



TÜRK SİNEMASINDA 2000 SONRASI

İÇ GÖÇ FİLMLERİNDE YAŞLILIK

Yüksek Lisans Tezi

Fadime YILDIRIM

Eskişehir 2025

**TÜRK SINEMASINDA 2000 SONRASI
İÇ GÖÇ FİLMLERİNDE YAŞLILIK**

Fadime YILDIRIM

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Danışman: Doç. Dr. Özgür ÇALIŞKAN

Anadolu Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Nisan 2025

Eskişehir

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Fadime YILDIRIM'ın "**Türk Sinemasında 2000 Sonrası İç Göç Filmlerinde Yaşlılık**" başlıklı tezi **21 Nisan 2025** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca **Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı Sinema ve Televizyon programında, yüksek lisans tezi** olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : **Doç. Dr. Özgür ÇALIŞKAN**

.....

Üye : **Doç. Dr. Özlem ÖZGÜR**

.....

Üye : **Dr.Öğr.Üy. Yaprak İŞCİBAŞI**

.....

Prof. Dr. Nafiz Öncü CAN
Anadolu Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

ÖZET

TÜRK SİNEMASINDA 2000 SONRASI

İÇ GÖÇ FİMLERİNDE YAŞLILIK

Fadime YILDIRIM

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Nisan 2025

Danışman: Doç. Dr. Özgür ÇALIŞKAN

Gelişen teknoloji ve tıbbi hizmetler sayesinde dünya genelinde ortalama insan ömrünün uzadığı bilinmektedir. Bu nedenle çeşitli disiplinlerde ‘yaşlı’ olgusunun üzerine daha çok eğilme ihtiyacı ortaya çıkmıştır. Bu olgu diğer disiplinlerde olduğu gibi medya, sinema ve televizyon üzerine çalışma yapılan iletişim bilimleri alanında da yeni ele alınmakta olan bir kavramdır. Dolayısıyla yaşlı temsiline konu alındığı akademik çalışmalar da sınırlı sayıdadır. Bu çalışmada 2000 sonrası Türk Sinemasında iç göç filmlerinde yaşlılık ele alınması ve literatürdeki bu olgu üzerine yapılan çalışmalara katkı sağlanması planlanmıştır. Araştırma örneklemindeki filmlerin seçiminde Türk tarihinin Osmanlı ve öncesi dönemde daha çok ‘göç alan’ bir devlet niteliğinde olması ve Cumhuriyet sonrası dönemde Sanayi Devrimi ve Marshall Planı gibi faktörlerle birlikte kırsal bölgelerden şehirlere göçün yoğunluk kazandığı 1960 ve sonrası yıllarda üretilen filmlere ilişkin göç teması üzerine yapılan çokça film olması ve bu filmlere dair çok sayıda akademik çalışma bulunması ve 2000 sonrasında iç göç olgusunun küresel ekonomi, uluslararası sermaye ve teknolojik gelişmeler sonucunda farklı bir boyut kazanması sebebiyle 2000 sonrası yapılmış filmler ele alınmıştır. Belirlenen sekiz filmdeki toplam dokuz karakter betimsel analiz yöntemiyle değerlendirilmiş ve ortaya çıkan veriler üzerinden bu filmlerde fiziksel özellikler bakımından tipik bir yaşlı karakter üretildiği, göç eden yaşlı bireylerin süreç sonrasında çeşitli ruhsal rahatsızlık ve çöküşler yaşadığı, sosyal bir varlık olarak da bu süreçten olumsuz etkilendikleri ve karakter olarak başka kişilere dönüştükleri sonuçlarına varılarak sonraki çalışmalar için çeşitli önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Türk Sineması, yaşlı, yaşlılık, yaşlı kuramları, yaşlı temsili, göç filmleri, iç göç

ABSTRACT
OLD AGE IN INTERNAL MIGRATION FILMS
IN TURKISH CINEMA AFTER 2000

Fadime YILDIRIM

Department of Cinema and Television

Graduate School of Anadolu University, April 2025

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Özgür ÇALIŞKAN

Thanks to advancing technology and medical services, it is known that the average human lifespan has increased. As a result, there has been a growing need to focus more on the concept of 'old age' across various disciplines. As in other disciplines, this concept is also a relatively new subject of study in the field of communication studies, which focuses on media, cinema, and television. Therefore, academic studies focusing on the representation of the elderly are also limited in number. This study aims to contribute to the literature on the representation of old age by examining aging in internal migration films in Turkish cinema after 2000. In selecting the films of the research, the films produced after 2000 have been included as throughout Turkish history, particularly in the Ottoman and pre-Ottoman periods, it was a country that primarily received immigration and due to factors such as the Industrial Revolution and the Marshall Plan in the post-Republic period, there are many films focusing on the theme of migration produced in the 1960s and later, reflecting the intensification of rural-to-urban migration and many studies having been held on these films and the concept of internal immigration has gained a new dimension as a result of global economy, international capital and technological developments. Descriptive analysis of nine characters from eight selected films revealed that elderly characters were portrayed with stereotypical physical traits, and that migrating elders experienced psychological distress, social decline, and character transformation. Based on these findings, recommendations were made for future research.

Key words: Turkish Cinema, elder, old age, theories of aging, the representation of the elderly, migration films, internal migration

ÖN SÖZ

Yıllar boyunca gerek öğrenci gerekse öğretmen olarak yer aldığım eğitim alanında iyi bir eğitici olmanın yarısının iyi bir akademik birikim ve bunu başarılı bir biçimde aktarmak, diğer yarısının ise iyi bir insan olmak olduğuna inanmışımdır. İyi bir eğiticiye rast gelmek konusundaki bu iki değeri de aynı anda bulabildiğim sayılı şanslı anlarımdan biri de kıymetli tez danışmanım Doç. Dr. Özgür ÇALIŞKAN hocam ile tez yazma sürecimi birlikte yürütme fırsatımın olmasıdır. Tüm süreç boyunca bilgi birikimi ve çalışkanlığıyla bana ilham olduğu, her türlü soruma sabırla yanıt verdiği, zaman zaman motivasyonumu kaybetmek üzereyken beni tekrardan motive ettiği, tezimi tamamlama sürecimde bana benden daha çok inandığı ve daima beni yüreklendirdiği ve her zaman göstermiş olduğu tevazusu ve nezaketi için çok değerli tez danışmanım Doç. Dr. Özgür ÇALIŞKAN hocama teşekkürlerimi sunarım.

Tez savunma jürimde bulunan; tez çalışmamı sabırla, kelime kelime okuyup dönüt veren, sorularıma kısa sürede yanıt vererek kıymetli bilgi birikimini paylaşıp yardımlarını esirgemeyen Doç. Dr. Özlem ÖZGÜR hocama ve yüksek lisans eğitimimin ders aşamasından itibaren gelişimime sağladığı emek ve katkılarından ötürü Dr. Öğr. Üyesi Yaprak İŞÇİBAŞI hocama teşekkürlerimi sunarım.

Fadime YILDIRIM

Eskişehir 2025

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

.....
Fadime YILDIRIM

ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ KULLANIM BEYANI

Bu tezi hazırlarken ChatGPT, Gemini, DALL-E vb. hiçbir üretken yapay zekâ programlarından destek almadığımı beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

.....
Fadime YILDIRIM

İÇİNDEKİLER

İÇ KAPAK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖN SÖZ	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	vi
ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ KULLANIM BEYANI	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
GÖRSELLER DİZİNİ	xi
1 GİRİŞ	1
1.1 Konu ve Problem.....	1
1.2 Amaç.....	2
1.3 Önem	4
1.4 Varsayımlar	7
1.5 Sınırlılıklar ve Örneklem	7
2 ALANYAZIN.....	10
2.1 Göç.....	10
2.1.1 Göç nedir?	10
2.1.2 Göçün tarihsel dönemleri.....	11
2.1.3 Göç nedenleri.....	12
2.1.4 Göç türleri	13
2.1.5 Göç sürecinin sonuçları ve etkileri	14
2.2 Türkiye’de İç Göç	15
2.2.1 Cumhuriyet dönemi (1923-1950).....	16
2.2.2 1950-1980 dönemi	16
2.2.3 1980 sonrası dönem.....	18
2.2.4 Yakın dönem	20
2.3 Türk Sineması’nda Göç.....	21
2.3.1 1950 öncesi dönem	21
2.3.2 1950-1960 yılları arası dönem.....	23
2.3.3 1960 sonrası dönem.....	23
2.3.4 1980 sonrası dönem.....	27

2.3.5 2000’li yıllar.....	30
2.4 Yaşlılık.....	33
2.4.1 Yaşlılık kuramları	33
2.5 Türk Sineması’nda yaşlı temsili	43
3 YÖNTEM.....	50
3.1 Etik Bildirim.....	53
4 BULGULAR.....	54
4.1 Gönül Yarası	54
4.1.1 Filmin Özeti.....	54
4.1.2 Yaşlı karakterin özellikleri	54
4.1.3 Sosyal ilişkiler.....	57
4.1.4 Kültürel Değerler	65
4.1.5 Yaşlı karakterin iç göç bağlamında temsili.....	66
4.2 Pandora’nın Kutusu	67
4.2.1 Filmin özeti	67
4.1.2 Yaşlı karakterin özellikleri	68
4.1.3 Sosyal ilişkiler.....	71
4.1.4 Kültürel değerler.....	74
4.1.5 Yaşlı karakterin iç göç bağlamında temsili.....	75
4.3 Güneşi Gördüm.....	76
4.3.1 Filmin özeti	76
4.3.2 Yaşlı karakterin özellikleri	77
4.3.3 Sosyal ilişkiler.....	78
4.3.4 Kültürel değerler.....	80
4.3.5 Yaşlı karakterin iç göç bağlamında temsili.....	81
4.4 Son İstasyon.....	82
4.4.1 Filmin özeti	82
4.4.2 Yaşlı karakterin özellikleri	83
4.4.3 Sosyal ilişkiler.....	85
4.4.4 Kültürel değerler.....	86
4.4.5 Yaşlı karakterin iç göç bağlamında temsili.....	86
4.5 Annemin Şarkısı.....	87
4.5.1 Filmin özeti	87

4.5.2 Yaşlı karakterin özellikleri	87
4.5.3 Sosyal ilişkiler	89
4.5.4 Kültürel değerler	94
4.5.5 Yaşlı karakterin iç göç bağlamında temsili	97
4.6 Ekşi Elmalar	99
4.6.1 Filmin Özeti	100
4.6.2 Yaşlı karakterin özellikleri	100
4.6.3 Sosyal ilişkiler	105
4.6.4 Kültürel Değerler	108
4.6.5 Yaşlı Karakterin İç Göç Bağlamında Temsili	109
4.7 Bizi Hatırla	111
4.7.1 Filmin özeti	111
4.7.2 Yaşlı karakterin özellikleri	112
4.7.3 Sosyal ilişkiler	114
4.7.4 Kültürel değerler	118
4.7.5 Yaşlı karakterin iç göç bağlamında temsili	119
4.8 Cici	119
4.8.1 Filmin özeti	120
4.8.2 Yaşlı karakterin özellikleri	120
4.8.3 Sosyal ilişkiler	124
4.8.4 Kültürel değerler	126
4.8.5 Yaşlı karakterin iç göç bağlamında temsili	127
5 SONUÇ VE ÖNERİLER	127
5.1 Sonuç	127
5.1.1 Bir figür olarak 2000'lerin iç göç filmlerinde yaşlı	128
5.1.2 Göç eden yaşlıların ruhsal çöküntüleri	130
5.1.3 İç göçün ardından sosyal bir varlık olarak yaşlı	132
5.1.4 Yaşlının iç göç sürecindeki evrimi	133
5.2 Öneriler	135
KAYNAKÇA	136
ÖZ GEÇMİŞ	

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1. Gönül Yarası Film Afişi	54
Görsel 2. Pandora'nın Kutusu Film Afişi	67
Görsel 3. Güneşi Gördüm Film Afişi.....	76
Görsel 4. Son İstasyon Film Afişi.....	82
Görsel 5. Annemin Şarkısı Film Afişi.....	87
Görsel 6. Ekşi Elmalar Film Afişi	99
Görsel 7. Bizi Hatırla Film Afişi	111
Görsel 8. Cici Filmi Afişi	119



1 GİRİŞ

1.1 Konu ve Problem

Sinema, varoluşundan itibaren hemen her toplumda kitle-iletişim tarihinde ilk görsel-işitsel araç olarak kabul edilmiştir. İlk dönemlerde daha çok bu yeni sanatı teknik anlamda oturtmaya yönelik çalışmalar yapılsa da daha sonra eğlence gibi farklı amaçlara hizmet eden, sonraları ise siyasal veya toplumsal temalar gibi farklı temaları işlemeye yönelik kullanılan bir araç olmuştur.

Türk sineması da hem işlev hem de anlatı bakımından Dünya sinemasıyla eş zamanlılık göstermese de kronolojik sıra ve dönemler bakımından paralellik ve benzerlik göstermiştir. Her ikisinde de bu sanata giriş dönemi sayılan Sessiz Sinema Dönemi'ni, Dünya sinema tarihinin Altın Çağı'yla Türk sinema tarihinin Yeşilçam'ını ve nihayet 1990 sonları ve 2000'li yıllar itibariyle Dijital Çağ ve Modern Türk sineması dönemlerini örtüştürmek mümkündür.

Türk sinema tarihi dönemlerine bakıldığında Sessiz Sinema Dönemi ve Erken Cumhuriyet Döneminin ardından Türk sinema tarihinin altın çağı sayılabilecek Yeşilçam döneminde geniş kitlelere hitap ve hizmet etmek amaçlı daha çok melodram, dram, komedi ve romantik komedi türlerinde filmler yapılmıştır. Tarihsel süreçte yaşanan ekonomik kriz ve toplumsal değişim gibi faktörler sinemaya etki etmiş ve dönemin yönetmenleri önceki dönemden farklı olarak sosyal ve toplumsal olayları daha sık ve gerçekçi işlemeye yönelmiştir. 2000'li yıllara gelindiğinde ise bu alanda, bu temalarla üretilen filmler; teknoloji, küreselleşme ve dijitalleşmenin hızla gelişmesiyle uluslararası platformda da yer almıştır.

Türk sinemasında işlenen sosyolojik ve toplumsal temalardan biri de iç göç olgusudur. Cumhuriyetin ilanından sonra sanayileşmeyle birlikte ekonomik nedenler de bir araya gelince bilhassa kırsal kesimlerden büyük şehirlere kitlesel göçler meydana gelmiştir. Bu büyük kitlesel iç göçler birçok dinamiği etkileyerek bunların değişmesine yol açmıştır. 1950'lerde başlayan bu kırsal kesimden büyük kentlere iç göç hareketleri 1960 ve 1970'lerde en yoğun dönemini yaşamıştır. 2000'li yıllara gelindiğinde ise hem iç göçün yönü (kırsaldan kente / kentten kırsala) hem de göç etme nedenleri çeşitlilik göstermiştir. Tarımla uğraşan kesimin geçimini sağlayamaması, yetişen yeni neslin tarımla uğraşmayı istememesi, tarım ve hayvancılığın artık prestijli bir iş olarak

görülmemesi, daha iyi sağlık hizmetleri ve eğitim imkanları gibi nedenlerle kırsal kesimden kentlere iç göç devam etmiştir. Öte yandan aşırı kalabalıklaşan şehirler nedeniyle kentsel kesimde de görülen işsizlik, geçim zorluğu, hayat pahalılığı, yetersiz konut ve kaynaklar gibi yaşamsal sorunların yanı sıra kentsel yaşama uyum sağlayamama, dışlanmışlık hissi, bozulan aile yapısı, büyük şehirde tutunamama, aktif çalışma hayatının da sonlanması nedeniyle yıllarca duyulan sınılma özlemi ya da şehrin keşmekeşinden yorgun düşenlerin daha sakin, huzurlu bir yer arayışı gibi ruhsal ve duygusal nedenlerle kentlerden kırsal kesimlere aksi yönde bir iç göç hareketi de yaşanmaktadır. Tüm bu hareketlilikler makro düzeyde çarpık kentleşme, kırsal ve kentsel alanlarda büyük demografik farklılıklar ve dengesizlikler, yetersiz konut ve kaynak problemleri, kalabalık kentler, doğal alanların konutlaşmayla işgal edilmesi ya da bozulması gibi etkilere yol açarken; mikro düzeyde ise bozulan aile yapısı, yalnızlaşan bireyler, yozlaşan yeni nesil, aidiyet duygusundan yoksun olma, örf ve adetlerin bozulması ya da yitirilmesi gibi sorunlara neden olmuştur. Yaşanan bu sorunlardan biri de aile içi değişen rollerdir. Bu değişimden belki de en çarpıcı şekilde etkilenen yaşlı kesim olmuştur. Özellikle kırsal kesimden kentlere yapılan iç göçlerde; köylerde en ön sırada gelen, saygı duyulan, bilge kabul edilen, akıl danışılan, tecrübelerinden faydalanılan, hatta pek çok hususta karar mercii olan yaşlılar şehir hayatı içerisinde yaşça ve iş gücü anlamında dezavantajlı duruma düşen, yeni sosyal durumlara, yaşam tarzına, makineleşmeye ve teknolojiye uyum sağlayamayan, aile içi ekonomik bütçeye katkısı bulunmayan, daha çok tüketici durumunda olan ve nihayetinde tüm bunların sonucu olarak ailedeki işlevsel, saygın ve karar mercii konumunu yitiren aile üyesi pozisyonuna düşmüşlerdir. İç göç; özellikle Yeşilçam dönemi sonlarında ve Yeni Türk sineması döneminde toplumsal ve sosyolojik temaları işlemeye yoğunlaşan yönetmenlerin bilhassa 1960 ve sonrasında yoğunlukla ele aldığı, 2000'li yıllarda sıklıkla olmasa da işlemeye devam ettiği temel konulardan biri olmuştur. Bu temanın bulunduğu filmlerin bazılarında 'ailece' yapılan iç göç işlenirken, bazılarında ise yaşlı bireyin 'tek başına' yaptığı zorunlu göç temaları işlenmiştir. Bu çalışmanın problemi; iç göç nedeniyle yaşlı bireyin ailede değişen rolü ve bu yeni rolünün yaşlı bireydeki etki ve sonuçlarının, iç göç filmlerinde yaşlı temsili bağlamında nasıl gerçekleştiğidir.

1.2 Amaç

Bu çalışmada ana temanın iç göç olduğu filmlerde temsil üzerinden yaşlı bireylerin nasıl konumlandırıldığı ve yansıtıldığı konularının irdelenmesi

amaçlanmaktadır. Çalışmanın bir diğer amacı ise bu filmlerde iç göç nedeniyle yer değiştirilmesinde yaşlı karakterlerin meslek, ailedeki konumu, sosyokültürel etkiler ve psikolojik etkiler noktalarında ele alınıp araştırılmasıdır.

Filmler meslek bağlamında incelenirken yaşlının önceki yerleşim yerindeki mesleğinin ne olduğu, önceki ve göç edilen yerleşim yerlerinde aile ekonomisine katkısının olup olmadığı, yeni yerleşim yerinde aktif olarak iş hayatında yer alıp almadığı, yer alıyorsa önceki yerleşim yerindeki mesleğini ya da benzerini yapmakta oluşu ya da tamamen farklı bir iş koluna yönelip yönelmediği durumları incelenmektedir.

Çalışmanın amacı bağlamında iç göç filmlerinde yaşlı bireylerin aile içi konumları da irdelenmektedir. Bu noktada yaşlının önceki yerleşim yerindeki aile içi konumu (aile üyesi yapısı – baba, dede, ağabey, anne, büyükanne, abla gibi- ve karar mekanizmasındaki konumu, etkinliği ve yetkinliği, tecrübe aktarımı, gibi), yaşlının göç edilen yerleşim yerindeki yeni konumu, iki konum arasında farklılıklar olup olmadığı, varsa ne düzeyde ve yönde olduğu ve ailevi değerler açısından yaşlının konumunun değişip değişmediği, değişmiş ise ne şekilde değiştiği üzerinde durulmuştur.

Çalışmanın amacı doğrultusunda sosyolojik etkiler de incelenmektedir. Bu bağlamda yaşlının göç edilen yeni yerleşim yerindeki toplumsal olay ve durumlara bakış açısı ve adaptasyonu, yaşlı bireyin uyumlanma konusunda gönüllü ya da isteksiz oluşu, yeni yerleşim yerine uyumlanmada sorun yaşayıp yaşamadığı, içinde bulunduğu yeni çevre ve toplumun ‘göç eden yaşlı bireyi’ kabul edip etmediği, yaşlı bireyin toplumsal olarak sosyokültürel açıdan sabit ya da değişen bir konuma mı sahip olup olmadığı üzerinde durulmaktadır.

Son olarak iç göçün yaşlı bireyler üzerindeki psikolojik etkileri de ele alınmıştır. Bu bağlamda yaşlının, değişen yeni koşullara ve dinamiklere uyumlanmasının ya da uyumlanamamasının kendisi ve çevresindekiler (aile üyeleri gibi) üzerindeki psikolojik etkileri, yaşlının kültürel bağlarının olduğu eski yerleşim yerinden ayrılarak göç edilen yeni yerleşim yerinde yaşadığı olaylar ve karşılaştığı durumlar karşısında yaşadığı olumlu/ olumsuz duyguların (hüzün, öfke, dışlanmışlık, yalnızlık, mutluluk, huzur, umut) neler olduğu, bu duygularla baş edip edemediği, baş edebiliyorsa hangi yöntemlerle üstesinden geldiği, edemiyorsa bu durumun hangi artı sorunlara neden olduğu üzerinde durulmuştur.

1.3 Önem

Türk sinema tarihi üzerine yapılan çalışmalarda özellikle 1960 yılı ve sonrasına yönelik yoğun bir göç (iç ve dış) çalışmaları birikimi mevcut olsa da 2000’li yıllara gelindiğinde bu olgu üzerine yapılan çalışmalarda bir sınırlılık ve azalma gözlenmiştir. Ayrıca Türk sineması literatüründe yeni çalışılan bir kavram olan ‘yaşlı’ olgusu da göç filmlerinde daha önce ele alınıp irdelenmemiştir. Bu çalışma; ‘yaşlı’ kavramının ‘iç göç’ olgusu içinde değerlendirilmesi bağlamında literatürdeki bu boşluğu tamamlaması bakımından önem arz etmektedir.

Önceki dönemlerde literatürde iç göçü genel anlamda ele alan makalelere bakıldığında Serdar Sağlam’ın (2006) *Türkiye’de İç Göç Olgusu ve Kentleşme*, Hakan Özdemir’in (2012) 1927-2010 yılları arası özellikle istatistiksel verilerle yapmış olduğu değerlendirmelerini içeren *Türkiye’de İç Göçler Üzerine Genel Bir Değerlendirme* adlı çalışması, Mustafa Şen’in (2014) *Türkiye’de İç Göçlerin Neden ve Sonuç Kapsamında İncelenmesi*, Yüksel Kaştan’ın (2016) *Türkiye’de Cumhuriyet Dönemi İç Göç Hareketleri*, Hakan Bostan’ın (2017) *Türkiye’de İç Göçlerin Toplumsal Yapıda Neden Olduğu Değişimler, Meydana Getirdiği Sorunlar ve Çözüm Önerileri*, Taylan Akkaya’nın (2002) *Türkiye’de İç Göçler ve Sorunlar*, Fatih Çelik’in (2005) *İç Göçler: Teorik Bir Analiz* çalışmaları öne çıkmaktadır.

Bu konu üzerine yapılan ulusal tezlerde özellikle ekonomi ve sağlık alanlarında yapılan çok sayıda çalışma bulunmaktadır. Bunların dışında iç göçü belirli bir bölge ya da şehir bağlamında sınırlamayan ve bu olguyu genel olarak ele alan tez çalışmalarında Ömer Tuğrul Özkan’ın (2018) *Türkiye’de İç Göç Olgusunun Kentleşme Sürecine Etkisi*, Buket Tuncer Eryonucu’nun (2004) *Zorunlu İç Göç Yaşamış Bireylerde Göçün Ruh Sağlığı Üzerine Uzun Dönem Etkileri*, Süheyla Üçışık’ın (1991) *Türkiye’de Şehirleşme ve İç Göçler* çalışmaları bulunmaktadır. Özellikle görsel sanatlar ve sinema alanlarında iç göç olgusunu ele alan tez çalışmaları ise Cemal Erip’in (1998) *Ülkemizde 1950’li Yıllar Sonrası Yaşanan İç Göçlerin Kent Kimliğine Mekansal Etkileri Üzerine Bir Araştırma*’sı, Esra Tuysuz’un (2022) *1960-1980 Yılları Arasında Çekilen İç Göç Temalı Türk Filmlerinde Dini Motiflerin Kullanımı*, Melek Feride Çelik’in (2017) *Türk Sinemasında İç Göç Filmlerinde Mekan ve Birey Algısı*, Kemal Fırat Çakkalkurt’un (2015) *Göç Sinemasının Kuramsal Temelleri: Türk Sinemasında İç Göç ve Almanya’ya Emek Göçü Örnekleri* çalışmaları bulunmaktadır.

Yaşlılar üzerine yapılan çalışmalar en çok tıp disiplininde (özellikle geriatri ve gerontoloji alanlarında) bulunmaktadır. Bu disiplinin dışında yaşlı ve yaşlılık kavramlarını ele alan sosyal bilimler alanlarında yapılan akademik çalışmalarda Habibe Gülsüm Müftüler'in (2018) *Modern Toplumda Yaş ve Yaşlı Ayrımcılığı*, Hakkı Şimşek ve Hakan Evin'in (2024) *Aile İçi Yaşlı İstismarı ve İhmali*, Merve Baş'ın (2012) *Türkiye'de Yaşlı İş Gücünün Genel Görünümü*, Kadriye Üz ve Bülent Kara'nın (2022) *Türkiye'de Sosyal Devlet ve Yaşlı Hakları*, Oğuz Karadeniz ve Nagihan Durusoy Öztepe'nin (2013) *Türkiye'de Yaşlı Yoksulluğu*, Ömer Cantekin'in (2020) *Kentsel Yaşam Olanaklarının Yaşlılara Uygunluğuna İlişkin Yaşlı Görüşleri*, Meyrem Tuna Uysal ve Şermin Zengin'in (2023) *Yaşlı Bireylerin Dijital Alanda Sosyalleşmesi Üzerine Bir Çalışma*, Nurvet Büyükyörük'ün (2021) *Yaşlı Kadın Yoksulluğuna Genel Bir Bakış*, Selin Umutlu ve Meryem Tekin Epik'in (2019) *Türkiye'de Yaşlı Nüfus ve Sosyal Politika Uygulamaları* ve Canan Gönüllü'nün (2023) *Sosyal Medya'da Linç Kültürü ve Yaşlı Ayrımcılığı* çalışmaları öne çıkmaktadır.

Bu konuda yapılan tıp disiplini dışındaki tezler de Bülent Polat'ın *Ceza İnfaz Kurumlarında Yaşlı Olmak: Yaşlı Hükümlülerin Sorunları*, Şebnem Canpolat'ın *Türkiye'de Nüfusun Yaşlanması: Yaşlı Nüfusunun Mevcut ve Gelecekteki Birlikte Yaşama Örüntüsü*, Reyhan Beyza Büyükgümüş'ün *Yaşlı Bireylerin Metropol Hayatı İçerisindeki Bireysel ve Mekânsal Etkileşimleri*, Ayşe Şentepe'nin *Yaşlılık Döneminde Temel Problemler ve Dini Başa Çıkma*, Zehra Kalaoğlu Öztürk'ün *Yaşlı Bireylerde Ölüm Kaygısı*, Volkan Kayan'ın *Türkiye'deki Boyutları Açısından Yaşlı Nüfusun Yoksulluğu*, Zeynep Alçelik'in *Yaşlılık Döneminde Tanrı Tasavvuru ve Benlik Saygısı*, Serap Daşbaş'ın *65 Yaş Üstü Bireylerin Aile İçi Yaşlı İstismarı Konusundaki Değerlendirmeleri*, Mukadder Özkan'ın *Yaşlılarda Mekan Aidiyeti: Yaşlılık ve Mekan İlişisine Sosyolojik Bakış* ve Nurgül Karakoç'un *Türk Hukukunda Yaşlı Hakları* çalışmaları şeklindedir.

Son olarak sosyal bilimlerde 'temsîl' üzerine yapılan çalışmalara bakacak olursak; edebiyat alanında yapılmış olan Burak Çavuş'un (2017) *Latife Tekin'in Berci Kristin Çöp Masalları Romanında Yaşlı Bilge Arketipi*, Aziz Şeker ve Gökhan Kurt'un (2022) *Yaşar Kemal'in Romanlarında Yaşlı Roman Kahramanları* makaleleri ve Seçkin Ergin'in *Samuel Taylor Coleridge'in Yaşlı Denizcinin Destanı Adlı Eserindeki Karakterlerin Dramatik, Felsefi ve Psiko-analitik Yönlerinden İncelenmesi* tezini görürüz. Sinema ve

reklamcılık alanında yapılan akademik çalışmaları ise Selin Süar Oral ve Zeynep Çetin Erus'un (2018) *Sinemada Dönüşen Aile Kavramı Üzerinden Kolektif Belleğin Kurusu Olarak Kadın ve Erkek: 'Çınar Ağacı' Filmi Örneği*, Emrah Apak ve Veysi Aka'nın (2020) *Medyada Yaşlı Temsillerinin 87 Yıllık Dönüşümü: Cumhuriyet Gazetesi Örneği 1930-2017* makaleleri ve Ahmet Gökhan Biçer'in *Edward Bond'un Üç Oyununda Yaşlı Adam ve Çocuk İmgesi: The Pope's Wedding, Saved ve Narrow Road to The Deep North*, Bengü Emine Çolakoğlu'nun *Reklamlarda Sosyal Temsil Alanı Olarak Yaşlı Kuşağın Sunumu* ve Merve Aytar Polat'ın *Doksanlardan Günümüze Türk Sinemasında Yaşlılık* tezleri şeklinde sıralamak mümkündür.

Literatürde iç göç üzerine yapılan çalışmalar istatistiksel ya da sosyolojik olarak daha çok toplumsal çerçevelerde ele alınarak yapılmıştır. Bunlardan bir kısmı göç alan ve göç veren şehirler, nüfus artışları, azalmaları gibi daha sayısal değerler üzerine yoğunlaşırken büyük bir kısmı da göçün toplumsal sonuçları, göç alan ve göç veren yerlerin özellikleri, değişimi; göçün beraberinde gelen işsizlik, konut yetersizliği gibi sorunlar bağlamında demografik değişimin kültürel sonuçları gibi sosyolojik açıdan ele alınmıştır. Yaşlılar üzerine yapılan çalışmaların birçoğu ise tıp alanında; özellikle geriatri ve gerontoloji alt disiplinlerinde yapılmıştır. Bunların dışındaki çalışmalar ise yaşlılara yönelik algı, yaşlı bakımı, yaşlıların teknoloji kullanımı gibi konular üzerine yapılmıştır. Temsil konusunda ise çalışmaların birçoğu edebiyat alanında yapılmıştır. Görsel sanatların gelişmesiyle birlikte bu alanda da temsil üzerine kadın temsili, çocuk gelin temsili, baba temsili gibi çalışmalar yapılmıştır. Dolayısıyla Türk sinemasındaki iç göç filmlerindeki yaşlılara ilişkin herhangi güncel bir çalışmaya rastlanılmamaktadır. Bu çalışmada iç göç filmlerinde yaşlı temsili çalışılarak yakın dönem Türk sinemasındaki iç göç temalı filmlerde 'yaşlı'nın ne şekilde, ne kadar gerçekçi ve doğru biçimde temsil edildiğinin üzerinde durulmaktadır. Dolayısıyla bu çalışmanın muhtemel bulgu ve yorumları, sinema çalışmalarında bu boşluğun giderilmesi ve sosyolojik açıdan toplumsal bağlamda iç göç olgusu değerlendirilirken biraz daha arka planda kalmış 'yaşlı' kavramının bireysel bağlamda sinema üzerinden değerlendirmesi bakımından önemlidir. Ayrıca bu çalışmanın son dönemde daha çok öne çıkmakta olan 'yaşlılık kavramı' üzerine yapılacak sonraki çalışmalar için öncül çalışmalardan biri olarak literatüre katkı sağlaması hedeflenmektedir.

1.4 Varsayımlar

Bu çalışmanın varsayımları: 2000 sonrası iç göç filmlerinde;

- Bu döneme ait sinema filmlerinde yaşlı karakterin toplum içerisindeki yeni konumu toplumsal ve sosyolojik olarak doğru ve gerçekçi yansıtılmaktadır.
- Yaşlı karakterin aile içerisindeki değişen konumu ve değeri ilgili sinema filmlerinde doğru ve gerçekçi yansıtılmaktadır
- Birey olarak özdeğer, değer görme, yararlı/yararsız hissetme, aidiyet, dışlanmışlık, vs. gibi duygusal ve ruhsal dinamikleri sinema filmlerinde yaşlı karakterler ile ilgili doğru ve gerçekçi yansıtılmaktadır.
- Döneme ait incelenen sinema filmleri özellikle yaşlı karakter üzerinden toplumsal yapı ve rolleri doğru ve gerçekçi yansıtmaktadır şeklindedir.

1.5 Sınırlılıklar ve Örneklem

Sosyal bilimlerde nitel yöntemlerle yapılan araştırmalarda çalışmaların kapsam ve sınırlılıklarını belirlemek için çeşitli örneklem yöntemleri kullanılır. Bu yöntemlerden biri olan amaçsal örneklem araştırmacının teorik taraflılığına dayanarak örnekleme bir amaca ve önceden belirlenmiş kısıtlara ve özelliklere dayalı bireyler, grup veya durumlar oluşturmayı sağlayarak belirler. Bu örneklem küçük bir örnekleme tüm evreni irdeleyebilecek bir kesit oluşturabilmesi bakımından faydalıdır (Black, 2002'den aktaran Kümbetoğlu, 2021, s. 99).

Amaçsal örneklemin alt türü olarak ölçüt örneklemin temelinde daha önceden belirlenmiş bir dizi ölçütlere göre, o ölçütlere ait tüm durumların incelenmesi yatar. Bu ölçüt ya da ölçütler dizisi araştırmacının kendisi tarafından belirlenmiş olabilir ya da daha önceden oluşturulmuş bir ölçüt listesi de kullanılabilir (Yıldırım ve Şimşek, 2018, s. 122).

Örneklem yöntemi olarak ölçüt örnekleme kullanılan bu çalışmanın ilk sınırlılığı daha önce üzerine fazla çalışma yapılmamış olması sebebiyle 2000 yılı sonrası gösterime giren iç göç filmleridir. Agah Özgüç'ün 1914- 2012 yılları Türk filmlerini içeren Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü'nde 2000 yılı itibariyle yapılan göç filmleri *Hemşo* (Ömer Uğur, 2000), *Şarkıcı* (Ersin Pertan, 2000), *Dava* (Gani Rüzgar Şavata, 2001), *Uzak* (Nuri Bilge Ceylan, 2002), *Gönderilmemiş Mektuplar* (Yusuf Kurçenli, 2003), *Vizontele Tuuba* (Yılmaz Erdoğan, 2004), *Gönül Yarası* (Yavuz Turgul, 2005), *Yumurta* (Semih

Kaplanoğlu, 2007), *Fırtına 'Bahoz'* (Kazım Öz, 2008), *Girdap* (Talip Karamahmutoğlu, 2008), *Gölgesizler* (Ümit Ünal, 2009), *Güneşi Gördüm* (Mahsun Kırmızıgül, 2009), *Pandora'nın Kutusu* (Yeşim Ustaoğlu, 2009), *Beş Şehir* (Onur Ünlü, 2010), *Son İstasyon* (Oğulcan Kırca, 2010), *Uçan Melekler* (Fırat Gürsoy, 2010), *İz* (M. Tayfur Aydın, 2011), *Memleket Meselesi* (İsa Yıldız ve Murat Onbul, 2011), *Oğul* (Atilla Cengiz, 2011), *Saklı Hayatlar* (Ahmet Haluk Ünal, 2011) ve *Can'dır* (Raşit Çelikezer, 2012). ¹2012 Haziran ayından itibaren günümüze kadar olan Türk yapımı iç göç filmleri ise Box Office Türkiye web sayfası üzerinden taranmış olup *Öyle Sevdim ki Seni* (Orhan Tekeoğlu, 2013), *Sarıyan Ülkesi* (Lusin Dink, 2013), *Kral Yolu* (Serli Seta Nişanyan, 2013), *Unutursam Fısılda* (Çağan Irmak, 2014), *Mucize* (Mahsun Kırmızıgül, 2014), *Halam Geldi* (Erhan Kozan, 2014), *Hayat Sana Güzel* (Murat Şeker, 2014), *Gece* (Serdar Akar, 2014), *Annemin Şarkısı* (Erol Mintaş, 2014), *Cennetten Kovulmak* (Ferit Karahan, 2014), *Biz Babasız Büyüdük* (Ahmet Çadırcı, 2014), *Senden Bana Kalan* (Abdullah Oğuz, 2015), *Rüzgarın Hatıraları* (Özcan Alper, 2015), *Yeni Dünya* (Caner Erzincan, 2015), *İçimdeki İnsan* (Aydın Sayman, 2015), *1 Kezban 1 Mahmut: Adana Yollarında* (Cenk Çelik, 2016), *Sen Sağ Ben Selamet* (Ersoy Güler, 2016), *Somuncu Baba* (Kürşat Kızılbaz, 2016), *Benim Adım Feridun* (Çağan Irmak, 2016), *Kaçma Birader* (Murat Kaman ve Defne Deliormanlı, 2016), *Sen Benim Her Şeyimsin* (Tolga Örnek, 2016), *Ekşi Elmalar* (Yılmaz Erdoğan, 2016), *Şefkat Yerimdar 2: Bizde Sakat Çok* (Bülent İşbilen, 2016), *Hesapta Aşk* (Gönenç Uyanık, 2016), *Kızkaçıran* (Korhan Uğur, 2016), *91.1* (Mustafa Haktanır, 2016), *Bana Git De* (Handan Öztürk, 2016), *Misafir* (Mehmet Eryılmaz, 2016), *Bol Şans* (Gökhan Yılmaz, 2016), *Tereddüt* (Yeşim Ustaoğlu, 2016), *Leblebi Tozu* (Hakan Eser, 2016), *Masal* (Arin Arjen Öztürk, 2016), *Yarım* (Çağır Nurhak Aydoğdu, 2016), *Türk Lokumu* (Deniz Denizciler, 2016), *Buğday* (Semih Kaplanoğlu, 2017), *Sarı Sıcak* (Fikret Reyhan, 2017), *Körfez* (Emre Yeksan, 2017), *Beyaz Balina* (A. Uygur Öztürk, 2017), *Tarla* (Cemil Ağacıkoğlu, 2017), *Düş Kırgınları* (Selim Güneş, 2017), *Bizi Hatırla* (Çağan Irmak, 2018), *Ne Olur Gitme* (Yüksel Torun, 2019), *Dayı: Bir Adamın Hikayesi* (Uğur Bayraktar, 2021), *Mekan* (Enes Hakan Tokyay, 2022), *Kurak Günler* (Emin Alper, 2022), *Çilingir Sofrası* (Ali Kemal Güven, 2022), *Cici* (Berkun Oya, 2022), *Berge* (Reha Erdem, 2022), *Yolun Açık Olsun* (Mehmet Ada Öztekin, 2022), *Tamirhane* (Erhan Kolçak Köstendil, 2022), *Gönül* (Soner Caner, 2022), *Annemin Zamanı* (Hüsnü Hakan Gürtop,

¹ Türk yapımı iç göç filmleri belirlenirken 2012 Haziran ayından itibaren olan filmleri belirlemek için kaynak olarak Box Office Türkiye'den (<https://boxofficeturkiye.com/yillik/2000>) yararlanılmıştır.

2022), *Ceviz Ağacı* (Faysal Soysal, 2022), *Bir Dilek Tut* (Meta Akkuş, 2022), *Kerr* (Tayfun Pirselimoglu, 2022), *Bir Düş Gördüm* (Murat Çeri, 2022), *Okul Tıraşı* (Ferit Karahan, 2022), *Kuru Otlar Üstüne* (Nuri Bilge Ceylan, 2023), *Karanlık Gece* (Özcan Alper, 2023), *Kar ve Ayı* (Selcen Ergun, 2023), *Ali Çevlik* (Mahmut Baldemir, 2023), *Ben Babayım* (Murat Uygur, 2023), *Oregon* (Kerem Ayan, 2023), *Roza* (Mustafa Kotan, 2023), *Tebessüm* (Sezgin Cengiz ve Şiyar Gedik, 2023), *Bulutların Üstünde* (Deniz Çınar, 2023), *Seni Görüyorum* (Ender Mıhlar, 2023) ve *Bir Umut* (Ümit Köreken, 2023) şeklindedir.

Çalışmanın ikinci sınırlılığı ilk sınırlamada belirlenen seçkinin içerisinde aile içerisinde ‘yaşlı’ karakterlerin bulunduğu filmlerdir. Bu bağlamda belirlenen *Gönül Yarası* (Yavuz Turgul, 2005), *Güneşi Gördüm* (Mahsun Kırmızıgül, 2009), *Pandora’nın Kutusu* (Yeşim Ustaoglu, 2009), *Son İstasyon* (Oğulcan Kırca, 2010), *İz* (M. Tayfur Aydın, 2011), *Memleket Meselesi* (İsa Yıldız ve Murat Onbul, 2011), *Oğul* (Atilla Cengiz, 2011), *Saklı Hayatlar* (Ahmet Haluk Ünal, 2011), *Annemin Şarkısı* (Erol Mintaş, 2014), *Biz Babasız Büyüdük* (Ahmet Çadircı, 2014), *Ekşi Elmalar* (Yılmaz Erdoğan, 2016), *Sarı Sıcak* (Fikret Reyhan, 2017), *Bizi Hatırla* (Çağan Irmak, 2018), *Ne Olur Gitme* (Yüksel Torun, 2019), *Dayı: Bir Adamın Hikayesi* (Uğur Bayraktar, 2021), *Cici* (Berkun Oya, 2022), *Annemin Zamanı* (Hüsnü Hakan Gürtop, 2022), *Cici* (Berkun Oya, 2022) ve *Ben Babayım* (Murat Uygur, 2023) olmak üzere toplam on dokuz film belirlenmiştir.

Çalışmanın son sınırlılıklarında IMDb puanı 6 puan üzeri olan ve film afişinde yaşlı karaktere yer verilen filmler olarak *Gönül Yarası* (Yavuz Turgul, 2005, 7.8 puan), *Güneşi Gördüm* (Mahsun Kırmızıgül, 2009, 6.6 puan), *Pandora’nın Kutusu* (Yeşim Ustaoglu, 2009, 7.1 puan), *Son İstasyon* (Oğulcan Kırca, 2010, 6.5 puan), *Annemin Şarkısı* (Erol Mintaş, 2014, 6.5 puan), *Ekşi Elmalar* (Yılmaz Erdoğan, 2016, 7.1 puan), *Bizi Hatırla* (Çağan Irmak, 2018, 7.4 puan) ve *Cici* (Berkun Oya, 2022, 7.1 puan) olmak üzere toplam sekiz film belirlenmiştir ve bu filmlerde afişte yer alıp göç eden yaşlı karakterler analiz edilmiştir. Yaşlı karakterlerin afişte yer almasının bir sınırlılık ve örneklem seçim yöntemi olarak kullanılmasının amacı, yaşlı karakterin filmin görsel bir yansıması olan afişte de temsil edilerek daha belirgin hale geldiğinin düşünülmesidir.

2 ALANYAZIN

2.1 Göç

2.1.1 Göç nedir?

Göç en basit ve temel tanımıyla insanların çeşitli sebeplerle bulundukları yerden başka bir yere kalıcı veya geçici olarak taşınmaları anlamına gelir. Göç tarihi en az insanlık tarihi kadar eskidir. Bu çok köklü olgunun daha önce farklı disiplinlerce pek çok tanımı yapılmıştır. Türk Dil Kurumu'nun tanımına göre göç; ekonomik, toplumsal, siyasi sebeplerle bireylerin veya toplulukların bir ülkeden başka bir ülkeye, bir yerleşim yerinden başka bir yerleşim yerine gitme işi; taşınma, hicret, muhacerettir (Türk Dil Kurumu [TDK], 2024). Disiplinler açısından bakıldığında ise sosyolojik açıdan göç; ekonomik, siyasi, ekolojik veya bireysel nedenlerle bir yerden başka bir yere yapılan ve kısa, orta veya uzun vadeli geriye dönüş veya sürekli yerleşim hedefi güden coğrafi, toplumsal ve kültürel bir yer değiştirme hareketidir (Yalçın, 2004). Cemal Yalçın'ın (2004) bu tanımı toplumsal yapılar, kültürel dinamikler ve ekonomik koşullar üzerinde önemli etkileri olan, insanların bireysel ya da grup olarak ikamet ettikleri yerden başka bir yere taşınması durumunu ifade eder. Tarih disiplinine göre ise göçü tanımlayacak olursak Massimo Livi-Bacci'nin 'A Short History of Migration' (1992) adlı eserindeki tanıma göre göç, insanların ekonomik, sosyal, siyasi ya da çevresel nedenlerle yaşadıkları coğrafi bölgeden başka bir bölgeye kalıcı ya da geçici olarak yer değiştirmesi sürecidir. Göç olgusu, toplumların demografik yapısını, kültürel özelliklerini, ekonomik koşullarını ve siyasi yapılarını derinden etkileyen tarihsel bir süreç olarak değerlendirilir. Livi-Bacci'ye (1992) göre göç insanlık tarihinin en eski dönemlerinde başlamıştır. İlk tarihsel dönemlerde biyolojik nedenlerle yapılan göçler tarih öncesi dönemlere kadar uzanmaktadır. Göç olgusu tarih boyunca alt nedenleri değişse de temelde insanların daha iyi yaşam koşullarına ulaşma istekleri nedeniyle çağlar boyunca devam etmiştir. İlk zamanlar beslenme, barınma, güvenlik, iklim gibi daha basit nedenlerle yapılan göçlerin yerini zamanla siyasal, sosyal ve ekonomik nedenler gibi daha karmaşık sebepler almıştır. Bu olgu tarihsel olarak insanlığın avcı-toplayıcı yaşam biçimiyle var olduğu süreçten küresel pazar, uluslararası sermaye gibi etmenlerin ülke ekonomilerine yön verdiği günümüze değin devam etmekte olan bir dönemler bütünüdür. Hatta göç olgusunun doğrudan bir disiplin olarak olmasa da bilhassa sosyoloji disipliniyle yakından ilişkili biçimde felsefi tanımını yapmak da mümkündür. Waldron'a (2017) göre felsefi açıdan göçün tanımı yalnızca fiziksel bir yer değiştirme olmayıp insanların varoluşlarının,

aidiyetlerinin, kimliklerinin ve toplumsal ilişkilerinin anlam arayışı, değer sistemleri ve insanlık durumları üzerinden belirlendiği bir süreçtir. Waldron'a göre göç edebilmek kişisel bir özgürlük ve haktır. Göçü kısıtlamak için öne sürülen gerekçeler genellikle kültürel bütünlük, ekonomik yük ve ulusal kimlik gibi varsayımlara dayandırılmaktadır fakat tüm bu gerekçeler eleştiriye açıktır. Waldron göçmenlerin haklarını gözetmenin ve göçmenlere ev sahipliği yapan ülkelerin göçmenlerin istek ve ihtiyaçlarını sağlamaya ilişkin etik sorumluluklarına vurgu yapar. Bu bağlamda insan onuru, adalet, topluluk gibi değerlere vurgu yaparak dışlayıcı uygulamalardan kaçınarak daha kapsamlı vatandaşlık ve aidiyet anlayışları geliştirilmesini savunur.

2.1.2 Göçün tarihsel dönemleri

Göç; insanların avcı-toplayıcı yaşam biçimiyle yaşadığı dönemlerden küreselleşme ve sermayenin ulus aşırı hale dönüşmesiyle birlikte ekonomide yaşanan köklü ve şiddetli değişimler neticesinde yaşanan hem ülke içi sınırlar içerisinde hem ülke aşırı yer değiştirmelerle birlikte hep var olmuş ve artarak devam etmiştir. Seyahat teknolojilerinde yaşanan gelişmeler sayesinde de yer değiştirmenin artık daha kolay bir hal almasıyla birlikte bu gelişmeler göçe teşvik edici unsurlardan biri haline gelmiştir. En eski uygarlıklardan günümüze değin süren bu göç hareketliliklerini özellikle ekonomik değişimler ve nüfus hareketlerinin arka planı üzerinde duran Massimo Livi-Bacci (1992) ve daha çok küresel göç süreçleri ve daha modern zamana odaklanan ve göçlerin politik ve ekonomik motivasyonları üzerinde duran David Held ve Anthony McGrew'e göre (1992) tarihsel olarak sekiz ana bölümde özetlemek mümkündür.

1. Primitif Dönemler: Bu dönemde ilk insanların yiyecek ve barınak bulmak amacıyla yaptığı göçler söz konusudur. Bu dönemdeki göçler ayrıca mevsimsel olarak hem olumsuz hava koşullarından korunmak hem de mevsimlerden maksimum verimi (ısınma, bölgelerdeki kalıcı ve geçici su kaynakları, vs. gibi) almak için yapılmıştır.

2. Tarım Devrimi (M.Ö. 10.000- 8.000): Tarım faaliyetlerinin keşfi ve başlangıcıyla birlikte insan toplulukları yerleşik hayata geçmeye başladı. Fakat bu dönemde bazı gruplar yerleşik hayat biçimini benimsemeye başlarken bazı gruplar da tarım ürünlerinin verimliliği ve iklim değişikliği nedenleriyle göç etmeyi sürdürmüştür.

3. Antik Dönem: Büyük imparatorlukların kurulması ve yükselmesiyle birlikte (Roma, Pers, Çin, gibi) göçler daha sistematik hale gelmiştir. Bu dönemde savaşlar, fetihler ve ticaret yolları göçü teşvik edici unsurlar olmuştur.

4. Orta Çağ: Bu dönemde önceki dönemlere kıyasla kıtlıklar, savaşlar ve dini nedenlerle daha büyük çaplı göçler gerçekleşmiştir. Hristiyanlar ve Müslümanlar tarafından yapılan seferler, yeni topraklara yerleşim süreçlerini etkilemiştir.

5. Keşifler Dönemi (15.- 17. yüzyıl): Yeni dünya keşifleriyle, Avrupa'dan Amerika'ya, Asya'ya ve Afrika'ya büyük göç dalgaları yaşanmıştır. Sonrasında, kolonileşme süreçleri nedeniyle göçler kalıcı hale gelmiştir.

6. Sanayi Devrimi (18.- 19. yüzyıl): Sanayileşmeyle birlikte kırsal kesimden şehir merkezlerine büyük çaplı göçler gerçekleşmiştir. İş imkânı arayan insanlar bir yerden başka bir yere istihdam edilebilmek için yer değişikliği yapmıştır.

7. 20. yüzyıl: Savaşlar (özellikle I. ve II. Dünya Savaşları) büyük kitlesel göçlere yol açmıştır. Soğuk Savaş döneminde ise yanı sıra özellikle ideolojik nedenlerle de göçler yaşanmıştır.

8. Günümüzde: Küreselleşme, ekonomik fırsatlar, savaşlar, iklim değişikliği, eğitim, sağlık, vs., imkanları ve diğer sosyal faktörler günümüzde göçü şekillendiren başlıca etkenlerdir. İltica, iş göçü ve aile birleşimi gibi çeşitli göç türleri ortaya çıkmıştır.

2.1.3 Göç nedenleri

Göç kavramı tarih boyunca toplumsal ve kültürel şekillenme ve etkileşimlerin gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. En genel haliyle göçler; genellikle ekonomik, siyasi, sosyal veya çevresel nedenlerle gerçekleşir. Bu nedenleri belirli ve detaylı ele almadan önce bunları Everett Lee'nin (1966) sınıflamasına göre "itici" ve "çekici" faktörler olmak suretiyle iki başlık altında toplamak mümkündür. 'A Theory of Migration' adlı çalışmasında Lee insanların göç etme nedenlerini 'itici' ve 'çekici' nedenler olmak üzere ikiye ayırır. İtici faktörler bireyleri mevcut yerlerinden ayrılmaya zorlayan olumsuz nedenlerdir, çekici faktörler ise kişileri bir bölgeye çeken imkanlar ve olumlu şartlardır (Lee, 1966).

İtici faktörler bireyleri olumsuz nedenlerle ve mecburen bulundukları yerlerden uzaklaştıran şartlardır (güvenlik sorunu, savaş, ekonomik güçlükler, doğal afetler gibi).

Çekici faktörler ise göç edilen yerin sunduğu imkanlardır (daha gelişmiş eğitim veya sağlık imkanları, daha yüksek yaşam standartları, daha fazla ya da çeşitli iş imkanları gibi) ve burada kişilerin kendi rıza ve isteğiyle yapılan göçler söz konusudur. Her ne kadar temel göç nedenlerini ‘itici’ ve ‘çekici’ faktörler bağlamında birbirlerine geçirgen olduğu durumlar bulunması nedeniyle keskin bir şekilde sınıflayamamak da genel olarak bakıldığında siyasi ve çevresel nedenleri ‘itici faktörler’, ekonomik ve sosyal nedenleri ‘çekici faktörler’ altında değerlendirmek mümkündür.

Bu sebepleri genel hatlarıyla özetleyecek olursak ekonomik nedenler; iş bulma, daha yüksek gelir elde etme ve yaşam standartlarını yükseltmeyle; sosyal nedenler; eğitim ve sağlık hizmetlerine erişim veya aile birleşimiyle; siyasi nedenler; savaş, çatışma, baskıcı rejimler, soykırım ve eziyetle; çevresel nedenler ise doğal afet, kıtlık, kuraklık, iklim değişikliği ve çevresel bozulmalarla ilgilidir.

2.1.4 Göç türleri

Çağlar boyunca insanlar gerek o dönemin gereklilikleri gerek kendi bireysel istek ve ihtiyaçları nedeniyle göç etmiştir. Bunlar çok çeşitli nedenler olmakla birlikte belirli ve daha dar çatılı başlıklar altında ayrıştırılabilir.

Göçü sınır bağlamında irdelediğimizde iç göç ve dış göç olarak ikiye ayırmak mümkündür. İç göç bireyin aynı ülke sınırları içinde yer değiştirmesi iken (yön olarak çoğunlukla kırsal kesimden kente olmakla birlikte kentten kırsal bölgeye şeklinde de olmaktadır) dış göç başka ülkeye yapılan göçü ifade etmektedir.

Bu olgu, göç eden bireylerin ya da kitlelerin göç ettikleri yeni yerleşim yerlerinde planladıkları ya da gerçekleşen kalma sürelerine bakıldığında ise geçici ve kalıcı göç olmak üzere ikiye ayrılmaktadır (Deaux, 2006) Kişilerin ya da grupların daha sonra anayurtlarına, asıl yerleşim yerlerine dönmek üzere yaptıkları göçler geçici göçlerdir. Burada belirli bir birikim elde edip geri dönme, eğitim alıp tamamladıktan sonra geri dönme, tedavi alıp iyileşme sürecinin ardından geri dönme gibi muhtelif nedenler bulunmaktadır. Kalıcı göç ise insanların asıl yerlerine, yurtlarına dönmek suretiyle yapmış olduğu göçlerdir. Kan davaları vs. gibi güvenlik nedeniyle yapılan göçler, yeni kurulan aile bağları nedeniyle yapılan göçler ve devlet eliyle yapılan Tehcir Kanunu gibi zorunlu düzenlemelerle gerçekleşen göçler bunlara örnek olarak verilebilir.

Son olarak ise kişilerin ya da kitlelerin rıza durumuna göre göçü yine ikiye ayırmak mümkündür. Zorunlu göç kişinin ya da grupların rızası gözetmeksizin savaş, doğal afet, siyasi baskılar veya zorunlu yer değiştirme politikaları gibi nedenlerle yer değiştirmeye zorunlu bırakılmasıdır. Gönüllü göç ise insanların kendi karar ve rızaları dahilinde daha iyi yaşam koşulları, eğitim, sağlık, iş imkanları gibi nedenlerle göç etmesidir.

Akdoğan ise (2019, s. 20) göç türlerini; göç eden kişi sayısına göre bireysel göç ve kitlesel göç olarak, gidilen yerde kalma süresine göre kalıcı göç ve geçici göç olarak, ülke sınırları bağlamında iç göç ve dış göç olarak, irade oluşumu sürecine göre gönüllü göç ve zorunlu göç olarak ve son olarak da yasal göç prosedürlerine uymak bakımından düzenli göç ve düzensiz göç olarak beş ana başlıkta ikiye tür ayırmıştır.

2.1.5 Göç sürecinin sonuçları ve etkileri

Göç yalnızca yapılan süreci kapsayan bir kavram değildir. Öncesinde o süreci hazırlayan zemin dinamikleri ve sonrasında yaşanan kültürel farklılıklar, uyumlanma gibi dinamikleriyle öncül ve artçı süreçleri olan bütüncül bir olgudur (Deaux, 2006).

