itibaren Türkiye'de modernleşme ile şehirlerde bazı gelenekler kaybolursa da köylerde halen geleneksel hayat devam etmektedir.

6.4.1.3 Şehirli Yazarın Köydeki Evi



Görsel 70. Köy Evi, 00:05:42

Görsel 70’de yazarın köyde yaşadığı evinin içinden bir görüntü görülür. Şehirden gelmiş olan yabancı, köyde kaldığı sürece bu evde yaşar. Film, Ferit Edgü’nün kitabından uyarlandığı için Genco Erkal’in başrol oyunculğunu oynadığı karakter kitabın ismi gibi ‘O’dur. Erden Kıral da filmde yabancı adamın ismini belirtmez.

Evin içerisinde duvarın kenarına döşenmiş minderler hem yerde oturma alışkanlığını hem de köydeki geleneksel ev döşenme tarzını gösterir. Minderlerin üzerine konulmuş uzun sırt dayanma yastıkları ve yere serilmiş kilimlere geleneksel motifler hakimdir. Ortadaki soba ve üzerindeki tenceden sobanın hem ortamı hem de yemeği ısıtmak için kullanıldığı anlaşılır. Şehirden gelen yabancı adamın yüzündeki şaşkın ve ürkek bakış ifadesi evin fiziki şartlarının yetersizliğine bağlı olarak burada nasıl yaşanacağı konusunda duyduğu endişe yüzündendir.



Görsel 71. Köy Halkı, 00:07:08



Görsel 72. Köy Halkı, 00:07:23

Köy tanımı aynı ırktan, aynı etnik menşeden gelen, aynı dili konuşan, din, ahlak, sanat ve düşünce sistemleri aynı olan ve genellikle de aynı ekonomik faaliyette bulunan fertlerden meydana gelmiş homojen bir topluluk olarak yapılır.¹¹⁸ Kent ise çeşitli etnik grupları, kültür ve meslek gruplarını, sosyo-ekonomik sınıfları içine alan heterojen bir cemiyettir. Şehir insanlar için kırsal kesim insanların yaşam tarzları ve alışkanlıkları farklılık taşırken kırsal kesim insanları için de şehirliğin yaşamları farklıdır. Şehirli ve köylü ikilemi filmde görsel 71 ve 72’de belirgin bir şekilde görülür. Köy halkı

¹¹⁸ Şirin ÜNLÜ, Meral SERASLAN “*Türk Sinemasında Köylü-Kentli Karşılaşması: ‘Hakkari’ de bir Mevsim’ ve ‘Uzak’ Filmleri*”, s.219

gelenekleri gereği köylerine gelen yabancıya hoş geldin demek için hep birlikte yabancıyı yerleştirdiği eve giderler. Ziyarete gelen topluluk arasında tek bir kadının bile olmadığı fark edilir. İnsanlar meraklı bakışlarla şehirden gelen adamı izlerler. Görsel 72’de yabancı adamın evinde çay servisini küçük bir erkek çocuk yapar. Yöre insanların alışkanlıklarından biri de şekeri çaya karıştırmak yerine ‘kıtlama’ olarak ifade edilen ağızlarında kırarak yedikleri bir yöntemdir. Hem çay içme yöntemleri hem de erkek çocuk tarafından çayın servis edilmesi şehirden gelen adam için oldukça tuhaftır.



Görsel 73. Köy Evi, 00:07:34



Görsel 74. Köy Halkı, 00:08:09

Görsel 73’de şehirli kahraman ile birlikte oturan köyün muhtarı görülür. Köy halkına öncülük etmek amacı ile muhtar da şehirli adamın evine gelmiştir. Yere oturma alışkanlığı olmadığını fark edilen yabancı etrafa uyum sağlamak için yere oturur ve ikram edilen çayı yudumlar. Görselde köy halkının erkeklerinin giydikleri kıyafetten ve başlarında bulunan bere, türban şeklinde sarılmış bezden ötürü etnik kökenli oldukları anlaşılır. Görsel 74’de küçük bir çocuğun sigara içme davranışının etrafındakileri güldürmesinden normal bir davranış olarak kabul edildiği anlaşılır. Yönetmen köy yaşamındaki alışkanlıkları ve davranışları göstererek şehirli ve köylü farklılığını vurgulamak ister. Şehirliye tuhaf gelen davranışlar bir köylü tarafından normal karşılanabilir.



Görsel 75. Fazıl, 00:10:22



Görsel 76. Halit, 00:33:58

Köyün muhtarının oğlu Fazıl, yabancı adamın elini yüzünü yıkaması için su dökmektedir. (Görsel 75) Evlerin içinde su akmadığını gösteren görsel aynı zamanda köy evlerinin alt yapı yetersizliğini de vurgular. Halit dağlarda yaşayan arada bir köye gelen, köyün halkı tarafından pek sevilmeyen bir adamdır. Görsel 76'da Halit sert kış havasına alışık olmadığı için hastalanan şehirliye iyileşmesi için bir şeyler içirmektedir. Halit kendisini de bir yabancı olarak kabul ettiğinden köye gelen yabancıya yardım etmek ister. Bu sahnelerde şehir ile köy insanı arasındaki fark gösterilmek istenir. Kırsal kesimde yetişen halk gelenek ve görenekleri gereği köyelerine gelen insana her zaman yardım eli uzatır.



Görsel 77. Ramazan, 00:15:13



Görsel 78. Köy Çocuğu 01:13:49

Filmin kahramanı yazarın evinden bir sahnede muhtarın yardımcısı Ramazan vardır. Ramazan'ın elindeki radyoyu yazar şehirden getirmiştir. Radyoya köy halkı henüz sahip olmasa da varlığından haberdar oldukları teknolojik aracın yalnızca İstanbul gibi büyük şehirleri algılamak, haber almak ve türkü dinleyebilmek için kullanıldığını düşünürler. Yönetmen burada dönem için modernliğin timsali olan teknolojik eşyaların yalnızca şehirde kullanıldığını köydeki insanların ise bu yeniliklerden daha geç haberleri olduğu mesajını verir. (Görsel 77) Şehir hayatı, yaşam tarzı, alışkanlıklar, yiyecekler ve eşyalar kırsal kesim hayatından farklı ve uzaktır. Teknoloji eşyalar dışında köy halkının özlemine duyduğu diğer nesne portakaldır. Köyde doktor ve hastahane olmaması ve kış mevsiminin de oldukça uzun sürmesinden ötürü köy halkı ve özellikle de çocuklar çok sık hastalanmaktadırlar. Hastalanmalarının diğer nedenleri beslenme ve vitamin yetersizliği olduğunu düşünen şehirli adam hasta çocuklara şehirden getirdiği portakallardan yedirir. Portakalı hayatlarından hiç görmemiş ve yememiş bir köy çocuğu için bu meyveye sahip olmak çok önemlidir. (Görsel 78)



Görsel 79. Köy Evi, 01:12:10



Görsel 80. Köy Evi, 00:28:35

Filmin başrol karakteri bu dağ köyüne neden geldiğini hatırlamaz, sadece yaşamının bir mevsiminde burada olacağını bilmektedir. Yıllardır büyük şehirde yaşamış bir birey olarak köydeki yaşama alışmak kolay değildir. Yazar, şehirdeki evinde çalışma ortamına benzer bir atmosferi köyde yaşadığı evin içerisinde de yaratmaya çalışır. Yazı masasının üzerine yazma araç gereçlerini yerleştirir. Yazarın şehirdeki yazı masasının üzerine koyduklarından tek farklı nesne gaz lambasıdır. Gaz lambası köye henüz alt yapı hizmetlerinin gelmemiş olduğunu gösterir. (Görsel 79) Masanın üzerindeki diğer ayrıntı ise fotoğraf çerçevesidir. Fotoğraftaki kadının yazarın eşi olduğu tahmin edilir. Eşini fotoğrafını masanın üzerine koyması hem yazarın şehir ve sevdiğine duyduğu özlem hem de modern şehirli bir kadın görüntüsü temsili olarak görsele yansır. (Görsel 80)

6.4.1.4 Köydeki Kadın ve Mekanlar



Görsel 81. Zazi, 00:47:28



Görsel 82. Muhtar Ev, 01:07:20

Kadın şehirde de olsa köyde de olsa yaratılışı gereği güzelliğine düşkün olan bir varlıktır. Dönemin çok göç filmlerinde bulunan ayna, ‘Hakkari’de Bir Mevsim’ filminde de dönemin önemli bir süslenme aracı olarak görüntüye yansır. Görsel 81’de muhtarın karısı Zazi görülür. Zazi duruşu ile güzel, alımlı ve güçlü bir karakterdir. Kadının aynaya bakışındaki yüz ifadesinden kendi güzelliğini sorguladığı anlaşılır. Görsel 82’de yer alan sarı renkli yorgan ve arkada üst üste sıralanmış rengarenk yastık ve yataklar göç kavramını simgeleyen eşyalardır. Şehirlerde modernleşmenin getirdiği

kolaylıklardan biri de yorganların dışına geçirilen nevresim kaplamalardır. Bu görselde Zazi kaybolan yorgan kaplama alışkanlığının köylerde halen var olduğunu yorganın dışına geçirdiği çarşafı dikerek kaplamak suretiyle göstermiş olur.



Görsel 83. Zazi ve Kuma, 01:08:49

Filmde evli erkeğin tekrar evlenip, yeni bir eş getirme adeti olan kuma geleneğinin Yoncalı köyünde halen devam ettiği görülür. Muhtar, evli ve erkek çocuğu olmasına rağmen eşinin üzerine başka bir kadını getirerek töre geleneğini sürdürür. Kadının değersizleştirildiği bir toplumda töre ve gelenek ağır basar ve Zazi'nin üzerine başka bir köyden yeni eş gelir. Görsel 83'deki sahnede Zazi önde, yeni gelin arkada olmak üzere köye düğün ve şenlik havasında giriş yapılır.



Görsel 84. Muhtarın Kızı, 00:39:24



Görsel 85. Muhtarın Kızı, 01:33:30

Köy evinin küçük penceresinden muhtarın kızı dışarıya bakmaktadır. Muhtarın kızı köye gelen yabancıyı kendini göstermeden gizli bir şekilde gözetlemektedir. Burada hem pencerenin küçüklüğü hem de kadın görüntüsü feodal yapılı toplumun kadına olan baskısını simgeler. (Görsel 85) Toplumsal baskı Görsel 86’da da hissedilir. Muhtarın kızı evin bir odasının köşesinde yere oturmuş ve saklanmaktadır. Pencere kenarında durması nedeni ile yine dışarıya baktığı tahmin edilen genç kızın bakışının ardında adeta cenin pozisyonuna girerek, korkup, ürktüğü anlaşılır. Görsel 21’deki mekan Lefebvre’nin mahrem ve mutlak mekana bağladığı temsili mekanına benzer. “*Kuş Yuvası, Deniz Kabuğu, Köşe, Çember. Arka planda, deyim yerindeyse, annelik ve hatta döl yatağı belirir.*”¹¹⁹

¹¹⁹ Henri LEFEBVRE, “*Mekanın Üretimi*”, Çev. Işık Ergüden, s.143

6.4.1.5 Resmi Mekanlar



Görsel 86. Köy İlkokulu, 00:16:11



Görsel 87. Köy İlkokulu, 00:17:06

Görsel 86’da köyün ilkokulundan bir sahne yer alır. Çocukların yaşlarının farklılığı ve tek bir okul sırasında oturan çocuk sayısının fazlalığı yalnızca tek bir sınıfta eğitim yapıldığını gösterir. Çocukların meraklı ve hevesli bakışları öğretmen ve eğitim açlığını hissettirir. Görsel 87’de yazar olarak bilinen kahramanın öğretmen görevini üstlendiği görülür. Sınıftaki soba ve iç mekanın çıplaklığı diğer köy evlerindeki ile aynıdır. Okul ve sınıf ortamındaki soğukluk, fiziki şartların yetersizliği bile köy çocuklarının öğrenme arzularını engellememektedir.



Görsel 88. Köy İlkokulu ve Müfettiş, 01:38:59



Görsel 89. Köy İlkokulu, 01:39:20

Görsel 88’de köydeki ilkokulun içerisindeki sahnede devlet tarafından görevlendirilen müfettiş ve filmin kahramanı yazar/öğretmen görülür. Oturan müfettiş ve ayakta duran yazar/öğretmen görselin içerisindeki hiyerarşik durumu simgeler. Film kahramanının görevli olarak geldiği bu zorlayıcı mekanda vazifesini doğru bir şekilde yerine getirip, getirmemiş olduğu sorgulanmaktadır. Müfettişin gülümseyen yüz ifadesinden kahramanın görevini en iyi şekilde yerine getirmiş olduğu anlaşılır. Müfettişin yüzündeki mutlu ifadeye karşılık şehirli yazarın suratından bir hüznün okunur. Sanki şehirli yabancı hem görevinin bitmesine hem de bu köyden gideceğine üzülmemektedir.

Okuldaki sınıfın içerisinde öğretmen masasının üzerine oturan yazar/öğretmen karşında duran öğrencilerine bir şeyler anlatıyor gibidir. (Görsel 89) Üzerinde hiç yazı bulunmayan boş kara tahta görüntüsü o gün ders yapılmadığını ya da serbest bir ders görüldüğü izlenimini verir. Yönetmen, şehrli yazarın köydeki görevini tamamladığını ve son dersini yaptığını bu görsel ile vurgulamak ister.

Zorunlu nedenlerden ötürü bir süreliğine Doğu'ya göç eden, başkarakter öğretmen ve aynı zamanda yazar olan adamın hikayesinin anlatıldığı 'Hakkari'de Bir Mevsim' filminde elde edilen görsel verileri göçün mekan ve birey üzerine etkisi üzerine temellendirilmiş kuram yöntemine göre değerlendirilir.

6.4.1.6 Açık Kodlama Sistemine Göre Filmin Değerlendirilmesi

Yazar olarak bilinen adam zorunlu nedenler yüzünden Doğu'da, Yoncalı köyüne göç etmek zorunda kalır. Bu köy dağlık, yüksek arazide konumlanan ve terör olaylarından oldukça etkilenen bir bölgede yer alır. Kentli adam için göç edilen bu köy hem iklim açısından hem de fiziki şartlar açısından zor ve güçtür. Yalnızca fiziki şartlara uyum sağlamak dışında şehrli yazar kırsal toplumun insanların yaşam tarzlarına, adet, gelenek ve göreneklerine de uyum sağlama da zorlanır. Köydeki eğitim ve sağlık imkanlarının yetersizliği ise şehirden gelen bireyi rahatsız eder. Tüm bu ağır şartlarda yaşamasına rağmen kentli adam bu bölgeye ve insanlara alışır. Yazar, diğer sürgüne gönderilen meslektaşları gibi hem geride bıraktıklarına hem de şimdiki ana bakarak köklerini ve bulunduğu ortamdaki toplumu değerlendirerek yeni yaratımlarda bulunur.

Bir bütün olarak bu paragraf değerlendirildiğinde ilk anlamda ulaşılan sonuç göç edilen köyün, köydeki mekanların ve kullanılan eşyaların aynı şehirden gelen bireyin üzerinde etkilerinin farklı olmasıdır. Açık kodlama sistemine göre bu paragraf satır satır kodlandığında ise çok daha ayrıntılı kavramlara ulaşılır.

-Zorunlu nedenler yüzünden Batı'dan Doğu'ya doğru yani tersine göç söz konusudur.

-Köydeki evler tamamen yörenin arazi şekline ve ağır kış şartlarına uygun bir şekilde inşa edilmiştir.

-Kentten kırsal kesime göç eden şehrli adam için göç edilen bölge gerek iklim gerekse fiziki şartları açısından zorlayıcıdır.

-Kentli adam için köydeki ev içi yaşantısının fiziki şartları şehir hayatında ev içi hayatı ile karşılaştırılmayacak kadar zorlayıcıdır. Köydeki ev içi döşeme tarzı şehirdeki ev eşyalarından oldukça farklılık taşır.

-Göç eden insan göç ettiği ortamı kendi alışık olduğu eşyalar ile döşeyerek ev özlemini gidermeye çalışır.

-Kırsal kesim insanı şehirli bireye göre zor iklim şartlarına daha alışık ve dayanıklı, yabancılara karşı daha misafirperverdir.

-Kırsal bölgede yaşayan insanların kullandıkları eşyalardan şehirlilere göre daha göçer tarzda yaşadıkları anlaşılır.

