



Tür: Araştırma Makalesi

Kabul Tarihi: 22 Aralık 2021

Gönderim Tarihi: 19 Kasım 2021

Yayımlanma Tarihi: 27 Aralık 2021

Atf Künyesi: GÜLCÜ, Nevra İrem (2021), “Gurbet Kuşları Filmi’nde 1960’lı Yılların Toplumsal Yapısı”, *International Journal Of Turkish Academic Studies (TURAS)*, C. 2, S. 3, s. 166-188.

GURBET KUŞLARI FİLMİ’NDE 1960’LI YILLARIN TOPLUMSAL YAPISI

Nevra İrem GÜLCÜ¹



10.54566/turas.1025966

ÖZ

1895 yılında Fransa’da Lumière kardeşler tarafından icat edilen sinema, 20. yüzyılda dünya çapında takipçisi olan dev bir endüstri haline gelmiştir. Sinema müzik, fotoğraf, tiyatro, edebiyat, resim, heykel gibi diğer sanat dallarıyla etkileşim içerisinde olup kültürden, değerlerden etkilenmiştir. Sinema izleyiciye adeta bir görsel metin sunmaktadır. Sinemanın önemli öğelerinden biri senaryodur. Senaryo, senarist tarafından özgün bir şekilde kaleme alınabileceği gibi, edebi eserlerin yeniden yorumlanarak uyarlanması ve bu şekilde beyaz perdeye yansıtılması da mümkündür. Bu noktada edebiyatın her türü sinema için kaynak oluşturmakta ve sinema dilinin gelişmesine katkıda bulunmaktadır. 1950’li yıllarda çekilen film sayısındaki artışla beraber sinema kaynak olarak edebiyattan bolca yararlanmıştır. Sanatsal ve ticari kaygılardan dolayı özellikle popüler romanların kaynak olarak seçildiği söylenebilir. Edebiyat kelimelerle, sinema görüntülerle kültürün aktarıcısı konumundadır. Bu çalışmada Orhan Kemal’in *Gurbet Kuşları* romanından uyarlanan aynı adlı *Gurbet Kuşları* filmi konu edilmiştir.

¹Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Doktora Öğrencisi, E-Posta: nevra.gulcu@hbv.edu.tr, ORCID 0000-0002-5472-3285

Çalışma 1960-1970'li yıllarla sınırlandırılmıştır. 1960-1970 dönemi Türkiye'de hızlı değişimlerin yaşandığı bir dönemdir. Siyasi, sosyal, ekonomik ve kültürel yapıda yaşanan değişimler filmlere de yansımaktadır. Sinemanın ticari bir işlevi olmasına rağmen yaşadığı dönemin toplumsal değişimlerinden soyutlanamaz. Bu nedenle Gurbet Kuşları filmi, aile yapısının kimliksel değerleri, kadın ve kültürel öğeler, kent yaşamına adaptasyon gibi kavramlar ekseninde bu çalışmada analiz edilmiştir. Bu çalışma betimsel bir çalışmadır ve söylem analizi yapılmıştır. Sınıfsal farklılıkların, göçün, yabancılaşmanın aile üzerindeki etkisi incelenmiştir. Filmler görsel öğeleri ve diyaloglarıyla bir bütün olarak değerlendirilmiştir. Mekân, objeler, giyim-kuşam, kültürel semboller ve söylemler ayrıntılı incelenerek kimlik ve eylemlere yapılan göndermeler saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Edebiyat, Kimlik, Kültür, Aile, Toplumsal Değişme.

THE SOCIAL STRUCTURE OF THE 1960S IN THE MOVIE OF *GURBET KUŞLARI*

ABSTRACT

Cinema, which was invented by the Lumière brothers in France in 1895, has grown to be a huge industry with a global following in the 20th century. Cinema interacts with other branches of art such as music, photography, theatre, literature, painting and sculpture and has been influenced by culture and values. Cinema presents a visual text to the audience. One of the important elements of the cinema is the script. The script can be written in an original way by the screenwriter or it is possible to adapt the literary works by reinterpreting and reflect them on the movie screen in this way. At this point, all types of literature constitute a source for the cinema and contribute to the development of the language of the cinema. With the increase in the number of films shot in the 1950s, the cinema benefited abundantly from literature as a source. It can be said that especially popular novels are chosen as a source due to artistic and commercial concerns. Literature is the transmitter of culture with words, the cinema with images. In this study, the movie of the same name, *Gurbet Kuşları*, adapted from Orhan Kemal's novel *Gurbet Kuşları*, is the subject. The study was limited to the years 1960-1970. The period of 1960-1970 was a period in which rapid changes were experienced in Turkey. Changes in the political, social, economic and cultural structure are also reflected in the films. Although the cinema has a commercial function, it cannot be isolated from the social changes of the period in which it exists. For this reason, the movie *Gurbet Kuşları* has been analyzed in this study on the axis of concepts such as the identity values of the family structure, woman and cultural elements, and adaptation to urban life. This study is a descriptive study and discourse analysis was made. The effects of class differences, immigration and alienation on the family were examined. The films were evaluated as a whole with their visual

elements and dialogues. Space, objects, clothing, cultural symbols and discourses were examined in detail and references to identity and actions were determined.

Keywords: Cinema, Literature, Identity, Culture, Family, Social Change.

GİRİŞ

Tüm dünyada ortaya çıktığı ilk yıllardan itibaren insanlar için önemli bir sosyal etkinlik, eğlence ve kimliklenme aracı olarak önem kazanan sinema, ait olduğu toplumun aynası olma özelliğine sahiptir. Çünkü sanat eseri;

“toplumsal şartlarla olan karşılıklı ilişkisi dolayısıyla sosyolojik veriler sunar. Sinema, toplumsal yapıdaki değişimlerden etkilenmektedir. Bu iki yönlü ilişki onun sosyolojik açıdan da sunacağı verilerin önemine işaret eder. Zira “sanat eserinde eserde dikkat çekilen içeriğin toplumun bir yansıması olduğu düşünüldüğünde türü ne olursa olsun bu içerikle toplumsal meseleler arasında çok çeşitli yönlerden ilişki kurulabilir. Ekonomi, siyaset, toplumsal yapı, gelenek, dil, ideoloji gibi birçok kavram; eserlerin içeriği üzerinden sosyoloji ile bağ kurabilecek özellikler taşır” (Tüzer ve Hüküm, 2019: 3).

Yedinci sanat olarak isimlendirilen sinemada Türkiye'nin 1960-1970'lerdeki toplumsal, ekonomik, siyasi ve kültürel yapısı ile ilgili veriler elde etmek mümkündür. Gerçekçilik özelliğinden dolayı sosyal değişimleri kolayca içeriğine yansıtabilen sinema, özellikle 60-70'li yıllar arasındaki toplumsal değişimleri gözlemlemek açısından önemli veriler sunar. Bu verilerin incelenmesinde tüm sanat dallarının sunduğu imkanlar en çok sinema üzerinden takip edilebilir. Çünkü sinema “Sinema, kendisinden önce var olan; edebiyat, resim, müzik, tiyatro, heykel, dans gibi sanat dallarının hepsiyle iletişim içindedir” (Kale, 2010: 266).