Göç yalnızca göç eden birey ya da topluluğu etkileyen bir olgu değildir. Bu süreç aynı zamanda hem göç veren bölgeler hem de göç alan bölgeler üzerinde ciddi etkilere sahip bir süreçtir. Bu süreç bu üç dinamik üzerinde de ciddi sosyal, ekonomik ve kültürel etkiler yaratır. Göç veren bölgelerde yaşanan işgücü kaybı, toprakların terk edilmesi; göç eden kişilerin yeni yerleşim yeri ve oradaki yerli halka uyumlanma süreçleri; göç veren ve göç alan yerleşim yerlerindeki demografik değişiklikler; konut, istihdam, altyapı alanlarındaki yeterlilikler/yetersizlikler vs.; göç edenle yerleşik olan arasındaki kültürel süreçler, çeşitlilik ve sosyal yapıda değişimler bunlardan bir kaçıdır. Bu olgu küreselleşme ve modernleşmeyle birlikte daha karmaşık bir hal almıştır ve hem engellenemez hem de büyük etki ve değişimlere sebebiyet vermesiyle birçok alan ve disiplinin (tarih, sosyoloji gibi sosyal bilimler ve iletişim, ekonomi, uluslararası ilişkiler alanları gibi) araştırma konusu olmuştur.

Göçün insanlar, yerleşim yerleri ve hatta tarih akışında bile birçok etkisi bulunur. Bu etkileri çeşitli disiplin veya alanlara göre farklı biçimlerde sınıflanabilir. İlgili disiplinlerde göçün etkisi pek çok araştırmacı tarafından sınıflandırılmaya çalışılmıştır. Gündoğdu'ya göre göçün etkileri değerlendirilirken kültürel etkiler, ekonomik etkiler,

toplumsal etkiler ve demografik etkiler üzerinde durmak gerekir. Kültürel etkiler göç eden bireylerin/toplulukların yeni topluma dâhil olma sürecinde yaşadıkları güçlükleri ve kültürel etkileşimleri içerirken ekonomik etkiler iş gücü piyasası ve bunun yerel ekonomiler üzerindeki etkisi üzerinde durur. Toplumsal etkiler göç eden birey ya da toplulukların sosyal yapı içerisindeki yeri ve toplumlar arası etkileşimi incelerken demografik etkiler bölgelerin ve yerleşim yerlerinin nüfus değişimini, göç hareketlerindeki yaş, cinsiyet, eğitim durumu gibi etmenlerin yerel bölgelerdeki etkileri üzerinde durur (Deaux, 2006).

Göçün Türkiye üzerindeki sonuçları ve etkileri üzerine daha belirgin sonuç ya da sorunlar üzerine yapılan çalışmalar da bulunmaktadır. Örneğin Kaştan'a göre Türkiye'deki göçün sonuçları kentleşme, gecekondulaşma, kültürel sorunlar ve ekonomik sorunlar şeklindedir (2016).

2.2 Türkiye'de İç Göç

Diğer birçok medeniyette olduğu gibi göç olgusu Türk tarihinde de hep var olmuştur ve Türklerin göç tarihi Türk tarihinin kendisi kadar eskidir. Göç etmelerinin dönemlere göre gerekçeleri değişse de göç olgusu her dönem Türk tarihinde varlığını sürdürmüştür. İlk dönemlerde zaten yaşam tarzı itibarıyla göçebe yaşayan Türkler diğer göçebe yaşayan toplumlar gibi su ve yiyecek kaynakları bulma, ısınma ve barınma ihtiyaçları sebepleriyle daha elverişli iklimi, hava koşulları ve konuma sahip olan bölgelere doğru yer değiştirirken sonraları yerleşik hayata geçmeleri ve tarım faaliyetlerine başlamalarıyla birlikte daha verimli toprak, iklim ve daha fazla sulama kaynakları ihtiyaçlarıyla yer değiştirmelerini sürdürmüştür. Sonraki dönemlerde uygarlığın büyümesiyle birlikte hem coğrafya olarak büyüme zorunluluğuyla hem de Roma İmparatorluğu gibi diğer büyük medeniyetlere komşu olmak isteğiyle (sınırlarını genişletip medeniyetini yayma, ticari faaliyetler, ekonomik ve stratejik ortaklıklar gibi) bu dönemde de göçler devam etmiştir. Osmanlı Devleti dönemine gelindiğinde ise fetih politikasıyla birlikte devletin zamanla büyüyerek bir imparatorluk halini almasıyla birlikte başka devletlerin topraklarını kendi topraklarına katmasıyla birlikte devletin sınırları genişlemiş ve bu sınırlar içerisinde farklı etnik, dini ve kültürel kimliklere sahip insan grupları kalmıştır. İmparatorluğun bu farklı yapılardan kaynaklanacak olumsuz sonuçların önüne geçmek ve ulaşılan yeni sınırların içerisinde kalan toprakların Türkleştirilebilmesi adına bu yeni bölgelere Türkler hem teşvikle hem de devlet eliyle

göç ettirilmiştir. Bunların yanı sıra kıtlık, savaşlar ve vergi yükümlülükleri gibi nedenlerle iç göçler yaşanmıştır. Daha sonra ise göç adına yapılan en büyük eylemlerden biri de devletin I. Dünya Savaşı zamanında devlet içindeki farklı unsurların devletle karşı karşıya gelmesinin ya da çatışmasının önüne geçmek amacıyla devlet eliyle ve çıkarılan kanun (1915 Tehcir Kanunu) zoruyla bu grupların ülke sınırlarından tahliyesi gerçekleştirilmiştir.

Bu çalışmada 2000’li yıllar iç göç filmleri ele alındığından Türk iç göç tarihinin Cumhuriyet dönemi itibariyle olan kısmı ele alınmaktadır. Bu dönemde çeşitli ekonomik, sosyal ve siyasi faktörlerle iç göç devam etmiş ve ülkenin demografik yapısı ve şehirleşme süreçleri bu göçlerden etkilenmiştir. Bu kısımda göçler daha çok kırsal kesimden şehirlere doğru gerçekleşmiştir ve nedenlerinde ekonomik, politik ve sosyal faktörler etkili olmuştur. Başlangıç olarak 1923 yılıyla başlayan Türk tarihinin bu kısmını Cumhuriyet Dönemi, 1950-1980 Dönemi, 1980 Sonrası Dönem ve Yakın Dönem olmak üzere dört ana bölüme ayırmak mümkündür.

2.2.1 Cumhuriyet dönemi (1923-1950)

Cumhuriyetin ilanıyla başlayan bu dönemde 1923-1950 yılları arasında özellikle modernleşme ve sanayi çabaları kırsal kesimde işsiz kalan ve geçim sıkıntısı çeken insanları şehir merkezlerine göç etmeye teşvik etmiştir. Cumhuriyetin ilanından (1923) 1950’lere kadar kentleşme süreci başlamış fakat büyük çapta bir gelişme ve yaygınlaşma yaşanmamıştır. Bu dönemde yaşanan gelişmelerde daha çok devletin bu sürece ve faaliyetlerine verdiği önem ve bunlar üzerine yaptığı çalışmalar söz konusudur. Nitekim sadece devletin üzerinde durduğu bu süreçte kırsal kesimden şehirlere yalnızca %3’lük oranda bir iç göç yaşanmıştır (İçduygu & Sirkeci, 1999, ss. 250-251). Akşit’e göre bu dönemde yaşanan sorun diğer Cumhuriyet tarihi dönemlerinin aksine iç göçün yaşanmamasıdır. Bulundukları yerle feodal bağlarını kopartmayan yerel halk yer değiştirmemiş ve bu dönemde ihtiyaç duyulan iş gücü dönemsel göçler, mevsimlik işçilik ve angarya emek göçleriyle kısa vadeli ve geçici olmak üzere çözümlenmiştir (Akşit, 1998).

2.2.2 1950-1980 dönemi

1950’li yıllar büyük kentlerin ve kentleşmenin iyiden iyiye kendini göstermeye başladığı yıllar olmuştur (Balcı, 2018). Bu dönemde Demokrat Parti’nin iktidara gelerek ekonomide ithal ikameci politikasını uygulayarak ithal edilen ürünlerin yerlerine yerli

Üretim mallarının yerine konmasını teşvik etmesiyle bu dönemde bu politikanın etkilerinin görülmesine neden olmuştur (Ahmad, 2014, s. 93). II. Dünya Savaşı'nın ardından 1949 yılında Marshall Planı'nın Türkiye'ye tanıtılmasıyla birlikte hızlı bir sanayileşmeye gidilmiş ve devamında bunun sonucu olarak hızlı bir ehirleme yaanmıtır. Bir yandan da kırsal bölgede de makinelemeyle yaşanan gelişmelerin sonucunda bu bölgelerde insan i gücü gereksinimi ve talebi azalmış, isiz kalan birçok kişi istihdam ümidiyle büyük şehirlere göç etmeye balamıtır. Bunun yanı sıra insanlar eēitim, saēlık gibi diēer başka alanlardaki imkanlara da sahip olmak istemiştir (Bostancı, 2002, s.89). Ayrıca kırsaldaki nüfusun da artmasıyla bölünen ve küçülen tarım arazilerinin ailelerin giderlerini karşılamakta yetersiz kalması da şehirlere yapılan i glerde tetikleyici bir unsur olmuştur. Bu dönemde karayolların gelişmesiyle ve traktörlerin de yaygınlaşmasıyla görece küçük toprak sahipleri şehirlere göç etmiştir (Ahmad, 2014, s. 93). Özellikle 1950'lerde yaşanan sanayilemeyle birlikte Yozgat, Erzurum gibi kırsal kesimlerden İstanbul, Ankara, İzmir, Adana gibi büyük şehirlere kalabalık kitlesel göçler meydana gelmiştir. Dolayısıyla 1950'li yıllar kırsal kesimden büyük şehirlere büyük g dalgalarının yaşandığı bir dönem olarak işaret edilmiştir (Yiēit, 2022, s. 60). Bu da birden yoēun g alan bu şehirlerde altyapı ve kaynak sorunlarına neden olmuştur. 50'li ve 60'lı yıllarda sürekli hale dönüşen göçler 70'li yıllarda en üst seviyeye ulamı ve büyük şehirlerin etrafları imarsız ve plansız gecekondularla çevrilmiştir (Akit, 1998, s. 22). rneēin g alan en büyük il olan İstanbul 1950'lerde yoēun göçler almış ve insanları göç etmeye iten nedenler artınca 1960'larda da bu yoēun göç hareketi devam etmiştir. Bu dönemde İstanbul'a g edenlerin toplam nüfusa oranı %47,4'tür ve bu da nüfusun neredeyse yarısına işaret eder. Bunun akabinde İstanbul'daki nüfus artışı 1970'lere kadar yoēun bir şekilde srmtir (Sencer, 1979, s. 130). Ayrıca bu dönmede Demokrat Partinin yaptığı çalışmalar sonucunda karayollarının gelişmesiyle birlikte önceden sadece kendisi için üreten köylü ehirle baēlantısının açılması ve artmasıyla artık kentler için de üreten konumuna gelmiştir. Bunun yanı sıra ülkeye yapılan dış destekler ve Amerikan yaayış biçimin zendirilmesiyle insanların tüketim alışkanlıkları deēimi ve alım miktarı ve hızı artmıştır. Artan bu tüketim talebini karşılayacak i gücünü de yine köyden kente göç eden insanlar karılamıtır. Tüketimdeki bu alışkanlık deēiimi ile birlikte insanların bakış açıları da deēimi ve saēlık, eēitim gibi diēer konularda da daha iyi imkanlara erişim iteēi de ge teşvik edici olmuştur (Bostancı, 2002, s. 89). Bu göçlerin nedenlerine itici

ve çekici nedenler bağlamında bakılacak olursa şehirlerdeki imkanların daha iyi ve daha fazla oluşunun çekiciliğinin yanı sıra ve öncesinde tarımda makineleşmeyle birlikte kırsalda duyulan iş gücünün azalmasıyla yaşanan işsizlik ve geçim sıkıntısı sebepleri ise itici nedenler olmuştur. Fakat sanayileşmenin göç hızıyla paralel gitmemesi nedeniyle 1960’larda yurtdışına işçi göçleri başlamıştır (İçduygu, Sirkeci, Aydıngün, 1998, s. 208). Bu konuda Akşit de benzer noktalara değinmiş; kırsal bölgelere teknoloji ve makineleşmenin girmesiyle azalan iş gücü ihtiyacı ve bölünerek küçülen tarım arazileri nedeniyle, ardından şehirlerdeki daha iyi iş ve hizmet imkanlarının da fark edilmesiyle köylerden kentlere göç başlamıştır (Akşit, 1998, s.26). Bağlı’ya göre yeterince endüstriyelleşmiş Batı ülkelerindeki yaşanan iç göçlerin nedeni iş gücü talebiyken Türkiye’deki iç göçlerin nedeni daha çok tarımda makineleşmeyle birlikte oluşan işsizlik ve hızlı nüfus artışı olmuştur. 1950’lerde başlayan bu yoğun göçlere de şehirler hem fiziksel hem de sosyal olarak hazırlıksız yakalanmıştır (Bağlı, 2005, s. 220).

1950’lerde başlayan göçler 1960’larda artarak devam etmiş, ne var ki göç eden insanlarda oluşan beklenti ve umutları karşılamaktan uzak kalmıştır. Bu dönemde kentlerdeki nüfus artış oranı %18 iken sanayide çalışan kesimin artış oranı sadece %8’de kalmıştır. Köyden gelen insanlar nitelikli olmamaları nedeniyle ne sanayi üretimine aktif iş gücü olarak katılıp tam bir işçi sınıfı mensubu olabilmiş ve modern hayatın gereklilik ve özelliklerine ayak uydurarak şehirli olabilmiş ne de köylü kalabilmiştir (Kıray, 1982, s. 276). Bu dönemde sanayi sektöründe iş bulamayan kesim geçimini sağlamak için seyyar satıcılık, kapıcılık gibi marjinal işlere yönelmek durumunda kalmıştır (Güçhan, 1994, s. 34). Bunun yanı sıra bu marjinal işlerinin dışında da kalifiye özellikleri bulunmayan içiler sanayi sektöründe en ağır ve tehlikeli işlerde ve bazen de güvencesiz şekilde niteliksiz iş gücü olarak kullanılmıştır (İçduygu Sirkeci, Aydıngün, 1998, s.211).

2.2.3 1980 sonrası dönem

1980 sonrası dönemde ülkedeki toplam nüfus giderek artmıştır ve önceki dönemlerden farklı olarak şehirlerdeki nüfus kırsal nüfustan daha fazla olarak kentsel-kırsal nüfus dağılımında şehirlerin üstün olmasıyla neticelenmiştir (Özdemir, 2012).

1980 sonrası dönemde Türkiye’de yaşanan iç göç hareketi nedenleri ve sonuçları bakımından önceki dönemle benzerlikler taşımının yanı sıra ek olarak farklı sebepler de bu dönemdeki göç nedenlerine dahil olmuştur. Önceki dönemle benzer olarak sanayi ve kentleşme gibi nedenlerle şehirlerde iş olanaklarının artması ve tarımda makineleşmeyle

kırsal bölgelerde iş gücü ihtiyacının azalmasıyla özellikle İstanbul, Ankara, İzmir, Bursa, Adana gibi kentlere göç hareketi yaşanmıştır. Şehirlerde eğitim ve sağlık imkanlarının daha kolay erişilebiliyor olması da göç hareketini arttırmıştır.

1980'den itibaren göçlerin şehirlere doğru bir yön kazanmasının sebepleri arasında eğitime dair imkan ve örgütlenmelerin çoğunlukla şehirlerde yer alması, kamuya dair ve yatırıma özendirici politikalar, kademeli göçlerin başlaması, göç veren bölgelerdeki şehir yapılarının da kırsal özellikler taşıması, az nüfuslu şehirlerde sermaye sahiplerini ve paranın dönüş hızının yetersiz kalması sebebiyle imkanları bir üst denetim merkezinde değerlendirme isteği gibi nedenler sayılabilir (Peker, 1999, s. 297)

Bu dönemde yaşanan göçlerin kırsal kesimden şehirlere doğru ağırlıklı olmasının temel sebeplerden biri de tarımdaki gerileme ve olumsuz gelişmelerdir. 1980 yılına kadar hayvancılıkta Avrupa birincisi olan Türkiye'de 1980'li yıllarda uygulanan uyarlanma politikaları sonrası Tarım Bakanlığının merkez ve taşra teşkilatları yer değiştirmeye başlamıştır. Tarım sanayisi ve ürünleri kamu tekeline çıkararak tamamen özel sektöre bırakılmıştır, tarımda kamu desteğinin büyük bölümü geri çekilmiştir ve tarımsal kredi sistemi 'destekleme' niteliğinden uzaklaşmıştır (Güler, 1991, s.202).

Bunların yanı sıra Türkiye tarihinde 1980 sonrası dönemde doğu Anadolu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde ilk kez zorunlu kitlesel göçler yaşanmıştır. Devletin Kürt vatandaşlara yönelik sert politikaları nedeniyle devlet ve Kürtler arasında daha önce de anlaşmazlıklar yaşanmış ve bundan kaynaklanan ayaklanmalar Cumhuriyet Döneminde bastırılabilmiştir (Nergis, 2019, s.1) 1980 sonrası dönemde devletin teröre ilişkin uygulamalarının şiddetlenmesiyle birlikte ayaklanmalar da şiddetlenmiş ve bu hareketler bölge halkının inanç ve beklentilerinden ayrılarak belirli bir grup tarafından örgütsel niteliğe taşınarak PKK terör örgütünün kurulmasına neden olmuştur (Palabıyık, 2015, s. 519). Bunun sonucunda devlet OHAL uygulaması, köylerin zorunlu olarak boşaltılması ve koruculuk uygulamaları gibi birtakım önlemler almıştır. Köy halkının korucu talep etmesini istemeyen PKK terör örgütü halkı tehdit ederek vazgeçirmeye çalışmış, koruculuk talebini reddeden köylere ise devlet şüpheli yaklaşmıştır. Bunun sonucunda örgüt ve devlet baskıları arasında kalan halk yakın şehirlere düzensiz göçler gerçekleştirmiş ve bu şehirlerde kendilerinin birçok zorluk yaşamalarının yanı sıra işsizlik, yoksulluk gibi sorunların oluşmasına ve şehirli insanların yaşamlarının da olumsuz etkilenmesine neden olmuştur (Yüceşahin ve Özgür, 2006, s. 20-22).

1980 Askeri Harekâtından sonra Turgut Özal'ın iktidara gelmesinin ardından imar alanında yapılan yatırımlardaki artış, ulaşım ve haberleşme imkanlarının gelişmesi ve endüstride büyüme hedefiyle küçük ve orta ölçekli tesis sayısının artması da göçleri hızlandıran unsurlar olmuştur (İçduygu ve Ünal, 1997, s. 43).

2.2.4 Yakın dönem

2000'li yılların başlamasının ardından yaşanan hızlı değişiklikler ve gelişmelerle Türkiye tarihinde de post modern döneme girildi. Türk siyaseti önceki dönemin hızlı ve değişken iktidar koalisyonları yerini tek partili iktidara bıraktı. Önceki dönemde süregelen ekonomik sıkıntılar bu dönemde de devam ederken dönemin Cumhurbaşkanı Ahmet Necdet Sezer ve Başbakanı Bülent Ecevit'in arasında Milli Güvenlik Kurulu (MGK) toplantısında yaşanan tartışmanın ardından ekonomik krize dönüşmüş ve daha sonra ekonominin düzeltilmesi ve iyileştirilmesi amacıyla o dönem Dünya Bankası Başkan Yardımcılığı görevinde bulunan Kemal Derviş Ekonomiden Sorumlu Devlet Bakanı olarak görevlendirilmiştir (Kara, 2019, s. 38)

2000'li yıllar Türkiye'nin kırsaldan kente ya da yurtdışına göç veren niteliğinin dışında artık komşu ülkelerde yaşanan iş karışıklıklar sonucunda ve kendisinden daha düşük ekonomik duruma sahip ülkelere göç alan bir ülke niteliği kazanması bakımından da önemlidir (Kara, 2019, s. 52).

Türkiye'de ülke içinde yaşanan göçler dışında 1900'lü yıllarda gündeme gelmeye başlayan ve son 10 yılda göç bağlamında hem sosyolojik hem de siyasi olarak ana gündem olan bir diğer konu ise başka ülkelere, özellikle komşu ülkelere Türkiye'ye yapılan göçlerdir. Önceki dönemlerde uğradıkları baskı ve şiddet nedeniyle on yıllık aralıklarla 1979 ve 1989 yıllarında Türkiye'ye göç eden Bulgarlar gibi 1989 yılında Körfez Savaşının ardından Irak'tan da Türkiye'ye göçlerin yaşandığı görülmüştür (Demir, 2021). Bunun yanı sıra Suriye Savaşının başlamasının ardından 2011 yılı itibariyle Suriye'den Türkiye'nin çeşitli şehirlerine yapılan göçler de yine başka ülkelere ülkemize yapılmakta olan göçlerin en temel ikinci örneğidir (Deniz, 2010, s. 94). Bunların dışında Avrupalı emekliler, eğitim için Türkiye'ye gelen yabancı uyruklu öğrenciler gibi daha az sayıda ve küçük grupları oluşturan göçler de bulunmaktadır (Demir, 2021).

2.3 Türk Sineması'nda Göç

Türk sinemasında göç tarihsel süreçte işlenen temalardan biridir. Özgüç'ün Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü'nde yer verdiği ilk göç filmleri 1923 yılında yapılan *Ateşten Gömlek*, *Bir Kız Kulesi Faciası* ve *Leblebici Horhor*'dur. Dolayısıyla o dönemlerden günümüze değin göç teması her dönem konu olarak filmlerde yer almış ya da ana tema olarak işlenmiştir. Özellikle Cumhuriyetin ilanından sonraki dönemde göç sineması Türkiye'nin toplumsal, ekonomik ve siyasi değişim ve dönüşümlerine paralel olarak gelişim göstermiştir.

Güçhan (1992), Balcı Gülpınar (2020), Zengin Çelik ve Tezcan'a (2017) göre Türkiye'de yaşanan ekonomik, sosyal ve siyasi gelişmeler ve olayların sinemaya yansımaları da dikkate alarak göç sinemasını 1950 Öncesi Dönem, 1950-1960 Yılları Arası Dönem, 1960 Sonrası Dönem ve 1980 Sonrası Dönem şeklinde ana dönemlere ayırmak mümkündür. Bu dönemlerde göç olgusu sinemada kırsaldan kente göç, yurtiçinden yurtdışına göç, ülke sınırları dışından Türkiye'ye yapılan göç temaları üzerinden işlenmiştir. Bu temalar Türkiye'de yaşanan modernleşme süreci ve bu sürecin toplumsal dinamiklerinden oluşturulduğu gibi bu süreç ve etkilerini anlamaya yönelik de önemli bir bakış açısı sunmaktadır.

2.3.1 1950 öncesi dönem

Türk Sinema tarihi 1914 yılında yapılan *Ayastafenos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı* (Fuat Uzkınay) ile başlamış sayılır (Scognamillo, 2010). Türk Sinema tarihinde 1950 yılı öncesi filmlere erişim imkânı ve bu filmlere ilişkin çalışmalar oldukça sınırlı düzeydedir. 1950 öncesi dönem İlk Dönem, Tiyatrocular Dönemi ve Sinemacılar (1950'li yıllar da dahil olmak üzere) üç farklı dönemi kapsar (Özön, 1985 ve Özgüç, 1993). Bu döneme ait filmlerde sınırlı sayıda da olsa göç filmi bulunmaktadır. Fakat bu filmlerde göç; o dönemdeki ekonomik, politik ve sosyolojik gelişmelerin bir yansıması olarak ana tema şeklinde değil, çeşitli konu ve temalar işlenirken olay örgüsü için kullanılan bir araç olarak kullanılmıştır.

Agah Özgüç'ün Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü'ne (2012) göre bu dönemde yapılan göç filmleri; *Ateşten Gömlek* (Muhsin Ertuğrul, 1923), *Kız Kulesinde Bir Facia* (Muhsin Ertuğrul, 1923), *Leblebici Horhor* (Muhsin Ertuğrul, 1923), *Sözde Kızlar* (Muhsin Ertuğrul, 1924), *Ankara Postası* (Muhsin Ertuğrul, 1928), *Bir Sigara Yüzünden* (Muhsin Ertuğrul, 1928), *Kaçakçılar* (Muhsin Ertuğrul, 1929), *İstanbul Sokaklarında*

(Muhsin Ertuğrul, 1931), *Bir Millet Uyanıyor* (Muhsin Ertuğrul, 1932), *Cici Berber* (Muhsin Ertuğrul, 1933), *Düğün Gecesi 'Kanlı Nigar'* (Nazım Hikmet, 1933), *Fena Yol* (Muhsin Ertuğrul, 1933), *Karım Beni Aldatırsa* (Muhsin Ertuğrul, 1933), *Naşit Dolandırıcı* (Muhsin Ertuğrul, 1933), *Güneşe Doğru* (Nazım Hikmet, 1937), *Allah'ın Cenneti* (Muhsin Ertuğrul, 1939), *Bir Kavuk Devrildi* (Muhsin Ertuğrul, 1939), *Taş Parçası* (Faruk Kenç, 1939), *Tosun Paşa* (Muhsin Ertuğrul, 1939), *Akasya Palas* (Muhsin Ertuğrul, 1940), *Şehvet Kurbanı* (Muhsin Ertuğrul, 1940), *Yılmaz Ali* (Faruk Kenç, 1940), *Kahveci Güzeli* (Muhsin Ertuğrul, 1941), *Kıvırcık Paşa* (Faruk Kenç, 1941), *Duvaksız Gelin* (Adolf Körner, 1942), *Kerem ile Aslı* (Adolf Körner, 1942), *Kıskanç* (Muhsin Ertuğrul, 1942), *Sürtük* (Adolf Körner, 1942), *Dertli Pınar* (Faruk Kenç, 1943), *On Üç Kahraman* (Şadan Kamil, 1943), *Deniz Kızı* (Baha Gelenbevi, 1944), *Hasret* (Faruk Kenç, 1944), *Hürriyet Apartmanı* (Talat Artemel, 1944), *Günahsızlar* (Faruk Kenç, 1944), *Köroğlu* (Refik Kemal Arduman, 1945), *Yayla Kartalı* (Muhsin Ertuğrul, 1945), *Domaniç Yolcusu*, *Harman Sonu 'Köy Güzeli'* (Hadi Hün, 1946), *Kızılırmak 'Karakoyun'* (Muhsin Ertuğrul, 1946), *Senede Bir Gün* (Ferdî Tayfur, 1946), *Sonsuz Acı* (Talat Artemel, 1946), *Toros Çocuğu* (Şadan Kamil, 1946), *Bağdagül* (Vedat Örfî Bengü, 1947), *Bir Dağ Masalı* (Turgut Demirağ, 1947), *Büyük İtiraf* (Refik Kemal Arduman, 1947), *Gençlik Günahı* (Şadan Kamil, 1947), *Hülya* (Turgut Demirağ, 1947), *Karanlık Yollar* (Faruk Kenç, 1947), *Kerim'in Çilesi* (Ferdî Tayfur, 1947), *Kılıbıklar* (Vedat Örfî Bengü, 1947), *Seven Ne Yapmaz* (Şadan Kamil, 1947), *Yanık Kaval* (Baha Gelenbevi, 1947), *Yara* (Seyfi Havaeri, 1947), *Yuvamı Yıkamazsın* (Kani Kıpçak, 1947), *Akıncılar* (Fikri Rutkay, 1948), *Bir Yabancı* (Seyfi Havaeri, 1948), *Canavar* (Vedat Örfî Bengü ve Ertuğrul Sadi Tek, 1948), *Çıldıran Kadın* (Baha Gelenbevi, 1948), *Damga* (Seyfi Havaeri, 1948), *Dümbüllü Macera Peşinde* (Şadan Kamil, 1948), *Düşkünler 'Beyaz Baykuş'* (Vedat Örfî Bengü, 1948), *Efe Aşkı* (Şadan Kamil, 1948), *Günahım* (Vedat Örfî Bengü, 1948), *Harmanmaya* (Sami Ayanoğlu, 1948), *İstiklal Madalyası* (Ferdî Tayfur, 1948), *Kahraman Mehmet* (Kadri Ögelman, 1948), *Kanlı Taşlar* (Turgut Demirağ, 1948), *Keloğlan* (Vedat Örfî Bengü, 1948), *Sızlayan Kalp* (Vedat Örfî Bengü, 1948), *Silik Çehreler* (Çetin Karamanbey, 1948), *Sönen Rüya* (Talat Artemel, 1948), *Tuzak* (Faruk Kenç, 1948), *Ayşe'nin Duası* (Vedat Örfî Bengü, 1949), *Baba Katili* (Sami Ayanoğlu, 1949), *Çiğlik* (Aydın Arakon, 1949), *Dinmeyen Sızı* (Şadan Kamil, 1949), *Efsuncu Baba* (Aydın Arakon, 1949), *Er Meydanı* (Sami Ayanoğlu, 1949), *Fedakar Ana* (Seyfi Havaeri, 1949), *Gönülden Yaralılar* (Seyfi Havaeri, 1949), *Kanatlılardan Türbe* (Mümtaz Ener,

1949), *Kanlı Döşek* (Baha Gelenbevi, 1949), *Karadeniz Postası* (Mümtaz Ener, 1949), *Ölünceye Kadar Seninim* (Kani Kıpçak, 1949), *Şehitler Kalesi* (Fikri Rutkay, 1949), *Uçuruma Doğru* (Şadan Kamil, 1949), *Üvey Baba* (Faruk Kenç, 1949), *Vurun Kahpeye* (Lütfi Ö. Akad, 1949), *Yalan* (Çetin Karamanbey, 1949) ve *Zehirli Şüphe*'dir (Suavi Tedü, 1949).

2.3.2 1950-1960 yılları arası dönem

Özön'e göre özellikle 1950'den sonra sanayileşme ve modernleşmenin etkisiyle kırsal yaşam ve kentleşme temaları sinemanın merkezinde yer almıştır. Bu dönemde göç temasını dolaylı olarak işleyen filmlerde köy ve şehir arasındaki kültürel çatışma işlenirken bir yandan kırsal kesimin geleneksel özellikleri vurgulanmış, bir yandan da şehrin hızla değişen ve yabancılaşmaya iten yönleri eleştirilmiştir (Özön, 1962).

Bu dönemde yapılan filmler *İstanbul Geceleri* (Mehmet Muhtar, 1950), *Ali ile Veli 'Cemile Sultan'* (Orhan Atadeniz, 1951), *İki Kafadar Deliler Pansiyonda* (Atıf Yılmaz, 1952), *Kan Kardeşler* (Vahi Öz, 1952), *Süt Kuzuları* (Vahi Öz, 1952), *Köprü Altı Çocukları* (Renan Fosforluoğlu, 1953), *Köyün Çocuğu* (Suavi Tedü, 1953), *Suçlu Benim* (Semih Evin, 1953), *Yağma Hasan'ın Böreği* (Semih Evin, 1953), *Köye Gelen Dansöz* (Mümtaz Alpaslan, 1955), *Köy Canavarı 'Öldüren Şüphe'* (Muharrem Gürses, 1956), *Sazlı Damın Kahpesi* (Muharrem Gürses, 1956), *Ağlayan Gelin* (Orhan Elmas, 1957), *Çileli Bülbül* (İhsan Tomaç, 1957), *Kara Talih 'Kem Talihim'* (Lütfi Ö. Akad, 1957), *Âşık Garip* (Nuri Akıncı, 1958), *Çoban Kızı* (Memduh Ün, 1958), *Kumpanya* (Atıf Yılmaz, 1958), *Mavi Boncuk* (Esat Özgül, 1958), *Zavallı Kız 'Ölüm Yaklaşıyor'* (Hicri Akbaşlı, 1959), *Dolandırıcılar Şahı* (Atıf Yılmaz, 1960), *Nilüfer Orman Çiçeği* (Hulki Saner, 1960) şeklindedir (Özgüç, 2012).

2.3.3 1960 sonrası dönem

1960 ve 1970'lerde daha toplumsal içerikli filmler çekilmeye başlamıştır. Bu filmlerin çoğunun merkezine mekân olarak gecekondular mahalleleri konumlandırılmıştır. Bu filmlerde göç, yalnızca fiziksel bir hareket değil, aynı zamanda sosyal ve ekonomik bir mücadele olarak betimlenmiş ve göç eden bireylerin şehirde tutunma çabaları bu dönemin melodramlarında sıkça işlenmiştir (Özön, 1962). Mekân kavramına dair Güçhan da (1992) bu filmlerde hem genel olarak kentin 'vaat edilen' topraklar olmadığını, göç edilen büyük şehrin hem umut hem de hayal kırıklığı yaratan bir mekân olarak ele alındığını; özelinde ise gecekonduların, yaşam mücadelesi veren ve sınıfsal sorunlarla

başa çıkmaya çalışarak şehirde tutunmaya çalışan insanların barındıkları mahalleler olarak yansıtıldığını ifade eder. Balcı (2023, s. 207) gecekonduyla ilişkin göç filmlerinde 1950-1960 döneminde pek yer verilmediklerini, 1965-1990 yıllarında temel mekân olarak konumlandırıldığını ve 1980 sonrasında yer verilmesinin azaldığını ifade eder.

Öztürk (2002, s. 24) mekâna dair İstanbul özelinden yola çıkarak kenti; Doğu/Batı, köylü/kentli, zengin/fakir, güzel/çirkin zıtlıklarıyla, yeni bir mutlu yaşam vaat eden hikâyeleriyle, dinamik ritmi, karnaval havasındaki kaosu, şiirsel ve masalsi imajıyla sinemasal üretimin mekânına bir örnek olarak tanımlar. Işın (2001, s. 361), İstanbul'a dair 1960'lardaki filmlerin aksine 1980'lerdeki filmlerde İstanbul mutsuz insanların yaşadığı, yeni imkânlar için başka şehirlere/ülkelere gitmek istedikleri, gecekondulaşmanın ve yoksulluğun günden güne arttığı bir tür hapisane şehir olarak resmedildiğini ifade eder. Göç filmlerinde İstanbul'un kullanılması aslında Türkiye'deki bağımsız sinemanın göçün Türk toplumundaki dönüşümü ve göçe dair tüm sorunları ifade etmek için kullanılan bir eğretileme olarak yer almaktadır ve çeşitli aşamalarla resmedilmektedir. İlk aşamada daha iyi koşullar ve imkânlar için hayaller ve beklentilerle göç eden insanlar ikinci aşamada uyum sağlayamayan, dışlanan, sınıf çatışmalarının içinde kalmış kişilere dönüşmüştür. Son aşamada ise karakterler sistematik bir biçimde yabancılaşmış, kentsel dönüşüm projeleriyle şehirle bağlantısı kesilmiş, aidiyetsiz, bulunduğu yerde ne yaşayabilen ne de orayı terk edebilen mahkûmlara dönüşmüştür. Göç ettikleri şehir onları kabul etmemektedir. Bunun için kurban verseler dahi onları bir açık ceza evi içinde yaşatmaktadır (Yiğit, 2022, s. 68).

Bu dönemde Halit Refiğ, Metin Erksan gibi yönetmenler Ulusal Sinema Hareketini oluştururken göç kavramı bu dönemin sinemasında önemli bir yer edinmiştir. Özön'e göre (1962) sinema toplumsal değişim ve olayları belgeleme niteliğine sahiptir ve göç belgelenen bu unsurların en önemli göstergelerinden bir tanesidir. Bu filmlerde göç eden ailelerin çözümleri ve ahlaki çözümleri, kentleşmeyle birlikte gelen ekonomik ve dolayısıyla sosyal eşitsizlik, kimlik bunalımları, kültürel yabancılaşma gibi konular işlenmiştir. İşlenen temalara dair Güçhan (1992) da bu dönemde, sinemada göç eden bireylerin kültürel çatışmaları, uyum zorlukları ve sorunları ve içinde bulundukları sınıfsal mücadelelerinin temalarının işlendiğini ve bu yıllardaki ilk dönem filmlerinin melodramatik yapıya sahip olup köyden kente göç eden karakterlerin yaşamlarının ve yaşadıkları zorlukların romantize edilerek yansıtıldığını ifade eder. Bu filmlerde göç

sosyolojik açıdan sınıfsal farklılıklar, modernleşme sancıları ve kentleşmenin oluşturduğu problemler üzerinden işlenirken sinematografik olarak mekânlar, karakterlerin betimlemeleri ve dramatik çatışmalarının kullanılmıştır.

Özön (1962) 1970'lere doğru sinemanın daha siyasi bir kimlik kazandığını ve göç bu dönemde daha çok ekonomik ve sınıfsal bağlamlarda ele alındığını ifade eder. Köyden kente göç edenlerin; yaşadığı zorluklar, şehirdeki yeni yaşamları, sınıfsal farklılıkları bu dönemin toplumsal gerçekçi filmlerinde sıklıkla işlenen temaları olmuştur. Bu dönemde sinema toplumsal gerçeklikler paralelinde gelişim göstermiştir, dolayısıyla göç teması da bu dönemin sinemasında doğal bir yansıma olarak ortaya çıkmıştır. Kırsal kesimden kente göç bu dönüşümün bir yansıması olmuş; hem insanların göç sürecindeki bireysel hikâyelerini anlatırken hem de toplumsal sınıflar arasındaki ilişki ve farklılıkları ele almıştır. Sinemanın toplumsal olayların bir yansıması olmasına ilişkin Güçhan da (1992) sinemanın rolünün göç ve toplumsal değişime dair hem bir tanıklık aracı hem de toplumsal bir eleştiri yöntemi olduğuna vurgu yapar. 1970'lerde karakterlerin profilleri ve yaşamları daha gerçekçi ele alınmaya başlamıştır. Filmlerdeki ana temalarda Güçhan da aile çözümlerine ve sınıfsal farklılıklara yer verildiğini ifade ederken kadınların ve gençlerin değişen rollerine de dikkat çeker. Bu filmlerde kadın karakterlerin 'fedakâr anne, modernleşen kadın veya mağdur birey' temsilleriyle inşa edildiğini ifade eder (1992). Hay ise filmlerdeki temsillerin önemini anlamanın toplumsal değişimler ve düzenlemeler çerçevesinde temsillerin katmanlarının ve dolaşımlarının haritasının da çıkarılmasını kapsadığının üzerinde durarak göç filmlerindeki kent-kadın özdeşliğine vurgu yapar (2001, s. 75).

Agah Özgüç'ün Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü'ne (2012) göre bu dönemde yapılan iç göç temalı filmler *Şeytan Bunun Neresinde?* (Sırrı Gültekin, 1962), *Ver Elini İstanbul* (Ayдын Arakon, 1962), *Hancının Kızı* (O. Nuri Ergün, 1963), *Ahtapotun Kolları* (Nevzat Pesen, 1964), *Anadolu Çocuğu* (Osman F. Seden, 1964), *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ, 1964), *Altın Şehir* (Orhan Elmas, 1965), *Ben Öldükçe Yaşarım* (Duygu Sağıroğlu, 1965), *Beni Kadınlara Sor* (Şinasi Özönük, 1965), *Bitirim Aşkı* (Şinasi Özönük, 1965), *Bitmeyen Yol* (Duygu Sağıroğlu, 1965), *Biz de Vatandaşız* (Cevat Okçugil, 1965), *Dağ Çiçeği* (Ülkü Erakalın, 1965), *Ekmek Kavgası* (Yılmaz Duru, 1965), *Gurbet Türküsü* (Hulki Saner 1965), *Taşralı Amca* (Aram Gülyüz, 1965), *Ayrılık Şarkısı* (Ülkü Erakalın, 1966), *Dört Kurşun* (Yılmaz Duru, 1966), *Düğün Gecesi* (Osman F. Seden, 1966),

Kucaktan Kucağa (Ülkü Erakalın, 1966), *Seher Vakti* (Mehmet Bozkuş, 1966), *Su Testisi* (Yavuz Yalınkılıç 1966), *Yetimlerin Türküsü* (Ümit Utku, 1966), *Dördü de Seviyordu* (Ülkü Erakalın, 1967), *Yaprak Dökümü* (Memduh Ün, 1967), *Kader Böyle İstedi* (Lütfi Ö. Akad, 1968), *Kalbimdeki Yabancı* (Sırrı Gültekin 1968), *Kezban* (Orhan Aksoy, 1968), *Öksüz* (Bilge Olgaç 1968), *Yedi Köyün Zeynep'i* (Kemal Kan, 1968), *Gurbette Ölenler* (Zafer Davutoğlu, 1969), *Kınalı Yapıncak* (Orhan Aksoy, 1969), *Şen Ola Düğün Şen Ola* (Ümit Utku, 1969), *Tütüncü Kız Emine* (Muharrem Gürses, 1969), *Ana Gibi Yar Olmaz* (Ülkü Erakalın, 1970), *Güzel Şoför* (Mehmet Koushan, 1970), *Püsküllü Bela* (Çetin İnanç, 1970), *Vur Patlasın Çal Oynasın* (Ülkü Erakalın, 1970), *Çılgın Yenge* (Sırrı Gültekin, 1971), *Güllü* (Atıf Yılmaz, 1971), *İşte Deve İşte Hendek* (Semih Evin, 1971), *Kadifeden Kesesi* (Sırrı Gültekin, 1971), *Kalleşlere Af Yok* (Tolgay Ziyal, 1971), *Kara Cellat* (Yılmaz Atadeniz, 1971), *Öldüren Şehir* (Orhan Aykanat, 1971), *Rüya Gibi* (Lütfi Ö. Akad, 1971), *Yaban Ali* (Bilge Olgaç, 1971), *Yavru ile Katip* (Feyzi Tuna, 1971), *Atmaca Mehmet* (Yücel Uçanoğlu, 1972), *Çark* (Demir Karahan, 1972), *Fatma Bacı* (Halit Refiğ, 1972), *Gardaş Beni Eversene* (Yunus Yılmaz, 1972), *Hakikat* (Erdoğan Tokatlı, 1972), *Öldüren Örümcük* (İsmail Konca, 1972), *Sarı Öküz Parası* (Nişan Hançer, 1972), *Tövbekar* (Osman F. Seden, 1972), *Utanç* (Atıf Yılmaz, 1972), *Vukuat Var* 'Hanımın Çifiliği' (Nejat Saydam, 1972), *Ya Sev Ya Öldür* (Savaş Eşici, 1972), *Yazık Oldu Ali'ye* (Hüseyin Peyda, 1972), *Zehra* (Yücel Çakmaklı, 1972), *Azap* (Türkan Şoray, 1973), *Bataklık Bülbülü* (Nejat Okçugil, 1973), *Çulsuz Ali* (Sırrı Gültekin, 1973), *Düğün* (Lütfi Ö. Akad, 1973), *Gelin* (Lütfi Ö. Akad, 1973), *Güllü Geliyor Güllü* (Atıf Yılmaz, 1973), *Irgat* (Yücel Uçanoğlu, 1973), *Niyet* (Oksal Pekmezoğlu, 1973), *Özleyiş* (Aram Gülyüz, 1973), *Şaban İstanbul'da* (Semih Evin, 1973), *Şeytanın Kurbanları* (Nejat Okçugil, 1973), *Uğraş 'Ölümden Ötesi Yok'* (Hidayet Pelit, 1973), *Yarını Olmayanlar* (Oğuz Gözen, 1973), *Yemin* (Melih Gülgen, 1973), *Aç Gözünü Memet* (Süreyya Duru, 1974), *Aman Ne Girgır* (Aram Gülyüz, 1974), *Cafer'in Nargilesi* (T. Fikret Uçak, 1974), *Diyet* (Lütfi Ö. Akad, 1974), *Erkeksen Kaçma* (Nejat Okçugil, 1974), *Köyden İndim Şehre* (Ertem Eğilmez, 1974), *Namus Belası* (Yücel Uçanoğlu, 1974), *Salak Milyoner* (Ertem Eğilmez, 1974), *Tanrım Beni Baştan Yarat* (Mehmet Aslan, 1974), *Yayla Kızı* (Ertem Göreç, 1974), *Ah Nerede Vah Nerede* (Sırrı Gültekin, 1975), *Çikolata Sevgilim* (Nazmi Özer, 1975), *Gerdek Gecesi* (Oksal Pekmezoğlu, 1975), *Hayret! ..17* (Osman F. Seden, 1975), *İnce Memed Vuruldu* (Yılmaz Duru, 1975), *Kadınlar Hayır Derse* (Mehmet Dinler, 1975), *Kaynanalar* (Zeki Ökten, 1975), *Nöri Kantar Ailesi* (Ertem

Göreç, 1975), *Ördek Çıkacak Kaz Çıkacak* (Yavuz Figenli, 1975), *Salak Bacılar* (Aram Gülyüz, 1975), *Sevgili Halam* (O. Nuri Ergün, 1975), *Tekerlek* (Oğuz Gözen, 1975), *Tornavida Yaşar* (Feridun Kete, 1975), *Üç Ahbap Çavuşlar* (Oksal Pekmezoğlu, 1975), *Üç Yaman Bakire* (Oksal Pekmezoğlu, 1975), *Yarınlar Bizim* (Safa Önal, 1975), *Yatak Hikayesi* (Vural Pakel, 1975), *Yok Devenin Başı* (Yücel Uçanoğlu, 1975), *Ben Sana Mecburum* (Ülkü Erakalın, 1976), *Çizmeli Kedi* (Arda Uskan, 1976), *Kader Utansın* (Yücel Uçanoğlu, 1976), *Kucaktan Kucağa* (Temel Gürsu, 1976), *Nazmiye'nin Koltukları* (Vural Pakel, 1976), *Nerde Beleş Orda Yerleş* (Taner Oğuz, 1976), *Nereye Bakıyor Bu Adamlar?* (Osman F. Seden, 1976), *Tantana Kardeşler* (Oksal Pekmezoğlu, 1976), *Taşra Kızı* (Orhan Elmas, 1976), *Tepedeki Ev* (Remzi A. Jöntürk, 1976), *Yarım İstanbul'u Mesken mi Tuttun?* (Kemal Kan, 1976), *Zühdü* (Nuri Akıncı, 1976), *Beceriksizler* (Naki Yurter, 1977), *Bir Yiğit Gurbete Gitse* (Kemal Kan, 1977), *Gönül Ferman Dinlemez* (Çetin İnanc, 1977), *İbo ile Güllüshan* (Atıf Yılmaz, 1977), *Memiş* (Taner Oğuz, 1977), *Meryem ve Oğulları* (Osman F. Seden, 1977), *Yeşilçam Sokağı* (Ülkü Erakalın, 1977), *Baba Kartal* (Cüneyt Arkın, 1978), *Batan Güneş* (Temel Gürsu, 1978), *Can Hatice* (Sırrı Gültekin, 1978), *Derviş Bey* (Şerif Gören, 1978), *Ilık Dudaklar* (Çetin İnanc, 1978), *Kılıç Bey* (Natuk Baytan, 1978), *Kibar Feyzo* (Atıf Yılmaz, 1978), *Maden Dağı* (Kemal Kan, 1978), *Olmadı Baştan* (Kemal Kan, 1978), *Sabır Taşı* (Oksal Pekmezoğlu, 1978), *Sürü* (Zeki Ökten, 1978), *Taşı Toprağı Altın Şehir* (Orhan Aksoy, 1978), *Toprağın Oğlu 'Sabuha'* (Oksal Pekmezoğlu, 1978), *Yadeller* (Temel Gürsu, 1978), *Aşkı Ben mi Yarattım?* (Şerif Gören, 1979), *Bebek* (İhsan Yüce, 1979), *Çıplaklar* (Ülkü Erakalın, 1979), *Divane* (Orhan Elmas, 1979), *Fakir* (Ülkü Erakalın, 1979), *İstanbul* (Orhan Aksoy, 1979), *Kara Leke* (Ülkü Erakalın, 1979), *Kara Yazma* (Remzi A. Jöntürk, 1979), *Şark Bülbülü* (Kartal Tibet, 1979), *Tatlı ve Güzel İstanbul Geceleri* (Yılmaz Atadeniz, 1979), *Yolcular* (Yavuz Pağda, 1979) ve *Yusuf ile Kenan*'dır (Ömer Kavur, 1979).

2.3.4 1980 sonrası dönem

Güçhan (1992) günümüzde göç temasının hala işlendiğini fakat bu temanın artık daha çok bireysel hikayeler üzerinden işlendiğini belirtir. Ayrıca Yeni Türk Sinemasında göçün daha karmaşık ve çok yönlü ele alındığını da vurgular.

Suner'e (2006) göre 1990 sonrası Yeni Türk Sinemasında göç olgusunun toplumsal ve kültürel dönüşüm süreçleri; aidiyet, kimlik ve bellek gibi temalar üzerinden işlenmiştir. 1990 yıllarından itibaren sinemada görülen dönüşüm hem içerik hem de

estetik bağlamda yer almıştır. Bu dönemde modernleşme, kimlik krizi ve toplumsal travmalar gibi konular ön plana çıkmıştır. Artık geçmişte yaşanan yaşanmıştır ve bu dönemde o zamanlardan kalan kötü deneyimlerin travmaları yaşanmakta ve filmlere yansıtılmaktadır. Suner bu travmaları göç filmlerinde işlenen belirli temalar üzerinden ele almıştır. Bunlardan en önemlisi mekândır. Türk sinemasında mekânlar yalnızca fiziksel yapılar değil, aynı zamanda toplumsal hafızanın da taşıyıcılarıdır. ‘Ev’, aidiyetin ve kimliğin sembolü olarak yer alır. Göç eden bireyler için ev; kaybedilen geçmiş ve asla tekrar elde edilemeyeceği düşünülen bir güven hissidir. Göç filmlerindeki evsizleşme teması da modernleşmenin getirdiği kopukluğu sembolize eder. Göç edilen yerdeki mekânlar ise geçmişle bugünün kesiştiği, aidiyet duygusunun kaybı, kimlik bunalımları gibi geçmişten gelen travmalarla dolu ‘Hayalet ev’lerdir. Aidiyet ve kimlik sorunsalı ise göç, yerinden edilme, modernleşme ve kentleşmenin bireyler üzerindeki etkilerini ele alır. Bunlar filmlerde aidiyet krizleri, kimlik arayışında yaşanan çatışmalar, köksüzlük hissi, kırsal-kentsel çatışması, aile bağlarının kopuşu ve toplumsal yabancılaşma olarak yansıtılır. Suner, bellek ve travmanın temsiline dair ise; Yeni Türk Sinemasının geçmişteki travmaları ve toplumsal yaraları işleyerek bir yüzleşme alanı yarattığını, unutulmuş ya da bastırılmış belleğin filmlerdeki hikâyelerde hayalet benzeri biçimde tekrar ortaya çıktığını belirtir. Bunların en çarpıcısı olarak da 12 Eylül Darbesi’nin toplumsal bellekteki etkisi ve insanların bu travmayı nasıl deneyimlediği örneğini verir. Göç ve kentleşme temaları kente göç eden bireylerin hem toplumsal hem de mekânsal aidiyet sorunlarıyla birlikte; yalnızlığı, dışlanma ve köksüzlük hissi sinemada temsiller üzerinden işlenir. Bu filmlerde kent bir özgürlük alanı olduğu kadar bir sürgün yeri olarak da tasvir edilir. Suner (2006) bu filmlerdeki estetik ve estetik ve anlatı tekniklerini ise sembolik, minimalist ve şiirsel olarak niteler. Durağanlık ve sessizliğin bireyin içsel çatışmalarını ve aidiyet krizlerini yansıtan temel unsurlar olduğunu ve bu filmlerin karakterlerin psikolojik derinliklerine odaklanan ve mekânları da başlı başına birer karakter gibi kullanan hikâyeler içerdiğini ifade eder. Başka bir deyişle Yeni Türk Sineması, göç olgusunu bellek ve hafıza kavramlarının etkisini kullanarak geçmişte yaşanan olayların travmasıyla yüzleşmek için alan yaratan, kişilerin hem toplumsal travmalarla hem de bireysel travmalarıyla yüzleştiği hikâyeler içeren ve bunu yaparken de mekânları da birer karakter gibi canlı ve dinamik biçimde kullanan filmlerle işlemiştir.

1980 sonrası Türk sinemasında mekânlar hem kentsel olarak hem de daha özelinde yerleşim yeri olarak gecekondü kavramıyla sıklıkla kullanılan ve üzerinde

durulan unsurlar olmuştur. 1980 sonrasındaki göç filmlerinde mekânların yansıtılmasında farklılaşmalar gözlenir. Bu filmlerde özellikle vurgulanan mekânlar olan gecekondu, kent merkezlerindeki kentsel hizmet ve imkanlardan yoksun ve pis, izbe ve metruk yerler olarak betimlenmiştir (Zengin Çelik ve Tezcan, 2017, s. 632). Balcı ise (2021, s. 123) İstanbul özelinde göç filmlerinde kente göç edenler tarafından yerleşmenin ve yaşamının mümkün olmadığı aidiyetsiz ve tehditkâr mekân vurgusu yapar.

1980 sonrası göç filmlerinde üzerinde durulan unsurlardan biri de ölüm, öldürme temalarıdır. İlk dönem iç göç filmlerinde karakterler kente kayıp verir, öldürülür ya da öldürülmemek için mücadele verir. İkinci dönem filmlerinde ise bu kez karakterler katil rolündedir (Balcı, 2023, s. 207). Hemşericilik konusu da bu dönemde yapılan iç göç filmlerinde işlenen ve zamanla değişen bir unsurdur. Hemşericilik bağı daha önceki dönemlerde yoğunken 1980 sonrası dönemde yaşanan toplumsal dönüşümlerin sonrasında azalma göstermiştir (Balcı, 2023, s. 207). Bu dönemde 2000’li yıllara kadar yapılan göç filmleri; *Banker Bilo* (Ertem Eğilmez, 1980), *Bize Koca Gerek* (Semih Serdival, 1980), *Gecenin Katili* (Semih Serdival, 1980), *At* (Ali Özgentürk, 1981), *Delikan* (Atıf Yılmaz, 1981), *Hamayla Boynundayım* (Çetin İnanç, 1981), *Önce Hayaller Ölü* (Cüneyt Arkın, 1981), *Seviyorum Allahım* (Çetin İnanç, 1981), *Üç Kardeşiler* (Oksal Pekmezoğlu, 1981), *Arkadaşım* (Nazmi Özer, 1982), *Gözüm Gibi Sevdim* (Kartal Tibet, 1982), *Gurbet Kuşları* (Engin Temizer, 1982), *Gülsüm Ana* (Memduh Ün, 1982), *Islak Güneş* (Savaş Eşici, 1982), *Çarıklı Milyoner* (Kartal Tibet, 1983), *Davetsiz Misafir* (Zeki Alasya, 1983), *Derman* (Şerif Gören, 1983), *En Büyük Şaban* (Kartal Tibet, 1983), *Şalvar Davası* (Kartal Tibet, 1983), *Acı Ekmek* (Yılmaz Duru, 1984), *Ben Tövbemi Geri Aldım* (Cevat Okçugil, 1984), *Dil Yarısı* (Yaşar Seriner, 1984), *Fahriye Abla* (Yavuz Turgul, 1984), *Fidan* (Erdoğan Tokatlı, 1984), *Neşemizi Bulalım* (Mengü Yeğin, 1984), *Bir Avuç Cennet* (Muammer Özer, 1985), *Deliye Her Gün Bayram* (Ümit Efekan, 1985), *Gariban Beşler* (Yunus Yılmaz, 1985), *Kırlangıç Fırtınası* (Atilla Candemir, 1985), *Sosyete Şaban* (Kartal Tibet, 1985), *Uyanıklar Dünyası* (Aram Gülyüz, 1985), *Yeter Be ‘Zamtika’* (Yunus Yılmaz, 1985), *Züğürt Ağa* (Nesli Çölgeçen, 1985), *Ağa Bacı* (Semih Evin, 1986), *Ağla Anam Ağla* (Tanju Turunç, 1986), *Asılacak Kadın* (Başar Sabuncu, 1986), *Düştüm Çıkmazlara* (Kemal Kan, 1986), *Fiyakalı Enişte* (Ertem Göreç, 1986), *Merdoğlu Ömer Bey* (Yusuf Kurçenli, 1986), *Merhamet* (Temel Gürsu, 1986), *Prences* (Sinan Çetin, 1986), *Son Urfalı* (Ömer Uğur, 1986), *Şalvar Bank* (Hulki Saner, 1986), *Afrodit* (Remzi A. Jöntürk ve Aram Gülyüz, 1987), *Aşk Peşinde* (Samim Utku, 1987), *Av*

Zamanı (Erden Kıral, 1987), *Azap* (Yavuz Yalınkılıç, 1987), *Babamız Eğleniyor* (Mehmet Bozkuş, 1987), *Bir Çember Kırılırken* (Oğuz Yalçın, 1987), *Fare Kapanı* (Yusuf Ünal, 1987), *Gurbetin Kahrı* (Yavuz Figenli, 1987), *Kahraman Hamamcı* (Alev Akakar, 1987), *Kan Çiçek Açtı* (Necati Er, 1987), *Pusu* (Hasan Karcı, 1987), *Seyyar Kamil* (Aydemir Akbaş, 1987), *Tırpan* (Yavuz Yalınkılıç, 1987), *Vurmayın 'Yıklamak Yok Öyle'* (Ümit Efekan, 1987), *Yaşamak Haram Oldu* (Temel Gürsu, 1987), *Zincir* (Korhan Yurtsever, 1987), *Ziyaret* (Kaya Ererez, 1987), *Acı Su* (Nejat Saydam, 1988), *Bir Beyin Oğlu* (Nazmi Özer, 1988), *Emanet* (Orhan Elmas, 1988), *Küçük Fahişe* (Nejat Gürsoy, 1988), *Öğretmen* (Kartal Tibet, 1988), *Fazilet* (İrfan Tözüm, 1989), *Gönül Garip Bir Kuştur* (Yusuf Kurçenli, 1989), *Kınalı Hanzo* (Yılmaz Atadeniz, 1989), *Tecelli* (T. Fikret Uçak, 1989), *Acı Kader* (Yücel Uçanoğlu, 1990), *Bir Küçük Bulut* (Faruk Turgut, 1990), *Boynu Bükük Küheylan* (Erdoğan Tokatlı, 1990), *Eskici ve Oğulları* (Şahin Gök, 1990), *Yaşanan Dünya* (İlyas Salman, 1990), *Düş Gezginleri* (Atıf Yılmaz, 1992), *Sürgün* (Mehmet Tanrısever, 1992), *İstanbul'un Orta Yeri Sinema* (Nejat Saydam, 1993), *Kıvılcım* (Aykut Dü, 1993), *Semer* (Hasan Karcı, 1993), *Haram Geceler* (Tevfik Polam, 1994), *İnsanlık Suçu* (Şener Işık, 1994), *Naylon Karı* (Samim Utku, 1995), *Rambo Ramiz* (Yücel Uçanoğlu, 1995), *Badyguard* (Yavuz Yalınkılıç, 1996), *Eşkıya* (Yavuz Turgul, 1996), *Babamı Arıyorum* (Yılmaz Atadeniz, 1997), *İnsan Kurdu* (Fatih Arslan, 1997), *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoglu, 1998), *Mayıs Sıkıntısı* (Nuri Bilge Ceylan, 1999), *Salkım Hanımın Taneleri* (Tomris Giritlioğlu, 1999).