-Göç edilen yerdeki insanlar töre ve geleneklere aşırı bağlı, feodal yapının hissedildiği, kadınlara baskının hakim olduğu erkek egemen bir topluluk vardır. Erkekler tekrar evlenerek karısının üzerine bir eş daha alma hakkına sahiplerdir. Kadın ise her yerde kadındır, güzel olmak ve beğenilmek onlar için her zaman önemlidir.

-Göç edilen yerin şartlarının yetersizliği, sağlık ve eğitim imkanlarının olmaması en çok çocukları etkiler.

-Şehirli toplum ile kırsal yöre toplumunun yaşam tarzları, adetleri ve gelenekleri çok farklıdır.

-Köye gelen adam her ne kadar buraya zorunlu olarak gelmiş olsa da bu köye alışır. Geçmişini, kenti ve kentlin insanlarını unuttuğunu söyler. Umutsuz olarak buraya gelen adam umutsuzluğunu unuttuğu fark edilir.

İki aşamalı gerçekleştirilen kodlama sisteminden göç edilen mekanın birey üzerine etkisi hipotezinden ‘şehirli bireyin köydeki yaşama uyumu’ kavramı ortaya çıkar.

6.4.1.7 Eksen Kodlama Sistemine Göre Filmin Değerlendirilmesi

‘Hakkari’de Bir Mevsim’ filminde ismi bilinmeyen yazar herhangi bir şehirden Türkiye’nin doğusunda sınıra yakın Yoncalı köyüne zorunlu olarak göç eder. Yazarın bu köye göç etmesindeki neden devlet yetkilileri tarafından zorunlu olarak görevlendirilmesidir. Türkiye’nin en uç ve en yoksul yer olarak nitelendirilebilecek bir köye göç edilmesindeki bağlam, yetkililerin yazarı cezalandırma isteğidir. Şehirden uzak, zor iklim ve yeryüzü şartları, yetersiz sağlık ve eğitim olanakları ise göç olgulu filmde işe karışan koşullardır. Eksen kodlama sisteminin en son şartı olan eylem

stratejisi ise filmin kahramanı yazarın bölgedeki zor şartlara sağladığı uyumdur. Zorunlu olarak bu köye gelen adam çevre şartlarına, köyün insanlarına uyum sağlayarak hayatının bir dönemi olarak kabul edebileceği süreci burada geçirmek zorunda olduğunu kabul eder.

6.4.1.8 Seçici Kodlama Sistemine Göre Filmin Değerlendirilmesi

Seçici kodlamanın aşamalarından ilk aşamasında merkez olguyu tespit etmek için gerekli olan sorular sorulur. ‘Hakkari’de Bir Mevsim’ filmindeki analitik fikir nedir? bu fikirler kavramsal olarak nasıl ifade edilir? tüm eylem ve etkileşimler ne ile ilişkili görünmektedir? Bu sorular sonucunda oluşturulan olgu şehirden köye zorunlu olarak gönderilen bir yabancının köydeki zor yaşam şartlarına, imkansızlığa rağmen uyum sağlamasının ve buradan ayrılmak istememesinin hikayesidir. Seçici kodlama sisteminin ilk aşamasında hikaye şöyle oluşur ve gelişir: zorunlu olarak yazar şehir hayatını bırakıp, her türlü imkandan yoksun bir köy olan Yoncalı köyüne göç eder. Seçici kodlamanın ikinci aşamasında ise bu oluşturulan hikaye ile alt kategoriler ve merkez kategoriler arasında ilişki kurulmaya çalışılır. Şehirden köye göç etme filmin kahramanı olan yazarın kendi isteği ile almış olduğu bir karar değildir. Yazar zorunlu olarak devlet yetkilileri tarafından Yoncalı köyüne gönderilir. Köydeki zor şartlar her ne kadar kahramanı zorlasa da köyün insanları ve çocukları ile yaşadığı güzel paylaşımlar şehirden gelen adamı mutlu eder. Filmdeki göç olgusundaki bağlam zorunlu olarak şehirden köye göçtür. Şehirli yazarın köydeki yaşam ve toplumu ilk zamanlarda benimsemese de sonrasında kolayca adapte olur. Seçici kodlamanın üçüncü aşamasında ise bu iki aşamanın verileri ile desteklenmesi sağlanır. Şehirden köye zorunlu olarak göç eden yazar kendisine ilkokul öğretmenliği görevinin verilmesi ile çocuklar ile olumlu bir iletişim kurar ve göç ettiği köye uyum süreci başlar. Filmin kahramanının gösterdiği bu süreç seçici kodlamanın üçüncü aşamasını destekleyen bir veridir. Filmin sonlarına doğru yazarın görevinin sonlanmasına rağmen geldiği yere dönmek istememesi de uyum sürecin destekleyen diğer veridir.

6.5 Türk Sinemasında 1990'lı Dönemler

Teknolojik gelişmeler ile platoda film çekimi daha rahat 1990'lar küreselleşme sözcüğü ile bütünleşir. 1990'lı yıllar küreselleşmenin yoğun olarak hissedildiği ve dışa açılmanın da artış gösterdiği bir dönemdir. Bu dönemde tüm iletişim, bilişim, ulaşım teknolojilerinin birleşir ve birbirleri ile ilişki kurarlar. Zaman, mekan ve kültürler yeni kavramlar içerisinde tanımlanmaya başlar, kültürel perspektif içerisinde yerellik daha ön plana çıkar. Türk sineması da bu küreselleşme ile birlikte hem içerik hem de yapısal olarak farklılaşma yaşamaya başlar. Sinemada bağımsız yapımların sayısı artar, aynı zamanda da fonlar sayesinde büyük bütçeli filmler yapılır. Yeşilçam Endüstrisi de giderek kaybolur.

Bir çalışma ortamı sunması ile birlikte 90'lı yıllarda gerçek mekan kullanımı azalmış olmasına rağmen halen devam eder. Gerçek mekanlardaki iç mekan eşyalarında sadeleşme hakimdir. Eğitim seviyesinin yüksekliğine ters orantılı olarak evlerdeki döşeme tarzı oldukça mütevazidir. 1990'lı yıllarındaki filmlerde İstanbul kenti daha metropol kent görünümündedir. Geçmiş yıllardaki filmlerde doğal güzellikleri, tarihi, anıtsal yapıları ile gözükten İstanbul, 90'lardan itibaren büyük binalar içine gömülür. İki taraflı apartmanlar ile kaplı ara sokaklar, plazalar ve gökdelenler ile kötü bir şehre dönüşür. Suç oranlarının arttığı İstanbul aynı zamanda karanlık bir şehir haline gelir. Şehirdeki değişim ve dönüşümün etkisi bireylerde de görülür. Bireyler yalnız, yabancı, siyasi ve gündelik hayata karşı aşırı tepkilidirler.¹²⁰

¹²⁰ Hülya ALKAN, “Kent ve Sinema İlişkisi Bağlamında 90 Sonrası Türk Sinemasında İstanbul”, s.58

6.5.1 Güneşe Yolculuk

Yönetmen/Senaryo: Yeşim Ustaoglu

Yapımcılar: İstisnai Filmler ve Reklamlar, Medias Res Berlin Film und Fernsehproductions, Filmcompany Amsterdam

Görüntü Yönetmeni: Jacek Petrycki

Kurgu: Nicolas Gaster

Özgün Müzik: Vlatko Stefanovski

Sanat Yönetmeni: Natali Yeres

Yapım Yılı:1999

Süre: 104 dakika

Oyuncular: Newroz Baz (Mehmet), Nazmi Kırık (Berzan), Mizgi Kapazan (Arzu), Ara Güler (Süleyman Bey)

6.5.1.1 Filmin Öyküsü

Agah Özgüç filmin öyküsünü kısaca şöyle özetler: “*Ustaoglu, İstanbul gibi bir büyük kentte yaşayan Kürtlerin kapılarına çarpı(x) işaretlerini koydursa da o dostluk ve kardeşlik ilişkisine gölge düşürmez.*”¹²¹

Türkiye'nin iki uç bölgesi olan Tire (Batı) ve Zorluç (Doğu) kasabasından İstanbul'a gelen dostluk ve dayanışma duygusuna dayanan filmde iki arkadaşın öyküsü anlatılır. Filmin bir göç filmi olmasının nedeni yönetmenin geçmişiyle ilgilidir. İstanbullu bir ailenin kızı olan Yeşim Ustaoglu, babası doktor olduğu için Anadolu'yu il ve ilçe dolaşarak, yaşarlar. Sarıkamış'ta doğan yönetmen Diyarbakır dahil birçok ili dolaştıktan sonra babasının emekliliği nedeni ile Trabzon'a yerleşir. Bu yüzden de göç ve yolculuk yönetmenin yaşamını etkileyen en önemli iki olgu olur. Ustaoglu yaşamı boyunca farklı kültürler tanımayı ve her gidilen yere kısa sürede uyum sağlamayı hedef edinir. Yönetmen ayrıca filminde göç olgusunu işleme nedeni olarak Doğu bölgelerindeki kırsal kesimden birçok insanın şehirlere doğru itildiğini belirtir ve bu durumun devamında işsizlik, eşitsizlik gibi problemleri gündeme getirdiğini söyler.¹²² Yönetmenin bu sorunlara ilgi duyması ise sol bir entellektüel olarak böyle bir yaşam biçimini

¹²¹ Agah ÖZGÜÇ. “*Türlerle Türk Sineması, Dönemler, Modalar, Tiplmeler*”, s.274

¹²² <https://www.wsws.org/tr/2008/oct2008/you-06.shtml> (İzlenme tarihi 31.03.2017)

benimsemiş olmasından ileri gelir. Etnik kimlikler, dil, özgürlükler, haklar, yaşamın değeri, ayrımcılık, adalet, çarpık kentleşme gibi konularına daha yakın bakmasına neden olur.¹²³

Yeşim Ustaoglu'nun 'Güneşi Beklerken' filmi göç olgusu ile birlikte dönemin siyasi sorunlarını da tüm gerçekliği ile izleyiciye sunar. Özellikle Doğu'dan Batı'ya göç eden etnik kökenli insanların göç etme nedenlerinin sadece ekonomik olarak değil aynı zamanda bireysel alan arayışından da ileri geldiğini belirtir. Göçün nedenleriyle birlikte ülke gerçeklerini temsil eden toplumu, siyasi düşüncelerini, toplumun bazı kesiminin çaresizliğini, zengin-fakir ayırımını, kimlik sorunlarını, ekonomik açıdan yaşam zorluklarını da yönetmen filminde ayrıntılı olarak gösterir.

'Güneşe Yolculuk' filmi daha çok İstanbul'da göçmenlerin yoğun olarak yaşadıkları gecekondu mahallelerinde, çalıştıkları semtlerde ve İstanbul'dan Urfa'ya giden yol üzerinde yer alan Baz ve Kırık kasabalarında geçer. İstanbul'un merkez semtlerinin yanı sıra periferide yer alan semtler de filmin mekanları arasındadır. Yerleşimin çok az olduğu, İstanbul'un oldukça dışında yer alan gecekondu bölgesi olarak kabul edilen semtlerdeki çekimlerin amacı etnik kökenli göçmen kimliklerin yaşadığı mekanları göstermektir. Toplumdan giderek uzaklaştırılmaya çalışan, ötekileştirilen göçmen kimlikler yaşam alanları yüzünden şehirden itilmişlerdir.

Ustaoglu'nun ikinci uzun metrajlı filmi olan 'Güneşe Yolculuk', Berlin Film Festivali'nden En İyi Avrupa Filmi başta olmak üzere üç ödül alan yapım 18.Uluslararası İstanbul Film Festivali'nin öne çıkan yapımlarından biri olmuştur.¹²⁴

¹²³ Güliz ULUÇ, Murat SOYDAN, "Güneşe Yolculuk ve Berlin In Berlin Filmlerinde İki Eksen, İki Dil Oyunu, Tek Olgı:Göç", s.181-198

¹²⁴ Aylin SOLAKOĞLU, "Yeşim Ustaoglu Filmografisi ve Güneşe Yolculuk", s.70

6.5.1.2 Dış Mekanlar



Görsel 90. Suya yansıyan dış mekan, 00:00:54

Görsel 90 filmin en başından gösterilen sekanslardan biridir. 1990'lı yıllarına kadar yapılmış Türk sinemasının göç olgulu filmlerinde genellikle filmin başındaki görüntülerde ya göç edilen mekan yani şehir, köy ortamı ya da yolculuğun son durağı olan tren istasyonu bulunur. Şehir olarak algılanmayan görseli köy mekanı olarak algılamamız pek mümkün değildir. Ters bir görüntünün hakim olduğu görselde evler, evin tepelerindeki antenler ve bir tabut farkedilir. Görselde tabutu taşıyan kişi filmin kahramanlarından Mehmet'tir. Bu yüzden bu görsel ile filmde alışlagelmiş olan göç filminin akışını ters yüz etme amacı hedeflenir. Yönetmenin her filminde kendine özgü hikayesinin içeriğine uygun bir rengi vardır. 'Güneşe Yolculuk' filminde de yönetmen filme suyun maviliği ile başlar. Filmin alt temalarında su vardır. Su, hayat ve ölüm arasındaki ilişkiyi gösterir.



Görsel 91. Sabahın erken saatlerinde Eminönü Meydanı, 00:01:33



Görsel 92. Gün içerisinde Eminönü Meydanı, 00:11:40

Görsel 91'deki İstanbul'un meşhur meydanı olan Eminönü'den görüntü filmin göç konulu bir film olduğunu doğrular. Meydanın boşluğu ve ışık durumu günün en erken saatlerinin izlenimini verir. Gün içerisinde ve akşamın geç saatlerine kadar her vakit kalabalık olan bu meydan (Görsel 92) sabahın erken saatlerinde sessizdir. Görüntünün ortasında yer alan satıcı arabasını itmeye çalışan filmin diğer kahramanı Berzan'dır. Berzan'ın kaset sattığı tezgahını kurmak için günün en erken saatlerini seçmiş olması Berzan'ın kimliği hakkında ipuçları verir. Berzan'ın tezgahında satmış olduğu kasetler etnik kimliğini simgeleyen ve şehirde sürdürmüş olduğu muhalefet hareketlerinin bir parçasıdır. Yönetmen göçmen kimliğini tikel olarak yani bütünü tek parçası olarak

değerlendirmiştir. Ustaoglu böyle bir değerlendirme yaparak çoğunluk toplumu ile egemen siyasal ve yasal sistemin belirlediği dışlayıcı ve demokratik katılımı engelleyen koşullar içerisinde geliştirilmiş tepkisel bir alan ortaya çıkarır. Lefebvre'nin ifade ettiği gibi her ülkede ayrımcı eğilimlere karşı güçlü eğilimler bulunur.¹²⁵ Etnik kökenli insanlar şehirlerde ayrımcılıkları farkederek hemen kendi gettolarını oluştururlar. Eminönü meydanında Berzan ve arkadaşları birbirlerine destek ve yardımlarla kendi gettolarını meydana getirirler.



Görsel 93. Mehmet ve Su Dinleme Flütü, 00:03:31



Görsel 94. İstanbul, Boğaz ve Arnavutköy, 00:04:03

¹²⁵ Henri LEFEBVRE, “Şehir Hakkı”, Çev.İşık Ergüden, s.110

Filmin diğer kahramanı Mehmet kulağına dayadığı su dinleme flütü ile görülür. Mehmet İstanbul Sular İdaresi'nde çalışır ve Şehirdeki su kaçaklarını tespit eder. Kulakları keskin olan Mehmet su kaçaklarını da görselde görülen alet ile çok kolay ve doğru olarak tespit eder. Mehmet'in dinleme flütünü tutuşundan, yüzündeki ifadeden işini severek ve ciddiyyet ile yaptığı anlaşılır. Filmde yönetmen bu görsel ile göç yüzünden giderek nüfusu artan İstanbul Şehrinin alt yapı sorunlarına dikkat çekmek ister. Fazla nüfuslu İstanbul Şehrinin halkı yetersiz su rezervleri ve kötü alt yapısı yüzünden sürekli olarak susuzluk sorunu yaşar. Görsel 94'te İstanbul boğazının kıyısında, denize dik inen dar sokaklara sahip Arnavutköy semti görülür. Filmin kahramanı Mehmet ile birlikte ünlü fotoğrafçı Ara Güler, oyuncu rolünde görülür. Mehmet'in elindeki dinleme aletinden ve Ara Güler'in parmağı ile bir yeri işaret etmesinden su kaçağını bulma çabası içinde oldukları anlaşılır. Görselde ayrıca sokağın sağ tarafında henüz dokusu bozulmamış eski apartmanlar görülür. Boğazın ilerisinde ise Kuleli Askeri Lisesi'nin dikkat çekici mimari yapısı film karesine yansır. Şehrin kalabalıklaşmasının yanı sıra halen anıtsal değer taşıyan binaların varlığı ve eski mimari dokunun dikkat çekici güzelliği eskiyi korunmak ile ilgili olarak mimar kökenli yönetmen Ustaodđlu'nun sözel ifadesinin görsel dönuşmüş Őeklidir.



