

T.C
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

LÜTFİ ÖMER AKAD SİNEMASINDA
TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK:
GELİN, DÜĞÜN, DİYET

Rüzgar Hasan KALKAN

2501220913

TEZ DANIŞMANI

Prof. Dr. Şükrü SİM

İSTANBUL, 2024

ÖZ
LÜTFİ ÖMER AKAD SİNEMASINDA
TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK: GELİN, DÜĞÜN, DİYET
Rüzgar Hasan KALKAN

Bu çalışma, Lütfi Ömer Akad'ın göç filmleri üzerinden toplumsal sorunları, "Toplumsal Gerçekçilik" çerçevesinde incelemektedir. Toplumsal gerçekçilik kapsamında, Akad'ın "Göç Üçlemesi" olarak bilinen *Gelin*, *Düğün* ve *Diyet* filmleri, kırsaldan kente göç eden bireylerin uyum sürecinde yaşadığı kültürel çatışmaları ve ekonomik sorunları detaylandırmaktadır. 1940'lerden itibaren hız kazanan köyden kente göç, kentlerde gecekondü kültürünün oluşumunu ve sınıfsal farklılıkları tetikleyerek Türkiye'nin sosyal yapısını köklü bir biçimde değiştirmiştir. Bu bağlamda çalışma, Akad'ın filmlerinde kırsal yaşamdan kopup şehirde var olmaya çalışan bireylerin yaşadığı sosyo-ekonomik ve kültürel çatışmaları, toplumsal gerçekçi bir yaklaşımla nasıl ele aldığını irdelemektedir. İçerik analizine dayanan bu araştırma, göçün yarattığı sorunları toplumsal gerçekçilik anlayışı çerçevesinde değerlendirmektedir. Bulgular, sinemanın toplumsal bilinçlenmeye katkı sağlama ve toplumun sorunlarına ayna tutma işlevini gözler önüne sermektedir.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal Gerçekçilik, Göç, Türk Sineması, Kültürel Çatışma, Ekonomi, Aile.

ABSTRACT
SOCIAL REALISM IN
LÜTFİ ÖMER AKAD CINEMA: BRIDE, WEDDING, DIET
Rüzgar Hasan KALKAN

This study examines social problems within the framework of "Social Realism" through Lütfi Ömer Akad's migration films. Within the scope of social realism, Akad's "Migration Trilogy", comprising *Gelin*, *Düğün*, and *Diyet*, details the cultural conflicts and economic challenges faced by individuals migrating from rural to urban areas. The rural-to-urban migration that accelerated from the 1940s onward triggered the rise of slum cultures in cities and heightened class disparities, profoundly altering Turkey's social fabric. Within this context, the study investigates how Akad portrays the socio-economic and cultural struggles of individuals uprooted from rural life in a socially realistic manner. This research, based on content analysis, evaluates the problems created by migration within the framework of social realism. Findings reveal cinema's function as a tool for social awareness and as a mirror reflecting the problems of society, reinforcing its role in fostering social consciousness.

Keywords: Social Realism, Migration, Turkish Cinema, Cultural Conflict, Economy Family.

ÖNSÖZ

Gerçeklik kavramı, sanat ve sinema tarihinin başından beri tartışılmakta ve farklı sanat akımları tarafından farklı şekillerde yorumlanmaktadır. Bu kavram, sosyoloji, antropoloji, psikoloji gibi sosyal bilimlerde önemli bir yer tutmaktadır. Toplumsal gerçekçilik ise, toplumun yapısını, işleyişini ve bireylerin bu yapı içindeki deneyimlerini ifade eder. Sinemada toplumsal gerçekçilik en yalın haliyle toplumsal sorunları sinemada yansıtmaktır denebilir.

Türk sinemasında toplumsal gerçekçilik ise Metin Erksan'la başlamakta ve birçok yönetmenle devam etmektedir. Peki, sinemada "Toplumsal Gerçekçilik" dediğimiz şey sadece göç, savaş, ekonomik gibi toplumun tamamını etkileyen şey midir? Peki bireyin gerçekliği toplumun gerçekliğini yansıtmaz mı? Gündelik hayatın getirdiği sorunlar toplumu oluşturan bireylere ulaştığında, bu toplumu etkilemez mi? Özellikle bireyselleşmenin yoğun olduğu günümüzde bireylerin bu sorunlarla tek başına mücadele ettiğini düşünürsek bu gerçeklik nedir? Bireysel Gerçekçilik mi? Toplumsal Gerçekçilik mi? Birey nedir? Toplum nedir?

İşte bu sorular beni akademiden uzaklaştıracak, gerçekçiliği yine Fransız geleneği ekseninde incelemeye zorlayacaktır. Olgusal düzeyde toplumsal gerçekçiliği Ömer Lütfi Akad sinemasında incelemek, Akad ve onun sinemasının derin bir bilgi birikimine sahip olduğunu keşfetmeme neden olmuştur. Ancak yine de aklımda toplumsal gerçekçiliği bireysel düzeyde (Alman geleneği) incelemek ve bir sonuca ulaşmak olacaktır. Aksi halde Sabahattin Ali veya Oğuz Atay gibi yazarlar dolayısıyla Nuri Bilge Ceylan filmleri veya benzeri filmler "Toplumsal Gerçekçilik" ekseninde sadece beni etkiliyor olacaktır.

Üzerimde emeği olan Prof. Dr. Ergün Yolcu, Prof. Dr. Ceyhan Kandemir, Prof. Dr. Şükrü Sim, Doç. Dr. Onur Akyol, Doç. Dr. Özlem Arda ve adını sayamayacağım kadar çok olan hocalarıma, aileme ve arkadaşlarıma teşekkür ederim.

Rüzgar Hasan Kalkan

İSTANBUL-2024

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ.....	iv
KISALTMALAR LİSTESİ.....	viii
GÖRSELLER LİSTESİ.....	ix
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

GÖÇ OLGUSU VE KURAMSAL ÇERÇEVESİ

1.1. Göç Olgusunun Tarihsel Perspektifi.....	5
1.1.1. Antik Çağlardan Günümüze Göç.....	5
1.1.2. Modern Dönemde Göç Dalgaları.....	7
1.1.3. Türkiye’de İç ve Dış Göçün Tarihsel Gelişimi.....	9
1.2. Göçün Sosyal ve Kültürel Etkileri.....	11
1.2.1. Göçle Değişen Toplumsal Yapılar.....	12
1.2.2. Kültürel Çatışma ve Uyum Süreçleri.....	13
1.2.3. Kimlik, Aidiyet ve Göçmenlik.....	15
1.3. Göç ve Toplumsal Yapı Üzerindeki Dönüşüm.....	18
1.3.1. Kentsel Alanlarda Nüfus Yoğunluğu ve Yapısal Değişim.....	18
1.3.2. Aile Yapısının Göçle Değişimi.....	20
1.3.3. Göçün Ekonomik ve Sosyal Statü Üzerine Etkileri.....	22
1.3.4. Dış Göç: Uluslararası Göç Hareketleri	24
1.3.5. İç Göç: Türkiye’de Göç Hareketleri ve Nedenleri.....	26

İKİNCİ BÖLÜM

SANATTA VE SİNEMADA GERÇEKÇİLİK

2. Sanatta Gerçekçilik.....	31
2.1.1. Sinemada Gerçekçilik.....	36
2.1.2. Gerçekliğin Önemli Kuramcıları: Bazin, Kracauer ve Diğerleri....	41
2.1.3. Marksist Estetik ve Sinemada Toplumsal Gerçekçilik.....	48
2.1.4. İtalyan Yeni Gerçekçiliği	54
2.2. Türk Sinema Tarihinde Toplumsal Gerçekçilik ve İlk Örnekler	56
2.2.1. Gecelerin Ötesi....	59
2.2.2. Gurbet Kuşları.....	62
2.2.3. Karanlıkta Uyananlar.....	65

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

LÜTFİ AKAD SİNEMASINDA TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK: GELİN, DÜĞÜN, DİYET ÜÇLEMESİ

3.1. Lütfi Ömer Akad Sineması.....	69
3.1.1. Yöntem.....	72
3.1.2. Araştırmanın Amacı.....	72
3.1.3. İçerik Analizi Yöntemi.....	73
3.1.4. Örneklem Seçimi ve Sınırlılıklar.....	74
3.1.5. Verilerin Toplanması ve Analizi.....	75
3.1.6. İçerik Analizinin Güvenilirliği ve Geçerliliği.....	75
4.1. Gelin.....	76
4.1.1. Filmin Teması ve Konusu.....	76

4.1.2. Aile Yapısı ve Gelenek.....	77
4.1.3. Kültürel Çatışma ve Uyum.....	80
4.1.4. Ekonomi ve Sınıfsal Yapı.....	82
4.1.5. Toplumsal Gerçekçilik.....	85
4.2.1 Düğün.....	88
4.2.2. Filmin Teması ve Konusu.....	88
4.2.3. Aile Yapısı ve Gelenek.....	89
4.2.4 Kültürel Çatışma ve Uyum.....	92
4.2.5. Ekonomi ve Sınıfsal Yapı.....	93
4.2.6. Toplumsal Gerçekçilik.....	98
4.3.1 Diyet.....	101
4.3.2. Filmin Teması ve Konusu.....	101
4.3.3. Aile Yapısı ve Gelenek.....	103
4.3.4. Kültürel Çatışma ve Uyum.....	104
4.3.5. Ekonomi ve Sınıfsal Yapı.....	107
4.3.6. Toplumsal Gerçekçilik.....	111
BULGULAR.....	115
TARTIŞMA VE SONUÇ.....	118
KAYNAKÇA.....	121

KISALTMALAR LİSTESİ

- BKNZ** : Bakınız
A.G.E : Adı Geçen Eser
A.E : Aynı Eser
YAY : Yayınları/Yayınevi
ÇEV : Çeviren
VS : Vesaire
V.B : Ve Benzeri
V.D : Ve Diğerleri

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1: Gelin Film Afişi 1973.....	76
Görsel 2: Gelin Film Görseli 1973.....	80
Görsel 3: Gelin Film Görseli 1973.....	85
Görsel 4: Düğün Film Afişi 1974.....	88
Görsel 5: Düğün Film Görseli 1974.....	90
Görsel 6: Düğün Film Görseli 1974.....	93
Görsel 7: Düğün Film Görseli 1974.....	95
Görsel 8: Düğün Film Görseli 1974.....	98
Görsel 9: Diyet Film Afişi 1974.....	101
Görsel 10: Diyet Film Görseli 1974.....	102
Görsel 11: Diyet Film Görseli 1974.....	104
Görsel 12: Diyet Film Görseli 1974.....	107
Görsel 13: Diyet Film Görseli 1974.....	109
Görsel 14: Diyet Film Görseli 1974.....	111

GİRİŞ

Bir topluma ait olmak, hukuki statü, hak ve özgürlük talepleri ile sosyal politikaların karar verme sürecine katılım beklentilerini beraberinde getirir. Bu kapsamda bireyler, devletin takip ettiği politikaların hak ve özgürlüklerini ihlal etmemesini isterler. Memnuniyetsiz grupların düşüncelerini anlamak, pozitif bir bakış açısı geliştirerek, bu grupların yeniden topluma entegrasyon sürecini hızlandıracaktır. Eğer bireyler, devlet tarafından üretilen sosyal politikalarda kendi duygu ve düşüncelerinin dikkate alınmadığı duygusuna sahip olurlarsa, kendilerini toplumdan dışlanmış hissederek ve toplumsal politikaları geliştiren otoritelere karşı tepki verirler. Kendilerini toplumdan dışlanmış hisseden bu gruplar, kendi kültürel değerlerinin otoriteyi elinde bulunduranlar tarafından yok edilmek istendiği korku ve şüphesine kapılarak, toplumsal olaylar da dahil olmak üzere kamu düzenini bozacak birçok yönteme başvururlar. Toplumsal olaylar bir kolektif aksiyon türüdür. Kolektif aksiyon kavramı, iki veya daha fazla kişi tarafından belli bir amaçla gerçekleştirilen aktiviteleri ifade eder. Snow ve Oliver kolektif davranışı "protesto gösterilerinden felaketlere, toplu eylemlerden devrim hareketlerine kadar hayatın her alanında problemlerin çözümüne yönelik sergilenen kurumlar üstü grup davranışları" olarak tanımlarlar (Can ve Taşçı, 2016).

Toplumsal olaylar, adaletsiz sosyo-politik sisteme karşı tepkilerini dile getirmek isteyen gruplar tarafından sıklıkla kullanılan mekanizmalardır. Toplumsal olaylar gruplar veya dernekler arası gayri resmi sosyal ilişkilerle gelişen "kollektif kimlik duygusu" temelinde ortaya çıkan siyasi ve kültürel çatışmalardır. (Can, 2014).

Toplumsal olaylardan biri de göçtür. Türkiye 1923'lü yıllardan bu yana göç sorunun yaşamak zorunda kalmıştır. Gelir dağılımındaki dengesizlikler, işsizlik ve yoksulluk gibi ekonomik nedenlerin yanı sıra siyasi problemler ve çevresel sorunlar da zorunlu ya da gönüllü göç hareketlerine sebep olmuştur. Ülkemizde; tarımdaki açık ve gizli işsizlik, yanlış tarım politikaları, tarımdaki makineleşme ve tarımsal iş gücünün azalması, kırsal kesimde iş imkânlarının sınırlı olması, ekonomik istikrarsızlık ve sosyal problemler, kan davaları, can ve mal güvenliğinin sağlanamaması, geniş aile otoritesinden kurtulma eğilimi, kitle haberleşme araçlarının etkinliğinin artması, doğal afetler, daha iyi eğitim imkânlarına kavuşma isteği,

siyasi sebepler ve terör gibi sebepler büyük çaptaki göç hareketlerine neden olmuştur. Şehirlerdeki eğitim ve sağlık imkânları, kamuda istihdam, can güvenliği ve kadınların ekonomik özgürlüğü gibi etkenler göçü cazip kılan diğer sebepler arasında sayılmaktadır (Osmanoğlu, 2016).

Toplumsal yaşamı oluşturan tüm oluşumlar/olgular, yapılar ve değerler ile sanat olgusu oldukça yoğun bir ilişki ve etkileşim içerisindedir. Sanatçının bireysel bir tavır sergiliyor olması, dünya görüşünü meydana getiren siyasal, estetik ve etik vb. ideolojilerin toplumsal bir duruş sergilemesini de engellememektedir. Aksine toplumsallaşmanın içine doğru itmektedir. Bu ne nedenledir ki, sanatçı kendisini ve sanatını ortaya çıkaran toplumsal ortamdan dışlayarak, sanat yapıtının salt biçimsel ve biçimsel bir nesne olarak ele alınmasını öngörmez. Sanatçı bilerek ya da bilmeyerek kendi varlığına damgasını vuran dünya görüşünü yapıtlarına taşımaktadır (Oskay, 2021: 134).

Toplum ve toplumda yaşanan olaylar sinemayı; sinema da bu olguları daima etkilemektedir. Sinema toplumdan kaynaklanır ve topluma geri döner. Aslında denilebilir ki bir toplumu anlamak için, sinemasına bakmak yeterlidir. Onda iyi, güzel, hoş, ilgi çekici, kötü, yanlış, doğru ne varsa, sinemasında da o vardır. Belki bir fotoğraf kadar gerçek değil, belki bir miktar hayal gücüne bulanmış. Ancak ne olursa olsun, bir toplum aşkını, acılarını, mutluluğunu, hüznünü, savaşını, barışını sinema perdesinde yaşar. Tıpkı bir ayna gibi, bir toplumun bütün yansımalarının beden buluşunu izlersiniz sinemada. Kısacası, bir toplumun nefes alışıdır, yaşayışıdır sinema (Akasal, 20118).

Bir kitle iletişim aracı olan sinema, farklı imgeler ve temsiller aracılığıyla seyirciye aktarılır ve bu temsil ve imgelerin toplumsal yapıdan ve ilişkilerden ve söz konusu ülkenin iktisadi, siyasi ve kültürel gelişme ve dönüşümlerden bağımsız olduğunu iddia etmek imkânsızdır. Türk sineması ülkenin içinde bulunduğu iktisadi, kültürel sosyal ve siyasal durumlardan her açıdan etkilenmiştir. Bu bilgiler ekseninde bir yönden de toplumsal hayatın meyvesi olan sinema, sosyoekonomik, kültürel ve politik yapıya bağlı olarak ve bu yapılardan faydalanarak kendini oluşturmaktadır.

Toplum ve toplumda tecrübe edilen hadiseler sinemayı; sinema da bu olguları sürekli etkilemektedir (Akasal, 20118).

Sinema aracılığı ile toplumsal olayları, olguları veya sorunları işleyen yönetmenler bunu gerçekçi bir şekilde filme alır ve bu da sinemada gerçekliği ifade eder. Filiz Özdemir'e göre Sinemasal gerçeklik denildiği vakit, gösterilen ya da anlatılan şeylerin gerçekliğinin görsel/ işitsel tarifi ve de yansıtılan karakterlerin içsel hayatlarının gerçekliği ifade edilmektedir. Sinemanın gerçeğe "gerçeği açıklama", "gerçeği öykünme" ve "gerçeği soruşturma" biçiminde üç temel yaklaşımı vardır. Bunların ilkinden gerçekçi bir estetik ve yeryüzünü en sade şekliyle olduğu haliyle göstermeyi hedefleyen bir gelenek meydana gelmiştir. İkincisi ise, gerçekle direkt kurulan bağlantıyı bir kenara bırakıp gerçek hayatın inandırıcı bir benzerini yansıtmayı hedefler. Bu daha çok hikâyeli sinemada görülen bir gerçekçilik anlayışıdır. Üçüncü yaklaşımdaysa amaç edinilen, görünen gerçeğin altında yatanın yani gerçeğin hakiki yüzünün araştırılmasıdır (Göze, 2016).

1960'lı ve 1970'li seneleri içerisine alan yoğun zaman diliminde, tüm dünyada olduğu gibi, Türkiye'de de şişmekte olan kapitalizme karşı bir başkaldırı yaşanmış ve tüm sömürü düzenine karşı gelişim gösterilerek tepki verilmiştir. Bu sebeple de, yaşamın her alanında olduğu gibi, sinemada da; etki alanına sahip olan tüm olguların ışığında çok sayıda film çekilmiştir. O dönem, kentler hızlıca sanayileşmiş, sömürü çarkı da o denli hızlanmış. Toplumda statüleri bulunan veya bulunmayan herkes; özellikle işçi ve emekçi sınıf ile gençler (genellikle üniversite gençliği), hak arayışına odaklanmıştır. Bu erk'e karşı baş kaldıran ve boyun eğmeyi reddeden kitlesel oluşumları ise sinemada görmek oldukça mümkün olmuştur. Bunun sebeplerinden en önemlisi sinemanın, toplumun çekinen kişilerini ve sistem tarafından sindirilmiş olan diğer kesimini, kapitalizm ve burjuvaziye karşı uyarmak istemesinden öte değildir. İkel dönemden bu yana, taklit yeteneği ile derdini anlatan ve birbirini ikna edebilmiş olan insan; günümüzde olduğu gibi 1960 ve 70'ler dönemlerinde de sinema aracılığı ile bu yöneme başvurmuştur. Bu sayede kitleler, karşı karşıya kalınan tehlikelere karşı uyarılacak ve toplumsal hareketlerin en azından düşüncelerin değişip, devinime uğramasına olanak sağlayacaktır. Toplumsal gerçekçiliğin sinemamızdaki en iyi anlatı dönemini gözler önüne seren bu seneler, özellikle 60'lar kalıplaşmış olan

Yeşilçam anlatısından kopmayı başarmış ve proletaryanın sömürülmesine, göç meselesine (bu yolla da gecekondulaşmaya) ve de yoksulluk konusuna çok objektif ve şeffaf bir biçimde yaklaşarak, piramidin en üstünü eleştirme cesaretini de göstermiştir.

Bu bağlamda Lütü Akad toplumsal sorunları, olguları gerçekçi bir üslûpla, göç üçlemesi olarak nitelendirilen filmler üzerinden (*Gelin*, *Düğün*, *Diyet*) anlatmayı başarabilmiştir. Lütü Ömer Akad, toplumla ilgili sorunları işleyerek topluma eğilen bir sanat anlayışının savunucusu olmuştur. *Gelin* filminde Yozgat'tan İstanbul'a taşınan bir ailenin büyük kentte yaşadıkları sorunları, *Düğün* filminde bir ablanın ailesi için verdiği mücadeleyi *Diyet* filminde ise emekçilerin sorunlarını ele almıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

GÖÇ OLGUSU VE KURAMSAL ÇERÇEVESİ

1.1. Göç Olgusunun Tarihsel Perspektifi

Göç, insanlık tarihi boyunca çeşitli nedenlerle yaşanan ve toplumsal yapıların evrimi üzerinde önemli etkiler bırakan bir olgu olarak, insanlığın var oluşundan günümüze kadar süregelmiştir. Tarih boyunca göçlerin tetikleyici sebepleri coğrafi, ekonomik, politik, iklimsel ve kültürel faktörlere dayandırılmıştır (Zolberg, 1981, s. 10). Özellikle Antik Çağ'dan günümüze kadar uzanan süreçte, göç hareketleri yalnızca bireysel veya küçük gruplar tarafından değil, topluca gerçekleştirilen büyük göç dalgaları şeklinde ortaya çıkmıştır. Göç olgusunun temel nedenlerinden biri, coğrafi ve çevresel faktörlere dayalı olarak yeni yaşam alanları arayışıdır (Lee, 1966: 49).

Antik dönem göç hareketlerinde, insanların yiyecek ve kaynak temini gibi temel ihtiyaçlarını karşılayabileceği yerlere yönelmeleri belirleyici bir faktör olarak öne çıkmıştır. Örneğin, Neolitik dönemde tarımın başlaması ile yerleşik düzene geçen insan toplulukları, verimli topraklara ve su kaynaklarına yakın bölgelerde kümelenmiş, bu durum ise yerleşim alanlarının birbirine daha yakın hale gelmesine yol açmıştır. Aynı dönemde artan nüfus baskısı, insanları tarımsal kapasitesi yüksek, tarım yapılabilir alanlara göç etmeye zorlamıştır. Özellikle Orta Doğu'da, Mezopotamya ve Mısır gibi bölgeler verimli topraklarıyla göç için çekici noktalar haline gelmiştir (Diamond, 1997: 124).

1.1.1. Antik Çağlardan Günümüze Göç

Tarihin önemli bir dönüm noktası olan M.Ö. 1200-900 yılları arasında, göç hareketleri Akdeniz çevresinde oldukça yoğunlaşmıştır. Bu dönemde Dor istilaları, Miken uygarlığının çöküşüne neden olurken, birçok insanı Ege kıyılarından diğer bölgelere göç etmeye zorlamıştır (Cline, 2014, s. 93). Bu göç dalgaları, antik çağ toplumlarının sosyo-ekonomik yapısında önemli değişikliklere yol açmış, ticaret yollarının değişmesine ve yeni kültürel etkileşimlerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Antik dönemdeki bu göçler, günümüz arkeoloji ve tarih araştırmaları

açısından da oldukça önemlidir, zira toplumsal dönüşüm süreçleri üzerindeki etkileri büyüktür (Zeder, 2008: 223).

Romalılar döneminde, göçün etkileri Batı Avrupa'dan Afrika'ya, Orta Doğu'ya ve Asya'ya kadar geniş bir alanı kapsamıştır. Roma İmparatorluğu döneminde savaş, isyan ve ekonomik kriz gibi nedenler toplulukları göç etmeye zorlamış, bu da Roma'nın çok kültürlü yapısına katkıda bulunmuştur. Örneğin, M.S. 3. yüzyılda, kuzeyden gelen Gotlar ve Vandallar gibi “barbar” topluluklar, Roma topraklarına yönelik akınlar başlatmış, bu durum Roma'nın siyasi ve askeri yapısını büyük ölçüde etkilemiştir (Heather, 2005, s. 37). Romalı tarihçi Tacitus da bu göçlerin Roma toplumu üzerindeki derin etkilerine dikkat çekmiştir. Roma İmparatorluğu'nun çöküşünde etkili olan bu göçler, göç hareketlerinin büyük imparatorluklar üzerindeki yıkıcı etkisini gösteren erken bir örnek olmuştur (Wells, 1999: 57).

Orta Çağ'da, özellikle Arap fetihleri ve Haçlı Seferleri sırasında göçler yoğunlaşmış ve dini amaçlı göçler önem kazanmıştır. İslam'ın yayılışı ile Araplar, İspanya'dan Orta Asya'ya kadar geniş bir coğrafyada egemenlik kurarken, nüfus hareketleri de bu fetihlerle paralel olarak artmıştır (Hourani, 1991, s. 84). Haçlı Seferleri ile Avrupalıların Orta Doğu'ya yönelmesi ise Doğu-Batı arasındaki kültürel alışverişi artırmış, aynı zamanda Avrupalıların Doğu'da kalıcı olarak yerleşmesine zemin hazırlamıştır (Riley-Smith, 1995: 11).

Sanayi Devrimi ile birlikte, göçler kırsal alanlardan kentsel alanlara yönelik yoğunlaşmıştır. 19. yüzyılda Avrupa'da sanayileşmenin hız kazanmasıyla birlikte büyük iş gücü ihtiyacı doğmuş, bu durum kırsal kesimden kentlere doğru göçü tetiklemiştir (Hobsbawm, 1968, s. 90). Aynı dönemde, ekonomik zorluklar ve kıtlık gibi nedenlerle Avrupa'dan Amerika'ya büyük göç dalgaları yaşanmıştır. Özellikle İrlandalıların 1845-1852 yılları arasındaki Büyük Kıtlık sırasında Amerika'ya göç etmeleri, göç tarihindeki önemli örneklerden biridir (Ó Gráda, 2009, s. 13). 19. yüzyıl, savaşlar ve siyasi olaylar nedeniyle büyük göç dalgalarına tanıklık etmiştir. Özellikle I. ve II. Dünya Savaşları, milyonlarca insanın göç etmesine yol açmıştır. Avrupa'dan Amerika ve Avustralya gibi ülkelere yapılan göçler, aynı zamanda II. Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan sığınmacı krizleri, modern göç politikalarının

temelini oluşturmuştur (Castles, 2003: 54). Günümüzde ise g    olgusu, küresel çapta yaşanan ekonomik eşitsizlikler, iklim değişikliği ve siyasi baskılar gibi çok yönlü faktörlere dayanmaktadır.

G   hareketleri, tarih boyunca toplumların yapısını, kültürel yapısını, ekonomik düzenini ve siyasal yapılarını önemli ölçüde etkilemiştir. Günümüzde küreselleşme süreci ile g   hareketlerinin çok daha karmaşık hale geldiği görülmektedir. G  lerin tarih boyunca süregelen bu değişken yapısı, her dönem farklı g   modellerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur (Massey, Arango, Hugo, Kouaouci, Pellegrino ve Taylor, 1993: 431). G  lerin toplumsal yapıya olan etkisini analiz etmek, günümüz g   politikalarını anlamak açısından önemli bir anahtar sunmaktadır.

1.1.2. Modern Dönemde Göç Dalgaları

Modern dönemde, g   olgusu hem nicelik hem de nitelik açısından derin değişimlere uğramıştır. 19. yüzyılın ortalarından itibaren başlayan büyük g   dalgaları, sanayileşme, şehirleşme, kolonileşme ve sömürgecilik gibi ekonomik ve siyasi etmenler tarafından şekillendirilmiştir. Bu dönemde gerçekleşen g  ler, özellikle sanayi devriminin ardından hız kazanmış, kırsal alanlardan kentlere ve az gelişmiş ülkelerden sanayileşmiş ülkelere doğru gerçekleşen g  ler, toplumsal yapının ve kültürel çeşitliliğin yeniden şekillenmesine yol a ımiştır (Hatton ve Williamson, 1998: 91).

19. yüzyıl, özellikle Avrupa'dan Amerika kıtasına doğru gerçekleşen büyük g   hareketleriyle anılmaktadır. Bu dönemde milyonlarca insan, Avrupa'daki siyasi baskılar, ekonomik krizler ve kıtlık gibi nedenlerle Amerika kıtasına göç etmiştir. Bu g   hareketleri, Amerika'nın kültürel yapısını çeşitlendirirken iş gücü ihtiyacını karşılayarak sanayileşmesine katkıda bulunmuştur. Örneğin, 1845-1852 yılları arasında İrlanda'da yaşanan Büyük Kıtlık sırasında yaklaşık bir milyon İrlandalı, Amerika'ya göç etmiş, bu olay Amerika'daki İrlandalı nüfusun temellerini oluşturmuştur (  Gr da, 2009: 23). Bunun yanında, 19. yüzyıl boyunca Almanya, İtalya ve İskandinav  lkelerinden Amerika'ya büyük g   dalgaları yaşanmıştır (Bade, 2003: 57).

20. yüzyıla gelindiğinde, göç hareketleri yeni bir boyut kazanmış, özellikle iki dünya savaşı göçleri büyük ölçüde artırmıştır. I. ve II. Dünya Savaşları, Avrupa'da büyük yıkımlara yol açarak, milyonlarca insanın mülteci durumuna düşmesine neden olmuştur. 1945 sonrası dönemde ise savaş sonrası yeniden yapılanma süreci, Avrupa'nın iş gücü ihtiyacını artırmış ve özellikle Türkiye, Yunanistan, İtalya gibi ülkelerden Batı Avrupa ülkelerine işçi göçü başlamıştır. Bu dönemde Almanya'nın "Gastarbeiter" yani misafir işçi programı kapsamında Türk, İtalyan ve Yunan işçileri Almanya'ya davet etmesi, iş gücü açığının kapanmasına katkı sağlamıştır (Martin, 2004: 55). Bu göç dalgaları, Batı Avrupa'nın toplumsal yapısını yeniden şekillendirmiş, Avrupa'nın çok kültürlü bir toplum yapısına geçişini hızlandırmıştır.

1960'lar ve 1970'lerde, birçok gelişmiş ülke yoğun göçmen alımlarına başlamış, başta Batı Avrupa, Kuzey Amerika ve Avustralya gibi ülkeler olmak üzere sanayileşmiş bölgeler, ekonomik büyümelerini destekleyecek göçmen iş gücü talebinde bulunmuştur. Örneğin, Amerika Birleşik Devletleri, 1965 Göçmenlik ve Vatandaşlık Yasası ile Latin Amerika, Asya ve Afrika'dan göç alımını artırarak, göç politikasını ırksal sınırlamalardan arındırmıştır. Bu durum Amerika'nın demografik yapısında büyük değişikliklere yol açmıştır (Daniels, 2004: 120).

Ayrıca, 1970'lerde yaşanan petrol krizi de göç hareketlerini önemli ölçüde etkilemiştir. Petrol zengini Orta Doğu ülkeleri, özellikle Körfez ülkeleri, büyük altyapı projeleri için iş gücü ihtiyacı duymuş ve Pakistan, Hindistan, Bangladeş gibi Güney Asya ülkelerinden işçi göçü almıştır. Bu göç dalgaları, Körfez ülkelerinin demografik yapısını derinden etkilemiş, yerli nüfusun azınlık hale geldiği kentler oluşmuştur (Winckler, 1997: 178). Ancak bu göçmenlerin çoğu, bölgeye yalnızca iş gücü olarak kabul edilmiş, vatandaşlık haklarından mahrum bırakılarak ülkede kalıcı bir statü elde edememiştir.

Modern dönemin sonlarına doğru ise siyasi baskı, çatışma ve iklim değişikliği gibi nedenler de göçü etkileyen temel faktörler arasında yer almıştır. 1990'larda, özellikle Yugoslavya'nın dağılması ile Balkanlarda yaşanan etnik çatışmalar ve Orta Doğu'daki savaşlar, Avrupa'ya yönelik mülteci akınlarını başlatmıştır (Castles ve Miller, 2003: 221). 21. yüzyıla girildiğinde, Suriye'deki iç savaşın da etkisiyle

milyonlarca insan Türkiye, Lübnan ve Ürdün gibi ülkelere göç etmiş, bu kriz Avrupa'ya yönelik mülteci akınlarının artmasına yol açmıştır. Avrupa, modern dönemde bu denli yoğun bir mülteci krizi ile ilk kez karşılaşmış, bu durum Avrupa'nın göç politikasını ve sınır güvenliğini yeniden gözden geçirmesine neden olmuştur (Fargues, 2015: 46).

Modern dönemde göç, artık yalnızca ekonomik nedenlerle değil, aynı zamanda savaş, siyasi baskı, iklim değişikliği ve küreselleşmenin etkisiyle şekillenmiş, çeşitlenmiştir. Dünya Bankası verilerine göre, günümüzde dünya genelinde 270 milyondan fazla göçmen bulunmaktadır ve bu sayı her geçen yıl artış göstermektedir (World Bank, 2018: 33). Göç olgusu, artık ulusal sınırları aşan küresel bir mesele haline gelmiş ve devletlerin göç politikaları üzerinde büyük bir baskı oluşturmuştur. Bu dönemde, göçmenlerin topluma entegrasyonu, göç yönetimi ve sınır güvenliği gibi konular ülkeler arası iş birliği ve politika geliştirme sürecinde önemli bir yer tutmaya başlamıştır.

1.1.3. Türkiye’de İç ve Dış Göçün Tarihsel Gelişimi

Türkiye, coğrafi konumu ve tarihsel süreçlerdeki siyasi ve ekonomik değişimlerden dolayı hem iç hem de dış göçlerin yoğun yaşandığı ülkelerden biridir. Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemlerinden başlayarak Cumhuriyet’in ilanı sonrası modern Türkiye’de devam eden göç hareketleri, sosyo-ekonomik ve demografik yapıyı büyük ölçüde şekillendirmiştir. İç göç hareketleri özellikle kırsaldan kentlere yoğunlaşırken, dış göçler daha çok Türkiye’nin Avrupa ülkelerine yönelik iş gücü talepleri ve zorunlu göç dalgaları ile gerçekleşmiştir (Kirişçi, 2003: 92).

Osmanlı döneminde başlayan göç hareketleri, 19. yüzyılın sonlarında Rusya ve Balkan ülkelerinde yaşanan siyasi çatışmalar ve baskılar nedeniyle Osmanlı topraklarına yönelik büyük göç dalgaları ile yoğunlaşmıştır. Kırım Savaşı (1853-1856) sonrasında Kırım Türkleri, 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı sonrasında Kafkasya’dan Çerkesler ve Balkanlardan çok sayıda Türk ve Müslüman, Anadolu topraklarına göç etmek zorunda kalmıştır (McCarthy, 1995: 45). Bu göçler, Osmanlı İmparatorluğu’nun demografik yapısında önemli bir etki bırakmış, özellikle Anadolu’da bazı bölgelerin nüfus yapısının değişmesine yol açmıştır.

Cumhuriyet'in ilanından sonra, Türkiye'de iç göç hareketleri daha belirgin hale gelmiştir. 1950'lerde tarımda makineleşme ve sanayileşme süreci, kırsal kesimdeki nüfusu kentlere doğru göçe zorlamıştır. Tarım sektöründeki modernleşme, iş gücü ihtiyacını azaltırken, kentlerde sanayinin gelişmesiyle birlikte iş olanakları artmış ve kırsal kesimden kente doğru göçler başlamıştır (Karpas, 1976: 107). Bu dönemde özellikle İstanbul, Ankara, İzmir gibi büyük şehirler göç alırken, gecekondu bölgeleri hızla büyümüş ve kentlerin çeperlerinde yeni yerleşim alanları oluşmuştur.

Dış göç açısından bakıldığında, Türkiye'de en önemli göç hareketlerinden biri, 1961 yılında Federal Almanya ile imzalanan iş gücü anlaşması sonrasında başlamıştır. Türkiye, Almanya başta olmak üzere birçok Avrupa ülkesi ile iş gücü teminine yönelik anlaşmalar yapmış ve yüz binlerce Türk vatandaşı bu ülkelerde çalışmaya gitmiştir. 1960'ların sonunda Türkiye'den Almanya'ya göç eden Türk işçi sayısı yüz bini aşmış, 1970'lerde ise bu sayı daha da artarak milyonlara ulaşmıştır. Bu süreçte, Avrupa'daki iş gücü talebinin azalması ile göçün niteliği değişmiş, işçi olarak giden bireylerin aile birleşimi yoluyla kalıcı hale gelmesi göçün sosyal ve kültürel etkilerini artırmıştır (Abadan-Unat, 2011: 128). Bu dış göç dalgaları, 1973 petrol krizi sonrasında iş gücü alımlarının azalması ile yavaşlamış, ancak Avrupa'daki Türk nüfusu kalıcı bir demografik yapı oluşturmuştur.

1980'lerde, Türkiye iç politikada yaşanan istikrarsızlıklar ve özellikle Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde yaşanan güvenlik sorunları nedeniyle iç göç hareketlerinde yeniden bir artış gözlenmiştir. Bu dönemde, kırsal kesimden büyükşehirlerle göçler yoğunlaşmış, başta İstanbul olmak üzere büyük metropollerde hızlı bir nüfus artışı yaşanmıştır (İçduygu & Sirkeci, 1999: 512). Aynı zamanda, 1980 sonrası Türkiye'de siyasi baskılar nedeniyle dış göç dalgaları da yaşanmıştır. Özellikle Avrupa'ya yönelen bu göç hareketlerinde siyasi sığınma talebiyle gidenlerin sayısında belirgin bir artış görülmüştür (Kirişci, 1996: 173).

1990'lar ve 2000'li yıllar, Türkiye'nin göç geçiş güzergahı haline gelmesi ile dış göç dinamiklerini daha karmaşık hale getirmiştir. Doğu Avrupa ve Orta Asya ülkelerinden Türkiye'ye gelen göçmenler, Türkiye'yi hem transit hem de kalıcı bir göç noktası olarak görmeye başlamışlardır. Türkiye, aynı zamanda Orta Doğu'da

yaşanan çatışmalardan etkilenen göçmenler için de bir sığınma noktası haline gelmiştir. Özellikle 2011’de başlayan Suriye iç savaşı, Türkiye’nin göç tarihindeki en büyük dış göç dalgasını başlatmış, 2020 yılına gelindiğinde Türkiye’deki Suriyeli sığınmacı sayısı 3,6 milyonu aşmıştır (UNHCR, 2020: 25). Bu durum, Türkiye’nin dış göç politikasında önemli bir dönüşüm yaşanmasına ve göç yönetiminde yeni stratejilerin geliştirilmesine neden olmuştur.

Günümüzde Türkiye, iç göçün yoğun olduğu, dış göç alan ve aynı zamanda transit göç yolu olarak kullanılan bir ülke konumundadır. İç göç, kırsal alanlardan büyükşehirlere doğru devam etmekte, kentsel altyapıyı zorlayan sorunlar yaratmaktadır. Dış göç ise Türkiye’nin, Orta Doğu ve Avrupa arasındaki stratejik konumu nedeniyle küresel göç yolları üzerinde önemli bir geçiş noktası olarak rol oynamasına yol açmıştır. Bu gelişmeler, Türkiye’de hem iç hem de dış göç politikalarının daha çok önem kazanmasına neden olmuş, Türkiye’yi bölgesel göç yönetiminde önemli bir aktör haline getirmiştir (İçduygu, 2021: 45).

1.2. Göçün Sosyal ve Kültürel Etkileri

Göç, toplumların sosyo-kültürel yapısını köklü biçimde değiştiren, özellikle göç alan bölgelerdeki sosyal dinamikleri yeniden tanımlayan önemli bir olgudur. Göç hareketlerinin yoğun yaşandığı toplumlarda demografik yapı değişirken, kentleşme ve kültürel etkileşim süreçleri hızlanır. Bu değişim, göç alan toplumların sosyal yapısında önemli kırılmalara ve yeni uyum süreçlerinin ortaya çıkmasına yol açmaktadır (Castles ve Miller, 2009: 67). Göçle birlikte farklı kültürel ve etnik kimliklerin bir araya gelmesi, toplumda çok kültürlülük olgusunu doğurur ve sosyal uyumun, toplumsal dayanışmanın önemini artırır.

Göçün en belirgin etkilerinden biri, geleneksel sosyal yapının çözülerek yeni bir sosyal yapı oluşmasıdır. Özellikle kırsaldan kente göç eden bireylerin sosyal alışkanlıkları, kentlerdeki yaşam tarzına uyum sağlama sürecinde önemli değişimlere uğrar. Kırsal bölgelerdeki toplumsal yapı, akrabalık ve komşuluk ilişkilerine dayanırken, kent ortamında bu geleneksel bağlar yerini daha bireyci ilişkilere bırakır

(Sennett, 2018: 92). Bunun sonucunda, kırsaldan gelen göçmenler şehir hayatına uyum sağlama çabası içindeyken, hem geleneksel değerlerinden hem de kültürel kimliklerinden bir ölçüde uzaklaşır. Bu dönüşüm, bireylerin toplumsal kimliklerinde de önemli değişikliklere neden olabilir. Örneğin, Türkiye’de 1950’li yıllarda kırsal alanlardan büyük şehirlere göç eden bireylerin, kent yaşamına adapte olabilmek için geleneksel aile yapısından uzaklaşarak çekirdek aile yapısını benimsemesi, bu değişimin bir yansımasıdır (Karpas, 1976: 113).

1.2.1. Göçle Değişen Toplumsal Yapılar

Göç, aynı zamanda toplumsal tabakalaşmayı yeniden şekillendirir. Özellikle sanayi şehirlerine göç eden bireyler, kentlerde ekonomik fırsat arayışına girer ve iş gücü piyasasında düşük gelirli işlere yönelir. Göçmen işçiler, genellikle inşaat, tarım veya hizmet sektöründe düşük ücretli ve güvencesiz işlerde çalıştırılır, bu da kentlerde yeni bir alt sınıfın oluşmasına neden olur (Waldinger, 1996: 217). Göç alan şehirlerde toplumsal tabakalaşma arttıkça, kentsel ayrışma ve sınıfsal farklılıklar da daha belirgin hale gelir. Bu durum, kentlerdeki sosyal yapının parçalanmasına, gelir dağılımında eşitsizliğe ve yoksulluk oranlarının artmasına neden olur. Özellikle Latin Amerika, Asya ve Afrika gibi göç alan bölgelerde, göçmen nüfusun yerel halkla kaynaşması zorlaşırken, toplum içinde sosyal uyumsuzluk ve ayrımcılık gibi sorunlar baş gösterebilir (Portes ve Böröcz, 1989: 623).

Göçle birlikte, kentsel yapı da değişime uğrar. Göçmenlerin kentlere akınıyla birlikte gecekondu bölgeleri oluşur ve bu bölgelerde altyapı sorunları yaşanır. Örneğin, Türkiye’de 1960’lı yıllarda büyük şehirlere yapılan göç dalgaları sonucunda, İstanbul, Ankara ve İzmir gibi kentlerde geniş gecekondu mahalleleri ortaya çıkmıştır. Bu mahalleler, sosyal, ekonomik ve fiziksel koşullar bakımından şehir merkezlerinden ayrılarak, toplumsal yapıda yeni bir sınıfsal bölünmeyi beraberinde getirmiştir. Bu durum, kentsel hizmetlere erişimde dengesizliklere, eğitim ve sağlık gibi temel hizmetlerde yetersizliğe yol açar (Tekeli, 1998: 123). Bu altyapı eksiklikleri ve kentleşme sorunları, göçmenlerin kentsel hayata tam anlamıyla entegre olamamalarına neden olarak sosyal yapıyı daha da karmaşık hale getirir.

Göçün sosyal yapıya etkisi, aynı zamanda kültürel uyum sorunlarını da gündeme getirir. Göç eden bireylerin kültürel kimlikleri ile yeni toplumun kültürel yapısı arasındaki fark, uyum sürecinde zorluklara neden olur. Örneğin, Avrupa'ya göç eden Türk işçiler, kültürel farklılıklar nedeniyle entegrasyon sorunları yaşarken, kendi kültürlerini koruma eğiliminde olmuşlardır. Bu durum, göçmen toplumların ana akım topluma entegre olmaktan ziyade, etnik veya dini kimliklerini koruyarak topluluklar içinde birleşmelerine yol açmaktadır. Kendi kimliklerini koruma arzusu, bazen toplum içinde gettolaşma olarak adlandırılan bir sosyal ayrışma sürecini de beraberinde getirmektedir (Esser, 2001: 23). Bu durum, toplum içinde önyargıların artmasına, ayrımcılığın yaygınlaşmasına ve sosyal uyumsuzluk sorunlarının ortaya çıkmasına neden olabilir.

1.2.2. Kültürel Çatışma ve Uyum Süreçleri

Göç olgusu, toplumları yalnızca ekonomik ve demografik olarak değil, kültürel düzeyde de derinden etkileyen bir dönüşüm süreci yaratır. Göçmenler, yeni bir toplumun dil, din, gelenek ve değerleri ile karşılaştıklarında kültürel bir sınav verir; bu sınav, sosyal uyum kadar kültürel çatışmaları da beraberinde getirebilir. Kültürel çatışma, göçmenlerin kendi kültürel kimliklerini koruma eğilimi ile yeni toplumun kültürel beklentileri arasında yaşanan gerilimden doğar. Özellikle farklı dilleri, dinleri ve gelenekleri olan grupların bir arada bulunduğu toplumlarda, kültürel çatışma sıkça gözlemlenir (Berry, 1997: 7). Kültürel uyum süreçleri ise, bireylerin yeni toplumla barışçıl bir şekilde bütünleşme çabalarının bir sonucudur ve uyum sürecinin başarısı, sosyal, psikolojik ve kültürel değişkenlerin bir dengesine dayanır.