1960'lı yıllarda popüler kültürün bir göstergesi olan sinema orta sınıfın yaygın eğlencesi olarak ortaya çıkmış, geniş seyirci kitlesine ulaşmış ve filmlerde insanların kendilerinden izler bulabilecekleri karakterler, dönemin yaşam şartları, kültürel öğeleriyle izleyicinin dikkatini çekmek istenilmiştir. Sinema sanatının özgün nitelikleri ve popüler kültürün gerçekliği yansıtmadaki olumsuz nitelikleri göz ardı edilmeden yapılacak çalışmalar sinemanın toplum üzerindeki etkisi ve toplumun sinemadaki görünümü açısından dikkate değerdir. Özellikle sinema ve televizyon üzerine yapılacak kültürel çalışmalarda toplumsal gerçekliğin yansıtılmasında yapılacak değişikliklere dikkat edilmelidir. Çünkü beyazperdeye ulaşan kültürel malzeme artık popüler kültürün özelliklerini gösterir mahiyettedir. Popüler kültür ise seviye bakımından sanatın karşısında konumlanır. (Löwenthal, 2017: 31)

Bu çalışmada 1960'lı yılların seçilmesinin temel amacı 60'lı yılların bireyleri merkeze alarak bağımsız kılması, normatif modellerin veya sosyal pratiklerin gözden geçirilmesi veya revizyonu, sosyal rollerin sorgulanması (Bilgin, 2007: 52) gibi özellikler bakımından modernitenin dönüm noktası olması, Türkiye'de toplumsal değişimlerin yaşanması ve yaşanan değişimlerin de filmlere yansımalarıdır. Bu değişimler, 1960 darbesi, 1961 Anayasası, iç ve dış göç, kentleşme, sanayileşme, gecekondulaşma, işsizlik, yabancılaşma, aile kurumundaki yapısal değişiklikler, kadının konumu, kadın-erkek ilişkileri şeklinde sıralanabilir. Bu çalışmanın amacı sinemaya yansıyan bu toplumsal değişimlerin aile üzerinde yarattığı etkileri tespit etmektir. Bu bağlamda ailenin yapısal değişimi, kadın ve erkeğin aile içindeki konumu, yabancılaşma ve göç kavramlarının aile üzerindeki etkisi *Gurbet Kuşları* filmi üzerinden analiz edilecektir.

Araştırma literatür taraması ile yapılacaktır. Araştırma evreni alandaki yazılı ve görsel kaynaklardan oluşmaktadır. 1960'lı yıllar, toplumsal yaşamda ve kültürde değişimin filmlere yansıdığı bir dönem olduğu için önemlidir. Çalışma nitel araştırma yöntemiyle hazırlanmıştır. Bu çalışma betimsel bir çalışmadır. Seçilen film "Multi Modal Söylem Analizi" yöntemiyle incelenmiştir. Multi modal söylem analizinde anlamın sadece dil aracılığıyla değil, görsel öğelerle de yaratıldığı kabul edilmektedir. Bu nedenle görsel ve sözel verilerin birlikte söylemi oluşturduğu ve bir bütün içerisinde değerlendirilmesi gerektiği savunulmaktadır.

"Bir metinde kullanılan kelimelerin seçimi, ya da bir film karesinde görülen/gösterilen obje, figür, sembol ve kişiler değişik kimlik, değer ve eylemlere gönderme yaparlar. Bu bağlamda semiyotik seçimlerin belirlenmesi multi modal söylem analizinde önemli bir rol oynar" (Atalay,2018: 188).

Bu analiz yöntemiyle film görsel öğeleri ve diyaloglarıyla bir bütün olarak değerlendirilecektir. Mekân, objeler, giyim-kuşam, kültürel semboller, söylemler ayrıntılı incelenecektir.

Çalışmanın kuramsal çerçevesinde kültür, kimlik ve sinema kavramlarına yer verilecektir. Çalışma 1960-1970 dönemini ele aldığı için bu süreçte sinema ve Türkiye'de sosyo-kültürel yapı incelenecek, dönemin aile yapısına yer verilecektir. Çalışmanın son bölümünde ise toplumsal ve kültürel değişimlerin filmde nasıl ele alındığı analiz edilecektir.

1. SİNEMA, KÜLTÜR VE KİMLİK

Kültür, insanların topluluk oluşturmaya başladığı dönemlerden beri varolmuş ve değişebilen dinamik bir kavramdır. Kültür doğuştan kazanılmaz, insanlar tarafından

üretir ve toplumsal değişimlerden, zamandan ve mekândan bağımsız olarak düşünülemez. “Edward B. Taylor’un da tanımıyla kültür, bilgilerin, inançların, sanatların, değerlerin, kuralların, örf ve adetlerin, toplumun üyesi olan insan tarafından sonradan kazanılmış bütün kapasite ve alışkanlıkların tümüdür” (Aksoy, 2015: 71).

Kültür, yaşam tarzımızı üreten anlamlandırma süreçlerinden oluşmaktadır. Kültür, insanların içinde bulunduğu zamanda nasıl etkileşimde bulduklarına ve anlamları nasıl algıladıklarına bağlı olarak değişmektedir (Hall, 2002: 8). Başka bir ifadeyle toplumsal değişimler; değer, davranış ve yaşam biçimlerinde çeşitli değişiklikler meydana getirmekte ve bu değişiklikler kültüre de yansımaktadır.

Kültürden bağımsız düşünülemez olan kimlik kavramı ise en basit tanımıyla “Ben kimim?” sorusuna verilen cevabı oluşturur. Kimlik kavramı çok boyutludur. Bizim kendimizi nasıl tanımladığımız dışında toplumun da bizi nasıl gördüğüyle ilişkili bir kavramdır (Dalbay, 2018: 174). Yaşar’ın ifade ettiği üzere kimlik, “öteki” ile ve “ötekiye karşı” etkileşim yoluyla şekillenen sosyal bir olgu ve dinamik bir süreçtir. Her insan bir yandan herkes gibi olmak, diğer yandan da herkesten biraz farklı olmak ister. Hem dışlanmaktan korkar hem de sıradanlaşmaktan (Yaşar, 2017: 37). Bu bağlamda kişi hem kendine atfettiği değerleri ortaya koymakta hem de belirli bir düzene ait olmak için başkalarının da kimliğini kabul etmektedir.

Modernleşme, bireysel ve toplumsal kimliklerin biçimlenmesi üzerinde oldukça hızlı ve etkili bir biçimde değişiklik yaratır. 1960’lı yıllar modernliğin tarihinde Türkiye için bir dönüm noktası olarak belirlenebilir. Bu dönemle birlikte bireyler kendini merkeze koyarak yaşamlarına anlam vermek istemişlerdir. Bu durum ikinci moderniteye (Bilgin,2007: 50) işaret etmektedir. Bireyler artık her şeyi sorgulamakta, sormakta ve aynı zamanda kendileri olmayı istemektedirler.

Marshall (1999:408), “kimliğin inşasının içinde bulunulan ve daha sonra içselleştirilen “toplumsallaşma” süreciyle şekillenmiş olan toplumsal rollere atfedilen değerlerden oluşabileceği ya da kimliklerin toplumsallaşma sürecinde ya da bireyin oynadığı çeşitli rollerde sunulan malzemelerle ile inşa edildiği üzerine iki ayrı varsayımın olduğu” üzerinde durmuştur. Bu iki varsayım da kendi içinde tutarlıdır. Çünkü kimlik, inşa sürecinde birçok faktörden etkilenecek şekilde ortaya çıkar. Kimlik, değişime açık ve dinamik bir kavramdır.

Sinema, edebiyat, tiyatro, müzik, fotoğraf, resim, dans gibi diğer sanatlarla etkileşim içinde doğmuş ve gelişmiştir. *Yedinci Sanat* olarak adlandırılan sinema, içerik ve biçim özelliklerinden dolayı en güçlü etkileşimini edebiyatla sürdürmüştür. Eski çağlardan beri

insanlar arasında sözlü ve yazılı iletişimi sağlayan edebiyat ve bir kitle iletişim aracı olan sinemanın amaçları aynı; anlatım türleri farklıdır.

Şiir, roman, öykü, deneme, makale, röportaj gibi edebiyat türleri; sinema için kaynak oluşturmaktadır. Yazınsal kültür öğeleri sinemanın ortaya çıkışında ciddi bir öneme sahip olmuş, sinema dilinin oluşumu ve gelişiminde romanın etkisi büyük olmakla beraber uyarlamalar içinde de roman önemli bir yer tutmuştur (Çakır, 2019: 440). Bunun nedeni Tüzer ve Hüküm'ün (2019: 73) ifadesiyle, Türk toplumundaki değişimlerin edebiyat üzerinden okuması yapılırken roman türünün öne çıkmasından kaynaklandığı söylenebilir.

“Edebi türler ve biçimler birer icat değil; çeşitli sosyal süreçlerin sonuçlarıdır. Türler yaşanan toplumsal olayların ve süreçlerin zorunlu kıldığı ifade biçimleridir. Bu bağlamda romanın veya genel anlamda kurgusal metinlerin kökenini insanlığın yaşadıklarını aktarma zorunluluğunun sonucu olan bir toplumsal biçim olarak düşünmek oldukça makuldür” (Tüzer ve Hüküm, 2019: 63-74).