Görsel 95. İstanbul Sokakları, 00:27:40

İstanbul'un tarihi dokusunu kaybetmemiş olduğu, eski evlerin varlığını halen koruduğu

tekrar film karesine yansır. (Görsel 95) Eski bir semtin sokağındaki görüntüde yol kenarındaki iki katlı evlerin yerine henüz yüksek apartmanlar yapılmamıştır. Görseldeki satıcı arabası günümüzde de İstanbul'un çok az semtinde görülen bir eskiciye aittir. İstanbul'da sokaklarda görülen arabalı satıcıların çoğunluğunun kırsal bölgelerden gelen göçmenlerdir. Yönetmen bu dış mekan görüntüsü ile İstanbul-göç unsurunu birlikte kullanır.



Görsel 96. Mehmet, Arzu ve Tramvay Yolu, 00:05:33

Görsel 96'da Mehmet, kız arkadaşı Arzu ile birlikte tramvay durağında tramvay beklemektedir. Görseldeki kalabalık insan grubundan ve günümüzdeki verilerden de tramvayın sıkça kullanılan toplu taşıma aracı olduğu anlaşılır. Tramvayın toplum tarafından tercih edilmesinin iki nedeni vardır: ucuz olması, zamanında ve kısa sürede ulaşımı sağlamasıdır. Görselde verilen diğer bir mesaj ise İstanbul'a yeni göç etmiş bireyler gidecekleri yeri tramvay ile daha kolay bir şekilde bulabilirler. Mehmet ve Arzu için tramvay durağı hem buluşma noktası hem de yol boyunca birbirleriyle sohbet etme imkanı sunan bir mekan olma özelliği taşır.



Görsel 97. Mehmet, Berzan ve Boğaziçi Köprüsü, 00:13:53

Görsel 97’de Mehmet ve Berzan’ın sırtları kameraya dönük olarak İstanbul’un simgesi Boğaziçi Köprüsünü izledikleri görülür. Film kahramanlarının yüzlerinin görünmeyişi ve yan yana oturmaları onları kimliksiz bir birliktelik haline sokar. Filmde Berzan isimli göçmen kimliği de egemen olan toplumsal siyasi ve yasal yapının dışladığı bir ortamda ortaya çıkar. Karakter bu ortamda hem yoksunlukla hem de izole edilme ile mücadele verir. Kürt, Doğu’lu ve esmer özelliklerine sahip olan Berzan hakim olan toplum yapısına uymamaktadır. Göçmen olmanın getirdiği kimlik üzerine bir de ‘öteki’ olarak isimlendirilmek onun siyasal bir muhalefet tarzı belirlemesine ve hayata karşı mücadele etmesine neden olur. Berzan’ın yaşamı tam bir arada kalmışlık durumudur. Yurdundan koparılmış, sürekli meydan okunan bir kimliğe sahip olan gencin psikolojisi kimi zaman içine kapalılık kimi zamanda şehire göç etmenin etkisiyle modern olmayı gerektirir. Berzan’ın İstanbul’da yaşadıkları yitirilmiş bir geçmiş ve bütünleşememiş şimdiki zaman arasında sıkışmışlık duygusudur. Filmde de Berzan bu arada kalma durumundan kurtulmak için kendisinin farklı olduğuna inanarak kendisi gibi değişik karakter özelliğine sahip birisine sınıksız sarılır. Göçmen için bu durum terkettiği yerlere olan özleminin artmasına neden olur. Gelenekler, tarih ve otantik kültür ön plandadır.¹²⁶ Berzan Mehmet’in de kendisi gibi farklı olduğunu anlar ve ondan ayrılmak istemez.

¹²⁶ Barış ÇOBAN, “Toplumsal İletişim Sürecinde Öteki ve Söylemsel-Epistemik Şiddet”, s.40



Görsel 98. Kimliksiz Mehmet, 00:32:51



Görsel 99. Mehmet, 01:05:29

Görsel 98 İstanbul'a göç eden Mehmet'in Berzan ile tanışmasının ardından kimliğini kaybetmiş olduğunun ve kaybolmak isteğinin görsel ifadesidir. Türk sinemasının göç filmlerinde sık olarak rastladığımız genellikle kadınlar tarafından süs eşyası olarak kullanılan ayna burada Mehmet için kendi durumunu anlamasına yardımcı bir nesne vazifesi görmektedir. Toplum tarafından dışlanan, ötekileştirilen Mehmet kendisini ayna ile tanımaya çalışır. İstanbul'a geldiğinden itibaren Egeli olmasına rağmen Mehmet esmer olduğu için herkes tarafından Doğululara benzetilir. Kimse Mehmet'in Tireli olduğuna inanmak istemez. Çünkü Tireli yani batı ırkı insanının teni daha açık renklidir. Genç adam, Berzan ile tanıştıktan sonra da artık söylenenler gibi Mehmet kendisini

Batılıdan çok Doğulu olarak görmeye başlar. İnsanların rengi ile yargılanmanın verdiği rahatsızlık dile getirilir.



Görsel 100. Mehmet ve Çöplük, 01:00:37



Görsel 101. Arzu ve Açık Otopark, 00:54:58

Görsel 100’de Mehmet, İstanbul’un tüm çöplerinin döküldüğü bir çöplükte çalışmaktadır. Bu pis kokan çöpler hem İstanbul’u ve hem de Mehmet’in yaşantısını simgeler. Çöplerin miktarından büyük şehir İstanbul’un giderek kirlendiği bu kirliliğinde ileride büyük problemlere yol açabileceği sonucu çıkar. Mehmet’in İstanbul’daki kimliksizliği, aidiyetsizliği tıpkı bu çöp yığını gibi genç delikanlıyı şehrin dışına atmış ve ötekileştirmiştir. Görsel 101’de Arzu’nun açık araba otoparkına düşünceli bir şekilde yukarıdan baktığı görülür. İstanbul’un gecekondu semtlerinde yer alan bu otopark

görüntüsününde görsel 100'deki çöp yığınınından bir farkı yoktur. İstanbul'da artan kötü yapılaşmanın etkisi ile her yer birer çöplüğe dönüşmektedir. Lefebvre'nin de belirttiği gibi toplumlarla birlikte şehirler bir bütün olarak değişmektedir.¹²⁷ Göç ile farklılaşan toplum İstanbul'u da değiştirmiştir.



Görsel 102. İstanbul Boğaziçi Köprüsü, 01:14:31



Görsel 103. Urfa Yolu, 01:17:10

İstanbul Boğaziçi Köprüsünün görüldüğü görselde filmin ilk başlarında hissedilen suyun yoğun mavi tonu yerini giderek sarı renge bırakır. Renk değişimi ile filmin ikinci bölümüne geçilir. İstanbul boğazının renginin maviden sarıya dönmesi ile birlikte filmin

¹²⁷ Henri LEFEBVRE, "Şehir Hakkı", Çev. Işık Ergüden, s.63

ismi olan güneşe yolculuk başlar. (Görsel 102)

Mehmet, Berzan ile tanışana kadar vatan olarak bildiğin sınırların hangi gerçeklikle çizilmiş olduğunu ve bu gerçeklikle kendi gerçekliğini karşılaştırma imkanı bulmuş olur. Berzan gerçekliğin içinden bir karakter iken Mehmet kendisini keşfeden bir karakterdir.¹²⁸ Kısacası genç çocuk vatan gerçekliği ile kendi gerçekliğinin kesiştiğini farkederek yeniden kendini üretir, değişir ve dönüşüme uğrar. Güneşe yapılan yolculuk Mehmet için aynı zamanda içsel bir yolculuktur. Yolculuk sonunda Mehmet kimliğini tamamen kaybetse de tekrar yeni bir benlik kazanır. Yersiz yurtsuzlaşarak aidiyet ilişkisini başka türlü düşünmeye başlar. Yönetmenin filmde işlediği diğer önemli tema ise ‘ötekileştirme’dir. Mehmet, Berzan ile görüşmelerinden sonra toplumun dışına itilir. Kısacası Mehmet de ‘öteki’ olur. Görsel 103’te de Urfa’ya giden yol ve bu yola hakim olan güneşin rengi sarının hakimiyeti farkedilir.



Görsel 104.İstanbul-Urfa Yolu Üzerindeki Diğer Göçmenler ve Mehmet, 01:21:27

Görsel 104’te Mehmet ve Doğu’dan Batı’ya göç eden etnik kökenli insanlar görülür. Görsel 102 ve 103’te filme hakim olan sarı renk görülen sarı renk Mehmet’in değişen sarı saç rengi ile devamlılık taşır. Mehmet, Berzan ile olan arkadaşlığı yüzünden toplum tarafından itilir, ötekileştirilir ve bu yüzden de İstanbul’u terkeder. İçsel olarak değişip,

¹²⁸ Zahit ATAM, “Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması”, s.598

dönüştüğüne inanan Mehmet dış görüntüsünde de bir farklılık yaratmak ister ve saçlarını güneşin rengine sarıya boyar. Mehmet İstanbul'dan Urfa'ya doğru yolculuğu sırasında İstanbul'a göç eden bir aile ile karşılaşır ve sohbet eder. Etnik kökenli bu aile Mehmet'in yapmış olduğu yolculuğun ve düşüncelerinin tersi yönüne doğru gitmektedir. Bu görsel ile yönetmen göçün nedenleriyle birlikte ülke gerçekleri olan toplumu, toplumun siyasi düşüncelerini, toplumun bazı kesiminin çaresizliğini, zengin-fakir ayırımını, kimlik sorunlarını, ekonomik açıdan yaşam zorluklarını da dile getirmiş olur. Yönetmen Ustaoglu film sekansına yerleştirdiği eski taş köprü mimar kökenli yönetmenin filmin içerisinde kullandığı mimari unsurlardan biridir.



Görsel 105. Zorduç, 01:37:42



Görsel 106. Mehmet ve Berzan'ın Tabutu, 01:39:39

Görsel 105 ve Görsel 106’da filmin sonundaki sekanslardır. Bu görsellerde sarı rengin yerini kırmızı renk alır. Gerek kostüm gerekse tabutun rengi kırmızı ve bozkır tonlarındadır. Yönetmenin filmde bu renkleri kullanmasının nedeni Zorluç’un topraklarının kırmızı bozkır renginde olmasındandır. Berzan’ın mezarı köyüne ulaştığında köy sular altında kaldığından gömülecek bir toprağı bile yoktur. Zorluç yazılı tabela Berzan için mezar taşına dönüşür. Deleuze’ında ifade ettiğı gibi toprak bize ait değil, biz toprağı aittir. Burada da Berzan artık suya aittir. Berzan’ın kendi topraklarına dönmek arzusu tam olarak yerine getirilse de genç adamın bedeni toprağın altına değil, suların altına teslim olur.¹²⁹

6.5.1.3 Terörün Hissedildiğı Mekanlar



Görsel 107. Kapılardaki Çarpı İşareti (İstanbul), 00:35:37

¹²⁹ <https://arabolge.wordpress.com/2011/11/16/mezarsiz-oluler-i/> (İzlenme tarihi 31.03.2017)



Görsel 108. Kapılardaki Çarpı İşareti (İstanbul), 00:59:02

Mehmet'in kendisi gibi İstanbul'a göç edenler ile birlikte yaşadığı hanın ve otoparkta yaşadığı odanın kapısında görülen kırmızı çarpı işareti etnik kökenli insanlar ile arkadaşlık yaptığı için lekelendiğini ve nereye giderse gitsin polisin arkasında olduğunu ifade eder. Göçün nedenlerinden biri olan belirgin travmalardan kaçışın alt başlığında yer alan etnik sorunlar 'öteki' kimliği probleminden ileri gelir. Birsen Gökçe'nin de belirttiği gibi "1990'lı yıllar Sovyet bloğunun dağılmasına koşut olarak Türkiye'de sağ-sol çatışmasının anlamsızlaştığı veya bu ayrımın bulanıklaştığı ve etnik/dinsel kimliklerin patladığı bir dönem olmuştur."¹³⁰ Toplumsal yapıyı belirleyen devlet, toplumu 'öteki' ve 'ben' olarak ikiye ayırır. 'Öteki' olarak isimlendirilen, iktidarı içselleştiremeyen, baskı altında olan gruba 'ben'ler hep karşı durmaktadır. Devlet aslında bu 'öteki'yi kendi kendine ortaya çıkaran bir mekanizmadır, çünkü devlet temel olarak baskı üzerine kurulmuş olup, bir sınıfın başka bir sınıf tarafından bastırılmasına yarayan bir tür makinedir. Devletin homojen bir yapı istemi ile kimlik sorununun aşırı vurgulanması baskılanan kimliklerin tepkisellik ve şiddet içererek yeniden doğuşuna neden olur. Toplum bu şekilde ayrıştıran ve çatışmalara sebep olan ideolojik aygıtların yanı sıra daha etkin olan kitle iletişim araçlarının da payı büyüktür. Toplumun ayrıştırılmaya çalışılması edebiyattaki ders kitaplarındaki yazılar, seçkin söylem biçimleri ile yapılsa da etnik bilgi ve düşüncelerin temel kaynağı kitle iletişim aracıdır. Kitle iletişim araçları ile toplumda

¹³⁰ Zehra YİĞİT, "1990 Sonrası Türk Sinemasında Etnik Kimliklerin Temsili", s.290

farklı olana karşı şiddet içeren bir söylem gündeme gelir. Bu günden faşizmi besleyerek faşizmin giderek doğallaşmasını sağlar ve toplumda yer alan etnik, azınlık gruplarına karşı olan şiddet meşru bir hal alır.¹³¹



Görsel 109. Evlerdeki Çarpı İşaretleri (Zorluç), 01:24:15

Bu kırmızı çarpı işaretlerini İstanbul'dan sonra Zorluç'ta da görülür. Kasabada neredeyse tüm evlerin aynı şekilde işaretlenmesi Mehmet'i hem şaşırtır hem de korkutur, çünkü işaretlenen bu evler yıkılmış ve terk edilmiştir.



Görsel 110. Doğu'daki Askerler ve Jandarmalar, 01:23:09

¹³¹ Barış ÇOBAN, "Toplumsal İletişim Sürecinde Öteki ve Söylemsel-Epistemik Şiddet", s.40



Görsel 111. Doğu'daki Askerler ve Jandarmalar, 01:23:09

Sovyetler Birliği'nin dağılmasıyla birlikte Dünya'da barış rüzgarları esmeye başladığı günlerde ülkemizin başına öncelikli olarak Ermeni terörü ardından da PKK terörünü getirir. Doğu'da yaşanan terör olayları yüzünden yollardaki güvenlik ve asayiş asker ve jandarmalar tarafından kontrol edildiğine dair görüntüler film sekanslarına yansır.(Görsel 110 ve 111)



Görsel 112. Doğu'da Panzerli Askerler, 01:31,:22



Görsel 113. Doğu'da Panzerli Askerler, 01:31,:22, 01:32:31

Etnik grupların yaşadığı bölgelerde yapılan çekimlerde dönemin devlet baskısı panzerlerin görüntüleriyle hissettirilir. (Görsel 112 ve 113) Bu görüntüler aynı zamanda gerçek eylem görüntüleri olup, arşiv görüntülerinden derlenmiştir. Birlikte hareket etmeyen bölünmeye karşı olma sadece siyasi liderlerin değil, toplumdaki bireylerin de öğrendiği bir davranış haline gelir.

6.5.1.4 İç Mekanlar



Görsel 114. İstanbul'da Kıraathane, 00:06:48

Görsel 114'te Mehmet Aksaray'da bir kıraathanededir. Burada bir grup insan toplanmış büyük bir heyecan içerisinde Türkiye milli maçını seyretmektedir. Yönetmen bu görsel ile toplumun zıt davranışlarına dikkat çekmek ister. Türkiye'nin milli maçını kapalı bir ortamda seyrederken sevinci, üzüntüyü, mutluluğu ve heyecanı paylaşan insanlar dışarıda aynı birliği ve beraberliği sağlayamamaktadır. Irk, dil, din farklılığını dışarıdaki ortamlarda hisseden ve birlik, bereberlik içinde olamayan bu topluluğun Türkiye'nin milli maçını seyrederken tek bir bütün olabilmeleri ironiktir.



