

T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA BİLİM DALI

2000 SONRASI TÜRK SİNEMASI'NDA TAŞRADA AİLE:
ATALAY TAŞDİKEN SİNEMASI ÜZERİNE BİR
İNCELEME

Mehmet Ali SEVİMLİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Nermin ORTA

Konya-2018



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Bilimsel Etik Sayfası

Öğrencinin	Adı Soyadı	Mehmet Ali SEVİMLİ		
	Numarası	164223001008		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Radyo Televizyon ve Sinema / Radyo Televizyon ve Sinema		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	☒	Doktora ☐
	Tezin Adı	2000 Sonrası Türk Sineması'nda Taşrada Aile: Atalay Taşdiken Sineması Üzerine Bir İnceleme		

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Öğrencinin imzası
(İmza)



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Yüksek Lisans Tezi Kabul Formu

Öğrencinin	Adı Soyadı	Mehmet Ali SEVİMLİ
	Numarası	164223001008
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Radyo Televizyon ve Sinema / Radyo Televizyon ve Sinema
	Programı	Tezli Yüksek Lisans ☒ Doktora ☐
	Tez Danışmanı	Dr. Öğr. Üyesi Nermin ORTA
Tezin Adı		2000 Sonrası Türk Sineması'nda Taşrada Aile: Atalay Taşdiken Sineması Üzerine Bir İnceleme

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan “2000 Sonrası Türk Sineması’nda Taşrada Aile: Atalay Taşdiken Sineması Üzerine Bir İnceleme” başlıklı bu çalışma 24/12/2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği / oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Ünvanı, Adı Soyadı

Danışman ve Üyeler

İmza

Dr. Öğr. Üyesi Nermin ORTA

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Sinem Evren YÜKSEL

Üye

Dr. Öğr. Üyesi Enes BAL

Üye

ÖNSÖZ

Bu çalışma, 2000 sonrası Türk Sineması'nın bağımsız kanadında üretilen filmlerde taşradaki ailenin nasıl temsil edildiğini Atalay Taşdiken filmleri özelinde araştırmaktadır. Türk Sineması'nda 1990'ların ortalarından günümüze kadar üretilen bağımsız filmlerde taşra ailesinin ne şekilde konumlandırıldığını tespit etmek için çok sayıda film taranmış ve bunların içinden çalışmanın ana izleği açısından uygun olan filmler seçilerek analiz edilmiştir. Toplumun yapıtaşı niteliğinde olan 'aile' mefhumu, sinemanın icat edildiği ilk yıllardan itibaren, hem Türk Sineması'nda hem de Dünya Sineması'nda filmlere sıkça konu olmuştur. Aile kavramının filmlerde pek çok kez işlenmesi, sinema alanında çalışan akademisyenlerin dikkatini çekmiş ve bu alanda birçok bilimsel çalışma yapılmıştır. Ancak Türkiye'de yapılan çalışmalar, çoğunlukla aileyi genel bir kavram olarak ele almış ya da sadece 'kent ailesi'ne yönelik olmuştur. Bu çalışmada ise, spesifik olarak 'taşra ailesi'nin Türk Sineması'ndaki temsilinin incelenmesi amaçlanmıştır ve bu da var olan literatüre yeni veriler sunması açısından oldukça önemlidir.

Bu çalışmanın gerçekleştirilmesinde birçok insanın emeği var. En başta; verdiğim her kararda, attığım her adımda bana güvenen ve desteklerini yirmi altı yıl boyunca benden hiçbir şekilde esirgemeyen ve de bugünlere gelmemde en büyük pay sahibi olan, dualarını hiçbir zaman eksik etmeyen sevgili anneme ve babama çok teşekkür ederim. Bu çalışma esnasında hangi gün, hangi saat olursa olsun bana geri dönüş sağlayan, bilgi birikimiyle ve yönlendirmeleriyle bu çalışmanın en iyi şekilde sonlandırılmasını sağlayan tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Nermin Orta'ya; çalışmaya örneklem olarak seçilen ve yardımlarını çalışmadan esirgemeyerek her soruya samimi cevaplar vererek katkı sunan, yönetmen Atalay Taşdiken'e; Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi'ne girdiğim andan itibaren yaptığım ve yapacağım her çalışma için büyük destek veren Prof. Dr. Aytekin Can'a; üniversite hayatım boyunca yapıcı eleştirileriyle ve güler yüzüyle bana ufuk açan Prof. Dr. Meral Serarslan'a; okul hayatım ve mesleğimle ilgili önerilerinin yanı sıra, hayata dair birçok aşamada desteğini bir ağabey şefkatiyle hissettiren Doç. Dr. Mete Kazaz'a; mesleki ve akademik kariyerimde beni her aşamada destekleyen, imkânlar sunan, bu çalışmanın

yapılması için beni teşvik eden, ustam, ağabeyim Hacı Mehmet Duranoğlu'na ve çok değerli eşi Özlem Duranoğlu'na; sevgisini, şefkatini, zamanını hiçbir zaman esirgemeyen ve her konuda beni dinleyerek yol gösteren Öğr. Gör. Evren Günevi Uslu'ya; çalışma konum için beni cesaretlendiren Öğr. Gör. Dr. Mehmet Sefa Doğru'ya; desteklerini ve yardımlarını her daim hissettiren yol arkadaşlarım, Eren Bektaş ve Muhammed Ali Dinç'e; tez yazım sürecinin büyük kısmını geçirdiğim ve kaynaklarından faydalanma olanağı bulduğum İslam Araştırmaları Merkezi (İSAM), Bilim ve Sanat Vakfı (BİSAV) ve Türk Sinema Araştırmaları (TSA) Kütüphanesi'nde çalışan, emeği olan herkese; ve burada ismini zikredemediğim, bana destek olan, geniş aileme, dostlarıma ve beni yetiştiren hocalarıma, çok teşekkür ederim.

Mehmet Ali SEVİMLİ



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin

Adı Soyadı	Mehmet Ali SEVİMLİ
Numarası	164223001008
Ana Bilim / Bilim Dalı	Radio Televizyon ve Sinema / Radio Televizyon ve Sinema
Programı	Tezli Yüksek Lisans ☒ Doktora ☐
Tez Danışmanı	Dr. Öğr. Üyesi Nermin ORTA
Tezin Adı	2000 Sonrası Türk Sineması'nda Taşrada Aile: Atalay Taşdiken Sineması Üzerine Bir İnceleme

ÖZET

Tarihsel süreçteki gelişmelerle birlikte değişen toplum, sinema filmlerine de bu haliyle konu edilmiştir. Toplumun en temel birimi olan aile kurumu ise, toplumsal gelişmelerden etkilenerek köklü değişimler göstermiştir. Türkiye’de de, sanayileşme ve kentleşme süreçlerine bağlı olarak, aile, birçok konuda sosyal, kültürel değişimlere uğramıştır. Özellikle sosyal denetim ve dayanışma yönünden güçlü olan taşra ailesindeki değişimler oldukça köklü bir biçimde gerçekleşmiştir. Bu çalışmada, 2000 sonrası Türk Sineması’nın bağımsız kanadında üretilen filmlerde, taşradaki ailenin nasıl temsil edildiği sorusundan hareketle, örneklem olarak belirlenen Atalay Taşdiken filmlerinde, taşra ailesinin nasıl konumlandırıldığı ve önceki dönemlerde üretilen filmlerle bu anlamda arasında ne gibi farklılıklar olduğu saptanmaya çalışılmıştır. Atalay Taşdiken’in üretmiş olduğu üç sinema filmi, filmlerin öyküsü, karakterleri ve mekânları açısından ele alınarak ‘taşra ailesi’ perspektifinde ayrıntılı bir şekilde analiz edilmiştir. Bu incelemelerin sonucunda, 2000 öncesinde üretilen filmlerde, kutsallık vurgusu yapılan taşra ailesinin çözülüş sürecinde ele alındığı bulgusuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: 2000 Sonrası Türk Sineması, Bağımsız Türk Sineması, Taşra, Aile, Atalay Taşdiken.



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin

Adı Soyadı	Mehmet Ali SEVİMLİ
Numarası	164223001008
Ana Bilim / Bilim Dalı	Radyo Televizyon ve Sinema / Radyo Televizyon ve Sinema
Programı	Tezli Yüksek Lisans ☒ Doktora ☐
Tez Danışmanı	Dr. Öğr. Üyesi Nermin ORTA
Tezin İngilizce Adı	Family in Rural in Turkish Cinema Post 2000: On Cinema of Atalay Taşdiken An Examination

SUMMARY

The society changing with the developments in the historical process has been the subject of cinema films as well. The family institution, which is the most basic unit of the society, has been radically changed by being influenced by social developments. In Turkey, due to industrialization and urbanization, family, housing many social, cultural exchange has undergone. The changes in the rural family, especially in terms of social control and solidarity, have taken place in a very deep manner. In this study, in the films produced in the independent wing of Turkish Cinema after 2000, we tried to determine how the provincial family was positioned in the Atalay Taşdiken films and the differences between the films produced in the previous periods and in this sense. Three of the films produced by Atalay Taşdiken have been analyzed in detail from the perspective of in provincial family u in terms of the story, characters and places of the films. As a result of these investigations, in the films produced before 2000, it was found that the provincial family, which emphasized holiness, was handled in the decay process.

Keywords: Post-2000 Turkish Cinema, Independent Turkish Cinema, Rural, Family, Atalay Taşdiken.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	iii
ÖZET	vi
SUMMARY	vii
KISALTMALAR	xii
GÖRSELLER LİSTESİ	xiii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

AİLE KAVRAMI, TARİHSEL KÖKENLERİ VE DÖNÜŞÜMÜ

1.1. AİLE KAVRAMI	6
1.1.1. Ailenin Tanımı	6
1.1.2. Ailenin İşlevleri	8
1.1.3. Aile Türleri.....	10
1.1.3.1. Büyüklüğüne Göre Aile Türleri.....	11
1.1.3.1.1. Büyük Aile (Geleneksel Geniş Aile)	11
1.1.3.1.2. Küçük Aile (Çekirdek Aile).....	13
1.1.4. Aile Kurumunun Tarihsel Gelişimi.....	15
1.1.4.1. İlk Dönem.....	16
1.1.4.2. Tarım Toplumu	18
1.1.4.3. Modern Toplum	21
1.1.5. Ailenin Dönüşümü	24
1.2. TÜRKİYE’NİN MODERNLEŞME SÜRECİ VE AİLENİN DÖNÜŞÜMÜ ..	28
1.2.1. Türkiye’nin Toplumsal-Siyasal-Ekonomik Dönüşümü	29
1.2.1.1. Göç ve Kentleşme	40
1.2.1.2. Yabancılaşma ve Arabesk Olgusu	45
1.2.2. Türk Aile Yapısı ve Tarihsel Dönüşümü	48

1.2.2.1. Türkiye’de Aile Türleri	54
1.2.2.1.1. Yerleşim Yerine Göre Aile Türleri.....	54
1.2.2.1.2. Diğer Aile Türleri	56
1.3. TAŞRADA AİLE	58
1.3.1. Taşra Kavramı.....	58
1.3.2. Taşra Ailesinin Yapısal Özellikleri.....	60
1.3.3. Taşra Ailesinin Dönüşümü.....	63

İKİNCİ BÖLÜM

2000 SONRASI TÜRK SİNEMASI’NDA “TAŞRADA AİLE” OLGUSU

2.1. 2000 SONRASI TÜRK SİNEMASI’NIN GENEL YAPISI.....	68
2.1.1. Popüler Sinema	71
2.1.2. Bağımsız Sinema	72
2.2. TÜRK SİNEMASI’NDA TAŞRAYA BAKIŞ.....	75
2.2.1. Başlangıçtan 2000’li Yıllara Kadar Türk Sineması’nda Taşra Temsili....	76
2.2.2. 2000 Sonrası Türk Sineması’nda Taşra Temsili.....	83
2.2.2.1. Popüler Sinemada Taşra Temsili	83
2.2.2.2. Bağımsız Sinemada Taşra Temsili.....	84
2.3. BAŞLANGIÇTAN 2000’Lİ YILLARA KADAR TÜRK SİNEMASI’NDA “TAŞRADA AİLE” OLGUSU	87
2.4. 2000 SONRASI BAĞIMSIZ TÜRK SİNEMASI’NDA “TAŞRADA AİLE” OLGUSU	92

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ATALAY TAŞDİKEN SİNEMASI'NDA “TAŞRADA AİLE” OLGUSU

3.1. METODOLOJİ	101
3.1.1. Problem.....	101
3.1.2. Amaç.....	101
3.1.3. Önem.....	102
3.1.4. Varsayımlar	102
3.1.5. Sınırlılıklar	102
3.1.6. Evren ve Örneklem	103
3.1.7. Yöntem.....	103
3.2. BULGULAR VE YORUMLAR.....	103
3.2.1. Mommo: Kız Kardeşim (2009) Filmi.....	103
3.2.1.1. Filmin Öyküsü.....	104
3.2.1.2. Filmin Karakterleri.....	105
3.2.1.3. Filmin Mekânları.....	107
3.2.1.4. Filmin “Taşra Ailesi” Açısından Analizi	108
3.2.2. Meryem (2013) Filmi.....	111
3.2.2.1. Filmin Öyküsü.....	111
3.2.2.2. Filmin Karakterleri.....	112
3.2.2.3. Filmin Mekânları.....	113
3.2.2.4. Filmin “Taşra Ailesi” Açısından Analizi	114
3.2.3. Arama Moturu (2015) Filmi	119
3.2.3.1. Filmin Öyküsü.....	120
3.2.3.2. Filmin Karakterleri.....	120
3.2.3.3. Filmin Mekânları.....	121
3.2.3.4. Filmin “Taşra Ailesi” Açısından Analizi	121
SONUÇ.....	125
EKLER.....	129
EK 1: Analiz Edilen Atalay Taşdiken Filmlerinin Künyeleri	129
EK 2: Atalay Taşdiken İle Yapılan Derinlemesine Görüşme	131

EK 3: Atalay Taşdiken’in Biyografisi ve Filmografisi	139
KAYNAKÇA.....	140
ÖZGEÇMİŞ	155



KISALTMALAR

ASAGEM : Aile ve Sosyal Araştırmalar Genel M¼d¼rl¼ę¼

BAAK : Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu

Bkz : Bakınız

T¼İK : T¼rkiye İstatistik Kurumu

Y¼n : Y¼netmen

DP : Demokrat Parti

AP : Adalet Partisi

CHP : Cumhuriyet Halk Partisi

TRT : T¼rkiye Radyo Televizyon Kurumu

GÖRSELLER LİSTESİ

Resim 1- ‘Kasaba’ Filminde Aile.....	93
Resim 2- ‘Mayıs Sıkıntısı’ Filminde Aile	93
Resim 3- ‘Beş Vakit’ Filminde Ömer’ in Ailesi.....	95
Resim 4 – ‘Bal’ Filminde Çekirdek Aile	95
Resim 5- ‘Tepenin Ardı’ Dede Faik ve Oğlu Nusret	96
Resim 6 – ‘Sivas’ Filminde Sivas (köpek), Aslan ve Arkadaşı.....	98
Resim 7- ‘Kalandar Soğuğu’ Filminde Aile	99
Resim 8- ‘Ahlat Ağacı’ Filminde Sinan ve Babası	100
Resim 9- ‘Mommo: Kız Kardeşim’ Ahmet ve Ayşe.....	106
Resim 10- ‘Mommo: Kız Kardeşim’ Ahmet ve Ayşe	106
Resim 11- ‘Mommo: Kız Kardeşim’ Dede (Hasan).....	106
Resim 12- ‘Mommo: Kız Kardeşim’ Baba (Kâzım)	106
Resim 13- ‘Mommo: Kız Kardeşim’ Köy Evleri.....	107
Resim 14- ‘Mommo: Kız Kardeşim’ Bozkır Görüntüsü	107
Resim 15- ‘Mommo Kız Kardeşim’ Köy Evi.....	110
Resim 16- ‘Mommo Kız Kardeşim’ Köy Evi	110
Resim 17- Meryem.....	112
Resim 18- Meryem ve Murat	112
Resim 19- ‘Meryem’ Filminde Kasaba.....	113
Resim 20- ‘Meryem’ Filminde Köy Evleri, Sokaklar	113
Resim 21- Meryem Ev İşleri Yaparken.....	116
Resim 22- Meryem Süt Sağarken.....	116
Resim 23- Kayınbaba ve Meryem.....	117
Resim 24- Kayıinvalidede.....	117
Resim 25- Eflatun Pınarı Sahnesi.....	119
Resim 26- Kasaba Ailesi	119
Resim 27- ‘Arama Moturu’ Musa Dede.....	121
Resim 28- ‘Arama Moturu’ Sırrı.....	121
Resim 29- ‘Arama Moturu’ Sefil Hasan’ ın Köye.....	123
Resim 30- ‘Arama Moturu’ Sefil Hasan ve Karısı	123

GİRİŞ

Aile, birey ile toplum arasında bir köprü görevi gören ve toplumsal hayatın devamlılığını sağlayan en temel kurumdur. İnsan genellikle bir ailenin içine doğar ve büyür ve yaşamı boyunca gerekli olan kazanımların büyük çoğunluğu burada edinir. Yani kısaca insan aile içerisinde bir sosyal varlık olur.

Toplumun temel birimi olarak bilinen aile aynı zamanda toplumun bir yansıması olarak görülebilir. Toplumsal yapıdaki herhangi bir değişikliğin tezahürünü aile üzerinde görebilmek olasıdır. Tarihsel süreçte toplumun geçirmiş olduğu önemli değişiklikler aile kurumunu da değiştirmiş, dönüşmesine yol açmıştır. Aile yapısındaki değişim, sadece toplumsal değişimin aileyi nasıl etkilediğini değil; değişimin niteliği ve niceliği hakkında da bilgi verir. Ailenin geçirdiği değişim ve dönüşüm her coğrafyanın sahip olduğu sosyo-kültürel özelliklere göre şekillenerek farklılaşmaktadır.

Türkiye’de toplumsal değişimin özellikle Cumhuriyet’in İlânından sonra hızlandığı görüşü genel bir kabuldür. Bu olgu toplumbilimciler tarafından ‘kabuk değiştirme’ olarak görülmektedir. Değişme aşamasında, bir yandan toplumun nasıl ‘modernleştiği’ tartışılırken, diğer bir tartışma konusu da geleneksel olanın artık radikal olarak sarsıldığı ve çözülmeye uğradığı olmuştur (Kongar, 1976: 36). Geleneksel olanın çözülmeye uğrayarak tüm yapısını modern kodlarla değiştirmesi, bu çalışma için de önemli bir hareket noktası olmuştur. 17. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar uzun bir süreci kapsayan modernleşme hareketleri, dünya genelinde olduğu gibi Türk toplumunun da kurumlarını, inançlarını, değerlerini, üretim alışkanlıklarını yeni döneme farklı bir şekilde dahil ederek köklü bir toplumsal değişime neden olmuştur (Yıldırım, 2016a: 74). Türk toplumunun geleneksel göstergelerinin değişmesi sonucunda bundan en çok etkilenen kurumlardan biri de “aile” olmuştur.

Türkiye’de özellikle Cumhuriyet’in İlânı ile birlikte ivme kazanan modernleşme hareketleri, öncelikli olarak taşranın yapısını değişime zorlamıştır. Hatta bu değişim kimi araştırmacılara göre dönemin yöneticileri tarafından bilinçli olarak yapılmıştır. Ülke yöneticileri, modernleşme hareketlerini taşradan başlayarak

halkın cehaletinin giderilmesi ve önemli bir aşama kaydetmek gayesiyle başlatmışlardır. Hükümetin bu tutumu, bazı araştırmacılar tarafından geleneğin yok oluşuna yol açması nedeniyle eleştirilmiştir. Türkiye’de bu denli hızlanan modernleşme hareketleriyle birlikte taşra, kendi sınırları içerisinde yaşayan bir toplum olmaktan çıkarak, merkezle etkileşim kurma durumunda kalmıştır (Merter, 1990: 72). Bu etkileşimlerle birlikte taşra da köklü değişikliklere uğramıştır. Taşranın yaşadığı bu değişimin, taşradaki aileleri de etkilemesi kaçınılmaz olmuştur. Türk toplumunda aile, geçmişten beri hep sağlam bir yapı olarak ve insanlar için korunaklı, kutsal bir yuva olarak bilinse de, ailenin sağlam yapısı, zamanla modernleşme hareketlerine direnemeyerek çözümler yaşamıştır. Özellikle 2000’lerden sonra büyük bir hızla gelişen teknoloji, ulaşım, iletişim teknikleri, ekonomik kaygılar gibi etkenler 1950’lerden bu yana değişim ve dönüşümlere direnen taşra ailesini de olumsuz anlamda dönüştürmeye başlamıştır. Gelişen teknoloji ve buna bağlı olarak dönüşen ekonomik, kültürel ve kişisel ilişkiler, taşra ailesinin dönüşümünü hızlandırmıştır.

Taşrada gerçekleşen bu değişimleri sinema üzerinden irdeleme gayesinde olan bu çalışmada, söz konusu temel değişimler, toplumun en temel kurumu aile perspektifinde değerlendirilmeye çalışılmıştır. Toplumsal değişmeyi tamamen kavramak için sanat ve kitle iletişim araçlarını gözlemlemek, bu araçların kitlelere nasıl bir içerik sunduklarını çözümlmek önemlidir. Çünkü toplumsal değişimi izlemede bir toplumun kültürel yaşamına ait tüm verilerden; kılık-kıyafet, dil, gelenekler, kullanılan eşya ve mekânlar vb. yararlanmak mümkündür. Sinema ise, tüm bu verileri barındırır ve izleyiciye olduğu gibi sunar. Türk Sineması da, diğer bütün ülke sinemalarında olduğu gibi içerisinde bulunduğu toplumun ortalama kültür düzeyini yansıtmaktadır (Güçhan, 1992: 3-5). Sinema bu anlamda, toplumsal değişimin aşamalarını ve sonuçlarını görmek açısından çok önemli bir araç konumundadır. Bu yüzden sinemaya diğer kitle iletişim araçlarından ayrı bir önem vermek gerekmektedir. Bu toplumsal değişmeyi sinema üzerinden anlamaya çalışırken karşımıza ilk çıkan kavramlardan birisi ‘aile’dir.

Aile olgusunun Türk Sineması'ndaki temsili, sinemanın ilk ortaya çıktığı yıllardan itibaren filmlerde görülmektedir; ancak taşra ailesinin gerçekçi bir şekilde temsil edilişi, toplumsal gerçekçi eğilimlerin belirmeye başladığı 1960'lı yıllara rastlar. Bu yıllardan sonra önceki dönemlerde sadece bir dekordan öte gidemeyen taşra da, filmlerde gerçekçi bir şekilde ele alınmaya başlamıştır. Kaçınılmaz olarak taşradaki aile de filmlerde işlenmeye başlamıştır. Modernleşme hareketlerinin özellikle kırsal bölgelerde yarattığı kırılma noktası olarak görülebilecek olan tarımda makineleşme ve bunun sonucunda ortaya çıkan göç olgusu, filmlerde sıkça ele alınmıştır.

Taşra filmlerinin anlatım dilinin oturması 1990'lara kadar sürmüştür. 2000 sonrası Türk Sineması'nda ise taşra konulu filmlerin sayısında büyük bir artış gerçekleşmiştir. Bu dönemde taşrayı fon olarak kullanan filmler temel anlamda ikiye ayrılmıştır. Popüler filmler, bugünü değil; geçmişteki taşrayı nostaljik bir şekilde perdeye yansıtırlar; 90'lardan sonra ortaya çıkan yeni kuşak yönetmenlerin çektiği bağımsız filmler ise, taşrayı günümüzde olduğu gibi sıkıntısıyla, problemleriyle ve çözümleriyle ele almıştır. Bu filmlerde genellikle aidiyet ve kimlik konuları üzerinden ele alınan taşra imgesi, yönetmenler tarafından daha soyut, psikolojik bir bakış açısıyla ve en önemlisi, sanatsal kaygılar gözetilerek filmlere aktarılmıştır (Parça, 2017: 51). Bu yeni kuşak yönetmenler taşranın en önemli değerlerinden birisi olan aileye de daha spesifik bir şekilde eğilerek, taşra ailesinin yaşadığı dönüşümü kendi üslupları çerçevesinde anlatmayı başarmışlardır. Bu yapıtlar içerisinde de genel olarak taşra ailesini 'çözülüş' sürecinde ele almışlardır. Bu anlamda, Nuri Bilge Ceylan'ın *Kasaba* (1997) ve *Mayıs Sıkıntısı* (1999) filmlerinin, bir kırılma noktası yarattığı söylenebilir.

Literatür taraması aracılığıyla kuramsal altyapısı oluşturulan çalışmada, Atalay Taşdiken'in üretmiş olduğu üç sinema filmi, filmlerin öyküsü, karakterleri ve mekânları açısından ele alınarak 'taşra ailesi' perspektifinde ayrıntılı bir şekilde analiz edilmiştir. Ayrıca 'Derinlemesine Görüşme' yönteminin de benimsendiği bu çalışmanın problemini, 'Atalay Taşdiken filmlerinde taşradaki aile olgusunun önceki yıllarda üretilen filmlerde ele alınan taşra aile olgusuna göre farklılık

gösterip/göstermediği' oluşturmaktadır. Bu filmlerde yönetmenlerin taşra ailesini nasıl temsil ettiklerini kavramak ve bu kapsamda Atalay Taşdiken sinemasını incelemek çalışma için büyük önem teşkil etmektedir.

Bu bilgiler ışığında, çalışmanın birinci bölümünde; aile kavramının insanlığın ilk aşamasından bu yana olan tarihsel gelişimine değinilerek, bu süreç içerisinde ailenin üstlendiği işlevler, aile türleri, Türk aile yapısının özellikleri, ailenin günümüze kadar olan evriminde ne gibi dinamiklerin etkili olduğu tartışmaya açılmıştır. Bu bölümün ikinci aşamasında, Türk aile yapısının muhtevasını daha iyi kavramak amacıyla, Türkiye tarihindeki siyasi, ekonomik, toplumsal dönüşüm aşamaları ve modernleşme süreçlerine değinilmiştir. Özellikle 1950'lerden sonra başlayan taşradan kente göç, bunun sonucunda ortaya çıkan kentleşme ve yabancılaşma konuları taşra ailesi konusunu yakından ilgilendirdiği için, çalışmanın bu kısmında yer almaktadır. Üçüncü aşamada ise, son derece tartışmalı bir konu olan taşra kavramının tanımına, taşra ailesinin yapısal özelliklerine ve taşra ailesinin geçmişten bu yana yaşadığı kırılmaların neler olduğuna yer verilmiştir.

İkinci bölümde; 2000 sonrası Türk Sineması'nın genel yapısı nasıldır, popüler sinema ve bağımsız sinema arasındaki temel farklılıklar nelerdir, Türk Sineması'nda üretilen filmlerde taşra nasıl konumlandırılmaktadır ve en önemlisi de 2000 sonrası Türk Sineması'nın bağımsız kanadında yapılan filmlerde taşradaki aile nasıl betimlenmektedir, sorularına cevap aranmasının yanı sıra, 2000'lerden günümüze dek üretilen filmlerde taşra ailesini odağına alan bazı filmlere bu bağlamda genel bir çerçeve çizilmiştir. Yine bu bölümde, 2000 sonrası Türk Sineması'na spesifik olarak yaklaşılmasına rağmen, özellikle 1960'lardan 2000'lere kadar gelen süreçte üretilen filmlerde taşra ve aile konusunun yönetmenler tarafından filmlere nasıl aktarıldığına da değinilmiştir.

Üçüncü ve son bölümünde ise, çalışmanın örneklemini Atalay Taşdiken'in, *Mommo: Kız Kardeşim* (2009), *Meryem* (2013), ve *Arama Moturu* (2015) filmleri, birinci ve ikinci bölümde oluşturulan kuramsal kısımdaki temel referanslar dikkate alınarak, "taşra ve aile" perspektifi üzerinden analiz edilmiştir.

Atalay Taşdiken'in örneklem olarak belirlenmesinin dört temel nedeni vardır. Bunlardan birincisi, çekmiş olduğu üç filmde de çalışmanın incelediği 'taşra ve aile' olgularını odağına alması, ikincisi, ürettiği filmlerde kendi üslubunu yansıtmayı başarması, üçüncüsü, taşra kökenli bir yönetmen olarak taşradaki aileyi gerçekçi bir şekilde ele alabilmesi, dördüncüsü ise, akademik anlamda çalışılmamış bir yönetmen olmasıdır. Taşdiken'in bütün bu özellikleri bu çalışma için onun öne çıkan yönetmenlerden birisi olmasını sağlamıştır.



BİRİNCİ BÖLÜM

AİLE KAVRAMI, TARİHSEL KÖKENLERİ VE DÖNÜŞÜMÜ

1.1. AİLE KAVRAMI

Bu bölümde, aile kavramının tanımına, temel işlevlerine, türlerine, aile kurumunun tarihsel gelişimine ve dönüşümüne yer verildikten sonra, Türkiye’deki aile yapısı, tarihsel gelişimi ve Türk aile yapısının geçmişten günümüze dek yaşadığı değişikliklere değinilecektir.

1.1.1. Ailenin Tanımı

Aile kurumu evrenseldir, fakat bu ailenin evrensel bir tanımının yapılabileceği anlamına gelmemektedir. Ailenin evrensel bir tanımının yapılamamasının başlıca iki faktörü bulunmaktadır. Bunlardan birincisi, bu kurumun dünyanın birçok yerindeki kültürel ve toplumsal özelliklere göre muhtevasının değişiklik göstermesidir. Bu faktörün göz ardı edilerek, bir aile tanımının yapılması bu tanımın kapsayıcı özelliğini yitirmesine yol açacaktır. İkinci bir faktör ise, tarihsel süreçte toplum nasıl değişikliğe uğruyorsa aile kurumunun da sürekli olarak yapısı ve işleyişi bakımından değişikliğe uğramasıdır. Aile içerisindeki bireylerin bu kurum içerisindeki statüleri ve diğer bireylerle olan ilişkisi gibi faktörlerin sürekli olarak değişikliğe maruz kalmasının yanı sıra, aileye yönelik düşüncelerde de değişiklikler kaçınılmaz olmuştur. Bunların sonucunda, ailenin tam anlamıyla bir tanımını yapabilmek oldukça zor bir hale gelmiştir (Canatan, 2016a: 59).

İnsanlar aile içerisine doğarlar. Bu açıdan aile, insanlar arası kurulan ilk ve en organik ilişki biçimini sağlar. Aileyi sosyal ve tarihsel perspektiften sınırlı bir sosyal formasyon içerisinde ele alarak özelliklerini belirlemek veya kavramak neredeyse olanaksızdır. Çünkü aile bütün toplumsal formasyonlardan etkilenir ve aynı zamanda bu formasyonları etkiler. Ailenin tanımı, onun büyüklüğü, işleyişi, yapısı, işlevleri, egemenlik ilişkileri gibi özelliklerinin toplumsal yapının diğer dinamiklerine nasıl eklemlendiğine bağlı olarak değişebilir (Aytaç, 2015: 41). Aile kavramı böyle bir

özelliğe sahip olmasından dolayı, tek bir tanımını veya formunu ortaya koymak oldukça güçtür.

Birçok açıdan tanımının yapılması zor olan aile kavramı, genellikle “anne, baba ve çocuklardan oluşan bir birim” olarak tanımlansa da aslında bu tanım aile türlerinden bir tanesi olan “çekirdek aile” ye karşılık gelmektedir. Toplumun en küçük birimi olarak da tanımlanan aile, toplumu doğrudan etkileyen bütün dinamiklerden etkilenmesinden dolayı, yapılan her aile tanımı farklı bir grup içerisine yerleştirilmektedir (Dündar, 2016:40). Yapılan tanımların çoğu aileyi sosyal hayatın bir parçası olarak kabul etmekte ve aileyi sosyal bir birlik, sosyal örgüt, sosyal kurum gibi farklı perspektiflerden değerlendirmektedir. Aileyi sosyal bir grup olarak ele alan bir tanıma göre: aile, kuşak ilişkilerine göre anne, baba ve çocuklardan meydana gelen sosyal bir gruptur (Gökçe, 1976: 47).

Aydın’ a göre aile, insanlığın sosyo-kültürel gelişiminin hemen her aşamasında bulunan, genelde iki cins arasındaki ilişkileri ve insan türünün devamını sağlayan bir sistemdir. Aile aynı zamanda evlilik, soy, akrabalık gibi kavramlarla açıklanabilecek belirli bir insan topluluğundan oluşan dinamik bir gruptur (2015: 45). Giddens’a göre aile, evlilik yoluyla sağlanan, akraba bağlarıyla örülü olan, yetişkin üyelerin çocuklara bakma ve yetiştirme sorumluluğunu üstlendiği bir insan topluluğudur (2012: 246). Aile, sosyal bilimlerde genel olarak farklı parçalardan bir araya gelen bir yapı olarak ele alınmaktadır. Buna göre, birçok farklı öğeden meydana gelen, aile, aynı zamanda belirli işlevleri gerçekleştirme misyonu olan bir sistemdir (Aydın, 2015: 50-51).

Gökçe’ye göre (1976: 48) aile; anne-baba, çocuklar ve tarafların kan akrabalarından meydana gelmiş ekonomik ve toplumsal birliktir. Bu tanımla ekonomik ve toplumsal bir birlik olarak ele alınan aile kurumu; aile üyeleri arasındaki ilişkileri bakımından grup tanımı içerisine yerleştirilebilmesinin yanı sıra, sosyal hayatın temel dinamiklerinden olan topluluk ve örgüt birlikteliğinin sürekliliğini sağlamak amacıyla içinde belirli kuralları barındıran kurum ve en önemlisi de toplumsal yapının bir parçası olarak tanımlanmıştır.

Bu tanımlara ek olarak birçok farklı aile tanımının var olmasının yanı sıra, aile en genel anlamıyla; biyolojik ilişkilerle insan neslinin devamını sağlayan; toplumsallaşma sürecini ilk olarak başlatan; karşılıklı ilişkilerin belirli kurallara bağlandığı; maddi ve manevi zenginlikleri kuşaktan kuşağa aktaran; biyolojik, psikolojik, ekonomik, toplumsal, hukuksal vb. yönleri bulunan toplumsal bir birimdir (Sayın, 1990: 2). Bu tanım aileyi tüm yönleriyle ele almasından dolayı daha kapsayıcıdır. Dolayısıyla bu tanım, aileyi detaylı bir şekilde merkezine alan bu çalışma için de uygundur.

1.1.2. Ailenin İşlevleri

Toplumsal yaşamın istikrarı ve devamlılığı için gereken değerler ve normlar, aile yaşamı için de gereklidir. Aileyi oluşturan bireyler, tıpkı toplumsal yaşamda belirli rollere sahip olduğu gibi, aile içerisinde de belirli rollere sahiptir. Daha önce aileye ilişkin yapılan tanımlamalardan da anlaşılacağı üzere aile çok yönlü bir olgudur ve toplumda pek çok işleve sahiptir (Çağan, 2016: 85). Ailenin işlevleri arasında karşılıklı güçlü bir ilişki bulunmaktadır. Ailenin herhangi bir işlevinin zayıflaması, ortadan kalkması ya da güçlenmesi halinde, diğer işlevler de bu durumlardan etkilenmektedir. Ayrıca ailenin işlevlerinde toplumsal, sosyo-kültürel, hukuksal, ekonomik ve siyasi nedenlerden dolayı bazı değişiklikler meydana gelebilmektedir (BAAK, 1992: 49-50). Bu anlamda ailenin temel işlevlerine göz atmak zaruridir.

Neslin devamı ihtiyacı, ekonomi, dayanışma, koruma ve güven; çocuk yetiştirme; insanlarla ilişkiler kurma ve sürdürme ihtiyaçları gibi gereksinimlerin tamamı, ailenin işlevlerine karşılık gelmektedir. Bu bağlamda aile, insanların bir arada yaşamalarını sağlamak ve bu birliktelikten beslenerek temel ihtiyaçları karşılamak üzere var olmuştur denilebilir (Dikeçligil, 2014: 39). Yani insanlığın başlangıç aşamalarından bu yana aile, ekonomik, siyasi, sosyo-kültürel vs. gibi görevleri yerine getiren çok işlevli bir kurumdur. Fakat modernleşme süreciyle birlikte aile kurumu işlevlerini başka kurumlara aktarmıştır. Bunun sonucunda da, özellikle sanayi toplumlarında aile, sadece neslin devamını biyolojik üretim ve eşlerin tatminini sağlayan bir kuruma dönüşmüştür (Aydın, 2015: 53). Ancak ailenin geçmişten bu yana koruyabildiği bazı önemli işlevleri de bulunmaktadır.

Ailenin en önemli işlevlerinden biri, insan neslinin devamlılığını sağlamaktır. Evlilik, eşlerin cinsel ilişkilerini meşrulaştırırken; aile kurumu da karı-koca ve çocukların birbirlerine karşı hak ve yükümlülüklerini düzenlemektedir. Çocuk yapma, toplumsal bir onayla aile kurumuna verilmiştir ve ailenin bu işlevi tüm aile türleri için geçerlidir (Dündar, 2016: 49- 50). Bu ailenin “*biyo / psikik işlevi*”ne işaret eder (Çağan, 2016; Aydın, 2015; Gökçe, 1976).

Parsons’a göre aile işlevseldir ve en önemli işlevlerinin başında “*toplumsallaşma*” gelmektedir. Aile, bireyi sosyal yaşama hazırlayan bir araç olma görevini üstlenmiştir. Buna göre aile, geniş aileden çekirdek aileye doğru tarihsel bir gelişimin ürünüdür. Ayrıca Parsons, çekirdek ailenin, çocukların toplu olarak yaşamalarına uyum sağlayacak bir biçimde sosyalleştirilmesinin temel aracı olduğunu ve nüfustaki yetişkin bireylere istikrar kazandırılması anlamında da belirli bir öneme sahip olduğunu iddia etmektedir (Akratan: Aytaç, 2015: 72). Bazı toplumlarda çocuk ve genç; aile ya da yaşlı kuşaklar için, âdeta bir sosyal güvenlik teminatı gibi görülmektedir. Çocuklar, küçüklüklerinden beri bu bilinçle yetiştirildikleri için, büyüdüklerinde, kendilerini akrabalarına ve topluma karşı sorumlu hisseder. İşte bu sorumluluk bilinci kaynağını ailede bulmaktadır. Tüm bunlara bağlı olarak anne, baba, çocuklar ve yaşlı kuşaklar aile içerisinde; paylaşma, dayanışma ve aileye karşı sorumluluk hisleri ile çok farklı rol ve statüler kazanmaktadır (Turinay, 1996: 170).

Ailenin bir diğer önemli işlevi “*eğitim*”dir. İnsan, toplumsal hayat içerisindeki varlığını ve hayatını sağlıklı bir biçimde geçirmek için eğitime ihtiyaç duyar. Eğitim işlevi insanın toplumsallaşmasını sağlamasının yanı sıra, bireylerin toplumsal hayata uyum sağlamasını gerektirecek bazı değerleri, bilgileri ve davranış biçimlerini edinmesini sağlar. Bahsedilen bütün bu süreçlerin ilk başladığı kurum ailedir. Sorumlulukların ve görevlerin öğrenildiği sosyalizasyon sürecinde, aile bireyleri aynı zamanda, rollerini, statülerini ve onların temel gerekliliklerini öğrenmektedirler (Çağan, 2016: 87). Ayrıca geçmişten beri eğitim ve din kurumları toplumsal değerlerin üretilmesi bağlamında birlikte hareket etmişlerdir. İlk dini bilgilerin aktarıldığı ve uygulandığı yer ailedir. Din, tarih boyunca aile kurumunu koruyucu

ilkelere dayanmıştır (Aydın, 2015: 53). Dolayısıyla “*dini işlev*” de ailenin önemli bir işlevidir.

Aile üyeleri, dinlenme, eğlenme, güzel zaman geçirme gibi sosyal etkinlikleri birlikte yapmaktadır. Bu aktiviteler genellikle modern toplumda çocukların kötü alışkanlıklara sahip olmaması, zarar görmemesi ve doğru arkadaşlıklar edinmesini sağlamak amacıyla yapılmaktadır. Bu ihtiyaçlar ailenin “*Boş Zamanları Değerlendirme*” işlevini ortaya çıkarmaktadır. Bu aşamada ailenin tüm bireyleri, modern toplumun yarattığı stres ve yorgunluktan arınmaya çalışır (Dündar, 2016: 59-60).

Bu bölümde bahsedilen işlevler tüm aileler için geçerlidir; ancak ailenin işlevleri, aile türüne göre de değişiklikler göstermektedir. Bu yüzden aile türlerine değinmek ailenin değişen ve değişmeyen işlevlerini görmek açısından fayda sağlayacaktır.

1.1.3. Aile Türleri

Sosyolog Diana Gittins’a göre (2012: 15), birçok tarihçi ve sosyolog aileden tek başına bir birim olarak bahseder. Oysa aileler arasında olduğu kadar aynı aile içerisindeki bireyler arasında da eşitsizlikler vardır. Ona göre bunu görmezden gelmek toplumsal cinsiyet ve yaş gibi birçok önemli etkeni göz ardı etmek demektir. Bu yüzden ‘aileden’ değil, ‘ailelerden’ bahsetmek daha doğrudur. Çünkü ‘aileler’ aile türlerinin çeşitliliğini vurgular.

Aile kurumu ilişkisel bir yapıya sahiptir ve içinde var olduğu toplumun kültürüne bağlıdır. Bu yüzden toplumsal yapıda meydana gelecek değişimlerin ailenin değişmesine de neden olacağı aşikârdır. Dolayısıyla aile yapıları zaman içerisinde aile türleri bir diğerine dönüşebilmesi açısından dinamiktir (Ekici ve Aytaş: 2007: 4).

Önceki bölümlerde de bahsedildiği gibi, toplumun temel bileşenlerinden olan aile, toplumsal, siyasi, ekonomik vs. birçok gelişmeden etkilenmektedir ve aile kurumu var olduğu toplumun kültürel ve sosyo-ekonomik şartlarına göre farklı şekillerde var olabilmektedir. Bu yüzden aile türlerine yönelik farklı sınıflandırmalara

değınmekte fayda vardır. Araştırmacılar tarafından aile türlerine yönelik birçok sınıflandırma yapılmasına rağmen, çalışmada ele alınacak olan “Taşrada Aile” konusunun kuramsal zemini belirlemek adına büyüklüğüne göre aile türleri başlığı altında “Büyük Aile (Geleneksel Geniş Aile)” ve “Küçük Aile (Çekirdek Aile)” türlerini ele almak taşra ailesinin anlaşılması açısından oldukça önemlidir.

1.1.3.1. Büyüklüğüne Göre Aile Türleri

Büyüklüğüne göre aile türleri, hane halkı genişliğine göre yapılan bir sınıflandırmadır. Bu sınıflandırma, hane halkı genişliğinin yanı sıra aile bireyleri arasındaki otorite örüntüleri ve aile içi ilişkilerin yönünü de kapsamaktadır (Taylan, 2003: 10). Bu aile türleri “*büyük ve küçük aile*” olmak üzere ikiye ayrılır ve tarihsel süreç içerisinde gittikçe küçülme eğilimi gösterirler. Büyük aileyi de kendi arasında üçe ayırmak mümkündür. Bunlardan ilki “*kök aile*”dir. Kök aile, anne, baba, çocukları ve evli olan tek oğul ile eşiyle çocuklarından oluşur. Baba evin revidir, ailedeki her birey ona bağılıdır. Baba öldükten sonra aile reisliği büyük erkek çocuğa geçmektedir (Gökçe, 1976: 62-63). Bu aile tipi kentsel bölgelerde nadiren görülür, genelde kırsal kesimlerde fazlalıktadır. İkinci büyük aile tipi ise, anne, baba, bütün erkek çocuklar, evlenmemiş kızlar, evlenen erkeklerin eşleri ve çocuklarından meydana gelen, dikey ve yatay kuşak çizgisinde genişleyen “*birleşik aile*”dir. Bu aile türü erkek evlat yönünde genişleme gösterir. Büyük aile türlerinden sonuncusu ve büyük aile denince ilk akla gelen aile tipi ise “*geleneksel geniş aile*”dir (Gökçe, 1976: 62-63; Aydın, 2015: 61-65).

1.1.3.1.1. Büyük Aile (Geleneksel Geniş Aile)

Geniş aile tek bir hanede birden fazla kuşağın bir arada yaşadığı ve akrabalık bağlarıyla varlığını sürdüren aile türüdür (Marshall, 1999: 265). Bu aile türünde anne-baba, çocuklar, kuzenler, büyük anne ve babalar yer almaktadır. Geniş aile genellikle tarımsal üretimin yoğunlukta olduğu kırsal toplumlarda görölmektedir (Yıldırım, 2016a: 71). Geleneksel ailede gelirler tek elde toplanır ve masraf tek elden yapılır. Ailede otorite en yaşlı erkeğindir ve mülkiyet ortaktır. Ekonomik iş birliği ve iş bölümü mevcuttur. Ailedeki bireyler genelde toplumsal statülerini aileden alırlar (Gökçen, 2014: 106).

Geleneksel geniş ailenin yapısı, üretim ilişkileriyle de yakından alakalıdır. Kırsal kesimlerde tarıma dayalı üretim ve ailenin bu üretim sürecinde tamamen aktif olması gibi nedenlerden dolayı insan emeği önemli bir faktördür. Bu yüzden aile genelde kalabalık olarak yapılanmıştır (Oktan, 2012: 11). Aile içerisinde yaşa ve cinsiyete göre bir iş bölümü yapılmakta ve gelir paylaşımı ihtiyaçlara göre dağılmaktadır (Ortaylı, 2007: 61).

Bu aile türünde aile üyelerinin genellikle bir arada zaman geçirmeleri, dayanışma olgusunun güçlü tutulmasını sağlamıştır. Geleneksel geniş aile hem üretim hem de bir tüketim birimidir. Ayrıca üreyle neslin devamının sağlanması, çocukların hem toplumsallaşma hem de mesleki açıdan eğitimi, aile üyelerinin psikolojik tatmini, dini bilgilerin aktarılması, koruyuculuk görevi ve boş zamanların değerlendirilmesi gibi işlevleri de bulunmaktadır (Dündar, 2016: 49-50). Tüm bu işlevlerle geleneksel geniş aile, diğer aile türleriyle karşılaştırılamayacak şekilde geniş bir etki alanına sahiptir ve bireylerin edimlerini neredeyse tamamen çevreleyen bir görünümde (Oktan, 2012: 11).

Geleneksel geniş aile, erkeğin baba evinde yaşadığı, babanın prestijinin aile prestiji ile özdeşleştiği; babanın otoritesinin çocuklar ve gelinler üzerinde bulunduğu, özellikle erkek çocukların sosyal otoritelerini aileden kazandıkları, karar verme aşamasında erkeklerin etkin olduğu, aile üyelerinin ekonomik faaliyetlere doğrudan katıldığı bir aile düzenini kapsamaktadır (Taylan, 2003: 11). Geleneksel geniş ailede, erkeklerin kadınlar ve yaşlılar üzerinde kurdukları egemenlik rolü oldukça belirgindir. Babanın erkek evlatlar, eşleri ve torunlar üzerinde sahip olduğu bu otorite, mali konularda söz sahibi olmak, çevre ve aile bireyleri arasındaki sorunlarda orta yolu bulmak gibi şekillerde yaşama tezahür etmektedir (Ortaylı, 2007: 77). Aytaç'a göre, çocukların yetiştirilmesi aşamasında da ortaya çıkan bu egemenlik rolü, çocuklar üzerinde bir "itaat kültürü"nin oluşmasında da oldukça etkilidir (2015: 1997).

Toplumsal hayatta meydana gelen değişimler zamanla büyük ailelerin görevlerini toplumda var olan bazı farklı kurumlara devretmesine neden olmuştur. Eskiden besin ve diğer yaşamsal ihtiyaçların aile içinde karşılanabildiği, yani üretim ve tüketimin aile içinde gerçekleştiği büyük aileler etkinliğini zamanla kaybetmeye

başlamıştır. Sanayi sonrası toplumda ailedeki bu üretim görevi hemen hemen ortadan kalkmıştır. Büyük ailelerin üretim işlevini artık çiftlikler, şirketler ve fabrikalar üstlenmiştir. Büyük ailenin koruyuculuk görevini de devlet üstlenmiştir. Bunların sonucunda da büyük ailelerin sayısı giderek azalmış ve küçük aileler ortaya çıkmıştır (Gökçe, 1976: 55-56). Geleneksel geniş ailelerdeki küçülme sadece nicel anlamda olmamıştır. Büyük ailelerdeki bireyler arasındaki ilişkilerin yoğunluğu da zamanla azalma eğilimi göstermiştir. Aile içinde yaşanan bu iletişimsizlik durumu, zamanla ailelerin parçalanmasına neden olmuş, insanların aile ve evliliğe dair görüşü büyük oranda değişmiştir.

1.1.3.1.2. Küçük Aile (Çekirdek Aile)

Küçük Aile ise karı koca ve evli olmayan çocuklardan meydana gelmektedir. Küçük ailenin sadece iki kuşaktan meydana gelmesi bu türün giderek küçülme eğiliminde olduğunun bir göstergesidir ve bu küçülme eğilimin görüldüğü, “*parçalanmış aile, çözülen aile, tamamlanmamış aile*” gibi diğer küçük aile tipleri de mevcuttur (Gökçe, 1976: 63-67).

Bu aile türü genellikle şehirlerde görülür. Küçük aile, kentsel bölgede yaşayan, hanedeki kişi sayısı sınırlı olan, bireylerinin sanayi ya da hizmet sektöründe çalıştığı, akrabalık ilişkilerinin önemini yitirdiği ve geleneksel aile yaşamına uzak bir aile tipidir (Dündar, 2016: 46). Bu aile türünün kentlerde yoğunlukta olmasının yanında, son dönemlerde köyden kente göçün artmasıyla, kırsal alanlarda da geniş aileden arda kalan çekirdek aileler artış göstermektedir.

Çekirdek aile anne-baba ve onlara bağımlı çocukları ifade eden bir aile türüdür (Marshall, 1999: 113) ve genellikle sanayi devrimi sonrası kent toplumunda karşımıza çıkmaktadır. Ancak son zamanlarda yapılan çalışmalarda¹ küçük aile tiplerinin sanayileşmeyle ortaya çıkmadığı, sanayi öncesi ilkel toplumlarda da var olduğu, birçok araştırmacı tarafından savunulmaktadır. Fakat sanayileşmenin geniş ailelerin küçülmesini ve kaybolmasını hızlandırdığı su götürmez bir gerçektir.

¹ (Sayın, 1990; Gökçe, 1976; Taylan, 2003).

Çekirdek aileyi geleneksel geniş aileden ayıran en önemli özellik, hanedeki kişi sayısının geleneksel geniş aileye nazaran daha az oluşudur. Geleneksel geniş ailede yer alan akrabalar çekirdek ailede yer almamaktadır. Çekirdek aile yapısında eş seçimi, ev seçimi ve aile planlaması gibi konularda bireylerin kendisi karar verici konumundadır (Dündar, 2016: 50).

Çekirdek aileyi geleneksel geniş aileden ayıran diğer bir önemli özellik ise az sayıda işlevinin olmasıdır. Bu işlevlerden ilki, cinsel ihtiyaçların karşılanması ve üreme, ikincisi sanayi toplumunun yaygınlaştırmış olduğu ikincil ilişkiler içinde yabancılaşan insanın psikolojik olarak nefes aldığı alan olarak sağladığı işlevdir. Üçüncü özellik ise, çocukların yaşamlarını sağlıklı bir psikolojide devam ettirmelerini sağlayan sosyalizasyon işlevidir (Sayın, 1990: 10).

Yeni kurulmuş olan çekirdek ailenin yaşayacağı alan yeni bir yerleşim birimidir. Evliliklerin geneli görüşme yoluyla gerçekleşir. Doğurganlık çiftler tarafından bilinçli olarak sınırlandırılmıştır. Küçük çocuklar ana ya da baba soyuna bağlı değildir. Miras söz konusu olduğunda herhangi bir ayırım yapılmadan tüm bireyler mirastan pay alır. Otorite örüntüsü ise, eşitlikçi bir temele dayanmaktadır. Aile içi karar verme yetkisine genellikle tüm aile sahiptir (Sayın, 1990: 10).

Çekirdek aile, Alman Sosyolog Parsons tarafından detaylıca ele alınmıştır. Ona göre çekirdek aile ile sanayi toplumu arasında bir uyum vardır. Çekirdek aile, sanayi toplumunun ihtiyaçlarına uyum sağlamaktadır ve bu uyum iki şekilde meydana gelmektedir. Birincisi, sanayi toplumlarını belirleyen ekonomik farklılıklar geniş aile ile uyumsuz, bu yüzden çekirdek aile ideal bir biçimde bu ihtiyacı karşılar. İkincisi, çekirdek aile ekonomik faaliyetlerde meydana gelen çatışmaları önler (Aktaran: Yıldırım, 2016a: 74).