Kale (2010:267) sinema ve roman arasındaki farkları şu şekilde sıralamıştır; roman malzeme olarak dili seçerken, sinema “görüntü”yü kullanır. “Romandaki sözcükler, sinemada görüntüye dönüşür ve romanın sözcükleri aynı kalırken; perdedeki görüntü sürekli değişir.” Roman zamana; sinema ise mekâna dayalıdır. Edebiyat bireysel bir üretim iken sinema ekip çalışmasıdır. Romandaki yazı dili (imla, mekân, zaman, konu, olay, cümle) sinemaya kurgu, ışıklandırma, efekt, görüntü, kostüm, oyuncu, müzik dekor gibi görüntü ve işitsel ifadelerle yansıtılmaktadır.

Toplumsal ve kültürel hayatın bir parçası olan sinema, toplumsal yaşamın söylemlerini kodlayarak onları “sinemasal anlatı”lar biçiminde aktaran *görsel bir metne* dönüştürmektedir (Uzdu, 2016: 1165). Görsel ve işitsel yönleriyle hem bir sanat dalı hem de kitle iletişim aracı olan sinema, dönemin bütün kültürel kodlarını izleyicilere aktarır. Bu nedenle sinemayı anlamak ve filmleri analiz edebilmek için döneme hâkim olan siyasi, sosyal, kültürel, psikolojik yapıyı anlamak ve bilmek gerekir.

2. 1960-1970 DÖNEMİNDE TÜRKİYE'NİN SOSYO-KÜLTÜREL YAPISI

Cumhuriyet öncesi ve sonrasındaki dönemde yaşanan darbeler, savaşlar ve ekonomik krizler gibi toplumsal yapıyı etkileyen faktörlerin ardından Türk toplumunun yaşadığı değişimi gözler önüne seren dönem 1950'li yıllarda başlamıştır. 1960'lı yıllar hızlı değişimlerin yaşandığı bir dönem olmuştur. Uluç (2009: 16) bu dönemin en belirgin özelliklerini şu şekilde sıralamıştır; öncelikle darbenin yaşanması, ardından çıkarılan 1961 anayasası, tarımda makineleşmenin başlamasıyla birlikte insanların iş bulmak amacıyla iç

göç olgusu, dış göç, kentleşme, gecekondulaşma, yabancılaşma, işçi sorunu, değişen aile yapısı, kadının çalışma yaşamına dâhil olmasıdır.

1960 yılında 38 subay bir araya gelerek, yönetime el koymuştur. Böylece seçimle iş başına gelmiş olan hükümet devrilmiş ve parlamento kapanmıştır. Darbe sonrası 1961 anayasası hazırlanmıştır. 1961 anayasası sosyal hakları düzenleyen, temel hak ve özgürlükleri güvence altına alan, kuvvetlerin yumuşak ayrılığı ilkesini benimseyen ve kanunların anayasaya uygunluğunun denetlenebilmesi amacıyla Anayasa Mahkemesi'nin kurulmasını sağlayan bir anayasadır. Anayasa; üniversitelere, basına ve radyoya özerklik getiriyordu.

1960'lı yılların başında darbeyle sancılı bir süreç geçiren Türkiye'nin bu dönem içerisinde yaşadığı bir diğer önemli sorun, tarımda makineleşmenin başlamasıyla birlikte kırsalda işsiz kalan köy sakinlerinin iş bulmak ümidiyle kentlere göç etmesidir. Anadolu'dan başlayan bu göç kentlerin yapısını değiştirmekte, hızla artan nüfusa karşı yeterli alt yapıya sahip olmayan kentlerde sorunlar yaşanmaktadır. Özellikle yerli nüfus ile göçmenler arasında uyum sorunları olmakta, göçmenler kentin çeperinde kaldıkları için kendilerini mekânsal olarak dışlanmış hissetmekte ve kent kimliğini benimsemekte, aidiyet duygusunun gelişmesinde sıkıntı yaşamaktadırlar. Karpat'ın (2016: 63) ifadesiyle göçmenin temel bir köy kültürüne ve geleneksel cemaat dayanışmasına bağlı olması kentteki marjinal konumundan kaynaklanmaktadır. Bu noktada ana sorun yerleşimin kendi içinde değil, kent ve toplumun geri kalanıyla olan ilişkilerde ortaya çıkmaktadır.

Kırsaldan kentlere olan göç toplumsal bir sorundur. Kente geldiklerinde barınacak ev bulamayan göçmenler bir gecede derme çatma "gecekondu" olarak adlandırılan evler inşa etmekte ve bu yerleşim yerlerinde kendilerine özgü yaşam tarzı benimsemektedirler. Güloğlu'nun (2018: 53-54) ifadesiyle, kır-kent ayrımı çerçevesinde yaşanan göç ve ülkenin kalkınma hamlesi aileyi yeni koşullara adapte olmaya zorlamıştır. Dolayısıyla yaşanan göç ve sanayileşme hamlesi ailenin sosyal hareketliliğini doğurmuştur. Bu bağlamda dönemin toplumsal yapısını analiz etmek için aile kavramı ve ailenin yaşadığı dönüşüme değinilmesi gerekir.

"Bir sosyal sistem olarak aile, toplumun atomunu teşkil eder". Toplum aileden itibaren kimliğini kazanır. Aile, sosyal grupların en ilkinin teşkil etmektedir. Her toplum, kendi kültür çevresi içinde bir aile örneği oluşturmaktadır (Türkdoğan,1991: 25). Türkdoğan (1991: 28) ailenin dört temel işlevi olduğu kanısındadır: "Cinsel davranış ve çoğalmanın düzenlenmesi, cinsler arasında iş bölümü, çocukların bakımı ve eğitimi, birincil grup tabakalaşmaları". Ailenin bu dört görevi; köy-kent gibi yaşanan mekâna, teknolojik gelişmelere bağlı olarak zamana göre farklılık göstermektedir.

1960-1970 döneminde yaşanan toplumsal değişim sürecinden aile kurumu da etkilenmiştir. Uluç (2019:189) “Aile tiplerinde, aile içi ilişkilerde, ailedeki otorite figüründe, aile içi üretim-tüketim faaliyetlerinde, evlenme yaşlarında, evlenme şekillerinde” yaşanan değişimler aileyi yapısal olarak farklılaştırırken, aile bu değişime uyum sağlama çabası içinde “tampon kurum” görevi görmüştür.

Ailenin evrimi geleneksel geniş aileden sanayileşme sonucu çekirdek aileye doğru olmuştur. Kırsal yöreleri belirleyen geleneksel geniş aile, teknolojik ilerlemenin sonucu olarak, büyük kentlerde kentleşme olgusuna paralel olarak çekirdek aileye dönüşmüştür.

Aile kavramı Türkiye’de bütün toplumsal kesimler için önemlidir. Ayrıca devlet-birey-toplum ilişkilerinde toplumsal örgütlenme bakımından aile kurumu özel bir öneme sahiptir. Kent ve kır arasında sadece toplumsal ilişkiler bakımından bir ayrım görülmemektedir. Aynı zamanda aile kurumunda da farklılıklar gözlenmektedir. Genel olarak, küçük kent, kasaba ve köylerde “geleneksel geniş aile” kavramı ön plana çıkmaktadır. 1950’li yıllara kadar Türkiye’de geleneksel geniş aile tipi baskındır. Geleneksel aile; “çok sayıda çekirdek ailenin aynı çatı altında oturmasıyla oluşan bir aile tipidir”. Ekonomik ve siyasi bir birlik olarak düşünülen geleneksel aile, kırsal ve geleneksel toplumların bir kurumudur. Özellikle sanayi öncesi toplumlarda geleneksel aile tipine oldukça sık rastlanır. Geleneksel ailede akrabalık bağları kuvvetli ve gelenek-göreneklerle yakından ilgilidirler. Geleneksel ailelerde aile içi roller keskindir. Aile içinde en yaşlı üye aile reisidir ve aileyi idare etme sorumluluğu taşır. Baba güçlü, baskın ve egemen bir karakter olarak asıl kararları almaktadır.