Kültürel çatışma, göçmenlerin kendi kültürel kimliklerini koruma isteği ile göç edilen ülkenin değer ve normlarına uyum gösterme gerekliliği arasında yaşanan bir çatışmadır. Bu çatışma, kimlik koruma eğiliminden kaynaklanan direnç ile yeni kültürel normlara uyum sağlama ihtiyacı arasında ortaya çıkar. Kültürel çatışmanın kaynağı yalnızca göçmenlerin uyum sağlama sürecindeki bireysel tepkilerinden değil, aynı zamanda göç edilen toplumun göçmenlere yönelik tutum ve politikalarından da etkilenir. Örneğin, Avrupa'ya göç eden Müslüman göçmenler,

dini ibadet özgürlüğü, kıyafet tercihleri ve dil farklılıkları gibi konularda yerel toplumla çatışmalar yaşayabilmektedir (Fetzer ve Soper, 2005: 45). Bu gibi çatışmalar, kültürel ayrılmaya ve sosyal izolasyona yol açabilir, ki bu durum göçmenlerin sosyal uyum süreçlerini zorlaştırır.

Kültürel uyum süreçlerinde, asimilasyon ve entegrasyon gibi farklı uyum stratejileri göze çarpar. Asimilasyon, göçmenlerin kendi kültürel kimliklerinden ödün vererek, göç ettikleri ülkenin kültürel değerlerine tamamen uyum sağlamaları anlamına gelir. Bu süreç, göçmenlerin yeni topluma kabul edilmelerini sağlarken, kimlik kaybına neden olabilir ve göçmenler üzerinde psikolojik baskı yaratabilir (Schwartz, Unger, Zamboanga ve Szapocznik, 2010: 27). Entegrasyon ise, göçmenlerin hem kendi kültürel kimliklerini koruyarak hem de yeni toplumun değerleriyle uyum içerisinde yaşamalarını ifade eder. Entegrasyon stratejisi, göçmenlerin sosyal katılım düzeyini artırır ve toplumda kültürel çeşitliliğin kabul edilmesine katkı sağlar. Ancak entegrasyon, yerel toplumun göçmenleri kabul etme derecesi ile doğrudan bağlantılıdır. Toplumun entegrasyona açık olmadığı durumlarda, göçmenler daha çok kendi etnik topluluklarına yönelir ve sosyal uyum süreci kesintiye uğrar (Ager ve Strang, 2008: 174).

Kültürel çatışmaların en yoğun yaşandığı alanlardan biri de eğitimidir. Göçmen çocukları, eğitim sistemine dahil olduklarında, farklı bir dil, eğitim tarzı ve disiplin anlayışı ile karşılaşır. Bu durum, çocukların sosyal uyum süreçlerini zorlaştırabilir. Örneğin, Almanya’da eğitim alan Türk göçmen çocukları, dil farklılığı ve kültürel değerlerin uyumsuzluğu nedeniyle okulda sosyal uyum problemleri yaşayabilmektedir (Crul ve Schneider, 2010: 125). Eğitim sistemlerinde, kültürel çeşitliliği teşvik eden müfredat ve programlar geliştirilmediğinde, göçmen çocukları kendilerini dışlanmış hissedebilir ve akademik başarıları olumsuz etkilenebilir.

Kültürel çatışma ve uyum süreçlerinde din, önemli bir sosyal uyum göstergesidir. Göçmenler kendi dini ritüellerini ve inançlarını yeni toplumda yaşatmak isteyebilir, ancak bu durum yerel halk arasında çatışmalara yol açabilir. Örneğin, Avrupa ülkelerine göç eden Müslüman nüfus, kendi ibadet biçimlerini korumak istediklerinde, cami inşası gibi dini talepler, yerel halk tarafından kültürel bir tehdit

olarak algılanabilir (Cesari, 2005: 68). Bu tür kültürel çatışmalar, dini farklılıkların hoşgörü ve kabul görmediği toplumlarda daha belirgin hale gelir. Öte yandan, kültürel çeşitlilik politikaları ile yönetilen ülkelerde, farklı dini kimliklerin uyum süreçleri daha başarılı bir şekilde sağlanabilir.

Kültürel çatışma ve uyum süreçleri, aynı zamanda toplumun göçmenlere yönelik tutum ve politikalarına da bağlıdır. Çoğulculuk, göçmenlerin kendi kimliklerini koruyarak sosyal ve ekonomik hayata katılmalarına izin verirken, ayrımcılığın yaygın olduğu toplumlarda göçmenler dışlanabilir ve kültürel çatışmalar derinleşebilir (Heisler, 2008: 23). Çoğulculuk politikalarının benimsendiği ülkelerde, göçmenlerin sosyal hayata katılımı desteklenir, bu da kültürel uyumu teşvik eder. Amerika Birleşik Devletleri ve Kanada gibi göçmen nüfusu yüksek ülkeler, göçmen toplulukların kendi kimliklerini koruyarak topluma katkı sağlamalarını teşvik eden çoğulculuk politikalarını uygulamaktadır (Vertovec, 2007: 102).

Sonuç olarak, kültürel çatışma ve uyum süreçleri, göç hareketlerinin sosyal yapıyı şekillendiren en kritik yönlerinden biridir. Göçmenlerin yeni toplumla kaynaşmaları, hem onların kimliklerini koruma istekleriyle hem de yerel toplumun göçmenlere yönelik tutumlarıyla yakından ilişkilidir. Kültürel çatışma ve uyum süreçlerinin yönetilmesi, toplumsal uyumu sağlamak ve kültürel çeşitliliği desteklemek adına devletlerin geliştireceği politikalarla mümkündür. Bu süreç, göç alan toplumlarda hoşgörü ve kültürel zenginliğin bir arada var olabileceğini gösteren karmaşık bir sosyal etkileşim sürecidir.

1.2.3. Kimlik, Aidiyet ve Göçmenlik

Göç süreci, bireylerin kimlik algılarını ve aidiyet duygularını derinden etkileyen karmaşık bir deneyim sunar. Göçmenlerin kimlik inşası, kendi kültürel değerleri ile yeni toplumun normları arasında bir denge kurma çabasını içerir ve bu çaba, çoğunlukla kültürel, sosyal ve psikolojik açmazlara neden olur (Schwartz, Unger, Zamboanga ve Szapocznik, 2010: 24). Göç, bireylerin kimliklerini yeniden sorgulamalarına ve aidiyet hislerini yeniden tanımlamalarına yol açarken, yerel

toplumla uyum sağlama çabaları da kimliklerini etkileyen önemli bir faktör olarak öne çıkar. Aidiyet arayışı, göçmenlerin yalnızca sosyal entegrasyon süreçlerinde değil, aynı zamanda kimliklerini sürdürebilme kapasitelerinde de belirleyici bir rol oynar.

Göçle birlikte, kimlik algısında çift yönlü bir etkileşim süreci başlar. Göçmenler, bir yandan kendilerini yeni bir toplum içinde kabul ettirmek isterken, diğer yandan kendi kültürel değerlerini koruma eğilimi gösterirler. Bu durum, kimliğin çift yönlü bir baskı altında yeniden şekillenmesine neden olur. Özellikle uzun süreli göç durumlarında, bireyler kendilerini hem geldikleri ülkeye hem de yeni topluma ait hissetmek isterken, ikisi arasında bir kimlik çatışması yaşama eğilimindedirler (Phinney, Horenczyk, Liebkind ve Vedder, 2001: 495). Bu kimlik çatışması, göçmenlerin sosyal uyumunu zorlaştırabilir ve yerel toplum içinde kültürel farklılıkların kabul edilmemesi durumunda, dışlanma veya ötekileştirilme hissini pekiştirebilir. Göçmenler, yeni toplum tarafından reddedildiklerinde, aidiyet duyguları zayıflar ve kendi topluluklarına dönerek "getto" olarak adlandırılan kapalı gruplar oluşturabilirler. Bu durum, göçmenlerin sosyal entegrasyon süreçlerini daha da karmaşık hale getirir.

Göçmenlerin kimlik ve aidiyet sorunları, özellikle ikinci nesil göçmenler arasında daha belirgin hale gelir. İlk nesil göçmenler, geldikleri ülkenin kültürünü koruma eğiliminde iken, ikinci nesil göçmenler, kendilerini daha çok doğdukları ülkeye ait hissederler ve bu toplumun normlarına uyum sağlama arzusu taşırlar (Portes ve Rumbaut, 2001: 135). Ancak ikinci nesil göçmenler, ne tamamen göç ettikleri ülkenin kültürüne ne de ailelerinin geldiği ülkenin kültürüne tam anlamıyla ait hissederler. Bu kimlik açmazı, onların kendilerini "arafta" hissetmelerine yol açabilir. Örneğin, Almanya'da yaşayan Türk göçmenlerin ikinci nesli, hem Türk hem de Alman kültürlerinin etkisinde yetişmiş, ancak her iki kimlik arasında bir dengesizlik yaşayarak kendilerini tanımlamada zorluk çekmişlerdir (Crul ve Vermeulen, 2003: 969).

Aidiyet hissinin güçlü olması, göçmenlerin sosyal uyum süreçlerinde önemli bir rol oynar. Aidiyet, bireylerin bir topluluğa, gruba veya topluma kendini ait hissetmesi ile

oluşan psikolojik bir durumdur. Göçmenler, aidiyet hissini güçlendirdiklerinde yeni toplumla olan bağları kuvvetlenir ve uyum süreçleri daha başarılı geçer. Ancak, aidiyet hissini eksik olduğu durumlarda, bireyler kendilerini izole hissedebilir ve toplumla uyum sağlama çabalarını terk edebilirler. Bu durum, göçmenlerin sosyal ve ekonomik hayata katılımını olumsuz etkiler ve toplum içinde bir ayrılmaya neden olur. Sosyal psikolog Baumeister'a göre, aidiyet hissi insanların temel ihtiyaçlarından biridir ve bu ihtiyacın karşılanamaması, bireylerin ruh sağlığını ve sosyal ilişkilerini olumsuz etkiler (Baumeister ve Leary, 1995: 497).

Kimlik ve aidiyet kavramları, göçmenlerin kendi kültürel kimliklerini koruma arzusuyla da doğrudan ilişkilidir. Göçmenler, kendi kimliklerini koruma çabasında olduklarında, etnik ve kültürel grupları ile daha güçlü bağlar kurar. Bu bağlar, bireylerin kimliklerini yeniden tanımlamaları için bir temel sağlar. Ancak bu durum, yeni toplumla uyum sürecini zorlaştırabilir ve toplum içinde kültürel çatışmaları tetikleyebilir (Berry, 2005, s. 706). Öte yandan, çok kültürlülük ve çoğulculuk politikalarını benimseyen toplumlarda, göçmenlerin kimliklerini koruma çabaları, yerel toplumun kültürel zenginliğine katkı olarak değerlendirilmektedir. Örneğin, Kanada ve Avustralya gibi çok kültürlü toplumlar, göçmenlerin kendi kimliklerini korumalarını destekleyen sosyal politikalar geliştirerek kültürel çeşitliliği teşvik etmektedir (Kymlicka, 1995: 18).

Göçmenler açısından aidiyet hissi, yalnızca topluma uyum sürecini kolaylaştırmakla kalmaz, aynı zamanda göçmenlerin psikolojik sağlığı üzerinde de olumlu etkiler sağlar. Aidiyet duygusu güçlü olan bireyler, yeni toplumla daha sağlıklı sosyal ilişkiler kurarak kendilerini güvende hissederler. Bunun yanı sıra, aidiyet duygusunun güçlü olması, göçmenlerin kendilerini toplumsal dışlanmışlık veya yalnızlık hislerinden korumasına yardımcı olur. Öte yandan, aidiyet eksikliği, göçmenlerde kimlik karmaşası, depresyon ve anksiyete gibi ruhsal sağlık sorunlarına yol açabilir. Sosyal uyum politikalarının etkin olmadığı toplumlarda, aidiyet eksikliği, göçmenlerin marjinalleşmesine ve toplumda bir alt kültür oluşmasına neden olabilir (Ward, Bochner ve Furnham, 2001: 57).

1.3. Göç ve Toplumsal Yapı Üzerindeki Dönüşüm

Göç, özellikle kentsel alanlarda nüfus yoğunluğunu hızla artıran ve sosyal yapıyı derinden dönüştüren dinamik bir süreçtir. Kentleşme sürecinin bir parçası olarak göç, nüfus artışına bağlı olarak kentlerde fiziksel, sosyal ve ekonomik yapıda önemli değişikliklere yol açar. Göçmenlerin kentlere akını, yerleşim düzeninden altyapıya, istihdamdan eğitim ve sağlık hizmetlerine kadar pek çok alanda farklılık yaratır. Göçle birlikte nüfusun hızla artması, özellikle gelişmekte olan ülkelerde, kentsel alanlarda yoğun nüfus artışına ve yapılaşma sürecinde düzensizliğe neden olur. Kentleşme ile ilgili bu dönüşümler, 20. yüzyılın ortalarından itibaren dünya çapında hız kazanmıştır; örneğin, 1950’de dünya nüfusunun yalnızca %30’u şehirlerde yaşarken, 2020 yılına gelindiğinde bu oran %56’ya yükselmiştir (United Nations, 2019: 13). Bu artış, göçle yoğunlaşan kentsel nüfus artışının yapısal değişim üzerindeki etkilerini açıkça gözler önüne serer.

Göç, kentsel alanlardaki nüfus yoğunluğunu artırırken, aynı zamanda bu bölgelerde sosyal ve fiziksel yapının dönüşümünü de tetikler. Özellikle kırsal kesimden kente göç eden bireyler, kentin çeperlerinde yerleşim bölgeleri oluşturur. Türkiye’de 1950’li yıllarda tarımda makineleşmenin hızlanması ve kırsal kesimde iş gücü talebinin azalması, büyük kentlere olan göç dalgalarını artırmış, bu göç dalgalarıyla birlikte İstanbul, Ankara, İzmir gibi büyük şehirlerde gecekondu bölgeleri hızla yayılmıştır (Karpas, 1976: 109). Gecekondulaşma, nüfusun hızla artmasına bağlı olarak kentsel altyapının yetersiz kalmasına ve kentte yaşayan bireylerin yaşam kalitesinin düşmesine yol açmıştır. Kent çeperlerinde yetersiz koşullarda yaşayan göçmen nüfus, zamanla kentin merkezi bölgelerine yönelik daha fazla talepte bulunarak, kentsel alanların yeniden yapılandırılmasına katkıda bulunmuştur.

1.3.1. Kentsel Alanlarda Nüfus Yoğunluğu ve Yapısal Değişim

Göçle birlikte artan nüfus, kentlerin sosyal yapısında da büyük değişimlere yol açar. Kentlere göç eden bireylerin büyük bir kısmı, eğitim ve istihdam fırsatlarını değerlendirmek amacıyla kent merkezlerine yönelirken, bu talep artışı iş gücü

piyasasında yeni bir rekabet ortamı yaratır. Göçmenlerin yoğun olarak çalıştığı sektörler arasında inşaat, tarım ve hizmet sektörü bulunur. Bu durum, özellikle göçmenlerin kentsel iş gücü piyasasında alt sınıfları oluşturmaya yol açar. Örneğin, ABD'de Meksika kökenli göçmenlerin inşaat ve tarım sektöründeki yoğun istihdam oranı, bu sektörlerin göçmen iş gücüne olan bağımlılığını artırmıştır (Massey, Durand ve Malone, 2002: 65). Ancak bu bağımlılık, göçmenlerin düşük gelirli ve güvencesiz işlerde yoğunlaşmasına da neden olur, bu da kentsel alandaki sınıfsal farklılıkları belirginleştirir.

Kentsel alanlarda nüfus yoğunluğunun artmasıyla birlikte, kentlerin fiziksel yapısında da değişiklikler meydana gelir. Göçmenlerin yerleşim talepleri, konut piyasasında talep artışına yol açar ve bu durum, kentlerde yeni konut alanlarının inşasını teşvik eder. Ancak hızlı göç hareketleri, konut yetersizliği ve yüksek kira bedelleri gibi sorunları da beraberinde getirir. Özellikle büyük şehirlerde görülen bu konut talebi, kentsel dönüşüm projeleri ile karşılanmaya çalışılırken, eski gecekondu bölgeleri yerini daha modern konut projelerine bırakır. Türkiye’de son yıllarda artan kentsel dönüşüm projeleri, gecekondu alanlarının kaldırılarak yerlerine yüksek katlı apartmanların yapılmasını öngören bir süreç olarak kentlerdeki fiziksel dönüşümün en belirgin örneklerinden biridir (Güzey, 2009: 45). Ancak bu tür projeler, göçmenlerin ekonomik durumu nedeniyle yüksek kira veya satın alma bedelleriyle erişemeyecekleri konut alanları oluşturarak, bazı göçmen toplulukların kent çeperlerine itilmesine neden olmaktadır.

Göçle gelen nüfus yoğunluğu artışı, kentlerde altyapı taleplerini de önemli ölçüde artırır. Su, elektrik, ulaşım ve eğitim gibi temel hizmetlere duyulan ihtiyaç, kentlerin altyapı kapasitesini zorlar. Özellikle plansız göçlerin yoğun olduğu şehirlerde, altyapı hizmetlerinin yetersiz kalması, kentsel yaşam kalitesini olumsuz etkiler. Örneğin, Brezilya'nın São Paulo kentinde hızlı nüfus artışıyla birlikte altyapı yetersizlikleri ciddi bir sorun haline gelmiştir; kentteki su ve elektrik kesintileri, altyapının nüfus talebini karşılamada yetersiz kaldığını göstermektedir (Rolnik, 2001: 87). Benzer şekilde, İstanbul gibi mega kentlerde de göçle birlikte artan nüfus yoğunluğu, toplu taşıma, sağlık hizmetleri ve eğitim olanaklarının yetersizliği gibi sorunları ortaya çıkarmaktadır.

Kentsel alanlarda yaşanan bu nüfus artışı, yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda sosyal yapıda da değişimlere yol açar. Göçmen nüfus, kentsel sosyal yapıya yeni kültürel değerler ve sosyal dinamikler ekler. Göçle gelen kültürel çeşitlilik, kentlerde etnik ve kültürel çeşitliliği artırırken, sosyal uyum süreçlerini de karmaşık hale getirir. Örneğin, Avrupa'nın büyük şehirlerinde farklı etnik grupların bir arada yaşaması, çok kültürlü toplum yapısının gelişmesini sağlar ancak bu durum, bazı durumlarda kültürel çatışmaların da artmasına neden olabilir (Castles ve Miller, 2003: 200). Kentsel nüfusun artışı ve kültürel çeşitlilik, kentlerin demografik yapısını çeşitlendirerek, toplum içinde yeni sosyal ilişkilerin ve kimliklerin oluşmasını tetikler.

1.3.2. Aile Yapısının Göçle Değişimi

Göç, bireylerin ve toplumların sosyal yapısını derinden etkilediği gibi, aile yapısında da köklü değişimlere neden olur. Aile, bireylerin ilk sosyal deneyimlerini yaşadığı ve kimliklerinin şekillendiği temel birimdir. Göçle birlikte ailelerin sosyal yapısı, değerleri ve rollerinde önemli değişiklikler yaşanır. Bu değişiklikler, göçün yarattığı ekonomik, kültürel ve toplumsal koşullara bağlı olarak farklı şekillerde tezahür eder. Göç eden bireylerin aile yapısı, geleneksel aile modellerinden çekirdek aileye geçiş, aile üyelerinin sosyal rolleri arasındaki değişimler ve çocuk yetiştirme pratiklerindeki farklılıklar gibi çeşitli açılardan dönüşüme uğrar (Hondagneu-Sotelo, 1994: 52).

Göç süreci, öncelikle geniş aile yapılarının zayıflamasına ve çekirdek aile yapısının öne çıkmasına neden olur. Özellikle kırsal kesimlerden kentlere veya ülkeler arası göçlerde, göç eden bireyler, yeni yaşam koşullarında geniş aile bağlarını sürdüremeyebilir. Kentlerde yaşam, geniş aile yapısını desteklemekte zorlanır ve göçmen aileler, genellikle küçük hanelerle sınırlı bir yaşam tarzına uyum sağlamak durumunda kalır (Massey vd., 1987: 175). Türkiye’de, özellikle 1950’li yıllarda başlayan yoğun kırsal-kent göçü ile birlikte geniş aile yapısı çözülmeye başlamış, kente yerleşen aileler, daha çok çekirdek aile modelini benimsemiştir. Göçle değişen bu aile yapısı, bireylerin birbirine olan dayanışma ihtiyacını azaltarak, daha bireysel bir sosyal yapının oluşmasına yol açmıştır (Karpas, 1976: 113).

Göçle birlikte aile içi roller ve sorumluluklar da yeniden şekillenir. Göç eden ailelerde, yeni yaşam koşulları, özellikle kadın ve çocukların aile içindeki rollerini dönüştürür. Kırsal kesimde kadınlar genellikle ev içi sorumlulukları yerine getirirken, kentte çalışma hayatına katılmaları veya ek sorumluluklar üstlenmeleri gerekebilir. Özellikle iş gücü göçü çerçevesinde Avrupa'ya giden Türk işçilerin aile yapısında, kadınların çalışma hayatına girmesiyle birlikte geleneksel cinsiyet rolleri değişime uğramıştır (Morokvasic, 1984: 888). Kadınlar, aile ekonomisine katkıda bulunmaya başladıkça, aile içindeki otoriteleri artar ve bu durum, ailedeki ataerkil yapının zayıflamasına neden olur. Benzer şekilde, çocuklar da yeni toplumda eğitim ve sosyal çevrelerinde farklı kültürel değerlerle karşılaştıklarından, aile içinde daha bağımsız roller geliştirebilirler.

Çocuk yetiştirme pratiklerinde de göç süreci önemli değişikliklere yol açar. Göçmen aileler, çocuklarının yeni toplumun değer ve normlarına uyum sağlaması gerektiğini düşünerek, çocuklarına eski kültürel değerlerden farklı bir sosyalizasyon süreci sunabilir. Bu durum, özellikle eğitim hayatında belirginleşir; göç eden çocuklar, evde ailelerinin kültürel değerlerini yaşarken, okulda farklı kültürel normlarla karşılaşır ve bu durum kimlik çatışmalarına yol açabilir (Portes ve Rumbaut, 2001: 147). Almanya'da yaşayan Türk göçmen ailelerin çocukları üzerinde yapılan araştırmalar, çocukların iki kültür arasında kaldığını ve kendi kimliklerini tanımlamakta zorlandığını göstermektedir (Crul ve Doornik, 2003: 1046). Bu kültürel ikilik, çocukların kendi kültürel kimliklerini koruma eğilimleri ile yerel toplumun beklentilerine uyum sağlama çabaları arasında bir denge kurmalarını zorlaştırır.

Göçün aile yapısına olan etkisi, aynı zamanda aile üyelerinin birbirine duyduğu dayanışma ihtiyacını da değiştirir. Göç sürecinde aileler, yalnızca ekonomik değil, duygusal destek açısından da yeni sosyal ilişkilere ve dayanışma ağlarına ihtiyaç duyar. Bu bağlamda, göçmen aileler, özellikle kent ortamında akrabalık veya komşuluk bağları zayıfladığından, sosyal uyum süreçlerinde daha bireyci bir dayanışma modeli geliştirir. Aile üyelerinin birbirine bağımlılığı azalırken, bireylerin kentteki yaşam koşullarına uyum sağlamaları, yeni sosyal çevreler kurmaları ve bireysel kimliklerini öne çıkarmaları kaçınılmaz hale gelir (Hirschman, Kasinitz ve DeWind, 1999: 24).

Göçün aile yapısına olan etkileri, evlilik ve aile kurma modellerinde de değişikliklere yol açar. Göç eden bireylerin aile kurma eğilimleri, geldikleri ülkenin kültürel normlarından etkilenir. Örneğin, kırsaldan kente göç eden bireyler arasında, aile kurma yaşının yükseldiği ve evlilik modellerinin değişime uğradığı gözlemlenmektedir (Kulu ve Milewski, 2007: 349). Göçle birlikte gelen sosyal ve ekonomik değişimlerin, bireylerin aile kurma kararlarında daha seçici olmalarına yol açtığı ve geleneksel evlilik normlarından uzaklaştıkları görülmektedir. Bu durum, kentleşme ile birlikte bireysel tercihlerin ön plana çıktığı bir aile yapısının oluşmasına katkıda bulunur.

1.3.3. Göçün Ekonomik ve Sosyal Statü Üzerine Etkileri

Göç, bireylerin ekonomik durumları ve sosyal statüleri üzerinde çok boyutlu etkiler yaratarak, toplumsal yapıyı yeniden şekillendiren bir süreçtir. Göçmenlerin ekonomik statüleri ve sosyal sınıf konumları, geldikleri ülkedeki sosyoekonomik durum, eğitim düzeyi ve iş gücü piyasasına katılım gibi faktörlere bağlı olarak büyük değişim gösterir. Göçmenlerin yaşadığı ekonomik dönüşüm, göç edilen toplumlarda hem bireysel hem de toplumsal düzeyde önemli sonuçlar doğurur. Göçün ekonomik ve sosyal statü üzerindeki etkisi, göçmenlerin yeni toplumda hangi sınıfta yer aldığı, iş gücü piyasasında hangi rolleri üstlendiği ve sosyoekonomik anlamda nasıl bir yer edindiği gibi faktörlere bağlı olarak şekillenir (Castles ve Miller, 2009: 95).

Göç süreci, ekonomik anlamda önemli fırsatlar sunduğu kadar ekonomik kayıplara da neden olabilir. Göç eden bireyler, iş gücü piyasasında çoğunlukla düşük ücretli, güvencesiz ve geçici işlerde çalışmaya başlar. Bu durum, özellikle gelişmiş ülkelere göç eden bireylerin, geldikleri ülkedeki ekonomik durumlarına kıyasla daha düşük bir sosyal statüye sahip olmalarına yol açar. Örneğin, ABD’de Latin Amerika kökenli göçmenlerin çoğu tarım, inşaat ve hizmet sektörlerinde düşük ücretli işlerde yoğunlaşmakta, bu da göçmenlerin sosyal ve ekonomik statüsünde kayıplara yol açmaktadır (Massey, Durand ve Malone, 2002: 71). Düşük ücretler, göçmenlerin sosyoekonomik olarak topluma entegre olmasını zorlaştırırken, sosyal sınıf farklılıklarını da derinleştirir.

Göçmenlerin sosyoekonomik statüsü üzerindeki etkilerden bir diğeri de eğitim düzeyi ve mesleki yeterliliklerdir. Eğitim düzeyi düşük veya mesleki yeterlilikleri yetersiz olan bireyler, yeni toplumda daha düşük gelirli işlerde çalışmak zorunda kalır. Eğitim düzeyi görece yüksek olan göçmenler bile, göç edilen ülkenin iş gücü piyasasında mesleklerine uygun pozisyonlar bulmakta zorlanabilir. Bu durum, bireylerin vasıfsız işlerde çalışmaya başlamasına ve sosyal statü kaybına neden olur. Avrupa’da göçmenlerin iş gücü piyasasına katılım oranı yerel halktan daha düşük olma eğilimindedir; örneğin, Almanya’da 2018 verilerine göre göçmenlerin %50’si vasıfsız işlerde çalışmaktadır (Bundesagentur für Arbeit, 2018: 22). Bu veri, göçmenlerin yeni toplumda sosyal statü kaybına uğradığını ve ekonomik açıdan dezavantajlı konumda olduklarını ortaya koymaktadır.

Göçün ekonomik ve sosyal statü üzerindeki etkileri, göç edilen toplumun sosyal politikalarına da bağlıdır. Göçmenlere yönelik sosyal entegrasyon politikaları, göçmenlerin ekonomik ve sosyal statülerini iyileştirme potansiyeline sahiptir. Örneğin, Kanada ve Avustralya gibi göçmen dostu politikalar uygulayan ülkelerde, göçmenlerin iş gücü piyasasına entegrasyonu daha başarılı olurken, sosyal statüleri de buna bağlı olarak yükselmektedir (Reitz, 2001: 593). Ancak entegrasyon politikalarının yetersiz olduğu veya ayrımcılık sorunlarının yaşandığı toplumlarda, göçmenler genellikle iş gücü piyasasının alt segmentlerinde yoğunlaşır, bu da sosyal statüde uzun vadeli bir düşüşe neden olur.

Göçmenlerin ekonomik statü kaybı, göç edilen toplumda marjinalleşme sorununu da beraberinde getirir. Göçmenler, düşük gelirli işlerde yoğunlaştıkça, yaşadıkları bölgeler sosyal ve ekonomik açıdan ayrışır. Göçmen topluluklarının çoğunlukla yaşadığı mahallelerde yoksulluk oranlarının yüksek olması, bu bölgelerin sosyal uyum süreçlerini zorlaştırır ve toplumsal eşitsizliklerin artmasına yol açar. Bu bağlamda, göç edilen ülkede ekonomik ve sosyal statü kaybı yaşayan bireyler, topluma entegrasyon sorunları yaşar, sosyal uyumsuzluk sorunları daha yaygın hale gelir (Wacquant, 2008: 257). Marjinalleşme süreci, göçmenlerin sosyal hareketliliklerini kısıtlayarak, ekonomik ve sosyal statülerinde iyileşme sağlamalarını zorlaştırır.

Göçün sosyal statü üzerindeki etkisi, aynı zamanda ikinci nesil göçmenlerde de gözlemlenir. İlk nesil göçmenler genellikle geldikleri ülkedeki mesleklerini ve eğitimlerini yeni toplumda kullanamazken, ikinci nesil göçmenler, eğitim ve dil konusunda daha avantajlı bir konumda olabilmektedir. Ancak araştırmalar, ikinci nesil göçmenlerin bile iş gücü piyasasında ayrımcılık ve düşük statüye sahip işlerde çalışmak zorunda kalma gibi sorunlar yaşadığını göstermektedir. Örneğin, Fransa’da ikinci nesil göçmenlerin işsizlik oranı, yerel halkın işsizlik oranının iki katına yakındır (Meurs, Pailhé ve Simon, 2006: 45). Bu durum, göçmenlerin sosyal statü kazanma süreçlerinde kalıcı engellerle karşılaştığını ortaya koymaktadır.

1.3.4. Dış Göç: Uluslararası Göç Hareketleri

Uluslararası göç hareketleri, bireylerin ve toplulukların ülkeler arası sınırları aşarak daha iyi ekonomik, sosyal veya politik fırsatlar arayışıyla başka ülkelere yerleşme eğilimi göstermesiyle oluşur. Bu göç hareketleri, dünya çapında ekonomik büyüme, siyasi istikrar, sosyal gelişim ve kültürel değişim süreçlerini etkileyerek küresel ölçekte önemli dönüşümler yaratır. Uluslararası göç, ekonomik göç, mülteci göçü, aile birleşimi ve eğitim amaçlı göç gibi farklı türlere ayrılır. Bu göç hareketleri, göç veren ve göç alan ülkeler arasında derin etkileşimlere yol açarak hem sosyoekonomik yapıları hem de kültürel dokuları dönüştürür (Castles, De Haas ve Miller, 2014: 41).

Uluslararası göçün en önemli tetikleyici faktörlerinden biri ekonomik fırsatlar arayışıdır. Gelişmekte olan ülkelerde iş olanaklarının sınırlı olması ve düşük yaşam standartları, bireyleri daha iyi gelir elde edebilecekleri gelişmiş ülkelere yönlendirmektedir. Özellikle Kuzey Amerika ve Batı Avrupa gibi gelişmiş bölgeler, iş gücü piyasasında farklı sektörlerde çalışacak göçmen işçilere olan ihtiyaçlarını gidermek amacıyla göç alımı yapmaktadır. Örneğin, Meksika'dan Amerika Birleşik Devletleri'ne yönelen göç hareketleri, ABD'nin tarım, inşaat ve hizmet sektörlerinde göçmen iş gücüne olan bağımlılığını gözler önüne serer (Massey, Durand ve Malone, 2002: 88). Ekonomik göç hareketleri, göç alan ülkelerde iş gücü piyasasında rekabeti artırırken, düşük ücretli işlerde çalışan göçmen işçilerin sayısını da yükseltmektedir.

Ekonomik sebepler dışında, siyasi baskı, savaş ve insan hakları ihlalleri de uluslararası göçü tetikleyen temel faktörler arasındadır. Siyasi baskılardan kaçan bireyler, mülteci statüsünde başka ülkelere sığınarak can güvenliği ve temel haklarına ulaşma çabası içerisinde. Özellikle Orta Doğu ve Afrika'dan Avrupa'ya yönelen mülteci göçleri, Suriye iç savaşı ve Sudan'daki siyasi çatışmalar gibi faktörlerden kaynaklanmaktadır. 2020 verilerine göre dünya genelinde 26 milyon mülteci bulunmakta olup, bu rakam, uluslararası göçün insani boyutunu ve göç alan ülkeler üzerindeki sosyoekonomik yükü gözler önüne sermektedir (UNHCR, 2020: 15). Mülteci göçleri, göç alan ülkelerde konut, sağlık ve eğitim gibi alanlarda yoğun talep yaratırken, aynı zamanda kültürel uyum sorunlarını da beraberinde getirir.

Aile birleşimi, uluslararası göçün önemli bir diğer türüdür. Göçmenler, çalışma veya mültecilik statüsüyle gittikleri ülkelerde yasal olarak kalıcı hale geldikten sonra, aile üyelerini yanlarına almak için başvurular yapar. Aile birleşimi ile gerçekleşen göçler, özellikle uzun süreli göç alan ülkelerde yaygın olarak görülmektedir. Örneğin, Almanya gibi Avrupa ülkelerinde 1960'lı yıllarda iş gücü göçüyle gelen Türk işçiler, sonraki yıllarda aile birleşimi yoluyla eşlerini ve çocuklarını yanlarına alarak kalıcı göçmen nüfus oluşturmuşlardır. Bu durum, göç alan ülkelerin demografik yapısını uzun vadede değiştirirken, göçmen toplulukların kültürel olarak daha görünür hale gelmesine yol açmıştır (Castles, 2003: 90).

Uluslararası göç hareketlerinin küreselleşme ile birlikte artması, göçmenlerin hem göç verdikleri hem de göç aldıkları ülkelere ekonomik katkılar sağladığı bir döngüyü de doğurur. Göçmenler, çalıştıkları ülkelerdeki kazançlarının bir kısmını kendi ülkelerine döviz olarak göndermekte ve bu döviz transferleri göç veren ülkelerde ekonomik kalkınmayı teşvik etmektedir. Örneğin, Hindistan ve Filipinler gibi ülkeler, yurtdışındaki vatandaşlarından elde ettikleri döviz gelirleriyle önemli bir ekonomik girdi elde etmektedir. Dünya Bankası verilerine göre, 2019'da dünya genelinde göçmenler tarafından ülkelere gönderilen döviz transferleri toplamda 554 milyar doları bulmuştur (World Bank, 2020: 5). Bu transferler, göç veren ülkelerde yerel ekonomiyi canlandıran ve bireylerin yaşam standartlarını yükselten önemli bir etken olarak görülmektedir.

Uluslararası göç, göç alan ülkelerde sosyal uyum ve kültürel çeşitlilik konularını da gündeme getirir. Farklı kültürlerden gelen göçmenler, göç ettikleri ülkelerde kendi kültürel değerlerini koruma eğilimindedir. Bu durum, çok kültürlü toplum yapısını desteklerken, aynı zamanda sosyal uyum sorunlarını da beraberinde getirir. Özellikle Batı Avrupa ülkelerinde, göçmen toplulukların kendi dil, din ve geleneklerini koruma isteği ile yerel toplumun asimilasyon talepleri arasında gerilimler yaşanmaktadır. Fransa gibi bazı ülkelerde göçmenlerin entegrasyon süreçleri, toplumda kültürel ayrışmalara neden olmuş, bu da sosyal uyumsuzluk ve toplumsal çatışmaların artmasına yol açmıştır (Koopmans, 2013: 452). Bu nedenle, göç alan ülkelerde entegrasyon politikalarının geliştirilmesi, sosyal uyum ve kültürel çeşitliliğin dengelenmesi açısından büyük önem taşır.

Eğitim amaçlı göç, uluslararası göç hareketlerinin önemli bir diğer türünü oluşturur. Her yıl, dünya genelinde milyonlarca öğrenci, daha iyi eğitim olanaklarına sahip ülkelerde yüksek öğrenim görmek amacıyla uluslararası göç gerçekleştirmektedir. Amerika Birleşik Devletleri, Birleşik Krallık, Kanada ve Avustralya, eğitim amaçlı göçün en çok yaşandığı ülkeler arasında yer almakta olup, bu ülkeler nitelikli göçmen çekme politikaları ile genç ve eğitimli nüfusu kendine çekmektedir. 2019 yılında dünya genelinde yaklaşık 5,3 milyon öğrenci, yüksek öğrenim görmek amacıyla yurt dışında bulunuyordu ve bu öğrencilerin sayısının küresel iş gücü piyasasında vasıflı iş gücü ihtiyacını karşılamada önemli bir rol oynadığı görülmektedir (OECD, 2019: 34).

1.3.5. İç Göç: Türkiye’de Göç ve Nedenleri

İç göç, özellikle kırsal alanlardan kentlere doğru gerçekleşen göç hareketleriyle, ülkelerin sosyal, ekonomik ve demografik yapılarında önemli değişimlere yol açan bir süreçtir. Kırsal-kent göçü, bireylerin veya toplulukların kırsal bölgelerdeki sınırlı kaynaklardan dolayı daha fazla fırsat bulmak için kentsel alanlara yerleşme eğilimleriyle şekillenir. İç göç, özellikle sanayileşme ve kentleşmenin hız kazandığı 20. yüzyıldan itibaren yoğunlaşmıştır. Kentleşme süreci, kırsal alanlarda işsizlik ve geçim sıkıntısı gibi ekonomik sorunların artmasıyla hızlanırken, kentlerde sanayinin gelişmesiyle birlikte iş gücü ihtiyacı da büyümüştür (Todaro, 1976: 47).

Kırsal-kent göçünün başlıca nedenlerinden biri, kırsal alanlarda tarımsal faaliyetlerin modernleşmesi ve makineleşmenin yaygınlaşmasıdır. Tarım sektöründe makineleşme, iş gücü ihtiyacını azaltarak kırsal bölgelerde yaşayan bireylerin gelirlerini sınırlarken, aynı zamanda kentlerde yeni iş imkanları yaratılması, bireyleri kentlere yönlendirmiştir. Türkiye’de, 1950’li yıllarda hızlanan tarımda makineleşme süreci, köylerdeki iş gücü fazlasını ortaya çıkararak, kırsal kesimde yaşayanların büyük kentlere göç etmesine yol açmıştır. Özellikle İstanbul, Ankara ve İzmir gibi büyük şehirler, bu süreçte yoğun bir göç dalgasına maruz kalmış ve şehirlerin nüfus yapısı hızla değişmiştir (Karpas, 1976: 112). Bu göç dalgası, kentlerdeki sosyal ve ekonomik yapıyı da köklü biçimde değiştirmiştir.

Kırsaldan kente göçün önemli nedenlerinden biri de, kentlerdeki eğitim ve sağlık gibi sosyal hizmetlere erişim imkanının kırsal alanlara kıyasla daha geniş olmasıdır. Kırsal kesimde eğitim ve sağlık gibi temel hizmetlerin sınırlı olması, bireyleri ve aileleri daha iyi sosyal koşullar arayışıyla kentlere yöneltmiştir. Kentlerdeki eğitim olanaklarının artması, kırsal kökenli bireylerin çocuklarına daha iyi bir gelecek sağlama umuduyla kentlere göç etmelerine neden olmuştur. Bu durum, özellikle gelişmekte olan ülkelerde eğitim olanaklarına erişim arzusu ile kırsaldan kente göç hareketlerini yoğunlaştırmıştır (Findlay, 1981: 221). Örneğin, Hindistan’da kırsal kesimden kentlere göç eden aileler, çocuklarının daha iyi eğitim alabilmesi için kentlere yerleşme eğilimi göstermektedir.

İç göç sürecinin sosyal yapıya etkisi, kentlerde demografik ve kültürel değişimlerin hızlanmasına neden olur. Kırsal kesimden gelen bireyler, kentlerde yeni bir sosyal çevreye uyum sağlamak zorunda kalır ve bu durum, kültürel çatışmalara yol açabilir. Göç eden bireyler, kendi kültürel değerlerini koruma eğilimi gösterirken, kentteki yerel toplumun norm ve değerleriyle de etkileşime geçer. Bu etkileşim, kültürel çeşitliliği artırmakla birlikte, toplumsal uyum sorunlarını da beraberinde getirebilir (Tacoli, 1998: 151). Türkiye’de kırsaldan kente göç eden bireylerin kentlerde oluşturduğu gecekondu bölgeleri, kırsal kültürün kentsel alanlarda korunmasını sağlarken, aynı zamanda kentsel sosyal yapı ile kırsal kültürel yapının karşı karşıya gelmesine de neden olmuştur.

Ekonomik açıdan bakıldığında, kırsal-kent göçü, kentlerde iş gücü piyasasında değişimlere yol açar. Göç eden bireyler, genellikle vasıfsız işlerde çalışmak zorunda kalır ve bu durum, kentlerde işsizlik oranlarının artmasına, gelir dağılımında dengesizliklerin yaşanmasına neden olur. Kırsaldan gelen göçmenler, genellikle düşük ücretli işlerde çalışır ve bu durum, kentlerde yoksulluk oranının artmasına yol açar. Örneğin, Brezilya ve Hindistan gibi ülkelerde, kırsal bölgelerden kentlere yapılan göçler, kentsel yoksulluk oranlarının hızla artmasına sebep olmuştur (Davis, 2006: 23). Kentlerdeki iş gücü piyasasında artan rekabet, göçmenlerin sosyal ve ekonomik statülerinin düşmesine yol açarak, kentleşme sürecinde alt sınıfların oluşmasına katkıda bulunur.

Kentsel altyapı, kırsaldan kente göç ile birlikte ağır bir yük altına girer. Göç dalgaları, kentlerde konut talebini artırır ve bu durum, özellikle büyük şehirlerde gecekondu bölgelerinin hızla çoğalmasına neden olur. Kentlerde yaşanan bu hızlı nüfus artışı, altyapı hizmetlerinin yetersiz kalmasına yol açar. Türkiye’de, kırsal-kent göçü ile birlikte İstanbul gibi büyük şehirlerde ortaya çıkan gecekondu bölgeleri, kentsel dönüşüm politikalarının en önemli hedeflerinden biri haline gelmiştir (Tekeli, 1998: 129). Gecekondulaşma, sadece fiziksel yapıyı değil, aynı zamanda sosyal yapıyı da etkileyen bir unsurdur. Kentsel yaşam kalitesini düşüren bu süreç, göçmenlerin kente entegrasyonunu zorlaştırır ve sosyal uyum sorunlarına yol açar. Kırsal-kent göçü, kentlerde sosyal tabakalaşmanın daha belirgin hale gelmesine neden olur. Göç eden bireyler, kentlerde alt sosyal sınıflarda yoğunlaşırken, bu durum, toplumsal eşitsizliklerin artmasına yol açar. Kırsaldan gelen bireylerin eğitim düzeylerinin genellikle düşük olması, iş gücü piyasasında daha az rekabet edebilmelerine neden olur ve bu da kentsel sınıfsal yapının daha belirgin hale gelmesine katkı sağlar (Henderson, 1989: 187). Sosyal tabakalaşmanın artması, kentlerde sosyal uyumun zorlaşmasına ve toplum içinde ayrışmaların meydana gelmesine neden olur. Kırsal-kent göçü, ülkelerin kentsel ve sosyal yapısında derin etkiler bırakan bir süreçtir.

Ülkemizde insanları göçe sevk eden siyasal, sosyal veya kültürel sebepler çoğu kez iç içe geçmiş durumdadır. Türkiye’de, 1923-1950 döneminde gerçekleşen göçlerin daha ziyade politik ve bürokratik sebeplerden kaynaklandığı; 1950-1980 döneminde

ise ağırlıklı olarak sanayinin gelişmesi, iş gücü ihtiyacının artması ve geçim sıkıntısı gibi ekonomik nedenlerden ötürü gerçekleştiği görülmektedir. Türkiye’de 1980’lerden sonraki dönemlerde göçün temel sebeplerine terör, eğitim gibi faktörler de eklenmiş ve insanları göçe iten nedenler daha çetrefilli bir görünüm arz etmeye başlamıştır (Osmanoğlu, 2016).

Türkiye II. Dünya savaşı sonrası, nüfus artış trendine girmiş, kırsal alandaki nüfus artışı, tarımda makineleşme, var olan tarım arazilerinin miras yolu ile parçalanması, kırsal alanda büyük bir toplumsal kesimin işsiz kalmasıyla sonuçlanmıştır. Bu faktörler, Türkiye’de iç göç olgusunun hızlanmasına neden olmuştur (Yenigül, 2005: 273). Batı’dan gelen Marshall yardımları gibi maddi yardımlar, tarımda makinalaşmanın artması, ithal ikamesine ve tüketime dayalı modernleşme olgusu, kırsal alanlarda toprağa dayalı işlerden kopuşu hızlandırmıştır. Bu kopuş köyden kente göçü artırmıştır (Güreşçi, 2011). Büyük kentlere göç eden niteliksiz ve iyi bir eğitimi olmayan bu genç nüfus kentlerde, yeni oluşmaya başlayan sanayi ve hizmet sektörü için ciddi bir işgücü kaynağı oluşturmuştur. Bu durumun doğal bir sonucu olarak, var olan geçici mevsimlik tarım işçisi göçüne ek olarak, tarımsal faaliyetlerden geçimini sağlayan ve kentte sürekli yerleşmeye niyetli, kır kökenli insanların kentlere ve yeni sanayi merkezlerine göçüne dönüşmüştür (Dücan, 2016).

