

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI**

TÜRK SİNEMASINDA MODERNLEŞME VE GÖÇ

Emine YILDIRIM

DOKTORA TEZİ

Danışman: Prof. Dr. Mustafa Kemal ŞAN

MAYIS-2025

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK SİNEMASINDA MODERNLEŞME VE GÖÇ

DOKTORA TEZİ

Emine YILDIRIM

Enstitü Anabilim Dalı: Sosyoloji

**“Bu tez 23/05/2025 tarihinde online olarak savunulmuş olup aşağıdaki isimleri bulunan
jüri üyeleri tarafından oybirliği ile kabul edilmiştir.”**

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ
Prof. Dr. Mustafa Kemal ŞAN	Başarılı
Prof. Dr. İrfan HAŞLAK	Başarılı
Prof. Dr. Yüksel YILDIRIM	Başarılı
Doç. Dr. Yaşar SUVEREN	Başarılı
Doç. Dr. Adem BÖLÜKBAŞI	Başarılı

ETİK BEYAN FORMU

Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve Etik Kurul Onayı gerektiği takdirde onay belgesini aldığımı beyan ederim.

Etik kurul onay belgesine ihtiyaç var mıdır?

Evet ☐

Hayır ☒

(Etik Kurul izni gerektiren araştırmalar aşağıdaki gibidir:

- Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen her türlü araştırmalar,
- İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dahil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,
- İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,
- Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,
- Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar.)

Emine YILDIRIM

23/05/2025

ÖN SÖZ

Minnettarlığımı kelimelere dökmekte zorlanacağımı düşündüğüm için başta önsöz yazıp yazmama konusunda kararsızlıklar yaşadığım, her öğrencinin karşısında mutlaka onun gibi bir hocanın çıkmasını umduğum, kendisini örnek aldığım, zor süreçlerimde desteğini her zaman hissettiğim, bilgi birikiminden istifade ettiğim değerli danışman hocam Prof. Dr. Mustafa Kemal ŞAN’a sonsuz teşekkürlerimi sunarım. İtiraf etmeliyim ki kendisinin destekleri olmasaydı böyle bir çalışma ortaya çıkamayacaktı. Ayrıca Tez İzleme komitemde yer alan, öneri ve tenkitleri ile çalışmamın son halini almasında katkılar sunan kıymetli hocalarım Prof. Dr. İrfan HAŞLAK’a ve Doç. Dr. Yaşar SUVEREN’e teşekkür etmek isterim. Tezimin savunma aşamasında jüride yer alarak değerli bilgilerini paylaşıp, yol gösterici olan Prof. Dr. Yüksel YILDIRIM ve Doç. Dr. Adem BÖLÜKBAŞI hocalarıma da minnettarlık duyduğumu belirtmek isterim. Eğitim hayatım boyunca bilgi ve deneyimlerini bizlerle cömertçe paylaşarak, eleştirel perspektif kazanmamda katkısı olan Sosyoloji Bölümü’nün tüm muteber hocalarına da teşekkür ederim.

Bu süreçte kendilerini fazlaca ihmal ettiğim, tezimin bitmesini sabırla bekleyen, benden maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen, özellikle sevgili annem Naime YILDIRIM’a ve canım babam İhsan YILDIRIM’a, kendilerine hasret kaldığım gözümün çiçeği yeğenlerime ve tüm aileme sonsuz teşekkür borçluyum. Emek veren, yoluma ışık tutan herkese içtenlikle minnettarım.

Göçmenlerin daha önce fark edemediğim ızdıraplarıyla yüzleştiğim bu çalışma, kendi memleketinde sırf daha iyi şartlar altında yaşama umudu ile hiç bilmediği diyarlara göç eden ve kentin içtimai düzenin bozulmasında asli unsur olarak adeta “günah keçisi” ilan edilerek, ötekileştirilip dışlanan tüm göçmenlere ithaf edilmiştir.

Emine YILDIRIM

23/05/2025

İÇİNDEKİLER

TABLO LİSTESİ.....	iv
GÖRSEL LİSTESİ.....	v
ÖZET	vi
ABSTRACT	vii

GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: KAVRAMSAL VE KURAMSAL ÇERÇEVE	9
1.1. Bir Toplumsal Değişim Süreci Olarak Modernleşme	9
1.1.1. Batı Avrupa Toplumlarında Modernleşme	14
1.1.2. Batı Dışı Toplumlarda Modernleşme	17
1.2. Bir Toplumsal Hareketlilik Biçimi Olarak Türkiye’de Modernleşme	22
1.2.1. Batı-Dışı Modernleşme Bağlamında Türk Modernleşmesi	22
1.2.2. Türk Modernleşmesi Üzerine Alternatif Paradigmalar	34
1.3. Modernleşme Bağlamında Göç Olgusu.....	43
1.4. Modernleşme, Göç ve Kimlik	50
1.5. Göç’ün Sonuçları.....	56
2. BÖLÜM: SİNEMANIN GELİŞİM ÖYKÜSÜ VE TÜRK SİNEMA TARİHİ... 62	
2.1. Sinemanın Sosyolojik Tahayyülü.....	62
2.1.1. Bir Sanat Türü Olarak Sinema	62
2.1.2. Bir İmaj ve Mit Üretim Aracı Olarak Sinema.....	67
2.1.3. Sinema ile Sosyolojik Bakış ve Eleştiri	72
2.2. Türk Sinema Tarihi ve Toplumsal Eleştiri	78
2.2.1. Türk Sinemanın Tarihsel Süreçleri	78
2.2.1.1. 1914-1922 Yılları Arası Sinemanın İlk Dönemleri	80
2.2.1.2. 1922-1939 Yılları Arası Sinemada Tiyatrocular Dönemi	82
2.2.1.3. 1939-1950 Yılları Arası Sinemada Geçiş Çağı Dönemi	83
2.2.1.4. 1950-1970 Yılları Arası Sinemacılar Dönemi.....	84
2.2.1.5. 1970 ve Sonrası Genç/Yeni Sinemacılar Dönemi	89
2.2.1.6. 1980-2010 Yılları Arası 1980 Sonrası Darbe Dönemi	93

2.2.2. Türk Sinemasında Sosyolojik Tahayyül ve Eleştiri	97
2.3. Şehirleşme, Göç ve Kültürel Farklılaşmaların Sinemadaki Tezahürleri	104
3. BÖLÜM: 1960-1990 YILLARI ARASI TÜRK SİNEMASINDA	
MODERNLEŞME VE GÖÇ KONULU FİLMLERİN ANALİZLERİ	110
3.1. Araştırmanın Metodolojisi.....	110
3.1.1. Araştırmanın Amacı, Önemi, Problemleri ve Sınırlılıkları	110
3.1.2. Araştırmanın Yöntemi.....	112
3.2. Seçilen Filmlerin Kısa Olay Örgüleri.....	114
3.2.1. Otobüs Yolcuları (Ertem Göreç-1961).....	114
3.2.2. Gurbet Kuşları (Halit Refiğ-1964)	115
3.2.3. Keşanlı Ali Destanı (Atıf Yılmaz-1964)	115
3.2.4. Bitmeyen Yol (Duygu Sağıroğlu-1965).....	115
3.2.5. Ah Güzel İstanbul (Atıf Yılmaz-1966)	116
3.2.6. Fatma Bacı (Halit Refiğ-1972).....	116
3.2.7. Gelin (Lütfi Ömer Akad-1973)	117
3.2.8. Düğün (Lütfi Ömer Akad-1974)	117
3.2.9. Diyet (Lütfi Ömer Akad-1974)	117
3.2.10. Taşı Toprağı Altın Şehir (Orhan Aksoy-1978)	117
3.2.11. Devlet Kuşu (Memduh Ün-1980)	118
3.2.12. Talihli Amele (Atıf Yılmaz-1980)	118
3.2.13. At (Ali Özgentürk-1981).....	119
3.2.14. Züğürt Ağa (Nesli Çölgeçen-1985).....	119
3.2.15. Bir Avuç Cennet (Muammer Özer-1985)	120
3.3. Göçmen Kimliğinin Mekânsal Kurgusu.....	120
3.3.1. Kentin Ötesinde Taşranın Berisinde: Gecekondu Bölgesi.....	120
3.3.2. Taşı Toprağı Altın Şehrin Mekânsal Görünümü.....	138
3.4. Öteki, Tuhaf, Yabancı	154
3.4.1. Başka İstanbul Yok: Kentteki Öteki.....	154
3.4.2. Ötekinin Gözünde Kentli İmajı	186
3.5. Yabancılaşma Bağlamında Krizdeki Göçmen Kimliğinin Sunumu.....	218
3.5.1. Bir Dayanışma Türü Olarak Hemşehrilik	218
3.5.2. Taşralının Muhayyel Dünyası	224

SONUÇ	239
KAYNAKÇA.....	248
ÖZ GEÇMİŞ	273

TABLO LİSTESİ

Tablo 1: Araştırmanın Örneklemi Oluşturan Filmler	114
Tablo 2: Türkiye'de Gecekondu Ve Gecekondu Nüfus (1955-1990).....	121

GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 1: Otobüs Yolcuları Filminde Gecekondu Bölgesinden Bir Kare	126
Görsel 2: Gurbet Kuşları Filminde Gecekondu Bölgesinden Bir Kare	127
Görsel 3: Keşanlı Ali Destanı Filminde Gecekondu Bölgesinden Bir Kare	128
Görsel 4: Bitmeyen Yol Filminde Gecekondu Bölgesinden Bir Kare	131
Görsel 5: Haşmet'in Hüzünler Kulübesi Adını Verdiği Gecekondu Evi	132
Görsel 6: Gelin Filminden Gecekondu Bölgesinden Bir Kare	133
Görsel 7: Taşı Toprağı Altın Şehir Filminden Bir Gecekondu Evinin Görüntüsü	134
Görsel 8: Devlet Kuşu Filminde Gecekondu Bölgesinden Bir Kare	135
Görsel 9: At Filminde Gecekondu Evlerinin Görüntüleri	136
Görsel 10: Züğürt Ağa Filminde Gecekondu Bölgesinin Görünümü.....	137
Görsel 11: Bir Avuç Cennet Filminde Yer Alan Terk Edilmiş Hurda Araç	138
Görsel 12: Fatoş'un İstanbul Manzarasına Doğru İntihar Ettiği Sahne.....	144
Görsel 13: Keşanlı Ali Destanı Filminde Sinekliadağ Gecekondu Bölgesinden	145
Görsel 14: Halime'nin Yaşamayı Hayal Ettiği Çatı Katından Bir Görüntü	147
Görsel 15: Gelin Filminde İstanbul Kentinin Uzaktan Görünümü.....	148
Görsel 16: Düğün Filminde Kent Görünümü	149
Görsel 17: Diyet Filminde Kent Görünümü	150
Görsel 18: Taşı Toprağı Altın Şehir Filminde Kent Görünümü.....	151
Görsel 19: At Filminde Kent Görünümü	152
Görsel 20: Züğürt Ağa Filminde Kent Görünümü	153
Görsel 21: Haşmet'in Dilenci Çocuğa Para Verdiği Sahne.....	200

ÖZET	
Başlık: Türk Sinemasında Modernleşme ve Göç	
Yazar: Emine YILDIRIM	
Danışman: Prof. Dr. Mustafa Kemal ŞAN	
Kabul Tarihi: 23/05/2025	Sayfa Sayısı: vii (ön kısım) +273 (ana kısım)
Bu çalışmanın temel hedefi; sanayileşmeyle birlikte insanların yerleşim bölgelerini terk etmeye başlamasıyla, değişen üretim sisteminin Türk halkının yaşam standartlarındaki değişim ve dönüşümlerini tespit edip değerlendirerek Türk toplumunda modernleşmenin seyrini ortaya koymaktır. Bu amaçla Türk halkının yaşadığı bu değişim ve dönüşüm süreci, modernleşme kapsamında göç olgusu ve göçmenin Türk sinemasında nasıl kurgulanıp yansıtıldığı kimlik kategorisi başlığında incelenmiştir. Göçmen kimliğinin mekânsal kurgusu, dışlanma, ötekileştirilme ve yabancılaştırma temaları temelinde değişen toplum yapısının Türk sinemasındaki izleri odak nokta olarak belirlenerek, Türk toplum yapısının içinden geçtiği süreçler göç tecrübesi bağlamında anlaşılmasına çalışılmıştır. Çalışmanın örneklem seçiminde; dönemin sosyo-kültürel, siyasal, ekonomik yapısını ve modernleşme politikalarını yansıtan batı-doğu, geleneksel-modern, eski-yeni karşıtlıkları taşıyabilen, göç ettikleri bölgelerde yer edinmeye çalışan bireylerin yaşam öykülerine yer veren, 1960-1990 yılları arasında ilk gösterime giren göç temalı filmler kullanılmıştır. Modernleşmenin Türk sinemasındaki yansımasının nasıl olduğu, göç temalı filmlerin dönemsel betimlemelerini ne şekilde yansıttıkları ve yer verilen karakterlerin hangi şekilde, boyutta ve yönde kurgulandıkları gibi araştırma soruları çalışmaya yön vermiştir. Nitel bir araştırma deseni oluşturulmuş açıklayıcı ve betimleyici bir metodolojiye sahip içerik analizi yöntemi ile filmler kimlik kategorisi kapsamında mekânsal yerleşim, dışlanma, ötekileştirilme ve yabancılaştırma temaları çerçevesinde çözümlenmiş, böylece metinlerin derin okuması yapılmıştır. Bu çalışmada 1960-1990 yılları arasında, iç göç konulu filmlerin karşılaştırılması yapılmıştır. Böylece Türk sinemasında göç olgusunun, modernleşme kapsamında yapısı çözümlenerek kültürel politik bir okumasının yapılması amaçlanmıştır. Aynı zamanda bu çalışmada, kimlik kategorisi bağlamında Türk toplumunun değişen ve dönüşen toplumsal yapısının tespit edilmesiyle, alana katkı sunacağı niyetini taşımaktadır.	
Anahtar Kelimeler: Modernleşme, Göç, Kimlik, Türk Sineması, Toplumsal Değişme	

ABSTRACT	
Title of Thesis: Modernization and Migration in Turkish Cinema	
Author of Thesis: Emine YILDIRIM	
Supervisor: Prof. Dr. Mustafa Kemal ŞAN	
Accepted Date: 23/05/2025	Number of Pages: vii (pre text) +273 (main body)
The main objective of this study is to reveal the course of modernization in Turkish society by identifying and evaluating the changes and transformations of the changing production system in the living standards of the Turkish people as people started to leave their settlements with industrialization. For this purpose, this process of change and transformation experienced by the Turkish people, the phenomenon of migration within the scope of modernization, and how the migrant is constructed and reflected in Turkish cinema are examined under the identity category. The spatial construction of the immigrant identity and the traces of the changing social structure in Turkish cinema based on the themes of exclusion, marginalization, and alienation were determined as the focal point, and the processes that the Turkish social structure went through were tried to be understood in the context of the migration experience. In the sample selection of the study, migration-themed films that were first released between 1960-1990, which reflect the socio-cultural, political, economic structure and modernization policies of the period, which can carry the oppositions of west-east, traditional-modern, old-new, and which feature the life stories of individuals trying to gain a place in the regions they migrated to, were used. Research questions such as how modernization is reflected in Turkish cinema, how migration-themed films reflect their periodic descriptions, and in what shape, size, and direction the characters are constructed have guided the study. A qualitative research design was created, and the films were analyzed within the framework of the themes of spatial settlement, exclusion, marginalization, and alienation within the scope of the identity category with the content analysis method, which has an explanatory and descriptive methodology, thus deep reading of the texts was carried out. This study compared movies on internal migration between 1960 and 1990. Thus, it aims to make a cultural-political reading of the phenomenon of migration in Turkish cinema by analyzing its structure within the scope of modernization. At the same time, this study intends to contribute to the field by identifying Turkish society's changing and transforming social structure in the context of the identity category.	
Keywords: Modernization, Migration, Identity, Turkish Cinema, Social Change	

GİRİŞ

Sosyoloji disiplini modern zamanlarda gelişim göstermiş, toplumsal olay ve olguları inceleyerek özeldeki geneli açıklamaya çalışan pozitif bir bilim olarak ortaya çıkmıştır. Sosyoloji disipliniyle, sinematograf makinesinin 1895 yılında Fransız Lumière Kardeşler tarafından geliştirilen, 7. sanat olarak tanımlanan, içinde olduğu çağı yansıtmaya niteliğine sahip olan sinemanın ortak işledikleri ‘toplum’ konusu, bu iki alanı birbirlerine yakınlaştırmıştır. Toplamların sosyo-kültürel, ekonomik ve politik yapıları sinema çalışmalarıyla çözümlenerek geçmişin, bugünün ve geleceğin anlaşılması çabasına girilmiş, böylece sinema sosyolojisi alt disiplini doğmuştur. Sinema kitle iletişim aracı olarak edebi, görsel ve işitsel niteliklere sahip daha fazla izleyici kesime ulaşan, bireyselliğe daha az yer verilen bir sanat alanıdır. Bu bağlamda sinemanın, bir kültür taşıyıcısı olarak sanat alanları içinde üretilmiş olduğu toplumun özelliklerini yansıtabilmek ve topluma ilişkin simülasyon ve ön kestirim sunabilmek gibi özellikleri bulunmaktadır. Kullandığı teknik ve anlatı özellikleri sebebiyle kendi dilini oluşturmuş olan sinema, bir aktarma ve anlatım aracıdır. Sinema, toplumdan edindiği verileri topluma aktarabilmesiyle eğitim, eğlence, ideoloji ve propaganda gibi öğelerin taşıyıcısı olmakta ve sinemanın, toplumsal yapıyı etkileme ve toplumsal yapıdan etkilenme gibi bir gücü ve özelliği bulunmaktadır. Bu anlamda sinema, sosyoloji başta olmak üzere diğer toplumsal bilim alanları için benzersiz bir çalışma sahasına sahiptir.

Bilginin, modernleşmeyle birlikte geniş kesimlere aktarımında kitle iletişim araçlarının çok önemli bir yeri vardır. Modernleşme sürecinde toplumsal bilincin oluşmasında ve yerleşmesinde bir kitle iletişim aracı, bir sanat, bir mit olarak sinema görsel ve işitsel yönünün olması ve bireyler üzerinde etkileşim başlatabilmesi nedeniyle etkin bir rol üstlenmiştir. Bu anlamda, sinema ve toplum arasında karşılıklı bir etkileşim bulunmaktadır. Sinemada yer verilen konuların değişmesi toplumda bulunan “değerler, inançlar ve bakış açıları” üzerinde önemli etkiler yaratmakta, aynı şekilde toplumda meydana gelen değişiklikler de sinema perdelerinde yer bulmaktadırlar (Güçhan, 1993: 66). Kültürün, bir kimlik göstergesi olduğunu belirten Ayça (1992:124), Yeşilçam filmleri incelendiğinde Türk kimliği ve toplum yapısı hakkında bilgi sahibi olabileceğimizi, toplumun kültürünün ve kimliğinin incelenmesiyle de Yeşilçam sinemasının özellikleri hakkında bilgilere ulaşabileceğimizi ifade etmiştir. Kısaca sinema topluma ayna tutarak toplumsal hayatı yansıtmakta ve toplumun kültürünü aktarmaktadır.

“Sinema hayattır ve hayat da sinemadır, ikisi de birbirlerinin hakikatini anlatır” (Diken & Laustsen, 2014: 21). Bu çerçevede bir bakıma filmler yer yer dönemlerini yansıtabilen belge, yer yer de toplumsal gerçeği yorumlayarak bu gerçeğe yön veren bir niteliği taşımaktadırlar. Sinema izleyici kitlesini sosyalleştiren, eğlendiren, bilgilendiren, yaşama bakış açılarını değiştiren, farklı duygu ve düşünme biçimlerini tecrübe etmesini sağlayabilen kısacası seyircisini en çok etkileyen iletişim araçlarından birisidir. Sinema filmleri, aynı zamanda dönemin içinde bulunduğu şartlara göre toplumsal, siyasal ve ekonomik koşullardan etkilenebilmekte ve filmlerde toplumsal değişime ve dönüşüme bağlı olarak işlenen konular değişmektedir.

İnsanlık tarihi kadar eski olan göç hareketleri siyasi, demografik, coğrafi, ekonomik, sosyal ve kültürel değişimler meydana getirerek bireysel ve toplumsal anlamda kalıcı sonuçlar doğurmuşlardır. Modernleşme süreci de toplumsal hayatta yaşanan değişim ve ilerlemelerle, sosyo-kültürel hayatı yeniden şekillendirmiş böylece göç sürecinin yönü, şekli ve biçimini etkileyen dinamiklerden birisi olmuştur. Şehirlerin cazibe merkezleri haline gelmeleri, daha rahat bir yaşama kavuşma istekleri, doğal afetlerin zorluğu, güvenlik problemlerinin güçlüğü gibi pek çok itici ve çekici sebepler zorunlu veya gönüllü göç sürecini başlatmışlardır. Toplumsal hayatta sanayileşme ve kentleşmenin yaygınlaşması ile geleneksel değerlerde aşınma meydana gelmiş; toplumun değer, düşünce ve tavırlarında hızlı bir değişim ve dönüşüm sürecine girilmiş ayrıca kültürel ve kimliksel çatışma olmak üzere pek çok sosyal sorun ortaya çıkmıştır. Sosyal sorunlara yer verilen sinemada da “göç olgusu; vatan hasreti, iç göç, işçi göçü, gurbet, ulusötesi göçmenlik, mültecilik, mübadele, eve dönüş gibi konular kurmaca ve belgesel sinema alanlarında yaygın olarak yer bulmuştur” (Torun, 2021: 377).

Sinema çalışmaları ile göç sürecinin başından sonuna kadar yaşanan toplumsal değişiklikler hakkında fikir sahibi olabilmemiz bu çalışmanın çıkış noktasını oluşturmuştur. Bu çalışma Türk sineması kapsamında modernleşme ve göç sürecinin, kimlik kategorisi bağlamında incelenerek toplumsal hayatta meydana gelen değişimlerin yönü, şekli ve boyutunun belirlenmesi hedeflenmiştir. Bu çalışmayla 1960-1990 zaman aralığında gösterime giren filmler çerçevesinde göçmen kimliğinin mekânsal kurgusu, dışlanma, ötekileştirilme ve yabancılaşma konuları kapsamında göçmenlerin yaşadıkları süreçlerin kimliklerine yansıma biçimleri belirlenmeye çalışılacaktır.

Araştırmanın Konusu

İnsanlar bulunduğu yerden başka bir yere deprem, sel, kuraklık gibi doğal nedenler, tarımda makineleşme, işsizlik gibi ekonomik nedenler, terör, savaş, gibi siyasal nedenler, eğitim, sağlık gibi sosyal ve bireysel nedenlerden dolayı göç etmektedirler. Göç süreciyle birlikte toplumsal hayatta meydana gelen değişikliklere, gündelik hayatı yansıtmaya özelliğine sahip olan sinemada yer verilmiştir. Türk sinemasında da yaşanan modernleşme süreciyle geleneksel değerlerin çözülmesi, aile içinde yaşanan dönüşümlerin mücadeleleri, dini değerlerin baskısı veya zayıflaması, toplumsal dönüşümle birlikte yaşanan kimlik krizleri, göç ve kentleşme gibi yeni koşullara uyum sağlama noktasında çeşitli konular dönemin koşullarına göre işlenmiştir. Bu bağlamda çalışmamızda, modernleşmenin göç süreci üzerindeki etkisi Türk sineması özelinde incelenecek ve Türk toplumunun toplumsal koşulları kendi dinamikleri içerisinde ele alınarak, göç olgusu modernleşme bağlamında kimlik kategorisi kapsamında merkez-çevre tartışması ekseninde anlaşıp açıklanmaya çalışılacaktır.

Modernleşme hızlı bir şekilde bir anda meydana gelen bir durum değildir. Modernleşme, süreç içerisinde meydana gelerek toplumun yapısı, kurumları ve gelenekleri üzerinde yaşanan değişimleri ifade eden bir kavramdır. Bu süreci ortaya koyabilmek için tarihsel dönemleri belirlemek, yaşanan değişimlerle nedensel bağlantı kurabilmek açısından önemlidir. Meydana gelen toplumsal değişimi belirleyebilmek için bu çalışmanın sınırını oluşturan 1960-1990 yılları arası tarihsel dönem noktaları olarak seçilmiştir. Belirlenen dönemler içerisinde yaşanan toplumsal ve ekonomik durumlar ve bu durumların Türk sinemasına yansımaları, iç göç çerçevesinde modernleşme kavramı temelinde incelemek araştırmamızın konusunu oluşturmaktadır.

Araştırmanın başlangıç noktası olan sinemanın gelişim öyküsü ile sinema, önce bir sanat daha sonra bir mit ve üretim aracı olarak incelenip, sosyolojik tahayyül içinde imkânları ortaya konulacaktır. Araştırmamızın ana eksenini oluşturan Türkiye’de sinema konusu Türk sinemasın da yönelimler ve anaakımlar, Türk sineması vasıtasıyla Türk toplumunun geçirdiği modernleşme süreci ve özgül bir sosyal sorun olarak göç konusu, Türk sinemasında sosyolojik tahayyül içerisinde değerlendirilecektir. Türk sinemasının modernleşme ve göç sürecinin incelendiği çalışmamızda, kimlik kategorisi kapsamında göçmen kimliğinin mekânsal kurgusu, dışlanma, ötekileştirilme ve yabancılaşma temaları, merkez-çevre tartışmaları çerçevesinde seçilen örnek filmler üzerinden incelemek çalışmamızın ana konu ve eksenini oluşturmaktadır.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada sinemanın toplumsal, kültürel, siyasal ve iktisadi değişimlerden etkilenmesi, konu edindiği dönemin durumunu betimleyebilmesi, günümüze ışık tutabilmesi gibi niteliklere sahip olması sebebiyle modernleşme ve göç konusu, Türk sineması çerçevesinde incelenmeye değer görülmüştür. Bu anlamda çalışmamızda Türk sineması göç olgusu çerçevesinde incelenirken, aynı zamanda Türk toplumunun değişen toplumsal yapısı değerlendirilecektir.

Bu çalışmada Türk sinemasında göç temalı filmlerin söylem ve anlatı yapılarında toplumsal, kültürel, siyasal ve ekonomik dönüşümlerin yansıtıldığı ön kabulünden yola çıkılmıştır. Bu çalışmada, modernleşme serüveni sonucu meydana gelen toplumsal değişim ve dönüşüm dinamikleri iç göç kapsamında Türk sineması özelinde tespit edilmeye çalışılacaktır. 1960-1990 yılları arasında gösterime giren iç göç konulu filmlerde kimlik kategorisinin nasıl kurgulanıp, yansıtıldığı ve sinema perdesine yansıtılan toplumsal değişim ve dönüşümlerin Türkiye'nin toplumsal yapısında bir karşılığının olup olmadığını tespit etmek amaçlanmıştır. Bu bağlamda modernleşmenin dinamikleri merkez-çevre tartışmaları çerçevesinde incelenecek ve modernleşme ve göç kavramları bağlamında 1960-1990 yılları arasından seçilen iç göç konulu filmler, kimlik kategorisi kapsamında çözümlenecektir.

Araştırmanın Önemi

Bu çalışmanın özgün yanı, toplumsal yapıda meydana gelen değişiklikleri kapsamlı bir şekilde ortaya koyarak, alanda daha sonraki araştırmalara bir katkı sunabilecek olmasıdır.

Bu çerçevede çalışmanın;

- Sosyoloji disiplini alanında, Türk sineması özelinde modernleşme ve göç temaları üzerinden toplumun kültürel politik bir okumasının yapılması,
- Sinemanın toplumu yansıtıcı özelliğine sahip olması sebebiyle göç olgusunun, sinemadaki yansımalarının çözümlenmesi,
- Türk sinema filmlerinde kullanılan modernleşme ve göç sürecinin anlatı yapısının ve söylemlerinin incelenecek olması,
- 1960-1990 yıllarında işlenen göç konulu Türk filmlerinde, kimlik kategorisi bağlamında ele alınan temaların merkez-çevre tartışmaları çerçevesinde belirlenmesi gibi hususlarda birer kaynak niteliğinde olması umulmaktadır.

Araştırmanın Problemleri

Bu çalışmamızda, toplumumuzda yaşanan değişim ve dönüşümlerin Türk sinemasında nasıl işlendiği, Türk modernleşmesinin izlerinin sinemada nasıl kurgulandığı ve hangi söylemlerle ifade edildiği, dönemsel olarak göç olgusunun işleniş biçimlerinde benzerlik ve farklılıkların olup olmadığı sorgulanacaktır. Bu hususlar dikkate alınarak araştırmanın problem soruları sırasıyla aşağıdaki gibi belirlenmiştir:

- Sinema anlatı yapısı ve söylemler çerçevesinde Türk sinemasında göç temalı filmler nasıl kurgulanmıştır?
- Türk sinemasında iç göç kurgularında 1960-1990 yılları arasında dinamik ve yapısal farklılıklara yer verilmiş midir?
- 1960-1990 yılları arasında Türk sinemasında, kimlik kategorisi bağlamında göçmen kimliğinin mekânsal kurgusu, kentteki öteki ve kentli kimliği merkez-çevre farklılıkları kapsamında nasıl kurgulanmıştır? Kimlik kategorisi kapsamında belirlenen temaların dönemsel kurgularında farklılıklar veya benzerlikler var mıdır?
- 1960-1990 yılları arasında Türk sinemasında göçmenlerin, kentle bütünleşmelerinde hemşerilik ilişki biçiminin rolü ve muhayyel dünyalarının kentle bütünleşebilmeleri üzerine etkileri nasıl ele alınmıştır?

Problem sorularımız belirledikten sonra yanıtlarımızı bulabilmek için konuyla ilgili doküman analizi çalışması yapılacaktır. Bu çalışmamızda sosyal ve kültürel çalışmalar için kullanılan bir yöntem ve çok boyutlu eleştirel bir yaklaşım olması sebebiyle içerik analizi kullanılarak, sinemada modernleşme ve göç temalarının söylemsel olarak nasıl kurgulandıkları analiz edilecektir. Bu bağlamda, belirlenen filmlerin nasıl kurgulandıkları, filmlerin öne çıkan özellikleri, filmlerde seçilen konuların neler olduğu ve bunların nasıl yansıtıldığı sorularına cevap aranacaktır.

Araştırmanın Yöntemi

Araştırma yönteminin seçiminde Türk sinemasında, modernleşmenin yansımalarının nasıl olduğu, göç temalı filmlerin dönemsel betimlemelerinin ne şekilde yansıtıldığı ve yer verilen karakterlerin hangi şekilde, boyutta ve yönde kurgulandıkları gibi araştırma soruları çalışmaya yön vermiştir. Araştırmanın varsayımları ise şu şekilde belirlenmiştir:

1. Türk toplum yapısında varolan sosyal sorunlar, Türk sinemasında işlenmiştir.

2. Türk halkının modernleşme çabaları ve buna bağlı göç etme yoğunluklarıyla, Türk sinemasında modernleşme ve göç konularının işlenme düzeyleri arasında pozitif bir bağlantı vardır.

3. Türk sinemasında göçmen kimliğinin mekânsal kurgusu, dışlanma, ötekileştirilme ve yabancılaşma konularının işlenmesiyle, göçmenlerin yaşadıkları kimlik krizleri arasında merkez-çevre ayrımı bağlamında anlamlı bir ilişki bulunmaktadır.

Çalışmamızda, nitel bir araştırma deseni oluşturularak, incelenecek dönemlerin tarihsel, toplumsal, sosyal ve ekonomik boyutları filmlerin kurguları, öne çıkan özellikleri, filmlerde kullanılan konular belirlenen temsiller bağlamında ele alınacaktır. Hedeflenen amaca ulaşabilmek için; tarihsel ve sosyolojik yaklaşımlar çerçevesinde içerik analizi yöntemi kullanılacaktır. Böylece iletimin aktarılması nedensellik ilişkisi kapsamında açıklanacaktır. Zira “içerik analizi, toplanan verilerin derinlemesine analiz edilmesini gerektirir ve önceden belirgin olmayan temaların ve boyutların ortaya çıkarılmasına olanak verir” (Yıldırım & Şimşek, 2011:223). Aynı zamanda içerik analizi “çözümleme metnin öğelerinin, önceden saptanmış kategorilere ayrılmasından oluşur” (Duverger, 2014: 172). Bu bağlamda içerik analizi tekniği ile kimlik kategorisi başlığında, 1960-1990 yılları arasında iç göç konusunu işleyen filmlere yer verilerek göçmen kimliğinin mekânsal kurgusu, dışlanma, ötekileştirilme ve yabancılaşma temaları merkez-çevre tartışmaları çerçevesinde ele alınacaktır.

İç göç konulu filmlerin 1960’lı yıllarda çekilmeye başlanması ve bu çalışmada ilk göç konulu filmlere odaklanması sebebiyle çalışmanın dönemsel sınırlandırılması, 1960 ile 1990 yılları olarak belirlenmiştir. Böylece bu çalışmada; göç konusunu işleyen ilk dönem filmlerinde “göç” olgusunun, Türk sinemasındaki gelişimini inceleyebilmek fırsatı elde edilmiş olmakla birlikte toplumsal alanda yaşanan değişim, dönüşüm ve gelişmelerin sinemaya yansımaları ve sinematografik aktarımları modernleşme çerçevesinde incelenecektir. Türk sineması modernleşme kapsamında değerlendirilip, Türk modernleşmesinin göç süreci ile ilişkisinin anlaşılması olarak niyet edilen bu çalışmanın doküman analizi ile kuramsal ve kavramsal arka planı oluşturulacaktır. Bu çalışmada; örnekleme tekniği olarak olasılığa dayanmayan “araştırmacının son derece özel ve ulaşılması güç bir nüfusun olası tüm örnek olaylarını belirlemek için geniş bir yöntemler yelpazesi kullandığı rastlantısal olmayan bir örneklem” (Neuman, 2017: 322) olarak

amaçlı örneklem kullanılmıştır. İç göç konulu toplamda on beş filmin inceleneceği bu çalışmada şu filmler ele alınacaktır:

Otobüs Yolcuları (Ertem Göreç-1961), Gurbet Kuşları (Halit Refiğ-1964), Keşanlı Ali Destanı (Atıf Yılmaz-1962), Bitmeyen Yol (Duygu Sağıroğlu-1965), Ah Güzel İstanbul (Atıf Yılmaz-1966), Fatma Bacı (Halit Refiğ-1972), Gelin (Lütfi Ömer Akad-74), Düğün (Lütfi Ömer Akad-74), Diyet (Lütfi Ömer Akad-74), Taşı Toprağı Altın Şehir (Orhan Aksoy-1978), Devlet Kuşu (Memduh Ün-1980), Talihli Amele (Atıf Yılmaz-1980), At (Ali Özgentürk-1981), Züğürt Ağa (Nesli Çölgeçen-1985), Bir Avuç Cennet (Muammer Özer-1985).

Araştırmanın Kapsamı

Sanayileşmeyle birlikte kapitalist üretim odaklı toplum zihniyetine dayanan modernleşme sürecinin gelişim göstermesi, bizleri geleneksel alışkanlıklarımızdan koparmış ve bu durum giderek farklılaşan günlük rutinlerimiz üzerinde köklü değişiklikler meydana getirmiştir. Sanayileşmenin getirdiği sarsıcı ve köklü değişikliklerin yaşanması sonucunda, modernleşmeye bağlı olarak göç olgusu ortaya çıkmış ve yeni yaşam biçimleri oluşmuştur. Bu bağlamda modernleşmenin tanımı, kökeninin anlatıldığı birinci bölümün ilk kısmında, Batı dışı modernleşme biçimlerine Türkiye özelinde yer verilerek, Türk modernleşme sürecine etki eden faktörler anlaşılmaya çalışılacaktır.

Endüstrinin gelişimi ile tarımda makinelerin kullanımının yaygınlaşması, kırsal kesimde açığa çıkan işgücü fazlalığı, kentlerin cazibe merkezleri haline gelmeleri gibi nedenlerle kırsal kesimden şehir merkezlerine yönelik göç artmış ve kentlere yerleşip tutunmaya çalışan göçmenlerin gündelik hayatında kapsamlı dönüşümler yaşanmıştır. Bu bağlamda birinci bölümün devamında, modernleşmenin göç süreci ile ilişkisine yer verilerek, bir toplumsal değişim süreci olarak modernleşme kavramı incelenecek ve göç olgusu çerçevesinde yaşanan sosyal, kültürel, ekonomik ve toplumsal dönüşümler hakkında kısa bir değerlendirme yapılacaktır. Aynı zamanda çalışmada, göç olgusunun kimlik kavramıyla ilişkisine yer verilerek kimliğin sosyolojik kapsamı ortaya koyulacak ve göçmen kimliğinin mekânsal kurgusu, dışlanma, ötekileştirilme ve yabancılaşma temalarında göçmen kimliği betimlenecektir.

Sanatın pek çok dalı toplumsal hayatı etkilemekte ve toplumsal hayattan etkilenebilmektedir. Kitlelerin dikkatini en fazla çeken sanat dallarından biri olarak sinema, etkili iletişim sunma özelliğine sahip olması sebebiyle sosyal bilimciler tarafından önemli bir inceleme alanını teşkil etmektedir. Bu bağlamda sinemanın gelişim öyküsüne yer verilen ikinci bölümde sinema; sanat, mit üretim yeri ve iletişim biçimi olarak ele alınacak ve sosyolojik bakış çerçevesinde neden sinema araştırmalarının önemli olduğu tartışılacaktır. İkinci bölümün devamında ise; Türk sineması üzerinde durularak Türkiye'nin toplumsal, kültürel ve ekonomik koşulları bağlamında modernleşmeyle birlikte sinema anlatıları, yönelimleri incelenecek ve bir sosyal sorun alanı olarak göç konusuna sinemada nasıl yer verildiği ele alınacaktır. Toplumsal değişimin yansıtıcı bir aracı olarak Türk sinemasında şehirleşme, göç ve kültürel farklılaşmaların sinemadaki tezahürleri araştırılacaktır.

Bu çalışmanın amacı; geleneksel toplum yapısının hızla çözülerek modern toplum yapısına doğru geçiş aşamasında olan Türkiye'nin, göç süreciyle birlikte geçirdiği değişim ve dönüşümlerin sinemadaki yansımalarını incelemektir. Bu çalışmanın üçüncü bölümünde göç sürecinin Türk sinemasında nasıl kurulanıp sunulduğu sorgulanacak ve göçmen kimliğinin mekânsal kurgusu, öteki ve kentli kimliğinin farklılıkları, göçmenlerin kentle bütünleşmelerinde hemşerilik ilişki biçiminin rolü ve muhayyel dünyalarının kentle bütünleşebilmeleri üzerindeki etkileri çözümlenecektir. Bu kapsamda göç ettiği bölgeye tutunmaya, bir yer edinmeye çalışan insanların hikayelerine yer verilen filmler analiz edilerek, göçmen kimliğinin sinema filmlerindeki sunumu ortaya koyulmaya çalışılacaktır.

1. BÖLÜM: KAVRAMSAL VE KURAMSAL ÇERÇEVE

1.1. Bir Toplumsal Değişim Süreci Olarak Modernleşme

Türk Dil Kurumu (2019) tarafından, “çağdaş” ve “çağcıl” olarak tanımlanan modern kavramı, Batı literatüründe ilk zamanlar, bugün kullanıldığı biçiminden uzak olarak dini bir anlam ifade etmek için kullanılmaktaydı. “Buna göre modern kavramı ilk kez MS 5. Yüzyılda, antiqius’un karşıtını oluşturacak şekilde , Hristiyanlığın putperest pagan kültüründen ayırmak için kullanılmıştır” (Cevizci, 2020: 1334). Hristiyan metinlerinde Latince “modernus” olarak geçen modern kavramı, eski pagan öğretileri ile Hristiyan öğretilerini birbirinden ayırmak, eski yeni karşılaştırılmasında yeni olanın modern olduğunu belirtmek ve Hristiyanlaşmış toplumlar ile Hristiyanlaşmamış toplumları vurgulamak için kullanılmıştır. Bugünkü anlamına Rönesans ile kavuşan modern kavramı coğrafi keşifler, rasyonel düşünme biçiminin hâkim olmaya başlaması, seküler dünya görüşünün yaygınlık kazanması gibi Batı’da hayatın her alanında etkisi olan değişim, dönüşüm ve ilerleme fikrini ifade etmek üzere kullanılmıştır. Doğa bilimlerinin kilise dogmaları karşısında mutlak doğruluğu temsil ettiğini vurgulayarak aklı merkeze alan, eleştirel düşünme biçimlerini benimseyen, birey özgürlüğü ve ilerleyen tarih anlayışını savunan aydınlanma düşünürlerinin, modernleşme kavramına katkıları büyük olmuştur (Cevizci, 2020).

Modernleşme kavramı, Touraine’de “modernliğin eyleme geçmesi”, Berman’da ise “insanlığın yaşadığı süreç” olarak tanımlanmıştır. Modernleşme süreci, gelip geçiciliğe işaret etmemekte, kaçınılmaz ve kalıcı izler bırakan bir kültürel dönüşüme karşılık gelmektedir (Baran, 2013). Bu bağlamda modernleşme; geleneksellikten uzaklaşarak değişimi, Batı merkezli kültürel yaklaşımı, demokratikleşmeyi, uzmanlaşmayı, küreselleşmeyi, seküler dünya görüşünü, yeniliği ve ilerlemeyi ifade eden çok boyutlu ve dinamik bir süreci kapsamaktadır. Modernleşme kavramı; rasyonalist ve pozitivist anlayışın temellerine sahip, siyasi, ekonomik, kültürel ve sosyal boyutları içeren bir kavramdır. Bu çerçevede modern toplumsal yapı kavramı, geleneksel toplum tipinden farklılığa işaret etmektedir (Yüksel, 2002). Buna göre modernleşme eski geleneklerin karşısında yeni toplumsal, siyasi ve ekonomik düzeni temsil eden süreci ifade etmektedir.

Modernleşmeyle gelişim gösteren sosyoloji disiplini kapsamında, toplumlarda meydana gelen tarihi süreçleri anlama ve açıklama çabasına girilmiş ve modern topluma geçişin dinamikleri ortaya koyulmuştur. Buna göre; Comte, toplumlarda meydana gelen değişimleri, üç hal yasasında belirttiği dönemlerle açıklamıştır. 1300 yılına kadar olan dönemi kapsayan, dinsel ve doğaüstü güçlerin toplumsal ve fiziksel dünyayı belirlediği, teolojik aşamada; her şeyin kökeninde Tanrının olduğu inancı hakimdir. 1300 ile 1800 yılları arasında kalan dönem; soyut düşüncelerin baskın olduğu ve açıklamaların kökeninde doğa gibi soyut güçlerin olduğu metafizik aşama dönemidir. 1800 sonrasında pozitif aşamaya girilerek insanlar mutlak neden ve kesin doğru arayışlarından vazgeçmiş, deney ve gözlem yoluyla yasalar elde edecek bilimsel verilere dayalı açıklamalara başlamışlardır (Swingewood, 2014). Pozitif aşamaya geçilmesiyle, dini dogmalara ve doğa üstü güçlere dayalı açıklamalardan uzaklaşmış ve akla dayanan bilimsel veriler, ölçü olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Karl Marx, insanlığın gelişim evrelerini, modern dönemin üretim biçimi olan kapitalist üretim biçimine geçiş kapsamında beş aşamaya ayırmıştır. Kısaca; ilk insanlık dönemine karşılık gelen, sınıfların ve özel mülkiyetin olmadığı ilkel komünal toplum ilk aşamayı, bir mal gibi alınıp satılabilen köleliğin ve ilk sınıflı yapının ortaya çıktığı köleci toplum ikinci aşamayı, kölelerin yerini köylülerin aldığı ve toprak sahiplerinin topraklarında çalışmak durumunda kaldıkları feodal toplum yapısı üçüncü aşamayı, işgücünün alınıp satılabilen bir metaya dönüştüğü, burjuva ve proletarya arasında sınıf çatışmasının olduğu kapitalist toplum modeli dördüncü aşamayı oluşturmaktadır. Burjuva ve proletarya arasında yaşanan çatışmanın sonunda oluşacak sınıfsız bir topluma karşılık gelen sosyalist toplum ise, son aşamada yer almaktadır (Knapp ve Spector, 1997, Akt., Güneş, 2018). Marx'a göre, burjuva ve proletarya arasında yaşanacak olan sınıf çatışmasının sonucunda, insanların toplumsal üretimde kendi verimlilikleri kadar pay sahibi olacakları, yeni bir üretim biçimi olan sosyalist topluma doğru evrileceklerdir.

Durkheim, toplumların gelişim aşamalarını mekanik ve organik dayanışmacı toplumlar olarak ikiye ayırmıştır. Mekanik dayanışmacı toplumlar; iş bölümünün oldukça az olduğu toplumlardır. Bu toplumlarda bireyler birbirleriyle benzeşmektedirler. Toplumun tüm bireyleri aynı duygu, değer ve kutsal inancı paylaşmaktadırlar. Aynı zamanda toplumda kollektif bilinç hâkimdir ve cezalandırıcı hukukun yaptırımları uygulanmaktadır. Mekanik dayanışmacı toplumlarda biz duygusu ve ortak mülkiyet egemendir. Bu toplum

yapısında cemaatin çıkarları üstün tutulmakta, törelerin, dinin ve inançların önemli bir yeri bulunmaktadır (Aron, 2007). Bu kavram Tönnies'in açıklamalarında cemaat (gemeinschaft) kavramına karşılık gelmektedir. Durkheim organik dayanışmacı toplum modelini; bireylerin birbirinden farklılaştığı, iş bölümüne bağlı olarak uzmanlaşmanın arttığı, bireylerin sınırlı görevlere sahip olmalarından dolayı birbirlerine muhtaç oldukları, toplumda onarıcı veya iade edici hukukun işlediği şeklinde açıklamıştır (Swingewood, 2014). Organik dayanışmacı toplum modeli, Tönnies'in cemiyet (gesellschaft) kavramına tekabül etmektedir.

Weber toplumsal değişimi geleneksel, karizmatik, yasal-ussal otorite tipleri üzerinden açıklamıştır. Geleneksel otorite; liderliğin miras yolu ile geçtiği, kaynağını geleneklerden alan, geleneklerden sapılmadığı sürece lidere itaat edilen, uygulamaların keyfi ve kişisel olduğu otorite tipidir. Karizmatik otorite; meşruluğunu olağanüstü kişisel özelliklerinden ve kahramanlığından alan, toplumda temin ettiği güven nedeniyle kendisine itaat edilen ve meşruluğu akılcı ilkeler etrafında şekillenmiş olan otorite tipidir. Yasal-ussal otorite ise; kanunlara dayanan, toplumda kanunların üstünlüğünün vurgulanması sebebiyle kanunlara itaat eden, bürokrasi ile yönetilen, yönetenlerin hizmetkar olarak nitelendirildiği otorite tipidir (Goodwin ve Scimecca, 2015). Tüm bu açıklamalara göre; Comte, Marx, Tönnies, Durkheim, Weber gibi düşünürlerin toplumların gelişim aşamalarında belirttikleri son aşamaların özellikleri modern toplumlara karşılık gelmektedirler. Buna göre tarihsel dönemler içinde birtakım gelişmelerin yaşanması, toplumsal hayatta bireysel, sosyal, siyasal ve ekonomik farklılıkları meydana getirmiş ve modernleşmeyle yeni ve dinamik bir yaşam biçimi ortaya çıkmıştır.

İlk dönem sosyologları, modernleşmeyle birlikte dinin toplumla ilişkisi bağlamında çeşitli açıklamalar yapmışlardır. Comte, dini toplumu bir arada tutabilecek bir bağ sağlaması sebebiyle düzeni temel alan, ilerlemeci bir hedefe sahip, sevgi ilkesine dayanan, “insanlık dini” adını verdiği laik bir din önermiş ve toplumsal düzenin yeniden sağlanabileceğine inanmıştır (Goodwin ve Scimecca, 2015). Aynı şekilde Martineau'da dinin bütünleştirici yönü olduğunu kabul etmektedir (Goodwin ve Scimecca, 2015). Marx, dinin tarihsel bir olgu olduğunu belirtmektedir. Marx'a göre din; egemen sınıfın meşruluğunu sağlamakta, baskı altında kalmış olan kesimlerin içinde bulundukları durumu daha katlanabilir hale getirmekte ve insanların dikkatlerini diğer dünya alemine çevirmek suretiyle acılarını hafifletmektedir. Ona göre; dini ortaya çıkaran sosyal

koşulların son bulması durumunda din ortadan kaybolacaktır. Dinin toplumsal bir olgu ve dinlerin kaynağının toplum olduğunu savunan Durkheim; toplumda kutsal olana yönelik korku, saygı ve gizem gibi duyguların yaratılmasıyla toplumda ahlaki düzenin sağlandığını belirtmektedir. “Bir grubun üyeleri bir dinsel sisteme taptıklarında veya başka bir şeye kutsal özellik atfettiklerinde aslında kendi kolektif inançları ve duygularına kutsallık atfederler” (Goodwin ve Scimecca, 2015: 166). Max Weber ise; rasyonelleşme ile birlikte Batı toplumlarının giderek büyüden arındıkları tezini ortaya koymuştur. Buna göre rasyonelleşmeyle, her şeyin mantık çerçevesinde kurgulandığı bir dünya düzenine geçilmiş ve rasyonelleşme öncesinde hakim olan sihir gibi güçler ortadan yok olmuşlardır (Ritzer, 2016). Fantezi, büyü, sihir, gizem gibi rasyonel olmayan unsurlar bilinemez ve öngörülemez dolayısıyla denetlenemezlerdir. Bu uğraşlar modern dünyanın üstün tuttuğu nicelikten yoksundurlar. Modern dünya, sihir ve büyüden arındırılmış rasyonel ve büyüü bozulmuş bir dünyadır. Bu bağlamda modernlik, akıllı ve bilimi yücelterek, irrasyonel alanları mantık yürütme yetisine sahip olmayan kesimlere bırakmıştır (Kumar, 2013). Modern düşüncenin bu yaklaşımında, dinin toplumsal hayatın dışına itilmesi ve seküler dünya görüşünün benimsenmesi hedefi bulunmaktadır (Köse, 2001). Sanat yapıtlarının da piyasada yer bulduğu pazar fiyatları ile gerçek değerini yansıttıkları inancını tartışan Berger (2019), modernleşmeyle birlikte dinin toplumdan dışlandığını ancak sanat eserlerinin dinsel nesneler haline getirilerek, kutsallık imajına sokulduklarını belirtmiştir. Berger bu ifadeleriyle, aslında resimlerin taşıdıkları imgelerin sanatsal anlamlarından dolayı olmayıp, resimleri egzotik ve etkileyici olmalarının satış değerlerine yüklenen anlamdan kaynaklandığını ortaya koymaktadır. Buna göre; her şeyin alınıp satılabilen birer metaya dönüştürüldüğü modern dünyada, sanat yapıtlarına yönelik ilgilerin de yapıtların meta değerlerinden kaynaklanmakta ve yapıtların fiyatları yükseldikçe daha yüksek bir manevi değere sahip oldukları inancı paylaşılmaktadır. Dinin toplumlar üzerinde birleştirici, bütünleştirici, ahlaki bir düzen anlayışının yerleşmesini sağlayıcı işlevleri, klasik dönem sosyologlarının önemli bir kısmı tarafından kabul edilmektedir. Ancak modern topluma doğru evrildikçe dinin gerileyerek toplum üzerindeki etkisi ve baskısının yok olacağına dair inançlara sahip olmuşlardır. Bu anlamda toplumun pek çok alanında meydana gelmesi gereken değişimler bulunmaktadır.

“Modernlik fikri toplumun merkezindeki Tanrı’nın yerine bilimi koyarak, dinsel inançlara -en iyi olasılıkla- ancak özel yaşam dahilinde bir yer bırakır. Modern toplumdan söz edebilmek için bilimin teknolojik uygulamalarının olması yeterli

değildir. Buna ek olarak entelektüel etkinliğin siyasal propagandalar ya da dinsel inançlardan korunması, kamu ve özel yönetimlerin kişisel bir iktidarın aracı haline gelmemesi, tıpkı kişisel servetlerle devletin ya da işletmelerin bütçelerinin birbirinden ayrı tutulması gibi, özel yaşamla kamu yaşamının da birbirinden ayrılması gerekmektedir” (Touraine, 2016: 26).

İnsanların bir araya gelip, toplumsal yapılarına bağlı olarak geliştirdikleri “bilinç” duygusu, toplumların devamlılığını “birlik, beraberlik ve uyum” içinde sürdürmelerini sağlamaları noktasında önemlidir (Çetin, 2005: 166). Ancak modernleşmeyle birlikte iş bölümünün ve uzmanlaşmanın artması gibi toplumsal farklılaşmalar, toplumsal yapı içinde “insan-insan ilişkilerini” dönüşüme uğratmıştır (Yüksel, 2003: 86). Modernleşmeyle bireyler, geleneksel değerlerin yüz yüze ilişki biçiminden yoksun kalmış ve içinde bulundukları yeni toplumsal, siyasal ve ekonomik düzen içerisinde kimlik bunalımı, aidiyet gibi sorunları yaşamaya başlamışlardır. Aynı zamanda bireyler, nüfus artış hızından dolayı aşırı tüketimin meydana getirdiği açlık korkusu, toplumda artan suç oranları ve güvenlik kaygısı gibi nedenlerden dolayı yalnızlaşarak yabancılaşma sürecini deneyimlemektedirler. Modernleşmeyi; toplumsal hayatın kargaşaya dönmesi ve bireylere endişe ve belirsizlik sunması olarak tanımlayan Berman (2019), bu ifadeleriyle, katı olan her şeyin buharlaşıp havaya karışarak evrenin parçası haline geldikleri şeklinde açıklamaktadır.

Modernleşmeyle, teknolojik gelişmelerin ilerlemesi ve yaygınlaşması, zaman ve mekân arasındaki mesafeleri azaltmış ve bu durum toplumlarda ahlaki değerlerin ve kuralların zayıflaması ve yok olmasına neden olmuştur (Yüksel, 2003). Taylor (2020); yaşanan toplumsal dönüşümler üzerinde ahlaki bakımdan bireyciliğin yükselmesi, araçsal aklın vurgulanması ve demokratik katılımın azalması olmak üzere modernleşmenin üç sıkıntısı üzerinde durmaktadır. Modern kazanımlar arasında en büyüğü; atalarından farklı olarak kendi yaşam tarzını belirleyebilme, inançlar arasında seçim yapabilme fırsatı sunan bireycilik olarak görülmektedir. Ancak bireyciliğin, benlik üzerinde yoğunlaşarak içe kapanmayı, toplumsal alandan uzaklaşarak toplumsal meselelere karşı duyarsızlaşmayı ve geniş bakış açılarını yitiren bireylerin topluma karşı kayıtsız hale gelmesi gibi sonuçları bulunmaktadır.

Araçsal akıl kelimesi ile Taylor (2020) bir amaca en verimli ve en ekonomik biçimde nasıl ulaşacağımızı belirlerken kullandığımız akılcı yaklaşımı ifade etmektedir. Buna göre; teknolojinin gelişimine önem verilmesi, verimlilik, kendini gerçekleştirme, başarı,

Üretim ve yeniden üretim gibi akılcı değerler yüceltilmektedir. Ancak insana, çevreye, doğaya saygının giderek azalması ahlaki sarsılmanın yaşanmasına sebep olmaktadır. Araçsal aklın tahakkümü, bireylerin kendi ilerine kapanarak özel yaşamlarına dalmaları siyasi yaşama katılımı azaltmakta, aracı kurumlar yok olmakta bu durum özgürlük yitimine neden olmaktadır. Bürokratik devlet işleyişi; araçsalcı aklı benimseyen çevreyi ve bireyciliği desteklemekte, birey ise; devlete karşı yalnız ve güçsüz hissetmektedir. Bauman (2017: 24) modernleşmenin ilerlemeci anlayışını; “saplantılı bir ileriye yürüyüş” olarak tanımlamış ve varılan hiçbir yerin öteki yerlerden daha iyi olmaması nedeniyle ilerlemenin endişeli ve telaşlı olduğu yönünde eleştirmiştir. Modernleşmeyi tanımlarken kullanılan düzen kavramını ise Bauman (2017: 45-61), “bahçe düzeni” metaforuyla ele almış ve modern dönemde gerçekleşen Yahudi soykırımını, modernlik ve “bahçe kültürü” arasında benzerlik kurarak açıklamıştır. Bu metaforla Bauman modern devlet yapılarının, bir bahçivan gibi davrandıklarını, kendisinden olmayanları bahçeden sklp atılması gereken yabani otlar gibi değerlendirerek, “ırkçılık” yaptıklarını ifade etmiştir. Touraine (2016) ise; modernliğin Batı’da bilimsel aklın bir ürünü olarak gelişmediği, giderek aklın ışığından uzaklaşıldığı, dinlerin geri döndüğü, ABD’nin liderliğindeki Batı’nın bencillikle hareket ettiği gibi konularda eleştirmiştir. Berman (2019:393), modernliğin sadece geleneksel kurum ve çevreleri değil, bizzat kendisini kendisi ile yıkıma uğratan, “sorunlu ve tehlikeli” bir süreç olarak tanımlamıştır.

Bu bölümde; Batıda gelişen modernleşme sürecinin tarihi arka planı ve modernleşme kuramları, Batı’nın ve Doğu’nun sınırları, Doğu’nun Batı’ya öykünme abaları, Batı-dışı toplumların modernleşmesi ve Türk modernleşme serüveni açıklanacaktır. Böylece modernleşmenin kuramsal ve ideolojik arka planı erevelenecektir. Aynı zamanda bu bölümde, modernleşme ve güç arasında ilişki kimlik kavramı ile mekân kurgusu, ötekileştirilme, ayrımcılık ve yabancılaşma kavramları bağlamında incelenecek ve gn sonuçlarına yer verilerek, tezin diğer bölümleri ile ilişkilendirilmeye çalışılacaktır.

1.1.1. Batı Avrupa Toplumlarında Modernleşme

Modern dönemde, bir dizi gelişmelerin yaşandığını belirten ve modernliğin “yaşam ve örgütlenme” biçimine dikkat çeken Giddens’a göre modernlik terimi, on yedinci yüzyılda Avrupa menşeili olarak gelişerek, tüm dünya ülkelerini etkileyen bir kavramdır. (Giddens 2021:9). Bu rgtlenme biçimlerinin içinde ve modernliğin kökeninde

Rönesans ve Reform hareketleri bulunmaktadır. Rönesans ve Reform hareketleri ile birlikte Avrupa’da feodalizmin çözülmesi, kilisenin toplumsal ve ekonomik gücünün giderek zayıflaması, bilim insanların kilise baskısından kurtulmaları gibi birtakım düşünsel, toplumsal ve ekonomik gelişmeler meydana gelmiştir.

Modern dönemde yaşanan önemli gelişmelerden ilki bilimsel devrimdir. Newton’un *Principia* adlı eseri hakkında Edmon Halley, tanrının evreni belirli kurallara göre düzenlediğini ve doğanın bilinecek temellere sahip olduğunu ortaya koymuştur (Akt., Rostow, 1973). Bilimsel devrimin en önemli simgesi olan Isaac Newton, gözlem ve deney yöntemlerini kullanmaya başlamış ve kendisinden önce var olan fizik kanunlarını devirerek, fiziksel dünyanın yeniden açıklamasını yapmıştır. Newton’un ortaya koyduğu bu gelişme, Aristotelesin fizik anlayışını geri planda bırakmıştır. Aynı zamanda güneş merkezli sisteme geçilmesi, kan dolaşımının bulunması gibi birtakım bilimsel gelişmeler meydana gelmiştir (İnönü, 2004). Böylece 16. ve 17. yüzyılda yaşanan bilimsel devrimle, akıl ve olgular dünyasında varolan ikilik ortadan kaldırılarak bunlar arasında birlik olduğu iddiası ortaya atılmıştır. Bilimsel gelişmeler sayesinde Aydınlanma düşünürleri, dinin yerine akıllı getirerek devlet ve kilise otoritelerine karşı çıkabilmişlerdir.

Modern dönemin temelini atan ikinci önemli gelişme, aydınlanma çağı ve “akıl çağı” olarak da bilinen Aydınlanma düşüncesi olmuştur. Aydınlanma düşünürleri, akıllı temele koyarak deney ve gözlem vasıtasıyla evrenin bilinebileceği ve kontrol altına alınabileceğini ortaya koymuşlardır (Ritzer ve Stepnisky, 2014). Tüm doğanın ve toplumsal ilişkilerin temelinde aklın yer aldığı görüşünü paylaşan aydınlanma düşünürleri için akıl üstün ve önemli bir kavramdır. Din, devlet, batıl inançlar gibi akıllı sınırlayan etkenler olmadığı sürece akıl doğru bilgiyi verecek tek güvenilir bir kaynaktır (Çüçen, 2013). Aydınlanmanın akıl ile ilişkisine dikkat çekmek isteyen Kant kendisine sorduğu, “acaba aydınlanmış bir çağda mı yaşıyoruz?” sorusuna, henüz aydınlanmış bir çağda olmadığımızı ancak buna doğru yönümüzü çevirdiğimiz bir yol üzerinde olduğumuz şeklinde cevap verir. Kant’a göre, din gibi konularda, aklın merkeze koyulması durumunda aydınlanmış bir çağda yaşamaktan söz edilebilir (Kant, 1784). Bu bağlamda Aydınlanma düşünürleri, laiklik kavramını benimsemiş ve toplumların dini ilkelere göre değil, aklın ve bilimin ışığında ilerlemesi gerektiği fikrini paylaşmışlardır.

Modernleşmenin temelini atan bir diğer önemli olay siyasal, toplumsal ve ekonomik anlamda meydana gelen değişimlerin sonucunda yaşanan Fransız Devrimidir. “On

sekizinci yüzyıl sonu ve on dokuzuncu yüzyıldaki, Fransız Devrimi'yle başlayan, eski feodal yapıları kökten yıkan ve demokrasi, eşitlik ve özgürlük imkanlarına, liberal ve sosyalist ideolojilere yol açan büyük siyasal devrimler" (Slattery, 2017: 13) meydana gelmiştir. Fransa'da kabul edilen İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirisinde; Fransız Devrimi ile Fransa'nın toplumsal ve siyasal kuruluşu kökten değiştirilmiş ve Aydınlanma ilkelerine uyan, laik temelli bir devletin kurulması sağlanmıştır.

Modernleşme kavramı ile aynı anlamda kullanılan endüstrileşme/sanayileşme kavramı modernleşmenin dördüncü önemli gelişmesidir. Sanayi Devrimi ekonomik ve toplumsal alanda gerçekleşen dönüşümle birlikte yeni bir yaşam tarzının ortaya çıkması anlamına gelmektedir. Batılı toplumlarının endüstri toplumuna dönüşümlerini ifade eden Endüstri Devrimi; sosyal hayatın, toplumsal ve siyasal kanunlarının ekonomik temelli yeniden düzenlenmesini sağlamıştır. Tarımda makineleşmenin yaygınlaşmasıyla açığa çıkan işgücü nüfusu, tarım bölgelerinden göç ederek sanayi kuruluşlarında yer alamaya başlamışlardır (Ritzer ve Stepnisky, 2014). Endüstri Devrimi sonucu gerçekleşen yoğun göç hareketleri, geleneksel yaşam biçimlerinde ciddi dönüşümlere neden olmuştur. Kitlesele gerçekleşen göç hareketlerinin yönü, sanayi kuruluşlarının bulunduğu kent merkezlerine doğru gerçekleşmiş ve bu durum kentlerin büyüklüğünde ve sayısında artış meydana getirmiştir (Aksoy, 2016). Kentlere yönelik göç hareketlerinin yoğunlaşmasıyla, fabrikalarda çalışan iş ve işçi sorunlarının gündeme gelmesi, gelir adaletsizliğinin oluşması, işçi sınıfının giderek daha fazla yoksullaşması, kentlerde suç oranlarının artması, aile kurumunun geleneksel yapısından uzaklaşması, ailenin işlevlerinde dönüşümlerin yaşanması gibi toplumsal hayatı etkileyen bir dizi değişiklikler meydana getirmiştir.

Fransız Devrimi, ulus devletlerin zeminini oluşturmuştur (Aydın, 2018). Yeni kurulan ulus devletler feodal yapıdan uzak, merkeziyetçi bir siyasi düzen esasına dayanmaktadır (Cebeci, 2008). Bu anlamda "tarihsel sosyolojik bir kategori olarak ulus devlet, Avrupa'da başlayan merkantilizm politikası ve sömürgeciliğin ortaya çıkardığı ve kapitalizm ile birlikte gelişme sürecine giren bir olgudur" (Bakan & Tuncel, 2012: 56). Ulus devletle birlikte bir gelişim sürecine giren kapitalizm, üretim araçlarına sahip olmayan, emeğini satmak durumunda olan, iş sözleşmesi kapsamında çalıştırılan proleteryanın sömürüsüne dayalı toplum düzeni anlamına gelmektedir (Buğra, 2016). Aynı zamanda kapitalist ekonomik sistem, gelişmiş ulus devletler tarafından üçüncü

dünya ülkelerinin zenginliklerinin sömürülmesini içermektedir. Bu sömürü biçimi, hakimiyet kurulmak istenen bölgenin toprağının ele geçirilmesini ifade eden kolonyalizm şeklinde olabileceği gibi emperyalizm biçiminde de gerçekleştirilmiştir.

Modernleşme, geçmişin karşısında yeni bir toplum bilincini oluşturarak geleneksel toplum hayatında önemli sosyo-kültürel, ekonomik ve politik dönüşümlerin yaşanmasına neden olmuştur. Buna göre; demokrasi anlayışının hakim olması, sanayileşmenin kentleşmeyi artırması, kırsal alanların terkedilerek kentlere kitlesel olarak göç edilmesi, bilim ve teknolojik alanda büyük ilerlemelerin gerçekleşmesi, üretim artışının yükselmesi, nüfus hızının artması, aile yapılarında değişimin meydana gelmesi gibi gelişmeler yaşanmıştır. Aynı zamanda dinin özel yaşam alnına bırakılmasıyla, dinsel örgütlerin toplumsal etkisinin zayıflaması, modern dönemin zirve noktaya ulaşılmasını sağlamıştır. Bu kapsamda kısaca, Batı'nın modernleşme serüveninin arka bahçesinde, kendi toplumsal dinamiklerinin bir sonucu olarak; Rönesans ve Reform Hareketleri, Aydınlanma düşüncesi, Fransız ve Endüstri Devrimi sonucu ulus-devletlerin yükselişi, kapitalist ekonomik düzenin ve emperyalist tahakküm biçiminin gelişim göstermesi gibi birtakım dönüşümler bulunmaktadır.

1.1.2. Batı Dışı Toplumlarda Modernleşme

Doğu-Batı eksenli ayrıştırılan dünya “bilgi-iktidar” kapsamında değerlendirilmiştir. Bilgi, biline hakim olmak, bilinenin “üzerinde yetke sahibi olmak” (Said, 2010: 42) anlamını taşımaktadır. Burada bilen Batı, bilinen ise Batı'nın ötekisi konumunda olan, Şark olarak nitelendirilen, Batı-dışı toplumlar olmaktadır. Said (2010); savaş, ticaret ve keşifler aracılığıyla kurulan ilişkiler sebebiyle Şark hakkında filoloji, tarih yazımı, anatomi gibi akademik çalışmaların yanında Doğu'nun egzotik ve gizemli dünyasına yönelik aşırı merak ve ilgiden kaynaklanan ve romancı, gezginci gibi kişilerin Doğu hakkında oluşturdukları muazzam bilgi birikimi bulunduğuna işaret etmektedir. Bilen ve bildiği için, bildiğine hakim olma hakkına sahip olduğunu düşünen Batı, Şark bilgisinden, kültüründen ve insan tipolojisinden bahsederek, kendisi ve Şarklı olan ötekisinin ayrımını ortaya koymaktadır. Cromer “Modern Mısır” adlı eserinden Batılı ve Şarklı insan tipleri arasındaki ayrıma yer vermiştir. Buna göre “Avrupalı'nın akıl yürütmeleri sağlamdır; olguları açıklarken belirsizlikten kaçınır; mantık dersi almamış olabilir, ama doğuştan mantıkçıdır; doğası gereği kuşkucudur...” (Akt., Said, 2010: 48). Cromer bu ifadeleri ile

Batılı toplumların zeka düzeylerinin yüksekliğine dikkat çekerek, üstün, hakim, otoriter olma yetkinliklerine sahip olduklarını ortaya koymaktadır. Cromer Batılının üstün zekası karşısında Şarklı bireyleri mantık yürütme bakımından yetersiz olarak tanımlamıştır (Akt., Said, 2010). Batı'nın medeniyet tarihi öykülerinde kendi gelenek ve düşünce yapılarının karşıtı ve “öteki” olarak kurguladıkları Doğulu toplumlar egzotik, mistik, rasyonel olmayan hatta aşağılık, barbar, zorba, şehvet düşkünü olarak betimlenmişlerdir. Bu özellikleri nedeniyle Doğu'nun zeki, zeki olduğu için üstün olan Batılı devletlerce yönetilmesi gerektiği fikri benimsenmiştir. Bu bağlamda; cinsellik üzerine kurulan, fanteziler mekanı olarak resmedilen Doğu, eril bir dünya olan peçesini açarak ona egemen olmak isteyen Batı ile karşılaştırılmış ve Batı'nın “biz-öteki” ayrımı çerçevesinde üstünlüğü vurgulanmıştır. Böylece endüstri devriminin ardından ham madde ihtiyaçlarını karşılayabilmek için Doğu'nun, sistematik olarak sömürgeleştirilmesine meşruluk sağlanmıştır.

Coğrafi farklılıklara vurgu yapmanın yanında toplumsal, siyasal ve ekonomik farklılıkları da belirtmek üzere kullanılan Doğu-Batı ayrımının sınırlarının tam olarak nerede başladığı sorununa ve gerçek Şark bilgisi ile üretilen Şark bilgisinin birbirleriyle örtüşmediğine değinen Said (2010), bu ikili ayrımın temelinde “siyasal, öğretisel ve imgesel” sebepler olduğuna dikkat çekmiştir. Buna göre; Batı kendisini ancak bir ötekinin karşısında tanımlayabilmiştir. Bu kapsamda medeni ve ileri olan Batı ülkeleriyle, geri kalmış Doğu ülkeleri ayrımının yapılabilmesi için hayali sınırlara ihtiyaç duyulmuş ve bu ihtiyaç doğrultusunda Doğu-Batı kavramsallaştırılması, “biz-öteki” ayrımı perspektifinde kurgulanmıştır.

Batı'nın modernleşme serüveni, kendi iç dinamiklerinden tabî bir biçimde ortaya çıkmıştır. Batı'dan ötekileştirilen ve Batı'ya öykünen Doğu, ilerlemek istiyorsa tarihi süreci ve toplumsal yapısı ne olursa olsun, temel paradigmasını “ilerlemek” üzerine kurmuş olan Batı'nın geçtiği modernleşme sürecinden geçmesi gerektiği düşüncesi dayatılmıştır. Bu anlamda, Batı dışı toplumlarda modernleşme süreci “eski” olandan kesin bir biçimde kopuşun yaşanabilmesi için yukarıdan aşağıya doğru bir dayatma olarak gerçekleştirilmiştir. Böylece, Batı-dışı toplumlar, modernleşme sürecine gireceklerini düşünmüşlerdir.

Fukuyama'nın “tarihin sonu” tezi ile Huntington'un “medeniyetler çatışması” tezi birbirinden bazı konularda farklılıklar göstermektedirler. Fukuyama (1989), geliştirdiği

tezde çatışmaların sona erdiğini, “liberalizmin zaferi” ve dünyanın sanayileşmesiyle birlikte ortaya çıkan yeni ekonomik düzende, toplumların benzeşerek homojen bir görünüm kazandığını ifade etmiştir. Fukuyama; zengin ve yoksul kesimin varlığı gibi geçmiş döneme ait bazı eşitsizliklerin devam ettiğini ancak bu durumun “tarihi mirastan” kaynaklandığını belirtmiştir (Fukuyama, 1989: 9). Buna karşın Huntington tezinde; Batı’nın sahip olmuş olduğu gücünün gerilemesiyle birlikte Doğulu toplumların, “Batı’nın ekonomik, askeri ve kültürel egemenliğinden kurtulmak istediklerini” (Huntington, 2021: 257) ifade etmiştir. Huntington (2021) aynı zamanda modernliğin Batı’ya özgü olduğunu, Batı dışı toplumların modernleşemeyeceklerini dolayısıyla “çatışmanın kaynağı” olduğunu belirtmiştir.

Modernleşmenin Batı-dışı seyrinden bahseden Göle (2021: 183-185) çoğulcu, alternatif ve yerel modernlik kavramsallaştırmalarının kısa eleştirel açıklamasını yaparak bu kavramlar bağlamında temellendirdiği “Batı-dışı modernlik” kavramının farkını ortaya koymuştur. “Çoğulcu modernlik” kavramsallaştırması, Batı eksenli modernlik okumasının eleştirilmesini içermektedir. Buna göre; modernleşme başka ülke ve kültürlerin çerçevesinde de gerçekleşmekte dolayısıyla modernleşme çoğulcu bir biçimde meydana gelmektedir. “Alternatif modernlik” kavramı; Batı modernliğine alternatif oluşturacak ve modernliğin yeni, “fark yaratacak” bir açıklamasının yapılabileceği varsayımını taşımaktadır. “Yerel modernlik” kavramı; Batı’nın merkezi konumda olduğu açıklamalardan uzaklaşıp, öteki olana odaklanmayı ve toplumsal pratiklerin evrensel ve yerel olanın ölçütlerinin belirlenmesine yönelik sorgulamayı içeren bir kavramdır. Bu kapsamda Göle (2021: 187) “Batı-dışı kavramıyla, Batı’nın karşısında olma halinden ziyade Batılı olmayan toplumların modernlikle ilişkilerini” ortaya koymak niyetiyle kullanmıştır.

Eisenstadt (2000); çoğul modernleşme biçimlerini, küreselleşme sürecinin gerileme dönemine girmesiyle birlikte modernliğin, gelişim bölgesi olan Avrupa’da oluşan klasik modernleşme teorilerine yönelik bir meydan okumanın gerçekleşmesi olarak değerlendirmiştir. Bu bağlamda pek çok etnik ve dinsel kimliğe mensup kültürler, Batı ile ilişkilendirilen modernliği batı merkezinden uzaklaştırarak, özerk bir alana taşımaya çalışmaktadırlar (Akt., Yıldırım E., 2012). Çoklu modernleşme kavramsallaştırmasıyla, modernleşmenin “geniş ve yeni” bir tanımlamasının yapıldığını belirten Eisenstadt v.d (2002) klasik modernleşme teorileri ile çağdaş teorilerin karşılaştırılmasında beklenildiği

gibi tek yönlü bir modernleşme sürecinin görülmediğini ifade etmiştir. Farklı toplumsal yapılarda “ekonomi, yönetim, eğitim sistemi, aile” gibi konularda farklı tanımlama ve düzenlemeler yapılmıştır. Buna göre; dünyanın önemli bir kısmı modernleşme sürecine girmiş olsa da, bazı temel özellikleri paylaşmakla beraber, tek bir modern medeniyet oluşturmamışlardır (Eisenstadt vd. 2002). Modernleşme sürecinin “özel ve nesnel” yönünün olduğunu ifade eden M. Baran’a göre Batı’nın bu sürece, kendi aydınlanma geleneğinin içinde yaşanan birtakım gelişmelerle girmiş olmasına karşın, Batı-dışı toplumlar bu gelişmeleri “kendi tarihi ve tecrübe birikimi” çerçevesinde işleyerek edineceklerdir (Baran, 2013: 61).

Göle modernleşmenin zeminini, Batı’nın merkezinden uzaklaştırarak Batılı olmayan toplumların kendi modernlik deneyimlerini dört farklı “kuramsal zemin” kapsamında ortaya koymuştur. Bu temellendirmeler sırasıyla şu şekildedir: 1) “Merkez-dışı Batı” kavramsallaştırmasıyla, bakış açımızı değiştirmemiz gerektiğini ifade eden Göle’ye göre; “Batı-dışı toplumları modernliğin aynasında değil, modernliği Batı-dışı toplumların aynasında okuyabilmek” (Göle, 2021: 187) gerekmektedir. Böylece Göle, Batı ve modernlik kavramlarının birbirinden ayrıştırıldığında, Batı-dışı toplumların modernlik karşısında “üretken” olabilecekleri varsayımını ortaya koymaktadır. Bu kavram ile Batı’nın kendi dinamiklerinin sonucu olarak ortaya çıkan modernleşme biçiminin, Batılı olmayan toplumların modernleşme süreçleri için tek rehber olmadığı ortaya koyulmuştur (Özçelik, 2019). 2) “Eşzamanlı modernlik” kavramsallaştırmasıyla, ileri ve medeni toplumlar ile geri kalmış, çağ dışı olarak nitelendirilen toplumların zamansal farkına işaret eden Göle, “modernliğin ideolojik bir zaman anlayışına” sahip olduğunu ancak geri kalmış ülkelerle eşzamanlı bir modernlik anlayışına geçilerek, ilerlemeci zaman anlayışının üstesinden gelinebileceğini ifade etmektedir. İlkel toplulukların yaşam tarzlarının idealize edilmemesi gerektiğini belirten Giddens (2008) geleneksel olanın geri kabul edilerek kötülendiği ve insanlığın gitmesi gereken tek yolun, modern düşünce temelinde ilerleme fikri olduğu kalıplarını sorgulamıştır. 3) Göle, “Ekstra modernlik” kavramsallaştırmasıyla, Batı modernleşmesinin karşısında yetersiz bir gelişme gösterildiği için “eksik modernlik” yaşadıkları zannında olan Batı-dışı toplumların, bazı alanlarda fazla modernleşme göstermiş olabileceklerine dikkat çekmektedir. 4) Göle, “Geleneksizleşme” kavramsallaştırmasıyla, gönüllü ve sömürgeci modernizasyon arasında geleneksel değerlerden kopuş anlamında farklılık olduğunu, gönüllü

modernizasyonda “geçmişten ve gelenekten” kökten bir kopuş yaşandığını ifade etmektedir. Eskinin her zaman yeninin karşısında kötü kabul edilmesinden dolayı geleneğe ait olan her şeyin olumsuzlanarak aşılması gereken değerler olarak kabul edilmeleri, tüm temel değerlerin merkezinde Batı’nın ilişki biçimlerinin koyulması gerektiği algısı yaygınlık kazanarak Doğu’nun tarihi, kültürü, siyasal, toplumsal ve ekonomik yapısı değersizleştirilmiş ve modernleşmenin tartışma konularından bazılarını oluşturmuşlardır (Göle, 2021: 187-198).

Her toplumun modernleşme süreci aynı anda ve aynı hızda gerçekleşmemiştir. Toplumsal, kültürel, siyasal ve ekonomik alanın tümünde yaşanan modernleşme hareketine bazı toplumlar daha hızlı ve çabuk katılırken, bazı toplumlar ise modernleşme sürecine kültürel kurumlarına bağlı kalarak direnç göstermişlerdir. Batı’nın kültürel, ekonomik, askeri, teknik gibi emperyalist gücü karşısında geri kaldıklarını düşünen bazı batı dışı ülkeler geleneksel yapılarına sıkı sıkıya sarılırken, bazı batı dışı ülkeler ise acil modernleşme planları geliştirerek değişim ve dönüşüm hareketlerini başlatmış ve geçmişlerinden radikal bir kopuş sergilemek durumunda kalmışlardır. Bu kapsamda, modernleştirici aktörler, modernliğin dinamikleri olan ilerlemek, kalkınmak, gelişmek için modernleşmeyi nihai bir hedef olarak görmüş, özellikle geç kalmışlık psikolojisi ile hareket ederek, Batı’nın kendi toplumsal dinamiklerinden çıkan gelişmeleri olduğu gibi alıp uygulamaya koyulmuşlardır. Bu konuya farklı modernleşme biçimlerine sahip olan Japon ve Türk modernleşmesi arasında farklılıklar örnek olarak verilebilir. On dokuzuncu yüzyıl Japon modernleşmesinde; Doğu-Batı ikilemi toplumsal yapılarına “düalist” bir biçimde yerleştirilerek entegrasyon modeli benimsenmiştir. Buna karşın Türk modernleşmesinde; Doğu-Batı “tek bir kimlik” perspektifinde değerlendirilen bir entegrasyon modeli benimsenmiştir (Esenbel, 2000). Esenbel; Japon modernleşmesinin, kendi geleneklerinden yıkıcı bir biçimde kopuş sergilediğini ancak yıktıklarının yerine getirdiklerinin, “sanki kültürlerinin geleneksel bir parçasıymış gibi” sunduklarını ifade etmiştir (Akt., Aksakal, 2012: 93). Türk ve Japon modernleşmesinden bahsedildiğinde hatırd tutulması gereken önemli hususlar bulunmaktadır. Bunlardan en önemlisi, Japonların tarih sahnesine çıkması oldukça geç bir döneme rastlamaktadır. Hatta Japonya’nın “on altıncı yüzyıla kadar Batı dünyası tarafından varlıklarından bile haberdar olunmamıştır”. Osmanlı Devleti ise; üç kıtada hüküm sürmeyi başarmış, dünya tarihini yazmış pek çok etnik ve dinsel çeşitliliği bünyesinde muhafaza etmiş bir devlettir

(Aksakal, 2012: 88). Buna göre; Japon modernleşmesi, geleneksellik çerçevesinde bir modernleşme anlayışı benimsemiş, Türk modernleşmesi ise geleneklerden uzak bir modernleşme süreci deneyimlenmiştir.

1.2. Bir Toplumsal Hareketlilik Biçimi Olarak Türkiye’de Modernleşme

1.2.1. Batı-Dışı Modernleşme Bağlamında Türk Modernleşmesi

Osmanlı Devleti, parlak dönemlerini yaşadığı yükselme döneminde, kendi medeniyetini Batı medeniyetinden üstün tutmuştur. Bu dönemde Batı medeniyetine öykünme söz konusu olmamıştır. Ancak Karlofça (1699) ve Pasarofça (1718) antlaşmalarının ardından ilk kez topraklarını kaybetmeye başlayan Osmanlı Devleti’nde, askeri ve teknik alanda modernleşmeye yönelik ilk adımlar atılmaya başlanmıştır. Askeri yenilgilerin yaşanmasıyla gerileme dönemine girilmiş ve bu dönemde Batı’nın özellikle askeri üstünlüğü dikkat çekmiştir.

Osmanlı yönetici kesimleri, Batılı ülkelerle gerçekleştirdikleri temaslar neticesinde Batı’nın, meydana gelen ekonomik ve siyasi değişimlerin sonucunda “ilerici bir medeniyete” kavuştuklarını anlamışlardır (Balkız, 2015: 126). Bu bağlamda Tanzimat Fermanı ile birlikte siyasi bir çerçevede modernleşme sürecine adım atılmıştır. Osmanlı Devleti’nde yenileşme anlamında Abdülmecid tarafından 1839 yılında ilk anayasacılık örneği olarak kabul edilen Tanzimat Fermanı ilan edilerek eğitim, yönetim, askerlik olmak üzere halka çeşitlikçi haklar verilmiştir. “Tanzimat” Fermanının (Gülhane Hatt-ı Hümayun) ilanı ile birlikte Osmanlı toplum hayatında askeri, hukuki ve idari anlamda bir dizi reformlar gerçekleştirilmiştir. Tanzimat Fermanının ilan edilmesinde, Hristiyan halkların haklarını güvence altına almak bahanesiyle Osmanlı iç işlerine “yabancı müdahalelerinin” günden güne artmasının önüne geçilmesi niyeti bulunmaktadır (Ülken, 2021: 26). Bu bağlamda Tanzimat Fermanı kapsamında; keyfiliğin önüne geçilmesi, halk arasında güven duygusunun yaratılması, adil yargılanmanın sağlanması, müsaderenin kaldırılması, vergilerin adil bir şekilde temin edilmesi, askerlik hizmetlerinin tanzimi gibi yeniliklere gidilmiş ve halkın “mal, can, ırz, namus güvenliği” konuları teminat altına alınmıştır (Eryılmaz, 2017: 104-105). Gerçekleştirilen bu reformlarda eski ve yeni uygulamalar bir arada kullanılmıştır. Böylece milliyetçilik akımıyla azınlıkların isyanının önüne geçilmesine, toprak bütünlüğünün sürdürülmesine ve Batı’nın içişlerine karışmasının engellenmesine çalışılmıştır. Tanzimat Fermanının ilanından sonra 1856

yılında, devletin yıkılmasının önüne geçebilmek için Islahat Fermanını da ilan eden Abdülmecid, bu ferman ile azınlıklara yerel yönetimlere katılma hakkı, cizye ve haraç vergilerin kaldırılması, mal mülk edinme hakkı gibi çeşitli haklar vermiştir. Bu ıslahatlar Batılı Devletler tarafından, Osmanlı toplumsal yapısına karışma niyeti ile talep edilmiştir (Tunaya, 1960).

II. Abdülhamid, I. Meşrutiyeti 1876 yılında ilan etti. Bu kapsamda Fransa, Prusya ve Belçika anayasaları örnek alınarak padişaha bağlı ve padişahın açma ve kapatma yetkisine sahip olduğu bir meclis kuruldu. Kurulan parlamentoda, “Padişahı hiçbir şartla bağlamayan”, yasama ve yürütmeyi kapsayan maddelerin yer aldığı Kanun-i Esasi hazırlanmıştır (Berkas, 2018: 333). Böylece I. Meşrutiyetin ilanı ile monarşiden, meşruti monarşiye geçilerek rejim değişikliği yaşanmıştır. II. Abdülhamid tarafından 1908 yılında II. Meşrutiyet’in ilan edilmesinden önce 1877-1878 yılında yaşanan Osmanlı-Rus Savaşı’ndan sonra otuz yıl süren istibdat dönemi yaşanarak anayasal anlamda kısıtlamalar uygulanmış, sıkı bir baskı ortamı oluşturulmuştur. Oluşturulan bu baskı ortamı meşruti monarşinin nihayete ermesi anlamına geliyordu (Zürcher, 2022). II. Abdülhamid hazırlanmış olan “Kanun-i Esasi’yi kaldırmamış ancak bu dönemde hükümsüz bırakmıştır” (Ülken, 2021: 120). Ülke genelinde çeşitli ayaklanmaların çıkması ve padişahın meşrutiyeti ikinci kez ilan etmemesi durumunda büyük bir ordunun İstanbul’a yürüyeceği şeklinde tehdit edilmesi, Padişah’ı Meşrutiyeti ikinci kez ilan etmek durumunda bırakmıştı (Lewis, 2022). Böylece en çok bilinen İttihat ve Terakki Fırkası olmak üzere çeşitli partiler kurularak çok partili hayata geçilmiştir. II. Abdülhamid’in ikinci kez Meşrutiyeti ilan etmesinin, toprak bütünlüğünü sürdürmek, milliyetçilik akımlarının etkisini azaltmak gibi sebepleri bulunmaktadır. 31 Mart Darbesiyle II. Abdülhamid tahttan indirilmiş ve 1909 yılında Kanuni Esasi yeniden düzenlenerek, meclisin üstünlüğü vurgulanmıştır. Islahat ve Tanzimat Fermanlarının ve I. ve II. Meşrutiyetlerin ilan edilmeleriyle Batı’da baş göstermiş olan milliyetçilik hareketinin önüne geçilmesi ve Osmanlı Devleti’nin dağılmasının engellenmesi amaçlanmıştır. İlk anayasal düzenin örneği olan bu gelişmelerde; Padişahın yetkilerinin kısıtlanması, kanun üstünlüğünün kabul edilmesi, azınlıklara yeni hakların verilmesi, iç işlerine karışılmasının önüne geçilmesi gibi önemli boyutlar bulunmaktadır.

Osmanlı ve Rus modernleşmesinin karşılaştırmasını yaptığı çalışmada Belge (2022: 46), Rusya’nın yükselme duygusuyla Batı’ya benzemeye çalıştığını ancak Osmanlı

Devleti’nde zaten bir yükselme dönemi yaşandığını ve Osmanlı Devleti’nin içinde bulunduğu kötü koşullardan kurtulmak amacıyla “yeni bir şey yaratmaktansa, eski durumuna dönmek için yollarını” bulmaya çalıştığını dolayısıyla gerçekleştirilen ıslahatların bu minvalde yapıldığını ifade etmektedir. Bu bağlamda, Osmanlı tarihinde modernleşme serüveni “süreklilik” çizgisi çerçevesinde; devlet merkezli, otoriter, tepeden aşağıya doğru bir yol izlemiştir. Türk, Rus ve Japon Batılılaşma hareketlerinde hem kendileri olarak kalmayı hem de Batılılaşmayı öngören bir yenileşme anlayışının hakim olduğunu belirten Çiğdem (2022: 69) Batılılaşırken Türklerin “Osmanlı, Türk ve Müslüman” kalma, Rusların “Rus ve Hristiyan” kalma, Japonların “Konfüçyüsçülük, Budizm ve Şintoizm” gibi inanç biçimlerini devam ettirme istekleri olduğunu ifade etmektedir. Türkiye’de ise modernleşme süreci; 1923’ten itibaren hür ve modern ulus-devlete dayandırılmış ve bu durum “kopuş” kavramı ile ifade edilmiştir (Keyman, 2010: 317). Osmanlıdan Cumhuriyete geçişte yaşanan toplumsal dönüşümlerin ani mi, yoksa bir süreç içerisinde mi meydana geldiklerini tespit etmeye çalıştığı makalesinde Acun (2007), Osmanlı Devleti’nin toprak ve nüfusun, bürokrasi tecrübesi olan bürokratların, hukuk ve kültür alanında gerçekleştirilen yeniliklerin Cumhuriyet’e aktarıldığını belirtmiştir. Bu sebeple, Cumhuriyet döneminde gerçekleştirilen inkılapların ani bir kırılma ile ortaya çıkmadığını, Tanzimat döneminden başlanarak gerçekleştirilen yeniliklerin birer süreç halinde aktarıldığını ifade etmektedir.

Türk modernleşme sürecini, Keyman (2010); modernleşme süreci (1923), demokratikleşme süreci (1950), küreselleşme süreci (1980) ve avrupalılaşma süreci (2000) olmak üzere dört farklı döneme ayırmıştır. Bu çerçevede modernleşme süreciyle; seküler temellere dayanan modern yapıya sahip bir ulus-devlet olma inşasını, demokratikleşme süreciyle; tek partili dönemden çok partili siyasi yaşama geçişi, yinelenen serbest seçimleri ve kuvvetler ayrılığı ilkesini betimlemiştir. Küreselleşme süreciyle; küresel pazar ekonomisiyle karşı karşıya kalmayı, girişimciliğin teşvikini, kimlik esasına dayalı çatışmaların yeniden canlanmasını, Avrupalılaşma süreciyle ise; tam katılım müzakerelerini, demokratik ve anayasal yenilikleri, idari işleyişin yapılandırılması gibi gelişmelere dikkat çekerek dönemlerin çarpıcı özelliklerini ortaya koymuştur (Keyman 2010).

Daniel Lerner, Orta Doğu toplumlarının modernleşebilmek için küreselleşme sürecine girmeleri gerektiğini, okuryazar oranlarının artması, sanayileşme, kentleşme ve kitle

iletişim araçlarına ulaşmalarında artış göstermelerinin zorunlu olduğunu, bunun da ancak geniş ekonomik düzen içinde yer almaları ile mümkün olacağını ifade etmektedir (Lerner, 1964). Bu çerçevede yeni kurulan ülkenin hedefini çağdaşlaşma olarak belirleyen Atatürk ve arkadaşları, modernleşebilmek için gerekli olan şartlara vakıf olmaları sebebiyle, Cumhuriyetin kurulmasından çok kısa süre sonra küresel ekonomik düzene uygun hale gelebilmek için toplumsal, kültürel, ekonomik olmak üzere her alanda çeşitli yenilikler yapmışlardır.

Türkiye’de Batılılaşma ve modernleşme kavramları birbirlerinin yerine kullanılmaktadır. Genellikle aynı anlamda kullanılmalarına rağmen Batılılaşma ve modernleşme kavramları, farklı manalara ihtiva etmektedirler. Modernleşme sürecine kapitalizmin gelişmesiyle girilmiştir. Kapitalizmin gelişmesiyle birlikte geleneksel yaşam biçimleri çözülmüş, meta üretim biçimine geçilmiş ve emeğin değeri ölçülür hale gelmiştir. Sadece ekonomik alanda değil aynı zamanda “kentleşme, okullaşma, kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması, modern siyasal partilerin ortaya çıkması” gibi siyasal ve toplumsal alanda da modernleşme sürecine girilmiştir (Çulhaoğlu, 2007: 170). Batılılaşmayı ise; “zihniyet, kurum ve kimlik” kavramları çerçevesinde ele alan Kahraman (2007: 125); çalışmasında Batılılaşmanın sadece siyasal bir içeriğinin olmadığını aynı zamanda açık ve örtük biçimde günlük hayatı, düşünme boyutlarını belirleyen ve dönüştüren bir kavram olduğunu altını çizmektedir. Osmanlı Devleti’nin 18. yüzyılda başlayan Batılılaşma süreci, önce “devletin korunup kollanması ve ihya edilmesi” sonra “topyekûn Batılılaşma hamlesi” olmak üzere iki temel özelliğe sahiptir. Bu bağlamda merkezi otoritenin yeniden güçlendirilmesi ve devletin kurtarılması hedefleri çerçevesinde askeri alanda gerçekleştirilen reformları “siyasal ve eğitim” reformları izlemiştir. (Toker & Tekin, 2007: 82). Osmanlı aydınları modernleşme fikrinin temelinde “toplumun somut koşullarını temel alan pratik kavramsallaştırmaya önem vermesi ve bu kavramsal yapının merkezine spekülâtif bilgiyi değil, bilimin pozitif felsefesini yerleştirmesi” imkânını vermesi sebebiyle Fransız pozitivizm anlayışını benimsemişlerdir (Işın, 2002: 353-354).

Bakışlarını Batı’ya çeviren Osmanlı aydınları, Fransız pozitif bilim anlayışı çerçevesinde toplumsal, siyasal, ekonomik sorunlar hakkında bilim üreten sosyoloji disiplini, kendi toplumumuzun sorunlarına çözüm olabileceği beklentisi ile getirmişlerdir. Bu kapsam da çeşitli sosyoloji ekolleri ülke topraklarına girmeye başlamıştır. Ahmet Rıza “pozitif sosyolojiyi ve bunun siyasal anlayışını” benimsemiştir. Bu kapsamda Osmanlı Devleti’nin

geri kalmışlığının nedenleri üzerinde çalışmalar geliştirerek, “düzen ve ilerleme” çerçevesinde halihazırda olan siyasi yapının korunarak ve ilerlemek için Hristiyanlaşmaya gerek kalmadan, Batılılaşmanın gerçekleşebileceğini savunmuştur. Ahmet Rıza, geçmiş ile bağlarını koparmayan bir eğitimle toplumsal ilerlemenin sağlanacağını ve bunu aldıkları çağdaş eğitimle aydınlanmış profesyonel ordu kesiminin yapacağını ortaya koymuştur (Göle, 2022). Aktar (1993), Türk aydınlarının Marksist sosyoloji ekolünün, ülkenin zor durumdan kurtulması için istenilen reçeteyi sunmaması sebebiyle ilgilerini fazla çekmediğini ifade etmiştir (Akt., Balkız, 2015). Aynı şekilde Organist sosyoloji ekolü de az ilgi görmüştür. Materyalist akımın temsilcileri arasında Beşir Fuad, Ahmed Şuayp, Baha Tevfik ve Abdullah Cevdet gelmektedir. Bunlar “siyasi olayların dışında kalmış ve sanat felsefesi ile ilgilenmişlerdir” (Işın, 2002: 360). Genel olarak Materyalist akımının temsilcileri, bilimsel bilgiye bağlı kalınması ve seküler toplum yapısına ulaşılması gerektiğini savunmuşlardır. Prens Mehmet Sabahattin ise Le Play okulundan etkilenerek görüşlerini şekillendirmiştir. Prens Sabahattin, toplumsal yapının “cemaat” örüntüsünden uzaklaşıp “özerkliğe imkân veren bir toplumsal yapıya geçilmesi” gerektiğini ifade etmiştir. Ona göre; eğitim sistemi memur sayısını arttıran bir yer değil, girişimci ve yönetici kesimlerini ortaya çıkaran bir yer olmalıdır (Göle, 2022). Aynı zamanda, Prens Sabahattin merkezi yönetim biçiminden âdem-i merkeziyetçi yönetim biçimine geçilmesi gerektiği üzerinde durmuştur. Ona göre; âdem-i merkeziyetçi yönetim biçimi, geniş topraklara sahip olan Osmanlı Devleti’nde ülkenin farklı sosyo-kültürel ve coğrafi bölgelerin niteliklerine uygun bir yönetim anlayışı olacaktır (Durukan, 2009). Ziya Gökalp ise toplumun sorunlarını anlama ve toplumsal istikrarı sağlama imkanını sunduğunu düşündüğü Fransız sosyolog Emile Durkheim’ın görüşlerini benimsemiş ve kendi bakış açısını sosyolojizm ekolü çerçevesinde ortaya koymuştur. 1913 yılında Darülfünunda İlm-ı İçtima adıyla Sosyoloji disiplinini bir ders olarak okutmaya başlamıştır (Tuna, 2015). Ziya Gökalp kültür (hars) ve uygarlık (medeniyet) ayrımını yapmıştır. Buna göre kültür; bir toplumun kendi dinamiklerine dayanarak üretmiş olduğu değerlerdir. Medeniyet ise; “milletlerarası” bir kavram olması sebebiyle alınıp değiştirilebilir özelliğe sahiptir. Bu anlamda Gökalp, kültürle kendi geleneklerimizi koruyabileceğimizi ve Batı medeniyetine mensup olabileceğimizi vurgulamıştır (Tuna, 2015). Gökalp, bu vurguyu “Türkleşmek, İslamlaşmak ve Muasırlaşmak” adlı eseriyle ortaya koyduğu sentezle, Osmanlı kimliğinin “kimlik sorununa” çözüm bulmaya çalışmış

(Kaçmazoğlu, 2021: 89-90) ve “Türk ulusundanım, İslam ümmetindenim, Batı uygarlığındanım” ifadeleriyle toplumsal ilkesini özetlemiştir (Gökalp, 2018: 59). Parla (2009: 65), Gökalp’in “toplumsal dayanışmayı güçlendirmek için” ırkçılığa dayanmayan eşitlikçi bir milliyetçi anlayışa sahip olduğunu ve aynı zamanda İslamiyet’in siyasi değil ahlaksal yanını benimsediğini ifade etmiştir. Gökalp, Muasırlaşmayı ise; fenni alandaki ilerlemeler, teknolojik ve sınai alanındaki gelişmeler olarak “ulusal canlanmanın bir parçası olarak değerlendirmiştir.”

Tanzimat döneminde birtakım reformlar yapılmış olsa da Batı’da gerçekleşen gelişmelerin sadece “teknîğine” odaklanılarak bu gelişmelerin özüne vakıf olunmaması sebebiyle tam olarak anlaşılammış ve “Batı’nın taklit” edilmesinden öteye gidilememiştir. Cumhuriyet döneminde ise, eski toplumsal kurumların yerini yenilerine bıraktığı, yeni toplumsal düzenin inşa edildiği, Aydınlanma paradigmalarının benimsendiği, tam anlamıyla çağdaşlaşma dönemine girildiği söylenebilir. Bu bağlamda, kurulan Cumhuriyetin ideolojisi Atatürkçülük/Kemalizm olarak belirlenmiştir. Mardin (1990: 156)’e göre, “Atatürkçülük ... Batı uygarlığından esinlenmiş bir topluluk kurmak amacına yönelik görüştür”. Bu görüş çerçevesinde 1931 yılında Cumhuriyet Halk Fırkasında “Cumhuriyetçilik, Milliyetçilik, Halkçılık, Devletçilik, Laiklik ve İnkılapçılık” olmak üzere altı adet ilke benimsenmiş ve modern Türkiye Cumhuriyeti bu ilkeler kontekstinde dizayn edilmeye çalışılmıştır. Geçmişte varolan mutlak ve meşruti monarşilerin yerine milli egemenliğin temeline Cumhuriyet yönetim tarzı getirilmiş ve Cumhuriyetçilik ilkesi kapsamında anayasacı düzen kabul edilmiştir. Cumhuriyet ilkesinden sonra Milliyetçilik ilkesi gelmektedir. Atatürkçü düşünce biçiminde; “egemenliğin kayıtsız, şartsız millette olduğu” anlayışı çerçevesinde, devlet ile millet kavramları aynı anlamda kullanılmıştır (Köker, 2022: 163). Atatürk milliyetçiliği diğer milletlere yönelik aşağılama, hor görme, saldırganlık gibi olumsuzluklar içeren ırkçı anlamlar ifade etmemekte aksine daima olumlu bir anlam içermektedir (Feyzioğlu, 1985). Aynı zamanda Osmanlı Devleti’nde olduğu gibi millet tanımlamasında dini bir anlam bulunmamaktadır. Üçüncü ilke olarak Halkçılık ilkesiyle; ülkenin sınıfsız bir toplum yapısına sahip olması sebebiyle gerçekleştirilecek olan kalkınma planlarında, tüm sınıfların “bir arada zenginleşmesi” üzerinde durulmuştur. Halkçılık ilkesi, iktidarın kaynağının halkta olduğunu belirten siyasi bir anlama sahip olmakla birlikte aynı zamanda “laik bir egemenlik kuramıdır” (Timur, 1983: 95). Devletçilik ilkesiyle; devletin

özel sermaye sahiplerinin cesaret edemediği alanlarda devletin ülke ekonomisini kalkındırmak için aktif rol alması olarak özetlenebilir. Boratav (1974: 9), devletçiliği “zorunluluktan doğan müdahaleci bir iktisat politikası” olarak tanımlamıştır. Köker (2022: 179-185) Atatürkçü İnkılapçılığın; öncelikle bir toplumsal ilerleme sağlanmak istendiği için “evrimci değil devrimci” olmak durumunda olduğunu, ikinci olarak “siyasi iktidarın ele geçirilerek” kurulan siyasi teşkilatlanmanın korunmasını sağladığını ve sonuncu olarak; çağdaşlaşma hedefine ulaşabilmek için “halk için halka rağmen” anlayışı çerçevesinde yeniliklerin tepeden inmeci şekilde gerçekleştirilmesini kapsadığını ifade etmektedir. Bir diğer ilke olan Laiklik ilkesi; din ve devlet işlerinin birbirinden ayrı tutulması ve din hürriyetinin devlet tarafından korunması anlamlarına gelmektedir (Kurtkan, 1977). Osmanlı Devleti’nde varolan millet yapısı dini bir cemat anlamı taşımaktaydı. Cumhuriyet yönetim tarzıyla bu anlam millet ifadesinden, siyasal düzeni tesis edebilmek, ülkeyi gericilikten ve din istismarcılarından kurtarmak, ilerleme ve gelişmenin önünü açabilmek gibi nedenlerle uzaklaştırıldı. Böylece kurulan devletin yönetim ve egemenlik biçimleri belirlenerek, sosyo-kültürel hayatta Batılılaşmanın önündeki engeller kaldırılmış oldu.

Türk modernleşmesinin laiklik ve pozitivizm çerçevesinde temellendiğini belirten Göle, Jön Türklerden itibaren Türk aydınlarının “terakki ve nizam” özdeyişleriyle “milli nizam” kapsamında laik reformların, Müslüman bir toplumda gerçekleşmesini desteklediklerini ifade etmektedir. Bu anlamda Türk aydınları, Fransız merkezîyetçi değişim örneğini benimsemiş ve Türk çağdaşlaşma biçimini, “Fransız laikliği” tarzında “siyasal bir proje” şeklinde kavramışlardır (Göle, 2020: 111). Böylece Jön Türkler/Türk aydınları tarafından, Kemalizm’in ilerleme düşüncesinin temelinde yer alan “muasır medeniyetler” gayesine ulaşılacağı düşüncesi hakim olmuştur (Köker, 2022: 233).

Osmanlı reformcuları ile Kemalist reformcular arasında önemli farklılıklar bulunmaktadır. Osmanlı reformcuları gerçekleştirilen reformlarla eski olanın geleneksel çerçevede tamir edilmesi niyetine sahiplerdi. Bu durum Osmanlı toplum yapısında kurulan modern unsurlar ile geleneksel unsurların bir arada bulunmasına yol açmış ve bu ikili yapı, “eski-yeni arasında çatışmanın” ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Kemalist reformcular ise; modern koşulların dışında kalmış geleneksel düzenin tamir edilmesini değil, tamamen yadsınması anlayışını benimsemişlerdir. Böylece Kemalist reformcular tarafından, yeni kurulan devletin toplumsal düzeni modern çerçevede belirlenmiştir

(Sarıbay, 2014). Bu kapsamda; Cumhuriyet ilan edilmeden önce ulusal egemenlik fikriyle çelişmesi, TBMM'nin Lozan görüşmelerinde tek temsilci kabul edilebilmesi gibi sebeplerle 1 Kasım 1922 tarihinde Saltanat kaldırılarak, laik düzene geçişin ilk hamlesi yapılmıştır. 3 Mart 1924 tarihinde de ulusal egemenlik fikriye tutarsız olması, laik düzene geçilmek istenmesi, devlet yönetiminde iki başlılığa neden olması gibi sebeplerle Halifelik kaldırılarak, inkılapların yapılabileceği uygun ortam hazırlanmıştır. İslamiyet'in diğer dinlerle kıyaslandığında “politik bir din” olduğunu belirten Toprak (2000: 311), İslamiyet'in meşru otoritenin Allah'ın buyruğunu yansıtmayı kabulüne sahip olması sebebiyle “egemenliğin kayıtsız şartsız millette olduğu” inancını benimseyen Kemalist ideolojinin ters düştüğünü ifade etmektedir. Halifeliğin ortadan kaldırılmasıyla toplumsal hayatta dine dayalı olmayan “ulusal yeni bir kimlik” kazandırmak istendiği için din, toplumsal hayatın dışına itilmiş ve “bireysel inanç statüsüne” bırakılmıştır (Göle, 2022: 90). Din ve devlet işlerinin birbirinden ayrılması, eğitim hayatının laikleştirilmesi gibi gerçekleştirilen bir dizi reformlar çerçevesinde seküler toplum yapısı kurulmuştur (Mardin, 1991). Bu bağlamda Kemalist reformculuk içerisinde “din ve hanedan” kavramlarına yer verilmemiştir. Saltanatın ve halifeliğin kaldırılmasıyla Cumhuriyet olarak belirlenen yönetim biçiminin, siyasi ideolojisi “laik-milliyetçi” bir çerçeveye oturtulmuştur (Keyder, 2022: 111).