“Ataerkil aile biriminde erkeklerin, kadınlar ve çocuklar üzerinde kurumsal olarak desteklenen bir otoriteye sahip olmasıyla tanımlanır. Bu otoritenin icra edebilmesi için, ataerkilliğin üretim ve tüketimden siyasete, hukuka ve kültüre, toplum örgütlenmesinin tamamına işlemesi gerekir” (Castells, 2006:251).

Kadının anne ve eş olmak üzere iki rolü vardır. Kadının daha itaatkâr, sevecen, anlayışlı, narin ve pasif olması beklenir. Baba, üretim ve koruma ile görevli olduğu için ekonomik gücü temsil ederken anne düzenleyici bir roledir (Demiray, 1993: 18). Evin kız çocuğu annesini rol model olarak ataerkil yapıya uyum sağlayacak şekilde yetiştirilir ve evlendiği zamanda bu alışkanlıklarını devam ettirerek kocasına saygıda kusur etmeyen iyi bir eş ve iyi bir anne olması beklenir. Erkek çocuk ise babasını rol model olarak evinin reisi olup ailesini geçindirecek, sorumluluk sahibi bir birey olarak yetiştirilir.

Kentsel aile; Türkiye’de kentsel aile çekirdek yapıya sahiptir. Babanın otoritesi aile içinde hâla egemendir. Ailede birden çok kişi para kazansa da para babanın elinde toplanır. Sonradan ailenin gereksinimlerine göre para baba tarafından aile fertlerine paylaştırılmaktadır.

Kentsel ailede eşler arasındaki ilişki sevgi, saygı ve uyum içerisinde bir arada yaşamaya dayanmaktadır. Önemli kararlar aile üyeleri tarafından ortaklaşa alınır. Kentsel ailede kadın-erkek rollerinde büyük bir değişiklik yaşanmamıştır. Kadın ev işlerinde üzerine düşen sorumlulukları yerine getirir. Erkeğin rolü ise evinin ihtiyaçlarını karşılamak için herhangi bir işte çalışmaktır. Geleneksel aileye göre kentsel ailede anne ve baba arasında değişen bir durum, çocukları ile ilgili durumlarda güven, ikna ve anlayış yaklaşımını benimsemeleridir. Aynı zamanda erkek çocuklarıyla konuşarak onlarla tartışabilmektedirler. Kız çocuklarıyla ilgili konularda ise daha tutucu davranmaktadırlar (Demiray, 1993: 27-28). Kırsal kesimlerde tarımla geçinen geleneksel ailenin insan gücüne ihtiyaç duymasından dolayı çocuk sayısının fazla olduğu görülürken, kentsel aile tipinde çocukların yaşam standardını yüksek tutabilmek ve ihtiyaçlarını rahatlıkla karşılayabilmek amacıyla çocuk sayısının az olmasını tercih ettikleri görülmektedir.

3. 1960’LI YILLARDA TOPLUMSAL YAPININ SİNEMAYA YANSIMASI

Türkiye’de sinema olgusu, tek partili dönemden çok partili sisteme geçiş sürecinde popülerlik kazanmıştır. 1950’li yıllarda film endüstrisinde meydana gelen canlanmayla birlikte yerli sinema kitlesel bir iletişim aracı haline gelmiştir. Özön (1968: 28), “1950-1960 döneminin ikinci yarısında sinema alanında asıl gelişmenin yaşandığını ve bu dönemde beş yıl içinde yapılan çalışmaların daha önceki otuz yedi yıl içinde yapılanlarla kıyaslanamayacak derecede önemli değişimler geçirdiğini” vurgulamıştır.

1960’lı yıllar henüz evlerde televizyonun olmadığı ve sinemanın en popüler olduğu dönemdir. Aynı zamanda altmışlı yıllar Türkiye’nin içinde bulunduğu iktisadi, sosyal, siyasal ve kültürel olaylardan dolayı hızlı bir değişim yaşadığı yıllardır. Uluç (2009: 63) bu değişimle birlikte, Türk sineması ve film üretiminden, izleyicisine kadar sinema sektörünün de etkilenmekte olduğunu ve sinemanın seyirci tarafından en çok ilgi gördüğü dönem olduğunu ifade etmiştir.

1960 darbesine kadar olan zaman diliminde Türk sinemasında sansür konusu film üreticileri için önemli bir meseleyi oluşturmaktadır. 1961 anayasasında sansür kalkmamış fakat sinemacılar açısından görece daha özgür bir ortam sağlanmıştır. Bunun sonucunda sinemacılar, filmlerinde sosyal ve toplumsal temalar üzerine çalışma imkânı bulmuşlar ve toplumsal sorunları ele almaya başlamışlardır (Karahanoğlu, 2007: 67). 1960 darbesinden sonra Türk sinemasına farklı düşünsel hareketler yansımıştır. Bu dönemde “Toplumsal

Gerçekçilik", "Halk Sineması", "Devrimci Sinema", "Ulusal Sinema", "Milli Sinema" gibi kuramlar ortaya çıkmıştır.

"Toplumsal değişim ve bu değişimin toplumun çeşitli sınıflarındaki farklı yansımaları, sanatçılar tarafından yeniden üretilerek topluma aktarılmaktadır. Sinema, görsel gücünün etkisi ve inandırıcılığıyla gönderdiği mesajlarla kitlelerde ortak bir görüş oluşturmakta ve toplumu yansıttığı kültürel ortama yeni biçimler vererek yönlendirmektedir" (Kaplan, 2004: 10). 1960-1970 dönemi Türk sineması toplumsal ve kültürel öğelerin yansıdığı dönem olmuştur. Uzdu (2016:1165) bu dönemde yaşanan toplumsal değişime bağlı olarak filmlerde hikâyelerin "göç, kentleşme, gecekondulaşma, aile, kadın, zengin-fakir, işçi-işveren, dayanışma ve iş birliği, grev ve sendikalaşma, yabancılaşma, kadının toplum hayatındaki yeri ve önemi" üzerine kurulmakta olduğunu ifade etmiştir. Bu bağlamda sinema toplumu verdiği mesajlarla etkiliyor ve yönlendiriyor olmakla birlikte toplumsal, siyasal, kültürel değişimlerden bir kitle iletişim aracı olarak etkilenmektedir. Kaplan'ın (2004:19) ifadesiyle, "Sinema ve toplum arasında karşılıklı ve doğal bir iletişim bulunmaktadır".

4. GURBET KUŞLARI FİLMİ'NDE TOPLUMSAL DEĞİŞİM

Toplumu oluşturan yapıların birbirleriyle etkileşim ve iletişim halinde oldukları düşünüldüğünde, toplumsal değişim, bu yapılardaki ilişkilerin değişimini ifade etmektedir. Toplumsal değişimin merkezinde insan yer almaktadır. Toplumsal nitelikli olaylarda, insan hem etkileyici hem de etkilenen durumundadır. Fakat Beşirli ve Çapcıoğlu'nun (2015: 273) ifadesiyle toplumsal değişim bütünüyle insana indirgenemez. Zaman ve mekân da toplumsal değişimi etkileyen faktörlerdendir.

Genel olarak tüm sanatlar ve kitle iletişim araçları değişimin toplumun her katındaki biçimlerini yansıtmaktadırlar. Toplumsal değişimi incelerken bir toplumun kültürel yaşamıyla ilgili dil, gelenekler, kıyafetler, kullanılan eşya ve mekânlar gibi verilerden yararlanmak gerekir. Sinema bu verilerin bütününe kapsayan ve izleyicilere yansıtan bir sanat dalı olduğu için önem kazanmaktadır (Kaplan,1998: 21).

Türkiye'nin yaşadığı siyasi, ekonomik, kültürel ve toplumsal değişimlerden sinema da etkilenmekte ve hem görsel hem de işitsel olarak bu değişiklikler filmlere yansımaktadır. Bu bağlamda filmler dönemin olaylarından bağımsız düşünülemez. Toplumsal değişimler sinemayı etkilemekte yazarlar ve yönetmenler de bu değişimler ışığında filmlere yön vermektedir. Senaryo sinemanın en önemli yapı taşıdır ve iki şekilde meydana getirilmektedir. Birincisi film yapıcısı tarafından tasarlanan, daha önce yayınlanmış herhangi bir senaryodan etkilenmeden yazılan "özgün senaryo", ikincisi ise edebî eserlerin yeniden yorumlanarak beyazperdeye aktarılması olan "uyarlama"dır.