Görsel 115. Mehmet'in İstanbul'da Yaşadığı Mekan, 00:10:00

Görsel 115'de Mehmet'in İstanbul'da yaşadığı mekan görülür. Kapalı Çarşı içerisinde yer alan hanlardan birinin odasını delikanlı yine kendisi gibi İstanbul'a göç etmiş diğer gençler ile mekanı paylaşır. Kapalı Çarşı'nın hanlarında alt katlarda zanaat atölyeleri üst katlarda ise odalar bulunur. İstanbul'a çalışmak, para kazanmak için gelen, kalıcak bir yerleri olmayan gençler kirası uygun olan bu mekanı hep birlikte paylaşırlar. Ortam karışık ve kirli olmasına rağmen burada kalan bu gençler en azından büyük şehirde başlarını sokacak bir yerleri olmasından ötürü mutludurlar.



Görsel 116. Arzu ve Çamaşırhane, 00:17:05



Görsel 117. Çamaşırhane, 00:16:17

Mehmet'in kız arkadaşı Arzu, Aksaray semtinde bir çamaşırhanede çalışır. (Görsel 116) Arzu da Mehmet gibi İstanbul'a göç etmiştir. Göçmen olarak İstanbul'a gelen genç kızın ailesi önce Türkiye'den Almanya'ya göç eder, orada bir müddet çalışır ve daha sonra Türkiye'ye tekrar geri dönme kararı alır. Arzu Almanya'da doğmuş ve çocukluğunu orada geçirmiştir. Genç kız da Mehmet gibi kendisini İstanbul'da farklı, yalnız ve aidiyetsiz hisseder. Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden biri olan Ömer Lütfi Akad'ın 1970'li yıllarında yönetmiş olduğu göç üçlemesi serisinden 'Diyet' filminde çamaşır yıkama işi evlerden yapılan bir hizmet olarak gösterilir. 1999 yapımı 'Güneşe Yolculuk' filminde ise çamaşır yıkama faaliyeti çamaşırhane olarak yıkama hizmet

sektörüne dönüşmüştür. Göç eden kırsal kesim insanları beraberlerinde kendi yaşam tarzlarını da büyük şehirlere taşırlar ve şehirlerde arabesk yaşam tarzı hakim olur. 1990'lı yıllarda farklı iş sektörlerinin doğuşu da arabesk kültürünün katkısıdır. Şehir insanların ihtiyaçlarına yönelik olarak ortaya çıkan bu sektörlerde yine göçmen kişilerin çalıştığı görülür.

Görsel 117'de Arzu'nun çalıştığı çamaşırhanenin sahibi kadın görülür. Kadının dış görüntüsü, üzerindeki şalı, hal ve tavrı ile ev hanımı profile çizer. Profesyonel iş dünyasından gelmeyen bu hanımın da göçmen kimliğine sahip olduğu ve mecburiyetten ötürü bu sektörü işlettiği sonucu çıkarılır. Ayrıca filmin yönetmeni bu görsel ile artık göçmen kadınların da iş dünyasında yerlerinin arttığına dair bir mesaj verir.



Görsel 118. Mehmet ve Karakol, 00:22:11

Görsel 118'de Mehmet, İstanbul'da bir karakolda polis tarafından sorguya çekilmektedir. Karakoldaki bu sorgu odası karanlık, kasvetli ve sıkıntılıdır. Mehmet bu ortamda suçlu pozisyonunda sorgu suale tutularak yargılanma öncesini yaşar. Terör ortamının hakim olduğu bir ülkede yapılan bu sorgulama ile güvenliğin sıkı tutulduğuna dair mesaj verilirken aynı zamanda da suçsuz olan birinin gereksiz yere suçlanarak yargılanmakta olduğu görülür. Bu görselden 'Umut' filminde 1970'li yıllardaki karakol sahnesi ile 1990'lı yıllardaki karakol sahnelerinin oldukça farklı olduğu gözlemlenir. Bu farklılık ülkenin siyasi ortamının giderek karıştığını, ayrımcılığın yaşandığını ve buna

bağlı olarak da masum suçların yerini adam vurma ve öldürme gibi ciddi suçların almış olduğu farkedilir.



Görsel 119. Mehmet ve Sular İdaresi, 00:40:28

Görsel 119 Mehmet'in çalıştığı mekan olan Sular İdaresi'nin ofisinden bir görüntüdür. Sular İdaresi'ne ait bir yer olduğu Mehmet'in elindeki dinleme flütünden anlaşılır. Mehmet'in ayaktaki itaatkar duruşundan karşıdaki insanın işvereni olduğu anlaşılır. Ofisteki eşyaların kasvetli ve karanlık oluşu, karşıdaki duvarda asılı Atatürk'ün portresi dönemin devlet ofislerinin genel görünümü ve kullanılan eşyalar hakkında bir fikir verir.



Görsel 120. Berzan Ev, 01:01:38



Görsel 121. Berzan Ev, 01:01:54

Görsel 120’de Mehmet ve Berzan, Berzan’ın evindedir. Görsel de Mehmet çıplak bir şekilde tabureye oturmuş, Berzan da Mehmet’i yıkamaktadır. Yaşam ihtiyaçlarının tümünün bu tek oda içerisinde giderildiği bu mekan İstanbul’da bir gecekondu. Odadaki eşyalar, duvardaki fotoğraflar mekanın gelip, geçici olduğu hissini verir. Odadaki duvarın rengi yönetmenin sembolik olarak şehirlere göre kullandığı renklerden. Sarı renk Doğu’yu yani güneşin rengi olarak Berzan’ın geldiği toprakları simgeler.

Seslerin belleğe dönüştüğü sahnede Mehmet’in Berzan ile geçirdiği bir zamanı hatırlar. Mehmet, Berzan’ın odasında onunla birlikte hızlı bir müzik eşliğinde dans eder. (Görsel 121) Müziğin ritmi giderek hızlanır ve gençler birlikteliklerinin sarhoşluğuna kendilerini iyice kaptırırlar. Mehmet, Berzan’ın cenazesini eve getirdiği zaman aynı müziği duyar. Müzik ile birlikte Mehmet hızlanır ve kızgınlıkla sağı, solu tekmelemeye başlar. Ses burada belleği harekete geçirerek. Mehmet’in duygularına tercüman olur.



Görsel 122. Mehmet Trende, 01:34:05

Mehmet Zorduç'ta trene biner ve trende askerliğini komando olarak Doğu'da yapacak olan Tireli bir genç ile tanışır. Mehmet de Zorduç'ta başka birisi olmuştur. Kendi kimliğini değiştirmiş inanan Mehmet artık Tireli değildir. Mehmet, Tireli asker delikanlıya *“Bir arkadaşım vardı Tireli. İsmi Mehmet Kara”* diye yanıt vererek geçmişini, doğduğu yerden tamamen kopmuş olduğunu kanıtlar.

6.5.1.5 Açık Kodlama Sistemine Göre Filmin Değerlendirilmesi

Filmde Türkiye'nin doğu bölgesinde, sınırda yer alan Zorduç'tan gelen Berzan ile Türkiye'nin batısından Tire'den gelen Mehmet'in göç ettikleri büyük şehir İstanbul'da tanışmalarının ve arkadaş olmalarının hikayesi anlatılır. Etnik kökene sahip Berzan'ın büyük şehire göç etme nedeni sadece ekonomik değil aynı zamanda siyasaldır. 1990'lı yıllarda Sovyetler Birliği'nin parçalanmasından sonra Türkiye'de ortaya çıkan terör olayları yüzünden ülkede toplum ırk, dil, din ayrımı ile ötekileştirilir. Mehmet ve Berzan bu sınıfsal ayrımdan rahatsızlık duyar ve dostluklarının bozulmaması için çaba sarfederler. Berzan'ın karıştığı siyasal olaylar yüzünden hayatını kaybetmesinden sonra Mehmet arkadaşını doğduğu topraklara geri götürür. Tersine göçün gerçekleştiği bu yolculukta ülkedeki sınıfsal ayrımdan rahatsız olan Mehmet kimliğini değiştirir.

Bir bütün olarak bu paragraf değerlendirildiğinde ilk anlamda ulaşılan sonuç göç edilen

büyük şehir İstanbul'un, İstanbul'daki mekanların, dönemin siyasal olaylarının Türkiye'nin doğusundan ve batısından gelen bireyler üzerinde etkisinin farklı olmasıdır. Açık kodlama sistemine göre bu paragraf satır satır kodlandığında ise daha ayrıntılı kavramlara ulaşılır.

-Film en başından itibaren su, hayat ve ölüm temalarına yoğunlaşır.

-İstanbul'un en hareketli meydanı olan Eminönü meydanı göçmen bireyler ve bu bireylerin yaptıkları işler hakkında fikir verir. Göçmenlerin sattıkları eşyalar ise göçmenlerin kimliklerini ortaya çıkarır. Filmin kahramanlarından biri olan Berzan kürtçe kasetler satan seyyar bir satıcıdır.

-Filmin diğer kahramanı Mehmet ise İstanbul'a gelmiş bir göçmendir. Mehmet göçmenlerin alışlagelmiş işlerinin dışında bir işe sahiptir. Tireli genç İstanbul'daki su kaçaklarını dinleme flütü adı verilen bir alet ile hassas kulakları sayesinde tespit eder.

-Su kaçaklarının bulunduğu yerler genellikle İstanbul'un eski semtlerindeki ara sokaklardır.

-1990'lı yıllar için İstanbul tramvay sistemi şehir içi ulaşımının yeni yüzüdür.

-Türkiye'nin iki farklı bölgesinden gelen iki genç İstanbul'da yabancı olmanın sıkıntılarını birlikte paylaşırlar.

-İnsanların toplumda dil, din ve ırkları ile sınıflandırılmaları rahatsızlık vericidir.

-İstanbul, göç eden birey için zorlu, güç, karışık ve pistir.

-Filme hakim olan renkler ile birlikte Doğu'dan Batı'ya yolculuk yerini Batı'dan Doğu'ya bırakır. Mehmet de kimlik değiştirerek Batı'dan Doğu'ya gitmeye ve Doğulu olmaya karar verir.

-Doğu'dan İstanbul'a göç günümüzde de halen devam etmektedir.

-Berzan'ın cenazesi Mehmet'in sayesinde Berzan'ın doğmuş olduğu topraklara götürülür.

-Türkiye'de ötekileştirmeyi, siyasal olayları devlet ve kitle iletişim araçları yaratır.

-Sovyetler Birliği'nin dağılması ile Türkiye'de önce Ermeni terörü ardından PKK terörü başlar.

-Türkiye'nin doğu kesimi özellikle bu terör olaylarından en fazla etkilenen bölgesidir. 1990'lı yıllarda Doğu bölgesindeki askerler, jandarmalar, tanklar ve panzerler savaş görünümünü yansıtır.

- Türk toplumunun milli maç için biraraya gelerek bir bütün olmasına rağmen ülkedeki siyasi olaylar karşısında dil, din ve ırk ayrımı gözetmesi ironiktir.
 - Büyük şehire çalışma amacı ile gelen gençlerin hem aileleri yanlarında değildir hem de bu şehirde bir tanıdıkları yoktur. Bu yüzden bu gençlerin İstanbul'da barınma imkanları zor ve kötü şartlar altındadır.
 - Göçmen kişilerin büyük şehire göç ettikten sonra bireysel olarak yaptıkları işler giderek bir iş sektörü haline gelir. Göçmen kadınlar da iş dünyasında yerlerini alırlar.
 - Karakol mekanlarının 1990 yılı Türkiye'sinde değişmiş olduğu filmde farkedilir.
 - Etnik kökenli bireylerin İstanbul'da yaşadığı mekanlar şehrin dışındadır. Kimlikleri toplum tarafından dışlanan bu insanlar yerleşim açısından da dışlanırlar.
- İki aşamalı gerçekleştirilen kodlama sisteminden göç edilen mekanın birey üzerine etkisi hipotezinden 'sınıfsal ayrımdan duyulan rahatsızlık sonucunda bireyin kimlik değişimi' kavramı ortaya çıkar.

6.5.1.6 Eksen Kodlama Sistemine Göre Filmin Değerlendirilmesi

'Güneşe Yolculuk' filminde Türkiye'nin doğu ve batısından İstanbul'a göç etmiş olan Berzan ve Mehmet'in arkadaşlıklarının hikayesidir. İki gencin İstanbul'a göç etmesindeki nedensel koşullar ekonomik ve siyasaldır. Mehmet iş bulmak ve çalışmak için Berzan ise etnik kökeninden ötürü siyasal amaç için İstanbul'a gelir. Türkiye'nin iki farklı kesiminden gelen gençlerin İstanbul'a göç etmelerindeki ve onları buluşturmalarındaki bağlam, ülkede yaşanan siyasi olaylar sonucunda ırk dil, din ayrımının meydana gelmesidir. Filmin kahramanlarından Mehmet'in polis ile yaşadığı sıkıntıları, toplumdan dışlanması ve Berzan'ın karıştığı siyasi olaylar yüzünden hayatını kaybetmesi göç olgulu filmde işe karışan koşullardır. Eksen kodlama sisteminin en son şartı olan eylem stratejisi ise filmin kahramanı Mehmet, arkadaşı Berzan'ın cenazesini genç delikanlının doğduğu topraklara götürür ve kimliğini değiştirir. Mehmet'in İstanbul'da yaşadığı olaylar ve Berzan ile kurduğu arkadaşlık farklılaşmasına ve kimliğini, hayatını tekrar sorgulamasına neden olur.

6.5.1.7 Seçici Kodlama Sistemine Göre Filmin Değerlendirilmesi

Seçici kodlamanın ilk aşamasında merkez olguyu tespit etmek için gerekli olan sorular sorulur. 'Güneşe Yolculuk' filmindeki analitik fikir nedir? bu fikirler kavramsal olarak nasıl ifade edilir? tüm eylem ve etkileşimler ne ile ilişkili görünmektedir? Bu sorular sonucunda oluşturulan olgu Türkiye'nin değişik bölgelerinden İstanbul'a gelen, aynı görüşleri paylaşan iki gencin büyük şehirdeki arkadaşlıklarının hikayesidir. Seçici kodlama sisteminin ilk aşamasında hikaye şöyle oluşur ve gelişir: Zorduçlu Berzan ile Tireli Mehmet'in doğdukları topraklardan kalkıp değişik amaçlar için İstanbul'a gelirler. Seçici kodlamanın ikinci aşamasında ise bu oluşturulan hikaye ile alt kategoriler ve merkez kategoriler arasında ilişki kurulmaya çalışılır. İstanbul'a göç eden iki genç büyük şehre farklı amaçlar için gelir. Tireli Mehmet iş bulmak, Zorduçlu Berzan ise etnik kökenli kimliğini sorgulamak ve savunmak için İstanbul'dadır. Arkadaş olan Berzan ve Mehmet yaşadıkları ayrımcılığı, ötekileştirmeyi birlikte sorgularlar. Değişik amaçlar için İstanbul'a gelen gençlerin sonlandıkları nokta da farklı olur. Berzan'ın ölümü ve İstanbul'da yaşadığı ayrımcılık Mehmet'i farklılaştırır. Filmdeki göç olgusundaki bağlam ülkede yaşanan siyasi olaylar sonucunda gelişen ırk, dil ve din ayrımıdır. 1990'lı yıllarda ülkede yaşanan siyasi olaylar yüzünden gereksiz yere yargılanan, hapse atılan, zor günler yaşayan Mehmet, Berzan'ın dostluğu sayesinde tekrar hayata döner. Seçici kodlamanın üçüncü aşamasında ise bu iki aşamanın verileri ile desteklenmesi sağlanır. Polis tarafından yargılanan, suçlanan Mehmet, işsiz, kimsesiz ve evsiz kalır. Arkadaşı Berzan sayesinde yeniden iş, kalınacak bir yer ve arkadaş bulur. Berzan'ın etnik kökenli, farklı görüşlü kimliği Mehmet'in farkındalığı ve olaylara bakış açısını değiştirir. Filmin kahramanının gösterdiği bu süreç seçici kodlamanın üçüncü aşamasını destekleyen bir veridir. Filmin sonlarına doğru Berzan'ın karıştığı siyasi olaylar yüzünden ölmesi üzerine Mehmet, arkadaşının doğduğu topraklara gömülme arzusunu yerine getirmek üzere doğuya doğru bir yolculuğa çıkar. Mehmet'in bu yolculukta değişmesi ve dönüşüme uğraması ise sürecin destekleyen diğer veridir.