Farklı ülkelerde inkılaplar düşünsel bir arka plan sonrasında devrimlerin neticesinde meydana gelmiştir. Ancak Türkiye’de gerçekleşen inkılaplar da bu durumlar söz konusu olmamıştır. Türk İnkılapları ülkenin bağımsızlık ve egemenliğini tesis edebilmek için halkın ihtiyaçları doğrultusunda, tavandan tabana yönelik olarak gerçekleştirilerek, muasır medeniyetler seviyesine ulaşmak hedeflenmiştir. Bu anlamda kadınlara seçme ve seçilme hakkının verilmesi, farklı ülkelere alınan medeni, ceza, ticaret, borçlar kanunlarının kabul edilmesi, eğitimi çağdaşlaştırmak ve ikili eğitim yapısına son vermek amacıyla Tevhid-i Tedrisat Kanunun kabul edilmesi, Talim Terbiye Kurulunun oluşturulması, Yeni Türk Harflerinin kabul edilmesi, Türk Tarih ve Türk Dil Kurumlarının açılması, Şapka Kanunu ve Kılık Kıyafet Kanunlarının kabul edilmesi, Tekke - Zaviye ve Türbelerin Kapatılması, Soyadı Kanunun kabul edilmesi, Miladi Takvimin kabul edilmesi, Ölçü Birimlerinin Değiştirilmesi gibi siyasi, hukuki, eğitim ve kültür olmak üzere sosyal hayatla ilgili çeşitli inkılaplar gerçekleştirilmiştir. Aynı zamanda; ekonomik bağımsızlığın kazanılması amacıyla İzmir İktisat Kongrelerinin ve

sanayi planlarının yapılması, Kabotaj Kanununun kabul edilmesi, çeşitli bankaların kurulması, Teşvik-i Sanayi Kanunun kabul edilmesi, demiryolu başta olmak üzere ulaşım imkanlarının genişletilmesi gibi ekonomi, ulaşım, sağlık gibi pek çok alanda inkılaplar yapılarak, çağdaş toplum yapısına sahip modern bir Türk Devleti oluşturulmak istenmiştir.

Osmanlı modernleşmesinin temelinde felsefi dayanakları olan aydınlanmacı bir geçmiş söz konusu olmamıştır. Osmanlı Devlet yapısında “siyasi bir figür” olarak dikkate alınmayan halkın modernleşme süreci “tepeden inme” bir şekilde gerçekleşmiştir. Türkiye’de de Aydınlanma, Rönesans gibi gelişmeler yaşanmamış, Atatürk devrimleriyle gerçekleştirilen modernleşme serüveni “askeri ve sivil elit kesimlerin Batılılaşma isteği” neticesinde “devlet doktrini” olarak meydana gelmiştir. “Tepeden inme” şekilde “halk için halka rağmen” anlayışı, bir takım Türk aydınları tarafından benimsenmiştir (Kılıçbay, 2000: 159-160). Bu anlamda Cumhuriyet modernleşmesinin öncüleri tarafından, “modernliğin önünde bir sorun” olarak değerlendirmeleri sebebiyle, geleneklerin reddi söz konusu olmuştur (Göle, 2021: 195). Kemalist reformcular, geleneksel değerleri reddederek yeni kurulacak toplumsal hayatta, modern değerlerin ön plana çıkmasını sağlayıp, “yenilikçi, modern” sosyal hayatı inşa etmeye çalışmışlardır. Bu bağlamda; devlet mekanizmasının yanı sıra “halkın yaşam tarzını, davranışlarını, günlük alışkanlıklarını” da değiştirmek için çaba sarf etmişlerdir (Göle, 1998: 72).

XIX. yüzyıl tanınmış coğrafyacılarından olan Malte Brun, milletleri yaşayış biçimlerine göre; vahşiler, barbarlar ve medeniler olmak üzere üçe ayırmıştır. Vahşileri; yazıyı kullanmayı bilmeyen, düzenli askerlik birliğine sahip olmayan, kısmen tarlacılık, kısmen avcılık, kısmen de balıkçılıkla uğraşan milletler olarak tanımlayarak, adeta homo erectus özelliklerine sahip topluluklar olarak betimlemiştir. Brun, barbarları aynı zamanda yarı medeniler olarak tanımlamıştır. Buna göre barbarlar; yazıyı kullanan, gösterişli bir dine ve düzenli askeri birliklere sahip olan, bilgileri sınırlı, savunmacı veya gayesi olmayan istilacı milletlerdir. Medeni milletleri ise; bilgileri bilimsel verilere dayalı olan, batıl inanış biçiminden uzak, her insanın doğuştan birtakım temel haklarının olduğunu kabul eden, sadece bugünü değil geleceği de düşünerek planlar kuran gibi ilerici özelliklere sahip olan milletler olarak tanımlamıştır. (Akt., Baykara, 1990). Türkçede medeniyet kavramı; insan ilişkilerinin nizamının yanı sıra teknik gelişmeleri ve bu gelişmeleri kullanan milletlerin seviyesini ifade etmektedir (Baykara, 1990). Osmanlı Devletinde II.

Mahmut döneminden itibaren hedef medeni milletler seviyesine çıkmak olmuştur. Yeni kurulan devletin hedefinde de çağdaşlaşma önemli bir mesele olarak yerini almıştır. Çağdaşlaşmanın ifadesi “muasır medeniyetler seviyesi” şeklinde belirlenmiş ve “muasır” olarak kabul edilen medeniyet, Batı medeniyeti olarak görülmüştür. Bu ifade ile Batı’nın uygar dolayısıyla ileri bir toplum bütünlüğüne sahip olduğu vurgulanmakta ve Cumhuriyet çizgisinin, Batı çizgisi çerçevesinde ilerleyeceği belirtilmektedir. Bu çerçevede gerçekleştirilen tüm gelişmelerin nihai hedefi Batı uygarlığına ulaşmak olmuştur (Göle, 1998: 74).

Türkiye’de Batılılaşma kavramı ile ifade edilen modernleşme ideolojisi, Atatürk’ün muasır medeniyetler seviyesi olarak belirlediği gelecek fikrinden günümüze kadar devam eden süreci kapsamaktadır. Bu bağlamda Kurtuluş Savaşından hemen sonra; Atatürk’ün önderliğinde; saltanatın kaldırılmasından, cumhuriyetin ilan edilmesine, halifeliğin kaldırılmasından, medeni kanunun kabulüne, tarikatların kaldırılmasından, tekke ve zaviyelerin kapatılmasına, laikliğin kabul edilmesinden, kadın haklarının tanınmasına, şapka ve kıyafet kanunundan, takvim, saat ve ölçülerde yapılan değişikliğe, soyadı yasasının kabulünden, eğitim ve öğretim devrimine, harf devriminden dil devrimine kadar hukuk başta olmak üzere gündelik yaşam üzerinde köklü değişiklikler gerçekleştirilmiştir. Böylece dinin ve geleneğin toplum üzerindeki etkisi zayıflatılarak, akıl ve bilim ışığında pozitivist düşünce biçimine dayanan Cumhuriyetin sarsılmaz temelleri inşa edilmiştir.

Cumhuriyetin ilanı ile kısa bir zaman içerisinde halka rağmen yapılan modernleşme hamlelerinde siyasi elitler, hem dine mesafe koymuş hem de dini kontrol edebilecekleri bir alanda tutmaya çalışmışlardır (Sarp, 2016). Dönemin eski aydınları, yenileşme ve laiklik hareketleri kapsamında dinin zararlı görülerek pozitif bilimlere yönelinmesine ve Batı’ya ait değerlerin anlaşılmadan taklit yoluyla alınmasına olumlu bakmamışlardır (Karpaz, 2022b). Yönünü Batı’ya çevirmiş, topyekûn modernleşmeyi hedefleyen, halka rağmen ve aniden yapılan Türk modernleşme hareketinin geçmişin ve geleneğin reddi üzerinden kurgulanması ise özellikle Tek Parti döneminde alternatif söylemlere kulak verilmemesi, yürütülen modernleşme hareketinin halk tarafından da benimsenilmemesine yol açmıştır. II. Dünya Savaşı’nın patlak verdiği İnönü Döneminde, 18 Ocak 1940 tarihinde hükümetin, üretimin niteliğini, miktarını, çeşit ve cinsini saptama, işçilerin çalışma koşullarını belirleme, özel sektörde üretim araçlarına el koyabilme, ekmek

dağıtımının karne ile gerçekleştirilmesi gibi konularda kontrol sahibi olmasını sağlayan Milli Korunma Yasasının kabul edilmesi, 11 Kasım 1942 tarihinde çıkarılan Varlık Vergisi Kanunu ile savaş koşullarında haksız kazanç yoluyla servet biriktirenlerden en azından elde ettikleri kazancın bir miktarının tahsil edilmesi ile kazanç ve buhran vergileri mükellefleri, büyük çiftçiler, büyük miktarda taşınmaz sahipleri ve esas meslekleri ticaret olmasa da 1939'dan itibaren bir kez bile olsa ticaret yapmış olanlardan bir kereliğine vergi alınması, 15 Mayıs 1943 tarihinde meclise sunulan Toprak Mahsulleri Yasa tasarısında %8 olarak belirlenen verginin 1944 tarihinde revize edilerek %10'a çıkarılması gibi vergi yükümlülükleri (Çavdar, 1999), halkı Tek Parti hükümetine yönelik daha da memnuniyetsiz bir hale getirmiştir.

Cumhuriyet Halk Partisinin içinden çıkan muhalif seslerin kurdukları Demokrat Parti, çevrenin desteğini alarak 1950 seçimlerini kazanıp iktidar partisi konumuna yükselmiştir. Çevrenin oyu ile iktidar el değiştirmesi modernleşmede ve siyasette çoğulculuğun yolunu açmıştır (Kaya, 2015). Demokrat Parti döneminde, sağlanan kredilerle tarıma kaynak aktarma, kredi faizlerinin düşürülüp kredi hacimlerinin artırılması, şikayet edilen pek çok vergilerin kaldırılması, özel teşebbüsün özendirilmesi, ABD'den gelen yardımlar, iklim koşullarının tarımsal üretimi canlandırması, Kore Savaşı'ndan kaynaklı ihraç ürünlerine yönelik yoğun taleplerin oluşması gibi ekonomik alanda önemli gelişmeler yaşanmıştır (Özcan F. C., 2019). Aynı zamanda seçmenlerine dinsel hürriyetlerinin kısıtlanmasına mani olacaklarının vadini veren Demokrat Parti, seçimlerden sonra ezanın Arapça okutulmasına engel olan yasanın kaldırılması, devlet radyolarında Kuran okunmasına müsaade edilmesi, seçmeli olan din dersinin zorunlu hale getirilmesi, İmam Hatip Okulları açması, yeni camilerin inşa edilmesi, eski cami ve türbelerin onarılması gibi dini alanda birtakım yenilikler getirmiştir. Bu bağlamda siyasi iktidarların oy kaygısı nedeniyle halkın dini-kültürel isteklerine cevap verdikleri söylenebilir (Sayarı, 1978). Böylece Demokrat Parti sadece ekonomik alanda yaptığı iyileştirmelerle değil, aynı zamanda dini alanda verdiği vaatlerini yerine getirerek Tek Parti döneminde uygulanan sıkı laiklik baskısını hafifletmiştir. Demokrat Parti sonrasında da oluşan başka partiler dini söylemler kullanmaya, bu söylemleriyle çevrenin desteğini almaya ve Tek Partili dönem içerisinde halka uygulanan baskıcı modernleşmenin reçetelerini kullanarak çevreden oy devşirmeye devam etmişlerdir.

1950 yılında Demokrat Partinin başa geçmesiyle bu dönemde ekonomik ve toplumsal alanda yaşanan dönüşümler, özellikle tarımda makineleşmenin gerçekleşmesiyle kırsaldan kentlere yönelik yoğun göç hareketlerini başlatmıştır. Oylarının büyük çoğunluğunu kırsal kesimden alan Demokrat Parti, kentlerin yapısının değişmesine yol açacak şekilde kent çeperlerinde tampon barınaklardan oluşan gecekondu bölgelerinin türemesine engel olmamıştır. Endüstrileşmenin yeterince istihdam oluşturmadığı bölgelerde marjinal işlerde çalışmak durumunda kalan göçmenlerin, gecekondu bölgelerinde yaşamaları, kent hayatına uyum sağlayamamaları ve kırsal değerleri de geride bırakamamaları gecekondu kültürünü doğurmuştur. Yaşanan bu toplumsal değişim içinde gelişen Kıray (2000) tarafından “tampon mekanizmalar” olarak adlandırılan yapılar, değişimin yıkıcı olabilecek etkilerini hafifleterek, değişimlerin sancılarını bastırmada yardımcı olmuşlardır. Herhangi bir plan çerçevesinde yürütülmeyen göç hareketlerinin modernleşmenin temel taşlarından olan kentleşme üzerindeki etkisi doğru yönetilmediği için toplumsal yarar sağlanamamıştır.

Tek Partili dönemde devlet eliyle gerçekleştirilen modernleşme süreci, 1950 ve 1980 sonrası dönemde halkın modernleşmeye istekli olduğu döneme evrilmiştir. 1980 öncesi dönemde kırsal ve kentsel kültürlerin birbirlerini etkilemeye başlamasıyla oluşan bazı makro değişimler birey gibi mikro alanların da değişmesini meydana getirmiştir. 1980 sonra ise Avrupa Birliğine katılma talepleri, dinin karşısında bulunduğu ve bir kültür ve kimlik yitimine neden olacağına inanıldığı için az olmuştur. Ancak gelir seviyesinin düşük olması, işsizlik, yüksek enflasyon, düşük yaşam kalitesi gibi nedenler halkın Avrupa Birliğine mensup devletlere bakış açısı değiştirmiş ve Avrupa Birliğine katılma talepleri hayat standardının yükseltileceğine olan inancın yaygınlaşmasıyla 2000’li yıllarda artmıştır (Orçan, 2004). Böylece “Tek Parti döneminde uygulanan modernleşme politikalarının sert laik, ulusçu, seküler ve devlet merkezli yapısı” yerini, 1950’li yıllarda dinin canlandırılması ve kırsal geleneksel yaşamın meşrulaştırmasına, 1980’li yıllarda demokratikleşmenin ve sivil toplumun güç kazanmasına ve 2000’li yıllarda Avrupa Birliği uyum süreci kapsamında gerçekleşen modernleşme çalışmalarının başlamasına bırakmıştır. Bu yıllarda Türk modernleşmesi, “yapılan reform ve açılımlarla esneme ve çatallaşmalar geçirerek çoğullaşmış” ve tepeden inmeci modernleşme yerine çevrenin de katılım gösterdiği kendi halinde gelişen bir modernleşme evresine geçmiştir (Kaya, 2015).

“Çoğul, yerel ve alternatif tanımlar üzerinden Batı-dışı modernlik” ifadesini kavramsallaştıran Göle, Batı ile özdeşleşmiş olan modernleşme kavramını birbirlerinden ayırarak, “Batılı olmayan toplumların modernleşme ile ilişkilerinde sadece edilgen değil üretken” bir konumda kendilerine has bir modernleşme tasvirlerinin olabileceğini belirtmiştir (Göle, 2021: 186-187). Her toplumun kendine özgü modernleşme varyasyonuna sahip olduğunu ve toplumların yazgılarında Batı merkezli tek tip bir modernleşme olmadığını vurgulayan Eisenstadt ise, modern uygarlık biçiminin, ortak özelliklerini paylaşan ancak modern uygarlık biçiminden ideolojik ve kurumsallaşma bakımından farklılaşan, uygarlık varyasyonlarının bulunduğunu belirtmiştir. Bu bağlamda farklı uygarlık varyasyonlarının tespit edilmesiyle; “siyasi, endüstriyel ve kültürel” olarak klasik tartışmalarda moderniteye doğru zorunlu bir ilerlemenin olduğu kanısı yerini, modern uygarlığın genişlemesinin artan biçimde değişik ideolojik ve kurumsallaşmalarla da olabileceği düşüncesine bırakmıştır (Eisenstadt, 1998: 52). Türk modernleşme süreci de bu çerçeveden okunduğunda, Tek Parti döneminde siyasi elitlerin yapmaya çalıştıklarından farklı olarak kendi dini ve kültürel geleneklerinden sert kopuşlar yaşamadan (zaman zaman çeşitli modernleşme sancıları meydana gelse de) kendine has nitelikleriyle bir modernleşme sürecine girildiği görülmektedir.

1.2.2. Türk Modernleşmesi Üzerine Alternatif Paradigmalar

19. yüzyıl’da Osmanlı’da başlayan modernleşme hareketleri, Cumhuriyetin ilanı ile birlikte topyekûn bir çağdaşlaşma bağlamında gerçekleştirilmiş ve Osmanlı Devleti’nden itibaren süregelen yöneten-yönetilen ikililiği, Türk modernleşme serüveninde merkez-çevre kavramsallaştırması bağlamında değerlendirilmiştir. Çalışmamızın bu kısmında Türk modernleşmesi özelinde gerçekleştirilen alternatif paradigmalara özet olarak yer verilerek, toplumsal değişimin dinamiklerine dikkat çekilecektir.

Merkez-çevre kavramsallaştırılması, ilk olarak Edward Shils adındaki Batılı bir sosyolog tarafından kullanılmıştır. Shils, her toplumun bir merkezi konumu bulunduğunu belirtmiş ve “ekonomi, siyasi teşkilatlanma, üniversiteler, dini müesseseler gibi karşılıklı ilişki ve örgütlenme ağına sahip kurumları ve bir toplumda varolan sembol, inanç ve değerleri” merkezi konum olarak ayırmıştır. Shils, aynı zamanda bu iki merkezi sistemin hayati ölçüde birbirleriyle sıkı bir ilişki içinde olduğuna dikkat çekmiştir (Shils, 2002: 86-87). Merkezi değer sistemi çerçevesinde gelişmiş toplumların kurucu alt sistemlerin

örgütlenmelerini oluşturan her bir elit grubu, kendilerine uygun olan değerler sistemini benimseyerek bir konsensüs oluştururlar (Shils, 2002). Elitler arasında oluşturulan bu konsensüse rağmen bazı elit gruplarının daha baskın olmaları sebebiyle elitler arasında eşitlik olduğu söylenemez ancak “tüm elit gruplarının merkezi kurumlar sistemi arasında ortak bir birliktelikleri” bulunmaktadır (Shils, 2002: 93). Ayrıca Shils, hangi yönetim biçimi olursa olsun merkezi kurumlar sisteminde önemli görevlere yaş, eğitim, sınıfsal köken gibi farklı bir vasıflar kümesinde yer alan kişilerin getirilmesi yönünde bir eğilimin bulunduğu altını çizmiştir (Shils, 2002). Bu elit grupları “iktidar seçkinleri” ifadesiyle tanımlayan Mills (2021), bu grupların siyasi, ekonomik ve askeri gücü ellerinde bulundurmaları sebebiyle toplumdaki stratejik konumlarına dikkat çekmiştir.

Shils’e göre, devrimci krizler meydana gelse de modern toplumlarda “kentleşme, eğitim, siyasal katılım, bütünlük ekonomik sistem ve halk arasında toplumsal temasın artması” gibi faktörlerin gelişmesi, merkez ile çevre arasındaki farkı daraltmakta ve büyük oranda toplumsal konsensüsün oluşması sağlanmaktadır. Modern toplumlarda siyasi katılımın daha fazla olduğunu belirten Shils’e göre, sınıf çatışması, şiddetli devrimler gibi olaylar modern toplumlarda da devam etmesine rağmen esasında modern öncesi toplumların özellikleridir. Bu bağlamda Shils, merkezi değerler sisteminin modern toplumların kalplerine daha önce hiçbir toplumda yer etmediği kadar işlemiş olduğunu vurgular (Shils, 2002: 92-93). Buna karşın premodern ve Batılı olmayan toplumlar merkezle aralarındaki uçurumun fazlalığını, derinliği olmayan bir yabancılaşma olarak yaşamakta ve merkezi değer sisteminden uzak olmaları sebebiyle bu duruma katlanmaktadırlar. Modern toplumlar, “yüksek hayat standardı, bütüncül bir ekonomik sisteme entegre edilmiş teknolojik kullanımı” gibi nitelikleri eğitim sistemiyle merkezi değer sisteminin gelişmesini sağlamış ve kitle iletişime dahil olma, eşit demokratik katılım sunma başarılarıyla da merkezi kurumsal sistemle toplum içinde konsensüs oluşturabilmişlerdir. Geniş halk kitlelerin merkezi değer sistemiyle temasları elitlerin teması kadar yüksek nitelikte olmasa da, halkın merkezi değer sistemiyle temaslarının artması, atalarından farklı olarak “geniş vatandaş” haline gelmelerini sağlamıştır. Bu bağlamda geniş halk kitlelerinin merkezi kurumsal ve değer sistemleriyle temas halinde olmaları, milliyetçilik olgusunu meydana getirmiştir. Bu ayırt edici özellikleriyle “çevrenin kenarda olmadığı, merkezin de o kadar uzakta olmadığı” modern toplumlar, diğer toplumsal yapılardan farklılık göstermektedir (Shils, 2002: 94-95).

Şerif Mardin, Shils'ten aktardığı merkez-çevre kavramsallaştırmasıyla Türk siyasal hayatını analiz ettiği çalışmasında, Shils'in yaptığı gibi her toplumun bir merkeze sahip olduğunu vurgulayarak başlamıştır. Osmanlı Devlet yapısı ile Batılı devlet yapısını karşılaştıran Mardin, Batı'da merkezi yapının, feodal yapıya sahip çevre güçlerle uzlaşması sonucunda merkezileşmeye ulaştığını "... Bu uzlaşmalar Leviathan'ın ve ulus devletin bir ölçüde iyi eklemlenmiş yapılar olmasına yol açtığını" ifade etmiştir (Mardin, 1990: 31). Osmanlı Devleti'nde ise merkez ve çevre arasında çatışma temelli bir karşı karşıya gelme sonucunda, Batı'daki gibi toplumsal bütünleşme sağlanamamıştır. Osmanlı Devleti'nde göçebe yaşam tarzının küçümsenmesi, taşrada bulunan güçlü ailelere yönelik kuşkucu yaklaşım, toprak bütünlüğünün genişlemesiyle "... farklı etnik, dinsel ve bölgesel özelliklere yönelik merkezsel olmayan uzlaşma sisteminin" benimsenmesi gibi sebepler toplumda tam bir bütünleşme sağlanamamasına ve merkez ile çevre arasında zayıf bağlantılar kurulmasına neden olmuştur (Mardin, 1990: 32-33). Osmanlı Devleti'nde ekonomik, kültürel ve dini boyutlarda merkezde yer alan seçkin zümre ile çevrede yer alan halk arasında kopukluklar meydana gelmiştir. Mardin (1990) merkez ve çevre bölgeler arasında en önemli kopuşun, modernleşme sürecine girilmesiyle gerçekleştiğini ifade etmiştir.

Cumhuriyet ilân edildikten sonra taşrada, 1925'te gerçekleşen din temelli bir Kürt ayaklanması ve 1930'da meydana gelen Menemen Vakası, Cumhuriyetin "inanç ve değerlerinin merkezi konumu olarak" benimsenen Kemalist ideolojinin laik temellerine yönelik gerçekleşmiş ve bu durum çevre bölgesini "vatana hıyanet etmekle" özdeş haline getirmiştir. Bu olaylardan sonra kurumsal olarak merkezi değer sistemini tesis edebilmek için "Mustafa Kemal dil, kültür, tarih konularına yönelmek durumunda" kalmıştır (Mardin, 1990: 49-50). Merkezin çevreye yönelik kuşkucu tavrı, 1946 yılında Halk Partisi tarafından "destek bulmak için taşra kasabalarına ya da köylerine gitmeyin; ulusal birliğimiz sabote edilmiş olur" sözleriyle ortaya koyulmuştur (Akt., Mardin, 1990: 50). Halk Partisi'nin merkezin güçlendirilmesinde, taşranın desteğini istemediğini ve taşrada yaşayan halkla da temas kurmada başarısız olduğunu belirten Mardin'e göre, Cumhuriyette köylülerin merkezi konumlarına yönelik köklü değişiklikler yapılmamış ancak ulusal kimlik bağlamında simgesel bir değer atfedilmiştir (Mardin, 1990). İslami temelden yoksun olan kendi kültürel ve dini inanış biçimlerinin yerinden edildiği inancı çevreyi, dini referanslara atıf yapan Demokrat Parti'ye yönlendirmiş ve bu durum

Demokrat Parti'nin büyük bir başarı elde etmesini sağlamıştır (Mardin, 1990). Mardin, Cumhuriyetle birlikte benimsenen laikliğin İslami temelden beslenmeyen Batı taklidi yeniliklerin felsefi temellerinin olmadığını, adeta buz dağının suyun yüzeyindeki görüntüsü gibi göründüklerini ifade etmiştir (Mardin, 1998). Toplumda birleştirici bir özelliğe sahip olan İslamiyet, Cumhuriyetle metafizik alanda bırakılmış ve böylece halk arasında “okumuşlar ve okumamışlar” olarak derin bir uçurum meydana gelmiştir (Mardin, 1998: 62). Cumhuriyetin ilan edilmesiyle Kemalist seçkinler tarafından merkezin değer sistemine Kemalizm oturtularak İslamiyet yerinden edilmiş ve yeni değer sisteminin bazı çevre bölgeler tarafından kabullenilememesi merkez-çevre çatışmanın temel kaynağını oluşturmuştur (Gönenç, 2006). Mardin, İslamiyet'in varoluş sorunlarına cevap sunabildiğini ancak Cumhuriyet ideolojisinde İslamiyet'in toplumsal yaşamda dinin rolü ve öneminin yok sayıldığını ifade etmiştir (Mardin, 1998). Osmanlı Devleti'nden itibaren modernleşmeyle birlikte artan oranda “merkezdekiler, çevreyi kontrol altına tutmak için çaba göstermiş” ancak merkezle çevre arasında gerçekleşen yabancılaşmanın önüne geçilememiştir (Mardin, 2011: 238). Laik merkez ile Müslüman çevre arasında meydana gelen yabancılaşmayı, kültürel yabancılaşma bağlamında tartıştığı çalışmasında Çınar (2006: 163-164), sorunlardan birisi olarak “Türk toplumunda merkezi değerlerin İslami olması gerektiği iddiasından” kaynaklandığını belirtmiştir. Buna göre, çevre bölgelerde hâkim olan İslam'ın, Türk toplumunun “habitusu” olarak değerlendirilmesinin tartışmalı bir konu olduğu üzerinde durmaktadır. Açıkela ise; “İslami muhafazakâr çevrenin çoğu zaman merkeze yakın koordinatlardan türetildiğini” ortaya koyarak Mardin'in merkez-çevre açıklamalarını eleştirir. Ona göre, “İslami muhafazakâr çevre modernleşmenin karşıtı olarak değil, Kemalist modernleşmenin sağladığı teknolojik kanallar vasıtasıyla yeniden üretilerek” İslami modernizme erişilmiştir (Açıkela, 2006: 53).

Osmanlı Devleti'nde öncül yapı olarak patrimonyalizmin olduğunu belirten Heper (1985), bu yapının merkez tarafından çevrenin “etkisiz” kılınmasına neden olduğunu vurgular. Yerel ileri gelenler ile bazı bürokratlar arasında yapılan anlaşmalar, örtülü olarak devlet kaynaklarını sömürmek üzere gerçekleşmiş olsa da merkez ve çevre arasında uzlaşma sağlanamaması sebebiyle iki kesim arasında mevcut gerilim her dönemde devam etmiştir. Uzlaşamamanın doğurduğu gerilimli ortam “şüphe, güvensizlik, keyfilik ve etik olmayan hareketleri” meydana getirmiştir (Heper, 1980: 97-

98). Osmanlı Devleti’nde merkezin çevreden şüphe etmesi ve çevrenin de merkeze karşı tavır alış biçiminin gerilimli atmosferi, Cumhuriyet döneminde de sürmüştür. Merkez ve çevre arasındaki ilişkiyi “devlet seçkinleri ve siyasal seçkinler” bağlamında ele alan Heper, devlet seçkinlerinin hoşgörülü bir şekilde yaklaşmadığı çevreyi denetlemek istediğini ifade etmiştir (Heper, 1985: 26-27). Devlet seçkinleri ile siyasal seçkinlerin arasındaki temel ayrımın farklı demokrasi anlayışları olduğunu belirten Heper, demokratikleşmenin önündeki engelin devlet seçkinleri olmadığını kabul eder. Ona göre, bu iki kesim arasında sağlanması gereken uzlaşmanın, siyasal seçkinlerin devlet seçkinlerinin demokrasi anlayışlarını benimsemeleriyle mümkün olacaktır (Heper, 1992). Heper, devlet seçkinlerinin rasyonel bir demokrasi anlayışına sahip olduklarını ancak siyasal seçkinlerin ise “milli irade tezine” sahip olduklarını ifade eder (Özman ve Coşar, 2001, Akt., Dinler, 2003: 40). Siyasal seçkinlerin bu tezi savunmasının sebebi halkı bütünleştirmek değil, merkez karşısında siyasi bir güç elde etmektir (Dinler, 2003). Kaliber, (2022: 116-117) Heper’in bu eleştirilerini Türk toplumunun “toplumsal, iktisadi yapısı ile kimlik boyutlarını” ve “Türk modernleşmesinin kendine özgü kutuplaşmalarını” dikkate almadan yaptığı için “indirgemeci” bir tutuma sahip olmakla eleştirmiştir.

Türk toplumunda devletin önemli ve saygın olarak görülmesini Mango (1977, Akt., Heper, 1985), Cumhuriyet Türkiye’inde de devam ettiğini ve bu durumun yeni kurulmuş olan devletin “itibarlı” bir konumda olmasını sağladığını ifade etmiştir. Eski-patrimonyal düzenden gelen Jön Türkler ve Kemalistlerin de devlete üstünlük atfettiklerini ifade eden Kazancıgil (1981, Akt., Heper, 1985: 27) yeni kurulan devlette “meşruiyet ve otorite tekelinin devlet seçkinlerine tanındığını” belirtmiştir. Toplumu çağdaşlaştırma görevine sahip olan devlet seçkinleri ve aydınlar kendilerine sağlanan “geçici ayrıcalıklı statüyü” Atatürk’ün ölümü üzerine, kendi konumlarını korumak üzere kullanmaya başlamışlardır. Dönemin savaş koşulları da devreye girdiğinde toplum devlete tabi kılınmıştır (Kaliber, 2022: 117-118).

Makalesinde devletle burjuvazi, iktisadi alan, toplum ve merkez-çevre ikiliklerine yer veren Dinler (2003), güçlü devlet geleneği tezinin eleştirisini yapar. Buna göre Osmanlı Devleti’nde padişahın askeri, iktidar ve mülkiyet konularında mutlak hakimiyet kurduğunu, çevre üzerinde merkezin mutlak kontrol sağladığını ve bu örüntülerle Osmanlı Devleti’nin patrimonyal devlet niteliğinde tanımlandığını belirtir. Osmanlı

Devleti’nde Batı’dan farklı olarak “bireysel özgürlükleri tanımayan, ekonomik çıkarların ve ticaretin kötü sayıldığı değerler sistemi” mevcuttu (Dinler, 2003: 21). Feodalizmin ve mutlakiyetçi devlet biçimlerinin olduğu Batı Avrupa’da, sonunda kapitalizme giden toplumsal sözleşme ve uzlaşmalar bulunmaktadır. Osmanlı Devleti’nde ekonomik süreç ve sermaye birikim süreçleri bakımından kapitalizme gidecek bir ekonomik model benimsenmemiş ve sonunda burjuvazi dediğimiz sınıf oluşmamıştır. Batı Avrupa’da farklı dönemler yaşanırken, Osmanlı Devleti’nde varolan güçlü devlet geleneği değişimin önündeki en büyük engeli oluşturmuştur (Dinler, 2003).

Tanzimat Dönemiyle birlikte başlayıp Cumhuriyet Dönemiyle devam eden modernleşme hareketlerinin toplumsal dinamikleri göz önüne alınmadan devlet eliyle tepeden inmece bir yaklaşımla yapıldığı görüşünün sorunlu olduğunu belirten Dinler, bazı yazarlar dışında, genel olarak Cumhuriyet döneminde de tıpkı Osmanlı Devleti’nde olduğu gibi merkezin çevre üzerinde hâkimiyet kurduğu yönünde görüşün paylaşıldığını aktarmaktadır (Dinler, 2003). Buna göre tarih sahnesine çıkan Demokrat Parti, yıllardır merkezin baskısı altında kalmış olan çevrenin haklarını almak için CHP’nin karşısına dikildiği yönünde açıklamalar bulunmaktadır. Ancak bu açıklamaların dışında iki partinin karşılaşmasını “bürokrasi ve burjuvazi” veya “devlet ve sivil elitlerin” karşılaşması olarak açıklamalarda ortaya atılmıştır. Örneğin Heper, toplumsal tabana sahip olmayan Demokrat Parti’de çevrenin desteğini almış olan sivil elitlerin bulunduğunu iddia etmiştir (Akt., Dinler, 2003). Bu tartışmaların ışığında devlet ve toplum ilişkisini eleştirel olarak ele alan Dinler (2003: 50), devlet ve toplum arasında ortaya koyulan karşıtlığın “sınıfsal çelişkileri ve sömürüyü” gizlediği gerekçesiyle reddedilmesi ve devletinde yer aldığı burjuva ilişkilerinin dikkate alınmaması nedeniyle “güçlü devlet geleneğinden” vazgeçilmesi gerektiğinin altını çizer.

“Devlet-sınıf” ilişkilerini dünya sistemi bakış açısıyla inceleyen Çağlar Keyder, sınıf mücadelesini dünya ekonomi sistemi kapsamında ele almıştır. Ona göre, feodal bir toplumsal yapıya sahip olmayan Osmanlı Devleti, Avrupa’da varolan pre-kapitalist dönemden oldukça farklı bir yapıya sahiptir (Keyder, 2022). Zamanla Osmanlı Devleti’nde “yayılmacılığın durması, yeni ticaret yollarının keşfedilmiş olması ve süvari yetiştiriciliğinin öneminin azalmasına karşın saray harcamalarının giderek artmış olması” gibi sebepler mali krizlere yol açmış, bu durum merkezi yapının giderek zayıflamasına ve kuvvetli toprak ağalarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. İltizam yöntemiyle

vergilerin toplanmaya başlanması, mültezimleri merkezi otorite karşısında güce kavuşturmuş ve kurdukları ayan meclislerinin merkezi hükümet tarafından kabul edilmesiyle ayanlar, pek çok ekonomik faaliyette kararlar vermeye başlamışlardır. Rumeli ayanlarından Mehmet Ali Paşa'nın Mısır valiliği sırasında merkez ile giriştiği askeri mücadelede, birtakım ayrıcalıklar neticesinde gelen İngilizlerin merkezi desteklemesiyle başarı sağlanmış olması “mahalli özerkliğin” sakıncalarını ortaya koymuştur (Keyder, 2022: 24-26).

Osmanlı Devleti'nde köylü üreticilerin pazara çıkması veya mallarını ihraç etmeleri siyasi otoriteye karşı yapıliyordu. 18. yüzyılda ise birtakım ülkelerle, yeniden müzakere edilmeye gerek görülmeyen karşılıklı kapitülasyonlar sağlandı. Bu anlaşmalarda “bazı ülkelerin vatandaşlarına Osmanlı hükümlerine tabi olmama hakkı verildi”. Ancak bu durum yerli halk karşısında himaye altına alınmış olan grupların, ayrıcalıklı bir konuma yükselmelerine neden oldu (Keyder, 2022: 30-32). Kendilerine sunulan imtiyazlardan faydalanan azınlık grupları, önemli liman kentlerine yerleşerek Hristiyanlarla iş yapmışlar ve Müslüman tüccarları ticaretin dışına itmişlerdir. Böylece 19. Yüzyıla gelindiğinde klasik bir tarımsal imparatorluk olan Osmanlı Devleti'nin sınıf yapısını, üretici köylüler ile bürokratlar ve büyük ölçüde Kapitalist Dünya Ekonomisiyle bağlantı kurulmasını sağlayan adeta komprador görevini üstlenmiş gayrimüslim tebaa oluşturuyordu (Keyder, 2022). İlerleyen dönemlerde oluşan azınlık burjuvazisinin etkisini azaltmak için “sürgün veya dışlama politikaları” gibi gerekli önlemler alınarak heterojen toplum yapısından daha homojen toplum yapısına geçilmeye çalışılmıştır (Kaliber, 2022: 120). Keyder, Birinci Dünya Savaşı'ndan önce her beş kişiden birinin, savaştan sonra ise her kırk kişiden birinin gayrimüslim tebaaya mensup olduğunu belirtmiştir (Keyder, 2022). Cumhuriyet ilan edildikten sonra Türk burjuvazisinin, sınıf olma mevkiine yoğun uğraş vermeden devlet hamiliğiyle ulaştıklarını belirten Keyder, ancak İkinci Dünya Savaşından sonra siyasal değil, pazar özgürlükleri için bürokrasiyle mücadele ettiklerini ifade eder (Keyder, 2022).

Kemalistler, Kapitalist Dünya Ekonomisi baskısı altında çevreselleşmiş Osmanlı toplum yapısından ancak “güçlü bir sivil topluma bağlı pazar ekonomisine geçilerek, siyasal bağımsızlığını elde edebilmiş modern bir devlet kurulacağına” inanmaktadırlar (Kazancıgil, 2000: 151). Bu kapsamda Atatürk'ün siyasal bağımsızlığın ekonomiyle ilişkisini vurgulayan “tam bağımsızlık ancak ekonomik bağımsızlıkla olur” gibi Türk

tarihinde oldukça önemli ve dikkat çekici ifadeleri bulunmaktadır. Yeni kurulan Türk Devletinde ekonomik bağımsızlığı sağlamaya çalışan kurucu kadrolar, Kapitalist Dünya Ekonomisine uydurulan modern bir ulus devlet inşa etme gayesi içinde olmuşlardır. Böylece geçmişin reddi üzerine kurulan yeni devlet sisteminde, iktisadın kendinde barındırdığı “çatışma yaratıcı ve merkezkaç potansiyelleri” devletin merkezi gücü için “tehlikeli” olarak görülmüş, devletin kendi kurup denetleyebileceği bir iktisadi sistem benimsenerek “milli iktisat, tümüyle denetim altına alınmıştır” (İnsel, 2003: 50). Bu kapsamda iktisadi sistemin denetlenmesinde sırtını devlete dayamış olan yerli burjuvazi meydana getirilmiş ve “devlet işçi sınıfının beslenmesi” gerekmiştir. Böylece kurulan iktisadi sistem içinde savunmacı rol benimsenmiş ve devletin siyasi bağımsızlığı korunarak merkeziliğinin sürdürüleceği umulmuştur (İnsel, 2003). Ancak toplumun Batı merkezli pazar ekonomisinin değerlerine kapalı olduğunu belirten Insel, devletin bizzat kendisinin oluşturmak istediği çağdaş topluma ulaşılmasında, Batı temelli çeşitli yaptırımlar uygulayarak toplumu denetleme görevini üstlenmesi sebebiyle başarılı olamadığını ifade etmiştir (İnsel, 2003). Aynı zamanda Cumhuriyetle birlikte geliştirilen Kemalizm ideolojisi kapsamında çağdaş bir toplum yaratımı için çevre bölgelerin çağdaşlaştırılması hedefinde ilerlerken, “toplumsal bütünleşme sorunsalı, laiklik ve meşruiyet tartışmaları, kimlik sorunun Doğu-Batı ikililiğine indirgenmesi gibi meseleler toplumsal, siyasal ve kültürel düzlemlerde tam bir ulusal bütünleşmenin oluşmasını engellemiş ve hedeflenen çağdaşlaşma oluşum süreci içerisinde kalmıştır” (Suveren, 2014: 33).

Aydın, ulus devletlerin toplum fikriyle benzerlik göstermeyen bir siyasal örgütlenmeye sahip olan Osmanlı Devleti’nde, “somut bir toplum imgesi” olmadığını belirtir. Bu sebeple Mardin’in toplumun bir merkezi olduğu ön kabulünde, “toplum” ibaresini kullanmasını sorunlu bularak, merkez-çevre açıklamalarını Oryantalist bakış açısına sahip olmakla eleştirir (Aydın S. , 2006: 70-71). Geniş bir toprak sahasına ve pek çok etnik kökene sahip olan Osman Devleti’nde istikrar, merkez ve çevre arasında kabul edilen çatışmayla değil, yerelle merkezin uzlaşmalarıyla sağlanmıştır. Bu kapsamda “çeşitli idari formlarda örgütlenmiş çok sayıda merkez, kapalı ekonomik havzalarında imparatorluk adına yönetilmişlerdir” (Aydın S. , 2006: 82). Bu nedenle Osmanlıdan kalma merkez-çevre çatışmasının günümüz “seçkin-modernleşmeciler merkez ile dindar-demokratik çevre” çatışmasının kaynağı olarak değerlendirmek doğru olmamakta,

meydana gelen değişim “sürekliplikler ve kopuşlar” bağlamında değerlendirmek ve mevcut iktidarların taşradaki faaliyet ve görünümelerini araştırmak gerekmektedir (Aydın S. , 2006: 91-92). Benzer şekilde kapitalist ekonomik modele uygun yeni güç ilişkilerinin kurulması, özerk grupların ulus devlete tabiiyetlerinin sağlaması bakımından merkezileşmenin önemli olduğunu belirten Dinler, merkezileşmenin “çevreye, yayılma ve nüfuz edebilmenin” gücüyle başarılı olabileceğini bu başarının arkasında siyasi iktidar ve onun uygulayacağı siyasi projelere karşı toplumsal gruplarla yaşayacağı mücadelelere bağlı olduğuna işaret ederek, söz konusu tartışmaların merkez-çevre bağlamında yapılmasının doğru olmadığını ifade eder (Dinler, 2003: 30-31). Gönenç, çevre içinde Kemalist değerleri benimseyen, tepkilerini eleştirel bağlamda dile getiren, bazı değerleri savunup destekleyen aktörlerin yakın çevreye, bunların tam tersini savunan aktörlerin ise uzak çevreye ait olduklarını ifade ederek, çevre içinde yakın ve uzak çevre kavramsallaştırmasını ortaya koymuştur (Gönenç, 2006). Ona göre, esas sorun alanı uzak çevreden kaynaklanmaktadır. Türkiye’de demokrasinin kuvvetlenmesi için merkez ile uzak çevre arasında bulunan gerilimleri azaltmaya yönelik yakın çevre aktörlerinin aracılığıyla “pekiştirici reformlar” uygulanarak, uzak çevrenin dışlanmışlığının üstesinden gelinebilecek politikalar üretilmelidir (Gönenç, 2006: 149-150).

Osmanlı Devleti’nden başlayarak devam eden merkez-çevre farklılaşmaları Cumhuriyet döneminde kaynakların Batı’ya aktarılması, hizmetlerin Batı bölgelerinde yoğunlaşmasıyla devam etmiş, çevre bölgeler yanlış uygulanan politikalar nedeniyle ihmal edilmişlerdir. Tarıma makinenin girmesi, yeterli gelir elde edememe, işsizlik, yoksulluk, şiddet, eğitim, sağlık, ulaşım gibi kamusal imkânlardan yararlanamama, çevre sorunları gibi yeterli hizmetlerin sunulamaması gibi nedenler çevre bölgesinde yaşayan insanlara, çok daha konforlu bir yaşam standardı sunan kent merkezlerine doğru göçü cazip hale getirmiştir. Ulaşım ve iletişimin ilerlemesi ve göçmenlerin arasında ağ sisteminin oluşumu çevreden merkeze doğru göçü mümkün kılmıştır. Kent merkezlerinde yaşam standartlarını yükselteceklerini uman göçmenler, büyük oranda kent merkezlerinin dışında olan gecekondu bölgelerinde yaşama tutunmuş ve kırsal bölgede yaşadıkları pek çok sorunla ve hatta daha da fazlasıyla karşı karşıya kalmışlar ve çarpık kentleşme gibi kent yapılarının da değişmesine neden olmuşlardır. Tüm bu yaşananlar, en baştan çevre bölgeyi kaldırmak amacıyla alınabilecek çeşitli politikalarla önlenebilecekken çevre bölgeler ihmal edilmişlerdir. Çevre de kendisine

karşı gösterilen bu ihmâle yer değiştirerek karşılık vermiş ve bu durum merkezin çevreselleşmesi gibi çok daha büyük sosyal sorunları ortaya çıkarmıştır. Açıklık, ikinci modernleşme kapsamında incelendiğinde “toplumsal dönüşümün hızı, küresel seçkinlerin yükselişi, yarı-periferideki devlet aygıtlarının ve kültürel ve siyasal tekele sahip bürokrasinin gerileyerek ayrıcalıklarını kaybetmeleri” gibi sebeplerle merkez-çevre açıklamalarının yetersiz olduğunu ortaya koymuştur. Bu bağlamda yeni meydana gelen oluşumlar “merkezin çevreleşmesine, çevrenin de merkezileşmesine ve yeni merkez ve çevrelerin oluşmasına neden olacaktır” (Açıklık, 2006: 66-67).

Bu çalışmada çevreden merkeze yönelik yapılan iç göç konulu filmler incelenerek, göçmenlerin yaşadıkları sorunlar, merkez-çevre farklılaşmasının toplumsal tezahürleri bağlamında anlaşılmaya çalışılacaktır.

1.3. Modernleşme Bağlamında Göç Olgusu

İnsanlık tarihi boyunca göç hareketleri meydana gelmiştir. İnsanlık tarihinin geçmişini bir bakıma göçler tarihi üzerinden değerlendirmek mümkündür. Günümüzde gerçekleşen göç hareketleri, sanayileşmenin gelişmesiyle özellikle ekonomik temelli sebeplerden kaynaklandığı söylenebilir. Sanayileşmenin hız kazanmasıyla kent merkezlerinde iş fırsatları doğarken, kırsal bölgelerde üretim miktarında azalma meydana gelmiş ve bu durum kırsal bölgelerden, kentlere yönelik göç hareketlerini başlatmıştır (Giddens, 2008). İnsanlar özellikle sanayileşmenin gelişmiş olduğu kent merkezlerine göç ederek yeni üretim faaliyetlerine katılmışlardır. Kitlesele gerçekleşen göç hareketlerinin sonunda, göçmenler ve kent merkezleri karşılıklı olarak birbirlerini etkileyerek değiştirip dönüştürmüş ve bu durum yeni bir toplumsal yaşam formunu meydana getirmiştir. İnsanlar itici ve çekici olmak üzere çeşitli sebeplerden dolayı göç sürecine dahil olarak gittikleri ve vardıkları yerlerde bölgesel demografik, sosyal ve ekonomik alanlarda önemli pek çok karmaşık ve köklü değişimler yaşamışlar ve bu değişimlerle birlikte vardıkları bölgelerde çeşitli uyum ve etkileşim süreçleriyle karşılaşmışlardır (Günay, 2003). Bu bağlamda sanayileşmenin gerçekleşmesiyle meydana gelen göç hareketleri sonunda, özellikle kırdan kent merkezlerine yönelik ciddi göç hareketleri meydana gelmiş ve bu durum kentlerin sosyal yapısını değiştirmekle birlikte göçmenlerin çeşitli uyum sorunlarını da beraberinde getirmiştir.

Uluslararası Göç Hukuku’nda göç kavramı “süresi, yapısı ve nedeni ne olursa olsun insanların yer değiştirdiği nüfus hareketi” olarak tanımlanmıştır (Uluslararası Göç Örgütü, 2009: 22). Göç edilen yere göre tanımlama yapıldığında kısaca; bir ülke sınırları içerisinde gerçekleştirilen yer değiştirme hareketine iç göç, bir ülkeden ayrılarak başka bir ülkeye yerleşilmesi ise dış göç kavramları ile ifade edilmektedir (Giddens, 2008). Bu tanımlamalar kapsamında; mülteciler, ekonomik göçmenler, yerinden edilmiş kimseler de dahil edilerek, göç olgusu geniş bir perspektiften tasvir edilmiştir. Göç olgusunun ekonomik, siyasi, sosyal, psikolojik olmak üzere oldukça geniş bir etki düzeyi bulunması sebebiyle farklı disiplinlerce, farklı biçimlerde tanımlanmıştır. Bu tanımlamalara göre; göç olgusu, toplumsal bir değişim süreci olarak iki farklı mekân arasındaki hareketliliğe işaret etmektedir (Çakır, 2011a). Göç konusu, amaçları veya sınırları ne olursa olsun bir insan hareketliliği anlamına gelmekte ve ülkenin içine veya dışına, düzenli veya düzensiz, geçici veya daimi, yasal veya yasadışı, olarak gerçekleşmektedir (Çağlar, 2018). Kısaca göç; bireylerin bulundukları konumları siyasi, ekonomik, sosyal nedenlerle terk etmesidir.

Göçmen statüleri hukukî tanımlamalarla “sürelî göçmen, yüksek nitelikli göçmen, illegal ya da belgesiz göçmen, mülteciler, sığınmacılar, zora dayalı göç, evlenme veya aile birleşmesi yolu ile göç, dönen göçmenler” olmak üzere çeşitli kategorilere ayrılmaktadırlar (Abadan-Unat, 2017: 339-341). Uluslararası göçün yeni kategorileri; “etnik kimliklerde çeşitlenme, illegal göç hareketlerinde artış, göçün kadınsılaşması, yüksek nitelikli geçici göçmenler, yatırımcı göçmenler, emekli göçmenler, iklimle bağlı göç, sınır aşırı çalışma göçü” olmak üzere sınıflandırılmaktadır (Abadan-Unat, 2017: 352-353). Bu bağlamda modernleşmeyle birlikte küresel bir köy haline gelen dünya üzerinde göçmenler, çeşitli sebeplerle farklı kategorilerde göç sürecine katılmakta ve küreselleşmeyle birlikte göç sürecinin kategorilerinde dönemsel farklılaşmalar meydana gelmektedir.

Avrupalı devletlerin sanayileşmeye başlamalarıyla gösterdikleri gelişmeler, dünyanın belli bir kısmının sömürgeleşmesine neden olmuş ve bu bölgelerde çeşitli göç hareketleri meydana gelmiştir. Bu bağlamda bu dönemde Batı’da gerçekleşen modernleşme ve sanayileşme süreçlerinin göç üzerinde önemli etkileri olduğu kabul edilmektedir. Bazı göçmenler zor kullanılarak göçe zorlanmış ve köleleştirilerek meta olarak alınıp satılmışlardır. Bazı göçmeler ise alması gereken hakların çok azına razı gelen, özgür

olmayan emeğe sahip göçmenler olarak Batı'ya transfer edilmişlerdir. Daha sonra bu durum sözleşmeli işçilik olarak adlandırılmış ancak insanların sömürülmesine devam edilmiştir. Kapitalist üretim biçiminde emeğin göçü oldukça belirleyici bir etkiye sahip olmuştur. Yoksulluktan kurtulmak isteyen bazı sömürge halkları için sömürge ülkelerine doğru göç etmek, tek çıkış yolu olarak görülmüştür. Emek göçü Batı'ya doğru gerçekleşmiş ve bu bölgelerde sanayinin gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır (Castles ve Miller, 2008)

Fichter gönüllü ve zorunlu olmak üzere iki tür göç sürecini belirlemiştir. Ona göre; göçmenlerin daha iyi eğitim olanaklarına kavuşma, iyi bir gelir elde etme, dini inancını istediği gibi yaşayabilme gibi sebeplerle kendi istekleri doğrultusunda gerçekleştirdikleri göçler gönüllü göçler kapsamına girmektedir. Fichter göçmenlerin kendi isteklerine dayanmayan, sürgün edilmeleri, toplama kamplarına yerleştirilmeleri gibi sebeplerle göç etmelerini zorunlu göç olarak tanımlamıştır (Akt., Barut, 2022). Çağlar (2018) gönüllü olan göç süreçlerin de aslında zorunlu sebeplerden (eğitim, sağlık, emeklilik dönemlerini bir sahil kasabasında geçirmeyi arzulamak gibi) kaynaklandığını, dolayısıyla her göç hareketinin zorunlu göç kapsamında ele alınmasının yanlış olmayacağını ifade etmiştir. Ravenstein (1885)'a göre ise; göç sürecinin farklı sebeplerden dolayı gerçekleşiyor olsa da altında mutlaka kent merkezlerinde gelişen ekonomik ve ticari paydan faydalanma isteği bulunmaktadır. Aksi takdirde göç etme süreci kendi başına bir amaç taşımamaktadır (Akt., Çağlar, 2018).

Ravenstein tarafından ortaya atılan, E.S. Lee ve S. A. Stouffer tarafından da geliştirilen itici ve çekici yaklaşım kapsamında, bireylerin göç etme kararları üzerinde itici ve çekici sebeplerin etkili oldukları tespitinde bulunmuşlardır (Çelik F. , 2006). Tarımda makineleşmenin yaygın kullanımı, toprakların yetersiz ve verimsiz oluşları ve eşitsiz dağılımı, düşük gelir ve işsizlik, arazi olaylar (terör, kan davası gibi güvenlik problemlerine dayalı göç) bireylerin göç sürecine katılımında itici faktörleri oluşturmaktadır. Yüksek istihdam ve gelir elde edebilme şansı, bölgenin ekonomik koşulları, kente sunulan kamu hizmetleri (eğitimde fırsat eşitliği, sağlık hizmetlerine ulaşımın kolay ve ucuz olması gibi) ve daha önce göç etmiş akrabaların bulunması göç sürecine katılımda çekici faktörler olarak sıralanabilir (Çelik F. , 2006). Özellikle az gelişmiş ve gelişmekte olan bölge halkları, geleceklerinde daha iyi bir yaşama ulaşabilme ihtimallerini kendi ülkelerinde öngöremedikleri için nüfusu giderek yaşanan,

sanayileşme oranı ve refah seviyesi yüksek, işgücü açıkları olan merkez ülkelere göç etmektedirler. Küreselleşmeyle ulaşım ve iletişim ağlarında önemli ilerlemelerin meydana gelmesi, göçmen ağlarının kurularak birbirlerine yakınlaşmalarını sağlamış böylece bireylerin göç sürecine katılımı kolaylaşmıştır. Az gelişmiş veya gelişmekte olan ülkelerdeki mevcut yoksulluk, bireylerin göç sürecine katılımını hızlandıran önemli etkenlerden birini oluşturmaktadır (Yılmaz, 2014). Bilginin küreselleşmesiyle, ülkeler hakkında istedikleri bilgilere ulaşabilen göçmenler, daha önce bu yerlere göç etmiş kişilerle teknolojik gelişmeler sayesinde kolayca temas haline geçebilmekte, resmi ve aile bağlantıları gibi gayri resmi yollardan bilgi alabilmekte ve kurdukları iletişim ağları sayesinde göç edilecek ülkelerde rahat yaşama ulaşabilmektedirler (Ritzer, 2010). Gelişen teknolojik ürünler ve ulaşım sistemleri göçmenlerin bilgi alış verişini kolaylaştırmakta ve bu durum onların, bu fırsatlardan yararlanma olanağı olmadan göç sürecine katılan birinci kuşak göçmenlerden daha avantajlı imkânlar elde etmelerini sağlamaktadır.

Marksist yazarlar, “ilkel, köleci, feodal, kapitalist ve sosyalist kent” olmak üzere kentleri, kullanılan üretim biçimlerine göre ekonomik temelli olmak üzere dört farklı sınıfa ayırarak tanımlamışlardır (Keleş, 2019: 24). Bugünkü bildiğimiz modern kentler, sanayileşmeyle meydana gelen göç hareketlerinin yoğunluğu sonucu ortaya çıkmış, önemli bir toplumsal gelişme örneklerindendir (Kaypak, 2013). Modernleşmeyle gelişen sanayileşme, kent merkezlerini cazip hale getirmiş ve kırsal bölgelerden, bu bölgelere doğru göç hareketlerinin önemli tetikleyicisi olmuştur. Kısa bir zaman diliminde toplumsal yapının heterojen bir yapıya evrilmesine neden olan sanayileşmeyle, içtimai hayat kompleks, dinamik ve gürültülü bir hale gelmiştir (Çakır, 2011a:). Tarımda makineleşmeyle şehir merkezlerine göç etmek durumunda kalan köylü halk, oldukça zor koşullarda sanayi kuruluşlarında çalışmaya başlamışlardır. Bu tür göç yatay bir hareketlilik olarak değerlendirilmekte ve “sanayileşmeyle ortaya çıkan göç hareketi” olarak tanımlanmaktadır (Çakır, 2011a: 133).

Castles (1998); dahil etme ve dışlama, piyasa ve devlet, artan zenginlik ve yoksullaşma, ilişkiler ağı ve benlik, küresel ve yerel, ekonomi ve çevre, modernite ve postmodernite, ulusal ve küresel vatandaş, yukarıdan ve aşağıdan küreselleşme olmak üzere önemli gördüğü kavramlar arasındaki dokuz farklı çelişkiyi belirlemiştir. Castles’in belirlediği çelişkilerin her birinde ilk çelişki olarak belirlediği dahil olma ve dışlanma çelişkisi

bulunmaktadır. Buna göre; küresel pazarla uyum sağlayabilecek emek, sermaye gibi nitelikleri olan kişi ve gruplar bir vatandaşa tanınan siyasi, sosyal ve ekonomik haklara sahip olup küresel düzene katılabilmektedirler. Ancak küresel pazarla uyum sağlayamayan birey veya gruplar, temel ihtiyaçları olan çalışma ve gıda güvenliği gibi imkânlardan faydalanamamakta ve dışlanmaktadır. Piyasaya dahil olanlar ve dışlananlar arasında ciddi bir eşitsizlik meydana gelmektedir. Piyasaların ulusal ve uluslararası kazançları iktidar sahipleri tarafından, mevcut eşitsizlik ekonomik sistemin verimliliği bağlamında değerlendirilmekte ve önemli görülmektedir. Milyonlarca insanın yoksulluk sorununu yaşamasını, devletler veya kurumlar üstlenmemekte bu durum özellikle menşei ülkelerden göç hareketlerinin başlamasına neden olmaktadır. Kabul eden devletler, vasıflı işçi göçüne sıcak bakarken aynı sıcaklığı vasıfsız işçi göçüne göstermemekte, ancak kol gücüne dayalı bir istihdam gerekli olduğu koşullarda bu duruma müsamaha gösterebilmektedirler. Göç veren ülkeler için vasıflı göçmenler ciddi bir eğitim yatırımlarının kaybı anlamına gelmektedir. Vasıfsız işçi göçü ise menşei ülkelerin, ülkelere döviz girmesi ve sosyal olarak baskıların hafifletilmesi anlamına geldiği için istenen bir durumdur.

Serbest piyasa mekanizması ve müdahaleci olmayan ekonomik kalkınma uygulamaları, artı değerın merkezin elinde toplanmasına neden olmuştur. Bu durum küresel kapitalist sistemle rekabet edemeyen az gelişmiş ülkeler ile merkez ülkeler arasında kutuplaşma meydana getirmiştir. Özellikle ekonomik kalkınmada yeterli seviyeye ulaşamamış Asya ve Afrika bölgelerinde eğitim, sağlık gibi alanlarda yeterli imkânlarla ulaşılammakta ve bu bölgelerde hayat beklentisi düşme eğilimi göstermektedir. Bu durumdan olumsuz etkilenen kesimler; kadınlar, çocuklar, gençler ve dezavantajlı durumdaki bireyler olmaktadır. Olumsuz etkileri hafifletmek isteyen bireyler, göç yolunu tercih etmekte ancak kabul eden ülkelerde göçmen çocukları, göç edilen ülke sınırları içerisinde doğmuş olsalar bile doğdukları ülkelerde, etnik ve dinsel gibi nedenlere dayalı çeşitli dışlanmalara maruz kalmaktadırlar (Castles 1998).

“İlişkiler ağı ve ben” kavramları üzerinde duran Castells (2008: 3-4)’a göre; interaktif bilgisayar ağları geçmişte kurulan iletişim biçiminden oldukça farklı bir iletişim ağı oluşmasını sağlamıştır. Bu ağlar “servet, güç ve imge” gibi küresel akışı mümkün kılan yeni bir iletişim modeli oluşturmuş ve kimlik arayışı toplumların temel meselesi haline gelmiştir. Kimliği oluşturan örgütsel yapıların çözülmesi, kültürel değerlerin silinmesi,

kurumların içlerinin boşaltılması gibi sebepler kimlik krizlerinin oluşmasına neden olmaktadır. Ağ sistemleri tarafından bireylere sunulan “soyut, evrensel bir araçsallık” ile köklü bir geçmişe sahip olan kimlik arasında gerilim meydana gelmekte ve bu durum toplumlar arasında “ağ ve benlik bakımından çift kutuplu” bir çelişki oluşturmaktadır. Ağ sisteminin sunduğu soyut evrensellikten uzaklaşmak isteyen bireyler “etnisiteye, dine, bölgeselcilığe ve milliyetçiliğe” yakınlaşarak bir anlam arayışı içerisine girmektedirler. Castles (1998); ağ ve benlik arasındaki çelişkinin; göçün küresel ekonomik yapısı içinde bozulmalar meydana getireceği korkusuyla, göçmenlere yönelik ırkçı saldırıların artması ve etnik azınlıkların kültürel bir grup olarak tanınma seferberliği olmak üzere iki farklı biçimde etkisinin bulunduğunu ileri sürmektedir.

Bazı durumlarda küresel düzeylerde rasyonel olanlar, yerel düzeylerde yok edici etkilere sebep olabilmektedirler. Yerel halkı etkileyecek kararlarda güçlü söz haklarının bulunması gerekirken, çoğu demokratik devletlerde bile uluslararası çıkarlar gözetilerek yerel unsurların çıkarları ve söz hakları görmezden gelinmektedir. Yerel halkın ihmal edilmesi, bu bölgelerden yoğun göç hareketlerinin yaşanmasına ve el işçiliği, tarım gibi üretim alanlarında ciddi düşüşlerin meydana gelmesine neden olmaktadır. Aynı zamanda ekonomik büyüme baskısı ve doğal kaynakların ciddi şekilde tahrip edilmesi ormanların azalmasına, hava kirliliğinin giderek artmasına ve kaynakların israf edilmesine neden olmaktadır. Toprakların verimsizleşmesi, çevrenin bozulması sonucu kuraklık, seller gibi doğal afetlerin meydana gelmesi bireyleri göç sürecine katılmaya mecbur bırakmaktadır. Bu bağlamda nüfus hareketlerinin daha iyi incelenip anlaşılması ve gerekli tedbirlerin bu doğrultuda alınması büyük önem taşımaktadır (Castles 1998).

Postmodernizm, aydınlanma düşüncesine dayanan modernizmde varolan daha iyi bir topluma doğru ilerlemenin gerçekleşeceği yönündeki büyük anlatıları kabul etmemektedir. Castles (1998: 184), üretim, tüketim, iletişim, kontrol gibi piyasaların küreselleşmesi bağlamında büyük anlatıların güçlü bir etkiye sahip olduğunu belirtmektedir. Modernitenin eksik tarafı herkes için eşit olacak siyasi ve sosyal bir yaşam alanının tesis edilmesi noktasındadır. Bu bağlamda Castles küreselleşmeyi, “modern entegre bir ekonomi ve postmodern parçalanmış siyasi bir yaşam alanı” olarak tanımlamakta ve modernite ve postmodernizm arasındaki çelişkiyi göç bağlamında ele almaktadır. Ona göre; emeğin serbest dolaşıma girmesi, ülkeler arasında ücret oranlarının eşitlendiğini ortaya koyan neo-klasik iktisadi açıklamalar bulunmaktadır. Fakat bu koşulu

sağlayacak istikrarlı siyasi çevrelerin olmaması göçmelerin sosyal haklarına yönelik ciddi olumsuz durumların yaşanmasına neden olmaktadır. Yüksek vasıflı göçmenler, ekonomik ve sosyal haklar bağlamında belirli bir güvence altında olsalar da vasıfsız işgücüne sahip kişiler, bu haklarını koruma ve kullanma gücüne sahip olamamaktadırlar. Bu durum göçmenler arasında ciddi eşitsizlikler meydana getirmektedir. Göçmen halkların, haklarının iyileştirilmesi bağlamında Avrupa Birliği üye ülkeleri kendi aralarında yer değiştiren göçmenlere yönelik ciddi çalışmalar yürütmektedirler. Avrupa Birliği üye ülkeleri, ülkelerine Avrupa Birliğine üye olmayan ülkelere daha fazla göçmen gelmiş olmasına rağmen onlar için çok daha az şeyler yapmışlar ve göçmenler arasındaki eşitsizliği derinleştirmişlerdir. Küresel dünyanın ayırıcı özelliği hiç kuşkusuz farklı etnik, dini ve sınıfsal grupların ulusal sınırları aşan hareketliliğidir. Pek çok bölgede gerçekleşen göç hareketliliği sınıf, etnisite gibi farklı aidiyette mensup olanlar arasında eşit bir biçimde gerçekleşmemekte ve bu hareketliliğe katılanlar dışlanma gibi farklı sonuçlarla karşılaşmaktadırlar (Yeğenoğlu, 2016).

Castles (1998)'a göre, göç olgusu küresel vatandaşlık için tek geçerli sebep değildir. Ulus devletlerin, özerk yapılarını muhafaza edebilme ve vatandaşlarını dış çevrelerden koruyabilme yeteneklerinin azalması, küresel vatandaşlık kavramını ön plana çıkarmaktadır. Ulus devletlerin küresel ekonomik süreçleri kontrol edebilmesinin mümkün olmaması, piyasaların kontrol edilmesi, dışlanma, yoksulluk, çevre problemleri gibi konu alanlarında uluslar üstü demokratik oluşumların, düzenlenecek küresel politikalar çerçevesinde meydana gelmesini gerektirmektedir. Aynı zamanda küresel düzeyde oluşturulacak kadın dayanışma dernekleri, göçmen dernekleri, sığınmacı dernekleri gibi sivil toplum kuruluşları oluşturularak, küreselleşmenin zararlı etkilerinin hafifletilmesi mümkün hale gelebilir. Castles (1998)'a göre, modernliğin gerçek bir ürünü olan küreselleşme, toplumlara yukarıdan dayatılan bir süreç olarak işlemiş ve sonunda açlık, yoksulluk ve sefaletle yüz yüze gelen halkları meydana getirmiştir. Ancak tabandan gerçekleşecek küreselleşme biçimi dışlanma ve yoksullaşma içermeyen, eşit bir kalkınma anlamına geleceği umudunu barındırmaktadır.

Üçüncü dünya ülkelerinde; yer altı kaynaklarını doğru bir şekilde kullanamamaları, tarıma gerekli özeni göstermemeleri, çarpık kentleşme, yoksulluk, işsizlik vb. sorunlarının yanı sıra dinsel, etnik ve bölgesel ayrışmalar sonucu ortaya çıkan silahlı direniş grupları, terör gibi hareketlerin yaşanması bu bölge halklarının göç etmelerine

neden olmuştur (Abadan-Unat, 2017). Özellikle sanayileşmenin merkezi olması sebebiyle kentler, yoğun kitlesel göç hareketlerine maruz kalmış ve kültürel farklılığın olduğu, büyük, hareketli ve heterojen bir yapıya kavuşmuşlardır. Ancak kentlerde meydana gelen bu heterojen yapı, farklılık ve çeşitliliği bir araya getirmesine rağmen “farklılaştıran ve ayırıştırıcı” niteliğe sahip olmuştur (Yılmaz N. , 2004: 251).

Türkiye’de sanayileşmeyle birlikte kentlere gerçekleştirilen yoğun göç hareketleri, 1950’li yıllarda başlamış ve 1980’li yıllarda ise göçün yönü kentten kente olacak şekilde gelişim göstermiştir (Koçak ve Terzi, 2012). Tarım kesiminde köylülerin beslenme sorunu oluşması ve tarımda makineleşmeye geçilmesi, büyük tarım çiftlikleri ve işletmelerinde istihdam edilecek en yüksek seviyeye ulaşılmış olması, itici ve çekici faktörlerin devreye girmesi gibi sebepler kırsal bölgelerden kopuşun yaşanmasına neden olmuştur. Ancak sınırlı miktarda sanayileşme göstermiş olan Türkiye’de, göç eden herkes sanayi sektöründe istihdam edilememiştir (Başel, 2007). Böylece işsizlik sorunu kentlere taşınan bir sosyal sorun olarak devam etmiştir. Sanayileşmeyle birlikte fabrika sayılarının artması, kırdaki bulunan işsiz nüfusun kentlere göç sürecini başlatmıştır. Bu durumda kentleşme sürecinin başlamasına neden olmuştur. Kentleşme sürecinin oluşumunda; siyasi gelişmeler, ulaşım ve iletişim teknolojilerinde meydana gelen ilerlemeler ve kan davalardan kurtulma gibi sosyo-psikolojik nedenler yer almaktadır (Koçak ve Terzi, 2012). Bu bağlamda göç sürecini başlatan nedenlerle, kentleşme sürecinin oluşması, gelişmesi ve yaygınlaşması benzer nedenlerden kaynaklanmaktadır.

1.4. Modernleşme, Göç ve Kimlik

Kimlik kavramı bir kişinin, grubun veya topluluğun kendilerine ait olan “özellikleri, değerleri ve konumları” hakkında bilinçli bir algıya sahip olmalarını ifade etmektedir (Şimşek, 2002: 29). Bireylerin belli bir dil, din, etnik köken, ulus, mahalle, spor takımı, meslek kuruluşu gibi topluluklara üye olmalarına rağmen benzer düzeyde bir aidiyete mensup olmaları mümkün değildir. Kısaca kimlikler, insanları bir başka kişiden ayıran, bireysel ve yeri doldurulamaz niteliklere karşılık gelirler (Maalouf, 2017). Bu doğrultuda kimlikler bireylere tanınma, onaylanma, ait olma gibi başka insanlarla ortak bir birliktelik sunmaktadırlar. Aynı zamanda kimlikler, kendi grubuna ait olmayan diğer insanlarla veya toplumlarla farklılıkları ortaya koymaktadırlar. Buna göre bireysel ve sosyal kimlik kavramları bir arada inşa edilmektedir (Şimşek, 2002).

Bireyler fiziksel kimlik, bireysel kimlik, etnik kimlik, siyasal kimlik, kültürel kimlik, dini kimlik, hukuksal kimlik, sosyal kimlik, kolektif kimlik olmak üzere pek çok kimliğe sahiplerdir (Şimşek, 2002). Bireysel kimlik, refleksif olarak bireyin rutin bir düzen içerisinde devam ettirmesi gereken bir kimlik anlamına gelmektedir (Giddens, 2019). Sosyal kimliği, bireylerin sosyal hayat içerisinde başkalarıyla kurduğu iletişimde kendilerine biçtikleri bir rol olarak tanımlamak mümkündür. Kolektif kimlik kavramı ise; sosyal kimliğin topluluklar kapsamında tanımlanmasıdır (Bilgin, 2023). Bireysel kimlikler kişiler arası ilişkilerde, kolektif kimlikler ise gruplar arası ilişkilerde inşa edilmektedir (Bilgin, 2023). Bireysel ve sosyal kimlikler “biz ve onlar” ayrımı çerçevesinde kurgulanmaktadır. Onlar olmadan biz duygusu var olamaz, var olmayan bir kimliğin tanımlanması yapılamaz. Biz ve onlar ancak çatışma içerisinde bir anlaşma içinde olabiliriz. Zihinde tasarlanan biz ve onlar ayrımının tutarlılığı iki zıt kutbun “uzlaşmazlık” temeline dayanmaktadır (Bauman, 2017a). Sahip olunan bu kimlikler bireylere durağan bir tanımlama sunmamaktadırlar. Bireyler eğitim alma, göç etme gibi şartların ve durumların değişmesiyle yeni kimlik tanımlamaları kazanabilirler. Bu bağlamda kimlikler dinamik bir yapı niteliğindedirler.

Kimliğin keşfedilen değil, bir çabanın sonucunda icat edilen ve icat edildikten sonra muhafaza edilmesi gereken bir şey olarak yansıtıldığını belirten Bauman (2022: 25)’a göre; kimliğin sahip olduğu istikrarsızlık ve tamamlanmamışlık niteliklerinin üstünün örtülmesi, icat edilen kimliğin muhafaza edilmesi için elzemdir. Kimliğimiz “tanınma ya da tanınmama veya başkalarının yanlış tanımlamasıyla” şekillenmektedir. Eğer insanlar, gruplar ya da belli bir toplum hakkında hoş olmayan bir tanımlama yapıyorsa, bu durum tanımlananlar için oldukça rahatsız edici bir durum olacaktır. Örneğin beyaz insanlar tarafından siyah bireylere yönelik yapılan aşağılanmalar sonucunda bazı siyah bireylerde, kendisini değersiz görme gibi olumsuz imajı benimseme eğilimi gözlemlenmiştir (Taylor, 2014). Bu tür dışlanma ve ayrımcılıkla karşılaşanların sahip oldukları kültürel değerler, kimliklerini ifade edebilme aracı olarak işlev görmekte ve bu bireyler, kendileri için çizilen olumsuz imajlara karşı direnç gösterebilmektedirler (Castles ve Miller, 2008).

Yabancıları kendilerinden ayırmak isteyen Grekler, öteki kavramını kullanmaya başlamışlardır. Barbar kavramı da ötekinin Hristiyan dinine mensup olmadığını ve vahşiliğini ortaya koyarak alt-insanı betimlemek için ortaya atılmış bir kavramdır (Sözen, 1999). Bu tanımlamalara göre ötekinin varlığı, benim varlığımın karşısında yer

almaktadır. Öteki benden olmayan ve benden aşağı konumda bulunan bir yabancıya karşılık gelmektedir. Sözen; bu ikili ben/biz ve sen/öteki ayrımının esasında bir dil ayrımına karşılık geldiğini ve bu ikili ayrımın altında güç ilişkisi bulunduğunu ifade etmiştir (Sözen, 1999). *Alter* ve *alter ego* arasında bir ayrım yapan Bilgin (2023)’e göre; birincisi ben veya bizden büsbütün farklı bir diğeri olan ötekine, ikincisi ise; ben veya bizim gibi görünen bir diğerine karşılık gelmektedir. Bu çerçevede ben ve öteki kimlikleri, ast-üst ilişkisi çerçevesinde kurgulanmakta ve benim dışımda olduğundan dolayı aşağıda kabul edilen öteki kimliğine yönelik etnosantrik bir bakış açısıyla yaklaşmaktadır. Öteki kendisinde bulunan ve yeri doldurulamayan bir eksiklik olarak tanımlanmaktadır. Bu bağlamda aşağı görülen hatta insan olarak bile kabul edilmeyen öteki kimliğinin farklılıkları, siyasi boyutuyla sömürgecilik ve asimilasyoncu tavırlarla yok edilmeye çalışılmıştır (Schnapper, 2005). Sömürülenlerin ben, sömürülenlerin ise ötekine karşılık geldiği sömürgecilik döneminde öteki kimliği “azgelişmiş, ilkel, vahşi, yabancı, Kızılderili” gibi olumsuzluk içeren ifadelerle tanımlanmıştır. Ülkemizde ise bazı modern kesimler, ben ve öteki ayrımında geleneksel ve yerli olanı öteki olarak tanımlamaktadırlar (Sözen, 1999: 30). Bu durum sosyal bilimlerde, self-oryantalizm kapsamında incelenmektedir.

Kimlik ve kimlik sorunlarının modernleşmeyle birlikte meydana geldiğini ifade etmek doğru bir yaklaşım olmaz. Modernleşmeyle birlikte sanayi toplum yapısına geçilerek tarım toplum yapısından uzaklaşılması, teknoloji, ulaşım ve iletişim alanlarındaki gelişmelerin hızla artması, göç sürecinin yaşanması gibi durumlar sosyal hayatımızın tüm alanlarını etkilemiş ve bu gelişmeler kimlik alanındaki sorunların “yoğunlaşmasına” neden olmuştur (Özyurt, 2017). Modern çağdan önce kimlik ve tanınma konuları gündemde değildi. Modern dönemde ortaya çıkan sorun, tanınma probleminden ziyade tanınma çabasının olumsuz sonuçlanmasını mümkün kılacak koşulların bulunmasıydı (Taylor, 2014). Sekülerleşme, sanayileşme, aydınlanma, psikanaliz kuramının gelişmesi gibi birtakım sosyal, siyasal ve kültürel değişimler, benlik ve kimlik kavramlarının oldukça problemli bir hale gelmesine neden olmuşlardır (Hogg ve Vaughan, 2017). Buna göre modernleşmeyle birlikte ortaya çıkan bireysel kimlik, geleneksel yaşam formunda kurtulmuş olan benlik ve toplum ilişkisi bağlamında zıtlıklar göstermektedir (Giddens, 2019). Geleneksel toplum yapısının sunmuş olduğu dayanışmaya dayalı cemaat toplumsal yapının çözülmesiyle bireyler, bireyselliğin ön plana çıktığı cemiyet hayat

formunda yaşamaya başlamışlardır. Bu durum bireylerin, kimlik tanımlamalarında toplumla kurduğu ilişki biçimini değiştirmiş ve kimlik tanımlamalarını modernleşmiştir (Özyurt, 2017).

Sanayileşmeyle kent merkezlerine doğru yaşanan yoğun göç hareketleri, kısa süre içerisinde kent yapılarında birtakım ahlâki bozulmalar meydana getirmiştir. Sanayilerin kent merkezlerinde kurulması sebebiyle kentler, kırsal kesim halkları için farklı fırsatlar sunan cazip yaşam alanlarına dönüşmüştür. Kent merkezlerine doğru yaşanan kitlesel göçler, kent yaşamında yeni değerlerin ve kurumların oluşmasına ve toplumsal yapıda ahlaki yoksulluk sorununun ortaya çıkmasına neden olmuştur. Sanayileşmeyle kısa süre içerisinde gerçekleşen büyük ve çarpıcı değişiklikleri anlamak ve “neyin, nasıl olacağını” tespit etmek önemli hale gelmiş ve bu durum sosyoloji disiplininin doğuşuyla sonuçlanmıştır (Çakır, 2011a).

Harvey (2019) mekânın zaman aracılığıyla ortadan kaldırılmasını, “zaman-mekân sıkışması” olarak tanımlamıştır. Ona göre; iletişim, ulaşım ve teknolojik boyutta meydana gelen gelişmelerin yanı sıra kapitalist üretim sistemi de kültürel hayatı etkileyecek şekilde zaman ve mekân boyutlarında değişiklikler meydana getirmiş ve bu durum mekânsal olarak dünyanın küçük olarak algılanmasına neden olmuştur. Teknolojik gelişmeler sayesinde zaman ve mekânın küçülmesi bireylerin göç etmek suretiyle mekânsal değişikliğini kolaylaştırmıştır. Yoğun ve kitlesel olarak gerçekleştirilen göç hareketleriyle pek çok farklı din, dil, kültür ve etnik kökene sahip bireyler bir arada yaşamaya başlamışlardır.

Kitlesel gerçekleşen göç hareketliliği yoğun göç akınına uğrayan ülkelerde, ciddi bir sorun alanı olarak değerlendirilmiş ve göçmenlerin uyum sorunlarına farklı çözüm modelleri üretilmiştir. Castles ve Miller (2008), göçmenleri denetlemek isteyen ülkeler tarafından asimilasyoncu, kademeli ayrımcı ve çokkültürlülük olmak üzere üç farklı model denendiğini belirtmişlerdir. Buna göre; kademeli ayrımcılık modeli; göçmenlerin sivil toplumun bir parçası olmalarına rağmen ekonomik, siyasal, sosyal ve kültürel olarak tam katılımlarının önünde engellerin koyulduğu bir model türüdür. Bu modeli uygulayan ülkeler, göçmenleri ve onların çocuklarını kendi uluslarının bir parçası olarak değerlendirmemektedirler. Asimilasyoncu model; göçmenlerin mevcut dilsel, sosyal, siyasal ve kültürel özelliklerini terk ederek hâkim kültüre tam katılımlarını ve “ortalama nüfustan ayırt edilemeyecek” hale gelmeleri yönünde politikalar geliştirilen bir model

biçimidir. Bu model biçimi yerini daha sonra entegrasyon modeline bırakmış olsa da entegrasyon modeli, asimilasyon modelinin daha kibar biçimi olduğu söylenebilir (Castles ve Miller, 2008). ABD’de uygulanan “eritme potası” modeliyle içinde bulunan etnik azınlıkların bir pota içerisinde eritilebileceği görüşü benimsenmiştir (Abadan-Unat, 2017). Ancak etnik azınlıkların bir pota içerisinde erimesinden ziyade etnik azınlıklar arasındaki farklılıklar, giderek derinleşmiş ve bu model yerini “kültürel çoğulculuğa” bırakmıştır. Çokkültürlülük modeli ise; ülke içerisinde farklı etnik köken ve kimliklerin varlıklarının kabulü anlamına gelmektedir. Çokkültürlülük modeline bazı kesimler; kültürel kimliklerini tehdit eden bir model olduğu, bazı kesimler ise; çokkültürlülük modelinin sadece tanınma anlamına geldiği yönünde çeşitli eleştiriler yöneltmişlerdir (Castles ve Miller, 2008). Uyguladıkları çeşitli politikalarla göçmenleri denetim altına almak isteyen ülkeler, bazı durumlarda farklılıkların derinleşmesi ve göçmenlerin tanınma taleplerinin doğması gibi sonuçlara neden olmuşlardır.

Göç, eyleme döküldükten sonra etkileri bireyler üzerinde devam eden bir süreci kapsamaktadır. Özellikle itici faktör olarak bireyler veya gruplar istedikleri sosyo-kültürel ve ekonomik şartları elde edemedikleri takdirde göç sürecini başlatmaktadırlar (Çakır, 2011a). Göç ettikleri bölgelerde kendi özelliklerini kaybetmek istemeyen göçmeler, hibrit kimlik benimseyerek aidiyet bağlarını sağlayabilmektedirler. Hibrit kavramı, Türk Dil Kurumu (2019: 1097) tarafından “melez ve iki farklı güç kaynağının bir arada bulunması” olarak tanımlanmaktadır. Hibrit kimlik kavramı ise; göçmenlerin kendilerini Afro-Amerikalı, Amerikalı-Çinli, Türk asıllı Alman futbolcu vb. şeklinde tanımlayarak kimliklerini inşa etmeleri anlamına gelmektedir. Böylece göçmenler oluşturdukları hibrit kimlik sayesinde öz kimliklerini gizleme gereksinimi duymadan kimliklerini ortaya koymakta ve aidiyet duygularını güçlendirmektedirler (Çağırkan, 2016). Hibrit kimlik yardımıyla kırsal bölgeden gelen bazı göçmenler, kırsala ait özelliklerini yitirmeden kendilerini hem köylü hem de kentli sayabilmektedirler.

Erman (1996)’ın “Niçin Hâlâ Köylüyüz” sorusuna cevap aradığı makalesinde, birinci kuşak orta yaş göçmenlerin kentlileri köy işlerini bilmeyen, köyle işi olmayan modern bireyler olarak tanımladıklarını tespit etmiştir. Aynı göçmen grubu kentlilerle kendilerini kıyasladıklarında kendilerini, özellikle gecekondu mahallesinde yaşıyor olmalarının verdiği mekânsal farklılaşmadan dolayı yetersiz olarak değerlendirmişlerdir. Onlara göre kentliler, giyinmesini ve konuşmasını bilen, kültürlü ve güç sahibi insanlardır. Ancak

kendilerini köy ağzını bile terk edememiş, ne köylü kalabilmiş ne de şehirli olabilmiş ortada bir yerde bulunan kişiler olarak tanımlamışlardır. Ancak yazar göçmenlerin davranışlarını analiz ettiğinde, kentlilerle yakınlık kurmak istediklerini ve elde ettikleri fırsatları kullandıklarını ve kaybetmemek için çaba gösterdiklerini ifade etmiştir (Erman, 1996).

Erman ikinci kuşak göçmelerin, birinci kuşak göçmelerden farklı olarak kentlileri, kendilerine yönelik olan dışlama, ayrımcılık yapma, hor görme, görmezden gelme gibi tutum ve davranışlarından dolayı suçladıkları sonucuna ulaşmıştır. Aynı zamanda ikinci kuşak göçmenler, yeterli ekonomik güce sahip olamadıkları için kentliler gibi olamadıklarını ve onların arasına karışamadıklarını dile getirmişlerdir. (Erman, 1996). Erman aynı çalışmasında, Alevilerin Sünni göçmenlere göre daha uyumlu olabildiklerini, mezhepsel bağlarından kopmadıklarını ve toplumsal cinsiyet bağlamında daha eşitlikçi olmaları sebebiyle kadınların, kentlere uyum sürecinde daha az sorunla karşılaştıklarını dile getirmiştir (Erman, 1996). Bu bağlamda göçmenlerin hangi bölgeye, mezhebe, kültüre ve sosyo-ekonomik özelliklere sahip göçmen oldukları, onların kentle hangi oranda bütünleşecekleri üzerinde ciddi oranda belirleyici olmaktadır.

Kentli kesiminin gözünde, kırsal bölgelerden göç eden göçmenler “kaba, yobaz ve gerici” gibi özelliklere sahip olmaları nedeniyle modern kent yaşamına uygun değildir (Canatan, 1995). Yapılan bir başka çalışmanın sonucuna göre; kente göç eden kişilerin bir kısmı, kentlilerin kendilerine yönelik aşağılayıcı, dışlayıcı tutum ve tavırlarından dolayı kendilerini köylü olarak değerlendirmişlerdir. İkinci kuşak göçmenler kentle uyumlu olmaları ve kentsel yaşam biçimi benimseyip sevmelerinden dolayı kendilerini kentli olarak tanımlamışlardır. Belli bir kesimde kendisini hem kentli hem de köylü olarak değerlendirerek kentte kentli, köyde köylü gibi davranış kalıbı benimsediklerini ifade etmişlerdir (Erman, 1997; Akt., Şen, 2014). Buna göre göçmenler kendi kimliklerini tanımlarken, kentliler tarafından tanımlanma ve kentle bütünleşip uyum sağlayabilme becerilerini dikkate almışlardır.

Toplumsal gerçekliği en iyi yansıtırma aracı olarak sinema, göçmenlerin yaşadıkları süreci ve göçmen kimliğinin temsillerini aktarabilmesi bakımından önemli bir iletişim aracıdır. Bu sebeple çalışmamızın üçüncü bölümünde, seçilen filmler bağlamında kırsal bölgelerden kent merkezine göç eden bireylerin mekânsal farklılaşmaları, yabancılaşma ve ötekileştirilme süreçleri çerçevesinde göçmenlerin kimlikleri üzerine odaklanılmıştır.

Böylece bu çalışmayla, kente sonradan gelen yerleşimcilerin tanınma ve tanımlanma meseleleri ortaya koyularak, göçmenlerin yaşadıkları kimlik deneyimleri anlaşılmaya çalışılacaktır.

1.5. Göç'ün Sonuçları

Nüfus artış hızının yükselmesi, tarımda makineleşme, toprak reformlarının yapılamaması, çeşitli doğa olayları, konut sorunları, kırsal alanlara sağlık, eğitim gibi hizmetlerin yeterli miktarda ulaştırılmamış olması, kentlerin cazip iş fırsatları sunmaları, şiddet, yoksulluk, eğitimsizlik, kent merkezlerinde sanayinin gelişmesi gibi meseleler insanların kırsal bölgelerden kent merkezine göç etmelerine neden olmuştur (Çakır, 2011b). Sanayileşmenin gelişmesiyle, tarım dışı alanlarda iş fırsatları oluşmuş ve bu durum tarım alanlarında çalışan nüfusta bir erime meydana getirirken, kent merkezlerinde kurulan sanayi bölgelerinde istihdam artış göstermiştir (Keleş, 2019). Kentler, sanayileşmeyle birlikte özellikle yoğun göç hareketleriyle gelişim göstermişlerdir (Işıık, 2005). Kentsel bölgelerde göç sonucunda “işsizliğin patlaması, gecekondular sorunu, alt yapı yetersizlikleri, çevre sorunları” gibi pek çok sorun ortaya çıkmıştır (Çelik F., 2006: 150). Göç hareketleriyle birlikte kontrolsüz gerçekleşen kentleşme, pek çok yerleşim sorununu meydana getirmiştir. Göçün en önemli sonucunu çarpık kentleşme ve kent bölgelerinin çevresinde kurulmuş olan gecekondular/varoş ilişkisi oluşturmaktadır (Çakır, 2011b). Kent etrafında kurdukları gecekondularda yaşayan bireyler, yeterli miktarda ve temiz içme suyuna ulaşamama, kanalizasyon, ulaşım, hava ve gürültü kirliliği gibi sorunlarla yüz yüze kalmışlardır (Özdemir H., 2012).

Kentlerin bireylere sunduğu cazibelerden dolayı kentlere yönelik gerçekleşen göç hareketleri, uzun vadede kentlerin taşıyabileceğinden daha fazla nüfusun kent merkezlerine dolmasına neden olmaktadır. Bu durum kentlerin “nüfusu kaldırabilme potansiyellerini düşürür”. Bu sebeple kentlerin taşıyabileceğinden daha fazla nüfusun belli kent merkezlerine dolmasına müsaade edilmemeli, gerekli önlemler bu doğrultuda alınarak “kentlerin yükü hafifletilmeli” ve göç veren bölgelerin, göç alabilecek cazibe merkezleri haline getirilmeleri gerekmektedir (Çelik F. , 2006: 166-167). Kentler, kendi hallerine bırakıldıkları takdirde, farklılaşmaların arttığı ve özgün kimliği olmayan “yamalı bir bohça” görünümünde olmaktan kurtulamayacaklardır (Kaypak, 2013: 92). Bu sebeple kentlerin estetiksel deformasyona uğramasının önüne geçilerek, özgün kimlikleri

korunmalı ve kentlerde planlı yerleşimlerin kurulması gerekmektedir. Sanayileşme ve kentleşme sonucu ortaya çıkan toplumsal sorunların, kent planlamacılarının alacakları önlemler sayesinde daha sağlıklı toplumsal alanlar inşa edilerek üstesinden gelinmelidir (Çan, 2013).

Keleş (2019), sanayileşmenin Batı Anadolu’da gerçekleşmesiyle Doğu ve Batı arasında kentleşme ve çağdaş fırsatlardan yararlanma anlamında eşitsizliğin ortaya çıktığını, yaşam standardı bakımından köyler ve kentler arasında, altyapı yetersizlikleri, barınma, ulaşım, çevre, eğitim, sağlık gibi alanlarda uçurumun oluştuğunu ifade etmiştir. Çağdaş imkânlardan faydalanan yaşam kalitesini artırmak isteyen bireyler, kentlerdeki konutların küçük, kira oranlarının yüksek olması sebebiyle gecekondu bölgelerinde sağlıklı yaşam koşullarında hayat sürdürmektedirler (Keleş, 2019). Göçmenlerin kent çevrelerine inşa ettikleri gecekondu, bölgenin planlama ve mimariye ilişkin sorunlarını ortaya çıkarmıştır. Benzer şekilde toplu konut inşaları yapılarak kentsel dönüşüm adı altında yüksek binaların inşa edilmesi, bölgenin tarihi kent kimliğinin yitirilmesine neden olmaktadır (Kömürcüoğlu, 2019). Kent merkezlerine gerçekleşen yoğun göç hareketlerinin yetkililer tarafından kontrol altına alınamaması, göçmenlerin düzensiz yerleşmelerine neden olmuş ve sonunda gerekli altyapıya sahip olmayan, sağlıklı konutlar olan gecekondu ve bu bölgelerde ortaya çıkan sorunların önüne geçilememiştir.

Göçmenlerin, göç ettikleri kentlerle bütünleşememelerinin önünde mekânsal bir uzaklık ve kentliler tarafından tanınma sorunları bulunmaktadır. Göçmenler için kentli olmak demek, kentli yaşam biçime sahip olmak ve kentliler tarafından kabul görmek anlamına gelmektedir. Göçmenler arasında cemaat ilişkilerinin birey üzerindeki etkisi, hemşehrilik bağlamında devam etmekte ve göçmenler aidiyetlerini bu çerçevede kurgulamaktadırlar. Bu durum göçmenlerin kentle bütünleşmelerinin önünde büyük bir engel teşkil etmektedir (Erman, 1996). Aynı zamanda kentle bütünleşemeyen göçmenlerin oluşturdukları çarpık kentleşme sonucunda kentler, köy görüntüsüne bürünmüş ve göçmenlerin asimilasyonunun gerçekleştirilememesi ise “gündüz şehirli, akşam köylü” insan tiplerini meydana getirmiştir (Canatan, 1995: 91). Göçmenler, gittikleri bölgelerde farklı sosyo kültürel özelliklere sahip olmaları nedeniyle bütünleşme, aynışma, asimilasyon, marjinalleşme, soyutlanma gibi birtakım sorunlarla karşılaşmakta ve vardıkları çevrelere katılma, uyum ve adaptasyon süreçlerinde zorluk

yaşamaktadırlar (Günay, 2003). Kentlerde, kentli-köylü, zengin-fakir ayrımının yanı sıra göç hareketliliğiyle hemşehrilik, dinsel-mezhepsel farklılıklar, ırka dayalı farklılıklar ve politik ayrışmalar olmak üzere çeşitli ayrışma ve farklılaşmalar oluşmuştur. Meydana gelen bu farklılaşmalar ve ayrışmalar sonucunda kentsel bölgeler bütünleşme, birliktelik ve uyum süreçlerinin yaşandığı yerler olmaktan ziyade çatışma ve şiddet gibi olayların vuku bulunduğu alanlar haline gelmişlerdir. (Yılmaz N. , 2004). Göçmenler arasında oluşan bu farklılık ve ayrışmayı Işık ve Pınarcıoğlu (2021: 155-178) “nöbetleşe yoksulluk” kavramsallaştırmasıyla tanımlamışlardır. Nöbetleşe yoksulluk kavramı, kente önceden gelen göçmenlerin kendilerinden sonra gelen göçmenler üzerinden nasıl zenginleştiklerini ortaya koymak için kullanmışlardır. Bu kavramsallaştırma; belli bir grup içinde ortaklığa ve dayanışmaya dayalı ayrıcalıklı bir durumu ifade ederken, başka grupların ise dışlanmasını içermektedir. Gecekondu bölgelerinde, gecekonducuların birer metaya dönüşerek kiralanma süreçlerinin başlamasıyla giderek çevre sorunlarının büyümesi, gecekondu bölgelerinin rant kavgasının döndüğü mekânlar haline gelmeleriyle eşitsiz güç ilişkilerinin sahnesi olması, bu eşitsiz güç ilişkilerinin sonucunda mafyalaşmaların ortaya çıkması gibi sorunlar meydana gelmiştir. Aynı zamanda gecekonducular üzerinde tekelleşmelerin meydana gelmesiyle, göç sürecine sonradan katılanların sistemde tutunmaları zorlaşmaya başlamıştır.

Göç sürecinin sonunda kentsel alanlarda yedek işçi ordusu oluşmuş ve bu durum çalışma koşullarının kötüleşmesi, ücretlerin azalması ve kayıt dışılığın artması gibi sonuçlara neden olmuştur (Başel, 2010). Göç veren kırsal bölgelerde ise; genç nüfusun göç etmesi sebebiyle üretim verimliliği bu bölgelerde düşmekte, nüfus yaşlanmakta, nüfusun bağımlılık oranı yükselmekte ve göç veren kırsal kesimler, üretici bölgelerden tüketici bölgelere dönüşmektedirler (Başel, 2010). Bu durumun tersine dönebilmesi için kırsal bölgelerde işsizlik sorunun azaltılması, yatırımların bölgelere eşit olarak dağıtılması, kırsal bölgelerin eğitim, sağlık gibi alanlardaki dezavantajlı pozisyonlarının giderilmesi, devlet tarafından tarımsal faaliyetlerin desteklenmesi, metropol kentlerin çekici özelliklerinin diğer kent merkezlerine de taşınması, çevresel koşullara uygun olan yatırımların yapılarak kırsal bölgelerin desteklenmesi gibi önlemler alınarak özellikle zorunlu göçlerin önüne geçilmesi muhtemeldir (Koçak & Terzi, 2012).

Bölgeler arasındaki sosyal ve ekonomik dengesizlikler, tarım kesiminin nitelik ve nicelik yapısında meydana gelen dönüşüm, ekonomi alanında üretilen politikaların yetersiz ve

verimsiz olması gibi sebepler hem göçün nedenlerini oluşturmakta, hem de mevcut eşitsizliklerin derinleşmesine sebep olmaktadır (Başel, 2007). Tüm bu nedenlerin yükünü hafifletmek isteyen bireylerin, göç sürecine yoğun kitlesel katılımları sonucunda toplumsal yapıda ciddi değişim ve dönüşümler yaşanmıştır. Bu değişim ve dönüşümün gözlemlenebildiği en önemli alan aile ilişkileridir. Göçün en önemli sonucu değişen sosyal ilişkilerle birlikte değişen aile yapılarında meydana gelmiştir. Değişime uğrayan aile yapılarında geniş aile çekirdek aile biçimine, dayanışma esasına dayalı cemaat ilişkisi yerini kollektif organizasyonlara bırakmıştır (Başel, 2010). Bu anlamda göçün pek çok sosyo-kültürel, siyasal ve ekonomik sonuçları bulunmaktadır. Bu sonuçların tüm boyutlarını tespit edebilmek için disiplinlerarası çalışmalar yapılmalıdır. Göçün neden, etki ve sonuçlarını ortaya koyabilmek için dönemsel karşılaştırmalar çerçevesinde derinlemesine inceleyen çalışmaların sayısı artırılmalı ve toplumsal değişimin ve dönüşümün izlerini tespit eden daha fazla çalışmaya yer verilmelidir.

Bazı kadınlar ailelerinden bağımsız olarak göç sürecine yalnız katılmaktadırlar. Göç sürecine yalnız katılan birtakım göçmen kadınlar, insan ticareti ve fuhuş gibi alanlarda insan onuru ve haysiyetine uygun olmayan, sosyal güvenliği bulunmayan, düşük işlerde çalışmakta veya çalışmaya zorlanmaktadırlar (Abadan-Unat, 2017). İnsanların küresel akıntı içerisinde daha fazla yer almaya başlamaları, kadınların ve çocukların insan tacirleri tarafından kaçırılarak seks sektöründe zorla çalıştırılmalarına neden olmaktadır. Küreselleşmeyle meydana gelen ileri iletişim teknolojisindeki gelişmeler, küresel seks ticaretinin gelişmesini arttırmış ve internette koyulan reklamlar, kadınların ve çocukların cinsel olarak sömürülmesini kolaylaştırmıştır (Ritzer, 2010). Göçmenlerin, sömürülmesini engelleyecek yasaların yapılması, kendi kültürel yapılarını bozmadan ülkeyle uyumlarını kolaylaştıracak imkânların oluşturulması, özellikle göç sürecine katılan kadın, çocuk ve yaşlıların sömürülmelerini önleyecek koruyucu ve önleyici tedbirlerin alınması gerekmektedir (Yılmaz, 2014).

Türkiye’de kentlerin bireylere çeşitli iş fırsatları sunabilmesi, bireyler tarafından yüksek istihdam ve gelir kapısı olarak cazip görülmeleri, eğitim olanaklarına ulaşabilme ve bireylerin kentlerde sağlık hizmetlerini en iyi şekilde karşılama olanağı elde edebilmeleri gibi çekici sebepler göç sürecini başlatan nedenler arasında bulunmaktadır. Aynı zamanda teknolojik gelişmeler sonucu ulaşım ve iletişim alanlarındaki gelişmeler göç sürecini kolaylaştırmıştır (Çelik F. , 2006). Türkiye’de, özellikle 1945’ten sonra Anadolu

topraklarının nüfusu besleyecek yeterlilikte olmaması, kent merkezlerine yoğun göç akınlarını başlatmış ve gecekondulu sorunu baş göstermeye başlamıştır. Göç eden insanların sadece konut veya iş bulma sorunu değil, aynı zamanda kente uyum gösterme, kentlileşebilme gibi sosyal ve kültürel sorunları da ortaya çıkmıştır (Çakır, 2011b). Göçmenlerin yaşadığı sorunları ortaya koymak için Türkiye’de Van ilinin kırsal kesiminden kent merkezine göç eden, 52 kadın ve 65 erkek olmak üzere zorunlu göç mağdurları üzerinde bir araştırma yapılmıştır. Araştırmanın sonuçlarına göre; %30 oranında depresyon, %15 oranında panik bozukluk ve %19 oranında da somatizasyon bozukluk tespit edilmiştir. Bu çalışma kapsamında kırsal kesimdeki işlerini yürütememeleri, ekonomik olarak olumsuz etkilenmeleri, yaşam standartlarının düşmesi, kötü çalışma koşullarında çalışmak durumunda kalmaları, sahip oldukları dayanışma duygusunu kent merkezlerinde sürdürememeleri gibi sebeplerin göçmenlerin depresif, kuşkucu, içe kapanık, karamsar ruh haline bürünmelerine neden oldukları sonucuna ulaşılmıştır (Aker vd., 2002). Göçmenlerin hazırlık aşamasından geçmeden göç sürecine dahil olarak kentlere yerleşmeleri birtakım sosyal ayrışmaların meydana gelmesine neden olmaktadır. Özellikle aynı etno-kültürel ve sosyo-ekonomik koşullara sahip olan göçmenler, gecekondulu bölgelerini yaşam alanları olarak belirleyerek mekânsal bir ayrışma içersinde yer almaktadırlar (Tümtaş ve Ergun, 2016). Meydana gelen ayrışmalar göçmenlerin, kentle bütünleşmelerine engel olmakta ve bu durum göçmenler arasında çeşitli sosyolojik ve psikolojik sorunların baş göstermesine neden olmaktadır.

İlk önce savaş sebebiyle Türkiye’ye gelen Suriyeli göçmenler kırsal yerleşim bölgelerinden kent merkezlerine özellikle ekonomik temelli sebeplerden dolayı göç etmektedirler. Benzer şekilde Suriyeliler de Türk göçmenleri gibi pahalı olması sebebiyle kent merkezlerinde konut kiralayamamakta ve kent merkezlerinin etrafında oluşan gecekondulu bölgelerinde yaşamaktadırlar. Bu durum Suriyeli göçmenlerin kentlere ve ülkeye uyum/entegrasyon süreçlerini yavaşlatmaktadır. (Sayın vd., 2016). Suriyeli göçmenlerin Türk toplum yapısına uygun olacak şekilde entegre edilmeleri elzemdir. Zira bu yapılamazsa ülkemiz sınırları içinde şiddet, terör, ahlaki bozulma, toplumsal çatışma gibi durumlar meydana gelebilir. Bu durumların önüne geçilebilmesi için göçmen ve mültecilerin “güçlü ve istikrarlı” bir uyum sürecine tabi olmaları gerekmektedir (Sayın vd., 2016: 8). Göçmenlerin kentle bütünleşememelerinde, gerekli eğitim ve donanımına sahip olmamaları ve kendilerine has cemaat algılamalarının bulunması gibi sebepler yer

almaktadır. Kendilerine “biz”, kendilerinden önce kent merkezlerine yerleşmiş olanları “öteki” olarak algılayan göçmenler, suç işlemenin kültürel sebeplerini oluşturarak çeşitli şiddet olayları gerçekleştirebilirler (Sağlam, 2006). Tüm bu olumsuz durumların üstesinden gelebilmek için bu tür ikili yapılaşmaların önüne geçilerek, birleştirme ve bütünleştirme programlarının aksatılmadan uygulamaya koyulması gerekmektedir.

Kendi iç göç deneyimimize dayanarak, Suriyeli ve diğer ülkemizde kalıcı yerleşim için gelen göçmenlerin karşılaşacakları sorunları önlemek ve göçmenlere yönelik uyum politikaları geliştirmek mümkündür. Bu çalışmayla, Türk sinema filmleri kapsamında Türk iç göçü incelenerek göçmen deneyimleri ortaya koyulacaktır. Bu çalışmanın kendi deneyimlerimize dayanarak, ülkemizde bulunan Suriyeli olmak üzere diğer göçmen ve mültecilerin karşılaşacakları sorunlara da ışık tutacağı umulmaktadır.

Çalışmamızda toplumsal sorunları en iyi yansıtan, bir sanat aracı olarak sinemanın incelenecek olması nedeniyle çalışmamızın ikinci bölümü, sinemanın gelişim öyküsüne ve Türk sinema tarihinin gelişim sürecine ayrılmıştır. Böylece sinemanın toplumsal gerçeklikle ilişkisi kurularak ele aldığımız filmler özelinde, modernleşme ve göç sürecinde yaşanan toplumsal dönüşümler ortaya koyulmaya çalışılacaktır.

2. BÖLÜM: SİNEMANIN GELİŞİM ÖYKÜSÜ VE TÜRK SİNEMA TARİHİ

2.1. Sinemanın Sosyolojik Tahayyülü

Teknoloji alanında meydana gelen ilerlemeler sayesinde bugün aktif olarak kullanabildiğimiz ve hayatımızın önemli bir kısmını işgal eden televizyon, sinema gibi kitle iletişim araçları ortaya çıkmış ve bu alanlarda ciddi gelişmeler yaşanmıştır. Yaşanan bu gelişmeler sonunda sinema, edebiyat, müzik sanatları gibi kitle iletişim araçları sadece bir sanat ve eğlenceli vakitler geçirebildiğimiz alanlar olarak değil, aynı zamanda özellikle iktidar sahipleri tarafından, geniş kitlelere hitap edebilme konforu sunabilmeleri, insanlar üzerinde farklı algılar oluşturabilmeleri, farklı ideolojileri yayıp propagandalarını yapabilmeleri, bazı toplumsal değerlerin benimsetilmesinde aracı bir görev görebilmeleri gibi işlevleri nedeniyle toplumsal hayatı dizayn edebilme gibi önemli amaçlar uğruna kullanabilmektedirler. Bu ve bunlara benzer amaçlar için özellikle bu sanat alanları içerisinde görsel ve işitsel bir sanat dalı niteliği, yayılmasının ve erişiminin ucuz olması, her kesime hitap edebilmesi, insanları etkileme gücünün yüksek bulunması gibi nedenlerle sinema sanat dalından aktif olarak faydalanılmıştır. Bu çerçevede çalışmamızın sinemaya ayırdığımız bu kısımda, sanat olarak sinemanın ortaya çıkışına, bir iletişim biçimi olarak sinemanın önemine, imaj ve mit üretim alanı olarak sinemanın işlevine ve sinemanın sosyolojik bakış bağlamında eleştirilerine yer verilerek, sinemanın kısa fakat etkili bir değerlendirilmesi yapılacaktır.