Sanatsal ve ticarî kaygılardan dolayı özellikle popüler olan edebi metinler beyaz perdeye uyarlanmıştır. Bu çalışmada analiz edilen *Gurbet Kuşları* filmi Orhan Kemal'in aynı adlı romanından uyarlanarak beyaz perdeye yansımıştır.

Gurbet Kuşları Albayrak'ın ifadesiyle "göçü romanlaştıran bir sosyoloji çalışmasıdır". 1950'ler biterken "hızlanan göç, köylü ile şehirlilerin çatışmaları, kentlerin geleceğini belirleyen gecekondulaşma sorunları, ulaşım politikası, emeğin kentleşmesi" (Albayrak, 2020:262) *Gurbet Kuşları*'nda ele alınmıştır. Roman sinemaya uyarlanırken kurguya sadık kalmıştır.

Halit Refiğ, 1964 yılında toplumsal gerçekçilik anlayışı çerçevesinde çektiği *Gurbet Kuşları* filminde "iç göç" konusunu ele almaktadır. Filmin senaryo yazarları Orhan Kemal ve Halit Refiğ'dir. Filmin başrollerinde Mümtaz Ener, Tanju Gürsu, Filiz Akın, Özden Çelik, Pervin Par ve Cüneyt Arkın yer almaktadır. *Gurbet Kuşları*, 1964 yılı Antalya Film Şenliği'nde "En iyi film" ve "En iyi yönetmen" ödüllerini almıştır.

1960 darbesinden sonra sinemaya yansıyan ilk düşünsel hareket toplumsal gerçekçilik olmuştur. Bu anlayışta çekilen filmlerde, "kırsaldan kente göç, işçi sınıfı ve burjuvazi arasındaki farklılıklar, köylü kentli ikilemi, kimlik bunalımı" işlenmiştir (Baran, 2018: 70-71). Göç olgusunu konu alan filmlerde göçün etkisi aile üzerinden işlenmekte, Haydarpaşa Tren Garı'nda ya da otogarda başlayan ve İstanbul'a bir bakış içeren süreç, kent hayatına tutunamayan ailenin parçalanmasıyla iç karartıcı ve gerçekçi sonlarla bitmiştir (Kula ve Koluçak, 2016: 393). Türk sinema tarihinde göç olgusunu konu alan ilk film *Gurbet Kuşları* olmuştur. Göç toplumun sosyo-kültürel, ekonomik ve politik bütün yapılarını etkileyen bir konudur. "Belli bir toplumun ve kültürün içinde, kişinin o kültüre uyma ve sosyalle olma süreci, yakın çevrenin, çeşitli kurumların ve iletişim araçlarının dolayısıyla hayat boyunca sürececek bir eğitim süreci içinde gerçekleşmektedir" (Kaplan, 2005: 21). İnsanlar yaşadıkları toplumlarda belli statülere sahip olmakta ve o statülerin gerektirdiği rollerde oynamaktadırlar. Lakin kişiler farklı gruplar içine girdiklerinde yeni topluma entegre olmakta zorlanmakta, mekânsal değişimin yanı sıra yaşadıkları kültürel değişimle birlikte bireyin kimliği etkilenmektedir. Bu noktada *Gurbet Kuşları*'nın konusu, dört çocuklu Maraşlı bir ailenin taşradan kente göçü sonrasında kente uyum sağlayamamaları, kentin ağır koşullarında ezilmeleri ve aile üyelerinin toplumsal ve kültürel çatışmalardan farklı farklı etkilenip değişmesidir.

Film İstanbul'un Haydarpaşa Tren Garı'nda başlamaktadır. Haydarpaşa, Anadolu'dan gelen insanları karşılayan tarihsel bir mekândır. Kente büyük umutlarla geldiklerinin göstergesi babanın yüz ifadelerinden ve söylemlerinden anlaşılmaktadır (Görsel 1).

Baba: “Hey! Allah’ın izniyle şah olacağız İstanbul’a şah” nidaları atmaktadır. Filmin girişinde dikkat çekilen Kayserili bedavacı tip de Anadolu’dan İstanbul’a göç eden kişilerin de mücadele enerjisine ve uyanıklığa sahip olduğunu gösterir niteliktedir. Bu uyanıklığın filmin sonunda yozlaşmaya evrilmesi “toplumcu” yönelimlerin ideolojik kaynaklı karamsarlığına ve eleştirel tutumuna örnek gösterilebilir.



Görsel 1.

Filmin başında klasik anlatı şablonlarında görülebileceği üzere yeni şartlar izleyiciye anlatılır. Bu şablona uygun olarak baba bütün aile fertlerini izleyiciye tanıtmaktadır.

–“İki büyük oğlum Selim ve Murat’la tamirci dükkânı açıp işletecektik. Küçük oğlum Kemal liseyi bitirmişti, üniversiteye girmek istiyordu. Fatma ise evde anasının işlerine yardım edecekti”.

Göç eden ailenin filmdeki ilk durağı olan tuttıkları kiralık ev, ev sahibinin tavırları ile sıcak ilişkilerin ticari söyleme evrildiği noktayı imler. Ev sahibinin dul kalmış bir kadın olarak yaşamının zorluğu ile ilgili yaptığı uzun konuşmanın son cümleleri kiranın vaktinde ödenmesi ile ilgilidir. Bu durum aile kavramının ticari anlam kazanan bir sembole evrilmeye başladığının göstergesi olarak okunabilir. Göç eden ailenin ilk akşam yemeği aile birlikteliğini ve dayanışmayı vurgularken ailenin karşılaşacağı zorlukların da habercisidir. Yemekte ailenin babasının zengin olması durumunda memlekete dönüp oradaki arkadaşlarına gösteriş yapma hayali de göçten beklentinin toplumsal kökeni hakkında oldukça çarpıcı bir semboldür.

Evden çıkarken sağ ayakla ve besmele çekerek çıkılması gerektiğini ifade eden babanın ilk günü sonunda dolandırıldığını oğullarının önünde anlaması, onun otoritesini sarsan ilk durum olarak dikkat çeker.

Filmde 5 anlatıcı vardır. 6 kişilik ailede sadece annenin anlatıcı olmamasının sebebi, kent yaşamıyla temasta bulunmamış olması, komşuluk ağları gibi herhangi bir ilişki kuramaması ve hep evin içinde olmasıdır. Annenin dışarıyla hiçbir bağının olmaması,

sadece evin düzeninden ve annelik rolünden sorumlu olması taşradaki ailede kadının konumuna vurgu yapmaktadır.

4.1. Göç ve Parçalanma: Geniş Ailenin Parçalanması

1960'lı yıllarda ailenin yapısı, aile içi ilişkiler, anne-baba ve çocuğun rolü, kız ve erkek çocuk arasındaki farklılıklar filmdeki aile üzerinden analiz edilebilmektedir. Maraşlı aile geleneksel aile özelliğine sahiptir. Ailenin dört çocuğu vardır. Bakırcıoğlu ailesi birbirlerine bağlı ve bütünlük içinde hareket etmektedirler. Film boyunca özellikle ekonomik anlamda yaşanan sıkıntılarda aile bireyleri bir arada gösterilmektedir.

Geleneksel ailede evde sözü geçen ve otorite sahibi olan babadır. Yetişkin oğulları olmasına rağmen onlardan daha üstün konumda ve ailesiyle ilgili karar veren durumundadır.

-Baba: (oğlu Murat'a karşı) Ben eşek başı değilim. Babayım baba. Benim evimde çocuklarımı benden başkası dövemez.

"Göçmen için kentlileşme, köyden kente taşınma ve mesleki değişme demektir. Göçmenin köyle ilgisini kesmesine ve kentlileşme yönünde en büyük adım atmasına en çok mesleki değişme neden olmaktadır" (Karpaz, 2016: 64). Filmde İstanbul'a göçle birlikte evin erkek çocuklarının ekonomik bağımsızlığını kazanması babanın aile içindeki etkinliğini azaltmaktadır. Ortak bir tamirhane işlettikleri zaman paranın babada toplanması ve aile fertlerinin ihtiyaçlarına göre dağıtılması durumu artık değişmeye başlamıştır. Murat taksi şoförlüğü yapmakta, Selim iş bulmak amacıyla Almanya'ya gitmeye karar vermekte, Kemal ise tıp eğitimine devam ederek geleneksel aile yapısından farklı konuma gelinildiğini gözler önüne sermektedir. Selim'in Almanya'ya gitme kararıyla dış göç olgusuna değinilmektedir. Murat'ın taksicilik yaparak para kazanması ise babanın otoritesinin sorgulanmasına ve okuyan kardeş ve kız kardeş üzerinde tahakküm kurma isteğine neden olmaktadır.