6.6 Türk Sineması'nda 2000'li Dönemler

Ekonomik istikrarsızlık insan yaşamında önemli bir etkiye sahip iken değerler çatışması ile daha zorlayıcı ve karışık bir hale gelir. Taşra olarak isimlendirilen Anadolu, eskiye bağlılık, inançlar, töre ve kentli göstereni ile bağdaşmaz. Bu yüzden de kentli olabilmek için eskiye bağlılıktan kurtulmak, töre ve inançlardan vazgeçmek gerekmektedir. Bu durum da kırsal kesimden İstanbul'a gelenler için katlanamaz bir durumdur. Göç olgulu filmlerde toplum ve birey ilişkisi başarılı bir şekilde oluşturulur iken sevgiden, şehvete, özveriden, ihtirasa bağlı olarak gelişen duygu fazlalıkları ve karmaşıklıkları göç duygusu ile verilmeye çalışılır.¹³² Şehirdeki yaşantılar kırsal kesimden gelen ailelerin dağılmasına ve parçalanmasına yol açar. Filmlerde aile dramı ve aile fertleri üzerine eğilim söz konusudur. Filmdeki bireyler büyük şehire gelme amaçları kentin sunduğu nimetlerden faydalanmak, ekonomik olarak da kısa süre içerisinde maksimum geliri elde etmektir.

2000 yılları ile birlikte Türk Sinema dünyasında yeni yönetmen yüzleri ve çok farklı konulu filmler görülmeye başlanır. Bu yıllarda Türk Sinemasında bellek sineması türü ortaya çıkar ve yönetmenler siyasi olayları hem hatırlatmak amacıyla hem de kimliklerin yeniden yaratıldığı alan olarak bu tür filmlere yönelirler. 2000'li yıllarda çekilen filmler 12 Eylül dönemini daha fazla ele alır ve dramın yanı sıra seyircinin ilgisini çekebilmek için güldürü türüne de rastlanır. Toplumun büyük bir kesimi ideolojilerinden tamamiyle vazgeçerek, para odaklı yaşamaya başlar. Yaşam zorlukları giderek zorlaşan Türkiye'de insanlar değerlerinden vazgeçmeye, bu değerlerini yerine koyamadıkları için de şiddet eylemlerine başvurmak zorunda kalır. 2000'li yıllarda da bu şiddet tutkunluğu milliyetçilik, ülkesi için savaşma gibi olgularla birleşir. Bunun sonucu olarak da filmler, eğlence sektörüne hitap eden derinliksiz metinleriyle kısa sürede tüketilir.

2000'li yıllara gelindiğinde ise göç olgusu geri plana kalarak daha çok bireysel anlatılar, çıkmazlar ve mutluluk arayışları gösterilir. Bazı iç göç filmleri dış göç olgusunun sürekliliğini göstermesi açısından da önem taşır. 2000 yapımlı filmlerde Türk sinema tarihine geriye dönüş gibi taşra olgusu tekrar hatırlanır. 'Taşra' kırsal alanı ve yaşamı tanımlayan sanayileşme sonrasında ortaya çıkmış olan bir kavramdır. Taşralı olma hali

¹³² Günseli PİŞKİN, "Migration in Turkey and Turkish Cinema:1960-2005", s.45-65

mekandan bağıını koparmış olma halini anlatırken kent, kentlilik toplumsallaştırıcı ve içeri alıcı bir özellik taşır. İçeri alma görevini merkez iktidarlar ekstra bir çaba sarfetmeden sağlar. Yani kentte yaşayan herkes kentli olmak ve kentli gibi yaşamak istiyor ise çevrenin taleplerini gözetleyerek uyum sağlamak zorunda kalır. Taşra olgusunu ele alan filmlerde bireyler taşradan uzaklaşmalarına rağmen taşrayı halen içinde taşırlar ve bu yüzden de bir türlü şehirli olamazlar. Bu filmlerde köy-kent ikileminin insan ruhunda bıraktığı etki oldukça derinlemesine işlenir.

2000’li yıllarda Türk toplum profili çeşitlendiğinden iç mekanlar üst gelir grup ve eğitim seviyesi yüksek insan grubunun zevklerini yansıtmaya başlamıştır.

6.6.1. Uzak

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Senaryo: Nuri Bilge Ceylan

Görüntü: Nuri Bilge Ceylan

Müzik: Mozart (K-364)

Yapım Yılı: 2002

Yapım: NBC Film

Oyuncular: Muzaffer Özdemir, Mehmet Emin Toprak, Fatma Ceylan, Zuhal Gencer

6.6.1.1. Filmin Öyküsü

Yıllar önce yönetmen olma hayali ile İstanbul’a gelmiş ama fotoğrafçılık ile yaşamını sürdüren Mahmut ile Mahmut’un doğup, büyüdüğü kasabadan İstanbul’a iş bulma umudu ile gelen Yusuf’un aynı evdeki yaşam öyküsüdür.

Memur bir ailenin çocuğu olarak büyüyen yönetmen Nuri Bilge Ceylan İstanbul’da doğmuş, çocukluğunu ise Çanakkale’nin Yenice kasabasında geçirmiştir. Kendi hayat hikayesinde de bir göç olgusu taşıyan yönetmen tüm yaşadıklarını hem ‘Uzak’ filmine hem de diğer filmlerine aktarır. ‘Kasaba’ ve ‘Mayıs Sıkıntısı’ filmleri taşra üçlemesi olarak çekilen Bilge Ceylan’ın ilk iki filmleridir. ‘Uzak’ filmini ise her ne kadar taşrada geçmese de üçlemeyi tamamlamak için çeker. Asumen Suner, Ceylan’ın taşra

gerçekliğini, popüler taşra gerçekliğini, popüler nostalji filmlerinin taşrasından ayırmaktadır.

“Ceylan’ın filmleri, geçmişte var olduğu tasavvur edilen, masumiyet çağı ya da toplumsal çocukluk dönemi olarak idealleştirilen, masalsı bir taşraya değil, doğrudan doğruya bugün yaşandığı haliyle taşraya, taşradan ne kaldıysa ya da taşra neye dönüştüyse ona bakmaktadır.”¹³³

Yönetmen bu üç filminde ve daha sonra çevirmiş olduğu ‘Uzak’ filmlerinde de görülen tüm karakterler angajman korkusu yaşayan, girdikleri ilişkilerin üstlerinde kalmasından korkan ve bu yüzden de insanlarla mesafeli ilişkiler kurmaya çabalayan tiplerdir.¹³⁴

Filmlerdeki klasik anlatı yapı içeriği olan zamansal ve mekânsal süreklilik Ceylan’ın filmlerinde görülmez. Seyirci adeta yönetmenin boşluğa fırlatırcasına attığı görüntü parçalarıyla zaman ve mekanı birleştirmeye çalışır. Ağırlıklı olarak dış mekanda çekilen filmde iç mekan çekimlerini de görmek mümkündür. Dış mekân görüntülerinin daha fazla olmasının nedeni yönetmenin hem fotoğrafçılık geçmişinden hem de manzara görüntüleri ile filmin konusunu anlatmayı tercih etmesinden kaynaklanır. Ceylan’ın biraz da sembolik yaklaşımlarından ötürü İstanbul Boğazı’nın sembolü olan şehir hatları vapurları filmin ana odak noktasını oluşturur. Filmde geçen İstanbul’un diğer semtleri ise Zeytinburnu, Karaköy, Eminönü, Sultanahmet, Sirkeci ve Beyoğlu’dur.

Ulusal ve uluslararası festivallerde bir çok ödüle layık görülen ‘Uzak’ filmi aynı başarıyı gişelerde yakalayamamıştır. Yönetmen bunun nedeninin filmin diğer filmlere göre daha az eğlenceli olmasından ve izleyiciyi daha çok düşündürmesinden ileri geldiğini söyler. Ancak bu tür filmlerin zaman geçtikçe seyircisinin artacağına da yönetmen inanır. ‘Uzak’ filmi 56. Cannes Film Festivalinde Altın Palmiye’den sonra ikinci ödül olan Büyük Jüri ödülünü almıştır.

¹³³ Pelin Erdal AYTEKİN, “Nuri Bilge Ceylan Sinemasının Anlatısal Dönüşümü: Fotografik Anlatımdan, Öyküsel Anlatıma”, s.249

¹³⁴ Zahit ATAM, “Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması”, s.152-155

6.6.1.2. Dış Mekanlar



Görsel 123. Yusuf ve Yenice Kasabası, 00:01:26

Göç olgulu filmlerde genellikle nereye göç edildiği gösterilirken ‘Uzak‘ filminde farklı olarak nereden göç edildiği gösterilir. Göç eden Yusuf’un kasabası ve aynı zamanda yönetmenin de çocukluğunun geçtiği kasaba olan Çanakkale’nin Yenice kasabası uzaktan görülür. Görselde yer alan karakter Yusuf omuzundaki çantadan bir yere gitmek üzere yola çıkmış olduğu anlaşılır. Köyün uzaklığı ve omuzdaki çanta yolculuk ve göçü simgeler.



Görsel 124. Yusuf ve İstanbul, 00:10:00

Görsel 124'te Yusuf karakteri İstanbul'un sokaklarında görülür. Çanakkale'nin Yenice kasabasından başlayan göç yolculuğu İstanbul'da sonlanır. Sokakta şüpheli bakışlar ile etrafına bakınarak yürüyen kahramanın hem yabancı olduğu hem de bir adres arıyor olduğu oldukça belirgindir. İstanbul'un 2000'li yıllarındaki kötü yapılaşmayı dar ara sokağının iki kenarında yükselen apartmanların görüntüsü verir. Kalabalıklaşan İstanbul'u simgeleyen diğer unsur ise yol kenarına hiç boş yer kalmamacasına dizilen arabalardır. Yönetmen görselin ön sol köşesine jeep aracını yerleştirerek 2000'li yılların popüler aracını da belirtmiş olur.



Görsel 125. İstanbul Boğazı, 00:14:52

Görsel 125'te yukarıdaki Görsel 124'e benzer olarak 2000'li yıllarında kötü bir şekilde yapılaşan İstanbul'un görüntüsü hakimdir. Bu görüntü filmde geçen iç mekan olarak kullanılan evden görüntülenmiş bir manzaradır. Görselde İstanbul Boğazı ve boğazdan geçen geminin güzel manzarasına zıt olacak şekilde yükselen apartmanların çatı katları gösterilir. İnsanoğlunun doğal güzellikleri giderek yok etmesinin görsel bir ifadesidir.



Görsel 126. Mahmut ve İstanbul 00:06:00

Görsel 126’da İstanbul’un boğazının girintilerinden biri olduğu tahmin edilen su kenarından çekilmiş görselde Mahmut karakteri vardır. Mahmut arkası dönük olarak bir yerlere bakmaktadır. Şehirin yabancılaştırdığı, yalnızlaştırdığı Mahmut’u yönetmen gri ve soğuk bir görüntü eşliğinde verir. İleride bacası tüten fabrika İstanbul’un sanayi şehri haline dönüştüğünü gösterir.



Görsel 127. Mahmut ve İstanbul Boğazı, 00:16:10

İstanbul Boğazı’nın kıyısında bir banka oturmuş olan Mahmut yine yalnızdır. Yukarıdaki görsele benzer bir görüntü Görsel 127’de de hakimdir. Bilge Ceylan, kişilerin şehir hayatındaki yalnızlığı ve depresifliği güzel manzaralar eşliğinde vererek bir tezatlık yaratır.



Görsel 128. Anadolu'da Bir Kasaba, 00:13:31

Mahmut'un işi için gerekli olan fotoğraf çekimlerini yapmak üzere Yusuf ve Mahmut İstanbul'un dışına çıkarlar. Yüksek katlı apartman ve ortadaki beton yapıları meydan (Görsel 128) mekanın kırsal bir kasabadan çok bir şehir kasabası olduğu izlenimini verir. Etraftaki seyrek yerleşimden bu kasabanın nüfusunun az olduğu tahmin edilir. Görseldeki camiyi çekmek için kamerasını ayarlamaya çalışan Mahmut'u Yusuf dikkatli bir şekilde izlemektedir. Kalabalıklaşan İstanbul'da fotoğraf çekimlerinin daha zor olduğunu ifade eden görselde aynı zamanda büyük şehirden uzaklaştıkça karakterlerinde birbirleri ile yardımlaşmaları ve anlaşmaları da artar.



Görsel 129. Anadolu, 00:13:44

Görsel 129'daki tek cami görüntüsü ve caminin etrafındaki yeşil alandan, herhangi başka bir yapı bulunmamasından kırsal bölgede yer alan bir mekan olduğu anlaşılır.

Diğer görseldeki gibi burada da Mahmut kamerasının başında profesyonel çekimler yapar. Yusuf da fazla güneş ışığını engellemeye çalışarak fotoğraf çekimine yardım eder. Mahmut'un seramik üreten bir şirketin reklam fotoğraflarını çektiği için seramiklerin en fazla camilerde kullanılması genç adamı camilere yönlendirir. Camiler dış görüntü olarak hem daha estetik hem de herkes tarafından algılanması ve beğenilmesi kolay mekanlardır.



Görsel 130. Anadolu'da Bir Köy, 00:15:25

Mahmut, Yusuf'la birlikte Anadolu'nun köylerinden birinde iş için yaptığı fotoğraf çekim yolculuğu sırasında arabayı aniden durdurur. Güneşin batışı sırasında fotoğrafçıların çok sevdiği ve her zaman yakalamak istedikleri ışıktaki önde koyunlar, arkada göl nefis bir manzara hakimdir. Güzel bir manzara karşısında etkilenen Mahmut'un bu çekim için ne enerjisi ne de hevesi kalmıştır. Yusuf kamerası kurma hazırlıklarını yapabileceğini söylemesine rağmen Mahmut bu iş için hevesli değildir. Doğa ve köy ortamı Mahmut'a bir an için ilham verse de genç adam şehrli karakterine tekrar bürünerek isteksiz, depresif bir duruş sergiler.

6.6.1.3 İç Mekanlar

Filmde görülen mekan olan karakter Mahmut'un evi yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın Cihangir'deki kendi apartman dairesidir. İç mekan çekimlerinde yoğun olarak başrol oyuncularının en fazla zaman geçirdiği mekan olan Mahmut'un evinden görüntüler

hakimdir.



Görsel 131. Mahmut Ev-Mutfak, 00:08:05

Görsel 131’de Mahmut, evinde, mutfağında tek başına bir şeyler yemektedir. Mahmut’un mutfak masanın üzerindeki yiyecek çeşidinin azlığı ve özensiz kurulmuş olan sofraya düzeninden karakterin mutsuz, depresif ve hayattan zevk almadığına dair mesajlar almak mümkündür. Masanın üzerindeki yiyecek miktarından daha fazla sayıda görülen fotoğraf film kutuları kahramanın ilgisinin ve aklının başka bir yerde olduğunu gösterir.



Görsel 132. Mahmut Ev-Fotoğraf Stüdyosu, 01:26:35

Mahmut'un evinin bir odası karakterin hem ilgi alanı hem de işi olmasından ötürü fotoğraf stüdyosuna dönüşmüştür. Mahmut'un işi ile ilgili fotoğraf çekimlerini evdeki stüdyoda yapması kahramanın çalışma saatlerinin esnek olduğunu ama aynı zamanda da düzenli bir işe sahip olmadığına dair bir fikir verir. Filmdeki bu görsel ile 2000 yıllarında göç eden insanların meslekleri hakkında da bilgi sahibi olunur.



Görsel 133. Yusuf, Mahmut Ev-Oda, 00:17:59

İstanbul'a çalışmak amacı ile göç eden Yusuf bir süreliğine akrabası olan Mahmut'un İstanbul'daki apartman dairesinde misafir olarak kalır. Görsel 133'te Mahmut'un, Yusuf için verdiği oda görülür. Mahmut'un apartman dairesinin diğer odaları gibi kişisiz, depresif ve boş gözükten odada Yusuf hem yerde oturmak hem de yatak olarak kullanmak amacı ile yerleştirilmiş minderler üzerindedir. Yusuf'u adeta boş bir odaya bir eşya olarak bırakan Mahmut'un içinde yaşadığı şehir hayatından ötürü Türk misafirperverliğinden uzaklaşmış olduğu farkedilir. Yusuf'un oturuş tarzından ve yüzündeki ifadeden yorgunluk, şaşkınlık okunur. Tek bir çanta ile İstanbul'a gelen Yusuf kendisini fakir ve kötü hissetmesinin yanı sıra gibi akrabasının göstermiş olduğu ilgisizlikten ötürü de kimsesiz, yalnız ve boşlukta hisseder.