2.3.5 2000'li yıllar

Bu dönemde oldukça hareketli olan ülke gündemi ve yaşanan olaylar hem ülke politikasına hem de ülke ekonomisine doğrudan etki ediyordu. Bu etkiler ayrıca diğer alanlarda olduğu gibi dönemin sinemasını da olumsuz etkiliyordu. Ülkede yaşanan politik ve ekonomik başarısızlıkları toplumsal yansımaları üzerinden görmek mümkündü. Bir önceki dönemde dönemin sosyo-psikolojik niteliklerini yansıtan filmler bu dönemde de bu dönemin özelliklerini bölünmüş yaşamlar, çetecilik, mafya, fakirlik gibi unsurlar üzerinden yansıtmayı sürdürmüştür. Bu toplumsal bozukluklar da aslında başarısız olunan politik ve ekonomik alanların yansımalarıydı (Kara, 2019, s. 38-39).

Bu dönemde bir önceki dönemde baş gösteren Kürt meselesini konu alan filmlerin yapımına da devam edilmiştir. Doğu Anadolu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde yaşanan çatışmalardan kaçmak zorunda kalan ya da devlet eliyle göçe zorlanan insanlar

metropol şehirlere göç etmiş ve buralarda çeşitli zorluklarla karşı karşıya gelmiştir. Bu dönemde hem barıştan yana olup iki toplumun da kardeş olduğu ve barışın gerçekleştirilmesi gerektiğini savunan Aydın Sinemacıların ya da aslen Kürt asıllı yönetmenlerin yaptığı Kürt azınlığının hakkını ve barışı savunan filmler hem de muhafazakâr ya da milliyetçi kesimin Kürt meselesini bir ‘sorun’ olarak gösteren filmler yapılmıştır. 2000’li yılların diğer yarısında ise daha çok bireysel sıkıntıların, çatışmaların ve bireylerin mutluluk arayışlarını konu alan filmler yapılmıştır (Kara, 2019, s. 38-39).

Bu dönemin iç göç filmleri en çok yine İstanbul şehri üzerinden işlenmiştir. 2015’lere gelindiğinde İstanbul’un nüfusu Türkiye nüfusunun %19’unu oluşturmaktadır (Balcı, 2023, s. 19).

Bu dönemde özellikle 1980’lerden sonra bir anlatı tarzı olarak ortaya çıkan sanat filmi kurumsallaşmaya başlar ve yeni dönem yönetmenlerin filmlerinde yansımaları daha belirgin görülür hale gelir (Ulusay, 2008, s. 135).

Yeni Türk Sineması diye adlandırılan 2000 sonrası dönemde Yeşilçam dönemi gibi ustaları tarafından yetiştirilmemiş, kendi senaryolarını oluşturup filmlerini kendi çeken ve bu dönemde önceki dönemlerden çok daha fazla uluslararası filmlerde ödül almasına rağmen yine de kısıtlı bir kitle tarafından izlenmiş olan Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoğlu gibi yönetmenler ortaya çıkmıştır. Bu dönemde ayrıca İstanbul özelinde filmlerde kente göçe daha az yer verildiği, daha çok travmatik deneyimlerin ardından kentten kırsala, öze dönüş filmlerinin yapıldığı görülmektedir (Işıl, 2021, s. 72).

Bu dönemde göç olgusu üzerine yapılan filmler *Hemşo* (Ömer Uğur, 2000), *Şarkıcı* (Ersin Pertan, 2000), *Dava* (Gani Rüzgar Şavata, 2001), *Uzak* (Nuri Bilge Ceylan, 2002), *Gönderilmemiş Mektuplar* (Yusuf Kurçenli, 2003), *Vizontele Tuuba* (Yılmaz Erdoğan, 2004), *Gönül Yarası* (Yavuz Turgul, 2005), *Yumurta* (Semih Kaplanoğlu, 2007), *Fırtına ‘Bahoz’* (Kazım Öz, 2008), *Girdap* (Talip Karamahmutoğlu, 2008), *Gölgesizler* (Ümit Ünal, 2009), *Güneşi Gördüm* (Mahsun Kırmızıgül, 2009), *Pandora’nın Kutusu* (Yeşim Ustaoğlu, 2009), *Beş Şehir* (Onur Ünlü, 2010), *Son İstasyon* (Oğulcan Kırca, 2010), *Uçan Melekler* (Fırat Gürsoy, 2010), *İz* (M. Tayfur Aydın, 2011), *Memleket Meselesi* (İsa Yıldız ve Murat Onbul, 2011), *Oğul* (Atilla Cengiz, 2011), *Saklı Hayatlar* (Ahmet Haluk Ünal, 2011), *Can’dır* (Raşit Çelikezer, 2012) (Özgüç, 2012),

Öyle Sevdim ki Seni (Orhan Tekeoğlu 2013), *Sarıyan Ülkesi* (Lusin Dink 2013), *Kral Yolu* (Serli Seta Nişanyan, 2013), *Unutursam Fısılda* (Çağan Irmak, 2014), *Mucize* (Mahsun Kırmızıgül, 2014), *Halam Geldi* (Erhan Kozan, 2014), *Hayat Sana Güzel* (Murat Şeker, 2014), *Gece* (Serdar Akar, 2014), *Annemin Şarkısı* (Erol Mintaş, 2014), *Cennetten Kovulmak* (Ferit Karahan, 2014), *Biz Babasız Büyüdük* (Ahmet Çadırcı, 2014), *Senden Bana Kalan* (Abdullah Oğuz, 2015), *Rüzgarın Hatıraları* (Özcan Alper, 2015), *Yeni Dünya* (Caner Erzincan, 2015), *İçimdeki İnsan* (Aydın Sayman, 2015), *1 Kezban 1 Mahmut: Adana Yollarında* (Cenk Çelik, 2016), *Sen Sağ Ben Selamet* (Ersoy Güler, 2016), *Somuncu Baba* (Kürşat Kızbaz, 2016), *Benim Adım Feridun* (Çağan Irmak, 2016), *Kaçma Birader* (Murat Kaman ve Defne Deliormanlı, 2016), *Sen Benim Her Şeyimsin* (Tolga Örnek, 2016), *Ekşi Elmalar* (Yılmaz Erdoğan, 2016), *Şefkat Yerimdar 2: Bizde Sakat Çok* (Bülent İşbilen, 2016), *Hesapta Aşk* (Gönenç Uyanık, 2016), *Kızkaçıran* (Korhan Uğur, 2016), *91.1* (Mustafa Haktanır, 2016), *Bana Git De* (Handan Öztürk, 2016), *Misafir* (Mehmet Eryılmaz, 2016), *Bol Şans* (Gökhan Yılmaz, 2016), *Tereddüt* (Yeşim Ustaoglu, 2016), *Leblebi Tozu* (Hakan Eser, 2016), *Masal* (Arin Arjen Öztürk, 2016), *Yarım* (Çağıl Nurhak Aydoğdu, 2016), *Türk Lokumu* (Deniz Denizciler, 2016), *Buğday* (Semih Kaplanoğlu, 2017), *Sarı Sıcak* (Fikret Reyhan, 2017), *Körfez* (Emre Yeksan, 2017), *Beyaz Balina* (A. Uygur Öztürk, 2017), *Tarla* (Cemil Ağacıkoğlu, 2017), *Düş Kırgınları* (Selim Güneş, 2017), *Bizi Hatırla* (Çağan Irmak, 2018), *Ne Olur Gitme* (Yüksel Torun, 2019), *Dayı: Bir Adamın Hikayesi* (Uğur Bayraktar, 2021), *Mekan* (Enes Hakan Tokyay, 2022), *Kurak Günler* (Emin Alper, 2022), *Çilingir Sofrası* (Ali Kemal Güven, 2022), *Cici* (Berkun Oya, 2022), *Berge* (Reha Erdem, 2022), *Yolun Açık Olsun* (Mehmet Ada Öztekin, 2022), *Tamirhane* (Erhan Kolçak Köstendil, 2022), *Gönül* (Soner Caner, 2022), *Annemin Zamanı* (Hüsnü Hakan Gürtop, 2022), *Ceviz Ağacı* (Faysal Soysal, 2022), *Bir Dilek Tut* (Meta Akkuş, 2022), *Kerr* (Tayfun Pirselimoglu, 2022), *Bir Düş Gördüm* (Murat Çeri, 2022), *Okul Tıraşı* (Ferit Karahan, 2022), *Kuru Otlar Üstüne* (Nuri Bilge Ceylan, 2023), *Karanlık Gece* (Özcan Alper, 2023), *Kar ve Ayı* (Selcen Ergun, 2023), *Ali Çevlik* (Mahmut Baldemir, 2023), *Ben Babayım* (Murat Uygur, 2023), *Oregon* (Kerem Ayan, 2023), *Roza* (Mustafa Kotan, 2023), *Tebessüm* (Sezgin Cengiz ve Şiyar Gedik, 2023), *Bulutların Üstünde* (Deniz Çınar, 2023), *Seni Görüyorum* (Ender Mıhlars, 2023) ve *Bir Umut* (Ümit Köreken, 2023) şeklindedir (<https://boxofficeturkiye.com/yillik/2000>, 2024).

2.4 Yaşlılık

2.4.1 Yaşlılık kuramları

2.4.1.1 İlişki kesme kuramı ²

Yaşlılıkla ve yaşlılık sürecinin tanımlanmasıyla ilgili psiko-sosyolojik kuramlardan ilki Elaine Cumming ve William Henry tarafından geliştirilen İlişki Kesme Kuramıdır (Kalaycıoğlu ve diğ., 2003, s. 10; Hablemitoğlu ve Özmete, 2010, s. 144). Bu kurama göre yaşlılık sürecinin doğal bir sonucu olarak insanlarda yaşanan bir takım fiziksel, psikolojik ve sosyal değişimlerle birlikte toplumsal hayattan yavaş yavaş geri çekilme başlar. Kendi rızaları sonucu toplumsal hayattan geri çekilen bu bireylerin yaşlanmayla birlikte bazı rollerini bırakmaları ve yerlerine yenilerini edinmemeleriyle birlikte sosyal çevreleri daralır ve konumları daha edilgen bir hal alır (Kayıklık, 2003, s. 59; Durak, 2012, s. 278). Bu sürecin sonucunda da yalnız hissetmeye başlarlar. Bu kuram, toplumdaki ‘yaşlıların topluma bir yararı kalmamıştır ve toplumdan elini eteğini çekmesi gerekir’ algısını destekler nitelikte bir kuramdır (Onur, 2006, ss. 345-346).

İlişki Kesme Kuramı yaşlı bireylerin kendilerini toplumsal hayattan soyutlamalarının mutlulukları üzerinde pozitif etkisinin olduğunu savunur (Lehr, 1994, s. 272). Çoğunlukla emeklilikle başlayan bu geri çekilme süreci olumlu yönde bir değişimdir ve kişisel bir sorun olarak değil toplumsal bir süreç olarak kabul edilmelidir. Yapılan pek çok araştırma da yaşlıların sosyal çevrelerinin sınırlandırılmasından herhangi bir rahatsızlık duymadığını ortaya koymuştur (Tufan, 2002, ss. 142-144). Yaşlanan birey iş ve daha sonra aile yaşantısından kendi rızasıyla emekli olup yaşamının sonuna huzurlu bir biçimde hazırlanarak hayatının geri kalanını yalnız ve pasif etkinliklerle sürdürür (Akçay, 2011, s. 43). Bu kuram aynı zamanda modernleşme süreciyle de ilgilidir. Modernleşmenin ilerlemesi ve daha etkin hale gelmesiyle birlikte yaşlı bireylerin statü kaybına uğraması ve topluma katılmaması olağan karşılanır (Görgün ve Baran, 2004, s. 48). İlişki Kesme Kuramının nitelikleri üç temel ifadeyle özetlenir; ilişki kesme süreci ömür boyu devam eder, rol kaybı kaçınılmazdır ve yaşlıları sosyal çevreleriyle iletişim ve temasının azalması toplum için yararlıdır (Powell, 2006, ss. 47–50).

² İlişki Kesme Kuramı çeşitli kaynaklarda Geri Çekilme Kuramı, İlgisizlik Kuramı ve Kopma Kuramı olarak da geçmektedir (Akbolat, 2014, s. 30) Bu çalışmada farklı isimlerle ifade edilen bu kuram ‘İlişki Kesme Kuramı’ olarak belirtilmiştir.

İlişki kesme sürecini toplum ya da bireyin kendisi başlatabilmektedir ve her ne kadar kültürel ayrımlar olsa da ilişki kesme evrensel bir niteliğe sahiptir. Yaşlıların git gide yaşamdan kendilerini geri çekmeleri üç doğrultu üzerinden gerçekleşir. İlk olarak, yaşlı birey zamanla daha az sayıda kişiyle temasta bulunmaya başladığı için sosyal çevresi daralır ve bunun sonucunda da bireyin sahip olduğu bazı rolleri kaybolur. Bu süreçte yaşlı bireylerin toplumun diğer fertleriyle olan ilişkileri hem azalmakta hem de nitelik değiştirmektedir (Cumming, Dean, Newell ve McCaffrey, 1960). Bu süreçte yaşlı, kendisine yönelik ilgisini arttırırken başkalarına karşı olan duygusal yatırımlarını azaltır (Schroots, 1996). Yaşlılık sürecindeki bireyler dış dünyadan ziyade manevi konulara ve kendi içine daha çok yönelmiş durumdadırlar ve toplum da onları bu noktada desteklemektedir (Ersanlı, Kalkan, 2008, ss. 233-234). İkinci olarak, yaşlıların bireyselleşme düzeylerindeki artıştır. Yaşlılar artık eskiye göre katı kurallardan ya da uygulamalardan daha az etkilenmektedir. Bunun sonucunda yönlendirilme ve kontrol altında olma düzeyleri azalır. Sonuncusu da yaşlı bireylerin rollerin yön değiştirmesini kabullenmeleridir. Bireyler farkında olarak ve isteyerek rollerinden ve sosyal çevrelerinden uzaklaşırlar (Sayıl'dan akt. Akbolat, 2014, s. 31). Kuramda ifade edilen geri çekilmenin yaşlı ve toplum arasında karşılıklı yaşandığı ve bireysel farklılıklara rağmen her yaşlı bireyin hayatında gerçekleştiği iddia edilir (Kalınkara, 2011, s. 31; Akçay, 2011, s. 39).

Kuram ilişki kesme sürecinin kadınlarda ve erkeklerde farklı biçimlerde yaşanabileceğine vurgu yapar. Buna göre erkeklerde ilişki kesme sürecinin emeklilik dönemiyle başladığı kabul edilirken kadınlarda eş kaybıyla sürecin başladığı varsayılır (Achenbaum ve Bengtson, 1994). Pek çok toplumda kadının evli olması bir statü olarak kabul edilir ve kadın için eşin kaybı bir statüyü kaybettiğine yönelik algı oluşumuna neden olabilmektedir. Eşini kaybeden kadının üstlendiği roller değişir ve kadının sosyal çevresinden uzaklaşmasıyla kadında yalnızlık hissi oluşur (Maynard, Afsher, Frenks ve Wray, 2008). Eşini kaybeden kadın genç yaşlarında dahi olsa eşinin kaybının ardından kendisini 'yaşlı' olarak niteler (Maynard ve diğ., 2008). Birçok toplumda hoş karşılanmaması nedeniyle de kadınlar eşlerinin kaybının ardından tekrar evlenmeyi reddederler (Sever ve Başbüyük, 2009).

İlişki Kesme Kuramı en çok eleştirilen kuramdır. En önemli eleştiri yaşlıların toplumdan soyutlanmasının kaçınılmaz bir süreç olduğunu ifade etmesidir (Durak, 2012,

s. 279). Bu iddianın aksine bu konuda istekli olan birçok yaşlı insan aktif hayatlar sürdürerek sosyal çevrelerinde var olmaya devam etmektedir. Bunun yanı sıra bu kuramın eleştirilmesinin bir nedeni de yaşlı insan nüfusuna oranla huzurevlerinin sayısındaki azlıktır. Yaşlılar ilerleyen yaşlarına rağmen evlerine ya da huzurevlerine kapanmak yerine çeşitli farklı rollerle sosyal hayatta varlıklarını sürdürmektedir. Özetle kuramın vurgu yaptığı ‘yaşlı bireylerin önceki yaşamlarından kopması ve toplumdan geri çekilerek izole olmaları’ görüşü abartılı bulunmakta ve gerçek yaşamda pek karşılığı bulunmamaktadır (Hablemitoğlu ve Özmete, 2010, s. 145; Onur, 2006, s. 348). Ayrıca kuram 1950’li yıllarda Amerika’da sosyo-ekonomik koşulların kötü olduğu ve böyle olumsuz şartların olduğu bir dönemde yaşlılığın da olumlu kabul edilmesinin pek mümkün olmadığı bir dönemde ortaya atılmıştır (Atchley’den akt. Lehr, 1994, s. 274). Dolayısıyla o zamanın koşullarında o dönemdeki yaşlılığı anlamlandırma hususunda faydalı olmuş olsa dahi günümüz koşul ve imkanları göz önünde bulundurulduğunda gerçeği doğru ya da eksiksiz yansıtmaması bakımından yetersizdir.

2.4.1.2 Aktivite kuramı³

Aktivite kuramı yaşlılar ve yaşlanmayla ilgili en eski ve en yaygın kuramlardan biridir ve yaşlının kendisini yaşamdan geri çekmesi ve sosyal olarak geri çekilmesine dair olan İlişki Kesme Kuramını aşırı bulan araştırmacılar tarafından bir tepki olarak geliştirilmiştir (Akçay, 2011, s. 51; Dönümcü, 2007). Robert J. Havighurst, Bernice L. Neugarten, V. L. Bengston ve Shelden S. Tobin tarafından geliştirilen kuram Havighurst’un 1948’de geliştirdiği ve yaşam boyu bakış açısını da içinde barındırdığı gelişimsel görevlerden faydalanmaktadır. Havighurst’un bu çalışmasına göre insanların yaşamları boyunca hayatlarının her dönemine ait çeşitli gelişimsel ödevleri vardır ve kişinin bu ödevleri nasıl gerçekleştirdiği ve bu ödevlerin ne kadarını tamamladığı; kişinin sonraki görevlerini etkileyerek yaşama dair tatminini öngördüğü öne sürülmüştür (Schroots, 1996). Kurama göre bireylerin fizyolojik değişiklikler ve sağlık sorunlarının dışında ruhsal ve toplumsal ihtiyaçlar bakımından orta yaşlılarla aynı olduğu ifade edilmiştir. Orta yaşlarındaki faaliyetlerini sürdürmek isteyen ya da kendi istekleri dışında bırakmış oldukları bazı faaliyetlerin yerine yenisini koyan yaşlı bireylerden bazıları sosyal ortamlarda daha mutlu hissederken bazıları yalnız olmakla mutlu olmayı tercih

³ Aktivite Kuramı çeşitli kaynaklarda Etkinlik Kuramı olarak da geçmektedir (Akbolat, 2014, s. 32) Bu çalışmada bu kuram ‘Aktivite Kuramı’ olarak ifade edilmiştir.

edebilmektedir (Dönümcü, 2007). Buna göre kuram yaşlıların yaşamlarında ne kadar aktif ve katılımcı yer alırlarsa aynı düzeyde yaşamdan zevk alacaklarını ve daha yavaş yaşlanacaklarını savunur (Budak, 2003, s. 280 ve Danış, 2009, s. 18). Bu da bu süreçte gerçekleşen rol, işlev ve ilişki kayıplarıyla oluşan açığın yeni ilişkiler ve başka faaliyetler koyarak kapatılmasıyla yapılabilir (Onur, 2006, s. 348 ve Bayraktar, 2004, s. 51).

Bu kuram 1950'lerin başında yaşlılığa dair anlamsızlık, önemli sosyal rollerin kaybı gibi olumsuz şeylere yapılan vurguya karşı geliştirilmiştir. Emekli olmak, eş veya arkadaş gibi yakınlarının kaybı, ilgi kaybı ve toplumsal hayattan çekilme gibi durumlar yaşlı bireylerde işe yaramazlık algısını kuvvetlendirmektedir. Bu kurama göre anlamlı bir yaşlılık süreci için aktif olma temel gerekliliktir. Havighurst geliştirmiş olduğu bu kuramda İlişki Kesme Kuramına bazı eleştiriler getirmiştir. İlişki Kesme Kuramına göre yaşlıların sosyal yaşamdan geri çekilmesi fiziksel bazı işlevlerin bozulması ya da kaybıyla gerçekleşmekte ve bu sürecin doğal bir sonucu olarak görülmektedir. Fakat Aktivite Kuramı yaşlı bireylerin fizyolojik değişimleri ya da gerilemelerine rağmen yine de sosyal yaşamlarında aktif olabileceğini savunur (Achenbaum, 1996, s. 3–58 ve Cockerham, 1991, s. 53). Ayrıca İlişki Kesme Kuramında yaşlıların hayattan geri çekildikçe daha mutlu ve huzurlu hayatlar süreceğini öne sürerken Aktivite Kuramı aksine yaşlının iç huzuru ve yaşamından duyduğu tatminin hayatta aktif rol oynamasıyla gerçekleşeceğini öne sürer. Son olarak İlişki Kesme Kuramının yaş ayrımcılığı yapması ve kişileri pozitif yaşlanmaya teşvik etmemesi konusunda eleştirmektedir (Powell, 2006, s. 49).

Tufan'a göre (2002, s. 139) göre insanları yaşlılık noktasında birbirinden ayıran yaşları değil yaptıkları faaliyetler ve sağladıkları faydalardır. Bu teoride kuramda aktiviteden kastedilen budur. Pasiflik, bireyin işe yaramazlık duygusunu kuvvetlendiren ve toplumdan uzaklaşmasına neden olan, bu sebeplerle yaşlılık döneminde bu sebeplerle bireyleri mutsuzluğa sevk edeceği için önlenmesi gereken istenilmedik bir durumdur. Sosyal roller bakımından bireyin yaşamının önceki dönemlerinde olduğu gibi yaşlılık döneminde de o döneme ait rollerini yerine getirmesi, varlığını sosyal ilişkiler içerisinde sürdürmesine imkân tanıyarak iyi olma durumunu etkiler. Buna göre yaşlı, toplumsal yaşamda varlığını sürdürmek istemekte fakat toplumun kendisini yaşlı bireyden soyutlaması üzerine birey toplumdan uzaklaşmaya mecbur bırakılmaktadır. Bu noktada

yaşlı, kaybettiği rollerin yerine yeni roller edinerek toplumsal varlığını sürdürmeye çalışmaktadır. (Onur, 2008).

Bu kuram bireylerin yaşlandıkça yaşamlarındaki sosyal değişimlerle nasıl başa çıktıklarını ve bu değişikliklerle nasıl uyumlandığını açıklamayı amaçlar (Morgan ve Kunken 1998, s. 186, akt. Görgün Baran, 2004, s. 47). Aktivite kuramı yaşlanma sürecindeki bireylerin aktif bir yaşam sürmelerinin; fiziksel, ruhsal ve duygusal yönlerden sağlıklı bir yaşam sürmeleri için önemli olduğuna vurgu yapar. Bu teoriye göre yaşlının aktivite durumunu; önceki yaşam biçimi, sağlık durumu ve sosyo-ekonomik koşulları belirlemektedir. Bireyin yaşlandıkça yaşamdaki aktifliğinin azaldığı ve bu aktifliğin azalmasıyla birlikte toplumun da yaşlı bireyden uzaklaştığı ve etkileşimlerinin azaldığı kabul edilir. Bireyler yaşlandıkça hayatlarındaki aktif oldukları çalışma hayatı, çocuk yetiştirme ve benzeri gibi bazı alanlardaki dönemler sonlanır ve emekli olma, eşini kaybetme gibi çeşitli nedenlerle bazı roller kaybolur (Öz, 2002, s.18). Önemli olan bireylerin bu noktada kendilerine yeni faaliyetler gerçekleştirecek yeni alanlar oluşturmalarıdır. Yaptığımız aktiviteler ve üstlendiğimiz roller kendimize dair algımızı gösterir. Yaşlanma sürecini olumlu anlamda açıklamaya çalışan bu kuram kişinin kaybettiği rollerin yerine yenilerini koyarak sosyal hayata katılımlarını sürdürmeye yönelik gereksinimleri olduğunu iddia eder. Bu da kişinin benlik algısını güçlendirir ve etkileşim yoluyla sosyal düzeni devam ettirmeye yardımcı olur (Yapıcıoğlu, 2009, s. 7). Bireyin kendine dair düşüncesi ve hayatından duyduğu memnuniyet, sahip olduğu sosyal rollerle yakından ilişkilidir. Dolayısıyla yaşlıların da hayatına iyi bir benlik algısı ve yaşama dair hoşnutluklarıyla hayatlarını sürdürmesi yaşlılık sürecinde bu rollerin yeniden düzenlenmesiyle mümkün olabilir. Örneğin bir bireyin sahip olduğu eş, ebeveyn, toplum gönüllüsü gibi rollerin yaşlılık sürecinde kişiyi yıpratın ya da yoran durumlar olmadığı öne sürülmektedir (Kalaycıoğlu ve diğ., 2003, s. 10 ve Akçay, 2011, s. 53). Bu kuram kişinin yaşlanmakla birlikte bazı rollerini kaybetse de yeni rollerle aktif kalarak bir amaç duygusu geliştirmesi, yaşamındaki kayıp ya da değişikliklere rağmen aktif kalarak bu yeni durumlara uyumlanmasının kolaylaşması ve toplumla ve yakın çevresiyle sosyal bağlarını sürdürerek ruh sağlığını ve genel mutluluğunu ve iç huzurunu sağlaması bakımından önemlidir (Akçay, 2011, s. 51).

Kurama dair daha sonraları birtakım eleştiriler de gelmiştir. Bu kuram yaşlıların aktif iş hayatının sonlanmasıyla emeklilik döneminin başlangıcı, bozulan sağlık

durumları ve çeşitli sebeplerle kaybolan rollerine yanıt aramaya ve bunları anlamlandırmaya yönelik geliştirilmiştir. Kuram, aktif olan yaşlıların olmayanlara göre yaşama dair daha çok tatmin oldukları ve sosyal hayatla daha çok bütünleştiklerini öne sürer. Yaşlı bireyin aktifliğe yönelik algısı tecrübelerine, kişilik özelliklerine ve ekonomik ve sosyal kaynaklara göre değişir. Aktivite yaşlılıkta bireye mutluluk verir, aktif olmayan yaşlı mutlu olamaz (Canatan, 2008, ss. 50-51). Fakat diğer yandan aktif olmaya dair her yaşlı bireyin eşit koşullara sahip olmaması da eleştirilen başka bir husustur (Tufan, 2002, s. 139). Yoksulluk, yalnızlık gibi toplum tarafından gözü ardı edilmiş yaşlıların aktif olabilmeleri çok mümkün değildir (Akçay, 2013). Ayrıca yaşlı bireylerin mutluluğuna ilişkin tek kıstas yaş olmamalı ve bireysel farklılıklar da dikkate alınmalıdır. Örneğin yaşlı birey kendi isteği doğrultusunda aktivitelerini sınırlandırabilir ve bu sınırlandırma doğrultusunda yaşamından daha memnun olabilir (Akçay, 2011, s. 55 ve Kurt, 2008, ss. 99-100). Bunun yanı sıra yaşlı bireyin yansıtılma biçimi de eleştirilen hususlardan biri olmuştur. Kuram sürekli aktif olan yaşlı modeli topluma kabul ettirmeye çalışması bakımından eleştirilmiştir. Yaşlı bireyin sürekli olarak aktif olması istendik olan davranıştır fakat gerçek hayatta bu çok yaygın bir durum değildir. Ayrıca genç bireylerin sürekli aktif olduğu da aktivite kuramının ihmal ettiği hususlardan biridir (Tufan, 2002, s. 139). Bir diğer eleştiri kuramın etkinlik türlerini birbirinden ayırmamasıdır. Herhangi yeni bir aktivitenin ya da rolün meslek, anne baba ve eş rollerinin kaybı durumunda bu rollerin ve devamındaki ilişkilerin yerine konulabileceğini varsaymasıdır (Akçay, 2011, s. 55 ve Kurt, 2008, ss. 99-100).

Tufan' a göre (2002, ss. 140-141) göre her ne kadar yaşlı bireylerin etkinliklerini resmi, resmi olmayan ve hobi olarak üç gruba ayıran bu kurama göre; etkinliklere katılımlarıyla hayattan memnun olma düzeyleriyle bir ilişkisi olmasına ve aktif olan yaşlıların olmayanlara kıyasla daha memnun oldukları ve daha iyi uyum sağladıklarını gösteren çalışmalar olsa da yaşlı bir bireyin nelerde mutlu olabileceğine sadece bu kuram açısından bakmak doğru değildir.

Bu kurama dair bir diğer önemli eleştiri de kültürel kodlarla ilişkilidir. Yaşlı bireylerin katılabileceği faaliyetlerin sınırlı olması sebebiyle yaşlılar uygun etkinlik alanlarına sahip değildirler. Toplumda aktif yaşlı imgesi olumsuz değerlendirilir. Yaşanan birçok gelişmeye rağmen yaşlı bireylerin sosyal uyumu toplum tarafından engellenmektedir. Örneğin gençlere yönelik aktiviteler olarak atfedilen faaliyetlerin

yaşlılar tarafından yapılması yadırganmaktadır ya da yaşlı bireylerin ilerleyen yaşlarında ikinci bir evlilik yapması hoş karşılanmamaktadır. Bu durumlar özellikle kadın bireyler için daha da başa çıkması zor vaziyetlerdir. Bu gibi nedenlerle yaşlıların hareket alanlarının toplum tarafından daraltılması nedeniyle daha basit biçimde ve etkinliklerle zaman geçirmek durumunda kalmalarıyla neticelenir (Hablemitoğlu ve Özmete, 2010, s. 146). Bu durumu Durak (2012, s. 280), her ne kadar yaşlıların davranışlarını, bedensel ve sağlıkla ilgili değişimleri belirlese de bireyler yaşlandıkça aktif kalmaya devam etmeye çalışırlar çalışmasıyla ve toplum tarafından onlara diretilen sosyal izolasyona karşı direnmeleriyle açıklar. Toplum yaşlı bireyden uzak kalmaya çalışsa da yaşlı bireyler etkin olmayı sürdürmeye çalışırlar. Eğer yaşlı bireylerin etkin olma düzeyinde bir düşüş varsa bu içinde bulundukları toplumdan kaynaklanmaktadır şeklinde ifade etmiştir.

2.4.1.3 Süreklilik kuramı

Süreklilik Kuramı Robert C. Atchley (1989) tarafından geliştirilmiştir. Atchley bir sosyolog olmasına rağmen kuramı geliştirirken Erikson'dan etkilenmiş ve kuramını kişilik, benlik ve kimlikle ilgili bakış açısı üzerinden oluşturmuştur. Bu sebeple bu kuram psiko-sosyal bir kuram olarak kabul edilir (Lehr, 1994, ss. 66-67; Kalınkara, 2011, s. 37). Süreklilik Kuramı Aktivite Kuramıyla benzerlikler gösterir ve Aktivite Kuramının biçimsel olarak daha geliştirilmiş hali olarak da kabul edilir (Hablemitoğlu ve Özmete, 2010, s. 147). İlişki Kesme ve Aktivite Kuramları yaşlıların yeni roller ve yeni uyumlanma süreçleri geliştirmeleri gerektiğini ifade eder fakat Süreklilik Kuramı yaşlanma sürecinin kişileri düşkün hale getirmediğini, aksine yaşlı bireylerin hayatlarının önceki dönemlerinde problemlerini nasıl çözdülerse yine aynı yol ve yöntemleri ilerleyen yaşlarında da kullanabileceklerini vurgular (Bayraktar, 2004, s. 51). Ayrıca Aktivite Kuramına göre kişi yeni bir durumla karşılaştığında önceki dengeyi onarmaya çalışır fakat Süreklilik Kuramına göre kişi dengeyi korumaktan ziyade bu yeni durumu değerlendirerek geçmişiyile bütünleştirir (Atchley, 1989).

Süreklilik Kuramına göre uyumlu bir yaşlılık süreci için bütünleşmiş kişilik temeldir. Çocukluktan itibaren yaşanan olumlu ve olumsuz deneyimler kişinin hayata dair bir bakış açısı geliştirmesini sağlar. Bunun sonucunda bireyin kişiliğinde yapılanmalar meydana gelir. Eğer kişi bu süreçte olgun ve bütünleşmiş bir kişilik geliştirmeyi başarırsa kişinin başarılı bir biçimde de yaşlanacağı öngörülmektedir (Hoyman, Kiyak, 1988, ss. 71-72) Bu kuram insan yaşamını bütüncül olarak ele alır ve yaşamın kesintiye uğramadan

devam ettiğini savunur. Buna göre kişinin geçmişte edindiği birtakım özellikler vardır ve kişi bunları koruma eğilimindedir. İnsanların alışkanlıkları ve hayat tarzları ufak değişikliklere uğrasa da genel nitelikleri aynı kalır (Atchley, 1999, s. 98; Victor, 2005, s. 22). Bu kuram özünde gelişimsel ödevlerin devam ettirilmesiyle ilişkilidir. Yaşlılarda yeni yaşam stratejileri geliştirme çabası ilerleyen yaş nedeniyle yaşanan eksikliklerle birleşince kişilerin yaşamını zorlaştıran bir hal alır. Bu yüzden kişinin yeni stratejiler geliştirmekten kaçınması kişinin kendisi için daha iyi olacaktır (Atchley, 1989, s. 183; Lehr, 1994, s. 67; Onur, 2006, s. 351). İlerleyen yaşla birlikte birey başta fizyolojik gerilemeler olmak üzere bir takım yeni durum ve sorunlarla karşılaşmaktadır. Bu noktada bu durum ve sorunlarla baş edebilmek adına kişi yaşamının önceki evrelerinde geliştirip faydalandığı uyum stratejileri ve problem çözme yöntemlerini kullanabilir (Atchley, 1989). Orta ve ileri yaşlardaki bireyler sahip oldukları iç ve dış yapıları koruyabilmek için aşına oldukları çevrede ve aşına oldukları yöntemlerle sürekliliği sağlamaya çalışırlar. Buna göre hem içsel hem de dışsal sürekliliği korumak için kendi içsel motivasyonlarıyla ya da çevrelerinin uyguladığı baskı üzerine güçlü uyum sağlama stratejileri geliştirirler ve bu mevcut yapıları korumaya çalışırlar (Lehr, 1994). İçsel yapılar duygular, deneyimler, tercihler, yetenekler, yatkınlıklar, sabır gibi kavramları içeren ruhsal bir durumu ifade ederken dışsal yapılardan kişinin edindiği beceriler, aktiviteler ve çeşitli rollerdeki performansları kastedilir. Eğer kişi dışsal yapılarda fark edilir bir kayba uğrarsa bunu içsel yapılardaki etkinliklerini arttırarak telafi edebilir (T.C. Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı, Aile ve Toplum Hizmetleri Genel Müdürlüğü, 2011). İçsel ve dışsal yapılar birbirlerini etkileyen yapılardır. Dışsal yapılar, bireyin benliği, kişiliği, kişisel tercihleriyle ilgili olduğu için içsel yapılarından etkilenir ve sosyal, ekonomik ve eğitimsel konuları da kapsayan dışsal yapılar da kişinin içsel yapılarını etkiler (Atchley, 1999, s. 118). Orta yaş döneminin iyi ve sağlıklı geçirilmesi kişiye yaşlılık döneminde fayda sağlar. Çünkü kişinin geçirdiği tutarlı orta yaş dönemi sosyal ilişkilerini ve rollerini sürdürmesine, bunların anlaşılır olmasına ve yaşlılığın beraberinde getirdiği psikolojik, fiziksel ve manevi kayıpların etkilerinin azalmasına yardımcı olur (Baran, 2012, s. 146). Fakat sosyo-ekonomik düzey, cinsiyet, yaş gibi faktörler yaşlıların süreklilik stratejilerini etkilemektedir. Buna göre kadınlar, gelir düzeyi düşük olanlar ve daha ileri yaşlarda olanlar dezavantajlı durumdadır. Örneğin eşlerini kaybeden kadınlar tekrar evlenmek stratejisini uygulayamadıklarından sürekliliği sağlayamamaktadır ya da

emeklilikle beraber geliri düşen yaşlı kimse ekonomik süreklilik stratejilerini gerçekleştiremez (Atchley, 1999, ss. 94–105; Akçay 2011, s. 56).

Süreklilik Kuramı yaşlılığa dair kuramlar arasında en olumlu bakış açısına sahip kuram olarak nitelendirilir. Çünkü kuram hayatın her aşamasının kişiyi bir sonraki aşamaya hazırladığını iddia eder. Yaşamın her dönemi için de farklı ilişkiler ve bağlar vardır ve bunlar yaşam doyumunun gerçekleşmesi için önemlidir. Kişi başarılı bir yaşlılık için belirli kıstaslara uymayıp kendi standartlarını geliştirmelidir (Hoyman, Kiyak 1988, ss. 71-72).

Kuram yetişkinlik dönemindeki özelliklerin yaşlılıkta da sürdürülebilir olmaması nedeniyle eleştirilmiştir. Kuramın sürdürülebilir olarak öne sürdüğü şeyin aslında tekdüzelik olduğu fakat yaşlanma sürecinde bir takım yeni gelişmelerin yaşandığı ve bu yüzden de kuramın yaşlılığı açıklamada yetersiz kalması eleştirilmiştir (Hablemitoğlu ve Özmete, 2010, s. 147). Ayrıca yaşlılıkta meydana gelen bazı durumların sürdürülebilir olmaması ve bunların bazılarının da yaşlanmaya yanıt olarak geliştiği de eleştirilen başka bir husustur (Emiroğlu, 1995, s. 16).

2.4.1.4 Modernleşme kuramı

Modernleşme Kuramı 1960'ların başlarında Amerika Birleşik Devletleri'nde Donald Cowgill öncülüğünde bir grup gelişme uzmanı tarafından Marksist toplumsal gelişme değerlendirilmesine bir alternatif olarak oluşturulmuştur. Kuram modernleşme olgusunu genel anlamda ele alan bir kuram olmasına rağmen yaşlılığa ilişkin de çeşitli iddialar ortaya koymuştur (Marshall, 2009, s. 508 ve Weeks, 1984, ss. 19–33) ve sosyolojideki Modernite Kuramı tarafından toplumlardaki sosyal ve ekonomik gelişmeleri ve ilerleyişleri açıklamak üzere ortaya atılan hipotezlerinin yaşlılık sosyolojisine uygulanması sonucu geliştirilmiştir (Quadagno, 2014, s. 57).

Kurama göre modernleşme ve sanayileşme yaşlılar için olumsuz gelişmelerdir. Yaşlı, toplumlarda gelenek ve göreneklerin temsili ve sürdürücüsü konumundadır fakat modernleşme ve sanayileşmeyle birlikte kültürel değerlere verilen önem azalma göstermektedir. Teknoloji ilerledikçe toplumlardaki tecrübe ve bilgeliklerine daha az değer verilir. Teknolojiyle yaşlılık arasında ters orantılı bir ilişki vardır; yani teknolojik gelişmeler ne kadar ilerlerse yaşlıların değer ve statüsünde aynı ölçüde bir gerileme yaşanmaktadır (Baran, 2004, s. 50).

Tarihsel dönemler açısından yaşlı statüsü değerlendirildiğinde ilk tarihsel dönemlerde avcılık ve toplayıcılıkla yaşayan toplumlarda yaşlılar daha zayıf bir statüye sahipken geleneksel tarım toplumlarına geçildiğinde yaşlıların toprak sahipliği nedeniyle söz hakkı olmaları bakımından bu dönemde statü anlamında altın çağını yaşadıkları görülür. Fakat modernleşme ve sanayileşmeyle birlikte yaşlıların sahip olduğu statüde ciddi bir gerileme yaşanmıştır (Quadagno, 2014; Moody ve Sasser, 2012; Victor, 2005, s. 25).

Modernleşmeyle birlikte yaşlılarda yaşanan statü kaybının tek nedeni kapasitelerinde yaşanan düşüş değildir. Bunun yanı sıra başka sosyal ve ekonomik nedenler vardır. Yaşanan hızlı teknolojik gelişmeler sayesinde iş sektörlerinde makineleşme ve otomasyon artmış, bu da yaşlıların iş tecrübelerinin değersizleşmesi, yeni teknolojik gelişmelere yaşlıların ayak uyduramaması ve makineleşme sonucunda azalan iş gücü gereksiniminde yaşlıların tercih edilmemesi gibi sonuçlar doğurmuştur ve ekonomik anlamda yaşlıların statüsünün gerilemesine neden olmuştur. Modern yaşamın kurumsallaşmasının sonuçlarından bir olan emeklilikle de bu statü kaybı resmleştirilmiştir (Achenbaum vd., 1996, s. 114; Cockerham, 1991, s. 62; Victor, 2005, ss. 25–26). Modernleşmenin belirleyicilerinden biri olan kentleşmeyle birlikte genç nüfusun sanayi merkezi şehirlere göç etmesi de yaşlıların statü kaybetmesine neden olmuştur (Palmore, 1990, ss. 59–60). Ayrıca şehirleşme ve göç gibi sosyal hareketlilikler ailelerin bölünmesine ve küçülmesine yol açmıştır (Baran, 2004, s. 50). Bunun sonucunda yaşlının toplumdaki konumunda bir gerileme olur ve yaşlı birey statü ve güç kaybına uğrar (Görgün Baran, 2004, s. 49). Toplumsal hayatta da yaşlıların teknolojiye yaşanan gelişmelere ayak uyduramaması da onun toplumdaki konumun gerilemesine yol açmaktadır. Günümüzde ise kurama ilişkin bu iddialar çürütülmüştür (Tufan, 2002, ss. 146-147).

Yaşlıların statülerinin modern toplumlarda zayıfladığına ilişkin görüşe ek olarak nüfus içinde yaşlı oranı arttıkça yaşlıların statüsünün gerilemesi, yaşlılara ait statünün ilkel toplumlarda ve kırsal bölgelerde yüksekken modern toplumlarda ve kentlerde daha düşük olduğu, okur yazarlık oranının yüksek olduğu toplumlarda yaşlı statüsünün düştüğü, modernleşmeyle birlikte değişen aile yapısından en çok yaşlı bireyin etkilendiği, modernleşme süreciyle birlikte meydana gelen emeklilik kurumunun sonucu olarak

yaşlıya dair ekonomik güvenliğin aileden çok devlet aracılığıyla sağlanması da diğer farklılıklardır (Cowgill, 1986, ss. 188–190).

Kurama göre yaşlı kabul edilme yaşı ile modernlik arasında sistematik bir ilişki vardır. Buna göre daha modern toplumlarda yaşanan gelişmeler sayesinde ortalama insan ömrünün uzamasıyla birlikte o toplumdaki insanların yaşlı kabul edildiği yaş daha ileri yaşken daha az gelişmiş toplumlarda yaşlılığın başlangıcı daha erken yaşlarla ifade edilir (Cockerham, 1991, s. 62). Yaşlılık tanımına dair bir farklılık da modern toplumların yaşlılığı daha çok yaş üzerinden kronolojik bir olgu olarak açıklarken modernleşme süreci öncesinde ise bu olgunun daha çok büyük ebeveyn olma gibi daha durumsal kavramlarla ele almasıdır (Cowgill, 1972, s. 13).

Kuram yaşlıları toplumda aşağı bir konumda göstermesi, yaşlıları adaletsiz biçimde değerlendirmesi ve tüm yaşlıları tek bir çatı altında ele alması ve bunun sonucunda modern toplumlarda yaşayan ve deneyimlerinin değerli olduğu yaşlıları göz ardı etmesi bakımlarından eleştirilmiştir. Ayrıca her toplumun sanayileşme deneyiminin farklı olması da modern toplumlardaki yaşlıların tamamının aynı şekilde ve düzeydeymiş gibi değerlendirilmesi de eleştirilen başka bir husustur (Tufan, 2002, s. 146). Kuram sadece pragmatik bakış açısından hareket ederek endüstrileşmiş toplumlarda gençleri yaş ve iş gücü bakımından daha üretken kabul etmiş ve yaşlıları üretimin tamamen dışında tutarak üretim-tüketim dengesinde ‘tüketici’ olarak konumlandırmasıyla yaşlıyı bir yük ya da pasif bir birey olarak ele almıştır. Fakat bu bakış açısıyla aynı zamanda kültürel değerleri ve bu değerler sistemi üzerinden sosyal hayatın dengeli sürdürülmesinde yaşlıların birikim ve tecrübelerinin gerekliliğini göz ardı etmiştir. Bu varsayım Japonya gibi yaşlıların toplumda yüksek statüye sahip olduğu modern ülke örnekleriyle çürütülmüştür. Bunun yanı sıra kuram cinsiyet, sosyo-ekonomik durum gibi diğer dinamikleri göz ardı etmesi bakımından da eleştirilmiştir (Cockerham, 1991, s. 62). Ayrıca kuram bugünkü modernleşmiş ve sanayileşmiş toplumu henüz teknolojik gelişmelerin yaşanmadığı ve modernleşme sürecinin başlamadığı eski dönemlerle sadece tarihsel açıdan kıyaslamıştır. Bu bakış açısı da zamanla yapılan tarihsel-sosyolojik çalışmalarla çürütülmüştür (Tufan, 2002, s. 145).

2.5 Türk Sineması’nda yaşlı temsili

Türk sinemasında çok eski dönemlerden beri yaşlı karakterler var olmasına karşın yaşlı karakterin yaşı, yaşlanma durumu ve bundan kaynaklı yaşadığı durum ve olaylar

itibariyle ana karakter olarak yansıtılması 1990'lı yıllar itibariyle başlamıştır. 1990'lar öncesindeki filmlerde yaşlı karakterler daha çok yardımcı rollerde yer almıştır. Bu filmlerde oyuncuların temsil ettiği karakterler fakir ve cefakâr baba, şerefli aile reisi, huysuz ama tatlı anne, sevimli huysuz fabrikatör, adaletli hâkim, taşradaki kötü kayınvalide ve kurnaz bakkal rolleriydi. O dönemde bu rollerde en çok görülen oyuncular Hulusi Kentmen, Münir Özkul, Adile Naşit, Aliye Rona, Talat Ertemel ve Ali Şen'di (Ertaylan, 2016, s. 8; Kuruoğlu ve Salman, 2017, s. 9). O dönemde filmler daha çok genç karakterler üzerinden şekillendiği için yaşlı karakterler arka planda kalsa da bu karakterlerin rollerinde canlandığı çeşitli stereotipler oluşmuştur. Bu stereotipler huysuz yaşlı, kötü yaşlı, bilge yaşlı, muhtaç yaşlı ve muhafazakâr yaşlıdır (Zengin, 2015 akt. Kuruoğlu ve Salman, 2017, s. 9). Bu filmlerde yaşlı karakter çoğu zaman gençlerin yapmak istedikleri şeylerin önünde duran birer engel, tecrübelerini paylaşıp yol göstermeye çalışan iyi niyetli bilge kişi gibi rol kalıplarıyla yansıtılmıştır. Yaşlı karakterlerin ön plana çıkarıldığı filmler ise daha çok 1990 sonrası yaygınlaşmıştır. Özellikle 1990'lı yılların ikinci yarısında Türk sinemasının yeniden ayağa kalktığı ve klişe melodramların kırılarak daha çok toplumsal gerçekçi filmlerin yapılarak bağımsız sinema oluşturma çalışmasıyla 'yaşlı' karakterler de daha farklı biçimde ele alınarak yaşlının kendisi ve daha gerçekçi hikayeleri anlatılmaya başlanmıştır (Kuruoğlu ve Salman, 2017, s. 9). Yaşlı temsili üzerine yapılan çalışmalarda 90 öncesi ve 90 sonrası Türk sinemasında belirli filmler özellikle ön plana çıkmaktadır.

Kanun Namına (L. Ömer Akad, 1952) filminde yaşlı olarak iki yaşlı yan karakter öne çıkmaktadır. Şevket ve Kâmil hemen hemen aynı yaşlarda olmalarına rağmen hem yaşam biçimi hem de sosyo-kültürel olarak iki farklı karakteri yansıtmaktadır. Şevket geçirdiği felç nedeniyle yatağa mahkûm yaşayan, musikiyi seven, dönemin imkanlarına göre lüks sayılabilecek bir evde yaşayan daha varlıklı birini yansıtırken Kâmil Şevket'le aynı yaşlarda olmasına rağmen daha sağlıklı, fakir ve hala çalışmakta olan bir tamircidir. Şevket'in felç geçirip yatağa mahkûm yaşamaya başlaması evdeki otoritenin sarsılmasıyla aile fertleri arasında sorunlar çıkmasına neden olur ve daha önceleri söz sahibi olan Şevket olan biteni hüznü gözlerle ve çaresizce izlemektedir. Film esnasında her ne kadar Kamil'in ailesine dair pek bilgi bulunmasa da iş arkadaşları tarafından sevilen ve saygı duyulan biri olması onun iyi niyetli ve bilge biri olduğunu göstermektedir (Kuruoğlu ve Salman, 2017, s. 10).

Ağaçlar Ayakta Ölü (Memduh Ün, 1964) filminde ana karakterlerden ikisi Asım ve eşi iki yaşlı karakterdir. Çift oğullarını ve gelinini bir kazada kaybetmiştir. Asım 70’li yaşlarda, saçları beyazlamış ama sağlıklı, sosyal çevresi olan, arkadaşlarıyla dışarı çıkıp vakit geçiren, büyük bir konağa sahip ve maddi durumu iyi olan biridir. Eşi ise Asım’a göre daha yaşlı görünen, yüzünde derin çizgiler olan, daha önce kalp krizi geçirmiş ve sağlığı bozulmuş, Asım’a göre daha az sosyal, dışarı pek çıkmayıp vaktini konakta geçiren ve daha çok eşinin verdiği kararlar doğrultusunda yaşayan biridir. Her iki karakter de mülayim, kendilerini geliştirmiş, sevecen, iyi insanlar olarak yansıtılmıştır (Kuruoğlu ve Salman, 2017, ss. 11-12).

1980 öncesi dönemde çekilen filmlerden özel bir yere sahip olanı ise Lütfi Ömer Akad’ın *Diyet* (1975) filmi olduğu düşünülmektedir. Film, üçlemenin diğer iki filmi *Gelin* (1973) ve *Düğün*’de (1975) olduğu gibi Türk sinema tarihi açısından hem biçimsel olarak hem de dönemin toplumsal gerçekliklerini başarılı biçimde yansıtmalarının yanı sıra filmdeki yaşlı karakter ‘Yunus Dede’ nin da yaşlı ve yaşlının yaşadığı duygu ve durumlar temsili bakımından da öneme sahiptir. Yunus dede kızı Hacer ve ailesiyle birlikte büyük şehre göç etmiştir. Fakat ne aile ekonomisine katkı sağlamak için yaptığı seyyar satıcılığı ne de şehir hayatına uyum sağlamayı becerebilmektedir. Film Yunus dedenin sürekli geçmiş yaşantısına özlem duymasıyla tipik bir yaşlı karakteri yansıtmıştır (Dorsay, 1989, s. 45 akt. Ertaylan, 2016, s. 8) Filmin sonunda da Yunus dede yaşlı için kaçınılmaz sona ulaşmış ölür. Bu ölüm filmde biyolojik yönünün yanı sıra göçle birlikte yaşanan eski manevi değerlerin ölümünü ifade etmek için de bir eğretilenim olarak kullanılmıştır (Ertaylan, 2016, s. 8). *Gelin* (1973) filminde ise Sorgunlu Hacı İlyas ve karısı ise Yunus dedenin aksine şehre tutunmuş, şehir hayatına tamamen olmasa da sırtımayacak şekilde uyum sağlamış biçimde yansıtılmıştır. Hacı İlyas artık İstanbul’u yurt bellemiş, köydeki tarlalarını satıp İstanbul’da iki dükkân almış ve büyük aile fertlerinin tümünü çevresinde tutan ve ailede hala söz sahibi olan bir karakterdir. Hacı İlyas’ın karısı da her ne kadar memleketine özlem duysa da ve oradaki topraklarının ve mülklerinin satılmasına üzülsede o da bir şekilde şehir hayatına kısmen uyum sağlamış ama bir yandan da değerlerini koruyan, gelinleri üzerinde otorite kuran, evde gelinleriyle birlikte tenekelere turşu basarak aile ekonomisine katkıda bulunan aktif bir karakterdir. Bu iki filmde yaşlı temsillerinin bu derece farklı olmasının nedenleri ise Yunus dedenin Hacı İlyas ve karısından yaşça çok daha büyük olması ve her iki ailenin de geldikleri yerdeki sosyo-ekonomik düzeyleri arasında büyük farklar olmasıdır. Hacı İlyas memleketteki mülklerini

satıp İstanbul'da dükkanlar satın alıp gelirini daha da arttırmaya çalışırken Yunus dede ise düşkün haliyle aile ekonomisine küçük de olsa bir katkı sağlayabilmek için seyyar satıcılık yapmaya çalışmaktadır.

Özel Çamlıca Lisesi'nin hayta öğrencileri ve onları yola getirmeye çalışan öğretmenlerinin hikayesini anlatan *Hababam Sınıfı* (Ertem Eğilmez, 1975) filminde birçok yaşlı karakter bulunmaktadır. Filmde en ön planda olan yaşlı karakter okul müdürü Mahmut Hoca'dır. Mahmut hoca yaşlanma nedeniyle saçının üst kısmı dökülmüş, öğrenciler arasında bundan ötürü zaman zaman 'Kel Mahmut' diye anılan, şakakları beyazlamış, yüzünde kırışıklıkları olan bir öğretmendir. Sağlık durumu iyiymen filmin sonlarına doğru okulun sahibiyle girdiği münakaşa sonrası kalp krizi geçirir. Filmdeki bir diğer yaşlı karakter Coğrafya öğretmeni Rıza hocadır. Rıza hoca 70'li yaşlarda, beyaz saçlı, ilerleyen yaşı nedeniyle kulakları ağır işiten ve bundan ötürü bazen alay konusu olan bir karakterdir. Akil hoca ise yaşı epey ilerlemiş ve gözleri iyi görmeyen bir karakterdir. Paşa Nuri ise gençliğinde Kurtuluş Savaşı'na katılmış, zaman zaman bu anılarından bahseden, bazen de bu anıları üzerinden öğrencileri tarafından dikkati dağıtılıp kandırılan, huysuz ama tatlı bir öğretmendir. Filmin diğer yaşlı karakterleri Kürt Sıtkı, Külyutmaz Necmi, Kemal Hoca, okul müdürü Muharrem Gür de 60'lı- 70'li yaşlarında, yaşlanmanın getirdiği fiziksel değişimle beraber saçları beyazlamış ya da dökülmüş, emekli olmalarına rağmen geçim sıkıntısı nedeniyle hala çalışmak zorunda olan, kültürel birikimleri olmasına rağmen genç nesille uyum sorunu yaşayıp onların dilinden anlamayan ve birtakım gelişmelere rağmen hala eski geleneksel eğitim uygulama ve işleyişlerini kullanan öğretmenler olarak yansıtılmışlardır. Filmde karakterlerin ailevi ilişkileri yansıtmasa da okul dışında yaşamaları bir ailelerinin olduğu varsayılır. Mahmut hoca ise daha önce hiç evlenmemiş biridir. Öğrencilerine karşı otoriter olması, onları zararlı alışkanlıklardan uzak tutmaya çalışması da karakterin kişiliği ve yaşının getirdiği tecrübeyle ilişkilendirilir (Kuruoğlu ve Salman, 2017, s. 13).