Çekirdek aile yapısını etkileyen en önemli etmenlerden birisi, kendisini meydana getiren üyelerden biri ya da daha fazlasının çeşitli nedenlerden ötürü aileden kopmasıdır. Bu durumda aile temel işlevini gerçekleştiremez duruma gelir. Ana ya da babadan herhangi birinin aileden kopması ailenin biyolojik işlevini ortadan kaldıracağı gibi aile birlikteliğinin altyapısını oluşturan sevgi ve dayanışma gibi

duygularının da ortadan kalkmasına neden olur. Ayrıca evli çiftlerin çocuklarının olmayışı da küçük ailenin görevlerini aksatmaktadır. Bu durumda biyolojik ve toplumsallaşma işlevinin meydana gelmeyeceği gibi eşler arasındaki ilişkilerde de bazı kopukluklar yaşanır (Gökçe, 1976: 66).

Küçük aile (Çekirdek aile) giderek küçülme eğiliminde olmasından dolayı alt türleri de mevcuttur. Bu aile türleri araştırmacılar tarafından sanayi sonrası toplumlar için tanımlanmaya çalışılmıştır (Gökçe, 1976: 62-63; Dündar, 2016: 46). Bunlardan en önemlileri küçük aile türleri içinde sayılabilecek olan “çözülen, tamamlanmamış ve parçalanmış aile” türleridir (Taylan, 2003: 15). *Çözülen aile*, günümüzde pek görülmemekle birlikte sanayi sonrası toplumlarda ailenin giderek işlevlerini yitireceği ve bunun sonucunda da tüm bu işlevlerin yok olacağı öngörüsüne dayanmaktadır. *Parçalanmış aile*, dul eşlerden (anne ya da babadan) oluşur; aile içindeki eşlerden birinin vefat etmesi, boşanması ya da ayrı yaşamaları ile oluşan ve dul eşlerle çocukların bir arada yaşadığı bir aile türüdür. *Tamamlanmamış aile* ise gayri meşru ilişkilerden doğan çocuklarla annelerinden meydana gelen bir aile türüdür (Sayın 1990: 21; Gökçe, 1976: 66).

Sanayi öncesindeki feodal toplumların aile tipi geniş aile, sanayi/sanayi ötesi toplumların ise çekirdek aile olduğu yaygın olarak kabul edilmektedir. 1980’li yıllar; tarım ve sanayi devrimlerinden sonraki üçüncü büyük devrim olarak adlandırılabilir. Bilgi (enformasyon) devrimine tanıklık etmiştir. Bilgi teknolojilerinin gelişmesiyle birlikte çalışma alanı olarak hizmet sektörünün ön plana çıktığı 21.yy’da tek ebeveynli aileler, çözülen aile, parçalanmış aile, evlenmeden birlikte yaşamak gibi yeni aile türleri ön plana çıkarken, ailenin sahip olduğu tüm işlevlerin zamanla yok olacağı görüşü ise, halen tartışılmaktadır (Köse, 2016: 34-35). Ailenin işlevlerinin ortadan kalkması, aile olgusunun da tamamen ortadan kalkması anlamına gelmektedir. Aile kurumunun devamlılığını sağlayan temel işlevlere ilerleyen bölümlerde daha detaylı olarak değinilecektir.

1.1.4. Aile Kurumunun Tarihsel Gelişimi

Toplumsal bir kurum olan ailenin bugünkü durumunu anlamak için, geçmişte insanların nasıl yaşadığını ve ilkel toplumlardaki gelişim aşamalarını kavramak

büyük önem taşımaktadır. Tüm canlılar içerisinde sadece insan ihtiyaç duyduğu şeylerin üretimine egemen olabilmıştır. İnsanlık tarihindeki bütün dönüm noktaları ve geçiş aşamaları, insanların yeni aletler keşfetmesinin sonucunda beslenme kaynaklarının artması ve yaşam şartlarının gelişmesiyle bağlantılıdır (Engels, 1987: 27-28). Dolayısıyla ilkel toplumlardaki yaşam araçları ve üretim aşamalarını incelemek zaruridir.

Çalışmanın bu kısmında ailenin tarihsel gelişimi, “ilk dönem, tarım toplumu ve modern toplum” olarak üç aşamada incelenecektir. Bu aşamalar, insanlık tarihinin en önemli kırılma noktalarına işaret etmektedir. Bu da aile kurumunun geçmişten günümüze nasıl bir evrim geçirdiğini daha iyi anlamamızı sağlayacaktır.

1.1.4.1. İlk Dönem

İlk dönem, insanlık tarihinin ilk aşamalarını oluşturan avcı ve toplayıcı toplumları ifade etmek için kullanılmıştır. Morgan (1994: 68-72), tarih öncesi insanlığı yaşam araçlarının gelişimi ve üretimleri perspektifinden, “yabanıllık, barbarlık ve uygarlık” olarak üç döneme ayırmıştır. Ona göre, *yabanıllık dönemi*, doğa ürünlerinin değiştirilmeden kullanıldığı ve son aşamasında insan eliyle yapılacak üretimler için ok, yay, ateş gibi bazı aletlerin üretilmeye başlandığı dönemdir. *Barbarlık dönemi*, çömleğin bulunması, hayvanların evcilleştirilmesi, hayvanların fiziksel gücü kullanılarak, saban gibi aletlerle tarım faaliyetlerine başlandığı dönemdir. *Uygarlık dönemi* ise, insanların doğal ürünleri hammadde olarak kullanmayı öğrendiği ve artık üretim konusunda ustalaştığı sanayi dönemidir. Bunların sonucunda toplum alt dereceden üst dereceye doğru gelişirken, yaşanan değişim ve gelişimler sosyolojik açıdan da birçok kurumu etkilemektedir. Aile de bu kurumlardan bir tanesidir.

Aydın, sosyolojik, antropolojik bir öge olarak aileyi üç döneme ayırır. Bu sınıflandırma aynı zamanda ailedeki bireylerin güç, otorite ve sosyal ilişkilerine göre yapılmış bir sınıflandırmadır. Bunlar sırasıyla, *anaerkil*, *ataerkil*, *eşitlikçi* dönemlerdir (2015: 58). Birçok sosyolog ve etnograf “avcı ve toplayıcı toplum” olarak adlandırılan ilk toplumun anaerkil bir yapıya sahip olduğunu öne sürmektedir (Köse, 2016: 15; Canatan, 2016a; Harari, 2016). Bu ilkel toplumlarda genelde av

görevini erkek üstlenirken, kadının da toplayıcılık görevini üstlendiği görülmektedir. Cinsiyete bağlı olarak ortaya çıkan bu iş bölümünde kadın ve erkek arasındaki fiziksel güç (erkeğin kadına nazaran fiziksel gücünün daha fazla olması) farkı önemli rol oynamıştır (Marshall, 1999: 47). Yaygın görüşe göre, erkeklerin kadınlara göre fiziksel olarak daha güçlü olması, erkekler tarafından kadınları itaat ettirmek için de kullanılmıştır. Leakey ve Lewin'e göre (1998: 195) erkekler ve kadınlar arasındaki fiziksel güç farkı toplumsal sebeplerden çok ekolojik sebeplere dayanmaktadır. Ancak yakın geçmişte, erkeklerin dişilerin ilgi ve saygısını daha çok toplamış olabileceğini reddetmek için sağlam bir sebep bulunmamaktadır. Bu durum, erkeklere gıda üretiminin kontrolünü verir, ki bu da zamanla siyasi nüfuz anlamına gelecektir (Harari, 2016: 160).

Üretici güçlerin ve yeni silahların gelişmesi de insan topluluklarının üyeleri arasında bir görev bölümünün oluşmasında etkili olmuştur. Cinsiyetler arasındaki iş bölümü de bu şekilde olmuştur. Daha güçlü ve dayanıklı olan, analık ve gelecek kuşakların bakımı gibi görevleri bulunmayan erkekler, kendilerini, tümüyle avlanmaya odaklamaya, böylece et ve deri gereksinimini karşılamaya başlamışlardır. Kadınlar, yaşlılar ve çocuklar ise, doğrudan doğadan sağlanan besinlerin toplanması işleriyle ilgilenmişlerdir (Kerov, 2011: 31).

Bachofen'in (1992) "analık hukuku" olarak adlandırdığı anaerkil yapı, ilk anlamıyla, annelerin aile reisi olarak görüldüğü, soyun anneye göre belirlendiği ve mirasın anneden kıza geçtiği yapı olarak tanımlanabilir. Anaerkil yapının diğer bir anlamı ise annelerin güç konumunu elinde tutmasıdır. Bunun nedeni, henüz özel mülkiyet haklarının bulunmadığı, yani ortak mülkiyet alanlarının var olduğu ilk toplumlarda, doğa içerisindeki yeniden üretici güçlerinden dolayı kadınların egemen güç konumunda yer almasıdır (Engels, 1987: 35-37). Bu topluluklarda kadın, klanın atası, barınağın efendisi sayılmaktaydı. Kadının böyle bir statüye sahip olmasının en büyük etkeni doğurganlıkları ve bu doğurganlığın kendiliğinden oluştuğu inancıdır. Bu durum kadının toplumsal rolünü artırarak onun saygınlığının yükselmesini sağlamıştır. Bu düzen, tarihsel süreçte *anaerkil düzen* adını almıştır (Kerov, 2011: 31).

Bu açıdan bakıldığında tarım toplumuna dek devam eden ve bu çalışmada *ilk dönem* olarak ele alınan avcı ve toplayıcı toplumlar, anaerkil bir düzendedir.

Harari'ye (2016: 53) göre, eski avcı toplayıcı grupları tek eşli çiftlerin kurmuş olduğu çekirdek ailelerden oluşmamaktadır. Ona göre, çekirdek aileler yerine, insanlar özel mülkiyetin, tek eşli ilişkilerin ve hatta babalığın bile olmadığı komünler halinde yaşamaktaydılar. Bu gruplarda bir kadın ya da erkek aynı anda pek çok karşı cinsle cinsel ilişkide bulunup yakın bağlar kurarken, grubun bütün yetişkinleri de çocuklara ebeveynlik yaparak bir iş birliği içerisinde olmuşlardır.

1.1.4.2. Tarım Toplumu

Tarihsel süreçte avcı ve toplayıcı toplumdan sonraki ikinci toplum türü “tarım toplumu”dur. İnsanların doğaya hâkim olmak için birçok alet üretmesi, hayvanları evcilleştirmesi, bu aletleri tarım arazilerinde kullanması, besin kaynaklarının artmasını sağlamıştır. Bu gelişmelerle birlikte insanların üretimlerinin fazlası meydana gelmiştir. Yani toplumun ürettiği ve tükettiği arasında bir fark belirmiştir. Bu üretim fazlasına erkek el koymuştur ve artık egemen güç konumuna gelmiştir. Üretim aşamasında yaşanan tüm bu değişimler başta toplumsal yapı olmak üzere başka değişikliklere de zemin hazırlamıştır. Klanlar halinde yaşayan topluluklar gitgide sayı bakımından azalırken, tüm bu değişimler bağımsız bir ekonomik birim olan ataerkil ailenin doğuşuna neden olmuştur (Kerov, 2011: 54). Emek gücünün artık erkek tarafından sağlanması ve emek gücüne duyulan ihtiyaç, avcı ve toplayıcı toplumun son kırıntıları üzerine köleci ve ataerkil toplum yapısının inşa edilmesine zemin hazırlamıştır (Aydın, 2015: 58).

Kölelik düzeninin yaygınlaşması, üretici güçlerin gelişmesiyle eş zamanlı olarak artmıştır. Köleci toplumlar, artan nüfusla birlikte yeni topraklara sahip olmak için çıkan savaşlarda ortaya çıkmıştır. Huberman'a (2009: 20) göre bu dönemin savaşçı bir dönem olmasının sebebi, gerekli olan bütün malları toprakta üretilmesi, bu yüzden de toprağın zenginliğin bir göstergesi olmasıdır. Bu savaşlar esnasında alınan tutsaklar öldürülmeyerek tarım arazilerinde çalıştırılmak üzere köleleştirilmişlerdir (Köse, 2016: 24). Kölelerin sayısı hızla arttıkça toplumdaki sınıfsal karşıtlık (efendi-köle ilişkisi) daha da belirgin hale gelmiştir (Zubritski vd., 2011: 60). Bu durum

toplumsal ilişkileri de etkilemiş ve toplum ilk defa üretim araçlarına sahip olanlar ve bu araçlara sahip olmayanlar olmak üzere ikiye ayrılmıştır (Köse, 2016: 24).

Yerleşik tarıma geçilmesiyle birlikte toprak ve mallar özel mülkiyet haline gelmiştir. Bu malların soy aracılığıyla aktarılması için de çocukların meşruiyetini sağlamak önemli hale gelmiştir. Bu da toplulukların eskiden eşit olan üyeleri arasında servet eşitsizliğini derinleştirmiştir. Böylece erkekler zamanla kadınların üretici gücünü kontrol altına almıştır ve kadınlar anaerkil güçleri yitirmeye başlamıştır (Marshall, 1999: 22; Kerov, 2011: 55). Özel mülkiyet kavramı giderek daha çok insanın ilgisini çektikçe, soy gelişiminde kadın soy çizgisinin temel alındığı anaerkil yapı yerini erkek soy çizgisinin temel alındığı ataerkil yapıya bırakmıştır (Morgan, 1998: 85). Marshall' a (1999: 47) göre ataerkillik, erkek aile reislerinin otoritesine bağlı olarak kurulan bir toplumsal sistemdir. Harari'ye (2016: 150) göre, hemen hemen bilinen tüm insan toplumlarında cinsiyet hiyerarşisi mevcuttur ve önemli bir yere sahiptir. İnsanlar her zaman kendilerini erkekler ve kadınlar olarak ayırmışlardır. Tarım devriminden bu yanaysa erkekler genellikle avantajlı durumda olmuştur. Bunun temel nedeni, erkeğin mülkiyeti elinde bulundurmasıdır.

Zamanla zayıflamaya başlayan köleci toplum yerini, tarıma dayalı üretimin egemen olduğu feodal topluma bırakmıştır. Bu toplum yapısında “toprak” en önemli üretim aracıdır, toprağın mutlak sahibi kraldır ve soylular kralın topraklarını işletmektedir. Toplumun en alt tabakasında bulunan serfler (köylüler) ise soylulara bağlı olarak çalışmaktadır (Huberman, 2009: 13-17). Bu hiyerarşi ilişkisi feodal düzende yer alan soyluların hem ekonomik hem ideolojik gücü ellerinde tutmalarına yol açmıştır (Gittins, 2012: 44). Huberman'a göre (2009: 11) bu feodal toplum: dua edenler (kilise sınıfı), savaşanlar ve askeri beslemek için çalışanlar (serfler) olmak üzere üç sınıftan meydana gelmektedir.

Zaman içerisinde üretim araçlarına ve buna bağlı olarak servete, siyasî güce sahip olan egemen sınıf varlığını korumak ve neslin devamını sağlamak için aile kurumunu düzenlemeye başlamıştır. Bu da, ataerkil sistemin yerini sağlamlaştıracak olan “tek eşli aileyi” ortaya çıkarmıştır (Köse, 2016: 25). Yani tek eşli ailenin oluşması

ile mal varlıklarının mirasını düzenleyen kuralların gelişmesi, birbirine koşut olarak meydana gelen durumlardır.

Zamanla üretim alternatiflerinin artması, köylülerle feodal bey arasında anlaşmazlıkları ortaya çıkarmış ve bunun sonucunda, ticaret yoluyla elinde sermaye biriktirmeye başlayan burjuva sınıfının oluşmasıyla feodal sistem çökmüştür. Artık sermaye birikimi tarımdan ticarete kaymıştır ve böylece feodal dönemde insanlığın zenginliğinin tek ölçüsü olan toprak, ticaretin yaygınlaşmasından sonra yerini yeni bir servet ölçüsü olan ‘para’ya bırakmıştır (Huberman, 2009: 47). 12. yüzyıldan itibaren Avrupa’da bir dönüşüm dönemi başlamıştır. Bu dönüşüm, ekonomik düzeyde ticaretin canlanmasına paralel olarak gelişen kent yaşamının önem kazanması, kentlerin siyasal iktidar düzeni içinde yer alması, siyasal düzen içerisinde ise krallıklara bölünmüş Avrupa’da modern devletin en önemli unsurlarından olan “ülke”nin ağırlık kazanmaya başladığı bir devlet düzeninin kurulması sonucunu doğurmuştur. Bu da kralın iradesinden bağımsızlaşarak gelişen bir sınıfın -burjuvazi- iktidardan pay arayışına, çeşitli sınıflar arasında kurumsallaşan tabakalar yönetiminin yerleşmesine neden olmuştur (Çetin, 2002: 82).

Tarım toplumunun ortaya çıkmasıyla birlikte aile kurumunda da radikal değişimler meydana gelmiştir. Avcılık ve toplayıcılık döneminin sona erip tarıma dayalı üretime geçilmesi ve insanların toprağa yerleşmesiyle baba egemenliğinin başladığı savunulur (Sayın, 1990:76). Bu geçiş aynı zamanda kadın-erkek arasındaki iş bölümünün kalkması anlamına gelmektedir. Bu aşamadan sonra ürünlerin kazanılması ve korunması bir güç mücadelesini gerektirmekteydi. Bu mücadele erkeğe ait olduğundan mirasın çocuklara aktarılması anaerkil ailenin var olduğu ilk toplumlardan farklı bir öneme sahipti. Mirasın aktarılması babadan oğula doğru bir çizgide gelişince ana soylu miras yerini, baba soylu mirasa bıraktı. Bu anlamda ataerkil aile, soyun babadan devam ettiği geniş ailedir denilebilir (Türküne, 1995: 37). Ayrıca tarım toplumunun ailesinde baba, yönetim ve yargı merkezi gibi hareket ederek otoriteyi ilk defa elinde bulundurmaya başlamıştır.

1.1.4.3. Modern Toplum

Toplumsal sistemin en önemli yapısal unsuru olan aile, sistemin genel karakteristiklerini yansıtmaya ve kendisini oluşturan bireylere bunu aktarma işlevine sahiptir. Bir sosyal ve tarihsel kurum olarak aile, tarihsel ve toplumsal süreçlerin gelişimine bağlı olarak değişmiştir. Aileyi *geniş, ataerkil* ve *anaerkil* gibi sınıflandırmaya tabii tutan çoğu tanım, tarihsel gelişim içinde toplumların yapısına göre farklılaşan aile pozisyonlarını ifade etmek için kullanılmıştır. Hatta geleneksel toplum-modern toplum ayrımı da en çok aile yapısında görülen değişimlerle tanımlanmakta ve kavramlaştırılmaktadır. Modern toplumun ortaya çıkışını hazırlayan sanayileşme ve kentleşme süreçlerinde toplumsal kurumların yapısında meydana gelen değişimle birlikte toplumun temelini oluşturan ailenin de yapısı, öğeleri ve işleyişi tamamen farklılaşmıştır (Çelik, 2009: 26). Bu bağlamda *modernleşme* mefhumunun nasıl ortaya çıktığını ve tam olarak neyi ifade ettiğini kavramak için, bu kavramın ortaya çıkmasına neden olan temel dinamikleri² irdelemek gerekmektedir. Bu dinamiklerden en önemlileri ise, *Fransız Devrimi* ve *Sanayi Devrimi*'dir.

Fransız Devrimi, 18. yüzyıl Avrupası'nda meydana gelen devrimlerden bir tanesidir. Feodal düzen içinde gelişip iktisadi ve sosyal anlamda üstünlüğü ele geçiren sınıf olarak adlandırılan burjuvazinin iktisadi anlamda en zengin kesim olduğu halde, iktidarda söz sahibi olma ayrıcalığından yoksun olması ve bir nevi iktidara adaylığını koyma isteği, Fransız Devrimi'nin gelişiminde önemli etkenlerdendir. Ayrıca fakir ve kültürden yoksun olarak kötü koşullar altında yaşayan köylüler, feodal düzenden bıkmışlardır. Tanilli'ye göre (2006: 40) 1789'da gerçekleşen Fransız Devrimi'nin temel nedeni sosyal sınıflar tablosunun görünüşüdür. Zaman içerisinde burjuvazinin mücadelesi başarıya ulaşmıştır ve 26 Ağustos 1789'da "İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirisi" kabul edilmiştir (Sarica, 1981: 13-16). Bu devrim bir çağı kapatıp, diğer bir çağı açmıştır. Devrimle birlikte Avrupa'da Cumhuriyet rejimi tartışılmaya başlanmış, milliyetçilik ilkesi, eşitlik, özgürlük gibi kavramlar gündeme gelmiştir.

² Daha detaylı bilgi için bkz. (Tanilli, 2006: 122-135; Hobsbawm, 2003: 152-160; Freyer, 2014: 25-56).

Modernleşme olgusunun ortaya çıkmasına neden olan diğer bir gelişme ise, Sanayi Devrimi'dir. 18. yüzyılın ikinci yarısında İngiltere'de meydana gelen Sanayi Devrimi'yle birlikte kapitalist üretim biçimi devreye girmiştir. Sanayi Devrimi, yeni buluşlarla birlikte kas gücünün yerini; makineleşmiş endüstrinin almasını ifade etmektedir. Freyer (2014: 39-45), Sanayi Devrimi'nin oluşum aşamalarını altı madde üzerinden incelemektedir. Ona göre ilk sanayi dalgası “dokuma sanayi” dalgasıdır. İkinci dalga, demir ve çelik, üçüncü dalga, demiryollarının inşa edilerek ulaşım alanındaki gelişmeleri ifade eden “ulaşım çağı”, dördüncü aşama, sanayi alanında kimyanın kullanılmaya başlanması, beşinci dalga, “elektrik sanayisi”, altıncı ve son dalga ise “benzin motoru”nun üretilmesidir. Bu aşamalardan ailenin yapısını en derinden etkileyen şüphesiz “ulaşım çağı”dır. Demiryollarının inşa edilmesiyle birlikte, taşrada yaşayan insanlar fabrikalarda çalışmak amacıyla kentlere göç etmeye başlamışlar ve bunun sonucunda ise ailenin yapısı büyük anlamda dönüşüme uğramıştır. Bu konuya ilerleyen bölümlerde daha detaylı değinilecektir.

18. yüzyılın ikinci yarısında İngiltere merkezli ortaya çıkan Sanayi Devrimi aslında uzun bir zamanın ürünüdür. Bu uzun zaman süresince ortaya çıkan temel parametreler: ‘burjuva sınıfının ortaya çıkmasına bağlı olarak gelişen ticaret ve bankacılık, modern devletlerin ortaya çıkışı, ulaştırma ve üretim tekniklerindeki gelişmeler’dir (Beaud, 1983:17).

Zaman içerisinde toplum giderek makineleşmeye yönelirken, nüfus da artmaya başlamıştır (Tanilli, 2006: 119). Bu gelişmeler İngiltere’yi küresel güç konumuna getirmiştir. Sanayi Devrimi’nin İngiltere’de ortaya çıkması, İngiltere’nin sömürgecilik anlamında diğer ülkelerden önde olması, sömürgelerinden hammadde elde etmesi ve geniş pazar imkânlarına sahip olmasıyla açıklanabilir. Ancak Hobsbawm’a göre Sanayi Devrimi sadece İngiltere ile açıklanamaz, etkisi zamanla tüm Avrupa’ya yayılmıştır. Bu anlamda Sanayi Devrimi, insanlık tarihinin en köklü dönüşümüdür (2003: 13). Bu dönüşümün yarattığı toplum ise önceki dönemlerden oldukça farklıdır. Bu toplum yapısında artık en önemli üretim aracı “fabrika”dır. Kapitalist üretim sistemi, yeni üretim araçlarını elinde bulunduran kapitalist sınıf ile onlara emek gücünü satan işçi sınıfının ortaya çıkmasına neden olmuştur (Marx,

2006: 157). Tüm bunların yanında Sanayi Devrimi, insanlar arasında yeni bir iktisadi ilişki türü, yeni bir üretim sistemi, yeni bir yaşam ritmi, yeni bir toplum oluşturmuştur (Hobsbawm, 2003: 61). Bu yeni toplum ise zaman içerisinde *modern toplum* adını almıştır.

Sanayi Devrimi, yalnızca iktisadi büyümenin hız kazanmasına değil, toplumsal dönüşümün de hız kazanmasına neden olmuştur (Hobsbawm, 2003: 32). Makineli üretim aracı ve onlardan elde edilen kütle halindeki eşya, makineli taşıt (tren) ve mekanik haberleşme araçları (telsiz, telefon) hayatta ön plana geçince, yalnız dünyanın yüzü değil, ulusların yapısı da; yalnız hayatın dış biçimi değil, toplumsal insanın bütün varlığı da kökten değişmiştir (Freyer, 2014:29). Sanayi Devrimi'nin yarattığı başlıca değişiklikler, *sermayenin ve el emeğinin merkezileşmesi, sanayicilerin kentlere yerleşmesi*'dir. Sermaye ve el emeğinin merkezileşmesinin nedeni, makinelerin giderek karmaşık bir duruma gelmesi ve makinelerin enerji kaynaklarına yakın bir yerde olma zorunluluğudur. Bu da büyük fabrikaları doğurmuştur. Sanayicilerin kentlere yerleşmeye başlamasının sonucunda ise, köyler ve kasabalar arasındaki farklılık derinleşmiştir. Zamanla kentler endüstriyel ve ticari faaliyetlerin merkezi olurken; köyler ve kasabalar ise sadece tarımsal faaliyetlerde bulunmak zorunda kalmışlardır (Tanilli, 2006: 119). Bunların sonucunda kentleşme giderek artmıştır ve kırsal alanlarda yaşayan insanlar kentlere göç etmeye başlamışlardır. Sanayi Devrimi'nin radikal değişikliklere yol açmasını Freyer şu sözlerle açıklamaktadır:

"...Dünya tarihinin hiçbir çağında, üzerinde yaşadığımız dünyanın tablosu 19. yüzyılda olduğu kadar kısa bir zaman içinde değişmemiştir. Bu değişme yalnız sanayinin, fabrikaları ile, büyük kentleri ile, maden ocakları ile göçtüğü bazı alanlarda değil, her yerde olmuştur; sessiz bir vadide, yüksek sıra dağlar önünde, el değmemiş ormanlarda, çölde, dünya denizlerinde de yeni teknik zamanla var olmuştur..." (2014: 28).

Tüm bu dönüşümler, aile kurumunun yapısal özelliklerini de köklü bir şekilde değiştirmiştir. Tarım toplumundan modern topluma (sanayi toplumu) geçildiğinde aile kurumu, ataerkil ağırlığa rağmen, eşitlikçi bir yapıya doğru ilerlemiştir. Bu eşitlikçi eğilimi ise sanayi olgusu artırmıştır. Çünkü sanayi toplumunda aile sadece kadına ya

da erkeğe ait değildir ve korunması gereken bir toprak gibi bir mal yoktur (Aydın, 2015: 58). Ayrıca sanayileşmeyle birlikte oluşan yeni toplum düzeninde daha fazla işgücüne ihtiyaç duyulması, kadınların da iş hayatına girmesine yol açmıştır (Sayın, 1990: 78). Kadınların iş hayatına girmesi kendileri için ekonomik bir özgürlük yaratmasının yanında, ailenin eşitlikçi bir yapıya doğru ilerlemesinde de etkili olmuştur. Sanayi Devrimi'nden sonra kırsal alanlardaki geleneksel geniş ailelerin yerini; kent toplumlarının aile yapısı olarak ortaya çıkan çekirdek aile almıştır. Bu aile türü, psikolojik ve biyolojik fonksiyonlarına sahip, akrabalık ilişkilerinden göreceli de olsa soyutlanmış, eş seçiminden yaşam/mekân seçimine kadar kadın ve erkeğin ortak karar verdiği, soyun ve otorite dağılımının eşitliğe dayandığı ve mülkiyetin bütün çocuklara geçebildiği dolayısıyla cinsiyet ayrımının yapılmadığı aile, olarak tanımlanabilir (Yıldırım, 2016b: 154). Ancak modernleşerek dönüşen ve yeni bir yapıya bürünen aile, çoğu temel işlevini kaybederek birçok problemle de karşı karşıya kalmıştır. Ailenin bu aşamada ne gibi değişiklikler ve çözümler yaşadığını idrak etmek önemlidir.

1.1.5. Ailenin Dönüşümü

Değişim süreçlerinden ilk etkilenen kurumların başında gelen aile, işlevlerini tam olarak yapamaz duruma geldiğinde, çeşitli toplumsal sorunların ortaya çıkması da kaçınılmazdır. Ailenin toplum içindeki stratejik konumu nedeniyle, aile ile ilgili araştırmalar oldukça önemlidir.

Dünyanın neredeyse bütün noktalarını etkisi altına alan modernleşme sürecinin niteliğini belirlemeden değişimi anlamak mümkün değildir. Dikeçligil'in de vurguladığı gibi (2014: 21), sosyal bilimciler herhangi bir konu üzerine çalışırken, modernleşme ve küreselleşme sürecinin bilinmesi ve çalışmaların bu zeminde yapılması adeta bir zorunluluktur. Mikro anlamda en temel etkileşim birimi makro anlamda da toplumsal bir kurum olarak bilinen aile, modernleşme sürecinde doğal olarak radikal değişikliklere uğramıştır.

Modernleşme 17. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar üç asırlık dönemi kapsayan ve tarihsel süreçte yaşanan en köklü değişimlerden biridir. Modernleşmeyle birlikte geleneksel toplumun kurumları, inançları, değerleri, üretim biçimleri yeni döneme

farklı şekillerde dâhil olmuşlardır. Geleneksel tarım toplumunun insan ve hayvan aracılığıyla üretim biçimi yerine, makine enerjisine dayalı endüstriyel üretim tarzı ortaya çıkmıştır. Üretim ilişkileri, kapalı ekonomi anlayışından, tüketim tabanlı pazar ekonomisine dönüşmüştür. Sanayi Devrimi ve aydınlanma hareketleriyle birlikte modernleşme, köklü bir toplumsal değişimin habercisi olmuştur (Yıldırım, 2016a, 57).

Modernleşme süreci, bazı değişkenler etrafında gerçekleşmiştir. Bunlar: sanayileşme, göç hareketleri, makineleşme, kentleşme, ulaşım ve kitle iletişim araçları vs. olarak sayılabilir. Tüm bu gelişmelerin açmış olduğu sınırların içine ise son aşamada aile de dâhil olmuştur. Günümüzde aile kurumu çözülme hatta yok olma tehlikesi altındadır (Subaşı, 2014: 112).

Artık sanayi toplumlarında çekirdek aile modeli yüksek düzeydedir. Ailenin rol ve işlevlerinin başka toplumsal birimlerle paylaşılması ya da tamamen başka bir sektöre aktarılmasıyla, geleneksel geniş ailede bir üretim merkezi olarak tanımlanan aile, artık yeni biçimine kavuşan modern çekirdek ailede bir tüketim merkezine dönüşmüştür. Çünkü artık ailedeki bireyler kendi evlerinden ziyade dışarıda çalışmaktadır ve kamu kurumları yaşlı ve hastalara bakmak, çocukları eğitmek, dinlenme ve eğlenme olanakları sağlamak gibi daha öncesinde ailelerin sağladığı işlevleri üstlenmiştir (Subaşı, 2014: 107). Bu da aile kurumunun işlevlerinde bazı daralmalara yol açmıştır. Böylece aile eğitici, koruyucu ve yetiştirici işlevlerini terk etmek zorunda kalarak büyük bir hızla parçalanmaya başlamıştır (Kongar, 1976: 439).

Geleneksel geniş ailenin modern çekirdek aileye dönüşümünün temelinde sanayi toplumunun talepleri yatmaktadır. Aile kurumunun yapısal ve işlevsel açıdan dönüşümü, çekirdek örgütlenmeleri yaratmıştır. Bunun sonucunda da dünya genelinde çekirdek ailelerin daha baskın hale gelmesi, geniş aile yapılarının ya da diğer akrabalık ilişkilerinin çözülmesine neden olmuştur (Giddens, 2012: 151; Beck, 1992). Ailenin geniş aileden çekirdek aileye dönüşümünün zorunlu bir ilerleme olduğu fikri, bir anlamda aile işlevlerinin azalmasını ifade etmektedir. Geniş aileden çekirdek aileye geçiş, gelenekten modernliğe, tarımdan sanayiye, kırsallıktan kentliliğe, statüden sözleşmeye geçişi de temsil etmektedir (Aytaç, 2015: 73).

Geniş aile modernleşme öncesi geleneksel hayat biçimleriyle örtüşmekteyken, çekirdek aile sanayileşme süreciyle oluşan yeni toplumun taleplerini yansıtmaktadır. Hane içerisinde birden fazla kuşağın birlikte yaşadığı aile sistemini tanımlayan geniş ailenin aksine çekirdek ailede eşler ve onlara bağlı çocuklardan oluşan bir birime vurgu yapılmaktadır. Marshall'a göre aslında her iki aile sistemi de ideolojik, siyasal ve ekonomik süreçlerle şekillenmektedir (1999: 112; 265). Çekirdek aile, aktörlerin sayısını azaltarak aile içindeki herhangi bir bireyin oynaması gereken rollerin sayısını azaltmak suretiyle düzen sorununu basitleştirir. Her yetişkinin eş ve ebeveyn olarak iki role gereksinimi vardır: Evde büyükanne ve büyükbabanın olmaması halinde, çocuk onları hiçbir zaman başka birilerinin çocukları olarak görmeyecektir. Çocukta yalnız tek bir yetişkin beklentisi imgesi oluşacak ve anne babalar önündeki davranış tarzı ile büyükanne büyükbaba ya da amca yanındaki davranış tarzını birbirinden ayırarak seçim yapmak durumunda kalmayacaktır (Sennet, 2016: 232-233). Kısaca, çekirdek aile normal insani durumların basitleştirilmiş insan ilişkilerine dönüşmesine neden olmaktadır.

Modernleşme, ailedeki insanların birey olarak hareket etmelerini sağlamış ve böylece geniş ailedeki geleneksel ilişkilerin yerini, özneleşmiş ve bireyselleşmiş aile ilişkileri almıştır. Bu bireyselleşme, bağımsızlığın zeminini oluşturan modern çekirdek ailede yer alan bireylerin birbirlerine karşı sorumluluklarının azalmasına yol açmıştır. Bu bağların zamanla azalması sonucunda, boşanmalar artmış, ebeveynler huzurevlerine gönderilmeye başlanmış ve parçalanmış aileler sonucunda bireyler partner ilişkiler ya da yalnızlığı yaşam biçimi olarak kabul etmişlerdir (Yıldırım, 2016b: 128).

Dönüşen ailenin yeni görünümünde çocukların eğitimi odak noktası haline gelmiştir. Tıp tekniklerinin gelişmesiyle insanların yaşam süresinin artması evlilik yaşının yükselmesine neden olmuştur (Wilson, 2001: 11). Aries'e (1962: 140) göre ailenin yeniden inşa edilmesinin ana unsurlarından bir tanesi çocukluğa ilişkin dönüşümdür. Modernizmin gelenekten kopuşu ifade eden ilerleme fikrine paralel olarak çocukların gelecek dönemlerin asıl aktörleri olarak eğitilmesi, aile içindeki

otoriteleri değiştirmiştir. Bu değişim geleneksel geniş ailede otoriteyi temsil eden yaşlıların rollerinin azalmasına neden olmuştur.

Modernleşme, öncelikle ailenin mahremiyet kimliğini dönüştürmüştür. Okullar, fabrikalar, ofisler, oyun bahçeleri, sinema vb. gibi faaliyetler, ailenin ev, sokak, avlu ile çevrili alanlarını ortadan kaldırmıştır. Aile üyelerinin zamanları, küçük yaşlardan itibaren dışarıda geçmeye başlamış ve böylelikle aile *kamusal* bir hüviyet kazanmıştır (Yıldırım, 2016b: 129).

Aytaç’a (2015: 38) göre modernleşme tek taraflı, sadece aileyi etkileyen bir olgu değildir. Modernleşme, aileyi dönüştürürken toplumsal zeminde kendisi de dönüşmektedir. Modernleşmeye bu perspektiften bakmak ailenin ‘sınıf’ ya da ‘cinsiyet’ gibi modernlik kavrayışında stratejik önemi olan kavramlarla ilişkinin anlaşılmasını olanaklı hale getirmektedir. Bu dönüşüm süreci içerisinde önemli bir yere sahip olan aile, sosyolojik konulara odaklanan Marksizm, feminizm, psikanaliz gibi birçok sosyal kuramın da ilgi odakları arasında yer almıştır.

Karl Marx ve Friedrich Engels’in “*Kadın ve Aile*” adlı eserinde (2006: 158-159) liberal ekonominin, toplulukları tam olarak heterojenleşmesi için attığı en önemli adımın aileyi çözüştürmek olduğuna değinilmiştir. ‘Marksist Kuram’a göre, liberal ekonomi aileyi çözüştürmek için kendi buluşu fabrika sistemini kullanmıştır ve bu da ortak çıkarlar uğruna ailenin mal ortaklığını ortadan kaldırmıştır. Marx’ a göre aile, toplumsal yaşamın yeniden üretilmesinde ve var olan toplumsal ilişkilerin devamlılığını sağlamasının yanı sıra, mülkiyet ilişkilerini toplumsal olarak kalıcılaştırmakta veya sağlamlaştırmakta, bu anlamlarda da burjuva toplumunun çekirdeği rolünü üstlenmektedir. Bunların sonucunda da aslında toplumsal eşitsizlik ilişkilerinin bir uzantısı olan ailenin zamanla ortadan kalkacağı ima edilmiştir (Aytaç, 2015: 43-46). Marksist yaklaşıma göre, ailenin üreme ve toplumsallaşma işlevleri, emeğin yeniden üretilmesi anlamında kapitalist üretim ilişkilerinin sürekliliğini sağlayan ana unsurlardandır (Oktan, 2012: 15).

Toplumsal kurumlar anlamında aileyi tanımlama çabalarına örnek verilebilecek diğer bir sosyal kuram ise ‘psikanaliz’dir. Bu yaklaşım, aileyi bireylerin kişiliklerini

üreten temel bir mekanizma olarak görür. Freud'un psikanaliz kuramı, esasında bir psikoloji ve buna dayalı bir sosyal çözümleme çabası olsa da, o insanı ve toplumu anlamak için, çözümleme aracı olarak aileyi temele almıştır (Aytaç, 2015: 43, 61).

Aileye farklı bir bakış açısı yönelten diğer bir kuramsal perspektif de 'Feminist Kuram'dır. Feminist kuram, toplumsal evrenin incelenmesinde toplumsal cinsiyetin hayati önemini ve özellikle kadınların deneyimlerinin niteliğinin altını çizmeye çalışan sosyolojik bir kuramdır (Giddens, 2012: 111). Bu kuram, aileyi, eril norm ve değerler üzerinden inşa eden ataerkil toplumun bir uzantısı olan ve kadınların, çocukların ezilmişliği üzerinden tanımlamaya çalışır. Feminist kurama göre, aile birçok toplumsal kurumda olduğu gibi ataerkil yapıyı referans gösteren cinsel eşitsizliklere dayanmaktadır ve bu eşitsizlik zemininde kurulan hiyerarşi örüntüleri aile kurumu yoluyla meşrulaştırılmaktadır (Oktan, 2012: 4).

Tüm bu bilgiler ışığında, aile kurumunun Sanayi Devrimi sonrasındaki durumu özetlenecek olursa; ailenin temel işlevleri kökten değişikliğe uğrayarak bu işlevler başka kurumlara aktarılmış, ekonomik kazanç sağlamak zorunda olan aile bireyleri sanayileşmiş zemine uyum sağlamak amacıyla taşradan kentlere göç etmiş, bunun sonucunda da geleneksel geniş aileler parçalanarak küçülmüş hatta yok olma aşamasına gelmiştir. Tüm dünyada yaşanan bu dönüşümlerin Türkiye'de de yaşanması kaçınılmaz olmuştur.

1.2. TÜRKİYE'NİN MODERNLEŞME SÜRECİ VE AİLENİN DÖNÜŞÜMÜ

Modernleşme, kimine göre akılcılaşma, kimine göre sanayileşme, kimine göre demokratikleşme ya da sekülerleşmedir. Her kuram veya kuramcı modernleşmenin farklı bir boyutunu çalışmasının merkezine alabilir. Toplumsal yaşamın hemen her alanını etkileyen modernleşme, iç içe geçmiş karmaşık yapıları ve süreçleri içermektedir (İnceoğlu, 2008: 32). Bu nedenle bu kapsamlı olgunun çözümlenebilmesi için gerçekleştiği coğrafyanın temel özelliklerini ve modernleşmenin bu coğrafyalarda ne şekilde geliştiğini anlamak önemlidir. Modernleşmeyi çok boyutlu bir şekilde ele

almak için modernleşme süreçleri ‘siyasal, ekonomik ve toplumsal modernleşme’ olarak üç ana kola ayrılabilir.

Hiçbir olay veya olgu sirayet ettiği coğrafyanın temel dinamiklerinden bağımsız bir şekilde gerçekleşmez ve gerçekleştiği yerlerin kültürüne, yapısına, işleyişine göre karakteristiklere bürünür. Bu anlamda Türk aile yapısı ve yaşadığı dönüşümün iyi anlaşılması için Türkiye’nin tarihsel süreçte yaşadığı toplumsal, siyasal, ekonomik dönüşümüne değinmek gereklidir.

Bu bölümde Türk aile yapısının temel özellikleri, türleri, tarihsel süreçteki dönüşümü ve Osmanlı Devleti’nde batılılaşma hareketlerinin filizlenmeye başladığı 19. yüzyılın başlarından, 2000’li yıllara kadar tarihsel süreç içerisinde Türkiye’nin yaşamış olduğu siyasal, ekonomik, toplumsal dönüşüm ele alınacaktır. Sonrasında ise tüm bu dönüşümlerin sonucunda oluşan “göç, kentleşme, yabancılaşma ve arabesk olgusu” konularına değinilecektir.

1.2.1. Türkiye’nin Toplumsal-Siyasal-Ekonomik Dönüşümü

Osmanlı’nın son dönemlerinde, bir taraftan eski gösterişli dönemlere olan özlem, bir taraftan da gelişen ve buna bağlı olarak güçlenen Avrupalı devletlerin yönetim sistemi ve uygulamalarını topluma adapte etmek için, hem içeriden hem de dışarıdan gelen baskılar imparatorluğun değişimine ortam hazırlamıştır (Kartal, 2013: 2-5).

Sanayi Devrimi’nin yarattığı piyasada üretim payının artması, teknikleşme, bilgi birikimi ve kapitalist düşüncenin varlığı ile mümkün olmuştur. Osmanlı İmparatorluğu’ndaki sanayileşme hareketleri ise, Avrupa’dakine benzer bir şekilde oluşmamıştır. Sanayi Devrimi, aslında tarımsal üretimden makine teknolojisine geçiş anlamına gelirken, bu süreç Osmanlı’da daha farklı bir şekilde yaşanmıştır (Köktaş ve Gölçek, 2016: 98-99). Osmanlı İmparatorluğu sanayi politikalarında başarısız olarak, modernleşme sürecinde Avrupa’ya ayak uyduramamıştır. Bu başarısızlığın temel nedenleri olarak: ülkenin üst üste aldığı yenilgilerin etkisiyle yüklü yatırımlar için finansal kaynağa sahip olmaması ve ihtiyaç duyulan makinelerin tamamının dışarıdan ithal edilmesi, sayılabilir (Engin, 2011: 10).

19. yüzyıldan başlayarak günümüze dek etkileri devam eden ve Türkiye'nin dönüşümüne neden olan olayların her biri birbirinin devamı niteliğindedir. Tanzimat Fermanı, I. Meşrutiyet, II. Meşrutiyet, Cumhuriyet Rejimi, Çok Partili Dönem gibi bütün gelişmeler bir zincirin halkaları gibidir. Tanzimat Fermanı ile idari, mali, askeri alanlarda reformlara girilir, derinlikli olmasa da insan hakları konusunda gelişmeler yaşanır. 1860'larda Avrupa dünyasının düşünce hareketleri Osmanlı'ya yansır ve devlet yöneticileri Avrupa'yla temaslar kurmaya başlar. I. ve II. Meşrutiyet, bu olayların sonucunda doğmuştur. Cumhuriyet ve onunla gelen yenilikler ise, bu sürecin doğal, bir sonucu olarak gelişmiştir (Tanilli, 2006: 31-37).

Tanzimat dönemi, Osmanlı Devleti'nde batılılaşma akımının başladığı ve bunun etkisiyle hukuki, iktisadi, siyasi yapıda birtakım düzenlemelerin yapıldığı dönemdir. Osmanlı toplumunun Batı ile teması yoğunlaştıkça, Osmanlı'daki yaşam biçiminde de farklılıklar meydana gelmiştir. Bu yaşam biçiminden ilk ve derinden etkilenen ise, toplumsal yaşamın merkezinde bulunan 'aile' olmuştur. Bu dönemde başta İstanbul olmak üzere Türk ailesinin yapısı değişmeye başlamıştır. Bu dönem ailedeki değişimlerden en önemlisi ise, ataerkil sistemde ikinci planda olan kadınların içerisinde bulunduğu kötü şartların değiştirilmesine yönelik çabalar olmuştur. Bunun sonucunda, kadınlar eskiye göre sosyal ve ekonomik hayata daha fazla katılmaya başlamıştır (Vurgun, 2014: 47). Kadınların sosyal ve ekonomik yaşam içerisinde kendilerine yer bulması ve bu anlamda özgürleşmeye başlaması, zaman içerisinde ailenin ataerkil yapıdan, eşitlikçi bir yapıya doğru gelişmesini sağlamıştır.

1923'te Cumhuriyet'in İlanı'yla birlikte Türkiye yepyeni bir döneme girmiştir. Hilafet kaldırılmıştır ve ülke laikleşme sürecine girmiştir. İlk muhalefet partisi olan Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası kapatılmıştır. 20 Nisan 1924'te ise yeni anayasa kabul edilmiştir. Bu anayasa yeni siyasal rejim olan Cumhuriyet'in nasıl uygulanacağı, kabinenin ve Cumhurbaşkanı'nın nasıl seçileceği gibi önemli maddeleri kapsamıştır (Çavdar, 1995: 261-268). Ayrıca Türk tarihinde yıllardır süre gelen tartışmaların konusu olan kadınların hukuksal hakları ise 1926'da kabul edilen Medeni Yasa'yla sonuca ulaşmıştır. Böylece ailede kadın ve erkeğin hukuksal alandaki eşitliği sağlanmıştır ve kadınlara istediği mesleğe girebilme hakkı tanınmıştır. Atatürk

öncülüğünde 1930 yılında Serbest Cumhuriyet Fırkası tüzüğüne kadınların seçim hakkının savunulacağına dair bir madde koyulmuştur. Bu önerge, Aralık 1934'te mecliste kabul edilmiştir ve Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin beşinci döneminde 18 kadın milletvekili kabinede yer almıştır (Ahmad, 1999: 119-125).

Siyasal ve sosyal hayatta bunlar yaşanırken ekonomik alanda da birçok gelişme yaşanmıştır. Millî Mücadele'nin hemen sonrasında 1923 İzmir İktisat Kongresi yapılmıştır. Bu kongrede Türk toplumunun kapitalist üretim biçimine bir an evvel geçmesi için sermaye birikiminin ticaret ve toprak burjuvazisinin yararına hızlandırılması taahhüt edilmiş ve bu hedefe ulaşmak için devletin elinde bulundurduğu yasama ve yürütme güçlerinin etkin bir şekilde kullanılmasına karar verilmiştir. Amaç, devlet eliyle kapitalist bir toplum yaratmak olmuştur (Yerasimos, 1992: 83-85).

1929 yılına gelindiğinde ise, dünya önemli bir ekonomik bunalımla karşı karşıya kalmış ve bu bunalım Türkiye'yi de etkilemiştir. Halkın içinde bulunduğu durum, devletin ekonomik alana katılımını zorunlu kılmıştır. Bu gelişmeler doğrultusunda hazırlanan beş yıllık kalkınma planında devlet girişimciliği ön plana çıkarılan yöntemdir. Bu yöntem gerçekten de söz konusu dönem için faydalı olmuştur. Hükümet önemli sanayi yatırımları yapmış ve başarılı sonuçlar elde etmiştir (Turan, 2002: 314-322).

İkinci Dünya Savaşı'nın sonucunda Almanya, İtalya ve Japonya'daki batı demokrasilerinin zaferi, Stalin'in Türkiye'ye karşı olumsuz tutumu gibi etkenler ülkeyi olumsuz etkilemiştir. Bunun sonucunda Türkiye'nin kendini yalnız hissederek sırtını batılı güçlere dayama zorunluluğu kaçınılmaz bir hal almıştır. Bunun farkında olan muhalifler de bu atmosferin avantajlarından yararlanmışlardır (Ahmad, 2010: 22).

Hükümet, İkinci Dünya Savaşı boyunca iç siyaseti ve basını denetim altında tutmuş, Türkiye'nin savaş dışı kalması için her ikisini de en iyi şekilde yönlendirmiştir. Ancak; Türkiye'nin savaş sırasındaki politikaları çoğunlukla dürüst bir anlayıştan uzak ve yapılan antlaşmalara aykırı olarak görülmüştür (Zürcher, 1998: 298). Bunun sonucunda, Türkiye Cumhuriyeti her ne kadar savaşın dışında kalmayı arzulamışsa da, savaşın dolaylı etkileri, ekonomik krizler, seferberlik, askeri giderler ülke ekonomisini

derinden sarsmış ve 1930'dan sonra maddi anlamda yaşanan ilerlemeler savaş nedeniyle durmuştur (Yerasimos, 1992: 145-146).

Bu dönemdeki eleştirilerin çoğu Türkiye'nin hızlı değişim içinde olan dünyaya ayak uydurması gerekliliği yönünde olmuştur. Tartışmaların böylesine arttığı bir dönemde dönemin iktidar partisi CHP'deki muhaliflerden Adnan Menderes ve Fuat Köprülü, eleştiri dozlarını arttırarak Vatan Gazetesi'nde eleştirel makaleler yazmaya başlamışlardır. Sonrasında ise, parti tarafından ihraç edilmişlerdir. Bu olaylar üzerine Celal Bayar meclisteki görevinden ayrılarak istifa etmiş, 7 Ocak 1946'da ise Celal Bayar ve Adnan Menderes gibi isimlerden oluşan bir grup CHP'den ayrılarak Demokrat Parti'yi kurmuşlardır (Ahmad, 2010: 22-30).

Demokrat Parti, 14 Mayıs 1950'de yapılan seçimle tek başına iktidar olmuştur. Bu zaferin en büyük nedeni ise, Demokrat Parti'nin demokrasiyi geliştirme ve liberal ekonomi söylemlerinin yanı sıra, Türkiye nüfusunun yüzde 75'ini köylülerin oluşturduğu bir dönemde, köylülere kucak açan bir politika izlemiş olmasıdır. Böylece "Menderes Dönemi" olarak adlandırılan ve 10 yıl boyunca devam edecek dönem başlamıştır. Tetik'e göre (2015: 69-75), "*din ve ekonomi alanında serbestlik ve gelişme vaatleri*" Demokrat Parti'ye iktidarın kapısını açan iki anahtar kelime olmuştur.

İkinci Dünya Savaşı'na maddi ve askeri yetersizlik nedeniyle katılmayan Türkiye, savaş sonrasında yoksul düşmüştür. Cumhuriyet'in İlânı'yla birlikte ülkede daha çok toplumsal hayat ile ilgili reformlara yer verilmiştir. Mustafa Kemal Atatürk 1938'deki ölümüne kadar ekonomik anlamda da önemli reformlar gerçekleştirmiştir. Demokrat Parti ise, siyasi politikasından çok ekonomik politikalarıyla dikkat çekmiştir. DP iktidara gelir gelmez bütün enerjisini tarım ve sanayi alanındaki iktisadî kalkınmaya vermiştir (Boratav, 1997: 311-315).

Demokrat Parti'nin ekonomik anlamda en fazla önem verdiği ve strateji üretme konusunda en çok üzerinde durduğu alan ise 'tarım' olmuştur. Bu dönemde ülke nüfusunun yarısından fazlasının tarımla uğraşıyor olması ve milli gelirin yarısından fazlasının da tarımdan sağlanıyor olmasından dolayı, DP yönetimi, tarımda makineleşmenin artmasını sağlayarak, işlenemeyen toprakların da işlenebileceğini

düşünmüştür ve bu düşünce üzerine traktör ithalatını arttırmıştır (Kazgan, 2006: 85-86). Bu girişimler kırsal alanlardaki yaşam koşullarını hızla yok etmeye başlamıştır. 1948 yılında 13,9 milyon hektar olan ekili alan 1959 yılında 22,9 milyon hektara yükseltilmiştir (Ahmad, 2010: 135).