Kız çocuğunun geleneksel ailede konumu erkek çocuğundan daha düşük durumdadır. Abilerinin Fatmaya, "kız çocukları bakkala çakkala yollanmaz, burada genç kızları şerefsizim yerler, bir kızın geç saatlere kadar sokaklarda kalması yakışmaz" söylemleri ve Maraşlı Erengiller ailesinden bir kızın evden kaçıp başına gelenlerin örnek verilmesi "namus" üzerinden yapılan vurgulardır. Evin iki büyük oğlu namusu korumak adına kız kardeşlerine her türlü baskıyı yapma hakkını üzerlerinde görmektedirler. Fakat abilerin müdahalelerine her defasında baba müdahale etmektedir. Fatma'dan beklenen annesini rol model alması, ev işleriyle ilgilenmesi, sosyal hayatının olmaması ve zamanı geldiğinde uygun bir eş adayıyla evlendirilmesidir. Fatma'nın ev içindeki iş yükünü komşu Mualla'yla diyalogundaki siteminden anlamaktayız.

-Fatma: Valla sorma Mualla abla. Ev işlerinden göz açamıyorum. O kadar insanın yemeği, evin süpürülmesi, silinmesi. Bir de çamaşır binmiyor mu al başına belayı.

Fatma'nın herhangi bir konuda düşünce belli etmesi de baba ve abiler tarafından hoş karşılanmamaktadır. Baba kız çocuğunun yetişirilmesinde anneyi sorumlu tuttuğu için hoşuna gitmeyen davranışlar gördüğünde anneyi uyarmaktadır.

-Baba: Sen bu kızın gemlerini sıkı tut. Öyle ikide bir lafa söze karışmasın.

Annenin aile içinde edilgen, yapıcı, uyumlu ve aile üyeleri arasındaki sorunlarda uzlaştırıcı ve denge sağlayıcı olduğu görülmektedir. Kocasına saygısı, kararlarını onaylaması ve her durumda onu desteklemesi, şefkati, sevecenliği ile kadının toplumdaki konumuna uygun bir tiplene çizmektedir (Kaplan, 2004: 166). Babanın ekonomik olarak sıkıntı çektiği anda annenin birikimi olan bileziklerini getirip vermesi iyi günde kötü günde kocasının yanında olduğunun göstergesidir (Görsel 2).

-Baba: Hey benim koca avradım. Gördünüz mü çocuklar evine bağlı avradı. Aferin sana avrat. Senle ben aynı arabaya konulmuş beygirler gibiyiz. Gücümüz yettiğince çekeriz bu arabayı.



Görsel 2.

Filmde aynı zamanda kentli ve geleneksel aile ayrımı görülmektedir. Maraş'tan İstanbul'a göç etmiş olan Bakırcıoğlu ailesi geleneksel aileyi, Kemal'in tıp fakültesinden arkadaşı Ayla'nın ailesi ise kentli aileyi temsil etmektedir. Kentli ailenin yaşam tarzındaki farklılıkları, cinsiyet rolleri ve cinsiyet rollerindeki farklılıkları, her iki aile tipinin değerleri ve onların ifade ettiği sembolleri izleyiciler analiz edebilmektedir.

Kentsel aile yapısında geleneksel aile yapısından farklı olarak çok çocukluluğun olmadığı görülmektedir. Aileler bu şekilde eğitilmiş ve donanımlı, daha iyi yaşam imkânı sunarak

evlatlarını yetiştireceklerini düşünmektedirler. Kentli aile tipinin bir örneğini yansıtan Ayla'nın ailesi iki çocuğa sahiptir. Ayla tıp fakültesinde okuyan, sosyal bir hayatı olan, eğitim ve gelir seviyesi yüksek, kaliteli yaşam standartlarına sahip modern bir ailede yetişmiş bir kadındır. Geleneksel ailede yetişmiş Fatma'nın ise Ayla karakterinin tam tersi olarak baskıcı bir ailede yetiştiğini, baba ve abilerine itaat etmek zorunda olduğunu, ailede hiçbir şekilde söz hakkı olmadığı ve yaşamının evin içiyle sınırlandırıldığı görülmektedir. Dolayısıyla iki farklı ailenin çocuk yetiştirme tarzları ve beklentileri üzerindeki farklılıklar görülmektedir.

Geleneksel aile tipinde aile bireyleri arasında dayanışma söz konusudur. Filmde geleneksel ailenin bir arada olduğunu görürken Ayla'nın modern ailesinde kız çocuk okumakta evin oğlu ise beyin göçüyle yurt dışına gitmiş bulunmaktadır. Evin oğlu sadece duvarda asılı olan fotoğrafı aracılığıyla görülmektedir. Ayrıca geleneksel ailede dayanışma yaşam boyu devam edip, ergenlik ya da evlilikle sınırlı değilken kentli ailelerde bu durumun tam tersi görülmektedir (Çebi, 2006: 118).

Filmde aile iki katlı ahşap bir binayı kiralamıştır. Ailenin gecekonduda yaşamaması kente belli bir birikimle geldiklerinin göstergesidir. Aile üyelerinin oturma, yemek yeme gereksinimleri tek odada sağlanır. Yatak odası mahrem alan olarak görüldüğü için ailenin yaşadığı evde yatak odaları gösterilmez. Aile içindeki bireylerin bir arada oldukları, fikir alışverişinde buldukları ortak mekân yemek yedikleri sahnede ortaya çıkar (Görsel 3). Baba kente dair hayallerini, gelecekle ilgili vaatlerini masadaki aile bireylerine anlatmaktadır.



Görsel 3.

Masa etrafında sadece yemek yemek için toplanılmaz, herhangi bir sıkıntı olduğunda baba ve erkek çocuklar masada oturarak konuşmakta anne ve evin kızı Fatma arka planda gösterilmektedir (Görsel 4).



Görsel 4.

4.2. Kültürel Sembollerin Korunması: Nesnelere ve Eylemler

Filmde Maraşlı ailenin evinde duvara asılı bir halı görülmektedir. Bu ailenin gelenek ve göreneklerine bağlı olduğunun göstergesidir. Ayna objesi orta ve alt sınıfın evlerinde kadınlar tarafından kullanılan bir eşyadır. Mualla'nın evinde dikkat çeken öge ise her saat başı öten guguklu saattir. Fatma'ya babası kendisinden ne istediğini sorduğunda Fatma guguklu saat almasını istemektedir. O dönem guguklu saat şehir evi aksesuarı olarak kullanılmaktadır.

Ayla'nın ailesinin evinde ise modernizmi sembol eden öğeler bulunmaktadır. Ayla'nın babası Kemal'e evi gezdirirken yurt dışı gezisinden aldığı hokka takımını, tablolarını göstermektedir.

Filmde insanların dine yaklaşımı ve din olgusu üzerinde durulmaktadır. Türk kültüründe aileyle tanışmaya gidilirken eli boş gidilmez. Ayla'nın Kemal'in annesine kuran hediye etmesi geleneksel aile tipindeki dinsel eğilimleri göstermektedir. İstanbul'a yerleştikten sonra ilk gün evden çıkarken babanın oğullarına "Siz siz olun evden çıkarken sağ ayağınızla adım atın ve besmelesiz asla çıkmayın" öğüdü dikkat çekmektedir. Babanın işlerinin yolunda gitmesi, kent hayatına tutunabilmekle ilgili temennilerde bulunurken anneyi bir köşede ellerini açmış dua ederken görmekteyiz. Selim ile Despina arasında geçen ilişkiden sonra Despina'nın bu yaptıklarının çok günah olduğunu vurgulayarak kilisenin içine girmesi bu ilişkiden duyduğu pişmanlık ve günahlardan arınma isteğidir. Fatma'nın gitmiş olduğu bir eğlencede içki içmemesi ve dans etmemesi ortamda bulunan insanlar tarafından dini temellere dayandırılıp "niyetli misin?" diye dalga geçmelerine neden olmuştur.