Görsel 134. Mahmut Ev-Oda, 01:39:42

Görsel 133'deki aynı mekan görüntüsü Görsel 134'de de yer alır. Bu sefer Yusuf'un misafir olarak kaldığı odada Mahmut görülür. Eşyaların bir kenara toplanmasından ve Yusuf'un çantasının yokluğundan genç adamın memleketine geri dönmüş olduğu anlaşılır. Mahmut'un başı önüne eğilmiş ve düşüncelidir. Mahmut şehir hayatının kendisini olumsuz anlamda değiştirmiş olduğunu ancak Yusuf'un evden kendisine haber vermeden sessizce ayrıldığı zaman anlar.



Görsel 135. Mahmut Ev-Salon, 00:23:17

Görsel 135'te filmin kahramanı Mahmut'u yaşadığı apartman dairesinin farklı bir bölümünde televizyon seyredirken görüntülenir. Dairenin diğer bölümleri gibi burası da kahramanın depresif ruh halini yansıtan bir şekilde özensiz ve kişiliksiz olarak döşenmiştir. Mahmut da evdeki eşyalar gibi koltukta tepkisiz ve cansızdır. Sadece duvardaki fotoğraflardan yaşanmışlık hissedilse de genel olarak yalnızlık ve mutsuzluk tüm odayı kapsar.



Görsel 136. Mahmut ve Arkadaşları, 00:25:35

Görsel 136'da Mahmut'un arkadaşlarının bulunduğu mekanda birşeyler yeniliyor, içiliyor sohbet ediliyor. Duvarda asılı olan fotoğraf çerçevelerinden Mahmut'un arkadaşlarının da fotoğraf ve sanat ile uğraştıkları anlaşılır. Görselde Yusuf'un, Mahmut'un şehrli arkadaşları ile iletişim haline geçemediği, kendisini yalnız ve aidiyetsiz hissettiği farkedilir. Şehir hayatında bir araya gelerek ortak yaşamın paylaşıldığı düşünülen ortamlar bile aslında bireysel, bencil, umutsuz ve mutsuzdur.



Görsel 137. Mahmut Ev-Kütüphane, 00:37:43

Auteur sinemasının tam bir örneği olan Uzak filmi Bilge Ceylan'ın yönetmen, senarist, yapımcı, sanat yönetmeni kimliklerinin tamamını içerir. Filmde akılda kalan ve yönetmenin kimliği hakkında en iyi fikir veren bölüm kitaplıklar ile dolu kütüphanedir. (Görsel 137) Kitaplık, yazı masası ve resimler mekana bir kişilik yüklerken aynı zamanda da karakterin sağlam tek noktasının sanat olduğunu gösterir.



Görsel 138. Mahmut-Ev ve Yusuf, 00:53:06

Görsel 138'de Mahmut, evin içerisinde, Yusuf ise evin balkonunda görüntülenir. Mahmut'un içeride Yusuf'un ise içeriden olan bu görüntüsü ile yönetmen Mahmut'un duygularını görsel olarak ifade eder. Yusuf'tan kurtulmak isteyen Mahmut, Yusuf'u dışarıda bırakır.



Görsel 139. Mahmut ve Gökdelenler, 00:09:13

İşyeri olarak gösterilen mekan gökdelen tipinde yüksek bir binada Mahmut'un çalıştığı seramik firmasının ofisidir. (Görsel 139) Mahmut, reklam çekim fotoğraflarını göstermek için bu ofise uğradığında mekanın penceresinden İstanbul'daki yapılaşmayı ve işyeri olarak konumlanan binaların değişim ve dönüşümü görülür. Bu işyerinin camından görülen görüntüde yüksek, binaya çok yakın konumlanmış bir gökdelen görüntüsü hakimdir.



Görsel 140. Mahmut-Bar, 00:49:42

Mahmut'un genellikle akşam saatlerinde içki içmek için uğradığı bar Görsel 140'da

görülür. İnsanların sosyalleşmek ve eğlenmek amacı ile geldikleri bar mekanında Mahmut yine yalnız ve mutsuzdur. Mahmut'un düşünceli hali ve yan masada oturan çiftin birlikteliği iki zıt yaşantıyı bir arada gösterir. Mahmut iki insanın birlikteliğine özlem duysa da kendisi bu beraberliği yaşayamamanın üzüntüsü içerisinde. Görselde yönetmenin vermek istediği mesaj İstanbul'un eğlence mekanlarının değiştiğini ve bu mekanlarda kadın-erkek birlikteliğinin arttığını göstermektedir.

6.6.1.4 Yusuf ve Şehirdeki Genç Kadınlar



Görsel 141. Yusuf, Genç Kadın ve Pasaj, 01:09:04

Yine şehir insanın uğrak mekanlarından biri de sinema ile olan bağlantısı nedeni ile pasaj ve pasajın içerisindeki sinemadır. (Görsel 141) Sinemaya gelen genç kadın pasajın içerisindeki kitapçı dükkanına uğrayarak şehirdeki entellektüel bir bireyin yaşam tarzını sergiler. Bilge Ceylan, sinemasının yeni sinemaya örnek teşkil ettiğini simgesel bir yaklaşımla 'yeni sinema' dergisini göstererek izleyiciye sunar. Bu görselde ve aşağıdaki görsellerde Yusuf karakterinin şehirli bir kadına karşı olan tutumu sergilenir. Kırsal kesimden gelen genç adam bir hanım ile arkadaş olmak istemesine rağmen ona yaklaşma cesareti gösteremez.



Görsel 142. Yusuf, Genç Kadın ve Sultanahmet, 00:20:07

Görsel 142’de karlar altındaki İstanbul’dan tarihi bir mekanın görüntüsü yer alır. Arkadaki kubbe ve minaresi ile yer alan caminin önünde genç bir hanım ve filmin karakteri Yusuf vardır. Genç adam bu görselde de kadını sadece uzaktan, gizli bir şekilde izlemeyi tercih eder.



Görsel 143. Yusuf, Genç Kadın ve Metro, 01:11:34

Görsel 143’de filmin kahramanı Yusuf, genç bir kız ile toplu taşıma aracı metroda yan yana oturmaktadır. Yukarıdaki diğer görsellerde genç hanımları uzaktan izleyen Yusuf’un yanında oturan kıza bakmadığı farkedilir. Uzakta durup, bir türlü cesaretini

toplayıp genç bayanlar ile konuşamayan Yusuf'un bu görselde yakınında olmasına rağmen iletişim kuramadığı farkedilir. Yönetmen kırsal kesim insanı ile şehirli insanın farkını, erkek-kadın ilişkilerindeki uzaklığı görsel ifadeler ile vermeye çalışır.



Görsel 144. Yusuf ve Gemi Acentası, 00:36:22



Görsel 145. Yusuf ve Gemi Acentası, 00:44:37

Gemicilerin bir arada vakit geçirdiği ve sohbet ettikleri sosyal bir tesisdir. (Görsel 144) Görüntüde filmin kahramanı Yusuf ve gemici bir adam birlikte oturmuş çay içmektedir. Yusuf'un rahat tavrından yanındaki karşısında oturan adamı sanki yıllardır tanıyor olduğu duygusuna kapılır. Hayalindeki meslek olan gemiciliği bir gemiciden dinleyen Yusuf rahatlamış, mutlu olmuş ve üzerindeki kırsal kesimden gelen çekingenliğini atmıştır. Görsel 145'de gemicilik acentasının kapısının üzerindeki yazıda gemilerde çalıştırılmak üzere tayfa ihtiyacı olmadığı belirtilir. Yazıyı okuyan ve hayal kırıklığına

uğrayan, işi olmayan Yusuf halen bu şehirde kalma isteği duyar.



Görsel 146. Apartman Kapıcısı, 00:05:28

İstanbul'a başlayan göç ile birlikte apartman kültürüne bağlı olarak ortaya çıkan kapıcılık görevinin 90'lı yıllardan sonra da halen devam ettiği filmde görülür. Görsel 146'da Mahmut'un yaşadığı apartmanın kapıcısı yer alır. Genellikle apartman kapısının önünde durarak geleni geçeni takip eden, apartman girişlerini kontrol eden kapıcı, apartman sakinleri tarafından hem sevilen hem de güvenilen bir bireydir. Şehirleşmeye bağlı olarak gelişen kapıcı görevindeki şahısların da bir zamanlar kırsal kesimden gelmiş oldukları mesajı verilir. Şehire gelip hem iş hem de yaşayacak bir yer bulmaları oldukça zor olan aileleler az bir kazanç karşılığında apartmanların bodrum katlarına yerleşerek büyük şehirde yaşam mücadelesi verirler.



Görsel 147. Mahmut Ev-Fare, 01:30:33



Görsel 148. Mahmut-Ev, 01:32:11

Yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın fotoğrafçılığının yanı sıra edebiyat alanından ünlü yazar Dostyevski'nin 'Yeraltından Notlar' adlı kısa hikaye kitabından da 'Uzak' filmde etkilendiği görülür. Kitaptaki can çekişen fare metaforu, modernleşmeyi hızla yaşayan St.Petersburg'daki adsız karakterin durumunu anımsatır. Aslında burada bir insan ne kadar üstün varlık olursa olsun kendisini kapana sıkıştırılmış bir fareye benzetir. Filmde de Mahmut, Dostyevski'nin adsız karakterine benzer.



Görsel 149. Yusuf ve Fare, 01:31:48

Görsel 149'daki sahnede Yusuf, kapana yakalanmış olan fareyi çöpe atar. Farenin canlı olarak çöpe atılma fikri Yusuf'a çok acımasız gelir. Bu yüzden de çöp torbasındaki fareyi yemek için gelen kedileri kovaladığı görülür. Yusuf'un kapana yakalanmış fareye karşı gösterdiği acıma duygusu, Mahmut'un fareye acımasız ve tiksindirici bir nesne gibi yaklaşımından farklıdır. Genç adam farenin kapana yakalandıktan sonra çıkarmış olduğu seslere ve kedilerin fareyi canlı olarak yemelerine tepki gösterir. Şehirde yaşayan birey ile kırsal kesimden gelen bir bireyin canlı hayvana karşı göstermiş olduğu davranış farklıdır.. Şehir adeta Mahmut'un tüm iyi duygularını yok etmiştir. Kendisine saygı duymayan birey giderek yaşayan tüm canlılara karşı tepkisizleşir ve duyarsızlaşır.

6.6.1.5 Açık Kodlama Sistemine Göre Filmin Değerlendirilmesi

'Uzak' filmi aynı kasabada doğup, büyümelerine rağmen yıllar önce İstanbul'a gelmiş Mahmut ile sonradan İstanbul'a iş bulmak umudu ile gelen ve aynı evde yaşamaya çalışan akrabası Yusuf'un hikayesidir. Çanakkale'nin Yenice kasabasından gelen Yusuf İstanbul'da gemilerde iş bulup çalışmayı ve sonrada yurt dışına gitmeyi planlar. Yıllar önce yönetmen olma hayali ile İstanbul'a gelen fotoğrafçılık ile hayatını sürdüren Mahmut şehirde yalnız, mutsuz ve depresiftir. Bireysel ve yalnız yaşamaya alışkın Mahmut için evini Yusuf ile paylaşmak zor gelir. Göç eden nüfustan ötürü kalabalıklaşan, betonlaşan, kirleşen ve kötüleşen İstanbul'da yaşamak Mahmut'u tüm güzel ananelerden, davranışlardan uzaklaştırır. Şehirdeki yaşantı, Mahmut ile birlikte

yaşamak, İstanbul'da iş bulmak, büyük şehre alışmak Yusuf için de zordur. Şehirde kendisini yalnız, çekingen hisseden Yusuf özellikle genç bayanlar ile iletişim kurmak da zorlanır. Gelenek ve göreneklerini, insancıl duygularını kaybetmeyen Yusuf hem şehre hem de Mahmut ile yaşamaya dayanamayıp kasabasına geri döner.

Açık kodlama sistemine göre bu paragraf satır satır kodlandığında ise daha ayrıntılı kavramlara ulaşılır.

-Filmin kahramanı Yusuf, Çanakkale'nin Yenice kasabasından yola çıkar.

-Çanakkale'nin Yenice kasabasından İstanbul'a gelen Yusuf'u, ara sokağın iki tarafına dizilmiş yüksek apartmanlar ve sokağın iki tarafına dizilmiş araba yığını karşılar.

-Kötü yapılaşmanın etkisi ile İstanbul'da yükselen apartmanlar güzel Boğaz manzarasını engeller.

-Sanayileşen, kalabalıklaşan İstanbul'da bireyler yalnız ve yabancıdır.

-Kalabalıklaşan İstanbul şehrinde boş alan bulup, fotoğraf çekimi yapmak oldukça zordur.

-Şehirde uzaklaştıkça şehirli bireyin psikolojisi de iyileşir.

-Şehirdeki bireyler keyif alarak yaptıkları meslekten giderek uzaklaşır, zevk almaz bir hale gelirler.

-Filmin kahramanı olan Mahmut evinin içerisindeki görüntülerden mutsuz, depresif ve yalnız olduğu anlaşılır.

-Fotoğrafçılık 2000'li yıllarında gerek çalışma saatlerinin rahatlığı gerekse kazancı açısından tercih edilen mesleklerden biridir.

-Şehirde yaşayan birey giderek Türk örf ve adetlerinden uzaklaşır. Misafirperverlik şehir yaşantısı içerisinde unutulmuş Türk adetlerinden biridir.

-Şehrin yoğun yaşantısından nadir olarak sosyalleşebilen bireyler birlikte oldukları ortamlarda da yine bireysel ve bencildirler.

-İç mekanlardaki bazı odalar kahramanların kimlikleri ve uğraş alanları hakkında fikir verir.

-Şehirde yaşayan bireye bir başkası ile evini paylaşmak çok zor gelir ve bu paylaşımı istemediğini bu bireyi dışlayarak gösterir.

-2000'li yıllarda İstanbul'un yapılaşmasına ilave edilen yeni binalar yüksek

gökdelenlerdir.

-Bir zamanlar sadece erkeklerin eğlenmek ve içki içmek için gittiği şehirdeki bar mekanları artık kadınlar tarafından da ziyaret edilir.

-Taşradan gelen erkek, şehirdeki bayanlar ile kolay bir şekilde iletişim içine giremez.

-Taşralı erkek, şehirdeki bayanları sadece uzaktan izler onlara yaklaşılmaya cesaret edemez.

-Taşradan gelen insanlar 2000’li yıllarda İstanbul’u bir transit şehir olarak düşünerek buradan yurt dışına gitmeyi ve orada çalışmayı planlarlar.

-Şehirleşme sonucunda apartmanlar ile birlikte şehirde kapıcılık mesleği oluşur.

-Taşradan gelen birey hayvanlara şehir insanına göre daha vicdanlı davranır.

İki aşamalı gerçekleştirilen kodlama sisteminden göç edilen mekanın birey üzerine etkisi hipotezinden ‘şehirdeki bireyin mutsuzluğu, yalnızlığı ve depresifliği’ kavramı ortaya çıkar.

6.6.1.6 Eksen Kodlama Sistemine Göre Filmin Değerlendirilmesi

‘Uzak’ filmi uzun yıllar önce İstanbul’a göç eden, yerleşen Mahmut ile sonradan İstanbul’a göç eden ve aynı evi paylaşan Yusuf’un hikayesidir. İki genç adamın İstanbul’a göç etmesindeki nedensel koşul ekonomiktir. Çanakkale’nin Yenice kasabasında doğan, büyüyen, akraba olan iki adam yıllar sonra İstanbul’da buluşurlar. Yusuf’un iş bulmak amacı ile İstanbul’da akrabası Mahmut’un yanına göç etmesindeki bağlam Mahmut’un yıllar önce İstanbul’a gelmesi ve yerleşik bir düzen kurmasıdır. Kırsal kesimden gelen birey için İstanbul’da gelmek ve bir akrabanın yanına yerleşmek daha kolay ve avantajlıdır. İstanbul’a uzun seneler önce gelen, yalnız yaşamaya alışan Mahmut için akrabası da olsa birisi ile ev hayatını paylaşma zorluğu filmde işe karışan koşullardır. Eksen kodlama sisteminin en son şartı olan eylem stratejisi ise şehir hayatı yüzünden bireyselleşen, doğup, büyüdüğü topraklardaki adet ve gelenekleri kaybeden depresif ve mutsuz Mahmut, Yusuf’un memleketine geri dönmesi için gösterdiği davranışlardır.