1982 yapımı *Adile Teyze* (Alev Akakar) filminde Adile Naşit komşularının çocuklarına sahip çıkan ve evinin yıkılıp yerine apartman yapılmasını kabul etmediği müteahhitte başı dertte olan yaşlı bir teyzeyi canlandırmaktadır. Karakter 60'lı yaşlarında, kısa boylu, geleneksel kıyafetler giyen güler yüzlü yaşlı bir teyzedir. Adile teyzenin müteahhittin yerine dört daire verme karşılığında evini yıkması teklifini kabul etmemesi onun mahalle kültürüne, anılara ve geleneksel yapıya verdiği önemi göstermektedir. Her

ne kadar zamana ve kültürel değişimlere ayak uyduramayan biri olsa da Adile teyze mahallenin sayılan sevilen, zora düşünce yardım istenen, bir sorun yaşandığında akıl danışılan yaşlı bilge teyzesi kabul edilir. Karakterin Almanya’da bir oğlu olmasına rağmen film boyunca hiç görünmez. Adile teyze sevgi, saygı, aile bağları, insan ilişkileri, yardımlaşma gibi değerlere önem veren biri olduğu için mahalle halkını ailesi gibi görüp onlarla huzur ve mutluluk içinde yaşamaktadır. Filmdeki bir diğer karakter de Hulusi Bey’dir. Hulusi Bey yöneticiliğini yaptığı apartmanda kızıyla birlikte yaşayan 70’li yaşlarında eski bir tiyatrocudur. Eğitilmiş ve kültürlü biri olan Hulusi Bey kızını da aynı şekilde yetiştirip onun da tiyatrocusu olmasına çalışmaktadır (Kuruoğlu ve Salman, 2017, s. 14).

Yaşlılığın tema olarak işlendiği başarılı örneklerden biri de *Hanım* (Halit Refiğ, 1989) filmidir. Filmde baş karakter Olcay Hanım kanser hastalığına yakalanmıştır ve ölmeden önce kedisi Hanım’ı emanet edecek güvenilir birini aramaktadır. Filmdeki diğer yaşlı karakter Kaptan Necip Bey de 35 yıllık gemisinin sızıntı nedeniyle kurul kararıyla çürüğe çıkarılmasına üzülmemektedir. Bu film de yaşlıların yaşadığı bakıma muhtaçlığı ve işe yaramazlık duygularını bir kedi ve eski bir gemi üzerinden başarılı bir biçimde işlemiştir (Ertaylan, 2016, s. 8).

Eşkîya (1996) filmi hapisanede geçirdiği 35 yılın ardından sevdiği kadını, Keje’yi ve onu kendisinden ayırıp hapse düşmesine neden olan adamı aramak için İstanbul’a giden Eşkîya lakaplı Baran’ın hikâyesini konu alır. Baran 60’lı yaşlarında, beyaz saçlı, geleneksel giyim tarzı olan, ekonomik durumu iyi olmayan bir karakterdir. Doğu’da büyüüp yetişmesi ve 35 senesini hapisanede geçirmesi onun büyükşehirle uyum sağlamasını zorlaştırır. Karakter aynı zamanda hapisanede geçen yılların ardından kapalı alan korkusu, panik gibi ruhsal rahatsızlıklarla mücadele etmektedir. Baran kendisine yardım eden Cumali’nin arkadaşları tarafından ‘moruk’ diye hitap edilir ve yaşlı olması sebebiyle alay edilir. Filmin diğer yaşlı karakterlerinden Keje gençken babasının altın karşılığı istemediği bir adamla evlendirilen, Doğu kültüründe kadınların sessiz tepkisi olan susma gereği pek fazla konuşmayan, hüznü hayatının bir yansıması sonucu yüzünde derin kırışıklıklar bulunan bir kadındır. Filmin bir diğer önemli baş karakteri Berfo ise Baran’la aynı yaşlarda, zengin, zenginliği nedeniyle çok tanınan, televizyon programlarına katılan ve düşmanlarından korunmak için geniş güvenlik

önlemleriyle yaşayan, iyi giyimli fakat bozulan sağlığı nedeniyle tekerlekli sandalyede oksijen tüpüyle yaşamını sürdüren bir karakterdir (Kuruoğlu ve Salman, 2017, ss. 15-16).

Güle Güle (Zeki Ökten, 2000) filmi üçü yaşamlarını tek başına geçiren, biri evli bir çift olmak üzere beş yaşlı arkadaşın hikayesini anlatmaktadır. Üç erkek karakter tek başına yaşamaktadır. Zarife ve Celal çiftinin ise iki çocuğu vardır ve ikisini de pek sık görmemektedir. Bu beş karakter de tahminen 60'lı yaşlarındadır. Karakterlerden Zarife, Celal ve Galip iyi giyimlidir. İsmet ve Şemsi daha sıradan kıyafetler giymektedir. Galip, Celal, Şemsi ve İsmet yaşlanma sebebiyle kilo almış, yavaş hareket eden beyaz saçlı kişilerdir. Karakterlerin hepsi emeklidir. Galip emekli öğretmen, Celal emekli albay ve İsmet ve Şemsi de işçi emeklisidir. Hepsi de orta gelir düzeyine sahiptir ve yalnızca emekli maaşları evleri vardır. Zarife, Celal ve Galip eğitim görmüş insanlardır. İsmet eğitim görmemiş, gençliğinde sinema salonu işletmiştir. Şemsi de yine öğrenim görmemiş eski bir işçidir. Bu durumlardan karakterlerin film esnasındaki davranış biçimlerinden de rahatlıkla gözlenebilmektedir. Evli karakterler Zarife ve Celal çocuklarıyla sık görüşmeyen, görüştüklerinde sorun yaşayan, çocuklarıyla aralarında iletişim sorunları bulunan bir çifttir. İsmet, Galip ve Şemsi yalnızdır. İsmet daha önce hiç evlenmemiş, Galip seneler evvel eşini kaybetmiş, Şemsi ise karısı tarafından aldatılıp terk edilmiş ve tek çocuğundan uzakta bir hayat sürmüştür. Bu beş karakter aralarında sıkı dostluk bağları bulunan ve yaşadıkları Bozcaada'da sevilen ve saygı gören karakterlerdir. Filmde gençlere çok yer verilmemesi nedeniyle kuşak çatışmaları yer almasa da Zarife ve Celal'in çocukları üzerinden zaman zaman buna sınırlı düzeyde yer verilmiştir (Kuruoğlu ve Salman, 2017, ss. 17-18).

Dûr / Uzak (Kazım Öz, 2005) Kürmeş köyünde genç kuşağın büyük şehirlere ya da başka ülkelere göç etmesiyle git gide yalnızlaşan yaşlı nüfusu konu alan, göç ve sonrasında bu kez 'arkada kalan yaşlı'yı ele alması bakımından önemli bir belgesel filmidir (<https://www.beyazperde.com/filmler/film-187012/>). Filme adını veren uzaklıktan kastedilen anlamlardan biri de köyde kalan yaşlılarla köyden göç eden gençler arasındaki uzaklıktır. Filmde görülen kameraya çok yakından ve seyirciyle aynı düzlemde bakan yaşlılar görülmektedir. Böylece seyirci dışarıdan izleme konforu elinden alınarak sürece dahil olmak durumunda bırakılır. Filmin yönetmeninin de aslen o bölgeden olması da belgeselin gerçekçiliğine katkı sağlayan bir durumdur çünkü yaşlılar hikayelerini kendilerini kaydeden bir kameraya değil de o topraklarda büyümüş, oranın insanı olan

Kazım'a (filmin yönetmeni Kazım Öz) anlatmıştır. Bu belgesel film üzerinden göç edilen coğrafyalardaki yaşanan yalnızlığı yaşlıların sessizliğini ve yokluğu görünür kılmıştır (Aytaç, 2021, s. 43).

Beyaz Melek (Mahsun Kırmızıgül, 2007) yaşlı filmlerinde farklı bir mekân kullanması bakımından önemlidir. Filmde Ali ve Reşat babaları Ahmet'i tedavi görmesi için İstanbul'a getirirler. Fakat Ahmet acılı tedaviye daha fazla dayanamayıp hastaneden kaçar. Tesadüf eseri gittiği huzurevinin yaşlı sakinleri Ahmet'in kimsesinin olmadığını düşünerek onu huzurevinde onlarla birlikte kalmaya ikna eder. Daha sonra babalarını bulan Ali ve Reşat onun huzurevinde daha mutlu olduğunu ve tedaviden ziyade onun mutlu olmasının şimdilik daha önemli olduğuna karar verir (<https://www.beyazperde.com/filmler/film-40712/>). Film mekân kullanımı olarak huzurevini kullanması bakımından önemli olduğu gibi filmde birçok karakter ve hikayeleri üzerinden yaşlı temsiliyi işlediği için önemlidir.

1'e 10 Kala (Pelin Esmer, 2009) filminde Amerika'da mühendislik eğitimi görmüş, taşrada zorunlu hizmetini tamamladıktan sonra İstanbul'a yerleşmiş ve koleksiyonerlikle ilgilenen 83 yaşındaki Mithat Bey'in hikayesi yer almaktadır (Balcı, 2018 akt. Aytaç, 2021, s. 44). Filmde eski alışkanlıklarına, değerlerine ve hatta koleksiyoner kimliğiyle eski eşyalara sadık kalan ve bunları muhafaza etmeye çalışan Mithat Bey'in yaşadığı apartmandaki diğer sakinlerin binayı yıkıp depreme dayanıklı yeni bir bina yapılması taleplerine direnmesi ve buna onay vermemesi anlatılmaktadır (Aytaç, 2021, s. 45).

Deli Deli Olma (Murat Saraçoğlu, 2009) filmi gençken birbirlerine âşık olan fakat farklı mezheplerden oldukları için kavuşamayan Mişka ve Pobuç'un hikayesini anlatmaktadır. Pobuç yıllarca Mişka'nın kendini aldattığını düşünüp ondan nefret etmiş, kendisi Mişka'yla konuşmadığı gibi köy halkından da kimsenin konuşmasını istememiştir. Fakat bir gün Mişka'nın hastalandığını ve ölmek üzere olduğunu öğrenir ve çok üzülür. Mişka'nın evine ziyarete gider ve yıllar sonra Pobuç ve Mişka ilk kez olan biteni konuşur. Bu olaydan birkaç gün sonra Mişka ölür ve Pobuç onu hazırlayıp kendi elleriyle defneder (Aytar Polat, 2018, s. 42).

Nadide Hayat (Çağan Irmak, 2015) filmi eşinin ölümünün ardından toplumun kendisine biçtiği rol kalıplarını kırmak için daha önce yarıda bırakmış olduğu üniversite

eğitime geri dönen Nadide Hanımın hayatının ikinci dönemini konu almaktadır. Film boyunca Nadide hanımın yeni hayatına alışması, tekrardan âşık olması, gençlerle arasındaki teknoloji uçurumu gibi konular işlenmektedir. Nadide eski noter olan eşinin ısrarları sonucu üniversite eğitimini yarıda bırakmış, iki çocuk yetiştirmiştir. Fakat ev hanımlığı yapmasına rağmen kültürel açıdan kendini geliştirmiş bir kadındır ve orta düzeyde gelire sahiptir. Nadide Hanımın çocukları büyümüş, iş güç sahibi olmuşlardır. Nadide Hanım fiziksel olarak sağlıklı, yüzünde fazla kırışıklıkları olmayan hoş bir kadın olmasına rağmen ruhsal açıdan iyi durumda değildir. Eşinin kaybı, yalnızlık, yaşlılık gibi konular psikolojisini olumsuz yönde etkilemektedir. Fakat üniversite hayatına geri dönen Nadide Hanımın hayatının ikinci yarısında Nadide Hanım demode kıyafetlerinden kurtulup dış görünüşüne önem veren, tekrar âşık olan hayat dolu bir kadına dönüşür. Nadide hayatının bu diğer yarısında eğitim hayatına geri dönmesine ilişkin kararında çevresinden beklediği desteği göremez. Kızı ve torunu ona çok düşkün olmasına rağmen oğluyla o kadar kuvvetli bağları yoktur. Fakat çocukları da yakın çevresi de Nadide Hanımın üniversiteye geri dönmesini pek hoş karşılamaz, onun da diğer yaşlı kadınlar gibi torununa bakıp evde örgü örmesini bekler (Kuruoğlu ve Salman, 2017, ss. 18-19). Bu filmlerde yaşlılık, yaşlı karakterler üzerinden bazılarında ana tema bazılarında ana tema olmaksızın işlenmiştir. Fakat bu filmlerde bu çalışmanın ana kıstaslarından biri olan göçe ve özellikle iç göçe yer verilmemiştir.

3 YÖNTEM

Bu çalışmada iç göç ve yaşlı temsili temaları çerçevesinde belirlenen sekiz film betimsel analiz yöntemiyle analiz edilmiştir. Yıldırım ve Şimşek'e göre (2018, ss. 239-240) betimsel analiz yöntemi sosyal bilimlerde yapılan çalışmalarda elde edilen verilerin daha önceden belirlenen temalara göre özetlenmesini ve yorumlanmasını içerir. Buna göre veriler araştırma sorularının ifade ettiği temalara göre düzenlenebilir ya da gözlem esnasında dikkate alınan sorular veya boyutlara göre de verilebilir. Bu analiz yönteminde gözlemlenen kişilerin düşüncelerini gerçekçi bir biçimde yansıtabilmek için sıklıkla doğrudan alıntılara yer verilir. Betimsel analiz yönteminde amaç, edinilen bulguları organize edilmiş ve yorumlanmış şekilde okuyucuya iletmektir. Bunun için öncelikle elde edilen veriler detaylı bir biçimde betimlenir ve ardından bu betimlemeler açıklanıp yorumlanarak ve neden-sonuç bağlamında incelenerek bazı sonuçlara ulaşılır. Ortaya çıkan temalar arasındaki ilişkiler, bu ilişkilerin anlamlandırılması ve ileriye dönük

tahminlerde bulunulması da bu araştırma yönteminin boyutlarındanıdır. Betimsel analiz yöntemi uygulanırken betimsel analiz için çerçeve oluşturma, oluşturulan tematik çerçeveye göre verilerin işlenmesi, bulguların tanımlanması ve bulguların yorumlanması adımları izlenir. Analiz için çerçeve oluşturulurken araştırma soruları ve gözlemlerde bulunan boyutlar dikkate alınarak bir çerçeve belirlenir. Bu çerçeve verilerin hangi temalar altında işleneceğini belirler. Ardından belirlenen tematik çerçeveye göre veriler okunur ve düzenlenir. Burada veriler tanımlama amacıyla verilir ve bezer olanlar bir araya gelerek düzenlenir. Bu aşamada ilişkili veriler işlenirken bazı veriler oluşturulan çerçeveye göre dışarıda kalabilir veya önemli olmayabilir. Sonuç kısmı oluşturulurken kullanılacak olan doğrudan alıntılar da bu aşamada kaydedilir. Bulguların tanımlanması aşamasında bir önceki aşamada düzenlenen veriler tanımlanır ve gerekli noktalarda doğrudan alıntılarla desteklenir. Son olarak da bulgular yorumlanırken bu bulguların açıklanması, aralarındaki ilişkilerin belirlenmesi ve anlamlandırılması gerçekleştirilir. Bu noktada bulgular arasındaki neden-sonuç ilişkilerinin belirlenmesi ve gerekli görülen noktalarda bulgular arasında karşılaştırılma yapılması araştırmacının yorumunu kuvvetlendiren unsurlardır.

Kümbetoğlu betimsel analiz yöntemini çözümlemelerdeki verilerin aslına bağlı olarak karakterlerin ifadelerinden doğrudan alıntılar yaparak betimsel bir yaklaşımla verileri sunmak olarak tanımlar. Buna göre çözümlemelerde bulunan sözcüklere, ifadelere, dil kullanım biçimine, konuşmaların yapısına ve niteliklerine, kullanılan sembolik anlatım ve teşbihlere bağlı olarak tanımlayıcı bir analiz yapılır (2021, s. 154)

Bu yöntem ve aşamaları doğrultusunda sınırlılıklar kısmında belirlenen sekiz filmdeki yaşlı karakterlerin; dış görünüşleri, yaşlılığa bağlı olarak gelişen fiziksel değişimler, yetersizlikler, fizyolojik hastalıklar ve kılık kıyafet bakımından incelenmesi için ‘Karakterin dış görünüşü, giyim tarzı nasıldır? Karakterin yaşlılığa bağlı olarak gelişen fiziksel özellikleri nelerdir? Karakterin yaşlılığa bağlı olarak gelişen fizyolojik yetersizlikleri veya hastalıkları nelerdir? Karakter dış görünüş ve giyim tarzı olarak göçün ardından göç edilen yeni yerleşim yerine uyum sağlamakta mıdır?’ soruları belirlenmiştir.

Yaşlanma süreci karşısındaki tutumları, benlik algıları ve özyeterlilikleri, yaşlılığa bağlı olarak gelişen ruhsal hastalıklar gibi hususların değerlendirildiği ruhsal özellikler bakımından ise ‘Karakterin kişilik özellikleri nelerdir? Karakterin yaşlanma karşısında tutumu, benlik algısı ve özyeterliliği nasıldır? Karakterin yaşlanmaya bağlı olarak gelişen

herhangi bir ruhsal rahatsızlığı var mıdır? Karakter bu rahatsızlık için herhangi bir tedavi / ilaç almakta mıdır?’ sorularına yanıt aranması hedeflenmiştir.

Eğitim durumları, kendilerine ait gelirlerinin olup olmaması, geliri olanların geçim düzeyi, olmayanların ekonomik anlamda kime bağlı olduğu, emekli olmaları ya da çalışma hayatında halen aktif olarak yer almaları, yer alıyorsa ne tür mesleklerde hangi pozisyonlarda yer aldıkları ve mesleki yeterliliklerini değerlendiren sosyodemografik özellikler için ‘Karakterin eğitim düzeyi nedir? Karakterin kendine ait bir geliri var mıdır? Karakterin geçim düzeyi nedir (fakir / orta gelirli / zengin)? Geliri olmayan karakter ekonomik anlamda kime bağlıdır? Karakter emekli statüsünde midir ya da hala aktif iş hayatında mı yer almaktadır? Aktif olarak çalışan karakter hangi meslekte, hangi pozisyonda çalışmaktadır ve mesleki yeterliliği nedir?’ soruları belirlenmiştir.

Karakterlerin kendilerini sosyal ilişkilerde değerlendirme biçimleri, aile fertleri tarafından aile içi konumlarının nasıl değerlendirildiği, toplum tarafından sosyal yaşamda nasıl değerlendirildikleri, toplumsal yaşama uyum sağlama düzeyleri ve bunda ne kadar başarılı oldukları gibi hususların değerlendirildiği sosyal ilişkiler alanında ‘Karakterin aile fertleriyle ilişkisi nasıldır?’ ve ‘Karakterin yakın sosyal çevresiyle ilişkisi nasıldır?’ sorularına yanıt aranmıştır.

Göç eden yaşlı karakterlerin kültürel değerler bakımından incelendiği noktada ise ‘Karakterin dini unsurlarla ilişkisi var mıdır? Varsa nasıl / hangi öğelerle yansıtılmıştır? Karakterin dil kullanımı nasıldır? Karakter kendi yöresine ait aksan kullanmakta mıdır? Karakter dil bağlamında diğer insanlarla iletişimde sorun yaşamakta mıdır? Karakterin örf ve adetlere bakış açısı nedir? Karakterin modern araç gereçlere ve yaşam tarzına bakış açısı ve bunlara uyum sağlama düzeyi nedir?’ sorularına yanıt aranmıştır.

Son olarak yaşlı karakterin filmde iç göç bağlamında temsili incelenmiş ve ‘Karakter göç etme konusunda istekli midir? Karakterin yaptığı göçe ilişkin tutumu nedir? Karakterin göçün ardından yeni yaşam yerine, yaşam tarzına ilişkin tutumu nedir? Göçün karakter üzerindeki olumlu / olumsuz etkileri nelerdir?’ soruları çerçevesinde bu karakterlerin göç sürecini nasıl deneyimlediği ortaya konması hedeflenmiştir.

Veri toplama sürecinde ise bu sekiz film doküman incelemesi yapılarak değerlendirilmiştir. Nitel araştırmalarda dokümanlar çoğu zaman özellikle doğrudan gözlem ve görüşmenin mümkün olmadığı durumlarda kaynaklar incelenerek tek veri

toplama aracı olarak kullanılabilir. Film, video ve fotoğraf gibi görsel medya ürünleri de bu doküman türlerine birer örnektir. Bu kaynaklar araştırmacıya yüz ifadeleri, vücut hareketleri gibi sözsüz iletişim unsurlarını ardışık biçimde ve ihtiyaç duyulduğu takdirde tekrar tekrar inceleme imkânı tanır. Bunun yanı sıra bu dokümanlar diğer araştırmacıların da aynı kaynakları inceleyerek araştırmacının mevcut çalışmasının ne derece geçerli olduğu değerlendirmelerine ya da başka ayrıca ne tür sonuçlara varabileceklerini bulmalarına yardımcı olur (Marshall ve Rossman, 1996'dan aktaran Yıldırım ve Şimşek, 2018, ss. 189-190).

Doküman türü olarak görsel belgeler olarak kabul edilen filmler yazılı şekilde düzenlenmiş olmamalarına rağmen metin biçiminde verilmiş diğer dokümanlar gibi kullanılabilirler. Doküman inceleme süreci belirlenen dokümanlara ulaşma, dokümanların orijinalliğinin kontrol edilmesi, dokümanların anlaşılması basamaklarının ardından analiz yönteminin belirlenmesiyle dokümanlardan elde edilen verilerin analizi ve yorumlamasının ardından bu verilerin kullanılması aşamalarıyla tamamlanır (Kümbetoğlu, 2021, s. 145-150)

Bu çalışmada da filmler araştırmanın tek veri toplama aracı olarak kullanılarak tamamı online platformlar üzerinden incelenmiştir. ⁴Ayrıca incelenen yaşlı karakterin film boyunca tamamen Kürtçe konuştuğu Annemin Şarkısı filminde geçen Kürtçe diyalogların incelemesi Türkçeye çevrilmelerin ardından yapılmıştır.

3.1 Etik Bildirim

Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen her türlü araştırmalar, insan ve hayvanların (materyal/veriler dahil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması, insanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar, hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar, kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar için Etik Kurul Onay Belgesi gerekmektedir. Bu tez çalışmasının Etik Kurul Onay Belgesi Gerektirmeyen çalışmalar arasında yer aldığını beyan ederim.

⁴*Annemin Şarkısı* filminde incelenen yaşlı karakterin konuşmalarının analizi <https://turkcealtyazi.org/mov/3982854/annemin-sarkisi1.html> internet sayfasından temin edilen, filmdeki tüm diyalogların İngilizce çevirisinin verildiği metnin Türkçeye çevrilmesi suretiyle yapılmıştır. Dil engeliyle ilgili bu durum bu çalışmaya özgü olarak bu çeviri yöntemle çözülmüştür.

4 BULGULAR

4.1 Gönül Yarası



Görsel 1. Gönül Yarası Film Afişi

4.1.1 Filmin Özeti

Yavuz Turgul'un yazdığı ve yönettiği 2005 yapımı filmde Nazım Bey senelerce Türkiye'nin doğusunda görev yaptıktan sonra emekliliğe ayrılınca İstanbul'a geri döner. Emekli ikramiyesini alana kadar ve maaşı bağlanana kadar arkadaşı Atakan'ın taksisinde şoförlük yaparken bir pavyonda şarkıcı ve konsomatris olarak çalışan Dünya ile tanışır. Dünya boşandığı eski eşi Halil'den kaçmaktadır. Nazım Bey Dünya'ya yardımcı olabilmek için ona ve kızına evini açar. Halil, Nazım Bey'e çok pişman olduğunu, yuvasını geri istediğini söyleyip kendisinden yardım isteyince, Nazım Bey, Dünya'yı ve Halil'i barıştırır ve memleketlerine yollar. Fakat Halil yine alkole başlayıp eskiye dönüp Dünya'yı dövmeye başlayınca Dünya, Nazım Bey'i arar ve ondan yardım ister. Nazım Bey yanlarına gidip Dünya'yı ve kızını İstanbul'a geri götürmek için geldiğinde, Halil, Nazım Bey ve kızlarının önünde hem Dünya'yı hem de kendini vurur. Nazım Bey, Halil'in kendini vurmadan önce vasiyet ettiği üzere kızları Melek'i alıp İstanbul'a döner.

4.1.2 Yaşlı karakterin özellikleri

4.1.2.1 Fiziksel Özellikler

Nazım Bey 50'li yaşlarında saçları beyazlamış ve hafif seyrelmiş, orta boylu ve orta kilolu bir adamdır. Yüzünde yaşlılıkla birlikte oluşmuş fakat çok da derinleşmemiş

Çizgiler vardır. Fiziksel bir engeli ya da kısıtlaması bulunmayan Nazım Bey herhangi bir destek aracı da kullanmaz.

Yalnızca zaman zaman özellikle yakını görmek istediğinde gözlük kullandığı görülür. Nazım Bey'in bilinen, hatta zaman zaman hayatını zorlaştıracak düzeyde şiddetlenebilen tek rahatsızlığı yüksek tansiyondur. Film boyunca Nazım Bey'in bu rahatsızlığı nedeniyle ilaç aldığı görülmemekle birlikte bazen tansiyonunun yükseldiğı ve hemen mahallelerindeki eczacı Berrin Hanım'a ltrmeye gittiğı görülür. İstanbul'a döndüğü gün çocuklarıyla akşam yemeğı yediğinin ertesini günü kahvehaneye gelen Nazım Bey arkadaşı Takoz Atakan'a 'Zaten uyuyamıyorum' der. Takoz Atakan 'Oğlum sen iyi misin? Rengin pek soluk' diye sorar. Nazım Bey 'Dün gece tatsız geçti de biraz. Belki ben büyüttüm kafamda. Tansiyon olabilir' deyince Atakan onu apar topar eczaneye götürür. Filmin ilerleyen sahnelerinde Halil kızı Melek'i Dünya'dan ikinci kez kaçırmaya çalıştığında Nazım Bey yine fenalaşıp bayılacak gibi olur. Birden hepsi toparlanıp Nazım Bey'i yine eczacı Berrin Hanım'a götürürler. Berrin Hanım bu esnada kendisine 'Maşallah bu kadar maceraya iyi dayanıyorsunuz Nazım Bey. Bu tansiyonla başkası olsa çoktan öbür tarafı boyamıştı. Küçük 12, kötü' der.

Nazım Bey z bakımını ve ev işlerini herhangi bir yardımcı olmadan tamamen kendisi yapar. Arkadaşı Atakan'ın kendisi için kiraladığı eve yerleşmesinin ardından bir gün çamaşırlarını makineye atıp yıkar, yerleri süpürür, cam siler, yemek yapar. Kendi kendine bakmak Nazım Bey'in emekli olmadan önceki hayatında alışık olduğı bir şeydir ve bunları yapmak için herhangi bir fiziki engeli ya da kısıtlaması bulunmamaktadır.

Nazım Bey mesleğı icabı takım elbise giyip kravat takmıştır. Emekli olmasının ardından geceleri takside şoförlük yaparken bile yine gömlek giyip kravat taktığı görülür.

4.1.2.2 Ruhsal zellikler

Nazım Bey sakin mizaçlı, yardımsever, espritel ve mesleğinin yanı sıra entelektüel tarafını da geliştirmiş bir adamdır. İlkokul ğretmeni olan Nazım Bey ğrencilerine yalnız okuma-yazma, matematik gibi bilgiler öğretmemiş, onları kültürel anlamda da geliştirmeye çalışmıştır. Son derste öğrencilerine veda konuşması yaparken duvardaki, üzerinde Mustafa Kemal Atatürk'n, Nazım Hikmet ile Edip Cansever gibi edebiyatçıların ve Mona Lisa, Van Gogh'un Ayekleri gibi ünlü tabloların resimlerinin olduğı panoyu göstererek 'Şu resimlere bakın, ş insanlara bakın. Yazdıklarını tekrar tekrar okuyun. Ben olmasam bile onlar size yol gösterecektir evlatlarım' der. Başka bir

sahne de ise arkadaşının insanlara yardım etmeyi sevdiğini bilen Takoz Atakan taksisinde işe çıkacak olan arkadaşı Nazım Bey'e taksiyle ilgili bilgi verirken 'Kavga eden çiftlere karışma. Sen nasihat etmeye meraklısındır. Sakın ha' der.

Nazım Bey yaşlanmayı ve emekli olmayı hayatın sonuna gelmek olarak kabul eder ve bu gelişmeler onu hüznendirir. İlk sahnede öğrencilerine emekli olacağını açıklarken gözleri dolu bir şekilde espri yapar 'Emekli oluyorum, çok şükür sizlerden kurtuluyorum' der ve ekler 'Ama hayat sizin için devam ediyor' der. Bu sözlerden Nazım Bey'in emekli olmayı hayatın son aşaması olarak gördüğü anlaşılmaktadır.

Otobüse binip İstanbul'a döndüğü sahnede ise Nazım Bey iç ses konuşmasında 'Uzun, çok uzun geçen öğretmenlik hayatımın bana her şeyi sunduğuna dair derin bir inancım vardı. Çok şey görmüştüm. Acıları, ölümleri, işkenceleri, kötülükleri, arkadan vurmaları, vefasızlıkları, terk edilmişliklerin görmüştüm. Sevgiyi, karşılıksız sevgiyi, aşkı ve hüsrânı yaşamıştım. Bir gecede köyler yakılmış; anneler, babalar, çocuklar yok edilmişti ve ben her şeye seyirci kalmıştım. Gözlerimin önünde töre cinayetleri işlenmiş, salgın hastalıklar öğrencilerimi elimden almış, ben çaresiz ancak gözyaşı dökebilmişim. Tanrı bile bizden elini ayağını çekmiş, yalnızlığa terk etmişti hepimizi. Sonunda ya deli olacaktım ya veli. Ben ne olduğumu bilmiyorum ama Alacaköyü'nü terk ederken artık hayata dair öğrenecek bir şeyin kalmadığına inanıyordum. Bütün defterleri kapadığımı, alacak verecek meselesini bitirdiğimi düşünüyordum. Ne kadar da yanılmışım. Evet, biraz eski moda bir deyiş olduğunun farkındayım ama söylemeden edemeyeceğim; hayat son ana kadar sürprizlerle doluymuş' diyerek aslında emekliliğiyle birlikte yaşamda tecrübe edilebilecek bütün şeyleri deneyimlediğini düşünüp bu dönemin sona erdiğini düşündüğünü ifade etmektedir.

İstanbul'a vardığında ise ilk iş babadan kalma, şimdi kiracıların oturduğu aile yadigarı evi görmeye gider. Ardından yakın dostları Kahveci Veysel ve Takoz Atakan'ı görmeye gittiğinde onlara evlerini ziyarete gittiğinden bahsedip kiracılarının çocuklarıyla ilgili 'O çocukların yerinde daha dün biz oynuyorduk. Hayat akıp gidiyor be' der.

4.1.2.3 Sosyodemografik Özellikler

Dedesi İstiklal Savaş gazisi, babası da kendisi gibi öğretmen olan Nazım Bey Doğu'da kerpiç bir evde yaşayarak, çatısı akan bir köy okulunda 15 sene görev yapmıştır. Görev yaptığı bu sırada köy halkından Kürtçe de öğrenmiş, akıcı bir biçimde Kürtçe konuşabiliyor ve köy halkıyla Kürtçe iletişim kurabiliyordur. Emekli olup İstanbul'a

dönmesinin ardından Nazım Bey maaşı bağlanana ve emekli ikramiyesi gelene kadar geçimini sağlayabilmek için bir iş bulup çalışmak ister. Arkadaşı Takoz Atakan taksisinde birlikte çalışmayı teklif eder. O da kabul eder ve geceleri taksiye çıkmaya başlar.

Taksi şoförlüğü yapmak konusunda bile titiz ve itinalı davranan Nazım Bey tıpkı öğretmenlik yıllarındaki gibi taksiye çıkacağı zamanlar da gömlek giyip kravat takar. Bunun yanı sıra düzgün dil kullanımı ve nezaketiyle birlikte bu haliyle gerçekte taksici olmadığı anlaşılan Nazım Bey bir gün taksisine binen Dünya'nın da dikkatini çeker. Dünya'yla tanışmalarının ikinci günü bir yerde dürüm yerlerken Dünya 'Senin asıl işin ne?' diye sorunca Nazım Bey gülerek 'şoförlük' der. Dünya da gülerek 'Yemezler. Senin işin başka. Böyle kravat takan adamdan şoför olmaz. Üstelik sen fazla efendisiz. Allah'ını seversen doğruyu söyle' der. Nazım Bey de 'öğretmenim' deyince Dünya 'estağfurullah' der. Nazım Bey de 'Vallahi öğretemdim' deyince 'E ne işin var taksicilikte?' diye sorar. Nazım Bey de 'Hayat' der. Bu sözlerle Nazım Bey'in öğretmenlik gibi saygın kabul edilen bir meslekten emekli olmasının ardından ekonomik zorluklar nedeniyle taksi şoförlüğü yapmaya başlamasını hem bir sitemle hem de hayatın akışında pek çok insan gibi kendisi için de olağan gördüğü bir gerçeklik olarak karşıladığı görülmektedir.

4.1.3 Sosyal ilişkiler

4.1.3.1 Ailevi İlişkiler

Nazım Bey yıllar önce eşinden ayrılmış; bir erkek, bir kız babasıdır. Oğlu Mehmet'in ergenlik çağında bir oğlu vardır. Kızı Piraye ise çocukları olmadığı için eşiyile boşanmıştır. Oğlu ve kızıyla herhangi bir sorunu ya da küslüğü olmayan Nazım Bey'in yine de çocuklarıyla kopuk bir ilişkisi vardır. İstanbul'a döndüğünde çocukları onu karşılamaya gelmez, babalarının İstanbul'a döneceğinden bile haberleri yoktur. Arkadaşı Atakan 'Niye çocuklarında kalmıyorsun' diye sorunca da 'Mehmet evli barklı, çocuklu falan. Kız desen olmaz. Sonra ben alışmışım tek başıma' der. Bir süre sonra Atakan çocuklarını görüp görmediğini sorunca Nazım Bey 'hayır' diye yanıt verir.

Nazım Bey aynı gün içinde kısa bir süre sonra oğlu Mehmet'in beyaz eşya mağazasına onu görmeye gider. Mehmet babasını görünce hemen elini öper.

Mehmet: Ne zaman geldin?

Nazım Bey: Bugün, biraz önce.

Mehmet: E niye haber vermedin baba? Seni karşıladık.

Nazım Bey: Ne gerek var oğlum? İşi gücü olan adamsın sen.

Mehmet: Çok şaşırdım seni birden böyle karşımda görünce.

Nazım Bey: Haber veremedim haliyle sen de böyle...

Mehmet: Piraye'nin haberi var mı?

Nazım Bey: Yok, yani ona da haber veremedim...

Mehmet: Dur.

Nazım Bey: Galiba telefonu değişmiş.

(O sırada Mehmet Piraye'yi arar)

Mehmet: Babam geldi. Hangi babam canım, asıl babamız; der ve telefonu kapatır.

Nazım Bey 'Nasıl Piraye? diye sorar fakat Mehmet'in bir gözü de dükkandaki satış elemanlarının üzerindedir, çok dikkatle dinlemez, 'İyi, iyidir Piraye' der.

Dükkândan ayrılırken oğlu Nazım Bey'e bir ihtiyacının olup olmadığını sorar. Nazım Bey de 'Sağ ol oğlum. Düşünmen yeter' der. Bu diyalog ile filmin ilk sahnelerinde Nazım Bey'in eşyalarını toplarken küçüklük fotoğraflarına hasret ve tebessümle baktığı çocuklarıyla arasında aslında kopuk bir ilişki olduğu film içerisinde ilk kez verilmektedir.

Nazım Bey İstanbul'a en son torunu Kaan'ın doğumu için gelmiştir. Kaan şu anda ergenlik çağındaki bir çocuktur. Bazı sahnelerde Nazım Bey'in çocuklarıyla olan kopuk ilişkisinin yansımaları görülmektedir. Nazım Bey kızına nerede oturduğunu ve yalnız yaşayıp yaşamadığını sorar. Kızının ayrıldığı eşiyle ilgili konuşurken 'İyi ki çocuğunuz olmadı' der, Piraye de 'Çocuğumuz olmadığı için boşandık biz baba' der. Oğlu Mehmet ise dedesinin evini satmaya ilişkin gönderdiği ve cevap alamadığı mektuplardan bahsedince Nazım Bey 'Aslında ev yüzünden bile olsa insanın evladından mektup alması güzel şey' der. Başka bir sahnede Dünya ile aralarında

Dünya: Evli misin?

Nazım Bey: Boşanalı çok oldu.

Dünya: Benim gibi yani. Çoluk çocuk?

Nazım Bey: İki; bir kız bir erkek. Ama çocuk yaşı çoktan geçtiler. Benim torunum bile var.

Dünya: Maşallah. Madem torun torbaya karıştın niye bu çocuklar sana bakmıyorlar da sabahlara kadar elin itiyle uğursuzuyla uğraşıyorsun? Yazık değil mi sana? şeklinde bir konuşma geçer. Burada Dünya bu cümlesiyle aslında evlatların ebeveynlerine karşı koşulsuz yerine getirmesi gerektiğine inanılan bakım ve sahip çıkma gibi toplumsal ve kültürel beklenti ve değerleri yansıtır. Ayrıca Nazım Bey ve çocuklarının arasındaki ilişkiyi tek taraflı değerlendirip, çocuklarının düşüncelerini ihmal edip iyi bir insan olan Nazım Bey'in iyi de bir baba olduğu genellemesi yaparak çocuklarını haksız sayar.

Nazım Bey'in çocuklarıyla zaman zaman çatışmalar da yaşamaktadır. Oğlu Mehmet babasının evine aldığı Dünya'nın kocası yüzünden karakola düştüklerini öğrenince olayları duyup evine gelir, duyduklarını anlatır ve 'Yakıştırıyor musun bütün bunları kendine?' der. Nazım Bey 'Orada dur Mehmet. Bana neyin yakışıp yakışmadığının kararını vermek sana mı düştü? Ben sadece zor durumda kalan bir insana yardım etmeye çalışıyorum. Senin bunları anlamamanın kolay olmadığını da biliyorum. Çünkü senin asıl uzmanlık alanın almak, satmak ve müteahhitlik işleri' der.

Fakat çocuklarıyla yaşadığı tüm bu kopukluk ve çatışmaların nedenleri kızı Piraye'nin erkek arkadaşı Tolga'yı babasının evine getirdiği zaman aydınlığa kavuşur. Bu olay senelerce görmezden gelinen veya kaçınılan bir yüzleşme ve hesaplaşmadır. Nazım Bey'in Hakkari'de görev yaparken senelerce üstünü örttüğü ya da ertelediği bu yüzleşme ve hesaplaşma emekli olup tekrar İstanbul'a göç etmesinin ardından artık kaçınılmaz olarak gerçekleşmiştir.

Nazım Bey kızı Piraye'nin erkek arkadaşına geceleri taksiye çıktığını söylemesinin ardından erkek arkadaşı gidince oğlu Nazım Bey'e taksiye çıkma meselesini doğru olup olmadığını sorar. Doğru olduğunu öğrenince de 'Baba sen böyle bir şeyi bize sormadan nasıl yaparsın ya? Madem paraya ihtiyacım vardı niye bana söylemedin? Niye Piraye'ye söylemedin? Senin derdin ne? Bizi rezil etmek mi istiyorsun?' der. Nazım Bey bunun üzerine 'Evladım çalışmanın nesi ayıp?' der. Mehmet 'Çalış. Kimse sana çalışma demiyor. Ama böyle şey, şoförlük falan olacak iş mi? Kızının gururunu da mı düşünmedin baba? Gördün adamın nasıl baktığını ya. Üstelik ihtiyacın da yok kimsenin yardımına. Koskoca bir ev orada öylece duruyor. Ver şunu müteahhitte

ya ver şunu ya. Bu ne inat ya? Zaten senin inatların sıçtı hayatımızın içine. Lan üvey babamın bile senden daha çok hakkı geçti bana. O adamın sayesinde açtım ben mağazayı haberin var mı senin? Allah'ın bir ... kadını bile bizden daha çok korudun be. Yeter baba ya. Yeter!' der. Ardından kızı Piraye, Mehmet'in abuk sabuk konuştuğunu ama kilit cümleyi de onun söylediğini söyler.

'Mehmet de abuk sabuk konuştu ama kilit lafı da o söyledi. O kadını dedi, bizden daha çok korudun. Unut öteki lafları; parayı pulu, evi mevi. İşte hayatımızı özetleyen cümle; onları bizden daha çok korudun, sevdin. Bu kadını, kızını, öğrencini, dağdaki çobanı mezradaki kadını bizden daha çok koruduğun, sevdin. Sana olan nefretimi dizginlemeye çalışırken hep şöyle derdim 'Ama hayat onu böyle yaptı. Dedesi İstiklal madalyalı bir gazi, babası bir eğitim gönüllüsü, halk partili bir solcu. Öyle ki oğlunun adını bile bir şairden almış ve onu tam bir vatansever olarak yetiştirmiş. Kendini milletine, ülkeneye adayacaksın şartlar ne olursa olsun. Nazım Bey vurmuş Anadolu yollarına, kendini insanına adamış". Bütün bunları anlayabiliyordum da anlayamadığım şeydi... Bütün bunları anlıyordum da anlayamadığım şeydi; nasıl oluyor da böylesine sevgi dolu bir insan evlatlarına özellikle kızının ağır ağır yaklaşan hastalığına karşı ilgisiz kalabiliyordu? Hatırla, dünyanın öbür ucunda bir köydeydik. Annem sana hastalığını söyledi. Peritonit sancılarının başlamıştı, hastaneye gitmem gerekiyordu çünkü o lanet köye hiçbir doktor gelmiyordu ama sen işlerinin çokluğu yüzünden, sevgili öğrencilerinin karne notları yüzünden beni şehre götürmedin, önemsemedin sancılarımı, erteledin. Annemle ortalarda kaldım baba. Peritonit yüzünden ölümden döndüm 'E olabilir, herkesin başına böyle şeyler gelebilir' diyebilirsin ama bilmediğin bir şey var; peritonit bana bir armağan verdi baba o hastalık yüzünden çocuk yaşta tüplerin tıkanı. Yani Türkçesi; çocuğumun olması imkansızdı. Annem seni terk etti diye sakın suçlama. Çocukların seni bırakıp gitti diye sakın suçlama çünkü bunu hakkettin sen. İdeallerin ailemizin mahvına neden oldu. Mehmet haklı baba, sen bizi hiç sevmedin. Sevgini öğrencilerine öylesine veriyordun ki eve geldiğinde verilecek bir şey kalmıyordu. Ben de çocukları çok seviyorum baba, hiç doğmayacak olan çocuklarımı çok seviyorum' der.

Bu konuşmayla Piraye, öfke patlaması yaşayan abisi Mehmet'in aksine daha sakin ve daha sağlam gerekçelerle babasının ihmallerini ve haksızlıklarını dile getirip kendi haklılıklarını ifade ederek filmin başından beri Nazım Bey'e duyulan sempati ve üzüntüyü ortadan kaldırarak iyi bir öğretmen ve iyi bir insan olan Nazım Bey'in aslında iyi bir baba olamadığını gözler önüne serer.

Nazım Bey yıllarca fark etmediği ya da görmezden gelmeyi tercih ettiği bu yüzleşmenin ardından bir gün kızı Piraye'nin iş yerine gider. Yanında getirdiği evin tapusu ve vekaletnameyi Mehmet'e vermesini söyler. Kızı Piraye kendisinin neden

vermediğini sorunca Mehmet’le bir süre görüşmemelerinin daha iyi olacağını, Mehmet’in de tek istediği şeyin zaten bu tapu olduğunu söyler. Kapıdan çıkarken gözleri dolu bir şekilde ‘Ben tüm bunları niye yaptım hala bilmiyorum. Niye kendimi bu yalnızlığa mahkûm ettim, niye ailemin beni terk etmesini engelleyemedim, niye hayatımı boş hayaller için yok ettim bilmiyorum. Üstelik sonunda elime geçen ne biliyor musun? Koskoca bir hiç. Sadece üç beş öğrenci mektubu ve içinden çıkan fotoğraflar. İşin en acıklı yanı da şu kızım; bir daha dünyaya gelsem yine aynı yollardan yürüyeceğim biliyorum. Demek ki yaşanan onca hayal kırıklığı, sürgünler, fişlemeler, sorgular bana bir şey öğretmemiş. Tuhaf bir durum bu; acı çekmeye gönüllü olmak, ruhunu o işten alamamak. Bana hem keder verdi hem mutluluk. Acını katmerleştirmemek için artık sana da görünmeyeceğim kızım. Beni affet demiyorum, evlat sahibi olamamak korkunç bir şey. Kendi ideallerimin bedelini sana ödetmem affedilemez yavrum. Hepimiz hayallerimizin kurbanıyız. Benim adım niye Nazım, senin adın Piraye, abin Mehmet? Niye?’ der ve gider. Piraye babasını gözyaşları içinde dinlemiştir. Böylece Nazım Bey’in çocuklarıyla olan yıllarca uzaklarda yaşamının rahatlığıyla kaçtığı, hatta kendisini suçsuz ve mağdur olduğuna inandırdığı ilişkisinde yaşadığı yüzleşme ve hesaplaşmanın ardından kendini, babasını ve yetiştirilme tarzını ve daha birçok şeyi sorgulayarak İstanbul’a geri dönmesinin ardından yaşadığı yüzleşme; suçluluk ve pişmanlık duygusu, geçmişe hem özlem hem de pişmanlıkla bakması gibi birçok duyguyu deneyimlemesine neden olmuştur.

4.1.3.2 Toplumsal İlişkiler

Nazım Bey herkes tarafından sevilen, sosyal biridir. Türkiye’nin diğer ucunda Doğu’daki bir köyde görev yaparken oradaki insanların da gönlünü kazanmıştır. Emekli olup köyden ayrılacağında köyün muhtarı, yaşlıları ve öğrencileri onu uğurlamaya ve onunla helalleşmeye gelir. Köyün Derviş Dedesi de onunla vedalaşmaya gelir. Nazım Bey Derviş Dede’yle Kürtçe vedalaşır;

Nazım Bey: Duanı bizden esirgeme Derviş Dede.

Derviş Dede: Senin benim duama ihtiyacın yoktur hoca. Dede de sensin derviş de sensin. Sen bizim çocuklarımızın gerçek babasısın. Sen öğretmensin. Sen bizim dedemizsin. Hadi yolun açık olsun; diyerek Nazım Bey’e olan saygısını gösterir.

Nazım Bey giderken muhtara İstanbul’da ev tutunca adresini yollayacağını söyler. Çocuklara da ‘Hepinizden mektup bekliyorum. Bana derslerinizin nasıl gittiğini

yazacaksınız. Okulu bırakanı duyarsam buraya geri geri döner, canını okurum ona göre’ der ve öğrencilerden birine göz kırpar. Arkadan çocuğun yakını olduğu düşünülen iki erkek birbirine şaşkın bakarlar. Ardından köy halkı Nazım Bey’i alkışlarla uğurlar. İstanbul’a döndüğünde emekli olduğu şehirdeki muhtara mektup yazar, söylediklerini unutmamasını tembih eder ve çocuklara adresini vermesini söyler. Daha sonraki sahnelerde Nazım Bey içlerinden fotoğraflar da çıkan öğrencilerinin gönderdiği mektupları okurken görülür. Öğrencileri sözünü tutmuş ve Nazım Öğretmenlerine mektup ve fotoğraf göndermiştir.

Nazım Bey’in yıllarca sürdürdüğü dostları da vardır. İstanbul’a gelir gelmez arkadaşı Veysel’in kahvehanesine gider ve Veysel ve diğer yakın arkadaşı Takoz Atakan onu görünce çok mutlu olurlar ve onu ‘kardeşim’ diye karşılayarak onunla hasret giderirler. Atakan daha önce konuştukları gibi Nazım Bey gelmeden onun için bir ev tutmuştur. Bunu söylerken ‘Ben, yani senin iyilik meleğin, koruyucun evi tuttum’ diye espri yapar.

Uzun yıllar dost olan bu arkadaş grubu aynı zamanda Nazım Bey’in babasının öğrencileridir de. Meyhanede arkadaşları Nazım Bey’in emekli olmasını kutlarken Nazım Bey’in babası Rıdvan öğretmeni yad ederler. Sonra da Takoz Atakan ‘Nur içinde yatsın. Üzerimizde büyük emeği vardır. Eğer o olmasa hepimiz serseri olurduk. Ama içimizde bir tek oğlunu adam edebildi’ der. Nazım Bey yıllarca kendisinin de icra ettiği baba mesleğini hem babasının hem de kendisinin çok iyi icra ettiği inancıyla aslında hem rahmetli babasıyla hem de kendisiyle gurur duymaktadır. Yıllarca çalıştığı Hakkari’den birçok çocuğun hayatına dokunmuş olma gururuyla memleketi İstanbul’a geri dönmüştür.

Nazım Bey ve arkadaşı Takoz Atakan’la aralarında kuvvetli bir dostluk vardır. Samimiyetleri o kadar fazladır ki Takoz Atakan’ın her şeyi dalgaya vurması ve zaman zaman yaptığı münasebetsiz şakalar bile Nazım Bey’i çok sinirlendirmez. Aralarındaki bu tatlı sert itişip kakışma birçok sahnede görülmektedir.

Atakan Nazım Bey’e ‘Gençliğinde huysuzdun. Yaşlanınca daha da huysuzlaştın. Senin emekliliğin hiç çekilmez’ diye espri yapar. Başka bir sahnede tuttıkları evi görmeye gittiklerinde Atakan ve Nazım Bey aralarında

Takoz Atakan: Buraya küçükken sık sık gelir, şeker yürütürdüm.

Nazım Bey: Ne bok olacağın o zamandan belliydi zaten. Öbür tarafta bunun hesabını senden sorar Madam Agarni.

Takoz Atakan: Aman bu tarafta sormasın da şeklinde bir atışma geçer.

Nazım Bey maaşı bağlanana kadar çalışmak istediğini söylediğinde Takoz Atakan ‘Özel ders versen olmaz. Köy öğretmenini kim ne yapsın? Muhtar ol desem seçimlere çok var. Ticaretten anlamazsın. Gel meydana tezgâh açalım desem yakışmaz. Sana yakışır da babana yakışmaz’ diye arkadaşına takılmasının ardından taksisinde birlikte çalışmayı teklif eder.

Atakan mahallelerindeki Eczacı Berrin Hanım’ı Nazım Bey’e yakıştırmaktadır. Bunun imasını yaptığı zamanlarda hep Nazım Bey’le tatlı sert tartışırlar. Atakan Nazım Bey’in tansiyonunun yükseldiği bir gün onu Eczacı Berrin Hanım’a götürür. Eczaneden çıktıktan sonra

Takoz Atakan: Berrin duldur.

Nazım: Bana ne.

Takoz Atakan: Ne demek bana ne? Hem hastasın hem sana lokum gibi dul bir eczacı buluyorum yine de yaranamıyorum. Bak seninle nasıl ilgilendi? Tansiyonunuz yüksek Nazım Bey. Kendinize dikkat etmelisiniz Nazım Bey. Ne iş oğlum bunlar?

Nazım Bey: Boyuna posuna bakmam, sana bir çakarım bir de yer çakar terbiyesiz herif diye atışırlar.

Başka bir sahnede arkadaşı Nazım Bey’in evine bir kadının geldiğini duyunca önceki münakaşalarına istinaden

Takoz Atakan: Ne o? Attım fırçanı, gittin. Eve kadın kapattığın söyleniyor. Haberin olsun.

Nazım Bey: Ulan sen ne dedikoducu şeymiş misin be? Hem dedikoducu hem müzevir ve yalancı. Ya eşek kadar herifsin. Utan be! ... Ben bu akşam taksiye çıkamayacağım haberin olsun.

Takoz Atakan: Niyeymiş o?

Nazım Bey: Eve bir kadın kapattım da. Terbiyesiz herif. Tövbe tövbe diye tekrar atışılar. Fakat bu tartışma ve atışmaların hiçbirinde Nazım Bey ve Takoz Atakan birbirlerine küsmezler.

Takoz Atakan hem varlığıyla hem de yokluğunda arkadaşı Nazım Bey'i tehlikelerden korur. Nazım Bey bir yerden müşteri aldığı sırada orada beklemekte olan taksiciler onunla tartışmaya başlar. Nazım Bey de taksicilere diklenir. İki taksi şoförü onu dövmek üzereyken üçüncü bir şoför taksinin arkasındaki 'Takoz' yazısını görüp taksinin Takoz Atakan'a ait olduğunu fark edip ona dokunmalarına engel olur ama bir daha sırayı bozmaması ve oralara uğramaması konusunda Nazım Bey'i ikaz eder.

Takoz Atakan arkadaşı Nazım Bey'i Dünya konusunda da uyararak onu korumaya çalışır. Dünyanın eski kocası onları bulup çocuğunu götürmeye çalışınca kavga çıkar. Karakola giderler. Karakol çıkışı Takoz Atakan diğerlerine belli etmeden arkadaşı Nazım'la konuşur. Ona 'Oğlum sen tam bir belanın içine düşmüşsün haberin olsun' deyince Nazım Bey 'Ne demek bu şimdi?' diye sorar. Takoz Atakan 'Kadın malın gözü, adam tam bir psikopat. Dikkat et arada sen ezilmeyesin. Benden arkadaş tavsiyesi' der.

Nazım Bey ve Dünya arasındaki iletişim ise ilk andan itibaren sıcak ve samimi olmuştur. Dünya'nın yaralanmasının ardından gidecek yeri olmadığı için onu evine alan Nazım Bey ve Dünya iyice birbirlerine arkadaş olmuşlardır. Gündüzleri birlikte alışveriş yapıp akşamları yemek yedikten sonra Dünya Nazım Bey'i gece taksiye çıkarken güler yüzle 'Hadi hayırlı işler. Kazasız belasız inşallah' deyip kravatını düzelterek uğurlar.

Bir sabah Dünya kahvaltı masasını hazırlarken yeni uyanan Nazım Bey'e şarkıcı Teoman'ın 'Bugün benim doğum günüm' şarkısını söyleyerek doğum günü olduğunu anlatmaya çalışır. Ardından Nazım Bey Dünya'nın doğum gününü kutlar. Dünya Nazım Bey'i yanaklarından öper ve hediye olarak kendisini bir türkü bara götürmesini ister. Nazım Bey Dünya'nın bu isteğini yerine getirir.

Nazım Bey Dünya'nın kızı Melek'i de çok sever ve ona ilgi gösterir. Ona resim defteri ve boya alır. O resim yaparken ona tepside yemek götürür.

Mahallenin eczacısı Berrin Hanım da Nazım Bey'le ilgilenmektedir. Nazım Bey'in tansiyonu yükseldiğinde Takoz Atakan onu Berrin Hanım'ın eczanesine götürür. Atakan Berrin Hanım'a Nazım Bey'i tanıtip onu hatırlayıp hatırlamadığını sorunca Berrin Hanım hatırladığını, kendisi birinci sınıftayken Nazım Bey'in beşinci sınıfta olduğunu ve

bütün milli bayramlarda Nazım Bey'in şiir okuduğunu ve kendisinin ve arkadaşlarının onu hayranlıkla izlediğini anlatıp gülümser.

Başka bir sahnede Dünya ve Halil'in kavga ettikleri zaman Nazım Bey'in tansiyonu yükselince yine Eczacı Berrin Hanım'a giderler. Berrin Hanım Nazım Bey'in tansiyonunu ölçerken 'Maşallah bu kadar maceraya iyi dayanıyorsunuz Nazım Bey. Bu tansiyonla başkası olsa çoktan öbür tarafı boylamıştı. Küçük 12, kötü' der. Dünya bunun üzerine Nazım Bey'in kulağına eğilip fısıldayarak 'Abi hiç merak etme taş gibi adamsın. Bu karının niyeti başka. Seni hasta edip üzerine oturacak. Ben böylelerini çok iyi tanırım' der.

4.1.4 Kültürel Değerler

Nazım Bey büyüklerine saygı gösteren, küçüklerinin ise ona saygı gösterdiği biridir ve el öpmeyi de bu saygının bir göstergesi olarak görür. Köydekilerle vedalaşırken kendisini uğurlamaya gelen yaşlı bir teyzenin ve köyün Derviş Dedesinin elini öper. Aynı şekilde aralarında kopuk bir iletişim olmasına rağmen oğlu Mehmet mağazasına geldiğinden Nazım Bey'i görür görmez elini öper.

Nazım Bey ne tam bir seküler ne de tam bir muhafazakardır. Arkadaşlarıyla emekli oluşunu kutlamak için gittiği ve Dünya'yı doğum gününü kutlamak için türkü bara götürdüğünde alkol aldığı görülür. Diğer yandan dini şeyleri de önemseyen anlaşılan Nazım Bey görev yaptığı köyden ayrılırken köyün Derviş Dedesinden dua ister. Bir başka sahnede de Takoz Atakan küçük bir çocukken tuttukları evden şeker çaldığını söyleyince Nazım Bey arkadaşına şakayla karışık 'Öbür tarafta bunun hesabını senden sorar madam Agarni' der.

Kültürel değerler bağlamında film boyunca sıkça geçen konu ise Nazım Bey ve Dünya'nın aralarındaki ilişkidir. Toplumsal normlar bakımından bir erkekle kadının ilişki kurmasında ya da evlenmelerinde erkeğin yaşça kadından büyük olması beklenirken aralarındaki yaş farkının da aşırı olmaması kabul görür. Her ne kadar Nazım Bey Dünya'dan zor durumda kalıp evine sığınmış biri olarak bahsetse de ve Dünya Nazım Bey'e 'abi' diye hitap etse de aralarındaki iletişim ve ilişkinin bunun üzerinde bir şey olduğu görülmektedir. Fakat ne Nazım Bey ne de Dünya bu toplumsal değerlerin belirttiği değerlerden ötürü buna ilişkin bir şey söylemezler. Yalnız filmin sonlarına doğru Nazım Bey Dünya'ya eski kocası Halil'in çok pişman olduğunu ve eski hatalarını

tekrarlamayacağına dair söz verdiğini söylediğinde Dünya Nazım Bey'e 'Yani şimdi sen bana diyorsun ki önünde iki yol var; ya pavyona gidersin ya da kocana dönersin öyle mi?' diye sorunca Nazım Bey güçlükle 'Evet' diye yanıt verir. Bunun üzerine Dünya başını Nazım Bey'in omzuna koyup ağlayarak 'Bir üçüncü yol yok mudur?' diye sorar. Ağlamamak için kendini zor tutan Nazım Bey bu soruya hiçbir yanıt vermez.