1950’lerden itibaren geç sanayileşme ve kentleşme süreciyle birlikte Türkiye’de yoğun iç göçler yaşanmaya başlamıştır (Kıray, 2007; Kıray, 1982; Sağlam, 2006). Bu dönemde genel anlamda tarım toplumu olan Türkiye toplumunun geç modernleşme ve sanayileşme süreçlerine girmesiyle birlikte, toplumsal yapısında ciddi değişim ve dönüşümlerin başladığı görülmektedir. Bu toplumsal yapı değişiminde, kırsal alanların “itici” faktörlerinin yanında, kentsel alanların “çekici” koşulları da önemli oranda nüfusun kentsel alanlara yığılmasına yol açmıştır. İç göçteki bu gelişmelerin, Türkiye’nin genel sosyo-ekonomik gelişmesine bağlı olduğu söylenebilir. Ancak Türkiye’de 1950’li yıllarda başlayan hazırlıksız yakalanılan plansız ve düzensiz iç göç hareketleri, gerek göç eden bireyler, gerek göç alan kentler ve gerekse de göç veren kırsal alanda çok derin ve geri dönüşü olmayan etkiler bırakmıştır. Hazırlıksız yakalanılan bu iç göç olgusunun neden olduğu sorunların başında; işsizlik,

yoksulluk, çarpık kentleşme ve gecekondulaşma sorunları gelmektedir (Dücan, 2016).

Türkiye’de iç göçün en yoğun yaşandığı yıllar 1960’lı ve 1970’li yıllar olup, bu göç dalgaları kentleşme oranını hızla artırmıştır. Bu süreçte, köyden kente göç eden bireylerin kent ortamına uyum sorunları yaşamaları, toplumsal ve ekonomik sorunları da beraberinde getirmiştir (Özgür, 2004, s. 34). 1960’larla 1980’ler arasında kente olan akımın, kentlerin nüfusunu ve sayısını artırması “kentleşme” sonucunu doğurmuştur. Sanayileşmeye başlayan Türkiye gelen göçmenleri barındırabilecek konut ve onlar için yeterli istihdam sağlayamamış “gecekondulaşma” ile “kayıt-dışı ikincil ekonomik sektörün” büyümesine neden olmuştur (İçduygu, Erder ve Gençkaya, 2004, s. 180). Bu göçlerle birlikte, kentlerde çarpık yerleşmeler ortaya çıkmış ve istihdam sorunu yaşanmaya başlanmıştır (Doğan, 2011, s. 97). Kentlerin alt gelir gruplarının yaşadığı gecekondu bölgelerinde, işsizliğin de etkisiyle hırsızlık, cebir, şiddet vb. suçlar daha çok görülmeye başlanmıştır (Bostan, 2017).

Bu göçe bu evrede neden olan etmenler ise; özellikle ilk göç ile ortaya çıkan göçmen ağlarının yarattığı olumsuz etki, kır-kent gelir dağılımının artması, kentlerin ekonomik ve toplumsal çekiciliğinin yükselmesi ve ulaşım ve iletişim alanındaki gelişmelerdir. Bu metropol illerin (Ankara, İstanbul, İzmir gibi) oluştuğu dönem olmuştur. 1960-1970 yıllarında göçlerin önemli kısmı köyden kente olurken, 1970’lerin sonlarında da kentten kente doğru oluşmuştur (İçduygu ve Ünal, 1998, s. 43). Kentten kente olan göçler; 1965-1970 döneminde toplam göçlerin %47’si iken, 1980-1985 döneminde %56,18 olmuştur (Özcan, 1998: 87). 1965 ile 1985 döneminde kentten köye olan göç ise (bu oran yaklaşık 8.000.000 kişi), köyden kente olan göçün yarısı kadar olmuştur (Akşit, 1998: 25; Özcan, 1998: 87)

İKİNCİ BÖLÜM

SANATTA VE SİNEMADA GERÇEKÇİLİK

2.1. Sanatta Gerçekçilik

Sanatta gerçekliği ortaya çıkarmamız için önce yansıtma kuramına bakmamız gerekmektedir. Bu kısımda işlenecek olan yansıtma kuramı Platon'dan günümüze kadar uzanan bir sanat anlayışıdır ve bu anlayışa göre sanat, hakikati yansıtan bir ayna olarak değerlendirilir. Bu durum, sanatın insanı, yaşamı ve dış dünyayı yansıttığı anlamına gelir. Ancak, gerçeklik konusunda farklı görüşlere sahip büyük bir grup insan vardır. Bazıları bu kavramı hayatın sadece duyularla algılanabilir yönüyle, bazıları ise değişmeyen insan doğasıyla ya da his dünyamızda var olmayan ideal bir dünyayla ilişkilendirir. Bu kuramı destekleyen düşünürler, sanata tek başına bir anlam yüklemeyiz; sanatın önemi, ahlak, politika ve insan doğası gibi konularda izleyiciye sağladığı bilgi ve faydadan kaynaklanır (Ötgün, 2009).

Eflatun, sanatı bir mimesis olarak tanımlamaktadır; bu, var olan bir şeyi tekrar etmek veya kopyayı yeniden kopyalamak anlamına gelir. Ayrıca, bu tanıma imgeyi tekrar imge etme kavramını da ekler. Sanat, belirli yöntemler ve göze hitap eden kurallar çerçevesinde duygu ve düşüncelerin maddede ifade edilmesi sürecidir. Eflatun, doğada genel bir sanat kavramının mevcut olmadığını savunur. Ancak bazı sanat türleri, kişisel deneyimlerin bir anlatımı değil, gündelik uğraşların zarif biçimlerini yansıtır. Platon'un öğrencisi Aristoteles'in sanata ve sanatçıya bakışını daha derinlemesine inceleyecek olursak, öncelikle onun sanatı nasıl gördüğünü anlamamız gerekir. Aristoteles, Antik Çağ'ın en önemli filozoflarından biridir ve düşünceleri felsefeyi önemli ölçüde etkilemiştir. Felsefenin temellerini oluşturan fikirleri, Yunan dünyasını pek çok açıdan aydınlatmıştır. Sanata yüklediği felsefi anlam da estetiğin tarihsel gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur (Demiralp, 2007).

Aristo, sanatı genel anlamda taklit olarak tanımlar. Bu anlayışa göre, sanatın işlevi taklit olduğu sürece aldatıcı ve göz boyayıcı olmaktan öteye geçmeyecektir. Böyle bir sanat, duyguları coşturmak veya taşkın heyecanları artırmak gibi olumsuz etkiler yaratabilir. Aristoteles'in sanat görüşünü incelediğimizde, taklidin Platon'un

düşündüğü gibi basit bir yansıtma anlamına gelmediğini anlayabiliriz; çünkü o, gerçekleşmiş olanı değil, gerçekleşebilir olanı göz önünde bulundurur. Sanat eserlerinin işlevi açısından Aristoteles, bir taklit ürünü olan sanat yapıtlarına olan ilginin, bilme, tanıma, anlama ve öğrenme isteğinden kaynaklandığını ifade eder. Bu noktada, sanatla felsefe arasında bir yakınlık ilişkisi kurarak, her ikisinin de öğrenmeyi ve bilme arzusunu teşvik ettiğini belirtir (Yetişken, 2012).

Onun gibi çok yönlü bir düşünürün sanat felsefesi hakkındaki görüşlerini anlamak için kuşkusuz ilk başvurulması gereken kaynak "Poetika" adlı eseridir. Ancak bu eser yalnızca şiir ve edebiyat üzerine odaklandığı için, daha kapsamlı bir analiz yapmak amacıyla Aristoteles'in diğer yapıtlarına da başvurmak mantıklı olacaktır. Aristoteles'in yaşadığı Yunan dünyası, insan biçimindeki tanrılarla dolu bir evren yaratmıştı. Yine de ünlü düşünür, Tanrı'nın insan biçimli varlıklardan çok daha öte bir varlık olduğunu düşünmekteydi (Yetişken, 2012). Platon'un öğrencisi olan Aristo sanatçının tanımı konusunda hocasından farklı bir görüş ileri sürmektedir. Aristo'ya göre sanatçı insanlara yaşamı açıklayan kişidir. Aristo'nun aksine Platon, sanatçının insanları hayal dünyasına yaklaştırıp onlara hayali bilgiler sunduğunu düşünmektedir.

Sanatın ve sanatçının tarihsel dönemlere, o dönemin aydınlarına ve toplumsal yapıya bağlı olarak değiştiğini gözlemlemek zordur. Sanatın gelişimini anlamak için Orta Çağ'ı da incelemek önemlidir. "karanlık çağ" olarak anılan bu dönem, genellikle önemsiz sayılmakla birlikte, aslında günümüzü etkileyen birçok önemli gelişmeye tanıklık etmiştir. Bugünün perspektifinden bakıldığında, bu dönemde sanat kendine özgü bir biçim kazanmıştır. Ancak bu çağın olumsuz yönü, sanat eserlerinin sahiplerinin genellikle bilinmemesidir; zira eserler, Tanrı'ya adanmış olup anonim kalmıştır. Rönesans Dönemi'nden sonra yeniden canlanan sanatın yansıtma olduğu fikri Batı'da tekrar yaygınlaşmış ve neo-klasik sanatçılar sanatı farklı açılardan yorumlamaya başlamıştır. Bu yorumlardan özellikle dikkate değer iki görüş şunlardır: 1- Sanat, genel doğanın yansıtılmasıdır. 2- Sanat, idealleştirilmiş doğanın yansıtılmasıdır. Her iki kurama göre de sanat bir yansıma olarak kabul edilmektedir (Kavuran, 2003).

Mağaralara çizilen resimlerin ilk insan türlerinden günümüzdeki tasarımcılara kadar uzanan binlerce yıla ve farklı türlere dayanan etkinlikler bütünü, "sanat" olarak adlandırılmaktadır. Sanat kelimesinin sınırları, ciddi bir tartışmaya yol açmadan belirlenmiştir. Bu terim, herhangi bir sanat alanında üretilen estetik ürünleri ve belirli bir alanda gerçekleştirilen işlemleri tanımlamak için de kullanılmaktadır. Eğer resim, çanak-çömlek, dokuma gibi insan yaşamını sürdüren etkinlikleri sanat eseri olarak kabul edersek, sanattan uzak yaşamış bir toplumun olmadığı sonucuna ulaşmak mümkündür. Ancak sanatın nasıl doğduğu, günümüze kadar gizemini korumaya devam etmiştir. Duygularını resim diliyle ifade eden sanat, henüz gelişmemiş toplumlarda mağara duvarlarında kendine yer bulmuş ve bu eserlerin günümüze ulaşmaları sanat tarihine ışık tutmuştur. Genellikle doğaya dönük bir resim anlayışı geliştiren toplumlar, bu geleneği bazı ilkel kabileler aracılığıyla sürdürmüştür. İnsanların düzen ihtiyacını resim diliyle ifade etmeleri, ya doğaya bağlı kalma ya da üsluplaştırma eğilimleriyle ilişkilidir. Bununla birlikte, yazının geliştirilmesini sağlayan yetenek de insana geç gelmiştir. Bazı insan toplulukları ise, medeniyetin ileri aşamalarında bile doğaya bağlı bir biçim anlayışını benimsemeyi sürdürmüştür. Sanatta gerçeklik kavramı etrafında yaşanan karmaşıklıklar, estetik ve psikoloji arasındaki karışıklığın yanlış değerlendirilmesinden kaynaklanmaktadır. Doğru gerçekçilik, dünyanın somut bir şekilde ifade edilmesi anlamına gelirken, sahte gerçekçilik yalnızca göz aldanmasıdır (Bazin, 2011: 16).

Orta Çağ sanatı, kendini yaşanan buhrandan kurtarmayı başarmıştır. Bu süreçte ruhsal yapının yansıtılması ve gerçekçilik adına teknik gelişmelerle önemli adımlar atılmıştır. Perspektif, Batı resminin ilk "günahı" olarak kabul edilmektedir. 1827 yılında "Pencereden Le Gras'a Bakış" adıyla bilinen tarihteki ilk fotoğrafı çeken Niepce ve Lumière Kardeşler, bu günden kurtulmuşlardır. Barok sanatın başarısına rağmen, fotoğraf, plastik sanatların benzerlik kavramından kendini kurtarmayı başarmıştır. İtalya'da Reform karşıtlığının bir parçası olarak ortaya çıkan Barok sanatının temelinde, Katolik Kilisesi'nin yönetimindeki "Din idaresi" ve kralın yeryüzündeki gücünü gösteren "Monarşik Güç" bulunmaktadır. Katolik Kilisesi, uzun bir süre boyunca Luther ve taraftarlarının faaliyetleriyle mücadele etmiştir. Kitle davranışlarını hedef alan bu manipülatif girişimlerin en önemli adımlarından

biri sanatsal faaliyetler olmuştur. Katolik Kilisesi, kendi gücünü yeniden inşa etmek ve Rönesans'ın nihai hedefi olan denge ve sükûneti sağlamak için sanatsal uyarımına büyük bir hareketlilikle karşılık vermiş ve bunu inanç gücüyle birleştirmiştir (Halıcı ve Yurttaş, 2022).

1543 yılında Papalık fetvasıyla kurulan “Cizvit” tarikatı, Katolik Kilisesi'nin iç mekânlarında en yüksek dekoratif ihtişamı sağlamak amacıyla önemli bir kurum olarak ortaya çıkmıştır. Bu tarikat, reforma karşı verilen tepkinin daha büyüğünü temsil eden Trent Konsili'nin en önemli icraatlarından biri olarak, Barok sanatının temellerini atan Katolik Kilisesi tasarımlarına yönelik özel talimatlar vermiştir. Cizvitlerin sayısının hızla artması, yaptıkları işler dolayısıyla kaçınılmaz hale gelmiştir. Tarikat, devletin eğitim konusundaki eksikliklerini görerek fakir çocuklara ücretsiz dersler vermiştir. Kolejler ve üniversiteler kurarak, zengin ve soylu ailelerin çocuklarını da kendilerine çekmeyi başarmışlardır. 1600'lü yıllarda bir eserde Cizvitlerden bahsedilmekte ve onların gerçek yüzleri açığa çıkarılmaya çalışılmaktadır. İlkokullarını 1548 yılında Messina bölgesinde açan tarikat, Katolik Kilisesi'ne uygun düzenlemeler yaptığını iddia etse de manastır hayatını asla uygulamamıştır (İstek, 2019). Barok kelimesinin etimolojik değerlendirmesi ise, kesin bir başlangıç tarihi olmamakla birlikte XVII. yüzyılda "alışılmadık" veya "düzensiz" görünen şeyler için aşağılayıcı bir anlamla kullanıldığı bilinmektedir. Sanat tarihinde kapalı bir zaman dilimi olarak tanımlanan Barok Sanatı'nın üslup olarak Rönesans'tan geçişi oldukça yumuşak bir geçiş olmuştur. 1520-1580 yılları arasında Maniyerizm ile başlayan bu geçişin, elli yıl sonra kesin bir adla ortaya çıkması bu düşünceyi desteklemektedir (Halıcı ve Yurttaş, 2022).

Sanatın kilit yansıması olarak seçilen Barok anlaşılmaktan güç bir algı oluşturmak için gösteriş, abartı, süs ve karmaşaya başvurmuştur. Barok devrine kadar binaların tasarımı dönemden döneme değişiklikler göstermiştir. Bir iskelet yapısıyla kurgulanan (Gotik), üst üste binmiş katların bir araya gelmesiyle oluşan yapılar ve bir heykel parçası gibi düzenli duvarlarla tanımlanan orantıya dayalı binalar Barok öncesinde karşımıza çıkmaktadır. Barok mimarlar binaları bir dizi amaca hizmet eden tek kütleler olarak değerlendirmiştir. Saussure'e dili, göstermeye çalıştığı şeyleri hiçbir maddi beklentisi olmadan gösteren bir sistem olarak açıklamıştır. Bu

durumda gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki sebepsizdir. Bu açıdan gözlemlendiğinde gösterdiği şeyle bir alakası olmayan şey, sanat yapıtı değil, dilbilimsel bir göstergedir. Strauss böylelikle şöyle bir neticeye varır: Sanat eseri ne doğayı, ne de dili yeniden çoğaltır. Sanat yapıtı ne bir nesne, ne de dilbilimsel bir gösterge üretir. Sanat eseri tabiat ile dil arasında bir ara mevkide kalmaktadır. Bu bakış açısı bir yanıyla da natüralist, mimetik sanatın neden sanat olmadığını da açıklamaktadır. Çünkü ortaya çıkan şey, bir sanat yapıtı değil, nesnedir. Resim tarihine bakıldığında Vermeer'in "Allegory of Painting" ve Velasquez'in Las Menias'ı problematik yapıtlar olarak görülür. İlk resim perspektife, ikincisi ise mekâna ilişkin geleneksel resim anlayışından radikal bir kopmayı işaret eder. Fakat bu kopma, evreni, insanı ve onun algısını olumsuzlayan, öznesiz bir dünya hayal eden bir anlayış değildir. Rönesans, evreni perspektif kurallarına göre inşa ederek resimsel mekâna sığdırıp ardından bunu özneye sunuyordu. Yani nesneleri öznenin yokluğuyla dile getirmek yerine, öznenin varlığını gösterdiği şekilde dile getiriyordu (Sarigül, 2013).

Bütün diller gibi, görüntü dili ve sinema dili de öğrenilmesi gereken bir dildir. Sinema izleyicilerinin çoğu, bu dili öğrenmenin önemini bilmemekte; daha doğrusu, çocukluklarından beri karşılaştıkları bu dili bildiklerini düşünmektedirler. Sinema görüntülerinin yanıltıcılığı, burada önemli bir rol oynamaktadır. Çünkü bu görüntüler, gerçeği olduğu gibi yansıtabildiği kadar, bizi yanıltmak, kandırmak ve düşüncelerimizi yönlendirmek amacıyla da kullanılabilir. Görüntülerin yanıltma, kandırma ve yönlendirme yeteneği, gerçekçilikle doğru orantılıdır. Sinema izleyicisi, sinema görüntülerinin gerçek olduğu konusunda bir önyargıya sahiptir ve bu önyargı, gerçekçi türlerde daha da güçlenir; belgesel filmlerde ise zirveye ulaşır. Öykülü filmleri yaratıcısının zihninde tasarladığını bildiğimiz için, bu tür filmlerde kendimizi belirli bir ölçüde koruyabiliriz. Ancak belgesel filmler, günlük gerçeği bir ayna gibi yansıttıkları için, bu görüntülerin gerçeğe uygunluğunu önceden kabul etmişizdir. Oysa haber filmleri ve propaganda filmleri de izleyicinin bu önyargısından yararlanır. Bu nedenle, görüntülerin gerçekliği konusundaki yanılgıları önlemek ve bazı filmlerde gizlice yapılan propagandayı anlamak için sinema dilini iyi bir şekilde öğrenmemiz gerekmektedir (Özön, 2008: 17).

2.1.1. Sinemada Gerçekçilik

Bütün sanat türleri, seyircinin gerçeklik duygusuna hitap etme potansiyeline sahiptir; ancak bunu en etkili şekilde yapanın sinema olduğu sıkça vurgulanmıştır. Beyazperdede gerçekleşen olaylar, ne kadar gerçekdışı olursa olsun, seyirci bu olaylara tanık olmakta ve deyim yerindeyse olaya katılmaktadır. İzleyici, olayların gerçek olmadığını bilmesine rağmen, bunları sanki gerçekmiş gibi duygusal tepkilerle karşılamaktadır. Sinemanın inandırıcılık gücü, izleyiciye perdeden yansıyan görüntülerin gerçek olduğu yanılsamasını yaşatmaktadır. Bu nedenle, izleyici filmsel dünyanın yalnızca bir kurgudan ibaret olduğunu düşünmekte zorlanmakta ve onun gerçekliğine inanmaktadır. Sonuç olarak, sinema izleyen her insan sadece gördüğüne inanmakta ve inandığı şeyi görmektedir. İnandırıcılık gücü, sinemanın açıklanması zor bir güç gösterisi olarak kabul edilmektedir. İzleyici, görüntü ile gerçeklik arasında duygusal anlamda bir ayrım yapmadığı için, özellikle sinematografinin ilk dönemlerinde perdedeki hareketli görüntüler izleyicilerde korku ya da mide bulantısına sebep olmuştur. Bu inandırıcılık, sinemayı politik açıdan olağanüstü bilgi verici bir sanat dalı haline getirerek ona geniş bir seyirci kitlesi kazandırmış, aynı zamanda ilk sinema izleyicilerinde perdede görülenin doğruluğuna dair edinilen izlenim, gerçek yıkımların ve trafik kazalarının etkilen seyircilerindeki ilkel duyguları da güçlendirmiştir (Erdemir, 2018).

Sinema, yalnızca duyguları güçlendiren bir araç olmanın ötesinde, aynı zamanda bir kaçış alanı olarak da değerlendirilmektedir. Serpil Kirel, sinema salonlarının, kent yaşamının getirdiği zorluklar ve yabancılaşma ile geleneksel ilişkilerin bozulması sürecinde bir kaçış alanı olması gerektiğini vurgulamıştır. Sinema salonlarının karanlık atmosferi, sessizliği ve izlenen filmin teknik ve görsel açıdan seyirciyi içine alması göz önüne alındığında, Kirel'in bu varsayımı haklılık kazanır (Kurt, 2018).

Bu niteliklerinden dolayı hikâyeler anlatan sinemanın gerçeklikle kurduğu bağ, sinema tarihi boyunca ilgi odağı haline gelmiş ve bu konu üzerine birçok tartışma yürütülmüştür. Sinema-gerçeklik tartışmalarıyla bağlantılı olarak, sinema ile tarih arasındaki ilişki de çeşitli açılardan sürekli olarak tartışılmakta; bu tartışmalarda sinemanın tarihi olayları veya kişilikleri kullanma biçimlerine olumlu ya da olumsuz anlamlar atfedilmektedir. Tarihi öğretimde sinema filmlerinin kullanılıp

kullanılamayacağı ya da sinema aracılığıyla yansıtılan tarihin ne ölçüde gerçekliğe yaklaşabileceği gibi konular, tartışma alanlarından sadece birkaçıdır. Bu tartışmaların zaman zaman yoğunlaşmasının arkasında, sinemanın tarihi popüler bir malzeme olarak ele alıp, tür filmi mantığı çerçevesinde ticari amaçlar doğrultusunda kullanması yatmaktadır. Bu konu üzerine görüş bildirenler, filmlerin tarihi konuları ele alırken resmi tarihe ne ölçüde bağlı kaldığı ve tarihi gerçekliğe ne kadar uyduğu gibi sorular üzerinde durmaktadırlar (Erdemir, 2018).

Sinema, insanlığın tarihsel geçmişini konu alan bir sanat dalıdır ve tarih, sinemanın temel konularından biridir. Bu durum, toplumların kültürünün sinemanın çalışma alanına dâhil olmasını sağlamaktadır. Sinema ve kültürün birlikte incelenmesi, toplumsal tarih açısından önemli referanslar sunmaktadır. Sinema, yeni değerlerin ortaya çıkmasını teşvik ederken, aynı zamanda eski kültürel değerlerin zihinlerde yeniden canlanmasını ve tazelenmesini de sağlar (Demir, 2015). "sinema" terimi ile günümüzde ne ifade etmek istediğimize gelince; eğer klasik roman tarzında bir analiz ve gözlem kaynağı olarak dış dünyanın görünümünü, görüntülerin kaydedilmesi aracılığıyla gerçekçi bir temsil etme biçimi olarak ele alıyorsak, İngiliz romancılarının bu tekniğin psikolojik haklı çıkarımı olarak davranışçılığı keşfettiklerini söyleyebiliriz. Ancak sinemanın gerçek doğasının oluşumunda edebiyat eleştirmenlerinin de büyük ölçüde sorumlu olduğunu belirtmek gerekir. Eleştirmenler, sinemayı gerçekliğin yüzeysel bir tanımı üzerine kurmuşlardır. Sinemanın temel maddesi fotoğraf olduğu için yedinci sanat, davranış psikolojisi ve görünüm diyalektiğine dayanmaz. Bunun doğru olarak kabul edilmesi, görünümde binlerce farklı hareketin ve iki anlama gelebilecek durumların olmaması gerektiğini; sadece bir iç gerçekliğin varlığını gerektirdiğini ortaya koyar. Bu durum, klasik analiz romanın veya tiyatronun psikolojisine uygun görüntülerin ekrana aktarılmasını sağlar (Bazin, 2011: 70).

Yukarıda da belirtildiği gibi, sinema ve tarih arasındaki güçlü bağ, sinema tarih yazıcılığını ve sinema tarihçilerini ortaya çıkarmıştır. Filmlerin tarihi bir belge olup olmadığı konusundaki tartışmalar genellikle olumlu sonuçlar vermiştir. Sinema, geçmişini anlamamıza yardımcı olmakla kalmayıp, aynı zamanda bir ayna işlevi görmektedir. Sinema tarih yazımı konusunda her tarihçinin kendine özgü görüşleri

bulunmaktadır. Bazıları ulusal film tarihini, bazıları ise sosyal tarihi ön plana çıkarmış ve bu doğrultuda bir yol izlemiştir. Diğerleri, daha sonra teknoloji temelli bir tarih yazımı denemiştir. Filmlerin tarihi yansıtması, aynı zamanda gerçeği de yansıtması anlamına gelir; zira seyirci, izlediği her tarihi film aracılığıyla içinde bulunduğu toplumdan haberdar olur (Doğan, 2010). Gerçekçilik terimi, klasik idealizmin büyük geleneğine karşı çıkan ve yaşamı olduğu gibi betimlemeyi amaçlayan, 19. yüzyıla ait bir edebiyat ve sanat hareketinden kaynaklanmaktadır. Gerçekliğin teknik ve mekanik olarak yeniden oluşturulması ise 19. yüzyıldan itibaren sinema aracılığıyla gerçekleştirilmeye başlanmıştır. Sinematografi, teknik bir icat olarak öncelikle hareketli fotoğraflardan oluşmaktaydı. Fotoğraf ve fonografin birleştirilmesi, gerçekliğin sağlanmasını tam anlamıyla mümkün kılmış ve zamanın geriye çevrilemezliği aşılmaya çalışılmıştır. Bir hareketin tespit edilmesi olanağı, filmin belgesel doğruluğuna duyulan güveni büyük ölçüde artırmıştır (Erdemir, 2018).

Sinemada gerçekçilik, birçok farklı açıdan incelenebilir. Oyunculuk ve gerçekçilik, aydınlatmanın sağladığı gerçeklik etkisi sinema için son derece önemlidir. Bir film yapımcısı için ışıkların düzenlenmesi, ışığın düştüğü yer ve miktarı oldukça kritik bir rol oynar. Işık, seyirci üzerinde derin bir etki yaratır ve iki boyutlu filmde derinlik duygusu uyandırır. Sinemada aydınlatmanın iki ana eğilimi bulunmaktadır. Bunlardan ilki, konunun doğada görüldüğü şekliyle filme aktarılmasını benimseyen “doğal aydınlatma”; diğeri ise aydınlatmanın özel bir etki yaratmak amacıyla düzenlenmesini hedefleyen “dramatik aydınlatma”dır. Sinemada aydınlatmanın gerçeklik duygusuna hizmet etmesi düşüncesi, doğal aydınlatmaya daha fazla yaklaşmamızı sağlamaktadır (Köksal, 2006).

Sinema estetiğiyle ilgili görüşler, karşılaştırmalı olarak değerlendirildiğinde daha iyi anlaşılacak iki ana eksenle yoğunlaşır ve böylece sinemanın temel iki kuramını oluştururlar: Gerçekçi film kuramı ve biçimci film kuramı. Biçimci film kuramı denildiğinde Rus yönetmen Sergei Eisenstein (1898-1948) öne çıkarken, gerçekçi film kuramı söz konusu olduğunda akla ilk olarak Fransız yazar ve film eleştirmeni André Bazin (1918-1958) gelir (Kurtılmaz, 2019).

1951 yılında yayınlanmaya başlayan ve zamanla kendine özgü bir okul haline gelen *Cahiers Du Cinéma* (dilimize “sinema not defterleri” olarak çevrilebilir) dergisinin editörlüğünü üstlenen Bazin, dergide ve diğer platformlarda birçok yazı yazarak sinemaya dair fikirlerini ortaya koymuştur. Bazin, sinema ile gerçeklik arasında özgün bir ilişki kurmaya çalışmak yerine, farklılıklar yaratmayı amaçlayan bir düşünce adamıdır. Sinemayı, tüm sanat dalları arasında ayrı bir yere koyan Bazin, sinemanın diğer sanatlara göre daha fazla sevgi ile bağlantılı olduğunu savunur. André Bazin’ın film kuramı konusundaki önemi giderek daha geniş çevrelerce anlaşılmakta ve değerlendirilmektedir. Bazı çevreler onun düşüncelerine karşı çıkıyor gibi görünse de, kurduğu mantığın sağlamlığı neredeyse herkes tarafından kabul edilmektedir (Bazin, 2011).

André Bazin ve Siegfried Kracauer, sinemanın kendi değerini kanıtlamak için diğer sanatların geleneksel estetik tiranlığından kaçınması gerektiğini, ancak fiziksel gerçeklikle olan organik bağını da koparmaması gerektiğini savunmuşlardır. Bazin, sinemanın gerçek olgunluğa İtalyan yeni-gerçekliği ile ulaştığını iddia etmektedir. Ona göre, sinemanın temel gerçekçiliği, ele aldığı konu veya ifade ile ilgili olmaktan ziyade, "uzamsal gerçeklik" ile kurduğu bağlantıdır. Bu nedenle, Bazin için görüntülerin gerçekliği temsil edebilme kapasitesi en önemli estetik ölçüt olarak öne çıkar. Bazin, sinemanın gerçekliği metonomik olarak yansıtabildiği sürece "başarılı" olduğunu düşünmektedir. Sinemanın erken dönemlerinde Alman ekspresyonizminin (dışavurumculuk) başarısız olmasının sebebi, gerçek dünya yerine yapay ve plastik bir dünyayı tercih eden filmler olmasıdır. Bazin’ın hayranlık duyduğu yönetmenler arasında Visconti, Rossellini ve De Sica yer almakta; bu yönetmenler, seyirciyi hipnotize etmeden filmdeki doğal akış içinde hikâyenin gerçekçiliğini ortaya koymuşlardır (Arslan, 2013).

Sinemanın şekilsel yolculuğu, bu teknolojik keşfin bir sanat dalına dönüşüm hikayesini yansıtmaktadır. Sinemanın ilk dönemlerinde, filmler gerçekliği peliküle kaydetmekle yetinirken, kamera da yalnızca bir kayıt aracı olarak işlev görmüştür. İlk filmlerin çekiciliği, gerçek yaşamdaki nesnelerin en küçük detaylarıyla sahnede hareket etmesinde saklıydı. Bu perspektif, doğal olarak kameranın konumunu da belirlemiştir. O dönemde insanlar sinemaya bir sanat olarak değil, sadece bir kayıt

aracı olarak baktıklarından, kameranın işlevinin yalnızca hayatı yakalamak ve kaydetmek olduğu düşünülmüştür. Bu dönemde sinemanın ilgisi gündelik yaşama yöneliktir. Film kamerası, fiziksel çevreyi yeniden ürettiği için gerçekçiliğin doğal bir aracı olarak kabul edilmiştir. Film, yokluğu varlığa dönüştürerek gerçekçiliği perdeye aktarmıştır. Karakterlerin ve çevrelerinin sunumu sayesinde, gerçek dünyanın doğrudan ve gerçek bir yansımasını veriyormuş gibi görünmektedir. Filmlerdeki gerçekçilik, hem anlatı düzeyinde hem de betimsel olarak işlenmektedir (Erdemir Göze, 2018).

Kracauer ve Bazin, gerçekliği olduğu gibi kaydedebilmenin sinema sanatının en önemli özelliklerinden biri olduğunu vurgulamış ve bu yönün, kurmaca eserlerde bile temel bir çıkış noktası haline gelmesi gerektiğini hem felsefi hem de sosyolojik açıdan ele alan eserler vermişlerdir. Bu nedenle, sinemanın yorumlanmasında gerçekçiliğin taşıdığı önemli erdemlere değinmişlerdir. Özellikle Bazin, sinemada anlatılanın hiçbir zaman ve hiçbir yöntemle gerçekliğin kendisi olmadığını, aksine kurmaca olduğunu belirtmiştir. Kurmaca olan sinemada anlatılan gerçeklik ile yaşadığımız evrenin gerçekliği arasında eğri bir asimptot ilişkisi bulunduğunu, Veronika'nın mendili ile İsa'nın bedeni arasındaki farklılıkları örnek göstererek açıklamıştır. Bazin, sinemanın gerçekliği teknolojik olarak kaydetmediğini, kadraj, ışık ve oyunculuk gibi unsurların her zaman birçok seçenekten yalnızca biri olduğunu ifade etmiştir. Bu unsurları seçen, konuşturan ve neyi nasıl göstereceğine karar veren, insan anlamında yaratıcı bir süreç olduğunu vurgulamaktadır. İnsanlar bu yapıyı aşmak isteseler de, aşılması gereken bir yapı yoktur. Sinemada, bazı kişilerin düşündüğünün aksine, insan tamamen kurgu masasında muktedir değildir; her aşamada insan yapımı olma özelliği baskın çıkmaktadır. Ancak Bazin ve Kracauer'in teorik katkıları burada bitmiyor; tam tersine, bu noktada başlıyordu. Sinemanın gerçeklikle kurduğu bu güçlü ve yakın ilişki, sinema sanatının gücünü, erdemini ve varlık nedenini oluşturuyordu (Andrew, 2010). Bazin, sinemada gerçekçilik kuramını, Kracauer'in yalnızca fotoğraflık görüntünün gerçekliğe ulaşabileceği yönündeki yaklaşımının ötesine taşımış; kuramına zamansal ve uzamsal bir boyut eklemiş ve gerçekçilik kuramının felsefi alt yapısını geliştirmeye

çalışmıştır. Bazin, sinemada gerçekliği zaman deneyimi ile ilişkilendirmiştir (Andrew, 2010: 46).

2.1.2. Gerçekliğin Önemli Kuramcıları: Bazin, Kracauer ve Diğerleri

Bazin, varoluşçuluk felsefesinin Fransa'da etkisini gösterdiği bir dönemde yetişen bir kuşaktandı. Sinemayı incelerken Sartre ve Merleau-Ponty'nin olaybilimci yöntemini kullanıyordu; bu yöntem, onu varlığı varlık olarak incelemeyi amaçlayan varlıkbilime yönlendirmiştir. Bazin'in özgünlüğü burada başlar: Ondan önceki sinema düşünürleri, yalnızca bazı sinema olaylarının varlığına dikkat çekmekle yetinirken, Bazin fotoğraf görüntüsünün varlıkbilimini açıklamaktadır. Özellikle resim, "varlığı, görünüş yardımıyla kurtarmak" çabasında bir bunalım yaşar; çünkü resimde ele alınan nesne ile bu nesnenin anlatımı arasında sanatçının bir müdahalesi bulunmaktadır. Bu bunalım, fotoğrafın ortaya çıkmasıyla sona ermiştir; çünkü fotoğraf, resme göre temel nesnelliğiyle yenilik getirmiştir. Sinemaya gelince, sinema, fotoğraf görüntüsüne zaman boyutunu ekler; yani "sinema, fotoğraf nesnelliğinin zaman içinde gerçekleştirilmesidir" (Özün, 1996: 16).

Bazin, kuramı boyunca kurgu kavramını ele alırken, sinemasal imgenin ontolojik gerçeği yerine rastlantısallık ve çağrışımlarla arayışını ön planda tutar. Alan derinliğini, film ve gerçeklik, temsil edilen ve gerçek arasındaki ayrımı ortadan kaldırmayı hedefleyen bir teknolojik yenilik olarak alkışlar; bu da izleyicinin kendisini kuşatan dünya ve onun kendiliğinden ideolojisi ile olan ilişkisini pekiştirir. Bazin, sinemasal çekim veya fotoğrafın gerçek imgeye nasıl eklemlendiğinden ziyade, onu ne ölçüde görünür kıldıkları üzerinde durur. Bazin'e göre, uygarlık ve sanat zamanla geliştikçe, sinemanın sihirli rolü de artacaktır. Örneğin, 15. Louis, kendisini mumyalatmak yerine Le Bruna'nın portresini yaptırmayı tercih edecektir. Ancak uygarlık, zamanın gücünü yok etmeye yetmeyecek; yalnızca akılcı düşünme seviyesinin yükselmesine katkıda bulunacaktır. Artık hiç kimse bir modelin veya görüntünün aynılığını kabul etmemekte; görüntüler yalnızca maddeleri hatırlamamıza yarar ve bizi ölümden koruyamazlar. Günümüzde görüntü oluşturma bu tür amaçları bulunmamaktadır. Ölümden sonra yaşam konusu tartışma dışı kaldığı için, günümüzde görüntüler gerçeğin benzerliği olarak ideal bir dünya yaratma amacını gütmektedir. Eğer plastik sanatların tarihine bakarsanız, bu

sanatların çıkış noktasının estetik kaygılardan ziyade psikolojik isteklerden kaynaklandığını görebilirsiniz. Bu, "benzerliğin öyküsü" veya "gerçekliğin öyküsü"dür (Bazin, 2011: 15).

Nesnel gerçekçilik, Bazin'in düşüncelerinin temelini oluşturur. Ona göre, belgesel filmler bozulmamış gerçekliğin en açık ifadesidir. Kurgu yerine mizansene önem veren Bazin, gerçek sürekliliğin yalnızca mizansen içindeki düzenlemelerle yaratılabileceğini savunmuş ve bu bağlamda Orson Welles'in alan derinliği çalışmalarını önemsediğini belirtmiştir. Bazin, erken döneminde Orson Welles, Jean Renoir, İtalyan Yeni-Gerçekçiliği ve Charlie Chaplin'in "serseri" sonrası filmleri keşfederek bu yönetmenler ve akımlar hakkında yazılar yazmış ve onları savunmuştur (Özarslan, 2015). Bazin, "sinema, gerçeğin sanatı olarak kendi tamlığına ulaşır" demektedir. Kracauer'in aksine, Bazin gerçeklik ile neyi kastettiğini açıklığa kavuşturmak için sürekli çaba göstermiştir. Gerçekliğin birçok türünden bahsedebiliriz, fakat sinema öncelikle görsel ve uzamsal gerçekliğe dayanır; yani doğa bilimcilerinin gerçek dünyasına dayanmaktadır. Bu nedenle, sinemanın esas gerçekçiliği "kesinlikle konunun gerçekçiliği veya dışavurumun gerçekçiliği değildir; bunun yerine uzamın gerçekliğidir. Uzamsal gerçeklik olmadan hareket eden imgeler sinemayı oluşturmaz" şeklinde ifade edilmiştir. Bazin burada, Kracauer'in maddi estetiğinin ötesine geçerek bir uzam estetiğine ulaşmıştır. Sinema, her şeyden önce gerçeğin sanatıdır; çünkü nesnelerin uzamsallığını ve içinde bulundukları uzamı kaydeder (Andrew, 2010: 229).

Bazin, film görüntüsünün gerçeklik ile olan ilişkisine sürekli olarak odaklanmıştır. Sinemanın, gerçekleri yönetmenin idealizmiyle bütünleşmiş bir şekilde görüntülerle anlatma biçimi olduğunu ifade eder. Fransız film kuramcısı ve eleştirmeni Bazin, Kracauer'in aksine sinema ile gerçeklik arasında basit bir eşitlik kurmaz; bunun yerine gerçeklik ile sinema arasındaki hassas ilişkiyi tanımlar (Gök, 2007: 117).

Bazin, İtalyan Yeni Gerçekçi filmler için *"Böylesine savaş sonrası filmleri kendi öykülerini gerçek zaman içinde oluşturuyordu, klasik kurgulamanın kaçınılmazlığına ve hızlılığına açıkça baş kaldırıyordu."* değerlendirmelerini yaparak bu filmlerin gerçekçi kuramla ilişkilerinin sebeplerini açıklar. Bazin'in sinemanın gerçekliğini

kendi bakış açısıyla şöyle açıklar: *“mutlaka konunun gerçekçiliği ya da dışavurumun gerçekçiliği değildir, bunun yerine uzamın gerçekliğidir, onsuz hareket eden imgeler sinemayı oluşturmaz”*. İtalyan Yeni Gerçekçi filmlerin içeriği ile Fransa’da Yeni Dalga akımının bu gerçeklik anlayışını belli seviyelerde barındırarak oluşmasında André Bazin öncü bir rol oynamıştır. Yeni Dalga filmlerinin, kolektif itkiyi yansıtmada Batı modernizminin etkisiyle yeterince başarılı olamaması ve eklektik yapısıyla İtalya’daki Yeni Gerçekçi filmlerden zaman zaman uzaklaşmasıyla ilgili farklı sorunlar yaşansa da, gerçekçi film kuramının yetkin örneklerini sunmayı da başarmıştır. André Bazin’in film kuramı konusundaki değeri giderek daha geniş çevrelerce anlaşılmakta ve değerlendirilmektedir. Bazin, sinemayı tüm sanat dalları arasında ayrı bir yere koymakta ve sinemanın diğer sanat dallarından daha fazla sevgi ile bağlantılı olduğunu savunmaktadır (Değirmen, 2015). Bazin, sinemanın gerçekliğe olan bağımlılığını açıkça ifade etmiştir. "sinema, gerçeğin sanatı olarak kendi tamlığına ulaşır," demektedir. Kracauer’in aksine, Bazin gerçeklik ile neyi kastettiğine açıklık getirmek için sürekli çaba göstermiştir. Gerçekliğin birçok türünden bahsedebilsek de, sinema öncelikle bir görsel ve uzamsal gerçekliğe dayanır; yani doğa bilimcilerinin gerçek dünyasına bağlıdır. Bu nedenle, sinemanın esas gerçekçiliği "kesinlikle konunun gerçekçiliği veya dışavurumun gerçekçiliği değildir; bunun yerine uzamın gerçekliğidir. Uzam olmadan hareket eden imgeler sinemayı oluşturmaz" şeklinde ifade edilmiştir. Bazin, burada Kracauer’in maddi estetiğinin, gerçekçi içerik ve teknik estetiğinin ötesine geçerek bir uzam estetiğine ulaşmıştır. Sinema, her şeyden önce gerçeğin sanatıdır; çünkü nesnelerin uzamsallığını ve bulundukları uzamı kaydeder. Ancak, sinemasal gerçekliğin bu temel kuramı pratikte verimli olmamış; sinemanın neden gerçekçi görüldüğünü açıklamada yetersiz kalmıştır (Andrew, 2010: 223).

André Bazin’in katkıları sayesinde sinema, önemli bir çalışma alanı haline gelmiştir. Tüm dünyada sinema, bir kaçış yolu olmaktan çıkarak hayatın gerçeklerini sunabilen bir araç olma yolunda ilerlemiştir. Artık gördüğümüz ekran, yaşamın bunalımlarından bir süre için uzaklaşmayı değil, bu yaşama karşı daha hazırlıklı olmayı öğreten bir konuma girmiştir. Sinemanın görevi, insanları düşünmekten uzaklaştırmak yerine onlara felsefe yapmayı öğretmektir; bu da sinemanın sahip

olduğu bir kapasitedir. Bu gerçeği bizlere André Bazin göstermiştir (Bazin, 2011). Fransız eleştirmen, sinemayı gerçekliği yeniden yaratan yalnızca teknik bir imkâna indirgememeye özen göstermiş ve kaleme aldığı eserlerde sinema ile gerçeklik arasındaki hassas bağı açıklamaya çalışmıştır. Eleştirmenin çalışmaları, 1958 yılında, yani öldüğü yıl, Sinema Nedir? (Qu'est-ce que le cinéma?) adlı kitapta toplanarak yayımlanmıştır.

Siegfried Kracauer, sinema kuramcıları arasında gerçekçi bir yaklaşımı benimseyen önemli bir isimdir. 1960 yılında yayımlanan Theory of Film adlı eseri, gerçekçi kuramı detaylı bir şekilde incelemektedir. Kracauer'in bu eseri, diğer kuramcıların çalışmalarıyla karşılaştırıldığında daha düzenli ve etkili bir yapıya sahip olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca, Kracauer 1920-1933 yılları arasında Almanya'nın ünlü gazetelerinden Frankfurt Zeitung'da yazarlık yapmıştır ve bu gazetede birçok farklı konuda yazılar kaleme almıştır. Kracauer, filmi bir araç olarak görür; ona göre, film, sinema tekniği ve sinemasal ham maddenin konu ve senaryo ile birleşiminden oluşmaktadır (Kılıç, 1981).

1932 yılında Frankfurt Zeitung Gazetesi'nde yayımlanan "sinema eleştirmeninin görevi" adlı yazısında, Siegfried Kracauer filmleri iki kategoriye ayırmaktadır: Kazanç sağlamak amacıyla üretilen ortalama filmler ve kitleleri aydınlatmayı amaçlayan, sanat değeri taşıyan gerçekçi filmler. Kracauer, sinemanın toplumun gerçeklerini göstermesi gerektiğine inanır ve bu bağlamda sanatsal değer taşıyan gerçekçi filmlere odaklanmıştır.

