



T.C.

KARAMANOĞLU MEHMETBEY ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

1970'Lİ YILLARDA TÜRKİYE'DE GÖÇ VE KENTLEŞMENİN FİLMER
ÜZERİNDEN YORUMLANMASI: GELİN, DÜĞÜN VE DİYET FİMLERİ ÖRNEĞİ

Hazırlayan

Emine SARIBAY AVCI

Sosyoloji Anabilim Dalı

Sosyoloji Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Danışman

Prof.Dr. Mustafa AYDIN

Karaman 2022



T.C.

KARAMANOĞLU MEHMETBEY ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

1970'Lİ YILLARDA TÜRKİYE'DE GÖÇ VE KENTLEŞMENİN FİLMER
ÜZERİNDEN YORUMLANMASI: GELİN, DÜĞÜN VE DİYET FİMLERİ ÖRNEĞİ

Hazırlayan

Emine SARIBAY AVCI

Sosyoloji Anabilim Dalı

Sosyoloji Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Danışman

Prof.Dr. Mustafa AYDIN

Karaman 2022



ENSTİTÜ TEZ ONAY FORMU

Doküman No	FR-285
İlk Yayın Tarihi	05.02.2018
Revizyon Tarihi	27.10.2020
Revizyon No	01
Sayfa No	1/1

1970'Lİ YILLARDA TÜRKİYE'DE GÖÇ VE KENTLEŞMENİN FİLMLER
ÜZERİNDEN YORUMLANMASI: GELİN, DÜĞÜN VE DİYET FİMLERİ ÖRNEĞİ

Tezin Kabul Ediliş Tarihi: 30 / 06 / 2022

Bu tez, Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun 09 / 06 / 2022 tarih ve 25 / 585 sayılı oturumunda belirlenen jüri tarafından kabul edilmiştir.



Hazırlayan

Kalite Sistem Onayı

ÖNSÖZ

Doç. Dr. İsmail Güllü Anısına

Sözlerime nev-i şahsına münhasır danışmanım, hocaların hocası olarak bilinen **Profesör Mustafa AYDIN** hocama şükranlarımı sunarak başlamak istiyorum. Lisans eğitimimin üstüne farklı pencerelerden bakmam gerektiğinin inşasını attığı için yardımlarını esirgemeyip eleştirilerini mütemadiyen yapıcı olarak sunduğu için müteşekkirim. Pandemiden önce başladığımız bu süreçte, gerek pandemi gerek kişisel olarak birtakım aksaklıklar yaşamama rağmen sabırla ortaya çıkaracağım tez konusunda her daim yanımda olan danışmanıma ve bu süreçte kaybettiğimiz çok değerli **İsmail GÜLLÜ** hocama, **Mehmet ÇAKIR, Ahmet ÖZALP** hocalarıma teşekkürü bir borç bilirim.

Her an yanımda olan, bana benden daha çok inanan, desteğini hiçbir zaman esirgemeyen değerli eşim **Fatih AVCI**'ya, Babam **Musa SARIBAY**, annem **Afet SARIBAY**, kardeşim **Kamil SARIBAY**'a maddi manevi her zaman yanımda oldukları için müteşekkirim. Tezime farklı açılardan yaklaşmam için ufkumu genişleten tekvando hocam Ali Can'a, Yüksek Lisanstan arkadaşlarım **Reyyan ERDOĞAN, Rana Esin ŞAHİN ve Fatma ÇİLEK YILDIZ**, doktora öğrenimi gören arkadaşlarım **Hakan YALÇIN ve Melek AÇIKALIN**'a ayrıca hayatımda farklı sosyal alanlarda her zaman yanımda olan tüm sevdiklerime teşekkürler.

Sinema sosyolojisi ülkemizde gerektiği değeri göremediği için ve bu alanda yapılan çalışmaların oldukça az yapıldığı için duyduğum üzüntüyü dile getirmek isterim. Sosyoloji bir okyanus gibidir her alanın sosyolojisini yapmanın mümkün olduğunu ve günümüzde ne kadar elzem olduğunu bilmek gerektiği kanısındayım.

ÖZET

Türkiye’de yaşanan göç, sanayileşme, kentleşme, kır-kent farklılığı, kültürel şok, aile kurumundaki farklılaşmalar, toplumsal cinsiyet farklılığı vb. unsurlar toplumsal yaşamı etkilediği gibi Türk sinemasına da bu etkiyi taşımıştır. Özellikle 70’li yılların gerek siyasi gerek ekonomik anlamda karmaşık yapısı, bu dönemde yaşayan bireyleri bir çıkış yolu bulma telaşına itmiştir. İstanbul başta olmak üzere büyük şehirlere çalışmak için gelen bireyler buradaki yaşama uyum sağlama/sağlayamama serencamı dâhilinde bulundukları aile kurumunun, gündelik yaşam biçimlerinin ve insanlarla girdikleri etkileşimin ne denli değiştiğini görmüşlerdir. Ele aldığım çalışmada sırasıyla Gelin, Düğün ve Diyet filmlerinde işlenen konular yukarıda belirttiğim sosyal etkenlerle bağlantılı olarak göç sonrası gecekondulaşma, çalışma yaşamı bünyesindeki sendikalaşma süreci, aile kurumundaki bireyselleşme ve beraberlik duygusunun kaybedilmesi, toplumsal cinsiyet rejimi kapsamında pratiklere yansıyan kadın ikincilliği, geleneksel öğelerin modern addedilen şehirlerde sürdürülme çabası şeklinde sıralanabilir. Bu dikkat çekilen konuları diyaloglardan alıntı yaparak çalışmamda yorumlarken Ömer Lütfü Akad’ın gerçekçi bakış açısıyla yansıttıklarını ve karakterler üzerinden sunduğu çözüm önerileri de analiz edilmiştir. Özellikle ikincilleştirilmiş hayatlarına rıza göstermeyen ve “direnen kadınlıkları”, “anlayış gösteren erkeklikleri” özellikle ana karakterler ışığında değerlendirilmiştir. Bu konuların günümüzde izlediği seyir de istatistikler aracılığıyla değerlendirilmiştir. Daha sonra filmler özetlenmiş ve sonuç kısmında filmlerdeki sorunlar hem tarihsel açıdan hem de güncel olarak analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Aile, Çalışma, Sermaye, Gecekondulaşma, Kent.

ABSTRACT

Factors such as migration, industrialization, urbanization, rural-urban difference, cultural shock, differentiation in family institutions, gender differences in Turkey affect social life. In addition, this effect was reflected in Turkish cinema. The complex structure of the 1970s, in particular, led the individuals living in this period to find a way out. Individuals who come to big cities to work have problems adapting to life here. Individuals have seen how much the family institution they live in and their interactions with other people have changed. In this study, the subjects covered in the films *Gelin*, *Düğün* and *Diyet* can be listed as squatting after immigration, unionization process, individualization in the family institution, gender regime and women's subordination, traditional and modern duality. I interpreted these remarkable issues in my work by quoting from the dialogues. My comments have mostly been on the effect of the realistic perspective on movies. I especially touched upon the behaviors and thoughts of female characters who do not consent to their subordinated lives. While making my interpretations, I also benefited from the statistics in similar studies. In the conclusion part, the problems in the films are analyzed both historically and currently.

Keywords: Family, Work, Capital, Slum, City

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
İÇİNDEKİLER	v
GİRİŞ	1
1.BÖLÜM: KAVRAMSAL ÇERÇEVE: Türkiye’de Toplumsal Değişme: Etkenleri, Araçları ve Algılanması	4
1.1. Sinema-Film ve 1970’li Yıllarda Türk Filmleri.....	4
1.2. Toplumsal Değişme, Modernleşme ve Değişim Faktörleri: Göç ve Kentleşme	9
1.3. Kent, Kentleşme ve Kentlileşme	12
1.4. Değişimin En Önemli Gerçekleşim Alanı: Aile.....	16
1.5. Sinema Kuramları: Gerçekçi ve Göstergebilimsel Düşünce ile Feminist Kuram...	20
2. BÖLÜM: TEZ ÇALIŞMASININ YÖNTEMİ.....	30
2.1. Varsayım ve Sınırlılıklar	32
2.2. Araştırma Sorusu ve Hipotezler	35
2.3. Araştırmanın Örneklemi.....	37
2.4. Veri Kaynakları ve Veri Toplama Yöntemi.....	38
2.5. Analiz	40
3. BÖLÜM: GELİN, DÜĞÜN VE DİYET FİMLERİNDEKİ BULGULAR ve	

ANALİZLER	42
3.1. Ömer Lütfi Akad Sinemasının Gelin, Düğün ve Diyet Filmleri Örneği Üzerinden Genel Özellikleri	42
GELİN FİLMİ	47
DÜĞÜN FİLMİ.....	60
DİYET FİLMİ	75
SONUÇ	91
KAYNAKÇA.....	94

GİRİŞ

Sinema kültürünün ortaya çıkıp yaygınlaşması, hem gündelik yaşamın nasıl perdeye aktarılacağına hem de bireylerin düşünce ve eylemleriyle nasıl bir etkileşime gireceği konusunun üzerinde durmaya zemin hazırlamıştır. En başta sinema faaliyetleri ve teknik özellikleri ile bu faaliyetlerin ve sinema metninin nasıl işlenip sanat haline dönüştürüleceği birbirinden ayrı ele alınması gereken unsurlardır. Sinema faaliyetleri ve teknik özellikler bir tarihsellik dâhilinde sinemayı etkileyen özelliklerdir. Fakat metnin işlenme süreci ile mesajların nasıl verileceği telaşı, filmlerin kategorize edilmesinden hangi sosyo-kültürel odağın merkeze alınacağına kadar geniş bir yelpazeyi teşkil eder. Örneğin iç göç sürecini ele alan filmlerle epik içerikli filmler ayrılmaya ve böylece izleyicilerine hitap etmeye başlar.

Hem sinemada metnin ve söylemin farklılaşması hem de konuların işleniş biçimlerinin çeşitlenmesi, filmlerin gerçekçi akıma mı, özgür sinema çizgisine mi yoksa yeni sinema anlayışına mı yakın duracağıyla ilintiliydi. Bu bağlantının sinemayı etkilemesi karakterlerin nasıl görüldüğünden ne gibi diyaloglara gireceğine kadar belirleyici oldu. Dolayısıyla aile içinde, sosyal çevrede, günlük rutinlerde, gelecek kaygılarında birçok değişme meydana gelirken bunların nasıl aktarıldığı da önem kazandı.

Sinemadaki değişim ve dönüşümler birçok ülkede farklı şekillerde kendini gösterebilir, fakat sosyal ve kültürel olarak aileler, modernite, teknolojik gelişmeler ve çeşitli toplumsal etkilerle birlikte özellikle 1970'lerden sonra gündelik hayatı yaşayış biçimleri olarak bir tür dönüşümle karşılaşmışlardır. Bu dönemden sonra ülkemizde iç göçün artması, yeni iş kollarına katılım isteği, daha iyi imkânlarla yaşama arzusu insanların yaşadıkları mekânları değiştirme ve böylece düşüncelerde de dönüşüm hareketliliğiyle sonuçlanmıştı. Bu süreç ve konumlandırma insanların pratiklerinden ve düşüncelerinden bağımsız değildir. Böyle bir

durumda asıl sorgulanması gereken yalnızca bir yerden bir yere hareketin etkileri değil, toplumsal yapılanmaların, söz gelimi aile ve akrabalık sembolizasyonunun, kadın-erkek ilişkilerinin, gündelik yaşam pratiklerinin nasıl bir değişim ve dönüşüme uğradığıdır. İşte bu çalışma da böyle bir geri plana dayanarak, modernite, sosyo-kültürel değişim, iç göç hareketliliği, kentleşme ve gündelik yaşam pratikleri çerçevesinde işlenen Ömer Lütfi Akad sineması ve özellikle onun Gelin, Düğün ve Diyet üçlemesi irdelenmiştir.

Sinema sanatında kendine has bir dil kuran ve uygulayan Akad, kendini toplumun gerçeklerinden soyutlamamıştır (Serter, 2009: 136). Yeşilçam sinemasındaki ilk üçleme olan Gelin, Düğün ve Diyet üçlemesi hem tek tek ayrı anlam dünyaları barındırmakta hem de birlikte bir bütün oluşturmaktadır. En kestirme ifadesiyle filmlerde farklı karakterler ve hikayeler aracılığıyla farklı olay örgüsü anlatılır. Fakat temelde üçü de iç göç, kentleşme sorunu, ailenin dönüşümü gibi olgular ve süreçler üzerinde birleşir diyebilirim.

Üçlemenin ilk filmi olan Gelin’de aile kurumundaki dönüşüm ve aile ilişkilerindeki kırılmalar anlatılır. Bu anlatım yapılırken aile yapısı ve aile bireylerinin sergiledikleri pratikler, para kazanma hırısı, sermaye edinme telaşı, aile içi rollerin tekrar nasıl paylaşılacağı gibi ara kanallarla birlikte işlenir. İkinci film olan Düğün ’de aile içi ilişkiler işlenmeye devam etmekle birlikte toplum tarafından kadının ne gibi konumlandırmaya maruz kaldığı daha merkezi bir unsur olarak göze çarpmaktadır. Son film olan Diyet’te ise ek olarak çalışma yaşamı, fabrika ortamı, sendikal faaliyetler ve insan yaşamının bu unsurlar karşısındaki değerinin nasıl olduğu tartışması bulunmaktadır.

Fabrikaların kurulmasından ve üretim sektöründe çalışmanın yaygınlaşmasından ve iç göç sürecinin yaşanarak kentlerdeki aile yapısında, aile içi pratiklerde ve rollerde bazı değişiklikler olması ve bunların sinemaya yansıtılması oldukça önemlidir. Bu nedenle,

karakterlerin göçe, çalışmaya ve aile içi tutumlara nasıl karar verdiklerini, ne gibi tepkiler aldıklarını, kent, çalışma ve aile yaşamında ne tür zorluklarla karşılaştıklarının öğrenilmesi araştırma için önemli noktalar. Bir başka önemli olan nokta ise bu konuda bir araştırma yapmanın; Yeşilçam sineması ve göç ilişkisi, kentleşme süreci, çalışma yaşamı, toplumsal cinsiyet, sosyal yapılar ve pratikler gibi çeşitli sosyolojik kuramlar hakkında bilgi sahibi olunmasını gerektirmesi ve önemli bir teorik arka plan sağlamasıdır.

Özellikle Akad'ın üçlemesinde aktarılan göç, kentleşme, aile yapılanmaları ve toplumsal rolleri sergileme ile çalışma gibi pratikler, bazı değişimlerin ve dönüşümlerin sorgulanması için önemli bir imkân sağlıyor. Bu sebepten dolayı yapacağım araştırma; genel olarak filmlerde aktarılmak istenen mesajların ve karakterler arasındaki olay örgülerinin nasıl sergilediği, kentsel mekânlarda ve ev içinde hangi rolleri üstlendiklerini, kent ve aile ortamı değişkenleri arasındaki uyumun ve uyumsuzluğun nasıl kurulduğunu, iki ortamda da iktidar ve emek yapılanmalarının nasıl işlendiğini keşfetmeyi amaçlamıştır.

Çalışmamın birinci bölümünde analiz kısmında çoğunlukla üzerinde durduğum; sinema ve Türk filmleri, göç, kentleşme, kentlileşme, modernleşme yapılanmalarını; aile, fabrika-iş yaşamı gibi kurumlar etrafında feminist ve toplumsal değişme düşüncesini de göz önüne alarak irdelemeye çalıştım. İkinci bölümde temel olarak hangi yöntem ve teknikler üzerinden ilerlediğimi, ne gibi kabullerimin olduğunu ve nasıl sorulara yanıt aradığımı, bu yanıtları nasıl analiz ettiğimi belirttim. Son bölümde ise tek tek çözümlediğim “göç üçlemesini” ve bu çözümlemeden elde ettiğim bulguları benzer konuları ele alan çalışmalar ışığında değerlendirip analiz ettim. Üçüncü bölümde yaptığım analizler ve değerlendirmeler, nihayetinde kırsal bölgeden kentsel alana göç etmiş ailelerin yaşadığı kimlik karmaşasını, şehir yaşamına adapte olabilme mücadelesini, iş ve ev kurumları arasındaki pratikleri

anlatmaktaydı. Ben de bu anlatılara özellikle göç ve kentleşme süreçleri bağlamında, feminist düşünce, toplumsal yapılanma ve değişme süreçleri ile birlikte ele aldım. Bu haliyle benzer konulardaki çalışmalara katkı sağlayacağı ve bu alandaki boşlukları bir nebze dolduracağı kanaatindeyim.

1.BÖLÜM: KAVRAMSAL ÇERÇEVE: Türkiye’de Toplumsal Değişme: Etkenleri, Araçları ve Algılanması

1.1. Sinema-Film ve 1970’li Yıllarda Türk Filmleri

Sinema sanatı tarihsel olarak sessiz ve yalnızca görsellik içeren ilk dönemini saymazsak genel olarak hem işitsel hem de görsel duylara dayanan bir kültür olduğu söylenebilir. Tarihsel, kültürel ve sanatsal bir araç olan sinema, ele alınan eserlerle her coğrafyanın, her toplumun biricik değerlerini ve sanatçının düşünce dünyasını yansıtır. Türk sinemasının gelişimi ve yükselişe geçmesi 1950’li yıllara dayanmaktadır (Sönmez ve Balcı, 2018:188).

1950’li yılların Türk Sineması açısından görüntüsü karmaşık bir yapıdadır. Bu karmaşıklığı dönemi ele alan çalışmaların farklı konulara eğilmiş olmasından anlayabilmekteyiz. Söz gelimi Hakan (2016: 136), 1950-60 yılları arasındaki Türk Sineması’nda bir tür renkli sinemaya geçiş sürecinin yaşandığını ve sinemanın özgürleşmesi faaliyetlerinin yürütüldüğünü aktarmıştır. Elbette bu özgürleşme süreci, dönemin politik-siyasi gelişmeleriyle birlikte okunmaktadır. Türkiye’nin bu dönemde NATO’ya dahil edilmesi, Nazım Hikmet’in serbest bırakılması ve Kore Savaşı’nın yaşanmaya başlaması, siyasi ve tarihi filmlerin yaygınlaşmaya başlamasına etki etmiştir. Ayrıca “köy yaşamının ilk kez bir sorun olarak ele alınması” örnekleri de sinemada kendini göstermiştir (Hakan, 2016: 148). Sönmez ve Balcı (2018) ise Türk Sineması’nın gelişim aşamaları göz önüne

alındığında 1950’li yılların mahalle kültürü ve mahalleli dayanışması bağlamında bir tür kimlik problematiğini, kentsel yapıdaki dönüşümü barındırdığını belirtmektedir.

1960’lı yıllara bakıldığında daha çok sınıfsal bir anlatının kendini göstermekte olduğunu, filmlerin alt ve üst sınıfların etkileşimini içerdiğini belirtmekte fayda vardır. Farklı toplumsal konuların gerçekçilik tutumuyla ele alınması da yoğun olarak bu dönemde başlamıştır (Makal, 1987: 15-16). Özellikle Makal’ın işaret ettiği ve Akad sinemasında da bariz olarak görülen Türk Toplumsal Gerçekçiliği, 60’lı yıllarda yaygınlaşan Türk Sineması dâhilinde hem ülkemiz için bir sinema kimliği, dili ve kültürü oluşturmak hem de bu dönemdeki Avrupa sinemasında olan estetik kaygılara dikkat çekmek adına verilen mücadele ve yapılanmayı anlatmıştır. 1960-1970 yılları arasında, yayımlanan sinema dergileri ve eserleri, topluluklar ve film festivalleri, oyunculara duyulan ilgi, daha önce örneğine rastlanılmamış bir şekilde coşkuya dönüşmüştür.

60’lı yıllardan sonra çekilen/sahneye aktarılan Türk filmlerinin öne çıkan özellikleri olarak, modernleşmeyi, sosyal değişim ve dönüşümü, ayrıca bunların dayandığı çelişkileri, ikilikleri ve farklılıkları temel alır. Sinemamızdaki Toplumsal Gerçekçi akım, modern ile geleneksel ikiliğinin çizgisine istinat eden toplumsal kimlik oluşumunu ve yapılanmasını anlatmaktadır. Bu vesileyle gerçekçi akıma temel iki unsur eşlik eder: İlk olarak hâlihazırdaki toplumsal düzeni nesnel, belgesele yakın bir şekilde perdeye aktarmak, diğeri ise kültürümüze özgü bir dil ve sinema kültürü ortaya çıkarmak (Makal, 1987).

Çelik (2010) aynı dönemleri ele alırken siyasi ve ekonomik farklılaşmalar üzerinden gitmektedir. 1950’li yıllarda özellikle Demokrat Parti’nin iktidarda olduğu dönemde ABD’ye yakınlaşan ve dışa bağımlılıktan sıyrılmaya çalışan Türkiye’nin, kültürel yaşamdaki yeni oluşumlarının sinemaya yansıtılması süreci yaşanmıştır. Dolayısıyla

dönemin popüler kültürü de bu yakınlaşmadan etkilenmiştir. 1960'lı yıllarda yaşanan geleneksel-modern çatışması, sınıfsal farklılıklar, ekonomik dengesizliklerin, büyük kentlere yönelik iç göç yaygınlaşmaya başlamıştır. Ayrıca tiyatro ve sinema eserleri ile bu eserleri ortaya koyan kadro içerisinde yer alan sağ-sol farklılaşmaları ve bölünmeleri ortaya çıkan anlatılara da ideolojik bir boyut kazandırmıştır. Bu açıdan bakıldığında aslında gerçekçi bakış üzerinden sahnelenen eserlerin birçok ideolojik, ekonomik ve kültürel eleştirileri barındırdıklarını belirtmemiz gerekmektedir.

1970'li yıllara gelindiğinde ise daha çok apartman kültürünün yer aldığı, göç ve kentleşme temalı filmler artış gösterirken arabesk kültürün ve bu kültürü ele alan filmlerin de popüler olduğu vurgusu yapılmıştır. 1960'lı yıllarda olduğu gibi 1970'li yıllarda da filmlere yansıyan ekonomik dengesizlikler, göç süreçleri, kentleşme ve kentlileşme, işlenen yoğun temalardır. Bu noktada Türk Sineması eserlerini yapılan bazı çalışmalarda olduğu gibi sinema salonu-televizyon yayını ayrımı yapmadan yalnızca filmlerin yapım yılına ve ele aldığı konuya bakarak değerlendirdiğimi belirtmekte fayda olduğunu düşünüyorum. Bu dönemde 1960'lı yıllara nazaran televizyonların evlere daha çok girmiş olması, istatistik olarak da bir artışı göstermektedir. Kozan'ın (2019: 20) aktarmış olduğu gibi 1950-59 yılları arasında film sayısı 1710 iken bu sayı 1970-79 yılları arasında 2019'u bulmuştur.

70'li yıllarda arabesk müziğin yoğun bir ilgiyle karşılanmasının ardından arabesk kültürün oluşması ve yayılması "arabesk sinema" dönemini de başlatmıştır. Özel olarak baktığımızda bu dönemde, Orhan Gencebay'ın, Ferdi Tayfur'un, İbrahim Tatlıses ve Müslüm Gürses gibi isimlerin popüler hale geldiğini görmekteyiz. Arabesk, özellikle sanayi alanı gün geçtikçe gelişmiş/gelişmeye devam eden kentlerin, yeni umutlarla göç etmiş ve kent yaşamında tutunmaya çalışan insanları arasında kolayca yayılmıştır. Bahse konu

kesimin ilgi odağı olan, dolmuş ve otobüslerde yoğun olarak kullanılan müzikler Türk Sineması'nda da kendisine yer bularak Yeşilçam'da da kullanılmaya, dahası anlatılan hikâyeler sinema eseri olarak konu edinmeye başlanmıştır.

Arabesk sinema eserlerinin 70'lerin yarısından sonra daha çok arttığını belirtebiliriz (Kozan, 2019). Arabesk müzik, dönemin toplumsal anlayışında, çoğunlukla getto denilen, kent merkezlerinin biraz daha dışında konumlanan ve gecekondulaşmanın yaygın olarak kendini gösterdiği alanlarda yayılmaya başlamıştır. Devam eden göç ve kentleşme süreci içerisinde hem bahsini ettiğim müzik piyasası hem de bu piyasanın etkilediği sinema sektörü eserlerini paralel bir şekilde vermiş, İstanbul'da adeta markalaşan Unkapanı bir kimlik arayışı haline gelirken arabesk müzisyenlerin kurgulanmış yaşamının da sinemaya aktarılması süreci artış göstermiştir. Göç ve göçün getirdiği etkileri, toplumsal değişmeyi, bireylerde ve ailelerde yaşanan entegrasyon ve adaptasyonu bu doğrultu üzerinden izleyebiliriz.

Arabesk anlatıda çoğunlukta kırsal bölgeden göç eden bireylerden oluşan bir nevi yerel kozmopolit bir kentin yeni bir kimlik süreci işlenir. Bu konuyu ele alan filmlerde çoğunlukla kadın karakterler daha ikincil bir konumda olarak ya geleneksel kodları devam ettiren ya da değişime ayak uydurmaya karar verdiğinde erkek egemen hegemonya ile mücadele eden konumdadır. Birçok filmde kadın profilleri başlarında bir erkek olmadığı için iyi kadınların kandırılıp kötü yola düşürülmesi anlatısına dayandırılır. Ayrıca ya aile kurumu içerisinde ve yeniden üretilen geleneksel kodlar dâhilinde ev içi pratiklerini sergileyen ya da bu geleneksel kodlar dışına çıkmaya çalıştığı zaman kendisini bir mücadele içerisinde bulan kadın anlatısına başvurulur. Kadına ve erkeğe biçilen toplumsal roller Türk Sineması'nda bu anlatılar aracılığıyla tekrar tekrar kendini yinelemektedir.

Arabesk sinema eserlerinin en baskın özelliklerini sıralamak gerektiğinde; acı, hüzün, kaygı, kent yaşamına entegre olmanın verdiği kimlik krizi, kara sevda, hor görülme, dışlanma, kahrolma, yoksulluk, kötü yazgı, umutsuzluk, kadercilik olarak sıralar ve arabeskin gücünü bu motiflerin en uç noktalarda bir arada kullanılmasından aldığını belirtir. Mutluluk ve sevincin bu filmlerde saman alevinden farksız olduğunu, bir görünüp, bir yok olduğunu hatırlatan Kozan, bu durumu acının ve ilenin dozunu arttırmak için kullanılan bir yöntem olarak gösterir (Kozan, 2019: 26).

70'li yıllarda hem toplumsal hareketlerin pek çok karşıtlığı içerisinde barındırması hem de ideolojik çeşitliliğin gündelik yaşamda kendini göstermesi bütün bunların televizyon, sinema ve film yapıtlarına yansımalarının da temelini oluşturmuştur. Bir yandan gelenekçi, muhafazakâr, milliyetçilik duygularını besleyen, dini motifli, köy yaşamını ele alan filmler karşımıza çıkarken diğer yandan sol ideoloji denilebilen geleneksel tutuma eleştirel bakan, işçi hakları ve hareketlerini temel alan, erotik film furyası olarak adlandırılan yapıtlar ortaya çıkmıştır.

70'li yılların sinema ve film sektörüne damgasını vuran bir diğer deyişle ortaya koyduğu eserlerle döneme yön vermiş olan Yılmaz Güney, bu dönemde "Umut" isimindeki bir filmle kendini göstermiştir. Adana'da aile ile birlikte yaşam mücadelesi veren, asgari yaşam şartlarında hayatını idame ettirmeye çalışan bir at arabası şoförünün dramatik hikâyesini anlatılıyordu. Umut filmi gerek samimi oyunculuklarıyla, gerek hikâyesinin dönemin gündelik yaşamına tüm gerçekçiliğiyle dokunmasıyla Türk sinemasının en iyi filmlerinden biri olarak gösterilmeye devam etmektedir.

Dönemin bir diğer önemli isimlerinden Ertem Eğilmez, 70'lerde çektiği komedi tarzındaki filmlerle sektörün bir başka kolunu temsil etmektedir. O dönemde çekmiş olduğu Hababam Sınıfı filmi ve türevleri, hem eğitim bütünleştirici yanını, birliktelik ruhunu

anlatmakta hem de Anadolu'nun çeşitli yerlerinden büyük şehirlere gelip burada yatılı/ailelerinden uzak olarak öğrenim gören genç kuşakları ve onların sorunlarını ele almaktadır.