Tarımda makineleşme ve tarım aletlerinin artmasına neden olan asıl neden ise, ABD'nin 'Marshall Yardımları' olmuştur. Yeni yapılan karayolları ile birlikte ürünlerini yetiştiren çiftçiler aynı zamanda bu ürünleri pazara daha rahat ulaştırarak zenginleşmeye başlamışlardır. Ancak tarımda makineleşmeden dolayı kırsal alanlarda yaşayan insanların çalışabilecekleri toprak oranı da oldukça azalmıştır. Bunun sonucunda kırsalda yaşayan insanlar çalışmak için kentlere göç etmeye başlamışlardır (Boratav, 1997: 320-323). Bu dönemlerde devlet, ekonomik yatırımlarının yanı sıra ticaretin gelişmesi ve yaygınlaşması için demiryolları başta olmak üzere karayollarının yaygınlaştırılmasına da ayrıca önem vermiştir (Kazgan, 2006: 78-82).

Özellikle 1958 yılından itibaren Türkiye'de ekonomik durum kötüye gitmeye başlamış ve DP dış politika anlamında yetersiz kalmıştır. 1958 yılında baş gösteren ekonomik bunalımla, dolar 9 TL'ye yükselmiştir ve batılı devletlerden alınan borçlar artmıştır (Kazgan, 2006: 82; Tetik, 2015: 105-109). Bu ekonomik kriz atmosferinde DP'nin muhalefet üzerinde baskılarını artırması dikkat çekmiştir. Bu gelişmeler sonucunda ise, 27 Mayıs 1960'da ülkedeki ilk askeri darbe yapılarak DP'nin siyasi yaşamına son verilmiştir.

Geniş özgürlükler ve imkânlar vaadiyle yola çıkan Demokrat Parti'nin iktidarda kaldığı 1950-1960 yılları arasında ekonomide plansız ve dışa bağımlı bir kalkınma yolu izlemesi, karşıt düşüncelerin bastırılması için yasa değişikliklerine ve ağırlaştırılmış cezalara yönelmesi, özgürlükleri kısıtlaması, devlet olanaklarını hükümetin çıkarına kullanması, yargı gücünü baskı altına alması ve tüm bu karışıklık içinde halk arasında çıkan gençlik olaylarında çok fazla kan dökülmesinden dolayı 27 Mayıs 1960'da ordu ülkedeki yönetime el koymuştur ve DP kapatılmıştır (Ahmad, 2010: 209). Askeri darbe sonrasında oluşturulan 1961 Anayasası ise, ülkenin toplumsal dinamiklerinde köklü değişimlerin gerçekleşmesine olanak sağlamıştır.

Bu dönemin toplumsal boyutuna bakıldığında, halkın daha aktif olduğu bir geçiş süreci olduğu görülmektedir. 1950-1960 döneminde Türk toplumu köklü bir siyasi, sosyal, ekonomik ve kültürel değişimden geçmiştir. Bu süreç, kitleleri etkilemiş, onları siyasetin içinde aktif bir şekilde yer almaya itmiştir. Cumhuriyet rejiminin ilk otuz yıllık döneminin aksine, artık siyaset tüm halkın değişim ve daha iyi bir yaşam için kullanabileceği bir araç haline gelmiştir. Çok partili sistem, yeni alışkanlık ve görüşler yaratmış, halkı politika hakkında eğitmiştir. Halk bu sistem sayesinde, sorunları değerlendiren ve bu konuda harekete geçen bir konuma gelmiştir (Karpaz, 2013: 127-129).

1960-1970 dönemi Türkiye'si, 1961 Anayasası, koalisyon hükümetleri, DP'nin bir uzantısı olan Adalet Partisi'nin ortaya çıkması ve iktidarlığı, askeri ayaklanmalar, öğrenci hareketleri gibi son derece önemli gelişmelere konu olmuştur. Askeri müdahalenin gerçekleştiği 27 Mayıs 1960'tan 25 Ekim 1961'e kadar süren ve Türkiye tarihinde "askeri yönetim" adıyla bilinen bu dönemde ülke siyaseti ve buna bağlı olarak ekonomik, toplumsal gelişmeler anlamında yeni denklemler ortaya çıkmıştır (Ahmad, 2010: 205-209). Bu yeni denklemlerin ortaya çıkışını hızlandıran en önemli nedenlerden birisi ise 1961 Anayasası'dır.

1961 Anayasası ile demokratik, sosyal ve hukuk devleti anlayışı gelmiştir. Demokratik devlet anlayışı ile çoğulcu demokrasi ilkesi benimsenmiştir. Bu gelişmeyle birlikte TRT ve üniversiteler özerkleşmiş, siyasi partiler vazgeçilmez olmuş, insanlara ekonomik ve sosyal haklar tanınmıştır. Tüm bunların yanında işçilere grev hakkı tanınmış, işçi ve memura sendika kurma hakkı verilmiştir. Hukuk devleti anlayışı benimsenerek Anayasa Mahkemesi kurulurken, kuvvetler ayrılığı ilkesi benimsenmiş ve yargı bağımsızlaştırılmıştır (Erdoğan, 2003: 115-120).

1961 Anayasası o ana kadar hiç görülmeeyen özgürlüğü ve yeniliği içerisinde barındırmıştır. Böylesine bir ortamda aydınlar ve öğrencilerin işçi sınıfı ile birlikte siyaset yapabilmelerine ortam yaratılmış, özellikle sol fikirler, hızlı ekonomik kalkınma ve adalet kavramları gündemde olmuştur. 1965'te iktidara gelen Adalet Partisi tarafından yoğun eleştiriler alan soldaki bu gelişmeler, 1970'li yılların gerek

siyasi gerek dūşūnsel açıdan bařlıca unsurları olmuřtur (Ahmad, 2010: 202; Turan, 2002: 316-319).

Sūrekli olarak hūkūmet kurma çabalarıyla geçen bu dōnemde meclis içerisindeki çekiřmeler ve siyasetçilerin hırsı ūlkeye zarar vermiřtir. 1965'te tek bařına iktidara gelen AP, iktidara gelene dek vadettiėi birçok řeyi gerekleřtirmeyerek yetkilerini halktan uzak ve yalnızca kendi çıkarları doėrultusunda kullanmıřtır ve bunun sonucunda kendi partisinin bile desteėini kaybeden AP lideri Sūleyman Demirel ordu tarafından istifaya zorlanmıřtır. Sūleyman Demirel'in istifası ve ūncesindeki geliřmeler Tūrk tarihine '12 Mart 1971 Muhtırası' olarak geçmiřtir (Ahmad, 2010: 200-205). 1960-1970 dōnemi, anayasanın getirdiėi yeniliklerle, ordunun iktidara ve siyasete mūdahalesiyle, askeri ayaklanmalarla Tūrkiye tarihinde çok konuřulan ūnemli dōnemlerden biri olmuřtur.

1970'li yıllar teknolojik geliřim açısından da ūnemli yıllardır. Őzellikle otomotiv sanayi, makine imalatı, fabrika ve ūretim tesislerinin kurulması gibi ūnemli geliřmeler vardır. Bu dōnemde hız kazanan sanayileřme, tūketim kūltūrünün oluřmasına neden olmuřtur. Bu geliřmeler sonucunda toplum, geleneksel deėerleri yadsıyan, kimlik arayıřına giren ve bir bakıma kimlik bunalımı yařayan bir duruma gelmiřtir (Cem, 2016: 266). Bunların sonucunda halk kendisine yabancılařarak toplumsal bir travma yařamaya bařlamıřtır.

1970'lerde toplumsal yařamı etkileyen en ūnemli geliřmelerden biri ise, ilk kez 1968'de yayına bařlayan ve teknolojik geliřmenin bir gōstergesi olan televizyonun, insanların toplum yařantısına etki edecek bir dūzeye ulařmasıdır. Televizyon, toplumun eėitilmesi, halk-devlet iliřkilerini saėlamlařtırması ve siyasi, ekonomik geliřmeleri insanlara aktarması açısından ūnemli bir araç olarak gōrūlmūřtur (Bek, 2007: 27). Bu anlamda televizyon, halkın uzun yıllardır bir kitle iletiřim ve eėlence aracı olarak kullandıėı radyonun ūnūne geçmeyi bařarmıřtır. Televizyonun bu bařarısının temelinde ise, "halk gōrdūėūne inanır" dūřūncesi yatmıřtır (Oskay, 2016: 86).

Türkiye’de 1980’li yılların başından itibaren neo-liberal politikalar³ geniş bir etki alanına kavuşarak farklı biçimlerde dünyanın genelinde hayata geçirilmeye başlanmıştır. Bu politikalarla, ile Türkiye için 1980 yılında 24 Ocak kararlarının⁴ da etkisiyle, ihracata dönük bir ekonomik yapının aktifleşmesinin yolu açılmıştır (Kazgan, 2005: 197).

1970-1980 dönemi Türkiye’inde toplumsal yapının durumu, sanayileşme olgusunun ortaya çıkardığı sorunlar, köylerden kentlere göçler, teknoloji ve iletişim alanındaki hızlı gelişmeler gibi 1970’ler öncesinde yaşanan gelişmelerin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Bu dönemde kapitalistleşmenin de etkisiyle, insanlar daha rahat hareket etmeye ve sesini duyurmaya başlamıştır. Buna bağlı olarak siyasi anlamda aşırı uçlar, ‘sağ’, ‘sol’ ‘İslâmcı’, ‘muhafazakâr’, ‘milliyetçi’ gibi ideolojik örgütlenmeler ortaya çıkmış ve bu bölünmüşlük toplumsal hayata da yansımıştır (Bek, 2007: 26). Giderek artan anarşi ve terör olayları, sokaklarda çıkan çatışmalar, suikastlar, öğrencilerin sağ ve sol ideolojilerde kamplaşması, yasadışı örgütlerin ortaya çıkması, bu dönemde ülke gündeminin temel parametrelerini oluşturmuştur. Ülkede yaşanmakta olan ekonomik kriz, sürekli olarak artan zamlar ve siyasi otoritenin çözümsüz kalışı adeta darbenin habercisi olmuştur. Son aşamada Cumhurbaşkanlığı makamının boş kalması üzerine, ordu 12 Eylül 1980 yılında yönetime el koymuştur (Cankaya, 1997: 61).

Bir nevi muhtırayla başlayan ve darbeyle biten bir dönem olarak adlandırılacak 1970-1980 yılları arası Türkiye’de birçok önemli olay yaşanmıştır. 1961

³ Neo-liberalizm, ekonominin devlet işlerinden ayrılmasını ve piyasayı özel teşebbüsün yönetmesi gerekliliğini savunan bir düşünce akımıdır. Rekabetin piyasayı yönetmesi gerektiğini söyler. Dengelenmiş bütçeyi, serbest piyasa kapitalizmini ve serbest ticareti savunur. Devletin sadece herhangi bir kriz anında acil ve keskin müdahaleler yapmasını, bunun dışında piyasadan tamamen çekilmesini savunur. Kişisel hürriyeti pozitif şekilde tanımlar ve sosyal reform için kanunların kullanımına karşı çıkar. Klasik liberalizmden farklı olarak, kişilerin topluma doğal bazı haklarla girdiklerini kabul etmez. Özel mülkiyeti savunur ve bu savunusunu “*kişisel hürriyet ve açık piyasalar en geniş kitleler için en büyük faydayı sağlar*” şeklinde ifade eder (Liberaldemokratgenclik, 2011). Neo-liberalizm, “resmi devlet aygıtının parçası olmayan ve şirket mantığıyla hareket eden özerk yönetim birimleri aracılığıyla tahakküm ve düzenleme alanlarını çoğaltır”. Aynı zamanda eşitsizlik zeminini, metropollerin etrafında giderek büyüyen varoşlardan, özellikle tarımda gelir kaynaklarındaki artan güvensizliğe; temel hizmetlerinde özelleştirme güdümlü fiyat artışlarından, çokuluslu şirketler ile alt sınıf arasındaki rekabete kadar genişletir (Gupta ve Sharma, 2006: 277).

⁴ "24 Ocak Kararları" hakkında detaylı bilgi için bkz: (Kazgan, 2006: 121-148).

Anayasası'nın özgürlükçü maddeleri ve bu yıllarda dünyada da var olan siyasi örgütlenmeler, eylemler bir araya gelince ülke içinde bir kaos ortamı oluşmuştur. Siyasi partiler bir türlü istikrarlı bir sisteme geçememiş ve sürekli koalisyon denemelerinde bulunmuşlardır. Bu da siyasi anlamda bir iktidarsızlık oluşturmuştur. Siyasi partilerin ideolojik farklılıkları geçerli bir hükümetin kurulmasını engellemiştir. Dolayısıyla siyasi kişilerin uç ideolojileri topluma da yansımıştır ve sokaklarda yaşanan karışıklıklar üzerinde denetim kurulamamıştır (Bek, 2007; Kazgan, 2006; Cem, 2016; Boratav, 2005). 1970-1980 dönemi Türkiye'si, Türkiye tarihinin şekillenmesinde ve sonraki yıllarda atılan adımlarda çok önemli bir süreci oluşturmuştur.

1980 sonrasında Türkiye, toplumsal düzeyde bir ayrışma sürecine girmiş ve bu durum siyasi atmosfere, partilerin çoğalıp üye sayılarının azalması şeklinde nüfuz etmiştir. Bu ayrışmanın temelinde ise, Türkiye'nin dış dünyaya açılması, PKK terör örgütünün ortaya çıkışı, şehirleşme ve modernleşmenin geleneksel yapıları bozguna uğratarak alt kültürleri açığa çıkarması, gibi etkenler bulunmaktadır (Bostancı, 1998: 27).

1980 askeri darbesinden sonra ise ülkedeki toplum, *özel hayat* kavramını yeni yeni algılamaya başlayan, bireyselleşme çabasında olan insanlardan oluşmaktaydı. Kapitalizmin etkisini günden güne artırdığı dönemde tüketim kültürü giderek büyümeye başlıyordu. Buna bağlı olarak televizyon yayınlarının yaygınlaşması ve kanal alternatiflerinin artmasıyla birlikte reklamların artışı, insanların ihtiyaçlarını da arttırmaktaydı (Gürbilek, 2016: 28-30).

12 Eylül 1980 askeri darbesi Türkiye için önemli bir kırılma noktasını oluşturmaktadır. Darbeyi izleyen yıllarda, siyasi ve toplumsal kurumlar askeri yönetim tarafından hazırlanan 1982 Anayasası çerçevesinde yeniden şekillendirilmiştir. Bu anlamda 1980'ler muhalif hareketlerin susturulduğu, insan hakları ve demokratik özgürlükler alanında ciddi ihlallerin yaşandığı bir dönem olarak tarihe geçmiştir. Bu antidemokratik zihniyet, 1990'lar ve sonrasında da etkin olmayı sürdürmüştür (Suner, 2015: 19).

1980 sonrasında uygulanan neo-liberal politikaların neden olduğu en önemli sonuçlarından biri: alt ve üst sınıflar arasında derinleşen ekonomik ve toplumsal uçurumdur. Bu uçurum, sağlık, eğitim, gibi toplumsal hizmetlerden asgari düzeyde yararlanabilen ve sosyal güvenceden mahrum ‘yoksul’ bir sınıf yaratırken; diğer yandan modern dünyanın sunduğu eğitim, kültür, iletişim, seyahat, lüks tüketim vb. gibi nimetlerden yararlanabilen yeni bir üst-orta sınıfın oluşmasına neden olmuştur (Erdoğan, 2003: 125).

1990’lı yıllarda Türkiye, değişen dünya dengelerine ve darbe sonrasında biriken iktisadi ve sosyal problemlere hazırlıksız girmiştir. Avrupa’nın Körfez Savaşı ve ardından Yugoslavya’nın parçalanışıyla yaşanan kanlı süreçlerde yaşadığı travmanın bir benzerini Türkiye, kendi iç dinamiklerinden kaynaklanan çatışmalarla yaşamış, Türkiye’nin siyasal, iktisadi ve kültürel haritası bir kez daha köklü bir biçimde değişmiştir. Türkiye’nin hazırlıksız durumu, 1990’lı yılların belirsizlik içerisinde geçmesine neden olmuştur (Bostan, 2013: 74).

1990’lı yıllar itibariyle dünya artık yeni bir döneme girmiştir. Kapitalizm, yeni pazarların aktifleşmesiyle birlikte hem ideolojik hem de ekonomik üstünlük sağlamıştır. Küreselleşen dünyada ülke ekonomilerinin dünya sistemine adaptasyonu da hızlanmıştır. Türkiye ekonomisi de bu adaptasyon sürecinin içerisinde olmuştur (Kazgan, 2005: 226).

Türkiye’nin modernleşme sürecini hızlandıracak diğer bir adım, iletişim, enformasyon ve finans sektörlerinde gerçekleştirilen teknolojik yatırımlar ve yasal düzenlemeler olmuştur. 1990’larda kültürel anlamdaki en önemli aşama, radyo ve televizyon yayıncılığının özelleşmesidir. 1994’te Özel Radyo ve Televizyon Yasası’nın çıkmasıyla, yayıncılık alanında TRT’nin tekeli kırılarak, yüzlerce radyo ve televizyon yayın yapmaya başlamıştır. Bu gelişmeye koşut olarak reklam, müzik, basın ve yayıncılık gibi kültür endüstrisinin diğer sektörlerinde de rekabete dayalı, hızlı bir gelişim dönemi başlamıştır (Suner, 2015: 20).

1990’lardan günümüze dek etkileri devam eden diğer bir önemli gelişme ise ‘Siyasal İslam’ın tırmanışıdır. Peşinden gelen ‘Milliyetçi Cephe’ hükümetleri ile daha

geniş bir tabana yayılma imkânı bulan bu hareket 12 Eylül döneminde iyice büyümüştür. Kongar'a göre (1976: 148) *“darbeyle birlikte siyasal partiler kapatılmış ve bu boşluk cemaatler tarafından kullanılmıştır.”*

1980-2000 yılları arasında Türkiye'deki ekonomik, siyasal ve toplumsal dönüşümlerin en önemli nedenlerinden birisi 24 Ocak Kararları ile birlikte artış gösteren liberalleşme olgusu, diğeri ise 1980 Askeri Darbesi olmuştur. 24 Ocak Kararları ile birlikte gerçekleştirilen yasal değişimler, sermayenin ekonomik anlamda büyümesini sağlarken; 1980 Askeri Darbesi, Türk-İslam sentezini ve toplumsal alanı yeniden şekillendirmiştir.

2000'li yıllardaki Türkiye'nin toplumsal yapısını anlamak için 12 Eylül 1980 Askeri Darbesi'ni bir kırılma noktası olarak ele almak yerinde olacaktır. 12 Eylül, kendinden önceki toplumu yerinden ederek, yerine yeni ve kendi dar kıstaslarına uyacak bir toplum mekanizması oluşturmuştur. Bu anlamda, 12 Eylül Türkiye'de önceden gerçekleşen darbe, müdahale ve muhtıralardan ayrılmaktadır. Önceki darbeler, müdahaleler ve muhtıralar, iktidar kesimleri arasında bir kavga ve toplum da bu kavganın yapıldığı zemin iken, 12 Eylül, öncesiyle ve sonrasıyla, bu kavgaya toplumu da ortak etmeye çalışmıştır (Demirhan, 2010: 7).

Türkiye, neo-liberalizm ve muhafazakarlığın sentezi olan yeni sağ zihniyetinin etkileri ve 1980'lerden aldığı mirasla 2000'lere girerken bir takım olumsuz yüklenimleri bünyesinde taşımıştır. 1980'le birlikte askeri darbeye dayanılarak kurulan otoriter yönetim zihniyetinin uygulamaya koyduğu neo-liberal politikalar, 1990'lar boyunca çeşitli krizler üretirken, bu da ciddi bir 'toplumsal sorun' ve 'toplumsal hoşnutsuzluk' durumunu doğurmuştur. Tüm bunların sonucunda 2000'lerde zirvesine ulaşan küreselleşme, teknolojik gelişmeler ve kültür endüstrisinin ürünleri, makro anlamda toplumu, mikro anlamda aile kurumunu köklü bir değişikliğe sürüklemiştir (Zengin, 2004: 15, 20). Ayrıca 2000'li yıllarda, Medeni Kanun (2001), Ceza Kanunu (2004) ve Anayasa'da önemli değişiklikler gerçekleşmiştir. Kadına yönelik şiddeti engelleme ve aile koruma yasası, aile mahkemeleri yasalarındaki düzenlemeler yasal reformların gerçekleşmesinde ön ayak olan etkenlerdir (Sancar, 2008: 181).

Türkiye’de yaşanan siyasal ve ekonomik süreçler genellikle problemli bir şekilde gelişmiştir. Ülkenin siyasal ve ekonomik anlamda yaşadığı bu sıkıntıların en çok yansıdığı kurumlardan bir tanesi de şüphesiz aile olmuştur. Türk aile yapısında özellikle 1950’li yıllarda ortaya çıkan göç olgusuyla birlikte önemli değişiklikler yaşanmıştır. Tarımda makineleşme, sanayileşme ve teknolojinin ilerlemesiyle birlikte köyden kente yapılan göçler, büyük bir artış göstermiştir.

1.2.1.1. Göç ve Kentleşme

Göç, coğrafi mekân değiştirmenin yanı sıra sosyal, ekonomik, kültürel ve siyasal boyutlarıyla toplumsal yapıyı değiştiren nüfus hareketleridir. Göç genellikle toplumsal değişimin göstergelerinden birisi olmuştur. Sanayileşmeye paralel olarak ortaya çıkan kentleşme olgusu, hem ekonomik hem de sosyal yapıdaki değişimlerde kendisini göstermiştir. Türkiye’de köyden kente göçün temel nedeni, ithalata dayalı makineleşmedir. Ayrıca bu durum endüstrileşmenin bir gereği olmasının yanında modernleşme sürecinin bir simgesi olarak da değerlendirilmiştir. Ancak göç, Türkiye’de bu genel anlamının dışında yaşanarak, toplumda birçok problemin oluşmasına neden olmuştur. Özellikle 1950’li yılların başlarından itibaren hızlanan iç göç süreci, kentleşmenin hızlanmasına paralel olarak artmış, kentsel yerleşmenin nüfus artışı hem kırsal yörenin hem de Türkiye nüfus artışının üstüne çıkmıştır (Özer, 2004: 11, 135).

Şehirlerdeki eğitim ve sağlık kurumlarının gittikçe artan sayısı ve şehir hayatının çekiciliği, kentleri cazip kılmış ve kırsal bölgeden şehirlere doğru göç hareketini hızlandırmıştır. Ayrıca veraset yoluyla toprakların parçalanması, verimli toprakların daha az sayıdaki çiftçilerin elinde toplanması ve çiftçilerin giderek fakirleşmesi köylerden kente yaşanan göç için başka bir neden olmuştur. Özellikle 1980’lerden sonra, bu nedenlere Güneydoğu Anadolu Bölgesi’nde yaşanan terör sorunu da eklenmiş ve güvenlik gerekçeleriyle halk kırsal alanları terk ederek kentlere göç etmeye başlamıştır (Kongar, 1999: 553).

Kırsal göçün sonucunda aile bireyleri arasındaki sosyal ve ekonomik ilişkiler azalmış, çekirdek aile türü hatta bireysel yaşam tipi bireyler arasında tercih edilmeye

başlamış, aile içi şiddet ve çocuk işgücünün çalıştırılma yoğunluğu artmış, tarım toplumunun bir karakteristiği olan geleneksel geniş aile türü yerine birbiriyle daha az hiyerarşik ve geleneksel ilişkiler içindeki aile türleri ortaya çıkmıştır (Ekici, 2014: 216).

1950’li yıllarda çok partili hayata geçildikten sonra Türkiye’nin toplumsal dönüşümü daha çok dışarıya bağımlı olarak gelişmiştir. Sanayileşmenin artması, nüfus yapısında köklü değişiklikler meydana getirmiştir. Marshall yardımıyla birlikte kırsal alanlarda tarımda makineleşmeye bağlı olarak emek gücü önemini kaybetmiş, tüm bunların yerine modern tarım teknikleri gelmiştir. Bunların sonucunda köyden kente göç hareketi⁵ başlamıştır. Kır / kent nüfusunun toplam oranına bakıldığında; 1923 yılında kır nüfusu yüzde 85 ve kent nüfusu yüzde 15 iken 1950’lerde başlayan kırdan kente göçlerle bu oran 1980 yılında tersine dönmeye başlamış, kentleşme hızı ile bağlantılı olarak kentsel nüfus artarak, 2010 yılına gelindiğinde, kent nüfusunun oranı yüzde 73, kır nüfusunun oranı ise yüzde 27 olmuştur (Dikeçligil, 2014: 21). Bu göç hareketini daha somut olarak görmek için 1960-2010 yılları arasında yaşanan nüfus hareketlerinin tablosunu incelemek faydalı olacaktır.

Tablo 1. *Kır ve Kent Nüfusunun Dağılımı (1927-2010)*

Yıl	Toplam	Kent Nüfusu	Yüzde	Kır Nüfusu	Yüzde
1960	27.754.820	8.859.731	31,92	18.895.089	68,08
1970	35.605.176	13.691.101	38,45	21.914.075	61,55
1980	44.736.957	19.645.007	43,91	25.091.950	56,09
1990	56.473.035	33.326.351	59,01	23.146.684	40,99
2000	67.803.927	44.006.274	64,90	23.797.653	35,10
2010	74.724.269	56.222.356	73,20	17.500.632	27,70

Kaynak: TÜİK 1927-2010 Genel Nüfus Sayımları

⁵ Yıllara göre köyden kente göçler hakkında daha ayrıntılı bilgi ve tablolar için bkz: (Kongar, 2016: 549-550).

Toplumda meydana gelen bu köklü değişiklikler yeni aile tiplerinin ortaya çıkmasına ve ailenin yapısı, işlevleriyle ilgili problemlerin artmasına neden olmuştur. Bunun sonucunda da bugünkü “*modern çekirdek aile*” türü ortaya çıkmıştır (Merter, 1990: 75-90).

Ticaret alanının genişlemesi ve kapalı ekonomiden pazar ekonomisine geçilmesiyle, kentler değişim ve ihracatın kapısı haline gelmiştir. Bu da geleneksel toplumların yapılarının çözülmesine neden olarak, göçün temelini hazırlayan en büyük etken olmuştur (2016: 35). Kırsal alanlardan kentlere olan göçün diğer bir nedeni ise ‘terör sorunu’dur. 1970’lerin sonunda ortaya çıkan terör olgusu Güneydoğu’dan batıya doğru göçleri tetiklemiştir. 1984-2004 yılları arasında boşaltılan köy sayısı 3688’e ulaşmıştır (Sevim, 2000: 302).

Göçün bir diğer önemli şekli de dış göçtür. 1961 yılında Almanya ile yapılan anlaşmalar sonucunda Türkiye’den başta Almanya olmak üzere bazı Avrupa ülkelerine işçi göçü başlamıştır. Göçün ilk yıllarında işçiler ailelerini Türkiye’de bırakmış ve bir süre çalıştıktan sonra ülkelere tekrar dönmeyi düşünmüşlerdir. Ancak 1973 yılında Avrupa’nın yaşadığı ekonomik kriz yurt dışından alınan işçi göçünü durdurmuştur. 1974 yılında ise Almanya’da ‘Aile Birleştirme Yasası’ yürürlüğe girmiş bu da yurt dışına olan göçün yasal zeminini oluşturmuştur. Bu aşamadan sonra yurtdışındaki işçiler ailelerini de yanına alarak o ülkelerde yerleşik konuma geçmişlerdir (Tezcan, 2000: 174). 1960’da yurt dışında 2700 Türk işçisi varken, 1961’de bu sayı 6700’e yükselmiştir. 1963’lere gelindiğinde sadece Almanya’ya giden Türk işçi sayısı 27500’dür. Günümüzde ise bu sayı yaklaşık 2 milyon civarındadır (Aydın ve Taşkın, 2014: 98). Bu sosyal hareket ilerleyen dönemlerde bir sorun haline gelmiştir. Göç eden insanlar önemli değişimlere uğrayarak; kimlik, aidiyet, uyum ve yerleşim sorunları yaşamıştır (Serarslan ve Özgür, 2009: 4-5). Bu sorunlar da insanların içerisinde bulunduğu topluma yabancılaşarak kimlik bunalımı yaşamasına neden olmuştur.

Toplumsal modernleşme, aynı zamanda kentleşmeyle paralel giden bir süreçtir. Sanayi öncesi toplumda gücün kaynağı toprak iken, küçük atölyelerden büyük fabrikalara uzanan süreçte, fabrikaların kuruldukları kentsel alan önem kazanmıştır.

Bu, işgücünün kırdan kente yönelmesi demektir ve beraberinde bugünün modern kentlerini yaratmıştır.

Kentleşme, farklı sebeplerden dolayı kırsal kesimlerden kentlere yönelen göç sonucunda kentlerin nüfus ve alan açısından büyümesi, bir yandan da yerleşme birimlerinin giderek büyümesi sonucunda kente dönüşüp mevcut kent sayısının artması anlamına gelmektedir. Kentbilim Terimleri Sözlüğü'ne göre kentleşme, ekonomik gelişmeye bağlı olarak kent sayısının artması ve toplumda artan oranda örgütlemeye ve insanlar arası ilişkiler bazında kentlere özgü değişikliklere yol açan nüfus birikim sürecidir (Parlak, 2011: 453; Keleş, 1998).

Kentleşme kavramı kentlerin ve kentlerde yaşayan nüfusun artışı olarak tanımlanabilir. Kentlerin kendi bünyelerindeki insanların nüfusunun artışının yanında, diğer il, ilçe ve köylerden olan göçlerle de kentlerin nüfusu artmaktadır. Keleş'e göre (1998: 75) kentleşme, sanayileşme ve ekonomik gelişmeye koşut olarak, kent sayısının artması ve kentlerin büyümesi sonucunu doğuran, toplum yapısında artan oranda, örgütlenme, iş bölümü ve uzmanlaşma yaratan, insanların davranış ve ilişkilerinde kentlere özgü değişikliklere yol açan bir nüfus birikimi sürecidir.

Demokrat Parti, iktidarda kaldığı on yıl boyunca genelde ekonomik politikalar geliştirerek toplumun maddi refahını arttırmayı amaçlamıştır. Fakat toplumsal kültürün temel dinamikleri olan eğitim, sanat gibi alanları geri planda tutmuştur. İlk sırada önem verdiği tarım sektöründe büyük gelişmeler yaşanmış, çiftçilerin zenginlikleri artmıştır. Bütün bunlara rağmen tarımda makineleşmenin etkisiyle insan gücüne olan ihtiyacın önemli oranda azalması ve tarımsal işsizliğin artması nedeniyle 1950'lilerden itibaren köyden kentlere kitlesel göçler başlamıştır. Bir milyon üzerindeki insan topraklarını terk etmiştir. Buna bağlı olarak da kentlerde çarpık kentleşme ve gecekondulaşma gibi problemler boy göstermeye başlamıştır (Zürcher, 1998: 329).

Türkiye'de kentleşme, 19. yüzyılda Batı Avrupa ülkelerinde ortaya çıkan şehirleşme, sanayileşme süreci ile paralel bir seyir takip etmiştir. Sanayileşmenin işgücü ihtiyacına yönelik olan bu tür kentleşmeye "düzenli şehirleşme" denilmektedir.

Batı Avrupa ülkeleri ve Amerika Birleşik Devletleri'ndeki şehirleşme büyük ölçüde bu kapsama girmektedir. Az gelişmiş ve gelişmekte olan ülkelerde kentleşme süreci doğrudan doğruya sanayileşmenin sonucu olarak doğmamıştır. Bu tarz şehirleşmeye "sanayileşmesiz şehirleşme" veya "çarpık şehirleşme" denilmektedir. Bu ülkelerde kentler, düzenli alt yapısı olmayan, sağlıklı, gayri hukuki konutlar ve sefalet mahalleleri ile kuşatılmakta ve şehirler işsiz ve eğitimsiz yığınlarla dolmaktadır. Ülkemizde 1950'li yıllarda başlayan şehirleşme veya kırdan kentlere göç olayı bu çerçevede değerlendirilebilir. Türkiye'de kentleşme, sanayileşme ile paralel olarak gerçekleşmemiştir. Ülkemizdeki hızlı kentleşmenin ardında daha çok tarımda makineleşme, kır işsizliği, kan davaları gibi taşranın nüfusunu dışarı itmesi ile ilgili sebepler bulunmaktadır (Sağlam, 2017: 37).

Ahmet Oktay, *Metropol ve İmgelem* (2002: 68) adlı yapıtında, 1950 sonrası Türkiye' deki değişimle ilgili şöyle bir tespitte bulunmaktadır:

"...Derinlikli ve ayrıntılı bir ekonomik/politik/ideolojik çözümlemeye girişmeksizin, 1950'den itibaren toplumsal yaşamın hem geliştiğini hem karmaşıklaştığını söylemek gerekir. Gelişme ve karmaşa kavramları, aslında kentleşme ve sanayileşme sorunlarıyla bağlantılıdır. Doğuş imgeleri ile çöküş imgeleri aynı anda devreye girmekte, kültürel yaşamı etkilemektedir. Farklı kültürel / siyasal ve felsefi içerimlere sahip olan yabancılaşıma kavramına ilişkin bütün somut olaylar ve sorunlar, aslında ancak 1950'den sonra devreye girmiştir denilebilir.

Kentleşme ve aile gibi iki önemli sosyal olgu da birbirini karşılıklı olarak etkilemiştir. Sosyolojide değinilen kentleşme tanımlarına göre kentlilik yalnızca kentte ikâmet etmek anlamına gelmemekte, 'kendine özgü bir hayata uyum sağlama durumu' anlamına da gelmektedir. Bu anlamda kent, bir yaşam biçimini ifade etmektedir (Aydın, 2015: 80). Bu yaşam biçiminin en çok etkilediği kurumların başında da aile gelmektedir. Şehirlere yapılan göçlerle birlikte ailelerin yapısında, başta kadının ev dışında çalışmaya başlaması olmak üzere, birtakım değişimler yaşanmıştır. Bu değişimlerden en önemlisi 'geleneksel geniş aile'nin parçalanarak 'çekirdek aile' eğiliminin artmasıdır. Çekirdek ailelerin oranının artması aile bireyleri tarafından kentli

kültürünün benimsenmesinin bir sonucu olarak da açıklanabilir. Bu da ‘kentlileşme’ kavramının bir uzantısı olarak ele alınabilir.

Kentlileşme, genellikle kentleşme kavramıyla karıştırılmakla birlikte, kentleşme sonucunda, toplumsal değişimin insanların davranışlarında ve iletişimlerinde, değer yargılarında değişiklikler yaratma sürecidir (Keleş, 1998: 80). Kentleşme, fiziki ve demografik anlamda nüfusun belirli alanlarda yoğunlaşmasına işaret ederken; kentlileşme, sosyal ve psikolojik değişimleri içeren bir kavram olarak kentli kültürünün ve kentli değerlerin benimsenmesini ifade eden bir yaşam biçimidir (Parlak, 2011: 453-454). Kısaca, kentlileşme kavramı, kente göç eden insanların toplumsallaşma sürecini anlatır. Bu insanların toplumsallaşma süreci, kente dair davranış kalıpları, yaşam tarzı, değer ve normları içselleştirmesi / içselleştirememesi anlamına gelmektedir. Bu toplumsallaşma sürecini tam manasıyla içselleştirilemeyen bireyler ise, ‘yabancılaşma’ sürecine girmektedirler.

1.2.1.2. Yabancılaşma ve Arabesk Olgusu

Modernleşmenin kültürel boyutta yarattığı değişimler, üzerinde durulması gereken bir konudur. Değişen cinsiyet rolleri, kadının daha önce yalnızca erkeğe özgü kabul edilen bir toplumsal konumu paylaşmaya başlaması, tüketim alışkanlıklarının değişmesi, endüstriyel olarak üretilmiş ürünlerin insan yaşamına gittikçe artan oranlarda girmesi, toplumda kalabalık ailelerden çekirdek ailelere evrilme, aile bireylerinin bireyselleşmesi ve bağımsızlaşması, dini değerlerin günlük hayatta daha az etkili olması, değişen üretim ve tüketim ilişkilerine bağlı olarak giyim-kuşam ve davranış kalıplarının değişmesi, yüz yüze birincil ilişkilerden, resmi ikincil ilişkilere geçilmesi, hukukun keyfilikten arınması gibi toplumsal değişimler, modernleşmenin kültürel boyutta yarattığı başlıca dönüşümlerdir (İnceoğlu, 2008: 37-40). ‘Yabancılaşma ve Arabesk Kültür’ olguları ise, modernleşmenin Türk toplumunda yarattığı kültürel dönüşümlerin başında gelmektedir.

Yabancılaşma, çalışma şartlarından, teknolojik gelişmelere, sosyal ve ekonomik amaçlı bir örgütten toplumun geneline kadar bireyi etkileyen sosyal bir olgu olarak ortaya çıkmıştır. Bu olgu gerçekleştiği dönemdeki koşullardan bağımsız değildir;

ancak bu koşullar zaman içerisinde değişim gösterdiği için yeni anlamlara bürünmüştür. Günümüzde yer alan haliyle yabancılaşma, “*insanın toplumuyla, çevresiyle, dünyayla ilişkilerinin olumsuzluğu*” anlamına gelmektedir (Şenyapılı, 1981: 27)

Sanayi devrimi ve teknolojinin gelişmesiyle ortaya çıkan modernleşme, toplumsal süreçte bireyi giderek toplumdan soyutlamaya başlamıştır. Geleneksel toplumun kurumları ve kuralları zaman içinde yıkılmış, bu değerlerin yerini modernleşme süreci ile ortaya çıkan yeni kurumlar ve kurallar almıştır. Kendine has bir yapılanması ve anlayışı olan modernleşme, geleneksel toplum yapısını baştan sona değiştirmiştir. Bu radikal değişim, kendisiyle, doğasıyla, içinde yaşadığı toplumla ahenk içinde olan bireyin yeni değer ve anlayışlarla karşılaşmasına neden olmuş, bunun sonucunda da insan gittikçe yalnızlaşan, kendisine, içinde yaşadığı topluma ve çevresine giderek yabancılaşan bir varlık haline gelmiştir (Giddens, 1994: 9-120).

Kırsal yerleşmeler ile kentlerin oluşum sürecinde her iki yerleşim biçimi de, kültürel açıdan birbirinden büyük ölçüde farklılaşmaya başlar. Kırsal kültür güçlü geleneklerin güdümünde, katı bir toplumsal hiyerarşi, yakın bir toplumsal denetim ve etkili bir dayanışmaya dayalı bir yapı oluşturur. Kırsal kültürün meşruluk temelinde yüzlerce, binlerce yıldır kuşaktan kuşağa, belli belirsiz değişikliklerle aktarılan kırsal gelenekler bulunur. Söz konusu gelenekler öylesine güçlüdürler ki, toplumsal yaptırımlar genellikle yasal yaptırımların önüne geçer (töre cinayetleri, kan gütme vb.) ve kültürün çok önemli görmediği kimi toplumsal sapmalar örtbas edilir (Akyıldız, 1998: 165).

Kırdan kopan kitleler için emeğin yabancılaşması, özel mülkiyetin yaygınlaşması, değişim olgusunun kullanım olgusu üzerinde egemenlik kurması, mekân ve zaman kullanımının başkalarınca denetlenmesinin bireylere, herhangi bir uyum şansı ve zamanı bırakmayacak kadar hızlı bir biçimde gelişmesi yabancılaşma olgusunun tüm yönleriyle yaşanmasına neden olmuştur (Güngör, 1993: 178).

Köylerden kentlere göç eden insanlar, zamanla kendini metropolde güçsüz ve varlığını anlamsız olarak duyumsamaya, böylece önce çevresine sonra da kendi özüne

yabancılaşmaya başlamışlardır (Akyıldız, 1998: 167). Ülkemizde ve benzer ülkelerde görüldüğü gibi, köyden kente göçün her geçen gün artan oranı ve küreselleşme, bireylerin kendine, yaşadığı coğrafyaya yabancılaşarak bir aidiyet problemi yaşamalarıyla sonuçlanmıştır. Türkiye’de bu yabancılaşma probleminin panzehiri ise ‘arabesk kültür’ olmuştur. Nazife Güngör bu kültürün oluşum aşamasını şöyle ifade etmektedir:

"Her şeyin, bu yeni ortama uygun olmasının arandığı bir durumda müziğin de ortaya çıkan yeni gereksinimlere yanıt verebilecek bir türü gerekliydi. Bu, öyle bir müzik olmalıydı ki, köyün geleneksel kültür değerlerinden kopmak üzere olan, ancak kent yaşamına da henüz uyum sağlayamamış bulunan bu insanların yaşam ve üretim biçimlerini yansıtabilmeliydi. Bu öyle bir müzik olmalıydı ki Anadolu'nun değişik alt kültürel ortamlarından kentin kozmopolit kültür ortamına gelmiş olan bu insanların ortak beğeni düzeylerine seslenebilmeliydi, onları ortak bir beğeni düzeyinde bir araya getirmeliydi. Onlara, hepsinin anlayabileceği bir dille, ortak simgelerle ve hepsinin anlayabileceği ortak birtakım özelliklerle seslenebilmeliydi" (Güngör, 1993: 90-91).

Köylerden kentlere olan hızlı göç sonucunda, yeni bir yerleşim birimi olarak ortaya çıkan gecekondulaşma ve bununla birlikte gelişen yeni kültür, kentli olma durumunu farklı bir hale getirmiştir. Köyden kente gelen insanlar artık köylü değildir; ancak kentli de değildir (Özodaşık, 2001: 82). Bu insanlar, kent insanının yaşam tarzına özenmiş; ancak ekonomik güçleri el vermediği için bu yaşam tarzını ancak taklit edebilmişlerdir. Bu durum, giyim-kuşam, beslenme tarzı, davranış kalıpları gibi birçok alanda kendini göstermiştir (Güngör, 1993: 94). Anadolu’nun farklı yerlerinden gelen ve aynı problemleri yaşayan bu insanların travması ‘arabesk’ kavramının oluşmasına neden olmuştur.

Arabesk kavramı, ‘Arap müziğini andıran, genellikle karamsarlığı konu edinen bir müzik türü’ anlamına gelmektedir. Oskay’a göre (2016: 26) arabesk yalnızca bir müzik türü değil bilinç endüstrisinin son icadıdır. Nurdan Gürbilek’e göre ise (2016: 92-93) arabesk, büyük şehirlerde yaşamaya başlayan taşralıların seslerini duyurma, kendini kabul ettirme isteğinin adıdır.

Köylerden kentlere göç ederek gecekondularda yaşayan insanlar köy ile kent arasında yeni bir kültür oluşturmuşlardır. Göç edenlerin bir bölümü, daha iyi bir hayat yaşamak ve iş bulmak umutlarıyla köylerini terk etmişlerdir. Ancak bu kesimin büyük bir kısmı aradığını tam olarak bulamamış, kent hayatına adapte olamamış, bu hayatı sadece gecekondularındaki televizyonlardan seyretmenin hayal kırıklığını yaşamışlardır. Büyük bir hızla artış gösteren gecekondulu mahallelerinde, kent hayatına adapte olamayan kırsal halkın isyanı, kendini arabesk müzik⁶ yoluyla ifade etme fırsatı bulmuştur. Bu isyan hem ekonomik koşullara karşı, hem de kendilerini “ötekiler” olarak gören topluma karşı olmuştur (Berdibek, 2017:16-17).

1960’larda ortaya çıkan; ancak asıl patlamasını 1980’lerde yaşayan arabesk kültürün en büyük nedeni şüphesiz modernleşme pratiğidir. Bu bağlamda arabesk, doğu ile batının karşılaşmasından türemiş ilk popüler kültürdür. Dolayısıyla devletin kültür politikalarına bağlı olarak yapılan müdahaleler, değişen müzik algısıyla beraber kültür endüstrisinin gelişmesine neden olmuştur. Piyasa müziğinin ortaya çıkışı, modernleşmenin etkisiyle kentlerde ortaya çıkan yaşam tarzları, arabeske yüklenen anlamların kaynağı olmuştur (Özbek, 2013: 142).

Köyden kente göçen bireylerin kentteki yaşam tarzına entegre olma aşamasında yaşadığı yabancılaşma, kimlik bunalımı ve öteki olma hissiyatı gibi travmaların aileleri de etkilemesi kaçınılmaz olmuştur. Bu anlamda özellikle 1950’li yıllardan itibaren Türk aile yapısında önemli dönüşümler meydana gelmiştir.

1.2.2. Türk Aile Yapısı ve Tarihsel Dönüşümü

Aile, tarihsel bir kurumdur. Aile kavramı bugünkü durumunu geçmişe borçludur. Bu yüzden günümüzdeki Türk ailesinin özelliklerini anlamak için, Türk

⁶ Bu müzik kültürünün ilk öncüsü, Orhan Gencebay olarak kabul edilir. İlk yerli arabesk şarkı 1964 tarihli Suat Sayın’ın “Sevmek Günah mı?” adlı eseri, ilk arabesk şarkıcı olarak da bu eseri okuyan Ahmet Sezgin olarak nitelendirilir. Ardından “Arabeskin Babaları” dönemi başlamış, ilk baba Orhan Gencebay, ikinci baba Ferdi Tayfur ve son baba da Müslüm Gürses olmuştur. Onlar, dış vurulamayan duyguların ve iç isyanların sesi olmuşlardır. Halkın büyük teveccüh gösterdiği bu tarz, batılılaşma arzusunda olan yöneticilerin ve toplumun elit kesiminin pek hoşuna gitmemiş ve TRT üzerinden sansürler uygulanmıştır. Bu sansürler, yasaklar, insanları bu müzikleri dinlemekten vazgeçirmemiştir. Arabesk, köylerden şehirlerin çeperlerine, buradan da şehrin merkezine ulaşmaya çalışanların sığınabilecekleri bir liman olmuştur (Kaymal, 2017: 1506; Berdibek, 2017: 17).

ailesinin tarihsel süreçte yaşadığı değişiklikleri ve nelerin değişip nelerin değişmediğini kavramak oldukça elzemdir.

Eski Türk toplumunun aile yapısını anlamak için yeterli sayıda yazılı kaynak yoktur. Bu alanda araştırma yapan bilim insanları geçmişteki aileleri anlamak için bu dönemlerde üretilmiş destan türü yapıtlara dayanarak çıkarımlarda bulunmuşlardır. Türk ailesi hakkında az sayıda ciddi çalışma olduğu için Türk aile yapısı hakkında söylenebilecek şeyler de oldukça sınırlıdır. Canatan, Türk ailesinin tarihsel gelişimini; “*Eski Türklerde Aile, İslami Dönemde Türk Ailesi ve Modern Türkiye’de Aile*” olmak üzere üç ayrı dönemde incelemiştir (2016b: 119). Bu üç ayrı dönemi ana hatlarıyla incelemek Türk aile yapısını anlamak açısından önemlidir.

Mahmut Tezcan, “Türk Aile Antropolojisi” adlı eserinde, Gılgamış Destanı’nda yer alan aile yapısı ve evlenme biçimlerine dayanarak ilk aile modelinin serbest cinsel ilişkilere sahip olduğu tezini reddetmektedir. Ona göre tek eşli evlilik, Türk ailesinin temel özelliğidir (2000: 15-16).

Ögel ise (1998: 237-295) tarihsel araştırmalardan faydalananarak eski Türk ailesinin karakteristik özelliklerini şöyle özetlemiştir:

- Türklerde ‘anaerkil’ aile yapısının yerine hâkim olan aile tipi ‘ataerkil’ aile yapısıdır.
- Türklerde, dışarıdan kız alma durumu mevcuttur ve dışarıdan alınan kız, oğlanın baba evine gelir.
- Türklerde aile, baba, oğlu ve torunlardan meydana gelmektedir. Daha güçlü olmak içinse, aile dedenin idaresi altında toplanmaktadır. Bu aile yapısı aynı zamanda geleneksel geniş aile özellikleri göstermektedir.
- İş bölümü cinsiyet ve yaş temelinde şekillenmiştir. Oğlu yetiştirme babanın göreviyken, kızı yetiştirmek de annenin görevi sayılmıştır.
- Anne, çocuk doğurduktan sonra, babadan sonraki aile reisi olmaktadır ve diğer akrabalarından daha üst bir statüde yer almaktadır.

Yukarıda özetlenen eski Türk ailesinin özellikleri, geleneksel geniş aile yapısına büyük oranda benzemektedir. Bu da Türk aile yapısının bazı özelliklerinin değişirken, bazılarının da günümüze kadar ulaştığını göstermektedir.

Sanayileşme öncesindeki toplumlarda, aile, otorite ve toplumsallaşma sorumluluğu anlamında, gelenek ve din aracılığıyla inşa edilen bir kurumdur. Gelenek ve din, geleneksel aile biçiminin yapısını etkileyen temel faktörlerdendir. Aileyi, evlilik ilişkilerini, bireyin toplumla ilişkisini, bireyin aileye ve topluma karşı görevlerini vb. feodal toplumun kuruluş ve işleyişinde de belirleyici rol oynayan dinsel kurallar belirlemektedir (Aktaran: Oktan, 2012: 12).

İslâm'ın geleneksel aile modellerine katkısı şüphesiz farklı coğrafyalarda farklı etkiler yaratmıştır. Bütün bu farklılaşmalar içinde ortak olan tek nokta, ailenin dinsellikle ilişkilendirilebilir bir doğaya sahip olmasıdır. Böylece aile kutsal bir kurum olarak algılanmaktadır. İslâm'da aile tamamen dinsel bir kurum değilse de ailenin kurulma aşamasında dine büyük önem verilmiş olup, insanların aile kurmaları bazı ayetlerle teşvik edilmeye çalışılmıştır. Çünkü bu dönemde aile bir yanıyla, -en azından serbest cinsel ilişkiye getirdiği kısıtlama açısından- 'insanları günahlarından alıkoyan bir kurum' olarak algılanmıştır (Subaşı, 2014: 110).

Türklerin İslâmiyet'i benimsemesi ve bunun meydana getirdiği sonuçlar araştırmacılar tarafından farklı şekillerde yorumlanmıştır. Türkler, Orta Asya'dan Batıya göç ederken kültürel miraslarını da bu coğrafyaya taşımışlar ve burada yaşayan insanların kültürleriyle kaynaştırmışlardır. Anadolu'daki bu kültür kaynaşmasını Osmanlı Devleti daha ileri bir noktaya götürmüştür. Hem kültürel çeşitlilik hem de din, bu dönemdeki aileyi etkilemiştir (Canatan, 2016b: 103-104).

İslâmiyet, toplumsal yaşamı da düzenleyen bir din olmasından dolayı aile kurumuna ilişkin pek çok hükmü de içerisinde bulundurmaktadır. İslâmi dönemdeki Türk aile yapısı da tıpkı eski Türklerdeki aile yapısına benzerlik göstermektedir. Baba ailenin reisi ve aynı zamanda otorite simgesidir. Anne evdeki ikinci derece otoriteye sahip olan bireydir ve annenin bu önemi doğurganlığına bağlanır (Tezcan, 2000: 25-26).

Osmanlı döneminde padişahlar çok eşli evlilikler yapmıştır ve bu evliliklerin geneli de yabancı kadınlarla olmuştur. Buradan çıkarılacak olan sonuç, Osmanlı padişahlarının çok eşli evlilik yapmalarının yanı sıra, kozmopolit bir evliliğe ve aile yapısına sahip olmalarıdır. Osmanlı toplumunda 18 ve 19. yüzyıllarda aile yapısı İstanbul'da çekirdek ailedir. Küçük şehir ve köylerde ise, genellikle üç kuşağın bir arada yaşadığı geniş aile fazlalıktır. Bu ailede bireyler bir avlu etrafında veya geniş bir evde üç kuşak bir arada yaşamaktadırlar. Birkaç kuşağı bir arada barındıran toplumun çoğunluğunu oluşturan köylüler için de, şehirdeki zanaatçılar için de bu durum aynıdır (Ortaylı, 2007: 3-4).

Türk ailesinin modernleşme öncesi yaşam alanını oluşturan temel mekânlar kırdaki köy, kentte ise mahalledir. Osmanlı döneminde köy, 19. yüzyıla kadar pazar ilişkisine kapalı kalarak kendine yeterli bir ekonomik yaşam sürdürmüştür. Bu açıdan imparatorluğun değişimlerinden en az etkilenen mekân köydür ve bu durum Tanzimat'la başlayan süreçten sonra da devam etmiştir. Osmanlı Devleti köyleri cemaat esaslarına göre ayırarak, farklı cemaatlerin bir arada bulunduğu ayrı köy yönetimleri oluşturmuştur (Aytaç, 2015: 131; Ortaylı, 2007: 3-5)

Turinay'a göre (1996: 25), Abdülhamid döneminde ve 1908 sonrası dönemlerde, kadınların eğitiminin gerekliliği gündeme gelmiştir ve bu o dönemde bir devlet politikasına dönüşmüştür. Bu gelişmeler, Türk ailesinin tarihsel süreçte oluşan yapısında önemli değişikliklere yol açmıştır. 1917 Hukuki Aile Kararnâmesi⁷'ne bu tür politikalar aracılığıyla varılmıştır.