Kracauer, bu filmlerin incelenmesinde yalnızca toplumbilimsel bir analize odaklanılmaması gerektiğini, aynı zamanda filmlerdeki estetik unsurların da çözümlenmesi gerektiğini vurgulamaktadır. O, sadece gerçekleri olduğu gibi yansıtan bir sinemadan bahsetmemektedir. Kracauer'in tanımladığı sinema, gündelik hayatta mevcut olan, sürekli var olan ve arada kalmış bir gerçekliğe sahip bir öykünün yaratıcı bir şekilde işlenmesidir. Diğer gerçekçi kuramcılardan ayrı olarak, hem biçimcilere hem de gerçekçilere yakın duran bir tarza sahip olduğu belirtilmektedir (Demoğlu, 2022).

Kracauer'e göre sinema, hayatı görüldüğü gibi yansıtmalıdır. O, sinemayı gerçekliğin belirli tür ve düzeylerini keşfetmeye yardımcı olan bilimsel bir araç olarak görmektedir. Sonraki yazılarında gerçeklik, fiziksel gerçeklik, kamera gerçekliği, doğa biçiminde paradoksal bir eşitlik olarak belirsiz bir ortak paya indirgenmiştir. Kracauer'ın materyalist estetiği, filmin teknik yeterliliği ve gerçeklik alanı olmak üzere iki temel üzerine inşa edilmiştir. Kracauer'ın düşüncesine göre, film yapımcısının işlevi hem gerçekliği hem de onun aracını okuyarak, uygun konu maddesi üzerinde uygun tekniklerin kullanılmasını sağlamaktır. Yani Kracauer için filmsel anlatıda içerik kadar biçim de önemlidir. Ancak kuramsal olarak öncelikle hikâyeye dikkat çekmekte, ya/ya da durumundan hem/hem de durumuna geçmeyi ve aradaki durumu bulanıklaştırmayı önermektedir. Böylece yönetmen, hem gerçekçi hem de biçimci olmalıdır; gerçekliği kaydedebilirken, onun iç yüzünü de ortaya çıkarabilmeli ve gerçekliği kapsarken kullandığı tekniklere de nüfuz etmelidir. Ancak tüm bu durumlarda üstünlük kurması gereken ilk terim gerçekçiliktir. Kracauer, özellikle uygun konu maddesi ve bu maddeye uygun film tekniğinin ne olacağı üzerine eğilmekte ve bu noktada fotoğrafın sinemanın kurtarıcısı olması gerektiğini vurgulamaktadır (Yiğit, 2012).

Siegfried Kracauer, gerçekçi olmayan sinemanın, bir oyuncak misali kullanılan bilimsel bir çalgı aleti olduğunu ifade eder. Bu tür sinema ilginç, heyecan verici ve eğlenceli olabilir, ancak genellikle bir oyalanma ya da kendi niteliğinden uzaklaşma ile sonuçlanır. Gerçekçi bir film yaparken bile, aslında bir senaryo, bir kamera ve amatör de olsa oyuncular bulunmaktadır; bu durumda kurmacanın olduğu açıktır (Aslan, 2013). Kracauer'e göre, film hayattaki gerçekliği yakalamalıdır ve bu noktada en makul gerçeklik olarak fotoğrafik gerçekliği esas almalıdır. Sinemanın gerçeklik anlayışı gibi estetik anlayışı da fotoğraftan beslenmektedir. Kracauer, "filmin fotoğraftan farkı iki noktadadır. Sinema, zamanı içererek gerçekliği sunmakta ve bunu sinemasal teknik ve cihazlar desteği ile gerçekleştirmektedir" demektedir. Şekilciler, teknik sınırlamaları tespit ederek sanatın bu sınırlamalarla yapılması gerektiğini savunurken, Kracauer bu düşüncelerle uzlaşmamaktadır; teknik sınırlamaları önemsememekte ve biçimci kurama ait bu fikirleri tamamen reddetmektedir. Kracauer, sinema teknolojisindeki gelişmeleri, gerçekliği daha

mükemmel bir şekilde yansıtmaya olanak sağladığı için desteklemektedir. Kurgu, yakın çekim, mercek yanılması, optik efektler gibi teknik özellikler, öncelikle işlevi desteklemektedir. Film yapımcısı, yaratıcılık ve teknik yeterlilik konusunda mevcut sınırları aşmayı hedeflemelidir (Aslan, 2013).

Kracauer'e göre, hikâye sinemanın gelişimi için bir fırsat sunmaktadır. O, belgesellerde öykünün bulunmamasını bir eksiklik olarak değerlendirirken, ideal sinemasal bir tür olarak "bulunmuş hikâye"yi önermektedir. Kracauer, "böylesi filmler kurmacadır; ancak bunlar icat edilmekten çok bulunurlar" demektedir. Bulunmuş hikâyeyi, gölün yüzeyindeki halkalara benzetir; bu halkalar oradadır ve dikkatli bakıldığında fark edilmektedir. İşte bu gerçeklik, ideal sinema türüdür. Hayatın doğal akışını yansıtan bulunmuş öyküler, ya epizodik, yani birbirinden bağımsız kısa hikâyelerden oluşur ya da yaşamın gündelik yönünü yansıtan daha basit bir anlatıyı tercih eder (Yiğit, 2012).

Gerçekçi film kuramı, pratik siyasal eylemin ötesinde var olan sinemayı savunan iki önemli figür tarafından en tam şekline büründürülmüştür. Kracauer ve Bazin, siyasal açıdan nötr bir bakış açısıyla sinemayı çok geniş bir bağlamda ele almışlardır. Sinema, kendi içinde siyasal olan birçok unsuru barındırmasına rağmen, siyasal olan tarafından belirlenmiyordu; gerçekçiliğe bağlılığa öncelik veriliyordu. Onların çağrısı, sinema aracılığıyla insanlığın gerçeklikle uyumlu hale getirilmesidir. Bu, her iki isim için de toplumun radikal bir yenilenmesi anlamına gelmektedir. Ancak, bu yenilenme doğayla uygun bir ilişkinin önünde değil, ardında gerçekleşmesi gereken bir süreç olarak değer kazanıyordu. Eğer böyle bir ilişki mümkün olacaksa, bu, yenilenmiş bir insan algısını takip edecek ve giderek canlanan, uyumlu bir sinemanın ürünü olarak yeniden kurulacaktır (Andrew, 2010: 224).

Walter Benjamin ile yakın dostluğu bulunan Siegfried Kracauer, Frankfurt okulunun sinema kuramcılarından biri olarak sinemada gerçekçiliği savunmaktadır. Kracauer'e göre sinema, "fiziksel gerçekliğin kutsanmasıdır." Diğer sanatlarla karşılaştırıldığında, sinemada içerik ilk kez biçime galip gelmiştir. Sinemaya yaklaşım, diğer sanatlara olan bakıştan farklı olmalıdır; aksi takdirde sinema sanatı anlaşılabilir hale gelir. Kracauer, bir filmin amacını şu şekilde ifade eder:

“Sizde, bende ve insanlığın geri kalanında ortak olan şeylerle ilgili ufak anların, gündelik hayat boyutunu, tüm diğer gerçeklik tarzlarının matrisini oluşturduğu söylenebilir. Bu, tam anlamıyla asli bir boyuttur. Filmler, mekâna, kişiye ve zamana göre değişen gündelik hayatın bu dokusunu keşfetmeye yönelir. Dolayısıyla hem mevcut maddi çevremizi takdir etmemizi hem de bu çevreyi genişletmemizi sağlarlar. Dünyayı gerçekten evimiz yaparlar” (Arslan, 2022).

Kracauer’e göre, sinema yaşamı olduğu gibi yansıtmalıdır; bu, sınırsız çeşitlilikteki fiziksel ve maddi dünyanın bizim algılarımızın referans noktası olduğu anlamına gelir. Gerçeklik her yerde bulunmaktadır ve sinemanın bu gerçekliği ortaya çıkarması gerekmektedir. Kracauer, sinemayı “gerçekliğin belirli tür ve düzeylerini keşfetmeye yarayan bilimsel bir araç” olarak tanımlar. Sonraki çalışmalarında gerçeklik, fiziksel gerçeklik, kamera gerçekliği, doğa biçiminde, paradoksal bir eşitlik olarak belirsiz bir ortak paya indirgenmiştir. Kamera gerçekliği, gerçekliği ikincil olarak yeniden yaratma kapasitesini kaybetmiştir. Bu bakış açısı, biçimcilerin yaklaşımını reddediyor ve gerçekliği tasarlamak veya değiştirmek yerine, olduğu gibi yansıtmanın ve keşfetmenin mümkün olduğunu savunmaktadır (Yiğit, 2012).

Gerçekçi-olmayan sinema, bir oyuncak gibi kullanılan bilimsel bir enstrüman olarak tanımlanabilir. İlginç, heyecan verici ve eğlenceli olabilir; ancak bu durum her zaman bir oyalanma ya da kendi niteliğinden uzaklaşma ile sonuçlanır. Siegfried Kracauer, gerçekçi olmayan sinemanın bu şekilde bir oyuncak olduğunu belirtir. Gerçekçi bir film yaparken bile, aslında bir senaryo, bir kamera ve amatör de olsa oyuncular bulunmaktadır; burada da kuşkusuz bir kurmaca söz konusudur, ancak bu kurmaca diğer kurmaca filmlerden farklıdır. Kracauer’in bu düşüncesine André Bazin açıklık getirir; Bazin’e göre kurmaca kaçınılmazdır (Aslan, 2013). Kracauer, tüm sanatın biçim ve içerik arasındaki bir savaş olduğunu düşünmüş ve sinemayı, içeriğin bu savaşta birincil üstünlüğe sahip olduğu ilk “sanat” olarak görmüştür. Bu sebeple, biçimsel bir estetik yerine, materyalin geliştirilmesini daha meşru bir eylem olarak değerlendirmiştir. Eğer sinemada içerik üstünse, o zaman sinemasal içeriğin analizi, aracın özünü oluşturabilmelidir (Özarslan, 2015).

2.1.3. Marksist Estetik ve Sinemada Toplumsal Gerçekçilik

19. yüzyılda yaşamış Alman filozof Karl Marx, ekonomik ve toplumsal ilişkilere yoğunlaşarak kapitalist toplumun işleyişini, feodalizmin içinden nasıl doğduğunu ve modern toplumdaki sınıfların üretimsel gelişimlerinin tarihsel evrelerle nasıl bağlantılı olduğunu açıklamaya çalışmıştır. Ekonomik ve toplumsal ilişkiler bağlamında kapitalizmin ardındaki temel sınıf mücadelelerini görünür kılarak, üretici kaynakların sahibi olan burjuva sınıfı ile çalışmak zorunda kalan proletarya sınıfı arasındaki mücadeleyi tarihsel materyalist bir bakış açısıyla ele alır. Marksist düşüncenin pratik ve dönüşüme dayalı etkinliği göz önünde bulundurulduğunda, sanatın da tıpkı felsefe ve bilim gibi dünyayı devrim niteliğinde değiştirmesi gerektiği vurgulanmaktadır. Sanat, estetik bir bilinç olarak, aklın tümelliklerinde yalnızca dünyayı anlamaya yönelik bir amaca sahip olmamalıdır. Eğer böyle bir amacı varsa, bireyin toplum içindeki rolünü görmezden gelir. Hegelvari bir şekilde idealist bir yaklaşımla toplumsal gelişmede, bireyin arzularını ve isteklerini bir kenara bırakarak nesnel ve mutlak bir tinin haklılaştırılmasına yönelir (Eren, 2019).

Marks, yalnızca fakirlik, cehalet ve yokluğu ortadan kaldırmak için felsefesini inşa eden bir filozof değildir. Kapital ve Komünist Manifesto gibi eserler kaleme alan bir yazar olmasının yanı sıra, estetiğini de oluşturan bir düşündürüdür. Estetiği, yazdığı eserler kadar geri planda kalmış olsa da, fikirlerinin temellerini sanat bağlamında atması bakımından dikkate değer bir nitelik taşımaktadır. Sanat, insanların duygularından ve düşüncelerinden beslenen bir alan olduğundan, estetik üzerine çalışanlar sanat anlayışlarını düşüncelerine dayandırarak geliştirirler. İşte Marks'ın derin yapısını oluşturan da bu estetik anlayışıdır (Özkan, 2022). Marksist estetik tartışmaları, yirminci yüzyılın ilk döneminde özellikle Georg Lukács, Bertolt Brecht, Walter Benjamin ve Theodor Adorno gibi düşünürlerin katkılarıyla şekillenmiştir. Ancak bu tartışmalar, diğer sanat kollarını dışlamamakla birlikte, büyük ölçüde yazınsal bir anlatı biçimi olan roman üzerinden sürdürülmüştür. Film Çalışmaları alanının ciddi akademik ilgi görmesi için 1970'lerin sonuna kadar beklemesi, Marksizm ve sınıf temelli siyasetin toplumsal muhalefet akımları içinde popülerliğini kaybetmesi ve bu bağlamda bilimsel çalışmaların uzağında kalmasıyla paralellik göstermektedir. Bu durumda, Marksist estetik film çalışmalarında yeterince ele

alınmamıştır. Ancak, film estetiğinde Marksist bir perspektif geliştirmek için öncü estetik tartışmalarını göz önünde bulundurmak önemlidir (Yaren, 2010).

Yüzlerce yıldır sanat yapıtlarının (edebiyat, resim, heykel, müzik vb.) niteliği, estetik kavramı üzerinden tartışılmış ve günümüze kadar ulaşmıştır. Sanatta "güzel" üzerine düşünme gayretini ifade eden estetik kavramı, insan var olduğu sürece tartışılmaya ve gelişmeye devam etmektedir. Marksist yaklaşım açısından sanat, bir tür üretimdir. Sanatçının eylemi, hiçten bir şey yaratmak değil, önceden var olan malzemeyi işleyerek bir eser ortaya çıkarmaktır. Marksist düşüncenin insanı hayvanlardan ayıran temel yanı, insanların yetenek geliştirebilen ve yeniden üretebilen canlılar olmalarıdır. Başka bir deyişle, insan, bilinçli tasarımlarla, estetik yaklaşımı da kapsayan ürünler ortaya çıkarabilmektedir (Becerikli ve Dönmez, 2021).

Marksist estetik kuramında önemli bir esas, kişinin, sanat dâhil tüm eylemlerinin öncesinde kendisi tarafından oluşturulan bir tasarıma dayanmasıdır. Marx, Kapital’de bu düşüncüyü şu şekilde ifade eder: "en kötü mimarı en iyi arıdan ayırt eden şey, mimarın, peteği balmumundan yapmadan önce kafasında kurmuş olmasıdır." Bu cümlede Marks, sanatın gerekliliğinin doğrudan ‘insan anlayışı’ ile ve daha belirgin bir şekilde "insan eylemi" ile ilişkili olduğunu vurgular; bu da estetik anlayışın en temel karakteristik özelliğidir (Şen, 2021).

1963 yılında yayımlanan Estetiğin Yapısı adlı eserinde yer alan “estetik mimesis’in olağandışı sorunları” başlıklı bölüm, Lukács’ın sinema ile ilgili kaleme aldığı en uzun yazıdır. 1913 yılında filmde medyumun özgünlüğüne ve fantastiğe yaptığı vurgu, bu eserde tamamen normatif bir tonla yer değiştirmiştir; Lukács, sinemanın özgünlüğünü göz ardı ederek gerçekçiliğe yönelmiştir. Bu yazı ile birlikte, 1913’teki proto-Benjaminici duruşun yerini 1963’te Benjamin eleştirisine bıraktığı belirtilmektedir. Lukács, Benjamin’in sinemayla ilişkili olarak kapitalizmin anti-sanat eğilimlerini “auranın yıkımı” olarak olumlu bir şekilde betimlemesine şiddetle karşı çıkar. Onun bakış açısına göre, sinemada eleştirel pratik olanağı oldukça sınırlıdır; bu olanak, başka herhangi bir mecra ile kıyaslandığında çok daha düşüktür. Ayrıca, film hem teknolojik hem de manevi olarak sermayenin ürünüdür (Yaren, 2010).

Marksist bir perspektiften hareketle Brecht, bir tiyatro gösterisinin ne huzur, ne iç rahatlatma, ne durağanlık, ne de “ruhlarımızın salondaki karanlığa sığınarak hantal bedenlerimizden ayrılp sahnedeki düşsel kişilerin bedenlerine gireceği ve normalde bizden esirgenen coşkuları onlarla birlikte yaşayacağımız” bir durumla sonlanmaması gerektiğini vurgular. Toplum, bir tiyatro gösterisinden hareketlilikle çıkmalıdır ki, toplumsal değişimin yolu açılabilsin. Brecht, “Bize gereken tiyatro, olayların olup bittiği alanı, belli bir dönemdeki insanlar arası ilişkilerin bu tarihsel arenasını seyircilere sunmakla kalmayıp, ilgili alanın değiştirilmesinde rol oynayacak duygu ve düşünceleri yansıtan ve üreten bir tiyatrodur” sözleriyle bu görüşlerini ifade etmektedir (Yıldız Akgül, 2013).

Brecht, modernist stratejilere danışırken popüler olandan uzaklaşmaz. Ona göre popüler, büyük kitleler tarafından, yani tarihsel olarak rol oynayan, dünyayı ve kendisini değiştiren halk tarafından algılanabilen bir olgudur. Brecht, aynı zamanda 19. yüzyıl romanının burjuva gerçekçiliğine takılıp kalmış olan Lukács’ı eleştirirken, gerçekçiliği belirli bir biçimle ilişkilendirmekten ya da onu formülleştirmekten kaçınır. Lukács’ın gelenekçi edebi kurallarını eleştiren Brecht, soyut sanata, Baudelaire, Rilke, Dostoyevski ve Kafka’ya da mesafeli bir duruş sergiler. Dehalarını ve öngörülerini takdir etse de, hatalı olduklarına inanmıştır. Dışavurumculuğu da sert bir dille eleştirir. Ancak Lunn’un belirttiği gibi, Brecht, Lukács gibi tüm modernist çalışmaların gerçekliğin tam karşısında yer alan gerici veya gericiliğe hizmet eden tek bir kategori olarak değerlendirilmesine karşı çıkar. O, bazı modernist estetik tekniklerin sosyalist kullanımını savunur. Brecht’e göre, “Nasıl kapitalizm üretici güçlerini yeniliyorsa; petrol tröstleri, buharlı makineler, film endüstrisi gibi”; edebiyat formları da yenilenebilir, kapitalizme karşı donanabilir ve mevcut edebiyat formlarının sınıfsal veya ideolojik kullanımlarından ayrılabilir. Bu değişimi sağlamak için çeşitli deneylere girişen Brecht, izleyicisini yarattığı karakterlerle basit empatiden uzaklaştırmayı, onları eylem üzerine eleştirel düşünceye teşvik etmeyi hedefler. Özellikle Epik tiyatro kuramında yer verdiği yabancılaştırma ve mesafe koyma gibi Lukács tarafından yapay ve formalist bulunan teknikler geliştirir (Yıldız Akgül, 2013).

İsmail Tunalı, Marksist estetiği, Platon'dan, Aristoteles'ten beri süregelen mimesis teorisine bağlar. Lukacs da Marksist estetiğin imkânını yokladığı eserinde aynı konuya, toplumsal gerçekçilik ve mimesis kuramına değinir. Buna göre Marksist estetik, sanatçıyı bir “taklit eden kişi” olarak kabul eder. Onun taklit ettiği alan toplumsal gerçekçilik alanıdır. Ancak bu birebir taklit değil, gerçekliğin farklı bir dilde, farklı bir bakış açısıyla yeniden kurulup adlandırılmasıdır. O toplumsal gerçekliği taklit eder, ancak onu yorumlar, yeniden üretir ve farklı bir şekle de büründürür. Bu durumda Marksizm'in estetik anlayışı, salt mimetik çerçeveyi aşan, taklit ettiği objeyi işlevsel bir çerçevede anlamlandırarak, onu ideolojik sistem içinde yeniden üretir. Dolayısıyla Marksist estetikte sanatın taklit etmeyi aşan bir anlamı vardır. O, toplumsal gerçekliği olduğu gibi değil, olmasını istediği gibi üretir (Taşdelen, 2019). Toplumsal gerçekçiliğe göre, sanatın yansıttığı gerçeklik toplumsal gerçekçilik, toplum gerçeğidir. Fakat bu gerçeklik üst yapının bir parçası olduğu için dönemin ideolojisini yansıtacaktır. Toplumsal gerçekçilikte yansıtılan şey, sadece kapitalizmin çürüten yapısı değil aynı vakitte yeni bir toplum ve yeni bir kültürü yaratabilecek sınıfın ortaya çıkışıdır. Bu manada toplumsal gerçekçiler, sanatı kendi başına bir değer olarak saymamışlardır. Onlara göre sanatın değeri, bilgisel olmasından, ahlâk, politika ve insan tabiatı gibi konularda sanat alıcısına sağladığı faydadan ileri gelmektedir (Kaynar, Tanır, 2019). Aithor şimdi İsmail Tunalı, Marksist estetiği Platon ve Aristoteles'ten bu yana süregelen mimesis teorisine bağlamaktadır. Lukács da Marksist estetiğin olanaklarını araştırdığı eserinde aynı şekilde toplumsal gerçekçilik ve mimesis kuramına değinmektedir. Bu bağlamda, Marksist estetik sanatçıyı bir “taklit eden kişi” olarak tanımlar ve onun taklit ettiği alanın toplumsal gerçekçilik olduğunu belirtir. Ancak bu taklit, birebir bir yansıtma değil, gerçekliğin farklı bir dilde ve bakış açısıyla yeniden kurulup adlandırılmasıdır. Sanatçı, toplumsal gerçekliği taklit ederken, onu yorumlar, yeniden üretir ve farklı bir forma dönüştürür. Bu durumda, Marksizm'in estetik anlayışı, yalnızca mimetik çerçevenin ötesine geçerek, taklit ettiği objeyi işlevsel bir bağlamda anlamlandırmakta ve onu ideolojik sistem içinde yeniden üretmektedir. Dolayısıyla, Marksist estetik sanatın taklit etmeyi aşan bir anlam taşıdığını savunur; sanat, toplumsal gerçekliği olduğu gibi değil, olmasını istediği şekilde üretir (Taşdelen, 2019). Toplumsal gerçekçiliğe göre, sanatın yansıttığı gerçeklik, toplumsal

gerçekçilik ve toplum gerçeğidir. Ancak bu gerçeklik, üst yapının bir parçası olduğundan, dönemin ideolojisini yansıtacaktır. Toplumsal gerçekçilikte yansıtılanlar sadece kapitalizmin çürüten yapısı değil, aynı zamanda yeni bir toplum ve yeni bir kültürü oluşturabilecek sınıfın ortaya çıkışıdır. Bu bağlamda, toplumsal gerçekçiler sanatı kendi başına bir değer olarak görmemişlerdir. Onlara göre sanatın değeri, bilgisel olmasından ve ahlâk, politika ve insan doğası gibi konularda sanat alıcısına sağladığı faydadan kaynaklanmaktadır (Kaynar, Tanır, 2019).

Marksist estetik anlayışına göre sanat, özel bir gerçekliği yansıtma biçimidir. Marksist estetik teorisinde, sanat bir yansıma ve gerçekliğin bir taklidi olarak ele alınır. Ontolojik anlamda, varlık gerçekliği esas alındığında, sanat bu gerçekliğe yönelir ve onu yansıtmak ister. Peki, sanatın yansıttığı bu gerçeklik nasıl bir varlıktır? Marksizm açısından esas sorun, gerçekliğin kökeninde ne olduğu sorusudur. Sanat, yansıttığı tüm olayları insan ile ilişkisi açısından inceler ve hadiseleri, insan eylemlerinin bir ürünü olarak ortaya koymayı amaçlar. Marksist estetiğe göre, sanatın obje dünyası, estetik gerçeklik, insanın dışında bulunan bir gerçeklik değil, insana ait bir gerçekliktir. Bu gerçeklik, en basit sosyal olaylardan doğanın fiziksel varlığına kadar geniş bir yelpazeye yayılmaktadır. Marksist estetiğe göre, tek gerçeklik insan gerçekliğidir ve bunun dışında sanat için başka bir gerçeklik alanı yoktur (Kaynar Tanır, 2019). Marks, insanların kendi kavram ve fikirlerinin üreticisi olarak değerlendirilmesi gerektiğini savunur ve bilinçlilik kavramını ön plana çıkarır. Ancak, "Hayatı bilinçlilik değil, bilinçliliği hayatı belirler" ifadesini kullanarak, Marks, her türlü bilinç durumunun fenomenolojik bir bakış açısıyla öznenin bilincinin bilimi olarak değil, dünya deneyimleri ile kazanılan bir bilinçten söz ettiğini ileri sürer. Marksist estetik anlayışının temelinde, bu bilinç bilgiye dayanan ve deneyimlenen bilgi objesi yatar. Bu bilgi, yaratılan gerçekliğe ve deneyimlenen bilgiye dayalı bir gerçekliktir. Sanat, bu gerçeklikten yola çıkarak insanın toplumsal süreçlerini içine alır ve nihayetinde toplumsal ilişkilerle belirlenen maddi üretim güçlerinin tarih, felsefe, din, sanat, politika ve hukukun üretim süreçleriyle ilişkilendirilen fenomenlerle ilgilenir (Söylemez, 2017).

Marks'a göre sanat, dünyayı algılamanın biçimlerinden biridir ve özünde bir bilgi biçimi olarak kabul edilir. Sanatı bir bilgi biçimi olarak ele alırsak, ona hayatı

yansıtma (mimesis) görevini yüklemiş oluruz. Bu durum, kaçınılmaz olarak estetik bir problematiği gündeme getirir ve vazgeçilmez bir ölçüt olarak gerçekçiliği ortaya çıkarır. Sanatın hayatı yansıttığını kabul ettiğimizde, sanatı değerlendirirken hayatın nasıl yansıtıldığına dikkat etmemiz gerekir. Bu da bizi düalist bir ölçü sorunuyla karşı karşıya bırakır. Eğer değerlendirmemizi sadece estetik ölçütlerle yaparsak, hayat sorunu havada kalır. Aksi takdirde, gerçekliğe uygunluğunu göz önünde bulundurduğumuzda, yapının sanatsal boyutu işlevsiz hale gelir. Bu durum, bizi “sanatsal bakımdan güzel ama dünya görüşü yanlış” ya da “savunduğu değerler doğru ama sanatsal bakımdan yetersiz” gibi düalist değerlendirmelere yönlendirebilir. Ölçütler bu noktada ikileşince, bu ayrışma ancak bir başka ikileşmenin teorik olarak haklı gösterilmesiyle çözülebilir: biçim/içerik ayrımı. Bu tür yargıların mantıklı olabilmesi için böyle bir ikiliğe ihtiyaç duyulmaktadır. Böylece “biçimi iyi, içeriği kötü” (ya da tam tersi) gibi ifadelerde bulunabiliriz (Yaren, 2010).

Toplumsal Gerçekçilik denilince, 19. yüzyılda yaşanan politik olaylar ve Fransa’da Gustave Courbet’in öncülüğünü yaptığı gerçekçilik akımının etkisi öne çıkmaktadır. Toplumsal Gerçekçilik, en basit tanımıyla, toplumsal gerçekleri yansıtmayı amaçlayan bir sanat akımıdır. Bu bağlamda, sanatın toplumsal yönünü ön planda tutan bir anlayış dikkat çeker. Toplumsal gerçekçilik akımından etkilenen sanatçıların, toplumsal olaylara kayıtsız kalmadıkları ve bu olaylardan etkilendiklerini belirtmek yanlış olmaz. Bu etki, bir tür dışavurum ve yansıma özelliği taşır. Bu tür eserler üreten sanatçılar, toplumsal adaletsizliklere dayanan gerçekleri, duygu ve düşünceleriyle sanatsal bir biçimde ve hümanist bir yaklaşımla sanat alıcılarına sunmuşlardır. Sanatçı, bu aktarımı yaparken, toplumdaki bireylerin ideolojik yapısını içeriden betimleyerek ortaya koymaktadır (Kaynar Tanır, 2019). İkinci Dünya Savaşı sonrasında, anayasal düzenin yeniden inşasında bu ideolojinin etkilerinin ortadan kaldırılması amaçlanmıştır. 1948’de ilk demokratik seçimini gerçekleştiren İtalya, Birinci Cumhuriyet Dönemi’ne denk gelen Soğuk Savaş koşullarında, siyasi, ideolojik ve güvenlik yapılanmalarında Batı bloğunda yer almış ve bölgesel düzeyde Batı Avrupa ile bütünleşme yoluna girmiştir. İtalya açısından Atlantikçilik ve Avrupalılık olarak adlandırılan iki yaklaşım arasında kurulan

dengenin temel hedefleri, uluslararası toplumun gözünde Avrupa ve Akdeniz'deki itibarını yeniden kazanmak; "liberalleşme" ve "demokratikleşme" süreçlerini bütünleşme yoluyla gerçekleştirmek; Avrupa'nın yeni güvenlik inşasında rol almak ve Sovyet yayılmacılığına karşı koruma sağlamaktır (Yavaş, 2017).

Lukács, yaşadığı dönemde emperyalist tehlikeye dikkat çekmiş ve savaş tehlikelerini görmesine rağmen barışçıl bir tavır sergilemiştir. Ona göre, barış hareketinin gerçekleşebilmesi için herkesin emperyalizme karşı tek cephe olmasının şart olduğunu belirtmiştir; ancak o dönemde hem burjuva kesimi hem de emekçi gruplar içinde bölünmeler yaşanmaktaydı. Lukács, belirli insan gruplarının bir araya gelerek tarihe yön verebileceğine inananlardan biriydi. Gerçekçiliği incelerken, yazarın dünya görüşünün sosyalist gerçekçi olmasını zorunlu görmez. Onun için temel mesele, burjuva edebiyatı içinde o toplum düzenine eleştirel bakanlar ile bakmayanlar arasında bir ayırım yapmaktır. Burjuva edebiyatı içinde gerçekçi eserler üreten bireyler sosyalist değildir; olmaları da gerekmemektedir. Ancak bu kişiler kendilerini sosyalizme kapatmaktan kaçınmışlardır (Köseoğlu, 2022).

2.1.4. İtalyan Yeni Gerçekçiliği

İtalyan Yeni Gerçekçiliği, teorik ve düşünsel kökenlerini Eisenstein, Vertov ve Pudovkin gibi Sovyet kurgu kuramcılarından ve Bela Balazs gibi şekilci düşünürlerden alır. Sinema dilini ise 1930'lu yılların Fransız Sineması'ndan etkilenererek geliştirmiştir. Bu akımın önemli yönetmenlerinden Luchino Visconti, 1936-1939 yılları arasında Fransa'da, toplumsal-gerçekçi sinemanın öncülerinden Jean Renoir'ın asistanlığını yapmış ve Paris'te etkili olan komünist hareketten de etkilenmiştir. Visconti, İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımı'nın önde gelen yönetmenlerinden biri olarak, bu akımın Marksist düşünce ve antifaşist eylemlerle şekillendiğini vurgulamaktadır. II. Dünya Savaşı sırasında hem İtalya'da hem de Fransa'da süren yeraltı antifaşist mücadelesi, İtalyan Sineması'nda Yeni Gerçekçilik akımının benimsediği ortak bir siyasal konum olarak önemli bir temel oluşturmuştur (Ulusoy Önbayrak, 2008).

Yeni Gerçekçiler, savaş, öldürücü siyasal kargaşa, açlık, işsizlik, yoksulluk gibi temaları ve bu tür bir ortamda insan ilişkilerinde yaşanan çözülme ve bozulmayı

filmlerine konu edinirken, aynı zamanda belgesel ve kurmacanın estetik bileşimini zorunlu kılan teknik yoksunluklarla da mücadele etmektedir. Öncelikle şunu belirtmek gerekir: İtalya'da sinemayı Yeni Gerçekçiler keşfetmemiştir. Roberto Rossellini'nin yönetmenliğini yaptığı Roma, Açık filmi çekilmeden çok önce, İtalya'da sinemanın oldukça önemli bir yere sahip olduğunu söylemek mümkündür (Kılınç, 2014).

İtalya, İkinci Dünya Savaşı öncesinde ve savaşın ilk yıllarında Mussolini ve onun kurduğu Ulusal Faşist Parti tarafından yönetiliyordu. Bu dönemde atılan her adım faşist yönetim tarafından kontrol altındaydı ve sinema da bu denetimden nasibini alıyordu. Roberto Rossellini, hafıza ve şehir ilişkisini açıkça yansıtan filmler çeken bir sanatçıydı. Mussolini İtalya'sında ve İkinci Dünya Savaşı yıllarında film çektiği için, yaşadığı dönemi göz ardı etmesi mümkün değildi. Rossellini'nin Savaş Üçlemesi'ne ait ilk filmi olan Roma, Açık, 1945 yılında yapılmıştır. Mussolini, 1943 yılında İtalya'da tutuklandığında, İkinci Dünya Savaşı'nda İtalya'nın müttefiki olan Nazi Almanyası tarafından hapisneden kaçırılmış ve sonrasında Almanyada tarafından İtalya işgal edilmiştir. Filmdeki durum da bu işgali yansıtmaktadır. Filmde, İtalyan halkı yaşadığı zorluklara uzun süre çözüm bulamadığı için, önceden deneyimlediği faşist rejimin bir başka versiyonuna karşı direniş göstermektedir (Aydın, 2018). Gerçekçilik, İtalya'da sanat olma onuruna eriştiğinde, daha sakin ve ciddi bir tavır sergilemiştir. Açık bir tartışmayı kendiliğinden geri çevirir ve siyaset ile eylemle ilgisi bulunmayan, yalnızca yazınsal nitelikli deneyimler için kesin sınırlar koyar ve kendisine belirli ödevler yükler. Nitekim Verga'nın Dal tuo al mio (Seninkinden benimkine) adlı dramının önsözünde, "bu tiyatro yapıtının oynanmasına şurada burada verilmek istenen anlamla ilgili olarak şunu belirtmek isterim ki, tartışmacı bir yapıt değil, bir sanat yapıtı ortaya koymak istedim. Eğer tiyatro ve öykü, yaşamı olduğu gibi betimlemekle insancıl bir görev yapıyorsa, ben de kendi payımı, insanlık adına kin duygusunu körükleme ve vatan sevgisini yadsıma gereğini duymaksızın yenilmişler ve yoksullardan yana kullandım. Ancak bugünün ve yarının Luciani'lerini ben yaratmadım" demektedir (Kundakçı, 1987).

Fransız filmlerinden farklı olarak, İtalyan Yeni Gerçekçi Sineması yalnızca direnme hareketlerini yansıtmakla kalmaz. Çünkü Kurtuluş, yakın geçmişteki bir özgürlüğe

dönüş anlamına gelmediği gibi, aynı zamanda siyasal devrim, müttefik işgali ve ekonomik ile toplumsal sarsıntıları da ifade etmektedir. Bu dönemde Rossellini, Lattuada ve Blasetti, uluslararası çapta bir gerçekçiliğe ulaşma çabası içindeydiler. Ancak bu estetik niyetlerin tamamen kurtarılması ve yeni koşullar altında gelişmelerinin sağlanması, Kurtuluş'un hedefi olmuştur. Diğer yandan, bu yeni koşullar, bu estetik niyetlerin anlam ve önemini belirgin bir şekilde değiştirmekten kaçınmamıştır. Yeni Gerçekçilik akımının birçok ögesi Kurtuluş'tan önce de mevcuttu: insan figürleri, teknikler ve estetik eğilimler. Ancak tarihsel, toplumsal ve ekonomik koşullar birdenbire bir birleşime yol açmış ve bu birleşime yeni öğeler eklenmiştir (Ulusoy Önbayrak, 2008).

2.2. Türk Sinema Tarihinde Toplumsal Gerçekçilik ve İlk Örnekler

İtalyan Yeni Gerçekçiliği akımından etkilenen Türk yönetmenler, toplumsal olguları ele almaya başlamışlardır. Bu durum, “toplumsal gerçekçilik” hareketinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Metin Erksan'ın öncülük ettiği bu akım, ülkemizin ekonomik durumu, sinema geçmişi ve sinema alanındaki birikim gibi eksiklikler nedeniyle tam anlamıyla bir akım haline gelememiş, daha çok bir düşünce olarak kalmıştır. Toplumsal gerçekçilik, toplumu etkileyen kültürel, sosyal ve ekonomik unsurları işlemeyi amaçlamaktadır. Toplumsal gerçekçilik akımındaki yönetmenler, sosyal olaylara odaklanırken edebiyat eserlerinden de yararlanmışlardır. Özellikle Yaşar Kemal ve Kemal Tahir gibi yazarların eserleri ön plana çıkmıştır. “toplumsal gerçekçilik” hareketi, Ömer Lütfi Akad, Metin Erksan ve Halit Refiğ gibi yönetmenlerin filmleriyle sinematografik bir zemin oluşturmuştur. Türk sinemasında “toplumsal gerçekçilik” hareketinin ilk filmi, Metin Erksan'ın Gecelerin Ötesi adlı filmi olarak kabul edilmektedir. Bu filmin “toplumsal gerçekçilik” hareketinin ilk örneği olarak kabul edilmesinin en önemli nedeni, toplumsal bir sorun olan zengin olma ve daha iyi yaşama temasının gerçekçi bir sinema diliyle ele alınmasıdır. 1950-1970 yılları, Türkiye’de sinemada olduğu kadar toplumsal, siyasal, kültürel ve ekonomik alanlarda da büyük değişimlerin görüldüğü bir dönemdir. Türk sineması da bu değişimlerden kendi yapısı içinde etkilenmiştir (Çilingir, 2017: 235).

1961 Anayasası sonrasında yaşanan değişimlerle birlikte, düşünce yapıları, sanayileşme ile başlayan göç hareketleri ve modern-geleneksel ayrımının ortaya

çıkması, karayollarının genişlemesi ve sinemanın Anadolu'ya açılması gibi etkenler, Türk sinemasını birçok alanda etkilemiştir. Bu etkilenmeler, Türk sinemasının gelişimi hakkında farklı fikirlerin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu düşünceler, çalışmada sinema hareketleri olarak tanımlanmaktadır. Bu sinema hareketlerinden biri olan "toplumsal gerçekçilik" içinde, daha sonra "ulusal sinema" hareketini savunan Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Ö. Lütfi Akad ve Halit Refiğ gibi isimler de yer almıştır. Bu hareket, toplumsal yapının problemlerinin gerçekçi ve sinemasal bir biçim anlayışı içerisinde ele alınmasını amaçlamaktadır (Ulusoy, Önbayrak, 2008).

1960'lı yıllar, evlerde televizyonun henüz olmadığı ve sinemanın en popüler olduğu bir dönemdir. Bu yıllar, Türkiye'nin iktisadi, sosyal, siyasal ve kültürel olaylar nedeniyle hızlı bir değişim yaşadığı bir süreci de kapsamaktadır. Bu değişimle birlikte, Türk sineması, film üretimi ve izleyicisi dahil olmak üzere sinema sektörünün tümü etkilenmiş ve sinemanın seyirci tarafından en çok ilgi gördüğü dönemlerden biri haline gelmiştir. 1960 darbesine kadar olan süreçte, Türk sinemasında sansür, film üreticileri için önemli bir mesele olmuştur. 1961 Anayasası ile birlikte sansür kaldırılmamış, fakat sinemacılar için daha özgür bir ortam sağlanmıştır. Bu durum, sinemacıların filmlerinde sosyal ve toplumsal temalar üzerinde çalışma imkânı bulmalarına ve toplumsal sorunları ele almaya başlamalarına yol açmıştır (Gülcü, 2021).

Toplumsal gerçekçilik, Türkiye'nin modernleşme sürecinde yaşadığı bunalımın farkına varması ve bu bağlamda hayallerden sıyrılarak gerçekle yüzleşmesini sağlamaya yönelik bir akımdır. Bu akım çerçevesinde çekilen filmlerde anlatım daha sade, dramatik yapı daha durağan ve konular toplumsal yaşamla iç içe unsurlardan seçilmiştir. "toplumsal gerçekçilik" akımı, Yeşilçam'ın geleneksel anlatım biçimlerinden farklı bir dille, gerçek yaşama dayalı ve yalın bir anlatıma sahip yerli filmleri ifade eder. Bu filmler; işçi hareketleri, sosyal adalet, eşitlik, özgürlük gibi konuların yanı sıra insan ve insan ilişkileriyle ilgili birçok temayı işlemektedir (Okkalı, 2014). Toplumsal gerçekçi sinema akımına ait tüm filmler, sıradan insanların sorunlarına odaklanır. Filmlerin gerilim noktaları, marjinal hikayeler veya sıra dışı kahramanlar etrafında şekillenmez; aksine toplum içinden herhangi birinin

öyküsü anlatılır. Filmler, sıradan insanların gerçek sorunları üzerinde durarak bu sorunlarla ilgili doğruları ortaya koymayı hedefler. Tüm filmlerin arka planını toplumsal olaylar oluşturur ve hiçbir filmin kahramanı, kendisini çevreleyen sosyo-politik koşullardan bağımsız ele alınmaz. Toplumsal gerçekçilik, sinema dilini zenginleştirebilecek, o güne kadar yeterince üzerinde durulmamış estetik ve biçimsel yeniliklere girişmiştir. Alan derinliği, farklı kamera açıları, dış çekimler, düzgün diyaloglar, tiz mizansen çalışmaları ve yeni ya da tamamen amatör oyuncular bu akımın belirleyici özelliklerindendir (Günevi Uslu, 2018). Daldal’a göre, toplumsal gerçekçi filmler genel olarak kent ve sosyal hayatın getirdiği problemler karşısında insanların hikayelerini anlatmaktadır; ancak bu noktada Daldal’ın görüşlerine de detaylandırmak gerekebilir:

Bu filmlerde “geleneksel burjuvazi” (yeni orta sınıf değil) ve onun değer yargıları, mülkiyet duygusu, kâr hırsı şiddetle eleştirilir (Suçlular Aramızda). “Yeni orta sınıfla” işbirliği içindeki sanayi burjuvazisi biraz daha anlayışla işlenir (Karanlıkta Uyananlar). ...Mühendis (Şehirdeki Yabancı) öğrenci, (Otobüs Yolcuları) ya da devletin atanmış memurları (Yılanların Öcü) oldukça pozitif tipler olarak çizilir. Devlet ve onun kolluk güçleri (polis, asker) genelde adaletten ve zayıftan yanadır. (Daldal, 2005: 58).

Türk toplumsal gerçekçiliği, 27 Mayıs sonrasında genç bir yönetmen kuşağının, filizlenen sinema ortamında hem ulusal bir sinema dili yaratmak hem de Batı’nın estetik normlarını yakalamak amacıyla verdiği cesur ve samimi mücadeleyi yansıtır. 1960’lı yıllarda, sinema dergileri, kulüpleri ve festivalleri, daha önce hiç görülmemiş bir coşku ve canlılıkla dolup taşmıştır. Türk filmleri, Berlin, Edinburg, Locarno ve Moskova gibi festivallere katılarak önemli ödüller kazanmaya başlamıştır. 1960 sonrasında üretilen yerli filmlerin dramatik gerilim noktaları, modernleşme süreçlerinin ve toplumsal değişimin yarattığı çelişkiler üzerine temellendirilmiştir. 1960-1965 yılları arasındaki ilerici yeni orta sınıf ruhunun sinemadaki yansıması olan Toplumsal Gerçekçilik hareketi, modernlik ile geleneksellik çizgisi üzerinde kurulan ulusal bir kimlik arayışını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, Toplumsal

Gerçekçilik akımına iki önemli görev yüklenmiştir: İlki, mevcut toplumsal düzeni nesnel ve devrimci bir bakış açısıyla perdeye yansıtmak; ikincisi ise özgün ve modern bir sinema dili oluşturmaktır (Daldal, 2005: 95).

1960-1965 yılları arasında Türk sinemasında, ilk kez toplumun sorunlarını perdeye yansıtmaya çalışan bir dizi film üretilmiştir. Ancak bu filmlerin tam anlamıyla bir toplumsal gerçekçilik akımı oluşturduğunu söylemek yanıltıcı olur. Bu filmler, denetlemenin izin verdiği ölçüde toplumsal sorunlara yüzeysel bir şekilde değinebilmiş ve geleneksel Yeşilçam anlatısından fazla uzaklaşamamıştır (Kasım, 2012). Toplumsal gerçekçilik akımı kapsamında değerlendirilen filmler arasında Metin Erksan'ın *Gecelerin Ötesi* (1960), *Yılanların Öcü* (1962), *Acı Hayat* (1963), Atıf Yılmaz'ın *Dolandırıcılar Şahı* (1961), *Yarın Bizimdir* (1963), Murat'ın *Türküsü* (1965); Halit Refiğ'in *Şehirdeki Yabancı* (1963), *Şafak Bekçileri* (1963), *Gurbet Kuşları* (1964); Ertem Göreç'in *Otobüs Yolcuları* (1961), *Karanlıkta Uyananlar* (1964) ve Duygu Sağıroğlu'nun *Bitmeyen Yol* filmleri yer almaktadır. 1960 ve sonrasında yapılan bu filmler, toplumsal sorunları gün yüzüne çıkarmak ve bu sorunlara eleştirel bir yaklaşım geliştirmek amacı gütmektedir. Bu dönem içerisinde çekilen birçok film, ülkede meydana gelen siyasal ve ekonomik çalkantılar ile birlikte değerlendirildiğinde, belirli açılardan toplumdaki olumsuzluklara dikkat çektiği görülmektedir (Sarı Aksakal, 2018).