2.1.1. Bir Sanat Türü Olarak Sinema

Sanatın tarihi ile toplumun tarihi birbirinden ayırt edilemez. Zira geçmişe gidildikçe din ve sanat vasıtasıyla insanların hakikat arayışlarıyla yüzleşiriz. “Sanatın ne olduğu sorusu esasında insanın ne olduğu sorusuyla yakından ilişkilidir” (Şentürk, 2022: VII). Bu noktada sinemanın gerçekte bir sanat dalı olup olmadığı akla takılan önemli sorulardan birisidir. Arnheim (2002: 14-16), pek çok eğitilmiş insanın “gerçekliğin mekanik bir yeniden üretimi” oldukları gerekçesiyle filmleri sanat olarak kabul etmediklerini belirtir. Ona göre mekanik yeniden üretim ifadesiyle küçümsemeye çalışılan film üretiminde, esasında “nesnelerin doğasına içkin duygulanım gerekmektedir.” Kısaca “cisimlerin yansıtılması, derinliğin azaltılması, renklerin yokluğu, ışıklandırmanın önemi, zaman-

uzam sürekliliğinin bulunmayışı, duyuların görülmeyen dünyasının olmaması” gibi nitelikler bulunan film üretimde, sadece mekanik yeniden bir üretim süreci işlememektedir (Arnheim, 2002: 15-35). Bu bağlamda film üretimde salt olarak nesnelerin mekanik görüntülerinin yansıtıldığını iddia etmek, sinema dünyasını yeterince anlamamış olmak demektir.

Yaşamımızın önemli bir bölümünde yer kaplamayı başaran ve 7. sanat olarak tanımlanan sinema, Lumière kardeşler tarafından bulunan ve sinematograf adını verdikleri aygıtın kısaltılmış sözcüğüdür. Kısaca “devinimi yazma, saptama” ve “izleyicilerin filmleri topluca görebilmeleri için özel olarak yapılmış yapı” olarak tanımlanabilir (Özön, 2008: 3-4, 1981: 269). “Kino” ve “grafo” sözcüklerinin birleşiminden oluşan cinematograf kelimesi, “hareketi kaydeden bir gereç” anlamına gelmektedir (Onaran, 2012: 7). Görüntülere hareketliliğin kazandırılması, “gerçeklik ile gerçek-dışılığın, varlık ile görüntünün, hakikat ile hakikat olmayanın arasındaki sınırları kaldırmış böylece izleyicilerin şuurları sarsılmıştır” (Şentürk, 2011: 14). Söz konusu karşıtlıklar arasındaki sınırların kalkarak, izleyicilerin şuurlarının sarsılmasının altında göz yanılgısı bulunmaktadır. Hayat boyu edindiğimiz deneyimler, göz yanılgısıyla edinilen bilgi ile gerçeklik arasındaki farkı anlayabilmemize yardımcı olmuştur. Ancak söz konusu sinema olduğunda göz yanılgısı gerçekliğe tercih edilmiş ve duran fotoğraflar “zihnimize uzanan optik bir yanılsama” ile hareket eden görüntülere dönüşüvermişlerdir (Taftalı, 2015:171-80). Bilim ve teknoloji alanında meydana gelen gelişmeler sonucunda ortaya çıkan sinema, “Edison, Niepce, Muybridge, Leroy, Joly, Denemy, Louis Lumière gibi kişiler tarafından yapılan teknik çalışmaların” neticesinde fotoğraflara hareket algının verilmesiyle günümüzdeki şeklini alabilmiştir (Bazin, 2011: 23).

Sinema, Amerika’da 15 Nisan 1894, Almanya’da 1 Kasım 1895 tarihlerinde, kinestopla yapılan ilk gösterimlerden sonra resmi olarak, 28 Aralık 1895 yılında Paris’te doğmuştur (Scognamillo, 2010). Sinema endüstrisi, 1911-14 yılları arasında oldukça hızlı büyüme katetmiş, o zamana kadar bin feet olan filmler uzamaya başlamış ve sonrasında Amerikan yapımcılarını etkileyecek önemli gelişmeler, bu dönemde Avrupa’da yaşanmaya başlamıştı (Rotha, 2000). 1914 yılında Birinci Dünya Savaşı’nın patlak vermesiyle, film yapımında kullanılan selüloit maddesi, barut yapımında kullanılmaya başlandı ve bu durum Avrupa’da film yapımlarını durma noktasına getirdi (Çevirir ve Yakışan, 1994). ABD sineması ise cinselliğin ve müstehcenliğin kullanıldığı ve “belli bir seviyenin

altında olan” Hollywood yapımlarıyla, dünya film pazarında önemli bir yer edindi (Rotha, 2000: 40-41). II. Dünya Savaşı’nda da duraklama yaşayan sinema genel olarak askerlere moral sağlamak için kullanıldı. Savaş sonrasında ise Amerikan sinemasında, hükümetin sinemacılar ve yönetmenler üzerindeki sansürcü baskısı hâkim oldu. 1950-60 arası dönem ise sinemaya tehdit olan televizyonun yaygın kazandığı yıllardı. Bu dönemde pek çok ülke, seyircisini tekrar sinema salonlarına doldurmak amacıyla kimi ülkeler için çekim maliyetlerinin yüksek olduğu, farklı türden içeriklere yönelmek durumunda kaldılar (Çevirir ve Yakışan, 1994).

Monaco (2002: 219) film, sinema ve movies kavramlarının Fransız kuramcılar tarafından farklı anlamlarda kullanıldığını belirtmiştir. Buna göre; film kavramı “sanatın kendi etrafıyla olan ilişkisi”, sinema kavramı “sanatın içsel yapısı ve estetiğiyle olan ilgisi” ve movies kavramı da “ekonomik, ticari bir işlev” anlamlarına gelmektedir. Özön sinemayı; “iletişim, anlatım, dil, sanat, araştırma aracı, eğlence alanı, sanatların birleşimi, eğitim-öğretim aracı, propaganda aracı ve yığinsal nitelik” olarak tanımlayarak, sinemanın çok yönlülüğüne dikkat çeker ve sinemanın teknoloji, endüstri ve ticaret ürünü olduğunun belirtir (Özön, 2008: 7-9). Film yapımında kullanılması gereken araç gereçlerin, teknolojik gelişmelere bağlı olması sebebiyle sinema sanat dalı, 19. yüzyılın sonunda (20. yüzyılın başında) ortaya çıkmıştır (Künüşen, 2007). Böylece sinema, nesneler dünyasını yansıtan bir ayna görevini görmüştür (Morin, 2005).

Monaco, sinemanın geçirdiği sekiz aşamayı; diğer sanat dallarının ortaya çıkıp evrildiği sinema tarihi öncesi dönem, 1896-1912 yılları arasında ekonomik bir işlev kazandığı dönem, 1913-1927 yılları arası sessiz sinema dönemi, 1928-1932 yılları arası dünya sinemasına yöneliş dönemi, 1932-1946 yılları arası “Hollywood’un Altın Çağı” dönemi, II. Dünya Savaşı sonrasında televizyonun gün yüzüne çıkması ve Hollywood’un eski gücünü kaybettiği dönem, 1960-1980 yılları arasında sinemada “Yeni Dalga” devrinin ortaya çıktığı dönem ve 1980 sonrası postmodern sinemaya geçilerek “Yeni Dalga” devrinin sonun geldiği dönem olmak üzere belirlemiştir (Monaco, 2002: 220).

En son sanat dalı olarak ortaya çıkan sinema, sahip olduğu özellikler sayesinde kendisinden önce gelişen diğer sanat türlerinden büyük ölçüde yararlanmıştır. Teknolojik gelişmeler sonucu ortaya çıkan iletişim araçları, görüntüyü kaydedebilme özellikleriyle sınırlı ancak önemli biçimde resim ve çizimin üstünde bir yer edindiler. Fotoğraf makinesinin ortaya çıkmasıyla bir zamanlar asillere özgü olan ölümsüzlük fırsatı, sıradan

insanlara da sunuldu ve “görüntünün demokratikleşme süreci” böylece başlamış oldu (Monaco, 2002: 42-44). Sinemanın fotoğraf makinesi ile teması ise, 1877 yılında Kaliforniya Valisinin arkadaşlarıyla yaptıkları bir sohbetlerinde, atların dört nala koşarken, dört ayaklarının birden yerden kesilip kesilmedikleri konusunda iddiaya girmeleriyle oldu. Bu iddianın sonucunu öğrenmek üzere fotoğraf sanatçısı olan Eadweard Muybridge, yan yana dizdiği 24 fotoğraf makinesiyle kurduğu basit bir düzenek sayesinde dört nala koşan atların fotoğraflarını çekmeyi başardı. Muybridge’in gerçekleştirdiği bu deney, “sinemanın primitif hali olarak” tanımlanmakta ve sinematik görüntü, fotoğrafların peş peşe hareket ettirilmesiyle elde edilmektedir (Ceram, 2007 Akt., Yağız, 2019).

Sinemada, müziğin insan üzerinde bıraktığı güçlü etkisinden Lumiere kardeşler tarafından ilk gösterimi yapıldığı andan itibaren istifade etmiştir. İlk gösterimde piyano kullanılmış, İngiltere’de bazı tiyatrolarda yapılan ikinci gösterimlerde ise film görüntüleri sırasında orkestradan faydalanılmıştır (Prendergest, 1992 Akt., Erdoğan ve Solmaz, 2005). Coplan sinemada müzikten yararlanılmasının sebeplerini; filme uygun düşen bir ortam yaratmak, filmde yer verilen karakterlerin psikolojik durumları hakkında fikirler vermek, filmlerin arka planlarını doldurmak, seyirci üzerinde devamlılık hissini sağlamak, filmlerde ve seyirci üzerinde gerilimli atmosfer oluşturmak ve oluşturulan tansiyonu düşürmek olarak sıralamıştır (Akt., Carroll, 1988). Müziğin sinemada kullanılması aşk, intikam, hırs, özlem, nefret, gerginlik, korku, ihtiras gibi duygu durumlarının daha kolay ve doğru bir biçimde perdeye aktarım imkânını doğurmuştur.

Sinema ile ilişki içinde olan sanat türlerinden bir diğeri de üstün bir dil kullanım becerisine dayanan edebiyattır. Sanat dallarının bir dil görevini görmesi nedeniyle sanatçıların anlatmak istediklerini, herhangi bir sanat dalı aracılığıyla aktarabildiklerini belirten Bazin, diğer sanat türleriyle karşılaştırıldığında sinema dilinin, neredeyse konuşma diline yakın, biricik anlatım tekniğine sahip olduğunu ifade eder (Bazin, 1966). Her ne kadar edebiyat dilinin kullandığı yazım dilinin, sinemanın kullanmış olduğu sinematograf dilinden farklı olması sebebiyle film uyarlamalarında birtakım sıkıntılar meydana gelse de, özellikle romanlar film yapımında yaygın olarak kullanılmışlardır. Monaco, sinemanın anlatım gücünün yüksek olması nedeniyle diğer sanat türleriyle kıyaslandığında en sıkı ilişkisini romanla geliştirdiğini belirtmiştir. Hatta ona göre, adeta popüler romanların bir kısmı sinema için var olan bir müsvedde olarak

kullanılmaktadırlar (Monaco, 2002). Bazin, ise “artık romanların sinema için yazıldıklarını” vurgulayarak, sinemanın romanlar üzerindeki etkisine dikkat çekmiştir. Ancak Bazin söz konusu durumun bir “yerine geçme” olarak yorumlanamayacağını, bu durumun “sinemanın sanata yeni bir boyut eklemesi” olarak okunması gerektiği yönünde bir değerlendirmede bulunur (Bazin, 2011: 82). Dünyada filme aktarılan ilk edebiyat uyarlaması, George Melies tarafından, Jules Verne’nin yazmış olduğu *Ay’a Yolculuk* ile Herbert G. Wells’in kaleme almış olduğu *Ay’daki İlk İnsanlar* romanlarından ilham alınarak, *Ay’a Seyahat* filmi 1902 yılında çekilmiştir. Türk sinemasında gerçekleştirilen ilk uyarlama eser ise, Hüseyin Rahmi Gürpınar tarafından yazılmış olan *Mürebbiye* adlı roman, Ahmet Fehim eliyle 1919’da filme alınmıştır (Yağız, 2019). Bu yapımlardan sonra da bir takım romanlar, farklı zaman dilimlerinde, farklı yönetmenler tarafından tekrar tekrar filmlere aktarılmışlardır. Aynı zamanda televizyon dünyasının hayatımıza girmesiyle de bazı romanlar, dizilere de uyarlanmaya başlanmıştır.

Sadece romanlar değil aynı zamanda pek çok tiyatro eseri de sinemaya uyarlanmıştır. Tiyatro eserlerinin sinemaya uyarlanmasını “filmleştirilmiş tiyatro” ifadesi ile tanımlayan Bazin’e göre, zaman ve uzay bakımından sinemanın tiyatroya göre üstünlükleri olsa da, uyarlanan bir tiyatro metnine özgü karakteristik özellikler filmler içinde sırtıtmaktadırlar (Bazin, 2011). Anlatı perspektifi bağlamında sinema ve tiyatro arasında farklılıklar olduğunu dile getiren Monaco ise, tiyatroyu istediğimiz kadar, sinemayı yönetmenin izlememize izin verdiği kadar seyredemediğimiz altını çizer. Aynı zamanda sinema oyunculuğu ve film oyunculuğu arasındaki farklara dikkat çeken Monaco, sinemada oyuncu diyaloglarının sonradan eklenmesi gibi büyük bir avantaj bulunmasına karşın tiyatro da oyuncunun sesini iyi bir şekilde kullanması beklenildiğini ifade eder. Sinema oyuncusunun ise ekrana “iyi bir bakış atması” yeterli kabul edilebilecektir. (Monaco, 2002). Zaman zaman bizim gibi bazı ülkelerde de sinema oyuncularını tiyatrolarda, tiyatro oyuncuları da sinemalarda rol almışlardır. Hatta Türk sineması, o kadar uzun yıllar tiyatronun etkisinde kalmıştır ki 1922 ile 1939 yılları arası, “tiyatrocular dönemi” olarak anılmaktadır.

Farklı sanat alanlarından faydalanan ve bir sanat alanı olan sinema, kendisinden önce gelen bütün sanat dallarını geniş kitlelere ulaştırabilen bir iletişim aracıdır (Özön, 2008). Buna göre yedinci sanat olarak hayatımıza giren sinema, kendisinden önce var olan resimden fotoğrafa, müzikten edebiyata, tiyatrodan mimariye tüm sanat alanlarından

istifade ederek, görsel ve işitsel özelliğe sahip, geniş halk kesimlerine ulaşmayı başaran, erişiminin ucuz, insanları etkileme yeteneğinin kuvvetli, teknolojiyle iç içe geçmiş bir sanat türü olmasının yanında, imaj ve mit üretim aracı ve önemli bir propaganda vasıtası olarak ehemmiyetli yerini korumaktadır.

2.1.2. Bir İmaj ve Mit Üretim Aracı Olarak Sinema

Konuşma, giyinme, saç şekli, gazete, dergi, radyo, televizyon, sinema, bilgi akışını sağlama gibi insan faaliyeti olan her şey birer iletişimdir. İletişim, sadece yüz yüze olan ilişkilerde değil, aynı zamanda kitlesel olarak da gerçekleşmekte ve bu özellikleri nedeniyle pek çok disiplinin inceleme alanında yer almaktadır (Fiske, 2023). Bir iletişimin kitlesel olması, onun bir toplumla bütün olarak iletişim halinde bulunduğu anlamına gelmektedir. Toplu alanlarda gerçekleştirilen mitingler, etkinlikler birer kitle iletişimine model olabildikleri gibi tiyatro, sinema, televizyon, internet ve benzeri aygıtlar da kitle iletişimini sağlayan birer araç olarak hayatımızda mühim bir konumda bulunmakta ve bu aygıtlar vasıtasıyla çeşitli imaj ve mitler üretilebilmektedirler (Güngör, 2018).

İmaj kavramının “görsel olarak sunulan bilgilerin zihinsel temsilleri, gerçekte var olmayan şeylerin zihinsel resimleri, çarpıtılmış algı” gibi tanımlamaları bulunmaktadır (Budak, 2021: 383). “Sinema tarihini, imajlar tarihi” olarak özetleyen Medin (2018: 28), imajlar yoluyla işlenen tema ve karakterler özelinde izleyici üzerinde algı oluşturulduğunu, imajlar ve söylemler vasıtasıyla oluşturulan ideolojinin yeniden üretilerek kitlelerin yönlendirilebildiğini vurgulamıştır. Althusser (1970) ideoloji kavramıyla ilgili olarak, “bireylerin gerçek varoluş koşullarıyla kurulan imgesel ilişkilerin temsili olduğunu, tıpkı ahlak ve estetikte olduğu gibi ideolojinin de kendi dışında tarihinin olduğunu ve bir ideolojinin özne tarafından ortaya koyulması nedeniyle ideolojinin bireyleri özne olarak adlandırıp, çağırdığını” ifade etmiş ve ideolojinin yapısını ve toplumsal gerçeklikle arasındaki bağlantısını belirtmiştir (Akt., Kazancı, 2002: 60). İdeoloji kavramının birbirleriyle örtüşmeyen pek çok tanımı olması sebebiyle tek ve kapsamlı bir tanımının yapılabilmesinin mümkün olmadığını belirten Eagleton (1991: 17) ise, ideoloji kavramını “farklı kavramsal liflerle bütün bir doku olarak örülmüş bir metin” olarak tanımlamıştır. Eagleton’a göre iktidarı meşrulaştırma görevini de görebilen ideoloji kavramı, duygulu, duygusuz, hayal veya birer dogma niteliklerine

sahip olabilir (Eagleton, 1991: 22-23). Eagleton'ın yaptığı tanıma benzer olarak, 1974 yılında Türkiye'de bir grup üniversite öğrencilerine ideoloji kavramının kendilerinde neyi çağrıştırdığı sorusuna öğrenciler, “sistematik bir fikir yapısı ve anlatısı” ve “gerçekleri olduğu gibi yansıtmayan bir fikir yapısı” olmak üzere iki farklı tanım yaparak, ideolojilerin sahip oldukları birbirine zıt anlamları ortaya koymuşlardır (Mardin, 1992: 13-14). Mardin, öğrenciler özelinde ideoloji kavramı üzerine olan görüş farklılıklarını kısaca şu şekilde açıklar; başlangıçta Marksistler arasında olumsuz bir anlama sahip olan kavram, “verdikleri bir mücadelede, açık bir eylem çağrısı belirmesi ve Lenin'nin kavramı olumlu anlamda kullanmaya başlamasıyla, kavrama yüklenen olumsuz anlam azalmış ve ideoloji bir eylem aracına dönüşmüştür” (Mardin, 1992: 19). Bu açıklamayla Mardin, iki tanım üzerindeki dolaylı bağı ortaya koyar ve Batı Avrupa'da “doğru düşünme” anlamında ortaya çıkan ideoloji kavramının, bugün “nesnel olmayan bir fikir ürünü” olarak tanımlandığını ifade eder (Mardin, 1992: 20).

Karl Marx ideoloji kavramına, dönemin hâkim fikirlerinin kapitalist düzenin devamlılığının sağlanması noktasında, egemen sınıfların kendi ayrıcalıklı konumlarını korumak, sürdürmek ve meşru kılmak maksadıyla kullandıkları gerekçesiyle eleştirel olarak yaklaşmıştır (Giddens ve Sutton, 2016). “İdeoloji kavramı hukuk, din, felsefe gibi üst yapı kurumlarına ya da bunların herhangi bir ögesine karşılık gelmekte ve toplumsal üretim olarak “maddi temel”e atıfta bulunarak açıklanabilmektedir” (Ansart, 2011: 355). Marx'dan farklı olarak Gramsci “ideolojiyi, insanların çatışmalarının bilince vardıkları bir alan” olarak değerlendirmiştir (Ansart, 2011: 355). Sivil ve politik olmak üzere iki farklı toplum ayrımı yapan Gramsci (1971: 378), hegemonyanın sivil toplum alanında meydana geldiğini belirterek, “ideolojik üst yapısal alana” dikkat çekmiştir. Buna göre ideoloji, toplum içinde “hukuktan sanata, ekonomik faaliyetten bireysel ve kollektif hayatın tüm alanlarında üstü örtülü olarak bulunan dünya görüşüne” karşılık gelmektedir (Akt., Larraín, 2012: 295). Althusser ise Marks'tan alıntıladığı “yeniden üretim” kavramını maddi olan üretimin, emek gücünün ve varolan hâkim ideolojiye itaat etmenin yeniden üretimi anlamında kullanmış ve toplumsal sürekliliğin sağlanabilmesi için ideolojinin yeniden üretilmesinin gerekliliğini ortaya koymuştur (Abdulahakimoğulları, 2019). Althusser devletlerin, sahip oldukları tüm aygıtları ideolojik ve fiziki baskı anlamında kullandıklarını, “devletin işini kolaylaştıran gelenek, görenek, aile, din ve kitle iletişim araçları gibi devlet dışı ideolojik aygıtlarla da toplumları denetleyebildiklerini”

belirtmiştir (Kazancı, 2002: 71). Bilim ve teknoloji vasıtasıyla oluşturulan “ideolojiler” yoluyla yeni bir tahakküm formlarının meydana geldiğini belirten Adorno da, Frankfurt Okulu’nun ana temalarından olan, “kitlesele aldatmaca olarak aydınlanma anlamında kültür endüstrisiyle, eleştiriyi yarıda kesen, baskılayan, standart ve değersiz yeni bir görüngü üretildiği” argümanını ortaya koyar (Bottomore, 2022: 22-23). Kültür endüstrisinin tekelleşmiş yapısı petrol, çelik, kimya ve elektrik tekellerine oranla daha bağımlı yapıya sahip olmakta ve kültür tekelleri, konumlarını muhafaza etmek için iktidar sahiplerinin isteklerini sarsmamak ve devam ettirmek durumunda kalmaktadırlar. Bu çerçevede kültür tekelleri, her türlü tüketici kesime uygun içerikler/propagandalar üretmekte ve “siyasetin yükselen birliğine şahitlik etmektedirler” (Adorno, 2021: 50-51). Bir kitle iletişim aracı olarak sinemada da yaşamı görüntüleyen alandan öykü anlatımına geçilmesiyle, oluşturulan karakterler, kullanılan mekanlar ve belli başlı söylemler yoluyla, temsil edilen ideoloji ve propagandayı hem beslemeye hem de onlardan beslenmeye başlanılmıştır (Medin, 2018).

Toplumda hâkim ideolojinin yeniden üretildiği alanlardan birisi de mitlerdir. Mitler, dünya, yaşam ve insan hakkında doğaüstü açıklamalar getirerek “anamlı, kıymetli ve örnek” bir varoluşsal öykü sunarlar (Eliade, 2001: 29). Mitlerin doğal olayların açıklanmasından başka bir şey olmadığını ve altında bilimsel kalıntılar aramanın anlamsız olduğunu belirten Fiske, kahramanlar ve olayları meydana getiren nedenler farklı olsa da mitlerin bütün dünyada benzer olmalarını, “işlenmemiş bir zekanın dünyanın her yerinde benzer hikayeler türetebileceğine” bağlar (Fiske, 2007: 34-36). Gerald Larue mitlerin, içinde bulunulan dönem ve kültür bağlamında temalarının ve biçimlerinin değişebileceklerini, bir dünya görüşü sunduklarını, hâkim toplumsal sınıfın görüşlerinin diğer toplumsal kesimlere yayabilme özelliklerine sahip olduklarını, toplum tarafından kabul edilmeleri durumunda reddedilmelerinin güç olabileceğini, topluma belli bir düzen getirebildikleri gibi nitelikler barındırdıklarını aynı zamanda geçmiş veya modern olsun bütün mitlerin belli ideolojileri üretip, onlara hizmet edebildiklerini belirterek, eski ve modern mitlerin ortak özelliklerini ortaya koymuştur (Akt., Horzum, 2011).

Modern dönemde mitler, özellikle egemen sınıfın hâkim ideolojilerini yayarak toplumsal meşruluklarını kazanmak, sağlamak veya sürdürmek maksatlarıyla kitle iletişim araçlarıyla üretilmektedirler. Freire, kitle iletişim araçlarıyla hür toplum, evrensel eğitim hakkı, istediği yerde çalışabilme ve iş arayabilme özgürlüğü, çalışkan olan kişilerin

girişimci olabileceği, her bireyin bir diğeriyle eşit olduğu, halkın gelişimi için emek veren önde gelen elit kesimlerin sözlerini onaylama ve onlara itaat etmenin gerekliliği, Tanrı’ya karşı işlenen suçlardan birisinin de isyan olduğu, ezenlerin alışkan buna karşın ezilenlerin miskin, düzenbaz ve bunlardan dolayı aşağı olduğu mitlerinin üretilerek, halkın egemen sınıfın çıkarlarına uyumlu hale getirilmeye çalışıldığını belirtmiştir (Freire, 2000). Reklamlarda kullanılan mitlerin anlamları üzerine yaptığı çalışmasında Kükrer (2010) ise, reklamlarda ürünlerin tüketilmesiyle mutlu/güçlü/çekici hisseden bireylerin yansıyan görüntüleriyle çeşitli mitlere yer verildiğini ve meta ideolojisinin oluşturularak insanların etki altına alınmaya çalışıldığını belirtir. Bir amaşır deterjanı üzerinden yapılan bir reklam araştırması sonucuna dayanarak, reklamların izleyici üzerinde özellikle yeni ürünler söz konusu olduğunda daha etkileyici sonuçlar ortaya çıktığını belirten Aronson ve diğerleri, (2012) insanların kola markası tercihlerinde nesnel niteliklere göre kararlar vermediklerini ifade etmişlerdir.

Bireylerin veya kurumların oluşturmaya çalıştıkları imajları ve/veya mitleri belli bir kitleye ulaştırabilmeleri noktasında, hedef kitlesinin geniş olması, yüksek etkileme gücünün bulunması ve en ulaşılabilir sanat türleri arasında yer alması gibi nedenlerle sinema önemli bir işlev görmektedir. İktidar sahipleri de kendi argümanlarını ortaya koymak, kitleleri etkilemek, iktidarda kalabilmek ve mevcut konumlarını sürdürebilmek maksatlarıyla toplulukları manipüle etmek, belli ideolojileri dayatmak ve propaganda yapabilmek için sinemadan yüksek düzeyde istifade etmişlerdir. Sinemanın yüksek etkileme gücünün bilincinde olan iktidar sahipleri, sinema aracılığıyla ürettikleri imajlarını kitlelere yön vermek için dolaşıma sokmakta ancak bunu “rızaı yönetme ve gündem belirleme” çerçevesinde büyük ölçüde örtük olarak gerçekleştirmektedirler (Medin ve Kaymak, 2021).

Modern yaşantı mitlerinin, sinema aracılığıyla retilildiğini ifade eden İri (2002: 740)’ye göre popüler sinemada, dışarıda konumlanan erkek imajı ile idealize edilen Amerikan tarihi perspektifinde, “tarihsel ve ideolojik olarak Amerikan” miti üretilmektedir. Amerikan ideolojisini en başarılı şekilde yansıtan, “En İyi Film ve Yönetmen” kategorilerinde ödüllere sahip olan *Avatar* filminde, sahip olduğu erkek egemen içeriği, burjuva toplum ideolojisinin değerlerini yansıtmaması ve Mavi ırkın özgürlüğe kavuşmasını sağlayan kişinin Beyaz olarak kurgulanmış olması gibi nedenlerden dolayı alışılalagelen Hollywood yapımlarında işlenen Siyah/Beyaz ırkçı söylemlerin, Mavi/Beyaz ırk ayrımı

çerçevesinde yeniden üretildiğini izlemekteyiz (Çeliker ve Aksoy, 2011). Birincil sinema olarak adlandırılan Hollywood yapımlarında, WASP'lı (White, Anglosakson ve Protestan) olmak yüceltilmiş, Amerikan ideolojisi desteklenmiş ve kendisinden olmayanlar cahil, despot, gerici, yobaz, akıl yoksunu, sapkın gibi olumsuz olan ifadeleri kapsayan “öteki” başlığı altında oryantalist perspektiflerle kurgulanmış ve bu yapımlar geniş coğrafi alana yayılmışlardır. Kitle iletişim araçları vasıtalarıyla ötekileştirilmiş Doğu'ya yönelik atfedilen olumsuz anlamlar, “gizemli Şark hurafeciliği” bağlamında pekiştirilmiştir (Said, 2010). Aynı zamanda 11 Eylül gibi bir olayın yaşanması, Doğu'nun terörün, tehlikenin ve dehşetin olduğu tekinsiz bir yer olarak da tasvir edilmesine neden olmuş, bu anlamda Batı ideolojisi çerçevesinde öteki olarak kurgulanan Doğu için kullanılan olumsuz yüklemeler daha da arttırılarak Hollywood yapımlarında işlenmiştir (Yiğit, 2008). Böylece Batı, kendisinden aşağı olarak tanımlayıp, çeşitli kitle iletişim araçlarıyla bu algıyı pekiştirdiği Doğu'ya, demokrasi ve medeniyet götürmek gibi kendilerince meşru bir zemin sağlayıp, bu bölgelere rahatça müdahale ederek, sömürmenin yolunu açmışlardır.

Faşizm, Birinci Dünya Savaşı sonucunda İtalya'da patlak vermiş ve Benito Mussolini kendisini yeren gazeteleri kapatarak öven gazeteler ve afişler çıkarttırmaya başlamıştır. Bu dönemde Hollywood yapımları faşizm ideolojisine uygun olmadığı için yasaklanmış ve dönemin koşullarını metheden sinema yapımlarının üretilmesi teşvik edilmiştir. Basın ve radyo aracılığıyla da kendi ideolojisini destekleyen yayınlar yaptırarak olumlu bir propaganda gerçekleştirmek ve imaj yaratmak için uğraşan Mussolini, böylece insanların içinde bulundukları olumsuz durumdan şikayet etmelerinin önüne geçilebileceğini ummuştur (Kartal, 2022). Benzer şekilde siyasi faaliyetlerinde oldukça önemli bir işlevi bulunan “propaganda” ifadesini, bir bakanlığının adında kullanan Adolf Hitler de, Nasyonal Sosyalist ideolojiyi nakletmek ve benimsetmek maksatlarıyla bir tür silah olarak gördüğü propagandasını yaymak için sinemanın etkisinden faydalanmıştır. Bu dönemde çeşitli belgeseller, komedi programları, Yahudilerin Alman toplumu için yarattıkları bozulmaları konu alan siyasi içerikli filmler, işçilere yönelik filmler, gelecek nesilleri de propaganda altında tutabilmek için çocuk filmleri gibi toplumun her kesimi kapsayan geniş içerikli yapımlar üretilerek, halk etki altında bırakılmak istenmiştir (Sarıtış, 2018).

Savaş sonrasında nüfusunun yüzde on yedisini kaybeden, Güney Vietnam’da ABD’ in kimyasal silah kullanması nedeniyle tarım arazilerinin önemli bir bölümü mahvolan ve uzun yıllar bunun etkisinden kurtulamayan Vietnamlılar, başta Hollywood yapımları olmak üzere ana-akım medyada acımasız katiller olarak tasvir edilmişlerdir. *Avcı, Kayıp, Olağanüstü Cesaret, Rambo* gibi Hollywood yapımlarıyla, Vietnam’da esir olarak bulunan ABD askerilerinin kurtarılması ve tehlikeli olan Vietnamlıların öldürülmesi konuları işlenmiş böylece kahramanlık hikayeleri uydurularak, savaşın olumsuz sonuçlarının üstünün örtülmesi hedeflenmiştir (Herman ve Chomsky, 2012). Ekseriyetle Vietnam konulu Hollywood yapımlarında, Amerika’nın işgalci askeri operasyonlarına yönelik eleştiri ve hesaplaşmalara yer verilmemiştir (Makal, 2014). Hollywood yapımlarıyla, sadece Vietnam Savaşı’nda olduğu gibi varolan gerçekler çarpıtılmamış aynı zamanda ABD’nin dünya üzerinde tek gerçek güç olduğu da vurgulanmıştır. Örnek olarak bir felaketi konu olan, Independence Day filminde, 2 Temmuz günü iletişim ağlarının zarara uğraması sonrasında uzaydan gelen büyük uzay araçlarının Dünya için oluşturduğu tehdit ele alınır. Dünya bu tehditten sadece Amerikan ordusunun üstün başarısı ile ABD’nin Bağımsızlık günü olan 4 Temmuz tarihinde kurtarılır. Bu film aracılığıyla üzerinde durulmak istenen fikir “dünyanın kaderinin Amerika’nın ellerine ve kaderine bağlı” olduğudur (Medin ve Kaymak, 2021).

Hollywood sinemasının çoğunlukla ideolojik olduğunu kabul eden Ryan ve Kellner, (2021) her Hollywood yapımı filmlerin ideolojik bir bağlama sahip olmadıklarını belirtirler. Bu kapsamda Hollywood filmlerinde öne sürülen tezler, temsil edilen stratejiler ve meydana gelmesi beklenen olası etkiler çerçevesinde politik bağlantıların incelenmesi gerekliliğini vurgularlar. Zira klasik Hollywood yapımlarının dışında, kendi toplumsal eleştirilerini yapabildikleri İslamofobi, ırkçılık, ötekileştirme, yabancılaştırma, yabancı düşmanlığı, insan kaçakçılığı gibi ana temalara dikkat çeken ve “En İyi Film, Orijinal Senaryo ve Kurgu” dallarında ayrı ayrı ödüller alan *Crash* gibi yapımlara, Hollywood sinemasında rastlamaktayız (Şan ve Yıldırım, 2023). Bu bağlamda sinema sadece salt eğlence aracı değil, aynı zamanda bir imaj ve mit üretim aracı olarak toplumsal meseleleri zaman zaman olduğu gibi yansıtan veya çarpıtan veya eleştiren bir sanat türü olarak sosyolojik çalışmalar için önemli bir inceleme alanıdır.

2.1.3. Sinema ile Sosyolojik Bakış ve Eleştiri

Sinema farklı disiplinlerden beslenen ve beslendiği disiplinler tarafında da farklı yöntemlerle incelenebilen çok yönlü bir sanat dalıdır. Toplumsal hayatın gerçeklerini sahip olduğu kurgusal, aksiyon, korku, komedi, fantezi, müzikal, bilim kurgu gibi türleriyle ortaya koyarak kitlelerin dikkatini ve ilgisini çekmeyi başarabilen sinemanın, toplumsal hayatla olan yakın ilişkisi, sinema sosyolojisi alt disiplininin doğmasına neden olmuştur. Bu anlamda sinemanın salt bir sinema aracı değil aynı zamanda bir iletişim, endüstri ve çalışma kolu olduğunu belirten Güçhan’a göre; pek çok sanat alanından daha fazla sorun alanını kapsayan sinemanın sanat kısmı, toplumbilimsel çalışmalar için ancak birer çerçeve oluşturabilir (Güçhan, 1993). Oluşturulan çerçeve kapsamında filmlerin ele aldıkları konulara göre tarihi, psikolojik, cinsiyet, ideolojik, politik, ırk ve postyapısalcı olmak üzere farklı perspektiflerden film eleştirileri yapılabilmektedir (Ryan ve Lenos, 2012).

Bir sanat, teknoloji, endüstri ve kitle iletişim aracı olan sinema, toplumsal hayattan etkilenme ve toplumsal hayatı etkilemenin yanında, geniş kesimler üzerinde oldukça güçlü etkiler bırakabilme, farklı toplumlar hakkında bilgiler verme, gerçekliği çarpıtma, algıları değiştirme, ideoloji ve propagandaların yayılımı için aracılık yapma gibi nitelikler taşımakta ve bu hususları nedeniyle sosyolojik çalışmalar için geniş bir araştırma yelpazesi sunmaktadır. İlki olarak Payne Fonu araştırmaları kapsamında 1929 ile 1933 yılları arasında sinemanın toplum üzerindeki negatif tesirini ortaya koymak amacıyla sinemanın toplumla ilişkisini inceleyen çalışmalar yapılmıştır (Chartes, 1933 Akt., Güçhan, 1992). İlerleyen yıllarda bilhassa “kitle toplumu kuramı” çerçevesinde çalışmalar yapılarak iletişim araçlarının toplumsal bir harç olarak işlevlerine ve bu mecralar yoluyla aktarılan kültürün “ucuz ve basit” niteliklerine dikkat çekilmiştir (Reisman, 1950 Akt., Güçhan, 1992).

Sinema sosyolojisi ve film sosyolojisi ayrımını yapan Wejbert-Waseiewics, sinema sosyolojisinin dışsal, film sosyolojisinin ise içsel meselelerle ilgili olduğunu ve bu iki alanın farklı hedef ve çalışma yöntemlerinin bulunduğunu belirtir. Bu çerçevede sinemanın bireyler üzerindeki etkisi ile filmlerde işlenen toplumsal gerçeklik konuları içerik analiz tekniğiyle, film sosyolojisi başlığında incelenirken, ABD ve Avrupa çalışmalarına baktığımızda nicel çalışmalar kapsamında sinemanın endüstriyel yönünü inceleyen çalışmalar, sinema sosyolojisi başlığında ele alınmaktadır (Wejbert-Waseiewics, 2020).

Sosyoloji disiplinde, “temsil ve gerçeklik arasında kurulan ilişki” bağlamında sinema çözümlemelerinin ele alındığını belirten Diken ve Laustsen (2014: 23), sinemanın ancak dolaylı olarak toplumu yansıtabilen bir sanat olduğunu vurgulamışlardır. Toplumların mahrem alanlarını ve korkularını şekillendirme kudretine sahip olan sinema, ele aldığı konuları “yorumlayıp, türetip, yerinden edip ve eğip bükmeyle” kalmaz aynı zamanda “muazzam olanaklar evreni sunarak” adeta toplumlar üzerine yapılan bir deney işlevi de görmektedir (Diken ve Laustsen, 2014: 24). Bu çerçevede sosyolojik çözümlemelerde sinemada, “toplumsal gerçekliğin nasıl yansıtıldığı ve yansıtılan toplumsal gerçekliğin nasıl inşa edildiği” sorularına yer verilmelidir (Karadaş ve Koca, 2020: 9). Sinema sosyolojisi çözümlemelerinde amaç, seyircinin filmlerle ilişkisi göz ardı edilmeden, sosyal meseleleri anlayarak anlatma çabasıdır (Karakoç ve Özgür, 2022). Aynı zamanda büyük bir endüstri hacmine sahip olan sinemanın, ülkeden ülkeye farklılaşması ve filmlerin “üretim, dağıtım, gösterim, tanıtım” gibi süreçleri, sosyoloji çalışmalarında birer konu olarak incelenebilmektedirler (Parlayandemir, 2022).

Demerath, filmlerin sosyolojik tahlilleri için altı farklı yol belirlemiştir. Birinci olarak, birçok filmde olay örgüsünün bağlamı içinde sosyolojik eşiği açığa çıkaran önemli noktalar bulunmaktadır. Bu bağlama dikkat etmeyen filmler popüler olmaktan uzak kalacaklardır. İkinci olarak, filmlerde ana karaktere değil, ana karakterin en yakın arkadaşına odaklanılmalıdır. Çünkü ana karakterin uymasının istisna tutulduğu normlar en yakın arkadaş tarafından uygulanmakta, sosyal gerçeklikler bu karakterler üzerinden sunulmaktadır. Üçüncü olarak, filmlerin verdiği ahlaki ve psikolojik iletilere dikkat edilmelidir. Bazı durumlarda bu iletiler her ikisini de aynı anda sunabilmektedirler. Dördüncü olarak, sahip olduğumuz geleneksel anlayış gerçek ve gerçek dışılığı fark etmemize engel olabileceği için filmlerde sunulanlar yanılasmaya düşmemize neden olabilirler. Beşinci olarak, sadece toplumsal koşulları değil, bireylerin kendi durum ve hassasiyetlerini de yansıtan filmler, her izleyici için aynı anlamı sunmayabilirler. Hatta farklı zamanlarda aynı izleyiciye farklı anlamlar sunabilirler. Altıncı olarak, belgeseller çarpıtmadan korunabildikleri için yıkıcı etkileri büyük olmaktadır. Ancak kurmacanın yapılarak gerçekliği olduğu gibi yansıtmayan belgeseller, ideoloji tarafından gölgelenebilmektedirler (Demerath, 1981). Bu bağlamda filmlerin sosyolojik tahlili için araştırmacının dikkat etmesi gereken pek çok faktör bulunmaktadır.

Filmleri bir belge olarak değil, onun yerine “toplumsal hayatın izlerine sahip kurgusal/üretişmiş bir belge” olarak değerlendirmek daha doğru bir tanımlama olacaktır (Medin, 2022: 18). Filmler, toplumsal hayatı yansıtabildikleri gibi aynı zamanda yaşanan toplumsal süreçler çerçevesinde geleceğe yönelik farklı öngörülerde de bulunabilirler. Filmlerin temsil ve işaret eden yönlerine dikkat çeken Morin (2005), filmlerde hakikate, asılsız olana, geçmiş, şimdi veya gelecek olana, gerçek yaşama, hafızaya ve düşe yer verildiğini belirtir. Örneğin Morin’e göre filmlerle verilen tarihsel imgeler, tarih olduğunu düşündüğümüz hikayelerdir. Bu bağlamda filmin yaratıcısı, filmin kendisi, film seyircisi ve içinde bulunulan toplumsal yapının aralarındaki ilişkinin dinamik örüntüsü, bir iletişim süreci olarak sinema toplumbilimi aracılığıyla çözümlenmeye çalışılmaktadır (Güçhan, 1993). Sutherland ve Feltey’e göre bir filmin, toplumsal bir metin kapsamına ele alınarak, sosyolojik bağlamda yorumlanabilmesi için “kimlik, etkileşim, eşitsizlik ve kurumlar” temaları kullanılmalıdır (Sutherland ve Feltey, 2010: 4-5).

Yaşayış biçiminden davranışlara, yiyecekten giyeceğe her alanda insanlara bilgi sunan kitle iletişim araçlarıyla, adeta birbirine benzer hayat ve tüketim tarzlarına sahip insanlar üretilmekte ve Frankfurt Okulu’nun, “kitle kültürü” adını verdikleri bir kültür yaratılmaktadır (Güngör, 2018). Kültürün tüketilmesini “kültür endüstrisi” kavramıyla açıklayan Frankfurt Okulunun, önemli temsilcilerinden, Horkheimer ve Adorno, tüketiciye tahakküm edebilmek için kullanılan reklamı, kültür endüstrisi için tüketimi kışkırtacak paha biçilmez manipülatif bir güç olarak değerlendirmişlerdir (Akt., Şan ve Hira, 2007). Bu bağlamda giderek daha fazla reklam ürünlerinin sergilendiği sinema da, insanı tüketime teşvik eden bir tahakküm aracı görevini görmekte ve kültür endüstrisine hizmet etmektedir. Örnek olarak *Truman Show* filminde, Frankfurt Okulu’nun dikkat çektiği gibi kitleler üzerinde uygulanan kültürel hegemonyaya yer verilmiş ve tam olarak hayatımızın her alanına yayılmış olan reklamların eleştirisi yapılmıştır. Filmde üreten pozisyonunda olan kişinin kitleler olmadığını, farkında olmadığı bir filmin başrolünde bulunan Truman’ın hayatının her anını kurgulayan ve medyanın gücünü elinde bulunduran yönetmen Christoper olduğunu görüyoruz. Hayatının her anına bir reklam ürünü sıkıştırılan Truman, yönetmen Christoper tarafından ürünlerin reklam ve satışını yapabilmek için kullanılmaktadır. Film boyunca Frankfurt Okulu’nun, kültür endüstrisi kavramıyla eleştirdikleri gibi medya aracılığıyla kitlelerin, belli ürünlerin tüketilmesi için yönlendirilerek, birer tüketici konumuna getirilmesini ve kültürün endüstrileşerek, yeni

bir forma dönüşmesini izliyoruz (Yapıcıoğlu Ayaz, 2018). *Truman Show* gibi kültürel hegemonyanın hâkim olduğu pek çok Hollywood filmi bulunmaktadır ancak Frankfurt Okulu'nun *kültür endüstrisi* kavramıyla eleştirdikleri dönemde, Hollywood devleşen bir film endüstrisi haline gelmemiştir ve internet ise henüz ortalıkta yoktu. Buna rağmen Frankfurt Okulu'nun ortaya attığı kuramın isabetli olduğunu ifade eden Şan ve Hira (2007), günümüzde kültür endüstrisiyle insanlara uygulanan baskıların artırıldığını, adeta insana nefes alacak alan bırakılmadığını belirtmişlerdir.

Schiller (2022: 11), toplumsal hayatın gerçeklerine uygun olmayan iletileri bilerek üretenlerin, insanların tutum, inanç ve davranışlarını belirleyebilme amaçlarıyla, “zihin yönlendiriciliği” yaptıklarını ifade etmiştir. Bu kapsamda sinema filmlerine baktığımızda bilinçli olarak içerikleriyle toplumların değer yargılarına, bakış açılarına ve inançlarına etki edebilmişler aynı zamanda “öncü” bir rol benimseyerek toplumsal değişmelere önyak olarak (Güçhan, 1992) adeta bir zihin yönlendiriciliği yapmışlardır. Buna göre bir film yaratım sürecinde politik, ideolojik ve ekonomik sansürün varlığından bahseden Metz (1988), her içeriğin sinemaya uygun olmadığına dair bir inancın bulunmasının film konularında kısıtlamaya sebep olduğunu belirtir. Fraklı sanat dallarında da birtakım sansürler uygulanmasına rağmen sinemanın pek çok sanat dalını kapsayıcı özelliğinden ve toplumu yansıtabilme niteliğinden dolayı biçim ve içerik bakımından ideolojik (ahlaksal), politik ve ekonomik bakımdan kontrol edilmektedir (Akt., Güçhan, 1993).

Televizyon öncesi dönemde, bir film yönetmeni ve bir tiyatro oyuncusu tarafından *Dünyalar Savaşı* adlı oyun, dönemin popüler ve etkili iletişim aracı olan radyoda sergilendi. Programı dinleyen milyonlarca insan, oyunun gerçekçiliği karşısında panik oldular ve Dünya'nın Marslılar tarafından işgal edildiğine inanarak, kaçma girişiminde bulundular (Cantril, 1940, Akt., Aronson vd., 2012). Görselliğin olmadığı bir kitle iletişim aracını sadece dinleyerek, milyonlarca insan Dünya'nın Marslılar tarafından işgal edildiğine inanmışlardı. Bu örnekten kıyasla görüntülerinde hareket ve ses olan sinemanın, ne kadar etkili bir kitle iletişim aracı olduğu tahmin edilebilir. Bu çerçevede diğer kitle iletişim araçlarıyla mukayese edildiğinde görsel ve işitsel yanları, uygun fiyatlı olması, ülkenin her alanına yayılma imkânı bularak insanlar tarafından ulaşılabilir kılınması, belli bir seviyenin altında kültür düzeyine sahip kesimlere de hitap edebilmesi gibi özellikleri sinemayı, “ahlaki ve sosyal yönden benzeri olmayan” güçlü bir kitle iletişim aracı haline getirmiştir (Çevirir ve Yakışan, 1994: 131). Baudrillard sinemanın

etkileyici gücünün, sanayi ve askeri araçların güçleri ile hükümetlerin güçlerine eşit veya onların güçlerinden daha büyük bir güce sahip olduğunu vurgulayarak, sinemanın yaptıklarına ve yapabileceklerine dikkat çekmiştir (Baudrillard, 2003).

Watson (2003), “cinayetlerin taklit edilmesi, insanlar arasında hissizlik duygusunu açığa çıkarması, önyargıları şiddetlendirmesi, yabancılaşma yaratması, önemli olan meseleleri önemsiz kılması” gibi etkileri nedeniyle medyanın, insanlar üzerindeki negatif tesirlerine dikkat çekmiştir (Akt., Giddens, 2008: 656). Baudrillard’a göre (2000) ise, medya ve enformasyon alanlarında özgürlük ve kamuoyu oluşturulacağı inancı boşa çıkmış, medya beklenilenden çok daha itaatkâr bir tavır benimsemiştir. Bununla ilgili olarak kitle iletişim araçlarının, insan yaşamı için getirdiği olası tehlikelere dikkat çekmek için George Orwell’in kaleme aldığı 1984 gibi yapımlar üretilerek, bu vasıtaların neden olacağı muhtemel riskler sarsıcı biçimde ortaya koyulmuştur. Tüm olumsuz özelliklerine rağmen Dünya’nın gelmiş olduğu elektronik ortam devasa bir hacim kazanmış, toplumsal hayatımız teknolojinin gelişmesi ve kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla topyekûn değişmiştir. Dünya’nın, “bir bilgisayar, elektronik beyne” dönüşerek küresel bir köye evrilmiş olduğunu ifade eden McLuhan (2020), dünya ölçeğinde yaygınlaşan elektronik karşılıklı bağımlılığın dışında kaldığımız takdirde, adeta Durkheim’in bahsettiği mekanik toplum özelliklerini gösteren kabile yaşantımıza geri döneceğimizi belirtmiştir.

Edebi metinlerde, bir prens tarafından öpülerek uyandırılan Uyuyan Güzel masasında ataerkil toplum yapısına, padişahın kızıyla evlenmeyi başarabilen fakir Keloğlan masalarında toplumun sınıflı yapısına, Nasreddin Hoca’nın güldürürken düşündürdüğü kıssalarında toplumun ahlaki düzenine yönelik dikkat çeken eleştirilerine yer verilmiştir. Bunlar gibi filmlere de uyarlanmış olan edebi eserler yoluyla iyi-kötü, güzel-çirkin, doğru-yanlış gibi karşıtlıklar işlenerek, hâkim ideoloji çerçevesinde toplumlarda, cinsiyet rolleri ve ahlaki kodlar yeniden üretilmektedirler (Öztekin ve Öztekin, 2020). Benzer amaçlar için kullanılan filmler eğitme, uyarma, düşündürme gibi faydalı amaçların yanında insanları uyuşturma, sorunlarından yabancılaştırma, rüya aleminde kaybolmalarına neden olma gibi olumsuz amaçlar için de kullanılmaktadırlar (Esen, 2019).

Sinemada ele alınan göç, işsizlik, yoksulluk, kentleşme, ırkçılık, yabancılaşma, ötekileştirme, çokkültürlülük, kimlik, suç ve sapma, aile, din, kadın, toplumsal cinsiyet, cinsiyetçilik gibi pek çok konu sosyoloji çalışmalarda çözümlenmiştir. Yakın gelecekte

de yoğun olarak “sinema-yapay zeka etkileşimi, tematik ve metodolojik olarak” sinema sosyolojisi kapsamındaki çalışmaların yaygınlaşacağı umulmaktadır (Parlayandemir, 2022: 17). Kimlik meselesi kapsamında etnisite, cinsiyet ve sınıf konularının yanı sıra spor, okul, moda, tıp, ordu gibi önemli kurumların temsillerinde de sinema, toplumsal analizler için mühim bir araştırma nesnesi haline gelmiştir. Bu bağlamda filmler, toplumsal rollerin anlaşılmasında, toplumsal etkileşimlerin kavranmasında ve toplumsal kurumların örgütlenme biçimlerinin farkına varılmasında antropoloji ve çağdaş toplumsal kuramlar için önemli bir kaynak oluşturmaktadırlar (Stepanov, 2020). Filmlerden eğitim öğretim alanlarında faydalanılmakta, film çözümlemeleriyle “statik ve dinamik oluşumlar belirlenmekte ve tezler, antitezler sonucunda yeni sentezlere” ulaşılmaktadır (Çevirir ve Yakışan, 1994: 131).

Çalışmamızın bu kısmına kadar kısaca sosyoloji çalışmaları için önemli bir kaynak olan sinemanın bir sanat, iletişim ve üretim alanı olarak kitleler üzerindeki etkileyici gücü ortaya koyulmuştur. Çalışmamızın bundan sonraki kısmında ise, Türk sinema tarih yazımı hakkında açıklama yapılabilmesi için Türk sinema tarihinin tarihsel süreçlerine yer verilecektir. Böylece sinemanın Türkiye’deki gelişim seyri incelenerek, Türk sinemasının sosyolojik tahayyül için imkânları sorgulanacak ve şehirleşme, göç ve kültürel farklılaşma bağlamında Türk sinemasındaki yansımaları işlenecektir.

2.2. Türk Sinema Tarihi ve Toplumsal Eleştiri

2.2.1. Türk Sinemanın Tarihsel Süreçleri

Türk sinema tarih yazımında dönemselleştirme, Nijat Özön ile başlamıştır. Türk sinemasının tarihi dönemlerini belirlemeye çalışan pek çok kişi Özön ile paralel veya ona karşıt olarak çeşitli dönemselleştirmeler ortaya koymuşlardır. Bu bölümde ortaya koyulan dönemselleştirmeler kapsamında Türk sinema tarih yazımı hakkında detaylı bilgiye ulaşılmak hedeflenmiştir.

Türk sinemasının tarihi dönemleri, sinemanın ülkeye girişinden altmış ile altmış beş yıl sonra ilk kez 1960 yılında Nijat Özön tarafından, “*Türk Sinema Tarihi*” kitabıyla ortaya koyulmuştur (Şentürk, 2020). Özön (2013) Türk sinema tarihinin dönemlerini; 1914-1922 tarihleri arasını *İlk Dönem*, 1922-1924 tarihleri arasını *Tiyatrocular Dönemi*, 1928-1939 tarihleri arasını *Tiyatrocuların Devamı*, 1939-1950 yılları arasını *Geçiş Çağı*, 1950-

1960 yılları arasını *Sinemacılar Dönemi*, 1970 ve sonrası yılları da *Genç/Yeni Sinemacılar Dönemi* olarak ayırmıştır (Şentürk, 2020).

Âlim Şerif Onaran (1994) *Türk Sineması I* kitabında Türk sinema tarihini; *Türkiye’de Çevrilen İlk Filmler*, 1923-1939 yılları arasını *Tiyatrocular Dönemi*, 1939-1952 yılları arasını *Geçiş Dönemi*, 1952-1963 yılları arasını *Sinemacılar Dönemi* ve 1963 ile 1980 arasını *Yeni Türk Sineması* olarak dönemleştirmiştir. Oğuz Makal’da (1994) *Yedinci Adam* adlı eserinde, 1922-1939 yılları arasını *Muhsin Ertuğrul’un Etkisindeki Sinema*, 1939-1950 yılları arasını *Geçiş Çağı* ve 1950’li yılları da *Sinemacılar Çağı* olarak belirleyerek, Alim Şerif Onaran gibi Nijat Özön’nün yaptığı dönemleştirmeye benzer bir dönemleştirme yapmıştır.

Fikret Hakan ise *Türk Sinema Tarihi* adlı eserinde, 1914-2007 yılları arasını, 1914’ten 1955 yılına kadar gösterilen filmlerin Türk sinemasının yansıtmaması nedeniyle *amaçsız çağ* ve 1955’ten 2007’ye kadar olan dönemi Türk edebiyatının sinemayı göğüslediği bir dönem olması nedeniyle *bilinçli çağ* olarak ana iki döneme ayırmıştır (Hakan, 2008). Bu ana ayrımın yanında Türk sinema dünyasında meydana gelen hadiseleri on aşamada dönemleştirmiştir. Bu aşamalar sırasıyla; 1914-1918 yılları birinci dönem, 1918-1923 yılları arası ikinci dönem, 1923-1928 yılları arası üçüncü dönem, 1928-1943 yılları arası dördüncü dönem, 1943-1955 yılları arası beşinci dönem, gelişim ve çöküş döneminin yaşandığı 1955-1976 yılları arası altıncı dönem, seks filmlerinin ortaya çıktığı 1976-1980 yılları yedinci dönem, video filmlerinin gösterime başladığı 1980 sonrası sekizinci dönem, sinemanın renkli televizyonun etkisinde kalmaya başladığı 1984 tarihi dokuzuncu dönem ve 1966 ve sonrası onuncu dönem olarak belirlemiştir (Hakan, 2008).

Şükran Kuyucak Esen Türk Sinemasının Kilometre Taşları adlı eserinde, Nijat Özön’ün yapmış olduğu dönemleştirmeye benzer bir dönemleştirmeyi, sinemayı etkileyen önemli toplumsal olaylar bağlamında altı döneme ayırmıştır. Buna göre Esen (2016); ilk olarak 1914-1922 yılları arası *İlk Yıllar*, ikinci olarak 1922-1939 yılları arası *Tiyatrocular Dönemi*, üçüncü olarak 1939-1950 yılları arası *Geçiş Dönemi*, dördüncü olarak 1950-1970 yılları arası *Sinemacılar Dönemi*, beşinci olarak 1970-1980 yılları arası *1970’ler Karşıtlıklar Dönemi*, altıncı olarak 1980-2010 yılları arası *1980 Sonrası Darbe Dönemi* olarak sınıflandırmıştır.

Şentürk’e göre (2020), Türk sinema tarihi yazımında, Nijat Özön bilimsellikten uzak, eksik ve yanlışlıkların olduğu bir dönemleştirme yapmış ve kendisinden sonra yapılan

sınıflandırmalara, hatalı şekilde ortaya koyduğu tarih yazımının kaynak olarak kullanılması nedeniyle, Türk sinema tarihinin dönemselleştirilmesinde yöntem hataları tekrarlanmıştır. Aynı zamanda Nijat Özön'ün Türk sinema tarihi alanında yaptığı çalışmaların özgün olmadığını ancak derleme bir çalışma olarak değerlendirilmesi gerektiğini belirten Yıldırım'a göre (T. , 2015) Türk sinema tarihinde önemli bir yer işgal eden Yeşilçam odaklı yeni bir tarihsellendirmenin yapılması gerekmektedir. Ona göre Yeşilçam merkezli sinema dönemleri şu şekilde olmalıdır: Birinci olarak başlangıcında 1 Temmuz 1948 yılına kadar *Yeşilçam Öncesi İstikrarsız ve Yetersiz Film Yapımı Dönemi*, İkinci olarak 1948-1959 yılları arası *Yeşilçam Sinemasının Oluşum Dönemi*, Üçüncü olarak 1960 ile devlet televizyonun yayına başladığı 1971 yılına kadar *Yeşilçam'ın Altın Çağı Dönemi*, Dördüncü olarak 1972-1989 yılları arası *Yeşilçam'ın Ağır Kriz dönemi*, Beşinci olarak 1989-1990 yılları arası *Yeşilçam'ın Yok Olduğu Dönem* ve Altıncı olarak 1990'ların ortalarından itibaren "*İkinci*" *Yeni Türk Sineması* da denilebilen *Yeşilçam Sonrası Dönem* (Yıldırım T. , 2015). Yeşilçam merkezli Türk sinema dönemlendirmesini yapan Savaş Arslan'ın, (2011) tarihsellendirmesi ise sırasıyla şu şekildedir: 1940'ların sonuna kadar *Yeşilçam Öncesi Dönem*, 1950'li yıllarda *Erken Yeşilçam Dönemi*, 1960-1980 yılları arası *Yüksek Yeşilçam'ın I ve II. Dönemleri*, 1980'ler *Geç Yeşilçam Dönemi* ve 1990'lı yıllar ve sonrası ise *Yeşilçam Sonrası* veya *Türkiye'nin Yeni Sineması Dönemi*. Bu çalışmada Türk sinema tarihi dönemselleştirmesi, Nijat Özön'ün yapmış olduğu *İlk Dönem* (1914-1922), *Tiyatrocular Dönemi* (1922-1939), *Geçiş Çağı Dönemi* (1939-1950), *Sinemacılar Dönemi* (1950-1970), *1970 ve Sonrası Genç/Yeni Sinemacılar Dönemi* tarihselleştirmesi ile çalışmamızın kapsamı içinde olması nedeniyle *1980 Sonrası Darbe Dönemi* (1980-1990) sınıflandırması kullanılacaktır.

2.2.1.1. 1914-1922 Yılları Arası Sinemanın İlk Dönemleri

1876-1877 yıllarında Rusların ilerleyişini anmak için Ayastefanos (Yeşilköy)'da bulunan Rus abidesinin yıkılış görüntüleri, o dönemde yedek subaylığını yapan Fuat Uzkınay tarafından, "14 Kasım 1914 tarihinde *Ayastefanos'taki Rus abidesinin yıkılışı*" ilk Türk filmi olarak alıcısına çekilmiştir (Özön, 1968: 13). Ancak bu filmle ilgili olarak gerçekte böyle bir filmin çekilip çekilmediği, çekildiyse yönetmenin kim olduğu, filmin gösteriminin yapılıp yapılmadığı ve "ilk Türk filmi" olarak kabul edilip edilmeyeceği gibi konularda çok fazla tevatürler dolaşmaktadır (Odabaşı, 2018). Odabaşı, *Sinema Haberleri*

gazetesinin üzerine yaptığı çalışmasında, gazetenin 67. sayısında yer verilen metinden yola çıkarak; operatörlüğünü Fuat Uzkınay'ın yürüttüğü veya söz konusu filmin operatörlerinden birisinin Fuat Uzkınay diğerinin ise Mordo olduğu, filmin Kasım ayının 1914 yılında çekildiğini, Budapeşte'ye gönderilen film şeritlerinin işlendikten sonra İstanbul'da Ali Efendi Sinemasına getirildiğini iddia etmiştir (Odabaşı, 2018).

Almanya'da bulunduğu sırada sinemanın, halk kitlelerinin üzerindeki etkisini fark eden Enver Paşa'nın, İstanbul'a geldiğinde ordu içinde bir sinema kolu kurulması emri üzerine Türkiye'de sinema gösterimi düzenleyen Weinberg'in başında olduğu, Fuat Uzkınay'ın yardımcılığına verildiği bir "Merkez Ordu Sinema Dairesi" kurulmuştur (Özön, 2013). Ancak savaş döneminde çekilen filmlerde, aktüalite filmlerinin ötesine gidilememesi ve dışarıdan getirilecek filmlerin halkın içselleştirebileceği filmler olmaması, savaş döneminde diğer ülkelerin propaganda olarak kullanabildikleri sinemadan, bir propaganda aracı olarak faydalanılamamasına neden olmuştur (Özön, 2013).

Öykülü filmlere yönelen Weinberg *Himmat Ağa'nın İzdivacı* adındaki tiyatro oyununu filme almak istemiş ancak bu isteği oyuncuların askere alınması nedeniyle yarım kalmıştır. Weinberg'in yaşadığı ikinci aksiliği, Osmanlı Devleti ile Romanya arasında başlayan savaş olmuştur. "Düşman tebaasına" mensup olması nedeniyle getirildiği Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin başından alınan Weinberg'in, öykülü uzun film denemesi Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin başına getirilen Fuat Uzkınay tarafından çekilmiştir (Özön, 2013). Hikayeli uzun film çekimi yapmak isteyen kişilerden birisi de Sedat Simavi'dir. Ordu ve sivil halk arasındaki bağı kuvvetlendirmek maksadıyla yarı askeri niteliğe sahip Müdafaa-i Milliye Cemiyeti bünyesinde çalışan genç, tanınmış bir gazeteci olan Sedat Simavi, filmlerini derneğe daha fazla gelir getireceğine inandığı, bir hikayeye sahip ve uzun olan bir tiyatro oyunundan uyarladığı *Pençe* ve *Casus* filmlerini çekmiştir (Özön, 2013). Tiyatro oyunculuğu ve yönetmenliğini yapan Ahmet Fehim Efendi de tiyatro oyunu olarak sahnelenen *Mürebbiye* ve *Binnaz* filmlerini, bir başka tiyatro oyuncusu olan Şadi Karagözoğlu ise *Bircan Efendi Vekilharç* oyununu öykülü sinema filmleri olarak çekmişlerdir (Özön, 1968). Sinemanın savaş döneminde ülkeye giriş yaptığı ilk yıllarında, hikâyeli uzun film çalışmaları yapılmış olmasına rağmen sinema alanında ortaya koyulan filmler, sinemanın gelişimi açısından oldukça yetersiz kalmıştır. Sinemanın, ülkemize çıkışından yirmi yıl sonra giriş yapması, savaş sonrasında sinema alanındaki gelişmelerin takip edilmemesi, sinemayla ilgilenen kurumların sahip

oldukları araçlar ve insan kaynakları bakımından oldukça yetersiz imkânlarla sahip olmaları, acemice başlanan sinema çalışmalarında profesyonel olarak sinema yetiştiriciliğiyle ilgilenilmemesi, çekilen altı adet filmlerin beşinin bir tiyatro oyunundan aktarılması nedeniyle “tiyatro filmi” yapımından ileriye gidilememesi gibi durumlar, sinemanın ülkeye giriş yaptığı ilk yıllarda, sinema filmi çekimi konusunda yeterince gelişme sağlanamamasına neden olmuştur (Özön, 1968).

2.2.1.2. 1922-1939 Yılları Arası Sinemada Tiyatrocular Dönemi

Türk sinemasının erken dönemi, tiyatro ürünlerinin tiyatro teknikleri kullanılarak filme alınması nedeniyle tiyatrocular dönemi olarak tanımlamaktadır. Bu dönemde, Türk sinemasında öne çıkan isim olan Muhsin Ertuğrul’un belirlediği filmler üretilmekte ve çoğunlukla tiyatrolar filmlere uyarlanmaktadır (Ayça, 1992).

Ülkemizde sinemanın gelişmesinin en önemli engellerinden biri olarak Özön, 1922’den 1939 tarihine kadar toplamda on yedi yılı içeren bir dönemde yönetmeninden senaryosuna, oyuncu kadrosundan, repertuvarına kadar tiyatrocular tekelinde bulunan sinemanın, tarihinde daha önce benzeri görülmemiş bir dönemin yaşanmasına bağlamaktadır (Özön, 1968). Tiyatro alanında etkin bir kişi olarak bu döneme damgasını vurmuş olan Muhsin Ertuğrul’un ortaya koyduğu filmlerin sinemamız için oldukça kötü bir etki bıraktığını ifade eden Özön (1968), Muhsin Ertuğrul’un tiyatro alanında dahi iyi olmadığını ve sinemayı ancak tiyatro dönemi kapandığında tiyatro oyuncularıyla, tiyatro tekniğini kullanarak yaptığı bir tiyatro oyunu ya da yabancı bir filmin tekrar çevirimi olarak yaptığı “ikinci derecede bir iş” olarak gördüğünü ve ortaya koyduğu toplamda yirmi dokuz filminden sadece sekizinin orijinal konulara sahip filmler olduğunu ifade etmiştir. Aynı zamanda Özön’a göre; (1968: 18-19) Muhsin Ertuğrul’un sinema alanında gerekli beceriye sahip olmaması, “sinema duygusuna ve diline hâkim olmaması, filmlerinin ‘filme alınan tiyatro’ kategorisinin dışına çıkamaması, sinemaya uygun olmayan yönetmenlik ve oyunculuk tarzı” ve “Dâr-ül-bedayi Okulu” ile kendisi gibi sinemayı algılayan kişilerin yetişerek sinemanın tiyatrodan bağımsız gelişmesinin önüne geçilmesindeki rolü gibi nedenler sinemanın üzerindeki olumsuz etkisini pekiştirmiştir. Benzer biçimde Esen’de (2016: 32) Muhsin Ertuğrul’un, Cumhuriyet ideolojisinin çağdaşlaşma maksadını benimsemesine rağmen, “tiyatromsu filmler” çevirmesi, “sinemaya bir sanat olarak gereken özen ve önemi göstermemesi, sinemaya gelir getirici

bir araç olarak bakması, sinemanın anlatı tekniklerine dikkat etmemesi, Batı sinemasının iyi örneklerini bilmesine rağmen kötü örneklerini çevirmesi” gibi nedenlerden dolayı sinemanın gelişmesinin önünde engel teşkil ettiğini ifade etmiştir. Agâh Özgüç’de (1993: 15), Muhsin Ertuğrul’un sinema diline uygun çekilmediğini belirttiği filmlerini “ağdalı melodrama sahip teatral filmler” olmakla eleştirmiştir. Aynı zamanda Türkiye tarihi açısından önemli gelişmelerin meydana geldiği tiyatrocular döneminde toplumsal değişimlerin bağlamından uzak konulu filmlerin çekildiğini belirten Özçınar (2018), dünyada bu tarz majör toplumsal gelişmelerin yaşandığı dönemlerde, sinema alanında önemli akımlar, kuramlar ve sanatsal üretimlerin ortaya konduğunu ifade ederek, bu dönemde Türk sinemasının kendi sinema tarzını oluşturma fırsatını kaçırdığına dikkat çekmiştir.

Türk sinemasında ilk sesli ve renkli filmleri çeken Muhsin Ertuğrul’un sinemaya yaklaşımına dair ciddi eleştirilen getirilmesine rağmen sinemada “tarihi, köy, polisiye, komedi ve melodram” konulu filmlerin ilk önemli örnekleri bu dönemde üretilmiştir (Makal, 1994). Tiyatro’nun senaryosu, oyuncu kadrosu, yöntem ve tekniklerini kullanarak sinema filmi çeken Muhsin Ertuğrul’un, içinde bulunduğu dönem şartları itibarıyla incelendiğinde, dünya sinemasında başka yönetmenlerin de tiyatro tipi sinema çevirmesi nedeniyle tiyatral sinema anlayışını hatalı bir tavır olarak değerlendirmemek gerektiğini belirten Onaran’a göre; “devleti, aydınları, sanatçıları ve halkı” da ilgilendiren sinemanın istenilen düzeyde ilerleyemeyişinin sebebini sadece Muhsin Ertuğrul’da aramak doğru bir tutum değildir (Onaran, 2013a). Scognamillo’da Muhsin Ertuğrul’a yönelik yapılan eleştirileri yerinde bulmakla birlikte yerli ve yabancı filmleri kullanarak sinema alanında yeniliklerin öncüsü olduğunu ancak başarılı bir tiyatro insanı olması sebebiyle getirdiği yenilikleri tiyatro havasında sunmasının kabul edilebilir bulunduğunu belirtmiş ve Muhsin Ertuğrul’un sinemasını “hareket halinde olan bir tiyatro perdesine” benzetmiştir (Scognamillo, 2010).

Onaran (2013a), yeni bir sinema yönetimini olan Faruk Kenç’in ortaya çıkmasıyla, sinema alanında tek adam sıfatına sahip Muhsin Ertuğrul’un film çekimi 1953 yılına kadar sürmesine rağmen 1939 yılında Tiyatrocular Döneminin bittiğini ileri sürmüştür.

2.2.1.3. 1939-1950 Yılları Arası Sinemada Geçiş Çağı Dönemi

İkinci Dünya Savaşının ülkeye getirdiği sosyal, siyasal ve ekonomik alanlardaki sıkıntılı koşulları ve tiyatrocuların bıraktığı olumsuz etkilerin devam ettiği süreci kapsayan Geçiş Çağı Döneminde, 1938 yılında sinemacılara getirilen vergi indirimiyle güçlü bir atılım yapılmak üzereyken savaşın ortaya çıkması, sinema alanında yapılacak olan hamleyi engellemiştir. Aynı zamanda savaş koşullarında Avrupa'dan gelen filmlerin yerini, Amerikan filmleri ve tiyatrocular dönemine benzeyen filmler çektikleri için tiyatrocuların bıraktığı olumsuz etkiyi devam ettiren, Mısır filmleri almıştır (Özön, 1968).

Geçiş Çağı Dönemini etkileyen bir başka olumsuz faktör de 1939 yılında Türkiye'de başlayan sansür uygulaması olmuştur (Özön, 1968). Savaş koşullarının neden olduğu yoksullaşma, halkın silah altına alınması, sıkıyönetim, sansür gibi gelişmeler sinema üretimini oldukça olumsuz etkilemiş ve 1938'de iki, 1939'da üç, 1940'da beş, 1941'de bir, 1942'de dört, 1943'de iki, 1944'de bir film çekilmesine neden olmuştur (Makal, 1994).

Geçiş Çağı Döneminde, sinemacı yönetmenler ortaya çıkmış olmasına rağmen tiyatrocular yönetmenlerin sayıca üstünlüğüne dikkat çeken Özön (1968), tiyatrocuların etkisinde çekilen filmlere alışmış olan halkın, sinema yönetmenlerinin çektikleri içeriklere aşina olmalarının zaman alacağını ifade etmiştir. Ancak Geçiş Çağı Döneminde, sinema eğitimi alan yönetmenlerin olması, iyi bir sinema teknik ekibinin bulunması, sinema oyuncusunun yetişmesi, tiyatro alanının dışında da sinemayla uğraşanların iyi işler ortaya koyabileceği algısını oluşturmaları gibi gelişmeler “tiyatrocuların tekeline son verilmesini” sağlamıştır (Özön, 1968). Muhsin Ertuğrul'un tek adam olduğu dönemin biterek tiyatrovary film üreticiliğinin azalması, savaşın başladığı Avrupa'dan dönen eğitilmiş sinemacıların sinemasal anlatım ve tekniklerini kullanmaları, 1948 yılında sinema alanında yapılan eğlence vergi indiriminin uygulanması, dublaj yönteminin pratik edilmesi gibi gelişmeler bir sonraki dönem olan Sinemacılar Dönemi'ni olumlu anlamda etkilemiştir (Esen, 2016). Fakat bu dönemde, sinemayı tiyatronun etkisinden temizlemek ve tiyatrodan bağımsız özgün bir sinema tekniği ve dilini oluşturma gayreti içinde olan sinemacılar, yerel bir sinema anlayışı geliştirememişlerdir (Özön, 2013).

2.2.1.4. 1950-1970 Yılları Arası Sinemacılar Dönemi

Ömer Lütfi Akad'ın, 1949 yılında *Vurun Kahpeye*, 1950 yılında *Lüküs Hayat*, 1952 yılında *Arzu ile Kamber* ve *Tahir ile Zühre* filmleriyle Sinemacılar Döneminin temelini

attığı kabul edilmektedir (Özınar, 2018). Akad, özellikle 1952 yılında ortaya koyduğu “en iyi ilk on Türk filmi içerisinde yer alan” *Kanun Namına* adlı filmiyle tiyatrocular dönemine son vermiştir (Onaran, 2013b). Türk sinema tarihinde Sinemacılar Döneminin, *Kanun Namına* filmiyle başladığını kabul eden Akad, filmin başarısını, Türk sinema tarihinde daha önce denenmemiş yöntemleri bu filmde denemesine ve bu film aracılığıyla sinemaya getirdiği yeniliklerin halk ve film eleştirmenleri tarafından beğenilmesine bağlamıştır (Onaran, 2013b). Öyküsünden kurgusuna, anlatımından diline kadar tiyatroculardan farklı olarak sinema teknik ve yöntemlerini kullanan Akad, çektiği filmlerle Ertuğrul’un ortaya koyduğu tiyatromsu filmlerin dışına çıkmış ve bir sinema anlayışı çerçevesinde filmlerini üretmiştir (Özön, 1968). Yeni bir sinema dönemi başlatmış olan Akad, bu dönemde ürettiği filmlerle *Kanun Namına* filminde kullandığı gibi düzgün bir sinema dili kullanmıştır (Teksoy, 2005a). Türk sinemasının kendine özgü bir dili olması gerektiğini savunan Akad, çektiği filmlerle günlük hayatta modernleşmenin doğurduğu sosyo-kültürel ve ekonomik eşitsizliklere yer vererek, “halkın sinemasını yapmaya” çalışmıştır (Abisel vd., 2005). Ancak Akad’la başlatılan sinemacılar döneminde, özgün bir sinema diline ulaşma arzusunun, dönemin ticari anlayışı nedeniyle bütün filmlerde görmek mümkün olmamıştır (Esen, 2016).

Aşık Veysel’in hayatını çektiği filmiyle sansür mücadelesine başlayan Metin Erksan; özellikle sinema dili ve tekniğini piyasadaki romanları filme aktararak öğrenmiş olan ve bu yaptığıyla kötü bir gelenek başlatan Atıf Yılmaz Batıbeki; Akad’ın ve dönemin Amerikan gangster filmlerinin etkisinde kalan ve filmlerinde yer verdiği şiddet sahneleriyle bazen “sadizme” kaçan Osman F. Seden; sinemada umulmadık gerileme, ilerleme ve zikzaklı gidişle “tipik” bir yönetmen olarak tanımlanabilecek Memduh Ün gibi isimler, bu dönemin Akad’tan sonra gelen önemli yönetmenleridir (Özön, 1968). Scognamillo, Türk sinemasında sözü edilen yönetmenlerin yapımlarıyla, 1949-1959 yıllarının sinema yapmanın başlangıç tarihleri kabul edildiğini ancak “biçim, öz ve anlatım” bakımından 1960 yılında sinemaya gerçek anlamda bir giriş yapıldığını ifade etmiştir (Scognamillo, 2010). Türk sinema tarihinde, sinema dilinin kullanılmaya başlandığı dönem olan 1950 ve 1960 arasında, “gecikme ve geri kalma devam etmesine rağmen sinema terimleriyle düşünölmeye ve sinema anlatımının kullanılmaya” başlandığını ifade eden Özön (1968: 28), büsbütün tiyatro olan filmlerden bu dönemde uzaklaşıldığını belirtmiştir.

Tek partili düzenden çok partili düzene geçiş, ekonomik sıkıntılar ve gericilik akımlarının ortaya çıkması gibi dönemin içinde gelişen toplumsal bunalımlar sinema alanını doğrudan etkilemiştir. Gericilik akımıyla birlikte sinemada ezan, mevlüt, namaz, cami gibi dini motiflere çok fazla yer verilerek dini duyguların sömürülmeye başlandığını belirten Özön, özellikle yeni sinemacılar dönemi olarak belirlediği 1970 sonrasında, din sömürüsünün sinema perdesine çok daha “azgın, örgütlü, taşkınlık ve kepaze” bir biçimde yansıdığının altını çizmiştir (Özön, 1968: 25-26). Bazı din konulu filmlerde, dinin sosyal hayatı düzenleyen işlevi çerçevesinde toplumsal huzuru, iyiliği, sevgiyi, ahlâklı olmanın pekiştirilmesi gibi konular işlenirken, bazı din konulu filmlerde ise din o kadar ileri boyuta istismar edilmiştir ki adeta “abdest alınmadan izlenmemesi gereken ve yedi defa seyredenin hac görevini yerine getireceğine inanılan” filmler olarak lanse edilmişlerdir (Onaran, 1968: 23).

Türkiye’de “Sansür” adı altında herhangi bir kanunun çıkmamış olmasına rağmen “talimatname, nizamname ve tüzük” ifadeleri ile sinema alanına çeşitli düzenlemeler getirilmiştir. Bu düzenlemeler kapsamında, 1931 yılında emniyet müdürlüğüne bağlı iki polisin filmleri kontrol etme görevinin 1932 yılında merkezi bir teşkilata bağlanması ve “sinema filmlerinin kontrolü hakkında talimatnamenin yayınlanması”, 1933 yılında senaryolara sansürün uygulanmaya başlanması, 1934 yılında oluşturulan talimatnamenin “Matbuat Umum Müdürlüğü Teşkilatı’na ve Vazifelerine Dair Kanun kapsamına alınması” ve bunların yanında 1948-1957-1977-1979 yıllarında, yapılan nizamnamelere çeşitli eklemeler, düzenlemeler ve yenilikler getirilmiştir. Bu düzenlemelerle ulusal ve uluslararası güvenliği ve siyasi durumu olumsuz olarak etki edebilecek, milli ve manevi duyguları zedeleyecek, ahlâk ve adaba uygun olmayan filmlerin çekimi ve gösteriminin önüne geçilmek amaçlanmıştır (Gökmen, 1989: 50-51).

Çok partili sisteme geçilmesi, 1939 yılında başlayan sansür tüzüğüne uygulanması, sinemanın devlet yetkililerince yeterince anlaşılmamış olması gibi gelişmeler, ulusal sinema dilinin oluşmasının ve uluslararası sinema hareketliliğin yaşanmasının önünde ciddi engeller oluşturmuşlardır. Bu koşullar altında çekim yapan dönemin sinemacıları, sinemayı tiyatrun etkisinden kurtararak, yerel bir sinema dili oluşturma gayretinde bulunabilmişlerdir (Özön, 1968). Filmlerde, yer alan karakterlerin eylem ve söylemleri üzerine “yağmur duasına yer verilmemesi, köylülerin aciz gösterilmemesi, mahkum olanların kaçmaması, çıplaklığa yer verilmemesi” gibi senaryo yazımını zorlaştıran pek

çok sansür uygulanmış, aynı zamanda film isimlerine ve filmlerde kullanılan müziğin seçimine kadar anlatı biçimini etkileyecek aşırıya varan sansür uygulanmaları gerçekleştirilmiştir (Kırel, 2005: 216-217). Örnek olarak çalışmamızda yer verdiğimiz Bitmeyen Yol filminde de film kontrol komisyonu tarafından, köylülerin ve işçilerin acınacak halde olmaları, patronların fena kimseler olarak gösterilmeleri, filmin başrolünün misafirliğe gittiği evin namusuna el uzatarak gelenek ve göreneklerimizi zedeleyici, milli ve manevi duygularımıza zarar verici eylemde bulunması gibi gerekçelerle sansür uygulanmış, filmin yurtiçi ve yurtdışı gösterimlerinin sakıncalı olduğu 8 Şubat 1966 tarihinde 10 nolu kararla bildirilmiştir (Lüleci, 2020a). Ancak 27 Mayıs 1960 yılında gerçekleşen askeri müdahale sonrasında Kurucu Meclis tarafından oluşturulan 1961 anayasasının sağladığı özgürlük ortamı, 1939 yılında yayımlanan “sansür nizamnamesinin” yürürlükte olmasına rağmen sinemanın gelişimini olumlu yönde etkilemiştir (Esen, 2016). Cumhuriyet tarihinde Türk demokrasisine yönelik ilk askeri darbe olan 27 Mayıs darbesi sonrasında hazırlanan 1961 Anayasası, antidemokratik bir yapıda hazırlanmış görece en liberal anayasa olma niteliğine sahiptir (Lüleci, 2020a). Bu dönemde devletin sanat alanında somut bir katkısı olmamasına rağmen sanatçıların devlet tarafından himaye edilmeleri, Türk sanatının yurtdışı gösterimlerinin desteklenmesi, telif hakları gibi meselelerde olumlu gelişmeler beklenmiştir (Gürdaş, 2017). 1961 Anayasasının sağladığı özgürlükçü ortamdan en az istifade eden sinema sanatı olmasına rağmen bu dönemde, “toplumcu gerçekçi” olarak ifade edilen filmler ortaya çıkmış ve sinema alanında “gerçekçi ve eleştirel bakış açısına” imkân sağlanmıştır (Esen, 2016).

Bu dönemde toplumsal gerçekçilik bağlamında üretilen filmler ile toplumun gerçek sorunları işlenebildiğini ifade eden Esen’e göre; bu dönemin en önemli özelliği sinemacıların yaptıkları işle ilgili “sinemanın neyi, nasıl anlatması gerektiği ve Türk sinemasının nasıl olması gerektiği” yönündeki düşünceleridir (Esen, 2016: 73). Bu düşünceler üzerine gerçekleşen tartışmalar neticesinde ulusal, milli ve devrimci olmak üzere önemli üç farklı kuram gelişmiştir. Ulusal sinema kapsamında öne çıkan ve *Ulusal Sinema Kavgası* kitabını kaleme alan Halit Refiğ Türk sinemanın, Türk toplumunun “değer yapısına, köklü geçmişine ve geleneksel sanatlarına dayanması gerekliliğini ortaya koymuştur”. Türkçe olan “ulusal” kelimesi yerine Arapça karşılığı olan “milli” kelimesini kullanmayı tercih eden ve Milli Sinemanın en önemli isimlerinden olan Yücel Çakmaklı,

Türk sinemasında toplumsal hayatı da düzenlenmesine katkıda bulunacağına inandığı, Müslüman kimliğinin ve İslami anlayışın öne çıkarılması gerekliliğini iddia etmiştir. 1965 yılında Sinematek Derneği etrafında örgütlenen Devrimci Sinemacılar ise Hollywood ve Yeşilçam gibi toplumları uyuşturan sinema yerine “sınıfsal çatışmalar, ezilen sınıfların hakları, geri kalmışlık, yoksulluk” gibi toplumsal sorunların ileri bir sinema diliyle eliyle alınmasını ileri sürmüşlerdir (Esen, 2016: 73-74). Devrimci Sinemacılar Türkiye’de sinemacılığı, (farklı bakış açısına sahip olanlar olsa da) lonca teşkilatında olduğu gibi bir örgütlenme biçimine benzer feodal yapıya sahip bir zanaat olarak görülmesiyle ve ülke gündemiyle ilgisi olmayan, dışarıdan film ithal eden Galata tüccarlarının tekelinde bulunmasıyla eleştirmişlerdir. Onlara göre Ulusal Sinemacılar çektikleri filmlerle istedikleri ticari kazanca ulaşamayınca, halkın sevip beğeneceği filmlere yönelmişler ve toplumsal gelişim için gerekli olan “daha aydınlık, bilinçli ve belirli mesajlara” sırtlarını dönmüşlerdir (Öztürk S. , 1985).

Bu dönemde kullanılan Yeşilçam Sineması ismi, Beyoğlu’nda bulunan ve yaklaşık yirmi beş otuz metre civarında olan Yeşilçam sokağından alınmıştır. Yeşilçam sokağında “ithal film dağıtıcıları, oyuncular, yönetmenler, yazarlar, çevre sinemacılar, Anadolu sinemacıları, figüranlar ve set işçileriyle adeta karma bir çarşının” oluşması, sinemada Yeşilçam isminin kullanılmasında etkili olmuştur (Akad, 2004: 21-22). Adını bulunduğu sokaktan alan Yeşilçam sineması ismiyle, bu dönemde üretilen filmlerin benzer yapı ve nitelikleri vurgulanmaktadır. Buna göre pek çok yabancı film ve romandan faydalansa da “popülist, ticari, popüler” nitelikleriyle Yeşilçam sineması, geleneksel sözlü halk kültürüne dayanan yerli bir sinema anlayışını belirtmektedir (Ayça, 1996). Yeşilçam sinemasında, karakterler, dilin kullanım biçimleri, konular, değer yargıları gibi geleneksel sözlü kültüre ait nitelikler hayat bulmaya devam etmiştir (Çakır S. , 2017). Yeşilçam sinemasının, geleneksel sözlü kültüre ait anonim masallarla benzerliği o kadar yüksektir ki filmlerde yer alan teknik ekibin bilgileri kaldırıldığında, filmlerin yönetmenlerinin kim olduğunu ayırt etmek zorlaşmaktadır (Adanır, 2012).

1960 ve 70’lerde Yeşilçam sinemasında baskın olan anlatım biçiminin melodram olduğunu belirten Öz, sinema sektöründe meydana gelen krizle birlikte melodram anlatım biçiminden arabesk müziğin etkin olduğu şarkılı melodramlara doğru bir dönüşüm gerçekleştiğini ifade etmiştir (Öz, 2020). Seyirciyi kolay ve ucuz bir şekilde etkilemek için başvurulmuş melodram anlatım biçiminde, keskin bir hatla karakterize edilmiş olan

iyiler ve kötüler olarak ayrılmış bir dünyada, umulmadık bir anda iyilerin lehine meydana gelen olaylar dizisinin kalıplaşmış ifadesi sunulmaktadır (Özön, 1981). Olaylar ve durumların peşi sıra aktarıldığı, oyuncuların karakter yapılarının ve ahlaki değer yargılarının baştan sona değişmeden kaldığı melodram anlatım biçiminde, uğradığı haksızlıklar karşısında pes etmeyen başrol kahramanın sonunda ödüllendirilmesi, kötülerin cezalandırılması, izleyicilerin en baştan sonunda iyi olanın kazanacağını bildiği gibi karakteristik nitelikler bulunmaktadır (Akpınar, 2015). Singer (2001:45-49), bir melodram filminde olması gereken özellikleri “merhamet, aşırı heyecan, ahlâki bir yönlendirme, klasik hikaye yapısı ve sansasyonizm” olarak belirleyerek, melodramın karakteristik niteliklerini ortaya koymuştur (Akt., Akpınar, 2015: 67). Anlatım biçimi olarak abartılı ve duygusal bir konuşma diline sahip olan Yeşilçam melodramı; aile, sınıf çatışması, aşk, kavuşamama, hasret, iftira gibi konular çerçevesinde aşıkların kavuşarak, mutlu sona erdikleri adeta masalsi bir türe karşılık gelmektedir (Öz, 2020).

2.2.1.5. 1970 ve Sonrası Genç/Yeni Sinemacılar Dönemi

1970’li yıllarda 12 Mart Muhtırası, siyasal istikrarsızlık dönemi, ekonomik bunalımlar, şiddet, siyasal bölünmeler, Kıbrıs Barış Harekatı ve sonrasında uygulanan ambargo gibi meseleler ortaya çıkmıştır (Lüleci, 2020b). Bu meselelerin yaşandığı dönem, kültür sanat alanında televizyonun gelişi, seks filmlerinin yaygınlık kazanması, arabesk furyasının doğuşu ve ekonomik krizlerle geçmiştir (Güçhan, 1992). Toplumsal yaşamda pek çok karşıtlığın birlikte bulunduğunu belirten Esen (2016) 1970’ler sinemasını, “eleştirel siyasal filmler” ve tam karşısında yer alan “seks filmlerinin” bir arada bulunmaları gibi nedenlerle bu dönemi, “karşıtlıklar dönemi sineması” olarak tanımlamıştır.

Demokrat Parti’nin iktidara gelmesiyle, Türk sinemasında Yeşilçam serüveni benzer dönemlerde başlamış ve dönemin siyasi, ekonomik ve toplumsal koşullarında meydana gelen “yeni oluşumlar” Yeşilçam sinemasının oluşumunu derinden etkilemiştir (Ayça, 1992). Ancak 70’li yıllarda televizyonun (TRT) hayatımıza girmesi ve video uygulamasının başlamasıyla Yeşilçam sineması gerileme dönemine girmiştir. Televizyon ile karşı karşıya gelen Yeşilçam sineması, özellikle seyircisini elinden alarak ticari kaynağını sekteye uğratması nedeniyle televizyona karşı bir tavır geliştirmiş, televizyon da kendi faaliyetlerini sinemanın dışında sayması ve Yeşilçam’ın temsil ettiği filmlere karşı bir duruş benimsemesi nedenleriyle Yeşilçam sinemasıyla uzlaşmacı bir tavır

içerisinde olmamıştır (Ayça, 1996). İzlenme oranları azalan Yeşilçam sinemasında geleneksel, halk kültürüne dayalı, anonim ve kendiliğinden olan özelliklerin yerine bilinçli şekilde oluşturulmuş, yazılı kent kültürüne dayanan yeni bir sinema anlayışı benimsenmiş, böylece yerel sinema niteliğinden dünya sineması niteliğine erişilme gayretine girilmiştir (Ayça, 1996).

70’li yıllarda televizyon ve video uygulamaları kullanımının aile merkezli sinema anlayışına ciddi zararlar vermesi, yapımcıları kaybettikleri kârı geri kazanmak için özellikle erkek seyircileri hedef alan seks filmlerine yatırım yapmaya yöneltmiştir (Gülçur, 2020). 1979 yılında vücutlarını cesurca sergileyebilen kadın ve erkek oyuncular sayesinde pornografi ve güldürünün birlikte yer aldığı erotik filmler, toplam filmlerin dörtte üçüne denk gelecek sayıda üretilmiştir (Teksoy, 2005b).

Resmi Gazetede, 23 Eylül 1977 yılında, “Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesi Hakkında Tüzük”, 8 Kasım 1977 tarihinde, “Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesi Hakkında Yönetmenlik” yayımlanmıştır. Hazırlanmış olan tüzük kapsamında “Film Denetleme Kurulu” ile “Film Denetleme Yüksek Kurulu” isimleriyle denetleme sistemi oluşturulmuştur. İçişleri Bakanlığı, Emniyet Genel Müdürlüğü, Basın Yayın Genel Müdürlüğü ve bu Müdürlüğün bağlı olduğu Bakanlık, Kültür Bakanlığı tarafından görevlendirilen Bakanlıklara bağlı memur ve Bakanlar tarafından oluşturulan beş kişilik Film Denetleme Kurulu’nun görevleri, hazırlanan tüzüğün dördüncü maddesinde, “yurt dışından getirilen filmlerin ve yurt içinde yapılacak filmlerle senaryolarının denetimlerinin” yapılması olarak belirlenmiştir (Resmi Gazete [RG], 1977a: 3). İçişleri Bakanlığı, Emniyet Genel Müdürlüğü, Adalet Bakanlığı, Genelkurmay Başkanlığı tarafından görevlendirilecek memurlar tarafından oluşturulan beş kişilik Film Denetleme Yüksek Kurulu’nun görevleri hazırlanan tüzüğün altıncı maddesinde, “tüzüğün 20. maddesi gereğince yaptıkları inceleme istemleri ile film sahiplerinin Film Denetleme Kurulunun ret kararlarına karşı bu Tüzüğün 12 ve 21. maddeleri gereğince yapacakları itirazları inceleyerek karara bağlamak” olarak belirlenmiştir (RG, 1977a: 3). Tüzün dördüncü bölümünde yer alan 18. maddesinde hangi filmlerin vatana sokulmayacağına ve gösterimlerine müsaade edilmeyeceğine yer verilmiştir. Buna göre tüzüğün 18. maddesinde; “Anayasal düzene karşı olan ve temel hak ve özgürlükleri tehlike altına sokan”, “ulus bütünlüğüne zarar veren”, “ahlâk ve adaba uygun olmayan”, “dini istismar eden”, “yurt güvenliğini tehlikeye sokan”, “askerlik onuruna ve Türk

Silahlı Kuvvetlerinin saygınlığına zarar veren”, “yabancı devletlerin ulus çıkarlarını tehlikeye sokacak şekilde propagandasını yapan”, “suça teşvik eden”, “Türkiye karşıtı propaganda içeren yapımlara yer veren” gibi niteliklere sahip filmlerin engelleneceği belirtilmiştir (RG, 1977a: 5-6). Hazırlanmış olan tüzük, ahlâka uygun olmayan filmlerin yasaklamasını içermesine rağmen denetimden geçtikten sonra seks sahnelerinin eklenmesi gibi yöntemlerle, seks içerikli filmlerin yapımı devam etmiştir (Güçhan, 1992). 70’li yıllarda içinde bulunulan kutuplaşma nedeniyle devletin otoritesinin zayıf olduğunu ifade eden Lüleci (2020b), bu dönemde siyasal içerikli filmlerin sansüre takılırken pornografik içeriğe sahip filmlerin sansüre takılmamasını, ya kurul onayı alındıktan sonra pornografik görüntülerin eklenmesine ya da önceden gösterilme izni almış olan filmlerin aralarına porno sahnelerinin eklenerek tekrar gösterime sokulmalarına bağlamaktadır.

Köyden kente olan göç sonucunda kent kültürüne uyamayan, kendi kültürünü de devam ettiremeyen geniş bir kitle, yeni yaşam formunu ifade edecek yeni bir alt kültür olarak arabesk kültürünü yaratmışlardır. Sinema, müzik, roman gibi kitle iletişim araçlarıyla geniş kesimlere yayılma imkânı bulan arabesk kültürünün sinemadaki temsili, şarkılı melodram filmleri olan arabesk filmleridir (Güçhan, 1992). Düşük ücretlerle çalışarak hayata tutunmaya çalışan kitleleri hedef alan bu filmlerde “acı, hüzn, keder, ölüm” gibi temalar işlenmiştir (Teksoy, 2012). Arabesk kültür, yerinden edilerek içinde bulunduğu topluma yabancılaşan adeta lümpenproletarya imajına sahip olan bireylerin sinemadaki temsilleri, özellikle dolmuş şoförlüğü mesleği üzerinden çokça yansıtılmıştır. Dolmuş içlerinde kullanılan “Seni Sevmeyen Ölsün”, “Mavi Mavi” gibi arabesk filmlerinin çıkartmaları, arabesk müzikleri, arabesk dönemin ruhunu yansıtan pek çok dekorasyon kullanımı, arabesk konulu filmlerde yer verilerek döneme ait nitelikler betimlenmiştir (Stokes, 2020). Televizyonun gelişiyi birlikte kaybedilen izleyiciler, dönemin popüler arabesk sanatçılarının arabesk filmlerde yer almalarıyla kısmen geri kazanılmış ancak arabesk furyası 1980’lerde tamamen olmasa da ortadan kalkıp, farklı bir forma dönüşmüştür (Güçhan, 1992).

1970’ler sinemasında dikkat çeken yapımlardan birisi, Yılmaz Güney’in toplumsal meselelere gerçekçi bir bakışla ele alınmış olduğu “*Umut*” (1970) filmidir. Güney, içerik bakımında “toplumcu gerçekçi” anlayışa sahip, biçim olarak Yeşilçam’ın basmakalıp çekimlerinden uzak olan “*Umut*” filmiyle, Türk sinemasında yeni bir başlangıç yapmıştır (Tugen, 2014). Toplumsal konuları gerçekçi bir yaklaşımla ele alan Yılmaz Güney’in

sinemasını, “yaşayan bir sinema” olarak tanımlayan Agâh Özgüç (1988), kendi hayatından da parçaları sinema perdesine taşıyan Güney’in filmlerini, “insana dönük, sıcak ve duyarlı” olarak betimlemiştir. “*Umut*” filminde, gerçek yaşamda karşılaşılabileceğimiz insanın hayatını konu edinen Güney, dönemin toplumsal koşullarını, sınıf mücadelesini ve sistemin aksaklıklarını aşırıya kaçmadan yer vermiştir (Tugen, 2014). Toplumsal gerçekçilik akımı kapsamında “*Umut*” filmi, sadece konusuyla değil aynı zamanda belgesel niteliği taşıması ve alışlagelmiş güçlü ve karizmatik başrol kahramanından uzak, günlük yaşantıda sıklıkla karşımıza çıkabilecek doğal bir başrol tiplmesi olarak kurgulanmasıyla da bir dönüm noktası özelliğini taşımaktadır (Güçhan, 1992). Sadık Battal (2006), Yılmaz Güney’in filmlerindeki gerçekçi öğretiyi şapkadan tavşan çıkarılması örneğiyle anlatır. Ona göre Güney’in öğretisi; anlamlı bir içerik oluşturulabilmesi için şapkanın şapka gerçekliğiyle, tavşanın da tavşan olma gerçekliğiyle ele alınması gerekliliğidir. Şapkadan tavşan çıkarılması ise anlamlı bir içerik oluşturmaz ve insanı gerçeklikle buluşmasından alıkoyar. Bu çerçevede toplumsal gerçekçilik akımıyla sinema, toplumsal meselelerin konu edinebildiği, bireysel ve toplumsal mesajların aktarılabilirdiği “bir araç ve sanat dalı” olarak görülmüştür (Güçhan, 1992).

1960’lı yılların ikinci yarısında Devrimci Sinema, Yeşilçam filmlerinin kapsamı dışında ulusal ve devrimci niteliğe sahip bir sinema üretmek niyetiyle, 1965 yılında Sinematek Derneği’nin teşekkül etmesiyle başlamıştır (Coşkun E. , 2009). Sinematek Derneğini kuranlar arasında çıkan birtakım anlaşmazlıklar nedeniyle, dernekten ayrılanlar çıkardıkları Genç Sinemacılar Dergisinin ilk sayısında amaçlarını, “halk olarak tarif ettikleri emekçi sınıfları bilinçlendirmek, onların sorunlarını aksettirmek, halka dönük, devrimci ve bağımsız bir sinemanın sözcülüğünü yapmak” olarak belirledikleri bildirilerini 1968 yılının Ekim ayında yayımlamışlardır (Coşkun E. , 2009: 81-82). Ayrıca Genç Sinemacılar (1968) ilk bildirilerinde, toplumdan ayrı bir sanatın düşünülemeyeceğini, insanı anlamak ve açıklamaktan uzak mevcut sinema düzenine karşı olduklarını, öz ve biçim ayrımı yapmadan ikisini bir arada bir bütün olarak değerlendirdiklerini, Yeşilçam sinema geleneğine tamamen karşı olduklarını, sinemacıların bağnazlık ve dogmatizme kaçmadan ülke sorunlarına değinmeleri gerekliliği hususlarına yer vermişlerdir.

1960'lar ve 70'ler Türkiye'sinde önemli toplumsal ve siyasal olaylar meydana gelmiş olsa da tam olarak bu gelişmeler devrimci sinema akımının gelişmemesi nedeniyle sinemaya aktarılamadığını belirten Coşkun (E. , 2009), Yılmaz Güney'in "*Sürü*", "*Yol*" gibi filmleri dışında çektiği filmlerin, toplumsal meseleleri dile getirmek haricinde bir devrimci sinema kavrayışına sahip olmadıklarını ifade etmiştir. Genç Sinema dergisinin 14. sayısında, Yılmaz Güney'in çektiği "Umut" filmiyle ilgili olarak, "Yeşilçam sinemasının öğelerini taşıyarak bireysel bir çıkış biçiminde değerlendirdiklerini" bu nedenle filmin kendi çizgilerine aykırı bir film hüviyetinde olduğunu buna rağmen filme yönelik uygulanan sansür karşısında filmin yanında yer aldıklarını beyan eden ifadelerle yer verilmiştir (1971: 10). Genç Sinemacılar, "Yeşilçam" tezine karşı "Genç Sinema" antitezi olgusunu üreterek, Türk Sineması'nı meydana getirecek bir senteze ulaşmak niyetinde olmuşlardır (Ayça, 2016).

2.2.1.6. 1980-2010 Yılları Arası 1980 Sonrası Darbe Dönemi

12 Mart 1971 yılında verilen Muhtıradan anarşi ve terör eylemlerinin bitirilmediği takdirde darbe girişiminin yapılacağına dair ima (Turan, 2002), siyasi karışıklık, dış politikanın problemleri görünümü, ideolojik bölünme sonucu meydana gelen toplumsal çatışmalar neticesinde ölüm sayısındaki artış, görev süresi dolmuş olan Fahri Korutürk'ün yerine yeni cumhurbaşkanı seçilememesi gibi sebepler, 12 Eylül'ün habercisi olmuşlardır (Börklüoğlu, 2020). 12 Eylül 1980 tarihinde Türk Silahlı Kuvvetlerinin, ülke yönetimine el koyduklarına dair cunta namına okunan bildiride "parlamentonun dağıtıldığı, bakanlar kurulunun görevine son verildiği, Milletvekili dokunulmazlıklarının kaldırıldığı" beyanıyla tüm yurttan sıkıyönetim ilan edilmiştir (Zürcher, 2022: 319). İktidar yetkesi, Orgeneral Kenan Evren'nin başkanlığını yürüttüğü Milli Güvenlik Konseyi'nde toplanmış ve darbe sonrasında pek çok teröristin tutuklanmasının yanında "1980 öncesinde belirsiz biçimde solcu ya da kimi durumlarda İslâmcı" söylemleri olan siyasetçiler, öğretim üyeleri, hukukçular, gazeteciler gibi çeşitli meslek gruplarından insanların tutuklanması ayrıca basın alanında gazetelerin sıklıkla kapatılması gibi durumlar meydana gelmiştir (Zürcher, 2022: 320-321). Bu olayların peşi sıra 7 Kasım 1982 yılında halkoylaması sonucunda %91 oranında "evet" oyunu alan, basın ve sendikanın yanında kişi hak ve özgürlükleri sınırlandıran bir mahiyette düzenlenmiş olan yeni Anayasanın yürürlüğe girmesiyle, Kenan Evren cumhurbaşkanı olarak göreve

başlamış, yürütme iktidarın sahibi olmuş ve Milli Güvenlik Kurulu'nun yetkileri yükseltilmiştir (Zürcher, 2022, Börklüoğlu, 2020).

24 Ocak 1980 Kararlarının mimarı ve dönemin Başbakanlık müsteşarı olan Turgut Özal, yürürlüğe koyulan liberalleşme programını sürdürebilecek siyasal dayanağa sahip olmayan Demirel hükümeti sonrası iktidara gelen ve 24 Ocak Kararlarını benimseyen cuntacı yönetim tarafından ekonomiden sorumlu başbakan yardımcısı olarak atanmıştır (Pamuk, 2014). Darbenin gerçek tarihinin 12 Eylül olmayıp, 24 Ocak 1980 olduğunu ifade eden Aydoğan, Büyük Larousse'tan yaptığı alıntısında darbenin gerçek amacının; IMF'nin "ülkenin yabancı sermayeye açılması, tarım, ticaret ve sanayi alanlarında milli hedeflerden vazgeçilmesi, günlük kur uygulamasına geçilmesi, Kamu İktisadi Teşebbüslerinin (KİT) özelleştirilmesi, ücret artışlarının düşük olması" gibi isteklerine karşı toplumu tepki veremez bir duruma getirmek olduğunu belirtmiştir (Aydoğan , 2005: 155-156). Buna göre, sendikal faaliyetlerin yasaklanması, işçi gelirlerinde düşüş, tarım ürünlerinin fiyatlarında gerileme gibi durumlar meydana getiren 24 Ocak Kararlarının, işçiler ve ücretlerle ilgili pratikleri ancak askeri bir yönetimle hayata geçirilebilmiştir (Pamuk, 2014).

Turgut Özal'ın kurmuş olduğu Anavatan Partisi, cuntacı yönetimin istememesine rağmen 1983 yılında yapılan seçimle oyların yüzde kırktan fazlasını alarak birinci parti olarak seçimlerden çıkmayı başarmıştır (Çavdar, 2004, Akt., Akıncı A. , 2013). Özal'ın dönemini "darbenin sivil uzantısı olarak" yorumlayan Kongar'a göre; önemli siyasi figürlerin yasaklı olmaları nedeniyle döneminde adeta rakipsiz olan Özal, kendisine iktidar olma izni veren Cumhurbaşkanı Kenan Evren ile 1989 tarihinde sekizinci Cumhurbaşkanı seçilene kadar uzlaşma halinde bulunmuş ancak toplumun değer yargısı ile bağdaşmayan tutum, konuşma ve davranış biçimleri hasebiyle toplumu negatif ("en yüce değer para olması sebebiyle paranın nasıl kazanıldığının önemli olmadığı, kolay yoldan para kazanmanın övülmesi" gibi anlayışları nedeniyle) yönde etkilemiştir. Aynı zamanda Özal döneminde, tarikatlarla iş tutarak dinin "siyasallaştırılması" faaliyetleri, toplumsal değişimin yönünde belirleyici bir faktör olmuştur (Kongar, 2018: 219-224). 1980'lerde; 12 Eylül Askeri Darbesi, 7 Kasım 1982 Anayasası'nın kabul edilmesi, 1983 yılında Anavatan Partisinin 1991 yılına kadar tek parti olarak iktidarda olması, Bankerler krizi, PKK terör örgütünün 1984 yılında ilk kanlı saldırısını gerçekleştirmiş olması gibi birtakım toplumsal olaylar meydana gelmiştir (Lüleci, 2023). Aynı zamanda milli

sermayenin teminat altına alınmadan “yabancı sermaye ve uluslararası tekellere kapıların sonuna kadar açılması” Türk sanayisini güç durumda bıraktığı gibi Türk sinemasını da sıkıntılı dönemlere sokmuştur (Esen, 2016: 179). 24 Ocak Kararlarının uygulanması enflasyonun yükselmesine bu durum da film üretim masraflarının artmasına neden olmuş ve liberal ekonomi politığının yabancı sinema kurumlarına çeşitli kolaylıklar sağlanması gibi durumlar Türk sineması üzerinde olumsuz bir etki yaratmıştır (Onaran, 1995). 24 Ocak Kararlarının sinemaya etkisini “Hollywood darbesi” olarak tanımlayan Esen, yabancı sinema kurumlarına sağlanan çeşitli kolaylıklar nedeniyle sinema salonlarının Amerikan film şirketlerinin eline geçtiğini ve özellikle 1990’lı yıllarda Türk sinemasının adeta bitkisel hayata girmiş olduğunu belirtmiştir (Esen, 2016).