Tanzimat'tan itibaren toplumu dönüştürmek amacıyla gerçekleştirilen modernleşme çabalarının uygulandığı alanlardan ilki aile olmuştur. Çünkü bu dönemde Osmanlı Devleti'nde büyük bir karışıklık ve dağılma süreci yaşanmaktadır.

⁷ Kararnâme yüz elli yedi maddeden oluşmaktadır. Hazırlanışında dört mezhepten faydalanılmış ve tamamen fıkıh kaynaklı yerli bir nitelik taşıyıp esas itibarıyla İslam hukukunun yanında Hristiyan ve Yahudi dinlerinin de evlenme ve boşanmaya ilişkin esaslarının tedvininden oluşmuştur. Osmanlı devletinde çok kısa bir süre yürürlükte kalmış olmasına rağmen Osmanlı mirasında kurulan Suriye, Lübnan, Ürdün ve Filistin gibi birçok ülkede çok daha uzun süre yürürlükte kalmış ve mahiyeti itibarıyla bu ülkelerin daha sonra yapacakları kanunlaştırma hareketlerine örnek teşkil etmiştir. Hatta kararnâmenin çeşitli yönlerden etkisi günümüze kadar devam etmektedir (Yazıcı, 2015: 568).

Bu yüzden toplumu bir arada tutacak araç olarak sağlam bir aile yapısı gerekmektedir. Siyasi ve toplumsal bir değişim için zemin yaratacak tek güç devlet olduğundan, aile konusunda da yeni bir model oluşturma ve bu modeli etkinleştirme görevi yine devlete ait olmuştur (Oktan, 2012: 84).

Tanzimat’la başlayan eşitlik fikirleri ve bununla ilgili düzenlemeler cinsiyetler arası ilişkiler anlamında eşitlik fikirlerinin yeşermesine neden olmuştur. Meşrutiyet döneminde ortaya çıkan tüm fikir akımları, kadın ve aile konusunu ele alarak özgün görüşler üretmeye başlamış, bunların sonucunda Türk toplumu yavaş yavaş batıdaki aile yapılarını benimseme sürecine girmiştir (Canatan, 2016b: 109-113). Bu dönemde başlayan batılılaşma hareketleri, aynı zamanda modern ailenin habercisi niteliğinde olmuştur.

Modernleşme uzun süreli bir dönüşme sürecidir. Türkiye’de bu süreci yönlendiren büyük ölçüde Avrupa olmuştur (Aytaç, 2015: 13). Modernleşme sürecinin tabanında geleneksel-modern karşıtlığı yatmaktadır. Dolayısıyla modernleşme kuramı, ‘modern’ ve ‘geleneksel’ olarak nitelendirilen iki toplum türünün karşı karşıya gelmesine neden olmuştur (Dikeçligil, 2014: 14). Modernleşme süreci, toplumsal şartları değiştirmesinin yanında, toplumun temel birimi olan ailenin yapısını ve işlevlerini de değiştirmiştir. Bu değişim süreci sadece ailenin yapısını ve işlevlerini değil, aynı zamanda kültürel değerlerini ve normlarını da derinden etkilemiştir (Dündar, 2016: 62).

Türkiye’de modernleşme hareketleri Osmanlı’nın son dönemlerinde başlamış, daha planlı ve zorlayıcı modernleşme ise Cumhuriyet’in İlânı’ndan sonra uygulanmaya başlanmıştır. Bu süreçte makro düzlemde toplum, mikro düzlemde ise aile kurumu ve kadın, adeta modernleşmenin vitrini haline gelmiştir (Dikeçligil, 2014: 19). Türkiye’de aile kurumundaki değişim, özellikle Cumhuriyet döneminde daha çok hukuksal düzenlemelerle gerçekleştirilmiştir. En önemlisi erkeğin çok eşli evliliği yasaklanmış ve evlilik anlaşması yasaların güvencesine alınmıştır (Canatan, 2016b: 109). 1926 yılında İsviçre Medeni Yasası’nın Türkiye’de uygulanmasıyla ilk defa aile ve medeni haklar düzenlenmiştir. Bu yasayla çok eşlilik yasaklanmış, evlilik anlaşması yasallaştırılmış, İslami hukuk anlayışından kaynaklanan miras paylaşımı

konusundaki pürüzler giderilmiş, mirastan kadın ve erkeğin eşit olarak yararlanması sağlanmıştır (Oktan, 2012: 88).

Ülkedeki sanayileşme ve kentleşme süreciyle birlikte, yasal, toplumsal ve ekonomik değişiklikler, aile yapısını ve aile içerisindeki bireyleri oldukça derinden etkilemiştir. Literatür incelendiğinde bu değişimlere neden olan beş ana unsur saptanmıştır. Bunlar; göç, yoksulluk, toplumsal değerler, teknoloji ve kadınların çalışma hayatına girmesidir. Sanayileşme ve kentleşme süreçleriyle hızlanan ailenin dönüşümü, geleneksel geniş ailenin sahip olduğu birçok işlevi özellikle 20. yüzyılda, bürokratik kurumlara devretmesiyle yeni bir şekle bürünmüştür (Sayın, 1990: 23; Yıldırım, 2016a: 65; Ekici, 2014: 216-217).

2006'da ASAGEM tarafından yapılan “*Aile Yapısı Araştırması*” (2010) yukarıda bahsi geçen kuramsal bilgiler hakkında dikkate değer veriler sunmaktadır. Bu araştırmadaki verilerden faydalanarak Türkiye’deki aile yapısının nasıl değiştiğini ampirik verilere dayanarak somutlaştırmak faydalı olacaktır.

- Türkiye genelindeki hanelerin yüzde 6’sında 1 kişi, yüzde 19’unda 2 kişi, yüzde 20’sinde 3 kişi ve yüzde 24’ünde 4 kişi yaşamaktadır. Buna ek olarak, bu hanelerin yüzde 81’i çekirdek ailelerden yüzde 13’ü geniş ailelerden, yüzde 6’sı ise tek kişilik hanelerden oluşmaktadır. Çekirdek ailenin bu oranının içerisinde tek ebeveynli ve parçalanmış aile türleri de dâhil edilmiştir.
- Ailelerin yerleşim yerine göre dağılımına bakıldığında, çekirdek ailelerin kentsel bölgelerdeki oranı yüzde 83, kırsal alanlarda geniş ailelerin oranı ise, yüzde 17,9 olarak saptanmıştır.

T.C. Aile Sosyal ve Politikalar Bakanlığı’nın yaptığı “*Türkiye Aile Yapısı Araştırması Tespitler ve Öneriler*” adlı çalışmada ise, 1968-2011 yılları arasındaki Türk ailesinin yapısında ne gibi değişiklikler olduğu net bir şekilde ortaya çıkmıştır. Bu araştırmaya göre, 2011’de yüzde 70 seviyesinde olan çekirdek aile oranı 1960-1970 yıllarında yüzde 58-60 seviyesinde bulunmaktadır. Sonuç olarak Türkiye’de son 40-45 yıl içinde, çekirdek aile ve dağılmış aile oranlarının sırasıyla yüzde 15 ve yüzde 53 artarken, geniş aile oranını ise yüzde 161 oranında azaldığı görülmektedir (Koç,

2014: 29). Bu oranlar göz önünde bulundurulduğunda, geleneksel geniş aile türünün zamanla yok olacağı aşıkardır.

1.2.2.1.Türkiye’de Aile Türleri

İlk bölümlerde, aile için yapılan sınıflandırmalar Türkiye’ye de uyarlanabilmektedir. Ancak bu çalışmada analiz edilmeye çalışılan aile türü “taşra ailesi”dir. Taşra kavramı, ilk anlamıyla bir mekânı ve yerleşim yerini ifade etmektedir. Bu bağlamda, taşra ailesinin kuramsal çerçevesinin belirlenmesi açısından aileyi “yerleşim yerlerine göre” sınıflandırmak yerinde olacaktır.

1.2.2.1.1. Yerleşim Yerine Göre Aile Türleri

Sosyal bilimler alanında çalışan birçok araştırmacı, Türk aile yapısını belirleyen aile türlerinin temel kriterinin yerleşim yerine göre: köy ailesi, kasaba ailesi, kent ailesi ve gecekondü ailesi şeklinde yapılabileceğini belirtmiştir (Dündar, 2016; Sayın, 1990a; Yasa, 1991; Merter, 1990). Bu çalışmada da yerleşim yerlerine göre aile türleri bu şekilde ele alınacaktır.

Köy ailesi, yapısı itibariyle durağandır ve sosyal denetleme, dayanışma gibi konularda kent ailesine göre daha güçlü ve homojen bir yapıya sahiptir. Genelde tarım ve hayvancılıkla geçinen köy ailesi, hem üretim hem de tüketim yapar. Genellikle ihtiyaçlar ailenin kendi içerisinde karşılanır. Türkiye’deki köyler, sosyal yapı açısından denetim mekanizmalarının yoğun olduğu, geleneksel değerler tarafından desteklenen bölgelerdir. Köyler, özellikle modernleşme sonrası hane halkı genişliği açısından hem büyük aile hem de küçük aile özelliği gösterse de aile içi ilişkiler ve akrabalık bağları anlamında geleneksel geniş aile örüntülerini barındırmaktadır (Taylan, 2003: 3).

Kasaba, köyden büyük, şehirden küçük yerleşmelerdir. Tam olarak kırsal özelliklerini kaybetmediği için şehir olarak tanımlanmayan fakat belirli bir oranda da olsa sanayi ve ticaret faaliyetlerine sahip olmasından dolayı köy olarak da adlandırılmayan yerleşim yerleridir (Özensel, 2016 :14).

Kasaba ailesi ise, köy ve kent arasında yer alan coğrafi bölgelerde bulunan aile türleridir (Sayın, 1990: 13). Genellikle esnaf, zanaatkâr, tüccar, çiftçi, küçük memur ve işçi ailelerinden oluşmaktadır. Kasabalar köylerden ekonomik, sosyal ve toplumsal yönden farklıdır. Örneğin köylere göre çekirdek aile oranı kasabalarda daha fazladır; fakat ataerkil yapı bu bölgelerde de yoğunluktadır (Aktaran: Taylan, 2003: 22).

Kasaba ailelerinde köy ailelerine nazaran küçük ailelerin oranı daha fazladır; ancak bu aile “*geçici geniş aile*” olarak da tanımlanmaktadır. Geçici geniş aile, modernleşme sürecinde geniş ailenin çekirdek ailelere doğru evrildiğini vurgulamaktadır. Ayrıca ‘geçici’ vurgusu modernleşme sürecinin zorunlu seyrinin altını çizmektedir. Buna göre modernleşme sürecinde geniş ailenin çekirdek aileye dönüşmesi neredeyse kesindir ve henüz evrimini tamamlayamayan ailelere ‘geçici’ gözüyle bakılmaktadır (Dikeçligil, 2014: 14).

Kasaba ailesi, tüketimleri için köy ailesine nazaran sınırlı olarak da olsa üretim yaparlar. Evlilikler sermayenin bölünmemesi kaygısıyla genellikle yakınlar ve akrabalar arasında yapılır. Eş seçiminde ise ebeveynlerin etkisi olmasının yanı sıra, evlilikler yer yer görüşme yoluyla da yapılabilmektedir (Taylan, 2003: 16).

Kent ailesi, aile ve akrabalar arasındaki ilişkinin zayıf olduğu, köy ve kasaba ailesinin zıttı olarak üretimden çok tüketimle bilinen karı koca ve evlenmemiş çocuklardan oluşan çekirdek ailedir. Bu ailelerde bireyler eş seçimini özgür bir şekilde yaparlar ve insanlar arası ilişkiler ikincil şekildedir. Kent ailesi, tarımsal üretimden kopmuş olan işçi, memur, bürokrat ya da serbest meslek yapan bireylerin oluşturduğu aile biçimidir (Dündar, 2016: 40-41).

Kent ailesinin işlevleri köy ve kasaba ailesine oranla daha azdır. Bu ailenin işlevleri sadece psikolojik tatmin, neslin devamını sağlamak ve çocukların toplumsallaşmalarını sağlamaktır. Akrabalık bağları zayıftır ve akrabaların aile üzerindeki etkisi daha azdır (Taylan, 2003: 24).

Gecekondu Ailesi, İbrahim Yasa’ya göre bir geçiş ailesidir (1991a: 142-148). Bu aile türü bir yandan şehir ailesinin bazı maddi-manevi yaşantı şekli veya alışkanlıklarını benimser, bir yandan da köy ile ilgi bazı alışkanlıkları da koruyarak

melez bir yapı oluşturur. Bu yapı, ailenin başta toplumsal ilişkiler olmak üzere bazı toplumsal sorunlar yaşamasına neden olmaktadır. Gecekondü ailesi, birey sayısının az, aile üyeleri arasındaki ilişki biçiminin farklılaştığı, bazı köy ailesi yapısının özelliklerini sürdürürken, kent özelliklerinin bazılarını da kanıksamış, sosyal tutum, davranış ve alışkanlıklar bakımından bir tarafı köyde, diğer tarafı kentte iki aile tipi arasında bir geçiş olma özelliği göstermektedir.

Gecekonduda aile büyüklüğü köy ailesine nazaran daha küçüktür ve gittikçe daha da küçülme eğilimi göstermektedir. Karpat'ın yaptığı araştırmalara göre, gecekondu ailelerinin 2 ilâ 4 ya da daha az çocuk sahibi olmayı istediklerini gösteren belirtiler vardır. Bu istek, kırsal alanlarda gözlemlenen 3 ilâ 6 çocuk sahibi olma arzusundan çok kentlerdeki eğilime uymaktadır. Türkiye’de gittikçe çekirdek ailenin büyüklüğü azalmaktadır. Bunun ana nedeni ise, sanayileşmeye bağlı olarak yaşanan iç göçtür (Karpat, 2016: 136).

1.2.2.1.2. Diğer Aile Türleri

Aile, bulunduğu coğrafyadaki toplumsal, kültürel, sosyal birçok dinamikten etkilenecek farklılaşabilir. Türkiye’de de bu anlamda aile ile ilgili literatürde pek yer almayan bazı aile türleri vardır.

İbrahim Yasa, gazete, dergi ve bilimsel araştırmalarda hiç rastlamadığı, ama Türkiye’nin birçok bölgesinde “Taygeldi Ailesi” adında sıra dışı bir evlilik şeklini fark etmiştir. Ona göre taygeldi ailesi evlenme çağında karşıt cinsten çocukları olan dul bir erkekle dul bir kadının, evlenmeden önce bir gereklilik olarak çocuklarını birbirleriyle evlendirmelerinden oluşan aile biçimidir (1991b: 53). Bu aile türüne benzeyen bir diğer tür de, daha çok Doğu Anadolu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde görülen “Berdel Evliliği”nden meydana gelen ailedir. Bu aile türü, bir ailenin bir gelin almak için kendi kızını o aileye gelin vermesiyle, yani bir takas yöntemiyle gerçekleşir. Bu genellikle ailelerin ekonomik yetersizliklerinden dolayı başlık parası yerine kullanılan bir yöntemdir (BAAK, 1992: 27).

Mahmut Tezcan’ın kavramsallaştırdığı “Alamancı Aile” ise, 1960’lı yıllardan sonra Türkiye’den Batı Almanya yoğunlukta olmak üzere Avrupa’daki bazı ülkelere

giden işçi ailelerini tanımlamaktadır. Bu işçi göçünün sebebi hızlı bir şekilde sanayileşen Avrupa'nın iş gücü gereksinimini karşılamaktır. Almanya'ya işçi olarak giden ailelere halk arasında "Alamancı" denmiştir ve bu kavram zamanla yerleşmiştir. Bunun sonucunda da Alamancı aile denen bir aile türü ortaya çıkmıştır. Almanya'dan dönüş yapan aileler, yakın çevresi tarafından yadırganmıştır. Bunun nedeni bu ailelerin Almanya'da edindiği kültürü, tutum ve davranışları kendi toplumlarında uygulamaya çalışmaları olmuştur (2000: 173-175).

Türkiye'de aile türleri hakkında yapılan diğer önemli bir çalışma, Çiğdem Kağıtçıbaşı'nın dokuz ülkede uyguladığı "Çocuğun Değeri" adlı çalışmasından elde ettiği bulgular aracılığıyla literatüre kazandırdığı "*Aile Değişim Modeli*"dir. Bu modele göre Türkiye'de "Geleneksel Karşılıklı Bağımlı Aile ve Psikolojik/Duygusal Karşılıklı Bağımlı Aile" olmak üzere iki aile türü vardır. Bu model, karşılıklı bağımlı aile modeli, bağımsız aile modeli ve psikolojik/duygusal bağımlı aile modeli olmak üzere üç türü bulunmaktadır. *Karşılıklı bağımlı aile modeli*, az gelişmiş, özellikle ataerkil aile yapısına sahip olan, sıkı akbalık ilişkilerinin görüldüğü kırsal alanlarda daha yaygındır. Bu aile tipinde hem psikolojik hem de maddi bağımlılık mevcuttur. Bu aile tipleri hane halkı yapısı açısından çekirdek aileye işaret etseler de, tarımsal üretim ve tüketim, çocukların bakımı, ev için yiyecek sağlama gibi işlevleri paylaştıkları için yapısal ve işlevsel açıdan geniş aile gibidirler (2016: 168-170).

Bağımsız Aile Modeli'ne ise, batı toplumlarındaki sanayileşmiş kentlerde rastlanmaktadır ve her iki bağımlılık da düşüktür. Bu aile tipinde daha çok bireycilik ön plana çıkmaktadır. *Psikolojik/duygusal bağımlı aile modeli* ise, bahsedilen iki örüntünün sentezi niteliğindedir ve maddi bağımlılığın azaldığı fakat psikolojik duygusal bağımlılığın devam ettiği daha gelişmiş kentlerde görülmektedir (Kağıtçıbaşı, 2016: 171-172).

Evrensel bir kurum olan ailenin toplumdan topluma, ülkeden ülkeye farklı türler veya tanımlar halinde ortaya çıkabileceğinden geçmiş bölümlerde bahsedilmiştir. Türkiye'de de aile kurumu bulunduğu coğrafi konum, kültürel özellikler, vb. gibi birçok değişkenden etkilenecek farklı türlerde ortaya çıkmıştır. Bu kısma kadar literatür taraması aracılığıyla, aile kavramına ve Türkiye'deki aile yapısına, türlerine

yer verilmiştir. Ancak bu çalışma taşra ailesine daha spesifik bakmayı amaçlamaktadır.

1.3. TAŞRADA AİLE

Aile kavramı ilk kısımlarda detaylıca açıklanmıştır ve kuramsal çerçevesi çizilmiştir. Bu bölüm, taşrada aile, yani, merkezin (kentin) dışında kalan kırsal bölgelerde (köylerde, kasabalarda) bulunan aile yapısının genel özelliklerine daha spesifik bir şekilde eğilmeyi hedeflemektedir. Taşra ailesinin yapısal özelliklerini kavramak için, köy ailesi ve kasaba ailesinin karakteristik özellikleri bir bütün olarak “taşra ailesi” çerçevesinde ele alınacaktır.

1.3.1. Taşra Kavramı

Taşra kavramı, hem edebiyat, sinema, tiyatro, müzik gibi sanat alanlarına, hem de birçok bilimsel çalışmaya konu edilmiş bir kavramdır. Etimolojik kökeni, ‘taş’ yani ‘dış’ anlamına gelen ve yön eki bildiren –re ekiyle birlikte kullanıldığında ‘dış’ anlamına gelen taşra kelimesi, genellikle bir mekânı ifade etmek için belirli bir merkezin dışı olarak nitelendirilmektedir. Taşra kavramının sözlük anlamı, “*bir ülkenin başkenti veya en önemli şehirlerin dışındaki yerlerin hepsi, dışarlık*” olarak tanımlanmaktadır (TDK, 2017). Kelimenin sözlük anlamı, aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğu’nun idari yapısına gönderme yapmaktadır. Çünkü Osmanlı İmparatorluğu’nda Payitaht İstanbul dışında kalan şehir, kasaba ve köylerin tümü taşra olarak algılanmıştır (Aktaran: Güler, 2013: 4). Taşra kavramının Türkiye’deki kullanımı ise oldukça karmaşıktır. Genel görüş, taşranın var olması, kendi dışındaki bir ‘merkezin’ var olmasına bağlıdır. Türkiye bazında bakılarak örnek verilecek olursa, Afyon İzmir’in İzmir Ankara’nın, Ankara da İstanbul’un taşrasıdır (Argın, 2016: 274).

Tarihsel süreçte taşra, kentin tasvir ettiklerinin, sağladığı olduğu olanakların dışarısında kalan mekânları temsil etmektedir. Kentlerin tarihleri modernleşme hareketleriyle var olmuştur. Dolayısıyla kentlerin merkezi konum olarak görülmesi de yine modernleşme hareketleri ile koşut zamanlara denk gelmiştir. Kent ve kır zıtlığı özellikle Sanayi Devrimi’nden sonra ivme kazanmıştır. Osmanlı

İmparatorluğu'nda ise bu süreç 19. yüzyılda başlayarak, Tanzimat Dönemi'nde filizlenmeye yüz tutmuştur (Saygılı, 2012: 6).

Cumhuriyet'in ilan edilmesiyle modernleşme süreci hızlanmıştır; fakat bu sürecin kentte ve taşrada tezahürleri oldukça farklı olmuştur. Modernleşme hareketi genelde merkezi (kenti) olumlu olarak etkilerken, bunun taşradaki yansıması pek de olumlu olmamıştır. Böylece Türkiye'deki merkez-çevre karşıtlığı katı bir biçimde meydana gelmiştir (Güneş, 2010: 270-271). Laçiner'e göre taşra kelimesi, çoğu toplumda merkez veya metropol kavramlarıyla bir bütünlük olan ilişkileri vurgularken; Türkiye'de bir hiyerarşiyi ifade etmektedir. Ancak taşra kavramının, merkez-çevre ilişkisinde metropolün / merkezin siyasi ve idari etkinlikleri, nüfus yoğunluğu ya da ekonomik, ticari, kültürel ağırlığı durumuna göre değerlendirilmesi daha doğru bir bakış açısıdır (2016: 14).

Taşra, tarihsel süreçte belirlenmiş coğrafi eşitsizliklerin bir ürünüdür. Siyasi ve iktisadi anlamı “dışarıda olmak” demektir. Edilgen konumdadır ve genellikle egemen güçler tarafından belirlenen bir kavramdır; fakat taşra aynı zamanda ülke dinamiklerinin oluştuğu bir merkezdir. Buradan üretilen söz, edebiyat, sanat, sinema hem vasatı hem normal ve geçerli olanı biçimlendirmesinin yanı sıra, aynı zamanda yeniden üretmektedir (Süalp, 2010: 88).

Alver'e göre, taşra mekânsal ve coğrafi bir uzaklığa işaret etmektedir. Merkez ise alınan ölçeğe göre değişiklik göstermektedir. Taşra kendine has özellikleri açısından değerlendirilmekten ziyade genelde merkez-çevre ilişkisi, kenar, öteki kavramlarıyla birlikte ele alınmaktadır. “*Taşra diye bir yer varsa bu merkezin ürettiği bir yerdir; merkez olmazsa taşra da olmaz. Taşranın kendine ait bir ruhu, rengi, sesi, zamanı, bakışı ve halleri bulunmaktadır*” (2017: 5-15). Nurdan Gürbilek'e göre ise taşra, coğrafi bir alanı işaret etmekten ziyade bir nevi ruhsal deneyimdir:

“Taşra, yalnızca mekâna ilişkin bir anlam yüklemekten, yalnızca köyü ya da kasabayı kastetmeden; onları da, ama onların da ötesinde, şehirde de yaşanabilecek bir deneyimi; bir dışta kalma, bir daralma, bir evde kalma hali, insan deneyiminin bir parçasıdır” (1995: 47-60).

Taşra mekân olarak tanımlanmaya çalışıldığında, doğal olarak taşra olarak ele alınacak mekânı belirli bir merkeze göre konumlandırmak gereklidir. Türkiye’de siyasi, coğrafi, kültürel veya ekonomik açılardan merkez genelde İstanbul kabul edilirken, taşra da İstanbul dışarısında yer alan bütün coğrafi alanlar olarak tanımlanmıştır. Ancak bu anlamda kullanılan taşra kavramı zamanla genişlemiştir ve köy, kasaba veya Anadolu gibi anlamlarda da yaygın biçimde kullanılır olmuştur (Sağlık, 2010:70).

Taşra kavramı üst satırlarda bahsedildiği gibi bir yaşam biçimi, mekân gibi birçok yönden farklı tanımlamalara sahiptir ve taşra üzerine tartışmalar halen devam etmektedir. Elbette taşra kavramı başlı başına bir çalışma konusudur ve birçok farklı perspektiften ele alınabilir. Dünya üzerindeki farklı coğrafyalarda farklı şekilde tanımlanan taşra kavramı, Alver’in de belirttiği gibi “*Araştırmacının durduğu yere göre manasını ve kapsamını değiştirebilmektedir*” (2017: 16). Bu bağlamda, taşra kavramının farklı tanımlamalarına ve bu kavram üzerine çalışan araştırmacıların farklı bakış açılarına kısaca yer verdikten sonra, bu çalışmada taşra kavramının hangi tanım üzerinden nasıl ele alınacağını belirlemek önemlidir. “2000 Sonrası Türk Sineması’nda Taşrada Aile Olgusu”nu inceleyen bu çalışmada, taşra kavramı, coğrafi olarak belirli bir merkezin dışarısında yer alan, köy, kasaba ve kırsal mekânlar olarak ele alınacaktır.

1.3.2. Taşra Ailesinin Yapısal Özellikleri

Taşra ailesi sosyal ilişkiler anlamında durağan bir yapıya sahiptir. İlişkiler ağı, sosyal denetim ve dayanışma yönünden kent ailesine göre daha güçlü olmasının yanı sıra, sosyal kontrol gücü bakımından da homojen bir yapıyı barındırmaktadır (Taylan, 2003: 21). Bu perspektiften bakıldığında, taşra ailesinin yapısal özelliklerinin incelenmesi oldukça elzemdir.

Taşra ailesinde yeni evlenmiş çiftler çoğunlukla erkeğin babasının evinde oturmaktadır. Dolayısıyla taşra aileleri, genellikle kalabalık bir nüfus barındırır. Bu yönüyle bu ailelerde genellikle büyük aile (geleneksel geniş aile) tipi görülmektedir. Taşra ailesi, ana, baba evlenmemiş çocuklar ya da torunların aynı hanede yaşamalarıyla şekillenir (Gökçe, 1976: 15). Taşradaki topluluklarda, ailenin

ekonomik, psikolojik ve toplumsal görevlerini, “hane” kurumu görür. Bu yüzden literatürde aile kavramı yerine yer yer “hane” kavramı kullanılmaktadır (Merter, 1990: 31- 32).

Taşra ailesinde ailenin bireye etkisi fazladır. Ailede bulunan tüm üyelerin davranışından her birey sorumludur. Bu anlamda bakıldığında ilişki kalıpları hayli katıdır ve bu kurallardan vazgeçilmesine de genellikle izin verilmez. Dolayısıyla ailedeki bireyler sosyal çevrenin onlara kazandırdığı rollere göre hareket etmektedir. Taşra ailesinde bu roller geleneksel değerlerin koruması altındadır. Bireylerin en iyi şekilde yerine getirmesi beklenen bu roller, bireylerin statülerine göre farklılık gösterebilmektedir. Taşra aileleri birbirinden yalıtılmamıştır ve aralarındaki bağ güçlüdür. Bu anlamıyla taşra ailesi, yoğun bir cemaat yaşamı varlığına da sahiptir (Taylan, 2013: 34).

Taşra ailesinde otorite örüntüsü ve karar verme yetkisi özellikleri de, geleneksel geniş ailede görülen ataerkil yapıyı karşılamaktadır. Bu ailelerde karar verme yetkisi, aynı zamanda evin reisi olan babaya ya da evin en yaşlı erkeğine aittir (Yasa, 1991b: 57). Bu ailelerde yaşlıların yaşam üzerindeki yoğunluğu oldukça güçlüdür ve bu durum çocukların ana-babalarından çok büyükanne ve büyükbabalarına yakın olmalarını sağlamaktadır (Aytaç, 2015: 136).

Çocukların özellikle de kızların bu ataerkil yapıyı içselleştirerek, sorgulamasına fırsat bırakmaksızın uyum sağlayacak biçimde eğitildiği böylesine bir yapıda, cinsiyetçi iş bölümüne bağlı kız çocuklar, hem kendi ailesinde hem de gelin olarak gideceği ailede, her şeyden önce ev içi işlerini öğrenmeye ve benimseye özendirilerek yetiştirilmektedir. Bu kültür içerisinde yetişen kız çocuk için, kendi evinde büyüklerine karşı sergilemesi gereken davranış kalıplarını, evlendikten sonra da gittiği hanedeki erkeklere ve kayınvalidesine karşı sürdürmesi beklenir. Türkiye’de önemli bir problem haline gelen gelin kaynana çekişmesinin temelinde sözünü edilen yapı önemli rol oynamaktadır (Oktan, 2012: 102). Arzu Çur’un da ifade ettiği gibi:

“Taşra ailesinin ekonomisinde kadınlara çoğunlukla yer yoktur. Eğitimini tamamlayıp toplum tarafından kabul edilebilecek herhangi bir işe (memuriyet, öğretmenlik vb.) sahip olamayan kadınlar için geriye kalan tek iş seçeneği ev kadınlığı iken, evlilik ise onun tek iş yeridir” (2016: 123).

Türk toplumunda kadın; eşine saygısına, bağlılığına ve sadakatine göre iyi bir eş olarak nitelendirilmektedir. Kadının çocuk sahibi olabilmesi, onun aile içerisindeki konumunu olumlamaktadır. Çünkü aile kurumunun önemli beklentilerinden biri de çocuk sahibi olabilmektir. Çocuk sahibi olan kadınlar toplum tarafından saygı görmek ve toplumsallaşarak statüsü yükselmektedir (Kaplan, 2015: 38).

Taşra ailesinde cinsiyet odaklı iş bölümlenmelerinde, erkek ev içerisindeki işlerde paylaşım taraftarı değildir. Taşra ailesinde hane içerisinde kadından; çocuk yapması ve büyütmesi, kocasına eşlik etmesi ve ev işlerini yapması beklenmektedir. Erkekten ise genellikle ev dışındaki işleri yapması, ekonomik olarak evin geçimini sağlaması, eşine koca, çocuklarına baba olması beklenmektedir (Yasa, 1991b: 60).

Evlilik ise, genelde sadece cinsel ilişkileri meşru bir zeminde yaşama olanağı tanımak ve çocuk sahibi olmak amacıyla gerçekleşmektedir. Kadınların kiminle evleneceğine karar verme yetkisi ise genellikle ailededir (Aytaç, 2015: 135). Taşra ailelerinde evlenmeler daha çok köy ya da kasaba içerisinde olmaktadır. Bunun nedeni ise özellikle de köylerin sosyal yapısının kapalı ve dışarıyla bağlantısının az olmasıdır (Taylan, 2003: 23).

Çocukların değerinin cinsiyetlerine göre değişkenlik gösterdiği taşra ailelerinde, erkek çocuğuna, kız çocuğundan daha fazla değer verilmektedir. Bunun nedeni, soyun ve hanenin devamı, mirasın aktarımı gibi konuların genellikle erkek çocuklar üzerinden şekillenmesidir. Bu durum, kız çocuklarının ikinci plana atılmasına neden olmaktadır. Ayrıca kadınlar, aile içerisindeki statülerini erkek çocuk doğurması aracılığıyla kazanmaktadır (Merter, 1990: 31- 32; Taylan, 2003: 47-48). Köy ya da kasaba gibi çocuğun aileye üretim anlamında katkısının yüksek olduğu toplumlarda doğurganlık oranları da buna bağlı olarak artmaktadır. Bu anlamda taşra ailesinde anne-baba ve çocuk ilişkisi faydacı bir değerde olmasından ötürü, aile içi

ilişkilerde karşılıklı bağımlılık gözlenmektedir (Kağıtçıbaşı, 2016: 78; Taylan, 2003: 46).

1.3.3. Taşra Ailesinin Dönüşümü

Aile, tarihsel süreçte köklü değişikliklere uğramıştır. Toplumların üretim şekilleri, yaşam tarzları, göç durumları, kır-kent yapıları gibi değişiklikler, ailenin yapısı, değerleri, hane içindeki birey sayısı, üretim ilişkileri vb. gibi birçok konuyu da etkilemiştir. Dolayısıyla toplumun yaşadığı değişiklikler aileyi de dönüştürmüştür (Yıldırım, 2016b: 121).

Türkiye’de modernleşme hareketleriyle birlikte taşra, tamamen kendi sınırları içinde yaşayan bir toplum olmaktan çıkıp çeşitli nedenlerle, ilçe ve şehir merkezleriyle, dahası dünyanın çeşitli ülkeleriyle etkileşim kurma zorunluluğu hissetmiştir. Bu etkileşimler sonucunda taşra diğer yaşam alanları gibi değişime uğramıştır. Diğer yandan taşraya eğitim, sağlık, ulaşım ve haberleşme hizmetlerinin ulaşması da köylerdeki ve kasabalardaki değişimleri hızlandırmıştır (Merter, 1990: 72). Modernleşmenin en önemli ayağı olan sanayileşme ve buna bağlı olarak kentleşme sonucunda ortaya çıkan aile yapısındaki değişim, aile içi ilişkileri de derinden etkilemiştir. Bu etkilenmenin en yoğun yaşandığı bölgeler ise daha çok taşrada kendini göstermiştir. Köylerin ve kasabaların sosyal kontrol ve dayanışma mekanizmaları güçlü olsa da her ikisinin sentezi niteliğinde olan taşra ailesi birçok sebepten dolayı hızlı bir değişim sürecine girmiştir (Taylan, 2003: 1). Taşra ailesinin dönüşümünü kavramak için taşranın sosyal yapısında ne gibi değişikliklerin meydana geldiğine değinmek gereklidir.

Merter’e göre (1990: 72), taşra toplumunda sosyal yapının değişimini etkileyen temel faktörler şu şekildedir:

- Taşranın şehir toplumu ile temasa geçmesi,
- Taşranın ekonomik sisteminin değişmesi
- Sanayileşme ve teknolojinin gelişmesi,
- Taşraya giden, eğitim, ulaşım ve haberleşme imkânlarının artması.

Cumhuriyet'in İlânından günümüze kadar taşradaki sosyal değişimler iki önemli aşamadan oluşmaktadır: *Birinci aşama (1923-1940)*, bu dönemde gerçekleştirilmeye çalışılan kalkınma projeleri köylerde önemli değişiklikler meydana getirmiştir. Bu kalkınma projeleri; makineleşme, köy toplulaştırması ve toprak reformu olarak sıralanabilir. *İkinci aşama*, 1950'lerin başında başlamaktadır. 1950'de meydana gelen siyasi değişimler, çok partili hayata geçiş ve bu geçişle başlayan hareketlilik ortamı, toplumun dönüşmesine yol açmıştır. Bunların sonucunda tarım nüfusundaki gelirlerin hızlı artışı, zenginlerin ortaya çıkmasına neden olmuş ve bu insanlar da hızlı tüketime yönelmişlerdir. Köyden kente göçlerde önemli bir artış olmuş ve kırsal kesim kapalı ekonomiden pazar ekonomisine geçmiştir (Merter, 1990: 74-75).

Türkiye'de yaklaşık yüz elli yıldır süregelen sanayileşme süreci, 1980 sonrasında büyük bir hız kazanmıştır. Geleneksel yapılar çözülmeye başlamış, aile, sosyal devlet gibi kurumlar zayıflamıştır. 1980 askeri darbesi, ardından batıyla iş birliğini hedefleyen ekonomik politikalar, dönüşüm sürecinin altyapısını hazırlamış, neo-liberal politikalar ve küreselleşmenin etkisiyle ortaya çıkan bilgi ve iletişim teknolojilerinde ortaya çıkan değişiklikler gibi post modern kültür şekilleri, değişimin yönünü belirlemiştir (Oktan, 2012: 115). Bu modernleşme süreci bütün toplumsal kurumlar gibi taşra ailesini de dönüştürmüştür.

Taşradaki geniş aileler sanayileşmeyle birlikte tarıma dayalı üretim işlevlerini kaybetmişlerdir ve kalabalık nüfuslu aileler zamanla küçülme eğilimi göstermiştir (Merter, 1990: 79). Taşra ailesinin yapısal özelliklerinden bahsederken, çocukların aileye üretim aşamasındaki katkısının yüksek düzeyde olduğu toplumlarda doğurganlık oranının da buna bağlı olarak yüksek olduğunu belirttik. Ancak modernleşme eğilimleri sonucunda anne-babaya doğru olan katkının anne-babadan çocuğa doğru yönelmeye başladığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bunun sonucunda da doğurganlık oranları azalmış ve çocuklara verilen faydacı değer yerini psiko-sosyal değer almıştır (Kağıtçıbaşı, 2016: 78-79).

Taşra ailesinin biçimi, özellikle 1990'lı yıllardan itibaren, hane halkı sayısına göre küçük aile (çekirdek aile) olarak görülmektedir. Konuyla ilgili Timur,

“*Türkiye’de Aile Yapısı*” adlı araştırmasında, taşra ailelerinde küçük aile (çekirdek aile) oranlarının yaklaşık olarak yüzde 55’lerde olduğunu belirlemiştir. Ancak otorite örüntüsü ve karar verme yetkisi anlamında taşra ailesi, büyük aile (geleneksel geniş aile) özellikleri taşımaktadır (Taylan: 2003: 33). Yani taşra ailesi hane halkı sayısı bakımından küçük, aile içi ilişkiler ve işlevsel / işleyiş bakımından geleneksel geniş aile özelliği göstermektedir, denilebilir.

Ancak tarihsel süreçte ailenin büyüklük ve akrabalık ilişkileri bakımından işlevinin giderek azalması dikkat çekicidir. Bununla birlikte üretime aktif katılım ve tüketim anlamında ailenin ekonomik işlevinde radikal bir değişim gözlenmektedir. Sanayileşme ve kentleşme, çalışma koşullarını büyük ölçüde değiştirmiştir. Taşrada geleneksel bir üretim birimi olarak işlev gören aile, modernleşme ve kentleşmeyle bu işlevini kaybetmiştir. Üretim işlevi aileden fabrikalara aktarılırken, özel alan ve kamusal alan ayrımı da ortaya çıkmıştır (Oktan, 2012: 13).

Geçmişte geleneksel ilişkilerin hâkim olduğu aileler ana-babalar genellikle erkek çocuklarının evlilik, iş, evlilik sonrası yerleşme tercihlerini, istisnalar dışında, kendileri belirlemekteydi. Ancak değişen aile içi ilişkilerle birlikte, erkek çocuk evleneceği kişiye kendisinin karar vermesinin yanı sıra, hangi meslekte çalışacağına da kendisi karar vermektedir (Taylan, 2003: 48).

Eğitim seviyesinin artması, şehirleşmenin köy üzerindeki etkileri ve kentlere gerçekleştirilen göçler sonucunda kız çocuğunun değerinde de artış olmuştur. Eski geleneksel düzenin karakteristiklerinden olan baba-oğul ilişkilerinin çözülmeye başlaması, erkek çocuğun toplumsallaşma, eğitim gibi birçok işlevinin ortadan kalkmasına neden olmuştur (Merter, 1990: 69). Kırsal yaşamdaki temel dönüşümler, büyüklere saygıyla oluşan hiyerarşiyi, baba ve oğullar arasındaki otorite ilişkilerini etkilemiş, erkek çocukların birey psikolojisiyle hareket ederek kendi kararlarını verme fikirlerinin güçlenmesini sağlamıştır (Oktan, 2012: 95).

Taşra ailesinin dönüşümüne neden olan diğer bir faktör de ‘ulaşım’dır. Türkiye’de karayolu yapımı ve araçlarındaki gelişmeler 1950’lerden itibaren hız kazanmıştır. 1950 döneminde, karayolları sayısının azlığının ülke ekonomisinin

gelişmesi yolunda büyük bir engel olduğu fark edilmiş, hükümet karayolları ile ilgili yeni uygulamalara başlamıştır. Karayollarının gelişmesi toplumdaki insanların kolayca ve sıklıkla yer değiştirmesini sağlamıştır. Özellikle de köylerin kasabalara, ilçe merkezlerine ve illere bağlanması sonucunda, taşrada geleneksel yapı çözülmeye başlamış, insanlar daha heterojen toplumlara açılmaya başlamıştır. Bunların sonucunda kapalı taşra, açık kuruluşlar haline dönüşmüştür. Bu dönüşüm ve şehirlerle kurulan temas sonucunda, şehrin bazı davranış tutumları taşraya nüfuz etmiştir. Tanıl Bora'nın ifadesiyle:

“1970’lerde büyük şehirlerden hatta bazen İstanbul dışında başka herhangi bir yerde bulunamayan mallar, markalar, filmler, vitrin ürünleri, eğlence tarzları, gündelik jargon, teknoloji ürünleri günümüzde çok geniş bir menzile ulaşarak taşraya yayılmıştır. Taşradaki birçok ilçe, kasaba ve köy, kültür endüstrisinin ürünleriyle ve imgeleriyle alışveriş halinde olmuştur” (2016: 41).

Taşra ailesinin dönüşümüne neden olan bir başka faktör ise kitle iletişim araçlarının ve haberleşme imkânlarının artmasıdır. Özellikle radyo ve televizyon teknolojisinin gelişmesi bu anlamda oldukça etkili olmuştur. Türkiye’de radyo yayını ilk olarak 1927 yılında İstanbul’da başlamıştır. 1949 yılında ülkenin yüzde 20’si radyo yayınlarına ulaşırken, 1980’li yıllarda bu oran yurt genelinde yüzde 90 seviyesine çıkmıştır. Televizyon yayını ise 1960’lı yılların sonunda başlamıştır. 1980’li yılların sonuna doğru ise neredeyse bütün ülkede televizyon izlenebilir duruma gelmiştir (Aziz, 1991: 113, 115). Böylece kitle iletişim araçları da tıpkı ulaşım gibi, taşrayı kapalı bir toplum olmaktan çıkararak, taşradaki insanların menzilini genişletmiştir.

Kitle iletişim araçlarının en ücra köşelere kadar ulaşması, taşra toplumunun bilinç düzeyini önemli ölçüde etkilemiştir. Bu durum insanların kültürel, ekonomik ve siyasal tercihlerinde değişimlere neden olmuştur. Zamanla köylüler ve kasabalılar geleneksel değerlerini yitirmeye başlamış, büyük oranda kentin değer yargılarını benimsemeye çalışmıştır (Özensel, 2016: 33).

Artık günümüzde Anadolu’nun çoğu köyünde, yaşlı kesimler yalnız yaşamaktadırlar. Soylarının devamı olan evlatları ve torunları, onlardan ayrı kalarak,

büyükşehirlere göç etmişlerdir. Taşra ailesinin bir arada yaşama eylemi, yardımlaşma ve dayanışma mekanizmaları, bu göçler sonucunda günümüzde ciddi bir değişim geçirmektedir (Turinay, 1996: 156). Böylece taşra ailesinin bir arada, aynı mekânda yaşama geleneği, tam olarak ortadan kalkmış olmasa da, azalarak çekirdek ailelere dönüşmüştür. Taşra ailesinin yaşadığı bu radikal dönüşümler 2000 sonrası Bağımsız Türk Sineması'nın en çok üzerine eğildiği konulardan olmuştur.



İKİNCİ BÖLÜM

2000 SONRASI TÜRK SİNEMASI'NDA “TAŞRADA AİLE” OLGUSU

Bu bölümde, ilk aşamada, özellikle 1990'ların ortalarından itibaren ortaya çıkan popüler sinema ve bağımsız sinema ayrımı dikkate alınarak, 2000 sonrası Türk Sineması'nın genel yapısına değinilecektir. İkinci aşamada, bu dönemde bağımsız sinema ve popüler sinema alanlarında üretilen filmlerde taşra olgusu karşılaştırılacak, bu konu özelinde ise 2000 sonrası bağımsız Türk Sineması'nda taşra ailesine referans veren filmler değerlendirilecektir. Ayrıca, 1990'lı yıllardan itibaren aile kavramının filmlerde ele alınışında farklılıklar olduğu varsayımından hareketle, özellikle 1960'larla birlikte ortaya çıkan toplumsal gerçekçilik eğilimi çizgisinde üretilen taşra filmlerinden 2000'lere kadar olan dönemdeki filmlerde, taşra ailesinin nasıl konumlandırıldığına dair bir bakış sağlanacaktır.

2.1. 2000 SONRASI TÜRK SİNEMASI'NIN GENEL YAPISI

Türkiye 2000'li yıllara 90'ların altyapısını hazırladığı verimsiz bir siyasetle girmiştir. 1991-2002 yılları arasında dört defa seçim yapılmıştır ve yönetim birçok defa el değiştirmiştir. Siyasetteki bu dengesizlik birçok problemi de beraberinde getirmiştir. İşsizlik, şiddet, suç, terör olayları, gecekondulaşma, modernleşme sürecine bağlı olarak popüler kültürün yerleşmesiyle insanların sosyal yaşamlarında oluşan radikal dönüşümler, bu dönemin temel parametrelerini oluşturmaktadır (Sevinç, 2013: 45).

Türk Sineması da toplumsal dönüşümlerden etkilenerek, 1990'lı yıllarda çeşitli krizler yaşamaktadır. Hollywood yapımcılarının dağıtım ağına hakimiyetleri artmış, bunun sonucunda Türk filmleri gösterime girecek salon bulamaz olmuştur. Türk sinemasının eski filmleri televizyonlarda gösterilirken, televizyonlar için filmler üretilmeye başlamıştır. Bu dönemde yılda ancak 30-40 film üretilmiştir ve bunların sadece 10-15'i herhangi bir sinema salonunda gösterim şansı bulabilmiştir (Tunç, 2012: 166).

1990'lı yılların başında Kültür ve Turizm Bakanlığı yönetmenlere ve yapımcılara yapım desteği vermek için harekete geçmiştir. Bu desteğin koşulu, yapılan filmin bir kopyasının bakanlığın arşivine verilmesi ve festival gibi kültürel etkinliklerde söz konusu filmlerin ücretsiz olarak gösterilmesiydi. Bu koşulu kabul edenlere düşük faizli ve uzun vadeli krediler verilecekti. Ancak bakanlığın bu çabası çeşitli ekonomik plansızlıklar nedeniyle gerçekleştirilememiştir (Pösteği, 2000: 51-52).

1990'larda Türk Sineması'nda ortaya çıkan en önemli olgulardan birisi "bağımsız sinema"dır. Bağımsız sinemanın ortaya çıkmasına neden olan koşulların başında yapımcı kurumunun çökmesi gelmektedir. Bu yüzden bu dönemde yönetmenlerin yapacakları filmlerin bütçelerini de kendisi bulması söz konusu olmuştur. Bu da aynı zamanda kendi filmlerinin yapımcısı olmaları anlamına gelmektedir (Onaran ve Vardar, 2005: 6). Önceleri kısa filmler yazıp yöneten bağımsız sinemacılar kuşağı, Türk Sineması'na yeni bir soluk getirmiştir. Bu yeni kuşak, özellikle 2000'li yıllardan sonra Türk Sineması'nda yeni üretim biçimlerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bağımsız yapımlar, yapımcı-yönetmenler, film sponsorları ve ortak yapımlar, karma bir üretim yöntemi oluşturmuştur (Tunç, 2012: 166).

2000'li yılların başında Türk Sineması için olumlu şeyler söylemek oldukça zordur. Fakat genç sinema seyircisinin takip ettiği bir Türk Sineması'ndan söz edilmesinde fayda vardır. Bu anlamda Türk Sineması 21. yüzyıla umutla girmiştir. Bu dönemde Türk Sineması iki farklı türde yönetmen kuşağıyla tanışmıştır. Bunlardan birincisi, kendi dilini, sinemasal özelliklerini yerleştirmeye çalışan ve gişe başarısını ikinci planda tutan bir kuşak; ikincisi, genel seyirci beğenisini göz önünde bulundurarak popüler filmler yapan bir yönetmen kuşağıdır (Pösteği, 2000: 42, 47).

1990'lar Türkiye'de bağımsız sinema ve popüler sinema kavramlarının ortaya çıktığı dönemlerdir. Yönetmenlerin anlatı yapılarında önemli değişiklikler meydana gelmiş, bu da farklı bir izleyici profilinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Türkiye'de üretilen filmler dünya standartlarında belirli bir teknik düzeye erişmiş,

sinemaya sinema okullarında eğitim gören yönetmenler egemen olmaya başlamıştır (Tunç, 2012: 167).

2000’li yıllarda yapımcılar ve yönetmenler film üretimine uygun zeminin sağlanması için çeşitli finansal kaynak sağlama yolları aramaya başlamışlardır. Bu dönemde yapımcıların başvurduğu temel finansal kaynaklar: kendi öz kaynakları, varsa önceki filmlerden elde ettiği hâsılat, televizyon satışlarından sağlanan gelir, Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın yapım desteği, Eurimages’in sağladığı katkı, dvd satışları ve ticari kuruluşlardan sağlanan sponsorluk⁸ vs. gibi olarak sıralanabilir. Bu gelişmeler henüz 2000’li yılların başlarında sistematik olarak gerçekleşmese de gelecek dönemlerde film yapımını olumlu yönde etkileyecek gelişmeler olarak görülebilir (Arslan, 2011: 24; Pösteki, 2000: 61-68; Tunç, 2012: 168-182).

Bu dönemi Asuman Suner “*Hayalet Ev*” adlı yapıtında ‘Yeni Türk Sineması’ olarak adlandırılmıştır. Ona göre, ‘Yeni Türk Sineması’ kavramı iki temel öge ekseninde tanımlanmış bir çerçeveye oturtulabilir: Birincisi, “Türk” sözcüğünün işaret ettiği “ulus” çerçevesi, ikincisi, “yeni” sözcüğünün işaret ettiği “zamansal” çerçevedir. Ayrıca “Yeni Türk Sineması” içinde yapılan “popüler” ve “sanat” sineması ayrımı ise üçüncü bir söylemsel çerçeveyi oluşturmaktadır (2015: 28).

Yeni Türk Sineması, günümüzde ulusal ve uluslararası seviyede bir geçerlilik elde etmiş olmasının yanında, hakkında azımsanmayacak derecede bir literatür oluşmuştur. Belki de Yeni Türk Sineması’nın geçmişe göre en büyük farkı bunlardır. Hemen hemen bütün batı ülkelerinde Yeni Türk Sineması hakkında yazılara, eleştirilere ve akademik çalışmalara yer verilmekte, Türk filmleri prestijli festivallerde yer almakta ve önemli ödüller kazanmaktadır (Atam, 2011: 1). Yeni Türk Sineması’nın bu başarısı genelde bağımsız sinema içerisinde üretim yapan yönetmenler tarafından inşa edilmiştir. Bu yüzden Türk Sineması’ndaki bağımsız kanadı detaylıca analiz etmek gerekmektedir. Bağımsız sinema kanadının karşısında

⁸ Finansal kaynaklar hakkında daha detaylı bilgi için bkz. (Arslan, 2011: 17-32; Pösteki, 2000: 51-68; Tunç, 2012: 168-182).

yer alan ve genel kaygısı gişeye olan popüler sinemanın da, bu iki kanadın temel farklarını ortaya koyabilmek açısından, ele alınmasında fayda vardır.

2.1.1. Popüler Sinema

Popüler sinema dünyaya hâkim olan toplumsal düzenin devamlılığının sağlamasını destekleyen filmler üretir ve bunu izleyici-teknoloji-endüstri-sanatçı süzgecinden geçirerek komplike bir ilişkiler sistemi içerisinde ele alır (Karakaya, 2014: 113). Abisel'e göre (1995: 7-8, 13) popüler filmler, kapitalizmin prensiplerine göre konumlanan sinema endüstrisinin ve yeni teknolojinin bütün imkânlarından faydalanan kültür endüstrisinin en önemli ürünleridir. Bu sistem, sinemanın doğuşundan bu yana film türlerini de devreye sokarak, sıradan, yaşanan, yaşanabilecek olan gündelik meselelerle bağlantı kurmuş ve kısa bir süre içerisinde birçok insan tarafından kanıksanmıştır. Sinema seyircisinin popüler sinema filmleriyle ilişkisi, ilk günden beri genellikle duygusal katılım düzeyinde kurulmaktadır. Öfke, sevinç, hüznün ve korku, film seyrederken hissedilip, dışa vurulan duygulardan bazılarıdır. Bu anlamda sinema, duygusal katılımı diğer kültür endüstrisi ürünlerine göre daha yoğun olarak yaratmaktadır.