2.2.1. Gecelerin Ötesi

Gecelerin Ötesi (1960), yedi gencin gerçek hayattan alınan hikâyesini merkezine alan bir filmidir. "Her mahalleden bir milyonerin türediği devirde, aynı mahallelerde bu gençler de türedi" yazısıyla açılan bu film, yeni zenginler yaratma vaadine karşılık ortaya çıkan toplumsal adaletsizlik ve eşitsizliklere bir eleştiri niteliği taşır ve Türkiye sinemasının ilk toplumsal gerçekçi filmi olarak kabul edilmektedir. 27 Mayıs 1960 Darbesi ile iktidarına son verilen Demokrat Parti lideri ve başbakan Adnan Menderes'in "Her mahallede bir milyoner yaratacağız" sözüne atıfta bulunan Metin Erksan, bu vaadin yıkıcılığını aynı yoksul mahallede yaşayıp zengin olma hayalleri kuran yedi arkadaş üzerinden yalın ve çarpıcı bir dille anlatmaktadır. Her biri farklı karaktere ve hayallere sahip olan bu gençler, hayallerini gerçekleştirmek

için benzinci soymaktan başka bir yol bulamaz ve soygunu gerçekleştirmek için harekete geçerler (Sinematek, 2021).

Türk sinemasında Toplumsal gerçekçilik akımını başlatan ve yönlendiren Gecelerin Ötesi, Demokrat Parti'nin "her mahallede bir milyoner yetiştireceğiz" sloganının sinemadaki yansımasıdır. Metin Erksan, aynı mahallede oturan, farklı yaş, yaratılış ve mesleklere sahip altı kahramanın serüvenini anlatırken, yalnızca bir zabıta olayını kuru bir şekilde aktarmakla kalmamış, karakterlerin davranışlarındaki bazı ruhsal ayrıntıları da ortaya koyarak filmin canlılık ve gerçeklik kazanmasını sağlamıştır. Çeşitli olaylar karşısında bir insanın en basit davranışlarını yakalama konusundaki genel başarısızlık göz önünde bulundurulduğunda, Erksan'ın çalışması daha da önem kazanmaktadır. Toplumsal gerçekçi Türk sinemasının kurucularından biri olarak Metin Erksan, insanı bütün boyutlarıyla anlatma yolunda geleneksel ile modern olanı kültürel ve entelektüel yorumlarıyla birleştirerek özgün bir gerçeklik yaratmıştır. Bunu yaparken, sinema duygusu, yaratıcı bakış, seçicilik, derin gözlem ve muhakeme yeteneği gibi gerekli ön koşullardan yararlanmıştır (Günevi Uslu, 2018). Gecelerin Ötesi, Metin Erksan'ın "her mahallede bir milyoner yaratacağız" sloganının olası sonuçlarını tartışmaya açtığı bir eser olarak öne çıkar. Mahallede yaratılan her bir milyonerin karşısında oluşan milyonlarca yoksuldan yedisinin hikayesini anlatan Erksan, o dönemdeki toplumsal atmosferi şöyle dile getirir: O sıralar politik yetkenin ağzına bir laf takılmıştı:

"Her mahallede bir milyoner yetiştireceğiz." Kendi kendime dedim ki, evet, böyle bir düşünce olabilir, ama her mahallede bir milyoner yetiştirilirken aynı mahallede başka şeyler de yetişir. Bir grup çocuğu aldım ve filmi çektim; o zamana kadar böyle bir film yoktu. Bu filme çok dikkatlice bakmak lazım; o zaman sezdiğim ve düşündüğüm mesele, 1970'lere doğru anarşi ile gündeme gelmeye başladı. O çocuklar yetişmeye başladı. O gün atılan tohumları ben o filmde gördüm. O filmin temelinde 65 sonrası vardır. Ben bunu sinemacı sezgimle 1959'da görmüşüm." (Altınar, 2005).

Metin Erksan, sinematografik anlamda ilk önemli başarısını, Türk sinemasında Toplumsal Gerçekçiliğin ilk örneği olarak kabul edilen Gecelerin Ötesi filmiyle elde etmiştir. Erksan, kendisiyle yapılan bir röportajda Gecelerin Ötesi filmini neden ve hangi amaçla çektiğini şöyle açıklar: "demokrat Parti'nin sloganlarından biri olan 'Her mahallede bir milyoner yetiştireceğiz' sözüne karşılık olarak bu filmi yaptım. Demek istedim ki: Sen her mahallede bir milyoner yaratırsan, karşısında onlarca hırsız ve çete olur. Filmin ana fikri budur" (Sim, 2010). Ağâh Özgüç, Türlerle Türk Sineması adlı kitabında Gecelerin Ötesi ile ilgili şu ifadeler yer verir: "genel yapısı içinde çeşitli özellikler taşıyan dönemin en yenilikçi filmi, Gecelerin Ötesidir. Gecelerin Ötesi, hem bir gençlik filmi hem de toplumsal bir eleştiri getiren polisiye deneme olarak dikkat çeker. Jeneriğinde "bu film yedi gencin hikâyesidir. Konu, olduğu gibi hayattan alınmıştır" ifadesi yer almaktadır. Film, benzin istasyonlarını soyan bir grup gencin öyküsü üzerine kurulmuştur. Erksan, gençleri suça itilmeden önce tek tek tanıtarak, aynı dünyada yaşayan ve benzer idealleri paylaşan yedi arkadaşın kimliklerini ortaya koyar. Bu tür bir kimlik tanıtımı, belki de o güne dek Türk sinemasında gerçekleştirilen bir ilk denemedir. Gençler için ideallerine kavuşmanın tek çözümü soygundur; ancak hayallerindeki çözüm, suçlu gençleri acı bir hayal kırıklığı ile yüzleştirir, çünkü böyle bir çözümü yasalar engellemektedir (Özgüç, 2005).

Şükrü Sim'e göre, Gecelerin Ötesi filmi, Toplumsal Gerçekçiliğin ilk örneğinin cüretkâr bir şekilde sunulduğu ve sığ ideolojik politik kaygılar gütmeyen, vermek istediği mesajı sinematografik bir dille seyirciye taşıyan önemli bir eserdir. Filmin kurgusu ve sinemasal diline bakıldığında, Türk Sineması içinde önemli bir dönüm noktası olduğu gözlemlenmektedir. Bu nedenle, daha önce Erksan'ın filmlerini eleştiren sinema eleştirmenleri bile, Gecelerin Ötesini hem Türk sinemasının ilk toplumsal gerçekçi filmi hem de sinema tarihimizin ilk önemli yapıtı olarak kabul etmiştir. Filmin gerçekçilik boyutu öyle bir düzeydedir ki; Türkiye'de yakın gelecekte yaşanacak olan toplumsal kaosu adeta habercisi gibidir. 1970'lerde yaşanan anarşi olayları, Erksan'ın sezgilerinin ne kadar güçlü olduğunun kanıtı niteliğindedir (Sim, 2020). Kayalı'ya göre, Gecelerin Ötesi, İstanbul ekseninde sosyolojik bir tahlil olarak değerlendirilebilir. Bu eser, Kayalı için büyük bir öneme

sahiptir çünkü Gecelerin Ötesi'ndeki karakter özelliklerini, Erksan'ın sonraki filmlerinde de görmek mümkündür. Ayrıca, toplumsal gerçekçilik hareketinin Türk sinemasındaki oluşumunu inceleyen bu eleştirel film, sadece toplumsal, iktisadi ve siyasal tabanı etrafında bakarak Gecelerin Ötesi'ni toplumsal gerçekçiliğin ilk örneği olduğu genel görüşünü destekler (Yıldırım, 2018). Film, hem mevcut düzeni eleştirdiği hem de popülist politikalar ve pembe yalanların etkisi altında, insanların bir an önce köşeyi dönme arzusuyla hayatın gerçeklerine çarpıp yıkılmasını anlatan ilk film olduğu için Türk sinema tarihi açısından büyük bir önem taşımaktadır (Altınar, 2005).

2.2.2. Gurbet Kuşları

Film, Maraş'ta geçmekte olup, bir ailenin işlerinin bozulması sonucunda İstanbul'a göç etmelerini konu almaktadır. Anne, baba ve dört çocukta oluşan bu aile, İstanbul'da bir iş yeri açmış ve ev kiralamıştır. Film, İstanbul Haydarpaşa Garı'nda başlamakta; öncelikle ailenin yeni evlerine yerleşmeleri ve sonrasında yaşanan olaylar üzerinde durulmaktadır. Aile, İstanbul'a alışamaması nedeniyle içsel bozulmalar ve parçalanmalar yaşamaya başlamaktadır. Filmin sonunda, ailenin bireyleri eksik olarak Maraş'a geri dönmektedir. Kemal, bu ailenin aksine eğitim ve ekonomik açıdan iyi bir konumda olan ve İstanbul'da yaşamaya devam eden bir karakterdir (Sosyologer, 2023).

Sanatsal ve ticari kaygılar doğrultusunda, özellikle popüler olan edebi metinler beyaz perdeye uyarlanmıştır. Gurbet Kuşları filmi, Orhan Kemal'in aynı adlı romanından uyarlanarak sinemaya aktarılmıştır. Albayrak'ın ifadesiyle, Gurbet Kuşları, “göçü romanlaştıran bir sosyoloji çalışmasıdır.” 1950'ler sona ererken, filmde “hızlanan göç, köylü ile şehirlilerin çatışmaları, kentlerin geleceğini belirleyen gecekondulaşma sorunları, ulaşım politikası ve emeğin kentleşmesi” gibi konular ele alınmıştır. Roman sinemaya uyarlanırken, kurgusuna sadık kalınmıştır. Halit Refiğ, 1964 yılında toplumsal gerçekçilik anlayışı çerçevesinde çektiği Gurbet Kuşları filminde “iç göç” konusunu işlemektedir. 1960 darbesinden sonra sinemaya yansıyan ilk düşünsel hareket toplumsal gerçekçilik olmuştur. Bu anlayışla çekilen filmlerde, “kırsaldan kente göç, işçi sınıfı ve burjuvazi arasındaki farklılıklar, köylü-kentli ikilemi ve kimlik bunalımı” gibi temalar işlenmektedir. Göç olgusunu konu alan

filmlerde, göçün etkisi aile üzerinden ele alınmakta; Haydarpaşa Tren Garı'nda veya otogarda başlayan ve İstanbul'a dair bir bakış içeren süreç, kent hayatına tutunamayan ailenin parçalanmasıyla iç karartıcı ve gerçekçi sonlara ulaşmaktadır. Türk sinema tarihinde göç olgusunu konu alan ilk film Gurbet Kuşları olarak kabul edilmektedir (Gülcü, 2021).

Film, belli bir birikimle kente göç eden ailenin, birbirleri arasındaki dayanışmanın gücüne inanarak ve bu dayanışmanın kentte mutlaka karşılık bulacağına dair bir inançla bilinçli bir tercihle geldiklerini anlatır. Eski yaşadıkları yere ve yolculuğa filmde yer verilmemektedir. Kente geldikten sonra bireylerin ve ailenin yaşadığı “serüven”, beş ayrı anlatıcı aracılığıyla aktarılmaktadır. Bu beş kişi, kent yaşamıyla yakın ilişkide bulunan ve sosyal ilişkilere, gerek iş gerekse komşuluk üzerinden dahil olan aile bireyleridir. Altı kişilik aileden yalnızca beşinin anlatıcı olması önemlidir; anlatıcı olmayan kişi annedir çünkü o sürekli “evdedir” ve dışarıyla, kentle, sosyal ilişkileri hiçbir zaman olmamıştır. Filmde beş ana bölümün ilki, babanın anlatıcısı olduğu bölümdür. Diğer bölümler sırasıyla Selim (ortanca erkek kardeş), Murat (en büyük ağabey), Fatma (kız kardeş) ve en sonunda Kemal (en küçük erkek kardeş) tarafından anlatılmaktadır. Bu sıralama, aile içinde yaşanan çözülmenin nedenlerini ve sorunların giderek çözülemez hale gelme sürecini aktarır. Filmde, gardan sonra kentle ilk karşılaşma anı denizle gerçekleşmiştir. Anadolu yakasından karşıya geçen vapurda, coğrafi özellikler ve boğaz görüntüleri ile görselleştirilen İstanbul imgesi, aynı zamanda göçmenlerin alışık olmadıkları bir büyüklüğe duydukları korku ve şaşkınlığı da temsil etmektedir (Uğur, 2016).

Halit Refiğ'in Gurbet Kuşları filmi, Türk sinemasında Toplumsal Gerçekçilik akımının başyapıtlarından biri olarak kabul edilmektedir. Aynı zamanda bu film, Refiğ'in bugüne kadar yaptığı en başarılı eseridir. Refiğ'in politik ve toplumsal tavrı, yapım sürecinde filmin bitimine doğru yaşadığı parasal sıkıntılarla birleşmiş; bu nedenle birçok sahne çekilememiş ve seslendirmeler gerektiği gibi yapılamamıştır. Ancak yönetmen, film hakkında “ana fikri, genel yapısı ile o tarihe kadar yaptıklarına en çok yaklaşan film” şeklinde yorumda bulunmuştur. Filmin en önemli özelliği, Türk sinema tarihinde göç temalı ilk film olmasıdır. Film, taşradan İstanbul'a büyük hayallerle göç eden Maraşlı bir ailenin trajik sonuçlara varan

hikayesini anlatmaktadır (Sarioğlu, 2022). Halit Refiğ'in sinema anlayışında tematik veya türsel bir tutarlılıktan ziyade bu tavır ön plandadır. Bu tavrın arkasında, sinemanın düşünsel ve estetik boyutları olan bir sanat dalı olduğu fikri yatmaktadır. 1950'ler Türkiye'sinde yaygın olmayan bu görüş, özgün olmasa da öncü bir nitelik taşımaktadır. Refiğ, takip eden yıllarda bu görüşlerini özgünleştirerek Türkiye'nin sosyal şartları içinde, ülkenin tarihinden, kültüründen ve gerçekliğinden kopmayan, izleyicisinin eğilimlerine cevap verebilen bir "ulusal sinema" anlayışı geliştirmiştir. Refiğ, seyirci tarafından kolayca ulaşılabilir popüler bir sinema yaratmak ve filmler aracılığıyla ülkenin toplumsal gerçeklerini düşünsel bir zenginlik ve estetik bir bütünlük içinde yansıtmak öncelikli hedefidir. Seyircinin beklentilerinden ve üretildiği toprakların kültüründen kopuk bir sinemaya karşı şiddetle karşı çıkmaktadır. Diğer yandan, Cumhuriyet ideolojisinin ürünü olan ulus tanımına bağlı kalırken, devletin halkı yakın geçmişinden, Doğulu ve Müslüman kimliğinden uzaklaştırmaya yönelik "batıcı" kültür politikalarını eleştirmektedir (Altıntaş, 2009).

Sinemamızın önemli yapıtlarından biri olan Gurbet Kuşları filminde, usta yönetmen Halit Refiğ, yeni bir yaşama kavuşma hayalleriyle başlayan köyden kente göç meselesini ilk kez kapsamlı bir şekilde sinemaya aktarır. Gurbet Kuşları, Türk sinemasındaki ilk göç filmi olma özelliğine de sahiptir. Memleketinde işleri bozulan Maraşlı bir aile, "taşı toprağı altın" şehir İstanbul'a göç eder. Hayalleri, bu altın şehrin sunduğu olanaklardan yararlanmak ve zenginliğine ortak olmaktır. Aile, İstanbul'a gelişin kapısı olan Haydarpaşa Garı'nda trenden indiğinde, baba Tahir Efendi, "Allah'ın izniyle şah olacağız İstanbul'a, şah!" der. Ancak bu hayalin gerçekleşmesi hiç de kolay değildir. Çünkü "iş bilenin, kılıç kuşananındır." Maraşlı aile, altın kentin ekonomik düzenine, farklı yaşam biçimlerine ve ahlâk anlayışına ayak uyduramayıp tutunamaz hale gelir. İnsan yutan kentin içinde çözülmeye başlar, parçalanır ve "şah olmaya" geldikleri kente yenik düşerler (Çilingir, 2012).

2.2.3. Karanlıkta Uyananlar

Boya fabrikasında toplu iş sözleşmesi sırasında gelişen olayları konu alan Karanlıkta Uyananlar (1965), grev öncesinden greve kadar geçen süreyi kapsar ve işçilerin bilinçlenme sürecinde yaşadıkları sorunları ele alır. Vedat Türkali'nin senaryosunu yazdığı bu film, sınıf mücadelesine yaptığı vurgu, olumlu karakterleri ve kolektif hareketi savunması gibi belirgin özelliklere sahiptir. Türkali, 1960 sonrası dönemin kazandırdığı yasal hakları halka benimsetmek, kanunların hayata geçirilmesi konusunda sinemacıların görevlerini yerine getirmeleri ve demokratik haklara sahip çıkılması gerektiği mesajını vermek amacı güttüğünü ifade etmiştir. Film, bir taraftan işçilerin fabrikadaki zorlu çalışma şartlarını gösterirken, diğer taraftan işverenler tarafından sömürülen işçilerin haklarını arama mücadelesine de yer verir. Sınıf bilinci, sendika, toplu mücadele ve örgütlenme gibi kavramlar filmde ön plana çıkmaktadır. Filmin ismi, işçilerin kapitalist sistem tarafından sömürüldüklerinin farkına varması ve bilinçlenmeleri açısından sembolik bir anlam taşıırken, aynı zamanda işçilerin erken saatlerde işe gitmeleri bakımından da gerçek anlamda kullanılmaktadır. Karanlıkta Uyananlar, işçilerin yaşadığı yoksul mahalleler, çamurlu yollar ve bu yollar üzerinde sabahın erken saatlerinde eskimiş kıyafet ve ayakkabılarla işe giden işçilerin görüntüleriyle başlar. Filmin ilk sahnelerinden itibaren işçilerin zorlu yaşamlarına tanıklık ederiz (Aker, 2021).

Bu filmin gösterim sürecinde çeşitli olaylar meydana gelmiştir. İlk olarak, film gösterim için salon bulamamıştır. Ancak Türkiye Milli Gençlik Teşkilatı, Türk-İş ve Ankara Üniversitesi Talebe Birliği'nin desteği sayesinde film, gün yüzüne çıkarılmış ve basınla paylaşılmıştır. Ardından, İstanbul'da beş farklı sinemada aynı anda gösterime girmiştir. Sol basın, filmde övgüyle bahsederken, sağ basın filme tepkilerini dile getirerek eleştirmiştir. Filmin Altın Portakal Festivali'nde gösterileceği bilgisini alan bir grup milliyetçi ve muhafazakâr, “kızıl yüzbaşı geliyor” söylemiyle insanları kışkırtmak amacıyla bir bildiri yayımlamıştır. Bu grup, seyircileri tehdit etmiş ve filmi gösteren sinema salonlarına taşlı saldırılarda bulunmuştur. Sonuç olarak, bu grup çeşitli olayların çıkmasına neden olduğu gerekçesiyle filmin İçişleri Bakanlığı tarafından kaldırılması için başvuruda bulunmuştur. Festivaldeki jüriyelerden biri olan Burhanettin Onat, film için “bunun

yarısı Moskova’da mı çekilmiştir?” diyerek tepkisini ve rahatsızlığını ifade etmiştir. Olaylar, İstanbul’un Haliç bölgesinin hemen kıyısında geçmektedir. Karanlıkta Uyananlar, Viktorya dönemi Londra caddelerini anımsatan karanlık sahneleri ve Sergei Eisenstein filmlerine, özellikle de Potemkin Zırhlısı’na özgü portreleme ve çekim teknikleri ile akıp giden bir yapımdır. Filmdeki önemli rollerden birini, genç bir kız karakteriyle sahneye taşıyan Ayla Algan, dikkat çeken bir figür olmasına rağmen, Karanlıkta Uyananlar’ı başarılı kılan asıl unsur, toplumdan çok sayıda oyuncuyu kendi kadrosunda barındırmasıdır. Bu durum, çekimler sırasında çeşitli sendikaların figüran oyuncular kadrosuna sağladığı destek sayesinde mümkün olmuştur (Kürkçüoğlu, 2021).

Karanlıkta Uyananlar, Ertem Göreç ve Lütfi Akad gibi önemli isimlerin, kişisel olarak dahil oldukları sendikal faaliyetler ve 1960’ların ilk yarısında yaşanan coşkulu değişimin enerjisiyle ortaya çıkan bir yapımdır. Filmdeki karakterlerin çiziliş biçimi ve farkındalık süreçleri, dönemin konjonktürü ile derin bir etkileşim içindedir. Filmin asıl zenginliği, bireysel hikâyelerle yetinmeyip, bu bireysel değişimleri arka plandaki detaylar ve çelişkiler ile birlikte ortaya koymasından kaynaklanmaktadır. Boya fabrikasında yaşanan grevle paralel olarak gelişen Turgut ve Ekrem’in değişimi, Türkiye’nin 1950’li yıllarda yaşadığı dönüşümle bağlantılıdır. Boya fabrikası üzerinden bir mikro kozmos yaratan Göreç ve Türkali, bu şekilde filmdeki kurgusal hikaye aracılığıyla o dönemin bir resmini çizmektedir. 1964 yapımı Karanlıkta Uyananlar, Türk sinemasında toplumsal gerçekçiliğe geçişin önemli bir örneği olarak dikkat çekmektedir. Filmde, işçiler kendilerini yetersiz, yalnız ve bitkin hissettikleri bir anda, kapitalist düzen devreye girerek işçilerle birlikte hareket eder — bu da görülmemiş bir durumdur. Filmin özgün, bağımsız ve benzersiz bir anlatım sergilemesinin nedeni de bu görülmemişliktir. Fabrikanın yasal sahibi olan patronun ölümü sonrasında, onun yerine geçen oğlu, bir karışıklık ve ne yapacağını bilememe dönemi sonrasında işçi arkadaşlarının emeğinin hakkı olan fabrikayı bir süreliğine işçilerin eline verir. Bu durum, işçiye hakkını teslim etme veya emeklerinin karşılığını verme olarak algılansa da, aynı zamanda işçi sınıfının kapitalist burjuva sınıfına dönüşmeden ve bunlara ihtiyaç duymadan fabrikayı yönetip yönetemeyeceğine dair de bir soru işareti bırakmaktadır (Kasım, Atayeter, 2012).

Toplumsal mücadelenin sinema açısından gerçek anlamda başarılı bir örneği olarak Karanlıkta Uyananlar filmi kabul edilmektedir. Filmde, karakterlerin belirli zamanlarda yaşadığı umutsuzluk ve karamsarlık sonrasında, bir araya gelerek oluşturdukları dayanışma, toplumsal gerçekçilik temasının; mücadele, dayanışma, direniş ve birlik olgularına yapılan bir gönderme olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda, yöneten sınıfa karşı gerçekleştirilen başkaldırı, direniş ve karşı çıkma temalarının açık ve şeffaf bir şekilde işlenmesi, ancak özgürlükçü ve demokratik bir yönetimle mümkün kılınacaktır. 1960 darbesi ve 1961 Anayasası, kısmen de olsa bu özgür ve demokratik ortamın sağlanmasına yönelik adımlar atmıştır. Sovyet Sineması ve özellikle Sergey Ayzenştayn'ın Potemkin Zırhlısı filminden etkilenmiş olan Ertem Göreç, bu etki alanlarını ve kabul ettiği tüm yansımaları Karanlıkta Uyananlar filmi ile seyircinin önüne sermiştir. Hem Potemkin Zırhlısı hem de Karanlıkta Uyananlar, toplumsal hareketi ve mevcut hareketin dinamik biçimini seyirciye yansıtmakta; bu durum, Ayzenştayn'a "artık bizler de toplum bilincini filmlerimizde gösterip, toplumu emperyalist sisteme karşı faydalı bir şekilde bilinçlendirebiliyoruz" mesajını iletmektedir (Aker, 2021).

Bu kitlesel hareket, Potemkin Zırhlısı'nda Kremlin Sarayı önünde, Karanlıkta Uyananlar'da ise boya fabrikasının önünde temsil edilmektedir. Grevdeki işçilerden birinin yeni doğan bebeğine "umut" isminin verilmesi düşünülmüş, ancak daha sonra "biz umudu çoktan geçtik, ismi Zafer olsun!" söylemiyle, grevdeki işçilerin gözünde bu kitlesel hareketin başarıya ulaştığı ve emperyalizme karşı zafer kazanıldığı vurgulanmıştır. Karanlıkta Uyananlar filminin yapım yılı olan 1964, işçi hareketleri ile sınıflar arası çarpışmaların hareketli ve şiddetli olduğu bir dönemdir. Bu gelişmelerin yanı sıra Yeşilçam, aynı dönemde sanayileşme çabaları içindedir. Ayrıca, Yeşilçam içerisinde yer alan pek çok sinema emekçisi, "sine-sen" sendikası etrafında örgütlenme faaliyetleri yürütmüştür (Altıntaş, 2015).

Memduh Ün, işçi ve emekçi temasını ele alan bir film teklifi ile Vedat Türkali'nin yanına gider. Türkali, bu teklifi heyecan ve coşkuyla karşılar; senaryo hazırlıklarına başlanır. Ancak Memduh Ün, bazı kaygılar nedeniyle filmi çekmekten vazgeçer. Bu

gelişmeler sonucunda filmin yönetmenliğini Ertem Göreç üstlenirken, yapımcılığını ve bazı karakterleri “Beklan-Ayla Algan” çifti üstlenir. Karanlıkta Uyananlar, Vedat Türkali’nin Yeşilçam Dedikleri Türkiye isimli romanında savunduğu görüşleri doğrudan uygulama fırsatı bulduğu en detaylı ve önemli filmlerden biridir. Türkali, bu film hakkında vefatından bir buçuk yıl önce verdiği bir röportajda, Karanlıkta Uyananlar’ın kendisinde en fazla iz bırakan film olduğunu itiraf etmiştir. Türkali’ye göre, Karanlıkta Uyananlar sadece Türkiye’nin ilk grev filmi değil, aynı zamanda Türkiye’de yazılmış ilk önemli eserlerden biridir. Türk işçisinin zorlu yaşamını konu alan filmde, "ithalatçılar, sanayiciler, işçi hakkını savunan namuslu sendikacılar, çıkarları için herkesi satan sarı sendikacılar, grevden korkan ve haklarını aramaktan vazgeçen işçiler, eğitilmiş ve eğitimsiz, kenar mahallelerin yoksul insanları arasında Türk emekçisinin üretim içindeki acı savaşının bir hikâyesi" işlenmektedir. Bu filmin başarısında, sevgi ve hayatla dolu bir işçi kızını canlandıran Ayla Algan ile usta sinema oyuncusu Fikret Hakan’ın büyük katkısı bulunmaktadır (Kürkçüoğlu, 2021).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

LÜTFİ AKAD SİNEMASINDA TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK: GELİN, DÜĞÜN, DİYET ÜÇLEMESİ

3.1. Lütfi Ömer Akad Sineması

Lütfi Ömer Akad, Türk sinemasının önemli figürlerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Sinema sanatındaki yeri ve önemi, Türk sinemasına getirdiği yenilikler ve toplumsal gerçekçilik anlayışıyla sağlam bir temel oluşturmasından kaynaklanmaktadır. Akad'ın filmleri, dönemin toplumsal gerçekliğini sinematik bir dille aktarma çabası ve içerdiği sosyal eleştirilerle dikkat çekmektedir. Bunun yanı sıra, Türk sinemasına kazandırdığı kalıcı eserler, onun sanatındaki önemini pekiştirmiştir. Akad, Türk sinemasının gelişimine önemli katkılarda bulunmuş ve eleştirel bakış açısıyla kendine has bir yer edinmiştir.

1950'li yıllardan sonra sinema, özellikle üretim açısından Türkiye'de bir gelişim göstermiştir, çünkü bu yıla kadar sinemamız içerisinde üretilen filmlerin toplam sayısı 50 civarındadır. Sinemanın gerçek anlamda kurulduğu bu dönemde, birçok sinema tarihçisi tarafından "sinemacılar dönemi" başlatılır ve Türkiye'de sinema ile tiyatro kökenli yönetmenler (başta Muhsin Ertuğrul olmak üzere) bağımsızlığını ilan eder. Akad bu dönemde sinemamıza yeni bir soluk getirerek, sinema tekniği ile diline yeni bir anlayış kazandırmış ve sinemacılar kuşağı'nın en önemli temsilcilerinden biri olmuştur. Sinema tarihçileri, bu yeni dönemin açılışını Akad'ın; "Vurun Kahpeye (1949)" filmi ile başlatırlar. Film zamanın ünlü yazarlarından Halide Edip Adıvar'ın hikayesinden bir uyarlamadır. Hikaye, Kurtuluş Savaşı sırasında, bir Kemalist öğretmen ile fanatik imam arasındaki mücadeleyi konu etmektedir. Film büyük ilgi görmüştür. Akad bunun ardından, 1950 yılında, senaryosunu da kendisinin yazdığı müzikal bir eser olan Lüküs Hayat'ın yönetmenliğini yapar (Sol Haber, 2011).

"Ustaların ustası" olarak bilinen Lütfi Ömer Akad, (2 Eylül 1916, İstanbul - 19 Kasım 2011, İstanbul), Fransız Sainte Jeanne d'Arc Okulu'nu, Galatasaray Lisesi'ni

ve İstanbul Yüksek İktisat ve Ticaret Okulu Maliye Bölümü'nü tamamlamıştır. Sinemaya başlamadan önce tiyatro ve sinema üzerine yazılar yazmıştır. 1947 yılında Seyfi Havaeri'nin Damga adlı filminde yönetmenlik yapmaya başlamış, ardından 1948 yılında Vurun Kahpeye ile yönetmenlik kariyerini sürdürmüştür. Akad, halk masalları uyarlamaları ve Kanun Namına gibi filmlerle, Türk sinemasının uzun yıllar bulamadığı dil ve estetik duygusunu ortaya koymuştur. 1955 yılında Yaşar Kemal'in senaryosunu yazdığı Beyaz Mendil ve Attila İlhan'ın senaryosunu yazdığı Yalnızlar Rıhtımı (1959) filmleri, onu ustalar arasında önemli bir konuma getirmiştir. 1960'lı yıllarda Akad, başlangıçta "ne kendisine, ne de yaratıcısı olduğu sinema anlayışına bir şey getirmeyen, çalışmalarına ve kişiliğine uymayan kaygılara" itildiğini düşündüğü Dişi Kurt (1960), Sessiz Harp (1961) ve Memduh Ün ile birlikte tamamladığı Üç Tekerlekli Bisiklet (1962) gibi yapımlarla yetinmiştir (Scognamillo, 1988: 41; Makal, 2011).

Türk sinemasının gelişiminde Lütfi Ömer Akad'ın önemli bir rolü bulunmaktadır. Türkiye'de toplumsal yaşamla paralel olarak ele aldığı konular ve bakış açısı, onu önemli sinemacılar arasına yerleştirmiştir. Halit Refiğ, Akad'ın kişisel üslup sahibi birkaç sinemacıdan biri olduğunu belirtmiştir. Son dönem sinemasına bakıldığında, Akad'ın eserlerinden öğrenilecek pek çok husus olduğu gözlemlenmektedir. Akad, meselelere soğukkanlı bir yaklaşımla yaklaşmış ve "meseleleri teşrih etmek" niyetinde olduğunu, "bir reçete getirmek" amacı gütmeyeceğini ifade etmiştir. Bu tutum, özellikle *Gelin*, *Düğün* ve *Diyet* filmlerini anlamının ve yorumlamanın ipuçlarını sunmaktadır. Eğer Akad'ın bu bakış açısı anlaşılamazsa, *Gelin* filmindeki Meryem karakterinin duygusal çıkışını, *Düğün* filmindeki kasap çırağı Zeki'nin "sen iyisin, ben iyiyim, hepimiz iyiyiz de, işler niye böyle oluyor?" sorusunu ve *Diyet* filmindeki "ekmek yenilen yerle pazarlık yapılmaz" mantığını kavramak da mümkün olmayacaktır. Akad sineması, gerçekçi ve sosyolojik bir perspektifle tanımlanabilir. Özellikle *Diyet* filmi üzerinden uzun bir süre geçmesine rağmen, Akad'ın yaptığı tespitlerin ne kadar doğru olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca, Akad'ın sinemasının ulusal kültür açısından da önemszenmesi gerektiği vurgulanmaktadır (Ateş, 2020).

Tüm bilgi ve sonuçlar, yönetmen Halit Refiğ'in Lütfi Ömer Akad için söylediği "Türk gibi" nasıl film yapılacağını gösteriyor. Sinema üzerine düşünen ve

yazanların, Resnais veya Welles'in ustalıkları üzerine kafa yormak yerine, Lütü Akad'ın geometrik ölçüye varan sinema dili üzerinde yoğunlaşmaları, derin araştırmalara ve uzun incelemelere girişmeleri gerekmektedir. Bu yaklaşım, hem araştırmacılar için hem de Türk sineması için daha faydalı bir yol açacaktır. Hiç şüphesiz ki, Türk sinemasının Akad'dan öğreneceğı, Batılı ustalardan öğreneceklerinden çok daha fazladır. Bu sözler, Akad'ın Türk Sineması üzerindeki önemini vurgulamaktadır (Refiğ, 1971).

Ömer Lütü Akad, filmlerinde tercih ettiğı temalarla bütünsel anlamda bir uyum sergilemektedir. Filmlerindeki anlatılar değışse de ana temaları göç, inanç, kadercilik ve ataerkil yapının ifadesidir. Özellikle çalışmada seçilen üç film, göç hikayesi üçlemesi olarak nitelendirilebilir. İnanç ve kadercilik temaları, kendi içinde birbirini bütünleyen ve yönetmenin olaylar dizisine yön veren unsurlardır. Dönem Türkiye'sinde, hâlâ günümüzde de devam eden toplumsal anlamda baskın olan ataerkil yapının varlığı ve etkileri, Akad'ın ilgili filmlerinin her sahnesinde kendini göstermektedir. Yönetmenin filmlerinde tercih ettiğı kurgu stiline bakıldığında, belirgin tarzın çapraşık kurgu olduğu görülmektedir. Ancak Akad, ritim ve temposunu değıştirmek amacıyla sahnelerinde bazen yöresel müzik kullanımına başvurmaktan çekinmez. Filmlerinde kesme ve kararma tekniklerini sıkça kullanır. Akad, filmlerini genellikle İstanbul'u fon yaparak gündüz vakti dış mekanlarda çeker ve güneşten doğal bir ışık kaynağı olarak faydalanır. Dış mekanlarda yapay ışık kaynaklarında yeşil renkli filtre kullanımı, İslamiyet ile ilişkisi açısından dikkat çekici bir unsurdur. İç mekanlarda ise güçlü ana ışık kullanmayı tercih eden yönetmen, gece çekimlerinde loş aydınlatma kullanır. Filmlerindeki müzik seçimlerinde, leitmotiv müzik kullanımını benimseyen Akad, Türk Halk Müziğı'ne ait telli ve üflemeli çalgıları tercih ederek ulusal sinemacı kimliğini ortaya koyar. Ses efektlerinde, İstanbul'un çeşitli şehir seslerinin bazen fonda yer almasıyla diegetik efekt sesleri kullanılır. *Gelin-Düğün-Diyet* üçlemesi ile Akad'ın tercih ettiğı temalar, konuları, anlatı yapısı, kurgu stili, ışık seçimleri ve ses ile müzik kullanımları incelendiğinde, onun ulusal bir sinemacı olarak toplumsal gerçekçi filmler çektiğı sonucu ortaya çıkmaktadır (Manav, 2020).

Lütfi Akad, Fransız, İngiliz ve Alman sinemalarının kendine özgü anlatım biçimlerinden esinlenerek, Türk sinemasında benzer bir özgün anlatım yaratmaya çalışmıştır (Saydam, s. 95). Bu çabasını, birçok filminde birlikte çalıştığı görüntü yönetmeni Gani Turanlı şu sözlerle ifade eder: “Akad, kamera açısından son derece sade bir yaklaşım sergiler. Biçimden ziyade öze önem verir. Türk sinemasında, Türk insanının sadeliğini yansıtan bir üsluba sahiptir” (Algan, 2018).

Akad sinemasının kökeninde derin bir kültürel birikim bulunmaktadır. Sinema, bu birikimi yansıttığı alan olarak hem bir kültür ürünü hem de bir üretici rolü üstlenir. Kültürün mimarı olan "insan", sinemanın en temel malzemesini oluşturur. Akad, bu insani meseleleri ele alarak onları biçimlendirir ve karakterlere dönüştürür. Dramatik yapı aracılığıyla, memleket insanını ülke sorunlarını anlatan bir kurgusal yolculuğa çıkarır. Bu süreçte, kültürü ortaya çıktığı toplum üzerinden ifade eder. Akad, sanatın temel görevlerinden birinin kendi insanını tanımak ve tanıtmak olduğuna inanarak, kültürü sadece sergilemekle kalmaz, aynı zamanda eleştirisini de yapar. (Sim, 2020: 127).

3.1.1. Yöntem

Bu çalışmada, Türk sinemasının toplumsal gerçekçilik akımına katkı sağlayan ve özellikle göç olgusu üzerinden toplumun yapısal değişimlerini ele alan Lütfi Ömer Akad'ın "Göç Üçlemesi" filmleri (*Gelin, Düğün, Diyet*) içerik analizi yöntemi ile incelenmiştir. İçerik analizi, bir metin ya da görsel içeriğin (film, makale, internet içeriği vb.) anlamını, sembollerini ve bu unsurların taşıdığı mesajları açığa çıkarma amacı güder ve bu yönüyle toplumsal gerçekçi sinemada kullanılan simgesel öğelerin analizinde son derece etkili bir yöntemdir. İçerik analizi bir metnin (bir kitap, makale, film, internet sayfası) içeriğini (mesajları, anlaşılan, sembolleri) görmemize ve açığa çıkarmamıza olanak sağlar (Neuman, 2020, s.589).

3.1.2. Araştırmanın Amacı

Bir Türkiye gerçeği olan göç meselesi 1960'lardan günümüze kadar sinemamızda geniş bir yer bulmuştur. Bu konu sayısız filmde işlense de bu meselenin anlatıldığı Lütfi Akad'ın göç üçlemesi toplumsal gerçekçilik ve göç bağlamında önem arz

etmektedir. Bu çalışmanın amacı 1950 ve sonrasında toplumda yaşanan göç olgusunun Lutfi Ömer Akad sinemasında toplumsal gerçekçilik kavramı çerçevesinde ortaya çıkarmaktır. Literatür taranırsa, Türk sinemasında "koca çınar" ve "ustasız usta" sıfatlarıyla anılan Ömer Lutfi Akad ile ilgili birçok makale ve tez bulunmaktadır ancak göç olgusunu toplumsal gerçekçilik kavramı yönünden incelenmiş bir tez olmaması çalışmayı ayrıca önemli kılmaktadır.

Lutfi Ömer Akad'ın sinemasında toplumsal gerçekçilik kavramı üzerine yapılan bu araştırmanın amacı, Akad'ın filmlerindeki toplumsal gerçekçilik yaklaşımını incelemek ve yerini değerlendirmektir. Akad'ın sinemasının toplumsal gerçekçilik akımı içindeki önemini anlamak, onun eserlerinin toplumsal gerçekçilikten ne ölçüde etkilendiğini ve bu etkinin Türk sinemasına nasıl yansıdığını incelemek araştırmanın önemli amaçları arasındadır. Bu doğrultuda, Akad'ın *Gelin*, *Düğün*, *Diyet* gibi filmlerindeki toplumsal gerçekçilik yaklaşımının eleştirel bir değerlendirmesini yapmak, Türk sinemasının toplumsal gerçekçilikle ilişkisini anlamak açısından büyük önem taşımaktadır.

3.1.3. İçerik Analizi Yöntemi

Çalışmamız, nitel araştırma yaklaşımlarından içerik analizine dayanmaktadır. Bu analiz yöntemi, Akad'ın "Göç Üçlemesi" filmlerindeki temaların toplumsal yansımalarını sistematik bir şekilde ortaya koymayı amaçlamaktadır. Nitel araştırmaların esası, inceleme konusunun detaylı ve derinlemesine ele alınmasıdır. İçerik analizi, Akad'ın filmlerindeki göç olgusunun kültürel, ekonomik ve sosyal boyutlarını çözümleyerek, izleyiciye sunulan toplumsal gerçekçiliği daha anlaşılır kılmaktadır. Çalışma, göçün yarattığı sosyolojik dinamikleri toplumsal gerçekçilik perspektifte ele almayı hedeflemektedir.

İçerik analizi, nitel araştırmalarda yaygın olarak kullanılan ve belirli bir içeriğin düzenli ve tekrarlı olarak incelenmesi esasına dayanan bir analiz yöntemidir. Sinemada kullanılan toplumsal gerçekçi anlatılar, içerdikleri sembolik anlamlar ve tematik yapı bakımından, içerik analizi yöntemi ile incelendiğinde daha açık bir şekilde kavranabilir. Haluk Geray'ın tanımlamasına göre içerik çözümlemesi, bir

iletişim içeriğinin genellikle belirlenmiş kategoriler çerçevesinde sistematik olarak analiz edilmesini sağlayan bir tekniktir (Yaşın ve Cengiz, 2022).

Çalışmanın birinci bölümünde g olgusunun kuramsal erevesi, ikinci blmde ise sinemada gerçekçilik akımının kuramsal çerçevesine değinilmiştir. Oluşturalan kategoriler bu iki kurama bağlı kalarak olarak oluşturulmuştur. Bu analizde kullanılan kategoriler, gn sosyo-ekonomik etkileri, kültürel çatışma, adaptasyon süreçlerini ve aile yapısını kapsayacak şekilde yapılandırılmış, içerik analizine dayalı olarak belirlenen kategoriler aracılığıyla her bir filmdeki g temasının Türk toplumundaki izdüşümleri ve bu temasın işlenme biçimleri ortaya konmuştur. İçerik analizinin temelinde, verilerin anlamlı parçalara ayrılarak sınıflandırılması ve bu sınıflandırmaların anlamlandırılması süreci yer almaktadır. Bu doğrultuda, “G lemesi” filmlerindeki g olgusu, kırsaldan kente göç eden bireylerin uyum sürecinde yaşadıkları ekonomik ve kültürel zorluklar ve aile geleneğini sürdürebilme çerçevesinde değerlendirilmiştir.

3.1.4. Örneklem Seçimi ve Sınırlılıklar

Çalışmanın rneklem grubunu, Lütfi Ömer Akad’ın "G lemesi" oluşturmaktadır. Bu üç filmin seçilmesinin temel nedeni, Akad’ın toplumsal gerçekçiliği en yoğun şekilde işlediği yapıtlar olmasıdır. Çalışmada, gn Türkiye toplumundaki sosyokültürel ve ekonomik etkilerinin  film üzerinden analiz edilmesi amaçlanmıştır. Bu doğrultuda, g olgusunun toplumdaki yansımaları ve bireylerin bu süreçte yaşadığı uyum sorunları, kültürel çatışmaları ve ekonomik mcadaleleri detaylı bir şekilde ele alınmıştır.

Çalışmanın kapsamını oluşturan “G lemesi” örneklemini ile sınırlılıklar dikkate alınarak analiz yapılmıştır. Lütfi Ömer Akad’ın sinemasının tamamını kapsamak yerine, bu üçlemenin seçilmesi, g olgusunun Akad’ın sanatsal bakış aısında ne derece merkezi bir yere sahip olduğunu vurgulamak amacı taşır. Bu doğrultuda, elde edilen bulgular, “G lemesi” ile sınırlıdır ve Türk sinemasındaki diğer toplumsal gerçekçi eserlerin tamamını kapsayıcı bir genellemeye gitmekten kaçınılmıştır.

Göç ve kentle karşılaşma sonucu yaşanan değişimleri toplumsal gerçekçilik bir perspektifle ele aldığı ve göç üçlemesinde köyden kente göçü konu alan Akad yaşanan toplumsal ve güncel gelişmeleri takip edip ve gözlemleyip, filmlerine bu durumun gündelik yaşamda yarattığı sorunları aktarmıştır. Bu bağlamda çalışmanın araştırma soruları:

1. Filmler temel olarak göç olgusu üzerinden hangi toplumsal sorunlara değiniyor?
2. Filmler göç olgusu üzerinden toplumsal sorunları toplumsal gerçekçilik kavramı çerçevesinden anlatıyor mu?

3.15. Verilerin Toplanması ve Analizi

Veri toplama süreci, filmlerin izlenmesi ve her bir filmdeki toplumsal temaların detaylı olarak not alınması şeklinde gerçekleştirilmiştir. Filmler, göç olgusuna yönelik toplumsal sorunları nasıl ele aldığına dair çeşitli temalar üzerinden analiz edilmiştir. Veriler, filmlerde göç teması etrafında ortaya çıkan ana konular ve simgeler göz önüne alınarak sınıflandırılmıştır.

Veri analizi süreci, filmlerdeki sembolik öğelerin belirlenmesi ve göç olgusunun toplumsal bir eleştiri aracı olarak nasıl kullanıldığının analiz edilmesi ile tamamlanmıştır. Akad'ın filmlerinde göçün yarattığı toplumsal çatışmalar, bozulan aile gelenekleri, kültürel uyumsuzluklar ve sınıfsal farklılıklar derinlemesine ele alınmış ve bu yönüyle filmler toplumsal gerçekçilik bir anlatı olarak değerlendirilmiştir.

3.1.6. İçerik Analizinin Güvenilirliği ve Geçerliliği

Araştırmada içerik analizine dayalı olarak elde edilen bulguların güvenilirliği ve geçerliliği, kodlamaların tutarlılığı ve tekrarlanabilirliği esas alınarak sağlanmıştır. Akad'ın filmlerinde göç temasının işleniş biçimi, toplumsal gerçekçilikle ilişkilendirilmiş ve analiz sürecinde elde edilen sonuçların geçerliliği, farklı kaynaklarla desteklenmiştir. Çalışma, filmlerdeki tematik unsurların analitik bir

çerçevede ele alınması ve toplumsal gerçekçilik kavramının altının çizilmesi yoluyla güvenilir bir analiz ortaya koymaktadır.