Bu ilişkiye dair Nazım Bey ve Dünya'nın çevresindeki insanların farklı farklı bakış açıları vardır. Nazım Bey'in yakın arkadaşı Takoz Atakan 'Senin bu kadında gözün var mı? Aşk meşk falan?' diye sorunca Nazım 'Sen ne biçim konuşuyorsun öyle? Gencecik bir insan evime sığınmış. Çocuğu var üstelik. Yakışıyor mu sana böyle şeyler düşünmek?' diye sinirlenince Takoz Atakan 'Yakışıyor tabii; kadın güzel, sen bekarsın. Ne olmuş yani? Yaş farkının önemi yok ama bu kadın senin dengin değil. Olmaz yani. O bir Berrin Hanım değil' diyerek ilişkilerini yaş farkı nedeniyle değil de Dünya'nın profilinden ötürü onaylamadığını ifade etmeye çalışır.

Nazım Bey'in oğlu da bu ilişkiyi onaylamamaktadır. İçten içe Dünya'yı babasının malına konmaya çalışan bir fırsatçı olarak görür. Bir gün Dünya'yla kısa bir sürelince babasının evinde yalnız kaldıkları anda bunu bir ima yoluyla Dünya'ya söyler. Bunun üzerine Dünya Nazım Bey'in evini terk eder. Kızı Piraye ise babasına erkek arkadaşıyla tanışmaya geleceklerini haber vermek için uğradığında kapıda babasıyla vedalaşırken sessizce 'Senin için çok genç baba. Çok genç' der.

Dünya'nın eski kocası Halil ise Nazım Bey'le konuşup Dünya'yla barışmaları için ondan yardım isterken 'Çünkü biliyorum bu kız seni baba gibi seviyor ve sayıyor. Ne dersen kabul eder' der. Nazım Bey'in yüzü değişir, duydukları ona rahatsızlık vermiştir. Halil birtakım sözler verdikten sonra da Nazım Bey'e 'Yap bir babalık' der.

4.1.5 Yaşlı karakterin iç göç bağlamında temsili

Nazım Bey uzun yıllar Doğu'da görev yapmış olmasına rağmen İstanbul'a döndüğünde şehre ve çevresine uyum sağlamakta güçlük çekmez ve hemen adapte olur. Uyum sağlamakta zorlandığı tek konu taksicilik yaparken adres bulma ve yollarla ilgili yaşayacağı sıkıntılardır. Arkadaşı Takoz Atakan kendisine taksisinde birlikte çalışmayı teklif edince 'Saçmalama. Ben 15 yıldır İstanbul'dan uzağım. E bu kadar zamanda bir İstanbul kadar daha büyüdü şehir. Ben hiçbir yerini bilmiyorum ki' deyince Takoz Atakan 'Evladım kimse bilmiyor ki zaten' diyerek onu rahatlatmaya çalışır. Bunun dışında Nazım

Bey'in 15 sene sonra İstanbul'a geri dönmesinin ardından yadırgadığı ya da uyum sağlamakta güçlük çektiği herhangi bir şey görülmez. Aksine sanki zaten yıllardır orada yaşamaya devam ediyormuş gibi Madam Agarni'nin kiraladığı evine, mahallesine ve çevresine kolayca uyum sağlar. Bunun bir nedeni kısmen yaşadığı mahallenin bütün çocukluğunun ve gençliğinin geçtiği mahalle olması ve esnafın eski arkadaşları olmasından da kaynaklıdır.

4.2 Pandora'nın Kutusu



Görsel 2. Pandora'nın Kutusu Film Afişi

4.2.1 Filmin özeti

Yeşim Ustaoglu ve Sema Kaygusuz'un yazdığı ve Yeşim Ustaoglu'nun yönettiği 2008 yapımı filmde ana karakter Nusret Teyze tahminen 80'lerinde kendi başına yaşayan bir kadındır. İlerleyen yaşı sebebiyle başlayan Alzheimer rahatsızlığı nedeniyle bir gün köyündeki dağlarda kaybolur. Köylülerin jandarmaya haber vermesinin ardından İstanbul'dan çağrılan çocuklarıyla beraber arama çalışmalarında yaşlı kadın bulunur. Nusret'in çocukları Nesrin, Güzin ve Mehmet annelerini İstanbul'a getirir. Uzunca bir müddet Nesrin annesiyle ilgilenir, Güzin geçmişin öfkesiyle annesiyle çok da ilgilenmek istemez, Mehmet ise düzenli bir hayatı ve işi olmayan, virane bir yerde yaşayarak hayatını sürdürmektedir. Bir süre sonra Nusret Teyzenin bakımının iyice zorlaşmasının ardından onu bir bakımevine yerleştirirler. Fakat buna içi elvermeyen torunu Murat anneannesini bakımeviden alarak memleketteki evine götürür. Yaşlı kadının bakımı bir süre sonra tek başına uğraşan Murat'a da zor gelmeye başlamıştır.

4.1.2 Yaşlı karakterin özellikleri

4.1.2.1 Fiziksel özellikler

Nusret Teyze tahminen 80'lerinde, yaşlı bir kadındır. İlerleyen yaşı nedeniyle saçları beyazlamış, yüzünde kırışıklıklar oluşmuştur. Kısa boylu ve orta kilolu bir kadın olan Nusret Teyze memleketindeki evinde gösterildiği sahnelerde başında çemberi, ayağında örgü patikleriyle geleneksel giyimli biri olarak yansıtılmıştır. Nusret Teyze çocukları tarafından İstanbul'a getirildiğinde ise şehre daha uyum sağlayacak biçimde başında bir eşarp ve üzerinde uzun bir palto vardır. Nesrin annesini banyo yaptırdıktan sonra kardeşi Güzin'le gece mutfakta çay içtiği sahnede 'İnanamadım banyoda ... Ne kıl kalmış ne bir şey. Biz de öyle olacağız' diyerek yaşlı kadındaki fiziksel değişimden bahseder.

Nusret teyze yürürken küçük adımlarla yürür ve yavaş hareket eder. Fakat bunların dışında fiziksel olarak bakıma muhtaç bir durumu bulunmamaktadır. Fiziksel herhangi bir engeli bulunmadığı için başına gelen kaybolma olayından önce köydeki evinde tek başına yaşamını sürdürmektedir. Anneleri kaybolduğunda memlekete onu bulmaya gelen kızları mutfakta bir sürü kışlık hazırlık yapılmış kavanoz bulur. Temel yaşam becerilerini sürdürebilen Nusret Teyzenin ilerleyen yaşının doğal bir sonucu olarak bazı duyularında sorun vardır. Örneğin birçok sahnede özellikle Nesrin'in annesi anlayabilsin diye annesiyle tane tane ve yüksek sesle konuştu görülür ya da Nusret Teyzenin bir şey okuması ya da bir şeye bakması gerektiğinde gözlerine iyice yaklaştırarak baktığı görülür.

Fakat kendisine konulan Alzheimer teşhisi ve epey ilerlemiş durumda olan hastalığı nedeniyle artık gündelik işlerini ve özbakımını eskisi gibi ya da hiç yapamayacağı öğrenilir. Bununla ilgili Nusret Teyzenin hastaneye götürüldüğü sahnede doktor 'Alzheimer tipi demans. Her türlü zorluğa kendinizi hazırlamanız gerekir. Örneğin anneniz eskiden olduğu gibi günlük yaşam aktivitelerini kendi yerine getiremeyecek. Banyosunu kendi yapamayabilir ya da tuvalet temizliğini. Uygun kıyafetler bulup giyemeyebilir. Tüm bunları sizin yapmanız gerekecek ya da tekrar tekrar öğretmeniz gerekecek' şeklinde kızlarına bilgi verir. Yaşlı kadının bu hastalığı nedeniyle de düzenli alması gereken ilaçlar bulunmaktadır. Güzin, annesini, kardeşi Mehmet'e bırakmaya gittiğinde yeğenine bırakırken 'İlaçlarını vereyim. Bak bunları sakın unutma. Şunları sabah, akşam tok karnına; bunu da üç saatte bir kullanacak tamam mı? Bak unutma' diyerek bilgi verir. Bunun üzerine yeğeni Murat 'Ne var, n'oluyor, nesi var?' diye sorunca

‘Alzheimer. Her şeyi unutuyor. Eskileri biraz hatırlıyor ama. Dikkat et, gözünü üstünden ayırma’ deyip uyarıda bulunur.

Filmin geri kalanı boyunca özbakım becerilerindeki kötüleşme dışında Nusret Teyzenin diğer fiziksel özelliklerinde herhangi bir değişim gözlenmez. Sadece torunuyla köye geri döndüğünde evinde yine yöresel kıyafetler giydiği görülür.

4.1.2.2 Ruhsal özellikler

Nusret Teyzenin dağda kaybolma olayının ardından kendisine konulan Alzheimer teşhisine kadar özyeterliliği olan bir birey olduğu görülür. Yaşlı kadının görüldüğü ilk sahnede kadın elinde kuru meyve çuvalıyla evinin balkonuna çıkar ve yüzünde bir tebessümle karşıdaki dağların manzarasına bakar. Buradan benlik algısı olumlu ve yaşama sevinci olan biri olduğu görülür. Kendi kendine yaşlanma süreciyle barışık olan Nusret Teyze hem hastalığının verdiği huysuzlukla hem de bakıma ihtiyacı olan birine dönüşmesini kabullenemeyişiyle zaman zaman hırçınlaşmakta ve öfke patlamaları yaşamaktadır.

Kendisine koyulan Alzheimer teşhisine ilişkin filmde hem sözel hem de görsel birçok unsur yer almaktadır. Bunun yansıtıldığı ilk sahne yaşlı kadının dağların manzarasına tebessümle bakarken birden yüz ifadesinin değişip kafasının karıştığı, elindeki meyveleri yere döktüğü sahnedir. Sonra da kızına annesinin köyde, dağlarda kaybolduğu haberi telefonla verilir. Normal şartlarda dağlar onun kaybolacağı bir yer değildir. Kızı Güzin ilerleyen sahnelerde ‘...Dağları avucunun içi gibi bilir o’ şeklinde ifade etmektedir. Kaybolma haberinin üzerine memlekete gelen kardeşler annelerinin anahtarı kapının üstünde bıraktığını görür.

İstanbul’a gelip eve girdiklerinde annesinin ayağına terlik giydirmeye çalışan Nesrin annesinin kaldırmasını işaret ettiği ayağını değil de diğer ayağını kaldırdığını görür. Fakat yaşlı kadın dış dünyadan tamamıyla kopuk değildir. Oğlunun yüz ifadesini, kızı Güzin’in telefonda kiminle konuştuğunu da bir yandan inceler.

Nusret Teyzenin hastalığıyla ilgili film boyunca en çarpıcı sahne İstanbul’a geldikleri ve eve yeni girdiklerinde birden kıyafetlerini indirip salonun ortasına çişini yaptığı sahnedir. Herkes önce durumu şaşkınlıkla karşılarken daha sonra Güzin ve Mehmet kahkaha atar, Nesrin ise ‘Anne ne yapıyorsun?! Ne yaptın anne ya?!’ der ve ‘Gülmeyin siz de’ diye diğerlerine tepki gösterir. O gece yaşlı kadın yatağın üstünde

camdan dışarı izlerken Nesrin gelip ‘Hadi yatalım anne’ deyince yaşlı kadın ‘Öyle mi?’ diye boş gözlerle soru sorar, Nesrin de ‘Öyle’ diyerek annesini yatırır ve üstünü örter. Bu hastalıkla beraber iyice huysuzlaşan yaşlı kadın için mutfakta gece yarısı sohbet eden kız kardeşler arasında geçen konuşmada Güzin’in ‘Annem çok garip olmuş değil mi?’ sorusuna Nesrin iç çekerek ‘İnanamadım banyoda. Ay nasıl çırpınıyor, bağıırıyor. Hiç elletmiyor kendini; soyamadım, yıkayamadım. Ay eli böyle burasında’ diyerek gövdesinin alt kısmını elleriyle kapatarak yanıt verir. Nusret teyzeye yemeğini kızı kendi eliyle yedirir ve yemeyi bitirdikten sonra ellerini siler.

Televizyonun yanında torunun fotoğrafını gören yaşlı kadın fotoğrafı eline alarak ‘Bu kim?’ diye sorar. Kızı Nesrin de ‘Murat anne, Murat; torunun’ diye yanıt verir. Nesrin’le dışarı çıktıkları bir günde Nesrin kaybolmasın diye sürekli annesinin elinden tutar. Aynı gün Nesrin kısa süreliğine annesinin yanından ayrıldığında mahalledeki çocuklar toplanıp yaşlı kadını ortalarına alarak yağ satarım, bal satarım oyununu oynarlar, yaşlı kadın da çocuksu davranışlarla ve gülerek onlara eşlik eder. Birkaç kez evden habersizce, tek başına çıkarak kaybolma tehlikesi atlatır.

Doktora götürdükleri ve teşhisin konduğu sahnede doktor özbakımıyla ilgili yapmaları gerektiği şeyleri söylemesinin ardından hastalığın ruhsal etkilerine ilişkin ‘...Ara ara sinirliliği, huysuzluğu ve öfke patlamaları olabilir. O gibi durumlarda onu sakinleştirip hatta bir yandan da kendinizi de sakinleştirmeniz daha uygun olacaktır. Çünkü bilerek yaptığı şeyler değil, tamamen hastalığından kaynaklı şeyler’ der. Nitekim Nesrin’in yine annesine banyo yaptırdığı bir diğer sahnede annesi kıyafetlerini çıkarırken ve onu yıkarken ona zorluk çıkarıp ağlar. Başka bir sahnede Nesrin daha önce doktorun tavsiye ettiği gibi özbakımla ilgili şeyleri annesine tekrar öğretmek istediği için onu bir çocuk gibi karşısına alıp banyoya götürerek klozeti gösterip ‘Anne çişin, kakan geldiğinde haliya değil, oturup buraya yapıyorsun diye öğretmeye çalışır. Hatta bunun üzerine bu durumla başa çıkılamayacağını düşünen Güliz, ablasına ‘Gel bir hastaneye yatıralım Allah aşkına. Kadını zorlama’ der ama ablası bunu reddeder. O sırada iki kardeşin arasında münakaşa devam ederken yaşlı kadın birden ‘Yeteeer!’ Eve gideceğim’ diye bağıırır. Nesrin ‘Hiçbir yere gitmiyorsun’ deyince de birden onun yüzüne tokat atar.

Oğlu Mehmet’in evinde yaşlı kadın, oğlu Mehmet ve torunu Murat’ın bulunduğu sahnede yaşlı kadın torunu Murat’ı yine tanımaz ve torununa ‘Senin adın ne?’ diye sorar. Torunu da gülerek ‘Murat, anneanne’ diye yanıt verir. Ardından Mehmet ‘Anne adını sen

koydun ya, babamın adını koydun’ diye hatırlatmaya çalışır. O sırada yaşlı kadının kafası karışır ve ayağa kalkıp ‘Ben gideyim, yol kapanır’ der. Mehmet ‘Anne kapanmaz yol, daha var’ der ve ‘Ne bileyim anlamadım ki a* koyayım babamı mı düşünüyor ne’ diye şaşırır. Ardından Murat’ın ‘Nasıl öldü lan dedem?’ sorusuna Mehmet ‘Dağda öldü’ deyince yaşlı kadın eskiye dair şeyleri daha iyi hatırladığı için araya girerek ‘Dağda ölmedi. Seni bıraktı, gitti’ der. Konuşmanın sonunda da yine sinirlenip bardağı yere fırlatır.

Torunuyla gezdikleri sahnelerde deniz kenarında torununa yine ‘Senin adın ne?’ diye sorar. Murat ‘Murat, anneanne’ diye cevap verir. Biraz sonra yaşlı kadın kıyafetlerini indirmeye çalışınca torunu ‘Ne yapıyorsun anneanne’ diye şaşırınca ‘Çişim var’ diye cevap verir. Murat da ‘Burada olur mu? Gel ben seni bir yere götüreyim’ diye oradan uzaklaştırır. Vapura bindikleri sahnede yaşlı kadın torununu yine unutup ‘Senin kimsen yok mu?’ diye sorar. Murat da ‘Yok’ diye yanıtlayarak gülümser. Bankta oturdukları sahnede yaşlı kadın ‘Kim getirdi buraya?’ diye sorar. Murat da ‘Çocukların’ diye yanıt verir. Kadın bunun üzerine tekrar ‘Kim?’ diye sorar. Murat da ‘Annemler işte’ diye yanıtlar. Yaşlı kadın ‘Hatırlamıyorum’ deyince de ‘Hatırlama, boş ver; daha iyi’ der. Yemek yedikleri sahnede Murat anneannesinin tuzu ekmek arasına değil üstüne döküşünü şaşkınlıkla izler. Sonrasında yaşlı kadın kendi ekmeğini unutup torunun önündeki ekmeği alıp yemeye başlar. Çocukları filmin sonunda bakımı git gide zorlaşan annelerini bir bakımevine yatırmaya karar verir.

4.1.2.3 Sosyodemografik özellikler

Film boyunca Nusret Teyzenin eğitim durumuna, maddi gelirine ve önceki hayatındaki mesleğine dair herhangi net bir bilgi verilmemektedir. Fakat kılık kıyafetinden, davranış ve konuşma biçiminden, yaşam tarzından yola çıkarak orta düzey bir tahsilinin bulunduğu, geçimini sağlayacak bir maaş ya da gelirin olduğu ve büyük ihtimalle ev hanımı olduğu tahmin edilmektedir. Yaşlılık döneminde de herhangi bir işte aktif olarak çalışmayıp sadece kendisine bakmaktadır.

4.1.3 Sosyal ilişkiler

4.1.3.1 Ailevi ilişkiler

Nusret Teyzenin çevresiyle olan sosyal ilişkiler ele alındığında film boyunca aile fertlerinin dışında kimseyle bir teması görülmemesine rağmen çevresi tarafından sevilen, değer gören biri olduğu anlaşılmaktadır. Çünkü yaşlı kadın köyde biraz izole bir bölgede

yaşamasına rağmen köylüler onun kaybolduğunu fark etmiş ve jandarmayla birlikte çocuklar dâhil köy halkından birçok kişi arama ve kurtarma çalışmalarına katılmıştır.

Ailevi ilişkiler bakımından ise durum daha karışıktır. Nusret Teyzenin kocası kendisini başka kadın için terk etmiştir. Mehmet küçük olduğu için kendisine babasını dağlarda öldüğü söylenmiştir. Memlekete annelerine bulmaya giderken üç kardeşin arasında geçen konuşma şu şekildedir

Güzin: Onun gerçekten kaybolduğuna inanmıyorum. Dikkat çekmeye çalışıyor. Dağları avcunun içi gibi bilir o.

Nesrin: Laf mı şimdi senin söylediğin?

Mehmet: Sen kimden bahsediyorsun?

Güzin: Annemden.

Nesrin: Bu ne acımasızlık ya!

Güzin ‘Ben miyim acımasız olan? Bana neler yaptığını ne çabuk unuttun?’

Nesrin: Sen de çok inatçıydın.

Güzin: Yine beni suçluyorsun. Bacak kadar çocuktum ben o zaman.

Nesrin: Söz dinleseydin o zaman biraz.

Güzin: Ben sen değilim.

Nesrin: Annemin neler çektiğini bilmiyormuş gibi konuşma.

Güzin: Neler çekmiş? Babamı bile kaçırdı.

Mehmet: Saçmalama, babam dağda kayboldu.

Güzin: Hadi canım. Annemin hışmından kaçtı.

Mehmet: Ne diyor bu be?!

Nesrin: Babam annemi köye getirdi. Sonra da bıraktı kaçtı, der.

Bu konuşma aile fertleri arasındaki ilişkiler bakımından oldukça önemlidir. Konuşmadan ilk olarak Nusret Teyzenin kocası kendisini terk edince üç çocuğunu tek başına büyütmek zorunda kaldığı anlaşılmaktadır. Fakat büyütürken çocuklarının hem

yaşları hem de kişilikleri nedeniyle onları farklı biçimde yetiştirmeye çalıştığı anlaşılmaktadır. Nesrin en büyükleri ve içlerinde daha olgun olanı olduğu için daha sakin bir çocukluk geçirdiği ve yetişkin haliyle de annesine hak verdiği görülmektedir. Güzin ise hem küçük bir çocuk olması hem de inatçı olması sebebiyle annesinden kötü muamele gördüğünü iddia ettiği bir çocukluk geçirmiştir. Mehmet ise babasının evi terk ettiği dönem çok küçük olduğu için kendisine babasının dağda öldüğüne dair yalan söylenmiş ve o güne kadar da bu bilgi kendisinden gizlenmiştir. Tüm bunlardan yola çıkarak eşi tarafından terk edilen Nusret Hanımın üç çocuğunu tek başına büyütme kaygısı ve çabasıyla sert, otoriter bir tavır takınmak zorunda olduğu, zaman zaman da bazı şeyleri gizlemek durumunda kaldığı anlaşılmaktadır. Tüm bunlar çocukları üzerinde birtakım etkiler bırakmış; Nesrin aşırı kontrolcü, Güzin asi ve ona değer vermeyen insanlara çekilen ve ilgi duyan, Mehmet ise başına buyruk, hayata tutunamamış birisi olmuştur. Nesrin dışında çocuklarının yaşlı anneleri Nusret Teyzeyle iletişimleri kopuktur ve bakımında yer almak konusunda çok da gönüllü değillerdir.

Memlekete annelerini bulmaya giderken yolda kaldıklarında Nesrin beklemek için gittikleri kamyoncu lokantasındaki kısa saçlı, erkeksi tavırları ve görünümü olan, çevresindeki erkeklere ‘Gardaş, helal koçum’ gibi hitap eden garson kadını gözleriyle işaret ederek ‘Babam böyle bir kadına kaçtı işte’ der. Ama buna rağmen yaşlı kadının evinin duvarında hala kocasına ait bir paltonun ve gömleğin duvarda asılı olduğu görülür. Nesrin annesine karşı daha sevgi doludur. Evin içinde gezinirken ‘Ah annecim ah’ diye iç çeker. Bulduğu tesbihi Güzin’e gösterir. Güzin tesbihe dönüp bakmazken Nesrin ‘N’ olur başına bir şey gelmesin’ der fakat Güzin bunun duymamış gibi ‘Şu evden bir türlü kurtulamıyoruz’ der. Fakat daha sonra annesi bulunduktan sonra Güzin diğerleri içerde doktoru dinlerken dışarı çıkıp sessizce ağlar. Bundan sonra da annesine karşı daha merhametli bir tavır sergiler.

Nesrin annesine karşı daha anlayışlı ve daha şefkatlidir. Onca zorluğuna ve huysuzluğuna rağmen Nusret Teyzenin bakımının en çok Nesrin tarafından üstlenildiği görülür. Kendisinde kalmadığı zaman da Güzin’i arayıp yoklayıp bilgi almak istemektedir.

Güzin’in annesiyle ilişkisi kötüdür. Güzin annesine hastalığı nedeniyle şefkat duysa da geçmişte yaşananlardan ötürü de hala öfkeli olduğu görülmektedir. Bir yandan annesinin yanaklarını okşayıp onu kaybetme tehlikesi atlattığında kollarını açıp sarılırken

bir yandan da karşısına alıp ‘Beni şu kadar sevdin mi hep merak ettim. Şu haline bak, bomboşsun. İşin tuhaf tarafı şimdi ben de öyleyim. Şimdi ikimiz de aynıyız’ diye hesap sorup öfkesini kusar.

Mehmet’in annesiyle ilişkisi ise daha tarafsız ama aynı zamanda daha kopuktur. Annesini sever fakat bakımını üstlenmeye ilişkin verilmedikçe sorumluluk almaz. Nusret Teyze ise oğlunu babasına benzetmektedir. Bu da Mehmet’in yeğenine babasının dağda öldüğünü söylediği sahnede annesiyle arasında geçen diyalogda şu şekilde anlaşılmaktadır.

Mehmet: Dağda öldü.

Nusret Teyze: Dağda ölmedi. Seni bıraktı, gitti. Hep bildiğini yaşadı. Sen de.

Mehmet: Ben kimseyi bırakıp gitmedi anne.

Nusret Teyze: Arkanı döndükten sonra bana, hayata; ne fark eder.

Filmdeki çarpıcı sahnelerden biri de kızlarının Nusret Teyzeyi bakım evine bırakmaya götürdükleri zaman yaşanır. Nusret Teyze başına gelen şeyin farkındadır ve her ne kadar buna kızsada Nesrin’e ‘Herkes sana yapışsın istiyorsun’ diyerek eleştiride bulunur ve Güzin’e de ‘Bana benzeme. İçini aç’ diye nasihatde bulunur.

4.1.3.2 Toplumsal ilişkiler

Filmde Nusret Teyzenin kendisini dağda kaybolduğunda kurtaran jandarma ve köy halkı, kızıyla dışarı çıktığında onu ortalarına alarak oyun oynayan çocuklar ve onu muayene eden doktorlar dışında temasının ya da doğrudan iletişimin olduğu kimse görülmemektedir.

4.1.4 Kültürel değerler

Filmde yaşlı karakterin temsiline kültürel değerler açısından bakıldığında Güzin ve Mehmet dışında diğer karakterlerin ailenin büyüğüne, yaşlıya saygı duyulmasına ilişkin kültürel kodlar bulunduğunu görürüz. Nusret Teyze torunun fotoğrafını eline alıp kim olduğunu sorup torunu olduğunu öğrendiğinde ‘Niye...’ diyerek eliyle el öpme işareti yapıp elini öpmeye gelmediğini sorar. Nesrin de gidip getireceğini, elini öpeceğini söyler. Yani Nusret Teyze ailenin büyüğü olarak diğerlerinin ona saygı göstermesini beklemektedir.

Nesrin’de de aile büyüğüne ilişkin kültürel kodlar bulunmaktadır. Bir gün annesini banyoya götürüp klozeti kullanmayı öğretirken Güzin’in ‘Gel bir hastaneye yatıralım. Allah aşkına kadını zorlama’ demesi üzerine Nesrin ‘Saçmalama, ne hastanesi ya. Bir annelerine bile bakamadı diyecekler’ diye tepki gösterir. Nesrin de toplumun aile büyüklerine saygı gösterilip çocukları tarafından bakımlarının üstlenilmesi gerektiğini kabul ettiğini düşünüp aksi bir durumda toplum tarafından yargılanıp kınanacağını düşünmektedir.

Murat da her ne kadar sorunlu bir genç olsa da filmde geçen iki sahneden aslında onun kültürel değerlere bağlı olduğu anlaşılmaktadır. Birinci olarak bunu Murat, dayısı Mehmet ve anneannesinin üçünün oturduğu sahnede Murat sigara yakmak ister fakat anneannesinin orada olmasından da çekinerek dayısına dönüp ‘Harbiden kızmaz değil mi?’ diye soru sorar. Dayısı ‘Kızmaz o ya’ deyince yine de emin olamayıp ‘Ben bunu yakıyorum baya’ diye tekrar sorar, dayısı ‘Yak yak’ deyince sigarasını yakar. Murat ne kadar uyumsuz bir genç olsa da büyüklerinin yanında sigara içilmeyeceğini ve anneannesinin bunu hoş karşılamayacağını düşünüp üst üste soru sorarak emin olmaya çalışır. Diğer örnek ise Murat’ın anneannesini bakım evinden alıp memlekete götürmesidir. Her ne kadar kültürel ve ailevi değerleri önemsemiyor gözükse de anneannesinin bir bakım evine kapatılmasını kabullenemez ve onu alıp memleketteki evine götürür. Aslında içten içe aile büyüğüne saygı duyulması, bakımının çocukları tarafından üstlenilmesi ve aile büyüğünün ait olduğu topraktan koparılmaması, gerekirse evlatlarının onun yanına gitmesini düşündüğü anlaşılmaktadır.

4.1.5 Yaşlı karakterin iç göç bağlamında temsili

Filmde Nusret Teyze Alzheimer hastalığı nedeniyle çocukları tarafından zorunlu olarak göç etmiştir çünkü artık eskiden olduğu gibi özbakımını kendi kendine sağlayamayacak durumdadır ve hastalık ilerledikçe durum daha da kötüleşecektir. Çocuklarının düzeni iyi ya da kötü bir şekilde İstanbul’da olduğu için Nusret Teyze İstanbul’a göç etmek zorundadır. Nesrin evlidir ve eşi ve üniversite çağındaki çocuğuyla birlikte yaşamaktadır, Güzin bir gazetede çalışmaktadır, Mehmet’in işi gücü olmasa da hem düzeni İstanbul’dadır hem de annesinin bakımını üstlenecek durumda ve yapıda değildir.

Nusret Teyzenin hastalanmasının sebebi göç etmesi olmamasına rağmen dağda kaybolup bulunmasının ardından çocukları tarafından İstanbul’a getirildiğinde seyircide

sanki yıllar sonrası gösteriliyor hissi verir çünkü kaybolduğu güne kadar hayatını kendi kendine idame ettiren Nusret Teyze İstanbul'a geldiğinde hastalığı birden çok ilerlemiş vaziyette görülür. Çevresine karşı ilgisiz hale gelmiştir, çok fazla konuşmamaktadır ve torunu Murat'ı tanımamaktadır. Nusret Teyzenin filmde bu zorunlu göç durumundan etkilenip etkilenmediği ya da ne derece etkilendiği gözlenmemektedir çünkü akli dengesi artık yerinde olmadığı için bu süreci nasıl yaşadığı anlaşılmamaktadır. Fakat çevresinde birçok şeye karşı duyarsız ve sorumsuz olan torunu Murat anneannesinin memleketine dönme isteği ya da evini özlemesi gibi hiçbir şeyi konuşmamaları ve bilmemesine rağmen anneannesinin memlekette kendi evinde, kendi düzeninde daha mutlu olduğunu varsayarak anneannesini bakımevinden alıp memlekete, köyüne götürür.

4.3 Güneşi Gördüm



Görsel 3. Güneşi Gördüm Film Afışı

4.3.1 Filmin özeti

Mahsun Kırmızıgül'ün yazdığı ve yönettiği 2009 yapımı filmde Doğu'da yaşamlarını sürdüren geniş bir aile terör nedeniyle, askeri kararlar köylerinin boşaltılmasının ardından memleketlerinden ayrılır. Ailenin bir kısmı İstanbul'a göç ederken bir kısmı da yasadışı yollarla yurtdışına, Norveç'e göç eder. Norveç'e taşınan aile fertleri bir şekilde burada tutunmayı başarırken İstanbul'a göç eden aile başlarından geçen kötü olayların ve verdikleri kayıpların ardından tutunamadıkları İstanbul'dan köylerine geri döner. Filmde yansıtılan kalabalık ailede aile büyükleri yaşlı fertler de bulunmaktadır. Ailenin en büyüğü Haydar Dede, Haydar Dede'den yaşça daha küçük olan

erkek kardeşi Davut ve Davut'un eşi Gülistan filmin afişinde de yer alan yaşlı karakterlerdir. Davut ve Gülistan köylerinin boşaltılmasının ardından yurtdışına, Norveç'e göç etmeleri nedeniyle çalışmaya dahil edilmezken ailesiyle beraber İstanbul'a göç eden Haydar Dede araştırmanın konusudur.

4.3.2 Yaşlı karakterin özellikleri

4.3.2.1 Fiziksel özellikler

Haydar Dede tahminen 70'li yaşlarında ortalamanın üzerinde bir boya sahip, hafif kilolu ve ilerleyen yaşı nedeniyle saçları ve sakalları beyazlamış, yüzünde kırışıklıklar ve derin çizgiler olan bir karakterdir. Haydar Dede görme engellidir fakat bu engelin doğuştan mı ya da sonradan mı olduğu filmde belirtilmemektedir. Hem görme engeli hem de ilerleyen yaşından ötürü ayaklarının pek fazla tutmaması sebebiyle sürekli baston taşımaktadır. Bilmediği alanlarda bilhassa evin dışında dolaşırken çocukları ya da torunları koluna girerek Haydar Dede'ye eşlik etmektedir. İstanbul'a göç ettikten sonraki yeni evlerinde çevresine henüz alışyan Haydar Dede torunlarından birine 'Elimi tut kızım' diyerek kendine refakat etmesini ister. Küçük kız da 'Gel dede' diyerek ona yardımcı olur. Davut Amcayı uğurladıktan sonra evlerine döndükleri sahnede de Ramo 'Gel baba' diyerek babasının koluna girip onu eve çıkarır. Ramo, Mamo ve Haydar Dedenin üçünün evden çıktıkları sahnede Ramo ve Mamo babalarını ortalarına alarak ona eşlik eder. Bunların dışında Haydar Dedenin bilinen başka bir engeli, fiziksel veya kronik bir rahatsızlığı ya da bunlar için aldığı ilaçlar olup olmadığı bilinmemektedir. Bunun yanı sıra Haydar Dedenin kolayca yorulduğu, birkaç sahnede de gündüz vakti oturduğu yerden ya da uzanarak uyuyakaldığı görülür. Çocukların kardeşlerini yıkamak için çamaşır makinesine koydukları sahnede de Haydar Dedenin yer minderinde uzanarak uyuduğu görülür.

Giyim tarzı olarak köylerinde puşi, şalvar gibi geleneksel kıyafetler giyen Haydar Dedenin İstanbul'a taşındıktan sonra şehre kısmen uyum sağlayıp normal kesim pantolon ve örgü takke giydiği görülür.

4.3.2.2 Ruhsal özellikler

Filmde Haydar Dedenin yaşlılıkla ilgili tutumunun çevresindeki aile fertlerinde de olduğu gibi bu durumu olağan karşılamak yönünde olduğu görülür. Fakat özyeterlilik anlamında Haydar Dede kendi kendine hayatını idame ettirebilen biri değildir. Kendisinde bu algının oluşumuna neden olan durum temelde görme engeli olsa da

ilerleyen yaşı da bu yönde algısını kuvvetlendirmiştir. Haydar Dedenin hem davranışlarıyla hem de sözel olarak buna vurgu yaptığı sahnelerden en çarpıcısı Ramo'nun beşinci çocuğunun da kız doğmasına sinirlenip kuma alacağını söylemesi üzerine Haydar Dedenin 'Bak oğlum davara, bize hep gelinim baktı. Benim hatırım için bir daha yapın' diyerek tekrar çocuk yapmalarını öğütlediği sahnedir.

Her ne kadar aile büyüğü olup çoğu zaman karar mercii olarak görülse de Haydar Dede otoriter olmayan, yumuşak başlı, torunlarına ve evlatlarına karşı şefkatli biridir. Çocuklarına yapmaları gereken şeyleri söylerken bile bunu yumuşak bir biçimde ifade eder. Otoriter, sert görünüşlü aile reisi olmaktan uzak bir karakter sergiler.

Filmde ailenin İstanbul'a göç etmesiyle gerçekleşen önemli dramatik değişimlerden biri Haydar Dedenin ruhsal durumudur. Haydar Dede köylerinde ailenin büyüğü ve son sözü söyleyen karar mercii ve otorite sahibi biriyken İstanbul'da çaresiz, problem çözme becerisinden uzaklaşmış, daha duygusal, zaman zaman ağlayan, kendisini ailesinin sırtında bir kambur olarak gören bir adama dönüşmüştür.

4.3.2.3 Sosyodemografik özellikler

Film boyunca Haydar Dedenin eğitim düzeyine, gelir durumu ve önceki hayatındaki mesleğine ilişkin herhangi bir bilgi geçmemektedir. Ramo ve Mamo'nun kazaya tavuk ve peynir satmaya gidip döndükleri sahneden ailenin hayvancılıkla uğraştığı anlaşılmaktadır. Fakat görme engeli, bulundukları köy ve köydeki imkanlar ve konuşma ve davranış biçimlerinden yola çıkarak Haydar Dedenin eğitimsiz olduğu ve gençken engeli nedeniyle çalışmadığı ya da çalıştıysa tıpkı çocukları gibi hayvancılık yaptığı tahmin edilmektedir

4.3.3 Sosyal ilişkiler

4.3.3.1 Ailevi ilişkiler

Filmde özellikle İstanbul'a göçün öncesindeki bölümde sıkça Haydar Dedenin ailenin büyüğü olması nedeniyle oğulları ve torunları tarafından saygı duyulduğunu, karar mekanizmasının son halkası olarak görüldüğü, sözünden çıkılmayan bir figür olduğuna dair sahnelere yer verilmiştir. Hayatın akışı ve ailenin çalışma işleyişinde aktif bir rol almamasına ve otoriter bir figür olmamasına rağmen aile fertleri Haydar Dedeye sonsuz saygı duymaktadır.

Filmin ilk sahnesinde Ramo'yla Mamo'nun kazaya tavuk, peynir satmaya gitmelerinin ardından askerler tarafından terörist sanılıp vurulma tehlikesi atlatmalarından sonra amcaları Davut'la soluk soluğa konuşurlarken Haydar Dede konuşulan konudan habersiz araya girerek 'Ramo oğlum karın doğuruyor. İnşallah istediğin olur' der. Burada Haydar Dedenin evin erkeklerinin iş yapma mekanizmalarının içerisinde yer almadığı ve daha çok kadınların sık vakit geçirdiği ev çevresinde bulunarak doğum gibi evde gerçekleşen gelişmelerden daha haberdar olduğu görülür.

Karar verme noktasında ise aile fertlerinin sözünden çıkmadığı Haydar Dedenin onlarla ılımlı iletişim kurduğu, kararlarını yapmaları konusunda onlara karşı ikna edici bir üslup sergilediği görünür. Ramo'nun son doğan çocuğu da kız olunca sinirlenir.

Ramo: Baba hadi hazırlan karı istemeye gideceğiz.

Haydar Dede: Tövbe tövbe yapma oğlum yapma, diye sızlanır ama direnmez, koluna giren oğluyla yürümeye başlar.

Ramo: Bu sefer de kız olursa evleneceğim dedim mi demedim mi?

Kerim: Evet dedin, ben duydum.

Haydar Dede: Ben duymadım.

Ramo: Baba senin gözlerin görmüyor ama kulakların da mı sağır? diye kızar. Ardından Haydar Dede 'Bak oğlum davara, bize hep gelinim baktı. Benim hatırım için bir daha yapın' diyerek oğlunu kuma almaması ve tekrar erkek çocuk yapmayı denemesi konusunda ikna eder.

Fakat daha önemli ve daha ciddi kararlarda Haydar Dedenin aile üyelerine, hatta askeri yetkililere dahi daha sert ve inatçı bir üslup kullandığı görülür. Bu yetki ve üslubun da aile üyeleri tarafından sorgusuz kabul gördüğü görülür. Komutan Davut'a dağdaki oğlunun evine dönmesini öğütlerken;

Davut: Kim istemez evlatları yanında olsun komutan?

Komutan: Bize yardımcı olmanız lazım. Bakın Kerim gitti. Sizde bir gelişme var mı?

Davut: Valla Haydar Abim ne zaman karar verirse o zaman gideceğiz, demesi;

Askeri araçta komutan ve teğmenin arasında geçen konuşmada

Teğmenin ‘Komutanım Haydar Bey biraz inatçı, gitmemekte direniyor. O gitmezse hiçbirisi gitmeyecek’ demesi ve köy kahvesinde geçen sahnede,

Komutan: Karar verdiniz mi? Ne zaman gidiyorsunuz?

Haydar: Daha evvelce dedim, benim gidecek başka yerim yoktur.

Ramo: Baba biz de İstanbul’a gidelim. Gel, inat etme.

Haydar Dede: Siz nereye isterseniz gidin. Benim bu köyden ancak ölüm çıkar demesi bu durumu gösteren sahnelerdir.

4.3.3.2 Toplumsal ilişkiler

Filmde köyün boşaltılması yönünde alınan kararın ardından köyde tek tük insan kalmıştır. Köylerinden ayrılmalarından önce Haydar Dedenin ailesi dışında iletişim kurduğu ve temasta bulunduğu kişiler bir tek askerlerdir. Askerler Haydar Dedeye aile büyüğü olması, Haydar Dede de askerlere devlet yetkilisi olmaları sebebiyle karşılıklı saygı duymaktadırlar. Aralarında her iki tarafın da birbirine olumlu ve ılımlı yaklaşımlarının olduğu bir iletişim söz konusudur. İstanbul’a göçtükten sonraki süreçte Haydar Dedenin aile üyeleri dışında başka hiç kimseyle teması olmamıştır.

4.3.4 Kültürel değerler

Film özellikle bulunduğu coğrafya nedeniyle birçok kültürel kod barındırmaktadır. Aile üyelerinin tehlikeye rağmen aile büyüğünün sözünden çıkmayıp köylerinde yaşamaya devam etmesi ve köyden ayrılmak için onun onayını beklemesi ataya itaat kültürünün bir göstergesidir. Komutanın yaşanan bir çatışmanın ertesi günü aileye teröristleri görüp görmediklerini sorduğu sahnede ailenin en büyükleri Haydar Dedenin ve kardeşi Davut’un en önde, çocuklarının arkada durmaları; İstanbul’da bir tahta divan ve yer minderleri bulunan evde Haydar Dedenin her zaman bu divanın üstünde, yerde oturan diğerlerinden daha yüksek hizada oturması; aile üyelerinin evin baş köşesini olan bu divanı hep önce Haydar Dede’ye ardından da kardeşi Davut’a vermesi, diğer aile üyeleri adamların, kadınların ve çocukların yer minderlerinde oturması; Haydar Dedenin geceleri de bu divanda yatması ve yetiştirme yurdu görevlileri çocukları almaya geldiğinde Ramo’nun çocuklarına ‘Hadi dedenizin elini öpün’ demesi, çocukların sırayla dedelerinin elini öpmesi bu saygının göstergesidir.

Filmde gelenek göreneklerin yanı sıra Haydar Dedenin inançlı biri olduğu görülmektedir. Gece teröristlerin dışarıda çatıştığı sahnede Haydar Dede kelime-i şehadet getirmektedir. Çocukların kardeşlerini yıkamak için çamaşır makinesine koyup çalıştırdıkları sahnede sese uyandığında ise ‘Bismillah, n’oluyor çocuklar, makineyi niye çalıştırdınız?’ diye uyandığı görülür.

4.3.5 Yaşlı karakterin iç göç bağlamında temsili

Filmde İstanbul’a göç etmelerinin ardından her karakter ayrı ayrı bu iç göçten etkilenmiştir. Kimi köyde bastırdığı cinsel tercihini yaşamak konusunda, kimisi katil olup hapse girerek, kimi yetiştirme yurduna giderek kimi de hayatını kaybederek bu iç göç sürecinden etkilenmiştir. Haydar Dedenin bu göç sürecinden etkilenmesi diğerlerinininki kadar dramatik biçimde olmasa da kendi içerisinde şiddetli bir deneyimdir. Göç süreci Haydar Dede için yeni yer, yeni yaşam biçiminin dışında otorite kaybı, ailedeki konumunun değişmesi, yetersizlik ve suçluluk duyguları gibi birçok şeyi deneyimlediği bir süreç olmuştur. Çıkan çatışmada Davut’un dağdaki oğlu Serhat’ın ölmesi ve İstanbul’a göç etmeye karar verildiği andan itibaren Haydar Dede’deki değişiklik görülmeye başlamaktadır. Daha önce komutana ‘Abim ne zaman derse o zaman İstanbul’a gideriz diyen kardeşi Davut Norveç’e akrabasının yanına gitme kararında abisinin fikrini ve rızasını sormamıştır. Önceleri komutana ‘Benim gidecek başka yerim yoktur. Benim buradan ancak ölüm çıkar’ diye kafa tutan inatçı bir aile reisinin yerini kaygılı, ne yapacağını bilemez, başına geleceklerden tedirgin yaşlı bir adam almıştır. Köyden ayrılma kararının ardından Haydar Dedenin çaresiz ve tedirgin bir biçimde sorduğu ‘İstanbul’da ne yaparız ne ederiz? sorusunu kardeşi Davut: Dedim ya ağabey İstanbul’da arkadaşım Cuma bize yardım edecek’ diye cevaplayıp abisini yatıştırmaya çalışır.

İstanbul’a taşınmalarının ardından Haydar Dedenin ev tutmak, eve çamaşır makinesi almak gibi küçük ya da büyük hiçbir karar verme sürecinde yer almadığı görülür. Haydar Dede eve bakıp evi tuttukları sahnede yoktur. Kararı yeğenlerinin de onayını alarak kardeşi Davut verir. Kado’yu bir travestiyle sokakta konuşurken gören Mamo onu dövüp odaya kilitledikten sonra ‘Kado bir daha bu odadan dışarı çıkmayacak. Karı gibi adamlarla yakaladım dışarda. Beni katil edecek sonunda’ diye bağırıp çağırdığında Haydar Dede yalnızca ‘Ben bu oğlanı anlamadım’ demekle yetinir.

Bunların yanı sıra Haydar Dede göç etmelerinin ardından çaresiz ve yetersiz hisseden birine dönüşmüştür. Oğullarından Kado evden kaçtığı anda Haydar Dede diğer

çocuklarına çaresiz bir biçimde ‘Oğlum Cuma’ya gidin, bize yardım etsin. Karakola gidin, bir şey yapın’ der. Birkaç gün sonra hala bulunamadığında da yine ‘Oğlum bu karakola gene bakın gene bakın’ der. Aynı çaresizliği anneleri Havar ameliyat olmak için hastaneye yatan çocuklar evde sürekli ağladıklarında Haydar Dedenin ‘Bu çocuklar durmuyor oğlum. Ağlıyorlar, hep ağlıyorlar’ dediği, bebeğin ölümünün ardından evde otururlarken ‘Çocuklar ne yaptı görmedim görmedim görmedim. Bu ne tufandır geldi başımıza? Kaç kere dedim beni götürmeyin, beni götürmeyin’ diye ağlayıp kendini suçladığı sahnelerde de görülmektedir. Hastaneye Havar’ı ziyarete gittiklerinde Haydar Dede çocuklarına ‘Ramo siz gidin işiniz gücünüz vardır’ der. Bunun ardından seyircide ‘...gelinime ben bakarım’ ya da ‘... gelinimi ben beklerim’ gibi bir cümle beklentisi oluşsa da Haydar Dede cümleyi burada bitirir çünkü bunu yapabilecek gücü ve yeterliliği yoktur.

4.4 Son İstasyon



Görsel 4. Son İstasyon Film Afişi

4.4.1 Filmin özeti

Oğulcan Kırca’nın yazdığı ve yönettiği 2010 yapımı film; senelerce Devlet Demiryollarında makinist olarak görev yapmış Ruhi Bey’in hikâyesini anlatır. Ruhi Bey’in tek dileği emekli olunca ailesiyle memlekete dönüp emekli ikramiyesiyle çatısı akmayan bir ev satın alıp geri kalan ömrünü bahçesiyle ilgilenerek sakin bir şekilde sürdürmektir. Fakat çocuklarının başına açtığı sorunlar yüzünden hayalini gerçekleştiremeyip onların ardından annesi Hacer’i ve karısını Nilgün’ü de alarak

İstanbul'a gider. Fakat ne kızı Esra'nın yanında ne de küçük oğlu Turgay'ın yanında kalır. Büyük oğlu Önder ise bir kanun kaçağıdır. Ruhi Bey çareyi başlarını sokacak eski bir daireye yerleşip seyyar satıcılık yapmakta bulur.

4.4.2 Yaşlı karakterin özellikleri

4.4.2.1 Fiziksel özellikler

Filmde Ruhi Bey'in annesini canlandıran karakter 70'li yaşlarında uzun, zayıf bir kadın olan Hacer Hanım'dır. Hacer Hanım yaşlanmanın verdiği değişikliklerle saçları beyazlamış, yüzünde kırışıklar olan ve günlerini cam kenarında oturarak geçiren, hareket etmesi gerektiğinde de yavaş adımlarla hareket eden bir kadındır. Gündelik ev işlerini gelini Nilgün yaptığı için ev işleriyle ilgili bir sorumluluğu da bulunmamaktadır. Fakat özbakım ihtiyaçlarını kendi karşılar. Film boyunca Hacer Hanım'ın gözlenen fiziksel tek rahatsızlığı bacaklarıyla ilgilidir. Hacer Hanım evin içinde dahi hareket ederken bastonla ve aksayarak, yavaş adımlarla yürür. Bunun yanı sıra Hacer Hanım romatizmadan mustarıptır. İstanbul'a taşındıklarında torunu Esra'nın evinde otururlarken 'Benim dizlerim yağmur yağdığında ağrırdı sadece. Şimdi burada her gün ağrıyor. Buranın havası hiç yaramadı bana. Rutubetli' der.

Giyim tarzı olarak evde beyaz baş örtüsü, uzun basma elbise ve örgü yelek gibi daha geleneksel kıyafetler giyen Hacer Hanım dışarıda ve özel etkinliklerde ise bunlara uygun biçimde giyinir. Atatürk'ün Uşak'a gelişinin 86. Yılı'nın kutlandığı etkinlikte Hacer Hanım'ın modern bir elbise giydiği ve baş örtüsünü çıkarıp eşarbını omuzlarına şal şeklinde astığı görülür.

4.4.2.2 Ruhsal özellikler

Hacer Hanım sakin, huzurlu, günlerini camdan dışarı izleyerek, diğer aile fertleriyle sohbet edip zaman zaman şakalaşarak geçiren bir kadındır. Ruhsal bir sağlık sorunu olmamasına rağmen 10 yıl önce ölen kocasının bir yere gidip dönmediğine inanır, bu gerçeği biraz sezse de anlamazlıktan gelip inkâr eder. İlk sahnelerde camdan dışarı bakıp kendi kendine 'Bir gün değil, beş gün değil. Koskoca on yıl. Sabır taşı olsa çatlar. Ama ben beklemesini bildim. Bildim de nereye kadar? Hayır, sonu yok bunun. Geleceğini bilsem dert değil, bekler insan' diye kendi kendine söylenir. Bunu gören oğlu Ruhi 'Kiminle konuşuyorsun sen anne?' diye sorar. Hacer Hanım yanıt vermez.

Diğer aile fertleri de bu durumu kabul edip zaman zaman bu durumun üzerinden Hacer Hanım'a küçük şakalar yapıp bu duruma gülerler. Oğlu Ruhi 'Atatürk'ün Uşak'a

gelişinin 86. Yıldönümü ya. Ben de Atamızı Uşak’a getiren treni sürüyorum’ deyince Hacer Hanım gururla ‘Yaa’ der. Ardından hafif sinirlenip ve kaşlarını çatıp ‘Bir babanı getiren treni süremedin sen. Ne hayırsız evlatmışsın be’ der. Ruhi de ‘E babamı getirmek biraz zor anne. Çünkü onun olduğu yere demiryolu döşenmedi hala’ deyip parmağıyla yukarıyı işaret edip gülümser. Başka bir sahnede torunu Esra’yla aralarında

Hacer Hanım: Esra yavrum, deden bu trenle mi geliyor?

Esra: Yok babaannem. Dedemin treni yarın geliyor.

Hacer Hanım: Hıı. E bu trenle kim geliyor?

Esra: Atatürk geliyor babaanne.

Hacer Hanım: Hadi oradan zevzek. Atatürk öldü. Bilmiyor muyum ben? şeklinde bir konuşma geçer. Ardından Esra da başını sallayıp gülümser.

Hacer Hanım’ın inkâr ettiği bu gerçek yalnızca filmin sonlarına doğru torunu Turgay tarafından söze dökülür. Torunu Turgay’ın babasına sesini yükseltmesine kızan Hacer Hanım ‘Seni dedene söyleyeyim de kulağını çeksin bir’ deyince Turgay ‘Dedem öldü babaanne. Niye inanmak istemiyorsun? Dedem öldü’ diyerek gerçeği yüzüne vurur. Hacer Hanım da bunun üzerine ağlayarak torununa ‘Pis. Seni hiç sevmiyorum’ diyerek herhangi bir şaşkınlık tepkisi göstermemesi de aslında bu gerçeği bir şekilde bildiği ama inkâr ettiğini göstermektedir.

4.4.2.3 Sosyodemografik özellikler

Filmde Hacer Hanım’ın eğitim düzeyine ilişkin net bir bilgi geçmese de okur yazarlığının olduğu tahmin edilmektedir. Gelirine ilişkin ise yine net bir bilgi bulunmamakla birlikte maddi ihtiyaçlarının oğlu tarafından karşılandığı, bunun yanı sıra emekli ya da yaşlı aylığı olabileceği tahmin edilmektedir. Diğer yandan oğlu Ruhi’nin memlekette ev satın almak için emekli ikramiyesini beklemesi ve oğlunun İstanbul’a taşınma kararının ardından koşulsuz bir şekilde oğlu ve geliniyle birlikte İstanbul’a göç etmesi de Hacer Hanım’ın oğluna bu desteği sağlayacak büyüklükte ya da kendi hayatını idame edecek düzeyde bir maddi varlığının olmadığını göstermektedir.

4.4.3 Sosyal ilişkiler

4.4.3.1 Ailevi ilişkiler

Hacer Hanım'ın çatışma ve kriz anları dışında diğer aile fertleriyle iyi ilişkilerinin olduğu ve tüm aile fertleri tarafından sevgi ve saygı duyulan biri olduğu görülmektedir. Gelini Nilgün Hacer Hanım'a her zaman saygı gösterip ona 'Anne' diye hitap eder. Ruhi Bey ve babaannelerini seven torunları zaman zaman çeşitli şakalarla Hacer Hanım'a takılırlar. Hacer Hanım oğlu Ruhi'ye 'Bir babanı getiren treni süremedin sen. Ne hayırsız evlatmışsın be' diye kızınca Ruhi Bey 'E babamı getirmek biraz zor anne. Çünkü onun olduğu yere demiryolu döşenmedi hala' deyip parmağıyla yukarıyı işaret edip ölmüş babasıyla ilgili espri yapar. İstasyonda yapılan törende Hacer Hanım kimin geldiğini sorunca torunu Esra 'Atatürk geliyor babaanne' diye şaka yapınca Hacer Hanım da 'Hadi oradan zevzek. Atatürk öldü. Bilmiyor muyum ben?' diye kızınca Esra da başını sallayıp gülümser. İstanbul'da torunu Turgay'ın evine gittiklerinde Turgay Hacer Hanım'ı 'Babaannecim' diye karşılayıp hemen elini öper.

Fakat tartışma anlarında torunlarının babaanneleriyle çatışıp zaman zaman sert ifadelerle çıkışlar yaptığı görülür. İstanbul'a gidip torunu Esra'nın gecekondu evinde kaldıkları zaman Esra 'Sen bizi boğazda oturuyor falan mı sandın?' deyince Hacer Hanım 'İstanbul'da oturduğunuz da söylenemez. Burası Edirne'ye daha yakın' diye söylenir. Esra da bunun üzerine zengin, durumu iyi olan ve denize nazır büyük bir evde yaşayan kardeşi Turgay'ı kastederek 'O zaman büyük torunun yanına gidecektin' der.

Başka bir sahnede torunu Turgay ev işlerine karışıyor diye babasını azarlayınca oğlu Ruhi'nin Turgay'a sinirlenip öfkesini karısından çıkardığını gören Hacer Hanım 'O sana bağıyor. Senin gücün karına yetiyor. Onun hakkından ancak dedesi gelir. Seni dedene söyleyeyim de kulağını çeksin bir' deyince torunu Turgay babaannesine de sinirlenip 'Dedem öldü babaanne. Niye inanmak istemiyorsun? Dedem öldü' der. Hacer Hanım da bunun üzerine ağlayarak torununa 'Pis. Seni hiç sevmiyorum' der.

4.4.3.2 Toplumsal ilişkiler

Film boyunca Hacer Hanım'ın oğlu Ruhi'nin eve uğrayan arkadaşı Şevki'yle selamlaşması ve torunu Esra'nın kocası Fikri'ye küçük söylenmeleri dışında başka bir toplumsal ilişkisi gözlenmemektedir.

4.4.4 Kültürel değerler

Hacer Hanım dini inançlarına bağlı, diğer yandan da çok mutaassıp olmayan bir kadındır. Evde otururken baş örtüsü kullanır ve oğlu evin tepesi akıyor diye yağmura ‘Hay senin yapacağın ...’ diye cümleye başlayınca cümlesini tamamlamasına izin vermeden ‘Ağzını bozma çocuğum. Rahmet yağıyor’ diye onu uyarır, diğer yandan ise resmî törende modern kıyafetler giyip halka açık, kalabalık bir yerde baş örtüsü kullanmadığı görülür.

Hacer Hanım gelenekler gereği küçüklerden saygı bekler ve çocuk yetiştirmede ve terbiye vermede de büyüklere görev düştüğüne inanır. Bu anlayışla yetiştirilen torunları da her zaman eve geldiklerinde onu mutlaka selamlayıp elini öperler. Hacer Hanım oğlu Ruhi’yi azarlayan torununa kızdığıdaysa ‘Onun hakkından ancak dedesi gelir. Seni dedene söyleyeyim de kulağını çeksin bir’ diyerek bir büyüğünün ona terbiye vermesi gerektiği inancını gösterir.