6.6.1.7 Seçici Kodlama Sistemine Göre Filmin Değerlendirilmesi

Seçici kodlamanın ilk aşamasında merkez olguyu tespit etmek için gerekli olan sorular sorulur. ‘Uzak’ filmindeki analitik fikir nedir? bu fikirler kavramsal olarak nasıl ifade edilir? tüm eylem ve etkileşimler ne ile ilişkili görünmektedir? Bu sorular sonucunda oluşturulan olgu Çanakkale’nin Yenice kasabasından İstanbul’a gelen, farklı görüşleri ve hayatları olan iki gencin aynı evi paylaşmak zorunda kalmalarının hikayesidir. Seçici kodlama sisteminin ilk aşamasında hikaye şöyle oluşur ve gelişir: Mahmut yıllar önce yönetmen olma hayali ile İstanbul’a gelir ve sonunda fotoğrafçı olarak hayatını sürdürmek zorunda kalır. Yıllar sonra benzer bir durumu Mahmut’un akrabası olan Yusuf yaşar. Gemici olma hayali ile İstanbul’a gelen Yusuf, İstanbul’da Mahmut’un evine yerleşir. Yıllardır yalnız yaşayan, şehir hayatı yüzünden psikolojik sıkıntılar yaşayan Mahmut için aynı evin içerisinde birisi ile yaşamak zordur. Filmdeki göç olgusundaki bağlam, Yusuf’un İstanbul’da yıllardır yaşayan ve akrabası olan Mahmut’un kendisine yardımcı olabileceğini düşünmesidir. Aynı kasabada doğup, büyümelerine rağmen Mahmut eski Mahmut değildir. Zorlu şehir hayatı ile Mahmut değişmiş ve tüm değerlerini kaybetmiştir. Seçici kodlamanın üçüncü aşamasında ise bu iki aşamanın verileri ile desteklenmesi sağlanır. Kimse ile evini, yaşamını ve eşyalarını paylaşmak istemeyen Mahmut, Yusuf’un kısa bir süre içerisinde memleketine dönmesi için herşeyi yapar. Evin içerisinde koyduğu kurallar koyması, Yusuf ile paylaşımında bulunmaması, onu dışlaması, ötekileştirmesi ve en sonunda hırsızlık ile suçlaması seçici kodlamanın üçüncü aşamasını destekleyen bir verilerdir. Filmin sonunda daha fazla Mahmut ile aynı evde yaşayamayacağına inanan Yusuf’un evi terketmesi ise süreci destekleyen diğer veridir

FİLMLER	AÇIK KODLAMA	EKSEN KODLAMA	SEÇİCİ KODLAMA	TEORİK ÖRNEKLEM
GURBET KUŞLARI	Şehirli olabilmek	Ekonomik, eğitim ve bireysel alan arayışları ile şehrin cazip imkanlarından faydalanma	Şehirli olabilmenin imkanlarından faydalanmak isteyen aile İstanbul'a göç eder.	Töre ve inanç baskısı yüzünden şehirli olmayı başaramayan aile bireyleri memleketlerine geri döner.
UMUT	Şehirde bireyin aklına yitirmesi	Sanayileşmenin etkisi ile topraktan kazanç elde edemeyen ailenin büyük şehrin imkanlarından faydalanma isteği	Ekonomik imkanlar yüzünden uzaktaki büyük şehirlere gidemeyenlerin yakınlarındaki büyük şehir Adana'ya göç etmesi.	Büyük şehirdeki yaşamın, kazancın zorluğu göç eden bireyin tüm umutlarını ve akıl sağlığını yitirmesi
HAKKARİ'DE BİR MEVSİM	Şehirli bireyin köydeki yaşama uyumu	Zorunlu olarak göç edilen şartları zorlayıcı mekanda bireyin yaşam savaşı	Şehirlinin zorunlu olarak göç ettiği köydeki zorlayıcı şartlara uyum sağlama çabası	Tersine göç edilen mekanda bireyin mutluluğu ve buradan ayrılmak istememesi
GÜNEŞE YOLCULUK	Sınıfsal ayırmadan duyulan	Siyasal ve ekonomik nedenler ile	Türkiye'nin iki farklı bölgesinden	Ötekileştirilen iki gençten birinin hayatını

	rahatsızlık sonucunda bireyin kimlik değişimi	şehre göç eden bireyin kimliğini sorgulaması	gelen iki gencin büyük şehirde ötekileştirilmeleri	kaybetmesi diğerinin de kimliğini değiştirerek Doğu'ya göç etmesi (tersine göç)
UZAK	Şehirdeki bireyin mutsuzluğu, yalnızlığı ve depresifliği	Ekonomik nedenlerden ötürü İstanbul'da akrabasının yanına göç etme ve evi paylaşma zorluğu	Şehirdeki bireyin, göç eden başkası ile evini ve yaşamını paylaşamaması	Şehirdeki bireyin haksız suçlamaları yüzünden köyden gelen bireyin evi terketmesi

SONUÇ

‘Türk Sinemasında İç Göç Filmlerinde Mekan ve Birey Algısı (1960-2009)’ başlıklı tez çalışmasında önemini hala korumakta olan göç olgusunun Türk sinemasıyla olan bağlantısını göstermek amacıyla, her on yıllık dönemden birer film incelendi. Çalışma konusu da 1960 sonrası Türkiye’de yaşanan iç göç hareketlerinin dönemsel beş filmde seçilen sahneler ile göç mekanlarının bireyler üzerine etkisi ve bireyin algısı “temellendirilmiş kuram” yöntemine göre analiz edilerek değerlendirildi. Çalışmanın hedefinde analiz süresince sorulan sorular/ilişkiler film kareleri üzerinden cevaplandırıldı ve yukarıdaki tabloda kısaca yorumlandı.

“Temellendirilmiş Kuram” yöntemine göre hazırlanan tablodan çıkan sonuçlar şöyledir: ‘Gurbet Kuşları’ filminin açık kodlama sistemindeki kavramsal ifadesi ‘şehirli olabilmek’tir. Eksen kodlama sistemine göre filmde ailenin ekonomik, eğitim ve bireysel alan arayışların yanı sıra büyük şehrin cazip imkanlarından faydalanmak için İstanbul’a göç ettikleri anlaşılır. Açık kodlama ve eksen kodlama sisteminin karışımı olan seçici kodlama da ise şehirli olabilmenin imkanlarından faydalanmak isteyen ailenin İstanbul’a göç etmiş olduğu sonucuna varılır. Tüm bu sistemlerin tek bir ifadesi ve filmin sonucu teorik örneklemede yer alır. Töre ve inanç baskısı yüzünden şehirli olmayı başaramayan aile bireyleri memleketlerine geri döner.

‘Umut’ filminin açık kodlama sistemindeki kavramsal ifadesi ‘şehirdeki bireyin aklını yitirmesi’dir. Eksen kodlama sistemine göre filmde sanayileşmenin etkisi ile topraktan kazanç elde edemeyen aile büyük şehrin imkanlarından faydalanmak için Adana’ya göç eder. Açık kodlama ve eksen kodlama sisteminin karışımı olan seçici kodlama da ekonomik imkanlar yüzünden uzaktaki büyük şehirlere gidemeyen ailenin yakınlarındaki büyük şehre göçü söz konusudur. Kodlama sistemlerinden elde edilen teorik örnekleme de büyük şehirdeki yaşamın, kazancın zorluğu göç eden bireyin tüm umutlarını ve akıl sağlığını yitirmesine neden olur.

‘Hakkari’de Bir Mevsim’ filminin açık kodlama sistemindeki kavramsal ifadesi ‘şehirli bireyin köydeki yaşama uyumu’dur. Eksen kodlama sistemine göre filmde zorunlu olarak göç edilen, şartları zorlayıcı mekanda birey yaşam savaşı verir. Her iki kodlama sisteminden elde edilen seçici kodlama sisteminden elde edilen filmdeki şehirlinin,

zorunlu olarak göç ettiği köydeki zorlayıcı şartlara uyum sağlama çabasıdır. Tüm kodlama sistemlerinin ve filmde elde edilen teorik örnekleme ise tersine göç edilen mekanda bireyin mutluluğu ve buradan ayrılmak istememesidir.

'Güneşe Yolculuk' filminin açık kodlama sistemindeki kavramsal ifadesi 'sınıfsal ayırmadan duyulan rahatsızlık sonucunda bireyin kimlik değişimi'dir. Eksen kodlama sistemine göre filmde siyasal ve ekonomik nedenler ile şehre göç eden birey, kimliğini sorgular. İki kodlama sistemden elde edilen verileri tekrar doğrulamaya yarayan seçici kodlama da ise Türkiye'nin iki farklı bölgesinden gelen iki genç büyük şehirde ötekileştirilir. Ötekileştirilen iki gençten birinin hayatını kaybetmesi diğerinin de kimliğini değiştirerek Doğu'ya göç etmesine neden olan sonuç (tersine göç) ise kodlama sistemlerinin ulaştığı teorik örneklemedir.

'Uzak' filminin açık kodlama sistemindeki kavramsal ifadesi 'şehirdeki bireyin mutsuzluğu, yalnızlığı ve depresifliği'dir. Eksen kodlamaya göre birey, ekonomik nedenlerden ötürü İstanbul'da akrabasının yanına göç eder ve evi paylaşma zorluğu içerisine girer. Her iki kodlama sisteminden seçici kodlama elde edilir. Bu kodlama sistemine göre şehirdeki birey göç eden başka bir birey ile evini ve yaşamını paylaşmak istemez. Diğer filmlerden görülen benzer teorik örnekleme bu filmde de vardır. Şehirdeki bireyin haksız suçlamaları yüzünden köyden gelen birey evi terketmek zorunda kalır.

Filmlerin tümü için hedeflenen sorular/ilişkilerin yanıtları şöyledir:

1-Filmlerde göç edilen yer, mekan ile ilgili olarak birey ve aile bireylerinin düşünceleri ve duyguları nasıldır?

1964 yılı yapımlı ilk göç filmi olan 'Gurbet Kuşları'nda göç edilen yer İstanbul'dur. Maraş'tan gelen Bakırcıoğlu ailesinin reisi baba ve iki oğulun İstanbul'daki yaşam ile ilgili beklentileri yüksektir. İstanbul'da zengin olma ve çok iyi yaşama duyguları üç erkek bireyi hakimiyeti altına alır. Ailenin diğer bireyler ise İstanbul'daki yaşam hakkında şaşkın, ürkek biraz da endişeli ve düşüncelidirler. 1970 yılı yapımlı 'Umut' filminde göç edilen yer Adana şehridir. Ailesi ile birlikte Adana'ya gelen Cabbar şehir hayatından ekonomik anlamda umutludur. Ailenin diğer üyeleri ise şehirde, köydeki

yaşantılarına benzer bir hayat sürdürdüklerinden değişik bir duyguya sahip değildirler. Yalnızca ailenin büyük kız evladı şehirde okula gitme imkanı bulduğundan umutludur. 1999 yapımı ‘Güneşe Yolculuk’ filminde İstanbul’a gelen Berzan ve Mehmet’in İstanbul’dan ekonomik anlamda beklentileri minimum düzeydedir. Siyasi duygular ve bireysel alan arayışları içerisindeki Berzan ve Mehmet’in yolları İstanbul’da kesişir. 2002 yapımı ‘Uzak’ filminde ise yine İstanbul’a gelen Yusuf’un hayallerindeki işi bulup, çalışma ümidi vardır. 1960’lı yıllardan 2000’li yıllara gelindiğinde mekanlar ve bireylerin duygularında fazla bir değişim olmadığı farkedilir. Büyük şehirler aradan zaman geçse de ekonomik, eğitim ve bireysel alan arayışları için bireylerin umut kapısı olmaya devam eder.

2-Filmlerde genellikle göç köyden kente doğru yönde gerçekleşiyor. Ters yönünde yapılan göçlerde yani batıdan doğuya doğru gerçekleşen göçlerde mekan ve yer ile ilgili olarak duygularda bir değişim gözlemlenmekte midir?

Tersine göç olgusunun yer aldığı, film analizleri arasında diğer filmlerden farklı özelliklere sahip olan iki film ‘Güneşe Yolculuk’ ve ‘Hakkari’de Bir Mevsim’dir. Bu iki filmin ortak olduğu ve diğer filmlerden ayrıldıkları tek nokta Doğu’dan Batı’ya göç yerine Batı’dan Doğu’ya doğru bir göçün gerçekleşmesidir. İki filmde de ters yönde yapılan yolculukların nedeni de diğer filmlerden farklıdır. ‘Güneşe Yolculuk’ filminde etnik kökenli olma, siddet, terör gibi meseleler yüzünden göç edilirken ‘Hakkari’de Bir Mevsim’de göç etme nedeni bir yazarın yaşadığı sürgün olma halidir. Her iki filmde de mekan ile ilgili olarak bireylerin duygularında ve zihinsel yapılarında büyük bir değişim gözlenir. Hakkari’nin dağlık bir köyüne cezalandırılmak amacıyla gönderilen şehirli yazar bu köyü benimser ve geldiği yere geri dönmek istemez. Doğu’ya arkadaşının cenazesini götürme niyeti ile yola çıkan Mehmet ise şehirde yaşamışlıkları yüzünden kimliğini değiştirir ve Doğu’ya göç eder.

1980’li ve 1990’lı yıllarda göçün yönünde ve nedenlerinde değişimler gözlemlenir. Göçlerin yönü Doğu’dan Batı’ya doğru değil, Batı’dan Doğu’yadır. Göçün nedenlerinin arasında siyasal ve bireysel alan arayışları da görülmeye başlanır. İlerleyen dönemlerde ülke içi siyasal ve toplumsal olayların şekil değiştirmesi ile bireylerin bir yerden bir yere göç etme nedenlerinde de değişimler görülür.

3-Filmlerde dönemseller olarak bireylerin ya da ailelerin göç etme nedenlerine bağı olarak şehirlerde ve mekanlarda bir değışim görmek mümkün mü?

‘Gurbet Kuşları’ filminde İstanbul’da gecekondular inşa edilmeden evvelki boş ve çıplak tepeler görülür. Boş arazilerde başlamış olan yapılaşma faaliyetleri ise İstanbul’un ilerleyen dönemde bina yığınınna dönüşeceğine dair sinyallerini de verir. Filmlerde şehirlerdeki değışimi en çok farkettiğimiz detay ise iç göçle paralel olarak artan nüfusun etkisiyle büyük şehirlerde bir çok yerin artık kırsal bölgelerden gelen insanların yaşadıkları yerlere benzemesidir. ‘Güneşe Yolculuk’ ve ‘Uzak’ filmlerinde ise kalabalık, kirli, karışık, bol gökdelenli, sıkışık apartmanlarla dolu sokaklara sahip bir İstanbul görüntülere yansır.

4-Göç edilen şehir ve mekanlarla ilgili olarak bireylerde ve ailede bir uyum problemi oluyor mu? Uyum problemi oluyorsa genel olarak nasıl sonuçlanıyor?

Türkiye’nin kırsal kesiminden büyük şehre göç eden aile ve bireylerde uyum problemi görülür. Töre, dini inanç, gelenek ve göreneklerin baskısı bireylerin şehre uyum sürecini daha da zorlaştırır. Uyum sürecini zorlaştıran dini inançlar, filmlerde kişilerin doğru karar vermesini engeller. Kişiler kendilerine, çevrelerine ve de özellikle sevdiklerine karşı acımasız, şiddet içeren davranış sergilerler. Töre ve inançlar dışında ırk, dil ve din ayrımı yüzünden şehre uyum sağlayamayanlar ise kimliklerini değıştirmeyi tercih ederler. Geleneklerine aşırı bağı olan kırsal kesim insanı onuruna kıracak suçlamalara karşı da tepkilidir. Göç edilen mekan ‘Hakkari’de Bir Mevsim’ filminde olduğu gibi şehir yerine bir köy de olabilir. Filmde köye zorunlu olarak göç eden bireyin bulunduğu zorlayıcı ortama uyum sağladığı görülür.

Hedeflenen soruların cevaplarından ve temellendirilmiş kuram yöntemindeki kodlama sisteminden elde edilen tablonun sonuçlarından anlaşılacağı üzere göç edilen mekanda bireyin algısı değışir, göç ettikleri zamandaki duygularını kaybeder ve bireyler geldikleri yere geri dönme isteğı duyarlar.