Görsel 1: Gelin Film Afişi 1973

4.1. Gelin

Bir Türkiye gerçeği olan göç meselesi 1960'lardan günümüze kadar sinemamızda geniş bir yer bulmuştur. Bahsi geçen konu sayısız filmde işlense de bu meselenin anlatıldığı, Lütü Akad'ın "Göç Üçlemesi" toplumsal gerçekçilik ve göç bağlamında önem arz ediyor. *Gelin*, *Düğün* ve *Diyet* olarak ilerleyen bu üç film, gerek dönemin ruhunu içinde barındırmalarından ötürü, gerek ise toplumsal gerçekçi bir bakış açısına sahip olmalarından dolayı 1970'ler Türk sinemasının önemli dönüm noktalarından birini oluşturmaktadır. Her film kendi içinde ayrı hikayelere sahip olsa da üç filmin de toplumsal gerçekçilik ekseninde çekildiğini söylemek mümkündür. Kısaca, hepsi belli bir temel sorunu ele alır. Bu, göçtür. *Düğün* filminde yönetmen ana eksene göç meselesini oturtarak, aile ve kadın meselesini ele alır. Bu kısımda işleyeceğimiz "*Gelin*" filminde de aile eksenine yine bir kadın karakter oturtan yönetmen, o filmde aileye dışarıdan gelen bir kadını işler. Karakter film içerisinde, bütün verdiği mücadeleye rağmen ataerkil gerici zihniyet karşısında yenilir ve oğlunu kaybeder.

4.1.1. Filmin Teması ve Konusu

Gelin, yönetmenliğini Lutfi Ömer Akad'ın yaptığı, 1973 yapımı bir Türk filmidir. Akad'ın Türkiye'deki göç sorununu ele aldığı "*Düğün*" ile "*Diyet*" filmlerini de içeren üçlemesinin ilk halkasıdır. Film, Yozgat'tan İstanbul'a daha iyi yaşam koşulları arayışıyla göç eden kalabalık bir ailenin şehirde yaşadığı yabancılaşmayı ve bu süreçte karşılaştıkları çatışmaları ele alır. Hikâye, ailenin beraberinde getirdiği geleneksel yaşam biçimlerinin, inanç ve ahlak sistemlerinin; büyük şehrin paraya dayalı, ticari ahlak normlarından beslenen düzeniyle olan mücadelesini merkezine alır. Ailenin en yaşlısı Hacı İlyas, açtığı küçük bakkal dükkânını oğulları Veli ve Hıdır'ın yardımıyla işletmektedir. Ancak Hacı İlyas, bir yandan da oğullarıyla birlikte daha büyük bir market açma hayali kurmakta ve bu doğrultuda para biriktirmektedir. Bu sırada Hacı İlyas'ın torunu Osman'ın kalp hastası olduğu ve ameliyat edilmezse hayatını kaybedebileceği ortaya çıkar. Ancak ameliyat için gereken para, Hacı İlyas'ın iş hedefleri ve kişisel hırsları nedeniyle bir türlü sağlanamaz. Meryem, oğlunun sağlığı için parayı talep ettikçe Hacı İlyas tarafından sürekli ertelenir. Trajik bir şekilde Osman, bir Kurban Bayramı'nda hayatını kaybeder. Bu olayın ardından Meryem, acısını ve öfkesini kendi yöntemleriyle ifade ederek, sistemin ve aile içi dinamiklerin sert bir eleştirisini sunar (Söyler, 2020).

4.1.2. Aile Yapısı ve Gelenek

Film, Hacı İlyas'ın (Ali Şen) küçük oğlu Veli'nin (Kerem Yılmaz) eşi Meryem (Hülya Koçyiğit) ve oğlu Osman'la (Kahraman Kırıl) gelmesi, büyük oğul Hıdır'ın da (Kamran Usluer) onları ayrılıklara olduğu kadar, yeni başlangıçlara da şahitlik eden bir mekânda Haydarpaşa Gar'ında karşılaşmasıyla başlar (Buğa, 2021). Veli ve ailesi trenden iner. Onları karşılamaya gelen abisiyle sarılıp, eve doğru yola koyulurlar. Bu yolculukta İstanbul'u ve kalabalığı gören Meryem büyük bir şaşkınlıkla çevresini inceler. Bu sahne ailenin yeni geldikler şehre ne kadar yabancı olduğunu göstermektedir. Akad'a göre kırdan kente gelen bu insanlar, geleneksel kültürlerinin bütün iyi vasıflarını taşımaktadırlar ve geldikleri şehrin bir bina ve insan ormanı olduğunu, bu ormanın kuralları olduğunu biliyorlar dolayısıyla bu kurallara uyarken yırtıcı ve kırıcı olacaklardır (Onaran, 1990: 162).

Filmde, ailenin geldikleri evin bahçesi günlük işlerin yapıldığı, çamaşırların asıldığı ve çocukların oynadığı yarı açık bir alan işlevi görmektedir. Yozgat düzenindeki avlu içindeki evler, her aileye bir oda olacak şekilde tasarlanmış ve ailelerin birlikte yaşamasını sağlamaktadır. Bu düzen, kadınların ev işleriyle meşgul olduğu ve kırsaldan göç edenlerin geldikleri yerden taşıdıkları cemaat ve birlikte yaşama kültürünü devam ettirdiğini göstermektedir (Ateş, 2020). Özellikle bu gelenek kayınvalidenin gelin üzerinde kurduğu baskıdan da anlaşılmaktadır.

Bu sıkı gelenekler bir sonraki sahnede de kendini gösterir. Veli satılan tarlaların parasını sayar, Hacı İlyas ise Yozgat'ta artık işleri kalmadığını ve geri dönmeyeceklerini söyler ancak bu duruma Hacı İlyas'ın karısı karşı çıkar ve az da olsa bir parça toprağın memleketlerinde kalması "hepsini satıp savmayacaktık, mendil kadar da olsa bir yer kalmalıydı" sözleri ile belirtir. Hacı İlyas "bilir bilmez konuşursun, malın iyisi suya yakın, daha iyisi eve yakın biz neredeyse mallarımız da oradadır" diyerek karısına çıkışır ve Hacı İlyas karısına söylenmek yerine dua etmesi gerektiğini ifade eder. Bu durum karşısında karısı sesini çıkarmaz ve "Âmin" der. Nitekim bir sonraki sahnede Veli, Meryem'e ailesinden uzakta olduğunu söyler buna karşı Meryem, "benim yerim senin dizinin dibin yanındır" der. Bir önceki sahneye benzer şekilde bu sahnede de kadınların kocalarına karşı boyun eğdikleri görülmektedir ve onların yerinin kocaları neredeyse kendilerinin orada olduğu ifade edilmektedir. Yine İbrahim'in "evden çıkmadıktan sonra gök aynı gök" ifadeleri kadının sınırlarını da çizmektedir. Akad, bu sahneler ile dönemin Türk aile yapısının ataerkilliğinin resmini çizmektedir. Yine aynı sahnede Veli, Meryem'e hemşehrisi İbrahim'i gördüğünü ve İbrahim ile karısının fabrikada çalıştığını ve bu durumdan abisi Hıdır'ın pek hoşnut olmadığını belirtir. Aile Güler'i hiç sevmez çünkü o fabrikada çalışmaktadır. Onların dünyasında böyle bir şey affedilmez bir suçtur ve geleneklerine aykırı bir durumdur. Meryem ise "çalışmak kötü mü?" der. Veli ise "kadın kısmı evde gerek" diye cevap verir.

Sonraki sahnede Meryem ile Veli birbirine bakışır. Bu duruma şahit olan kayınvalide Meryem'e: "odanıza sığmadığınız besbelli kaynatanın önünde kocaya göz süzmek neyin nesi yeni görenek mi ola bu haller yoksa İstanbul'a geldik diye mi?" der. Bu

ifadeler ailenin geleneklerini bağılılığını yineler niteliktedir. Filmde mekân olarak ise kapalı bir alan seçilmiştir. Ev, evin avlusu ve dükkân arasında geçer film. Kent bir kez görünür o da yarım yamalıdır. Mekânın bu şekilde seçilmesi filmdeki kayınvalidenin “İstanbul avlunun dışında, burası gene Yozgat toprağı” sözünü ve Veli’ni "evden çıkmadıktan sonra gök aynı gök" sözünü vurgular niteliktedir (Bozoklo, 2021).

Filmin ilerleyen sahnelerinde, Veli ve Meryem’in oğulları Osman rahatsızlanır. Meryem, Veli’ye muskanın da fayda etmediğini söyler. Veli, "çocuktur" deyip geçer ve annesinin nefesinin kuvvetli olduğunu, çocuğı iyileştirebileceğini belirtir. Akad’ın bu sahneler ile yaşadığı toplumu iyi analiz ettiğı açıkça anlaşılmaktadır. Zira günümüzde bile Anadolu’nun belli bölgelerinde buna benzer hastalıklar için muska, kurşun döktürme gibi yöntemlere başvurulup doktora gidilmemektedir. Meryem, hastalanan çocuğı için Güler’in evine gider ve geri dönüş yolunda kayınvalide Meryem’e, "o karının evine mi gittin yoksa, ayağını kes demedim miydi, ana, ata sözü ayağı mı düştü, vay ki başımıza gelen Veli’ye diyeyim de ayağının altında ezssin seni" ifadeleri ile çıkışı. Osman’ın hastalığından dolayı çareler arayan Meryem sürekli kayınvalide tarafından azarlanmakta ve başına buyruk olmakla suçlamaktadır. Hatta kayınvalide, gelini oğluna şikâyet ederek, onu terbiye edemediğini söyler. Meryem ise oğlunun doktora götürmek için türlü yolları dener kocasından yardım ister: "Çarşamba günü tut elimden gidelim ben kadın başımla ben üstesinden gelemem" der. Veli ise karısının kadın başıyla evde oturmasını ve annesine yardım etmesini ister. Meryem ise bunu dinlemez doktora kendi başına gider ve eve döndüğü zaman izinsiz gittiğı gerekçesi ile kocası tarafından azarlanır. Aslında tüm bu sahneler aile geleneklerinin ve kadının yerinin nerede olması gerektiğini hakkında önemli vurgular yapar.

Gürkan’a göre; bir yandan, yereldeki doğru/yanlış geleneklerini muhafaza eden hasta çocuğı doktora götürmek yerine okuyup üfleyerek iyileştirmeye çalışmak, aile içinde koşulsuz bir dayanışmaya girmek, dini değerleri korumak ama öte yandan gerektiğinde bu değerlerin tam tersi yönünde hareket edebilen ailenin yürek parçalayıcı bir hikâyesini karşımıza getiriyor Akad. İstanbul’a gelen ama gecekondualarının avlusundan nerede ise hiç ayrılmadan yaşayan kadınlar “evden

çıkmadıktan sonra gök aynı gök”, geleneklerindeki paylaşmayı unutup tek bir zeytin tanesinin hesabını yapmaya dönüşen erkekler ve tümü bir yandan büyük şehre açılmaya çalışırken, öte yandan daha da büyük bir hızla içine kapanan bireylerdir (Kılıçaslan, 2022).



Görsel 2: Gelin Filmi 1973

4.1.3. Kültürel Çatışma ve Uyum

Film, kırsal kesimden gelen geleneksel değerler ile büyük şehir hayatının sunduğu modern yaşam arasında keskin bir zıtlık yaratmaktadır. Salim Olcay’a göre, filmdeki karakterler, içinde büyüdükleri ataerkil yapıyı, geleneklerini ve gündelik yaşamlarını bütünüyle muhafaza etmekte ve kendi düzenleri içerisinde yaşamaya devam etmektedirler. İstanbul, bu aile için dış dünya anlamına gelmektedir ve filmin büyük bir kısmının evin içinde ve avluda geçmesi, bu durumu daha da belirgin hale getirmektedir (Olcay, 2016). Bu dış dünyaya kapalı olma durumu kayınvaledinin ağzından “İstanbul şu avlunun dışında, burayı Yozgat toprağı bellesen iyi olur” sözü ile hem anlam bulmaktadır hem de gelenek ve göreneklere ne kadar bağlı kaldığını, aynı zamanda kent yaşamının kurallarına aldırış etmediklerini göstermektedir. Filmde aileye göre kent yaşamının kurallarına uyum sağlayan Yerköylü İbrahim ve karısı Güler olduğunu görmekteyiz. Onlar aileye göre şehre adapte olmuş karı koca

fabrikada çalışıp geçimlerini sağladıkları görülmektedir. Ailenin İstanbul'a yerleşme ve şehirde tutunma isteği bulunmasına rağmen, kendi öz adetlerine ve geleneklerine bağlı kalarak büyük şehir kültürüne ciddi bir direniş gösterdikleri görülür. Nitekim filmin sonlarına doğru şehir ve medeniyetle tanışmanın ilk ayağı fabrika olacaktır. Bu durum önce Yerköy'lü İbrahim ve karısı Güler ile daha sonra da Meryem ve Veli ile gerçekleşecektir.

Ailenin evleri İstanbul şehrinin gelişmemiş bölgesinde kalır. Veli'nin annesi (Aliye Rona) sevinçle oğlunu karşılar. Veli ve abisi, babası Hacı İlyas'ı görmek için evden çıkar. Kocasını gider gitmez geline karşı bakışlar değişir. Veli, eve dönüş yolunda köylüsü ile rastlaşır. Adam tebessüm ile koşarak Veli'yle selamlaşır. Veli bu kalabalık şehirde bir tanıdık gördüğü için sevinir fakat abisinin başını çevirdiğini görür. Nedenini sorduğunda, adamın karısını fabrikada çalıştırdığını ve bunun "tuhaf" bir şey olduğunu söyler. Bu diyalog bize taşrada yaşayan insanların gelenek ile gördükleri karşısında nasıl bir çatışma yaşandığını göstermektedir. Yine ağabey, bir başka sahnede, "kadın kısmı evde gerek" der. Yukarıda da belirtildiği gibi özellikle yaşlanma ile kıdem alan ve evde söz sahibi olan kayınvalide de şehre gelip fabrikada çalışan kadınlar için "onlar yoz olmuşlar" ifadesini kullanmıştır.

Güner ve Akyıldız'a göre, kadının iş hayatına katılıp çalışması, kötü yola düşmesi ve başının öne eğilmesiyle eşdeğer görülmekte ve bu durum kınanmaktadır. Bu anlayış, toplumsal normların ve değerlerin kadının rolüne yönelik katı bir bakış açısını yansıtır. Kadının ekonomik bağımsızlık kazanması, bazı bireyler için toplumsal normlara aykırı bir durum olarak algılanmakta; bu nedenle eleştirilmekte ve dışlanmaktadır. Bu perspektif, kadınların iş hayatındaki varlıklarını sorgulayan ve onları damgalayan bir tutumu ortaya koymaktadır (Güner ve Akyıldız, 2014).

Filmin ilerleyen dakikalarında, Osman'nın sağlık durumunun daha da kötüye gittiği görülür. Her ne kadar Meryem oğlunun hastalığının çok ciddi olduğunu belirtmeye çalışsa da aile, bu durumu para kazanma hırsı yüzünden görmezden gelecektir. Hacı İlyas'ın, torununun hastalığının yeme ve içme ile ilgili olduğunu söylemesi kültür farkını ortaya koymaktadır. İlerleyen dakikalarda Osman'ın sağlık durumu kötüleşir

ve ailenin para kazanma hırsı, kadının evden çıkmaması, kadın olduğu için tek başına hastaneye gitmesine izin verilmemesi gibi adet ve gelenekler bir annenin feryadı karşısında işlevsiz kalacaktır.

Meryem, köylüleri İbrahim ve karısından da manevi destek alarak oğlunu doktora götürür. Oğlunun kalbinin delik olduğunu, eğer ameliyat olmaz ise 2-3 ay içinde öleceğini ve ameliyat ücretinin de 6 bin lira olduğunu öğrenir. Film bu dakikadan itibaren Meryem'in oğlu için vereceği ekonomik mücadeleye dönüşür. Hastalığı öğrenene kadar her şeye boyun eğen, ailenin her dediğini yapmaya odaklanmış Meryem karakteri bir anda oğlunu kurtarmak için tüm aileyi karşısına alır.

4.1.4. Ekonomi ve Sınıfsal Yapı

Filmin başlarında evin karşısında gözüken apartman dairelerin için Hıdır'ın "orası büyük kent, dükkânı orada açacağız" ve "bir malı burda gramla orada kilo ile satarsın" ifadesi bir an önce zenginleşme ve sınıf atlama isteğini gösterir. Ayrıca bu ifade biçimi sadece Hıdır'ın dilinde değil diğer aile üyelerinin de dilindedir. Sonraki sahnede Hacı İlyas oğlu Veli'ye karşı tarafı göstererek bulundukları bölgenin kendi mahallesinden farkı olmadığını ve asıl İstanbul'un karşı taraf olduğunu ikinci dükkânı orada açarak her şeyi çok daha yüksek fiyata satacaklarını ifade eder. İkinci dükkânı açmak için her şeyi feda etmeye hazır olan Hacı İlyas: "para dediğin işte yatmalı kesede durmamalı" diyerek evdeki tüm paraları toplar. Karısı ise kendisine destek çıkarak "biz İstanbul'un kıyı bakkaliyesinde çürüyecek ocakmıyız" ifadelerini söyler. Bu ifadeler ile ailenin içinde bulundukları durumdan daha iyi koşullarda yaşama istekleri görülür.

Mücella Ateş'e göre, gecekondunun bahçesindeki çitlerin üzerinden karşı taraftaki apartman blokları görünmektedir. Mekânsal olarak yapılan bu ayırım, sınıf ayrımını somut bir şekilde ortaya koymaktadır. Sıkça tekrarlanan "karşı taraflı olmak" ifadesi, aynı zamanda sınıf atlamayı simgelemektedir. Büyümek değil, değişmek istenmektedir; bu değişim için aile içindeki sorunlar göz ardı edilmektedir. "çark sürekli dönmelidir" ifadesi ise toplumda yaygın bir şekilde dile pelesenk olmuştur. Tüm bu gelişmeler yaşanırken, zaten hasta olan Meryem'in oğlu, bu telaş içinde daha

da kötüleşmektedir. Meryem'in oğlunu doktora götürme konusundaki ısrarları yetersiz kalmaktadır (Ateş, 2020).

Film Osman'ın hastalığı ve ailenin çok daha fazla para kazanma isteği ile paralel bir şekilde ilerler. Bir yandan Osman'ın tedavisi için gerekli paraya vurgu yapılırken diğer yandan sınıf atlamak için gerekli paranın çok daha fazlası bir dükkâna verilir. Meryem, defalarca oğlunun durumunu aileye anlatarak ve bir an önce gerekli paranın tedarik edilerek, Osman'ın ameliyat edilmesini isteyerek hamlelerde bulunur. Aile ise tam tersi yönde hareket ederek, bunu göz ardı eder. Sırf para harcamamak için kayıncı, Osman'a kurşun döktürerek, onu iyileştirmeye çalışır. Bir yandan da yeni dükkânı doldurmak için mal alınır ve borca girilir. Meryem, oğlu için altınlarını satar ancak aile işleri büyütmek için evde para toplamaktadır. Meryem, oğlu için sattığı altınların parasını, kocasından yediği tokattan sonra Hacı İlyas'a verir. Hacı İlyas, Meryem'e durumlarının iki hafta içinde düzeleceğini ve gerekeni yapacağını söylesede sözünde durmaz. Dükkâna sürekli yeni şeyler alınır ve paralar sayılır. Günler gelir geçer, Ramazan Bayramı geçer, Kurban Bayramı yaklaşır ve Osman'ın durumu iyice kötüleşir. Meryem daha da kötü hisseder. Çöloğlu bu durumu şöyle ifade eder:

“Filmdeki temel çatışma büyük şehirde gözlerini para hırsı bürümüş olan ailenin erkekleri ve kaynana ile oğlunun hastalığıyla ve dolayısıyla hayatıyla uğraşan Meryem arasında gerçekleşmektedir. Oğlu sık sık nefessiz kalmakta ve bayılmaktadır. Kocas ve kayıncı, kayıncısının nefesinin çok güçlü olduğunu, onun okuması sonucunda iyileşeceğine inanırken, oğlunun bir hastaneye götürülmesi gerekliliğini düşünen tek kişi Meryem'dir. Ancak sürekli işlerini büyütmeye hırsı içinde olan kayıncı ve evin büyük oğlu ameliyat için gerekli parayı ayırmadıkları için Meryem'in oğlu ölür (Özonur Çöloğlu, 2019”).

Meryem, bir türlü oğlunu doktora götüremez ve Kurban Bayramı gelir. Bayram için alınan koç tam kesileceği sırada Osman'ın ölüm haberi gelir. Bu haber Meryem'i derinden etkiler ve Meryem, bağırarak Hacı İlyas'a “kurbanın helal olsun” diyerek

koçu serbest bırakır. Hacı İlyas, torununun ölümüne üzülse de hâlâ iş peşinde koşarak dükkânına gider. Meryem, hemen ardından onun peşinden giderek Hacı İlyas’a bir çocuğu daha olacağını ve onu da kurban edeceğini söyler.

Ayrıca bu sahne, filmdeki en önemli sahnelerden biridir. Filmin içinde kabul edilemez tüm olayları Hacı İlyas’ın yüzüne vurur. Üstüne yürür ve parasını ister. İtişirken dükkânda yangın çıkar ve Meryem içki şişeleri ile yangını körükler. İlyas gelinine tokat atar ve İbrahim gelip onu götürür. Meryem hasta oğlu için ailesine karşı verdiği ekonomik mücadele sonuçsuz kalır ve aileden koparak fabrikada işe girer.

Gelin filmi, feodal ve ataerkil aile içi ilişkileri, alışagelmış yaşam tarzından farklı bir biçimde ele alarak, hayata uyum sağlayamamayı ve bir mahalle esnafının işlerini büyütme ve daha fazla kazanma hırslarının ilişkileri nasıl vahşileştirdiğini gözler önüne sermektedir. Ailenin özellikle erkek bireyleri, zenginleşme uğruna tüm manevi ve insani değerlerini yitirirken, gelenek adı altında gerici tutumlarını da ısrarla sürdürdükleri görülmektedir. Filmin başkahramanı, özgürleşme yolunda adımlar atan Meryem karakteridir; fakat onu baskılayan ve sindirmeye çalışan kayınvalide de önemli bir figürdür. Bu durum, hayatımızdaki çelişkiler ve zıtlıklar üzerine düşünmemizi teşvik eder. Aile hiyerarşisi, yaş ve erkek egemen mantık çerçevesinde düzenlenmiştir. Cehaletin ve bağınaz bir şekilde geleneklere bağlı kalmanın yanı sıra, dinin işe geldiği gibi kullanılması da filmin ortaya koyduğu vahim sonuçlardan biridir (Nur, 2018).

Film, sermayenin yatırıma dönüşmesi ve paranın sürekli artırılması ile ölüm riski yüksek bir hastalığa yakalanan çocuğun, adım adım ölüme yaklaşmasını ve annenin / Meryem’in aileden kopuş sürecini eşzamanlı olarak anlatır. Bu kopuş sürecinde, Meryem’in bilinçlenmesine veya özerkleşmesi sürecine bir işçi ailesi öncülük eder. Meryem, bu süreçte kenti ve kent yaşamını algılar, çalışmanın bir hak olduğunu kavrar, çocuğundan dolayı öz-sorumluluk bilinci geliştirir, geleneklerin tutsak edici baskısını kavrar ve aileyi terk ederek, bir fabrikada çalışmaya başlar. Aile, Meryem’in fabrikada işçi olmasını namussuzluk olarak addeder ve aileye göre Meryem’in, kocası tarafından öldürülerek “lekenin temizlenmesi” istenir. Sonrasında

ise, Meryem'i öldürmek için fabrika önünde bekleyen koca, Meryem'i gördüğünde; "fabrikada bana göre iş var mı?" diye sorar (Karaşin, 2012).



Görsel 3: Gelin Filminden Görseller 1973

4.1.5. Toplumsal Gerçekçilik

Gelin'in işe girmesi, geride kalan aile için bir namus meselesi haline gelir. Veli'ye tabanca verilerek, namusunu temizlemesi gerektiği söylenir. Bu durum, köyden kente göç olgusunun beraberinde getirdiği sorunları ve kırsal kesimdeki namus ile kan davalarının şehirde de devam ettiğini gösteren bir örnek teşkil eder. Fabrika çıkışında, elleri paltosunun cebinde Meryem'i bekleyen Veli ile Meryem, bir süre boyunca hiç konuşmadan birbirlerine bakarlar. Ardından, Veli'nin ağzından dökülen "bu fabrikada bana da iş bulunur mu?" cümlesi filmin son repliği olur (Ateş, 2020).

Akad, *Gelin* filminde göç olayını sadece bir toplumsal fenomen olarak değil, kapitalizmin ve şehirleşmenin, hakim yaşam tarzı haline gelmesiyle birlikte, eski toplumsal ilişkilerin, iş bölümünün daha da sömürüye açık hale gelmesini, çözülen aile ilişkileri bağlamında da inceleyerek, bu konuya ciddi bir derinlik getirmiştir. Akad bu filmde sınıfsal ilişkileri, köyden kente göçü, göç edenlerin sermaye biriktirme tarzlarını, bunun için göze aldıklarını gün ışığına çıkardığı kadar, törelerin

ve geleneksel aile ilişkilerinin, kapitalizmin yasaları gereği nasıl vahşileşebileceğini, bu acımasız dönüşüm sürecini olanca çıplaklığı ve hoyratlığıyla gözler önüne sermiştir. Bir bakıma ulusal, geleneksel kültürü safça ya da maksatlıca yüceltenlere de sert bir cevaptır film (Kanbur, 2005).

Lütfi Ömer Akad, *Gelin* filmiyle anlattığı ailenin İstanbul'daki yaşamını adeta bir belge filmcisi gibi gözler önüne seriyor. Hacı İlyas ve ailesinin evlerindeki atmosfer, tüm detayları ve aksiyonu ile izleyiciye aktarılıyor. Akad, tamamen "gerçek" bir hikâyeyi, tamamen "gerçekçi" bir dille anlatmaktadır. *Gelin* filmi Türk filminde, Türk ailesinin yaşamında önemli bir olgu olan "bayram ve bayramlaşmaya" yer verilen ilk filmlerden biridir. Ayrıca, Akad, filmdeki gerçekçi öğelerin arasında ustalıkla simgeler ve ipuçları yerleştiriyor. *Gelin* filmi büyük ölçüde alegoriye dayanmaktadır; örneğin, oğlunu Tanrı'ya kurban etmek isteyen Hazreti İbrahim kıssasından yararlanarak yapılan bir alegori söz konusudur. Akad, *Gelin* filmi ile geleneksel yapıyı gerçekçi, belgeselci bir bakış açısıyla ele almıştır. Bu gerçekçi tercih içinde, simgesel değerlerde bazı kodlar da yerleştirilmiş ve böylece yerellikten uzaklaşmamıştır. Üçlemenin ikinci filmi olan *Düğün*'de benzer bir çizgi izleyerek, köyden kente doğru yapılan göçün yarattığı yıkıcı etkiyi anlatmaktadır (Erdal ve Aytakin, 2015).

Gelin, merkezinde bir kadının olduğu, işçileşme sürecini ve buna bağlı olarak biçimlenen işçi bilincini anlatır. Bunun tam aksi yönündeyseniz, Meryem'in geniş ailesi; köyden getirilen sermayeye, sermaye katıp, kabarık bir iştahla sınıf atlama arzusu içindedir. Bu noktadan sonra *Gelin*, birbirine zıt (antagonist) ilişkilerin anlatıldığı bir film olur. Bir yanda paranın kutsandığı ve her şeyin metalaştığı bir yaşam vardır. Diğer yanda, vicdanını kaybetmemiş bir insanlığın hak arayışı vardır (Karaşin, 2012).

Birçok göç filmi gibi, *Gelin* (1973) filmi de, köyden büyük şehre göç eden bir ailenin başına gelen kötü olayları anlatmaktadır. Ancak büyükşehirde tutunamayan ya da üyeleri kötü yola düşen bir aile yerine bu filmde büyük şehre gelmiş, yer edinmiş, malı mülkü olan ancak malını büyütme hırsına kapılan bir aile konu edilmiştir. Filmde kamera açıları çoğunlukla genel çekim ve tek plandır. Buna rağmen gayet

akıcı ilerler. Müzikler duygu durumunu destekleyecek şekilde birçok sahnede kullanılır. Film bu özellikleriyle, Ömer Lütfi Akad'ın yalın sinema dilinin en iyi örneklerinden biri olarak kabul edilir. Akad, o dönemde göç eden milyonlarca insanın başına gelmiş olabilecek sıradan bir hikâyeyi başarılı bir anlatı ile kurar. İstanbul'un yoğun göç aldığı günlere ayna tutan görüntüler, bugün için belge niteliği taşımaktadır (Söyler, 2020).





Görsel 4: *Düğün* Film Arşivi 1974

4.2.1. *Düğün*

Gelin filminde olduğu gibi *Düğün* filminde de yönetmen, ana eksene göç meselesini oturtarak aile ve kadın meselesini ele alır. *Gelin* filminde aile eksenine yine bir kadın karakter oturtan yönetmen, filmde aileye dışarıdan gelen bir kadını işler. Filmde karakter, bütün verdiği mücadeleye rağmen ataerkil gerici zihniyet karşısında yenilir ve oğlunu kaybeder. Ancak "*Düğün*" filminde, bu kez başrol ailenin içindeki bir kadındır. Bu karakter, bu sefer kardeşlerini erkenden evlendirmek ve başlık parasını almak isteyen açgözlü ağa ve erkek kardeşlerine karşı savaşı. Ataerkil düzene tekrardan bir başkaldırı niteliğindedir bu film. "*Diyet*" filminde ise gene kadın işçinin gözünden izleriz. Fakat, bir tek bu film, üçleme içinde diğerlerinden ayrılır. Çünkü genel yapısı itibarıyla, kadının konumu ve aile ilişkileri meseleleri üzerinde durur. Bu bağlamda, *Düğün*'ün aile ve başlık parası gibi meseleleri toplumsal gerçekçilik etrafında şekillendirdiğini söyleyebiliriz.

4.2.2. Filmin Teması ve Konusu

Düğün (1973) filmi, Urfa'dan İstanbul'a göç etmiş olan beş kardeşin hayata tutunma çabalarını işlemektedir. Bu kardeşler; Zelha (Hülya Koçyiğit), Halil (Kamran Usluer), İbrahim (Erol Günaydın), Habibe (Hülya Şengül), Cemile ve Yusuf'tur (Isin Issever, İlknur Yağız). Urfa'dan göç etmiş aile için İstanbul fırsatlarla doludur. Fabrikada çalışırlar, içli köfte, lahmacun ve takım elbise satarlar. Bekir Emmi sayesinde, kız kardeşlerini başlık parası karşılığında birileriyle evlendirirler. Aralarındaki bağlılık, ekonomik zorlukların da etkisiyle onları, birbirleri için yaşama

savaşı vermekle, birbirlerini kurban etmek arasında bırakır. Büyük abla Zelha (Hülya Koçyiğit), kardeşlerine bakmak için nişanlısı Ferhat'tan (Ahmet Mekin) ve kendi hayatından vazgeçmiştir. Ağaları Halil ve İbrahim, diğer kardeşlerin daha rahat geçinmesi için en küçük kız kardeşlerini evlendirmeye kalkınca Zelha, buna karşı çıksa da sözünü dinletemez. Ailenin varlığını sürdürmek adına birer birer kardeşlerini harcayan ağaları karşısında çaresiz kalan Zelha, sonunda isyan edip tüm kardeşlerini yeniden kanatları altında toplar. Büyük ağabeyin uyum sağlama çabalarına karşılık, ablanın aileyi bir arada tutma çabaları görülür. Film boyunca istediğini almak için kadını ve çocuğu sömüren ataerkil iktidarla, buna karşı ayakta durmaya çalışan kadın meselesi işlenir. (Film hafızası: Aysan, 2012). Özellikle kız kardeşlerinin başlık parası karşılığında evlendirme düşüncesi, bu ataerkillik yapının bir yansımasıdır. Ailenin büyük kızı Zelha, bu geleneksel ve baskıcı tutuma karşı çıkar. Kardeşlerini bu durumdan kurtarmak için mücadele eder ve ailenin erkeklerine karşı bir direniş başlatır. Bu direniş, filmdeki en önemli temalardan biridir.

4.2.3. Aile Yapısı ve Gelenek

Düğün filmindeki aile yapısı, *Gelin* filmindeki aile geleneğinin sürdürülmesi açısından biraz zayıfladığı görülmektedir. *Düğün* filminde bu kavram aile ile daha yakın temastadır. Bundan dolayı, kadın mücadelesi üzerinden aile değerlendirmesi yapmak daha doğru olacaktır. *Gelin* filmiyle birlikte *Düğün* filminde de yozlaşmış aile yapısını görsek bile, bunların içinde tek yozlaşmayan ve açık fikirli olan kadın Zelha'dır.



Görsel 5: *Düğün* Filmi 1974

Görsel 5'te ailenin kendi halinde ve bir dayanışma içinde yaşadıkları gösterilmektedir. Filmin başında büyük kardeş Halil'in evin avlusuna girdiğini görürüz. Arkasından diğer kardeşler içeri girer ve en küçük kardeş hariç hepsi çalışıp kazandığı paraları ailenin en büyük abisi Halil'e vermektedir. Bu sahneden ailenin reisi Halil olduğu anlaşılmaktadır. Kardeşler, Zelha, Halil, İbrahim, Habibe, Cemile ve Yusuf olmak üzere altı tanedir. Ebeveynler ölmeden önce tüm kardeşleri Zelha'ya emanet etmiştir. Zelha onlara hem ana hem baba olma adına Urfa'daki nişanlısı Ferhat'ı bırakıp İstanbul'a onlarla beraber gelmiştir. Kardeşler aslında birbirine düşkündür. Bir önceki filmde olduğu gibi *Düğün*'de de ailede erkekler söz sahibidir. Hatta Bekir emmileri bile ailenin üzerinde söz alma yetkisi görülmekte ve gelenekleri sürdürmeye çalışmaktadırlar.

Filmde ailenin yaşadıkları ev, *Gelin* filmine benzer bir şekilde bir gecekondu avlusudur. İşten gelen aile üyeleri avluda buluşur ve hep birlikte yemek yer. *Gelin* filmine benzer şekilde sofrayı kuran taraf yine kadınlardır. Bekir emmileriyle avluda konuşan ailenin büyük erkek kardeşleri, istanbulda yaşadıkları ekonomik zorluklardan bahseder. Bu zorlukların üstesinden gelmekte zorlanan Halil, "Urfaya mı dönek" der buna karşılık Zelhada gitmemekten ve hep birlikte bu zorluğun üstesinden geleceğini bahseder ve son söyleyeceklerini söyledikten sonra kararı aile

erkeklerine bırakır. Bu sahne yine aile geleneği ve yapısı hakkında erkeklerin sözü geçtiğini söylemektedir. Yine sonraki bir sahnede karne alan ve sınıfı geçen çocuğa kendisinden büyük kız kardeşine Halil'in, "elini öp kız, büyük adam olacak o" demesi ve Zelha'nın ailenin yemeğini hazırlaması, erkeklerin ayaklarının yıkanması için tuzlu su hazırlaması ailenin gelenek ve görenekleri hakkında bilgi vermektedir. Yine diğer kız kardeşlerinin fazla söz hakkı olmaması ve başlık parası gibi ayrıntılar ataerkil düzeni pekiştirmektedir.

Halil kimseye sormadan Bekir emmisiyle Cemile'ye başlık parası karşılığında evlendirir. Adettir diye eve hediyeler getirilir ve Cemil'nin artık çalışmasına gerek olmadığını belirtir. Bu duruma karşı çıkan Zelha her ne kadar dirensede Halil tarafından ona söz hakkı tanınmaz. Cemile'yi Zelha'nın kollarından çekip alır. Filmde diğer bir karakter kasap çırağı Zeki ise Habibe'den hoşlanır. Zeki, Habibe'yi kendisinden ister ancak Habibe, "benim ablam var ağalarım var" diyerek kendisinin söz hakkı olmadığını başka bir deyişle bu durumunu geleneklerine ters bir şey olduğu ifade edilir. Bir başka sahne ise Zeki ile Habibe arasında şu diyaloglar geçer:

Zeki: Dayım razı oldu gelip göreceksizinkileri

Habibe: Ağalarım razı gelmez

Zeki: Vız gelir ağaların

Habibe: Tövbe de

Zeki: Biz birbirimizi sevdikten sonra onlara ne oluyor

Habibe: Bizde Adet

Zeki: Adetleri boşver sen bize bak

Bu diyaloglar Habibe'nin ağalarının üzerine başka bir söz söylenemeyeceğini ve o sözlerin dışına çıkılamayacağını ifade eder. Hatta bir başka sahnede eğer ağaları vermezse kendisini kaçıracağını ifade eden Zeki'ye "ağa sözünden çıkılmaz" ifadesi kullanmıştır. Nitekim Zeki'nin Habibe'ye duyduğu sevgi ailenin gelenek ve görenekleri karşısında yetersiz kalır. Filmin sonlarına doğru Habibe Cabbar'a verilecek ancak sonrasında Zelha'nın mücadelesi ile geri alınacaktır.

4.2.4 Kültürel Çatışma ve Uyum

Düğün filmi, köyden gelen gelenekler ile şehir yaşamının getirdiği yeni değerler arasındaki çatışmayı da gözler önüne serer. Bu çatışma, aile bireyleri arasında gerilimlere ve farklı bakış açlarına yol açar. Filmde önemli bir yer tutan başlık parası geleneği, hem ekonomik bir zorunluluk olarak görülür hem de modern değerlere göre bir kadının meta olarak görülmesi anlamına gelir. Bu durum, özellikle Zelha'nın tepkisiyle kültürel bir çatışma noktası haline gelir.

Filmde aile bireyleri arasında olan bir başka çatışma ise Cemile üzerinden verilir. Zelha'nın kardeşi Cemile'yi ziyarete gittiği ve Cemile'nin durumunun iyi olmadığını gösteren sahnede, Cemile ablası Zelha'ya ağalarının kendisini başlık parası karşılığında sattığını ve artık hayatına karışamayacaklarını ifade eder. Aile'nin işleri yolunda gider ancak Zelha bu durumdan rahatsız olmaktadır. Halil bunun nedenini sorduğunda ise Cemile'nin perişan olduğunu kocasının onu fabrikada çalıştırdığını ve Hz. Yusuf kıyası örneği üzerinden Cemile'nin ceseti üzerinden düğün sofrası kurduklarını söyler ve kendisinin de bu duruma karşı bir şey yapamadığını belirtir.

Filmin ortalarına doğru Veli ile Zelha şehrin ortasında bibiriyle konuşurken Halil'in, "renk renk şekil şekil insanlar" ile Zelha'nın "bir bize mi yer yok bunların arasında" diyalogları ailenin şehre uyum sağlama sürecinde zorlandıklarını göstermektedir. Bu durum sonraki sahnelerde de gecekondu kavramı üzerinden güçlü bir sembolizm eşliğinde anlatılmaya çalışıldığı görülür. Yalnızca; "*Düğün*" filminde değil diğer iki filmde de önemli bir sembol ve sorun olarak karşımıza çıkmaktadır ancak bu filmde anlatılan bozulma meselesi diğer filmlere göre biraz daha ön plana çıkmaktadır. İbrahim ve Halil'in bir şekilde İstanbul'a sağlamaya çalıştıkları uyum işe yaramıyor. Çünkü Urfa'dan getirdikleri bir takım sözde gelenekler ve düşünceler yüzünden şehir zihniyetiyle çelişiyorlar. Örneğin, başlık parası almak gibi bir takım kendi kültürel ve geleneksel meseleleriyle, şehirli olmaya çalışmaları bir tezat içeriyor. Bu durum ise, gecekondu mimarisi ile film içerisinde kendisine sembolik bir yer buluyor. Gecekonduları köyden kente göç eden o insanlar olarak düşündüğümüz zaman, şehirde yaşadıkları uyumsuzluk ve karakter yanlışlığını görmemiz mümkün hale

geliyor. Yönetmen, bunu filmde direkt göstermese de, yapı itibariyle filmin kendisi bunu seyirciye hissettirmektedir.

Sennett, göçün en önemli etkilerinden birinin bireylerin gelenek ve göreneklerinde çözümler olduğunu ifade eder. Ona göre kırsaldan kente göç eden insanların sosyal alışkanlıkları, kentlerdeki yaşam tarzına uyum sağlama sürecinde önemli değişimlere uğramaktadır. Kırsaldaki insanların etrafındaki kişilerle olan ilişkileri kent ortamında daha bireyci ilişkilere dönüşmektedir (Sennett, 2018: 92). Sennett'in bu görüşü *Düğün*'de özellikle *Diyet* filminde belirgin bir şekilde hissedilmektedir.



Görsel 6: *Düğün* Filmi 1974

4.2.5. Ekonomi ve Sınıfsal Yapı

Ailenin İstanbul'da tutunma mücadelesi, ekonomik zorluklarla iç içedir. Başlık parası, bu zorlukların üstesinden gelmek için bir çözüm olarak görülür. Film, devam ettikçe, kardeşler bir şekilde iş bulurlar ve aileye destek olmaya başladıklarını görürüz. Örneğin, kızlar fabrikada çalışmakta, İbrahim lahmacun; Halil ise ceket satmaktadır. Zelha ise hem evle ilgilenir hem de İbrahim'in satması için lahmacun yapar. Aslında tamamen, bozulmayacak hoş görünlü bir çerçeve çizen Akad, daha çok para kazanma hırsı insanların birbirine düşmesine yol açabileceğini ifade eder. Filmin ilk yarısında ilk lahmacunları sattıktan sonra ikinci lahmacunları almak için eve gelen İbrahim ile Zelha arasında bu işin çıkmaz bir iş olduğu konuşulur. Bu

çıkılmaz duruma karşı İbrahim'in çözümü ise üç tekerlikli kamyon araba. Bir sonraki sahnede ise Halil, Bekir emmisine işlerin iyi olmadığını söyleyerek Cabbar'la ticaret yapacağını söyleyerek Bekir emmisinden tavsiye alır. Bu iki sahne ailenin ekonomik açıdan zorluk çektiğini göstermekte ve bu duruma çareler aranmaktadır.

Aile'nin baba yarısı Bekir emmisi aileye yardım eder. Onun sayesinde İstanbul'a gelinmiştir, o yol göstermiştir ancak Bekir emmi ilk etapta onlara yardımcı olsa da para hırsı ilk olarak onun gözünü bürümüştür. Daha sonrasında diğer kardeşlere de sıçrayacak olan bu para hırsı meselesi, gitgide daha da körüklenecektir. İbrahim lahmacun vb. şeyler satmak için, daha kolay ve faydalı çalışmak adına, tekerlekli araçlardan almak istemektedir. Eğer üç tekerlikli araç alırsa daha hızlı para kazanacaktır. Filmin başlarında Halil ise 5 kişi çalıştıklarını ve hesap kitap yaparak toplam paranın kendilerine yetmeyeceğini belirtir.

Düğün filmindeki kadın karakter ile *Gelin* filmindeki kadın karakter birbirinden farklı yönler barındırmaktadır. Örneğin; Zelha rolündeki kadın karakter, üretim sürecinde yer alarak evde hazırladığı ürünleri, seyyar araçta satmaları için kardeşlerine yetiştirir. Fakat, Halil'in gözünü para hırsı bürümüş ve hep daha fazlası adına kardeşlerini gözünü kırpmadan harcama yoluna gitmiştir. Film, "*Gelin*" filminin "kurban" olgusundan farklı olarak "insan eti yemek" kavramı üzerinden işlenmiştir. "İnsan eti yemek" kavramı da kardeşlerin satılması ve sermaye edilmesi dolayısıyla kullanılmıştır. Emeklerine el koyarak köleleştirme boyutuna getirilen kardeşlere söz hakkı tanınmamaktadır. Abla Zelha, bu duruma tüm gücüyle karşı koymaya çalışsa da engel olamamıştır. Ömer Lütfi Akad bu durumu açıklarken şunları söylemiştir:

"Baba yerine geçen büyük kardeş sırası gelince küçükleri rahatça harcamaktan kaçınmıyor. Altı çocuk sahibi olması da bu yüzden. Erkek olursa çalıştıracak, kız olursa başlık parasına satılacak. Baba yokluğunda büyük oğlun yaptığı da bu. Abla bu alçakça düzene elinden geldiğince direnmeye çalışacak. İnsan eti yemek insanlığın ilk günlerinden kalma bir alışkanlık. Sorun, zahmetsiz yiyecek. Bütün canlı varlıklar buna çok hevesli. İnsan kolay ve besleyici bir av, ama çabuk

bitiyor. Daha iyisi onu çalıştırıp yetiştirdiği ürünü yemek. Sonuç olarak insan eti yemekle emeğini yemek arasında bir fark yok” (Akad, 2005).