Kadınlara davranış konusunda hassasiyet bekleyen Hacer Hanım oğlu torununa kızıp gelinini azarlayınca ‘O sana bağıyor. Senin gücün karına yetiyor’ diyerek gelinini müdafaa eder. Diğer yandan ise torunu Turgay’ın karısının sık sık içki içmesiyle ilgili ‘İyi bir şey değil ama evladım’ der. Fakat bu yorumu sağlık açısından zararlı olduğu için mi, dinen günah olduğu için mi ya da bir kadının alkol almasını uygunsuz bulduğu için mi söylediği net olarak anlaşılmamaktadır.

4.4.5 Yaşlı karakterin iç göç bağlamında temsili

Film boyunca Hacer Hanım oğlu Ruhi’nin kararıyla bir şehirden başka bir şehre, bir torunundan başka bir torununa taşınmasına rağmen bu kararla itiraz etmez ya da sinirlenmez. Memleketlerine ya da senelerdir yaşadıkları Uşak’a geri dönme yönünde de bir talebi de yoktur. Oğlu Ruhi eski, küçük bir daireye yerleşip İstanbul’a temelli yerleşmeye karar verdiğinde bu karara da itiraz etmez ve tüm bu süreç ve değişikliklere uyum sağlar. Hacer Hanım’ın yakındığı tek konu yalnızca romatizma ağrılarının sıklaşmasına ve şiddetlenmesine neden olan İstanbul’un rutubetli havasıdır. Tüm bu göç sürecinde yaşanan trajik olaylara rağmen bile psikolojisinde ve genel sağlık durumunda bir değişiklik gözlenmez.

4.5 Annemin Şarkısı



Görsel 5. Annemin Şarkısı Film Afışı

4.5.1 Filmin özeti

Erol Mintaş'ın yazdığı ve yönettiği 2014 yapımı film mecburi sebeplerle memleketleri Doğubeyazıt'tan İstanbul'a göç etmek zorunda kalan öğretmen Ali ve annesi Nigâr Hanım'ın hikayesini konu almaktadır. Ali hem bir okulda hem de bir köy derneğinde öğretmenlik yapmaktadır. Tüm düzenini, eşini dostunu memleketinde bırakan annesi Nigâr Hanım ise tüm gün evde yalnızlık ve can sıkıntısı çekmekte, her fırsatta köye geri dönmek istediğini söylemekte, hatta zaman zaman eşyalarını toplayıp köye geri dönmeye çalışmaktadır. Nigâr Hanım'ın zamanla sağlığı da kötüye gitmeye başlar. Sık sık baş ağrıları çeker, tansiyonu yükselir. Ali annesini biraz olsun mutlu edebilmek için onu birkaç günlüğüne memlekete götürmeye karar verir. Fakat köye ziyarete gitmelerine fırsat kalmadan Ali annesi Nigâr Hanım'ı bir sabah yatağında ölü bulur.

4.5.2 Yaşlı karakterin özellikleri

4.5.2.1 Fiziksel özellikler

Nigâr Hanım 70 yaşlarında, uzun boylu, hafif yapılı bir kadındır. İlerleyen yaşı nedeniyle aksayarak ve sırtını arkaya eğerek yürür. Bacağındaki bu sorun nedeniyle namazı da oturarak kıldığını görülür. Yüzünde yaşlanmadan kaynaklı kırışıklıklar vardır. Zaman zaman hastalandığı günlerde yüzünün karardığı ve daha da yorgun görüldüğü görülür. Bunların dışında bilinen fiziksel bir engeli yoktur. Özbakımının dışında da günlük ev işleri gibi fiziki güç gerektiren şeyleri yapabilmektedir. Baston, gözlük gibi herhangi bir destekleyici araç kullanmamaktadır.

Nigâr Hanım Kürt asıllıdır ve tamamıyla o yöreye ait olmasa da o yöreyi yansıtacak kıyafetler giyer. Üzerinde örgü yelek, uzun basma etek vardır. Başı yatarken bile kapalıdır. Başına her zaman beyaz bir başörtüsünün üzerine alından bir yazma bağlar. İstanbul’a göç etmelerinin ardında giyim tarzında herhangi bir farklılık görülmez. Evde giydiği kıyafetlerle dışarda giydiği kıyafetler de yine aynıdır.

4.5.2.2 Ruhsal özellikler

Nigâr Hanım anılara değer veren bir kadındır. Taşındıkları sırada evdeki eşyaları toplarken fotoğraflara bakıp iç çeker. Sık sık eski anıları yad eder. Yaşadığı odada daima duvara sevdiklerinin fotoğraflarını ve yurtdışına gitmek zorunda kalan oğlu Haydar’a ait olduğu tahmin edilen bir gömleği asar. Oğlu Ali’yle kaybolan bir kaset konusunu konuşurlarken bir hikâyeden alıntı yapıp ‘Arpa taneleri duvarlara tırmandı’ der. Ali ‘Dedem sana o hikâyeyi anlattı mı?’ diye sorunca ‘Anlattı. Her şey kayboluyor her şey. Ah zalim kader!’ diyerek anıların ve geçmişteki değerlerin kaybolmasından yakınır. Nigâr Hanım yaşına rağmen aktif, tez canlı bir kadındır. Baş ağrıdığı bir gün oğlu Ali ‘Kendini çok yoruyorsun. Evi her gün temizlemene gerek yok. Niye böyle telaşlısın?’ deyince Nigâr Hanım ‘Tüm gün ne yapayım? Sıkılıyorum’ der.

Nigâr Hanım’ın tek ve en çok sevdiği boş zaman aktivitesi müzik dinlemektir. Özellikle ⁵dengbeji tarzında müzik dinlemeyi çok sever. Her fırsatta evdeki teybe bir kaset takıp eski türkülerini dinler. Oğlu Ali okuldayken canı sıkıldığı zamanlarda müzik dinleyerek ve camdan dışarıyı izleyerek günlerini geçirir. Fakat en sevdiği Seydoy Silo kaseti kaybolmuştur ve onu hiçbir yerde bulamaz. Film boyunca sık sık bu kasetin bahsi geçer. Nigâr Hanım Seydoy Silo’dan ‘Seydo’nun çok güzel sesi vardı. İyi de bir hafızdı’ diye bahseder. Ali annesini birazcık da olsa mutlu edebilmek için her yerde kaseti arar. Bir arkadaş annesinin halini hatırlarını sorduğunda ‘Bu günlerde pek iyi değildi. Seydoy Silo’nun kasetini bulursam daha iyi olacak’ diye yanıt verir. Arkadaşı da ‘Uzun zamandır arıyorsun. Hala bulamadın mı? Tuhaf’ der. Başka bir gün müzikle ilgilenen yaşlı bir tanıdığına Seydoy Silo kaseti sormaya gider. Fakat kaset onda da yoktur ve böyle bir kaseti hiç duymadığını söyler. Fakat yine de yaşlı adam Ali’nin annesi sıkılmıştır diye teypte onun için seveceği bir şeyler kaydeder. Ali kaseti eve getirir. Birlikte dinlediklerinde Nigâr Hanım dinlediği şeyin etkisiyle duygulanıp ağlar. Son çare olarak

⁵ Dengbej: Sözlü Kürt edebiyatı eserlerinin bir ahenkle seslendirilmesine dayalı bir tür Kürtçe uzun hava müziği türü.

Ali kaseti bir de eskicilerde arar. Eve getirdiği kasetlerin içinde Seydoy Silo'nunki var mı diye annesiyle birlikte dinlerler. İçlerinde o kaset çıkmayınca Ali annesine 'Gene bakarım etrafa' der. Nigâr Hanım'ın ısrarla istediği Seydoy Silo kaseti dengbej üzerinden memleket hasretini ve memleketiyle bir bağ kurmak amacıyla o kaseti bu kadar çok istemesiyle ilişkilendirilebilir ve tıpkı çok istediği memleketine hiç kavuşamayacak olması gibi Nigâr Hanım bu kaseti de hiç bulamaz. Bunun yanı sıra Nigâr Hanım boş vakitlerinde çok sık olmasa da zaman zaman, özellikle canı sıkıldığı ya da hüznünlendiği zamanlarda sigara içer, bazen de tesbih çeker.

Nigâr Hanım yüksek tansiyon hastasıdır ve sık sık başı ağrır. Bir gün yine başının ağrıdığı bir sırada kahvaltı masasında oğlu Ali 'İyi misin?' diye sorduğunda yaşadığı ağrıyı 'Bir kurt başımı kemiriyormuş gibi hissediyorum' şeklinde tanımlar. İştahı olmadığı için kahvaltı da etmez. Sonraki sahnede de ilaç aldığı görülür. Nigâr Hanım'ın hastalığı da baş ağrıları da git gide kötüler. Bir gün yine hastalanır. Başını kalın kalın sarmıştır. Ali ilaç verir. Biraz zaman sonra kontrol etmeye gittiğinde annesini yerde yatarken ve inlerken bulur. Hastaneye yatırılır. Tansiyonu yükselmiştir. Bir süre hastanede tedavi gördükten sonra taburcu olur.

4.5.2.3 Sosyodemografik özellikler

Filmin başından sonuna kadar Nigâr Hanım karakterinin tamamen Kürtçe konuştuğu görülür. Aynı zamanda burç yorumunu okuması için gazeteyi oğluna getirdiği sahneden de yola çıkarak Nigâr Hanım'ın Türkçe bilmediği ve okur yazarlığının olmadığı anlaşılmaktadır. Meslek olarak ise ev hanımı olduğu ve dolayısıyla kendine ait bir gelirinin olmadığı tahmin edilmektedir.

4.5.3 Sosyal ilişkiler

4.5.3.1 Ailevi ilişkiler

Film Nigâr Hanım ve oğlu Ali'nin ilişkisi üzerinde yoğunlaşmaktadır. Anne-oğul arasında sevgi ve saygı dolu bir ilişki varken Nigâr Hanım'ın köye dönme konusundaki ısrarları ve bu nedenle çıkardığı huysuzluklar ve sorunlar nedeniyle bu ilişki daha sonra bir çatışmaya dönüşmüş ve zaman zaman da şiddetlenmiştir. Nigâr Hanım oğlunun onu İstanbul'a getirip eve hapsedmesinden yakınmaktadır. Bir gün Ali dışarı çıkmak istediğinde Nigâr Hanım başını sıkı sıkıya yemenilerle sarmış ve şiddetli bir baş ağrısı geçiriyor olmasına rağmen kendisinin de dışarı çıkmak istediği konusunda ısrar ettiğinde aralarında;

Ali: Anne akşam yemekten sonra birkaç saatliğine dışarı çıkacağım, hadi yiyelim.

Nigâr Hanım: Ben de gelmek istiyorum.

Ali: Başımın ağrısıyla mı?

Nigâr Hanım: Beni buraya kapattın, kendin gidip eğleniyorsun. Ben de gelmek istiyorum.

Ali: Ben işim biter bitmez geleceğim.

Nigâr Hanım: Gelmek istiyorum. Bana köyde kalamazsın diye sen dedin değil mi? Ben kendim kışları kalırım, sen de yazları ziyarete gelirsin. Hem o zamana Haydar bile dönmüş olur belki. Köyümüzde oluruz.

Ali: Kendi kendine mi kalacaksın Nigâr Hanım?

Nigâr Hanım: Evet.

Ali: Peki söyle bana köyde kendi başına ne yapacaksın?

Nigâr Hanım: Ne? Ben kendi kendime bakamam mı? Her gün kendi yemeğimi pişirmiyorumuyum? Sen mi yemek yapıp beni besliyorsun? Yatalak mı neyim ben? şeklinde hararetli bir konuşma geçer. Ardından Ali ‘Ah canım Nigâr Hanım tabi ki kendi yemeğini kendin yapıyorsun. Üstelik çok da lezzetli’ diyerek annesinin gönlünü alır.

Bu olayın ardından Ali annesi Nigâr Hanım’ı akrabaları Mustafalara götürür. Nigâr Hanım Mustafalardayken Mustafa’ya oğlunu telefonla aratır. Ali annesiyle telefonda konuşur. Ali ‘Anne bu gece Mustafalarda kal. Sabah gelip seni alacağım. Ee bir geceliğine yatağında uyumayıver. Bu gece orada kal, sabah gelip seni alacağım’ der ve telefonu kapatır. Kısa bir süre sonra akrabası Mustafa, Ali’yi tekrar arar ve annesinin kendisini gelip almasını istediğini iletir. Bunun üzerine Ali Mustafa’dan annesini biraz daha oylamasını ister ve biraz sonra onu gelip alacağını söyler. Telefonu kapattıktan sonra kız arkadaşına dönüp annesiyle ilgili ‘İyice çocuk gibi oldu ya. Ne yapacağımı bilemiyorum’ der. Nigâr Hanım memleketten İstanbul’a göçünce zaten bir evini kaybetmiştir. Dolayısıyla bir gece de olsa başka bir yerde misafirlikte kalarak bu kez de zar zor evi olarak kabul ettiği ikinci evinden de uzak kalmamak konusunda direnir.

Nigâr Hanım zaman zaman eşyalarını toplayıp köye geri dönmek istediğini söyler. Bir gün Ali annesini eşyalarını toplarken görünce ne yaptığını sorar.

Nigâr Hanım: Sen beni götürmezsen ben kendim giderim.

Ali: Nereye?

Nigâr Hanım: Kendim giderim

Ali: Nereye

Nigâr Hanım: Köye.

Ali: Anne dalga geçiyorsun.

Nigâr Hanım: Herkes memleketine, köyüne döndü. Ben de geri dönüyorum. Bu duvarların arasında ölmek istemiyorum.

Ali: Kimse köyüne geri dönmedi. Söyle, kim döndü? İstiyorsan hepsine tek tek götürürüm. Kimse bir yere gitmedi.

Nigâr Hanım: Beni kandırmayı kes. Çocuk değilim ben.

Ali: Gidiyorsun anladım ama eşyaları nereye götürüyorsun.

Nigâr Hanım: Herkes topraklarına geri döndü. Bu delikte kalamam, burada yaşayamam.

Ali: Yemin ederim kimse evine dönmedi.

Nigâr Hanım: Aynı şeyi söyleyip duruyorsun.

Ali: İnatçıydın. Toplanmayı kes anne! şeklinde geçen konuşmanın ardından Ali evden çıkar. Nigâr Hanım bir süre sonra topladığı eşyalarını geri yerleştirir. Fakat Nigâr Hanım'ın ısrarları ve huysuzlukları devam ettikçe iki taraf da kontrolü kaybetmeye başlar. Nigâr Hanım bir gün yine fotoğrafları duvardan indirip valize koymuştur. Ali sinirlenir, bağırarak annesinin kolundan çekiştirip konuşmaya başlar.

Ali: Ne yapıyorsun anne? Allah aşkına fotoğrafları şöyle toplayıp durma anne.

Nigâr Hanım: Gidiyorum.

Ali: Nereye gidiyorsun?

Nigâr Hanım: Köye.

Ali: Tamam seni bir otobüse bindireyim de git. Git de gör köyün orda mı değil mi. Kalk gidiyoruz.

Bu sırada annesi dizlerinin üstüne çöküp ağlamaya başlar. Ali üzülüp onun yanına çöker; ‘Niye böyle yapıyorsun anne? Niye bana da kendine de işkence ediyorsun?’ der. Nigâr Hanımın memleketine dönemedikçe git gide hırçınlaşmasının altında aslında bu ihtimalin de zamanla cılızlaşıyor olmasıdır. Çevresinde bildiği, alışık olduğu düzeni görmek için gittiği her yerde hemen duvarı fotoğraflarla ve askıdaki kıyafetlerle dolduran ve evden gitmek istediği zamanlarda da ilk bu eşyaları toplayan Nigâr Hanım eski düzenine dönmek ister. Memleketi Nigâr Hanım için sadece bir şehir değildir, aynı zamanda geçmişi ve geleceğidir. Geçmişini duvara astığı fotoğraf ve eşyalarla, dinlediği türkülerle hep hatırlamaya ve diri tutmaya çalışan Nigâr Hanım bir yandan da eşine dostuna ‘Memlekette görüşürüz’ mesajıyla geleceğini de yine orada, o insanlarla geçirmek niyetindedir. Yaşlanan her insan gibi duygusallaşan ve huysuzlaşan Nigâr Hanımın memleket özlemi bu duygu değişimlerini onun için daha da şiddetlendirir. Ayrıca, duygularını çok fazla ifade eden biri olmamasına rağmen sık sık rahatsızlanan Nigâr Hanım’ın sağlığının git gide kötülediğini hissedip memlekete dönmek konusunda pek fazla vaktinin kalmadığını inandığı düşünülmektedir.

Memlekete dönmek konusunda ısrarları süren Nigâr Hanım başka bir gün oğlu Ali’den habersiz tanıdıkları Mustafalara gider. Ali evi boş bulunca telaşlanır, dışarıda annesini arar. Mustafa, Ali annesini almaya gittiğinde annesinin köye kim geri dönecekse onlara katılıp gitmek istediğini söylediğini, rahmetli anneannesinin de başlarda böyle olduğunu, zamanla geçeceğini söyler. Ali de ‘Annem kalabalığa, insanlara, komşulara da alışıktır. Şehirde yeni değil ki’ der. Geri dönüş yolunda ‘Onların önünde bir şey demedim. Neden böyle yapıyorsun anne? Neden evde duramıyorsun? Senle evde oturmak için işi mi bırakayım? İstedğin bu mu?’ der.

Ali artık annesini gözünün önünde tutabilmek için değişik çözümler bulmaya çalışır. Bir gün annesini okula getirir. Öğrencileri sınav yaparken annesi sınıfına gelir. Annesine ‘Anne buralarda çok dolaşma. Başım belaya girer’ deyip onu öğretmenler odasına gönderir. Döndüğünde annesini orda bulamaz. Aramaya çıktığında okulun temizlik görevlisiyle okulun bahçesini süpürdüğü görür.

Nigâr Hanım bu kez bir gün kendi kendine otogara gider. Oğlu ve oğlunun kız arkadaşı Nigâr Hanım’ı otogardan alıp eve geri götürür. Nigâr Hanım mutsuz ve tepkisizdir. Ali artık annesinin iyice kontrolden çıktığını fark eder. Bir gün okula giderken kapıyı annesinin üstünden kilitleyecek olur, sonra vazgeçer, daha sonra geri dönüp kapıyı

kilitler. Bir süre sonra Ali köye kısa bir ziyarete gitmenin annesine iyi geleceğini düşünüp onu hafta sonu için memlekete götüreceğini söyler. Nigâr Hanım bu habere çok sevinir. Fakat köye ziyarete gitmelerine fırsat kalmadan Ali annesi Nigâr Hanım'ı bir sabah yatağında ölü bulur. Nigâr Hanım ve oğlu Ali'nin aralarındaki ilişki ve iletişim iyiyken git gide şiddetlenen bir çatışmaya dönüşmüştür.

Filmde yer alan diğer aile üyesi de siyasal bir suç nedeniyle yurtdışına gittiği ya da kaçtığı düşünülen Nigâr Hanım'ın büyük oğlu Haydar'dır. Haydar yalnızca bir gün Ali annesi ve abisini bilgisayarda online görüştüğü sahnede yer alır. Haydar ve Nigâr Hanım arasında

Nigâr Hanım: Bir sürü insan geri dönüyormuş diye duydum. Sen ne zaman geliyorsun?

Haydar: Yakın zamanda değil anne. Benim işler farklı. Bir gelişme yok.

Nigâr Hanım: Allah büyüktür oğlum, ümidini kesme. Bir gün eve geleceksin yavrum.

Haydar: Onu boş ver şimdilik. Sen nasılsın, sağlığın nasıl?

Nigâr Hanım: İyiyim iyiyim, yaşıma elverdiğince.

Haydar: Daha gençsin, Allah sağlık versin. Yeni evine alıştın mı?

Nigâr Hanım: Eski mahallemi özlüyorum. Nefes alamıyorum burada. Sıkıldım, köyüme geri dönmek istiyorum oğlum. Herkes gitti, bir ben kaldım.

Haydar: Kimse geri dönmedi anne. Herkes hâlâ İstanbul'da

Nigâr Hanım: Tamam Haydar, sen de Ali gibi köy möy kalmadı deyip duruyorsun. Bu insanlar nereye gidiyor o zaman? Tamam kapat şimdilik, dakikaların boşuna gidiyor.

Haydar: Bu internet. İstedikçe kadar konuşabilirsin.

Nigâr Hanım: Üstüne başına bir şeyler al oğlum, böyle üşütürsün.

Haydar: Evdeyim anne, sıcak burası.

Nigâr Hanım: Ama kış geliyor, ona göre giymelisin.

Haydar: Tamam anne alacağım. Kendine dikkat et, hoşça kal; şeklinde bir konuşma geçer. Geçen bu kısıtlı iletişimde de Nigâr Hanım ve oğlu Haydar arasında Ali'yle yaşadıklarının bir benzeri geçmektedir. Tıpkı Ali'yle olan konuşmalarındaki gibi Nigâr Hanım yine

herkesin köye geri döndüğünü, bir tek kendisinin şehirde kaldığını iddia edip köye geri dönmek istediğini söyler. Haydar da kardeşi Ali gibi annesini köye kimsenin geri dönmediği konusunda ikna etmeye çalışır.

4.5.3.2 Toplumsal ilişkiler

Film çoğunlukla Nigâr Hanım ve oğlu Ali arasındaki ilişki üzerinde geçse de zaman zaman Nigâr Hanım'ın diğer insanlarla teması da görülmektedir. Nigâr Hanım'ın memleketten yakın dostu ve komşusu Sanem'le temasının İstanbul'a taşınmalarının ardından da devam ettiği görülür. Nigâr Hanım Tarlabası'ndaki evlerinden taşınmak için eşyalarını toplarken komşusu Sanem onunla vedalaşmaya gelir ve eşyaları toplamasına yardım eder. Sanem 'Mehmet'i bekliyorum. O gelmeden hoşça kal diyeyim dedim' deyince Nigâr Hanım 'Ne hoşçakalı? Köyde görüşeceğiz. Dertlenme sen' diyerek ilişkilerinin kopmayacağını ifade eder. Vedalaşırken Sanem ona hem vefasını gösterir hem de helallik ister. Nigâr Hanım da Sanem'in hamileliği zor geçen gelini için dua edeceğini söyleyip boynundaki muskayı çıkarıp gelinine vermesi için Sanem'e verir. Nigâr Hanım ve komşusu Sanem başka semtlere taşınmalarının ardından da irtibatı kesmezler. Nigâr Hanım'ın memlekete ziyarete gideceğini duyan Sanem onu uğurlamaya gelir ve 'Hayırlı yolculuklar Nigâr Abla, sağ salim dön' diyerek uğurlar.

Nigâr Hanım İstanbul'da akrabası ya da aile dostu olduğu tahmin edilen Mustafa ve karısı Mizgin'le sık sık görüşmektedir. Nigâr Hanım sıkıldığı ve yalnızlık çektiği zamanlar Mustafalara oturmaya gider. Onlar da Nigâr Hanım'ı saygı ve misafirperverlikle karşılarlar.

Bunların dışında Nigâr Hanım sadece Kürtçe bilmesine ve başkalarıyla arasında dil engeli olmasına rağmen yine de insanlarla iletişim kurmaya çalışmaktadır. Zaman zaman can sıkıntısından apartmanın merdiven boşluğunda volta atarken karşı dairededeki bir kadını ağlamalarını duyar. Kapıyı çalmaya çekinir fakat kendi kendine 'Kim bilir ne derdi var. Allah yardımcısı olsun' diye dua eder. Başka bir gün de kapılarını çalar. Ali annesine ne yaptığını sorunca 'Kapıyı çalışıyorum açmıyorlar. Bir ihtiyaçları vardır belki' der. Ali de sabah erken olduğunu, o yüzden açmadıklarını, insanları rahatsız etmemesini söyler.

4.5.4 Kültürel değerler

Nigâr Hanım giyim tarzıyla ve yaşam biçimiyle geleneksel bir kadındır. Giyim tarzı olarak yöresel kıyafetler giymektedir ve İstanbul'a göç ettiklerinde de aynı giyim

tarzını kullanmayı sürdürdüğü görülür. Filmde Nigâr Hanım'ın dini yaşam biçimine vurgu yapan birçok unsur yer almaktadır. Nigâr Hanım düzenli olarak namaz kılar ve boş kaldığı vakitlerde tesbih çeker. Sıklıkla dua ettiği görülür. Komşusu Sanem'in hamileliği zor geçen gelini için dua edip 'Allah kulunu yalnız bırakmaz evladım. Allah'a dua ediyorum' deyip ardından boynundan muska çıkarıp komşusu Sanem'e verir, 'Al bu muskayı gelinine ver. İnşallah hamileliği kolay geçer' der. Komşusu Sanem de kendisinden helallik isteyip 'Hakkını helal et. Çocuklarım evinde büyüdü. Bize yiyecek verdin' deyip 'Allah sana hayırlı komşular versin' diye dua edince o da Önce Muhammed ümmetine, sonra bize. Allah yolunu açık etsin' diyerek uğurlar.

Nigâr Hanım görmediği hatta hiç tanımadığı insanlar için bile dua eden biridir. Yaşadığı apartmanda aynı kattaki bir daireden gelen kadının ağlama sesleri üzerine 'Kim bilir ne derdi var? Allar yardımcısı olsun' diye dua eder. Bir sabah selasını duyduğu ama tanımadığı kadın için de dua ettikten sonra 'Allah'ım beni Kur'an'dan ayırma. Beni de yanına al' diye ekler.

Bunların dışında Nigâr Hanım'ın ve yakın çevresinin de benimsediği bazı batıl inançlar olduğu görülmektedir. Nigâr Hanım takan kişiyi koruduğunu düşündüğü muskasını hamile gelinine vermesi için komşusu Sanem'e verir. Yine Sanem de Nigâr Hanım'ı İstanbul'a ziyarete geldiğinde oraya bağlı olsun ve bir gün oraya geri dönsün diye torunun göbek bağını Nigâr Hanım'a verip memleketlerindeki evlerinin temeline gömmesini rica eder.

Filmde büyüğe saygı konusunda da örnekler görülmektedir. Ali annesine zaman zaman çok sinirlenmesine karşın ona hiçbir zaman kötü ya da kırıcı bir söz söylemez. Komşusu Sanem köyde vedalaşmaya geldiğinde gitmek için Nigâr Hanım'dan 'İznin olursa ben şimdi gideyim. Mehmet bekliyor' diyerek izin ister ve Nigâr Hanım 'Gidebilirsin' dedikten sonra oradan ayrılır. Tanıdıkları Mustafa ve Mizgin kendilerine habersiz dahi gitse Nigâr Hanım'ı her zaman saygıyla karşılarlar.

Nigâr Hanım büyük şehre taşınmış olmasına rağmen köydeki adetlerini ve alışkanlıklarını sürdürmeye çalışır. Bir sabah sela okunduğunu duyunca heyecanla oğlunun odasına gidip kim olduğunu, tanıyıp tanımadığını sorar. Tanıdık ya da yakın çevreden biriye taziyeye gitmenin icap edeceğini düşünmektedir.

Nigâr Hanım'ın geleneksel yönünün ağır basması zaman zaman kuşak çatışmaları yaşamasına da neden olmaktadır. Kaybolan kaseti arayıp bulmaya çalışırken oğlu Ali'nin 'Ben öyle bir kasetin olduğunu bile hatırlamıyorum' deyince 'Siz gençler neyi hatırlıyorsunuz ki?' diyerek gençlerin anılara ve eskiye değer vermemesini eleştirir.

Başka bir sahnede Ali annesini bir gün ders verdiği köy derneğine götürür. Orada Nigâr Hanım Ali'yi beklerken metal müzik provası yapan gençlerin seslerini duyup çalıştıkları odaya girer. Aralarında;

Nigâr Hanım: Başınız ağrımıyor mu sizin?

Gençlerden biri: Hoş geldin anne.

Nigâr Hanım: Biri boğulmuş gibi ses çıkıyor.

Genç: Niye bu kadar sinirli misin? Gel bir çay iç.

Nigâr Hanım: Dengbejin soyu mu tükendi?

Genç: Çalışmamız lazım, prova yapıyoruz.

Nigâr Hanım: İyi günler; şeklinde bir konuşma geçer. Nigâr Hanım kendisinin çok sevdiği geleneksel bir Kürt sözlü sanatı olan Dengbeje karşı gençlerin nasıl böyle korkunç bir şeyi sevdiklerine anlam veremez. Fakat bu kuşak çatışmalarına ve gençler arasında popüler olan yeni şeylere önyargılı olmasına karşın Nigâr Hanım'ın zaman zaman hayatın bazı alanlarında da modern araç gereçlere ve modernleşmeye çok sınırlı düzeyde de olsa açık olduğu ve uyumlandığı görülmektedir. Bunun için bir yandan geleneksel şeyleri sürdürürken bir yandan da modern uygulamaları kullanır. Örneğin baş ağrısı için bir yandan suya ceviz ıslatıp içmek gibi geleneksel bir yöntemi kullanırken bir yandan da ilaç aldığı görülür.

Nigâr Hanım modern araç gereçleri kullanım konusunda da isteklidir. Oğlu Ali annesiyle evde olmadığı zamanlar iletişim sağlayabilmek için Nigâr Hanım'a telefon alır ve nasıl kullanacağını gösterir. Telefonu açmayı ve gelen aramayı nasıl yanıtlayacağını öğretir. Deneme yapmak için annesine aldığı telefonu arayıp sanki onunla konuşuyormuş gibi bir şeyler söyler, komiklik yapar, birlikte gülüşürler. Hediye Nigâr Hanımın hoşuna gider, mahcup gülümser. Sonra hevesle telefonu alıp kılıfına koyar. Başka bir sahnede de oğluyla beraber Charlie Chaplin filmi izleyip güldükleri görülür. Nigar Hanım

modernleşmeye, modern araç gereçlerin kullanımına ve kültürel faaliyetlere sınırlı düzeyde de olsa açıktır.

Nigâr Hanım ayrıca astrolojiye de ilgilidir. Evde gazete bulduğu zamanlar okuma yazması ve Türkçesi olmadığı için gazetede ki burç yorumunu okuması için oğluna götürür. Bir gün yine gazeteyi oğluna götürüp burç yorumunu okumasını ister. Oğlu burcunun ne olduğunu sorunca ‘Başak’ der. Oğlu da gülerek ‘Geçen sefer boğa demiştin’ diye dalga geçer. Oğlu burç yorumunu okurken ‘Uzun seyahatlere çıkıp dinlenebilirsiniz’ deyince ‘Köye geri dönmek istiyorum’ der. Ali burç yorumunu okumayı bitirince ‘Kafirler niye bu kadar az yazıyor? Merak ediyorum, daha fazla öğrenmek istiyorum. İnşallah bir dahaki sefere daha uzun yazarlar’ der.

4.5.5 Yaşlı karakterin iç göç bağlamında temsili

Filmde boşaltılan köyler nedeniyle oğluyla birlikte önce memleketi Doğubeyazıt’tan İstanbul’a göç eden Nigâr Hanım burada da kentsel dönüşüm nedeniyle yaşadıkları Tarlabası’ndan başka bir semte taşınmak zorunda kalır. Nigâr Hanım bir süredir İstanbul’da yaşıyor olmasına ve kısmen de olsa buna uyum sağlamasına ve memleketten tanıdıklarıyla İstanbul’da da ilişkilerini sürdürmesine rağmen ilerleyen zamanlarda hem psikolojisi hem de sağlığı git gide kötüye gitmeye başlar.

Nigâr Hanım memleketinde saygı duyulan ve sevilen bir kişidir ve İstanbul’a göç ettiklerinde bile tanıdıkları onu ziyaret etmeyi ve onunla iletişimlerini sürdürürler. Komşusu Sanem’in hem ilk evlerinde hem de taşındıkları yeni evlerinde onu ziyaret ettiği, Nigâr Hanım’ın canı sıkıldığı zamanlar tanıdıkları Mustafa ve karısını sık sık ziyaret ettiği ve onların da Nigâr Hanım’ı hürmetle ağırladığı görülür. Bunun yanı sıra arada dil engeli olmasına rağmen Nigâr Hanım’ın komşularının kapısını çalıp bir ihtiyaçlarının olup olmadığını merak etmesi de göç ettiği yerde diğer insanlarla da iletişim kurma isteği olduğunu göstermektedir.

Oğlu Ali’nin ‘Annem kalabalığa, insanlara, komşulara da alışıktır. Şehirde yeni değil ki’ demesi Nigâr Hanım’ın aslında göç ettiği büyükşehre uyum sağladığını göstermektedir. Fakat yine de filmde birçok yerde Nigâr Hanım’ın memleketine geri dönmekle ilgili çok güçlü, hatta zamanla inada dönen bir motivasyonunun olduğu görülür. Nigâr Hanım’ın tek bir isteği vardır. O da köyüne geri dönmektir. Çevresindekilerin aksini söylemesine rağmen herkesin köye geri döndüğüne inanır ve her fırsatta kendisinin de

dönmek istediğini dile getirir. Komşusu Sanem taşınacağına vedalaşmaya gelip eşyaları toplamasına yardım ettiğinde aralarında

Komşu Sanem: Mehmet'i bekliyorum. O gelmeden hoşça kal diyeyim dedim.

Nigâr Hanım: Ne hoş çakalı? Köyde görüşeceğiz.

Komşu Sanem: Köy mü kaldı Nigâr Abla?

Nigâr Hanım: Köyde görüşürüz. Dertlenme sen; şeklinde bir konuşma geçer. Burada Komşusu Sanem'in 'Köy mü kaldı?' yanıtına rağmen Nigâr Hanım köyde görüşecekleri konusunda ısrarcıdır. Oğlu Ali'den burç yorumunu okumasını istediği sahnede ise Ali 'Uzun seyahatlere çıkıp dinlenebilirsiniz' deyince 'Köye geri dönmek istiyorum' der.

Bir diğer sahnede Nigâr Hanım oğlu Ali'den habersiz, tanıdıkları Mustafalara gider. Ali evi boş bulunca telaşlanır, dışarıda annesini arar. Mustafa, Ali annesini almaya gittiğinde annesinin köye kim geri dönecekse onlara katılıp gitmek istediğini söylediğini söyler. Rahmetli anneannesinin de başlarda böyle olduğunu, zamanla geçeceğini söyler. Komşusu Sanem memlekete ziyarete gideceklerini duyduğu Nigâr Hanım'ı uğurlamaya gider. Sanem sağ salım dönmesi konusunda temennide bulununca ona 'Geri dönmeyeceğim Sanem yavrum. Kismetse köyde kalacağım. Duymadın mı herkes köyüne dönüyormuş artık. Siz de aileyi toplayıp gelin' diyerek hem köyüne tamamen dönmek istediğini hem de eski tanıdıklarını çevresinde görmek istediğini ifade eder.

Nigâr Hanım'ın oğlu Ali'yle sorun yaşadığı ve git gide şiddetlenen tek konu da köye geri dönme isteğidir. Nigâr Hanım başlarda ağırbaşlı, sessiz sakin bir kadinken İstanbul'a göç etmelerinin ardından evde yalnız başına kalmaktan ve memleketinden uzak olmaktan ötürü zamanla sürekli huysuzluk çıkaran, inat eden biri haline gelmiştir. Film boyunca Ali'yle tartışmalarının bir tek bu sebep olduğu görülmektedir. Her tartışmada Nigâr Hanım herkesin köye geri döndüğünü, bir tek kendisinin burada kaldığını, kendisinin de dönmek istediğini söyleyip eşyalarını toplar, oğlu Ali ise kimsenin geri dönmediği konusunda annesini ikna etmeye çabalar. Fakat zamanla Ali de bu tartışmalarda kontrolünü yavaş yavaş kaybetmeye başlar, tartışmalarından birinde annesini kolundan çekiştirir, Nigâr Hanım da bunun üzerine ağlar.

Nigâr Hanım film boyunca yalnızca bir kez internet üzerinden görüntülü görüştüğü görülen yurtdışındaki büyük oğlu Haydar’la da aynı konu yüzünden tartışır. Aralarında

Nigâr Hanım: Eski mahallemi özlüyorum. Nefes alamıyorum burada. Sıkıldım, köyüme geri dönmek istiyorum oğlum. Herkes gitti, bir ben kaldım.

Haydar: Kimse geri dönmedi anne. Herkes hâlâ İstanbul’da

Nigâr Hanım: Tamam Haydar, sen de Ali gibi köy möy kalmadı deyip duruyorsun.

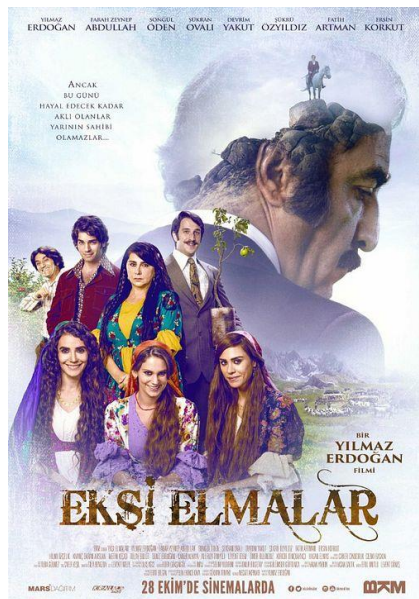
Nigâr Hanım: Herkes topraklarına geri döndü. Bu delikte kalamam, burada yaşayamam.

Ali: Yemin ederim kimse evine dönmedi.

Nigâr Hanım: Aynı şeyi söyleyip duruyorsun; şeklinde geçen konuşmada Haydar’ın da diğerleri gibi Nigâr Hanım’ı kimsenin geri dönmediğine dair ikna etmeye çalıştığı ve Nigâr Hanım’ın da yine diğer insanlara verdiği gibi bunu inkâr edip geri dönmek istediğini yinelediği görülür.

Film boyunca Nigâr Hanım tüm diretmelerine rağmen köye geri dönemez. Ev işlerini yerine getirmesi, insanlarla ilişkisini sürdürmek gibi faaliyetleri azalmamasına ya da değişime uğramamasına rağmen yaşadığı depresyon şiddetlenir, sağlığı da zamanla kötüleşir ve çok istediği memleketini tekrar göremeden hayatını kaybeder.

4.6 Ekşi Elmalar



Görsel 6. Ekşi Elmalar Film Afifi

4.6.1 Filmin Özeti

Yılmaz Erdoğan'ın yazdığı ve yönettiği 2016 yapımı film eski belediye reisi Aziz Bey ve üç kızının hikayesini anlatmaktadır. İki dönem belediye reisliği yapmasının ardından üçüncü dönem seçimlerinde seçimi kaybeden Aziz Bey'in bir sonraki dönem için adaylık hayalleri 12 Eylül Darbesi'nin ardından iyice imkânsız hale gelir. Küçük kızı Safiye'nin evlendikten sonra Antalya'ya taşınması ve 12 Eylül Darbesi'nin ardından birçok aile Hakkari'den Antalya'ya ve diğer illere göç etmeye başlar. Aziz Bey'in adaylık umudu da tamamen ortadan kalkınca onlar da daha fazla direnemez ve Antalya'ya kızları Safiye'nin yanına göç eder. Burada Aziz Bey'in unutkanlıklarla başlayan demans hastalığının ilerlemesiyle tamamen ortanca kızı Muazzez'in bakımına muhtaç birine dönüşür. Bu süreçte karısı Ayda'yı da ileri düzeyde guatr ve solunum yetmezliğinden kaybeder.

4.6.2 Yaşlı karakterin özellikleri

4.6.2.1 Fiziksel Özellikler

Aziz Bey 50-60 yaşlarında zayıf, uzun bir adamdır. Yaşlanma sebebiyle yüzünde çok fazla kırışıklık olmayan Aziz Bey beyazlayan saçları içinse kızlarına saçına kına yaktırır. Başlarda herhangi yardımcı bir gereç kullanmadığı görülen Aziz Bey'in daha sonra baston kullanmaya başladığı görülür. Bastondan hem yürürken hem de ayakta dikildiği vakitler ona yaslanarak destek alır. Zamanla iyice yaşlanan ve güçsüzleşen Aziz Bey'in filmin sonlarında karısı Ayda'nın cenazesinde damadının koluna girerek yürüyebildiği görülür.

Aziz Bey, geleneksel kıyafetler giyen karısı ve kızlarının aksine hem tahsili hem de belediye reisliği dönemlerinden kalma alışkanlığıyla hep şık kıyafetler giyer. Üçüncü dönemde belediye reisi seçilememesine rağmen giyim tarzından vazgeçmeyen Aziz Bey daima kravat ve takım elbiseyle dolaşır, güneş gözlüğü ve görkemli yüzükler takar.

Filmin sonlarına doğru ise demans hastalığı iyice ilerleyen ve özbakımı kızı Muazzez tarafından karşılanan Aziz Bey'in yüzünün kırışıklarla dolduğu, saçlarının beyazladığı ve daha gündelik kıyafetler giydiği görülür.

Dünya Sağlık Örgütü'ne göre 65 yaş üstü bireyler yaşlı kabul edilmektedir (T.C. Aile ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı, 2023). Fakat bu çalışmaya 50'li yaşlarında olmasına rağmen anneanne, babaanne olma ve torun sahibi olma durumları, yaşantılar yüzünden psikolojik ve bedenen yaşanan çöküntüler be ataerkil toplum yapısı gereği bir erkeğin

yaşlanması durumunda karısının da yaşlı kabul edilmesi gibi sebeplerden ötürü Ayda Hanım karakteri de çalışmaya dahil edilmiştir.

Aziz Bey'in karısı Ayda Hanım ise 50 yaşlarında, hafif kilolu, orta boylu bir kadındır. Belediye reisinin eşi olmasına rağmen modern kıyafetler yerine geleneksel kıyafetler giyer. Yüzünde yaşlılığa bağlı çok fazla kırışık olmayan Ayda Hanım'ın da saçlarında beyaz olmaması nedeniyle kocası Aziz Bey gibi saçlarına kına yaktığı tahmin edilmektedir. Fakat tıpkı Azizi Bey gibi Ayda Hanım da filmin sonlarına doğru iyice yaşlanır, yüzünde derin kırışıklıklar belirir ve saçları beyazlar.

Yaşlılık nedeniyle herhangi bir rahatsızlığı ya da destek ihtiyacı olmayan Ayda Hanım orta yaşların sonlarında öksürük problemi yaşar ve yavaş yavaş hastalanmaya başlar. Antalya'ya göç etmelerinin ardından Ayda Hanım'ın iyice ilerleyen hastalığına ilişkin doktor guatra bağlı nefes darlığı teşhisi koyar. Doktor aileye 'Anlamadığım şey ciğerleri bir madenci kadar kötü durumda. Ne iş yapıyordu' diye sorunca kızları Muazzez boş gözlerle etrafa bakan babasına kafasını çevirip ekmek pişiriyordu' der çünkü Ayda Hanım senelerce belediye reisi olan kocasının misafirlerini ağırlayabilecek için ocak başında ekmek yapmıştır. Ayda Hanım hastalığının ilerlediği dönemde nefes alışverişini rahatlattığı gerekçesiyle sık sık kola içer. Hastalık iyice kötüleşmesinin ardından hastaneye yatırılıp solunum desteği alan Ayda Hanım bir süre sonra hayatını kaybeder.

4.6.2.2 Ruhsal Özellikler

Filmin büyük bir bölümünde Aziz Bey'in emekliliğinden sonraki ve demans hastası olmadan önceki erken yaşlılık dönemi görülmektedir. Aziz Bey çeşitli hobileri olan ve entelektüel sayılabilecek biridir. Hakkarili olmasına ve çevresindeki halkın baskın Doğu şivesine rağmen tane tane ve düzgün bir Türkçeyle konuştuğu, aynı zamanda bazen halktan Türkçe bilmeyenlerle ise Kürtçe konuştuğu görülür. Aziz Bey'in tutkunu olduğu en önemli hobisi yeşillik ve bahçe işleriyle uğraşmaktır. İlk sahnede kızı Muazzez babasını seyirciye anlatırken 'Bu şehirde 2 şey çok meşhurdur reisin bahçesi ve reisin kızları' der. Başka bir sahnede babasına eskiyi hatırlatmaya çalışırken ise babasına 'O şehirde dünyanın en güzel bahçesini yapmıştın sen' der. Aziz Bey bahçesiyle ilgilenen ziraat mühendisine kavak ağaçlarıyla dolu bir bahçesini gezdirirken o bahçenin eskiden balçıkla kaplı olduğunu fakat kendisinin orayı kurutarak nasıl güzel bir bahçeye dönüştürdüğünü anlatır. Yeşile yönelik sevgisini ise son sahnelerde karısı Ayda'nın

cenazesinden ayrılırken ‘Mezarlıklar hastanelerden iyidir. Hiç olmazsa yeşildir’ diyerek ifade eder.

Aziz Bey’in diğer ilgi alanları ise musiki ve maket yapımıdır. Kızı Safiye’nin kendisinin saçına kına yaktığı sırada kızıyla birlikte musiki müziği söylerlerken kızına ‘Bu şehirde ikimizden başka musiki seven yok biliyorsun değil mi Safiyem’ der. Demans hastalığının ilerlediği dönemlerdeki bir sahnede ise Muazzez’in babasının saçlarını kurularken ona musiki müziği söyleyip ‘Haydi, bak ben hiç söyleyemiyorum’ diye babasını da söylemeye teşvik etmeye çalışır. Aziz Bey’in birkaç sahnede maket yaptığı görülür. Aziz Bey bunu hem bir boş zaman aktivitesi hem de projelerini görselleştirmek için kullandığı bir araç kullanır. Çünkü yaptığı bir makette kalkınmayı sağlayacak önemli bir proje olarak gördüğü teleferiğin de maketini yapar. Aziz Bey’in ayrıca şiire de merakı vardır. Hakkari’yi çevreleyen dağları kastederek kendisinin yazdığı düşünülen ‘Bu dağlar bize ödül müdür yoksa ceza mıdır’ dizesini mırıldanır. Demans hastalığı ilerlediğinde bile ezberden şiir okumaya devam eder. Bir gün ‘Dağlarda ateşler yaktım, geceler boyu oturdum başında hayaller kurdum’ diye eskiden bildiği bir şiiri yine ezberden okur. Aziz Bey iki dönem belediye reisliği de yapmış, siyasi görüş ve bilgisi olan biridir. Zaman zaman ahaliyi toplayıp onlara siyasi konulardan bahseder. Ahaliyi çevresine topladığı bir gün yine onlara ‘Milliyetçi cephe sağ birleşmeli’ şeklinde politik bilgiler vermeye çalışır. Üçüncü dönem seçimlerini kaybetmelerine ilişkin de hatanın kendilerinde olduğunu, ülkeye ve şehre birçok katkıyı kendilerinin sağlamış olmalarına rağmen seçime gerekli önemi vermeyip ‘Neden? Çünkü çantada keklik gördük’ şeklinde özeleştirir yapar.

Bunların yanı sıra Aziz Bey inatçı ve her şeyi bildiğini düşünen biridir. Ziraat mühendisi Hatip Aziz Bey’in seneler evvel bataklığı kurutmak için yetiştirdiği ağaçların kavak değil de okaliptüs olduğunu söyleyince Aziz Bey ‘Yalnız bunlar kavak. Otuz yıldır bunlar Reis’in kavakları. İcat çıkarma’ diye mühendise itiraz eder. Aziz Bey ciddi mizacının yanı sıra cezacı da bir insandır. Kızları evlenme çağına gelmesine rağmen onları hala kemerle dövecek kadar serttir. Bu cezası üslubu yalnız insanlara karşı değildir. Aziz Bey aşı yöntemiyle tatlı elmaya çevirdiği ekşi elma ağaçlarının içinde aşı tutmayan ve ekşi elma ağacı olarak kalan son ağacı kestirirken karşıdan bakıp ağaca ‘Bana asi gelmeyecekti’ der.

Aziz Bey’de Antalya’ya kızının yanına göç etmelerinin ardından Alzheimer tipi demans gelişmeye başlar. Bir gün onu ziyarete gelen tanıdıkların yanında anılarından

birini anlatırken bir şeyleri karıştırır ve karısı Ayda'ya sorar. Sonra da 'Bazı şeyleri karıştırıyorum artık. Buranın havası bana iyi gelmedi' der. Başka bir gün kızı Muazzez'e görücü gelen ailenin yanında aileye anılarından bahsederken sonra onların görücülüğünü reddetmenin ardından unuttuğu şeyi hatırlayıp kaldığı yerden anlatmaya devam eder. Arkasından da 'Eskileri hatırlıyorum, yenileri unutturken' der. Aziz Bey yeni olayları, kişileri unutturken eskileri hatırlamak onun için daha kolaydır. Bir gün yatakta uzanıp duvara boş boş bakarken daha önceden bildiği şiir dizelerini yineler ve 'Bu dağlar ceza mıdır' diye mırıldanır.

Aziz Bey'in hastalığı ilerledikçe aile içerisindeki etkisi ve otoritesi de azalmıştır. Türkan kardeşlerine boşanacağını söyleyince Safiye 'Reis ne diyecek?' diye sorar. Türkan da 'Son durumu nedir? Hatırlıyor mu unuttu mu?' diye sorar. Muazzez de 'Gelip gidiyor' diye cevap verir. Bunun üzerine Türkan 'Tamam o zaman bir şey demez. Dese de unuttur yani' der.

Aziz Bey'in hastalığıyla ilgili kendisinin de durumunun ciddiyetini fark ettiği en çarpıcı olay ise kendisini belediye başkanı sanıp Antalya'daki belediye binasına gittiği sahnedir. Bir gün tıraş olup takım elbise giyip güneş gözlüğünü takarak bir taksiye biner. Şoför 'Ne tarafa?' diye sorunca 'Ne tarafa olacak? Belediyeye' der. Taksici onu istediği yere getirince taksiciyi eski şoförü zannedip 'Sağ ol Yusuf' der. Taksici ücreti ister. Aziz Bey 'Ne parası?' diye itiraz eder. Belediye binasına girerken güvenlik görevlisine kim olduğunu sorar, ardından güvenlik görevlisine 'İyi, ben de belediye reisiyim' der. Güvenlik görevlisi kendisine engel olmak isteyince 'Ben belediye reisim, çekil yolumdan!' diye bastonu havaya kaldırarak ona bağırır. O sırada eskiden birlikte çalıştığı mühendis Hatip'le karşılaşır. Hatip onu karşısında görünce şaşırır ama hemen onu karşılar ama Aziz Bey mühendisi hatırlamaz. Sonra şaşkın ve ürkek bir şekilde 'Burası benim belediyem değil. Neresi burası?' diye sorar ve ekler 'Muazzez nerede?' diye ekler. Sonra yine bir kez daha arkasına dönüp 'Burası benim belediyem değil' der. Mühendis Hatip'le taksiye binip evine geri dönerken az önce yaşananları unutup 'Dağlarda ateşler yaktım, geceler boyu oturdum başında hayaller kurdum' diye eskiden ezberlediği bir şiirin dizelerini okur. Evdekiler onu balkonda kaygıyla karşılarlar.

Aziz Bey'in hastalığı sonlara doğru iyiden iyiye ilerlemiştir. Aziz Bey'in öz bakım ihtiyaçlarını kızı Muazzez karşılar, onu tıpkı bir çocuk gibi yıkayıp giydiren. Zaman zaman da belki hatırlar diye filmin başında 'İnsan vefat edince iki sorgu meleği sorular

soruyormuş. Bilemezse insan büyük azap varmış Allah muhafaza. O yüzden hatırlaman lazım. Ama merak etme, ben sana her şeyi anlatacağım' dediği gibi ona anıları, eski hayatını anlatır. Yine uzun uzun eskiyi anlattığı bir gün Muazzez babasına dönüp 'Peki ben bu kadar konuştum. Ne kaldı senin aklında?' diye sorar. Aziz Bey ona boş gözlerle ve kafası karışık biçimde bakar. Sonra birden 'Benim adım Aziz, Aziz Özey. Reisim ben. Reisim ben' deyince Muazzez 'Bravo baba, aferin sana' deyip gözleri dolarak babasına gülümser ve onu yanağından öper.

Ayda Hanım ise belediye reisinin karısı olmasına rağmen bir hizmetçi kadar çok çalışıp ömrünü Aziz Bey'in misafirlerine hizmet ederek geçirmiş bir kadındır. Kızlarıyla dertleştiği bir gün 'Hey dünya. Bana dediler sana istemeye gelecekler, o gün başıma bir ağrı girdi. Hala da devam ediyor' diyerek görücü usulü evlendiği Aziz Bey'den de evliliğinden de hoşnut olmadığını dile getirir. Ayda Hanım eğlenceli, kızlarıyla arkadaş gibi olan, çalışkan bir kadındır. Kızları gibi o da kocasına boyun eğen, kararlarına itiraz etmeyen, çoğu zaman kocasına fikirlerini söylemeye dahi çekinen biridir. Ne Aziz Bey kızı Muazzez'in eline kayışla vururken ne de Türkan'ın sevdiği adamın görücü gelmesini reddettiğinde üzülmesine ve Aziz Bey'e kızmasına rağmen bir şey diyemez ve müdahale edemez.

4.6.2.3 Sosyodemografik Özellikler

Aziz Bey iki dönem belediye başkanlığı yapmış eski bir belediye reisidir. Eğitim düzeyi tam bilinmemekle birlikte Aziz Bey'in şiirle ilgilenmesi, diksiyonunun yaşadığı coğrafi bölgenin yoğun şivesine rağmen düzgün olması, giyim tarzı vs. unsurlardan ötürü hem tahsilli hem de kültürlü biri olduğu anlaşılmaktadır. Sağ milliyetçi bir görüşe sahip Aziz Bey zaman zaman ahaliyi çevresine toplayıp çok umutlu olmasa da onları bu konularda bilgilendirmek ve eğitmek ister. Aziz Bey adaylığını koyduğu üçüncü dönem seçimini kaybetmesine rağmen bir sonraki seçime hazırlık için halkın ileri gelen ve etkin insanlarına mükellef sofralar kurmayı sürdürür. Fakat zamanla bir emekli maaşıyla bu kadar masrafın üstesinden gelemeyen Aziz Bey yardımcılarını işten çıkarmak gibi bir takım tasarruf yöntemlerine yönelir. 12 Eylül Darbesinin ardından ise Aziz Bey'in yeniden belediye reisi seçilme umutları tamamen ortadan kalkar.

Ayda Hanım on dört yaşında Aziz Bey'le görücü usulü evlendirilmiştir. Kızlarından ikisinin okuma yazma bilmediğinden yola çıkarak Ayda Hanım'ın da okur

yazar olmadığı tahmin edilmektedir. Ev hanımı olan Ayda Hanım'ın kendine ait bir geliri de yoktur.

4.6.3 Sosyal ilişkiler

4.6.3.1 Ailevi İlişkiler

Aziz Bey'in üç kızı vardır ama yalnızca en küçükleri Safiye okuma yazma bilir. Kızlar sabahları her biri bir takım elbise alıp babasına götürerek babaları Aziz Bey'i bir hizmetçi gibi hazırlarlar. Aziz Bey kendisinin mühim biri olduğunu düşündüğü halde ne karısıyla Aziz Bey hem karısına hem de kızlarına karşı ciddi ve baskıcı biridir. Hem korkuları hem de biraz da kendi aralarında Aziz Bey'le alay etmek için karısı da kızları da ona kendi aralarında 'Reis' diye hitap eder. Onlar yanlış ya da onun istemediği bir şey yaptıkları zaman Aziz Bey onları cezalandırır. Ne karısı ne de kızları Aziz Bey'in kararlarını sorgular ya da kararlarına itiraz eder.

Aziz Bey'in karısının ve kızlarının ondan korktuğu ve Aziz Bey'in onları cezalandırdığı birkaç sahnede görülür. Bir sahnede büyük kızı Türkan en küçükleri Safiye'ye mektup yazdırırken Safiye 'Sevgili Servet Bey' yazalım deyince Türkan 'Bu kelimeleri reis duyarsa kayışla döver bizi' der. Bir diğer sahnede Özgür Muazzez'e gizlice şampuan hediye eder. Bunu gören Aziz Bey Muazzez'in ellerine kemerle vurarak ona hesap sorar ve onu cezalandırır. Antalya'ya taşınacakları zaman Muazzez odalarındaki duvar halısını indirince duvarda beğendikleri şarkıcı ve aktörlerin yapıştırdıkları resimlerini görüp acı bir tebessüm eder. Bunları babalarından gizli biriktirip o görmesin diye de bir duvar halısının altında saklarlar.

Aziz Bey hastalığının ilerlemesiyle birlikte durgun, çocuk gibi bir hale bürününce Muazzez yanında daha rahat hareket eder. Eskiye hatırlaması için anlattığı anılarda köye bir süreliğine gelen ve âşık olduğu Özgür'le anılarını bile anlatır. Bir gün babasının saçlarını kurularken babasına 'Sen her şeyi unutunca biz ne güzel arkadaş olduk seninle değil mi baba?' der.

Ayda Hanım Aziz Bey'in aksine kızlarıyla arkadaş gibi geçinir, kızlarının ne zaman bir derdi olsa onları dinler, onlara arkadaşlık eder. Kızlarıyla o kadar yakın bir ilişkisi vardır ki üç kızı da ona ismiyle 'Ayda' diye hitap eder. Bir gün Türkan annesine kendisine görücü gelmesiyle ilgili konuyu babasıyla konuşması için annesine 'Ayda şimdi git sor' diyerek annesine ısrar eder. Kızlar anneleriyle sık sık şakalaşır ve onunla gülüşürler. Kızlar Özgür'ün getirdiği şampuanla saçlarını yıkarken Ayda Hanımı da

ortalarına alıp gülerek onu çocuk gibi yıkarlar. Başka bir sahnede Ayda Hanım ‘Bana dediler sana istemeye gelecekler, o gün başıma bir ağrı girdi hâlâ da devam ediyor’ deyince Muazzez ‘Daha reisi görmeden?’ diye sorar Ayda Hanım da ‘He valla görmeden. Daha ben 14 yaşındaydım’ deyince Türkan ‘Reis yalan diyor, büyüktür’ der ve kızlar gülüşür. Ayda Hanım da ‘Ben küçüktüm. Boyum büyüktü’ diye kızlarına kızar.