Ülke içi siyaset, göç olgusunu siyasi ranta çevirerek oy potansiyeli haline getirmesi ve bu işgali görmezlikten gelerek teşvik ediyor olması göç sürecini hızlandıran nedenlerden biri olarak sayılabilir. Güncel siyaset göç olgusuna nasıl bakması gerektiğini bilemeyip, gerçek şehirli algısı ve kent strüktürü açısından bakamadığından şimdi de bu göç toplumunu Batı’ya geri püskürtme planları içerisinde. Günümüzde ülkeler yabancı

bireylerin sınırlarından girişini ve sınırlar içinde kalışlarını sıkı bir şekilde kontrol edip, önlemler alsalar da her yıl milyonlarca insan kayıtsız olarak düzensiz göçmen statüsü ile ülkeler arasında seyahat etmekte ve yaşamaktadırlar. Özellikle son on yıl içerisinde değişen küresel koşullardaki iletişim ve ulaşım kaynakları sayesinde bu düzensiz göç hareketleri giderek artış göstermektedir. Bu artışın önemli nedeni ise göçün kaynağı olan ülkelerde yaşanan ekonomik sıkıntılar, yoksulluk ve siyasi olaylar yüzündendir. Göç eden kişiler genellikle Avrupa ülkelerine doğru göç etmeyi hedeflerken Avrupa ile sınır ortağı olan Türkiye'den de transit geçiş yapmak zorunda kalırlar. Bu yüzden Türkiye göçmen veren ülke ile göçmen alan ülke arasında adeta bir geçiş alanıdır.

Yapılan çözümlenmelerle, sinemanın, göçün Türkiye'de mekan ve kişiler üzerine etkilerini nasıl temsil ettiğini kavramak amaçlanmıştır. Yüzyıllardan beri artan bir hızla devam eden göç meselesinin mekan ve birey üzerine algısı sinema ile ilişkilendirilerek tartışma soruları cevaplanmış, detaylı bir araştırma yapılmıştır. Göç olgusunun giderek daha karmaşık ve yoğun bir hal alacağını kestirmek güç değil. Buna bağlı olarak başka filmler yapılacak, bu filmlerde bilimsel araştırma konusu olacaktır. Umulur ki: bu araştırmada tespit edilen noktalar, ileride yapılacak çalışmalara katkıda bulunsun.

KAYNAKÇA

- Adiloğlu, F. (2005) *Sinemada Mimari Açılımlar: Halit Refiğ Filmleri*. Es Yayınları.
- Akbulut, H. (2012) *Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem*. Hayalperest.
- Akdeniz, H. (2008) *Cumhuriyet Dönemi ağdaş Türk Resim Sanatı*. Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası.
- Atam, Z. (2011) *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*. Cadde Yayınları.
- Başgney, H. (2013) *Türk Sinematek Derneği-Türkiye'de Sinema ve Politik Tartışma*. Libra Yayıncılık.
- Boratav, K. (2004) *İstanbul ve Anadolu'dan Sınıf Profilleri*. İmge Kitabevi.
- Çiçekoğlu, F. (2006) *Vesikalı Şehir*. Metis Yayınları
- Güçhan, G. (1992) *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*. İmge Kitabevi.
- Kandiyoti, D. ve Saktanber, A. (2012) *Kültür Fragmanları, Türkiye'de Gündelik Hayat*. Metis Yayınları.
- Kır, S. (2010) *İstanbul'un Yüz Filmi*. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ő Yayınları.
- Lefebvre, H. (2015) *Şehir Hakkı*. ev: Ergüden I. Sel Yayıncılık.
- Lefebvre, H. (2014) *Mekanın retimi*. Sel Yayıncılık.
- Lefebvre, H. (2007) *Modern Dünyada Gündelik Hayat*. Metis Yayınları.
- zbek, M. (2013) *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İletişim Yayınları.
- Özgüç, A. (2008) *Turkish Film Guide*. Ağakay&Mimeray Graphic Arts Printing.
- Özgüç A. (2005) *Türlerle Türk Sineması, Dönemler, Modalar, Tiplemeler*. Dünya Kitapları.
- Simmel, G. (2009) *Modern Kültürde atışma*. ev:Bora, T.,Kalaycı, N.,Gen, E., İletişim Yayınları.
- Suner, A. (2005) *Hayalet Ev, Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. Metis Yayınları.

Zürcher, E. J. (2012) *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. Çev: Y.Sanar, İletişim Yayınları.

DERGİLER, TEZLER VE MAKALELER

Alaboz, M.(2008) *Mimar Sinan Köprülerinin Güncel Durum Değerlendirilmesi ve Kapuağası Köprüsü Restorasyon Projesi*. Yüksek lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi

Alkan, H. (2007) *Kent ve Sinema İlişkisi Bağlamında 90 Sonrası Türk Sinemasında İstanbul*. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi

Aytekin, P., E. (2015) *Nuri Bilge Ceylan Sinemasının Anlatısal Dönüşümü: Fotografik Anlatımdan, Öyküsel Anlatıma*. Selçuk İletişim. 9 (1):247-265

Bayraklı, C. (2007) *Dış Göçün Sosyo-Ekonomik Etkileri: Görece Göçmen Konutları'nda (İzmir) Yaşayan Bulgaristan Göçmen Örnekleri*. Adnan Menderes Üniv., Sos. Bil. Ent. İktisat Ana Bilim Dalı.

Boztepe, V. (2007) *1960 ve 1980 Askeri Darbelerin Türk Siyasal Sinemasına Etkileri*. Marmara Üniversitesi, Sos. Bil. Ent. İletişim Bilimleri Anadalı, Yüksek Lisans Tezi.

Can, Y. (2011) *Göç ve Kent: 1989'dan Günümüze Göç Eden İnsanların Kent Adaptasyonu Diyarbakır Örneği*. Selçuk Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi.

Çakır, S. (2011) *Geleneksel Türk Kültüründe Göç ve Toplumsal Değişme*. Sos. Bil. Der., S:24,ss:129-142, Aralık.

Çakmak, S. (2010) *Değişmez Hayatların Görünmez Sahipleri: Göçmen Kadınlar*. Feminist Eleştiri Dergisi, Cilt:2, Sayı:2, (50-64).

Çoban, B. (2008) *Toplumsal İletişim Sürecinde Öteki ve Söylemsel-Epistemik Şiddet*. Communication in Peace/Conflict in Communication, Eastern Mediterranean Univ. Press.

Çöloğlu, D. Ö. (2009) *Bir Üçlemeyi 'Modern-Geleneksel ve Kadın-Erkek Karşıtlığında Yeniden Okumak: Gelin, Düğün, Diyet*. Selçuk İletişim, 6,1, (144-153).

Demiray, E., (1993) *Türk Sinemasında 1960-1990 Yılları Arasında Çekilmiş Filmlerde Kentsel Aile*. Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi.

Depeli, G. (2003) *Türk Sineması'nda Doğu Anadolu, 1960-1990 Yılları Arasında Köy Filmleri*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi.

Dinçay, D. A. (2014) *1960-2010 Yılları Arasında İstanbul Kentli Konut İç Mekan Düzenlemelerini Türk Sineması Üzerinden Okumak*. Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi.

Doğan, İ. (2015) *Temellendirilmiş Kuram Yaklaşımı İle Bir Gençlik Mekanının İlişkisel Sorgusu*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi.

Dinçay, D. Ve Özer, F. (2015) *60'Türk Sinemasında Kentli Konut İç Mekanı*. Cilt:5 Sayı:8 Sayfalar:149-168, Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi.

Dursun, B. (2009) *Yılmaz Güney Sinemasında Devlet Temsili*. Yüksek Lisans Tezi. Erciyes Üniversitesi.

Erdoğan N. ve Göktürk D. (2001) *Companion Encyclopaedia of Middle Eastern and North African Film*. s.533-73. Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film.

Erkoca, Y. (1986) *Erden Kıral 4 Yıl Aradan Sonra Türkiye'de Film Çeviriyor: Hep Kırdan Kent Filmleri Çektim*. İstanbul Şehir Üniversitesi e-arşiv.

Gençoğlu, A.Y. (2014) *Bir Kavram ve Kuram Üretme Stratejisi Olarak Temellendirilmiş Kuram*. Yıl 7, Sayı XVII, 681-700. Tarih Okulu Dergisi.

Gün, Z. ve Bayraktar, F. (2008) *Türkiye'de İç Göçün Ergenlerin Uyumundaki Rolü*. 19(2):167-176. Türk Psikiyatri Dergisi.

Güner, T. ve Akyıldız, H. (2014) *Gelin, Düğün, Diyet Filmlerinin Işığında Geçmişten Günümüze Türkiye'de Göç ve Kentleşme Sorunları*. Çalışma ve Toplum Dergisi.

Güreşçi, E. (2012) *Türkiye'de Kırsal Göçün Aile Üzerine Etkisi*. Cilt:9, Sayı:17. Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Entitüsü Dergisi.

İslamoğlu E. ve Yıldırım S. ve Benli A. (1996) *Türkiye'de Göç ve Tersine Göçü Teşvik Eden Uygulamalar: İstanbul Örneği*. Sakarya İktisat Dergisi.

Kırık, A. M. (2014) *Türk Sinemasında Arabeskin Doğuşu ve Gelişimi*. e-Gifder, Sayı:3, Mart.

Kırklar, A. (2009) *Toplumsal Değişim ve Türk Sinemasında İstanbul İmgelemi*. Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi.

Koçer, Z. (2005) *The Representations of Feminity in Turkish Internal Migration Films of the 1960s, 1970s and 1980s*. Master of Arts Thesis, Cinema and Media Dept of New York University.

- Kurt, H. (2006) *Göç Eğilimleri ve Olası Etkileri*. Yönetim Bilimleri Dergisi (4:1).
- MOLOTCH, H. (1993) *Henri Lefebvre, The Production of Space, trans. Donald Nicholson-Smith*. 22:887-895 Theory and Society
- Mutlu, Y. (2009) *Turkey's Experience of Forced Migration After 1980s and Social Integration: A Comparative Analysis of Diyarbakır and İstanbul*. Yüksek Lisans Tezi. Orta Doğu Teknik Üniversitesi.
- Oskay, Ü. (1990) *Umut'ta Entellektüel Boyut ile Popüler Boyutun Başarılı Bütünleşmesi Üzerine*. Beyazperde, Sayı:4, Şubat.
- Özdamar, Z. (2006) *İstanbul'un 1950-1990 Dönemindeki Kentsel Gelişiminin Türk Sinemasındaki Temsili*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Öztürk, S. (2013) *Filmlerle İletişim ve Yabancılaşma*. İstanbul Üniv. İletişim Fakültesi Dergisi. I,44,143-175
- Pişkin, G. (2010) *Türkiye'de Göç ve Türk Sinemasına Yansımaları:1960-2009*. e-journal of New World Sciences Academy.
- Pişkin, G. (2010) *Migration in Turkey and Turkish Cinema:1960-2005*. 5(1), 45-65 Humanities Sciences.
- Sarı, T. (2010) *Türk Sinemasında Sosyal Yaşam Kurgusunun Mekan Kullanımına Yansımaları*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Seraslan, M. ve Ünlü, Ş. (2012) *Türk Sinemasında Köylü-Kentli Karşılaşması: 'Hakkari'de Bir Mevsim' ve 'Uzak' Filmleri*. 27/ Selçuk Üniversitesi Sosyal Bil. Ent, Dergisi.
- Sezer, B. (1966) *Sinemamız ve Bizler*. Yeni Sinema Dergisi.
- Solakoğlu, A. (2017) *Yeşim Ustaoglu Filmografisi ve Güneşe Yolculuk*. Sayı:1, Temmuz. Sinemarmara.
- Sönmez, M.E. (2011) *Adana Şehrinin Alan Gelişimi ve Yakın Çevresinin Arazi Kullanımında Meydan Gelen Değişimler*. 57. Türk Coğrafya Dergisi.
- Şensoy,S.,E. (2005) *Köy, Kent ve Göç Van İline Çevre İl ve İlçelerden Göç Edenlere Sosyolojik Bir Yaklaşım*. Yüksek Lisans Tezi.Yüzünyü Yıl Üniversitesi.
- Terzi, E. (2012) *Türkiye'de Göç Olgusu, Göç Edenlerin Kentlere Olan Etkileri ve Çözüm Önerileri*. Cilt:3, Sayı:3. Kafkas Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi
- Tuzcu, A. ve Bademli, K. (2014) *Göçün Psikososyal Boyutu*. 6(1):56-66. Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar.

Uluç, G. ve Soydan M. (2009) *Güneşe Yolculuk ve Berlin in Berlin' Filmlerinde İki Eksen, İki Dil Oyunu, Tek Olgü: Göç*. Sayı:26/1(s.181-198). Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi.

Uzunali G. (2015) *Zeki Demirkubuz Sinemasında Mekan Kullanımı*. Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi.

Üçüncü Sinema ve Yılmaz Güney.(Sinematek Dergi, 04/2013 Sayı:12

Ünlü, Ş. ve Seraslan, M. (2012) *Türk Sinemasında Köylü-Kentli Karşılaşması: 'Hakkari'de bir Mevsim' ve 'Uzak' Filmleri*. Sayı:27. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Entitüsü Dergisi.

Topçu, A. D. (2006) *Türk Sineması'nda Sınıfların Temsili: Dönemsel Bir İnceleme,TÜSAM Sempozyumu (Türkiye'yi Sınıf Gerçeğiyle Anlamak)*.s.118-126, Eylül.

Tüfekçi, S., “Kırsal Kesimlerden Büyükşehirlere Göç ve Göçün Aile Yapısında Meydana Getirdiği Değişiklikler (İstanbul Örneği), Süleyman Demirel Üniv.,Sos. Bil. Ent., Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Anabilim Dalı

Uğur, U. (2016) *Gurbet Kuşları Filmi Örneğinde İç Göç Olgusunun Sosyolojik Açından İncelenmesi*. 6(3) 917-926 Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Entitüsü Araştırma Dergisi.

Toplumsal Tabakalaşma, Atatürk Üniversitesi Ders Kitabı, Sosyoloji, Ünite 6

Uzun, A. (2014) *1959 Sonrası Toplumsal Olayların Sanata Yansıması*. Yüksek Lisans Tezi. Atatürk Üniversitesi.

Varol, F. (2016) *Yılmaz Güney Sinemasının İdeolojik ve Gerçekçi Sinema Dilinin Çözümlemesi*. Yüksek Lisans Tezi. Ordu Üniversitesi.

Yazıcı, H. (2012) *Münif Paşa'da Tersine Göç Olgusu* Sayı:20/1. İstanbul Üniversitesi Şarkiyat Mecmuası.

Yüksel, E. (2006) *Yılmaz Güney Sinemasında Kadın İmgesi*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi.

Yiğit, Z., “1990 Sonrası Türk Sinemasında Etnik Kimliklerin Temsili”, Communication in Peace/Conflict in Communication,Eastern Mediterranean Univ. Press, 2008

İNTERNET SİTELERİ

http://www.academia.edu/10820530/YILMAZ_G%C3%9CNEY_VE_UMUT_F%C4%B0 (İzlenme tarihi 17.11.2016)

<http://www.otekisinema.com/yilmaz-guneyin-umutu-1970> (İzlenme tarihi 12.12.2016)

<http://www.insanokur.org/hakkaride-bir-mevsim-ferit-edgu/> (İzlenme tarihi 18.02.2017)

<http://www.hakkarihabertv.com/yoncali-koyu-geri-donmek-istiyor-10293h.htm>
(İzlenme tarihi 20.02.2017)

http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultur-sanat/525210/Ferit_Edgu_den_Hakkari_nin_bugunu_Ortak_umudu_yitirmis_gibiyiz.html
(İzlenme tarihi 23.02.2017)

<https://www.wsws.org/tr/2008/oct2008/you-o06.shtml> (İzlenme tarihi 31.03.2017)

http://www.migrationletters.com/sirkeci/Icduygu_Sirkeci_Aydingun_1998_turkiyede_ic_goc.pdf (İzlenme tarihi 07.05.2017)

<http://tsa.org.tr/kitap/kitapgoster/489/aynadan-yansiyan-hatiralar> (İzlenme tarihi 17.02.2016)

<http://www.hakkarihabertv.com/yoncali-koyu-geri-donmek-istiyor-10293h.htm>
İzlenme tarihi 21.11.2017)

ÖZGEÇMİŞ