Görsel 7: *Düğün* Filminden Görseller 1974

Gelin filmin sürekli tekrarlanan "karşı taraflı olmak" ifadesi *Düğün* filminde yerine "aile için lazım" ifadesine bırakılır. Halil, bir an önce işleri yoluna koyup çok para kazanmak istemektedir. *Gelin* filmine benzer şekilde *Düğün* filminde de çok para kazanmak uğruna Halil'in aile bireylerini teker teker feda ettiğine tanık oluruz. İlerleyen dakikalarda Bekir emmi Cemile'ye görücü getirir. Cemile evlenirse, evleneceği kişiden başlık parası alınacak ve paranın bir kısmında Bekir emmi'ye kalacaktır. Böylece Cemil'e evlendirilir ve Halil'in tüccar olma isteğinin ilk adımı atılır. Bu durum, bir kelebek etkisi yaratarak işleri daha da kızıştırır ve Zelha'nın koruması gereken küçük kardeşleri, Halil'in tüccar olma isteği nedeniyle birer birer harcanacaktır.

Abla Zelha aileyi bir arada tutmak için, nişanlısından bile ayrılmayı göze alırken Halil amcasının telkinleriyle para uğruna küçük kardeşi Cemile'yi yüksek bir başlık parasına satar. Zelha, engel olmak için ne kadar dil döktüyse de fayda etmemiştir. Seyyar satıcılığı daha kolay yapabilmek için üç tekerlekli bir araca sahip olmak istemekteydiler. Bu yaptığını meşru kılabilmek için bu bahaneyi öne sürecektir.

İbrahim onun gibi değildir ama bu bahane onun aklını çecektir ve ablasına karşın abisinin yanında yer alır. Aile de ilk kurban Cemile'dir. Paranın kokusunu alan, bir diğer ifadeyle de insan etinin tadını alan, Halil artık durmayacaktır (Bozoklu, 2021). Ferhat (Ahmet Mekin) bu gerçeği şöyle ifade edecektir:

Ahmet: Ağaların Cemile'yi yemiştir. Kim ki başkasının sırtından geçinmiş insan eti yemiştir. Şimdi sıra sende, belki Habibe, Yusuf, hatta İbrahim. Kim kuvvetli o kalır.

Bu ifade daha çok para kazanma amacına ulaşmak için atılan her adımın normalleştirme çabasıdır. Cemile'nin başlık parasıyla alınan tekerlekli araç yüzünden bazı esnaflar; işlerini sekteye uğrattığı gerekçesiyle İbrahim ve Halil ile kavga ederler. Bu kavga esnasında İbrahim birini bıçaklar. Ancak suçu küçük kardeş olan Yusuf üstlenir. Çünkü İbrahim ve Halil'in yapması gereken işler vardır ve elbette ki paraya ihtiyaçları vardır ve aile kurtarılması refaha ulaşması için bu gereklidir. Bundan dolayı Yusuf bir nevi kurban edilir. Bu noktada insan eti referansı daha şeffaf bir anlam kazanır. Bir bakıma erkek kardeşler ve ağa, daha iyi yaşam koşulları için her bir aile üyesini kurban etmekten çekinmezler. Film devam ettikçe, diğer kız kardeş olan Habibe'ye de görücü gelir. Habibe, bunu istemez. Çünkü başkasını sevmektedir. Kurban edilen üç kardeşten sonuncusu olan Habibe ataerkil düzenin kararlarına isyan eden tek kardeşidir. Çünkü daha önce isyan etmeyen diğer kardeşlerin başına gelenleri görmüştür. Etleri yenmektedir. Hatta Zelha'nın: "Şu İstanbul ormanında kimseye diş geçiremeyince kardeşlerinin etini yemek kolay mı geldi?" sözleriyle engel olamaya çalışmıştır ancak Zelha'nın direnci veya Habibe'nin inadı ataerkil düzenin düşüncelerini yıkamaz. Daha sonrasında ise sadece sözle yetinmeyip canını da ortaya koyacaktır. Zelha kardeşlerinin satılmasından veya cezaevine düşmesinden sonra gelen paraya dokunmaz ve aile erkeklerine başkaldırır. Erkek kardeşleri ile bu konuda büyük bir çatışma yaşayan Zelha'nın elinden bir şey gelmez, onların düşüncesini değiştiremez fakat yine de Habibe'nin düğünü sırasında Zelha, düğüne gelir ve Habibe'yi alır. Cemile'de onlarla gelir. Böylece Zelha, bu düzene karşı başarılı olur. Kız kardeşlerini bu yozlaşmış ve gerici zihniyetten kurtarır. Kısaca film bizlere bir kadının şehirde bile gelenek olarak kabul edilen şeyler üzerinden kardeşlerini satan ve para hırsında boğulan aile üyelerine karşı

başlattığı isyan kıvılcımlarını seyirciye sunar ve bu konuda, Çöloğlu makalesi şunları söyler:

”Bütün gün kardeşlerinin satması için lahmacun yapan Zelha’nın emeği onları şehirde yaşatmaya yetmektedir ama erkek kardeşleri hep daha fazlasını istemektedir. Tıpkı Gelin’deki erkek karakterler gibi. Bu nedenle kız kardeşlerini, başlık paraları karşılığında uygunsuz adamlara satan erkek kardeşlerinden koruyan ve onlara doğru yolu göstermeye çalışan yine kadındır (Zelha)” (Çöloğlu, 2009).

Filmin sonlarına doğru Habibe, Cabbar’a (Sadettin Erbil) verilmiş ve başlık parası konusunda anlaşmışlardır. Eve döndüklerinde aile üyeleri Halil, Zelha ve Bekir arasında şu diyaloglar geçer:

Halil: Bırak artık o işi lüzüm kalmamıştır. Bu iş biti artık, yemek işi yok artık tüccar olduk.

Zelha: Bilekle alın teri ile tüccar mı olunur muş? Nerede Sermaye?

Halil: Sermayemiz vardır çok şükür. Hem de büyük ortağımız var.

Bekir: Ortaktan öte enişte 40 bin başlık saymıştır.

Tüm bu sahneler Halil’in bir an evvel çok para kazanarak sınıf atlama çabasını belirgin bir şekilde göstermektedir. Daha sonrasında kardeşi İbrahim’in de aracını satarak işçilik yapmaktan kurtulmaya çalıştığı anlaşılır. Habibe ve Zeki ise bu durum karşısında çaresiz kalmışlardır. Zeki her ne kadar bu duruma karşı çıksada o da Habibe’inin aile geleneklerine karşı yenik düşmüştür.



Görsel 8: Düğün Filminden Görseller 1974

4.2.6. Toplumsal Gerçekçilik

Düğün filmi, gerçekçi diyalogları, oyunculuk performansları ve mekân kullanımı ile dikkat çekmektedir. Film, köyden kente göçün etkilerini ve bu sürecin insanlar üzerindeki izlerini gerçekçi bir şekilde ele almaktadır. *Düğün*'de göç eden ailenin yaşadığı kültürel çatışmalar ve toplumsal ayrışmalara rağmen aile içi dayanışmaları da filmde başarıyla işlendiğini görürüz. Aile içi dayanışmada kadının rolüne önem veren Akad, ataerkil yapıya karşı çıktığı da görülmektedir. Kadının aile içinde verdiği mücadelede başarılı olduğuna inanır. Ona göre Anadolu'dan gelen insanlar mücadeleci ve başarılıdır (Onaran, 1990, s.162).

Akad, ataerkil yapıya karşı olduğunu *Düğün* filminde ailenin ortasına bir kadın yerleştirmesiyle bizlere anaerkil düzeni savunduğunu göstermiştir. Anne kavramı (her ne kadar bu filmde abla olsa da) sembolizm açısından da daha düzenleyici, toplayıcı, koruyucu bir kavramdır. Bundan dolayı Lütfi Akad'ın, bunu bilinçli olarak seçtiğini söylemek yanlış olmaz. Onun filmlerinin gözünde; Hülya Koçyiğit'in oynadığı üç kadın da, bir şekilde var olan düzene isyan etse de ve her şeyi ailesini veya ailesi olarak gördüğü kişiler için yapar. Bu da bizlere, ataerkil düzende kadının hak mücadelesi verdiğinin göstergesidir. Elbette, bu yozlaşmış zihniyet aile içinde

her daim var olsa da İstanbul'a göç eden ailelerde bu daha da belirginleşmeye başlar. Bu yozlaşma, içimizdeki düşman meselesinin daha da belirginleşmesine ve gün yüzüne çıkmasına sebebiyet verecektir. Daha açık olmak gerekirse, içimizdeki düşman aile üyeleridir. Onlar birbirlerinin kurdu olacaktır. Çünkü koca şehirde işi gücü olmayan, annesiz babasız ve mesleksiz bir biçimde, yalnız başlarına olan kardeşler ne yapacaklar? Birbirlerini yiyecekler. Kardeşler her ne kadar birbirine çok düşkün olsalar da İstanbul'da onlara yol gösteren Bekir emmileri de olsa, para hırsı bu durumu değiştirecektir.

Kısaca, aile kavramının karanlık ve yozlaşmış taraflarını bize sunan yönetmen, zor durumda kaldıklarında her bir insanın nasıl vahşileşebileceğini gözler önüne seriyor. Ama bunu salt bir pesimizm ile yapmıyor. Her şeye rağmen, "Düğün" filmine son bir umut ışığı koyuyor. Bunu da aileyi kurtarabilecek kadın kavramının üzerinden yapmaktadır. Sonucunda da o kadın aileyi bir şekilde kurtarıyor.

Düğün filmi aile kurumu, bozulan gelenekler ve para hırsı konusunda başarılı bir yol izler. Toplumsal gerçekçilik sinema ve edebiyat, çoğunlukla işçi meselesi veya adalet üzerinden hikayelerini anlatır. Ancak Lütü Akad; esasen sürekli olarak toplumun içinde olan ve büyük ölçüde özellikle göç meselesinden sonra artan aile, uyumsuzluk, para hırsı gibi konulara el atmıştır. Toplumsal gerçekçilik anlayışla incelediğimiz zaman, filmin ele aldığı konular toplumun büyük çoğunluğunun sosyokültürel, sosyoekonomik ve siyasi atmosfer içinde bocalamasından çıkan sorunlar ile oluşmasından dolayı, bu kuram ekseninde değerlendirilebilir. Toplumun içinden dışarıya doğru çizdiği temel çerçeve ile bize göstermek istediği esas mesele, göç ve ülkenin atmosferi ile hayvanlaşan ve vahşileşen insan modellerinin nasıl ortaya çıktığıdır. Bu durumda yönetmenin uyarıcı ve ders verici nitelikte olduğunu gösterir ve bu konuda, Tuğba Güner ile Hava Akyıldız makalesi şunları söyler:

"Düğün" filmi insan dışlaşmanın boyutlarını yansıtmaktadır. İnsan dışlaşma insan haline gelmiş olmanın tahrifidir. Bu tahrifat zaman içerisinde gerçekleşir. İnsan dışlaştıran adaletsiz bir sürecin zamanla ortaya çıktığı söylenebilir (Freire, 1991:26). Bu süreç insanların daha iyi bir yaşam için köyden kente göç etmesi, kentte hayata

tutunamaması sonucu hırsların ortaya çıkması hırsların ise maddi menfaatler için her şeyi göze aldırması insanları insan dışılaştıran etkenler olabilir ” (Güner ve Akyıldız, 2014).

Düğün filminin çekildiği dönem, yani 70’li seneler; tüm Türkiye’de çeşitli ve oldukça heyecanlı fikirler ile başlar. Bu umut dolu sosyal, siyasal, kültürel ve sanatsal ortamda, özellikle toplumsal gerçekçilik kavramının savunucusu pek çok kişi; değer kaygılarını yetkin oldukları alanlarda –sinema gibi- göstermekten kesinlikle geri durmazlar. 60’lı senelerin hemen akabinde, 70’li seneler de, lokal coğrafyaların tüm alanlarında sosyal, siyasal ve ekonomik alanlarda olduğu gibi, sinema alanında da pek çok gelişime, devinime ve mücadeleye kucak açmıştır. Bu senelerde, en küçük apartmana, sokağa kadar gündem olan konular, sinemanın da gözünden kaçmamıştır. Sinemada da bu dönem özellikle göç, işçi sınıfının çeşitli şekillerde verdiği mücadeleler, ekonomi, adaletsizlik, toplum içerisindeki kültürel farklılıkların yine toplum tarafından coğrafyalar arası taşınması ve bu durumun olumsuz etkileri gibi pek çok konu dikkatle ve detaylıca işlenmeye çalışılmıştır. *Düğün* filminin ortaya çıkış döneminde, yalnızca göç konusu gündem değildi; bunun yanında Yılmaz Güney gibi dönemin en etkili yönetmenleri tarafından ele alınan; işsizlik, suç ve yoksulluk gibi konular da gündemde yerini almıştı. Bu sayede, aslında 70’ler Türkiye sinemasının, bir sol sinemacılık eğiliminde olduğu kanısına, savunduğu, kabul ettiği temalardan ötürü ve kaygı güttüğü değer yargılarından dolayı varılabilir.

Akad, filmde dramı aile fertleri arasındaki gelişmeler çerçevesinde kurgularken, ekonomik çıkmazlarla göç eden aileyi anlatır. Aile içi çalışmanın da desteğiyle, ihtisaslaşmamış ve örgütlenmemiş seyyar satıcılık ufaktan ticarete kayar. Bu gelişmeler paralelinde aile içi dağılmayı da getirir. Filmdeki karakterlerden salt kötü olan yoktur aslında ancak Habibe’nin sevdiği kasap çırağı Zeki’nin, düğünün yapıldığı yere gelerek dediği gibi ‘ben iyiyim, sen iyisin, hepimiz iyiyiz de işler nasıl böyle oluyor’ çıkışı filmin düğüm noktasıdır (Kayalı, 1994: 134-135).



Görsel 9: *Diyet* Film Afişi 1974

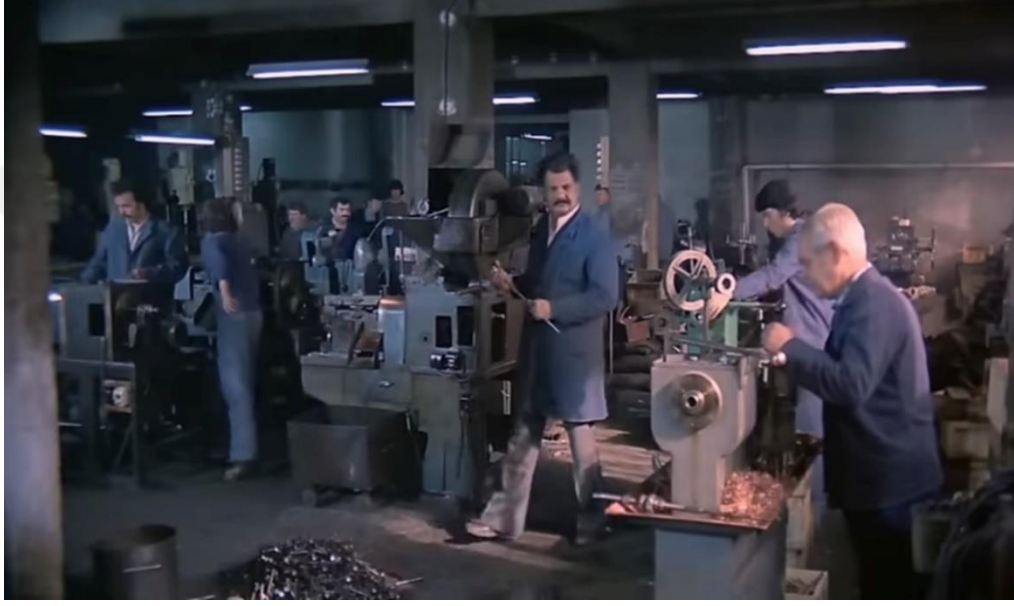
4.3.1. Diyet

Bu kısımda işleyeceğimiz "*Diyet*" filminde de yönetmen ana eksene göç meselesini oturtarak işçi sorununu anlatır. Esas meseleyi seyirciye gösterebilmesi bakımından, öncül filmlerinde (*Gelin ve Düğün*) sermayesiz emekle bir yerlere gelmenin mümkün olmadığını kavrayan insanların tek çıkar yolunun fabrikaya gitmekte olduğunu anlatır yönetmen. Son film olan *Diyet* filminde de kırsal kesim kökenli insanları bu kez işçi yaparak; işçi-işveren ilişkileri, sendika, grev kırılcılığı gibi konulara değinir, sendikanın önemini vurgular. Bu bağlamda, "*Diyet*" filminin, işçilik ve sendika gibi meseleleri toplumsal gerçekçilik etrafında şekillendirdiğini söyleyebiliriz.

4.3.2. Filmin Teması ve Konusu

Diyet (1974) filmi, Afyon'dan göç eden ailenin bir fabrika ve çevresindeki işçi-işveren ilişkilerini anlatmaktadır. Filmde, aynı fabrikada çalışan iki insanın hayata tutunma çabaları ve hak arayışları anlatılır. Afyon'dan; babası, iki çocuğu ve eşiyle İstanbul'a göç eden Hacer (Hülya Koçyiğit), eşinin onu terk etmesiyle çaresiz kalır. Çalıştığı fabrikadaki sendikalıların iş kazasında sakat kalan arkadaşlarını sahiplenmeleri ve yılların getirdiği velinimetleri ile geleneksel sadakat arasında bocalayan Hacer'e, fabrikada yeni işe başlayan Hasan (Hakan Balamir) bir umut ışığı olur. Köylüsü ve patronun yalakası Bilal Usta'nın (Erol Taş) yardımıyla fabrikaya giren Hasan ile Hacer'in yakınlaşması bir evliliğe dönüşür. Hacer, Hasan'ın çalıştığı

makinenin ona zarar vereceğinden endişe eder. Çünkü Hasan'dan önce Mustafa, makine başında geçirdiği kazada kötürüm kalmıştır. Usulsüz çalıştırıldığı için de tazminat alamamıştır. Komşusu Mustafa'nın başına gelenleri yakından görmesi, Hacer'in fabrikadaki sendikaya yaklaşmasına sebep olur. Bu yüzden patrona yakın duran Hasan ile Hacer karşı karşıya gelirler (Film Hafızası, 2019).



Görsel 10: Diyet Filmi Görseli 1974

4.3.3 Aile Yapısı ve Gelenek

Gelin ve *Düğün* filmlerine nispeten *Diyet*, daha geleneksel ve bir arada durmaya çalışan aile yapısının aksine, "*Diyet*" filminde aile bağları ve gelenekler zayıflamıştır. Önceki filmlerde erkeğin sözünden çıkmayan kadın, *Diyet*'te daha bireysel bir tutumdur. Filmde gelenek, görenek ve aile değerleri hakkında çok az bilgi sunulmaktadır. *Gelin* filminde "karşı tarafı olmak", *Düğün* filminde "aile için lazım", sözleri *Diyet* filminde yerini "kapısında çalışanla anlaşma olmaz" ifadesine bırakır. Bu ifade hem Salim Bey'in babası hem de Hasan ve işçilerin birçoğu tarafından kabul görür. Bu ifade biçimi az da olsa eski geleneklerin veya ağılıktan kalma düzenin şehir hayatında yer bulduğunu göstermektedir. Yine filmin sonlarına doğru Hasan karısının sendikalı oldu diye Hacer'e tokat atması ve daha sonra bu yüzden

dolayı Ustası Hasan'a "bir karıya sahip çıkamadın" demesi ve filmin başlarında Muhsin (Yaşar Şener) ile Hacer arasında geçen şu diyaloglar:

Muhsin: Sendikaya niye yazılmıyorsun

Hacer: Biz gurbetçiyiz bildiğimiz şey değil

Muhsin: Bilmeyince?

Hacer: Bizim orada bilmediğin atın ardına geçilmeniz denilmiştir.

Muhsin: Nerelisin sen

Hacer: Afyon'dan oluruz.

Muhsin: Bende Niğde'liyim bizim orada atın önüne it keser derler, ne olacak şimdi?

Yine bir sonraki sahnede Hasan, Bilal ustaya çavuşum diye hitap etmesi, o da "ne çavuşu lan burası fabrika bana usta diyeceksin bana" diye düzeltmesi eski geleneklerin devam ettiğini göstermektedir. Buna benzer başka bir diyalog ise Salim bey babası ile Bilal usta arasında geçen "kahya, ırgat" hitaplarıdır, yine Salim bey ve babası arasında geçen, amele-işçi tartışmaları filmde az rastlanılmaktadır ve bu durumda kente göç eden ailelerin belirli bir süreden sonra geleneklerinin zayıfladığını göstermektedir.

Sanayileşme ve işçi sınıfına dahil olma, bireyleri birbirinden uzaklaştırmış ve geleneksel aile değerlerinin erozyona uğramasına neden olmuştur. Filmde, ana karakter Hacer'in etrafında şekillenen küçük bir aile vardır. Ancak bu ailede bile bireyselleşme ön plandadır. Herkes kendi çıkarını düşünmekte ve aile dayanışması azalmıştır. Film, bir fabrikanın ve işçi sınıfının yaşamını merkezine alır. Bu ortam, aile ilişkilerinin önüne geçer ve bireylerin kimliklerini işçi kimlikleriyle tanımlamalarına yol açar.

"Diyet" filmi, önceki filmlere göre daha karamsar bir tablo çizer. Aile bağlarının zayıflaması, bireyselleşmenin artması ve ekonomik zorlukların ön plana çıkması, sanayileşmenin ve toplumsal değişimin aileler üzerindeki yıkıcı etkilerini gözler önüne serer. Bu film, üçlemenin genel teması olan göçün ve değişen toplumsal koşulların aileler üzerindeki etkisini tamamlar niteliktedir.

Bu anlamda üçlemenin son filmi *Diyet*'in aile üyeleri, birbiriyle daha az etkileşim içerisinde demek yanlış olmaz. Gelenek ve göreneklerini sadece hayatta kalmaya yöneliktir. Artık onlar için bulundukları şehre uyum göstermelerinin kabulleniliş görürüz *Diyet* filminde. *Gelin* ve *Düğün* filmlerinde aileler kendi içlerinde içe dönük olarak geleneklerini sürdürmeye çalışır ve dışarı ile pek ilgilenmezlerken *Diyet* filminde artık şehirdeki uyuma odaklanılmaya çalışıldığı görülmektedir.

4.3.4 Kültürel Çatışma ve Uyum

Diyet filminde kültürel çatışma yaşayan ve uyum sağlayamayan en önemli karakterlerden biri Hacer'in babası Yunus'tur (Turgut Savaş). Yunus; ömrünün son yıllarında köyden kente göç etmiş, ununu elemiş eleğini asmış taşralı bir karakterdir. Fakat şehirde yaşam köydeki gibi değildir; "kızının evinde bile çalışmayana para" olmayan bir yerdir İstanbul. Bu bağlamda Yunus, filmde, köy yaşamı ile kent yaşamı arasında en fazla bocalayan karakterdir. Bu doğrultuda, Yunus'un yer aldığı iki önemli sahnede Akad, bize bir şeyler söylemektedir. Bu iki sahneden birinde Hasan, diğerinde ise Yunus'un arkadaşı bir börekçi, ona şehir yaşamıyla ilgili öğütlerde bulunmaktadır. İkisinin de birlik oldukları nokta, şehirde ayakta kalmak için acımasız olunması gerektiğidir (Yedekçi, 2016).



Görsel 11: *Diyet* Filmi Görseli 1974

Osmanoğlu'na göre Yunus ağa şehre uyum sağlamakta güçlük çeken geleneksel taşralı değerleri olan bir insanı temsil eder. Herkesin tutunmak için varını yoğunu ortaya koyduğu bir ortamda Yunus Ağa kendisini işe yaramaz hissetmektedir. Oysa köyde bir itibarı ve değeri vardır; şehirde balon satarken değerden düştüğünü görmekte ve bu durumdan utanç duymaktadır. Yunus Ağa'ya göre, şehre göç eden köylü, toprağından sökülen ağaç gibidir ve böyle bir ağaçtan artık hayır gelmez: "bilemedik, insan kısmı köksüz de olsa olur sandık, olmazmış meğer". Filmde ayrıca, taşradan iş için İstanbul'a gelen ve fabrikada çalışan işçilerin patronlara itaat etmesi, kendilerine işveren mal-mülk sahibine kayıtsız şartsız teslim olmaları da taşraya özgü geleneksel itaati akla getirmektedir. Sendikalı işçilerden birisinin artık bu geleneksel itaat anlayışının köyde kaldığını söylemesi, bu adetlerin şehirde geçerli olmadığını, aksine İstanbul'da düzenin başka olduğunu anlatmaya çalışması hem değerler bağlamında köy-kent çatışmasını hem de köydeki feodal düzenin şehirdeki devamlılığını anlatmaktadır (Osmanoğlu, 2016).

Filmin anlatısının dayandırıldığı temel çatışma unsurları geleneksel-modern, işçi-işveren, kadın erkek, kır-kent, sendikalı olma-olmama olarak sayılabilir. Filmde Yunus ve Salim Bey'in babası geleneksel olanı temsil ederler. Yunus geldiği toprakları özleyen ve kent yaşamına uyum sağlayamayan biridir. Salim Bey'in babası da işçilerine "ırgat" biçiminde seslenen ve göç ettiği kentin çalışma ilişkilerine yeterince uyum sağlamayan bir zihniyete sahiptir. (Kırel ve Başer Yetimoğlu, 2022).

Şehre uyum sürecinde şehrin bir parçası haline dönüşen aileler zor şartlar altında şehirde tutunmayı başaran ailenin zihnindeki İstanbul imajı 1950'li yıllardan artık çok farklıdır. Şehir tıpkı bir "insan denizi"dir ve bu "mahşer kalabalığı"nda insanlar tutunacak bir dal aramaktadır. Bu durum, filmdeki işçi Hasan'ın ağzından şu şekilde ifade edilir: "şehir insanıyla başa çıkmak toprakla uğraşmaya benzemez. İnsan denizi içinde depmeyle (tekmeye) yol açacaksın. Açamadın mı ne etsen boş, kendini ölmüş bil" (Osmanoğlu, 2015). Şehirde tutunmanın, şehre "kök salmanın" zorluğundan, kendince imkânsızlığından yakınan Yunus'a, börekçinin yanıtı ise şu şekildedir: "Kök salmasını bilen salıyor Yunus. Dert orda değil. Biz rençber kısmı tarlayı sürüp

tohumu serptik mi gerisini Allah'a bırakmaya alışmışız. Bizim yaşamamız tevekküle dayalı. Burası öyle değil. Şunun bunun ümüğüne basmadın mı, tırnağını sökmedin mi ekmek yok!" (Yedekçi, 2016).

Film, karakterlerin bulundukları ortama uyum sürecini, onların yaşadıkları çevre sorunu ile ela alır. Bu meselelerden en bariz olanı gecekondulaşma sorunudur. Bu sorun aslında öncül olan iki filmde de vardır. Ercan Kaya'ya göre *Gelin, Düğün, Diyet* üçlemesi, Türk sinemasında 60'larda ortaya çıkan bir türün, gecekondulu filmleri türünün de örnekleri aynı zamanda. Fakat içerikleri ve çizdikleri gecekondulu resmiyle, kendilerinden öncekileri aşan, bu türün kurallarını ihlal eden, türün doruk noktasını oluşturan filmler (Çankaya, 2018).

Genel olarak, karakterlerin yaşadığı yerler, gecekondulu mahalleleridir. *Diyet* filminde de Hasan, aldığı ek maaşla birlikte bir arsa alıp oraya gecekondulu dikmeyi düşünür. Bu durumdan göç ile beraber şehre gelen kırsal kesim insanların kentleşemediğini ve kendi geleneklerini kente empoze etmeye çalıştıklarını anlarız. Bilinçli olarak yapılan bir tercih olmasa da kentin kültürel ve düşünsel dokusunu kaybetmesi bu dönemlerde başlamıştır. Bu sayede, üç filminde esas kontrast yaratan durumu, burada net bir şekilde görülebilmektedir. Aidiyetsiz hisseden insanların şehre sağladıkları uyum, ancak yaptıkları gecekondular kadardır.

Mesela Hacer'in babası büyük şehrin insanı yutan kıyıcılığına alışamaz. Köyünde kahveye girdiğinde ahalinin yarısının saygıdan ayağa kalktığı günlerini özleyiyor, bu şehirdeki köksüzlük gururunu kırmakla kalmayıp hasta ediyordur onu. Parasızlık ve sefalet, eline satması için Hacer tarafından tutuşturulan balonlarla şehrin ortasındaki yabancılığı görülmeye değer. Onu balon satarken bir memleketlisinin görme ihtimaliyle sarsılmaktadır bu kahpe şehirde, hatta ölüme kadar sürükleyecektir onu bu travma. Kök salmayı, şehri tırnaklarıyla ele geçirmeyi bilen burada da yükünü tutmaktadır ama ona göre değildir, başkalarının üzerine basarak verilen mücadeleler (Ramazanoğlu, 2016). Kültürel farklar bireyin uyum güçlüğü çekmesine neden olmaktadır. Eğer içine girilen yeni çevre kendi kültürüne benziyorsa daha az, benzemiyorsa daha fazla uyum sorunu ile karşılaşılacaktır (Garcia, 1985; Akt: Yıldırım, 2015).

4.3.5. Ekonomi ve Sınıfsal Yapı

Filmde, ekonomik zorluklar ve hayatta kalma mücadelesi ön plandadır. İşçilerin düşük ücretleri ve zorlu çalışma koşulları, aile içi ilişkileri olumsuz etkiler. Önceki filmlerde belirgin olan ataerkil yapı, "*Diyet*" filminde zayıflamıştır. Kadınlar da fabrikada çalışmakta ve ekonomik hayata aktif olarak katılmaktadır. Bu durum, geleneksel cinsiyet rollerinin değişmesine de yol açmıştır.



Görsel 12: Diyet Film Görseli 1974

Hacer'in çalıştığı iş yeri ve çalışma koşulları zorludur. Herhangi bir iş güvenliğinin sağlanmadığı, kolunu bacağını "canavar" denilen makineye kaptıran işçilerin sözleşmesiz, kayıtsız ve güvencesiz çalıştırıldığı iş yerinde, çaresiz insanların emeği sömürülmektedir. Öte yanda birkaç kişi dışında bu duruma isyan eden yoktur. Sendikalaşmayı savunan işçiler dışında çoğu işçi ekmeğinden olmamak için kadere boyun eğer. Örneğin, işe yeni başlayan Hasan; makinenin tehlikesi olmasına rağmen böyle bir işe sahip olduğu için mutludur. Hatta kaza olduktan sonra Ustabaşı olan Bilal usta; "Allah'ın takdiri, herkes işine" der. Bu durumlarda bizlere, sistemin içindeki acımasız patronların korku faktörü sayesinde işçileri nasıl ellerinde

tutuklarını gösterir. Ancak sendikalı işçiler bu işin bir kaza olduğunu kabul etmemeye devam ederler. Makineyi suçlarlar. İşçiler patronla görüşür. Sendikalı işçilerin sayısı az olduğu için, patron onları dikkate almaz. Sendikalı işçi sayısının az olmasını; patron bir koz olarak görmektedir. Çünkü sendikalaşmanın artması, bu durumda işveren açısından olumsuz sonuçlar doğurmaktadır.

Filmin ortalarında Hasan ile Hacer evlenirler ve sonrasında Hasan'ın tüm ekonomik zorluklara rağmen bileğinin gücüyle sınıf atlama çabasını görürüz. Hasan ile Hacer pikniğe giderler ve piknik dönüşü aralarında şu diyaloglar geçer:

Hasan: Şu koca yapıları gördün mü hı? Bakmaya doyamıyor insan

Hacer: Bizim onlara bakacak halimiz mi var?

Hasan: Yüksekçe bakmaktan bir zarar olmaz

İlerleyen dakikalarda buna benzer bir sahne daha görülür. Hacer babasının ölümüyle üzüntü yaşar bu sırada Hasan yatakta uyurken birden uyanır ve geçen diyalog şu şekildedir:

Hasan: Dördüncü katın da damını çekiverdik mi?

Hacer: Neyin?

Hasan: Evin, üçünden kira alırsız.

Hacer: Rüya mı gördün?

Hasan: He hayır olsun de

Hacer: Bir kat olsun bizim olsun kapımızı kimse zorlamasın yeter.

Hasan. Yetinmeyeceksin yetinmek iyi değil.

Tüm bu diyaloglar Hasan'ın bulunduğu durumdan çıkmak ve sınıf atlamak istese de başarılı olmaz. Sendikalı olmadığı için patron tarafına yakın olan Hasan, Patronundan yardım alacağı düşüncesiyle boş bir araziye gecekondyu yapmaya başlar. Bu durum karşısında kiracı olarak oturduğu evden çıkmak zorunda kalan Hacer ise sadece yaşamak, günü kurtarmak derdinde olduğu görülür.



Görsel 13: Diyet Filminden Görseller 1974

Film işyerine tekrar döner, insanlar sendikalı olanlar ve sendikalı olmayanlar diye ikiye ayrılmıştır. Sendika insanları birleşmeye davet etmektedir, bu durum ise daha rahat çalışma ortamı, daha fazla ücret, daha iyi yemek demektir. Fakat insanlar bu durumu kavrayamazlar ve sendikalı olmayı ekmek veren işverenlerine karşı bir saygısızlık olarak görürler. Hasan bu düşünceyle sendikaya kesin bir dille reddederken Hacer merak etmektedir. Konuyu aralarında konuşurlarken babasının söylediği “iki birden, üç ikiden iyidir birleşiniz” Hadis-i Şerif’i sendika fikrine daha da ılımlı bakmasına sebep olur. Onların bu acımasız çarkın nasıl işlediğinin farkına varması; işverenlerin gözünde paradan başka kıymetli bir şeyin olmadığını, işçilerin bir köleden farksız olduğunun farkına varmaları ise "*Diyet*" vermeleri ile mümkün olacaktır (Bozok, 2021).

Diyet filminde genel olarak fabrikada çalışan tüm işçilerin sosyo-ekonomik hak mücadelesi, bir avuç sendikalı insanlar tarafından anlatılır ancak filmin sonuna gelindiğinde, bir sendikalaşma olamaz ve işçiler patrona karşı verdikleri mücadeleyi kazanamazlar. Çünkü ilk kez bir fabrikada çalışan ve o dönemin sorunlarından biri olan ağırlık sisteminden kopup gelen bu köy insanları, hakkını aramak ve patrona

karşı çıkmak gibi kavramlardan çok uzaktır. Zaten düşük ücret, kötü yemek, fazla mesai gibi durumlarla uğraşan işçiler; birlikte hareket edemeyecek kadar zor durumdadırlar. Fakat bir şekilde sendikalı işçiler fabrikada konuşma yapıp yeterli çoğunluğa ulaşır. Patron işçileri sendikadan uzaklaştırmak için, sendikasız işçilere para dağıtır. Bu durum; Güner ve Hava Akyıldız makalesinde şu şekilde ifade edilmektedir:

“Böl ve yönet anlayışı, ezmenin tarihi kadar eski bir anlayıştır. Ezen patron, kendisine işçilerin birliğini hoş görme hakkını tanıyamaz, çünkü bu iktidarında ciddi bir tehlike oluşturur” (Güner ve Akyıldız, 2014).

Patron; böl ve yönet stratejisini izledikten sonra sendikalıları bir şekilde bertaraf etmeye çalışır. Filmin sonunda Hasan makineye kolunu kaptırır. Böylece film bir kısır döngü gibi başladığı noktada biter. İşçiler, film boyunca bir türlü fikir birliğine varamazlar ve biri filmin başında, diğeri sonunda olmak üzere iki işçi sakat kalarak diyetini verir. Akad’a göre bu sahne sendikaya bağlanmanın *Diyet*’idir (Onaran, 1990, s.170).



Görsel 14: Diyet Filmden Görseller 1974

4.5.6. Toplumsal Gerçekçilik

Toplumsal gerçekçilik, insana, insanı anlatan, dünya gerçeklerini açık, net, sade bir estetik formla ortaya koyabilen sanat tavrı olmuştur. Sanatçıların da, özgür ve demokrat ortamlarda toplumsal gerçekçi tavırda daha çok eser verdikleri görülmektedir (Çiçek, 2010:13). Toplumsal gerçekçilik sinemasının temel özellikleri arasında gerçek hayattan esinlenme, sıradan insanın yaşamına odaklanma, doğal ışık ve mekan kullanımı gibi unsurlar bulunmaktadır. Bu tür sinemada genellikle gerçek olaylardan esinlenerek üretilen senaryolar kullanılır ve film teknikleri minimize edilerek doğal bir hava yaratılır. Ayrıca toplumsal gerçekçilik sineması, genellikle belgesel tarzındaki filmlerle benzerlik gösterir ve izleyiciye gerçek yaşamın bir yansımasını sunar. Diğer iki filmde olduğu gibi *Diyet* filminde bu özellikler Ömer Lütfi Akad belirgin bir şekilde kendini göstermektedir.

Daha ilk dakikadan bir makine tarafından yutulan işçi ve bu durumu normalmiş gibi kabul eden Anadolu insanının portresini çizen Lütfi Akad, aslında filmin başından itibaren halka bir uyarı gönderme niyetinde olduğu söylenebilir. Daha doğrusu bir tavsiye mektubudur yaptığı. Sendikalaşmanın önemini vurgular ve eğer birlik olmazlarsa acımasız patronlar tarafından kullanılacaklarını işaret eder. Aslında tam bu noktada Lütfi Akad, hayatının hiçbir evresinde net ideolojik tutumlar sergilemese de göç üçlemesinde emeğin ve emekçinin yanında olduğunu hissettirir. Özel hayatına baktığımızda da Metin Erksan'ın öncülüğünde kurulan ilk sinemacı sendikası olan Sine-İş'in kurulmasına canı gönülden destek vermiştir. *Diyet* filmiyle de sendika olgusunun ne kadar önemli olduğunu halka aktarmaya çalışmıştır. Ancak bunu; "eğer sendika olursa, bu olur" şeklinde yapmaz, esasen filmde işçilerin, sendikalaşmadığı sürece, kendilerine olacakları gösterir.

Toplumsal sorunlar sadece sinemada değil edebiyat alanında da işlenmiştir. Örneğin filmin başında gösterilen makina ya da meta kavramı ve makinenin yüzünden olan kazaları özellikle Türk Edebiyatında sıklıkla görmemiz de mümkündür. Bunun en spesifik örneklerinden biri olan Orhan Kemal'in "bereketli topraklar üzerinde" romanında, Irgat başının, Pehlivan Ali'yi patoz makinesinde kullandığı, sonrasında

ise Ali'nin, kendi bacağını patoz makinesine kaptırmasıyla ölmesi anlatılır. Filmde de, makinenin başında Mustafa çalışmaktadır ve makineye kapılıp kaza geçirir. Özellikle iş sağlığı ve güvenliği hakkında günümüzde bile bu sorunlar devam ederken o dönemde daha kötü olduğu Hüseyin Ceylan makalesinden anlaşılmaktadır:

”Son yıllarda Türkiye’de İSG alanında yapılan düzenlemelere paralel olarak İş kazalarının görünme sıklığında iyileşmenin olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Ancak Türkiye hâlâ gerek genel kaza sıklığı gerekse de ölümlü kaza sıklığı açısından Avrupa’da en kötü performansı göstermektedir” (Ceylan, 2012).

Diyet filmi dönemin en temel sorunlarına değinen ve bu sorunların sesi olan bir yapıya sahip olduğunu görmemiz mümkün. 1950’de Adnan Menderes hükümetiyle beraber, sosyal ve ekonomik anlamda değişiklikler yaşanır. Soğuk Savaş döneminde Adnan Menderes hükümetinin ve daha sonra gelecek hükümetlerin; Amerikan yanlısı politikası yüzünden, Türkiye ekonomisi hızlı bir büyüme göstermiştir. Bu ekonomik büyüme sayesinde köyden kente göç artmıştır. Esasen bu kuramın Türk sinemasında ve *Diyet* filminde benimsenmesinin temel sebeplerinden biri göç sorunsalıdır. Özetlemek gerekirse, göç demek, kentlerin hızla büyümesi demek; kentlerin hızla büyümesi demek, gecekondulaşma demek; gecekondulaşma demek, sosyal statü farklarının ortaya çıkışı demek; sosyal statü farkı demek ise, işçi ve zengin sınıfının çatışması demektir. Bu olgular domino taşı gibi doğal sebeplerden mütevellit, birbirini etkilemiştir. Bu yüzden bozulan bu sosyal yapıda, sorunlar artmıştır; direnişler, özgürlük arayışları başlamıştır. Daha sonra, 1961 anayasası ile birlikte gelen işçi sınıfına sendikalaşma, örgütlenme meseleleri gün yüzüne çıkmış ve Türk sinemasının bazı yönetmenleri bunları halka aktarmaya başlamıştır. Bu şekilde, bu aktarım Türk sinemasında ana akım Yeşilçam klişelerinden kopup kendi alanını açmıştır. Toplumsal gerçekçilik Akım’ı benimsemiş yönetmenlerin, sade bir dil kullandığını; objektif ve devrimci bir bakış açısının olduğunu söylemek de oldukça mümkündür. Rekin Teksoy’da, özellikle Lütfi Akad için bu konuya ilişkin şunları söylemiştir:

“Ülkenin kırsal kesimden göç gibi çok önemli bir olgusuna eğilen, benzer konulu bu üçleme, yönetmenin sakin, tekdüze çizgili, akılcı anlatımının en önemli örneklerini oluşturur” (Teksoy, 2007).

Toplumsal gerçekçilik; dönemin siyasi, ekonomik ve sosyal durumlarından ortaya çıkmıştır. Örneğin daha spesifik olmak gerekirse, *Diyet*’in çekildiği dönem, 12 Mart muhtırası ve Teknokratlar Hükümeti dönemine, Nihat Erim iktidarının 61 Anayasası ile dayatılan, 12 Mart’la devam eden, beş yıllık kalkınma planı yıllarına denk düşüyor. Böylece “*Diyet*”, aslında arka planda politik çalkantıların olduğu bir sınıf çatışması filmine dönüşüyor.

Öte yandan, bu kuramın hala sinemamızda baki kaldığını görmek mümkündür. 2000 sonrası Türk sinemasında Nuri Bilge Ceylan’ın “uzak” (2003) filmi, köyden kente iş aramak için gelen bir genci anlatırken; Kıvanç Sezer’in “babamın kanatları” (2016) filmi bir inşaat işçisinin ailesine daha fazla para gönderebilmek için ne kadar ileri gidebileceğini anlatır. *Diyet* filmi Türk sinema tarihinde toplumsal açıdan önemli bir noktada durmaktadır. Bu noktayı önemli kılan etmenler, öncelikle toplumsal meselelere getirdiği bakış açılarıdır. Toplumsal gerçekçilik kuram çerçevesinde incelendiği zaman, bir bakıma öğretici ve uyarıcı bir yanı olan *Diyet* filmi, iş kazalarına gerekli duyarlılığın gösterilmesi konusunda da bir uyarı niteliği taşımaktadır. Toplumsal gerçekçiliği de, bu bağlamda güçlü bir yönden, yine güçlü bir şekilde kullanmıştır. Hatta didaktik olgudan kaçınan yapısı da içinde bulunduğu Toplumsal gerçekçilik kuramını güçlendirmiştir. Çünkü, seyirciye tarafsız bir perspektif sunan yönetmen; kimseyi haklı veya haksız çıkarmaya çalışmamaktadır. Kararı seyirciye bırakır ve Bertolt Brecht’in epik tiyatro örneklerinde olduğu ve görüldüğü gibi seyirciyi filmin içine davet eder. Böylece, seyirciyi film bittikten sonra bile düşünmeye teşvik eder. Bu göç olgusunun, aslında Türkiye’nin sosyal psikolojisine ne kadar zarar verdiğini düşündürür. Bu meseleye ek olarak, öncül filmlerinden temel olarak ayrılan noktası, tam da bu sosyal psikolojik boyuttur. Öncül filmlerde; kente göç eden insanların bir statü sağlama çabaları daha belirginken, *Diyet* filminde zenginleşme arzusundan çok, yarın yaşayabilecek kadar kazanabilme çabası vardır. Bu bağlamda film, öncüllerinden farklı bir zemine oturur.

Kısaca, *Diyet* filmi, yarını için mücadele eden ancak bu mücadeleyi, korkularından dolayı eyleme dönüştüremeyen Anadolu insanlarının dramını anlatır.

Tuğba Güner ve Hava Akyıldız'a göre bu durum bir avuç insanın haklarını aramasıdır ve tek sorunları daha iyi şartlarda yaşamaktır. Hacer ise kocasıyla kötü olmayı göze alır. Çünkü olası bir kazada onun da haklarını korumak ister (Güner ve Akyıldız, 2014). Ömer Lütfi Akad, toplumsal gerçekçilik anlayışını sıradan insanların sıradan sorunlarını el alarak yalın bir şekilde yansıtmıştır. Filmlerinde gerçek hayattan ilham alarak toplumsal olayları ve insan ilişkilerini doğal bir biçimde ele almıştır. Bu anlayışıyla Türk sinemasında önemli bir yer edinmiş olan Akad, kendine özgü tarzı ve anlatımıyla toplumsal gerçekçiliği başarılı bir şekilde yansıtmış ve seyirciye gerçekçi bir sinema deneyimi sunmuştur.

BULGULAR

Tezde ele alınan toplumsal gerçekçilik kavramı, Lütü Ömer Akad'ın sinemasında göç olgusu üzerinden derinlemesine incelenmiştir. Akad'ın “Göç Üçlemesi” olarak bilinen *Gelin*, *Düğün* ve *Diyet* filmleri, 1950 sonrasında Türkiye'nin geçirdiği toplumsal ve ekonomik değişimleri yansıtan güçlü birer anlatım aracı olarak değerlendirilmiştir. Bu analiz bölümünde, toplumsal gerçekçilik açısından sinemada göç teması ele alınarak, bu üçlemenin toplumsal gerçekçilik perspektifinden incelendiği bulgular sunulmaktadır.

Çalışmada ele alınan göç, bireylerin ekonomik fırsatlar ve daha iyi yaşam koşulları arayışıyla kırsal alanlardan kentsel bölgelere hareketini ifade eder. Akad'ın filmlerinde bu göç süreci, kentlerin sınırlı ekonomik fırsatlarına ve kültürel uyumsuzluklarına karşı var olma mücadelesi veren bireyler üzerinden anlatılır. *Gelin* filminde, kırsaldan büyük şehre göç eden bir aile üzerinden Türkiye'nin toplumsal yapısında yarattığı sorunlar ele alınmıştır. Ailenin İstanbul'a yerleşmesiyle karşı karşıya kaldığı ekonomik zorluklar, gecekondu bölgelerindeki yaşam koşulları, geleneksel değerlerin şehir hayatıyla uyumsuzluğu gibi temalar işlenerek, göçün toplumsal yapı üzerinde yarattığı değişimler gözler önüne serilmektedir.

Bu bulgular ışığında, göçün kentlerde yarattığı hızlı nüfus artışı, altyapı sorunları ve gecekondu bölgelerinin yayılması gibi sosyo-ekonomik etkiler, Akad'ın gerçekçi sinema diliyle detaylandırılmıştır. Göçün yalnızca ekonomik değil, aynı zamanda sosyal yapıyı da dönüştüren bir olgu olduğu görülmektedir. Örneğin, *Düğün* filminde ablanın ailesini geçindirme çabası, kadının toplumdaki rolünü ve sosyal statüdeki değişimini simgeler. Bu bağlamda, toplumsal gerçekçilik açısından kadın karakterlerin işlenmesi, kentleşmenin kadın üzerindeki etkisini yansıtan önemli bir bulgudur.

Tezde, Akad'ın sinemasının toplumsal gerçekçilik akımıyla nasıl bir bağ kurduğu ayrıntılı şekilde incelenmiştir. Toplumsal gerçekçilik, sosyal, ekonomik ve politik yapının doğrudan bir eleştirisi olarak ortaya çıkar. Akad, sinemasında bu eleştirel dili, dramatik yapının içinde doğal akışı bozmadan kullanır. *Diyet* filminde işçilerin

hak arayışını ve sendikalaşma çabalarını ön plana çıkarması, sinemada sosyal adalet ve hak mücadelesi temalarının gerçekçi bir anlatımla işlenmesine olanak tanır.

Bulgulara göre, Akad'ın sinematografik dili toplumsal eleştiriyi dramatik bir yapıya entegre ederek, karakterlerin psikolojik çatışmalarını da ön plana çıkarır. Bu, gerçekçi sinema anlayışının bir gereğidir. Filmlerde kullanılan uzun çekimler, karakterlerin sessiz gözlemlerini yansıtarak, seyirciye karakterlerin içsel dünyasına yönelik bir pencere açar. Bu durum, Akad'ın toplumsal olayları “izleyiciye gösterme” yaklaşımından öte, onları olayın içine çekme arzusunu simgeler. Özellikle gecekondu bölgelerindeki yaşam koşullarını ve işçilerin karşı karşıya olduğu zorlukları gözler önüne seren sahneler, toplumsal gerçekçilik anlayışının bir parçası olarak, toplumdaki adaletsizlikleri sorgulatmaktadır.

Akad'ın “Göç Üçlemesi” filmlerinde toplumsal eleştirinin en yoğunlaştığı konular, ekonomik dengesizlikler, işçilerin yaşam koşulları, kültürel çatışma ve uyumsuzluklardır. Türkiye'nin hızla sanayileşen kentlerinde ortaya çıkan ekonomik adaletsizlik, *Diyet* filminde işçilerin sendikal hak mücadelesi üzerinden ele alınmaktadır. Filmde işçilerin düşük ücretlerle, zor koşullar altında çalışmalarına rağmen sendikalaşma çabalarının patronlar tarafından engellenmesi, işçi haklarının sınırlı olduğunu gösteren somut bir eleştiridir. Bu bulgu, Türkiye'de sanayileşme sürecinde işçilerin karşı karşıya kaldığı sorunların sinema yoluyla toplumsal farkındalık yaratmak için nasıl kullanıldığını göstermektedir.

Bu ekonomik sorunlar, yalnızca işçi sınıfını değil, kırsal kesimden göç eden bireyleri de etkilemektedir. *Gelin* filminde, İstanbul'a göç eden ailenin büyük şehirdeki sınırlı kaynaklar ve zorlu yaşam koşulları karşısında hayatta kalma mücadelesi, göç olgusunun ekonomik boyutunu ortaya koyar. Toplumsal yapıdaki bu dengesizlik, Akad'ın toplumsal gerçekçilik akımını benimsemesinin temel nedenlerinden biridir. Türkiye'nin o dönemdeki ekonomik sorunlarının toplum üzerinde yarattığı etkiler, Akad'ın karakterleri aracılığıyla gözlemlenebilir hale getirilmiştir.

Göç eden bireylerin yeni toplumsal yapıya uyum sağlama sürecinde, geleneksel değerler ile modern yaşam tarzları arasında çatışmalar kaçınılmaz hale gelir. *Düğün* filminde ailenin büyük şehre uyum sağlama çabaları, köyde geçerli olan sosyal

değerlerin kentte geçerliliğini yitirmesi üzerinden işlenir. Kadının aile içinde üstlendiği yeni rol, bu değer çatışmasının en belirgin örneğidir. Geleneksel aile yapısının şehirde zayıflaması, aile üyelerinin birbirinden uzaklaşmasına ve bireysel çatışmaların artmasına yol açar.

Bu çatışmalar, Akad'ın filmlerinde toplumsal yapıdaki değişimlerin bireylerin kimlikleri üzerindeki etkisini gözler önüne serer. Ailenin İstanbul'daki zorlu kent yaşamında kendi değerlerini sürdürmeye çalışması, geleneksel değerlerin kaybolma riski taşıdığını ve kentleşmenin bireyleri yalnızlaştıran etkisini vurgular. Bu bulgu, Akad'ın filmlerinde göç olgusunun sosyokültürel etkilerini anlamamıza yardımcı olurken, toplumsal gerçekçilik anlayışının temelini oluşturan birey ve toplum ilişkisini derinleştirir.

Sonuç olarak, Lütfi Ömer Akad'ın “Göç Üçlemesi” üzerinden incelenen toplumsal gerçekçilik kavramı, Türkiye’de sinemanın toplumsal olayları ele alma ve yansıtma kapasitesini ortaya koyar. Sinema, yalnızca bir eğlence aracı değil, aynı zamanda toplumun sorunlarına ayna tutan bir mecra olarak işlev görür. Akad'ın filmlerinde yer alan göç ve toplumsal adaletsizlik temaları, sinemanın toplumsal eleştiri aracı olarak kullanılabileceğine dair önemli bir örnektir. Göç, toplumsal yapı, ekonomik sorunlar ve kültürel çatışmalar gibi konuların sinemada işlendiği bu üçleme, Türk sinemasının toplumsal gerçekçilik akımına katkı sağlayan başlıca eserlerden biridir.

Bu bölümde ortaya konan bulgular, toplumsal gerçekçilik ve sinemanın toplumu anlamlandırma ve dönüştürme gücünü açıkça yansıtmaktadır. Akad'ın gerçekçi anlatımı, izleyiciyi ele alınan sorunlarla yüzleştirirken, dönemin sosyal ve ekonomik yapısına yönelik eleştirel bir bakış sunar. Bu bağlamda, Akad'ın filmleri, sinemanın toplumsal değişimleri belgeleme ve toplumun aynası olma işlevini başarıyla üstlenmektedir.

TARTIŞMA VE SONUÇ

Lütfi Ömer Akad'ın “Göç Üçlemesi” (*Gelin, Düğün, Diyet*) filmlerinin analizine dayanan bu çalışma, toplumsal gerçekçiliğin Türk sinemasındaki yerini ve göç olgusunun sinema aracılığıyla nasıl ele alındığını tartışmaktadır. Göç, yalnızca bir mekân değişimi değil, bireyler ve topluluklar için kültürel, ekonomik ve sosyopolitik bir dönüşüm sürecidir. Akad'ın üçlemesinde Türkiye'nin kentleşme sürecinde kırsaldan kente göç eden bireylerin yaşadığı uyum sorunları ve kültürel çatışmalar gözler önüne serilmektedir. Göç eden bireyler, kente adaptasyon sürecinde geleneksel değerlerle modern yaşam biçimleri arasında kalmakta, bu durum toplumun temel dinamiklerini dönüştüren bir süreç olarak izlenmektedir.

20. yüzyılın başlarından itibaren Türkiye'de toplum ve topluma dair birçok şey çeşitli sanat dallarıyla işlenmiştir. Milli Edebiyat'la başlayan ve Cumhuriyet Edebiyatı ile devam eden toplumsal ve sosyal konular, romanlar, hikayeler ve şiirler aracılığıyla okuyucuyla buluşmuş, toplumsal sorunlara dair derin bir pencere açılmıştır. Türk edebiyatında toplumsal gerçekçilik anlayışıyla bakmayı bilen yazarlar, dönemin sorunlarını anlatan eserler ortaya koymuştur. Bu anlayış, Metin Erksan gibi yönetmenlerin öncülüğünde, 1950'lerden itibaren Yeşilçam filmleri dışında, dönemin sorunlarına sert eleştiriler getiren filmlerle Türk sinemasında kendine yer bulmuştur. Akad'ın toplumsal gerçekçi bakış açısıyla ele aldığı göç olgusu, göç eden bireylerin toplumsal yapıda kendilerine bir yer bulma çabalarını ve karşılaştıkları zorlukları ortaya koyar. Bu bağlamda, göçmenlerin kentlerde yaşadığı ekonomik eşitsizlikler, düşük gelirli işlerde çalışma zorunluluğu ve sınıfsal farklılıklar toplumsal gerçekçiliğin temel eleştiri noktalarını oluşturur. *Diyet* filminde işçilerin sendikal hak arayışları üzerinden anlatılan ekonomik adaletsizlik, yalnızca bireysel sorunları değil, dönemin sınıfsal yapısını temsil eder. Bu durumda, Akad'ın sineması, işçilerin yaşam koşullarını ele alarak sınıfsal adaletsizliklere dair bir eleştiri sunmakla kalmaz; Türk sinemasında toplumsal olayların gerçekçi bir dille işlenebileceğine dair örnek teşkil eder.

Göç meselesinin kırılma noktalarından biri olan 1950'lerde, Türkiye'de sosyal ve ekonomik değişiklikler yaşanmış, Soğuk Savaş döneminde Adnan Menderes

hükümetinin Amerikan yanlısı politikaları nedeniyle Türkiye ekonomisi hızlı bir büyüme sürecine girmiştir. Bu büyüme köyden kente göçü artırarak gecekondulaşmayı tetikleyip kentlerde sınıfsal farkları derinleştirmiştir. Akad'ın sineması, göçmen bireylerin bu yeni yapıda yaşadığı uyumsuzlukları, sosyo-ekonomik zorlukları ve toplumsal ayrışmaları tartışmamıza olanak tanır. *Gelin* filminde, ailenin İstanbul'daki gecekondulu hayatı, kente tutunma mücadelesini ve kırsal değerlerin kentle olan uyumsuzluğunu dramatik bir şekilde sunmaktadır. Bu filmde, Akad'ın ekonomik zorlukları yalnızca ekonomik bir mesele olarak değil, aynı zamanda kültürel bir sorun olarak ele aldığı görülmektedir.

Göç ve kentleşmenin sinemadaki bu temsilinin arka planında toplumsal gerçekçilik akımı yer alır. Ekonomi sorunlar, sınıfsal ayrışmalar ve uyum süreçleri, göçün doğurduğu en temel sorunlar olarak filmlerin arka planında belirgin bir şekilde işlenmektedir. Göç ile gelen bireylerin yeni kent yaşamına uyumsuzluğu, kentlerde sosyal statü farklarının derinleşmesiyle yeni sınıfsal çatışmalar yaratmaktadır. Akad'ın toplumsal gerçekçi anlatımı, göç ve kentleşme temasını sinematografik bir dil ile işleyerek toplumun sorunlarına bir ayna tutmaktadır. Bu filmler, bireyin bu süreci nasıl deneyimlediğini yansıtarak, göç ve toplumsal yapı arasındaki etkileşimi görünür kılar.

Bu üçleme, göç olgusunu, sınıfsal çatışmaları ve kentleşme sürecini işleyişindeki derinlikli bakış açısıyla, Türk sinemasında toplumsal sorunlara eğilen eserlerin başında gelir. Toplumsal gerçekçilikle anlatılan bu sorunlar, sinemanın toplumsal dönüşümdeki rolünü de sorgulamamıza olanak tanır. Sinema, toplumsal sorunları yalnızca yansıtmakla kalmayıp, izleyiciye eleştirel bir bakış açısı kazandırarak toplumsal bilinçlenme sürecine katkı sağlar. Akad'ın sineması, göçmenlerin yaşadığı ekonomik zorlukları, sınıfsal farklılıkları ve toplumsal dışlanmışlığı bir bilinçlenme aracı olarak sunarak, izleyiciye dönemin sosyal meseleleri hakkında düşünme ve sorgulama fırsatı tanır. Göç olgusunun işçi sınıfı üzerindeki etkisi, sinemada sadece bir bireysel dram olarak değil, toplumsal bir mesele olarak işlenmektedir. Akad'ın bu yaklaşımı, aynı zamanda Türk sinemasında toplumsal dönüşüm sürecine ne ölçüde

katkı sunduğu ve izleyiciyi hangi ölçüde etkileyerek toplumsal değişimlere kapı aralayabileceğini tartışmaya açmaktadır.

1950’lerde başlayan köyden kente göç süreci, sanayileşen kentlerde işçilerin düşük gelirli, zor koşullarda çalışmasına ve aynı zamanda sınıf bilinci kazanarak hak arama mücadelesine girişmelerine neden olmuştur. Akad’ın “Göç Üçlemesi” bu süreci, kırsaldan kente göç eden bireylerin ekonomik mücadelelerini ve bu süreçte değişen sosyal yapılarını derinlemesine işler. Ailenin yaşam koşulları üzerinden kırsal değerlerin kentle olan uyumsuzluğu, bu filmlerin toplumsal gerçekçi anlatısının temelini oluşturmaktadır. Göç eden bireylerin sosyal ve ekonomik yapıda kendilerine bir yer bulma çabaları, Akad’ın eleştirisel yaklaşımıyla sinematografik bir dille işlenmiştir.

Toplumsal gerçekçilik kavramı, sanat eserlerinde toplumsal gerçekliklerin objektif bir şekilde betimlenmesi anlamına gelir. Bu kavram, toplumsal yapıyı ve gerçeklerini eleştirel bir bakış açısıyla incelemeyi hedefler. Toplumsal gerçekçilikte, sıradan insanların günlük yaşamları, ekonomik zorlukları ve sosyal adaletsizlikleri işlenir. Bu kavramın özellikleri arasında detaylı bir gözlem, güçlü insan karakterleri ve toplumsal değişime vurgu yapma bulunmaktadır. Lütfi Ömer Akad'ın sinemasında da bu kavram ve özellikler net bir şekilde görülebilmektedir, özellikle "*Gelin*", "*Düğün*" ve "*Diyet*" gibi filmlerinde toplumsal gerçekçiliğin izleri açıkça görülebilir. Çalışma, Lütfi Ömer Akad’ın toplumsal gerçekçilik anlayışını benimseyerek göç olgusunu ekonomik, sosyal ve kültürel açılardan ele aldığını ve Türk toplumunun gerçeklerini sinematografik bir dille yansıttığını ortaya koymuştur. Akad’ın filmleri, göç eden bireylerin ekonomik zorlukları, kültürel çatışmaları ve kent yaşamında yaşadıkları uyumsuzlukları ele alarak, Türk sinemasında toplumsal sorunlara ayna tutmaktadır. Sinema, toplumun yapısal sorunlarını bir hikâye üzerinden sunarak, izleyiciyi düşünmeye ve eleştirmeye teşvik eden bir araca dönüşmektedir. Akad’ın toplumsal gerçekçi yaklaşımı, sinemanın toplumsal bilinç oluşturma gücüne dair güçlü bir örnektir ve Türk sinemasında önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilmelidir.

Bu bağlamda, Lütfi Ömer Akad’ın “Göç Üçlemesi”, toplumsal gerçekçiliğin Türk sinemasındaki en başarılı örneklerinden biri olabilir. Akad, göç olgusunu, kentlerdeki

ekonomik dengesizlikleri, gecekondulaşmayı ve toplumsal sınıf ayrışmalarını ele alarak, dönemin Türkiye'sine dair sosyal eleştirilerde bulunur. Göç olgusu ve toplumsal yapı arasındaki bu etkileşim, Akad'ın sinemasında yalnızca gerçekçi bir anlatımla sunulmakla kalmaz, aynı zamanda izleyiciyi dönemin sorunlarını düşünmeye ve çözüm odaklı bir bakış açısı geliştirmeye davet eder. Sinema, toplumsal sorunlara işaret ederken, Akad'ın filmleriyle bu sorunların derinliklerini kavramamıza ve toplumsal bilinç oluşturmamıza olanak tanır.

Bu çalışma, Lütfi Ömer Akad'ın sinemasında göç olgusunun, sosyal, kültürel ve ekonomik yapıya etkilerini inceleyerek, toplumsal gerçekçiliğin sinemada bir ifade biçimi olarak nasıl kullanıldığını göstermiştir. Bu bağlamda, toplumsal gerçekçilik yalnızca bir estetik akım değil, aynı zamanda toplumsal bilincin oluşmasında etkin bir araç haline gelmiştir. Akad'ın “Göç Üçlemesi” sinemanın toplumsal sorunları ele alma gücünü ve topluma etkisini bir kez daha ortaya koymaktadır.

Lütfi Ömer Akad'ın sinemasındaki toplumsal gerçekçilik, *Gelin*, *Düğün*, *Diyet* filmleri üzerinden yapılan içerik analizlerle birlikte derinlemesine incelenmiş ve değerlendirilmiştir. Bu çalışma, Akad'ın filmlerinin toplumsal gerçeklikle nasıl bağdaştığını ve bu gerçekliği nasıl yansıttığını belirlemede önemli bir adım olmuştur. *Gelin* filminin analizleri, Akad'ın toplumsal gerçekçilik anlayışının izlerini ortaya koymuş ve bu anlayışın filmlerine nasıl yansıdığını göstermiştir. Benzer şekilde, *Düğün* ve *Diyet* filmlerinin sosyal ve kültürel bağlamları, toplumsal eleştirileri de detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Sonuç olarak, Lütfi Ömer Akad'ın sinemasındaki toplumsal gerçekçilik anlayışı, *Gelin*, *Düğün*, *Diyet* filmleri üzerinden derinlemesine incelenmiş ve değerlendirilmiştir, bu da Türk sinemasının toplumsal gerçekçilik geleneği üzerine yapılan çalışmalara önemli bir katkı sunmuştur.

KAYNAKLAR

- ANDRE, Sinema Nedir, Doruk Yayınları, Çeviren İbrahim Şener, İstanbul
Bazin: 2011
- ARMES, Roy: Sinema ve Gerçeklik Tarihsel Bir İnceleme, İstanbul, Doruk
Yayınları, Çeviren, Zeynep Özen Barkot, 2011
- AGER, A., &
Strang, A. Understanding integration: A conceptual framework. Journal of
Refugee Studies, 21(2), 166–191. 2008
- AKAD, Ö. L: Işıklı Karanlık Arasında, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları,
İstanbul. 2004
- ASLAN, Gerçekçi Sinema Perspektifinden Nuri Bilge Ceylan'ın Koza,
Mustafa: Kasaba ve Mayıs Sıkıntısı Filmlerinin İncelenmesi, Çankırı
Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 2013,
ALİM, cilt:4, sayı:2, s.158
- Şerif
ONARAN: Alim Şerif Onaran Lütfü Ö. Akad Söyleşisi Afa Yayınları, 1990
- ALTINER, Metin Erksan Sineması, İstanbul, Pan Yayıncılık. 2005
Birsen:
- ALTINTAŞ, Karanlıkta Uyananlar: Tam Karanlık Değildir Gece,
Gülengül: <https://altyazi.net/yazilar/diger/karanlikta-uyanalar/> 2016
Çevimriçi, Erişim Tarihi: 01.01.2025
- ALTINTAŞ, Kuşluk Treninin Getirdikleri
https://www.academia.edu/38627384/Gurbet_Ku%C5%9Flar%C4

- Gülen: %B1_Ku%C5%9Fluk_Treninin_Getirdikleri Çevrimiçi, Erişim Tarihi: 28.12.2024
- ATEŞ, Mücella: Sinemada Göç Bağlamında Sınıf, Kimlik Ve Mekân: Ömer Lütfi Akad Ve 'Göç Üçlemesi' Üniversitesi Medeniyet ve Toplum Dergisi (METDER) Journal of Civilization and Society (JCISO) ISSN: 2587-0092 Cilt: 4 Sayı: 2 Yıl: 2020
- AYDIN Ş. Hafızanın Görsel İzleri: Rome, Open City (1945). Film Hafızası. <https://filmhafizasi.com/hafizanın-gorsel-izleri-rome-open-city-1945/> Çevrimiçi, Erişim Tarihi: 27.11.2024
- AYZENŞTAY NA, Sergey Potemkin Zırhlısı (Bronyenosyets Potyomkin), 1925 Migration in European history. Wiley-Blackwell. 2003
- BADE, K. J. Immigration, acculturation, and adaptation. Applied Psychology, 46(1), 5–34. 1997
- BERRY, J. W. Acculturation: Living successfully in two cultures. International Journal of Intercultural Relations, 29(6), 697–712. 2005
- BOSTAN, Hakan: Türkiye’de İç Göçlerin Toplumsal Yapıda Neden Olduğu Değişimler, Meydana Getirdiği Sorunlar ve Çözüm Önerileri Coğrafya Dergisi – Journal of Geography, 2017, 35: 1-16 2017
- BOZOKLU, Ş. Saliha: Göç Üçlemesi Üzerine Bir İnceleme, <https://www.kitaphaber.com.tr/goc-uclemesi-uzerine-bir-inceleme-k3946.html> Çevrimiçi, Erişim Tarihi: 07.01.2025
- BUNDESAGE NTUR für Migrationsmonitor: Beschäftigungsstatistik. Nürnberg: Federal Employment Agency. 2018

Arbeit

BECERİKLİ , Eleştirel Perspektiften Marksist Estetik ve Fotoğraf İlişkisi,
Rifat– Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi, 2021, cilt 17, sayı:36,
DÖNMEZ, s.3059
Ahmet:

CAN, Ali ve Teoriler Işığında Toplumsal Olayların Gelişimi ve Yönetimi Fırat
TAŞÇI, Ufuk: Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi Cilt: 26, Sayı: 1, Sayfa: 151-
170, ELAZIĞ-2016

CAN, Ali: Doktora Tezi Toplum Yapısının Türkiye’deki toplumsal olaylar
üzerindeki etkisi
Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi / The Journal of
International Social

CAO, C. China's brain drain at the high end: Why government policies have
failed to attract first-rate academics to return. Asian Population
Studies, 4(3), 331–345. 2008 Cilt: 11 Sayı: 58 Ağustos 2018

CASTLES, S. Volume: 11 Issue: 58 August 2

CASTLES, S., Towards a sociology of forced migration and social transformation.
& Miller, M. J Sociology, 37(1), 13–34. 2023

CASTLES, S., Castles, S., & Miller, M. J. (2003). The age of migration:
International population movements in the modern world (3rd ed.).
Guilford Press.

De Haas, H., &
Miller, M. J.

CLINE, E. H. The age of migration: International population movements in the
modern world (5th ed.). Guilford Press. 2014

CRUL, M., &
Doomernik, J.

CRUL, M., & 1177 B.C.: The year civilization collapsed. Princeton University
Schneider, J. Press.

Crul, M., & Doornik, J. (2003). The Turkish and Moroccan second generation in the Netherlands: Divergent trends between and polarization within the two groups. *International Migration Review*, 37(4), 1039–1064. 2003

Comparative integration context theory: Participation and belonging in new diverse European cities. *Ethnic and Racial Studies*, 33(7), 1249–1268. 2010

CEYLAN, Türkiye'deki İş Sağlığı ve Güvenliği Eğitimi Sorunları ve
Hüseyin Çözümleri, *Electronic Journal of Vocational Colleges*
December/Aralık 2012

ÇANKAYA, [https://haber.sol.org.tr/blog/kent-kultur-sanat/ercan-cankaya/omer-](https://haber.sol.org.tr/blog/kent-kultur-sanat/ercan-cankaya/omer-lutfi-akad-filmleri-gecekondularin-iscilesen-kahramanlari)
Ercan: [lutfi-akad-filmleri-gecekondularin-iscilesen-kahramanlari,](https://haber.sol.org.tr/blog/kent-kultur-sanat/ercan-cankaya/omer-lutfi-akad-filmleri-gecekondularin-iscilesen-kahramanlari)
Çevrimiçi, Erişim Tarihi: 27.11.2024

ÇÖLOĞLU, Bir Üçlemeyi, ‘Modern – Geleneksel Ve Kadın -
Defne: Erkek’ Karşıtlığında Yeniden Okumak: Gelin, Düğün, Diyet’,
Selçuk İletişim Dergisi, 6, 1, 2009

ÇİLİNGİR, [https://sadibey.com/2012/07/31/toplumsal-gercekci-sinema-metin-](https://sadibey.com/2012/07/31/toplumsal-gercekci-sinema-metin-erksanla-baslar/)
Sadi: [erksanla-baslar/](https://sadibey.com/2012/07/31/toplumsal-gercekci-sinema-metin-erksanla-baslar/) Çevrimiçi, Erişim Tarihi: 27.11.2024

ÇİLİNGİR, Türkiye’de Ulusal Bir Sinema Hareketi Oluşturma Çabaları ve
Ayşe: Halit Refiğ ASEAD ISSN:2148-9963 Avrasya Sosyal ve Ekonomi
Araştırmaları Dergisi, 2017, cilt:4, sayı:12, s.235

ERDAL Köy Gerçekliği Bağlamında Türk Sinemasında Edebiyat Etkisi:
Aytekin, Lütfi Ömer Akad Sineması İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi -

Pelin: Sayı 41 / Güz 2015

ELİF
DEMOĞLU, Meliha: Bir Pazar Günü (1930) Filmi Üzerinden Kracauer'ın Bulunmuş Öykü Kavramına Bakış, Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, 2022, sayı:8,

ERDEMİR
GÖZE, Filiz: Sinema – Gerçeklik İlişkisini Tarihi Filmler Ekseninde Tartışmak 303 Turkish Studies Volume 13/3, Winter 2018

EREN, Gül: Marksist Sanat Anlayışı, Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, 2019, sayı 42, s.109-110

FETZER, J. S.,
& Soper, J. C.: Muslims and the state in Britain, France, and Germany. Cambridge University Press. 2005

FINDLAY, A. M.: Migrant destinations in a changing environment: A comparison of Great Britain and Poland. Geoforum, 12(3), 217–232. 1981

DALDAL, Aslı: 1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik. İstanbul: Homer Kitabevi. 2005, s.95

DAVİS, M. Planet of slums. Verso. 2006

DEMİRALP, Didem: Aristoteles'in Sanat'a Dair Düşünceleri, Dini Araştırmalar Dergisi, 2007, Cilt: 10, s. 30,s.258-259

DEMİR,
ÖZCAN, Çetin Namık: Tarih Sinema Etkileşiminin Popüler Kültürdeki Yeri, Kafkas Eğitim Araştırmaları Dergisi, Nisan 2015, 2(1), s.14

DEĞİRMEN, Bazin'den Günümüze Gerçekçilik Kuramı ve Gerçeklik Algısı
Fatih: [https://www.cinerituel.com/bazinden-gunumuze-gercekcilik-](https://www.cinerituel.com/bazinden-gunumuze-gercekcilik-kurami-ve-gerceklik-algisi/)
kurami-ve-gerceklik-algisi/ Çevrimiçi, Erişim Tarihi: 27.11.2024

DOCQUIER,
F., & Documenting the brain drain of “Europeans” in the United States:
Rapoport, H: An introduction. European Journal of Population, 25(1), 1–6. 2009

DOĞAN, Nijat Özön ve Türk Sinema Tarihyazıcılığı, folklor/edebiyat,2010
Emrah: cilt:16, sayı:61,s.194-195

DUDLEY, Büyük Sinema Kuramları, çev. Zahit Atam, İstanbul: Doruk
Andrew: Yayınları, 2010

DÜCAN,
Engin: Türkiye’de İç Göçün Sosyo-Ekonomik Nedenlerinin Bölgesel
Analizi

GARDNER,
A.: Ekonomik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt 12, Yıl 12, Sayı 2,
2016 The International Journal of Economic and Social Research,

GÜZEY, Ö.: Vol. 12, Year 12, No. 2, 2016

City of strangers: Gulf migration and the Indian community in
Bahrain. Cornell University Press. 201

Urban regeneration and increased social polarization in Istanbul.
Environment and Planning A, 41(10), 2387–2406. 2009

GÜNER, T ve “Gelin, Düğün, Diyet Filmleri Işığında Geçmişten Günümüze
Akyıldız, H: Türkiye’de Göç ve Kentleşme Sorunları”, Çalışma ve Toplum
Dergisi, 2014/1

- GÜNEVİ Metin Erksan Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik ve Bunun Uslu, Evren: Filmlerine yansımaları. E-dergi Kasım 2018, 3(2)
- GÜZEL, Cem: Andre Bazin’de Alan Derinliği ve Gerçeklik ilişkisi Üzerine, Kurgu Dergisi, 1999, sayı:16, s.84
- GÖK, Cüneyt: Sinema ve Gerçeklik, Sosyal Bilimler Dergisi, 2007, s.117
- HALICI, Esra, Barok-Rokoko Üsluplarının Mimari Süslemedeki Gücü, Anasay, Yurttaş, 2022, Sayı 19,s
- HÜSEYİN:
- HALUK Doğuş Üniversitesi 3rd International CICMS Conference
MANAV, Proceedings E-Book ISBN: 978-625-400-046-1 Ulusal Sinemacı
Ahmet: Ömer Lütfi Akad’ın Gelin, Düğün ve Diyet Filmleri İncelemesi
- HATTON, T. The age of mass migration: Causes and economic impact. Oxford J., & University Press. 1998
Williamson, J.
G:
- HEATHER, P: The fall of the Roman Empire: A new history of Rome and the
HENDERSON barbarians. Oxford University Press 2005.
- , V: The role of spatial factors in economic analysis. In P. Nijkamp &
HIRSCHMAN A. Reggiani (Eds.), Spatial economics (pp. 187–207). Springer.
- C., Kasinitz,
P., & DeWind,
J: The handbook of international migration: The American
experience. Russell Sage Foundation. 1999
- HOBSBAWN,
E.:
- HONDAGNE

U-Sotelo, P: Industry and Empire. Penguin. 1968

HOURLANI,

A.: Gendered transitions: Mexican experiences of immigration.
University of California Press. 1994

İÇDUYGU,

A.: SİRKECİ,

İ:

A history of the Arab peoples. Harvard University Press. 1991

Transnationalism and Turkey's changing migration experience.
International Migration, 37(3), 507–535. 1999

İSTEK,

Gülşen:

Cizvit Tarikatının Liselerde Verdiği Eğitim ve Buna Karşı Olunan
Tepkiler: Avusturya Örneği, Akademik İncelemeler Dergisi, 2019,
14/2, s.166-177

İREM

GÜLCÜ,

Nevra:

International Journal Of Turkish Academic Studies Cilt/Volume 2,
Sayı/Issue 3, 2021 Gurbet Kuşları Filmi'nde 1960'lı Yılların
Toplumsal Yapısı

KANBUR, A:

Türkiye'nin Görsel Belleğinde Bir Öncü ve Bir Usta: Lütfi Akad.
In Sadeliğin Derinliğinde Bir Usta: Lütfi Akad (s. 45). Ankara:
Dost Kitabevi. 2005

KAPUR, D., &

McHale, J.:

Give us your best and brightest: The global hunt for talent and its
impact on the developing world. Center for Global Development.
2005

KARAŞIN, H.: Ülkemizin ve Sinemamızın Saçayağı: Ömer Lütfi Akad'ın Türkiye
Üçlemesi. phi-a.org. [https://phi-a.org/ulkemizin-ve-sinemamizin-](https://phi-a.org/ulkemizin-ve-sinemamizin-sacayagi-omer-lutfi-akadin-turkiye-uclemesi)
KARPAT, K. [sacayagi-omer-lutfi-akadin-turkiye-uclemesi](https://phi-a.org/ulkemizin-ve-sinemamizin-sacayagi-omer-lutfi-akadin-turkiye-uclemesi) Çevrimiçi, Erişim
H: Tarihi: 15.22.2024

KHADRIA, B: The gecekondus of Ankara. Middle East Studies. 1976

KOOPMANS, Khadria, B. (2004). Migration of highly skilled Indians: Case
R: studies of IT and health professionals. Indian Council of Social
Science Research.

Multiculturalism and immigration: A contested field in cross-
national comparison. Comparative Migration Studies, 1(1), 145–
166. 2003

KARA, 1970'li Yıllar ve Sinema, www.evrensel.net, Temmuz 14, 2018
Mesut Çevirimiçi, Erişim Tarihi: 27.11.2024

KARAŞIN, Yeni Film Dergisi, 25. Sayı, Mart 2012
Hamdi:

KASIM, 1960'lı Yıllarda Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik,
Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi,
Metin; Eylül 2012, Cilt: 1, Sayı: 4

Atayeter,

H. Deniz

EKEN, Yetmişli Yıllarda Türk Sineması, İstanbul: İletişim Yayınları, 2020

- KILINÇASLA N, Gürkan: Gelin – Lütü Akad (1973) <https://gurkankilicaslan.com/gelin-lutfi-akad-1973/> Çevrimiçi, Erişim Tarihi: 27.11.2024
- KÖKSAL, Selma: Film Biçimi ve Gerçekçilik, Littera, Aralık 2006
- KULA, Emirhan.: Karanlıkta Uynanlar – Ertem Göreç (1964),
- KULU, H., & Milewski, N.: Family change and migration in the life course: An introduction. Demographic Research, 17, 343–349. 200
- MAKAL, Oğuz: Türk Sinemasının Usta Yönetmeni Ömer Lütü Akad Üzerine, Sosyal Bilimler Dergisi / Journal of Social Sciences (5), 2011,83-88
- NAMIK, Çetin: Tarih Sinema Etkileşiminin Popüler Kültürdeki Yeri, Kafkas Eğitim Araştırmaları Dergisi, Nisan 2015, 2(1), s.14
- NEUMAN , W. Lawrence: Toplumsal Araştırma Yöntemleri. Ankara: Siyasal Kitapevi, 2020,
- OECD.: Education at a glance 2019: OECD indicators. OECD Publishing. 2019
- OLCAY, Salim: Lütü Ömer Akad'ın Gelin'i (1973) <https://www.otekisinema.com/goc-uclemesi-gelin-1973/> Çevrimiçi, Erişim Tarihi, 27.11.2024
- OSMANOĞL U, Ömer: Yeşilçam Sineması'nda Göç Olgusu: Değişen Kültür ve Toplumsal

Yapı

IIISBN: 978-605-66079-0-5İZÜ Yayın No: 12

ÖTGÜN, Eril Ve Dişil Yapılanma: Bir Dağ Olarak Anne (Anış Kapoor),
Cebrail Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü

ÖZÜN, Nijat: Sinema Sanatına Giriş, Birinci Basım: İdil Matbaacılık, Mayıs
2008,

ÖZÜN, Nijat: Çağdaş Sinemanın Sorunları, Bilgi Yayın Evi, 1996

ÖZARSLAN, Sinema Kuramları, Su Yayınevi, 2015
Zeynep:

ÖZKAN, Marksist Felsefenin ‘Estetik’Yüzü: Marx, Felsefesini; Felsefesi
Beyza: Marx’ı Yapıtı. <https://www.academia.edu/36060288/> Çevirimiçi,
Erişim Tarihi: 27.11.2024

ÖZÜGÜÇ, Türlerle Türk Sineması, Dünya Kitapları, 2005
Agâh:

ÖZNUR Bir Üçlemeyi, ‘modern – geleneksel ve kadın - erkek’
Çöloğlu,
Defne: Karşıtlığında Yeniden Okumak: Gelin, Düğün, Diyet Selçuk
İletişim, 6, 1, 2009

PHINNEY, J.
S., Horenczyk,
G., Liebkind, Ethnic identity, immigration, and well-being: An interactional
K., & Vedder, perspective. Journal of Social Issues, 57(3), 493–510. 2011
P.:

PORTES, A.,
& Böröcz, J.: Contemporary immigration: Theoretical perspectives on its
PORTES, A., determinants and modes of incorporation. International Migration

& Rumbaut, R. Review, 23(3), 606–630. 1989

G.:

PORTES, A., Legacies: The story of the immigrant second generation. University
& Zhou, M.: of California Press. 2001

REITZ, J. G. :

The new second generation: Segmented assimilation and its
variants. Annals of the American Academy of Political and Social

REITZ, J. G. : Science, 530(1), 74–96. 1993

Immigrant success in the knowledge economy: Institutional change
and the immigrant experience in Canada, 1970–1995. Journal of
Ethnic and Migration Studies, 27(4), 563–587. 200

Tapping immigrants 'skills: New directions for Canadian
immigration policy in the knowledge economy. IRPP Choices,
11(1), 1–18. 2005

REKİN, Rekin Teksoy'un Türk Sineması. Beyoğlu/İstanbul: Oğlak
Teksoy: Yayıncılık ve Reklamcılık. 2007

REFİĞ, Halit: Ulusal Sinema Kavgası, İstanbul: Hareket Yayınları, 1971,

RILEY-Smith, The Oxford history of the Crusades. Oxford University Press. 1995
J.:

ROLNIK, R.: Territorial exclusion and violence: The case of São Paulo, Brazil.
Cities, 18(6), 453–461. 2001

SARI Aksakal, Türk Sineması Işığında Türkiye'deki Sosyoekonomik, Sosyopolitik
Betül: ve Sosyokültürel Dönüşümler, Uluslararası Sosyal Araştırmalar
Dergisi / The Journal of International Social Research

Cilt: 11 Sayı: 58 Ağustos 2018 Volume:

SALİHA Göç Üçlemesi Üzerine Bir İnceleme
Buğa, Şerife <https://www.kitaphaber.com.tr/goc-uclemesi-uzerine-bir-inceleme-k3946.html> Çevrimiçi, Erişim Tarihi: 27.11.2024

SARIOĞLU, <https://www.soylentidergi.com/halit-refig-toplumsal-gercekci-sinema/> Çevrimiçi, Erişim Tarihi: 27.11.2024
Nur:

SARIGÜL, <https://www.derindusunce.org/2013/04/07/sanat-ve-gerceklik/>
Tuba: Çevrimiçi, Erişim Tarihi: 27.11.2024

SAYAD, A.:

SAYDAM, The suffering of the immigrant. Polity Press. 2004

Barış.:

Karanlıkta Uyananlar: Boya Fabrikasına Sığıdırılan Türkiye
Manzarası, Eskimeyen Filmler, 2017.

SAXENIAN,

A.:

Silicon Valley's new immigrant entrepreneurs. Public Policy
Institute of California. 2002

SENETT, R.:

SCHWART, S.

J., Unger, J. B., Building and dwelling: Ethics for the city. Farrar, Straus and
Zamboanga, B. Giroux. 2018

L., &

Szapocznik, J.

Rethinking the concept of acculturation. American Psychologist,
SCOGNAMIL 65(4), 237–251. 2010

LO, Giovanni,:

Türk Sinema Tarihi II, İstanbul: Metis Yayınları, 1998.

SİM, Şükrü: Toplumsal Gerçekliğin Türk Sinemasındaki Öncüsü: Metin Erksan
Article · October 2010 BİLİM KÜLTÜR SANAT

SİM, Şükrü: Türk Sinemasında Öncüler, Kriter Yayınları, 2020

SÖYLEMEZ, İdeolojik Estetiğin Metodolojisi ve Kuramsal Dayanakları, İdil
Meltem: Dergisi, 2017, cilt:6, Sayı:30,

SÖYLER, Rejisör Lütfi Ömer Akad, Adnan Menderes Üniversitesi İletişim
Sümeyye: Fakültesi, Film Atölyesi 2. Sayı, Haziran 2020

SUBÖLEN, Marksist Perspektifle 1950-1965 Dönemi Türk Sineması
Sedef İncelemesi: Ertem Göreç Yönetmenliğinde “Karanlıkta Uyananlar”
Filmi, Psikesinema Dergisi, 2021

ŞEREF, Salih: <https://www.aa.com.tr/tr/kultur/sinemanin-ustasiz-ustasi-omer-lutfi-akad/2742039> Çevrimiçi Erişim Tarihi: 27.11.2024

ŞEN, Emre: Marksist Estetiğin Estetik Obje Anlayışı, Ulakbilge sosyal bilimler
dergisi, Ocak 2021, s.127

Leblebi Tozu İzlenmesi Gereken Siyah Beyaz Türk Filmleri,
İnternet Sitesi <http://www.leblebitozu.com/izlenmesi-gereken-siyah-beyaz-turk-filmleri/> Çevrimiçi, Erişim Tarihi: 27.11.2024

TAŞDELEN, Marksist Estetik Üzerine Değıniler, s.2
Vedat: <https://avesis.yildiz.edu.tr/yayin/e6d8849c-2f2e-452d-b0c7-8cd3b8262604/marksist-estetik-uzerine-deginiler/document.pdf>
Çevrimiçi, Erişim Tarihi:15.12.2024

TEKELİ, İ.: Türkiye’de modernleşme ve şehircilik. Tarih Vakfı Yayınları. 1998

TODARO, M. Internal migration in developing countries: A review of theory, evidence, methodology and research priorities. International Labour Office. 1976

TÜRKALİ,

Vedat.:

Türk Sinema Tarihi II, İstanbul: Metis Yayınları .1998

UNITED,

Nations.:

UNHCR.:

World population prospects 2019. United Nations Department of Economic and Social Affairs. 2019

Global trends: Forced displacement in 2019. United Nations High Commissioner for Refugees. 2020

ULUSOY

Önbayrak,

Nilay:

Sanatta Gerçeklik İçerisinde İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Marmara İletişim Dergisi, 2008, cilt 13, sayı 13, s.190

YAŞIN Cem,

<http://yenimedya.info/2021/04/22/content/>

Çevrimiçi,

Erişim

CENGİZ, Can:

Tarihi: 28.12.2024

YAVAŞ,

İkinci Dünya Savaşı Sonrası İtalya’nın Dış Politikası (1948-1990):

- Gökçen: Atlantikçilik ve Avrupalılık, 2017, cilt 8, sayı 2,s.112
- YAREN, Marksist Estetik ve Sinema: Erken Tartışmalar, Alternatif Politika, Özgür: Cilt. 2, Sayı. 2, Ekim 2010, 107
- YEDEKÇİ, Marx'ın Yabancılaşma Kavramı Bağlamında “Diyet” Filminin Erdem: İncelenmesi egifder, cilt:4, volüme:4, sayı:2 Eylül 2016
- YILDIZ Bertolt Brecht: Toplumsal Olan Değiştirilip Dönüştürülebilir, Akgül, Tülay: Tiyatro Araştırmaları Dergisi,2013, s.14
- YILDIZ, Alın Haksız Kazancınızın Diyetini 2016
Ramazanoğlu: <https://serbestiyet.com/yazarlar/alın-haksiz-kazancinizin-diyetini-26985/> Çevrimiçi, Erişim Tarihi: 22.12.2024
- YILDIRIM, Göçün Aile Üzerinde Etkisi, 2015, <https://www.ayk.gov.tr/wp-content/uploads/2015/01/YILDIRIM-Kaz%C4%B1m-G%C3%96%C3%87%C3%9CN-A%C4%B0LE-%C3%9CZER%C4%B0NDEK%C4%B0-ETK%C4%B0S%C4%B0.pdf> Çevrimiçi, Erişim Tarihi: 07.01.2025
- YİĞİT, Zehra: Kracauer'in Basit Anlatı Sineması ve Sonbahar, The Journal of Academic Social Science Studies, Volume 5 Issue 8, 2012
- YETİŞKEN, Aristoteles'te Sanatın Niteliği ve İşlevi, Kaygı, 2012/19, s.28
- Hülya:
- Super-diversity and its implications. Ethnic and Racial Studies, 30(6), 1024–1054. 2007
- VERTOVEC, S.:

- SAYDAM, Barış Karanlıkta Uyananlar: Boya Fabrikasına Sığıdırılan Türkiye Manzarası, Eskimeyen Filmler, 2017.
- SCOGNAMIL LO, Giovanni (1988), Türk Sinema Tarihi II, İstanbul: Metis Yayınları, 1998.
- SUBÖLEN, Sedef Marksist Perspektifle 1950-1965 Dönemi Türk Sineması İncelemesi: Ertem Göreç Yönetmenliğinde “Karanlıkta Uyananlar” Filmi, Psikesinema Dergisi, 2021
- Wacquant, L. Urban outcasts: A comparative sociology of advanced marginality. Polity Press. 2008
- Ward, C., Bochner, S., & Furnham, A. The psychology of culture shock (2nd ed.). Routledge. 2001
- WHO. Global strategy on human resources for health: Workforce 2030. World Health Organization. 2020
- World Bank. (2020). Migration and remittances: Recent developments and outlook. 2020