Erkek oyuncuların ve yönetmenlerin istatistiksel üstünlüğünün yanında Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, Gülşen Bubikoğlu, Emel Sayın, Fatma Girik gibi kadın oyuncu ve yönetmenlerin de kendilerini gösterdiğini vurgulamak gerekmektedir. Özellikle Türkan Şoray, 70'li yıllarda yalnızca oyunculuk yapmakla kalmamış üç adet de film çekmiştir. Türkan Şoray'ın çektiği bu üç film ise sırasıyla; “Dönüş (1972)”, “Azap (1973)” ve “Bodrum Hâkimi (1976)” filmleridir. Türkan Şoray dışında ele alacağım örneklem için de önemli yeri olan Hülya Koçyiğit ise 70'lerde pek çok filmde rol almıştır.

Bu çalışma için konu edindiğim şey ilk olarak Lütü Akad'ın Gelin (1973), Düğün (1974), Diyet (1974) üçlemesindeki aile kurumunun, göç, kentleşme ve kentlileşme sürecinin karakterler üzerindeki temsilleri olmuştur. Bu temsiller yukarıda bahsetmiş olduğum gibi Türk Sineması ve Yeşilçam'ın geçirdiği evrim ve toplumsal dünya görüşü dahilindeki gelişimi içerisinde yer almaktadır. Dolayısıyla her bir karakterin hele ki Akad sinemasının gerçekçi bakış açısı içerisinde ayrı bir gerçekliği ve kimliği yansıttığını düşünmek gerekir.

1.2. Toplumsal Değişme, Modernleşme ve Değişim Faktörleri: Göç ve Kentleşme

Sosyolojik olarak makro ve mikro düzeyde hakkında birçok yorum ve tanımlama yapılan modernite, insanın aklını kullanarak kendi kaderine hâkim olabileceğini ve yine akılcı düşünüş biçimi rehberliğinde dünyanın ve evrenin anlaşılabilirliğini savunur (Aslan, 2011: 12). Bu savununun yapılanma çerçevesinde; sinema, göç, kentleşme, çalışma, kimlik edinme, özne olabilme kavramlarıyla birlikte düşünülmesi gerektiği inancındayım. Bunlara ek olarak moderniteyi ele alacağım filmler örneğinde düşündüğümde; küreselleşme,

toplumsal değişim, ideolojik ve politik duruş, teknoloji, kapitalizm, ekonomi, uzmanlaşma gibi çeşitli birçok konuyla ilişkilendirilebilir.

Yaka (2011: 270-4), kitabında bazı toplumbilimcilerin modernite hakkındaki düşüncelerini aktarmış ve farklı tanımlamaları toplamaya çalışmıştır. Örneğin Giddens modernleşme için, Avrupa’da başlayıp tüm dünyaya hızla yayılan örgütlenme biçimi derken Lerner, modernleşmenin temelde akılcı ve pozitivist bir ruhu benimsediğini söylemektedir. Rocher, modernleşmeyi, endüstrileşme ve gelişmeyle ilişkilendirirken Huntington daha çok siyasal boyutu üzerinde durmuştur (Age).

Geleneksel ve üretimin daha çok toprağa dayalı olması, sosyal kurumların çoğunlukla din eksenli yapılanması, moderniteyle birlikte değişime ve/veya dönüşüme uğradıktan sonra piyasaya dayalı üretim süreçleri, metalaşma ve Weber’in “araçsal akıl” olarak kavramsallaştırdığı dünyayı anlama biçimleri (ideolojileri) önem kazanmıştır (Karkıner, 2010: 36). Gelin, Düğün ve Diyet üçlemesinde gerek karakterlerin göçe girişme sebepleri, neyle karşılaştıkları ve nasıl baş ettikleri bu kuramsal uğrak doğrultusunda anlaşılabilir bir süreçtir.

Modern toplumlarda ekonomik sistemin önemli bir özelliği işbölümünün gittikçe karmaşık bir hal almasıdır. Söz gelimi kırsal alanda aşına olunan yahut alışılan toplumsal roller, göçle ve kent yaşamına adaptasyonla birlikte farklılaşmaya başlar. Zaten sinemaya aktarılan yapıtların en azından benim ele alacağım kısmı, bu farklılaşmadan beslenir diyebilirim. Hem ev içindeki hem de ev dışındaki çalışma hayatında sergilenen eylemler ve gerçekleştirilen performanslar, uzmanlaşmanın arttığı, aile içi ilişkilerdeki değişim ve dönüşüme göre tekrar ele alınan toplumsal roller, modernleşme, sinema ve filmlerdeki karakterlerin ilişkisini anlatmaktadır.

Özellikle Sanayi Devrimi'nden sonra fabrikaların ve buralarda çalışan işçilerin sayısının da gittikçe artması büyük bir değişmeyi beraberinde getirmiştir. Aynı süreç içerisinde ve kır- kent farklılığının derinleşmesi üzerine karşımıza göç süreçlerinin de çıktığını görmekteyiz. Modernizmle bağlantılı olan Sanayi Devrimi, yeni ilişki tiplerine hem eşlik eder hem de onları yapılandırır.

Emeğin örgütlenmesine getirilen değişiklikler, sınıfsal yapıların oluşumu, üretim-tüketim mantığına boyun eğiş bu devrimin bazı safhalarındandır (Jeanniere, 2011:111-119. Ayrıca Yaka (2011:116-118), bu gelişmelerin kültürel yayılmayı, kültürleşmeyi, sosyal işbölümü ve bütünleşmeyi, sosyal etkileşimi artıracak yönündeki düşünceleri beni gerçekçi bir duruşla işlenen dönem sinemasında ne gibi yerler edindiği merakına itmiştir. Ben bu noktada moderniteyi bir anlamda sanayi toplumuna adaptasyon ve bunun yol açtığı sancıları üzerinden ele alacağım.

Modernitenin konumuz açısından taşıdığı bir diğer önemli nokta, özne olabilmenin ve akışkan kimlikler üretilebilmesinin anlatısını barındırmasıdır. Zira gerek kır-kent göç hareketlerinin dinamiği gerekse bir tür adaptasyon ve varoluşsal kaygıların mevcut oluşu özne olabilme ve kimliğin inşası tartışmasının merkezinde konumlanır. Sanayi devriminin yapılması ve yeni iş alanlarının ortaya çıkması birçok sosyo-kültürel değişmeyi de beraberinde getirdiğini söylemişim. Bu süreç ilk olarak İngiltere'de sonrasında ise birçok ülkeye fabrika sistemi getirilmiştir. Ayrıca, sanayileşme emeği ücretli hale getirmiş ve liberalist mülkiyet anlayışını kurumsallaştırmıştır.

Toplumsal tabakalaşma farklılaşmış, yeni bir çalışanlar (işçi) sınıfı doğmuştur (Aslan, 2011 20). Post-modern söylem ise endüstriyel modernizmin gelişmesinin ve yayılmasının, küresel kapitalizmin doğuşuna ve bunun, işçi sınıfı üzerinde baskı kurulmasına yol açtığını

iddia etmektedir. Fraser ve Nicholson (2011: 476) makalelerinde post-modernizmin, modernizmi özcü olduğu için eleştirdiğini yazmışlardır. Bu bağlamda benim sormam gereken soru “olay kurguları, karakterler, kimlik inşası ve öznellik tartışması, sanayi alanında gerçekleştirilen gelişmeler ile birlikte göç hareketlerini, kentleşme sürecini, bireylerin gündelik yaşamını nasıl etkilemiştir? şeklindedir.

1.3. Kent, Kentleşme ve Kentleşme

Türkiye’de 1950’li yıllardan önce ülke gelirlerinin daha çok tarım sektörüne dayalı olması ve bu dönem sonrası makineleşmenin/sanayileşmenin yaygınlaşması birçok değişimi de beraberinde getirmiştir. Sanayileşme ve teknolojik gelişmeler ülke içerisinde göç dalgasını oluşturmuş Kıray’ın da (1982: 57-66) bahsettiği gibi geç sanayileşmenin kırsal kesimlerden koparak özellikle büyük şehirlere akın etmesi yönünde bir etkisi vardır. O dönemde önemli bir yapılanma haline gelen gecekondulaşma her ne kadar günümüzde o günkü anlamını ve önemini yitirmiş olsa da bir tür kültürel sergi alanını temsil etmekteydi. Bu yönüyle aşağıda sık sık değineceğim gecekondulaşma süreci daha çok 1950-1970 yılları arasını kapsamaktadır. Bu zaman diliminde sahnelenen filmlerde ve bu filmleri etkileyen akımlarda da benzer yapılanmaların gösterilmesi kaçınılmazdır denilebilir.

Anlaşılan o ki özellikle 50’li yıllardan sonra gerek toplumsal yaşamda gerekse yazım alanında kentleşme furiasının başlaması ve sonrasında da devam etmesi, modernleşen insan yaşamının temel problemlerinden biri haline gelmesine zemin hazırlamıştır. Kentlere göçün ve toplumsal yaşamın farklılaşması süreci insanlarla birlikte gelen geleneksel yaşayış biçimlerinin de değişmesine veya dönüşmesine neden olmuştur.

Nihayetinde kent kültürü bahsini ettiğim dönem ve sonrasında tüketilebilir bir meta olarak düşünüldüğünde bir kültürel karşılaşma alanı olarak da düşünülebilir. Bu haliyle kent

ve kentleşme ile birlikte düşünölen mekânlar, kişisel hassasiyetlerimizin formu olması bakımından kent yaşamından edindiğimiz bilgiler ve sosyal çevremizle paralel ilerler. Kırsal kesimden getirilen kültürel kodlarla yoğrulan, yaşayış biçimini bu kodlara göre formöle eden bireyler bir geçiş sürecinin içerisinde bulmuşlardır kendilerini. Kentsel yaşamda normalleşen çoğunluğun pratiğı artık köyden göç edenler için uyum sürecinin başarı hikâyesine dönüşmüştür.

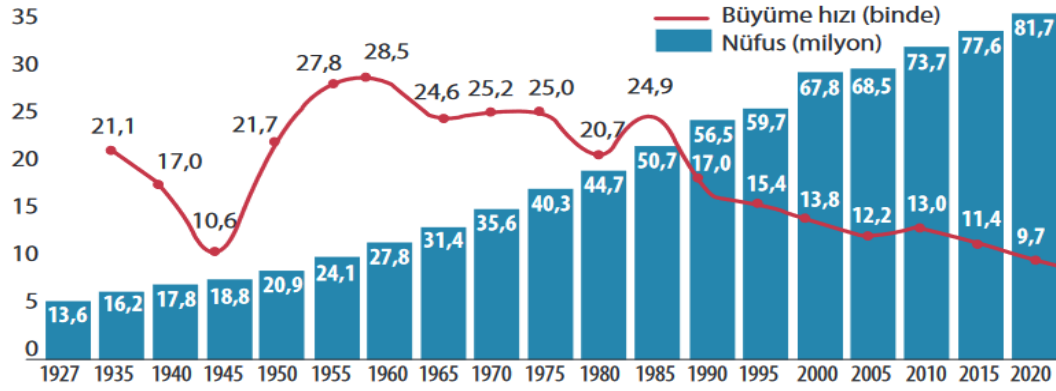
Kent yaşamı için yalnızca kültürel değişim ve göç süreci ile olan etkileşimi ele almak yetersizdir. Kentleşme, göç sürecinin yanında siyasal etkilerden, demografik yapıdan, ekonomik durumdan ve içinde bulunulan çevreden de etkilenmektedir. Kırsal alanın itici ve kentsel yaşamın çekici yönleri ilk olarak kentlerin demografisini, daha sonra ise mekânlarını ve toplumsal çevreyle birlikte insanların yaşamını değiştirir. Dahası insanların kentlere ve buradaki yaşayış biçimine yüklemiş olduğı anlama benzer şekilde filmlerdeki karakterler de bireysel ve kurumsal açıdan bir oluş sürecine girerler.

Oluşu, Bal'ın da (2011:230) işaret ettiğı gibi, inşayı ve yapılanmayı mekân kavramı ve filmlerdeki mekânlar bağlamında bireylerin varoluşlarını mümkün kılan temel öge olarak ele alacağım. Kentlerde fabrika ve karakterlerin yaşamlarını sürdürdükleri konut gibi mekânların hızlı bir şekilde ve ani olarak artışı, göç sürecinin plansız yönetilmesi, düzensiz kentleşme ve kimlik sorunları oluş olarak bahsettiğim inşa sürecini de olumsuz bir şekilde etkilemiş, dolayısıyla kent biraz da yerleşme ve kimlik problematiğı haline gelmiştir.

İnşa ve oluş süreçlerini “bireysel mekân” da birleştiren Harvey (2013:34-5) toplumsal mekânı bireylerin pratikleri ve düşünceleriyle nasıl anlamlandırdığı üzerine eğilmiştir. Bu haliyle çalışmada kullanmış olduğum inşa hem bireysel bir anlamlandırma sürecini hem de mekânı yorumlama ve yorumladığı mekânın içerisinde ne gibi davranışlar sergilediğı

konusunu anlatmaktadır.

Grafik 1: Türkiye’de nüfusun büyüklüğü ve artış hızındaki değişimler



Kaynak: Gökburun, 2020: 3

50’li yıllardan sonra özellikle ele aldığım filmlerin de yer aldığı 70’li yıllarda yaygın yerleşme biçimi haline gelen kent; tarih boyunca, insan etkileşiminin, sosyal olanın yanı sıra fiziksel mekânlara yansıyan bir çeşitlilik barındırır. Kentleşmeyi bu noktada sosyal değişme sürecinin bir boyutu olarak da okumak mümkündür. Avrupa’da sanayi devrimiyle birlikte başlayan bu süreç bizimki gibi gelişmekte olan ülkelerinde farklı dinamiklerle ve farklı toplumsal gerçekler şeklinde kendini gösterir. Özellikle ele alınan üç filmde de bu toplumsal gerçekler ve çeşitlilikler, aynı kültürden gelip farklı düşünen, çalışma yaşamı ve ev içi pratikleri farklı yürüten bireyler çerçevesinde sahneye yansımıştır.

Sanayileşmenin etkisiyle iş imkânları doğrultusunda kentlere göç eden bireyler ele alınan filmlerde yalnızca pasif alıcı konumunda değildir. Bireylerin yaşamlarında, çalışma yaşamlarında, sosyal pratiklerinde görünen etki aynı zamanda onların kenti yorumlayış biçimi olması hasebiyle bir inşa sürecidir. Göç eden bireyleri de kapsayacak şekilde bir kent sistemi stratejisi düşünmek gerekirse kentin mekânsal görünümünü yani ev, fabrika gibi

çalışma mekânları, toplu ulaşım araçları, hastaneler, okullar gibi kurumları pozitif yönde değiştirmek gerekmektedir. Bunun için tasarlanan politikalarla, kentlerdeki sosyal süreçleri yani etkileşime girebilmeleri için kişiler sosyal çevredeki diğer kişilerle, istihdam fırsatlarını çalışanlarla, gelir sahiplerini hizmetlerle ilişkilendiren toplumsal yapıları ve pratikleri etkileyen politikaları içermelidir denilebilir (Harvey, 2013: 52).

Eş ve Ateş'in (2010:216) yapmış olduğu ekonomik mekân ve sosyal mekân ayrımı (Tablo:1) gerek 70'li yıllarda göç kent yaşamında gerekse bu dönemi yansıtan Gelin, Düğün ve Diyet filmlerinde kendisini gösterir. Fakat bu unsurlar Akad filmlerinde tamamen iç içe geçmiş, bazen birbirinin yerine geçmiş bir halde ve çoğu zaman birlikte kendini göstermektedir. Dolayısıyla ele aldığım çalışmada kullandığım mekân kavramının tabloda yer alan unsurların birlikteliği şeklinde anlaşılması kanaatindeyim.

Tablo:1 – Ekonomik mekân ve sosyal mekân unsurları.

<i>Ekonomik Mekan</i>	<i>Sosyal Mekan</i>
Kişinin Altyapısı	Kişinin Altyapısı
Ekonomik değer üretme elde etme ve kullanma biçimleri	Benimsenen tüm sosyal ve dinsel değerler düzeni inançlar türlü konular dahi tutum ve davranışlar;
- Tutulan işlerin türleri - Gelir türleri - Geliri kullanma biçimleri - Varlıkların	- Siyasal tutum ve davranışlar - Dayanışma ve yardımlaşma konusunda benimsenen değerler - Örgütlenme biçimleri - Uyulan benimsenen gelenek ve görenekler - Eğitim ve öğretim konusunda tutum ve davranışlar - Bilgi edinme biçimleri - Dini tutum ve davranışlar - Hak arama yöntemleri - Kadın ve erkeklerle ilgili düşünce tutum ve davranışlar - Toplumdaki farklılıkları açıklama biçimleri ve gereçler
Ekonomik Mekanın Öğeleri	
- Varlıklar (Kır-Kent) - Ücret Gelirleri (Kır-Kent) - Varlık Gelirleri (Kır-Kent) - Karşılıklar - Yatırımlar	

Gündelik yaşam pratikleri dâhilinde Gelin, Düğün ve Diyet örnekleminde kentleşmenin anlamı, aile, iş yaşamı, sendikalar, akrabalık ve komşuluk gibi kurumların geleneksel-modern ikiliği çerçevesinde pratiklere olan yansımasıdır denilebilir. Bu yansımayı karakterlerin yorumlaması/değerlendirmesi ise bizi “kentlileşme” kavramına götürmektedir.

Kentlileşme kabaca “kentleşme akımı sonucunda toplumsal değişimin insanların davranışlarında ve ilişkilerinde değer yargılarında maddi ve manevi yaşam biçimlerinde değişiklikler ortaya çıkarması sürecidir (Eş ve Ateş, 2010: 214-6)” şeklinde tarif edilebilir. Başka bir deyişle bireyin düşünce ve pratiklerindeki kır-kent ayrımının mekân ve sosyal çevre dâhilinde bireysel kimliğine yansıtmasıdır.

Kentleşme ve kentlileşme modern kent deneyimlerini çağrıştırdıkça üç film için de çağrışımın aksi yönünde gelişmeler yaşanmıştır. Bazen müzikler aracılığı ile bu vurguyu yapan Akad bazen de “memleketteki tanıdıkların” derdinin göçle birlikte İstanbul’a taşındığı ve sosyal çevrenin bu etkileşimle oluştuğu anlatılır. Bu yönüyle kentleşme ve kentlileşme bit yönüyle “taşralaşma” olarak da okunabilmektedir (Torun, 2017:148).

1.4. Değişimin En Önemli Gerçekleşim Alanı: Aile

Göle, Aydınlanma Çağı ve Sanayi Devrimi süreçlerinin getirmiş olduğu yeniliklerle bireylerin iş hayatına girdiğinden bahseder (Göle, 2000: 161). Bu dönemde, bireylerin yüzyıllar boyunca devam eden toprağa dayalı üretim durumundan bir kopuş yaşanmıştır. İşgücünün büyük çoğunluğu aile işçisi konumunda, sigortasız ve sosyal güvenceden yoksun olarak çalışmaktayken, kentlerde bir ücret karşılığı işlerde çalışmaya başlanmıştır (Kocacık ve Gökkaya, 2005: 8). Bu elbette 1970’li ve 1980’li yıllarda kente göçü arttırmış dolayısıyla

benim örneklemindeki filmler başta olmak üzere göçü ele alan filmler de artmıştır. Fakat özellikle filmdeki kadın karakterler için durum biraz daha farklıdır. Ücretsiz ev işi değersizleştirilmekte ve görmezden gelinmektedir fakat değişen şartlar ve kentte rollerin yeniden dağıtılması sancılı bir süreci doğurur. Türkiye’de kadın istihdamında iki önemli ölçüt etkili olmuştur: Kentleşme ve küreselleşme.

Kırsal kesimden, kente göç eden kadınlar çoğunlukla ev kadını olarak kalmakta veya resmi olmayan işlerde çalışmaktadır. Düşük yaşam standartlarının egemen olduğu alt sınıflarda kadın ancak kocasının rızası olursa çalışabilmektedir (Kocacık ve Gökkaya, 2005: 6). Sinemada da karakterler arasında bu ikilik ve rollerin yeniden inşası yoğun bir şekilde işlenmektedir. Kadın daha çok aile içi ilişkilere ve ailedeki kırılmaların nasıl gerçekleştiğine indirgenen bir rolü üstlenir.

Filmlerde işlenen sınıfsal farklılıklar ve geçim problemleri temalı, cinsiyete dayalı, faydacı insan ilişkilerinin yer aldığı bir örgüyü barındırdığından bir anlamda toplumsal ve politik bir konudur. Politik kelimesini Millet (2011: 46), “etnik kökenler, sınıflar ve cinsler arasındaki bağlantı ve karşılıklı ilişki” şeklinde anlatmıştır. Bu ilişki ideolojiyle doğrudan bağlantılıdır diyebilirim.

Filmlerde sahnelenen mekânlarda gerek toplumsal cinsiyet ile roller gerek politik ve ideolojik eğilim ile pratikler arasındaki ilişkilerin aile ve komşuluk yapılanmaları çerçevesinde nasıl yeniden üretildiği veya yeniden inşası bir tür hiyerarşik göstergeleri ve iktidar yapısının tezahürünü bize yansıtmaktadır. Mekânlarda işlenen iktidar mekanizması (Connell, 2016: 164-5) bunun için önemli bir bağlantı noktasıdır. Zira filmlerdeki baba, büyük abi gibi karakterler “uğruna kurban verilecek” veya “olunacak” bir “otoriteye” sahip karakterleri temsil ederler. Kısacası bu yolla hem bir cinsiyet hem de bir iktidar hiyerarşisi

gerek kentsel mekânlarda gerekse kırsal mekânlarda kendini gösterir.

Temel egemenlik düzenlenmesi, emek ve iktidar yapılanması, toplumsal yaşamında tüm safhalarında ve toplumun örgütlenişi içine en derin ve en yaygın biçimlerde yerleşmiştir. Çoğunlukla bizlere filmlerde bu egemenlik düzenlemesinin, emek ve iktidar yapılanmasının mahiyeti aktarılır. Zamanla karakterler başta anlatılan ve kendilerine atfedilmiş rollerin dışına çıkarak kendilerini çatışma içerisinde bulurlar. Özellikle kadın karakterlerin bir tür “bilinçlenme” veya “farkına varma” durumuyla karşılaşp yeni bir yola girerek bir tür “özgürleşme, kendini gerçekleştirme” adımları atıyorlar. Bu durum, o dönemin değişim dinamiğini de anlayabilmemiz açısından değerlendirmeye ve analize uygun unsurlardır.

Film karakterleri arasındaki işbölümü, en basit anlamıyla belirli iş tiplerinin belirli insan kategorilerine bölüştürülmesidir ve bu bölüştürmenin daha sonraki bir pratiği kısıtlaması ölçüsünde de toplumsal bir yapıdır (Connell, 2016: 141). Filmlerdeki kadınların ve erkeklerin farklı işler yaparak farklı konumlar, statüler ve getiriler elde etmeleri olarak da kendini gösteren bu işbölümü, çağdaş şehir ailesinin belirli iş tiplerini, ev içi, ücretsiz ve genellikle kadına ait; öbür işlerde kamusal, ücretli ve genellikle erkeklere ait olarak tanımlayan bir anlayıştır.

Ücret ve meslek, ev içi iktidarı etkiler; aile içi iktidar ise iş bölümünü tanımlar (Connell, 2016: 168-172). Ayrıca tarihsel olarak kurulan ilişkiler örüntüsü kurumlarla da etkileşim içerisinde. Belirli bir kurumdaki örneğin Diyet filminde geçen fabrikadaki bireyler arasındaki etkileşim durumu, o kurumun rejimidir. Bunun için ben çalışmamda kurumlara atıfta bulunurken yapı kavramını, söz gelimi aile ve fabrika gibi kurumlar arasındaki ilişkileri analiz ederken de rejim ve düzen kavramlarını kullanacağım.

Yapılan işlere, hiyerarşik bir önem atfedilmesi emek yapısının iktidar yapısıyla olan

ilişkisini açığa vurur. Karakterler, ücret getiren bir işte çalışsın veya çalışmasın, yaşamları boyunca, aileleri söz konusu olduğunda yapılan işler ve çekilen “çileler” önemsiz görülmekte, bunlara aile yapısının devamlılığı için katlanılmaktadır. Ayrıca kadın ve erkeklerin çalışsalar da bazı roller üzerinden kendini gösteren kimlik ifadeleri de aktarılır.

Mevcut toplumsal algının devamı niteliğinde olan abilik, ablalık, annelik, babalık, kardeşlik gibi roller kır ve kent dikotomisi üzerinden işlenir. Özellikle 1970’lerde kendini gösteren, iç göçteki artış, endüstriyel alanların artması, işgücünün genişlemesi ve bunun bir parçası haline gelen istihdamın artması, şirketin başarısı için temel bir gereklilik haline gelirken aile içi sorunları ve sendikal olayları da tetiklemiştir. Ancak bireylerin, aile yaşamındaki rolü ve sorumlulukları, kentsel yaşamdaki dönüşüm ile kırsal alandaki kültürel mirasın arasında gidip gelmektedir. Bu gidiş gelişlerde kentsel yaşamına ait sosyo-ekonomik durumu anlattığı gibi aile yaşamının da nasıl evrileceğini ve karakterlerin eylemlerinin nasıl ifade edildiğini de içerir.

Endüstriyel kapitalist toplumlarda ücretli erkek işgücü evrensel bir nitelik gösterir: çalışma süreci boyunca ilerleyen iş öğrenme, tam gün ve uzun süreli çalışma ve çalışamaz olunca emeklilik hakkına sahip erkek ve bu erkeğe eşlik eden ücretsiz ev içi emekçisi olarak çalışan, yeniden üretimden sorumlu anne/kadın. Endüstriyel kapitalizmi açıklamaya çalışan sınıfsal analizler ise bu durum karşısında sadece ücretli emeği merkeze alarak, beyaz ve mavi yakalı erkek emeği üzerinde yoğunlaşmış, işçi sınıfı ve sermaye sınıfı ayrımı üzerinden açıklamalar geliştirmişlerdir. İş/üretim alanı ile hane/aileyi farklı alanlar olarak analiz edip, aileyi çoğunlukla çözümlemeye sokmamışlardır (Sancar, 2016: 53). Benim analizimde karakterlerin ve olay örgüsünün iş ve hane arasında nasıl gidip geldiğini ve kentleşme ile göç etkileşiminin bu duruma nasıl ayak uydurduğu yer almıştır.

Başka bir boyut ise karakterlerin özne olma yolunda imkânlarla sahipken bu imkânları kullanmayıp nesneleşmiş kimliğiyle hayatını devam ettirmek istemesidir. Bunu Connell (2016), “yeniden inşa” şeklinde kavramlaştırmıştır. Yeniden inşa kavramını ben çalışmamda, değişen toplumsal hayatın etkisiyle, göçün ve kentleşme sürecinin yaşanmasıyla bireylerin yahut karakterlerin düşünce yapılarının da değişmesi beklenirken veya bu imkân varken, eski geleneksel yaşayış biçimlerini muhafaza etme eğilimi sergilenmesi şeklinde kullanacağım. Bu ayrıca sosyal-kültürel bir değişimi anlatmaktadır. Dönüşümü anlatırken ise yeniden inşa değil inşa kavramını kullanacağım.

1.5. Sinema Kuramları: Gerçekçi ve Göstergebilimsel Düşünce ile Feminist Kuram

Her sinema eseri, verili toplumsal düzende üretilen, bulunduğu ideolojik zeminin izlerini taşıyan bir yapılanma içerisinde. Bunun için Comolli ve Narboni (2019:91) “her film politiktir” şeklinde özellikle vurgu yaparlar. Politik olması ve ideolojik temelleri barındırması toplumsal gerçekliğin inşası, yeniden inşası ve yeniden üretimiyle ilgilidir. Fakat sinema eserlerinin tamamına yalnızca egemen ideolojinin taşıyıcısı, toplumsal yaygın kabulün aktarılması şeklinde peşinen bir yük yüklememek gerekmektedir. Bu kaygılar dışında ve yalnızca ticari kaygılar sebebiyle üretilen filmler de bulunmaktadır. Ben sinema kuramlarını ele alırken daha çok kuramların eserlerdeki anlamı keşfetme yönüne ve bu eserlerin birer sanat ürünü olması nedeniyle barındırdıkları teorik arka plana değinmeye çalışacağım. Bu haliyle odaklanacağımız sinema kuramları daha çok ele alacağımız üçlemenin barındırdığı anlama temas eden kuramlardır.