Filmde dikkat çeken diğer unsur ise farklı bir hayat yaşayan Mualla'nın evinin duvarında asılı olan Kuran-ı Kerim'dir (Görsel 5).



Görsel 5

Kur'an-ı Kerim kutsal bir kitaptır. Aynı zamanda bereket getirdiğine, güvenliği sağladığına ve hayır getirdiğine inanılmaktadır. Kur'an-ı Kerim'in Mualla'nın evinde asılı olması bir geleneğin de göstergesidir. Mualla "kötü kadın" rolünde de olsa Allah inancı olması ve geleneksel anlamda kötülüklerden korunmak için duvarında Kur'an-ı Kerim'in asılı olduğunu görmekteyiz.

Filmde Kemal ve Ayla kendi aralarında nişanlandıktan sonra ailelerinin ellerini öpmeye gitmektedirler. El öpme, Türk kültüründe nişan, evlilik gibi törenlerden sonra yerine getirilen bir gelenektir. Aynı zamanda el öpme hiyerarşik otoritenin bir göstergesidir.

4.3. Toplumsal Değişimin Bir Aracı Olarak Kadın Erkek İlişkileri ve Evlilik

Aile, karşı iki cinsin evlenmesiyle kurulmaktadır. Filmlerde kızlar öncelikli olarak evlenmek isterler ve anneleri de onları buna hazırlamaktadır. Erkekler ise çoğunlukla âşık olduklarında ya da zorunlu kaldıklarında evlenmeyi düşünürler. Filmlerde aile kurmak ve evlenmek ideal bir olay olarak bakılmakla birlikte bu süreç kolay olmamaktadır (Abisel, 2005: 81). Öncelikle aileler kendi değer ve inançlarına uygun bir gelin/damat adayı istemektedirler. Geleneksel aile tipinde yetişen kız çocukları evlenme yaşları geldiğinde akraba ya da komşularının referans olduğu ve ailelerinin onay verdiği erkeklerle evlenmekte bu süreçte kendi tercihleri söz konusu olmamaktadır. Geleneksel ailede yetişen erkek çocukları ise kız kardeşlerinin aksine evlilik konusunda kendi tercihleri doğrultusunda hareket etme şansına sahiptirler. Burada önemli nokta ailenin rızasının alınması ve her şeyin usulünce yapılmasıdır. Kentsel aile tipinde de evlilik konusunda ailenin yaşam standartlarına uygun bir gelin\damat adayı beklentisi olsa da eş seçiminde gerek kız çocukları gerekse de erkek çocukları daha özgür bırakılmakta ve kararlarına nihayetinde saygı duyulmaktadır.

Ailenin ortanca oğlu Murat pavyonda çalışan Seval'e âşık olur. Kadının yaşam tarzını onaylamıyor olsa da hep İstanbullu bir sevgili hayali kurduğu için mutludur. Murat'ın gözünde İstanbullu olmak, "kent yaşamına tutunmuş ve o dönemde çizilen modern kadın imgesine sahip olmak anlamına gelmektedir" (Açık, 2005: 80). Fakat Seval'in kardeşine hep kötü örnek olarak gösterdiği Maraşlı Erengiller ailesinin kızı Naciye çıkması Murat'ı hayal kırıklığına uğratar.

Selim ise kente gelir gelmez tamirci dükkânlarının karşısındaki esnafın karısıyla birlikte olur. Selim ve Murat'ın âşık oldukları kadınlar yüzünden işleriyle ilgilenmemeleri ekonomik anlamda çökmelerine neden olmuştur.

Filmde diğer ilişki üniversitede okuyan Kemal ve sınıf arkadaşı Ayla arasında geçmektedir. Zengin bir ailenin kızı olan Ayla Fatma'nın yaptığı hataları yapmaz ve Kemalle evleninceye kadar onları el ele dahi görmeyiz. Kemal ve Ayla iki farklı aile yapısında büyümüş olsalar da eğitilmiş olmaları kültürel ve ekonomik farklılıkları aşmalarını, filmin sonunda tek mutlu çift olmalarını sağlamıştır.

Ailenin tek kızı olan Fatma, yeni taşındıkları mahallede Mualla isimli bir komşuyla arkadaşlık etmeye başlar. Kentin tüketim alışkanlıklarının sergilendiği filmin bu bölümünde, Fatma ailesinden gizli olarak Mualla ile birlikte sinemaya, pastahaneye ve ev partilerine gitmeye başlar. Fatma yeni tanıştığı Orhanla evlilik hayalleri kurar ve ilk cinsel deneyimini onunla yaşamaktadır. Fakat Orhan'ın evlenme vaadini yerine getirmeyip ortadan yok olması üzerine Fatma evine dönmek yerine para karşılığı cinsel ilişkide bulunur. Fatma'nın içinde bulunduğu durum "Tönnies'in ortaya koyduğu duygu-akıl karşıtlığında yabancılaşma" kavramına uymaktadır. Fatma, Orhan onu terk ettiğinde değil abileri bulduğunda intihar etmeyi seçmiştir. Bir anlamda Fatma gerçeğe yüzleştiği an ölümü tercih etmiştir (Açık, 2005: 84).

4.4. Göç Sonrası Kent Yaşamına Adaptasyon

Filmde Haybeci ilk başta yöresel kıyafetlerle karşımıza çıkarken filmin sonunda modern insanın temsili niteliğinde karşımıza çıkmaktadır. Fatma komşusunun yardımıyla saçının örgüsünü açmakta ve saçını taramaktadır. Yine komşusu Mualla'nın teşvikiyle makyaj yapmaya başlamakta ve taşradan geldiği zamanki kıyafet tarzını değiştirmektedir. Kravatı sadece Ayla'nın babası takmaktadır. Selim ve Murat'ın giyim tarzı değişmezken Kemal'in özenli giyinişi tam bir "şehir beyefendisi" tarzındadır.

Filmde kentlere neden göç edildiği ile ilgili farklı görüşlere yer verilmektedir. Özellikle Kemal'in ve Ayla'nın ailesinin göçe bakış açısı farklı olmaktadır. Bu nedenle ilk zamanlar Kemal'de taşradan geldiğini söylemekten çekinmiştir. Özellikle "başka kardeşin var mı?" sorusuna Kemal hayır cevabı vererek tek çocuklu bir modern aile imajı çizmektedir.

-Ayla: Dışarıdan gelenler İstanbul'u İstanbulluktan çıkarıyor. Yoksa sende mi onlardansın?

-Kemal: Allah korusun. Benim ailem su katılmamış İstanbullu. Köy adına Kadıköy'den başkasını bilmem.

Kente göç sonucunda barınacak ev bulamayan insanların derme çatma evler inşa etmesi ve gecekondulaşmanın meydana getirdiği çarpık kentleşme görüntüsü filmde verilmektedir (Görsel 6).



Görsel 6

Ayla: Şu karşıda oturanlar kim bilir nereden göçüp buraya gelmişlerdir. Acaba küçük ve yoksul köylerinden hiç mi çıkmasaydılar?

-Kemal: İstanbul'a gelirken hepimiz ayrı hayaller içindeydik. Her tuttuğumuz şeyin zahmetsizce altın olacağını umuyorduk.

-Ayla: Daha iyi bir hayatı özlemek herkesin hakkı değil mi?

-Kemal: Evet ama bunu elde etmek için, çalışmak, verimli olmak gerekli.

Filmde kente tutunamamaları, aile içindeki çözülmenin nedeni "dayanışmanın azalması ve aile fertlerinin kişisel hayatlarını kurma çabasında "akıllı" davranılmamasına bağlanmaktadır" (Uğur, 2016: 924). Fatma'nın ölümü, işlerin yolunda gitmemesi ailenin Maraş'a geri dönmeleriyle sonuçlanmaktadır. Filmin başında gösterilen beş kuruş parası olmadan İstanbul'a gelen Haybeci kente tutunmuş kendi deyimiyle İstanbul'un kralı olmuştur. Aile kaybederken birey kazanmıştır. Kent insanı yalnız olmalıdır. Aile ve onun doğurduğu sorumluluklar Maraşlı aile için kente başarısızlığı doğurmuştur. Filmde ailenin kente kaybedişi de bundandır. Aile dağılmıştır ama birbirlerine de sahip çıkmaya çalışmışlardır. Kente tutunan diğer kişi ise Kemal olmuştur. Haybeci ekonomik sermayesini arttırarak, Kemal ise kültürel sermayesini arttırarak kente tutunmuştur.