Scognamillo (2010: 10), bir ülkenin meseleleri ve gidişatının söz konusu ülkenin sinemasında bir karşılığı olduğunu belirtmektedir. Türk sinemasının da “ülkeyi etkileyen somut önceliklerin ve güncel siyasetin” etkisinde kaldığı oldukça açıktır (Kayalı, 1996: 691). “Toplumsal Gerçekçilik” akımı 27 Mayıs 1960 Askeri Darbenin ardından meydana gelen toplumsal ve siyasal değişim ve dönüşümün yarattığı özgürlük alanının siyasi canlanmayı sağladığı koşullar altında ortaya çıkmıştır. 12 Eylül 1980 Askeri Darbeyle de “değer yargıları, insan ilişkileri, alışkanlıklar vb.” olmak üzere toplumsal hayatta meydana gelen dönüşümler, Türk sinemasını içinde bulunduğu pornografi bataklığından çıkarmış ve Türk sinemasında feminizm, göç, cinsellik gibi güncel konular işlenmeye başlanmıştır (Güçhan, 1993). 12 Eylül 1980 yılında gerçekleşen askeri darbe sonrasında siyasi ve toplumsal bağlamda yaşanan dönüşümün neticesinde sinemanın yönü, sansürün etkisiyle seks filmlerinden göç sonrası ortaya çıkan “arabesk kültürün toplumsal yansımaları, birey psikolojisi, kadın sorunları” gibi konulara çevrilmiştir (Gülçur, 2020: 10).

2 Aralık 1983 tarihinde Resmi Gazete’de “Devletin iç ve dış güvenliğini ve siyasetini olumsuz yönde etkileyecek, ulusal duyguları incitecek ya da ahlâk ve adaba aykırı nitelikteki filmlerin çekimini ve halka gösterilmesini önlemek” amacıyla “Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesine İlişkin Tüzük” yayımlanmıştır (RG, 1983: 5). Tüzüğün ikinci bölümünde yurt dışından getirilen ve yurt içinde çekilen filmleri denetlemek üzere beş üyeden oluşan “Film Denetleme Kurulu” ile Film Denetleme Kurulu’nun kararlarına yönelik yapılacak itirazları incelemek üzere görevlendirilecek yedi üyeden oluşan “Film Denetleme Üst Kurulu”nun görev ve çalışma yöntemleri

belirlenmiştir (RG, 1983: 6). İlgili tüzün beşinci bölümünün 19. maddesinde de 1977 tarihli tüzükle benzer maddelere sahip, çekim ve gösterimine izin verilecek filmler belirlenmiştir.

23 Ocak 1986 tarihinde kabul edilen, Resmi Gazete’de 7 Şubat 1986 yılında yayımlanan 3257 sayılı “Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu” adıyla bir sinema yasasının çıkması dönemin en önemli gelişmelerinden biridir (RG, 1986: 1). Çıkarılan bu kanun ile daha önce 1939 yılında yürürlüğe sokulmuş olan “Sansür Nizamnamesi” ile 2559 sayılı Polis Vazife ve Selahiyet Kanun’nun 6. maddesinde film gösteriminin ve çekiminin polis iznine bağlı olduğunu belirten madde kaldırılmıştır (Esen, 2016). “Türk Sineması ve Türk müzik sanatı ürünlerini, bir sanayi ve sanat dalı olarak” tanımlayan Kanun’nun 1. maddesinde amaç şu şekilde belirlenmiştir:

Bu Kanunun amacı; kültürle yakın münasebeti ve yaygınlığı sebebiyle, kitle haberleşme vasıtalarının en mühimlerinden biri olan sinema, video ve müzik eserlerinin, eğitici, öğretici, kültür yayıcı ve aktarıcı, ülkemizi tanıtıcı fonksiyonlarına işlerlik kazandırmak; yapım, denetim ve gösterim, programlama konuları ile teknoloji kullanımı yönünden geliştirilmesini sağlamak; Türk sinema ve müzik sanatı sahasında çalışanlara destek vermek; sinema ve müzik hayatına milli birlik, bütünlük ve devamlılığımız açısından düzen ve ölçü kazandırmaktır (RG, 1986: 1).

Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu’nun idarenin yetkisinden söz edildiği 9.maddesinde, hangi usullerde eserin yasaklanacağına dair bilgi verilmiştir. Buna göre; “eserin Devletin ülkesi ve milletiyle bölünmez bütünlüğü, millî egemenlik, Cumhuriyet, millî güvenlik, kamu düzeni, genel asayiş, kamu yararı, genel ahlak ve genel sağlık, örf ve adetlerimize aykırı bulunması halinde eser yasaklanır ve kanunî takibat açılır” (RG, 1986: 3). Söz konusu kanun tasarısından sonra filmler hakkında pek çok denetleyici ve düzenleyici yönetmelikler yayımlanarak, yerli ve yabancı yapımların kontrolü sağlanmaya çalışılmıştır.

1981 yapımı olan Yılmaz Güney’in yazıp, Şerif Gören’nin yönettiği 12 Eylül darbesinin toplumsal bağlamda yarattığı sorunları ekrana taşıyan ve 1982 Cannes Film Şenliği’nde Altın Palmiye ödülünün sahibi olan *Yol* filminde, bayram izniyle evlerine giden hükümlülerin hikayesi üzerinden cunta rejiminin baskıcı yönetim biçimi eleştirel biçimde perdeye yansıtılmıştır (Soner, 1999). Baskıcı rejim tarafından ülke genelinde yasaklanan film, kendi ülkesinde ancak 18 yıl sonra gösterime girmiş ve gösterime girdikten üç ay

gibi kısa bir süre içinde yaklaşık 430 bin seyirciye ulaşmayı başarmıştır (Soner, 1999). Bu dönemde “Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesine İlişkin Tüzük” kapsamında da bazı filmlere sansür uygulanmıştır. Örneğin, 1985 yılında çekilmiş olan Atıf Yılmaz’ın yönettiği *Adı Vasfiye* adlı film, kayınpederinin Vasfiye’ye yönelik cinsel istediğini ortaya koyan sahnelerinin genel ahlaka ve adaba uygun olmaması nedeniyle yer verilmemesi koşulu getirilmiş ve bu koşul sağlandıktan sonra senaryonun filme alınmasına müsaade edilmiştir (Karadoğan & Öztürk, 2022). Benzer şekilde Ertem Eğilmez’in yönetmenliğini yaptığı 1984 yapımı *Namuslu* filmi için, oy çokluğuyla “filmde yer alan argo ve müstehcen kelimelerin ve son sahnede yer verilen halkın üzerine pislediği sahnelerin çıkarılarak yeniden görülmesi” kararı alınmıştır (Karadoğan & Öztürk, 2022: 323).

Bu dönemde; Ah Güzel İstanbul (1981), Yılanı Öldürseler (1981), Mine (1982), Derman (1983), Bir Yudum Sevgi (1984), Fahriye Abla (1984), Dağınık Yatak (1984), Adı Vasfiye (1985), Fatmagül’ün Suçu Ne? (1986), Asiye Nasıl Kurtulur? (1986), Dünden Sonra Yarından Önce (1986) gibi dikkat çeken kadın filmleri ile Talihli Amele (1980), Zübük (1980), Yol (1981), Faize Hücum (1982), Namuslu (1984), Öç (1984), Çıplak Vatandaş (1985), Ses (1986), Değirmen (1986), Yoksul (1986), Çark (1987), Av zamanı (1987), Sis (1988), Karılar Koğuşu (1989), Uçurtmayı Vurmasınlar (1989) gibi toplumsal ve siyasal bağlamda eleştiriler getiren filmler çekilmiştir.

Kısaca baktığımızda tiyatronun sinema üzerindeki baskıcı gücü, *Kanun Namına* adlı filmle sinema dilinin kullanılmaya başlanması, meydana gelen siyasi ve ekonomik krizler, Yeşilçam dönemi sonrası televizyonun ortaya çıkmasıyla seks furçasının ilerlemesi, arabesk film türünün gelişmesi ve getirilen sansür yasalarıyla baskı altında kalmış bir Türk sinema tarihi. Çeşitli sebeplerle ülkemize geç gelmiş olan sinema aygıtının ülkemizdeki tarihi öyküsüne baktığımızda sosyolojik bağlamda incelenecek önemli bir literatür oluşturduğu aşîkârdır.

2.2.2. Türk Sinemasında Sosyolojik Tahayyül ve Eleştiri

Amerika, Almanya ve Fransa’da ilk sinema gösterilerinin tarihleri ve yerleri belli olmasına rağmen Türk sinemasının, Türkiye’de başlama tarihine dair kesin bir bilgi ne yazık ki bulunmamaktadır. 1896 yılının sonu ile 1897 yılının başları arasında, Fransız asıllı Bertrand adlı bir taklitçinin II. Abdülhamit döneminde sarayda bir gösterim

düzenlediğini, Ayşe Osmanoğlu'nun yazdığı hatıratlarından edinmekteyiz (Scognamillo, 2010). Sinemanın “gavur uğraşı” olarak görülmesi ve II. Abdülhamit'in elektriği bir türlü İstanbul'a getirmemesi, İkinci Meşrutiyet'in ilanı olan 1908 tarihine kadar sinemanın gelişmesine ciddi engeller oluşturmuş ancak bu engellere rağmen ülkede 1908 yılında Weinberg tarafından “ilk sürekli sinema salonu” açılmıştır (Özön, 2013). Bunun yanında açılan diğer sinema salonlarında, Birinci Dünya Savaşı'na kadar Fransa, İtalya ve Almanya'dan, savaş sırasında ise sadece Almanya'dan filmler gösterilmiş savaş sonrasında ise diğer ülkelerden filmler getirilip gösterilmeye devam edilmiştir. Özellikle 1935 yılından sonra durum değişmiş ve Amerikan filmleri, film piyasasının yüzde ellisini ele geçirmiştir. İngiliz, Rus, Alman ve Fransız filmleri, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yüzde ellilik kısımlarını da kaybederek piyasanın yüzde yetmiş beşini Amerikan filmlerine kaptırmışlardır (Gökmen, 1989).

Cumhuriyetin ilk yıllarında sinemaya birtakım destekler sağlanmasına rağmen özellikle savaştan yeni çıkmış, yorgun ve cahil olan halkın eğitiminde büyük faydalar sağlayabilecek sinemadan yeterince istifade edilememiştir. Atatürk'ün film izlemeyi sevdiği, halka birlikte de film izlediği bilinmekte hatta kendisiyle alakalı sahnelerin hareketsiz olması nedeniyle çekimlerinin tamamlanamadığı söylenen *İstiklal* adlı filmde “kendisine teklif edilmesi durumunda bir artist gibi filmde rol alabileceğini, bunun bir milli vazife olduğunu, bu film sayesinde Türk gençliğine mili mücadelenin nasıl kazanıldığının ispatı ve milli bir hatırasının bırakılabileceğini” ifade ederek, sinemanın sadece bir sanat ve halkı eğlendiren bir araç olarak değil, aynı zamanda halkı bilgilendirme yönünde önemli bir fırsat farkındalığına sahip olduğunu görmekteyiz (Önder & Baydemir, 2005: 127). Bu dönemde ekonomik krizler, burjuva sınıfının olmaması, sinemaya dair öğretici kurumların bulunmaması gibi sebepler sinemanın gelişimini olumsuz etkilemiştir. Aynı zamanda Almanya, İtalya gibi ülkelerin sinemayı propaganda amaçlı kullanmalarından ötürü Atatürk'ün kendisinin de sinemayı propaganda amaçlı kullandığı yönünde eleştirilebileceği fikri nedeniyle sinemaya mesafeli durması, bu dönemde sinemanın yeterince gelişmesinin önünde engeller oluşturmuş ve sinema alanından yeterince yarar sağlanılamamıştır (Önder & Baydemir, 2005).

1922-1939 yılları arasında Türk sinemasında, önemli örneklerin öncülüğünü yapan ancak tiyatroculardan oluşan ekiple, tiyatro tekniği ve diliyle film çekmesi nedeniyle oldukça

eleştirilen Muhsin Ertuğrul hâkim olmuş ve bu döneme *Tiyatrocular Dönemi* adı verilmiştir. Bu dönemde seyircinin henüz sinema üzerinde herhangi bir belirleyiciliğinin olmadığını belirten Ayça (1996: 132), sinema alanında tekel olan Muhsin Ertuğrul'un, yapımcıların ticari kaygılarından ötürü istediği filmleri çekememekten yakındığını belirtmiş ve Tiyatrocular Dönemini “kentsel, tek parti döneminin kültür ideolojisiyle ve siyasetiyle bütünleşmiş ve Muhsin Ertuğrul’un yönetmen olarak etkin olduğu bir sinema” olarak nitelendirmiştir. Muhsin Ertuğrul’un etkinliğini kaybettiği dönemde, İkinci Dünya Savaşı’nın çıkmasıyla uygulanan sıkıyönetim politikası, sinema alanında verimli bir döneme girilmesini geciktirmiş ve 1939 yılında Sansür Nizamnamesinin uygulamaya koyulmasıyla da film çekimi iyice zor duruma girmiştir. Bununla beraber Muhsin Ertuğrul’un sinemadaki etkinliği, İkinci Dünya Savaşının başlamasıyla sinema dilini kullanabilen eğitilmiş sinemacıların Avrupa’dan dönmesi, 1948 yılında eğlence alanında vergi indiriminin getirilmesi gibi gelişmelerle azalmış ve bu ilerlemeler Sinemacılar Döneminin oluşmasına ön ayak olmuşlardır (Esen, 2016). Tiyatrocular Döneminde olduğundan farklı bir teknik anlatım benimseyen Ömer Lütfi Akad, *Kanun Namına* adlı filmiyle Tiyatrocular Dönemine son vererek, Sinemacılar Dönemini başlatmıştır (Özön, 1968). Sinemacılar Döneminde meydana gelen 27 Mayıs darbesi sonrası hazırlanan 1961 Anayasası’nın sağladığı liberal ortam, sinema alanında 1939 Sansür Nizamnamesinin kaldırılmamış olmasına rağmen özgürlükçü bir ortam yaratmış ve bu ortamda toplumsal gerçekçi bağlamda filmler üretilmeye başlanmıştır (Esen, 2016).

Bu dönemde Ulusal, Milli gibi sıfatlarla çeşitli sinema anlayışları öne çıkmıştır. “Halk sineması”, “Ulusal Sinema”, “Toplumsal Gerçekçilik” gibi kavramların “yeni bir bakış açısı, anlatım biçimi, sanatsal kaygı, ideoloji, farklı bir anlayış ve yaklaşım” getirmedikleri için hiçbirisinin bir akım yaratmadığını belirten Coşkun’a göre, (2009: 11) söz konusu kavramların sosyal, ekonomik ve özellikle siyasal meseleler karşısında sadece birer “moda” olarak öne çıkmakta ve Türk sinemasında işlenen konuların değişmesi ise herhangi bir akım oluşturmakta yeterli olamamaktadır. Abisel (1994) ise “Ulusal Sinema” ve “Halk Sineması” kavramsallaştırmalarıyla, giderek ticarileşen Türk sinemasına yönelik yapılan eleştirilere karşılık verilerek, sanatsal kaygı duyulmadan çekilen filmlere meşru bir zemin sağlanmak istendiği için kullanıldıklarını ifade etmiştir. Ancak Türk sinemasının endüstrileşememesinin nedenlerini incelediği çalışmasında Yıldız (2012: 152), “Türk sinemasının ticarileşmesinin kötü bir şey olduğuna yönelik algının oluşması

ve ticari faaliyet kapsamındaki filmlerin basitliğinin sözlü gelenekle bağdaştırılması” gibi hususların açığa çıkmasına bağlamaktadır.

1965 yılında oluşan Sinematek Dergisinden ayrılanlar tarafından Genç Sinemacılar Dergisini kuran ve toplumcu gerçekçi sinema anlayışını benimseyen Devrimci Sinemacılar, ulusal sinemacıların ticari kaygılarını ve Hollywood ve Yeşilçam sinemasının halkı uyuşturan niteliklerini redderek, halkın sorunlarına yönelecek bir sinema dili ve anlayışını benimsediklerini ilan etmişlerdir (Esen, 2016). Fakat toplumun sorunlarına odaklanan Devrimci Sinema, 1980 darbesiyle faaliyetlerini sonlandırmak durumunda kalmış ve Türk Sineması kendi toplumsal dinamiklerine dayanan muhtemel bir akım yaratma fırsatını kaçırmıştır.

Yıllar içinde, 12 Mart Muhtırası, Kıbrıs Barış Harekatı, uygulanan ambargo, anarşi, terör, siyasi karışıklık, 24 Ocak kararları, 12 Eylül 1980 Askeri Darbesi ve darbe sonrasında askeri cunta yönetiminin ülke genelinde pek çok meslek dalına yönelik baskıcı tutumu gibi toplumsal, siyasal ve ekonomik alanda önemli gelişmeler, sinema sektörünü olumsuz olarak etkilemiştir. Bunlarla beraber 23 Eylül 1977 yılında, “Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesi Hakkında Tüzük”, 8 Kasım 1977 tarihinde, “Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesi Hakkında Yönetmenlik”, 2 Aralık 1983 tarihinde “Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesine İlişkin Tüzük” 23 Ocak 1986 tarihinde 3257 sayılı “Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu” kabul edilmesi gibi gelişmelerle sinema alanını denetleyen ve düzenleyen yönetmelikler ve kabul edilen kanun bağlamında sinemaya yönelik çeşitli sansürler uygulanmış ve sinemanın etki alanına müdahale edilmeye çalışılmıştır.

1950 yıllarında kırsal bölgelerden kent merkezlerine doğru gerçekleşen iç göçün başlamasıyla kent yapılarının dönüşmesi ve kırsal alanlara sinema salonlarının yayılması gibi olaylar Yeşilçam sinemasının gelişimi için oldukça önemli gelişmelerdir (Ayça, 1996). 1950’lerle birlikte canlanmaya başlayan Türk sinemasında, özellikle “ABD sineması, Mısır sineması, Hint filmleri” olmak üzere dışarıda üretilen filmler örnek alınmış ve örnek alınan filmlerin bazılarının senaryolarında kısmen değişiklikler yapılarak taklitleri üretilmiştir. Hatta ironik olarak Hindistan’dan getirilen Hint filmlerinin konuşma metni ulaşmayınca, dili anlayamadıkları için filmler izlenerek, konuşmaların uydurulması yoluyla seslendirilmeleri yapılmıştır (Ayça, 1992). Yabancı filmlerin Türkiye’de yoğun gösterimi, Türk sinemasını adeta kendisiyle özdeşleştiren

Yeşilçam’a götüren yönelişini belirlemiş ve bu filmler aracılığıyla sinemanın incelikleri anlaşılabilir olarak öğrenilmesinde faydalanılmıştır (Ayça, 1992). Türk sinemasında filmlerin konusu çoğunlukla “iyi gelir sağlayan yerli veya yabancı popüler aşk romanlarından, halk edebiyatında yer alan aşk ve kahramanlık hikayelerinden, Hollywood filmlerinin belli yerlerinin düzenlenerek kopyalanmasından” oluşmuştur (Abisel, 1994: 184). Ancak Abisel, kopyalanan bazı filmlerin karmaşık bir yapıya sahip olmaları nedeniyle kimi karakterlerin yapay bir görüntü oluşturmaları gibi sıkıntılı durumların meydana gelebildiğini ifade etmiştir (Abisel, 1994).

Hiç kimse tarafından seyredilmemiş filmlerin varlıklarının tartışmalı olduğunu belirten Kırel, bir filmin varlığını ancak onu seyreden, gören, bakan kimse olmasıyla ilişkili olduğunu bu nedenle seyircinin filminden bağımsız ele alınamayacağını, seyircinin film için olmazsa olmaz bir parçası olduğunu belirterek, seyirci sinema ilişkisini adeta varlık-yokluk meselesi olarak ele almıştır (Kırel, 2018). Seyircinin sinemayla kurduğu bağlantının ise çoğunlukla duygusal katılım düzeyinde olduğunu belirten Abisel (1995), sinemanın duygusal katılım düzeyini yoğun olarak yaratabilmesi nedeniyle film izleyen seyircinin diğer sanat türlerine göre öfke, mutluluk, hüzn gibi duygusal deneyimleri daha yoğun yaşadığını ifade etmiştir. Bu çerçevede seyirci-sinema ilişkisine Türk sineması özeline baktığımızda, Türk sinemasının uzun yıllar yönetmen odaklı değil, Türkan Şoray, Kadir İnanır, Kemal Sunal, Ayhan Işık gibi oyuncu odaklı sinema olarak gelişim gösterdiği dikkat çekmektedir (Adanır, 2012). Bunun en önemli sebebi Yeşilçam sinemasında, seyircinin talebi üzerinde benzer tiplerin aynı olay örgüsü içerisinde defalarca kullanılmasıdır. Yeşilçam sinemasında seyircisinin en fazla şımartıldığı dönem olarak bahseden Kırel (2005: 144), bu dönemde seyircinin beğeni düzenini geliştirip, sorgulayacak filmler üretilmemesi nedeniyle “kısırdöngüye” girilmiş olduğunu ifade etmiştir. Bu kısırdöngünün altında aydın-halk kopukluğunun sinemada da karşımıza çıkması bulunmaktadır. Yeşilçam sinemasında, halkın beklentileri kapsamında filmler üretilmiş, toplumun aydın zümresinin izleme tercihlerine uygun üretimlerin yapılmaması, Yeşilçam sinemasının entelektüel tabandan yoksun kalan bir gelişim göstermesine neden olmuştur. Zamanla oluşan kalıplar, Yeşilçam sinemasında “Yeşilçam anlayışının, mantığının ve geleneğinin” oluşmasını sağlamıştır (Ayça, 1992: 122). Ancak Yeşilçam sineması, 1970’lerde televizyonun sahaya çıkmasıyla gerileme dönemine girmiş, televizyonun cenderesinden kurtulmak isteyen yapımcılar ise kaybettiği seyircisini geri

kazanmak kaygısıyla seks furyasını ve şarkılı melodram türü olan arabesk film serüvenini başlatmışlardır. Televizyonun ortaya çıkmasının yanında meydana gelen çeşitli toplumsal, ekonomik ve siyasi sıkıntılar, döneminde yılda üç yüze yakın film üreten Türk sinemasının seyircisini büyük ölçüde kaybetmesine neden olmuştur (Abisel, 1994). Türk sinemasında film çekim masraflarının artması, üretilen filmlerin sinema salonlarında yer bulamaması, aileyle birlikte seyredilebilecek filmlerin azalması gibi sebepler Türk seyircisini sinema salonlarından uzaklaştırarak televizyon seyircisi konumuna getirmiş, bu durumun farkında olan yapımcılar da yönlerini video, televizyon filmi ve dizisi yapımına çevirmişlerdir (Onaran, 1995). Beraberinde ülkeye giren “yabancı filmlerdeki teknik kalitenin, seçkin anlatım tarzının ve kullanılan dilin üstünlüğüyle karşılaşan Türk seyircisinin beğeni seviyesi yükselmiştir” (Esen, 2019: 191). Türk seyircisinin beğeni düzeyinin olumlu bağlamda yükselmesi, Türk sinemasını da estetik yönden etkileyerek değişmek durumunda bırakmıştır (Güçhan, 1992).

1980 Askeri Darbesi sonrasında Kemal Sunal, Şener Şen gibi başrollerin oynadığı fakirlik, işsizlik, köy-kent mukayeseleri gibi meseleleri konu edinen güldürü türü yapımlar bu dönemde dikkat çekmektedir. Ancak bu dönemde üretilen güldürü yapımlarında, toplumsal muhalefet etme işlevinin uygulanan sansür ve oto-sansür neticesinde gereğince oluşmadığını belirten Kırel (2010), yasakçı zihniyetin sanatı ve sanatçıyı etkisi altına aldığını ve esasında muhalif görüntüsü altında çekilen güldürü filmlerinin, muhalif sesleri gizleyerek iktidara karşı ses çıkaramayan pasif bir tavır içinde olduklarını belirtmiştir. Organize olmuş bir mücadelenin yapılmadığı bu tarz filmlerde, toplumsal ve ekonomik açıdan ezilen kesimlerin teması çerçevesinde bireysel bir mutlu son inşa edilmiştir (Yaman & Başçı, 2020). Böylece tema ve teknik değişiklik yaşanan Türk sinemasında, seks filmleri arabesk ve şarkılı filmlere, toplumun meselesini işleyen filmler ise birey sorunlarını işleyen filmlere yerlerini bırakmak durumunda kalmışlardır (Esen, 2019).

Romanın ilk ülkemize geldiği yıllarda özellikle kız çocuklarının farklı hayatlardan haberdar eden romanları okumaları, “yüzlerinin gözlerinin açılacağı” gerekçesiyle istenmemiş ve romanlarda yer verilen gönül maceraları, kadın-erkek yakınlaşmalarının yarattığı muhayyel dünyalar sebebiyle roman okumak insanı dininden eden, munzur bir aktivite olarak değerlendirilmiştir (Andı, 2018). Roman okumanın bile tehlikeli sayıldığı dönemlerde Türk kadınlarının tiyatro ve filmlerde rol alması elbette ki kolay olmamıştır.

Cumhuriyet ilan edilmeden önce Müslüman olan bir Türk kadının filmlerde rol alması değil, filmleri izlemesi bile “günah” kabul edildiği dönemlerde tiyatro sahnesine çıkarak “umumi ahlaka uygun olmayan davranış” sergiledikleri gerekçesiyle, *Jale* mahlasını kullanan Afife Hanım ile Şaziye Moral mahkemeye verilmişlerdi. Benzer sıkıntıları yaşamamak için bir başka Türk kadını da yabancı bir kadın imajını oluşturmak için *Ameliye* mahlasını kullanmak durumunda kalmıştır. Türk sinema tarihinde kadınların aktif olarak sinema alanında yer alabilmesi ise ancak Cumhuriyetin ilanı ile gerçekleşebilmiştir (Özgüç, 1990). Kadının sinemada rol almasında yaşadığı sıkıntıların yanında kadının, sinemadaki temsili de benzer bir sorun alanını oluşturmaktadır. Kadının sinemadaki temsiline Yeşilçam sineması özelinde baktığımızda senaryo yazarlarının, yönetmelerin ve yapımcıların erkek olduğu dikkat çekmektedir. Film üretimin erkek egemen yapısı, kadın figürünün erkek bakış ve anlayışıyla sinemaya yansımaya yol açmış, bu durum toplumsal baskının sıkıcı dünyasından kurtulmak için sinemaya sığınan kadın izleyicilerin, dışarıda bulunan mevcut dünyalarından uzaklaşamamalarına neden olmuştur (Kirel, 2005).

Bir sanat ve toplumsallaşma aracı olarak sinema; “hareketi, sesi ve görüntüyü” bir arada sunabilme kapasitesi sayesinde özellikle yazıya dökülmesinde zorluk yaşanan duygu gibi soyut manaların yansıtılabilmesi ve bilginin aktarılabilmesi gibi niteliklerinden dolayı halkın eğitilmesi noktasında önemli fırsatlar sağlamaktadır (Birkök, 2008). Sadece filmler değil, dizilerde halkı eğitmek için kullanılabilir. Ancak unutulmaması gereken durum, özellikle söz konusu tarihi film ve diziler olduğunda halkı yanıltacak biçimde adeta tarihin yeni baştan yazılması gibi hatalı anlatımlar söz konusu olabilmektedir. Bu tür yapımların “tarihi bir kurgu” olduğu yönündeki açıklamalar, yeterince tatmin edici olmamakta zira Türk Dil Kurumu’nda “gerçek olmayan olay ve kahramanlardan oluşan eser” (TDK, 2019: 1530) olarak tanımlanan kurgu kelimesinin anlamına ters düşmektedir. Örnek olarak oryantalist eserlerden istifade edilerek senaryosu yazılmış olan ve kurgusunun gerçek bir olay ve kahramanlardan oluşan Muhteşem Yüzyıl dizisinde, harem alanında geçen bir Kanuni Sultan Süleyman figürü halka olduğundan farklı aksettirilmiştir (Yıldırım E. , 2016). Eğitimin yanında aile, gençlik, din, kadının toplumsal konumu, çalışma hayatı, fuhuş gibi pek çok sosyal alanda sinemanın belli bir misyonu olduğunu kabul eden Onaran (1968: 20), sinemanın tek taraflı belli grupların çıkarlarını gözetecek şekilde kullanılmasının doğru olmadığını ve

sinemanın sahip olduğu en önemli misyonunun, varolan “yanlış ve değiştirilmesi gereken görüş ve fikirlerin filmler aracılığıyla kritiğinin yapılmasının” olduğunu belirtmiştir.

Türk sinemasında işsizlik, yoksulluk, şiddet, kimlik krizleri, toplumsal cinsiyet, eğitim, sağlık, terör gibi pek çok sosyal soruna yer yerilmiştir. Bundan sonraki başlığımızda Türk sinemasında önemli sosyal sorunlarımız olan göç ve şehirleşme meselelerinin sinema perdesine yansımaları tartışılarak, çalışmamızın üçüncü bölümüne geçmeden önce Türk sinemasında göç ve şehirleşme konusunun genel bir çerçevesi çizilecektir.

2.3. Şehirleşme, Göç ve Kültürel Farklılaşmaların Sinemadaki Tezahürleri

Kültür, gelecek kuşaklara aktarılan değerlerin, tutum ve alışkanlıkların bütünü olarak tanımlanabilir. Bir toplum içinde üretilen araçlar, binalar, teknolojik ürünler kültürün maddi boyutuna karşılık gelirken din, hukuk, gelenek, ahlak gibi unsurlar o toplumun maddi olmayan kültürel boyutuna karşılık gelmektedirler (Zencirkıran, 2019). Kültür kavramıyla esasında maddi olmayan kültürden bahsedildiğini belirten Aksoy (Z. , 2012) zihniyet, gelenekler, toplumsal normlar, değerler gibi unsurlar çerçevesinde halkların veya milletlerin ayrıştığını, bu anlamda maddi olmayan kültürün kültürel iletişimi sağlama noktasında önemli bir yerde bulunduğunu vurgular. Ancak farklı kültürel kodlara sahip olan, aynı maddi olmayan kültürel unsurları paylaşmayan insanlar, göç ettikleri toplumlarda kültür şoku yaşayarak içinde bulundukları topluma karşı yabancılaşıp, kendi içlerine kapanma eğiliminde olabilirler (Zencirkıran, 2019). Devrim, göç gibi köklü toplumsal olaylar neticesinde kültürel şok ve çatışmalar yaşayan bireyler, çok kurallılığın veya kuralsızlığın hâkim olduğu dönemlerde ortaya çıkan anomi durumuyla karşı karşıya kalarak psikolojik sağlamlıklarına zarar verebilecek endişe, bıkmışlık, umutsuzluk, amaçsızlık hali yaşayabilmektedirler (Giddens ve Sutton, 2016: 325; San, 2011).

İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra yaşanan gerek ulusal gerekse uluslararası göçlerde, “gelir dağılımındaki adaletsizlikler, ücret farklılıkları, istihdam oranının düşüklüğü, kimlik arayışları, yaşam standardını iyileştirme, toplumda belli bir saygınlığa ulaşma gibi” çeşitli sosyolojik faktörler ortaya çıkmıştır (Akıncı, Nergiz, ve Gedik, 2015: 80). Gittikleri yerlerde beklediklerini bulamayan ve birtakım uyum sorunları yaşayan göçmenler, yalnızlık, değersizlik hissi, yabancılaşma, sosyal izolasyon, kaygı, stres, depresyon gibi sosyal ve psikososyal sorunlarla da karşı karşıya kalmaktadırlar (Tuzcu ve Bademli, 2014). Göhler (1990) göçmenlerin, yabancılaşma, sevinçli anlarda bile görülebilen

yalnızlık, boşluk, neredeyse kişiliğinin parçası haline gelebilecek özlem, geldiği yer ile göç ettiği yerin kültürlerinin benliklerinde çatışması, bir yere ait hissetmeme duygusunun getirdiği köksüzlük, eski değer yargılarının göç ettiği toplumda anlamsız görülmesi nedeniyle anavatanında sahip olduğu değerleri aşağılama, dil konusundaki eksikliği ve yaşayış biçiminin göç ettiği çevreye uygun olmaması gibi nedenlerle aşağılık hissetmesi, sürekli bilinmeyenlerle karşılaşılması sebebiyle kuşkuculuk halinde olma durumu, geride bıraktıklarından dolayı suçluluk duyma gibi bazı yaşadıkları duygu durumlarını geliştirebildiklerini ifade etmiştir (Akt., Şahin, 2001). Ancak Fichter, göçmenlerin yeni katılmış oldukları toplumlarda kendilerine benzeyen kişilerle bir arada bulunmaları ve kentte kurdukları komşuluk ilişkilerinde etnik, dini vb. özelliklere dikkat etmeleri nedenleriyle tümüyle yabancı hissetmediklerini, buna rağmen kentle tam bir bütünleşme için iki veya daha fazla neslin geçmesi gerektiğini belirtmiştir (Fichter, 2019). Bu bağlamda göçmenlerin yaşadıkları problemler sadece sosyoloji çalışmaları için değil, aynı zamanda psikoloji çalışmaları için oldukça önemli bir çalışma alanını oluşturmaktadırlar.

Şehirleşme kavramı, sadece demografik bir büyüme olarak değil, aynı zamanda ekonomik olarak kalkınma, örgütlenme, uzmanlaşma, iş bölümü çerçevesinde sosyal, siyasal ve ekonomik olarak topyekûn bir büyüme anlamında kullanılması gereken bir kavramdır (Keleş, 2019). Şehirleşme kavramı, sanayileşmeye bağlı olarak gelişen bir kavramken, şehirlileşme kavramı ise, şehir kültürünün benimsenmesi anlamına gelen bir kavramdır. Türkiye gibi şehirleşmesi kırsalın itici, şehrin ise çekici sebeplerine dayanan göçe bağlı olarak gerçekleşen ülkelerde, şehirleşme ve şehirlileşme aynı anda meydana gelmemiştir (Karaman, 2003). Ülkemizde 1950’li yıllarla beraber başlayan göç süreci ve kentleşmenin sanayileşmeye bağlı olarak yaşanmaması, konut sorununu ortaya çıkarmış ve kentleşmenin kontrol edilemeyen hızı mülkiyet sorununu doğurmuştur. Bu sorunlar sonucu devlet ve belediyelere ait araziler, hukuk dışı bir şekilde göçmenler eliyle gecekondü bölgelerinin oluşmasına neden olmuştur (Sağlam, 2006). Sanayileşmeye bağlı olarak göç sürecinin yaşanmamış olması “kentlerin göçlere hazırlıksız yakalanmasına, istihdam ve barınma sorunları, yoksulluk ve yoksunluk sorunlarına neden olmuş ve bunlara bağlı olarak gecekondular mekânsal farklılaşmaların tezahürü olarak ortaya çıkmışlardır” (Tümtaş ve Ergun, 2016: 1353). Gecekondü bölgelerinin oluşmasının altında yatan önemli nedenlerden biri de 1950’li yıllara kadar yerli ve yabancı

planlayıcılar tarafından İstanbul, Ankara ve İzmir kentleri planlanırken, bu tarihten sonra kurallarını kendilerinin koyup, uyguladıkları “köy planlamacıları” ortaya çıkmış ve gecekondur alanlarını oluşturmuşlardır. Politikacılar ise, köy planlamacılarının yaptıklarına müdahale etmeyerek, onlardan oy devşirmek maksatlarıyla yaşananlara sessiz kalmışlardır (Kartal K. , 1983). Kamu arazileri üzerinde kurulan gecekondur mahallelerinde yaşama tutunmaya çabalayan insanlar ise, altyapı eksikliği gibi gerekli teknik ve sosyal imkânların bulunmadığı gayriinsani şartlarda yaşamlarını sürdürmeye çalışmaktadırlar (Çalışkan, 2006).

Feodal ilişki düzeninden uzaklaşarak, kırsal alandan kent merkezine göç etme ve kentleşmeyle birlikte kapitalist dünya düzeni ile bütünleşme sağlandıkça tutum ve davranış arasındaki farklılıklar bağlamında geleneksel aile yapısından, modern aile yapısına doğru bir gelişim yaşanmaktadır (Başbuğu, 1996). Göç sonucunda aileler, geleneklere bağlı, ataerkil düzenin hâkim olduğu, tarımla geçinen, sıkı akrabalık bağlarının olduğu, kırsal bölgelerde yaşayan geniş aile tiplerinden; kentsel alanlarda yaşayan, akrabalık bağlarının gevşediği, ortak karar alma mekanizmasına sahip, ticaret ve hizmet sektörlerinde çalışan, sınırlı aile üyesine sahip küçük aile tipine evrilmişlerdir. Gecekondur bölgelerinde veya kasabalarda bulunan “büyük aile özelliklerini muhafaza eden ve beklenti ve umutlarıyla da küçük aile niteliklerini benimsemeye çalışan, köylülüğten kurtulamayan ancak kentli tutum ve davranışlarını sergilemeye gayret eden “geçiş dönemi ailesi” bu evrilmeyi yumuşak kılmıştır (Gökçe, 1994). Köy ailesinin kentteki devamı olan ve gecekondur ailesi de denilen bu aile yapısında kentsel durumlar, iş gücündeki farklılaşmalar, cemaat yaşam tarzından cemiyet yaşam tarzına yönelik gerçekleşen değişiklikler, gecekondur ailesini canlı ve hareketli olan kent ailesine yakınlıştırmıştır (Yasa, 1973). Aile içerisinde iş-güçlerinin dönüşmesi, kentte kalma sürelerinin uzaması, kadın ve genç kızların çalışma hayatına katılmaları, kitle haberleşme ve ulaştırma araçlarının ulaşılabilirliği, basının çeşitli propaganda ve baskı gruplarının etkisi değerler, tutum ve davranışlar, görüşler, alışkanlıklar üzerinde önemli farklılıklar meydana getirmiş, bu durum özellikle ailelerin bütünlüğü ve dayanışması üzerinde negatif etkiler bırakmıştır (Yasa, 1973). Gecekondur ailesinin kendi toplumsal değerleri ile kent toplumunun değerlerini benimseme arasında yaşadığı sorun ise çatışma, uyumsuzluk, huzursuzluk ve anlaşmazlığa neden olabilmektedir (Yasa, 1970). Kent toplumunun gecekondur ailesi üzerindeki etkisi nedeniyle gecekondur ailelerinin “arafta”

olduklarını belirten Yasa (1970), dönemin şartlarına göre ortaya çıkmış olan bu aile türünün, yaşamının uzun olmayacağını ve “mutsuz” bir aile yapısını yansıtmakta olduklarını belirtir.

Sanayinin gelişimine dayanmayan Türkiye’nin şehirleşmesinde, şehirleşmenin Batı Anadolu Bölgelerinde yoğunlaşması nedeniyle bu bölgelerin daha uygar bir hal almaları, şehirler ve köyler arasında yaşam standardı arasında ciddi farklılıkların bulunması, şehre göç edenlerin uyum sorunları yaşayarak köy değerlerini şehre taşımaları gibi birtakım sorunlar ortaya çıkmıştır (Keleş, 1972). Bir kısım gecekondu kadınların kent merkezlerinde hizmet sektöründe çalışmaya başlamaları, ikinci kuşak göçmenlerin popüler kent merkezlerinde vakit geçirmeye başlamaları, kıra ait alışkanlıkların kent merkezine taşınması gibi durumlar hem kırın geleneksel değerlerinin bozulmasına hem de yoğun göç alan üç büyük kent olan İstanbul, İzmir ve Ankara şehirlerinde kültürel deformasyonun meydana gelmesine neden olmuştur (Gökçe, 1994). Göçmenlerin şehir hayatına uygun olmayan yetenekleri, hızlanan yaşam biçimleri, aile içerisinde meydana gelen bölünmeler, aile içi değer hükümlerinde gerçekleşen dönüşümler kültürel sürekliliğin sağlanamamasına, mevcut kültür kalıplarından uzaklaşılmasına ve kuşaklar arasında çatışmaların yaşanmasına neden olmuştur (Korkmaz, 1991). Aynı zamanda kırsal bölgelerden şehirlere ve metropollere yönelik yapılan göçler, cemaat ilişkilerinin yüz yüze etkileşiminin sağladığı “sosyal denetimi” ortadan kaldırmış ve insanlar suç işlemeye müsait bir konuma gelmişlerdir (Sağlam, 2006). Kısaca göçmenler, bazı durumlarda göç ettikleri toplumla bütünleşme yolunda kimliklerini kaybetmişler, bazı durumlarda kendi kültürel değerlerini göç ettikleri topluma aktarmışlar, bazı durumlarda da kendi kültürel değerlerini muhafaza etme yolunu seçmiş ve göç ettikleri toplumla uyumlu bir bütünleşme yakalayamamışlardır (Özkan, 2019).

1950’li yıllardan sonra İstanbul’da yaşayan ve kendilerini “eski İstanbullular” olarak tanımlayan kesim, ülkenin fakir bölgelerinden kente göç edenlere yönelik ayrımcı bir tavır almışlar adeta Goffman’ın ifade ettiği gibi “damgalı” olarak lekelemişlerdir. Bu tavır ve tutumu Amerikan filmlerinde, “damgalanmış olanların temizlenmesi” niyetiyle *Dünyada Bir Gece*, *Taksi Şoförü*, *New York’tan Kaçış*, *Nefret* gibi filmlerde görmek mümkündür (Öztürk, 2014: 270-271). Göçmenler, kentli değer ve yaşam zevklerine sahip olmamaları nedenleriyle “öteki, eksik, yanlış ve geri kalmış öteki” olarak tanımlanmışlardır (Erman, 2004: 6).

Türk sinema tarihinde göç filmi olan *Gurbet Kuşları* (1964) filmi, kırsal bölgeden kent merkezine göç eden bir ailenin kent yaşamına uyum sağlamada yaşadığı zorluklar ve karşı karşıya kaldıkları yabancılaşma durumu işlenmiştir (Tugen, 2014). *Gurbet Kuşları* filminde, filmin başladığı yer olan Haydarpasha garında, şehirde istediğini bulamayan ailenin kendi memleketlerine geri döndükleri ve başka bir ailenin aynı duygu ve düşüncelerle şehre göç etmelerine tanık olmaktadır. Filmde verilmek istenen mesaj “kentleşmenin adeta çıkmaz bir yol olduğu, kentlere yapılan göçlerin engellenmesi gerektiği yönündedir” (Kayalı, 1996: 689).

Keşanlı Ali Destanı (1964) filminde, pek çok şehirden gelip yerleşilen gecekondu bölgesinden, çöplük anlamına gelen mezbele olarak bahsedilmektedir. Gerçekten de gecekondu bölgesi, yolların olmadığı, etraftan lağımın aktığı, çöplerin boşaltıldığı bir alanda bulunmaktadır. Kanunun, ahlakın ve düzenin olmadığı mezbelede, köyün de kentin de kuralları değil, gücü elinde tutan kişinin, sözleri ve koyduğu kurallar geçmektedir. Mezbelede ekonomik sıkıntılar içinde yaşayan cahil halk, uyum sorunu yaşamakta, hukuk düzeninin tesis edilemediği bu bölgede politikacılar tarafından kandırılmakta ve kendilerini ancak bir kahramanın kurtaracağına inanmaktadırlar (Gürel, 1991).

Ezan sesi eşliğinde başlayan *Bitmeyen Yol* (1965) filminde, bir köy yerleşim biriminden farksız suyu, elektriği, kanalizasyonu olmayan, derme çatma evlerin bulunduğu gecekondu bölgesinin harabe görüntülerine sıklıkla yer verilmiştir. Sendikal hakları olmayan göçmen işçilerin sömürsünün vurgulandığı filmde, Güllü Bacı’nın gelini olan Cemile ile görüşmeye başlayan Ahmet’in, işten çıkarılan Cemile’ye iş aradığı sırada uğradığı aşağılanma, azarlanma ve hor görülme sonucunda yaşadığı cinnetle Cemile’nin eski patronunu öldürdüğünü izliyoruz. (Demir ve Cengiz, 2022). Aynı zamanda filmde, Güllü Bacı’nın kızı olan Fatma, temizliğini yaptığı evin hanımının kıyafetlerini giyip, makyaj yapmakta, kentli kadınlara özenip, onlar gibi olmak istemektedir (Koluaçık ve Kula, 2013). Film boyunca, gecekondu ve kent bölgelerinin mekânsal ayrımı, göçmenlerin sömürsü, aşağılanmaları, göçmenlerin kentliler gibi görünme, eğlenme ve aralarına karışma arzuları başarılı bir şekilde ortaya koyulmuştur.

1960’lı yıllarda sosyal meselelere eğilen Türk sinemasında, çok eskiye dayanan bir toplumsal sorun olarak göç konusu; kentleşme, kültürel bozulma, kültür çatışması, ötekileştirilme, dışlanma, kimlik bunalımı, aidiyet, damgalanma, eşitsizlikler ve benzeri

temalar çerçevesinde işlenmiştir. Bu temalar dış göç bağlamında *Dönüş* (1972), *El Kapısı* (1974), *Almanyalı Yârim* (1974), *Almanya Acı Vatan* (1979), *Gurbetçi Şaban* (1985), *Sarı Mercedes* (1992), *Berlin in Berlin* (1993) gibi filmlerle, iç göç kapsamında *Otobüs Yolcuları* (1961), *Gurbet Kuşları* (1964), *Keşanlı Ali Destanı* (1964), *Bitmeyen Yol* (1965), *Ah Güzel İstanbul* (1966), *Fatma Bacı* (1972), *Gelin* (1973), *Düğün* (1974), *Diyet* (1974), *Taşı Toprağı Altın Şehir* (1978), *At* (1982), *Züğürt Ağa* (1985) gibi filmlerle işlemiş ve bu filmler kapsamında göçmenlerin büyük umutlarla çıktıkları göç yolculuğunda verdikleri ekmek kavgaları ile uğradıkları hezimetlere dikkat çekilmiştir (Çevirir ve Yakışan, 1994). İç göç konulu filmlere baktığımızda, taşının ve toprağının altın olduğu inancıyla yola çıkan göçmenlerin, kente uyum sağlama noktasında ciddi sorunlarla karşılaşmaları, aile içi ilişkilerinde bozulmaların ve çözümlerin meydana gelmesi, ataerkil düzenin devam ettirilememesinin gerginliğinin yaşanması, kadınların kentlilerle olan iletişimlerinde kandırılıp, kötü yola düşerek sömürülmeleri sonucu intihar etmeleri, kentli kurnaz tiplerinin karşısında masum köylü imajına sahip olmaları, ailelerin parçalanması, işsizlik, yabancılaşma, makineleşme, çaresizlik, umutsuzluk durumlarını hissetmeleri, geçmişe özlem duyulması, bazı filmlerde kırsal hayatlarına geri döndüklerini görmekteyiz. Aynı zamanda mekânsal farklılaşma bağlamında değerlendirdiğimizde gecekondu bölgelerinde asfalt yolların bulunmadığı, elektriğin ve suyun evlerde olmadığı, estetik görünümünden uzak, toz, duman ve kirliliğin olduğu mahallelerde, sobalı evlerin bulunduğu gecekondu bölgesi karşısında nizamlı bir şekilde sıralanmış apartman daireleri, asfalt yollar, elektriğin ve suyun bulunduğu kaloriferli evler, temiz bir kent bölgesi olarak dikkat çekmektedir. Bu çerçevede çalışmamızın üçüncü kısmında, göçmenlerin karşı karşıya kaldıkları mekânsal ve sosyal dışlanmanın boyutları Türk sinema perdesinden aktarıldığı kadarıyla incelenerek, toplumsal farklılıkların derinliği tespit edilmeye çalışılacaktır.

3. BÖLÜM: 1960-1990 YILLARI ARASI TÜRK SİNEMASINDA MODERNLEŞME VE GÖÇ KONULU FİLMLERİN ANALİZLERİ

3.1. Araştırmanın Metodolojisi

3.1.1. Araştırmanın Amacı, Önemi, Problemleri ve Sınırlılıkları

Modernleşmeyle birlikte toplumsal yapıda meydana gelen değişim ve dönüşümler, sosyal bilimciler arasında popülerliği olan bir araştırma konusudur. Bu çalışmayla sinema özelinde modernleşmenin sonucu olarak göç sürecine yer verilerek, bu alanda akademik çalışma sahasına katkı sunabilmek temel hedef olarak belirlenmiştir. Bu çalışmanın diğer amacını ise; Cumhuriyetin ilanıyla birlikte hedeflenen modernleşme çabaları kapsamında geleneksel toplum yapımızda yaşanan değişim, dönüşüm ve gelişmelerin burada belirlemiş olduğumuz periyottaki Türk sinemasına yansıma biçimlerini belirlemektir. Bu bağlamda kimlik kategorisinin Türk sinemasında nasıl kurgulanıp, yansıtıldığı ve 1960-1990 yılları arasında gösterime giren göç konulu filmlerin, Türkiye'nin toplum yapısında gerçek karşılığının olup olmadığını sorgulamak amaçlanmıştır. Bu doğrultuda Türkiye'nin modernleşme dinamikleri, merkez-çevre tartışmaları çerçevesinde Türk sineması vasıtasıyla toplumun kültürel politik bir okuması yapılacaktır. Bu amaçlar kapsamında modernleşme ve göç kavramları bağlamında 1960-1990 yılları arasından seçilen iç göç konulu filmler, kimlik tartışmaları ekseninde çözümlenecektir.

Bu çalışmada Türk sinemasında göç temalı filmlerin söylem ve anlatı yapılarında toplumsal, kültürel, siyasal ve ekonomik dönüşümlerin yansıtıldığı ön kabulünden yola çıkılmıştır. Bu temelde bir kitle iletişim aracı olarak sinemanın ele alındığı çalışmamızda, modernleşme ve göç konularının ilişkisi tartışılacak ve çalışmanın odak noktasını oluşturan kimlik kategorisinin merkez-çevre¹ tartışmaları çerçevesinde Türk sineması özelinde nasıl kurgulandığı ve aktarıldığı ortaya koyulmaya çalışılacaktır.

Bu çalışma sosyolojinin önemli araştırma alanlarından biri olan modernleşme kavramı üzerine inşa edilecektir. Modernleşme çerçevesi ile çalışmanın kuramsal zemini sağlandıktan sonra, Türk sinemasında göç temasının nasıl yansıtıldığı araştırılmaya

¹ Her toplumun bir merkezi olduğunu belirten Edward Shils adındaki Batılı bir sosyolog tarafından ilk kez kullanılmış olan merkez-çevre ayrımını, Şerif Mardin Türk siyasal hayatın analizini ortaya koymak için kullanmıştır. Merkez-çevre ayrımıyla özellikle modernleşme süreciyle birlikte merkez ve çevre bölgeler arasında meydana gelen kopuşa dikkat çekilmektedir. Daha detaylı açıklama için çalışmamızın 1.2.2 Türk Modernleşmesi Üzerine Alternatif Paradigmalar başlığına bakınız.

çalışılacaktır. Bu çalışmanın özgün yanı; toplumsal yapıda meydana gelen değişiklikleri kapsamlı bir şekilde ortaya koyarak, alanda daha sonraki araştırmalar için küçük bir katkı sunabilecek olmasıdır.

Sinema pek çok alanla etkileşim halinde olmasına rağmen sinemayla ilgili yapılan araştırmalar, genellikle iletişim alanı ile sınırlı kalmış ve diğer alanlar gibi sosyolojik araştırmalarda da yeterince yer bulamamıştır. Türk toplumunun toplumsal değişimini yansıtarak, yaşanan dönüşümleri en iyi çalışabileceğimiz alan olması sebebiyle bu çalışmada, Türk sineması incelenmeye değer görülmüştür. Modernleşme bağlamında Türk sinemasında göç olgusunun ele alındığı bu çalışmanın, daha önceki araştırmalarda ele aldığımız temalar kapsamında gereğince incelenmemiş olması sebebiyle alana katkı sağlayacağı niyetini taşımaktadır.

Bu çerçevede çalışmanın;

- Sosyoloji disiplini alanında, Türk sineması özelinde modernleşme ve göç temaları üzerinden toplumun kültürel politik bir okumasının yapılması,
- Sinemanın toplumu yansıtıcı özelliğine sahip olması sebebiyle göç olgusunun, sinemadaki yansımalarının çözümlemesi,
- Türk sinema filmlerinde kullanılan modernleşme ve göç sürecinin anlatı yapısının ve söylemlerinin incelenmesi,
- 1960-1990 yıllarında işlenen göç konulu Türk filmlerinde, kimlik kategorisi bağlamında ele alınan temaların merkez-çevre tartışmaları çerçevesinde belirlenmesi gibi hususlarda birer kaynak niteliğinde olması umulmaktadır.

Son yıllarda ülkemize gelen sığınmacı akınlarının fazla olması sebebiyle araştırma alanı olarak göç konusu yoğun ilgi görmektedir. Bu çalışmanın yapıldığı dönem itibarıyla ülkemize yönelik göç hareketliliği devam etmekte ve göçmenlerin yerleşim, ulaşım, uyum gibi karşılaşılabilecekleri sorun alanlarına yeni göçmenler dahil olmaktadır. Bu çalışmanın kendi deneyimlerimizi derinlemesine inceleyip ortaya koymak, yeni göçmenlerin karşılaşılabilecekleri sorun alanlarını tespit edip, önlemler alabilmek konularında yardımcı kaynak olarak kullanılabileceği umulmaktadır.

Araştırmaların niteliğini, seçilen problem soruları belirlediği için problem sorularını ortaya koymak oldukça meşakkatli bir iştir (Bal, 2012: 99). “Araştırmaların ana sorusu, ne, nerede, kim, nasıl biçiminde olabilir. Araştırma sorusu günümüz olaylarına, süreçlerine odaklanabileceği gibi, geçmişe dönük bir anlama çabasını da kapsayabilir”

(Kümbetoğlu, 2017: 34). Bu hususlar dikkate alınarak araştırmanın problem soruları sırasıyla aşağıdaki gibi belirlenmiştir:

- Sinema anlatı yapısı ve söylemler çerçevesinde Türk sinemasında göç temalı filmler nasıl kurgulanmıştır?
- Türk sinemasında iç göç kurgularında, 1960-1990 yılları arasında dinamik ve yapısal farklılıklara yer verilmiş midir?
- 1960-1990 yılları arasında Türk sinemasında, kimlik kategorisi bağlamında göçmen kimliğinin mekânsal kurgusu, kentteki öteki ve kentli kimliği merkez-çevre farklılıkları kapsamında nasıl kurgulanmıştır? Kimlik kategorisi kapsamında belirlenen temaların dönemsel kurgularında farklılıklar veya benzerlikler var mıdır?
- 1960-1990 yılları arasında Türk sinemasında göçmenlerin, kentle bütünleşmelerinde hemşehrilik ilişki biçiminin rolü ve muhayyel dünyalarının kentle bütünleşebilmeleri üzerine etkileri nasıl ele alınmıştır?

İç göç hareketinin neden ve sonuçlarının kimlik üzerindeki etkisinin tartışılması niyetiyle yapılan bu çalışmanın zaman aralığı, 1960 ve 1990 yılları arasında geçen filmlerle sınırlandırılmıştır. Araştırmanın örneklem seçiminde amaca yönelik örneklem kullanılacaktır. Bu bağlamda ülkenin en büyük metropol kenti konumunda bulunan İstanbul kenti, göçmenlere geniş imkânlar sunabilmesi, büyük göç akınlarının uğrak yeri olması ve yönetmenler için çekim kolaylıkları sunması gibi nedenlerle İstanbul'a yönelik yapılan iç göç konulu filmler incelenecektir.

3.1.2. Araştırmanın Yöntemi

Türk sinemasında toplumsal, kültürel, siyasal ve ekonomik alanlarda meydana gelen değişimlere yer verildiği, Türk sinemasının toplumsal değişimin gözlemlenebileceği bir kaynak alan olduğu ve Türk sinemasının toplumu yansıtan bir ayna görevini gördüğü ifadeleri çalışmanın üç temel varsayımını oluşturmaktadır. Bu üç temel varsayımlardan yola çıkarak araştırmanın varsayımları şu şekilde belirlenmiştir:

1. Türk sinemasında sosyal sorunlara ne kadar yoğun yer verilirse, Türk toplum yapısında da bu sosyal sorunlar o kadar fazladır.
2. Türk halkının modernleşme çabaları ve buna bağlı göç etme yoğunluklarıyla, Türk sinemasında modernleşme ve göç konularının işlenme düzeyleri arasında pozitif bir bağlantı vardır.

3. Türk sinemasında göçmen kimliğinin mekânsal kurgusu, dışlanma, ötekileştirilme ve yabancılaşma konularının işlenmesiyle, göçmenlerin yaşadıkları kimlik krizleri arasında merkez-çevre ayrımı bağlamında anlamlı bir ilişki bulunmaktadır.

Sosyal bilimler alanında sıkça araştırma konularında yer alan edebiyat, şiir, tiyatro alanları gibi sinema da toplumbilimsel çözümlemelerde sıkça yer almaktadır (Duverger, 2014). Sinema filmlerinin toplumbilimsel çözümlemesi, filmlerin toplumsal bağlamda önemli bir kaynak metin olarak kabul edilmesinden ileri gelmektedir (İri, 2002). Bu anlamda sinema, diğer sanat dallarından oldukça farklı sorunları yansıtabilmesi sebebiyle sosyal bilimler alanında, geniş bir inceleme alanına sahiptir. Aynı zamanda sanat dallarının pek çoğunda olduğu gibi sinema da dönemin koşullarını yansıtmakta ve izleyicilerin algılama biçimlerini bir arada vererek, metnin içinde metin sunmaktadır.

Bu çalışmanın kavramsal çerçevesi modernleşme ve göç olguları bağlamında kimlik kategorisi kapsamında tanımlanıp, betimlenerek açıklanacaktır. Betimlemenin “ne”, açıklamanın ise, “nasıl” ya da “niçin” sorularına odaklandığını belirten Punch (2020)’a göre açıklama betimlemeden daha önemlidir. Ancak betimleme yapılmadan da açıklamanın yapılabilmesi güçtür. Bu sebeple bu çalışmada “ne, nasıl, niçin” sorularına odaklanılması, çalışmanın hem betimleyici hem de açıklayıcı nitelikte olacağına işaret etmektedir. Bu sorular çerçevesinde filmlerde kurgulanan karakterlerin tutum, davranış ve üslup biçimlerinin inceleneceği çalışmamızda, toplumsal değişimin şekli, boyutu ve yönü belirlenerek içerik kısmı şekillenecek ve filmler ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

Sosyal bilimlerde çok sık kullanılan bir araştırma yöntemi olarak nitel araştırma tekniği araştırmacılara “başkalarını anlama ve kavramalarını paylaşmalarını, insanların günlük hayatlarını nasıl yapılandırıp anlam verdiklerini araştırmalarını sağlar” (Berg ve Lune, 2015: 25). Ayrıca “nitel araştırmayı insanın, kendi çabasıyla biçimlendirdiği toplumsal sistemlerin derinliklerini keşfetmek üzere geliştirdiği, bilgi üretme yollarından biri olarak tanımlamak mümkündür” (Özdemir, 2010: 326). Bu kapsamda çalışmamızda nitel araştırma deseni oluşturulacak ve “elde edilen verilerin derin analizini sunabilmesi, önceden belirgin olmayan temaların ve boyutların ortaya çıkarılmasına olanak vermesi” (Yıldırım ve Şimşek, 2011:223) nedeniyle içerik analizi tekniği kullanılacaktır. Böylece çalışmada hemen algılanan söylemin yerine “gizli, üstü örtülü içerik ortaya çıkarılarak, verilen mesajlarda bireyi görünmeden etkileyen öğelerin belirlenmesine yönelik ikinci bir okuma” (Bilgin, 2006: 1) gerçekleştirilecektir. Aynı zamanda bu çalışmada; örnekleme

tekniki olarak olasılığa dayanmayan “araştırmacının son derece özel ve ulaşılması güç bir nüfusun olası tüm örnek olaylarını belirlemek için geniş bir yöntemler yelpazesi kullandığı rastlantısal olmayan bir örneklem” (Neuman, 2017) olarak amaçlı örneklem kullanılmıştır.

Sıra No	Filmin Adı	Yönetmen	Yapım Yılı
1	Otobüs Yolcuları	Ertem Göreç	1961
2	Gurbet Kuşları	Halit Refiğ	1964
3	Keşanlı Ali Destanı	Atıf Yılmaz	1964
4	Bitmeyen Yol	Duygu Sağıroğlu	1965
5	Ah Güzel İstanbul	Atıf Yılmaz	1966
6	Fatma Bacı	Halit Refiğ	1972
7	Gelin	Lütfi Ömer Akad	1973
8	Düğün	Lütfi Ömer Akad	1974
9	Diyet	Lütfi Ömer Akad	1974
10	Taşı Toprağı Altın Şehir	Orhan Aksoy	1978
11	Devlet Kuşu	Memduh Ün	1980
12	Talihli Amele	Atıf Yılmaz	1980
13	At	Ali Özgentürk	1981
14	Züğürt Ağa	Nesli Çölgeçen	1985
15	Bir Avuç Cennet	Muammer Özer	1985

Tablo 1: Araştırmanın Örneklemini Oluşturan Filmler

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

3.2. Seçilen Filmlerin Kısa Olay Örgüleri

3.2.1. Otobüs Yolcuları (Ertem Göreç-1961)

Yeşiltepe inşaat firması ortakları, daha iyi şartlarda yaşamak isteyen gecekondu sakinlerini temeli zayıf, demir sayısının az, yetersiz çimento kullanılan, elektriği suyu olmayan, duvarları çatlamış olan daireleri satarak dolandırmakta aynı zamanda aynı daireyi farklı kişilere satmak gibi pek çok usulsüzlük yapmaktadırlar. Bu dolandırıcılık, Kemal’in 505 numaralı Yeşiltepe hattında şoförlük yapıp, Yeşiltepe gecekondu mahallesine yerleşmesiyle ve gecekondu sakinlerini birlik duygusu etrafında birleştirip, bir hak arayışı mücadelesi başlatmasıyla nihayete erer. Filmde, Kemal ve Nevin’in aşkları

çerçevesinde yaşanan arazi yolsuzluğuna dikkat çekilerek, dönemin adeta toplumsal gerçekçi bir eleştirisi yapılmıştır.

3.2.2. Gurbet Kuşları (Halit Refiğ-1964)

Kahramanmaraş'tan İstanbul'a şah olmak için göç eden altı kişilik ailenin yaşadıklarına yer verilen filmde, aile üyelerinin İstanbul'da birlik ve beraberlik içerisinde hareket etmemelerinin sonucunu ağır şekilde ödemeleri konu edinmiştir. Tahir Bey, İstanbul'da büyük bir tamirci dükkânı açmak ister, ancak dolandırıcılar tarafından dolandırıldığını anlayınca mahalle arasında daha küçük bir dükkân açmak durumunda kalır. Büyük oğulları Selim ve Murat, İstanbullu kadınlarla vakit geçirmeye başlayarak, işlerini boşlarlar. Evin kızı olan Fatma, Mualla adındaki mahalle arkadaşının tanıştırdığı Orhan'ın evlenme vaadine kanarak önce geneleve düşer, sonunda intihar ederek hayatına son verir. Aklı başında, eğitilmiş, sorgulayıcı, küçük oğlan Kemal ise ailenin tekrar birlik olup geri Maraş'a dönmelerinde cesaretlendirici bir rol oynar. Bu bağlamda En İyi Yönetmen ve En İyi Film ödüllerini alan filmde, geleneksel ilişkiler etrafında örülmüş aile ilişkilerinin İstanbul'da çözülüşüne ve iç göç sonucu değişen hayatlarına tanıklık etmekteyiz.

3.2.3. Keşanlı Ali Destanı (Atıf Yılmaz-1964)

Şehir merkezinden oldukça uzak olan Sineklidağ'da, farklı bölgelerden göç etmiş insanlar bir arada yaşamaktadırlar. Göçmenler kötü yaşam şartları içinde yaşamakta ve bölge halkına zorbalık yapan ağalara da sus parası gibi ciddi rüşvetler vermek durumunda kalmaktadırlar. Bu mahallede yaşayan Keşanlı Ali, Sineklidağ halkına zorbalık yapan Çamur İhsan'ı öldürdüğü gerekçesiyle hapis cezası almıştır. Sineklidağ'da Keşanlı Ali'nin, Çamur İhsan'ı öldürme hikayesi destanlaşmış ve Keşanlı Ali, Sineklidağ halkı için kendilerini kurtaracak kahraman bir figür haline gelmiştir. Keşanlı Ali, bir gün Çamur İhsan'ın yeğeni olan Zilha ile aşkları ve Sineklidağ'da sağlamış olduğu destanı arasında seçim yapmak durumunda kalır ve kendi aşkını Sineklidağ halkı için feda eder. En İyi Film ödülünü alan tiyatro oyunundan uyarlanmış olan filmde gecekondulaşma, yolsuzluk, dışlanma, yabancılaşıma gibi pek çok konu hem destansı, hem de masalsı bir biçimde anlatılmıştır.

3.2.4. Bitmeyen Yol (Duygu Sağıroğlu-1965)

Almanya'ya çalışmak için gitmiş olan Osman adında bir oğlu, hapishaneye düşmüş Sabri adında damadı bulunan Güllü Bacı, gelini Cemile, kızı Fatma ve iki torunu ile birlikte bir gecekondu mahallesinde yaşamaktadır. Bir gün Ahmet ve arkadaşları İstanbul'a çalışmak için göç ederler. Hemşerisi Güllü Bacı'yı görmeye giden Ahmet, Fatma ve Cemile arasında hapishaneye düşmesine sebep olacak bir kıskançlık yaşanmasına neden olur. Film'de Cemile'nin Fatma'nın, Ahmet ve arkadaşlarının, İstanbul'da iş tutturmak için verdikleri mücadeleye, aşağılanmalarına, sömürülmelerine ve sonunda yaşadıkları hayal kırıklıklarına yer verilmiştir.

3.2.5. Ah Güzel İstanbul (Atıf Yılmaz-1966)

Soylu bir aileye mensup olan, iyi bir eğitim almış Haşmet İbriktaroğlu, ailesinden kalan tüm varlığı elden çıkararak, doğmuş olduğu yalının yanında kendi diktiği bir gecekondu da yaşamaya başlamıştır. Başiboş dolaşmayı seven, miskin ve tembel olan Haşmet, geçimini sokak fotoğrafçılığı yaparak sağlamaktadır. Bir gün İzmir'den kaçarak, İstanbul'a şöhret olup kolay yoldan para kazanmak amacıyla gelen Ayşe, fotoğraf çekirtmek için Haşmet'in yanına gider. Sosyete dünyasına vakıf olan Haşmet, saf ve cahil olan Ayşe'yi içine düşeceği kötü durumlara karşı uyararak, korumaya çalışmaktadır. Filmde, gözünü şöhret dünyasında olmaya dikmiş olan ve kolay yoldan köşeyi dönmek isteyen Ayşe ile kendisini kötü yola düşmekten korumaya gayret ederek, gözünü doğrulara açmak isteyen Haşmet'in aralarında geçen aşk hikayesi etrafında, doğu-batı çatışması ortaya koyulmaktadır.

3.2.6. Fatma Bacı (Halit Refiğ-1972)

Fatma Bacı, eşinin kan davası nedeniyle öldürülmesinden sonra iki kızı ve bir oğluyla İstanbul'a göç ederler. Fatma Bacı kapıcılık yaparak geçinimi sağlamaya çalışmakta, kıt kanaat geçinerek çocuklarıyla yaşamaktadır. Ancak Fatma Bacı'nın kızları mevcut imkânlarından memnun olmamakta, köylü olmalarından, kapıcılık yapmalarından utanmakta ve üst sınıfa mensup insanların hayatlarına özenip onlar gibi olmayı arzulamaktadırlar. Oğlu Yusuf ise öldürülen babasının intikamını almak istemektedir. Fatma Bacı, bu olay örgüsü etrafında çocuklarının suça karışmalarına mâni olarak, evlatlarına doğru yolu göstermeye gayret etmekte ve çocuklarının yaşadıkları kültür çatışmasının önüne geçmeye çabalamaktadır.

3.2.7. Gelin (Lütfi Ömer Akad-1973)

Veli, eşi Meryem ve oğlu Osman ile altı yıl önce Yozgat'tan İstanbul'a göç etmiş olan ailesinin yanına göç ederler. Babası Hacı İlyas, oturdukları gecekondu mahallesinde küçük bir bakkal dükkânı işletmektedir. Hacı İlyas ve büyük oğlu Hıdır, kent merkezinde daha büyük bir bakkal dükkânı açmak istemektedirler. Bu istekleri uğruna kalbi delik olan Osman'ın ameliyatı için gerekli olan paradan daha fazlasını yeni dükkânları için harcarlar. Akad'ın çektiği Gelin-Düğün-Diyet üçlemesinin ilk filmi olan ve En İyi Film ödülünü almış olan Gelin filminde, İstanbul'a göç ederek daha fazla kazanma hırsına kapılmış olan bir ailenin çözülüşü, Meryem'in oğlunu hayatta tutmak için verdiği mücadele kapsamında işlenmiştir.

3.2.8. Düğün (Lütfi Ömer Akad-1974)

Altı kardeş, babaları ve anneleri öldükten sonra daha iyi koşullarda yaşamak için Şanlıurfa'dan İstanbul'a göç ederler. Cemile ve Habibe bir tekstil fabrikasında çalışmaktalar, ablaları Zelha ise ölen annelerinin yerini alarak, hem ev işleriyle uğraşmakta hem de sokak satıcısı olan kardeşi İbrahim'e yardım etmektedir. Halil ile İbrahim, ticari hırsları uğruna kız kardeşlerini başlık parası karşılığında satarak, işlerini büyütmek istemektedirler. En İyi Film ve En İyi Yönetmen ödüllerini alan filmde, kardeşlerinin kötü talihlerine karşı koyan Zelha'nın, ağabeylerine karşı mücadele ederek ailesini tekrar bir araya getirme çabasına yer verilmiştir.

3.2.9. Diyet (Lütfi Ömer Akad-1974)

Ailesiyle, beş yıl önce Afyon'dan İstanbul'a göç etmiş olan Hacer kendisini döven, kumar oynayan, avarelik yapan eşi İbrahim tarafından iki çocuğuyla terk edilmiştir. Hacer, işçi olarak çalıştığı fabrikada, çalıştığı makinenin kendisini sakat ettiği Mustafa'nın yerine işe girmiş olan Hasan'la evlenir. Başlangıçta bir sendikaya üye olmanın yediğin ekmek kapısına karşı doğru bir tavır olmadığını düşünen Hacer, Hasan'ın da Mustafa gibi sakat kalmasından korkar ve sendikaya üye olur. Akad'ın gelin-düğün-diyet üçlemesinin sonuncusu olan filmde, sendikalaşma mücadelesi kapsamında işçi hakları konu edinmiştir.

3.2.10. Taşı Toprağı Altın Şehir (Orhan Aksoy-1978)

Filmde, Adıyaman'dan tarımda makineleşme nedeniyle İstanbul'a göç eden, Uyanık ailesinin yaşadıkları anlatılmaktadır. Öfkeş ve ailesi traktör alabilmek için taşı toprağı altın olarak bildikleri İstanbul'a göç etme kararını alırlar. Uyanık ailesi, İstanbul'a kendilerinden önce göç eden hemşehrilerinin yardımlarıyla kalacak yer ve iş bulurlar. Öfkeş hamallık, eşi Fatma temizlikçilik, Cemal inşatta amelelik, okula yazdıramadıkları oğulları Mehmet'te bir çay ocağında çaycılık yapamaya başlarlar. Yolsuzluk, rüşvet, iltimas gibi konuların işlendiği filmde, parçalanan Uyanık ailesi özelinde, kırdan kente göçün nedenleri ve göçmenlerin karşılaştıkları sorunlar eleştirel biçimde işlenmiştir.

3.2.11. Devlet Kuşu (Memduh Ün-1980)

Orhan Kemal'in Devlet Kuşu romanından uyarlanmış olan Devlet Kuşu filminde, girdiği işlerden sürekli kovulan, arkadaşları ile avarelik eden Mustafa'nın hayatı, bir gün gecekondü bölgesine kızı adına apartman diktirmek isteyen, zengin, iş insanı Zülfikar Beyin mahallelerine gelmeleriyle altüst olur. Zülfikar Bey'in kızı Hülya, Mustafa'ya ilk görüşte aşık olur. Maddi olarak sıkıntı içinde olan ailesini kurtarabilmek için kendisini feda ederek Hülya ile evlenmeye karar veren Mustafa, sonunda bu kararın kendisi için uygun olmadığını anlar ve gecekondü mahallesine, arkadaşlarına ve sevgilisi Aynur'a geri döner. Hülya'nın aşkı, arkadaşları ve sevdiği kadın arasında kalan Mustafa'nın yaşadıklarına yer verilen filmde, kentli-gecekondü bireyler arasındaki sınıf farklılığının acı gerçekliği, zengin-fakir çatışması kapsamında ele alınmıştır.

3.2.12 Talihli Amele (Atıf Yılmaz-1980)

İstanbul'a amelelik için göç eden Mehmet Ali, Millet Bankasının inşa ettiği İkramiye Apartmanlarının inşaatında çalışmaya başlar. Amele olarak aldığı ücreti düşük bulan Mehmet Ali, daha yüksek ücret alabilmek için duvarcı ustası olmak istemektedir. Bir gün inşaat alanına reklamcılar gelir ve inşaatın önünde amelelerin fotoğrafını çeker. Millet Bankasının reklam işlerinden sorumlu müdürü Mösyö Alber, yoksul halkın umutlarını sömürüp bankanın işlerini artırmak ister ve halkı temsil ettiğini düşündüğü Mehmet Ali'yi bankanın reklam işleri için kullanır. Kendisine reklam vermediği için Millet Bankasına düşmanlık güden Devran Gazetesi yetkilileri de hem Millet Bankasını zor durumda bırakmak hem de gazetenin reklam gelirlerini artırmak için Mehmet Ali hakkında haberler yapmaya başlarlar. Ancak reklam kampanyalarından gerekli kârı

sağlamış olan bankanın ve gazetenin kendi aralarında anlaşarak düşmanlıklarına son vermeleriyle, kendisine inşaatında çalıştığı apartmandan bir daire sözü verilen Mehmet Ali, reklamını yapan Millet Bankası ve Devran Gazetesi tarafından yalnız bırakılır. Filmin sonunda kendi hakkını savunmak niyetiyle kendisine vaat edilen daireden çıkmamak için direnen Mehmet Ali'ye bir deli gömleği giydirilir.

3.2.13. At (Ali Özgentürk-1981)

Kendisi gibi ezilmesini ve sürünmesini istemediği tek çocuğunu okutarak adam sınıfına sokmak isteyen Hüseyin, köyde eşini bırakarak oğlu Ferhat ile birlikte İstanbul'a göç ederek, seyyar satıcılık yapmaya başlar. Köydeki bir göz odalı evini köyün ağasına ipotek ettiren Hüseyin, kasabaya yerleşerek, oğlunu kasabadaki okulda okutmak niyetindedir. Ferhat'ın okuyarak sefalet çekmesini istemeyen Hüseyin, hayatta olduğu için oğlunu parasız yatılı devlet okulunda okutamaz. Seyyar arabasını zabıtalara kaptırdıktan sonra işleri iyice bozulan Hüseyin, oğlunu okutma hayalini gerçekleştirmek adına kentte tutunmak için verdiği mücadele sırasında dramatik bir şekilde hayatını kaybeder.

3.2.14. Züğürt Ağa (Nesli Çölgeçen-1985)

Yağmur yağmadığı için ekini olmayan topraklara sahip, bankadan kredi alamayan, cahil köylünün oylarını kendilerine cennetten tapu dağıtan Şih'in partisine kaptırdığı için parti desteklerini kaybeden Züğürt Ağa, eşinin ailesinden düğün hediyesi olarak aldığı köyleri satmış, kente göç etmiş akrabasından aldığı borçla elinde kalan Haraptar köyünü idare etmeye çalışmaktadır. Kuraklık nedeniyle fakirlik yaşayan marabalar ise, ağalarına düzenledikleri düzmece güreşler sonunda verilen şenlik yemekleri ile karınlarını doyurmaya çalışmaktadırlar. Bir gün başka köyden çalışmak için Haraptar köyüne gelen uyanık bir hırsız olan Kekeç Salman, ailesi ile birlikte Züğürt Ağa'nın konağında çalışmaya başlar. Kekeç Salman, ağalarına sadık olan marabalara, ağalarının deposunda dolu olan buğdayları çalarak, satmalarını, kazandıkları parayla da İstanbul'a kaçmalarını söyler. Köylülerin mallarını çalarak köyden kaçtıklarını öğrenen Züğürt Ağa, satılığa çıkardığı Haraptar Köyü'nü, bir parti yetkilisine satarak, ailesiyle birlikte bindikleri bir otobüsle İstanbul'a göç ederler. Köyde ağalık gibi önemli bir statünün şehir merkezinde bir önemi olmadığını anlayan Züğürt Ağa, parasını, kahyasını, eşini, çocuklarını

kaybeder. En sonunda ağalığının göstergesi olan çizmelerini satarak, İstanbul'da tutunmaya çalışır.

3.2.15. Bir Avuç Cennet (Muammer Özer-1985)

Kamil ve eşi Emine iki çocuklarıyla birlikte daha iyi koşullarda yaşamak için İstanbul'a göç ederler. Kentteki hemşehrilerinin bir iş kazası sonucu vefat ettiğini öğrenmeleri üzerine kentte yapayalnız kalan aile, gecekondularının kiralarının yüksek olması sebebiyle ev tutamazlar ve terk edilmiş hurda bir araçta yaşamaya başlarlar. Komşularının boş arazide hurda bir aracın içinde yaşamaya başlamalarından rahatsız olmaları nedeniyle bir gün gelen belediye ekiplerince yaşamaya başladıkları hurda araç araziden kaldırılarak götürülür. Filmde, şehir hayatında bir umut tutunmaya çalışan ailenin dramı çerçevesinde iç göç sonucu göçmenlerin karşı karşıya kaldıkları gelir adaletsizliği, konut sorunu gibi konulara dikkat çekilmiştir.

3.3. Göçmen Kimliğinin Mekânsal Kurgusu

3.3.1. Kentin Ötesinde Taşranın Berisinde: Gecekondular Bölgesi

Kente göç eden insanların barınma meseleleri sonucu bir gecede diktikleri yapılar nedeniyle gecekondular olgusu ortaya çıkmıştır. İlk zamanlarda yapıyı bitmiş bir konutun yıkımı ancak mahkeme kararıyla verilecek yıkım iznine tabi olması nedeniyle gecekondular dikmek isteyen göçmenler, polisin müdahalesinden kurtulabilmek amacıyla bir gecede gecekondularını inşa etmek durumunda kalmışlardır (Kongar, 2018). Böylece hayatımıza girmiş olan gecekondular olgusunun bir kavram olarak dilimize yansımaları 1940 yılından sonra olmuş ve gecekondular terimiyle ilgili pek çok tanımlama yapılmıştır (Keleş, 1993). Resmi gazetede 30 Temmuz 1966 yılında gecekonduların tasfiyesi, iyileştirilmesi ve tekrar gecekondular yapımının önlenmesi için çıkarılan gecekondular kanunun 2. maddesinde “gecekondular deyimi, imar ve yapı işlerini düzenleyen mevzuata ve genel hükümlere bağlı kalınmaksızın, kendisine ait olmayan arazi veya arsalar üzerinde, sahibinin rızası alınmadan yapılan izinsiz yapılar” olarak tanımlanmıştır. Ruşen Keleş (1980: 48) ise yazmış olduğu *Kentbilim Terimleri Sözlüğü*nde gecekondular terimini; “barınma sorunu yaşayan yoksul kesimin kendisine ait olmayan arazi üzerine, arsa sahibi izni alınmadan bayındırlık ve yapı kurallarına uygun olmayan barınak biçimi” olarak tanımlamıştır. Keleş'in yapmış olduğu tanımda “yoksul” kelimesine yer vermesi

gecekondu yapımına ihtiyaç duyan kimselerin, ekonomik durumlarını belirtmesi açısından önemlidir. Gecekondu meselesinin kırsal bölgenin itmesi ve kent bölgesinin cazibeli yanlarının çekmesi sonucu oluşan iç göç hareketliliği neticesinde ortaya çıktığını ifade eden Gökçe (1975), gecekondu yapılaşmasının nedeni olarak kırsal bölgeden kent bölgesine doğru gerçekleşen göç olgusuna dikkat çekmiştir. Bu bağlamda gecekondu terimi; iç göç sonucu barınma sorunu yaşayan yoksul kesimin, usulsüz bir şekilde başka bir kurum veya kişiye ait araziler üzerine inşa edilmiş, yapıma uygun olmayan konut anlamına gelmektedir.

Gecekondu yapım sürecini üç aşamaya ayıran Keleş (1993), birinci aşamada gecekondu sahiplerinin eş dost yardımları ve kendi emek güçleri ile devlet izni almadan, bir “halk kesimi girişi” olarak kendi konut meselesini, kendi imkânları doğrultusunda çözdüklerini ifade etmiştir. İkinci aşamada gecekondu konut meselesi ticari bir nitelik kazanmış ve kısmen özelleştirilmiştir. Son aşamada ise birinci aşamada olduğu gibi gecekondu ailesinin emek gücü tümüyle bitmiş ve ticari firmalar tarafında yapılan evler kiralanmaya başlanmıştır.

Yıllar	Geekodu	Gecekondulu Nüfus	Kentel Nüfustaki Payı (%)
1955	50.000	250.000	4.7
1960	240.000	1.200.000	16.4
1965	430.000	2.150.000	22.9
1970	600.000	3.000.000	23.6
1980	1.150.000	5.750.000	26.1
1990	1.750.000	8.750.000	33.9

Tablo 2: Türkiye'de Gecekondu Ve Gecekondulu Nüfus (1955-1990)

Kaynak: R. Keleş, (1993) Kentleşme Politikası, s. 383

Yukarıdaki tabloda görüldüğü gibi yıllar içinde gecekondu sayısı, gecekondu nüfusu ve bunların kentteki nüfus oranları her yıl artmaya devam etmiştir. Tabloyu incelediğimizde özellikle 1960 ile 1980 yıllarında gecekondu ve gecekondu nüfus sayısında ciddi oranda bir artış yaşandığı dikkat çekmektedir. Bu tarihlerin ortak noktası, bu tarihlerde askeri darbelerin meydana gelmiş olmasıdır. Askeri darbelerin siyasal etkilerinin yanı sıra toplumsal ve ekonomik bağlamdaki etkileri, kırsal kesimi kent merkezlerine doğru çekmiş olabileceği önemli ihtimallerden birisi gibi durmaktadır. Özellikle 1980 Askeri Darbe sonrasında faaliyetlerine başlamış olan PKK'nın terör eylemleri sonucu pek çok

kişi, Devletin güvenliği sağlamak maksadıyla bölge halklarını göçe zorlaması nedeniyle veya PKK'nın zoruyla can güvenliklerini korumak niyetiyle göç etmek durumunda kalmışlardır (Gündüz ve Yetim, 1996).

İnsan onuruna uygun bir yaşam koşulu sağlamayan gecekondu bölgeleri, genellikle “sel taşkınlarının olabileceği ovalar, toprak kaymalarının olabileceği tepeler, kurak bölgeler, sanayi kuruluşlarının etrafları” gibi altyapı sorunu olan ve kentsel imkânlar sunamayan bölgelere kurulmuş, bulaşıcı hastalıkların yayılabileceği oldukça sağlıksız yerleşim bölgeleridir (Keleş, 1993: 380). Köy evleri ile gecekondu evlerini karşılaştıran Yörükân (2006: 58-59); bir kısım gecekondu evlerinin “yamaç, dere yatakları gibi iskâna uygun olmayan araziler” üzerine yapılmış olduklarını, malzeme olarak köy evleriyle benzer inşaat malzemeleri kullanılmış olduğunu belirtmiştir. Ancak uygun arazi koşulları üzerinde korku ve baskı altında olmadan inşa edilmiş olan köy evlerinin, farklı ekonomik sınıflara bölünmüş bir toplumsal bağlama denk gelmemelerini köy evleri ile gecekondu evlerini birbirinden farklılaştıran önemli unsurlar olduğunu belirtmiştir. Köy ve gecekondu yapıtları arasında kullanılan malzeme bakımından pek bir fark bulunmadığını ve her iki yapımda da kerpiç, taş ve teneke gibi malzemelerin yoğunlukta kullanıldığını belirten Keleş (1972), sadece kentlere yakın konumda olmaları sebebiyle gecekondu yapımda gerekli malzemeye ulaşma kolaylığı bulunduğunu ifade etmiştir.

Batı'da varolan yoksulluk yuvaları ile gecekondular arasında bazı benzerlikler ve farklılıklar bulunmaktadır. Yoksulluk ve barınma sorunları neticesinde ortaya çıkmış olan sefalet yuvaları ile gecekondularda yaşamak durumunda kalan insanların mesleki durumları, eğitim seviyeleri, birtakım davranış biçimleri arasına benzerlikler vardır (Keleş, 1972). İki yerleşim bölgesi arasındaki farklılıkları ise şu şekilde sıralamak mümkündür: İlk olarak gecekondu sakinleri taşradan göç etmiş kır kökenli kesim iken, sefalet yuvalarında yaşayanlar kentli yoksul kesimdir. İkinci olarak, gecekondular bahçeli müstakil yapılara karşılık gelirken, sefalet yuvaları apartman dairelerinden oluşmakta ve bu daireler belli bir ücret karşılığında kiralanmaktadırlar. çnc olarak gecekondu, bölge sakinleri tarafından sürekli bir yerleşim yeri olarak kabul edilirken, sefalet yuvaları kısa süreli yerleşim bölgeleri olarak görülmektedirler. Dördüncü olarak, sefalet yuvalarında oturanlar farklı etnik kimliğe sahip insanlarken, gecekondu yerleşimcileri i gç sonucu gç etmek durumunda kalmış yerlilerden oluşmaktadır (Bıçkđ, 2020).

Keleş (1972) gecekondu popülasyonunun Ankara, İstanbul, Akdeniz ve Ege bölgelerinde yoğun olması nedeniyle gecekondu meselesinin “gelişmiş büyük şehir bölge sorunu” olduğunu belirtmiştir. Buna göre günümüzde sadece İstanbul, Ankara, İzmir gibi büyük kentlerin sorunu olmayan gecekondu sorunu aynı zamanda Adana, Bursa, Antalya, Mersin gibi büyük kentlerinde çözülmesi gereken bir sorun alanını teşkil etmektedir (Sönmez, 1996).

Göçün mekânsal boyutunu dört aşamada işleyen Şenyapılı (1981), ilk aşama olarak belirlediği 1945-50 Döneminde gerçekleşen göç hareketlerinin, kırsal ittiği ancak göçmene sağlayacak istihdam, konut, ekonomik ve sosyal ilişki sunma kapasitesinin henüz oluşmadığı kentin çekmediği, güvencesiz şartlar altında gerçekleşen bir göç dönemi olarak betimlemiştir. Bu dönemde eğitimsiz ve deneyimsiz aile reislerinden oluşan göçmenler, sırtlarına attıkları yorganlarla kent merkezlerine göç etmiş, göçmen nüfusuna gerekli ekonomik fırsatları sunma imkânı olmayan kentlerde yük taşıyıcılığı, inşaatlarda amelelik gibi süresiz işlerde çalışmış veya işsiz kalmışlardır. İlk göçmenler “kahvehaneler, parklar, inşaatlar, iş yerleri, bekar hanları” gibi yerde kalmışlardır. Uzun süreli bir işe sahip olanlar, kiralık bir yer tutabilmişlerse de konut sorununu çözebilmek için kentlerin çevresinde, özellikle kamu arazilerinin üzerine alt yapısı olmaya kulübeler dikmişler ancak bir kulübe dikildikten sonra aileler kırdan getirilse bile kırsal ilişkiler kentte ekonomik durumun güvencesiz olması nedeniyle sürdürülmeye devam etmiştir.

1950-60 Dönemini kapsayan ikinci aşamada; kırdan kopan nüfus artmış ve kentte meydana gelen ekonomik canlanma kentin çekiciliğini artırmıştır. Bu dönemde daha önce göç etmiş göçmenler, süresiz marjinal işlerden uzaklaşarak marjinal olmayan iş sahalarında çalışmaya başlamışlardır. Kent ekonomisi için önemli işlerde çalışmaya başlayan göçmenler, oy potansiyeli olarak da politik bağlamda önemli bir konuma yükselmişlerdir. Bu dönemde, göçmenlere parti ocaklarına kayıt olmaları şartlarıyla tapu dağıtılmış, gecekondu bölgelerine alt yapı gibi kamu hizmetleri getirilmiş ve kulübelere dönüşümünden oluşan gecekondu bölgeleri yavaş yavaş düzenli mahalleler haline dönüştürülmüştür. Bu dönemde ekonomik durumunu iyileştiren aileler eski gecekondu evlerini kiraya verip, kendilerine daha sağlam gecekondu inşa ederek oturmaya başlamışlardır. Göçmenlerin kent merkezine yerleşebilmelerinin temelleri bu dönemde atılmıştır (Şenyapılı, 1981).

1960-70 Dönemini kapsayan üçüncü aşamada; tek odadan oluşan gecekondular kulübelerine, göçmenlerin ekonomik durumlarında düzelmeler meydana geldikçe “odalar, sofalar, kömürlükler eklenip, kat çıkılmaya başlanmıştır”. Konut sahibinin ekonomik durumunda gerileme meydana geldiğinde gecekondulara yapılan eklemeler durdurulmuş veya konut satılarak belirli bir kazanç elde edilmiştir. Bu dönemde gecekonduların tüketime yönelmesi, gelirlerinde artış yaşanması, gecekondular olgusunun kısmen toplumsal bağlamda kabul görmesi, altyapı gibi sorun alanlarına yatırımlar yapılması gibi gelişmeler meydana gelmiş, iyi gelir elde etmeye başlayan göçmenler “tek katlı, temiz, bahçeli, badanalı, düzgün” evlerde oturmaya başlamışlardır (Şenyapılı, 1981).

Şenyapılı’nın son aşama olarak belirlediği 1970-80 Dönemi ise; kent merkezlerine hızlı otobüslerle bağlanması ve alt yapı sorunlarının çözülmesi gibi gelişmeler, gecekondular bölgelerinin değerini artırmış ve gecekondular sahipleri yüksek mal varlığına sahip kimselere dönüşmüşlerdir. Özellikle kent merkezine yakın olan gecekondular bölgelerine yüksek apartman daireleri dikilerek bu bölgeler toplu konut merkezlerine dönüştürülmüşlerdir. Bu süreçte maddi imkânı sahip olan gecekondular sakinleri, gecekondularını bir apartman dairesine çevirmiş, imkânı olmayanlar ise arazilerini ya satmış ya da müteahhide vermek durumunda kalmışlardır (Şenyapılı, 1981). 1980 sonrası dönemde ise çıkarılan imar afları neticesinde adeta kaçak yapılaşma teşvik edilmiş, belli bölgelerde meydana gelen terör gibi olaylar, bölge halkalarının göçü cazip bir seçenek olarak görmelerine yol açmıştır. Bu durum Türkiye’de iç göçün 1980 sonrasında da artarak devam etmesine ve gecekondular rantının önemli boyutlara taşınmasına neden olmuştur.

Çalışmamızın bu kısmında kent merkezinin dışında bulunan bir yerleşim bölgesi olarak gecekondular bölgesine odaklanılmış olup, incelenecek olan filmlerde yer verilen gecekondular bölgelerinin yapılarına ve gecekondular evlerinin özelliklerine odaklanılacaktır. **Otobüs Yolcuları** filminin ilk sahnelerinde, otobüs yolcularının sabah saatlerinde otobüse binerken yapımı tamamlanan evlere taşınmaya söz etmekte olduklarını duyuyoruz. Yolcular çalışmalarının sonunda bir ev sahibi olmanın mutluluğu ve şükürü içindedirler. Yolcular arasında bulunan Nevin’in dayısı Rahmi Bey’den, Nevin’in babası ve işçilerin taşınmayı planladıkları konutların yapımından sorumlu olan Mahmut Bey’in, güvenilmez bir adam olduğunu ve konutların söylendiği gibi bir hafta içinde

teslim edilemeyebileceğini filmin ilk dakikalarında öğreniyoruz. Aynı sahnede otobüs yolcuları arasında taş ocaklarında çalışan Bekir tarafından çürük taşların konut yapımında kullanıldığını, sağlam taşların mezarlıklarda kullanıldığı esprisi yapılıyor. Filmin başında yapılan bu espri filmin kısa özetini anlatmaktadır. Özellikle deprem gibi bir felaketin yaşandığı ülkemizde bu esprinin aslında oldukça gerçekçi bir karşılığının bulunduğunu 17 Ağustos 1999 Gölcük Depremi ve 06 Şubat 2023 Kahramanmaraş Depremlerinde yaşayarak acı bir şekilde deneyimledik. Böyle bir arazi ve konut rantının boyutlarına, altmışların başında film aracılığıyla dikkat çekilmesi, özellikle ülkemizdeki konut rantının çarpıcı sonuçlarıyla yüzleşmekte olduğumuz dönemde oldukça önemlidir.

Otobüs Yolcuları filminde Sabire ninenin evinin olduğu gecekondu mahallesi, kadınların birbirini ahlaksızlıkla suçlayarak meydan dayağı çektiği, kalabalık olan çoluk çocuğun oyun oynayacak bir alana sahip olmadığı, yoksulluğun ve varoluşluğun hemen fark edildiği bir mahalle konumundadır. Gecekondu mahallesinde kadınların evlerine su taşıdığını, yolların asfaltlı olmadığını, dik yokuşların bulunduğunu, görmekteyiz. Bu anlamda gecekondu halkının ulaşım ve hijyen konularında oldukça sıkıntılı bir sosyal koşullarda yaşamakta oldukları göze çarpmaktadır. Şoför Kemal, Yeşiltepe’de muavinin ayarladığı Sabire ninenin derme çatma olan evinin bir odasına yerleşir. Eşyalarını evine taşıdığı sırada eşyalarının arasında özellikle Sait Faik Abasıyanık’ın *Alemdağ’da Var Bir Yılan* adlı esere kameranın odaklandığını görüyoruz. Abasıyanık (2002) bu eserinde, İstanbul kentinin dar sokaklı, pis, çirkin, çamurlu, molozlu olması ve İstanbul insanının ise gaddar, zengin olanlarının umursamaz olduğunu belirterek kentin kendisi üzerinde bıraktığı olumsuz izlenimi aktarmaktadır. Tıpkı Abasıyanık’ın eserinde bahsettiği tabloyu filmin İstanbul tasvirinde yönetmen bizlere aktarmaktadır.



Görsel 1: Otobüs Yolcuları Filminde Gecekondü Bölgesinden Bir Kare

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Gecekondü bölgesinden kurtularak alt yapısı olan bir konuta taşınmanın hayalini kuran gecekondu halkının, satın aldıkları evlerle ilgili pek çok usulsüzlük yapıldığını Sahir Beyin, Mahmut Bey'i ikaz ettiği sahnesinden de anlıyoruz. Bu sahnede Sahir Bey, Mahmut Bey'e bu işin günah ve ayıp olmasının yanında başlarının çok büyük bir belaya girebileceğini, şartnamenin bir maddesine en azından uyulması gerektiğini belirtir. Aynı zamanda fabrika tuğlaları yerine yanık harman tuğlalarının kullanılması, sekizlik demir yerine altılık demir kullanılması, bir metreküp betondan üç torba çimento çalınması gibi usulsüzlüklerin başlarına açabilecekleri belalardan bahseder. Binaların ayakta durabilmesine şaşırdığını belirten Sahir Bey'in tepkisine ironik olarak "*dua kuvvetiyle*" diye cevap verilir. Bu cevaba Sahir Bey dahil olmak üzere ağlanacak hallerine pişkinlikle gülererek karşılık verirler. Bir başka sahnede kendisine bina satılmış olan bir kişinin arkadaşına henüz binaya taşınmamalarına rağmen evlerinin duvarının çatlamış olduğunu söylediği sahnesine ver verilmiştir. Bir diğer sahnede Sabire ninenin de başına geldiği gibi bir kişinin, satın aldığı konutun başkasına satıldığı için firmayla görüşmeye gittiğini izliyoruz. Birlikte aşk yaşamaya başlayan Nevin ve Kemal olduğu bir başka sahnede

ise Kemal'in Nevin'e babasının yaptırdığı inşaatlara çocukların yazdıkları isimlerini duvarın yıkılacağından korktuğu için silmediğini söylediğine tanık oluyoruz. Sahnenin devamında Kemal Nevin'e hayatta oturdukları toprak gibi çok daha önemli şeylerin olduğunu söyleyerek, karıncaları örnek olarak verir ve *bak nasılda güvenle basıyorlar toprağa* der. Burada Kemal toprak özelinde zeminin öneminden bahsetmekte ve karıncaların bu kadar çalışabilmesini toprağa duydukları güvene bağlayarak, temeli sağlam olmayan inşaat yapılarına göndermede bulunmaktadır.



Görsel 2: Gurbet Kuşları Filminde Gecekondu Bölgesinden Bir Kare

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Gurbet Kuşları filminde Haydarpaşa tren garının merdivenlerinde bütün aile, İstanbul manzarasını burada olmaktan dolayı yaşadıkları memnuniyet, gurur ve birazda İstanbul'un büyüklüğü karşısında duydukları şaşkınlık ifadeleriyle seyrederek. Ailenin işleri Maraş'ta bozulduğu için tüm mal varlıklarını satarak, taşı toprağı altın olan İstanbul'a göç etmişlerdir. Evin babası olan Tahir Bey, İstanbul'da, iki büyük oğluyla tamirci dükkânı işleteceği, küçük oğlanı üniversitede okutacağı ve Fatma'nın ev işlerinde annesine yardımcı olacağı bir hayat kurgulamıştır. Tahir Bey kurguladığı bu hayatı, daha

önce Selim ile birlikte gelip kiraladıkları gecekondulu mahallesinde olan gecekondulu evinde yaşamayı planlamıştır. Ailenin yollarında asfalt döşeli olmayan gecekondulu mahallesinde kiraladığı gecekondulu evi iki katlı, ahşap yapım, derma çatma, kir pas içinde bir evdir. Gecekondulu evine henüz yerleşmemişken, iki büyük oğlanın kendi aralarında karşı yakayı gösterip iç çekerek karşı tarafta oturmanın hayalini kurduklarını görüyoruz. Evin içine girdiklerinde ev sahibi kadının anahtarı teslim ederken yaptığı konuşması sırasında, ailenin çocuklarının her biri evin ayrı camından karşı yakadaki evlere bakmaktadırlar. Çocuklar, gecekondulu mahallesinden ziyade karşı tarafta bulunan kent merkezindeki evlerde yaşamak istemektedirler.



Görsel 3: Keşanlı Ali Destanı Filminde Gecekondulu Bölgesinden Bir Kare

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Lüks İstanbul semtinin görüntüleri ile başlayan **Keşanlı Ali Destanı** filminde, Sineklidağ'da yaşayan gecekondulu halkının sorunlarına odaklanmaktadır. Filmde Sineklidağ'dan gösterilen ilk karede, çöplük bir alan ve birbirine çok yakın yapılmış gecekondulu evleri bulunmaktadır. Sineklidağ, adından da anlaşılacağı üzere tepe bir yerde inşa edilmiş bir gecekondulu bölgesidir. Filmin jeneriği gösterildiği sırada, Sineklidağ'da yaşayanlar tarafından bazen koro halinde, bazen bireysel olarak Sineklidağ hakkında

bilgiler verilen dörtlükler söylenir. *Sineklidağ burası, şehre tepeden bakar, ama şehir irakta, masallardaki kadar.* Bu dörtlükte Sineklidağ ve kent merkezi arasındaki mesafenin ulaşılamayacak noktada olduğu belirtilir. *Te, şurası bizim ev, kontrplak dört duvar, bir kapı üç pencere, tenekeden damı var.* Bu dörtlükte Sineklidağ'da bulunan gecekonduların yapısı hakkında bilgi verilmektedir. Evlerin duvarlarında tuğla ve sıva kullanılmamış, kontrplakların birbirine çakılmasıyla kulübe benzeri yapılar inşa edilmiştir. Evlerin çatılarında kiremitler bulunmamakta, dörtlükte de belirtildiği gibi teneke malzemesi kullanılmıştır. *Bir yanımız mezbele, bir yanımız yokuş yar, önümüzden sel gibi, sır sır akar lağım.* Filmin ilk sahnesinde Sineklidağ'ın gösterildiği karede çöplük alan gösterilmiştir. Tüm bu tasvirlerden yola çıkarak Sineklidağ gecekondular bölgesi, bir insanın sağlıklı şartlarda yaşaması için uygun koşullara sahip bir bölge konumunda değildir. Bunun yanı sıra Sineklidağ sakinleri *devlet bizlen uğraşır, polis bizlen hırslar, ağalar leş kargası, sus parası sızdırır,* dörtlüğünde yaşadıkları toplumsal sıkıntıları da dile getirmektedirler. Sineklidağ bölgesi adeta bir suç mahallesine dönüşmüş bir bölge görünümündedir. *Her çeşit insan var burada, çalışkanı tembeli, dört bucaktan gelmişler; hırlı, hırsız, serseri. Lazı, kürdü, pomağı, Maraşlısı, Vanlısı, Erzincanlı, Kemahlı, hepsi kader yoldaşı.* Bu ifadelerle, Sineklidağ'da pek çok farklı bölgeden gelen insanın bir arada yaşadığı vurgulanmaktadır. *Sabah olur gün doğar, ısr yosun kayalar, horoz öter çöplükte, herkes düşer yollara. Biri hamal kalaycı, biri süfli dilenci, biri kıpti macuncu, helvacı ya köfteci. Kızlar çoğu hizmetçi, ya giderler tütüne, yoldan çıkan da olur, günahları boynuna. İşsiz çoğu erkekler, kahvelerde pinekler, ırgat olur bazısı, amelelik ederler.* Bu ifadelerde farklı bölgelerden göç ederek Sineklidağ'a yerleşen göçmenlerin, alt gelirli işlerde çalıştıkları ifade edilmektedir.

Keşanlı Ali Destanı filminin jeneriği bittikten sonraki ilk sahnede, Sineklidağ'da bir ailenin çöplüğün içinde bir gecekondular inşa ettiğini görürüz. Evi bitirdikleri sırada, evin küçük oğlu babası Musa'ya birilerinin geldiğini söyler. Musa, gelen kişilerin polis olup olmadığını sorar. Gelen kişiler Rüstem ve arkadaşlarıdır. Rüstem ve arkadaşları, Musa'dan ödemediği sus parasını isterler. Musa parasının olmadığını, son lirasına kadar gecekondular inşaatı için harcadığını söyler. Eşi yiyecek lokmalarının bile olmadığını ifade eder. Gelen kişiler kanuna karşı geldiklerini söyleyerek, evin yıkımına başlarlar. Aynı zamanda Musa'nın kızını da taciz ederler. Rüstem kendilerine karşı gelen Musa'yı bıçaklar. Sineklidağ'da yaşayan halkın bir kısmı, bu olayı herhangi bir müdahalede

bulunmadan izlerler. Yaşlı kadın, Musa'nın başında ağladığı sırada hapiste olan Ali'nin çıkması durumunda, onlara bu yaptıklarının hesabını soracaklarını söyler. Ancak Rüstem ve arkadaşları, Ali'nin hapisten çıkacağına inanmamaktadırlar. Bu sırada Musa'yı bıçaklayan Rüstem, kendisine Musa'ya ne olduğunu soran adama, Musa'nın bıçağın üzerine düşmüş olabileceğini söyler. Sineklidağ'da yaşayan göçmenler, ağaların adeta kendi uydurdukları kanunlarla yaşamakta ve bu durumdan oldukça şikayet etmektedirler. Sineklidağ'da yaşayan halk tıpkı, Otobüs Yolcuları filminde soför Kemal'in kendilerini kurtaracak bir kahraman olarak görmeleri gibi hapisten çıkacak olan Keşanlı Ali'yi kendilerini bu düzenden kurtaracak adeta destansı bir kahraman olarak görmektedirler. Hapishaneden tahliye edilen Keşanlı Ali, mahallesinde Sineklidağ'da büyük bir kalabalık tarafından karşılanır ve halktan her çeşit insan Keşanlı Ali'ye yaşadıkları sıkıntıları anlatarak, bu sıkıntılara çözüm bulmasını isterler. Keşanlı Ali, bundan sonra evlerinin yıkılmayacağını, ağaların sus paraları alamayacaklarını söyler. Kalabalıklar içinde Keşanlı Ali'nin önünü kesen bir kadın, Sineklidağ'da zorbalık yapan kişilerin onu yakında vuracaklarını söyler. Keşanlı Ali kadının bu sözlerine *vuramazlar* diyerek karşılık verir. Hemen arkasından gelen ve Keşanlı Ali'nin sözlerini taklit eden arkadaş *orası belli olmaz* ifadesiyle karşılık verir. Sineklidağ gecekondu bölgesi, düzeni tesis eden devlet yasalarının dışında, zorba bireylerin kendi uydurdukları kanunlarla gecekondu halkını istedikleri gibi sömürdükleri ve çok kolay suç işleyebildikleri bir mekân olarak tasvir edilmiştir.

Bitmeyen Yol filmi, İstanbul'da bulunan bir gecekondu mahallesinin görüntüleri eşliğinde duyulan sabah ezanı sesi ile başlar. Güllü Bacı evinin bahçesinde güğümle abdest almaktadır. Güllü Bacı'nın da evinin bulunduğu gecekondu mahallesinde asfalt yollar bulunmamaktadır. Bu gecekondu mahallesi suyun, elektriğin olmadığı ancak sefilliğin ve yoksulluğun olduğu, estetik görüntüden oldukça uzak, sobalı evlerden oluşmaktadır. Tek odalı olan Güllü Bacı'nın evinde, tüm aile fertleri bir arada yaşamaktadırlar. Bir sonraki sahnede, Haydarpaşa tren garından bir trenin gelmesine yer verilir. Trenden inen yırtık, yamalı kıyafetlerinden oldukça sefil oldukları anlaşılan altı arkadaş, birlikte çalışmak için İstanbul'a gelmişlerdir. Altı arkadaş soluğu gecekondu mahallesinde olan hemşehrilerinin yanında alırlar. Hemşerileri, gelen misafirlerine hallerini hatırlarını ve ekinlerin durumlarını sorar. Ahmet, toprağın gittikçe verimsizleştiğini ve köylüyü doyuramayacak durumda olduğunu söyler. Taşranın

yoksulluğu nedeniyle göç etmiş olan arkadaşlar, kent yoksulluğuyla karşı karşıya kalmışlardır. Ahmet ve arkadaşlarına amele olarak kum taşıdıkları iş yerinde kalmaları için yer gösterilir. Gösterilen yer, iki üç kişinin ancak yan yana yatabileceği, ayakta dik durmalarının mümkün olmadığı, kapısı açık, suyu elektriği olmayan, bir odaya benzemeyen adeta kulübeyi andıran bir yerdir. İşçilere reva görülen yatacak yer, oldukça kötü ve pis bir yerdir.



Görsel 4: Bitmeyen Yol Filminde Gecekondu Bölgesinden Bir Kare

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Ah Güzel İstanbul filminde, Haşmet İbriktaoğlu görgülü, tarihi ve edebiyat bilgisi olan birisidir. Haşmet, kendi başına buyruk olmak istediğinden aile yadigarı olan amcasının sefirliği sırada Fransa'dan almış olduğu fotoğraf makinesi ile seyyar fotoğrafçılık yapmaktadır. Filmde fotoğraf çekirmek isteyen Mersinli iki askerin fotoğrafını çekerken, *önce bitireceğiniz sonra da başlayacağınız bir iş var önünüzde, köyde bekleyen bir yuvanız, işlenecek toprağınız var* der. Toprakları olmadığını söyleyen askere kendi halinin onlardan daha kötü olduğunu, başlayacak ve bitirecek herhangi bir işi olmadığını söyler. Haşmet karakteri doğduğu yalının yanında bulunan bir gecekondu da kalmaktadır. Artist olma hayaliyle İstanbul'a gelen Ayşe, Haşmet'in yaşadığı gecekonduyu görünce

İzmir’den bunun için kaçıyordum. Düşe düşe yine gecekonduya düştük desene diye cümle kurar. Haşmet’in hüznler kulübesi adını verdiği gecekondu evi, oldukça kötü inşa edilmiş, sobalı, tek odalı bir kulübedir. Filmde köylünün topraktan koptuğunu ve insanların şöhret olmak gibi hayallerle İstanbul’un yolunu tutmaları konuları güldürürken düşündürülen bir tarzda işlenmiştir.



Görsel 5: Haşmet’in Hüznler Kulübesi Adını Verdiği Gecekondu Evi

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Fatma Bacı filminin ilk sahnelerinde, eşi öldürülen Fatma Bacı’nın, üç küçük çocuğuyla eşyalarının bir kısmını yanlarına alarak, köy yerindeki diğer binalar gibi tek katlı, dış cepheleri sıvasız olan küçük evlerinin anahtarını teslim edip, İstanbul’a göç ettiklerine yer verilir. Başka bir sahnede, Fatma Bacı, evlenme çağına gelmiş olan kızı Halime’yi üç göz odalı, bahçeli ev sahibi olan birisiyle evlendirmek istemektedir. Fatma Bacı, evlendirmek istediği adamın duvarcı ustası olduğunu, bu inşaat kargaşasında duvarcı ustalığının iyi bir meslek olduğunu ve adamın yüz elli lira yevmiyesinin olduğunu sözlerine ekler. Ancak Halime adamın gecekondu bir eve sahip olmasını küçük gördüğü

gibi annesinin kendisini zengin, tahsilli, görgülü bir adaya layık görmemiş olmasına da öfkelenir.



Görsel 6: Gelin Filminden Gecekondu Bölgesinden Bir Kare

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Üçleme olarak bahsedilen **Gelin**, **Düğün**, **Diyet** filmlerinden *Gelin* ve *Düğün* filmlerinde aynı gecekondu evi kullanılmıştır. Bu ev, küçük bir avlusu olan, yolları toprak, tek katlı bir gecekondu evidir. Avlu uzun tahtalarla dışarıdan görülemeyecek şekilde kapatılmıştır. Evin içi modern kentli evlerden uzak, geleneksel bir köy evi görünümünde döşenmiştir. *Düğün* filminde, ailenin İstanbul'da taşındıkları gecekondu evinin, Şanlıurfa'daki evlerden farkı bulunmamaktadır. Nüfusu yüz bin üç yüz olarak gösteren Urfa tabelasının ve Urfa şehrinin görüntüleriyle başlayan filmde, Urfa'da yolların toprak, evlerin ise genelde, çatısı olmayan tek katlı evler olduğu görülmektedir. Bu bölgede insanların çoğu iş yapamamakta, bu nedenle fakirlik ve yoksulluk içinde yaşamaktadırlar. İşçi haklarını konu alan *Diyet* filminde ise, fabrikada çalışan Hacer, bir gecekondu mahallesinde oturmakta iki çocuğu ve babasıyla aynı evde yaşamaktadır. Hacer'in evi tek katlı, küçük avlusu olan bir evdir. Evin dış görünüşü oldukça kötü görünmekte, fakirlik ve yoksulluk evin her bir köşesinde kendisini belli etmektedir. Ev sahibi Hacer'e apartman dairesi yapılması için evi müteahhitte verdiğini, bu nedenle evi boşaltmaları gerektiğini söyler. Bir başka sahnede aralarında yakınlaşma olmuş olan Hasan, Hacer'e gecekondu bölgesinde, gecekondu yapacakları tepede olan çorak bir arazi bölgesi gösterir. Bilal Usta, üstüne gecekondu dikmek istedikleri mahallenin muhtarını tanımaktadır. Hasan, belki de

dikecekleri gecekondur evi için hiç para ödemelerine gerek kalmayabileceğini, fabrikanın kendilerine yardım edebileceğini söyler. Hasan, Salim Bey'in evleneceklerine insaniyet adına yardım edeceğini, fabrikanın döküntüsü olan demir, tahta, tuğla gibi malzemeleri verebileceğini söyler.



Görsel 7: Taşı Toprağı Altın Şehir Filminden Bir Gecekondur Evinin Görüntüsü

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Adıyaman'ın evlerinin bir kısmının beton bir kısmının ise ahşap olan Taşbasan köyünün görüntüsü ile başlayan **Taşı Toprağı Altın Şehir** filminde, Uyanık ailesi tarımda makineleşme nedeniyle İstanbul'a traktör almak niyetiyle göç etme kararını alırlar. İstanbul'da kendilerinden önce göç etmiş olan hemşehrilerinin yanına giden Uyanık ailesi, İstanbul'un kent merkezinin dışında, evlerin tıpkı köy evlerine benzediği bir gecekondur bölgesine giderler. Yolları toprak olan bu gecekondur bölgesinde evler tek katlı, bazı evlerin çatısı da tenekelidir. Ailenin yerleştiği gecekondur evi, köylerindeki evleriyle oldukça benzer özelliklere sahip bir evdir. Taşı Toprağı Altın Şehir filminde olduğu gibi diğer filmlerde de gecekondur bölgelerinin ve gecekondur evlerinin benzer nitelikler taşıdıkları göze çarpmaktadır.

Ahşap, iki veya tek katlı, çatıları tuğla veya tenekeden yapılmış, bazılarında küçük bir bahçesi olan, yıkılmaya yüz tutmuş, fakir fukaranın oturduğu gecekondur evleri ile büyük, modern apartman dairelerinin yan yana olduğu görüntüsüyle başlayan 1980 yapımı **Devlet Kuşu** filmde, sefalet, zenginlik ve sınıfsal ayırım aynı kareye sığdırılmıştır. Filmde

yolları asfalt ve kaldırım taşları ile döşeli olan gecekondu bölgesinin temiz bir görüntüsü vardır. Ancak Mustafa'nın ailesinin yaşadığı gecekondu evine çeşmeden su taşınmakta, aile leğende yıkanmakta ve Mustafa dışında bütün aile tek bir odada uyumaktadırlar. Evde ayrıca buzdolabı, hava gazı fırını, çamaşır makinesi bulunmamakta, bir apartman dairesinde pırıl pırıl banyo, tuvalet ve güzel bir mutfak hayalini kuran ailenin bunlara da sahip olmadığı anlaşılmaktadır.



Görsel 8: Devlet Kuşu Filminde Gecekondu Bölgesinden Bir Kare

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Talihli Amele filminde, İstanbul'dan kente çalışmak için göç eden göçmenler, bir gecekondu dikmek yerine çalıştıkları inşaat alanında kalmaya başlarlar. Kente sonradan gelen göçmenler, kendilerinden önce göç ederek gecekondu dikebilme fırsatına sahip olan göçmenlerden daha dezavantajlı konumdadırlar. Kentler artık kendileriyle bütünleşme sorunu yaşayabilecek göçmenlere kapılarını açmamakta, kente yerleşme seçeneğini ve fırsatını sunmadığı göçmenleri, geri dönmeye niyetli, kısa süreli çalışan işçiler durumunda bırakmaktadırlar. Bu bağlamda amelelerin çalıştığı inşaatta kalan *Talihli Amele* filminde tam olarak tasvir edebileceğimiz bir gecekondu bölgesi veya mahallesine yer verilmemiştir. Ancak filmde yer alan bazı diyaloglar, suyun, elektriğin bulunmadığı evlerde yaşamlarını sürdürmeye çalışan, çocuklarını okutamayan, iş bulamayan, karınları doymayan yoksul halkın, yaşam standartlarının ne kadar olumsuz olduğundan bahsedilir. Bu ifadelerle sözü edilen yoksul halk ibaresi ile köyde ve

gecekondü bölgelerinde yaşıyarak insani yaşam koşullarına erişim sağlayamayan kesimden bahsedildiği anlaşılmaktadır.



Görsel 9: At Filminde Gecekondü Evlerinin Görüntüleri

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Talihli Amele filminde Mehmet Ali'nin çalıştığı inşaatta yaşamasına benzer olarak **At** filminde de Hüseyin ve oğlu gecekonu bölgesinde yer alan, çalıştıkları iş hanının bahçesinde yaşamaya başlarlar ve diğer pazarcıların yaptıkları gibi pazar arabalarının üstünde uyurlar, çamaşırlarını elde yıkarlar ve bezlerle örttükleri bir alanda yıkanır. Hüseyin ve oğlunun başlarını sokabilecekleri bir gecekondu evleri yoktur ancak filmde başka göçmenlerin oturdukları kentin tam karşısında yer alan derma çatma, tahta ve ahşaptan yapılmış, kiremit veya tenekeden çatıları örülmüş, yolları toz toprak içinde olan gecekondu evlerine yer verilmiştir. Filmin görüntü kalitesi çok iyi olmadığı için gecekondu evleriyle ilgili detaylı ve uzun bilgiler vermek zor olsa da evlerin her hallerinden insani yaşam standartlarına uygun olmayan yapılar oldukları söylenebilir.



Görsel 10: Züğürt Ağa Filminde Gecekondu Bölgesinin Görünümü

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Talihli Amale, *At ve Bir Avuç Cennet* filmlerinden farklı olarak, **Züğürt Ağa** filminde, Züğürt Ağa Haraptar köyünü sattığı için belli bir birikimle köyden İstanbul'a göç etmiştir. Züğürt Ağa elindeki parayla bir gecekondu bölgesinde bahçeli, görece büyük ve güzel görünen bir gecekondu kiralayabilir. Filmde, gecekondu bölgelerinde yollar topraklı, çatıları tuğlalı, apartmanların olduğu, sıvasız gecekondu evlerine yer verilmiştir.

Bir Avuç Cennet filminde, şehre geldikleri ilk günü bir sokak lambasının altında geçiren aile, kaldıkları sokak lambasının altından تنها boş bir araziye sürülürler. Emine, gecekondu evlerinin kira bedellerinin yüksek olması sebebiyle bir ev kiralayamayan eşi Kamil'e, sürüldükleri boş arazide bulunan terkedilmiş hurda bir araç göstererek, orada kalabileceklerini söyler. Eşyalarını oldukça kötü, eski, paslı, pis otobüse taşırlar ve geceyi güvenli olmayan hurda araçta geçirirler. Temizleyip, boyadıkları hurda araçta yaşamaya başlayan aile, temizledikleri araziye soğan, patates, domates gibi ekinler ekerek yaşadıkları boş araziye adeta küçük bir bahçeye çevirirler. Komşularının kendilerinden rahatsız olmaları sebebiyle ekiplerin gelerek hurda aracı götürmeleri üzerine aile, hurda aracın yerine her yerinden rüzgar alan ve akşamları yaktıkları ışıkla içi olduğu gibi görünen bir çadır kurarlar. Aile sadece elektriği, suyu, tuvaleti, banyosu değil aynı zamanda özel yaşamın bile gizlenemediği bir çadırdaki yaşamaya başlayarak, kente tutunmaya çalışırlar.



Görsel 11: Bir Avuç Cennet Filminde Yer Alan Terk Edilmiş Hurda Araç

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Genel olarak baktığımızda gecekondu bölgelerinin alt yapılara sahip olmadıkları, yollarının toz toprak içinde oldukları görülmektedir. 1960’larda kulübeye benzer yapılarda olan gecekondu evlerinde su, elektrik bulunmamakta, ev halkı tek bir odada yaşamaktadırlar. 1960’larda dikkat çeken kulübe tarzı yapılar yerlerini 1970 ve 1980’lerde sıvasız, kiremit veya tenekeden çatıları olan, birkaç odalı, bahçeli yapılara bırakmış ancak elektrik, su gibi insani ihtiyaçlar bazı gecekondu evlerin içine ulaşamamıştır. Filmlerde dikkat çeken önemli bir nokta gecekondu bölgelerinin ve evlerinin insani yaşam şartlarına uygun olmayan koşullarda olmalarının yanı sıra 1970’lerden sonra kentin göçmenler için göç edilmesinin daha zor olduğu mekânlara dönüşmesidir. Göçmenler, 1960’larda kendi gecekondu evlerini dikip, 1970’lerde dikilen gecekondu evlerini kiralayabilirken, 1980’lerde bu imkânlarla daha az sahip olmuşlardır.

3.3.2. Taşı Toprağı Altın Şehrin Mekânsal Görünümü

Bağımlı bir topluluğun kentlerde toplanabilmesi için öncelikle hayvanların evcilleştirilerek, toprağın işlenmesini sağlayacak tekerlek, pulluk gibi teknolojik buluşların ortaya koyulması icap etmesi nedeniyle kentsel alanların, kendilerini tam

olarak gösterebilmeleri için tarihin M.Ö 4000 yıllarını göstermesi gerekmektedir. Ancak tarımsal alandaki verimliliğin yeterli düzeyde olmaması, ulaşım maliyetlerinin yüksek oluşu gibi sebepler bu dönemde kent alanlarının küçük ölçekli olmasına neden olmuştur (Hatt ve Reiss, Jr., 2002). Beslenme, üreme, hayatta kalma gibi insan yaşamının temel fonksiyonlarını karşılayan köylerde meydana gelen nüfus artışlarının, köyleri kent statüsüne hiçbir zaman taşımayacağını belirten Mumford’a göre; insan seferberliği, tarımsal alanda artan verimlilik, ulaşım ve iletişim ağında ve inşaat sektöründe meydana gelen ilerlemeler, çeşitli buluşlar kent mekânlarının oluşmasında ve büyümesinde etkili olan gelişmelerdir (Mumford, 2007). TDK’nın Kentbilim Terimleri Sözlüğünde kent terimi, “tarımla uğraşan kesimin az olduğu, yoğun nüfus oranına sahip, toplumun yerleşme, eğlenme, çalışma, dinlenme gibi ihtiyaçlarını karşıladığı, küçük komşuluk ilişkilerine tekabül eden bir yerleşim birimi” olarak ifade edilmiştir.

Kentsel alanlarda yaşayan dünya nüfusunun oranları, 1920 yılında %14, 1980 yılında %41, 2010 yılında %50 civarında olup, 2010 yılında yaklaşık 4 milyara yakın insanın kentsel alanlarda yaşadığı bilinmektedir (Keleş, 2019). Kenti sadece nüfus oranıyla belirlemek doğru bir yaklaşım değildir. Zira klasik sosyoloji kuramcıları açısından baktığımızda kent, Karl Marx’ta üretim tüketim ilişkileri bağlamında merkezi bir konuma, Durkheim’da işbölümü ve uzmanlaşmaya tekabül eden organik dayanışmacı toplum yapısına karşılık gelmektedir (Pustu, 2006). Bir bölgenin kent olarak tanımlanabilmesi için söz konusu bölgenin büyüklüğünün tek başına yeterli bir sebep olmadığını belirten Weber’e göre ise, bir yerleşim yerinin kent olabilmesi için öncelikle iktisadi bakımdan feodal bir malikane veya bir pazara sahip çok yönlü bir ticaret alanına haiz olması gerekmektedir (Weber, 2000).

Köy-kent ikililiği çerçevesinde tanımlanan kent terimi, köyden farklı olan bir yerleşim biçimini ifade etmekte, “kenti oluşturan süreçlere veya kentte meydana gelen yapısal değişikliklere de kentleşme” denilmektedir (Bal, 2006: 61). Değişimi içermesi sebebiyle dinamik bir kavram olan kentleşme kavramı, söz konusu şehirde yaşayan nüfusun, doğum sayısının yükselmesi veya göçler yoluyla artması anlamına gelmektedir (Keleş, 1972). Kentleşmenin bir tür “nüfus birikim süreci” olduğunu belirten Keleş’e göre kentleşme, “yüksek oranda örgütlenme, uzmanlaşma ve işbölümü çerçevesinde insan ilişkilerinin de kente özgü nitelikler kazanması” anlamına gelmektedir (Keleş, 2019: 20). Ekonomik, siyasal ve kültürel faaliyetlerin yürütüldüğü kent yaşam biçiminde, özellikle sanayileşme

sonrasında hızlanan bir kentleşme sürecine girildiği görülmektedir. Buna göre; Batı Avrupa ve Amerika Birleşik Devletlerindeki kentleşme sürecinin sanayileşmeye bağlı olarak gerçekleşen, “düzenli bir şehirleşme” niteliğinde olduğu, henüz sanayileşmesi tamamlanmamış gelişmekte olan Türkiye’de ise kentleşme sürecinin, çeşitli sebeplerle kırım itmesine bağlı olarak gerçekleşen, “sanayileşmesiz kentleşme” veya “çarpık kentleşme” olarak ifade edilebilecek bir kentleşme özelliğinde olduğu dikkat çekmektedir (Sağlam, 2006).

Türkiye’de kentleşme sürecinde belirleyici olan, köyden kente yönelik gerçekleşen göçün itici nedenleri arasında “tarım arazilerinin parçalanması, tarım topraklarının verimsiz hale gelmesi, tarımda makineleşmeyle birlikte işgücünün açığa çıkması, işsizlik, eğitim ve sağlık hizmetlerine erişememe, ulaşım ve alt yapı sorunu, kan davası ve terör” gibi meseleler bulunmaktadır (Bal, 2006: 75). Köyün itmesiyle yaşam biçimini iyileştirmek isteyen göçmenler, kentin çekici fırsatlarından istifade etmek maksatlarıyla göç sürecine katılmışlardır. Aynı zamanda “taşıma araçlarıyla birlikte gelişen karayollarıyla ulaşım ve haberleşme alanındaki gelişmeler” gibi iletici faktörlerin ortaya çıkması da kırsal bölgeden kentlere yönelik göçü kolaylaştırmıştır (Özer, 2020: 261). Köyün itmesi, kentin çekmesi ve köyden kente göçü kolaylaştıracak iletici faktörlerin gelişmesiyle, göç etmek isteyenler için özellikle İstanbul, Kocaeli, İzmir, Bursa gibi şehirlerin sanayi merkezli kentler olmaları, Ankara’nın hizmet odaklı bir kent hüviyetinde olması, Antalya, Mersin gibi şehirlerin hem sanayi hem de hizmet odaklı yapıları nedeniyle adeta birer çekim merkezi konumunda olmuşlardır (Bal, 2006). Ancak göçün yönünün belli kentlere doğru olması bu kentlerdeki nüfus oranını arttırmış, “nüfusun aşırı artması kentlerin fazla kentleşerek aşırı kentleşmesine neden olmuş ve dengesiz gerçekleşen kentleşme ise metropolitenleşmeye yol açılmıştır” (Vergin, 1986: 30).

Üç önemli imparatorluğa başkentlik yapmış olan İstanbul, sahip olduğu coğrafi konumu nedeniyle Doğu ile Batı’yı birbirine bağlayan bir dünya kenti niteliğine haiz olup, tarih boyunca ticaretin ve zenginliğin yürütüldüğü bir mekân olması sebebiyle de göçmenler için tercih edilen yerleşim birimlerinin başında gelmektedir. 1839 yılında çıkarılan Tanzimat Fermanı ile İstanbul’un kentleşmesi bağlamında önemli bir ilişki bulunmaktadır. Fermanın ilanı ve çeşitli reformlar kapsamında başlatılan batılılaşma süreci çerçevesinde “dar sokakların ve çıkmazların kaldırılması, geniş cadde ve rıhtımların açılması gibi mevcut kent görünümünün dışında köklü değişikliklerin

yapılması” kararlarıyla, İstanbul adeta Batılı anlamda bir kent modeli olarak dizayn edilmeye çalışılmıştır (Osman Nuri Ergin, 1992, Akt., Türkdoğan, 2015: 149; Bilsel, 2015: 496). Yerasimo’a göre Tanzimat reformları, kentin modernleşmesi, sağlıklı bir işleyişi sağlama ve yeni estetik anlayışın gelişmesi gibi çok bilinen bir dış nedene, “merkezi devlet otoritesini kurma niyetini taşıması” ise az bilinen içsel bir nedene karşılık gelmektedir (Yerasimos, 2006: 348-350). Bu bağlamda İstanbul belediyeçiliğinin yönetim yapısının güçlendirilmesi maksadıyla da 1857 yılında İstanbul’u toplam 14 belediyeye ayıracak olan Nizamname-i Umumi yürürlüğe girmiştir” (Steven Roşenthal, 1980, Akt., Tekeli, 2006). Ancak söz konusu nizamname tam anlamıyla uygulanamamış ve İstanbul’da 1856, 1864 ve 1870 yıllarında gerçekleşen üç büyük yangınla birlikte Tanzimat Fermanı ilanından sonra tekrar kentin düzenlenmesi için planlar uygulanmaya koyulmuştur (Tekeli, 2006).

İstanbul’un düzenlenmesine yönelik faaliyetler Cumhuriyetin ilanından sonra da devam etmiş ve aralarında alanında ünlü Fransız Leon Henri Prost olmak üzere çeşitli yabancı uzmanlar belediyeye, İstanbul’un düzenlenmesi için danışman olarak alınmışlardır (Kuban, 2010). Prost, İstanbul’un düzenlenmesi için hazırladığı planda, “Haliç’i sanayi bölgesi olarak belirlemesi, Topkapı Sarayı ve Sultanahmet bölgesini arkeolojik park olarak vurgulaması” gibi İstanbul için sıkıntı ve iyilik olabilecek çeşitli önerilere yer vermiştir (Kuban, 2010: 83). Hazırlanan planda, nüfusun mekânsal dağılımı, sanayinin belli bir bölgede toplanması, kentin güzelleştirilmesi, ulaşımın kolaylaştırılması, çeşitli kültürel faaliyetlerin yürütülmesi gibi önemli noktalarda düzenlemeler yer almıştır (Tekeli, 2015). Ancak, kırsal kesimden kent merkezlerine doğru yaşanan yoğun göç hareketleri, İstanbul’da gecekondu yerleşim birimlerinin oluşmasına neden olmuş ve 1950’li yıllarda kentleşmenin hız kazanmasıyla da kentin yapısında önemli değişiklikler meydana gelmiştir (Türkdoğan, 2015). Bu dönemde kente yeni gelenler için sanayi, hizmet ve kentsel altyapı alanlarında büyük yatırımlar yapılması gerekmektedir fakat ülkenin büyük meblağlarda bir harcama yapabilme kapasitesi ne yazık ki sınırlıydı. Yeni gelenlere iş fırsatı, ancak kentleşmenin ucuzlatılarak gecekondu yerleşim birimlerinin ortaya çıkmasıyla gerçekleştirildi (Tekeli, 2015) ve bu durum İstanbul’un kent yapısında majör bozulmalar meydana getirdi.

Kırsal kesimden kopan göçmenlerin, “Taşı toprağı altın” olarak gördükleri İstanbul’a kendileri için bir iş bulabilme umuduyla akın etmeye başlamalarıyla, hızlı bir kentleşme

sürecine giren İstanbul'da, gecekondu mahalleleri ortaya çıkmıştır. Kıray gecekondu mahallelerinde yaşayan gelir ve eğitim seviyeleri düşük olan göçmenlerin, kent merkezlerinde bulunan uzmanlaşmadan, örgütsel bir düzenden ve bildirişim ağlarından uzak olduklarına dikkat çekerek (Kıray, 1972) gecekondu bölgelerinin mekânsal farklılaşmalarını göçmenlerin sahip oldukları nitelikler bağlamında değerlendirmiştir.

1927 yılında 807 bin olan İstanbul nüfusu, 1940 yılında 815 bin, 1950 yılında 1milyon 166 bin, 1960 yılında ise 1 milyon 882 bine ulaşmış ve İstanbul bir metropol kenti niteliğine erişmiştir (Sönmez, 1996). İstanbul, çeşitli imparatorluklara başkentlik yapmış, tarıma dayalı bir kent görünümünden, bugünün farklılaşma, uzmanlaşma ve örgütlenmenin olduğu sosyal, siyasal, ekonomik ve kültürel alanlara egemen olan bir metropoliten kentte evrilmiştir. (Kıray, 1984). OECD'nin İstanbul'u incelediği raporunda, İstanbul'un metropol bir kent olup olmadığına dair yer verdiği başlıkta, bir kentin metropol bir kent olarak kabul edilmesi için gerekli olan “büyüklük, yoğunluk ve işlevsel işgücü piyasaları” olarak belirlenen üç ana kriterden, İstanbul'un büyüklük ve yoğunluğu karşılayabildiği belirtilmiş ancak işlevsel işgücü piyasaları konusunda verilerin eksik olması nedeniyle tam bir değerlendirme ortaya koyulamamıştır (OECD, 2008).

Kuban (2021), çeşitli ülkeler arasında yaptığı karşılaştırmada metropol kentlerin fakir ve kalabalık ülkelerde daha fazla olduğuna, bu ülkelerde gökdelenlerin sayıca fazla bulunduğuna ve bilim işlerinde çalışan insan sayısının az olduğuna ayrıca bu ülkelerde büyük fakir mahallerinin bulunduğuna dikkat çekerek, İstanbul'un fakir ve kalabalık bir metropol ülke niteliğinde bulunduğunu belirtmiştir. Bugün İstanbul, ekonomik yapısının değişmesi, nüfus ve yoğunluğunun muazzam ölçüde artmasıyla artık bir metropol kenti yerine megapol kenti görünümünü kazanmış olup, yoğun göç almaya devam etmektedir. Kuban (2010), göçmenlerin beş on bin nüfuslu köy veya kasabadan gelerek megapol bir kentte yaşam kurma isteklerinin “rasyonel bir temele dayanmayan, politik ideolojilerle bulandırılmış ve çarpıtılmış” olduğunu ve kentin insanları kısa sürede değiştiremeyeceğini ifade etmiştir. Ayrıca 1990'larla birlikte metropol kent görünümünden megapol kent görünümüne ulaşan İstanbul'da, “prestij, güç ve statü simgesini” ifade eden “parıltılı gökdelenlere, lüks ve ultra-lüks alışveriş merkezleri ve residencelere, yüksek ofis bloklarına”, karşılık gelen yeni mekânsal farklılaşmalar ortaya çıkmış, bu farklılaşmalar gelir eşitsizliğini derinleştirecek, toplumsal ayrışmayı ve

parçalanmayı artıracak olan yeni bir mimari tasarım olarak hayatımıza girmiştir (Akpınar ve Paker, 2007: 168-169). Bu bağlamda bazı gecekondu bölgeleri, çeşitli mahallelere dönüştürülerek kentle bütünleştirilmeye çalışılsa da yeni oluşan ve eskiyle benzerliği bulunmayan mekânsal ayrışmalar nedeniyle mevcut toplumsal farklılıklar pekiştirilmekte ve gecekondu-kent ikililiğin yerini, kentteki mekânlar-ultra lüks mekânlar almaktadır.

Sinemanın üretim yeri olması açısından Türk sinemasının adeta merkezi üssü konumunda olan İstanbul, Türk sinemasında bazen bir dekor olarak kullanılmıştır. Gecekondu-kent ikililiğine odaklanan çalışmamızın bu kısmında, İstanbul kent merkezinin sinema perdesine yansımaya odaklanılacaktır.

Gecekondu yerleşim yerinde yaşayan halkın suyu, elektriği olan bir apartman dairesinde yaşama umutlarının, yolsuzluk yapan müteahhitler tarafından nasıl sömürüldüklerine şahit olduğumuz **Otobüs Yolcuları** filminde, kent merkezine dair görüntülerin çok az olduğu dikkat çekmektedir. Haydarpaşa tren garında altı kişilik bir ailenin trenden indikleri görüntüleriyle başlayan **Gurbet Kuşları** filminde ise, İstanbul manzaralarının görüntülerine daha fazla yer verilmiştir. Haydarpaşa tren garının merdivenlerinde bütün ailenin durarak büyük, gösterişli İstanbul kentini izlediğini görüyoruz. Şah olmak niyetiyle geldikleri İstanbul için Tahir Bey ailesine, *dikkat edin birbirimizi yitirmeyelim, İstanbul şakaya gelmez bu iş* sözlerini sarf ederek, İstanbul’da olmanın dikkat edilmesi gereken bir iş olduğu konusunda ailesini uyarır. Bir gecekondu semtinde iki katlı ahşap bir eve yerleşen ailenin çocukları, İstanbul’a geldikleri ilk gün apartman dairelerinin, lüks villaların olduğu kent merkezinde yaşamının hayalini kurarlar. Filmde kardeşlerin hayal ettikleri kent merkezinin bir apartman dairesinin terasında, ailenin kötü yola düşen en küçük çocuğu Fatoş’un intihar ettiği sahnesinde, İstanbul kentinin bütün ihtişamı gösterilmekte ve filmin bu sahnesi ile İstanbul’u yenmek için gelen ailenin, yenilişine şahit tutulmaktayız.



Görsel 12: Fatoş'un İstanbul Manzarasına Doğru İntihar Ettiği Sahne

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Keşanlı Ali Destanı filmi, üç sokak çalgıcı çocuğun, apartmanların ve lüks araçların olduğu bir kent mahallesinin asfalt döşeli yolunda yürüyüp, şarkılarını söyledikleri sahne ile başlar. Filmin ikinci sahnesi, bir mezbeleyi andıran Sineklidağ gecekondu yerleşim birimidir. Kentin sakin, temiz, lüks görüntüsünün yanında Sineklidağ, kentin tersi niteliklerine sahip bir yerleşke görünümündedir. Keşanlı Ali'nin sevdiği kadın olan Zilha, Sineklidağ'ı bir bataklık olarak görmekte, masal diyarlarına benzettiği kent merkezinde yaşamayı düşlemektedir. Zilha'nın bu karşılaştırmasından gecekondu ve kent ikiliğinin derin mekânsal farklılaşmaları net bir şekilde ortaya koyulmuştur. Zilha'yı evlenme vadiyle kandıran zengin, kentli müteahhittin oturmuş olduğu villa, Zilha'nın sürekli hayalini kurduğu masal diyarlarındaki evleri andırmakta ve Zilha'nın Sineklidağ'da yaşadığı gecekondu eviyle hiçbir benzerliği bulunmamaktadır.



Görsel 13: Keşanlı Ali Destanı Filminde Sineklidağ Gecekondu Bölgesinden

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Bitmeyen Yol filminde lüks apartman dairelerine, İstanbul'un lüks otomobillerle dolu olan kalabalık ve yoğun trafiğine, asfalt yollarına, kent mekânlarında güzel giyinimli insanların eğlencelerine yer verilmiştir. Filmin son sahnesinde Ahmet'in adam vurduğunu öğrenen Cemile, büyük ve ihtişamlı İstanbul'un kent manzarasını büyük bir hayal kırıklığı, üzüntü ve öfke içeren duygularla seyreder. Tıpkı Gurbet Kuşlarında olduğu gibi bu sahnede de bir kente yenilişin dramı verilmiş, İstanbul'un yenilmez büyüklüğü bir kez daha vurgulanmıştır.

Ah Güzel İstanbul filmi eğitimli bir kişi olan Haşmet İbriktaroğlu'nun gözünden Boğaz'ın, yalılarının, Ayasofya meydanı gibi önemli semtlerinin görüntülerine yer verilen İstanbul kentinin, geçmişi ve bugünü eleştirilir. Haşmet, vapura binmek için beklediği sırada İstanbul'un güzelliği ve İstanbul'dan geçmiş olan atalarımızın anıları hakkında düşüncelere dalar. Haşmet, İstanbul'a hayranlık duymakta, gerçekte kalmamış olmasına rağmen gönlünde hâlâ güzel İstanbul'u yaşatmaktadır. İzmir'de ikamet ettikleri gecekondu bölgesinden, İstanbul'a şöhret olmak için kaçarak gelen Ayşe ile Haşmet'in yolları kesişir. Haşmet, adı "Pansiyon Medeniyet" olan randevu evi olarak kullanılan

pansiyonda, Ayşe’yi kötü yola düşürmek isteyen sözde yönetmenin elinden kurtarır. Randevu evi olarak kullanılan pansiyonun adında “medeniyet” ibaresinin eklenmiş olması adeta modernliğin karanlık tarafına yönelik bir göndermeyi içerirken, Haşmet’in doğmuş olduğu yalının yanı başında inşa ettiği gecekondur evi ise geleneksel yaşam biçiminin güven ve huzur duygusunu sunmaktadır.

Fatma Bacı filminin bir sahnesi, İstanbul kent merkezinde çok katlı, büyük, gösterişli apartman görüntüleri eşliğinde ezan sesiyle başlar. Bu görüntüler arasında kamera objektifi bir apartman dairesinin en altında bulunan, apartman dairelerine göre oldukça küçük pencerelere sahip bir kapıcı dairesi gösterilir. Bu dairede Fatma Bacı, namaz kılmaktadır. Kapıcı dairesinin içi oldukça geleneksel biçimde döşenmiştir. Evin bir odasında evin oğlu, bir başka küçük odasında ise kız kardeşler aynı yatakta yatmaktadırlar. Ev bir giriş, iki küçük oda ve küçük mutfaktan oluşmaktadır. Rıza Bey’den evlilik dışı hamile olan Halime, küçüklüğünden beri ailesiyle birlikte oturmuş olduğu apartmanın kapıcı dairesinden kurtularak, en yüksekte ve en tepede olan bir çatı katında oturmanın hayalini kurmaktadır. Eşinden boşanamayacağını söyleyen Rıza Bey, Halime’ye istediği çatı katını tutacağını sözünü verir. Rıza Bey’in satın aldığı evin deniz manzaralı geniş bir balkonu bulunmaktadır. Evin manzarasından İstanbul kent merkezi adeta küçücük görünmektedir. Halime, Rıza Bey’e artık dünyaya yukarıdan bakıcam, on beş yıldır herkesi tepemde taşıdım, bundan sonra tepemde kimse olmayacak, şu insanlara bak, minicik hepsi buradan bakınca nasıl hepsi ufalıyor, vapurlar oyuncak gibi diyerek hayalini kurduğu yeni yaşamına adım atar. Ben artık hepsinden yükseklerdeyim ifadesini, tekrarlayan Halime oldukça mutlu görünmektedir. Halime, sadece kent merkezinde yaşamayı değil, kentin merkezinde herkesten yüksekte yaşama hayalini gerçekleştirirken bu uğurda yaşça kendisinden oldukça büyük ve evli ama varlıklı bir adamdan evlilik dışı çocuk sahibi olmayı göze almıştır. O artık kendisi için yegane amaç olan modern hayat için, geleneksel normları da hiçe saymaktadır.



Görsel 14: Halime'nin Yaşamayı Hayal Ettiği Çatı Katından Bir Görüntü

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Gelin filmi, Haydarpaşa tren garında Yozgat'tan gelen Veli, eşi Meryem ve oğulları Osman'ın trenden indikleri sahnesi ile başlar. Veli'nin abisi Hıdır kardeşini karşılamaya gelmiştir. Haydarpaşa tren garından çıkmış vapura binmek için beklerken, Osman annesi Meryem'e oldukça büyük ve ihtişamlı görünen bir gemiyi göstererek onun ne olduğunu sorar. Annesi de gemiyi ilk kez gördüğü için şaşkınlıkla gemiye bakmaktadır. Amcası Hıdır, Osman'a onun bir gemi olduğunu söyler. Hıdır, kardeşi Veli'ye gemide giderken İstanbul'un semtlerini anlatır. Hıdır, İstanbul'un büyüklüğüne şaşırان kardeşi Veli'ye henüz gördüklerinin onda birine denk geldiğini, İstanbul'un insanlardan oluşan bir deniz olduğunu söyler. Meryem henüz ayak basmış İstanbul kentini, ağzı açık bir şekilde seyrederek. Veli abisiyle gecekondular evlerinden içeri girdiğinde evlerinin bahçesinde görünen kent merkezindeki binalara bakar. Hıdır, gülümseyerek baktığı yerin kentin diğer tarafı olduğunu ve yeni dükkânlarını o bölgede açacaklarını söyler. Veli, o bölgenin büyük bir yer olduğunu söyler. Hıdır, büyük ne ki oğlum, görsen aklın şaşar ifadesiyle karşılık verir. Bir sonraki sahnede, Hacı İlyas işlettikleri bakkalın içinde oğlu Veli'ye, bulundukları mahallenin Anadolu'nun herhangi bir kasabasıyla aynı büyüklükte

olduğuna ifade edecektir. Hacı İlyas oğluna, ülkenin her bölgesinden insanın aynı mahallede toplanmış olduğunu, başıyla işaret ederek İstanbul'un yapıların arkasındaki yer olduğunu, önlerinde kimsenin duramaması için o tarafta iş tutmaları gerektiğini anlatır. Kentin göbeğinde ürünlerden daha fazla kâr elde edebileceklerine inanan Hacı İlyas, burada alışverişlerin gramla, karşı tarafta kiloyla yapıldığını söyler. Tam o esnada Hacı İlyas'ın bu sözünü adeta doğrular biçimde dükkâna giren küçük bir kız çocuğu, iki yüz elli gram zeytin ister. Hacı İlyas ve çocukları için kent merkezi, geldikleri Yozgat'tan ve oturdukları gecekondu mahallesinden bambaşka bir dünyaya karşılık gelmektedir. Evin kadınları için aynı ifadeyi kullanmak mümkün değildir. Geldikleri günün ilk akşamı odalarında baş başa kaldıklarında Veli, eşi Meryem'e yerini yadırgayıp yadırgamayacağını sorar. Meryem, evin avlunun oradan ayrıcalığı mı var der. İstanbul'a taşınmış olmasına rağmen, evin konumu, yapısı, bahçesi, evin içi, eşyalar, kadınların kıyafetleri, aile içi roller hepsi gelenekselliğini korumaktadır. Evin içine hapsedilen rollerinde kadınlar için büyük şehirde olmakla, Yozgat'ın köyünde bulunmak arasında herhangi bir fark bulunmamaktadır. Onlar için Veli'nin sözleriyle, evden çıkmadıkça gök aynı göktür.



Görsel 15: Gelin Filminde İstanbul Kentinin Uzaktan Görünümü

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Düğün filminde İstanbul kenti sinema perdesine hızlı ve hareketli bir kent olarak yansıtılmıştır. İnsanlar Urfa'da olduğu gibi durgun ve sakin değil, aktif ve hareket eden konumundadırlar. Urfa'daki esnaf iş yapmaz, millet alış verişe katılmazken, İstanbul'da

balıkçı, simitçi, hamal, sokak satıcıları vb. herkes iş yapmakta, insanlar alışverişe katılabilmektedirler. Bütün kardeşler gecekondu evlerinde oturmuş tam akşam yemeklerini yiyeceklerken, kapıdan içeri İstanbul'a gelmelerine ön ayak olan, Bekir emmi dedikleri kişi girer. Bekir emmi yemeklerini yiyip, kahvelerini içtikleri sırada *bildiğin orman İstanbul, ağaç denizi değil, insan denizi, kolay mı belledin insan denizini yırtıp, geçmeyi bura yiğidin harman olduğu yer* der. Halil bunun kolay olmadığını, ancak kendilerine de burada bir yer olması gerektiğini söyler. Bir başka sahnede, Halil ve Bekir emmileri ortak iş yapmak istedikleri Cabbar'ın kaldığı otele giderler. Cabbar kendisine Urfa'yı soran Halil'e, Urfa'nın ölü evi gibi durgun olduğunu söyler. İstanbul ile Urfa'nın kıyaslarının yapıldığı filmde, İstanbul canlılığı, hareketliliği, işi, çalışmayı, parayı ve fırsatları temsil etmektedir.



Görsel 16: Düğün Filminde Kent Görünümü

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Akad'ın üçlemesinin son filmi olan ***Diyet*** filminde, temiz, düzenli apartmanlardan oluşan İstanbul kenti gösterilir. Hasan, çocuklarıyla birlikte gittikleri piknikten geri dönen Hacer'e dolmuştan indikleri yerde apartman dairelerini göstererek, *bakmaya doyamıyor insan* der. Hacer, *bizim onlara bakacak halimiz mi var* diyerek karşılık verir. Hasan, *yükseğe bakmaktan bir zarar olmaz* ifadesini kullanır. Hasan ile Hacer evlendikten sonra bir akşam rüyasından uyanan Hasan, Hacer'e dördüncü katı da diktiklerinde üç daireden kira alabileceklerini ifade eder. Hacer, kapılarını kimsenin zorlamayacağı bir katın yeterli olduğunu zikreder. Hasan, Hacer'e yetinmenin iyi olmadığını, daha fazlasını istemesi

gerektiğini söyler. Bir başka sahnede İstanbul kent merkezinin, Hasan'ın gecekondu bölgesinde dikecekleri gecekondu evi için kazdığı arazinin tam karşısında bulunduğu görülür. İstanbul kent merkezi, gecekondu bölgesinin ötesinde yer almakta arzu edilen ve uzakta olana karşılık gelmektedir.



Görsel 17: Diyet Filminde Kent Görünümü

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Ailesinin tamamını bir traktör almak için geldikleri İstanbul kentinde kaybeden Öfkeş'in hikayesi anlatılan **Taşı Toprağı Altın Şehir** filminin ilk sahnelerinde, İstanbul'a göç etme konusunda oldukça hevesli ve istekli olan Öfkeş'in, İstanbul'un büyük bir şehir olması, nüfusunun kalabalık olması, yollarını kaybetme durumlarının oluşabilmesi gibi nedenlerden dolayı İstanbul'a göç etme konusunda çekincelere sahip olduğuna yer verilmiştir. Başka bir sahnede, ailenin tren içinde İstanbul'a gittiklerini görürüz. Haydarpaşa tren garında inen aile, İstanbul'un nüfusu ve rakımını gösteren tabelanın önünde büyük binalar, çok katlı apartmanlara sahip İstanbul'u hayretler içinde izlerler. İstanbul'un kalabalık nüfusu, büyük apartmanları, yoğun trafiği köy hayatının durgun, sessiz halinden oldukça farklı görünmektedir. Öfkeş İstanbul tabelasının önünde İstanbul'a fazla gelmekten başta korktuğunu ancak milyon nüfusa sahip olan İstanbul'da kendilerinin de ekmek bulabileceğini düşündüğünü söyler. Öfkeş oğlundan kendilerini de nüfus tabelasına geçirmelerini ister. Mehmet beş milyon yüz altmış sekiz bin olan

İstanbul nüfusuna dört kişilik ailesini de ekler. Filmin sonunda tek kalan Öfkeş, İstanbul'a öfkesini İstanbul tabelasına çamur sürerek gösterir.



Görsel 18: Taşı Toprağı Altın Şehir Filminde Kent Görünümü

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Zengin-fakir ayrımı çerçevesinde sınıf çatışması işlenen **Devlet Kuşu** filminde, İstanbul kenti yollarıyla, boğaz manzaralarıyla arka planda dekor olarak kullanılmıştır. Gecekondu bölgelerinde meydana gelen apartmanlaşmaya yer verilen filmde, çeşmelerinden su bile akmayan gecekondu evleri ile oldukça lüks içinde döşenmiş olan apartman daireleri arasındaki tezatlık vurgusuyla, yoksulluk ile zenginliğin bir aradalığına dikkat çekilmiştir. İstanbul kent merkezine özgü zenginlik, lüks ve konforlu yaşam Devlet Kuşu filminde, gecekonducuların artık ötesinde olmayan aksine tam karşılarında bulunan bir duruma gelmiş ve bölge insanların, kentli-gecekondu arasındaki derin sınıfsal farklılıklarla her gün yüzleşebilecekleri kaçınılmaz bir hâl almıştır. Artık gecekondu bölgelerinde zengin ve kentli insanların yaşamaya başladıkları apartman daireleriyle, merkez ötede olmaktan çıkmış, gecekondu bölgelerinin tam ortasına yerleşmiştir.

Talihli Amele filminde, İstanbul kent merkezi inşaatı tamamlanmış veya yapımı devam eden çok katlı apartmanlar, yabancı adlara sahip iş yerleri, çeşit çeşit bankanın olduğu, lüks, gösteriş ve zenginliğin kenti olarak yer almıştır. Her geçen gün bir yenisi eklenen apartmanlarla, İstanbul kent merkezi adeta apartmanlardan oluşan bir ormanı

andırmaktadır. Yan yana bulunan çok katlı apartman dairelerinin ve büyük ticari kuruluşların merkezi olan İstanbul, kendisine has sanatsal, mimari ve tarihi görüntüsünden uzaklaşmış, büyük bir metropol görünümündedir.



Görsel 19: At Filminde Kent Görünümü

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

At filminde İstanbul kent merkezi, çetelerle anlaşılmış olan satıcıların rahatça satış yapabildikleri, temiz parkların bahçelerin bulunduğu, lüks ve gösterişli villaların ve pek çok büyük şirketin bir arada olduğu, her türlü insanın bulunduğu oldukça kalabalık, hareketli, tarihi mekanlara sahip, büyük bir şehir olarak sunulmuştur.

Züğürt Ağa filminde İstanbul kenti, yağmurun yağmaması, ekinlerin çürümesi, hayvanların hastalanması, marabaların belası gibi köy yerlerine ait sıkıntıların olmadığı, çok işin bulunduğu, aklını kullananın köşeyi döndüğü, yollarının geniş, trafiği sıkışık, kalabalık, pahalı, sıra üstüne dizili büyük ve gösterişli apartmanların, lüks restoranların ve iş yerlerinin olduğu bir kent hüvviyetindedir. Züğürt Ağa filmi, köyden kendine bir ev kiralayıp, iş yeri açabilecek kadar bir parayla gelmiş bir kişinin bile İstanbul'da tutunurken ne kadar büyük zorluklarla karşılaşabileceğini anlatması ve İstanbul'un

göçmenler için gittikçe yerleşmesi zor bir şehir olduğunu vurgulanması bakımından önemlidir.



Görsel 20: Züğürt Ağa Filminde Kent Görünümü

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Bir Avuç Cennet filminde, kent yüksek apartmanlara ve kalabalık nüfusa sahip bir yerleşke olarak sunulmuştur. Filmde, Kamil'e kendilerini İstanbul'a taşıyan traktör şoförü Enver, *daha ne istiyorsun denize karşı eviniz var, devlet kapısında işin de var, bir avuç cennet burası be kardeşim* der. Enver'in övdüğü ev hurda bir araç, beğendiği iş ancak karınlarını doyurabildiği bir iş, bir avuç cennet dediği arazi de apartman sakinlerinin kalmalarını istemedikleri belediyeye ait bir arazidir. İki çocuklarıyla göç eden aile, köyün kendilerine bu kadar olumsuz şartları bile sağlayamaması nedeniyle gittikçe yerleşmesi ve tutunması zor olan kent hayatında bir umut yer edinmek için çabalamaktadırlar. Olumsuz koşullarına rağmen umut vermeye devam eden kent yaşamı, özellikle kimsesi olmayan göçmenlere fırsat kapılarını ya hiç açmamakta ya da umut edilenden daha da zor şartlar sunmaktadır.

Hareketliliğin, canlılığın, dinamikliğin, çalışmanın, lüksün, zenginliğin, kalabalıklığın, gösterişin, apartmanların, villaların, çeşitli iş merkezlerinin, fabrikaların ve üretkenliğin merkezi olan İstanbul kent merkezi ile durağanlığın, işsizliğin, sefaletin, imkânsızlığın, kötü yaşam koşullarının, elektriği ve suyu olmayan derme çatma gecekondü evlerinin bulunduğu İstanbul'un gecekondü bölgeleri karşılaştırıldığında adeta mekânsal farklılaşmalarının gece ve gündüz gibi ayrı oldukları görülmektedir. Filmler özelinde

baktığımızda karakterler, İstanbul’un kent merkezinde içinde elektriği ve suyu olan bir apartman dairesinde yaşamanın hayalini kurmakta, özellikle 80’lerle birlikte göçmenlere kucak açmayan, yaşanması ve yerleşmesi gittikçe güçleşen İstanbul kentinde, bir umut tutunmaya çabalamaktadırlar.

3.4. Öteki, Tuhaf, Yabancı

3.4.1. Başka İstanbul Yok: Kentteki Öteki

Kısaca özetlediğimiz gecekondu bölgesinin ve evlerinin niteliklerine baktığımızda göze çarpan en önemli detaylardan birisinin yoksulluk olduğu görünmektedir. Yoksulluğun bedensel bir mesele olmakla birlikte aynı zamanda toplumda alınması gerekenlere ulaşamama anlamına gelmesi sebebiyle psikolojik ve sosyal bir mesele olduğunu belirten Bauman’a göre; yoksul olan kişiler “kendini beğenmeme, utanma, ıstırap çekme, suçluluk duyma, kendini değersiz görme, kin ve nefret” gibi duygu durumları yaşayabilmektedirler (Bauman, 1999: 60). Yoksul ve göçmen olan kesimin barınma ihtiyacından doğan gecekondu yaşam birimi, Oscar Lewis’in kullanmış olduğu “yoksulluk kültürü” terimine karşılık gelen yaşam biçiminin devamlılığını sağlayan sosyal bir düzene tekabül etmektedir. Bölge bireylerinin “ulusal kurumlarla bütünleşememe, aşağı seviyede kurulan bir toplumsal örgütlenme ve yaşamak için gerekli mücadele içinde bulunmama” gibi evrensel nitelikler barındıran yoksulluk kültürü, benzer yaşam tarzlarına sahip insanların bir arada bulunmasını ifade etmektedir (Türkdoğan, 1977: 17). Yoksulluk ile yoksulluk kültürü olgularını birbirinden ayırt eden Lewis, yoksulluk kültürünü kuşaktan kuşağa devam eden bir alt kültür olarak değerlendirmektedir (Akt., Bilen & Şan, 2006). Bu anlamda yoksulluktan farklı olarak kent yoksulluğu veya gecekondu kültürü olarak da ifade edilen yoksulluk kültürü olgusu, gecekondu bölgelerinde yaşayanların “bakış açılarını, yaşam felsefelerini ve dünya görüşlerini” aktaran bir kavram niteliğindedir. (Türkdoğan, 2015: 43-44). Özellikle gecekondu sakinlerinin sahip olduğu yoksulluk kültürü içinde geleceğe dönük planların yapılmaması, sürekli iş değişikliği, kalabalıklar halinde yaşama, yiyecek stoklama imkânlarının olmaması, eşyaların sıklıkla rehin olarak verilmesi, fiziksel şiddete başvurma, düzensiz aile planlaması gibi durumlar, standart toplumsal koşullardan bir sapma meydana getirmektedir (Türkdoğan, 2015). Ayrıca yoksulluk kültürünün bir “içerilme” değil, bir “dışarılma” meselesi olduğunu, dışarısının da en az içerisi kadar kapalı bulunduğunu belirten Çiğdem’e göre yoksulluk kültürü,

yoksul bireylere yönelik hâkim söylemlerin yoksul bireyler tarafından içselleştirilmesi ve bu bireylerin hâkim kültüre ait olmadıkları ve olamayacaklarının bilincine vararak dışlandıklarını kabullenme durumudur (Çiğdem, 2016). Ekonomik kaynaklara erişemeyen, insani şartlarda yaşam imkânına ulaşamayan yoksul bireyler dışlanmaya maruz kalmakta, dışlanan bireyler ise toplumsal bütünleşmeden mahrum kalarak yoksulluk kültürünü devam ettirmektedirler. Ancak devlet merkezli uygulamalar ve sivil toplum kuruluşlarının çözüm önerileriyle yoksulluk olgusunun ortadan kalkabilmesi mümkün olacaktır (Bilen ve Şan, 2006: 177).

Günümüzde “köylü” kelimesi hakaret etme, aşağılama, küçük düşürme anlamlarında, medeniyetten nasibini almamış insanları çağrıştıracak şekilde kullanılmaktadır. Hacı Kurt’un Türkiye üzerinde kentli-köylü ayrımını incelediği çalışmasında kentlilere ve köylülere sormuş olduğu “Sizce ‘köylü’ kelimesi neyi ifade ediyor?” sorusuna deneklerin toplam %66’sının “yoksulluk, terk edilmişlik, cehalet, istenmeyen” anlamlarını çağrıştırdığını belirtmeleri, köylülere yüklenen olumsuz etiketleri ortaya koyması bakımından oldukça önemlidir (Kurt, 2006). Bu bağlamda istenmeyen tüm davranış kalıpları, kıroluk ve hanzoluk gibi ifadelerin kelime karşılığında “köylü” ifadesi kullanılmakta ve köylüler kendileri için kullanılan olumsuz anlamlı kelimelerle ötekileştirilerek dışlanmaktadır (Barbarosoğlu, 2005). 1945-50 döneminde göçmenler, kent yöneticileri ve halk tarafından kentin yapısını altüst eden, emek ve gelir bağlamında kente fayda sağlamayan, istenmeyen unsurlar olarak görünmektedirler (Şenyapılı T., 1981). Kentli için köylülerin köylerinde bulunduklarında “sevimli ve otantik” göründüklerini belirten Barbarosoğlu (2005: 246-247), köylülerin kentlere göç ederek adeta kenti işgal altına aldıklarında “kentin yeni değer üretememesi, alt yapı sorunlarının ortaya çıkması, gerektiği kadar modernleşememelerinin” mümessilleri olarak göçmenlerin görüldüğünü ifade etmiş ve göçmenlerin kentin dışında olarak ötekileştirildiklerini vurgulamıştır. Kentliler, kentin yapısını bozmakla suçlayarak ötekileştirdikleri göçmenleri, Charlie Campbell’in (bir hayvan, bir kişi, bir grup gibi) başka bir canlı, nesne, kişi veya kişileri suçlama anlamında ortaya attığı “günah keçisi” olarak görmektedirler. İster bilinçli ister bilinçsizce olsun, kendilerinden daha aşağıda gördükleri günah keçilerine yapılanların, onlara müstahak olduğu yönünde günah keçisi yaratmanın psikolojisine sahip olan kentliler, günah keçisi olarak gördükleri göçmenleri, kentlerin yapısını bozan unsurlar olarak değerlendirmektedirler (Campbell, 2020).

Türk sinemasında da duymaya alışık olduğumuz “Başka İstanbul Yok!” ifadesi, İstanbullular tarafından şehre sonradan göç etmiş olan kişilere yönelik uyarıcı, tenkit edici, dışlayıcı, aşağılayıcı gibi anlamlarda kullanılan bir tabirdir. Ortaylı (1986: 185) İstanbullunun bu tabiri kullanımını şu şekilde açıklamıştır:

1950’li yılların İstanbul’unu tanıyanlar bilir; şehrin zor hayatından, geçim sıkıntısından bunalan İstanbullular; çarşıda, pazarda, vapurda, tramvayda şaşkınca gezinirken sağa sola çarpan veya birinin ayağına basan Anadolu gurbetçileri: “Hop yavaş ol, yürümeyi öğren, bundan başka İstanbul yok” diye azarlarlardı: “Başka İstanbul yok” sözü; sadece hıncını aciz birinden çıkarmak ve İstanbullulukla övünmek, çok çok şehre dışardan gelene dış bilemekten ötede, bir bilince dayanmıyordu.

“1970’li yıllarda kültürel yozlaşmanın ve arabesk kültürün ortaya çıkmasına neden olduğu düşünülen göçmenler, 1980 ve 90’lı yıllarda siyasal İslam ortamının gelişeceği alanı oluşturmuş, marjinal grup olarak ötekileştirilen bu kesim 1990 yılında da Türkiye’de politikayı ve kültürü belirler hale gelmişlerdir” (Erman, 1996). Aynı zamanda göçmenler, kentle bütünleşme oranları ister yüksek ister düşük olsun kent değerlerini ve toplumsal normlarını öğrenip, bu öğrendiklerini geldikleri taşra eşrafına da taşıyarak genel bir “dünya görüşü” değişikliğinin meydana gelmesine de katkıda bulunmuşlardır (Şenyapılı Ö., 1981).

Göç yoluyla gelen alt kültürlerin farklılıklarını, bünyesinde toplayarak adeta bir kültür mozaigine sahip olan kentlerin içinde, kentle bütünleşme sağlayamayan, “çarpık kentleşmeye” veya “kentlerin köylüleşmesine” neden oldukları için dışlanan, ötekiler bulunmaktadır (Tatlidil, 1992). Ümraniye’de yapılan bir çalışmada merkezde oturan kesime, “bölgelerinde yeni gecekondu yapımını isteyip istemedikleri sorulmuş” ve bölge halkı, gecekondulaşmanın köylü kesimini arttırdığını, artan nüfusun yeşil alanı azalttığını, trafik ve alt yapı sorununu ortaya çıkardığını ve nüfusun heterojenleştikçe sorunların çözümlerinin giderek zorlaştığını belirterek, yeni gecekondu yapımlarına sıcak bakmadıklarını dile getirerek, yerel ve toplumsal sorunların kaynağı olarak gördükleri ve öteki olarak değerlendirdikleri köylü göçmenleri istemediklerini beyan etmişlerdir (Erder, 2001). Öteki olarak tanımlanan bir kısım göçmenler, kentlilerle yakın ilişkiler kurmak isteseler de kentliler, gecekonducuları tanımak için isteklere sahip olmamışlar ve göçmenleri kentsel yaşam tarzını ve kentin estetiksel görünümünü bozmak, ağır trafik ve kent sorunlarına neden olmakla suçlamışlar ve gecekondu bölgelerini suçun, fahişeliğin

ve uyuşturucunun kaynağı olarak görmüşlerdir (Karpat, 2022a:). Kentliler tarafından dışlanan ve kentlerin sınırlı kaynaklarından istifade etme imkânına ulaşamayan göçmenler arasında kötü yola düşme, şiddet ve suç işleme oranları artmış ve göçmenlerin kentlerin kentsel nitelikleriyle uyuşmayan davranış kalıpları, kentsel bütünleşmeye zarar vermiştir (Tatlıdil, 1992). Kentle bütünleşemeyen göçmenlerin suça yönelmesi, suçlu alt kültürünü meydana getirmiştir. Suç işleme eyleminin daha çok sefalet mahallelerinde yaşayan kesim tarafından gerçekleştirilmiş olduğunu beyan eden Sağlam’a göre; göçmenlerin kendilerini “biz”, kendilerinden önce şehre yerleşmiş olanları “öteki” olarak kurguladıkları sosyal bağlamda, suçlu alt kültürü oluşmasının dayanakları sağlanmıştır (Sağlam, 2006). Suçlu alt kültürüne mensup olan insanlar incelendiğinde özellikle ikinci kuşak göçmen çocuklarında suç işleme eğilimlerinin yüksek olduğu tespit edilmiştir. Kent yaşamına göç edilmesiyle ailenin toplumsal kontrol mekanizmasında meydana gelen gerileme sonucu çocuğun kontrol edilmesinde yaşanan güçlükler, çocuğun suçlu alt kültürle etkileşimini kolaylaştırmakta ve bu kültürün değerlerini benimsemelerine neden olmaktadır (Gökulu, 2010). Kırsal aile yapısının cemaat duygusunun aile fertlerine sunmuş olduğu güven dayanağından kente göçle birlikte mahrum kalan birey, kentle bütünleşme noktasında yaşadığı sıkıntılı durumlar neticesinde yabancılaşma ve anomi gibi durumlar yaşayarak birtakım farklı sosyal, psikolojik ve ekonomik nedenlerinde etkisiyle suça yönelme eğiliminde bulunmaktadır.

“Baba” figürünün evin reisi konumunda olması, resmi nikahla birlikte dini nikaha devam edilmesi gibi kırsal yaşamın aile yapısının özellikleri belli noktalarda gecekondü aile yapısında da devam etmektedir. Ancak gecekondü aile yapısında yaygın olarak evlilik yaşının yükselmesi, çocukların kendi istedikleri kişilerle evlenebilmeleri, geleneksel değerlerden uzaklaşılması gibi dönüşümlerin meydana gelmesi, kır kökenli geleneksel aile yapısından önemli ölçüde uzaklaşıldığına işaret etmektedir (Kongar, 2018). Özellikle geleneksel geniş aile düzeninden, gecekondü ailesine geçişle birlikte kadının toplumsal rolünde birtakım değişiklikler meydana gelmiştir. Görünmeyen ve duyulmayan göçmen kadınları, kendi sözleriyle görünür ve duyulur kılmak amacıyla yazmış olduğu makalesinde Erman (1998), köylü kadınlar için kentte yaşamının, tarla işlerinde köle gibi çalışmaktan kurtulmak, akraba baskılarından uzaklaşmak, sağlık, eğitim gibi imkânlardan faydalanmak gibi anlamlara geldiğini belirtmiştir. Kente yerleşen bir göçmen kadının “*köyde kalsaydık, altı-yedi çocuk olurdu. Altı-yedi çocukla iki çocuğu yetiştirmek bir*

mi?” sözleri, kente yerleşen göçmen ailelerin fertleri sayısında meydana gelen dönüşümü ortaya koymaktadır (Erman, 1998: 357). Aynı zamanda kent yaşamının sunmuş olduğu eğitim olanağından faydalanan kadın, üretken konumuna geçerek ev dışında çalışıp eli ekmek tutan birisi olmak istemektedir. Köylülükten uzaklaşarak modernleşen göçmen kadınlar, modaya uygun olanı giymeyi, yemeyi ve toplumsal imkânlardan faydalanmayı arzulamaktadırlar (Kaypak, 2019). Kadını eve kapatarak çalışmasına mani olan geleneksel aile sisteminin dışına çıkmayı başarabilen göçmen kadınlar, hizmetçilik, bakıcılık, tekstil veya fabrika işçiliği gibi güvencesiz işlerde çalışmak durumunda kalmışlardır. Ancak bazı göçmen kadınlar, buldukları işlerde zor çalışma koşullarına dayanamamaları, mesleki tatmini bulamamaları gibi nedenlerden dolayı ücret karşılığı bir işte çalışmaya sıcak bakmamışlar ve evliliği ücretli işte çalışmaktan bir kurtuluş olarak görmüşlerdir (İlkkaracan, 1998). Karşılaştıkları pek çok soruna rağmen aile içerisinde kente göç etme ve kentle bütünleşme aşamalarında belli bir çaba ve sorumluluk alan kadınlar, aile ve toplumsal bağlam içindeki konumlarını daha saygın bir pozisyona taşıyabilmeyi başarmışlardır (Erman, 1998).

Bu dönemde çekilen Türk filmlerinde, özellikle gecekondu-kent ikilemi ile köylü-kentli ikilemi; kimlik krizi, toplumsal cinsiyet rolleri, işçi sömürüsü, iktidar eleştirisi gibi konular çerçevesinde işlenerek dönemin sosyal sorunları ortaya koyulmuştur (Çelik ve Tezcan, 2017). Çalışmamızın bu kısmında da kentlilerin köylülere bakış açılarına yer verilerek, göçmenlerin kentliler nezdinde görünümeleri ve ötekileştirilen göçmen imajı ortaya koyulmaya çalışılacaktır.

Otobüs Yolcuları filminde Selim’in, şoför Kemal ile Yeşiltepe inşaat firmasının sahibi olan Mahmut Bey’in kızı Nevin arasında yaşanan yakınlaşma için *bu da şoförlerden hoşlanıyor demek ki* sözleri, inşaat işçilerinin yanındaki kadına seni bu adamlardan kurtaralım diyen Nevin’in erkek kardeşi olan Tayfun’a, kadınla yakınlık kuran Selim’in, *sen önce ablamı şoförlerden kurtar* demesi ve bu sözler üzerine Tayfun’un şoför Kemalle yan yana gördüğü ablasına ters bir şekilde eve gitmesi gerektiğini söylemesi, Nevin’in üniversiteden arkadaşları ile tanıştırdığı Kemal için *gerçekten çok farklı bir şoförmüş* ifadelerini kullanarak gülmeleri, Nevin’in babasının Kemal’i öldürmeleri için gönderdikleri adamlara bir şoförü haklayamadıkları için kızması, Nevin’in halasının hevesi geçinceye kadar Kemal’i özel şoförü yapması teklifi ve bir başka halasının kız kardeşine *sen de berbere tutulmuştun, unutma* diyerek karşılık vermesi, Nevin’in

halasının nişanına davet edilen Kemal'in ha-ha-ha dansını bilmemesi sebebiyle alay edilmesi ve Kemal'in kendisini sözlü taciz eden adamı itmesi üzerine, ittiği adamın arkadaşının *burayı şoförler odası mı sandın* diyerek Kemal'e saldırması gibi pek çok kez Kemal'in yapmış olduğu mesleğinden dolayı aşağılanarak, küçük görüldüğüne tanık olmaktadır.

Kızının şoför Kemalle evlenmesine karşı olan Mahmut Bey, Kemal'i kendi işlerinden uzak tutmak istediği için bu evliliği kabul eder. Kızına evlenmelerine karşı olmadığını ve bir yıl içinde Kemal ile evlenebileceklerini söyleyen Mahmut Bey, kızına bir yıl boyunca yurt dışında balayı yapmaları gerektiğini böylece kendi muhitlerinin Kemal'in şoför olduğu gerçeğini ancak unutabileceklerini anlatır. Bu sahnede de Kemal'in mesleğinin diğer kentli, zengin kesim tarafından aşağılanabileceği ifadesi, marjinal işlerde çalışanları küçük gören geniş bir kentli kesim olduğunu ortaya koyması bakımından önemlidir. Özellikle Nevin'in halalarının aralarında geçen muhabbette sadece şoförlük değil, kuaförlük mesleği de aşağılanmakta ve bu sahneler vasıtasıyla marjinal işlerde çalışmak durumunda kalan kişilere yönelik kentli bireylerin dışlayıcı tavırları gösterilmektedir.

Kemal'in, Tayfun'un nezaketsiz davranışından dolayı kendisinden özür dileyen Nevin'e, *şoförlerle takılırsanız böyle olur işte* demesi ve kendisiyle evlenmek isteyen Nevin'e şoför karısı olarak fukaralık yaşayabileceğini esprili bir şekilde söylemesi, kendisine yönelik yapılan ötekileştirme ve dışlanmayı adeta baştan kabullenmiş olduğunu göstermektedir. Kemal de onu şoför olduğu için kmseymen kişiler gibi davranmakta, mesleğini severek yapmasına rağmen şoförlük mesleğini düşük statülü bir meslek olarak değerlendirmekte adeta kendi kendisini ötekileştirmektedir. Filmde Kemal karakteri, saf köylü, geleneksel, taşralı gibi vasıflara sahip olmayan, nerde nasıl davranması ve konuşması gerektiğini bilen, hakkını arayabilen, kitap okumasını seven, entelektüel bilgisi yüksek bir kişi olarak kurgulanmıştır. Ancak Kemal'i kentlilerle kurduğu temasta ön plana çıkaran kişiliğinden ziyade yaptığı meslek olmuş ve Kemal severek yaptığı şoförlük mesleğinden dolayı pek çok kez küçümsenmiştir.

Filmde Nevin'in annesinden söz edilmemektedir. Ancak Nevin'in dayısı gecekondlu mahallesinde oturmaktadır. Buradan Nevin'in annesinin de bir gecekondlu sakini olduğu sonucunu çıkarabiliriz. Ayrıca Nevin'in tarzına dikkat edildiğinde halalarına benzemeyen bir tarza sahip olduğu hemen fark edilebilmektedir. Nevin, ne gecekondlu mahallesine aittir ne de sosyete cemiyet hayatının bir parçası gibi hissetmektedir. Gecekondlu

sakinleriyle ve Kemalle ilişkisi bağlamında değerlendirildiğinde, Nevin'in kendisini gecekondlu mahalle insanına daha yakın hissettiği ortadadır. Bu bağlamda çalışmamızda Nevin'in, Kemal'e ve gecekondlu halkına yönelik duyduğu yakınlık, kentli zengin bir ailenin kızının duyduğu yakınlık olarak değerlendirilmemiştir.

Gurbet Kuşları filminde, trene ve vapura bilet almadan yalan ve dolana başvurup, görevlilere kendisini acındırarak para ödemedi işlerini yürüten sefil görünümlü adama, karşılaştıkları vapur seyahatinde ailenin ortanca oğlu olan Murat, *İstanbulcular senin gibilerine, haybeci* (iş gücü olmayan ve bedavadan hayatını geçindiren kişilere söylenen kavram (TDK)) *derler*, ifadesini kullanır.

Gurbet Kuşları filminde evin küçük kızı olan Fatma geleneksel değerlerin çözülüşünü simgeleyen önemli bir karakterdir. Fatma taşınmış oldukları gecekondlu evinin karşısında oturan ve İstanbul sosyetesinde hâkim olan Mualla adındaki kadınla arkadaş olur. Fatma ile Mualla'nın görüşme sıklıkları artar ve Fatma, Mualla ile gezmek için ailesine yalanlar söylemeye başlar. Mualla'nın kentli erkek arkadaşları, karşılaştıkları Fatma'yı gelecek toplantıları için davet ederler. İlk kez kentli bireylerin toplantısına katılan Fatma, nasıl hareket edeceğini tam olarak kestiremez. Toplantıda dans etmesini bilmediğini ve içki içmediğini söyleyen Fatma'yla, etrafına toplanan erkekler oruçlu olduğu için içki içmediği esprisini yaparak, kendilerince alay ederler. Fatma'nın *Ramazan ayında değiliz ki* şeklinde verdiği tepkisine de gülerler ve Fatma'yı pas geçtiklerini söyleyerek yanından uzaklaşırlar. Fatma'yı pas geçen erkeklerden birisi, dans ettiği sırada Mualla'ya *bu soğuk taşralıyı nereden bulduğunu* sorar. Mualla, Orhan ile sohbet eden Fatma'nın yanına giderek, Fatma'yı içki içmeye ikna eder. Fatma bu toplantıda Orhan'la tanışır.

Fatma, hoşlanmaya başladığı Orhan'la, ailesinin baskı ve engellemelerine rağmen buluşmaya devam eder. Orhan düzgün, kentli, beyefendi görüntüsünün arkasında esasında Fatma'yı evlenme vaadiyle kandırarak cinsel birliktelik yaşamak isteyen birisidir. Orhan bu emelini gerçekleştirmek için Fatma'yı boğazdaki yalısına götürür. Yalı boğaz manzaralı, lüks eşyalarla döşenmiş, gecekondlu mahallesi ve evlerinden oldukça farklı görünen bir evdir. Orhan bu evde sarhoş ettiği Fatma ile cinsel birliktelik yaşamaya zaten evleneceklerini söyleyerek ikna eder. Bu sahnenin hemen ardından Fatma abileri tarafından Orhan'la görüştüğü için *bu sefer çok başka olur* diyerek tehdit edilir. Fatma, bu tehditlerden korkar ve arkasında bıraktığı notla bavulunu alıp evden kaçarak, Orhan'ın evine yerleşmeye gider. Ancak yalıya vardığında, Orhan'ın kendisine bıraktığı notta

ailevi sebeplerden ötürü evlenemeyeceklerini, yaşadıklarının bir gençlik hatası olduğunu, ayrılarak daha büyük hataların önüne geçebileceklerini okur. Artık Fatma, İstanbul’da yapayalnız kalmıştır.

Filmde üniversitede tıp okumaya başlayan, evin küçük oğlu Kemal, kentli, eğitilmiş bir ailenin kızı olan Ayla adındaki sınıf arkadaşıyla gönül ilişkisine tutulmuştur. Kemal Ayla’yı evlerine bıraktığı sırada önlerine çıkan dilenciye Kemal’in para vermesini doğru bulmayan Ayla, sağlam bir kadının çalışmak varken dilenmemesi gerektiğini, aynı zamanda memleketini bırakıp İstanbul’a gelerek dilencilik yapmasını, İstanbulluyu soymaya çalışması olarak değerlendirdiğini dile getirir. Ayla, İstanbul’a neden gelirlerse gelsinler köylerinden kalkıp İstanbul’a gelen kişilerin, İstanbul’u İstanbulluluktan çıkardıklarını ve şehrin her tarafına yayıldıklarını söyler. Ayla, Kemal’in sorgulamalarına sonra *yoksa sen de mi onlardansın?* diye biraz alaycı bir tavırla karşılık verir. Kemal’in tepkisi ise *Allah göstermesin, benim ailem su katılmamış İstanbullu, köy adına Kadıköy’den başkasını bilmem* şeklinde olur. Kemal bir başka konuşmalarında, Ayla’ya tek kardeş olduğunu söyler. Kemal’in sevdiği kadına, memleketi ve ailesi hakkında söylediği yalanlar tesadüfen Murat abisiyle karşılaşmasıyla gün yüzüne çıkar ve Kemal’in söylediği yalanlardan dolayı Ayla ile arası açılır. Ayla ile bir süre küs kalan Kemal, fırsatı yakaladığında Ayla ile barışmalarını sağlar. Kemal, Ayla’ya taşradan gelenleri sevmediği için kendisine yönelik duygularının değişmesini istemediğinden, kaybetme korkusuna kapılıp yalan söylediğini açıklar.

Kemal, Ayla’nın ailesiyle tanışmaya gider. Ayla’nın annesi Kemal’e neden İstanbul’a göç ettiklerini sorar. Kemal, *daha iyi bir hayatı özledik herhalde* sözleriyle cevap verir. Ayla’nın tarihe meraklı olan babası da Türklerin tarihleri boyunca göç eden bir millet olduğunu, akıncı ruhumuzun uzun süre bir yerde oturmamıza engel olduğunu, göç ederek Türklerin medeniyetlerin taşıyıcısı olduğunu söyleyerek söze karışır. Kemal günümüzün de en önemli konusunun göç olduğunu söyler ve gazetelerde yer verilen göçmen haberlerine dikkat çeker. Yurtdışına göç eden kişilerin göç motivasyonları arasında Ayla’nın babasıyla, Kemal ters düşerler. Selim abisinin de Almanya’ya iş başvurusu yaptığını söyleyen Kemal, yurt dışına göç eden kişilerin insanların daha iyi şartlarda çalışmak için göç etmek durumunda kaldıklarını söyler. Ayla’nın babası bu konuda Kemal’le aynı fikirde değildir. Kendi doktor olan oğlu gibi bu göçmenlerin yurt dışında işsizlikten dolayı değil, gücümüzü temsil etmek için orada bulunduklarını ifade eder. Bu

bağlamda bu sahnede, taşralı bireylerin yurtdışı göç etme motivasyonları ile kentli insanların yurtdışı göç etme motivasyonlarının birbirinden farklı oldukları vurgulanmıştır.

Filmin bir başka sahnesinde gecekondu semtinin görüntüleri gösterildikten sonra Ayla ile Kemal'in sohbetine yer verilir. Kemal, ailesiyle İstanbul'a büyük umutlarla geldiklerinden söz eder. Ayla rahat bir hayatın herkesin hakkı olduğunu söyleyerek bu umutların boş olmadığını ifade eder. Gecekondu mahallelerini işaret eden Ayla, köylerinde yaşadıkları yoksullukları kentte de yaşadıkları için göçmenlerin İstanbul'a belki de göç etmemelerinin onlar için daha iyi olabileceğini üzülenek ifade eder. Kemal bu yoksulluğun sebebini insanların birbirini boğazlamalarına bağlamakta, bir gün birbirimize destek çıkmasını öğrenirsek o zaman büyük bir şehirde birlikte yaşayabileceklerine inanmaktadır. O gün gelene kadar da küçük evlerinin onarımı ile uğraşmaları gerektiğini belirtir. Ayla'nın göçmen olan Kemal'le temasından sonra göçmenlere yönelik suçlayıcı ve dışlayıcı tavrı dönüşmüş, göçmenlerin yaşadıklarını anlayan ve yaşadıkları kötü koşullar için üzülen bir kişiye doğru değişmiştir.

Keşanlı Ali Destanı filminde, Keşanlı Ali'nin sevdiği kadın olan Zilha, kent merkezinde yaşamayı adeta masallarda yaşamak olarak kurgulamakta ve kendisini yaşadıkları mezbelede kurtaracak kişinin hayalini kurmaktadır. Bir gün yaşadıkları bölgeye, müteahhit İhya Onaran'ın yolu düşer. Zilha'nın, oğlu Bülent'in kendisini terk ettiği eşi Nevvare ile benzerliğini görünce gözlerine inanamayan müteahhit, oğlunun içinde bulunduğu kötü psikolojik durumdan kurtulmasını sağlamak için Zilha'yı evlerine götürür. Bir başka sahnede, Zilha'yı oldukça değişmiş tam bir prenses kılığında görürüz. Uzun, örgülü olan saçları kısalmış ve modern bir tarzda kesilmiş, yüz hatlarını ortaya çıkaracak şekilde makyajı yapılmıştır. Zilha, oldukça gösterişli, şık ve zarif beyaz bir elbisenin içinde bir müzik aletinin önünde kendisinden istenilen şekilde baygın bir ifadeyle bakmaktadır. Bu sırada loş ışıklı olan odaya Bülent girer ve Zilha'yı o halde görünce kendisini başka birisi için terk eden eski eşi Nevvare'ye benzeterek bayılır. Bülent'in psikoloğu, baygın yatan Bülent'e Nevvare için üzülmemesi gerektiğini, eski eşine benzeyen Zilha'nın da Nevvare ile aynı işi görebileceğini söyler. Psikolog, Bülent'in babasına, Bülent'in bu durumdan kurtulabilmesi için Zilha ile yatması gerektiğini söyler. Bülent'in babası o zaman yatsınlar der. Psikolog bu durumun kolay olmadığını, Zilha'nın geleneksel bir namus anlayışına sahip olduğunu, nikâh akdi

olmadan Bülent'le yatmayacağını, imam nikâhı kıyılmadan Bülent'le birlikte olmak istemediğini ifade eder. Psikolog ve Bülent'in babası, Nevvare ile nikâhlı olan Bülent'in Zilha'yla yatabilmesi için yalandan bir nikâh organizasyonu yaparak, Zilha'yı kandırma planı yaparlar.

Keşanlı Ali, Zilha'ya dayısını kendisinin öldürmediğini açıkladığı sahnede, kendisine inanmayan Zilha'ya *bu dünyada namuslu, insaniyetli oldun mu alaya alınıyorsun zorba, katil oldun mu saygı itibar görüyorsun* der ve ekler *eşanemiz hep bu yalandan çıktı* der. Keşanlı Ali'nin bu ifadeleri saf, masum, dürüst köylülerin neden kent yerlerinde tutunamadıklarını ortaya koyan önemli bir anlatımdır.

Keşanlı Ali Destanı filminin başından sonuna kadar Sineklidağ sakinlerinin, Zilha ve Keşanlı Ali dışında, şehirle ve kentli insanlarla temaslarının olmadığı görülmektedir.

Bitmeyen Yol filminde, Ahmet, İstanbul sokaklarında yürürken, yanından geçen bir adamlar çarpışır. Adam, Ahmet'e *önüne baksana be adam, bundan başka İstanbul yok* diyerek, Ahmet'in görgüsüz tavrını aşağılar. Bu ifade bir kişinin, medeni nezaket kurallarını ülkenin en gelişmiş şehrinde öğrenip uygulayamıyorsa, başka herhangi bir semtte de öğrenemeyeceği anlamında kullanılmaktadır. Aynı zamanda kentli bireyin, göçmen olan Ahmet'i *başka İstanbul yok* sözüyle aşağılamasının altında, kendisini ondan üstün gördüğü gerçeği de bulunmaktadır.

Sabah ezanından önce alanda toplanmış işsiz kalabalıklar, kendilerini almaya gelen kamyonetin kasasına binebilmek için birbirleriyle amansız bir mücadeleye girerler. Kalabalık ancak polislerin alana girip zor kullanmasıyla kamyonetten indirilir. İşçi götürmek için gelen kişi polise durumu şu şekilde açıklar: *biz yirmi kişi lazım dedik, nah bu ayılar tekmi bir olup kamyonete saldırdılar*. Polis Bey adamın bu cümlesine *sen ne biçim konuşuyorsun, ayılar diye sen kimden bahsediyorsun* diye çıkışır. Adam kötü niyetle söylemediğini ancak herkesi işe götürmesinin mümkün olmadığını Polis Bey'e izah eder. İşçileri götürmek için gelen adam, polisler tarafından kamyonetten indirdiği kalabalığa, kendisine sadece yedi buçuk gaymeden çalıştıracağı yirmi kişi lazım olduğunu söyleyerek, kalabalığın arasında koyun seçer gibi aralarında Ahmet ve arkadaşlarının olduğu on dokuz amele seçer. Bir amele daha almak için kalabalığa döndüğünde, kalabalığın içinden birisi beş gaymeye çalışabileceğini söyler, adam da beş gaymeden çalışacak ameleyi alarak iş alanına seçtiği işçileri götürür.

Bir başka sahnede, işçilerin iki gündür bozuk olan vincin taşınması gereken kumu çekmek için toplandıklarını anlıyoruz. Kendilerini götüren adam, amelelere karşı henüz kamyonetten iniyor olmalarına rağmen *tembeller, sallanma, alık alık suratıma bakma, ayılar* gibi olukça aşağılayıcı ve onur kırıcı ifadeler ile seslenir. Sırtlarında taşıyacakları küfeler verilen ameleler, kum çekmeye yollanırlar. Kum çektikleri sırada kısa süreli patronlarına bakan amelelere, *çalışın be adamlar, gölge gibi dolaşmayın* ifadesi kullanılır. Kendilerini inşaat alanına getiren adam da sert bir dille kendilerine bakan ameleleri aşağılar. İş yeri sahibi bozulan vinci tamir eden işçiye de *şu makineyi bozdunuz, başım belaya girdi. Hepinizin parasından keseceğim. Elinizi çabuk tutun, yoksa karışmam* ifadelerini kullanarak, hem aşağılar hem de paralarını vermemekle tehdit eder. Ameleleri getiren adam da yine patronu gibi vinci tamir etmeye çalışan işçiye karşı suçlayıcı bir üslup kullanır. İşçi ise tüm bu ifadelere çaresizce sessiz kalır.

Patron ve amele taşıyıcısının bir sahnesinde, patronun daha fazla ameleye ihtiyaç olduğunu söylediğini duyuyoruz. Amele taşıyıcısı, daha fazla amele isteyen patrona yevmiyelerin çok para tutacağını söyler. Patron, amelelerin köylü olduğunu, herhangi bir sendikaya bağlı olmadıklarını, sigortalarının olmadığını, itiraz edenlerinin bir kısmını susturup diğerlerinin de bir şekilde halledebileceklerini söyler. Bu ifadeler köylü işçilerin çalışma koşullarının, işverenler tarafından nasıl sömürüldüğünü göstermektedir. Kendi haklarının ne olduğunu bilmeden çalışma hayatına giren köylü kesimi, kentli işverenler tarafından kandırılarak kullanılmaktadırlar. İş bulmakta zorluk çeken köylü ameleler ise maruz kaldıkları bu kötü üslup ve muameleye ancak sessiz kalarak katlanmak durumunda kalırlar. Bu diyalogdan sonra gösterilen sahne, ameleleri toplayan adamın günün sonunda amelelerin ücretlerini ödediği sahnedir. Ameleleri toplarken adam başı yedi buçuk gaymeden ödeme yapılacağını söylenmesine rağmen günün sonunda beş gayme ödeme yapılır. Bunun üzerinde itiraz eden ameleye, *beş gayme dedik, beğenmeyene al kapı* diyerek yol gösterilir ve beş gayme ücreti kabul etmek zorunda kalan amelelere yevmiyeleri ödenir. Bu durum amelelerin yevmiyelerini gasp etmek anlamına gelmektedir. Benzer durumun *Diyet*, filminde de yaşandığına tanık oluruz. Patron işçilerin sendika üyeliğine karşı çıkmakta ve yevmiyelerini gasp ederek fazla mesai yaptırmaktadır.

Ahmet rüyasından, ameleleri toplayan adam tarafından bir odun aracılığıyla, aşağılanan sözlerle uyandırılır. Adam, Ahmet'i uyandırırken ona dokunmamakta, amele olan

Ahmet’e insani bir teması bile çok görmektedir. Adam, işlerinin güçlerinin yatmak olduğunu, işten kaçmaya çalıştıklarını söyleyerek uyandırdığı Ahmet’i aşağılamaya devam eder. İşe koyulan Ahmet’in arkasından da *Allah seni kahretsin* diyerek beddua eder. Ekonomik ve psikolojik şiddetin aynı anda uygulandığı köylülere, amele gibi değil köle gibi davranılmaktadır.

Vinci tamir eden kişi, vincin çalışıp çalışmadığını test ettiği sırada bir işçinin ayağından yaralanmasına neden olur. Patron ve ameleleri götüren adam, kaza geçiren adamla ilgilenmek yerine vincin hâlâ tamirinin yapılmamış olmasına öfkelenirler. Patron ayağından yaralanan işçi özelinde, *onlara bir şey olmaz, olan bizim paralara oldu* diyerek, çalışan amelelerinin can güvenliklerinin kendisi için önemli bir konu olarak görmediğini izliyoruz.

Patronu, iş yerinden izinsiz elbise alıp, giymesinden dolayı Cemile’yi işten kovar. Ahmet, iş yerinden kovulduğunu öğrenen Cemile’ye *bak görürsün, nasıl anasını satıcam şu kahpe dünyanın* sözlerini sarf eder ve bir umutla gördüğü bütün iş yerlerine çalışmak için başvurur. Ancak tüm ısrarlarına rağmen iş yeri sahiplerinden *yok, yok dedik ya işte, sen Türkçe anlamaz mısın be adam, daha ne bekliyorsun, bana sordun mu geldin köyden, neyine acıyacaktım senin, sapasağlam adamsın çalış, kazan* sözlerini duyar. En son Ahmet’in, bir işyeri sahibini alnının ortasından vurduğunu görüyoruz. Kendisini kovalayanlardan kaçan Ahmet, bir tepenin başına dikilip, İstanbul manzarasına bakarak yere hırsla tükürür.

Ah Güzel İstanbul filminde, işsiz bir babası ve beş kardeşi olan Ayşe, kısa yoldan zengin ve ünlü olmak gibi büyük hayallerle İzmir’den İstanbul’a ailesinden habersiz gelir. Ayşe ile yolları tesadüf eseri kesişen Haşmet, Ayşe’yi kendisine artist olma sözü veren Oğuz Baranlı tarafından randevu evine düşmekten kurtarır. Haşmet, Ayşe’ye *sen tertemiz, cici bir kızsın, peki ne demeye olduğundan başka görünmeye çalışırsın* diye sorar. Ayşe sinema dergilerinde olduğu gibi havalı ve fiyakalı pozlar vererek diğerlerinden farklı olmak gerektiğini söylediği sırada ayağı takılır ve neredeyse düşecek gibi olur. Ayşe’nin her halinden görgüsü, eğitimi, bilgisi ve kültürü olmadığını anlayan Haşmet, Ayşe’ye bazı artistlerin güzellikleri ve yakışıklılıklarıyla artist olduklarını ancak artistlik için kabiliyetin, çalışmanın, kültürlü ve disiplinli olmanın gerekli olduğunu anlatır. Ayşe, bu sözleriyle Haşmet’in kendisine güzel olmadığını ima ettiğini düşünerek alınganlık gösterir.

Haşmet İbriktaroğlu, tüm mal varlıklarını kaybettikleri için doğduğu yalının yanında kendi yapmış olduğu gecekondu evinde yaşamaktadır. Göçmen olmayan, en az birkaç kuşak İstanbullu olan, soylu bir aileden gelen Haşmet, çalışmadan kazanmanın yolunu arayan, miskin, tembel, soylu bir kent insanıdır. Haşmet'in, Ayşe'ye karşı yoğun duygusal bağlılığı ve toplumun göç, yoksulluk gibi toplumsal meselelerine karşı duyarlılığı onu diğer kentsoylu bireylerden ayırmaktadır. Haşmet'in, Ayşe'ye yönelik tenkit edici sözleri onu aşağılamaktan ziyade ona doğru yolu göstermek içindir. Bu sebeple çalışmamızda Haşmet'in Ayşe ile kurmuş olduğu diyaloglar, bu bağlamda değerlendirilmiştir.

Haşmet, Ayşe'ye aşık olmuştur ancak bu durumun aşk değil genç, cahil, korkak bir kıza acımak, onun için endişelenmek olduğunu arkadaşlarına söyler. Arkadaşı Haşmet'in duygularının acımak olmadığını söyler ve Haşmet'e sorar, *şimdi biz kime acıyacağız, yüzbinlerce çalışan, fakir Türk kızına mı yoksa Ayşe gibi işin kolayına kaçanlara mı?*

Haşmet modern müziğin üzerine, halk dilinden ifadeler kullanarak yazdığı şarkı sözleri ile kolay yoldan para kazanmanın yolunu bulur. Ayşe günlük kıyafetleriyle başında başörtüsüyle sahneye çıkarak, Haşmet'in yazdığı *Ayşe'dir benim adım. Gecekondu da yaşarım. Dokuz kardeşlik biz, yedisi benden küçük, biri sağ bugün o da veremle boğuşur, durur. Allah'ın günü kan tükürür. Tükürür haa tükürür.* şarkı sözlerini okur. Haşmet, müşterilerin yazdığı şarkıdan dolayı kendilerini pataklaması gerekirken, alkış tutmalarına şaşırılmaktadır. Haşmet, kuliste Ayşe'yi beklerken yaptığıнын yanlış bir iş olduğunu anlar. Hıyar Şakir, Ayşe'ye onu dünya çapında bir yıldız yapacağını, isminin ışıklarla yazılacağını, filmleri ve plakları olacağını söyler. Hıyar Şakir, Ayşe'den tanıştıracığı iş insanlarının yanında *kara cahil bir gecekondu dilberi rolü oynamasını* ister. Ayşe, bu istekten dolayı şaşkınlık duyar ve o gece plak şirketi sahibi olmak üzere pek çok iş insanı ile tanışır. Ayşe, iş insanlarının yanında kara cahil, gecekondu dilber rolünü oynar ve iş insanlarına İstanbul'un gecekondu hayatını kendilerine tanıtmak üzere Hilton'a eğlenmeye gider.

Kentli, zengin bir iş insanı olan Tuncay'ın, Ayşe'ye kendisi adına vereceği partide giymesi için şık kıyafetler gönderdiğini gören Haşmet, Tuncay gibi insanların bu tarz yardımlarını karşılıksız yapmayacaklarını, hayale kapılmaması gerektiğini ifade eder. Ayşe'ye kendisinin geçici bir modayı kullanarak, ucuz kurnazlıklarla para kazanıp, arkalarına bakmadan kaçmayı planlayarak bu besteyi yaptığını söyler. Zenginlerin bazen

bir palyaçoya, bir maymuna bir kraliçeden daha çok değer verebileceklerini bu sebeple zenginlerin eğlencesinin pek belli olmadığını anlatmaya çalışır. Bu modern elbiselerle bu gece kendisi için planlanan partiye giderse, zenginlerin hayal kırıklığına uğrayacağını söyler. Ayşe, kendisine doğruları söyleyen Haşmet'in sözlerini kendisini yolundan etmek isteyen ifadeler olarak değerlendirir. Ancak Ayşe kısa sürede Haşmet'in sözlerinin gerçekliği ile yüzleşir. Kentlilerin egzotik buldukları için kısa süreli ilgi göstermiş oldukları *gecekondu dilberi* imajından uzaklaştığı için Ayşe, çalıştığı yerde müşterilerden ilgi görmemeye başlar.

Fatma Bacı filminde evin küçük kızı olan Ayşe erkek arkadaşı Suat'ın davet ettiği arkadaş toplantısına katılır. Toplantıya katılanların oldukça şık hallerinden kentli, zengin, yurt dışı bağlantısı olan üst sınıf mensubu insanlar oldukları anlaşılmaktadır. İnsanların sohbetlerinde yabancı memleketlerden bahsedildiğini duyan Ayşe, aralarında yabancı gibi dolanmakta, yapılan muhabbetler karşısında kendisini kötü hissetmektedir. Ayşe, erkek arkadaşına *evinde öyle mutlu oluyorum ki, başka bir dünyada yaşıyorum sanki* der. Ayşe, *Batı'dasın değil mi* diye soran erkek arkadaşına evet cevabını verir ve *sanki çıkınca Paris sokaklarında yürüyeceğim* ifadesini kullanır. O sırada bir başka arkadaşları haftaya kendisinde toplanacaklarını ve bu toplantıyı bir gelenek haline getirerek herkesin evinde toplanacaklarını söyler. Ayşe'nin erkek arkadaşı Suat gelenek lafını duyunca *gelenek, tek düze tekrarlanan, aptalca, değişmeyen, monoton bir şeydir* der ve kendisinin bu geleneğe katılmayacağını söyler ve ekler *belirli günde, belirli yerde, belirli şekilde toplanmaların tek bir yararı olabilir* der. Kendisine ne gibi diye soran Ayşe'ye *günün birinde patlar insan, sıkılır, isyan eder, yeni, değişik bir şeyler arar. Belki de bir gece yarısı tamamlanmamış bir inşaatta şampanya partisi veririz* der. Kentli, zengin, okuyan bir gencin gelenek kelimesine karşı bakış açısı oldukça negatiftir.

Ayşe, erkek arkadaşı olan Suat'ın evinde katıldığı başka bir partide, arkadaşlarının birbirleriyle kurduğu çapraşık cinsel münasebete tanık olur ve bunu rezalet olarak değerlendirir. Ayşe kendisiyle aynı fikirde olmayan ve *kim kimi arzuluyorsa onunla olur* diyen Suat'a inandığı için hayal kırıklığı yaşadığını ifade eder. Suat, Ayşe'ye kendisine hiç yalanı olmadığını ancak kendisinin yalancı olduğunu söyler. Suat, Ayşe'ye *pis bir böcekten başka bir şey değilsin sen* der ve Ayşe'yi *zeminlerde, mahzenlerde, kapıcı katlarında yaşayabilirsin ancak kapıcının kızı, bizim vardığımız noktaya asla ulaşamayacaksın sen boşuna debelenme* ifadeleriyle aşağılamaya devam eder. Kapıcının

kızı olduğunu öğrenen öpüşen çiftlerden bir kadın, Ayşe'nin kendi evi gibi gösterip, arkadaşlarına verdiği partide gittikleri evin Ayşelerin olup olmadığını sorar. Suat soru soran kadına, *hayır, bu yalancı ailesinden utanan, inkarcı bir maskara, o gün hizmet eden öz annesini tanımazlıktan geldi şimdi de kalkmış ahlak satıyor bize* der. Partideki arkadaşları Ayşe'nin bu haline gülmeye başlarlar. Bu sırada Suat, Ayşe'nin kolundan tutarak *defol mahzenine* diyerek evinden kovar. Suat'a tokat adan Ayşe, evden çıkmadan önce *Batınız buysa Batınız batsın* der ve koşarak Suat'ın evinden ayrılır.

Yaşça kendisinden oldukça büyük, zengin, kentli bir iş insanı profilinde olan Ali Rıza Bey'den hamile olan Halime, annesine kendisini merak etmemesini, çok güzel ve zengin bir hayatının olacağını söylediği mektupla hiçbir adres bırakmadan evi terk eder. Ayşe, Halime'nin mektupta çok güzel, çok zengin bir hayatının olacağını söylediği kısımla *ya bir şoför bulmuştur ya da fabrikadaki ustabaşına kaçmıştır* diyerek dalga geçer. Bir başka sahnede, Halime kendisine kaçtığı Rıza Bey'le slow müzik eşliğinde dans eden çiftlerin olduğu lüks bir mekânda içki içmektedirler. Halime kapıcılık yaptıkları apartmanın beşinci dairesinde oturan ve kapıcılık yaptığı dönemde kendilerine kelek karpuz veren çiftin mekâna giriş yaptıklarını görür. Halime garsonu çağırır ve kocaman bir kelek karpuz istediğini söyler. Bu sırada ona bakan çift kendi aralarında Halime'nin yolunu tuttuğunu, kabak çiçeği gibi açıldığını söylerler. Halime, garsonun getirdiği kelek karpuzu çiftin masasına gönderir. Masalarına sipariş etmedikleri kelek bir karpuzun geldiğini gören çift, Halime'ye bakarlar. Halime çiftin şaşkın bakışlarını görünce kahkaha atmaya başlar ve bunu neden yaptığını soran Rıza Bey'e *onlar iyi bilirler* der. Beşinci dairenin hanımı, masasına koyulan kelek karpuzu görünce eşine, *beni gelip ayak takımının arasına sokarsan, böyle olur* der. Kadın, *kapıcı kızıyla aynı yerde oturamam* der ve masadan kalkıp, giderler.

Gelin filminde, Meryem'in eşinin ailesi, geleneksel rollerine sıkı sıkıya bağlı, dua gücü ile hastalıkların geçeceğine inanan, İstanbul ve İstanbullularla kadınların temasını uygun bulmayan, kadınları koca dayağı ile korkutan, ev işlerini bir ceza yöntemi olarak dayatan, aile büyüklerinin sözünden çıkılmaması gereken, baskıcı bir aile düzenine sahiplerdir. Ancak Meryem'in oğlunun üç ay içinde ameliyat olması gerekliliği, Meryem'i bu düzene karşı çıkmak mecburiyetinde bırakmıştır. Filme genel olarak baktığımızda, İstanbullularla temasın çok az olduğu ve bu temas sırasında kentlilerin göçmenlere yönelik olumsuz algılarına yer verilmediği dikkat çekmektedir. Filmde daha ziyade kentle

bütünleşme noktasında ailenin istekli olmaması, geleneksel düzeninin devamlılığının sağlanması noktasında hassas ilişki biçiminin yürütüldüğü, kentli kadınlar gibi çalışma hayatına giren göçmen kadınların kötü yola düşmüş, kentliler tarafından kullanılmış olarak değerlendirildiğini görmekteyiz. **Düğün** filminde ise, annesinin ölümünden sonra nişanlısı Ferhat'tan ayrılarak, kendisini kardeşlerine adayan Zelha, abisinin İstanbul'a tutunabilmek için başlık parası uğruna kız kardeşlerini teker teker evlendirmesine ve en küçük kardeşlerinin hapse girmesine karşı verdiği mücadeleyi izleriz. Zelha, abisinin kararlarına karşı çıksa da herhangi bir müdahalede bulunmayı başaramaz. Son söz evin büyüğü olarak abisindedir. Abisi kardeşlerinin fikirlerini sormadan, İstanbul'da tutunabilmek için her yolu mübah kabul eden ve kardeşleri üzerinden kolay paraya ulaşmak isteyen adeta kentli kurnaz tipi profilinde davranan bir kişi olarak görünmektedir. Zelha'nın abisine kullandığı *şu İstanbul ormanında kimseye dış geçiremeyince aciz kardeşlerinin etini yemek kolay mı geldi* ifadesi adeta filmin özeti niteliğindedir. Zelha, Halil'e ticari hırsı uğruna, Cemile'yi köle yaptığını, Yusuf'u cehennem kuyusuna, Habibe'yi ise köpeklerin önüne attığını söyleyerek, ailelerinin nasıl parçaladığını dile getirir.

Lütfi Akad, Gelin filminde ailenin ticari hırsları uğruna kendi çocuklarının ölümüne göz yummalarına, **Düğün** filminde ise, kız kardeşlerini başlık parası için istemedikleri evliliklere zorlayan, en küçük erkek kardeşini de hapse gönderen bir abinin, İstanbul kentinde tutunabilmek için ailesini parçalamayı nasıl göze aldığına yer vererek, aile ilişkilerinin bu filmler çerçevesinde nasıl çözüldüğünü çarpıcı bir şekilde ortaya koymuştur. Bu iki filmde dikkat çeken bir başka özellik ise kahramanların kentlilerle temaslarının çok sınırlı olduğudur. Çalışmamızın özellikle kentli bakış açısı ile göçmen profilini çıkarmaya çalıştığımız bu kısımda, göçmenlerin kentli kurnaz tiplmesi gibi davrandıklarını, kendilerinden sonra gelen göçmenlere yönelik nasıl dışlayıcı bir tavır takınabildiklerini görüyoruz ve incelemek istediğimiz sahnelerin yeterli olmaması sebebiyle sınırlılıkla karşılaşıyoruz.

Diyet filminde, bir fabrikada işçi olarak çalışan Mustafa ayaklarını, başında çalışmış olduğu büyük, hantal makineye kaptırır. Çalışma arkadaşları Mustafa'yı ambulansa bindirdikleri sırada, ustabaşları bunun bir kader ve bir kaza olduğunu, pirenin deve yapılmasına gerek olmadığını söyler. İşçilerden Mevlüt, ustabaşının *pire dediği kişinin koskocaman bir delikanlı* olduğunu belirtir. Ustabaşı Bilal, bunun her gün olabilen

kazalardan bir tanesi olduğunu söyleyerek, işçileri yatıştırmaya çalışır. Mustafa'nın çalıştığı makinenin bir mezbaha olduğunu söyleyen Mevlüt, makinenin insanları doğradığını vurgular. Ustabaşı Bilal, o makine sayesinde işçilerin ekmek yediğini söyler. Mevlüt, Bilal Usta'nın bu sözüne karşı çıkar ve makinenin kendi başına bir halt edemeyeceğini, ekmeklerini kendi alın terleri ve bilek güçleri ile kazandıklarını ifade eder. İşçilerle başa çıkamayacağını anlayan ustabaşı bu söylediklerinizi patronları olan Salim Bey duymasın der. İşçilerden Muhsin Usta, durumu Salim Bey'e kendilerinin anlatacaklarını söyler ve Salim Bey'in yanına çıkarlar. Salim Bey, bu sırada durumu telefonla bir başkasına bildirmekte, yaşanan olayın dikkatsizlikten kaynaklanan bir kaza olduğunu söylemektedir. İşçileri karşısında gören Salim Bey, telefonu kapatır kapatmaz işçilere durumdan faydalanarak bela çıkarmak istedikleri için karşısında olduklarını söyler. Mevlüt makinenin bir makine değil, katil olduğunu söyler. Salim Bey, Muhsin Usta'ya *bu makineyi icat eden Alman mühendisi sizin kadar düşünmemiş mi yani* diye sorar. Muhsin Usta, *o koskoca Alamanlar, bu makinenin yenisini de yapmışlar beyim* diyerek karşılık verir. Mevlüt de bu makinenin değişmediği takdirde çok kişinin canını yakacağını söyler. Salim Bey, kimsenin canının yanmasını kendisinin de istemeyeceğini, mesele çıkarmamaları gerektiğini ifade eder ve ekler *sendikalısınız iyi, bu yerde elli sekiz kişi çalışır, siz on kişi bile değilsiniz, yani böyle iki de bir karşıma gelip dikilmeyin. Bir kazadır oldu işte* der. Lafa karışacak olan Mevlüt'e, Salim Bey bu makinenin gümrük fiyatı hariç dört yüz elli bin lira olduğunu, bu makineyi alırlarsa batacaklarını ve işçilerin işsiz kalacaklarını söyler. Salim, Mevlüt'e makinenin fiyatını tekrar eder ve *önüne koysam sayamazsın* der. Bunun üzerine Mevlüt, *bir insan kaç makine eder* diye sorar. Muhsin Usta ve diğer işçiler Salim Bey'in yanından ayrılırken, odaya Bilal Usta girer ve işçilerin yaşanan olay sonrasındaki durumlarını Salim Bey'e izah eder. Salim Bey, yaşanan durumdan rahatsızlık duyanlara ufak bir zam yaparak susturmak ister.

İşçiler üzerinde baskı kuran, isyan çıkmasının önüne geçen, işçiler arasında meydana gelen her olayı patronuna haber veren Bilal Usta, patronu Salim Bey'in kendisinden istediklerini yapmakta, işçiler üzerinde kurmuş olduğu otoriteyle zengin, kentli patronunun sözcüsü, destekçisi gibi davranmaktadır. Bundan dolayı çalışmamızda kendisi de bir göçmen olan Bilal Usta'nın işçilerle diyalogu, kent soylu bir kişinin sözleri olarak değerlendirilmiştir. Salim Bey ise, çalıştırdığı işçisine insan muamelesi yapmamakta, işçilerin hayatları pahasına kötü çalışma koşullarını iyileştirmemekte, işçi

yevmiyelerini eksik ödemekte, mesai ücretlerini ödemekten kaçınmakta, işçi güvenliğine önem vermemekte ve işçilerin kendi haklarını koruyup, savunabilecekleri sendikalaşmalarını istememekte sadece kendi çıkarlarına odaklanmaktadır. Filmdeki en ikonik cümle Mevlüt'ün, patronu Salih Bey'e *bir insan kaç makine eder* sözü, Salih Bey nezdinde pek de anlamı olmayan bir sözdür. Zira filmde insanın bir makine bile değil, ancak makinenin değiştirilmesi en kolay parçası olarak görüldüğü, insan canına kıymet verilmediği pek çok sahnede işlenmiştir.

Bir başka sahnede Salim Bey, fabrikada çalışan hiç kimsenin Mustafa'nın çalıştığı makineye geçmeyeceği için Mustafa'nın yerine her halinden cahil, saf ve ihtiyaç sahibi olduğu belli olan, Bilal Usta'nın Çukurova Ceyhan'dan hemşerisi Hasan'ı işe alır. İlk yevmiyesini alan Hasan, Bilal Usta'ya kendisine iki yüz lira yevmiye verileceğinin söylendiğini ancak kendisine yüz altmış altı lira verildiğini söyler. Bilal Usta, Hasan'ı azarlayarak susturur ve *vergiyi kesmişlerdir* der. Hasan, elindeki paraları mutsuz bir şekilde tekrar tekrar sayar.

Sendikaya üye olan işçiler, üye sayılarını artırmaya çalışırken diğer taraftan Bilal Usta, sendikaya üye olmayan bazı işçilere Salim Bey'in hediyesidir diyerek, haftalık yevmiyelerinden daha fazla para verir. Salim Bey, işçileri sendikalaşmadan uzak tutmanın ve işçilere mesai yaptırmanın yollarını aramaktadır.

Bir başka sahnede, sendikaya üye olmayan bazı işçilere yevmiyelerinden daha fazla parayı hediye olarak veren Salim Bey, avukatıyla görüştüğü sırada esas korkusunun mesai meselesini duyan sendikalı olmayan kişilerin de sendikaya katılma kararı alabilmesi olduğunu ifade eder. Sendikalı olan işçilerle anlaşma yapılması gerektiğini duyan, Salim Bey'in babası anlaşma lafına kızar ve *kapımda çalışanla anlaşmak ne demek* diye sorar ve tırnaklarıyla kurduğu bu iş yerinde küçümsediği amele ve ırgatla anlaşmaya varmayacağını söyler. Salim Bey, babasına artık çalışanlara amele değil, işçi hatta emekçi denildiğini ifade eder. Bir başka sahnede Salim Bey'in babası, Bilal Usta ile görüştüğü sırada oğlu tarafından uyarılmasına rağmen ısrarla işçilere ırgat, Bilal Usta'ya da kâhya ifadelerini kullanmayı tercih eder. Türk Dil Kurumunda, ırgat kelimesi “tarım işçisi”, kâhya kelimesi “konak ve çiftlik gibi yerlerde her türlü işi yapan kimse”, işçi ve emekçi kelimeleri, “ücret karşılığında kafa, beden ve el becerilerini kullanan kişiler”, usta kelimesi ise “zanaat sahibi kimse” olarak tanımlanmaktadırlar. Salih'in babası, doğrusunu bildiği halde çalışanlarına işçi ve usta kavramlarını kullanmayı tercih

etmemekte, göçmenlere köylü muamelesinde bulunarak geldikleri yeri hatırlatmakta, işçilere had bildirici bir üslup kullanıp, yaptıkları işi ve emeği küçümseyerek, aralarındaki sınıfsal farklılığı vurgulamaktadır.

İşçi-işveren çatışmasını sendikalaşma bağlamında işleyen filmde, patronların işçilere makinelerin parçası olarak muamelede bulundukları, işçilerin haklarını elde etmelerine mani oldukları, ücretlerinden kestikleri ve emeklerinin karşılığında gerekli ödemeleri yapmayarak adeta ücretlerine çöktüklerine yer verilmiştir. İşçilerin ise sendikalaşma hakkında gerekli bilgiye sahip olmadıkları, kendilerine işveren patronlarına karşı talepkâr olmayı kendilerine ekmek sağlayan kapıya ihanet olarak görmeleri gibi meselelere yer verilen filmde, izleyiciye sendikalı olmanın önemi aktarılmış ve sanayileşmeyle birlikte fabrikada çalışmak durumunda kalan işçilerin yaşadıkları, dikkat çekici bir biçimde anlatılmıştır.

Taşı Toprağı Altın Şehir filminde, İstanbul'a göç eden Uyanık ailesi, çocukları Mehmet'i ilkokula yerleştirmek için evlerine yakın olan ilkokula giderler. Mehmet'in okula yerleşmesi için tüm evraklar tamam olmasına rağmen okul müdürü, Mehmet'in bu yıl okula yerleşmesinin zor olduğunu ancak garanti olmamakla birlikte önümüzdeki yılın başında bir ihtimal Mehmet'in okula başlayabileceğini söyler. Salih ve Öfkeş müdüre Mehmet'i okula alması için ısrar da bulunurlar. Okul müdürü okulun bir otel olmadığını, kimsenin canı istediğinde çıkıp gelemeyeceğini, bu konuyu daha önce düşünmüş olmaları gerektiğini azarlayıcı bir üslupla söyler. Öfkeş kendilerine daha önce nerdesiniz diyen okul müdürüne, *köyden göç ettik beyim* diyerek karşılık verir. Müdür Bey, Öfkeş'e *etmeseydiniz efendi, zaten sizin sorumsuz davranışlarınız sorunları yaratıyor* der. Fatma'da, Müdür'e Mehmet'i alması için ısrar eder. Müdür Bey, Uyanık ailesine, *sizlere laf anlatmak zor, sınıflar tıklım tıklım dolu, çocuğu okula almam olanak dışı* sözlerini sarf eder. Bu sırada, Müdür'ün başkanım diyerek hitap ettiği kişi, küçük yeğeniyle birlikte müdürün odasına girerler. Müdür Bey, başkana karşı oldukça saygılı davranmakta, büyük hürmet göstermektedir. Uyanık ailesine kıyasla, başkan tam bir kentli beyefendi görünümünde oldukça sık ve modern tarzda giyinmiştir. Uyanık ailesini ayakta tutan, oturmalarını söylemeyen Müdür Bey, başkanın sandalyesini çeker, çay, kahve ikram etmek ister. Müdür Bey, Uyanık ailesine evraklarını geri verir ve Mehmet'i okula alamayacağını söyler ve konuşturmadan aileye güle güle diyerek, çıkmalarını ister. Uyanık ailesi itiraz bile edemedi, odadan adeta kovulmuşlardır. Uyanık ailesi tam

Müdür Bey'in odasından çıktıkları sırada odaya sonradan gelen başkanın yeğenini okula yazdırmak istediğini söylediğini duyarlar. Müdür Bey başkana, yeğenini okula yazdırmasından şeref duyacağını, yeğenin hangi şubede okumasını istediğini sorar. Müdür Bey başkana, yeğeni için diğer şubede avam çocukları olması sebebiyle a şubesinin daha iyi olacağını söyler. Başkan buna itiraz eder ve seçmenlerinin halka indığını görmesi için avam öğrencilerinin olduğu şubede yeğenin okumasını ister. Müdür Bey, başkanın bu isteğine *emredersiniz* diyerek karşılık verir. Başkan, Müdür Bey'in odasından ayrılırken, yeğenin yarın hemen okula başlaması gerektiğini söyler. Bu sırada Uyanık ailesi başkan ve Müdür Bey'in arasında geçen tüm konuşmalara kulak misafiri olmuşlardır. Başkanı kapısının önünden uğurladıktan sonra Müdür Bey, Uyanık ailesine döner *ve aklınızdan iltimas yaptı diye geçiyordur, babam gelse eşit muamele yaparım ben, daha önce yerleri ayrılmıştı anladınız mı* diye sorar. Öfkeş de oldukça manalı bir şekilde anlamış olduklarını, büyük bir başkanının milletvekilinin okumasının millet için faydalı olacağı sözlerini dile getirir.

Fatma, assolist olan Şermin adındaki kadının evinde temizlikçi olarak işe başlar. Şermin Hanım, Fatma'ya burasının bir tarla olmadığını, evde çalışırken tarlada çalışır gibi giyinmemesi gerektiğini ifade eder. Şermin Hanım, Fatma'ya eteğinin altından giydiği kıyafetin ne olduğunu sorar. Fatma o kıyafetin şalvar olduğunu söyler. Şermin Hanım, Fatma'ya gülerek, *bu devirde şalvar giyilir mi Fatma, basitlik, geri kalmışlığın simgesidir şalvar* der. Bunun üzerine Fatma, masanın üzerindeki dergilerdeki kişilerin de şalvar giydiğini bu sebeple Avrupalıların da geri kalmış olduklarını söyler. Şermin Hanım, Fatma'ya çok cahil olduğunu, dergideki fotoğrafların şalvar modası olduğunu söyler. Fatma, Şermin Hanım'a *şimdi anladım, köylü giyince geri kalmışlık, şehirli giyince moda* der. Şermin Hanım, Fatma'ya kendisinin ona uygarca yaşanılmasını öğreteceğini ifade eder ve giyilecek bir iki parça eşya alması gerektiğini söyler. Bir başka sahnede Fatma'yı üstündeki köyden getirdiği kıyafetlerini, Şermin Hanım'ın aldığı modern bir kıyafetle değiştirmiş olduğunu görürüz. Fatma çiçekli bir elbise giymiş, başındaki örtüleri çıkarmış ve saçlarını örmüştür. Şermin Hanım, Fatma'yı farklı kıyafetlerde görünce kendisine modern kıyafetlerin çok yakıştığını söyler. Fatma, Şermin Hanım'a şalvar giymeden kendisini çıplak gibi hissettiğini, köylerinde bu kıyafetle dolaştığında, köylülerin kendisini taşlarla kovalayacaklarını söyler. Şermin Hanım Fatma'ya *aman ne vahşet, ne kadar geri kafalılık, eh neyse ki sen benim yanımda kendini kurtaracaksın* der.

Şermin Hanım, evine gelen Avni Bey’le güya iş konuşurken rahat edebilmek için yatak odasına geçerler. O sırada Şermin Hanım’ın eşi eve gelir. Fatma, eşinin Şermin Hanıma Avni Bey’le yatak odasında olmalarından dolayı zarar vereceğinden korkar ve *kurbanın olayım bey, elini kana bulama, bir şeytana uydu işte, katil olup mahpus damlarında çürüme, ablamı da kara topraklara gönderme* der. Bu sözleri duyan adam, Fatma’ya *aaa, neler saçmalıyorsun sen, kan, cinayet, kara toprak, ne oldu ki Fatma* der. Fatma, adama *yani sen şimdi ablamın boynunu baltaylan kesmiycen mi* diye sorar. Adam Fatma’nın bu sözlerine karşı *ahhh ahh sizler, şu geri kalmışlıktan, hiçbir zaman kurtulamayacaksınız, uygar olamayacaksınız* der ve Fatma’ya eşini ve Avni Bey’i iş konuşurken rahatsızlık vermemesi için bahşiş verir ve akşama gelmek üzere evden ayrılır. Bu duruma oldukça yabancı olan Fatma yaşananlar karşısında oldukça şaşırır.

Şermin Hanım, Fatma’ya krem rengi yeni bir mont verir ve kendisinin çok güzel olduğunu, herkesin onu beğendiğini ama en çok Avni Bey onu başka türlü beğendiğini söyler. Fatma, Şermin Hanım’a *tövbe de abla o senin şeyin yani sevdalın değil mi* diyerek sorar. Şermin Hanım, Fatma’ya bu sözlerinden dolayı *off yine geri kafalılık yapıyorsun, kızım bizim iş münasebetimiz var onunla, ee işi de bitirdik zaten sen de Avni’ye başka gözle baksan iyi olur* der. Fatma, Şermin Hanım’a kendisinin evli ve namuslu bir kadın olduğunu söyler. Şermin Hanım, Fatma’nın bu sözlerine güler ve *ben de evliyim ayol, sen düşün gene* ifadelerini kullanır. Fatma üstündeki siyah montu çıkarır ve Şermin Hanım’ın aldığı yeni montunu üstüne giyer. Kamera objektifini Fatma’nın çıkardığı siyah monta odaklar. Kameranın siyah monta odaklanması, Fatma’nın adeta gelenekselliği bir kenara bıraktığı mesajını vermektedir.

Öfkeş ikinci kez haftalığını aldığı anda, bu sefer herkesten fazla çalıştığını, normalde on kişinin yapacağı işi tek başına yaptığını bu sebeple iki kişilik para alması gerektiğini oldukça mütevazı bir şekilde İdris Ağa’ya dile getirir. İdris Ağa, Öfkeş’e, *istersen çocuk zammı, yakacak parası, yol masrafı da ilave edelim* der. Öfkeş, İdris Ağa’nın bu sözünün kinayeli olduğunu anlamaz ve İdris Ağa’ya fazla para istemediğini sadece çalıştığı işin karşılığını almayı beklediğini söyler. İdris Ağa, Öfkeş’e kimsenin ondan fazla çalışmasını istemediğini, her tuza hıyar gibi koştüğünü, onun çok çalışması sebebiyle diğer hamalların tembellik yaptıklarını söyler ve her yükün altına girmesi nedeniyle kızar. İdris Ağa, Öfkeş’e, *ayağındaki çarıkla gelip bizim dalgamızı mı taşılayacaksın yani* diyerek

kurduğu düzeni bozduğunu ifade eder ve Öfkeş'e kapının yolunu gösterir. Adeta Öfkeş, İdris Ağa tarafından çok çalıştığı için cezalandırılmaktadır.

Öfkeş çalıştığı halde ıspanakların denize dökölmesi üzerine hale gelen Müfettiş Bey'e, İdris Ağa'nın kendisine anlattığı gibi ıspanakları denize döken arkadaşlarının kötü bir amaçlara sahip olmadıklarını, bol olan ıspanağın kıymetinin düşmemesi ve vatandaşlara kıymetsiz ıspanak satmamak için ıspanakları denize döktüklerini gülümseyerek anlatır. Müfettiş Bey, kabzımallara haklarında soruşturma açılacağını, işlenen suçun hesabını vereceklerini söyler ve yanındakilerle oradan uzaklaşır. İdris Ağa'nın kendisine yalan söylediğini anlamayan, saf köylü hali ile şehirde dönen dalavereyi idrak edemeyen Öfkeş, Müfettiş Bey'e verdiği ifadesinde oldukça iyi niyetlidir, arkadaşlarının oynadıkları oyunu anlamamış, tam tersi arkadaşları için iyi bir şey yaptığını düşünmektedir. Müfettiş Bey ve yanındakiler gittikten sonra geride kalan çalışanlar, Öfkeş'i dövmeye başlarlar. İnsaniyet adına gördüklerini anlatan Öfkeş, dayak yemeği hiç beklememektedir. Bu olay üzerine Öfkeş, işten çıkarılır.

Filmde, devlet düzenini simgeleyen Komiser Bey'in, Öfkeş'i düzgün bir şekilde dinlemeden, kendisini suçlu olarak itham etmesi, Öfkeş'in kendi durumunu izah ettiği ifadeleri suçunu itiraf etmek olarak kabul etmesi ve bir türlü birbirlerini anlayamamaları filmin en rahatsız edici sahnelerinden biridir. Komiser Bey, gecenin bir yarısı evinden çıkıp, almak istediğı traktörü izleyen Öfkeş'i hiçbir geçerli neden sunmadan düzeni beğenmeyen bir eylemci olmakla suçlar, almak istediğı traktörü çalmakla itham eder. Bir başka sahnede de aynı Komiser, Öfkeş'i oğlunu sokakta sigara satıcılığına teşvik ettiği gerekçesi ile suçlar. Ancak Öfkeş, sokakta herkesin bu tür sigaralar satması ve insanların bunları alıp içmesi nedeniyle bunun bir suç olduğunu bilmemektedir. Komiser, Öfkeş'i polisin vazifesini yerine getirmediğini söylemeye çalışmakla suçlar. Öfkeş, Komiser Bey'e böyle bir şey demediğini ifade eder. Komiser, Öfkeş'in kendisine yalancı demeye çalışıldığını söyler. Bunun üzerine Öfkeş, *estağfurullah efendim, yalan söyleyen benim herhalde ama nasıl yalan söylüyorum onu bilmiyorum* der. Komiser, Öfkeş'in bu ifadesini samimi ikrar olarak değerlendirir. Mehmet'in neden okula gitmediğini soran Komiser, Öfkeş'in işine gelmediğı için Mehmet'i okula göndermemekle suçlar. Öfkeş, Karakolda kendisini nasıl ifade edeceğini bilememekte, kendisini açıklamaya çalışıldığında da hep yanlış anlaşılmakta ve adeta yapmadığı şeylerden dolayı suçlu sıfatı yemektedir. Filmin bu sahnelerinde adeta devletin göçmenlerin yanında olmadığı, haklı bile olsalar

devlet karşısında haksız görülecekleri, başlarına gelenlerin kendi suçları olduğu, toplumsal düzeni bozacak bir unsur olarak görüldükleri mesajı verilmiştir. Kendi haklı durumunu bile anlatacak fırsatı verilmeyen, önyargı ile yaklaşılan göçmen, kent düzeninin bozulmasına neden olan ana faktör olarak görülmektedir.

Abbas Bey'in inşaatında amele olarak çalışan Cemal, iş arkadaşları olan diğer amelelerin kendilerine vadedilen ücretleri alana kadar grev yaptıkları sırada, Abbas Bey'e yönelik saldırının önüne geçmesi sebebiyle Abbas Bey'in gözüne girer. Burada da *Diyet* filminde olduğu gibi köyünden yeni göçmüş olan Cemal, kendisine ekmek veren kişiye karşı grev yapmayı, doğru bulmamakta bunu patrona karşı bir ihanet ve sadakatsizlik olarak görmektedir. Ancak kent yaşam biçiminde bu tarz sadakat anlayışı işçinin hakkının yenmesi ve sömürülmesi anlamına gelmektedir. Zira filmin başka sahnesinde, Abbas Bey'e ait büyük bir depoda bekçilik görevine başlayan Cemal, kendisine ekmek veren kapı olarak Abbas Bey'i babacan, iyi ve cömert birisi olarak görmekte ve Abbas Bey'e duyduğu sadakat sebebiyle kendisinden hiçbir şekilde şüphelenmemektedir. Oysa kentli, kurnaz, mafyatik bir tip olan Abbas Ağa, Cemal'in sadakatinden ve saf halinden faydalanarak, hayatını tehlikeye atar ve ölümüne sebep olur.

Kardeşinin ölümü, oğlunun hapse girmesi, eşinin Avni Bey'le birlikte gitmesiyle yalnız kalan ve yeni aldığı traktörünü çaldıran Öfkeş, İstanbul'a öfke duyar. İronik olarak Uyanık soy adına sahip olan Öfkeş ailesi, İstanbul'da hiç de uyanıkça davranışlarda bulunamamışlar, saf köylü halleriyle aile birliklerini taşı toprağı altın olan şehirde sürdürmeyi başaramamışlardır. Kandırılan, suçlanan, hor görülen, yalanlara maruz kalan, kötü yola düşen ve sonunda parçalanan Uyanık ailesinin fertleri, İstanbul'da geleneksel değerlerini sürdüremedikleri gibi kentin değerlerine de ayak uyduramamışlardır.

Devlet Kuşu filminde, Zülfikar Bey, kızı Hülya için Mustafa'nın oturduğu gecekondulu mahallesine, bir apartman dikmeyi istemektedir. Ancak eşi, Zülfikar Bey'e apartman dikmek istediği gecekondulu bölgesi için *oraları biraz kenar mahalle değil mi, yıkılmaya yüz tutmuş evlerde hep fakir, fukara oturuyor* der. Zülfikar Bey ise eşinin bu sözlerine *iyi değil mi hanım, basit insanlar üzerine otorite kurmak daha kolaydır* ifadesiyle karşılık verir. Hayatını roman okuyup, film izleyerek geçiren kızları Hülya, annesinin gecekondulu mahallesini ve insanlarını tanımlama biçimini romanlardaki hayatlara benzetir ve bundan heyecan duyar. Hayatında herhangi bir heyecan duymayan Hülya için gecekondulu

mahallesinde yaşamak ve orada yaşayan insanlarla tanışmak, adeta bir roman içinde yapılacak otantik bir yolculuktur.

Hülya tanıştığı gecekondulu insanlara babası gibi küçümseyici bir tavırla yaklaşmamakta, onlarla tanışarak arkadaşlık kurmak istemektedir. Hülya, yeni tanıştığı Mustafa'nın kız kardeşlerine sinema oyuncusu Jean Paul Belmondo'yu beğendiğini ve onun gibi bir sevgilisi olmasını istediğini söyler. Kız kardeşler, abileri Mustafa'nın Belmondo'ya benzetildiğini söyleyerek, Hülya'ya abilerinin fotoğrafını gösterirler. Fotoğrafi gören Hülya, sırf Belmondo'ya çok benzettiği için hakkında hiçbir şey bilmediği Mustafa'ya aşık olur. Kentli, zengin, şımarık, her istediği yerine getirilen bir kadın karakteri olan Hülya'nın, Mustafa'ya aşkı tamamen okuduğu romanların ve izlediği filmlerin etkisinde kalmasından ileri gelmektedir.

Zülfikar Bey, işsiz olan Mustafa'ya bürosunda memurluk işi ayarlamasını isteyen kızına tahsili olmadığını öğrendiği Mustafa için *tahsili olmayan adam, inşaatta amelelik yapar, büroda işi ne* ifadesini kullanır ancak kızının ağlamasına kıyamadığı için Mustafa'yı işe almayı kabul eder. Zülfikar Bey, ofisinde memur olarak çalışmaya gelen Mustafa'ya *ayağını denk al, yoksa karışmam* ifadesini kullanarak, tehdit eder ve çalışmaya başladığı sırada Mustafa'ya *işe adam değil, adama iş icat* ediyoruz diyerek ayrıca küçümser. Kızının Mustafa'ya ilgisi olduğunu anlayan Zülfikar Bey, Mustafa'yı adam etmek için bilerek kendi deyimiyle firavun gibi davranmaktadır. Mustafa ile daha fazla vakit geçirmek için ofiste çalışmaya başlayan kızı Hülya ile Mustafa'yı uygunsuz durumda gören Zülfikar Bey, gecekondulu mahallesine dikmek istediği apartmana bekçi olarak işe aldığı Mustafa'nın babası Mehmet Efendi ve Mustafa'yı evlerine davet eder. Kendisi koltukta otururken baba ve oğlu ayakta adeta hazır olda bekleten Zülfikar Bey, kızı ile Mustafa'nın evliliklerine karşı olmadığını dile getirerek, geleneklerimize uygun olmayan bir şekilde babasından Mustafa'yı ister. Mehmet Efendi, Hülya ile oğlunun evlenmesi meselesinde fikrini soran Zülfikar Bey'e *siz daha iyisini bilirsiniz* der. Zülfikar Bey, Hülya ile evlendikten sonra uygunsuz arkadaşlarıyla kahve fasıllarına son vermesi şartını kabul eden Mustafa'ya kızını verir.

Nişanlarında düğün dansı yapmasını bilmeyen Mustafa, çiftetelli oynayarak dans açılışını yapınca, Mustafa'nın kendilerini rezil etmelerinden korkan Zülfikar Bey eşine, *böyle bir serseriye damat diye alırsak bakalım başımıza daha neler gelecek* ifadesini kullanır. Aynı zamanda kıyafetleri uygun görülmediği için yetkililerce düğün alanına alınmayan

Mustafa'nın yakın arkadaşlarına Zülfikar Bey, *burası size uygun bir yer değil* sözlerini sarf eder ve Mustafa'nın arkadaşlarına para uzatarak, eğlenmek için başka yere gitmelerini söyler. Mustafa'yı serseri arkadaş çevresinden uzak tutmak isteyen Zülfikar Bey, sefil ve serseri olarak gördüğü arkadaşları adeta düğün alanından kovar.

Kızıyla nişanlanan Mustafa'nın uyku saatlerine bile karışan Zülfikar Bey, Mustafa'yı sabah dokuzda iş başı yapması için ikaz eder ve Mustafa'ya dayak düşkünü olduğunu ve evlerinin bir ahır olmadığını söyler. İş yerinde de Mustafa'yı *beceriksiz olmakla* suçlar. Akşam altıda da sokaklarda sürtmeyerek, kızının yanına eve gitmesini tembihleyen Zülfikar Bey, Mustafa'ya nefes aldırılmamakta, arkadaşlarıyla görüşmesine mani olarak, Mustafa'nın serserilik yapmasını engellemeye çalışmaktadır.

Düğün günü Mustafa, tesadüfen karşılaştığı Aynur'la geç vakitlere kadar içki içer, sarhoş olan Aynur'u evine bıraktıktan sonra uzun süredir görüşemediği arkadaşlarının yanına gider ve onlarla da içmeye devam eder. Bu sırada kentli misafirler, kendi aralarında düğüne geç kalan Mustafa'nın düğüne gelmeyeceğini, gelinin güzelliğinin damadı kaçırdığını, baba parası ile koca bulunursa sonunun böyle olacağını konuşmasını yaparlar. Nikah saatini iki saat geçtikten sonra Zülfikar Bey, bütün davetlilerin önünde başları önlerine eğilmiş olan Mustafa'nın ailesini nankör olmakla suçlar ve *ciğeri beş para etmez bu serseri olduğu halde kızımı verdim, şunlara bakın hele daha dün açlıktan nefesleri kokuyordu sayemde karınları doydu gözünüze dizinize dursun, bunu mu yapacaktı bize* diyerek azarlar. Davetlilerden birisi Zülfikar Bey'e *boşuna konuşuyorsunuz Zülfikar Bey, bunlarda laf anlayacak surat var mı, çöplükten aldınız, çöplüğe atıveriniz* diyerek tüm aileyi aşağılar. Mustafa, gece yarısında gelmesine dair ümitlerin tükendiği anda düğün evine gelir. Ailesi, Mustafa'dan kendilerini düşünerek düğüne devam etmesini isterler ancak yüksek düzeyde alkol almış olan Mustafa ailesini dinlemez. Zülfikar Bey, karşısında alkolik olan Mustafa'ya *serseri ruhlu herif, bitin kanlanınca kendini bir şey mi sandın, daha dün kızı yamalı pantolonla sürtüyordun sokaklarda, sayemde sırtın elbise, cebin para gördü, boynuna kravat taktım, adam ettim seni adam* diyerek bağırır. Kendisini esir eden Zülfikar Bey'e Mustafa, *esir mi düştük elinize, sen değil senin feriştahın beni adam edemez, benim adamlığım bana yeter tamam mı* der ve üstündeki kıyafetleri soyunarak, Zülfikar Bey'in suratına atar.

Zülfikar Bey için gecekondu mahallesinde yaşayan insanlar yönetilmesi kolay basit insanlardır. Mustafa'nın ise serserilik eden beceriksiz bir tembel olduğuna inanan

Zülfikar Bey, kızının Mustafa ile evlenebilmesi için öncelikle Mustafa'nın adam olması gerektiğini düşünmektedir. Zülfikar Bey'e göre adam olmak demek, boynuna kravat takmak, cebinde paran, sırtında elbiselerin olması demektir. Mustafa'nın ailesine de iş ve yaptırmış olduğu dairenin bodrum katında bir daire veren Zülfikar Bey, Mustafa'nın ailesi ile onların patronlarıymış edasında konuşmakta, yoksullukları sebebiyle bütün aileyi aşılamakta bir beis görmemektedir.

Talihli Amele filminde, bir gün Mehmet Ali'nin amele olarak çalıştığı Millet Bankasının İkramiye Apartmanlarının inşaatına, bankanın reklam işlerinden sorumlu reklamcılar gelirler. İnşaat alanına henüz inşaatı tamamlanmamış dairelerin reklamını çekmek için gelen reklamcılardan birisi *nerde o odun getirecek salak* ifadesini kullanır. O sırada sırtında odunları taşıyan Mehmet Ali, *burda* diyerek karşılık verir. Odunları modellerin yanına dikkatsizce koyan Mehmet Ali'den kadın model rahatsızlık duyar ve bir başka reklamcı Mehmet Ali için *atın şu ayıyı dışarıya* der. Mehmet Ali çalışma arkadaşları tarafından dışarıya çıkarılır. Mehmet Ali'ye daha önce salak diyen reklamcı, Mehmet Ali'nin eline bir teneke tutuşturarak, banyonun suyla doldurulmasını ister ve bir an duraksayan Mehmet Ali'ye *ne bekliyorsun* diyerek, bağırır ve koşmasını söyler.

Millet Bankasının reklam işlerinden sorumlu olan müdürü Mösyö Alber, reklamcıların çektikleri fotoğrafları modellerin milleti temsil etmediği gerekçesiyle beğenmez. O sırada Mösyö Alber, reklamcılar tarafından son anda bir amelenin isteği üzerine çalışma arkadaşlarıyla birlikte inşaatı arkalarına alarak poz verdikleri fotoğrafı görür, çok beğenir ve fotoğrafın büyük boy basılmasını ister. Mösyö Alber, Mehmet Ali'yi göstererek *işte halk bu herif be* sözlerini sarf eder. Çekilen fotoğrafın sağında yer alan Mehmet Ali, oldukça sıksa, kısa boylu, çelimsiz bir kişidir. Mösyö Alber, Mehmet Ali özelinde halkı zayıf, çelimsiz niteliklere sahip görmektedir. Mösyö Alber, yöneticisine Mehmet Ali'nin fotoğrafını gösterir. Yönetici, kendisine gösterilen Mehmet Ali için *kim bu hödük* diye sorar. Mösyö Alber *halk, elektrikleri yanmaz, suları akmaz, çocukları okuyamaz, iş bulamaz, karnını doyuramaz, ee bir kazanma umutları da mı olmasın? Bombayı bu umutsuzluk noktasında patlatıyoruz işte yüz kampanyamızın anahtarı halk* diyerek cevap verir ve Millet Bankası'nın sloganını "Halkın Bankası" olarak belirler. Ancak adam halk ifadesini kendi deyimiyle *ayak takımı* olarak kullanmaktadır. Mehmet Ali'yi halkın ilk talihli kişisi olarak tanıtmak niyetinde olan Mösyö Alber, halkın umutlarını kullanarak onları sömürmek niyetindedir.

Reklam yetkilileri tekrar inşaat alanına gelirler. Reklamcılardan birisi inşaatta tek olduğunu anladığı Mehmet Ali'ye, bir miktar para vererek yanlarına gelmesini söyler. Bu sırada ekranda ilk çekimlerde de gördüğümüz kadın model girer ve yanındaki kişiye *şekerim bu amelelerde öyle pis kokuyorlar ki* der. Reklamcılar kendisine hiçbir açıklama yapmadıkları ve rızasının olup olmadığını sormadıkları Mehmet Ali'yi, bir sandalyeye oturturlar ve kendi aralarında Mehmet Ali'nin yüzünün hatlarının belirginleştirilmesi veya yumuşatılması hakkında konuşmaya başlarlar. Reklamcılardan birisi, elini yüzünü yıkamasına izin vermediği Mehmet Ali'nin yorgun, çökük, hayatın sillesini yemiş halinin fotoğraflarını çekmek istemektedir. Mehmet Ali'nin yüzüne pudra sürülmesiyle aşırı temiz izlemine oluşması, reklamcılardan birisini rahatsız eder ve kişi Mehmet Ali'nin kafasına yerden aldığı toprağı döker. Daha yeni hamama gitmiş olan Mehmet Ali, kafasına toprak döküldüğü için gözleri dolar. Çekimlere başlamadan Mehmet Ali'nin gömleğini de yırtarak daha sefil bir görüntü elde edip, cefakâr halkın gerçek bir temsilcisini yaratmaya çalışırlar ve Mehmet Ali'nin duvar örerken, tuğla taşıırken, yıkanırken pek çok fotoğrafını çekerler. Bir başka çekimde kadın model, yukarıdan tuttuğu bir apartman dairesinin anahtarını, fotoğraf çekimi yapılması için Mehmet Ali'ye uzatır. Mehmet Ali kendisine uzatılan anahtarın çekiminin yapılmasını beklemeden hemen alıp cebine atar. Pek çok açıdan çekilen fotoğraflarda, kadın yukarıdan bir lütuf gibi tuttuğu anahtarı Mehmet Ali'ye uzatmakta, Mehmet Ali'de elinin altta olması koşuluyla adeta acı çeker ve yalvarır bir ifade ile anahtarı yakalamaya çalışmaktadır. Çekimler sırasında kendisine gülmesi ve mutlu bir ifade vermesi gerektiği söylenen Mehmet Ali'nin yüzü, ağlamaklı bir ifade alır ve Mehmet Ali gülmeyi başaramaz.

Mehmet Ali'nin rızası alınmadan kendisinin İkramiye Apartmanlarından bir daire kazandığı yönünde afişler basılır, gazeteler ve dergilerde haberleri yapılır. Ancak Millet Bankası ile düşmanlık güden Devran Gazetesi baş yazarı ve sahibi olan Nebi Bey, bankanın yapmış olduğu talihli amele kampanyasını araştırır ve söz konusu kampanyanın iç yüzünü haber yapmaya başlar. Mösyö Alber, sekiz milyon harcanmış olan talihli amele kampanyasında kamuoyuna yalancı çıkmamak için değeri yaklaşık bir milyon olan apartman dairelerinden birisini *nasılsa uğursuzun birine verilecek ikramiye dairesini gözden çıkarıp kampanyayı güçlendirmek mi* diyerek soru yöneltir. Devran gazetesinin yaptığı haberlerle, yalan haberlerinin ortaya çıkmasından çekinen banka yetkilileri ilk reklamını yaptıklarında kendisine vermeyi düşünmedikleri daireyi, gerçekten Mehmet

Ali'ye vererek aklanmayı düşünürler. Mösyö Alber, Mehmet Ali'nin fotoğraflarını çeken reklamcıya, Mehmet Ali için *o ayıyı bulup, hemen bana getirin* der. Amacı Mehmet Ali'yi reklamlarında daha fazla kullanarak, Devran gazetesinin yetkilisi Nebi Bey'i zor duruma düşürmektir.

Reklamcılar Mehmet Ali ile görüşebilmek için tekrar inşaat alanına giderler, ancak kendilerine ciddi bir reklam kaynağı olan Mehmet Ali'yi o kadar umursamıyorlardır ki ismini bile hatırlamakta zorlanırlar. O sırada Mehmet Ali ile karşılaşır ve ona doğru yürümeye başlarlar. Karşılarında reklamcılarını gören Mehmet Ali, reklamcılarla gitmemek için direnir. Reklamcılar kendileri ile gelmediği takdirde kovulacağını söyleyerek Mehmet Ali'yi yanlarında gitmeye mecbur bırakırlar. Mehmet Ali'yi stüdyo ortamında çekime alırlar. Mösyö Alber, inşaatta çalışırken giydiği eski, yırtık ve kirli kıyafetler içindeki Mehmet Ali için *halk tipi model* ifadesini kullanır. Mehmet Ali'yi tıraş, sakız, fırın, kıyafet, banka, içki reklamlarında çeşitli güzel, şık kıyafetler içinde oynatırlar. Reklam çekimleri bittikten sonra Mösyö Alber, yanındaki reklam yönetmenine *ne yapacağız bu herifi şimdi* der. Mösyö Alber, Nebi'ye kaptırmak istemediği Mehmet Ali'yi, yönetmenin evinde saklama kararı alır. Yönetmen başta bu karara karşı çıksa da sonunda Mehmet Ali ile yaşamaya başlar.

Yönetmenin, Mehmet Ali'ye reklam çekimlerinde eşlik eden kadın modelle ilişkisi vardır. Yönetmenin evinde kalmaya başladığı ilk akşam kadın model göğüsleri açık bir şekilde Mehmet Ali'nin önünden geçerek, çalan kapıyı açar. Kapıyı çalan yönetmendir. Yönetmen kadın modele, Mehmet Ali'nin yanında üstsüz bir şekilde kapıyı açtığı için *adamın önünde böyle mi dolaşıyorsun* diye sorar. Model *aman adam yerine mi sayıyorsun sen de bunu* ifadesiyle cevap verir. Mehmet Ali, yönetmen ve sevgilisinin konuşmalarını duymaktadır. Yönetmen ve sevgilisinin bir akşam dışarı çıkmasıyla, Devran gazetesinde muhabirlik yapan ve gazetenin reklam kampanyasındaki gelirlerini sürdürmek için Mehmet Ali'nin ailesini İstanbul'a getiren Jale adındaki muhabir, Mehmet Ali'yi tutulduğu evden kurtarır.

Daha önce televizyon izlememiş, telefonda hiç arama yapmamış ve konuşmamış olan Mehmet Ali, başına gelenler karşısında şaşkınlık yaşamakta, banka ve gazete yetkilileri arasında adeta yaprak gibi savrulmaktadır. Devran gazetesi yetkilileri, Millet Bankasının Mehmet Ali'ye vaat ettikleri katın eşyalarını döşeyerek, Mehmet Ali ve ailesini kata

yerleştirirler ve dairede eşyaların arasında ailenin pek çok fotoğrafını çekerler. Bütün bunlar olurken kimse Mehmet Ali'nin ve ailesinin rızasını sormamaktadır.

Talihli Amele kampanyası bazı kesimleri rahatsız etmeye başlamıştır. Kampanyayı daha önce kazanmış olan bir kadın *ben amele ile aynı apartmanda oturmam* diyerek bankaya telefon etmiş, birkaç müteahhitte kendi çalıştırdıkları inşaatta amelelerin Devran gazetesi okuyarak, Talihli Amele'ye verildiğı gibi kendilerine de benzer hakların verilmesini talep etmeye başlamalarından hoşnutsuzluk duyduklarını dile getirmişlerdir. Bankanın büyük müteahhitlerden olan Sadık Bey, bankanın üst düzey yetkilisine, amelelerin kendi yaptıkları dairelerde oturmak için kazan kaldırmalarından endişelendiğı için reklam kampanyalarına son vermeleri gerektiğini oldukça öfkeli bir şekilde söyler. Sadık Bey, ben üretim sahibi benim anlayışının servet düşmanlığı olduğunu, bu şekilde anarşinin körükleneceğini, amelelerinin ellerinde kampanya reklamlarının olduğu gazetelerin bulunduğunu ve amelelerin işgale hazırlanıp hazırlanmadıklarının belli olmadığını ifade ederek, ideolojik olarak gördüğü reklam kampanyasının durdurulmasını talep eder. *Ne demek tarla sürenin, su kullananın, bina yapanın, fabrika toprak işgalleri unutulmadı* ifadesini kullanarak endişelerini dile getirir. Banka yetkilileri, Devran gazetesi ile tutuşulan reklam kampanyası yarışmasına girmekle hata ettiklerini anlarlar ve reklam kampanyasına son verirler. Mösyö Alber, ameleye sus payı verip, kendisiyle rekabet içinde olan Nebi Bey ile de makul sınırlar içinde reklam anlaşması yaparak bu işi çözmek niyetindedir. Mösyö Alber ile reklam anlaşması imzalayan Nebi Bey de Talihli Amele reklam kampanyasının bittiğine şaşırın Jale'ye bir gün gazete çalışanlarının *madem ki biz çalıştırıyoruz bu makineleri, biz yazıyoruz, biz basıyoruz öyleyse gazete bizimdir, amele misali* der. Müteahhit Sadık Bey gibi düşünen Nebi Bey, reklam kampanyalarını artırabildikleri için artık Talihli Amele için haberlerin yapılmasına gerek kalmadığını söyler.

Banka yetkilileri Mehmet Ali'nin inşaatta yerleştiğı daireye gelirler ve Devran gazetesinin kendi reklamları için kendisine bankanın haberi olmadan bir oyun oynayarak inşaatta bir daireye yerleştirdiklerini, bu sebeple daireyi boşaltmaları gerektiğini söyleyerek, zaten eşiyle birlikte alışamadıkları kentten temiz bir havaya, şerbet gibi suya sahip olan köylerine göç etmelerini ancak İstanbul'da kalmak niyetindeyseler kendilerine küçük bir daire tutabileceklerini, saf gördükleri için kandırabileceklerini düşündükleri Mehmet Ali'ye tatlı dille izah ederler. Mehmet Ali ilk kez banka yetkililerine sesini

çıkartır ve yetkililere *ben yaptım ula, sırtımda harcını taşıyarak duvarını ördüm la, her bir şeyini ben yaptım, neden bura değil, hem de kendi elinizle vermişken la* diyerek bağırır. Yetkililerden birisi, tam olarak kendisi yaptığı için daireyi kendilerine veremeyeceklerini söyler ve yarın katı boşaltmaları gerektiğini ifade ederek yanından ayrılırlar.

Kendisine verilen sözlerin tutulmasını isteyen ve hakkını kendi bildiği yoldan arayan Mehmet Ali'nin, bütün dairenin camlarını tahtalarla kapattığını gören ve banka yetkililerine konunun basında yer almayacağını sözünü veren Nebi Bey, gülerek *amalezade Mehmet Ali Paşa'nın Plevne müdafaası ya da Millet Bankasının Üçüncü Viyana Muarazası* ifadesini kullanır. Mehmet Ali'nin inşaatın girişine çivilediği kalasları yıkmaya gelen amelelerin üzerine tuğla atarak, yıkımı engellediğini gören yetkililer, itfaiye çağırarak Mehmet Ali'yi daireden çıkartmak isterler. Mehmet Ali'yi daireden çıkarmak için gelen itfaiye yetkililerinden birisi, banka yetkilisine *herif gerçekten zır deli, isterseniz hemen girelim* der. Bu sırada Mösyö Alber eline aldığı megafonla Mehmet Ali'ye bu yaptığının kadirşinaslığa sığmayacağını söyler ancak sözlerini bitirmeden *eee deli güllabici miyim ben* diyerek ikna konuşmasını yapmak istemez. Mehmet Ali kendisine megafonla seslenen ya güzellikle ya da zorla çıkacağını söyleyen bir başka banka yetkilisine tuğla fırlatarak, yetkilinin yaralanmasına sebep olur. O sırada itfaiyeyi gören bir kadın, bir itfaiye erine yangının nerede olduğunu sorar. Mehmet Ali'nin yaşadıklarından habersiz olan itfaiyeci ise yangın değil, damda deli olduğunu ifade eder. Kentli bireyler salak, ayı, hödük, pis kokan, uğursuz gibi ifadelerle aşağılamaktan çekinmedikleri ve reklam çekimleri için rızasını almadıkları Mehmet Ali'yi, para kazanma hırsları yüzünden vicdani hiçbir sorumluluk hissetmeden kullanmakta hatta kişiyi hürriyetinden mahrum bırakacak kadar ileriye gidebilmektedirler. Elektrikleri yanmayan, suları akmayan, iş bulamayan, karnını doyuramayan, umutsuz olarak gördükleri halkı ayak takımı olarak tanımlamakta ve yorgun, sefil, çökük, hayatın sillesini yemiş imajıyla Mehmet Ali'yi, halka benzetmeye çalışmaktadırlar. Banka ve gazete yetkilileri adam yerine koymadıkları Mehmet Ali'yi, önce kendi elleriyle parlatıp kârlarını artırırılar sonra kendisine ihtiyaçları kalmadığında anarşiye sebep olabileceği korkusuyla söndürdükleri bir deliye dönüştürürler.

At filminde, Hüseyin, oğlu ile birlikte seyyar arabasını sürdükleri sırada kırmızı bir otomobile çarparlar. Otomobilden inen, takım elbiseli kentli adam, kolundan tutup

kendisine çevirdiği Hüseyin'e *Allah'ın ayısı, ite bak bee, ulan sülaleni satsan sen bu arabanın parasını ödeyemezsin, anladın mı* der ve Hüseyin'i suratına baktığı için *yürü bee* diyerek iter. Hüseyin kendisine hakaret eden ve iten adama bir cevap vermez. Hüseyin'in kendisine cevap vermemesine öfkelenen adam, *bir cevap bile vermiyor ayı* diyerek Hüseyin'in kafasını iter. Oğlunun gözü önünde fiziksel ve psikolojik şiddete uğrayan Hüseyin, seyyar arabasını alarak yoluna devam eder. Bu sırada yoldan geçen bir çift, Hüseyin'e şiddet gösteren adama *ayıp değil mi, adama bu kadar bağırmaya hakkınız var mı* diyerek tepki gösterirler. Adamın eşi, *benim kocamın emrinde senin gibi yüz tane adam çalışıyor, ayıbı senden öğrencek değiliz* der. Adam ise *bu memlekette bağırmaya bile hürriyet yok be* diyerek arabasına biner. O gece Hüseyin kaza anında arabadan inerek, kendisine hakaretler edip, şiddet uygulayan kişinin kendi oğlu olduğunu hayal eder. Okumasını istediği oğlu, okulu bitirip, güzel arabalara binecek, eğitilmiş ve zengin birisi olarak kendisi gibi olan kişilere bağırmaya hürriyeti olabilecektir. Hüseyin'in hayalinde oğlu Ferhat okuyacak, kendisi gibi ezilmeyecek, ezen tarafta olacaktır.

Bir gün oğlunu parka götüren Hüseyin, yanına oturup kendisiyle sohbet eden adamdan fakir çocuklarını okutan devlet kurumları olduğunu öğrenir. Hüseyin oğlunu parasız yatılı okutabileceği söylenen kuruma, yazdırdığı dilekçeyle birlikte gider ve dosya işleri ile uğraşan memura, *hükümetimiz bu sabiyi okutsun diyorum beyim, sevaptır* ifadesini kullanır. Hüseyin'in sözleri üzerine başını kaldırıp, Hüseyin'e bakan memur, Ferhat'ı baştan aşağıya süzer ve önce Türkçe konuşarak sabi değil, oğlum ifadesini kullanması gerektiğini söyler. Memur, seyyar satıcı olduğunu öğrendiği Hüseyin ve oğlunun yüzlerine bakmadan, *siz devleti babanızın çiftliği mi sandınız, devlet yoksul çocukları okutur, bunun için de imtihan açar* der. Hüseyin tam ağzını açıp bir şeyler diyecekken, *uzatma* diyerek sesini yükseltir ve *hadi hadi öyle kafasına esen devleti meşgul edemez, bizim bu okulun imtihanına girebilmesi için senin ölmüş olman gerek, yani babası ölmüş olacak, sen sapsağlam karşımda duruyorsun, hadi gidin babası ölmüş olacak* ifadelerini kullanarak Hüseyin ve oğlunu kovar. Başka bir sahnede Hüseyin, Ferhat'ın kendilerini okuldan kovan devlet memurunun yerinde olduğunu hayal eder. Ferhat'ın kendisine tıpkı görevli memurun söylediği gibi, *ooo siz devleti babanızın çiftliği mi sandınız, devlet yoksul çocukları okutur, bunun içinde imtihan açar, hadi hadi uzatma öyle kafasına esen devleti meşgul edemez, bizim bu okulun imtihanına girebilmesi için senin ölmüş olman gerek, yani babası ölmüş olacak* ifadelerini kullandığını hayal eder. Hüseyin okumuş,

kentli bireylerin yerinde kendi oğlunu hayal ederek, ezilen değil ezen tarafta oğlunun yer almasını istemekte, her defasında da oğlunun okuyup kendisi gibi ezilmeyeceğini dile getirmektedir.

Hüseyin ve oğlu çıktıkları bir tepede İstanbul manzarasına karşı *Huzurum Kalmadı* arabesk şarkısının klibinin çekildiğini izlerler. Gurbette sevgiliye olan hasretin anlatıldığı şarkı, bir göçmen tarafından seslendirilmekte ancak klibini kentli bireyler çekmektedir. Bu küçük sahne ezilen, yok sayılan halkın seslenişi olarak ortaya çıkan arabesk müziğin, toplumda kentliler arasında da yer edindiğini bizlere gösteren, küçük bir örnektir. Klip çekim ekibinden birisi, kendilerini seyreden Hüseyin ve oğluna, *ne var seyredecek, işiniz yok mu sizin, basın gidin be* ifadesini kullanarak, onları çekim alanından kovar.

Kentliler, yoksulları it, ayı gibi ifadeler ile seslenebildikleri, bağırıp, ezebilecekleri, şiddet uygulayabilecekleri, seslerini çıkaramayan, yoksul oldukları için kendilerine ahlak dersi veremeyecek olan, Türkçeyi düzgün konuşmasını bilmeyen, devletin sırtından geçinmek isteyen kişiler olarak görmektedirler.

Züğürt Ağa filminde, Züğürt Ağa veya köylülerin kentlilerle iletişimi o kadar sınırlıdır ki çalışmamızda kentlilerin göçmenlere dair düşüncelerini tespit edebilmemiz film üzerinden mümkün olamamaktadır. Ancak bu durumun kentliler ile göçmenler arasında bulunan mekânsal derinliği göstermesi bakımından oldukça önemlidir.

Bir Avuç Cennet filminde, Cevat kaldıkları hurda aracın üstünde yeni çıkmış olan sakallarını tıraş ederken, birden elindeki aynayı karşı apartmanda balkonda oturan kişilerin yüzlerine yansıtır. Boş arsadaki hurdaya yerleşen kişilerden rahatsızlık duyan kentli kadın, yüzüne ayna tutulmasından ve Emine'nin de çamaşır yıkayarak bütün mahalleyi dumana boğmasından şikâyet eder ve devlet büyükleri tanıdıkları vasıtasıyla aileyi bölgeden çıkarmak ister. Bir akşam ailenin yanına bir zabıta gelir ve çingenelerin belediye arsasını işgal ederek, huzurlarını bozdukları gerekçesiyle haklarında ihbar olduğunu söyler.

Daha önce hurda araca yerleştikleri için aileyi oradan göndermek isteyen kentli kadın, kızının Cevat'a daha önce Cevat'ın yapmış olduğu gibi ayna tutmasına kızması, kentlilerin göçmenlerle iletişime kapalı olduklarını göstermektedir.

Cevat ve arkadaşının uçurttukları uçurtma, kentli ailelerin sahilde denize giren çocuklarının önüne düşer. Kentli çocuklar, uçurtmayı Cevat ve arkadaşına vermek istemezler ve uçurtmayı parçalarlar. Bu olay üzerine gecekondlu çocukları ile kentli

çocuklar arasında çıkan kavgadan sonra kentli aileler şikayetçi olur ve gecekonduya yaşayan ailelerin kapısına polis gelir. Cevat'ın arkadaşı bir gün uçurtmalarını parçalayan çocuklardan birisinin oturduğu villanın önünde duran bisikleti çalarak, kentli çocuklardan intikam almaya çalışır. Ancak gecekondu çocukları, çıkan kavgada haklı olmalarına rağmen kendi evlerine polis gelmesi ve haklarını kendi bildikleri yoldan aradıklarında da suçlu konumda olmaları durumuyla karşılaşır. Filmde sahilde eğlenen kentli çocuklar ile çöplükte bir şeyler arayan, ailelerinden dayak yiyen gecekondu bölgesinin çocukları arasında yaşanan çatışma kentli-köylü/zengin-yoksul ayrımı köylünün/yoksulun ezilmesi bağlamında işlenmiştir.

Genel olarak filmlerde, göçmenlerin kentlilerle çok az iletişim halinde oldukları dikkat çekmektedir. Kentliler, sınırlı iletişimde bulundukları ve kent sorunlarının kaynağı olarak gördükleri göçmenleri, geleneksel, tutucu, laftan anlamayan, avam, uygar olamamış, geri kalmış, ahmak, kenar mahallelerde oturan, fakir, çöplükte yaşayan, değersiz, adam olmayan, kendilerinden aşağıda, ayak takımı, basit insanlar olarak görmektedirler. Bazı kentliler, göçmenlerin kentlerde az ücret karşılığında, kötü ve zor koşullara sahip marjinal işlerde çalışmaları nedeniyle göçmenleri adam olamamakla suçlayarak, küçümseyip, dışlamaktadırlar. Dışlanan, küçümseinen ve aşağılanan göçmenler ise kente ait hissetmekte ve kente tutunmakta zorlanmakta ve kentlilere karşı öfke, kıskançlık gibi olumsuz duygular hissetmektedirler. Bu durum iki kesimin birbirine yönelik algılarının giderek daha da olumsuz olmasına neden olmaktadır.

3.4.2. Ötekinin Gözünde Kentli İmajı

Tönnies toplumsal dönüşümü, cemaat (gemeinschaft) hayat tarzından cemiyet (gesellschaft) hayat tarzına geçişte görülen farklılıklar olarak ortaya koymuştur. Buna göre, homojen bir toplum yapısına karşılık gelen cemaat yaşam biçimi; “biz” bilincinin hâkim olduğu, organik bir dayanışmaya sahip, ortak mülkiyetin olduğu, dinin ve törelerin toplumsal düzeni sağlama gibi işlevlerinin bulunduğu toplum yapısına karşılık gelmektedir. Heterojen bir toplum yapısına karşılık gelen cemiyet yaşam biçimi ise; “ben” bilincinin hâkim olduğu, mekanik bir dayanışma tarzına sahip, bireysel mülkiyetin yaygın olduğu, kamuoyu ve öğretiler ile toplumsal düzenin sağlandığı toplum yapısına karşılık gelmektedir. Cemaat ilişkisinde akrabalık ve soy ilişkisi bulunmakta ve bu gruba mensup kişiler birlikte hareket etmektedirler. Bireyselliği temel alan cemiyet

yaklaşımında ise insanlar cemaat toplum tarzından farklı olarak yalnızdırlar. Aynı zamanda; ilişkilerde karşılıklılık anlayışının bulunduğu, rasyonel ve nesnel düşünme formlarının hâkim olduğu bir yaşam biçimine sahiplerdir (Tönnies, 2018). Tönnies bu ayrımla; sanayileşme, kentleşme gibi yaşanan dönüşümlerin geçmişle varolan bağlardan uzaklaşılmasının nedenlerini ve Avrupa'nın sanayileşmesiyle birlikte değişen toplumsal ilişkilerinin bağlamını ortaya koymaya çalışmıştır (Slattery, 2017). Avrupa'nın sanayileşmesiyle tarım toplumları çözülmüş, hane içi gelirden dışarıya dönük, ticaretle uğraşan iş adamları ortaya çıkmış ve bu iş adamları küresel pazar piyasasını ticari alan olarak belirlemişlerdir (Tönnies, 2018). Sonuç olarak; sanayi toplum yapısına geçilmesiyle toplumsal yapı ekonomik, siyasi ve kültürel alanda topyekûn bir değişim süreci içine girmiştir.

Durkheim, sosyolojinin araştırma sahasının “toplumsal olgular” olduğunu belirtmiştir. Toplumsal olguların, toplumun gereksinimlerine yönelik işlevlerini yeterince sağlayıp sağlamadığının araştırılması gerektiğini ifade eden Durkheim, bu görüşüyle modern dönem işlevselci (fonksiyonalist) yaklaşımı oldukça etkilemiştir. Durkheim'in işlevselci yaklaşımda bu kadar etkili olmasında “bütünleşme” ve “toplumsal dayanışma” kavramlarına yer vermesi ve bu kavramların toplumsal düzenin devam ettirilmesi için mühim olduğunu vurgulamasından kaynaklanmaktadır (Wallace ve Wolf, 2015). Bu bağlamda Durkheim toplumların, tarım toplumundan sanayi toplumlarına dönüşümlerini iş bölümü kavramı çerçevesinde, mekanik ve organik dayanışmacı toplumlar olarak analiz etmiş ve modern toplumların dönüşümü ve yapısını ortaya koymuştur (Slattery, 2017). Durkheim'in mekanik dayanışmacı toplumları, Tönnies'in cemaat toplumlarına, organik dayanışmacı toplumları ise cemiyet toplumlarına karşılık gelmektedir. Mekanik ve organik dayanışmacı toplumlar arasındaki fark kısaca şu şekildedir: Mekanik dayanışmacı toplumlarda, “kollektif bilinç” egemendir. Mekanik dayanışmanın “kültürel sistem içindeki hacmi, yoğunluğu, belirlenmişliği ve dinsel içeriği yüksektir” (Turner vd. 2017: 357). Sanayi öncesi toplumları belirten mekanik dayanışmacı toplum tipinde, bireyler benzer değerleri ve inançları paylaşmakta olduğu için birbirlerinden farklılaşmamışlardır. Bu toplum tipinde suç şiddetle cezalandırılmaktadır. Organik dayanışmacı toplum tipi kavramıyla, modern toplumlar tanımlanmakta ve “kompleks işbölümü” vurgulanmaktadır. Bu toplum tipinde ortak çıkarlar yerine bireycilik yükselen bir değer haline gelmiş böylece bireysel benzerlikler yerini farklılaşmalara bırakmış,

“ortaklaşacılık yerine sınıf ve statü farklılıkları geçmeye başlamıştır” (Slattery, 2017: 115). Hukuk sistemi ise yasalarca belirlenmiş olup iade edici veya onarıcı hukuki sistem yürütülmektedir. Organik dayanışmacı toplum biçimine geçilmesinde nüfus artışının ve işbölümünün doğru orantıda gelişmesi önemli rol oynamıştır (Kongar, 2022). İşbölümünün yaygınlık kazanmasıyla bireylerin birbirine olan ihtiyaçları artmıştır. Mekanik dayanışmacı toplum tipinden organik dayanışmacı toplum tipine doğru yaşanan toplumsal değişme sonucunda bireysellik yükselmiş, cemaat toplum tipinin sağlamış olduğu güven duygusu yitirilmiştir. Aynı zamanda işbölümünün yaygınlık kazanması, mekanik dayanışmacı toplum tipinde varolan “kollektif bilinci zayıflatmıştır” (Goodwin ve Scimecca, 2015). Böylece tek düze ilişkilere sahip organik dayanışmacı/cemiyet yaşam biçimine geçilmiştir.

Tönnies’te cemiyet, Durkheim’de ise organik dayanışmacı toplum yapısına denk gelen kent yaşam biçimi; nüfus yoğunluğu fazla olan, ekonomik geçimin sanayi, ticaret ve hizmet temelli sağlanan, teknik iş bölümü ve uzmanlaşmanın olduğu, resmi ilişkilerin sürdürüldüğü, ikincil tür ilişki biçimine sahip, statü değiştirmenin mümkün olduğu, hukuk kurallarına dayalı, yenilikçi insan tipine haiz gibi nitelikleri ile birincil ilişkilerin sürdürüldüğü köy yerleşim biriminden ayrılmaktadır (Kaypak, 2019). İki farklı yerleşim birimi, sahip oldukları özellikleri nedeniyle “kentli ve köylü” olarak tanımlanan birbirlerinden oldukça farklı insan tiplerini barındırmakta ve bu insanların birbirlerini algılama ve tarif etme biçimleri birbirlerinden önemli ölçüde ayrılmaktadır.

Kentleşme ve kentlileşme kavramlarının farklı anlamlara geldiğini belirten Keleş’e göre kentlileşme kavramı, “toplumsal değişimin insanların davranışlarında, ilişkilerinde, değer yargılarında, tinsel ve özdeksel yaşam biçimlerinde değişiklikler yaratması sürecidir” (Keleş, 1980: 71). Kentlileşmenin köylünün bulunduğu cemaati terk etmesiyle başladığını ileri süren Karpat’a göre, kentlileşmenin dört aşaması bulunmaktadır. Bunlar sırasıyla; kent kıyafetinin benimsenmesi, su, elektrik gibi yerel hizmetlerden faydalanma ve iş yerlerinden alışveriş yapılarak kentle bütünleşmenin fiziksel boyutunun sağlanması, kentin insanlarıyla iletişime istekli olma ve kente aitlik hissettiği inancının oluşmasıdır (Karpat, 2022a). Bir toplumsal dönüşüm süreci olarak kentlileşmenin ekonomik ve sosyal olmak üzere iki yanı bulunduğunu belirten Kartal (K.,1983); kente ait işlerde çalışma ve etkinliklere katılmayı ekonomik mekân kavramıyla, kentin değer yargılarını benimseyerek, kırsal alana özgü değer yargılarından uzaklaşılmasını sosyal mekân

kavramıyla açıklamıştır. Ekonomik ve sosyal mekânda meydana gelecek toplumsal değişiklik, kırsal alandan kente göç etmiş olan göçmenin kentlileşme sürecinde önemli bir rol oynamaktadır. Buna göre mekânsal olarak kentte bulunmak kentli sayılmak için yeterli bir sebep olamamaktadır. Aynı zamanda kente adaptasyon sağlayabilecek iktisadi, sosyal, siyasi, psikolojik, inançsal, estetik gibi birtakım düşünce ve davranış kalıplarına da sahip olmak gerekmektedir (Altıparmak, 2015). Bu düşünce ve davranış kalıpları kısaca şu nitelikleri ifade etmektedir: Ekonomik yönden, kırsal iş alanlarından uzaklaşarak kente özgü iş alanlarında çalışma; sosyal yönden, aile içi ilişkileri önemseme, toplumsal cinsiyet eşitliğini benimseme, eğitimden istifade etme, kişisel başarıyla toplumda bir statü elde edebilme; siyasal yönden, yurttaşlık kimliğini benimseme, oy verme gibi demokratik katılım sağlama, sivil toplum örgütlerine katılma, ülkenin ve toplumların sorunlarına yönelik duyarlı olma; psikolojik yönden, fikir sahibi olma, özgüveni yüksek tutma, akılcı kararlar verebilme, geçmişin yükümlülüklerinden özgürleşmiş, toplumsal normlara uygun davranma; inançsal yönden, gösteriştan uzak, batıl inançları sorgulama, herkesin inancına karşı saygı gösterme; estetik yönden ise, ikamet ettiği konutun, semtin ve ülkenin güzelleşmesine katkı sunma, dilin telaffuzuna özen gösterme, argo ifadelerden uzak durma, sanata ve sanatçıya karşı hassas olma (Bal, 2006). Bu nitelikleri sağlayamayan ve kırsal yaşam pratiklerini devam ettiren göçmenler, kentle bütünleşme noktasında sorunlar yaşamakta ve kentli kimliğine erişme fırsatını yakalayamamaktadırlar.

Kurt'un yapmış olduğu çalışmada, kentli ve köylü deneklerine “sizce ‘şehirli’ kelimesi neyi ifade ediyor?” sorusuna, köylü deneklerin büyük çoğunluğu kentli insanı “iyi eğitim almış, bilgili, görgülü, iyi giyinen, meslek sahibi, sosyal hakları olan, devletin imkânlarından yararlanan, rahat ve iyi şartlarda yaşayan” insanlar olarak tanımlarken, küçük bir kısmı da “kibirli, soğuk, devletin sırtından geçinen, geçim sıkıntısı geçen, sefalet” gibi tanımlamalarda bulunmuşlardır (Kurt, 2006: 20). Erman (1996) göçmenlerle yüz yüze yapmış olduğu çalışmada, özellikle birinci kuşak göçmenlerin, kentliler karşısında gecekondü bölgesinde yaşıyor olmalarından kaynaklı yetersizlik duygusuna sahip olduklarını ve kentlileri güzel giyinen, konuşan, yaşayan ve gücü ellerinde tutan kimseler olarak gördüklerini ancak ikinci kuşak göçmenlerin, kentliler tarafından ötekileştirilerek dışlanmaları ve ekonomik imkânsızlığın kentli yaşam biçimine izin

vermemesi gibi nedenlerle öfke ve üzüntü gibi duygular hissederek, kentlileri suçlama eğiliminde olduklarını tespit etmiştir.

Karpat'ın *Gecekondu Türkiye'de Kırsal Göç ve Kentleşme* adlı çalışmasında, gecekonduluların çoğunluğunun “bilgi, görgü ve fikirler edinebilmek, kendi mesleklerini ilerletebilmek, kente asimile olmak ve arkadaşlık ihtiyacını temin etmek” gibi nedenlerden dolayı kentlilerle iletişim halinde olmayı istediklerini, belli bir kesim gecekonduluların ise kentlilere güvenmediklerini, aralarında derin farklılıkların bulunması ve utanma duygularından dolayı kentlilerle ilişki kurmak istemediklerine yer vermiştir (Karpat, 2022a: 171-172). Özellikle tüketim alanında kentli davranış biçimini benimseyen kadın göçmenler, apartmanlarda yaşayarak, şehirlilerin kullandıkları eşyaları satın alarak, onlar gibi giyinerek, onlar gibi süslenerek onlar gibi olmayı arzulamaktadırlar (Erman, 1996). Göçmenler tarafından kent davranış kalıplarının çoğunlukla tepkiye neden olmadığını belirten Özer (1993: 185), *Kentleşme ve Kent Yaşamına İlişkin Bulgular* adlı çalışmasında “iyi bir yaşamın kendilerinin de hakkı olduğu” düşüncesiyle göçmenlerin %70'inin, kentlilerle aynı semtlerde yaşama isteğine sahip olduklarını saptamıştır. Aynı zamanda hane reisleri ile yapılan çalışmada, göçmenlerin kentte kalma süreleri uzadıkça geri dönme isteklerinin azaldığı yönünde verilere ulaşılmıştır. Buna göre ilk yıllarda köye dönme istekleri üzerinde %24'ten %14 oranında bir azalma olduğunu, buna karşın kentte kalma isteklerinde %70'ten %80'e doğru bir artış olduğu tespit eden Özer (1993), köye dönmek isteyenlerin nedenlerinin %40.3 oranında kentte yaşamanın zorluğu, %11.6 oranında geleneklere duyulan aidiyet, %17.2 oranında çevresel etmenlerin olumsuz koşulları, %11.6 oranında kente aitlik hissedememe olduğunu saptamıştır.

Çalışmamızın bu kısmında, göçmenlerin bakış açılarıyla kent ve kentli insan imajı çözümlenerek, göçmenlerin kendi kimliklerini kentli insanların karşısında nasıl kurguladıkları anlaşılmaya çalışılacak ve bir önceki konu başlığında incelediğimiz kentlilerin göçmenlere yönelik bakışı ile göçmenlerin kentli imajının karşılaştırılması fırsatı elde edilecektir.

Otobüs Yolcuları filminde, bir taraftan işini düzgün yapmaya çalışan kalfa, mühendis ve mimar, diğer taraftan uzmanların işine engel olarak insan hayatı pahasına kâr elde etmeyi amaçlayan inşaat firması sahiplerinin çatışmasına tanık olmaktadır. Yeşiltepe inşaat firmasının sahibi olan Mahmut Bey, insanları dolandırıcılığa iten ve dolandıran, kâr elde

etmek için dışından tırnağından artırıp, kızlarının çeyiz paralarıyla suyu, elektriği olan bir apartman dairesinde yaşamının hayalini kuran göçmenlerin rızkına göz diken, yalancı, inşaat yapım şartnamesine uymayarak fabrika tuğlaları yerine yanık harman tuğlalarını kullanan, sekizlik demir yerine altılık demir kullanan, bir metreküp betondan üç torba çimento çalan bir hırsız, aynı daireyi farklı kişilere satan bir sahtekârdır. Mahmut Bey ve ortaklarının yapı kurallarına uymadan yaptıkları iki blok inşaat yapımında, bin ton demirden 340 ton, 38 metreküp kereste, 50 bin ton çimentodan da 12 bin çimento arttırarak 1 milyon 108 bin kadar ambar fazlası elde etmişlerdir. Bir başka sahnede Nevin, babasının mimarla olan konuşmasında, inşaatla demirin, çimentonun çalınarak milletin dalaverelerle paralarının alçakça alındığını ve Kemal'in babası için söylediği sözlerin ne kadar doğru olduğunu kendi kulakları ile duymak suretiyle öğrenir. Mahmut Bey, mimar gittikten sonra yanındaki çalışana, Kemal'in işini hallettiğini, mağdur gecekondulu sakinlerinin avukatlığını gönüllü üstlenmek isteyen avukat Hamdi'nin peşine düşülerek davanın önlenmesini, Selim ve arkadaşlarının mahalle halkını kışkırtarak birkaç kişiye gözdağı verilebileceğini, Mimar Sahir Bey'in de bir trafik kazasına kurban gitmesi gerektiğini söyler. Babasının bu sözlerine kulak misafiri olan Nevin'in gözünde, kendisi için iyi bir insan profilinde olan babasının bütün imajı yıkılır.

İnşaat firmasının yetkilileri tarafından, yapımı tamamlanıp teslim edilen dairelerinde suyun ve elektriğin olmadığı, mukavele hükümlerine uyulmadığı, kaçak kat inşa edildiği için iskânın alınamadığı gibi şikayetlerde bulunan göçmenlere, evlerine sakalarla su taşındığı için bu isyanlarının nankörlük olduğu söylenir ve temmuz ayına kadar tüm sorunlarının çözüleceği vaadinde bulunulur. Fakat film boyunca verilen bu vaadin yerine getirileceğine dair herhangi bir girişim görülmemektedir. Göçmenlere temmuz ayına kadar beklemelerini söylemelerinin sebebi, dairelerin sorunlarını çözmek için değil, bu tarihe kadar bekledikleri takdirde inşaat yetkililerine dava açma haklarını yasal olarak kaybedecek olmalarından dolayıdır. İnşaat yetkilileri, aynı zamanda halkı firmaya dava açmaları konusunda bilgilendiren avukata da kendileri üzerinden para kazanmak isteyen bir fırsatçı olduğu argümanını öne sürerek iftira atarlar.

Film boyunca kentli insanlar, haklarını arayan göçmenleri nankör olarak gören, göçmenlere insani yaşam şartlarının olmadığı ve yıkılma tehlikesi olan apartman dairelerini reva gören, para kazanma hırsları sebebiyle yapım kurallarına uygun olmayan inşaatlar yapan, vergi kaçıran, insanlara iftira atıp, öldürmekten çekinmeyen, koca bir

gecekondu halkına hak mücadelesine kalkışmamaları için göz dağı vererek yıldırmaya çalışan, sahtekârlık yapmaktan çekinmeyen, iki yüzlü, işlerini yürütmek için rüşvet veren, insanları suçlayan, yaptığı yolsuzlukları duyuran haberleri bastırmaya çalışan, yolsuzluk haberlerini bastıramayınca kentli şımarık kız kardeşleri tarafından terk edilen, bunları yaparken de vicdan azabı duymayan oldukça kötü karakterler olarak gösterilmişlerdir.

Türk sinemasına baktığımızda iyilerin çok iyi, kötülerin çok kötü resmedildiği dikkatlerden kaçmayan bir durumdur. Ancak insan hayatı için bu kadar önemli olan bir meselede, sırf daha fazla para kazanmak niyetiyle inşaat malzemelerinden çalan insanlar yüzünden ülkemizde gerçekleşen depremlerde binlerce insanımızı kaybettik. Kendi insanına bu hazin sonu yaşatan bireylerde, insaniyet namına iyi tek bir vasfın bulunmadığını düşünmekte ve saf kötülüğe bulanmış ruhların bunu yapabileceğine inanmaktayız. Film boyunca Mahmut Bey özelinde tarif edilen kötü karakterin, günümüz toplumsal yaşantımızda bir karşılığının bulunduğu gerçeğiyle ne yazık ki ülkece yüzleştiğimiz için çalışmamızın bu kısmında, film özelinde kâr elde etmek için inşaat malzemelerinden çalıp, her türlü yolsuzluğu yaparak, insan hayatını yok sayan kentli insanların çok kötü gösterildiğine dair bir eleştiri getirilmeyecektir.

Gurbet Kuşları filminde, İstanbul'a göç ettiklerinin ertesi günü, verdikleri az bir para ile büyük bir tamirci dükkanı alacaklarına inandırılan aile fertleri, dolandırıldıklarını anlar ve ellerinde avuçlarında olan paraları biriktirerek küçük bir tamirci dükkânı açarlar. Ancak dükkânlarının karşısında, başka bir tamirci dükkânı da bulunmaktadır. Bu dükkanın Rum asıllı sahibinin Despina adındaki eşi, işlerini aksatmak maksadıyla Selim ile ilişki yaşamaya başlar. Despina ile Selim iş saatlerinde, cinsel ilişki yaşadıkları görüşmelerine başlarlar. Bu yakınlaşma, tam da Despina'nın planladığı gibi Selim'in temelli müşterilerinin bile işlerini aksatmasına ve müşterilerinin rakip dükkâna gitmelerine neden olur. Kentli, kurnaz bir kadın olan Despina, kocasının işlerine mâni olmasını engellemek için köyden henüz gelmiş, kent kurnazlığına vakıf olmayan Selim'i baştan çıkarmıştır. Despina, Selimle yaşadıkları ilişkiden memnun olmamasına ve hiç istememesine rağmen kocasının işlerinin açılması için mecburen Selim ile cinsel birliktelikler yaşamaktadır. Selim'in Despina ile ilişkisi dükkânın işlerinin iyice bozulmasına sebebiyet vermiştir. Sonunda Despina, Selim'in dükkânının işlerinin iyice bozulmasını ve kocasının işlerinin açılmasını sağlamıştır. Despina hedefine ulaştığı için artık Selim ile görüşmelerine gerek kalmamıştır. Despina, hiçbir zaman onu sevmediğini,

eşinin işlerinin açılması ve kendi ailesinin saadeti için bu günaha girdiğini Selim'in yüzüne itiraf eder.

Tamircilik işinden sıkıldığı için taksicilik işine başlayan Murat ise pavyonda dansöz olarak çalışan Seval adındaki bir kadınla ilişki yaşamaya başlar. Her zaman İstanbullu bir kadınla birlikte olmanın hayalini kuran Murat, Seval'i İstanbul'un kraliçesi olarak görmekte ve üstüne başka bir kadın tanımadığına inanmaktadır. Murat, Seval'in İstanbullu olmadığını, Maraş'tan İstanbul'a kaçarak kötü yola düşen Erengillerden Naciye olduğunu öğrenir. Seval'i başka erkeklerden kıskanan Murat, *burada bize huzur yok* diyerek Seval'e evlenip Maraş'a yerleşmelerini teklif eder ancak Seval, *Allah göstermesin, çıktığım çukura yeniden girmek niyetinde değilim* sözleriyle karşılık verir. Seval'in bir lokma ekmeğe tamah etmek istemediğini, iyi yaşamak ve giyinmek istediğini, İstanbul'a alıştıklarını ve buraya alıştıktan sonra başka bir yerin kendilerini tatmin etmelerinin zor olduğunu söylediğine tanık oluruz.

Kemal ise tıp okuyan sınıf arkadaşı Ayla ile gönül ilişkisine başlamış, ancak Ayla'nın göçmenlere yönelik olumsuz bakış açısı nedeniyle kökeni ve ailesi hakkında bazı yalanlar söylemiştir. Ayla'nın göçmenlerin İstanbul'a gelerek İstanbulluları soydukları ve İstanbul'u İstanbulluluktan çıkardıkları düşünceleri ancak Kemalle kurduğu yakınlık nedeniyle pozitif yönde değişim gösterir.

Filmin önemli sahnelerinden birisi, babasının Fatma'ya ne istersin diye soru yönelttiği sahnedir. Fatma babasının bu sorusuna komşusu Mualla'nın evinde gördüğü ve kent yaşam biçiminin bir parçası ve özgürlüğün simgesi olarak değerlendirdiği guguk kuşu ev eşyasını ister. Mualla'nın evindeki guguk kuşu önemli bir metafordur. Fatma için bu saat özgürlüğün, İstanbul'a karışmanın vakti anlamına gelmektedir. Birlikte İstanbul sokaklarında gezmek için Fatma'ya ailesine yalan söylemesi gerektiğini söyleyen Mualla, Fatma'nın ailesinin geleneksel otoritesine bir karşı çıkış figürü konumundadır. Fatma'nın saçlarının örgüsünü açan Mualla, adeta ailenin kültürel değerlerinin çözülüşünü gerçekleştirmektedir. Mualla, Fatma'ya makyaj yaparak kendisinin bile tanıyamayacağı birisine dönüştürür. Bu dönüşümden memnun olan Fatma, kentlilerin kullandığı ev eşyalarını kullanmayı ve kentli kadınlar gibi görünmeyi istemektedir.

Fatma'yı Orhan'nın arabasından inerken gören Murat, kız kardeşine bir daha Orhan'la görüşmemesi için fiziksel ve psikolojik şiddet uygular ve kız kardeşinin örgülü olan saçlarını kısacık keser. Murat, gelenekselliğin simgesi olan saç örgülerini kestiği

Fatma'yı, geleneksel kalıplardan farkında olmadan kurtarır ve kendi elleriyle korumaya çalıştıkları hayata katar. Kardeşiyle aynı fikirde olan Selim, bir aile kızının orada burada dolaşmasını doğru bulmadığını, Erengillerin Naciye'nin düştüğü durumu hatırlatarak, bu konunun namus meselesi olduğunu söyler. Kemal, kız kardeşine abilerinin onu kötü yola düşmekten korumak istedikleri için böyle davrandıklarını söyleyerek, bir daha böyle bir hata yapmaması konusunda tembihte bulunur. Fatma'nın abilerine göre kentli bir erkekle görüşmek kötü yola düşmek anlamında gelmektedir. Ancak kendi yaşam biçimlerine baktığımızda Murat, pavyonda çalışan bir kadınla, Selim ise evli bir kadınla yasak aşk yaşamakta, söz konusu kendi kız kardeşleri olduğunda oldukça gelenekçi bir tutum takınmaktadırlar. Hatta abileri, Fatma'nın, evin market alış veriş için çarşıya çıkmasına bile razı gelmemekte, bakkala, çakkala, manava yollanmaması gerektiğini savunmaktadırlar. Murat taksicilik yaptığı sırada kötü yolda olan kadınlar gördüğü için İstanbul'un genç kızlar için uygun bir yer olmadığını düşünmekte, Selim ise Maraş'taki komşuları olan Erengillerin kızı Naciye'nin İstanbul'a kaçıp, izini kaybettirmesi vakasını önemli bir örnek olarak anlatmaktadır. Ancak filmin sonuna doğru abilerinin korkuları gerçek olur ve kendisini evlenme vadi ile kandıran Orhan, Fatma'nın kötü yola düşmesine neden olur. Fatma çalıştığı genelevde abilerini karşısında görünce korkarak binanın çatı katına çıkar ve daha fazla kaçacak yeri olmayan Fatma, kendisini çatı katından aşağıya bırakarak, ölmeyi tercih eder. Aile şah olmak için geldikleri topraklarda, can kaybetmiş oldukları gerçeğiyle yüzleşirler.

Filmde haybeci karakteri, aile ile aynı zaman diliminde tek başına göç eden, işlerini yürütmek için yalana başvurmaktan çekinmeyen, şark kurnazlığına sahip bir kişidir. Bir sahnede Haybeci, Selim'e *boş gezinmekle olmaz. Bunun burası İstanbul, Allah'ın arka cebinden peygamberi çalarlar vallahi* sözlerini sarf ederek, kentte insanların kurnazlık peşinde olduğunu, dalavere ile iş sahibi olduklarını ima eder. Ailenin dönüş yolculuğunda Haydarpaşa tren garında vedalaşma sahnesinde tekrar gördüğümüz Haybeci, kürklü kıyafet içinde oldukça şık görünmektedir. Türlü dalavereler yaparak İstanbul'da dikiş tutturabildiğini söyleyen Haybecinin, koca bir gecekondu mahallesine sahip olduğunu, Kayseri'den göç etmek isteyen hemşerileri için bir acente açmayı planladığını, bir apartman dairesi dikeceğini söylediğine tanık oluyoruz. İstanbul'a kaçak yollarla giren ve kral olma hedefinde ilerleyen Haybeci, filmin son sahnesinde *gözünü açmayana, aklını kullanmayana, ekmek yok bu dünyada* sözlerini sarf ederek dalavereyle, yalan dolanla işe

başvurmayan ailenin, neden İstanbul'da iş tutturamadıklarını yüzlerine çarpar. Haybeci beş parasız geldiği İstanbul'da, zamanla işlerini büyüterek önemli bir yere gelebilmeyi başarmıştır. Yönetmen haybeci karakteriyle, herkesin göç sürecinde başarısız olmayacağını ama başarılı olabilmek için kent insanına ait bazı meziyetlerin gerekli olduğuna dikkat çekerek adeta göç etmek isteyen seyircisini, göç konusunda uyarmaktadır.

Keşanlı Ali Destanı filminde, İstanbul kent merkezi masal diyarlarına benzetilerek, gecekondu bölgesi olan Sineklidağ ile kent arasındaki mesafenin aşılmasının zorluğuna dikkat çekilir. Masal diyarlarına benzettiği kent merkezinde yaşamının hayalini kuran, kendisini kentli kadınların imkânlarıyla kıyaslayan Zilha, adeta onu mezbeleden kurtaracak bir kurtarıcının gelmesini beklemektedir. Günlerden bir gün Zilha'nın bu hayali gerçek olur ve kentli, zengin bir müteahhittin oğlu Bülent'in eski eşi Nevvare ile olan benzerliği ona bu hayalin yolunu açar. Müteahhittin Sineklidağ'daki evlerle karşılaştırılamayacak kadar büyük, geniş, gösterişli, bahçesinde fiskeyi olan, dubleks tam masallarda bulunacak kadar güzel evinde yaşamaya başlayan Zilha, evde küvette köpüklü banyo yaptığı sırada, burada medeniyetin olduğunu, eskiden ayaklarını aydan aya çorabıyla birlikte yıkadığını ancak şimdi her gün banyo yapmaya başladığını söyler. Müteahhittin evinde yaşamaya başlayan Zilha inci küpeleri, omzuna aldığı şık bir kürkü, topuklu ayakkabıları, modern kesilmiş saç ve güzel yapılmış makyajıyla tıpkı gecekondu evinin duvarlarına astığı prenseslerin kıyafetlerine benzer bir şekilde giyinmiş halde, lüks bir taksiyle Sineklidağ'ı ziyarete gider. Taksiden inen Zilha, tasmaını tuttuğu küçük bir ev köpeğiyle Sineklidağ'da gezerek, yaşadığı değişimi göstermek ve etrafındaki insanlara gösteriş yapmak istemektedir. Zilha'daki değişimi gören gecekondu yaşayan kadınlar, *olan olmuş desene* ifadesini kullanırlar ve Zilha'nın annesinin de öyle olduğunu, soyunun bu olayı çektiğini söyleyerek Zilha'nın arkasından kötü yolda olduğu şeklinde dedikodusunu yaparlar. Keşanlı Ali'nin avukatı da Zilha'daki değişimi görünce *ağır işçi olmuş besbelli* ifadesini kullanır. Zilha, köpeğini Sineklidağ'da gezdirdiği sırada köpeğin yanına karabaş bir köpek gelir. Zilha yanlarına gelen karabaş kovar ve köpeğinin onun dengi olmadığını, onun bir hanımefendi olduğunu, sabahları sütlü bisküvi yediğini, öğlenleri bonfile yediğini, greyfurtu aç karnına yediğini, gece de et suyu içtiğini ve her bir öğününde vitaminlerini alabildiğini söyler. Zilha, köpeğinin öğünlerini saydığı sırada kamera objektiflerini köpeğin bir günde yediği öğünü tüketemeyen gecekondu

çocuklarına çevirir. Bu anlamda zenginlerin köpeklerinin bile gecekondu mahallesinde yaşayan çocuklardan daha insanca bir hayat yaşadığı mesajı verilmektedir. Bu sahnede Zilha'nın köpeği ile karabaş arasındaki karşılaştırma zengin ve fakir kesimlerin yaşadığı sosyo-ekonomik sınıf farklılığı vurgusudur.

Bülent Bey'le evlilik yoluna giren Zilha, Sineklidağ'a giderek giyindiği şık kıyafetleriyle yaşadığı zenginliği herkese gösterdiği sırada Keşanlı Ali ile karşılaşır. Keşanlı Ali, Zilha'ya mahalleli için kötü örnek olduğu gerekçesiyle gitmesi gerektiğini söyler. Zilha ile aralarında çıkan tartışmada Keşanlı Ali, Zilha'ya Bülent Bey'in metresi olup olmadığını sorar. Zilha'da nikah olmadan eline kimsenin elinin değemeyeceğini söyler. Bülent Bey'in nikah yapacağına inan Zilha'ya, Keşanlı Ali ve arkadaşları gülerек karşılık verirler. Keşanlı Ali *ha kondu belasından kız alıp nikahlamak, ha çöp kamyonunun lüküs hususiye çalıştırmak* sözünü ifade ederek, Bülent Bey'in gecekondu mahallesinde yaşayan bir kadınla nikah yapmak istemeyeceğini, kendi muhitine uygun olmayan bir kadınla evlenmeyeceğini dalga geçerek söyler. Bu sözleri duyan Zilha, Keşanlı Ali'ye bir tane tokat atar. Sahneye lüks arabasıyla Bülent girer ve Zilha'yı alıp götürür. Zilha'nın başka bir adamla gitmesine bozulan Keşanlı Ali, belinden çıkardığı tabancasıyla, Sineklidağ'ın karşısında olan kent merkezine doğru birkaç el ateş eder.

Keşanlı Ali ile değil de, müteahhittin oğlu Bülent'le evlendiği için hüznülenen Zilha'ya zarafet dersleri veren yabancı asıllı hocası yirmi yedinci derste verdiği kuralı hatırlatır. Zilha, *sosyete insan en çok arttıran ile evlenir, sevdiğiyle değil* diyerek, yirmi yedinci derste hocasının öğrettiği dersin sözlerini sarf eder. Sosyete mensup kentli kadınlar adeta açık attırmada satılan bir eşya muamelesi görmektedir.

Kentli insanlar, nasıl konuşması gerektiğini bilen, zarafet sahibi, medeni, her gün düş alabilen, kendi muhitindeki kadınlarla evlenen, gecekondu yaşayan bir kadınla evlenmeyecek olan, evlenme vadi ile kandıran, gecekondu kadınlarını metres tutan, şık giyinen, lüks arabalara binen, yalı da oturan, baba parası yiyen, marjinal işlerde çalışmayan, ekonomik sıkıntısı olmayan, ahlaki anlayışları zayıf, insanların gururlarıyla oynayabilen bireyler olarak görülmektedirler.

Bitmeyen Yol filminde, İstanbul'a göç eden Ahmet ve arkadaşları, umdukları gibi hemen işe başlayamamışlar ve bir fırıncının önünden geçerken ancak bütün paralarını biriktirerek bir somon ekmek alabilmişlerdir. Bir ekmek almakta bile zorlanan bu arkadaşlardan birisi, kuru ekmeği her zaman bulamayabileceklerini, Deli Hasan'a uyup

gelmekle hata ettiklerini söylediğine tanık oluyoruz. Bir diğer arkadaşları ise İstanbul'da olmanın köydeki imansız ağaları için çalışmaktan daha iyi olduğunu, köylerinde bu yaşa kadar bir somun ekmeği bile doğru düzgün görmediklerini söyler ve ekler *aha şu karılara bak, aha şu makinalara bak, oğlum buranın taşı toprağı altın, lakin kazanmasını bil* ifadelerini kullanarak, İstanbul kentini şık giyinen kadınların ve makinelerin kenti olarak tasvir eder.

Güllü Bacı'nın kızı olan Fatma, kentli bir ailenin yanında hizmetçi olarak çalışmaktadır. Çalıştığı evin hanımı, geçen sefer camları silmeden gittiği için kızdığı Fatma'ya, buyurgan bir ifade ile iş gösterir ve onu azarlar. Fatma'nın çalıştığı ev, zengin, gösterişli oldukça büyük, geniş bir evdir. Ev hanımı bakımlı, şık giyimli ve alımlı bir kadındır. Ev hanımı evden ayrıldıktan sonra Fatma, işlerini bırakır ve saçını tarar, ev hanımının takılarını takıp, sabahlığını giyerek makyajını yapar ve evin hanımı gibi davranmaya başlar. Ahmet'in kendilerinde kaldığı bir gün eve makyajlı gelerek Ahmet'i etkilemek isteyen Fatma, kentli kadınlar gibi görünmektedir. Annesi Güllü Bacı, kızının makyajlı halini görünce şaşırır ve bu halinin durumunu sorar. Ahmet'te, Fatma'nın makyajlı haline şaşkın bakışlarla bakar. Ahmet'le yaptığı diyalogda Fatma, buraların köy yerine benzemediğini söylediğini duyuyoruz. Fatma yanında çalıştığı hanımının, kendisinde köylü halinden eser kalmadığını, kendisine yakıştığı için saçlarını her zaman bu şekilde taraması gerektiğini söylediğini dile getirerek, Ahmet'e köylü kimliğinden uzaklaşarak, kentli kadınlar gibi olduğunu vurgulamaya çalışır. Annesi, Ahmet'in yanında kızının makyajlı haline ve sarf ettiği sözlerine kızarak yüzünü gözünü yıkayıp, adama dönmesini söyler ve kızının kentli kadınlara benzeme çabasını küçümser.

Bir gün Fatma, çalıştığı evden kovulur. Annesine işe gidiyorum diyerek evden ayrılan Fatma, soluğu Ahmet'in yanında alır. Ahmet, Fatma'ya aralarında yaşanan cinsel ilişkinin kötü bir şey olduğunu, şeytana uyduklarını, herkese rezil olmak istemediğini söyler. Fatma, *kime rezil olacağmışız, buranın adı İstanbul, kim kime, dum duma* sözleriyle karşılık verir. Ahmet ise *yere batsın İstanbul'un senin, sen böyle olacak kız mıydın* der ve cebinden çıkardığı aynayı Fatma'nın yüzüne tutarak *şu haline bak, boyalı bardak gibi suratın, şehir karılarına özenipte rezillik etmenin manası ne?* ifadelerini kullanır. Fatma, şık giysiler giyinen, makyajlı, alımlı, bakımlı, zengin, lüks eşyalar içinde bir apartman dairesinde oturan, inciler kullanan, kentli kadınlara özenmekte, onlar gibi görünmek istemektedir.

Ahmet, arkadaşlarından ayrı iş aradığı sırada bir gazinonun önünden geçerken, kimseye görünmeden gizlice içeride olanları gözetler. İçeride iyi giyinimli, her hallerinden kentli oldukları anlaşılan insanların, yanak yanağa dans ettiklerini görür. Ahmet gördüklerinden memnun olmuş, kentli insanların dans ettikleri hayatlarına özenmiştir. Bir başka sahnede Ahmet'in, aldığı yevmiyesiyle düzgün kıyafetler ve ayakkabı alarak, üstünü başını düzelterip, kentliler gibi giyindiğini görüyoruz. Arkadaşlarıyla dinlenmek için oturdukları sırada ayakkabısını boyamak için gelen boyacıya, ayakkabısını boyatan Ahmet'e arkadaşı, *beyler gibi ayakkabı boyatmakta mı var?* diye sorar, çünkü onlara göre temiz kıyafetler ve yeni boyanmış ayakkabılar giymek ancak kentli beylerin yapabileceği bir iştir. Aynı zamanda Ahmet'in ilk yevmiyesini alıp kentliler gibi giyinmesi, kentli bireylerle uyumlu görünmek ve kentin bir parçası olmak istemesinden ileri gelmektedir. Pek çok sahnede işçiler, *tembeller, ayılar, alık alık suratıma bakma, sallanma, hepinizin parasından keseceğim, elinizi çabuk tutun yoksa karışmam*, gibi ifadelerle işverenler ve taşeronlar tarafından aşağılanarak, tehdit edilirler. Bu sahnelerden yola çıkarak kentli patronlar, para kazanma hırsları olan, işçileri aşağılayan, onlara hakaretler eden, işçilerin can güvenliğini umursamayan, onların sendikalı olmamalarından istifade eden, haklarını bilmeyen işçilerin cahilliklerini kendi çıkarları için kullanan, istismarcı bireyler olarak kurgulanmışlardır.

Gördüğü rüyasında kentli insanların ayakları altında ezilen Ahmet, kentlilerin hayatlarına karışamayacağını, onlardan birisi olmaya kalktığı zaman kentliler tarafından küçümsenip, aşağılanıp, onların ayakları altında ezileceğini düşünmekte, kentlilerin kendileri gibi olmayan insanlara acımayacağına inanmaktadır. Ahmet'in rüyasından yola çıkarak göçmenler için kentliler, göçmenleri küçümseyen, onları aralarına almak istemeyen, aynı sosyal ortamda bulunmak istemeyen, göçmenleri küçümseyip ayaklar altına alan, acımasız insanlar olarak tasvir edilebilirler.

Ah Güzel İstanbul filminde, ünlü olmak için İstanbul'a kaçan Ayşe'yi randevu evine düşmekten kurtaran Haşmet, Pansiyon Medeniyetin önünde eskiden tanıştığı Düriye adındaki kadınla karşılaşır. Düriye gösterişli hayatta kazandıklarını savurganlık göstererek kaybetmiş ve pansiyonda ekmek parası kazanmak için müşteriye çıkmaya başlamış bir kadındır. Filmde kentli, bir zamanlar varlıklı olan Düriye Hanım kendi hatası sonucu randevu evinde çalışırken, fakir, köylü, cahil Ayşe ise kendi rızası dışında kentli insanlarca kötü yola düşürülmeye çalışılmaktadır.

Ayşe’yi randevu evine düşmekten kurtarmaya çalışan Haşmet, bu sırada pansiyonu basan polisler tarafından karakola götürülür. Karakolda Düriye Hanım, Haşmet Bey’in soylu ailesinden, okumuş olmasından, içtimai mevkisinden söz ederek, polislere bu tür pansiyonlara gelmeyecek birisi olduğunu anlatmaya çalışır. Bu bağlamda kentli, soylu okumuş bireylerin sosyal statüleri sebebiyle suçsuz gösterilmesi, kentli imajının toplumsal bağlamda kişiye sağladığı avantajları göstermesi bakımından oldukça önemlidir. Peki bu vasıfları taşımayan göçmenlerin durumları? Aslında bu sorunun cevabı, götürüldüğü karakolda Öfkeş’in sırf saf, köylü bir göçmen olduğu için doğru düzgün dinlenmeden çeşitli suçlarla suçlandığını izlediğimiz Taşı Toprağı Altın Şehir filminde verilmektedir.

Haşmet, bir kadının işkur’a vermek için vesikalık fotoğrafını çektiği sırada sahneye, aldığı evin döşemesi bitene kadar Hilton otelinde kalan, ayda beş bin ödeyerek aldığı yeni arabasıyla Ayşe girer. Ayşe, kucağına köpeğini alarak Haşmet’in yanına gider. Ayşe de şık giyinimli kadınlar gibi çocukları koruma derneği için para topladığını söyler. Plak dolduran Ayşe, film teklifleri de almıştır ancak Haşmet, bu kurnazlıkları halkın yemeyeceğini iddia eder. Ayşe, plaklarının burada tutmasa bile Avrupa’da tutabileceğini Haşmet’e anlatır. Haşmet, Avrupalıların bazen maskaralıklardan hoşlanabileceklerini ancak enayi yerine konulmayı sevmediklerini ve ortada kalmamak için plak satışlarına güvenmemesi gerektiğini söyler. Haşmet’ten istediği yüzü bulamayan Ayşe, güle güle anlamında “çav” ifadesini kullanır. Haşmet ve arkadaşları, Goncagül ismiyle istediği gibi ses mecmualarına demeçler vermeye başlayan Ayşe’nin, tavşan tüyünden sade bir sabah kıyafetinin bin dört yüz lira olduğu, şık bir pantolonunun, ceketinin alış veriş kıyafetinin sekiz yüz yetmiş beş lira olduğunu ve daha pek çok kıyafetinin oldukça pahalı olduğunu öğrenirler. Ayşe, istediği gibi lüks markaları giymektedir. Bu kadar pahalı kıyafetler giymesine rağmen Ayşe, verdiği röportajda *kadın ucuz giyinmelidir* şeklinde bir ifade kullanmıştır. Ancak Ayşe, Haşmet’e gösterdiği, gazete demeçlerine verdiği kadar lüks içinde değildir.

Haşmet’in yazdığı şarkı sözleri ile ünlü olan ve gecekondu dilberi rolünden uzaklaştığı için popülerliğini yitiren Ayşe, tekneyle Haşmet’in yanına gidip kendisinden beste ister. Ayşe, Haşmet tarafından kovulunca, eczaneden aldığı ilaçları içerek intihar eder. Ayşe kaldırıldığı hastanede gazetecilere verdiği röportajda, adının Ayşe değil Aylin olduğu gerçeğini burjuva çevresinden koparak halkın sorunlarını dile getirebilmek için

sakladığını, geçmişte aralarında büyük bir aşk yaşadığı sinema oyuncusu sevgilisinin olduğunu, annesi ile babasının Paris yakınlarında geçirdikleri trafik kazası sonucu öldükleri gibi yalanlar söylediği sırada hastane odasının kapısında Haşmet'in ona baktığını görür ve kendisiyle ilgili tüm gerçekleri itiraf eder. Ayşe ünlü olmak için doğma, büyüme kentli bir insan rolünü oynamıştır.

Filmin önemli sahnelerinden biri de, Haşmet'in karlı bir günde yolda yürüdüğü sırada dilenen küçük bir çocuğun kutusuna para atmak üzereyken, iki kadının yoksul çocuklar için yardım topladıkları kutuyu uzattıkları sahnedir. Haşmet, kadınların kutusuna para atmaz. Dilencilik yapan çocuğun kutusuna para atar ve yoluna gider. Oldukça şık giyimli olan bu kadınlar, Haşmet'in serseri olduğunu söyleyerek, yerde oturmuş dilenen çocukla konuşmadan yollarına giderler. Burada kentli, şık giyinmiş kadınlar özelinde, kentin öteki yüzü olarak görünmeyen kent yoksulluğuna dikkat çekilmiştir.



Görsel 21: Haşmet'in Dilenci Çocuğa Para Verdiği Sahne

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Filmin başından sonuna kadar ünlü olmak hayalinden vazgeçmeyen Ayşe, kentte iş başvurusunda bulunduğu gazinonun sahibi, evinde kaldığı Kamelya adındaki kadının erkek arkadaşı, Kamelya'nın apartmanında oturan komşuları, çalıştığı gazinonun erkek

müşterileri tarafından pek çok kez sözel ve fiziksel tacizlere maruz kalır. Bu sahnelerle kadın göçmenlerin kent yaşamında karşılaşabileceği cinsel saldırıların çokluğuna dikkat çekilerek, göç eden kadınların kent yaşamına karışmalarında erkeklere göre daha fazla zorluklar yaşayabilecekleri vurgulanmıştır.

Filmde kentli bireyler, saf, göçmen kadınları randevu evine düşüren, tecavüzcü, kısa süreli gelip geçici şeylerin peşine takılabilen, gecekondlu dilber rolünü egzotik buldukları için sıkılana kadar alkışlayıp sonra arkasını dönebilen, göçmenlerin bu kişilerin gelip geçici heveslerinin bir parçası olabilecekleri, şımarık kişiler olarak gösterilmektedirler. Kendi hayat hikayesiyle ünlü olamayan Ayşe için halkın sorunlarına duyarlı, doğma büyüme kentli bir kadın imajı çizilir. Artistlerin hayatına özenen, onların yaşamlarını okuyarak onlar gibi olmayı arzulayan Ayşe, ünlü olmak istiyorsa kentlilerin hoşuna gidecek ya egzotik bir gecekondlu dilberi rolünü oynamalı ya da kentli bir kadın imajına sahip olmalıdır.

Fatma Bacı filminde, Ayşe'nin tatile çıkan dördüncü kattaki ailenin evinde kentli, zengin, üst sınıfa mensup arkadaşlarına parti verdiğini gören Fatma Bacı, kızına burasının başkasına ait olduğunu, anahtarın kendilerine emanet edildiğini söyler. Ayşe, annesine bunu yapmaya mecbur kaldığını ifade eder. Annesi kızına arkadaşlarına evin zengin kızı görünmeye de mi mecbur olduğunu sorar. Ayşe bu soraya *evet* cevabını verir ve ekler *beni onlardan biri olmam için okutuyorsun. O çevre ancak kendi seviyesine ilgi gösterir. Kendisinden olmayanı küçümser, arasına almaz* der. Annesi bu yaptığının daire sahiplerine, çevresine ve kendisine sahtekarlık olduğunu belirtir, *aslını inkâr edenden kime ne hayr gelmiş ki, seni aslın yüzünden hor göreceklerse ne işin var o insanların arasında* ifadesini kullanır ve kızına okul okumasına rağmen tüm aile fertlerinden daha cahil olduğunu, acınacak durumda bulunduğunu söyler. Ayşe, arkadaşlarını kapıcı dairesine getiremeyeceğini söyleyerek ağlamaya başlar. Fatma Bacı kızına, *anası fakir diye, kapıcı diye utanan evladın kendisi yalancı, kendisi özentisi, asıl ben utanıyorum senden* der. Ayşe, kentli bireylerle arkadaşlık kurabilmek için onlar gibi görünmesi gerektiğine inanmış ve üst zümreye ait olma, dışlanmama çabası içerisine girerek, olduğundan farklı görünmeye çalışmıştır.

Suat'ın evindeki partiye katılan Ayşe, partideki bir kadının kucağına oturduğu adamla öpüştükten hemen sonra biraz ileride oturan başka bir adamla da öpüşmeye başladığını görür. Bu sırada diğer adam da yanında oturan kadınla öpüşmeye başlamıştır. Suat'ın

yanına oturmuş olan Ayşe, partideki arkadaşlarının yaptıklarını görünce bunun bir *rezalet* olduğunu söyler. Suat, Ayşe ile aynı fikirde değildir. Ayşe, *bir erkek kendisine ait bir kadının, başkasıyla sevişmesine nasıl tahammül eder* diyerek sorar. Suat, *böyle soru kaldı mı artık* diyerek cevap verir ve sözlerine *kim kimi arzu ediyorsa onundur* ifadesini ekler. Ayşe, Suat'ın sözlerine şaşırır. Suat'ta yüksek sesle Ayşe'ye nasıl böyle sorular sorabildiği ifadesini yöneltir. Suat, Ayşe'ye *senin gibi aydın, Batı kültürü almış, Batı'nın çağdaş sentezine varmış bir sanatçı* ifadesini kullandığı sırada öpüşen arkadaşları etraflarını sarar ve Suat, az önce başka birisiyle öpüşen kız arkadaşıyla öpüşmeye başlar. Ayşe, Suat'a *cinsel çiftlik mi batı* der ve kendisine sarılmış olan adama bir tane tokat atar. Tokatı yiyen adam, arkadaşlarına Ayşe'ye ne olduğunu sorar, tokat yediği için şaşırmıştır. Bir arkadaşları Ayşe'nin kafasının dumanlı olduğunu söyler. Bir kız arkadaşıyla öpüşen Suat, Ayşe'nin kafasının örümcekli olduğunu, Batılılar gibi giyindiğini, Batı'nın konyağını içtiğini, müziğine hayran olduğunu, sanatını okuduğunu ve çizdiğini ancak sonrasında mahalle kızı gibi namus bekçiliği yaptığını söyleyerek Ayşe'nin bu düşünce ve tavrını Batılı olmadığı gerekçesiyle küçümser. Ayşe, Suat'ın bu sözlerine Batı'nın bunlar olmadığını söyler. Suat, Ayşe ile ilgili gerçekleri bilmektedir. Başkasının evini kendi evi gibi gösterip, öz annesine hizmetçi muamelesi yaptığı için küçümseyip, kendileri gibi olmasının mümkün olmadığını oldukça küçük düşürücü biçimde dile getirir. Bu sahne ile kentli, zengin, okumuş, toplumun üst sınıflarına mensup kişilerin cinsel münasebetlerindeki sapkınlığın Batı örneği ile meşrulaştırılması ve bu bilince mensup insanların Batılı aydın kesim sayılması bu nedenle kentle bütünleşmek isteyen göçmenlerin sadece kılık kıyafet değiştirip, Batılı taklidi yapmakla kentli olamayacaklarını aynı zamanda Batı'ya ait (sapkın dahil olsa) zihniyetin de alınması gerektiği vurgulanmıştır.

Filmde kentli insanlar, zengin, üst sınıfa mensup, ayak takımından olduğunu düşündükleri alt gelir grubuyla aynı mekanda eğlenmek istemeyen, alt statüdeki kişilere kendi yemek masalarına layık olmayan yiyecekler gönderen, geleneksel ahlaki anlayışa sahip olanların Batılı zihniyete ulaşamayacakları için kendi ortamlarına dahil olmayacaklarını açık açık dile getiren, alt gelir grubuyla arkadaşlık kurmak istemeyen, sapkın cinsellik anlayışına sahip kişiler olarak betimlenmişlerdir.

Gelin filminde, kayınvalidesi Meryem'i, Hacı İlyas'ın önünde eşine göz süzdüğü gerekçesiyle azarlar. İstanbul'a geldikleri için evin içinde bu şekilde

davranamayacaklarını belirten kayınvalide, İstanbul'un evin avlusunun dışında olduğunu, avluyu yine Yozgat toprağı olarak bellemesi gerektiğini gelinine söyler. Aile büyüklerinin yanında İstanbullular gibi eşine göz süzmek, kentlilere özgü bir hareket olup geleneksel değerlere aykırı çok saygısız bir davranış olarak kabul edilmektedir.

Hacı İlyas, oturmuş oldukları gecekondu bölgesini İstanbul semtinden saymamakta, gerçek İstanbul'un yapıların arkasındaki yer olarak görmektedir. Oturdıkları gecekondu bölgesindeki insanların gramla, kentte yaşayan insanların ise kilo ile alışveriş yapmaları, Hacı İlyas'ı kent merkezinde dükkan açmaya itmektedir. Hıdır da karşı tarafta dükkânın yolunun yordamının başka olduğunu, oturdıkları mahalleye benzemediğini, işleri orada tuttururlarsa paranın onlara akacağına inanmaktadır. Veli de kent merkezinin farklı bir dünya olduğunu düşünmektedir.

Aile, kendilerinden beş yıl önce göç etmiş ve eşiyle birlikte bir fabrikada çalışan hemşerilerine, sırf karısı Güler'i fabrikada çalıştırıyor olmasından dolayı sırtlarını dönmekte, onlarla muhatap olmak istememektedirler. Bir gün hemşerisi Meryem'i ziyarete giden Güler, Osman'ın fenalaştığını görür ve Meryem'e Osman'ı hastaneye götürmesi gerektiğini söyler. O sıra Osman'ı okuyup üfleyen Meryem'in kayınvalidesi, doktor lafını duyunca kızar ve Güler'e *doktor diye elin adamına elletmeye fabrikada alışmışsın zahir* diyerek hakaret eder. Başka bir gün Osman'ın bayıldığını duyan Meryem, üstüne bir şey almadan koşarak Osman'ın yanına gider. Evine döndüğünde kayınvalidesi, İstanbul'un onu iki günde mi azdırdığını, üstüne bir şey almadan yalın haliyle kimlere görüldüğünü, Güler'le görüşmemesi gerektiğini söylediğini, ananın atanın sözünün ayağına mı düştüğünü sorar ve *Veli'ye diyim de ayağının altında ezsin seni* der. Meryem, sırf emeği karşılığında çalıştığı için hemşerisi Güler'e kötü yola düşmüş kadın muamelesi yapan, dua gücüyle Osman'ın iyi olacağını iddia eden ve İstanbul'un kadınları azdıracağına inanan, geleneksel aile ilişkilerini kentte devam ettirmeye kararlı oldukça geleneksel değerler altında ezilmekte ve oğlunu kurtarabilmek için adeta çırpınmaktadır.

Kayınvalidesi, Osman'ı Güler ile birlikte hastaneye götürdüğü gerekçesiyle Meryem'i oğlu Veli'ye şikayet eder ve oğluna, eşine neden yular vurmadığını, başına vurup neden terbiye etmediğini, Güler'i kastederek yırtıkla erinin haberi olmadan nereye gittiğini, bu evin namusunun kimden sorulacağı şeklinde sorular sorar. Veli, eşini annesine karşı korumak için onu kendisinin gönderdiğini söyler. Annesi şaşırır ve *İstanbul'un gayyasına*

he mi, o ırzı kırık Güler’le diyerek sorularına devam eder. Türk Dil Kurumu (2019: 907) sözlüğünde gayya kelimesi “cehennemde bulunduğu varsayılan bir kuyunun veya derenin adı” olarak tanımlanmıştır. Aile kent merkezinde dükkan açmanın hayali ile yanıp tutuşmakta ancak kent merkezini cehennemdeki bir kuyu olarak nitelendirmektedir. Ailede kötülüğün mekânı olarak görülen kent merkezinde sadece ticari bir kazanç sağlamanın ötesinde kentle bütünleşme gibi herhangi bir temas kurulması istenmemektedir. Zira kent merkezi bir cehennem kuyusu ise kentlileri cehennem ahalisi olarak değerlendirmek doğru olacaktır. Kentlilerle teması olan Güler’in de namusuna söz söylemeleri, kentlilere yönelik oldukça olumsuz bakış açılarına sahip olduklarını göstermektedir.

Oğlu Osman’ı kaybeden ve babasının dükkanını yaktıktan sonra evi terk eden eşi Meryem’i arayan Veli’ye abisi Hıdır, çarka bir kere girdiklerini, dayanmalarını ve işe devam etmeleri gerektiğini, işin göz yaşı bilmediğini, söyler. Hıdır, oğlunu kaybetmiş, hamile eşinin nerede olduğunu bilmeyen Veli’ye, işe koşulması gerektiğini söylemektedir. Bu sahnede aile içerisinde duygusal bağların yerini, akılcılığın ve çıkar ilişkilerinin aldığını görmekteyiz. Aile adeta çarkın dışlıları haline gelmişlerdir.

Kadınların fabrikada çalışmasını kötü yola düşmek, namusun elden gitmesi olarak gören Hıdır, Meryem’in fabrikada çalıştığını öğrenince öfkelenir. Bir başka sahnede babası, Veli’ye başlarına gelen her şeyin alın yazısı olduğunu, ancak namus işinin başka mesele olduğunu, Meryem’in fabrikada çalışarak, namuslarına zeval getirdiğini, bu konuyla ilgili istediği şekilde davranmasını, ellerinin titrememesi gerektiğini söyler. Meryem’in hamile olduğunu bilen Hacı İlyas, oğluna bir tabanca vererek, Meryem’i öldürmesini belirtir. Ertesi gün Meryem, işten çıktıktan sonra Veli’nin kendisini beklemekte olduğunu görür. Veli, Meryem’e *fabrikada bana da iş var mı* diye sorar. Veli, ailesi parçalandıktan sonra gerçekleri anlamış ve eşiyle birlikte ailesinin hiç tasvip etmediği, geleneksel değerlerin, adet ve göreneklerinin dışında bir hayat kurmaya niyetlenmiştir.

Kentin cehennem kuyusu, kentlilerin zengin cehennem ehlişi olarak görülen filmde, emeği karşılığında çalışan kadınlar, sırf kentlilerle etkileşim halinde olmalarından dolayı namuslarını kaybetmeleriyle suçlanmakta, hastane gibi önemli bir kent kurumunda tedavi olmayı ise şehir hayatında sürüm olarak görülmektedir. Kente ve kentlilere karşı çok fazla ön yargının olduğu filmde, kentlilerle temasların çok az olduğu dikkat çekmektedir.

Düğün filminde, kentlilerle temasın hiç olmadığı dikkat çekmektedir. Filmde kentli bireyler, hava sıcak diye çay içmediği için acayip olan, renk renk, şekil şekil, neleri göze alıp nelerden vazgeçen insanlar olarak tanımlanmışlardır. Ailenin Habibe adındaki kız kardeşleri bir sahnede herkes öyle giyindiği için ablası Zelha'dan, etek bluz, yün ceket ve ipek çorap istediğini söylemekte ve kentte tanıştığı ancak göçmen olup olmadığı anlaşılmayan dayısının yanında kasapçılık mesleği ile ilgilenen kişiyle evlenmek istemektedir.

1974 yapımı olan Düğün filmini, diğer incelediğimiz filmlerden ayıran en önemli özellik kentle ve kentlilerle temaslarının bulunmaması, kentle temas kurmak için de herhangi bir girişimlerinin olmamasıdır. Ailenin tek istediği İstanbul'un insan denizinde kendilerine de çalışabilecekleri bir yer edinebilmektir. Bunun dışında aile fertleri kentin bir parçası olmayı talep etmemekte, kentlilerin yaşadığı gibi bir hayatı yaşamaya dair istek göstermemektedirler.

Diyet filminde, fabrikada bazı işçiler sendikalaşmanın gücüne vakıf olmuşlar ve diğer iş arkadaşlarını da sendikalı olmaları için ikna etme mücadelesi vermektedirler. Ancak göçmen olan Hasan ve Hacer, kendilerine ekmek sağlayan kapıya ihanet olarak değerlendirdikleri için sendikaya üye olmayı doğru bulmamaktadırlar. Hacer, kendisini sendikaya üye yapmak isteyen iş arkadaşlarına, *kusura bakmayın, bizim bildiğimiz iyi kötü ekmek yediğimiz kapıya karşı gelinmez, görgümüz bu* der. Mevlüt, Hacer'in bu ifadesine yönelik olarak bu düşüncesinin eskide kaldığını, köylük yere ait olduğunu, fabrika düzenine ve şehir hayatına uygun bir düşünce biçimi olmadığını söyleyerek karşılık verir. Bu ifadeleri kullanırken Mevlüt, eski ve köylü ifadesini kullandığı sırada küçümseyici bir ifade takınırken, fabrika ve şehir ifadelerini kullandığında daha sert ve keskin bir yüz ifadesi takınır. Bu ifade değişikliği, köye ait saf, masum, sadık insan profilinin kentte yerinin olmadığını şehir hayatında sert, soğuk, rasyonel ve mesafeli olan kente ait insan kimliğinin benimsenmesi gerektiğini anlatmaktadır. Hacer ve Mustafa köyde edinmiş oldukları değerleri şehir hayatında da yaşatmak isteyen, bu durumu bir gurur meselesi haline getirmiş olan saf, köylü tiplerine karşılık gelmektedirler. Ancak iş arkadaşlarından bazıları şehir hayatında nasıl haklarını arayacaklarını anlamış, saf düşüncelerle şehir hayatında tutunmanın mümkün olmadığını kavramış kişiler olarak sendikalaşmanın önemine vakıf olmuşlardır. Filmde sendikalaşmanın ne olduğunu

bilmeyen Yunus Ağa, kızı Hacer'e, *iki birden ve üç ikiden ve dört üçten iyidir, birleşiniz* hadisi şerifi aktararak, İslami değer anlayışında birleşmenin önemli olduğunu hatırlatır.

Patron olan Salim Bey, işçilere ekmek veren, iş veren kişi olarak işçilerin kendisine minnet duymasını talep etmektedir. Ancak sendikaya üye olan işçiler, Salim Bey'e karşı minnet duymamakta, çalışmalarının karşılığını, emeklerinin ücretlerini aldıklarının farkında olan kişilerdir. Henüz kent yaşam biçimini ve değerlerini özümseyememiş ve köydeki değer anlayışını kent yerinde sürdürmeye çalışan gurbetçiler ise kendilerine iş verdiği için Salim Bey'e minnet duymakta ve sendika üyeliğini kendilerine ekmek sağlayan kapıya ihanet olarak değerlendirmektedirler. Çalışma arkadaşlarının bu düşüncelerini değiştirmek isteyen ve şehir hayatına tutunabilmek için köy hayatına sahip değerlerin geride bırakılması gerektiği inancına sahip olan sendika üyesi işçiler, diğer çalışma arkadaşlarını sendika üyeliğine ikna ederken, patronları işçileri sendikaya üye olmamak şartıyla işe almakta, sendikalaşma hareketinin önüne geçmeye çalışmakta ve sendika üyesi olmayan işçilere fazla para vererek sendikanın cazibesini etkisiz kılmayı amaçlamaktadır. Aynı zamanda işçilerin bir anlık dikkatsizlikleri nedeniyle uzuvlarını kaybetmelerine neden olan makinenin değiştirilmesi itirazlarına kulak tıkayan Salim Bey, fabrikanın her yerine kazalara karşı dikkatli olunması gerektiğine dair afişler asarak, kazaların çalışanların dikkatsizliğinden kaynaklandığını vurgulamaktadır. Ayrıca Salim Bey, fabrikaya uyarı afişleri asarak fabrikaya gelecek olan tahkikat heyetine tüm önlemleri aldıklarına dair izlenim bırakmak istemekte böylece kaza geçiren işçilere karşı yasal sorumluluktan kurtulacağını ummaktadır. Bu anlamda sendikalaşma için uğraşan işçiler, patronlarını emekçinin haklarını yok sayan, insan hayatını önemsemeyen, para hırslarına sahip, çalışanların mesai ücretlerine çöken kişi olarak görmektedirler.

Hasan, parkta balon satmaya başladığını hemşerilerinden birisinin görmesinden utanan Yunus Ağa'ya, İstanbul'da yaşamının yolunun tırnağa tırnak olduğunu söyler. *Şehir insanı ile başa çıkmak, toprakla cebelleşmeye benzemez. İnsan denizi içinde tepmeyle yol açacaksın. Açamadın mı ne etsen boş, kendini ölmüş bil vesselam* sözleriyle konuşmasına devam eder. Yunus Ağa, seyyar satıcı arkadaşıyla balon satmaya çalıştığı bir gün karşılaşır. Sokak satıcısı arkadaşı, Yunus Ağa'ya balon satmaya alışıp alışmadığını sorar. Yunus Ağa bu soruya, *ağacı kendi toprağından söktün mü ne etsen hayr etmez gayri, bilemedik, insan kısmı köksüzde olsa olur sandık, olmazmış meğer* sözleriyle cevap verir. Arkadaşı, sorunun kök salmak olmadığını, rençber kısmının tarlayı sürüp, tohumu

serptikten sonra gerisini Allah'a bıraktıklarını, yaşam tarzlarının tevekkele dayalı olduğunu söyler. İstanbul'un böyle olmadığını, insanların birbirinin boğazına sıkarak, tırnaklarıyla sökerek ekmeğe ulaşabildiklerini söyler. Yunus Ağa, *memlekette kahveye girince yarısı ayağa kalkar, yarısı dışarı çıkardı. Gör işte koca Yunus'u* der. Elindeki balonları satmak için parka giden Yunus Ağa, biraz yaşlılıktan biraz da kahrından oturduğu bankta ölür.

Köy yerinde tarımla uğraşmak, çalışmanın karşılığını alabildiğin, elinden geleni yaptığın ve gerisini ilahi kuvvete bıraktığın müddetçe kazanç sağlayabileceğin bir yer iken İstanbul'da tutunmak, sadece kazanç elde etmek için çalışmanın yeterli olmadığı aynı zamanda önünde olan pek çok insanı da geçmen gereken, geçerken her yolun mübah tutulacağı, geleneksel değerlerin işlemediği, kentli kurnaz insan tipini doğuran farklı sosyal bir yapıda hayata tutunmak için mücadele etmek anlamına gelmektedir.

Hacer zamanla, Salim Bey ve Bilal Usta'nın birisinin tas tutup, ötekisinin kan kusturmasından şüphelenir ve yavaş yavaş Bilal Usta ve Salim Bey'in işçilere yönelik hak yiyen olumsuz tutumlarının farkına varır. Bilal Usta ve Salim Bey'in yaptıklarıyla ilgili farkındalık yaşayan Hacer, Hasan'a haber vermeden sendika üyesi işçileriyle görüşmeye gider. Bilal Usta'dan Hacer'in sendikalılarla görüştüğünü öğrenen Hasan, sendika üyesi iş arkadaşlarının yanına gider. Hasan, onları milletin aklını çelmekle suçlar. Mevlüt Hasan'a *sen bir makinenin önünde çalışmaktasın değil mi, bu makinenin bir parçası bozulsa ya da kırılrsa ne olur* diye sorar. Hasan, *orasını bilmem yedek parça vardır herhalde* der. Mevlüt bu cevaba *ha işte, sen de bir yedek parçasın* diyerek karşılık verir. Hasan, kendisini yedek parçaya benzeten Mevlüt'ün yakasına yapışarak saldırmaya başlar. Filmin son sahnesinde Hasan, çalışmakta olduğu makineye kolunu kaptırır. Hasan'ın kopmuş kolunu gören Hacer, kolu alarak Salim Bey'in üstüne atar ve *al diyetini* der ve *şimdi bizim diyetimizi kim ödeyecek* diyerek bağırır. Hacer, çalışma arkadaşlarına dönerek suçun kendilerinde olduğunu ifade eder ve en son kamerada seyirciye bakarak kendileriyle benzer süreçleri yaşayan işçilere hitaben, *suç bizde* der ve film böylece biter.

Taşı Toprağı Altın Şehir filminde, tarla işlerinde kullanmak için traktör almak sevdasıyla İstanbul'a ailecek göç eden Uyanık ailesi, traktör alacakları için o kadar heyecanlılardır ki gecekondu evini tutmadan önce traktör almaya giderler. Öfkeş, traktörün ilk ücretini ödeyip, teslim sırasında gerçekleşecek olan fiyat artışının alıcı tarafından kabul edilmesi yönünde maddesi olan sözleşmeyi hiç itiraz etmeden imzalar.

Daha sonra traktörü almaya gittiklerinde firma yetkilisi, mark ve dolar karşısında Türk lirasının değer kaybettiğini, başlarında IMF'nin şartları olduğunu, *ortak pazar sorunları, ham madde darlığı, döviz bunalımı* gibi sebeplerin traktörün fiyatının artışına neden olduğunu, bu sebeple yirmi sekiz bin lira fiyat artışı yaptıkları söylenecektir.

Fatma, Şermin adında sanatçı bir kadın ve eşinin birlikte oturdukları evde hizmetçi olarak işe başlamıştır. Şermin Hanım oldukça alımlı, dekolteli, şık kıyafetler giyinen birisidir. Şermin Hanım eşiyile sohbet ettiği bir gün eşine, Serpil Şenay'ın Bahri Kaplan'ın metresi olduğu için assolist olduğunu, kendisinin ise sesi ve yeteneği sayesinde assolist olduğunu ifade eder. Ancak Şermin Hanım da eşini Avni, Nedim ve Ferdi Beylerle aldatmakta lakin bu durumu bir aldatma olarak değil, iş anlaşması olarak görmektedir. Eşi de Şermin Hanım'ın, Avni Bey'le olan yakınlığını hoş karşılamakta kendi evinde yatak odasında eşi ve Avni Bey'in güya iş görüşmelerini uygarlık olarak kabul etmektedir. Tüm bu olup bitenlere şahit olan Fatma ise, Şermin Hanım'ın kıyafetlerine, takılarına, makyaj malzemelerine ve kullandığı ev eşyalarına özenmekte, Şermin Hanım'ın istediği şekilde kent yerleşim birimindeki kadınlar gibi giyinmekten memnuniyet duymakta ve zamanla daha kolay ve profesyonel şekilde yalan söylemeye başlayarak, Şermin Hanım'ın eşini aldattığı yaşam biçimini uygar bir yaşam tarzı olarak benimsemektedir.

Fatma, bir gün kendi evinde uyumak için Şermin Hanım'ın vermiş olduğu beyaz renkli dekoltesi olan, kolları kısa geceliği giyer ancak Öfkeş, kıyafetin çok açık olması sebebiyle Fatma'dan geceliği değiştirmesini ister. Fatma, Öfkeş'e üzerindeki yatak kıyafeti olduğunu, elbiseyle yatılmayacağını, başka İstanbul'un olmadığını, ne öğrenmesi gerekiyorsa burada öğreneceğini söyler. Öfkeş eşine *üzüm üzüme baka baka kararır diyenler doğru demiş, istersen artık o evde çalışma Fatma* der. Fatma, eşinin bu sözlerine kızar ve o işi bulabilmek için annesinin yadigar bileziğini vermek durumunda kaldığını, rahatının, keyfinin, hanımının iyi olduğunu, kaloriferi olan koca bir evde yaşadığını bu sebeple çalıştığı işten çıkmasının mümkün olmadığını söyleyerek eşinin isteğine karşı gelir. Öfkeş, Fatma'ya eskiden kendisine hiç karşılık vermediğini söyler. Fatma eşine, karşılık vermediğini uygar biçimde kavga ettiklerini söyler. Bir başka sahnede Öfkeş eve kendisinden sonra gelen eşine, kadın kısmının eve eşinden sonra gelmemesi gerektiğini söyler. Bunu duyan Fatma ablasının kendisine, karı ve kocanın arasında herhangi bir fark olmadığını, çalışan kadının çalışan eşiyile aynı haklara sahip olduğunu söylediğini ifade eder. Öfkeş eşine, kendisine bir hallerin olduğunu söyler ve yüzünde bir ton makyajla

gezmeye utanmadığını sorar. Fatma, eşine *koca İstanbul'daki kadınlar utanmıyor da ben mi utanacağım, insan değil miyim ben, şehir kadınlarından ne eksikim var, köyde kara öküzden farkım mı vardı* sözleriyle karşılık verir. Öfkeş eşinin bu sözlerine sinirlenir ve köydeki halinden o zamanlar şikayetinin olmadığını, işini ve aşlarını sevdiğini söyler. Fatma eşine gözünün açıldığını ve ablasının kendisine, her şeyde kendisinin de hakkı olduğunu söylediğini belirtir. Fatma, ablasının kendisine hediye ettiği montu giydiği sırada Avni Bey'in kendisine verdiği kartviziti cebinden çıkarıp, bakar. Fatma, bir taraftan kendisine verilen kartvizite, diğer taraftan oturmakta olduğu evin sefalet haline bakar. Kendisini sefaletten kurtarmak ve kentlilerin yaşam biçimine sahip olmak isteyen Fatma, kendisine istediklerini sunabilecek olan Avni Bey'in yanına giderek eşini aldatır. Fatma sadece giyimi, kuşamı, makyajı ile değil aynı zamanda yaşam tarzı, düşünme ve konuşma biçimiyle de kentli bireylerden oldukça etkilenmiş ve kentliler gibi uygar bir birey olmayı kafasına koymuştur.

Öfkeş'in yanında hamallık yaptığı İdris Ağa, insanların parasını kesen, malların piyasa fiyatlarını yükseltmek için usulsüzlük yapan, hali denetlemeye gelen müfettişleri kandıran uyanık bir kentli insan tipidir. Ancak Öfkeş'in nazarında İdris Ağa, kendisine iş sağlaması sebebiyle altın kalpli bir kişidir. Öfkeş, İdris Ağa tarafından kandırıldığını ancak işten çıkarıldıktan sonra anlayabilecektir. Benzer şekilde Cemal'i kendi deposunda işe almış olan kentli, şık giyinimli, zengin görünen Abbas Bey, işçilerin haklarını sömürmekte, kaçakçılık işiyle uğraşmakta oldukça zorba bir karakterdir. Cebine para ve tabanca koyan, onun sayesinde şık kıyafetler giyinmeye başlayan Cemal'in bakış açısında ise Abbas Bey'in imajı oldukça pozitifdir. Cemal, Abbas Bey'i peygamber gibi bir insan olarak görmekte, fukaraların babası, babacan, iyi ve cömert bir insan olarak değerlendirmektedir. Ancak Abbas Bey, Cemal'in ölümüne neden olan mafyatik bir kaçakçıdır. Arkadaşını bıçakla yaraladığı için hapse giren Mehmet ise, babasına arkadaşının zorla parasını almak istediğini, kendisinin parasını kimseye kaptırmayacağını söyler. Oğlunun tavrı ve söylemlerini gören Öfkeş, oğluna *belli ki senin de gözün açılmış, ananın dediği gibi uygarlaşmışsın, biz böyle nasıl olduk ona akıl erdiremiyorum oğlum* der.

Kentliler, kendileri gibi kentli olan ve yüksek makama sahip olan insanlara değer veren, köylü kesimi olan göçmenleri küçük görerek en temel eğitim imkânlarına bile erişme olanağı vermeyen, uygar olma adı altında çarpık ilişkiler yaşayan, köye ait değerleri,

giyim kuşamı beğenmeyerek küçümseyen, lüks ve rahat ev eşyaları kullanan, konforlu bir hayat yaşayan, kaloriferli apartman dairelerinde oturan, devlet dairelerinde göçmenleri suçlayan, göçmenlerin ezilmişliklerini kendi hataları olarak değerlendiren, kent yaşam biçimine henüz muvaffak olamamış göçmenleri azarlayarak küçük gören, evli kadınlarla oldukça rahat biçimde ilişkiler yaşayabilen kişiler olarak tasvir edilmişlerdir. Devletin en önemli kurumlarından olan eğitim kurumunda torpil işlemekte, göçmen bir ailenin çocuğu olduğu için bir çocuk eğitim hakkından mahrum bırakılmaktadır. Devlet düzenini temsil eden karakolda, Öfkeş'e yönelik azarlayıcı ve suçlayıcı tutumlar sergilenilmekte ve iki belediye zabitanın rüşvet aldığı durumlar, kentte devlet düzeninin aksayan yanlarını göstermektedir. İltimas sadece eğitim kurumunda değil, trafik şubesinde, et, gaz, benzin, kahve, pirinç, sigara gibi ürünlerde de kuyrukçuluk adıyla yapılmaktadır. Buna göre girilen kuyrukta önce falanca genel müdürden kartı olanlar içeri alınmakta, daha sonra ilçe başkanı, ocak başkanı, zengin şirketlerin adamları gibi ikinci sınıf torpillilere sıra gelmekte, en sonunda da kuyrukçulara sıra gelmekte, adam kayırmacılık statü gruplarına göre değişmektedir.

Devlet Kuşu filminde, Mustafa'nın babası Mehmet Efendi, evlerinin önüne apartman dikmek isteyen Zülfikar Bey'le oldukça saygılı konuşmaktadır. Mehmet Efendi, bir apartman ve karakol diktirme gücüne sahip olduğunu öğrendiği Zülfikar Bey için oğlu Mustafa'ya *mühim adam belli ya valiydi eskiden ya da milletvekili* der ve Zülfikar Bey'in gecekondulu mahallesine gelmesini kendi başlarına konan bir Devlet Kuşu olarak görür.

Yabancı müzik dinleyen, hayatı roman okuyarak, lüks eşyalar ve kıyafetler içinde geçen, pirzola yemekten usanmış, her istediği karşılanan, kendi adına koskoca apartman dikilecek olan şımarık Hülya karakterini, Mustafa çirkin bir kadın olarak görmekte, Hülya'yı beğenmemekte ve yanına yakıştıramamaktadır. Bir gün Mustafa, arkadaşlarına Hülya'nın kendisine tutulduğunu ve babasının yanında kendisine iş ayarladığını ancak Hülya'yı güzel bulmadığını söyler. Arkadaşları, Mustafa'ya fakirlik içinde sürünürken, zengin olan Hülya'nın güzel olup olmamasının önemli olmadığını, tıpkı gecekondulu bölgesinin ferdi olan Necip'in zengin fakat çirkin bir kadınla birlikte olarak altına güzel bir araba çekmesi gibi kendisinin de yağlı bir kapı bulduğunu ve nazlanmaması gerektiğini, Hülya ile yakınlaşmalarının kendileri için de faydası olabileceğini, köfteci dükkanı açabilmenin yolunun Hülya ile yakınlaşması olduğunu ifade ederler. Mustafa ile Hülya'nın ilişkisine kendi çıkarlarını da düşündükleri için oldukça olumlu bakan

arkadaşlar, Hülya ile evlendiğinde Hülya'nın babasının ölmesiyle bütün malın Mustafa'nın olacağını hayalini kurarlar.

Hülya, Mustafa'nın kız kardeşlerine istedikleri moda dergilerini evlerine kadar götürür. Mustafa'nın ailesi evlerine kadar “tenezzül” edip gelen Hülya'nın yanına çıkmadığı için Mustafa'yı ikaz ederler. Mehmet Efendi'nin, Hülya'nın kendi evlerine kadar gelmesini tenezzül kelimesi ile ifade etmesi, kendi ailesini Hülya'dan aşağıda ve Hülya'nın statüsünü kendilerine göre yukarıda gördüğüne işaret etmektedir. Aile, Hülya'nın Mustafa'ya olan ilgisini bilmekte ve Mustafa'nın da bu ilgiye karşılık vererek Hülya ile evlenmesini kendi menfaatleri için istemektedirler. Ana, baba, kardeş ve arkadaş kurbanı olan Mustafa ise çevresindekilerin refahını düşündüğü için Hülya ile evlenmeye razı gelir. Necip'in yaptığı gibi zengin bir kadınla birlikte olup, hayatlarını kurtarmak isteyen Mustafa'nın arkadaşları, zengin kadınları sosyal statülerini değiştirebilecek ve ekonomik koşullarını iyileştirebilecek bir fırsat olarak görmektedirler. Arkadaşlar, bütün zenginlerin düğünlerinin yapıldığı yerde nişanlanacak olan Hülya ile Mustafa'nın nişanlarında kendilerine iki zengin kız ayarlamının hayalini kurarlar. Ancak planları istedikleri gibi gitmez ve Zülfikar Bey, arkadaşların nişan alanına girmelerine izin vermez. Dışarıda sabahlayan arkadaşlar, en yakın arkadaşları olan Mustafa'yı zengin bir kadınla evlenmesi için ikna etmekle hata yapmış olduklarını anlarlar. Zengin kadını kendilerine de akacak çeşme olarak zannetmeleri, arkadaşları Mustafa'yı kaybetmelerine neden olmuştur.

Mehmet Efendi, oğlu Mustafa'ya Zülfikar Bey'in bürosunda memur olduğunda serseri arkadaşlarından uzak duracağını, adam sınıfına girebileceğini, boyun bağı, kolalı gömleği olacağını ve itibar sahibi olabileceğini anlatır. İki farklı ekonomik ve sosyal sınıflara mensup olan Mehmet Efendi de Zülfikar Bey gibi düşünmekte, adam olabilmenin koşullarını kravat takmaya, şık kıyafetler giymeye, serserilikten uzak durmaya bağlamaktadır. Ancak Hülya ile evlenecekleri gün düğüne geç saatte gelen Mustafa, cebine para koyup, boynuna kravat takıp, sırtına elbise giydirerek kendisini adam ettiğini söyleyerek hakaretlerde bulunan Zülfikar Bey'in suratına üstündeki kıyafetleri çıkararak, *atar ve elbise ile kravattan adamlık ancak sizinkiler kadar olur, adamlık insanın yüreğindedir* ifadesini kullanır.

Zülfikar Bey, yaşananlardan sonra yataklara düşen kızı Hülya'nın yaşaması için Mustafa'nın ayağına kadar gider ve Hülya'yı bir defa görmesi karşılığında yüz elli bin lira teklif eder. Düğüne saatler kala onurunu, arkadaşlarını ve eski sevdiği kadını tercih

eden Mustafa, insanlığını para için satmayacağını söyleyerek, Zülfikar Bey'in para teklifini kabul etmez. Zülfikar Bey, kızı Hülya'yı görmeyi kabul eden Mustafa'nın araca binerken kapısını açarak, parası ile kendisine ve kızına esir edebileceğini düşündüğü ve kendi adamlık kriterlerini uygulamaya çalıştığı Mustafa'nın insanlığının üstün olduğunu kabul etmiş olur.

Filmde, zengin bir kadınla birlikte olarak kısa sürede ve zahmetsizce servete kavuşma düşüne sahip kişilerin, zenginler tarafından esaret altına alınma, hakarete ve aşağılanmalara uğrama, para için onurlarının, şahsiyetlerinin ve insanlıklarının ayaklar altına alınması gibi çok aşağılık durumlarla karşılaşmaları konusu işlenerek ekonomik, sosyal ve kültürel bağlamda birbirlerinden oldukça farklılaşmış insanlar arasında meydana gelen sınıf çatışması teması ele alınmıştır.

Talihli Amele filminde kadın modelin, sevgilisi Haluk yönetmen ile öpüştüğünü ve başka bir reklamcının önünde de banyoda yapacakları çekim için çıplak olduğunu ve bu reklamcının kadının göğsüne ellediğini gören Mehmet Ali, gördükleri karşısında şaşkınlık yaşar. Reklam çekimi için kendilerine yardım eden büyük oranda göçmen olan amelelerin bir kısmının, banyo çekiminde çıplak olan modeli görmek için kargaşa çıkardıklarını gören reklamcılardan birisi, *yahu hayatınızda hiç çıplak kadın görmediniz mi* diye sorar. Amelelerden birisi *valla ben görmedim abi* diyerek karşılık verir.

Ara ara arkadaşlarının heyecanlanarak sözlerini kestikleri Mehmet Ali, kadını çıplak gördüğü hali *herif memesini tuttu, kadın cilvelendi, memeler meydanda, havluyu sırtına aldı, bana doğru döndü, herife göstermiyor, tumanını çıkardı, güzeldi* sözleriyle aktarır. Mehmet Ali, kadını çıplak gördüğü anda olayın şokuyla *tövbe estağfurullah* diyerek tepkiyle karşılaşmış olsa da olayı arkadaşlarına gülümseyerek anlatmakta, böyle bir ana tek başına şahit olduğu için adeta arkadaşlarına karşı gururlanmaktadır. Evli ve iki çocuk babası olan Mehmet Ali, bir kadını değil, kentli bir kadını çıplak gördüğü için gururlanmaktadır.

Kadın modelle inşaat alanında çekindikleri fotoğraflarda cefakâr halkın temsilcisi olan Mehmet Ali, kendisine lütuf gibi üstten uzatılan anahtarı yakalamaya çalışırken, yönetmenin isteği üzere çeşitli hallere girmek durumunda kalır. Halkın bir apartman dairesinde yaşama özlemi ve eğilimi içinde olduklarını tespit eden banka yetkilileri, “talihli amele” imajıyla Mehmet Ali özelinde en yoksul vatandaşlara bile lüks bir apartman dairesinin kapılarının bankaları aracılığıyla açık olduğu mesajını vermek

istemektedirler. Yürütülen reklam kampanyasında, Mehmet Ali'nin fotoğrafları kullanılarak basılan afişler, gazeteler ve dergilerde, Mehmet Ali'ye ait olmayan *karınca kararınca biriktirdim, Millet Bankasına emanet ettim, ev sahibi oldum* gibi yalan ifadelerle yer verilmiştir. Mehmet Ali, amelelik yaptığı Millet Bankasının İkramiye Apartmanından bir daire kazandığını, kendisiyle röportaj yapmak için yanına gelen Devran gazetesi muhabiri Jale Hanımdan öğrenir. Talihli amele reklam kampanyasının gerçeklerini halka açıklamaya çalışan Devran gazetesi, kârlarını yüzde on seviyesinde artırmayı planladıkları için Mehmet Ali'nin yanında yer alırlar ancak istedikleri kârı elde edip, düşmanlık yaşadıkları Millet Bankası ile reklam anlaşması yapınca Mehmet Ali'nin reklam kampanyasının arkasından çekilerek, onu yalnız bırakırlar.

Mehmet Ali, kendisinin fotoğraflarını çekmek için ikinci kez inşaat alanına reklamcılarının geldiğini görünce onlardan kaçmaya başlar. Reklamcılar kendilerinden kaçan Mehmet Ali'yi işten kovmakla tehdit ederek, kendileriyle gelmek zorunda bırakırlar. Mehmet Ali'nin bu davranışından reklamcılardan rahatsızlık duyduğu, onların yanında olmak istemediği ve onlara modellik yapmaktan hoşlanmadığı anlamı çıkabilir. Ancak sözel bir ifade olarak bunu Mehmet Ali'nin sözlerinden duymuyoruz. Bir keresinde kendisinin fotoğrafını çeken adamları sevip sevmediğini soran Jale'ye Mehmet Ali, *nelerini seveyim, hiçbir adam gibi değil ki* ifadesini kullanır. Jale, reklamcılarının neden kendisini seçtiğini soran Mehmet Ali'ye, *görünüştünden dolayı herhalde, insan gibi bakmıyorlar ki sana, düşünür müsün, atan bir yüreğin var mı, umurlarında değil* ifadeleri ile cevap verir.

İnşaat alanında duvarcı ustası olan ve Mehmet Ali'yi zaman zaman korumaya çalışan işçilerden birisi, Mehmet Ali'nin dayalı döşeli katı varken neden kendi aralarında kötü koşullarda yaşamaya devam ettiğini soran çalışma arkadaşına, *bu zengin milletin ne yaptığı belli olmaz, kaşıkla verir sapıyla çıkarırlar* der. Mehmet Ali'yi yerleştiği daireden çıkarmak için bankanın en üst düzey yetkilisi ile Devran gazetesinin baş yazarı ve sahibi olan Nebi Bey'in inşaat alanına geldiklerini gören amelelerden birisi de, arkadaşlarına işte bunlar da *godoşun büyükleri* der.

İnşaatın giriş kapısını ve oturduğu dairenin camlarını tahtalarla çivileyen Mehmet Ali, yetkililere ve itfaiyecilere birinci gün direnmeyi başarır. İnşaat alanından yetkili kişilerin ve itfaiyenin uzaklaştığını gören Mehmet Ali'nin eşi, *belki bir daha gelmezler* diyen eşine, *bunlar insan gibi insan değil, bunlar* der ancak olumsuz şeyler söyleyeceği belli olan cümlesini tamamlayamaz. Ertesi gün yetkililer ve itfaiyeciler tekrar inşaat alanına

gelirler. Eşi, Mehmet Ali'ye ikisinin iki çocukla, koca hükümetle başa çıkamayacaklarını ve köylerine dönmeleri gerektiğini söyler. Megafonla daireden çıkması durumunda kendisi hakkında işlem başlatılmayacağını ve kendisine verilen bütün hediyeleri alabileceğini söyleyen yetkililere Mehmet Ali, *hediyeleri başınıza çalın* ifadesini kullanır ve teker teker kendisine verilen hediyeleri camdan aşağıya fırlatır.

Jale, Mehmet Ali ile diyalog kuran ender kentlilerden birisidir. Mehmet Ali de bacısı gibi gördüğü Jale'ye güven duymaya başlamıştır. Diğer kentli bireyler, Mehmet Ali'ye talimatlar vermekte ve ne yapması gerektiğini söylemektedirler. Jale'nin Mehmet Ali ile kurmuş olduğu insan insana diyalogu onunla empati yapmasını sağlamıştır. Mehmet Ali'ye ve ailesine boş ümitler vaat etmenin vicdani yükümlülüğüne dayanamayan Jale, sonunda kârını artırmak için Mehmet Ali'yi kullandığını anladığı gazetesinden istifasını vererek, Mehmet Ali'nin durumunu diğer gazetelerin haber yapması için uğraş verir ancak Nebi Bey diğer gazetelerin haber çıkmasını engeller.

Kentli bireyler, Mehmet Ali'ye bir daire sözü verilmediği halde Mehmet Ali'nin bankalarına yatırdığı birikimiyle bir daire kazandığı yalanını söyleyen, evlilik dışı cinsel birliktelikler yaşayabilen, namus mefhumu olmayan, halkın umutlarını sömürerek kârlarını artırmayı amaçlayan, umursamaz, insanların hayalleriyle çok kolay oynayabilen, kendi kârları için insanları tehdit eden hatta kişiyi alıkoymakta bir beis görmeyen, lüks eşyaların içinde oturan, makam, mevki ve güç sahipleri, ne yaptıkları belli olmayan, bir iyilik yaptıktan sonra bu iyiliği kötü bir şekilde geri alan, amele ile aynı apartmanda oturmak istemeyen, insanların acılarını eğlence malzemesi olarak seyreden, insan olmayan, godoş kişiler olarak görülmektedirler.

At filminde Hüseyin, arabasına çarptığı kırmızı otomobil sahibi kentli birey ile parasız yatılı okulda çalışan memurun yerlerinde, kendi oğlunu hayal eder. Hayatında eğitimsiz olduğu için ezilen ve sürünen Hüseyin, oğlunun kendisi gibi yaşamasını istememekte, okuyarak ezen ve aşağılayan tarafta olmasını hayal etmektedir.

Remzi, İstanbul'da ilk kez seyyar satıcılık yapacak olan Hüseyin'e, *bu İstanbul milleti bir gariptir arkadaş, dediğin fiyattan asla şaşmayacaksın, o zaman sana inanırlar* der. Pazarcıların önünden geçtikleri bir gün Remzi, Hüseyin'e pazarcıları kast ederek onların önünden bir kilometre ötede yürümeleri gerektiğini, şehir merkezinde köyde olan ağa sisteminin âlâsının olduğunu, her şeyi bölüşmüş olduklarını, kimsenin kendi ekmeğinden koklatmayacağını, bu sebeple hiçbir yerde kök salmadan dolaşmaları gerektiğini anlatır.

Oğlunu parasız devlet okuluna yazdıramayan Hüseyin'e, arkadaşı Remzi *ayıya sormuşlar senin ensen neden kalın demişler, o da ne demiş kendi işimi kendim görürüm de ondan demiş* der ve *sana senden başka kimseden fayda yok aslanım* ifadesini kullanarak, devlete sırtını yaslayamayacağını anlatmaya çalışır.

Bir gün Hüseyin arkadaşları ile satış yaptıkları sırada zabıtalara bir araçla yanlarına yaklaşır ve kaçmalarına fırsat vermeden seyyar satıcılık yapan arkadaşları yakalayarak, ürünlerini denize boşaltır ve seyyar arabalarına el koyarlar. Remzi, seyyar arabasını kaptırarak çaresiz kalan Hüseyin'e, zabıtalara kendisine gösterdiği şekilde rüşvet vermesi gerektiğini söyler ancak Hüseyin zabıtalara rüşvet verme işini beceremez ve zabıtalara tarafından yaka paça dışarı atılır. Hüseyin zabıtalara rüşvet vermeyi başaramaz ancak arkadaşı Remzi'nin, Hüseyin'e zabıtalara rüşvet vermesi gerektiğini söylemesi, bazı zabıtalaların rüşveti kabul ettiği anlamına gelmektedir.

Başka bir seyyar satıcı, kent merkezinde olan ağacılık sistemini çeteleşme olarak görmekte ve çalışanların bir araya gelerek çeteleşmeye karşı birleşebileceklerine inanmaktadır. O sırada iş hanında kalan aklî dengesi yerinde olmayan kişi, *bastırırsın parayı girersin çeteye* ifadesini kullanır. İş yerinde deli olarak görülen aklî dengesinin yerinde olmadığı belli olan adam, herkesin çalışmadığı bir gün pazarcılara *kimsin sen kim, ne ağasın ne paşa, ne tüccarsın ne maşa nesen sen, bu işte bir bozukluk var, yiyecekseniz ekmeği birlikte yiyin, ekmek nerde ekmek aslanın ağzında, kimsin sen ne işe yararsın* gibi cümlelerini defalarca kullanır. İş hanında deli olarak görünen adam, ağa, paşa, tüccar gibi önemli yerlere gelememiş seyyar satıcı arkadaşlarına birlikte hareket ederek, bozulan sistemin içinden çıkabileceklerini anlatmaya çalışır. Bir başka gün oğlunu parasız okula götürmek isteyen Hüseyin'e *okuyanların hepsi büyük adam oldu* diyerek, oğlunu okutması gerektiğini söyler. Aynı adam hasta olduğu bir gün yatağında dinlenirken Hüseyin ve oğluna *yazıktır, günahdır, bu dünya zalimlerin dünyası, biz ölmüşüz, çocuklara günahdır, namussuzlar, çıyanlar, engerekler* ifadesini kullanır. Hasta yatağında vefat eden aklî dengesi yerinde olmayan adamın kuşu, aynı yerde yaşadıkları arkadaşı tarafından serbest bırakılır. Buradaki metafor adeta oğlunu hayatta olduğu için parasız yatılı okula yazdıramayan Hüseyin'in ölümüyle, oğlunun özgür kalabileceği mesajını vermekte, giderek ölüm düşüncesi Hüseyin'e cazip bir seçenekmiş gibi görünmektedir.

Filmde önemli sahnelerden biri de köyde bir at alabilme hayalini kuran Hüseyin ve Ferhat'ın, kentin ortasında yere yatmış ölmek üzere olan bir at gördükleri sahnedir.

Onların hayalini kurup ulaşmayı arzu ettikleri bir şeye kent halkı itibar göstermemektedirler.

Kentli bireyler, eğitilmiş, zengin, güçlü, ezen ve aşağılayan tarafta olan, garip, tutarlılıktan hoşlanan, bazı yerlerde ağacılık sistemiyle çalışan, çeteleşmiş, rüşvet kabul edebilen, zalimler, namussuzlar, çıyanlar, engerekler olarak görülmektedirler. Aynı zamanda kentli bireyler, Ferhat ile babasının sahip olmak istedikleri, köy yerinde kıymeti bilinen ata değer vermeyen ve önemsemeyenlerdir.

Züğürt Ağa filminde, İstanbul'da kendisiyle ortak iş yapmak isteyen Züğürt Ağa'ya, hemşerisi ve kan kardeşi olan Behram, İstanbul'un bir alem olduğunu ve herkesin kendi bacağından asıldığını anlatarak, ortak iş yapma teklifini kabul etmez.

Züğürt Ağa, İstanbul'da bir ev tutar ve affettiği kendi buğdaylarını satarak köye kaçan marabalarına ev eşyalarını taşır. Taşıma işi bittikten sonra marabalardan birisi, Züğürt Ağa'dan taşıma için para ister. Züğürt Ağa kendisinden para istenmesine şaşırır. Maraba *burada bu işler böyle oluyor ağam* ifadesini kullanır. Züğürt Ağa'nın uzattığı sigaralardan bir tane alan marabaya kâhya, ağanın uzattığı sigaradan aldığı için ikaz eder. Maraba ise kendini uyaran Kâhya'ya *ağalık marabalık köyde kaldı kâhya, burası şehirdir, burada ağalık başka türlü olur* der. Bir başka sahnede Züğürt Ağa'nın eşi gecekondu bölgesinde kiraladıkları evde masa üzerinde sofralarını hazırlar. Eşi kendisine ne güzel yerde yemek yiyorduk masa da nerden çıktı diye soran Züğürt Ağa'ya, *burası şehirdir* der.

Ağa'nın girdiği her işte başarısız olması, marabalar tarafından saygınlığını yitirmesine neden olur. Göç ettiği İstanbul'da bir iş tutabilen marabalardan birisi, *bok var İstanbul'da ipini koparan geliyor* diyerek, iş tutamayan Züğürt Ağa'nın İstanbul'a göç etmiş olmasını küçümser. Köylülerin kendisine küçümseyici bir tavırda baktıklarının farkında olan Züğürt Ağa, *burada ağalık bitmiştir* der. Yine de kendisinin bir ağa olduğunu düşünen Züğürt Ağa, başta hamallık gibi işleri kendisinin yapamayacağını düşünmektedir.

Bir başka sahnede şivelerinden göçmen oldukları anlaşılan gençler, rüşvet vermekten şikayet etmekte, pazarcılık yapan bir başka göçmen de iyi malların öne çürük malların ise arkaya koyulması gerektiğini, çürükleri alta doğru çaktırmadan müşteriye vermeleri gerektiğini anlatmaktadır.

Girdiği pek çok işte başarısız olan Züğürt Ağa, kendisine bozuk limonların satılması ve Kiraz'ın verdiği altınların paralarını çaldırmasıyla, cinnet geçirdiği bir anda eline aldığı bıçakla kendisini bıçaklamak ister. Ancak Züğürt Ağa, bıçağı karnına saplandığı anda

bıçak yamulur. Bunun üzerine Züğürt Ağa, *buranın bıçağı bile bozuktur* der. En sonunda İstanbul'da tutunabilmek için en iyi bildiği iş olan çiğköftecilik yapabilmek için ağalığının şanını yansıtan, çok özenle baktığı çizmelerini satar ve ayağına terliklerini giyerek, yoğurduğu çiğköftelerini bir umut satmaya başlar.

Kentli bireyler, kimseye faydası olmayan, her işin karşılığını para ile alan, parasız iş yapmayan, yer sofrasında yemek yemeyen, ağalık sistemiyle değil, başka sistemle çalışan, rüşvet alıp veren kişilerdir. Kentin acımasızlığıyla yüzleşen Züğürt Ağa'nın, *bu dünya ne dünya olmuş ve buranın bıçağı bile bozuktur* ifadeleri, kent yaşam biçiminin zorluğunu ve yozlaşmış olduğunu bize anlatmaktadır. Filmde dikkat çeken önemli bir husus göçmenlerin, kentli davranış biçimlerini hızlıca benimsemiş olmalarıdır.

Bir Avuç Cennet filminde, Emine oğlu Cevat'ı adam olması için okula yazdırmak istemektedir. Ancak adam olanların ya parası ya da adamları olduğuna inan Kamil, *bizim gibilerden adam olmaz, olsa olsa amele olur* der.

İstanbul'a ilk geldiklerinde hemşehrilerinin adresini sordukları yaşlı adam, ailenin hurda otobüse yerleştiğini görünce ailenin yanına giderek, *inşallah sizi rahat bırakırlarda burada geçinip gidersiniz* der. Ancak ihtiyar adamın korktuğu meydana gelir ve kentliler hurda aracın kaldırılması için şikayetçi olurlar. Evlerinin önüne otobüsü kaldırmak için bir dozerle gelen kişiler, kentlilerin onları orada tutmayacakları için kısa süre içinde oradan ayrılmalrı gerektiğini söylerler. Emine onları, orada istemeyen ve evlerine dozer göndererek hurda aracı kaldırtmak isteyen komşuları için *arsızlar, utanmadan kocaman makine göndermişler* der.

Yüz yüze aktif bir iletişim halinde olmadıkları kentli insanları zengin, arkasında güçlü insanları olan, arsız, arkalarından kuyularını kazan kişiler olarak değerlendirmektedirler. Filmde de kentli bireyleri keyifleri yerinde, lüks içinde apartmanlarda veya villalarda yaşayan, denizin ve güzel havaların keyfini çıkaran insanlar olarak görüyoruz.

İncelediğimiz filmlerde genel olarak kentli insanlar, eğitilmiş, zengin, güçlü, kültürel konulara vakıf, kent merkezinde kaloriferli apartman dairelerinde veya yalılarda yaşayan, lüks eşyalar kullanan, varlıklı, marjinal olmayan işlerde çalışan, makam ve mevki sahibi, ezen, rüşvet alan, yozlaşmış, çeteleşmiş, umursamaz, kızları kötü yola düşüren, yalancı, dolandırıcı, rekabet için ahlaksızca işler yapabilen, adamlığın boyuna kravat takmakla ve cebindeki parayla olacağına inanan, torpil ve sahtekârlık yapan, namus mefhumu olmayan, evlilik dışı birliktelikler yaşayabilen, sapkın cinsellik anlayışına sahip, tacizci,

tecavüzcü, istismarcı, metres tutan, kendileri gibi kişilerle evlenen, ahlaki anlayışları zayıf, işçinin haklarını yiyebilen, kendileri gibi olmayanlara acımayan, başkalarının gururlarıyla oynayabilen, had bildiren, kurnaz, yolsuzluk yaparak insanların hayatları ile oynayabilen, alt gelir grubuyla arkadaşlık kurmak, aynı yerde oturmak veya aynı yerde eğlenmek istemeyen, istemedikleri göçmenleri ayak takımı olarak gören, göçmenlerin İstanbulluları soymaya çalıştıklarına inanan, bireyler olarak görünmektedirler.

Göçmenlerin; kentlilerle ilgili eğitilmiş, iyi giyinen, güzel konuşan, zengin, güçlü, makam sahibi, lüks ve refah içinde yaşayan gibi olumlu düşünceleri olsa da kentlilerin; avam, tutucu, geri kalmış, geleneksel, uygarlaşmamış, değersiz ayak takımı, kenar mahallelerde yaşayan, kent sorunlarını meydana getiren sıradan insanlar olarak gördükleri göçmenlere yönelik bakış açılarının daha olumsuz olduğu söylenebilir.

3.5. Yabancılaşma Bağlamında Krizdeki Göçmen Kimliğinin Sunumu

3.5.1. Bir Dayanışma Türü Olarak Hemşehrilik

Hemşehri kavramı, aile ve akraba kavramlarından farklı bir anlam taşımaktadır. Türk Dil Kurumunda hemşehri kavramı “memleketli”, hemşehrilik kavramı ise “hemşehrili olma” yani aynı memlekete mensup bulunma anlamında tanımlanmışlardır. Karpaz (2022a), göçmenlere nerelerden geldikleri sorulduğunda, göçmenlerin önce geldikleri illerin adını, daha sonra ilçelerin çok enderinde de olsa köylerinin adını verdiklerini ifade ederek, hemşehri kelimesinin sadece aynı köye mensup olmayı değil, aynı ilçe, il ve bölgeye mensup olmak anlamına geldiğini ifade etmiştir.

Göçmenler, 1945-50 döneminde yorganlarını sırtlarına alıp bir bilinmezliğe adımlarını atmışlar, 1950-60 döneminde ise kendilerinden önce göç etmiş olan akrabaları veya hemşehrilerinin yanına göç etmeye başlamışlardır (Şenyapılı, 1981). Dayanışma çerçevesinde yürütülen hemşehri ilişki biçimleri, göçmenlerin kentlere tutunabilmelerinde önemli bir aracı görevini üstlenmişlerdir. Bu bağlamda hemşehri birlikleri, göçmenlerin rekabetin ve yarışmanın hâkim olduğu kent kültüründe meydana gelen fırsatlardan haberdar ederek istifade edebilmelerini sağlamaları ve geliştirmiş oldukları informal ilişkiler ağıyla, göçmenler arasında bir dayanışma oluşturabilmeleri gibi nedenlerle kent merkezlerinde öne çıkmaktadırlar (Bal, 1997). Kitlese ve zincirleme göç süreci sonucunda oluşan ve yeni bir ilişki türü olarak ortaya çıkan hemşehrilik ilişki

biçimi, göçmenleri geldikleri kentlerde zorlu yaşam şartlarına karşı direnebilmelerinde yardım sağlamaktadırlar (Erder, 2001).

Hemşehrilik, kent çeperlerinde geleneksel ilişki biçiminin sürdürülmesini sağlayan, güven duygusunu tesis eden ve henüz modernleşememiş toplumda meydana gelen bir dayanışma biçimine karşılık gelmektedir (Kılınç ve Bezci, 2014). Akrabalık ilişki biçiminden “kuruluşu, kapsamı, biçimi ve hiyerarşisi” bakımından farklılık gösteren hemşehrilik ilişkisi, aynı kökene mensup insanların bulunmasına, bu ilişki türüne ihtiyaç duyulmasına ve bu ilişki biçimine ulaşma imkânının olmasına bağlı olarak gelişmektedir (Erder, 2015). İkinci, bir kişinin varlığına bağlı olan ve bir ilişkisellik barındıran hemşehri kavramı, köken itibariyle aynı coğrafyayı paylaşma anlamında kullanılmaktadır (Kurtoğlu, 2005). “Hemşehrim memleket nire?” sorusu, kent yerleşim bölgesine ait bir soru olmakta ve hemşehrili olmak, onlar-biz ayrımında bize karşılık geldiği için aynı coğrafi bölgeyi paylaşan insanları birbirlerine yakınlaştırmaktadır. Bu bağlamda hemşehrilik ifadesi, “aynı coğrafi mekâna ait olma duygusuna sahip olan insanlar arasındaki ilişkileri, onlar arasındaki bağları ve bu bağlardan doğan çeşitli kimlikleri tanımlamaktadır” (Kurtoğlu, 2005: 6).

Bal (1997: 439), kente göç edenlerin “uyma, kısmen uyma ve reddetme” olmak üzere üç farklı davranış biçimini benimsediklerini, kentte kalmak ve kentle bütünleşmek isteyen göçmenlerin, kendilerine yavaş veya hızlı sosyalleşme imkânı sağlayan, dayanışmanın olduğu hemşehri birlikleri vasıtasıyla uyma veya kısmen uyma davranışını gösterdiklerini böylece bu davranış biçimini benimseyen göçmenlerin meydana gelebilecek anomik-yabancılaşma ve patolojik durumlardan korunabildiklerini ifade etmiştir. Hemşehri birlikleri, bambaşka bir memlekette varolma mücadelesi veren göçmenlere bir aidiyet ve dayanışma sunmaları, büyük şehirlerde yitip gitmelerine engel olmaları, geleneklerinin devamlılığını sağlamaları gibi hususlarda destek olmaktadır (Köse A. , 2008). Bu durumda göçmenlere daha güvende hissettikleri bir alan açarak, onları şehirde tutunmaları noktasında daha dirençli hale getirmektedirler. Ancak Kurtoğlu (1994) ilk yıllarında göçmenlere çeşitli avantajlar sağlayan hemşehrilik ilişki biçiminin, ilerleyen yıllarda “biz” ve “onlar” ayrımında bizden olmayanlara yönelik dışlayıcı bir tutum benimseyen göçmenlerin, kentle bütünleşmeleri noktasında engelleyici bir unsur olabileceklerini ifade etmiştir (Akt., Karaman, 2003).

Tampon mekanizma kavramı; toplumlarda orta hızda meydana gelen sosyal değişimler neticesinde geçiş aşamasında yeni kurulan “ilişkiler, değerler, kurumlar, ve fonksiyonlar” gibi oluşumlar yoluyla toplumsal bir kriz yaşanmasının önüne geçerek, sosyal dengeyi sağlayan bir ara form olarak tarif edilmektedir (Kıray, 2000). Hem yeni hem de eski toplumsal oluşumlardan farklı bir özellik gösteren tampon kurumlar, toplumsal yapının fonksiyonel bütünlüğünü sürdürmektedirler (Kongar, 2022). Buna göre Kıray Ereğli’de yapmış olduğu çalışmada, “şehirleşme aşamasında gerginliği azaltmaları, ilişkileri kolaylaştırmaları, hızlı ve verimli haberleşme imkânı sağlamaları” gibi nitelikleri nedeniyle kahvehanelerin, tampon mekanizma olarak öne çıktıklarını belirtmiştir (Kıray, 2000: 53). Hemşehrilik ilişki biçimi, kadınlardan çok erkekler arasında sürdürülen bir ilişki türü olması ve özellikle erkekleri bir araya getiren, iş fırsatları gibi türlü konulardan haberdar olmalarını sağlayan hemşehri kahvehaneleri, enformel bilgi almayı mümkün kılan önemli mekânlar olarak öne çıkmaktadırlar (Kurtoğlu, 2005; Erder, 2015). Benzer şekilde hemşehri dernek ve vakıflarında göçmenlerin kentle bütünleşmesi hususunda tampon mekanizma işlevi gördüğü söylenebilir. Formel bir örgütlenme biçimi olan dernek ve vakıflar da hemşehrilik ilişki ağının ve olgusunun gelişimi için önemli yapılandırılmış teşkilatlardır. Bu örgütler kapsamında yürütülen hemşehrilik ilişkisinde, “karşılıklı bir oraya ait olma duygusu bulunmakta”dır (Kurtoğlu, 2005: 8). Güç elde etme isteği ile oluşturulan, resmi bir niteliğe sahip derneklerin ve vakıfların, maddi açıdan kısıtlı imkânlarla sahip olan kişilere destek sağlamak, muhtaç durumda olan öğrencilere burs vermek, “göçmenlerin kente uyum sürecini, kolaylaştırmak, hızlandırmak ve rehberlik etmek” gibi özellikleri bulunmaktadır (Doğan ve Toprak, 2009: 30). Bunların yanında hemşehri dernekleri, mahalle ve hemşehri sorunlarını yerel resmi kurumlara iletebilme rolleri, hemşherileri bir araya getirerek kültürlerini rahatça yaşama olanağını sağlamaları, bazı siyasi partilere üye olan siyasetçilerin hemşehrilerine kendi partilerinin propagandalarını yapabilme imkânını sunmaları, farklı siyasi partilerle kurulan ilişkiler neticesinde belli ayrıcalıklar elde edebilmeleri gibi çeşitli fırsatlar temin etmektedirler (Erder, 2015). Bu derneklerde aktif olarak rol alan kişiler, ya hemşehrilerinden kendileri için oy talep etmektedirler ya da hemşehrilerinin oyları ile baskı grubu oluşturmayı amaçlamaktadırlar. Aynı zamanda hemşehri derneklerinin genellikle kurucuları olan birinci kuşak göçmenler, memleketlerine duydukları özlem sebebiyle ikinci ve üçüncü kuşak göçmenlerden daha ilgili olmaktadır (Terzi ve Koçak, 2014).

İnsanlar arasında hemşehrilik ifadesine yüklenen anlamlar çeşitlilik gösterebilmektedir. Kimileri için hemşehrilik ifadesi beş altı haneden oluşan komşuluk ilişkisine tekabül ederken, kimileri için bu kavram daha soyut ve genel olarak algılanmaktadır (Erder, 2015). Aynı zamanda bir kimlik yansıması, kimliklerin de farklı toplumsal gruplarla ve kimliklerle etkileşim halinde olmaları nedeniyle hemşehri olgusunun ve örgütlenmesinin tek bir örneği bulunmamakta ve varolan hemşehrilik teşkilatlarının niceliksel çokluğu niteliksel çokluğun göstergesi olabilmektedir (Kurtoğlu, 2005).

“Ulusların hayal edilmiş siyasal bir topluluk” olduklarını ifade eden Anderson’a göre, üyelerinin hepsinin birbirini tanıma fırsatı olmamalarına rağmen zihinlerinde kendilerini hayal edilmiş bir cemaatin mensubu olarak canlandırmaları, her toplumda varolan eşitsizlik gibi konularda birbirlerine yoldaşlık edebilmelerini sağlamaktadır (Anderson, 1995). Bu bağlamda göçmenler arasında hemşehrilik ilişki biçiminin Anderson’ın ortaya koyduğu gibi hayali bir cemaat algısı oluşturduğu ve göçmenlerin oluşturulan bu hayali cemaatin mensubu olarak, bir dayanışma ve aidiyet duygusu içinde bulundukları söylenebilir. Böylece göçmenler, hayali cemaatlere karşılık gelen ve “geleneksel bağların kentlere taşınması, yakınlık yanılması sunması, bir aidiyet zemini oluşturması” gibi özellikleri nedeniyle hemşehri ilişki biçimiyle özdeşlik kurabilmişlerdir (Köse A. , 2008: 224-227).

“Taşı toprağı altın” olarak görülen İstanbul’a ilk gelindiğinde hemşerisinin kapısının çalındığını gösteren pek çok Türk filmi, hemşehrilik ilişki türünün yapısı, işlevi ve işleyişi hakkında bilgiler vermektedirler (Köse A. , 2008). Göçmenlerin, kendilerinden önce İstanbul’a göç etmiş olan akrabaları ile kentteki ilişki biçimleri hemşehrilik ilişki biçimi çerçevesinde değerlendirdiğimiz çalışmamızın bu kısmında toplumsal hayatın aynası işlevi görmesi nedeniyle Türk filmlerinde geçen hemşehri ilişki biçimleri incelenecektir. Böylece göç sürecinin başlamasından sonra faaliyete geçen hemşehrilik ilişki biçiminin göçmenler için olumlu ve olumsuz etkisinin anlaşılması noktasında önemli bilgiler edinileceği umulmaktadır.

Bitmeyen Yol filminde, toprağın köylüyü doyurmaması nedeniyle İstanbul’a göç eden Ahmet ve arkadaşları ilk olarak hemşerilerinin işlettiği kahvehaneye giderler. Filmde, Ahmet ve arkadaşlarının hemşehrileri, işlerin çok durgun olduğunu, kimsede para olmadığını ve iş bekleyenlerin sayısının giderek arttığını söylediği sahnesine yer verilir. Ahmet ve arkadaşları iş bulamadıkları için üzölmektedirler. İçlerinden birisi bunun böyle

olmayacağını, yarın gün ıştır ışımaz kendilerine iş verebileceğine inandığı Hüseyin Çavuşun inşaatına gideceğini söyler. Ahmet, kendisini yatıya davet eden hemşerisi Güllü Bacı'nın evine misafir olmaya gider. Ertesi gün Ahmet ve köyden birlikte göç ettikleri arkadaşlarının konuştuğu gibi Hüseyin Çavuşun inşaat alanına giderken görüyoruz. Hüseyin Çavuşun inşaatına kaza bela geçirmeden gitmeyi başaran arkadaşlar, Hüseyin Çavuş'a kendileri için iş olup olmadığını sorarlar. Hüseyin Çavuş, iş isteyen arkadaşlarını iş arayan kişilerin, iş bekledikleri yer olan Halil'in kahvesine yönlendirir ve orada görüşebileceklerini söyler. Umdukları gibi hemen işe başlayamayan arkadaşlar, Hüseyin Çavuş'un yanından ayrılırlar.

Filmde hemşeriliğe yer verilmiştir ancak hemşerili olmanın sağladığı avantajlar veya dezavantajlar üzerinde durulmamıştır.

Gelin filminde, Hıdır kardeşi Veli'ye, hemşerisi İbrahim için *gurbet elde memleketline el vermek gerekir ya buna boş ver, bir tuhaf avradını fabrikada çalıştırır, olacak iş mi* der. Veli'nin annesi de Meryem'e, kendisini el kapılarında elleterek yoz olduklarına inandığı, ırzı kırık olarak gördüğü İbrahim'in eşi Gülerle görüşmemesi gerektiğini tembihler. Hacı İlyas'ta, Meryem'in aklını çeldiğine inandığı Güler'i hısımları olduğu gerekçesiyle ezmediğini dile getirir. İbrahim, eşi Güler'i bir fabrikada çalıştırdığı için hemşerileri tarafından dışlanmaktadır. Güler ve eşi geleneksel rollerden uzaklaşarak, kadının evin avlusunun dışına çıkamadığı düzene uymadıkları için hemşerileri tarafından hoş karşılanmamakta ve hemşerileri İbrahim ve ailesiyle hemşerilik ilişkisini sürdürmek istememektedirler. Ancak film boyunca eşinin ailesi karşı olmasına rağmen hemşerilik ilişkisini devam ettiren Meryem'e, İbrahim ve eşinin pek çok yararı dokunmuştur. Güler'in Meryem'in ailesinden gizlice Osman'ı doktora göstermesiyle, Osman'ın hastalığının ne olduğu anlaşılmış ve hastalığın çözümü hakkında bilgi alabilmişlerdir. Meryem, ailesinden kalan takıları oğlunun tedavisi için hemşehrisi İbrahim'den bozdurmasını ister. Meryem, oğlunun ölümünden sonra İlyas Ağa'nın gecekondu bölgesindeki bakkal dükkanını ateşe verip, evi terk ettiği sırada kendisine hemşerileri olan İbrahim yardımcı olmuştur. Ancak aile hemşerilerinin Meryem'e ve oğluna yaptıkları iyilikler nedeniyle Güler ve İbrahim'e karşı herhangi bir minnet duymamışlardır.

Düğün filminde, aile hemşerileri olan Bekir Emmilerinin daveti üzerine Urfa'dan İstanbul'a gelmişler ve hemşerilerinin kendilerine yol göstermesiyle İstanbul'da iş tutabilmişlerdir. Başlangıçta kendilerine el uzatarak İstanbul'a gelmelerine ön ayak olan

hemşerileri, filmin devamında başlık parası uğruna ailenin parçalanmasında aktif bir rol oynamaya başlar. Bekir Emmileri, kız kardeşlerin başlık parası uğruna evlendirildiği kişilerden ve akrabalarıyla kurduğu iş ilişkilerinden komisyon ücreti almaktadır. Bir gün kendisine aldığı komisyon ücretinin çok olduğunu söyleyen Halil'e *komisyonsuz iş nasıl dönmüş de bakalım* diyerek, aldığı komisyonu haklılaştırmıştır. Hemşerisi de olsa şehir hayatında kimse kimseye karşılığını almadan yardım etmemektedir.

Filmde kahvehane mekânın ön plana çıktığı görülmekte ancak burada başka insanlarla temasın sınırlı olduğu dikkat çekmektedir.

Diyet filminde, hemşehrilik ilişkilerine ve hemşehri derneklerine yer verilmemiştir. Hemşerilik ilişkisi olarak sadece Mustafa'nın yaralanmasından sonra kimsenin çalışmak istemediği makinede çalışması için Bilal Usta'nın hemşehrisi olan Hasan'ı işe aldırıldığını görüyoruz ancak Hacer'in sendikaya üye olmasıyla hemşehrilerin araları açılır. Tüm emekçilerin haklarını arayabilecekleri sendikalaşmanın ehemmiyetine odaklanan film, sendika üyeliğinin iş kazalarının önlenmesi, yevmiyelerin arttırılması, kötü yemeklere son verilmesi gibi imkânlar sunduğuna dikkat çeken oldukça önemli bir yapımdır. Filmde sendikalaşmanın önemi, işçi hakları gibi meseleler vurgulanmış ve işçilerin haklarını elde edebilmeleri için ödedikleri bedellere ve mücadelelere yer verilmiştir.

Taşı Toprağı Altın Şehir filminde Uyanık ailesi, traktör almak için İstanbul'a göç ederek, Fatma'nın gecekondu bölgesinde yaşayan amcasının evine giderler. Fatma'nın amcası Salih, alacakları traktörün kaydını yaptırmalarına, gecekondu bölgesinde bir gecekondu tutmalarına, Mehmet'i kaydının yapılacağı okula götürmelerinde ve Öfkeş'in halde işe girmesinde yardımcı olur. Fatma'nın yengesi de Fatma'yı, kendisine temizlikçilik işi bulabilecek bir kadınla tanıştırır. Kadın, Fatma'ya iki kişilik bir ailenin yanında kendisine ev işi ayarlayabileceğini ancak bunun için kendisine beş yüz lira hava parası ödeme yapması gerektiğini söyler. Fatma kadının istediği hava parası için *İstanbul'un taşı toprağı altındır diye duyuydum da ama havası da paraylan diye hiç duymadım* diyerek karşılık verir.

Ailenin İstanbul'a geldiği ilk zamanlarda kalacakları evi ve işlerini ayarlamalarında yardımcı olan hemşehri dayanışmasıyla, filmin ilerleyen kısımlarında karşılaşmıyoruz.

Züğürt Ağa filminde, Züğürt Ağa, İstanbul'a yıllar önce gelmiş, kentli bir kadınla evlenmiş, nalburcu dükkanına sahip olan hemşerisinin yanına gider. Züğürt Ağa İstanbul'a geleceğini hemşehrisi ve kan kardeşi Behram'a haber vermemiştir. İstanbul'a

göç ettiklerinde hemşerisi Behram'ın evinde ailesiyle birlikte kalmaya başlayan Züğürt Ağa, bir gün Behramın kentli eşinin evlerinde kalmaya başlamalarından, yiyip içip yatmalarından, çocuklarının ise yaramaz olmalarından eşine şikayet ettiğini duyar. Züğürt Ağa'nın, İstanbul'a göç etmesinde hemşerisi ön ayak olmamış aynı zamanda İstanbul'da beraber ortak iş yapma teklifine de burada her koyun kendi bacağından asılır diyerek, kabul etmemiştir. Züğürt Ağa filmi, hemşerilik ilişkisinin farklı bir yönünü bize göstermesi bakımından önemlidir.

Bir Avuç Cennet filminde, Kamil İstanbul'da hemşerisi Selim'in yanına sığışıp, onun çalıştığı fabrikada işe girmeyi planlayarak göç etmiştir. Ancak göç ettikten sonra hemşerisinin bir iş kazası sonucu vefat ettiğini öğrenince kentte tutunma mücadelesinde yalnız kalır.

İncelediğimiz filmler arasında Bitmeyen Yol, Gelin, Düğün, Diyet, Taşı Toprağı Altın Şehir, Züğürt Ağa, Bir Avuç Cennet filmlerinde hemşerilik temasına yer verilmiştir. Hemşerilik temasına yer verilen filmlerde, göçmenlerin kentteki hemşehrilerinin yanına göç etmeyi planladıkları, bazı göçmenlerin kentteki hemşerileri vasıtasıyla ev, iş bulabildikleri görülmektedir. Aynı zamanda filmlerde, hemşerilik ilişki biçimin aile birliğinin bozulmasında, şehir hayatında geleneksel değerlerin muhafaza edilmesinde baskıcı tutumların sergilenmesi gibi olumsuz yönlerine dikkat çekilmiştir. Ancak incelediğimiz filmlerde, şehirde hemşerilik ilişkilerinin yoğun, sürdürülebilir şekilde olmadığını sadece hemşerilerin üstlerine düşen görevleri sınırlı biçimde yerine getirdiklerine tanık oluyoruz.

3.5.2. Taşralının Muhayyel Dünyası

Beş temel gereksinim çerçevesinde İhtiyaçlar Hiyerarşisini kurgulayan Maslow (1943), altta yer alan bir ihtiyaç kategorisi karşılanmadan bir üst basamağa geçilemediğini belirttiği ihtiyaçlar hiyerarşisini sırasıyla; “fizyolojik, güvenlik, ait olma, saygı ve kendini gerçekleştirme gereksinimleri” olarak belirlemiştir. Maslow ortaya koyduğu İhtiyaçlar Hiyerarşisi teorisiyle, insanların kendi potansiyellerini gerçekleştirebilmek için belli istek, beklenti ve gereksinimlere sahip olduklarını ancak bu gereksinimler karşılanırsa en son basamağa ulaşabileceklerini belirtmiştir (Kula ve Çakar, 2015). Maslow'un ihtiyaçlar teorisi kapsamında göçmenlerin durumları değerlendirildiğinde, göçmenler ilk göç ettiklerinde piramidin ilk iki basamağı olan fiziksel ve güvenlik ihtiyaçlarını

karşılayabilmek amacıyla başlarını sokabilecekleri derme çatma bir gecekondu dikmiş ve marjinal işlerde çalışmaya başlamışlardır. Ancak gecekonduların yerel hizmetlerden faydalanamamaları, sağlık koşullarına uygun olmamaları, her an yıkılma nedenleriyle güvenilir konutlar olmamaları, göçmenlerin çalıştıkları yerlerde iş güvenliklerinin bulunmamaları gibi nedenlerden dolayı göçmenler, ilk iki temel basamakta bile sağlam bir gereksinim gidermeye ulaşamamış ve birinci basamaktan ikinci basamağa tam bir geçiş sağlayamamışlardır. Özellikle geldikleri taşranın niteliklerini andıran gecekondu bölgelerinin kent merkezinin ötesinde, adeta tecrit edilmiş, istenmeyen ötekileri barındıran bölgesel konumları nedenleriyle kentle bütünleşme sağlayamamaları ve kentliler tarafından dışlanmaları, İhtiyaçlar Hiyerarşisinde ait olma ve sevgi gereksinimine karşılık gelen üçüncü basamağın ve saygı görme gereksinimine karşılık gelen dördüncü basamağın karşılanmasının önüne geçmiştir. İkinci kuşak göçmenlerin önemli bir kısmının ise eğitim, ekonomik yetersizlik gibi nedenlerden dolayı kendilerini kente ait hissedememeleri ve kendilerini dışladıkları için kentlilere yönelik suçlayıcı tutumları (Erman, 1996), İhtiyaçlar Hiyerarşisinin üçüncü ve dördüncü basamaklarının, ikinci nesil göçmenler tarafından da tam anlamıyla karşılanamadığını göstermektedir. Bir basamak karşılanmadan bir üstekine geçişin yapılamadığı Maslow'un teorisinde, üçüncü ve dördüncü basamağı karşılayamayan göçmenlerin, son basamak olan kendini gerçekleştirme gereksinimini de ne yazık ki karşılayamadığı ortadadır. Bazı göçmenler zamanla kent merkezlerinin apartman dairelerinde yaşamaya, daha güvenilir işlerde çalışmaya başlasalar da, geleneklerin baskısı, köylü olarak görülüp dışlanmaya varan kentli bakış açısı gibi nedenler kentle bütünleşmelerine engel olmuş ve kimi göçmenler üçüncü, kimi göçmenler dördüncü, kimi göçmenler ise beşinci basamağa geçmekte sıkıntılar yaşamışlardır.

Yerel hizmetlerden faydalanabilmek, eğitim ve sağlık imkânlarına ulaşabilmek, geleneksel baskılardan kurtulabilmek gibi kentin sunduğu olanaklara erişip daha iyi bir yaşam beklentisi ile yollara revan olan göçmenler, kentlere ulaştıktan sonra bunların yanında başka isteklere de sahip olmuşlardır. İlk geldiklerinde başlarını sokabilecekleri bir yere ve aç kalmayacakları bir işe sahip olayı isteyen göçmenlerin bir kısmı, zamanla yaşadıkları gecekondu bölgelerinden kentin apartman dairelerinde yaşamak, sömürülmemek, dışlanmamak,, ötekileştirilmemek, kentle bütünleşmek, gelenekleri sebebiyle küçümsenmemek, kentli olmak, kentli kabul edilmek, kentlilerin kullanmış

olduğu ev eşyalarını kullanmak, kentliler gibi kıyafetler giymek, kentliler gibi konuşmak, kentlilerle arkadaşlık kurmak, ekonomik olarak refah konumunda olmak gibi muhayyellere sahip olmuşlardır. Zamanla mekânsal bir değişim yaşama hayallerine ulaşma şansı yakalayan göçmenlerin, ‘çevre’ işlerde çalışmaları ve kırım ve kentin arasında adeta bir kültür karışımına sahip olmaları gibi nedenler, bu göçmenlerin bir kentsoylu ailenin davranışlarını yansıtmalarına engel olmuştur (Şenyapılı, 1981). Çeşitli nedenlerle kentle tam anlamıyla bütünleşemeyen, dışlanarak ötekileştirilen, zaman zaman küçümsenen göçmenler, bir alt kültür grubu olarak arabesk kültürün oluşmasını sağlamışlardır.

Türk Dil Kurumunda, “Arap müziğinin icra anlayışının Türk müziğine uygulanması” olarak tanımlanan arabesk kavramı, bir kültür ve sanat olarak göçmenlerin modern yaşama geçişte yaşadıkları bir ara form anlamına geldiği belirtilmiştir. Modernleşmenin beklenmeyen sonucu olan arabesk müzik türü, çeşitli yasaklamalara maruz kalıp, görmezden gelinse de zamanla şehrin kültürel kodlarına nüfus etmeyi başararak popüler kültür ürünü haline gelebilmiştir (Taydaş ve Sert, 2021). Bir müzik türü olarak gecekondü bölgesinde yayılan arabesk, giderek ötekilerin müziği olmaktan çıkmış ve kentliler tarafından tüketilen kent kültürünün bir ögesi haline gelmiştir (Güngör, 1990). Ancak bundan önce Türk müzik geleneğinde bozulma ve yozlaşmaya neden olduğu gerekçesiyle olumsuz anlamlar kazanan arabesk kelimesi, kentleşmeyle birlikte köye ve kente ait kültürel değerlerin karşı karşıya gelmesiyle “toplumda oluşan her türlü bozulmaya, yozlaşmaya ve karmaşaya verilen bir ad haline gelmiştir” (Güngör, 1990: 19-20). Büyük hayallerle kente göç edenlerin umduklarını bulamamaları, hayallerine ulaşamamaları, kentle bütünleşmekte sıkıntılar yaşamaları neticesinde modernleşmenin istenmeyen bir sonucu olarak ortaya çıkan arabesk kültür, toplumda “ötekileri” oluşturanların sahip olduğu kültüre karşılık gelmektedir (Kaymal, 2017). Kentte umutları kırılarak bunalıma giren, kentliler tarafından aşağılanılarak hor görülen göçmenlerin yaşadıkları, arabesk müzik türünde yerini bulmuş ve pek çok arabesk sanatçı “*Ben İnsan Değil miyim?*”, “*Batsın Bu Dünya*”, “*Hor Görme Garibi*”, “*Yakarsa Dünyayı Garipler Yakar*” gibi şarkılarla ötekileştirilerek dışlananların sesi olmuşlardır (Kaymal, 2017). Aynı zamanda arabesk konulu filmlerin sinema perdesine yansmasıyla onurunu koruyan gariban göçmenin, acımasız zenginler karşısında düştüğü zor durumlar dramatik biçimde seyirciye aktarılmıştır (Stokes, 2020). Göçmenin kente geldiğinde kurduğu hayallerle yüzleştiği gerçekler sonucunda yaşadığı hüsrân, zaman zaman arabesk sanatçılarının

başrolünü oynadığı Türk sinemasında yerini almış ve taşralının muhayyel dünyasının içler acısı parçalanışı, adeta isyan eder şekilde seyirciye aktarılmıştır.

Çalışmamızın bu kısmında göçmenlerin kentle ilgili tahayyüllerine yer verilerek, merkezi nasıl gördükleri ve muhayyel dünyalarının kentle bütünleşebilmeleri üzerindeki etkisi anlaşılmaya çalışılacaktır.

Otobüs Yolcuları filminde, gecekondü bölgesinde oldukça kötü koşullarda yaşayan gecekondü halkı, güç bela çalışıp kazanıp bir köşeye koydukları paraları ile gelinlik kızlarının çeyizleri ve yetim torunlarının haklarını kıt kanaat biriktirerek, bir apartman dairesinde insan onuruna uygun şartlarda yaşamanın hayalini kurmaktadırlar. Maslow'un ihtiyaçlar hiyerarşisinde baktığımızda ilk basamak olan barınma ihtiyaçlarını karşılamamanın hayalini kuran göçmenler, kentli sahtekâr, iki yüzlü, zor kullanan, mallarını gasp eden inşaat yetkilileri yüzünden ne yazık ki hayallerine ulaşamamışlar ve pek çok sıkıntılı sorunlarla ve davalarla uğraşmak durumunda kalmışlardır. Her insanın hakkı olan daha iyi koşullarda yaşamanın hayali için çok fazla uğraş veren gecekondü halkı, can güvenlikleri ile tehdit edilmişler ve verdikleri hak mücadelesini nankörlük olarak değerlendiren firma yetkilileri tarafından dolandırılmışlardır. Göçmenler, birlik ve beraberlik sonucu mağduriyetlerinin giderileceğini söyleyen ve mağdur göçmenleri bir araya getiren şoför Kemal'i, adeta bir kurtarıcı olarak görmüşler ve Kemal'in kendilerini dolandırıcıların elinden kurtaracağına inanarak, bir kahraman ilan etmişlerdir. 1961 yılında gösterime giren filmde, göçmenlerin insani yaşam standartlarını uyan başlarını sokabilecek bir ev hayallerinin, oldukça dramatik bir hak mücadelesine dönüşünü izliyoruz.

Gurbet Kuşları filminde, İstanbul'a şah olma hayali ile göç eden aile gecekondü evlerine ilk yerleştikleri gün, kent merkezi olan karşı tarafta yaşamanın düşünüyü kurarlar. Ancak kent yaşamın koşullarına uyum sağlamakta zorlanan ailenin, kısa sürede aile birliği bozulur ve tıp okuyan Kemal dışında diğer kardeşler kendilerini kent yaşamının büyümesine kaptırırlar. Selim'in Despina adlı evli bir kadınla yaşadığı aşkı ve Murat'ın İstanbullu bir sevgili edinmenin hayali sonucu Seval adında bir kadınla aşk yaşaması, ailenin İstanbul'da tutunabilmesinin önünde engel oluşturur.

Fatma, kent merkezinde bir apartman dairesinde geleneksel kalıpların dışında yaşamayı arzulamakta, kentli ev eşyası olan guguk kuşu metaforuyla kentlilerin kullandıkları ev eşyalarını kullanmanın, kentli kadınlar gibi makyaj yapmanın, giyinmenin, gezip

tozmanın ve kentli olan Orhan'la evlenmenin hayalini kurmaktadır. Ancak Orhan'nın Fatma'yı evlenme vaadi ile kandırıp, birlikte olduktan sonra terk etmesi Fatma'nın kötü yola düşmesine sebep olur. Fatma'nın İstanbul'a ilk göç ettikleri günde, İstanbul'un kent merkezinde yaşama arzusu, çalışmaya başladığı genelevin çatı katından intihar etmesiyle son bulur. İlk göç ettikleri gün, İstanbul'un merkezinde yaşamının hayalini kuran kardeşler, yaşamayı hayal ettikleri gibi bir apartmanın çatı katında aile üyelerinden birini kaybederler.

Filmde dikkat çekici bir karakter olan Haybeci, İstanbul'a kral olmak niyetiyle göç etmiştir. Şark kurnazlığına vakıf olan Haybeci, beş parasız geldiği İstanbul'da yavaş yavaş işlerini büyüterek, hemşehrilerinin göç yolculuğunda yardımcı olacağı bir acente kurup, İstanbul'da bir apartman dikecek kadar refaha ulaşmıştır. Hayallerine ulaşma yolunda başarılı olan Haybeci'nin diğer karakterlerden farkı, kentin büyümesine kapılmadan, kararlı, uyanık ve kurnaz bir şekilde hareket etmesidir.

Filmin son sahnesinde Kemal okulunu bitirmek için bir süre daha İstanbul'da kalacaktır. Kemal ailesini Maraş'a Ayla ile yolcu ettikten sonra, tren garından çıkmak üzereyken, kendileri gibi İstanbul'a şah olmaya gelen bir başka ailenin yanlarından geçişlerini görürler. Bu sahneyle yönetmen, İstanbul'a aynı umutlarla her gün gelen binlerce insan olduğu mesajını seyircisiyle paylaşmaktadır. Böylece Haydarpaşa tren garında başlayan film, Haydarpaşa tren garında son bulur.

Keşanlı Ali Destanı filminde, Zilha, yaşadığı hayattan ve yaşam koşullarından memnun değildir. *Böyle mi geçecek ömrüm diye* dertlenmekte, onu çöplük yer olan Sineklidağ'dan kurtarıp, masal diyarında bir sarayda, düğün dernekle evlenmek isteyecek bir kişinin hayalini kurmaktadır. Zilha kendisini kentli kadınlarla karşılaştırmakta, fiziksel olarak onlardan bir eksikliğinin olmadığını ancak kendisinin bataklıkta solmakta olduğunu düşünmekte ve durumdan dolayı üzüntü duymaktadır. Zilha onun hayatını değiştirecek ve onu sevebilecek birisine ihtiyaç duymaktadır. Bir başka sahnede Zilha, aynanın karşısına geçmiş, kendisini kentli kadınlarla kıyaslamakta ve onlardan hiçbir eksiğinin olmadığını düşündüğünü söylemektedir. Zilha, masalsi hayatlara sahip, kralların kraliçelerin yaşam tarzlarına özenmekte, birisinin gelip onu içinde bulunduğu bataklıktan kurtarmasını beklemektedir. Söylediği şarkıları evinin penceresinden görünen kent merkezine doğru söylemekte, kentli insanların arasında kendisini hayal etmekte ve iç geçirmektedir. Bir gün Zilha, kendisini mezbeleden kurtarıp kent merkezinde lüks yaşam

biçiminde yaşatacak birisiyle evlenme fırsatı yakalar. Her ne kadar Zilha evlenme fırsatı yakalamış gibi görünse de aslında kentli kurnaz müteahhit sırf oğlunun psikolojik rahatsızlığını gidermesi için Zilha'yı bir araç olarak kullanmakta, onu kandırarak namusunu kirletme planı yapmaktadır. Bir başka sahnede Zilha'yı gelinlikler içinde etrafında dönerken görüyoruz. Zilha birden hüzünlenir. İsteddiği gibi masal diyarında bir şehzade ile pırlanta takılar içindedir ancak gönlü hâlâ Keşanlı Ali'dedir. Zilha'nın aynı zamanda Keşanlı Ali ile evlenme hayali olduğunu da bu sahneden anlıyoruz. Zilha, düğün günü yaşadıklarından sonra özendiği masalsı evlilikten vazgeçmiş ve gerçek aşkın ve mutluluğun kaçmak istediği gecekondu bölgesinde, Keşanlı Ali'yle olduğunu anlamıştır. Sineklidağ sakinleri başlarını sokabilecekleri bir gecekondu evi, ağalara sus parası vermemeyi, Keşanlı Ali'nin kendilerini ağaların uydurdukları kanunlardan adeta bir kahraman gibi kurtarmasını, insani şartlarda yaşama hayalleri bulunmaktadır. Keşanlı Ali, Sineklidağ'ı her beladan kurtarması için muhtar olarak seçilir. Sineklidağ kendisini bütün sıkıntılardan kurtararak adeta tanrı niteliğine sahip bir figür olarak Keşanlı Ali'ye inanmaktadır. Bu durum film içinde, insanların tarih boyunca kendilerine bir put yaptıklarını sonra da bu puta taptıkları ifadeleriyle eleştiri getirilmiştir. Kendi sorunlarını kendileri çözemeyen, bu anlamda sorumluluk alamayan Sineklidağ sakinleri, bunun yerine bir kahraman figürü yaratarak ona bütün sorumluluğu yüklemiş, adeta kendilerini sorumluluktan kurtararak, rahata ermişlerdir. Ancak muhtar seçiminden sonra Keşanlı Ali'nin, Sineklidağ'da kurmuş olduğu yeni düzen, daha önce varolan eski düzenden çok da farklı bir yapıya sahip değildir. Sineklidağ sakinleri, bir zorbalıktan kurtulmuşlar ancak kendi elleriyle kahraman görünüme sahip yeni bir zorba yaratmışlardır. Bir başka sahnede Keşanlı Ali'nin avukatı seyirciye, yeni düzen sayesinde Keşanlı Ali'nin bir ay içinde Sineklidağ halkını yola getirdiğini, gecekonduların yıkım önergesini geri aldığını söyler. İzmarit Nuri ise seyirciye, Keşanlı Ali'nin mano, haraç ve sus parası aldığını ancak bunları almadan bütçe açıklarını kapatmanın mümkün olmadığını ekler. Bir başkası da Keşanlı Ali'nin partilerden para sızdırmasına halkın tepki gösterdiğini ancak bunun normal olduğunu hükümetin bile dış yardım aldığını belirtir. Bu anlamda Keşanlı Ali başta zorbalık gibi görünen, eski düzene ait uygulamaları devam ettirmesine sebep olan şeyin esasında düzeni sağlamak için yaptığı vurgulanmaktadır. Böylece Keşanlı Ali'nin Sineklidağ sakinlerine neden zorba bir insan gibi davrandığını ve yönetim

kurallarının zorbalık yapanlarla benzer olduğunu ve kahraman figürü olan Keşanlı Ali'nin neden anti kahraman davranışlar sergilediğini anlamış oluyoruz.

Keşanlı Ali, kendisine bel bağlayan Sineklidağ sakinlerinin oluşturduğu Keşanlı Ali Destanına o kadar inanmakta ve halkın güvenini sarsmak istememektedir ki bu uğurda sevdiği kadın Zilha'dan bile vazgeçmeyi göze alabilmektedir. Bu anlamda Keşanlı Ali'nin hayali bir yanlış anlaşılma sonucu kendi adına oluşturulmuş olan kahramanlık destanının devam etmesidir.

Bitmeyen Yol filminde, Fatma yanında çalıştığı kadının giyindiği gibi kıyafetler giyip, takılar takarak kentli bir kadın gibi görünmeyi arzulamaktadır. Ahmet'e ilgi duyan Fatma, Ahmet'in evlerinde kaldığı bir gün Ahmet'i etkilemek için eve makyajlı gelir. Fatma kentli bir kadın imajı çizebilirse Ahmet'i etkileyebileceğine inanmaktadır. Ahmet ise aldığı ilk yevmiyesiyle üstüne başına kentli giysiler alarak kentle bütünleşme, kentliler gibi görünme ve onlar gibi eğlenmenin hayallerini kurmaktadır. Bir aşk yaşama özlemini çeken Cemile'de, içinde bulunduğu ortamdan kaçıp kurtulma isteği bulunmaktadır. Cemile'nin gecekondü mahallesini izlediği bir sahnede tepesinden geçen uçak metaforu, gözlerinin ufka dalması, izlediği kent mekânları, nereye gittiğini bilmeden koştuğu sahneler hep bu hayalinin bir yansıması olarak görülmektedir. Üç farklı karakterde, kentli bireyler gibi giyinmeyi ve yaşamayı arzulamaktadırlar.

Ahmet işyerindeki yatağında uykuya dalar ve rüyasında Cemile ile kendisini el ele güzel kıyafetler içinde daha önce gözetlediği gazinoya girerken görür. Gazinoda bir masaya oturur, içki siparişi verirler. Köyden birlikte göç ettikleri arkadaşları da gazinoda, güzel kıyafetler içinde oturmuş, onlara gülümseyerek bakmaktadırlar. O sırada birden duydukları kaval sesiyle irkilirler. Müzik grubu halay havası çalmaya başlar. Arkadaşlarının kıyafetleri geleneksel halay ekipleri kıyafetlerine dönüşür ve halay çekmek için yerlerinde kalkarlar. Halay çeken bir halay ekibi belirir. Cemile'nin ve Ahmet'in kıyafetleri de geleneksel kıyafetlere dönüşür ve sahnede geleneksel halk oyununu oynamaya başlarlar. Ahmet tam Cemile'yi öpmek üzereyken, eski kıyafetlerinin içinde Fatma ile yaşadıkları cinsel ilişkiyi görür, bir sonraki anda Fatma modern kıyafetler içinde modern dans etmektedir. Ahmet çıplak, pis ayaklarına bakar birazda utanarak, kafasını kaldırdığında Cemile'nin ona kızgın olduğu halini görür. Ahmet, aralarında Fatma'nın da olduğu modern dans eden kentli insanların arasında yere düşerek onların ayakları altında ezilir. Ahmet bu rüya halinden böylece uyandırılır. Ahmet'in

gördüğü bu rüya onun içinde bulunduğu toplumsal bağlamı nasıl değerlendirdiği noktasında bizlere çok güzel ipuçları vermektedir. Ahmet modern hayat tarzına özenip, kentliler gibi eğlenmek istemekte ancak geleneksel bağlarından da kopamamaktadır. Ahmet için modern birey Fatma, geleneksel olan Cemile'dir. Rüyasında kendi bulunduğu toplumsal ve ekonomik şartlarla yüzleşen Ahmet, kentlilerin hayatına karışmayacağını ancak onların ayakları altında ezilerek, küçük düşüp, aşağılanacağı bilincinde olduğunu görürüz.

Yevmiyelerini alan Ahmet ve arkadaşları İstanbul'u gezmeye başlarlar. Ahmet'in arkadaşlarından birisinin yolda gördükleri, bul karayı, al parayı oyunu dikkatini çeker ve oyunu oynamaya karar verir. Başta oyunda kazanmasına rağmen daha sonra sürekli kaybetmeye başlar. Kolay yoldan para kazanmak isteyen adam, gözünü karartıp bütün parasını oyuna yatırır ancak yine kazanamaz. Tüm parasını kaybetmiş olan adam, zorla arkadaşından borç para alır ve onu da oyunda kaybeder. Bu oyun kısa ve kolay yoldan para kazanmak isteyen kişilerin parasını alabilmek için tasarlanmış, oldukça kurnazlık içeren bir dolandırıcılıktır. Ahmet'in arkadaşı bu oyuna fena halde kafayı takmıştır. Aynı oyunu o da başkalarına oynamak istemektedir. Bütün parasını böylece yeniden kazanabileceği umudunu taşımaktadır. Ancak el çabukluğu ve kurnazlık isteyen bu oyunu oynatabilmesi kurnaz olmayan, saf köylü haliyle mümkün değildir. Bu sahne kolay yoldan köşeyi dönmeyi düşleyen göçmenlerin, trajikomik durumlarını ortaya koyması bakımından önemlidir.

Gecekondu mahallesi görüntüleriyle başlayan film, umutsuz bakılan kent merkezi görüntüleri ile biter. Filmde, İstanbul'a yaşam biçimlerini iyileştirmek için gelen göçmenlerin, eğitimsiz, bilgisiz oluşları, haklarını savunamayışları, uyanık kentli bireylerce sömürülmeleri ve kendilerine istedikleri şehir hayatına uygun yaşam koşullarına karışabilme fırsatının sunulmaması sonucu kaybettikleri umutları ve yitirdikleri hayatları resmedilmiştir.

Ah Güzel İstanbul filminde, Haşmet ünlü olmak hayaliyle İstanbul'a kaçan Ayşe'ye, cahil kafasıyla büyük ümitlere kapıldığı için üzülür. Bunun sebebini kötü filmlere, umut satan gazetelere, ucuz efsanelere bağlar. Gerçeği Ayşe'ye anlatmanın zor olduğunu düşünen Haşmet içinden, *ahh ihtiyar medeniyet, çocuklarına sağlam, yepyeni bir dünya kurmaktan bunca aciz misin, bizi yabancı diyarlardan getirttiğin süslü yalanlarla mı besleyeceksin* sözlerini geçirir.

Ayşe, kendisini artistlik sevdasından vazgeçirmek isteyen Haşmet'e evine dönemeyeceğini, abilerinin onu döverek öldürebileceklerini, ailesinden para çalarak İstanbul'a geldiğini, babasının işsiz olduğunu, abilerinin ve yengelerinin işçi olarak çalıştıklarını, sekiz kişinin aynı evde kaldığını söyler. Ayşe, işçi olarak çalışmak istememektedir. *Şafak vakti kalk, pis kokulu, pas yüzlü fabrikaya git* sözlerini sarf eden Ayşe, evine dönmesi halinde yaşayacaklarını istemediğini söyleyerek ağlamaya başlar. Ancak artist olamayacağına ikna olmuş olan Ayşe, Haşmet'in eve gelen arkadaşlarına, *ben bir küçük cezveyim* şarkısını söyler. Haşmet'in arkadaşları, Ayşe'nin sesini çok beğenirler. Ayşe o gece artist olmaktan vazgeçip, ses yıldızı olmaya karar verir. Haşmet ancak dördüncü sınıf ses salonunda çalışabileceğini, sonunun ise konsomatrislik olacağını Ayşe'ye izah etmeye çalışır. Ayşe, çabuk hayallere kapılan, kolay yoldan para kazanmayı aklına koymuş, sonunu düşünmeden önemli kararları aniden alabilen, mantık dışı davranışlarda bulunan oldukça toy bir genç kızdır.

İstanbul'da ünlü bir sanatçı olma hayali kuran Ayşe, evinde kaldığı Kamelya'nın dans kıyafetlerini giyip, peruğunu takarak, ayna karşısında dans etmeye başlar. Kendisini gazinoda dans ederken hayal ettiği sırada, Haşmet'in orada kendisini izlediğini görür. Haşmet, Ayşe'ye yaşadıklarından ders alıp, aynı şeyleri tekrar yaşamaması gerektiğini söyler. Ayşe başını önüne eğerek, İzmir'e dönmesinin mümkün olmadığını ve her şeye razı geleceğini dile getirir. Haşmet, Ayşe'nin kılığını göstererek, *hiç mi utanman kalmadı senin be* der. Ayşe bu soruya kızarak utanmadığını söyleyerek cevap verir. Ayşe, yanından yolun açık olsun diyerek uzaklaşan Haşmet'in kendisinden gitmesine üzülür. Kendisini dans pistinde hayal ettiği sırada Haşmet'in belirmesi esasında Ayşe'nin kendi içinde dönüştüğü kişiyle yaşadığı bir vicdan muhasebesi olarak okunabilir. Ayşe giderek dönüşmekte ve dönüştüğü kişiden utanması gerekirken bu utanç duygusunu bastırmaya çalışmaktadır. Haşmet, figürü birden onun vicdanının sesi olarak belirmiştir. Aynı sahnenin devamında duvarlarda çıplaklık içeren kadın fotoğrafları ve henüz toplanmamış olan rakı masası gösterilir. Bu görüntüler Haşmet'in Ayşe'ye sonunda konsomatrisliğe çıkacağı sözlerini hatırlatmaktadır. Ayşe, ünlü olma hayalinin, onu götüreceği hazin sonun farkına varmıştır.

Ayşe, Tuncay adındaki iş insanının kendisiyle kısa süreli eğlendiğini dile getirip, onu vazgeçirmeye çalışan Haşmet'e eğlenmek, gezmek ve tozmak istediğini, kendisi gibi tok gözlü olmadığını, hayatı boyunca bu lüks kıyafetlerin hayalini kurduğunu söyler. Birkaç

gün öncesine kadar Haşmet'e evleniriz diyen, tezgahtarlık gibi işlerde çalışmaya razı gelen, bu tarz işlere tövbe ettiğini söyleyen kadın adeta ortadan kaybolmuştur. Ancak kısa sürede hayallerini süsleyen hayatın ona göre olmadığını anlar ve Haşmet'e pişmanlığını dile getirir.

Vapurla karşıya geçtikleri sahne filmin son sahnesidir. İstanbul manzarasını izleyen Haşmet, Ayşe'nin yerde olan yüzünü, İstanbul manzarasını görmesi için kaldırır ve dünyanın en güzel manzarasının burası olduğunu söyler. Bundan sonra ne yapacaklarını soran Ayşe'ye Haşmet, *yaşıyoruz, iki kişiyiz ve birbirimizi seviyoruz, korkma dünyada her zaman inanılacak sağlam şeyler bulunur* der ve film biter.

Fatma Bacı filminde kendisinden yaşça büyük olan Rıza Bey'den yaklaşık iki aylık hamile olan Halime, evli olması sebebiyle kendisine nikah kıyamayan ancak kendisine ev açmak isteyen Rıza Bey'den çatı katında kalmak istediğini söyler. Çatı katların yazın sıcak, kışın da ısınmasının sorun olacağını söyleyen Rıza Bey'e *çatı katı olacak, en yüksekte, en tepede olacak* ifadesini kullanana Halime, yıllarca bir apartman dairesinin bodrum katında sürdürdükleri yaşamlarından kurtulmanın hayalini kurmaktadır. Halime gibi kız kardeşi Ayşe de zengin, kentlilerin yaşamına özenmekte, onların arasına dahil olabilmek için kendisini onlardanmış gibi göstererek, gerçek ailesinden utanmaktadır. Ancak filmin sonunda bebeğini kaybeden Halime ve dahil olmak istediği kentli yaşam biçimin sapkın tarafına şahit olan Ayşe, ailelerinden utandıkları için pişman olurlar.

Geçirdiği trafik kazası sebebiyle bebeğini kaybeden Halime, yavrusunu kaybedince kurduğu bütün dünyanın yıkıldığını, özlemini duyduğu çatı katının zindana dönüştüğünü, çatı katından bir an önce ayrılmak istediğini, evlerine geri dönmek istediğini söyler. Ayşe, ablasına üçümüz el birliğiyle perişan ettik kadıncağızı der. Halime de bu durumdan dolayı duyduğu pişmanlığını dile getirir. Ayşe, ablasına, kendisinin de pişman olduğunu, annesini cahil sandığını, köylü olduğu için annesinden utandığını, sözlerine kulak asmadığını ancak annesinin her sözünün doğru olduğunu, bunu anlayınca kendisini onun kucağına atmak istediğini, annesini bulamayınca çok yalnız hissettiğini söyler. Oturdıkları çatı katından kurtulmak isteyen ve bunun için olmadıkları kişilere dönüşen iki kız kardeş sonunda hayal kırıklığı yaşayarak, eski düzenlerine geri dönmenin özlemini çekerler.

Gelenekselliği temsil eden Yusuf'un babasının intikamını alma hayali, annesinin katil olmasına neden olur. Oğlunu kanlılarının elinden kurtarmak için yurtdışına göndermek

isteyen ve çocuklarına düzgün, ahlaklı ve onurlu bir yaşam vermeye çalışan Fatma Bacı, sınırlı imkânlarıyla bu isteklerini sağlayamaz ve kentin cazibesine kapılan çocuklarına doğruları göstermekte başarılı olamaz. Filmin sonunda annelerinin hapse girmeleriyle doğru yola gelen çocukların, sonunda kentli yaşam biçimine özenerek, onların arasına dahil olma süreçlerinden ders alıp, annelerinin kıymetlerini anladıklarını görüyoruz.

Gelin filminde, Yozgat'tan İstanbul'a göç etmiş olan ailenin en büyük hayali kent merkezinde büyük bir bakkal dükkanı açmaktır. Meryem dışında ailenin geri kalanı, kentlilerin gecekondu bölgesinde olduğu gibi gram ile değil, kilo ile alış veriş yaptıkları için kent merkezinde açacakları dükkandan iyi bir gelir elde edeceklerine inanmakta ve bu hayalleri için Veli'nin kalbi delik olan oğlu Osman'ın hastane masraflarını karşılamak istememektedirler. Meryem'in oğlunun hastane masrafları için ayırdığı takılarına da yeni açacakları dükkan için göz koyan ailenin, para kazanma hırsları aile fertlerinden birinin ölümüne sebep olmuştur. Bir kurban bayramı günü, henüz kurban kesilmeden ölen Osman için aile fertleri, üzölmüşlerdir ancak Osman'ın ölmemesi için herhangi bir çaba göstermemişler, Osman'ın ölümünü göze alarak, dükkânın işlerini büyütmeye çalışmışlardır. Film boyunca para kazanma ve kentte tutunabilme hayallerine sahip olan göçmen bir ailenin örneğinde, kent yaşam biçiminde yer almak isteyen göçmenlerin aile yapılarında meydana gelebilecek çözülmeye dikkat çekilmiştir.

Düğün filminde Zelha, onları İstanbul'a getirmekle iyi edip etmediğini bilmediğini söyleyen Bekir emmilerine, geri mi dönelim diye soran Halil'e, İstanbul'un toprağında onlara da ayak basacak yer olduğunu, İstanbul'un daha çok göçmen alabileceğini, İstanbul'da yaşamının onlarda olduğu gibi yürek istediğini, namus ve şerefleriyle çalışırlarsa İstanbul'da kök salabileceklerini, bütün kardeşler güçlerini birleştirerek başarılı olabileceklerini söyleyerek, abisi ve kardeşi İbrahim'in yitirmek üzere oldukları umutlarını canlandırır.

İstanbul'da tutunabilmek için kendisi gibi sonradan İstanbul'a göç etmiş olan göçmenlere kız kardeşlerini başlık parası karşılığında evlendiren ve küçük kardeşi Yusuf'un işlemediği bir suçtan dolayı hapse girmesine engel olmayan Halil, para hırsı uğruna ailesinin parçalanmasına göz yummuştur. Böylece filmde, büyük umutlarla ve hayallerle geldikleri İstanbul'da, Halil'in aile fertleri üzerinden çıkar elde etmeye çalışarak adeta kardeşlerinin etlerini yiyip kendi ailesini parçalayan bir canavara dönüşmesi üzerinden kent yaşamına tutunmak isteyen göçmenlerin, karşılaşabilecekleri en acı ve hazin sona

dikkat çekilmiştir. Zira İstanbul kentinde tutunmak, İstanbulluların arasına karışmak o kadar zor bir durumdur ki filmde, neredeyse kentlilerle temasın kurulduğu sahnenin olmaması bu durumun önemli bir göstergesidir.

Gelin filminde İbrahim peygamber menkıbesinde olduğu gibi dükkanın işleri için Osman'ı kurban ederler, Düğün filminde de Hz. Yusuf peygamber menkıbesinde olduğu gibi ticari hırslar nedeniyle kardeşler birer birer kuyuya atılırlar.

Diyet filminde, Hacer ile evlenen Hasan, üç dairesinden kira alabileceği dört katlı bir gecekondlu apartmanı dikmenin hayalini kurmakta, Hacer ise kapılarını kimsenin zorlamayacağı bir daire istemektedir. Aynı fabrikada çalıştıkları sendika üyesi işçiler ise, insan onuruna yaraşır bir çalışma hayatını kendilerine sağlayabilecek sendika üyeliğine iş arkadaşlarını ikna ederek birleşmek, eşit ücret almak, yevmiyeleri artırmak, yemekleri iyileştirmek, iş kazalarını önlemek, iş arkadaşlarını sakat bırakan hantal makineyi değiştirmek gibi bir takım düşünce ve istekleri bulunmaktadır. Film boyunca işçiler en temel hakları için mücadele ederken, işçileri daha fazla sömürmek ve sendikalaşmanın önüne geçmek gibi istekleri bulunan Salim Bey, emekçileri zor çalışma koşulları altında adeta istismar etmektedir.

Taşı Toprağı Altın Şehir filminde, Uyanık ailesi, traktör alarak köy yerindeki tarlalarını daha rahat sürebilme hayalleriyle İstanbul'a göç ederler. Her bir aile üyesi bu hayallerini gerçekleştirebilmek için farklı işlerde çalışmaya başlarlar. Bir apartman dairesinde temizlikçilik yapan Fatma, makyajını yapıp yatak odasından ayrılan evin hanımı olan Şermin Hanım'ın makyaj malzemelerinin olduğu masasına oturur, başındaki başörtüsünü indirir ve eline aldığı ruju dudaklarına sürer ve aynadaki haline gülümser. Fatma, Şermin Hanım'ın kıyafetlerine, takılarına, makyajına ve ev eşyalarına özenmektedir. Sonunda Şermin Hanım'ın eşini başka insanlarla aldatmasını uygar yaşam biçimi olarak gören Fatma, ailesini terk ederek kendisine Şermin Hanım'ın yaşadığı imkânları sunabilecek olan Avni Bey'le görüşmeye başlayarak eşini aldatır.

Öfkeş, Abbas Bey'in kardeşine sunmuş olduğu fırsatlardan şüphelenir ancak kardeşinin önüne koyduğu bir tomar parayı görünce gözünün önüne gelen traktör hayali nedeniyle bu durumu sorun etmez. Benzer şekilde çıraklığı bırakarak sokakta sigara satıcılığına başlayan oğluna, kimseye sormadan yeni bir işe başlaması nedeniyle kızar ancak tekrar traktörün hayali gözünün önüne gelince eski işinden daha fazla kazanç elde ettiği için oğluna bir şey demez. Eşinin de ruj sürüp, kentli kadınlar gibi giyindiğini fark eden Öfkeş,

ailesinde meydana gelen değişiklerin farkında olmasına rağmen traktör alabilmek uğruna çok fazla ses çıkarmamış, değişimi sessizlikle kabul etmek durumunda kalmıştır. Ailedeki bu değişim için Öfkeş, *biz iyice uygarlaşmadan şu traktörü alıp gidelim* der.

Traktör almak sevdasıyla kardeşini mezara, oğlunu hapse gönderen Öfkeş, satın aldığı traktörünü trafik şubesinin önünden çalındığını anlar. Karakolda traktörünü çalan kişilerin traktörü parçalayıp, satabilecek kasaplar tarafından çalınmış olabileceğini öğrenir. Elinde sadece traktörün plakası kalan Öfkeş, hem ailesini kaybetmiş hem de traktör hayaline kavuşamamıştır. Öfkeş, İstanbul macerasının başladığı İstanbul'un nüfusunun gösterildiğı tabelanın önüne tek başına gelir ve oğlunun yaptığı toplama işlemini inceledikten sonra İstanbul manzarasına döner ve *hey İstanbul, hey altın şehir, milyon üstüne milyon kere adam beslersin. Hanımları, erkekleri, çocukları beslersin. Bir Öfkeş Uyanık ailesi mi fazla geldi sana, biz sana fazla geldiysek, sen de bana fazla geldin, fazla geldin* diyerek bağırır. Yerdeki çamurları eline alır ve İstanbul tabelasının, önce nüfusuna daha sonra da İstanbul yazısına sürer ve oradan ayrılır. Film çamura bulanmış olan İstanbul tabelasının görüntüsüyle biter.

Devlet Kuşu filminde yan komşularının kızı Aynur'u seven Mustafa, Aynur'la evlenebilmeleri için birlikte avarelik yaptığı arkadaşlarıyla ortak olarak bir köfteci dükkanı açmanın hayalini kurmaktadır. Açmayı planladıkları köfteci dükkanından elde edecekleri kârı hesaplayan arkadaşlar, parayı bulduklarında kendilerine ikişer takım elbise diktirmenin, gıcır gıcır ayakkabıların, peşlerine düşecek sırma telli kadınların ve kendileri için dikecekleri üç katlı apartmanın hayalini kurarak, keyiflenirler. Ancak ailelerinden umdukları sermayeyi bulamayan arkadaşlar, hayalini kurdukları köfteci dükkânını açmayı başaramazlar.

Mustafa'nın kız kardeşleri, Hülya ile abilerinin evlenmesiyle sabah erkenden kalkıp işe gitmekten kurtulmanın ve güzel kıyafetler giymenin hayalini kurmaktadır. Anneleri ise oğlu ve Hülya'nın evlenmesiyle, Zülfikar Bey'in mahallelerine dikeceğı apartmandan kendilerine bir daire vermesiyle içinde bulundukları sefillikten kurtulacaklarını düşlemektedir. Aile üyeleri, çeşmeden su taşımayacakları, evin musluğundan suyun aktığı, leğende yıkanmanın sona ereceğı, içinde buzdolabı, hava gazı fırını, çamaşır makinelerinin olduğı güzel bir mutfağa sahip, pırıl pırıl banyo ve tuvaleti olan ve herkesin kendi odasında uyuyacağı bir apartman dairesinin hayalini kurarlar.

Talihli Amele filminde, duvarcı ustası olarak üç beş kuruş kazandığı parasını memleketindeki çoluğuna, çocuğuna götürmeyi hayal eden Mehmet Ali, yoksul kesimin umutlarını sömürme arzusuna sahip olan Millet Bankası ile satış oranları düştüğü için reklam gelirleri azalan ve kendisine reklam vermeyi reddeden Millet Bankası ile düşman olan Devran gazetesinin hırsları arasında kalmış bir ameledir. Filmin başında alınının teriyle çalışıp, köyüne para göndermek niyetinde olan Mehmet Ali'ye, bir daireye sahip olabileceği umudu aşılanmış ve sonunda da hayal ettirdikleri apartman dairesinden zorla çıkartarak, kendilerinin kurdurmuş oldukları hayalleri, yine kendileri yıkmışlardır. İstanbul'da bir apartman dairesinde yaşama umudu tükenmiş olan Mehmet Ali'ye deli gömleği giydirilir ve inşaatın önüne gelen ambulansa bindirilen Mehmet Ali, akıl hastanesine kaldırılır. Film, Millet Bankasının İkramiye Apartmanlarının yazılı olduğu tabela görüntüsü ile biter.

At filminde Hüseyin, geçici olarak kaldığı İstanbul'da biraz para biriktirip, çocuğunu okula yazdırıp, kasabada bir ev tutup ve bir iş bulmayı hayal etmektedir. Ancak köyde bir at sahibi olmayı hayal eden Ferhat ise İstanbul'da babasının işlerinin iyi gitmediğini anlayınca, babasını köye dönmek için ikna etmeye çalışır ve okumak istemediğini söyler. Ancak oğlunu okutmayı kafasına koymuş olan Hüseyin, oğlunun okumak istemeyip köye dönmeleri konusunda ısrarcı olmasına sinirlenir ve yolun ortasında oğlunu döver. Hüseyin'in oğlunu okutma hayali, kent yaşamında tutunamaması nedeniyle oldukça trajedik biçimde hayatını kaybetmesiyle son bulur.

Bazı ortak noktalarda benzerlik gösteren *Talihli Amele* ve *At* filmlerinde, köyüne veya köyünün bulunduğu kasabasına geri dönmek niyetinde olan göçmenlerin, kentlileşme veya kentle bütünleşme gibi istek ve hayallere sahip olmadıkları dikkat çekmektedir.

Züğürt Ağa filminde, Züğürt Ağa ve köylüler yağmurun yağarak toprağı bereketlendirmesini istemekte, bunun için Şihla yağmur duasına çıkmaktadırlar. Yağmurun yağmaması ve marabaların buğdaylarını çalarak İstanbul'a kaçmalarından sonra köyünden umudunu kesen Züğürt Ağa, köyünü satarak İstanbul'a göç eder. İstanbul'da hemşerisinin kendisiyle ortak iş yapmak istememesi üzerine Züğürt Ağa, kâhyası ile birlikte çeşitli işler deneyerek İstanbul'da iş tutmak ister. Başta İstanbul'da ağalığın şanına uygun davranmak ve yaşamak isteyen Züğürt Ağa, nihayetinde bu isteğinden de vazgeçmek durumunda kalır. En son yanında kalan annesi ve Kiraz'la İstanbul'da tutunmaya çalışan Züğürt Ağa, en iyi bildiği iş olan çiğköfteci işine girer

ancak bu işe girebilmesi için ağalığının önemli bir sembolü olan çizmelerinden vazgeçmesi gerekir.

Bir Avuç Cennet filminde, Emine ve oğlu Cevat İstanbul'da yaşamayı istemektedirler. Kentte kendisi de bir işe girerek mutlu mesut yaşamaktan başka hayali olmayan Emine'yi, eşi Kamil her yaşadıkları olumsuz olayda suçlamakta, karı lafı dinleyerek İstanbul'a göç ettiği için pişman olduğunu dile getirmektedir.

Göçmenlerin istek ve hayallerine baktığımızda yerel hizmetlerden faydalanmak, eğitim ve sağlık imkânlarından istifade edebilmek, kentle içli dışlı olmak, kentliler gibi giyinmek, kentliler gibi eğlenmek, kentlilerin çevresine dahil olmak gibi arzulara sahip oldukları görülmektedir. Gelin-Düğün gibi geleneksel aile değerlerin korunmasını isteyen ve kentlilerle ticaret dışı iletişim halinde olunmasını kabul etmeyen ailelerin de İstanbul'a kök salmak için çaba harcadıkları görülmektedir. Bu bağlamda kentle tamamen bütünleşmek isteyen göçmenler olsa da geleneksel değerleri muhafaza etmeye çalışan kentle bütünleşme istek ve beklentisinde olmayan göçmenler de bulunmaktadır. Ancak göçmenlerin genel eğilimi kentliler gibi olmak, kentliler gibi görünmek, kentlilerin tüketim araçlarını kullanmak şeklindedir. Kimisi İstanbul'a şah olmak için, kimisi İstanbul'u yenmek için, kimisi İstanbul'da ünlü olmak için, kimisi daha basit hayallerini gerçekleştirmek için göç yolunu tutmuşlardır. Özellikle 1980 sonrası iç göç konulu filmlere baktığımızda göçmenlerin, İstanbul'a şah olmak gibi daha iddialı bir niyetle göç etmedikleri dikkat çekmektedir.

SONUÇ

Tarihsel süreç içerisinde sanayileşmenin gelişmesi, kapitalist ekonominin yaygınlaşması, kitleler halinde göçün meydana gelmesi gibi toplumsal gelişmeler sosyo-kültürel hayatta önemli dönüşümler meydana getirmiştir. Hızla meydana gelen bu dönüşümlere adapte olmakta sıkıntı yaşayan, kentsel yaşam dinamiklerine adapte olamayan, cemaatsel toplum normlarına mensup göçmenler, bireyciliğin öne çıktığı, metropol hayatın hüküm sürdüğü kentte kurmaya çalıştıkları yeni yaşam biçimlerinde ciddi zorluklar yaşamışlardır. Yaşanan bu zorlukların kültürel dönüşüme etkisine dikkat çeken Fromm, bireyselleşme sürecinin tamamen ortaya çıkmadığı dönemde, insanlara güvenlik ve çevre koşullarına alışma imkânı sağlayan, çocuğun anasına, ilkel toplum üyesinin klanına ve doğaya bağlı olması gibi organik bağlara karşılık gelen ilk bağlardan söz eder. Ona göre sanayi toplumuna geçilmesiyle ortaya çıkan bireyci insan tipi ile ilksel bağlılıklardan uzaklaşmış, bu bağların getirmiş olduğu güven ve aidiyet imkânlarından mahrum kalan insanlar yalnızlaşmış ve ilksel bağların yerinin tüketimin almasıyla da insanın yabancılaşması için gerekli ortam kurulmuştur (Fromm, 2019). Bu durumu “kültürün trajedisi” olarak betimleyen Simmel ise paranın kullanılmaya başlanması ile insan ilişkilerinin nesneleştiğini ve modern dönemde gerçekleşen ekonomik büyümenin birey için sistem tarafından önemsiz hale gelmek olduğunu belirterek, kültürel dönüşümün yıkıcı etkisini ortaya koymuştur (Ritzer ve Stepnisky, 2014). Weber’in altını çizdiği gibi dünyanın büyüünün bozulmasına neden olan bu tür gelişmeler, geleneksel değerlerin güven ve aidiyet ortamından kopan bireyin, sanayileşmiş toplumsal düzende Marx’ın belirttiği şekilde yabancılaşma yaşamasına neden olmuştur. Böylece tarihsel süreç içerisinde yalnızlaşan insan, kendisine ait olan değerlerinden, inançlarından, sosyal bir varlık olarak özünden koparak iradesini, kontrol mekanizmasını ve kimliğini kaybetmesi gibi olumsuz durumlarla karşı karşıya kalmıştır.

Geleneksel üretim biçiminden kapitalist üretim biçimine geçilmesiyle modern kent görünüşleri ortaya çıkmış ve oluşan modern kentlerin eğitim, sağlık, yerel hizmetler, iş gibi albenili tarafları, kırsal bölgelerde çeşitli sebeplerle (tarımda makineleşme, doğal afetler, terör vb.) kısıtlı imkânlarda yaşamak durumunda kalan taşra eşrafı için birer umut kapısı olarak görülmüştür. Sadece kendi hayatlarını değil, kendilerinden sonra gelecek olan kuşakların da hayatlarını uzun süre etkileyebilecek bir sürece sürüklemiş olan (Castles ve Miller, 2008) göçmenler, bireyselliğin hâkim olduğu, kolektif bilinçten uzak,

cemiyet yaşam biçiminin sürdürüldüğü kent merkezine göç ederek, cemaat yaşam biçiminin kendilerine sunmuş olduğu dayanışma ve güven duygusundan mahrum kalmış ve kendilerini yabancılaşma sürecinin içerisinde bulmuşlardır. Milyonlarca insanın yerinden edildiği ve her şeyin metaya evrildiği modern dönemde ortaya çıkan en önemli sonuç yabancılaşma olgusu olmuştur. Sanayileşmenin gelişmesiyle geleneksel toplum tipinin çözülerek, yerine yeni yapılanmaların ve anlayışların gelmesiyle giderek yalnızlaşan ve içinde bulunduğu toplumsal bağlama yabancılaşan insan fenomeni ortaya çıkmıştır. Özellikle kırsal bölgelerden kentlere göç eden, kent yaşam biçimine uyum sağlamalarını kolaylaştırabilecek belli bir kültürel sermayeden yoksun olan göçmenler, hızlı bir değer, kurum, yapı ve işleyiş değişimleriyle karşı karşıya kalmaları nedeniyle ötekileştirilme, dışlanma, yabancılaşma, adaptasyon, kültürel uyumsuzluk, kimlik çatışması gibi pek çok sorunla karşılaşmışlar ve hemşehrilik ilişki biçiminin gelişimi gibi yeni bir dayanışma modeli geliştirerek, kent yaşamında karşılaştıkları güçlükleri aşmaya çalışmışlardır.

Sanayileşmenin gelişmesiyle birlikte tarımda makineleşme, işsizlik, yoksulluk, çevre sorunları, eğitim, sağlık gibi kamu hizmetlerinden ve yerel hizmetlerden yeterince faydalanamama gibi nedenler, Osmanlı Devleti’nden başlayarak Cumhuriyet Döneminde de ihmal edilen çevre bölgelerde yaşayan insanlar için devlet kaynaklarının ve hizmetlerinin aktığı merkeze göç etmek, rahat bir yaşamın kapılarını araladığı için cazip gelmiştir. Ulaşım, iletişim alanlarında meydana gelen gelişmeler ve göçmenler arasında ağ sisteminin oluşumu, çevre bölgelerin halklarına göç yolunu açmıştır. Özellikle ekonomik nedenlerle köyden kente göç eden insanlar, kent merkezlerinde yaşamlarını sürdürebilecek gelire sahip olamamaları nedeniyle kentin dış çeperlerinde bir gecede diktikleri gecekondularda yaşamaya başlamışlardır. Kent merkezlerine yönelen kitlesel göç hareketleri kentin yapısını etkileyebilecek, heterojen niteliklere sahip gecekonduların yerleşim bölgelerinin oluşmasına neden olmuştur. Toplumlarda orta hızda meydana gelen toplumsal değişmelerin bunalımsız geçebilmesi için ortaya çıkan “her iki sosyal yapıya ait olmayan kurumları, ilişkileri, değerleri ve fonksiyonları tampon mekanizma” olarak tanımlayan Kıray (2000: 20), gecekonduların yerleşim bölgelerini toplumsal çözümlerin önüne geçebilecek tampon mekanizmalar olarak değerlendirmiştir. Bu bölgelerin en dikkat çekici özelliği göçmenlerin yoksulluk boyutlarıdır. Yoksullukla birlikte hayat beklentilerinin karşılanamaması, yoksunluk durumunu beraberinde getirmiştir.

Göçmenlerin hayatlarını idame ettirmek için oluşturdukları gecekondu gibi yerleşim bölgelerinin mevcudiyeti yoksunluk durumunu görünür kılmaktadır (Tümtaş ve Ergun, 2016). Kentsel mekânlarda birleşme, bütünleşme ve uyum sağlama gibi sosyal sorunlar yaşayan göçmenler, kent merkezlerinden izole şekilde kurdukları gecekondu bölgelerinde yaşam alanları oluşturarak hayata tutunmaya çalışmaktadırlar. Oluşturulan gecekondu bölgelerinde, eğitimden sağlığa, içme suyundan kanalizasyona, konut sağlığından kent merkezine ulaşmaya, alt yapı ve çevre kirliliği gibi pek çok sorunlar bulunmaktadır (Şen, 2014). Gecekondu bölgesinde tutunmaya çalışan göçmenler, sadece mekânsal farklılıkla değil aynı zamanda ayrımcılığa ve ötekileştirilmeye de maruz kalarak bir kimlik sorunu ile karşı karşıya kalmışlardır.

En baştan istenmeyen ötekiler olarak tanımlanan göçmenler, ilk olarak kentin ötesinde oluşturdukları gecekondu yerleşim bölgelerinde yaşayarak en sarsıcı ötekileştirilmeyi deneyimlemişlerdir. Ne köylü ne de kentli olamayan göçmenler, sıkıştıkları gecekondu yerleşim bölgelerinde adeta tecrit edilmiş konumda kent merkezini uzaktan izlemek durumunda kalmış, zaman zaman uzaktan seyrettikleri kente ve kentlilere karşı öfke ve kıskançlık duyarken zaman zaman da hayranlık ve sevgi beslemişlerdir. Göçmenlerin yaşadıkları tüm bu zorluk, öfke ve hasretlerinin arabesk müzik tarafından dışsallaştırıldığına tanık olunmuştur. Çalışmamızda da tespit ettiğimiz gibi kitlesel göç akını sonucunda karşılaştıkları olumsuz durumlardan göçmeleri suçlama eğiliminde olan kentliler, kentsel yapıların deformasyona uğramasından geleneksel, bağnaz, söz dinlemeyen, kaba, avam, uygarlaşmamış, geri kalmış, kenar mahallelerde oturan, yoksul, muhtaç, önemsiz, ayak takımı, sıradan insanlar olarak gördükleri göçmenleri sorumlu tutmuşlar, göçmenlere yönelik dışlayıcı, ötekileştirici ve aşağılayıcı söylem ve üslupları kullanarak, toplumsal ve çevresel pek çok sorunun kaynağı olarak ötekine karşılık gelen göçmenleri işaret etmişler ve göçmenleri arabesk kültürü yaygınlaştıran kültürel yozlaşmanın ana kaynağı olarak suçlamışlardır. Kentliler tarafından olumsuz olarak değerlendirmelere tabi tutulan göçmenler, 1990 sonrası Türk politik ve kültürel yapısında oldukça belirleyici rol oynamaya başlamışlardır (Erman, 1996).

1960'lı yıllarla birlikte iç göç sonucu meydana gelen toplumsal dönüşümler, Türk sinemasına da geniş bir yer bulmuştur. Büyük umutlarla kentlere göç edenlerin hikayeleri, kaynana-kayınpeder tasallutu altında yaşayan kadınların varolma mücadeleleri, çalışma hayatının çelişki ve zorlukları, sevmek-sevilmek gibi en temel insani duyguların

yansımaları, Türk burjuvazisinin “burjuvalaşmamaktan” kaynaklı sınıfsal meseleleri, iş, işsizlik, grev hakları gibi sendikal sorunlar, işsizliğin yarattığı bireysel ve toplumsal sıkıntılar, “ağalık olgusu” gibi toplumsal ve siyasal alanda meydana gelen pek çok mesele Türk sinemasında tartışılan konu başlıklarındandır (Kalkan, 1988). Yerli filmlerin popüler olduğu dönemde, toplumsal yaşamda meydana gelen dönüşümle birlikte modern ve geleneksel karşıtlıklar, sınıfsal eşitsizlikler, ortaya çıkan kimlik krizlerinin getirdiği gerilimli atmosfer, Abisel’e göre Türk sinemasında “dolayımınarak ya olağanlaştırılmış ya da geleneklere, yoksulluğa, kadının kendini feda edişi üzerine yapılan güzellmeler aracılığıyla regresyona uğratılmıştır” (Abisel, 1994: 187). Daha iyi yaşamın umuduna sarılarak göç sürecine katılan göçmenler, kent hayatında nasıl çözeceklerini bilemedikleri yeni sorunlarla karşılaşmışlardır. Kentli/köylü çekişmesi arasında sıkışıp kalan göçmenler, kral, şah, padişah olma hayalleri ile geldikleri kentlerde, kentliler tarafından kabul edilmeyi ve onlar gibi olmayı arzulamış ve üst sınıfa mensup olmanın hayalini kurmuşlardır. 1960-70 ve 80’lerde boyutlar değişse de ezen ve ezilen ikiliğinin olumsuz tarafında yer alan göçmenler, istenmeyen ötekileri oluşturmaya devam etmişlerdir. Ancak ezen taraftaki kimliğin 1970 ve 80’lerde değiştiğini belirten Güçhan (1992), 1960’larda kırsal yaşamdan kente göçe karşı çıkanların kentin bütünsel yapısının korunması niyetinde olduklarını ancak 1970 ve 80’lerde ise göçe karşı olan kişilerin, kente özgü yaşam biçiminden, değerlerinden ve kentli insan tipinden uzak bireyler olduklarını belirtmiştir.

Kentin yetersiz iş olanakları sonradan gelen göçmenleri marjinal işlere yönelmek durumunda bırakmıştır. Keşanlı Ali Destanı filminin jenerik müziğinde Sinekliadağ’da yaşayan erkeklerin hamal, dilenci, macuncu, helvacı, köfteci, ırgatlık, amelelik gibi işlerde, kadınların ise hizmetçi oldukları ya da “kötü yola” düştüklerine yer verilerek alt gelir grubunda çalışan gecekondu halkının ekonomik durumlarına dikkat çekilmiştir. Gecekonduya yaşayan erkek karakterler, Otobüs Yolcuları filminde otobüs şoförlüğü, inşaat alanlarında çalışan işçi, Gurbet Kuşları filminde otomobil tamircisi, Bitmeyen Yol, *Talihli Amele*, Taşı Toprağı Altın Şehir filmlerinde inşaat işçiliği, hamallık gibi beden yoğun işlerde, Ah Güzel İstanbul filminde sokak fotoğrafçılığı, *Fatma Bacı* filminde apartman görevliliği, inşaat işçiliği, Gelin filminde bakkal işletmeciliği, *Düğün* ve *At* filmlerinde seyyar satıcılık, *Diyet* filminde fabrika işçiliği, Züğürt Ağa filminde bakkal dükkanı, seyyar satıcılık gibi işlerde, Bir Avuç Cennet filminde ancak karınlarını

doyurabilecek kadar ücret alabildiği demiryollarında çalışmaktadırlar. Bu filmlerde yer alan kadın karakterler ise ev hanımı, hizmetçi, fabrika işçisi veya kötü yola düşen kadın rollerine hayat vermektedirler. İncelediğimiz filmlerde göçmenler, geçimlerini temin edebilmek için güvencesiz olan marjinal işlerde, olumsuz şartlar altında çalışmakta, elde ettikleri gelirlerle hayatlarını değiştirebilme imkânına sahip olamamaktadırlar. Göçmenlerin çeşitli sebeplerle az ücret karşılığında, marjinal işlerde, oldukça olumsuz koşullarda çalışmak durumunda kalmaları da kendilerinin bazı kentliler tarafından dışlanmalarına ve küçümsemelerine neden olmuştur.

Dikkat çeken önemli bir husus da kentliler tarafından hakarete uğrayan göçmenlerin, kendilerine yönelik yapılan hakaretlere sessiz ve suskun kalmaları, en son raddeye gelene kadar ses çıkarmamalarıdır. Otobüs Yolcuları filminde Kemal'in, severek yaptığı işini Nevin'in akrabalarının küçümsemeleri gibi aşağılaması, *Talihli Amele* filminde *nerde o odun getirecek salak* diyen yönetmene Mehmet Ali'nin *burada* diyerek cevap vermesi, At filminde Hüseyin'in kendisine hakaret eden zengin ve eğitilmiş kişilerin yerinde kendi oğlunu hayal etmesi gibi kabullenmeleri söz konusudur. Bu durumun altında adeta üstün olanın kentli bireyler olduğunun sessiz kabullenışı yatmaktadır.

İncelediğimiz filmlere baktığımızda kentliler gibi olmak isteyen göçmenlerin, kentlilerin kullandığı ev eşyalarını kullanma, kentlilerin arasında olma, kentliler gibi yaşama, kentlilerle arkadaşlık ve dostluk kurma, kentlilerin arasına karışabilme, kentliler gibi giyinme, kentli kadınlar gibi süslenme, kentli kadınlarla sevgili olma, kentlilerle alışveriş yapma, kentlilerin gittiği mekanlarda kentliler gibi eğlenme, kolay yoldan para kazanma, ünlü olma, İstanbul'a şah olma, kök salma, gibi konularda kentliler gibi olmak istediklerini ancak gazete okumadıklarını, gündemi takip etmediklerini, siyasi meseleler hakkında fikre sahip olmadıklarını, genel kültür seviyelerini artırmak gibi herhangi bir çabaya da girmediklerini görmekteyiz. Esasında kentin bu yeni insanları kendilerinden çok önce gelip kente yerleşmiş olan insanların yaşam tarzlarını, onların hayatlarını yeteri kadar anlayabiliyor değillerdir. Onlar için de hayatın çeşitli zorluklar barındırdığını, İstanbul'un uzun zamandır mukim yerlileri için de zor bir yer olduğunu kavrayacak entelektüel birikim ve donanımına sahip olmadıkları için bu yanlış çıkarımlara ulaşmaları da kaçınılmaz olacaktır. Lerner, modernleşmenin kentleşme, okuryazar oranının artması ve medya katılımının yükselmesi olmak üzere birbirine bağlı ve birbirini destekleyen üç aşama olduğunu belirtmektedir. Buna göre kısaca, tarihsel olarak bir gecikme içinde olan

toplumların, dağınık ve arka planda bulunan bölgelerinden, kent merkezlerine doğru nüfus hareketleri sonucu kentleşme meydana gelmiştir. Kentleşen bölgelerde, hayatlarını idame ettirmek isteyen bireyler okuryazar olmak durumundadırlar. Çünkü kent merkezlerinde organize olabilmek, metroya binebilmek, çekleri imzalayabilmek için okuryazar olmak gerekmektedir. Okuma yazma bilmeyen insanların ise, kent merkezlerinde toplumsal hayata uyum sağlayabilmek için çaba göstermeleri gerekmektedir. Aynı zamanda kentler modernleştirmenin hızlandırıcıları olan gazete, radyo ve film gibi endüstriyel üretimin yapıldığı yerlerdir. Bu anlamda kentleşme ile okuryazarlık ve medya tüketimindeki artışlar, giderek yükselme çizgisi içinde olmaktadır. Sipariş verebilme, mektup ve katalog okuyabilmek için okuryazar olmak gerekmektedir. Kentlerde yapılan üretimin kent dışına çıkabilmesi okuryazarlığın artması ile mümkün olacaktır. Lerner, bir toplumda okuryazar oranının artmasının yeni talepler doğuracağını ve bu talepler doğrultusunda, toplumsal bir doyumun gerçekleşebilmesi için yeni yolların bulunacağını ifade etmiştir. Ona göre, medya katılımıyla, insanlar arasında yeni tatmin yolları olarak cep radyosu, televizyon, gibi medya ürünleriyle devam eden bir üretim-tüketim karşılıklığı başlamıştır. Böylece gelecekte ne olacağına dair bir fikir sahibi içinde olan geleneksel toplumlardan farklı olarak kentleşen, okuryazar oranının arttığı ve medya tüketim ürünlerini kullanan insanlar arasında, “bundan sonra ne olacak” ilgisi hâkim olmaya başlamıştır. Lerner’a göre; medya katılımı tüm sosyal sisteme katılma fırsatı sağlayacak ve belirlediği modernleşmenin aşamalarının toplumsal olarak empati kurulabilmesinin hızını da artıracaktır (Lerner, 1964). Ancak incelediğimiz filmlere baktığımızda kent çeperlerinde yaşayan göçmenlerin, Lerner’a göre kentleşmenin ana faktörleri olan okur-yazarlığa ve medya katılımına ilgilerinin olmadığı aşîkârdır.

1960-1990 yılları arasında Türk sinemasında, kimlik kategorisi bağlamında göçmen kimliğinin mekânsal kurgusunun, kentteki öteki ve kentli kimliğinin merkez-çevre farklılıkları kapsamında nasıl kurgulandıklarının, göçmenlerin kentle bütünleşmelerinde hemşehrilik ilişki biçiminin rolünün ve göçmenlerin muhayyel dünyalarının kentle bütünleşebilmeleri üzerindeki etkilerinin nasıl ele alındığını incelediğimiz çalışmamızda, içerik analizi tekniği kullanılmıştır. Buna göre, merkez-çevre ikilemi kapsamında göçmen kimliğinin mekânsal kurgusunu incelediğimizde, gecekodu bölgesi-kent merkezi arasında kapanması zor derin bir mekânsal farklılıkla karşılaşmaktayız. Özellikle göçmenlerin 1980’li yıllarda kent merkezinde en temel

ihtiyaç olan barınma sorunlarını çözmekte zorlandıkları ancak göçmenlere sunduğu tüm olumsuz koşullarına rağmen 1980’li yıllarda da göç almaya devam eden İstanbul’un, göçmenler için hâlâ umudun merkezi konumunda olmaya devam ettiği tespit edilmiştir. Tıpkı yerleşim birimlerindeki farklılıklar gibi kentlilerin ve göçmenlerin birbirlerini ötekileştiren düşünceleri, her iki kesimin bir araya gelmesini güçleştirmekte, birbirleri hakkında sahip oldukları olumsuz fikirleri, aralarına görünmez duvarlar örerek, derin mesafelerin açılmasına neden olmakta ve mevcut mekânsal ve toplumsal yarıklığı artırmaktadır. Göçmenler oluşturdukları hemşehri ilişki ağlarıyla toplumsal yarıklığı aşmaya çalışmaktadırlar. Hemşehri ilişki biçimine yer verilen filmler özelinde değerlendirdiğimizde göçmenler, hemşehrilik ilişkilerine güvenerek İstanbul’a göç etme kararlarını almakta, İstanbul’a göç ettikten sonra hemşehrilerinin kapılarına gitmekte ve hemşehrilerinin kendilerine bulacakları evlerde kalıp, işlerde çalışmayı planlayarak kente tutunmayı amaçlamaktadırlar. Ancak filmleri incelediğimizde genellikle göçmenlerin, kentle bütünleşme ve kentin nimetlerinden faydalanmakla ilgili beklenti ve isteklerine sahip olsalar da arzuladıkları hayallerine, çoğunlukla kentliler tarafından kandırılmaları, sömürülmeleri, dışlanmaları, ötekileştirilmeleri veya geleneksel davranış kalıplarına bağlı olup, kentli davranış biçimlerine adaptasyon kesp edememeleri gibi nedenlerden dolayı kavuşamadıkları veya hayallerine ulaşabilmek için çok zor şartlar altında mücadele vermeleri gerektiği görülmektedir.

İster zorunlu ister gönüllü olsun göç hadisesi, insanlık boyunca geçmişte olduğu gibi gelecekte de devam edecek bir süreçtir. Bu sürecin meydana getirdiği toplumsal hareketlilik, pek çok sanat dalında olduğu gibi sinema sanat alanında da toplumsal değişimin unsuru, kentsel alanlarda ortaya çıkan sosyal sorunlar, kültürel dönüşümün sosyal etkileri gibi konular çerçevesinde kendisini göstermiştir. Kırsal yaşamın geleneksel örüntüsünü ve değerlerini göç ettikleri kentlere taşıyan göçmenlerin, karşılaştıkları modern yaşam biçimine uyum sağlama açısından yaşadıkları güçlükler, eklektik bir yaşam formunun ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bir taraftan geleneksel aile ilişkilerinin korunmaya çalışılmasına verilen çaba, diğer taraftan zaman zaman hayran olup, zaman zaman küçümsedikleri kentli yaşam biçimine karışmak ve kentliler arasında olmaktan duydukları memnuniyet, istek ve hevesleri arasında sıkışan göçmenlerin yaşadıkları ikileme, Türk sinemasında yer verilerek göçmenlerin karşılaştıkları çelişiklere dikkat çekilmiştir. İncelediğimiz filmlerde yerel hizmetlerden

yoksun, devlet aygıtlarının görünür olmadığı, aleni bir düzen ve istikrarın bulunmadığı, belli tipolojideki insanların bir arada yaşamak durumunda kaldıkları, insanların gelir düzeyi ve toplumsal statüleri hakkında fikir veren gecekondu bölgeleri ile kent ve kentlinin zıtlıkları mekânsal farklılıklar çerçevesinde araçsallaştırılmıştır. 1980'lere gelindiğinde ise gecekondu bölgesi ile kent merkezinin iç içe geçmeye başladığı görülmektedir.

Çalışmamızda tespit ettiğimiz önemli bir husus da merkezden uzak kurdukları gecekondu bölgelerinde hayata tutunmaya çalışan göçmenler için geri dönme seçeneği incelediğimiz bazı filmlerde ele alınırken, bazı filmlerde geri dönmenin sözü bile geçmemektedir. Özellikle *Düğün* ve *Bir Avut Cennet* gibi filmlerde geleneksel aile düzeni içinde baskı altına alınmış olan kadınların, kentte kalmaya devam etme noktasında daha istikrarlı ve kararlı bir duruş sergiledikleri dikkat çekmektedir. Bu anlamda kadınların kent yaşam biçimine yavaş da olsa karar alıcı bir pozisyona ilerlemiş oldukları söylenebilir.

Toplumsal hayatta meydana gelen hızlı dönüşüm biçimleri olan modernleşme, göç, kimlik gibi konuların farklı disiplinlerce ele alınmasını gerektirmektedir. Toplumu yansıtan niteliği nedeniyle Türk sinemasını ele aldığımız bu çalışmamızda, 1960-1990 yılları arasında iç göç konusu, modernleşme çerçevesinde merkez-çevre tartışması eşliğinde kimlik kategorisi bağlamında incelenmiştir. Kısaca çalışmamızda, kimlik gibi tanımlanması güç olan bir kavramsal çerçeve irdelenmiş olup, merkez-çevre ayrımı kapsamında sinema aygıtına yansıyan modernleşme süreci ve göç olgusu incelenmiş ve toplumsal dönüşümün yapısı ve dinamikleri ortaya koyularak, farklı kimliklerin bir arada yaşama deneyimlerinde karşılaştıkları güçlüklerle yer verilmiştir. İç göç sonucu yaşanan kimlik krizleri, yabancılaşma, sapma, toplumsal çözülme, gibi sosyal meselelerin boyutlarını kavrama ve dönemsel karşılaştırma yapabilme açısından bu tür çalışmalar oldukça önemlidir. Çalışmamızın sınırlılığı nedeniyle 1980 yılında kendisini gösteren postmodern sinema ve sermaye göçü gibi konular çalışmamıza dahil edilmemiş olup, bundan sonra yapılacak yeni tez çalışmaları için önemli bir konu başlığı olarak varlığını koruyacaktır.

Toplumsal olayların anlaşılması ve açıklanmasında önemli bir barometre işlevi gören sinemanın yeni dijital platformlarla yaşamış olduğu devrimsel çeşitlenme ile sinema olgusunun önemini geçmişte olduğundan daha fazla artırdığı görülmektedir. Bu bağlamda sinemanın toplum analizcilerine malzeme sunma görevi devam etmektedir. Bu çalışma

Türk modernleşmesinin en akut bir biçimde seyretmiş olduğu yıllar olan 1960-90 periyodunda üretilen filmlere sosyal gerçekliğin yansıtılma biçimi ile sınırlı bir tahayyül üzerinde durmuştur. Bu bakımdan ortaya konulan analizler de bu yansıtma biçiminin ortaya çıkardığı alacakaranlık içinde kendini açığa vurmuştur. Ancak bu haliyle bile bize sosyal gerçekliğin oluşum süreçlerine derinlemesine bakabilecek bir perspektif sunabilmiştir.

KAYNAKÇA

- ABADAN-UNAT, N. (2017). *Bitmeyen Göç: Konuk İşçilikten Ulus-Ötesi Yurttaşlığa* (3. b.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- ABASIYANIK, S. F. (2002). *Alemdağ'da Var Bir Yılan*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- ABDULHAKİMOĞULLARI, E. D. (2019). Althusser'in Devletin İdeolojik Aygıtları Bağlamında Fotoğrafın Kullanımı. *Journal of Political Administrative and Local Studies* , 2(1), s. 27-42.
- ABİSEL, N. (1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: İmge Kitabevi.
- ABİSEL, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- ABİSEL, N., ARSLAN, U. T., BEHÇETOĞULLARI, P., KARADOĞAN, A., ÖZTÜRK, S. R., & ULUSAY, N. (2005). *Çok Tuhaf Çok Tanıdık Vesikalı Yarım Üzerine*. İstanbul: Metis Yayınları.
- ACUN, F. (2007, Mayıs). Osmanlı'nın Torunları Cumhuriyet'in Çocukları: Osmanlıdan Cumhuriyet'e Değişme ve Süreklilik. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*(15), s. 39-64.
- AÇIKEL, F. (2006). Entegratif Toplum ve Muarızları: 'Merkez-Çevre' Paradigması Üzerine Eleştirel Notlar. *Toplum ve Bilim*, s. 30-69.
- ADANIR, O. (2012). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. İstanbul: Say Yayınları.
- ADORNO, T. W. (2021). *Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi*. (N. ÜLNER, M. TÜZEL, & E. GEN, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- AKAD, L. (2004). *Işıklı Karanlık Arasında*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- AKER, T., AYATA, B., ÖZEREN, M., DURAN, B., & BAY, A. (2002). Zorunlu İç Göç: Ruhsal ve Toplumsal Sonuçları. *Anadolu Psikiyatri Dergisi*, 3(2), s. 97-103.
- AKGÜNDÜZ, A., & ÖZTÜRK, S. (2000). *700. Yılında Bilinmeyen Osmanlı*. İstanbul: Osmanlı Araştırmaları Vakfı.
- AKINCI, A. (2013). Türk Siyasal Hayatında 1980 Sonrası Darbeler ve E-muhtıra. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 15(2), s. 39-58.
- AKINCI, B., NERGİZ, A., & GEDİK, E. (2015). Uyum Süreci Üzerine Bir Değerlendirme: Göç ve Toplumsal Kabul. *Göç Araştırmaları Dergisi*, 1(2), s. 58-83.
- AKMAN, K. (2018). Göç Yönetiminde Yerel Yönetimler ve STK İşbirliği. *Uluslararası Yönetim Akademisi Dergisi*, 1(3), s. 452-466.

- AKPINAR, İ. Y., & PAKER, N. K. (2007). Küresel İstanbul'un Mekânsallaşması: "Kap(ı/a)lı Özel Sitele". *1. Ulusal Kent, Kültür ve Konut, Ulusal Sempozyumu Bildiri Kitabı* (s. 168-176). içinde İstanbul: IAPS-CSBE Network Kitap Serisi.
- AKPINAR, Ş. (2015). Melodram ve Modernite İlişkisi Bağlamında, Yeşilçam Sinemasında Avrupalılık Görünümlerinin Kadın Karakterler Üzerinden Temsili: Kezban Filmleri Örneği . *Turkish Studies*, 10(10), s. 61-80.
- AKSAKAL, H. (2012). Japon ve Türk Modernleşmelerinin Karşılaştırmalı Tarihi Üzerine Bir Değerlendirme Gerçekten "Japon Mucizesi" vs. "Türk Usülü" mü? *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 0(27), s. 83-108.
- AKSOY, A. (2016). Geleneksel Devletten Modern Devlete: Sanayi Devrimi ve Kamu Yönetimi Düşüncesinde Değişim. *Uluslararası Politik Araştırmalar Dergisi* , 2(3), s. 31-37.
- AKSOY, Z. (2012). Uluslararası Göç ve Kültürlerarası İletişim. *Journal of International Social Research*, 5(20), s. 292-303.
- ALTIPARMAK, B. (2015). Hemşehri Derneklerinin Kente Uyum Sürecine Etkisi Üzerine Bir Değerlendirme. *Manas Journal of Social Studies*, 4(5), s. 441-452.
- ALVER, K. (2017). Taşra Nedir? Taşra Nerededir? K. ALVER (Dü.) içinde, *Taşra Halleri*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- ANDERSON, B. (1995). *Hayali Cemaatler Miliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*. (İ. SAVAŞIR, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- ANDI, F. (2018). *Roman ve Hayat*. İstanbul: Şule Yayınları.
- ANSART, P. (2011). İdeoloji. M. BORLANDI, R. BOUDON, M. CHERKAOUİ, & B. VALADE (Dü) içinde, *Sosyolojik Düşünce Sözlüğü* (B. ARIBAŞ, Çev., s. 355-358). İstanbul: İletişim Yayınları.
- ARNHEIM, R. (2002). *Sanat Olarak Sinema*. (R. ÜNAL, Çev.) Öteki Yayınevi.
- ARON, R. (2007). *Sosyolojik Düşüncenin Evreleri*. (K. ALEMDAR, Çev.) İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- ARONSON, E., WILSON, T. D., & AKERT, R. M. (2012). *Sosyal Psikoloji*. (O. Gündüz, Çev.) İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- ARSLAN, S. (2011). *Cinema in Turkey A New Critical History*. New York: Oxford University Press.
- ATAYMAN, V., AYÇA, E., BARIŞTA, Ü., GÖNENÇ, M., PARKAN, M., PETEK, G., . . . ŞALOM, J. (1968, Ekim). Genç Sinemacıların Bildirisi. (Ö. PEKMEZ, Dü.) *Genç Sinema Devrimci Sinema Dergisi*(1), s. 1-16.
- AYÇA, E. (1992). Türk Sineması Seyirci İlişkileri. *Kurgu Dergisi*(11), s. 117-133.

- AYÇA, E. (1996). Yeşilçam'a Bakış. S. M. DİNÇER (Dü.) içinde, *Türk Sineması Üzerine Düşünceler* (s. 129-148). Ankara: Doruk Yayıncılık.
- AYÇA, E. (2016). *Şu Sinema Dedikleri Sinema Yazıları Elli Yıllık Birikim*. Ozan Yayıncılık Matbaacılık.
- AYDIN, R. (2018). Ulus, Uluslaşma ve Devlet: Bir Modern Kavram Olarak Ulus Devlet. *Marmara Üniversitesi Siyasal Bilimler Dergisi*, 6(1), s. 229-256.
- AYDIN, S. (2006). Paradigmada Tarihsel Yorumun Sınırları: Merkez-çevre Temellendirmeleri Üzerinden Düşünceler. *Toplum ve Bilim*, s. 70-95.
- AYDOĞAN, M. (2005). *Türkiye Üzerine Notlar (1923-2005)*. İzmir: Umay Yayınları.
- AYDOĞAN, D. (2017). Küreselleşme, Bunalım ve Türk Sineması'nda İstanbul İmgesi. *International Congress of Management, Economy and Policy | Proceedings Book*, s. 89-119.
- BAKAN, S., & TUNCEL, G. (2012, 06 14). Küreselleşmenin Ulus Devlet Üzerindeki Etkisi. *Birey ve Toplum Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(1), s. 51-66.
- BAL, H. (1997). Kentsel Toplumda Anomi Yabancılaşma Olgusu Kente Göç Edenlerin Alternatif Çözümü: Hemşehri Birlikleri. B. GÖKÇE (Dü.) içinde, *II. Ulusal Sosyoloji Kongresi: Toplum ve Göç: 20-21-22 Kasım* (s. 431-440). Mersin: T.C Başbakanlık Devlet İstatistik Enstitüsü.
- BAL, H. (2006). *Kent Sosyolojisi*. Isparta: Fakülte Kitabevi Yayınları.
- BAL, H. (2012). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Isparta: Fakülte Kitabevi.
- BALKIZ, B. (2015). Türk Modernleşmesi, Pozitivizm ve Sosyoloji. *Mediterranean Journal of Humanities*, 2, s. 123-149.
- BARAN, M. (2013). Avrupa'da Gelişen Modernlik ve Modernleşme Anlayışları ve Bu Anlayışların Türkiye'ye Yansımalarına Tarihi Sosyolojik Açıdan Bir Bakış. *International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 8(11), s. 55-79.
- BARBAROSOĞLU, F. K. (2005). Taşranın ve Büyük Kentin Endam Aynası: Köy. T. BORA (Dü.) içinde, *Taşraya Bakmak* (s. 245-257). İstanbul: İletişim Yayınları.
- BARUT, I. (2022). *Türkiye'de Göç Politikaları Değişim, Kurumsallaşma ve Sorunlar*. İstanbul: Kriter Yayınevi.
- BAŞBUĞU, A. Y. (1996). Büyük Kentle Bütünleşme Sürecinin Aile Kurmuna Etkileri. *II. Ulusal Sosyoloji Kongresi: Toplum ve göç : 20-21-22 Kasım* (s. 573-579). içinde Mersin: T.C. Başbakanlık Devlet İstatistik Enstitüsü.
- BAŞEL, H. (2007). Türkiye'de Nüfus Hareketlerinin ve İç Göçün Nedenleri. *Journal of Social Policy Conferences*, 0(53), s. 515-542.

- BAŞEL, H. (2010). İç Göçün Sonuçları ve İşgücüne Etkileri. *Journal of Social Policy Conferences*(51), s. 287-321.
- BATTAL, S. (2006). *Asıl Film Şimdi Başlıyor! Lütfi Akad, Metin Erksan, Yılmaz Güney, Yavuz Turgul ve Türk Sineması*. Ankara: Vadi Yayınları.
- BAUDRILLARD, J. (2000). *Tam Ekran*. (B. GÜLMEZ, Çev.) Paris: Yapı Kredi Yayınlar.
- BAUDRILLARD, J. (2003). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (O. ADANIR, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- BAUMAN, Z. (1999). *Çalışma, Tüketimcilik ve Yeni Yoksullar*. (Ü. ÖKTEM, Çev.) İstanbul: Gündüz Basım Yayım Dağıtım Ticaret ve San. Ltd. Şti.
- BAUMAN, Z. (2017). *Modernlik ve Müphemlik* (Üçüncü Basım b.). (Ç. Öztekin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BAUMAN, Z. (2017a). *Sosyolojik Düşünmek*. (A. YILMAZ, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BAUMAN, Z. (2022). *Kimlik*. (M. HAZIR, Çev.) Ankara: Heretik Yayınları.
- BAYKARA, T. (1990, 06 01). Medeniyet Kavramı ve Türk Toplumuna Girişi. *Tarih İncelemeleri Dergisi*, 5(1), s. 1-14.
- BAZIN, A. (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. (N. ÖZÖN, Çev.) Ankara: Bilgi Yayınevi.
- BAZIN, A. (2011). *Sinema Nedir?* (İ. ŞENER, Çev.) İstanbul: Doruk Yayınları.
- BELGE, M. (2022). Batılılaşma: Türkiye ve Rusya. T. BORA, & M. GÜLTEKİNGİL (Dü) içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce "Modernleşme ve Batıcılık"* (Cilt 3, s. 43-55). İstanbul: İletişim Yayınları.
- BERG, B. L., & LUNE, H. (2015). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. (H. Aydın, Çev.) Konya: Eğitim Yayınevi.
- BERGER, J. (2019). *Görme Biçimleri* (26. Basım b.). (Y. Salman, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- BERKES, N. (2018). *Türkiye'de Çağdaşlaşma* (26 b.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BERMAN, M. (2019). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* (20. Baskı b.). (Ü. ALTUĞ, & B. PEKER, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- BIÇKI, D. (2020). Küreselleşme Sürecinde Kentler: Mekansal Yarıлма, Yoksulluk ve Türkiye. M. ZENCİRKIRAN (Dü.) içinde, *Dünden Bugüne Türkiye'nin Toplumsal Yapısı* (s. 281-299). Bursa: Dora Yayıncılık.

- BİLEN, M., & ŞAN, M. K. (2006). Yoksulluk Kültürü ve Türkiye’de Yoksulluk Sorunu. *Sivil Toplum*, 4(13), s. 167-178.
- BİLGİN, N. (2006). *Sosyal Bilimlerde İçerik Analizi Teknikler ve Örnek Çalışmalar*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- BİLGİN, N. (2023). *Kimlik İnşası*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- BİLSEL, F. C. (2015). Geç Osmanlı Döneminden Cumhuriyet’e Çağdaş Şehir Düşüncesi ve İstanbul Planlaması. C. YILMAZ (Dü.) içinde, *Antik Çağdan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi Mimari Cilt VIII* (s. 496-534). İstanbul: İBB Kültür AŞ.
- BİRKÖK, M. C. (2008). Bir Toplumsallaştırma Aracı Olarak Eğitimde Alternatif Medya Kullanımı: Sinema Filmleri. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 5(2), s. 1-12.
- BORA, T. (2005). Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye. T. BORA (Dü.) içinde, *Taşraya Bakmak* (s. 37-66). İstanbul: İletişim Yayınları.
- BORATAV, K. (1974). *100 Soruda Türkiye’de Devletçilik*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- BOTTOMORE, T. (2022). *Frankfurt Okulu ve Eleştirisi*. (Ü. H. YOLSAL, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- BÖRKLÜOĞLU, L. (2020). Osmanlı İmparatorluğu’ndan Günümüze Türkiye’de Siyaset: Değişim Dinamikleri, Aktörler ve Gelişmeler. M. ZENCİRKİRAN (Dü.) içinde, *Dünden Bugüne Türkiye’nin Toplumsal Yapısı* (s. 99-160). Bursa: Dora Yayıncılık.
- BUDAK, S. (2021). *Psikoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- BUĞRA, A. (2016). *Kapitalizm, Yoksulluk ve Türkiye’de Sosyal Politika*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- CAMPBELL, C. (2020). *Günah Keçisi Başkalarını Suçlamanın Tarihi*. (G. KASTAMONULU, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.
- CANATAN, K. (1990). *Göçmenlerin Kimlik Arayışı*. İstanbul: Endülüs Yayınları.
- CANATAN, K. (1995). *Bir Değişim Süreci Olarak Modernleşme*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- CARROLL, N. (1988). *Mystifying Movies: Fads & Fallacies in Contemporary Film Theory*. Columbia University Press.
- CASTELLS, M. (2008). *Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür Birinci Cilt Ağ Toplumunun Yükselişi*. (E. KILIÇ, Çev.) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- CASTLES, S. (1998). Globalization and Migration: Some Pressing Contradictions. *International Social Science Journal*, 156, s. 179-186.

- CASTLES, S., & MILLER, M. J. (2008). *Göçler Çağı Modern Dünyada Uluslararası Göç Hareketleri*. (B. U. BAL, & İ. AKBULUT, Çev.) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- CEBECİ, K. (2008). Küreselleşme Bağlamında Ulus-Devletin Egemenlik Gücünün Dönüşümü. *Sayıştay Dergisi*, 71(23), s. 23-39.
- CEVİZCİ, A. (2017). *Aydınlanma Felsefesi* (1. b.). İstanbul: Say Yayınları.
- CEVİZCİ, A. (2020). *Büyük Felsefe Sözlüğü I. Cilt (A-J)*. İstanbul: Say Yayınları.
- CEVİZCİ, A. (2020). *Büyük Felsefe Sözlüğü II Cilt (K-Z)*. İstanbul: Say Yayınları.
- CEVİZCİ, A. (2022). *Felsefenin Kısa Tarihi*. İstanbul: Say Yayınları.
- COŞKUN, E. (2009). *Türk Sinemasında Akım Araştırmaları*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- COŞKUN, İ. (1989). Modernleşme Kuramı Üzerine. *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, 3(1), 289-314.
- ÇAĞIRKAN, B. (2016). Göç, Hibrit Kimlik ve Aidiyet: Yeni Toplumlarda, Yeni Kimlikler. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 5(8), s. 2613-2623.
- ÇAĞLAR, T. (2018). Göç Çalışmaları için Kavramsal Bir Çerçeve. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(8), s. 26-49.
- ÇAKIR, S. (2011a). Geleneksel Türk Kültüründe Göç ve Toplumsal Değişme. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2011(24), s. 129-142.
- ÇAKIR, S. (2011b). Türkiye’de Göç, Kentleşme/Gecekondu Sorunu ve Üretilen Politikalar. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 23, s. 209-222.
- ÇAKIR, S. (2017). Yeşilçam Sineması ve Masal Formu: Ayşecik. *Electronic Turkish Studies*, 12(21), s. 133-150.
- ÇALIŞKAN, Z. (2006). Türkiye’de Şehirleşme ve Gecekondulaşma. *Fırat Üniversitesi Doğu Araştırmaları Dergisi*, 4(2), s. 55-61.
- ÇAN, M. F. (2013). Kentleşme, Sanayileşme ve Kalkınma Etkileşimi.
- ÇAVDAR, T. (1999). *Türkiye’nin Demokrasi Tarihi 1839-1950*. Ankara: İmge Kitabevi.
- ÇELİK, F. (2006). İç Göçlerin İtici ve Çekici Güçler Yaklaşımı ile Analizi. *Erciyes Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*(27), s. 149-170.
- ÇELİK, H. (2018). Osmanlı-Türk Modernleşmesi ve Japon Modernleşmesinin Karşılaştırması. *İnsan ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(1), s. 82-101.

- ÇELİK, H. Z., & TEZCAN, S. (2017). Türk Sinemasında Göç Temalı İstanbul Filmleri Üzerinden Kentlerdeki Mekânsal ve Toplumsal Değişimlerin İncelenmesi. *Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(2), s. 619-636.
- ÇELİKER, D., & AKSOY, S. (2011). Emperyalizmin Aracı Olarak Sinema: "Avatar" Filmine İlişkin. *Marmara İletişim*(18), s. 65-81.
- ÇETİN, H. (2005). Ezelden Ebede; Kadın Bilgeliğin Kutsal Yolculuğu: Gelenek. *Muhafazakar Düşünce*, 1(3), s. 153-171.
- ÇEVİRİR, N., & YAKIŞAN, S. (1994). Sinemanın Tarihsel Gelişimi ve İzleyici Profili Üzerine Bir Değerlendirme. *Marmara İletişim Dergisi*(6), s. 131-141.
- ÇİĞDEM, A. (2016). Yoksulluk ve Dinsellik. *Yoksulluk Halleri Türkiye'de Kent Yoksulluğunun Toplumsal Görünümleri*. içinde İstanbul: İletişim Yayınları.
- ÇİĞDEM, A. (2022). Batılılaşma, Modernite ve Modernizasyon. T. BORA, & M. GÜLTEKİNGİL (Dü) içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Modernleşme ve Batıcılık* (Cilt 3, s. 68-81). İstanbul: İletişim Yayınları.
- ÇINAR, M. (2006). Kültürel Yabancılaşma Tezi Üzerine. s. 153-165.
- ÇULHAOĞLU, M. (2007). Modernleşme, Batılılaşma ve Türk Solu. T. BORA, & M. GÜLTEKİNGİL (Dü) içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt:3 Modernleşme ve Batıcılık*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- ÇÜÇEN, K. (2013). Batı Aydınlanmasının Düşünsel Kökenleri ve Eleştirisi. *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, s. 25-34.
- DEAN, D. G. (1961, October). Alienation: Its meaning and measurement. *American Sociological Review*, 26(5), s. 753-758.
- DEMERATH, N. J. (1981). Through a Double-Crossed Eye: Sociology and the Movies. *American Sociological*, 9(1), s. 69-82.
- DEMİR, M., & CENGİZ, E. (2022). Kentleşme Sürecinin Türk Sineması'na Yansıması: Bitmeyen Yol Film Örneği. *Paradigma: İktisadi ve İdari Araştırmalar Dergisi*, 11(2), s. 89-99.
- DİKEN, B., & LAUSTSEN, C. B. (2014). *Filmlerle Sosyoloji*. (S. Ertekin, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- DİNLER, D. (2003). Türkiye'de Güçlü Devlet Geleneği Tezinin Eleştirisi. *Praksis Dergisi*, 9, s. 17-54.
- DOĞAN, M., & TOPRAK, Z. (2009). Kentte Hemşehri Dernekleri. K. ŞÛRASI içinde, *Kentlilik Bilinci, Kültür ve Eğitim Komisyonu 9* (s. 30-31). Ankara: T.C Bayındırlık ve İskân Bakanlığı.

- DURUKAN, K. (2009). Prens Sabahattin ve İlm-i İctima Türk Liberalizminin Kökleri. T. BORA, & M. GÜLTEKİNGİL (Dü) içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt: I Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi* (s. 143-155). İstanbul: İletişim Yayınları.
- DUVERGER, M. (2014). *Toplum Bilimlerinde Araştırma Yöntem ve Teknikleri*. (Ö. Ozankaya, Çev.) İstanbul: Cem Yayınevi.
- EAGLETON, T. (1991). *İdeoloji*. (M. ÖZCAN, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- EISENSTADT, S. J., RIEDEL, J., & SACHSENMAIER, D. (2002). The Context of The Multiple Modernities. In *Reflections on Multiple Modernities*, s. 1-23.
- EISENSTADT, S. N. (1998). Comparative Studies and Sociological Theory: Autobiographical Notes. *The American Sociologist*, 29(1), s. 38-58.
- ELIADE, M. (2001). *Mitlerin Özellikleri*. (S. RİFAT, Çev.) İstanbul: Om Yayınevi.
- ERDER, S. (2001). *İstanbul'a Bir Kent Kondu Ümraniye*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- ERDER, S. (2015). *İstanbul Bir Kervansaray (Mı?) Göç Yazıları*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- ERDOĞAN, İ., & SOLMAZ, P. B. (2005). *Sinema ve Müzik Materyal Satış ve Bilişim Yönetimi İçin Bilişsel ve Duygusalın Oluşturulması*. Ankara: Erk Yayınları .
- ERMAN, T. (1996). Kentteki Göçmenin Bakış Açısından Kent/Köy Kimliği "Niçin Köylüyüz Hâlâ?". *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, , 51(01), s. 289-304.
- ERMAN, T. (1998). Kadınların Bakış Açısından Köyden Kente Göç ve Kentteki Yaşam. A. B. HACİMİRZAOĞLU (Dü.) içinde, *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler* (s. 355-378). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- ERMAN, T. (2004). Gecekondu Çalışmalarında 'Öteki' Olarak Gecekondu Kurguları. *European Journal of Turkish Studies. Social Sciences on Contemporary Turkey*, s. 1-20.
- ERTAYLAN, A. (2018). Fromm'un Yabancılaşma Kuramı Perspektifinde Haneke Sinemasındaki Yabancılaşmış Karakterlerin Analizi: 7. Kıtı. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*(77), s. 123-141.
- ERYILMAZ, B. (2017). *Tanzimat ve Yönetimde Modernleşme*. İstanbul: İşaret Yayınları.
- ESEN, Ş. K. (2016). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları (Dönemler ve Yönetmenler)*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- ESEN, Ş. K. (2019). *80'ler Türkiye'sinde Sinema*. İstanbul: Su Yayınevi.
- ESENBEL, S. (2000). Türk ve Japon Modernleşmesi: 'Uygarlık süreci' Kavramı Açısından Bir Mukayese. *Toplum ve Bilim*, 84, s. 18-36.

- FEYZİOĞLU, T. (1985). Atatürk ve Milliyetçilik. *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, 1(2), s. 353-412.
- FICHTER, J. H. (2019). *Sosyoloji Nedir*. (N. ÇELEBİ, Çev.) Ankara: Anı Yayıncılık.
- FISKE, J. (2007). *Mitler ve Mitleri Yapanlar Eski Masal ve Batıl İnançların Karşılaştırmalı Mitoloji Tarafından İncelenmesi*. (Ş. DURAN, Çev.) İzmir: İlya İzmir Yayınevi.
- FISKE, J. (2023). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. (S. İRVAN, Çev.) Ankara: Pharmakon Yayınevi.
- FREIRE, P. (2000). *Pedagogy of the Oppressed 30th Anniversary Edition*. New York: The Continuum International Publishing Group.
- FROMM, E. (2019). *Özgürlükten Kaçış Faşizm, Demokrasi ve Özgürlük Üzerine*. (Ş. YEĞİN, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- FUKUYAMA, F. (1989). The End of History? *The National Interest*, 16, s. 3-18.
- GIDDENS, A. (2008). *Sosyoloji* (1. Baskı b.). (C. Güzel, Çev.) İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- GIDDENS, A. (2019). *Modernite ve Bireysel-Kimlik*. (Ü. TATLİCAN, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- GIDDENS, A. (2021). *Modernliğin Sonuçları*. (E. Kuşdil, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- GIDDENS, A., & SUTTON, P. W. (2016). *Sosyolojide Temel Kavramlar* (2. Baskı b.). (A. Esgin, Çev.) Ankara: Phoenix Yayınevi.
- GOODWIN, G. A., & SCIMECCA, J. A. (2015). *Klasik Sosyolojik Teori Sosyolojinin Vaadinin Yeniden Keşfi*. (Ü. Tatlıcan, Dü., & B. Binay, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- GÖKALP, Z. (2018). *Türkçülüğün Esasları*. (M. ÜNLÜ, & Y. ÇOTUKSÖKEN, Dü) İstanbul: İnkılap Kitabevi Yayın Sanayi ve Ticaret AŞ.
- GÖKÇE, B. (1975). Gecekondu Gençliği ve Toplum Merkezi. *Sosyal Hizmetlerde Sorun* (s. 31-37). içinde Sosyal Hizmetler Mütahassısları Derneği Genel Merkez Yayını.
- GÖKÇE, B. (1994). Türkiye'de Gecekondu Gerçeği ve Gecekondu Ailesi. *Humana, Bazkurt Güvenç'e Armağan, Kültür Bakanlığı Yayınları*, s. 269-284.
- GÖKMEN, M. (1989). *Başlangıçtan 1950'ye kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları*. İstanbul: Denetim Ajans Basımevi.
- GÖKULU, G. (2010). Kent Güvenliği, Kentleşme ve Suç İlişkisi. *Atatürk Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, 24(1), s. 209-226.

- GÖLE, N. (1998). Modernleşme Bağlamında İslami Kimlik Arayışı. S. BOZDOĞAN, & R. KASABA içinde, *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* (N. ELHÜSEYNİ, Çev., s. 70-81). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- GÖLE, N. (2020). *İç İç Girişler: İslam ve Avrupa* (3. b.). İstanbul: Metis Yayınları.
- GÖLE, N. (2021). *Melez Desenler İslam ve Modernlik Üzerine* (6. b.). İstanbul: Metis Yayınları.
- GÖLE, N. (2022). *Mühendisler ve İdeoloji Öncü Devrimcilerden Yenilikçi Seçkinlere*. İstanbul: Metis Yayınları.
- GÖNENÇ, L. (2006). Merkez-Çevre İlişkilerini Yeniden Düşünmek. *Toplum ve Bilim*, s. 129-152.
- GÜÇHAN, G. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- GÜÇHAN, G. (1993). Sinema-Toplum İlişkileri. *Kurgu Dergisi*(12), s. 51-71.
- GÜLÇUR, Â. S. (2020). Türk Sinemasında Yeşilçam Dönemi. s. 1-13. <https://ww4.ticaret.edu.tr/sbe/wp-content/uploads/sites/129/2020/03/2-YE%C5%9E%C4%B0L%C3%87AM-S%C4%B0NEMASINA-GENEL-BAKI%C5%9E.pdf> adresinden alındı
- GÜNAY, Ü. (2003). Göç, Din ve Değişme: Batı Avrupa'daki Türk İşçileri Örneği. *Bilimname*, 2003(3), s. 35-64.
- GÜNDÜZ, M., & YETİM, N. (1996). Terör ve Göç. *II. Ulusal Sosyoloji Kongresi: Toplum ve Göç: 20-21-22 Kasım* (s. 109-115). içinde Mersin: T.C Başbakanlık Devlet İstatistik Enstitüsü.
- GÜNEŞ, F. (2018). Klasik Sosyolojide Temel Yaklaşımlar-I Karl Marx. S. SUĞUR içinde, *Klasik Sosyoloji Tarihi*. Eskişehir: T.C. ANADOLU ÜNİVERSİTESİ YAYINI.
- GÜNGÖR, N. (1990). *Arabesk Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik*. Ankara: Bilgi Yayınevi .
- GÜNGÖR, N. (2018). *İletişime Giriş*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- GÜRDAŞ, B. (2017). Altmışlı Yıllarda Sanat Oramı. M. K. KAYNAR (Dü.) içinde, *Türkiye'nin 1960'lı Yılları* (s. 1055-1090). İstanbul: İletişim Yayınları.
- GÜREL, Z. (1991). Haldun Taner'in Keşanlı Ali Destanı üzerine. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi* , 6(6), s. 307-323.
- GÜVENÇ, B. (1995). *Türk Kimliği Kültür Tarihinin Kaynakları*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- HAKAN, F. (2008). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- HARVEY, D. (2019). *Potmodernliğin Durumu Kültürel Değişimin Kökenleri*. (S. SAVRAN, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- HATT, P. K., & REISS, JR., A. J. (2002). Kentsel Yerleşimlerin Tarihi. B. DURU, & A. ALKAN (Dü) içinde, *20. Yüzyıl Kenti* (B. DURU, & A. ALKAN, Çev., s. 27-36). Ankara: İmge Kitabevi.
- HEPER, M. (1980). Center and Periphery in the Ottoman Empire: With Special Reference to the Nineteenth Century. *International Political Science Review*, s. 81-104.
- HEPER, M. (1985). *Türkiye'de Devlet Geleneği* (2. b.). (N. SOYARIK, Çev.) Doğu Batı Yayınları.
- HEPER, M. (1992, Nisan). Consolidating Turkish Democracy. *Journal of Democracy*, 3(2), s. 105-117.
- HERMAN, E. S., & CHOMSKY, N. (2012). *Rızanın İmalatı Kitle Medyasının Ekonomi Politikası*. (E. ABADOĞLU, Çev.) bgst Yayınları.
- HOGG, M. A., & VAUGHAN, G. M. (2017). *Sosyal Psikoloji*. (İ. YILDIZ, & A. GELMEZ, Çev.) Ankara: Ütopya Yayınevi.
- HORZUM, I. (2011). Reklamlarda İşlenen Modern Mitler ve Yeşil Mitin Göstergebilimsel İncelenmesi. *Humanities Sciences*, 6(1), s. 29-41.
- HUNTINGTON, S. P. (2021). *Medeniyetler Çatışması ve Dünya Düzeninin Yeniden Kurulması*. (E. BERKTAŞ, Çev.) Ankara: Panama Yayıncılık.
- İLKKARACAN, İ. (1998). Kentli Kadınlar ve Çalışma Yaşamı. A. B. HACİMİRZAOĞLU (Dü.) içinde, *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- İNALCIK, H. (1964). Sened-i İttifak ve Gülhane Hatt-ı Hümayunu. *Belleten*, 28(112), s. 603-622.
- İNÖNÜ, E. (2004, 06 01). Bilimsel Devrim ve Türkiye. *Osmanlı Bilimi Araştırmaları*, 5(2), s. 103-116.
- İNSEL, A. (2003). *Türkiye Toplumunun Bunalımı*. İstanbul: Birikim Yayınları.
- İRİ, M. (2002). Film Çalışmalarında Temel Kavramlar ve Yaklaşımlar. *İletişim Fakültesi Dergisi*(13), s. 739-762.
- IŞIK, O., & PINARCIOĞLU, M. M. (2021). *Nöbetleşe Yoksulluk Sultanbeyli Örneği*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- IŞIK, Ş. (2005). Türkiye'de Kentleşme ve Kentleşme Modelleri. *Ege Coğrafya Dergisi*, 14.1(2), s. 57-71.
- IŞIN, E. (2002). Osmanlı Modernleşmesi ve Pozitivizm. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi 2.Cilt* (s. 352-362). içinde Ankara: İletişim Yayınları.
- KAÇMAZOĞLU, H. B. (2021). *Türk Sosyoloji Tarihi - II II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- KAHRAMAN, H. B. (2007). Bir Zihniyet, Kurum ve Kimlik Kurucusu Olarak Batılılaşma. T. BORA, & M. GÜLTEKİNGİL (Dü) içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt:3 Modernleşme ve Batıcılık* (s. 125-138). İstanbul: İletişim Yayınları.
- KALİBER, A. (2022). Türk Modernleşmesini Sorunsallaştıran Üç Ana Paradigma Üzerine. T. BORA, & M. GÜLTEKİNGİL (Dü) içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 3 Modernleşme ve Batılılaşma* (s. 107-124). İstanbul: İletişim Yayınları.
- KALKAN, F. (1988). *Türk Sineması Toplumbilimi*. İzmir: Ajans Tümer Yayınları.
- KANT, I. (1784). "Aydınlanma Nedir?" Sorusuna Yanıt. (N. BOZKURT, Dü.) s. 1-4. 03 25, 2023 tarihinde <https://mkaymak.wordpress.com/aydinlanma-nedir-sorusuna-yanit-2/> adresinden alındı
- KARADAŞ, N., & KOCA, S. (2020). Önsöz. N. KARADAŞ, & S. KOCA (Dü) içinde, *Platon'un Mağarasından Sinema Perdesine Sosyolojik Film Okumaları*. Konya: Literatürk.
- KARADOĞAN, A., & ÖZTÜRK, S. R. (2022). *Türkiye'de Sinema Sansürünün Tarihi (1932-1988): Sansür Karar Defterleri Üzerine Bir İnceleme* (Cilt 3.). Ankara: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Telif Hakları Genel Müdürlüğü.
- KARAKOÇ, E., & ÖZGÜR, Ö. (2022). Giriş Sinema Sosyolojisi: Tarih, Toplum ve İzleyici. E. KARAKOÇ, & Ö. ÖZGÜR (Dü) içinde, *Sinema Sosyolojisi: Tarih, Toplum ve İzleyici* (s. 1-4). Nobel Yayıncılık.
- KARAMAN, K. (2003). Türkiye'de Şehirleşme Olgusu ve Gecekondu Sorunu. *Fırat Üniversitesi Doğu Araştırmaları Dergisi*, 2(1), s. 108-117.
- KARPAT, K. H. (2022a). *Gecekondu Türkiye'de Kırsal Göç ve Kentleşme*. (A. SÖNMEZ, Çev.) İstanbul: Timaş Yayınları.
- KARPAT, K. H. (2022b). *Türk Demokrasi Tarihi Sosyal, Kültürel, Ekonomik Temeller*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- KARTAL, K. (1983). Kentleşmenin Ekonomik ve Sosyal Maliyeti. *Amme İdaresi Dergisi*, 16(4), s. 92-110.

- KARTAL, Z. N. (2022). Faşizmin Medya Üzerindeki Etkisi: İmaj Oluşturma Çalışmaları Kapsamında Mussolini Dönemi Medya Yapılanması Örneğinde Bir İnceleme. *İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi (İNİF E-Dergi)*, 7(2), s. 254-278.
- KAYA, M. (2015). Batı Dışı Modernleşme Örneği Olarak Türkiye Modernleşmesi: Süreklilikler, Kopuşlar Ve Çatallanmalar. *Electronic Turkish Studies*, 10(2), s. 545-564.
- KAYALI, K. (1996). Türk Sinemasında Göç Sorunu. B. GÖKÇE (Dü.) içinde, *II. Ulusal Sosyoloji Kongresi: Toplum ve Göç: 20-21-22 Kasım* (s. 688-693). Mersin: T.C. Başbakanlık Devlet İstatistik Enstitüsü.
- KAYMAL, C. (2017). Kırdan Kente Göçün Kültürel Sonuçları: Gecekondulaşma ve Arabesk. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(15), 1499-1519.
- KAYPAK, Ş. (2013). Modernizmden Postmodernizme Değişen Kentleşme. *Global Journal of Economics and Business Studies*, 2(4), s. 80-95.
- KAYPAK, Ş. (2019). Kırsaldan Kente Göç ve Toplumsal Değişimde Kadının Yeri. O. IŞIK (Dü.) içinde, *Disiplinlerarası Kadın Çalışmaları II*. Adana: Çukurova Üniversitesi Yayını.
- KAZANCI, M. (2002). Althusser, İdeoloji ve İletişimin Dayanılmaz Ağırlığı. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 57(1), s. 55-87.
- KAZANCIGİL, A. (2000). Türkiye'de Modern Devletin Oluşumu ve Kemalizm. E. KALAYCIOĞLU, & A. Y. SARIBAY içinde, *Türkiye'de Politik Değişim ve Modernleşme* (s. 137-154). Alfa.
- KELEŞ, R. (1972). *100 Soruda Türkiye'de Şehirleşme, Konut ve Gecekondu*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- KELEŞ, R. (1980). *Kentbilim Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- KELEŞ, R. (1993). *Kentleşme Politikası*. Ankara: İmge Kitabevi.
- KELEŞ, R. (2019). *100 Soruda Türkiye'de Kentleşme, Konut ve Gecekondu*. İzmir: Cem Yayınevi.
- KEYDER, Ç. (2022). *Türkiye'de Devlet ve Sınıflar* (23. b.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- KEYMAN, F. E. (2010). Modernization, Globalization and Democratization in Turkey: The AKP Experience and its Limits. *Blackwell Publishing*, 17(2), s. 312-327.
- KILIÇBAY, M. A. (2000). Atatürkçülük ya da Türk Aydınlanması. E. KALAYCIOĞLU, & A. Y. SARIBAY içinde, *Türkiye'de Politik Değişim ve Modernleşme* (s. 155-161). İstanbul: ALFA Basım Yayım Dağıtım.

- KILINÇ, Z. A., & BEZCİ, B. (2014). Kentleşme, Gecekondu ve Hemşerilik. *Akademik İncelemeler Dergisi*, 6(2), s. 323-344.
- KIRAY, M. B. (1972). Gecekondu: Az Gelişmiş Ülkelerde Hızla Toprakdan Kopma ve Kentle Bütünleşememe. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 27(03), s. 561-573.
- KIRAY, M. B. (1984). İstanbul: Metropolitan Kent. *Mimarlık*(1), s. 28-33.
- KIRAY, M. B. (2000). *Ereğli Ağır Sanayiden Önce Bir Sahil Kasabası*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- KIREL, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*. İstanbul: Babil Yayınları.
- KIREL, S. (2010). Ertem Eğilmez'in Namuslu Filminden Hareketle Seksenlerin Toplumsal Alanında ve Popüler Sinemasında Egemen Değerlerini ve Sinemadaki Temsillerini Sorgulamak. *Kurgu*, 23(1), s. 1-29.
- KIREL, S. (2018). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: İthaki.
- KIZILÇELİK, S. (1994). *Sosyoloji Teorileri 2*. Konya: Yunus Emre Grafik Tasarım&Yayıncılık.
- KOÇAK, Y., & TERZİ, E. (2012). Türkiye'de Göç Olgusu, Göç Edenlerin Kentlere Olan Etkileri ve Çözüm Önerileri. *Kafkas Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 3(3), s. 163-185.
- KOLUAÇIK, İ., & KULA, N. (2013). Türk Sineması'nda İşçi Temsili: 1960lı Yıllara Sosyolojik ve İdeolojik Bir Bakış. 4. *Uluslararası İşçi ve İletişim Konferansı Bildiriler Kitabı*, s. 1-14.
- KONGAR, E. (2018). 21. *Yüzyılda Türkiye 2000'li Yıllarda Türkiye'nin Toplumsal Yapısı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- KONGAR, E. (2022). *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği* (23. b.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- KORKMAZ, A. (1991). Şehirleşme ve Suç. *Istanbul Journal of Sociological Studies*, s. 69-78.
- KÖKER, L. (2022). *Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi* (17. b.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- KÖMÜRCÜOĞLU, M. (2019). Göç ve Kentleşme: Gecekondu'dan Kentsel Dönüşüme. L. SUNAR (Dü.) içinde, *Türkiye'de Toplumsal Yapı ve Değişim* (s. 159-188). Ankara: Nobel.
- KÖSE, A. (2001). Modernleşme-Sekülerleşme İlişkisi Üzerine Yeni Paradigmalar. *Liberal Düşünce*(24), s. 150-165.

- KÖSE, A. (2008). Küreselleşme Çağında Bir Aidiyet Zemini ve Örgütlenme Şekli Olarak Hemşehrilik. *Akademik İncelemeler*, 3(1), s. 221-232.
- KUBAN, D. (2010). *Kent ve Mimarlık Üzerine İstanbul Yazıları*. İstanbul: Yem Yayın.
- KUBAN, D. (2021). *Cehaletten Kavramlara, Kavramlardan Kurumlara Çağdaşlaşma Sancıları*. İstanbul: Cumhuriyet.
- KULA, S., & ÇAKAR, B. (2015). Maslow İhtiyaçlar Hiyerarşisi Bağlamında Toplumda Bireylerin Güvenlik Algısı ve Yaşam Doyumu Arasındaki İlişki. *Bartın University Journal of Faculty of Economics & Administrative Sciences/Bartın Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 6(12), s. 191-210.
- KUMAR, K. (2013). *Sanayi Sonrası Toplumdan Post-modern Topluma Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları* (Dördüncü Baskı b.). (M. Küçük, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- KURT, H. (2006). Türkiye'de Kent-Köy ve Kentli-Köylü Algısı Üzerine Bir Araştırma. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 3(6), s. 1-30.
- KURTKAN, A. (1977). *Sosyolojik Açıdan Tasavvuf ve Laiklik*. İstanbul: Kutsun Yayınevi.
- KURTOĞLU, A. (2005). Mekansal Bir Olgu Olarak Hemşehrilik ve Bir Hemşehrilik Mekanı Olarak Dernekler. *European Journal of Turkish Studies. Social Sciences on Contemporary Turkey*(2), s. 1-28.
- KÜBETOĞLU, B. (2017). *Sosyolojide ve Antropolojide Niteliksel Yöntem ve Araştırma* (5. b.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- KÜÇÜKCAN, T. (2005). Modernleşme ve Sekülerleşme Kuramları Bağlamında Din, Toplumsal Değişme ve İslâm Dünyası. *İslam Araştırmalar Dergisi*(13), s. 109-128.
- KÜKRER, Ö. (2010). Reklamda Mitler ve Anlam. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi* (13), s. 25-43.
- KÜNÜÇEN, A. Ş. (2007). Sinema ve Televizyonda Teknolojinin Önemi. *Selçuk İletişim*, 5(1), s. 225-234.
- LARRAIN, J. (2012). İdeoloji. T. BOTTOMORE (Dü.) içinde, *Marksist Düşünce Sözlüğü* (s. 292-296). İstanbul: İletişim Yayınları.
- LERNER, D. (1964). *The Passing of Traditional Society, Modernizing The Middle East*. New York: The Free Press.
- LEWIS, B. (2022). *Modern Türkiye'nin Doğuşu* (13 b.). (B. B. TURNA, Çev.) Ankara: Arkadaş Yayınevi.

- LÜLECİ, Y. (2020a). 1960'lı Yıllarda Türkiye'de İktidar ve Sinema İlişkileri. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi (e-gifder)*, 8(2), s. 1200-1233.
- LÜLECİ, Y. (2020b). 1970'li Yıllarda Türkiye'de İktidar ve Sinema İlişkileri. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 18(36), s. 495-528.
- LÜLECİ, Y. (2023). 12 Eylül Etkisinde 1980'li Yıllarda Türkiye'de İktidar ve Sinema İlişkileri. *Filmvisio*(2), s. 1-37.
<https://doi.org/https://doi.org/10.26650/Filmvisio.2023.0012>
- MAALOUF, A. (2017). *Ölümcül Kimlikler*. (A. BORA, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- MAKAL, O. (1994). *Sinemada Yedinci Adam*. İzmir: Ege Yayıncılık.
- MAKAL, O. (2014). *Sinemada Tarihin Görüntüsü*. İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.
- MARDİN, Ş. (1990). *Türkiye'de Toplum ve Siyaset Makaleler 1*. (M. TÜRKÖNE, & T. ÖNDER, Dü) İstanbul: İletişim Yayınları.
- MARDİN, Ş. (1991). *Türkiye'de Din ve Siyaset Makaleler 3*. (M. TÜRKÖNE, & T. ÖNDER, Dü) İstanbul: İletişim Yayınları.
- MARDİN, Ş. (1992). *İdeoloji*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- MARDİN, Ş. (1998). Modern Türk Sosyal Bilimleri Üzerine Bazı Düşünceler. S. BOZDOĞAN, & R. KASABA içinde, *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* (s. 54-69). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- MARDİN, Ş. (2011). *Türkiye'de İslam ve Sekülerizm Makaleler 5*. (E. GEN, & M. BOZLUOLCAY, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- MARDİN, Ş. (2021). *Türk Modernleşmesi Makaleler 4* (28. b.). (M. TÜRKÖNE, & T. ÖNDER, Dü) İstanbul: İletişim Yayınları.
- MASLOW, A. H. (1943). A Theory of Human Motivation. *Psychological Review*, 50, s. 370-396.
- MCLUHAN, M. (2020). *Gutenberg Galaksisi Tipografik İnsanın Oluşumu*. (G. Ç. GÜVEN, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- MEDİN, B. (2018). Sinemada Propaganda Temelli İmaj ve Söylem Üretimi. B. ERYILMAZ, K. ÖZLÜ, Y. B. KESKİN, & C. YÜCETÜRK (Dü) içinde, *Sosyal Bilimlerde Güncel Akademik Çalışmalar-2018* (s. 27-50). Ankara: Gece Kitaplığı.
- MEDİN, B. (2022). Sinema ve Sosyoloji Arasındaki İlişkiye Dair. B. MEDİN (Dü.) içinde, *Sinema ve Sosyoloji Sinemasal Evrene Sosyolojik Yaklaşımlar* (s. 17-51). Doruk Yayıncılık.

- MEDİN, B., & KAYMAK, A. (2021). İdeolojik Bir Aygıt Olarak Sinema: American Sniper Filmi Bağlamında Başat İdeolojinin İmaja ve Söyleme Tezahürü. *Erciyes İletişim Dergisi*, 8(1), s. 153-175.
- MILLS, C. W. (2021). *İktidar Seçkinleri*. (Ü. OSKAY, Çev.) İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- MONACO, J. (2002). *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı Sinema, Medya ve Mültimedya Dünyası*. (E. YILMAZ, Çev.) İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- MORIN, E. (2005). *The Cinema, or The Imaginary Man*. (L. MORTIMER, Çev.) London: University of Minnesota Press.
- MUMFORD, L. (2007). *Tarih Boyunca Kent Kökenleri, Geçirdiği Dönüşümler ve Geleceği*. (G. KOCA, & T. TOSUN, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- NEUMAN, W. L. (2017). *Toplumsal Araştırma Yöntemleri Nitel ve Nicel Yaklaşımlar I*. (S. Özge, Çev.) Ankara: Yayınodası.
- ODABAŞI, İ. A. (2018). Ayastefanos Filmi Hakkında Yeni Bilgiler ve Sinema Haberleri Gazetesi. *Müteferrika*, 1(53), s. 93-104.
- OECD. (2008). *Territorial Reviews: İSTANBUL, TURKEY*. Paris-France: OECD.
- ONARAN, Â. (2012). *Sinemaya Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- ONARAN, Â. Ş. (1968). Sinema ve Sosyal Çevre. *Yeni Sinema Dergisi*(17), s. 20-25.
- ONARAN, Â. Ş. (1994). *Türk Sineması I*. Kitle Yayınları.
- ONARAN, Â. Ş. (1995). *Türk Sineması (II. Cilt)*. Kitle Yayınları.
- ONARAN, Â. Ş. (2013a). *Muhsin Ertuğrul'un Sineması*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- ONARAN, Â. Ş. (2013b). *Lütfi Ö. Akad.* İstanbul: Agora Kitaplığı.
- ORÇAN, M. (2004). Cemaatten Cemiyete Türkiye'nin Modernleşme Pratiği. *Muhafazakar Düşünce Dergisi*, 1(2), s. 79-94.
- Ortaylı, İ. (1986). *İstanbul'dan Sayfalar*. İstanbul: Hil Yayın.
- ÖNDER, S., & BAYDEMİR, A. (2005). Türk Sinemasının Gelişimi (1895-1939). *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(2), s. 113-135.
- ÖZ, S. (2020). *Oyuncu Yeşilçam Yıldız Sisteminde Bir Anti-Yıldız: Adile Naşit*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- ÖZCAN, A. (1995). II. Mahmud ve Reformları Hakkında Bazı Gözlemler. *Tarih İncelemeleri Dergisi*, s. 13-39.
- ÖZCAN, F. C. (2019). Elli Yıllarda Türkiye Ekonomisi. M. K. KAYNAR (Dü.) içinde, *Türkiye'nin 1950'li Yılları* (s. 39-68). İstanbul: İletişim Yayınları.

- ÖZÇELİK, T. G. (2019, 10 6). Batı-Dışı Modernleşme Kavramı Temelinde Türkiye’de Cumhuriyetin İlk Yıllarında Modernleşme Çabaları. *İstanbul Gelişim Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, s. 308-326.
- ÖZÇINAR, M. (2018). *Türk Sinemasının Felsefi Arka Planı Sinemayı Felsefeyle Düşünmek*. Doruk Yayıncılık.
- ÖZDEMİR, H. (2012). Türkiye’de İç Göçler Üzerine Bir Değerlendirme. *Akademik Bakış Dergisi*, s. 1-18.
- ÖZDEMİR, M. (2010, 03. 01.). Nitel Veri Analizi: Sosyal Bilimlerde Yöntembilim Sorunsalı Üzerine Bir Çalışma. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(1), s. 323-343.
- ÖZER, İ. (1993). Kentleşme ve Kent Yaşamına İlişkin Bulgular. B. GÖKÇE (Dü.) içinde, *Gecekondularda Ailelerarası Geleneksel Dayanışmanın Çağdaş Organizasyonlara Dönüşümü* (s. 129-193). Ankara: T.C. Başbakanlık Kadın ve Sosyal Hizmetler Müsteşarlığı Yayınları.
- ÖZER, İ. (2020). Türkiye’de Kent, Kentleşme ve Kentsel Değişme. M. ZENCİRKIRAN (Dü.) içinde, *Dünden Bugüne Türkiye’nin Toplumsal Yapısı* (s. 251-279). Bursa: Dora Yayıncılık.
- ÖZGÜÇ, A. (1988). *Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney*. İstanbul: Afa Yayıncılık A.Ş.
- ÖZGÜÇ, A. (1990). *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkeler*. İstanbul: Yılmaz Yayınları.
- ÖZGÜÇ, A. (1993). *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*. Bilgi Yayınevi.
- ÖZKAN, R. (2019). Göç Olgusu ve Toplumsal Yapıya Etkisi. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 33(47), s. 127-145.
- ÖZÖN, N. (1968). *Türk Sineması Kronolojisi (1895-1966)*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- ÖZÖN, N. (1981). *Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dili Kurumu Yayınları.
- ÖZÖN, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- ÖZÖN, N. (2013). *Türk Sineması Tarihi 1896-1960*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- ÖZTEKİN, A., & ÖZTEKİN, H. (2020). İktidarın Meşruiyeti ve Rıza Üretimi: Masallardan ve Mitlerden Kitle İletişimine Toplumsal Bilincin İnşası. *OPUS International Journal of Society Researches*, 16(30), s. 2911-2940.
- ÖZTÜRK, M. (2014). *Sine-Masal Kentler Modernitenin İki "Kahramanı" Kent ve Sinema Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul: Doğu Kitabevi.

- ÖZTÜRK, S. (1985). Onat Kutlar: Tarihsel Gelişme Hükmünü Veriyor. S. ÖZTÜRK, & H. SÖNMEZ (Dü) içinde, ... ve Sinema (s. 15-23). İstanbul: Hil Yayın.
- ÖZYURT, C. (2017). *Küreselleşme Sürecinde Kimlik ve Farklılaşma*. İstanbul: Açılım Kitap.
- PAMUK, Ş. (2014). *Türkiye'nin 200 Yıllık İktisadi Tarihi Büyüme, Kurumlar ve Bölüşüm*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- PARLA, T. (2009). *Ziya Gökalp, Kemalizm ve Türkiye'de Korporatizm*. İstanbul: Deniz Yayınları.
- PARLAYANDEMİR, G. (2022). Sinema Sosyolojisi: Sinemanın Sosyolojisi ve Sosyolojinin Sineması. G. PARLAYANDEMİR (Dü.) içinde, *Türk Sinemasından Örneklerle Sinema Sosyolojisi* (s. 9-19). Eğitim Yayınevi.
- PETROVİC, G. (2012). *Marksist Düşünce Sözlüğü*. (T. BOTTOMORE, Dü., & L. KÖKER, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- PUNCH, K. F. (2020). *Sosyal Araştırmalara Giriş Nicel ve Nitel Yaklaşımlar*. (D. Bayrak, H. B. Arslan, & Z. Akyüz, Çev.) Ankara: Siyasal Kitabevi.
- PUSTU, Y. (2006). Küreselleşme Sürecinde Kent "Antik Site'den Dünya Kentine. *Sayıştay Dergisi*(60), s. 129-151.
- Resmi Gazete. (1966, 07 30). 11 24, 2024 tarihinde <https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/12362.pdf> adresinden alındı
- Resmi Gazete. (1977a, Eylül 27). Ekim 26, 2024 tarihinde <https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/16063.pdf> adresinden alındı
- Resmi Gazete. (1977b, Kasım 8). Ekim 27, 2024 tarihinde <https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/16107.pdf> adresinden alındı
- Resmi Gazete. (1983, Aralık 2). Kasım 5, 2024 tarihinde <https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/18239.pdf> adresinden alındı
- Resmi Gazete. (1986, Şubat 7). Kasım 5, 2024 tarihinde <https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/19012.pdf> adresinden alındı
- RITZER, G. (2016). *Toplunun McDonalddlaştırılması Çağdaş Toplum Yaşamının Değişen Karakteri Üzerine Bir İnceleme* (4. Baskı b.). (A. E. Pilgir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- RITZER, G., & STEPNIISKY, J. (2014). *Sosyoloji Kuramları*. (H. HÜLÜR, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayım.
- ROSTOW, W. W. (1973). Sanayi Devrimi Nasıl Başladı? (C. ARIN, Dü.) *İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası*, s. 255-278.

- ROTHA, P. (2000). *Sinemanın Öyküsü*. (İ. ŞENER, Çev.) İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- RYAN, M., & KELLNER, D. (2021). *Politik Kamera Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. (E. ÖZSAYAR, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- RYAN, M., & LENOS, M. (2012). *An Introduction to Film Analysis: Technique and Meaning in Narrative Film*. New York: Bloomsbury Publishing .
- SAĞLAM, S. (2006). Türkiye'de İç Göç Olgusu ve Kentleşme. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları (HÜTAD)*(5), s. 33-44.
- SAİD, E. W. (2010). *Şarkiyatçılık Batı'nın Şark Anlayışları* (Beşinci Basım b.). (B. Ülner, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- SAN, C. (2011). Kentleşememenin Nedeni Olarak Yabancılaşma ve Anomi. *Yaratıcı Drama Dergisi*, 6(11), s. 85-89.
- Sansür. (1971). *Genç Sinema*, s. 1-16.
- SARIBAY, A. Y. (2014). *Postmodernite Sivil Toplum ve İslam*. Bursa: Sentez Yayıncılık.
- SARITAŞ, İ. (2018). Nazi Döneminde Sinemanın Propaganda Aracı Olarak İşlevi. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*(47), s. 329-350.
- SARP, Ç. (2016). Osmanlı-Türk Toplumunda Sorunlu Bir Sosyal Değişim Biçimi Olarak Modernleşme. *SBARD Dergisi*(28), s. 139-153.
- SAYARI, B. (1978). Türkiye'de Dinin Denetim İşlevi. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 33(01), s. 173-185.
- SAYIN, Y., USANMAZ, A., & ASLANGİRİ, F. (2016). Uluslararası Göç Olgusu ve Yol Açtığı Etkiler: Suriye Göçü Örneği. *KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi* , 18(31), s. 1-13.
- SCHILLER, H. (2022). *Zihin Yönlendirenler*. (C. CERİT, Çev.) İstanbul: Pınar Yayınları.
- SCHNAPPER, D. (2005). *Sosyoloji Düşüncesinin Özünde Öteki ile İlişki* (1. b.). (A. SÖNMEZAY, Çev.) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- SCOGNAMİLLO, G. (2010). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- SHILS, E. (2002). Merkez ve Çevre. (70), 86-96. (Y. Z. ÇELİKKAYA, Çev.) Türkiye Günlüğü.
- SLATTERY, M. (2017). *Sosyolojide Temel Fikirler* (9. Baskı b.). (Ö. Balkız, G. Demiriz, H. Harlak, C. Özdemir, Ş. Özkan, & Ü. Tatlıcan, Çev.) Ankara: Sentez Yayıncılık.
- SONER, A. (1999). Yol'un Çekim Öyküsü. *Yeni İnsan Yeni Sinema*(6), s. 59-63.
- SÖNMEZ, M. (1996). *İstanbul'un İki Yüzü (1980'den 2000'e Doğru)*. Ankara: Arkadaş Yayınları.

- SÖZEN, E. (1999). *Demir Kafesten Plastiğe Kimliklerimiz Sekülerleşme Sürecinde Kimliklerin İnşası*. İstanbul: Birey Yayıncılık.
- STEPANOV, B. (2020). “Coming Soon?”: Cinematic Sociology and the Cultural Turn. *Russian Sociological Review*, 19(4), s. 152-177.
- STOKES, M. (2020). *Türkiye’de Arabesk Olayı*. (H. ERYILMAZ, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- SUNER, A. (2006). *Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- SUTHERLAND, J. A., & FELTEY, K. (2010). Introduction. *Cinematic Sociology: Social Life in Film* (J. A. SUTHERLAND, & K. FELTEY, Çev.). içinde California: Pine Forge Press.
- SUVEREN, Y. (2014). Cumhuriyetçi Radikal Modernizme Karşı Anti-Modernist Bir Entelektüel Olarak Nurettin Topçu. *Akademik İncelemeler Dergisi*, 9(2), s. 23-44.
- SWINGEWOOD, A. (2014). *Sosyolojik Düşüncenin Kısa Tarihi*. (O. AKINHAY, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- ŞAHİN, C. (2001). Yurt Dışı Göçün Bireyin Psikolojik Sağlığı Üzerindeki Etkisine İlişkin Kuramsal Bir İnceleme. *G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 21(2), s. 57-67.
- ŞAN, M. K., & HİRA, İ. (2007). Frankfurt Okulu ve Kültür Endüstrisi Eleştirisi. *Sosyoloji Yazıları I*, s. 324-340.
- ŞAN, M. K., & YILDIRIM, E. (2023). Eritme Potasından Kültürel Çoğulculuğa Amerikan Deneyimi: “Crash/ Çarpışma” Filmi Bağlamında Bir Çözümleme. *Abant Sosyal Bilimler Dergisi*, 23(3), s. 1496-1512.
- ŞEN, M. (2014). Türkiye’de İç Göçlerin Neden ve Sonuç Kapsamında İncelenmesi. *Çalışma ve Toplum*, 1(40), s. 231-256.
- ŞENTÜRK, R. (2011). *Postmodern Kaos ve Sinema*. İstanbul: Avrupa Yakası Yayıncılık.
- ŞENTÜRK, R. (2020). Türk Sinema Tarih Yazımında Dönemselleştirme Sorunu. *Intermedia International e-Journal*, 7(13), s. 270-285.
- ŞENTÜRK, R. (2022). Önsöz. E. KARAKOÇ, & Ö. ÖZGÜR (Dü) içinde, *Sinema Sosyolojisi Tarih, Toplum ve İzleyici* (s. VII-VIII). Nobel Akademik Yayıncılık.
- ŞENYAPILI, Ö. (1981). *Kentleşemeyen Ülke Kentlileşen Köylüler*. Ankara: Ara Yayınları.
- ŞENYAPILI, T. (1981). *Gecekondu 'Çevre' İşçilerin Mekanı*. Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Basım İşliği.

- ŞİMŞEK, S. (2002). Günümüzün Kimlik Sorunu ve Bu Sorunun Yaşandığı Temel Çatışma Eksenleri. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(3), s. 29-39.
- TAFTALI, O. (2015). Hareketli Resim Değil Hareketin Resmi Olarak Sinema ve İfade. A. O. ERSÜMER (Dü.) içinde, *Sinema Neyi Anlatır* (s. 171-180). Hayalperest Yayınevi.
- TATLIDİL, E. (1992). Göç ve Kentleşmenin Sosyal Boyutu. *Sosyoloji Dergisi*, 3, s. 45-54.
- TAYDAŞ, O., & SERT, H. (2021). Bir Popüler Kültür Ögesi Olarak Arabesk Müziğin Çevreden Merkeze Yolculuğu. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*(45), s. 210-222.
- TAYLOR, C. (2014). *Çokkültürcülük Tanınma Politikası*. (C. AKAŞ, Dü.) İstanbul: Yppı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- TAYLOR, C. (2020). *Modernliğin Sıkıntıları*. (U. Canbilen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- TDK (TÜRK DİL KURUMU). (2019). *Türkçe Sözlük* (11. b.). (Ş. H. AKALIN, & vd., Dü) Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları.
- TDK (Türk Dil Kurumu). (tarih yok). *Türk Dil Kurumu Sözlükleri*. 12 9, 2024 tarihinde Kentbilim Terimleri Sözlüğü - 1980: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı
- TEKELİ, İ. (2006). 19. Yüzyılda İstanbul Metropol Alanının Dönüşümü. M. SEYİTDANLIOĞLU, & H. İNALCIK içinde, *Tanzimat Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu* (s. 363-374). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- TEKELİ, İ. (2015). İstanbul'un Modernleşme Öyküsü. C. YILMAZ (Dü.) içinde, *Antik Çağdan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi Cilt 1 İstanbul'un Emperyal Dönüşümleri Dünya Ölçeğinde İstanbul Topografya ve Yerleşim* (s. 182-215). İstanbul: İBB Kültür A.Ş.
- TEKSOY, R. (2005a). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi 1. Cilt*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık Ltd. Şti.
- TEKSOY, R. (2005b). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi 2. Cilt* (Cilt 2). İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık Ltd. Şti.
- TEKSOY, R. (2012). *Rekin Teksoy'un Ansiklopedik Sinema Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık Ltd. Şti.
- TERZİ, E., & KOÇAK, Y. (2014). Hemşehri Dernekleri, Hemşehrilik Bilinci ve Kentleşme İlişkisi Üzerine Bir Araştırma: İstanbul/Sultangazi'deki Karşlı Hemşehri Dernekleri Örneği. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*(32), s. 137-150.

- TİMUR, T. (1983). Atatürk ve Pozitivizm. M. ANÇ, O. BALCIGİL, Y. EKMEKÇİ, A. GÜNLÜK, İ. ÖZÜKAN, Z. TOZAN, & E. ÜNSEV (Dü) içinde, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi Cilt:1* (s. 94-96). İletişim Yayınları.
- TOKER, N., & TEKİN, S. (2007). Batıcı Siyasi Düşüncenin Karakteristikleri ve Evreleri: Kamusuz Cumhuriyet'ten Kamusuz Demokrasi'ye. T. BORA, & M. GÜLTEKİNGİL (Dü) içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt:3 Modernleşme ve Batıcılık*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- TOPRAK, B. (2000). Türkiye'de Dinin Denetim İşlevi. E. KALAYCIOĞLU, & A. Y. SARIBAY içinde, *Türkiye'de Politik Değişim ve Modernleşme* (s. 309-318). İstanbul: ALFA Basım Yayım Dağıtım Ltd. Şti.
- TORUN, A. (2021, Kasım). Sunuş: Göç ve Sinema. *Göç Dergisi*, 8(3), s. 377-381.
- TOURAİNE, A. (2016). *Modernliğin Eleştirisi* (10. Baskı b.). (H. U. Tanrıöver, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- TÖNNIES, F. (2018). *Cemaat ve Cemiyet*. (E. GÜLER, Çev.) İstanbul: VakıfBank Kültür Yayınları.
- TUGEN, B. (2014). 1960-1980 Darbeleri Arasında Türk Sinemasında Düşünce Oluşumu ve Filmlerin Sosyolojik Görünümleri. *21. Yüzyılda Eğitim Ve Toplum*, 3(7), s. 159-175.
- TUNA, K. (2015). Sosyoloji'nin Türkiye'ye Gelişinin 100. Yılı Üzerine. *Sosyoloji Konferansları*(52), s. 3-12.
- TUNAYA, T. Z. (1960). *Türkiye'nin Siyasi Hayatında Batılılaşma Hareketleri*. İstanbul: Yedigün Matbaası.
- TURAN, Ş. (2002). *Türk Devrim Tarihi V Çağdaşlık Yolunda Yeni Türkiye Tarihi (27 Mayıs 1960-12 Eylül 1980)*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- TURNER, J. H., BEEGHLEY, L., & POWERS, C. H. (2017). *Sosyolojik Teorinin Oluşumu* (6. Basım b.). (Ü. Tatlıcan, Çev.) İstanbul: Sentez Yayıncılık.
- TUZCU, A., & BADEMLİ, K. (2014). Göçün Psikososyal Boyutu. *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar-Current Approaches in Psychiatry*, 6(1), s. 56-66.
- TÜMTAŞ, M. S., & ERGUN, C. (2016). Göçün Toplumsal ve Mekânsal Yapı Üzerindeki Etkileri. *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 21(4), s. 1347-1359.
- Türk Dil Kurumu (TDK). (tarih yok). *Türk Dil Kurumu Sözlükleri*. 01 11, 2025 tarihinde Türk Dil Kurumu Sözlükleri: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı
- TÜRKDOĞAN, O. (1977). *Yoksulluk Kültürü Gecekonduların Toplumsal Yapısı*. İstanbul: Dede Korkut Yayınları.

- TÜRKDOĞAN, O. (2015). *Gecekondu ve İnsan İstanbul Varoş Kültürü*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Uluslararası Göç Örgütü. (2009). Göç Terimleri Sözlüğü. (B. ÇİÇEKLİ, Dü.) *Uluslararası Göç Örgütü (IOM)*.
- ÜLKEN, H. Z. (2021). *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- VERGİN, N. (1986). Hızlı Şehirleşmenin Sosyolojik ve Siyasal Sonuçları. SİSAV (Dü.) içinde, *Hızlı Şehirleşmenin Yarattığı Ekonomik ve Sosyal Sorunlar* (s. 27-52). İstanbul: Siyasi ve Sosyal Araştırmalar Vakfı (SİSAV) Yayını.
- WALLACE, R. A., & WOLF, A. (2015). *Çağdaş Sosyoloji Kuramları Klasik Geleneğin Genişletilmesi* (6. Baskı b.). (L. ELBURUZ, & M. R. AYAS, Çev.) Ankara: Doğu-Batı Yayınları.
- WEBER, M. (2000). Şehrin Doğası. A. AYDOĞAN (Dü.) içinde, *Şehir ve Cemiyet* (F. ORUÇ, Çev., s. 101-166). İstanbul: İz Yayıncılık.
- WEJBERT- WASEIEWICS, E. (2020). Film and Cinema as a Subject of Sociological Study. Between Tradition and the Present. *Folia Sociologica*(73), s. 89-110.
- YAĞIZ, N. (2019). Sinemanın Diğer Sanatlarla Olan İlişkisi. *The Journal of Turk-Islam World Social Studies*, 2(2), 403-412.
- YAMAN, Y. Ş., & BAŞÇI, E. (2020). “Katma Değer Şaban” ve “Orta Direk Şaban” Filmlerinde 1980’ler Türkiye’sinin Ekonomi Politikalarının Eleştirisi. *İletişim Çalışmaları Dergisi*, 6(2), s. 223-243.
- YAPICIOĞLU AYAZ, Y. (2018). Görsel Kültürün Frankfurt Ekolü Çerçevesinde Değerlendirilmesi: Truman Show Filmi. *Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yeni Düşünceler Hakemli E-Dergisi*(10), s. 36-52.
- YASA, İ. (1970). Gecekondu Ailesi: Geçiş Halinde Bir Aile Tipolojisi. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 25(4), s. 9-17.
- YASA, İ. (1973). Gecekondu Ailesi Mozayığı. , *Amme İdaresi Dergisi*, 6, s. 41-46.
- YEĞENOĞLU, M. (2016). *Avrupa'da İslâm, Göçmenlik ve Konukseverlik*. (P. B. YALIM, Çev.) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- YERASIMOS, S. (2006). Tanzimat'ın Kent Problemleri Üzerine. M. SEYİTDANLIOĞLU, & H. İNALCIK içinde, *Tanzimat Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu* (s. 347-362). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- YİĞİT, Z. (2008). Hollywood Sineması'nın Yeni Oryantalist Söylemi Ve 300 Spartalı. *Selçuk İletişim*, 5(3), s. 236-249.

- YILDIRIM, A., & ŞİMŞEK, H. (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (8. b.). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- YILDIRIM, E. (2012). *Hayali Modernlik Türk Modernliğinin İcadı* (2. b.). İstanbul: Doğu Kitabevi.
- YILDIRIM, E. (2016). Türk Televizyon Dizilerinde Oryantalizmin Etkisi: Muhteşem Yüzyıl Örneği (Yayın No: 445931 [Yüksek Lisans Tezi]). *Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*.
- YILDIRIM, T. (2015). Türk Sinema Tarihyazımı ve Türler: Yeşilçam'ın Oluşum Döneminde Başat Türlerin Eleştirel Söylem Üzerinden Tanımlanması (1948-1959). *Doğu Batı Düşünce Dergisi*(72), s. 27-65.
- YILDIRIM, Y. (2019). Fransız Devrimi'nde Yurttaşlık ve Etkilerine Dair Bir Değerlendirme. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21, s. 251-271.
- YILDIZ, T. (2012). "Piyasadan Endüstriye, Melodramdan Mitolojiye" Sinemanın Yarım Kalan Hikâyesi: 1950-1980 Yılları Arasında Türk Sineması Eleştirisi. *Milli Folklor Dergisi*, 12(96), s. 148-156.
- YILMAZ, A. (2014). Uluslararası Göç: Çeşitleri, Nedenleri ve Etkileri. *Turkish Studies* , 9(2), s. 1685-1704.
- YILMAZ, N. (2004). Farklılaştıran ve Ayrıştıran Bir Mekanizma Olarak Kentleşme. *In Journal of Social Policy Conferences*(48), s. 249-267.
- YÖRÜKÂN, T. (2006). *Gecekondu ve Gecekondu Bölgelerinin Sosyo-Kültürel Özellikleri*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- YÜKSEL, M. (2002). Modernleşme Bağlamında Hukuk ve Etik İlişkisine Sosyolojik Bir. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 51(1), s. 177-195.
- YÜKSEL, M. (2003). Modernleşme ve Mahremiyet. *Kültür ve İletişim Dergisi*, 6(1), s. 75-108.
- ZENCİRKIRAN, M. (2019). *Sosyoloji*. Bursa: DORA Basım-Yayın Dağıtım Ltd. Şti.
- ZÜRCHER, E. J. (2022). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. (Y. SANER, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

ÖZ GEÇMİŞ

Ad Soyad: Emine YILDIRIM	
Eğitim Bilgileri	
Lisans	
Üniversite	Sakarya Üniversitesi
Fakülte	Fen-Edebiyat Fakültesi
Bölümü	Sosyoloji Bölümü
Yüksek Lisans	
Üniversite	Sakarya Üniversitesi
Enstitü Adı	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anabilim Dalı	Sosyoloji
Programı	Sosyoloji
Makale ve Bildiriler	
1. Yıldırım E. (2016). Hira İ., Türk Televizyon Dizilerinde Oryantalist Yansımalar: Muhteşem Yüzyıl Örneği, PESA Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi 2. Yıldırım E., Arslan Ö. E., Sert S. (2023). Yabancılaşmanın Umutsuzluk İle İlişkisi: Alanya'daki Gençler Üzerine Bir Araştırma, Sosyal Bilimler Elektronik Dergisi (SBedergi) 3. Şan M. K., Yıldırım E. (2023). Eritme Potasından Kültürel Çoğulculuğa Amerikan Deneyimi: “Crash/ Çarpışma” Filmi Bağlamında Bir Çözümleme, Abant Sosyal Bilimler Dergisi 4. Şan M. K., Yıldırım E. (2018). Türk Misafirperverliğinin Suriyeli Göçmenler Karşısındaki Durumunun Televizyon Haberleri Bağlamında Değerlendirilmesi, , Göç Mültecilik İnsanlık Kartepe Zirvesi , (26.10.2018 -28.10.2018)	