Temel olarak göçü ele alan birçok çalışmada ilk olarak; göçmenlerin tercihen yakın mesafeli bir yere göç ettiğini, sanayileşmenin yoğunlaştığı yere yönelik basamaklı bir göç hareketliliğinin olduğunu ve dolayısıyla sanayileşmiş kent tarafından işgücünün emildiğini,

kentteki yerleşik bireylerin kırsaldakilere nazaran daha az göç etme eğiliminde olduklarını ve son olarak kadınların erkeklere oranla daha fazla göç etme eğiliminde olduğunu belirten Ravenstein'in göç kuramına atıfta bulunmaktadır. İkinci olarak göçün başlangıç yerinin itici ve hedef yerin bazı çekici özelliklerinin olduğunu savunan Everett Lee'nin göç kuramı, üçüncü olarak göçü türüne göre; ilkel, zoraki, serbest ve kitlesel şeklinde ayıran Petersen'in göç kuramından bahsedilmektedir (Adıgüzel, 2016: 22-30). Bunlar çalışmam açısından önemlidir fakat daha çok faydalandığım ve önem attığım diğer iki kuram ise Merkez-Çevre (Dünya Sistemi) kuramı ile Network (Sosyal Ağ) kuramıdır.

Merkez-Çevre çalışmamda sıkça yer verdiğim ve göçün çoğunlukla yönelim şeklini de tarif eden kır-kent ayrımını anlamamıza olanak sağlar. Bu düşünceye göre göç sürecine giren bireylerin tercihi ekonomik ve sosyal olanaklar yönünden daha az gelişmiş kırsal bölgeden, daha çok gelişmiş kentsel bölgeye doğru olmaktadır. Çalışmamda da bu düşünceyi destekler örnekler bulunmaktadır. Network kuramı ise önceden hedef yere, daha önce gitmiş, oraya yerleşmiş yakınlarının etkisiyle onların bulundukları yerin yakınına yapılan göç sürecinin nitelenmektedir (Age). Ele aldığım filmlerde de gerek sosyal ağa bağlı göç etme isteği ve pratiği gerekse özellikle kırdan kente yönelme eğilimi oldukça görünür durumdadır.

Sinema ve filmler esasında yaşanmış ve yaşanmakta olan sosyal hayata temas etmeye ve onu açıklamaya, izleyiciyle ve izleyicinin gerçeklikle olan ilişkisini sorgular. Sezgilerle, izlenimler ve sosyal yaşamı yorumlama yeteneği ile rasyonalize edilerek sunulan filmler, hem yönetmenlerin kendi iç dünyalarına hem de seyircinin anlam dünyasına aktarılır. Kuramlar; genel, daha çok kitleyi ortak odak noktalarını kapsayan konularla ilgilenir. Dolayısıyla hem içerisinde tek tek filmleri barındıran hem de toplumsal düzenin farklı unsurlarını içeren sinema, bir düzen olarak karşımıza çıkmaktadır.

Başta toplumsal yapılar ve düzenin bir araya gelerek sinema sistemi kuran inşa süreci, hem bu sistemin arka planında bulunan hem de sosyal yaşama yön veren düşüncelerden yola çıkmaktadır. Bir başka deyişle konuya biraz daha yapısökümcü bir yorum getirirsek sinema sistemini tek tek parçalara ayırdığımızda karşımıza; hikâye, metin, oyuncular, yönetmenler, kamera ve kurgu gibi teknik unsurlar gibi pek çok farklı özellikler çıkmaktadır. Bunlar dışında filmleri ortaya çıkaran her bir kişinin anlam dünyası ile ekran karşısına oturan kişilerin anlam dünyaları, bilgi birikimleri, geçmiş ve bugünkü yaşamları etkileşimin diğer yüzünü temsil etmektedir.

Sinema eserlerinin kurama dayandırılması hemen hemen sektörün ilk eserlerine kadar yani 1910'lu yıllara kadar götürülmektedir. İlk zamanlarda sinema eserlerinin eğlenceli yönü haricinde başka bir özelliğinin olmadığı veya olmaması gerektiği düşüncesi hâkimdi ama zamanla sinemanın basit bir mecra olmadığı, düşündürücü yönlerinin de bulunması gerektiği fikri doğdu.

İlk olarak daha çok Sovyet film üreticilerinde yaygın olarak görülen biçimci kuram anlayışına değinmemiz doğru olabilir. Biçimci anlayışa göre üretilen filmler düşünsel bir kurulum ve bunu anlatma formudur. Kendine has bir üsluba/tarza sahiptir. Bu düşüncenin temsilleri kendine has bu tarzı, görüntünün değişmesi ile izleyicilerin gördüklerini anlamlandırma kabiliyetleri ile nasıl bir etkileşime girdiği üzerinde durmaktadırlar. Bu bakımdan en çok üzerinde durdukları nokta sinema ve gerçek algısı problematiği olmuştur.

Gerçek algısını ele alan en önemli görüş gerçekçi kuram ve temsilcileri olmuştur. Çalışmamız açısından da başat öneme sahip olan gerçekçi düşünce, sinema eserlerinin gerçek denilen, daha çok belgesele yakın bir görüşle toplumsal yaşamı perdeye aktarma gayreti içerisindeyler. Gerçekçi duruş beyaz perdede gerçek olanın ne derece

yansıtılabileceğini veya başka bir deyişle gündelik yaşayış biçimlerinin olağan akışının hem olduğu gibi aktarılmasını hem de ele aldığı yaşamlara ne denli temas ettiği düşüncesini içerir.

Gerçekçi akımı ile toplumu ne kadar yansıtılabileceğine ve sinema ile gerçeğin yakalanabilir olup olmadığına bakılması gerekmektedir. Toplum içinde var olan sorunları yansıtmak istedikleri açık lakin kurgu olmadan direkt olarak sinemaya aktarmak zor meşakkatli olabilir. Zannımca tam olarak üslup ve biçimi tamamen reddetmiyorlardı ama sinemayı gerçek hayata benzettikleri ve sinemanın hayatın taklidi olduğunu düşündükleri için “Beyaz perdeye aktarabildiklerimiz hayatın ta kendisi olabilir mi?” diye araştırdılar.

Sinema kuramcılarında: Kracauer ve Bazin’in başı çektiği gerçekçi kuramda, gerçeği olduğu gibi aktarabildiklerimiz derece de öneme sahip olduklarını düşünüyorlardı. Kracauer sinemanın gerçeği olduğu gibi aktarılabilceğini düşünüyordu. Bazin: sinemanın gerçeğe çok çok yaklaşabileceğini düşünse de, asla gerçek olamayacağını düşünüyordu zannımca haksız da sayılmazdı zira sanat kurgu olmadan yavan bir yemeğe benzemekteydi. Sinema ona göre gerçek olana dokunabilen lakin asla gerçek olamayan bir şeydi. Başka bir açıdan bakacak olursak sinemanın doğasında gerçeğe yakınlık vardır.

Sinema ne kadar istenirse istensin, gerçeklikten tamamıyla koparılamaz lakin kurgu yapılmadan da yavan olduğu için her ikisi de birbirine bağılı diyebiliriz. Sinema gerçekliği kendi yöntemleriyle yeniden üretmek mecburiyetindedir. Hayatın gerçeğine bakar ve onu kendi yöntemleriyle: senaryo, mizansen, sinematografi, kurgu vs. yeniden biçimlendirerek seyirciye sunar. Zamanı, mekanı, hikayeyi istediği gibi bozar (bu açıdan kurgu gereklidir diyen sanat eleştirmenlerine katılabiliriz), böylece kendi sinemasal gerçekliğini yaratır. Beyaz perdedeki gerçeklik hayatın gerçekliğinden farklıdır. Toplumsal gerçeklik ile beyaz perdede ki gerçekliğin düzeyi yalnızca hayatla ne kadar benzeştğine değil; sinemasal

yöntemlerle gerçekliği biçimlendirme başarısına bağlıdır.

1970'lere gelindiğinde sosyal bilimlerde olduğu gibi sinema kuramlarında da göstergebilim, yapısalcılık, realizm(gerçekçilik), psikanaliz, Marxizm, feminizm gibi farklı anlayışların/görüşlerin etkisinin bulunduğunu ve sinemayı anlamlandırmak üzere kullanıldığını söyleyebiliriz. Eisenstein'e göre gerçeklik nesnel olarak bulunan ama "inşa edilen" bir şeydi. Bazin ise gerçekliğin bu türden bir inşasına karşı çıkar ve "sinema, gerçeğin sanatı olarak kendi tamlığına ulaşır" der (Ozdenu, Erişim: 07.04.2022). Sinema da fotoğraflarda olduğu gibi gerçeğin görsel silueti olarak var olur. Ayrıca bu gerçeğin siluetinin uzamsal ve tarihsel yönü de bulunmaktadır ki özellikle göç, kentleşme, aile kurumunun dönüşümü gibi süreçler bahsini ettiğim tarihselliğin yansımaları taşır. Toplumsal yaşamı gerçeğe yakın sahneye aktarma kaygısıyla üretilen eserler, yoğun bir görsel tasarımın, sosyal yaşama uygun dekorun, emek sarf edilen oyunculukların ve mekân kullanımının hâkim olduğu kesitler içermektedir.

1970'li yılların Lütfü Akad sinemasında gerçekçi görüşün yukarıda bahsettiğim özellikleri tamamıyla bulunmaktadır. Ayrıca bu görüşün bir diğer özelliği olarak izleyicinin pasif seyirci olmaması da gerekmektedir. Lütfü Akad sinemasında izleyici, hem gözlerini hareket ettirir, hem konuşmalara dâhil olur hem de kendisini kurgunun içerisinde hisseder. Birçok görüşe göre izleyiciyi merkeze alan bir düşünce olarak anılsa da daha çok izleyici ve hikâye etkileşiminin başarısı olarak addedilmelidir. İzleyici anlam dünyasının izini sürerken aynı zamanda izlediklerinin etkisiyle yaşamını yeniden inşa eder. Devam eden süreçte geniş bir zemine oturan arabesk kültür de bu etkileşim sayesinde kolaylıkla yayılmıştır diyebiliriz.

Yönetmenler, yapımcılar ve senaristler, filmlerde geleneksel-modern ikiliği çerçevesinde farklı araçlar kullanarak mesajı kurma, kodu oluşturma ve iletme üzerinden

ilerlemektedirler. Bu bağlamda Gelin, Düğün, Diyet üçlemesi toplumsal kodun sahnede kurularak seyirciye iletilmesi sürecinde farklı mesajlar barındırmaktadır. Özellikle ele aldığımız bu “göç üçlemesi” mesajın çoklu anlamlandırılması ile verilmek istenen mesajları toplumsal yapıların ve karakterlerin sergilediği pratiklerin arka planına yerleştirmiştir. Dolayısıyla izleyicilerin de sinema eserlerinin derinliği içerisine girmesi sağlanmaktadır.

Özellikle göç üçlemesinde izleyicinin bu derinliğe girmesi, ekranda tek bir noktaya, bir karaktere veya mekâna odaklanmaması yani dilediği gibi kendi hikayesini hissedebilmesi sayesinde gerçekleştirilir. Göç üçlemesi gibi gerçekçi duruşa sahip filmlerin üç boyutlu bir gerçeklik kurgusuna sahip olduğu belirtilebilir. İlk olarak filmlerde kullanılan nesneler somut ve tutarlı bir yoğunluğu barındırır. Dolayısıyla özenle seçilen ve konumlandırılan her bir nesnenin genel izleyici kitlesini temsil etmesi sağlanmaya çalışılır. İkinci olarak özellikle karakterlerin ve onların temsil etmeye çalıştığı izleyici kitlesinin sosyal psikolojik yönü olarak değerlendirilebilir.

Karakterlerin içerisinde bulundukları durum özellikle göç üçlemesi özelinde önsel olarak belirlenmemiş olup sosyal yaşam algısının gerçek koşulları dayandırılmaktadır. Karakterlerin kent yaşamında neler yaptıkları, neleri sevip nelere üzüldükleri bu sosyal psikolojik yapılanma ile ilgili görülebilir. Son olarak nesnel bir gerçeklik düşüncesiyle, zamanın, mekanın ve sosyal yaşamın geneli temsili sağlanmak istenmektedir.

Ele alınan ve gözlenerek sahneye aktarılan gündelik yaşam biçimleri, tutarlı bir şekilde gözlenen yaşayış biçimi ile örtüşmesi gerekmektedir. Nitekim sinemayı sanat haline getiren de bütün bu unsurları dikkate alıp eserleri üretme sürecinden geçmektedir.

1970’li yıllar için bahsettiğim özellikleri düşündüğümüzde gerçekçi görüş ile üretilen eserlerin önemli bir kısmını teşkil eden anlamlandırma kaygısı hem izleyici hem de üretici

nazarında başat önemdedir. Ele aldığımız filmler açısından karşılıklı olarak anlama odaklanılması gerçekçi duruşun yanında ayrıca göstergebilime de işaret etmektedir. Gelin, Düğün ve Diyet filmlerindeki sembollerin, anlamların nasıl somutlaştırıldığı, izleyicilere nasıl gösterildiği, olayların nasıl açıklandığı şeklinde unsurları ele alırken göstergebilimden faydalandığımızı belirtebiliriz.

Gerçekçi görüşün, anlama ve sembollere odaklanan düşüncenin 1970'lerdeki eserlerde 60'lara nazaran daha çok görülmesi sosyal bilimlerdeki yorumsamacı yaklaşım gibi paradigmaların fazla kullanılmaya başlamasının yanında insanların yeni yaşam ve bu yaşam içerisinde yeni anlam arayışlarının yaygınlık kazanmasıyla açıklanabilir. Kitle iletişim araçlarının daha geniş bir zeminde kullanılmaya başlanması ise gerek bu anlam arayışını gözlemleyip yaymak gerekse üreticilerin anlam dünyalarındaki mesajları iletme yöntemini hızlandırmıştır diyebiliriz.

Son olarak değinmek istediğim nokta hem 1970'li yıllarda üretilen sinema eserlerinde hem de Gelin, Düğün, Diyet üçlemesinde öne çıkan toplumsal cinsiyet anlatısına göndermelerdir. Bu dönemdeki feminist eleştiri, kadın tekelinde görülen daha çok ev içi roller üzerinden bir sorgulama yürütür. Sinemayla feminizm hareketlerinin flörtü yeni sayılabilecek bir birlikteliktir. Bu alanda yapılan bazı çalışmalara göre (Aslantepe, 2015) feminist eleştirinin sinema alanına yönelmesi başlarda kadın roman ve senaryo yazarları sayesinde olmuştur. Çünkü kadınların üretime katılması ve bunun yaygınlaşması temel alınmaktadır. Fakat feminist kuramın anlatıları ve kadınların toplumsal rollerine duydukları ilgi kolay bir şekilde sinema yapıtlarıyla ilişkilendirilebilir.

Söz gelimi kadınların emeği ve çalışmasına dair ortaya atılan fikirler yalnızca gerçek hayata temas etmez, tasarım ve aktarım yapıtları olan sinema filmlerine de uyarlanabilir.

Bunun için Gelin, Düğün ve Diyet filmlerini de göz önüne aldığımızda Smelik'in (2008: 1) önerdiği tarzda bir tür patriarkal sinemadan kurtuluş süreci şeklinde ele almasak da özellikle kadın karakterlerin durumunu analiz ederken feminist kuram ve sinema ilişkisi oldukça fayda sağlayacak bir uğrak noktasıdır.

Feminist akımda yaygın bir şekilde yapılan toplumsal cinsiyet ve biyolojik cinsiyet ayrımı gerek karakterlerin bedensel görünüşleri gerekse toplumsal olarak kimliklerinin kurulumlarına işaret etmesi bakımından önemlidir. Günümüzde de etkisini gösteren üçüncü dalga feminizm sinemayla ilgili olarak daha çok kimlik, özne, kadınlık, erkeklik, iktidar, söylem gibi konulara eğilmektedir (Pusper, 2006).

Toplumdaki ve dolayısıyla filmlerdeki sosyal bölünmeleri öne çıkaran, bunu yaparken de güç, eşitsizlik, mücadele sorunları üzerinde duran dışsal teoriler, daha çok aile, endüstri gibi yapılar üzerinden süreci anlamamıza katkıda bulunur. Ek olarak ataerkilliğe özerk bir hareket alanı açan feminizm, pratik ve yapıların toplumsal cinsiyet düzeni içinde etkileşimini irdeleyen pratik temelli teori (Connell, 2016) ve kimlik, öznellik konularını sorunsallaştıran yaklaşımlar (Butler, 1999 ve Wittig, 2013) önem kazanır.

Bütün bahsini ettiğimiz unsurları düşündüğümüzde şu tür soruların sorulması anlamlı olabilir: Acaba Gelin, Düğün ve Diyet filmlerinde; emek ve iktidar yapıları etrafındaki karakterler hem kent yaşamında hem de aile içerisinde farklı hiyerarşik sınıfları mı teşkil ediyor? Durum böyleyse; istekler, mücadeleler ve yaşantılar ne gibi farklılıklarla sürece dâhil oluyor? Yapının biraz daha dışına çıkıldığında göç, kent ve aile yaşamı dâhilindeki karakterlerin pratikleri gerçekçi ve göstergebilimsel görüşün haricinde sembolik etkileşimci ve sosyal alışveriş kuramlarla ilişkilendirilebilir. Örneğin sembolik etkileşimci düşünceye göre ön planda olan yapısal faktörlerden çok; dil, söylem, sembol, simge, kişiler arasındaki

etkileşim, eylem gibi pratiğe dayalı unsurlardır. Bu pratikler yapılarla ve kişilerin eylemleriyle ilişkilendirilerek; karakterlerin üstlendikleri roller, vurguladıkları ifadeler ve kurdukları etkileşimler önemli sorgulamaların ortaya çıkarılmasını ve açıklanmasını sağlayabilmektedir.

Bahsini ettiğim toplumsal cinsiyet düşüncesini ele alırken elbette yalnızca dönemin toplumsal cinsiyet algısı üzerinden filmleri değerlendirme kısmıyla yetinmeyip film üreticilerinin veya metni oluşturan zihniyetin de analizini yapmış olacağım. Çünkü sinema ve toplumsal cinsiyet çalışmalarının flörtünü düşündüğümüzde ilk uğrak noktalarından biri olarak erkek egemen bir düzen içerisinde işleyen film endüstrisinin kadın rollerine olan eril bakışı anabiliriz.

Toplumsal veya biyolojik cinsiyet çalışmalarının ilk itirazı kadınların sinema eserlerindeki ikincilliği ve bu ikincillik paralelinde onlara verilen toplumsal roller olmuştur. Erkek egemen düşüncenin daha çok hegemonik olan kısmı, önce kırsal alandaki sosyal yaşamda yer alan kadın-erkek hiyerarşisini yeniden üretmeye daha sonra ise göçle birlikte büyük şehirlerde baştan kurulan gündelik yaşamda kadın ikincilliğini yeniden inşa etmeye dayanır. Perdeye bakışın daha çok erkek bakışı olduğu, karakterlerin karşılaştıkları olayların daha çok erkek iç dünyası üzerinden değerlendirildiği görüşü, sinema-toplumsal cinsiyet ilişkisini ele alan düşüncelerde ortak payda kabul edilebilir.

Çoğunlukla kadına verilen roller ev içi emek yapılanması, erkek egemen düşüncenin taşıyıcısı olan pratikler ve cinsiyetler arası eşitsiz iktidar düzeni üzerinden şekillenir. Bunun haricinde ele alacağım “göç üçlemesi” gibi örneklerde kadınların bu erkek egemen düzen ile giriştikleri mücadele, ev içi rollerle sınırlı kalmayıp çalışma yaşamına giren ve bu yolla kendi anlam dünyasını yeni mekânlarda yeniden kurma eğiliminde olan kadın örnekleri de

görülebilmektedir. Bu örnekler gerekirse sendikal faaliyetlerde başat rol üstlenir, erkek egemen düşüncenin taşıyıcısı rolünü temsil eden “baba” veya “koca” figürünün karşısında düşüncesini söyleyerek eleştirilerde bulunur ve tekeline bırakılmış olan özcü-cinsiyetçi işleri reddeder. 1970’li yılların Türk Sineması’nda bu tür eleştirel kadın örneklerinin görülmesi dönemin genel düşüncesi bakımından değerli kabul edilmelidir.

Son olarak ele aldığım çalışmada yalnızca toplumsal cinsiyet çalışmaları çerçevesinde sinema eserlerine yöneltilen eleştiriye bir eleştiri de ben getirmek istiyorum. Çünkü gerek 70’li ve 80’li yıllarda gerekse günümüze kadar verilen eserleri düşündüğümüzde yalnızca eleştirmenin dışına çıkılıp toplumsal cinsiyet düşüncelerinin ideal çerçevesi üzerinden aile kurumunu, kadın-erkek cinsiyet eşitliği veya eş değerliliğini ele alan filmler pek üretilmemiştir. Bu nedenle Gelin, Düğün ve Diyet filmlerindeki kadın karakterlerin erkek egemen düzene karşı giriştikleri mücadeleler ve sergiledikleri pratikler daha anlamlı ve değerli hale gelmektedir diyebiliriz.

2. BÖLÜM: TEZ ÇALIŞMASININ YÖNTEMİ

Akad'ın yönetmenliğini yaptığı Gelin, Dügün ve Diyet “göç üçlemesi” hakkındaki bu çalışmada niteliksel yöntem kullanılmıştır. Niteliksel yöntem kullanmak anlamlıdır çünkü bu yöntemle hedeflenen, filmlere, döneme, yapı ve pratiklere ilişkin istatistiksel bilgiler derlemek değil, gündelik yaşayış biçimlerinin karakterler tarafından nasıl algılandığını, göç, aile ve çalışma yaşamının, adaptasyon sürecinin ne gibi değişim ve dönüşümlere uğradığını, gündelik yaşamda nelerin deneyimlendiğini ve dönemin nasıl yorumlandığını anlamaktır.

İstatistiksel veriler araştırmacılara söz gelimi göç eden veya işgücüne katılan bireylerin sayılarını, yaş ortalamalarını, gelir düzeylerini, sağlık sorunlarının dağılımını, bir karakterin kaç diyalog kurduğunu söyleyebilir. Ancak, karakterlerin diğer bireylere, eylemlere ve toplumsal kurumlara atfettikleri anlamı, çalışmanın veya göçün onlar için nasıl bir deneyim oluşturduğunu, karakterlerin söz ve eylemlerini nasıl sergilediğini ve yaşamlarını nasıl etkilediğini niteliksel araştırmanın önemseyeceği tarzında unsurlardır. Bu unsurları anlayabilmek için, karakterleri, mekânları, eylemleri ve etkileşimleri hem ev içi ve ev dışında gözlemlemek hem de karakterlerin ifadelerinden bulgular elde edip çözümlemek daha anlamlıdır.

Araştırmada niteliksel yöntem kullanılması, araştırmanın hangi sorulara nasıl cevap arandığıyla ve “sosyal araştırma” kavramıyla ilişkilidir. Filmlerdeki karakterlerin kır ve kent yaşamındaki eylemlerinin, toplumsal bir yapılanma olarak ailenin, çalışma hayatının “sosyal” içeriğine girmesi bizi epistemolojik olarak yorumsamacı anlayışa götürmektedir (Kümbetoğlu, 2005: 33-4). Yorumsamacı sosyal bilim, gündelik yaşam performanslarının empatiyle anlaşılması noktasında Weber düşüncesine, konuşmaların, (kelimeler, olaylar, sahneler veya resimlerden oluşan) metinlerin, ayrıntılı olarak ele alınmasına dayanır (Neuman, 2013: 130).

Yorumsamacı anlayışla ve sosyal araştırma kavramıyla bağlantılı olarak; gündelik etkinlikler, ilişkiler, karakterlerin düşünce ve eylemleri, iletişim ve etkileşimleri ile ilgili konular araştırma sürecine katılabilecektir. Bu yüzden de çalışmanın yorumsamacı bir anlayışa dayandığını belirtmek ve nitel verilerin analizinde etnometodolojik, betimsel bir yöntemin kullanılacağı ifade etmek gerekmektedir. Etnometodoloji, bireylerin gündelik eylemleri anlamak ve gerçekleştirmek için kullandıkları metotlarla ilgilidir. Metinle ve söylemle etkileşim kurulurken ve akıl yürütürken başvuru yöntemler de değerlendirildiğinden etnometodolojik nitel veri analizinden faydalanılmıştır (Coulon, 2010: 28).

Betimsel analiz, çeşitli veri toplama teknikleri ile elde edilmiş verilerin daha önceden belirlenmiş temalara göre özetlenmesi ve yorumlanmasını içeren bir nitel veri analiz türüdür. Bu analiz türünde araştırmacı gözlemiş olduğu unsurları çarpıcı bir biçimde yansıtabilmek amacıyla doğrudan alıntılara sık sık yer verebilmektedir (Özdemir, 2010: 336). Gelin, Diyet ve Düğün filmleriyle ilgili yapılan bu çalışmada da önceden temalar belirlenmiş, bu temalara göre yorumlama yapılmış ve karakterlerin ifadelerine sık sık yer verilmiştir.

Araştırmanın amacı keşiftir. Filmlerdeki karakterlerin yansıttıkları göstergeler, kimlikler, yaşamlar, çevrelerinde örülen; iş, kent, aile yapıları, o dönemin bireylerini nasıl etkilediğini gösterir. Ayrıca karakterler/bireyler yalnızca yapılardan etkilenmezler; bu yapıları etkiler ve pratikleri bu etkiyle sergilenir. Araştırma ve raporlama sürecinde bu etkinin daha doğrusu karşılıklı etkileşimin nasıl olduğu anlaşılmalı-keşfedilmeye çalışılmıştır.

2.1. Varsayım ve Sınırlılıklar

Bu araştırma, göç, kentleşme, çalışma ve aile yapılanmalarının ayrı ama birbirini etkileyen sistemler olarak işlediğini, bir anlamda ideolojinin de etkisini barındıran kentleşme ve kentlileşme arasındaki etkileşimin emek ve iktidar yapılarına göre kurulabileceğini karakterlerin pratiklerine ve filmin yapım aşamasının yorumlanış biçimine odaklanarak varsaymaktadır. Buna göre varsayımları sıralamak gerekirse yapılan araştırma şu varsayımlara dayanmaktadır:

1. Özellikle gerçekçi akım dâhilinde kayda alınan sinema yapıtları dönemlerinin göç, kentleşme, çalışma ve aile unsurlarından etkilenir.
2. Gündelik yaşamdaki değişim ve dönüşümler her an yaşanabildiği gibi sinema filmlerinde de bulunur.
3. Karakterlerin sergilediği roller, eylemler, ilişkiler ve düşünceler, yapı-pratik ikiliği temellidir.
4. Göç, kentleşme ve kentlileşme süreçleri sınıfsal farklılıklara göre şekillenir ve yapılır.
5. Toplumsal çevre veya akrabalık yapısı, kişisel davranışlarla ve eylemlerle etkileşim içerisindedir.

Araştırma bu temel varsayımlara dayanarak değişen davranış ve eylemleri iş yeri, ev, kır ve kent ortamlarında gözlenebileceği, bunun için sosyo-ekonomik durum, toplumsal sınıflar, roller, kent ve ev kullanımı değişkenlerinin irdelenebileceği iddiasındadır. Değişkenler hakkında ise kısaca şunlar söylenebilir:

Karakterlerin toplumsal sınıfları, rolleri, kent ve ev kullanımı irdelenirken demografik özelliklerden, eylemlerinden, tepkilerden ve diğer karakterlerle olan etkileşimlerinden bahsedilmiştir. Bulguların değerlendirilmesinde, karakterlerin göçe başlamadan ve kentleşme sürecine katılmadan önceki durumları, göçe karar verme nedenleri, süreci tecrübe ediş biçimleri ve bu kararlar birlikte hem yakın hem de uzak çevreyle girilen etkileşimin nasıl bir toplumsallaşma profili çizdiği, göç sonrasında kentte nelerle karşılaşıldığı ve adaptasyon süreci ele alınmıştır. Bunların yanı sıra kadın ve erkek karakterlerin ev içerisinde veya dışında çalışma sürecinde ve aile içinde karşılaştığı zorluklar, çocukların yeniden üretim veya yeniden inşa sürecine katılma biçimleri ve karakterlerin çalışma eylemlerine ilişkin tutum alışlarına ve sendikal faaliyetlere değinilmesi planlanmaktadır.