Popüler filmlerin ana ve yan temalarını, aşk, aldatma, soygun, cinayet, uyuşturucu, suç örgütleri, şiddet gibi konular oluşturmaktadır. Bu filmlerin öykü ve içerik yapısı genellikle Hollywood sinemasının özelliklerini içermektedir. Bu filmlerde, anlam üretmekten yoksun, tek boyutlu öykülerle, Türkiye'nin içerisinde bulunduğu ekonomik, sosyal, kültürel yapının yakınında olmayan ve insan olgusundan ziyade ticari kaygıların ön planda olduğu öyküler çoğunluktadır. Teknolojinin ön planda tutulduğu popüler sinema filmlerinin dağıtımı Türkiye'deki dağıtım kuruluşları aracılığıyla yapılmakta ve genelde onların kontrolündeki sinema salonlarında gösterime girmektedir (Karakaya, 2014: 114-115).

Türkiye'de popüler sinemanın ilk büyük yükselişi 1996 yılında Yavuz Turgul yönetmenliğindeki *Eşkıya* ile gerçekleşmiştir. *Eşkıya*, 2.500.000 izleyiciye ulaşarak Türk Sineması'nın içinde bulunduğu kriz atmosferine adeta bir umut olmuştur. *Eşkıya* filmi aynı zamanda yeni Türk Sineması içerisinde melodramatik öykü anlatıcılığının başlamasında da etkili olmuştur. *Babam ve Oğlum* (2005), *Kabadayı* (2007), *Gönül*

Yarası (2005), *Issız Adam* (2008), *Beyaz Melek* (2007), *Güneşi Gördüm* (2009) bu tür filmlere örnek olarak verilebilir (Bostan, 2013: 105). Popüler sinemanın bu denli yükselişi karşısında ayakta kalmaya çalışan bağımsız Türk Sineması ise, özellikle 2000’li yıllardan sonra yükselişe geçmiştir. Türk Sineması’nın bağımsız kanadında üretilen filmler, ulusal ve uluslararası birçok festivalde gösterilerek önemli ödüller almıştır. Bunun sonucunda da Türk Sineması uluslararası ölçekte tanınmaya başlamıştır.

2.1.2. Bağımsız Sinema

Bağımsız sinema, büyük stüdyolar ve yapım şirketlerinden özerk olarak genelde yönetmenlerin bireysel çabalarıyla gerçekleştirilen, stüdyo filmleriyle karşılaştırıldığında oldukça düşük bütçeye sahip olan filmlerin oluşturduğu bir eğilim olarak tanımlanabilir. Ayrıca bağımsız sinemayı sadece ekonomik anlamda tanımlamak yanlış bir tutumdur. ‘Bağımsızlık’ vurgusu aynı zamanda siyasi ve toplumsal açıdan da bağımsız olmaya işaret eder (Işık, 2017). Bağımsız sinemacılar fikirlerini ticari kaygıları göz ardı ederek, özgür bir şekilde ifade etmeyi tercih etmişlerdir. Bu sinemacılar arzu ettikleri filmleri çekmek için, herhangi bir taviz vermeden, ekonomik bağımsızlıkla hareket etmişler ve prodüksiyonlarını bu kısıtlarda gerçekleştirmeye çalışmışlardır (Bostan, 2013: 107-108).

Bağımsız sinemayı ‘Arayış Sineması’ olarak tanımlayan Karakaya’ ya göre arayış sineması en genel anlamıyla; *“Egemen sinema anlayışının karşısında duran, bağımsız, üretim/dağıtım modeline yakın bir modeli benimseyen, içerik, tematik yapı, sinemasal anlatım, estetik anlamda farklı bir bakış, duyuş, düşünüş ve yaklaşım içinde olan bir sinema anlayışı”*dır (Karakaya, 2014: 74-75).

Bağımsız sinemada ticari kalıplardan uzaklaşmıştır. Filmin, yapımı ve dağıtımının çoğunda yapım maliyeti, yapımcı, dağıtımcı, ücretli gösterim gibi meselelerin hiçbirine yer yoktur. Genellikle yapımcı yerine, yönetmenin para harcaması söz konusudur. Sponsorluk veya ortak yapımlar filmin yapısına müdahale olmaması şartıyla kabul edilebilmektedir (Karakaya, 2014: 76).

Türk Sineması'nın bu yeni döneminde yer alan filmlerin çoğunda yönetmenlerin kişisel dünyalarına, yorumlarına ve görüşlerine rastlanılmaktadır. Filmlerde yer alan karakterler basmakalıp olmak yerine değişen ve boyutlanan karakterlerdir. Yeşilçam dönemindeki sinema-seyirci arasındaki tek yönlü ilişki, yerini farklı tarzda yönetmenler ve seyirci kitleleriyle çok yönlü bir ilişkiye bırakmıştır. Bu anlamda, yeni dönem Türk Sineması'nın önemli özelliklerinden biri de, Yeşilçam'ın popülizm ve yerelliğinden evrensel ve demokratik bir döneme girmesi olmuştur (Ayça, 1996: 139).

Zahit Atam Yeni Türk Sineması'nı kapsamlı olarak ele aldığı "*Yakın Plan Türkiye Sineması*" adlı kitabında, Türk sinema tarihinde yeni dönem ile Yeşilçam dönemi karşılaştırmasını belirli maddeler üzerinden yaparak yaşanan köklü değişikliklere dikkat çekmiştir:

- İzleyici davranışları radikal değişikliklere uğramıştır. Sinema seyircisi sayısı toplamda 1994'e dek sert bir düşüş yaşadktan sonra, 2000 ve sonrasında düzenli bir yükseliş yaşamıştır. Bu yükselişin yanı sıra, yerli filmdeki seyirci sayısı büyük boyutlara ulaşmıştır. Avrupa kıstas alındığında, Türkiye, yerli seyirciye satılan toplam bilet sayısında en yüksek oranı alan ülke olmuştur.
- Türk Sineması için basında ayrılan alan artmıştır. Filmler üzerine yazılan eleştirilerin yanı sıra, yönetmenlerle yapılan söyleşiler ve diğer etkinlikler Türk sinema tarihinin herhangi bir döneminde görülmediği kadar artmıştır.
- Yapımcılık ve gösterimle ilgili teşkilatlanma biçimleri önceki yapıyla tüm bağlarını koparmıştır. Bağımsız sinemada yapımcı tipi ortadan kalkmış, çoğu yönetmen kendi yapımlarını kendisi planlamıştır.
- Ödül sistemleri kökten değişmiş, önceden yeni film yapmaya başlayan yönetmenlerin ödül alması nadir olarak gerçekleşirken, Derviş Zaim'in yönetmiş olduğu *Tabutta Rövaşata* (1996)'nın ardından genç yönetmenlere verilen ödüller artmaya başlamıştır.
- Bağımsız sinema genellikle 'karakter merkezli' bir sinemadır. Geçmiş dönemlerde daha çok abartılı tipler ve genel öyküler üzerine

yoğunlaşılırken, şimdi yönetmenlerin yarattığı karakterlerle daha içli dışlı olduğu bir sinema söz konusudur (Atam, 2011: 83-99).

1990'ların ikinci yarısından sonra 'Yeni Türk Sineması' içerisinde bağımsız sinema kanadının oluşmasını sağlayan yönetmenlerden bahsetmek yerinde olacaktır. Bu yönetmenler, ilk filmlerine bireysel ve minimal öyküler anlatarak başlamıştır. Bu noktada, yapım masraflarının asgari düzeyde tutulması gerekliliği, yönetmenlerin minimalist tercihlere yönelmesine neden olmuştur. Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu gibi isimler bu sinema eğiliminin öncüleri olarak anılabilir (Atam, 2011). Zahit Atam'a göre bu sinema anlayışının ilk meşrulaştırıcı ve ilk uluslararası büyük çıkış yapan yönetmeni *Tabutta Rövaşata* (1996) filmiyle Derviş Zaim'dir (Atam, 2011: 3). *Tabutta Rövaşata*, insanı merkezine alan, toplumsal eleştiri yapmayı da başaran, az sayıda mekâna ve oyuncuya yer vermiş olması ve görüntülerin gücünü kullanarak bir anlatı ortaya çıkarmasından dolayı bağımsız eğilimin öncüsü olan bir filmidir (Sevinç, 2013: 39).

Bu öncü yönetmenlere belirli bir üslupta film üretmeyi sürdüren Ümit Ünal ve Semih Kaplanoğlu da eklenebilir. Özellikle 2000'li yıllarla birlikte bağımsız sinema eğilimine birçok yönetmen dahil olarak ilk filmlerini çekmiş, bu da yeni sinemanın hem nitel hem de nicel olarak olumlu artışlar yaşamasını sağlamıştır. Onur Ünlü, Özcan Alper, Seyfi Teoman, Mahmut Fazıl Coşkun, Pelin Esmer, Atalay Taşdiken, Tolga Karaçelik ve Emin Alper bu yönetmenler arasında sayılabilir (Zıraman, 2016: 72).

Serdar Karakaya "*Doksanlı Yıllarda Türk Sineması*" (2014) adlı çalışmasında bağımsız sinemanın özelliklerini dört kategoriye ayırarak incelemiştir: İlk kategori '*tematik yapı*'dır. Genelde ele alınan temalar, doğa, insan, yalnızlık, taşra, kaybolan değerler, güvensizlik, korkular, ihanet vs. gibi psikolojik ağırlıklı temalardır⁹. İkinci kategoride '*öykü ve içerik yapısı*' ele alınmaktadır. Merkezinde insanı bulunduran, Türk toplumunun genel özelliklerine, toplumsal ve bireysel sorunlara daha spesifik yaklaşan, ajitasyona ve didaktik bir dile fazla yer vermeyen öyküler, estetik değerler

⁹ Popüler sinema ve bağımsız sinemada üretilen filmlerin tematik karşılaştırma tablosu için bkz. (Karakaya, 2014: 144).

gözetilerek anlatılmaktadır. Üçüncü kategoride '*sinema dili ve anlatım*' ele alınmaktadır. Sinema dilinin temel anlatım araçları olarak bilinen kamera açıları, çekim ölçekleri, kamera hareketleri, kurgu ve ses, görüntüsel anlam üretmek amaçlı öznel bir bakış açısıyla kullanılmıştır. Popüler filmlerde yer alan stüdyo çekimleri ve bilgisayarlarla yapılan efektler bu filmlerde çok nadir görülmektedir. Son kategoride ise '*yapım ve dağıtım anlayışı*' bulunmaktadır. Popüler filmlerin dağıtımları bir dağıtım şirketi ve profesyonel ekipler tarafından yapılırken; bağımsız sinema alanında yapılan filmler genelde televizyon kanalları, film festivalleri ve farklı üretim-dağıtım biçimleri denenerek izleyiciyle buluşmaktadır (Karakaya: 2014: 76-77).

Bağımsız sinema kanadında yer alan yönetmenlerin çabasıyla Türk Sineması'nın senaryodaki hastalıklı matematiği de köklü değişikliklere uğramıştır. Zahir Atam'ın tespitine göre, bağımsız sinemanın filmlerinde yaşanan aksaklık seyirciyi rahatsız etmez, seyirci bu yaşananların böyle olduğunun zaten farkındadır ve ona doğal gelir. Bağımsız sinemanın en temel özelliklerinden birisi gerçekçiliği yakalayabilmesidir. Ayrıca bu filmler topluma karşı eleştirel olmasının yanı sıra, aynı zamanda çok katmanlıdır. Dolayısıyla seyirci filmi izlerken bazı bilgilere ihtiyaç duyar; çünkü seyirci filmi her izlendiğinde farklı bir katmanla karşılaşır (Atam, 2011: 1). 2000 sonrası Türk Sineması seyircisinin ilk karşılaştığı katmanlardan birisi ise, şüphesiz 'taşra' olgusudur.

2.2. TÜRK SİNEMASI'NDA TAŞRAYA BAKIŞ

Modernleşme süreci ile merkezin karşısında yer alan taşra, günümüzde farklı alanlarda farklı şekilde tanımlanmaktadır. Mekânsal konumunun yanında merkezin karşısında ekonomik, kültürel ve politik duruşu, taşra tartışmasını günden güne artırmaktadır. Türkiye'de siyasal alandaki değişim ve tarihsel süreçte yaşanan olaylar birçok alanı da derin bir şekilde etkilemiştir. Türkiye'nin tarihsel sürecinde taşra kavramının ne tür değişikliklere uğradığı çalışmanın ilk bölümde ele alınmıştır. Bütün bu noktaları göz önünde bulundurarak taşra kavramının Türk Sineması'nda nasıl konumlandırıldığı çalışmanın amacına ulaşması bakımından oldukça önemlidir.

Modernleşme süreciyle birlikte meydana gelen kırılmalar ve dönüşümler; bireyi odağına alan bir taşra algısını (Yılmazkol, 2011: 49) da yeniden gündeme taşımıştır.

Bunun sonucunda 2000 sonrası Türk Sineması'nda taşrayı merkezine alan film sayısı artmıştır.

Bu bölümde Türk Sineması'nda taşra olgusunu barındıran filmler sinemanın doğuşundan günümüze kadar olan süreç çerçevesinde değerlendirilecektir. Bu değerlendirme, Türk Sinema Tarihi'nde taşra olgusunun ele alınışındaki temel değişimleri belirlemek amacıyla yapılacaktır. Son aşamada ise özellikle 1990'lı yıllardan itibaren belirli çizgilerle birbirinden ayrılan popüler sinema ve bağımsız sinemada yer alan taşra temsillerinin ne gibi farklılıklar içerdiğine değinilecektir.

2.2.1. Başlangıçtan 2000'li Yıllara Kadar Türk Sineması'nda Taşra Temsili

Sinema çalışmalarında 'taşra' konusu şüphesiz ayrıca ele alınarak araştırılması gereken bir konudur. Ancak çalışmamızın ana izleği 'taşra ailesi' olmasından dolayı, bu bölümde sadece taşra olgusunun popüler ve bağımsız sinemadaki tezahürlerine ve bunların temel farklarına değinilecektir. 2000 sonrası Türk Sineması'nda taşranın temsil ediliş tarzlarını ortaya çıkarmak, bağımsız sinemada taşra ailesinin nasıl konumlandırıldığını kavramak açısından da bir çerçeve oluşturacaktır.

Türkiye'de taşra üzerine çekilen ilk film Muhsin Ertuğrul'un yönetmenliğini yaptığı *Aysel Bataklı Damın Kızı* (1935) olarak bilinmektedir. Sinema tarihçisi Nijat Özön'e göre (1995: 138-139) bu ilk taşra filminde gerçekçi bir doğa-insan çatışması yoktur ve film bir kartpostal görünümünden öteye geçememiştir. Tiyatro kökenli bir yönetmen olan Ertuğrul diğer filmlerinde olduğu gibi bu filmde de tiyatro oyuncularından faydalanmıştır. Bu oyuncular abartılı bir köy dekoru içinde tamamen eğreti durmuştur ve bu filmin Türk köylerinin gerçeğiyle uzaktan yakından alakası yoktur. Bunun en büyük nedeni ise, Ertuğrul'un diğer bütün filmlerinde olduğu gibi batılı kaynaklardan faydalanarak film yapmasıdır. Ertuğrul'dan sonra gelen yönetmenler de İstanbul'un yakınlarında herhangi bir çiftliği, köy ya da kasabayı dekor olarak kullanarak aynı kalıbı benimsemekle yetinmişlerdir. Bu da taşra melodramlarının yaygınlaşmasına neden olmuştur.

1940'lara gelindiğinde taşra melodram kaynağı olarak kullanılmaya devam etmektedir ve bu durum popüler sinemada halen sürmektedir. Bu dönemde

sinemacıların asıl derdi taşradan gelecek söz, olay davranış ve kişiler değil; köyü ya da kasabayı sadece dekor olarak kullanıp üzerine yerli ya da yabancı hazır kalıpları yerleştirmektir. Bu dönemin sinemacıları taşraya dışarıdan, uzaktan, kentli gözüyle bakmışlardır. Bu yüzeysel bakış açısından dolayı, yönetmenlere oldukça zengin bir folklorik malzeme olabilecek taşranın temel öğeleri sıradan bir aksesuara dönüşmüştür. Ayrıca bu dönemin yönetmenleri, kan davaları, köy güldürüleri, bol şarkılı veya manzaralı aşk hikayeleri gibi konuları sıklıkla kullanarak taşranın kendi öz yapısı yerine, filmlere köy havasına bürünen bir nevi “egzotizm” getirmişlerdir (Scognamillo, 1973: 8-9).

Taşra kavramı bu dönemde edebiyat alanında da farklı gelişmelere neden olmuştur. 1890’daki Nabizade Nazım’ın *Kara Bibik* adlı uzun öyküsünden, Ebubekir Nazım’ın *Küçük Paşa* (1910) romanına dek, Refik Halit Karay’ın birkaç öyküsünden başka taşrayı ele alan herhangi bir edebi metin yoktur. Taşra, sonraki yıllarda Sadri Ertem, Sabahattin Ali ve Kemal Bilbaşar’ın öyküleriyle Türk Edebiyatı’na daha fazla dahil edilmeye başlamıştır. Ancak 1950’de Mahmut Makal’ın köydeki yaşam üzerine tuttuğu notlardan bir araya getirdiği *Bizim Köy* adlı eser, çevrede olumlu anlamda tartışmaların oluşmasına yol açmış ve bu eser yeni köy romancıları kuşağının habercisi olmuştur (Özön, 1995: 139).

Cumhuriyet’le birlikte, ‘taşra’ konusu yazarların temel ilgi alanlarından birisi olmuştur ve 1940’lardan itibaren yeni bir görünüm kazanmaya başlamıştır. Bu gelişmenin başlıca sebeplerinden birisi, Köy Enstitüleri (1940-1954) oluşumundan, köyün meselelerini yakından tanıyan ve bunu edebi eserlerinde yansıtmaya çalışan yeni bir kuşağın yetişmesidir. Bu kuşağın yeni anlayışını yansıtan ilk roman örnekleri olarak: Talip Apaydın’ın *Sarı Traktör* (1958) ve *Yarbükü* (1959) romanları; Fakir Baykurt’un *Yılanların Öcü* (1959) romanı verilebilir (Kaplan, 1997: 133, 136). Bu dönemlerdeki edebiyatın sinema üzerindeki etkisi göz önünde bulundurulduğunda, edebi eserlerde taşraya olan bakışın değişmesi, doğal olarak bu yıllardan sonra yapılan taşra filmlerinin de temel yapısını etkilemiştir.

Türk Sineması’nda taşraya bakışın değişmesinde etkili olan tek olgu edebi metinler değildir. Türkiye’de yaşanan toplumsal olaylar da Türk Sineması’ndaki

taşraya bakışın değişmesine neden olmuştur. 1960 yılında DP'nin askeri bir darbeye iktidardan indirilmesinden sonra başlayan dönemin ilk aşamalarında toplumun genelinde görülen özgürlükçü havanın sinemaya da yansısıyla ve oldukça katı bir şekilde uygulanan sansürün de etkisiyle önceden bir tabu gibi görülüp üzerine değinilmeyen konular, yönetmenler tarafından ele alınmaya başlamış, yönetmenler Türkiye meselelerini artık filmler yoluyla aktarmayı denemiştir (Coşkun, 2009: 34). Bu anlamda 'taşra olgusu' filmlerde daha sık ele alınmaya başlamıştır.

Taşra yaşantısını temelinde bir sorun olarak işleme çabasını ilk gösteren film, Metin Erksan'ın *Aşık Veysel'in Hayatı / Karanlık Dünya* (1952) filmi olmuştur. Bu film sansürün katı kuralları nedeniyle planlandığı şekilde tamamlanamamıştır. Ancak sonraki dönemde üretilecek filmlere taşra hakkında farklı bir perspektif sunması açısından oldukça önemlidir. Toplumsal gerçekçi sinemanın ilk örneği olarak bilinen bu film, taşrayı melodramatik anlatılarla filmlere yerleştiren sinemacıların aksine; çekim öncesinde yapılan alan araştırması ve köylülerin konuşmalarındaki aksan farklılıklarına dahi özen gösterilmesiyle gerçekçi çizgiye daha da yaklaşmıştır. Bu filmde Erksan gerçek bir köyü ve bu köydeki insanları ele almaktadır. Fakat sansür nedeniyle filmde birçok sahne çıkarılmak zorunda kalınmıştır. Bir halk ozanının hayatını ele alması bakımından aynı zamanda bir belge niteliği taşıyan bu yapım, sansürün müdahalesi sonucunda sinema filminden çok propaganda aracına dönüşmüştür. Ayrıca bu dönemde Muharrem Gürses ve Memduh Ün gibi yönetmenler melodramatik yapıda taşra filmleri çekmiş ve Yeşilçam'ın 60'lı yıllardaki 'altın çağı'nın ve toplumsal gerçekçi sinemanın temel örneklerini müjdelemiştir. Ayrıca Yeşilçam'ın erken döneminde öne çıkan taşra filmlerinin bir türü de 'Millî Mücadele Dönemi' ni işleyen Kurtuluş Savaşı filmleridir. Bu filmlerde taşra kavramına karşılık gelen 'Anadolu' vurgusudur. Bu anlamda Anadolu, düşman kuvvetlerinden korunmak için sığınılan bir ev, bir mekân olarak kurgulanmıştır¹⁰ (Scognamillo, 1973: 10; Güleriyüz, 2013: 76, 104).

Taşraya gerçekçi yaklaşan filmler göz önüne alındığında 1950'lerin en çok dikkat çeken filmi Yaşar Kemal'in aynı isimli öyküsünden sinemaya uyarlanan ve

¹⁰ Daha ayrıntılı bilgi için bkz. (Güleriyüz, 2013: 104-119).

yönetmenliğini Lütü Ö. Akad'ın yaptığı *Beyaz Mendil* (1956)' dir. Eleştirmenlere göre, köy gerçeklerini yansıtmayı başaran bu film tüm yönleriyle Anadolu'ya aittir. *Beyaz Mendil*'de Türk köylüsünün gerçekçi karakterleri bütün ayrıntılarıyla filmde yer almıştır (Yıldırım, 2016c: 58). Ayrıca 1955 yılı Türk Sinema tarihinde taşra filmleri açısından önemli bir dönüm noktasıdır. Bir tarafta taşra filmlerinin melodramatik kutbunu temsil eden, yönetmenliğini Muharrem Gürses'in yaptığı *Yedi Köyün Zeynebi* (1956); diğer tarafta taşra filmlerinin gerçekçi kutbunu temsil eden *Beyaz Mendil* (1956) filmi sinemalarda gösterime girerek popülerleşmiştir. Sonrasında ise Lütü Ö. Akad'ın tohumunu attığı gerçekçi taşra filmleri 1960-1970'li yıllarda uluslararası bir seviyeye ulaşmıştır (Yıldırım, 2016c: 59-60).

1960'larda sinemacılar taşraya toplumsal açıdan yaklaşıma dek taşra, sinemacılar tarafından henüz tam anlamıyla keşfedilmemiş ve sorunlarına değinilmemiş bir alandır. Taşra bir çeşit yabancı, öteki, uzak bir diyar, tabu gibi uzun bir süre öylece kalmıştır. Bunun diğer önemli bir nedeni, filmlere uygulanan katı sansürlerdir. Ancak 1960'ların başında 1961 Anayasası'nın ülkede yaratmış olduğu özgürlük atmosferinin de etkisiyle Türkiye'deki sinemacıların bir bölümü taşraya gerçekçi bir şekilde yaklaşmanın zamanının geldiğini düşünmüşler ve imkânları dahilinde bunu gerçekleştirmeye çalışmışlardır. Bu dönemde verilen nitelikli ilk örnekler Metin Erksan'dan gelmiştir. Erksan, Fakir Baykurt'un aynı isimli edebi eserinden uyarladığı *Yılanların Öcü* (1962)'nde, toprak üzerindeki mülkiyet kavramına, Necati Cumalı'nın eserinden uyarlanan *Susuz Yaz* (1963) filminde ise su üzerindeki mülkiyet kavramına dikkat çekerek, taşrayı, taşradaki insanları ve bu insanların sorunlarını gerçekçi bir şekilde ele almıştır. Scognamillo'ya göre (Scognamillo, 1973: 13-14): Erksan'ın taşrası, Fakir Baykurt'tan ya da Necati Cumalı'dan esinlense de, karakterleri farklı yönleriyle özel bir örnek de teşkil etmektedir:

“... Erksan bu filmlerde genellikle bir sorunla çıkıyor karşınıza ve bu soruna kendi eleştirisini ya da yorumlarını ekliyor. Gerçek sorun ise mekânla insan arasındaki ilişkide, bağlantıda, mücadelede ortaya çıkıyor. Bir yerden sonra doğa ile insanın çatışması simgesel uçlara dayanıyor...”

Özön'e göre (1995: 143-144) *Yılanların Öcü*, yüzeysel bir gerçeklik sunmakla yetinmiştir; fakat taşra filmleri yolunda atılan olumlu bir adım, desteklenmesi gereken bir iyi niyet örneğidir. Metin Erksan bu filmde, Fakir Baykurt'un kendi köyü olan Akçaköy'ün film için uygun olan görünümünü, yapılarını, insanlarını; görünüş ve davranışlarını başarılı bir oyuncu seçimi ve yönetimiyle gerçeğe yaklaştırmıştır. Erksan, diğer yönetmenler gibi bir köy evi, yapay bir dekor, sıradan tiplerle melodramatik bir anlatı oluşturmak yerine; iyi belirlenmiş, iyi değerlendirilmiş, fotoğraf ve çerçeveleme bakımından başarılı olan görüntüleri yerinde kullanarak, izleyiciye gerçek bir taşra yaşantısını sinematografik bir anlatı çerçevesinde sunmuştur.

1960'ların ikinci yarısında ise Atıf Yılmaz *Yarın Bizimdir* (1964) filminde bir çocuk ve dul bir kadın arasındaki kaçakçıyı, *Muradın Türküsü* (1965)'de ise ağanın zorbalığına karşı sevdiğine kavuşmak için dağa çıkıp eşkıya olan bir insanı ele alır. Lütfi Ö. Akad ise bu dönemde taşra filmleri üretmeye devam eder. *Hudutların Kanunu* (1966) filminde, ağalar ve devletin baskısına direnmeye çalışan bir kaçakçıyı, *Ana* (1967)'da kan davalılarına karşı direnen bir kadını ele alır. Bu dönemde Metin Erksan Anadolu kadınının ataerkil sistem içerisindeki sorunları anlatan *Kuyu* (1968) filmini çevirir (Bostan, 2013: 126-127).

Türk Sineması'nda taşra, genellikle melodram mekânı olarak kullanılsa da, özellikle 1960'lardan itibaren bazı filmlerde¹¹ toplumsal sorunlar bilinçli bir şekilde ele alınmıştır ve sinemasal öğeler kullanılarak belirli bir eleştiri zemini yaratılmıştır (Scognamillo, 1973: 14). 1950-60 arasında sinema dilini öğrenen, ama bunu yüzeysel konularla harcayan sinemacılar için anlatı sorunu bir nebze de olsa çözülmüş, artık 'Neyi anlatmak gerek?' sorusuna yanıt aranmaya başlanmıştır. Böylece 1960'lardaki

¹¹ Kaçakçılık: (*Hudutların Kanunu* / Lütfi Ö. Akad 1966: *Ağır* / Y. Güney 1971), eşkiyalık - ağalık ilişkileri (*Murad'ın Türküsü* / A. Yılmaz 1965), ağa-ırgat çatışması (*İrmak* / Lütfi Ö. Akad 1967: *Kuyu* / M. Erksan 1967; *Seyyit Han* / Y. Güney 1969), göçebelik ve yerleşme sorunu (*Gökçe Çiçek* / Lütfi Ö. Akad 1972), toprak davası (*Kızgın Delikanlı* / E. Göreç 1964), kan davası (*Namusum İçin* / Memduh Ün 1965; *Acı* / Y. Güney 1971), gelenekler-görenekler, folklor malzemesi daha bilinçli ve düzgün bir tarzda işleniyor (*Ezo Gelin* / O. Elmas 1968; *Boş Beşik* / O. Elmas 1969; *Cemo* / A. Yılmaz 1972), taşradan Batı'ya göç (*Dönüş* / T. Şoray 1972), Batılının köye, kasabaya yerleşmesi (*Bir Türk'e Gönül Verdim* / H. Refik 1969) (Scognamillo, 1973: 14).

yönetmenlerin çoğu büyük bir istekle işe koyulmuşlardır ve 1960-1965 yılları arasında Türk Sineması'nda ilk kez toplumun sorunları perdeye yansıtılmıştır (Coşkun, 2009: 37-38).

Bu dönemde çekilen bazı filmler¹² Türk Sineması'nda toplumsal gerçekçi eğilimin yoğun olduğu filmlerdir. Bazı sinema tarihçilerine göre bu dönem (1960-1965) 'Toplumsal Gerçekçilik Akımı'nın başlangıcı olarak nitelendirilmektedir; ancak Coşkun (2009: 11), sinema alanındaki bu arayışları bir akımdan çok moda, bir furya olarak nitelemenin daha doğru olacağını düşünmektedir. Çünkü bu oluşumlar biçim veya öz olarak yeni bir anlayış geliştirmemiştir, sadece yönetmenin kişisel düşüncelerinden kaynaklı kişisel bir anlatım biçiminden doğmuştur. Kısaca bir film biçimsel ve özsel olarak bir yenilik, farklı bir bakış açısı getirmediği sürece bir akımdan bahsetmek olanaksızdır.

1970'li yıllar daha politik filmlerin üretildiği bir yıldır. Bu dönemde de taşrayı toplumcu gerçekçi çizgide ele alan filmler yapılmıştır. *Irmak* (1972- Lütü Ö. Akad), *Cemo* (1972-Atıf Yılmaz), *Gökçe Çiçek* (1973-Lütü Ö. Akad), *Kuma* (1974-Atıf Yılmaz), *Ağrı Dağı Efsanesi* (1975- Memduh Ün), *Sürü* (1978- Yılmaz Güney, Zeki Ökten) ve *Bereketli Topraklar Üzerinde* (1979- Erden Kıral) bu filmlerden en önemlileridir. Bunların dışında senaryosu Vedat Türkali'ye ait olan ve yönetmenliğini Süreyya Duru'nun üstlendiği *Bedrana* (1977) ve *Kara Çarşafli Gelin* (1977) filmlerinde, taşranın insanı tüketme problemine odaklanılarak, töreler, taşranın emekçileri, yaşam zorlukları, doğa-insan ilişkisi gibi gerçekçi taşra portreleri sunulmuştur. Sonrasında 1980'li yıllar ve 1990'ların ortalarına dek, gerçekçi boyutlarda taşrayı ele alan filmlerin sayısında hızlı bir sayı ve nitelik kaybı yaşanmıştır (Bostan, 2013: 127).

Bu yıllarda Lütü Ö. Akad'ın 'Göç Üçlemesi' adı verilen *Gelin* (1973), *Düğün* (1974), *Diyet* (1974) filmleri dönemin önemli filmleri arasında yer almaktadır. Büşra

¹² Toplumsal Gerçekçilik kapsamında olduğu düşünülen filmler arasında "Metin Erksan'ın *Gecelerin Ötesi* (1960), *Acı Hayat* (1963), *Susuz Yaz* (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* (1965) filmleri yer almaktadır (Coşkun, 2009: 39).

Parça, Akad'ın göç üçlemesi ile Nuri Bilge Ceylan'ın taşra üçlemesini¹³ karşılaştırarak yetmişli yıllardan günümüze Türk sinemasında taşra imgesini incelediği yazısında, Akad'ın göç üçlemesinde, taşradan kopuş gerçekleşse de karakterlerin merkezde olmadıklarını ileri sürer. Üç filmin ortak unsurları, merkezin taşralarında hızla artan gecekondu semtleri, sanayileşme ile birlikte oluşan şehirlerdeki işçi sınıfı ve yoksulluktan kurtulma ümidiyle şehirlere doluşan genç işsiz nüfustur. Akad bu filmlerle modern kent hayatı ve modernleşmenin yarattığı problemleri merkezine alan bir anlatı kursa da, dönemin siyasi-sosyal ortamının etkisiyle, yeni dönem Türk Sineması'nda taşraya bakışın değişmesi için bir altyapı oluşturmuştur denilebilir (Parça, 2017: 52). Nuri Bilge Ceylan'ın *Kasaba* (1997) ve *Mayıs Sıkıntısı* (1999) filmleri ise taşra gitmekle kalmak arasındaki bir çelişki durumunu anlatır. Lütfi Ö. Akad'ın karakterleri arasında taşralı olma durumu, ortak bir kader olarak kabullenilirken; Ceylan'ın filmlerinde artık dönmek, hatırlamak ve paylaşılmak istenmeyen taşraya karşı çizilen sınırlar ve tek kişilik bir hayatı koruma çabasıdır (Parça, 2017: 53). Bu çaba, modernleşmenin yarattığı yeni düzende bir arada yaşama, yardımlaşma duygusu gibi geleneksel değerlerin yitirilerek 'bireycilik' duygusunun ön plana çıkmasının yeni Türk Sineması'ndaki bir tezahürü olarak görülebilir.

Türkiye'de sinemanın doğuşundan itibaren filmlere konu olan taşra olgusu, ilk dönemlerde bir fondan öteye gidememiştir. Filmlerde taşrayı gerçekçi bir şekilde sunma çabasının ilk örnekleri 1960'lardaki toplumsal gerçekçi eğilimin sonucunda ortaya çıkmıştır. Ancak bu yıllarda üretilen filmlerde taşra, kan davası, töre, ağalık

vb. gibi konularla sınırlı kalmıştır. 1990'lı yıllara gelindiğinde ise, modernleşmenin etkisiyle dönüşen taşranın temsilleri filmlerde yer almıştır. Böylece filmlerde ele alınan taşra olgusu ve filmlerin anlatı yapılarında çeşitlilik yaşanmıştır. Bu anlamda 2000 sonrası Türk Sineması'nda taşranın nasıl temsil edildiğini irdelemek gerekmektedir.

¹³ Kasaba (1997), Mayıs Sıkıntısı (1999), Uzak (2002).

2.2.2. 2000 Sonrası Türk Sineması'nda Taşra Temsili

Türk Sineması'nda 2000'li yıllardan itibaren önceki dönemlere nazaran taşrayı merkezine alan ya da taşra imgesini irdeleyen filmlerin sayısında büyük bir artış olmuştur. Bu artışın yanı sıra, filmlerin içeriği ve sinemacıların taşraya bakışında da önemli değişiklikler meydana gelmiştir. Özellikle 1990'lı yılların ikinci yarısından itibaren ortaya çıkan popüler sinema ve bağımsız sinema ayrımı ve bu iki sinema anlayışında üretilen filmlerde, taşra olgusunun ele alınışında önemli farklılıklar söz konusu olmuştur. Çalışmanın bu aşamasında, “2000 sonrası Türk Sineması'nda taşra olgusu, popüler ve bağımsız filmlerde nasıl konumlanmaktadır, bu filmlerdeki taşra temsili ne gibi farklılıklar içermektedir?” sorularına yanıt aranacaktır.

2.2.2.1. Popüler Sinemada Taşra Temsili

Yeni Türk Sineması'nın popüler kanadında genelde geçmişe odaklanan filmlere rastlanılmaktadır. Dahası, bu filmler, sayısı ve ele aldıkları konuların benzerlikleri açısından kendi içlerinde bir alttür oluşturabilecek seviyededir. Aktardıkları öykü bağlamında, bu filmlerin tümü yakın geçmişe ve ‘taşra’ya odaklanmaktadır. Asuman Suner'in '*nostalji filmleri*' olarak kavramsallaştırdığı bu filmler, izleyenlere, anlatmış oldukları zaman dilimini, o zamanın değil, bugün yaşanan zamanın gözüyle aktarmaktadırlar ve bu zamanı da izleyiciye toplumsal çocukluk dönemi olarak yansıtmaktadırlar.

Nostalji filmlerine örnek olabilecek yapımlar ve konuları ise şöyledir: *Propaganda* (Sinan Çetin, 1999), 1948 yılında Doğu Anadolu'da bir sınır kasabasına yeni bir gümrük muhafaza müdürünün atanmasının ardından yaşanan gelişmeleri; *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* (Serdar Akar, 2000), 1980'li yıllarda bir mahalle esnafının kurduğu amatör futbol takımının varlığını sürdürme çabasını; *Şellale* (Semir Aslanyürek, 2001), 1960'lı yıllardaki 27 Mayıs askeri müdahale öncesindeki atmosferi; *Vizontele* (Yılmaz Erdoğan, 2001), 1974 yılında bir Güneydoğu kasabasının televizyonla ilk tanışıklığını; *Vizontele Tuuba* (Yılmaz Erdoğan, 2004), yine bir Güneydoğu kasabasında 12 Eylül 1980 askeri darbesi arifesindeki yaşananları (Suner, 2015: 49-51), *Dondurmam Gaymak* (Yüksel Aksu, 2006), 1990'lı yıllarda Ege'nin küçük bir kasabasında dondurmacı olan Ali Usta'nın trajikomik

hayatını, *Ekşi Elmalar* (Yılmaz Erdoğan, 2016), 1970’li yıllarda Hakkari’ de Belediye Reisi Aziz Önay ve ailesinin hayatını; *İftarlık Gazoz* (Yüksel Aksu, 2016) ise, 1970’lerde bir Ege kasabasında ilkokul öğrencisi olan Adem ve onu yanına çırak olarak alan Gazozcu Cibar Kemal Usta’nın öyküsü anlatmaktadır.

“2000 sonrası Türk Sineması’ndaki nostalji filmlerinde anlatı yapısı önce/sonra ve iç/dış karşıtlığı üzerinden oluşmaktadır. Filmlerde anlatılan mutluluk mekânı, daha çok önceye aittir, geriye dönük herhangi bir dönemi mutluluk devri olarak kurmaya yardımcı olan asıl etken ise “kötülüğün” kendisidir. Bu mutluluk devrinin sona ermesi genelde dışarıdan gelen kötü bir güç tarafından yok edilmektedir.” (Suner, 2015: 58-61).

Süalp’e göre ise popüler Türk sinemasında, taşra bir kaçış motifi, biraz da güzelleme ve romantize edilen bir şeydir. Yani taşranın kendi içinde bulundurduğu dinamikler detaylıca ele alınmadan, taşraya daha çok pastoral bir manzara olarak bakılmaktadır (2010: 7). Popüler sinemada geçmiş taşra yaşantısı genellikle samimi, coşkulu ve neşeli bir atmosfer olarak izleyiciye sunulmaktadır. Bu neşe kaynağının en büyük nedenlerinden birisi herkesin birbirini iyi tanıdığı ve hep bir arada yaşadığı köy, kasaba ya da mahalle ortamının bulunmasıdır. Bu filmlerde taşranın ortamı dışa kapalı ve içten yapısıyla daha çok bir aile ortamı gibidir. En önemlisi, bu filmlerde taşra, hiçbir zaman kimliksiz, boş, vasıfsız bir coğrafi mekân olarak kurulmaz. Aksine her film, öyküsünün geçtiği taşra mekânına coğrafi, tarihsel veya kültürel özelliklerini vurgulayarak yeni bir kimlik kazandırmak için çabalamaktadır. Bu filmlerin taşrası bazen trajik olabilir; ama asla sıkıntılı veya melankolik değildir.

2.2.2.2. Bağımsız Sinemada Taşra Temsili

Türk Sineması’nda önemli dönüşümlerin yaşandığı 1990’lı yıllar itibariyle, anlatının merkezi kentten taşraya doğru kaymaya başladığı ve bu yıllardan itibaren taşra imgesinin ayrı bir anlam, önem kazandığını söylemek mümkündür. 60’lı yıllara kadar üretilen filmlerde İstanbul’un merkez konumda olması, taşranın göz ardı edilmesine neden olmuştur (Suner, 2015). Bu yıllarda artan taşradan şehirlere göçlerle birlikte merkez ve taşra arasında oluşan mesafeli ilişki, zamanla taşranın daha görülür hale gelmesini sağlar. 2000 sonrası Türk Sineması’nda ise genellikle kimlik ve aidiyet kavramlarıyla birlikte ele alınan taşra imgesi, daha soyut, öznel ve psikolojik

mahrumiyetlerin yarattığı sıkıntıyı ifade etmenin en önemli yollarından birisi haline gelmiştir (Parça, 2017: 51). Taşra filmlerinin son dönem Türk Sineması’nda artmasına yönelik yönetmen Atalay Taşdiken’in yorumu da dikkate değer niteliktedir:

“Taşrayla ilgili filmler artmaya başladı. Bunda bence birincil etken, yeni kuşak sinemacıların film çekmeye başlaması, bu imkânı bulabiliyor olması, ki bunların çok büyük bir bölümü taşra kökenli yönetmenler yazarlar ya da senaristler. Bunun 2000 sonrasında objektiflerin taşraya yönelmesiyle ilgili önemli bir etken sayılması gerektiğini düşünüyorum. Yeni kuşak, kökeni taşra olan sinemacılar...”
(A. Taşdiken ile kişisel görüşme, 16 Temmuz 2018).

Yılmazkol’a göre (2011: 57-58) Yeni Türk Sineması’nda, taşraya dönüşün en iyi örneklerini, Nuri Bilge Ceylan *Kasaba* (1997) ve *Mayıs Sıkıntısı* (1999) filmleriyle vermiştir. Bu filmler bağımsız sinemanın taşraya bakışını şekillendiren bir kırılma noktası yaratmıştır. 2000 sonrası bağımsız Türk Sineması’nda taşra temsili, popüler sinemadaki gibi nostaljik bir bakış açısına sahip değildir. Örneğin, Türk bağımsız sinemasının öncülerinden olan Nuri Bilge Ceylan (Atam, 2011) filmlerinin taşraya bakışı ‘nostaljik’ değildir. Onun filmleri genelde evin, çocukluğun ve taşranın hiçbir şekilde geride bırakılamayacağını, ilelebet şimdiye ait olgular olarak kalacağını ifade etmektedir. Bu özellikleriyle Nuri Bilge Ceylan taşraya masalsi olarak değil, *“doğrudan bugün yaşadığı durumuyla, taşrada ne kaldıysa ya da neye dönüştüyse ona bakmaktadır”* (Suner, 2015: 106). Nuri Bilge Ceylan filmleri için yapılan bu yorum aslında Yeni Türk Sineması’nda bağımsız sinema alanında filmler üreten yönetmenlerin çoğu için de genellenebilir.

Bağımsız Türk Sineması’nda taşra, kimi zaman kendi taşrasını yaratmaya çalışan insan halleri, kimi zaman şehirlerin taşrasında yaşayanlar, kimi zaman da merkeze olan coğrafi uzaklık anlamında değerlendirilerek beyazperdeye yansıtılmıştır. Bu filmlerde insanların kendilerini şehirlere ya da taşraya ait hissedememe durumları, yaşanan buhranlar, çabalar karakter ekseninde filmlerde yer almıştır. Bağımsız Türk Sineması’nda anlatısını taşra fonunda kuran başlıca filmler şöyledir: *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999), *Uzak* (2002)- Nuri Bilge Ceylan; *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* (2004)- Ahmet Uluçay; *Beş Vakit* (2006)- Reha Erdem; *Adem’in Trenleri* (2007)- Barış Pirhasan; *Pandora’nın Kutusu*

(2008)- Yeşim Ustaoglu; Tatil Kitabı (2008)- Seyfi Teoman; *Mommo: Kız Kardeşim* (2009), *Meryem* (2013)- Atalay Taşdiken; *Vavien* (2009)- Yağmur Taylan, Durul Taylan; *Yumurta* (2007), *Süt* (2009), *Bal* (2010)- Semih Kaplanoğlu; (Yılmazkol, 2011: 58) *Tepenin Ardı* (2012)- Emin Alper; *Sivas* (2014)- Kaan Müjdecı; *Kalandar Soğuşu* (2015)- Mustafa Kara.

Özgür Yılmazkol “*Son Dönem Türk Sineması ’nda Taşra Temsili*” (Yılmazkol, 2011: 59-60) adlı çalışmasında, 2000 sonrası Türk Sineması’nda taşranın hangi anlamlarda kullanıldığına ayrıca dikkat çekmiştir. Yılmazkol’un ilk olarak ele aldığı anlam ‘bir kaçış / sığınma mekânı’ olan taşradır. Şehirler, özellikle sanayileşme süreciyle birlikte bütün ikilemleri, karmaşıklığı ve telaşına rağmen içerisinde barındırdığı insanlara umut vadeden ve onlara daha yüksek bir refah seviyesi sunan yapılardır. Ancak 2000 sonrası Türk Sineması’ndaki filmlerde yer alan ana karakterlerde bu genel algının dışında bir farklılık söz konusudur. Türlü sıkıntı ve açmazlara rağmen taşra, bu filmlerde modernleşmenin de etkisiyle şehirde bunalan, çeşitli olumsuzluklar yaşıyarak yeniden döndükleri, sığındıkları yer olarak tasvir edilmektedir. Taşranın bu şekilde bir kaçış/sığınma mekânı olarak konumlandırılmasının nedeni bazı önemli değerlerin henüz bu yerlerde kaybolmamasıdır. *Sonbahar* (2008) ve *Yumurta* (2007) bu tür filmlere örnek olarak verilebilir. *Sonbahar*’da Yusuf 12 yıl tutuklu kaldığı cezaevinden çıktığında köyüne döner. *Yumurta*’da ise, Yusuf karakteri taşradan eğitim almak için çıkar ve yıllar sonra geri döndüğünde, kasabada kalmayı tercih eder.

Taşraya yönelik diğeri bir anlatım boyutu da ‘bir çocuk bakışı’ olarak taşradır. Bu filmlerde çocuk genellikle, bozulmamışlığın, temizliğin, saflığın ve kırılganlığın temsili olarak kullanılmıştır. Ancak bağımsız sinemada bu temsil, popüler sinemada olduğu gibi neşe ve mutluluk mekânı ya da çocuk üzerinden geçmiş dönemlere gönderme yapmak yerine; genel olarak günümüzdeki taşrayı var olan tüm sıkıntılarıyla ele alınmaktadır. Bu tutumu sergileyen filmler ise şöyle örneklenebilir; *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* (2004), *Beş Vakit* (2006), *Tatil Kitabı* (2008), *Mommo: Kız Kardeşim* (2009), *Bal* (2010), *Sivas* (2014). Yılmazkol’un ifadesiyle;

“...Son dönem Türk Sineması’nda mekânın bozulmamışlığı ve saflığı taşra ile kişilerin bozulmamışlığı, kırılğanlığı ve iyi niyeti çocuklar aracılığıyla anlatılmıştır. Bu bağlamda modernizmin karşısında konumlanan geleneksellik ve geleneksel değerler taşra-çocuk perspektifinde izleyenlere aktarılmıştır. Tatil Kitabı filminde Ali, Karpuz Kabuğu’nda Recep ile Mehmet, Yumurta, Süt, Bal filmlerinde Yusuf, Mommo Kız Kardeşim filminde Ahmet ile Ayşe çocuk bakış açısından taşra yeniden inşa edilmiştir...” (2011: 68-70).

Yılmazkol’un bu tespiti popüler sinemada taşranın çocuk karakterler üzerinden temsiline karşı; bağımsız sinema kanadında yer alan yönetmenlerin taşra-çocuk karakterler eksenindeki anlatımlarının nasıl farklılaştığını anlamak açısından önemlidir. Bu yerinde tespit, 2000 sonrası Bağımsız Türk Sineması’nda ve özelinde Atalay Taşdiken filmlerinde taşra ailesinin nasıl konumlandırıldığını anlamak açısından da yol gösterici olacağı öngörülmektedir.

2.3. BAŞLANGIÇTAN 2000’Lİ YILLARA KADAR TÜRK SİNEMASI’NDA “TAŞRADA AİLE” OLGUSU

Çalışmanın bu kısmında başlangıcından 2000’li yıllara kadar olan dönemde taşrada aile olgusun filmlerde nasıl konumlandırıldığına genel bir bakış sağlanacaktır. Bu bakışla taşra ailesinin 2000 öncesi Türk Sineması’ndaki temel yansımaları özellikle toplumsal gerçekçi eğilimin ortaya çıktığı 1960’lı yıllar sonrası baz alınarak özetlenecektir.

Aile, ilk konulu filmlerden itibaren Türk Sineması’nın ana temalarından birisi olmuştur. Türkiye’de sinemanın başlangıcından bu yana üretilen filmlerin çoğunda, farklı yönelimler olsa da aile kurumuna genellikle ‘kutsallık vurgusu’ yapılarak korunması veya yüceltilmesi gereken bir kurum olarak ele alınmıştır. Ailedeki birlik ve beraberlik, toplumsal düzenin temel belirtisi olarak öne çıkmıştır (Abisel, 1994: 73). Ailenin filmlerde bu şekilde yer almasının başlıca sebebi, toplumda egemen olan değersel örüntülerdir. Ailenin Türk Sineması’na bu bakış açısıyla yansımaları, 1980’lere kadar, bazı istisnalar dışında, devam etmiştir (Oktan, 2012: 155).

Türk Sineması'nın ilk konulu filmi olarak bilinen *Pençe*¹⁴'de ailenin ve evlilik kurumunun olumlu-olumsuz yanları tartışılır. Ancak bir Fransız tiyatro oyunundan uyarlanan bu film, Batılı bir ailenin problemlerine değindiğinden dolayı Türk toplumunun gerçekleriyle ilgili herhangi bir veri sunmaz. Sonrasında ise Türk sinema tarihinde Tiyatrocular Dönemi (1923-1939)¹⁵ olarak anılan dönemde sinemayı tekelinde bulunduran Muhsin Ertuğrul devreye girer. Ertuğrul'un 1923-1953 yılları arasında üretmiş olduğu yaklaşık otuz filmde aile kurumunu merkezine aldığı filmler oldukça fazladır; ancak Ertuğrul'un ürettiği bu filmlerin çoğunda Batı kaynaklarından esinlenmiş olmasından dolayı, bu dönemde de Türk aile yapısı filmlere gerçekçi bir şekilde yansıtılamamıştır (Tosun, 1991: 903-904).

Özön'ün Geçiş Dönemi (1939-1950)¹⁶ olarak adlandırdığı 1940'lı yıllarda İkinci Dünya Savaşı yaşanmaktadır. Türkiye, savaşta aktif olarak yer almasa da toplumsal ve ekonomik açıdan problemler yaşamaktadır. Bu problemler sinema sektörünü de krize sokmuş, film üretimi anlamında büyük bir gerileme yaşanmıştır. Bu dönemde Hollywood filmleri ve melodramatik anlatı unsurlarıyla bezenmiş Mısır filmleri sinemalarda gösterilmiş ve halk tarafından ilgi görmüştür. Türk yönetmenler tarafından yapılan bazı filmlerde ise, Mısır filmlerinin melodramatik yapısından beslenen yapımlar öne çıkmıştır (Oktan, 2012: 156; Tosun, 1991: 905).

Önceki bölümlerde de bahsedildiği gibi Türk sinemasında taşra temsiliinin ilk gerçekçi örnekleri 1960'lı yıllarda ortaya çıkan toplumsal gerçekçi eğilimle birlikte üretilmeye başlamıştır. Dolayısıyla taşra ailesi hakkında 1960 öncesinde üretilen filmlerden bir çıkarım yapmak oldukça zor görünmektedir. 1950 DP iktidarı ile birlikte ülkede sinemanın bir halk eğlencesi olarak görülmesine yönelik görüşlerin artması, hitap ettiği alanın da genişlemesine neden olur. Bu genişleme taşranın da sinemayla tanışmasına vesile olur ve bu durum kısmen Türk Sineması'nı bir içerik değişimine zorlar. Bu yüzden yönetmenler ürettikleri filmlerde taşrayı da hesaba katmaya başlar. Zamanla sinemanın şehirlerden taşraya taşınmasıyla sinemacıların

¹⁴ Yön. Sedat Simavi (1917)

¹⁵ Daha ayrıntılı bilgi için bkz. (Özön, 1985: 346-351); (Onaran, 1994: 21-32)

¹⁶ Daha ayrıntılı bilgi için bkz. (Özön, 1985: 351-356); (Onaran, 1994: 35-46).

aile kurumuna bakışı az da olsa yerlileşmiştir (Tosun, 1991: 904). Bu yerlileşme özellikle 1960'lı yıllardan sonra taşra ailesinin Türk Sineması'nda daha gerçekçi şekilde işlenmesine olanak sağlamıştır.

Necip Tosun'a göre Türk Sineması'nın doğuşundan 1990'lı yıllara dek aileyi odağına alan filmleri şu şekilde sınıflandırmak mümkündür: batılılaşma olgusunu güçlendiren misyon filmleri; taşradaki geleneksel aile anlayışını savunan filmler; gecekondulaşmanın aileler üzerindeki tesirini ele alan filmler; batılılaşma olgusunu mikro anlamda bireyler, makro anlamda aile üzerindeki etkilerini anlatan filmler; 1980 sonrası geleneksel aile kurumunun parçalanmasını simgeleyen filmler. Bu filmlerde genellikle gelenek ile batılılaşma karşılaştırılması yapılarak, bu iki ayrı durumun aile kurumu üzerindeki etkileri tartışılmıştır (1991: 903). Bu noktada Tosun'un bahsettiği '*taşradaki geleneksel aile anlayışını savunan filmler*' ve '*1980 sonrası geleneksel aile kurumunun parçalanmasını simgeleyen filmler*' ifadeleri 1990'lara kadar ve 1990'lar sonrasında Türk Sineması'nda taşra ailesinin filmlerde nasıl ele alındığına ve ne tür dönüşümlere uğradığına dair önemli göstergeler içermektedir.