Ayda Hanım kızlarının gönül meselelerinden de haberdardır ve onların bu konudaki dertlerini ve isteklerini dinler. Ama bir yandan da gerektiğinde tatlı sert biçimde onlara kızar. Bir gün bohçacı Türkan’a sevgilisinin görücü işiyle ilgili haber gönderdiğini duyunca kızıyla birlikte sevinir. Başka bir sahnede kızı Safiye bayılan mühendis Hatip’e ayran verirken onları arkadan izler ve bir müdahalede bulunmaz ama kızı mühendise ‘Dudakta yoğurt kaldı’ deyince kızı Safiye’ye hafifçe vurup ‘Kız sana ne adamın dudağında kalan yoğurttan’ diye kızar.

Ayda Hanım’ın kocası Aziz Bey’le ilişkisi mesafelidir. Ayda Hanım her zaman Aziz Bey’in söylediklerine uyar, ona hiçbir zaman karşı gelmez. Aziz Bey’in yaptıklarını onaylamadığı, hatta ona çok öfkelenildiği durumlarda bile ona tepkisini gösteremez. Türkan’ın sevdiği adamın görücü gelmesini reddettiği ve Muazzez’i cezalandırmak için ellerine kemerle vurduğu anlarda ona çok öfkelense de müdahale edemez ve öfkeyle onu sadece izler.

Aziz Bey kızları gelin olunca ve tasarruf edebilmek için evdeki yardımcılarını da işten çıkarınca evin tüm yükü Ayda Hanım ve Muazzez’e kalır. Aziz Bey buna çözüm olarak Muazzez de evlendikten sonra kuma alacağını söyler. Ayda Hanım Muazzez evlenebilsin diye üzerine kuma getirilmesini kabul edecektir fakat Muazzez ‘Ben evlenmek istemiyorum’ diye bunu reddeder. Daha sonra kızları üzerine kuma gelmesini reddetmesini söylediklerinde ‘Öyle güzel diyorsun ki sanki ben her gün reise yok diyorum’ der. Türkan da ‘Bir sefer de Ayda bir şey olmaz’ deyince Ayda Hanım ‘Muazzez evde mi kalsın Türkan?’ der. Ardından bir gün Ayda Hanım cesaretini toplayıp ‘Reis eğer ben kumayı kabul etmiyorum dersem yine de getirecek misin?’ diye sorar. Aziz Bey ‘Yok, getirmeyeceğim’ diye yanıt verince Ayda Hanım ‘O zaman ben kabul etmiyorum’ der. Aziz Bey ‘Peki Muazzez?’ diye sorunca Ayda Hanım ‘O da kabul etmiyor’ der. Aziz Bey ‘Peki, siz bilirsiniz... Ayda peki getireceğim desem ne söyleyecektin’ deyince Ayda Hanım bir şey demeden odadan çıkar. Yıllar sonra bu olaya ilişkin Ayda Hanım bir gün hastane odasında kızı Muazzez’e ‘Muazzez benden razı mısın yavrum?’ diye sorunca

Muazzez’in ‘nerden çıktı bu? Razıyım tabi anne’ demesi üzerine ‘Ben benden razı değilim. Keşke reis kuma istediğinde he diyeydim, seni dinlemeyeydim Muazzez’ diyerek pişmanlığını dile getirir.

4.6.3.2 Toplumsal İlişkiler

Aziz Bey iki dönem şehre hizmet fakat üçüncü dönem seçimini kaybetmiş eski bir belediye reisidir. Hem çalıştığı dönem hem de sonraki seçimlerde adaylığını koymasını planlaması nedeniyle halkla sık sık temas halinde bulunan Aziz Bey şehrin ileri gelenlerini sık sık evinde ağırlamakta, kalabalık yemekler vermektedir. Ahali de Aziz Bey’e sonsuz saygı duymakta, kahvede, pazarda nerede görürlerse büyük küçük demeden ayağa kalkıp selamlayıp saygısını göstermektedir. Aziz Bey sık sık ahaliyi gerek çarşıda pazarda gerek evinde gerekse şehir meydanında kürsüde karşısına alarak onlara siyasete yönelik bilgiler vermeye çalışmaktadır. Bir sahnede ahaliyi yine evinde topladığı bir gün onlara ‘Milliyetçi cephe, sağ birleşmeli’ şeklinde politik bilgiler vermeye çalışır. Başka bir sahnede izlediği Başbakan Demirel’in konuşmasını anlatıp o anki iktidarı eleştirir ve kendilerini seçimi kaybetmesiyle ilgili ‘Seçimi niye kaybettik?’ diye sorunca ahaliiden biri ‘Kendi hatamızdan’ deyince ‘Doğru, çünkü çantada keklik gördük, iyi çalışmadık’ der. Zaman zaman şehir meydanında kürsüde konuşma yapan Aziz Bey bir gün seçimler için şehir meydanında konuşma yaparken çarenin turizm ve teleferik olduğunu söyler ve ardından ‘Ancak bugünü hayal edecek kadar akıllı olanlar yarına sahip olamazlar’ der ve ahali onu coşkuyla alkışlar.

Aziz Bey aslında içten içe görev yapmış olduğu şehirde halkın bilgili olmadığını ve anlattığı pek çok şeyi de anlamadıklarını düşünür. Büyük bir proje olarak gördüğü ve maketini yaptığı teleferiği somutlaştırarak yerli halka anlatınca ‘Anladınız mı?’ diye sorar, onlar da boş boş başını sallayınca ‘Zannetmiyorum’ der.

Aziz Bey’in kendisi dışında diğer insanları zekâ ve birikim bakımından küçümsediği bir diğer olay da Antalya’ya taşınmalarının ardından memleketten tanıdıkları bir ailenin Muazzez’in kendisinden yaşça çok büyük ve çirkin oğulları için talip olduklarında yaşanır. Görücü gelen aile; oğullarının Muazzez gibi yaşının geçtiğini, izni olursa hazır ikisinin de yaşı geçmişken evlendirmek istediklerini söyleyince Aziz Bey ‘Ayda benim sert bir insan olduğum kanaatinde. Diyor senin acı lafların var, millet korkuyor seninle konuşmaya. O sebepten dolayı ben şimdi size o acı laflardan

vermeyeceğim. Onun yerine sessizce meclisi terk edin. Geri geleceğim, siz gittikten sonra' deyip ayağa kalkar ve misafirleri uğurlamadan odadan ayrılır.

Ayda Hanım ise belediye reisinin karısı olmasına rağmen daha çok eve kapanmış, evde gündelik işlerle uğraşan, günlük yaşamında kızlarının, yardımcılarını iki kızın dışında kimseyle görüşmeyen biridir. Yalnızca tüm ahalinin yazın gelmesi üzerine yaylaya taşındığı zaman başka insanlarla vakit geçirdiği ve onlarla iletişim kurduğu görülür.

4.6.4 Kültürel Değerler

Aziz Bey eğitilmiş ve iki dönem belediye reisliği yapmış bir politikacı olmasına rağmen yaşadığı şehrin kültürel değerlerine de bir yandan sıkı sıkıya bağlıdır. Büyüklere saygı duyulması, küçükleri eğitmenin de büyüklere düştüğünü ve gerekirse bu noktada terbiye edilmesi gerektiği ve bunun zaman alabileceği inancındadır. Aziz bey ıslah ettiği bahçedeki elma ağaçlarını kastederek 'Ağaçlar da tıpkı insanlar gibidir; terbiye edeceksin. Her insan işin başında ekşidir, keyiflidir. Eğitirsin, öğretirsin; bal gibi tatlı olur' der. Büyüklere saygı konusunda ise Aziz Bey büyüklerine saygı duyan biri olduğu için kızı Türkan'ın sevgilisi görücü gelmek için ilk teşebbüsünde reddedilince köyün ileri gelenlerinden Osman Ağa'yı araya sokunca Aziz Bey görücü gelmelerini kabul edip Türkan'ı Servet'e verir.

Aziz Bey fazla muhafazakâr olmamakla birlikte dini öğretilere de uyan biridir. Mühendis Hatip Aziz Bey'in ıslah edip tatlı elmalar yetiştirdiği bahçede ekşi elma ağaçlarından bir tanesini asıl haliyle bırakmak isteyip 'Mesela çok güzel şarap yapılır bu elmalardan' deyince Aziz Bey 'Şarap mı? Kesmek için bir sebep daha' der.

Evlilik konusunda da içinde yaşadığı toplumun adetlerini benimseyen Aziz Bey herkesin kendi kültüründen, kendine benzeyen insanlarla evlenmesi gerektiği kanaatindedir. Mühendis Hatip ailesini Safiye için görücü olarak getirmek istediğini söyleyince 'Sen iyi bir çocuksun, tahsilli. Ama benim gibi bir insanın kızı benim gibi bir insanın soyuyla birleşmeli. Sence sen benim gibi misin?' diye sorar ve Hatip'in ailesinin Safiye görücü gelmesini reddeder.

Diğer yandan gayri resmî bir uygulama olmasına ve kendisinin uzunca bir süre resmi devlet görevlisi olarak çalışmasına karşın Aziz Bey eşinin üzerine kuma getirme geleneğini olağan kabul etmektedir. Bir gece yatmaya hazırlanırken Aziz Bey Muazzez de evlendikten sonra evi çekip çevirmenin zor olacağını, bu yüzden kuma getireceğini

söyleyince karısı Ayda Hanım şaşkın bir biçimde ‘Üstüme kuma getireceksin Aziz?’ diye sorar. Aziz Bey ‘Sen de kabul edersen’ deyip arkasını dönüp yatar. Ayda Hanım Aziz Bey’in son dediğinin gerçek olup olmadığından emin olmayarak üzülüp düşüncelere dalar.

Kültürel değerler bakımında Ayda Hanım da oldukça geleneksel bir kadındır. Küçük yaşta görücü usulüyle evlendirilen Ayda Hanım evinden pek dışarı çıkmayan, çocuklarını yetiştiren, ev işlerini yapan, kocasının sözünden çıkmayan ve onun kararlarına ve davranışlarına tasvip etmese de ses çıkarmayan bir kadındır. Geleneklerini o da o kadar benimsemiştir ki kocası kafasına koyup üzerine kuma getirecek bile olsa buna mâni olamayacak ve boyun eğecektir.

Ayda Hanım da kocası Aziz Bey gibi herkesin kendi denginde ve seviyesinde kimselerle evlenmesi inancındadır. Bir gün bohçacıdan ağanın yeğeninin kızı Muazzez’e talip olduğunu öğrenince sinirlenip ‘Reis birini ağanın oğluna vermiş, öbürünü yeğenine mi verecek? Öyle mi?’ deyip sinirlenir.

4.6.5 Yaşlı Karakterin İç Göç Bağlamında Temsili

Hem kültürel değerler hem de yaşam biçimi olarak birbirinden çok farklı iki ayrı coğrafya olan Hakkari’den Antalya’ya göç etmek tüm aile fertlerini büyük ölçüde etkilemiştir. Aziz Bey bir sonraki seçimlerde aday olmasına ilişkin hayallerinin de suya düşmesiyle Antalya’ya geldiği ilk andan itibaren mutsuzdur. Antalya’ya yeni geldikleri sahnelerden birinde dalgın gözlerle dışarı izler. Bu yeni şehir aynı zamanda onun dolaylı yoldan kuvvet ve prestijini de sarsmıştır. Hakkari’de eski belediye reisi olmasına rağmen insanlar hala ona sonsuz saygı gösterip sözünden çıkmazken burada, Antalya’da kimse kendisini tanımamaktadır ve herkes gibi sıradan bir vatandaştır.

Aziz Bey ilk zamanlar memleketteki alışkanlıklarını ve rutinlerini sürdürmeye çalışır. Antalya’ya taşındıkları ilk zamanlar artık resmi bir görevi olmaması ve o ve onu Antalya’da tanıyan pek fazla insan olmamasına rağmen yine de şık takım elbiseler giymeyi ve kravat takmayı sürdürür. Evlerine memleketten tanıdık ya da akrabaları ziyarete geldikleri zaman tıpkı eski günlerindeki gibi bacak bacak üstüne atıp aynı o zamanlardaki gibi önemli insan tavrıyla onlara konuşmalar yapar ve onlara anılarını anlatır.

Fakat zamanla Aziz Bey'in rahatsızlığının da ilerlemesiyle Aziz Bey çok farklı birine dönüşür. Karısı ve kızları ona hala saygıda kusur etmemesine rağmen ondan daha bağımsız hareket etmeye başlamıştır. Antalya'ya taşımalarının ardından hem memleketteki geleneklerinin eskisi gibi sürmemesi ve modern yaşamdan kısmen de olsa etkilenmeleriyle hem de babalarının akli rahatsızlığından ötürü özgürleşen kızlar günlük yaşamda diledikleri gibi dışarı çıkmakta, istediklerini yapmaktadırlar. Aziz Bey'in rahatsızlığı nedeniyle aklının zaman zaman gitmesinden faydalanarak önemli kararlar alınırken usulen ona sorarlar ve reddedilseler bile Aziz Bey'in nasıl olsa birkaç gün sonra bunu unutacağını rahatlığıyla artık kararlarını daha özgürce almaktadırlar. Bunun en iyi örneği de Türkan'ın kardeşlerine boşanacağını söylemesinin ardından babasının kabul etmese de nasılsa unutacağını söyler. Bunun üzerine Muazzez ablasına 'Tarihimizde boşanmış ilk insan olacaksın' der.

Memleketteki yaşamında da pek fazla evden çıkmayan Ayda Hanım göç sürecinden kocası Aziz Bey kadar büyük ve sarsıcı ölçüde etkilenmemiştir. Kendisi yine pek fazla evden çıkmamakta, evde torunları ve kızlarıyla ev işi yaparak vaktini geçirmiştir. Göçün ardından Ayda Hanımdaki en büyük değişiklik geçmişte ocak başında ekmek yaparak geçirdiği günlerden kaynaklandığı ortaya çıkan solunum rahatsızlığının kötüleşmesidir. Ayda Hanım bu hastalıkta yaşadığı nefes darlığına ise büyükşehir taşınmanın nimetlerinden faydalanarak modern bir alternatif tedavisi yöntemi bulmuş, nefes darlığının şiddetlendiği anlarda kola içerek sıkıntısını hafiflettiğine inanmaktadır. Bir süre sonra durumu git gide kötüleşen Ayda Hanım bu rahatsızlıktan hayatını kaybeder.

4.7 Bizi Hatırla



Görsel 7. Bizi Hatırla Film Afışı

4.7.1 Filmin özeti

Çağan Irmak'ın yazdığı ve yönettiği 2018 yapımı film bir sahil kasabasında yalnız başına yaşayan eski terzi Eşref Bey'in hastalığının ardından yaşadıklarını ve oğlu ve ailesiyle yakınlaşma sürecini konu alır. Eşref Bey eskiden terzilik yapmış, şimdilerde ise küçük teknesiyle balığa çıkan, vaktini arkadaşları ve gençken birbirlerine aşık oldukları Leman Hanımla geçirmektedir. Fakat bir süredir çektiği şiddetli baş ağrılarına zaman zaman yaşadığı anlık unutkanlıklar ve oğlunun çocukluk hayalini görmesi de eklenmiştir. En son teknesinde bayılınca arkadaşları tarafından doktora götürülür ve ardından İstanbul'da ailesiyle yaşayan oğlu Kaan'a haber verilir. Kaan yoğun iş temposu nedeniyle babasıyla daha rahat ilgilenebilmek için onu İstanbul'a getirir. Fakat Eşref Bey bu durumdan hiç memnun değildir. Her fırsatta insanlara yük olduğunu söyleyip geri dönmek ister. Fakat geçen süre zarfında da aile fertleriyle ve yanlarında çalışan yardımcı kadınla güzel duygusal bağlar kurmuştur. Eşref Beyin beyininde tümör tespit edilip acil ameliyata alınması gerekir fakat oğlu Kaan'ın aynı zamanda terfiini riske atmamak için iş nedeniyle Amerika'ya gitmesi gerekmektedir. Eşref Bey oğlunu iş seyahatine çıkma konusunda ikna ettikten sonra ertesi gün ameliyat olacağı hastaneden masada kalıp oğluna ömrü boyunca bu vicdan azabını çektirmek istemediği için kaçar ve memleketine döndüğü gün hayatını kaybeder.

4.7.2 Yaşlı karakterin özellikleri

4.7.2.1 Fiziksel özellikler

Eşref Bey tahminen 65-70 yaşlarında orta boylu, orta kilolu bir adamdır. Saçlarının arka kısmı seyrelmiş olan Eşref Beyin saçları ve bıyıkları beyazlamıştır fakat yüzünde aşırı derecede kırışıklıklar yoktur. Yaşına rağmen canlı, enerjik ve hareketli biridir. Filmde görüldüğü kadarıyla beynindeki tümör dışında bilinen bir rahatsızlığı ya da kullandığı ilaç yoktur. Tek başına yaşayan Eşref Bey özbakımını da kendi sağlamaktadır.

Eşref Bey yalnız yaşayan yaşlı biri olmasına rağmen üzerinde hep temiz ve ütülü kıyafetler bulunmaktadır ve yüzü de hep traşlıdır. Ne köylü ne de modern bir giyim tarzı olmayan Eşref Bey gömlek ve pantolon giyer ve başına da kasket takar. İstanbul'a geldiğinde kasketi artık takmadığı görülür.

4.7.2.2 Ruhsal özellikler

Eşref Bey güler yüzlü, sevecen, esprituél ve yardımsever bir insandır. Kasabalarına konser için gelen ve konserde giyeceği kıyafeti kaybeden Nazan Öncel'e bile yardım etmiş ve ona saatler içinde bir elbise dikmiştir. Kötülük düşünmediği gibi kendisine yapılan kötülüğe bile iyilikle yanıt verecek kadar olgundur. Seneler geçse de hiç değişmeyen Eşref Bey için oğlu Kaan babası için 'Şu hayatta her şey değişir de bir babam değişmez, onu biliyorum' der.

Eşref Beyin en büyük rahatsızlığı insanlara yük olmak ya da onlara ufacık da olsa rahatsızlık vermektir. Kimsenin kendisi için zor durumda kalmasını istemez. Leman Hanım hastanedelerken Eşref Beyden habersiz oğlunu aradığında Eşref Bey telefonda oğluna 'Yok bir şey be oğlum. Telaş etti bunlar. Azıcık başım döndü. Tansiyon işte, sıcaktan. Her bayıldığımızda seni arayacak olursak ohooo. İşin gücün var orda' der. Oğlu doktoruyla telefonda görüşmek isteyince 'Ne gerek var oğlum' der, oğluna zahmet vermek istemez. Akşam kendisini ziyarete gelen Leman Hanıma Bana bak siz doktorla bir olup Kaan'ı telaşlandırmadınız inşallah. İşinden gücünden olmasın çocuk bak' der. Hastalığıyla daha yakından ve daha rahat ilgilenebilmek için kendisini İstanbul'a götürmek isteyen oğluna 'Oğlum sizin kurulu bir düzeniniz var; karım var, çocuklar var. Ben yük olurum size. Ya ben bırakamam buraları. Burada benim işim var, evin işleri var, Dudu (papağanı) var' der. İstanbul'a geldiğinde torunuyla domates fidesi diktikleri zaman torunu ona 'Dede sen harikasın ya. Bahçeye dikseydik' dediğinde 'Yok şimdi bahçeyi

mağçeyi kazacağız ya laf ederler’ der. Başka bir sahnede ‘Keşke inat etmeseydim de İzmir’de olsaydım dinine yandığımın ameliyatını. Herkese sıkıntı oldum’ der.

Eşref Bey Egeli oluşundan mütevellit Ege şivesi konuşmaktadır fakat anlaşılmayacak düzeyde değildir. Genç yaşta eşini kaybetmesine rağmen tekrar evlenmemiş ve oğlu Kaan’ı tek başına büyüttüştür. Para konusunda tutumlu olan Eşref Bey İstanbul’daki çiçek toprağı ve market fiyatlarını gördüğü zaman ‘Yuh bu ne be, araba mı alıyoruz?’ diye şaşırır. Eski terzi olması nedeniyle estetik algısı iyi olan Eşref Bey bir şeylerin kumaşlarına dokunarak değerlendirir ve İstanbul’da evdeki nesneleri, dışarıdaki yapıları merakla inceler.

Eşref Beyin beyninde tümör vardır. Şiddetli baş ağrıları geçirmektedir. Zaman zaman da bu ağrılar yüzünden başını tuttuğu görülür. Daha sonraları buna hayal görme, unutkanlık ve bayılma nöbetleri de eklenmiştir. Film boyunca birkaç sahnede Eşref Beyin oğlunun çocukluğunun hayalini gördüğü görülür. Bir gün sokakta yürürken birden oğlunun çocukluk hayalini görür. Oğlu ona ‘Baba e liman bu tarafta’ deyince şaşkınlıkla ‘Doğru’ deyip o tarafa doğru yönelir. Başka bir gün akşam yemeği hazırlarken yine oğlunun hayalini görür. Oğlu ona ‘Baba tuzluğu getirmişsin ya zaten. İşte burada’ der. Evden çıkacağı sırada giyinirken yine oğlunun haylini görür. Ona ‘Baba kravat mı’ Gerekmez, dükkâna gitmiyorsun ki artık’ der. Çıkarken de ‘Baba cüzdan’ diye unuttuğu cüzdanını hatırlatır. Oğlu kendisini İstanbul’a gelmeye ikna etmeye çalıştığı sırada Oğlum sizin kurulu bir düzeniniz var; karım var, çocuklar var. Ben yük olurum size. Ya ben bırakamam buraları. Burada benim işim var, evin işleri var, Dudu var, sen varsın’ der. Kaan ‘Baba ben kalmayacağım. Zaten o yüzden götürüyorum ya seni’ deyince ‘Ben onu demedim’ der, Kaan da ‘Neyi dedin’ diye sorunca ‘Yok bir şey’ der çünkü orada ‘sen’ diye kastettiği zaman zaman gördüğü Kaan’ın çocukluk hayalidir ve bunu insanları telaşlandırmamak için onların bilmesini istemediğinden açıklamaz.

Hastalığının seyrinde birtakım unutkanlıklar da yaşar. Kaan’la İstanbul’a geldikleri vakit arabada camdan dışarı bakarken bir an İstanbul’da olduklarını unutup ‘Yarın da Kordon’a gidip Pasaport’ta çay içmeli. Ne zamandır gitmedik’ deyince Kaan ‘Baba İstanbul’dayız, İzmir’de değil’ deyince kafası karışmış şekilde ‘Hee tabii ya’ der. Başka bir gün evin yardımcısı Fatoş’la alışverişe çıktıklarında alışveriş merkezinde birden Fatoş’tan ayrılıp kaybolur. Telaşlı ve şaşkın biçimde etrafta ‘Kaan Kaan ‘diyerek dolaşır. Güvenlikten yardım istediğinde güvenlik görevlisi ‘Kaydolduysanız yardımcı

olayım’ deyince ‘Ne kaybolması oğlum? Koskoca adamım ben. Benim oğlum kayboldu. Kaan, sarı şortu vardı üstünde, kahverengi iskarpinler ayağında. Sekiz yaşlarında’ der.

Hastalığın belirtilerine artık bayılmalar da eklenmiştir. Bir gün denize açıldığında teknedeyken karşı teknedekilerle konuşurken birden bayılıp yığılır. Arkadaşları hemen alıp hastaneye götürür. Doktor Leman Hanıma Eşref Beyin durumuyla ilgili bilgi verirken durumun basit bir bayılma olmadığını, daha ciddi bir şey olabileceğini söyler ve ‘Teknede çenesi kilitlenmiş, titriyormuş, sara nöbeti geçirmiş. Uzun zamandır da unutkanlıkları ve şiddetli baş ağrıları oluyordu’ diye ekler. Eşref Bey oğlu Kaan İstanbul’dan geldiği gün de şoföre yiyecek bir şeyler verirken yine orada da aniden bayılır. Kaan bu olayın ardından zar zor da olsa babasını İstanbul’a gelip muayene olmak konusunda ikna eder.

4.7.2.3 Sosyodemografik özellikler

Eşref Beyin eğitim düzeyi tam olarak bilinmese de giyim kuşam, davranış biçimi ve insanlarla iletişiminden orta düzey bir eğitime sahip olduğu anlaşılmaktadır. Eski bir terzi olan Eşref Beyin emekli olduğu ve hayatını emekli maaşıyla idame ettiği tahmin edilmektedir.

4.7.3 Sosyal ilişkiler

4.7.3.1 Ailevi ilişkiler

Eşref Bey başta oğlu olmak üzere herkese karşı iyi olan, merhametli ve anlayışlı bir yapısı vardır. Eşref Beyin hayatta en değerli varlığı oğlu Kaan’dır. Oğluyla kuvvetli sevgi bağları olan Eşref Bey kendisini çok arayıp sormasa da yine de oğluna kızmaz, onu çok sever ve her seferinde, oğlu Kaan’ın kendisi de dahil herkese onunla ilgili övgüler yağdırır. Oğlunu çok özlemesine rağmen ‘İşi var. Ne yapsın? Zorluklarla kurdu hayatını. Nelerle uğraştı evlatçığım İftihar ediyorum ben onunla. Na şu kadicıktı anası göçüp gittiğinde bu dünyadan. Şimdi senin de hakkını yemeyelim, ellerinde büyüttün evladımı, ablalık ettin ona ama anasızlık da başka be Leman. Bir kerecik olsun başını eğmedi, bir kerecik olsun üzmedi beni. Elalemin çocukları cam kırıp köpek taşlarken o şu masanın başından kafasını kaldırmadı, ders çalıştı. İftihar ediyorum ben onunla sen de et’ deyip oğlunu kendisini ihmal ettiği için eleştiren Leman Hanıma engel olur. Oğlu Kaan da her ne kadar işi ve ailesi nedeniyle ihmal etse de babasını çok sever ve ona saygı duyar. Kaan torunlarını da bahane ederek babasını gelmesi için ikna etmeye çalışırken Eşref Bey ‘Oğlum ben orada sizin elinize dolanırım, sıkıntı veririm evlatçığım insan eti ağırdır’ deyince Kaan babasına ‘Baba ben seni gerekirse sırtımda taşıyım tamam mı oldu mu’

deyince Eşref Bey mahcup gülümser. İstanbul'daki ilk gecesinde yatacağı zaman yanından ayrılmayan tedirgin oğluna dönüp 'Oğlum sen beni düşünme. Ben seninle iftihar ede ede uyurum bu gece. Eee doğruya doğru öyle değil mi ama? Bir bavulla geldin buralara. Koca İstanbul bu, yeri gelince tükürüp atar adamı. Ama sen bak aileni kurdun; karın, evlatların, işin; hep sen yaptın bunları bir başına. İftihar ediyorum ben senle' der. Eşref Bey oğlu için en büyük ve en son fedakarlığı hayatı üzerinden yapar. Ameliyat masasında kalırım, oğlum beni bırakıp yurt dışına iş için gitti diye ömür boyu pişmanlık duyar diye 'Ben oğluma ömür boyu bu eziyeti çektiremem' deyip oğlu gelene kadar ameliyat olmamaya karar verir ve hastaneden kaçır fakat ardından aynı gün hayatını kaybeder.

Kaan küçük yaşta annesini kaybetmiş olmasına rağmen babası tarafından çok düzgün yetiştirilmiştir. Bununla ilgili de hem Kaan hem de Eşref Bey zaman zaman çevresindekilerden övgü almaktadır. Kaan terfi alacağını öğrenince yerine geçeceği genel müdür için üzümlü 'İyi biridir. Kendisinden çok şey öğrendim' deyince patronu eski genel müdürün yerine geçtiği kişi için böyle bir şey söylemediğini anlatıp 'Seni yetiştiren aileye teşekkür etmek lazım' der. Evdeki yardımcı kadın Eşref Bey'in gelininden şikâyet ederken 'Bak Eşref Abi ben sana bir şey diyeyim mi? Senin oğlun hakikaten iyi biri. Onun hatırına çekiyorum ben bunu. Sen iyi evlat yetiştirmişsin. Allah senden razı olsun' der.

Eşref Bey her ne kadar geliniyle de iyi ilişkiler kurmak istese de gelini Eşref Bey'e sıcak bakmak. Üstü kapalı şekilde onu istemediğini zaman zaman belli eder. Fakat bunun Eşref Bey'e bir ilgisinin olmadığını, gelininin travmatik çocukluk anılarından kaynaklandığı sonradan anlaşılmaktadır. Eşref Bey gelini ona ters davransa da ona hep hem mahcup hem de yapıcı yaklaşır. Bir sabah geçirdiği bir kriz sonucu evdeki vazoyu yanlışlıkla kırması üzerine daha sonra mahcup mahcup gelinine 'Kusura kalma kızım. Bir sürü zahmet verdim size. Bereket çocuklar uyanmadılar sabah da' der. Fakat gelini ona başlarda ısınmaz ve olumsuz bir tutumla yaklaşır. Gelini evin yardımcısına domates dikmek için eve getirdikleri toprakla ilgili espri yapıp 'Köyünü özlemişsindir diye sana toprak getirdik Fatoş' deyince Eşref Bey'in yüzü düşer, gelinin söylediği şeye bozulur. Başka bir sahnede geliniyle oğlunun tartıştığını duyar, zoruna gider. Ertesi gün "İyi ben madem vakitlice döneyim gari şuradan Harem Otogarına giderim otobüse. Doktora göründüm işte bir şey çıkmadı. Hem çıksa ararlardı. Önemli bir şey olursa evrağı gönderirler bizim oradaki hastaneye. Oradakiler de doktor. Atam bile demiş 'Beni Türk

hekimlerine emanet edin’ demiş. Birine dememiş, hepsini kastetmiş. Evladım iyiyim ben. Sen beni düşünme” der. Oğlu özür dileyip gönlünü almaya çalışır, ‘Sen benim başımın tacısın’ der. Eşref Bey öyle deyince biraz yumuşar ‘Evladım aç değilim açıkta değilim. Elim ayağım tutuyor çok şükür. Ben evime gideceğim diyorum. Bir şey demiyorum ki’ deyince Oğlu ‘Baba bak ben İrem’i ilk kez uzun zamandır böyle mutlu görüyorum. Ne olur gitme, bırakma bizi, ne olur kal bizimle’ diye ısrar eder. Daha sonraları Eşref Beyi daha iyi tanıyan gelini Ece ile aralarındaki ilişki düzelir. Eşref Bey ameliyat için hastaneye yattığında gelini arayıp onunla konuşmak ister, ‘babacım’ diye hitap edip ameliyattan sonra torununu da alıp geleceğini söyler ‘Sen hiç merak etme, iyileşeceksin tamam mı? iyi olup böyle dağ gibi başımızda durun olur mu? Söz mü’ der.

Eşref Beyin yaklaşık iki yaşlarında bir erkek torunu, bir de ortaokul çağlarında bir kız torunu vardır. Eşref Bey konuşması gecikmiş küçük torunuyla vakit geçire geçire onun konuşmaya başlamasını sağlamıştır. Büyük torunuyla da sevgi dolu bir bağları vardır. Eşref Bey İrem’le yakından ilgilenir. İrem’in zayıf kalmak için yemeklerin üstüne banyoya gidip parmak atarak kustuğunu fark eder ve hemen Leman Hanımı arayıp ona danışır. Sonraları da bunu yüzüne vurmadan ya da anne babasına anlatmadan çözmeye çalışır. Bir akşam yemeğinde Nazan Öncel ile ilgili anısını anlatırken bir yandan da fark ettirmeden torununun ağzına yemesi için bir şeyler tıkıştırır. Eşref Bey ergenlik çağında olan ve teknolojik şeylere ilgi duyan torunu İrem’in bu farklılıklarını ve çıkışlarına hoşgörü ve anlayışla yaklaşır. Bir yandan da torununa iyi gelecek şeyleri onun hayatına dahil etmeye çalışır. Torunu tablette oynadığı çiftlik oyunu anlatırken onu ilgiyle dinler. Sonra gülerek ‘Kızım orada domat büyür mü be? Domat dediğini toprağa dikeceksin. Bak sen gel bana, bizim bahçede sahilini dikelim senle’ der. Daha sonra da torununa saksı ve domates fidesi alır, birlikte dikip sularlar. Torunuyla muhabbet ettiği sırada torunu ona ‘Dede sen bizi gerçekten çok seviyorsun galiba’ deyince ‘Sevmem mi kız, o nasıl laf öyle? Can parçamsınız siz benim’ diyerek sözel olarak da sevgisini dile getirir.

Eşref Bey ayrıca aile fertleri arasındaki gerginlikleri de yumuşatmaya, aralarında orta yolu bulmasına yardımcı olmaya çalışır. Oğlu masada torununa kızıp ona bağırıp masaya vurunca torunu masadan kalkar, gider. Arkasından Eşref Bey oğluna ‘Oğlum deli çağları. Olacak öyle. Sen de alttan alacaksın biraz aaa’ deyip ortamı sakinleştirmeye çalışır. Ertesi gün de oğlu yarın doktora gideceklerini söylediğinde ‘Sen kızın gönlünü al, ben yarın doktora gelirim’ diye şart koşup oğluyla torununun arasını yumuşatmaya çalışır.

Bir sabah kahvaltı ederlerken Kaan'ın akşam patronlarına evde vereceği akşam yemeği konuşulurken torunu laf arasında 'Annem senden bu seçkin insanların arasında utanıyor' dediğinde gelinine darılmak ya da tepki göstermek yerine torununa 'Yavaş. Anneye öyle denir mi? Çok ayıp' der. Torunu çıktıktan sonra gelini kızı için 'Kocaman bir nefret doğurmuşum ben' deyince 'Öyle deme kızım öyle deme. Nefret dediğin lafın ucu bucağı yok. İnsan bedeni ufak, ufacık. Alsan nefreti, içine sığmaz. Taşırsan altında ezilirsin. Deme öyle deme' diye gelinine teselli verir.

4.7.3.2 Toplumsal ilişkiler

Eşref Bey eski esnaf olmanın da verdiği özellikle çevresiyle iyi ilişkileri olan, sosyal çevresinde saygı gören ve sevilen biridir. Kasabanın sokaklarında yürüdüğünde herkesle selamlaşıp sohbet eden Eşref Bey teknede nöbet geçirip bayılınca da onun için telaşlanan arkadaşları tarafından hastaneye getirilir ve arkadaşları Eşref Beyi Leman Hanıma emanet edene kadar oradan ayrılmaz.

Eşref Beyin Leman Hanımla da yıllar süren bir dostluğu ve eski bir gönül meselesi vardır. Eşref Beyin karısı ölünce Leman Kaan'ın bakımında ona çok yardımcı olmuş, birbirlerinin başı dara düşünce yine birbirlerine yardımcı oldukları yıllar süren bir dostlukları olmuştur. Evlenmemiş olsalar da birbirlerine yıllarca gönül bağıyla bağlı kalmışlardır. Eşref Bey İstanbul'a giderken de en kıymetli varlığı olan papağanı Dudu'yu Leman Hanıma emanet eder.

Eşref Beyin film boyunca aile fertleri dışında en çok temasta bulunduğu diğer kişi de evdeki yardımcı Fatoş'tur. Eşref Beyi sıcakkanlı ve kendine yakın gören Fatoş ona 'Eşref Abi' diye hitap etmektedir. Fatoş Eşref Beye kendi hayatını anlatır, onunla geliniyle ilgili dertleşip gelininin kendisini istemediğini anlatır. Eşref Bey patronların geleceği akşam yemeğinde Fatoşlara mutfakta yardım eder. Fatoş'u o kadar sever ve içten bulur ki vasiyet olarak dükkânın satılıp parasının kızını okutması için Fatoş'a verilmesini ister.

Eşref Bey herkese olduğu gibi Kaan'ın şoförlerine de iyi davranır. Kaan kasabaya geldiğinde yanındaki şoföre bir şeyler yeme içme konusunda ısrar eder ve onu içeri buyur eder. Şoför içeri gelmeyince dayanamayıp bir tabak hazırlayıp yanına götürür, 'Oğlum niye gelmedin sen içeri? Arabayı mı bırakamıyorsun?' der. İstanbul'a geldiklerinde de diğer şoför için arabaya binip ikisi de arka koltuğa oturduklarında oğluna 'Ben öne otursaydın keşke. İkimiz de böyle arkada oturduk. Ayıp olacak adama' der.

4.7.4 Kültürel değerler

Eşref Beyin kişiliği kültürel imgeler bakımından oldukça zengindir. Zaman zaman bazı küçük argolar kullanan Eşref Bey atasözleri ve dini ifadeleri de sıkça kullanır. Torununu ‘Uuuy dedesinin sarı taşaklısı seni’ diye okşar. Gelini şaşırınca ‘Kusura bakma kızım. Bizim oralarda hep böyle severler de ağzımdan kaçiverdi’ der ve sık sık ‘fiyakalı’ kelimesini kullanır. Atasözlerini kullanırken de argo hallerini kullanır. Bir sahnede oğluna söz geçiremeyen arkadaşı için kendi kendine yüz verirken ayıya, gelir sıçar halıya’ der. Nazal Öncel’le anısını anlattığı sahnede Nazan Öncel’e kıyafet için kumaş aradıklarını anlatırken ‘Tabanımız mabadımıza vuruyordu’ diye anlatır.

Eşref Bey kültürel değerlerin korunmasına da ehemmiyet vermektedir. Oğlu çalışmayıp haylazlık eden arkadaşına ‘Babası değil misin? Alacaksın karşına, çekeceksin kulağını’ der. Dedesinin Nazan Öncel’i birebir tanımına şaşırarak torunu ‘Dede come on ya. Ben şok şu an’ deyince ‘Kız sen ne biçim konuşuyorsun öyle ecnebi gibi’ diye şakaya vurarak torununun anadilini düzgün konuşmasını ister.

Eşref Bey hem dilinden Allah eksik olmayan hem de zaman zaman alkol alan bir karakterdir. Filmde kullandığı dini ifadelerin çoğu sadece dini anlamda değil kültürel birer imge olarak da kullanıştır. Eşref Bey her sabah dükkânı ‘Bismillah’ diyerek açar. Esnaf arkadaşlarını selamlarken ‘Hayırlı işler’ der. Leman Hanımın annesinden bahsederlerken ‘Nur içinde yatsın. Bak rahmet istedi canı. Ey gidi Mukaddes Hanım’ der. Torunlarını hep ‘maşallah’ diye sever ve tabağıyla oynayıp yemekten şikâyet eden torununa ‘Hadi bakayım ye, oynama. Nimetle oynanmaz öyle’ dediği görülür.

Eşref Beyin ölüme bakış açısında da dini gereği mutlak teslimiyet vardır. Kendisine endişe edilecek bir şey olmadığını söyleyen doktora ‘Allah Allah herkes de bir korkmayın der durur. Kusura bakmayın ama bir can borcum var Allah’a, feda olsun. Ondan mı korkacağım’ der. Torunuyla domates fidesi dikerken de ‘Siz de kardeşinizle böyle kök salın inşallah. Kimse başınızı eğdirmesin. Hep böyle yeşil kalın torunlarım benim’ diye dua eder.

Bunların yanı sıra Eşref Beyin yaygın batıl inançları da vardır. Leman Hanım evden getirdiği yemek çantasını dükkânın kapısını açmak için yere koyacakken elinden alıp ‘Aman bereketi kaçmasın, yere koyma’ der ve çantayı Leman Hanımın elinden alır.

Mutfakta yemeklere yardım ederken gelinine bıçağı uzatacağı zaman tükürür gibi yapıp gelinine verir.

4.7.5 Yaşlı karakterin iç göç bağlamında temsili

İstanbul'a gelişinin ardından bu durumdan memnun olmasa da Eşref Beyin şehre ilişkin uyumsuzluğu gözlenmemektedir. Eşref Bey değişikliklere uyumlanma ve çevreyle iletişimi sürdürme konusunda sorun yaşamamaktadır. Şehir hayatını, büyük alışveriş merkezlerini garipsememekte, dahil olması gerektiğinde de zorluk çekmeden içerisinde yer almaktadır.

Giyim tarzı konusunda da büyük değişiklikler yapmayan Eşref Bey İstanbul'da farklı olarak sadece kasketini takmamaktadır.

Eski mesleğinden ve esnaf olmasından kaynaklı olduğu düşünülen başarılı iletişim becerileri sayesinde Eşref Bey şehirde de gerekli olduğunda insan ilişkilerini sürdürmüş ve içe dönük, izole bir hayat sürmemiştir.

Genel olarak alıştığı düzeni ve kendi evinden ve kasabasından uzakta olmasına rağmen bunlara duyduğu özlem ve onlardan uzak oluşundan duyduğu hoşnutsuzluk dışında Eşref Bey gerek evdeki düzene gerekse de şehir hayatına uyum sağlamış hatta bu ortamlarda aktif rol alarak çevresine yardımcı olmuştur. Bir başka deyişle Eşref Beyin bu geçici göçten kaynaklı yaşadığı dramatik değişiklikler olmamıştır.

4.8 Cici



Görsel 8. Cici Filmi Afışı

4.8.1 Filmin özeti

Berkun Oya'nın yazdığı ve yönettiği 2022 yapımı film bir ailenin korona döneminde izole olabilmek için seneler önce terk ettikleri köy evine dönmelerinin ardından geçmişte yaşanan bir aile trajedisıyla yüzleşmesini konu alır. Ailenin reisi Bekir Bey hem sevecen hem de disiplinli bir adamdır, çocuklarını ve karısını hem sever hem de bir yandan onlara eziyet eder hem vicdanlı hem de gaddar bir adamdır. Bekir Bey ayrıca televizyon, radyo ve özellikle kameraya ilgi duymakta, hayatından bazı kesitleri kamerayla kaydetmektedir. Karısı Havva Hanım ise kocasıyla aralarında sorunları olan, mutsuz, kocasının zaman zaman yaptığı gaddarlığa karşı çocuklarını korumaya çalışan bir annedir. Filmin olay örgüsünün çevresinde şekillendiği asıl olayda Bekir Bey eve çoban olarak alınan yetim bir çocuk olan Cemil'e büyük oğlu Kadir'in hortumla su tutup ıslatmasının ardından Bekir Bey de onu cezalandırmak için oğlunu ıslatır ve bu anları kameraya kayda alır. Kadir'de en başında bu olay ve başka olaylar da travma olmuştur. Kadir yetişkin olduğunda bu anları filme almak ister. Seneler sonra, filmin çekimleri sırasında kamera arkalarını kayda alan torunu Naz'ın kaydında henüz Alzheimer hastalığının başlangıç evrelerini yaşayan Havva Hanım'ın kendinde olmadan anlattığı olayla aile, annelerinin babalarını üşütmesine neden olup dolaylı yoldan öldürdüğü gerçeğiyle yüzleşir.

4.8.2 Yaşlı karakterin özellikleri

4.8.2.1 Fiziksel özellikler

Havva Hanım tahminen 70'li yaşlarında hafif uzun boylu, zayıf bir kadındır. İlerleyen yaşı nedeniyle yüzünde derin çizgiler vardır, saçları beyazlamıştır ve gözleri iyi görmediği için zaman zaman gözlük kullanmaktadır. Bunların dışında herhangi bir görünen fiziksel hastalığı ya da engeli bulunmamakta hatta yaşlılarına göre oldukça sağlıklı durumdadır. Aradan geçen iki sene gibi kısa bir sürenin ardından Havva Hanım'ın daha da çok yaşlandığı, kırıksıklıklarının daha da derinleştiği kolayca fark edilecek düzeydedir. Daha önceleri özbakımını kendisi yaptığı tahmin edilen Havva Hanım'ın bakımının başkaları tarafından temin edilmeye başlamıştır. Hastalığının ardından bir bakımevine yerleştirilen Havva Hanım için zaman zaman bez kullanmaktadırlar. Ayrıca bazı sahnelerde kızı Saliha'nın annesinin üşüyüp üşümediğini, üzerine giymek için bir şeyler isteyip istemediğini sorduğu görülür.

İlk sahnelerde basma elbise, başında çember gibi köylü kıyafetleri içinde görülen Havva Hanım'ın normalde de böyle mi giyindiği ya da oğlunun filminde oyunculuk yaptığı ve gençliğindeki yılları oynadığı için mi böyle giyindiği kesin olarak bilinmemektedir. Aradan geçen iki senenin ardından gördüğümüz sahnelerde ise yaşlı kadının her zaman, evde ya da dışarıda pijamayla ve üzerinde bir örgü yelekle ve kısa kesilmiş, dağınık beyaz saçlarıyla dolaştığı görülür.

4.8.2.2 Ruhsal özellikler

Filmde ana karakter Havva Hanım'ın demans hastalığına yakalanmadan önceki yaşlı hali çok kısa görülmektedir. Çünkü daha ilk sahnelerde tuhaf sözler söylediği ve hareketlerde bulunduğu için kızının ve torunun ters giden bir şeyler olduğunu fark ettikleri görülür.

Havva Hanım sessiz sakın, çocuklarına karşı sevgi dolu, biraz da eğlenceli biridir. Köyde büyüüp yetiştiği için otuz senedir şehirde yaşamış olmasına rağmen hala biraz şiveli konuşan, film çekimlerinde kendisine makyaj yapılmasına müsaade etmeyen, filmin kendi aralarında küçük bir şey değil de büyük çaplı bir çalışma olduğunu öğrenince filmde oynamaya pek yanaşmayan geleneksel bir kadındır. Bir yandan da çeşitli gelişmelere uyum sağlayan, yeni şeyleri merak eden, yeniliklere açık bir yönü de vardır. Masanın üstünde duran modern kamerayı görünce kızına 'Neymiş şimdi bu böyle Saliha? Kamera mıymış o da? Aç bakalım nasıl şeymiş' diye sorması, kameraman çocuğun kamerayı temizlerken onu yakından incelemesi onun bu ilgisini gösterir.

Havva Hanım'ın hayali hemşire olmaktır. Kendisi okuyup hemşire olamamış ama gençken hep kızı Saliha'nın büyüyünce okuyup hemşire olmasını istemiştir. Kızı, torunu Naz'la fotoğrafını çekerken 'Gözlük de takaydım. Bir de gözlüklü resmim olaydı hemşire hanım gibi. Hastaneye geldiydi ya, baban sağdı da. Hemşire vardı ya, üstünde böyle bembeyaz elbise sakız gibi. Saçlarını da böyle toplamış. Çok şirin bir kızcağızdı Saliha. Bir de gözlüklü resmim olaydı' diye hayıflanarak hala bu özlemi dile getirir.

Havva Hanım'ın anıları önemseyen bir yönü de vardır. Film çekiminin düşündüğünden daha büyük çaplı bir şey çıkması üzerine kızı Saliha filmde oynamayı kabul ettiğini hatırlatınca 'Ne bileyim ben gızım? Biz bize rahmetlinin kamerasıyla bizi çekecek sandım ya ben' demesi bunu anı olsun diye kabul ettiğini göstermektedir. Başka bir sahnede Saliha'ya torunu Naz'la fotoğraflarını çekmesi için 'Bir fotoğrafım olsun

kuzumla be. Çekiver sen bizi de hadi' demesi de yine torunuyla bir anı oluşturmak istemesinden kaynaklanmaktadır.

Filmin genelinde, hikâyenin çevresinde işlendiği ve Havva Hanım'ın yıllarca sakladığı büyük sırrını kendi kendine ele vermesine neden olan demans rahatsızlığıyla ilgili sahneler hakimdir ve filmde hikâyenin güncel zamana geldiği noktada daha ilk sahnelerden seyirciye verilmektedir. Havva Hanım'ın olduğu bir sahneyi çekmeye çalışırken Havva Hanım saf saf etrafa bakar, sahneyi oynamaya başlayamaz. Ardından sahneyi oynarken birden ağlamaya ve titremeye başlar. Yanına gelip 'Anacım tamam bitti' diyerek kendisini sakinleştirmeye çalışan oğlu Kadir'e tokat atar. Bu bir şeylerin ters gittiği ilk andır ama aile fertleri Havva Hanım'ın travmalarının depreştiğini düşünüp üzerinde durmaz. Fakat Havva Hanım'ın torunu Naz'la fotoğraf çekildiği, ısrarla gözlüklü de çekilmek istediği sahnede gözlüğü büyük odada olmasına rağmen 'Orası karanlık, nasıl bulayım şimdi orda' diyerek yanında arayıp ceplerini yokladığı sahnede Saliha ve kızı birbirlerine bakarak bir şeylerin ters gittiğini anlarlar.

Bu olayın üzerinden iki sene geçtikten sonraki zamana gelindiğinde pandemi nedeniyle izole olabilmek için köy evine geldiklerinde Saliha ve kızı Kadir'le sarılırken Havva Hanım'ın onlara karşı ilgisiz biçimde, evin tersi yönünde hızlı hızlı yürümeye başlar. Torunu Naz gider anneannesini getirir.

Havva Hanım çoğu zaman kendi çocuklarını dahi tanıyamaz hale gelmiştir. Fakat geçmişe dair anılar zihninde hala capcanlı durmaktadır. Mangal yaptıkları akşam Yusuf bahçeye çıktığında Havva Hanım küçük oğlu Yusuf'u tanımaz. Ona kim olduğunu sorar, Yusuf da 'Acun Ilıcalı ben anne' diye dalga geçer. Ardından Havva Hanım Yusuf'u hatırlar 'Sen, sen benim oğlum' der. Yanındaki Saliha'yı gösterip 'Bak bu abla' der. Daha sonra ismini hatırlayamayıp 'Küçük' diye ifade ettiği oğlu Yusuf'un küçükken babası öldüğünde annesine koşup haber verdiği anı 'Küçük düştü. Baba düştü, baba düştü. Değil mi oğlum, değil mi oğlum' diyerek anlatır. Yusuf'un gözleri dolar, başıyla annesini onaylar ve ağlamaya başlar.

Havva Hanım'ın zihninde hala duran başka bir anı da Saliha ve Cemil'in çocukluk aşklarıdır. Seneler evvel küçük bir çocukken yanlarına çoban olarak aldıkları Cemil aileyi ziyarete gelir. Havva Hanım başta Cemil'i tanımaz, ondan korkar ve ağlamaya başlar. Fakat daha sonra Cemil çocukluğunda yaptığı gibi 'Ayağında kundura' türküsünü

söyleyince Cemil'i hatırlar. Cemil'e sarılıp öpmeye çalışır. Sonra Saliha'yla Cemil'i pencerenin önüne götürüp 'Taş taş' der. Saliha'yla Cemil donakalır çünkü Saliha ve Cemil birbirlerinin çocukluk aşkıdır ve Cemil Saliha'ya samanlıkta buluşacakları zaman haber vermek için pencerenin önüne taş koyardı.

Havva Hanım bu ruhsal hastalık nedeniyle zaman zaman çocuk gibi davranmaktadır. Bahçede mangal yaptıkları sahnede Saliha annesine 'Nerde senin oyuncağın, nerde? Hadi çıkar da göster Kadir'e' der. Havva Hanım Saliha'yla birlikte yeğelinin cebinden kamera temizleme pompası çıkarır. Pompayı iki sene önce film çektikleri dönemde kameramanın elinde görüp daha sonra almıştır. Saliha 'Hiç bırakmaz elinden, kimselere vermez, cebinde taşır. Kıyameti koparır valla değil mi annecim?' diye devam eder. Başka bir gün evin önünde oturan küçük erkek torununu görür ve yanına gider. Torunu tedirgin ona bakar. Çocukla hemşirecilik oynar. Alnına elini koyup ateşini kontrol eder, 'Ooo' der. Boynundaki çemberi çocuğun bileğine dolayıp kamera temizleme pompasını da arasına koyup tansiyonunu ölçmüş gibi yapar. Ardından torununa güler, çocuk da anneannesinin bu davranışını garipseyip tuhaf tuhaf ona bakar.

Havva Hanım'ın kendini küçük bir çocuk olarak görmesi aynada yansımısını gördüğünde ve bilgisayar ekranında geçmiş görüntüsünü gördüğünde de yaşanmaktadır. Bir gün aynada kendisine baktığında kendi görüntüsüyle konuşmaya başlar; 'Ağğhh ağğhh sen kimsin bakayım? Kimsin sen kız kimsin sen? Ne yaptın sen? Küçük kız ne yaptın sen? Ne yaptın sen? Hıh, püh sana püh püh sana, püh sana' der ve altına kaçırıldığını tahmin eden ve değiştirmeye çalışan kızına huysuzluk yapıp ona direnir. Filmin son sahnesinde de Havva Hanım bilgisayar ekranındaki duraklatılmış videoda kendi görüntüsünü görür ve ekrana dikkatlice bakar. Tuhaf sesler çıkarır ve sonra sinirli bir şekilde konuşmaya başlar. 'Kimsin sen bakayım ha? Kimsin sen küçük kız? Ne yaptın bakalım sen ha? Ne yaptın sen? Püh sana püh. Püh sana'der. Ardından gülmeye başlar, 'Cici' diyerek kendi yanağını okşar ve 'Cici, cici hemşire, cici' der.

Havva Hanım'ın büyük sırrının ifşa olması da yine bu hastalık yüzünden olmuştur. Havva Hanım yıllarca herkesten sakladığı sırrını; kocasının ağır üşütmesine neden olup dolaylı yoldan ölümüne sebep olduğu gerçeğini birden, ne yaptığının farkında olmadan torunu Naz'a anlatır. Fakat torunu Naz o zaman anneannesinde garip bir şeyler olduğunu fark edip bunun gerçek olabileceği üzerinden durmaz. Daha sonra dayısının

dedesi tarafından ıslatılıp kayda alındığı eski videoyu görünce anneannesinin iki sene önce anlattığı olayın gerçek olduğunun farkına varır.

4.8.2.3 Sosyodemografik özellikler

Filmde Havva Hanım'ın eğitim durumuna dair herhangi bir bilgi geçmez fakat okumadığı ya da ilkokul mezunu olduğu tahmin edilmektedir. Hemşirelere dair bir sempatisinin olması, kızının büyüme hemşire olmasını istemesinden yola çıkarak okumadığını, okumuş olsa hemşire olmak isteyeceği sonucuna varılmaktadır. Havva Hanım ev hanımıdır, ev dışında başka bir yerde çalışmamıştır ve tahminen kendine ait bir geliri bulunmamaktadır. Fakat kocası öldüğünde çocuklarını alıp şehre taşınmasından o dönemde ailenin durumunun kötü olmadığı anlaşılmaktadır.

4.8.3 Sosyal ilişkiler

4.8.3.1 Ailevi ilişkiler

Havva Hanım'ın büyük sırrı ortaya çıkana kadar çocuklarıyla ve torunuyla iletişimin iyi olduğu ve sevilen bir anne ve anneanne olduğu görülür. Her ne kadar aile içi sorunlar yaşasalar da çocukları ve torunu tarafından sevilir, çocukları annelerine sürekli 'anacım, annecim' diye hitap eder. Aile fertleriyle ilişkiler konusunda film boyunca sadece büyük oğlu Kadir'de dramatik bir değişiklik gözlenir çünkü gerçeği ilk öğrenen ve gerçek olduğunun farkında olan odur. Önceleri annesine değer veren Kadir annesine sürekli 'anacım' diye hitap ederken sırrı öğrenmesinin ardından annesinden nefret etmese bile ona karşı ilgisizleşir. * Korona nedeniyle aile fertleri köy evinde toplanıp izole olmak ister. Ailenin büyük oğlu Kadir zaten köy evinde yaşamaktadır. Küçük oğulları Yusuf karısı ve oğluyla gelir. Ablaları Saliha da kızı ve korona nedeniyle bakımevinden yanına aldığı annesiyle beraber köy evine gelir. Salihaların gelmesinden önce Kadir'le Yusuf arasında geçen konuşmada;

Kadir: Annemi de getirecek mi Saliha?

Yusuf: Oha, herhalde abi. Ne biçim soru o ya?

Kadir: Çıktı yani bakımevinden?

Yusuf: Abi sen nasıl bir öküzsün? Sen takip etmiyor musun bu olayları? Ne kadar ayıp bir şey ya. Çıktı ya? Pozitif vakalar arttı dediler, yakınları olan hastaları çıkarttılar ya? Bir iki haftadır ablamda annem. Nasıl bilmezsin abi sen bunu? Demesi, annesi altına kaçırdığı zaman yeğeni Naz'a 'Annem hep böyle mi? Hep altına mı kaçırıyor' diye sorması ve

annesinin Cemil'i hatırlayıp ona sarılmak istediğinde diğerlerinin korona riskinden ötürü bağış çağrış ayırmaya çalışırken kendisinin masada oturmaya devam ederek ellerini başının arasına alıp bezgince iç çekmesi bu ilgisizliği göstermektedir. Kadir'deki bu değişikliğin sebebi annesinin babasının ölümüne sebep olduğu gerçeğini öğrenmesidir. Kadir annesinin bunu kendisine babası tarafından yapılan kötü muamele nedeniyle yapılmış olduğunu bilmesine rağmen annesinden uzaklaşmıştır. Annesinden nefret etmese bile ona karşı eski sevgisi yoktur ve ne yapacağını şaşırılmış durumdadır.