Bir araştırma ele alınan bir sorunu her yönüyle incelemeyi veya inceleyemez. Yapılan araştırma da kaynakların tasarruflu bir şekilde kullanılmasına ve genelleme yapabilme kısıtına dikkat edip evren ve bu evreni temsil edebilecek örneklem grubunu buna göre oluşturma amacıyla olmalıdır. Yani araştırmanın en önemli kısıtı genellemeyle ilgilidir. Pozitivizm, bilimcilere, olasılığa dayalı örneklemelerle genellenebilir verilerin toplanmasını önerir. Böylece verilerin kolaylıkla ampirik kontrole açık olması sağlanıp tümevarım metodu uygulanabilir (Keat ve Urry, 2001: 120). Oysa bu çalışmada olasılığa dayalı olmayan örnekleme teknikleri kullanılmıştır. Bunun nedeni filmdeki metni, söylemi ve olay örgüsünü derinlemesine anlayabilmek ve karakter analizi yaparak iyi bir şekilde veri toplayabilmek için amaçsal olarak göçü ve kentleşmeyi ele alan yapımlara bakmak amaçlanmıştır. Dolayısıyla pozitivistin üzerine kurulan nicel araştırmaların dışında bir yol izlenmiştir (Punch, 2005: 132).

Pozitivizmin insanların daha çok deneyimledikleri ve gördükleriyle ilgilenmesi,

bilimsel açıklamalarda bu tür araçlarla elde edilmiş verilerden faydalanması “yorumsamacı anlayışla ortaya konulan açıklamalar ne kadar bilimsel ne kadar genellenebilir?” sorusunun sorulmasına neden olabilir. Fakat bilimsel bilgiler, insanların gördükleri ve deneyimledikleri şeylerin yanında, toplumsal inşa, kişisel olarak atfedilen anlam gibi önemli unsurlarla da ilişkilidir. Dolayısıyla genelleme kısıtına karşın bu araştırmanın ve bu araştırmanın dayandığı yorumsayıcı düşüncenin gücü, karakterlerin pratikleri, filmlerde ele alınan yapıları, davranışları, eylemleri ve düşünceleri karakterlerin ve yapımcıların anlamlandırışıyla birlikte ele alabilmesidir (Neuman, 2013: 133).

Gelin, Düğün ve Diyet üçlemesiyle ilgili araştırmada amaçsal örnekleme yöntemini kullanarak bulgular elde etmeyi planladım. Göçün yoğunlaştığı dönem olduğu için 1960’ların sonunu ve 1970’lerin başını ele alan filmlere göz attım. Bunlar içerisinde gerek göç gerekse kentleşme ve aile konularını içeren “göç üçlemesi” öne çıktı. Dolayısıyla örneklem grubumu bu üç film oluşturmaktadır. Bu üç filmi de YouTube platformu üzerinden “Erman Film” kanalından izledim. Yapılan araştırma zaman eksikliğinden dolayı göçü ele alan bütün Türk filmlerini ele almamıştır.

Filmlerdeki olay örgüsü ve karakterler hakkında göç süreci ve kent yaşamıyla etkileşim, çalışma ortamlarının mahiyeti, aile yapılanmasının durumu, ne gibi eylemlerde bulunulduğu, nelerin konuşulduğu ve bu ortamdaki hiyerarşik yapının, iktidar yapılanmasının, politik ekonominin insanların düşüncelerine ne gibi etkilerinin olduğu rasgele bir örneklemeyle belirlense daha az veri elde edilebilirdi. Fakat daha önce edindiğim tecrübeler ve şimdi yaptığım girişimler bunun pek mümkün olmayacağını düşündürmektedir. Bu yüzden amaçsal örnekleme yöntemiyle filmlere ulaşılmaya ve analiz etmeye çalışılmıştır.

Veri toplama, verilerin kodlanması ve analizi gibi aşamalar çok sayıda araştırmacı tarafından yapılabilirdi fakat bu aşamaları tek başıma yürüteceğim. Özellikle veri toplama, kodlama ve tasnif aşamaları, uzun bir sürece yayılabilir. Ayrıca film analizini yapmak için yeterli tecrübeye sahip olmamam, toplanan verilerin niteliğini olumsuz yönde etkileyebilir. Bu yüzden aslında konu hakkındaki diğer çalışmalar taranmış ve temaların bulunduğu listeler üzerinden veriler toplanmaya çalışılmıştır. Veriler dikkatlice, yavaş yavaş toplanacaktır. Ayrıca zamanın tasarruflu ve verimli kullanılması gerektiğinden veri toplama, kodlama ve tasnif süreci yaklaşık iki aya sığacak şekilde planlanmıştır.

2.2. Araştırma Sorusu ve Hipotezler

Bu araştırma, yorumsamacı bir keşif araştırması olduğundan pozitivistin önerdiği türden bir hipotez formülasyonu anlamlı değildir (Neuman, 2013: 121). Bunun yanında bu araştırmanın da bir beklentisi vardır. Şöyle ki, araştırmada yaşam şartlarından dolayı kente göç eden ve “kentleşme” süreci içerisinde bazı sorunlarla karşılaşan karakterlerin yansıması olarak, emek, karar gücü ve iktidar yapılanmasının belli ölçülerde sınıfsal konumlanmayla uyumlu olacağını bekliyorum. Ancak olay örgüleri içerisinde çeşitli ara boyutlar ve pratikler olarak tezahür edeceğini bunun da 1960’lardan sonraki değişim ve dönüşüm süreçleri hakkında fikir vereceğini bekliyorum.

Göç ve kentleşme sürecine özellikle sosyal çevre etkisiyle bazı amaçlar, ihtiyaçlar ve istekler doğrultusunda başlanmaktadır. Bunun yanında karakterlerin göçe ve kent yaşamına verdiği anlam farklı olabilmektedir ve her karakter bu süreçten farklı şekillerde etkilenebilmektedir. Ayrıca göç ve kentleşme süreci için anlam barındıran unsurlar yalnızca göçe ve kent yaşamının nasıl algılandığı değil; ev içindeki ve ev dışındaki yaşam, sosyal çevre, çalışma eylemi-ev etkileşimi veya çatışması, zamanı değerlendirme şekli, toplumsal

yapılara düşünceler ve eylemler şeklinde çeşitlenebilmektedir.

Peki, ele alacağım üçlemede göç eden bireylerin, kente ve kent yaşamına atfettikleri anlam nedir? Bu anlamlar, ev içinde/ev dışında ve çalışma ortamında sergiledikleri performansları küçük yaşlardan beri öğrenilen geleneksel kodlara mı dayandırıyor, yoksa günümüzde dış mekânın değişmesi ve bu anlayıştan uzaklaşmayı mı gerektiriyor? Bu temel sorular etrafında şekillenmiş olan araştırma göç, kent, iş yaşamı ve aile uğrakları arasındadır.

Bireyler tarafından verilen anlama odaklanma anlamacı sosyolojinin önemli göstergelerindendir. Anlamacı sosyoloji (Keat ve Urry, 2001: 232) bu çalışma için çok önemli olduğu için “anlam” a özellikle yer vermek istedim. Ayrıca bu kavram kişilerin pratiklerini ve yapılarla olan ilişkilerini iyi kavrayabilmek için çok gereklidir. Yukarıda belirttiğim gibi bu sadece kent yaşamıyla ilişkilendirilemez ayrıca ev içi ve ev dışı yaşamın anlamlandırılmasıyla da ilişkilidir. Dolayısıyla kent ve aile yaşamı arasındaki etkileşimin, öncelikle bir kişinin hayatının anlamlar dizisinden oluştuğu ve her bir kişinin bunu farklı bir şekilde oluşturup pratiğe döktüğü bilinmelidir.

Nihayetinde anlam odaklı olan bu sorgulama belirttiğim sorularla da kolaylıkla ilişkilendirilmiştir. Bunların yanında soruda tarihsel bir atıfta bulunmak istedim. Çünkü göç süreci, kentleşme ve kentlileşme sorunsalı, çalışma yaşamı ve aile içi etkileşim sosyal çevrenin etkisinden bağımsız düşünülemez. Bu etkileşim tarihsel bir aktarımı ifade eder. Bu tarihsel aktarım dâhilinde yapılar ve pratikler kişileri etkiler hatta üzerlerinde tahakküm kurabilir.

Yukarıda belirttiğim sebepten dolayı tarihsel aktarımın ve yeniden üretimin unsurlarından olan roller eskiden beri süregelen geleneksel ideolojiye göre sergilenir ve iktidara dayalı sınıfsal bir hiyerarşisi ortaya çıkarabilir. Toplumsal cinsiyetle ilişki

kurulduğunda ise özellikle ev emeğiyle özdeşleştirilen kadınlık rolü ve “ekmek getiren erkek” rolü uzun süredir tartışılmakta ve yorumlanmaktadır. Yapacağım araştırmayla bu düşüncenin Gelin, Düğün ve Diyet üçlemesinde nasıl ele alındığını analiz etmeye çalışacağım.

2.3. Araştırmanın Örneklemi

Nitel araştırmalarda örneklem söyleminin kullanımı derin bir tartışma konusunu ifade etmektedir. Çünkü nicel araştırmalarda kullanılan evren-örneklem birlikteliği, örneklemin evreni temsil edebilmesi ve araştırmayı kolaylaştırabilmesi bakımından tercih edilen bir tekniktir. Örneklem terimi özellikle rastlantısal olmayan biçimleri üzerinden ilerlendiğinde nitel araştırmalar için de kullanılabilir durumdadır (Kümbetoğlu, 2015: 96). Bu nedenle ben de örneklem terimini çalışmamda kullandım diyebilirim.

Örneklem seçme amaçsal örnekleme tekniği kullanılmıştır. Amaçsal örnekleme tekniğiyle, bilinebilir, belli bir gaye etrafında hedef belirleyen veya kolay ulaşılabilir kaynaklarla veri toplama sürecine başlanır. Yani örneklem araştırmanın konusuna ve amacına uygun bir şekilde belirlenir (Özen ve Gül, 2007: 413).

Kümbetoğlu (2005: 99), amaçsal yönteminin kullanılması araştırmacının hem teorik duruşuyla ilgilidir hem de bir tür yanlılığa dayanır. Dolayısıyla ben bu örnekleme yöntemiyle hem göç ve kentleşmeyi ele alan filmler evreninden küçük bir kesit almaya çalıştım hem de belli kriterler, kavramlar ve özellikler üzerinden ilerlemeyi planladım. Fakat Kümbetoğlu (2005: 99), bu örnekleme yöntemiyle değişkenlerin yeterince hesaba katılamayacağını belirterek eleştiride bulunur. Bu eleştiri ışığında farklı kanallar ve değişkenler üzerinden ilerlenmiştir. Bu kanallar aracılığıyla filmleri farklı kavramlar ve kuramlar üzerinden değerlendirerek Kümbetoğlu’nun bahsettiği homojenlik engellenmeye çalışılmıştır.

Örneklemin, araştırmanın teorik çıkarsamalarına göre yapılmasına teorik örnekleme denir (Kümbetoğlu 2005: 100). Örneklem büyüklüğünün belirlenmesi Kümbetoğlu'na (2005: 101) göre istenemez ve mümkün değildir. Bundan dolayı amaçsal yönteminin yanında teorik örneklemeden istifade etmek anlamlıdır.

Kümbetoğlu (2005), teorik örneklemeden bahsederken örneklem büyüklüğünün teorik duruşa göre araştırma süreci içerisinde şekillenmesi ve örneklem büyüklüğünün hesaplanmaması gerektiğine işaret etmektedir. Benim araştırmam için bunun önemi oldukça büyüktür. Çünkü örneklemin teorik duruşa göre araştırma sürecinde oluşumu, filmlerde ele aldığım mekânlarla, zamanla ve organizasyonla paralellik göstermiştir. Bu iki teknik aracılığıyla belirlenmiş örneklemin kesin büyüklüğü üç filmde oluşmaktadır. Bu üç film aracılığıyla göç, kentleşme, aile ve çalışma faktörleri ele alınmıştır. Böylece 2020 yılı itibariyle bu üçleme hakkında bir temsil yaratmak hedeflenmektedir.

2.4. Veri Kaynakları ve Veri Toplama Yöntemi

Araştırmanın veri kaynağı temelde filmler yani hazır veri veya bir başka deyişle belge/belgesel taramadır. Çünkü olay örgüsünün, metnin, söylemin, karakterlerin yaşamının ve bunların çevresinde örülüp bunları etkileyen unsurlar filmde verilir. Bu yüzden; göç, iş, kent ve ev çevresi, bu çevreyle etkileşme, kimlik oluşumu ve yaşamdaki pratik ve yapılar, araştırmada veri olarak dikkate alınan önemli noktalar olmuştur. Belge/belgesel tarama tekniği ile araştırmacılar gözlem veya görüşme yapmadan veri elde edebilirler. (Kıncal, 2010: 169).

Veri toplama tekniği olarak belge taramanın kullanılması mevcut bulunan önemli verilerin sosyolojik bir bakış açısıyla değerlendirilmesine gerek duyduğumdan ileri gelmektedir. Çünkü gerçekçi bir duruş çerçevesinde ele alınıp işlenen ve bulunduğu

dönemin toplumsal özelliklerini yansıtan filmler hem geçmişin izini hem de günümüze ulaşılan yolu anlamada gerekli bir adımdır.

Ayrıca gerçekçi kuramlar, izleyiciyi de sürece bir katılımcı olarak dâhil olmasını sağlar (Monaco, 2002: 374). Hal böyle olunca herhangi standart bir gözlem veya görüşme aracına gerek duyulmadan analiz edilecek verilere ulaşılır. Bu veri toplama aracını kullanarak birkaç hipotezi test etmekten önce, ele alınan toplumu, kültürü yahut alt kültürü yeterince ayrıntılı olarak anlama ve betimleme denenmiştir (Kümbetoğlu, 2005: 72). Bu anlama ve betimlemeye; dili kullanım, adetler, kültürel semboller, gelenek ve görenekler, değerler, kopuş ve adaptasyon süreçleri, yazılı ve yazılı olamayan kural ve yasalar, kişinin hal ve hareketleri dâhildir. Bunun için araştırmacı karakterleri, olay örgüsünü, filmdeki yapı ve pratikleri ayrıntılı bir şekilde ele alıp daha verimli bir raporun ortaya çıkmasına önayak olmuştur.

Bu konuda az sayıda araştırma olduğu gibi ben de konuyla ilgili yeteri tecrübeye sahip olmadığım için bazı konuların atlanması, izleme sırasında dikkatten kaçan sembollerin bulunması söz konusu olabilir. Bu sorunların giderilmesi için kontrol listeleri oluşturmayı yahut en azından bazı temalar ve konular belirlemeyi planlıyorum.

2.5. Analiz

Nitel araştırmacılar, veri analizi ile metin ve görsel analizi için olan yaklaşımları ilişkilendirmeye çalışmaktadırlar. Analiz süreci bundan çok daha ayrıntılıdır çünkü, verilerin organizasyonunu, temaları belirlemeyi, kodlamayı ve organize etmeyi, verileri değerlendirmeyi ve bunları yorumlamayı içerir (Creswell, 2013: 179).

Bu araştırmanın analiz kısmını, kontrol listesi veya belirlenen temalar üzerinde ortaya çıkarılan bazı konuların ve ana temaların her bir filmde belirlenmesi, kodlanması ve onlar üzerinde yorumlaması oluşturmuştur. İzlenmiş olan filmler sonuç itibariyle kendi kültürümüzden nüveler barındırdığından, her ne kadar tarihsel olsa da empati duygusunu canlı tutar fikrindeyim. Bu karşılıklılık esasından faydalanıp karakterlerden elde edilen ifadeler, yorum ve çıkarımlara örnek göstermek için kullanışmıştır. Bu durum analizin sadece veri toplama bittikten sonra yapılacağı anlamına gelmemelidir.

Analiz süreci veri toplama ile başlayıp veri toplandıktan sonra devam eden geniş bir süreci kapsar. Bu düşünceyle paralel olarak Miles ve Huberman (2015: 50), veri toplandıktan sonra başlanan analizin yetersiz olduğunu şu şekilde anlatırlar: “Bunun hata olduğuna inanıyoruz çünkü bu, boşlukları dolduracak veya analiz sırasında ortaya çıkan yeni hipotezleri sınayacak yeni verilerin toplanma olasılığını ortadan kaldırır.” Glemesini ele alacağım araştırmada da bu düşünceden yararlanılıp veri toplama süreci daha verimli hale getirilmeye çalışılmıştır.

Bunun yanında Miles ve Huberman (2015: 9), nitel veri analiziyle ilgili altı madde sıralar: Bulgulara kodlar atamak, gerektiği yerde işaretlemeler ya da özel gösterimler yapmak, benzer deyişleri, değişkenler, örüntüler ve temalar arasındaki ilişkileri ve alt gruplar arasındaki farklılıkları belirlemek için eldeki verileri tasnif etmek, araştırmada ortaya çıkan

örüntülerin ve gözlemlenen süreçlerin ayrıştırılması ve bir sonraki veri toplama sürecine rehberlik etmesi için tanıtmak, veri tabanında tutarlı noktaları kapsayan genellemeleri genişletmek, bu genellemeleri bir yapı ya da kuram biçiminde ortaya koymaktır. Analiz hakkındaki bu önemli tavsiyelere hem veri toplama sürecinde hem de veri toplandıktan sonra uyulmaya çalışılmıştır.

Bu yöntemlerin yanında söylem analizi de kullanılacaktır. Bu yaklaşım söylemi, diğer sosyal, bilişsel, siyasal veya kültürel süreç ve sonuçlar ile ilişkilendirerek inceler. Söylem, iletinin içeriğini, onu dile getireni, otoritesini, dinleyiciyi ve hedefini kapsar; hayatın en ince ayrıntısına kadar nüfus eder. Teorik yaklaşımlar söylemi bir metin olarak görürken, pratik yaklaşımlar söylemi, insanların karşılıklı konuşmalarında ortaya çıkan anlam mübadeleleri olarak görür (Sözen, 2014: 17-18). Bir ideoloji söylem içinde biçimlendirildiği gibi, onu ifadeler ve tanımlar. Bu yöntemle katılımcıların doğrudan ifadelerine yer vererek, davranış ve eylemlerle gösterilen paralellikler ve ayrımlar yorumlanmıştır. Son olarak üç filmde de sona ermiş bir göç sürecinin devamı olarak kentleşme-kentlileşme süreci daha yoğun işlendiği için ben de analiz kısmının bazı noktalarında, karakterlerin diyaloglarını yorumlarken kentleşme sürecine bağlı kavramları göç sürecine nazaran daha yoğun kullandım diyebilirim.

3. BÖLÜM: GELİN, DÜĞÜN VE DİYET FİLMLERİNDEKİ BULGULAR ve ANALİZLER

3.1. Ömer Lütfi Akad Sinemasının Gelin, Düğün ve Diyet Filmleri Örneği Üzerinden Genel Özellikleri

Gelin, Düğün ve Diyet filmlerinin ilk olarak genel ortak özelliklerinden ayrılan noktaları taslak olarak bu başlık altında vermek isabetli olacaktır. Ayrıca her iki uğrak noktası da bu çalışma açısından önemsenen unsurları barındırmakta ve aşağıdaki başlıklarda üzerinde durduğum pratik, yapı ve yapılanmalar bulunmaktadır. Fakat bunlardan hemen önce filmlerin konu edindiği 1970’li yılları genel olarak tasvir etmekte fayda vardır.

1970’li yılların başında sol-sağ ikiliği etrafındaki hareketler, öğrenci eylemleri, işçi grevleri, ordudaki bölünmeler, sıkıyönetim ilan edilmesi ve 1973 yılında planlı olarak kaldırılmaya başlanması gibi politik görüntüler mevcuttur. Diğer taraftan iç göçün odak noktası olan İstanbul’da Boğaziçi Köprüsü’nün yapımı tamamlandı, inşaat sektörü bir nebze hareketlenmiştir, komşuluk ilişkilerinin yoğun yaşandığı, hafta sonları kalabalık olarak televizyonların izlendiği, plak yerine kasetlerin yaygınlaştığı, kentlerde at arabaları ve otomobillerin yan yana yoğun bir şekilde görüldüğü yıllardır denilebilir (Uslubaş, 2017: 207-243).

Üç filmde de aile kurumundan ve buna dâhil olan bireylerden bahsedilmektedir. Genel itibariyle bu aile parantezine ise; göç, gecekondulaşma, kır-kent ayrımı, kentlileşme, geleneksel-modern ayrımı, politik-ekonomi, çalışma yaşamı ve sendikal faaliyet gibi unsurlar eşlik etmektedir. Toplumsal baskı ve geleneksel yaşayış biçimine uyum sağlanması arzusu yahut zaten var olduğu düşünülen bu yaşayış biçimini koruma çabası, ana karakterlerin pratiklerini şekillendiren sonrasında özellikle kadın karakterin değişim veya dönüşümün öncüsü olma teşekkülüne zemin hazırlayan bir özelliğe sahiptir. Dolayısıyla değişim veya dönüşümün öncüsü olarak görülen kadın karakterler hem geleneksel olanın

sınırlarını belirleme hem de bu sınırları aşma pratiklerinin neler olduğu ve nasıl yansıtıldığı noktasında üç filmde de karşımıza çıkmaktadır.

Özonur- Çöloğlu'nun (2009: 152) da belirttiği gibi kadın karakterler çoğunlukla “rasyonel tarafı” temsil eder. Filmlerdeki erkek karakterler ise geleneksel ve modern ikileminden hareketle kabaca iki kola ayrılarak incelenebilir. Genel itibariyle ele alınan aile, çalışma yaşamı, kent ve kır gibi kurumlar üzerinde patriarkal etkinin görülmesinin yanında bütün karakterleri ikiye bölen unsur alışlagelen pratiklerin muhafazası ve adaptasyon sürecidir.

Ömer Lütfi Akad bu unsurları ve yapılanmaları sinemaya aktarırken gerçekçi bir dil kullanmakla birlikte “tema, tutum, duyuş açısından” Fransız Şiirsel Gerçekçilik ve Kara Film akımlarından etkilenmiştir (Kozan, 2019: 103). Kozan'ın işaret ettiği etki genel itibariyle 70'li ve 80'li yılların Türk Sineması'nda görüldüğü gibi Gelin, Düğün ve Diyet üçlemesinde de bariz bir şekilde gözlenmektedir. Dolayısıyla belli bir dönemin gündelik yaşayış biçimlerini sahneye aktarırken yalnızca aile, göç, cinsiyet, kent gibi sosyal yapılardan değil, “Türkiye kapitalizmi” (Kara, 2016: 506), ekonomi-politik, sermaye birikimi, sendikal faaliyetler ve siyasi etkilerden de bahsedilmektedir.

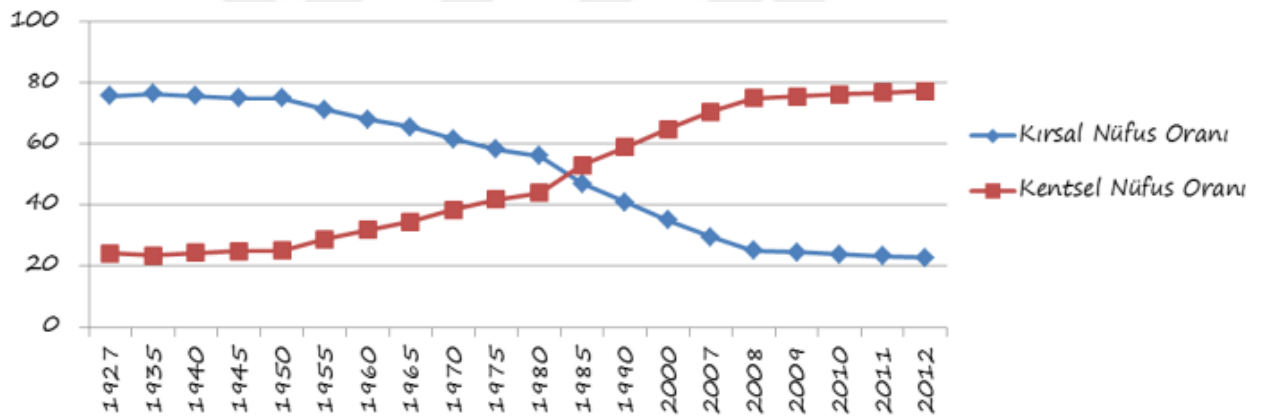
1973-77 yıllarını kapsayan ve devam eden süreçte de etkisini sürdüren Üçüncü Beş Yıllık Kalkınma Planının yansımaları ile gecekondulaşma sorunuyla baş etme çabası, sanayide makineleşme hamlelerinin çalışanlar üzerindeki etkisi gibi unsurlar arasında bağlantı kuran Güner ve Akyıldız (2014:188) çalışmamız açısından da önemli bir noktaya değinmiştir.

Üç filmde de çoğunlukla gecekonduadaki aile yaşamı ve sanayileşme temaları etrafında konular işlenir. Örnek vermek gerekirse “iş kazası” konusu, sanayileşmenin ve/veya makineleşmenin bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Yani Anadolu'nun kırsal

kesimlerinden göç ederek gelen, tarımsal faaliyetlerle uğraşan bireylerin fabrikadaki makinelerle uyumlu çalışma veya adapte olma süreci kaza geçirme potansiyelleriyle paralel ilerlemektedir.

Araştırmamız açısından bahsini ettiğim ortak noktaların anlaşılması önemlidir. Çünkü göç eden bireylerin kente ve kent yaşamına attettikleri anlamı, ev içinde/ev dışında ve çalışma ortamında sergiledikleri pratikleri ve aralarındaki etkileşimi, akrabalık ilişkileri, aile bireyleri ve çevrelerindeki karakterlerle aralarındaki hiyerarşik yapıyı, iktidar ve emek yapılanmasını analiz edebilmemiz için bize bir taslak sunuyor diyebilirim.

Grafik 2: Kentsel-Kırsal Nüfus Oranları



Kaynak: MARKA, 2013:10

Emek ve iktidar yapılanması çerçevesinde üzerinde durulan göç, kentleşme, sanayileşme gibi sacayakları üç filmde de daha çok eril bir dille sahneye aktarılmıştır. Ayrıca Gelin, Diyet, Düğün üçlemesinin eril dili haricinde çekim tekniğinde dahi erilliğini ele alan çalışmalar vardır (Kozan, 2019). Fakat geleneksel erkek egemen düzen içerisinde çoğunlukla “rıza gösteren” ve düzeni yeniden üreten kadın profilleri yayginken Lütfü Akad’ın bu üçlemesinde tıpkı Sancar’ın (2016) “direnen erkeklik” tipine benzer bir şekilde

“direnen kadınlık” tiplerini görmekteyiz. Bu kadınlık tipinden kasıt filmlerdeki başrol kadın oyuncusunun büyük şehirdeki yaşama adaptasyon ile geleneksel toplumsal algının yeniden üretilmesi arasında akılcı bir duruşu temsil ederek geleneksel kodlardan kopmayı anlatmaktadır.

Özonur ve Çöloğlu (2009:145), “geleneksel aile ilişkilerinin vahşileşmesi” metaforunu kullanırken üç filmde de aslında kapitalist çalışma sisteminin, para kazanma ve birikim yapma hırsının aile ilişkilerinde, geleneksel kodlarda ve toplumsal değerlerde tahribat meydana getirmesi konularının işlenişine işaret etmektedir. Gerçekten de bu bağlantı erkeklik-kadınlık, anne ve baba rolleri ile birlikte büyük şehir yaşamının hengâmesinde her an kendini göstermiştir.

Comolli ve Narboni’nin (2019: 89-90) de belirtmiş olduğu gibi aslında mesele biraz da filmlerin zaten bu tür kapitalist, “vahşi” ve karmaşık toplumsal hareketler içerisinde var oldukları için anlatıları bir tür eleştiriden ziyade gerçekçi bir aktarıma daha yakın durmaktadır. Zira Ömer Lütfi Akad’ın da gerçekçi bir anlayışla filmlerini ele aldığını belirtmiştim.

Son olarak Kayalı’nın (2015:101) aktarmış olduğu bizzat Lütfi Akad’ın kendi ağzından düşünceleri üç filmin de ortak paydasını tüm gerçekliğiyle vermektedir. 12 yıl filmde geçen türde insanlarla birlikte yaşadığını belirterek düşüncelerini şu şekilde belirtmektedir Ömer Lütfi Akad: “Bir kere bu insanların ortaklaşa bir vasfı var: Aşağı yukarı bu insanlar çevremde oturan insanlardı... Bunların içinde bazıları bize yardımcı olarak çalışmaya geldiler.

Müşahede ettiğim ana vasıfları şu: hangi sınıftan, hangi kesimden gelirlerse gelsinler, bunlar sıradan insanlar değil... Hepsi çetin ceviz... Mücadeleci ve haşarı sağlayan

insanlar... Gelip de başarısız olan hemen hemen yok. Zaten böylesi gelmiyor (...) Yalnız gelirken bir ormanın (bina ve insan ormanının) içine geldiklerinin bilincine varıyorlar. Bu ormanda yaşamanın kurallarına uyuyorlar. O zaman yırtıcı ve kırıcı oluyorlar.” Zaten üç filmde de ele alınan kentleşme, sanayileşme, göç, geleneksel-modern çatışması, toplumsal cinsiyet rolleri aile bağları gibi unsurlar Akad’ın bahsini ettiği yırtıcılık ve kırıcılık sonucunu devamlı yeniden üretir.

Filmlerin tek tek kendine has özellikleri, konuları, temaları sabit bir zemine oturtmak için ve sosyolojik bir hareket noktası belirlemek için bahsini ettiğimiz yapılanmaları ele almamız gerekmektedir. Yapı-pratik etkileşimini göz ardı etmemek adına filmlerin içeriğinde aktarılan kurumları, temanın ve konuların zeminini oluşturan ortak özellikleri ve olayların karakter pratiklerinde nasıl sergilendiğini anlamak araştırmamız için önem taşımaktadır.

GELİN FİLMİ

Yıl	1973
Vizyon Tarihi	01 Nisan 1973
Tür	<u>Dram, Tarihi, Aile</u>
Özellikler	<u>Renkli</u>
Yönetmen	<u>Lütfi Ö. Akad</u>
Senaryo	<u>Lütfi Ö. Akad</u>
Yapımcı	<u>Hürrem Erman</u>
Müzik	<u>Yalçın Tura</u>
Görüntü Yönetmeni	<u>Gani Turanlı</u>
Süre (dk.)	93 Dk.
Firmalar	• <u>Erman Film (Yapım)</u> • <u>Yıldız Film (Seslendirme)</u> • <u>Ören Film (Film Hazırlık)</u> • <u>Gala Film (DVD)</u>

Filmin adının en başta gelin olması hem geleneksel aile ilişkilerine işaret etmesinden hem de olayların, ana karakter yani gelin olan Meryem'in etrafında şekilleneceğinden ileri gelmektedir. Meryem, eşi Veli ve oğlu Osman ile Yozgat kırsalından İstanbul'a gelir ve film bu geliş öyküsüyle başlar. O dönem gecekondulaşma ve "getto" olarak nitelendirilen bölgelerin varlığı da göz önüne getirilerek karakterler kalabalık aile bireyleriyle birlikte yaşadıkları tek katlı bir eve gelirler. İlk olarak Yozgat kırsalı ile



İstanbul'daki aile ve şehir yaşamı arasındaki benzerlikler vurgulanır. Bu benzerlikler aile içinde kadınların üstlendikleri roller ve gecekondulaşmanın aslında kırsal yaşamdaki manzarayla kısmen örtüşüyor olmasıdır.

Lütfi Akad tarafından, açık, olabildiğinde sade, abartı unsurlara yer vermeyen, herkes tarafından anlaşılabilir şekilde olan film, tüm mal varlığını satarak büyük şehre göç eden ve bu şehrin hâlihazırda dönen çarklarına uyum sağlamaya çalışan ve geleneksel kodları bünyesinde barındıran bir ailenin ilk olarak bu bünyesindeki kodlara, daha sonra ise sosyal çevresine olan yabancılaşmanın hikâyesini anlatmaktadır. Yönetmen Lütfi Akad, özellikle sanayileşen büyük şehirlere göç akını olurken, göç eden insanların hem kendi iç dünyalarındaki başarılı olup zengin bir insana dönüşeceği fikrini işler hem de aynı insanların içerisinde mücadele barındıran bir insan ormanına atıldıklarını ele alır.

Göç eden insanların veya ailelerin doğdukları, kırsal bölgede bulunan aileleriyle birlikte büyüüp yetiştikleri bir çevreden İstanbul gibi geniş bir sosyal çevreyi ve kendine has iç dinamikleri barındıran bir çevreye gelindiğinde önceki gündelik yaşamlarında asla yapmam dedikleri davranışları nasıl yaptıkları da gösterilmeye çalışılmıştır. Hacı şeklinde ön adı bulunan, giyim ve davranış şekilleri ile dini motifleri barındıran İlyas'ın, markete zeytin almak için gelen bir çocuğa önce vermesi gerektiği kadar zeytin verip daha sonra kasıtlı olarak birazını geri alması bu minvalde değerlendirilebilir.

Bilgi katmanı olarak var olan bir toplumsal süreç üzerinden hareket eden Gelin filmi, Anadolu'nun geniş aile tipini, ev içi rolleri, iktidar yapılanması ve hiyerarşiyi, adaptasyon ve kültürel şoku kurguya ve devamında ekrana doğrudan yansıttığı için bir tür “belgesel-kurgu” olma niteliği de taşımıştır. Bir başka deyişle “bütün büyük kurmaca filmler belgeselle örülü olduğu gibi bütün büyük belgesel filmler de kurmacayla örülüdür” diyerek Öztürk (2015: 56), bahsini ettiğimiz düşünceye paralel olarak “Doğu Anadolu Filmleri” ni Türk Sineması'nın Rönesans'ı olarak niteler. Bu doğrultuda belirttiğim kırsal bölgeden kente göç eden geniş aile ile birlikte kültürel kodların da taşınması en çok ev ve ailenin ataerkil

yorumlanışında kendini bulmakta ve toplumsal gerçeği yansıtan bu haliyle belgesel-kurgu özelliği barındırmaktadır.

Meryem: Evin avlunun oradan ayrıcalığı mı var

Veli: Doğru evden çıkmadıktan sonra gök aynı gök (...)

Kayınvalide (Meryem'e): İstanbul şu (evin) avlunun dışında burayı yine Yozgat toprağı bellesen iyi olur.

Gelin filmini Kozan (2019), “yozlaşmaya başkaldıran kadın” olarak nitelendirirken aynı zamanda yukarıda da vurguladığımız “direnen kadın” motifine uygun düşecek şekilde konu, ana karakter Meryem üzerinden değerlendirilmektedir. Fakat öncesinde Meryem’in içinde bulunduğu durum resmedilir. Bu resmetme Kutlar’ın (2018: 171) belirttiği gibi sinemanın halka en yakın ilişkiyi kurabilme noktasında durmasıdır. Dolayısıyla özellikle gerçekçi duruşta bu filmler bir toplum aynası vazifesindedir. Ele aldığım üçlemenin gördüğü ayna vazifesinin yanında önemli diğer noktası ise çözülmesi gereken sorunları yansıtırken bunların çözümünü de göstermesidir. Dolayısıyla evin bahçe duvarlarından çıkamayan Meryem resmedilirken hemen yan evde fabrikada çalışan, şehir yaşamına alışkın, insanlarla etkileşime istediği gibi girebilen bir kadın profili de göz önüne serilir.

Meryem’in bulunduğu ailenin, geleneksel yaşayış biçimine sahip olan ve sermaye birikimi hırsıyla eylemde bulunan bir aile ile fabrikada çalışanların yer aldığı kısmen modern düşünceye sahip bir aile arasında bocalayan geçiş süreci karakterini temsil ettiğini görmekteyiz. Dolayısıyla iki farklı düşünce temsillerini de diyaloglar arasından bir tür çatışma halindeyken buluyoruz. 60’lı ve 70’li yıllarda “temel bir kurum olma” özelliğini devam ettiren aile, çatışmaların merkezi bir konumunda bulunarak kıır-kent kültürü arasında bireylerin bir tür sentez üretmesi süreci başlar.

(Veli'nin abisi, eşiyle fabrikada çalışan İbrahim hakkında Veli'ye) Gurbet elde memleketline el vermek gerekir ya, buna boş ver. Bi tuhaf, avradını fabrikada çalıştırır, olacak iş mi?

Geleneksel düşünceyi temsil eden aile bireyleri Meryem'in fabrikada çalışanlar ile görüşmemesi konusunda otoriter bir tavır almışlardır. Nedeni kabaca geleneksel muhafazakâr yaşayış biçiminin “değişme tehlikesi”, geleneksel erkeklik ve kadınlık rollerinin “sarsılabilir” özelliği ile yüzleşme durumu şeklinde belirtilebilir. Çünkü insanların ihtiyaçları doğrultusunda fabrikalarda çalışması gerekliliği birden kadının fabrikada çalışarak eşi dışındaki erkeklerle “görüşebilir” olma ihtimali üzerinden yorumlanır. Aynı zamanda erkeği de kural koyucu veya geleneksel kuralı koruyucu olarak yüceltir veya yerer.

“Aile kurumunun yapısını korumak” anlamındaki muhafazakâr düşünce ve geleneksel kodların değişmemesine yönelik çabalar dönem filmlerinde sık sık işlenmiştir.

Çelik'in (2010: 34) de ele aldığı gibi 60'lı yıllardan sonra çoğunlukla kent ortamında ve göç sürecinde ailenin birliğini koruma gayesi ve kente göçen büyük ailenin parçalanma süreci üzerinden sahneye aktarılır.

Gelin filminde de bahsini ettiğim göç eden geniş ailenin büyük şehirde tutunma çabası ve geleneksel rolleri sürdürebilme amacı etrafında kadın-erkek rolleri yeniden üretilir. Karşılaşılan yeni kadın profilleri şeklindeki (fabrika işçisi kadın gibi) örnekler söz gelimi aile kurumu içerisinde yerleşen sınırları tekrar düşünme ve sorgulama imkânı sağlamakta, aile içi iktidar yapılanması bu doğrultuda kendini göstermektedir.

Bahsini ettiğim iktidar yapılanmasıyla ilgili iki önemli geleneksel söylem filmde ele alınır ilki “ana-ata sözünün ayağa düşmesi” dir ki iktidar ile paralel şekilde aile içinde hiyerarşinin varlığını anlatır. İkincisi ise “sokağa düşme” tasviridir ki bu da benzer

endişelerle duvarların dışına ve keskin bir şekilde belirlenmiş kadınlık rollerinin dışına çıkmama şeklinde okunabilir.

(Kayınvalide Meryem’e) (...) O (fabrikada çalışan) kadının evine mi gittin yoksa ayağını kes demedim miydi? Ana-ata sözü ayağa mı düştü? Vay ki başımıza gelen... Veliye diyim de ayağının altında ezsin seni.

(Kayınvalide Veli’ye) Sen nasıl bir erkek olmalısın ki yârin sokaklara düşsün. Buna hiç mi yular vurmadın sen? Başına başına vurup terbiye etmedin mi? Sözü ayağını kes dediğim yırtıkla nereye gider erimin haberi olmadan? Bu evin ırzı kimden sorulacak?

Meryem’in fabrikada çalışan kadın ile olan iletişimi çoğunlukla Osman’ın sağlık durumuyla ilgilidir. Meryem’in ailesi geleneksel erkek egemen düşüncenin temsili olarak Osman’ın rahatsızlığı ile ilgili dua okuma veya kurşun dökme gibi kırsal kesimde/göç öncesi dönemde aşına oldukları yöntemleri benimsemektedir. Çünkü bu yöntem hem evin duvarları dışına çıkmamayı sağlayacak hem de sahip oldukları tedavi inancını, kendilerine has olan ve aşına oldukları bilgi birikimini yeniden üretecektir. Bunun yanında fabrikada çalışan kadının doktora götürme teklifi Meryem’de karşılığını bulur fakat Meryem’in ailesine göre gereksiz, yersiz ve anlamsızdır. Hem başrol kadın oyuncusu hem de köyden kente göç etmiş olan karakter diğer filmlerde olduğu gibi burada da akılcı düşünceyi temsil eder. Ayrıca bu akılcı temsil yani rasyonel duruş, güçlü bir insan rasyonalitesi ile birlikte düşünülmelidir (Gardiner, 2016: 177). Bu birliktelik Meryem’e duvardan dışarı bakma, sınırları aşma erkini kazandırmıştır diyebilirim.

Aile içindeki ve özellikle anne karakterinin düşüncesine göre Meryem, “kadın başına” Osman’ı doktora götürmek yerine ev içi işleri-rolleri üstlenmesi ve Veli’nin ise ailesinin sahip olduğu bakkal ile ilgilenmesi daha evla görülmektedir. Şehir yaşamında ve bahsini

ettiğim aile içerisinde önemsenen diğer unsur ise sağlıktan dahi vazgeçmek pahasına, şehre adapte olmak, sermaye biriktirmek, ne pahasına olursa olsun kazanç sağlamak olmuştur.

Çarşamba günü tut elimden gidelim kadın başına ben üstesinden gelemem İyi dedin kadın başının ne edeceğini bil. Evinde otur anama yardım et.

Veli etme Osman'ımın nesi var bilmemek hiç olmaz

Mümkünü yok çarşamba günü babam ağamla gidecek dükkâna ben bakacam çarşambadan onun kuyruğu kopacak ya hep ya hiç

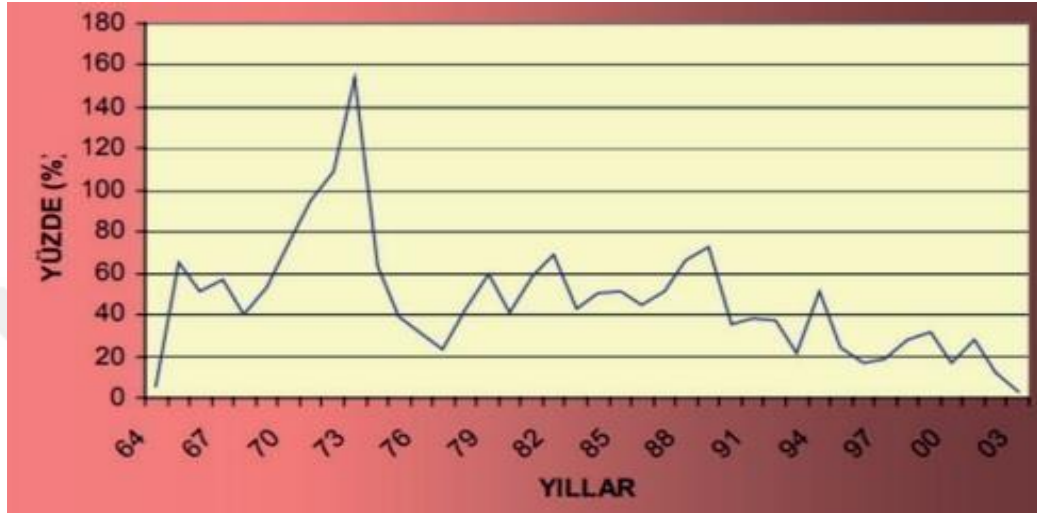
Osman'ın sağlık durumuyla “kadın başına” ilgilenmeye karar veren Meryem hastaneye fabrikada çalışan kadın ile gidip oğlunun kalbinde delik olduğunu öğrenmiştir. Bunu ailesine anlattığında ise onların görüşü Meryem'in Osman'ı yetersiz beslemesinden dolayı ve “ev kadınlığı” rolünü yerine getirememesi yönünde olmuştur. Toplumsal yaşamın, ekonomik kaygıların, sosyal çevrenin ve akrabalık ilişkilerinin değişmesi davranışların, düşüncelerin ve rollerin de değişmesine zemin hazırlamıştır. Söz gelimi Meryem'in kayınvalidesi ve fabrikada çalışan komşusu farklı iki kutbu ve düşüncesi temsil etmektedir. Meryem ise iki kutup arasında gidip gelme noktasında adeta o günün Türkiye'sini canlandırmaktadır diyebilirim.

Sermaye birikimi ve bu yöndeki kaygının insan sağlığının bile önüne geçtiği durumu anlatan film; “taşı toprağı altın” olan İstanbul'un çok da beklenildiği gibi büyüleyici bir yaşam sunmayabileceğini, göç edip gecekondu'lara yerleşen insanların göç ettikleri yerden beraberinde getirdikleri özellikleri devam ettirdiğini, yoğun ve hareketli yaşayış biçiminin insanların kendisine ve çevresine zaman ayırmayı engellediğini anlatmaktadır.

Bu iç göçün yaygınlaşması durumu özellikle 1960'lardan sonra hızla artarak kırsal

alandan büyük kentlere göçü tetiklemiş, gecekondulaşma, kültürel şok ve karmaşa sürekli olarak kendini yeniden üretmiştir (Sağlam, 38).

Grafik 3: Büyük kentlere gelen göçmenlerin ticaret açığını kapatma oranı) Kaynak:



Peker, 2019: 150

(Meryem komşusuna) Anasıyla babasının ağzına bakmakta veli bide dükkân varsa yoksa dükkân. Geceleri alışveriş sayıklıyor sanki humma tutmuş dükkân derdine ateşler içinde yanıyorlar hepsi.

(Meryem ailesine) Siz dükkân sıtması tutmuş hepinizi Osman'ım elden gidecek toz duman bürümüş her yanı göz gözü görmüyor paradan başka.

Sürekli para biriktirme hırsı ile hareket eden İlyas için önemli olan tek şey kazancını arttırmaktır. Bundan dolayıdır ki mahalle bakkalından büyük market işletmeciliğine geçiş yapmak istemesi biraz da köylerindeki saygınlığı büyük şehirde de devam ettirmesi üzerinden okunabilir. Bundan dolayı “biz İstanbul’un kıyı bakkaliyesinde çürüyecek ocak mıydık” şeklinde serzenişleri barındıran aile içerisinde bulundukları erkek egemen yapılanması, geleneksel duruşu, gündelik yaşamın göç sürecinin oluşturduğu kaygıları ile genel olarak şehrin temposunu yaşantılarında göstermektedirler. Göç edilen/gelinen yerdeki

kültürel dinamikleri muhafaza etmeye çalışırken özellikle aile büyükleri ve daha çok yetişkin erkek karakterler bir tür baskı politikası izleme yoluna gitmektedirler.

İstanbul veya göç edilen sanayileşmeye başlamış büyük şehirler kırsaldan gelen insanlar için bazı riskleri ve tehlikeleri barındırır. Dolayısıyla kırsalın muhafazası bazı örneklerde bir evin avlusu iken bazı örneklerde de dört duvarın arasında gerçekleşir. Başta maddi imkânların yetersizliği nedeniyle köy yaşamından feragat eden aile bireyleri İstanbul gibi şehirleri fırsatlar şehri olarak görmüşlerdir. Fakat çoğunlukla bu tür şehirlerin düzen çarkları arasında kaybolarak düzenin dışlıları haline gelmekte, işlettikleri marketin duvarlarında asılı olan bereket duaları ile raflarda yer alan içki şişeleri aynı karede bulunmaktadır.

Bakkalı işleten büyük oğul karakteri ve onun ailesinin büyük şehre daha önce geldikleri için bahsettiğimiz düzenin çarklarına adapte olduğu mesajı, para kazanma hırsına yenik düşmeleri, evin avlusundan çıkmamaları ve gerekirse yoğun mücadeleye ayak uydurarak kavra edebilme potansiyeli ile birlikte verilmektedir. Ayrıca şehrin bu mücadelecii yönüne ve sermaye birikimine önem verilmesi göç edilen yerin değerlerinden uzaklaşılması ile beraber işlenmektedir.

Bakkalı daha büyük bir markete çevirebilmek için yasak ürünler gizlice satılabilmekte, bakkaldaki tartının ayarıyla oynanabilmekte, ürünlerin içeriği değiştirilebilmekte ve gerekirse diğer işyeri sahiplerine “racon” kesilebilmektedir. Bu şekilde şehir yaşamına tutunabilmek adına her türlü eylem ve davranışın meşru olarak görüldüğü düşüncesine sahip insanların çoğunlukla yakın çevreleri ve ailelerinde de bu düşüncelerin yaygın olduğu anlayışından hareketle düzenin çarkı anlayışındaki bulaşıcılığı çıkarsamak zor olmayacaktır.

Özellikle aile içindeki yetişkin erkeklerin para biriktirmek için sarf ettikleri yoğun

emeği, Weber'in Protestan ahlakı ve kapitalizmin yükselişı hakkındaki ve çalışma ahlakı ve pratiği konusundaki dūřüncesi üzerinden okuyabiliriz. Çünkü bu dūřünce, Osman'ın sağlık problemleri olsa dahi dükkanı büyötmek adına çalışan ailesini, emeğin sömürsünü, değerlerin yitimini, Meryem'in mücadelesinin işleyen bir çarkın içerisinde ne kadar yetersiz kaldığını anlamamız için önemli bilgiler vermektedir.

Yok bu dükkân her bişeyi sömürmekte her birimiz bu dükkâna kurban olacaz başta Osman Osman iyi olacak şimdi dükkâna yeni kısım açılacak dar geçit açıyoruz her bişeye katlanmak gerek.

Var katlan sen Osman'ımı elinize bırakmam sen dükkânına git varsın paralar bi avucundan bi avucuna aksın

Genel olarak sahneye aktarılan kent ve özelde İstanbul'daki öncelikle iç göç sonrası dönemsel yaşam görünümleri sık sık kullanılarak şehir-sinema ilişkisi kurulmuştur. Osman'ın hastaneye götürölme sürecinde yoldan geçerken araç yoğunluğuna duyulan şaşkınlık, binaların yüksek olmasının garipsenmesi; kültürel farklılığa, yaşanan şok duygusuna, endişe ve korkuya yorulabilir.

Nitekim bu devasa şehirde tutunmak, kültürel farklılığa uyum sağlayıp yer edinebilmek için çarkın işleyen dışlılerinden biri olabilmek gerekmektedir. Bu sebeptedir ki üretim, satış ve kazanç üçgeninde bir yer edinebilme savaşı başlar. “Dükkan sıtması” benzetmesi de bu noktada önemli hale gelmektedir.

Sönmez ve Balcı (2018: 193) “Sinema, modern kentteki yaşam deneyimlerinin karmaşıık görünümlerini sergiler” şeklinde aktarıırken biraz da dükkân sıtması ile emeğine ve çevresine yabancılaşmış bireylerin görüntüleriyle fabrikada çalışıp yalnızca kendi mutluluklarını amaç edinen bireylerin görüntülerinin aynı anda verilmesini kast etmektedir.

Aile kurumu ise bu farklılığı geleneksellik potasında eriterek homojen bir aile ilişkilerini hedef edinmiştir.

Aile içerisinde iktidar ve emek yapıları bir tür hiyerarşi eşliğinde pratiklere yansımaktadır. Ekonomik kaygılarla ilgili atılacak adım ve verilecek karar öncelikle babalık rolünü üstlenen evin en büyük erkek üyesi Hacı İlyas’a aittir. Kadınların üstleniyor görüldüğü ev içi rollerle ve iş dağılımıyla ilgili kararları ise evin annesi rolünü üstlenen karakter vermektedir. Geleneksel rolleri ve ataerkil sistemi “modern İstanbul’da(!)” da yeniden üretme eğiliminde olan aile üyeleri Osman’ın rahatsızlığına ve Meryem’in çabalarına kayıtsız kalmış görüntüsü vermektedirler.

Osman öldü ağa baba. Bida gelmekte burada. Onu da büyütüp yoluna kurban edecem. Yeter ki dükkân yürüsün iş büyüsün.

Osman’ın ölümü bir tür baht dönüşümünü beraberinde getirir. Umduğu desteği bulamayan Meryem, kayınpederi Hacının bakkal dükkânını yakarak oradan uzaklaşır. Bir müddet sonra fabrikaya girerek çalışmaya başlar. Bu durumu bir tür “namus meselesi” olarak gören Hacı, Meryem’in eşi Veli’ye silah vererek Meryem’in çalıştığı yeri söyler. Veli ise Meryem’in çalıştığı fabrikaya gider ve Meryem’i bularak “bana da iş var mı” şeklinde soru yöneltir. Görüldüğü üzere karakterlerin düşüncesinde değişim “normal” olan geleneksel algı sarsılmıştır. Akad’ın sancılı bir süreç olarak işlediği feodal-kırsal yaşam biçiminden vahşi kapitalizme geçiş bir tür zorunluluk hali, dayatmacı kurallardan kurtulma aşaması şeklinde resmedilir (Özonur ve Çöloğlu, 2009:146).

Bu filmde dini bir gönderme olarak İbrahim Peygamber’in kurban ritüeline atıfta bulunulurken aslında yukarıda bahsetmiş olduğum değer kaybı meselesine değinilmiştir. Dolayısıyla bu kurban ritüelindeki dönüşümü ve meselenin tersinden okunması gerektiği

durumunu göz önüne sermiştir. Allah’a olan inançlarından dolayı yapılmak istenen İbrahim Peygamberin kurban anlatısı, Gelin filminde karşımıza çocuğun sağlığını ve hatta canını para kazanma ve sermaye biriktirme hırsı karşısında feda etmesi/kurban vermesi şekline bürünür.

Özellikle sanayileşme sürecinde kapitalist sisteme bu tür para biriktirme düşüncesi sebebiyle kurban edilen yahut sistemin dışlılarının çarkı haline dönüşen insanlardan belki milyonlarcası benzer mücadelelere maruz kalmış, benzer acıları yaşamışlardır. Gelin filmi de bu mücadeleye, yabancılaşıma sürecine, sermaye biriktirme hırsına temas eden dönemin önemli çalışmalarındandır.

Bahsettiğim gibi para biriktirme hırsına yenik düşen ve bu uğurda Osman’ın sağlık sorununu önemsiz gören, geleneksel kodları devam ettirme telaşında olan bu ailede mutlu olmayan Meryem’in ailedeki bir başka (büyük) gelin olan ve şehre daha önce gelip uyum sağlamış (!) olan karakterle mücadelesine de değinilmiştir. Büyük gelinin şehir yaşamına uyum sağlamış olduğu düşüncesi daha çok onun bütün ev içi işleri üstlenmesiyle, çalışıp para kazanmaları için dünyaya getirdiği çocukları sevgi göstermeden büyütmesi ile evin avlusundan çıkmaması ve fabrika gibi yerlerde çalışan kadınlarla iletişime geçmemesiyle sunulmaktadır.

Meryem karakteri göç etmeden önceki köy yaşamında da erkek egemen bir aile içerisinde gündelik yaşamını sürdürmekteydi. Fakat erkek egemen normları barındıran ailelerde de farklılıklar olduğu özellikle vurgulanır. Örnek vermek gerekirse Meryem köyden geldiğinde elini öptürmek için kayınvalidesinin yanında büyük gelin karakteri de elini uzatır. Fakat Meryem buna aldırış etmeyerek öpmeyi reddeder. Bu elbette aile içerisindeki hiyerarşinin yanında görüş farklılığını da belirtmektedir.

Gelin filmindeki karakterlerin aynı ailede yaşasalar dahi farklı düşünce ve görüşlerin bulunması ve Meryem'in bu farklılığın dayattığı düzeni reddederek kendi idealinin peşinden gitmesi bize iktidar yapılanmasının yaptığı baskıyı yalnızca kabul etme yahut ona rıza gösterme yoluna gidilmediğini anlatmaktadır.

Fotoğraf 1: Filmin 6:10 dakikasından alınmıştır.



Genel itibariyle anlatılan Anadolu'nun kırsal bölgesinden geleneksel düşünceleriyle ve yaşayış biçimleriyle gelen bireyler farklı eğilimler geliştirerek ya yeniden üretimle benzer bir hayatı yaşamaya kendini yöneltmekte ya da bir tür inşa pratiği sergileme çabasına gitmektedir.

Dönemin yaygın düşünce biçimini oluşturan büyük şehre göç etme ve buradaki iş imkânlarına adapte olma süreci gerçekçi bir şekilde anlatılmış, beklenilenin aksine olumsuzluklara da yol açabildiği sahneye yansıtılmıştır. İnsanın sağlığını ve yaşayış biçimini etkileyen yeni ve faydalı gelişmeler alışlagelen eski usule ters düştüğünde hem onları

reddetme eğilimi doğmakta hem de farklı düşünceyi benimseyen bireylere etiket yapıştırma ve geleneksel olarak mahalle baskısı kurma eğilimi meydana getirmektedir.

Üçlemenin ilk filmi olan Gelin, gerek karakterlerin oluşturulma biçimi gerekse konunun önemi göz önüne alındığında iç göç sürecinden sonra yaşanan kültür şoku ve adaptasyonu, sınıf farklılığı, sermaye birikimi ve ekonomisi, gündelik yaşam ve tüketim alışkanlıklarını, toplumsal roller ve yeniden üretimi gerçekçi bir şekilde anlatmaktadır.

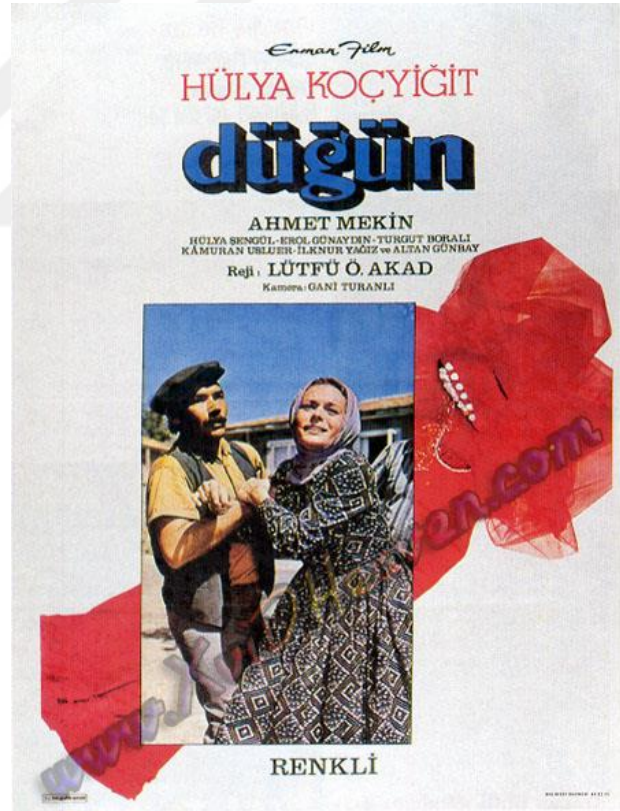
Siyasi alanda yaşanan karmaşa, belirsizlik, kutuplaşma ve tedirginlik toplumsal yaşama da yansımış olacak ki, bireyler para kazanmak için bakkalda gizli alkol satımı veya gecekondularda kadınların ürettiği ev yapımı ürünlerin pazarlanmaya çalışılması gibi farklı kanallardan faydalanılabilmektedir. Sade bir anlatımla, hikâye ve işleniş bütünlüğü taşıyan film, geniş aileden çekirdek aileye geçişin, yeni bir kültürle ve vahşi kapitalist bir sistemle karşılaşma neticesinde oldukça zor bir süreç olduğunu çarpıcı bir şekilde ortaya koymuştur.

DÜĞÜN FİLMİ

Yıl	1973
Vizyon Tarihi	01 Aralık 1973
Tür	<u>Dram</u>
Özellikler	<u>Renkli</u>
Yönetmen	<u>Lütfi Ö. Akad</u>
Senaryo	<u>Lütfi Ö. Akad</u>
Yapımcı	<u>Hürrem Erman</u>
Müzik	<u>Metin Bükey</u>
Görüntü Yönetmeni	<u>Gani Turanlı</u>
Süre (dk.)	84 Dk.
Firmalar	• <u>Erman Film (Yapım)</u> • <u>Gala Film (DVD)</u> • <u>Yeni Stüdyo (Film Hazırlık)</u> • <u>Süperfon Stüdyosu (Seslendirme)</u>

Düğün filmi gündelik yaşamdan kesitlerle bir Şanlıurfa görüntüsü ile başlar. Bu görüntüde çoğunlukla seyyar satıcılar, cami bahçesinde bekleyen yaşlı bireyler yansıtılır. Daha sonra ekrana İstanbul'daki gündelik yaşam anlık olarak gösterilir ve burada farklı olarak okullara, fabrikalara dikkat çekilir. Bu geçiş esnasında arka plandaki müzikler de farklılaşmaktadır. Şöyle ki Şanlıurfa'nın gösterildiği esnada bağlama eşliğinde daha durağan ve bağlama sesi ağırlıklı bir müzik

kullanılırken İstanbul'un gösterildiği zaman daha hareketli ve kanun sesi ağırlıklı bir müzik kullanılır. İstanbul genelinden gündelik yaşam görüntüleri ardından kamera buradaki gecekondulara çevrilir ve Şanlıurfa için kullanılan müzik aynı şekilde devam eder.



Şanlıurfa'dan göç ederek İstanbul'a gelen ailenin daha önce yaşadıkları kırsalda satıp yatırım yapacakları mülkleri/sermayeleri olmadığı için emek göstererek para kazanma düşüncesine sahiptirler. Gelin filminde olduğu aile içerisinde bir hiyerarşi ve iktidar yapılanması bulunmaktadır. Ailedeki yetişkin erkek olan büyük abi, erkek egemen düzenin yapılanmasına uygun düşecek şekilde “aile reisliği” statüsünü üstlenmektedir. Yetişkin büyük kız kardeş olan Zeliha karakteri de yine aynı düzenin devamı olarak; yuvayı kuran, koruyan, aile bireylerini bir arada tutan, ev içi emeği yeniden üreten bir rol bütününe sahiptir. Gelin filminden farklı olarak, Zeliha karakterinin ev içi emeği, erkek kardeşlerinin satabilmesi için yine ev içinde ürettiği gıda ürünleriyle, kardeşlerine sermaye sunmasıdır. Dolayısıyla üretim sürecine katılan kadın karakter, bu süreci yine ev içi rollerle sınırlandırarak düzenin yeniden üretimini gerçekleştirir.

Filmin dikkat çektiği ilk unsur gecekondulaşma, sanayileşme ve göç üçgeni olmuştur. Filmin ana karakterleri de Şanlıurfa'dan İstanbul'a göç etmiş ve gecekonduya yaşayan kardeşlerden oluşmaktadır. Zeliha, Halil, İbrahim, Habibe, Cemile ve Yusuf isimli kardeşler yaşadıkları gecekondu ilk sahnelerde “iyi aile” tablosu çizmek amacıyla sürekli mutlu gözükmemektedirler. Ayrıca “aile” yapılanmasını oluşturan her karakter, kendi içinde farklı bir temsili barındırmaktadır. Bu farklılaşmayı filmde geçen diyaloglar üzerinden ve ele alınan belli konular çerçevesinde irdeleyeceğim.

Zeliha karakteri çoğunlukla evdedir ve İstanbul'un belli başlı yerlerinde yiyecek satan kardeşi İbrahim'e çeşitli yiyecekler yaparak satmasını ve aileleri için eve para getirmesini sağlar. “Ev kadınlarının işlevi yaşamsaldır” formülasyonu üzerinden meseleyi ele alan Akduran (2012: 60), ücretsiz bir şekilde emek göstererek kazancı erkeğe devretmesinden bahsetmiştir.

İbrahim'in ablası Zeliha'nın hazırladığı yiyecekleri satması bu sürecin bir tezahürü olarak görülmelidir. Ayrıca İbrahim'in yiyecekleri sattığı sahnede ele alınan mücadele İstanbul'daki ticari yaşamın zorluğu bağlamında sürekli olarak sahnelenmiştir. Nitekim İbrahim diğer birçok satıcıyla bir tür mücadele içerisinde ve satıcılar arasında da o dönem içerisinde belli bir hiyerarşik yapılanma vardır. Bu yapılanma satış yapılan yerin “ele geçirilmesi” üzerinden kendini göstermektedir.

İstanbul'daki küçük çaplı günlük satış ve ticaret yaşamında ilk olarak yaya bir şekilde sokak sokak dolaşarak satış yapan satıcılar bulunmaktadır ki İbrahim ile Halil de bunlardandır. İkinci olarak motorlu ve çoğunlukla üç tekerlekli olan taşıtlarla işgücüne katılan satıcılar göze çarpmaktadır.

Son olarak ise sabit işyeri veya dükkân sahibi olan satıcılar bu yapılanmada yer edinmektedir. Özellikle Halil ve İbrahim karakterleri bu hiyerarşik para kazanma basamakları doğrultusunda hareket etmek isterler. Habibe ve Cemile isimlerindeki iki küçük kız kardeşler ise fabrikada çalışarak emek göstermekte ve para kazanmaktadır.

İbrahim: Eyidir, lakin ayaklarım aha böyle böyle şişti, dolaş dolaş, belediye bir yandan ötekiler bir yandan, tam iş çıkacak bir sokağa girersin bakarsın senden önce iki kişi köşe tutmuştur cebelden inmiş kurt gibi bakarlar öyle. Hele bi sayak yıkanmadan he?

Ailede göç sonrasında bir tür “İstanbul'da yer edinme” düşüncesi hâkimdir. Bunun için çalışma eylemi “mücadele” benzetmesi üzerinden yorumlamaktayım. Bu mücadelede en büyük yardım/destek, aynı zamanda göç etme sebeplerine de işaret eden sosyal ağ üzerinden gelmektedir. Bekir karakteri bu anlamda Şanlıurfa'dan göç eden kardeşlerin hem tanıdığı biri hem de onların İstanbul'a adapte olabilmek için yardım umdukları bir karakteri temsil eder. Zaten İstanbul'da yerleşik olarak hayatını devam ettiren Bekir, gerek İstanbul

yaşamı için daha tecrübeli olduğu inancıyla gerekse yaş olarak bahse konu aile bireylerinden daha büyük olduğu düşüncesiyle sık sık tavsiye ve nasihatlerde bulunur.

Bekir: Bildiğin orman bu İstanbul. Ağaç denizi değil insan denizi. Kolay mı belledin insan denizini yırtıp geçmeyi. Bura yiğidin harman olduğu yer.

Halil: Kolay değil besbelli lakin bize de bir yer olmalı şu harman yerinde aha 5 kardeşin vebali boynunda Allah razı olsun yol göstermişsin. Yazın kalkıp gelmişiz.

İstanbul'un bir "insan denizi" oluşu aile bireyleri içerisinde, özellikle iş yaşamında yer edinme kaygısını, mücadele duygusunu, Şanlıurfa'dan getirdikleri "iyi aile" imajını devam ettirme çabasını ve birlik olma düşüncesini barındırmaktadır. Bu süreçte her bir aile ferdinin ayrı karakteri, temsili, düşüncesi ve davranış biçimi vardır.

En bariz şekilde Zeliha, diğer karakterlerin kardeşi olmasına rağmen anne figürünü devam ettiren, annelik rolünü üstlenip yeniden üreten ve kardeşleri tarafından da bu şekilde algılanan bir karakteri temsil eder. Halil karakteri ise çoğunlukla ailenin karar merci, geleneksel bir klişe olarak "aile reisi" olan bir karakteri temsil eder. Bu nedenle en çok çatışmayı bu iki karakterin yaşadığını görmekteyiz.

İstanbul'daki yaşama adapte olma sürecinde sosyal çevrenin de etkisiyle bir anlamda "aile odaklı bir modernleşme" aşamasına giren ailedeki kadın karakterlerinin öncelikle ev içi emeği yeniden ürettiklerini daha sonra da yeni sistemin farklılıklarını iyi gözleyerek kendilerine başka rotalar oluşturabildiklerini görmekteyiz (Sancar, 2014: 200-1).

İbrahim: hiii! İçli köfte sana abla mı diyem ana mı diyem..

(...)

Halil: Urfa'ya mı d nek?

Zeliha: Ağam Halil'im bunu sen mi dedin dönmek ne söz d r şu İstanbul'un toprağında bi bize ayak basacak yer kalmamıştır öyle mi? Daha çok adam alır İstanbul lakin aha böyle yürek ister o yürek de bizde vardır evel Allah'ıma namusunla alın terinle  alışmışsın bu toz duman içinde kök salacak yer bulursun  are yok aha İbrahim'in ayakları, aha ellerim, senin aklın, daha Habibe'yle Cemile'nin yürekleri, hiç ummadığın Yusuf bile baş yarar. Harran'ın dikenini bodur olur lakin yapıştığı topraktan öyle kolay sökülmez. Ben y reğimdekini söylemişim. Başka sözüm yoktur.

Gelin filminden farklı olarak fabrikada çalışan kadın daha “normal” yani alışılmış bir şekilde karşılanmaktadır. Fakat fabrikada çalışmanın daha çok geçici olarak kabul edilebilecek bir işgücü olduğu, ticaretle uğraşmanın hem gelir elde etme bakımından hem de diğer tüccarlarla mücadeleye girişileceği için daha çok “erkek işi” olması açısından daha evla olduğu anlayışı hâkimdir. Akduran da (2012: 60) benzer konuya değinerek sadece bek r kadınların potansiyel işçi olarak değerlendirildiğini belirtmiştir. Filmde de buna uygun düşecek şekilde genç kadınlar yalnızca evlenene kadar fabrikada çalışmışlardır.

Ticarete konu hammaddeyi “evdeki kadın” rolüyle Zeliha'nın sağlamasına ve bahçe duvarıyla simgelenen sınırlara riayet edilmesi tasavvuruyla Zeliha'nın bütünleştirilmesine karşın ev dışında yer alan mücadeleci dünya ile erkeklik rolü baş etme çabasına girmektedir. Dolayısıyla kadın-erkek rolleri en keskin olarak bu filmde ayrılmış-farklılaşmıştır.

Çalışma eylemi, ev içi üretim hatta gerek aile içinde gerek aile dışındaki şahışlarla yürütülen etkileşim çoğunlukla maddi kazanç üzerinden değerlendirilmektedir. Öyle ki sermaye birikimi ve daha çok para kazanma potansiyeli söz konusu olduğuunda kız kardeşi başlık parasıyla evlendirme yoluna da gidilebilmiştir. Ailesinin sosyal çevresiyle olan

iletişimini, bireylerin kendi aralarındaki ilişkileri, gelecekleriyle ilgili planları ve çalışma potansiyellerinin tamamını para ile ölçen Halil, “insan eti yeme” benzetmesiyle Gelin filminden daha ağır bir nitelemeye sahiptir (Kara, 2016:511).

Para ve statü sahibi bireyler “adamin iyisi” olarak nitelendirilir. İstanbul’daki çetin koşullara uyum sağlama endişesiyle bir tür “birikimi arttırma hummasına” tutulan bireyler kardeşleri dahi olsa onlar üzerinden kendi hedeflerini gerçekleştirme telaşı taşıyabilmektedirler.

Göç sonrası hem geleneksel kodları devam ettirmek hem de ekonomik refahı elde etme-ulaşma temel amacı etrafında şekillenen filmde dönemin ekonomisine de dikkat çekilmektedir. Altı kişilik aileden dört kişi çalışsa dahi geçinememe durumuna karşı henüz okula giden Yusuf karakteri de çalışmayı önerir. Karar verici olarak resmedilen Halil karakteri ise bunu kabul etmeyerek küçük kız kardeşlerini para karşılığı evlendirip kazanç sağlama düşüncesine gitmiştir (Çelik, 2010: 33).

Bekir: Yaşar var memleketlimiz olur. Dedim ya Suruçlu Halil: Eee?

Eee si bu bekardır bi başınadır gurbet eldedir. Gündüz kebabçıda çalışır gece gazonoda. Evlenmek ister. Bunda bi ayıp yoktur. Ben de düşünmüşüm yeğenlerim İstanbul’dadır tutunacak dalları yoktur. Bi soram demişim.

Zeliha: Nasıl bi adam?

Bekir: Benim aslan bacım. Adamin kötüsü olmaz eğer ki züğürt ola

Zeliha: Ele bilmişim kimin parayı var iyi adam. Biz? Biz kötüyüz. Bunu mu dedin. Bu sabi acizdir, Allah kerimdir evet lakin Cemilenin omuzlarına basmak caiz değildir benim rızam yoktur.

Zeliha karakteri annelerinin ölümünün ardından “annelik rolünü” üstlenmesi gerektiği düşüncesiyle üzerinde büyük bir sorumluluk hisseder. Hal böyle olunca toplumsal algıda var olan annenin koruyucu “güdüsü”, Zeliha’nın kardeşlerine olan hassasiyetine dönüşür, daha doğrusu annelik rolü Zeliha üzerinden yeniden üretilir (Connell, 2016). Bu durumu özellikle erkek karakterler “sana abla mı desek anne mi” söylemiyle birçok kez tekrar eder. Abla-anne bağdaştırması aile için kendini feda etme düşüncesi üzerinden kurularak Zeliha’nın hem bir tür fedakârlığına hem de aile adına söz söyleme ve karar verme iktidarına katılabilmesine dayandırılır.

Kadınların “çifte yükü”, hem ailelerindeki erkekler tarafından ezilmesine hem de çalışma yaşamında ikincil duruma itilmesine sebep olmuştur (Berktaş, 2012: 10). İki yönden de kendisini baskı altında hisseden kadın karakterler yine en çok aile içindeki kadın karakterler tarafından desteklenerek “kız kardeşlik” temasıyla feminist anlayışa bir gönderme yapılmıştır. Ayrıca emeğin yeniden üretimi noktasında bir sistemin yineleyicisi olarak görülen kadınlar hem ataerkil sistemin hem de kapitalist sistemin çarkı haline gelmişlerdir. Bu nedenle “kadının halinden kadın anlar” düşüncesiyle Zeliha karakteri kız kardeşlerine “sahip çıkma” mücadelesine girişme zarureti hissetmiştir.

Zeliha: Evet bir gün, yalnız bugün değil... Şimdi zebunuz. Zebundan kız alan zebundur. Ben oldukça kimseye rüsva etmem sizi.

(...)

Habibe: Ferhat’ı ilk gördüğümüzde ablamla beraberdir. Çarşı içindeydik. Öyle durup baktı bizi gördüğünde. Taş kesilmişti sanki. Biz de başımızı eğip yürüdük. Ama sanki hep oradaydık. Ağalarımız dememişti ama anam razı olmuştu. Nişanlandık. Ablacım... Melekler kadar güzeldin o gün.

Cemile: Büyük bi düğün olacaktı. O gün anamız öldü. Ölmeden bizi, ağalarımızı babamızı sana emanet etti. Hem bacımız hem anamız oldun, orta direğimiz oldun. Ferhat'ı bırakıp peşimizde gurbet ellere düştün. Hep bizim için kendini gözün görmüyor.

Zeliha: Yeter! (...)

Zeliha: Ben olmasam hepsi perişan olur. Vakit zor vakit. Kendimizi düşünecek sıra değildir. Yusuf'a kıyacak, Habibe büyümüştür, sonra Cemile, doğurmadım ama ben anayım, hepsinin anası

Aile'nin "orta direği" olma rolüyle kast edilen yukarıda da belirtmiş olduğum gibi aslında aile içindeki karar verme erkine katılma gücüdür. Fakat para kazanma ve İstanbul'da yer edinme telaşı göz önüne getirildiğinde Zeliha'nın "orta direk" oluşu bir kenara bırakılarak büyük erkek kardeşin sözü aile içerisinde geçerli sayılmaktadır. Öyle ki aile daha çok ürün satıp para kazanmak için üç tekerlekli taşıt alınmak istendiğinde İbrahim ve Halil'in kız kardeşleri olan Cemile'yi başlık parası karşılığında evlendirme düşüncesi ortaya çıkmıştır. Bu haliyle aile içerisinde hem hep birlikte çalışıp para kazanma fikri kenara atılmış hem de Zeliha başta olmak üzere kadın karakterlerin düşüncelerine kulak tıkanmıştır.

Kadınların bedene indirgenerek bir meta olarak değerlendirilmesi toplumsal yönünü, özne ve birey olabilme sürecini göz ardı etmek anlamı taşımaktadır. Birey olabilme sürecinden ne kastedildiği ile ilgili "kendi kendini belirleyiş" şeklindeki formülasyona katıldığını belirtmeliyim (Cooke, 1997: 255).

Ufak bir katkıyla Zeliha karakteri üzerinden ekleme yapmak gerekirse bir tür "belirleyiş" veya özne olabilme sürecinin mevcut olduğu aşikâr fakat bu belirleyişi toplumsal çevreden bağımsız düşünmek eksiklik olacaktır. Bu haliyle Zeliha mevcut geleneksel kodlardan sıyrılarak kendi akılcı yolunu bulmaya çalışırken kardeşlerinin

yaşamıyla ilgili etkiyi de üzerinde yoğun bir şekilde hissetmektedir.

İbrahim: Daha ne insin gökten inmiş işte. Bak emmi 10 binden aşağı olmaz 7 bin de borçlanırsınız. Taksitlerini ben öderim.

Halil: Bir gün nasıl olsa her birimiz evleneceğiz. Aile için birimiz bir şey yapmalı. Zeliha: El kadar çocuğa mı kalmış koca ailenin yükü

Ailenin “İstanbul’da yer edinebilme” kaygısı ve hırsı, onları para karşılığında kız kardeşlerini istemediği bir erkekle evlendirme vahametine götürmüştür. Burada dikkat çekilen unsurlar kadınlar üzerinden gerçekleştirilen hegemonik erkeklik, geleneksel roller ve kodlar üzerinden yeniden üretilen iktidar yapılanması, aile bağlarının zamanla zayıfladığı düşüncesi ile ekonomi-politik zorluklardır. Aslında bu durum Türk modernleşmesinin bir süreci olarak sunulmaktadır (Sancar, 2014:146). Şöyle ki erkek egemen rejim içerisinde “kötü yola düşen kadın” imajının korku yaratması, kadınları sürekli kontrol altında tutma gereksinimi ve kadının milli sembol olarak addedilmesinin milliyetçilik ideolojisiyle birlikte düşünülməsi çeşitli erkek egemen reflekslere zemin hazırlamıştır.

Kadınlar çalışsa dahi kadın çalışan ağırlıklı işyerlerinde bunu yapması, eğer bu tür bir mekân yoksa ev içi rollerle sınırlandırılması, herhangi bir kontrol dışı birliktelik tehlikesine karşı biran önce evlendirilmesi gibi pratikler açığa çıkmaktadır. “Eril üstünlük” (age) denilen şey kadınlar üzerindeki tahakküm olarak anlaşıldığında ev dışında erkeğin istediği yerde çalıştırılması ve istediği kişilerle görüşmesi şeklinde değerlendirilirken ev içinde erkeğe hizmet şeklinde kendini göstermektedir.

Kadınlar çoğunlukla mutfaktaki rolleri üstlenebilme potansiyeli doğrultusunda ailedeki büyük yaş erkekler tarafından evlendirilmekte ve bu yapılırken kadının rızası aranmamaktadır. Aile içerisindeki kadının evlendirilme sürecine girmesi ve başlık parası

konusunda erkek bireylerin anlaşması neticesinde kadının çalışmasına gerek görülmemekte yahut evleneceği diğer erkeğin takdirine bırakılarak erkek egemen sistem eliyle karar mekanizmasından kadını çıkarmaktadır. Bu duruma Zeliha'nın karşı çıkması hem erkek egemen anlayışa karşı düşüncelerin geliştirilebileceği kanaatini canlı tutmakta hem de kadın-kadın dayanışmasını anımsatmaktadır.

(Bekir Cemile için gelen görücüye): Sana bi kız vereceğim eli namus bizden, dili dilinden anlar, memleket yemeklerini rahmetli anan gibi yapar. Eli biraz sakat gördün bildin, lakin içli köfte yoğurur ipek vallahülazim. İki bin de bana.

Halil Cemilenin kolundan kendine doğru çekerek: Durup dururken değil, Zeliha, Cemile artık işe gitmeyecek.

Zeliha: Olmaz!!!, Olmaz vermem... Caiz değildir, sabidir Cemilem, zulümdür zulüm... Vermem!..

Cemile Gider Bahçeye Beyaz Üç Tekerlekli Motor Gelir

Zeliha: Değildir Cemile fabrikada çalışmıştır lakin el hizmetinde caiz midir Yaşar (Cemile'nin eşi)?

Yaşar: Fabrikada aldığı 75 lira haftalık abla. Burada tam 700 alıyor ayda Zeliha: Ben alırm giderim Cemile'yi

Yaşar: Olmaz işte Zeliha abla, ağalarında insaf olmamıştır, başlık düğün şu bu 17 bin lira saymışım cemileye. Hele şu borcu ödesin sonra çalışmasın

Cemile'nin evden gittikten sonra evin bahçesine üç tekerli motorun gelmesi metaforik bir anlam taşımaktadır. Bireyler materyalist arzular doğrultusunda düşünce ve pratiklerini sergilemeye başlamışlar, ekonomik-maddi getiri potansiyeli üzerinden aile ilişkilerini

şekillendirmişlerdir. Bu tartışma bir yönüyle modern çağda bedene yüklenen anlam ve maddi arzular etkileşimi dâhilinde değerlendirilebilir. Kadının bedeninden yararlanmak isteyen acımasız düzen, “kullanım değeri maddi hayatın üretildiği her yerde ve her zaman ola gelmiştir” şeklindeki görece Marksist yorumdan (İri, 2011: 100) hareketle bireylere bir tür değer kaybı yaşatmıştır.

Zeliha: El hizmetinde çalışmana rızam yoktur bohçanı yap gidelim Cemile: Olmaz abla ben Yaşar’ın ehli olmuşum

Zeliha: ben Halil’e söylerim

Cemile: Halil ağam üç tekeri almıştır. O karışmaz.

Üç tekerli motor ve “eli sakat” Cemile’nin benzeştirilmesi tesadüf değildir kanaatindeyim. Aile bireyleri, kardeşleri olan Cemile’nin “etini yiyerek” yani onun düşüncelerini ve duygularını önemsemeden kendi çıkarları için evlenmesini isteyerek yerine “maddeyi” koymuşlardır.

Ferhat: Şimdiki insan eti yemeye alışmıştır gayri durmaz Zeliha: İnsan eti?

Ferhat: İnsan eti... Ağaların Cemileyi yemiştir. Kim ki başkasının sırtından geçinmiş insan eti yemiştir. Şimdi sıra sende belki Habibe, Yusuf hatta İbrahim, kim kuvvetli o kalır.

Zeliha: Halil, İbrahim, Yusuf’un kıssasını bildiniz mi? Kardeşleri ondan kurtulmak için kuyuya atmışlar. Biz de ona döndük. Cemile’nin cesedinin üstüne sofr kurmuşuz yiyip içip şükür diyoruz. Bu mu kardeşlik? Urfa’dan bunun için mi geldik birbirimize bunu mu edecektik ha? Ana derdi, yazıklar olsun bana... Önünüze geçememişim. Cemile’yi elinizden alamamışım.

Maddi kazanç sağlama, İstanbul’da yer edinme, sermaye birikimi telaşı içerisinde

abileri tarafından “eti yenen” Cemile üç tekerli metaforu ile bağlantılı bir şekilde ve başlık parası karşılığında evlendirilmişti. İstanbul’da yer edinme ve sermaye birikimi konusuyla ilişkili olarak aile içi iktidar yapılanmasının, karar mekanizmasının tepesinde Halil karakterinin durduğunu görmekteyiz.

İnsan eti yemek benzetmesini Akad, İstanbul’da tutunma süreciyle bağlantılı olarak bizzat değerlendirmiştir: “Ne sermayeleri var ne zanaatları, hiçbir şeyleri yok. Anadan doğma bir çıplaklıkla geliyorlar. Altı kardeş, Urfalı... Örneklerini de gözlerimle gördüm. Seyyar satıcılık yapıyorlar. Fakat tutunmak için birbirlerini de yemek zorundalar. Tutunmak için birbirlerini rahatlıkla yiyebiliyorlar (Akt. Kara, 2016: 512).” Örneklerini gözleriyle gördüğünü belirtmesi aslına bakılırsa yapıtın ne kadar gerçekçi bir duruşla ele alındığını da göstermektedir.

Cemile’nin evlenmesinin ardından ailenin erkek karakterleri üç tekerli ile sokaklarda satış yapmaya başlamış ve aynı şekilde satış yapan diğer erkeklerle kavga ederek İbrahim kavga esnasında bu erkek satıcılardan birini bıçakla yaralamıştır. Bu noktada yine Halil’in kararıyla suçu küçük kardeşleri olan Yusuf’un üstlenmesi istenir. Yusuf ise bunu sorgulamadan kabul eder ve direkt olarak karakola giderek bir kişiyi bıçakla yaraladığını söylemiştir. Bu durumda karşımıza çıkan manzara sermaye birikimine, İstanbul yaşamına adapte olma çabasıdan hiçbir şekilde taviz vermemek adına kardeşlerini işleyen çarkın dişlilerine “kurban verme” hegemonyasıdır.

Zeliha: Yusuf’um yavrum doğru mu ettiğin? Kendi canına kıydığın? Ne dedin de tuttular seni?

Bıçağı aldım da vurdum mu dedin? Eline bulaşmayan kanı alnına mı sürdün? Yazık ettin

Halil: Ölmedi işte şükür. Len bacım etme öyle bak Cabbar’ın işinden iki saate bin lira kazanmışım. Şimdi avukat neyim tutarız.

Zeliha: Okuyacaktı (Parayı Zeliha'ya Verir)

Halil: Aha bunlar senin

Zeliha: Ben Yusuf'un etini yemem

Zeliha karakteri daha önce de belirtmiş olduğum gibi hem daha akılcı bir duruşu temsil etmekte hem de aile içerisinde “anne” rolünü üstlenen büyük kardeş olduğu için Halil karakterinin düşüncelerini eleştirebilecek potansiyelinde kabul edilmektedir. Halil kendisi ve aile bireyleri tarafından “ağa” kelimesiyle nitelendirildiği için hem geleneksel düşüncely İstanbul yaşamında yeniden üretir hem de bir tür hegemonya atfeder. Dolayısıyla Halil karakteri aile içinde yasa koyucu bir rolü üstlenmiştir.

Habibe: Caiz değildir ağa sözünden çıkılmaz (...)

Halil: Kötü bir şey yapmamışımıdır Zeliha tüccar olmak kolay mıdır? Zeliha: Ya habibe?

Habibe ne olacak Zeki ne olacak?

Halil: Dur hele dellenne Zeliha kimseye söz vermişliğimiz yoktur. Zeliha: Ama onlar birbirlerine söz vermişler

Halil: Ağasının fikrini almadan öyle mi? Büyüğe riayet bu mu? Zeki nedir, hiç... Dükkân onun mu belli değil. Habibe için Cabbar daha münasiptir. O büyük, onda para çok, mal çok

Filmin son kısmında Cemile'nin de başlık parası karşılığı evlendirilmesi üzerinden ele alınan son bir çatışma veya fikir ayrılığı yaşanmıştır. Bu kısımda özünde geleneksel ataerkil düşüncenin temsili Halil ile akılcı düşüncely temsil eden Zeliha'nın karşılaştırılması sunulur. Bu tür geleneksel düşüncenin oldukça yaygın olmasına bağlı olarak birçok kişinin erkek egemen hegemonya ve maddi kazanç uğruna “kurban edildiği” anlatılır.

İstanbul’da yer edinebilme kavgası uğruna kendi aile bağlarından feragat eden yaygın anlayış buna karşı çıkılsa dahi ölmeyi ve öldürmeyi göze alabilecek denli davranış ve düşünceler geliştirmiştir.



Fotoğraf 2: Filmin 36:25 dakikasından alınmıştır.

Habibe: Ya ben ne yapayım ikinizin arasında, bırakın beni de öleyim öleyim de kurtulayım. Kader böyle yazmış alnıma çok ölmüştür benim gibisi ya kahrından ya sevgilisinden ya ağasından.

(...)

Zeliha: Şimdide Habibe’nin cesedi üstünde düğün sofrası öyle mi Halil, şu İstanbul ormanında kimseye diş geçiremeyince aciz kardeşlerinin etini yemek kolay geldi, caiz mi Halil yaptığın

Halil: Ne yaptysam sizin iyiliğiniz için yapmışım

Zeliha: Kim kaldı ki iyiliğini göre, Cemileyi köle etmişsin, Yusuf’u cehennemin kuyusuna attın, Habibe’nin etini ha köpeklerle atmışsın ha Cabbar’a vermişsin. Bir ben rızamla kendimi

adamışım. Ana olayım demişim ama bir faydası olmamıştır elimden bir şey gelmemiştir. Yok, bu düğün olmayacak Halil... Mümkünü yok olmayacak, olmayacak!.. (...)

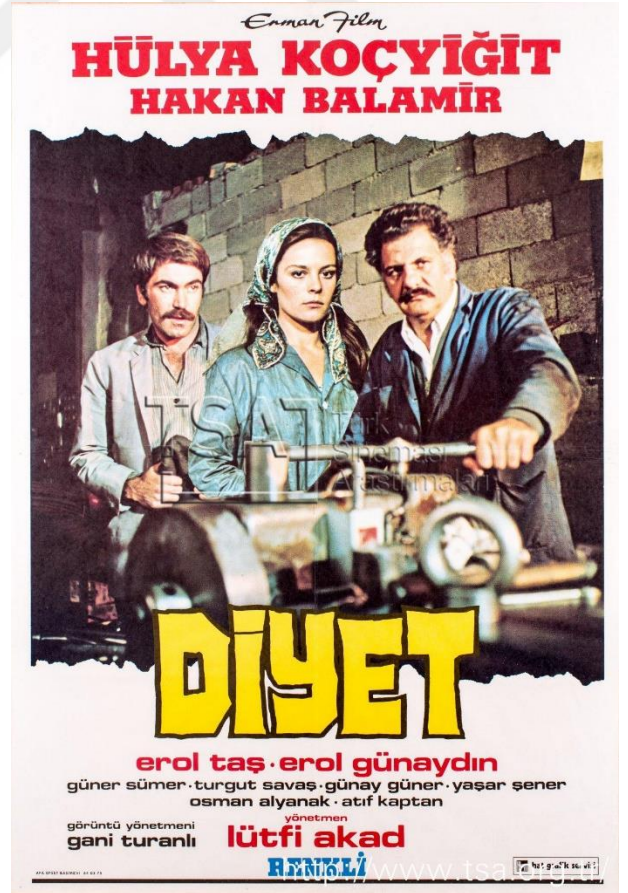
Cabbar: Yanıldın Zeliha bacı, bizden kadın alındığını görülmemiştir, 40 bin lira saymışım. Bir aldığı mı kimse geri alamaz. İlle alırım dersin ölüsünü alırsın. Dene!.. (BIÇAK ÇIKARIR)

Düğün filmi ilk olarak özellikle kadınlara ve onların düşüncelerine bir çıkış yolu gösterdiği aşikârdır. Fevri davranış, sorgulamadan geleneklerin akıl dışı yönlerine sıkı sıkıya sarılma, sermaye birikimi ve maddi çıkarlara kapılma gibi unsurların ne gibi olumsuzluklara yol açtığı açık bir şekilde gösterilmiştir. Buna benzer olumsuzluklara kapılmak, birlik duygusunu, mutluluk arayışını kenara atmaya, ailelerin dağılmasına, suça sürüklenme ve vahşi kapitalizmin çarklıları haline gelmeye, insanları anlama çabasını yitirme gibi unsurlara zemin hazırlamıştır denilebilir.

DİYET FİLMİ

Yıl	1974
Vizyon Tarihi	01 Ocak 1975
Tür	<u>Dram</u>
Özellikler	<u>Renkli</u>
Yönetmen	<u>Lütfi Ö. Akad</u>
Senaryo	<u>Lütfi Ö. Akad</u>
Yapımcı	<u>Hürrem Erman</u>
Müzik	<u>Orhan Gencebay</u>
Görüntü Yönetmeni	<u>Gani Turanlı</u>
Eser	<u>Ömer Seyfettin</u>
Süre (dk.)	90 Dk.
Firmalar	• <u>Erman Film (Yapım)</u> • <u>Gala Film (DVD)</u> • <u>Yeni Stüdyo (Renklendirme)</u> • <u>Yeni Stüdyo (Seslendirme)</u> • <u>Yeni Stüdyo (Film Hazırlık)</u>

Üçlemenin son filmi olan Diyet diğer filmlerde olduğu gibi yine kısıtlı/sınırlı bir mekânlar dizisinde geçmektedir. Fakat Düğün ve Gelin filmine kıyasla evin duvarları dışına yani fabrika/çalışma ortamına daha çok yer verilmesi nedeniyle daha farklı bir konumdadır. Fabrika ve aile yaşamı arasında geçen olaylar bir tür “işçilik farkındalığı” temasıyla bizlere sunulur. Temel olarak çalışanların sendikal faaliyetleri ve mücadelelerinin konu edildiği filmde patron- işçi, sendikalı-sendikasız ve geleneksel-



modern ikiliği ile birlikte “hangi taraftayım” sorusu etrafında şekillenir. Hangi taraftayım sorusu aslına bakılırsa fabrikadaki bir üretim makinesi üzerinden şekillenir.

Filmin henüz başında gösterilen makine tehlikeli bir iş kazasına sebep olması sonucunda çalışanlar görüş itibariyle ikiye bölünür. Bir kısmı makineden kaynaklı olduğunu düşündükleri kazaların giderilmesi için makinelerin yenilenmesi, işçilere güvence verilmesi, maddi yardım sağlanması gibi koşullar üzerinden hareket ederken ikinci görüşe sahip olanlar kazaların çalışanların eksikliği ve dikkatsizliği nedeniyle kaynaklandığı düşüncesindedirler.

Ev dışına çokça yer verilen filmde üçlemenin diğer eserleri ile ortak olan kısım ise kırsal kent farklılığı, göç ile birlikte yaşanan değişim, entegrasyon ve adaptasyon sorunsalı gibi unsurlardır. Ayrıca kadın ikincilliği burada da keskin bir şekilde kendini gösterme, bireyler kırsal bölgede aşına oldukları geleneksel ataerkil düzeni devam ettirme çabası gütmektedirler. Şöyle ki ana karakter olan Hacer bu filmde karşımıza değersizleştirilmeye karşı çıkması yönüyle (Kozan, 2019: 128) kendini göstermiş, fakat çoğu zaman fabrikada çalıştığı zamana ek olarak evde ev içi işlerle, çocuklarla ve yaşlı babasıyla, dolayısıyla ev içi rollerle ilgilenmektedir.

Diyaloglara, mekânlara ve pratiklere geçmeden önce karakterler ve temsilleri üzerinde durmak anlamlı olabilir kanaatindeyim. Film olayların etrafında şekillendiği bir “cıvata makinesi” görüntüsü ile başlar. Mustafa karakteri çalıştığı esnada iş kazası geçirerek makineye kapılır ve fabrikada çalışmanın “diyeti” olarak olayların merkezi haline gelir. Yukarıda bahsetmiş olduğum ikiliğin merkezinde konumlanarak sendikacı ve sendikasıız işçilerin hareket noktasını teşekkül etmiştir. Belki de zaman zaman gerçekleşen iş kazaları ve kazalara karşı girişilen mücadele ekseninde işçilerin değeri, temelde bu teşekkül üzerinden okunabilir. Mustafa kaza geçirdikten sonra yerine yine fabrikanın bu bölümünde

alışan Bilal Usta'nın köylüsü Hasan girecektir.

Kara (2016: 512), kente göç sürecinin ardından bireylerin fabrikada çalışarak gelir elde etme çabasını “işçileşme” süreci olarak yorumlamaktadır. Fakat yalnızca işçi-işveren çerçevesinde okunamayacak bu anlatı bir tür farkındalık sürecini, bilinç durumunu, müşterek hareket etme duygusunu barındıran soyutlamayı da içerir. Fabrika içerisinde bilgi aktarımı ile yaygınlaşan işçi hakları anlatısı bir yönüyle de dönemin mücadelelerine ışık tutmaktadır.

Gelin filminde de genişçe ele alındığı gibi kırsal bölgeden göç ederek fabrikada çalışmaya başlayan ve kendini adaptasyon sürecinin serencamında bulan karakteri temsil eder. Bilal Usta sendikalaşmanın karşısında konumlanıp “patronu” desteklerken Muhsin Usta karakteri ise sendikalaşma taraftarıdır ve Hacer'e bu yönde telkinlerde bulunur.

Bahse konu fabrikadaki işçiler ve işçi hareketleri bağlamında sergilenen pratikler bir anlamda geçiş sürecinin temsilini ortaya koymaktadır. Tam Yüksel' in de (2017:232) işaret ettiği şekliyle Marksist bir bilinç ve hareket var diyemeyiz. Çünkü Anadolu'nun çeşitli kırsal bölgelerinden gelen insanlar haklarını isterken diğer yandan da işyerine ve işverene bir zarar gelmesin düşüncesindedirler.

Son olarak Hacer'in babası yaşlı adam karşılaşılan olaylar karşısında çoğunlukla geleneksel ve muhafazakâr olsa da yakınındaki insanları etkilediği ve yönlendirebildiği gerekçesiyle bilgeliği temsil eder fakat ataerkil nüveleri barındırdığından yalnızca Hacer'in fabrikada çalışmasını geleneksel çerçevede “yakışıksız” bulmasından ötürü balon satarak “eve ekmek getiren erkek” rolünü yeniden üretme telaşı içerisindedir. Akad diğer filmlerle de benzer şekilde yaşlı erkek karakter-dini bilgi sahibi birey birlikteliğini kullanarak “en eski deneyim şifrelerini” birleştirici unsur olarak kişilere atfetmektedir (Özonur ve loğlu, 2009: 147).

Gurbet yüzü ölüm yüzü denilmiş el hak doğru demiş O nası söz töbe de baba

İşsiz güçsüz kızının eline bakmak ölümde ne Sende bişiyler satsan

Bildiğim iş değil kızım alışmak zor

Yeniden inşa Connell'in (2016) çalışmasında sıkça yer verdiği şekliyle, yaşanan bir değişim sürecinin ardından yeni şartlara göre bir tür yaşayış biçiminin kurulma aşaması gerçekleşecekken yeni şartlarda geleneksel yaşayış biçimine yeniden sarılması ve pratikleri buna göre sergilemeyi ifade eder denilebilir. Bu çağrışım ile Hacer'in babası Yunus'a baktığımızda ölüm metaforu ile kendisi çalışmadan çalışan "kızının eline bakmak" durumunu birleştirmesinin sebebi olarak bu geleneksel kodların yeni bir şehirde, yeni bir alt kültürde yeniden inşa edilmesi olarak yorumlanabilir.

Yukarıdaki diyalogda değinilen bir başka önemli unsur gerek adaptasyon sürecinin gündelik yaşamdaki insanı zorlayan yanı ile kapitalist düzenin ve para kazanma hırsının tüm gün insan zihnini nasıl meşgul ettiği. Bu meşguliyet ve yeni düzene uyum süreci hem geleneksel "baba rolünü" devam etme çabasını hem de bu uğraşının mahalle baskısı ve çevredeki insanların düşünceleri nedeniyle gizli bir şekilde pratik edilmesini içerir.

Memleketten biri görürverse Yunus'u elinde balonlarla gördüm deyiverse öl daha iyi tümünden rezillik oldum

Değiş dırnağa dırnak ağa baba burda yaşamanın yolu bu şehir insanıyla başa çıkmak toprakla cebelleşmeye benzemez insan denizi içinde depmeyle yol açacaksın açamadım mı ne etsen boş kendini ölmüş bile vesselam

Diyet filminde verilmek istenen mesaj net ve keskin bir biçimde diyaloglar üzerinden verilir. İlk olarak üzerinde durulan en temel vurgu cıvata makinesine yapılmakta ve daha

önce de bu makineyle iş kazaları yaşandığı nitelemesi yapılarak Mustafa'nın geçirdiği kazayı iki farklı düşüncenin yorumlaması bizi karşılar. Bu iki farklı düşünce, fabrikada ustabaşı olan Bilal Usta'nın iş kazasını Allah'ın takdiri olarak yorumlaması ve Muhsin Usta'nın makinenin eksikliği olarak görmesidir. Dolayısıyla bu iki ustanın düşüncesi aslında filmin temelinde de yer alan sendikalı-sendikasız ikiliğinin görüntüsüdür.

Evet, kaza efenim hayır dikkatsizlik efenim dikkatsizlik hastaneye kaldırıldı (gülerek)hayhay emredersiniz güle güle bigün bekleriz efenim tabi tabi Yeniköy'de denize karşı iyi günler efenim iyi günler güle güle efenim Allah'a emanet.

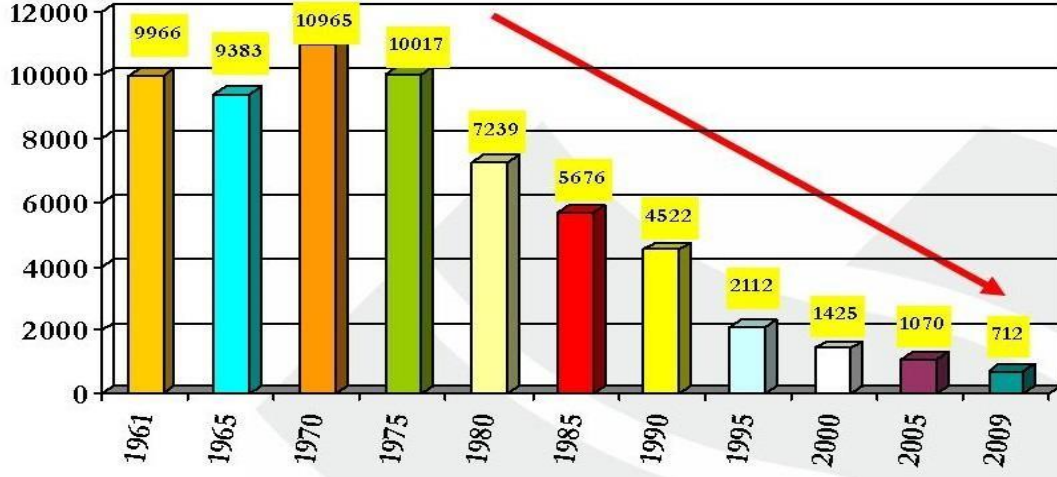
Fırsattan istifade bela çıkarmaya geldiniz öyle mi? Öyle bi niyetimiz yok yalnız bu makine

Nolmuş makinaya

Makina değil o beyim katil

Başta Muhsin Usta olmak üzere kaza geçiren Mustafa'nın çalışma arkadaşları durumu makinenin yetersizliğinden kaynaklandığı düşüncesiyle eksikliğin giderilmesini talep ederlerken Bilal Usta yaşanan kazayı işçilerin “dikkatsizliğinden” kaynaklı olarak gerçekleştiğini düşünerek işyeri sahibi Salim Bey'e konunun yansımaması, onun duymaması ve “canının sıkılmaması” taraftarıdır. Yapılan vurgu o dönemde yaşanan iş kazalarının yaygınlığı ve bu kazalara karşı takınılan tavır/girişilen eylemler dizisine yapılmıştır.

İş Kazası Sayılarının Dağılımı / 100.000



Grafik 4: İş Kazalarının Dağılımı (Güven, 2011)

1970’lerde henüz yaygınlaşan sanayi ve makineleşme süreci, iş kazalarının artmasını da beraberinde getirirken paralel bir şekilde “işçi sağlığı ve iş güvenliği mevzuatı” da yaygınlaşmaya başlamıştır (Altundaş, 2011: 20). Grafik 1’de de görüldüğü gibi 1970’lerde artan ve zirveye ulaşan iş kazaları gündemi varken bu tarihten itibaren gittikçe azalmıştır. Bu azalmayı rahatlıkla sendikalaşma, bilinçlenme, makinelerin yenilenmesi, çalışanların farkındalığı gibi unsurlara dayandırabiliriz.

Filmde dönemin işçi hareketlerine, sendikal faaliyetlerine atıfta bulunulmuş, “insan kapan makine” bir sömürü temsili olarak kullanılmıştır. Bu temsil ile mücadele adı altında bazı işçiler sendikaya katılım için birbirleriyle bilgi paylaşımı ve birbirlerine birlik daveti yapmakta bazıları ise yaşanan kazaları Alman yapımı makinelerin “hatasız üretilmiş” olmasından dolayı çalışanların dikkatsizliğine dayandırmaktadır. Buradan hareketle de sendikaya katılım sağlanarak iş kazaların önlenmesini düşünenler ile sendikaya katılımın önlenmesini düşünenler yoğun bir çatışma halindedirler.

Sendikal faaliyetler işçi ve işveren ilişkilerinde belirleyici bir rol oynadığından “insan kapan makine” ile çalışacak yeni işçiye sendikaya katılmaması koşuluyla yardımcı olunur.

-Sendika yok etliye sütlüyü karışmak yok işine bakarsın o kadar anladın mı iyi haftada 200 lira alacaksın oda şimdilik sen sıtkı sadakatle çalış ötesini bize bırak

-Burda çalışacan kolay lakin gözünü açacan dalgaya düştün mü kapıverir adamı.

-Olanları duydun değil mi Selim Bey telaş içindeymiş bizimki diyesiyki Mustafa sendikalı olaymış büyük tazminat almış

-Alır mı heç deftere yazılı bilem deyilmiş bak sana diyim inat etmede yazıl sende kız benim aklım yok mu ha bir gün hepimizin başına gelebilir bu iş domuz gibi kasılıp duruyorsun sen bilirsın bak ben şuraya yazıyorum

-Bizde çalışanların çoğu köyden gelme sendika dedin mi ürküyorlar ayağını öle bir diriyorki 40 katır sekse yerinden oynatmanın mümkünü yok

-Sendikaya düşman olma kaydı şartıyla işe aliler ki bu elbette mühim bir meseledur

Sendikal faaliyetler, işçi hakları ve çalışma yaşamı, kır-kent ayrımı ile dini anlayış üzerinden bağlantı kurularak aktarılmıştır. Çünkü filmdeki sendikacılar işverene duyulan minnet duygusunun köy hayatında kaldığını, şehirdeki çalışma yaşamının daha rasyonel ve kanunları esas alarak ilerlediğini düşünmektedirler. Çelik (2010: 35) sendikal faaliyetlerin özünde “burjuva ve gecekonduarda yaşayan göç etmiş bireyler arasındaki mücadelenin” bulunduğunu belirtirken Kara (2016:513) ise sendikalaşmanın, işçilerin içinde bulundukları durumların “sosyo-psikolojik” yönüne odaklanır.

Dikkat çekilmesi gereken bir diğer nokta ise önceki iki filme nazaran ev içinde konuşulan konuların farklılaşması sayılabilir. Fabrikadaki çalışma şartları ve sendikalaşma

hareketleri hem çalışma yaşamının gündemi haline gelerek özel alan-kamusal alan ayrımını derinleştirmiş hem de kadın-ev içi roller özdeşleştirilmesine bir alternatif sunmuştur.

Fabrika işçileri arasındaki hiyerarşi tecrübenin (çalışma süresinin) iktidarına dayanmakta ve bu iktidar bir disiplin anlayışından önce mesleki bilgiyle birlikte düşünülmektedir. Çünkü Selim Usta'ya yöneltilen “çavuş” söylemi kendisi tarafından reddedilerek “usta” söyleminin kullanılması tercihine dönüşmektedir. Dolayısıyla disiplini çağrıştıran söylem yerini teknik ifadelerin aldığı yorumu yapılabilir. Nihayetinde bu bir geçiş süreci olarak kabul edilebilir. Anadolu'nun birçok noktasında yaygın bir şekilde kullanılan “çavuş” söylemi fabrikada da “göçmen işçiler” tarafından söylenmiştir. Sorumluluğun teknik bir hüviyete bürünmesi ile hem çalışanlar arasında konuşulanlar hem de alışılmış geleneksel kodların değişmesi söz konusu olmuştur (Peker, 2019: 135).

Ben vardırımam cavuşum Usta diyecektin ulan Tabi usta

Disiplin ve uzmanlaşma ikiliğinin dışına çıktığımızda dönemin siyasal gelişmelerine de temas edildiğini belirtebiliriz. Çavuştan ustaya doğru gerçekleşen dönüşüm aynı zamanda yönetim erkinin askeri düzene indirgenmesinden sıyrılması anlamını taşıyabilir kanaatindeyim. Dolayısıyla “usta diyecektin” şeklindeki karşı çıkış, yalnızca disipline etme eyleminden uzaklaşıp hem bilgiyi elinde bulundurma özelliğine hem de modernleşmenin tarihsel saçaklarından uzmanlaşmaya işaret etmektedir. Bu bilgi, uzmanlaşma ve yönetme üçgenine sosyal yaşam pratiklerinde eklenen bir başka unsur ise sekülerleşme olarak okunabilir. Şöyle ki gelenekselliğin temsili olarak yorumlanabilecek karakterin, kolunu kaybeden işçinin durumunu “alinyazısı” olarak değerlendirilmesi hem diğer bir karakter tarafından eleştiri alır hem de bilgi, uzmanlaşma ve yönetme eylemi unsurlarını somutlaştırır.

-Eee alın yazısı ne edelim

-Öyledir teyze Allahuteala ne yazdıysa o olur lakin iş bildiğin gibi değil ha bu iş kör gözün göreceği kazaydı ah o makina bak şimdi inat etmeyeydin hep birlik olaydık diyeydik ki ha o makinayı def etmezsen hiçbirimiz çalışmayacaz ha buna kanun muvafacesinde grev derler

Daha önce de yüzeysel olarak değindiğim gibi sendikal faaliyetler ve sendikalara katılma süreci iki kutuplu düşünce arasında gidip gelmektedir. Temsilen ilk düşünce “işçi hakkı arayışı” bağlamında ücretlerin arttırılması, çalışma şartlarının iyileştirilmesi, makinelerin yenilenmesi şeklinde kendini gösterirken diğer düşünce “ekmek yenen kapıya karşı gelmemek” biçiminde sergilenir. İki temsilen dayanağı da kır-kent ikiliği, işin ve işverenin nasıl anlamlandırıldığı, işçilerin farkındalık düzeyleri üzerinden okunabilir. Sönmez ve Balcı (2018:191) bu ikiliği aktarırken kentleşmenin olağan süreci paydasında birleştirerek ayrıca “liberalleşme” sürecine atıfta bulunarak aslında bir tür kontrol dışı – plansız bir yapılanmaya da işaret etmektedir.

Ekmek yenen kapıya karşı gelmemek ve görgülerin bu olduğu düşüncesi kırsal olanı çağrıştırırken sendikaya katılma İstanbul’da olma ve fabrikada çalışmanın gereği olarak görülür. Resmedilen bu ikiliğin haricinde konuya dini bir yorum da getirilmiştir. Geleneksel veya kırsal olanın temsili olarak yansıtılan köyden göç etmiş Hacer’in babası işçilerin sendika çatısı altında birleşmesiyle ilgili bir hadisten alıntı yapar. Ev içerisinde fabrikadaki sendikalaşmayla ilgili yapılan konuşma sırasında bu tür bir yorum yapılması hem aşına olunan bilgileri yinelemeye hem de mevcut güncel tartışmalardan olan sendikal faaliyetlerle ilgili ev içerisinde de konuşabilme niteliğini göstermektedir.

(Usta, Hacer’e yönelik) Ha senin görgün eskimiştir veda koylük yere mahsusdur bura şehir bura fabrika ha bura İstanbul’dur düzeni başkadur.

(Hacer'in babası) Ne ister bunlar be kızım

Hacer: Amaaan! bilmem bi sendikadır tutturmuşlar gelin birleşelim derler yevmeyeleri arttıralım yemekleri düzeltelim makinayı değıştirelim da büssürü şey birlik olursa bunlar olur demekteler

Hacer'in Babası: Hadis-i Şerif vardır Peygamber Efendimiz: “iki birden ve üç ikiden ve dört üçten iyidir birleşiniz” buyurmuşlardır.

Filmde başat unsur olarak yer alan sendikal pratikler, eylemler ve düşünceler dönemin ideolojik ayrışmaları yansıtır. İşçilerin birleşmesinin “hayır” veya “şer” yanını temsil eden düşüncenin karşısına sendika etrafında toplanan işçilere karşı birleşme fikri çıkmaktadır. Geleneksel düşüncenin bilgisi olarak kendini gösteren Hacer'in babası (Yunus) dini düşünceye dayanan sözlerine karşı tıpkı göç ettikleri kırsaldaki insanların kendisine karşı göstermiş olduğu saygıya benzer bir saygı gösterilmesini bekler fakat beklediğini bulamamaktadır.

Hasan: İşte o sandıkçılar mı ne onlar şerde birleşmiş birleşsinler ama bizde hayırda birleşecek öyle dedi Bilal ağam

(...)

Yunus: Memlekette kahfiye girince yarısı ayağa kalkar yarısı dışarı çıkardı gör işte koca Yunus'u çocuk yediyor şimdi

Bahse konu hem hadise atıf yapılması hem de “hayırda birleşme” benzetmesi, Subaşı'nın (2003:30) da dikkat çektiği üzere “dinselliğin modernleşmesi” tarifli bir süreci anlatıyor olabilir. Bu haliyle gerek fabrika içerisinde konuşulan ve bu mekânın bir tür kamusal alana dönüştürülen sendikal faaliyetler konusu gerekse din ve modernleşme

birlikteliği düşüncesi aslına bakılırsa dönemin sosyo-politik tavrını yahut gündem konularını da açık etmektedir.

Sosyo-politik tavır, çalışma yaşamı ve sendikalaşma üçgenini ele alan çalışmaların birçoğu elbette 12 Mart 1971 Muhtırası üzerinden bazı çıkarımlarda bulunur (Yozcu ve İstanbullu-Dinçer, 2020: 60; Pıçak ve Kadah: 2017: 216). Bunun nedeni ise malum sendikal faaliyetlerin izne tabi tutulması şartı olarak görülebilir. Şu da malumdur ki sendikal faaliyetler 1970’li yıllarda daha sert çatışmalara zemin hazırlamış olsa da Diyet filminde aynı işi yapan, aynı yerde çalışan kişiler arasında temel ihtiyaçlar için para kazanma dışında derin ve temsili tartışmalar yapılmıştır. Mahiroğulları’ nın (2001:168) da işaret ettiği gibi bu tartışmalar ise özellikle 70’li yıllar ve sonrasında oldukça artmıştır. Bunun en büyük göstergesi olarak ise sendikal faaliyetlerin istatistiksel olarak yoğun bir şekilde artışı sayılabilir:

Nitekim, sendikalı işçi sayısında 1966 yılına kadar ani bir artış yaşanmazken, 1967’de DİSK’in kuruluşu sonrasında sendikal rekabetin başlamasıyla sendikalı sayısında giderek büyük artışlar görülmüştür. Çalışma Bakanlığı’nın verilerine göre, 1966’da 374.000 olan sendikalı üye sayısı, 1967’de 835.000’e yükselmiştir. Aynı şekilde, sendikalı işçi sayısında ani ikinci artış 1970’te yaşanmış; bir yıl önce 1.200.000 civarındaki sendikalı sayısı bir yıl sonra 2.100.000’e yükselmiştir.

Fabrika ortamında bulunan karakterler için dikkat çekilmek istenen önemli iki özellik daha bulunmaktadır. Öncelikle karakterlerin ev yaşamı, sergiledikleri roller özel sorunları ve özel alanı simgelerken fabrikada yapılan konuşmalar, üzerinde düşünülen sorunsallar daha çok kanun, demokrasi, sendika, işçi hakları, emeğe yüklenilen anlam, birlik düşüncesi gibi unsurlar üzerinde teşekkül eder. Karakterler çoğunlukla Türkiye’nin dört yanından göç

ederek İstanbul'a gelmiş bireylerden oluşur. Bu farklı karakterlerin birlikteliğine ve kozmopolit yapısına ise bazen “demokrasi meselesi” şeklinde atıflarda bulunularak siyasi anlam da kazandırılır.

Belli bir süre yoğun çalışma saatlerine maruz kaldıktan sonra fabrikada çalışan işçilerin düşüncelerinin yine kutuplaşmaya başladığını görmekteyiz. Sendikaya üye olmayı destekleyen çalışanlar bu duruma katlanmamak gerektiği, “gece gündüz çalışarak insanlıktan çıkıldığı” düşüncesinde birleşirken diğer tarafta bazı çalışanların “sabretmek”, yoğun şekilde çalışarak işverenin “yüzünü kara çıkarmamak”, üstlenilen işlerin altından kalkmak gerektiği yönünde söylem ve eylemlerde bulunur.

Hacer: Bilmem Hasan çalış çalış gece gündüz insanlıktan çıktık

Hasan: Sen ne diyosun Hacer iş olsun yeter ki valla taşı sıkar suyu alırım sende ötekiler gibi mi konuşur oldun yoksam

Musade ederseniz ben altaym heh şimdi sen tek başına gidipde Salim Bey'ciğim benim yevmiyen azdır ha şuni şu kadar yap diyebilir misun diyemezsun ha işte biz bir araya gelupta pazarlığa otursak arddur desak oda vermem desa bizde işi pirakuruz oda fabrikada çalışmaz çalışmayınca da ziyan eder o zaman ha uşaklar gelun etmeyin şu kadar verdim diyecektur bilduğun pazarlık da

(Sendikaya) Gittin gittin de beni rezil rüsva ettin ekmeğimizi her bişimizi veren adama yüzümü gara ettin

Diyet filmi diğer iki filme nazaran daha farklı bir konumdadır diyebiliriz. Diğer iki filmde yeni gelinen şehir hayatına adapte olma sürecinden bahsederken bu filmde uyum süreci tamamlanmış, şehir yaşamına alışılmıştır. Ana karakter Hacer, fabrikada çalışan bir işçidir. Diğer iki filmde fabrikada çalışan kadınlar hakkındaki düşünceler daha çok olumsuz

iken veya bir tür kurtuluş umudu olarak bakılmaktayken bu filmdeki karakterin fabrika çalışanı olması bizim şehir yaşamındaki farklı kamusal alanları görmemizi sağlamaktadır. Farklı olan diğer unsur ise sömürü nesnesi olarak aktarılan kadın karakterin diğer iki filmde daha çok erkek egemen yapılanma ve aile içindeki erkek karakterler tarafından sömürü nesnesi olarak konumlandırılırken bu filmde sömürüyü gerçekleştiren fabrika ve çalışma şartları olmaktadır. Dolayısıyla diğer iki film daha çok göç sürecinin sonuçlarını ele alırken bu filmde çoğunlukla çalışma süreci, sendikal faaliyetler ve emek yapılanması ele alınır.

Film her ne kadar çoğunlukla çalışma yaşamını ele alsın filmdeki diğer karakterler üzerinden göç sürecine de yine de kısaca değinilmektedir. Sendikaya katılmanın işçilere için iki farklı düşünceyi temsil etmesi aslında kent-köy ikiliğini de vurgulamak içindir. Çünkü sendikaya girmeyi işverene saygısızlık olarak niteleyen görüş varken bunun tam karşısındaki görüş ise bunu “köyde kalmış” bir düşünce olarak nitelemektedir.

Herhangi bir şehrin kırsalından büyük şehre göç eden kişilerdeki veya ailelerdeki dikkat çeken ilk özellik, sosyal ağ kurma amacıyla hemşericilik kültüründen istifade etmek istemeleridir. Diğer iki filmde olduğu gibi bu filmde de karakterler üzerinde köyden tanıdık olan insanlarla iletişime geçme eğilimi vardır. Bu sosyal ağ, Diyet filminde Hasan karakteri üzerinden işlenmektedir. Hasan, iş kazası geçiren, kolunu makineye kaptıran bir işçi yerine, hemşerisi Bilal Usta sayesinde fabrikada işe girmiştir. Fakat bu hemşerilik bağı kısa süre sonra işyerindeki kutuplaşmalar ve sendikal faaliyetlerle birlikte ilerlemeye başlar. Bu noktada Akad’ın yapmış olduğu, sosyal ağın zamanla gücünü yitirmeye başladığı vurgusu, dönemin faydacı ve ideolojik boyutunu göstermektedir.

Fabrika içerisinde, görüş birliği olmayıp sendikalaşma konusunda kutuplaşma bulunsa da çalışanların dayanışmasının cinsiyetçi bir yapılanmada olmadığını görmekteyiz.

Dolayısıyla hem kadınlar hem de erkekler sendika faaliyetlerinde ön saflarda birlikte eylemde bulunabilmektedir. Büyük şehre geldiğinde Meryem karakterinin yerini bu filmde daha çok bilinçlenmiş, kamusal alanda söz hakkı olduğunu düşünen, görüş bildiren, çevresindeki insanların davranışlarına ve düşüncelerine yön verebilen bir Hacer almıştır. Kadınların çalışarak güç kazandığı ve söz sahibi olduğu mesajını veren Akad, özellikle 70’lerdeki hem çalışma koşullarına, sendikal faaliyetlere değinmiş hem de güçlü kadının imkânı çerçevesini çizerek örnekler sunmuştur. Nitekim kadın, dört duvar ile sınırlandırıldığı yaşamından çıkarak yeni alanlara, sosyal çevreye ve düşünce yapısına dahil olmuştur.



Fotoğraf 3: Filmin 1:28:00 dakikasından alınmıştır.

Son olarak filmde toplumsal cinsiyet farklılığı da keskin bir şekilde kendini göstermektedir. Şöyle ki ev içi işler, yaygın geleneksel düşünceye paralel şekilde çoğunlukla kadın karakterler tarafından üstlenilmektedir. Ana karakter Hacer bekârken çevresindeki yakınları tarafından bir an önce evlendirilmeye “sahipsiz bırakılmamaya” çalışılır. Dolayısıyla bir tür aidiyet duygusu ve hegemonyası aile içerisinde yerleşiktir. Bunun için Hasan ve Hacer’in birlikteliği çevredeki bireylerce tasvip edilen, olması gereken bir

durumdur. Toplumsal cinsiyet dâhilindeki iktidar yapılanmasında erkek gücü temsil etmektedir. Kadınlık daha ikincil bir konumdadır. Hacer'in Hasan'a nazaran sendikal faaliyetlere yakın durması çevresindeki insanlar tarafından Hasan'ın eleştirilmesiyle ve “erkeklik rolünü” yerine getirememesi söylemiyle sonuçlanır.

“Biz erkeği erkek biliriz iki tarafı da kesen kılıç gibi iyi uydurmuşsun bi yandan bana yanaş bi yandan karını sendikaya yazdır lan gözünde dizinde dursun sana yaptıklarım ocağın başına yıkılsın yiyeceğin boğazında kalsın memleketlimsin dedik garipsin dedik olacağı bu miydi erkek gibi erkek dolaşacağına o yılan karının donunu başına giyde öyle dolaş gayrı yuh olsun sana be öyle olsun iyi yapış makinene nasıl olsa burda çok kalmayacaksın defolup gideceksin”

Hacer'in sendikal faaliyetlere katılımı bir yönüyle özne olabilme yahut karar mekanizmasında yer alabilme mücadelesi şeklinde de okunabilir. Fabrika içerisinde kadın-erkek farklılığına yalnızca sendikayla ilgili düşünceler bağlamında değinilmiştir. Zira o dönem yaygın bir yöntem olarak uygulanan kadın ve çocuk emeğinin ikincilleştirilmesi dolayısıyla daha düşük ücretle değerlendirilmesi söz konusu edilmemiştir (Akdağ, 2014: 274-5). Literatürde konu, her ne kadar çoğunluk olarak kadın emeği-ev içi emek birlikteliği üzerinden değerlendirilse de yalnızca ev içi emekle sınırlı olmayan kadın emeğinin görünürlüğü açısından Diyet filmi önemli bir konumda yer almaktadır.

Diyet filminde yetişkin erkek karakterlerin diğer iki filmde olduğu gibi ön planda olmadığını, kenarda durmaya başladığını görmekteyiz. Bu dönemdeki filmlerde ele alınan erkek karakterlerin daha çok “kahraman”, sevdiği kadın için her şeyi göze alabilen, aileyi kurtaran ve risk alan erkek şeklinde gösterilmesi yerini kadın-erkek fark etmeksizin kahramanlığın ortak bilinç ile hareket edebilmeye dönüştüğü fikri işlenir. Özellikle 70'li yılları düşündüğümüzde bu üçlemede hatta üçlemenin Diyet filminde kadınların aktif

bireyler olarak işlenmesi, kamusal alana ve bu alanda konuşulan konulara müdahil olunup yön verilebilmesi, filmin özgün özelliğini göstermektedir diyebiliriz. Bu tür hareketli ve aktif bir sürecin içerisinde yer alan karakterlerin davranışları aslında bir tür ideal olanın kurulumuyla ilgilidir. Bu ideal ise cinsiyetçi kapitalist sistemin karşısında durmak isteyen bir idealdir şeklinde ifade edebiliriz.

Sancar'ın (2014: 33) özellikle vurgu yaptığı “cinsiyetlendirilmiş kapitalist demokratik devlet” eşit haklar mücadelesi ile birlikte anılır. Hacer karakterinin eşit haklar mücadelesi bağlamında sendikal faaliyetleri katılımı daha önce belirtmiş olduğum gibi fabrika içerisinde her ne kadar baskıcı bir işveren yönetimi mevcut olsa da demokratik bir görünüm sergiliyor gibidir. Dolayısıyla en basit bir çıkarımla mücadelede kadın-erkek ortaklığı ile iş kazalarını önleme ve hakları iyileştirme gayesi en sonunda “bu gayeler iyileştirilmezse kazalar tekrar eder” mesajıyla birlikte verilir.

Finalde, zihninde oldukça yüksek bir yeri olan ustası tarafından “azarlanan” Hasan'ın geçirdiği kazaya yer verilmiştir. “İnsan yutan makine” teması final kısmında da işlenerek film bitmektedir. Filmin genelinde yoğun şekilde işlenen makine, Hasan'ın kolunu kapmış ve Hacer film boyunca kendilerine verilmeyen işçi haklarını kastederek “al diyetini şimdi, bizim diyetimizi kim ödeyecek” şeklinde bağırarak sitemde bulunmaktadır.

Filmin başlangıcı ve bitişinde aynı kazaya yer verilmiş, işverenin kazancı söz konusu olduğunda işçilerin sağlığı ve hakları düşünülmediği teması çerçevesinde olaylar zinciri aktarılmıştır. Sonuç itibarıyla, göç, adaptasyon, ideoloji, sosyal yaşam ve iş yaşamı etrafında şekillenen toplumsal pratik ve düşünceler, geleneksel düşünceyle birlikte para kazanma amacı doğrultusunda hareket eden insanları bünyesine alarak kendi çarkında döndürmekte ve öğütmektedir.

SONUÇ

Özellikle 1970’li yıllarda toplumumuzdaki birçok bireyin doğrudan veya dolaylı bir şekilde tecrübe etmiş olduğu göç sürecini anlayabilmek için irdelediğim Gelin, Diyet ve Düğün üçlemesindeki karakterlerin pratikleri, sosyal organizasyonlar, rollerin değişim ve dönüşümleri yapılanmalar ile birlikte yorumladım. Semboller ve sosyal yaşam pratiklerini yorumlamak, teorik arka planda: zaman, mekân ve habituslar perspektifini gerekli kılmıştır. Bu yaklaşımın altındaki teorik kabulüm, göçle ve kentle ilgili deneyimlerin kültürel kabullerle bağlantılı olarak hayata geçerliliği idi. Bu nedenle farklı ortamlardaki yaşantıların, çağının tanığı olan sinema yapıtları üzerinden nasıl aktarıldığı ve analiz edildiği yorumlanmıştır. Böyle bir çizgide ilerleyen araştırmada, bireylerin kent deneyimlerini üzerinden kurdukları bağlamlar ve filmlerin bu süreci nasıl aktardığını ele almaya çalıştım.

Ele aldığım göç üçlemesinde, gerçekçi akım dâhilinde kayda alınan sinema yapıtlarında olduğu gibi dönemlerinin göç, kentleşme, çalışma ve aile unsurlarının etkileri yer almıştır. Ayrıca gündelik yaşamdaki değişim ve dönüşümler her an yaşanabildiği gibi sinema filmlerinde de işlenmiştir. Filmlerdeki karakterlerin sergilediği roller, eylemler, ilişkiler ve düşünceler, yapı-pratik ikiliği temellidir. Yani aile, kent, göç, fabrika, köy, mahalle, sokak gibi yapılar, hem bireylerin davranış ve eylemleri doğrultusunda sürekli yeniden kurulur hem de onu kuran davranış ve eylemleri etkiler. Göç üçlemesindeki yapı-pratik etkileşimi de sürekli olarak işlenmiştir. Filmlerde yapı-pratik ikiliği bağlamında işlenen karakter davranışları ve eylemleri toplumsal çevre, akrabalık yapısı, diğer karakterlerin davranışları ve eylemleriyle etkileşim içerisinde sahnelenmiştir.

Üç filmde de karakterlerin toplumsal sınıfları, rolleri, kent ve ev kullanımı irdelenirken demografik özelliklerden, eylemlerinden, tepkilerden ve diğer karakterlerle olan etkileşimlerinden bahsedilmiştir. Yine üç filmde de aile kurumundan ve buna dâhil olan

bireylerden bahsedilmiştir. Genel itibariyle bu aile parantezine ise; göç, gecekondulaşma, kır-kent ayrımı, kentleşme, geleneksel-modern ayrımı, politik-ekonomi, çalışma yaşamı ve sendikal faaliyet gibi unsurlar eşlik etmektedir. Belli bir dönemin gündelik yaşayış biçimlerini sahneye aktarırken yalnızca aile, göç, cinsiyet, kent gibi sosyal yapılardan değil, “Türkiye kapitalizmi”, sermaye birikimi, sendikal faaliyetler ve siyasi etkilerden de bahsedilmektedir. Üç filmde de çoğunlukla gecekondulardaki aile yaşamı ve sanayileşme temaları etrafında konular işlenmiştir.

Geleneksel aile ilişkilerinin vahşileşmesi metaforunu kullanırken üç filmde de aslında kapitalist çalışma sisteminin, para kazanma ve birikim yapma hırsının aile ilişkilerinde, geleneksel kodlarda ve toplumsal değerlerde tahribat meydana getirmesi konularının işlenişine işaret etmektedir. Özellikle kadın karakter, değişim veya dönüşümün öncüsü olma teşekkülüne zemin hazırlayan bir özelliğe sahiptir. Dolayısıyla değişim veya dönüşümün öncüsü olarak görülen kadın karakterler hem geleneksel olanın sınırlarını belirleme hem de bu sınırları aşma pratiklerinin neler olduğu ve nasıl yansıtıldığı noktasında üç filmde de karşımıza çıkmaktadır.

Filmlerin odaklandığı nokta sadece kırsal bölgeden göç eden bireylerin ve ailelerin ilk olarak geleneksel değerlerindeki değişim ile kente adapte olma sürecidir. Her adaptasyon sürecinde birtakım tavizler verilir fakat eğer kapitalizmin çarklarına veya sermaye birikimine kendilerini kaptırırlarsa büyük zararlar görebilirler anlatısı yapılmıştır. Diğer taraftan bu süreci atlattıktan sonra en azından daha mutlu gözüken veya zarar görmeyen aileler de vardır. Gelin filmindeki komşu örneğinde bunu görmekteyiz. Fakat yalnızca göç ve kentleşme sürecinden olumsuz etkilenen örneklerin işlenmesi filmlerin yapımcılarının “bu şekilde kent yaşamını deneyimlerseniz kayıplarınız olur” mesajıdır.

Bireylerin kentle ve göç süreciyle girdikleri etkileşim kültürel kabullerden bağımsız olmadığı gibi göçün yoğunlaştığı dönem ile kentleşmenin sancılı yapılanması sinema sektörünü de etkilemekte buna göre konuyu ele alan yapıtlar artmaktadır. Bu telaşla sahnelenen göç üçlemesi kır-kent ikiliği çerçevesinde kentlerde salınan aile kurumunun ve birey pratiklerinin toplumsal değişimini gözler önüne sermektedir. Bu doğrultuda sinema sanatı yalnızca vakit geçirme amacının dışında toplumsal sorunları yansıtan, yorumlayan, bazen çözüm arayan bir yapısıyla ciddiye alınması ve üzerinde daha çok durup araştırma yapılması gereken bir alan olduğu kanaatindeyim.

1970’lerde yaşanan arabesk kültürü, nostalji duygusu, kentte yer edinme kaygısı ve bunların sahnelenmesi günümüz için de önemlidir kanaatindeyim. Çünkü; Müslüm, Bergen, Dilber AY gibi yapımların çıkması ve çıkması planlanan bazı arabesk yapımların konuşulması bize tekrar benzer toplumsal duyguların yaşanıp yaşanmadığını sordurmaktadır. Film izlerken amacımız, yalnızca vakit geçirmek yerine okuduğumuz kitapları, öğrendiğimiz bilgileri de film eşliğinde karşılaştırmak olursa toplumu ve çağı, çağın sorunlarını da gözlemleyebiliriz. Her ne kadar günümüz sineması daha az toplumsal strüktürdeki olaylara da ayna tutmasa da muhteva ve tema olarak izlemek ve değerlendirmek elzemdir. Gündelik yaşamda kafamızı nereye çevirirsek çevirelim bir filme konu olabilecek olgularla karşılaşmamız çok mümkün olduğundan çağın tanığı olarak bizlerde sorgulayan, araştıran, yazan, çizen ve tahayyül seviyesi yüksek bireyler olmalıyız.

KAYNAKÇA

- Adıgüzel, Y. (201). *Göç Sosyolojisi*, Ankara: Nobel Yayınevi.
- Aslan Y. G. (2011). Orta Çağdan Günümüze Modernite: Doğuşu ve Doğası, *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7: 10-26
- Aslantepe, G. (2015). Kadın İstihdamının Arttırılması ve İLO Sözleşmeleri. A. Makal ve G. Toksöz (Ed.) *Geçmişten Günümüze Türkiye’de Kadın Emeği* içinde (ss. 135-142). İmge Kitabevi: Ankara.
- Bal, H. (2011). *Kent Sosyolojisi*, Isparta: Fakülte Kitabevi Yayınları.
- Berktaş, F. (2012). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Butler, J. (1999). *Cinsiyet Belası*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Çelik, F. (2010). Modernleşme Serüvenimiz ve Yeşilçam, *Sanat Dergisi*, 31-38.
- Comolli, J. L., Narboni, J. (2019) *Sinema, İdeoloji, Eleştiri. Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri*. Seçil Büker/Y.Gürhan Topcu (Ed.) M. Temiztaş (Çev.) İstanbul: Kırmızı Kedi. Yay.
- Connell, R.W. (2016). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Cooke, M. (1997). Habermas, Özerklik ve Kişinin Kimliği. *Cogito Dergisi*, 12, 255-275. Coulon, Alain. 2010. *Etnometodoloji*, İstanbul: Küre Yay.
- Creswell, J.W. (2013). *Nitel Araştırma Yöntemleri: Beş Yaklaşımına Göre Nitel Araştırma Deseni*. Ankara: Siyasal Kitabevi.

Eş, M. ve Ateş, H. (2010) Kent Yönetimi, Kentlileşme ve Göç: Sorunlar ve Çözüm Önerileri, *Sosyal Siyaset Konferansları Dergisi*, 48, 206-248.

Fraser, N., Nicholson, L. (2011), “Modernite Nedir”, (Der: Küçük, Mehmet), *Modernite Versus Postmodernite*, İstanbul, SAY Yayınları.

Gardiner, M. (2016) *Gündelik Hayat Eleştirileri*. Ankara: Heretik Yayınları. Göle, N. (2000). *Melez Desenler*, İstanbul: Metis Yayınları.

Gökburun, İ. (2020). Türkiye’nin Demografik Dönüşüm Sürecinde Nüfus Politikalarının Rolü, *Gelecek Vizyon Dergisi*, 4, 1-15.

Güner, T., Akyıldız, H. (2014) Gelin, Düğün, Diyet Filmleri Işığında Geçmişten Günümüze Türkiye’de Göç, İstihdam ve Kentleşme Sorunları, *Çalışma ve Toplum Dergisi*, 1, 187-210.

Güven, R. (2011). <https://slideplayer.biz.tr/slide/8843532/> Erişim Tarihi: 25.11.21

Hakan, F. (2016) *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: İnkılap Yayınları.

Harvey, D. (2013). *Sosyal Adalet ve Şehir*. İstanbul: Metis Yayınları.

İri, M. (2011). “Erken Dönem Sinema Kuramcıları- Münsterberg, Pudovkin, Eisenstein, Amheim”, (Der: İri, Murat), *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*, İstanbul: Derin Yayınları.

Jeanniere, A. (2011), “Modernite Nedir”, (Der: Küçük, Mehmet), *Modernite Versus Postmodernite*, İstanbul, SAY Yayınları.

Kara, M.A, (2016) Düğün-Diyet-Gelin Üçlemesi Üzerinden Kırdan Kente Göç Olgusunun Analizi, *The Journal of Academic Social Science Studies*, 51, 505-515.

- Karkıner, N. (2010). Klasik Toplumsal Değişim Kuramları I, Hatice Yeşildal (Ed.), *Toplumsal Değişme Kuramları* içinde (s:28-49). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Web Ofset.
- Kayalı, K. (2015). *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*. İstanbul: Tezkire Yayıncılık. Keat, R. ve Urry, J. (2001). *Bilimsel Olarak Teori*, Ankara: İmge Kitabevi.
- Kıncal, R.Y. (2010). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Nobel Yay.
- Kıray, M. (1982) *Toplumsal Değişme ve Kentleşme- Kentsel Bütünleşme*, Ankara: TGAV Yayınları.
- Kocacık, F. Gökkaya, V. (2005). Türkiye’de Çalışan Kadınlar ve Sorunları, *C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, 6, 195-217.
- Kozan, T. (2019). Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçi Filmlerde Kadın Temsilleri: Gelin, Düğün, Diyet Üçlemesi (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İstanbul.
- Kümbetoğlu, B. (2005). *Sosyolojide ve Antropolojide Niteliksel Yöntem ve Araştırma*, Ankara: Bağlam Yayınları
- Kutlar, O. (2018). *Sinema...Sinema*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Makal, O (1987). *Sinemada Yedinci Adam*. İzmir: Marş Matbaası.
- MARKA, (2013). *Doğu Marmara Bölgesi Demografik Yapısı ve Göç Hareketleri*. İstanbul: Bölge Planı Yayınları Serisi-8.
- Miles, M. ve Huberman, M. (2015). *Nitel Veri Analizi*, Ankara: Pegem Akademi Yay.
- Millett, K. (2011). *Cinsel Politika*. İstanbul: Payel Yayınları.

- Monaco, J. (2002). *Bir Film Nasıl Okunur?* İstanbul: Oğlak Bilimsel Kitaplar. Neuman, L. (2013). *Toplumsal Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Yayın Odası Yay.
- Ozdenu, “ozdenusinema: Andre Bazin’in Sinema Kurumu”, Erişim: 07.04.2022.
<http://ozdenu.blogspot.com/2012/01/andre-bazin-in-sinema-kurami.html>
- Özdemir, M. (2010). Nitel Veri Analizi: Sosyal Bilimlerde Yöntembilim Sorunsalı Üzerine Bir Çalışma, *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(1), 323- 343.Özen Y. ve Gül, A. Sosyal ve Eğitim Bilimleri Araştırmalarında Evren Örneklem Sorunu, *Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 15, 395-422.
- Özonur- Çöloğlu, D. (2009) Bir Üçlemeyi, “Modern – Geleneksel ve Kadın – Erkek” Karşıtlığında Yeniden Okumak: Gelin, Düğün, Diyet, *Selçuk İletişim Dergisi*, 6,1, 144-153.
- Peker, M. (2019). Türkiye’de Göçün Değişen Yapısı Kaynaklı İki Olgu, *Nüfus Bilim Dergisi*, 41, 131-159.
- Punch, K. (2005). *Sosyal Araştırmalara Giriş Nicel ve Nitel Yaklaşımlar*, Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Pusper, N. (2006). <http://www.anarkismo.net/article/4070> Erişim Tarihi: 25.06.19
- Sağlam, S., (?) Türkiye’de İç Göç Olgusu ve Kentleşme, *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 33-44.
- Sancar, S. (2014). *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti: Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sancar, S. (2016). *Erkeklik: İmkânsız İktidar*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Serter S.S. Lütü Ömer Akad ve Yalnızlar Rıhtımı (1959): Biçimsel Bir Analiz, *Selçuk İletişim*, 5

(4), 136-147.

Smelik, A. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Sönmez, S., Balcı, D. (2018) “Seni Saraylarda Yaşatacağım...” Türk Sinemasında Mahalle ve Kentin Dönüşümü (1960-1990), *Sanat & Tasarım Dergisi*, 187-207.

Sözen, E. (2014). *Söylem: Belirsizlik, Mücadele, Bilgi/Güç ve Refleksivite*, Ankara: Birleşik Yay.

Torun, A. (2017) Sinema-Kent İlişkisinde İstanbul: İlk Yıllarından Bugüne Türk Sineması’nda İstanbul’un Görünümü, *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 1, 147-166.

Uslubaş, T. (2017). *Türkiye Tarihi*, Ankara: Venedik Yay.

Wittig, M. (2013). *Straight Düşünce*, İstanbul: Sel Yay.

Yaka, A. (2011). *Sosyal Değişme Türk Modernleşmesi*, İstanbul: Gündoğan Yay.