Türk sinema tarihinde Sinemacılar Dönemi (1950-1970)¹⁷ nin ikinci yarısında toplumsal gerçekçi eğilimde üretilen ve taşra ailesini merkezine alan filmlere bakıldığında; *Beyaz Mendil*' de (1956, Lütfi Ö. Akad), düşman iki köyde yaşayan Hasan ve Zeliha'nın birbirlerine olan aşkı ve kavuşma serüvenleri, evlilik kurumuna ilişkin referanslar verilerek anlatılır. *Yılanların Öcü*¹⁸'nde (1962, Metin Erksan), işlenen temel konu özel mülkiyet olsa da, taşra ailesinin genel yapısına oldukça fazla referans vardır. Kara Bayram, annesi Irazca, karısı ve üç çocuğuyla birlikte geçimini toprak üzerinden sağlamaktadır. Ailede otorite ve karar verme yetkisi evin en yaşlı üyesi Irazca Ana'dadır. Taşra ailesinde, büyükanne sıfatıyla gelin sahibi olan yaşlıların, oğlu ve gelini üzerindeki otoritesi oldukça fazladır (Kaplan, 2015: 68). Ailenin tüm bu özellikleri geleneksel geniş aile yapısına işaret etmektedir. *Murad*'in

¹⁷ Daha ayrıntılı bilgi için bkz. (Özön, 1985: 356-377); (Onaran, 1994: 53-95).

¹⁸ Erksan'ın çekmiş olduğu *Yılanların Öcü* (1962), sinemamıza gerçekçilik açısından önemli bir örnek oluşturmalarının yanında, köy sorunlarına, yaşantılarına ve davranışlarına da yeni bir yaklaşım getirmektedir (Kaplan, 2015: 90).

Türküsü 'nde (1965, Atıf Yılmaz), zengin-fakir karşıtlığı üzerinden bir aşk hikayesi, *Ana* 'da (1967, Ömer Lütfi Akad), iki çocuğuyla birlikte kan davasından kaçan Döndü Ana'nın çocukları uğruna kendini feda etmesinin öyküsü (Abisel, 1994: 86), *Gurbet Kuşları* 'nda ise (1964, Halit Refiğ), bir kasabadan büyük bir kente göçen taşra ailesinin parçalanması anlatılmıştır.

Yeşildal'a göre "*Toplumsal gerçekçi filmlerde anlatılan toplumsal sorun ve durum ne olursa olsun filmlerin ana ekseninde hep bir aile vardır.*" 1960'lı yıllarda toplumcu gerçekçi filmler yapan yönetmenlerin iddiası toplumsal gerçekleri sorgulama, eleştirme ve filmlere aktarma olsa da, ürettikleri yapımlarda bunu tam olarak sağlayamamışlar, özellikle aile ideolojisi ve yaygın ataerkil tutumu toplumsal bir sorun olarak yansıtamamışlardır. Dolayısıyla bu filmler ve yönetmenler aile ideolojisi bağlamında ataerkilliğin yeniden üretilmesine neden olmuştur (2010: 216). Kaplan'a göre ise (2015: 109), 1960' dan 1970'lerin sonuna dek toplumsal gerçekçi eğilim üzerindeki filmler, mevcut aile yapısını olumlamanın yanında, aileyi ve aile içi ilişkileri sorgulayan, toplumun değişmesiyle eş zamanlı olarak değişen erkek, kadın ve çocuk karakterler yaratan bir anlayışı getirmektedir.

Genç/Yeni Sinema (1970-1984)¹⁹ döneminde yapılan filmlere taşra ailesi perspektifinde bakıldığında, *Dönüş* (1972, Türkan Şoray) filminde, 1960'lı yıllardan itibaren Türkiye'den başta Almanya olmak üzere, Avrupa ülkelerine başlayan işçi göçünün taşradaki bir aile üzerindeki yansımaları anlatılır. Çalışmanın birinci bölümünde değinildiği gibi, tarihsel süreçte Almanya'dan dönen işçilerin orada edindiği kültür, tutum ve davranışları, köyünde, kasabasında uygulamaya çalışması yakın çevresi tarafından yadırganmıştır (Tezcan, 2000: 175). Filmde İbrahim'in Almanya'dan köyüne dönüşünde orada edindiği tutum ve davranışları sergilemesi, başta karısı Gülcan olmak üzere köylüler tarafından yadırganmıştır. Bunların sonucunda da aile parçalanmaya yüz tutmuştur. *Kuma* 'da (1974, Atıf Yılmaz), çocuk sahibi olamayan bir kadının kocası için kumasını kendisinin bulması anlatılır. Hane sayısı bakımından çekirdek bir yapıya sahip olan bu ailede, çocuk yaparak neslin

¹⁹ Daha ayrıntılı bilgi için bkz. (Özön, 1985: 377-400); (Onaran, 1994: 103-165).

devamı sağlanamadığı için aile, biyo/psişik işlevini yerine getiremez ve aile bireyleri geleneksel çerçevede bu işlevi sağlamak için farklı yollar dener.

1970’li yıllara bakıldığında 1960’lı yıllara nazaran ortaya çıkan en önemli fark, kadın konusunun daha ön planda olmasıdır. Bu tutum 1990’larda da kendini göstermiştir. Atıf Yılmaz’ın yönetmenliğini yaptığı *Berdel*’ de (1990), beş tane kız çocuğu doğuran bir köylü kadının erkek çocuğu olmadığı için onun üzerine kuma getiren kocasının öyküsü anlatılmıştır (Özgüç, 2014: 735). Taşra ailelerinde erkek çocuğun ekonomiye katkısı oldukça önemlidir ve aile, özellikle de kadın, toplum içindeki statüsünü erkek çocuk doğurarak kazanmaktadır (Merter, 1990: 31-32; Taylan, 2003: 47-48; Kaplan, 2015: 67). Film, ismini özellikle Doğu Anadolu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde sıklıkla görülen, bir gelini almak için başlık parası ödemek yerine kendi kızını o aileye gelin vermesiyle yapılan bir takas evliliği yöntemi (BAAK, 1992: 27) olan ‘Berdel Evliliği’nden alır. Ayrıca 1970’li yılların sonunda toplumsal değişimin taşra ailesi üzerindeki etkilerini melodram kalıpları dışında ele alan filmler de vardır. Bunlar genellikle durum saptamasına yönelen, dönemi nesnel olarak ele alma çabası olan filmlerdir.²⁰

Türk Sineması’nın 1980’lerden günümüze dek yaşadığı değişim süreci, filmlerdeki aile temsillerini de değiştirmiş, üretilen filmlerde genellikle kutsal bir kurum olarak tarif edilen aile tanımından uzaklaşmış, toplumsal değişim aşamalarıyla paralel olarak ilerleyen, daha gerçekçi temsiller filmlerde yer almış ve filmlerde aile daha çok bir sorunlar alanı olarak ele alınmıştır. Oktan’a göre (2012: 168-169) aileyi daha çok aşk, intikam, acı gibi temaların işlendiği bir konu olarak belirleyen 1980 öncesindeki sinemaya göre, 1980 sonrası Türk sinemasında aile daha çok sorunlarıyla ve travmalarıyla birlikte yer almaya başlamıştır. Özellikle 2000’li yıllardan sonra büyük bir artış gösteren taşra filmlerinde de aile temsilleri genellikle sorunlarıyla birlikte ele alınmıştır.

²⁰ Lütfi Ö. Akad’ ın *Gelin, Düğün, Diyet* (1973-1973-1974), *Selvi Boylum Al Yazmalım* (Atıf Yılmaz, 1977), Senaryosunu Yılmaz Güney’ in yazdığı, *Sürü* (Zeki Ökten, 1979), *Adak* (Atıf Yılmaz, 1979), 1970’ li yılların melodramlarından arınmış filmlerden bazılarıdır (Abisel, 1994: 102).

2.4. 2000 SONRASI BAĞIMSIZ TÜRK SİNEMASI'NDA “TAŞRADA AİLE” OLGUSU

Çalışmanın bu kısmında 2000 sonrası Türk Sineması'nın bağımsız kanadında üretilen filmlerde taşra ailesinin nasıl konumlandırıldığı seçilen belli başlı örnekler etrafında irdelenecektir. 2000 sonrası bağımsız Türk Sineması'nda taşra ailesine referans veren filmler belirlenirken, Ağâh Özgüç'ün *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*²¹ ve *BoxOffice*²² sitesinin veri tabanından faydalanılmıştır.

Yeni Türk Sineması'nın bağımsız kanadında taşra ailesini konu edinen filmler için en önemli dönüm noktası Nuri Bilge Ceylan'ın 1997' de çektiği ödüllü²³ filmi 'Kasaba' ve 1999'da çektiği, yine birçok ulusal ve uluslararası festivalden ödülle²⁴ dönen, *Mayıs Sıkıntısı* 'dır.

Kasaba filminin henüz başında bir ilkokul sınıfında, erkek öğrencinin Türk toplumunda ailenin önemine dair bir paragraf okuması, filmin devamında aile kavramının irdeleneceği hakkında bilgi vermektedir. Ceylan *Kasaba*'da bir ailenin üç farklı kuşağından olan bireyler aracılığıyla taşradaki günlük hayatın bazı ayrıntılarına odaklanmaktadır (Suner, 2015: 107). *Kasaba* filmi, küçük bir taşra kasabasında yaşayan ve modernleşme sürecinin getirdiği toplumsal değişimlere ayak uydurmakta zorlanan aile bireyleri arasındaki bakış açısı farklarını sorgulamaktadır (Akarsu, 2007). Büyükbaba Nuri, Büyükanne Emine, Oğul Emin, Anne Fatma, torunlar Asiye

²¹ (Özgüç, 2014).

²² (BoxOffice, 2018).

²³ *Kasaba* (1997), aldığı ödüller: 1998 Berlin Film Festivali (Caligari Ödülü), 1998 Tokyo Film Festivali (Sinema Başarı Ödülü), 1998 Nantes Film Festivali (Jüri Özel Ödülü), 1998 İstanbul Film Festivali (Fibresci ve Jüri Özel Ödülü) 1999 Premier Plans Film Festivali (Jüri Özel Ödülü) 1999 Cologne Film Festivali (En İyi Film ve En İyi Sinematografi) (Nbc Film, 2018).

²⁴ 2000 - Berlin Film Festivali (Yarışma Seçkisi), 2000 - İstanbul Film Festivali Uluslara Yarışma (En İyi Film ve Fibresci Ödülü), 2000 - Alexandria Film Festivali (Jüri Özel Ödülü, En İyi Aktör (M.Emin Ceylan), En İyi Kurgu) 2000- Bruxelles Akdeniz Film Festivali (En İyi Film) 2000 - Forum de Cinema (Strasbourg) Don Quijote Ödülü, 2000 – Avrupa Akademi Ödülleri (FELIX) (Avrupa Sinema Eleştirmenleri Ödülü) 2001 - Premier Plans Film Festivali, Fransa (En İyi Film) 2001 - Fajr Film Festivali, Tehran, İran (Jüri Özel Ödülü), 1999 - Antalya Film Festivali (En İyi Yönetmen, En İyi Yapım, İkinci En İyi Film, Tüm Aktörler İçin Jüri Özel Ödülü) 2000 - İstanbul Film Festivali Ulusal Yarışma En İyi Film, İzleyici Ödülü), 2000 - Ankara Film Festivali (En İyi Film) (Nbc Film, 2018).

ve Ali ve Emin'in ölen kardeşinin oğlu Saffet bir gece ateş başında sohbet etmektedirler. Otobiyografik bir aile hikayesinin görüldüğü bu bölümde (Algan, 2010: 133) aile, üç kuşağın bir arada olduğu ve taşra ailesinin genel karakteristik özelliklerinden birisi olan geleneksel geniş aile yapısına işaret eder. Ailenin oğlu Emin'in eğitimi ve işi için uzun bir süre yurtdışında yaşadığına, sonrasında ise her şeyini bırakıp ailesiyle birlikte kasabaya döndüğüne ilerleyen bölümlerde şahit oluruz. Bu anlamda taşra Emin ve ailesi için bir 'kaçış / sığınma mekânı' (Yılmazkol, 2011: 59-60) olarak nitelendirilebilir.

Resim 1- 'Kasaba' Filminde Aile



Kaynak: (Ceylan, 1997)

Resim 2- 'Mayıs Sıkıntısı' Filminde Aile



Kaynak: (Ceylan, 1999)

Mayıs Sıkıntısı filmi, küçük bir taşra kasabasında başlar. İstanbul'da yaşayan Muzaffer kasabadaki ailesinin yanına film çekmek için gelir. Muzaffer bir süre deneme çekimleri yapıp İstanbul'a gittikten sonra ekibiyle birlikte tekrardan kasabaya gelerek filmde kendi annesini ve babasını oynatmaya karar verir. Muzaffer karakteri merkezi (kenti) temsil eder ve doğup büyüdüğü taşraya yabancılaştığı filmde oldukça sık bir şekilde vurgulanır. Film temelinde taşradaki hayatın durağanlığını ve sıkıntısını ele alsa da, taşra ailesinin modernleşme süreciyle nasıl bir çözülmeye gittiğiyle ilgili de çıkarımlar yapar. Mayıs Sıkıntısı'nda anlatılan aile, çalışmanın birinci bölümünde değinilen, özellikle kasaba ailelerinde görülen ve modernleşme süreciyle birlikte geniş ailelerin çekirdek ailelere dönüşmesinin kaçınılmaz olduğunu vurgulayan 'geçici geniş aile' yapısına (Dikeçligil, 2014: 14) uygun düşmektedir. Muzaffer'in modernitenin en büyük araçlarından birisi olan kamerayla taşraya gelmesi, başta annesi ve babası olmak üzere herkesi tedirgin eder.

Nuri Bilge Ceylan her iki filmde de taşra ve aile olgusunu merkezine almıştır. Bu filmlerde ele alınan taşra ve aile olgusu Türk Sineması'nın önceki dönemlerinde bu anlamda üretilen filmlerle karşılaştırıldığında önemli farklar ortaya çıkmaktadır.

Kasaba ve Mayıs Sıkıntısı filmleri, tamamen amatör oyuncular kullanılarak, karakter sinemasını benimsemesi, kalıplaşmış tipler yerine filmdeki karakterlerin psikolojik tahlilini daha derinlemesine yapması, melodram kalıplarından sıyrılarak gerçekçi bir anlatım dili oluşturması ve taşrada sıkışıp kalan bir aileyi farklı açılardan sorgulayarak, çözülüş sürecinde vermesi bakımından, Türk Sineması'nda taşra ailesine bakış anlamında bir kırılma noktası olmuştur. Bu kırılma, 2000 sonrası üretilen filmlerde taşradaki aileye odaklanacak filmler için de yeni bir zemin yaratmıştır. Bu anlamda üretilen filmlere ve yönetmenlerinin taşra ailesine nasıl yaklaştıklarına değinmekte fayda vardır.

Reha Erdem' in yazıp yönettiği *Beş Vakit* (2006) filminde zamanın her gün bir ezan sesiyle beş vakite bölündüğü taşranın ve ailelerin otoriter tutumu üç kuşak ve üç çocuk (Ömer, Elif, Yakup) üzerinden anlatılmıştır. Ayrıca filmde taşra, günümüzdeki var olan tüm sıkıntılarıyla 'bir çocuk bakışı' (Yılmazkol, 2011) olarak tasarlanmıştır. Filmde yer alan aileler hane sayısı bakımından çekirdek aile yapısını yansıtsa da, otorite örüntüsü bakımından geleneksel geniş aile yapısı tanımına uygun düşmektedir. Erkek çocuklar (Ömer ve Yakup) otoriter ve baskıcı babaları tarafından sürekli olarak azarlanarak şiddete maruz kalırlar. Elif ise annesi tarafından sürekli olarak ev içi işlerini öğrenmeye ve benimsemeye özendirilerek yetiştirilmektedir. Filmde yaşantılarına değinilen üç hane/aile olmasına rağmen, anlatının merkezinde bulunan, Ömer'in ailesi; imam olan babası, karısı ve iki erkek çocuktan oluşur. Ataerkil yapının tüm katı kurallarının mevcut olduğu ailede baba, çocukları arasında değer ayrımı yapan ve onlara sert davranan bir figürdür. Bir sahnede kendi babasının da ona benzer şekilde sert bir tutumla davrandığı gösterilir ve bu durumun kuşaktan kuşağa devam ettiği vurgulanır (Zıraman, 2016: 79-83). Ömer için tek kurtuluş yolu ise babasının ölmesini dilemektir.

Resim 3- ‘Beş Vakit’ Filminde Ömer’ in Ailesi



Kaynak: (Erdem,2006)

Semih Kaplanoğlu’nun Yusuf Üçlemesi olarak bilinen serisinin son filmi olan *Bal* (2010)’da Karadeniz’in bir köyünde yaşayan çekirdek ailenin hayatı ele alınmıştır. Filmin ana karakteri olan yedi yaşındaki Yusuf ilkokula gitmektedir. Baba Yakup arıcılık yaparak ailenin geçimini sağlarken, anne Zehra ise çay tarlalarında ve ev işlerinde çalışarak aileye katkı sağlar.

Resim 4 – ‘Bal’ Filminde Çekirdek Aile



Kaynak: (Kaplanoğlu, 2010)

Emin Alper’in yönetmenliğini yaptığı, *Tepenin Ardı* (2012)’nda anlatılan taşra ailesi ise: Faik (Dede), Nusret (Oğul), Torunlar (Zafer ve Caner)’dan oluşmaktadır. Nusret’in ailesi, ‘parçalanmış aile’ (Sayın, 1990: 21) olarak görülebilir; çünkü on yıl önce eşini kaybetmiştir ve dul bir erkek olarak iki çocuğuyla birlikte yaşamaktadır. Film Nusret’in oğullarıyla birlikte şehirden, babasının yayladaki evine gelmesiyle başlar. Ailenin en yaşlı üyesi Dede Faik, oldukça otoriter ve takıntılı bir karakterdir. Faik, Oğlu Nusret’e karşı çoğu konuda güven duymamaktadır ve bu durum Nusret’i rahatsız eder. Faik sürekli olarak arazisinin yakınlarında gezen yörüklerin keçilerinden

şikayetçidir. Bir gün bir silah sesinin duyulmasıyla yörüklerin kendilerine savaş açtığı paranoyasına kapılan Faik, bütün ailenin desteğini alarak yörüklerle karşılık vermeye çalışır. Ayrıca aile olgusunun tarihsel sürecine bakıldığında bir kırılma noktası yaratan “özel mülkiyet” kavramı da film boyunca Faik karakteri üzerinden sorgulanmıştır.

Tepenin Ardı’nı diğer filmlerden ayıran en büyük özellik anlattığı ailedeki bireylerin tamamının erkek olmasıdır. Aslı Gön’ün tespitine göre, *Tepenin Ardı* filmi, anlatı yapısında tamamen erkeklerden oluşan ve homososyal²⁵ bir topluluk gibi hareket eden aile ilişkilerine odaklanmaktadır. Bu bağlamda aile ilişkileri, toplumsallaşma(sosyalizasyon) için bir ortam sağlar ve erkekliğin bir inşa olarak şekillenmesine olanak tanır (Gön, 2014: 53).

Tepenin Ardı ve özelinde bağımsız sinemanın aileye bakışı ile ilgili, filmin yönetmeni Emin Alper’in bir söyleşisinde dile getirdiği şu ifadeleri oldukça önemlidir:

“...Aile kesinlikle değişiyor ve bu değişimin yansımaları da sinemada hissediliyor. Bağımsız sinema ailenin yok oluşundan muzdarip. Aile galiba ne onunla ne onsuz yapılan bir şey...” (Bora, 2012).

Atam’ın ifadesi de Alper’in söylediklerini destekler niteliktedir: *“Yeni Türkiye sineması, umut etmek için neden bulamaz, çırpınışlar yeni yıkıntıların hazırlayıcıları olabilir ancak ve genel olarak aile kurumu çözülüş sürecinde verilir”* (Atam, 2011: 102).

Resim 5- ‘Tepenin Ardı’ Dede Faik ve Oğlu Nusret



Kaynak: (Alper, 2012)

²⁵ Homososyallik, aynı cinsiyetin arkadaşlığını/birlikteliğini aramak veya tercih etmek ya da bundan hoşlanmaktır. Homososyallik çocuklukta başlar ve daha sonra erkeklerin dâhil olduğu çeşitli toplumsal kurumlar tarafından cesaretlendirilir ve yönlendirilir (Aktaran: Gön, 2014: 56).

2000 sonrası bağımsız Türk Sineması'nda taşra ailesini odağına alan ve genel itibariyle amatör oyuncuların rol aldığı, *Sivas*²⁶ (2014) filmi ise, 11 yaşında ergenlik çağında bir erkek çocuğu olan Aslan'ın, varoluş kaygıları ve erkeklik sancılarına odaklanır. Film, Pamuk Prens ve Yedi Cüceler oyununun canlandırılması için öğretmen öğrenciler arasından oyuncu seçme sahnesiyle başlar. Öğretmen, muhtarın oğlu Osman'ı prens, Aslan'ın aşık olduğu Ayşe'yi prenses, Aslan'ı da cüce olarak seçer. Bu aşamadan sonra Osman ile iktidar yarışına giren Aslan, varoluş çaresini, tıpkı Osman gibi, köpek dövüşlerine katılmaya karar vermekte bulur.

Sivas, temelde ergenlik çağındaki bir çocuğun iktidar savaşını konu edinse de, taşradaki aile içi ilişkiler hakkında da referanslar vermektedir. Filmde anlatılan aile yapısı, geçimini hayvancılıktan sağlayan, ataerkil bir sistemin hâkim olduğu, Aslan, babası, annesi ve ağabeyinden oluşan, hane yapısına göre çekirdek; otorite örüntüsüne göre geleneksel geniş aile yapısına sahip bir ailedir. Üretim ilişkilerinin çocukların cinsiyetlerine göre belirlendiği taşra ailesinde, erkek çocuğun fiziksel gücüne duyulan ihtiyaç ebeveynler için bir güvence kaynağıdır (Merter, 1990: 31-32; Taylan, 2003: 47-48). Bu anlamda filmde yer alan aile 'karşılıklı bağımlı aile modeli'²⁷ ne uygun düşer. *Sivas* filminde de Aslan ve ağabeyi Şahin hayvanlara bakarak ailenin üretimine katkı sağlarken, anne ve babası için bir güvence kaynağı oluşturmaktadır.

Ailenin en önemli işlevlerinden birisi olan çocuğun toplumsallaşması (sosyalizasyonu) işlevi, söz konusu ailede zayıf olmasından dolayı, Aslan karakteri bunu farklı yollarla sağlamayı dener. *Tepenin Ardı* filminde de değinildiği gibi, erkekliğin inşası ve bireyin sosyalizasyonunu sağlayan homososyal yapı *Sivas* filminde de mevcuttur. Muhtarın oğlu Osman ile iktidar yarışında olan Aslan, muhtarın etrafında bulunan erkek topluluğunun içerisine dahil olarak ve köpeği Sivas'ı dövüştürerek erkekliğini inşa etmeye çalışmaktadır.

²⁶ Film, 88. Akademi Ödülleri (Oscar)'nde 'En İyi Yabancı' film dalında yarışmak üzere, 19 film arasından Türkiye'nin aday adayı seçilmiştir (Radikal / Kültür, 2015).

²⁷ Karşılıklı bağımlı aile modeli, hem psikolojik hem de maddi bağımlılık mevcuttur. Bu aile tipleri hane halkı yapısı açısından çekirdek aileye işaret etseler de, tarımsal üretim ve tüketim, çocukların bakımı, ev için yiyecek sağlama gibi işlevlerini paylaştıkları için yapısal ve işlevsel açıdan geniş aile gibidirler (Kağıtçıbaşı, 2016: 168-170).

Resim 6 – ‘Sivas’ Filminde Sivas (köpek), Aslan ve Arkadaşı



Kaynak: (Müjdecı, 2014)

Mustafa Kara imzalı *Kalandar Soğuşu*²⁸(2015), Karadeniz’in bir dağ köyünde yaşayan yoksul ailenin geçim mücadelesini anlatmaktadır. Hane içerisinde Mehmet (baba), Hanife (anne), Mehmet’ in yaşlı annesi ve birisi down sendromu hastalığı olan iki erkek çocuk, olmak üzere dört kişi bulunmaktadır. Üç kuşağın bir arada yaşaması geleneksel geniş aile yapısına uygun düşmektedir. Fakat otorite örüntüsü bakımından, taşra ailesinin karakteristik yönlerinden olan ataerkil bir sistemin varlığı söz konusu değildir.

Mehmet düzenli bir iş sahibi olmak yerine tüm zamanını dağlarda maden rezervi aramakla geçirir. Karısı Hanife’ye göre Mehmet maden bulma hayalinden vazgeçmeli ve ailenin geçinmesi için düzenli gelir sağlayacağı bir işe sahip olmalıdır. Mehmet’in bu durumu hane içerisinde otorite kaybı yaşamasına neden olur; ama Mehmet maden aramaktan vazgeçmez ve aile içerisinde kaybettiği otoriteyi geri kazanmak için sürekli bir varoluş sancısıyla kıvrılır. Son şansını ise geçimlerini sağladıkları boğasıyla, Artvin’de yapılacak olan boğa yarışmalarına katılmakla dener. *Kalandar Soğuşu*, taşra ailesinin temel yapısında genel olarak görülen ataerkil yapıyı göz ardı ederek insan-doğa ilişkilerini ve aile olgusunu sorgulaması bakımından sıra dışı bir örnek olarak değerlendirilebilir.

²⁸ Film, 89. Akademi Ödülleri (Oscar)’ de ‘En İyi Yabancı’ film dalında yarışmak üzere, 9 film arasından Türkiye’nin aday adayı seçilmiştir (CnnTürk Kültür Sanat, 2016).

Resim 7- ‘Kalandar Soğuğu’ Filminde Aile



Kaynak: (Kara, 2015)

Nuri Bilge Ceylan’ın yazıp yönettiği *Ahlat Ağacı*²⁹ (2018) ’nda ise, yazar olma hayalleriyle büyüdüğü kasabaya geri dönen Sinan’ın (Doğu Demirkol) hikayesi anlatılmaktadır. Çanakkale’de üniversiteyi bitirdikten sonra yazdığı kitabı bastırmak için gerekli parayı bulmaya çalışan Sinan, kasabaya döndüğünde ailesi ve özellikle de babasıyla (Murat Cemcir) ilgili sorunlarla yüzleşir. Aile içerisindeki iletişimsizlikleri sorgulayan *Ahlat Ağacı*, odağına baba-oğul ilişkisini almaktadır. Filmde ele alınan aile: baba, anne, Sinan, bir genç kızdan oluşmaktadır ve bu haliyle hane sayısı bakımından çekirdek aileye karşılık gelmektedir. Aile içi ilişkiler anlamında ise, geleneksel aile karakteristiklerinde görülen otorite örüntüleri mevcut değildir. Ebeveynlerin çocuklar üzerindeki otoritesi ve karar mekanizmaları oldukça zayıftır. Aile bireyleri arasında büyük bir iletişim problemi ve çözülme söz konusudur. Bu aile, modernleşme ile birlikte, ailedeki kişilerin birey olarak hareket ettikleri ve geniş ailedeki geleneksel ilişkilerin yerini, özneleşmiş ve bireyselleşmiş aile ilişkilerinin aldığı, (Yıldırım, 2016b: 128) zeminini ise ‘bağımsızlık’ mefhumunun oluşturduğu tipik bir ‘modern çekirdek aile’dir. Bu aile türünde, hane içerisinde yaşayan bireylerin birbirlerine karşı sorumlulukları oldukça azdır.

²⁹ Film, 91. Akademi Ödülleri (Oscar)’ de ‘En İyi Yabancı’ film dalında yarışmak üzere, 17 kişilik seçici kurul tarafından Türkiye’nin aday aday seçilmiştir (Haber Türk Kültür/Sanat, 2018).

Resim 8- ‘Ahlat Ağacı’ Filminde Sinan ve Babası



Kaynak: (Ceylan, 2018)

Ayrıca, Baba İdris emekli olduktan sonra tamamen köye yerleşerek ailesinden uzaklaşmıştır. Sinan ise askerden döndükten sonra köye babası İdris’in yanına gitmiştir. Filmdeki bu durum ise özellikle 2000 sonrası bağımsız Türk Sineması’nda pek çok örneği bulunan, taşranın ‘bir kaçış / sığınma mekânı’ (Yılmazkol, 2011: 59-60) olarak kullanılmasına karşılık gelmektedir.

İncelenen filmler göz önünde bulundurulduğunda, 2000 sonrası Türk Sineması’nın bağımsız kadında üretilen filmlerde, taşra ailesinin genelde problemleriyle ve çözülme sürecinde ele alındığı görülmektedir. Bu filmlerin yönetmenleri taşraya ve aileye çok yönlü bir bakış sağlamayı amaçlamışlardır. Aynı zamanda eleştirel bir bakış sağlamayı da dikkate alan bu yönetmenler taşrayı ve aileyi, bugün, olduğu gibi, tüm sıkıntılarıyla ele almaya çalışmışlardır. Taşra ve aileye bu perspektifte bakmaya çalışan diğer bir yönetmen de, bu çalışma için örneklem olarak seçilen Atalay Taşdiken’dir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ATALAY TAŞDİKEN SİNEMASI'NDA “TAŞRADA AİLE” OLGUSU

Türk Sineması'nda özellikle 1990'lı yıllardan itibaren taşra olgusunu konu edinen filmlerin sayısında bir artış gözlenmiştir. Taşra kavramının filmlerde bu denli yer bulması doğal olarak taşranın temel yapı taşlarından olan ailenin de filmlerde sıkça ele alınmasını sağlamıştır. Ancak 2000 sonrası Türk Sineması'nın bağımsız kanadında üretilen filmlerde taşra ailesi, önceki dönemlerde üretilen filmlerden farklı şekilde ele alınmıştır. 2000 sonrası bağımsız Türk Sineması'nda taşra ailesine farklı yaklaşan yönetmenlerden biri de Atalay Taşdiken'dir. Çalışmanın bu bölümünde Atalay Taşdiken'in filmlerinde taşrada aile olgusunun nasıl ve ne şekilde ele alındığı analiz edilecektir.

3.1. METODOLOJİ

3.1.1. Problem

2000 sonrası Bağımsız Türk Sineması'nda üretilen filmlerde ve Atalay Taşdiken filmlerinde taşradaki aile temsiliinin önceki yıllarda üretilen filmlerde ele alınan taşra ailesine göre farklılık gösterip/göstermediği, çalışmanın ana problemini teşkil etmektedir.

3.1.2. Amaç

Aile ve taşra kavramı üzerine yapılan araştırmalar ve Türkiye'de 2000 sonrası Bağımsız Türk Sineması'nda taşradaki aile olgusunu merkezine alarak üretilen sinema filmlerinden elde edilecek bulgular aracılığıyla, Atalay Taşdiken'in filmlerinde taşradaki ailenin nasıl konumlandırıldığını detaylıca analiz etmek, toplumun en temel birimi olarak bilinen ailenin, toplumu en büyük kaynak olarak kullanan sinema sanatıyla nasıl bir ilişki kurduğunu belirlemek, söz konusu çalışmanın amaçları arasında yer almaktadır.

3.1.3. Önem

Toplumsal yapıda meydana gelen değişimlerin sinemaya yansması ve sinemanın da toplumsal yaşam üzerindeki etkisinden dolayı ikisi arasında karşılıklı bir etkileşim söz konusudur. Bu açıdan bakıldığında filmler üretildikleri dönemin siyasal, ekonomik, toplumsal ve kültürel kodlarını taşımaktadırlar. Aile kurumu da dönemin toplumsal yapısını yansıtır niteliktedir. Filmlerde ele alınan kavramları değerlendirmenin en önemli yollarından birisi, o kavramın tarihsel sürecini ve toplumsal arka planını araştırmaktır. Bu bağlamda Atalay Taşdiken filmlerinde “taşradaki aile” vurgusunu anlamak için aile ve taşra kavramlarının detaylıca araştırılarak söz konusu yıllarda üretilmiş filmler üzerinden taşradaki aileyi idrak etmek büyük önem taşımaktadır. Ayrıca çalışmanın örneklemini oluşturan ve akademik literatürde henüz çalışılmamış bir yönetmen olan Atalay Taşdiken’in sinemasını anlamaya çalışmak da büyük önem arz etmektedir.

3.1.4. Varsayımlar

Bu çalışma, ve Atalay Taşdiken filmlerinde “taşradaki aile” olgusunun, önceki yıllarda üretilen filmler ve günümüzde üretilen popüler filmlerde ele alınan taşrada aile olgusuna nazaran farklı özellikler taşıdığı ve bu filmlerde taşradaki geleneksel ailelerin çözülmeye başladığı varsayımına dayanmaktadır.

3.1.5. Sınırlılıklar

Bu çalışmanın ana malzemesini; aile ve taşra kavramı üzerine yapılan araştırmalardaki nitel-nicel bulgular ve 2000’lerden günümüze, Türkiye’de üretilen filmlerde “taşradaki aile”yi odağına alan filmler oluşturmaktadır. Bunun yanı sıra örneklem olarak seçilen yönetmen Atalay Taşdiken’in üç uzun metrajlı filmiyle ilgili her türlü veri de çalışmaya dâhil edilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde 1997- 2018 yılları arasında çekilen ve taşradaki aile kavramını merkezine alan sekiz film üzerinden “taşrada aile” olgusu kısaca ele alınmıştır. Yönetmenlerin filmlerinde biçim ve içerik anlamında herhangi bir detaylandırmaya, tartışmaya yer verilmemiştir. Yani yönetmenlerin bakış açıları, üslupları vs. gibi konular çalışma dışı bırakılmıştır.

3.1.6. Evren ve Örneklem

Çalışmanın evreni, Bağımsız Türk Sineması'nda 2000 yılından günümüze dek üretilen filmlerde taşradaki aile olgusunu temel izlek olarak ele alan filmleri kapsamaktadır. Çalışmanın örnekleme olarak, 2000 sonrası Türk Sineması'nın bağımsız kanadında filmler üreten 'Atalay Taşdiken' belirlenmiştir. Bunun nedeni Atalay Taşdiken'in üretmiş olduğu filmlerde 'taşra ve aile' olgularını anlatılarının merkezinde bulundurmasıdır.

3.1.7. Yöntem

Literatür taraması aracılığıyla kuramsal altyapısı oluşturulan bu çalışmada, Atalay Taşdiken'in üretmiş olduğu üç sinema filmi, filmlerin öyküsü, karakterleri ve mekânları açısından ele alınarak 'taşra ailesi' perspektifinde ayrıntılı bir şekilde analiz edilmiştir. Ayrıca, örneklem olarak seçilen, yönetmen Atalay Taşdiken ile onun filmlerindeki taşra ailesi temsillerini daha iyi kavramak adına, çalışmanın kuramsal altyapısı dikkate alınarak, sorular hazırlanmıştır ve kendisiyle yüz yüze 'Derinlemesine Görüşme' yapılmıştır. Derinlemesine görüşme tekniğinin, yönetmenin kişisel bakış açısını ve anlamlandırma mekanizmalarını derinlemesine keşfetmeye yardımcı olmasının yanı sıra (Şekerler, 2015: 186; Cemaloğlu, 2014: 154), çalışmanın tutarlılığı açısından da pozitif katkılar sağlayacağı öngörülmektedir.

3.2. BULGULAR VE YORUMLAR

3.2.1. *Mommo: Kız Kardeşim (2009) Filmi*

Mommo: Kız Kardeşim filmi Atalay Taşdiken'in ilk uzun metrajlı filmi olmasına rağmen 2000 sonrası Türk Sineması'nın öne çıkan yapımlarından olmuştur. Sinema yazarları ve izleyiciler tarafından oldukça olumlu eleştiriler alan *Mommo: Kız Kardeşim*, aynı zamanda ulusal ve uluslararası birçok ödüle³⁰ layık görülmüştür.

³⁰ 14. Nürnberg Türkiye-Almanya Film Festivali - En İyi Film (Mimar isimli Alman filmiyle paylaştı), 14. Nürnberg Türkiye-Almanya Film Festivali -Halk Jürisi En İyi Film, 16. Adana Altın Koza Film Festivali - Halk Jürisi En İyi Film, 16. Adana Altın Koza Film Festivali En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu-Mustafa Uzunyılmaz, 23. Uluslararası Hamedan Çocuk ve Genç Yetişkinler Film Festivali-İran - En İyi Yönetmen, 23. Uluslararası Hamedan Çocuk ve Genç Yetişkinler Film Festivali-İran - En İyi Film, 8.

3.2.1.1. Filmin Öyküsü

Gerçek bir olaydan sinemaya uyarlanan *Mommo: Kız Kardeşim* filminin öyküsü, dokuz yaşındaki Ahmet (Mehmet Bülbül) ve kardeşi Ayşe (Elif Bülbül) üzerinden ilerlemektedir. Ahmet ve Ayşe'nin anneleri ölmüştür, babaları Kâzım (Mustafa Uzunyılmaz) ise eşinin ölümünden kısa bir süre sonra aynı köyden başka bir kadınla evlenmiştir; ancak Kâzım, çocukları Ahmet ve Ayşe'yi yeni karısının istememesinden dolayı yanına alamamıştır. Ahmet ve Ayşe'nin bakımını ise dedeleri Hasan (Mete Dönmezer) üstlenmiştir. Annelerinin ölümü ve babalarının başka bir kadınla evlenerek evi terk etmesinden sonra iki kardeş, yaşlı ve fiziksel engeli olan dedeleriyle birlikte yaşamaya başlarlar. Dede rahatsızlıklarından dolayı torunları için gerekli olan tüm ihtiyaçları karşılayamamaktadır ve çoğu sorumluluk Ahmet'in sırtına yüklenmektedir. Ahmet, kardeşi Ayşe için, bir ağabey, yeri geldiğinde bir baba, bazen de bir anne sorumluluğu üstlenerek Ayşe'ye kol kanat germektedir. Çocukların Almanya'da yaşayan teyzeleri Fatma, dedelerine gönderdiği mektuplarda Ahmet ve Ayşe'yi en kısa sürede yanına alacağını belirtir; fakat bu gerçekleşmeden önce, Ayşe şehirdeki zengin bir aileye evlatlık olarak verilir. Ağabeyi Ahmet ise bu durumu Ayşe bir otomobilde köyün tozlu yollarında götürülürken öğrenir.

Uluslararası Nueva Mirada Film Festivali, Arjantin - En İyi Gençlik Filmi, 8. Uluslararası Nueva Mirada Film Festivali, Arjantin - Özel Mansiyon Ödülü, 5. Uluslararası Yerevan Çocuk Filmleri Festivali, Ermenistan - En İyi Film Ödülü, 5. Uluslararası Yerevan Çocuk Filmleri Festivali, Ermenistan UNICEF – En İyi Çocuk Hakları Filmi Ödülü, 4. Dadaş Film Festivali - Erzurum, Türkiye - En İyi Film Ödülü, 59. Uluslararası Berlinale Film Festivali- Yeni Nesil adaylık, Asya Pasific Sinema Ödülleri-En İyi Çocuk Filmi adaylık, 4. Bursa İpekyolu F.F. – Altın Karagöz – En İyi Yönetmen Ödülü, 4. Bursa İpekyolu F. F. – Altın Karagöz – Elif Bülbül - Jüri Özel Ödülü, 12. Olympia Çocuk ve Gençlik Film Festivali – Yunanistan - En İyi Genç Aktrist Ödülü – Elif Bülbül, 12. Olympia Çocuk ve Gençlik Film Festivali – Yunanistan - UNICEF Özel Ödülü, 10. Du Grain Film Festivali –Fransa – En İyi Film Ödülü, 10. Du Grain Film Festivali – Fransa – Genç Sinemaseverler En İyi Film Ödülü, Uluslararası 36. Filmwochenende – Almanya/ Würzburg – Halk Jürisi En İyi Film Ödülü, TBMM Üstün Hizmet Ödülü – 2009, Uluslararası Shaken's Stars Film Festivali– Kazakistan – En İyi Yönetmen, KIEV Film Festivali- En İyi Film – Haziran 2010 – Ukrayna, KIEV Film Festivali – En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu – Mete Dönmezer – Ukrayna, Sivaspol Film Festivali – Jüri Özel Ödülü, FICIFilm Festivali - Madrid – En İyi Film, 4.Dünya ve İnsanlar Film Festivali - Rusya - En İyi Film, 2.Dream Fest Slatina - Bükreş - Jüri Özel Ödülü (At Yapım, 2018).

3.2.1.2. Filmin Karakterleri

Filmin anlatı yapısı, Ahmet ve Ayşe karakterlerinin merkezinde ilerlerken, yan karakterler olarak, Hasan (Dede), Kâzım (Baba), İstanbullu Bakkal sıralanabilir. Ahmet küçük yaşta büyük sorumluluklar almıştır. Annesinin ölümü, babaları Kâzım'ın kendilerini terk etmesi sonucunda aidiyet problemi yaşayan kız kardeşi Ayşe'nin her an yanındadır ve onun için en büyük destektir. Kardeşi Ayşe'ye salıncak yapıp sallaması, ona ağaçtan ilkel bir kayık yaparak mutlu etmesi, karnı ağrıyan kız kardeşine "...benim karnım ağrıyınca annem böyle yapardı" diyerek, bir tuğlayı ısıtıp onu üstüne oturtarak iyileştirmeye çalışması, onu hamama götürmesi gibi Ahmet'in bütün çabaları onun aldığı sorumluluğun büyüklüğünü göstermektedir. Filmde, Ahmet, ancak bir ailenin üstlenebileceği işlevleri neredeyse tek başına gerçekleştirmeye çalışmaktadır. Ahmet'in, kardeşi Ayşe üzerindeki sorumluluklarının dışında, aynı zamanda dedesi Hasan üzerinde de sorumlulukları bulunmaktadır. Ahmet dedesinin yaşlı ve rahatsız olmasından dolayı onun yapamadığı yemek ve diğer ev işleriyle de ilgilenmek durumundadır.

Ayşe ise, annesinin ölümü, babalarının onları terk etmesinden dolayı aidiyet problemi yaşayan bir çocuktur. Bir şeyler paylaşıp konuşabildiği tek kişi ağabeyi Ahmet'tir. Aile sevgisinden mahrum olan ve bunu neredeyse filmin her anında hissettiren Ayşe, köydeki diğer aileleri, çocukları ve yaşantıları gözlemleyerek kendi durumlarına üzülmektedir. Dedelerinin onları yuvaya verecek olması söylentisinin tüm köye yayılması ve bu konu üzerinden diğer çocukların kendileriyle alay etmesi de Ayşe'nin yaşadığı diğer üzüntülerdendir. Ayşe'nin yaşadığı bu mahzunluğu ağabeyi Ahmet sürekli olarak tedavi etmeye ve Ayşe'ye destek olmaya çalışmaktadır. Ayşe için hayatındaki tek güvencesi ağabeyi Ahmet'tir.

Resim 9- ‘Mommo: Kız Kardeşim’ Ahmet ve Ayşe**Resim 10-** ‘Mommo: Kız Kardeşim’ Ahmet ve Ayşe

Kaynak: (Taşdiken, 2009)

Dede Hasan, taşranın geleneksel değerlerini taşıyan bir karakterdir. Yaşlı ve fiziksel engeli olması yaşamını tam anlamıyla devam ettirmesine engel olmaktadır. Film ilerledikçe Dede Hasan’ın karısının öldüğü ve evlenmek için yeni bir eş aradığı anlaşılmaktadır. Dede, tüm bu zorluklara rağmen torunu Ahmet ve Ayşe’ye bakmaktadır; ama bu da çok uzun sürmeyecektir.

Baba Kâzım ise çocuklarına ilgisiz ve sorumsuz bir baba karakteri olarak resmedilmiştir. Karısının ölümünden sonra, aynı köyden kendisi gibi dul ve çocuklu bir kadınla evlenen Kâzım, baskın bir karakter olan karısı Döndü’den çekindiğinden öz çocuklarını yanına alamadığı gibi, aynı zamanda çocuklarını çok sık görmeye de gelemmez.

Resim 11- ‘Mommo: Kız Kardeşim’ Dede (Hasan)**Resim 12-** ‘Mommo: Kız Kardeşim’ Baba (Kâzım)

Kaynak: (Taşdiken, 2009)

İstanbul Bakkal ise, film için önemli bir yan karakterdir. Bakkal, Ahmet ve Ayşe’ nin durumuna üzülmemektedir. Ahmet her bakkala gittiğinde onlara hediye olarak çikolata, sakız gibi şeyler verir. Ahmet’le olan bir konuşmasında “biz akrabayız” diyerek, onların destekçisi olduğunu hissettirir.

3.2.1.3. Filmin Mekânları

Mommo: Kız Kardeşim filminin temel mekânı³¹ taşranın en küçük birimi olarak bilinen ‘köy’dür. Filmin henüz başında Baba Kâzım’ın bir eşek arabasıyla evden gidişini gösteren sahnede arka planda duran kerpiç ev, Dede Kâzım ve torunları Ahmet ve Ayşe’nin birlikte yaşadığı evdir. Bu tür evler filmin geçtiği köyün temel mekânsal görüntüsünü oluşturmaktadır. Kerpiç evlerin yanında tozlu köy yolları, tarlalar, bozkırın kendine has görüntüsü, köy kahvesi, çocukların oynama alanları, dereler, buğday tarlaları, hamamlar vs. filmin diğer mekânları olarak öne çıkmaktadır. Bahsedilen bu mekânlar köy yapısının karakteristik özelliklerine işaret etmektedir.

Resim 13- ‘Mommo: Kız Kardeşim’ Köy Evleri



Resim 14- ‘Mommo: Kız Kardeşim’ Bozkır Görüntüsü



Kaynak: (Taşdiken, 2009)

Film için diğer önemli bir mekân da köy bakkalıdır. Bu bakkal Ahmet ve Ayşe’nin arada sırada giderek kendilerini iyi hissettikleri nadir mekânlardandır. Akrabaları olan İstanbullu Bakkal, dedelerinden sonra çocuklarla ilgilenen ve onları mutlu eden neredeyse tek insandır. Taşranın bugünkü durumuna bakıldığında taşraya has olan dayanışma ve yardımlaşma olgularının zayıflamaya başladığı görülmektedir. Bu zayıflamanın temel nedenleri, modernleşme hareketlerinin etkisiyle taşradaki insanların şehirlere göç etmesi ve taşraya gelen ulaşım, haberleşme ve kitle iletişim araçlarının varlığıdır (Merter, 1990: 72). Bu nedenler taşrada var olan çoğu ilişkiyi değiştirmiştir. Aslında bu filmde de Ahmet ve Ayşe’ye dedeleri dışında sahip çıkan

³¹ Filmin mekânları hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz. (Duranoğlu ve Sevimli, 2017: 382-387).

tek kişinin İstanbullu Bakkal olması, dayanışma ve yardımlaşma mekanizmalarının zayıfladığının bir göstergesi olarak kabul edilebilir.

Yönetmen Taşdiken, bu filmi Konya'nın Beyşehir ilçesine bağlı o dönem küçük bir belediye, bugün ise Hüyük ilçesine bağlı bir mahalle olan Çavuş'ta çekmiştir (Duranoğlu ve Sevimli, 2017: 382). Ayrıca yönetmen, kendisi hakkında yapılan bir belgeselde, bu mekânı seçmesinin nedenini, *“filmde geçen gerçek öykünün bu coğrafyada yaşanmış olması”* (Duranoğlu, 2013) olarak ifade etmiştir.

3.2.1.4. Filmin “Taşra Ailesi” Açısından Analizi

*“Aile, sığınılacak bir liman...
Ne yazık ki Mommo'da öyle bir yer yok!”³²*

Mommo: Kız Kardeşim filminde temelde, parçalanmış bir ailenin dramı iki küçük çocuk olan Ahmet ve Ayşe'nin gözünden anlatılmaktadır. Henüz filmin başında annenin ölümü üzerine, baba, yeni karısıyla birlikte evi terk etmiştir. Babanın gidişyle aile olgusunu tamamen yitiren Ahmet ve Ayşe'nin hayat mücadelesi filmin temel izleğini oluşturmaktadır. Filmde, aynı zamanda modernizm karşısında konumlanan geleneksellik ve geleneksel değerler, izleyenlere taşra-çocuk perspektifinden aktarılmıştır (Yılmazkol, 2011: 70). Filmin yönetmeni Atalay Taşdiken bir röportajında bu durumu şöyle ifade etmektedir:

“...Mommo'daki bakış ve Mommo'nun dili tamamen bir çocuk bakışıdır. Mommo'nun kamerası Mommo'nun anlattığı her şey tamamen bir çocuk bakışından kaynaklanır. Hep onu yapmaya çalıştım. Büyüklerin dünyasına girdiğimizde iş biraz daha farklılaşıyor ...” (Civan ve Yüksel, 2014: 110).

Filmde ele alınan aile türü, anne ya da babanın vefat etmesi durumunda çocuklar ve sağ kalan ebeveynin bir arada yaşamasını ifade eden *“parçalanmış aile”* tanımlamasına uygun düşüyor gibi görünse de; aslında babanın da evi terk etmesiyle

³² <http://www.radikal.com.tr/sinema/size-mommo-diyebilir-miyim-931677/> (Erişim Tarihi: 10.07.2018).

“*çözülen aile*” görüntüsü ortaya çıkmaktadır. Yani Ahmet ve Ayşe için aile olgusu tamamen yok olmuştur.

Babalarının nadiren çocukları görmeye gelmesi ailenin yokluğunun yol açtığı yaraları kapatacak kadar etkili değildir. Böylece Ahmet ve Ayşe’nin tek güvencesi dedeleridir. Bir süre sonra, dedelerinin hasta ve yaşlı olmasından dolayı çocukların bakımını sağlayamaması, çocukların yuvaya veya bir koruyucu aileye verilme ihtimalini doğurur. Bu da Ahmet ve Ayşe’nin mücadelesindeki en zorlu aşamalarından birisi olacaktır. Ancak bu ailenin parçalanması ve giderek küçülmesi ‘anne’nin ölümüyle ortaya çıkmaktadır. Bu da geçmişten beri anneye atfedilen ‘aileyi bir arada tutma ve devamlılığını sağlama görevi’nin annenin ölümünden dolayı yerine getirilememesinden kaynaklanmaktadır.

Filmde, çocuklar için aile kavramının yok olması, doğal olarak ailenin temel işlevlerinin de çöküntüye uğramasına neden olmaktadır. Bu işlevlerin gerçekleşmemesi Ahmet ve Ayşe için problemleri beraberinde getirmektedir. Burada bahsedilmesi gereken ilk işlev Parsons’un da üzerinde durduğu ‘*toplumsallaşma işlevi*’ dir. Parsons’a göre bu, ailenin en önemli işlevidir. Bu işlevin görülebileceği en önemli durumlar; anne, baba ve çocuklar arasında; paylaşma, dayanışma ve aileye karşı sorumluluk hisleri ile farklı rol ve statüler kazanma durumlarıdır (Turinay, 1996: 170; Gökçe, 1976: 66). Bu durumlar özellikle çocukların toplum içerisindeki sosyalizasyonlarını olumsuz şekilde etkilemektedir. Ahmet ve Ayşe’nin mücadelesi, yaşadıkları, köydeki diğer çocuklar tarafından dışlanmaları, özgüven eksiklikleri gibi durumlar, ailenin toplumsallaşma işlevinin çöküntüye uğramasından kaynaklanmaktadır. Ancak Dede Hasan’ın çocukların toplumsallaşma işlevine dolaylı olarak katkısı vardır. Buna örnek olarak dedenin torunlarına dua öğretme sahnesi ve Ahmet’e köyün çocuklarıyla kavga etmemesi gerektiği konusundaki uyarıları verilebilir. Bu iki durum ailenin eğitim ve toplumsallaşma işlevine karşılık gelmektedir. Eğitim işlevi, insanın toplumsallaşmasını sağlamasının yanı sıra, ailedeki bireylerin toplumsal hayata uyum sağlamasını gerektiren bazı değerleri, bilgileri ve davranış biçimlerini edinmesini de sağlamaktadır (Çağan, 2016: 87). Dedenin torunlarına dualar öğretmesi ailenin diğer işlevlerinden olan “*Dini Bilgi*

Sağlama İşlevi’ni de sağlamaktadır. Geçmişten beri eğitim ve din kurumları toplumsal değerlerin üretilmesi anlamında birlikte hareket etmişlerdir. İlk dini bilgilerin aktarıldığı ve uygulandığı yer ailedir (Aydın, 2015: 53). *Mommo: Kız Kardeşim* filminde de bu iki işlevin birlikteliği vurgulanmıştır.