Kızı Saliha'nın hiçbir sahnede annesine kötü davrandığı görülmezken ve annesine hep 'annecim' diye hitap edip bakımıyla da yakından ilgilenmesine rağmen annesiyle geçmişten gelen çözemediği sorunlar vardır. Annesinin Cemil'i hatırlayıp geçirdiği krizin ardından annesi yatağında uyurken Saliha onunla kendi kendine konuşur. "Hep seni anlatıyorum biliyor musun? Kaç yıl oldu, gidiyorum ya doktora. Hala seni anlatıyorum. Diyor ki kadın bana 'Saliha Hanım annenizi affedin' diyor. 'Annenizle çözemezsiniz. Sizin elinizde' diyor. 'Yetişkin bir insansınız' diyor. Yetişkin bir insan. Allah belasını versin o yetişkin insanın. İşte kolundan tutup götürdüğün kız ağlıyor anne. Anne ya anne ya. Pencereden aldın, göğsüme koydun o taşı anne. Otuz senedir ne suçlayabiliyorum ne affedebiliyorum ben seni" demesi bu çözemediği sorunları göstermektedir.

Filmde Havva Hanım'ın küçük oğlu Yusuf'la teması yalnızca hastalığının ardından görüldüğü için gerçekte ilişkisinin nasıl olduğu bilinmemektedir ve bunun göstergesi niteliğinde bir olay ya da söylem geçmemektedir. Fakat Yusuf'un annesiyle sınırlı iletişimin olduğu, Yusuf'un annesini sevdiği ama bakımına dair herhangi bir sorumluluk almadığı görülmektedir.

Havva Hanım'ın torunu Naz'la ise çok iyi bir iletişimi vardır. Hatta sahnelerden birinde Naz dayısına anneannesini annesinden daha çok sevdiği için zaman zaman suçluluk duyduğundan bahseder. Anneanesiyle iletişiminin de anneanne-torun iletişiminden çok iki arkadaş iletişimi olduğu görülür. İlk sahnelerden birinde Havva Hanım torununu dizlerine yatırır. 'Güzel kızım benim. Anneannesinin gülü bu. Börek açacağım ben kızıma' diye saçını okşar. Fotoğraf çekilirlerken de torunu Naz anneannesine 'Gel bakalım fıstık' der, Havva Hanım da ona 'Güzel çıkalım ama kız' der ve gülüşürler.

Aile ilişkilerinin tamamının temelden sarsıldığı sahne ise final sahnesidir çünkü Kadir dışında da artık bütün aile fertleri büyük sırrı öğrenmişlerdir. Oğlunu ıslatıp dışarıda bekleterek hasta olmasına neden olan Bekir Bey'e sinirlenen Havva Hanım'ın kocasına uyku ilacı verip, ocakta yanan ateşi söndürüp camı açarak hasta olmasına ve sonrasında hastalığının ilerlemesiyle dolaylı yoldan ölümüne sebep olduğu sırrını artık gün yüzüne çıkmıştır. Çünkü Havva Hanım bunu hastalığının ilk zamanlarında film çekilirken kamera arkası çeken torunun kaydında farkında ve kontrolünde olmadan, hastalığı nedeniyle birden torununa anlatmıştır. Yusuf'un sağı solu tekmeleyerek yansıttığı öfke, Saliha'nın olduğu yerde donakalması ve kızı Naz'ın ağlayarak annesini oradan uzaklaştırmaya çalışması bundan sonra hiçbir şeyin eskisi gibi olmayacağını sinyallerini verir.

4.8.3.2 Toplumsal ilişkiler

Filmin başında Havva Hanım'ın film ekibindeki birkaç kişiyle sınırlı iletişimi dışında aile fertleri dışındaki kişilerle iletişimi söz konusu değildir. Pandemi nedeniyle şehirdeki riskli durumdan uzak kalabilmek için köy evine geldiklerinde de sosyal izolasyonu sağlamak için Cemil dışında kimseyle temasta bulunmadıkları görülür.

4.8.4 Kültürel değerler

Havva Hanım kocasının ölümünün ardından göç ettikleri şehirde otuz yıldır yaşamış olmasına rağmen hala geleneklerine bağlı bir kadındır. Ayıp ya da günah olduğunu düşündüğü için film çekimleri sırasında makyaj yaptırmak istemez. Kendisine ve çocuklarına gençken eziyet etmiş olmasına rağmen kocası hakkında kötü konuşmayan, çocukları babaları hakkında kötü bir şey söyleyecek ya da yapacak olursa onları durduran biridir. Oğlu Kadir'in küçükken babası tarafından ıslanıp kayda alındığı sahneyi olay kışın gerçekleşmiş gibi yapay karla çekmeye çalıştığı sahnede 'Neye çocuğu ıslatıyor? Babanı mı şey yapıyor bu? Ölmüş adamın arkasından...' der ve birkaç cümle sonra 'Ölmüş adamın arkasından ...' ifadesini yineler. Küçük oğlu Yusuf'un köy evini satmaya yönelik talebini her seferinde reddetmiştir çünkü kocasına ölmeden önce hasta yatağında söz vermiştir. Köy evini satmayı torunlarına gösterecektir. Kocasının bu vasiyetini yerine getirmeye özen gösterir ve travmalarla dolu olmasına ve hiç uğramadığı bir yer olmasına karşın evi satmaz. Yusuf'un köydeki evi satma isteği konuşulurken Saliha annesine 'Sen ne dedin peki evi satma işine?' diye sorunca 'Bak böyle dedim' diyerek eliyle nah işareti yapar.

Diğer yandan ise Havva Hanım bazı yönleriyle çağdaş özellikler de barındırır. Teknolojik gelişmelere ilgili olması ve torunu Naz'la büyükanne-torun ilişkisinden çok iki arkadaşmış gibi iletişim kurması ve onunla şakalaşması bu duruma örnektir.

4.8.5 Yaşlı karakterin iç göç bağlamında temsili

Filmde göç edilen yer Havva Hanım'ın kendi doğup büyüdüğü topraklardır ve memleketine dönen birçok insanın aksine köye dönmek Havva Hanım'a iyi gelmemiştir. Çünkü o topraklar ve o ev onun için travmalarla ve kötü anılarla doludur. Havva Hanım'ın köyüne ve evine dair kötü bir şey söylediği görülmesi de seneler sonra oğlunun filminde oynamak için gittiği evinde daha ilk anlarda hasta olup aklını yitirmesinden köyün ona iyi gelmediği anlaşılmaktadır. Köyüne geri dönmek Havva Hanım'ın yaşamını dramatik biçimde değiştirmiş, bakımevinde yaşayan düşkü biri olarak şehre geri dönmüştür. Sonraki gelişlerinde ise yıllardır sakladığı sırrı bütün aile fertleri tarafından öğrenilmiş ve ailenin temeli derinden sarsılmış belki de tamamen yıkılmıştır. Köye geri dönüş Havva Hanım için geçmişle yüzleşme, kaybettiği iyi anne rolü ve tüm aile fertlerinin travmalarının gün yüzüne çıkmasına neden olmuştur. Havva Hanım köye geri göç ederek bilinene geri dönen insanların aksine tüm aileyi bilmedikleriyle yüzleştirmiştir.

5 SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1 Sonuç

2000 sonrası iç göç filmlerinde Nazım Bey (Gönül Yarası, 2005), Nusret Hanım (Pandora'nın Kutusu, 2008), Haydar Bey (Güneşi Gördüm, 2009), Hacer Hanım (Son İstasyon, 2010), Nigar Hanım (Annemin Şarkısı, 2014), Aziz Bey ve Ayla Hanım (Ekşi Elmalar, 2016), Eşref Bey (Bizi Hatırla, 2018) ve Havva Hanım (Cici, 2022) olmak üzere dokuz karakterin incelendiği bu çalışmada iç göç deneyimi yaşayan yaşlı ana karakterlerin kişisel özellikleri, sosyal ilişkileri, kültürel değerler ve iç göç bağlamında temsilleri incelenmiştir. Yaşlı karakterler betimsel analiz yöntemiyle incelenirken fiziksel özellikler bakımından dış görünüşleri, yaşlanmayla oluşan fiziksel değişimleri ve bu değişiklikler nedeniyle kullandıkları destekleyici araç-gereç ve tıbbi destekler ve giyim tarzları dikkate alınmıştır. Karakterlerin ruhsal özellikleri incelenirken kişilikleri, yaşlanmayla birlikte kişiliklerinde yaşanan değişiklikler, yaşlanmaya karşı tutumları ve deneyimledikleri göçe karşı tutumlarının yanı sıra varsa ruhsal rahatsızlıkları ele alınmıştır. Sosyodemografik özelliklerde ise karakterlerin eğitim düzeyleri, meslekleri, ekonomik durumları ve gelir düzeyleri gibi konular irdelenmiştir.

Karakterlerin diğer insanlarla olan ilişkileri ailevi ilişkiler ve toplumsal ilişkiler olarak ayrı ayrı iki başlık altında ele alınmıştır. Buna göre ailevi ilişkilerde yaşlı karakterin çocukları, torunları gibi diğer aile fertleriyle ilişkileri, yaşlanmayla ya da yaşadıkları göçün ardından bu ilişkilerde yaşanan değişiklikler gibi konular incelenmiştir. Toplumsal ilişkilerde ise yaşlı karakterlerin toplumsal hayatta, aile fertleri dışındaki diğer insanlarla ilişkileri ve temasları, bu ilişki ve temasların yaşadıkları göçün ardından herhangi bir değişime uğrayıp uğramadığı analiz edilmiştir.

Kültürel değerler bakımından da incelenen filmlerde yaşlı karakterin kültürel değerlere atfettiği önem, diğer aile fertlerinin ve yaşlı karakterlerin temasının bulunduğu diğer insanların bu değerlere atfettiği önem, yaşlı karakterin kültürel değerler bakımından diğer aile üyelerinden ve diğer insanlardan beklentileri ve bu beklentilerin karşılanma düzeyi, modernleşmenin etkisiyle ya da yaşanan göçün ardından bu değerlerin uygulanmasına yönelik algı ve tutumlar ve kuşak çatışmaları gibi konular ele alınmıştır.

Son olarak yaşlı karakterlerin deneyimledikleri iç göçün ardından yaşadıkları değişimler ailedeki ve toplumsal hayattaki konumları, otoriteleri, ruhsal ve fiziksel sağlık durumları, kişilik özelliklerinde yaşanan değişimler, göçün ardından yaşadıkları yeni olaylar ve durumlara karşı tutumları ve bunlara uyumlanma süreçleri gibi hususlar incelenmiştir.

5.1.1 Bir figür olarak 2000'lerin iç göç filmlerinde yaşlı

2000 sonrası iç göç filmlerinde incelenen sekiz filmdeki dokuz karakterin yaşları yaklaşık olarak 55-75 yaş aralığında değişmektedir. İncelenen karakterlerin tamamında ilerleyen yaş sebebiyle meydana gelen değişiklikler yansıtılmıştır. Bu değişiklikler beyazlayan saçlar, yüzde gittikçe derinleşen çizgiler, zamanla uzuvlarda ve fiziksel hareketlerde meydana gelen kısıtlamalardır. İncelenen karakterlerde *Ekşi Elmalar* filmindeki Aziz Bey karakteri dışında fiziksel özellik ve görünüş anlamında yaşlanmanın getirdiği fiziksel değişimlerden hoşnut olmayan, estetik kaygı taşıyan ve daha genç görünme çabasında olan başka bir karaktere rastlanmamaktadır. Eşref Bey yaşı nedeniyle beyazlaşan saçlarını kızlarına ve karısına saçlarını kınayla boyatmak suretiyle daha genç görünmeye çabalamaktadır. Bunun dışında karakterlerin ilerleyen yaşları nedeniyle yaşadıkları birtakım bedensel gerilemeler nedeniyle gözlük, baston gibi çeşitli destekleyici unsurlar kullandıkları görülür. Ayrıca karakterlerden bazılarında özellikle yaşlılarda görünen yüksek tansiyon, romatizma, bel ağrıları gibi çeşitli kronik

rahatsızlıkların olduğu gör÷lmektedir. G÷ndelik ev işleri ve özellikle özbakım anlamında ise görme engelli Haydar Bey (Güneşi G÷rd÷m) ve demans hastalığına yakalanan Nusret Hanım (Pandora'nın Kutusu), Aziz Bey (Ekşi Elmalar) ve Havva Hanım (Cici) dışında diğeri tüm karakterlerin özyeterliliklerinin olduğu görülür.

Filmlerde fiziki özellik bakımından iç göç bağlamında gözlenebilen en çarpıcı ve fark edilir unsur olarak giyim tarzı ele alınabilir. Filmlerin tamamında diğeri tüm fiziki özellik ve değışimler hemen hemen tüm yaşlılarda gör÷lebilen süreçlerken incelenen karakterlerde gör÷len ve gör÷lmeyen göç edilen yere giyim tarzı bakımından uyum sağlama doğrudan göç etme süreciyle ilişkilidir. Filmlerin tamamında hiçbir karakterde giyim tarzı olarak göç edilen yere tam ve gerçek bir adaptasyon gerçekleşmediği görülür. Bunun yerine karakterleri 'kısmen uyum sağlayanlar' ve 'hiç uyum sağlamayanlar' olarak ikiye ayırmak mümkündür. Kısmen uyum sağlayan karakterler yeni yerleşilen yere uyum sağlamaya çalışırken geleneksel giyim tarzlarının da bir kısmını sürdürmek eğilimindedir. Nusret Hanımın memleketteki evinde yemeni, peştamal, örgü çorap, basma etek gibi tamamen yöresel kıyafetler kullanırken İstanbul'a taşınmasının ardından dışarıda palto ve eşarp kullanması ve evde daha modern pijamalar giymesi; Haydar Bey'in memleketinde giydiği şalvarın ve taktığı puşinin yerini şehirde daha modern kesimli pantolonlara ve örgü kaskete bırakması, Ayda Hanım'ın memlekette giydiği daha renkli ve daha desenli geleneksel kesimli elbiseler yerine Antalya'da daha sade ve tek renk kıyafetler tercih etmesi ve Eşref Bey'in İstanbul'a geldiğinde kasket takmayı bırakması bu kısmi uyumlanmaların örnekleridir. Diğeri yandan 'hiç uyum sağlamayanları' da karakterlerin göçten önceki mevcut durumunun hali hazırda göç ettikleri yeni yerle benzer ya da örtüşük olması, göç sonrasındaki süreçte film boyunca sadece ev ortamında görülmesi ya da dış dünyayla teması olmasına rağmen bu bağlamda herhangi bir uyum süreci geçirmemesi şeklinde kendi içlerinde üçe ayırmak mümkündür. Nazım Bey ve Aziz Bey karakterleri hali hazırda modern bir giyim tarzına sahip oldukları için büyükşehre göç etmeleri onların giyim tarzında bir değışikliğe neden olmamıştır. Hacer Hanım ve Havva Hanım ise göç etmelerinin ardından tamamen evde gör÷lmeleri sebebiyle herhangi bir uyum sağlama süreci geçirip geçirmedikleri gözlenememekte ve anlaşılmamaktadır. Nigâr Hanım İstanbul'daki akrabalarını ziyaret etme, oğluyla birlikte derneğe gitme ve oğlunun çalıştığı okula gitmek gibi dış dünyayla zaman zaman temasa geçen biri olmasına rağmen memleketteki giyim tarzını aynı şekliyle sürdürdüğü görülür.

Özetle bu sekiz filmde incelenen dokuz karakterin fiziksel olarak yansıtılış biçimlerinin yaşlılık ve yaşlanma sürecine dair genel unsurlar olduğu; iç göç faktörünün sonucu olarak ise giyim tarzında yaşanan/yaşanmayan değişim ve değişiklikler olduğunu söylemek mümkündür.

5.1.2 Göç eden yaşlıların ruhsal çöküntüleri

İç göç bağlamında incelenen bu sekiz film genel olarak insanların yaşlanınca düzenlerini ve her türlü rutini değiştirmek konusunda istekli olmaması ve buna direnç gösterdiklerine dair genel geçer bir inanış olan düşünceyi doğrular niteliktedir. Karakterleri göç zarureti hasıl olduğunda buna karşı istekli olup olmamaları ve etkisiz ya da tepkisiz olmaları bakımından ayırmak mümkündür. Analiz edilen dokuz karakterden hiçbirinin göç konusunda istekli olduğu ya da rıza gösterdiği görülmemektedir. Eşref Bey hastalığının ortaya çıkmasının ardından onu İstanbul'a götürmek isteyen oğluna tedavisini İzmir'de de yaptırabileceğini söyleyerek başlarda oğlunun bu isteğini geri çevirmek istemiştir. Haydar Bey diğer aile fertlerine ve terör nedeniyle köylerin boşaltılmasına dair alınan karara ve askerlere dahi uzunca bir süre itiraz edip göç etme kararına direnç göstermiştir. Göç etme konusundaki isteksizlik ve geri dönmeye dair en kuvvetli istek ve çaba ise Nigâr Hanım'da görülmektedir. Film boyunca Nigâr Hanım'ın yer aldığı sahnelerin neredeyse tamamında Nigâr Hanım'ın İstanbul'da olmaktan yakındığını, memleketine dair özlemini ve geri dönme konusundaki yoğun ısrarlarını görürüz. Bu istek o kadar şiddetlidir ki Nigâr Hanım'ın birkaç kez evden kaçıp memleketeye dönme girişimlerinin ardından oğlunun kendisini eve kilitlemesine kadar gitmektedir. Fakat tüm bu karakterlerin gösterdiği direnç sonunda kırılmak durumunda kalıp göç zorunlu bir şekilde, rızaları dışında da olsa gerçekleşmiştir. Göç etme kararına ilişkin tepkisiz kalma hususunda karakterlerin içinde bulunduğu farklı durumlar söz konusudur. Hacer Hanım ve Ayda Hanım mevcut koşullarda da zaten sürekli olarak ev ortamında bulundukları ve sosyal olarak çevreyle çok fazla temas kurmadıkları için başka bir şehre hatta daha büyük bir şehre taşınmak konusunda herhangi bir direnç ya da tereddüt sergilememişlerdir. Nusret Hanım ve Havva Hanım ise demans hastalıkları nedeniyle zaten karar mekanizmaları devre dışı kalmış iki karakterdir. Nazım Bey'in tepkisizliğinin nedeni ise içinde bulunduğu göç sürecinin doğal bir akış içerisinde yaşanmasıdır çünkü emekli olma vakti gelen Nazım Bey senelerdir görev yaptığı Hakkari'den İstanbul'a geri döner.

Karakterlerin ruhsal olarak iç göç sürecinden olumsuz etkilenmelerin bir diğer nedeni ise göçün ardından baş etmek zorunda kaldıkları işe yaramazlık duygusudur. Bazı karakterler bununla başarılı biçimde başa çıkarak göç ettikleri yerde de yeni biçimlerde faydalı olma duygusunu deneyimlerken bazıları da bu duyguyla başa çıkamayıp aksine yoğun bir şekilde bunu yaşamıştır. Yıllarca sınıf öğretmenliği yapmış Nazım Bey İstanbul'a dönmesinin ardından biraz da ekonomik nedenlerden ötürü arkadaşının taksisinde geceleri şoför olarak çalışmaya başlamıştır. Eski bir terzi olan Eşref Bey ise tedavisi nedeniyle oğlunun yanına İstanbul'a geldiğinde evin yardımcısına alışverişte yardım ederek, torunlarıyla ilgilenerek ve yemek yapma gibi evin günlük işlerine yardımcı olarak yeniden faydalı hissetme duygusunu başka biçimde yaşamıştır. İşe yaramazlık duygusuyla yoğun biçimde mücadele eden ve başarısız olduğunda da bundan dramatik bir biçimde etkilenen tek karakter ise Haydar Bey'dir. Haydar Bey görme engeli nedeniyle görüldüğü kadarıyla memleketinde de aktif olarak çalışmasa bile daha faal ve dolaylı yoldan birtakım sorumlulukları olan birisi olmasına rağmen İstanbul'a göç etmelerinin ardından hiçbir sorunu çözemeyen, sözleriyle de işe yaramazlık duygusunu ve çaresizliğini sıkça dile getiren ve zaman zaman bu duyguların yoğunluğundan ağlayan birine dönüşmüştür.

Çalışmada incelenen sekiz filmdeki en dikkat çeken husus ise ruhsal rahatsızlıkların ve hastalıkların diyabet, yüksek tansiyon gibi diğer kronik hastalıklar kadar yaygın olmamasına rağmen yaşlılık nedeniyle meydana gelen diğer rahatsızlıklardan çok daha fazla işlenmiş olmasıdır. Bu rahatsızlık ve hastalıklar yalnızca bir sağlık sorunu değil, göç etmeye zorlanan yaşlı bireylerin mecburiyetini ve çaresizliği destekleyen ikincil bir tema olarak kullanılmış olmaları bakımından önemlidir. Nusret Hanım ve Havva Hanım ileri derecede demans hastalığından mustarip oldukları için hem karar mekanizmalarının devre dışı kalması hem de özbakımlarını temin edemedikleri için çocuklarının yanına taşınmaya mecbur kalmıştır. Hacer Hanım'ın teşhisi konmuş bir ruhsal rahatsızlığı bulunmasa da zaman zaman gerçeğe bağlantısının koptuğu ve bunu daha çok eşinin kaybını inkâr etmek için kullandığı bir savunma mekanizması olarak görülmektedir. Bunların dışında ise hemen hemen her karakterde ufak tefek unutkanlıklar, kendilerine söylenenleri yavaş algılama ve işleme gibi daha küçük çaplı ruhsal problemler de görülür.

Yaşlılığa bağlı gelişen ruhsal rahatsızlık ve hastalıklar incelenen filmlerin birçoğunda yer almış ve bazılarında ana tema ya da ikincil bir tema olarak işlenildiği görülmüştür.

5.1.3 İç göçün ardından sosyal bir varlık olarak yaşlı

Yaşanan iç göçün ardından yaşlı karakterler özellikle ailevi ilişkiler bakımından, çoğu büyük çaplı olmak üzere, çeşitli değişimler yaşamıştır. İncelenen filmlerin çoğunda iç göçün ardından ya geçmişte yaşanan ve üstü kapanan eski olayların travmalarının tetiklenmesiyle ya da yaşanan yeni gelişmelerle çeşitli yüzleşmeler hatta aile trajedileri yaşanmıştır.

Göçün ardından ailevi ilişkilerde yaşanan bozulmaların nedeninin özellikle büyükşehirlere göç eden yaşlı karakterlerin zayıflayan otorite ve saygınlığıyla doğrudan ilişkili olduğunu söylemek mümkündür. Göç etmelerinden önceki süreçte torunları tarafından saygı gösterilen ve sevilen Hacer Hanım İstanbul'a göç etmelerinin ardından torunları tarafından kendisine ve oğlu ile gelinine karşı torunları tarafından küçük çaplı saygısızlıkların yapıldığına ve sürüşmelerin yaşandığına şahit olmuş, hatta bunlara sesini yükseltip onlarla tartışarak tepkisini göstermiştir. İstanbul'a taşınmalarının ardından görme engeli nedeniyle de yoğun şekilde işe yaramazlık duygusu yaşayan Haydar Bey'in oğulları ve gelinin kendisine olan bağlılığı azalmıştır. Kendisinin dolaylı olarak da olsa en küçük torununun ölümüne sebep olmasının ardından aile fertlerinin sözlü ya da davranışsal olarak kendisine karşı bir tutum değişikliği olmasa da ailevi ilişkileri bir daha eskisi gibi olmamıştır. İç göçün ardından en büyük ailevi çatışmayı yaşayanlar ise Nigâr Hanım ve oğludur. Nigâr Hanım ve oğlunun aralarındaki saygı ve sevgiye dayalı ilişki Nigâr Hanım'ın memleketine dönme konusundaki yoğun ısrarlarının evden kaçma girişimlerine dönüşmesinin ardından bozularak oğluyla sürekli tartıştığı, hatta oğlunun annesine çok öfkelenildiği bir anda fiziksel olarak onu itip kaktığı noktaya gelmiştir.

İç göçün ailevi ilişkilere bir diğer etkisi de geçmişte yaşanan olumsuz olayların yarattığı travmaların göçün ardından tetiklenerek tekrar gündeme gelmesi ve bunlara ilişkin üstü kapatılan ya da ötelenen yüzleşmeler yaşanmasıdır. Filmin başlarında çocuklarıyla kopuk ilişkilerinin olduğu anlaşılan Nazım Bey kızının erkek arkadaşını tanıştırmaya getirmesinin ardından çocuklarıyla yıllardır üstü kapatılmış olan bir yüzleşme yaşar. Kızı ve oğlu babalarını yıllarca mesleğini ilk sıraya koyduğunu, kendilerini ikinci plana attıklarını, öğrencilerini, hatta dağdaki çobanı bile öz

evlatlarından daha çok önemsedğini söyleyip babalarını suçlarlar. Nusret Hanım'ın ise hem kendisinden uzakta bir şehirde hem de aynı şehirde yaşamalarına rağmen birbirleriyle sınırlı ve kopuk bir iletişiminin olduğu üç çocuğu annelerinin demans hastası olmasının ardından bakımını üstlenmek için onu İstanbul'a getirdikten sonra hem anneleriyle hem de seneler önce, onlar çok küçükken başka kadın için annelerini terk eden babaları yüzünden yaşadıkları travmalarıyla yüzleşmek zorunda kalırlar. Geçmişte yaşanan olayların travmalarıyla yüzleşmek ve hesaplaşmak konusundaki en şiddetli deneyimi Koçan ailesi yaşamıştır. Havva Hanım kendisinin oğlunun filmi için memleketteki evlerine götürüldükten sonra tetiklenen travmaları nedeniyle akli dengesini kaybedip demans hastası olmasının ardından senelerce çocuklarından sakladığı büyük sırrını ifşa ederek bir aile trajedisi yaşanmasına neden olur.

Karakterlerin toplumsal ilişkiler bakımından aile dışındaki diğer insanlarla iletişimlerine bakıldığında ise çoğunun toplumsal bir temasının nerdeyse hiç olmadığı, olanların ise çok sınırlı düzeyde temasta bulunduğu görülür. Özetle, incelenen filmlerdeki yaşlı karakterlerin iç göçün ardından ailevi ilişkilerinin de toplumsal ilişkilerinin de bu süreçten olumsuz yönde etkilendiğini söylemek mümkündür.

5.1.4 Yaşlının iç göç sürecindeki evrimi

2000 yılı sonrası iç göç filmlerinde incelenen dokuz karakter bu filmlerde iç göç sürecinde yaşlıların nasıl temsil edildiğine dair birtakım genellemeler barındırmaktadır. Bu filmlerle ilgili göze çarpan ilk ve en genel detay dokuz karakterden altısının İstanbul'a göç etmesidir. 2000'li yıllar öncesinde de filmlerde yaygın biçimde göç alan şehir olarak yansıtılan İstanbul bu dönemde de aynı şekilde en çok göç edilen yer olarak yer almıştır. Bunun sebebinin gelişmişlik anlamında eskiye nazaran daha fazla şehir alternatifi olmasına rağmen yine de İstanbul'un daha fazla gelişmiş ve daha fazla imkânları olan bir şehir olarak kabul edilmesinin olduğu tahmin edilmektedir.

Bunun yanı sıra karakterlerin zorunlu göç nedeniyle bulundukları yerlerden ayrılıp başka şehirlere giderek yer değişmesidir. Filmlerdeki zorunlu göçe maruz kalan beş karakterin göç etmelerinin nedenleri ise sağlık ve terör olarak iki neden altında toplanmaktadır. Filmlerdeki Nusret Hanım ve Havva Hanım demans hastası oldukları için bakım ve gözetim ihtiyacı nedeniyle, Eşref Bey ise beynindeki tümör nedeniyle tedavi olmak için başka şehir, çocuklarının yanına göçe zorlanmışlardır. Diğer yandan Haydar Bey ve Nigâr Hanım ise terör nedeniyle köylerinin kanun eliyle boşaltılması sebebiyle

göç etmişlerdir. Bunların dışındaki karakterler ise kendi rızaları olmasa bile herhangi bir zorunluluk olmaksızın başka bir şehre göç etmiştir.

Ayrıca incelenen filmlerdeki karakterlerin tamamı çeşitli olumsuz duygusal deneyimlerden geçmiştir. İncelenen dokuz karakter; göç etmek konusunda isteksiz olma, geri dönme arzusu, pişmanlık, suçluluk, yetersizlik, işe yaramazlık duygusu, çocuklarına yük olduğuna dair inanç, dışlanmışlık hissi, izolasyon, otorite kaybı, depresyon ve aile içi ilişkilerin bozulması gibi olumsuz duygu ve durumların birkaçını ya da tamamını deneyimlemişlerdir. Hatta bazı karakterlerin deneyimledikleri bu duygu ya da durumlar öylesine şiddetli yaşanmıştır ki karakterlerin fiziksel sağlığının ya da Alzheimer gibi ruhsal hastalıklarının şiddetlenmesine ya da hızlı ilerlemesine sebep olmuştur.

Karakterler iç göçün ardından çevrelerine ve yeni durumlara uyum sağlama süreci konusunda ise çeşitli farklılıklar göstermektedir. Nazım Bey yıllarca görev yaptığı yerden memleketi olan İstanbul'a geri döndüğünde şehre ve hayatının bu yeni dönemine kolaylıkla uyum sağlarken emekli terzi Eşref Bey ise eski bir esnaf olması ve insanlarla iletişimin kuvvetli olması nedeniyle oğlunun yanına İstanbul'a geldiğinde uyum sağlamak konusunda sorun yaşamaz. Haydar Bey ve uzun yıllar İstanbul'da yaşamasına rağmen özellikle Nigâr Hanım büyükşehre ve yeni hayatlarına uyum sağlayamazlar. Diğer yandan demans hastası olan Nusret Hanım, Aziz Bey ve Havva Hanım'ın ise akli sağlığının yerinde olmaması nedeniyle yaşadıkları iç göç sürecini nasıl deneyimledikleri anlaşılamamaktadır. Son olarak göç etmeden önceki yaşantılarında vakitlerinin çoğunu evde geçiren ve dış dünyayla çok fazla teması olmayan Hacer Hanım ve Ayda Hanım'ın göç etme kararına itiraz etmedikleri ve uyum sağlama konusunda yeni durumlardan etkilenmedikleri görülmektedir çünkü her iki karakterin de göçün ardından da mevcut yaşam alanlarında ve koşullarında çok fazla farklılık oluşmamıştır. Göç öncesinde sürekli evde olan karakterler göçün ardından da yine sürekli evdedirler.

İç göç hareketinde bulunan dokuz karakterden memleketlerine dönen ikisinin yaşamış olduğu deneyimlerdeki farklılık ise memleketine geri dönmenin her zaman iyi bir karar olup olmasını sorgular niteliktedir. Yıllar sonra emekli olmasının ardından memleketine geri dönen Nazım Bey mutlu ve halinden memnunken ve adeta eski mahallesinde eski dostlarıyla hayatına kaldığı yerden devam ederken gençliğini geçirdiği, kocasını kaybettiği eve geri dönen Havva Hanım ise geçmiş travmalarının tetiklenmesi sonucu hem ruhsal sağlığını yitirir hem de senelerce çocuklarından sakladığı büyük sırrını

ifşa ederek çocuklarının gözündeki yıllarca onlara sevgiyle bakan, büyüten cefakâr ana imajını kaybeder. Özetle her bir karakter yaşadıkları iç göç sürecinde küçük ya da büyük birtakım değişimlerden geçerek filmin sonunda başka birer kişiye dönüşmüşlerdir.

5.2 Öneriler

Yaşanan gelişmeler sayesinde ortalama insan ömrünün uzamasıyla birlikte yaşlılık olgusu önem arz eden bir konu haline gelmiştir. Fakat bu gelişmelerin henüz yakın dönemde gerçekleşmiş olması nedeniyle bu olgu aynı zamanda yeni olma niteliği de taşımaktadır. Dolayısıyla tıbbi disiplinlerin dışında sosyal bilimlerde de yaşlılık yeni yeni çalışılan bir konudur. Bu olgunun geliştirilmesi için pek çok disiplinde olduğu gibi sosyal bilimler alanından da çalışmaların ilerletilmesine gereksinim vardır.

Bu bağlamda bu çalışmada 2000 sonrası iç göç filmlerinde yaşlılığın nasıl işlendiği analiz edilmiştir. Bu çalışmanın sınırlılıkları bakımından kısıtlı olması ve diğer konularla ilişkilendirilip daha verimli olması açısından; önceki yıl aralıklarındaki iç göç filmlerindeki yaşlı temsilleri analiz edilerek o yıllarla yaşlılığın nasıl işlendiği tespit edilebilir, ulaşılan bu tespit bu çalışmanın sonucuyla mukayese edilip bir karşılaştırma yapılabilir, yaşlılığın iç göçün ana tema ya da ana temalardan biri olmadığı filmlerde nasıl işlendiği ve bu filmlerde iç göç filmlerinde işlenme biçimiyle benzerliklerinin ya da farklılıklarının neler olduğu saptanabilir, toplumsal cinsiyet bağlamında iç göç filmlerinde kadın ve erkeğin yansıtılma biçimi veya temsili kıyaslanabilir ve iç göç temasını ana tema ya da ana temalardan biri olarak işleyen edebiyat gibi diğer sanat türlerinde yaşlılığın nasıl işlendiği, bunların filmlerdeki temsiliyle benzerlikleri ya da farklılıklarının neler olduğu belirlenebilir. Bunların yanı sıra dış göç filmlerindeki yaşlı karakterler incelenip birtakım sonuçlara varılabilir ve Avrupa sineması, Amerikan sineması gibi diğer yabancı film sektörlerinde üretilen göç filmlerinde yaşlı karakterler incelenebilir.

KAYNAKÇA

- Achenbaum, W. A. ve Bengston, V. L. (1994). Re-engaging the Disengagement Theory of Aging: On the History and Assessment of Theory Development in Gerontology. *The Gerontologist*, (34) 6, 756-763.
- Achenbaum, W. A., Weiland, S., ve Haber, C. (1996). *Key words in sociocultural gerontology*. Springer Publishing Company.
- Ahmad, F. (2014). *Modern Türkiye'nin oluşumu* (Y. Alogan, Çev.). Kaynak Yayınları.
- Akbolat, A. (2014). Yaşlılık döneminde yaşam kalitesi ve dindarlık ilişkisi: Şanlıurfa ili örneği (Yayın numarası: 383599) [Yüksek Lisans tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Akçay, C. (2011). *Yaşlılık: Kavramlar ve Kuramlar*. Kriter Yayınları.
- Akçay, C. (2013). *Yaşlılık kavramlar, kuramlar ve yaşlılığa hazırlık*. Kriter Yayınları.
- Akdoğan, N. (2019). *Uluslararası göç kavramı çerçevesinde Türkiye'de göç yönetimi* (542428) [Yüksek Lisans tezi, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Akkaya, T. (2002). *Türkiye'de iç göçler ve sorunlar*. Antropoloji, (15), 1–34. https://doi.org/10.1501/ANTRO_0000000203
- Akşit, B. (1998). İçgöçlerin nesnel ve öznel toplumsal tarihi üzerine gözlemler: Köy tarafından bir bakış. *Türkiye'de içgöç, sorunsal alanları ve araştırma yöntemleri konferansı 1997. Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı*.
- Alçelik, Z. (2013). *Yaşlılık döneminde tanrı tasavvuru ve benlik saygısı* (345046) [Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Apak, E., & Aka, V. (2020). Medyada yaşlı temsillerinin 87 yıllık dönüşümü: Cumhuriyet Gazetesi örneği 1930–2017. *Yaşlı Sorunları Araştırma Dergisi*, 13(1), 19–26. <https://doi.org/10.46414/yasad.644320>

- Atchley, R. C. (1989). A Continuity Theory of Normal Aging. *The Gerontologist*, 29 (2), 183-190.
- Atchley, R. C. (1999). Continuity Theory, Self, and Social Structure. İçinde D. Carol, Ryff ve Victor W. Marshall (Ed.), *The Self and Society in Aging Processes* (ss. 94–121). Springer Pub.
- Aytaç, O. (2021). Sinemada yaşlılık temsillerine karşılaştırmalı bir bakış. *Senex: Yaşlılık Çalışmaları Dergisi*, 4, 40–50. <https://doi.org/10.24876/senex.2021.30>
- Aytar Polat, H. (2018). *Deli Deli Olma* filmi üzerine bir inceleme. *Sinema ve Toplum Dergisi*, 10(1), 40-45.
- Baş, M. (2012). Türkiye’de yaşlı iş gücünün genel görünümü. *Sosyal Güvence*, 2, 28–46. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sosyalguvence/issue/16496/172310>
- Bağlı, H. (2005). Türkiye’de iç göç ve kentleşme. İçduygu, A., Sirkeci, İ., & Aydıngün, İ. (Ed.), *Türkiye’de İç Göç: Türkiye’de İç Göç, Sorunsal Alanları ve Araştırma Yöntemleri Konferansı* (s. 219–240). Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Balcı Gülpınar, D. (2020). Köyden indim İstanbul’a: Türkiye sinemasında iç-göç güldürüsü. *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 7(1), 102–121. <https://doi.org/10.16917/iled.54932>
- Balcı, M. (2018). Çok Partili Dönemde Türkiye’de Kentleşme Olgusu. *Econder Uluslararası Akademik Dergisi*, 2(1), 8–15. <https://doi.org/10.35342/econder.415295>
- Balcı, Ş. (2018). 2000’ler Türk sinemasında kentsel dönüşüm. *Sinecine*, 9(2), 71-109.
- Balcı, Ş. (2023). Kapılarını açmayan kent: İç göç filmlerinde İstanbul (1980–2006). *Etkileşim*, 11, 200–230. <https://doi.org/10.32739/etkilesim.2023.6.11.195>
- Baran, A. G. (2004). Yaşlılık sosyolojisi. İçinde V. Kalıncara (Ed.), *Yaşlılık: Disiplinler arası yaklaşım, sorunlar, çözümler* (ss. 47-50). Odak İletişim Yayınları.

- Baran, G. (2012). *Orta yaş dönemi ve yaşlılık*. Yaşlılık Çalışmaları Dergisi, 15(3), 145–160.
- Bayraktar, R. (2004). Başarılı yaşlanma. İçinde 3. *Ulusal Geriatri Kongresi Kongre Kitabı: Konuşma Metinleri* (ss. 50-53). Türk Geriatri Vakfı.
- Biçer, A. G. (2004). *Edward Bond'un üç oyununda yaşlı adam ve çocuk imgeleri: The Pope's Wedding, Saved ve Narrow Road to the Deep North* (145520) [Yüksek Lisans tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Ulusal Tez Merkezi.
- Bostan, H. (2017). Türkiye'de iç göçlerin toplumsal yapıda neden olduğu değişimler, meydana getirdiği sorunlar ve çözüm önerileri. *Coğrafya Dergisi*, (35), 1–16. <https://doi.org/10.26650/JGEOG330955>
- Bostancı, M. N. (2002) *Cumhuriyetimiz*, Vadi Yayınları.
- Budak, S. (2003). *Psikoloji Sözlüğü*. Bilim ve Sanat Yayınları.
- Büyükgümüş, R. B. (2017). *Yaşlı bireylerin metropol hayatı içerisindeki bireysel ve mekânsal etkileşimleri: Üsküdar örneği* (465641) [Yüksek Lisans tezi, İstanbul Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Büyükyörük, N. (2021). Yaşlı kadın yoksulluğuna genel bir bakış. *Sağlık Bilimlerinde Güncel Yaklaşımlar*, 3(1), 1–6. <https://doi.org/10.30565/cphs.73374>
- Canatan, A. (2008). *Sosyal Yönleriyle Yaşlılık*. Palme Yayıncılık.
- Canpolat, Ş. (2023). Türkiye'de nüfusun yaşlanması: Yaşlı nüfusunun mevcut ve gelecekteki birlikte yaşama örüntüsü. *Yaşlılık Çalışmaları Dergisi*, 12(2), 45–60. <https://doi.org/10.12345/yaşlılık.2023.12.2.0045>
- Cantekin, Ö. (2020). Kentsel yaşam olanaklarının yaşlılara uygunluğuna ilişkin yaşlı görüşleri. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 24(1), 29–40. <https://doi.org/10.26650/tsad.2020.24.1.0003>
- Cockerham, W. C. (1991). *This Aging Society*. Prentice Hall.

- Cowgill, D. O. (1972). A Theory of Aging in Cross-Cultural Perspective. In D. O. Cowgill, L. D. Holmes (Ed.), *Aging and Modernization*. Appleton-Century-Crofts.
- Cowgill, D. O. (1986). *Aging Around the World*. Wadsworth Pub. Co.
- Cumming, E., Dean, L. R., Newell, D. S. & Mccaffrey, I. (1960). Disengagement: A tentative theory of aging. *Sociometry*, (23/1), (23-35)
- Çakkalkurt, K. F. (2015). *Göç sinemasının kuramsal temelleri: Türk sinemasında iç göç ve Almanya'ya emek göçü örnekleri* (396783) [Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Çavuş, B. (2017). Latife Tekin'in *Berci Kristin Çöp Masalları* romanında yaşlı bilge arketipi. *Milli Kültür Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 87–94.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/mikad/issue/33044/339256>
- Çelik, F. (2005). *İç göçler: Teorik bir analiz*. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 14(2), 167–184.
- Çelik, M. F. (2017). *Türk sinemasında iç göç filmlerinde mekân ve birey algısı (1960–2009)* (490566) [Doktora tezi, Işık Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Çelik Zengin, H. ve Tezcan, S. (2017). Türk Sinemasında Göç Temalı İstanbul Filmleri Üzerinden Kentlerdeki Mekânsal ve Toplumsal Değişimlerin İncelenmesi. *Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2(2), 619-636.
- Çolakoğlu, B. E. (2011). *Reklamlarda sosyal temsil alanı olarak yaşlı kuşağın sunumu* [Yayımlanmamış Doktora tezi]. Ege Üniversitesi.
- Daşbaşı, S. (2014). *65 yaş üstü bireylerin aile içi yaşlı istismarı konusundaki değerlendirmeleri* (354726) [Doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

- Danış, M. Z. (2009). *Kurumlarda Kalan Yaşlıların Yaşam Kalitesi ve Bunu Etkileyen Faktörler: Ankara Örneğinde Bir Alan Araştırması* (Yayın numarası: 274353) [Doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi] Ulusal Tez Merkezi
- Deaux, K. (2006). *To Be an Immigrant*. Russell Sage Foundation.
- Demir, E. (2022). *21. Yüzyılda uluslararası göç ve mülteciler: bir Türkiye perspektifi*. Sinop Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 6(1), 267-274.
- Dönümcü, Ş. (2007). *Yaşlılıkta üretmek: Kendini sürekli yeniden yaratmak*. Sosyal Hizmet Uzmanı. Erişim adresi:
<http://www.sosyalhizmetuzmani.org/yasliureten.htm>
- Durak, M. (2012). Yaşlılık Döneminde Psikososyal ve Bilişsel Gelişim. İçinde H. Bacanlı ve Ş. I. Terzi (Ed.), *Yetişkinlik ve Yaşlılık Gelişimi ve Psikolojisi*. Açılım Kitabevi.
- Emiroğlu, V. (1995). *Yaşlılık ve Yaşlının Sosyal Uyumu*. Şafak Matbaacılık.
- Erip, C. (1998). *Ülkemizde 1950'li yıllar sonrası yaşanan iç göçlerin kent kimliğine mekânsal etkileri üzerine bir araştırma* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi]. Hacettepe Üniversitesi.
- Ersanlı, E. (2008). Yaşlıya bakım hizmetleri. İçinde K. Ersanlı ve M. Kalkan (Ed.), *Psikolojik, Sosyal ve Bedensel Açından Yaşlılık*. Pegem Akademi.
- Ertaylan, A. (2016). 1990 sonrası Türkiye sinemasında yaşlılık temsilleri. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication – TOJDAC*, 6(1), 1–20.
- Eryonucu, B. T. (2004). Zorunlu iç göç yaşamış bireylerde göçün ruh sağlığı üzerine uzun dönem etkileri (142159) [Yayınlanmamış Tıpta Uzmanlık tezi]. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi.
- Gönüllü, C. (2023). Sosyal medyada linç kültürü ve yaşlı ayrımcılığı. *Sosyal Politika Çalışmaları Dergisi*, 23(60), 563–583.
<https://doi.org/10.21560/spcd.vi.1146185>

- Görgün Baran, A., & Kalınkara, V. (Ed.). (2004). *Yaşlılık: Disiplinler arası yaklaşım, sorunlar ve çözümler*. Odak İletişim Yayınları.
- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması: Kente Göç Eden İnsanın Türk Sinemasında Değişen Profili*. İmge Kitabevi.
- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Güçhan, S. (1994). Türkiye'de kentleşme ve kırsal göç. *Türkiye'de Kentleşme ve Kırsal Göç Sempozyumu Bildirileri* (s. 33–45). Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları.
- Güler, S. (1991). Türkiye’de 1980 öncesi ve sonrası dönemde tarımda uygulanan destekleme politikasının analizi. *Yüksek Lisans Tezi*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Hablemitoğlu, Ş. ve Özmete, E. (2010). *Yaşlı Refahı: Yaşlılar İçin Sosyal Hizmet*. Kilit Yayınları.
- Hay, J. (2001). Shamrock: Houston’s green promise. M. Shiel & T. Fitzmaurice (Der.), *Cinema and the city, film and urban societies in a global context içinde* (ss. 75-87). Blackwell Publishers.
- Held, D. ve McGrew, A. (1992). *Globalization and the nation-state*. Polity Press.
- Hoyman, N., Kiyak, R. A. (1988). *Social Gerontology: A Multidisciplinary Perspective*. Allyn and Bacon Inc.
- Işıl, M. (2021). Beyazperdede İstanbul’un göç öyküleri. T. Arslan (Der.), *Türk sinemasında İstanbul içinde* (ss. 72-104). İstanbul Büyükşehir Belediyesi.
- Işın, E. (2001). *Türk Sinemasında İstanbul'un Temsili: 1980 Sonrası Dönem*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İçduygu, A., Sirkeci, İ., & Aydıngün, İ. (1998). Türkiye’de içgöç ve içgöçün işçi hareketine etkisi. İçduygu, A., Sirkeci, İ., & Aydıngün, İ. (Ed.), *Türkiye’de*

İçgöç: Türkiye’de İçgöç, Sorunsal Alanları ve Araştırma Yöntemleri Konferansı (s. 207-244). Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

İçduygu, A. ve Sirkeci, İ. (1999). Cumhuriyet dönemi Türkiye’inde göç hareketleri. İçinde O. Baydar (Ed.), *75 yılda köylerden şehirlere* (ss. 249-268). Tarih Vakfı Yayınları.

İçduygu, A., & Ünalın, S. (1997). Çok yönlü göç hareketleri ve üçüncü dünya ülkelerinde göç politikaları. *Toplum ve Bilim*, 75, 43–60.
<https://doi.org/10.16917/tb.75.3>

Kalaycıoğlu, S., Tol, U. U., Küçükural, Ö., & Cengiz, K. (2003). *Yaşlılar ve yaşlı yakınları açısından yaşam biçimi tercihleri*. Türkiye Bilimler Akademisi (TÜBA) Raporları, Sayı 5. TÜBİTAK.

Kalınkara, V. (2011). *Temel Gerontoloji Yaşlılık Bilimi*. Nobel Yayınları.

Kara, Ö. (2019). *Türk sinemasında göçlerin siyasal temsilleri* (622700) [Yüksek Lisans tezi, İstanbul Gelişim Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

Karadeniz, O., & Durusoy Öztepe, N. (2013). Türkiye’de yaşlı yoksulluğu. *Çalışma ve Toplum*, 3(38), 77–102. <https://doi.org/10.26650/ct2013-0008>

Kaştan, Y. (2016). Türkiye’de Cumhuriyet Dönemi İç Göç Hareketleri. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(46), 692–700.

Kayan, V. (2012). *Türkiye’deki boyutları açısından yaşlı nüfusun yoksulluğu* (317031) [Yüksek lisans tezi, Uludağ Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

Kayıklık, H. (2003). *Orta Yaş ve Yaşlılıkta Dinsel Eğilimler*. Baki Kitabevi.

Kıray, M. B. (1982). *Kentleşme yazıları*. Bağlam Yayınları.

Kocakoç, N. (2016). *Türk hukukunda yaşlı hakları*. Orion Kitabevi.

- Kurt, G. (2008). Türkiye'de yaşlılık olgusuna sosyolojik bir bakış (Sivas il örneği) (Yayın numarası: 227433) [Yüksek Lisans tezi, Cumhuriyet Üniversitesi] Ulusal Tez Merkezi.
- Kuruoğlu, H., & Salman, S. (2017). Medyada yaşlılık ve Türk sinemasında yaşlılık temsili. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi (AKAR)*, 2(3), 1–23.
- Kümbetoğlu, B. *Sosyolojide ve antropolojide niteliksel yöntem ve araştırma*. Bağlam Yayınları.
- Lee, E. (1966). A Theory of Migration. *Demography*, 3(1), 47-57.
- Lehr, U. (1994). *Yaşlanmanın Psikolojisi*, (B. Çotuk, Çev.). Bilimsel ve Teknik Yayınları.
- Livi-Bacci, M. (1992). *A short history of migration*. Blackwell.
- Maynard, M., Afshar, H., Franks, M., Wray, S. (2008) *Women in Later Life: Exploring Race and Ethnicity*. Open University Press.
- Moody, H. R., & Sasser, J. R. (2012). *Aging: Concepts and controversies* (8th ed.). Pine Forge Press.
- Morgan, L. A., Kunkel, S. (1998). *Aging: The Social Context*. Pine Forge Press.
- Müftüler, H. G. (2018). Modern toplumda yaş ve yaşlı ayrımcılığı. *Türkiye Sosyal Hizmet Araştırmaları Dergisi*, 2(2), 181–214.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/tushad/issue/42516/449868>
- Nergis, B. (2019). *Devletin Kürt Politikası ve Kürt Hareketi (1945-1960)*, [Yayınlanmamış Doktora Tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Onur, B. (2006). *Gelişim Psikolojisi- Yetişkinlik, Yaşlılık, Ölüm*. İmge Kitabevi.
- Onur, B. (2008). Yaşlılık döneminde toplumsal yaşam ve birey. *Yaşlılık Çalışmaları Dergisi*, 15(4), 241–249.

- Oral, S. S., & Erus, Z. Ç. (2018). Sinemada dönüşen aile kavramı üzerinden kolektif belleğin kurucusu olarak kadın ve erkek: 'Çınar Ağacı' filmi örneği. *İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 3(1), 123–135.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/inifedergi/issue/37518/409339>
- Öz, F. (2002). Yaşamın son evresi: yaşlılık psikososyal açıdan gözden geçirme. *Kriz Dergisi*, 10(2), 17-28.
- Özdemir, H. (2012). Türkiye’de iç göçler üzerine genel bir değerlendirme. *Akademik Bakış Dergisi*, 30, 1–14.
- Özgüç, A. (1993). *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*. Ankara: Bilgi Yayınları.
- Özgüç, A. (2012). *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*. Hotizon International.
- Özkan, M. (2017). *Yaşlılarda mekân aidiyeti: Yaşlılık ve mekân ilişkisine sosyolojik bakış* (471286) [Yüksek Lisans tezi, Selçuk Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Özkan, Ö. T. (2018). *Türkiye’de iç göç olgusunun kentleşme sürecine etkisi* (492790) [Yüksek Lisans tezi, İstanbul Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Özön, N. (1985). *Türk Sineması Tarihi*. İstanbul: Artist Yayınları.
- Özön, N. (1962). *Türk Sineması Tarihi (Dünden Bugüne 1896-1960)*. Ekicigil Matbaası.
- Öztürk, M. (2002). *Sine-masal Kentler: Sinematografik Bir Üretim Alanı Olarak Kent Üzerine Bir İnceleme*. Om Yayınevi.
- Öztürk, Z. K. (2010). *Yaşlı bireylerde ölüm kaygısı* (247880) [Yüksek Lisans tezi, Çukurova Üniversitesi Tıp Fakültesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Palabıyık, A. (2015). Toplumsal hareketler bağlamında PKK üzerine sosyolojik bir değerlendirme. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8(39), 511–528.

- Palmore, E., Erdman, M., Ballagh, R. (1990). *Ageism: Negative and Positive*. Springer Pub. Co.
- Peker, M. (1999). Türkiye’de iç göçün değişen yapısı.
- Polat, B. (2016). *Ceza infaz kurumlarında yaşlı olmak: Yaşlı hükümlülerin sorunları* (443958) [Yüksek Lisans tezi, İstanbul Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Polat, M. A. (2018). *Doksanlardan günümüze Türk sinemasında yaşlılık* (508975) [Yüksek Lisans tezi, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Powell, J. L. (2006). *Social Theory and Aging*. Rowman & Littlefield Publishers.
- Quadagno, J. S. (2014). *Aging and The Life Course: An Introduction To Social Gerontology*. McGraw-Hill.
- Sağlam, S. (2006). Türkiye’de iç göç olgusu ve kentleşme. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 3(5), 33–44.
- Schroots, J. J. F. (1996). Theoretical Developments in the Psychology of Aging. *The Gerontologist*, (36/6), (742-748).
- Scognamillo, G. (2010). *Türk sineması*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Sencer, Y. (1979). *Türkiye’de Kentleşme: Bir Toplumsal ve Kültürel Değişme Süreci*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Sever, Ö., Başbüyük, G. Ö. (2009). Yaşlı Dul Kadınlık. *Yaşlı Sorunları Araştırma Dergisi*, (2), 136-145.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. Metis Yayınları.
- Şeker, A., & Kurt, G. (2022). Yaşar Kemal’in romanlarında yaşlı roman kahramanları. *Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 6(1), 40–47.
<https://doi.org/10.55044/meusbd.1188576>

- Şen, M. (2014). Türkiye’de iç göçlerin neden ve sonuç kapsamında incelenmesi. *Çalışma ve Toplum*, 1(40), 231–256.
- Şentepe, A. (2009). *Yaşlılık döneminde temel problemler ve dini başa çıkma* (240368) [Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Şimşek, H., & Evin, H. (2024). Aile içi yaşlı istismarı ve ihmali. *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21(1), 320–332. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ksusbd/issue/84317/1318127>
- Tufan, İ. (2002). *Antik çağdan günümüze yaşlılık, sosyolojik yaşlanma* (Kitap, Araştırma Dizisi-9). Aykırı Yayıncılık.
- Tuysuz, E. (2022). *1960-1980 yılları arasında çekilen iç göç temalı Türk filmlerinde dini motiflerin kullanımı* (733990) [Yüksek Lisans tezi, Ankara Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- T.C. Aile ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı. (2023). Yaşlanma vizyon belgesi (2023–2025). https://aile.gov.tr/media/135665/yaslanma_vizyon_belgesi_.pdf
- T.C. Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı Aile ve Toplum Hizmetleri Genel Müdürlüğü. (2011). *Türkiye’de Yaşlılık Dönemine İlişkin Beklentiler*. T.C. Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı Aile ve Toplum Hizmetleri Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Türkçe Altyazı. *Annemin Şarkısı*. <https://turkcealtyazi.org/mov/3982854/annemin-sarkisi1.html> (Erişim tarihi: 15 Ocak 2025)
- Türk Dil Kurumu. (2024). Türk Dil Kurumu Sözlüğü. (Ekim 13, 2024). <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı.
- Ulusay, N. (2008). *Melez imgeler: Sinema ve ulusötesi oluşumlar*. Dost Kitabevi.
- Umutlu, S., & Tekin Epik, M. (2019). Türkiye’de yaşlı nüfus ve sosyal politika uygulamaları. *Sosyal ve Beşerî Bilimler Dergisi*, 11(1), 29–43. <https://doi.org/10.35237/sobiadsbd.44989>

- Uysal, M. T., & Zengin, Ş. (2023). Yaşlı bireylerin dijital alanda sosyalleşmesi üzerine bir çalışma. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 59, 59–71. <https://doi.org/10.35237/sufesosbil.1297498>
- Üçışık, S. (1991). *Türkiye'de şehirleşme ve iç göçler* (18889) [Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Üz, K., & Kara, B. (2022). Türkiye’de sosyal devlet anlayışı ve yaşlı hakları. *Milli Kültür Araştırmaları Dergisi*, 6(1), 131–151. <https://doi.org/10.55774/mikad.1119548>
- Victor, C. R. (2005). *The Social Context of Ageing*. Routledge.
- Waldron, J. (2017). *The right to have rights: Citizenship, humanity, and international law*. Oxford University Press.
- Weeks, J. R. (1984). *Inequality and Old Age*. UCL Press.
- Yalçın, C. (2004). *Göç Sosyolojisi*. Anı Yayıncılık.
- Yapıcıoğlu, A. (2009). *Modernleşme süreci ve yaşlılık: İki yerleşim yerinde modernitenin yaşlılığa etkileri* (Yayın numarası: 227392) [Yüksek Lisans Tezi, Muğla, Muğla Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2018). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.
- Yıldırım, D. (2010). Uluslararası göç sorunu perspektifinde Türkiye. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1, 175–180.
- Yüceşahin, M. M., & Özgür, E. M. (2006). Türkiye’nin güneydoğusunda nüfusun zorunlu yerinden oluşu: Süreçler ve mekânsal örüntü. *Coğrafi Bilimler Dergisi*, 4(2), 15–35. https://doi.org/10.1501/Cogbil_0000000068
- Zengin Çelik, H., & Tezcan, S. (2017). Türk sinemasında göç temalı İstanbul filmleri üzerinden kentlerdeki mekânsal ve toplumsal değişimlerin incelenmesi. *Bilecik*

Şeyh Edebalı Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 2(2), 619–636.

<https://doi.org/10.33905/bseusbed.354359>



ÖZ GEÇMİŞ

Ad Soyad: Fadime YILDIRIM

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim Bilgileri:

2011, Anadolu Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, İngilizce Öğretmenliği

Mesleki Deneyimi:

2014 (Devam eden) Öğretim Görevlisi, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu

