

**TOPLUMSAL DEĞİŞME VE TÜRK SİNEMASI**

**- KENTE GÖÇ EDEN İNSANIN**

**TÜRK SİNEMASINDA DEĞİŞEN PROFİLİ -**

**(Doktora Tezi)**

**Gölseren GÜÇHAN**

**ESKİŞEHİR**

**Amolu Üniversitesi  
Merkez Kütüphane**

TC Anadolu Üniversitesi

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**TOPLUMSAL DEĞİŞME VE TÜRK SİNEMASI**  
**- KENTE GÖÇ EDEN İNSANIN**  
**TÜRK SİNEMASINDA DEĞİŞEN PROFİLİ -**

(Doktora Tezi)

Gülseren GÜÇHAN /

Danışman:

**Prof.Dr.Korkmaz ALEMDAR**

Eskişehir, 1991

## ÖZET

Türkiye geleneksel tarım toplumundan sanayileşmekte olan bir topluma doğru hızla değişmektedir. Değişmenin hızı ve yönü en etkili dinamiğin "iç göç" ve bağlı olarak "kentleşme" olgusu olduğunu göstermektedir.

Değişmekte olan bir toplumda ne tür değişmelerin ortaya çıktığının araştırılması, değişimin izlenmeye ve yönlendirilmeye çalışılması önemli bir sorunsal olmaktadır.

Genel olarak tüm sanatlar ve kitle iletişim araçları değişmenin yönelimlerini, hızını ve biçimini yansıtırlar. Bu nedenle toplumsal değişmeyi yeterince kavramak için, sanat ve kitle iletişim araçlarını gözlemleyip, bu araçların kitlelere "nasıl bir içerik" sunduklarını çözümlenmek önem kazanmaktadır.

Sinema, geniş kitlelerde ortak bir görüş yapma işlevine sahip olan, kültürel yaşama biçim(ler) verebilen güçlü bir sanattır, kitle iletişim aracıdır. Yaratıldığı toplumun/kültürün bazen doğrudan bazen de dolaylı ve karmaşık bir yansımasıdır.

Bu araştırma, iç göç sonucu oluşan kültürel değişmelerin Türk sinemasındaki yansımalarını inceleme amacını taşımaktadır. Türk sinemasının 1964-1985 yılları arasında yapılan ve kente göçü konu alan filmlerin içerikleri, toplumsal/kültürel değişmeyi yansıtmaya özellikleri açısından çözümlenmiştir.

Birinci bölümde toplumbilimin, toplumun değişme, kentleşme konularındaki kaynakları ile Türkiye'de iç göç sürecini inceleyen araştırmalardan yararlanılmıştır. Toplumsal değişmelerin nasıl, ne biçimde gerçekleştiği, kentleşme olgusunun genel nitelikleri ve Türkiye'de iç göç sürecinin başlangıcından günümüze geçirdiği aşamalar nedenleri ve sonuçları ile ele alınmıştır.

İkinci bölümde sinemaya toplumbilim yaklaşımındaki kaynaklar derlenerek; sinemanın bir kitle iletişim aracı, toplumsal bir "kurum", bir yansıtıcı ve şekil verici araç olarak işlevleri, filmlerin toplumsal içeriği ve toplumla ilişkileri konularına yer verilmiş, Türk sinemasının tarihsel gelişimi, toplumla ilişkileri açısından değerlendirilmiştir.

Üçüncü bölümde, örneklem olarak seçilen filmlerin içerikleri, Türkiye'de iç göç sürecinin geçirdiği aşamalarla ilişkilendirilmiş ve çözümlenme şu başlıklar altında yapılmıştır: Kente Göç Edenlerin Sosyo-Ekonomik Kimliklerinde Değişmeler, Göçün Nedeninde Değişmeler, Kentte Karşılaşılan Toplumsal Sorunlarda Değişmeler, Göç Edenlerin Kentteki Toplumsal İlişkilerinde Değişmeler, Göç Edenlerin Yaşam Biçimlerinde Değişmeler, İç Göç Filmlerinin Temâlarında Değişmeler.

Sonuç bölümünde, iç göçle oluşan Kültürel Değişmelerin, incelenen dönem içindeki niteliği ve yönelimleri saptanmış, filmler aracılığı ile toplumun iç göç olgusuna bakış açısındaki değişmeler irdelenmiş ve Türk sinemasının toplumsal değişmelerin ne ölçüde yansıtıcısı olabildiği tartışılmıştır.

## ABSTRACT

Türkiye has rapidly been changing into an industrialized country during the last decades. The speed and the direction of this change indicate that the most important and dominant dynamics of growth are "domestic immigration" and "urbanization".

Research on "what type" of change, and the attempt to follow and manipulation of the change is an important problem.

Generally, all art forms and mass communication media reflect the speed, direction and form of the change. For this reason, observation and analyses of what is presented via mass media and arts is crucial in order to conceive of the social changes correctly.

Cinema is an art, on the other hand, it is one of the mass communication media which has got great potential for shaping cultural life and creating collective point of views on masses.

Cinema itself, in a sense, is a direct and complicated reflection of its own culture.

The aim of this research is the study in Turkish cinema of the reflections of cultural change as the consequences of domestic immigration.

The theme of the selected and examined (fiction-feature length) films are about domestic immigration, and these films were made between 1964-1985. These films were analyzed in terms of their reflection of social change in mind.

The thesis consists of an introduction followed by three chapters.

Chapter one is concerned with relevant sociological topics such as changing, immigration and urbanization with special emphasis on Türkiye.

Chapter two deals with the criticism of established sociological studies; the functions of cinema as a medium which reflects the society and gives the forms to cultural life. Historical development of Turkish cinema is examined from the angle of its relations with the society.

Chapter three is a case study of social problems mentioned above that are to be found in selected movies. The main topics concentrated are:

- The changing of the socio-economic identities of immigrants.
- The changing of the causes of immigration.
- The changing of the social relationships of immigrants in the urban areas.
- The changing of immigrant's way of life.
- The changing of the themes of the movies about immigrants.

In the conclusion, the author tries to find out the characteristics and the direction of cultural change in Turkish society as a result of immigration. How far the Turkish film can reflect this social change due to immigration, and the variations of reflections of such changes in the Turkish film have been discussed.

## ÖNSÖZ

Türkiye'de, sinema alanındaki bilimsel araştırmalar içinde Türk sinemasına yeterince ilgi duyulduğunu söyleyebilmek güçtür. Yaşadığı toplumun sinemasının, üzerinde konuşulur, araştırılır, tartişılır ve zenginleştirilir bir sinema olması arzusunu taşıyan araştırmacı için, bu alanda "bir şeyler yapmak" vazgeçilmez bir önem taşımaktadır.

Türk sinemasına, genel değerlendirmelerin ötesinde daha "yakın plan"larla bakmak, örneğin, toplumsal/kültürel değişmelerle etkileşimini, yansımalarını, bu olgu karşısındaki "tavrı"nı ortaya çıkarmak, sinemamız üzerindeki tartişmaları zenginleştirebilecek, (biraz) göz ardı edilen bir başka boyutu gündeme getirebilecektir. Türkiye'de Sinema Toplumbilimi konusundaki çalışmaların bu alanda önemli bir birikim oluşturabilecek yoğunlukta olmadığı görünmektedir.

Bu araştırmanın konusu; hızlı değişme süreci içindeki Türk toplumunda, Türk sinemasının bu değişimden "nasıl" etkilendiği ve bunu filmlerinde "ne şekilde" yansıttığı sorusunun yanıtlarını aramak üzerinedir.

Araştırmanın gerçekteştirilmesi sırasında konunun önemini, incelenmesindeki gerekliliği vurgulayarak araştırmam için bana cesaret veren, ilgi ve katkıları ile beni yönlendiren danışmanım Prof.Dr.Korkmaz Alemdâr'a, çalışma süresince aynı kaygıları taşıyarak bana destek olan Yrd.Doç.Dr.Merih Zıllıoğlu'na, arşivlerde bulunmayan filmini bana gönderme inceliğini gösteren yönetmen Duygu Sağıroğlu'na, yardımları için teşekkür ederim.

Gülseren Güçhan

## İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No</u>
ÖNSÖZ .....	iv
İÇİNDEKİLER .....	v
ŞEKİLLER .....	vi
GİRİŞ .....	1
<b>BİRİNCİ BÖLÜM</b>	
<b>1. TOPLUMSAL DEĞİŞME VE İÇ GÖÇ .....</b>	<b>20</b>
A. TOPLUMSAL DEĞİŞME TANIMI, BOYUTLARI .....	20
B. TÜRKİYE'DE KENTLEŞME VE İÇ GÖÇ .....	28
1. Kentleşmenin Tanımı, Genel Nitelikleri .....	28
2. İç Göç Nedenleri ve Sonuçları .....	32
3. Göç Edenlerin Kentle Bütünleşme Süreçlerinde Toplumsal/Kültürel Değişmeler .....	38
a. Sınıfsal Sorunlar, Siyasal Toplumsallaşma .....	41
b. Göç ve İş .....	45
c. Göç ve Konut .....	49
d. Göç Edenlerin Aile İçi İlişkileri ve Çevre İle İlişkiler .....	53
e. Göç Edenlerin Yaşam Biçimlerinde Değişmeler .....	61
<b>İKİNCİ BÖLÜM</b>	
<b>1. SİNEMA VE TOPLUM .....</b>	<b>67</b>
A. BİR KİTLE İLETİŞİM ARACI OLARAK SİNEMA .....	70
B. TOPLUMSAL BİR "KURUM" OLARAK SİNEMA .....	72
C. BİR "YANSITICI" VE "ŞEKİL VERİCİ" OLARAK SİNEMA .....	77

	<u>Sayfa No</u>
D. FİLMLERİN TOPLUMSAL İÇERİĞİ VE TOPLUMLA İLİŞKİLERİ .....	80
<b>2. TÜRK SİNEMASININ TARİHSEL GELİŞİMİ VE TOPLUMLA İLİŞKİLERİ .....</b>	<b>82</b>
A. İLK UYGULAMALAR, SAVAŞ BELGESELLERİ, TİYATROKULARIN ETKİSİ .....	83
B. SİNEMACILAR DÖNEMİ, AKIMLAR, KURAMLAR, SİNEMANIN TOPLUMSAL OLAYLARLA BULUŞMASI .....	88
C. 1970 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA YENİ OLUŞUMLAR .....	98

### ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

<b>1. KENTE GÖÇ EDEN İNSANIN TÜRK SİNEMASINDA DEĞİŞEN PROFİLİ .....</b>	<b>107</b>
A. FİLMLERİN İÇERİKLERİNİ OLUŞTURAN ÖGELER .....	107
1. Filmlerin Kimlikleri .....	107
2. Filmlerdeki Karakterlerin Sosyo-Ekonomik Kimlikleri .....	110
3. Filmlerde Görülen Temel Mekânlar .....	114
4. Değer, İnanç ve Beklentileri Yansıtan Diyaloglar .....	118
B. FİLMLERİN İÇERİKLERİNDE DEĞİŞMELER .....	138
1. Kente Göç Edenlerin Sosyo-Ekonomik Kimliklerinde Değişmeler .....	138
2. Kente Göçün "Nedeni"nde Değişmeler .....	141
3. Kentte Karşılaşılan Toplumsal Sorunlarda Değişmeler .....	147
a. Sınıfsal Sorunlar .....	147

	<u>Sayfa No</u>
b. İş/Çalışma Sorunları .....	153
c. Göç Edenlerin Yaşama Alanları ve Kentsel Mekânlarla İlişkileri .....	163
<b>4. Göç Edenlerin Toplumsal İlişkilerinde</b>	
Değişmeler .....	173
a. Aile Yapısı .....	173
b. Kadın-Erkek İlişkileri .....	174
c. Kuşaklararası İlişkiler .....	180
d. Çevre İle İlişkiler .....	183
<b>5. Göç Edenlerin Yaşam Biçimlerinde Değişmeler ...</b>	<b>193</b>
<b>6. İç Göç Filmlerinin Temalarında Değişmeler .....</b>	<b>200</b>
<b>SONUÇ .....</b>	<b>203</b>
<b>EK-I: FİLM ÖYKÜLERİNİN ANLATIM SÜREÇLERİ ...</b>	<b>214</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>271</b>

## ŞEKİLLER

	<u>Sayfa No</u>
Şekil 1.1 Sinema Yapımlarının Kitle Kültürünün Diğer Şekilleri İle Olan İlişkileri .....	71
Şekil 1.2 Sinemanın Kitle İletişim Araçlarının Oluşturduğu Kültür Yaşamındaki Merkezi Yeri .....	73
Şekil 1.3 Sinemanın Toplumsallaştırma Modeli .....	74

## GİRİŞ

Türkiye'de toplumsal değişimin son otuz yıllık dönem içinde ivme kazandığı görüşü, yaygın olarak kabul edilen görüştür. Bu olgu toplumbilimciler tarafından neredeyse "kabuk değiştirme" biçiminde dile getirilmektedir. Değişimin, bir yandan toplumda ne gibi yapılanmalara yol açtığı, toplumun ne ölçüde "modernleşebildiği" tartışılırken; bir yandan da geleneksel olanın artık kolayca gözlemlenebilir biçimde çözülmeye uğradığına da dikkat çekilmektedir.<sup>1</sup>

Değişmekte olan bir toplumda, ne tür değişmelerin ortaya çıktığının araştırılması, değişimin izlenmeye ve yönlendirilmeye çalışılması, toplumsal yaşamın koşulları üzerinde denetim kurma becerisine sahip toplumlarda önemli bir sorunsal olmaktadır. Gelişmekte olan toplumlarda ise bu daha yaşamsal bir önem taşımakta, değişimin getirebileceği çalkantı ve bunalımları sağlıklı yapılanmalara kanalize edecek çözümler, değişimin izlenmesi ve yönlendirilmesini gerekli kılmaktadır.

Türkiye'de toplumsal yapı ve kültürün değişme eğilimlerinin başlıcaları nelerdir, değişim hangi kültürel ögelerde göze çarpıcı biçimde ortaya çıkmakta, ne tür yapılanmalar oluşmaktadır, kısaca içinde yaşadığımız 1990'lar Türkiye'si nasıl bir toplumdur?...

Türk toplumunun yapısı, değişme biçimi ve yönelimleri, değişimin en etkili dinamiğinin "İç göç" ve bağlı olarak "Kentleşme" olgusu olduğunu göstermektedir.

Sanayileşme ve ekonomik gelişmelerin geleneksel üretim biçimlerini yıkarak, geçimlerini sağlamak üzere insanları kendi hallerinde yaşadıkları topraklardan koparıp, başka bölgelere göçü başlatması, ilk sanayi

<sup>1</sup> Emre Kongar, *Türkiye'nin Toplumsal Yapısı*, 3. Basım, Bilgi Yayınevi, 1979, s. 36.

toplumlarından günümüze dünyanın pek çok yerinde hâlâ sürmektedir. Bu yaygın yer değiştirme ve yeniden yerleşme hareketi ile geleneksel kimlik ve topluluk biçimleri de yerinden oynamaktadır.

Çok partili siyasal yaşama geçişle Türkiye'nin gündeminde de iç göç ve kentleşme olgusunun önemli hale geldiği görülmektedir. Bu olguyu; ortaya çıkış nedeni, boyutları ve sonuçları ile araştıran çeşitli araştırmaların, Türkiye'de kentleşmenin niteliği ile ilgili yapılan tanımlamalarında, üzerinde birleşilen ortak nokta şu olmaktadır; "Türkiye'de kentleşme, sanayi ve hizmetlerdeki (sağlık, ticaret, ulaşım, haberleşme) gelişmenin sonucu olan bir kentleşme değil, tersine kırsal kesimdeki yapısal bozuklukların nüfusu köylerden itici etkilerinin sonucu olan, sağlıklı bir kentleşmedir."<sup>2</sup>

Göçlerin kentlerin geleneksel yapılarında sarsıcı değişimlere yol açan çok boyutlu sonuçları içinde en çok sözü edilen "gecekondulaşma" ve beraberindeki kültürel sorunlar olmuştur. Önceleri, göçedenlerin "ne olursa olsun başlarını sokma" kaygısı ile yarattıkları bu kolay konut edinme şekli, daha sonra bu kaygının ötesinde, farklı beklentileri yerine getirme şekli olmuştur. Gecekondu, evi olmayanların geleneksel imece yönteminden yararlanarak kendi emekleri ile yaptıkları bir barınak değildir artık. Tersine, altındaki toprağın sağladığı rantın paylaşılmasına yarayan bir kazanç aracı<sup>3</sup> olmuştur.

<sup>2</sup> Cavit Orhan Tütengil, **Kırsal Türkiye'nin Yapısı ve Sorunları**, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1979, s. 42.

<sup>3</sup> Kentleşme ve gecekondulaşma ile ilgili sayısal verilerden bazıları olayın günümüzdeki boyutlarını sergilemektedir; (Kaynak: **D.İ.E. 1990 Nüfus Sayımı Geçici Sonuçları**, DIE Matbaası, Ankara, 1990.)

Türkiye'nin nüfusu: 57 milyon (yaklaşık) Yıllık nüfus artış hızı: binde 23,46, Nüfusun %55,5 kentlerde yaşamaktadır.

Kırsal nüfusun artış hızı: %0,9

Kentsel nüfusun artış hızı: %4,5

İstanbul'daki göç hızı için örnek: Nüfus sayısı: 8 milyon (yaklaşık)

Nüfus artışı: Yılda 500 bin kişi (yaklaşık)

Gecekondu sayısı: 1980'de 138 bin, 1990'da 250 bin (yaklaşık)

"Büyük kentin taşı toprağı altındır" şeklindeki yaygın görüşün, göçün ortaya çıktığı yıllardan günümüze epey değiştiği, gelenlerin "altın" değil, "bozuk para" bulmanın bile güçlüğüne farkında olmasına rağmen kentlere göçün arkası kesilmemektedir. Bu konudaki tartışmalar, göçün ardında yatan temel nedenin ekonomik olduğunu, işsizlik, geçim sıkıntısı gibi sorunların varlığı değişmedikçe göçlerin de sürüp gideceğini belirtmektedir.<sup>4</sup>

Öte yandan göç olgusunda bireysel nedenlerin de etken olduğu, özellikle kitle iletişim araçlarının yaygın kullanımının bireylerde "daha iyi bir yaşam", "daha fazla tüketim", "eğitim, iş vb. olanaklarından yararlanma" gibi beklentilerin artmasına neden olduğuna da dikkat çekilmektedir. Bu durumda, değişiklik beklentilerini kendi mekanında gerçekleştiremeyen bireylerin yeni olanaklar araması göçün de nedeni olmaktadır.

Türkiye'nin toplumsal kültürel yapısını derinden etkileyen iç göç ve kentleşme sorunlarının kentlere yansıyan görünümü, kır ve kent kültürünün birarada yaşanmasından doğan çelişkiler, geleneklerinden kopmuş ama bütünü ile de kentli olamamış insanlar ve bu insanların kimlik arayışları sonucu "arabesk" adı ile anılan farklı bir yaşam tarzının yaygınlaşmasıdır.

Türkiye'de böyle bir olgu bütün şiddeti ile yaşanıp, bilim adamları, politikacılar bu olgu üzerinde düşünmeye, açıklamalar getirmeye, çözümler bulmaya uğraşırken; sanatçılar da yaratılarında soruna duyarsız kalmamışlar, yaşamımızdaki etkilerini yansıtmaya çalışmışlardır. Toplumsal değişmeye ilişkin temaların özellikle edebiyat ve sinemada en geniş biçimde yansıma bulduğu söylenebilir. Ancak sinemanın, kitlelere ulaşabilirliğindeki kolaylık yüzünden, bu yansıma işlevinde diğer sanat dallarına göre daha etkili olduğu ileri sürülebilir.

---

<sup>4</sup> Ruşen Keleş, "Kentleşmenin Neresindeyiz", Cumhuriyet, 31 Aralık 1990, s. 2.

Genel olarak tüm sanatlar ve kitle iletişim araçları, değişimin kurumlar ve toplumsal ilişkiler düzeyindeki biçimlerini, hızını yönelimlerini yansıtır. Aynı zamanda bunlardan destek alarak izleyicileri üzerinde de etkin olurlar. Bu araçların genel etkilerinin ve işlevlerinin "kültürel değişmeye zaman içinde uyumlanma sürecini kısaltma"<sup>5</sup> olduğu söylenmektedir.

Bu nedenle, toplumsal değişmeyi yeterince anlayıp izlemede sanat ve kitle iletişim araçlarının gözlemleyip, bu araçların kitlelere "nasıl bir içerik" sunduklarını çözümlmek önem kazanmaktadır. Toplumsal değişmeyi izlemede bir toplumun kültürel yaşamına ait tüm verilerden; kılık-kıyafet, dil, gelenekler kullanılan eşya ve mekânlar vb. yararlanmak mümkündür. Ancak sinema bir anlamda bütün bu verilerin hepsini barındıran ve aynı anda izleyiciye sunan bir araç olarak görünmektedir. Bu nitelikleri ise sinemaya, toplumsal değişmeyi izlemede diğer sanat ve iletişim araçları içinde öncelikle yer vermeyi gerektirmektedir.

Sinema, iletileri ile geniş kitlelerde ortak bir görüş yaratma işlevine sahip, olan kültürel yaşama biçim (ler) verebilen güçlü bir sanattır, kitle iletişim aracıdır; ait olduğu toplumun/kültürün bazen doğrudan, bazen de dolaylı ve karmaşık bir yansımasıdır. Çünkü tüm filmler yaratıcılarının bilgi ve deneyimleri ile olduğu kadar bu filmleri görmek isteyen geniş halk kitlelerinin de eğilim ve istekleri sonucu ortaya çıkmaktadır. Sinema yaratıcısı, gördüklerini, yaşadıklarını bir değerlendirme süzgecinden geçirir, onlara kendi dünya görüşünü, kimi zaman da öncülük edebilen düşünce, duyuş ve yorumlarını ekleyerek sanatsal bir eylemle tüketicisine aktarır. Sinema salt bir yansıtan değil; sorgulayan, açıklayan, yorumlayan, yönlendiren ve (her sanat dalı gibi) duyarlılık yaratan bir sanattır.

"İçinde yaşadığımız yüzyılın kolektif dili"<sup>6</sup> olduğu söylenen sinemanın, günümüzde bu işlevini televizyona bıraktığı tartışılıyor olsa da,

<sup>5</sup> Merih Zillioğlu, *Sinematografik Bilim-Kurgu Yayınlarının Çocukların Dünya Görüşünün Oluşumu Üzerindeki Etkileri*, Anadolu Üniversitesi A.Ö.F. Yayınları, No: 159, Eskişehir, 1986, s. 16.

<sup>6</sup> B.Bertolucci, "İmparator'a 9 Oscar ..." *Cumhuriyet*, 23 Nisan 1989, s. 13.

kimi nitelikleri onun, diğer iletişim araçları ve sanatlar içinde hâlâ ayrıcalıklı bir yeri olduğunu söyleyebilmeyi kolaylaştırmaktadır. Örneğin; Aristo'nun tiyatroya yakıştırdığı "mimesis" etkisini günümüze taşıması, toplu seyrin içerdiği paylaşma ve arınma duygularını yaşatması; çok kanallı TV'leri başında yalnızlaşmış, ortak kültürel yaşamı unutmuş kitlelere birlikte yaşayabilecek düşleri sunması ve hepsinden önemlisi "duyarlılık yaratması", önemini belirleyen farklılıklarıdır.

Sinema yönlendirilerek, yansıtarak duygu ve düşünceleri boyutlandırıp, zenginleştirerek toplumun "bakış açısı"na katkıda bulunmakta, ayrıca üzerinde çok az şey bilinen konular hakkında da ortak bir görüşün oluşmasına yardım etmektedir. Genel olarak tüm sanatlar belli bir dünya görüşünü, yaşama biçimini yansıtırlar. Ancak sinema önemli bir özelliği ile diğer sanatlardan ayrılmaktadır. Bu ayrılık sinemanın doğasından kaynaklanır. Çünkü J.Mitry'in de belirttiği gibi "sinema, nesnel ve somut yanı aracılığı ile toplumsal gerçekliliğin ya da yaşanan olayın tam olarak içinde yer almaktadır."<sup>7</sup>

Toplumu ile ilişkileri çerçevesinde değerlendirildiğinde sinemanın, (anlattıklarının içeriği ne olursa olsun) hiç bir zaman değer yargılarından, hattâ ideolojik ve politik eğilimlerden uzak olmadığı görülür. Buna ticari sinemanın ürünlerinin de dahil olduğunu söylemek mümkündür.<sup>8</sup>

Filmlerde görülenlerin toplumsal içeriği ve yapısı nedir? Başka bir deyişle, film ile toplumsal yaşam arasında ne tür bir ilişki vardır? Filmler, içinden çıktıkları toplumları iyi ya da kötü nasıl yansıtmakta, seyirciye neleri iletmektedirler?

Film içeriklerinin neyi ilettiği, hangi iletileri aldığımız konusu, sinema-toplum ilişkisini kuran batılı kaynaklarda geniş olarak incelenmiş bir konudur. 1929-1933 yılları arasında gerçekleştirilmiş Payne Fonu

<sup>7</sup> Oğuz Adanır, "Jean Mitry ile Sinema Üzerine Bir Söyleşi", *Adam Sanat Dergisi*, Aralık 1989, No: 13, s. 69.

<sup>8</sup> G.Jowett, J.M.Linton, *Movies as Mass Communication*, Sage Publications, London, 1980, s. 109.

araştırmaları bu konudaki ilk araştırma sayılmaktadır.<sup>9</sup> Bu araştırmalarda "çocukların sinemadan uzak tutulması" için öneriler bile geliştirilmiştir. Aynı çerçevede S.Kracauer'in, Dışavurumcu Alman Sineması'nın ortaya çıkışı ile, iki dünya savaşı arasında Alman toplumunun karakteristik özellikleri ile ilişki kuran çalışması<sup>10</sup> örnek gösterilebilir.

Bu konudaki araştırma örneklerini çoğaltmak mümkün; D.B.Jones'un savaş döneminde yapılan Hollywood filmlerinin içerik çözümlemesi<sup>11</sup>, Reisman'ın, popüler filmlerdeki değer yargılarını çözümlediği araştırması<sup>12</sup> gibi.

F.Kalkan, sinema ile toplum ilişkilerini irdeleyen literatürün geniş bir taramasını yaptığı kitabında, tarihsel süreç içinde bu konuda üç eğilimin görüldüğünü söylemektedir: İletişim araçlarının insanları etkilemede "mutlak" bir güce sahip oldukları kuramından yola çıkan araştırmalar, kitle iletişim araçlarının var olan tutum ve davranışları değiştirmede ancak "pekiştirdiği"ni öne süren Klapper (The Effects of Mass Communication 1960)'in kuramından hareket eden araştırmalar ve gerek "etki", gerekse "pekiştirme" kuramlarından kaynağını alan, kitle iletişim araçlarının insanlara ne yaptığının değil, insanların bu araçlarla ne yaptığının önem kazandığı araştırmalar.<sup>13</sup>

Sinema-toplum ilişkileri üzerine araştırmalar farklı sonuçlara da ulaşsalar, çıkış noktası çoğu kez aynı olmuştur. Bu çıkış noktası sinemanın, toplumun yaşam tarzının ve kültürünün biçimlenmesinde etkili bir araç olduğudur.<sup>14</sup>

<sup>9</sup> W.W.Charters, *Motion Pictures and Youth*, New York, Macmillan Co, 1983.

<sup>10</sup> Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler*, Princeton Univ.Press, Princeton, 1947.

<sup>11</sup> Dorothy B.Jones, *Hollywood War Film*, Hollywood Quartely, Cilt I, 1945.

<sup>12</sup> David Reisman, *The Lonely Crowd*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1950.

<sup>13</sup> Faruk Kalkan, *Türk Sineması Toplumbilimi*, Ajans Tümer Yayınları, İzmir, 1988, s. 34-36.

<sup>14</sup> A.k., s. 4.

A.B.D. sinemasının topluma iletteği iletileri ve ortak değerleri saptayan; Hollywood filmlerinin inançları, tavırları ve değerleri ile Amerikan toplumunun o anki inançları, tavırları ve değerlerinin aynı telden çaldığını söyleyen Linton'a göre toplumdaki egemen ideoloji, filmlerde sunulan ideoloji ile daha da güçlenmektedir.<sup>15</sup> "Sinemanın Amerikalıların eğitimine yaptığı en belirgin katkı, onlara yanlışları doğru hale getirmenin, kendi mevcut kurumlarının gücü dahilinde olduğunu öğretmektir" diyen Bergman ise, sinemanın bunu nasıl gerçekleştirdiğinden de şöyle söz etmektedir; "Bunu perdeyi gizli komünistlerle doldurarak değil; ümidi ve başarıyı yansıtarak yaptılar. Kişisel teşebbüslerin hâlâ başarı getirebileceğini, federal hükümetin çok iyi bir bekçi olduğunu ve bizim sınıfsız, aynı kapta eriyen bir ulus olduğumuzu söylediler."<sup>16</sup>

Zaman zaman, toplumda baskın olan ideolojiyi aşıp geçmeyi deneyen yaratışların olduğu, ve bunların bazen öncü filmler olarak sinema tarihine geçtiği de bilinen bir gerçektir. Ancak, bir bütün olarak değerlendirildiğinde, bir ülke sinemasında filmlerin içerikleri ile baskın ideolojilerin yanyana gittiği ve herhangi bir konuda sinemanın yansıtıklarının değişmesinin, toplumun geniş bir kesiminde, bu konuya ait değer yargıları ve bakış açısındaki değişme ile yakından ilgili olduğu görülmektedir. Toplumsal değişme ile film içeriklerinin değişme ilişkisini gösteren örnekleri sinema tarihinde kolayca bulabiliriz. Örneğin; A.B.D. sinemasının Western'lerinin, "beyazları yok etmek isteyen, vahşi kızılderilileri", uzunca bir dönem "beyazları yok etmeye ve vahşi olmağa" (filmlerde) devam etmiş; kızılderililerin "insan" olduklarını ve yok etmek değil, yok olmamak yolunda savaştıklarını söyleyen filmler ise, çok uzun bir zaman sonra; **Blue Soldiers** (1970), **Little Big Man** (1970), **Dances With Wolves** (1990) ortaya çıkmıştır.

<sup>15</sup> G.Jowett, J.M.Linton, A.k., s. 109.

<sup>16</sup> A.k., s. 108.

Aynı şekilde Hollywood, Vietnam konusuna da istekle yaklaşmamıştır. Çünkü önceki savaşlarda olduğu gibi "mutlu son" yoktur.<sup>17</sup> **The Deer Hunter** (1979), **Coming Home** (1982) gibi filmlerdeki "savaştan dönen askerin içine düştüğü bunalım" temasının, "Amerikalıların Vietnam'da ne işleri olduğu"nu sorgulayan, daha eleştirel temalara dönüşümü yakın yıllarda olmuştur; **Platoon** (1988), **Born on the Fourth of July** (1989) filmleri gibi.

Sinemayı sanatsal ve estetik değerlendirmelerin ötesinde bir kültür aracı olarak ele alan yaklaşımların, bu sanatı daha iyi anlamamıza yarayacak katkıları olduğu bir gerçektir. Çünkü tek başına film kuramları sinemayı anlamamıza yetmemektedir. Sinemanın ve filmlerin toplumbilimsel çözümlenmeleri kuramsal bir baz oluşturmada en az film kuramları kadar önemlidir.<sup>18</sup>

Sinema kuramcılardan C.Metz'in şu sözleri de aynı görüşü vurgulamaktadır: "Sinema çalışmaları toplumsal yapı çalışmaları ve tarihsel eleştiriye içeren bir bakış açısının ufku içinde yer almalıdır."<sup>19</sup> Özerk bir sinema biliminin gelişmesi için bu yol önemli ve gerekli görünmektedir.

Türk sineması kendi toplumu ile ne tür ilişkiler kurmuştur, sinemamızın kültürel yaşamımızda nasıl bir yeri vardır? Sinema toplumun gündeminde olan olgular içinde hangilerini dile getirmiştir, çoğu kez yinelenildiği görülen konuların ve temaların, toplumsal yaşamda karşılığı var mıdır?

Kuşkusuz karmaşık bir ilişkiler sistemi olan toplumsal yapı içinde sinemanın yerini saptamak kolay bir iş değildir. Çünkü sistem içindeki öğelerin birbirleri ile etkileşimi kaçınılmaz olarak sinemanın, toplumsal-kültürel yapı içindeki konumunu etkilemektedir. Toplumun düşünsel platformunun gelişkinliği olduğu kadar, ekonomi, teknoloji vb, öğelerin

<sup>17</sup> Ertan Yılmaz, "Vietnam Filmleri ...", **Beyazperde**, No: 7, Mayıs 1990, s. 46.

<sup>18</sup> F.Kalkan, A.k., s. 1.

<sup>19</sup> Georgeasis Cozyris, **Christian Metz and Reability of Film**, Arno Press, New York, 1980, s. 116.

gelişme düzeyi de Türk sinemasının gelişmesinde etken olmaktadır.

Türkiye'de sinemanın diğer sanat dallarından "ayrılmış" olduğu söylenen<sup>20</sup> "geniş kitlelere ulaşma özelliği" (özellikle 1960-70 arası dönemde) göz önüne alınırsa, Türk sinemasına kayıtsız kalmak olanaklı değildir. Nitelikli ya da sıradan tüm filmleri ile Türk sineması, Türk toplumunun ortalama kültür düzeyini yansıtmaktadır.

Türk sinemasında herhangi bir toplumsal sorun ya da temayı işleme eğilimlerinin, 1960'lı yıllardan itibaren başladığı söylenebilir. Sinema bu dönemde ülkedeki toplumsal ve siyasal gelişmelere, çalkantılara, hükümet değişikliklerine, bunların getirdiği özgürlüklere ya da çoğunlukla sınırlamalara duyarlı olmağa başlamış, tabu sayılan konular ve sorunlar ilk kez ele alınmıştır.<sup>21</sup>

1960'lı yılların Türk sineması özellikle 27 Mayıs devriminin ve bunun topluma getirdiklerinin büyük ölçüde etkilerini taşır. Bu dönemde toplumun gündemine yeni girmiş kimi olguların sinemada yansımalarının örneklerini bulmak mümkün. Örneğin, **Şafak Bekçileri** (1963 Halit Refiğ) 27 Mayıs Devrimi'ni yapan Türk silahlı Kuvvetleri'nin rolünü, ülkedeki ilerici-gerici çatışmasını işler. Ertem Göreç, grev ve sendikalaşma konusuna ilk kez değinen film olan "**Karanlıkta Uyananlar**"ı çevirir. **Şehirdeki Yabancı** (1965 Halit Refiğ), işçi sorunları, aydının yabancılaşması konularını yansıtan ilk film olur. Bu örnekleri çoğaltmak mümkün. Burada kısaca değinilmek istenen; toplumun güncel yaşamındaki yeni oluşumları yansıtması açısından, Türk sinemasında 1960'lı yılların bir başlangıç sayılabileceğidir.

Sinema ilk nitelikli ürünlerini verirken, aynı dönemde akımlar, gruplaşmalar ve film enflasyonu da yaşanmakta, "yeşilçam tarzı" adı verilen popüler bir sinema (daha sonraki yıllarda etkisi devam edecek olan)

<sup>20</sup> Metin Erksan, "Sinema Okullarında Tez Çalışmaları", *Ve ... Sinema*, No: 1, 1989, s. 62.

<sup>21</sup> G.Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi-II*, Metis Yayınları, 1988, s. 9.

Bu oldukça hareketli dönemde, gerek yerli gerekse yabancı sinemanın nitelikli veya sıradan filmleri ile iç içe yaşayan bir kuşak için "sinemaya gitme" vazgeçilmez bir alışkanlık olmuştur. 1960-70 dönemi Türk Sineması'nın "Umut Yılları" olarak nitelendirilmektedir.<sup>22</sup>

Aynı dönem Türk toplumunun en hızlı ve çalkantılı dönemlerinden biridir de. Daha önce (1950'ler) başlamış olan köyden-kente göç hızlanmış, sanayi yatırımları artmış, gecekondulaşma yaygınlaşmış, dış ülkelere işçi göçü başlamış ve tüm bunların etkisi ile, toplumun günlük yaşamında, değer tutum ve davranışlarında değişmeler ortaya çıkmıştır.

Türk sineması toplumsal sorunlara ilgi duyulan bu hareketli dönemde, toplumun gündeminde önemli bir yeri olan iç göç olgusuna ilk kez tutarlı bir şekilde yaklaşmaktadır. **Gurbet Kuşları** (1963 Halit Refiğ) Türk sinemasının köyden kente göçü sorunsal olarak işlediği ilk ürünüdür. İç göçün Türkiye'de başlangıcı 1950'lere uzansa da sinemada yansımalarının 1960'larda görünmesi, Türk sinemasının gelişme süreci ile ilgilidir. Sinemanın daha önceki dönemlerinin ürünleri toplumsal yaşamla ilişkileri yok denecek kadar az olan filmlerdir.

Türk sineması aslında her dönemde ve her türde "köyünden kalkıp, büyük kente gelen" insanlara yer vermiştir. Ancak göç eden insanları, göç nedenleri ile birlikte ele alan; kente uyum, karşılaşılan güçlükler, köylükentli çelişkileri vb. boyutları ile bu konuya "sorunsal" olarak yaklaşan filmlerin sayısının -konunun önemi düşünüldüğünde- pek fazla olmadığı görülmektedir.<sup>23</sup>

**Gurbet Kuşları'nın** ardından, Duygu Sağıroğlu'nun **Bitmeyen Yol** (1965) filmi, 1960'lı yılların ilk yarısında, iç göç üzerine yapılmış filmlerin

<sup>22</sup> Atilla Dorsay, **Sinemamızın Umut Yılları**, İnkilap Kitabevi, İstanbul, 1989.

<sup>23</sup> Türk sinemasında iç göç filmleri için şu kaynaklardan yararlanılmıştır:

Agah Özgüç, "Bu Güne Kadar Çevrilmiş En İyi 10 Türk Filmi", **7.Sanat Sinema Dergisi**, No: 7, 1973.

G.Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi I ve II Cilt**, 1988.

N.Özön, **Sinema-Uygulayımı-Tarihi**, 1985.

en nitelikli örneklerini oluşturdular. 1960'ların ikinci yarısında iç göç konusuna sinemanın ilgisi azalmış, Orhan Elmas'ın **Altın Şehir** (1965) filminden sonra Atıf Yılmaz, **Ah Güzel İstanbul** (1966), Feyzi Tuna, **Gecekondu Peşinde** (1967) filmleri ile kente göçü, başka konu ve öykülerin içinde bir yan tema olarak işlemişlerdir.

Türk sinemasında 1970-80 arası dönem, iç göç konusunun en çok işlendiği dönemdir. Daha önceki dönemde görülmeyen bu yoğun ilgi sırasında iç göç olgusunun boyutları giderek karmaşıklaşmış, kentlerin yapısında göç edenlerin yarattığı kültürel ikiliğin izleri görünür biçimde ortaya çıkmış, konut, istihdam, eğitim gibi sorunların varlığı önemli ölçüde artmıştır.

Lütfü Akad'ın, **Gelin** (1973), **Düğün** (1974), **Diyet** (1975) filmleri, iç göçün yoğun olarak yaşandığı bu dönemin, sinema tarihine geçmiş başarılı bir üçlemesidir. Halit Refiğ **Fatma Bacı** (1972), Kartal Tibet **Sultan** (1978), Ömer Kavur **Yusuf İle Kenân** (1979) ile göç edenleri, kent-köy çelişmesini, gecekonducuları, kentlerin toplumsal yaşamında varlığı kesinleşmiş bir olgu olarak gecekonduculunun "arabesk" yaşamını, değişmeye direnen gelenekleri yansıtmışlardır.

1970'li yılların Türk sinemasında **Umut** (1970) filmi ile Yılmaz Güney, toplumsal sorunlara gerçekçi bir biçimde yaklaşmanın temelini atmıştır. Üzerinde hemen herkesin birleştiği gibi, **Umut** filmi Türk sinemasının dönüm noktasıdır. Sinemanın, kendi toplumuna bakış açısına yeni bir anlayış getirmiş ve kendisini izleyen filmlere de temel olmuştur. Dönemin iç göç filmleri için de geçerli sayılabilecek bu etki ile sinema, göç eden insanların sorunlarına daha gerçeğe yakın bir şekilde bakmaktadır.

Türk sinemasının 1980 dönemi üzerine söylenen, araştırılan ve yazılanların çoğu, bu dönemin yeni yönetmenleri, tabu sayılan konuları, cinsellikten feminizme kadar çeşitli "moda" ve "akım"ları ile bir değişmeler dönemi olduğu üzerinedir.<sup>24</sup>

<sup>24</sup> Burçak Evren, **Türk Sinemasında Yeni Konular**, Broy Yayınları, İstanbul, 1990, s. 7.

Türk toplumunun yaşadığı hızlı değişimlerin yansıması olan sinemadaki değişimleri birinci derecede besleyen olgunun, televizyon olduğu söylenmektedir.<sup>25</sup> Televizyon özellikle yabancı diziler, genel anlamda kırsal-geleneksel ideolojiyle şekillenmiş insanlara çağdaş-kentsel yaşama biçimini tanıma olanağı getirmiş, onlara yeni ve farklı ölçütleri, değerleri sunmuştur.

Bu değişmelerin yanısıra başka olguların varlığı Türk sinemasında yaşanan çelişkili durumu göstermektedir; Türk sineması, tarihinin en büyük krizlerini ardarda yaşamaktadır, film yapmak güçleşmiştir, Türk filmi izleyicisi sinemadan uzaklaşmıştır, sinema salonları kapanmaktadır...

Sinemanın iç göç konusuna duyarlılığı 1980 sonrası filmlerinde de devam etmektedir. İç göç konulu filmler, dönemin ilk yarısı içinde yoğunluk kazanırken, sorunun yansıtılma biçiminde de değişimler görülmektedir. İç göç sürecinin sonuçları olarak da değerlendirilebilecek "çarpık kentleşme"nin alabildiğince hızlı yaşandığı, Türkiye'nin kentsel nüfus oranının ilk kez kırsal nüfusa oranla artış gösterdiği<sup>26</sup> bu dönemde, sinema, göç eden insanların kentteki sorunlarını daha farklı boyutlarda yansıtmaktadır.

Göç edenler için büyük kentin "taşı toprağı altın" olmasa da göç devam etmektedir. Gelenler oturacak bir yer bulamayınca (*Bir Avuç Cennet*-1985, Muammer Özer) eski bir hurda otobüsü kendilerine konut edinebilecek kadar kararlıdır. Artık "kentin kralı olma" düşü ( *Gurbet Kuşları* 1964) ne yolla olursa olsun "karın doyurma kavgası"na ( *At* 1983, Ali Özgentürk) dönüşmüştür. *Zügürt Ağa* (1985, Nesli Çölgeçen) toplumsal değişmelerin köy ağalarını bile topraksız bırakıp kente göçe zorladığını anlatır. Atıf Yılmaz *Bir Yudum Sevgi* (1984) de gecekondularda yaşayan kitlenin cinsellik, aşk, evlilik sorunları üzerine eğilir.

<sup>25</sup> İbrahim Altınay, "Sinemamızın Son Dönemi Üzerine Notlar", *Yeni Olgu*, No: 91, 1984, s. 10-12.

<sup>26</sup> 1985 Nüfus Sayımı Kesin Sonuçları, Devlet İstatistik Enstitüsü Yayınları, 1990.

1980'lerin ikinci yarısında, Türk sinemasının iç göç konulu filmleri (sayısal olarak) üzerinde söz edilebilecek yoğunlukta değildir. Kente göç eden insanların başka olay ve öykülerin dışında, sadece kentte tutunabilme çabaları, belki de Türk sineması için ilgi duyulacak bir malzeme olmaktan çıkmıştır. Bu bağlantıyı haklı çıkarabilecek bir neden, kentlerin eski yapısının artık büyük ölçüde değiştiği, kimin köylü, kimin kentli olduğunun belirgin bir biçimde ayrımını yapmanın zorlaştığı gerçeği, kısaca iç göçün sonuçlarının yarattığı yeni değişkenlerdir.

Türk sinemasının iç göç konulu filmlerinin içerikleri (olay örgüsü, karakter, çevre-mekân ilişkileri, ana ve yan temalar) değişim göstermektedir. Bu değişim toplumsal/kültürel yapının, kimi önemli olay ve olgulara göre adlandırılan dönemleri (1960-70)-(1970-1980) ile koşutluk içindedir. Türk sinemasının iç göç konulu filmlerinin incelenmesi ile Türkiye'de toplumsal değişimin yönü ve niteliği üzerine bilgiler edinebileceği varsayılmaktadır.

Bu araştırmanın amacı; "iç göç"le oluşan kültürel değişimlerin Türk Sineması'ndaki yansımalarını incelemektir.

Türkiye'de sinema-toplum ilişkileri üzerine kurulacak bir araştırmanın gereksinim duyacağı ilk kaynak, Türk Sinema tarihidir. Sinemayı yeterince değerlendirmede gerekli olan geçmiş dönemlerle ilgili araştırmaların sayıca az oluşu<sup>27</sup> araştırmacı için önemli bir engeldir.

Türkiye'de sinema başlangıcından ancak uzun bir zaman sonra üniversitelere girmiştir (1977). Batılı ülkelerde sinemanın bilimle tanışması için bu kadar uzun bir süre beklenmemiştir. 1940'lı yıllar batılı ülkelerde sinemanın ders olarak üniversitelere girdiği ve araştırmaların başladığı yıllardır.

Türk sineması üzerine üniversitelerdeki araştırmaların henüz bu alanda önemli bir birikim sağlayabilecek yoğunlukta olduğunu söyleme

<sup>27</sup> İki yazarın eseri dışında Türk sinemasında kapsamlı bir araştırması henüz yoktur; G.Scognamillo, Türk Sinema Tarihi (1988) ve N.Özön, Sinema-Uygulayımı-Tarihi, (1985).

olanağı yoktur.

Doğrudan sinema-toplum ilişkileri üzerinde duran az sayıdaki<sup>28</sup> çalışmaların dışında sinema alanındaki birikim; sinemayı kitle iletişim süreci içinde bir araç olarak, diğer araçlarla etkileri açısından karşılaştıran, ya da türler, yönetmenler, tek tek filmler üzerinde yapılan çözümlenmelerle, sinemaya mikro açıdan yaklaşan çalışmalardır.

Türk sinemasına bilimsel yaklaşımların sınırlı sayıda olduğu bir ortamda, gazete ve dergilerde yer alan sinema yazılarının önemli işlevler gördüğü söylenebilir. Film eleştirileri, yönetmen ve filmografileri, ve Türk sinemasının sorunları üzerine yoğunlaşan bu yazılar, çoğu kez gazete ve dergilerin arasında kalmakta, çok azı yeniden değerlendirilerek kitap halinde yayınlanmaktadır.

Türk sineması araştırmaları konusunda dikkati çeken yaygın bir eğilim; bu çalışmaların 1980 sonrası gelişmeler üzerinde yoğunlaşmasıdır. Oysa Türkiye'de sinemanın yaklaşık 70 yıllık bir geçmişi vardır. Günümüze en yakın yıllardaki bu hareketliliğin geçmişle olan bağlantıları henüz saptanmamıştır. Türkiye'de sinemanın kültürel işlevi, kimliği, siyasal tavrı veya seyirci ile kurduğu ilişki biçimi vb. soruların yanıtları henüz bilinmemektedir. Bu durumda sadece son dönem üzerine yapılan çalışmalar bu alana parçalanmış ve bağlantısız bir görünüm vermektedir.

Türk sinemasına ait kaynaklar arasında iç göç filmleri üzerine yapılmış iki araştırma saptanmıştır.<sup>29</sup> B.Kırbaş (1986)'ın çalışmasında iç göçün nedenleri üzerinde durularak bu konudaki film örnekleri ayrı ayrı çözümlenmiş, filmler hakkındaki eleştiri ve yazılardan da yararlanılmıştır.

<sup>28</sup> Bu konudaki çalışmalara örnek olarak bkz: Faruk Kalkan, Ragıp Taranç, 1980 **Sonrası Türk Sinemasında Kadın**, Ajans Tümer Yayınları, İzmir, 1988. Faruk Kalkan, **Türk Sineması Toplumbilimi**, Ajans Tümer Yayınları, İzmir, 1988. Oğuz Makal, **Türk Sinemasında Yedinci Adam**, Marş Matbaası, İzmir, 1987.

<sup>29</sup> Bilal Kırbaş, **Türk Sinemasında İç Göç ve Kültür Sorunları**, Yayımlanmamış Y.Lisans Tezi, 9 Eylül Üniversitesi, S.B.Enstitüsü, İzmir, 1986. Oğuz Makal, **Sinemada Yedinci Adam**, Marş Matbaası, İzmir, 1987.

Benzer bir çalışma da O.Makal (1987)'in araştırmasıdır. Her iki araştırma gerek amaç gerekse konuya yaklaşım biçimleri ile bu çalışmadan farklı niteliktedir.

Sinema ile toplum ilişkileri nasıl çözümlenir, başka bir deyişle sinemaya toplumbilimsel bir bakış açısıyla yaklaşan çalışmaların izleyeceği yol ne olmalıdır? Sinema toplumbiliminin araştırmacılar tarafından üzerinde yeterince durulmayan bir alan olması, böylesine kapsamlı bir konuda bilgi birikiminin oluşmasını engellemektedir. Araştırmacı için önceden denenmiş ve formüle edilmiş çözümlene yöntemlerinin eksikliği aşılması gereken bir güçlük olarak ortadadır. Bu nedenle sinema-toplum ilişkisi üzerine çözümlenmelerin yeni ve denenmemiş olmanın sakıncalarını taşısa da kendilerine yöntemlerarası bir yol bulmaya çalışmaları bir zorunluluk olarak belirlemektedir.

Bu çalışmada yukarıda sözü edilen güçlükleri aşmak için yöntemlerarası bir yol izlenmiş, niteliksel içerik çözümlenmesi ile tarihsel-toplumbilimsel eleştiri yöntemlerinin kimi ölçütleri esas alınmıştır. Sinema ve toplumbilimi buluşturan çalışmaların daha geniş bir bakış açısına gereksinimi olduğu düşünülmektedir.

Araştırma, filmlerin "içeriği"ne ilişkin çözümlenmelerden oluşmaktadır. Sinemasal anlatımın biçime ilişkin öğeleri (kurgu, ışık, kamera hareketleri vb.) incelemeye alınmamıştır. Birbiri ile bir bütünlük içinde anlam kazanan biçim ve içerik arasında ayırım yapmak, özellikle sinema sanatında kolay bir iş değildir. Ancak bu araştırmanın amacı filmlerin "iletileri"ndeki değişimleri ortaya koymak olduğundan, bu "iletileri" ortaya çıkaran "biçim" (yapı)deki değişimler kapsam dışı bırakılmıştır. Başka bir deyişle, biçim ve içerik arasındaki ayırım; "söylenmek istenilen şey" ve "söylenme şekli" olarak düşünüldüğünden<sup>30</sup> araştırma Türk sinemasının, "iç göçe dair söylemek istediği şeyler"i saptayacaktır.

<sup>30</sup> Oliver Burgelin, "Structural Analysis and Mass Communication", *Sociology of Mass Communications*, D.Mc Quail, Penguin Books, 1972, s. 319.

Araştırmanın evreni, Türk sorunsal sinemasının<sup>31</sup> iç göç konusundaki tüm filmleridir.

Örneklem olarak alınan filmlerin seçimi şu kıstaslar göz önüne alınarak yapılmıştır:

- . İç göç konusunun filmin öyküsünün "ana tema"sı olması.
- . İç göç konusunun; göç nedeni, kentte karşılaşılan sorunlar, kente uyum/uyumsuzluk boyutları ile işlenmesi.
- . Değişik yönetmenlerin filmleri olması.
- . Filmlerin ait oldukları dönemi temsil edecek nitelikte olması.
- . 1960 ve 1990 yılları arasında yapılmış olması.

Bu tarihler arasındaki 10 yıllık zaman dilimleri (1960-1970, 1970-1980, 1980-1990)ni temsil etmek üzere, her on yıldan iki film örneklem olarak alınmıştır.

Türk sinemasının tarihsel gelişme süreci içinde önemli dönüşümlerin olduğu on yıllık zaman dilimleri, toplumsal/siyasal yaşamımızın bazı önemli olay ve olgularına göre yapılan on yıllık dönemleri ile koşutluk göstermektedir.<sup>32</sup>

Köyden kente göç olgusunun başladığı 1950 Demokrat Partinin iktidara gelişi ve 27 Mayıs 1960 devrimi ile kapanan tarihsel bir dönem içinde, sinema dilini henüz yeni oluşturmağa çalışan Türk Sineması'nda, iç göçü sorunsal olarak işleyen film örneği yoktur.

Bu kıstaslara göre yapılan örneklem seçimi sonucu araştırmada incelenen filmler adları, yapım yılları ve yönetmenleri ile şunlardır:

<sup>31</sup> Sorunsal sinema (mesajlı film/problem film), batılı kaynaklarda da yer alan; sinemada "herhangi bir mesajı olan, toplumsal bir ya da bir kaç sorunu gündeme getiren ve bunlar üzerinde yoğunlaşan filmleri", bu nitelikleri göz önüne alınarak yapılan bir tür ayırımıdır. [Siegfried Kracauer; "Those Movies With a Message", *Harper's* (1948)-Herbert J.Gans, "The Rise of the Problem Film ...", *Social Problems* (1964)].

<sup>32</sup> Atilla Dorsay, A.k., s. 14.

<u>Filmin Adı</u>	<u>Yönetmen</u>	<u>Yapım Yılı</u>
Gurbet Kuşları	Halit Refiğ	1964
Bitmeyen Yol	Duygu Sağıroğlu	1965
Düğün	Lütfü Akad	1973
Sultan	Kartal Tibet	1978
At	Ali Özgentürk	1983
Bir Avuç Cennet	Muammer Özer	1985

Araştırma üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde toplumbilimin, toplumsal değişme, kentleşme konularındaki kaynakları ile Türkiye'de iç göç sürecini inceleyen araştırmalardan yararlanılmıştır. Toplumsal değişmelerin nasıl, ne biçimde gerçekleştiği, kentleşme olgusunun genel nitelikleri ve Türkiye'de iç göç sürecinin başlangıcından günümüze geçirdiği aşamalar, nedenleri ve sonuçları ile ele alınmıştır.

İkinci bölümde sinemaya toplumbilimsel yaklaşımdaki kaynaklar derlenerek; sinemanın bir kitle iletişim aracı, toplumsal bir "kurum", bir "yansıtıcı" ve "şekil verici" araç olarak işlevleri, filmlerin içeriği ve toplumla ilişkileri konularına yer verilmiş, Türk sinemasının tarihsel gelişimi toplumla ilişkileri açısından değerlendirilmiştir.

Üçüncü bölümde örneklem olarak seçilen filmlerin içerikleri, Türkiye'de iç göç sürecinin geçirdiği aşamalarla ilişkilendirilerek çözümlenmiştir. Bu bölüm iki kısımdan oluşmaktadır.

1. Filmlerin içeriklerini oluşturan öğeler, 2. Filmlerin İçeriklerinde Değişmeler.

Filmlerin içeriklerini oluşturan öğeler; Öykünün anlatım süreci (olay örgüsü), karakterler, mekânlar ve diyaloglardır.

Araştırmanın bu bölümünde çalışma yöntemi olarak şu yol izlenmiştir:

Birinci aşamada araştırmanın temel amacı ile ilişkili, "tanımlanabilir" ve daha sonra "genelleştirilebilir"<sup>33</sup> nitelikte birimler (kategoriler)

<sup>33</sup> Klaus Krippendorf, *Content Analysis: An Introduction to its Methodology*, Sage Publications, Beverly Hills London, 1984, s. 21-25.

saptanmıştır. Filmlerin birleştirilmesinde araştırmacının; "Türk sinemasının iç göç konulu filmlerinin içerikleri değişim göstermektedirler, bu değişimler Türk toplumsal yapısının belli olay ve olgularına göre ayrımlanan dönemleri ile koşutluk içindedir." şeklindeki varsayımı bağlayıcı rol oynamaktadır. Her film tek başına, kendi içinde bir bütün olarak (diğer filmlere, eleştirilere, sinemasal olgulara gönderme yapmadan) çözümlenmiştir.

1. Filmin öyküsünün anlatım süreci (olay örgüsü) bölümlere, bölümler "Sekans"<sup>34</sup>lara ayrılmıştır. Çalışmanın en küçük çözümleme birimi "sekans"dır.  
Her sekans içindeki; olay, karakter ve mekânlar saptanmış, filmin öyküsünün anlatım sürecini gösteren tablolar çıkarılmıştır (Bkz. Ek...).
2. Filmin bütünü içindeki mekânlar (en sık görünenlerden en aza olmak üzere) saptanmıştır.
3. Filmin karakterlerinin, "sosyo-ekonomik kimlikleri" bulunmuştur. Bu birleştirme için karakterlerin; meslek, gelir, yaş, medeni durum, toplumsal mevki göstergelerine bakılmıştır.
4. Filmdeki karakterlerin; değer, inanç ve beklentilerini yansıtan diyaloglar saptanmıştır.
5. Yukarıda sıralanan birimlerin yardımıyla filmin ana ve yan temaları ortaya çıkarılmıştır.

İkinci aşamada, örnekleme giren her film için elde edilen tüm bu veriler biraraya getirilerek, şu soruların yanıtları film içeriklerinde aranmıştır:

1. Kente göç edenlerin sosyo-ekonomik kimlikleri nelerdir?
2. Kente göçün nedeni olarak neler yansıtılmaktadır?

<sup>34</sup> Sekans (Ayrım): Bir ya da daha çok çekim içinde geliştirilip olgunun tamamlanmış bir parçasını veren film bölümü (Kaynak: N.Özön, Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü, T.D.K. Yayınları, Ankara, 1981, s. 26).

3. Kentte karşılaşılan toplumsal sorunlar; iş/çalışma sorunları, göç edenlerin yaşama alanları ve kentsel mekânlarla ilişkileri, nasıl yansıtılmaktadır?
4. Kente göç edenlerin toplumsal ilişkileri; kadın-erkek ilişkileri, kuşaklararası ilişkiler, çevre ile ilişkiler, nasıl yansıtılmaktadır?
5. Kente göç edenlerin yaşama biçimlerinde ne tür değişimler vardır?
6. İç göç filmlerinin ana ve yan temalarındaki değişimler nelerdir?

Çalışmanın bu aşamasında, film içeriklerinden elde edilenler, filmlerin yapıldığı dönemin reel toplumsal yaşamı ile ilişkilendirilip, birbirleri ile karşılaştırılarak yorumlanmıştır. Bu bölümün yorumlarının betimsel açıklamalardan oluşması uygulanan yöntem gereğidir. Ancak bu yorumlar araştırmacının kişisel gözlemleri değildir. Filmlerin içeriğindeki değişimlerin yorumlanmasında kurumsal çerçevede yer alan toplumsal araştırmaların bulguları temel alınmıştır.

Sonuç bölümünde iç göçle oluşan kültürel değişimlerin incelenen dönem içindeki niteliği ve yönelimleri saptanmış, filmler aracılığı ile toplumun iç göç olgusuna bakış açısındaki değişimler irdelenmiş ve Türk sinemasının toplumsal değişimlerin ne ölçüde yansıtıcısı olabildiği tartışılmıştır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1. TOPLUMSAL DEĞİŞME VE İÇ GÖÇ

#### A. TOPLUMSAL DEĞİŞME TANIMI, BOYUTLARI

Yaşanılan yüzyılın, bir değişimler yüzyılı olduğu kabul edilmektedir. Her alanda tabuların ve engellerin birer birer ortadan kalktığını, insan ilişkilerinde, sanatta, iletişimde, politikada, vb de, düne ait olanların hızla eskidiğini, yeni dengelerin kurulduğunu kolayca gözlemlemek mümkündür.

Toffler, insanın "değişimin gürüldeyen akıntısı" karşısındaki durumunu "baskına uğramak" şeklinde açıklar; bu akıntı öylesine güçlüdür ki, kurumları, arkadaşlıkları, dostlukları, aile ilişkilerini, değerleri, yaşam biçimlerini alt üst etmektedir.<sup>1</sup>

Toplumsal değişme tartışmalarının odak noktası, toplumsal alandaki hareketlilikler ve olaylardır. Bir toplumsal grup hareketi içinde ya da dışında olmak üzere yaşanılan çevre değişir ve kişinin görüş açısına bağlı olarak, çevremiz "daha iyi" ya da "daha kötü" olur. Farklı bireyler değişme deneyimlerine farklı tepkiler gösterirler. Bütün toplumların bazen yavaş bazen de ani değişimleri aslında ekonomik ve teknolojik gereksinimlerin ortaya çıkmasıdır.<sup>2</sup>

Toplumsal değişme ile ilgili tanımlamaların aynı temelden hareket eden ve birbirini tamamlayan açıklamalar olduğu görülür. Örneğin; T.B.Bottomore'a göre toplumsal değişim, toplumsal yapıda (toplumun büyüklüğündeki değişimler de bunda yer almaktadır) belirli toplumsal kurumlarda ya da kurumlararası ilişkilerdeki değişimdir.<sup>3</sup> Berelson ve

<sup>1</sup> Alvin Toffler, *Gelecek Korkusu*, Altın Kitaplar Yayınevi, Çev. Selami Sorgut, 1981

<sup>2</sup> Peter L.Berger, Brigitte Berger, *Sociology*, Publishers, New York, 1975, s. 325.

Steiner toplumsal değişmeyi, toplum yapısındaki temel ve geniş değişmeler olarak tanımlar. Ailenin örgütlenişindeki, hayat kazanma yollarındaki, dinsel davranışlardaki, insanlar tarafından benimsenen değerlerdeki ve kullanılan teknolojideki değişimler gibi. M.Ginsberg'e göre toplumsal değişme, toplumun büyüklüğünde, parçaları arasındaki kompozisyon ya da dengede ya da örgütlenme şeklinde meydana gelen değişmelerdir. A.Boskoff'da benzer bir şekilde, belli toplumsal sistemlerin yapı ve fonksiyonlarında meydana gelen önemli değişmeleri anlatır.<sup>4</sup>

Tanımların hemen hepsinde toplumun yapısındaki değişikliklerden söz edilmektedir. Öyleyse toplumsal değişmeyi kısaca "yapı" (sistem) nin değişmesi olarak tanımlamak mümkündür. Yapı (sistem), aralarında karşılıklı ve anlamlı bağlar olan ögelerden oluşmuş karmaşık bir bütündür.<sup>5</sup> Aile, din, hukuk, sanat vb gibi "üst yapı" ögeleri ile ekonomi, üretim, teknoloji vb. gibi "alt yapı" ögeleri sistemi oluşturur. Bir bütün olarak görünen toplumsal yapı bize toplumsal ilişkiler ve değerler aracılığı ile yansır. Sistem içindeki bazı ögelerin değişmesi, diğer ögeleri de etkiler. Ögeler arasındaki ilişki ve etkileşimler ise diyalektik bir süreç içersinde sistemin bütünlüğünde değişimler yaratır; bireylerin davranış, tutum, değer ve düşüncelerinde somut olarak yansımaları bulur.<sup>6</sup>

İnsanların yaşamlarındaki bu karmaşık ve birbiri ile bağlantılı değişmeler dizisi genellikle "modernleşme" olarak bilinir. Batı toplumları en az beş yüz yıldır bu sürecin içindedirler, az gelişmiş ülkelerdeki insanlar ise henüz bir yüzyıldan daha az. Modernleşmenin evrensel yaşantısının bir parçası olduğunu söyleyen ve pek çok yönden insanların refahı için

<sup>3</sup> T.B.Bottomore, *Toplumbilim*, Çev. Ü.Oskay, Doğan Yayınevi, Ankara, 1977, s. 329.

<sup>4</sup> Berelson Steiner (1964), M.Ginsberg (1956), A.Boskoff (1966)'dan aktaran: Emre Kongar, *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1981, s. 52.

<sup>5</sup> Bozkurt Güvenç, *Sosyal Kültürel Değişme*, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1976, s. 29.

<sup>6</sup> T.B.Bottomore, A.k., s. 330-331.

beslenen büyük umutlardan biri olarak gören C.E.Blach, bazı yönleri ile bunun yıkıcı bir süreç de olabileceğini vurgulamaktadır.<sup>7</sup> Örneğin; modernleşme, yüzyıllar boyunca birçok insan değerleri ile evrimleşen yaşamın geleneksel kalıplarını yok edebilir, bireylere büyük memnuniyet veren "aile yaşamı"nın zayıflatıcısı olabilir.

Toplumsal değişimin niteliği ve onu oluşturan nedenler üzerinde farklı ölçütler kullanan toplumbilimciler, birbirinden çok farklı yaklaşımlarla toplumsal değişimin bireysel, grupsal, toplumsal ve evrensel görünüşlerini vurgulamışlardır.<sup>8</sup> Bu farklı kuramlar ve açıklamalar birbir-

<sup>7</sup> Cyril Edwin Black, "Change as a Condition of Modern Life", **Modernization: The Dynamics of Growth**, Edited by Myron Weiner, Forum Series, Washington, 1977, s. 19.

<sup>8</sup> Toplumsal değişimin üç ayrı düzeyde ele alınıp incelendiği görünmektedir. Büyük boyutlu, Orta boyutlu, Kısa boyutlu değişim kuramları olarak adı geçen bu incelemeler ana hatları ile şu şekildedir:

**Büyük Boyutlu T.Değişim İncelemeleri:** Bir toplumun yapısını, bütünlüğü içinde bir toplumsal düzenleniş biçimi olarak ele alırlar. Yüzyıl gibi ya da daha uzun tarih dönemleri içinde ortaya çıkan değişimleri incelerler. Toplum modelleri oluşturmak, uygarlık tipleri kurmak, tarihsel dönemler ayırt etmek işlemlerine başvururlar. Örneğin: Karl Marks'ın: "İkel-Kölecî-Feodal-Kapitalist-Sosyalist" toplum modelleri.

**Orta Boyutlu T.Değişim İncelemeleri:** Bazı ekonomik, siyasal, ya da kültürel sıçramaların sonuçlarını ve etkilerini, 30-40-50 yıllık dönemler içinde izlerler. Örneğin; "Türk siyasetinde çok partili yaşamın 30 yılı" gibi değerlendirmeler.

**Kısa Boyutlu T.Değişim İncelemeleri:** Toplum yaşamının herhangi bir kesiminde ortaya çıkan "yeni bir öge" saptamakla yetinirler. Hangi etkenler sonucu olduğunu, nasıl sonuçlara yol açtığını, toplum bütünlüğü içindeki yerini ve tarihsel süreci göz önünde tutmazlar. Örneğin; "Köy topluluklarının makineli tarım ve ulaştırma olanaklarına kavuşmasının, köy yaşamında yol açtığı yeni durumların incelenmesi" gibi.

Büyük Boyutlu Kuramlar bütün insanlığı kapsar. Amaçları bütün olarak insanoğlunun genel değişim kanunlarına erişmektir. Orta Boyutlu Kuramlar genellikle ulusal sınırlar üzerinde odaklaşırlar. Amaçları bu toplumların değişim kanunlarına erişmektedir. Kısa Boyutlu Kuramlar genellikle gruplar ve kişiler üzerinde odaklaşırlar, amaçları toplumsal değişmeye yol açan grupsal süreçleri ve kişilik değişmelerini saptamaktır. Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için bkz. E.Kongar (1981), Ö.Ozankaya (1976), R.P.Appelbaum (1987), İ.Yasa (1973), T.B.Bottomore (1977), M.Kıray (1982), B.Güvenç (1976).

lerini tamamlayıcı niteliktedirler.

Değişme olgusunun hep var olduğu, değişmeyen tek şeyin değişme olgusunun kendisi olduğu bilinmektedir. Ancak değişme ne yönde, ne hızda, ne zaman, nerede ve ne biçimde oluşmaktadır?

Toplumsal değişme kuşkusuz toplumun her katında veya her ögesinde aynı zaman ve hızda gerçekleşmemektedir. Toplumsal yapıyı oluşturan ögelerin birbiri ile ilişkili bir bütün olduğu gerçeğine karşın, bütünü oluşturan ögeler arasında değişme süreci içinde genel bir çözülme, birbirinden bağımsız olma eğilimi de gözlemlenmiştir.<sup>9</sup> Bazı toplumsal kurum ve ögeler değişmeden diğerlerinden daha az etkilenirken, bazıları da çabuk ve köklü bir biçimde etkilenir ve aynı zamanda ilişkide buldukları kurum ve ögeleri de birlikte sürüklerler. Toplumsal değişme aşama aşama, dengeli bir şekilde gerçekleşebileceği gibi, çok hızlı, dengesiz ve bunalım yaratıcı bir biçimde de ortaya çıkabilmektedir.

Örneğin; modern bilimin gelişmesi ile ekonomik yapıdaki değişim arasında yakın bir bağlantı vardır. Bununla birlikte bazı durumlarda bu bağlantı daha zayıf olabilir. Sanat eserlerinin biçimlerinin değişmesi ile ekonomik yapıdaki değişimlerin ilişkisinde olduğu gibi.

Değişimin toplumun her katında eş zamanlı ve yoğunluklu olarak görünmemesi, özellikle gelişmekte olan toplumlarda karşılaşılan bir durumdur. Bu toplumlarda modern kesim ile geleneksel kesim karşıtlık halindedir.<sup>10</sup> Değişme, modern kesimden geleneksel kesime doğru, her alanda ve değişik yoğunlukta yayılır. Bunlar olurken toplumun yeni ilişkiler çerçevesi içinde bir takım uyuşmazlıkların, dengesizliklerin ve sorunların ortaya çıkması kaçınılmazdır. Bu durumda bazı denge koruma mekanizmaları yaratılmaktadır. M.Kıray'ın "Tampon kurumlar" adını verdiği bu geçiş mekanizmaları<sup>11</sup>, normal bir toplumsal değişimin önemsiz bunalımlarla ve bir toplumsal çözülmeye gidilmeden oluşmasını

<sup>9</sup> Bozkurt Güvenç, A.k., s. 335.

<sup>10</sup> İbrahim Yasa, *Türkiye'nin Toplumsal Yapısı ve Sorunları*, T.O.D.A.E. Yayınları, No. 136, Ankara, 1973, s. 30.

<sup>11</sup> Mübeccel Kıray, "Toplumsal Yapı Analizleri İçin Bir Çerçeve", *Toplumbilim Yazıları*, Gazi Üniversitesi, İ.İ.B.F. Yayınları, No. 7, Ankara, 1982, s. 15-16.

sağlamaktadırlar.

Örneğin; kente göç edenlerin kent yaşamı ile bütünleşme çabalarında, kentin olanaklarından yeterince yararlanamama ve dolayısıyla kendilerini yabancı hissetmeleri sorunlarını kitle iletişim araçları, özellikle TV, bir ölçüye kadar giderir. Böylece bu araçlar tampon mekanizma görevini üstlenirler.

Değişimin hızı toplumbilimciler için her zaman ilgi çekici bir konu olmuştur. P.Berger,"Değişme süreçlerinin hızlanması yinelenmeyen (öncenin bir tekrarı olmayan) şeylerin derecesine bağlıdır, bu da modern teknolojinin sonucudur derken,<sup>12</sup> W.F.Ogburn, değişimin hızındaki farklılıkları "Kültürel Gecikme" kavramı ile açıklamaktadır.<sup>13</sup> Bu kavram toplumsal hayatın çeşitli kesimlerinde değişimin hızları arasındaki farklılık ve uyumsuzlukları ifade etmektedir.Örneğin; teknolojideki hızlı değişim ile aile, siyaset gibi kurumlarda,gelenek, inanç ve tutumlarda (dinsel,ahlaki)yavaş gerçekleşen değişim arasındaki uyumsuzluk gibi.

Toplumsal değişme neden olmaktadır, ya da toplumsal değişime neden olan olay ve olgular nelerdir? Toplumsal olaylar arasında neden-sonuç ilişkisi kurularak yapılan açıklamalarda genel olarak değişmeye neden olan iç ve dış etkenlerden söz edilmektedir.Bottomore toplumsal değişmeye neden olan etmenleri şöyle sıralamaktadır: 1- Bireylerin bilinçli istek ve kararlılıkları, 2- Bilginin artışı, 3- Olağandışı kişilerin etkileri (toplum içindeki güç temsilcileri) 4- Dışsal etkiler (kültürel temas,fetih uğramalar) 5-Devrimler 6- Toplumda ortak bir amacın ortaya çıkması.<sup>14</sup>

Toplumların büyüklük ve karmaşalık derecesine göre değişime neden olan etmenler de farklılık göstermektedir. E.Kangar, "Toplumsal değişme hem üretim-tüketim ilişkilerinin değişmesine hem de anlamların, kuralların değişmesine bağlıdır" diyerek toplumsal değişimin temel

<sup>12</sup> P.Berger, A.k,s. 326

<sup>13</sup> T.B.Botomore, A.k. s. 330

<sup>14</sup> T.B.Bottomore, A.k, s. 332

dinamiği olarak, teknoloji-ideoloji etkileşimine dikkati çekmektedir.<sup>15</sup>

Maddi-manevi kültür etkileşimi olarak da adlandırdığı bu görüşünde Kongar, "teknoloji , insanın dağayı denetim altına almak için yarattığı herşey-araç,gereç(maddi kültür)-dir ve bu çabaların sonunda beliren anlamlar, değerler ve kurallar manevi kültürü (ideoloji) yaratır" der ve teknolojiyi belirleyici ve biçimlendirici bir güç olarak gösterir.

P.Sorokin'e göre toplumsal değişmenin temel dinamiği "kültürel"dir. Burada kültürel ile anlatılmak istenen, toplumsal yaşama ait gerçekliğin bir bütün olarak tanımlanmasıdır.<sup>16</sup>

Değişmenin "ne biçim" de meydana geldiği konusunda ise Sorokin "sınırların ilkeleri" olarak adlandırdığı görüşü ile şunları iletmektedir: "Tüm değişme süreçleri, olasılıkla insanın doğasından kaynaklanan, kesin sınırların olmadığı bir şekilde meydana gelir."<sup>17</sup> Bütün toplumlarda "ne"lerin değiştiğinin sınıflandırılmasında belirli sınırlar söz konusu olabilmektedir. Ancak Sorokin'e göre, toplumsal yapının temelinde periyodik bir yinelenme vardır. Bu nedenle toplumsal değişme bir "devirlilik-sürekli-lik" karakterindedir ve sonunda toplumsal yaşamda çok az şey gerçekten yenidir.<sup>18</sup>

Toplumsal değişmenin niteliği, ne biçimde gerçekleştiği konusundaki tartışmaların şu ikilemler çerçevesinde yapıldığı görünmektedir: 1. Kararlı bir süreklilik içinde mi, yoksa zaman zaman girişilen büyük sıçramalarla mı? 2. Yasal sınırlar içinde kendiliğinden mi, yoksa bu sınırları tanımayan iç ve dış zorlamalarla mı? 3. Barış içinde mi, yoksa devrim mi? Kısacası, "evrim"mi , "devrim" mi?<sup>19</sup>

<sup>15</sup> E.Kongar, A.k, s. 21-22,23

<sup>16</sup> Pitirim Sorokin, *Social and Cultural Dynamics*,Englexwood Cliffs, Bedminster,1962'den Akt; P.Berger; A.k., s. 341

<sup>17</sup> P.Berger, A.k., s. 341.

<sup>18</sup> Aynı, s. 342.

<sup>19</sup> B.Güvenç, A.k., s. 113.

Toplumları değişik ölçülerde, değişik alanlarda ya da düzeylerde etkileyen toplumsal değişmeler kısaca; ekonomik gelişmenin, teknik ilerlemenin ve nüfus hareketlerinin sonuçlarıdır. Bu nedenle toplumsal değişimin boyutları olarak şu olgulardan söz edilmektedir: Nüfus yapısında değişim, iç ve dış göçler, endüstrileşme-kentleşme, değer, tutum ve davranış değişimleri.

Toplumlardaki köklü değişimlerin nüfus yapısındaki belli belirsiz bir artış eğilimi ile başladığı görülmüştür. Nüfus yapısındaki hızlı değişimin mekâna yansıyan gözle görülebilen ve sayıyla ölçülebilen belirtileri iç ve dış göçlerdir.

Kentleşme ise, hem kırsal bir toplumun kentsel bir topluma dönüşme süreci, hem de ekonomik, toplumsal, siyasal ve kültürel etkinliklerin mekâna yansımaları, mekânı şekillendirmesi süreci olarak tanımlanmaktadır.<sup>20</sup>

İnsanlar yalnız bilmekle yetinmez, bildiklerini bir değerlendirme süzgecinden de geçirirler; doğru ya da yanlış, iyi ya da kötü vb. gibi nitelikler bilgilere yüklendiğinde ve yapılması gerekenler yönünde yargılara varıldığında ortaya değerler çıkar, insan bu verilere birey olarak tavrını-tutumlarını ekler, davranışlarını ortaya koyar.

Değerler, tutumlar ve davranışlar toplumsal değişmeyi -bazen gecikmeli de olsa- izlerler, somut yaşam koşullarındaki değişmelere koşut olarak zaman içinde değişirler. Bazen birbirine zıt değerlerin birlikte bulunduğu ve bunun kesin çelişkilere neden olduğunu da görülür. Örneğin; ülkemizde tartışılan "arabesk" kültür, kırsal kent değerleri arasında sıkışmış, bunalmış, kır kökenli insanların yarattıkları değerlerin yer aldığı bir dünya görüşünün adıdır.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Barlas Tolun, *Toplum Bilimlerine Giriş*, Ankara, 1978, s. 154.

<sup>21</sup> Merih Zillioğlu, *Sinematografik Bilim-Kurgu Yayınlarının ...*, s. 16.

Değer, tutum ve davranışların değişmesinde kitle iletişim araçlarının yaygın kullanımının önemli ölçüde işlev ve etkileri olduğu görünmektedir.

Kitle iletişim araçları ile aktarılan iletilerin yoğun olarak üretilip-tüketildiği günümüzde, bu araçların toplumsal değişimde nasıl bir işleve sahip oldukları ve etkileri, kitle iletişim araştırmacıları tarafından üzerinde çokça durulan ve araştırılan konulardır.

İletişim kurumlarının gelişmesi ile kültür ve toplumsal yapının çeşitli biçimlerde etkilendiği, bu ikisi arasında bağlantıların olduğu, yaygın olarak kabul edilen bir görüştür. Denis Mc Quail'e göre, "Eğer bildiklerimizin içeriği, bir şeyler yapış tarzımız, zamanı kullanışımız ve toplumda temel olan etkinliklerin düzenlenişi kısmen iletişim araçlarına bağımlı ise karşılıklı birbirine bağımlılık olgusu apaçıktır. Sorun bağlantıları kanıtlamak ve bağları belirlemektir."<sup>22</sup>

Kitle iletişimine toplumbilimsel yaklaşım bireyi soyutlanmış ve etkilenen kişi olarak gören, dolayısıyla kitle iletişim araçlarının toplumsal değişimde etkili oldukları yolundaki görüş daha sonra değişmiş, bireyin toplum içinde yaşadığı görüşü göz önüne alınarak yeni yaklaşımlara yönelinmiştir.

Yapılan araştırmalar bu araçların bilgilendirme, değer ve tutumların değiştirilmesi açısından tek başlarına belirleyici bir güç olmadıklarını ancak, toplumsal-kültürel yapıdaki diğer ögeler ve ilişkiler çerçevesinde etkide bulduklarını ortaya koymuştur.<sup>23</sup> Bu bağlamda kitle iletişim araçları daha çok var olan ya da oluşmakta olay yapıya, dünya görüşüne uyum sağlayıcı bir işlev üstlendikleri ölçüde ekili olmaktadır.

Toplumsal değişmeyi izlemede kitle iletişim araçlarını gözlemleyip çözümlemenin önemini ve bu araçların seçkin konumlarını, R.Kaya ve K.Alemdar şöyle açıklamaktadır:"Belkide hiçbir araştırma ve düşün alanı

<sup>22</sup> Denis Mc Quail, "Kitle İletişim Araçlarının Etkileri", **Kitle İletişiminde Temel Yaklaşımlar**, K.Alemdar, R. Kaya, Savaş Yayınları, Ankara, 1983, s. 76.

<sup>23</sup> J.T.Klapper, *The Effects of Mass Communication*, 1960'dan aktaran, İ.Erdoğan Korkmaz Alemdar, **İletişim ve Tolum**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1990, s. 79-81

kitle iletişim çalışmaları kadar genel sosyal bilimin çerçevesinde oluşturulan düşünce biçimi ile yaşanan (somut) dünya (toplumsal gerçeklik) arasındaki bağları kavramada elverişli olmamıştır.<sup>24</sup>

Toplumların kendilerine özgü değişme süreçleri içinde kendileri de değişen kitle iletişim araçları toplumsal-kültürel yapıda, kurumlar ve ilişkiler düzeyinde değişimin biçimi, hızı ve yönündeki ayrılıkları, sıçrama ve direnişleri yansıtır. Aynı zamanda bunlardan destek alarak izleyicileri üzerinde etkin olurlar. Bununla birlikte genel etkileri kültürel değişmeye zaman içinde uyumlanma sürecini kısaltmalarıdır.<sup>25</sup> Bu işlevleri kitle iletişim araçlarına, toplumsal-kültürel yaşama ait verilerin elde edilebileceği birer araç olma niteliğini kazandırmaktadır. Bu araçların "neyi", "nasıl" vurguladıkları, kitlelere nasıl bir içerik sundukları çözümlenerek toplumsal değişimin yansımaları izlenebilmektedir. Değişime ayak uydurabilmiş, özgün iletiler geliştiren kitle iletişim araçlarının, ulusal kültürlerin değişim içinde sürekliliğini sağlamakta katkılarının da olabilmesi<sup>26</sup>, bu araçların incelenmesindeki önemi arttırmaktadır.

## B. TÜRKİYE'DE KENTLEŞME VE İÇ GÖÇ

### 1. Kentleşmenin Tanımı, Genel Nitelikleri

Kentleşme insanoğlunun tarihsel evriminin bir boyutu, bu nedenle de evrensel bir olgudur. Bugünkü anlamda kentleşme hareketlerinin başlangıcı sanayi devrimidir. Tarımda modernleşme ve sanayileşme ile gelişen kentleşme süreci, sanayi kentlerini ortaya çıkarmış, nüfusun büyük bir bölümü kentlerde oturur hale gelmiştir. Yeni üretim biçimleri

<sup>24</sup> Korkmaz Alemdar, Raşit Kaya, *Kitle İletişiminde Temel Yaklaşımlar, ...*, s.6.

<sup>25</sup> M.Zıllıoğlu, A.k, s. 44

<sup>26</sup> Aynı

insanların değer, tutum ve davranışlarında dönüşümlere, daha farklı düzelenmiş insan ilişkilerine neden olurken, "kent kültürü" olarak söz edilen yeni yaşama biçimleri de ortaya çıkmıştır.

Sanayi kentlerinin ortaya çıkışı köy-kent ayrımını azaltmış, yeni üretim biçimlerinin yarattığı kültürel öğeler kırsal alanda da etkili olmuştur. Sanayi devriminin daha sonraki aşaması "metropolitan yerleşme" aşamasıdır<sup>27</sup>. Bu yerleşme biçiminde ana kent etrafında kademeleşmiş, alt kentlerden oluşan bir sistem vardır. Bunlar ulaşım ve haberleşme araçları ile birbirine bağlıdır, tarımsal üretim de dahil olmak üzere her türlü mal ve hizmet üretimi yapılmaktadır.

Kentleşme tanımlarının, sürecin iki boyutu üzerinde yoğunlaştıkları görülmektedir. Bunlardan biri , nüfusun belli noktalarda yoğunlaşması, diğeri de kent kültürünün yaygınlaşması üzerinedir. B.Tolan kentleşmeyi, hem "Kırsal bir toplumun, kentsel bir topluma dönüşme süreci " hem de "kentsel mekanın ve toplumsal pratiğin değişme ve evrimleşme süreci "<sup>28</sup> olarak tanımlanırken, R.Keleş bu olguyu tüm özellikleri ile geniş bir şekilde şöyle tanımlamaktadır: "Kentleşme, sanayileşmeye ve ekonomik gelişmeye koşut olarak kent sayısının artması ve kentlerin büyümesi sonucu doğuran, toplum yapısında artan oranda örgütlenme, iş bölümü ve uzmanlaşma yaratan, insanların davranış ve ilişkilerinde kentlere özgü değişikliklere yol açan bir nüfus birikim sürecidir"<sup>29</sup>

K.Kartal kentleşme olgusunu iki önemli özelliğini vurgulayarak tanımlamaktadır; 1. Bir takım ekonomik ve toplumsal süreçlerin işlemesi ile ortaya çıkan "bir sonuç " olması: Kentleşme, tarımda ve sanayideki değişmelerin ortaya çıkardığı yeni üretim biçimlerinin ve ilişkilerdeki

<sup>27</sup> İlhan Tekeli, Yiğit Gülöksüz, "Kentleşme ve Türkiye Deneyimi", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, İletişim Yayınları cilt IV, 1985, s. 1224

<sup>28</sup> Barlas Tolan, **Büyük Kent Sorunlarına Toplu Bir Bakış**, A.İ.T.İ.A. Yayınları, Ankara, 1977, s. 3

<sup>29</sup> Ruşen Keleş; **Türkiye'de Şehirleşme, Konut ve Gecekondu**, Gerçek Yayın, İstanbul, 1978, s:6

değişimin sonucudur. 2. Toplumsal değişme sürecini etkileyen bir öge olması: Kentleşme yalnız bir sonuç olarak kalmamakta, belli bir hıza ulaştıktan sonra ülkenin siyasi, ekonomik ve toplumsal yapısını değiştirmeye zorlayan temel öğelerden birisi olmaktadır.<sup>30</sup>

İkinci Dünya Savaşı sonrasında başlamak üzere kent ve kentleşme sorunları, Türkiye'nin gündeminde sürekli olarak önemli yer tutmuştur. Türkiye'nin uzun bir dönem durağan olan nüfus yapısı 1948-50 yıllarından itibaren hızla artmıştır. Hızlı nüfus artışının sebepleri olarak, tıp ve sağlık alanındaki gelişmelerle ölüm oranının düşmesi, doğum oranının yükselmesi, tarım ürünlerindeki fiyat artışı, Marshall planına rastlayan dönemde kırsal alanlara yapılan tıbbi ve zirai yardım, fiyat artışı ile birlikte arazilerini genişleten küçük toprak sahiplerinin, daha fazla iş gücü için çocuk sayısını arttırmaları gibi etkenler sıralanmaktadır.<sup>31</sup>

Türkiye 1950-60 yılları arasında, yılda yüzde 2,8 oranında bir nüfus artışına sahne olmuştur. Bu demokratik patlamanın kentleşmede önemli bir rol oynadığı tartışılmaz bir gerçektir. Nitekim, Türk toplumunun bir nüfus hareketi olarak kentleşmesi, bu dönemden itibaren başlayan bir süreci oluşturmaktadır.<sup>32</sup>

Nüfus artışının önemli rolü olduğu gerçeğine karşın, Türkiye'de kentleşme olgusunun tek bir faktöre bağlayarak açıklamak olanaklı değildir. Çünkü nüfus artış hızı ile birlikte kentleşmeyi ortaya çıkaran nedenler toplumsal yapımızdaki değişikliklerdir.

Batı toplumlarının sanayileşme ile birlikte yaşadıkları kentleşme süreçleri içinde, nüfusun belli merkezlerde yoğunlaşması ve kent kültürünün yaygınlaşması, eş anlamlı işleyen süreçlerdir. Ülkemizde ise

<sup>30</sup> Kamal Kartal, *Kentleşme ve İnsan*, T.O.D.A.I.E Yayınları, No: 175, Ankara, 1978, s. 4

<sup>31</sup> Emre Kongar, *Türkiye'nin Toplumsal Yapısı...*, s. 361

<sup>32</sup> Nur Vergin, "Hızlı Şehirleşmenin Sosyolojik ve Siyasal Sonuçları", *Hızlı Şehirleşmenin Yarattığı Ekonomik ve Sosyal Sorunlar*, S.İ.S.A.V. Yayınları İstanbul, 1986, s. 28-29

kentleşme sanayileşmeye koşut olarak gelişmiş gözükmemektedir. Ayrıca kentsel nüfus artışına karşılık, kent kültürü denilen değer tutum ve davranışların yaygınlaşma süreçleri de eş zamanlı olmamıştır.

Türkiyede kentleşme, sanayi ve hizmetlerdeki (sağlık, ticaret, ulaşım, haberleşme) gelişmenin sonucu olan bir kentleşme değil, tersine kırsal kesimdeki yapısal bozuklukların, nüfusu köylerden itici etkilerin sonucu olan sağlıksız bir kentleşmedir.<sup>33</sup> Türkiye'nin bugünkü durumunu çok boyutlu olarak gözler önüne seren bu önemli toplumsal olgunun temelinde, "köyün iticiliği"nin yanısıra, olanaklar, rahatlıklar ve umutlar dünyasını simgeleyen "kent çekiciliği" de yer almaktadır.

Büyük kentlerin çekici özellikleri kentleşme olgusunun önemli bir faktörü olsa da, bu kentlerimizdeki iş olanakları (özellikle sanayi kesiminde), kentlere akın eden nüfusun çok gerisinde kalmaktadır. Kısaca diyebiliriz ki, Türkiye gerçeği, kentleşme olgusunun temelinde yatan asıl ögenin kırsal alanlardan kentlere yapılan göç olduğunu, nüfus artışının yanısıra, kırsal kesimin ekonomik koşullarının elverişsizliğinden doğan "itici ögeler" in çok önemli olduğunu göstermektedir.

Bu durumda Türkiye'de kentleşmenin ardında yatan temel bir öge olarak "iç göç" olgusu, nedenleri ve sonuçları üzerinde durmak; kentleşme olgusunu kavramakta önemli görünmektedir.

Türkiye'de kentleşme ile ilgili sayısal veriler, kent nüfusunun köye oranla 74 kat daha hızlı arttığını, kent nüfusundaki bu artışın, genel nüfus artışından çok daha fazla olduğunu göstermektedir.<sup>34</sup>

Türkiye hızlı bir kentleşme süreci içindedir ve var olan koşullar bu sürecin uzun yıllar iç göçlerden kaynaklanacağını belli etmektedir. "Türkiye'nin yakın gelecekteki yazgısının kentlerde çizileceği"ni söyleyen

<sup>33</sup> Cavit Orhan Tütengil, *Kırsal Türkiye'nin Yapısı ve Sorunları*, ..., s. 49

<sup>34</sup> Türkiye nüfusunun (yaklaşık 57 milyon) %55,5'i kentlerde yaşamaktadır.

Kentsel nüfus artış hızı: %4,5, Kırsal nüfus artış hızı: %0,9 dur.

Kaynak: D.İ.E. 1990 Nüfus Sayımı Geçici Sonuçları, D.İ.E. Matbaası, Ankara, 1990.

Kongar'a göre, "Kentlere göç eden nüfusun, Türkiye'nin toplumsal ve siyasal yapısındaki değişimlerde önemli etkileri olmuştur ve olmaya devam edecektir."<sup>35</sup>

## 2.İç Göç Nedenleri ve Sonuçları

Toplumların yapılarını toplumsal, ekonomik, politik vb. tüm öğeleri ile etkileyen ve hepsi ile yakından ilişkisi olan "göç" olgusu; "kişilerin hayatlarının gelecekteki kısmının tamamını veya bir parçasını geçirmek üzere, tamamen veya geçici bir süre için bir iskân ünitesinden (kent, köy gibi) diğerine yerleşmek üzere yaptıkları coğrafi yer değiştirme olayı"<sup>36</sup> şeklinde tanımlanmaktadır.

Göçler bir ülkenin milli sınırlar içinde (iç göç) olabildiği gibi, milli sınırların dışına doğru (dış göç) da olmaktadır. Göçün oluşmasında rol oynayan, hareketi sağlayan faktörler açısından bakıldığında, serbest irade ile ve güdümlü (otoriter bir baskı ile) gerçekleşen göç tipleri olduğu görülmektedir.<sup>37</sup> Kişiler daha iyi hayat şartları, iş imkânları, mali ve toplumsal olanaklar elde edebilmek için kendi arzuları ile serbestçe yer değiştirebilirler. Türkiye'de bugün kırdan-kente doğru olan göçler, kişilerin kendi arzuları dışında bir baskı olmadan, serbest irade ile gerçekleşen göçlerdir.

Kır ile kent arasındaki göç sürecinde kır ve kentin yapısı birlikte "göç"ün nedenlerini oluşturmaktadır. "Kırın itimi", "kentnin çekimi" olarak saptanan; kırsal yapıdaki değişimleri ve kentlerin çekici niteliklerini sanayileşme süreci ile olan ilişkileri çerçevesinde ele alarak, ülkemizde iç göç olayının nedenlerini açıklamaya çalışalım:

<sup>35</sup> Emre Kongar, *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği*, s. 397.

<sup>36</sup> Taylan Akkayan, *Göç ve Değişme*, İ.Ü.E.F. Yayınları, No. 2573, 1979, s. 20.

<sup>37</sup> Taylan Akkayan, A.k., s. 21.

Kırsal yapıdaki değişmelerin bir görünümü olan tarımda modernleşme, kendi kendine yeterli kapalı ekonomik yapıdan, pazar için üreten diğer sektörlerle başlayan bir başka yapıya dönüşüm anlamını taşımaktadır. Türkiye'de tarım kesimi, 1945 ve 50'lerden başlayarak uygulanan tarım politikaları ile kısmen de olsa pazar ekonomisine geçmişti.<sup>38</sup> Traktör, biçerdöver vb. araçların kullanılmaya başlanması da, tarımda modernleşmenin bir başka görünümüdür. Elverişli niteliği olmayan yeni alanlar tarıma açılmış, tarım ürünlerinin fiyatları artmış bütün bu verilerle tarımsal yapı bir çağdaşlaşma çabası içine girmiştir. Ancak bu gelişme bütün kırsal yapıyı kapsayamadığı gibi, gelişmeden bütün kırsal nüfus dengeli bir şekilde yararlanamamıştır.<sup>39</sup> Öte yandan ekilebilir toprakların sınırlı oluşu ve toprakların mirasla parçalanması da kırsal yapıdaki değişimin başlıca etkenleri olmuş, bütün bunların sonucunda tarım alanında "gizli işsizler" ortaya çıkmıştır. Açığa çıkan bu nüfusun tarım dışı olanaklar araması, köyden kente göçün zorunlu nedeni olmuştur.

Kırsal kesimdeki yaşam biçiminin kısıtlılığı da nüfusu köylerden itici özelliklerin başka bir yönüdür. Kitle iletişim araçlarında ve ulaşım olanaklarındaki gelişmeler, kısıtlı yaşam biçimlerinden kurtulmak isteyen kitlelerin göç etme isteğini artırmakta ve kolaylaştırmaktadır.

İş olanakları sağlayan sanayi ve hizmet kuruluşlarının genellikle kentlerde ya da onların çevresinde kurulması, kentlerde elde edilen gelirin görece köylerden yüksek oluşu, kent yaşamının canlılığı, kentte eğitim, eğlence, sağlık vb. olanakların görece üstünlüğü ve fazlalığı nüfusu kentlere çeken başlıca çekici öğeler olarak görünmektedir.<sup>40</sup> Ayrıca toplumun kültürel değerleri de kente göç dalgasını pekiştirmektedir; "İstanbul'un taşı toprağı altındır", "büyük kentte keramet boldur" gibi halk

<sup>38</sup> Barlas Tolan, *Büyük Kent Sorunlarına ...*, s. 13.

<sup>39</sup> A.k., s. 14.

<sup>40</sup> Kemal Kartal, A.k., s. 8.

deyişleri, halkın kent yaşamına duyduğu özlemi belirleyen sözlerdir.<sup>41</sup>

Kentlerin çekim gücünü sanayileşmeye bağlamak, göçün nedenleri üzerindeki değerlendirmeleri yanıltıcı kılmaktadır. 1950'lerden sonra izlenen liberal ekonomi politikası ile sanayi kuruluşları büyük kentlere ve çevresine yerleştirilmiş, bu da göç eden nüfusun belli kentlere yığılmasına yol açmıştır. Yapılan araştırmalar Türkiye'de kentleşme hızının, sanayileşme hızından daha yüksek olduğunu göstermektedir. Başka bir deyişle kentlerimizde yapım sanayinde yaratılan iş sayısı, kentleşen kitleleri özümlemeye yetecek genişlikte değildir. Bu nedenle kentleşen nüfusun, daha çok sanayi dışında kalan ekonomik etkinlik alanlarında yoğunlaştığı görünmektedir.<sup>42</sup>

Sanayide çalışma olanağı bulamayan bu "iş gücü fazlası"nın bir bölümü,seyyar satıcılık, ayakkabı boyacılığı, kapıcılık vb, ekonomik açıdan verim çok düşük "marjinal" kesimlere kayarak verimsizleşmektedir.<sup>43</sup>

Sanayileşme, kırdan kente göç eden nüfusu tatmin edecek ölçüde gelişmemiş olmakla birlikte, kentlerin çekim gücü sermaye ile tüketim ve hizmet fonksiyonlarının buralarda yoğunlaşması ile devam etmektedir.<sup>44</sup> Başka bir deyişle köyünde geçim olanağı bulunamayan kişiler için kentteki "marjinal" işler, görelî olarak daha yüksek gelir sağlamakta ayrıca kentte türü ne olursa olsun, bir iş bulabileceği "ümidi" yada "olasılığı" kente göç akımını psikolojik açıdan hızlandırmaktadır.

İç göç ve bağılı olarak kentleşme dolaylı yada dolaysız toplumsal yapıda bir takım yeni sonuçlar doğurmaktadır. Genel olarak ekonomik, toplumsal-kültürel ve siyasal sonuçlar olarak değerlendirilen bu sonuçların içinde olumlu ve olumsuz nitelikte olanları bir aradadır. Ancak ülkemizde iç göçlerden kaynaklanan kentleşme süreci ile ilgili her konunun

<sup>41</sup> Emre Kongar, A.k., s. 388.

<sup>42</sup> Ruşen Keleş, A.k, s. 39

<sup>43</sup> Kayıhan.Oğuz, "Türkiye'de Kent Nüfusunun Sayısal Gelişimi", **Hızlı Şehirleşmenin Yarattığı Ekonomik ve Sosyal Sorunlar**, s. 206

<sup>44</sup> Barlas Tolan, **Büyük Kent...**,s. 19

sorun olarak ortaya koyulduğundan anlaşılacağı üzere "olumsuz" nitelikteki sonuçlar ağırlıkta gözükmektedir.

İç göç ve kentleşmenin yarattığı ekonomik sorunlardan biricil olanı, sanayileşme ve kentleşme arasındaki uyumsuzluk; kente akın eden nüfusun sanayileşme süreci çerçevesinde yaratılan iş olanaklarının çok üstünde olması, kentsel nüfusun önemli bir bölümünün hizmet kesimine kayması, kentlerdeki gizli ve açık işsiz oranının sürekli artmasıdır.<sup>45</sup>

Kentleşmenin aynı zamanda sanayileşme, örgütlenme ve uzmanlaşma dolayısı ile modernleşme olduğu gerçeğine karşılık, Türkiye'de kentsel nüfus artışı ile sanayide çalışan nüfusun artışı arasında (kentsel nüfus yüzde 18, sanayide çalışan nüfus yüzde 8 )ki dengesizlik ve çelişki<sup>46</sup> bir çok sorunun ana kaynağı olmaktadır.

Kente gelenlerin meslekleri ve edindikleri işler, Türkiye'de sağlıklı bir kent yapısının gereği olan, organizasyon ve kurumlaşmanın çok sınırlı olduğunun göstergesidir. Nitekim kente göçen nüfusla ilgili araştırmalarda göçenlerin büyük bir kısmının küçük memurluk, beceri gerektirmeyen işler, küçük ticaret, satıcılık, eşya onarılcılığı yada oto tamirciliği, şöförlük, marangozluk vb gibi belli beceriler gerektiren işlerde çalıştığını göstermektedir. Bütün bu uğraşlar yeterince sanayileşmiş bir düzene ait değildir. Kente göç edenlerin kente uyum sağlaması ve kente bütünleşmesi zorlaşmaktadır.<sup>47</sup>

Türkiye'de dengesiz nüfus hareketlerinin oluşturduğu büyük kent sorunlarının ilk görünümü konut alanında ortaya çıkmaktadır. Kent nüfusunun artışı ile birlikte İstanbul, Ankara, İzmir gibi büyük kentlerde konut gereksinimi de aynı hızla çoğalmaktadır. Devletin konut yatırımları bu yöndeki açığı kapatabilecek seviyeye ulaşmamaktadır. Dar gelirli geniş

<sup>45</sup> Ruşen Keleş, A.k, s:1

<sup>46</sup> Mübeccel Kıray, "Gecekondu", **Toplumbilim Yazıları**, ..., s. 276

<sup>47</sup> Mübeccel Kıray, "Sosyal Yapı ve Nüfus artışı Etkileşimi", A.k, s.25-26

kitleler bu sorunu kendi başlarına çözmeye yönelmektedir. Bunun anlamı ise konut açığının hemen hemen tümü ile gecekondularla kapatılmasıdır.

Konut gereksiniminin artışında, kentte yaşamaya başlamanın yol açtığı toplumsal değişme ile birlikte "gösterişçi tüketim" eğilimlerinin de önemli bir etken olduğu söylenmektedir.<sup>48</sup> Kentleşen ailelerin tüketim harcamaları içinde, konutun payı giderek artmakta, geliri yeter derecede artan aileler, önce konut, sonra semt ya da her ikisini aynı anda değiştirmek istemektedirler.

Ayrıca arsa fiyatları aşırı derecede ve sürekli bir yükselme içindedir. Bu durum konut maliyetlerinin artmasına neden olurken geniş kitleleri konut gereksinmesi içinde bırakmakta, piyasada sadece varlıklarının alıcı olmasına yol açmaktadır.

Konut sorunu dışında elektrik, yol, su, kanalizasyon gibi alt yapı sorunları da büyük önem taşımaktadır. Hızlı kentleşme ile ortaya çıkan bu sorunlar, sınırlı olan yatırım kaynaklarından daha büyük payların doğrudan üretken olmayan bu alanlara yatırılmasını gerektirmektedir.<sup>49</sup> Kent ve özel kaynakları bu yatırımları karşılamakta yetersiz kalmakta, kalkınma çabaları içindeki ülkemizin sınırlı kaynaklarını zorlamakta, ekonomik gelişmeyi olumsuz bir şekilde etkilemektedir.

İç göçün başka önemli bir sonucu bölgeler arası dengesizliklerin ortaya çıkmasıdır.

Nüfusun belirli büyüklükteki kentlere akın etmesi, bazı kentlerin fazla gelişerek aşırı kentleşmelerine yol açarken, büyük kentlerle ülkenin geri kalan kesimleri arasında belirgin ekonomik, toplumsal ayrılıklar ortaya çıkmaktadır. İç göçler Batı Anadolu'ya yöneliktir. Doğu ve Batı arasında kentleşme hızları farklıdır. Özellikle Türkiye'nin üç büyük kentindeki (İstanbul, Ankara, İzmir) kentleşme oranı Türkiye'nin kentleşme ortalamasından da yüksek görünmektedir. Göç akımı genel olarak Doğu, Güneydoğu ve Karadeniz bölgelerinden Batı'ya doğrudur.

<sup>48</sup> C.O.Tütengil, A.k, s. 115

<sup>49</sup> B.Tolan, A.k., s. 28.

Yalnızca köylerden değil, Doğu'nun kent ve kasabalarından da Batı kentlerine göç sürmektedir. Örneğin Kastomanu, Çankırı ve Kırşehir dışı göç veren illerin başında gelmektedir. 1980 yılı sayılarına göre kentleşme oranı bakımından Marmara Bölgesi (yüzde 68,7), ile Doğu Anadolu (yüzde 27,2) arasında kesin bir ayırım vardır. Gerek kamu gerekse özel kesim yatırımları, başta Marmara olmak üzere Ege ve Güney Anadolu'nun çeşitli illerinde yoğunlaşırken, bu iller artan nüfus baskısı ile sürekli olarak daha çok yatırıma gereksinim duymaktadır.<sup>50</sup>

Köyler ile kentler arasındaki gelir ve yaşam standartlarındaki farklılığın büyümesi ise önemli görünen bir başka sonuçtur. Bölgelerarası dengesizlikler, köy-kent arasındaki ayrımlar kentleşme ile birlikte büyük kentlere de taşınmakta ve "kent içi dengesizlikler" ortaya çıkmaktadır.

Büyük kentler eski yapıları ile çatışan yeni değer sistemlerinin ve davranış kalıplarının, çelişkilerin yaşandığı yerler olmaktadır. Bunun en somut örneği ise "gecekondulaşma"dır ve bu olgu Türk toplumunun günümüzde başlıca dinamiğini teşkil etmektedir.

İç göçlerin ekonomik gelişme ve değişmelere paralel olarak hızlanıp yavaşlayacağı ama mutlaka sürüp gideceği açıktır. M.Kıray'ın belirttiği gibi, bu süreçten geriye dönüş artık söz konusu değildir, "körlülük" tüm dünyada olduğu gibi, Türk toplumunda da bitmektedir.<sup>51</sup> Kıray köylülüğün bitmesi ile ilgili düşüncelerini şöyle ifade etmektedir: "Tarıma makina girdiği zaman ürünün türü değişir. Artık üretilen ürün pazarda satılmak içindir. Dolayısıyla köylü dediğimiz nüfus köylülüğten çıkar, çiftçi olur. Yaşam biçimi, ilişkileri, düşünceleri değişir. Tarımda çalışması gereken emek azalır. Topraktan kopan bu emek de şehire sanayide ve örgütlerde çalışmak için gelir. Bizim yaşadığımız boyut budur."<sup>52</sup>

<sup>50</sup> Ruşen Keleş-Artun Ünsal, *Kent ve Siyasal Şiddet*, A.Ü.S.B.F Yay. No: 507 Ankara,1982, s.27

<sup>51</sup> M.Kıray, "Tek Şansımız Köylülüğü Bitirmek", *Cumhuriyet*, 9 Eylül 1990, s. 10.

<sup>52</sup> A.k.

### 3.Göç Edenlerin Kentle Bütünleşme Süreçlerinde Toplumsal/Kültürel Değişmeler

Kente göç edenlerin kentle bütünleşme sürecinde karşılaştıkları sorunlar nelerdir? Köyün homojen hayatından kopup gelenler kentin farklılaşmış gruplarına uyum göstermekte zorluk çekmekte midirler? Davranış ve tutumlarında değer sistemlerinde, ideolojilerinde köklü dönüşümler olmakta mıdır? Göç edenler kentle bütünleşmek ya da kent kültürünün yanısıra alt kültürler oluşturmak veya yok olmak alternatifleri arasında çabalayan yabancılaştırmış bir nüfus mu teşkil etmektedirler?

Göç edenlerin "kentleşme" süreçlerinin yanısıra, kentlerin de bir "kırsallaşma" süreci içerisinde olduğu gerçeğini dikkat çeken N.Vergin, göçmenlerin kente uyum sağlamakta zorluklar çeken anomik bir kitle oldukları şeklindeki görüşlere katılmamaktadır. N.Vergin'e göre "Göçmenlerdeki yaratıcılık, onların kişilik kaybetmelerine engel olmaktadır". Ayrıca göçün bir islam toplumunda meydana gelmesi de özel bir farklılık yaratmaktadır. "Büyük kentler insan ilişkilerinin anonimleştiği bir kent toplumundan ziyade, İslâm'dan kaynaklanan cemaât tipi hayat uslubunu koruyan bir topluluklar toplama" olarak belirlemektedir. Üstelik göç merkezi olan kentte "geleneksel kentliler" tipindeki nüfusun varlığı ve bu nüfusun demografik ağırlığının önemi kırdan gelenlerin rahatlıkla uyum sağlamalarına ve kentin modernleşmiş kesimini teşkil eden nüfusun etkisine kapılmaksızın yaşayabilmelerine yol açmaktadır.<sup>53</sup>

Değerlerinde ve ilişkilerinde köy eğilimi çok kuvvetli olan kente göçenlerin, kentte ciddi uyum sorunları ile karşılaştıkları<sup>54</sup> gözlemlenmiştir. Bunun dışında kent toplumuna ve sanayi düzenine uymak göçmene aşılması imkansız bir sorun olarak görünmemektedir. Sosyo-kültürel açıdan hâlâ köytün kentteki bir uzantısı olarak görünen göçmenlerin modernleşmesi, mekân, tüketim, günlük yaşam biçimleri vb.

52 A.k.

53 Nur Vergin, A.g.k., s. 32-34.

54 M.Kıray, "Tek Şansımız ...", s. 348.

ile ilgilidir. Bu kişiler kentin ekonomik yaşamına ne şekilde -memur, gezgin satıcı, işçi- vb., katılmış olursa olsunlar, kent kökenli normlara iş yerlerinde ve kentin ortak kullanımına açık mekânlarında uymakta, özel hayatlarında ise davranışlarını geleneksel değer sistemlerine göre düzenlemeye devam etmektedirler.

Kente göç edenlerin uyum ya da uyumsuzluk sorunları aslında kent yaşamının gereklerine göre düzenledikleri bazı davranışları ile özel yaşamdaki davranışları arasındaki zıtlıklardan doğan uyumsuzluktur. Geleneksel değer sistemleri kentli değerlerle bir müddet aynı anda devam ettirilirse de, sonunda ekonomi, mekân, tüketim ve benzeri gibi alanlardaki modernleşme, göç edenlerin geleneksel değerlerini etkileyecek ve yeni biçimler vererek değiştirecektir. Örneğin, aile içi ilişkilerdeki otoriteye dayanan geleneksel normlar, çocukların aile büyüğünden daha fazla para kazanma durumunda değişebilmekte ve onlara daha çok söz sahibi olma olanağı vermektedir.

İç göçün yarattığı toplumsal-kültürel değişimleri ve sonuçlarını inceleyen araştırmaların ortak hareket noktası; kentte yaşamının, göç edenlerin dünya görüşlerinde, değer tutum ve davranışlarında, aile içi ilişkilerde, konut ve mekânın kullanımı, tüketim, eğlence alışkanlıkları, giysi, konuşma biçimi gibi günlük yaşam biçimlerinde zaman içinde değişmelere neden olacağı görüşüdür.

Kente göç eden insanların, maddi ve manevi kültür yaşamlarındaki değişimler olarak da adlandırılan bu değişimlerle ilgili yapılan araştırmalar göç edenlerin büyük çoğunluğu açısından değişimlerin "sarsıcı" nitelikte olduğunu özellikle maddi kültür alanındaki değişimlerin daha kısa zamanda gerçekleştiğini ortaya koymaktadır. Tüketim, eşya ve mekânın düzenlenmesi, eğlence, boş zaman değerlendirme vb. olarak sıralayabileceğimiz maddi kültür alanındaki değişimler, kentsel yaşama biçiminin gerektirdiği, ailenin ekonomik gücü ile doğru orantılı, bir anlamda da

kendiliğinden gerçekleşen değişimlerdir.

Değer yargıları, tutum ve davranışlar, dünya görüşü, kısaca manevi kültür alanındaki değişimler, T.Akkayan'ın sözleri ile; "kişinin kentte yaşaması için acele değişmesi gereken konular değillerdir."<sup>55</sup> Göç eden ailelerde manevi kültür alanındaki değişimler daha uzun zaman almış, değişimin olabilmesi için, "öğrenme" ve ihtiyaç duymanın gerçekleşmesi, aynı zamanda da geleneksel değerlerle çatışmaması gerekmiştir.

Göç edenlerin, kentle bütünleşme süreçlerinde geçirdikleri, gerek maddi gerekse manevi kültür alanındaki değişimlerin hızını ve oranını etkileyen pek çok faktör olmakla beraber, bunlar içinde zaman (kentte kalış süresi), çevre, eğitim, iş ve yaşın payı büyük görünmektedir.<sup>56</sup> Örneğin aile içinde gençler yeniliğe daha açıktır, değişime daha çabuk uyum sağlamaktadır. Yaş ile çok yakın ilişkisi olan ve çeşitli statülerde bulunan aile bireylerinde de değişmeye karşı tutumlar farklıdır. Örneğin, bir baba oğluna karşı daha muhafazakâr, bir anne kızına karşı daha geleneksel olabilmektedir. Bu bireylerarası fark çatışmaya yol açmakta, çatışma da değişmeye dönüşmektedir. Büyükler frenleyicilik rolü oynarken, gençler durgunluğu, dinamizme çevirmektedir. Baba otoritesi genellikle aile içinde bir denge unsurudur. Eğitimli olmanın değişmeyi daha çabuk benimsemeye yol açtığı, çevre faktörünün ise değişimde önemli ölçüde etken olduğu gözlenmiştir. Örneğin; farklı çevreler içinde olan memur ve işçiler değişimde değişik aşamalardadır. Memurlarda geleneksel kültürde varolanların değişmesine karşı gösterilen direnç azalmış, eş ve çocuklara tanınan özgürlük artmış, bu konuda işçiler daha geri kalmıştır.

Göç eden ailelerin kentle bütünleşme süreçlerinde yukarıda sıralanan etkenlerin yanısıra, çoğu kez esas belirleyici olan bir başka etken, ailenin ekonomik gücüdür. Aile üyelerinin geçici işlerde çalışması, elde edilen gelirin düzenli ve güvenceli olmayışı, bu arada kent yaşamının zorunlu kıldığı yeni yaşam biçiminin gereksinimleri örneğin; dış giyimin

<sup>55</sup> Taylan Akkayan, *Göç ve Değişme*, s. 258.

<sup>56</sup> A.k., s. 260.

belli ölçülere uygun olması, ulaşım harcamaları vb. gibi davranışlar, sorunların kaynağı olmaktadır. Aile içi huzursuzluklar ve çatışmalar, aile düzenli ve tatmin edici bir gelire sahip değilse artmaktadır.

Kente göç etmiş insanların, kentle bütünleşme süreçleri içinde geleneksel değer yargılarında değişim, özellikle ikinci kuşaklarda sasıcı bir biçimde görülmektedir. Bu değerler aile içi ilişkilerden çevre ile ilişkilere de uzanan geniş bir ilişkiler çerçevesinde yer almaktadır. Büyüklerle olan bağıntılardan başlayarak geleneksel kurallara kadar uzanan değer yargılarındaki değişim bu insanları bağlı oldukları toplum katmanlarının dışına atan, adeta bu katmanların tortusu haline getiren etkiler yapmaktadır.<sup>57</sup> Katmanların tortusu haline dönüşen bu gizli ya da açık işsiz yığınların bir çok sorun yaratıcı eyleme açık oldukları ortadadır.

Kente göç edenlerin kentleşme süreçlerinde "ne"lerin, "nasıl" değiştiği; sınıfsal sorunlar, iş/çalışma sorunları, konut, aile-çevre ilişkileri ve yaşam biçimlerindeki değişimler başlıkları altında ayrı ayrı ele alınıp değerlendirilecektir.

#### a. Sınıfsal Sorunlar, Siyasal Toplumsallaşma

Kente göç edenlerin, kentin sosyal tabakalaşma ve sınıfsal yapısı içinde nerede yer aldıklarını, bu durumlarını nasıl değiştirdiklerini ya da değiştiremediklerini M.Kıray şöyle açıklamaktadır: "Kente göçen köylünün yeni üretim ilişkilerine girmesi kendi toprağından kopması kadar kolay ve çabuk olmamaktadır. Gelenler artık kesinlikle köylü değildir. Ancak çok yavaş sanayileşme, ondan daha da yavaş örgütsel gelişme nedeniyle bu nüfus, endüstriyel-kentli işçi kimliğini almağa fırsat bulamamaktadır."<sup>58</sup>

Küçük, üretici olmayan işlerle uğraşan ve bu durumları oldukça uzun süren göçmenler için klasik sınıf terimlerinden birini kullanmak zor

<sup>57</sup> Tefvik Çavdar, "İşsizliğin Toplumsal Etkileri", Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, Cilt V, 1985, s. 1176. s. 1176.

<sup>58</sup> M.Kıray, "Az Gelişmiş ...", s. 342-349.

görülmektedir. Kentteki üretim ve meslek ilişkileri karmaşık bir görünümündedir. Bu durumda kente göç eden ve gecekonducularda yaşayanların kendi iç dinamiklerine göre ayrımlanan farklı bir tabakalaşma içinde olduklarından söz edilebilir.

D.Avcıoğlu'na göre, küçük esnaf ve tüccar gecekonducularda "daha uyanık ve dinamik" bir toplumsal tabakadır. Bunlar genellikle kente önceden yerleşmişlerdir. İçlerinde gecekondu simsarları, bir kaç işi birarada yürütenler vardır. Bu grup gecekonducuların ekonomik ve toplumsal açıdan üst tabakasıdır ve kent yaşamına uyum sağlamada daha ileri seviyeye erişmişlerdir. Esas sınıf farkı ise ev sahibi ile kiracı arasındadır. Ev sahibi olan ve bundan gelir elde edebilenlere, "başarılı gözülle bakılmaktadır. Orta tabaka ise fabrika işçileridir. En alt tabakada ise, işsizler, gizli işsiz niteliğinde satıcılar, geçici işlerde çalışanlardır.<sup>59</sup>

Gelenlerin içinde geri dönmek isteyenlerin sayısı yok denecek kadar azdır. "Memleketinize dönmek ister misiniz?" sorusuna verilen yanıtların yüzde 95'i, "Hayır"dır. Bu sorunun ardından gelen "Niçin?" sorusunun yanıtı ise çoğunlukla "Memlekette benim için bir şey yok"tur.<sup>60</sup> Kentteki durumları kötü dahi olsa, köyden kente geliş bir toplumsal yükselme şeklidir ve göç edenler kendilerini geride bıraktıklarından daha iyi durumda kabul etmektedirler.

Gecekonduculardaki yaşamın köyden daha iyi olduğunu söyleyenlerin göstermiş oldukları sebepler çeşitlidir.<sup>61</sup> Genellikle iş, okul, sağlık olanakları, daha iyi yaşam şartları gibi ana noktalar etrafında toplanmaktadır. Gelenlerin içinde bazıları kalmakta öylesine dirençlidir ki; belediyenin yıktığı ve tekrar yaptıkları gecekonducuları "on kez daha başlarına yıkılsa gitmeyeceklerini" söylemekte, kararlılıklarını "bu yola

<sup>59</sup> Doğan Avcıoğlu, *Türkiye'nin Düzeni*, Bilgi Yayınevi, Cilt II, Ankara, 1973, s. 733-735.

<sup>60</sup> C.W.M.Hart, *Zeytinburnu Gecekondu Bölgesi*, Çev. Nephân Saran, Ticaret Odası Yayınları, İstanbul, 1969, s. 84.

<sup>61</sup> Bu bilgiler için, TRT'nin "İstanbul'un Taşı Toprağı" (6 Mart 1990-Yap. T.Kurtarel) adlı belgesel programının, I.Bölümünden yararlanılmıştır.

canımızı koyduk" sözleri ile ifade etmektedirler. Bu arada köyündeki "yavan ekmeğe" razı olarak geri dönenler de olmaktadır. Çankırı'nın Demirçevre köyünden göç edenlerin bir kaçının yaptığı gibi. İstanbul'a en çok göç veren Anadolu köylerinden biri olan yoksul, toprakları tarıma elverişsiz, pazara üretim yapamayan bu köy, kentte "adamı olmadığı için tutunamadığını" söyleyenlere, kentin yaşama düzenini, kargaşayı, kendi değerleri ile çelişen değerlerini benimseyemedikleri için döndüklerini söyleyenlere rağmen, dışarıya göç vermeyi sürdürmektedir. Kadınlar, ağır köy işlerinden kurtulup, kendilerini yalın işçi ya da ev kadını yapacak kent hayatına erkeklerden daha heveslidir. TV'nin özendirici etkisi, gidenlerin kent hayatını çekici kılan sözleri de göçü hızlandırmaktadır.

Kente gelenlerin kendilerini kentteki bir üst sınıf yerine köy ile kıyaslama eğilimlerinin fazla oluşu, görsel bir tatmin ve iyimserlik duygusu yaratmaktadır. M.Kıray, karşılaştırma olanağı olarak köyden başka ilişkileri ne zaman kullanacakları sorusunun cevabının, "yeni kuşakların artık köyü özlenilen grup olarak saymadıkları zaman" ya da "göçenler sanayide çalışmaya başladıkları zaman" olabileceğini, ancak bunun şimdiden kestirmenin güç olduğunu söylemektedir.<sup>62</sup>

Bilindiği gibi kentleşme, kır nüfusunun kentsel alana göçü ile tarım dışı faaliyetlere yönelmesinden ibaret olmayıp, kente ait değer sistemi ile kurumların ve örgütlenme biçimlerinin de giderek yayılması sürecini oluşturmaktadır. Göç eden kitlenin siyasal davranışları siyaset bilimciler tarafından ilgiyle izlenmiştir. Seçimlerde oy verme, dernek ve örgütlere üye olma davranışlarının kentleşme ile ilgisi iki ayrı yönde yorumlanmaktadır. Birincisi, gelişmekte olan ülkelerde, kentleşen kitlenin, tutucu siyasal partileri destekleme eğiliminde oldukları şeklindedir. Bunun nedeni bu kitlenin, kendilerini kente iten kırdaki yoksulluğa göre kentteki yeni koşulları daha rahat bulmalarındır ve düzeni değiştirici partilerle işbirliği yapmayı tehlikeli bulurlar. Öte yandan ikinci görüşü savunan siyaset

<sup>62</sup> M.Kıray, "Az Gelişmiş ...", s. 349.

bilimcileri kentleşen kitlelerin sanayileşme, kitle iletişim araçları, dernek, sendika ve öteki kuruluşlarla etkileşim içinde siyasal bilinç kazandıklarını, bu bilinçlenmenin özellikle ikinci kuşaktan sonraki ortaya çıkacağını ileri sürmektedirler.<sup>63</sup>

R.Keleş, "gecekondu halkı kendi durumlarını korumak için tutucu siyasal partileri desteklemektedir" görüşünün, Türkiye gerçeğinde elde bulunan verilerin yeterli derecede olmamasını da göz önüne alarak, eksik ve acele bir yargı olacağını belirtmektedir. Çünkü öncelikle bütün gecekonduluları durumlarından memnun saymak gerçekçi ve doğru bir değerlendirme olmayacaktır. Aynı şekilde bu kitleyi ön yargı ile, yeniliğe ve değişmeye kapalı kalacak bir grup olarak saymaya da olanak yoktur.<sup>64</sup>

D.Avcıoğlu ise, gecekondu kitlesinde ekonomik-toplumsal bakımından üst tabakası sayılan; küçük esnaf, tüccar, gecekondu komisyonculuğu gibi işlere sahip, "daha uyanık ve dinamik", geliri daha yüksek grubun tutucu sayılabileceğini, bu grubun işsizler ve marjinal işlerde çalışanlardan oluşan alt grubu köylerde olduğu gibi denetim altında tuttuğu süreçte bilinçlenmenin yavaş olacağını ileri sürmektedir. Bunların ortasında kalan sanayi işçilerinin ise gerekli ve yeterli sınıf bilinci yoktur. Bu grup köyle bağları hâlâ süren yarı köylü vasfını muhafaza etmektedir. Bu ise siyasal bilinçlenme için bir engel teşkil etmektedir.<sup>65</sup> Göç edenlerin siyasetin dışında kalmalarının bir başka açıklaması ise "kendi hayat mücadelesine dalmış, meşgul ve yorgun" kişilerin sınıf bilincinesahip olmalarının hemen hemen imkansız olduğu, sanayi kesiminde olanların sorunlarını sendikalar aracılığı ile biriyssel olarak çözebildikleri bu da onların bir grup bilinci geliştirmelerini engellediği şeklindedir. Ayrıca marjinal işlerde çalışmanın da siyasal davranışlarda aktif olmanın önüne geçtiği iddia edilmektedir.<sup>66</sup>

<sup>63</sup> Ruşen Keleş, Türkiye'de Şehirleşme ..., s. 197-198.

<sup>64</sup> Aynı, s. 199.

<sup>65</sup> D.Avcıoğlu, A.k., s. 735.

<sup>66</sup> N.Vergin, A.k., s. 40.

Kente göçenlerin, oy verme şeklindeki siyasal katılımcılığının kırsal alanlara oranla düşük olduğu, yapılan araştırmalarla ortaya konulmuştur. Bu ise, ağalık-yanaşmalık ilişkisinden ve ekonomik şartlardan kaynaklanan toplu halde oy verme şeklindeki katılımcılığın, kentte değişmekte olduğunu göstermektedir. Bunun dışında siyasal kültürün gelenekselliğini yitirmediği de görülmektedir. Örneğin devlete karşı bağlılık duygusu gecekonduların arasında sarsılmaz bir biçimde sürmektedir. Devletin koruyucu bir "baba" yurttaşların da onun "zeval girmemesi" için duacı olmalarına dair görüş değişmemiştir.

#### b. Göç ve İş

Türkiye'de göçü başlatan olay olarak Marshall yardımının girmesi gösterilmektedir. 1945-50'lerdeki nüfus patlamasının göç olayının başlamasında büyük ölçüde önemi vardır. Ancak bunun etkileri daha uzun bir süre sonra görülmüştür. Temelde askeri bir yardım olan Marshall Planının Türkiye'ye sağladığı olanaklarla tarım kesiminde traktör vb. tarım makinalarının sayısı büyük hızla artmış, hızlanmış, köy sayısı büyük hızla artmış, yol yapımları hızlanmış, köy ve kent arasında pazar için üretimle birlikte bağlantılar kurulmuştu. Bu olumlu gelişmeler içinde bir başka faktör ise göçün ana nedeni olarak beliriyordu; tarım kesimindeki makineleşme ile birlikte ortaya çıkan iş gücü fazlası. Kente göç eden "eski köylünün", kente alışageldiği üretim biçiminin dışındaki iş olanakları karşısındaki yeni konumu "vasıfsız işgücü" olmaktan öte değildi. Kırsal alan göçmenlerinin büyük bir bölümü iş bulamadıkları için gününbirlik ve marjinal diye nitelenen alanlarda çalışmaya başladılar.

T.Çavdar, bugün Türkiye'de işgücü fazlası olarak nitelenen ve tarım dışı kesim içersinde kabul edilen "marjinal kesim" olarak adlandırılan bu grubun, temel niteliklerini şöyle sıralamaktadır; büyük kentlerde gecekonduların

du alanlarında yerleşerek örgütlü ve çağdaş olmayan, belirsiz ve güvencesiz işlerde çalışırlar, sosyal güvenlik kurumlarının dışında kaldıkları için tüm aile birlikte ve birbirlerinin güvencesi olarak yaşama yolunu tercih ederler, özellikle çocuklara toplumsal güvence gibi bakarlar, bu kesimde ikinci kuşakta kentle uyum ve sanayi kesiminde iş sahibi olma yönünde istek artar ve işsizliğin moral depresi daha yakından hissedilmeye başlar.<sup>67</sup>

Topraksız ve işsiz köylülerin sığınacağı yer olarak gördükleri büyük kentlerin, halk arasında bilinen deyim ile "taşı toprağı altın" mıdır gerçekten? Bu soruya cevap veren bir kaç göçmenin şu sözleri var olan durumun pek de öyle olmadığını göstermektedir.<sup>68</sup> "Altın, bilek gücüdür, uğraş veren, işini bilen kişiler içindir." Aklını ve bileğini kullanamayanlar büyük kentte değil altın, "bozuk para" bile bulamamaktadır...

Mevsimlik inşaat işleri, hamallık gibi işlerin dışında "nerde ne bulunursa" yapılan işlerin köydeki gelire oranla daha yüksek gelir getirmesine rağmen kentteki tüketim harcamalarının yanında bu yetersiz kalmaktadır.

Göç edenlerin kentte çalışma olanağı buldukları iş alanları açısından hizmet kesimi egemen görülmektedir. Yukarıda sözünü ettiğimiz grubun dışında ve genellikle "bir yakının aracılığı" ile edinilen bu işler; kapıcılık, odacılık, garsonluk vb. gibi işlerdir.

Sahip olunan işler yönünden bir diğer grup, küçük esnaf, küçük tüccar ve gezginci satıcıları kapsamaktadır. Bu guruptaki kişiler işsizliğin sınırlarındadır. Gezginci satıcılıktan küçük esnaflığa geçiş, bir ölçüde de olsa, toplumsal tabakalaşma içinde yukarı doğru bir devinim belirlerse de, gecekondü nüfusunun çoğunluğu bakımından önemli ve anlamlı bir sınıf değiştirme olayı gözlemek zordur.<sup>69</sup>

<sup>67</sup> Tefik Çavdar, "İşsizliğin Toplumsal Etkileri", s. 1171.

<sup>68</sup> TRT-İç Göç Belgeseli, 1990, "İstanbul'un Taşı Toprağı" I.Bölüm.

<sup>69</sup> Emre Kongar, Türkiye'nin Toplumsal Yapısı..., s. 406.

Yapılan araştırmalarda, örneğin; Ankara gecekondularında, vasıflı işçi oranı sadece yüzde 27'dir. İşçilerin becerileri ise, marangozculuk, duvarcılık, terzilik gibi modern sanayi düzeninden çok, eski zanaatkârlık düzenine aittir. Zeytinburnu gecekondularında ise yukarıda sözünü ettiğimiz "vasıfsız işgücü" grubuna giren marjinal kesiminin oranı yüzde 40'dır.<sup>70</sup>

Göç eden nüfusun çalışma olanağı bulduğu işler arasında sanayi işçiliği üç büyük kentimizde yüzde 30'un üstüne çıkmamıştır. Üstelik bu oran Türkiye'nin planlı kalkınma çabalarına girdiği 1960'lardan bu yana değişmemiştir.<sup>71</sup>

Çalışma ve meslek konusunda ilgi çekici bir başka nokta iş arama ile ilgili değer sistemleridir. Başka bir deyişle, kentteki iş, kırsal koşulların kalıplarına göre algılanmakta; yaşamı sürdürebilmek için gerekli fiziki çaba olarak kavranmaktadır. Göç eden köylünün kentteki pazar ekonomisini ve yeni üretim ilişkilerini (özellikle kente geyişin ilk aşamasında) gereken düzeyde değerlendirme olanağı yoktur.

Göç edenlerin içinde büyük bir çoğunluk kentteki ilk işlerini bir işyerinden diğerine başvurarak bulmaktadır (yüzde 75). Diğer bir bölümü ise (yüzde 20) akrabalık, hemşehrilik veya bunların buluştukları kahveler gibi toplumsal dayanışma örgütlerinden yararlanmışlardır. İlk işini İş ve İşçi Bulma Kurumu kanalı ile elde edenlerin oranı ise oldukça azdır (yüzde 1).<sup>72</sup> Kırsal yörenin yüzyüze kişisel ilişkiler düzenine alışmış insanların, kentin çalışma yaşamının anonim organizasyonlarına (Sendika, İş ve İşçi Bulma Örgütleri) uyumu kolay olmamaktadır.

Gecekondu ailelerinde kadının ve genç kızların çalışma oranları erkeklere oranla daha düşük gözükmetedir. Aile reislerinin eşlerinin ya da kızlarının çalışmaları konusundaki tutumlarını B.Tolan şu sözlerle açıklamaktadır.<sup>73</sup>

<sup>70</sup> Mübeccel Kıray, "Gecekondular...", s. 277.

<sup>71</sup> Barlas Tolan, *Büyük Kent Sorunlarına Toplu Bir Bakış*, s. 42.

<sup>72</sup> Barlas Tolan, A.k., s. 45.

"Kırsal yaşamda işlerin çok önemli bir bölümünün kadın tarafından gerçekleştirildiği ... göz önünde bulundurulsa, esas tepkinin kadının çalışmasına karşı değil, başka bir sosyo-kültürel sistemden ithal edilmiş ve sosyo-kültürel normlarına karşıt özellikler gösteren bir kentsel ortamda çalışmasına karşı belirdiği anlaşılmış olacaktır."

Kente göç edenlerin iş beklentileri yakın dönem için fazla değildir. yapılan araştırmalar benzer sonuçları vermektedir. Örneğin T.Şenyapılı'nın araştırmasına göre, gecekondu nüfusun yüzde 18'i marjinal işlerde, yüzde 12'si inşaat işlerinde, yüzde 32'si belirsiz bir takım işlerde çalışmayı düşünmektedir. Fabrika işçisi olmak isteyen, ancak yüzde 18'idir. Oysa aynı oran bir kuşak sonrası için, yani oğullar açısından yüzde 47'ye yükselmektedir.<sup>74</sup>

Birinci kuşağın fabrikada iş aramasının iki temel nedeni vardır: İş bulma umudunun olmaması ve bulsa da başarılı olabilecek bilgi birikiminden yoksun oluşu. Kuşkusuz ikinci endişe oğullar açısından geçerli değildir.

Başlangıçta, yapılan günlük, güvencesi olmayan örneğin; ayakkabı boyacılığı, gezgin satıcılık vb. işlerden elde edilen gelir, köye oranla yüksek olduğu için sınırlı bir tatmin söz konusu olabilmektedir. Ancak kentin yaşama biçimi içinde bu gelirin çok az hatta köye göre daha eksik olduğu da ortaya çıkar. Bu durumda ailenin diğer üyelerinin çalıştırılmasına gidilse de bu, ailenin gelir durumunu düzeltecek çözümü gerçekleştirilememektedir. Diğer yandan kentte kalış süresi uzadıkça ailenin tüketim eğilimleri de değişmekte, beklentileri de artmaktadır.

Göç edenler arasında kendi olanakları ile bir iş kurmayı isteyenler de vardır. Bunlar belirli zanaatı; oto tamirciliği, terzilik vb., bilen veya öğrenmiş olan kişilerdir. Böyle bir yeteneği ya da bilgisi olmayan, ufak çapta bir tasarrufa sahip olanların ise bakkallık ya da benzeri türden basit

<sup>74</sup> Tansı Şenyapılı, *Gecekondu Çevre İşçilerin Mekânı*, O.D.İ.Ü.Yayıncılık, Ankara, 1982.

ticari iş yapmaya istekli oldukları görülmektedir.

Sürekli bir işe sahip olmama, güvence isteği bu kişilerin kendilerine ait bir işyerine sahip olma eğilimlerini kuvvetlendirmektedir. T.Çavdar bu eğilimlerin altında, köylülüğün hâlâ sürmekte olan kendi başına buyrukluk, kendi işine sahip olma şeklinde özetlenebilecek "küçük üretici ideolojisi"nin yattığını söylemekte, ancak bu özelemleri yerine getirebilmenin günümüz ekonomik koşullarında ne denli zor olduğuna, aile içindeki dayanışma ve yöresel destekler gibi geleneksel güvencelerin zamanla etkinliğini kaybedeceğine dikkati çekerek, bu durumda işsizliğin "patlamaya hazır toplumsal bir bomba" halini alabileceğini ifade etmektedir.<sup>75</sup>

### c. Göç ve Konut

Kente göç edenlerin ana sorunlarından biri, "nerede olursa olsun çalışacakları bir iş" ise diğerleri de "ne şekilde olursa olsun başlarını sokacakları bir konut" edinebilmektir. Kentin kenar semtlerindeki mahallelerde dahi kiralamak ya da satın almak gücüne sahip olamayan göçmenler için konut sorununu çözmek; uygun, boş bir arazi üstüne gecekondular yapmak demektir. Gecekondular olgusunun ortaya çıkışı, 1945'li yıllara kadar uzanmaktadır.<sup>76</sup> Türkiye'de gecekondular yapımını yasaklayan ilk yasa ise 1949 yılında çıkarılmıştır.<sup>77</sup>

Uzun bir süre Türkiye'nin büyük kentlerindeki gecekondulara ve buralarda yaşayanlara geçici diye bakılmıştır. Ancak geçen zaman içerisinde gecekondular gelişmiş ve kentlerin kalıcı özelliği durumuna gelmiştir. Ankara'da nüfusun yüzde 61'i, İstanbul'da yüzde 15'i, İzmir'de yüzde 43'ü gecekondular semtlerinde oturmaktadır.<sup>78</sup>

<sup>75</sup> Tefrik Çavdar, A.k., s. 1175.

<sup>76</sup> Mübeccel Kıray, "Az Gelişmiş Ülkelerde Hızla Toprakdan Kopma ve Kentle Bütünleşememe", s. 339.

<sup>77</sup> Ruşen Keleş, A.k., s. 210.

<sup>78</sup> Mübeccel Kıray, A.k., s. 340.

Sanayileşmiş toplumlarda kırdan göçenlerin önce geçiş alanlarına yerleştikleri ve sonradan kent içinde yerleşim alanlarına geçtikleri bilinmektedir. Bu toplumlarda, göç edenlerin açıkça farklı yerleşme biçimi oluşturdukları da pek görülmemektedir. Ekonomisi tarıma dayalı, kentteki nüfus yapısındaki artış hızına karşılık yavaş bir sanayileşmenin gerçekleştiği toplumlarda, kente göç edenler kentin çevresini kuşatan ve kentle adetâ hiç ilgisi olmayan yeni yerleşim birimlerini oluşturmaktadır. Gecekondu bölgelerinde görülen yaşam biçimi, kentin eski yapısı ile çatışırken ortaya yeni değerler ve davranış kalıpları çıkmakta, büyük kentlerde dengesiz ikili bir yapı görülmektedir.

Kentin çevresini kuşatan gecekondu mahalleleri önce küçük birer köy görünümündedirler. Zamanla alt-orta tabaka mahallelerine dönüşen bu alanlar, gelenlerin çoğalması, hizmet yetersizliği ile birlikte birer yoksulluk semtine dönüşmektedir.

Pek çok ülkede olduğu gibi Türkiye'de de büyük kentlerin ekonomik farklılık ile statü ayrımını yansıtan, farklı nitelikte nüfusu barındıran ve birbirleri ile bütünlük teşkil etmeyen mahalleleri vardır. "Geleneksel kentler" ile "batılılaşmış modern kentliler" şeklinde öteden beri var olan ikili yapı, artık nitelik değiştirmektedir. Sayısal önemi ve kentin toplumsal hayatında zamanla ağırlığını yitiren geleneksel mahallelerin yerini gecekondu almaktadır. N. Vergin, bu durumda Türkiye kentlerinde günümüzde ikili bir yapıdan değil de geleneksel gecekonduardan oluşan üçlü bir yapıdan söz etmenin daha doğru olacağını belirtmektedir.<sup>79</sup>

Gecekondu, günümüz Türkiye'sinin büyük kentlerinin marjinal bir kesimini oluşturmamaktadır. Büyük kentlerin nüfusunun yarıya yakın bir kesimi gecekonduarda oturmaktadır. Gecekondulaşma Türkiye'nin gündeminde 1960'lı yıllardan bu yana var olan ve çoğu zaman birinci sırada yer alan önemli bir olaydır. Fiziksel varlığının bu denli büyük oluşu toplumsal alanda da bu olayın önemini arttırmakta, toplumun çeşitli katmanlarındaki

<sup>79</sup> Nur Vergin, A.k, s.31.

alanda da bu olayın önemini arttırmakta, toplumun çeşitli katmanlarındaki yansımaları derinleşmekte ve kentleşme olgusu gecekondulaşma ile birlikte sürüp gitmektedir.

Gecekondu, mekânsal bir bütün, bir konut tipi ve yaşama biçimi olarak kentin diğer konutlarından farklı bir takım özellikler taşımaktadır. Gecekonduyunun bu özelliklerini B. Tolun şöyle açıklamaktadır:<sup>80</sup> "Dokusuz köy mekanının, kentsel mekanda reproduksiyonu olan gecekondu, mekânsal bir bütün olarak köydeki yaşam biçiminin, kentsel mekânla karışmış şeklidir. Örneğin; ev-içi aktiviteler, toplumsal yönden yarı açık bir mekân olan avluya, tanımlanmamış ve fonksiyonalize olmamış çevre arazisine ve hatta sokağa taşabilmektedir."

Gecekonduların yapıldığı arazi genellikle belediyeye, vakıflara ait arazilerdir. Özel mülkiyete ait topraklardan ve hatta kentin planlı ve kurallara göre düzenlenmiş mekânlarından uzak durulmaktadır. Her an yıkılma tehlikesi ile karşı karşıya oluşları bu konutları ana ulaşım merkezine yakın ama engebeli alanlara yöneltmiştir. Çeşitli yollarla (genellikle seçim öncesi dağıtılan tapularla) ele geçirilen özel mülkiyet, daha sonra (1950'li yıllarda yapılanlar bugün daha düzenli ve yerleşmiş semtlerdir) arsa spekülasyonunun hızla gelişmesinde etken olmuştur.

Bu semtlerin büyük bir çoğunluğu altyapısız, yolsuz, susuz olsa da, yeni gelenlerin katılımı ile giderek büyümekte, gelişimini sürdürmektedir. Sivas'dan göç etmiş bir ailenin yaşadığı olaylar bir gecekondu sahibi olabilme çabasını anlatmaktadır: İşçi emeklisi olan ailenin reisi, tüm parasını (6 milyon) gecekondu arazisini bir şahıstan satın almak ve yapmak için harcamıştır. Elleri tapu yoktur. Yaptıkları gecekondu bir yıl içinde üç kez yıkılmış ve dördüncüyü yapmışlardır. Şimdi büyük zorluklar içindedirler ve başvurabilecekleri yetkili bir kurum bilmemektedirler.<sup>81</sup>

Gecekondu yıkımları karşısında ayakta durmayı inatla sürdüren bu insanların gelecek için umutları; üzerinde gecekondu yaptıkları arsaların

<sup>80</sup> Barlas Tolun, A.k, s.57.

<sup>81</sup> T.R.T İç Göç Belgeseli "Kent'in Saçaklarında" II. Bölüm.

oluşları, biraz da "oylarının gücüne olan inanç" şeklinde açıklanmaktadır.<sup>82</sup>

R. Keleş'e göre, 1980 yılında toplam 900 bin gecekonduda Türkiye kentli nüfusunun yüzde 23'ünü oluşturan 4,5 milyon kişi yaşamaktaydı. Aynı kaynak, 20 yıl önce 140 bin gecekonduda kentli nüfusun yüzde 17'sini oluşturan 1,2 milyon kişinin oturduğunu belirtmektedir. Bu durumda 1969-1980 arasında gecekondulu nüfus sayısında artış hızı yüzde 6 olmaktadır.<sup>83</sup> Kısaca gecekondular artık kentin doğal parçasıdır.

Sayıları giderek artan ve büyük kentlerin çevrelerini halkalar halinde kuşatan bu semtler, zamanla kentin elektrik, yol, su gibi hizmetlerinden yararlanabilmekte, bu da gecekondular arazilerindeki fiyat artışlarını hızlandırmaktadır.

Bir konut tipi olarak gecekonduların, kent tipi konutlardan başlıca farklılığı "esnek" oluşları ile açıklanmaktadır.<sup>84</sup> Yani bu konutlar yalnızca bir defa yapılıp biten kent konutlarından farklıdır. Gecekondular, sahibinin olanakları ve gelir durumu ile gelişen bir konuttur. Önce bir oda yapılır. Malzeme çoğu kez daha önce kullanılmış olan; briket, tuğla, kapı ve cam parçalarıdır. Sahibi iş değiştirir, daha çok kazanır, bir oda daha ilave edilir. Daha sonra ikinci kat çıkılır, kiraya verilir. Ev satılıp sermaye yapılır. Böylece konut, başka hiç bir birikimleri olmayan bu insanlar için kent ekonomisine girme aracı olur.

B.Tolan'ın da belirttiği gibi; "kentin değişim ekonomisi ile karşılaşan yeni gecekondular, kentsel konutun bir meta niteliği taşıdığını anlamakta ve ilk iş olarak kendi konutunu yapma, yaptırma veya satın alma yoluna gitmektedir."<sup>85</sup>

<sup>82</sup> T.R.T., İç Göç Belgeseli II. Bölüm.

<sup>83</sup> Ruşen Keleş, "Türkiye'de Kentleşme ve Kentsel Gelişme Politikaları" **Kentsel Bütünleşme**, T.G.A.V. Yayınları, No. 4, 1982, s.69.

<sup>84</sup> Tansı Şenyapılı, TRT İç Göç Belgeseli, II.Bölüm.

<sup>85</sup> Barlas Tolan, **Büyük Kent Sorunlarına ...**, s. 64.

Bu konutlarda köye oranla alan küçülmüş, oda sayısı azalmış, oda başına düşen nüfus ise artmıştır. Kullanılan odaların şekil ve fonksiyonları da köyden daha değişiktir. Oturma odası, misafir odası ve yatak odasının birbirinden ayrı olmasına, olanaklar dahilinde gayret edilmektedir. Ev eşyaları ise köydekilerle kıyaslanamayacak kadar çeşitlenmiştir.<sup>86</sup>

Gecekondu konutunun iç düzeni, ailenin kentleşme sürecinde hangi aşamada olduğunun da belirleyicisi durumundadır.<sup>87</sup> Örneğin; ilk yerleşme aşamasında mekân genellikle çok fonksiyonlu olarak kullanılmakta (aynı oda oturma, yemek yeme ve yatma fonksiyonlarını görmekte), daha sonra gecekonduunun ve gecekonduunun yerini sağlamlaştırarak kentleşmesi döneminde, iç düzenin tek fonksiyonluluğu giderek egemen olmakta (günlük yaşamın dışında tutulan misafir odaları, yıkanma yeri, mutfak gibi bölümlerin yapılması) dır.

#### d. Göç Edenlerin Aile İçi İlişkileri ve Çevre İle İlişkiler

Sanayileşme düzeyi yükseldikçe ailelerin küçüldüğü dünyanın pek çok yerinde gözlenen bir gerçektir. Çocukların sayısı ve akrabalarla birlikte yaşama, çağdaş yaşamın zorunlulukları ve sanayileşme düzeyi ile biçimlenmektedir.

Anne, baba ve çocuklardan meydana gelen çekirdek aile yapısı, göç edenler arasında yaygındır. Gecekondu ailesi köy ailesine göre, kişileri daha az, üyeleri arasında iş-güç biçimi çeşitlenmiş, yararlı gördüğü bir takım köy özelliklerini sürdüren, buna karşılık uygun bulduğu kent özelliklerinden bir bölümünü zamanla kabullenmiş, toplumsal değer ve alışkanlıkları bakımından "bir ucu köyde, öbür ucu kentte" iki aile tipi arasında bir geçiş çizgisindedir.<sup>88</sup>

<sup>86</sup> Taylan Akkaya, *Göç ve Değişme*, s. 254.

<sup>87</sup> B.Tolan, A.k., s. 69.

<sup>88</sup> İbrahim Yasa, *Türkiye'nin Toplumsal Yapısı ...*, s. 154.

Kente göç etmiş insanların ana uğraşı, ekonomik ve toplumsal bakımdan kente bir an önce uyum sağlamaktır. Ancak geleneksel kültürlerinde var olan değerlerin değişip, kentsel değerlerin benimsenmesi kolay ve hızlı olmamaktadır. Başka bir deyişle, "kentsel batılı bir değer benimsenebilmesi için, bu değer zorunlu olarak başka değerleri de peşinden sürükleyecek bir nitelik ve içerikte olmaması ve geleneksel kültürün çeşitli öğeleri ile çok açık bir çelişki içinde bulunmaması gerekmektedir."<sup>89</sup> Bunun en açık örneğini ise kadın-erkek ilişkileri ile ilgili değer yargılarında görmek mümkündür.

Kente göç eden erkeğin en son ve güç değişebildiği konular, kadın-erkek arkadaşlığı ve kadının giyimi konularıdır.<sup>90</sup> Örneğin; kadınların kentteki giysilerinde belli değişiklikler olmaktadır. Manto ya da pardesü giyilmesi, şalvarın terkedilmesi gibi. Ancak eteklerin kısalması, yaka veya kolların açılması konusunda fazlaca değişim olmamıştır. Çünkü yerleşmiş değerlerle çatışan bu davranış, dirençle karşılanmış ve değişme gerçekleşmemiştir. Kadın giysilerinde model, kumaş, çeşit bakımından değişimin olması, buna karşılık kısalık, darlık ve açıklık konusundaki muhafazakârlığın devam etmesi, maddi kültürdeki değişimin manevi kültürdekilerden daha hızlı olduğuna iyi bir örnektir. Uzun süredir kentte bulunan ailelerde bu direnç daha yumuşama eğilimindedir.

Aynı şekilde, kadınların çalışma yaşamına katılması konusunda da kente göç eden erkek bir bocalama dönemini geçirmektedir. Köyde kadını çalışmadan ayrı düşünemeyen erkek, kentte ayrı düşünmeye zorlanır. Bu konuda köyde tutucu olmayan ya da olamayan erkek, güvenemediği kent ortamında tutuculaşır. Kadın ile tarım dışı çalışma düzenini bağdaştırmakta güçlük çeker. Ancak kentte kalış süresi uzadıkça erkek bu konudaki düşünce ve tutumlarını değiştirebilmektedir. Geçim gücü, daha çok gelir elde etme yolundaki sıkıntıların yanısıra, köyde kadını üretimden ayrı

<sup>89</sup> B.Tolan, A.k., s. 55.

<sup>90</sup> K.Kartal, A.k., s. 33.

düşünememe alışkanlığı da kadının çalışması ile ilgili tutucu davranışların değişmesinde etkili olmaktadır.

Kent yaşamının kırsal bölgedeki geleneksel aile yapısının kadın ve çocuklarla ilgili kimi değerlerini değiştirdiği, gecekondü ailelerinde kadınlar ve çocukların daha çok özgürlüğe sahip olduğu görülmektedir. Örneğin; çocukların iş ve eş seçme özgürlükleri kırsal aileye oranla daha yaygındır, kadınların dışarda çalışması kabul görmektedir, eşler arasındaki ilişkiler daha uyumlu bir hal almıştır. Kadınların yeniliklere karşı tutumları genellikle uyumludur. Aile planlamasını uygulama konusunda olduğu gibi. Buna karşılık babanın aile içindeki denetimi gecekondü ailesinde son derece güçlüdür. Bütün önemli ailesel konularda karar baba tarafından verilir. Kadınların kentteki ev işleri köye göre epeyce hafiflemiştir. Buna karşılık, erkek işlerinin de değişmiş olması karı-koca ve aile üyeleri arasındaki ilişkileri bir oran içinde yumuşatmıştır.<sup>91</sup>

Gecekondü ailesindeki evlenme yaşı, kırsal aileden biraz daha yüksektir. Başlık önemini korumaktadır. Dinsel nikâhın yerini tümüyle medeni nikâh almıştır. Bununla birlikte, dinsel gerekler de yerine getirilmektedir.<sup>92</sup>

Kadının aile içindeki yeri kent yaşamının güçlükleri karşısında daha önem kazanmıştır denilebilir. Anadolu insanının toprakla uğraşmanın güçlükleri karşısında kazandığı direnç, ve kararlılık, kentte konut edinebilme ve geçinebilme uğraşında da sürmektedir. Kadın gecekondünün yapımı sırasında erkekle birlikte, işçi olarak ona katıldığı gibi, kararlılığı ile de onu destekler. Aile içi dayanışma kentli olabilme uğraşında vaz geçilmez bir nitelik kazanmıştır. Aile içindeki çözülme ve kopmalar, aileler geleneksel değerlerini kentsel yaşam değerleri ile uyuşturma zorunluluğu ile karşılaştıklarında ortaya çıkmaktadır.

<sup>91</sup> E.Kongar, Türkiye'nin Toplumsal ..., s. 421.

<sup>92</sup> İ.Yasa, A.k., s. 155.

Göç eden ailelerin temel niteliklerinden biri de akrabalarından kopmuş olmamalarıdır. Bu kişiler köyle bağlarını tümüyle koparmamışlardır. Yakınlarının kimileri geldikleri yerde yaşamaktadır. Geniş ölçüde akrabalara dayanan kırsal aile, kentte oldukça yalnız bir niteliğe bürünmektedir. Akrabalarıyla para ve hizmet alış-verişinde bulunma olanağı olmayan aileler, pek çok hizmet ve olanaktan yoksun olan gecekondu bölgelerinde güçlüklerle karşılaşmaktadır. Bu çevreye uyum uğraşı, ailenin hem yapısını, hem de işlevlerini geniş ölçüde etkilemektedir.<sup>93</sup>

Ailelerin çevreleriyle ilişkileri köy ya da kasabalarda farklı özellikler taşımaktadır. İlişkiler genişlemekte, yeni gereksinimler ortaya çıkmaktadır. Örneğin; köyündeyken yalnız aile yakınları komşu ve akrabaları ile ilişki kuran, kahve, cami, köy meydanında gruplaşan kişiler, kentte daha canlı ve geniş alanlı ilişkilere katılmaya, çeşitli kuruluş ve sendikalara üye olmaya başlamışlardır.<sup>94</sup>

Geleneksel aile yapısında kadının, hem evde, hem de tarlada daha fazla çalışma şeklindeki konumu, bir ölçüde kenttede sürmektedir. Kadınla erkeğin kentteki konumunu M.Kıray şöyle değerlendirmektedir;

"... kırsal yörede hem kadınların hem erkeklerin elbisesi tozludur, eskidir, herkes eğitimsizdir. Herkes aynı elbiseyi giyer. Şehire gelince bu değişiyor. Evin içindeki yemek düzenini kendisine bırakılan para ile ne yapıp edip kadın ayarlıyor; erkek ise bunu beğenmiyor, çekip dışarı gidiyor, birahaneyi tercih ediyor, kendi için özel para harcıyor. Bu büyük bir çözülme getirecek... Yakında erkeği çalışmayan, geçime katkısı olmayan evler çoğalacak."<sup>95</sup>

<sup>93</sup> E.Kongar, A.k., s. 421.

<sup>94</sup> İ.Yasa, A.k., s. 154.

<sup>95</sup> M.Kıray, "Tek Şansımız Köylülüğü ...", A.k., s. 10.

Kadınların toplumsal değişmelere uyum sağlamada erkeğe göre daha açık olmaları; en azından gerisinde kalmamak için uğraştıkları, toplumumuzun en az değişen ögesinin ise erkekler olduğu görüşünü ileri süren E.Kongar, bunun nedenini "Türk toplumunun feodal bir yapıdan ve feodal değerler sisteminde, kentsel-endüstriyel bir yapıya ve uygar değerler sistemine geçmekte oluşuna" bağlamaktadır.<sup>96</sup> Feodal yapının tek başına egemeni olan erkek, bu egemenliğini ve statüsünü kaybetmektedir. Bu nedenle de değişimin hem karşısındadır, hem de en az ayak uyduranıdır. Kongar, kadınların toplumun değerleri en hızlı değişen ögesi oluşunu da şöyle açıklamaktadır: "Çünkü kadın feodal yapıdaki bir madde, bir meta niteliğinden, kentsel endüstriyel kapitalist yapıda bir üretici kimliğine doğru hızla değişim göstermektedir." Özellikle kentsel alanlarda bu değişimin hızlı olması yalnız endüstriyellemenin getirdiği emeğin özgürleşmesini değil, aynı zamanda kadın üstündeki ezici erkek baskısının ve denetiminin de zayıflamasına da yol açmaktadır.

Kentte yaşasa bile köylülükten kurtulamayan erkeğin, kadınlar üstündeki baskıcı tutumu aile içindeki ilişkilerde ortaya çıkmaktadır. M.Kıray, bu konudaki benzer görüşlerini şöyle ifade etmektedir:

... kadınlar neresi olursa olsun iş bulup çalışıyorlar. Kendilerini değiştirmeye uğraşıyorlar. Ama küçük kasabada ya da köy yerinde önemli insan olma psikolojisiyle büyüyen erkek, büyük kentte özel bir yeri olmadığını farkedince şiddetli bir şamar yemiş gibi oluyor ve kendi içine kapanıyor. Tek bir hükümrانlık alanı kalıyor ona, o da evde çalıştırdığı eşi ve kızı.<sup>97</sup>

Bu durumun değişimin çalkantıları olduğunu da belirten Kıray, bu çalkantıların da değişeceğini, bunun için ise belki bir kuşak daha geçmesi gerektiğini söylemektedir.

<sup>96</sup> E.Kongar, "Toplumun En Az Değişen Ögesi Erkekler", *Kadınca*, Şubat 1990, s. 37.

<sup>97</sup> M.Kıray, "Tek Şansımız ...", A.k., s. 10.

Köyde yüz yüze ve "birincil tip" dostluk ve akrabalık ilişkilerine alışmış olan aile. kentte, örgütlerle karşı karşıya kalır ve kendisini yazılı kurallara göre düzenlenmiş olan "ikincil tip" ilişkiler uydurmaya çalışır.<sup>98</sup> Komşular, iş arkadaşları ile, göç eden ailelerin toplumsal çevresi kırsal alanlardan daha değişik bir niteliğe bürünür. Gelin alayları, başlık, çehiz gibi alışkanlıklar korunmakta, adak, kurban, ziyaretçi gibi gelenek ve göreneklere önem verilmektedir.<sup>99</sup> Kent yaşamında bu tür geleneklerin yerine getirilme koşulları güç olsa da, aileler bu konudaki kararlı tutumlarını sürdürmektedirler. Halk türküleri, haberler, dinsel ve töresel konuşmalar, radyo ve televizyon izlencelerinde en çok dinlenen yayın türleridir.<sup>100</sup> Kent koşulları evlenme sürecini (daha geç yaşlarda evlilik) ve aile yapısını (daha az sayıda çocuk, aile büyüklerinin katılmaması ile küçülme vb.) büyük ölçüde etkilemiştir.<sup>101</sup>

Aslında maddi ve manevi tüm değişimler, aile üyelerinin kente gelip yerleşme tarihlerine, geldikleri köyün ya da kentin yapısına, açık buldukları etkilerin cinsine ve gücüne yakından bağlı kalmaktadır.<sup>102</sup>

Aileler kentsel yaşamın olanaklarından yararlanmak, bir üst sınıfın tüketim ve yaşam biçimlerine ulaşabilmek istemektedir. Geriye dönüş çoğunlukla düşünülmediğinden, kente uyum sağlayabilmekten başka seçenekleri de yoktur ve aileler gerçekten bu konuda büyük çaba harcamaktadır.

Kente duyulan güvensizlik duygusu, ailenin çalıştığı işte kazandığı gelirdeki belirsizliklerle daha da güçlenmektedir. Bu duygu onların güvenlik sağlayan herşeye ve ilişkiye büyük önem vermelerine yol açar. Böyle bir güvenliğin ne yolla ve ne ölçüde sağlanacağı belirsizdir. Ancak bazı mekanizmalar bu gereksinmenin en yüksek ölçüde karşılanması için

<sup>98</sup> E.Kongar, *Türkiye'nin Toplumsal ...*, s. 422.

<sup>99</sup> R.Keleş, *Türkiye'de Şehirleşme ...*, s. 196.

<sup>100</sup> A.k.

<sup>101</sup> İ.Yasa, *Türkiye'nin Toplumsal Yapısı ve ...*, s. 156.

<sup>102</sup> R.Keleş, A.k., s. 196.

geçerli gibi görünmektedir. Bunların başında kentte bir gecekondu edinmek gelmektedir. "Başımızı sokacak bir delik gerek" diye belirtilen oturulacak bir yerin bulunmasına dair güçlü istek, gecekonduluların gergin ve endişeli duygularını yansıtmaktadır.<sup>103</sup> Öte yandan yapılan "kondu"nun başkasının toprağı üzerinde bulunması, tapusunun olmaması, her an yıktırılma tehlikesi, güvensizlik duygusunu daha da keskinleştirmekte ve neredeyse akıl dışı bir boyuta erişmektedir.

Gecekondu bölgesindeki bir ilkokulda çocuklarla yapılan bir görüşmede konutların yıkılmasından duyulan endişeyi, çocukların da büyükleri gibi yaşadıkları belli olmaktadır. Çocuklardan, "onları en çok etkileyen olayla ilgili bir resim yapmaları" istendiğinde, hepsinin ortak bir konuda birleştikleri görülmüştür; gecekonduların yıkımı, ağlayan anne, baba, çocuklar, belediye memurları, yıkım araçları ...<sup>104</sup>

Güvenlik sağlayan ikinci ilişki, akrabalarla ya da aynı köyden aynı yöreden gelenlerle komşu oturmaktır. Zor durumda kalınca yalnızca birbirlerinden yardım istediklerini belirtenlerin çoğunlukta olması, komşuluk güven duygusunu göstermektedir.<sup>105</sup> Başka bir güvenlik mekanizması da köyle olan bağlantılardır. Türkiye'de köyden kopma hareketi üçüncü kuşağı bulunduğu halde, hâlâ gelenlerin 3-5 dönüm toprağı vardır. Kentte iş ters giderse geri dönülecek ve tarıma devam edilecektir. Bu düşünce gerçekleşmese dahi, biraz toprak sahibi olma bir çeşit sigorta olarak görülmektedir. İşsizlik, yaşlılık sigortası gibi kurumların eksikliği, eğitim ve iş olanaklarındaki kısıtlılık, köyde böyle bir güvenceye neden olmaktadır. Bu nedenle topraktan kopma henüz tam anlamıyla gerçekleşmiş değildir.<sup>106</sup>

Kente göç eden ailenin, kentle bütünleşme sürecinde, kent koşullarının etkisiyle zamanla oluşan manevi değerlerdeki değişimler bazı

<sup>103</sup> M.Kıray, "Gecekondu ...", s. 348.

<sup>104</sup> "Kent'in Saçaklarında" Göç Belgeseli, II.Bölüm.

<sup>105</sup> M.Kıray, Aynı.

<sup>106</sup> M.Kıray, "Tek Şansımız ...", s. 10.

sorunları da beraberinde getirmektedir. Suçluluk eğilimlerinin artması, alkolizm, uyuşturucu madde kullanımı, aile içi huzursuzluklar bu sorunların sonucu olarak ortaya çıkmaktadır.

Günümüzde, büyük kentlerin dokusu içinde sayısal rakam olarak büyük boyutlara ulaşan, ancak gerek çalışma ve barınma koşulları gerekse yaşam biçimleri açısından marjinal sayılan bu geniş kitlenin, toplumsal statülerini aşma, üst sınıflara geçme istekleri, kitle iletişim araçlarıyla da pekişmektedir. Tüketimden yaşam biçimine kadar bir dizi özlemi gerçekleştirecek parasal olanaklara sahip olmayan bu yığınlardan bir kısmının kolaylıkla suça itilebilecekleri açıktır. Çeşitli toplum katmanlarınca kabul edilen bir ahlâki değerler kümesine sahip olmamak da suç eğilimini artırmaktadır. Başlangıçta küçük ve adi nitelikteki suçların, giderek örgütlü suçlara dönüşmesi kaçınılmaz olmakta, hatta daha üst düzeydeki suç örgütlerinin kurulmasına kadar uzanmaktadır. Öte yandan her araçla reklamı yapılan "köşeyi dönme" ilkesi ise bir anlamda suça iten yeni bir ahlâki değerler kümesinin yerleşmesine neden olmaktadır. Kaçakçılık, beyaz kadın ticareti, haraç toplama bu yeni ahlâki değerlerin doğal sonucu haline gelmektedir.<sup>107</sup>

Aynı şekilde alkol ve uyuşturucu madde kullanımı da bir çeşit gösteriş tüketimi eğilimi olarak başlamakta, zamanla gelecekle ilgili güvensizliğin ve umutsuzluğun giderilme araçlarına dönüşmektedir. Birahaneler ve kahveler marjinal kesimin en çok rağbet ettikleri yerlerdir.

Buraya kadar sıraladığımız, kentle bütünleşme süreci içerisinde göç eden bir ailenin geçirdiği maddi ve manevi tüm değişimlerin, ailenin kendi içindeki ilişkileri derinden etkilemesi kaçınılmazdır.

Ailenin büyük kent içinde var olma uğraşında, üyeleri arasındaki birlik ve dayanışma vazgeçilmez bir güvenilirlik kaynağıdır. Ne yazık ki bu kaynak nedenini olumsuz şartlardan alan aile içi huzursuzluklarla sarsılmaktadır. Geleneksel dayanışma duygusu, ailenin yetiştirdiği çocukların

<sup>107</sup> T.Çavdar, **İşsizliğin ...**, s. 1176.

dirençle korunan manevi değerlere karşı çıkması ile olduğu kadar, ekonomik güçlerle de zedelenmektedir. Ailenin yetişkin her üyesinin iş bulması ve aileye karşı sorumluluklar beklenirken, iş bulamama durumunda aile içi denge bozulmakta, küçüğün büyüğe karşı saygısını gerektiren geleneksel davranışlar yitirilmektedir.

#### e. Göç Edenlerin Yaşam Biçimlerinde Değişmeler

Kentte edinilen yeni işler, yeni gelir elde etme biçimi ve hızı, yeni bir yaşama biçimi ve tüketim alışkanlıkları getirmektedir. Bu ise, konut içi düzenlemelerden eşya, giysi, konuşma biçimi, boş zamanı değerlendirme gibi alanlara uzanan bir dizi değişmelere yol açmaktadır.

J.Gulick maddi değişmelerin olabilmesi şu gerekliliklerden söz eder: 1. Değişimin pahalı olmaması, 2. Konfor ve daha fazla fayda sağlaması, 3. Fonksiyonel ve sembolik olarak yerleşmiş değerlerle çatışmaması.<sup>108</sup>

Göç edenlerin kırdan bütünüyle kopmamaları, ilişkiyi sürdürmeleri, kırsal kültür öğelerinin kentte de devamını getirmektedir. Bazı ekonomik zorluklar da bunlara eklenince göç edenlerin yaşama biçimlerinde eski alışkanlıkların devamı doğal görülmektedir. Örneğin; çeşitli gıdaların (tarhana, pekmez, turşu vb.) evde hazırlanması, yerde, aynı kaptan yemek yeme alışkanlığı gibi. Ancak kentte kalış süresi uzadıkça ve ailenin ekonomik düzeyi farklılaştıkça bu alışkanlıklar değişmektedir. Örneğin; yemek masasının, ayrı tabak, çatal vb.nin kullanılması, yer yatağı yerine divan ya da karyolanın tercih edilmesi gibi.

Gecekonulardaki eşya ve mekân düzenlemelerinin, geleneksel ve modern gruplar arasında bir geçiş grubunu yansıtan özellikler taşıdığı gözlemlenmiştir. El yapısı ile fabrika yapısı, geleneksel zevke uygun eşyalarla endüstriyel dizayna göre şekillenmiş eşyalar; seccade ile transistörlü

<sup>108</sup> "John Gulick, Social Structure and Culture Change, 1955, s. 150-151"den akt.

radyo, artist posterleri, duvar halıları vb. yanyanadır. Bazı evlerde her gün kullanılmayan eşyaların konulduğu bir oda (misafir odası) bulunmaktadır.

Özellikle "gösterişçi tüketim" olgusuna bağlı nedenlerle alınan ve üst sosyo-ekonomik düzeydeki gruplara özgü olan ya da olduğu zannedilen eşyalar bu odalara konmakta ve gösterilmeye hazır bir durumda bekletilmektedir. Açılmamış halılar, kullanılmayan elektrikli mutfak eşyaları ile bu odalar "ev eşyaları satan mağazaları" andırmaktadır.<sup>109</sup>

Günlük kullanımı olmayan bu eşyaların satın alınma nedeni olarak; kullanım değeri dışında kişinin statüsünün göstergesi şeklinde algılanması ve bu yolla kendi toplumsal statülerini aşma, bir üst sınıfta yer alma özleminin gerçekleşebileceği yolundaki inançlar gösterilmektedir. Ancak bu tip harcamalar aile gelirinin yükselmesini zorunlu kılmakta, ek ekonomik güç istemektedir. Örneğin televizyon, teyp, buzdolabı borçlanılarak elde edilmeye çalışılan eşyalar arasında öncelikle yer alanlardandır.

Giysi yolu ile kentleşmenin ve hatta sosyo-politik statünün en belirgin göstergesi olan "kravat"ın kullanımı yaygın değildir. Gecekondu aile reislerinin yüzde 65'i kravat takmamakta, takanlar da bunun mesleki zorunluluktan ötürü (memur, müstahtem) yaptıklarını belirtmektedirler. Ev içindeki terlik kullanma gibi bir geleneksel kentsel alışkanlık batılı kentlerde kaybolurken gecekonduya yaygınlaşmaya başlamıştır (yüzde 45). Gecekondu erkeğin büyük oranda (yüzde 83) pijamayı benimsemesi kentsel bir alışkanlığa geçiş olarak değerlendirilebilirse de, bu giysi gecekondu semtlerinde yataktan çok ev içinde, avluda, sokakta ve hatta piknikte kullanılan bir giysi olarak algılanmaktadır.<sup>110</sup>

Boş zamanları değerlendirme, eğlence, kitle iletişim araçlarından yararlanma konularında da gecekondu ve batılı kent arasında farklılıklar

<sup>109</sup> Nuri Bilgin, "Gecekondu ve Apartmanlarda Eşya ve Mekân Organizasyonu", **Cumhuriyet Dönemi Ansiklopedisi**, Cilt 3, İletişim Yayınları, İstanbul s. 850.

<sup>110</sup> B.Tolan, A.k., s. 51.

belirmektedir. Örneğin sinemaya, gecekondu semtlerinde yaşayanların çoğunluğu (yüzde 76) ya hiç gitmemekte, ya da pek seyrek gitmektedir. Radyo, televizyon ve gazetenin kullanımı ise oldukça yaygınlaşmış bir durumdadır. Okur yazarlık oranları, Türkiye ortalamasının üstünde görünmektedir.<sup>111</sup> Sürekli olarak bir gündelik gazete satın alanların (yüzde 40), daha çok sağ kanatta yer alan gazeteleri tercih ettikleri görülmekte, bunun açıklaması da, "gecekondu kesiminde daha çok küçük burjuvazinin uyumlanma ve statü atlama ideolojisinin benimsendiği, bunun ise, tutucu düşüncelere daha çok yakınlık duyulmasına yol açtığı" şeklinde yapılmaktadır.<sup>112</sup>

Gecekonduya yaşayanlar (yüzde 75) boş zamanlarında akraba, dost ve komşularını ziyaret ettiklerini belirtmektedirler. Bunda aynı yöreden gelme akraba ve hemşehrilerinin birbirlerine mekân açısından yakın yerlere yerleşmiş olmalarının etkisi vardır. Gecekondu semtlerinde boş zaman değerlendirme kavramının batılı kente göre farklı olduğu açıktır ve bu amaçla fonksiyonalize olmuş bir mekân ve zaman bulunmamaktadır.<sup>113</sup>

Ailelerin günlük yaşamlarında iç içe oldukları, televizyon, renkli basın ve ekleri, radyo gibi kitle iletişim araçları, sergiledikleri üst düzey yaşam biçimleri, yeni tüketim mallarının reklâmları ile, ailelerin geçiminden sorumlu üyelerini yeni yükler altında bırakmaktadır. Daha çok tüketmek, bir kentli gibi tüketebilmek ve bu yolla kentleşebilmek isteyen aile üyelerinin bu istekleri, kitle iletişim araçlarından gelen iletilerle daha da çoğalmaktadır. Ailenin ekonomik gücünün bu istekleri karşılamaya yetersiz oluşu ise, kentli olabilmenin bu yolla gerçekleşebileceğine inanan, bunun eksikliğini duyan insanları, uyumsuzluğa ve anomik bir duruma sürüklemektedir.

<sup>111</sup> Ruşen Keleş, *Türkiye'de Şehirleşme ...*, s. 195.

<sup>112</sup> Ahmet Ata, *Toplumsal Değişme ve Basın*, B.F.S. Yayınları, İstanbul, 1987. s. 86.

<sup>113</sup> B.Tolan, A.k., s. 51.

Umutsuz ve kadercilik gene bu insanların yeni değer yargılarıyla kültürlerinin temel ögesi olmaktadır. Kentli insanların yaşam biçimini taklit etme, ilk zamanlarda duyulan görece "tatmin" duygusu, zamanla yetersiz kalmakta; göç eden insan kendisini kıra göre değil, kente göre değerlendirmeye başladığında umutsuzluk da başlamaktadır. Ezilmişlik, yabancılaşmışlık ve doyumsuzluk duygularının en açık olarak dışa vurulma biçimi, arabesk müziktir. Kaynağını bu kitleden alan arabesk müzik, kentle köy kültürü arasında kalmış bu insanların durumunu kaderci bir anlayışla protesto etmektedir. Arabesk yalnızca bir müzik türü değil; ucuz ev eşyalarından, çeşitli filmlere, resimlere romanlara, kalitesiz TV dizilerine uzanan ve bunlarla beslenen bir yaşama biçimidir.<sup>114</sup> Gecekondu kültürü olarak da adlandırılan bu yaşama biçimine bir "geçiş kültürü" olarak da bakılmaktadır, köy ve kent kültürü arasındaki bu insanlar bir geçiş aşamasındadır. Gecekondu aileleri ile kentsel aileler arasında kültürel ayrılıklar gerçekte her iki toplumun üretim ve tüketim süreçlerinde buldukları düzeyden kaynaklanmaktadır. Kısaca gecekondu kültürü, özünde bu semtlerde yaşayanların, geleneksel ekonomik yapıda sürdürdükleri ilişkilerin belli bir zaman boyutunda, mekâna yansıma biçiminden başka bir değildir, ve ekonomideki dönüşümlere koşut olarak bunlarla da büyük dönüşümler beklenmektedir.<sup>115</sup>

Ancak göç hareketlerinin başladığı 1950'li yıllardan günümüze dek geçen 40 yıllık süreç içerisinde, gelenlerin kent kültürüne özümlemeleri dolayısıyla dönüşüm, beklenen hızda gerçekleşmiş görünmemektedir. Gecekondu bölgeleri kalıcı niteliğe bürünmüştür. Kırın yoksulluğu kente taşınmış, kentsel yoksulluğa dönüşmüştür. Bugün büyük kentlerde, yaşam ve kültür düzeyleri, dünya görüşleri birbirlerinden ayrı bireylerden oluşan, heterojen ve bütünleşmemiş ikili kültürel yapı bunun göstergesi-

<sup>114</sup> Murat Belge, *Tarihten Güncelliğe*, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1986, s. 398.

<sup>115</sup> Ruşen Keleş, *Türkiye'de Şehirleşme ...*, s. 196.

dir:<sup>116</sup>

Gecekondulunun kentteki anonim ilişkiler karşısında duyduğu güvensizliği, sürekli bir iş elde edememe durumuna yapılan evin yıkılma olasılığı da eklenince artmakta ve daha fazla dışarı kapanmaktadır. Gelir düzeyinin artması ve kentte kalış süresinin uzaması gibi iki belirleyici, kentleşme sürecinde bu insanların, kentsel değerleri benimsemesinde önemli görünmektedir. Aileler uzun süredir kentte bulunuyorlarsa ve gelir düzeyleri de bu arada yükselmişse, kente uyum sağlamak ve değerlerini benimsemek kolaylaşmaktadır.<sup>117</sup>

Bir kentli olmanın ne demek olduğunu başka bir deyişle kendilerini ne zaman bir kentli olarak adlandırılacakları sorusuna verilecek yanıtlardan şu iki eğilim belirtilmiştir; eğitilmiş olmakla, daha çok tüketebilmekle.<sup>118</sup> Üst tabakalara geçmenin, yâni dikey mobilitenin tek yolu eğitim olarak belirlemektedir.<sup>119</sup> Bu insanlar yaşamlarında duydukları üç özlemi; iyi bir konuta sahip olmak, ekonomik durumunu düzeltmek ve maddi güçlerini ne olursa olsun çocuklarını okuyabildikleri kadar okutabilmek şeklinde belirtmektedirler. Nitekim gelir güvenliği ve sürekliliği açısından çocuğunu devlet memuru yapmak isteyenlerin oranı yüksektir.

Günümüzde "okuyanın adam olacağı" yolundaki yaygın görüşün artık değiştiğini; "köşeyi dönme" sözleri ile ifade edilen, ne şekilde olursa olsun daha çok kazanç elde etmeyi amaç edinen görüşün öne geçtiğini söylemek mümkündür. Nitekim göç eden ailelerde de çocukların eğitim şanslarının çoğu kez beklentilere uymayışı, eğitim olanağı bulanların da ileride iş bulmakta güçlüklerle karşılaşması, onları "ne şekilde olursa olsun bir gelir elde etme" durumunda bırakmaktadır. Özellikle ikinci kuşaklar kendilerini istihdam imkanı yaratabilmek için eğitim kurumlarını zorlamaktadırlar. Bu

<sup>116</sup> Ruşen Keleş, "Kentleşme ve Kamu Yönetimi Sorunları", **Hızlı Şehirleşmenin Yarattığı Ekonomik ve Sosyal Sorunlar**, s. 136.

<sup>117</sup> Kemal Kartal, **Kentleşme ve İnsan**, s. 157.

<sup>118</sup> A.k.

<sup>119</sup> B.Tolan, A.k., s. 55.

kurumların başında mesleki teknik öğretim ve üniversite gelmektedir. Ne var ki teknik öğretim kanalıyla öğretilen bilgiler pratik yönden fazla bir şey ifade etmediği için, çevredeki küçük sanayi işyerlerinde çırak ve kalfa statüsünde çalışarak aynı eğitimi elde etme yolu tercih edilmektedir. Üniversite öğrenimi ise, bu aileler için hem statü hem de iş beklentileri yönünden arzulanan ama kolaylıkla erişilemeyen bir öğrenim düzeyidir.<sup>120</sup>

Kentte kalış süresi arttıkça eğitimden beklenen yararlar konusunda görüşler değişmektedir.<sup>121</sup> Kırsal ailede olduğu gibi kente yeni göçmüş ailede de okuyan çocuğa daha çok bir "sosyal güvenlik yatırımı" olarak bakılır. Çocuk okuyunca aileye yardım edecektir. "Okuyan kişinin kendisi için daha iyi bir yaşam kurması" beklentisi ailenin gelir düzeyi yükseldikçe ve kentte kalış süreleri uzadıkça artmaktadır.

Türkiye'de kentleşme konusundaki nesnel göstergeleri ve kente göçenlerin kentle bütünleşme sürecindeki değişimlerini bu şekilde sıraladıktan sonra akla şöyle bir soru gelebilir: kente göçen nüfus "kentlileşebilmiş" midir? Bu sorunun yanıtını derin bir tarihsel perspektif içinde değerlendirerek yapabilecek verilere sahip değiliz. Ancak kente göçen nüfusun kentlileşmelerini araştıran, bizim de buraya kadar yararlandığımız kaynaklar, 1950'li yıllardan günümüze kentleşme olgusunun Türkiye'de değiştiğini, derinleştiğini, onu açıklamaya çalışan kuramların da zaman içinde nasıl değiştiğini görmemize yarayacak açıklıktadır. Büyük kentlerin bugünkü yapısı, gelenlerin mi kentlileştiklerini yoksa kentlilerin mi köyleştiklerini anlamaya yetecek göstergelere sahiptir. Ancak belirtmek gerekir ki, Türkiye'de kentleşme ve iç göç hareketi başlamış ve bitmiş bir süreç değildir, devam etmekte, sürekliliğini korumaktadır. Bu olgunun geçirdiği aşamalar, kentlere göç eden insanlardan oluşan marjinal kesiminin, zaman içinde evrimleşemeyen bir gelişme çizgisini göstermektedir. Büyük kentlerimizin yaşamında bunun ağırlığı hissedilmektedir.

<sup>120</sup> T.Çavdar, "İşsizliğin Toplumsal ...", s. 1174.

<sup>121</sup> Kemal kartal, **Kentleşme ve İnsan**, s. 103.

## İKİNCİ BÖLÜM

### 1. SİNEMA VE TOPLUM

Sanat, en bilinen anlamı ile, duygu ve düşüncelerin dışa vurumudur; bireysel duygululuk içinde tarihsel ve toplumsal gerçeğin anlatıldığı yoldur.<sup>1</sup> "İnsan"nı ve "toplum"u bazen olduğu gibi, bazen de olması istenilen doğrultuda yansıtan bir olgudur.

Genel olarak tüm sanatlar; resim, müzik, edebiyat, yontu vb. insanın "gelişkin bir düşünce düzeyi"ne ulaşabilmesine, yaşadıklarını sorgulayabilmesine yardım ederler. Bu çok önemli bir noktadır, çünkü değişen dünyada, eski ve yeni arasındaki çatışma içinde kendi benliğini, değerlerini koruma içgüdüleriyle davranan insanın, bildiklerinin içeriğinin eskiyip gitmesi karşısında duyduğu şaşkınlığı yenebilmesi, hangi değerlere, nasıl bağlanması gerektiğinin bilincine varabilmesi için "gelişkin bir düşünsel nitelik"<sup>2</sup> kazanmaya gereksinimi her zamankinden daha çoktur.

Sanat ve kitle iletişim araçları yaşamı yansıtan "ayna"lar gibidir. Onlardan yararlanarak yaşadığımız döneme, dönemin olgularına, sorunlarına ve ilişkilere değişik açılardan bakabiliriz.

Toplumsal-kültürel yaşamın değişik görünümelerini yansıtan bu "ayna"lar içinde sinemanın yeri nedir? Sinema ürünleri (filmler) aracılığı ile kültürel yaşamımıza nasıl katkıda bulunur? Filmlerin içeriği ile toplumsal-kültürel yapı arasında nasıl ilişkiler vardır? Sinema ait olduğu toplumu nasıl yansıtmakta, mesajları ile neleri iletmektedir? Bu soruları

<sup>1</sup> Berna Moran, *Edebiyat Kuramları*, Cem Yayınevi, 2.Basım, 1974, s. 96.

<sup>2</sup> C.W.Wright, *Toplumbilimsel Düşün*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Çev. Ü.Oskay, 1979, s. 1. Wright'in, "Toplumbilimsel Düşün Yeteneği" olarak adlandırdığı bu nitelik insanlara "nasıl yaşadıklarını" ve diğer insanların "nasıl yaşadıklarını" anlama becerisini sağlayan, yaşamı anlamlandıran, üstün bir niteliktir.

genel olarak Şu sorunun başlığı altında toplamak ve yanıtları da bu çerçevede aramak olanaklı; toplumbilim sinema hakkında ne söylemektedir?

Toplumbilimlerin sinema ile ilgilinen kaynakları belli kategorilerde toplanmaktadır; iletişim-propaganda, boş zaman-sanat-eğence, kitle kùltürü-kitle iletişim araçları vb. gibi. Sinema bu kaynaklarda genel olarak kitle iletişim araçları için yapılmış araştırmaların, kuramların içinde yer almaktadır. Özelde sinema toplumbiliminin geçmiŐini oluşturan bir bilgi birikiminden söz edebilmek olanaklı değildir. Sinema eleştirileri ve tarihi incelemeler dışında, filmlerin toplumsal içeriğini ve seyirciyi inceleyen toplumbilimsel çalışmalar yok denecek kadar azdır. Sinema toplumbilimi henüz yukarıda sözü edilen kaynakların bulguları içinden, kendine ait olanları sistematik olarak düzenleyip, anlamlar çıkarma aşamasındadır.

Sinema ile toplum ilişkisini kuran araştırmaların ilki, 1929-33 yılları arasında yapılmış, Payne Fonu araŐtırmalarıdır.<sup>3</sup> Bu araştırmalarda sinemaya olumsuz bir bakış açısı ile yaklaŐılmakta, daha çok da popùler sinemanın olumsuz etkileri üzerinde yođunlaŐılmaktadır. Küçük ölçekli, psikoloji ve sosyal psikoloji ağırlıklı ilk araştırmaların daha geniş kapsamlı, makro düzeyindeki araştırmalara dönüşmesi ise daha sonraki yıllarda olmuştur. Özellikle "kitle toplumu" kuramı<sup>4</sup> bu araştırmaların çıkış noktasıdır. Bu araştırmaların temeli iletişim araçlarının yapısı ve toplumsal süreçler arasında ilişkiler kurmaktır. Ancak farklı toplumların, farklı yapılar gösteren iletişim araçlarını ve toplumsal yapı ilişkilerini çözümlenmede bu kuramın yetersiz kaldığı da görùlmüŐtür.

Bu kuramın ileri sürdüğü düŐence kitle üretiminin (mass production) insanı ürününe yabancılaŐtırdıđı ve iş/eğence ikilemi yarattığıdır. Buna ek olarak kentleşme, belli gelenekleri ve deneyimleri paylaşmayan, belli bir toplumla kendini özdeŐleŐtirmeyen insan yığınları ve yalnızlığa

<sup>3</sup> W.W.Chartes, *Motion Pictures and Youth*, New York, Macmillan Co., 1933.

<sup>4</sup> David Riesman, *The Lonely Crowd*, 1950.

mahkûm bir kalabalık yaratır. Kültürü ve geleneği olmayan, fırsatlar ve deneyimlerle sarılmış bu atomize toplum iletişim araçlarıyla birbirine bağlanır. İletişim araçları bir cins sosyal çimento görevini yaparak, bu kitleye başkalarının deneyimlerini, kültürünü verirler ve onları birbirlerine bağlarlar.

Örneğin; ev kadınları hayatlarındaki boşluğu doldurmak, duygularını harekete geçirebilmek için hafif (soap opera) sabun köpüğü gibi filmlere sarılırlar. Türkiye'de ve dünyanın pek çok ülkesinde bilindiği gibi Latin Amerika dizelerinin seyircilerinin çoğunluğu ev kadınlarıdır. Bu dizilerin meraklı seyircileri günlük yaşamlarını adetâ dizilerin yayın saatine göre ayarlamaktadırlar.

Kitle kültürünün mecburen çok ucuz ve basit bir kültür olmak zorunda olduğu, çünkü herkesin anlayabilmesi için en az anlayana hitap etmesi gerektiği, basit ve ucuz olanın her zaman kazanacağı bu kuramın savunduğu görüşlerden bir diğeridir. Buna göre sinema ve televizyon "ucuz" araçlardır ve bütün yüksek değerlerden yoksundurlar, çünkü seçici ve duyarlı bir grup için değil, seyirci kitlesi için yapılmışlardır.

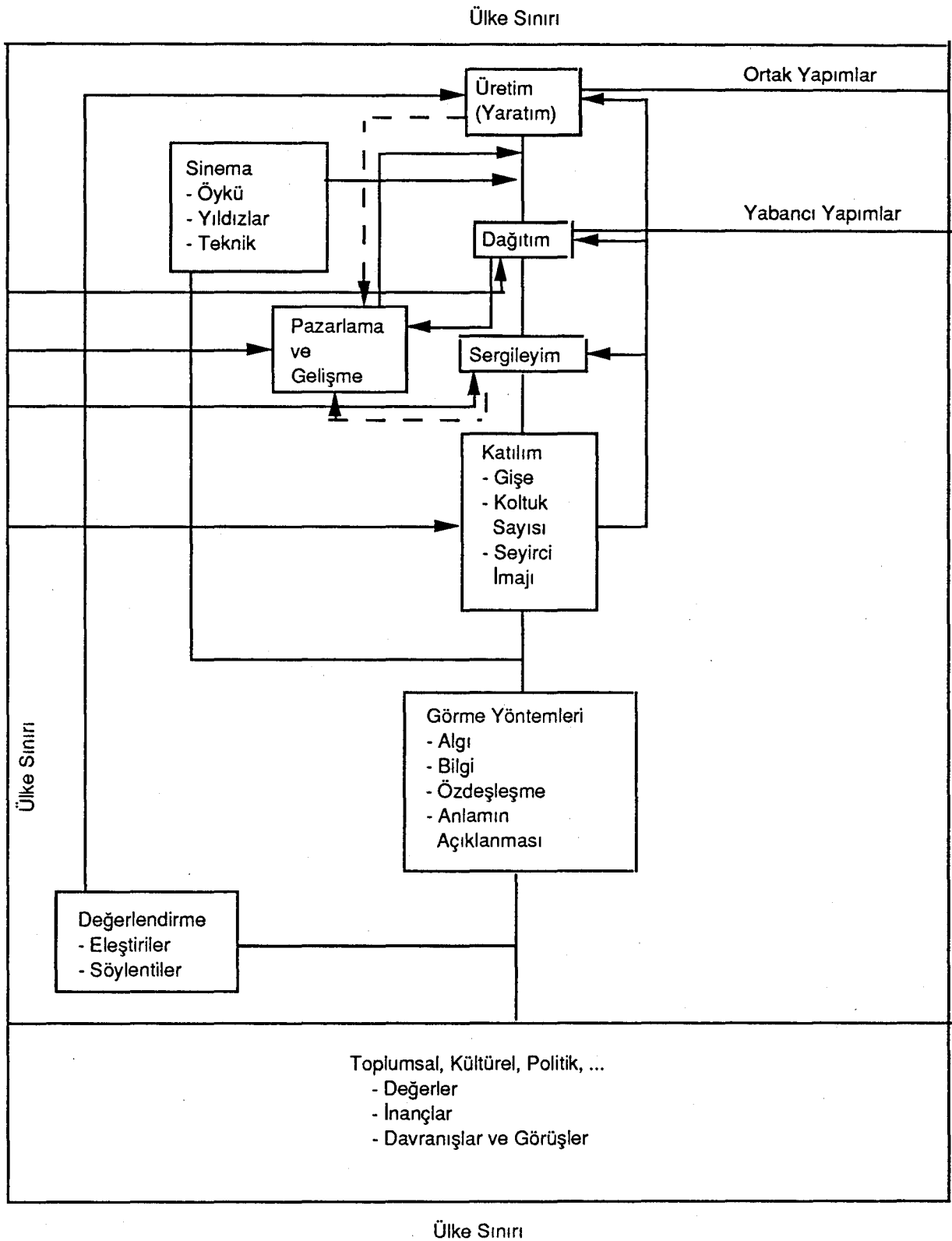
Kitle toplumu kuramının sinema ile ilgili bu bakış açısının kötümserliği, daha sonra eleştirilerek tartışılmıştır. Sinema sadece sanat olmanın ötesinde çok daha farklı anlamlar taşıyan toplumsal bir olgudur, aynı zamanda bir kitle kültürü ürünüdür. Çünkü birbirinden çok farklı olmayan bir seyirci grubunun, ortalama zevkine hitap etmektedir. Ancak diğer iletişim araçları gibi, sinemanın yaygınlığı (ulusal ve uluslararası düzeyde), verdiği mesajların doğası ve bütün kültür sistemi içindeki rolü, onu üzerinde dikkatle durulması ve bilimsel perspektifi çok iyi anlaşılması gereken bir nesne yapmaktadır.

## A. BİR KİTLE İLETİŞİM ARACI OLARAK SİNEMA

Sinema bir filmsel iletişim sistemi içinde verilen mesajlardan meydana gelir ve bu mesajların doğasını, işlevini ve etkilerini tam olarak anlayabilmek, sinemayı bir iletişim süreci olarak gören bir yaklaşım gerektirir. Şekil 1.1 bu sürecin modelini ve çeşitli basamakların inceliklerini detaylı olarak göstermektedir.<sup>5</sup> Bu model, esas olarak, bir kaynağın alıcısına herhangi bir iletişim aracıyla belli bir mesajı göndermesi ve bu alıcının da aynı şekilde cevap vermesi şeklindeki klasik iletişim modelinin unsurlarının daha detaylı bir biçimde incelenmesidir. Bu klasik modelin terimleri söz konusu iletişim sistemine uyması için biraz değiştirilmiştir. Örneğin, "kaynak" sözcüğü "üretici, dağıtıcı ve sergileyici" olarak üç kısma ayrılmış ve kısmen bu bölünmenin bir sonucu olarak, feedback halkalarının (yani alıcının kaynağa olan cevabı, tepkisi) sayısı büyük ölçüde artmıştır.

Bu model, sinema yapımının/seyrinin ve filmsel iletişim sürecinin bir çok standart bölümünü veya basamağını kullandığı gibi, bu bölümler veya basamaklar arasındaki çoğu zaman gözardı edilen bağlantıları da meydana çıkarmaya çalışmaktadır. Bu basamakların dinamiğini ve üretilen sinema türüyle nasıl bir bağlantı içinde olduklarını tam olarak anlamak için, önce bu basamakların yerlerini bir sosyal/kültürel/politik çevrede belirlemek gerekmektedir. Aynı şekilde seyirci tercihlerindeki belirsizliğin (seyirci tercihlerini gişe hasılatı belirler) "seyirci imajı"nın çok belirsiz olmasına yol açtığını da unutmamak gerekir. Benzer bir şekilde, sinemanın "etkileri" hakkında yazılan bir çok yazı seyretme yöntemlerinin özelliklerini ve sinemanın nasıl bir simgesel iletişim sistemi olduğu sorusunu cevapsız bırakmaktadır. Sinema, bütün bir iletişim sürecinin farklı fakat birbirleriyle bağlantılı basamaklarının hem ürünü hem de

<sup>5</sup> G.Jowett, J.M.Linton, *Movies as Mass Communication*, Sage Publications, London, 1980, s. 18.



Şekil 1.1. Sinema Yapımlarının Kitle Kültürünün Diğer Şekilleri İle Olan İlişkileri. G.Jowett, J.M.Linton, *Movies As Mass Communication*, 1980, s. 18.

hammaddesi olarak görülürse, ona daha geniş bir bakış açısı ile yaklaşmak mümkün olacaktır.

Sinemanın kitle iletişim araçlarının oluşturduğu kültür hayatındaki merkezi yeri, onu diğer kitle kültürü türlerinin hem kaynağı hem de tahmini geleceği yapmaktadır. Şekil 1.2 sinemanın kitle kültürünün diğer parçaları ile olan bağlantılarını göstermektedir.<sup>6</sup>

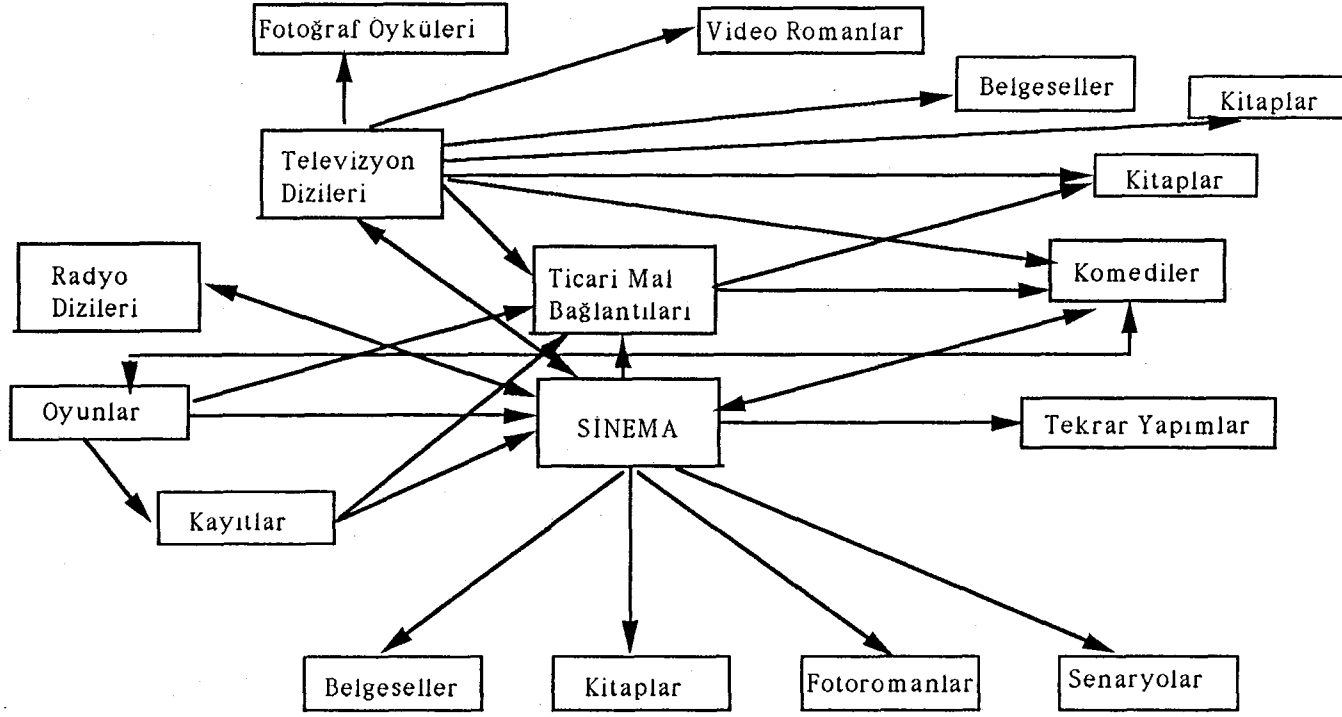
Sinema, edebiyatı büyük ölçüde kaynak olarak kullanılmıştır. Bu kullanım esas olarak romanın kurgusal yapısına dayanır. Çok satan kitapların sinemaya uyarlanmaları çok fazladır. Aynı şekilde özgün senaryolardan çekilmiş filmlerin kitap haline getirilmiş senaryoları da vardır. Sinema; sinemayı, yönetmenleri ve filmleri anlatan kitapları, çizgi romanları ve fotoromanları da yaratır. Bazen filmlerin orjinal müziklerinin albüm olarak piyasaya çıkıp, filmde daha fazla kâr getirdiği de olur. Örneğin, *Saturday Nigh Fever*'in, *Love Story*'nin plâk albümlerinde olduğu gibi. Gişe hasılatı fazla filmlerin (özellikle çizgi romana dayananlar) ardından, bu filmlere ait t-shirt, poster, bardak, gözlük, oyuncak vb.nin piyasaya çıkıp, çok sattıkları da ortadadır. Örneğin, *Star Wars*'un uzay araçları, *Heman*'in kılıçlarında olduğu gibi...

## B. TOPLUMSAL BİR "KURUM" OLARAK SİNEMA

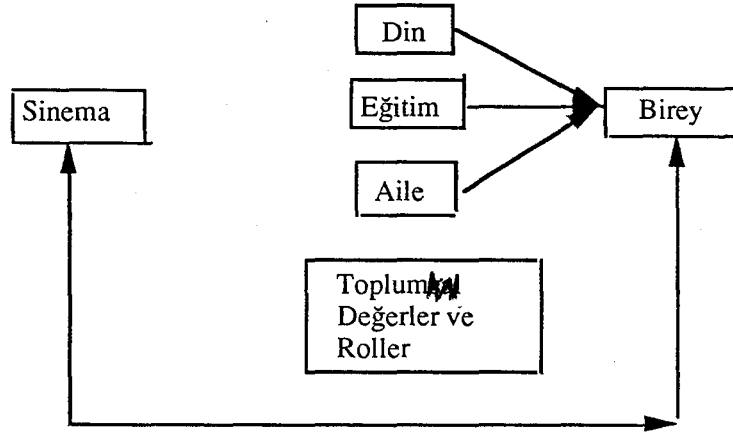
Seyirci ile diğer iletişim araçları gibi iletişim kuran sinema, gene bütün kitle iletişim süreçleri gibi bir toplumsallaştırma aracıdır da. Toplumsal kurumları gösteren şemalarda sinemanın yeri ya boştur ya da yeterince açıklanmamıştır. Oysa sinema toplumun diğer kurumlarını bir kenara iterek, kişi ile doğrudan temas kurar.<sup>7</sup> Kişinin sinemanın verdiği "mesaj"a tepkisi ise geçmişte aldığı geleneksel, toplumsal/kültürel etkilere bağlı olarak değişecektir (Şekil 1.3).

<sup>6</sup> G.Jowett, J.M.Linton, A.k., s. 20.

<sup>7</sup> G.Jowett, J.M.Linton, A.k., s. 73.



Şekil 1.2. Sinemanın, Kitle İletişim Araçlarının Oluşturduğu Kültür Yaşamındaki Merkezi Yeri. G.Jowett, J.M.Linton, *Movies As Mass Communication*, 1980, s. 20.



Şekil 1.3. Sinemanın toplumsallaştırma modeli

G.Jowett, J.M.Linton, 1980, s. 73.

Sinemanın toplumsal/kültürel bir kurum olarak toplumdaki rolü ve onu ne şekilde etkilediği değişik bilimsel düzeylerde çok çeşitli araştırmalara konu olmuştur. Sinemanın, onu meydana getiren ilk girişimlerden modern bir kurum olarak çıkışı izlenirse; başlangıçta bir eğlence kurumu, giderek bir işkolu/endüstri olmasından sonra toplumsal/kültürel bir kurum olarak toplumdaki yerini aldığı görülür. Özellikle Amerika ve Avrupa toplumlarının sinema tarihlerindeki gelişme çizgisi bunu göstermektedir. Sinema bir çok bakımdan yirminci yüzyılın "tüketim toplumu"nun gelişmesi ile paralel gitmiş ve toplum büyük bir istek ve coşkuyla "sinema yıldızı"nı fantazi ve başarının bir simgesi olarak kabul etmiştir. Jowett'a göre, "ortaçağdaki Katolik klisesinden beri, yüz milyonlarca insanın hayal gücünü esir eden başka bir toplumsal ve kültürel kurum herhalde olmamıştır."<sup>8</sup>

Türkiye'de, sinemanın toplumdaki yeri ve rolü üzerine değerlendirmeler yok denecek kadar azdır. Bu kapsamlı konuda bilgi eksikliği sağlıklı sonuçlara varmayı engellese de, batılı ülkelerin sineması ile karşılaştırma yapıldığında durumun Türkiye'dekine pek benzemediği ortaya çıkmaktadır.

<sup>8</sup> A.k., s. 22.

Türk sinemasının modern bir kurum olarak varlık gösterememesinin nedenleri üzerinde daha sonraki bölümde durulacaktır. Burada kısaca söylemek gerekirse, sinemanın önce endüstrileşme ve sonra, toplumsal yapıda güçlü bir kurum olarak ortaya çıkış sürecini, Türk sineması daha değişik boyutlarda yaşamıştır.

Sinema yalnız bir eğlence, veya gündelik hayatın monotonluğundan uzaklaşmak için bir araç değildir. Toplumsal/kültürel yapıda önemli bir yerinin olduğunu belirleyen pek çok faktör vardır. Toplumların doğal aşamaları olan sanayileşme, kentleşme olgularının, kitle iletişim araçlarının gelişimi ile birleşerek yarattıkları ve eskiye göre çok daha homojen olan toplum yapısında artık farklı bir toplumsal etkileşim şekli vardır. Çağdaş insan dış gerçeği, kendisi adına bu dış gerçekliği anlatan kitle iletişim türleri aracılığı ile algılamakta, değerlendirmekte ve anlamlandırmaktadır.<sup>9</sup> Bu kültür homojenliğine en büyük katkıyı ise sinemanın yaptığı söylenmektedir.

Modern toplumlarda sinemanın işlevi nedir? İnsanlar teknolojik olanaklarla görsel-işitsel imajları kolaylıkla elde edebildikleri bir dünyada sinemaya gitmeyi neden sürdürüyorlar? Bu konuda çeşitli görüşler ileri sürülmektedir. Önceleri sinema bir eğlence şekli ya da seyircinin psikolojik ihtiyaçlarını, "stress"lerini giderme işlevini yerine getiren bir araç olarak (Quigley 1947 ve House man 1947) görülmekteydi. Halley (1952) "insanlar sorunlarından uzaklaşmak için sinemaya giderler" görüşünü test etmiş ve şu sonuca varmıştır: "İnsanlar ekonomik krizler ve savaşlar sırasında daha çok sinemaya giderler. İnsanların duydukları endişe bazı yorumlar, açıklamalar ya da inanç kazandırmalarla giderilmelidir. Örneğin; A.B.D.'deki ekonomik kriz, II.Dünya Savaşı, Kore Savaşı sırasında seyircinin katılımı artmıştır. Bu da sinemaya gitme olgusunu, toplumun tansiyonunun bir

<sup>9</sup> Ünsal Oskay, *Korku Filmleri, Bilim Kurgu Filmleri ve Çağdaş İnsanın Fantazyaları*, S.B.F. B.Y.Y.O. Ders Notları, s. 2.

göstergesi olarak düşünmemizi kolaylaştırır."<sup>10</sup>

Sinemayı, insanların psikolojik ihtiyaçlarını yerine getiren bir araç olarak inceleyen araştırmaların çoğunlukta olduğu görünmektedir. "İnsanların sinemaya gitmekle ne kazandığı" şeklindeki sorulara verilen en yaygın yanıtlardan biri kişinin gördüğü kişiler ve durumlarla kendini özdeşleştirdiğidir. Filme gösterilen tepki bir karakter, bir yıldız veya belli bir durumdaki bir kişiyle özdeşleşmekten duyulan doyum hissi ile açıklanmaktadır.

I.C.Jarvie sinemanın toplumsal işlevini, "insanların psikolojik ihtiyaçları" olarak yanıtlamaya karşı olduğunu söylemektedir. Jarvie'ye göre, "sinema işlevlerinden sadece bir tanesi psikolojik ihtiyaçları karşılamak olan toplumsal bir kurumdur. Nasıl ki insanların dine ya da sevgiye ihtiyaçları olduğu soruları, din ve evlilik gibi toplumsal kurumlar incelenirken hiç tartışılmaz, aynı şekilde, sinemanın psikolojik tarafını zaten biliniyor kabul edip, dikkatimizi toplumsal hayata çevirebiliriz."<sup>11</sup>

"Sinemaya gitmek hem toplumsal hem de bireysel bir harekettir; çünkü, her seferinde değişik seyirciler biraraya gelir, film bir "toplu seyir"le izlenir, ayrıca her birey filmi kendi deneyimlerine göre yaşar. Sinemaya gitme nedenleri de doğallıkla çok farklıdır. Sinemaya gitmenin basit bir açıklaması olamayacağını söyleyen Jarvie, kişiden kişiye değişebilecek sinemaya gitme nedenlerinden şöyle söz etmektedir; "Bazıları iyi olduğunu duydukları bir filmi görmeye giderler, bazıları dinlenmek için. Bazıları da ait oldukları çevrenin faaliyetlerinden kopmamak için giderler veya öğrenmeye, veya sanat peşinde veya fantaziler peşinde sinemaya gidilir. Bu böyle devam eder."<sup>12</sup>

Sinemaya gitmenin basit bir açıklaması olmasa da şöyle söyleyebiliriz; İnsanlar kendilerine göre bir takım nedenlerden dolayı

<sup>10</sup> G.Jowett, M.Linton, A.k., s. 101.

<sup>11</sup> I.C.Jarvie, *Towards a Sociology of The Cinema*, London, Routledge and Keganpaul, 1970, s. 97.

<sup>12</sup> A.k., s. 19-20.

sinemaya gitmek istiyorlar. Bunu yaparken de toplumdaki rollerini değiştirmeyip sadece geçici gruplar oluşturuyorlar. Örneğin; film bittikten sonra "Batman"i ya da "Joker"ı seven gruplar ve sevmeyen gruplar mutlaka olacaktır.

Eęer bir eğlence kaynağı olarak TV'nun avantajlarını dūřunürsek (insanın kendi evinde olması, çocuğuna bakacak birini bulmak zorunda kalmaması vs.), sinemanın bu kadar seyirci çekmesine şaşırmamız gerekir. Belli ki sinemaya gitmenin diğer iletişim araçlarında olmayan bir çekiciliği vardır.

TV ve sinemayı birbirleri ile kıyaslırsak; "görsel ve işitsel" iletişim araçları olmalarının dışında çok fazla benzerlikleri yoktur. İlk belirgin fark, gerek sinemanın gerekse TV'nun içeriklerinin birbirlerinden (kasıtlı olarak) farklı olmasıdır. Sinemanın, geniş kitlelere daha çok ve karmaşık mesajları iletebilme şansı (olasılığı) vardır. Bir filmi TV yerine, sinemada görmek için bilet alıp, para ödemenin sağladığı ayrıcalık, filmi hemen görme olanağıdır. Böylece bir toplulukta, "şu filmi gördün mü?" sorusu gündeme geldiğinde, o konuda söyleyecek bir sözümüz olur. Bu da kültürel faaliyetlerden uzakta kalmadığımızın bir göstergesidir. En son "hit" olmuş bir filmi görmek diğerlerinin konuşmasına katılma olanağı sağlar. Bu yönü ile de sinema, her zaman "toplumsal bir birleştirici" olmuştur.<sup>13</sup>

### C BİR "YANSITICI" ve "şEKİL VERİCİ" OLARAK SİNEMA

Sinema üzerine yapılan araştırmaların -farklı sonuçlara ulaşsalar da- çıkış noktası, "sinemanın, toplumun yaşam tarzının ve kültürünün biçimlenmesinde etkili olduğu ve bu aracın toplumu yansıttığı" görüşü olmuştur.<sup>14</sup>

Kitle iletişiminin bütün şekilleri zaman zaman toplumu yönlendirmekle suçlanmışlardır. İletişim araçlarının seyircinin kafa

<sup>13</sup> Jowett, M.Linton, A.k., s. 101.

<sup>14</sup> Faruk Kalkan, *Türk Sineması Toplumbilimi*, 1988, s. 4.

yapısını belli kalıplara sokup sokamayacağı aslında çok karışık bir konudur ve bunun cevabı duruma göre değişebilir. "Bazı insanlar, bazı zamanlarda, bazı iletişim araçlarından etkilenirler" cümlesi toplum bilimcilerin genel inancıdır, fakat bu etkinin nasıl olduğu konusunda hâlâ bir fikir birliği yoktur.

Üzerinde daha çok fikir birliğine varılan husus, iletişim araçlarının toplumu "yansıttıkları"dır. Çünkü işin ticari yönü onları mümkün olduğu kadar çok seyirciyi, mümkün olduğu kadar büyük ölçüde memnun etmeye zorlamaktadır. Bu nedenle, tanıdık konular, kolay anlaşılabilir karakterler ve çözümlerden oluşan ürünler yaratmaya genel bir eğilim vardır. Gişe hasılatı, aynı zamanda bir iş kolu olan sinemayı seyircisine aykırı düşmeyen filmler yapmaya zorlamaktadır.

Sinema her zaman halkta görsel bir fikir birliği yaratmıştır. Filmin içeriğiyle bu içeriğin seyirci üzerindeki etkisi arasındaki ilişki tam olarak anlaşılmadığı halde, sinema yeni bir toplu davranış biçimi olan "halk kitlesi"ni ilk yaratan iletişim araçlarından biridir. George Gerbner'in belirttiği gibi: "mesaj sistemlerinin kitlesel üretimi ve dağıtımı şahsi bakış açılarını geniş halk bakış açısı haline dönüştürür ve halk kitlesi yaratır."<sup>15</sup> Yani sinema yönlendirecek veya yansıtarak toplumun bakış açısına katkıda bulunur. Ayrıca hakkında çok az şey bildiğimiz konular hakkında bir ortak görüş oluşmasını sağlar.

Bir toplumun yaşadığı hayata veya kültüre şekil veren çok sayıda etki vardır. Sinema sadece bunlardan biridir. Maddi kültür sinema tarafından yaratılan ve beslenen görüntülerle doğrudan etkilenir. Çünkü sinema bireyleri ya da grupları ile kolayca özdeşleşebileceğimiz görüntü çeşitleri sağlar.

Örneğin; "bütün İtalyanlar gangesterdir, bütün Fransız kadınları ya da erkekleri aşık olmağa meyillidir, bütün Almanlar güçlü, sarışın ve

<sup>15</sup> George Gerbner, "Mass Media and Human Communication Theory", *Sociology of Mass Communications*, ed. D.Mc Quail, Penguin Books, England, 1972, s. 35.

serttir ve bütün İngiliz erkekleri, şaşkın ve iyi terbiye görmüştür, vb. ..." gibi imajlar tamamen popüler kültürün klişeleridir, fakat sinema içinde anlam kazanırlar. Çünkü onların gücü, görsel takviyelerinde (tekrarlanan, sürekli yenisi gelen "streatyp"ler) dir.<sup>16</sup> Sinemanın yarattığı imajlar öylesine güçlüdür ki, sık sık sinemaya gitmiyor olsak bile, onlar (görüntüler) aklımızın bir köşesinde şekillenmiş olarak dururlar, sinema daima bizimledir.

Sinema, toplumların maddi kültürleri olan, sanat yapıtlarının yayılmasına da katkıda bulunmaktadır. Sinema, bu işlevi ile; giysi, saç, ev dekorasyonu, hattâ konuşma biçimleri gibi, kültürel ifade biçimlerinin başlatıcısı olarak hizmet eder. Bunun yanı sıra sinema, daha az bilinen düşünceleri veya ifade biçimlerini yayma kanalı gibi de iş görür. Örneğin; "The Cabinet Of Dr Caligari" (1919) filminde, "dışavurumcu" sanat akımının açıkça görülen izleri ya da Fred Astaire, Ginger Rogers filmlerindeki "step" dansının yaygın kullanımında olduğu gibi.<sup>17</sup>

Sinemanın bu yöndeki işlevinin çok açık ve her zaman, her yerde bulunan örnekleri vardır. Örneğin, "The West Side Story"deki çeteler, dönemin gençleri için kalıcı bir model olmuş, etkisi uzun sürmüştür.

Sinemanın, "içinde kültürümüzün görsel hazinelerinden birini bulacağımız bir ansiklopedi" olduğunu söyleyen Jowett ve Linton, bunu şöyle kanıtlamak isterler; "... gözlerimizi kapatıp, mümkün olduğu kadar çok ayrıntıyla, Romalılar devri gibi tarihsel figürleri, kafamızda görüntüselleştirmeğe çalışalım. Düşündüğümüz bu imaj nereden gelmektedir? Çoğu durumlarda bu TV ya da sinemadan biri olacak, çok az kişide kaynak olarak bir kitap akla gelecektir."<sup>18</sup>

<sup>16</sup> G.Jowett, J.M.Linton, A.k., s. 112.

<sup>17</sup> A.k., s. 111.

<sup>18</sup> Aynı.

## D. FİLMLEİN TOPLUMSAL İÇERİĞİ ve TOPLUMLA İLİŞKİLERİ

Filmlerin toplumsal içeriği ile üretildikleri toplumla ilişkileri, başka bir deyişle, filmlerin içinden çıktıkları toplumu "nasıl" yansıttıkları, "neleri" ilettikleri, toplumbilim dilinde "içerik analizi" olarak bilinen çok geniş bir konudur. Bu konudaki ilk çalışmalardan biri S.Kracauer'ın (1947) *From Caligari to Hitler* adlı çalışmasıdır. Kracauer'ın tezi Hitler iktidara gelmeden önce Almanya'da var olan faşist eğilimlerin, o devrin bir çok filmlerinde simgelendiği üzerinedir.

Film içerikleri çok çeşitli olduğundan, filmlerdeki iletileri inceleyen araştırmalardan genelleme yapmak çok zor görünse de, iletilen bazı ortak tavrılardan, değerlerden söz edilebilir. Örneğin, A.Bergman Amerikan sineması hakkında şunları söylemektedir, "sinemanın Amerikalıların eğitimine yaptığı en belirgin katkı onlara yanlışları doğru hale getirmenin kendi mevcut kurumlarının gücü dahilinde olduğunu öğretmektir." Bunu, ümidi ve başarıyı perdede yansıtarak yaptılar. Kişisel teşebbüslerin halâ başarı getirebileceğini, federal hükümetin çok iyi bir bekçi olduğunu ve bizim sınıfsız, aynı kapta eriyen bir ulus olduğumuzu gösterdiler.<sup>19</sup>

Sinemayı bir ikna edici araç olarak açıkça kullanmanın çok çeşitli sonuçları olmuştur. Araştırmalar filmlerin bu şekilde büyük tavır değişikliklerine hiç bir zaman yol açmadığını göstermişlerdir (Furhammer ve Isaksson, 1971). Bununla birlikte, devamlı tekrar eden bir yapısı olan mesajların seyircide meydana getireceği, kendinin dahi farkına varamayacağı çok ince değişiklikleri belirlemenin de zor olduğu ortadadır. Sinemanın etkisi üzerindeki çalışmaların çoğu tek tek filmlerle ilgilenir fakat ölçülmesi çok zor olan etki bu filmlerin bir bütün halinde ve yıllar içinde meydana getirdikleri toplam etkidir.

<sup>19</sup> Andrew Bergman, *We're In The Money*, New York; Harper and Row, 1971, s. 167-168.

Sinema, diğer kitle iletişim araçları gibi, resmi olmayan güçlü bir eğitim kaynağıdır ve bu nedenle içeriği, ne kadar zararsız görünürse görünsün, hiç bir zaman değer yargılarından ve hattâ ideolojik ve politik eğilimlerden uzak değildir.<sup>20</sup>

Sinemanın içeriği, toplumun inançları, tavırları ve değerlerini yansıtır. Başka bir deyişle, toplumdaki baskın ideoloji filmlerinde sunulan ideolojiyle daha da güçlenir.

Sinema içeriğinin bu ideolojik eğilimi filmler değişik görüşlere sahip memleketlere ihraç edildiklerinde daha belirgin olur, ve eğer farklılıklar çok büyükse huzursuzluklar yaratır. Kültürel (ideolojik) bakış açılarının ihracı eğer bununla birlikte yayılmacı bir iktisadi baskı da varsa şiddetli tepkilere neden olabilir. Amerikan sinema endüstrisinin dünya pazarlarındaki avantajlı durumu ve popülerliği bir bakıma Amerikan filmlerini bu ülkenin dünyanın her tarafında dolaşan "büyük elçileri" yapmaktadır. Diğer ülke sinemalarının bu büyük endüstri karşısında baskı altında kaldıkları üzerinde çokça konuşulan ve son yıllarda Türkiye'de de gündemde olan konulardır. Türk sinemasının gelişme sancıları çekerken karşısında teknik bakımdan kusursuz, belli bir kaliteyi -en sıradan olanları bile- tutturmuş Amerikan filmleri vardır ve Türk sineması filmlerini oynayacak salon bulamamaktadır.

Sinema, yaratıcılarının bilgi ve deneyimleri ile olduğu kadar bu filmleri görmek isteyen halk kitlelerinin de eğilim ve istekleri sonucu ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda filmlerin tematik içeriği (bildirisi) ile seyircinin ihtiyaçları arasında karşılıklı bir ilişki söz konusudur.<sup>21</sup> "İhtiyaç" kelimesi burada kişinin kendi deneyimlerinin ötesinde yaşadığı çevreyi anlamasına yardım edecek gerçekleri işaret etmektedir.

<sup>20</sup> G.Jowett, J.M.Linton, A.k., s. 109.

<sup>21</sup> Franklin Fearing, "Influence of the Movies on Attitudes and Behaviour", *Sociology of Mass Communications*, 1972, s. 125.

Sinema-toplum ilişkilerindeki yakın birlikteliği gösteren örneklerden biri de, filmlerin içerikleri ile paralel giden toplumsal değişmelerdir. Başka bir deyişle, film içeriklerinin değişmesi, toplumun geniş bir kesiminin değer yargıları, inançları, bakış açılarının da değişmesini gösterir. Sinema kimi zaman "öncü" diye nitelenen filmleri ile toplumsal değişmelere yön de verebilmiştir. Dünya sinemalarında bunun örnekleri çoktur. Sinemayı salt bir eğlence ya da "rüyalar alemi" olmaktan çıkararak ve toplumda saygın bir güç olarak yer almasına yardım eden de bu "öncü" yaratışlardır. A.B.D.'de John Ford (*Grapes of Wrath* 1940), Orson Welles (*Citizen Kane* 1941), Frank Capra (*Mr. Smith Goes to Washington*, 1939) Fransa'da Jean Renoir (*La Grande Illusion*, 1937) İtalya'da Vittorio De Sica (*Ladri di Biciclette*, 1948), Visconti (*La Terra Trema*, 1948) ve daha pek çok yaratıcı ve filmleri, kendi toplumlarında savaş, açlık, sömürü, sıradan insanlar vb. konularını işleyen öncülerdir.

Sinema toplumsal bir olgu olarak, deneyimleri zenginleştirmenin ve paylaşmanın önemli bir yoludur. Yaşadığımız ve etrafımızdaki dünyayı algıladığımız şekillerde meydana gelen değişikliklerde rol oynayan çok önemli bir faktördür. İnsanlara yalnız eğlence değil, düşünce de sağlamıştır ve sinemasız bir toplumu düşünmek olanaklı değildir.

## 2. TÜRK SİNEMASININ TARİHSEL GELİŞİMİ VE TOPLUMLA İLİŞKİLERİ

Türk sinemasının tarihsel gelişme süreci toplumla ilişkileri açısından incelendiğinde, toplumsal yaşamdaki değişmelerin ve bunların getirdiği somutlukların yansımaları olan bir gelişme çizgisi ile karşılaşılır. Bu süreç içinde sinemada önemli dönüşümlerin olduğu yaklaşık on yıllık zaman dilimleri, Türkiye'nin toplumsal/siyasal yaşamında da önemli değişimlerin ortaya çıktığı dönemlerdir. Sinema ile toplumsal yapı arasındaki bu ilişkinin neredeyse "koşut" gibi görünmesi "garip bir raslantı" değildir.

Sinema içinden çıktığı toplumun/kültürün bir yansımasıdır, toplumsal yapının diğer ögeleri ile etkileşerek değişmektedir. Toplumsal yapıda oluşan değişimler bazen doğrudan bazen de dolaylı yollardan sinemanın gelişmesinde -kimi zaman duraklamasında- etken olmuştur ve sinema tarihini bu etkileşimler çerçevesinde değerlendirmek olanaklıdır.

Türk sinemasının dönemleri genelde sinema tarihçisi Nijat Özön'ün yapmış olduğu belirlemelere uygun biçimde ele alınmaktadır. Bu dönemler, "İlk Dönem" (1910-1922), "Tiyatrocular Dönemi" (1922-1939), "Geçiş Dönemi" (1939-1950), "Sinemacılar Dönemi" (1950-1970) ve Genç/Yeni Sinemacılar Dönemi (1970 ve sonrası) dır.<sup>22</sup> Türkiye'de film yapımı Birinci Dünya Savaşının başlangıcına kadar uzanmasına rağmen, bu tarihten 1950'li yıllara gelinceye dek sinema bir sanat, bir iletişim aracı ve kültürel bir olgu olarak yeterince varlık gösterememiştir. Bu dönemde Türk sinemasının toplumu ile olan ilişkileri (önem vererek işlediği konuların niteliği göz önüne alınırsa) oldukça sınırlıdır.

Çalışmanın bu bölümünde Türk sinema tarihi toplumla ilişkileri açısından ele alınarak, toplumsal değişimlerle sinemadaki değişimlerin ilişkisi, mevcut kaynaklar değerlendirilerek irdelenecek; Türk sinemasının 1950'ye kadar olan dönemi, 1950-1970 arası dönem ve 1970 sonrasındaki gelişmeler ayrı başlıklar altında değerlendirilecek, sinemanın gelişme süreci içinde önemli yeri olan film, akım ve yeniliklere değişimi yansıtmaya özellikleri ölçüsünde yer verilecektir.

## A. İLK UYGULAMALAR, SAVAŞ BELGESELLERİ, TİYATROCULARIN ETKİSİ (1910-1950)

Sinema icadından (1894) kısa sayılabilecek bir süre sonra Osmanlı sarayında gösterilmeye başlanmış, İstanbul'da halka açık ilk sinema salonu

<sup>22</sup> Nijat Özön, *Sinema-Uygulayımı-Sanatı-Tarihi*, Hil Yayın, İstanbul, 1985, s. 333.

(1918) kurulmuş, sinema teknolojik bir yenilik, kitlesel bir eğlence şekli olarak tüm dünyada olduğu gibi ülkemizde de ilgi ile karşılanmıştır. "Sinema gösterimi"nin, "sinema yapma"ya dönüşmesi pek uzun sürmemiştir. Türkiye'de sinemanın başlangıcı ve çevrilen ilk Türk filmi olarak Ayastefanos Abidesinin Yıkılışı (1914) adlı, Fuat Uzkınay'ın filmi bilinmekte ise de, bu konu henüz tartışılmaktadır.<sup>23</sup> Filmin kendisinin ve filme ait belgelerin olmayışı ayrıca bu filmi gören şahıslara da rastlanılmayışı nedeni ile başlayan araştırmalar devam etmektedir.

İlk sinema uygulamaları "Merkez Ordu Sinema Dairesi" (1915) ve "Müdafaa-i Milliye Cemiyeti" (1917) adlı kuruluşların ve daha sonra "Malül Gaziler Cemiyeti"nin çalışmalarıdır. Sinema yapımını destekleyen ordudur. Birinci dünya Savaşında Osmanlı ordusunun cephelerdeki savaşı, müttefiklerarası ilişkiler bu dönemden günümüze dek ulaşan önemli savaş belgeselleridir.<sup>24</sup> Fuat Uzkınay ve Sedat Simavi bu dönemin ilk film yönetmenleridir.

İşgal altında sürdürülen sinema çalışmaları ülkenin savaş, yokluklar ile ağırlaşan yaşamı içinde henüz yeni atılan adımlar olarak ilkel bir şekilde sürdürülmektedir. Sinema yapmak için başvurulmuş kaynak tiyatro eserleri olmuş ve tiyatro oyuncularından yararlanılmıştır. Savaş ve işgal gibi toplumu her yönüyle derinden etkileyen olaylar içinde, tüm olumsuz koşullara rağmen bu ilk yıllar Türkiye'de film yapılabileceğini göstermiş, halka sinemayı tanıtıp benimsetmiş ve daha sonra gelen sinemacılara da cesaret vermiştir.

Çevrilen filmler çoğunlukla kolay anlaşılabilir, bir takım tuhaflıkları yanlışları sergileyen, güldürü türünden filmlerdir. Sinema "bir eğlence aracı" olarak benimsenmiştir ve savaş yıllarının bunaltıcı koşullarındaki insanların, sinemayı bu yönü ile tanıyıp benimsemeleri şaşırtıcı değildir. Basit, hafif içerikli konular sinema için uygun bulunmuştur. Sinema,

<sup>23</sup> Burçak Evren, "Doğum Günü 14 Kasım mı?", **Antrakt Sinema Dergisi**, No. 2, 1991, s. 62.

<sup>24</sup> N.Özön, A.k., s. 339.

seyredenler için olduğu kadar, sinemacılar için de yeni bir deneyimdir. Üstelik Türk toplumu dünyada ve kendi ülkesindeki gelişmeleri izlemeye elverişli kitle iletişim araçlarına henüz yeterince sahip değildir.

Avrupa ve Amerika sinemalarında ilk gösterimlerin ardından sinemanın bir endüstri olarak da temelleri atılırken, ülkemizde böyle bir girişimin temellerini atacak özel sermaye yoktu, devlet de böyle bir kaygı taşımıyordu. Bu zayıf temel daha sonraki yıllarda da Türk sinemasının en önemli sorunlarından biri olmuştur.

Muhsin Ertuğrul Türk tiyatrosundaki parlak başarısı, "Avrupa görmüşlüğü", deneyimleri ile sinemanın ilk yılları için uygun nitelikte bir isim idi. *Ateşten Gömlek* (1923) filmini çevirdiği zaman büyük ilgi ile karşılandı.<sup>25</sup> Cumhuriyetin ilan edildiği, ulusal duyguların doruk noktasına ulaştığı o günlerde, halk kazandığı bağımsızlık savaşının perdedeki yansımalarını büyük bir coşku ile karşılamıştır.

Cumhuriyetin ilanı ile ardından, gelen toplumsal yapıyı tüm kurumları ile birlikte kökten değişime uğratacak yenilikler (din, eğitim, hukuk vb.) tarihimizde yeni bir sayfa açarken, sinema bu gelişmelerden yeterince pay alamamıştır. Yeni cumhuriyet kültür ve sanata önem vererek yeniden yapılandırmaya çalışmaktadır. Bu amaçla akademiler, konservatuarlar kurulmuştur. Bunların arasında sinema ile ilgili bir çaba yoktur. Çünkü, sinema sanat olarak yeterince anlaşılmış değildir (sinema bu dönemde Batı'da kendisini diğer sanatlardan, özellikle tiyatrodan farklı 7. bir sanat olarak kanıtlama çabasıdadır ve bunun kuramsal tartışmaları sürmektedir). Ayrıca Osmanlıdan devralınan toplumsal yapı ve kültürel mirasın kimi öğelerinin varlığını sürdürüyor olması ve değişime direnmesi de sinemaya gereken önemin verilmesini etkilemektedir. Örneğin; kadının toplumsal yaşamdaki kısıtlı yeri, gösteri sanatları ile uğraşanların sayıca azlığı, resmi yasak sayan bir "din"in zihniyeti vb..

<sup>25</sup> N.Özön, "Elli Yılın Türk Sineması", *Yedinci Sanat*, Sayı 11, 1974, s. 3.

Sinema, oyuncusu, öyküsü ve yönetmeni ile tiyatroya bağlılığını sürdürmektedir. Muhsin Ertuğrul ise "tek adam"dır ve 20-25 yıl kadar bu konumunu sürdürecektir. E.Ayça'nın söylediği gibi; "Türk sineması, Muhsin Ertuğrul'un vesayetine bırakılmıştır."<sup>26</sup>

Muhsin Ertuğrul'un filmleri, "tiyatroyu, dekoru makyajı ve abartılı oyunu ile sinemaya taşıdığı ve Batı sinemasını taklit ettiği" için eleştirilmiştir.<sup>27</sup> Ancak Cumhuriyetin ilk yılları içindeki koşullar, toplumsal yapıdaki tüm değişiklikler birarada göz önüne alındığında şöyle bir kanıya varmak yanlış olmayacaktır: Sinema, devletin o dönemdeki kültür politikası ile uyum içindedir. Çünkü devlet, Osmanlı ile bağları koparma, Batı uygarlığı temeli üzerinde yeniden yapılanma sürecindedir. Toplumun o güne dek alıştığı değerler sisteminin, yaşama biçiminin karşısında Batı, kurumları, ilişkileri ve bütün kültürel öğeleri ile benimsetilmeğe çalışılmaktadır. Çarşaf yerine elbiseye, fes yerine şapkaya, kadınla erkeğin birarada yaşamasına, danslı toplantılara, "adab-ı muaşeret" kurallarına, alaturka yerine alafranga müziğe alışmaya çalışan Türk insanı gibi Türk sineması da Batı'yı "uyarlamak"ta, taklit etmektedir. Bu bağlamda Muhsin Ertuğrul'un filmlerinin de dönemin koşulları tutarlı olduğu söylenebilir.

Türk sinemasının 1939-1950 yılları arasındaki "Geçiş Dönemi", Türkiye'nin, İkinci Dünya Savaşının getirdiği ekonomik sıkıntıları yaşadığı dönemdir. Türkiye savaşa katılmasa da, savaşın yarattığı koşullardan fazlası ile etkilenmektedir. Savaşın getirdiği bir zorunluluk olarak askeri harcamaların artması, zayıf ekonomiye ayrı bir yük getirmiş, ekonomik bunalım başlamış, tarımsal üretim azalırken besin maddeleri sıkıntısı, ünlü "ekmek karnesi" ve yer yer kıtlık başgöstermiştir.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> Engin Ayça, "Anonim sinemadan Kişisel Sinemaya", *Gösteri*, Ocak 1989, s. 80.

<sup>27</sup> N.Özön, A.k., s. 350.

<sup>28</sup> İsmail Cem, *Türkiye'de Geri Kalmışlığın Tarihi*, Cem Yayınevi, 7.Baskı, 1979, s. 287-88.

Üretimde azalma ve tüketim maddelerinin kısıtlanmasının yanısıra savaşın yarattığı buhran enflasyonu bir "savaş zenginleri" sınıfını türetmiştir. Ülkedeki genel kıtlığı, kendi bolluklarına dönüştürmeyi başaranlar; stokçuluk, devletle yabancı sermaye arasında aracılık vb. işlerle o günlere göre önemli ölçüde sermaye sahibi olmuştur.<sup>29</sup> Ortaya çıkan bu sermaye birikimi sinemaya yönelmemiştir. Sinema, bir endüstri olabilmesi için yatırım yapabilecek özel sermayenin ilgisinden yoksundur. "Kolay yoldan zengin" olma zihniyetinin sinema gibi bir yatırımdan kâr elde edebilmeyi düşünmemesi doğaldır.

Türk sineması neredeyse hiç ürün vermezken<sup>30</sup> Amerika ve Mısır filmleri yurda gelmekte ve ilgili ile seyredilmektedir, savaş Avrupa filmlerinin gösterimini değişik nedenlerle engellemiştir.

Atatürk'ün ölümü (1938) ve İsmet İnönü'nün milli şefliği ile başlayan tek partili siyasal yaşamın bu ikinci döneminde, devlet güçlendirilmeğe, muhalefet engellenmeğe çalışılmaktadır, bürokrasi iktidar içinde ağırlık kazanmıştır. Cumhuriyet ideolojisi öncelikle eğitim kurumları ve basın yoluyla topluma iletilmekte, yenilikler kentlerde rahatlıkla benimsenirken, kırsal kesimde geleneksellik ilkeleri sürmektedir.<sup>31</sup>

Dünya sinemalarında aynı dönem farklı oluşumlar içindedir. Sinema dili olgunlaşmış, sinemaya özgü akımlar ortaya çıkmış (Fransa'da, Şiirsel Gerçekçilik, İtalya'da, Yeni Gerçekçilik, İngiltere'de savaş belgeselleri vb.) tır.

Ülkemizde sanatla uğraşan, yabancı dil bilen belli bir çevre (özellikle edebiyat alanında) Dünya sinemalarındaki bu gelişmeleri izlemektedir. Gazete ve dergilerde film eleştirileri -seyrek ve düzensiz olsa da- yazılmaya,

<sup>29</sup> A.k., s. 289.

<sup>30</sup> 1940'larda 5 film, 1941'de 1, 1942'de 4, 1943'de 2, 1944'de 1 film yapılmıştır.

Oğuz Makal, *Sinemada Yedinci Adam*, İzmir, 1987, s. 14.

<sup>31</sup> Murat Belge, "Türkiye'de Günlük Hayat", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye*, İletişim yayınları, No. 3, 1985, s. 846.

sinema kitapları yayınlanmaya başlanmıştır.<sup>32</sup>

Tercüme bürolarının kurulması (1940), çeşitli klasiklerin dilimize kazandırılması, müzikde, resimde, heykelde sanatçıların devlet desteği ile yurt dışına gönderilmesi, üniversitelerdeki kürsülere yabancı bilim adamlarının gelmesi, şiir geleneğimizi alt üst eden "garip" akımının çıkması toplumsal/kültürel yaşamdaki gelişmelerin önemli göstergeleridir.

Sinema bu gelişmelerden yeterince pay alabilmiş değildir. Ancak, sinemada daha önceki yıllarda görülmeyen bir değişimin başlatıcısı olarak, "yeni düşüncelere sahip" ve "tiyatro dışından" kimselerin (Lütfü Akad, Faruk Kenç, Aydın Arakon vb.) sinemaya girmeleri, sinemanın toplumsal gelişmelerden uzakta kalamayacağını göstermektedir.

Bu arada sinemanın, "kültürel bir araç olarak etkisi ve gücü" farkedilmiş, bu aracı denetleme yolundaki düşünceler, ağır bir sansür yasasını uygulamaya koymuştur (1939).<sup>33</sup>

## B. SİNAMACILAR DÖNEMİ, AKIMLAR, KURAMLAR, SİNEMANIN TOPLUMSAL OLAYLARLA BULUŞMASI (1950-1970)

Bu dönem Türkiye'nin siyasal yaşamının önemli bir dönüm noktası olan, çok partili siyasal düzene geçişle başlamaktadır. Bu döneme kadar üretim açısından bir süreklilik gösteremeyen, toplumun gerçeklerinden bir hayli uzak görünen Türk sineması, ülkedeki önemli değişimlerden etkilenmiş, gerçek anlamda bir sinema olma yolunda önemli gelişmeler kaydetmiştir.

Çok partili düzene geçişin ortaya çıkardığı değişimler içinde sinemayı en çok etkileyenler, ekonomik yaşamdaki enflasyonist tutumlarla, gericilik

<sup>32</sup> İlk film eleştirileri, Sedat Simavi'nin Yurt ve Dünya Dergilerindeki yazılarıdır (1942-43). S.Watts'ın *Sinemanın İçyüzü* (1947), La Duca'nın *Sinema Tarihi* (1947) çevrilen ilk kitaplardır. N.Özön, *Türk Sineması Kronolojisi*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1968.

<sup>33</sup> N.Özön, *Sinema-Uygulayımı-Tarihi*, s. 354.

hareketlerinin hız kazanması gösterilmektedir.<sup>34</sup>

Ekonomide ve siyasetteki yeniliklerin halkın günlük yaşamında da yeni değişkenlere yol açması kaçınılmazdı. Nitekim, serbest piyasa ekonomisi ile, üretim-tüketim ilişkileri değişirken köy ve kasabaların kapalı yapıları bir ölçüde parçalandı, köyden kente göç akımı başladı. Tüketime karşı geleneksel ideolojinin değişmesi ile birlikte halkın tüketim talepleri hızlandı, radyonun yaygınlaşmasından, her çeşit eğlence yerlerinin bollaşmasına kadar günlük yaşama pek çok yenilik katıldı.<sup>35</sup>

Bu sırada kültür, sanat ve basın alanında birbiri ardınca kısıtlamalar getiriliyordu. İnsan hakları, özgürlük ve demokrasi ile başlayan çok partili yaşamın bu ilk dönemi özgürlüklere aleyhtar bir dönem olarak yaşanmıştır.<sup>36</sup>

Türk sineması toplumsal yaşamdaki hareketliliklere koşut gibi görünen bir canlanma yaşamaktadır, yapımevlerinin sayısı artmış, film yapımı hızlanmıştır. Ne var ki sinema daha önceki dönemin zayıf temelleri üzerine oturan, endüstrileşemeyen bir sinemadır. Gelişme görünümünün ardında yokluklar da yaşanmaktadır.

Gericilik akımlarının sinemaya yansısıyla din duygusunu sömüren, ezan, mevlüt, mezarlık, dua, camii gibi dinsel öğeleri kullanarak yapılan (özellikle Muharrem Gürses'in melodramlarında) filmlerin Anadolu'daki izleyicileri, siyasal havanın getirdiği boşluklarla çeşitli şehirlerde Atatürk heykellerini kırma boyutlarında gösteriler yapıyorlardı.<sup>37</sup>

A.B.D. yardımları ve telkinleriyle girişilen kapitalist gelişme denemesi<sup>38</sup>, yabancı film piyasasının Amerika'nın eline geçmesi, kısaca bu ülke ile her yönden "içli-dışlı" oluşun, sinemamızı etkilemesi kaçınıl-

<sup>34</sup> N.Özön, A.k., s. 358.

<sup>35</sup> M.Belge, A.k., s. 846.

<sup>36</sup> Doğan Avcıoğlu, *Türkiye'nin Düzeni*, Cilt II, Bilgi Yayınevi, 6.Basım, 1973, s. 387.

<sup>37</sup> Doğan Avcıoğlu, A.k., s. 386.

<sup>38</sup> A.k., s. 389.

mazdı. Sinemacılar A.B.D. filmlerinin, özellikle gangster türünün, vur-dulu-kırdılı, kaçıp-kovalamacı, şiddet öğelerini taklit ettiler. Örneğin; Osman Seden'in, **Kanlarıyla Ödediler** (1955), **İntikam Alevi** (1956), **Beraber Ölelim** (1958) filmlerinde olduğu gibi.

Sinemacılar dönemi içinde Lütfü Akad'ın yaptığı çıkış dikkati çekicidir. "**Kanun Namına**" (1952) ülkemizde salt bir sinema çalışması sayılabilecek ilk örnektir. Bu film sinema diline uygun işleyişi, çevrenin ve tiplerin seçilişi, kamera hareketleri, kurguya verilen önem dolayısıyla kendinden önceki filmlerden ayrılmaktadır. Konusu, İstanbul'da geçen gerçek bir cinayet olayından alınmış, büyük kentin zor koşulları içindeki küçük insanların yaşamı ustalıkla anlatılmıştır.

Lütfü Akad'ın sinemamızdaki önemli yeri şöyle belirtilmektedir; M.Ertuğrul sinemayı ne denli tiyatrolaştırmışsa, Akad bu tiyatrosal sinemaya o denli sinema özellikleri sağlamıştır. Filmlerinde teknik olarak Amerikan gangster filmlerinden; tema ve duyuş yönünden Fransız "Şiirsel gerçekçilik"inden, "Kara filmler"den oldukça etkilenen Akad, bu etkileri bir yerli hava içinde sindirebilmiş, kendinden sonraki sinemacılar için öncü olabilmıştır.<sup>39</sup>

Bu dönemde Lütfü Akad'ı izleyen ve sinema dilini kurmaya, yerleş-tirmeye çalışan ve daha sonraki dönemlere kalıcı ürünler verebilmiş yönetmenler içinde; Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Osman Seden, Halit Refiğ ve Memduh Ün'ün isimleri dikkati çekmektedir.

Düşünce özgürlüğünün üniversitelerden, basına, siyasal yaşama kadar toplumun her katmanında kısıtlandığı bu dönemde, sinema da toplumun gerçeklerine yönelmekte güçlükler çekmektedir. Dolayısı ile bu dönem (1950-60) filmlerinde çoğunlukla bir iyimserlik havası görülür. Gerçeklerden kaçış, dostluk, arkadaşlık gibi temalarla, sorunlara değinme-den geçen filmlerle yetinilmiştir. Memduh Ün'ün, "**Üç Arkadaş**" (1958) filmi, bunun tipik bir örneğidir.

<sup>39</sup> N.Özön, A.k., s. 357.

Folklorik öğelerden yararlanma, köy ve kasaba yaşamı, roman uyarlamaları (H.Edip Adıvar, Yaşar Kemal vb.) ve Anadolu insanı gene sinemacılar döneminin bu ilk yarısında ele alınan tema ve konulardır.

Bu dönemin dikkati çeken başka bir özelliği, tarihsel filmlerin ve savaş filmlerinin sayısındaki fazlalıktır. Kurtuluş savaşı filmlerinin yanısıra, Kore Savaşı filmleri, Türk toplumunun geçirdiği bu iki önemli olayın, hafızalardan silinmeyen, etkisi süren yönlerini sürekli hatırlatarak seyircinin ilgisini çekmeyi başardılar.

1950-60 arasındaki dönemde; sinemacıların sinema dilini kullanma çabaları, ulaşım, elektrifikasyon gibi hizmetlerin genişlemesi ile sinemanın ilk kez Anadolu'ya yayılması, çeşitli şehirlerde sinema salonlarının sayısının artması ve ülkemizde "sinemaya gitme" olgusunun yerleşmesi, dönemin söz edilebilecek önemli değişimleridir.

1956-57 yılları ülkemizde gazete ve dergilerde düzenli film eleştirilerinin başladığı yıllardır. Seyircinin sinema beğenisinin gelişmesine olumlu katkıları olan önemli bir başlangıçtır bu. Nijat Özön, Atilla İlhan, Burhan Arpad, Metin AErksan, Tunca Yalman, Oktay Akbal, Halit Refiğ, Salah Birsal, Tarık dursun Kakıncı gibi, kimi edebiyat ve sanatla ilgili, kimileri de yönetmen, senaryocu olarak Türk sinemasına geçmiş isimler, sinemanın uzun yıllardır muhtaç olduğu "sinema üstüne düşünce geleneği ve tartışması"nın da öncüleri olmuşlardır.

Dünya sinemasındaki gelişmeler üzerine olduğu gibi, Türk sineması üzerine de düşünmeyi getiren sanatsal ve estetik tartışmalar ilk kez bu yıllardan itibaren gelişme ortamı bulmuştur.

1960 yılı Türk toplumsal yaşamının olduğu kadar Türk sinemasının da bir dönüm noktasıdır. 27 Mayıs 1960 ihtilali, değişen toplumsal, siyasal yaşam, 1961 Anayasasının getirdiği özgürlük havası sinemamızın o döneme kadar neredeyse "sırtını döndüğü" toplumsal gerçeklerle nihayet ilgilenme fırsatını getirmiştir.

1950-60 döneminde sinema dilini öğrenen, ama bunu yüzeysel konularda kullanmak zorunda kalan Türk sineması, 1960'ların başında konuşur hale gelmişti. Ama ne söyleyecekti?<sup>40</sup>

1961 Anayasası daha önceki politik yaşamda görülmeyen sosyalist partilere, sendikal hareketlere izin veriyor, ülkenin sorunlarına değişik görüş açılarından bakmaya uygun bir ortam sağlıyordu. 27 Mayıs'ın getirdiği bu siyasal canlılığın sinemaya etkisi, "toplumsal gerçekçilik" diye adlandırılan bir akımın doğması oldu.<sup>41</sup>

"Toplumsal gerçekçilik" akımı, etrafındaki görüş ayrılıkları; bu ad altında film yapan yönetmenlerin çabalarını küçümseme ya da övgü ile karşılama şeklinde 1965'li yıllara kadar sürmüştür.

Bugünün Türk sinemasının bulunduğu konumdan geriye bakıldığında, çok tartışılmış ve eleştiriye uğramış olsa da bu akımın örnekleri olan filmlerin sinema tarihimizde önemli yerleri olduğu görülür. "Gerçekçilik" (yeşilçam filmlerinin içine bir kaç görüntü ekleme çabası ya da bu işin "moda" olduğu için yapıldığı savları bir kenara bırakılırsa) adı altında sinemanın neler yapabileceğini kanıtlama, gösterme çalışmaları olarak da bu akımı değerlendirmek mümkündür.

1960'yı yıllar dünya sinemalarında da hareketliliğin, değişimlerin gözlendiği yıllardır. Fransa'da Yeni Dalga, İngiltere'de Özgür Sinema akımı başlamış, Amerika'da Vietnam savaşına karşı oluş, gençlerin geleneksel değerleri kendi yöntemleri ile yadsımaları, sistemle bütünleşmeme hareketleri yeni Amerikan sinemasının köklerini oluştururken, **Bonnie and Clyde**, **Graduate**, **Little Big Man** gibi öncü filmler ortaya çıkmıştır.

Dünya sineması bu hareketli ortamda iken, Türk sineması, kendi toplumunun siyasal, ekonomik, kültürel çalkantılarının içinde, "kendi çapında" varlığını kanıtlamaya çalışmaktadır. Bir yandan edebiyat uyarla-

<sup>40</sup> Halit Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası*, Hareket Yayınları, 1971, s. 22.

<sup>41</sup> A.k., s. 24.

malarını sıkça kullanarak, güncel sorunları yakalayabilmeye çalışırken, bir yandan da kendine özgü anlatım özellikleri ile hızla artan bir tüketim talebine, çığınca bir tempo ile film yetiştiren bir Yeşilçam sineması gelişmektedir.

Yeşilçam sineması, Türkiye'de sinemanın kitleleşmesi ile birlikte artan talebi karşılamak üzere hızlanan üretimin, sinemayı yapa yapa öğrenen yönetmenlerin sineması olarak tanımlamaktadır.<sup>42</sup> Amerikan sinemasının piyasayı kapladığı bir ortamda ona öykünen filmlerin sayısı da artmıştır. "Öykünme", "onlar gibi yapma"nın geçerli olduğu bu ortamda önemli bir şey de oldu; bu filmleri "kendimizi uydurduk". Geleneksel Yeşilçam sinemasının kimliği ve anlatımı, bu "kendini uydurmak" olayında yatmaktadır. Seyirci kendi kimliğini "sihirli ayna"da görmek istemiş, Yeşilçam da buna karşılık vermiştir.

Metin Erksan'ın "Yılanların Öcü" (1962) adlı filmi, siyasal yaşamdaki çatışmaları yansıtan ilk filmidir. Fakir Baykurt'un romanından uyarlanan, köy sorunlarına gerçekçi bir yaklaşımla eğilen bu film, sansür tarafından engellenmiş, Cumhurbaşkanı C.Gürsel'in izniyle gösterime girebilmiştir. Daha önce gösterime girebilmesi için meclise önerge verilen bu film, M.Erksan'ın sözleri ile "sinema tarihimizde bir politik meclisin seyredip, karar verdiği bir film olma şerefini de taşıyacaktır" neredeyse.<sup>43</sup>

Oynadığı pek çok yerde, gericilerin baskısına uğrayan (daha çok yazarının adından kaynaklanan ön yargılarla) bu film, sinemamızın içinde bulunduğu güç koşulları yansıtan güzel bir örnektir. M.Erksan'ın; "Gecelerin Ötesi" (1960), "Susuz Yaz" (1963) (Berlin Film Şenliği Büyük Ödülü), "Acı Hayat" (1963) filmleri, toplumsal sorunları yansıtmaya çabasını taşıyan ve başarılar kazanan filmlerdir. Suçlu gençlik, büyük kentte ev bulma güçlüğü, su mülkiyeti gibi güncel konular, bu filmlerle ilk kez

<sup>42</sup> Engin Ayça, A.k., s. 82.

<sup>43</sup> Metin Erksan, "Türkiye'de Entelijansiya Yok", Ve ... Sinema Dergisi, Hil Yayın, 1985, No. 1, s. 29.

tutarlı bir biçimde ele alınmıştır.

Halit Refiğ'in "**Şehirdeki Yabancı**" (1963) sı ile ilk kez işçi sorunları, aydının yabancılaşması konusu yansıtılmaktadır. Gene H.Refiğ "**Şafak Bekçileri**" (1963) ile 27 Mayıs devrimini yapan silahlı kuvvetlerin rolü, ülkedeki geri-ilerici tartışmasını işlemiştir. Grev ve sendikalaşma gibi toplumun gündemine yeni girmiş konular da sinemada yansıma bulabilmiştir; Ertem Göreç'in "**Karanlıkta Uyananlar**"ı (1965) gibi.

1960 sonrası, planlı ekonominin başladığı ve sanayileşmenin hızlandığı yıllardır. Özel teşebbüsün artan sanayi yatırımları daha önceki yıllarda başlayan köyden kente göç akımını hızlandırmıştır.<sup>4 4</sup> Gecekondulaşma yaygınlaşmış, kente göç edenler büyük kentin çevresini saran bu yeni mekânlarında, yepyeni bir yaşam tarzını kurmuşlardır. Sanayileşme ile birlikte iç göçler, kentleşme, değişiminin artık somut bir olgu olarak varlığını göstermektedir. Tüketim alışkanlıkları yerleşmiş, gelenekler sarsılmış, toplumun günlük yaşamı, değerleri, tutum ve davranışları hızlı bir değişme sürecine girmiştir.

Türk sineması, toplumsal sorunlara ilgi duyulan bu hareketli dönemde, toplumun gündeminde önemli bir yeri olan iç göç olgusuna ilk kez tutarlı bir şekilde yaklaşmaktadır. "**Gurbet Kuşları**" (1964-Halit Refiğ) ve "**Bitmeyen Yol**" (1965-Duygu Sağıroğlu) yeni bir yaşama kavuşabilmek için köyden kente göçen insanları ve sorunlarını; iç göç olgusunun o dönemdeki boyutları ile yansıtmaktadır. **Gurbet Kuşları**, seyircinin büyük beğenisi ile karşılanırken **Bitmeyen Yol** sansür engelini uzun uğraşlardan ve Danıştay kararı ile aşabildikten sonra, kısa bir süre için gösterime girebilmiştir.

1965 yılında iktidar değişikliği ile başlayan dönem, daha önce başlayan gericilik hareketlerinin arttığı, karşıt görüşlerin ortaya çıktığı, öğrenci olaylarının yoğunlaştığı, çeşitli siyasal akımların güçlendiği yıllardır. Televizyon Türkiye'ye yeni bir iletişim aracı olarak girmiştir

<sup>44</sup> Murat Belge, A.k., s. 846.

(1965), giderek kitlelerin büyük ilgisini çekmektedir. Çatışmalara kadar varan politik gerginliğin sonucu ise 12 Mart 1971 ara rejimi olmuştur.

Türk sinemasında, sinemacıları ve sinema yazarları bu yıllarda "halk sineması", "ulusal sinema", "devrimci sinema" tartışmaları ile uğraşmaktadır. Bu isim altındaki sinema örnekleri, tartışmaların kendisi kadar yoğun ve iddialı olamamıştır. Türk sineması, Türk toplumu gibi bir değerler karmaşası içindedir. Sinemanın düşünce düzeyinde olumlu gelişmeler olarak bu tartışmaları değerlendirmek olanaksızdır, çünkü o günlerden günümüze, bu isimler altında süren kalıcı örnekler yoktur.

1965 Sinematek Derneğinin kurulduğu yıldır. Dünya sinema klasiklerinin yeniden gösterildiği, toplu gösterilerin yapıldığı, çıkarılan dergilerde yabancı ve yerli film yazarlarının yazılarının yayınlandığı, canlı bir "sinema ortamı" sonunda gerçekleşebilmiştir. Derneğin kurucusu olan Onat Kutlar ve Adnan Berk, eksikliği daha önceki yıllarda -günümüzde bile bir ölçüde- duyulan "sinema birikimi olan entellektüel potansiyel" in gelişebilmesinin de öncülüğünü yapmışlardır.

Ancak Batı sinemasına yoğun ilginin yanısıra Türk sinemanın ağır aksak gelişimi, kaçılmaz olarak aydın-sinemacı çatışmasını doğurmuştur. Türk sineması en çok bu dönemlerde yoğun eleştirilere uğramış, karşılıklı suçlamaların merkezi haline gelmiştir.

Türkiye'de ilk kez sinema ortamının oluştuğu bu yılları ve Sinematek'in kuruluşunu Onat kutlar şöyle anlatmaktadır;<sup>45</sup>

"O sırada Türkiye'de yaşayıp da dünya sinemasından haberdar olmak isteyen insanlar biraraya gelerek kurdular Sinematek'i. Bütün amacı geçmişin sinema birikimini gelecek kuşaklara aktarabilmektir. Bu da gösteriler düzenleyerek, üzerinde tartışarak, yayınlar yaparak olabilirdi."

Metin Erksan, Halit Refiğ, Atıf Yılmaz, Lütfü Akad gibi yönetmenler, edebiyatın daha erken yaşadığı gerçekçiliği biraz geç kalmış olarak

<sup>45</sup> Onat Kutlar, "Tarihsel Gelişme Hükümünü Veriyor", Ve ... Sinema, No. 1, Hil Yayın, 1985, İstanbul, s. 15.

filmlerinde yansıttılar. Ancak bunların çok azı ticari başarı gösterebildi. Seyirci 1950 sonrası yaygınlaşan sinema eğilimlerine de bağlı olarak kolayca benimsediği "Yeşilçam tarzı" filmlere adeta "bağışıklık" kazanmıştı ve kendisine daha değişik bir şekilde -biçim olarak değilse de içerik olarak değişik- sunulanlara belki de yeterince ilgi duyamamaktaydı.

Bu başarısızlık üzerine Yeşilçam'ın ticari yapısına çok fazla bağımlı olan yönetmenler umutsuzluğa düşmüşler ve ticari sinemanın isteklerine uygun filmlere dönüş yaptılar.<sup>46</sup>

Başta Halit Refiğ, Metin Erksan olmak üzere bazı sinemacılarımızın oluşturdukları "Halk sineması" daha sonra "Ulusal sinema" kurumları ve Sinematek üyeleri başta olmak üzere aydın kesimin savunduğu "devrimci" sinema kuramı, 1965 sonrası politik yaşamda beliren çeşitli siyasal düşüncelerin, akımların yarattığı ve giderek gerginleşen karmaşanın bir uzantısıdır.

Halit Refiğ "halk sineması" kuramını ve başarısızlıklarını şöyle açıklamaktadır; "Türkiye'de hiç bir dış müdahale, ya da devlet desteği olmadan halkın kendi bünyesinden doğan sinema, 1960-65 devresinde bir aydınlar sineması olmak gayretinde ve dış dünyaya açılma çabasında kesin başarısızlığa uğramıştır. Bu başarısızlık Türk sinemacılarının kişisel yeteneksizliğinden çok, Türkiye'nin tarihi şartlarının eseridir. Dış dünyadan ve aydınlardan umudunu kesen sinemamızın kaynağına, halkına dönmesi kaçılmaz bir sonuçtur. Türk düşüncesi ve sanatı yeniden doğuşun kaynaklarını kendi tarihinde ve halkında aramak zorundadır.<sup>47</sup>

Türk sineması kendi halkını nasıl tanıyacaktı? Tam bu sırada Asya Tipi Üretim Tarzı (ATÜT) görüşü üzerinde, Osmanlı İmparatorluğunun toplumsal yapısını araştıran ve ATÜT modeline belli bir dönemi uygulamaya çalışan araştırmalar başlamıştı.<sup>48</sup> "Halk sineması" kuramcıları tarafından

<sup>46</sup> Onat Kutlar, A.k., s. 18.

<sup>47</sup> Halit Refiğ, A.k., s. 41-42.

<sup>48</sup> D.Avcıoğlu, **Türkiye'nin Düzeni**, Cilt I, Bilgi Yayınevi, 3.Basım, 1969, s. 10-12.

sinema ile bağlantısının ne olabileceği araştırılmaksızın bu model sinemaya uygulanmaya çalışıldı.

Kimi Asya toplumlarının genel çizgisi dışında bir gelişim evresi olabileceğini varsayım olarak ileri süren ATÜT modelini Osmanlı toplumu üzerine uygulayan araştırmaların bilimsel tavrına karşılık, ATÜT Sineması bilimsellikle ilgisi olmayan çok vülger bir yaklaşım tarzı<sup>49</sup> olarak kalmış, Osmanlı hayranlığına dönüşen bu sinema anlayışı, bu model üzerine araştırma yapanlarca da eleştiriye uğrayınca bu kez de "Ulusal sinema" kavramı ortaya atılmıştır.

Hem teorik hem de pratik alanı son derece karmaşık bir durum gösteren 1965-70 yılları, Türk sinemasına somut olarak bir fayda sağlamış mıdır? Türkiye'nin geçirdiği değişimler içinde, geriye doğru bakıldığında, bir politikleşme sürecinin yaşandığı ve sinema-toplumsal değişme ilişkisinin somut bir örneği olarak, Türk sinemasının yaşadığı kavram karmaşasının da bunun bir uzantısı olduğu ileri sürülebilir.

Halit Refiğ'in "kuramsal görüşlerini yansıttığı"nı ileri sürdüğü filmlerden biri, "Bir Türk'e Gönül Verdim"dir.<sup>50</sup> Refiğ filmlerinde Doğu-Batı karşılaştırması, bir senteze ulaşma, yabancı bir kadının karşısında Türk köylüsünün erdemleri vb. gibi, tartışmaya açık savlarını kanıtlamaya çalışmıştır.

Metin Erksan'ın "Sevmek Zamanı" (1966) "Kuyu" (1968) filmleri de bu görüşlerin diğer örnekleridir. "Sevmek Zamanı", Doğu masallarında çok görülen "surete aşık olmak" ögesini işlerken, "Kuyu" gerçek bir gazete haberinden yola çıkarak, kadın-erkek ilişkisini tutku boyutu ile ele almaktadır.

Bu dönemden günümüze "milli sinemacı" adını sürdüren tek yönetmen Yücel Çakmaklı'dır. Milli öğeler olarak yalnızca dini ve dine bağlı ahlâkı savunan Y.Çakmaklı, bu akımı temsil eden filmlerini daha sonraki

<sup>49</sup> O.Kutlar, A.k., s. 19.

<sup>50</sup> N.Özön, A.k., s. 374.

yıllarda da sürdürmüştür.

### C. 1970 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA YENİ OLUŞUMLAR

1970 yılı Türk sinema tarihi için bir dönüm noktası kabul edilir. Yılmaz Güney'in "Umut" (1970) adlı filmi, o güne kadar yapılanların içinde, gerek anlatım gerekse içerik yönünden, gerçeğe en çok yaklaşanı ve kendinden sonra gelenlerin de çıkış noktası olmuştur.

Y.Güney, toplumsal değişmelerin ve çatışmaların yoğunluk kazandığı bir dönemde senaryocu, oyuncu ve yönetmen olarak sinemamızın en ileri örneklerini veriyordu. "İnce Cumalı" (1967), **Kızılırmak Karakoyun** (1967), "Seyit Han" (1968), "Bir Çirkin Adam" (1969) ve nihayet "Umut" (1970), durmaksızın ilerleyen, daha iyiye doğru adım adım yaklaşan bir sinemacının değerli ürünlerinden bazılarıdır.

Toplumsal sorunlara gerçekçi yaklaşımın, Türk sinemasında söz edilebilecek örnekleri olan bu filmler içinde "Umut", hem Y.Güney sinemasının, hem de Türk sinemasının doruğu ve yepyeni bir başlangıçtır. Çaresiz durumdaki yoksul bir emekçinin, kurtuluşu metafizik yollarda aramasının boşunalığını vurgulayan Umut<sup>51</sup> bir yandan 1960'lı yılların Türkiye'sinde yaşanan çelişkileri dile getirirken bir yandan da nesnel koşulların ürettiği yanlış bilinç biçimlerine dikkati çekmektedir.<sup>52</sup>

Umut filmi, Y.Güney'in bireysel başarısının ötesinde, Türk sinemasının bu yıla kadar geçirdiği aşamaların ve birikimin bir sonucu olarak da değerlendirilebilir. Bir anlamda Umut, kendinden önceki bayrak yarışını daha ileriye götürmüştür. 1960'lı yıllardaki toplumsal gerçekçilik akımı, eksik ya da az çok yeterli sayılabilecek örnekleri ile, sinemanın sadece eğlencelik bir araç değil, seyircisine bireysel ya da toplumsal pek çok mesajı iletebilen bir araç ve sanat olduğunu gösteren yolu açmıştı.

<sup>51</sup> "Altan Yalçın, Yılmaz Güney, Y.Çakmaklı, Ö.Kavur, S.Duru ile konuşmalar" Sinematek, Eskişehir İ.T.İ.A.Yayı, 1974, s. 12.

<sup>52</sup> Oğuz Makal, A.k., s. 21.

Lütfü Akad'ın "Hudutların Kanunu"ndan bu yana, zaman zaman kesintiye (bazı yönetmenlerin bu tür çabaların halka ters düştüğü yolundaki düşünceleri) uğrasa da Türk sineması Y.Güney'in "Umut"una kadar belli bir ölçüde birikim oluşturabilmişti. Ayrıca bu filmin yapıldığı dönem, politik tartışmaların ve eylemlerin de yoğunlaştığı dönemdir. Yılmaz Güney kimliği ve kendi geçmişi ile Türkiye'nin geçirdiği değişimlerin uç noktasında yaşanan çelişki ve karmaşalara somut bir örnek getirmiştir.

Umut'u, kendinden önceki toplumsal gerçekçi filmlerden ayıran bir kaç önemli nokta vardır. Bunlardan birisi öykünün geçtiği çevreyi belgesel olarak yoğun bir biçimde yansıtırma çabasıdır. Bu çaba "yaşayan gerçeğin" neredeyse olduğu gibi yansımalarını sonuçlandırarak güçlü bir etki katmaktadır filme. İkinci olarak yalnızca toplumsal gerçekçi değil, bütün Türk filmleri için yenilik sayılabilecek bir nokta, dramatik yapının kuruluşu ile ilgilidir; tek bir öyküyü anlatırken, bunu bütünleyen küçük küçük olaycıklar aktarılmıştır.<sup>53</sup>

Umut içeriği ile de Türk sinemasına yenilik getirmiştir; Türk toplumundaki sınıfsal çelişkileri ve çatışmaları ele almak Türk sineması için henüz o günlerde yeni ve üzerine çok az eğilinmiş konulardan birisidir. Son olarak Umut, gerçekliğin belgesel bir şekilde yansıtılması tavrı içinde, Türk sinemasının "star"a dayalı anlatımına da bir yenilik getirmiştir. Filmin kahramanı (Paytoncu Cabbar) alışılmışın tersine güçlü, yakışıklı bir tip değildir. Diğer kahramanlar da çevrede kolaylıkla rastlayabileceğimiz doğal tiplerdir. Bütün bu genel özellikleri "Umut" filminin Türk sinemasının gelişme süreci içinde bir dönüm noktası olarak kabul edilmesini haklılaştırmaktadır.

Türk sinemasının 1970-1980 yılları arasındaki dönemi içinde dikkati çeken bazı olgular; seks ve arabesk filmlerinin bir furya olarak yaygınlaşması, nitelikli film sayısının azalması, Türk seyircisi içinde

<sup>53</sup> Nezih Coş, "Umut, Filmi Üzerine Bir Tartışma", *Yedinci Sanat*, No. 15, 1974, s. 5.

önemli ağırlığı olan "aile" ve "kadın"ların sinemadan uzaklaşmaları, 1960'lı yıllarda başlayan sinema kuramı yaratma çabalarının sona ermesi ve en iddialı görünen yönetmenlerin bile piyasa koşullarına göre film yapımına yönelmeleridir. Bu arada az sayıda da olsa yeni yönetmenler ortaya çıkarak, daha sonra geliştirecekleri bireysel sinema arayışlarının ilk örneklerini vermişlerdir.

12 Mart 1971 ara rejimi sonrasında politik hayatta kutuplaşmalar hızlandı, gerilim arttı. Bu durum pratik mücadele yöntemlerin önceden alışılmamış biçimler almasına yol açtı. Dolayısıyla dönem boyunca politik hayatın günlük hayat üzerindeki etkisi alabildiğince arttı.<sup>54</sup> Ekonomik sıkıntıların yanısıra düşünsel alanda kısıtlanan özgürlükler; kapatılan dergi, gazeteler, kitap yasakları, üniversitelerden bilim adamlarının uzaklaştırılması vb. sürüp giderken Türk sineması ne durumdaydı? A.Dorsay, (1975), o günleri şöyle anlatmaktadır;<sup>55</sup>

"... Türk sinemasının hali ise daha da içler acısıdır. Brezilya'dan Senegal'e, tüm dünya ülkelerinin uluslararası şenliklerde sesi duyulurken, Türk sineması hâlâ çağdışı uyku haplarından başka bir şey imal etmez... Toplumsal olayların patlayışlar halinde birbirini izlediği, tarihinin en önemli değişimlerinden birini yaşayan Türkiye'de, sinema şimdilik bütün olanlara sırt çevirmiş, ... melodramlar, romantik masallar, Ringovari kavga-döğüş filmleri anlatarak gününü geçirmektedir."

70'li yıllar "Umut"la başlamış, ancak ardından gelenler kısa sürede aynı çizgide ürünler ortaya çıkaramamıştır. Toplum olarak yaşadığımız "kaos" sokaklarda işlenen cinayetler, yasaklamalar, ekonomik sıkıntılar vb.nin yanısıra, Türk sinemasının yıllardır süren temel sorunları da devam etmektedir.

<sup>54</sup> Murat Belge, A.k., s. 844.

<sup>55</sup> Atilla Dorsay, Sinema ve Çağımız - 2, Hil Yayınları, İstanbul, 1985, s. 19.

Seks filmleri furyası, o dönemde dünya sinemalarını da etkilemektedir. Ancak Batılı ülkelerin seyircisinin karşısına pornografi ve seks tek alternatif olarak sunulmamakta, Batı sineması iyi ürünlerini bunlara rağmen sürdürmektedir. Çünkü "iyi" sinema, sanat değeri taşıyan filmler destek görmektedir.

Ülkemizde ise, Anadolu sinemaları da dahil olmak üzere yalnızca karete, sadizm, seks filmleri "iş" yapmaktadır. Bir öykü anlatmak, bir bildiri iletmek çabasında olan, başı, sonu, belli bir konusu ve doğru dürüst artistleri olan filmler ise seyirci bulamamaktadır.<sup>56</sup>

"Seks güldürüleri dönemi" 1979'a dek sürecek ve müstehcenliğin sınırlarını fazlaca aşacaktır. 1979 yılına ulaşıldığında artık çekilen 195 filminden 131'i seks filmidir.<sup>57</sup> Bu filmlerin en yaygın izleyicisi ise lumpen kesim ve çocuk-gençlerdir.

Seks filmlerinin bu boyutlara ulaşması kamuoyunda tepkiyle karşılanmaktadır. Kamuoyunun tepkisi ile yönetsel girişimler (2.MC hükümeti dönemi) sansür tüzüğünün değişmesine karar verirler. 23 Eylül 1977 gündemli, "Filmlerin ve film senaryolarının denetlenmesi" hakkında tüzük yürürlüğe girer. 1939 tarihli sansür tüzüğünün daha da ağırlaşmış maddelerini içeren yeni tüzük, Türk sinemasını adeta film çevrilemez duruma sokar.<sup>58</sup> Filmleri yasaklama ile ilgili maddelerde, "ahlak ve adaba aykırı olan filmler yasaklanır" gibi bir madde olmasına rağmen, seks filmleri çevrilmeye, denetimi çeşitli yollardan kandırarak (denetime gitmeden önce zararsız biçime sokma, sonradan değiştirme) sinemalarda gösterilmeğe devam edilmiştir.

Türkiye'de sinema olayının bir seks sömürüsü olayına dönüşmesinin en muhafazakâr görünen iktidar dönemlerinde ortaya çıkmasındaki çelişki dikkati çekicidir. Ekonomik ve siyasal bunalımın yoğunlaşmasının yol açtığı bir kültür yozlaşması, islam ahlâkının ve geleneklerinin çözümlenmek

<sup>56</sup> Atilla Dorsay, A.k., s. 42.

<sup>57</sup> Oğuz Makal, A.k., s. 22.

<sup>58</sup> Mahmut T.Öngören, Sinema Diye Diye ..., Kalem Yayınları, Ankara, 1985, s. 55.

değil, bilmezlikten geldiği bir cinsiyet ve cinsel sorunlar karmaşası<sup>59</sup> yaşayan bir toplumun doğal bir patlaması sayılabilecek kimi olgular, daha derinlemesine incelenmesi gereken bu çelişkiyi açıklamakta akla ilk gelenler olmaktadır.

1970'li yıllarda kente akın yoğunlaşmış, kentlerde sayısı giderek çoğalan yeni ve geniş bir kitle oluşmuştu. Hepsi Anadolu'nun çeşitli yörelerinden ve folklorik kültürlerinden gelmiş bu insanlar ne kendi kültürlerini devam ettirebildiler ne de kent değerlerini benimsediler, ikisinin arasında yeni bir alt kültür oluşturdular. Yeni yaşam biçimini simgeleyecek değerler birbiri ardından gelmeğe başladı. Arabesk müziğin doğuşu ve giderek yaygınlaşması bu döneme rastlar. Kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması bu müzik türünü geniş kitlelere duyurmuştur. Arabesk yalnız müzikte değil, sinemada, romanda basında ve günlük hayatın içinde de kök salmıştır, boyutları büyümekte giderek karmaşıklaşmaktadır.

Türk sinemasının popüler bu olaydan yararlanmaması düşünülemezdi. TV'nin yaygınlaşması ile birlikte sinema izleyicileri evlerine kapanmışlardı. Arabesk filmler dönemin en popüler şarkı ve şarkıcılarını perdeye getirerek, sinemadan uzaklaşan seyircinin belli bir kısmını kazandılar. Daha önce, Türk seyircisinin çok aşına olduğu "melodram"lar, bu kez "şarkılı" olarak sunuluyordu. Arabesk furyası da tüm furyalar gibi doğdu, hızlandı ve 1980'lere gelindiğinde (tümü ile olmasa da) ortadan kalktı-yeni bir şekle döndü.

1975-76 yılları sinemanın üniversitelere girdiği yıllardır. Bilimsellik ile pek ilişkisi olmayan (batıda 1940'larda bilim adamları sinema ile ilgilenmiş ve sinema üniversitelere ders olarak girmiştir) Türkiye'deki sinema ortamında, "sinema düşüncesi'nin gelişmesine (daha sonraki yıllarda) katkıda bulunacak önemli bir başlangıçtır bu.

---

<sup>59</sup> Atilla Dorsay, A.k., s. 41.

TV, seks, arabesk furyası, ekonomik kriz vb gibi olguların yanında Türk sineması gelişmesini sürdürmeye az sayıda olsa da "nitelikli" ürünlerle devam etmektedir.

Bazı eski ustaların 1970-80 dönemindeki çalışmaları, Türkiye'de sinemanın "herşeye rağmen" ölmeyeceğini gösteriyordu. Yılmaz Güney (1971)"Acı","Ağıt", "Baba", "Umutsuzlar" ile, "Umut"la başlayan çıkışını perçinliyor, Halit Refiğ "Fatma Bacı" (1972) ile toplumsal sorunlara kendi bakış açısı ile yaklaşıyor, Lütfü Akad Gelin (1973), Düğün (1973), Diyet (1974) üçlemesi ile "göç" sorunlarına gerçekçi bir yaklaşımın örneklerini veriyordu.

1974'de Y.Güney "Arkadaş" filmi ile bir sinema olayı yaratırken, genç sinemacılar bunalımlı bir dönemde de olsa yaptıkları filmler ile umut vadediyorlardı (Yavuz Özkan, Kerhan Yurtsever, Erdem Kıral, Zeki Öktem, Ömer Kavur, Ali Özgentürk ve diğerleri).<sup>60</sup>

1980 sonrası Türk sinemasındaki değişimler üzerine yapılan tartışmalar ortaya bazı eğilimleri çıkarmıştır. Bunların içinde belki de en dikkati çekenlerden biri; "Türk sinemasında yaşanan bunalıma ilişkin tartışmaların yoğunlaşması"dır. Daha öncekilerin aksine bu tartışmalarda hem aydın kesimin daha fazla katılımı, hem de sinema konusunda daha bilinçlenmiş bir izleyicinin isteklerinin izlerini görmek mümkündür.

Türk sinemasına daha yoğunlaşan bu ilgide, Türk filmlerinin yurtdışı festivallerde aldığı ödüller kadar, oyuncu, senaryocu, yönetmen gibi sinema çalışanlarının, yaptıkları işlere daha özgün yaklaşma çabalarının, ayrıca "iyi film" izleme olanağına (yabancı filmler ülkemizde de aynı sezon içinde görülebilmektedir) kavuşan seyircinin beğenisindeki değişmelerin önemli payı vardır.

Önemli olan bir başka gelişme de "İstanbul Film Festivali" gibi bir etkinliğin, ülkemizdeki sinema ortamına getirdiği canlılıktır.

<sup>60</sup> Giovanni Scognamiglio, "Bir Dönemin Anatomisi: Türk Sineması", 1960-1977, Kurgu, No. 1, E.İ.T.İ.A. T.Ö.E.F. Dergisi, 1979, s. 106-107.

12 Eylül 1980 askeri müdahalesi ile uzun bir süredir çalkaltılar, siyasi kavgalar, ölüm olayları ile içiçe yaşayan Türk toplumunda yeni bir dönem başladı. Bir iç savaşı andıran karamsar günlerin bunalımından çıkan Türk toplumu gibi Türk sineması da, bu dönemin yeni oluşumlarına ayak uydurmaya çalıştı.

80'li yıllarda sinemada görülen değişimleri ana hatları ile şöyle özetleyebiliriz; 70'li yılların ikinci yarısında, sinemaları kaplayan seks, karete filmleri ile sinemadan uzaklaşan seyirci yeniden sinemaya dönmeye başlarken, seks filmleri üzerindeki denetim sıklaştı. Video cihazlarının sayısının artması (1983) sinemaları video piyasası için film çekmeğe yöneltti. Evdeki kadın izleyiciye yönelik filmler, magazin basınının ve gazino dünyasının ünlü "star"larını, yeşilçam tarzı melodramlarda bir araya getirerek, bilinen öyküleri yinelediler. Bu arada güncel olgulara inandırıcı biçimde yaklaşmayı deneyen, yeni çabaların ürünü filmlerde; aile, tüketim, kadın, cinsellik, iletişimsizlik, köşeyi dönme gibi olgular<sup>61</sup> ele alınıyor, melodram kalıplarına düşmeden işlenmeğe çalışılıyordu.

Yabancı dizi ve filmlerin artması, video piyasasındaki canlılık, seyircinin -bu filmlerin içinde düzeyli olanlarının etkisi ile- görsel beğenisinde olumlu gelişmeler yaratmaktadır. Bu gelişimin Türk sinemasını da etkilediği ve estetik yönden değişmeye zorladığı söylenebilir.

Politikadan uzaklaşan üniversite gençliğinin sinema ile olan bağları kuvvetlenmiştir. Sinema, bir "sanatsal uğraş", "kültürel alış-veriş" olarak, değerlendirilme olanağına kavuşmuş gözükmektedir. 80'li yılların özellikle ikinci yarısından sonra görülen bu gelişmede genç kitlenin sinemaya olan katılımın, büyük oranda etkisi olmuştur.

Türk sinemasında önceki dönemde sömürü olarak işlenen, bunun dışında görmezlikten gelinen "cinsellik" nihayet doğallıkla söz edilebilir bir duruma gelmiştir. Kadının toplumsal değişmeler karşısında aile ve

<sup>61</sup> Nejat Ulusoy, "Seksenli Yıllarda Türk Sineması", *Beyazperde*, No. 3, Ocak 1990, s. 2.

ekonomik yaşamdaki yeni rolü, kimlik arayışları, feminizm akımının giderek daha çok yandaş bulması, Türk sinemasına da yansımış, 80'li yıllara damgasını vuran "kadın filmleri" ortaya çıkmıştır.

Başta Atuf Yılmaz (Mine 1981, Bir Yudum Sevgi 1984, Kadının Adı Yok 1988, Dul Bir Kadın 1985) olmak üzere, Selim İleri, Ömer Kavur, Sinan Çetin gibi yönetmenler "kentli kadın" tipi üzerinde yoğunlaşarak, kadının ön planda olduğu filmler yapmışlardır.

12 Eylül dönemini anlatan filmler içinde "Sis" (1989) Zülfü Livaneli, Uçurtmayı Vurmasınlar (1989) siyasal ve toplumsal sorunlara eğilen ve gişe başarısı da sağlayan filmler olmuştur. Aydının, hapisten yeni çıkan insanların sorunları; "Av Zamanı" (1988) (Erden Kıralı), "Su da Yanar" (1988)(Ali Özgentürk) gibi filmler de dile getirilmiştir.

Bir "mesaj" iletme kaygısının ağır bastığı, bir düşünce ya da tezi anlatma çabası taşıyan filmler, 80'li yılların Türk sinemasında "yeni kimlik arayışları" olarak değerlendirilen değişimlerin örnekleridir.

E.Kongar, farklı olmağa çalışan yeni Yeşilçam kimliğini şöyle tanımlamaktadır.<sup>62</sup> "Bu kimlik arayışının kültürel öğelerden, ideolojik öğelerden, yeni dünya görüşü anlayışından etkilendiğine hiç kuşkusuz yok, ... Bu kimlik arama kaygıları Türk kültürünün kimlik arama kaygılarından bağımsız değildir."

1986 yılı Türkiye'de ilk kez kabul edilen bir "Sinema Yasası"nın yılıdır; Sinema Yasası, sinema ile yakından ilgilenen bir Kültür Bakanlığı ve "liberal" gibi görünen, hatta "kendi kendine sansür"e yönelik bir denetim yılıdır.<sup>63</sup>

Kültür Bakanlığı'nın sinemaya duyduğu ilgi bugün de devam etmektedir. Nitekim bu bakanlığın çerçevesinde oluşturulan "Türk Sinema Kurultayı" (1990) sinema emekçileri ile yazarları ve üniversite elemanlarını biraraya getirerek, Türk sinemasının sorunları ve çözüm

<sup>62</sup> Emre Kongar, Kültür ve İletişim, Say Yayınları, 1986, s. 115.

<sup>63</sup> Giovanni Scognamillo, A.k., s. 38.

önerileri üzerine tartışma olanağı sağlamıştır.

Gazete ve dergilerin sinemaya ayırdıkları sayfalar, sinema dergilerinin -bazen kısa ömürlü de olsa- yayınlanması, sinemamız için ilk dönemlerden bugünlere, eksikliği duyulan "entellektüel potansiyel" in varlığını gerçekleştirebilecek gibi gözükmektedir.

Türkiye'de bugün görsel iletişim araçlarının yoğun iletileri ile yetişen bir genç kuşak vardır ve sinemanın önemli bir ölçüde seyirci potansiyeli de bu genç insanlardır. Türk sineması, seyircisi, öyküleri belli "popüler bir sinema" değildir artık. Değişen dünyanın değişen insan soranlarına uzanan, daha "üst düzeyde" bir sinema olmak, daha doğrusu izleyicisine uymak zorundadır.

Bu zorunluluk sinema yaratıcılarını; yaşadıklarını sorgulayan, eleştiren, yorumlayan ve düşünmeye yönelten bir tavır almağa sürüklemelidir. Dünyaya ve kendi toplumuna söylenecek "bir çift sözü" olan ve bunu sinema ile aktarabilen yaratıcıların ürünleri Türk sinemasına, değişimlere yön verebilecek bir araç olma niteliğini kazandıracaktır.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 1. KENTE GÖÇ EDEN İNSANIN TÜRK SİNEMASINDA DEĞİŞEN PROFİLİ

#### A. FİMLERİN İÇERİKLERİNİ OLUŞTURAN ÖGELER

##### 1. Filmlerin Kimlikleri

- Filmin Adı** : GURBET KUŞLARI  
**Yapım Yılı** : 1964  
**Yönetmen** : Halit Refiğ  
**Filmin Konusu** : Maraşlı bir aile işleri bozulduğu için, ellerindeki satıp İstanbul'a göç eder. Büyük kentin iş olanaklarından yararlanıp, zengin olmak düşleri içindedirler. Bu düşleri; ailenin erkek çocuklarının aşk ilişkileri, kentin ekonomik düzenine ayak uyduramama nedeni ile gerçekleşmez. Kız kardeş Fatma'nın İstanbul'un sosyete yaşamına kavuşma uğruna evden kaçması, kötü yola düşmesi ve ölümü ile sonuçlanan olaylar üzerine, aile İstanbul'da tunamayacağını anlar, Maraş'a Geri dönerler (Bkz. Ek-I).
- Filmin Tarihçesi:** Gurbet Kuşları, Türk sinemasında kente göç edenlerin sorunlarına ilk kez geniş olarak yer veren, iç göç sorununu toplumsal boyutları ile irdeleyen ilk örnektir. Gösterime girdiği zaman (1964) seyircinin de ilgisini çekmiş, önemli bir gişe hasılatı elde etmiştir. Aynı yıl yapılan Antalya Film Festivalinde de en iyi Türk filmi (Altın Portakal) ödülünü kazanmıştır.

- Filmin Adı** : BİTMEYEN YOL  
**Yapım Yılı** : 1965  
**Yönetmen** : Duygu Sağıroğlu  
**Filmin Konusu** : Anadolu'nun köylerinden gelen bir grup yoksul köylü, İstanbul'da iş bulup çalışmak ister. Büyük kentin düşledikleri, bol çalışma-iş olanağına sahip

olmadığını görürler. Para kazanabilmek uğruna sıkıntılara katlanır, emekleri sömürülür ve kente uyum sağlayamazlar. Kent içinde "yabancılıkları" sürüp giderken kendi konumlarına dair bir bilinçlenmenin ilk filizleri de ortaya çıkar (Bkz. Ek-I).

**Filmin Tarihçesi:** Duygu Sağıroğlu'nun ilk sinema filmi olan bitmeyen Yol, gösterime girdikten kısa bir süre sonra sansür tarafından yasaklanmıştır. Sansür engelini uzun uğraşlardan ve Danıştay kararı ile aşabildikten sonra gösterime girebilmiştir.

**Filmin Adı** : DÜĞÜN

**Yapım Yılı** : 1973

**Yönetmen** : LÜTFÜ Ö.AKAD

**Filmin Konusu** : Urfa'lı altı kardeş işsizlik, yoksulluk nedeni ile İstanbul'a göç eder. Eski elbise ve yiyecek satıcılığı yaparlar. İstanbul'un gecekondualarında Urfa'dakine benzer bir yaşam sürdürürler. Büyük erkek kardeş sermaye edinip, daha büyük işler yapmak istemektedir. Ekonomik durumlarını iyileştirebilmek için ticaret yapmanın zorunlu olduğuna inanırlar. Sermaye edinmek uğruna kızkardeşlerini başlık parası için, istemedikleri insanlarla evlendirirler. Ağabeyler çıkar hesapları için çatışır. Ailenin okuyan tek ferdi olan küçük erkek kardeş, ağabeyinin suçunu üstlenerek hapse girer. Bütün bu yenilgiler ailenin parçalanmasına neden olur. Zelha manevi değerlerin yok olmasına karşı çıkar, kardeşlerini yanına toplar. Halil yalnız kalır (Bkz. Ek-I).

**Filmin Tarihçesi:** Düğün, L.Akad'ın kırsal kesimden büyük kente göç sorununu ele aldığı Gelin (1972), Diyet (1974) filmleri ile birlikte, bir "göç üçlemesi" içinde yer almaktadır. Birbirinin devamı niteliğindeki bu üç film; kente göç edenlerin tutunma çabalarını ve yavaş yavaş bir sınıf bilincine ulaşmalarını sergilemektedir. Düğün 1974 Antalya Film Festivali'nde "en iyi Türk Film" ve "en iyi yönetmen" ödüllerini kazanmıştır.

**Filmin Adı** : SULTAN  
**Yapım Yılı** : 1978  
**Yönetmen** : Kartal Tibet  
**Filmin Konusu** : Boğaz sırtlarındaki bir gecekondu mahallesinde, dört çocuklu bir dul olan ve evlere temizliğe giderek yaşamaya çalışan sultan ile mahallenin çapkın delikanlısı olan minübüs şöförü Kemal'in aşk öyküsü anlatılmaktadır. Bu öykü; gecekondu semtinin sorunları, arsa spekülasyonu, gecekondu halkın kentte de süren kırsal yöre alışkanlıkları, ahlâk ve namus anlayışları işlenerek gelişir. Konutları yıkılan insanların yeni bir gecekonduyu bir başka yerde kurmaları ile öykü biter (Bkz.Ek-I).

**Filmin Tarihçesi:** Sultan, çevrildiği yıl eleştirmenler tarafından övgü kazanmış, sinema seyircisini çekebilmiş, yakın yıllarda (1990) TV'deki gösterimi ile yeniden ilgi uyandırmış, sinemamızın "halk tipi güldürü" türünün başarılı bir örneğidir. Gerçeklere ve güncel gözlemlere dayanmakta ve bir "gecekondu çevresi"nin günlük yaşamından kesitleri, güldürürken düşündürülen bir tavırla yansıtmaktadır.

**Filmin Adı** : AT  
**Yapım Yılı** : 1983  
**Yönetmen** : Ali Özgentürk  
**Filmin Konusu** : Köyünde geçim sıkıntısı çeken Hüseyin, oğlu Ferhat'ın kendisine benzeyen bir yaşam sürmemesi, "okuyup adam olması" için İstanbul'a göç eder. Seyyar satıcılık yaparak para biriktirmek, daha sonra Ferhat'ı bir ortaokula yazdırmak ister. Hüseyin büyük kentin acımasız iş ortamında geçim savaşı verirken, oğlunu okutma isteği bir tutkuya dönüşür. Parasız yatılı okulda okuyabilmesi için oğlunun babasız olması gerektiğini öğrenir. Çaresizlik ve umutsuzlukla kendisini bir başka satıcıya vurdurma planını gerçekleştirir. Ferhat köyüne geri döner (Bkz. Ek-I).

**Filmin Tarihçesi:** At 19. Antalya Film Festivali'nde, "en iyi ikinci film", en iyi erkek oyuncu (Genco Erkal) ve en iyi yardımcı kadın oyuncu (Güler Ökten) ödüllerini kazanmıştır. 1982 Valencia Şenliğinde de üçüncülük ödülünü

almıştır. Bu filmin Türkiye'deki gösterimi daha sonra sansür tarafından engellenmiştir. 1985 Tokyo Şenliğine de katılarak "Noerealizme (Yeni Gerçekçilik) yeni bir stil ve anlayış" getirdiği gerekçesi ile yönetmenine bir teşvik ödülü kazandırmıştır.

**Filmin Adı** : BİR AVUÇ CENNET

**Yapım Yılı** : 1985

**Yönetmen** : Muammer Özer

**Filmin Konusu** : Köylerinde geçim sıkıntısı içinde olan ve İstanbul'a daha önce göç etmiş köylülerinin kendilerine yardım edeceğini umut ederek, büyük kente göçen iki çocuklu bir aile, kentte konut sorunu ile karşılaşır. Bir konuta (kira-satın alma) ödeyecek paraları yoktur. Eski bir cezaevi otobüsüne yerleşip, burada yaşamaya başlarlar. Cennete çevirdikleri bu yerde, çevreden gelen baskılar nedeni ile uzun süre kalamayacaklardır. Otobüs ellerinden alınır, aynı yerde bir çadır kurarak kentte yaşama uğraşlarına devam ederler (Bkz. Ek-I).

**Filmin Tarihçesi:** Bir Avuç Cennet, yönetmeninin ikinci konulu filmidir. senaryo gerçek bir gazete haberinden yola çıkarak hazırlanmıştır. 1985 Antalya Film Festivali'nde, "En Başarılı Üçüncü Film", "En Başarılı Senaryo", "En Başarılı Müzik" (Tarık Öcal) ödülleri kazanmıştır. 1986 Strasbourg Şenliği'nde de ikincilik ödülünü, A.Özgentürk'ün "Bekçi" filmi ile paylaşmıştır.

## 2. Filmlerdeki Karakterlerin Sosyo-Ekonomik Kimlikleri

### GURBET KUŞLARI

**Tahir Efendi;** Maraşlı otomobil tamircisi, dolmuş şöförü, işsiz, orta yaşlı, evli, dört çocuk babası, kiracı, dar gelirli.

**Hatice Hanım;** Maraşlı, ev kadını, orta yaşlı, evli, dört çocuk annesi, dar gelirli.

- Fatma;** Maraşlı, genç kız, ev işlerinde anneye yardım eder, bekar, dar gelirli, erkeklerle para karşılığı ilişkide bulunur.
- Selim;** Maraşlı, taksi şöförü, işsiz, genç, bekâr, dar gelirli.
- Kemal;** Maraşlı, üniversite öğrencisi, genç, nişanlı, dar gelirli.
- Ayla;** İstanbullu, üniversite öğrencisi, genç, zengin, nişanlı.
- Muallâ;** İstanbullu, terzi, orta yaşlı, dar gelirli, bekâr.
- Naciye;** Maraşlı, dansöz, genç, zengin, bekâr.
- Orhan;** İstanbullu, işi belli değil, genç, zengin, bekâr, evi ve arabası var.
- Ayla'nın babası;** İstanbullu, yüksek memur-bürokrat, zengin, evli, iki çocuk babası.
- Haybeci;** Kayserili, yoksul, hamal, dolmuş kâhyası, müzayedeci, orta gelirli, gecekonducu, müteahhit, üst-orta gelirli, genç, bekâr.
- Despina;** İstanbullu, ev kadını, levanten, evli, bir çocuk annesi, orta yaşlı, orta gelirli.
- Panait usta;** İstanbullu, oto tamircisi, işlik sahibi, lavanten, evli, bir çocuk babası, orta yaşlı, orta gelirli.
- Ev sahibi;** İstanbullu, ev kadını, ev sahibi, yaşlı, dul, orta gelirli.

### BİTMEYEN YOL

- Ahmet;** Köylü, genç, tarım işçisi, hamal, işsiz, bekâr, evsiz, suç işlemiş, yoksul.
- Cemile;** Köylü, genç, fabrika işçisi, işsiz, evli, kocasından ayrı yaşar, onun ailesiyle birlikte oturur, dar gelirli.
- Fatma** Köylü, orta yaşlı, temizlik işçisi, evli, kocası hapiste, bir çocuklu, kocasının ailesi ile birlikte oturur, dar gelirli.
- Güllü;** Köylü, yaşlı, ev kadını, dul, iki gelini, küçük kızı ve torunu ile birlikte yaşar, gecekondu sahibi, dar gelirli, ailenin reisi.
- Kara Hasan;** Köylü, orta yaşlı, tarım işçisi/vasıfsız işçi, medeni durumu belli değil, evsiz, yoksul.
- Kahveci Halil;** Köylü, yaşlı, işlik sahibi, orta gelirli, medeni durumu belli değil.
- Yaşar Çavuş;** Köylü, orta yaşlı, inşaat ustası, orta gelirli, medeni durumu belli değil.

- İşçibaşı;** Köylü, işçibaşı (bir işverenin ayak işlerine bakan yardımcısı) genç.
- Cemile'nin kız arkadaşları;** Kentli, fabrika işçisi, genç, bekâr.

## DÜĞÜN

- Halil;** Urfalı, gezginci satıcı, genç, bekâr, ailede kardeşlerin sözünü dinlediği otorite, kiracı, dar gelirli, sermaye sahibi, tüccar, orta gelirli.
- Zelha;** Urfalı, ev kadını, genç, bekâr (eskiden nişanlı), kardeşlerinin koruyucusu, evin yöneticisi, dar gelirli.
- İbrahim;** Urfalı, gezginci satıcı, genç, bekâr, ailede söz ve yetki bakımından ikinci sırada (Halil ve Zelha'dan sonra), dar gelirli.
- Cemile;** Urfalı, fabrika işçisi, evli, genç, ev hizmetçisi, dar gelirli.
- Habibe;** Urfalı, fabrika işçisi, genç, bekâr, dar gelirli.
- Yusuf;** Urfalı, öğrenci, garson yardımcısı, kardeşlerin en küçüğü.
- Bekir;** Urfalı, belli bir işi yok, orta yaşlı, kardeşlerin amcası, sözü dinlenen otorite, dar gelirli.
- Yaşar;** Urfalı, garson, Cemile'nin kocası, dar gelirli.
- Cabbar;** Urfalı, kaçak eşya satıcısı, dul, üç çocuklu, üst orta gelirli.
- Ferhat;** Urfalı, kamyon şöförü, Zelha'nın eski nişanlısı, orta yaşlı, dar gelirli.
- Zeki;** İstanbullu, esnaf, genç, Habibe ile evlenmek ister, orta gelirli.
- Reşit;** İstanbullu, esnaf, orta yaşlı, Zeki'nin dayısı, orta gelirli.

## SULTAN

- Sultan;** Köy kökenli, gecekondü sahibi, dar gelirli, hizmetçi, dul, dört çocuk annesi, genç.
- Kemal;** Ailesi köylü, kentteki ikinci kuşak, orta gelirli, minibüs şöförü (araç babasına ait), bekâr, genç.

- Muhtar;** Köy kökenli, eskiden göç etmiş, gecekondulu mahallesinin muhtarı, dul, bir çocuklu, gecekondulu simsarı, orta gelirli, orta yaşlı, ev sahibi.
- Hatice;** Köy kökenli, kente eskiden göç etmiş, ebe, dar gelirli, yalnız yaşar, orta yaşlı.
- Asiye;** Kökeni belli değil, yalnız yaşar, terzi, dar gelirli, genç, bekâr.
- Bahtiyar;** Kökeni belli değil, bekâr, orta yaşlı, orta gelirli, işlik sahibi, bakkal.
- Sultan'ın Çocukları;** Hüdai; 6 yaşlarında erkek, Hediye; 10 yaşlarında okula gitmiyor, ev işleri yapar, Fedai; 15 yaşlarında, ilkokuldan terk, tamirci çırağı, Sezai; 10 yaşlarında, ilkokula gidiyor.
- Şerife;** Orta yaşlı, hizmetçi, yedi çocuklu, dar gelirli, gecekondulu sahibi.
- Kavonoz Nuri;** Karadenizli, işi belli değil, orta yaşlı, dar gelirli, gecekondulu sahibi, Şerife'nin kocası, yedi çocuklu.
- Çarli Cevat;** Kökeni belli değil, fabrika işçisi, Melek'in kocası, iki çocuklu, dar gelirli, gecekondulu sahibi, orta yaşlı.
- Melek;** Orta yaşlı, hizmetçi, iki çocuklu, dar gelirli, gecekondulu sahibi.

## AT

- Hüseyin;** Köylü, yoksul, işsiz, seyyar satıcı, orta yaşlı, evli bir çocuk babası, okuma yazma bilmez.
- Ferhat;** Köylü, yoksul, ilkokul mezunu, çocuk, kuş satıcısı.
- Kırmızı torbalı kadın;** Kentli, yaşlı, akli dengesi bozuk, dar gelirli, oğlunu kaybetmiş anne.
- Kuşçu;** Köylü, yoksul, filozofça konuşmalar yapar, çevresinde olup bitenleri diğerlerine göre daha iyi değerlendirir, ancak dengesiz hareketleri vardır, orta yaşlı, kimsesiz.
- Remzi;** Köylü (Hüseyin ile aynı köyden), seyyar satıcı, orta yaşlı, dar gelirli.
- Hamuş;** Köylü (Karadeniz'den), seyyar satıcı, orta yaşlı, dar gelirli.
- Selim;** Köylü, seyyar satıcı, orta yaşlı, dar gelirli.

<b>Güllü;</b>	Köylü, seyyar satıcı, orta yaşlı, para vererek satıcıların mafyasına girmiş, diğerlerinden daha çok kazanır.
<b>Şapkalı;</b>	Köylü, kimsesiz insanların ölümlerini Tıp Fakültesine satarak hayatını kazanır, geliri diğerlerinden daha iyi, kılık, kıyafeti daha düzgündür, kendisine özen gösterir, çeşitli işlerden kazanç sağlamaktadır.
<b>Nergis;</b>	Yaşlı, kör, genelev kadını.
<b>Handaki çocuklar;</b>	(Bekir, Gurbet, Hasan) Kimsesiz, satıcılık, dilencilik, hırsızlık yapan, yaşları 12-14 civarında çocuklar.

### BİR AVUÇ CENNET

<b>Kamil;</b>	Köylü (Bilecik'in Demir köyü), genç, evli, iki çocuklu, tarım işçisi, kamu sektörü işçisi, dar gelirli, evsiz.
<b>Emine;</b>	Köylü, tarım işçisi, ev kadını, genç, evli, iki çocuklu (üçüncüsüne hamile), dar gelirli, evsiz.
<b>Cevat;</b>	Köylü, ilkokul mezunu, işsiz, çocuk, suçlu zanlısı.
<b>Sedef;</b>	Köylü, okula başlamamış, ailenin küçük çocuğu.
<b>Bekir Çavuş;</b>	Köylü (aynı köyden), kentte kalış süresi daha uzun, kamu sektörü işçisi (işçibaşı), dar gelirli, bekâr.
<b>Cevat'ın arkadaşı;</b>	Kentli, okula gitmiyor, işsiz, çocuk, suçlu (hırsızlık, bıçaklama, yaralama).
<b>Enver;</b>	Köylü, tarım işçisi, traktör sahibi, genç, kente göç edenleri traktörü ile kente taşır.

### 3. Filmlerde Görülen Temel Mekânlar

#### GURBET KUŞLARI

1. Haydarpaşa tren garı
2. İstanbul boğazı, Bebek, Haliç koyları
3. Süleymaniye semti
4. Bakırcıoğlu ailesinin evi
5. Tamir atölyeleri
6. Üniversite
7. Galata köprüsü, Beyoğlu, Tarlabası

8. Maçka parkı
9. Despina'nın evi
10. Mualla'nın evi
11. Naciye'nin evi
12. Orhan'ın evi
13. Ayla'nın evi-Nişantaşı
14. Pastane
15. Pavyon
16. Sinema
17. Orhan'ın yazlık villası-Boğaz kıyıları
18. Gecekondu mahallesi
19. İş ve İşçi Bulma Kurumu

## BİTMİYEN YOL

1. Haydarpaşa tren garı
2. Boğaz sırtlarında bir gecekondu mahallesi
3. Güllü'nün gecekondusu
4. Beyoğlu
5. Konfeksiyon fabrikası
6. Kahve
7. Fatma'nın çalıştığı bir kentsoylu evi
8. Bakkal
9. Araba tamir atölyesi
10. Çeşitli sanayi işleri yapılan iş yerleri
11. Gece kulübü
12. Kalabalık ana caddeler
13. Fırın
14. İstanbul'un lüks işyerleri
15. İş ve İşçi bulma Kurumu
16. Sultan Ahmet Camii meydanı
17. Kum, çakıl, çimento nakliyatçısı
18. Teneke damlı küçük baraka
19. Fabrika'da çalışan kızın eski ahşap evi
20. Mahmutpaşa
21. Gülhane parkı
22. Arkeoloji müzesi
23. Buğday tarlaları
24. Fabrika müdürünün odası

## DÜĞÜN

1. Urfa-çarşı
2. Eminönü
3. Sirkeci
4. Gecekondu (Zelha ve kardeşlerinin)
5. Gecekondu mahallesi
6. Mahallenin kahvesi
7. Meyhane
8. Deniz kıyısında bir kahve
9. Fabrika
10. Gecekondu (Cemile'nin)
11. Hapishane
12. Aksaray'da 3. sınıf bir otel
13. Kasap dükkanı
14. Bir inşaat alanı

## SULTAN

1. Sultan'ın gecekondusu
2. Çeşmebaşı
3. Bakkal
4. Gecekondu mahallesi
5. Muhtarın evi
6. Muhtarın işyeri
7. Kahve
8. Araba tamir atölyesi
9. Sinema
10. Şerife'nin gecekondusu
11. Hatice'nin gecekondusu
12. Boğaz'da تنها bir tepe
13. Fotoğrafçı
14. Evlendirme dairesi
15. Beyoğlu
16. Tatlıcı dükkanı
17. Karakol
18. Sultan'ın çalıştığı zengin evi-Tarabya
19. Boğaz'ın tepelerindeki boş araziler

## AT

1. Köy meydanı
2. Hüseyin'in köydeki evi
3. Kasaba meydanı
4. Kasabada ortaokul
5. Kasabada tatlıcı dükkanı
6. Ahır
7. Posta treni
8. İstasyon
9. Banliyö treni
10. Haydarpaşa tren istasyonu
11. Vapur (ikinci mevkii)
12. İstanbul'un Boğaz kıyılarından görüntüler
13. Göçmenlerin kaldığı bir han (Süleymaniye semti)
14. El arabası satış yeri
15. Meyve-sebze hali
16. Eminönü meydanı
17. Mahmutpaşa
18. Çocuk bahçesi
19. Arzuhalci
20. Devlet dairesi
21. Parasız yatılı okulun giriş kapısı
22. Mezarlık
23. Oyuncakçı dükkanı
24. Karakol
25. Galata köprüsü
26. III. sınıf lokanta
27. Genelev
28. Hamam
29. Bebek semti
30. Film seti
31. Deniz kıyısında kahve
32. Yoksul mezarlığı
33. Vapur
34. Köşk
35. Taksim alanı
36. Yeni camii

## BİR AVUÇ CENNET

1. Gecekondu mahallesi
2. Belediyeye ait boş arazi
3. Modern, çok katlı apartmanlar
4. Hurda otobüs (eski bir cezaevi aracı)
5. Demiryolu
6. Çöplük
7. Dere kıyısı
8. Kasap dükkanı
9. Bir villanın bahçesi
10. Cevat'ın arkadaşının gecekondu

### 4. Değer İnanç ve Beklentileri Yansıtan Diyaloglar

#### GURBET KUŞLARI

- Tahir efendi;** Allahın izniyle şah olacağız bu İstanbul'a şah!
- Murat;** Bu kadar insan sırtı sıra verdik mi, dağları bedesten ederiz.
- Haybeci;** Bir binanın en tepesine çıkmak için en alttan başlamalı.
- Murat;** Bu dünyanın dingili ekmek.
- Ayla;** Köyünden kalk gel, İstanbul'luyu soy.
- Murat;** Aslını yitiren haramzade.
- Tahir efendi;** (karısına) Senle ben aynı arabaya koşulmuş beygirleriz. Gücümüz yettiğince çekeriz bu arabayı beğenmeyen çeker gider.
- Hatice hanım;** (kocasına) Benim erim sizin gibi gençlerin çoğunu cebinden çıkartır.
- Tahir efendi;** Marifet kırk yıllık avradını bu türlü konuşurmakta, biz eski toprağız.
- Selim;** Azmin elinden ne kurtulur?
- Hatice hanım** Cenab'ı Allah kulunun kara gününü karartır durur mu?
- Tahir efendi;** Ele güne karşı şu kahpe İsktanbul'a şah olacağız şah!
- Selim;** Bir aile kızının orada burada dolaşması doğru mu?
- Tahir efendi;** Ailenin namusunu düşünmek bana düşer, ben daha ölmedim, Fatma'nın ekmeğini ben veriyorum.
- Kemal;** Yabancı değil ya, ağabeyin senin iyiliğini düşünüyor, kötü yola düşmemeni istiyor.
- Murat;** İstanbullu kadının üstüne yok!

- Naciye;** Çıktığım çukura yeniden girmek istemem.
- Murat;** Bir lokma ekmek değil mi? Nerede olsa buluruz.
- Naciye;** Bir lokma ekmek için evlenmem.  
İstanbul'a alışınca başka hiç bir yer tatmin etmez insanı.
- Tahir Efendi;** Taşı toprağı altın İstanbul'a dört elle sarılmaktan başka çare yok.
- Tahir efendi;** Sokağa çıkarken ayağınızı sağa adımla atın, bir de besmelesiz çıkmayın!
- Ayla'nın babası;** Bir akıncı bir ruhuz, kabına sağmayan bir ırkız, bir yerde uzun süre oturamayız. Gençlerimiz yabancı diyarlarda gücümüzü temsil ediyorlar.
- Kemal;** Bizi burada bekleyen vazifeler var.
- Ayla;** Birlikte olduktan sonra her yer bir.
- Kemal;** Her tuttuğumuz şeyin zahmetsizce elimizde altın olacağını inanıyorduk.
- Ayla;** Rahat yaşamak, daha iyi bir hayata kavuşmak herkesin hakkı değil mi?  
Kendi küçük ve yoksul köylerinden hiç mi çıkmasaydılar?
- Naciye;** Aç karnına aşk olmaz.
- Tahir efendi;** Kör ecel, gelip onu vurmak yakışık alır mıydı biz dururken?
- Kemal;** Biz kendi imkânlarımızla savunma halinde yaşamamız gereken bir aile iken, taaruza kalktık. Sırtsırta verip çalışacağımıza herkes kendi havasına daldı. Kendimizden hiç bir şey vermeden, bu şehrin imkanlarından istifadeye kalktık, bunun için başaramadık.
- Haybeci;** Ben delinmemiş kabağa girerim, musluklardan su diye akarım, yel gibi eserim, yağmur gibi yağarım. İş bilenin, kılıç devran sürenin, kuşananın. Gözünü açmayana aklını kullanmayana ekmek yok bu dünyada!

## BİTMEYEN YOL

- Ahmet;** Gittikçe kötülüyor toprak. Doyuramaz gayri köyü.
- Ahmet;** İş tutarsak kalırız. Köye dönüp ne yapacağız.
- Güllü bacı;** Etimiz, erkeğimiz bu işte (küçük torunu). Okuyacak, büyük adam olacak, yüzümüzü sonunda bu güldürecek.

- Güllü bacı;** Kız, kızan büyütülecek yer mi burası? Ne yedikleri aş, ne gezdikleri bayır.
- Mahalleli bir kadın;** Senin kız iyi yetişiyor maşallah, sen onu sahneye çıkart iyi para kazanırsın.
- Güllü;** Sen kendi kızını ver saza.
- Kahveci Halil;** Bu yıl işler çok durgun. Kimsede para yok ki, iş olsun! Git gide artıyor bekleyenler.
- Kara Hasan;** Bu böyle olmaz kardaşlar. Ben burda duruculardan değilim. Yarın gün ıştır ışımaz varıp Hüseyin Çavuşun inşaatına dayanacağım. Erkek adamdır Hüseyin çavuş. Bizi böyle boş koyacak değil ya, elbet bize de bir iş bulunur orda.
- Fatma;** Buralar hiç köy yerine benzemiyor değil mi? Ama ne yapalım alışırsın.
- Fatma;** Bizim hanım, sende hiç köylü hali kalmadı diyor bana. Bizim hanım saçlarını hep böyle tara çok yakışıyor diyor.
- Güllü;** Gevezeliği bırak (Fatma'ya) yüzünü, gözünü yıka da adama dön bari.
- Kara Hasan;** Len bu ekmek değil kaymak. Katık, matık istemez vallahıma ye Memet ye.
- 1.Köylü;** Hep bulabilecekmiyiz bakalım bu ekmeği, ortada ne iş var, ne güç. Uyduk da geldik şu deli Hasan'a, hiç akıl yok bizde.
- K.Hasan;** Daha mı iyiydi, Kırık Ahmet gibi bir imansıza kul olmak? Bu yaşa geldin de ne gördün, böyle bir ekmek mi yedin? Bok mu vardı köyde, aha şu karılara bak (yoldan geçen iki kadın) şu makinalara (arabalar) bak. Oğlum buranın taşı toprağı altın, lâkin kazanmasını bileceksin.
- 1.Köylü;** Get lan, hangi işte kazanacaksın parayı?
- 2.Köylü;** He ye, iş nerde kim kaybetti de biz bulduk.
- K.Hasan;** Ahmet oğlum sen ne diyorsun bu işe, şimdi kalkıp da köye mi dönelim?
- Ahmet;** Geldik bir kez koyup dönmek olmaz. Gayrı dayanacağız çaresiz.
- K.Hasan;** Elbette dayanacağız, amma ve lâkin böyle orduyla iş aranmaz ki, tek tek herkes başının çaresine, aşının çaresine bakmalı.

Sokaktaki adam; (Ahmet ona çarpar) Önüne baksana be adam, bundan başka İstanbul yok.

**İşçi Bulma Kurumunun**

önündeki adam; Yapalım işini ahpap, tosla bir beş yüzlük, iki günde bütün hepsi tamam. Veririm pasaportu eline, tamam mı, anlaştık mı?

Yok mu beş yüzlük, hadi sana dört yüzlük, ver parayı al pasaportu. Almanya'ya gidiyorsun kardeşim, borumu be, gene mi olmadı? Ulan ne istediğini bilmiyorsun be!

Köylü; Müslümanın malı ortaktır ağam, hele iki sokum da sen ye.

İşçi başı; Biz 20 kişi adam lâzım dedik. Bu ayıların tekmili birden saldırdılar.

Komiser; Sen ne biçim konuşuyorsun, ayılar diye kimden bahsediyorsun?

İşçibaşı; Bunların hepsini iş sahibi edemem ki, mahvoluruz. Bunlara böyle konuşmak lâzım.

İşçibaşı; De gidinin tembelleri inin aşağı çabuk, alık alık bakma suratıma, davranın.

Patron; Çalışın be adamlar, gölge gibi dolaşmayın.

İşçibaşı; Len çalışın be, taş vermeyeceğiz size, tembel tembel bakarsınız.

Patron; Bunlar köylü kısmı, ne sendikaları var ne de sigortaları. İşçilerini susturur, geri kalanını hallederiz.

İşçibaşı; Beğenmeyene aha kapı. Burda iş çok, yatağı yorganı yüklenip gelirsiniz. Bir ayak iş var daha.

İşçibaşı (Ahmed'e); Kalk lan domuz, sade yatmasını bilirsiniz. Yiyip içip yatın siz, çalışmaya gelince yok.

Güllü (Fatma'ya); Domuzun kızı halâ kalkmadın mı sen? Kovulmadığın kapı kalmadı. Buradan da atacaklar seni göreceksin. Kötü olacak senin sonun, başımıza bu da gelecek.

Fatma; Bıktım, bıktım elin boklu donlarını yıkamaktan, senden de bıktım (küçük kıza), hepinizden bıktım.

Güllü; Bıktın da ne gelir elinden. Şimdiye dek yetmedi mi yaptıkların? Kocan senin yüzünden düştü mapuslara. De bakalım orospu mu olacaksın?

Fatma; Olurum ya, daha beteri bile olurum.

Ahmet; Bak Fatma, kötü bir iş ettik biz, şeytana uyduk. Ama yeter gayrı. Herkese rezil mi olalım senin niyetin?

Fatma; Kime rezil olacaktı? Buranın adı İstanbul, kim kime dum duma.

- Ahmet;** Yere batsın İstanbul'un senin, sen böyle olacak kız mıydın, şu haline bir bak, boyalı bardak gibi suratın. Şehirli karılara özenip, irezillik etmenin manâsı ne?
- Ahmet;** Hadi artık vakit geç oldu. Var evine git, çoluğuna, çocuğuna sahip ol. Allah doğru olana mutlak bir yol gösterir.
- Güllü (Cemile'ye);** Herkesin kocası gurbete gider gelir. Hepimiz çektik bu hasretliği. kadın kısmına yakışmaz bu hallar.
- Patron (işçilere);** Onlara bir şey olmaz. Olan bizim paralara oldu.
- Kara Hasan;** Ne iyi ettik de köyde kalmadık yiğenim. Bak bir yol sermaye sahibi oluverdik, Allahın izniyle. Hey yolumuz açık gayri. Vehbi Koç bile bakkallıkla başlamış, büyük adam oluvermiş, sıra bizde.
- Cemile'nin kız arkadaşı;** Gören de dünkü çocuk sanacak. 2 yıllık evliye benzer hali var mı şunun? Aslında bu işleri öğrenmek için hiç evlenmeyeceksin kızım, bir de bize bak.
- Cemile;** İki yıllık evlilik, dört ay kalabildik topu topu. O da anası, babası hep aynı odada.
- Kara Hasan;** Lan Ahmet, beyler gibi pabuç boyatmakta mı var?
- Boyacı;** Merak etme ağbi, sen emret yeter.
- Kara Hasan;** Bak herif biteviye kazanıyor. Böyle fırsat kaçırılmaz. Ben de oynayacağım.
- Kumarcı;** Esaret oyunu değil, cesaret oyunu bu ağbiler.
- Ahmet;** Yeter gayri tüm paranı yütülece.
- Kara Hasan;** Hey kör sıçanından geçmeyen mevlâ, benden geçtin mi?  
Paranın tümünü buraya verdik, geri almadan şurdan şuraya gitmem. Sen hele ordan bir 50 bonknot ver.
- Kumarcı;** Babam, bu işte kazanmak da var, kaybetmek de.  
Paran tatlıysa, şeker ye.
- Güllü (Cemile'ye);** Kız nedir bu hal? Rezil olduk konu, komşuya, nedir söyle, biri bir laf mı dedi, yolda biri mi takıldı kız, Bıktım gayri benim aklım yetmez oldu sizin işinize.  
Deli bunların hepsi de deli.
- Cemile;** Mahvoldum gayrı. Kapının dışına koydular beni fabrikadan. Ben şimdi ne yaparım.
- Ahmet;** Vay alçaklar, üzme çiçeğim sen güzel canını. Ben varım ardında, hiç korkma. Böylesi daha iyi. Gücüm, kuvvetim, her bir şeyim tamam hamdolsun. Çalışır çabalar ekmeğimizi taştan da olsa çıkarırım.

Sade bir dikiş makinası aldık mıydı, hiç kimse bize yetişemez. Gör bak nasıl anasını satacağım şu kahpe dünyanın. Bekle, görürsün nelere yeter senin Ahmed'in.

**Ahmet;** Ağam bana göre iş var mı?  
**Sebzeci;** Yok kardeşim, sana göre iş yok.  
**1.kentli adam;** Sen türkçe anlamaz mısın be adam!  
**2.kentli adam;** Daha ne bekliyorsun?  
**3.kentli adam;** Bana sordun da mı geldin köyden?  
**4.kentli adam;** Neyine acıyacakmışım senin? Sapasağlam adamsın, çalış, kazan!

## DÜĞÜN

**İbrahim;** Sen oku da şan olsun, başımızın tacı olsun  
**Halil;** Bacısı, ağbisi beş kardeş bir araya gelmişte okutamamış denir.  
**Bekir;** Bildiğin orman şu İstanbul. ağaç denizi değil, insan denizi kolay mı belledin insan denizini yırtıp geçmeyi. Bura yiğidin harman olduğu yer.  
**Halil;** Kolay değil besbelli..Lakin bize de yer olmalı şu harman yerinde.  
**Halil;** Beş kardeşin vebali boynumda.  
**Bekir;** Emmi demek baba yarısı demek.  
**Zelha;** Ağam..Halil'im...Dönmek ne sözdür? Şu İstanbul'un toprağında bir bize ayak basacak yer kalmamıştır öyle mi? Daha çok adam alır İstanbul..Lakin aha böyle yürek ister... O yürekte bizde vardır evvel Allahım... Namusunla, alınterinle çalışmışsın bu toz duman içinde kök salacak bir yer bulursun, çare yoktur. Aha İbrahim'in ayakları, aha ellerim... Senin aklın daha Habibe'yle Cemile'nin yürekleri, hiç ummadığın Yusuf bile baş yarar... Harran'ın dikenini bodur olur, lakin yapıştığı yerden kolay sökülmez. Ben yüreğimdekini söylemişim başka sözüm yoktur.  
**Zelha;** Hayrolsun, bereket Allahtan.  
**Bekir;** Bekardır. bir başınadır, gurbet eldedir. Evlenmek ister bunda bir ayıp yoktur. Yeğenlerim İstanbul'da. Tutunacak dalları yoktur. Bir sermaye demişim.

- Bekir; Adamım iyisi, kötüsü yoktur, meğer zügürt ola.
- Zelha; Öyle bilmişsin, kim parası var iyi adam, biz..Biz de kötü..  
Bu mu dediğin?
- Zelha; Bu sabi acizdir. Allah kerimdir elbet. Ancak bu sabi'nin omuzlarına basmak caiz değildir.
- Zelha; Şimdi zebunuz.Zebundan kız alan bildiği gibi zulmeder.
- Zelha; Elvan,eşkal cema (renk renk şekil şekil insanlar)Bir bize mi yer yok bunlar arasında.
- Halil; Her biri bir şeyi göze almış, bırakmıştır.
- Zelha; Doğurmadım ama ben anayım.  
Kader böyle yazmış.
- İbrahim; İstanbul kazan ben kepçe.
- Halil; Irmağı geçtik.
- Zelha; El hizmetinde çalışmana rızam yoktur.
- Yaşar; Ağaların insafı yoktur. Başlık, düğün, şu bu on yedi bin lira saymışım Cemile'ye. Hele şu borcu ödesin, sonra çalışmaz.
- Cemile; Yaşar'ın ehli olmuşum.
- Ferhat; Çalışmaz evinin kadını olursun.
- Ferhat; Kim ki insan eti yemeğe alışmıştır, artık durmaz.
- Zelha; Başkaları için yaşamaktır kimilerin kaderi.
- Bekir; Komisyonsuz iş nasıl dönermiş.
- Zelha; Cemile'nin cesedi üzerine düğün sofrası kurmuşsunuz.  
Yiyip içip şükrediyorsunuz. Ana derdi bana, yazıklar olsun, önünüze geçememişim.
- Seyyar satıcı; Arabamıza taş koyuyorsun, bas git.
- İbrahim; Bu İstanbul'un taşı sana mı tapulanmış?
- Zelha; Cemile'yi sattın, şimdi Yusuf'u kuyuya atıyorsun.
- Halil; Aile için lazım.
- Zelha; Eline bulaşmayan kanı alınına sürdün.
- Yusuf; Birimizden biri gidecekti, ağalarım sağ olsun, sen sağol.
- Habibe; Ağalarım razı gelmezse. Tövbe de bizde adet.
- Zeki; Biz birbirimizi sevdikten sonra, adetlere boş ver
- Halil; Bizde okumadık.
- Zelha; Ben yusuf'un etini yemem.
- Cabbar; Biz tüccarız, hele bir tartar seni de satarız.
- Halil; İflah eder mi işçilik?
- Ferhat; Adamına bağlı bu kadar insan çalışıyor.
- Bekir; Dili dilinden anlar, memleket yemekleri yapar, ana gibi.
- Zeki; Vermezlerse saçından sürüp götürürüm.

- Habibe;** Caiz değildir. Ağa sözünden çıkılmaz.
- Zeki;** Bana yar olmazsan kimseye yar olmazsın.
- Zelha;** Bilekle, alın teriyle tüccar mı olunur, nerdeymiş sermaye?
- Halil;** Cabbar uygun, o büyük, onda para çok.
- Zeki;** Sende bende iyiyiz, iyiyiz de niye böyle oluyor?
- Ferhat;** Saçından sürüyüp götürmemiştim seni, çok saydığım-  
dan mı, sevmediğimden mi?
- Habibe;** Ağalarım sağ bırakmaz.  
Kader böyle yazmış alınma ikinizin arasında öleyim.  
Benim gibi çoktur böyle ölen, ya ağasından, ya  
sevdiğinden, ya kahrından.
- Ferhat;** Verdiğim Allah selamıdır.
- Zelha;** Şu İstanbul ormanında kimseye diş geçiremeyince aciz  
kardeşlerinin etine yemek kolay mı geldi?
- Halil;** Ne yaptım sa sizin iyiliğiniz için.
- Zelha;** Kim kaldı ki iyiliğini görecek. Cemile'yi köle etmişsin.  
Yusuf'u cehennemden kuyusuna atmışsın. Şimdi de  
Habibe'nin etini ha köpeğe atmışsın, ha Cabbar'a  
vermişsin. Bir ben rızamla kendimi adamışım, ana  
olayım demişim. Hepimizi sattın.
- Zelha;** Şimdi Habibe orada düğün sofrasına yatırmışlar, başında  
Harran'ın yırtıcı kuşları.
- Cabbar;** Bizden kadın alındığı görülmemiştir.  
Bir aldığımı kimse alamaz. ille alacağım dersin ölüsünü  
alırsın.
- Zelha;** Kardeşlerimi sana yedirmeyeceğim  
Biz kendimize yeteriz bilek gücümüz alın terimiz var-  
ken. Var başkalarının etini ye,  
gücün varsa.

## SULTAN

- Kemal;** Babamı biliyorsun, gece eve gitmediğimi öğrenirse  
çıldırır.
- Asiye;** hem delikanlıyım dersin, hem de babandan ödün kopar.
- Kemal;** Benimki saygı kızım, baba saygısı.
- Kemal (muavine);** Önüne bak ayıp değil mi, elin karısını seyrediyorsun.
- Muhtar (Kemal'e);** Ben senin yaşındayken gecemi gündüzümü bilmezdim.  
Eşşek gibi çalışırdım. Beni buraya boşuna muhtar

- yapmadılar. Bak yaşıma, saçıma ak düştü hâlâ iş peşindeyim (eli ile para işareti yapar).  
Kesme lan lafımı, para dedin verdik, minübüs dedin peşin para vardik aldık, yürü lan işe...
- Sultan;** Hüdai, Allah cezanı versin, sabah sabah bağırtma, senin etlerini lime lime etmezsem.. Öldürdünüz beni be, durmadan sizin peşinizden mi koşacağım?
- Hatice;** Artık mahallenin dul kadınlarına da mı sulanıyorsun ayıp, ayıp!
- Kemal;** Ayıbı varmı, kadın değil mi? Ha dul, ha bekâr!
- Sezai;** Anne ben okula gitmek istemiyorum.
- Sultan;** Gitme okula da ağbin gibi eşşek ol, sürün sokaklarda.
- Fedai;** Bana ne ben futbolcu olacaktım sen beni tamirciye yolladın!
- Sultan;** Onun için mi işten kaçıyorsun.
- Fedai;** Yalan valla, şu ekmek çarpsın!
- Sultan;** Başımın belâları, dört çocukla uğraş, yemeği ile uğraş, sobayla uğraş.
- Sultan;** Valla, iş gözümde nasıl büyüyor. İşin yoksa akşama kadar beyzâdelerin işinde çalış dur.
- Melek;** Bizimki hizmetçilik değil, düpedüz eşşeklik! En güzelini Nezahat'in kızı yaptı. El kapısında hizmetçilik edeceğime işçi olurum dedi. İzni var, sigortası var. İsteddiği zaman yapıyor grevi.
- Seher;** Bu yaştan sonra kim alır fabrikaya bizi, ne anlarınız işçilikten?
- Melek (Kemal için);** Horoz gibi adam bizim mahallenin bütün kızlarını sıradan geçirdi. İyi ki biz evliyiz.
- Sultan;** Serseri, sulu herifin teki erkek dediğin biraz ciddi olmalı.
- Sultan (Fedai'ye);** Ben saçımı süpürge edeyim, sen maça git!
- Sultan;** Hizmetçiysen eşşek değiliz ya..
- Hatice;** Zengin milletine yüz verilmez. Adamın başına ederler.
- Melek;** Senin oğlan gene işten kaçmış.
- Hatice;** Ne çabuk duydun? Karı karı değil, TRT haberleri..
- Kemal;** Ulan bu çeşmeyi kim yaptırdı buraya, muhtarınız değil mi, babam değil mi?
- Sultan;** Babasının hayrına yaptırmadı ya? Muhtar seçimlerinde oy toplamak için yaptırdı. Başvekilin oğlu da olsan sıraya gir.
- Kemal;** Evleri boşaltamazlar, harp çıkar.

- Muhtar;** Bakın ağalar, istediğiniz kadar iskan müsadese olsun bu adamları evlerinden atamazsınız, hele polisle, jandarmayla olanaksız.  
Teker, teker, belli etmeden çaktırmadan çıkaracağız. Maksat birleşmesinler. Ben getirdim, en iyi ben atarım. Ellerine iki kuruş sıkıştırdık mı nerede olsa otururlar.
- Müteahhit;** Muhtar efendi diyeceğimiz şu, biz bu bölgeyi satın aldık. Evler var diyeceksin, tapulu mu?
- Muhtar;** Tapusuz, ama bu insanları bu evlerden çıkaramazsınız bir, ayrıca burdan boğaz köprüsü geçecek deniyor ki iki.
- Müteahhit;** Çevre yolu bu bölgeden geçmiyor, yanından geçiyor.
- Muhtar;** Yani arazi kıymetleniyor. Tam adamına geldiniz, kahveler nasıl olsun?
- Çarli Cevat;** Patron zam vermeye yanaşmıyor. Yarım maaşla bakalım ne kadar dayanacağız. Benim karının öleceğini bilsem daha dayanırım ama karı dokuz canlı.
- Tamir atöylesinin sahibi;** Fedai hep kaçıyor, bir daha gelmezse atarım. Çocuğuna sahip çık bacı benden söylemesi. Yoksa serseri olacak.
- Kahveci;** Şimdi de dullara mı kancayı taktın. Çetin cevizdir.
- Kemal;** Çekil demesi kolay. senin bu lafını ben dinlerim ama gönül dinlemez. Orhan ağbimiz (Gencebay) ne demiş; Beni böyle sev tamam mı?
- Sultan;** Bana bak beyzade kafana bir şey yemek istemiyorsan defol git. Benim pis serserilerle işim yok.
- Kemal;** Bu minibüse binmek her kula nasip olmaz, yolda bırakmaz, rahattır. sağlamdır.
- Kemal (babasına);** Bu adamlarla birlik olmakla iyi mi ediyorsun? Bunca insanı evinden atmakla vebal altında kalırsın.
- Muhtar;** Adam oldun da babana akıl mı öğretiyorsun lan? Para var bu işin ucunda para, hadi defol minübüsüne çalış lan! Vebalmış, zaten seni adam yerine koyup konuşanda kabahat!.
- Fedai;** Köpek köpektir, hırsıza karşı iyidir.
- Sultan;** Ulan hangi hırsız girer bu eve be!
- Nuri;** Çocukların hepsine bilet almayın batarız ha!
- Melek;** Öleceğim de gene bu filmi seyredeceğim.
- Hatice;** İyi, iyi, çok ağlayacağız (film için)
- Cevat;** Eve gideyim alacağım ayağımın altına. Benden habersiz nasıl sinemaya gider? Kimse evlenmemeli.

- Bahtiyar;** İnsan dengini bulunca evlenmeli, evlilik güzel şey.
- Cevat;** Baştan seni alacağım, evleneceğim diyeceksin; dayanamaz eksik etekler evleneceğim lafına, sonra işini bitirip pır tüyeceksin.
- Kemal;** Evlenmek istiyorum demek ayrı şey, evlenmek ayrı şey. Sultan'ın bana inanması için numaradan evlenmek istiyorum diyeceğim. Böylece Sultan da yengenler listesine girecek.
- Kemal;** Evleneceğim, nikah da kıyacağım, yoksa vallahi kendimi vururum çöllere, sonra da asarım.
- Hatice;** Kendini harap etme. Sen iyice kara sevdaya yakalanmışsın.
- Kemal (Bahtiyar'a);** Seni ırz düşmanı ahlâksız. Sen nasıl istersin Sultan'ı. Ben senin gibileri iyi tanırım. İsteyeceğim diye elin namuslu kadınlarını aldatırsınız, evleneceğim diye kandırırsınız. Bana bak sümsük herif, eğer seni Sultan'ın evinin önünde görürsem gözlerini oyar, ayaklarını kırarım, dilini keserim. Sultan'la alış veriş etmeni yasakladım.
- Kemal;** Arada bir böyle sosyeteye karışmak lazım. Hele bir evlenelim, göstereceğim sana dünyayı.
- Sultan;** Benim fazla bir şey istediğim yok. Çocuklarıma iyi bir baba ol yeter.
- Kemal;** Hizmetçilik de yaptırmayacağım sana.
- Sultan;** Önemli olan hizmetçilik değil. Allah kuvvet versin yaparım ben. Ama, elâlemin çocuklarına gösterdiğim ilginin yarısını çocuklarıma gösteremiyorum. Dayak atmak iyi bir şey değil, ama dayanamıyor insan. Ellerim kırılsın.
- Seni de yanlış tanımışım. İşe yaramaz derdim ne bileyim ben, hep yalancılık yapıyorsun sanırdım.
- Hatice;** Aman bize dokunmasılar da!
- Muhtar;** Kemal bir karının koynuna girmeyi kafaya koydu mu yandı o karı valla!
- Hatice;** Sultan elini kana bulama, değmez elin iti için.
- Cevat;** Kız haklı bırakın vursun.
- Melek;** Namusunu temizlesin.
- Hatice;** Olur mu, çoluk çocuk sahibi.
- Cevat;** Namus namustur, olur.
- Bir çocuk;** Kaçıyor, ırz düşmanı kaçıyor!
- Kemal;** Niyetim ciddi, babam su koyuverdi.

- Sultan;** Adam sandım seni ne istedin duygularımdan, benim istediğim çocuklarıma bir babaydı. Hizmetçilik de yapacaktım, razıydım. Yanımda bir insan, tutunacak bir dal aradım. Allah belânı versin. Meğer sen bir et parçası peşindeymişsin. Şehadet getir, vuracağım seni.
- Komşular**
- Bekçi;** Vur namusunu temizle
- Muhtar;** Bir elin parmakları kadar kaldılar. Onları da savdık mı başımızdan..
- Kemal;** Biz yanlış iş yaptık onların hepsi arkadaşım, dostum. Bugüne kadar sana karşı gelmedim, bugünden sonra da gelemem. Yüzlerine nasıl bakarım, ne derim.
- Muhtar;** Arkadaşların için yaparız bir şey!
- Kemal;** Sultan çık dışarı! Demek o sümsük herifle evleniyorsun. Evlen de gör dünyayı, pek yakışıyorsunuz. Sen ne anlarsın erkekten. Bak Orhan ağbimiz ne demiş; Bırakın da yaşayalım demiş.
- Çocuklar;** Şimdi hangi babamız geliyor?
- Kemal;** Kadın filan dinlemem vururum.
- Cevat;** Vur gözünün üstüne. Dokunmayın iyidir. Birbirlerinin dilinden konuşmaya başladılar. Bunlar birbirlerine âşıklar, ne güzel döğüşüyorlar.
- Komiser;** Hepiniz komşusunuz. Olay da hiç yüzünden çıkmış. Yarın, öbürgün birbirinizin yüzüne bakacaksınız ayıptır, hadi barışın.
- Sultan (Bahtiyar'a);** Hadi ordan bana senin gibi soğan erkeği gerekmez.
- Sultan;** Azıcık aşım, kaygısız başım.
- Muhtar;** Bu evlerden çıkmanız gerekiyor. Bu beyler buraları satın almışlar. Ama üzülmeyin, hepinizin eline münasip bir para verecekler.
- Hatice;** İyi ama, sen burayı satarken; korkmayın kimse sizi atamaz demiştin.
- Muhtar;** Demiştim, ama nerden bilirdim bu bölgenin satın alınacağını, şansınıza!.
- Melek;** Nereye gideriz, ne yaparız?.
- Muhtar;** Siz bilirsiniz. Bu adamlar kuvvetli, zengin. Zaten 2.Boğaz köprüsü yolu buradan geçecekmiş. O zaman da devlet yıkacak.
- Cevat;** Burdan devlet yolu geçecekse adamlar niye satın alsın?
- Nuri;** Devlete daha pahalı satmak için.

- Muhtar;** Bu adamlar baba adam. Kendi arazilerinden çıkarmak için para veriyorlar yahu!
- Sultan;** Ben bu evden çıkmam. Tırnaklarımla yaptım bu evi, ter döktüm, canımı kanımı verdim, çıkmam arkadaş. Siz de çıkmayın kuvvetiniz yetiyorsa. Gelsinler çıkarsınlar.
- Muhtar;** Bu eksik eteğin aklına uymayın aklınızı başınıza devşirin. Ben onun derdini biliyorum. Oğlumla evlenemedi diye çirkeflik yapıyor.
- Asiye (Kemal'e);** Bende kaç tane var senin gibi. Gelip geçici erkeklerden biriydin.
- Ona (Sultan'a) gelinlikle, yüzük götür. Kadınlar gelinliğe de, yüzüğü de dayanamaz, inanırlar.**
- Sultan (Polislere);** Allahınızdan bulun, siz de evsiz barsız kalın.
- (Komşulara);** Nasıl çıkarsınız evinizden, niye karşı koymadınız? Yazıklar olsun sizin erkekliğinize!
- Hatice;** Kime karşı koyacaktık, kaç kişiydik?
- Melek;** Kim evini vermek ister?
- Sultan;** Kardeşler, ağbiler yapmayın, atmayın bizi dışarı,
- (Polislere);** Almayın evimizi elimizden bakın şu çocukların haline, ne yaparız evsiz biz?
- 1.Polis;** Ne yapalım bacım, biz emir kuluyuz.
- 2.Palis;** Biz de gecekonduluyuz, anlarınız halinizden, ne yapabiliriz?.
- Hüdai;** Üzülme anne, ben sana büyüyünce tuğladan ev yaparım.
- Sultan;** Kendi ellerimle yaptım, kendi ellerimle yıkarım size dokundurtmam.
- Sultan;** Allah belânı versin muhtar. Üç kuruş için sattın bizi.
- Kemal;** Yazık değil mi bu insanlara, üç kuruş için değer mi bu yaptığın?
- Muhtar;** Eşkiya mı kesildin başımıza?
- Kemal;** Asıl eşkiya sensin, yanındaki adamlar eşkiya, insanları soyup, soğana çeviren, malını mülküne göz diken eşkiya. Dua et babamsın yoksa senin boğazını sıkardım.
- Muhtar;** Bu kadar patırtıyı, şu üç paralık kadın için mi yapıyorsun?
- Kemal;** Doğru konuş o benim karım olacak.
- Muhtar;** Olmayacak, benim oğlum bu kariyla evlenemez!
- Kemal;** Artık senin Kemal diye bir oğlun yok.
- Muhtar;** Hâlâ benim ekmeğimi yiyiyorsun, ne çabuk kabadayı oldun başıma.

- Kemal;** Al ekmeğini (minübüsün anahtarı) ben onlarla gidiyorum, karımla, çocuklarımla.
- Melek;** Ya gelip bizi buradan da atarlarsa?
- Cevat;** Artık burdan bizim ölümüz çıkar!..

## AT

- Köydeki anlatıcı;** O kişi ki, hakkını bilmez, onun yediği lokma haramdır! Dünyada yaşadığı haramdır! Hayvandan da aşağıdır. Hayvanın hayrı dokunur, onun zararı vardır.
- Baba;** Yarın gidip karşı köy de bakacağım ama kulak asma yok işte yok, iş yok.
- Baba;** Çocuk yavru çocuk bir tane. Kıtlık girdi işe, ekmeğe kıtlık girdi. Çocuk yavru, okutamazsam, adam edemezsem...
- Ferhat;** Babam bana da at alacak...Babam beni okula da gönderecek, çok yüksek okullara.
- Ayşe;** Gönderirse göndersin... Hem kızlar okula gitmez ki... Ben gitmem.
- Aracı;** Remzi ne yapmış? Arabayı çekmiş elinin altına... Bütün İstanbul benim dükkanım oldu diyor. Ne satarsan sat... üçe alıp, beşe.
- Baba;** Kararım karardır. Bu delikanlıyı da götüreceğim. Yardım eder bana. Okulu en birinci bitirmiş, okuma yazaması su gibi.
- Baba (anneye);** Sen ananın evinde beklersin bizi. başka çare yok. Üçe alıp beşe satacaksın. Yaz sonunda gör gayrı, ardından kasabada bir iş. Ondan sonra gör Ferhat'ta okumayı.
- Baba (arabacıya);** Ben diyorum ki emmi... Biz okumadık bari çocuk okusun. Askerde bizim yüzbaşı öyle derdi. Siz adam değilsiniz, çocuklarınızı adam edin derdi, sürünmesin sizin gibi, ezilmesin, derdi.
- Baba (yolculara);** Söylemesi ayıp ben Aliler mektebinde okumayı sökemedim. Allah yüzüme baktı, bu çocuk bir söktü okumayı.
- Kuşçu (baba ile oğula);** İşte bir kuş daha düşmüş.  
Allahım akıl ver bunlara, geldikleri gibi dönmesinler.

- Remzi;** Sözümlü tutarsan para yaparsın Hüseyin gardaş. İti kopuğu var. Haram süt emmişi var. Aklını kullanırsan şu İstanbul senin dükkanın olur.
- Baba;** Bir umut burda gayrı!
- Remzi;** Benden sana nasihat.. Burada gemini kurtarmaya bakacaksın. Etliye sütlüye karnışmak yok!
- Remzi;** Bunlar da buranın çocukları. Seninkinde yanlarına katarız, kendi harçlığını çıkarır.
- Baba;** Dayı, sen bizim elimizden tuttun, bu çocuğun sevabı da boynuna.
- Baba;** Herşeye kadir Tanrım. Beni şaşıрма... Elimizden tut. çocuğun hatırı için. çocuğun yüzü gülecek çocuk okuyacak..
- Kuşcu;** Haydi ekmeğe, ekmeğe! İstanbul'un aslanları!
- Remzi;** Bu istanbul milleti bir gariptir arkadaş... Dediğin fiyattan asla şaşmayacaksın. O zaman sana inanırlar.
- Remzi;** Adam haklı dükkanı var. Öyle ya bir dükkanın olacak... Böyle kaç kovalan, dön dolaş. Hiç bir şey olmaz, hiç bir yerden komazlar adamı...
- Hamuş;** Gireceğim sonunda mapus damına Allahımına! Kurmuşlar çetelerini nefes aldirmazlar adama! Nerede satacağız biz bu malı ha, nerede?
- Kuşcu;** Bastırırsın parayı, girersin çeteye!
- Hamuş;** Deli bozuk nerde bizde o para. Tutmuşlar en güzel yerleri sokmazlar adamı.
- Kuşcu**  
(baba için); Acemi çaylak, hele bir alışsın!
- Baba;** En birinci satış burada biz de yerleşek.
- Remzi;** Sen aklını mı oynattın emmi oğlu? Bunları gördün mü bir kilometre açıktan gideceksin...
- Baba;** Hükümetten yazılı kağıtları mı var?
- Remzi;** Ağa kısmı yalnız köyde mi olur? sen öyle mi sanırsın! İstanbul'da en alası var. her yeri bölüşmüşler.
- Baba;** Ağaya gidip desem... Çocuk okuyacak desem. Beni de aralarına alsalar, çocuğun sevabına.
- Remzi;** Kimse kendi ekmeğinden koklatmaz! Bize kala kala ördekçilik kalıyor. Hiç bir yerde durmak yok, hep dolaşacaksınız! Kök salmak yasak.
- Zengin adam**  
(babaya); Allahın ayısı gör müsün it!  
Nereye gidiyorsun. bu arabanın parasını sülalen bir

- araya gelse ödeyemezsin. bir de bakıyor suratıma be!  
Ulan cevap bile vermiyor ayı!
- Genç adam;** Ayıp değil mi, adama bu kadar bağırıma hakkınız var mı?
- Zengin adam;** Kahyası mısın bunların? Bu memlekette bağırıma bile hürriyet yok be! Hürriyet yok!
- Zengin adamın karısı;** Benim kocamın inşaatında senin gibi yüz tane çalışıyor. Ayıbı senden öğrenecek değiliz!
- Hamuş;** Hatice de görür mü bu yıldızları Selim? İnsanın kanadı olsaydı da kuş misali... Gece herkes yatarken uçacaksın Hatçe'nin yanına, kolinden doğru buraya... Ne başlık, ne para... Girersin bir fabrikaya, tutarsın bir ev, deli olacağım Allahım...
- Selim;** Aklını bozmayasın Hamuş, düzelir...
- Hamuş;** Kararım karadır. Kuracağız bir birlik, bozacağı oyunlarını var mısın?
- Selim;** Ula, biz kardaş olmuşuz.. Sen nerdedir ben orda... Lakin adamlar kuvvetlidir, para onlar da doludur..
- Selim (babaya);** Sabırlı olmak lazım.. Ne demişler sabrın sonu selamettir.
- Hamuş (şapkayla);** Utanma yok mu ulan sende! Ölü parasıyla baklava mı yetdireceksin bize! Bilmeyen varsa bilsin. Ölü avcısıdır bu.. Kimsesiz fukara ölülerini, gidip doktor mektebinin oraya satar. Günahdır ulan senin baklavanı mı yemek... Günah!
- Remzi;** Her gün tatil olsa.. Ne kovalayan var ne koşan....
- Hamuş;** Kuran kurmuş çetesini, sana sadece koşmak düşüyor. Gardaş olmazsak hiçbirimize ekmek yoktur.
- Kuşcu;** Demek sende bir çete kurup alacaksın başkasının elinden ekmeğini.  
Kimsin sen söyle? Ne ağasın, ne paşa, ne tüccar ne maşa!  
Nesin sen? Ne işe yararsın? Kimden yanasın?  
Bu işte bir bozukluk var. yiyecekseniz ekmeği hep beraber yiyin. Ekmek nerde? Aslanın ağzında!
- Baba;** Çocuk yavru. Biz ezildik o da ezilmesin.. Biz adam olamadık o olsun..
- Kuşcu;** Okut okut! Büyük adam olacak Ferhat. okuyanların hepsi büyük adam oldu.
- Kuşcu;** Azut buzat beni cennet kapısında gözet! okuyanların hepsi cennete gitti. Cennet nerede?

- Gurbet;** Okullu oldum, karnım doynuyor.  
Cebim delik, okul beni sarmıyor.
- Baba;** Hükümetimiz bu sabiyi okutsun diyorum beyim, sevaptır.
- Memur;** Bu senin sabindir.
- Baba;** Benimdir.Ellerinden öper beyim.
- Memur;** Yok senin sabin değildir.
- Baba;** Sabimdir elbet.
- Memur;** Değildir! O senin oğlundur. Önce Türkçe konuş. Ne iş yaparsın sen.
- Baba;** Seyyarcıyım. Sebze-meyve satarım.
- Memur;** Siz devleti babanızın çiftliği mi sandınız? Devlet yoksul çocukları okutur. Bunun içinde İmtihan açar. Hadi, hadi öyle kafasına esen devleti meşgul edemez. Bizim bu okulun imtihanına girmesi için ölmen lazım. Babası ölmüş olacak. Sen sapasağlam karşımda duruyorsun. Haydi gidin. Babası ölmüş olacak!
- Remzi;** Ayıya sormuşlar neden ensen kalın demişler, o da ne demiş, kendi işimi kendim görürüm de ondan! sana senden başkasından hayır yok aslanım.
- Kuşcu;** Kırın, birbirinizi kırın! Daha dün küle sıçıp üstünü örterdiniz, ne çabuk unuttunuz o günleri.
- Remzi;** Bana bu memleketi bir günlüğüne verecekler, asacak-sın beş on kişi. Bak gör o zaman...
- Bekir;** Ulan her yerden kovuluyoruz be! Bana bak okullu tekin ol! Baban seni bize emanet etti. Gözünü dört aç.
- Baba;** Sağ sola iyi bak. Gözünü dört aç. Sen okuyacak bir adamsın.
- Ferhat (polise);** Babam var benim... Burada çalışıyor. Beni okutacak.
- Karakoldaki çocuk;** Ben buradan çıkınca bir film çevireceğim. Talihsiz ceket cezaevine nasıl düştü? Cüneyt abim gibi çevireceğim, heyt be!
- Kuşcu;** Bu çocuğu sefil etme buralarda, yazıktır.. Günahtır. Dünya zalimlerinin dünyası. çocuklara günahtır.
- Hamuş;** Çocuk var adam olacak dedim! Okuyup büyük adam olacak dedim! Alacak elinizden arabaları hay siz aç kalıp ölün diyecek dedim.
- Ferhat;** Anamı özledim baba. Köye dönelim.  
Köyü de özledim baba...

**Mezarıcı;** Aç tepeyi göm fukarayı... Her gün ölüyorlar. Sinekler gibi yaşıyorlar mezarın dibine... Yok yer yok. Aç tepeyi göm fukarayı.. Dirisi kaç para etti ki, ölüsü para etsin.

**Ferhat;** Köye dönelim baba. Okul da istemiyorum, at da.

**Şapkacı;** Hayal bunların hepsi hayal.. Sen nasıl okutursun bu oğlanı? Arabayı alsan da her gün satış yapsın da ne olacak? Bu sene okutursun , gel sene ne olacak? Büyüdüğün de ne olacak?

### BİR AVUÇ CENNET

**Emine;** Dönüp de ne olacak, başımızı sokacak bir yer buluruz nasıl olsa.

**Emine;** Bir gecede ölünmez az mı yattık yaylada.

**Kamil;** Gecenin bu saatinde elin bekârına gidilir mi?

**Kamil;** Karı lafına uymanın sonunda bu olacağı belliydi.

**Emine;** Köyde kalsak daha mı iyi olacaktı sanki?

**Kamil;** Köyün gözünü seveyim, hiç olmazsa başımızı sokacak bir yerimiz vardı.

**Emine;** Başımızı sokacak bir yer burada da buluruz.

**Kamil;** Aç tavuk kendini darı ambarında görürmüş.

**Emine;** İki de bir karı lafı deyip insanı aşağılama, ben olmasaydım ...

**Cevat;** Ben köye dönmek istemiyorum.

**Emine;** Madem pişmansın döneriz yarın köye, eğer yüzün tutarsa..

**Kamil;** Dönsen bir türlü, dönmesen bir türlü.

**Emine;** Allah işinizi rast getirsin.

**Sarhoşlar;** Bu zamanda kenefe bile parasız giremezsin, tosla mangırı.

**Emine;** Cevat'ı da ortaokula yazdırsak iyi olurdu.

**Kamil;** Yazdırsak ne olacak.

**Emine;** Adam olur, çok kafalı maşallah.

**Kamil;** Bir iş bulalım da harçlığını çıkarsın, boş gezenin şeytanı bol olurmuş.

**Emine;** Bana da iş bulsak.

**Kamil;** Otur oturduğun yerde, önce bana bir iş bulsak gerisi kolay.

**Emine;** Her şey yolunda gider inşallah  
Allah herkesin kismetini verir.

- Yaşlı adam; İnşallah sizi burada rahat bırakırlar da geçinip gidersiniz.
- Emine; Bizim kime zararımız dokunur ki.
- Kamil; Köyün tadı kalmadı.
- Bekir çavuş; Burda durum daha mı iyi sanki.
- Kamil; Umut dünyası işte ne yapalım.
- Kamil; Selim'in evine sığışacaktık, çalıştığı fabrikada bir iş bulacaktı.
- Kamil; Ev bulamadık, bulduklarımız da ateş pahası.
- Bekir çavuş; Çoluk çocuk perişan olursunuz, gönder çocukları köye, iş bulursak sende burada barakada kalırsın.
- Emine; Bizi köye gönderemezsin, iyi kötü yerleştik buraya neden dönelim.
- Kamil; Burda perişan oluruz.
- Emine; İş buldun, bir de ev buldun mu..
- Kamil; Bu işten alacağım para ancak boğazımıza yeter.
- Emine; Ben de çalışırım.
- Kamil; Ulan ne günlere kaldık, kariya bile söz geçiremez olduk, ulan biz neyiz be.. Alıp başımı gideceğim ne haliniz varsa görün.
- Balkondaki kadın; Arsadaki hurdaya yerleşen çingelerin çocuğu eve ayna tutuyor, kadın da çamaşır yıkıyor, bütün mahalleyi dumana boğdu. Reis beyi tanıyorsun onun kulağını büküversen bu mesele hallolur.
- İşçi; Ev bulunur sen paradan haber ver
- İşçi; Burdan alacağın parayla kiraya dayanabilir misin, karı da çalışırsa belki.
- Kamil; Güvercinlerimiz var, satsak hurda da iyi para eder, bir tarafa bir şey konduramaz mıyız.
- İşçi; Kuş parası ile güvercin parası ile gecekonda mu yapılırmış, sıcak başına vurmuş senin.
- Çocuk; Para olsa sinemaya giderdik.
- Kamil; Biraz borca girdik ya, yavaş yavaş öderiz.
- Kamil; Su olunca neler olmaz, büyükçe tutar (bahçeyi) satarız bile.
- Emine; Önce bir kendi karnımızı doyuralım.
- Kamil; Yakında bir TV aldık mı tamam.
- Emine; Önce şu ev işini bir halledelim.
- Kamil; Hoşgeldin bekçi efendi, buyur otur.
- Emine; Gene de bir tadına baksaydın bekçi amca.
- Bekçi; Sizi sofrada başında rahatsız etmek istemezdim ama

- Bekçi;** Belediye arsasını çingeler işgal etti huzurumuzu bozuyorlar demişler.
- Emine;** Arkamızdan kuyumuzu kazıyorlarmış da heberimiz yokmuş.
- Kamil;** Kime ne zararımız dokunmuş ki
- Kamil;** Zorda kaldık buraya yerleştik.
- Emine;** Burası belediye arsası, orası şehir arsası ne yapalım. Sahipsiz bir avuç toprak kalmamış, her taraf işgal edilmiş biz ne yapalım. Biz de bu memleketin evladı değil miyiz?
- Kamil;** Bekçi efendinin elinden ne gelir o emir kulu. Aldırma bizim kariya bekçi efendi, ev bulur bulmaz buradan taşınırız.
- Emine;** Onlara inat buradan çıkmamak var ya.
- Kamil;** Gene buyur bekçi efendi, bir çayımızı içseydin.
- Kamil;** Kedi milleti gibi doğur babam doğur.
- Emine;** Çocuğun ne zararı var ki.
- Kamil;** Ulan milyoner miyiz biz be. Biz kendi karnımızı doyuramıyoruz.
- Emine;** Arsızlar, utanmadan koca makina (yıkım aracı) göndermişler.
- Kamil;** Polis yalan söyler mi?
- Emine;** Çocuk çalmadım diyorsa çalmamıştır, sıkıştırmayın. Bırakın çocuğu suçsuz o.
- Kamil;** Ulan hayvan polisten kaçılır mı?
- Emine;** Gözünü biraz korkutun da bir daha yapmasın kerata. Ne biçim babasın sen, insan suçsuz evlâdını polise teslim eder mi?
- Emine;** Sen böylesin zaten, elinden avradını alsalar ses çıkarmazsın.
- Kamil;** Kes dedim deli edeceksin, ne geldiyse başıma senin yüzünden geldi lânet kadın.
- Kamil;** Yakında bütün köyü taşıyacaksın bu tarafa.
- Enver;** Yakında biz de göçersek hiç şaşma köyün tadı tuzu kalmadı.
- Enver;** Daha ne istiyorsun denize karşı eviniz var, devlet kapısında işin var, bir avuç cennet burası kardeşim.
- Emine;** Eh fena değil, geçinip gidiyoruz işte.
- Enver;** Memnun değilseniz aha traktör, toparlanın gidelim.
- Polis memuru;** Size haber verildi neden boşaltmadınız burayı.
- Kamil;** Nereye gidebiliriz ki?

- Polis memuru; Bizi zor kullanmaya mecbur etmeyin.  
 Emine; Ne suçumuz var.  
 Yaşlı adam; Yazık oldu cennete çevirmişlerdi burayı. Kimseye de zararları yoktu.  
 Bekçi; Öyle ama biz onlara ikaz etmiştik. Baştan belliydi böyle olacağı.

## B. FİLMLERİN İÇERİKLERİNDE DEĞİŞMELER

### 1. Kente Göç Edenlerin Sosyo-Ekonomik Kimliklerinde Değişmeler

Araştırmanın, "Filmin karakterlerinin Sosyo-Ekonomik Kimlikleri" başlığı altındaki verilerine göre, Türk Sinemasının "kente göç eden insan" olarak sunduğu karakterlerin sosyo-ekonomik özellikleri şunlardır:

- GURBET KUŞLARI (1964)** : Kentli (Maraş), dar gelirli, sermaye ve işlik sahibi, kiralık konutta oturan, orta ve genç yaş grubundan insanlar. Köylü, yoksul, işsiz, evsiz, bekâr bir genç.
- BİLİNMEYEN YOL (1965)** : Köylü, yoksul, tarım işçisi (başkasının toprağında işçi), genç ve orta yaş grubundan, evsiz insanlar, köylü, dar gelirli, gecekondü sahibi, fabrika işçisi, hizmetçi, genç (bekâr), evli, dul, orta yaş grubundan insanlar.
- DÜĞÜN (1973)** : Kentli (Urfa), dar gelirli, gezginci satıcı, sanayi işçisi, kiralık konutta oturan genç yaş grubundan insanlar.
- SULTAN (1978)** : Kökenleri belli olmayan kentteki ikinci kuşaktan olan gecekondü sahibi, dar gelirli, hizmetçi, minübüs şöförü, sanayi işçisi, evli ve bekâr, orta ve genç yaş grubundan insanlar.

- AT (1983) : Köylü, topraksız tarım işçisi/seyyar satıcı, yoksul, evsiz, orta yaş grubundan evli insanlar ve çocuklar.
- BİR AVUÇ CENNET (1985) : Köylü, topraksız tarım işçisi, yoksul, evli, genç yaş grubundan, konut bulamayan insanlar.

Bu verilere göre, 1964-85 yılları arasındaki iç göç filmlerinde "kente göç eden insan"ların sosyo-ekonomik özellikleri, şu üç niteliğin hepsinde ortak olduğunu göstermektedir: geçim sıkıntısı içinde olmak, iş/meslek edinebilmek için gerekli niteliklere (bilgi, eğitim) sahip olmamak, kentte konut edinebilmek konusunda güçlüklerle karşılaşmak/ellerinde olanı yitirmek.

Filmlerde göç edenlerin kentleşme süreçleri içinde olumlu sayılabilecek bir sosyo-ekonomik gelişme gösterenlerin; köylü/taşralı kimliğinden sıyrılıp, "kentli" kimliğini edinebilenlerin olmadığını görmekteyiz.

Kente göç edenlerin çoğunluğunu vasıfsız tarım işçileri oluşturmaktadır. 1965 yılında köyünden kalkıp gelen Ahmet Hasan, Ali Ekber (Bitmeyen Yol)'in nasıl herhangi bir becerileri ve sermayeleri yoksa, 1985'de göç eden Demirköy'lü Kamil (Bir Avuç Cennet)'in de durumu farklı değildir. Bu insanların, bilek güçleri ve çalışma isteklerinden başka bir şeyleri yoktur.

Kente göç edenler içinde sermayeleri olanların durumları daha farklıdır (Gurbet Kuşları). Sermaye sahibi olmanın değiştirdiği sosyo-ekonomik kimlikler, kentin toplumsal tabakaları içinde orta ya da daha üst tabakalarda yer almaya yetmemektedir.

Göç edenlerin kentteki sosyal tabakalaşma ve sınıfsal yapı içerisindeki konumlarının ne olduğu sorusu üzerine tartışmalar, bu konuya açıklık getirmenin kolay olmadığını göstermektedir. M.Kıray'a göre, "gelenler artık kesinlikle köylü değildir. Ancak topraklarını bırakmak zorunda kalmış ve bu nüfus çok yavaş sanayileşme ve ondan daha da yavaş örgütsel gelişme nedeni ile , endüstriyel-kentli işçi kimliğini almaya fırsat

bulamamakta, rastgele küçük, üretici olmayan hizmet işleri ile uğraşmaktadır."<sup>1</sup>

İncelenen filmlerde kente göç edenler içinde endüstriyel-kentli işçi kimliğini alabilmiş insan sayısı, diğer sosyo-ekonomik kimliklere göre daha azdır. Bu gruptan olan insanların içinde kadınların çoğunlukta olması da ilgi çekicidir. Erkeklerin iş beklentileri genel olarak, sermaye edinip, kendi işini kurabilmek ve geliştirebilmek üzerinedir. Sanayi işçisi olmanın gelecekle ilgili beklentileri karşılamaya yetmeyeceğine dair inanış yaygındır.

Var olan sosyo-ekonomik durumunu daha ileri düzeye ulaştıranlar; kent yaşamına uyum sağlayan, bir kaç işi birarada yürüten ve genellikle küçük esnaflık ya da ticaret işlerini yapanlardır. Filmlerde bu kimlikteki insanlar "başarılı" olarak yansıtılmaktadır. Gurbet Kuşları'nda (1964) böyle bir "başarı"yı basamakların en altından (hamallık) başlayarak, giderek yükselen bir gelişme çizgisi ile "Haybeci" gerçekleştirir. Öteki film örneklerinde de görüldüğü gibi, sosyo-ekonomik gelişme gösterenler filmlerde asıl öyküleri anlatılanlar değil, yan karakterlerdir. Filmlerin ana karakterlerinin kentleşme süreçleri içinde farklı bir yol izlediği görünmektedir ve bu insanlar çoğunlukla kentte başarılı olamamakta, yenik düşmektedirler.

Filmlerde değişmediği saptanan bir diğer özellik, topraksız yoksul köylülerin kentteki durumlarını kendileri için bir aşama olarak kabul etmeleri ve bundan memnunluk duymalarıdır.

Sağlıklı bir kentleşmenin sanayileşme, göç edenlere çalışma olanağı sağlayan düzenli işler ve örgütlenme ile gerçekleşeceği bilinmektedir. Türkiye'de kentleşme olgusunun bu nitelikte olmadığı filmlerde de yansıtılmaktadır. Köyde yoksul tarım işçisi, kentte vasıfsız işgücü olan bu insanlar, bireysel çabaları, bazen kurnazlıkları, bazen de cesaretleri ile ve

<sup>1</sup> Mübeccel Kıray, "Az Gelişmiş Ülkelerde Hızla Toprakdan Kopma ve Kentle Bütünleşememe", **Toplumbilim Yazıları**, 1982, s. 349.

basamakların en altından başlayarak bir sosyo-ekonomik gelişme gösterebilirler. Bunun dışında kentte tutunabilmenin başka bir yolunun olmadığı iletilmektedir. İncelenen filmlerin tümünde aynı ileti vardır. Değişen, göç eden insanların sosyo-ekonomik gelişme ile gerçekleşecek sınıf atlama umutlarındaki iyimserliktir.

## 2. Kente Göçün Nedeninde Değişmeler

İncelenen filmlerin tümünde kente göçün nedeni olarak yansıtılan temel sorun; "işsizlik ve geçim sıkıntısı"dır. Göç edilen yerlerin itici koşulları; toprak verimsizliği/yetersizliği, iş alanlarının kısıtlılığı filmlerdeki insanların kente göç nedeni olarak yansıtılmıştır. Bunun yanı sıra, büyük kentin çekici olanaklarının, göçün ana nedeni olmamakla birlikte filmlerde yansıtıldığı görülmektedir. Daha iyi hayat şartları, kentin; eğlence, tüketim, eğitim olanaklarından yararlanma ve daha üst tabakalarda yer alma isteği, filmlerdeki karakterleri kentlere çeken nedenler olarak görünmektedir. Kısaca filmlerde, hem kırsal hem de kentin yapısı birlikte göçün nedenlerini oluşturmaktadır.

İncelemeye konu olan tüm filmlerde, göçün temel nedeni olan işsizlik ve geçim sıkıntısının değişmediği, yani kırsal yapıdaki bozuklukların 1964'de olduğu gibi 1985'de de insanları tarım dışı olanaklar aramaya ittiği, göçü zorunlu kıldığı olgusu işlenirken, kentin çekici olanakları ile ilgili göç nedeninde bir değişme olduğu ortaya çıkmıştır. Büyük kentin canlı yaşamı ilk filmlerde göç nedeni olarak vurgulanır, kentin daha iyi yaşanacak bir yer olduğu mesajı iletilirken, daha sonraki filmlerde bu mesajın iletilmediğini, büyük kentin çekici olanaklarında ve insanların bununla ilgili değerlerinde değişmeler olduğu ortaya çıkmıştır. 1960 dönemindeki filmlerde, göç nedeni olarak saptanan veriler, daha sonraki 1970 ve 1980 dönemine ait filmlerden farklı nitelikler taşımaktadır.

**Gurbet Kuşları** (1964)'nda Maraşlı ailenin İstanbul'a göç etmelerinin nedeni, Baba Tahsin efendi şöyle anlatır; "Maraştaki işlerimiz bozulunca dede yadigarı bahçeli evi, dükkanı satıp, savmaya mecbur kaldık. Artık taşı toprağı altın İstanbul'a dört elle sarılmaktan başka çaremiz yoktu." (1.Böl. 5.Sek.)

Ailenin küçük oğlunun (Kemal) üniversiteye girip, eğitimini tamamlaması göçün ana nedeni olmamakla birlikte, önceden planlanmış ve aile içinde destek gören ikinci bir nedendir.

Bunun dışında, "Daha iyi bir hayatı özlemek" (3.Böl. 30.Sek.)

"Büyük şehrin imkanlarından istifade etmek" (4.Böl. 1.Sek.)

"İstanbul'a şah olmak", "Bu beldeyi feth etmek" (1.Böl. 1. ve 5.Sek.)

"Taşı toprağı altın İstanbul'da her tutulanın zahmetsizce altın olacağı" (4.Böl. 1.Sek.) şeklinde belirtilen kimi istek ve özlemlerden de anlaşıldığı gibi, "büyük kentin çekici olanakları", **Gurbet Kuşları**'nda kente göçün nedeni olarak, göç edilen yerin itici koşullarından daha ağır basmaktadır.

Kayseri'den İstanbul'a göç eden Haybeci'nin büyük kente gelme nedeni de aynı doğrultudadır. Aile bireylerinden daha farklı bir konumda olduğu belli olan; "sermayesiz", "işsiz", "kimsesiz" Haybeci, "ekmeği bol taşı toprağı altın İstanbul'a kral olmak" (1.Böl 4.Sek.) umudundadır.

Onu, büyük kentte yer edinebilme sürecinde, en alt basamaktan (hamallıktan) başlayıp, gittikçe yükselen bir ekonomik gelişme içinde görürüz. "büyük kentin çekici olanakları"nın, fırsatları kollayıp, her türlü işi deneyerek kendisi için olumlu yönde kullanmıştır.

Maraştaki ailesinden kaçıp İstanbul'a gelen Naciye için göç nedenleri ise, aile baskısından kurtulmak, daha iyi yaşamak, büyük kentin eğlence ve tüketim olanaklarını kullanmaktır.

**Bitmeyen Yol** (1965) filminde göç nedeni köydeki toprakların verimsizliği, köyün ağasının yanında çalışmaktan başka iş olanağının olmayışı, kısaca söylenirse: "işsizlik ve geçim sıkıntısı"dır.

Ahmet, Hasan, Ali Ekber ve diğer üç köylü, içlerinden Hasan'ın önerisiyle kente gelmiştir. Bu geliş yerleşmek üzere bir göç değil, iş bulup, çalışıp, para biriktirerek geri dönmek üzere yani, "geçici"dir. Geriye dönmek konusunda da kararlı değildirler. Ahmet; "iş tutarsak kalırız. Köye dönüm ne edeceğim?" der (1.Böl. 4.Sek.). Köyde bıraktıkları, geriye dönmeye değer bir şeyleri yoktur; "toprak gittikçe kötüleşmiş, köyü doyurmaz olmuştur" (1.Böl. 3.Sek.)

Köyün itici özellikleri; maddi yetersizlik, gelecek ile ilgili beklenti yokluğu, daha iyi yaşayabilmek için duyulan istek, yani kentin çekiciliği bu öyküdeki kahramanları kente sürüklemiştir.

Kara Hasan, kentte iş bulmak konusunda güçlüğü karşılaştıklarında, pişmanlık duyan köylüsüne şunları söyler; "Daha mı iyiydi Kırık Ahmet gibi bir imansız kul olmak? Bu yaşa geldin de ne gördün, böyle bir ekmek mi yedin?... Şu karılara bak, şu makinalara bak" (2.Böl. 3.Sek.). Eski durumlarını kentteki durumlarıyla kıyaslayınca, kentin olanakları (henüz bunlardan yararlanmaları söz konusu olmasa da) onlara göre kalmak için yeterli nedendir. Hasan; "kalkıp da köye mi dönelim" diye Ahmet'e sorar. Ahmet: "Geldik bir kere, koyup dönmek olmaz. Gayri dayanacağız çaresiz" der. (Aynı Böl.)

**Gurbet Kuşları'nda ve Bitmeyen Yol'da**, öteki film örneklerinde olduğu gibi göçün temel nedeni ekonomik sıkıntılardır. Bunun dışında kent yaşamı ile ilgili umutlar; kentin eğlence tüketim olanaklarından yararlanma üzerinedir. Kent bir çekim merkezi olarak bu şekilde yansıtılmaktadır.

**Düğün** (1973)'de göç eden insanları umutlandıran büyük kent görüntüleri (kent çekiciliği) eğlence, tüketim olanaklarını değil, kentin marjinal işlere olanak veren istihdam yapısını yansıtmaktadır.

**Düğün'deki** ailenin göç nedenleri de işsizliktir. Urfalı İbrahim göç nedenlerini şöyle anlatır: "Babamın ölümünden sonra dükkanı haraç-mezat

satıldı gitti. Ne bir zenaât, ne bir toprak, ne bir sermaye ... buraya gelmeyeydik, Adana, Mersin, Antep ... oraları da adam almıyor" (1.Böl. 3.Sek.)

Filmin başındaki sekanslarda Urfa'nın ekonomik yaşamının ne denli durgun olduğunu görürüz; dükkanların önünde müşteri bekleyen esnaflar, duvar diplerinde, ağaç altlarında boş oturan insanlar, hiç bir şey satmadan gezinen satıcılar ... Urfa'nın bu durgun iş-ticaret ortamında, dükkanları satılan, başka iş/zenaât bilmeyen, toprakları ve sermayeleri de olmayan bu insanların, işsizlik ve geçim sıkıntısı sorunlarına çözüm; "bir başka kente göç etmek"tir.

Kendi bölgelerinde göç alan diğer kentler; Adana, Mersin, Antep yerine İstanbul'a gelmelerinin nedeni, aileden bir yakının İstanbul'a daha önce gidip, yerleşmiş olmasıdır. Amcaları Bekir, büyük kentteki tek güvenceleridir. Bu insanları doğdukları topraklarından ayrılmaya zorlayan koşulların; itici güçlerin ardından, İstanbul'un "bir çekim merkezi" olarak göç edenleri umutlandıran kalabalık canlı iş/alış-veriş mekânları görürüz; akla gelebilecek her türlü malın (simitten, naylon poşete, süpürgeye kadar) satışını bağırarak yapan satıcılar, ayakkabı boyacıları, hamallar, sakalar vb. ... Kentin hizmet kesiminde, başka bir deyişle, marjinal kesimde yer alan insanların, kentin gerçek istem düzeyini aşan boyutları sergilenmektedir.

Nüfusu kentlere çeken güçlerin içinde kentin iş olanakları (sanayi ve hizmet alanları) başta gelmektedir. Ne var ki sanayi kesiminde yaratılan iş sayısı kentleşen kitleleri özümlemeye yetecek genişlikte değildir. İstanbul'un çalışan nüfusunun, sanayi ve hizmet kesimleri arasında dağılışı 1970 yılına ait verilere göre; Sanayi: yüzde 38,9, Hizmetler; yüzde 56,2 oranındadır.<sup>2</sup> Kente göçen nüfus, sanayi dışında kalan ekonomik etkinlik alanlarında yoğunlaşmaktadır.

1970'li yıllar ve sonrasında kalkınma ve sanayileşme hızı eski düzeyini (1960'lı yıllar) giderek yitirmiştir.<sup>3</sup> Ekonomik bunalım, yüksek

<sup>2</sup> Ruşen Keleş; Türkiye'de Şehirleşme ..., s. 39.

<sup>3</sup> Kayıhan Oğuz, Hızlı Şehirleşmenin Yarattığı ..., s. 203.

enflasyon, konut, alt yapı hizmetlerinin artan nüfus karşısında yetersizliği, kent yaşamını güçleştirmektedir. Bu sorunlar yoğun olarak yaşanırken, büyük kentin "taşının toprağının altın olmadığı!" da anlaşılmıştır. Artık gelenler kentin güçlükleri karşısında, kolayca "tutanamayacak"larının bilincindedir. İstanbul'a daha önce yerleşmiş olan Bekir, kentteki güçlüklerden şöyle söz eder; "Bildığın orman şu İstanbul. Ağaç denizi değil, insan denizi. Kolay mı belledin insan denizi yırtıp geçmeyi. Burası yiğidin harman olduğu yer". (1.Böl. 8.Sek.)

Halil güçlüklerin farkındadır ama bunca insanı doyuran kentten bir pay alabilmeyi umut etmektedir; "Kolay değil besbelli lakin bize de bir yer olmalı şu harman yerinde". (1.Böl. 8.Sek.)

**Sultan** (1978) filminde göç nedeni üzerine veriler yoktur. Bu filmde öyküye konu olan insanlar; kente daha önce gelen, göç sürecinin, ev-iş bulma aşamalarından geçmiş ve toplum katmanları içinde "gecekondu" olarak varlığı kesinleşmiş insanlardır.

1970'li yıllarda belirli bir azalma gösteren iç göçler, 1980-85 yılları arasında yeniden ciddi bir tırmanışa geçmiştir. Kırsal nüfus aynı yıllarda ilk kez olmak üzere azalmış, buna karşılık kent nüfusu yarı katına yakın bir artış göstermiştir.<sup>4</sup> Türkiye 1980-85 yılları arasında en hızlı kentleşme sürecini yaşamaktadır.

Kırsal yapıdaki değişimler; teknolojik değişimin köylü emeğini azaltması, toprak mülkiyetinin dengesiz dağılışı, topraksız köylünün çalışma olanağı bulamayışı vb. sorunların varlığı sürmektedir. Göçü önleyecek yeni düzenlemeler getirilememiş, değişen üretim ilişkileri köydeki tarım dışı işgücünü istihdam edebilecek şekilde bir gelişme gösterememiştir.<sup>5</sup> Bu durumda köylerdeki gelir azlığı nedeni ile kentlere

<sup>4</sup> 1985 Genel Nüfus Sayımı Kesin Sonuçları, T.C.Başbakanlık D.İ.E. Yayınları, Ankara, 1985.

<sup>5</sup> Çağlar Köyler, "Türk Tarımında Küçük Köylü Mülkiyeti", Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, Cilt 5, 1983, s. 1267.

olan sürekli ve mevsimlik göçler devam etmektedir.

At'(1983) da köylü Hüseyin'in kente (geçici olarak) gelmesinin nedeni, oğlunun eğitimi için para biriktirebilmektir. Kendi köyünde toprağı yoktur, çevrede başka işler arar ama bulamaz. İstanbul'a yerleşmek, bu kentin çekici olanaklarından yararlanmak beklentisinde değildir. Şunları söyler; "Geçiciyiz burada. Biraz para biriktirip ... sonra kasabada bir iş; çocuk için, mektep için. Biz adam olamadık, o olsun." (3.Böl. 20.Sek.). Çocuğun parasız devlet okulunda okuyabileceğini öğrenince kente kalmalarının amacı değişir. Para biriktirip geri dönme yerine İstanbul'da kalıp oğlunu parasız yatılıda okutma uğraşına girer, ama bunu başaramaz, baba ölür ve oğlu Ferhat köyüne döner.

At büyük kentin eğitim olanaklarından yararlanmanın yoksul ve cahil bir köylü için olanaksız olduğunu anlatmaktadır.

Bir Avuç Cennet (1985)'te Demirköy'lü Kamil, "neden geldiniz" sorusunu şöyle cevaplandırır: "köyün tadı kalmadı". "Burada durum daha da mı iyi sanki" diye sorulunca da, "ne yapalım, umut dünyası işte" der (2.Böl. 4.Sek.).

At'da olduğu gibi, Bir Avut Cennet'te de kentin çekim merkezi olarak daha önceki yıllardaki niteliğinin değiştiği, göç edenlerin kentin istihdam, tüketim, eğlence, eğitim vb. olanaklarından pay elde etmelerinin daha da zorlaştığı görülmektedir. Gelenlerin artık kentle ilgili büyük umutları yoktur. Bazen pişmanlık duyup köydeki yoksulları, kentteki güçlülere tercih ettiklerini de dile getirirler. Örneğin Kamil: "Köyün gözünü seveyim, hiç olmazsa başımızı sokacak bir yerimiz vardı" der (1.Böl. 4.Sek.).

1964-1985 yılları arasındaki iç göç filmlerinde, göçün temel nedeni olan işsizlik ve geçim sıkıntısı değişmemekte, kentlerin çekim merkezi olarak niteliklerinin değiştiği görülmektedir. Bu değişim başlangıçta sermaye/iş tüketim, eğlence alanlarındaki olanakların vurgulanması, daha sonraki yıllarda da hizmet kesimindeki marjinal işlerin kentlerin çekici

gücü olarak yansıtılmasıdır.

### 3. Kentte Karşılaşılan Toplumsal Sorunlarda Değişmeler

#### a. Sınıfsal Sorunlar

İncelenen dönem içinde, göç eden insanların sınıfsal sorunları ile ilgili yansımalarda değişim olduğu ortaya çıkmıştır. Sınıf atlama beklentisi, köylü/kentli çelişkisi, kimlik bunalımı boyutları ile sınıfsal sorunlar, 1970-1980'li yıllarda 1960'lardan daha değişik bir şekilde yaşanmaktadır.

**Gurbet Kuşları** (1964) ve **Bitmeyen Yol** (1965)'un karakterleri taşralı/köylü olmaktan eziklik duyar, kendilerini olduklarından daha değişik göstermeye çalışırlar. **Gurbet Kuşları**'nda üniversite öğrencisi Kemal arkadaşlarına taşralı olduğunu söyleyemez. **Bitmeyen Yol**'da, Fatma köylü halinden sıyrılmak ister, evinde çalıştığı hanımın eski giysileri ile bu isteğini gidermeğe çalışır. Yaşadığı gecekondu çevresinde bu tür davranışları ile eleştirilir, yerine gelmesi mümkün olmayan istekleri ona doyumsuzluk ve mutsuzluk getirir.

Taşralı olmaktan eziklik duyan bu iki film karakterinin de kentin üst gelir grupları ile ilişkileri vardır. Kemal'in kız arkadaşı kentli bürokrat bir ailenin kızıdır. Fatma zengin bir kadının evinde hizmetçidir. Her ikisi de ait oldukları toplumsal grupların dışına çıkmakta, onların daha farklı yaşam biçimlerini görmekte ve kendi durumları ile kıyaslamaktadır. 1960'lı yıllara ait film örneklerinde görülen bu kimlik arayışı, daha sonraki yıllara ait filmlerde yoktur. Diğer filmlerde göç edenler köylü/kentil ikilemini daha değişik boyutlarda yaşamaktadır. **Sultan** (1978)'da daha üst tabakalara ait evlerde hizmetçilik yapan kadınlar, kendi durumları ile bu insanların yaşama biçimlerini kıyaslarlar. Ancak **Bitmeyen Yol**'da Fatma'nın onlara benzeyebilmek için duyduğu özlemin tersine, onlara karşı kendilerini savunmak tavrını benimsemişlerdir.

Genel olarak tüm filmlerde, göç edenlerin kendi sosyo-ekonomik durumlarını kıyasladıkları toplum katmanı geride bırakılanlar; köydeki ya da taşradakilerdir. Kentteki durumlarının onlara göre daha iyi olduğunu düşünüp, görelî bir tatmin duyarlar.

Örneğin; **Gurbet Kuşları**'nda Tahir efendinin ekonomik durumunun düzelmesi ile gelecekte yapmak istedikleri, geride bırakılan toplumsal küme ile ilgilidir. Kendisini daha üstün, ama gene onların içinde düşünmektedir. İşlerini yoluna koyunca Maraş'a gidip ne yapacağını şöyle anlatır: "Sırtımda İngiliz laciverti, Serkison saat, sarı ayakkabılar, esnafa beleş rakı ısmarlayacağım paşalar gibi .." (1.Böl. 6.Sek.).

Kıyaslama yapılan grup kentin üst tabakaları olduğu zaman huzursuzluk ve kimlik arayışı başlamaktadır.

Filmlerde kente göç eden insanlar içinde gerçek bir sınıf atlama olayını yaşayanlar görünmemekle birlikte, göç edenlerin artık tamamen eskisi gibi olamayacakları da belli olmaktadır. "Kentleşme süreçleri içerisindeki deneyimlerin göç edenleri değiştireceği" şeklindeki iletiler hemen tüm filmlerde yer almaktadır (bu değişimlerin neler olduğundan daha ileride söz edilecektir). Sınıfsal konumlarına ait bir bilinç değişiminin de, bu değişimler arasında yer alacağı ve bu değişimin aynı zamanda gerekli olduğu iletileri, **Bitmeyen Yol** filminde en geniş şekliyle yansıma bulmuştur.

**Bitmeyen Yol**'da köylülerin kentlilerle ilişkisinde sınıfsal sorunların varlığı sürekli duyumsanır. Köylü/kentli çelişkisi yalnızca kültürel bir sorun olarak yansıtılmayıp, bu çelişkide sömüren/sömürülen ya da ezen/ezilen tarafların olduğu vurgulanmaktadır. Bu filmde, kente gelen köylüler oldukça saf ve cahildir. Kent yaşamı hakkında hiç bir şey bilmezler. 1960'lı yıllar, Türkiye'de kitle iletişim araçlarının henüz yaygınlık kazanmadığı bir dönemdir. Daha sonra 1970 ve 80'lerde önemli ölçüde gelişme gösteren kitle iletişim araçları (öncelikle TV) nın yaygın kullanımı, köyleri kendi içlerine kapalı dünyalar olmaktan çıkarmıştır.

**Bitmeyen Yol**'daki köylüler henüz bu kapalı dünyayı kendi deneyimleri ile açmaya çalışmaktadırlar. Filmin iletisi ise; "cahil ve saf köylülerin bu kimliklerinden sıyrılmalarının olanaksız olmadığı, onlara tanınan fırsatlar ölçüsünde bunu başaracakları" şeklindedir.

**Bitmeyen Yol**'da, "köylülerin kendi sınıfsal konumları hakkında bilinçlendirilmeleri, kentte sundukları emek arzının daha düzenli işlerde yer alması gerektiği" iletilirken, bu konuda köylülerin karşısına çıkan asıl engelin "üretim ilişkileri" olduğu vurgulanmaktadır. Filmin sonundaki şarkı sözleri iletilmek istenen mesajın da özünü yansıtmaktadır: Arzuhal eylesem derdime sığmaz/Omuzdan kesilmiş kolumuz bizim/Sevdaya halimiz böyle ne olacak/Kısa çöp uzundan hakkın alacak/Akibet alınır ahımız bizim...

Türkiye 1960'lı yılların ortalarından başlayarak hızlı sayılabilecek, bir sanayide kapitalistleşme sürecine girmiştir. Ekonomideki canlılık kentlerin çekim gücünü artırmakta, tüketim taleplerinin de yoğunlaşmasına neden olmaktadır. Tüketim taleplerindeki artış; giyecek, yiyecek, tamircilik, eğlence vb. iş kollarının sayısını artırırken, bu işlerden pay elde etmeyi umanların sayısını da artırmaktadır.

**Gurbet Kuşları** ve **Bitmeyen Yol** böyle bir dönemin filmleri olarak, kente göçü bu çerçevede içinde yansıtmaktadır. Bu filmlerde göç edenler zengin olup sınıf atlama umudunu yoğun olarak taşımaktadır. Bunun gerçekleşememe olasılığını pek düşünmez, endişe duymazlar. Örneğin, **Gurbet Kuşları**'nda Tahir efendi İstanbul'a ayak basar basmaz şunları söylemektedir; "Allahın izniyle şah olacağız bu İstanbul'a şah!" Yoksul köylü Haybeci daha da güvenir kendisine ve şunları söyler; "Hey taşına toprağına kurban olduğum, ekmeği bol İstanbul, len kahpe şehir koru kendini, Haybeci geliyor, sana kral olacak kral!" (1.Böl. 4.Sek.). İstanbul "feth edilebilecek" bir yer olarak düşünülmektedir. Bu filmlerin ait olduğu toplumsal dönem (1960-70), toplumun geleceğe daha iyimser bir gözle baktığı bir dönem olarak değerlendirildiğinde, filmdeki karakterlerin

umutları dönemin yaygın eğilimi olarak kabul edebilir.

"Ezilen köylü" iletisinin 1960'lardan 1980'lere gelindiğinde, gene göç filmlerinde yansıtıldığını görmekteyiz. **Bitmeyen Yol'un**, köylü kahramanları nasıl kentlilerce aşağılanıp küçümsenirse, **At (1983)**'daki seyyar satıcıların yaşadıkları da farklı değildir. Hüseyin kentte yaşadıklarından sonra belli bir bilinç değişimine uğrayıp, kendi sınıfsal konumunu değiştirme-aşma, ya da baş kaldırma gibi bir tavır göstermez. Hüseyin'le çizilen "göç eden köylü" tipi, büyük kentin sert acımasız koşullarına ve kendisini aşalayan insanlarına karşı tavır koyabilecek ya da köktenci çözümler arayabilecek bir tip değildir. O yalnızca görür, izler, algılar "cahil köylü" dür. Ancak "sağduyu" sahibidir ve "insancıl" değerleri henüz yitirmemiştir.

Hüseyin'in ne pahasına olursa olsun, oğlunu okutabilme isteği kendini aşma, sınıf değiştirme isteğidir. Ancak bu "sınıf değiştirme" onun düşlerine göre "ezenle, ezilenin yer değiştirmesi" ile sınırlıdır. Hüseyin oğlunu, okuyup "büyük adam" olduktan sonra kendisini aşağılayan insanlardan hesap sorar bir konumda değil, otomobili çizilen zengin adamın ve onu kovan kayıt memurunun yerinde ama, kendisini azarlarken görür. Oğlu okuyup adam olacak "ezilen" değil, "ezen" olacaktır. Yanlış bir imgelem taşıması babanın sınıfsal özelliklerinin sonucudur.

"Ali'ler mektebinde okumayı sökmemiş"tir. Hüseyin'in askerlikteki yüzbaşısı; "Siz adam değilsiniz, çocuklarınızı adam edin. Sürünmesin sizin gibi ezilmesin" demiştir (1.Böl. 7.Sek.). Köy ilkokulunu birincilikle bitiren oğlunun bu başarısı babayı umuda sürükler. Baba; "Allah yüzüme baktı, bu çocuk bir söktü okumayı" (1.Böl. 4.Sek.) der.

"Köşeyi dönme" yöntemlerinin geçerli olduğu büyük kent ortamında baba oğlunun "okuyup adam olma"sı yolunda direnmektedir, tuttuğu yol yanlış olsa da. (oğlunun parasız yatılı okuyabilmesi için ölümü göze alma çare olamaz, olmamıştır da, Ferhat köyüne geri döner).

Adam olmayı okumakla özdeş gören Cumhuriyet ideolojisinin, "köşeyi dönme" ideolojisiyle yer değiştirdiği, altı çizilerek gösterilmese de bazı görüntülerle izleyiciye hissettirilmektedir. Örneğin arabesk şarkıcının film seti, çocukların oyunlarında TV'nin Dallas dizisindeki kahramanları canlandırmaları, hapisanedeki çocuğun "Cüneyt abisi" gibi film çevirme isteği, söyleyen "mani"ler vb. Eğitim sistemindeki dengesizlik ve çarpıklık, günümüzün yaygın ve geçerli kültürü haline gelen arabesk olgusu ve bunların yanında köyünden oğlunu okutabilme umudu ile gelen bir babanın inatçı çabası.. Hüseyin bir türlü gerçeği göremez. Handaki diğer insanlar arasında gerçeği görebilenler de vardır. (film yalnızca okumakla, eğitimle sınıf atlanabileceği yolundaki ideoloji eleştirmiyor, kentteki gerçekler karşısında bunun Hüseyin gibi "yetersizlikler" ve "yoksulluklarla" dolu insanlar için bir düş olarak yok olup gideceğini gösteriyor).

Kuşçu; "Okuyanların hepsi cennete gitti" der ve sorar; "Cennet nerede? (1.Böl. 4.Sek.). Okumanın değerinin farkında olan, ama bunun yaşamsal olarak karşılığını somut bir şekilde göremeyen insanların yaşadığı çelişkiyi dile getirir.

Öteki seyyar satıcılar da Hüseyin'in bu isteğini alayla karşılırlar; Remzi; "Bunda da hiç akıl yok" Hamuş; "Okut okut saray yaptırır belki oğlan sana". Handaki çocuklar; "Okullu oldum, karnım doymuyor, cebim delik, okul beni sarmıyor" (3.Böl. 22.Sek.).

Hamuş; "Hayal bunların hepsi hayal. Sen nasıl okutursun bu oğlanı? Arabayı alsan da hergün satış yapsan da ne olacak? Bu sene okutursun, gelecek sene ne olacak? (4.Böl. 10.Sek.).

Sultan filminde öykülerini izlediğimiz karakterlerin, bir üst tabakaya geçme, sınıf atlama, daha iyi yaşama olanaklarına sahip olma yolunda beklentileri yansıtılmamıştır. Daha çok "elde olanlara kanaât etme" gibi bir tutum içinde oldukları söylenebilir. Yoksul olduklarını, daha üst tabakalardaki insanların yaşam standartlarına erişemeyeceklerini bilirler.

"Zenginler" sınıfı tarafından ezilip aşağılanmaktan hoşlanmadıklarını, hizmetlerini gördükleri bu tabakadan hiç değilse "insanca" davranışlar beklediklerini dile getirirler. Sultan evin hanımının üstüne nasıl yürüdüğünü anlatır. Hatice: "İyi yapmışsın kız, zengin milletine yüz verilmez. Adamın başına ederler" (2.Böl. 8.Sek.) der.

Kendi konumlarına göre bir üst seviyede gördükleri sınıf, sanayi işçileridir. Erkeklerin bir kısmı sanayi işçisi olarak çalışmaktadır. Kadınların beklentisi de aynı yöndedir; izni, sigortası, grevi gibi yasal hakları olan sanayii işçiliği.

Görüldüğü gibi, beklentiler kentin örgütlenmiş iş düzeyinde yer almaktan ibarettir. Bu işleri elde edebilmenin, "hizmet işleri"ni gören bu insanlara maddi ve manevi açıdan rahatlık ve güvenlik getireceği düşünülmektedir.

Gecekondu bölgesinde yaşayanların kentle bütünleşme olanaklarının sınırlılığını filmin şu sekanslarında görüyoruz; kent yaşamı içinde, sıradan işlerden birisi sayılabilecek "bir tatlıcı dükkanında-(Beyoğlu)- tatlı yemek" Kemal'in sözleri ile "sosyeteye karışmak"la eş tutulur. [Kemal: arada bir böyle sosyeteye karışmak lazım. Hele bir evlenelim göstereceğim sana dünyayı" (3.Böl. 14.Sek.)].

Sultan'da (1978) gecekonducularda yaşayanların kendi sınıfsal konumları ile ilgili tutum ve davranışları daha çok şu eğilimi yansıtmaktadır; gecekonduculular kentin daha üst tabakalarında geçmek değil, zorlukla elde ettikleri, var olan durumlarını koruma çabasındadırlar. Yaşamlarındaki en önemli iki temel sorun iş ve konut sahibi olabilmek ve konutlarının ellerinden alınmasını (yıkılması) önlemektir. Bu sorunlar onların "kente tutunabilme" uğraşdır ve kentteki diğer toplumsal katmanların yaşamı ile ilgilenecek durumda değildirler. İçlerinde bu genel eğilimden sayılan ve görelî olarak bir üst tabakaya geçmiş izlenimini veren Muhtar ve oğlu Kemal'i "beyzâde" olarak görürler. Muhtarın girişimciliği, onun kendi toplumsal kümesi içinde daha üstte yer almasını sağlamışsa da

bunu sınıf değiştirme olarak yorumlamak mümkün değildir.

**Bir Avuç Cennet** (1985)'te göç eden aile kendi toplumsal konumlarının -bir konum onlara kentin alt tabakasında olsun bir yer edinme olanağı tanımamaktadır- bilincindedir. Daha st sosyo-ekonomik sınıfta yer almak değil, sadece "geçinebilmek" abasındadırlar. Bu durumlarının değişebilme olasılığı henüz uzak görünse de, koşulların değişmesi ile, umut ve isteklerinde değişeceği belli olmaktadır. Gelecek ile ilgili beklentiler, bir konut elde edebilme ve kentli gibi tüketebilme üzerinedir. Kamil henüz bir konut bulamazken TV almaktan söz eder. Olumsuz ve zor Şartları kent yaşamının güçlüğünün doğal bir sonucu olarak görüp, bu yaşam tarzını benimsemişlerdir.

Bu ailedeki ikinci kuşak, yani çocuklar için durum daha değişiktir. Cevat kendisi gibi dar gelirli olan mahalle çocukları ile ilişki kurarken, sınıfsal çelişkilerin varlığını da keşfeder. Üst tabakadan yaşıtı bir kızla arkadaşlık kurmaya çalışırken kendi sosyal konumunu aşma isteğini de gösterir. Köy yaşamı ile kent yaşamı arasındaki farkı anne ve babasından daha çabuk keşfeder. Köye geri dönmeme konusunda büyüklerinden daha baskın bir istek taşır.

#### b. Iř/alışma Sorunları

İncelenen filmlerde göç edenlerin kentte çalışma olanağı buldukları işler Şunlardır: otomobil tamirciliği, hamallık, dolmuş khyalığı, gecekondular komisyonculuğu, müteahhitlik, Őfrlk (minibüs, taksi), seyyar satıcılık, hizmetçilik (ev işleri), sanayi işçiliği, kamu sektöründe işçilik, muhtarlık.

Göç edenlerin kentteki iş/meslek gruplandırmalarında birini ötekinden ayırdetmenin, aralarında kesin çizgiler çizmenin g olduğu görülmektedir. Toplumsal araştırmaların bir çoğunda kullanılan iş-g sınıflandırmaları, gerçek tanımlamaları zorlaştıran bir karmaşıklıktadır. "Marjinal" adı verilen (bazı araştırmacıların sıklıkla kullandığı) kesimi

oluşturan mesleklerin neler olduğu da iyi aydınlatılmış değildir. Kapıcılık, odacılık, hizmetçilik, işportacılık (seyyar satıcılık), taşıyıcılık (hamallık), ayakkabı boyacılığı, eskicilik vb. işler "marjinal" işler olarak tanımlanmaktadır. Bunlardan bir kısmı küçük esnaf ve düz işçi grubu içinde de değerlendirilmektedir.<sup>6</sup>

Yukarıda sıralanan marjinal gruba ait işlerde aslında hizmet işlerinin egemen olduğu bellidir. Bu bakımdan bütün bu işlere genel olarak "hizmet kesimi"de denilmektedir. Bunların tanımlanmasında belirleyici olan; hepsinin de örgütlü ve çağdaş olmayan, belirsiz ve güvencesiz işler olmalarıdır. Ayrıca belli bir beceri, eğitim, nitelik de gerektirmemektedirler.<sup>7</sup>

Türkiye'de kentleşme olgusunun gelişimi ile işgücünün; yüzde 5-10'nun tarımda yüzde 30-40'nın sanayide ve yüzde 50-60'nın hizmet sektörlerinde çalıştığı yeni bir işgücü yapısı oluşmuştur.<sup>8</sup> Marjinal hizmet sektöründeki aşırı gelişme, "tarımdaki gizli işsizliğin kentlere taşınması, kırsal alanlardaki yoksulluğun kentlerdeki yoksulluğa dönüşmesi" şeklinde değerlendirilmekte, sağlıksız, gecekondusal bir kentleşmenin de göstergesi olarak nitelendirilmektedir.<sup>9</sup>

Araştırmada örneklem olarak alınan filmlerde iş ve çalışma durumu ile ilgili veriler, yukarıda sözü edilen toplumsal gerçeklerle uyuşmakta, toplumun iş gücü yapısı ile ilgili var olan durumu yansıtmaktadır. **Gurbet Kuşları** (1964)'ındaki (sermaye sahibi ve belirli bir zenaâti (oto tamirciliği) olan film karakterlerinin dışında, diğer filmlerde göç eden insanların çoğunluğunun marjinal-hizmet işlerinde çalıştıkları ortaya çıkmıştır. Bu işler hamallık, dolmuş kâhyalığı, seyyar satıcılık, hizmetçilik (ev), garsonluk vb. işlerdir. Sanayi işçisi olarak çalışan film karakterlerinin

<sup>6</sup> R.Keleş, "Türkiye'de Konut ...", s. 192.

<sup>7</sup> Tefik Çavdar; "İşsizliğin ...", s. 1171.

<sup>8</sup> Nusret Ekin, **Hızlı Şehirleşmenin Sosyo-Ekonomik Etkileri**, Siyasal ve Sosyal Araştırmalar Vakfı, İstanbul, 1986, s. 77.

<sup>9</sup> R.Keleş, A.k., s. 193.

sayısı diğerlerine oranla azdır. *Bitmeyen Yol* (1965)'de bir kişi, *Düğün* (1973)'de iki kişi. *At* (1983) ve *Bir Avuç Cennet* (1985)'de sanayi işçisi kimliğinde film karakterleri yoktur.

*Bitmeyen Yol* ve *Düğün*'de sanayi işçisi olarak görülen film karakterleri kadınlardır. Aynı filmlerde, erkekler bu tür bir işe girme konusunda istekli değildirler. *Düğün*'de Urfa'lı Halil'in "iflah edermi işçilik?" (3.Böl. 21.Sek.) sözleri ile belirttiği gibi, iş bulma ile ilgili beklentiler, "sermaye sahibi olup kendi işini kurma" yönündedir.

Sürekli bir işe sahip olmama, gelecek için güvence isteği, göç edenlerin kendilerine ait bir işyerine sahip olma eğilimlerini kuvvetlendirmektedir. Bu eğilimlerin altında, köylülüğün devam etmekte olan, "kendi başına buyrukluk" ve "küçük üretici ideolojisi"nin yattığı da söylenmektedir.<sup>10</sup>

*Düğün* filmi göç edenlerin bu yöndeki eğilimlerini yansıtmaktadır. eski elbise satıcısı Halil, seyyar satıcılıktan, küçük esnaflığa geçmeyi düşler. Bunun için gerekli sermayeyi bulabilmek uğruna aile üyelerinden beklenen özveriler giderek artar. Kızkardeşler başlık parası için evlendirirler, küçük kardeş ağabeyin suçunu üstlenerek hapse girer (ağabey tutuklanırsa kazançları azalacaktır). Bu ailede örneği görüldüğü gibi esnaflığa geçerek toplumsal tabakalar içinde daha üstlerde yer alma özleminin gerçekleşmesi oldukça zordur. Aile üyelerinin birbirlerinin güvencesi olarak, birarada bulunmaları ve çalışmalarından başka desteği olmayan bu çabalar, zamanla etkinliğini kaybedecek, ailenin manevi değerleri sarsıntıya uğrayacaktır.

Türkiye'de 1965'den sonra tüketim ve ara malları sanayilerinde işyeri sayısı, buralarda çalışan nüfus ve bunların ulusal gelire yaptıkları katkı açısından önemli gelişmeler olduğu kabul edilmektedir. Ancak bu gelişme, kentlere olan hızlı nüfus akınları karşısında işsizlik olgusunu ortadan kaldıracak bir biçim ve tempoda görünmemektedir. İç göç filmlerinde

<sup>10</sup> Tefik Çavdar, A.k., s. 1175.

1960'lı yıllardan 1980'lere gelindiğinde, kentlerde çalışma olanaklarının yetersizliğinin devam ettiği saptanmıştır. Göç eden insanların kente iş bulma konusunda karşılaştıkları güçlükler, en geniş şekli ile **Bitmeyen Yol** filminde yer almaktadır.

Geldikleri köyün "topraksız tarım işçileri", kentte "vasıfsız işgücü"nden başka bir şey değildir. "Önlerine ne çıkarsa" ya da "nerede ne iş bulurlarsa" öyle çalışacaklardır. Bu düşünce şekli ile iş arama yollarını da bilemezler.

Ahmet İstanbul'un çeşitli yerlerinde (sanayi çarşısı, inşaatlar, araba tamircileri, vb.) dolaşır (II.Böl. 4.Sek.). Her yaştan; genç, çocuk, yaşlı, insanların çalışmalarını izler. Gördükleri onu umutlandırır. Köyünde olmayan, kentsel yaşamın yarattığı (aslında geçici ve güvencesi olmayan) bu işleri, kendisi için bir fırsat olarak görür. Çünkü kendi köyünde toprağı olmayanlar için bu tür yollardan para kazanma olanağı yoktur.

**Bitmeyen Yol**'da köylüler, sonunda bir şantiyede kum taşımacılığı işini bulurlar. Filmin bu bölümünde, kentte iş arayan örgütsüz, sermayesiz, niteliksiz insan sayısının çokluğu ve bu insanların, işin ne olduğunu sormadan kabul edecek, üstelik hakarete uğramayı da göze alabilecek umarsızlıkta olduğu vurgulanmaktadır; bir meydana toplanan işsiz insanlar işçi arayan bir kamyonun gelmesi ile, birbirini ezerek kamyonu binmeye çalışır. Bu karmaşa, aslında yirmi işçi arayan işçibaşının polis çağırması ile yatıştır. "Biz yirmi kişi adam lâzım dedik, bu ayların tekmihi birden saldırdılar" diyen işçibaşı, polisin uyarılarına rağmen istediği adamları, azarlayarak, küfrederek seçer. "Bunlara böyle davranmak lâzım" der (3.Böl. 8.Sek.).

Kamyonu binmeyi başaran (aralarında Ahmet ve diğer köylüler de vardır)lar bu kötü davranıştan şikayetçi değildir, iş bulabildikleri için sevinçli görünmektedirler. Bu filmde işveren (ve onun temsilcileri) kentteki köylülerin yarattığı işgücünü kendi çıkarları doğrultusunda kullanan, onları sömüren ve ezen bir toplumsal sınıf olarak

yansıtılmaktadır. Kentteki iş yaşamında egemen olan bu tabakaya ait insanların, kentteki köylüleri "istenilmeyen ancak gerektiğinde ucuza kullanılan bir işgücü" olarak gördüğü yansıtılmaktadır. Bu sahnelerdeki diyaloglar şu şekildedir; İşçibaşı: "De gidinin tembelleri, inin aşağıya, alık alık bakmayın, davranın", İşveren: "Çalışın be adamlar, gölge gibi dolaşmayın", İşçibaşı: "Çalışın be taş vermeyeceğiz size" (3.Böl. 9. ve 10. Sek.). İşveren: "Bunlar köylü kısmı, ne sendikaları var ne de sigortaları, başlarını susturur, geri kalanını hallederiz." Köylüler çalışma koşulları ile ilgili haklarını ne tür yollarla isteyeceklerini bilemezler. Aldıkları ücretin kendilerine daha önce söylenenden az olduğunu görünce karşı çıkmak isteyene, işçibaşının cevabı şu olur: "Beğenmeyene işte kapı, burada iş çok değil mi, yatağı yorganı yüklenip gelirsiniz" (3.Böl. 12.Sek.).

Göç eden köylüler, kendi köylerindeki kapalı dünyalarında görmedikleri pek çok şeye hayretle bakmaktadırlar. Şantiyede kum taşıyan vinç çalışmaya başlayınca, pek çok işçinin işini tek başına gören bu makinayı da inanılmaz bir şeymiş gibi seyrederek. Vinç bozulup yere düşer ve bir işçi yaralanır. İşverenin tepkisi şu olur: "Onlara bir şey olmaz, olan bizim paralara oldu" (4.Böl. 2.Sek.).

Bütün bunlara rağmen iş bitip paralarını aldıklarında köylüler memnundur. İçlerinden Hasan: "Ne iyi ettik de köyde kalmadık. Bak .. sermaye sahibi oluverdik Allahın izniyle. Yolumuz açık gayri. Vehbi Koç bile bakkallıkla başlamış, büyük adam oluvermiş, sıra bizde (4.Böl. 5.Sek.) der.

Köylülerin bu iyimserliği daha sonraki yıllara ait iç göç filmlerinde görünmemektedir. Düğün'de, Sultan'da, At'da ve Bir Avuç Cennet'te göç eden insanların gelecek beklentileri daha gerçekçi özlemleri yansıtmaktadır.

Düğün'de, kentteki güçlüklerin bilincinde olan insanlar, bu güçlükleri aşip geçmenin yollarını ararken, yiğitlik, akıl, cesaret gibi niteliklerin gerekliliğine inanırlar: "Bildiğin orman şu İstanbul. Ağaç denizi değil,

insan denizi. Kolay mı belledin insan denizini yırtıp geçmeyi? Burası yiğidin harman olduğu yer" (1.Böl. 4.Sek.). Göç edenlerin direçli kararlılığı, **Düğün**'de Zelha şu sözleri ile anlatır: "Ağam ... Halil'im, dönmek ne sözdür? Şu İstanbul'un toprağında bir bize ayak basacak yer kalmamıştır öyle mi? .. Daha çok adam alır İstanbul. Lâkin böyle yürek ister. O yürek de bizde vardır evvel Allahım ... Harran'ın dikenini bodur olur lâkin yapıştığı yerden kolay sökülmez" (1.Böl. 4.Sek.).

**Sultan**'da iş ve çalışma sorunları insanların günlük yaşamlarının bir parçası ve sıradan olaylar olarak yansıtılmaktadır. Gecekonducular, çalışma koşullarının güçlüğünden zaman zaman yakınırırlar. Ancak genel tutumları "elde olanla yetinme" şeklindedir. Başka işler yapıp, ek gelir kaynakları yaratmak, yaşam standartlarını yükseltebilmek uğruna çaba göstermezler.

**Sultan**'da bu tutumun tersine hareket eden film karakteri Muhtar'dır. Bir bakıma **Gurbet Kuşları**'ndaki Heybeci'nin benzeri olan Muhtar, ait olduğu toplumsal küme içinde "üst"lerde yer almayı başarmış bir tiptir. Kendisine maddi kaynaklar yaratmanın yollarını arar. Oğluna da şu öğütleri verir: "Ben senin yaşındayken gecemi gündüzümü bilmezdim. Eşşek gibi çalışırdım. Beni buraya boşuna muhtar yapmadılar. Bak yaşıma, saçıma ak düştü hâlâ iş peşindeyim (eli ile para işareti yapar)" (1.Böl. 12.Sek.). **Sultan**, **Gurbet Kuşları**'nın tersine Muhtar kişiliğindeki insanları "olumlu" olarak yansıtmamaktadır. "Bireysel çabalar para ve göç sağlayabilir. Ancak böyleleri, kendi çıkarlarını çevresindekileri zarara uğratacak şekilde kullanmamalıdır" görüşü iletilmektedir.

**At**'da çevresinden farklı bir takım girişimlerde bulunan bazı film karakterleri de olumsuz kişilikler olarak yansıtılmaktadır. Seyyar satıcıların kaldığı handa giyimi, davranışları ile diğerlerinden ayrılan "Şapkacı" bunlardan biridir. Yaptığı işlerden biri de yoksul insanların ölümlerini tıp fakültesine satmaktır. Birgün kazandığı para ile handa kalanlara bir tepsi

baklava getirir, yemeleri için davet eder. Diğerleri "ölü avcısı" dedikleri Şapkalı'nın bu davetini kabul etmez. Şapkalı tek başına tepsideki baklavaları bitirir (3.Böl. 14.Sek.).

At filminin yapım yılı olan 1983, iç göç sürecinin de en yoğun olarak yaşandığı bir dönemdir. 1970'li yıllara ait film örneklerinde de görülen marjinal işlerin 1980'li yıllardaki görünümü olayın ne denli karmaşıklaştığını sergilemektedir. Kente göç edenlerin kentte karşılana çıkan güçlülere bir başkası eklenmiştir. Gelenlerin sayısı o kadar çoktur ki, hepsi ekmeklerini aynı "aslanın ağzından" almak ve önce birbirlerine karşı savaşmak zorundadırlar.

Kentin sokaklarını, alışverişin en çok olduğu meydanları aralarında paylaşan, para vermeyeni kendi içine almayan ve buralarda satış yapmasına da izin vermeyen bir tür "seyyar satıcılar mafyası" vardır. Bu mafyaya girebilmek için gerekli paradan yoksun olanlar için geriye kalan yerlerde satış yapmak, belediye ekiplerine yakalanma korkusu içinde bir kaçıp-kovalamacadır. Bazen önlerinde durdukları dükkan sahipleri tarafından da kovulurlar; Selim; "adam haklı dükkanı var. Öyle ya bir dükkanın olacak .. Böyle kaç kovalan, dön dolaş, hiç bir yerde komazlar adamı (3.Böl. 4.Sek.).

Hüseyin için, nasıl yürüdüğünün farkında değildir. Yabancı olduğu kent ortamında, iş-ekmek elde etmenin nasıl bir düzene göre işlediğini anlayamaz. Yetiştığı yörenin kırsal değerlerine ters düşen ilişkileri çözemez. Selim'e sorar; "En birinci satış burada, biz de yerleşsek", Selim; "Sen aklını mı oynattın emmioğlu? Bunları gördün mü bir kilometre açıktan gideceksin ..." Hüseyin saflıkla sorar; "Hükümetten yazılı kağıtları mı var? Selim; "Ağa kısmı yalnız köyde mi olur? Sen öyle mi sanırsın. İstanbul'da en alâsı var, heryeri bölüşmüşler" (3.Böl. 12.Sek.).

Kırsal bölgelerde bir ölçüde sürüp giden "ağalık/yanaşmalık" ilişkisinin benzerleri büyük kentlerde de yaşanmaktadır. Ekonomik güç ve kaba kuvvetin birleşmesi, bunun tersi durumunda olanları ezmekte,

ezilenler karşı koyamadıkları bu güce ya boyun eğmekte -para verip çeteye girerek- ya da dışlanmaktadırlar.

Hüseyin'in kentteki insan ilişkileri hakkında verileri henüz azdır. Daha kurnaz olmayı -böyle olması onu tehlikelerden koruyacaktır- kendi çıkarını kollamayı da beceremez. Hüseyin; "Ağaya desem, çocuk okuyacak desem. Beni de aralarına alsalar, çocuğun sevabına.." (Aynı).

Seyyar satıcılar arasında çocuklar da vardır. Kimsesiz olan bu çocuklar en olumsuz koşullarda yaşamaktadır. Karınlarını bile zor doyuran bu çocuklar perişan görünüşleri ile her yerden kovulmaktadır. Kendileri ile ilgilenecek hiç kimselerin olmayışı ve yoksulluk onları kolayca suçla itmektedir. Bazen ufak hırsızlıklar yaparlar, bazen de dilencilik. **Bir Avuç Cennet**'te de çocuklar sahip olamadıkları şeyleri örneğin; bisiklet, hırsızlıkla elde edebileceklerini düşünürler. Bu filmde baba, oğlunun kentte karşılaşılabileceklerini önceden sezip şunları söylemektedir; "Bir iş bulalım da harçlığını çakırsın. Boş gezenin şeytanı bol olurmuş" (2.Böl. 3.Sek.).

Kentteki ikinci ya da üçüncü kuşakların, anne ve babalarından daha değişik beklentileri olmaktadır. Yetişkin kuşağın iş bulma, çalışma konusunda çocukları ile çatıştığı, eğitimleri yarım kalmış ise gelecekleri için endişe duyulduğunun örnekleri filmlerde yansıtılmaktadır. Örneğin; **Sultan**'in tamircide çalışan ve sık sık işten kaçan oğlu Fedai, aslında futbolcu olmak ister. Annesine göre bu boş hayaldir, çocuğu ya tamirci çırağı olacaktır ya da işsiz bir serseri (2.Böl. 2.Sek.).

Göç edenlerin, kentte çalışma olanağı bulduğu işler arasında, evlerdeki temizlik işlerinin oranı oldukça yüksektir. Kadınlar, evin gelirine katkıda bulunmak için en kolay şekilde bu işi elde edebilmekte ve mecbur kalarak yaptıkları bu işten zaman zaman şikayet etmektedirler. Bu arada hizmetçiliği onur kırıcı bir iş olarak görme eğilimi de yaygındır.

Örneğin; **Düğün**'de Zelha, Cemile'nin ev işlerinde çalışmasına karşı çıkar. Kocası Yaşar sorar; "Çalışmak ayıp mı?" Zelha; "Cemile çalışmıştır. lâkin fabrikada, el hizmetinde değil" (3.Böl. 7.Sek.).

**Bitmeyen Yol'daki Fatma** da "elin işini yapmak"tan bıkmıştır. Çalıştığı evin hanımı ile kendisini kıyaslaması, onun sınıf atlama özelemlerini artırmakta ve mutsuz etmektedir. Bu özelemlerine kavuşabilmek için kötü yola düşmeyi bile kabullenebileceğini söyler.

**Sultan'da** hizmetçiliğe giden kadınların şikayetleri hem çalışmanın güçlüğünden hem de insanca davranışlar görememektendir. Bunun dışında daha üst tabakalara ait yaşam biçimine özlem duyduklarını belirtmezler. Sultan; "Akşama kadar beyzâdelerin hizmetinde çalış dur" der, Melek yaptıkları işi şöyle tanımlar; "Bizimki hizmetçilik değil, düpedüz eşşeklik" (1.Böl. 16.Sek.). Sultan bazen kendisine emir veren, yaptığı işi beğenmeyen hanımına kızar, yerdeki kovaya tekme atar, kadının üstüne yürür (1.Böl. 3.Sek.). Arkadaşları yaptığı işi onaylar; "İyi yapmışsın kız, zengin millete yüz vermeye gelmez" (2.Böl. 8.Sek.).

**Sultan'daki** temizlikçi kadınların özelemleri, bir sanayi işçisi olabilmektir. Kendi durumları ile kıyaslayınca sanayi işçiliğini daha rahat, güvenli ve manevi açıdan tatmin edici bulurlar. Melek kendi çevrelerinde böyle bir işi bulabilen tanıdığından şöyle söz eder; "En iyisini Nezahat'in kızı yaptı. El kapısında hizmetçilik edeceğine işçi olurum dedi. İzni var, sigortası var, istediği zaman yapıyor grevini.." (1.Böl. 16.Sek.).

Göç eden insanların kentte iş ararken başvurdukları yöntemler 1964'den 1985'e değişmemiştir. **Bitmeyen Yol'un** (1965) köylüleri nasıl gelir gelmez hemşehrilerinin oturduğu mahallenin kahvecisini bulurlarsa, **Düğün'de** (1973), **At'da** (1983) ve **Bir Avuç Cennet'te** (1985) de benzeri davranışları görürüz.

Kentteki akraba ve hemşehriler, göç edenlerin kentteki iş bulma uğraşlarında neredeyse tek güvenceleri olmaktadır. Bu da işe yaramazsa, çeşitli işyerleri dolaşarak iş aranmaktadır.

Filmlerimizde, İş ve İşçi Bulma Kurumu'na başvurarak iş arayan sadece bir film karakteri görülmektedir (**Gurbet Kuşları'nda** Selim, **Almanya'ya** gitmek için bu kuruma başvurur, ama bunu gerçekleştirmez).

Bitmeyen Yol'da ise İş ve İşçi Bulma Kurumu'nun önünden geçerken, bekleyen kalabalığa şaşkınlıkla bakan köylünün, belli ki bu kurumdan hiç haberi yoktur.

Daha sonraki filmlerde ise bu yolla iş bulma girişimi görünmemektedir.

Kırsal yörenin yüz-yüze kişisel ilişkiler düzenine alışmış köylüler, kentte de bu değerlerini sürdürmektedir. Köylülerin iş arama ile ilgili değerler sisteminin değişmemiş olması, bir yandan köylülüğün kentte de sürdüğünü gösterirken, bir yandan da kentte modern çalışma düzenine ait anonim organizasyonların (örgütler, dernekler) yetersizliği ve işlevsizliği ile ilgili gerçeği de akla getirmektedir.

Göç edenlerin kentteki işlerini nasıl buldukları sorusu ile ilgili veriler de, bir işyerinden diğerine başvurarak bulanların sayısının yüzde 75, akrabalık, hemşehrilik veya bunların buldukları kahveler gibi toplumsal dayanışma örgütlerinden yararlananların sayısının yüzde 20, İş ve İşçi bulma kurumu aracılığı ile iş bulanların sayısının ise sadece yüzde 1 oranında olduğu görülmektedir.<sup>11</sup>

Filmlerimizde yansımaları bulduğumuz iş bulma ile ilgili veriler de aynı doğrultudadır.

Erkeklerin kadınların çalışma yaşamına katılması ile ilgili görüş ve tutumlarında, 1964'den 1985'e, değişen ve değişmeyenleri şöyle değerlendirebiliriz; 1964'deki Maraş'lı ailenin kadın üyelerinin dışarda çalışmasının sözü bile edilmemektedir. Kadınlar ev işleri, evin düzeni ile sınırlı ve sorumludurlar. Daha sonraki filmlerde kadınların fabrika işçisi ve hizmetçi olarak çalıştıkları görülmektedir. Çalışan kadınların (özellikle 1970'li yıllara ait filmlerde) sayısının artmasına, ekonomik koşulların güçlüğü, aile gelirine bütün üyelerin çalışarak katılma gerekliliği neden olmuştur diyebiliriz. Buna karşılık erkeklerin ekonomik yaşamda ve aile içindeki etkin rollerinde bir değişme olmamıştır. Kadınlar dışarda çalışsalar da

<sup>11</sup> B.Tolan, Büyük Kent Sorunlarına ..., s. 45.

kazandıklarını ağabeylerine ya da kocalarına teslim etmektedir. Bu bağımlı konumdan sıyrılabilen kadın karakter görülmemektedir.

Erkeklerin kadının dışarda çalışmasını ekonomik güçlük karşısında onayladığı, ancak "bu zorunluluk ortadan kalkarsa, çalışmamasından yana olacağı ve tutumunu değiştirebileceğini filmlerde görmek mümkün. Örneğin; *Bitmeyen Yol*'da işinden kovulan Cemile'ye Ahmet; "Ben varım ardında hiç korkma, böylesi daha iyi" der, *Düğün*'de Yaşar "Onyed bin lira başlık parası saydığı Cemile'yi bu borcu ödetene kadar çalıştıracağını" söyler, *Sultan*'da Kemal, Sultan'la evlendikten sonra ona hizmetçilik yaptırmayacağına söz verir.

### c. Göç Edenlerin Yaşama Alanları ve Kentsel Mekânlarla İlişkileri

İstanbul'un 1964'den, 1985'e, gerek kentsel birimler (mahalle meydan, iş/alış-veriş/eğlence yerleri vb.)i gerek özel yaşama alanları (konutlar) ile mekânsal bir bütün olarak açıkça gözlemlenebilen değişimler geçirdiği görülmektedir.

*Gurbet Kuşları*'nda (1964), geleneksel ve batılılaşmış İstanbul'un, ekonomik farklılıkları ve statü ayrımını yansıtan, farklı nitelikte nüfusu barındıran ve birbirleri ile bütünlük teşkil etmeyen, öteden beri var olan ikili yapısı yansıtılmaktadır.

Kentin esnaf ve zenaâtkârlarının, levantenlerin yaşadığı semt ve mahalleler (Kurtuluş, Tarlabası, Süleymaniye) ile bürokratların, üst gelir grubuna ati kişilerin (meslek ayrımı belli değildir, pavyonda çalışan bir kadın (Naciye)ın evi ile, zengin bir ailenin evi arasında fark yoktur) yaşadığı (Nişantaşı, Maçka) semtleri bu filmde görmekteyiz.

Göç eden aile kentin bu eski yapısı içinde farklı bir yerleşme biçimi oluşturmamakta, geleneksel İstanbul'un eski -bir zamanlar gelişkin-semtlerinden olan Süleymaniye'ye yerleşmektedir. Bu ailenin yaşama

biçimi, aynı semti paylaşan diğer insanlardan çok farklı değildir. Uyum sağlama ve kent tarafından özümsemeleri kolayca gerçekleşebilir olarak görünmektedir.

**Gurbet Kuşları**'nda geleneksel ve batılılaşmış İstanbul'un arasında gecekondunun varlığına az ölçüde yer verilmiştir. Öykünün geçtiği mekânların, gecekondu bölgeleri ile ilgisi yoktur. Maraş'lı Kemal, kentli kız arkadaşı ile birlikte gecekondulara uzaktan bakar (3.Böl. 32.Sek.). Her ikisinin de yaşama biçim ve alışkanlıkları, gecekondularda oturanlardan farklıdır.

Gecekondular, film içinde sadece bir kez; genel/uzak çekimde görünür; kamera yaklaşmaz, uzaktan izler. Filmin yapım yılı olan 1964'den bir sonraki yıla ait (1965) sayısal veriler, gecekondu alanlarında yaşayanların toplam kentsel nüfusa oranının İstanbul için yüzde 45 olduğunu göstermektedir.<sup>12</sup> Söz konusu yıllarda, İstanbul nüfusunun yarısına yakın sayıda insanın gecekondu bölgelerinde yaşaması bu olgunun göz ardı edilemeyecek boyutta olduğunu göstermektedir.

Böyle olmasına karşın, Türk sinemasının iç göç olgusuna sorunsal olarak yaklaşıp, bu olguyu konu edindiği ilk filmi olan **Gurbet Kuşları**'nda, göç edenlerin yaşam alanları olarak gecekondu mekânını değil, kenar mahalle içinde bir eski İstanbul evini görmekteyiz. Bu filmde kente göç eden insanların, diğer filmlerimizdeki karakterlerden belli bazı farkları vardır. **Gurbet Kuşları**'ndaki aile, parasal birikimi olan, oturacağı konutu, işliği önceden belirleyen ve önceden para yatırabilen bir ailedir, köyden değil, başka bir kentten (Maraş) gelmektedir. **Gurbet Kuşları**, mekânsal bir bütün olarak seyirciye batılı kenti sunmaktadır, yeni gelenler- kent tarafından dışlanmış değildir, onun içinde yer alabilir konumda yansıtılmaktadır.

**Gurbet Kuşları**'ndan sonraki diğer filmlerde, göçenlerin kentteki yaşam alanları ve kentsel mekânlarla ilişkilerinde "kenar mahalle" ya da

<sup>12</sup> Barlas Tolun, *Büyük Kent Sorunlarına ...*, s. 37.

"geleneksel (eski) kent" görülmemektedir. Köyden kente göçenler ya (geçici olarak) kahve, han gibi yerlere (Bitmeyen Yol 1965) At (1983), ya gecekondulara (Düğün 1973, Sultan 1978) ya da bunlardan hiç birini elde etme fırsatını bulamayarak "eski bir hurda otobüse" (Bir Avuç Cennet 1985) yerleşmektedirler.

Büyük kentin geleneksel/batılaşmış şeklinde var olan eski yapısının, 1964'den 1985'e nitelik değiştirdiği görülmektedir. Geleneksel mahalleler, sayısal önemlerini ve kentin toplumsal hayatında ağırlıklarını yitirmiş, bunların yerini "gecekondu mahalleleri" almıştır.

Bitmeyen Yol'(1965)un gecekonduları belediye hizmetlerinden yoksun (yol, su, elektrik), kentle ulaşım bağlantısı olmayan, buna karşılık oldukça geniş bir araziye yayılan, çok sayıda insanı barındıran yerlerdir. Bu filmde, gecekondu/batılı kent çelişkisinin mekânsal boyuttaki yansımaları görülmektedir. Bir yanda, teneke damlı, briketten derme-çatma evler, tozlu, topraklı yollar diğer yanda, yüksek, modern binalar, işyerleri, barok eşyalarla döşenmiş apartman daireleri, gece klüpleri vb. Bunların arasındaki fark öylesine kesindir ki, gecekondunun batılı kente katılma/bütünleşme olasılığını düşündürecek hiç bir veri yoktur.

Bitmeyen Yol'da gecekonduların varlığı ve önemi ile ilgili yansımalar vardır, ancak bundan daha baskın "batılı kent" görüntüleri ile filmde asıl vurgulanmak istenen, gecekondunun sorunları değil, kentin çekiciliğidir.

Büyük kent; kalabalık ana caddeleri, uygar görünümlü insanları, kadın ve erkeklerin bir arada oldukları gezinti yerleri, klüpler, parklar, müzeler, tarihi eserlerle "kimliği"ni -henüz- korumaktadır. Köyden gelenlerin şaşkınlık ve hayranlıkla izlediği bu görüntüler, kentin "yaşanacak bir yer olarak" çekici özelliklerini vurgulamaktadır.

1964 ve 1965 yılına ait film örneklerinde görülen "büyük kentin çekici atmosferi" 1970 ve 1980'li yıllara ait filmlerde görülmez. Büyük kent İstanbul, içinde barındırdığı insanlar, mekânsal dokusu, sorunları ile daha

değişik bir görünümüdür. Yok olan şey, kentin köyden gelen insana şaşır-  
tıcı gelen "toplumsal kimliği"dir. 1960'lı yıllara ait örneklerde, göç edenler-  
le bütünleşmeyi reddeden, çevre/insan, insan/insan ilişkileri, mekânsal  
düzenlemeler ve bir yaşam biçimi olarak "kent kültürü" varlığını ve  
ağırlığını hissettirmektedir. Bir anlamda göçenlerin kentte karşılaştıkları  
güçlükler içinde en zorlu olanı, bazen yenilgiye uğrayıp geriye dönmenin  
nedeni de "kent kültürü"nü bu baskın nitelikleridir. Köyden gelenlerin  
karşısına "uyum sağlama ve bütünleşme engeli olarak çıkan "kent kültürü",  
1970 ve 1980'li yıllara ait filmlerde yoktur. Aslında, bu filmlerde batılı me-  
kânları ya da insanları ile "kent" yoktur.

Düğün (1973) filminin temel mekânları, İstanbul'un değişen görü-  
nümünü oldukça iyi yansıtmaktadır; Eminönü, Sirkeci gibi hemen her türlü  
işporta malının satıldığı yoğun kalabalık içindeki semtler, Aksaray'da Ana-  
doluların konakladığı bir otel, gecekondu mahallesi, bu mahallenin kasap,  
sebzeci gibi dükkanları ...

Kimin gerçek kentli olduğunu ayırdetmek artık güçtür. Kentin (insa-  
nı ve mekânı ile birlikte) kültürel yapısında, çoğunluğunu Anadolu'dan  
göç edenlerin oluşturduğu karmaşık, "arabesk" bir yaşam biçiminin izlerini  
görülmektedir.

Sultan'(1978)da, gecekondu bölgesinin dışında, kentin diğer semt ve  
mekânları; çalışmak için gidilen evler, nikah işlemleri için gidilen nikah  
dairesidir. Bir de Beyoğlu'nda bir tatlıcı dükkanı vardır ki, kahramanlar  
buraya gelmekle "sosyeteye karışmış olma" düşüncesini bile taşımak-  
tadırlar.

Göç edenlerin oluşturduğu gecekondu bölgelerinin kentle ilişkileri  
son derece sınırlıdır. Kentin kenarlarındaki yaşamları, bu mekânın sundu-  
ğu olanaklarla çerçevelenmiş görünmektedir.

At (1983)'da görülen; İstanbul'un bilinmeyen bir yüzünün, (aslında  
varlıkları kentlilerce çoktan alışılmış olan, alış-veriş gereksiniminin

giderilmesinde büyük ölçüde payları olan) seyyar satıcıların dünyasıdır.

Kentin üst gelir grubuna ait Bebek, Tarabya gibi semtlerinin, çocuk parkı, deniz kıyısında kır kahvesi vb. mekânlarının anlamı, bu insanlar için diğer toplumsal katmanlardaki insanlardan daha farklıdır. Seyyar satıcı olmak, müşteri nerede çoksa orada bulunmayı gerektirdiğinden, bu arada belediye zabıtalalarına yakalanmama endişesi de duyduklarından, satıcılar sürekli dolaşmaktadırlar. Kenti onların gözü ile yansıtan görüntülerde, diğer film örneklerimizde görmediğimiz biçimde; acımasız, insancıl değerleri kalmamış ezen ve zayıf olanı küçümseyen bir büyük kent imajı ortaya çıkmaktadır. Örneğin; bir banka önünde oynamak satıcı çocuklar için olanaksızdır, kovulurlar. Aynı şekilde önünde durdukları dükkan sahibi tarafından da kovulurlar. Kentlilerle birlikte oldukları kır gazinosu, çocuk parkı, onların kentle bütünleşme duygusunu yaşadıkları ender yerlerdendir. Filmde köyden gelmiş bir satıcı olan Hüseyin, durmadan itilip ezildiği yerlerden sonra (bunlardan birisi bir devlet dairesi diğeri belediyedir) oğlunu diğer çocukları ile parkta oynarken görmekten büyük keyif alır.

Tarihsel sıralamada günümüze en yakın film olan **Bir Avuç Cennet**'(1985)de ise görülen mekânlar; boş bir arazi (çevresi yüksek apartmanlarla çevrili) hurda otobüs, demiryolu, çöp arazisi ve deniz kıyısıdır. Büyük kentin farklı gelir grupları ve toplumsal katmanlarına ait semt/mekânları ile alış-veriş, dinlenme, eğlenme gibi işlevleri gören mekânlarını göremeyiz. Bu filmde göç eden ailenin yaşama alanları ve kentle ilişkileri öylesine sınırlıdır ki, artık kendileri için yaşanabilir bir yere -bir avuç cennete- çevirdikleri hurda otobüs ve önündeki sebze bahçesinin dışına çıkmak olanaksız görünmektedir.

İstanbul büyük bir kent, bir metropol olarak giderek nüfusu artan, sürekli genişleyen bir kenttir. Son sayıma göre İstanbul'da 7.433.585 kişi yaşamaktadır.<sup>13</sup> Bu kadar kalabalık bir kentte, göç edenlerin kendilerine

<sup>13</sup> 1990 Genel Nüfus Sayımı Geçici Sonuçları, D.İ.E. İlgili yıl.

kiralama, satın alma ya da gecekondulaştırma yolu ile bir konut bulabilmelerinin maddi koşulları da giderek zorlaşmıştır.

**Bir Avuç Cennet**'de Kamil, kente daha önce göç etmiş bir arkadaşına şunları söyler: "Güvercinlerimiz var, satsak hurda (otobüs) da iyi para eder. Bir tarafa bir şey konduramaz mıyız?" Arkadaşı ise şöyle cevap verir: "Kuş parası ile, güvercin parası ile gecekondulaştırma mu yapılmış? Sıcak başınan vurmuş senin!..." (2.Böl. 11.Sek.).

Gecekondulaştırmanın bile maddi koşullarının ağırlaştığı bir ortamda, geriye dönmeyi de düşünmeyen insanların, çaresizlikle buldukları çözüm yolu, "hurda bir otobüsü konuta çevirmek" de olabilmektedir (**Bir Avuç Cennet**'in öyküsü bir gazete haberinden yola çıkılarak oluşturulmuştur ve gerçektir).

Hızla büyüyen İstanbul, büyük bir konut darboğazına girmiştir. Göç edenlerin sayısal artışına karşılık kentteki konut açığı da büyümektedir. Gecekonduların bu boşluğu bir ölçüde durdukları söylenebilir. Ancak gecekondulaştırma bir çözüm olmaktan çok, çaresizliğin yol açtığı sağlıksız bir yerleşme yöntemidir. Üstelik gecekondulaştırmada bile artan maliyet, arsa spekülasyonu, göç edenlere bu çözüm yolunu da tıkamaktadır.

Gecekondulaştırmanın, göç edenlerin konut sorununa çözüm getiren bir yöntem olarak ne tür değişimler geçirdiğini, nasıl "kurumsallaştığı"nı, filmlerimizdeki verileri değerlendirerek şu şekilde özetleyebiliriz:

Değişmelerden ilki; gecekondulaştırmanın bir konut tipi ve iç düzen olarak geçirdiği değişimdir. Buna -ve daha başka etkenlere de- bağlı olarak bu mekânda yaşayanların yaşama biçim ve alışkanlıkları da değişmiştir.

Gecekondulaştırmanın mekânsal özelliklerinin başında, köyle olan benzerlikleri gelmektedir. Başka bir deyişle gecekondulaştırma, "dokusuz köy mekânının, kentsel mekânda bir röprodüksiyonu"dur.<sup>14</sup> Kırsal yaşam mekânının kullanımı ile ilgili değerler gecekondulaştırmada da belirmektedir. Bu değerler kent plânlaması ile karşıtlıklar içindedir. Örneğin; evlerin yanyana sıralanma-

<sup>14</sup> B.Tolan, **Büyük Kent Sorunlarına ...**, s. 57.

sına ve sokağın düz bir çizgi biçiminde belirmesine gecekondularda, özellikle kuruluş aşamasında çok ender olarak rastlanmaktadır.

**Bitmeyen Yol**'(1965)daki gecekonduların, mekânsal bir bütün olarak genel görünümü de yukarıdaki örneğe uygundur. Evler dağınıktır, geniş bir araziye yayılmıştır. Teneke damlı, biriketten, tek katlı bu yapılar birbirlerine benzemektedirler. Boğazın dik yamaçlı tepelerinden birine kurulmuş olan gecekondu bölgesi, kent merkezi ile bağlantısını sağlayacak ulaşım araçları (belediye otobüsleri)ndan yoksundur. Minibüslerin, gecekonduların bu gereksinmesini sağlamak üzere toplu taşıma araçları olarak henüz görülmediği bu dönemde (minübüslerin kent içi ulaşım araçları olarak ortaya çıkmalarının sebebi gecekondulardır. 1960 yılların sonuna doğru kullanılmaya başlanmışlar, ardından bu yerleşim bölgesindeki insanların beğeni düzeyine uygun bir müzik türü; "arabesk" in yaygınlaşmasına da aracı olmuşlardır) insanlar ana yola ulaşmak için yürümek zorundadırlar.

**Bitmeyen Yol**'daki gecekondular, gecekondunun kuruluş aşamasındaki özelliklerini yansıtmaktadır. Bu özellikleri, konutların iç düzeninde de görmekteyiz. Köyde olduğu gibi, aynı mekân çok fonksiyonlu olarak kullanılmaktadır. Aile üyelerinin oturma, yemek yeme, uyuma gereksinimlerini konutun tek odası sağlamaktadır. Kentsel yaşama biçimi ve tüketim alışkanlıklarının simgesi olan eşya (karyola, koltuk, halı, radyo, büfe, masa vb.)ları yoktur. Toprak kaplar, yer sofrası sedir vb. eşyalar, gecekondulu ailenin, tüketim yolu ile de olsa kentle bütünleşme-diklerini göstermektedir.

Gecekondu (henüz kurumsallaşmamış bir olgu olarak) yalnızca göç edenlerin barınma ihtiyaçlarını en ilkel biçimde karşılayan bir yaşama alanıdır. Daha sonraki yıllara ait filmlerde gecekondunun bir konut tipi ve iç düzen olarak değiştiği görülmektedir.

İncelenen filmlerde değişmediği saptanan bir öge; kente göçenlerin barınma ve konut edinme ile ilgili tutumlarıdır. **Bitmeyen Yol**'da kente

geçici olarak gelen köylülerin birincil durumdaki sorunları "ne şekilde olursa olsun bir iş bulmak"tır. Yatak ve yorganlarını sırtlarına alarak yola çıkmışlardır, yatacak yer bulmak konusunda endişe duymazlar. Mahallenin kahvesi, kendi köylüleri olan şahısların gecekonduları, çalıştıkları şantiyedeki tahta baraka, geceyi geçirmek üzere kullandıkları mekânlardır. Hepsi de rahatlık bakımından asgari şartlardan yoksundur. Aslında rahatlık ve konfor kavramları köyden gelmiş bu insanlara oldukça uzak görünmektedir. Örneğin; bir köpek kulübesinden daha büyükçe bir barakada kalırlar ve bundan etkilenmiş görünmezler.

At(1983) ve Bir Avuç Cennet (1985)'de de "olumsuz koşullara katlanmak, şikayetçi olmamak" tutumunun devam ettiğini görüyoruz. At'da köyden gelen baba ve oğul, seyyar satıcılık yaptıkları arabanın üstünde uyurlar. Kaldıkları hanın odaları da bundan daha konforlu değildir. Bir Avuç Cennet'teki hurda otobüs, iklim şartlarına (sıcaklık, soğuk, sivrisinekler) hırsızlara karşı korunmasız bir yerdir. Gene de sahipleri için barınacak bir yer, hatta bir "yuva" olabilmektedir.

Bütün bunların kırsal yöre alışkanlıkları ile, güç koşullarla ilgisinin olduğunu söyleyebiliriz. Doğa ile toprakla uğraşmanın kırsal yöre insanlarına kazandırdığı direnç, kent ortamında karşılaşılan güçlükler karşısında da sürüp gitmektedir.

Gecekondu bölgelerinin, kentin yerleşmiş bir kesimi olma süreçlerini 20-30 yılda tamamladıkları gözlemlenmiştir.<sup>15</sup>

Düğün (1973), Sultan (1978) filmlerinde mekân olarak kullanılan gecekonduların bu nitelikte oldukları görülmektedir. Gecekondular artık 1964'de gördüğümüz yoksulluk yuvaları, ilkel barınaklar değildir. Kentin bazı hizmetlerinden (yol, su, elektrik) yararlanmaktadırlar.

Gecekonduların kentteki konumları üzerine değişik görüşler vardır. Bazı görüşlere göre gecekondular "kentteki köyler"dir, bazılarına göre "geçiş alanları"dır, zamanla kenin bir parçası durumuna geleceklerdir.

<sup>15</sup> R.Keleş, Türkiye'de Şehirleşme ..., s. 186.

İncelenen filmlerdeki gecekondular her iki görüşü doğrular nitelikte özellikler taşımaktadır. Örneğin; yapı araç gereçleri, oda sayısı (teneke damlar yerine kiremit çatı, biriket yerine kerpiç, tek oda yerine iki-üç oda vb.) değişmiştir. Kentle ulaşım olanakları artmıştır (belediye otobüsleri, minibüsler). Bu değişimlerin yanında değişmeyen şey; mekânların kullanım şekli ve içindeki insanların yaşama alışkanlıklarıdır.

Düğün'deki gecekondu, mekânsal düzenlemeler açısından [tahta perde ile çevrili, pek çok fonksiyonu yerine getiren avlusu (misafir burda ağırlanır, yemek bir köşedeki ocakta pişirilir, yenir) ev içindeki eşya düzeni (işlemeli örtüler, yer yatakları, çeyiz sandığı, el dokuması kilimler)] bir köy evinden farklı değildir. Bu evin İstanbul gibi büyük bir kentte olduğunu gösterecek hiç bir veri yoktur. Aynı şekilde, göç eden ailenin bu mekândaki yaşamlarında kent değerlerinin izleri de görülmez.

Sultan (1978) filmi, bu araştırmada gecekondu ile ilgili en çok ve çeşitli verilerin elde edildiği filmidir. Bu filmde, diğer film örneklerinde değinilmeyen, gecekonduların gelişmesi ile ortaya çıkan bazı toplumsal sorunların yansımalarını bulmak mümkündür. Bu yansımalar, kente göç edenlerin kurdukları gecekondu bölgesinde sorunların zamanla nasıl değişip çeşitlendiğini de göstermektedir. Bunlardan biri; arsa spekülasyonudur. Gecekondu bölgelerinde bu işle uğraşıp zengin olanların bir örneğini "Muhtar" tipinde görürüz. Araştırmalar gecekondu bölgelerinde böyle bir grubun varlığını kanıtlamıştır. Gecekondu simsarları, bir kaç işi birarada yürütenler, bazı esnaflar; gecekonduların toplumsal farklılaşmasında "daha uyanık ve dinamik bir toplumsal tabaka"yı meydana getirmektedirler.<sup>16</sup>

Kentte konutun meta olarak değerini anlayan gecekondulunun yaşamında gecekondusunun önemi büyüktür. Tapusuz olsa da üzerine ev yaptığı arazinin ileride kazanacağı değer, gecekondulunun güvencesi olmaktadır.

<sup>16</sup> D.Avcıoğlu, Türkiye'nin Düzeni, Cilt II, s. 733.

Gecekonducularda arsa spekülasyonunun hızla gelişmesinde arazinin özel mülkiyete geçmesinin önemli rolü olmuştur. Önce araziyi işgal edip sonra muhtemel alıcının araştırılması olarak iki aşamada gerçekleştirilen para-spekülatif eylem, 1960-1965 yıllarına kadar bu kadar kolay bir biçimde oluşabilmekteydi.<sup>17</sup>

Sultan (1978) da gecekonducularını bu şekilde yapan (aracı Muhtar'a para ödeyerek) insanların, arazilerin satın alınması (müteahhitler tarafından) durumunda karşılaştıkları dramatik olayları görürüz. Gerçek yaşamda olduğu gibi, hiç bir hukuki güvenceleri olmayan gecekonducular, konutlarının yıkımları karşısında çaresiz kalmaktadırlar. Dışardan yöneltilen saldırılar karşısında kendi içlerindeki anlaşmazlıkları hemen unutuverme eğiliminde olan gecekonducuların, kitle halinde bu yıkımlara karşı koydukları bilinmektedir. Ancak filmde olduğu gibi, güçlerini sayıca kalabalık oluşlarından alan bu kitlenin elindeki tek silah, bu işten çıkarı olanlarca alınabilmekte, "birleşmeleri" önlenince yapacak şeyleri de kalmamaktadır.

Çözüm, bir başka araziye yeni bir gecekondu yapmaktır. Aynı yıkımlarla tekrar karşılaşabilecekleri gerçeği karşısında gecekonducuların bu çabaları, onların inatçılığından veya girişim gücünden çok, ne ölçüde yaşamlarını sürdürme zorunluluğunda bulduklarını göstermektedir.

Sultan'da, gecekonducuların mekânsal özelliklerinin değiştiği görülür. Bu filmdeki gecekondu, köy konutunun bir benzeri değildir. Kent tipi konutlara (tek katlı, bahçeli kiremit çatılı mutfağı içerde olan) daha çok benzemektedir. Düğün'deki "avlunun çok fonksiyonlu kullanımı" bahçeye taşınmıştır. Her konutun önündeki bahçe (aralarında kesin sınırlar yoktur) pek çok işlevi (sebze, tavuk yetiştirme, çamaşırı yıkama vb.) yerine getirmektedir.

Konut içlerinde kentsel tüketim biçimlerine ilişkin eşyalar daha fazla görünmektedir. Örneğin koltuk takımı, yemek masası, aynalı büfe, biblo,

<sup>17</sup> Barlas Tolun, A.k., s. 61.

duralex fincan takımlar vb. gibi.

Bu da, göç eden ailelerin, kentte kalış süreleri uzadıkça kentle bütünleşme isteklerini bir kısım tüketim eşyaları ile giderme eğilimlerini göstermektedir. Ancak bu tip eşyaların günlük yaşamlarında işlevsel olmaktan çok "gösterişçi" bir amaç taşıdıkları bellidir.

Bir Avuç Cennet (1985) de kente göç edenlerin, kendi olanakları ile bir gecekondu yapabilmelerinin ne denli güç olduğu görülür. Gecekondu edinebilmek parasal birikimi olmayan bir aile için artık olanaksızdır, çaresiz kaldıkları için hurda bir otobüse sığınırılar.

Kentin merkezi yerindeki bu alışılmadık yerleşme biçimi, çevredekilerin dikkatini çekecektir. Haklarında şikayet olunca hurda otobüs ellerinden alınacak, gidecek yerleri olmayan bu insanlar, aynı yere bir çadır kuracaklardır.

#### 4. Göç Edenlerin Toplumsal İlişkilerinde Değişmeler

##### a. Aile Yapısı

Filmlerde göç eden ailelerin yapısı; anne, baba ve çocuklardan oluşan çekirdek aile şeklindedir. Göçenlerin içinde ailesini (karısını, ana, babasını) köyde bırakıp gelenler (Bitmeyen yol, 1965) olduğu gibi, sadece çocuğunu yanına alıp, karısını köyde bırakanlar (At, 1983) da vardır. Ailelerin parçalandığı bu durumdan en çok çocuklar etkilenmektedir. (At'da çocuk köye, annelerine dönme isteğini sık sık dile getirir) Erkekler, iş bulma, çalışma, para biriktirme uğraşları içinde, köyde bıraktıkları kişileri düşünmeye zaman bulduklarında, özlem duyarlar, ancak çaresizdirler.

Kırsal ailelerin bir kaç kuşak birarada yaşayan geniş şekilleri kentte zorunlu olarak küçülmektedir. Yapılan araştırmalarda, doyuracak insan sayısının fazla oluşunun ailenin sorunlarını artırdığı, ekonomik güçlükleri

ağırlaştırdığı görülmüştür. Bu sorunla ilgili yansımalar filmlerde de görülmektedir.

**Bitmeyen Yol'da** (1965) torun, büyükanne, çocukların birlikte yaşadığı büyük aile örneği görülmektedir. Bu ailenin birlikte yaşamlarındaki zorunluluk, ailedeki erkeklerin (biri Almanya'da işçi, diğeri hapiste) dışarda oluşudur. Kadınlar birarada yaşamak durumunda kalmışlardır. Bu filmde görülen büyük aile, ilişkileri açısından geleneksel büyük aileden farklıdır. Dayanışma, iş bölümü, özveri gibi manevi değerlerin yok olduğu, aynı mekânı paylaşmaktan öte bir bağımlılık kalmadığı görünmektedir. Ailelerin maddi güçlükleri ve özlemleri, konut içindeki yoksunluklar, çatışmanın kaynağı olmaktadır.

#### b. Kadın-Erkek İlişkileri

Kente göç ailenin yapısında değişime yol açarken, geleneksel ataerkil aile düzenine ait özellikler tamamen ortadan kalkmamaktadır. Kadın erkek ilişkileri ev işi ve ev dışında üstlenilen yeni sorumluluklarla etkileşerek, çok boyutlu olarak değerlendirilebilecek bir konuma gelmiştir.

Türkiye'de ailenin kurum olarak hızlı toplumsal değişmelere karşın varlığını, değişmezliğini ve sürekliliğini sürdürüyor olması, çeşitli nedenlerle açıklanmıştır. Ç.Kağıtçıbaşı sürekliliği; Türkiye'de ailenin yapısal değişiminin getirdiği kopuklukları karşılama ve kişilere en azından duygusal güvence sağlama özelliği ile açıklamaktadır.<sup>18</sup>

Kadın-erkek ilişkilerinin kentleşme sürecindeki evrimi, yukarıda söz edilen; ailenin değişmeye direnç gösteren bazı özellikleri ve kentte üstlenilen yeni sorumluluklarla, nasıl bir durum sergilemektedir?

Kadının ev içindeki statüsünde değişimi gösteren veriler yetersizdir. İncelenen filmlerde sergilenen, cinsiyet eksenini çerçevesindeki egemenlik ilişkileri o kadar derin ve değişmezdir ki, kadınların uğraşlarında ve

<sup>18</sup> Çiğdem Kağıtçıbaşı, "Aile Etkileşim ve İlişkileri", T.Erden (Ed.) **Türkiye'de Ailenin Değişimi: Toplumbilimsel İncelemeler**, T.S.B.D., Ankara, 1984.

statülerinde görülen değişimler yalnızca bu çerçevede söz konusudur.

Erkek otoritesinin hiç bir filmde sorgulanmadığı, son örneklerden biri olan **Bir Avuç Cennet** (1985)'te bu sorgulamanın bir ölçüde yapılıyor gözükmesinin de görünüşten ibaret olduğu, erkeğin kentte zayıflayan gücünün yeniden ortaya çıkarılmasını amaçladığı söylenebilir.

Filmlerde kadın karakterlerin ortak özellikleri, kentteki zorluklar karşısında gösterdikleri direnç ve kararlılıklarıdır. Kadınlar zor ve beklenmedik koşullara, değişimlere erkeklere göre daha kolay uyum sağlamaktadırlar. Buna karşılık erkeklerin kendi güçlerini sürekli olarak sınamadan geçirdikleri ve bunu yitirme kaygısı taşıdıkları görülmektedir. Erkekler, kadınlar karşısındaki egemen konumlarını sürdürmek için şiddetle de başvurmaktalardır.

Ailede kadından beklenenler; ev içi sorumluluklar, erkeğe destek olma ve boyun eğmedir. **Gurbet Kuşları**'nda kadının ev dışında çalışması söz konusu değildir. Bu filmde Tahir efendi karısından beklentileri konusunda şunları söylemektedir: "Bana senden, sana benden fayda var. Zaten senle ben aynı arabaya koşulmuş beygirleriz. Gücümüz yettiğince çekeriz bu arabayı" (2.Böl. 26.Sek.). Kadından beklenen erkeğin mutlak egemenliği altında ona bağımlı olmaktır. Evin gelirine dışarıda çalışarak katkıda bulunmak yerine, manevi açıdan destek vermeleri beklenmektedir. Bu ailenin kız çocuğundan beklenen ise sadece namuslu olmasıdır. Onu "gemlerinin sıkı tutulması gereken bir varlık" olarak görürler. Daha sonraki yıllara ait film örneklerinde kadınların ev dışı üretim faaliyetlerine katıldıkları, ancak bunun statülerinde bir değişiklik yaratmadığı görülür. Erkekler, kadınların çalışıp para kazanmasını desteklerler. Kadınlar, kazandıkları parayı kocalarına ya da ağabeylerine teslim ederek, zorlanan erkek kimliğini teyit etmeğe çalışırlar, hattâ hareketlerine karışılmasını normal karşılayarak varolan durumun korunmasına katkıda bulunurlar.

Kadınlar, erkeklerle duygusal birlikteliklerini ailedeki erkeklerin, çevrenin baskıları ile sürdürmekte güçlük çekerler. Kentli kızlar gibi serbest aşk-arkadaşlık ilişkileri kurabilme özlemi, köylü ve taşralı kızların "tuzağa" düşmelerine, "kandırılmaları"na neden olur. **Gurbet Kuşları**'nda Fatma, **Bitmeyen Yol**'da Cemile bunu dener ama yürütemezler. Taşralı, modern ilişkiler karşısında deneyimsiz ve saf oluşları ile alay konusu olurlar. Cemile'nin kentli kız arkadaşları şöyle söyler: "Gören de dünkü çocuk sanacak. İki yıllık evliye benzer hali var mı şunun? Aslında bu işleri öğrenmek için hiç evlenmeyeceksin kızım, bir de bize bak!" (4.Böl. 4.Sek.). Cemile kocası gurbette olan pek çok kadın gibi yalnızdır, ayrıca ailenin ve çevrenin baskısını daha çok hissetmektedir. Kocasını ile sadece dört ay birlikte, o da anne ve babası ile aynı odada, kalabilmiştir.

Cemile'den beklenen "gurbetteki kocasını sabırla beklemesi, isyan etmemesi ve namusunu koruması"dır. Almanya'daki kocadan gelen mektup, kırsal kökenli ailelerdeki kadın-erkek ilişkileri hakkında ipuçları taşımaktadır. Kocasını mektubunda ailenin bütün üyelerinin hatırını sormuş, Cemile'nin adını en son anmıştır. Cemile buna kızınca, kayınvalidesi şunları söyler: "Herkesin kocası gurbete gider gelir. Hepimiz çektik bu hasretliği. Kadın kısmına yakışmaz bu haller" (3.Böl. 19.Sek.).

Erkeklerin de kadınlarla ilişki kurmakta sorunları vardır. Örneğin; **Gurbet Kuşları**'nda Fatma nasıl kentli bir erkek tarafından kandırılırsa, Selim de kentli bir kadının "tuzağı"na düşer. Despina sadece kocasının işlerini düzeltmek, bunun için de Selim'i işinden uzaklaştırmak amacı ile onunla ilişki kurar. Babasının sözleri ile "Bir kefare avrat uğruna dükkana uğramaz olan" Selim, bir kadının, kendisini bu şekilde aldatmasına inanamaz. Murat'ın tek amacı "İstanbul'lu bir sevgili bulmak"tır. Erkek kardeşleri ile kendisi için olağan saydığı serbest cinsel yaşam, kız kardeş için yasaktır. Murat sevgilisini pavyondan "kurtarıp" namuslu bir yaşam için ikna edemez, kardeşinin fahişelik yaptığını öğrenince onu öldürmeyi düşünür.

Namus sorununu aile içi bir sorun olmaktan öte, tüm mahallenin sorunu olarak yansıtan Sultan (1978) da, kadınlar kendilerini ilgilendiren bu konuda erkeklerin yanında yer alıp, kendileri için yaratılmış sıkı ahlâk/namus kurallarını gene kendileri yeniden üretmektedirler.

Örneğin; evlenme vaadi ile Sultan'ı kandıran Kemal'i bütün mahalleli "ırz düşmanı" olarak görür. Eline tabanca alıp, Kemal'i kovalayan Sultan'ın, Kemal'i öldürmesini hepsi destekler; Cevat; "Kız haklı bırakın vursun" , Melek; "Namusunu temizlesin", bekçi bile; "Vur ben karışmıyorum" der (4.Böl. 7.8.9.Sek.).

Sultan'da kadınlar evli olmayı erkeklerin saldırgan davranışlarından korunmanın bir yolu olarak görürler. Evlilik kimliği kadınlar için bir çeşit koruyucu zırh gibidir. Kadınlar Kemal'in çapkınlıklarından şöyle söz ederler; "Horoz gibi adam. Bizim mahallenin bütün kızlarını sıradan geçirdi. İyi ki biz evliyiz" (1.Böl. 16.Sek.).

Kadınların bir erkeğin vesayeti altında yaşamalarının yasal ve toplumsal bir norm olarak kabul edildiği<sup>19</sup> Türk toplumunda, erkeğin kadına bakış açısının değişime direnmesi doğaldır. İncelenen filmlerde de bu olgunun yansımaları görünmektedir. Bu bakış altında kadın, sahiplenilmesi gereken bir varlıktır, birisine ait olmalıdır. Sahipsiz kadının cinselliği erkekler tarafından rahatça kullanılır. Bitmeyen Yol'da kocası hâpiste olan Fatma ile ilişki kuran Ahmet, bundan pişmanlık duyar, evli ve çocuklu bir kadınla ilişki kurmasını da "şeytana uymak"la açıklar, etrafa rezil alacakları endişesini taşır. Fatma; "Kime rezil olacaktınız? Buranın adı İstanbul, kim kime, dum duma" der. Kemal Fatma'yı suçlar "Yere batsın İstanbul'un senin. Sen böyle olacak kız mıydın, şu haline bak, boyalı bardak bardak gibi suratın, şehirli karılara özenip rezillik etmenin manâsı ne? "Fatmaya öğütler de verir; "... Vakit geç oldu, var evine git, çoluğuna çacuşuna sahip ol. Allah doğru olana yol gösterir." (3.Böl. 17.Sek.).

<sup>19</sup> Ayşe Saktanber, "Türkiye'de Medyada Kadın", Kadın Bakış Açısından 1980'ler Türkiye'sinde Kadın, Şirin Tekeli, İletişim Yayınları, İstanbul, 1990, s. 197.

Filmlerde cinsel özgürlüklerini serbestçe kullanan kadınlar, ya bir erkeğin korunması altında bulunmayan (**Gurbet Kuşları**'nda Naciye, **Sultan**'da Hacer) ya da yasal olarak vesayeti altında buldukları erkekleri aldatan kadınlar (**Bitmeyen Yol**'da Fatma) dır.

Kadının ev dışı üretime katılması, aile içi ilişkilerde geleneksel ataerkil aile düzenine ait kalıplardan kısa sürede ve hızla kopmayı getirmektedir. Örneğin; **Gurbet Kuşları**'nda kadının sadece ev içinde sorumlulukları vardır. Bu sorumluluklar ona daha etken olma şansını vermez. Kadınlar durumlarından şikayet etmez/edemezler.

**Düğün**'(1973)de bu uysal tavır, koca yerine ağabeylere yönelmiştir. Erkeğin mutlak otoritesi devam etmektedir. Kadınlar özverili, idareli tutumlarını, itaatlerini devam ettirir, "ağabey sözünden çıkmak caizdir" düşüncesi ile hareket ederler.

Bekir amcaları kızkardeşleri için başlık parası pazarlığı yaparken şunları söyler; "Dili dilinden anlar, memleket yemekleri yapar anan gibi, ... ehli namus" (2.Böl. 2.Sek.). Kadınların evlilikle gelen yeni sorumlulukları bu çerçeveden ibaret görünmektedir.

İki film arasında geçen dokuz yıllık (1964-78) zaman içinde (örneklememize giren filmler içinde erkeğin egemen, kadının bağımlı olması şeklindeki ataerkil ilişkilere ait en fazla veriyi **Gurbet Kuşları** ve **Düğün** filmlerinde görmekteyiz) söz konusu egemen/bağımlı ilişkilerinde değişmenin, kadının ev dışında çalışmasının onaylanması dışında gerçekleşemediğini görürüz. **Düğün**'de filmin finalinde Zelha'nın ağabeye direnmesi, erkek otoritesinin bir anlamda sorgulanmasıdır da. Ancak "kardeşlerinin istemedikleri erkeklere başlık parası için satılmaları" üzerine gerçekleştirilen bu direnme, "istenilen eşlerle birlikte yaşanacak hayat"ta da benzer baskıların yaşanacağı" gerçeğini pek de değiştirmemektedir. Kısaca kadının sorgulaması, karar alması, daha eşitlikçi ilişkiler geliştirebilmesi olanaklı değildir. Özgürlüklerini sadece "eşlerini seçebilmek"

şeklinde algılayan ve ötesini düşünemeyen kadınları görmekteyiz.

1980 sonrası, Türk toplumunun değişme sürecinde yeni dinamiklerin ortaya çıktığı, henüz -günümüze çok yakın olması nedeni ile- üzerinde yeterince söz söylenmemiş bir dönemdir. Türk sinemasının ve bu arada Türk toplumunun gündeminde "kadın"ın önceki dönemlere göre farklı ve belirgin, yeni kimliği söz konusudur. Feminizm akımının belirip üzerinde konuşulur hale gelmesi, kadın dernekleri kurulması, kadın dergileri sayısındaki artış, kitle iletişim araçlarında kadın imajının eskisine oranla daha bolca kullanılması vb. kısaca bir "kadın sorunu" çok geniş bir toplumsal yelpaze içinde artık varlığını göstermiştir.

1980 sonrası hızlı değişmelerde değişime, en çok direnen kurumlardan biri ailedir. Evlilik halâ kadın-erkek ilişkilerine yön veren geleneksel değerlerin biçimlendirdiği bir kurumdur.<sup>20</sup> Bu kurumda son söz gene erkeğe aittir, kadınlar boyun eğip sessiz kaldıkça aile içi huzur sağlanır, vb.

Bir *Avuç Cennet* (1985)'te Emine ve Kamil'in ilişkisi de bu çerçevede içinde görülmektedir. Ancak bu geleneksel ilişkiler yumağı içinde yeni değerlerin geliştiğini de gözlemek mümkündür. Örneğin; kadın kocasına hesap sorabilmekte, sorumluluklarını hatırlatmakta, gelecekleri ile ilgili düşüncelerini söyleyebilmektedir. Erkeğin bu davranışlara tepkisi, bazen karısını onaylamak bazen de ona dayak atmaktır.

M.Kıray'ın da belirttiği gibi, köyde önemli insan olma psikolojisi içinde yetişmiş olan erkek, kentte bu öneminin azalmasından endişe duymakta, bunun eksikliğini kadının üzerindeki baskısını yoğunlaştırarak gidermek istemektedir.<sup>21</sup>

Kadının bedenine eşi veya ailesinin diğer erkekleri tarafından fiziki baskı uygulanması, 1960'lı yıllardan 1980'lere gelindiğinde gene vardır. Maraşlı Murat kızkardeşini (*Gurbet Kuşları* 1964) erkek arkadaş edindiği için döver, Nuri karısını kendisinden izin almadan yaptığı işler için döver, (*Sultan* 1978) Demirköylü Kamil, karısı ona sorumluluklarını hatırlatıp,

<sup>20</sup> Şirin Tekeli, "1980'ler Türkiye'sinde Kadınlar", *Kadın Bakış Açısından ...*, s. 16.

<sup>21</sup> Mübeccel Kıray, "Tek Şansımız ... " A.k., s. 10.

eleştirdikçe onu döver (Bir Avuç Cennet 1985).

Türk toplumunda dayağın çok yerleşmiş ama üstü örtülü bir konu olduğunu belirten Ş.Yüksel, kadınların bu durum karşısında sessiz ve çaresiz kaldıklarını, alttan aldıklarını ama bu durumu değiştiremediklerini ifade etmektedir.<sup>22</sup>

Bir Avuç Cennet'te görülen "1985 yılına ait film örneğinde" kadının erkeğe direnme ve boyun eğmeme tutumunun temelinde, "kadının bireyselleşme ya da eşitlikçi ilişkileri sağlayabilme istek ve eğilimi değil, kentte erkeğin zayıflayan otoritesinin ve gücünün yeniden ortaya çıkmasına duyulan istek" vardır.

Göç yolu ile kadın kendine köydekilere kıyasla daha iyi bir statü sağlamıştır. Gelenlerin hiç biri köye geri dönmeyi istememektedir. Kadının yeni statüsü, tarlada çalışma zorunluluğunun kalkması ile gerçekleşmiştir.<sup>23</sup> "Kentli ev kadını" olmak hemen tüm filmlerimizde kadın karakterlerin gelecek beklentisi olarak yansıtılmaktadır. Zengin biri ile evlenmek (Gurbet Kuşları'nda Fatma'nın isteği gibi) toplumsal statü kazanmanın tek önemli çözümü olarak görünmektedir.

### c. Kuşaklararası İlişkiler

Kente göçen insanların, kentli olabilme uğraşında aile içi dayanışma vazgeçilmez bir nitelik kazanmıştır. Aile üyelerinin çoğu kez hepsinin, bulabildikleri işlerde çalışmaları, ev yapımı sırasındaki yardımlaşmalar, bu insanların yaşamlarını sürdürebilmeleri için birbirlerinin desteklerine muhtaç olduklarını göstermektedir.

<sup>22</sup> Şahika Yüksel, "Eş Dayağı ve Dayağa Karşı Dayanışma Kampanyası", *Kadın Bakış Açısından ...*, s. 315-322.

<sup>23</sup> Ferhunde Özbay, "Kadınların Eviçi ve Evdişi Uğraşlarındaki Değişme", *Kadın Bakış Açısından ...*, s. 132.

Bu gereklilik, kırsal-feodal yapıda alışlagelmiş kuşaklararası ilişkilerin, kentte de varlığını sürdürmesine neden olmaktadır. Aile içindeki iletişimin cinsiyet ve yaş gruplarına göre, dengeli bir şekilde sürmesinin, aile üyelerinin her birinin kendilerinden beklenen özverileri yerine getirmesinin önemi **Gurbet kuşları** (1964)'ında anlatılmaktadır. Bu filmde başarısızlıkların, kentte tutunamayışın nedeninin aile içindeki çözülme ve kopmalar olduğu iletilmektedir.

**Gurbet Kuşları**'ndaki Maraşlı aile geleneksel aile rolleri (erkekler çalışıp para kazanırken, anne ve kız çocuk ev işlerinden sorumludur, ailelerin reisi babadır, onun kararlarına uyulur vb.)ni kent yaşamında eskiden olduğu gibi sürdürürler. Değişiklik, babanın otoritesindeki zayıflamadır. Baba kentsel değerlerle uyum sağlayamaz. Katı tutumu, ileriye göremeyişi ile aile üyelerini birarada tutmayı ve işini sürdürebilmeyi başaramaz. Aile bağlarının zayıflaması kentte başarısızlıklarının nedeni olur.

Geleneksel ilişkilerin oldukça sıkı bir şekilde yaşandığı **Düğün** (1974) filminde de kentte tutunabilmenin gerekliliği olarak dayanışmanın önemi yansıtılır. Ancak aile için yapılan özverilerin, insanca olmaktan uzaklaşan ve çıkar ilişkilerine dönüşen boyutuna, bu filmde karşı çıkılmaktadır.

**Düğün** filminde kardeşlerin en büyüğünün her türlü ilişkiyi düzenlediğini ve diğerlerinin de ona uyduğu görülür. Birinin, diğerleri için gelecek hakkında yaptırımlarda bulunması ve bunu tartışmasız kabul ettirmesi (ağabey sözünden çıkmak caizdir) doğru olarak kabul edilir.

Büyük ağabeyin otoritesinin sorgulanması ailenin geleneksel değerlerinin değişmeye başladığını göstermektedir. Kardeşlerin başlık parası için evlendirilmeleri, asıl karşı koyulan değildir. Çünkü Urfalı ailenin geldiği yörede yaşananlar bundan farklı değildir. Urfalı aileyi birarada tutan manevi değerler daha çok kazanma uğruna çöküntüye uğrar. Bunun sebebi olan büyük kardeş Halil, büyük kentte varolan çıkar ilişkilerini diğer kardeşlerden daha önce görüp sezmiştir. Bunlar için kardeşlerini

kullanır.

Olumsuz koşullardan kaynaklanan aile içi huzursuzluklar, ailede yetişkin kuşak ile genç kuşak arasında çatışmalara neden olmaktadır. **Bitmeyen Yol** (1965) da gecekonduda yaşayan Güllü bacının ailesinde olduğu gibi.

Çekilen zorluklar bu ailenin üyelerini birarada tutmamakta, tersine hoşnutsuzluk, suçlamalar, çatışmalarla aile bağları zayıflamaktadır. Genç insanların daha farklı ve özentili davranışları, yaşlı bir kadın olan Güllü'yü şaşırtır ve üzer. Genç kadınlar, geleneksel değerlere karşı çıkarlar. Ailenin erkek üyelerinin olmayışı, "sahipsiz" oluşları, yaşlı kadının aile içindeki çözümlere neden olarak düşündüğü şeydir.

**Sultan'**(1978)da "erkeksiz" çocuk yetiştirmekte karşılaşılan güçlükler yaşanmaktadır. Sultan'ın çocukları, sorunları da olsa zor anlarda birbirlerine destek olurlar. Aile için görev paylaşımı yapılmıştır, çocuklar kendilerinden bekleneni (okula gitme, işe gitme, evde kardeşe bakma) yerine getirirler. Sultan'ın çevresinde oturan diğer gecekonduların çocukları da Sultan'inkiler gibi "erken yaşta büyümek zorunda kalmış" çocuklardır.

**Sultan'**da, Muhtar ve oğlu arasında yaşanan yetişkin/genç kuşak çatışması, kentte arsa spekülasyonlarından para kazanma olayının sorgulanmasıdır. Daha önceki film örneklerimizde görülenin tersine, manevi değerlere sahip çıkan, baba değil oğuldur. Muhtar'ın oğlu babasının geleneksel otoritesine karşı çıkmaktan korkar, ona saygı duyar. Başkalarına zarar verebilecek işlerden kazanç elde etme isteğine ise katılamaz, onu terkeder.

**At** (1983) filminde baba ile oğul arasında tutkuya dönüşen bir baba özverisi yaşanır. Ezilmiş yoksul bir köylünün; "oğlu kendisine benzemesin, okusun adam olsun" dileğinin gerçekleşebilmesi, 1980'ler Türkiye'sinde bu denli zor mudur? Bir baba oğlunun parasız yatılı okuyabilmesi için "ölmesi" gerektiğini öğrenince -gerçekte durumun böyle olmamasına karşın, filmdeki cahil köylünün bunun doğruluğunu araştırma şansı yoktur- son

çare olarak ölümü seçebilir mi?

Mantık dışı gibi görünen bu öyküde akla gelen bu sorulara yanıt aramak yerine, şu şekilde bir saptama yapmanın yerinde olacağı görüşündeyiz; sinemada yansımaları bulan tüm toplumsal olayları gerçek yaşamla birebir ilişkiler kurarak açıklamak her zaman sağlıklı sonuçlara götürmemektedir. Önemli olan "oğlunu okutabilmek için ölmeye razı olan bir babanın ve onun gibilerin umutsuz gelecekleri" temasını işleyen bir filmin yapılmasına neden olan toplumsal sistemimizdeki çarpıklıklardır. "At" filminin trajik baba-oğul ilişkisi; eğitimde fırsat eşitliği, gelecek için güvence yoksunluğu gibi, toplumumuzun kimi temel sorunlarının sinemadaki -abartılı da olsa- yansımasıdır.

#### d. Çevre İle İlişkiler

Göç eden insanların kentteki toplumsal çevresi kırsal alandan daha değişik bir niteliktedir. Köyde (veya küçük kente de görülen) yüzyüze, "birincil tip" dostluk ve akrabalık ilişkilerine alışmış insanlar, kentte örgütlerle ve daha değişik kurallara göre düzenlenmiş "ikincil tip" ilişkilerle karşılaşır. Çevreye uyum sorunu olarak değerlendirilen bu değişim kısa sürede gerçekleşebilecek bir değişim, olarak görünmemektedir.<sup>24</sup>

İncelenen filmlerde, çevreye uyum sorununun yansıtılışında zaman içinde değişim görülmektedir. *Gurbet Kuşları* (1964)'nda Maraşlı aile, kent yaşamının insanlararası ilişkilerde yarattığı farklılığı kavrayamaz, taşra değerlerinin kalıpları içinde olayları algılar, tutum ve davranışlarını değiştiremezler. Bunun sonucunda; aldatılırlar, haklarını alabilmek için yasal yollara başvuramazlar. Müşteri ve çevredeki eşraflarla ilişkilerinde kentsel değerlerle çatışan bir tutum izlediklerinden, müşteriye -dolayısıyla işlerini- kaybederler. Örneğin; ailenin, daha önce güvence parası vererek kiraladıkları işliğin sahibi gibi görünen adam, bir sahtekârdır, Tahir efendi

<sup>24</sup> E.Kongar, *Türkiye'nin Toplumsal ...*, s. 422.

ve oğulları aldatıldıklarını öğrenince yasal yollara başvurma girişiminde bulunmazlar. Bu iş için gerekli para, aile üyelerinin özverileri ile tekrar biriktirilir (1.Böl. 3.Sek.). Tahir efendi kendisi ile pazarlık eden müşteriyi tersleyip, kovarken, komşusu Panait usta müşteri kazanabilmek için - gülüyüzle davranmak, karısını işlerinden alıkoyması için kullanmak gibi her yolu denemektedir. Bu filmin ana temasında da iletildiği gibi; kent değerlerine uyum sağlayamamak, kentteki yenilginin de nedenidir. Kısaca, 1964 yılına ait bu filmde, göç edenlerin taşralı değer ve alışkanlıkları, onların, büyük kentin tuzaklarla dolu yaşamına uyum sağlamalarını, "uyanık" olmalarını engelleyen ve yenik düşüren neden olarak yansıtılmıştır.

**Gurbet Kuşları'nın** (1964) yapıldığı dönem, iç göç sürecinin yoğun olarak sürdüğü, ancak büyük kentlerin yapısının henüz büyük boyutta değişime uğramadığı yıllardır. Kentlilerin günlük yaşamlarında, yeni gelenlerin yarattığı kültürel ikiliğin izleri henüz ortaya çıkmamıştır. Filmin bazı sekanslarında, kentlilerin göç edenler ve göç olgusu ile ilgili görüşleri yansıtılmaktadır. Bu konudaki tartışmaların ilk aşaması sayılabilecek; "gelsinler ya da gelmesinler" gibi bir ana temayı içeren bu görüşler, göç olgusunu, toplumsal kavrayışın da yansımalarıdır. Örneğin; eski İstanbullu bir ailenin kızı olan Aylâ'ya göre önlere çıkan dilenci, "Taşradan gelip, İstanbulluyu soymak isteyenlerden biridir." Kemal sorar: "Dışardan her gelen şehirliyi soymak için mi gelmiş?" Ayla; "Yoksa sen de mi onlardansın?" Kemal gerçek kimliğini söylemeğe cesaret edemez (2.Böl. 11.Sek.). Daha sonra (Kemal'i tanıyıp sevdikten sonra) Aylâ'nın göç edenlerle ilgili görüşleri değişir: "Rahat yaşamak, daha iyi bir yaşama kavuşmak herkesin hakkı değil mi?" (3.Böl. 32.Sek.). diye sorabilir, ya da: "Kendi küçük ve yoksul köylerinden hiç mi çıkmasaydılar?" (3.Böl. 32.Sek.) diyerek, göçün kaçınılmaz olduğunu vurgular.

Filmde emekli bir bürokrat olan Aylâ'nın babasının göç olgusu ile ilgili şu sözleri de (göçün nedeni üzerine var olan toplumsal koşullarla pek

de ilgili görünmeyen, filmin yönetmeninin milliyetçi duygularla filme eklediği belli olan) değişik bir bakış açısını yansıtmaktadır:"Göç etme Türklerin Orta Asya'dan beri süregelen bir vasfıdır. Türkler bir yerde uzun süre oturamazlar. Fetihler yapmaları, medeniyetler taşımaları da gene bu istekleri, akıncı ruhları nedeniyledir (3.Böl. 30.Sek.).

**Bitmeyen Yol** (1965)'da çevreye uyum ve yabancılaşma sorunu daha da derin olarak yansıtılmaktadır. Bu filmde köylülerin kentlilerle ilişkilerinde dikkati çeken ilk özellik, "kentlilerin, göç eden bu insanları istemedikleri, küçümsedikleri, onların yarattığı emek arzını sömürülecek bir şey olarak görmeleri"dir. Kent, göç edenlerin hepsine, istihdam edilebilme olanağı sağlayabilecek durumda değildir. Bugün de olduğu gibi, göç edenlerin kentin çalışma ortamında kendilerine yer bulabilmeleri zordur. Hizmet işlerinin de çoğalmadığı 1965'li yıllarda, köyden gelenlere kentliler henüz, "ne işleri var burada" sorusu ile yaklaşmakta, bu düşünce de köylü-kentli ilişkisini, köylülerin aleyhine olmak üzere etkilemektedir.

İşveren ve köylüler arasındaki ilişkiden daha önce söz edilmişti. Ahmet'in iş aradığı yerlerde karşısına çıkan yöneticiler aynı aşağılayıcı tavrı sürdürürler. Örneğin; "Sen Türkçe anlamazsın be adam!" "Daha ne bekliyorsun", "Bana sordun da mı geldin köyden" gibi. Köylülerin neredeyse dilencilerle bir tutulduğunu da şu sözler gösteriyor. "Neyine acıyacaktım senin, sapasağlam adamsın. Çalış,kazan!" (4.Böl. 23.Sek.).

Kente yeni gelen köylülerin bilmedikleri kent ortamında yabancılaşmaları, ürkek, tedirgin davranışlarla ne yapacaklarını şaşırtdıkları görülmektedir. Caddelerin ortasında yürürler (elele, altı kişi birden) birbirlerini bu kalabalık içinde kaybetmekten korkarlar. Bu filmde görüldüğü kadarı ile (1965 yılında) henüz kentte yaşayan insanların genel görünümü (kılık-kıyafet, tavır-davranış), dışarıdan gelenlerin karışması ile değişime uğramamıştır. Kısaca söylemek gerekirse "kentli kültürü" henüz varlığını ve etkinliğini sürdürmektedir. Kentli insan, kendisine hiç benzemeyen bu göç eden insanları dışlamakta, böylece kente gelen köylülerin yabancılaşma

duygusu da derinleşmektedir.

Yeterince bilgi ve deneyim sahibi olmadıklarından, bazı kentliler tarafından aldatılmaları da şaşırtıcı değildir. Hasan, kazandığı paranın tümünü kumarbazlara verir. Büyük kentin içinde barındırdığı her türden insan mozaigi içinde karanlık ve yasa dışı işleri yürüten bazı insanların da olduğunu, bu deneyimle öğrenmiş olurlar. Hasan saflıkla kazanma umudunu yineler; "Paranın tümünü buraya verdik. Geri almadan şurdan şuraya gitmem." Kumarbazın sözleri şunlar olur; "Babam bu işte kazanmak da var, kaybetmek de. Para tatlıysa şeker ye" (4.Böl. 11.Sek.). Sonunda paralarını alan bu adamları kovalamaktan başka bir şey yapamazlar.

Göç edenlerin kurduğu gecekondu bölgeleri, kentin modern kesiminden farklı, insan ilişkilerinin daha sıkı, çevre baskısının da daha yoğun olarak duyumsandığı mekânlar olarak görünmektedir.

Genç kuşak çevre baskısını pek önemsemez. Cemile ve Fatma'nın davranışlarında bu gözlenir. Güllü bacı için, komşular, kendi hemşehrileri önemlidir. Gelinlerinin davranışları yüzünden "rezil" olma kaygısını taşır.

Fatma İstanbul'un "kim kime dum duma" yaşanan bir yer olduğunu söyler. Toplumsal baskıların olmadığını düşünmesi, kentin, kırsal kesimden daha farklı düzenlenmiş ilişkilerinin bilincinde olmayışındandır.

**Gurbet Kuşları** ve **Bitmeyen Yol** için saptanılan bu yansımalar, 70'li ve 80'li yıllara ait film örneklerinde daha değişik biçimde görünmektedir. **Düğün** (1978) ve **Sultan** (1978) filmleri göç edenlerin çevre ile ilişkilerinde "kentli kimliği" ile sunulan karakterlere hiç yer vermezken, **At** (1983) ve **Bir Avuç Cennet** (1985) sorunun "biçim" değiştirdiğini yansıtmakta ve "kentli insan"ın kim olduğu sorusunu da akla getirmektedir.

**Düğün** filminde, İstanbul'a göçen Urfalı altı kardeşin kentlilerle ilişkileri hiç yansıtılmamıştır. Kentlilerle iş, arkadaşlık vb. gibi ilişkiler yoktur. Aslında bu filmde "kentli" insan karakteri yoktur. Nasıl filmin temel mekânlarında İstanbul'un kent yaşamı ile ilgili görüntüler yok dene-

cek kadar azsa, kentli insan da bu filmde yer almamaktadır.

Filmin kalabalık sahnelerinde görünen (Halil'in eski elbise satarken dolaştığı kahveler vb.) insanlar da öyküsü izlenen kardeşlerden farklı sayılmazlar. Filmin çeşitli yerlerinde görülen; su satıcıları, naylon torba satıcıları, simitçiler, hamallar vb. den oluşan kalabalık kitle, görüntülerine artık alışılmış olan insan manzaralaridir.

Kentin daha gelişmiş semtleri ve insanları bu filmde yoktur, çünkü Urfalı altı kardeşin bu insanlarla ilişkileri yoktur. Filmdeki bu yansımalar göstermektedir ki; büyük kente göç eden insanlar kent dokusu içinde (kendi hemşehrilerinin dışında) çevre ile hiç bağlantı kurmadan yaşayabilmekte, bir anlamda büyük kentte geldikleri yerlerin benzerlerini yeniden kurmaktadır. Bu şekilde oluşturulan yerleşme mekânlarının dışına çıkmayan insanların, "kente uyum" gibi bir sorunu da olmamaktadır.

Sultan'daki gecekondu mahallesi kendi içine kapalı, kent merkezi ve kentlilerle iş-çalışma ilişkileri dışında bağlantısı olmayan bir yerdir. Kent merkezleri ile ulaşım bağlantısını minibüsler sağlamaktadır. Minübüsler bu bölgelerde yaşayan insanların zevk ve beğenilerini, yaşama biçimlerini yansıtan birer gösterge, aynı zamanda, kaynağını gene bu insanların kültüründen olan arabesk müziğin de yaygınlaştırıcı araçlarıdır. Gecekondu kadınların çoğu ev hizmetçiliğine gitmektedir. Sultan'da onlardan biridir ve diğerleri gibi şikayetçidir. Şikayetleri çok çalışmaktan değil, "insan yerine konmamak"tır. Sultan: "Hizmetçiysek eşsek değiliz ya!" sözleri ile bu duygularını ifade etmekte, kendisine emirler yağdıran hanımına kızdığına karşı çıkabilmektedir.

Gecekondu bir başka karakter olan Muhtar'ın, çıkarları çerçevesinde kentli insanlarla oldukça iyi ilişkiler kurduğu görülür. Muhtar ve müteahhitler, kentteki arsa spekülasyonunu hızlandıran, kazanç uğruna her yolu deneyen, "köşeyi dönme" görüşünü tümüyle benimsemiş insanların bir örneğidir.

Mahalledekilerin iç ilişkilerinde göze çarpan özellik; dayanışma, yardımlaşma gibi iyi komşuluk ilişkilerinin yanısıra, çatışmanın da eksik olmayışıdır. Gecekonduların mekânsal özellikleri; evlerin yanyana oluşu, avlu/sokak içinde geçen yaşam, insanların birbirleri ile daha ilgili olmasına, birbirlerinin herşeyini bilmesine neden olmaktadır. Bu sıkı ilişkilerden şikayetçi değildirler. Sevinçler, üzüntüler paylaşılır, doğum, taşınma gibi olaylarda yardımlaşılır.

Büyük kentteki modernleşmiş toplumsal ilişkilerde örneği oldukça az görülen bu tip ilişkiler, gecekonduya yaşayanları birarada tutan, bir anlamda varlığı zorunlu olan bir toplumsal dayanışmadır.

Bu dayanışmanın yanısıra çatışmalar da eksik değildir. Örneğin; çeşme başındaki su kavgalarında olduğu gibi. **Bitmeyen Yol**'da ve **Gurbet Kuşları**'nda görülen; göç edenlerin kentte bütünleşme çaba ve istekleri, **Düğün**'de ve **Sultan**'da; kentin toplumsal yapısı içinde "nerede" olduklarını sorgulamadan kabullenmeye dönüşmüştür. Göç edenlerin çevre ile ilişkilerinde gözlemlenen bu değişim 1980'li yıllara ait film örneklerinde başka bir boyutta yansıtılmaktadır.

**At** (1983)'da büyük kent İstanbul, acımasız, yoksul, zayıf olanı ezen, insancıl değerlerin kalmadığı bir yer olarak görünür. İstanbul'un eski "efendi" insanları değil, sonradan zengin olduğu belli olan, "sınıf atladığı" zanneden, gösteriş düşkünü bir kesimin örneklerini görürüz. Göç eden insanların karşısında, onları ezen ve aşağılayan insanlar olarak yalnız bunlar değil, resmi kuruluşlarda çalışan memurlar, belediye zabıta görevlileri de vardır.

**At**'da seyyar satıcı kimliğindeki insanlar, rastlantı sonucu kurdukları bu ilişkilerde hakarete uğrarlar, aşağılanırlar, küçümsenir hatta tekmele-nirler.

**Bitmeyen Yol**'da da köylüler kentli insanların hakaretleri ve küçümsemeleri ile karşılaşılırlar. **At**'da da görülen bu benzerlik, 1960'lardan 1980'lere gelindiğinde, "ezilen köylü" "onu ezen ve sömüren kentli"

iletisinde bir değişiklik olmadığını göstermektedir. Ancak ezen ve sömüren "kentli"nin kimliği değişmiştir. At'ın bazı sekanslarında bu konudaki yansımalar şu şekildedir: Hüseyin el arabası ile bir otomobile çarpıp/otomobilin sahibi onu ittirir, hakaret eder: "Allahın ayısı körmüsün, it" Hüseyin bu davranışa şaşır bir şey söylemez/Adamın öfkesi artar, onu tekmeler; "Bu arabanın parasını sülalen gelse ödeyemezsin bir de bakıyor suratıma, ulan cevap bile vermiyor ayı!"/Yoldan geçen genç bir adam olaya karışır; "Ayıp değil mi bu kadar bağırmaya hakkınız varmı?"/Zengin adam bu sözlere karşılık davranışını şöyle açıklar; "Kahyâsı mısın bunların? Bu memlekette bağırmaya bile hürriyet yok be!"/Zengin adamın karısı ise şunları söyler; "Benim kocamın inşaatında senin gibi yüz tane adam çalışıyor, ayıbı senden öğrenecek değiliz" (3.Böl. 13.Sek.).

Hüseyin, uğradığı hakarete karşılık vermemiş, kendini koruyamamıştır. Aslında, arabası hafifçe çizildi diye adamın neden böyle davrandığını anlayamamıştır. Hüseyin büyük kentte savanmasızdır, çünkü kendisine benzeyenlerin ezildiği, "adam" yerine konmadığı, değerlerin "insanca" olmaktan hızla uzaklaştığı bir ortamda kendini savunabilecek güçte değildir. Üstelik bunları deneyimleri ile yaşayıp öğrenmek ve ona göre davranmak için henüz kentte kalış süresi çok kısadır. Hüseyin'i bir başka kentli savunur, zengin adamı engellemeye çalışır. Bu da kentte henüz insani değerlerin savunucuları olabileceğini göstermektedir. Ne var ki, zengin adamın "bunlar" diye gösterdiği Hüseyin ve benzerleri ile onların savunucuları, kendilerini "üst sınıf"a ait gören bu tür insanlar için "yüzlerce" oldukları belirtilerek, "değer"leri küçümşenen insanlardır.

Hüseyin'e hakaret eden adam ve karısının söz ve davranışları kadar, dış görünüşleri de sınıfsal kimlikleri hakkında ipucu vermektedir: üst düğmeleri açık ipek gömlek, görkemli bir altın madalyon, iri harflerle isim yazılmış altın künye, kadının ayak bileğinde altın bilezik vb..

Hüseyin, devlet dairesindeki memurun, belediyedeki görevlinin de hakaretleriyle karşılaşır. Resmi kurum ve kuruluşlarla daha önceki

ilişkileri o derece sınırlıdır ki, okula kayıt yaptırmak için girdiği binada, ayakkabılarını çıkarıp eline alır. Memura "beyim" diye hitap eder, bu davranış ve sözleri ile de alay edilmekten kurtulamaz. "Hükümet bu sabiyi okutsun diyorum" sözleri, görevli memur tarafından; "O senin sabin değil, oğlundur. Önce Türkçe konuş" diye terslenir (2.Böl. 24.Sek.). Aynı şekilde (başkalarının önerileri ile) arabasını geri almak için rüşvet teklif ettiği belediye binasındaki görevliler tarafından da tekmelenip dışarıya atılır.

Filmde "şaşkın, zavallı ve ezik köylü" karakterinin, yer yer aşırıya kaçılmış izlenimi veren kentteki bu durumu, 1980'li yıllarda Türkiye'de yaşamakta olan, köylülük ve köylülerle ilgili gerçeğin boyutlarını düşündürmektedir. Kitle iletişim araçları, özellikle TV'nin en uzak köylerde bile köylülerin dış dünyaya kapalı yaşamlarını büyük ölçüde değiştirdiği bilinmektedir. Ezikliği altı çizilerek yansıtılan köylü tipi ile "kent yaşamının getirdiği katı kurallara duyulan tepki"nin vurgulanmak istendiği söylenebilir.

**Bir Avuç Cennet** '(1985)deki köylülerin de, **Düğün**'de, **Sultan**'da olduğu gibi çevre ilişkileri sınırlıdır. Emine'nin dış dünya ile bağlantısı hemen hiç yoktur. Çevre ile ilişki kuran çocuklardır. Buldukları yerde kendi yaşlıları, "mahalle çocukları" ve "sahil çocukları" gibi iki gruba ayrılmıştır. Birincilerin gelir düzeyi düşüktür, ikinci gruptakiler ise zengindir. Aralarında çatışma vardır. Cevat, yaşıtı olan zengin bir kızla arkadaşlık kurma çabasında çekingen değildir. Bu isteği, kızın annesi tarafından engellenir. Kamil'in aile dışında ilişki kurduğu insanlar iş çevresindekilerdir. Bunu da hemşehrisi aracılığı ile gerçekleştirebilmiştir. Ailenin kendi köylüleri ile olan ilişkilerinde dayanışma görülmektedir.

Ailenin çevre ile ilişkilerinde "kentli" olarak karşılına çıkan insanlar; çevredeki apartmanlarda oturanlar, ihtiyar adam, bekçi, hırsız, serseri, belediye görevlileri ve polislerdir. Bunlar içinde sadece ihtiyar adam onlara hoşgörü ve ilgi gösterir (kente ilk geldiklerinde aradıkları adresi bulmalarında yardımcı olur (1.Böl. 8.Sek.), onları ziyaret eder (2.Böl.

3.Sek.), otobüsün ellerinden alınmasına karşı çıkar: "Yazık oldu, cennete çevirmişlerdi burayı, kimseye de zararları yoktu" (4.Böl. 4.Sek.).

İhtiyar adam orta sınıftan, dini inancı olan bir insandır. Onun, yeni gelenlere sıcak yaklaşımını, daha üst gelir seviyesindeki insanlarda görmeyiz. Çevredeki apartmanlarda oturan ve kızının Cevat'la birbirlerine ilgi duymasından hoşlanmayan kentli kadın için, yeni gelenler; "arsadaki hurdaya yerleşen çingeler"dir. Onlar ilişki kurmayı hiç düşünmez, varlıkları, sergiledikleri görünüm onu rahatsız eder.

Aile, köy yaşamındaki yüzyüze birincil tip insan ilişkilerin, kent yaşamında daha değişik yaşandığının henüz farkında değildir. Kente karşılarına çıkan insanlarla, köydekine benzer türden (daha insancıl olduğu söylenebilecek) ilişkiler kurarlar. Örneğin; haklarında ihbar olduğunu, oturdukları yeri terketmelerini söyleyen bekçiyi, sofralarına buyur ederler. Tekrar gelmesini isterler (2.Böl. 13.Sek.). Kendilerini soymak isteyen hırsız Kamil önce döver, bayıldığını görünce acıyarak içeri alır, karnını doyurur (2.Böl. 9.Sek.). Aynı şekilde, otobüsü onlardan önce barınak olarak kullanan bazı insanların kendilerinden para istemelerine de boyun eğerler (2.Böl. 2.Sek.).

Kamil ve Emine'nin devletin resmi görevlilerine (bekçi, polis, belediye) karşı tutumları farklıdır. Erkek için devleti temsil eden her kimse saygı duyulması ve boyun eğilmesi gerekli kişilerdir. Emine aynı şekilde davranmaz, karşı çıkmak ve hesap sormaktan çekinmez. Bu tutumları şöyle açıklanabilir: Kırsal yaşamda kadının resmi kişi ve kuruluşlarca ilişkisi hemen hiç yoktur ya da çok azdır. Erkek ise en azından askerliği sırasında bu türden bir ilişkiye girer. Kamil'in aşırı saygı ve itaat göstermesi, polislerin karşısında "hazır ol" durumunu alması alçak sesle konuşması, hattâ suçsuz oğlunu bile: "polis yalan mı söyler?" diyerek teslim etmesi geçmişteki resmi güçlerle kısıtlı ilişkilerinin getirdiği deneyimlerin, aşırıya varan bir şeklidir. Kadının böyle bir deneyimi olasılıkla hiç olmadığı için duygu ve düşüncelerini açıkça onlara belirtmekten kaçınmaz.

Buldukları yeri terketmeleri istendiğinde karşı çıkan odur; "burası belediye arsası, orası şehir arsası ne yapalım. Sahipsiz bir avuç toprak kalmamış her taraf işgal edilmiş.. Biz de bu memleketin evladı değil miyiz?". Kamil bu karşı çıkışın boşuna olduğunu söyler; "Bekçi efendinin elinden ne gelir, o emir kulu" ((2.Böl. 31.Sek.) der.

Cevat bisiklet çalmakla suçlandığında, Kamil polisin söylediklerini tartışmasız kabul eder. Üstelik: "gözünü biraz korkutun da bir daha yapmasın kerata" diyerek polisin davranışını onayladığını, çocuğun böyle bir ceza ile suç işlemekten uzak duracağını belirtir.

Kadın polise çocuğunu götürmemeleri için karşı koyar, kocasının davranışını eleştirir; "Ne biçim babasın sen, insan suçsuz evladını polise teslim eder mi?" Kamil; "Etmeyip de ne yapacaksın be kadın" Emine; "Sen böylesin zaten, elinden avradını alsalar ses çıkarmazsın" Kamil'in bu sözlere tepkisi, karısını dövmek, başına gelen felaketlerden onun sorumlu olduğunu söylemek olur (3.Böl. 11.Sek.).

Kamil'in bu boyun eğer tutumu, ancak otobüslerinin ellerinden alınmasıyla değişir. O zamana kadarki sessiz kalışı, bu en son olayla çaresizlikten doğan bir kaba kuvvete dönüşür ve kazma ile belediye görevlilerinden birinin başına vurur.

İncelenen film örneklerinde, göç edenlerin kentteki toplumsal ilişkileri çerçevesinde, çevre ile kurulan ilişkilerde, 1964'den 1985'e değişenlerin yanısıra değişmeyen bazı olguların da varlığı ortaya çıkmıştır. Örneğin; kente uyum sağlama, bütünleşme ve yabancılaşma sorunları 1960'lı yıllara ait film örneklerinde görülürken, 1970 ve 1980'li yıllarda bu sorunların hiç yansıtılmadığı, göç edenlerin artık kentin toplumsal ortamında "yabancılaşmış bir toplumsal kümeyi oluşturmadıkları", daha doğrusu bu yönde beklenti ve sıkıntılarının olmadığı görülmektedir. Sıkıntı ve beklentiler, kent tarafından özümsemek değil, iş bulabilmek, konut edinebilmek, yaşamak için ayakta kalabilmek üzerinedir.

Değişmeyen bir öge olarak, "köylü"nün kentli tarafından ezilmesi olgusunun varlığından söz edilebilir. Köylü 1960'larda da 1980'lerde de kentli tarafından ezilmekte, küçümsenmektedir. Ancak zaman içinde kentlinin bu tutumuna karşı köylünün davranışlarında değişiklik olmuş, bunu kentteki mücadelelerin bir parçası sayarak, kentte tutunma çabalarına devam etmişlerdir.

### 5. Göç Edenlerin Yaşam Biçimlerinde Değişmeler

Toplumbilim araştırmaları göç edenlerin "maddi kültür alanındaki değişmeler" olarak da nitelenen yaşam biçimlerindeki değişmelerin; değer yargıları, tutum davranışları ve dünya görüşünü kapsayan "manevi kültür" alanındaki değişmelerden daha kısa zamanda gerçekleştiğini ortaya koymuştur.<sup>25</sup> Değişimi etkileyen etkenlerden en önemlileri; kentte kalış süresi, çevre, eğitim, iş ve yaş olarak görünmektedir. Ayrıca göç edilen yerin toplumsal-kültürel özellikleri de kentteki yaşama biçimini etkileyecektir.

Filmlerde kente göç eden insanların yaşama biçimlerinde (filmsel öykünün anlatım süreci içinde) değişim görünmemektedir. Taşradan gelenler, "taşralı" gibi, köyden gelenler de "köylü" gibi yaşamaya devam etmektedirler. Terkedilen yöreye ait giysi, konuşma biçimi tüketim alışkanlıkları, vb.nin değişme gösterebilmesinde belirleyici etken, ailenin ekonomik değişimlerini gerçekleştirebilmesi olmaktadır. Başka bir deyişle, yeni gelir elde etme biçimi ne ise ve bu ailenin ekonomik refahını ne ölçüde sağlayabiliyorsa, göç edenlerin yaşama biçimleri aynı oranda değişime uğrayacaktır.

İncelenen filmlerde bu ekonomik gelişmeyi başaran kişiler asıl öyküleri anlatılanlar değil, onlardan daha değişik bir yol tuturan, yan karakterlerlerdir. Örneğin; **Gurbet Kuşları**'ndaki Haybeci. Kente geldiği

<sup>25</sup> Taylan Akkayan, **Göç ve Değişme**, ... , s. 258.

zaman, sırtındaki heybesi ve yamalı giysileri ile görünen bu yoksul köylünün, zaman içinde ve yaptığı işlerle birlikte kılık kıyafeti de değişir. Kürk yakalı palto, fötr şapka hatta papyon takmağa başlar. Konuşma biçimi ve şivesi (Maraş) aynıdır. Kentteki yeni kimliğinde (gecekondu komisyonculuğu) kendisini kentlilere benzemekten uzaklaştıran, şive ve konuşma biçimi olduğu kadar elinden düşürmediği aksesuarlarıdır da; kocaman bir tesbih, uzun ağızlıklı sigara gibi.

Benzeri bir dış görünüm Sultan'(1978) daki Muhtar tipinde görülür. Muhtar, gecekondu içinde gelir ve statü bakımından diğerlerinden daha üsttedir, giysileri olduğu kadar ev içindeki eşyaları da daha gösterişlidir, kentsel tüketim alışkanlıkları (koltuk takımları, yemek masasında çatal-bıçak kullanımı gibi) onun farklılığını vurgulamaktadır. Muhtar'ın oğlu Kemal, kentli gençler arasında moda olan türden giysiler giyer, kendine özen gösterir.

Bu insanların -ne kadar çevresindekilerden farklı olursa olsunlar- batılı anlamda kent kültürüne (dış görünümleri ile) ait olmayan bazı ayrıntılarla, ne köylü ne kentli olan bir alt kültür biçimini yansıttıkları görülmektedir. Örneğin; Kemal, şık ayakkabılar giyer ama arkasına basarak, paltosu gösterişlidir ama giymeyi değil de omuzuna "atma"yı tercih eder vb..

Göç edenlerin kentlerde oluşturdukları arabesk yaşam biçiminin en belirgin göstergelerinden biri de minübüslerdir.

Sultan'da Kemal'in minübüsüne olan düşkünlüğü, onun aracılığı ile kadınlarla kurmaya çalıştığı ilişkiler; bu insanların yaşama biçimlerine ait ipuçlarını taşımaktadır. Minübüs para kazanma ve ulaştırma işlevlerinin dışında, sahibinin (ait olduğu kültürün) iç dünyasını, beğenileri de yansıtmaktadır. "Fırtına", "Lider Servis", "Maşallah" gibi yazılar, kürk kaplı direksiyon, bebekler, nazar boncukları ve ayrılmaz bir parça olarak kaset çalar ve arabesk şarkılar ...

Kemal minübüsünü, koyduğu ismi (Fırtına) doğrulamak istercesine hızlı kullanır, sert frenler yapar, havalı kornası ile insanları korkutur. İçerdeki kadın müşterilerine dikiz aynasından "kesik" bakışlar atar.

1970'lerde gecekondu bölgelerinin kent merkezi ile bağlantılarını sağlayan bir ulaşım aracı olarak ortaya çıkan minübüsler, 1960'ların başında henüz yoktur. **Gurbet Kuşları** ((1964)'nda taksicilik yapan Murat'ın, Kemal'le benzerliği sadece küfürlü ve argolu konuşmasıdır.

Filmlerde göç eden ailelerin birinci kuşağının (anne babalar) ikinci kuşağa (yetişkin çocuklar) göre değişimlere daha kapalı olduğu gözlenmiştir. Örneğin ne **Gurbet Kuşları**'nda, ne de **Bitmeyen Yol**'da, yaşlı kadınlar siyah başörtü, atkı, şalvardan vazgeçmezken, ailenin genç kızları ya da genç kadınlar bu giysileri kullanmazlar. Evde giyilen basit elbiselerin üstüne dışarıda pardesü giyilir, başörtüsü bağlanır. Bu giyinme biçimi filmlerde incelenen zaman süreci içinde değişmemiştir. **Sultan**'da gecekondu kadınların giyinme biçimlerinde eteğin altına giyilen pantolon dikkati çekmektedir. Pantolon bu şekli ile geleneksel şalvarın yerini almıştır. Kadın giysilerinde "kapalılık" ile ilgili değerler kolayca değişmemektedir. Kadının aile ve toplum içindeki konumu ile ilgili değerlerin de kolayca değişmediği göz önüne alınırsa, kadın giysilerinde kapalılıktan yana olan tutucu eğilimlerin değişmemesi doğal görünmektedir.

Kırsal kökenli ya da taşralı genç kadınların, olanak bulur bulmaz bu görünümelerini değiştirmek isteyeceklerinin örnekleri, filmlerde görülmektedir. Örneğin; "kentli kız" olabilmek **Gurbet Kuşları**'ndaki Fatma ile **Bitmeyen Yol**'daki Cemile için; saç örgülerini çözmek, başını açmak, makyaj yapmak, ödünç alınan (veya çalınan) bir elbise ile önce "kılık değiştirmek"tir. Gidilen pastane, sinema vb yerlerden eve dönüşte başörtüsü tekrar bağlanır, makyaj silinir. Kentli olabilme özlemlerini kılık-kıyafeti ile gidermek isteyen **Bitmeyen Yol**'daki Fatma'nın gecekondu-larında da aynı görünümünü sürdürmesi, çevresindekiler tarafından onay-

lanmaz.

1970 ve 1980'li yıllarda, genç kadınların dış görünüşleri ile kentli kadınlara benzeme çabasına girmedikleri görülmektedir. Bu yıllarda kentli insanların dış görünüşü ile köylüler arasında büyük zıtlıklar taşıyan göstergeler yoktur. Çünkü göç edenlerin sayısının artması ile kent toplumu, geleneksel kentlilerin neredeyse azınlıkta olduğu, karmaşık bir yapıya dönüşmüştür.

**Gurbet Kuşları**'nda ve **Bitmeyen Yol**'da ise bu zıtlık çok çarpıcı bir biçimde yaşanır. Kravatlı, takım elbiseli erkekler, tayyörlü, yüksek pabuçlu kadınların yanında, sırtlarında yatakları, yamalı şalvarları, kasketleri, lastik ayakkabıları ve yün çorapları ile köylüler açıkça göze batmakta, kentli insanlar küçümseyici bakışlarını onlardan eksik etmemektedirler.

**Bitmeyen Yol**'da Ahmet, biraz para kazanınca yoksul giysilerinden kurtulmak ister. Satın alabildiği, eski bir takım elbisedir. Parkta ayakkabılarını boyatması arkadaşları ve kendisi için önemli bir olay olur. Boyacının: "Merak etme ağbi sen emret yeter" sözleri onları gururlandırır, "Beyler gibi pabuç boyatmak" köyde ağa yanaşması, kentte ise hiç birşey olan bu insanlara, kendi konumlarını bir parça aşabilecekleri umudunu vermiştir.

Eğlenme, boş zamanları değerlendirme, kitle iletişim araçlarından yararlanma ile ilgili yansımalar, göç edenlerin bu konuda kentle bütünleşebildiklerini göstermektedir. Kentin genel kullanıma açık yerleri olan parklar, deniz kıyısında kahve gibi yerler en çok kullanılan mekânlardır. Buraya gelebilmek bile göç edenlere kent yaşamına katılmış olma izlenimi vermektedir; **At**'da Hüseyin, oğlunun çocuk bahçesinde oynayışını seyrederken gözleri dolar; **Bitmeyen Yol**'da para biriktiren köylüler **Gülhane** parkına gider (paralarını bir kumarbaza kaptırırlar), **Sultan**'da, **Beyoğlu**'nda bir tatlıcıya gitmek önemsenir.

Eğlenme, dinlenme, boş zaman alışkanlıkları açısından göç edenler de değişmediği görülen (Aslında türk toplumunda genel olarak var olduğu

gibi) bir özellik; kadınlarla, erkeklerin birbirlerinden farklı mekânlarda bu gereksinimlerini gidermesidir. Erkekler genellikle kahve, meyhane ya da pavyona gider. **Düğün**'de meyhane, erkeklerin biraraya gelip hem iş konuştukları hem de eğlendikleri bir yerdir. Ayrıca hemşehri olanlar da birbirlerini burada bulmaktadır.

**Sultan**'da erkekler kahvede kağıt, okey oyunları oynarlar, yasak olmasına rağmen içki içerler. Konuşmaları geçim sıkıntıları, iş sorunları ve evlilik ilişkileri üzerinedir.

Kadınlar kendi aralarında düzenledikleri toplantılarda örgü örüp sohbet ederler, müzik çalarlar, dans ederler. **Sultan**'da görüldüğü gibi, çeşme başı kuyrukları, kadınların yaşam biçimlerinde, başka fonksiyonları da içeren önemli bir olgudur. Evlerinde su bulunmayan gecekondulu kadınlar, çoğu kez oldukça uzun su kuyruklarında sıra beklemek zorundadırlar. Bu boş zamanı değerlendirmenin pratik yollarını da bulmuşlardır. Örneğin; mutfak işlerinin bazılarını (yaprak dolması sarmak gibi) sıralarını beklerken yaparlar, örgü örürler, dikiş dikerler.

**Bitmeyen Yol**'da örneği görüldüğü gibi, gecekondu kesiminde kırsal yöre alışkanlıklarının evin dışına uzanan biçimleri, büyük kentlerin batılı anlamda modernleşmiş kesimlerinde görülmeyen eğlence biçimleri ortaya çıkarmaktadır; kapı önlerinde oturup sohbet etmek, bazen zurna, darbuka gibi çalgıların eşliğinde tempo tutup oynamak gibi. **Bitmeyen Yol** (1964) iletişim araçlarının henüz daha sonraki yıllardaki yaygınlığına ulaşmadığı bir döneme aittir. Nitekim **Sultan**'da (1978) kadınlar ev toplantılarında kasetçalardaki müziğe eşlik ederken, **Bitmeyen Yol**'da bu yoktur. Güllü'nün küçük kızı zurna, darbuka ile şarkı söylerken etrafındakiler de el çırpıp onu izler (1.Böl. 2.Sek.). Bu eğlenme biçimine karşı çıkan Güllü bacıdır. Eline bir sopa alıp çalgıcıları, etrafa toplananları dağıtır. Kadınlar; "senin kız iyi yetişiyor, sen onu sahneye çıkart iyi para kazanırsın", "saza ver, saza!" diyerek Güllü ile alay ederler. Güllü büyük kentte kendi bildiklerine, ahlâk anlayışına ters gelen şeylere akıl erdire-

memektedir. Ona göre büyük kent, "kız kızan büyütülecek bir yer değildir" (1.Böl. 7.Sek.).

Sultan'da, gerek televizyonun gerekse sinemanın, gecekondu insanlarının yaşamlarında giderek kazandığı önemin yansımaları görülmektedir. Bu insanların (daha önceki film örneklerimizde yansımaları bulunmayan) kendi içlerine kapalı yaşamlarında kentle bütünleşme özlemlerini tatmin edecek bu tampon mekanizmaların önemi, filmin kimi sekanslarında şöyle ortaya çıkmaktadır: Bu insanların günlük yaşamlarında birbirlerine, köpeklerine taktıkları isimler, TV dizilerinin yıldızlarının isimleridir. Eve alınan köpeğe isim koymak istediklerinde, çocuklardan biri "Co olsun der". Sultan sorar; "Co ne demek?" Fedai cevaplar; "TV'de var ya, "kaç Co kaç..." " (2.Böl. 13.Sek.). Yetişkinlerden çok çocukların ilgisi vardır TV'ye ve oyunlarında da bu dizi kahramanlarına yer verirler. Mahallenin bahçesine de "Colombo" ismi verilmiştir. "Colombo" sevimli, şaşkın hali ile kendisine verilen bu isimden hoşnuttur, "Yaşa Colombo, bekçilerin kralı, TV'deki Colombo senin yanında hiç kalır" gibi sözlere; "Aman estağfurullah, o da kötü hafiye değildir" diye karşılık verir (2.Böl. 15.Sek.).

Sinemada seyredilen filmler (Derbeder) arabesk şarkıcıların oynadığı, şarkılı "acıklı" filmlerdir. Bu filmleri izlerken kendi yaşamlarının bir yansımalarını bulmaktadırlar. "İyi, iyi, çok ağlayacağız" diyerek koşa koşa gidilen acıklı filmlerin müşterileri de en çok kadınlardır.

Seyredilen "Derbeder" filminin bazı diyalogları şöyledir; Kadın: "Yavaş ol lütfen çocuğu uyandıracaksın" Erkek: "Başlarım şimdi çocuğundan. Beni beğenmiyorsan işte kapı" Kadın: "Böyle konuşma ama, karınım senin" Erkek: "Kes lan! Fazla uzattın." Sinemaya gitmek istediği için kocasından dayak yiyen, evden "Öleceğim de yine izleyeceğim" dediği bu filmi izlemek için kaçan Melek, oturduğu koltuktan bağırır: "Yuh gözün kör olsun herif senin!" Kendi kocasından farklı değildir seyrettiği erkek kahraman (2.Böl. 15.Sek.). Çok çocuklu Şerife de: "boş ver kız, onun gibi elli tane bulursun", "vicdansız herif çocuklara da acımıyor" gibi sözlerle, filmin sesli olarak

izlenimine katılır. Film başlar başlamaz çantalardan mendiller çıkarılmıştır. Ferdi Tayfur'un şarkısının sözleri duyulur duyulmaz da ağlamalar, iç çekmeler ... Bir yandan çekirdekler yenmekte, birbirlerine ikram edilmektedir.

"Sinema salonlarında film izleme" biçiminin, kentsoylu kültüründe görülmedik bu şekli, gecekondualarda yaşayan bu insanların davranış ve tutumlarını sergilemektedir. Bu insanların günlük yaşamlarında kentsoylulara özgü, "rafine" tavır ve davranışlara zaten yer yoktur. Filmin bu bölümünde, Şerife'nin doğum sancılarının tuttuğu komşularının yardımıyla dışarıya çıkarıldığı sahnede, onlar dışarıya çıkarken sinema salonundaki diğer izleyicilerin alkışladığını görürüz. Bu insanların "arabesk" dünyalarında insana ait tüm duygular; kavga, sevinç, coşku vb. kolayca dışa vurulabilmektedir.

Bir Avuç Cennet (1984)te, kente göç edenlerin yaşam biçimlerinde, kentle bütünleştiklerini gösterecek değişimler görülmez. Bu ailenin hurda otobüsteki yaşamları, ne kendileri gibi olan başka insanlarla ne de kentlilerle ilişki kurabilmelerine olanak vermemektedir. Bu kısıtlı mekânda köylü alışkanlıklarını sürdürürler. Babanın eline para geçtiği zaman satın aldığı küçük radyo tek eğlenceleridir. Otobüsün çevresini sebze ekilecek bir bahçe haline getirmeleri, çevrelerini güzelleştirmekten öte yiyecek gereksinimlerini karşılama amacıdadır. Anne ve baba bu dar çerçeveden çıkmazken, çocuklar çevrelerindeki zengin konutlarda kendilerinden daha farklı yaşayan insanları, onların çocuklarını görürler. Kendi yaşlıları olan zengin çocukların sahip oldukları şeyleri (örneğin; bisiklet) elde etme isteğini duyacakları ve bunun daha sonraki yaşamlarında onları anne babalarından daha değişik beklentilere sürükleyeceği anlaşılmaktadır.

## 6. İç Göç Filmlerinin Temalarında Değişmeler

İncelenen filmlerin ana ve yan temaları (filmlerin ilericileri) olarak saptananlar, filmlerin, dolayısıyla toplumun göç olgusuna bakış açısını, bu konuyu nasıl kavradığını göstermektedir. 1964'den 1985'e bu bakış açısı ve kavrayışın nasıl bir değişim gösterdiğine bakıldığında, değişenlerin yanı sıra değişmeyen kimi olguların varlığı da dikkat çekmektedir. Türkiye'de iç göç sürecinin 1960'lı yıllardan 1985'lere geçirdiği aşamaların da bir yansıması olan, iç göç filmlerindeki tema değişimleri şu şekildedir:

1960'lı yıllara ait ilk iki film; **Gurbet Kuşları** (1964) ve **Bitmeyen Yol** (1965), göç olgusuna değişik bakış açılarını yansıtsalar da temelde aynı ortak temada birleşmektedirler: "gelsinler mi, gelmesinler mi?" ya da "kırdan veya taşradan göç eden insanlar kentli olabilirler mi?" Bu filmler ana temalarında bu sorulara birbirlerinin karşıtı sayılabilecek yanıtlar getirmektedir. **Gurbet Kuşları**; "büyük kentte tutunabilmek zordur, zorlukların üstesinden gelebilmek aile içinde dayanışmayı, fırsatları kollayıp kurnaz olmayı gerektirir. Bunu başaramayanlar yenik düşerler, bunlar geldikleri yere geri dönmelidirler" temasını iletirken, **Bitmeyen Yol** şunları iletmektedir; "kentte tutunabilmek zordur. Ancak göç eden insanın bu zorlukların üstesinden gelebilmesi bireysel çabalarından çok, toplumsal sistemin göç edenlere fırsatlar verecek biçimde örgütlenmesi ile ilgilidir. Göç edenlerin sorunları, göç engellenerek ortadan kaldırılamaz. Kente göç edenlerin daha iyi bir hayat yaşamaya hakları vardır, geriye dönmeleri değil, kalıp kendilerine iş olanağı sağlamayan toplumsal düzensizliklerle savaşmaları gerekir."

**Bitmeyen Yol**, yoksul köylülerin bunu nasıl yapacakları konusunda herhangi bir görüş iletmemekte, sadece belli bir bilinçlenmenin gerekliliğini vurgulamaktadır. 1964 ve 1965 olmak üzere birbirinin ardısıra yapılan bu filmler, göç olgusu ile -başlangıcı 1950'lere uzansa da- tartış-

maların henüz yeni sayılabileceği bir dönemin ürünü olarak değerlendirilebilir.

**Gurbet Kuşları**, göç edenlerin kente yer edinme uğraşlarında başarı ya da başarısızlığın temelinde "ahlâksal" nedenlerin var olduğunu söylemekte, **Bitmeyen Yol** "maddi" nedenlerin daha önemli olduğunu vurgulamaktadır. Her iki film değişik bakış açılarını iletse de, ana tema göç edenlerin kente gelip, gelmemelerini tartışma üzerinedir. Bunun yanısıra filmlerin bazı önemli yan temaları büyük kent ile ilgili ortak şöyle bir mesajı iletmektedir; "büyük kent göçün yeterli nedeni olabilecek çekici olanaklarla doludur."

1970 ve 1980'li yılların iç göç filmlerinde göç edenlerin kente gelip gelmemeleri üzerine herhangi bir mesaj iletilmemektedir. Göç olgusunun, kentleşme süreci içinde varlığının tartışma gerektirmeyecek ölçüde kesinlik kazandığı 1970'li yıllara ait iki film örneğinde, gene temelde aynı tema, değişik bakış açıları ile iletilmektedir: "göç edenler kente var olabilmek, bir yer edinmek için ne yapmalıdırlar?" Daha önceki yıllara ait filmlerde, göç edenlerin kentteki sorunları arasında kültürel olanlarına da ağırlık verilir, köy-kent çelişkisi vurgulanırken, **Düğün** ve **Sultan**'da göç edenlerin kente bütünleşmesi kültürel bir sorun olarak yansıtılmamıştır.

**Düğün** (1973)'de İstanbul, kendisinden bir pay elde etmek isteyen insan kalabalıklarının yaşadığı, marjinal işlerin çeşitlenip yaygınlaştığı büyük bir iş kenti olarak yansıtılmıştır. Filmin ana teması şunları iletmektedir: "Göç edenlerin kente yaptıkları işler ekonomik gelişmenin bir parçasıdır. Bu insanların ekonomik koşullarını daha ileriye götürmek için yaptıkları işlerde bilek gücü, alın teri olduğu kadar, akıllıca davranmak, girişimci olmak" da önemlidir. Ancak gelenekler, manevi değerler değişmeden kalmalıdır. Kentin iş düzeni manevi değerleri yozlaştırabilir, aileleri parçalayabilir." **Düğün**, bu yozlaşmanın önüne geçebilmenin aynı zamanda da ekonomik gelişmeyi sağlayabilmenin koşulu olarak ticaret ve bireysel girişimleri değil, işçileşmeyi vurgulamakta, insan

emeğini yüceltmektedir.

Sultan (1978), göç sürecinin ortaya çıkardığı bir sonuç olarak gecekonduluların yaşamaya biçimlerinden bir kesit sunmaktadır. Filmin ana teması; "gecekondularda yaşayanlar, kentle bütünleşme olanaklarının azlığına karşın, gücünü sayıca çok oluşlarından alan dinamik bir kitledir. Gecekonduların varlığı geçici değil kalıcıdır ve gecekondulu insanlar kent yaşamının tüm zorluklarına karşın (evlerinin yıkılması, güvencesiz işler) dirençli tutumlarını sürdürürler. "İnsanca yaşayabilmek" onların da hakkıdır" görüşünü iletir.

At (1983)'da büyük kent, güçlünün zayıfı ezdiği, acımasız, katı, sömüren bir düzenin geçerli olduğu bir yer olarak yansıtılmaktadır. Böyle bir ortamda, göç eden bir köylünün oğlunu okutabilmek isteği gerçekleşmesi olanaksız bir düşür.

Bir Avuç Cennet (1985)'de kentin göç edenlere sunabileceği olanakların ne kadar azaldığı görülmektedir. "Gecekonduluların maddi şartlarının yükseldiği bu dönemde, göç eden insanların bir hurda otobüsü bile kendilerine mekân edebilecek denli çaresiz oluşları" teması iletilir.

1980'li yıllara ait film örneklerinin temaları göstermektedir ki; göç edenlerin büyük kentte kendilerine bir yer edinebilmeleri artık çok zordur. İnsanca yaşayabilmek için gerekli temel koşulları -konut, eğitim, iş olanakları- elde edemeyeceklerini bilseler de göç edenlerin geriye dönmeleri söz konusu değildir. Çünkü geride bırakılan kentteki yoksunluklardan daha iyi değildir.

## SONUÇ

İç göç sonucu oluşan toplumsal/kültürel değişmelerin, Türk sinemasındaki yansıma biçimi, "değişen"lerin yanısıra "değişmeyen" bazı öğelerin de var olduğunu göstermektedir.

Türk sinemasının 1964-1985 yılları arasındaki iç göç konulu filmlerinin içeriklerinin çözümlenmesi ile, Türkiye'de toplumsal/kültürel değişmelerin incelenen süreç içindeki niteliği üzerine şu sonuçlara varılmıştır:

1. Kente göç eden insanların sosyo-ekonomik kimlikleri değişmektedir. Göç eden insanlar işsiz, topraksız, yoksul köylülerdir ya da işini kaybetmiş, büyük kentte yeniden iş kurabilmeyi umut eden dar gelirlilerdir. Bu insanların ortak nitelikleri ise, geçim sıkıntısı içinde olmaları ve iş bulmak/kurmakta güçlük çekmeleridir. Herhangi bir becerileri ya da nitelikleri yoktur. Büyük kentteki kimlikleri "vasıfsız iş gücü"dür ve bu kimliği değiştirebilecek olumlu bir gelişme göstermezler.
2. Kente göç eden insanların sosyo-ekonomik kimlikleri değişmiştir. Çünkü bu insanları kente göçe zorlayan nedenler değişmiştir. Kente göçün temel nedeni olarak yansıtılan sorun "işsizlik ve geçim sıkıntısı"dır. Göç edilen yerin, toprak verimsizliği/yetersizliği, iş alanlarının kısıtlılığı gibi itici koşulları, kente göçün temel nedeni olmağa devam etmektedir. Bunun yanısıra kenti bir "çekim merkezi" olarak gösteren koşulların ve insanların bununla ilgili değerlerinin değiştiği görülmektedir. 1960'lı yıllarda, kentin eğlence, tüketim, eğitim gibi olanakları vurgulanarak, "daha iyi yaşanabilecek bir yer" olduğu mesajı iletilmektedir. 1970 ve 80'lerde ise kent, kültürel ortamın canlılığı ile değil marjinal işlere olanak veren istihdam yapısı ile bir çekim

merkezi olarak yansıtılmaktadır.

3. Aynı kimlikten insanlar, aynı temel nedenle kente göç etmektedirler, ancak kentte karşılaştıkları sorunların niteliği ve bu sorunlarla mücadele etme yöntemleri değişmiştir. Bunlardan biri sınıf atlama beklentisi, köylü/kentli çelişkisi, kimlik bunalımı boyutları ile sınıfsal sorunlardaki değişimlerdir.

Genel olarak tüm filmlerde, göç edenlerin kentteki durumlarını kıyasladıkları toplum katmanı, köydekiler ya da taşradakilerdir. Kentte, onlara göre daha iyi bir durumda olduklarını düşünüp, bundan görelî bir tatmin duyarlar. Huzursuzluk, kıyaslama yapılan grubun kentin üst tabakaları olması halinde ortaya çıkmaktadır. 1960'lı yıllara ait film örneklerinde göç edenler, köylü ya da taşralı olmaktan eziklik duyarlar, kentli insanlara benzemek isterler. Gene bu dönemde göç edenler, sınıf atlama umudunu yoğun olarak yaşarlar. "İstanbul'a kral olmak, bu beldeyi fethetmek" şeklinde dile getirilen bu umut, "Ekmeği bol, taşı toprağı altın" olduğu düşünülen büyük kentte, zor, ancak gerçekleşebilir bir umut olarak yansıtılmaktadır. Göç edenler, bireysel çabaları (Gurbet Kuşları) ile olduğu kadar, onlara tanınan fırsatlar (Bitmeyen Yol) ölçüsünde bunu başaracaklardır.

1970 ve 1980'li yıllarda göç eden insanların sınıfsal sorunları, kentin sosyal tabakaları arasında "nerede" olduklarının sorgulanması ile gelecek bir kimlik bunalımı ve sınıf atlama beklentisi üzerine değildir. Kente göçün hızının arttığı, bir "insan denizi"ne dönüşen ve "taşının toprağının altın" olmadığı da anlaşılan kentte, beklentiler ve umutlar da değişmiştir. Var olan durumun (bu durum göç edenlerin kentle bütünleşme olanaklarının azlığını yansıtmaktadır) kabullenildiği anlaşılmaktadır. Kentlilere benzeme özlemi, onlara karşı kendini savunma tavrına dönüşmüştür. Artık göç edenlerin kentteki toplumsal sorunları, ne yolla olursa olsun

tutunabilmek, yıkımlara karşı gecekondularını tekrar yapmak gibi günlük yaşam mücadeleleri üzerinedir.

Köylü/kentli çelişkisi 1960'lı yıllarda kültürel bir olgu olarak yansıtılıp, bu çelişkide ezilen ve ezen tarafların varlığı vurgulanırken, 1970 ve 80'lerde göç eden insanların böyle bir çelişkiyi daha değişik boyutlarda yaşadıkları ortaya çıkmıştır.

"Ezilen köylü" iletisi eskiden olduğu gibi gene filmlerde yansıtılmaktadır. Kentliler, göç eden insanları küçümsemekte ve onların kentteki varlıklarını reddetmektedirler. Bu temel çelişki değişmemiş, ancak köylüye bu tepkiyi gösteren "kentli" tipi değişmiştir. 1960'larda kentine sahip çıkan, bozulmasını istemeyen, tavır ve davranışları ile aradaki kültür farkını yansıtan kentli, 1980'li yıllarda gene aynı tepkiyi gösteren ama "kentli" kimliğini (kentli olmak, yaşama biçimi ve değerler sistemini içeren kültürel bir olgu olarak düşünülürse) geçerli kılacak donanımlardan oldukça uzak olduğu belli olan insandır. Aslında kimin kentli ya da kimin köylü olduğunun ayrımının güçleştiği bir toplumsal karmaşa yaşanmaktadır. Kent ve kentli kültürü, göç edenlerin kent yaşamındaki sayısal ağırlıkları ile, geçmişteki görünümünden bir hayli farklıdır.

4. Kente göç edenlerin çalışma olanağı buldukları alan, hizmet işleri, başka bir deyişle "marjinal" işlerdir. Sanayi işçisi olan film karakterlerinin sayısı azdır ve çoğunluğunu kadınlar oluşturmaktadır. Başlangıçta edinilen işin niteliği (hamallık seyyar satıcılık vb.) ne olursa olsun, gelecek için iş beklentileri "kendi işlerini kurmak/ticaret yapmak"tır. Özellikle erkekler sanayi işçisi olma konusunda istekli değillerdir. Kadınların, çoğunlukla yaptıkları iş olan ev hizmetçiliğini, onur kırıcı bir iş olarak görmeleri yaygın bir eğilimdir. Bu eğilimlerin incelenen süreç içinde değişmediği görünmektedir. Daha rahat ve güvenceli bir iş olarak,

kadınlar sanayi işçiliğini düşünürler, beklentileri bu yöndedir. Göç edenlerin kentte iş bulmakta güçlüklerle karşılaşması, değişmeyen bir özellik olarak, incelenen filmlerin tümünde yer almaktadır. Kentin göç edenlere sunduğu çalışma olanaklarının yetersizliği devam ederken, 1970 ve 1980'lerde, bu yetersizlik sonucu yaratılan marjinal kesimde bile bir yer edinebilmek güçleşmiştir.

1960'da kentin iş ortamı canlı, herkesin iş bulabileceği bir yer olarak yansıtılır. İş bulamayan köylünün karşısında ona fırsat tanımayan ya da emeğini ucuza kullanan kentli işveren vardır. 1980'de ise göç edenler, karşılarında gene kendilerine benzeyen kalabalık bir kitle, bir tür mafya ile karşılaşır. Seyyar satıcı olabilmenin koşulu, ya para vererek bu mafyaya katılmak ya da onlardan arta kalan alanlarda daha az kazançla çalışmaktır. Göç edenlerin kentte iş ararken başvurdukları yollar değişmemektedir. Kentteki akraba ve hemşehriler göç edenlerin iş bulma konusunda tek güvenceleridir. Bu yolla iş bulunamazsa çeşitli iş yerleri dolaşarak iş aramaktadırlar. İş ve İşçi Bulma Kurumu aracılığı ile iş bulan film karakteri yoktur. Köylülerin iş arama ile ilgili değerlerinin değişmemiş olması, bir yandan köylülüğün kentte de devam ettiğini gösterirken bir yandan da kentte modern çalışma düzenine ait anonim organizasyonların (örgütler, dernekler) yetersizliği ve işlevsizliği ile ilgili toplumsal gerçeği de akla getirmektedir.

İncelenen filmlerin tümünde yer alan ortak bir iletinin değişmezliği dikkat çekicidir. Daha iyi yaşamak isteyen, ekonomik gelişme ile birlikte yaşadığı koşulları değiştirmeye çalışan, bu amaca ulaşmak için her türlü aracı kullanmaktan çekinmeyen insanlar, olumsuz kişilikler olarak yansıtılmaktadır (Sadece

**Gurbet Kuşları** bu saptamanın dışındadır). İşin her türlüünü deneyen, kazanç peşindeki karakterler olumsuz, maddi kaynaklar aramak yerine var olanla yetinen, inanç ve değerlerine göre davranmayı sürdüren film karakterleri ise olumlu kişiliklerdir. Çağdaş kentsel yaşamın zorlukları olarak beliren koşullara uyum gösteremeyen ve güçlülere sadece manevi değerleri ile karşı çıkmaya çalışan köylü kimliğinin sunumu, sinemanın gelenekçi bir bakış açısı ile konuya yaklaştığı ve bu konuda toplumsal değişmeyi yeterince yakalayamadığı izlenimi vermektedir.

5. Kentte karşılaşılan toplumsal sorunlar değişmiştir. Bu değişmeler, göç edenlerin yaşama alanları ve kentsel mekânlarla ilişkilerinde açıkça gözlemlenmektedir.

Kentin, 1960'lı yıllardaki, "geleneksel" ve "batılılaşmış" olmak üzere ötedenberi var olan ikili yapısı nitelik değiştirmiştir. Ekonomik farklılıkları ve toplumsal statü ayrımını yansıtan bu yapıda, geleneksel olarak tanımlanan ve görece daha çok alt ve orta tabakanın yaşadığı bu kesim yok olmak üzeredir. Başlangıçta "kentlerin kenarında bir köy" olarak tanımlanan gecekonducuların, kentlerin var olan ikili yapısında, geleneksel olanın yerini aldığı söylenebilir. Gecekonducuların ve gecekonducularının varlığı o denli kesinleşmiştir ki, büyük kentlerin toplumsal ve kültürel yapısını artık bu ikilik belirlemektedir. Gecekondu olgusunun kültürel sonuçlarının, kent kültürünü adeta azınlıkta bırakacak yönde bir gelişme gösterdiği anlaşılmaktadır.

Göç edenlerin, kentte kendilerine yaşama alanı olarak seçtikleri semt ve konut edinme koşulları zaman içinde değişmiştir. Bu değişim kent merkezinden uzaklaştığını ve konut edinebilmenin güçleştiğini göstermektedir.

1960'lı yıllarda göç edenler, kentin kenar semtlerine yerleşebilen ya da herhangi bir güçlülle karşılaşmadan gecekondu edinebilen

insanlardır. 1970'li yıllar, gecekonduların yıkım tehlikelerine karşı nasıl uğraş verdiklerini, 1980'ler ise, gecekondu yapmanın artık ekonomik açıdan parasal bir birikimi gerektiren bir iş olduğunu, kolayca yapılamayacağını göstermektedir. Nitekim bu araştırmada incelenen en son tarihli film olan **Bir Avuç Cennet**'te (1985) göç edenler, kendilerine mekân olarak, eski, terkedilmiş, hurda bir otobüsü bulabilirler.

Gecekondu mekânsal bir bütün olarak, 1960'larda görüldüğü gibi bir "yoksulluk yuvası" olmaktan çıkmıştır. Sahibinin parasal olanakları ölçüsünde, kentsel tüketim alışkanlıklarının izlerini taşımaktadır. Gecekonduların varlığı ile gelişip büyüyen sorunların nasıl sonuçlara ulaştığını, 1970'li yıllara ait film örneklerinde görmek mümkündür. Arsa spekülasyonu, bu işten kazanç sağlayan insanlar, bu dönemdeki filmlere konu olmaktadır.

6. İncelenen filmlerde "aile", göç edenlerin kentteki tutunma çabalarında dayanışma, yardımlaşma ve güvence gereksinimlerini tek başına karşılayan bir kurum olarak yansıtılmaktadır. Sinemanın bu konudaki yansıtıkları, toplumsal yaşamda ailenin bir kurum olarak öneminin ve varlığının devam ediyor olması gerçeği ile koşutluk içindedir.

Kırsal yapıdaki geleneksel geniş aile tipi çözülmeye uğramıştır. Filmlerde kente göç edenlerin hepsi çekirdek ailelerdir. Bir örnek bunun dışındadır. O da erkeklerin olmadığı ve kadınların beraber yaşamak zorunda olduğu bir ailedir (**Bitmeyen Yol** 1965).

7. Göç edenlerin kentleşme süreçlerinde, geleneksel ataerkil aile düzenine ait özellikler tamamen ortadan kalkmamaktadır. Özellikle kadın-erkek ilişkilerinde bazı öğelerin değişmeye direnç göstermesi ilgi çekicidir.

Filmlerdeki kadın karakterlerin ortak özellikleri; kentteki zorluklar karşısında gösterdikleri direnç ve kararlılıklarıdır. Kadınlar, kent yaşamının getirdiği zorluklara daha kolay uyum sağlamaktadır. Buna karşılık erkekler kendi güçlerini sürekli olarak sınımadan geçirmekte ve bunu yitirme kaygısı taşımaktadırlar.

Cinsiyet eksenini çerçevesindeki egemenlik ilişkileri, kadının erkeğe bağımlı konumu o denli derin ve değişmezdir ki; kadınlar ev dışı üretim faaliyetine katılsalar da, aile içindeki rollerinde ve statülerinde değişiklik olmamaktadır. Kadının dışarda çalışması ile ilgili erkeğin tutumunda, 1960'lı yıllardan 1980'lere gelindiğinde, temelde aynı bakış açısını taşıyan, ancak zorunluluk sonucu kabul edilen değişimler olduğu görünür. Kadının, dışarda çalışmasını gerektiren ekonomik koşullar ortadan kalktığına, çalışmamasından yana olunacağı bellidir. Kadınlar, kazandıkları parayı kocalarına ya da ağabeylerine teslim ederek, zorlanan erkek kimliğini teyid etmektedirler.

Erkek otoritesinin sorgulanması, kadınların bireyselleşme ya da eşitlikçi ilişkiler sağlayabilme yönündeki istekleri değildir. 1960'lı yılların filmlerinde, kadınların, hangi konuda olursa olsun erkeklere baş kaldırması olanaksız görünmektedir.

1980'li yıllarda, bu sorgulamanın bir ölçüde yapıyor görünmesi de, erkeğin kentte zayıflayan gücünün yeniden ortaya çıkarılmasını amaçlamaktadır.

Namus sorunu ile ilgili yansımalarda, kadınların, bu konuda erkeklerin yanında yer aldıkları, kendileri için yaratılmış sıkı ah-lâk/namus kurallarını, gene kendilerinin yeniden ürettikleri görünmektedir. Bu çizginin dışında davranışlar gösteren kadınların sonu "kötü" olmaktadır.

Erkekler, kadını, sahiplenilmesi, birisine ait olması gereken bir varlık olarak kabul etmektedirler ve bu bakış açısı hemen tüm filmlerde değişmemektedir. Evlilik yaygın olarak, erkeklere karşı koruyucu bir zırh gibi düşünülmektedir. Kadınların sınıf atlama umutları ve gelecek beklentilerinde evlilik (halâ) çözüm olarak yansıtılmaktadır.

8. Aile üyelerinin, birbirlerinin güvencesi olarak birarada, dayanışma içinde olmalarının gerekliliği, geleneksel kuşaklar arası ilişkilerin kentte de devam etmesine neden olmaktadır. Cinsiyet ve yaş gruplarına, saygı ve otoriteye dayalı olarak, dengeli bir şekilde giden aile içi ilişkilerde, çözümler ve kopmalar olursa aile kentte tutunamamaktadır.

Aile bağlarının zayıflamasının, genç kuşak ile yaşlı kuşağın çatışmasının aileleri parçaladığı, kentteki başarısızlıkların da nedeni olduğu, filmlerin tümünde yansıtılmaktadır. Ailenin önem ve işlevi incelenen süreç içinde değişim göstermemektedir.

9. Göç edenlerin kentteki toplumsal ilişkilerinde, "çevreye uyum" sorununun değiştiği ortaya çıkmıştır.

1960'lı yıllara ait film örneklerinde, kent ve kentli kültürü baskın niteliklerini korumaktadır. Kentlilerin günlük yaşamlarında, göç edenlerin yarattığı kültürel ikiliğin henüz izleri yoktur. Bu çerçevede, kentli insan göç edenlere "ne işleri var burada, köylerine dönsünler" zihniyeti ile bakmakta ve dışlamaktadır. Buna karşılık göç eden köylülerin yabancılaşma duygusu derinleşmekte, köylüler bilmedikleri kent ortamında daha da ürkekleşip, yalnızlaşmaktadırlar. Bu durumda, çevreye uyum sağlayarak bütünleşme, köylü/taşralı için olanaksız gibi görünmektedir.

Çevreye uyum sorununun 1970'li ve 1980'li yıllarda biçim değiştirdiği görünmektedir. Artık köylünün karşısına daha farklı bir kültürün temsilcisi olarak çıkan "kentli" insan olmadığı gibi,

büyük kent, batılılaşmış anlamda bir yaşamsal mekân olarak, göç edenlerin uyum sağlamakta güçlük çektikleri bir yer de değildir. Göç eden insanlar gecekondulu bölgelerinde kentle (iş dışında) kültürel açıdan bağlantı kurmadan yaşayabilmektedirler. Kendi içlerine kapalı yaşamlarında, kente uyum, bütünleşme sorunları da yoktur. Göç edenler artık kent ortamına yabancı bir toplumsal küme değildirler. Daha önceki yıllarda görülen kentle bütünleşme çaba ve isteği; kentin toplumsal katmanları için de "nerede" olduklarını sorgulama ve bunu değiştirme eğilimleri, var olan durumu kabullenmeye dönüşmüştür.

10. İncelenen filmlerde, göç edenlerin kentleşme süreçleri içinde, yaşam biçimlerinde değişim görünmemektedir. İnsanlar eski yaşam biçimlerini kentte de devam ettirmektedir. Terkedilen yöreye ait giysi, konuşma biçimi, tüketim alışkanlıkları vb. değişmesinde belirleyici etken, ailenin ekonomik değişimini gerçekleştirebilmesidir. Filmlerde bu ekonomik değişim/gelişmeyi başaranlar da genel olarak yan karakter olarak sunulan insanlardır. Yeni gelir elde etme biçimlerine bağlı olarak giysi ve eşyalarda değişiklik görülse de, bunlar, ne köylü ne de kentli olan, ikisinin karışımı izlenimini veren bir alt kültür biçimini yansıtmaktadır.

1970 ve sonrasındaki filmlerde, kitle iletişim araçlarının, özellikle TV ve sinemanın, göç edenlerin günlük yaşamlarına girdiği, bu araçların iletileri ile gecekondulu insanın adeta içiçe yaşadığı görülür; birbirlerine TV dizilerinin yıldızlarının isimleri ile seslenirler, sinemaya gidip, kendi yaşantılarının benzerini buldukları filmleri, büyük bir ilgi ile seyrederek, ellerine para geçince almayı düşledikleri ilk şey TV olur vb.. Bu yansımalar aynı dönemde kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması ile ilgilidir ve

sinemanın toplumsal yaşamla etkileşimini göstermektedir.

11. İncelenen filmlerin temâları sinemanın, dolayısı ile toplumun göç eden insana ve iç göç olgusuna bakış açısındaki değişimi yansıtmaktadır. Türkiye'de iç göç sürecinin geçirdiği aşamalarla yakın ilişkisi olan bu değişimi, iç göçü toplumsal kavrayışın aşamaları olarak da değerlendirmek mümkündür.

1960'lı yıllarda (*Gurbet Kuşları*, *Bitmeyen Yol*) filmlerin ana temâsı; göç eden insana "gelsinler mi, gelmesinler mi, gelenler kentli olabilir mi?" soruları ile yaklaşan bir bakış açısını yansıtmaktadır. Kentte başarı ya da başarısızlık, "ahlâksal" nedenlere olduğu kadar "maddi" koşullarla da ilişkilendirilmekte, kentte tutunmayı başaramayanların geriye dönmeleri gerektiği düşüncesi iletilmektedir. Gene bu yıllarda filmlerin yan temâlarında büyük kent, kente göçün yeterli nedeni olarak çekici olanakla dolu bir yer olarak yansıtılmaktadır.

1970 ve 1980'lerde, kente göç olgusuna bakış açısı, artık "göç edenlerin kentteki varlığını" tartışma olmaktan çıkmıştır. Bu dönemdeki filmlerin ana temaları; "göç edenler kentte tutunabilmek için neler yapmalıydılar" sorusu üzerinedir. Göç edenlerin yarattığı marjinal işler, kentlerin arabeskleşen kültürel yapısı, "insan insanın kurdudur" deyişini haklılaştıran insan ilişkileri, kentin göç edenlere sunduğu olanakların giderek azalmasına karşın, başka seçenekleri olmayan kitlelerin bu mücadeleye devam edişleri, filmlerin iletilerinde göze çarpan başlıca öğelerdir.

"Kentın kralı olma" fantezisinin zamanla nasıl "karın doyurabilme uğraşı"na dönüştüğü, incelenen filmlerdeki tema değişiminin en kısa yoldan ifadesidir.

Bu araştırma, toplumsal değişmeyi yeterince anlayıp izlemede sanat ve kitle iletişim araçlarını gözlemleyip, bu araçların kitlelere "nasıl bir içerik" sunduklarını çözümlemenin öneminden yola çıkarak gerçekleştiril-

miştir. Bu çerçevede Türk sineması, Türk toplumunun ve kültürünün çeşitli özelliklerini yansıtan bir araç olarak değerlendirilmiştir. Araştırmanın sonuçları, Türk sinemasının, toplumsal değişmelerin kültürel sonuçlarını boyutları ile tartışma, değişimin yönü hakkında çıkarsamalarda bulunma olanağı getiren zengin verileri taşıdığını göstermektedir.

Türk sinemasının kente göçü konu edinen filmlerinin içeriklerinin çözümlenmesi ile elde edilenler, sinema ile toplumsal yaşam arasında karşılıklı bir ilişki olduğunu, Türk sinemasının toplumun gündeminde önemli yeri olan olguları saptayıp sorguladığını, bunlar üzerinde düşünmeye yöneltme işlevini yerine getirdiğini ortaya koymaktadır.

Göç eden insanın kentte yerinin olup olmadığı tartışması yerini, daha iyi yaşamak isteyen herkesin kente göç etmesini haklılaştıran, göç eden insanların doğdukları yerleri terketmelerine neden olan toplumsal yapıdaki bozukluklara dikkati çeken daha eleştirel temalar almıştır. Bu da Türk sinemasının toplumsal değişmelerin sadece izleyicisi olmanın ötesine geçmeye çalıştığını göstermektedir.

Toplumun gündeminde olan konuları, bu konular üzerinde duyarlılık yaratabilecek biçimde yansıtabilmek, değişime (olumlu yönde gelişime) yollar açmaktır. Türk sineması, nitelikli ürünleri ile, bu işlevi yerine getirmektedir, izlenmeye ve çözümlenmeye değer bir araç olarak araştırmacıların ilgisini çekmelidir.

## EK-I: FİLM ÖYKÜLERİNİN ANLATIM SÜREÇLERİ

### GURBET KUŞLARI

#### 1. Bölüm

##### Olay

1. Aile İstanbul'a gelir

##### Mekân

Haydarpaşa tren garı  
Vapur

##### Kişiler

Tahir Efendi,  
Hatice Hanım,  
Murat,  
Selim, Fatma,  
Haybeci

2. Eve yerleşirler

Mahalle  
(Sultan Selim Camii  
civarı)  
Eski, ahşap iki katlı ev

Mahalleli  
Ev sahibi

3. Daha önce kiraladıkları  
işyeri için kandırıldık-  
larını anlarlar

#### 2. Bölüm

##### Olay

1. Tamir atölyesi açarlar

##### Mekân

Oto tamircilerinin  
bulunduğu sokak

##### Kişiler

Panait Usta  
Panait'in karısı  
Despina

2. Kemal Tıp Fakültesine  
girer

Üniversite

Öğrenciler

3. Murat taksi şöförlüğüne  
başlar

İstanbul'un ana  
caddeleri

İstanbullu bir  
müşteri

4. Haybeci hamallık yapar

İstanbul'un ana  
caddeleri

Murat ve Haybeci

5. Fatma komşu Mualla  
ile tanışır

Mahalle

Mualla  
Fatma

<b><u>Olay</u></b>	<b><u>Mekân</u></b>	<b><u>Kisiler</u></b>
6. Kemal Aylâ ile arkadaş olur	Üniversite Beyoğlu	Kemal Aylâ
7. Selim Despina ile ilişki kurar	Park Rum mahallesi Despina'nın evi	Despina Selim
8. Tahir efendi dükkanına gelen müşteriyi tersler	Tamirhane	Müşteri Tahir efendi
9. Mualla ve Fatma birlikte gezerler	sinema Pastane	Mualla Fatma
10. Murat Dansöz Naciye ile ilişki kurar	Pavyon Naciye'nin evi	Pavyon müşteri- leri Naciye'nin eski sevgilisi Naciye Murat
11. Despina ile Selim ayrılır		Despina Selim
12. Ev sahibi kirayı artırmalarını ister	Ev	Ev sahibi ve bütün aile
13. Hatice hanım biriktirdiği paralarla alıp sakladığı bilezikleri kocasına verir	Ev	Bütün aile
14. Mualla Fatma'yı erkek arkadaşları ile tanıştırır	İstanbul	Mualla Fatma Erkekler Orhan

### **3. Bölüm**

<b><u>Olay</u></b>	<b><u>Mekân</u></b>	<b><u>Kişiler</u></b>
1. Fatma, Mualla ile birlikte partiye gider içki içip dans eder	Lüks bir apartman daresi	Mualla Fatma Orhan

<u>Olay</u>	<u>Mekân</u>	<u>Kisiler</u>
		Kalabalık bir grup
2. Orhan onu evine bırakır. Murat ikisini birlikte görür. Fatma'yı döver	Ev	Bütün aile
3. Fatma Orhan'la buluşur	Boğaz	
4. Naciye Murat'a kendisinin de Maraşlı olduğunu söyler	Naciye'nin evi	Naciye Murat
5. Tahsin efendi dükkanını satıp hurda bir araba alır, dolmuşçuluk yapar	Karaköy	Tahsin efendi Haybeci
6. Haybeci dolmuş kâhyası olarak Tahsin'in karşısına çıkar		
7. Orhan Fatma'yı yazlık evine götürür. Birlikte olurlar	Boğaz yolu Yazlık villa	Evin bekçisi Orhan Fatma
8. Fatma evden kaçar. Bekçi ona Orhan'ın mektubunu verir	Fatma'nın evi Orhan'ın villası	Bekçi Fatma
9. Ev sahibi evden çıkmalarını ister (kirayı ödemedikleri için)	Ev	Ev sahibi Aile
10. Murat Mualla'yı döver	Mualla'nın evi	
11. Selim İş ve İşçi Bulma Kurumuna Almanya'ya gitmek için müracaat eder	İş ve İşçi Bulma Kurumu	Kalabalık bir grup işsizler

<u>Olay</u>	<u>Mekân</u>	<u>Kişiler</u>
12. Kemal Aylâ'nın anne ve babası ile tanışır	Aylâ'ların evi, lüks apartman dairesi	Aylâ'nın anne ve babası Kemal Aylâ
13. Göç olayı üzerine konuşmalar	Aylâ'ların evi, lüks apartman dairesi	Aylâ'nın anne ve babası Kemal Aylâ
14. Kemal Aylâ'ya evlenme teklif eder		
15. Göç edenler üzerine konuşmalar	Gecekondu	Kemal Aylâ
16. Murat Naciye'ye pavyondan ayrılmasını söyler, ona bıçak çeker	Naciye'nin evi	Murat Naciye
17. Hurda araba satılır	Hurdacı	
18. Kemal ve Aylâ nişanlanır	Kuyumcu dükkanı	
19. Kemal onu evine götürür	Ev	
20. Murat Naciye'yi takip eder. Fatma ile buluştuklarını görür. Selim'e haber verir	Nişantaşı	Naciye Murat Fatma
21. Fatma ve Mualla'yı birlikte oldukları erkeklerle yakalarlar. Fatma apartmanın çatısına çıkar intihar eder	Apartment dairesi	Erkekler Murat Naciye Fatma Selim Kemal, Ayla

**4. Bölüm****Olay**

1. Aile Maraş'a geri dönmeye karar verir. Aylâ'nın babası yeni bir dükkan açmak için borç verecektir

**Mekân**

Ev

**Kişiler**

Aile, Aylâ

2. Kemal ve Aylâ aileyi geçirirler. haybeci ile karşılaşır

Haydarpaşa Tren garı

3. Maraş'tan gelen tren-den İstanbul'a göç eden yeni bir aile iner

Haydarpaşa Tren garı

Baba, anne  
iki erkek çocuk  
bir genç kız

**BİTMİYEN YOL****1. Bölüm****Olay**

1. Güllü bacı dışarda abdest alır, eve girer, namaz kılar evdekiler uyumaktadır

**Mekân**

İstanbul Boğazı sırtlarında bir gecekondu mahallesi

**Kişiler**

Güllü bacı  
Cemile, Fatma  
Ali, küçük kız

2. Tren gara girer Kentli bir kadın çocuğu trenin camından bir erkeğe uzatır

Haydarpaşa

Kentli kadın  
Ahmet, Kara Hasan  
Ali Ekber diğer  
üç köylü

Altı köylü peronda şaşkınlıkla yürürler Cemile otobüs bekler Altı köylü yanyana caddenin ortasında yürürler

Otobüs durağı  
Ana cadde

Cemile  
Altı köylü

Otobüste Cemile oturmaktadır, pencereden trenden inen köylüler

Beyoğlu

Cemile, köylüler

<u>Olay</u>	<u>Mekân</u>	<u>Kişiler</u>
görünür. Cemile fabrikaya girer	Fabrika kapısı	Cemile, iki işçi kız
3. Köylüler, kendi köylüleri olan Halil'in kahvesine gelirler. Halil, onları karşılar çay söyler, köyden haber sorar	Gecekondü mahallesi Halil'in kahvesi	Altı köylü sokakta oynayan çocuklar Halil emmi
4. Ahmet Güllü bacı'nın evine gelir. Ali ve Fatma ile karşılaşır. Güllü akşam yatmak için kendilerine gelmesini söyler	Güllü bacı'nın evi	Ahmet, Ali Fatma, Güllü bacı
5. Kızlar dikiş makinalarının başında çalışıyorlar. Bir modelist, müdüre yeni modelleri gösterir, elbisenin provasını Cemile'nin üstünde yapar.	Konfeksiyon fabrikası	İşçiler, Cemile Modelist, Müdür
6. Fatma yerleri siler, hanımını görünce daha hızlanır. Hanım ona emirler verir gider. Fatma yalnız kalınca soyunur, hanımının odasında onun mücevherlerini takar, makyaj yapar, sabahlığını giyer.	Fatma'nın hizmetçilik yaptığı kent-soylu evi	Fatma, evin hanımı
7. Güllü yemek pişirir Ali bir ekmek alıp kaçar, Güllü onu kovalar dışarda mahalleliler toplanmış, zurna ve darbuka çalan çocuk-	Güllü'nün evi Gecekondü mahallesi	Güllü bacı Ali, küçük kız Mahalledekiler

<u>Olay</u>	<u>Mekân</u>	<u>Kişiler</u>
larla ortada oynayan küçük kızı seyretmektedir. Güllü hepsini kovar. Kadınlar Güllü'ye sataşırılar.		
8. Halil iş bulmanın güçlüklerinden söz eder. Hasan oturup bekleyeceklerine, bir de inşaat işinde çalışan başka bir köylülerine gitmeyi önerir.	Kahve	Halil, Hasan, Ahmet, Ali Ekber diğerleri
9. Ahmet, Cemile'nin arkasından bakar, cebindeki paraları sayar, bakkaldan şeker alır.	Kahvenin önü Bakkal	Ahmet Cemile
10. Ali kitap okumakta, Güllü yemek pişirmekte, küçük kız dikiş dikmektedir. Cemile gelir, yerde duran yatağı sorar. Güllü Ahmet'in geldiğini söyler. Ahmet gelir, yatacağı yeri hazırlayan Cemile'ye yardım eder. Yer sofrasında yemek yerler. Fatma gelir, sofraya oturur. Ahmed'e sorular sorar.	Güllü'nün evi	Ali, Güllü, küçük kız, Cemile Fatma
11. Fatma aynada kendisini inceler; saç modelinin yakışıp yakışmadığını Ahmed'e sorar Ahmet şaşırır, Güllü	Güllü'nün evi	Ali, Güllü, küçük kız, Cemile, Fatma

**Olay**

Fatma'ya yüzünü yıka-  
masını söyler, tartışırlar.

Cemile bulaşığı yıka-  
masını söyleyince,  
Fatma ona kızar. Ahmet  
kaldığı kulubeyi, yattığı  
yerden inceler.

**Mekân****Kişiler****2.Bölüm****Olay**

1. Ahmet ve diğer köylüler,  
trafiğin yoğun olduğu bir  
caddenin ortasında nasıl gidecek-  
lerini bilmeden, birbirlerini  
yitirmekten korkarak yürürler.

**Mekân**

Kalabalık bir ana  
cadde

**Kişiler**

Altı köylü

2. Yaşar çavuş'tan iş isterler.  
O da kahveye haber göndereceğini  
söyler, ayrılırlar.

Büyük bir apartman  
inşaatı

Yaşar çavuş,  
diğer köylüler

3. Paralarını birleştirerek  
fırından ekmek alırlar. Bir ağacın  
altında oturup yerler.  
Hasan tek tek iş aramalarını  
söyler.

Fırın, tarihi bir çeşme,  
bir ağaç altı

6.köylü

4. Ahmet bazı inşaatlarda iş  
sorar. İstanbul'un araba tamircileri,  
sanayi çarşısı, inşaat vb.  
yerlerinde dolaşır.

İstanbul'un araba tamircileri,  
sanayi çarşısı ve çeşitli işyerleri

Ahmet ve çalışan işçiler,  
emir veren patronlar,  
yaşları küçük çıraklar

OlayMekânKisiler

5. Ahmet duyduğu müzik sesleri üzerine bir pencereden bakar, danseden çiftleri görür

Gece kulübü

Ahmet,  
danseden çiftler

6. Akşam üstü iş arayan köylüler biraraya gelirler. Yolun ortasından yürürler

Anayol

Köylüler

7. Ali kitap okur, Cemile nakış işler, Fatma aynanın önünde yüzüne krem sürmektedir. Lambayı kendi yanına alır. Cemile ile tartışırlar. Güllü de karışır. Fatma Ahmet'le Cemile'nin eski ilişkilerinden söz eder. Ahmet gelir, kendi yerine geçer.

Güllü'nün evi

Ali, Cemile,  
Fatma, Güllü,  
Ahmet

8. Gece konduların etrafında köpekler havlamaktadır. Cemile kâbus görüp uyanır. Fatma ile Murat sevişirler. Cemile seslerini duyar.

Güllü'nün evi

Fatma, Murat  
Cemile

9. Sabah Fatma teneke bir kapta su ısıtır. Ahmet bir kovaya su alır. Cemile dışarı çıkar, Murat arkasından koşar.

Güllü'nün evi

Fatma, Murat  
Cemile

**3. Bölüm****Olay**

1. Cemile kız arkadaşlarının, sevgilileri ile maceralarını dinler.
2. Fatma neşeli bir şekilde türkü söylerken yerleri siller. Arkasında evin hanımı ve kocası, birbirlerine sarılırlar.
3. Ahmet dalgınlıkla birisine çarpar, âzar işitir.
4. Ahmet seyahat acentalarının vitrinlerine bakar. Danseden Hawai'li bir kız maketini gülererek izler.
5. Ahmet caddenin üstüne yazılmış "Petrol Millileştirilecektir" (Türk-İş) yazısını okurken, bir Mobil kamyonuna ezilmekten zor kurtulur.
6. Bir adam para verirse ona pasaport alabileceğini söyleyerek ikna etmeye çalışır. Ahmet istemez.

**Mekân**

- Konfeksiyon fabrikası
- Fatma'nın çalıştığı ev
- Beyoğlu
- Kentin lüks, iş semtlerinden biri
- Kentin ana caddelerinden biri
- İş ve İşçi Bulma Kurumu'nun önü

**Kişiler**

- Fabrikadaki iki kız, Cemile
- Fatma, evin hanımı,
- Ahmet, kentli bir adam
- Ahmet
- Ahmet
- Ahmet, İş takipçisi

Olay

7. Ahmet; sokak berberleri simit, yiyecek satıcıları arasında dolaşır, gördüklerinden hoşnuttur. Arkadaşlarını görür, yanlarına oturur, birlikte peynir ekmek yerler.

8. Bir kamyon gelir, oradakilerin hepsi kamyona koşar, birbirlerini ittirek binmeye çalışırlar. İşçibaşı telefonla polis çağırır, gelen polisler coplarla kalabalığı dağıtır. Komiser kamyondakileri indirtir. İşçibaşı istediği adamları kendisi seçer. Ahmet ve arkadaşları da bunların arasındadır.

9. İşveren, iki adamla tartışmaktadır. Adamlar istedikleri kumu zamanında alamadıklarını söylerler. İşçi taşıyan kamyon gelir.

10. İşçiler kıyıda bekleyen kum teknesinden, küfelerle kum taşırlar. İşveren ve işçibaşı durmadan onları azarlamaktadır. Bir adam bozuk vinci onarır.

Mekân

Sultan Ahmet Camii civarı

Sultan Ahmet Camii civarı

Kum, çakıl, çimento nakliyatçısı

Deniz kıyısında kum teknesi

Kisiler

Ahmet ve diğer köylüler

Ahmet ve diğer köylüler, İşçibaşı Komiser, polisler

İşveren, alacaklı iki adam, işçibaşı, işçiler

İşçiler, işveren ve işçibaşı

**Olay****Mekân****Kisiler**

11. İşçibaşı işverenle konuşur.

Yazıhane

İşçibaşı, işveren

12. İşçibaşı, çalışanlara günlük yevmiyelerini verir. İlk söylediğinden daha az olan bu paraya itiraz edilince, beğenmeyenin gidebileceğini söyler. Kalacakları yeri gösterir.

Deniz kıyısı

İşçibaşı, işçiler

13. Köylüler teneke damlı bir barakada geceyi geçirirler. Ahmet düş görür; Cemile ile birlikte gece kulübüne giderler. Tanıdığı herkes oradadır. Orkestra halay çeker, danseder. Fatma belirir. Hafif batı müziğinden hızlı bir parça başlar. Ahmet dansedenlerin arasında ezilir, onu tekmeler. Ahmet uyanır, işçibaşı sopa ile, ona kalkmasını söyleyip dürtmektedir.

Teneke damlı küçük bir baraka

Ahmet, Kara  
Hasan, Ali Ekber

Gece kulübü

Fatma, Cemile

14. Küçük kız bir şarkı mırıldanmakta, Fatma uyumaktadır. Güllü onu kaldırır. Tartışır- lar. Fatma herşeyden bıktığını söyleyerek ağlar. Güllü küçük kızı dışarıya kovar.

Güllü'nün  
gecekondu

Küçük kız  
Fatma, Güllü

**Olay**

15. Güllü dışarda oturan küçük kızının yanına gelir, onu sever. Fatma işe gider.

**Mekân**

Güllü'nün gecekondusu

**Kisiler**

Küçük kız,  
Fatma, Güllü

16. Üç erkek fabrikadan çıkan kızlara bakmaktadır. İçlerinden biri cemile'yi beğenir. Diğer kızlardan onu tanıştırmalarını ister.

Konfeksiyon fabrikasının çıkış kapısı

Cemile, kentli üç erkek, fabrikadaki kızlar

17. İş sonrası köylüler dinlenmektedir Fatma gelir, Ahmet'le biraz uzaklaşıp konuşurlar. Ahmet aralarında geçenleri unutmasını ister, Fatma'yı dış görünüşü için suçlar, evine gitmesini söyler.