Resim 15- ‘Mommo Kız Kardeşim’ Köy Evi



Resim 16- ‘Mommo Kız Kardeşim’ Köy Evi



Kaynak: (Taşdiken, 2009)

Bu filmde referans alınan ve analiz edilmeye çalışılan aile Ahmet, Ayşe, babaları Kâzım ve vefat eden anne olsa da; filmde Ahmet, Ayşe ve dedelerinin oluşturduğu bir aile yapılanmasına da değinmekte fayda vardır. Dede, Ahmet ve Ayşe’den meydana gelen aile, hane sayısı bakımından küçük aile (çekirdek aile) olarak görülebilir. Ancak birinci kuşağın temsilcisi dedenin varlığı ve aralarındaki ilişkiler, geleneksel geniş ailenin otorite örüntülerini anımsatmaktadır. Aynı zamanda dedenin hâlâ ekmek yapmak için taş değirmen kullanması ve haşhaş tohumlarından eski makinelerle yağ yaptırması, taşra ailesinin üretim geleneklerine işaret etmektedir. Ayrıca dede Hasan’ın kızı olan Fatma’nın Almanya’da yaşaması ve oradan köye mektup göndermesi, bir zamanlar geniş olan ailenin modernleşme sürecinin etkisiyle parçalandığını göstermektedir. Bu geniş aileden tek geriye kalan kişi Dede Hasan’dır.

Almanya’daki Fatma üzerinden, Türkiye’de 1960’lı yıllar sonrasında bazı Avrupa ülkelerine doğru artmaya başlayan ‘dış göç’ olgusu vurgulanmıştır. Bu durum, tarımda makineleşme ve bunun sonucunda taşradaki işgücü ihtiyacının azalmasıyla birlikte artış göstermiştir. İstanbullu Bakkal’ın Ahmet ile bir konuşmasında “...Baksana köy boşalmış ekmeğini tutan buralara dönmüyor gari...” cümlesi bu durumu vurgular niteliktedir. Turinay’ın da işaret ettiği gibi (1996: 156), Anadolu’nun çoğu köyünde, yaşlı kesimler yalnız yaşarlar, çocukları ve torunları onlardan ayrı kalarak şehirlere göç ederler. Böylece taşra ailesinin bir arada yaşama alışkanlığı,

yardımlaşma ve dayanışma mekanizmalarının işlevsizleşmesi, ailelerin parçalanmasına neden olur. *Mommo: Kız Kardeşim* filminde de bunları yaşayarak parçalanan aileler ele alınmıştır.

3.2.2. *Meryem (2013) Filmi*

Meryem, Atalay Taşdiken'in 2013 yılında çektiği ikinci uzun metrajlı filmidir. İlk filmi gibi yine anlatı fonunu taşra üzerine kuran Taşdiken, bu kez taşrada kadın olmanın sıkıntılarını, gelenekleri, erkek egemen bakışı ve aile kavramını sorgulamıştır. *Meryem*, Taşdiken'in ilk filminden farklı olarak taşranın ikinci büyüklükteki birimi olan 'kasaba'da geçmektedir. Taşdiken'in ilk filminden daha güçlü bir sinematografiye sahip olan film, birçok festivalde gösterilerek önemli ödüller³³ kazanmıştır.

3.2.2.1. Filmin Öyküsü

Taşdiken'in ilk filmi gibi yine gerçek bir olaydan sinemaya uyarlanan *Meryem (2013)*, taşrada kadın olmanın sıkıntılarını Meryem karakteri üzerinden anlatmaktadır. Meryem (Zeynep Çamcı), küçük bir Anadolu kasabasında yaşayan bir kadındır. Kısa bir süre önce aynı kasabada yaşayan bir ailenin İstanbul'da çalışmakta olan oğlu Mustafa (Mehmet Usta) ile evlendirilmiştir. Mustafa düğünden birkaç gün sonra Meryem'e İstanbul'a gidip işleri yoluna koyduktan sonra onu yanına alacağını söylemiştir. Meryem bugünden sonra uzun bir süre kocası Mustafa'dan haber bekler. Bu süreçte ise, Mustafa'nın kasabadaki ailesinin yanında kalmak zorundadır. Meryem, kayınbabası (Mustafa Uzunyılmaz) ve kayınvalidesi (Zerrin Sümer) ile birlikte yaşadığı evde, ataerkil sistemin kadına dayatmış olduğu: temizlik, yemek, hayvanların bakımı vs. gibi çoğu ev işini sırtlamakta ve umudunu kaybetmeden Mustafa'dan gelecek haberi beklemektedir. Ancak filmin sonlarına doğru anlaşılır ki, Mustafa İstanbul'da başka bir kadınla, kendisine başka bir hayat kurmuştur. Askerden yeni dönen Murat (İsmail Hacıoğlu) ise, Meryem'e aşıktır. Kasabaya döndüğünde Meryem'in evlendiğini öğrenir ve onunla konuşmak için fırsat kollar. Bu durumu

³³ 50. Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde; "BAKA En İyi Görüntü Yönetmeni (Feza Çaldıran), BAKA En İyi Müzik Ödülü (Yuki Yamamoto), En İyi Kadın Oyuncu Ödülü (Zeynep Çamcı), Antalya Kent Konseyi Seyirci Ödülü, Dr. Avni Tolunay Jüri Özel Ödülü" olmak üzere beş ayrı ödüle layık görüldü (Milliyet Blog, 2013). Erişim: 10.07.2018.

öğrenen kayınvalide ve kayınbaba ise tek çareyi Meryem'i İstanbul'a kocasının yanına göndermekte bulur.

3.2.2.2. Filmin Karakterleri

Filmin anlatısı ana karakter olan Meryem üzerinden ilerlemektedir. Meryem, genç, olabildiğince masum, tüm kasabanın dikkatini çekecek kadar güzel, çocuksu duyguları ağır basan bir kadındır. Kayınvalidesinden ve kasabadaki yakın çevresinden gördüğü baskı, taşranın, evli; ama kocasından uzak olan kadına yönelttiği bakış ve Murat'ın ona yaklaştırmaya çalışması, Meryem'in kocası Mustafa'yı beklemesinin ötesinde, birçok problemle de boğuşmasına neden olmaktadır. Kente göre, geleneklerin daha ağır bastığı bu coğrafyada belirleyici olan toplumun baskısıdır ve erkek egemen toplumda Meryem'in yeri yoktur. Meryem'in tek yoldaşı, komşunun engelli oğlu Celil; onu koruyan, kollayan, durumuna üzülen kişi ise, ölen babasının arkadaşı olan, kayınbabasıdır.

Filmin diğer bir önemli karakteri ise, aynı kasabadan Meryem'e aşık olan Murat'tır. Film, Murat'ın kasabaya dönüş sahnesiyle başlar. Murat askerden yeni dönmüştür ve askerde yaşadıklarından dolayı bazı psikolojik rahatsızlıklara sahiptir. Annesinden ışığı, televizyonu kapatmasını istemez, duyduğu en ufak seste tedirgin olur. Murat'ın bu rahatsızlıklarına bir de Meryem'e olan aşkı ve onun başka biriyle evlenmiş olduğu düşüncesi eklenince, kabuslar görmeye başlar. Kasabada sürekli Meryem'i takip eder ve onu kendisiyle evlenmeye ikna etmeye çalışarak, Meryem için bir tehdit oluşturur.

Resim 17- Meryem



Resim 18- Meryem ve Murat



Kaynak: (Taşdiken, 2013)

Kayınvalide, tipik bir kaynana figürüdür. Meryem’e bir gelinden ziyade hizmetçi gözüyle bakar ve sürekli olarak topluma karşı onu terbiye etmeye çalışır. Meryem onun için bir nesneden farksızdır. En büyük amacı kocasından ayrı olan Meryem’e ve ailesine herhangi bir lâf, söz gelmemesidir.

Kayınbaba, kasabada küçük bir dükkânda ayakkabı tamirâtı yaparak ailesinin geçimini sağlamaya çalışmaktadır. Meryem’in kocasından ayrı olmasına belki de en çok üzülen, bunun için de en çok çaba harcayan ve daha da önemlisi hane içerisinde Meryem’i insan yerine koyan tek karakterdir. Meryem’in ölen babasının çok yakın arkadaşı olması, Meryem’e karşı duyarlılığını artırmaktadır.

3.2.2.3. Filmin Mekânları

Meryem (2013) filminin temel mekânı,³⁴ köyden büyük, şehirden küçük bir yerleşim yeri olan ‘kasaba’dır. Filmin büyük çoğunluğu, Konya’nın Akşehir ilçesinde çekilmesinin yanı sıra, bazı önemli sahneleri de Beyşehir ve yöresinde çekilmiştir (Duranoğlu ve Sevimli, 2017: 387). Filmde yer alan, kasaba çarşısı, kerpiç evler, halk pazarı, çarşıda bulunan dükkanlar ve otogar gibi mekânlar taşranın bir birimi olarak görülebilecek ‘kasaba’nın temel karakteristiklerini yansıtır niteliktedir. Tüm bunların yanında, yöreye ait yemek ritüelleri (tarhana, erişte), hayvancılıkla sağlanan geçim, kına geceleri vb. gibi olgular da filmin geçtiği coğrafya hakkında temel bilgiler vermektedir.

Resim 19- ‘Meryem’ Filminde Kasaba



Resim 20- ‘Meryem’ Filminde Köy Evleri, Sokaklar



Kaynak: (Taşdiken, 2013)

³⁴ Filmin mekânları hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz. (Duranoğlu ve Sevimli, 2017: 387-391).

3.2.2.4. Filmin “Taşra Ailesi” Açısından Analizi

*“Meryem, kadın üzerinden bir çığlıktır, isyandır...
Sessiz bir isyandır”³⁵*

Meryem (2013) filminde yer alan taşra ailesini, iki farklı aile türü üzerinden ele almak mümkündür. Bu ailelerden birincisi, Meryem ile Mustafa’nın evliliğinden kurulan; ikincisi ise, Meryem, kayınvalidesi, kayınbabası ve arada sırada onları ziyarete gelen, kızları, kocası ve çocuklarından oluşan ailedir. Burada bu ayrımı yapmak önemlidir; çünkü bu iki ailenin türsel anlamdaki temel kodları, iç içe olma durumu ve birbirini yer yer etkilemesi, çalışma açısından alternatifler oluşturacaktır.

Meryem ve Mustafa’nın evliliğinden oluşan aile türü çekirdek ailedir; ancak Mustafa’nın döneceğini söyleyip dönmemesi, ailenin parçalanma sürecinde olduğunu gösterir niteliktedir. Filmin sonlarında Mustafa’nın boşanmak istediğini söylemesi ise, ‘parçalanmış aile’nin varlığına işaret etmektedir. Mustafa’nın çalışmak için İstanbul’a gitmesi, modernleşmenin etkisiyle taşrada iş gücünün azalmasının bir sonucu olarak görülebilir; ancak Mustafa’nın Meryem’le evli olmasına rağmen, İstanbul’da başka bir kadınla yeni bir düzen kurması, İstanbul’a gitmesinin tek sebebinin çalışmak, para kazanmak olmadığını göstermektedir. Bu durum, günümüzdeki ailelerin yapısında beliren köklü değişim ve dönüşüme, bilhassa ‘çözölmeye yüz tutan’ durumuna işaret etmektedir. Bu da bazı araştırmacılar tarafından değinilen, özellikle sanayi sonrası toplumlarda ailenin giderek işlevlerini yitireceğı ve yok olacağı öngörüsüne dayanan ‘çözölen aile’ kavramına (Sayın 1990: 21; Gökçe, 1976: 66) karşılık gelmektedir.

Meryem filminde, aile kavramının sorgulanmasının yanı sıra, Meryem karakteri üzerinden, taşrada kadın olmanın sıkıntılarına, erkek egemen bakışın kadın üzerinde yarattığı etkiye, kadına dayatılan bekleme, boyun eğme ve yalnızlık gibi durumlara, evli ama kocasından uzak olan bir kadına karşı erkeklerin tehditkâr bakışı,

³⁵ (A. Taşdiken ile kişisel görüşme, 16 Temmuz 2018).

ataerkil sistemin kadını ne şekilde konumlandığı gibi konulara da eleştirel bir bakış sağlanmıştır.

Burada Arzu Çur'un taşrada kadın olmanın ne demek olduğunu ve kadın açısından taşrada ailenin nasıl kurulduğunu anlatan, 'Taşranın Yurtsuzları'³⁶ adlı çalışmasına değinmek yerinde olacaktır. Çur'a göre (2016: 123), taşranın ekonomisinde kadınlara hiçbir şekilde yer yoktur.

“...Eğitimine devam ederek toplum tarafından kabul edilebilir bir işe (memurluk, öğretmenlik, doktorluk vb.) sahip olma şansına erişemeyen kadınlar için seçmek zorunda bırakıldığı tek iş ‘ev kadınlığı’dır. Toplum tarafından bu durum ‘yuva kurma’ olarak anlatılıp mutluluk hayalleriyle süslense de, ev kadınlığı bu koşullar altında kadınlar için tek iştir, evlilik de kendilerine sunulan tek ‘iş yeri’dir...”

Meryem’ in içerisinde bulunduğu durum da bu noktalara uygun düşmektedir. Kayınvalidesi ve kayınbabasının yanında kalarak kocası Mustafa’nın geleceği günü bekleyen Meryem için tek iş ‘ev kadınlığı’dır. Ev işleri, yemek hazırlama, hayvanların bakımı, sütün sağılması ve satılması, pazarda peynirlerin satılması, gelen misafirlere hizmet etme vb. gibi görevlerin tamamı Meryem’e aittir.

Taşrada doğup büyüyen kadınlar, küçüklüklerinden itibaren bu ataerkil yapıyı içselleştirerek, sorgulamasına fırsat bırakmadan eğitilmektedir. Böyle bir yapıda kız çocuklar, hem kendi ailesinde hem de gelin olarak gideceği ailede kayınvalidesinin denetiminde, her şeyden önce ev içi işlerini öğrenmeye ve benimsemeye özendirilerek büyütülmektedir. Bu da çocuklar üzerinde bir ‘itaat kültürü’nün oluşmasını sağlamaktadır (Oktan, 2012: 102; Aytaç, 2015: 97). Meryem ile kayınvalidesi arasındaki çekişme de sözü edilen bu yapıdan kaynaklanmaktadır. Meryem, kayınvalidesinin bütün baskısına rağmen sessiz kalır ve itaat etmeye devam eder.

³⁶ (Çur, 2016).

Resim 21- Meryem Ev İşleri Yaparken**Resim 22-** Meryem Süt Sağarken

Kaynak: (Taşdiken, 2013)

Arzu Çur'un taşra kadınlarından '*Taşranın Yurtsuzları*' olarak bahsettiği çalışmasında; taşradaki kadın üzerinden aile vurgusu da yapar. Yazar, taşrayı bir gardiyana; evliliği ise kadınların tek kurtuluş yolu olan bir hapishaneye benzetmektedir ve "*Kamusal alanın erkeklere ait olduğu taşrada, kadınlar için tek var olma imkânı bir erkeğin koruması altında yaşamaktır, bunu reddetmenin bedeliyse tüm erkeklerin düşmanlığıyla boğuşmaktır*" der (2016: 122).

Anne ve babalar çocuklarına hayatları boyunca olmazsa olmaz bir kurum ve hedef olarak aileyi, sarmalayıcı, kutsal bir yuva olarak anlatmıştır; ancak artık taşrada kurulan ailelerde, taşranın geleneği, sağlamlığı, cazibesi giderek eksilmeye başlamış, hem ekonomik hem de nüfus anlamında yoksunlaşarak kendine kapanmıştır (Suner, 2015: 313). Meryem de taşrada doğup büyüyen bir kız çocuğu olarak, ailesi tarafından bu şekilde yetiştirilmiş ve genç yaşta bir tanıdıklarının oğlu olan Mustafa ile evlendirilmiştir. Ancak aile olgusu, Meryem için hiç de zamanında bahsedildiği gibi sarmalayıcı ve kutsal bir yuva olamamıştır.

Filmde taşranın gelenekleri, kalıplaşmış düşünce yapısı ve bunlara benzer kolay değişmeyen dinamikler de Meryem'i etkilemektedir. Taşranın bu yapısının anlamlı bir şekilde altını çizen Arzu Çur, bu yapıyı gözlemlediği şekilde aktarmıştır. "*...Taşradaki insanlar muhafazakârlardır çoğunlukla, kolay kolay değişmezler. Fakat bu aynı zamanda sağlamlık da demektir. Aileler bir kez kurulur, boşananlar öyle nadirdir ki, çevrenin kuşkulu bakışlarına fazlaca katlanamaz başka yerlere göçerler*" (2016: 120). Çur'un bu tespiti çoğunlukla Meryem'in yaşadıklarıyla örtüşmektedir. Gece yarısı banyo yapması bile günah olarak görülen Meryem, kocası Mustafa'yı beklemenin

dayanılmaz ağırlığına katlanamadığı sırada hem annesi hem de kayınvalidesinin “Koca evine girdin mi dönüşü yok kızım!” sözü, taşranın muhafazakâr yapısına işaret etmektedir. Sonunda ise, Meryem’in kasabanın kuşkulu bakışlarından uzaklaştırılmak için İstanbul’a gönderilmesi az önce bahsedilen toplumsal yapının bir karşılığı olarak filmde yer almaktadır. Filmin yönetmeni Atalay Taşdiken’in bu konu üzerine söyledikleri de oldukça önemlidir:

“Aslında taşrada kadın olmak meselesiyle alakalı şunu da belirtmekte fayda var. Benim kadınla ilgili orada gözlemlediğim ve hala süre gelen temel şey şu: taşrada kadını baskılayan, kadının hareket alanını daraltan ve aslında kadına zulmeden bizzat kadınlar olduğunu göz ardı etmemek lazım. Meryem filmi aslında bir yandan onu da anlatır. Son derece merhametli, son derece anlayışlı bir kayınpederin yanında; gelenekten gelen yanlış algıları gelinine sürekli dayatmaya çalışan bir kayınvalide; öte yandan mahalle baskısı ve toplumsal kodlardan gelen bir yaklaşım şekliyle her ne olursa olsun kızını bir birey olarak görmeyen ve gelin olarak gittiği evde sonsuz bir sadakâtle hiçbir şeye sesini çıkarmamasını bekleyen bir anne. Şimdi iki tarafta da bakıldığı zaman kaynana ve anne aslında Meryem’e zulmedenler ve Meryem’in alanını en çok daraltanlardır. Bu maalesef böyle, ‘taşrada kadını ezen yine kadın’. Sanki Meryem tapusu verilmiş, artık geri alınamaz, geri satılamaz gibi bir mantıkla kayıtsız şartsız bir kabul, kayıtsız şartsız bir aidiyet beklenen bir karakterdir kaynanası için...” (A. Taşdiken ile kişisel görüşme, 16 Temmuz 2018).

Resim 23- Kayınbaba ve Meryem



Resim 24- Kayınvalide



Kaynak: (Taşdiken, 2013)

Meryem’in kocası Mustafa’ya kavuşamayacağını bilerek İstanbul’a gitmesi onun tüm bu baskılardan kurtulma çabasını göstermektedir. Filmin son sahnesinde

Meryem, İstanbul’da denizin kenarındaki yolda sanki bir sonsuzluğa yürüyor gibidir. Meryem’in çizdiği bu yol aslında onun sessiz isyanıdır, çılgılığıdır.³⁷ Algan’a göre “*yol metaforu, yuvasızlık, ait olamama, bir cemaatin üyesi olamama halinin mekânıdır*” (2010: 121). Meryem için de ne evlilik, ne aile ne de Mustafa bir yurt, bir yuva olamamıştır.

Çalışmanın ilk bölümünde de bahsedildiği gibi taşra ailesinde kadının çocuk sahibi olabilmesi, aile içerisindeki konumunu güçlendirmektedir. Çünkü aile kurumunun önemli beklentilerinden birisi de çocuk sahibi olabilmektir (Kaplan, 2015: 38). Çocuğun en önemli amacı neslin devamlılığını sağlamaktır, bu da ailenin ‘*biyo/psişik işlevine*’ karşılık gelmektedir. Ailenin biyo/psişik işlevi kentlerde bulunan çekirdek ailelere nazaran, taşrada bulunan geleneksel geniş aileler için daha büyük önem taşımaktadır. Bu tür ailelerde kadınlar, aile içindeki statülerini ancak çocuk doğurması aracılığıyla kazanabilmektedir (Merter, 1990: 31- 32; Taylan, 2003: 47-48). Filmde, yörenin tarihi bir mekânı olan Eflatun Pınarı’nda geçen sahnede, kayınvalidesi Meryem’i buraya götürerek suya girmesini ister. Sonrasında ise Meryem’e “*Burada abdest alanın çocuğu olurmuş. Senin de çocuğun olsaydı kocan duramaz gelirdi*” diyerek toplumun kadına verdiği değeri onun ‘doğurganlığı’ üzerinden inşa etme düşüncesini görünür kılmıştır.

Filmde değerlendirilmesi gereken ikinci aile de Meryem, kayınvalidesi ve kayınbabasından oluşan ailedir. Bu aile tipik bir ‘*kasaba ailesi*’dir. Hatırlanacağı üzere kasaba, köyden büyük, şehirlerden küçük bir yerleşim birimidir. Belirli bir oranda sanayi ve ticaret faaliyetlerine sahiptir (Özensel, 2016: 14). Genellikle esnaf, zanaatkâr, tüccar, çiftçi ve işçi ailelerinden oluşmaktadır. Yani kasabalar sosyal ve toplumsal anlamda köylerden farklıdır. Çekirdek aile oranları köylere göre daha fazladır (Aktaran: Taylan, 2003: 22). Filmde söz konusu olan ailede, kayınbaba kasabada küçük bir dükkânda ayakkabı tamiri yapmaktadır, Meryem pazarda besledikleri hayvanlardan elde ettikleri peynirleri satmaktadır. Yani kayınbaba zanaatkârlığıyla ailesini geçindirmeye çalışırken, Meryem de küçük çaplı bir ticaret yaparak aileye destek olmaktadır.

³⁷ (A. Taşdiken ile kişisel görüşme, 16 Temmuz 2018).

Resim 25- Eflatun Pınarı Sahnesi**Resim 26-** Kasaba Ailesi

Kaynak: (Taşdiken, 2013)

Ayrıca bu kasaba ailesi, modernleşme sürecinde geniş ailenin çekirdek ailelere doğru evrildiğini ifade eden ‘geçici geniş aile’ türüne de denk düşmektedir. Buradaki geçici ibaresi modernleşme sürecinin zorunlu değişimini vurgulamaktadır ve bu değişime neredeyse kesin gözüyle bakılmaktadır (Dikeçligil, 2014: 14). Mustafa’nın İstanbul’da olması, arada sırada kasabadaki eve anne ve babasını ziyarete gelen kızı, kocası, çocukları, aslında bu ailenin zorunlu olarak geniş aileden çekirdek aileye evrildiğini göstermektedir. Ancak, bu aile hane sayısı anlamında küçülse de otorite örüntüleri bakımından geleneksel geniş ailenin izlerini taşımaktadır. Bu aile türünde evlilikler ise, sermayelerin bölünmemesi kaygısıyla genellikle yakınlar ve akrabalar arasında yapılmaktadır. Eş seçiminde ebeveynlerin etkisi çok büyüktür (Taylan, 2003: 16). *Meryem* filminde de, Meryem ve Mustafa’nın evliliklerini tamamen ailelerin planladığı anlaşılmaktadır. Meryem, kayınbabanın ölmüş olan arkadaşının kızıdır ve aileler görüşüp Mustafa’yla evlendirilmelerine karar vermiştir. Mustafa filmin sonuna doğru bunu Meryem’e “*Ben anamın babamın zoruyla evlendim seninle, benim kurulu bir düzenim var burada, artık onu bozamam*” diyerek bu durumu itiraf etmektedir. *Meryem* filmi, Meryem ve Mustafa karakteri üzerinden aile kavramının yok oluşunu ele almaktadır. Bu yok oluşun hazırlayıcısı ise kasabada kalmak yerine daha modern bir hayat sürmek için İstanbul’a yerleşerek başka bir kadınla evlenen Mustafa olmuştur.

3.2.3. *Arama Moturu (2015) Filmi*

Arama Moturu, Atalay Taşdiken’in 2015’te çektiği bir filmidir ve önceki iki uzun metrajlı filminden, oldukça farklı bir yapıya sahiptir. Bu filmdeki oyuncular filmin

çekildiği yörede yaşayan insanlardır ve tamamen amatördür. Üstelik bu insanların çoğu senaryosuz, doğaçlama olarak oynatılmıştır³⁸. Yani aslında *Arama Moturu* Atalay Taşdiken için bir deneme, arayış filmidir. Bu filmin önceki iki filminden ayrılan en temel yanı ise mizaha dayalı bir anlatım dilinin olmasıdır. Filmin tamamına bakıldığında bir komedi filmi gibi görülse de; film kendi içinde bir trajediyi anlatmaktadır ve özellikle taşrada mevcut olan bazı problemleri tartışmaya açmaktadır. Ayrıca bu film, taşra ve aileye ait olan birçok önemli veriyi de içerisinde barındırmaktadır.

3.2.3.1. Filmin Öyküsü

Film, -adından da anlaşılacağı üzere- taşrada yaşayan her yaştan ve her yapıdan insanın yaşama dair arama serüvenini ele almaktadır. Musa Dede, evlenecek bir kadın; Sefil Hasan, itibar, Kanunsuz, define; belediye başkanı ve köylü ise su aramaktadır. Filmde aynı zamanda, taşrada yaşayan insanların teknoloji ile imtihanı anlatılmaktadır. Teknoloji ve taşra ilişkisi haricinde, evlilik, aile, ekonomik kaygılar, itibar kazanma, köyde yaşanan su problemi vb. gibi meseleler, filmde görülebilecek temel konular olarak öne çıkmaktadır.

3.2.3.2. Filmin Karakterleri

Filmin anlatı yapısında ana karakteri belirlemek neredeyse olanaksızdır; çünkü birçok karakter ile ilgili izleyiciye sürekli olarak farklı kesitler sunulmaktadır. Önemli karakterlerden olan Musa Dede, yaşlı ve dul birisidir. Tek amacı kendisine bir hayat arkadaşı olacak kadın bulmak ve evlenmektir. Musa Dede, bir kadın bularak evlenmek için, muska yazdırır, aracı gönderir, belediye başkanıyla konuşur, kadın aramaktan hiçbir zaman vazgeçmez; ama bir türlü kendisine uygun bir hayat arkadaşı bulamaz. En son çaresi ise belediye başkanının oğlu Sırrı'nın bilgisayar aracılığıyla, kadın araması olur.

Belediye başkanının oğlu Sırrı, köyde teknolojiyi elinde bulunduran karakterdir. Sahip olduğu bilgisayar aracılığıyla, para karşılığında köydeki insanların birçok işini halleder.

³⁸ Timeturk. (2016). <https://www.timeturk.com/tasdiken-yeni-sinema-filmi-arama-motoru-nu-degerlendirdi/haber-294819> Erişim Tarihi: 18.07.2018.

Resim 27- ‘Arama Moturu’ Musa Dede**Resim 28-** ‘Arama Moturu’ Sırrı

Kaynak: (Taşdıken, 2015)

Sefil Hasan ise, filmin geçtiği köyde doğup büyümüş ve Almanya’ya işçi olarak gitmiştir. Bir süre sonra kırmızı lüks arabası ve karısıyla köye döner. Almanya’da yaşayan Sefil Hasan, köye döndükten sonra ekonomik varlığı ve sosyal statüsü üzerinden köylüler tarafından itibar görme isteğindedir. Ancak bu beklentisi hiçbir şekilde gerçekleşmez ve Almanya’ya geri dönmek zorunda kalır.

Bahsedilen bu karakterler dışında, evi devlet tarafından sit alanı olarak belirlenen Fahri Hoca; tek işi sürekli define aramak olan Kanunsuz; köyün bütün kaygılarından uzak olarak eğlencelerine bakan (herhangi bir şey aramayan), Mithat ve Kobra; filmin diğer önemli karakterleri olarak değerlendirilebilir.

3.2.3.3. Filmin Mekânları

Film taşranın en küçük birimi olan ‘köy’de geçmektedir. Yönetmenin ilk iki filminde olduğu gibi yine taşra fonunda kurulan film, taşraya ait bütün mekânsal karakteristikleri taşımaktadır. Bu mekânlara, kerpiçten yapılan köy evleri, köy kahvesi, köy camisi, çilek tarlaları vb. gibi mekânlar örnek verilebilir.

3.2.3.4. Filmin “Taşra Ailesi” Açısından Analizi

Arama Moturu’nda aile konusuna ilişkin ilk ipuçlarının aranacağı karakter Musa Dede’dir. Dul ve yaşlı bir erkek olan Musa Dede, evlenmek istemektedir. Bir kadın bulur istemeye gider; ancak ekonomik durumunun iyi olmadığı gerekçesiyle, kendisi gibi dul olan kadının kızları, annelerinin Musa Dede ile evlenmesine müsaade etmez. Musa Dede, sonrasında ise bir an evvel evlenebilmek için, hocaya muska yazdırır, aracı bulur para verir, belediye başkanından defalarca rica eder, son çare olarak da

Sırrı'nın bilgisayarından medet umar; ancak bunların hiçbirisi Musa Dede'nin yalnızlığına derman olmaz.

Musa Dede'nin durumu eşinin ölümünden dolayı '*parçalanmış aile*' (Sayın, 1990: 21) olarak yorumlanabilir. Musa Dede'nin çocuklarıyla ilgili ise filmde herhangi bir bilgi yoktur. Türkiye'de son yıllarda, taşranın birçok bölgesinde yaşlı kesimlerin yalnız yaşadığına dikkat çeken Turinay, bunu 'ekonomi' temelli şehirlere göç etmeye bağlamaktadır ve bunun da taşra ailesinin bir arada yaşama eylemi ve sosyal mekanizmalarını çöküntüye uğratarak ailelerin parçalanmasına neden olduğunu dile getirmektedir (1996: 156). Musa Dede de bu parçalanmayı yaşayan insanlardan biri olarak sıkıntılar yaşamaktadır. Onun durumu filmin üslubu açısından her ne kadar bir komedi unsuru olarak görülse de, aslında dramatik bir tarafı mevcuttur. Filmde yer alan bu durumun ülkedeki yansımalarına bakmakta fayda vardır. TÜİK' in 2016'da yaptığı bir araştırmada Türkiye'de yaşlı nüfusun yüzde 17, 6'sının tek kişilik hane halklarında yaşadığı ortaya çıkmıştır. Bu oranın yüzde 23'ünü erkekler, yüzde 77'sini ise kadınlar oluşturmaktadır (TÜİK, 2016). Kısaca filmdeki Musa Dede karakterinin yaşadıkları, bir komedi unsurunun ötesinde bir ülke gerçeği olarak karşımıza çıkmaktadır.

Filmde üzerinde durulması gereken diğer bir aile ise Sefil Hasan ve karısından oluşan ailedir. Sefil Hasan yıllar önce köyünden ayrılarak Almanya'ya çalışmaya gitmiştir ve karısıyla birlikte Hamburg'da yaşamaktadır. Bu aile türü '*Alamancı Aile*' (Tezcan, 2000: 173) tanımına uygun düşmektedir. Alamancı Aile kavramındaki 'Alamancı' vurgusu, 1960'lı yıllar sonrasında, Batı Almanya başta olmak üzere Avrupa ülkelerine giden işçi ailelerini ifade etmek için kullanılmaktadır. Almanya'dan memleketlerine dönen ailelerin, Almanya'da edindikleri davranış, kültür ve alışkanlıkları kendi toplumuna uygulamaya çalışmaları, toplum tarafından yadırganmalarına neden olmuştur. Sefil Hasan köye kırmızı lüks bir arabayla gelir, bulunduğu refah seviyesi açısından köylülerden itibar görmek ister, parasıyla her şeyi satın alabileceğini zanneder; ama taşranın sosyal ilişkiler anlamındaki korunaklı yapısı buna izin vermez. Bunun üzerine Sefil Hasan "*bir daha bu köye gelmeyeceğini*" söyleyerek gider. Sefil Hasan'ın yaşadıkları ve kendi köyünde gördüğü itibarsızlık,

onun toplumuyla, çevresiyle, dünyayla yaşadığı olumsuzluklara karşılık gelen ‘yabancılaşma’ (Şenyapılı, 1981: 27) olgusuna işaret etmektedir.

Resim 29- ‘Arama Moturu’ Sefil Hasan’ın Köye Gelişi



Resim 30- ‘Arama Moturu’ Sefil Hasan ve Karısı



Kaynak: (Taşdiken, 2015)

Sefil Hasan’ın itibarını ekonomik gücü üzerinden kurmaya çalışması, Almanya’ya giden işçilerin tutum ve davranışlarının kökten değişmesine örnek olarak görülebilir. Sefil Hasan’ın tek odak noktası ‘para’ olmuş durumdadır. Bu insanların davranış ve tutumlarındaki değişiklikler aile içerisinde de bazı kırılmalar yaşanmasına neden olabilmektedir (Tezcan, 2000: 175). Sefil Hasan’ın karısıyla ilgili bir problemi yoktur; ancak köyde olan babasıyla arasında iletişim problemi ve gözle görülebilir bir kopukluk vardır. Bu kopukluk taşra ailesinin dönüşümüne örnek gösterilebilir. Sefil Hasan’ın köyde ‘ekonomi temelli’ var olma çabası ve buna bağlı olarak yaşadığı problemlere, filmin yönetmeni Atalay Taşdiken’in ‘ekonomi’ hakkında söyledikleri eklenebilir:

“...Ben taşra özelindeki aileyle ilgili yaşanan kırılmaların temel nedeni olarak ‘ekonomik çıkarlar’ın ön planda olduğunu düşünüyorum, çünkü artık yaşadığımız çağ ve dönem bize ne olursa olsun kazanmalısın, ne olursa olsun galip gelmelisin, ne olursa olsun kaybetmemelisin, yaşayabilmek için, ayakta kalabilmek için, var olabilmek için tüm bunları yapmak zorundasın gibi bir algıyı dayatıyor. Öte yandan aslında temel kırılmalardan bir tanesi de toplumdaki etik ve ahlak anlayışındaki kırılma diyebiliriz. Yani, her koşulda kazanmalısın, her koşulda sen önde olmalısın, her koşulda sen ekonomik olarak güçlü olmalısın algısını dayatmaktadır. İnsan bunu yaptığında ahlak, etik, sevgi, saygı vs. gibi kutsadığımız bütün değerlerin yok olmasına da bir anlamda göz yumuyor. Dolayısıyla mutlak başarı, mutlak galibiyet, ne yaparsan yap ama bunu başar

empozesini insanlara aşılanıyor. Bu durumda kendini haklı gören insan, gerekirse bu anlamda aile bireyleriyle çatışmaktan, en yakınlarıyla bu menfaat çatışmasına girmekten kaçınmıyor. Çünkü sonuçta kazandığı zaman haklı sayılıyor. İnsanların vicdanlardaki toplum ahlakı, onu yargılayacak duruştaki zayıflama, kırılma bir anlamda insanların aile içerisindeki birliğine ve bütünlüğüne de çok ciddi bir darbe vuruyor. Bütün bunların içerisinde bizim geleneksel aile dediğimiz taşra ailesini de maalesef zaafa uğratan şeylerin başında insanların ekonomik kaygıları ve ahlâkı, etiği, hiçbir toplumsal kuralı ve kaideyi saymadan başarılı olmak dayatması yatıyor...” (A. Taşdiken ile kişisel görüşme, 16 Temmuz 2018).

Yönetmen Atalay Taşdiken’in sözleri, Sefil Hasan karakterinin yaşadığı süreçle ve karşılaştığı durumlarla neredeyse birebir örtüşmektedir. Modernleşme süreciyle birlikte yarışmacı anlayışın ön plana çıkması en başta ‘ekonomi’ temelli olmaktadır. Sefil Hasan’ın köydeki evinin balkonuna çıkarak “*Cebim Euro dolu hepinizi satın alacak güçteyim!*” diye köylüye bağırarak meydan okuması ve sevgi, saygı, itibar gibi özellikleri ‘para’ üzerinden kazanmaya çalışması; başta babası olmak üzere, köydeki çoğu insandan uzaklaşmasına neden olmuştur. Filmde yer alan diğer aileler ise, genel olarak çekirdek aileler olarak görülmektedir. Bu durum, taşradaki geleneksel geniş ailelerin hane sayısı bakımından küçülerek, çekirdek ailelere dönüştüğünü gösterir niteliktedir.

SONUÇ

17. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar üç asırlık dönemi kapsayan modernleşme süreci, toplumun değerlerini ve dinamiklerini kökten değişikliğe uğratmıştır. Toplumun yapıtaşı olarak tanımlanabilecek ‘aile’ ise, bu değişikliklerden etkilenerek çeşitli dönüşümler yaşamıştır. Aile kurumunun yaşadığı bu dönüşüm, dünyanın farklı kesimlerinde, o bölgenin kültürü, tarihi, yaşam tarzı ve ekonomisine göre farklı şekillerde yaşanmıştır.

Türkiye de bu değişimleri köklü biçimde yaşayan bir ülke olmuştur. Bu çalışmada, söz konusu değişimler ‘taşra’ perspektifinde değerlendirilmiştir. Çünkü, çalışmanın ana duraklarından olan ‘taşra’, (köyler, kasabalar) bu değişimlerden derinden etkilenmiştir. Bu değişimler, taşranın geleneksel yapısı, değerleri, kültürü, aile yapısı, üretim şekli ve yaşam tarzında ortaya çıkmıştır. 1950’lerden itibaren taşradan kentlere başlayan göç, sanayileşme ve teknolojinin gelişmesi, ulaşım ve haberleşme imkânlarının artması, ekonomik sistemdeki değişiklikler, taşranın kentlerle iletişime geçmesi vb. gibi etkenler taşranın dokusunu baştan aşağı değiştirmiştir. Bu değişikliklerden en çok etkilenen kurumların başında ise, ‘aile’ gelmektedir.

Taşradaki ailelerde yaşanan değişim, ilk aşamada, ailenin hane sayısı bakımından küçülmesiyle meydana gelmiştir. 1950’li yıllarda sanayileşme hızlanmış, kentlerde fabrikalar çoğalmaya başlamış, taşrada ise tarımda makineleşmenin etkisiyle iş gücü ihtiyacı azalmıştır ve taşradaki insanlar kentlere göç ederek hizmet sektöründe çalışmaya başlamışlardır. Bunların sonucunda taşrada bulunan geleneksel geniş aileler küçülme eğilimi göstererek modern çekirdek ailelere dönüşmüştür. Bu küçülme sadece nicel olarak değil; taşra ailesinin yapısı, işlevleri, değerleri, üretim ilişkileri vb. gibi özellikler anlamında da yaşanmıştır.

Bir film yaparken toplumu en büyük kaynak olarak kullanan yönetmenler ise, bu değişimlere kayıtsız kalmayarak, sinemanın tüm imkânlarını kullanarak, toplumun yaşadığı bu dönüşümleri ve bunların yol açtığı problemleri perdeye aktarmışlardır. Dolayısıyla, tüm bu dönüşümleri derinden yaşayan aile kurumunun da filmlerde ele

alınması kaçınılmaz olmuştur. Ancak taşra ailesinin tüm boyutlarıyla ele alınması ve taşrayı anlatan filmlerdeki anlatım dilinin oturması zaman almıştır.

Türk Sineması'nın ilk yıllarından 1950'lere dek taşra, yönetmenler tarafından sadece dekor olarak görülen egzotik bir öge olarak algılanmıştır. 1950'li yıllardan itibaren, Köy Enstitüleri'nden yetişen yazarlar taşrayı daha gerçekçi bir bakışla sunmaya çalışmışlardır. 1960'da DP'nin askeri darbeyle iktidardan indirilmesiyle ülkede oluşan özgürlük atmosferi, 'taşra' olgusunun filmlerde daha gerçekçi bir şekilde ele alınmasını sağlamıştır. Bu dönemde toplumsal gerçekçi eğilimden etkilenerek film yapan, Metin Erksan, Ömer Lütfi Akad gibi yönetmenler, Türk Sineması'nda taşrayı çok boyutlu bir şekilde betimleyen ilk filmleri çekmeyi başarmışlardır. Ancak bu filmlerde, aile kurumu, kutsal bir öge olarak yer almıştır ve birçok filmde aile kurumu üzerine gerçekçi bir bakış sağlanamamıştır. 1980'lerde ise, filmlerde yer alan aile temsilleri daha çok kentli aile tipi ve eşitlikçi bir yapıya doğru ilerleyen ailelerdeki kadınların rolü üzerinden ele alınmıştır.

1990'lardan sonra bağımsız sinema kanadında aile sorgulanmaya başlanmıştır. Bu yıllardan itibaren artan taşra filmlerindeki aileler, önceki filmlerdeki gibi, statik bir yapıya sahip, sosyal denetim ve dayanışma yönünden kent ailesine göre daha güçlü, sosyal kontrol açısından homojen bir yapıya sahip olan bir kurum olarak ele alınmamıştır ve eskiden geleneksel geniş aileler olarak bulunan ve oldukça sağlam bir yapıya sahip olan taşra aileleri de çözülüş sürecinde olarak filmlerde temsil edilmiştir.

Atalay Taşdiken'in yazıp yönettiği üç film analiz edildiğinde taşra ailesinin çözülüş sürecinde ele alındığı ortaya çıkmış olup, filmlerinde aile konusunun, öne çıkan imgelerin başında geldiği görülmüştür. Taşdiken, kendisiyle yapılan derinlemesine görüşmede “...Ben aile meselesini çok fazla önemsiyorum. Aile, filmlerin olmazsa olmaz bir sacayağıdır.” (A. Taşdiken ile kişisel görüşme, 16 Temmuz 2018) diyerek, aile meselesini kendine dert edindiğini ayrıca vurgulamıştır. Atalay Taşdiken'in, filmlerinde aile meselesini kendine dert edindiğini dile getirmesi ve üç filminde de aileyi taşra üzerinden anlatması, çalışmanın örnekleme olarak kendisinin seçilmesi konusunda, isabetli bir karar verildiğini göstermektedir. Ayrıca filmlerindeki aileleri, tanıklıklarına ve gözlemlerine göre belirlemesi, onun taşrayı

bilen ve taşraya içeriden bakmayı başarabilen bir yönetmen olduğunu gösterir niteliktedir.

Çalışmanın ikinci bölümünde incelenen filmler göz önüne alındığında, anlatıların merkezinde, ‘taşra ailelerinin yaşadığı sıkıntılar’ olduğu tespit edilmiştir. Bu filmlerde anlatılan taşra aileleri, popüler sinemada üretilen filmlerdeki taşra ailelerinin aksine, kalabalık nüfus, dayanışma, sosyal kontrol, kapalı üretim tarzı gibi geleneksel geniş ailenin karakteristik özelliklerinden yoksun olarak perdeye aktarılmıştır. Çalışmadan elde edilen bulgular göz önünde bulundurulduğunda, bunun başlıca iki nedeni vardır. Birincisi, aile kurumunun tarihsel süreç içerisinde, modernleşmeye bağlı olarak yaşadığı kırılmalar ve bunun taşra ailesi üzerindeki etkisi, ikincisi ise, 2000 sonrası Türk Sineması’nın bağımsız kanadında yer alan yönetmenlerin taşraya ve aileye çok boyutlu bakmaya çalışarak, taşrayı bugün olduğu gibi yansıtmaya çalışmalarıdır. Çalışmanın örneklemini olarak seçilen Atalay Taşdiken de taşra ve aile olgularına bu şekilde bir bakış açısıyla yaklaşan yönetmenlerden biridir.

Atalay Taşdiken’in analiz edilen üç filmi arasında büyük benzerlikler vardır. Bunlardan en önemlisi önceki kısımlarda da bahsedildiği gibi filmlerin hepsinin taşrada geçmesidir. Taşraya ait olan, mekânsal özellikler, gelenekler, yaşam biçimleri, üretim biçimleri vb. gibi tüm dinamikler filmlerinde mevcuttur. Filmler arasındaki diğer bir benzerlik ise, -ki aynı zamanda bu çalışmanın temel izlediği olan- taşrada aile olgusu, taşra ailesinin dönüşümü ve ailelerin parçalanması meselelerini ele almasıdır. *Mommo: Kız Kardeşim* filminde, annenin ölümü ve babanın gidişiyle yalnız kalan iki kardeş, Ahmet ve Ayşe üzerinden aile kavramının yok oluşu; *Meryem*’de, yaşadığı kasabadan bir ailenin oğluyla evlendirilen, ama hiçbir şekilde kocasını tekrar göremeyen Meryem üzerinden aile olgusunun çözülüşü; *Arama Moturu*’nda ise, yaşlı ve dul olan Musa Dede’nin evlenmek için kadın arama serüveni, Alamancı Sefil Hasan’ın ailesiyle yaşadığı kopukluklar ve topluma yabancılaşması gibi taşra ailesinin dönüşümüne dair birçok konu ele alınmıştır.

Filmlerde bu şekilde yer alan taşra ailesi temsilleri toplumsal gerçeklikle ilişki içindedir. Örneğin, 1950’li yıllarda şehirlere başlayan göçler kırsal nüfusun oranını gittikçe düşürmüştür. Genç kuşak çalışmak için şehirlere göç etmiş, yaşlı kuşak ise

köyde, kasabada yalnız yaşamak durumunda kalmıştır. Üç filmde de bunun etkisi net bir şekilde görülmektedir. İkinci bir etken ise, şehirlere göç eden insanların popüler kültürü benimsemesi ve kapitalist sistemin boyunduruğu altına girmesinin sonucunda bireyselleşerek genelde ‘ekonomi’ temelli düşünmesine neden olmasıdır. Bu ikinci etken, özellikle *Meryem* ve *Arama Moturu* filminde hissedilmektedir.

Atalay Taşdiken’in filmleri popüler filmlerde olduğu gibi, izleyiciye geçmişte yaşanan, geniş ailelerin bir arada olduğu mutlu taşrayı göstermemektedir. Onun çizdiği taşra profili, Türkiye’nin gerçekte yüzleştiği, problemlerin var olduğu taşradır. Bu problemlerin en başında da ailelerin parçalanması ve aile olgusunun yok olmaya başlaması gelmektedir.

Sonuç olarak, elde edilen bulgular neticesinde, Atalay Taşdiken filmlerinde, 1990’lara dek üretilen filmler ve günümüzde yapılan popüler filmlere nazaran, taşra ailesinin çok boyutlu ve gerçekçi bir yaklaşımla ele alındığı ortaya çıkmıştır. 2000 sonrası Bağımsız Türk Sineması’nda üretilen filmlerde taşra ailesine spesifik bir bakış sağlamayı amaçlayan bu çalışma, ailenin taşra perspektifinde değerlendirilmesi ve bunun sinemayla ilişkisini irdelemesi bakımından önemlidir. Çünkü Türk Sineması’nda aile temsiliyi inceleyen akademik çalışmaların çoğu aileye genel bir perspektiften ve daha çok kent bazında bakmaktadır.

EKLER

EK 1: Analiz Edilen Atalay Taşdiken Filmlerinin Künyeleri

1- Mommo: Kız Kardeşim (2009)

Yönetmen: Atalay Taşdiken

Senaryo: Atalay Taşdiken

Görüntü Yönetmeni: Ali Özel

Oyuncular: Mehmet Bülbül, Elif Bülbül, Mete Dönmezer, Mustafa Uzunyılmaz, Mehmet Usta

İzlenme Sayısı: 56.326

Türkiye / 2009 / Türkçe / 94' / At Yapım

2- Meryem (2013)

Yönetmen: Atalay Taşdiken

Senaryo: Atalay Taşdiken

Görüntü Yönetmeni: Feza Çaldıran

Oyuncular: Zeynep Çamcı, İsmail Hacıoğlu, Mustafa Uzunyılmaz, Zerrin Sümer, Mehmet Usta, İpek Bilgin

İzlenme Sayısı: 20.444

Türkiye / 2013 / Türkçe / 100' / At Yapım

3- Arama Moturu (2015)

Yönetmen: Atalay Taşdiken

Senaryo: Atalay Taşdiken

Görüntü Yönetmeni: Candan Murat Özcan

Oyuncular: Mehmet Çiğdem, Musa Çınar, Mahmut Uyanık, Fahri Sezgin, Sırrı Çiğdem, Tayfun Vatandaş, Mithat Bakır, Rahim Yalçın

İzlenme Sayısı: 1.880

Türkiye / 2015 / Türkçe / 94' / At Yapım

EK 2: Atalay Taşdiken İle Yapılan Derinlemesine Görüşme

1- Filmlerinizde (*Mommo: Kız Kardeşim, Meryem, Arama Moturu*) ‘aile’ kavramı üzerine oldukça fazla referans var. Aile, filmlerinizde, sizin için nasıl bir yerde duruyor?

Ailenin, geleneksel manada bizim kültürümüzde ifade ettiği biçim, form, aslında bir yanıyla bakıldığında da hem genetik şifreleriyle, yani tıbben biyolojik olarak aktarılan, ama bir yanıyla da kadim bir kültürün ve geleneğin süzülerek, belki küçük başkalaşımalar geçirerek bize getirdiği miraslardır. Bu sadece bizim Anadolu’yla da ifade edemeyeceğimiz önemli kodlarını yola çıktığımız Orta Asya’dan beri taşıdığımız şeyler. Yani benim belgesel, film ya da gözlem amaçlı yaptığım Orta Asya’daki büyük coğrafyada gördüğüm, edindiğim aile meselesinin de neredeyse hemen hemen bizdeki taşra ailesinden çok da farklı olmadığını görüyoruz. Yani şunu söyleyebiliriz: yakın çevremiz, komşumuz, akrabamız, öteki mahalledeki dostlarımız vs. küçük farklılıklar taşımakla birlikte aslında hep aynı yapıdan söz ediyoruz aile deyince.

Elbette, özellikle 2000’ler sonrası çok daha yoğun ve hızlandırılmış olarak yaşadığımız bir hızlı ve kolay iletişimin getirdiği sebeplerden dolayı ailede aşınmalara tanık olmaya başladık. Ama öte yandan şöyle de bakabiliriz, bu sadece taşra ait bir şey değil, büyük şehirlerde de taşraya çok benzer aynı yapının devam ettirildiğini ya da bir kuşağın hala onu devam ettirmek için çabaladığını görüyoruz.

2- 2000’li yıllardan itibaren bağımsız Türk Sineması’nda ‘taşra’ fonunda kurulan filmler büyük bir artış göstermiştir, sizce bunun sebebi nedir?

Taşrayla ilgili filmlerin göreceli olarak arttığı doğru. Bunda bence birincil etken, yeni kuşak bir sinemacıların film çekmeye başlaması, bu imkânı bulabiliyor olması, ki bunların çok büyük bir bölümü taşra kökenli yönetmenler yazarlar ya da senaristler. Bunun 2000 sonrasında objektiflerin taşraya yönelmesiyle ilgili önemli bir etken sayılması gerektiğini düşünüyorum. Yeni kuşak, kökeni taşra olan sinemacılar... Ama bir yanıyla baktığımızda da aslında Yeşilçam’ın en parlak dönemlerinde bize hep toz pembe dünyalar vadeden İstanbul melodramları hatırımızda kalmıştır. Ama bir yandan

da hakkını yememek lazım Yeşilçam Sineması da çok önemli sayıda taşra temalı ya da taşrada geçen filmler üretmiştir. İçerikleri sorunludur, bu elbette tartışılabilir...

3- Popüler filmlerde (gişe filmlerinde) yer alan taşra ve aile temsilleri genelde günümüzden ziyade geçmiş anlatıyor? Bağımsız kanadın bir temsilcisi olarak, siz, popüler filmlerde kurulan taşra fonundan bu anlamda nasıl ayrılıyorsunuz?

Taşraya dair bakışların bir kısmı fazlaca romantik. Modern çağın getirdiği insana dair büyük kolaylıklarla beraber, bir o kadar da yalnızlaşmayla ya da zaman zaman insanın kendini arama yolculuğu ihtiyacı duymasıyla, kendi içine içsel bir yolculuk yapma ihtiyacıyla taşraya kaçışın anlatıldığı filmler var. Ama o tür filmlerin de çoğunun aslında bizim küçümsediğimiz Yeşilçam melodramlarından çok da farklı bir bakış içermediği, bir anlatım içermediğini, fazlaca romantik olduklarını düşünüyorum. Aslında taşra, büyük şehirlerdeki modern hayata alışmış insanlar için ne sığınılacak bir limandır; ne de içinde barındırdığı insanların kendinden kurtulma çabası içerisinde ömrünü tükettikleri bir alandır. Yani daha objektif ve daha reel bir bakışla ifade etmeye çalışırsak, taşra uzun zamanlarını metropolde geçirmemiş, alışkanlıklarını tamamen metropol insanının alışkanlıklarına dönüştürmemiş insanlar için hala yaşanabilir bir alan olarak durmaya devam ediyor bence. Ama gerçekçi bakarsak, uzun zamanını metropolde geçirmiş bir insan olarak geri dönüş, sığınılacak bir liman duygusu ancak ve ancak zaruret hasıl olduğunda katlanılabilir bir şeydir. Yani taşra bir anlamda şöyle bir şey: siz onunla bağınızı koparmadan ne kadar içli dışlı olursanız, o her zaman bir anne şefkatiyle kucağını açmış şekilde sizi beklemeye devam eder; ama başka türlü bir hayattan söz ediyorsak, özellikle kendini oradan kurtarmaya adanmış bir insanın yıllar sonra geri dönüşünde, taşra aslında bir yandan da bir insan gibi çok da kucağını açıp beklemez, hatta biraz da kırgındır küskündür ve o gelene de beklediği saygıyı göstermez.

4- Taşradaki aileler parçalanmaya başlamıştır. Taşra ailesindeki bu dönüşümü neye bağlıyorsunuz? Senaryolarınızı yazarken bu dert edindiğiniz bir konu muydu?

Sonuçta benim çocukluk yıllarımdaki ilişki biçimi ya da ailenin temel yapısı aynı değil. Ben taşra özelindeki aileyle ilgili yaşanan kırılmaların temel nedeni olarak ‘ekonomik çıkarlar’ın ön planda olduğunu düşünüyorum, çünkü artık yaşadığımız çağ ve dönem bize ne olursa olsun kazanmalısın, ne olursa olsun galip gelmelisin, ne olursa olsun kaybetmemelisin, yaşayabilmek için, ayakta kalabilmek için, var olabilmek için tüm bunları yapmak zorundasın gibi bir algıyı dayatıyor. Öte yandan aslında temel kırılmalardan bir tanesi de toplumdaki etik ve ahlak anlayışındaki kırılma da diyebiliriz. Aslında aileyi tökezleten, ailedeki kırılmayı başlatan toplum algısı. Yani, her koşuldan kazanmalısın, her koşulda sen önde olmalısın, her koşulda sen ekonomik olarak güçlü olmalısın algısını dayatmakla beraber toplum bir yandan da şöyle bir şey sunuyor bize, bunu yaptığında ahlak, etik, sevgi, saygı vs. gibi kutsadığımız bütün değerlerin yok olmasına da bir anlamda göz yumuyor. Dolayısıyla mutlak başarı, mutlak galibiyet, ne yaparsan yap ama bunu başar empozesini insanlara sunuyor. Bu durumda kendini haklı gören insan, gerekirse bu anlamda aile bireyleriyle çatışmaktan, en yakınlarıyla bu menfaat çatışmasına girmekten kaçınmıyor. Çünkü sonuçta kazandığı zaman haklı sayılıyor. İnsanların vicdanlardaki toplum ahlakı, onu yargılayacak duruştaki zayıflama, kırılma bir anlamda insanların aile içerisindeki birliğine ve bütünlüğüne de çok ciddi bir darbe vuruyor.

Bütün bunların içerisinde bizim geleneksel aile dediğimiz taşra ailesini de maalesef zaafa uğratan şeylerin başında insanların ekonomik kaygıları ve ahlâkı, etiği, hiçbir toplumsal kuralı ve kaideyi saymadan başarılı olmak dayatması yatıyor. Bir de iletişim teknolojisi meselesi var; ama iletişim araçları taşradaki insanlara neyi dayatmaya çalışırsa çalışsın, eğer bizim yaptığımız bir hata komşumuz tarafından kınanmıyorsa, mahallemizdeki insanlar tarafından kınanmıyorsa, çarşıda pazarda sokakta gördüğümüzde, “ya sen annene, babana, ağabeyine ya da kız kardeşine şöyle bir haksızlık yapmışsın bunu sana hiç yakıştıramadık” gibi bir toplumsal reaksiyonla karşılaşmıyorsa, bunu devam ettirmekle ilgili, hatta bunu kendinden sonraki kuşaklara

aktarmakla ilgili bir kaygısı da olmuyor insanların. İletişim teknolojisinin etkisi de yadsınamaz; ama bence buradaki temel kırılmanın ‘ekonomi’ meselesi olduğunu düşünüyorum.

Aile meselesi, biraz benim sinemaya bakışımla ilgili. Bir film mutlaka bir aile öyküsü anlatmalı mıdır diye bir soru sorarsak elbette böyle bir mecburiyeti yoktur filmlerin. Tek başına bir insanın, tek başına bir kadının, ailesi olmamış, ailesi olmamış insanların da filmleri de yapılabilir. Ama ben aile meselesi çok fazla önemsiyorum. Aile, filmlerin olmazsa olmaz bir sacayağıdır. Hatta sadece filmlerle ilgili de değil benim yapımcılığını yaptığımı ve projesini tasarladığım TRT’de yayınlanan ‘Böyle Bitmesin’ dizisi de sadece ve sadece aile meselesini dert edinmiş ve gerçekten izlendiği dönemde de seyirciden çok önemli bir karşılık almıştır. Buradan şunu diyebiliriz: “evet aile meselesini bir anlamda dert edinmiş bir yönetmenim”. Çünkü bunun elbette bir sürü nedeni ve sebebi olabilir. Ben kişisel olarak, bir sanatçı olarak bu meseleyle ilgili toplumu değiştirecek, dönüştürecek bir güce sahip değilim; ama yaptığımız işlerin izleyenler tarafından bir karşılık bulması ve en azından aile meselesinin biraz da göz ardı edildiği gerçeğini anlamaları, düşünmeleri için çaba harcıyorum.

Mommo: Kız Kardeşim, Meryem ve Arama Moturu filmlerimdeki ailelerde, benim tamamen tanıklıklarına gözlemlerime dayanan ilişki biçimleridir. Şunu da hiçbir zaman yapmak gayesinde değilim. Yani filmlerimde bir taşra güzellemesi de yapmıyorum. İyisiyle, kötüsüyle, bizi sevindiren ya da bizi hayal kırıklığına uğratan, bize beklemediğimiz karşılıklar sunan taşrayı da olduğu gibi gerçek, yalın bir şekilde anlatmaya çalışıyorum. Ama olabildiğince ortada durmaya, onları anlamaya olan çabamdan da vazgeçmiyorum.

5- Taşrada ailenin ileride yok olacağını söyleyebilir miyiz sizce?

Bunu öngörmek için kâin olmaya gerek yok. Nasıl 1900’lerin başında İstanbul Boğazı’nda hamalların tutulmuş balıkları taşıdığı fotoğrafları görüyoruz ve küfelere sığmayan büyüklükte bugün nesli tükenen balıkları. Onlar İstanbul Boğazı’ndan çıkarılan balıklar ve biz o balıkları görmedik, tanık olmadık, tatları nasıl bir şey bilmiyoruz; ama bugün kayıtlardan o nesli yok olan balıkları görebiliyoruz. Toplumsal

çözülme bu şekilde devam edecek olursa belki birkaç kuşak sonra da bugünkü filmleri izleyenler, aynen İstanbul Boğazı'nda bizim 1900'lerin başında gördüğümüz tutulmuş o balıkların, “nasıl böyle balıklar varmış İstanbul’ da” diyerek inanmadığımız gibi, bugünkü manadaki aile ilişkilerinin bir nostalji olarak anlatılacağını, filmlerde izleneceğini öngörmek için kâin olmaya gerek yok. Bu maalesef sadece metropoller için geçerli değil, bunun maalesef hızlı, önüne geçilemez çözülmenin taşraya da hızla sirayet ettiğini üzümlere görüyorum.

6- 2000 Sonrası Türk Sineması'nda yapılan taşra filmlerinde yönetmenlerin taşrayı doğru yansıttığını düşünüyor musunuz? Diğer bir deyişle taşraya içeriden bakabilen yönetmenler var mı; yoksa çoğunluğu dışarıdan mı bakıyor?

Taşra bir sinemacı için çok cazip bir alan. Şöyle ki: bir defa sinema elbette bir resim ve fotoğraf sanatıdır. Biz birçok insanın görmediği bir coğrafyayı filmlerimize taşıdığımız zaman baştan bir ilgi odağı oluyor filmimiz, yani sinemacıları taşraya çeken en önemli etken budur. Bilinmedik bir coğrafyaya kamerayı koymak ve insanlara bambaşka bir perspektifle fotoğraf vermek, sinemacıyı kamçılayan unsurlardan bir tanesidir. Ama sinema inkâr edemeyeceğimiz başka bir gerçeği daha barındırıyor. Fon, bizim hikâyemizin bizim filmdeki insanlarımızın adı üzerinde bir fonudur, yani asli unsur olamaz, dolayısıyla film bir öykü anlatır, film insanı anlatır. Şimdi işte taşradaki problem orada başlıyor. Çünkü siz çok cazip bir yere kamerayı koyup bir renk cümbüşü, ya da bir ıssızlık, sonsuzluk vs. çok heyecanla kamerayı oraya koyduğunuzda ikinci unsuru ihmal edemezsiniz. İkinci unsur nedir, anlatacağımız mesele, öykü ya da insan. İşte onu bilmiyorsanız, onu tanımiyorsanız, ona ait bir söz söylerken zorlanırsınız. Bununla ilgili birçok örnek verebiliriz yani sinematografik olarak bize taşrada olağanüstü resimler sunan, bir şölen gibi izlediğimiz; ama içeriğine insana bakışına öyküye dair bizi hep hayal kırıklığına uğratan filmler vardır.

Siz seyirciye sunduğunuz o sinematografiyle beraber, oradaki insanın dünyasını da anlatabilirsanız o film izleyen herkeste mutlaka bir karşılık buluyor. Ama bunu

yapabilmenin elbette koşulları var. Nedir o koşul: bir defa o insanı tanıyacaksınız, o insanın dünyasına dair çok önemli tanıklıklarınız olacak o insanın çevresiyle, ailesiyle kurduğu ilişki biçimini üç aşağı beş yukarı biliyor olmanız lazım. Eğer bunları biliyorsanız evet taşraya içeriden bakmak bir zarurettir. Bütün bunlar bizim bir öykü anlatmakla ilgili temel motivasyonlarımızı belirleyen şeylerdir. Yoksa biz Beyoğlu'nda, Nişantaşı'nda ya da Bağdat Caddesi'nde insanların birbiriyle kurduğu ilişkinin benzerini taşraya taşırsak bu işte içeriden bakmak ya da dışarıdan bakmak meselesinin karşılığıdır, evet o zaman dışarıdan bakıyor oluruz, o zaman bize o insanların coğrafyası, evleri, kostümleri, yedikleri içtikleri, yaşam biçimleri, sofraya bağdaş kurup oturmaları ya da düğün ritüelleri vs. tüm bunlar folklorik bir zenginlik olarak çağrışım yapar ve filmlerimiz de folklorik bir öge olmaktan öte gitmez. Biz de maalesef taşra filmlerine dair içeriden bakabilen film sayısı çok fazla değildir. Mesela Ahmet Uluçay'ın filmleri, fantezilerini de içermekle birlikte bize kesin ve net şifrelerle yönetmenini tanımasak da, “bu filmin yönetmeni bu insanları çok iyi tanıyor” dedirtebilecek bir filmidir.

7- İlk filminiz taşrada çocuk olmak, ikincisi taşrada kadın olmak üçüncüsü ise taşrada yaşlı olmak üzerinden ilerliyor genel olarak baktığımızda. Bu özel bir tercih mi, bu anlamda üçünü birlikte kendi içinde bir bütünlüğü de olan bir üçleme olarak düşünebilir miyiz?

Bence çocuk, kadın, yaşlı üçlemesi değil; kültürel bir üçleme. Ben o üçlemeyi şöyle tanımlıyorum ‘ağıt, bozlak ve oyun havası’ kendimce öyle koyuyorum adını. Şöyle ki: Mommo: Kız Kardeşim filminin öyküsünün getirdiği duygunun bendeki karşılığı: *ağıt*. Bizim folklorik müziğimizdeki karşılığı ‘ağıt’ tır. Ağıt, trajik bir şeyler üzerine yazılmış türkülerdir ve Mommo da öyküsü karşılığıyla bizim türkülerimizdeki karşılığı ağıttır. Meryem’deki mesele bir kadın meselesi üzerinden bir çılgıktır, bir isyandır, sessiz bir isyandır; ama bir noktaya geldiği zamanda yeri göğü inletecek bir isyandır tavrı ve biçimi itibariyle. O da Orta Anadolu’nun Türkmen Abdallarının bizim müzik kültürümüze getirdiği ‘*bozlak*’ tır. Anadolu’daki tabirle o sesi dağın taşın duyabileceği bir şekilde o isyanı duyurmaktadır. Arama Moturu ise, her ne kadar bütünü itibariyle bakıldığında trajikomik bir hikâye olmakla birlikte, bir yanıyla da

Anadolu'nun coşkusunu, mizahını, eğlencesini, gerekirse insanların kapı gıcırtısına oynamasını anlatan bir '*oyun havası*'dır. Ben bu üç filmi '*müzik üçlemesi*' üzerinden anlatıyorum.

Taşra öykülerini çocuğun, kadının ve biraz daha köydeki ortalama insanların; ama bir yanıyla da bir yaşının hikayesi üzerinden anlatmak, elbette bilinçli olarak tasarladığım etkenler.

8- Meryem filmi için bir nevi isyan dediniz. Meryem karakterini erkek egemen bakışa ve ataerkil yapıya bir başkaldırı olarak mı yazdınız?

Öyle olmasını umut ederek yazdım. Çünkü bir anlamda gerçekten taşrada kadın olmanın ne kadar zor bir şey olduğunu, çocukluğumda, ilk gençlik yıllarımda üniversiteye gidene kadar yaşadığım taşra ortamında çok net gözlemledim. Belki bununla ilgili empati kurmamda bir ablamın olması önemliydi, onunla büyümüş olmam önemliydi. Belki bir ablam ya da kız kardeşim olmasaydı genel anlamda taşradaki erkek bakışına sahip bir adam olarak yetişip, o incelikleri fark edemeyecektim. Çevremizdeki kadınların yaşadıklarını empati kurarak onların ne hissettiğini anlamaya çalışarak gözlemledim.

Meryem' in öyküsü gerçek bir olay olmakla birlikte, Meryem' in finaldeki tavrı gerçek değildir. O benim biraz "keşke böyle olsaydı arzumdan" kaynaklanmıştır. Hatta onu filmin finalinde bir yazı olarak yazmayı da düşündüm; ama sonrasında gereksiz buldum ve yazmadım.

Aslında taşrada kadın olmak meselesiyle alakalı şunu da belirtmekte fayda var. Benim kadınla ilgili orada gözlemlediğim ve hala süre gelen temel şey şu: 'taşrada kadını baskılayan, kadının hareket alanını daraltan ve aslında kadına zulmeden bizzat kadınlar olduğunu' hiç göz ardı etmemek lazım. Meryem filmi aslında bir yandan onu da anlatır. Son derece merhametli, son derece anlayışlı bir kayınpederin yanında gelenekten gelen yanlış algıları gelinine sürekli dayatmaya çalışan bir kayıinvalid; öte yandan mahalle baskısı ve toplumsal kodlardan gelen bir yaklaşım şekliyle her ne olursa olsun kızını bir birey olarak görmeyen ve gelin olarak gittiği

evde sonsuz bir sadakâtle hiçbir şeye sesini çıkarmamasını bekleyen bir anne. Şimdi iki tarafta da bakıldığı zaman kaynana ve anne aslında Meryem’ e zulmedenler ve Meryem’ in alanını en çok daraltanlardır. Bu maalesef böyle, ‘taşrada kadını ezen yine kadın’. Sanki Meryem tapusu verilmiş, artık geri alınamaz, geri satılamaz gibi bir mantıkla kayıtsız şartsız bir kabul, kayıtsız şartsız bir aidiyet beklenen bir karakterdir kaynanası için. Meryem’ in asıl isyanı filmin sonunda çizdiği yoldur.

9- Bakanlık son senaryonuz ‘Turagay’a önemli bir destek verdi. Kısaca bahseder misiniz? Çekimleri ne zaman başlayacak? Yine bu filmde de parçalanmış bir aile söz konusu sanırım.

Öncelikle senaryonun adı Turagay; ama filmin ismi muhtemelen Turagay olmayacak değiştirmeyi düşünüyorum. Anlatmak istediğim meseleyi daha anlaşılabilir bir başlıkla sunmak çabasımdan dolayı. Hikâye, aslında bir baba-kız öyküsü diye çok kısa özetlenebilir. Bizim geleneksel aile yapımızda, hatta dünyanın birçok yerindeki bildiğimiz aile kurumlarında anne-kız, baba-oğul ilişkisinden biraz fark gösteren bir ilişkidir baba-kız ilişkisi ve birçok duyguyu beraberinde barındırır ve de etkileyici bir ilişkidir baba-kız ilişkisi. Özeti budur; ama filmin taşıyıcı unsurları bizim küçük kızımızla bir yarış atının kurduğu hepimizi imrendirecek bir sevgi ilişkisidir. Ve bu küçük kızla yarış atının kendi öyküleri, serüvenlerini yaşarken; aileye sahip çıkma, ailenin dağılmaması için çaba harcaması, umudu kaybetmeme ve ne koşulda olursa olunsun teslim olmama gibi temaları barındıran, bizi biraz duygulandıracak, bizi zaman zaman güzelliğiyle gözlerimizi yaşartacak; ama temel olarak da aileden, hayattan umudu kesmemeyi bize öğütleyecek bir hikâye. Planımız 2018 sonunda çekimleri tamamlamış olmak, 2019’da vizyona girmek.

EK 3: Atalay Taşdiken'in Biyografisi ve Filmografisi



ATALAY TAŞDİKEN

(Yapımcı – Yönetmen – Senarist)

1964 yılında Konya Beyşehir’de doğdu. İlk ve orta öğrenimini Beyşehir’de tamamladı. Konya Selçuk Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Fizik bölümünden 1985 yılında mezun oldu. Askerlik sonrası reklam sektöründe çalışmaya başladı. Sırasıyla: Karanlık oda teknisyenliği, medya sorumluluğu, metin yazarlığı ve kreatif yönetmenlik yaptı. Üç yüzün üzerinde reklam filminin yönetmenliğini üstlendi. Otuza yakın kampanyada kreatif yönetmen olarak yer aldı. “Asya Pasifik Sinema Ödülleri Akademi Üyesi” olmaya hak kazandı. 2009 yılında “Mammo: Kız Kardeşim” filmi ile TBMM Üstün Hizmet Ödülü aldı. 1993 yılında Türk-Rus-Özbek ortak yapımı “5 Numaralı Kamp” filminin senaryosunu yazıp, yönetmenliğini yaptı.

FİLMOGRAFİSİ

Bırakın Çocuk Oynasın (2018) / Yapımcı-Yönetmen (Belgesel Film)

Arama Moturu (2015) / Yapımcı-Yönetmen-Senarist (Sinema Filmi)

Ah Yalan Dünyada (2015) / Yapımcı- Yönetmen (Belgesel Film)

Meryem (2013) / Yapımcı-Yönetmen-Senarist (Sinema Filmi)

Mammo: Kız Kardeşim (2009) / Yapımcı-Yönetmen-Senarist (Sinema Filmi)

Güneş Bile Zor Ayrılır Bu Şehirden (2001) / Yönetmen (Belgesel Film)

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Ahmad, F. (1999). *Bir Kimlik Peşinde Türkiye*. (Çeviren: Sedat Cem Karadeli). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Ahmad, F. (2010). *Demokrasi Sürecinde Türkiye*. (Çeviren: Ahmet Fethi). İstanbul: Hil Yayınları.
- Akbal, S, T. (2010). Taşrada Saklı Zaman- Geri Döndürülemeyen. (Editörler: Z. Tül Akbal Süalp, Aslı Güneş). *Taşrada Var Bir Zaman*. İstanbul: Çitlembik Yayınları, 87-117.
- Akbal, S, T. (2010). Yuvarlak Masa “Taşra”yı Tartışırken (Editörler: Z. Tül Akbal Süalp, Aslı Güneş). *Taşrada Var Bir Zaman*. İstanbul: Çitlembik Yayınları, 9-67.
- Akşin, S, Tunçay, M, Koçak ve C, Boratav, K. (1997). *Türkiye Tarihi 3-Osmanlı Devleti 1600-1908*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Akyıldız. H. (1998). Bireysel ve Toplumsal Boyutlarıyla Yabancılaşma. *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 3 (3). 163-176.
- Algan, N. (2010). Üç Yönetmenden Taşra Görünümleri. (Editörler: Z. Tül Akbal Süalp, Aslı Güneş). *Taşrada Var Bir Zaman*. İstanbul: Çitlembik Yayınları, 117-143.
- Alver, K. (2017). *Taşra Halleri*. (Editör: Köksal Alver). Konya: Çizgi Kitabevi.
- Argın, Ş. (2016). Taşraya İçeriden Bakmak Mümkün Müdür?. (Derleyen: Tanıl Bora), *Taşraya Bakmak*. İstanbul: İletişim Yayıncılık, 271-297.
- Aries, P. (1962). *Centuries Of Childhood: A Social History of Family Life*, (Translated From The French By Robert Baldick). New York: Alfred A. Knopf.

- Arslan, E. (2011). 2000’li Yıllar Öncesi ve Sonrasında Türk Sineması’nda Kullanılan Yapım Kaynaklarının Değerlendirilmesi. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı: 25, Konya, 17-32.
- Asagem. (2010). *Aile Yapısı Araştırması*. Ankara: T. C. Başbakanlık Aile ve Sosyal Araştırmalar Genel Müdürlüğü.
- Atam, Z. (2011), *Yakın Plan Türkiye Sineması*. İstanbul: Cadde Yayınları.
- Ayça, E. (1996). Yeşilçam’a Bakış. (Hazırlayan: Süleymâ Murat Dinçer). *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. Ankara: Doruk Yayımcılık, 129-149.
- Aydın, M. (2015). *Kurumlar Sosyolojisi*. İstanbul: Açılım Kitap.
- Aydın, S, ve Taşkın, Y. (2014). *1960’tan Günümüze Türkiye Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aytaç, A, M. (2015). *Ailenin Serencamı*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Aziz, A. (1991). *Radyo ve Televizyona Giriş*. Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları.
- Bachofen, Johann J. (1992). *Myth, Religion, And Mother Right*. New Jersey: Princeton University Pres.
- Beaud, M. (1983). *A History of Capitalism 1500-1980*. New York: Monthly Review Press.
- Beck, U. (1992). *Risk Society: Towards A New Modernity*. (Translated By Mark Ritter, London: SAGE Publications.
- Behlil, M. (2012). Türkiye’ de Film Endüstrisi. (Hazırlayan: Deniz Yavuz). *Türk Sinemasının 22 Yılı Sayısal Verilerle 22 Yıllık Döneme Bakış*. İstanbul: Antrakt Sinema Kitaplığı, 19-30.

- Bek, G. (2007). *1970-1980 Yılları Arasında Türkiye’de Kültürel ve Sanatsal Ortam*, Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara.
- Berdibek, M. (2017). *Belki de Dilimden Bu Şarkı Düşmez: Arabeskin Anlatılmamış Hikayesi*. İstanbul: Profil Kitap.
- Bora, T. (2016). Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye. (Derleyen: Tanıl Bora). *Taşraya Bakmak*. İstanbul: İletişim Yayıncılık, 37-67.
- Bostan, E. (2013). *Yeni Türk Sineması: 2000’li Yıllar*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı, Sinema Bilim Dalı, İstanbul.
- Bostancı, N. (1998). *Medya-Siyaset ve Ötesi*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Can, İslam. (2014). Moderniteden Postmoderniteye Ailenin Ontolojisi ya da Modern Çekirdek Aile Çerezleşiyor mu?. (Editör: Mustafa Aydın), *Aile Sosyolojisi Yazıları*, İstanbul: Açılım Kitap Yayınları, 51-81.
- Canatan, K. (2016a). Ailenin Tanımı, Türleri ve İşlevleri. (Editörler: Kadir Canatan, Ergün Yıldırım). *Aile Sosyolojisi*. İstanbul: Açılım Kitap, 53-59.
- Canatan, K. (2016b). Türk Ailesinin Tarihsel Gelişimi. (Editörler: Kadir Canatan, Ergün Yıldırım). *Aile Sosyolojisi*. İstanbul: Açılım Kitap, 97-119.
- Cankaya, Ö. (1997). *Dünden Bugüne Radyo Televizyon*, İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım.
- Cem, İ. (2016). *Türkiye’de Geri Kalmışlığın Tarihi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Cemaloğlu, N. (2014). Veri Toplama Teknikleri: (Editör: Abdurrahman Tanrıöğen). *Nitel-Nitel Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Anı Yayıncılık, 57-83.

- Civan, C. ve Yüksel A, H. (2014). “Okumasını Bilirsen Taşra Büyük Zenginlik”. (Hazırlayanlar: Celil Civan-Aybala Hilal Yüksel). *Hayal Perdesi 2013 Yıllığı*, İstanbul: Küre Yayınları, 103-117.
- Coşkun, E. (2009). *Türk Sinemasında Akım Araştırmaları*, İstanbul: Phoenix Yayınevi.
- Çağan, K. (2016). Ailenin İşlevleri. (Editörler: Kadir Canatan, Ergün Yıldırım). *Aile Sosyolojisi*. İstanbul: Açılım Kitap, 83-89.
- Çavdar, T. (1995) *Türkiye'nin Demokrasi Tarihi (1839-1950)*. İstanbul: İmge Kitapevi.
- Çelik, C. (2009). Değişme Sürecinde Türk Aile Yapısı ve Din, *Uluslararası Günümüz Türkiye'sinde İslâm Sempozyumu*, Erciyes Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Kayseri.
- Çetin, H. (2002). Liberalizmin Tarihsel Kökenleri, *Cumhuriyet Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*. 3(1), 79-96.
- Çur, A. (2016). Taşranın Yurtsuzları. (Derleyen: Tanıl Bora). *Taşraya Bakmak*. İstanbul: İletişim Yayıncılık, 115- 13.
- Demirhan, A. (2010). *2000'li Yıllarda Türkiye'de Toplum*. İstanbul: Meydan Yayıncılık.
- Dikeçligil, F, B. (2014). Aileye Dair Kabullerin Ezber Bozumu. (Editör: Mustafa Aydın). *Aile Sosyolojisi Yazıları*. İstanbul: Açılım Kitap Yayınları, 13-51.
- Duben, A. (2002). *Kent, Aile, Tarih*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Duranoğlu, H, M. ve Sevimli, M, A. (2017). Atalay Taşdiken Sinemasında Beyşehir ve Yöresi Mekân Kullanımı ve Kültürel Öğeler, *Tarihin Peşinde Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Sayı: 19, 375-400.
- Dündar, Ö, Z. (2016). Değişen ve Değiş(e)meyen Yönleriyle Aile: Yapısı, Türleri, İşlevleri. (Editör: Nurşen Adak), *Değişen Toplumda Değişen Aile*, Ankara: Siyasal Kitabevi, 39-63.

- Ekici, A. ve Aytas, M. (2007). 2000’li Yıllar Türk Sineması’nda Aile İçinde Çocuğa Uygulanan Şiddet Temsilleri: “Beş Vakit”. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi 4. Uluslararası Çocuk ve İletişim Kongresi*, İstanbul.
- Ekici, F. Y. (2014). Türk Aile Yapısının Değişim ve Dönüşümü ve Bu Değişim ve Dönüşüme Etki Eden Unsurların Değerlendirilmesi. *The Journal of Academic Social Science Studies*. Sayı: 10, 209-224.
- Engels, F. (1987). *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*. (Çeviren: Kenan Somer). Ankara: Sol Yayınları.
- Engin, V. (2011). *Osmanlı Ticaret ve Sanayi Albümü*, İstanbul: İstanbul Ticaret Odası Yayınları.
- Erdoğan, M. (2003). *Türkiye’de Anayasalar ve Siyaset*. Ankara: Liberte Yayınları.
- Freyer, H. (2014). *Sanayi Çağı*. (Çevirenler: Bedia Akarsu, Hüseyin Batuhan). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Giddens, A. (1994). *Modernliğin Sonuçları* (Çeviren: Ersin Kuşdil). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Giddens, A. (2012). *Sosyoloji*. (Çeviren: Zeynep Mercan). İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Gittins, D. (2012). *Aile Sorgulanıyor*. (Çeviren: Tuna Erdem), İstanbul: Pencere Yayınları.
- Gökçe, B. (1976). Aile ve Aile Tipleri Üzerine Bir İnceleme. *Hacettepe Sosyal ve Beşerî Bilimler Dergisi*, 2 (8), 46-67.
- Gökçen, A. (2014). Aile Türleri ve Başlıca Aile Sınıflandırmaları. (Editör, Mustafa Aydın), *Sistemik Aile Sosyolojisi*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Gön, A. (2014). Tepenin Ardı Homososyallik, Aile ve Erkeklik. *Sinecine Sinema Araştırmaları Dergisi*, 5 (1), 53-74.

- Gupta, Akhil ve Sharma, A. (2006). *Globalization and Postcolonial States*. Current Anthropology, 47 (2), 277-307.
- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*. İstanbul: İmge Kitabevi.
- Güleryüz, B. (2013). *Türk Sinemasında Taşranın Temsili*. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, İletişim Bilimleri Bilim Dalı, İstanbul.
- Güneş, A. (2010). Taşraya Zaman Geçici Olanla Gelir. (Editörler: Z. Tül Akbal Süalp, Aslı Güneş). *Taşrada Var Bir Zaman*. İstanbul: Çitlembik Yayınları, 259-279.
- Güngör, N. (1993). *Arabesk-Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Gürbilek, N. (1995). *Yer Değiştiren Gölge*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (2016). *Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Harari, Y. N. (2016). *Hayvanlardan Tanrılara Sapiens*. (Çeviren: Ertuğrul Genç). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Hobsbawm, E. (2003). *Sanayi ve İmparatorluk*. (Çeviren: Abdullah Ersoy). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Huberman, L. (2009). *Feodal Toplumdan Yirminci Yüzyıla*. (Çeviren: Murat Belge). İstanbul: İletişim Yayınları.
- İnceoğlu, M, Ç. (2008). *Modernleşme ve Türk Sineması: Tarihsel ve Toplumbilimsel Bir İnceleme*. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Radyo-Televizyon Bilim Dalı, İstanbul.
- Kağıtçıbaşı, Ç. (2016). *Benlik, Aile ve İnsan Gelişimi*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Kaplan, N. (2015). *60'lı Yıllar Aile Sineması*. İstanbul: Pales Yayınları.

- Kaplan, R. (1997). *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Karakaya, S. (2014). *Doksanlı Yıllarda Türk Sineması*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Karpat, H. K. (2016). *Türkiye’de Toplumsal Dönüşüm*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Karpat, K. (2013). *Türk Siyasi Tarihi: Siyasal Sistemin Evrimi*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Kartal, N. (2013). Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Osmanlı’da Mülki İdare. *Akademik Yaklaşımlar Dergisi*. 4 (1), 1-24.
- Kaymal, C. (2017). Kırdan Kente Göçün Kültürel Sonuçları: Gecekondulaşma ve Arabesk. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*. 5 (15), 1499-1519.
- Kazgan, G. (2005). *Türkiye Ekonomisinde Krizler*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Kazgan, G. (2006). *Tanzimat’tan 21. Yüzyıla Türkiye Ekonomisi*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Keleş, R. (1998). *Kentbilim Terimleri Sözlüğü*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Koç, İ. (2014). Türkiye Aile Yapısı Araştırması Tespitler ve Öneriler. *T. C Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı*. İstanbul: Çizge Tanıtım ve Kirtasiye.
- Kongar, E. (1976). *İmparatorluktan Günümüze: Türkiye’nin Toplumsal Yapısı*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Kongar, E. (2016). *21. Yüzyılda Türkiye-2000’li Yıllarda Türkiye’nin Toplumsal Yapısı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kongar, E. (1995). *21. Yüzyılda Türkiye*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Köktaş, A, M. ve Gölçek A, G. (2016). Endüstri Devrimi ve Osmanlı İmparatorluğu: Askeri Fabrikalaşma Örneği. *Ömer Halisdemir Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*. 9 (4), 95-105.
- Köse, B. (2016). Geçmişten Günümüze Aile. (Editör: Nurşen Adak), *Değişen Toplumda Değişen Aile*. Ankara: Siyasal Kitabevi, 15-37.
- Laçiner, Ö. (2016). Merkez(ler) ve Taşra(lar) Dönüşürken. (Derleyen: Tanıl Bora). *Taşraya Bakmak*. İstanbul: İletişim Yayıncılık, 13-37.
- Leakey, R ve Lewin, R. (1998). *Göl İnsanları / Evrim Sürecinden Bir Kesit*. (Çeviren: Füsun Baytok). Ankara: Nurel Matbaacılık.
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. (Çevirenler: Osman Akınhay, Derya Kömürcü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Marx, Engels, vd. (2006). *Kadın ve Aile*. (Çeviren: Öner Ünalın), Ankara: Eriş Yayınları.
- Merter, F. (1990). *1950-1988 Yılları Arasında Köy Ailesinde Meydana Gelen Değişmeler*. Ankara: T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu.
- Morgan, L, H. (1994). *Eski Toplum-I*. (Çeviren: Ünsal Oskay). İstanbul: Payel Yayınları.
- Morgan, L, H. (1998). *Eski Toplum-II*. (Çeviren: Ünsal Oskay). İstanbul: Payel Yayınları.
- Oktan, A. (2012). *Türk Sineması'nda 1980' den Günümüze Değişen Aile İmgesi*. Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İzmir.
- Oktay, A. (2002). *Metropol ve İmgelem*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Onaran A, Ş. ve Vardar, B. (2005). *20. Yüzyılın Son Beş Yılında Türk Sineması*, İstanbul: Beta Yayınları.

- Onaran, A, Ş. (1994). *Türk Sineması*. İstanbul: Kitle Yayınları.
- Ortaylı, İ. (2007). *Osmanlı Toplumunda Aile*. İstanbul: Pan Yayınları.
- Oskay, Ü. (2016). *Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım*. İstanbul: İnkılâp Yayınları.
- Ögel, B. (1988). *Türk Kültürünün Gelişme Çağları*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.
- Özbek, M. (2013). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özensel, E. (2016). *Köy Sosyolojisi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi, 3.Dönem Lisans Programı.
- Özer, İ. (2004). *Kentleşme, Kentlileşme ve Kentsel Değişme*. Bursa: Ekin Kitabevi.
- Özgüç, A. (2014). *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü 1914-2014*. İstanbul: Kültür Kenti Vakfı.
- Özodaşık, M. (2001). *Modern İnsanın Yalnızlığı*, Konya: Çizgi Kitabevi.
- Özön, N. (1985). *Sinema Uygulayımı, Sanatı, Tarihi*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Özön, N. (1995). *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Parça, B. (2017). Yetmişlerden Bugüne Sinemada Taşra. *Hayal Perdesi İki Aylık Sinema Dergisi*. Sayı: 59, İstanbul: Bilim ve Sanat Vakfı, 1-54.
- Parlak, B. (2011). *Kamu Yönetimi Sözlüğü*. Bursa: MKM Yayıncılık.
- Pösteki, N. (2000). *1990 Sonrası Türk Sineması*. Kocaeli: Umuttepe Yayınevi.
- Sağlam, S. (2017). *Türkiye'de İç Göç Olgusu ve Kentleşme*. Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları (HÜTAD), (5), 33-44.

- Sağlık, Ş. (2010). Malzeme ve Estetik Olarak Bir Taşra Estetiğinden Bahsedilir Mi?. *Heceöykü Dergisi*. Sayı: 4, 68-78.
- Sancar, S. (2008). “Türkiye’de Kadınların Siyasal Kararlara Eşit Katılımı”. *Toplum ve Demokrasi*, 2 (4), 173-184.
- Sarıca, M. (1981). *100 Soruda Fransız İhtilâli*, İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Saygılı, E. (2012). *Orhan Pamuk’un Romanlarında Taşra*. Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı, Afyon.
- Sayın, Ö. (1990). *Aile Sosyolojisi*. İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Scognamillo, G. (1973). Türk Sinemasında Köy Filmleri. *Yedinci Sanat Aylık Sinema Dergisi*, Sayı: 4, İstanbul. 8-14.
- Sennet, R. (2016). *Kamusal İnsanın Çöküşü* (Çevirenler: Serpil Durak, Abdullah Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Serarslan, M, ve Özlem Ö. (2009). Sinema ve Göç: Yeni Hayat Arayışlarının Sinematografik Sunumu, *I. Uluslararası Davras Kongresi, Yayınlanmamış Bildiri Metni*, 25 Eylül 2009.
- Sevim, Y. (2000). I. Milletlerarası Doğu ve Güneydoğu Anadolu’da Güvenlik ve Huzur Sempozyumu. *Bildiriler Kitabı*. Elazığ: Fırat Üniversitesi Yayınları.
- Sevinç, Z. (2013). *Yeni Türk Sineması: 2000 Sonrası Türk Sinemasına Sosyolojik Bir Bakış*. Yüksek Lisans Tezi, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, Kütahya.
- Subaşı, N. (2014). Toplumsal Değişme, Aile ve Yeni Risk Alanları. (Editör: Mustafa Aydın), *Aile Sosyolojisi Yazıları*. İstanbul: Açılım Kitap, 101-119.

- Suner, A. (2015). *Hayalet Ev: Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Süalp, T, A. (2010). Önsöz Yerine. (Editörler: Z. Tül Akbal Süalp, Aslı Güneş). *Taşrada Var Bir Zaman*. İstanbul: Çitlembik Yayınları, 7-8.
- Süalp, T, A. (2010). Taşrada Saklı Zaman-Geri Döndürülemeyen. (Editörler: Z. Tül Akbal Süalp, Aslı Güneş). *Taşrada Var Bir Zaman*. İstanbul: Çitlembik Yayınları. 87-117.
- Şekerler, S, A. (2015). Derinlemesine Görüşme, (Editörler: Fatma Nevra Seggie, Yasemin Bayyurt). *Nitel Araştırma Yöntem, Teknik, Analiz ve Yaklaşımları*. Ankara: Anı Yayıncılık, 186-202.
- Şenyapılı, Ö. (1981). *Toplum ve İletişim*. Ankara: Turhan Kitabevi Yayınları.
- T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu (BAAK). (1992). *Sosyo-Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi*. (Editörler: Mustafa Turgut, Semiha Feyzioğlu), Ankara.
- Tanilli, S. (2006). *Uygarlık Tarihi*. İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Taylan, H. (2003). *Köy Ailesinde Aile İçi İlişkiler*. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, Konya.
- Tetik, İ. (2015). *Demokrat Parti'nin 1950-1960 Yılları Arasında Uyguladığı Siyasi Politikaların Türk Demokrasisine Yansıması*. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, İzmir.
- Tezcan, M. (2000). *Türk Ailesi Antropolojisi*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Tosun, N. (1991). Türk Sineması'nda Aile. *Türk Aile Ansiklopedisi-3*. Ankara: T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı, 902-908.
- Tunç, E. (2012). *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1896-2005)*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.

- Turan, Ş. (2002) *Türk Devrim Tarihi Çağdaşlık Yolunda Yeni Türkiye (27 Mayıs 1960-12 Eylül 1980)*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Turinay, N. (1996). *Değişen Toplum ve Aile*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Türköne, M. (1995). *Eski Türk Toplumunda Cinsiyet Kültürü*. Ankara: Ark Yayınevi.
- Vurgun, L. (2004). *Tarihsel Süreçte 21.Yüzyıl Ailesi*. Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Wilson, A. (2001). *Family: Society Now*, Routledge: Taylor & Francis E-Library.
- Yasa, İ. (1991a). Gecekondu Ailesi. *Aile Yazıları – I Temel Kavramlar Yapı ve Tarihi Süreç*. (Derleyenler: Beylü Dikeçligil, Ahmet Çiğdem), Ankara: T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı Yayınları Bilim Serisi, 142-148.
- Yasa, İ. (1991b). Taygeldi Ailesi, *Aile Yazıları- I Temel Kavramlar, Yapı ve Tarihi Süreç*. (Derleyenler: Beylü Dikeçligil, Ahmet Çiğdem). Ankara: T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı Yayınları Bilim Serisi, 53-77.
- Yazıcı, A. (2015). Osmanlı Hukûk-I Âile Kararnâmesi (1917) Ve Sadreddin Efendi'nin Eleştirileri. *Ekev Akademi Dergisi*, Sayı: 62, 567- 584.
- Yerasimos, S. (1992). *Az gelişmişlik Sürecinde Türkiye*. (Çeviren: Babür Kuzucu). İstanbul: Belge Yayınları.
- Yeşildal, H. (2010). Türkiye' de 1960' larda Toplumsal Gerçekçi Sinemada Aile İdeolojisi. *Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi Folklor Edebiyat Dergisi* 16 (61), Kıbrıs, 213-226.
- Yıldırım, E. (2016a). Aile ve Evlilik Türleri. (Editörler: Kadir Canatan, Ergün Yıldırım). *Aile Sosyolojisi*, İstanbul: Açılım Kitap, 65-80.
- Yıldırım, E. (2016b). Toplumsal Değişme Sürecinde Aile, (Editörler: Kadir Canatan, Ergün Yıldırım), *Aile Sosyolojisi*. İstanbul: Açılım Kitap. 121-132.

- Yıldırım, T. (2016c). Türk Sinema Tarihyazımı ve Türler: Yeşilçam'ın Stand Türlerine Giriş Melodramlar- Köy Filmleri (1948-1959). *Sinema Tutkusu III, Doğu Batı Düşünce Dergisi*, (74), İstanbul: Doğu Batı Yayınları, 44-85.
- Yılmazkol Ö. (2011). Son Dönem Türk Sineması'nda Taşra Temsili. (Editör: Özgür Yılmazkol), *2000 Sonrası Türk Sinemasına Eleştirel Bakış*. İstanbul: Okur Kitaplığı, 47-75.
- Zengin, H. S. (2004). *Siyasi İktidar ve 'Toplumsal Hoşnutsuzluk': 2000'li Yıllarda Türkiye'de 'Sosyal Patlama' Söylemi*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi-Siyaset Bilimi Anabilim Dalı Siyaset Bilimi Bilim Dalı, Ankara.
- Zıraman, Z. C. (2016). 1990 Türk Sineması ve Reha Erdem Filmleri, *Sinema Tutkusu III Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Sayı: 74, İstanbul: Doğu Batı Yayınları, 67-87.
- Zubritski, Mitropolski ve Kerov. (2011). *İlkel, Köleci ve Feodal Toplum*. (Çeviren: Sevim Belli). Ankara: Sol Yayınları
- Zürcher, E. J. (1998). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. (Çevirenler: Yasemin Saner Gönen). İstanbul: İletişim Yayınları.

İnternet Kaynakları

- Akarsu, H. T. (2007). *Taşra Kasabasında Sıkışıp Kalmak*, Radikal Kitap, <http://www.radikal.com.tr/kitap/tasra-kasabasinda-sikisip-kalmak-859671/>. Erişim Tarihi: 21.04.2018
- At Yapım. (2018). <http://www.atyapim.com/mommooduller.asp>. Erişim Tarihi: 21.05.2018.
- Bora, T. (2012). *Emin Alper ile Tepenin Ardı Üzerine Bir Söyleşi: Milli Karakter, Paranoya, Güvensizlik*. <http://www.birikimdergisi.com/guncel-yazilar/431/emin-alper-ile-tepenin-ardi-uzerine-soylesi-milli-karakterparanoya-guvensilik#.Wtz6aMiFOUk>, Erişim Tarihi: 23.04.2018.

- BoxOffice. (2018). <https://boxofficeturkiye.com/>, Erişim Tarihi: 10.04.2018.
- CnnTürk Kültür Sanat. (2016). *‘Türkiye’nin Oscar Adayı Kalandar Soğuğu’*, <https://www.cnntrk.com/kultur-sanat/sinema/turkiyenin-oscar-adayi-kalandar-sogugu> , Erişim Tarihi: 23.04. 2018.
- Haber Türk Kültür/Sanat. (2018). *“Türkiye’nin Oscar Adayı Ahlat Ağacı”*, <https://www.haberturk.com/turkiye-nin-oscar-adayi-ahlat-agaci-2108338>, Erişim Tarihi: 03.09.2018
- Işık, E. (2017), *Bağımsız Sinema Nedir?*. Milliyet Blog, <http://blog.milliyet.com.tr/bagimsiz-sinema-nedir-/Blog/?BlogNo=60858> Erişim Tarihi: 10.04.2018.
- Liberal Genclik Wordpress. (2011). *Neo-Liberalizm Nedir?*, <https://liberaldemokratgenclik.wordpress.com/2011/08/15/neo-liberalizm-nedir/>. Erişim Tarihi: 10.11.2018
- Milliyet Blog, (2013) *“Meryem”... Altın Portakal’ dan Beş Ödül*, (<http://blog.milliyet.com.tr/-meryem--altin-portakal-dan-bes-odul/Blog/?BlogNo=432356>), Erişim: 10.07.2018.
- Nbc Film (2018). *Nuri Bilge Ceylan Resmi Site*, <http://www.nbcfilm.com/movies.php>, Erişim Tarihi: 21.04.2018.
- Radikal Gazetesi. (2015). *‘Sivas Türkiye’nin Oscar Aday Adayı Seçildi’*, <http://www.radikal.com.tr/kultur/sivas-turkiyenin-oscar-aday-adayi-secildi-1434633/> , Erişim Tarihi: 23.04.2018
- Radikal-Sinema (2009). *“Size Mommo Diyebilir miyim?*, <http://www.radikal.com.tr/sinema/size-mommo-diyebilir-miyim-931677/> Erişim Tarihi: 10.07.2018

TDK (Türk Dil Kurumu). (2017). *Büyük Türkçe Sözlük*.
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts, Erişim Tarihi:
 10.11.2017.

Timeturk. (2016). <https://www.timeturk.com/tasdiken-yeni-sinema-filmi-arama-motoru-nu-degerlendirdi/haber-294819>, Erişim Tarihi: 18.07.2018.

TÜİK. (2016), *İstatistiklerle Aile, 2015*,
www.tuik.gov.tr/basinOdasi/haberler/2016_63_20160524, Erişim Tarihi: 19.
 07.2018

TÜİK. (2018). <http://www.tuik.gov.tr/UstMenu.do?metod=temelist>, Erişim Tarihi:
 12.12.2018.

Filmler

Alper, E. (2012). *Tepenin Ardı*. Sinema Filmi.

Ceylan, N, B. (1997). *Kasaba*. Sinema Filmi.

Ceylan, N, B. (1999). *Mayıs Sıkıntısı*. Sinema Filmi.

Ceylan, N, B. (2018). *Ahlat Ağacı*. Sinema Filmi.

Duranoğlu, H, M. (2013). *Atalay Taşdiken Belgeseli*. At Yapım, İstanbul.

Erdem, R. (2006). *Beş Vakit*. Sinema Filmi.

Kaplanoğlu, S. (2010). *Bal*. Sinema Filmi.

Kara, M. (2015). *Kalandar Soğuğu*, Sinema Filmi.

Müjdeci, K. (2014). *Sivas*, Sinema Filmi.

Taşdiken, A. (2009). *Mommo: Kız Kardeşim*, Sinema Filmi.

Taşdiken, A. (2013). *Meryem*, Sinema Filmi.

Taşdiken, A. (2015). *Arama Moturu*, Sinema Filmi.



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Özgeçmiş

Adı Soyadı:	Mehmet Ali Sevimli
Doğum Yeri:	Seyhan / ADANA
Doğum Tarihi:	06.05.1992
Medeni Durumu:	Bekâr
Öğrenim Durumu	
Derece:	Okulun Adı:
İlköğretim:	Öğr. Zeynep Erdoğan İlkokulu / Adana
Ortaöğretim:	Öğr. Zeynep Erdoğan Ortaokulu / Adana
Lise:	Adana Ticaret Borsası Anadolu Lisesi / Adana
Lisans.	Selçuk Üniversitesi / İletişim Fakültesi / Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü
Yüksek Lisans.	Selçuk Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı
Becerileri:	Yönetmenlik, Senaryo, Kamera ve Işık, Dijital Kurgu, Kurmaca ve belgesel film...
İlgi Alanları:	Sinema, Sosyoloji, İletişim, Kültürel Çalışmalar, Edebiyat...
Halen Yaptığı İş:	Yönetmen / Senarist / Araştırmacı / Kurgu Operatörü
İş Deneyimi: (Doldurulması isteğe bağlı)	1992 yılında Adana'da doğdu. İlk ve ortaöğrenimini Adana'da tamamladı. 2011 yılında <i>Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Radyo-Televizyon Programcılığı Bölümü</i> 'nü kazandı. Fakülteye girişinden itibaren reklam, kısa film ve belgesel film alanlarındaki çalışmalarda <i>yönetmen-senarist ve görüntü yönetmeni</i> olarak yer aldı. 2013 yılında <i>bölüm birincisi</i> ve " <i>yüksek onur öğrencisi</i> "

	olarak mezun oldu. 2013 yılında fakültede gösterdiği başarı ve sinemaya olan ilgisi dolayısıyla hocaları tarafından 2012 yılı baharında Mahmut Fazıl Coşkun'un yönettiği "Yozgat Blues" adlı filmin çekimlerine gönderildi. Film setiyle ilk defa burada tanıştı. Bir hafta boyunca Yozgat'ta yapılan film çekimlerinin her aşamasında görev aldı. 2013 yılında <i>Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-Televizyon ve Sinema Bölümü'ne</i> girdi. Proje üretmeye hız kesmeden devam etti, birçok film projesinde çeşitli görevlerde yer aldı. 2016 yılında "yüksek onur öğrencisi" olarak mezun oldu. Aynı yıl Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans yapmaya hak kazandı. Halen aynı bölümde "2000 Sonrası Bağımsız Türk Sineması'nda Taşrada Aile ve Atalay Taşdiken Sineması" konusu üzerine tez çalışmalarını devam ettirmektedir. 2018 yılında "Atalay Taşdiken Sinemasında Beyşehir Yöresi ve Mekân Kullanımı ve Kültürel Öğeler" adlı makale çalışması hakemli bir dergi olan "Tarihin Peşinde Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi" nin 19. sayısında yayınlandı. Lisans eğitimi boyunca Ankara ve İstanbul'da profesyonel sektörde staj yaptı. Sektörün önde gelen isimlerinin birçok projesinde asistanlık, yönetmen yardımcılığı, yardımcı yönetmenlik gibi önemli pozisyonlarda görevler aldı. Fakültede öğrendiği kuramsal bilgiyi profesyonel film setlerinde uygulama olanağı buldu. Profesyonel sektörün birçok farklı alanlarında deneyim kazandıktan sonra kendi projelerini yazıp yönetmeye başladı. 2014 yılında çektiği kentleşme oranının artmasıyla birlikte kırsal kesimlerdeki nüfusun azalmasını konu alan "Yalnızlık Çağı" adlı belgesel filmi ile ulusal ve uluslararası birçok festivalden ödülle döndü. TRT tarafından her yıl düzenlenen TRT Belgesel Ödülleri yarışmasında kendi dalında Türkiye ikincisi seçildi ve belgeselin yayın hakları TRT tarafından satın alındı. 2016 yılında yazıp yönettiği "En Yeni Gerçekçilik" adlı kısa kurmaca filmi 23. Adana Altın Koza Film Festivali'nde <i>Jüri Özel Ödülü'ne</i> layık görüldü ve birçok ulusal ve uluslararası festivalde gösterildi ve ödüller aldı. Kuramsal ve teorik çalışmalarını lisansüstü öğrencisi olarak, pratik çalışmalarını ise profesyonel setlerde yönetmen, yardımcı yönetmen, olarak sürdürürken, bir prodüksiyon şirketinde de kurgu operatörü olarak çalışmaktadır.
Aldığı Ödüller: (Doldurulması isteğe bağlı)	• 23. Adana Altın Koza Film Festivali, Jüri Özel Ödülü • 15. İKFD Ulusal Kısa Film Festivali, İkincilik Ödülü • 7. TRT Belgesel Ödülleri, İkincilik Ödülü • 14. Kısa-Ca Ulusal Öğrenci Filmleri Festivali, Belgesel Dalı, En İyi Film Ödülü • 15. Safranbolu Altın Safran Belgesel Film Festivali, Süha Arın Özel Ödülü • 6. Ege Art Sanat Günleri, Kısa Film Yarışması, Belgesel Kategorisi İkincilik Ö.

	7. Erciyes Film Festivali, Belgesel Dalı, Sosyal Medya Ödülü
Hakkımda bilgi almak için önerebileceğim şahıslar: (Doldurulması isteğe bağlı)	- Prof. Dr. Aytekin CAN, (Selçuk Üniversitesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, Bölüm Başkanı) - Prof. Dr. Meral SERARSLAN, (Selçuk Üniversitesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, Öğretim Üyesi) - Dr. Öğr. Üyesi Nermin ORTA, (Selçuk Üniversitesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü Sinema Anabilim Dalı, Öğretim Üyesi) - Doç. Dr. Mete KAZAZ, (Selçuk Üniversitesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, Öğretim Üyesi) - Atalay TAŞDİKEN (Yapımcı/Yönetmen/Senarist) - Hacı Mehmet DURANOĞLU (Senarist-Yönetmen) - Saadet ÖZEN (Yapımcı/Araştırmacı/Yönetmen/ Çevirmen)
Tel:	0531 031 01 44
E-mail:	malisevimli@gmail.com
Adres:	Beyoğlu/İSTANBUL