Kum nakliyatçısı  
Deniz kıyısı

Köylüler,  
Ahmet  
Fatma

18. Fatma kahvenin önünden geçerken kendilerine Almanya'dan mektup geldiğini duyar, mektubu alır.

Gecekondulu mahallesi  
Kahve

Fatma

19. Fatma mektubu Güllü'ye verir. Mektup Osman'dan gelmektedir. Cemile kendisine değil de Güllü'ye gönderilen bu mektuba kızar. Güllü bu hareketinin doğru olmadığını söyler.

Güllü'nün gecekondusu

Fatma, Güllü,  
Ali, Cemile

**4. Bölüm****Olay**

1. Kız arkadaşları Cemile'yi, kendisini beğenen erkekle buluşması için kandırmaya çalışırlar.
2. Kumu taşıyan vinç tamir edilmiştir. Vincin çalışmasını köylüler şaşkınlıkla izlerler. Vinç tekrar bozulur kepçe düşünce bir işçi yaralanır.
3. Cemile nakış işlemektedir. Küçük kızın söylediği türküyü dinler, kalkıp uzaktan görünen İstanbul'u seyreder.  
Kırlara doğru koşar.
4. Cemile, arkadaşlarına buluşmayı kabul ettiğini söyler. Kız arkadaşı atölyeden bir elbise çalar kendi elbisesinin içine saklar, fabrikadan çıkarlar.
5. Kum taşıma işi bitmiştir. İşçiler paralarını alırlar. Kara Hasan, Ahmet ve Ali Ekber, kazançlarından memnun olarak ayrılırlar.

**Mekân**

- Konfeksiyon fabrikası
- Kum nakliyatçısı
- Gecekondu
- Konfeksiyon fabrikası
- Kum nakliyatçısı

**Kisiler**

- Cemile, iki kız
- İşçiler, İşveren ve İşçibaşı
- Cemile
- Cemile,  
Kız arkadaşları
- Kara Hasan,  
Ahmet,  
Ali Ekber

**Olay**

6. Cemile kız arkadaşı-  
nın evinde buluşma  
için hazırlanır. Elbise-  
yi giyer. Arkadaşları  
onun tecrübesizliği  
ile alay ederler.

7. Ahmet eski elbise satı-  
cısından kendisine  
elbise alır, giyer  
Ahmet seyyar satıcı-  
dan ayakkabı alır.  
Hasan ve Ali Ekber onu  
bu işten vazgeçirmeye  
çalışırlar.

8. Bir banka otururlar.  
Hasan ceplerinde para  
varken İstanbul'un ta-  
dını çıkarmalarını  
söyler.  
Bir boyacı Ahmet'in  
ayakkabılarını boyar.  
Ahmet gururlanır.

9. Üç erkek kızları bek-  
ler. Ahmet ve diğ-  
leri parkta dolaşır.  
Hayvanat bahçesinde  
hayvanları seyrederek.

10. Cemile yanında yürü-  
düğü erkeğe soğuk  
davranır, konuşmaz,  
diğerleri konuşup,  
şakalaşır.

**Mekân**

Cemile'nin kız  
arkadaşının evi

Kalabalık bir çarşı  
(Mahmut Paşa olabilir)  
seyyar satıcılar

Park

Gülhane parkı

Gülhane parkı

**Kisiler**

Cemile,  
iki kız arkadaşı

Ahmet, Hasan,  
Ali Ekber

Ahmet, Hasan,  
Ali Ekber,  
Ayakkabı boyacısı

Üç kentli genç  
erkek, Ahmet,  
Kara Hasan,  
Ali Ekber

Cemile, iki kız,  
üç kentli genç

**Olay****Mekân****Kişiler**

- |  |                               |   |
|--|-------------------------------|---|
| 11. Bir kumarbazın çevresinde tinsanlar toplanmıştır. Ahmet ve diğerleri yaklaşp bakarlar. Kumarbazın arkadaşı sürekli kazanıyormuş gibi yapar. Kara Hasan da oynamak ister, bütün parasını kaybeder, arkadaşları gitmeleri için ısrar ederse de dinlemez. Ali Ekber'den borç ister. | Gülhane parkı                 | Kara Hasan,<br>Kumarcılar,<br>Ahmet,<br>Ali Ekber             |
| 12. Cemile kendisini öpmek isteyen genci ittirip, koşmaya başlar   | Gülhane parkı                 | Cemile,<br>Kentli genç erkek                                  |
| 13. Ahmet, Cemile ve peşindeki erkeği görür, arkalarından koşar. Kumarbaz bütün parasını kaybeden Kara Hasan'la alay eder.   | Gülhane parkı                 | Cemile,<br>Kentli genç erkek<br>Ahmet, Kara Hasan<br>Kumarbaz |
| 14. Ahmet, genç adama vurur, adam kaçar. Cemile işine karışmamasını söyler, Ahmet gitmek ister, barışp birlikte yürürler.  | Gülhane parkı                 | Cemile, Ahmet,<br>kentli genç erkek                           |
| 15. Heykelleri seyrederek dolaşırlar, öpüşürler.   | Arkeoloji müzesi              | Cemile, Ahmet   |
| 16. Tarlaların içinde çıplak ayakla koşarlar. Birbirlerini sevdiklerini söylerler. Samanların arasında sevişirler, uyurlar.  | Buğday tarlaları,<br>Samanlık | Cemile, Ahmet   |

**Olay**

17. Yağmur başlayınca bir kamyonun içine girerler.

**Mekân**

Sokak, kapısı açık bir kamyon

**Kisiler**

Cemile, Ahmet

18. Ahmet, Cemile'yi evine bırakıp gider. Fatma onları pencereden görür. Güllü, sırlıklam ıslanmış olan Cemile'yi sorguya çeker. Cemile bir şey anlatmaz. Elbiselerini ipe asar, yer yatağını yapar, uyur.

Gecekondu

Cemile, Ahmet  
Fatma, Güllü

19. Fatma sabah işe giderken elbiseyi alır, Cemile'nin fabrikasına giderek müdüre elbiseyi verir.

Gecekondu  
Fabrika

Fatma

20. Müdür Cemile'yi çağırır, işten atar.

Fabrika Müdürünün odası

Cemile, Müdür

21. Hasan, arkadaşlarına öğrendiği kağıt oyununu göstermektedir. Cemile koşarak geçer. Ahmet arkasından gider.

Kahve

Kara Hasan, Ali  
Ekber, Ahmet

22. Güllü ağlayarak içeri giren Cemile'ye ne olduğunu sorar, Cemile cevap vermez. Ahmet gelir. Cemile anlatır. Ahmet merak etmemesini kendisinin çalışıp ona bakacağını ilerde bir dikiş makinesi alabileceklerini söyler.

Gecekondu

Cemile, Güllü,  
Ahmet

**Olay**

23. Ahmet çeşitli yerlerde iş arar, olumsuz yanıt alır, azarlanır. Kendisini tersleyen işadamlarından birini yaralar, kaçar, onu takip ederler.

**Mekân**

Yazıhaneler

**Kisiler**

İş adamları,  
Ahmet

24. Fatma Ahmet'in adam vurduğunu Cemile'ye söyler, Cemile koşmaya başlar.

Gecekondu

25. Arkadaşı Hasan'ın elindeki kağıtları yırtıp atar. Cemile'nin koşarak geçtiğini görür. Arkasından giderler.

Kahve

Hasan, Cemile,  
Kahvedekiler

26. Cemile, yaşlı gözlerle uzaktan görünen İstanbul'a bakar. Ali ona sarılır, Mahalleli arkasında toplanmıştır.

Gecekondu mahallesi

Cemile,  
Gecekondu halkı

27. İstanbul, Boğaz, yüksek binalar.

**DÜĞÜN****1. Bölüm****Olay**

1. Urfa'da kentin günlük iş yaşamı, durgundur

**Mekân**

Urfa-çarşı

**Kisiler**

Sokak satıcıları,  
İşsizler

2. İstanbul'da kentin iş yaşamı, canlı ve

İstanbul-çarşı  
Fabrika

Sokak satıcıları,  
İşsizler, Halil,

<u>Olay</u>	<u>Mekân</u>	<u>Kişiler</u>
kalabalıktır		İbrahim, Yusuf, Bekir, Habibe
3. Akşam üstü aile üyeleri iş dönüşü biraraya gelirler. Zelha onlara bakar, yemek hazırlar, o gün kazanılan para sayılır.	Ev,avlu	Zehla, Halil, İbrahim, Yusuf, Habibe, Cemile, Bekir
4. Zelha, Urfa'ya geri dönme düşüncesine karşı çıkar.	Ev-avlu	Zelha, Halil, İbrahim, Bekir
5. Sabah herkes işine gider. Zelha lahmacun pişirir. İbrahim yiyecekleri üç tekerlekli bir araba ile satmaktan söz eder.	Ev-avlu	Zelha, Habibe, Cemile, İbrahim
6. Halil eski elbise ticareti yapmak istediğini Bekir'e anlatır. Yaşar ona kebab ikram etmek ister.	Eminönü	Bekir, Halil, Yaşar
7. Yusuf karne alır, ablaları onu tebrik eder. Halil kardeşini okutacağını söyler.	Avlu	Yusuf, ablaları
8. Bekir, habibe ile evlenmek isteyen Yaşar'ı eve getirir. Yaşar onlara kebab getirmiştir.	Avlu	Aile üyeleri, Yaşar
9. İbrahim üç tekerlekli arabadan söz eder. Bekir Habibe için alınacak başlık parasını önerir. Zelha razı olmaz.	Avlu	Aile üyeleri, Yaşar
10. Habibe Zelha'nın Urfa'da bıraktığı nişanlısını anlatır Yusuf'da Yusuf'un hikayesini ablalarına okur.	Ev-iç Ev-iç	Zelha, Habibe, Cemile, Yusuf Ferhat

**2. Bölüm****Olay**

1. Halil, Zelha İstanbul'da bir yer edinmek hakkında konuşurlar.
2. Bekir Yaşar'dan kaçak çay ve kumaş alır. Başlık parasını söyler, komisyon ister.
3. Ferhat Zelha'yı bulur
4. Zeki Habibe'ye kur yapar
5. Halil düğün hediyeleri getirir. Zelha Cemile'yi vermek istemez. Düğün yapılır.

**Mekân**

- Eminönü
- İstanbul-çarşı
- Mahalle,  
Deniz kıyısı
- Kasap dükkanı
- Ev,  
Mahalle kahvesi

**Kisiler**

- Çevredeki kalabalık, Halil, Zelha
- Bekir, Yaşar
- Ferhat
- Zeki, Habibe
- Aile üyeleri,  
Komşular

**3. Bölüm****Olay**

1. Başlık parası ile üç tekerlekli araba alınır.
2. Araba ile satış yapılır.
3. Zelha evde yiyecek hazırlar
4. İşçiler fabrikada çalışır
5. Yusuf lokantada garsonluk yapar
6. Zeki fabrika çıkışında Habibe ile konuşur. Evlenme teklif eder.

**Mekân**

- Avlu
- İstanbul'un çeşitli yerleri
- Avlu
- Fabrika
- Lokanta
- Fabrika

**Kisiler**

- Erkek kardeşler, Zelha
- Kalabalık  
Halil, İbrahim
- Zelha
- Habibe
- Müşteriler,  
Yusuf
- Habibe, Zeki

**Olay**

7. İbrahim'in satması için Bekir bir bavul mendil çorap getirir. Halil onaylar. İbrahim gazoz satacağını söylese de dinlemezler. Habibe haftalığını Halil'e verir.

8. Zelha Cemile'ye gider. Yaşar onun bir evde çocuk baktığını söyler. Zelha Cemile'yi geri götürmek ister. Cemile gitmez. Haftalığını Yaşar'a verir.

9. Ferhat Zelha'nın yolunu keser, iş bulduğunu anlatır

10. Habibe Zeki ile buluşur

11. Ferhat Zelha'ya ağbilerinin kötü davrandığını, onunla gelmesini söyler

12. Yusuf lokantada tabakları kırar, patronundan tokat yer, işten ayrılır.

13. Bekir Halil'e mal verir, komisyon alır. Zelha Cemile'nin durumunu anlatır. Bekir Yusuf'la konuşacağını söyler, diğerleri ilgilenmez

14. Başka gezginci satıcılarla kavga. İbrahim bıçakla birini yaralar kaçarlar

15. Yusuf suçu üstlenir. Karakola teslim olur. Zelha önüne geçmek ister, Halil izin vermez.

**Mekân**

Avlu

Cemile ile Yaşar'ın evi

Mahalle

Deniz kıyısı

Deniz kıyısında bir çay bahçesi

Lokanta

Avlu

İstanbul Deniz kıyısı

Avlu, Mahalle meydanı, Karakol

**Kişiler**

Bekir, Halil, Zelha, Habibe, Yusuf

Cemile, Zelha Yaşar, komşu kadın

Ferhat, Zelha

Habibe, Zeki

Ferhat, Zelha

Müşteriler, Yusuf, Patron

Bekir, Halil, Zelha, İbrahim, Habibe, Yusuf

Halil, İbrahim, Yusuf, Satıcılar, Müşteriler

Komşular, Aile üyeleri

**Olay**

16. Zelha Yusuf'u görmeye gider. Yusuf bunu onlar için yaptığını söyler, bir daha gelmesini istemez.

17. Cabbar'la buluşup anlamlar akşama eve davet ederler.

18. Zeki dayısının istemeye geleceğini söyler. Habibe ağbilerinden korkar.

19. Halil kazandığı paraları Zelha'ya verir. Zelha Yusuf'a üzülmemektedir, parayı almaz.

20. Kadınlar ayrı bir yerde çiğ köfte yapar, erkekler rakı içer, yemek yer

21. Yusuf görüşmeye çıkmaz.

22. Ferhat Zelha ile konuşur kendisi ile gelmesi için onu kandırmaya çalışır. Halil onları görür Zelha'yı alıp götürür

23. Zeki'nin dayısı Habibe'yi Halil'den ister

24. Cabbar, Halil ve Bekir'le rakı içer. İstanbul'a yerleşmek istediğini söyler. Yanlızlıktan şikayet eder. Bekir Habibe'yi almasını önerir, onu över.

**Mekân**

Hapishane

Aksaray'da bir otel

Fabrika

Avlu

Avlu

Hapishane

Mahalle

Avlu

Lokanta

**Kisiler**

Zelha, Yusuf, Gardiyan

Cabbar, Bekir, Halil, Oteldekiler

Zeki, Habibe

Halil, Zelha=

Cabbar, Bekir Halil

Zelha, Gardiyan

Ferhat, Zelha, Halil

Zeki'nin dayısı, Halil, Habibe, Zelha

Cabbar, Halil, Bekir, Lokanta'nın patronu

<u>Olay</u>	<u>Mekân</u>	<u>Kisiler</u>
Halil lokantadan ayrılırken Yusuf'un birikmiş yevmiyesini ister		
25. Habibe ağbisinin, evlenme teklifine cevap vermediğini söyler, Zeki onu başkasına bırakmayacağını kaçıracağını söyler	Kasap dükkanı	Zeki, Habibe
26. Zelha hamur açmaktadır. Halil yemek işinin artık bittiğini tüccar olduklarını söyler. Habibe ile Cabbar'ı evlendireceğini anlatır. Zelha karşı çıkar.	Avlu	Bekir, Halil, Zelha
27. Zeki arkadaşları ile içki içer	Meyhane	Zeki, arkadaşları, dayısı
28. Zeki arkadaşları ile Habibe'nin evini basar, bıçak çeker. Zelha bıçağı alır, arkadaşları Zeki'yi götürür.	Avlu	Aile üyeleri, Zeki, Arkadaşları
29. Zelha Ferhat'a Habibe'yi Cabbar'a vereceklerini anlatır, yardım ister.	Şantiye	Ferhat, Zelha
30. Habibe Zeki ile buluşur, ağabeyinin sözünden çıkmayacağını söyler	Mahalle	Zeki, Arkadaşları, Habibe
31. Ferhat, Bekir, Halil ve İbrahim'le konuşur, onu kovarlar	Çarşı	Ferhat, Bekir Halil, İbrahim
32. Bekir ile Halil motoru satar	Çarşı	Bekir, Halil

**Olay**

33. Halil düğün hediyelerini kız kardeşlerine verir. Habibe önce almaz. Sonra alır ve ağbisinin elini öper. Zelha Halil'e karşı direnir. Düğüne izin vermez. İbrahim üç tekerleklinin nerde olduğunu sorar, satıldığını öğrenir.

**Mekân**

Avlu

**Kişiler**

Bekir, Zelha,  
Halil, Habibe,  
İbrahim

**4. Bölüm****Olay**

1. Düğün yerinde halay çekiliyor. Erkekler ayrı yerde, kadınlar ayrı.

**Mekân**

Mahalle  
kahvesi

**Kişiler**

Komşular, Bekir,  
Cabbar, Cemile,  
Yaşar, İbrahim,  
Halil

2. Zelha Ferhat'la buluşur onunla gelemeyeceğini söyler

Mahalle

Ferhat, Zelha

3. Halil gelini damada götürür. Zelha gelir Habibe'yi almak ister. Cabbar bıçak çeker, Zelha yaralanır, Habibe'yi alır, İbrahim, Cemile de yanına gelir. Dışarda Zeki onları beklemektedir. Birlikte giderler.

Mahalle  
kahvesi

Komşular,  
Aile üyeleri

SULTAN

**1. Bölüm****Olay**

1. Sultan çamaşır yıkamaktadır, etrafında çocukları ko-

**Mekân**

Bahçe

**Kişiler**

Sultan ve dört  
çocuğu (3 erkek

<u>Olay</u>	<u>Mekân</u>	<u>Kisiler</u>
şup oynar gürültü ederler. Sultan odunla onları kovalar.		1 kız)
2. Evde hamur açarken çocuklar gene etrafta koşuşur. Sultan onlara bağırır, odanın içinde kovalar.	Gecekondü	
3. Sultan yerleri siler, hanım koltukta dergi okur, kalkıp Sultan'a emir verir. Sultan kızır, yerdeki su kovasına tekme atıp devirir.	Sultan'ın çalıştığı zengin evi	Sultan, Evin hanımı
4. Kemal etrafı gözetler, kız arkadaşını minibüsten çıkartır.	Kemal'in minübüsü	Kemal, sevgilisi
5. Sultan komşusunun üzerine kovadaki suyu boşaltır. Yerlerde yuvarlanarak kavga ederler, etraftakiler seyreder.	Çeşme başı	Sultan, Mahalleli
6. Sultan ekmek alır. Bakkal ona hayranlıkla bakar, şaşkın hareketler yapar.	Bakkal dükkanı	Sultan, iki çocuğu Bakkal, Bahtiyar
7. Kadınlar çalan müziğin eşliğinde oynayıp eğle- nirler.	Bir gecekondu	Mahalledeki ka- dınlar ve çocuk- lar
8. Kemal, çocukları ile önünden geçen Sultan'a ışık çalar. Sultan kızgın- lıkla ona bakar. Kemal ona baktı diye muavinini tokatlar.	Mahalle	Kemal, Muavin, Sultan, Çocuklar
9. Sabahın ilk saatleri. Gece- kondularda oturanlar henüz	Gecekondular	Kemal, Sevgilisi

OlayMekânKişiler

- uyumaktadır, bir ördek leğendeki suda yıkanır, horoz öter. Kemal geceyi geçirdiği sevgilisinin evinden çıkar. Mahalleyi uyandıracak diye horoza ayakkabısını fırlatır. Sevgilisi gitmemesini söyler. Kemal babasının yaptığını öğrenmesinden korkmaktadır.
10. Kemal minübüste uyuyan muavinini uyandırır, eve gider. Kahveci çay ısmarlamak ister, onun nerede gecelediğini bildiğini söyler.
11. Kapının önünü silen bir kadının açık bacaklarını, göğüsünü seyrederek.
12. Baba neden işe gitmediğini sorar, kahvaltısını yaparken oğluna öğütler verir.
13. Çocuk elinde ekmek, alt tarafı çıplak evden fırlar. Anne arkasından terlik fırlatır, onu bahçede yakalar, döver. Sebzelerini yiyen tavukları kovalar, komşusu (tavukların sahibi) ile kavga eder, diğer komşular toplanır. Bekçi onları ayırır. Kemal kavgayı seyreder. Sultan ona da kızar. Kemal Hatice ablaya Sultan ile ilgili düşüncelerini söyler.
14. Sultan'ın ailesi sabah işe, okula gitmenin telaşı için-

**Olay**

dedir. Çocuk okula gitmeyeceğini söyler, en küçük iki çocuk evde kalır. Sultan kızına kendisi yokken ne yapması gerektiğini söyler.

**Mekân****Kişiler**

15. Sultan arkadaşları ile minübüs kuyruğunda bekler, Hüdai arkasından da Hediyeye koşarak gelir, anne onlara kızar, Bahtiyar çocuklara şeker verir. Kemal'in minübüsü hızla gelir, birbirlerini ittirerek binerler.

Minübüs durağı

Sultan, Komşuları  
Bahtiyar, Hediyeye,  
Hüdai

16. Kemal, Orhan Gencebay'ın kasetini koyar, dikiz aynasından Sultan'a bakar, kadınlar çalıştıkları işten şikayet ederler.

Minübüs

Sultan, komşu kadınlar, Kemal,  
Muavin,  
Müşteriler

17. Gecekonduların arazisini satın alanlar Muhtar'la konuşur. Muhtar yardım edeceğini belirtir.

Muhtar'ın iş yeri

Muhtar,  
İki müteahhit

**2. Bölüm****Olay**

1. Kemal, içeri girer oyun oynayanlara katılır, şakalaşır, fabrikalarındaki grevi sorar. Kemal taş çalınca kavga ederler, bekçi ayırır.

**Mekân**

Kahvehane

**Kişiler**

Kemal, Çarlı,  
Diğer  
mahalleliler  
Bekçi

2. Sultan oğlunun işe gelmediğini öğrenir. Usta çocuğuna sahip olmasını söyler.

Araba tamir  
atölyesi

Sultan, Usta  
Çıraklar

Olay

3. Sultan alışveriş eder. Bakkal ona hayranlıkla bakar, diğer müşteri kadınları azarlar.

4. Kemal camdan, geçmekte olan Sultan'a bakar, kahvedekiler onun çetin ceviz olduğunu söyler.

5. Kemal minübüsü ile Sultan'ı takip eder. O.Gencebay kaseti çalmaktadır. Sultan'ı davet eder. Sultan kızar yerden bir taş alıp fırlatmak isteyince, kaçar.

6. Kemal'in minübüsü bozulur. Sultan gülererek yanından geçer.

7. Sultan işe gitmeyip maça giden Fedai'yi döver, Sezai okuldan döner, üstü kirlenmiştir, arkasında bir köpek saklar. Anne köpeği istemez. Çocuklar kalması için yalvarırlar. Komşu suyun geldiğini söyler. Kadınlar ellerinde kovalarla çeşmeye gider.

8. Sultan çalıştığı evin hanımına neler yaptığını anlatır, diğerleri onu destekler. Çocuğunun işe gitmediği duyulmuştur.

9. Küçük bir çocuk çamurlu suda kağıttan kayak yüz-

Mekân

Bakkal

Kahve

Mahalle

Mahalle

Sultan'ın evi

Mahalle

Çeşmebaşı

Kisiler

Bahtiyar,  
İki kadın,  
Sultan

Kemal, Muavin,  
Sultan,  
Kahvedikelir

Sultan, Kemal  
Muavin

Sultan, Kemal,  
Muavin

Sultan, Çocuklar

Hatice abla,  
Diğer kadınlar

Sultan,  
Diğer kadınlar

Mahalledeki  
kadınlar

OlayMekânKisiler

- dürür.  
Kadınlar leğende ayakları ile kilim yıkar, tahta ile çamaşır döğerler. Bazıları kuyrukta beklerken yaprak dolması sarar. Bazıları örgü örer. Bir kadın kuyruğun en önüne geçip su doldurmak isteyince Sultan karışır kadının suyunu döker, kadın gider.
10. Kemal'in muavini de sıraya girmeden su almak ister. Sultan ona da izin vermez. kemal çeşmeyi yaptıranın babası olduğunu hatırlar. Sultan bunu niye yaptığını söyler.
11. Kemal, bir kaset koyar sesini açar. Sultan ile bakışır. Kadınlar akşama "Derbeder" filmine gideceklerini söylerler. Kemal'i babası çağırır, telaşla gider.
12. Muhtar gecekondularını satın alanlara, gecekondular da oturanları nasıl evlerinden çıkaracaklarını anlatır. Kemal yaptığı doğru olmadığını söyleyince onu kovar.
13. Sultan ve çocuklar akşam yemeği yiyorlar, çocuk gizlice köpeğe de yemek verir. Köpeğin kalıp, kalmayacağı konuşulur. Anne kalmasına izin verir.

Çeşmebaşı

Sultan, Kadınlar  
Kemal, Muavin

Çeşmebaşı

Sultan, Kadınlar,  
Kemal, Muavin

Mahalle

Muhtar,  
İki Müteahit  
Kemal, Sokakta  
oynayan  
çocuklar

Sultan'ın evi

Sultan, Çocuklar  
Köpek

**Olay**

14. Sultan, çocuklar, komşular sinemaya giderler. Meleğ'in kocası sinemaya gitmesine izin vermez onu döver. Sinemada bilet alırlar, afişlere bakarlar. Melek de kaçıp gelir. Kemal en son gelir.

**Mekân**

Mahalle  
Sinema

**Kisiler**

Sultan, Komşular;  
Hatice abla, Melek  
Şerife, Çocuklar,  
Bahtiyar, Kemal

15. İki kadın yer yüzünden kavga eder, Mahalledekiler gürültü ile yerlerine oturur. Bahtiyar hep sine çekirdek ısmarlar. Kemal Sultan'ın arkasına oturur. Film başlayınca çantalarından mendiller çıkarılır. Ağlayarak, çekirdek yiyerek, sesli bir şekilde filme katılarak seyrederek. Kemal Sultan'ın arkasından ona kur yapar. Şerife'nin doğum sancısı tutar, çığlık atar, onu götürürler, diğer seyirciler onları alkışlar.

Sinema

Aynı

16. Şerife'yi Hatice abla doğurtur. Kız olduğunu söyler, kucaklaşırlar. Sultan Kemal'i ittirir. Kemal Haticeye Sultan'dan söz eder.

Şerife'nin evi

Hatice, Sultan,  
Kemal, Hidayet

17. Bira içerek Kavonoz Nuri'nin 7. çocuğunu kutlarlar. Cemal evliliği kötüler. Bahtiyar evlenmek istediğini söyler. Kemal Cemal'in, "kadınları evlilikle kandırmak" düşüncesinden etkilenir.

Kahve

Cemal, Kavonoz  
Nuri, Bekçi,  
Kemal, Bahtiyar,  
Diğerleri

**Olay**

18. Kemal, Sultan'ı evlenme vaadi ile nasıl kandıracağını anlatır.

**Mekân**

Minübüs

**Kisiler**

Kemal, Muavin

**3. Bölüm****Olay**

1. Sultan bacakları açık leğende çamaşır yıkıyor. Kemal onu pencereden seyrediyor. Hatice'yi Sultan'ı kendisine istemesi için kandırıyor.

**Mekân**

Hatice'nin evi

**Kisiler**

Sultan, Kemal, Hatice

2. Sultan Hüdai'yi yıkamaktadır. Hediye üşüdüğünü söyler, yorganın altına girer. Hatice gelir. Kemal'in onu istediğini Sultan'a söyler. Sultan şaşkınlıkla çocuğa sıcak su döker.

Sultan'ın evi

Sultan, Hüdai, Hediye, Hatice abla

3. Asiye'ye Kemal'in Sultan'ı isteteceğini söylerler. Asiye kızgınlıkla dışarı çıkar. Bahtiyar da kızar, kadınları kovar.

Bakkal

Hidayet, Şerife Asiye, Bahtiyar

4. Asiye Kemal'i çağırır, gelmezse rezalet çıkaracaktır.

Kahve

Kemal, Muavin

5. Kemal suçu Sultan'ın üzerine atar, Asiye'yi yatıştırır onunla sevişir. Muavin dışarda bekler.

Boğaz'da تنها bir tepe, Minübüs

Asiye, Kemal

6. Sultan odun kırar. Bahtiyar onu camdan seyrediyor. Hatice'ye Sultan'ı istemesi için

Hatice'nin evi

Sultan, Bahtiyar, Hatice

<u>Olay</u>	<u>Mekân</u>	<u>Kisiler</u>
yalvarır. Hatice doğuma çağrılır.		
7. Sultan su doldurmaktadır. Hatice bakkalın da onu istediğini söyler.	Çeşmebaşı	Sultan, Hatice Komşular
8. Kemal, Bahtiyar'ın yakasına yapışır, onu tehdit eder. Sultan'la alışverişi yasaklar. Kendi niyetini söyler. Bahtiyar'ın bisküilerini yer.	Bakkal	Bahtiyar, Kemal
9. Sultan soba temizlemektedir. Kemal ve Hatice onu istemeye gelir. Sultan istemese de Kemal içeri girer. Hatice'yi Nuri'lere gönderir.	Sultan'ın evi	Sultan, Kemal Hatice
10. Sultan kahve tutar. Kavonozla karısı kız tarafı olmuştur. Hatice Sultan'ı ister. Çocuklar camdan içeriye bakar, Sultan kabul eder.	Sultan'ın evi	Sultan, Kavonoz Nuri, Karısı, Hatice, Kemal, Çocuklar, Mahalledeki çocuklar
11. Nuri nüfus kağıdını getirmesini söyler, Sultan getirir Kemal'e verir. Kemal nasıl olsa evleneceğiz diye kalmak ister. Sultan onu dışarıya atar.	Sultan'ın evi	Sultan, Kavonoz Nuri, Karısı, Hatice, Kemal, Çocuklar, Mahalledeki çocuklar
12. Fotoğraf çektirirler. Minübüste Kemal sarılmak ister. Sultan onu uzaklaştırır.	Fotoğrafçı, Minübüs	Sultan, Kemal

**Olay**

13. Sultan, evlenen çifti seyrederken, Kemal görevli memurla konuşur gibi yapar, kağıtları yırtıp atar. Sultan'la birlikte çıkarlar. Ona işlemlerin tamam olduğunu söyler.

**Mekân**

Nikah dairesi

**Kisiler**

Sultan, Kemal,  
Evlenen çift,  
Nikah memuru,  
Görevliler

14. Tatlı yerken konuşurlar.

Kemal ona vaatlerde bulunur. Sultan ondan ne beklediğini söyler, çocuklarını, kendisini anlatır. Babasını sorar. Kemal hasta olduğunu söyler.

Beyoğlu,

Bir tatlıcı dükkanı

Sultan, Kemal

Müşteriler

**4. Bölüm****Olay**

1. Muhtar para sayar, bir kısmını kendi cebine koyar, diğerlerini, evini satan adama verir. Adam saymasını bilmemektedir, oğluna verir. Arazi planında satılan evleri işaretlerler. Adamdan anahtar isterler, adam istemeye istemeye verir. Müteahitler ve Muhtar memnun gözükmemektedir.

**Mekân**

Eski bir kulübe

**Kisiler**

Muhtar,  
Müteahitler,  
Evini satan adam,  
Oğlu

2. Çocuklar uyumuş, Sultan mutfakta iş yapıyor. Kapı çalar. Kemal elinde meyvalarla gelir. Çocuklara getirdiğini söyler, içeri girmek ister. Sultan çekinerek onu içeri alır. Kemal sadece kahve içip gideceğini söyler, ama

Sultan'ın evi

Kemal, Sultan,  
Çocuklar

**Olay****Mekân****Kisiler**

- gitmez. Sultan'a sarılır, sevişmek ister. Sultan direnir. Çocuk uyanınca Kemal gider.
3. Kemal sevgilisine gider. Asiye'nin evi Asiye, Kemal  
Camdan içeri girer.
4. Hikmet hanımlar taşınmaktadır. Komşular yardım eder. Kamyona eşyalar konur. Diğerleri ile helâlleşip giderler Mahalle Hikmet Hanım, Kocası, Sultan, Hatice, Cevat, Nuri, Karıları  
Kalanlar, mahallede artan taşınmalar üzerine konuşur nedenini düşünürler.
5. Muhtar gelir. Sultan onun kendisine geldiğini sanır, elini öper, evine davet eder. Muhtar şaşırır. Evini satması için Sultan'ı kandırmaya gelmiştir. Yanlışlık anlaşılır. Sultan çok kızar. Sultan'ın evi Sultan, Muhtar
6. Sultan bekçinin tabancasını alır, Kemal'in nerde olduğunu sorar, koşmaya başlar, komşular, diğer mahalleli de onun arkasından koşar. Mahalle Sultan, Komşular
7. Sultan Kemal'e dışarı çıkmasını söyler, bir el ateş eder. Asiye'nin evi Sultan, Komşular  
Kemal ve Asiye yere yatar. kemal, Asiye  
Kemal sürünerek çıkar.  
Komşular onu vurmasını söyler.

<u>Olay</u>	<u>Mekân</u>	<u>Kişiler</u>
8. Kemal kaçar. Sultan, diğerleri onu takip eder.		
9. Kemal duvardan atlarken düşer, kaçamaz. Sultan tabancayı ona doğrultur. Komşular, vurması için teşvik eder. Sultan, ona değmeyeceğini söyleyerek vazgeçer.	Mahalle	Aynı
10. Sultan tabanca ile bakkala girer. Müşteriler, bakkal ellerini kaldırır. Sultan kendisini isteyip istemediğini sorar, evet cevabını alınca tabancayı ona bırakıp çıkar.	Bakkal	Bahtiyar, İki müşteri, Sultan
11. Bahtiyar evleniyorum diyerek sevinçle sokağa çıkar, ateş eder, sokaktakileri öper.	Sokak	Bahtiyar, Sokaktakiler
12. Kemal babasından arkadaşlarının evine dokunmamasını ister. muhtar bir şey yapmayacağına söz verir.	Muhtar'ın Bahçesi	Muhtar, Kemal İşçiler
13. Bira içerek Bahtiyar'ın evlenmesini kutlarlar. Sarhoştur. Kemal gelir, Bahtiyar'ın kiminle evleneceğini öğrenir.	Kahve	Bahtiyar, Bekçi, Cevat, Nuri, Diğer komşular, Kemal
14. Kemal, narâa atarak Sultan'a bağırır, Sultan camdan onu izler.	Sultan'ın evi	Sultan, Kemal
15. Kemal geceyi evin önünde geçirmiştir. Hatice Bahtiyar'la gelir.	Mahalle	Kemal, Hatice, Bahtiyar, Komşular

**Olay****Mekân****Kisiler**

16. Çocuklar şimdi hangi babalarının geldiğini sorar. Sultan onlara kızıp, dışarı atar.
17. Kemal minübüse dayanmış bekler. Bahtiyar onu görünce içeri girmekten korkar. Sultan, Hatice girmesi için ısrar eder. Bahtiyar gene çekinir.
18. Sultan Kemal'e gitmesini söyler, ona tokat atar. Kemal de ona vurur. Çamurlarda yuvarlanarak kavga ederler. Komşular seyreder. Bekçi gelir onları karakola götürür.
19. Komiser barışmalarını söyler. Sultan Bahtiyar'a artık kendisini istemediğini söyler, çıkarlar.
20. Hatice Sultan'a şimdi ne yapacağını sorar. Sultan yalnız olmanın daha iyi olduğunu söyler.
21. Muhtar Mercedes'den iner. Evlerinin arazisinin satın alındığını ama kendilerine para verileceğini söyler. Sultan karşı koyar. Muhtar arabaya binip kaçar.
22. Muavin minübüsü yıkar. Suyu denize döker. Kemal Sultan'ı düşünmektedir.

Sultan'ın evi

Sultan, Çocukları

Mahalle

Sultan, Bahtiyar, Kemal, Hatice, Komşular

Mahalle

Sultan, Bahtiyar, Kemal, Hatice, Komşular

Karakol

Komiser, Diğerleri

Karakolun önü

Cevat, Nuri, Karıları, Hatice, Sultan

Karakolun önü

Cevat, Nuri, Karıları, Hatice, Sultan, Muhtar, Müteahitler

Karakolun önü

Kemal, Muavin

Olay

23. Sultan çalıştığı evde temizlik yapmaktadır.  
Minübüse koşarak yetişir.

24. Kemal Sultan'ı sevdiğini anlatır. Asiye'den özür diler. Asiye gitmesine izin verir. Sultan'la barışması için ona gelinlik ve yüzük götürmesini söyler.

25. Evin önü jandarmalarla çevrilidir. Sultan işten döner. Çocukları, polislerle çatışmakta, sopalara karşı koymaktadır. Evlerinin eşyası dışarı çıkarılmıştır. Sultan polislere karşı koymaya çalışır, bağırır ağlar. Polisler onu ve çocukları evden uzaklaştırır. Diğer komşuları da evlerinden atılmıştır. Sultan niye karşı koymadıklarını sorar.

26. Bir kamyon içinde yıkımcılar gelir. Sultan kendi evini kendisi yıkacağını söyler. Evine vurmaya başlar.

27. Kemal yüzük ve gelinlik alır

28. Komşular Sultan'ı baygın bir şekilde kenara çekerler.

29. Eşyalar at arabasına yüklenmiş, mahalleyi terkederler. Kemal gelir ne olduğunu sorar. Kemal babasına, sö-

Mekân

Sultan'ın çalıştığı zengin evi

Asiye'nin evi

Sultan'ın evi

Sultan'ın evi

Kuyumcu,  
Gelinlikçi

Mahalle

Mahalle

Kisiler

Sultan

Kemal, Asiye

Polisler,  
Jandarmalar,  
Sultan, Komşular,  
Çocuklar

Polisler,  
Jandarmalar,  
Sultan, Komşular,  
Çocuklar

Kemal

Sultan, Komşular

Kemal, Muhtar,  
Mahalledekiler

**Olay**

zünü tutmadığı için bağırır, minübüsün anahtarını fırlatıp atar. Sultan ve diğerlerinin arkasından gider.

**Mekân****Kisiler**

30. Sultan Kemal'e gelmemesini söyler, taş atar. Kemal yaralanır ama gene gelir.

Boğaz'a bakan boş araziler

Sultan, Kemal

30. Cevat kazmayı vurur, diğerleri, kadınlar, çocuklar tuğla, briket, kalas taşıyarak yeni evlerini yapmaya başlarlar.

Boğaz'a bakan boş tepelerden biri

Sultan, Cevat, Diğerleri

31. Kemal Sultan'ın çalışmasını seyrederek ona yardım etmek ister. Sultan istemez ona vurur. Gelinlik paketi açılır. Sultan gelinliği görünce sevinir, ağlar, birbirlerine sarılırlar. Beraber çalışmaya başlarlar.

Boğaz'a bakan boş tepelerden biri

Sultan, Cevat, Diğerleri

AT

**1. Bölüm****Olay**

1. Köy düğününde köylüler "at" ve "toprak"ın simgeleştirildiği bir oyun oynarlar.

**Mekân**

Köy alanı

**Kisiler**

Genç, yaşlı köylüler, Çocuklar. Baba (Hüseyin) ve Ferhat

2. Ferhat pencereden beyaz bir ata binmiş adamı ve kızı seyrederek. Baba iş bulmak için başka bir köye gitmekten söz eder.

Hüseyin'in evi

Hüseyin, Anne, Ferhat

**Olay**

3. Ferhat ve Hüseyin bir başka köye doğru giderler. Ferhat beyaz atı ne zaman alacaklarını sorar.

4. Çocuklar körebe oynarlar. Ferhat ebedir. Ayşe'yi bulur, atlarını görmek istediğini söyler.

5. Bir köylü, evini ipotek ettirip İstanbul'a gitmesini ve seyyar satıcılık yapmasını Hüseyin'e öğütler, başka bir köylüsünü (Remzi) örnek gösterir.

6. Baba Ferhat'ı leğende yıkar, anne onları izler, baba ipotek işinden söz eder.

7. Bir öküz arabası ile Ferhat ve baba kasabaya giderler. Arabacıya askerdeki yüzbaşının söylediklerini anlatır.

8. Kasaba meydanında günlük yaşam.

9. Ortaokulun önünde durup okulu seyrederek Bekçi onlara ne istediklerini sorar, uzaklaşırlar.

10. Baba oğul tatlı yerler. İstanbul'a tren bileti alınmıştır.

**Mekân**

Köy yolu

Köyde oyun yeri

Toprak bir avlu

Hüseyin'in evi

Kasaba yolu

Kasaba meydanı

Ortaokulun giriş kapısı

Tatlıcı

**Kisiler**

Ferhat, Hüseyin

Çocuklar, Ferhat, Ayşe

Köylü (aracı), Hüsmen Ağa (tefeci) Hüseyin

Anne, Hüseyin, Ferhat

Arabacı, Ferhat, Hüseyin

Kasabalılar

Ferhat, babası, Bekçi

Ferhat, Baba

**Olay**

11. Ayşe Ferhat'a atı gösterir. Tekrar köye dönüp dönme-yeceklerini sorar.

12. Yaşlı bir adam cebinden çıkardığı bir fotoğrafa gözleri dalarak bakar. Baba-oğul, yanlarındaki yolcunun üstüne yıkılarak uyurlar.

13. Baba ile oğul yükleri ile yeni bir trene binerler.

14. Baba oğlunun okumayı nasıl söktüğünü çevresindekilere anlatır. Gazete parçasındaki haberleri Ferhat okur. Baba sevinçlidir. Ferhat bir rafineri bacasından çıkan ateşi göstererek bağırır.

**Mekân**

Hüsmen Ağa'nın evi, Ahır

Posta treninde ikinci mevkii kompartıman

Ara istasyonlardan biri

Banliyö treni

**Kisiler**

Ayşe, Ferhat

Yolcular, Baba, Oğul

Demiryolu görevlisi, Baba, Oğul

Yoksul giyimli iki yolcu, Baba, Oğul

**2. Bölüm****Olay**

1. Baba, oğul elele tutuşarak ilerlerler. Merdivenlerde denize bakarlar. Bir adam boyacı bir çocuğu döver. Baba, oğlunu uzaklaştırır, bir asker kimlik kontrolü yapar.

2. Babayla oğul şiir okuyarak kitap satan adamı izlerler

**Mekân**

Haydarpaşa tren istasyonu

Vapur, ikinci mevkii kapalı salon

**Kisiler**

Ferhat, Hüseyin, Bir adam, Küçük bir çocuk

Şiir kitabı satan çok yaşlı adam, Ferhat, Hüseyin, Yolcular

OlayMekânKişiler

- |   |  |  |
|---|--|--|
| 3. Adam şiirini okumaya devam eder.   | Eski ve yeni İstanbul görüntüleri                              |  |
| 4. Handa kalan seyyar satıcılar işten dönmektedir. Kiminin arabası boş, kiminin yarı yarıya doludur, hepsi yorgun görünürler.   | Süleymaniye semtinde bir han, içerde bir avlu ve bekâr odaları | Seyyar satıcılar   |
| 5. Kuş kafesi taşıyan bir adam içeri girer. Bir köşede oturan Remzi ve baba, oğul'u işaret eder. baba tedirgin olur. Remzi onun deli olduğunu söyler. Remzi İstanbul'da nasıl davranması gerektiğini babaya anlatır. İçeriye satıcı çocuklar girer. Remzi Ferhat'ı da onların arasına sokmasını babaya söyler. Selim ve Hamuş babaya hoş geldin derler. Kapalı kapıların birinden şapkallı çıkar. | Hanın demir oymalı kapısı, avlu                                | Baba, Oğul, Remzi, Kuşçu, Çocuklar, Selim, Hamuş, Şapkallı |
| 6. Seyyarcılar arabalarının üstünde, bazıları duvar diplerinde uyuyorlar. Baba ve Ferhat birbirlerine kaygı ile bakar.  | Han, avlu  | Handakiler, Baba, Oğul                                     |
| 7. Bir el arabası satın alınır  | Araba satış yeri   | Remzi, Baba, Ferhat  |
| 8. Baba boş arabaya Ferhat'ı oturtur, bir satıcı hayırlı olsun der. Remzi'nin radyosunda Wagner çalıyor.  | Sokak  | Remzi, Baba, Ferhat, Maydonoz satıcısı                     |

<u>Olay</u>	<u>Mekân</u>	<u>Kişiler</u>
9. Kuşçu el arabasını süsler, boyar, üzerine "Ferhat" yazar.	Han	Kuşçu, Baba, Ferhat
10. Baba namaz kılar, dua eder, Ferhat arabanın üstünde uyur, Kuşçu onu izler.	Han	Kuşçu, Baba, Ferhat
11. Uyanan arabacılar acele ile arabalarını sürükleyerek kapıdan çıkarlar. Herbiri gideceği semtin adını söyler. Baba da çıkar. Herkes gittikten sonra şapkallı çıkar, koku sürer, ayakkabılarını parlatır.	Han	Handakiler

### 3. Bölüm

<u>Olay</u>	<u>Mekân</u>	<u>Kişiler</u>
1. Seyyar satıcılar hızla arabalarını sürerler.	Sokaklar	Satıcılar
2. Arabalara yiyecek doldurulur.	Meyve sebze hali	Remzi, Baba, Ferhat
3. Remzi ve baba arabalarını yanyana sürerler. Remzi babaya öğüt verir, radyosu sürekli çalar.	Sokak	Remzi, Baba, Ferhat
4. Remzi ve baba satış yapar, Ferhat yardım eder. Dükkan sahibi onları kovar, uzaklaşırlar.	Bir dükkanın önü	Remzi, Baba, Ferhat, Dükkan sahibi

Olay

5. Arabalarını sürerek dükkanların önünden geçeler. Ferhat vitrindeki ağlayan çocuk resmine bakar.

6. Başka satıcıların bulunduğu bir köşebaşına gelirler, dükk sesleri duyulunca kaçmağa başlarlar. Baba onlardan uzak kalır.

7. Baba tek başına korku ile sokaklarda dolaşır.

8. Ferhat Remzi'nin yanındadır, kaçarken babasını sorar. Remzi onu sürükler.

9. Seyyarcılar işten döner. Kuşçu onları izler. Hamuş malını satamadığından yaykınıır. Kuşçu çeteye para vermesini söyler. Remzi ve Ferhat içeri girer. Ferhat babasını arar.

10. Baba gece karanlığında yolunu kaybetmiştir. Birisine Süleymaniye'yi sorar.

11. Handakiler uyumaktadır. Ferhat Kuşçu'ya alfabe okur, bir yandan da kapıya bakar. baba yorgun içeri girer, Ferhat'ı yanından uzaklaştırır.

Mekân

Sokaklar

Sokaklar

Sokaklar

Sokaklar

Han

Sokaklar

Han

Kisiler

Remzi, Baba, Ferhat

Diğer satıcılar (Karpuzcu, soğancı), Remzi, Baba, Ferhat

Diğer satıcılar (Karpuzcu, soğancı), Remzi, Baba, Ferhat

Diğer satıcılar (Karpuzcu, soğancı), Remzi, Baba, Ferhat

Handakiler

Baba, Yoldan geçen birisi

Ferhat, Kuşçu, Baba

**Olay**

12. Baba diğeri satıcıların arasında Güllü'yü görür. Güllü durmadan satış yapar. Baba niye buraya yerleşmediklerini sorar. Remzi bunun zor olduğunu anlatır. Zengin bir semtte birbirlerinden ayrılırlar.

13. Kırmızı torbalı yaşlı bir kadın, baba oğul'a yaklaşır. Ölen oğul ile ilgili bir şeyler söyler. Baba tedirgin olur, park etmiş lüks bir arabaya çarpar. İçinden çıkan iri-yarı adam babayı yere ittirir, bağırır. Baba kalkıp uzaklaştırmak ister, adam bırakmaz. Oradan geçen iki genç olaya karışır, adam ve arabadaki karısı onlara da bağırır.

14. Seyyarcılardan bir kısmı uyur Kuşçu Ferhat'a at'la ilgili efsaneler anlatır. Hamuş geride bıraktığı sevgilisinden söz eder. Remzi ona inanmamasını babaya söyler. Şapkalı baklava getirir. Hamuş bunun ölü parası ile alındığını söyleyince kimse yemez, şapkalı yer.

15. Düş. Baba, Ferhat'ı, kendisine vuran zengin adamın yerinde görür.

**Mekân**

Eminönü  
Meydanı

Bakımlı sokakları  
ile zengin bir  
semt

Sokak

Han, avlu

Sokak

**Kişiler**

Alışveriş eden  
insanlar, Seyyar  
satıcılar (tespihçi  
plastik çiçekçi,  
kasetçi), Baba,  
Remzi, Ferhat

Baba, Oğul,  
Zengin adam  
karısı, iki genç

Handakiler

Baba, Ferhat  
Arabadaki zengin

**Olay****Mekân****Kisiler**

16. Tatil sabahı handakiler çeşitli işler yapar çamaşır, dama oynama, radyo dinleme gömlek dikme kuran okuma... Hamuş bir araya gelip çete kurmalarını önerir. Ferhat ve diğer çocuklar sürünerek hana girerler, dışarıdan bir adamın "Hırsızlar" diye seslendiği duyulur.

Han

Handakiler

17. Baba Ferhat'a pantolon alır.

Mahmutpaşa

Çarşıdaki satıcılar alış veriş eden insanlar

18. Beyaz ölü bir at caddenin ortasında yatmakta, arabalar hızla yanından geçmektedir. Baba oğlunu oradan uzaklaştırır.

Ana cadde

Ferhat, Baba

19. Baba oğluna caddenin iki yanındaki tabelaları okutur.

Ana cadde

Ferhat, baba

20. Ferhat neşeyle oynar baba seyrederek, yanında oturan adam onunla konuşur, çocukları parasız okutan yerlerden söz eder. Bir kağıda adres yazar.

Çocuk bahçesi

Ferhat baba, bürokrat tavırlı bir adam

21. Baba namaz kılıp dua eder, Kuşçu onu seyrederek.

Han

Baba, Kuşçu

22. Handakiler işe gitmek üzere hazırlanırlar. Baba işe gitmeyeceğini Ferhat'ı okula yazdıracağını söyler. Handakiler alay eder.

Han

Handakiler

**Olay**

23. Baba oğul arzuhalciye dilekçe yazdırırlar.

**Mekân**

Arzuhalci

**Kisiler**

Baba, Oğul,  
Arzuhalci

24. Kayıt yapan memur çocuğun sınava girmesi için babasının ölmüş olması gerektiğini söyler, onları azarlar.

Devlet dairesi

Memur, Baba  
Ferhat

**IV. Bölüm****Olay**

1. Kuşçu hasta yatmaktadır. Hamuş'u oradakilerden biri bıçaklar. Hastaneye götürürler.

**Mekân**

Han

**Kisiler**

Handakiler

2. Parasız yatılı sınavın yapıldığı yerde baba dolaşır, sorular sorar.

Okul önü

Bekleyenler,  
Baba

3. Baba yürürken kayıt memurunun sözlerini tekrarlar.

Sokak

Baba

4. Baba düşünde kendi tabutunu okul bahçesinde görür.

Okul bahçesi

Ferhat, Baba

5. Baba koşar.

Sokaklar

Baba

6. Hanın çocukları bir atölyede çalışan çocukları camdan seyreder, onları korkutmak isterler.

Sabah

Bekir, Gurbet,  
Hasan, Ferhat

7. Çocuklar merdivenlere oturur. İçeri giren kadın kuşku ile onlara bakar. Görevli çocukları kovar. Çocuklar Ferhat'a şarkılarını öğretir onun etrafında şarkı söylerler.

Banta önü

Bekir, Gurbet,  
Hasan, Ferhat  
Kadın, Banka  
Görevlisi

Olay

8. Çocuklar kendi kendine konuşan kadının peşine takılırlar, dükkanın önündeki iki adam kadının oğlunun öldürüldüğünü bu yüzden böyle bağırdığını anlatır.

9. Baba ile oğul yattıkları yerde konuşurlar. Oğluna dikkat etmesini söyler.

10. Çocuklar dua eden insanlardan para dilenirler. Dua edenler rahatsız olur. Bekçi düdüğü çalınca çocuklar kaçar

11. Ferhat oyuncak bir ata baskarken bir polis onu kucaklayarak götürür.

12. Polisler Ferhat'ı sorguya çeker, başka çocuklar Ferhat'la alay eder. Mani ve şarkı söylerler. Ferhat oturduğu yerde uyur.

13. Ferhat düşünde annesini, babasını ve beyaz bir atı görür.

14. Ferhat'ı babası uyandırır ve götürür

15. Baba oğul kırmızı torbalı kadınla karşılaşırlar.

Mekân

Süleymaniye'nin arka sokakları

Han

Mezarlık

Oyuncakçı dükkanı önü

Nezarethane

Köy

Nezarethane

Galata köprüsü

Kisiler

Çocuklar, Kırmızı torbalı kadın, İki adam

Baba, Ferhat

Dört belediye işçisi, Mezarlık bekçisi, Çocuklar, Bir adam, Kadın Çocuk

Ferhat, Polis

Polisler, Çocuklar, Ferhat

Ferhat, Baba, Anne

Ferhat, Babası Polisler

Baba, Ferhat, Kırmızı torbalı kadın

**Olay**

16. Baba-oğul yemek yerler müşterilerden biri selam verir, baba şaşırır. Ferhat kaşınıyordu.

17. Baba Ferhat'ı yıkar, çok büyüdüğünü söyler. Ferhat utanır.

18. Ferhat Kuşçu'nun kafesi ile kuş satmaya çalışırken diğer çocuklar kulağına birşey söylerler, hep birlikte giderler.

19. Bekir kör kadınla yatar diğer çocuklar onları seyrederek, Ferhat şaşırmıştır, ağlar.

20. Bayram resmi geçidini duyulanarak izlerler

21. Belediyeciler seyyarcıların arabalarını ellerinden alıp kamyonetle götürür. Baba arkasından koşar.

**Mekân**

Köprü'nün altında üçüncü sınıf bir lokanta

Hamam

Eminönü meydanı

Genelev

Sokaklar

Bebek,  
Ana cadde

**Kisiler**

Ferhat, Babası  
Müşteri

Ferhat, Babası,  
Yıkanan adamlar,  
keseciler, Jimnas-  
tik yapanlar

Ferhat, Çocuklar

Çok yaşlı üç  
kadın, Çocuklar

Remzi, Baba,  
Ferhat

Seyyar satıcılar

**5. Bölüm****Olay**

1. Kuşçu sayıklar, şapkalı onu su verir, yüzünü siler. Baba paralarını sayar. Şapkalı yanına yaklaşınca cebine saklar. Hamuş arabasını geri verdiklerini söyler. Remzi arabasını nasıl geri alacağını babaya anlatır.

**Mekân**

Han

**Kisiler**

Handakiler

**Olay**

2. Baba belediyedekilere rüşvet vererek arabasını geri almak ister kovulur.
3. Baba oğul karşılarna çıkan bir film ekibini seyredeler (Arabesk bir şarkıcının filmi) Set işçisi baba oğlu kovar.
4. Ferhat annesini ve köyü özlediğini söyler.
5. Hamuşun hastaneden çıkışını halay çekerek kutlarlar. Kuşçu yattığı yerden onları izlerken ölür. Şapkalı yanına yaklaşınca Hamuş ona dokunmamasını söyler. Kafesteki kuşu serbest bırakırlar.
6. Kuşçu'yu yoksul mezarlığına gömerler.
7. Baba arabasını hazırlayan Güllü'yü izler, arkasından gider, Ferhat'ta onu izler.
8. Baba hızla yürür, Ferhat onu izler.
9. Baba satış yapan Güllü'yü izler, gider, tekrar gelir Güllü'yü izler, Ferhat köye dönmek için babasına yalvarır, babası onu döver. Çevredekiler onu oğlundan ayırıp, ittirirler. Ferhat

**Mekân**

- Belediye binası
- Deniz kıyısında bir film seti
- Deniz kıyısında bir kahve
- Han
- Yoksul mezarlığı
- Han
- Sokaklar
- Eminönü

**Kisiler**

- Ferhat, Babası Belediye görevlileri
- Oyuncular, Set işçileri, Baba, Oğul
- Ferhat, Baba, Kahvede oturanlar
- Handakiler
- Hamuş, Baba, Selim, Ferhat
- Güllü, Ferhat, Baba
- Baba, Ferhat
- Güllü, Baba, Ferhat, Çevredekiler

<u>Olay</u>	<u>Mekân</u>	<u>Kisiler</u>
babasına yardım eder, uzaklaşırırlar.		
10. Baba ne yapmaları gerektiğini Şapkalı'ya sorar. Şapkalı oğlunu okutmasının hayâl olduğunu ona anlatır. Yaşlı bir karı kocanın çocuk istediğini, çocuğu onlara verirse onu okutabileceklerini söyler.	Han	Şapkalı, Ferhat Baba
11. Seyyarcılar uyurken baba kendi kendine konuşur.	Han	Handakiler, Baba
12. Şapkalı, Baba ve oğlu zengin evine götürür.	Ada vapuru üst güverte	Vapurdakiler, dinsel hikâye okuyan yaşlı adam, Baba, Ferhat, Şapkalı
13. Baba çocuk için kaç para istediği kendisine sorulunca oğlunu alıp kaçar.	Köşk	Yaşlı kadın ve sakat adam, Şapkalı, Ferhat, Baba.
14. Baba ile oğul kaçarlar.	Ada sokakları	Ferhat, Baba
15. Baba ve oğul merdivenlerde otururlar, kırmızı torbalı kadın önlerinden geçer.	Taksim meydanı	Baba, Ferhat, Kırmızı torbalı kadın
16. Baba, oğul vitrinleri seyredederler.	Beyoğlu,	Baba, Ferhat
17. Baba kadınları seyreder.	Cadde	Baba, Ferhat
18. Baba satış yapan Güllü'yü seyreder.	Çarşı	Baba, Ferhat, Güllü
19. Baba gemileri ve kayıkları seyreder.	Deniz kıyısı	Baba
20. Baba okul bahçesinde durur.	Okul bahçesi	Baba

<u>Olay</u>	<u>Mekân</u>	<u>Kişiler</u>
21. Baba düşünde oğlunu kendisini azarlayan devlet memurunun yerinde görür.	Devlet dairesi	Ferhat, Baba
22. Baba herkes uyurken namaz kılar. Güllü'nün arabasını alıp, çıkar.	Han	Baba
23. Boş sokaklarda arabayı sürer.	Sokaklar	Baba
24. Baba kimse olmayan çarşıda Güllü'nün arabasını bekler, bir kediyi sevmek ister, kedi koşar.	Eminönü	Baba
25. Dükkanların kepenkleri açılır, çöp kamyonları gelir, diğer satıcılar gelir. Güllü sinirli, babaya yaklaşır onu bıçaklar, elinde bıçak ağlar, çevredekiler şaşkınlıkla izler.	Eminönü	Baba, Çarşıdakiler Güllü
26. Seyyarcılar babanın tabutunu eski bir taksinin üstüne bağlarlar. Hamuş para toplar, Remzi az para vermeye çalışır. Para şöföre verilir. Ferhat'ı arabaya bindirirler. Bekir içinde tek bir kuş olan kafesi Ferhat'a verir, araba uzaklaşırken Ferhat ağlar.	Han	Handakiler
27. Handa kimseler yoktur.	Han	-
28. Taksi hızla caddelerden geçerken Ferhat çevresine bakar.	Caddeler	Ferhat

**Olay**

29. Taksi stadyumun önünden geçerken bir "gol" sesi yükselir. kırmızı torbalı kadın oradadır, söyledikleri duyulmaz.

**Mekân**

Stad önü

**Kisiler**

Kırmızı torbalı kadın

30. Taksi köprüden geçer giderek uzaklaşır.

Boğaz köprüsü

**BİR AVUÇ CENNET****1. Bölüm****Olay**

1. Aile İstanbul'a gelir yanında kalacakları adamın öldüğünü öğrenirler, geceyi dışarıda geçirirler.

**Mekân**

Mahalle

**Kisiler**

Kamil, Emine çocuklar, Enver İhtiyar adam Komşu kadın

2. Sabah belediye görevlileri onları uyandırır.

Sebze meyva hali

Kamil, Emine çocuklar

3. Kamil ev arar

Kenar semtler

Kamil, Cevat

4. Hurda otobüse yerleşirler

Deniz kıyısında belediyeye ait boş bir arsa otobüs eski bir cezaevi arabasıdır

Emine, Kamil çocuklar

**2. Bölüm****Olay**

1. Çevredeki çocuklar otobüse gelir, tanışır

**Mekân**

Deniz kıyısında belediyeye ait boş bir arsa otobüs eski bir cezaevi arabasıdır

**Kisiler**

Çocuklar, Cevat

**Olay**

2. Geceleyin sarhoşlar gelir onlara para verirler

3. İhtiyar adam onları ziyaret eder

4. Kamil demiryolunda çalışan tanıdığına gider iş bulur

5. Kamil karısına köye dönmelerini söyler. Emine istemez. Kavga ederler

6. Çevredeki apartmanda bir kız çocuğu ile Cevat birbirlerine ayna tutarlar kızın annesi kocasına şikayet eder.

7. Çocuklar etrafta gezerler, kurbağa avlarlar

8. Cevat arkadaşı ile birlikte onun babasından para istemeye gider

9. Hurda otobüse gece hırsız girer. Kamil yakalar adam bayılır onu içeri alıp, karnını doyurur adam ayılırken Kamil'in elini öper

10. Emine kocasını işe uğurlar birbirlerine sarılır, şakalaşırlar

**Mekân**

Deniz kıyısında belediyeye ait boş bir arsa otobüs eski bir cezaevi arabasıdır

Demiryolu

Otobüs

Boş arsa çevresindeki apartmanlar

Çöplük dere kıyısı

Kasap dükkanı

Hurda otobüs

Hurda otobüs

**Kişiler**

Sarhoş üç adam aile

İhtiyar adam aile

İşçiler, Bekir çavuş, Kamil

Kamil, Emine

Apartmentanda oturanlar Emine Cevat küçük kız

Cevat ve arkadaşı

Cevat arkadaşı, arkadaşının babası

Aile ve hırsız

Kamil, Emine

**Olay**

11. Kamil kiralık ev ya da gecekondü edinmek ister arkadaşısı ile konuşur

**Mekân**

Demiryolu

**Kisiler**

İşçiler, Kamil

12. Cevat ve arkadaşısı tren yolu üzerinde taş atıp oynarlar

Tren yolu

Cevat arkadaşısı

13. Kamil su çekmek için bir tulumba ve bir küçük radyo almıştır. Yer sofrasında yemek yerler. Gece bekçisi gelir onu sofraya buyur ederler. Bekçi hakların da şikayet olduğunu belediye arsasında olduklarını hürdanında sahipsiz olmadığını söyler. Emine direnir, Kamil ev bulunca taşınacaklarını söyler

Hurda otobüs

Aile, bekçi

14. Emine hamile olduğunu söyler. Kamil çocuğu istemez

Hurda otobüs

Emine, Kamil

**3. Bölüm****Olay**

1. Otobüsün önündeki toprağa sebze ve çiçek ekerler

**Mekân**

Hurda otobüs

**Kisiler**

Emine ve çocuklar

2. Çocuklar oynar

Çöplük

Çocuklar

3. Otobüsü maviye boyar çiçek saksıları ile süslerler

Boş arazi

Emine, çocuklar

4. Bir belediye yıkım aracı gelir, içindeki adamlardan biri Emine ile konuşur gider

Boş arazi

Emine, çocuklar belediye görevlileri

**Olay**

5. Gece sineklerden rahatsız olurlar Emine o gün gelen aracı anlatır, Kamil üstünde durmaz

6. Çocuklar uçurtma uçurur ip kopar sahilde denize giren çocuklar uçurtmayı bulur geri vermezler kavga ederler

7. Cevat'ın arkadaşının babası oğlunu azarlar çocuk kaçır dışarda uyur. Sabah bir villanın bahçesinden bisiklet çalar

8. Aile yaptıkları bahçede çalışırlar Cevat'ın arkadaşı gelir onu bisikleti sakladığı yere götürür bisiklete binerler.

9. Apartmandaki kız ayna ile Cevat'a işaret verir, Cevat karşılık verir. Annesi görür, kızı eve sokar

10. Aile bayram yerine gitmek üzere hazırlanmışken polisler gelir Cevat'ın bisikleti çaldığını söylerler, Cevat kaçmak ister Kamil yakalar polise teslim eder

11. Emine Kamil'e Cevat'ı polise teslim ettiği için kızar kavga ederler.

**Mekân**

Boş arazi

Boş arazi deniz kıyısı plaj

Ev, bahçe  
Villanın bahçesi

Bahçe deniz kıyısı

Otobüs kızın evi  
(balkon)

Otobüs, kızın evi  
(balkon)

Otobüs

**Kişiler**

Aile

Cevat, kardeşi ve arkadaşı mahalledeki çocuklar ve sahildeki zengin çocuklar

Çocuk babası annesi

Aile, Cevat'ın arkadaşı

Küçük kız, annesi  
Cevat

Polisler, aile

Kamil, Emine

**Olay**

12. Cevat'ın arkadaşı polislerin onu götürdüğünü öğrenir. Bisikleti çakısı ile keser, sahildeki çocuklara geri verir, kavga ederler, çocuk çakısı ile birisini yaralar kaçar.

**Mekân**

Deniz kıyısı

**Kisiler**

Çocuklar

**4. Bölüm****Olay**

1. Cevat otobüsün üstünde güneşlenir, Emine ve Kamil seyyar satıcıdan alışveriş yaparlar, Enver gelir, Köye geri götürmeyi teklif eder istemezler.

**Mekân**

Otobüs

**Kisiler**

Aile

2. Kamil işten döner aldığı sobayı gösterir karısı ve çocukları üzgündür bekçilerin yarın yerleştikleri otobüsün götürüleceğini haber vermiştir. Kamil inanmaz

Otobüs

Aile

3. Emine çamaşır yıkar Kamil sobayı boyar, küçük kız domates toplar. Bir vinç ve polis arabası gelir.

Otobüs

Aile

4. Polisler evi boşaltmalarını isterler, çevredeki çocuklar gelir sarhoş adamlar olayı seyrederek. Kadın direnir, polisler onların önüne geçer, otobüsteki eşyaları boşaltırlar, Emine kurtulup otobüsünün içine girer dışarı çıkarırlar. Kamil kazma ile

Hurda otobüs

Aile, belediye görevlileri, bekçi ihtiyar adam çevredeki çocuklar sarhoşlar, apartmandakiler

**Olay**

görevlilerden birine vurur apartmandakiler olayı izlemektedir, hurda otobüs yerinden kaldırılır ve götürülür polisler Kamil'i de götürürler.

**Mekân****Kişiler**

5. Emine çocukları ile birlikte aynı yerde bir çadır kurar eşyalarını içeriye yerleştirir.

**Çadır**

Emine ve çocuklar

## KAYNAKÇA

### KİTAPLAR

- AKKAYAN,Taylan. Göç ve Değişme, İ.Ü.E.F.Yayımları, No.2573, İstanbul, 1979.
- AVCIOĞLU,Doğan. Türkiye'nin Düzeni Cilt II, Bilgi Yayınevi, 6.Basım, Ankara, 1973.
- BERGER,L.Peter, BERGER,Brigitte. Sociology, Publishers, New York, 1975.
- BERGMAN,Andrew. We're In the Money, Harper and Row, New York, 1971.
- BLACK,Edwin Cyrill. "Change as a Condition of Modern Life", Modernization: The Dynamics of Growth, Ed.by Myron Weiner, Forum Series, Washington, 1977.
- BOTTOMORE,T.B. Toplumbilim, Çev.Ü.Oskay, Doğan Yayınevi, Ankara, 1977.
- CARTERS,W.W. Motion Pictures and Youth, New York, Mcmillan Co, 1933.
- CEM,İsmail. Türkiye'de Geri Kalmışlığın Tarihi, Cem Yayınevi, 7.Baskı, İstanbul, 1979.
- COZYRIS,Georgeasis. Christian Metz and Reability of Film, Arno Press, New York, 1980.
- DORSAY,Atilla. Sinemamızın Umut Yılları, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1989.
- \_\_\_\_\_. Sinema ve Çağımız-2, Hil Yayınları, İstanbul, 1985.
- ERDOĞAN,İ., ALEMDAR,K. İletişim ve Toplum, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1990
- EKİN,Nusret. Hızlı Şehirleşmenin Sosyo-Ekonomik Etkileri, Siyasal ve Sosyal Araştırmalar Vakfı, İstanbul, 1986.
- EVREN,Burçak. Türk Sinemasında Yeni Konular, Broy Yayınları, İstanbul, 1990.
- GERBNER,GEORGE. "Mass Media and Human Communication Theory", Sociology of Mass Communications, Ed.D.Mc Quail, Penguin Books, England, 1972.
- GÜVENÇ,Bozkurt. Sosyal Kültürel Değişme, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1976.

- HART,C.W. *Zeytinburnu Gecekondu Bölgesi*, Çev.N.Saran, Ticaret Odası Yayınları, İstanbul, 1969.
- JARVIE,I.C. *Towards a Sociology of the Cinema*, London, Routledge and Keganpaul, 1970.
- JOWETT,G., LINTON,J.M. *Movies Mass Communication*, Sage Publications, London, 1980.
- KAĞITÇIBAŞI,Çiğdem. "Aile Etkileşim ve İlişkileri", *Türkiye'de Ailenin Değişimi: Toplumbilimsel İncelemeler*, Ed.T.Erden, T.S.B.D, Ankara, 1984.
- KALKAN,Faruk. *Türk Sineması Toplumbilimi*, Ajans Tümer Yayınları, İzmir, 1988.
- KARTAL,Kemal. *Kentleşme ve İnsan*, T.O.D.A.İ.E.Yayınları, No. 175, Ankara, 1978.
- KELEŞ,Ruşen. "Türkiye'de Kentleşme ve Kentsel Gelişme Politikaları", *Kentsel Bütünleşme*, T.G.A.V.Yayınları, N. 4, Ankara, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Türkiye'de Şehirleşme, Konut ve Gecekondu*, Gerçek Yayın, İstanbul, 1978.
- \_\_\_\_\_. ÜNSAL,Artun. *Kent ve Siyaset Şiddet*, A.Ü., S.B.F.Yayınları, Ankara, No. 507, 1982.
- KIRAY,Mübeccel. "Toplumsal Yapı Analizleri İçin bir Çerçeve", "Gecekdondular", "Sosyal Yapı ve Nüfus Artışı Etkileşimi", *Toplumbilim Yazıları*, Gazi Üniversitesi, İ.I.B.F.Yayınları, No. 7, Ankara, 1982.
- KONGAR,Emre. *İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı*, 3.Basım, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Kültür ve İletişim*, Say Yayınları, İstanbul, 1986.
- KRACAUER,Siegfried. *From Caligari to Hitler*, Princeton University Press, Princeton, 1947.
- KRIPPENDORF,Klaus. *Content Analysis: An Introduction to It's Methodology*, Sage Publications, Beverly Hills, London, 1984.
- MAKAL,Oğuz. *Sinemada Yedinci Adam*, Marş Matbaası, İzmir, 1987.
- MORAN,Berna. *Edebiyat Kuramları*, Cem Yayınevi, 2.Basım, İstanbul, 1974.

- OĞUZ,Kayıhan. "Türkiye'de Kent Nüfusunun Sayısal Gelişimi", Hızlı Şehirleşmenin Yarattığı Ekonomik ve Sosyal Sorunlar, S.I.S.A.V., Yayınları, İstanbul, 1986.
- OSKAY,Ünsal. Korku Filmleri, Bilim Kurgu Filmleri ve Çağdaş İnsanın Fantazyaları, S.B.F. B.Y.Y.O. Ders Notları, Ankara.
- ÖNGÖREN,T.Mahmut. Sinema Diye, Diye ..., Kalem Yayınları, Ankara, 1985.
- ÖZBAY,Ferhunde. "Kadınların Ev İçi ve Ev Dışı Uğraşlarında Değişme", Kadın Bakış Açısından 1980'ler Türkiye'sinde Kadın, İletişim Yayınları, İstanbul, 1990.
- ÖZÖN,Nijat. Sinema-Uygulayımı-Tarihi, Hil Yayın, İstanbul, 1985.
- \_\_\_\_\_. Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü, T.D.K.Yayınları, Ankara, 1981.
- \_\_\_\_\_. Türk Sineması Kronolojisi, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1968.
- REFİĞ,Halit. Ulusal Sinema Kavgası, Hareket Yayınları, İstanbul, 1971.
- REISMAN,David. The Lonely Crowd, Yale University Press, New Hawen, London, 1950.
- SAKTENBER,Ayşe. "Türkiye'de Medyada Kadın", Kadın Bakış Açısından 1980'ler Türkiye'sinde Kadın, Şirin Tekeli, İletişim Yayınları, İstanbul, 1990.
- SCOGNAMILLO,Giovanni. Türk Sinema Tarihi-II. Metis Yayınları, İstanbul, 1988.
- ŞENYAPILI,Tansı. Gecekondu Çevre İşçilerin Mekânı, O.D.T.Ü.Yayını, Ankara, 1982.
- TEKELİ,Şirin. "1980'ler Türkiye'sinde Kadın", Kadın Bakış Açısından 1980'ler Türkiye'sinde Kadın, Ed.Ş.Tekeli, İletişim Yayınları, İstanbul, 1990.
- TOFFLER,Alvin. Gelecek Korkusu, Altın Kitaplar Yayınevi, Çev.Sorgut, İstanbul, 1981.
- TOLAN,Barlas. Toplum Bilimlerine Giriş, Kalite Matbaası, Ankara, 1978.
- \_\_\_\_\_. Büyük Kent Sorunlarına Toplu Bir Bakış, A.İ.T.İ.A.Yayınları, Ankara, 1977.
- TÜTENGİL,Cavit Orhan. Kırsal Türkiye'nin Yapısı ve Sorunları, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1979.

- VERGİN,Nur. "Hızlı Şehirleşmenin Sosyolojik ve Siyasal Sonuçları", Hızlı Şehirleşmenin Yarattığı Ekonomik ve Sosyal Sorunlar, S.İ.S.A.V.Yayımları, İstanbul, 1986.
- WRIGHT,C.W. Toplumbilimsel Düşün, Kültür Bakanlığı Yayınları, Çev.Ü.Oskay, Ankara, 1979.
- YASA,İbrahim. Türkiye'nin Toplumsal Yapısı ve Temel Sorunları, T.O.D.A.İ.Yayımları, No. 136, II.Baskı, Ankara, 1973.
- YÜKSEL,Şahika. "Eş Dayağı ve Dayağa Karşı Dayanışma Kampanyası" Kadın Bakış Açısından 1980'ler türkiye'sinde Kadın, İletişim Yayınları, İstanbul, 1990.
- ZILLIOĞLU,Merih. Sinematografik Bilim-Kurgu Yayınlarının Çocukların Dünya Görüşünün Oluşumu Üzerindeki Etkileri, Anadolu Üniversitesi, A.Ö.F.Yayımları, No. 159, Eskişehir, 1986.

#### MAKALELER

- ADANIR,Oğuz. "Jean Mitry İle sinema Üzerine Bir Söyleşi", Adam Sanat Dergisi, No. 3, Aralık 1989.
- ALTINSAY,İbrahim. "Sinemamızın Son Dönemi Üzerine Notlar", Yeni Olgular, No. 91, 1984.
- AYÇA,Engin. "Anonim Sinemadan kişisel Sinemaya", Gösteri, Ocak 1989.
- BERTOLUCCI, Bernardo. "İmparatora 9 Oscar", Cumhuriyet, 23 Nisan, 1989.
- BİLGİN,Nuri."Gecekondu ve Apartmanlarda Eşya ve Mân Organizasyonu", Cumhuriyet Dönemi Ansiklopedisi, Cilt 3, İletişim Yayınları, İstanbul, 1985.
- ÇAVDAR,Tevfik. "İşsizliğin Toplumsal Etkileri", Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, Cilt 5, İletişim yayınları, İstanbul, 1985.
- ERKSAN,Metin. "Sinema Okullarında Tez Çalışmaları", Türkiye'de Entelijansiya Yok", Ve ... Sinema Dergisi, No. 1, 1985.
- EVREN,Burçak. "Doğum Günü 14 Kasım mı?", Antrakt Sinema Dergisi, No. 2, 1991.
- GANS,J.H. "The Rise of the Problem Films An Analysis of Changes In Hollywood Film ant The American Audience", Social Problems, Cilt II, 1964.
- JONES,B.Doroty. "Hollywood War Films", Hollywood Quartely, Cilt I, 1945.
- KELEŞ,Ruşen. "Kentleşmenin Neresindeyiz", Cumhuriyet, 31 Aralık, 1990.

- KIRAY,Mübeccel. "Tek Şansımız Köylülüğü Bitirmek", Cumhuriyet, 9 Eylül, 1990.
- KONGAR,Emre. "Toplumun En Az Değişen Ögesi Erkekler", Kadınca, Şubat, 1990.
- KRACAUER,Siegfried. "Those Movies With a Message", Harper's, Cilt 196, 1948.
- KUTLAR,Onat. "Tarihsel Gelişme Hükümünü Veriyor", Ve ... Sinema Dergisi, No. 1, 1985.
- KEDER,Çağlar. "Türk Tarımında Küçük Köylü Mülkiyeti", Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, Cilt 5, İletişim Yayınları, 1983.
- ÖZGÜÇ,Agâh. "Bugüne Kadar Çevrilmiş En İyi 10 Türk Filmi", 7.Sanat Sinema dergisi, No. 7, 1973.
- ÖZÖN,Nijat. "Elli Yılın Türk Sineması", Yedinci Sanat Sinema dergisi, No. 11, 1974.
- SCOGNAMILLO,Giovanni. "Bir Dönemin Anatomisi: Türk Sineması 1960-1977, Kurgu, No. 1, E.İ.T.İ.A., T.Ö.E.F. dergisi, 1979.
- Sinematek, "Altan Yalçın, Yılmaz Güney, Yücel çakmaklı, Ömer Kavur, Süreyya Duru İle Konuşmalar", Eskişehir, İ.T.İ.A.Yayını, 1974.
- TEKELİ,İlhan., GÜLÖKSÜZ,Yiğit. "Kentleşme ve Türkiye Deneyimi", Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, Cilt 4, İletişim Yayınları, İstanbul, 1985.
- ULUSAY,Nejat. "Seksenli Yıllarda Türk Sineması", Beyazperde, No. 3, Ocak 1990.
- YILMAZ,Ertan."Vietnam Filmleri", Beyazperde, No. 7, Mayıs, 1990.

#### DİĞER KAYNAKLAR

- TRT İST. TV İç Göç Belgeseli, "İstanbul'un Taşı Toprağı", I.Bölüm. "Göçe Tesadüf Edenler" 6 Mart 1990, II.Bölüm. "Kentin Saçaklarında" 13 Mart 1990, III.Bölüm. "Apartkondulaşmanın Neresindeyiz" 20 Mart 1990. Yapım Tanju Kurtarel.
- 1985 Genel Nüfus Sayımı Kesin Sonuçları, T.C.Başbakanlık D.İ.E.Yayınları, Ankara, 1985.
- 1990 Genel Nüfus Sayımı Geçici Sonuçları, T.C.Başbakanlık D.İ.E.Yayınları, Ankara, 1990.