SONUÇ

1960'lı yıllar modernitenin bir dönüm noktasıdır. 60'lı yıllar sadece Türkiye'de değil dünyada değişimin yaşandığı bir dönemdir. Özellikle Türkiye'de öncelikle darbenin yaşanması, sonra 1961 anayasasının çıkarılması, dış ve iç göç, hızlı kentleşme, işçi sorunları, grev ve sendikalaşma, yabancılaştırma, gecekondulaşma gibi bir dizi sosyal, siyasi, ekonomik ve kültürel değişiklikler yaşanmaktadır. Bu değişiklikler aynı zamanda aile kurumunda da görülmekte, ailenin yapısı değişmektedir.

Sinema sosyolojik analiz yapmayı mümkün kılan önemli bir kültür ürünüdür. İçinde yaşadığı dönemin koşullarından sinema da etkilenmekte ve bu değişimler filmlere yansımaktadır. 1960'lı yıllarda henüz evlerde televizyonun olmaması sinemanın popüleritesini arttırmıştır. Sinemanın geniş bir izleyici kitlesine sahip olduğu o dönemde film yapımcılar ana temaları hedef kitlenin dikkatini çekecek şekilde dönemin siyasi, sosyal, kültürel ve ekonomik atmosferinden etkilenecek şekilde seçmişlerdir. Özellikle toplumsal yapıda görülen değişikliklerin aileye yansımaları, kadının konumu filmlerde üzerinde durulan konular arasındadır.

Bu çalışmada 60-70 dönemi arasında çekilen Halit Refiğ'in *Gurbet Kuşları* filmi aile ekseninde incelenmiştir. Filmde ailenin yer değiştirmesi söz konusudur. *Gurbet Kuşları*'nda Bakırcıoğlu ailesi göçle birlikte kente taşınmaktadır. Bireyin göçle birlikte yaşadığı temel sıkıntılar kent yaşamına uyum sağlayamamak, kendi kimliğini ortaya koyamamak (Ben kimim?, Nereye aitim?) ve yabancılaştırma. Filmde göç sonrası yeni taşındıkları çevreye tutunamayan ailenin yabancılaştırmadan kendilerine düşen payı aldıkları tespit edilmiştir. Yabancılaştırma olgusu ailenin parçalanmasına neden olmakta ve aile üyelerinden birinin ölümüyle sonuçlanmaktadır.

Aile kurumunun ana tema olarak işlendiği filmde değişen yaşam koşulları, kültürel farklılaşmalar, dönemin şartları ailede değişimlere yol açmaktadır. Göç ya da başka bir semte taşınmayla gerçekleşen yer değiştirme hareketi ailenin yeni taşındığı yere kendini ait hissedememesi, yabancılaştırması ve hatta ilk zamanlarda uyum sağlamak adına kendi değerlerini göz ardı etmelerine neden olmaktadır. *Gurbet Kuşları*'nda aile öncelikle ekonomik olarak zarar görmüş daha sonra çocukların kent hayatının büyümesine kapılıp orada her şeyi yapabilme haklarını kendilerinde görmeleri, yozlaşmış ortam-arkadaşlar ve ölüm ailenin hızla parçalanmasına neden olmuştur.

KAYNAKÇA

ABİSEL, Nilgün (2005), **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Phoenix Yayınevi, Ankara.

AÇIK, Berna (2005), "Türkiye'de Yaşanan Göçün Yarattığı Toplumsal Değişme ve Türk Sineması", **Osmangazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Eskişehir.

- AKSOY, Erdal (2015), "Toplum ve Kültür", **Sosyoloji'ye Giriş**, (Ed. İhsan Çapcıoğlu-Hayati Beşirli), Grafiker Yay., Ankara.
- ALBAYRAK, Sadık (2020), "Sosyolojik Süreçleri Edebiyat Üzerinden Okumak: Orhan Kemal'in Romanlarında Türkiye'de Toplumsal Yapı, İlişkiler ve Değişme", **Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul.
- ATALAY, Gül Esra (2018), "Sosyal Medya ve Çocuk: "Babishko Family Fun TV" İsimli Youtube Kanalının Eleştirel Bir Analizi", **Erciyes İletişim Dergisi**, 1(1), s. 179-202.
- BEŞİRLİ, Hayati & ÇAPCIOĞLU, İhsan (2015), "Toplumsal Değişme", **Sosyoloji'ye Giriş**, (Ed. İhsan Çapcıoğlu-Hayati Beşirli), Grafiker Yay., Ankara.
- BİLGİN, Nuri (2007), **Kimlik İnşası**, Aşina Yay., Ankara.
- CASTELLS, Manuel (2006), **Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür. Birinci Cilt. Ağ Toplumunun Yükselişi**, (Çev. Ebru Kılıç), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay., İstanbul.
- ÇAKIR, Süreyya (2019), "Sinema ve Edebiyat İlişkisine Yöntemsel Bir Bakış", **SineFilozofi Dergisi**, 2019 Özel Sayısı, s. 437-452.
- ÇEBİ, Zafer (2006), "1960 Dönemi Türk Sineması ve Toplumsal Gerçekçi Çalışmalar", **Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.
- DALBAY, Ramazan Saim (2018), "Kimlik" ve "Toplumsal Kimlik" Kavramı, **Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, 31, s. 161-176.
- DEMİRAY, Emine (1993), "Türk Sinemasında 1960-1990 Yılları Arasında Çekilmiş Filmlerde Kentsel Aile", **Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Eskişehir.
- GÜLOĞLU, Mehmet Fatih (2018), "Aileyi Yeniden Tanımlamak: Değişimler ve Süreklilikler", **İnsan ve Medeniyet Hareketi**, 1(1), s. 47-78.
- HALL, Amy Claire (2002), "The Effect of Contemporary Cinema on American Society", Erişim adresi: https://www.covenant.edu/pdf/academic_publications/sips/sociology_2.pdf. (Erişim tarihi: 05.10.2021).
- KALE, Özlem (2010), "Edebiyat Sinema İlişkisi", **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, 3(4), s. 266-275.

- KAPLAN, Neşe (1998), "1960-1970 Döneminde Türkiye’de Değişen Toplumsal Yapının Sinemaya Yansıması ve Sinemada Aile", **Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.
- KAPLAN, Neşe (2004), **Aile Sineması Yılları 1960’lar**, Es Yay., İstanbul.
- KAPLAN, Neşe (2005), "Türk Sinemasında Almanya’ya Dış Göç Olgusu ve Kimlik Sorunu", **Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul.
- KARAHANOĞLU, Işıl (2007), "1950 – 1970 Yılları Arasında Türk Sinemasının Temel Özelliklerinin Oluşmasını Sağlayan Toplumsal, Ekonomik, Siyasi, Kültürel Etkenler ve Bunların Türk Sinema Tarihindeki Yeri", **Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.
- KARPAT, KEMAL (2016), **Türkiye’de Toplumsal Dönüşüm Kırsal Göç, Gecekondu ve Kentleşme**, Timaş Yay., İstanbul.
- KOLUAÇIK, İhsan & KULA, Nesrin(2016), "*Sinema ve Toplumsal Bellek: Türk Sinemasında Almanya’ya Dış-Göç Olgusu*", **Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi**, s. 384-411.
- LÖWENTHAL, Leo (2017), **Edebiyat, Popüler Kültür ve Topum**, Metis Yay., İstanbul.
- MARSHALL, Gordon (1999), **Sosyoloji Sözlüğü**, (Çev. Osman Akınhay-Derya Kömürcü), Bilim ve Sanat Yay., Ankara.
- ÖZÖN, Nijat (1968), **1895-1966 Türk Sineması Kronolojisi**, Bilgi Yay., Ankara.
- TÜRKDOĞAN, Orhan (1991), **Türk Aile Ansiklopedisi I**, Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu, Ankara.
- TÜZER, İbrahim & HÜKÜM, Muhammed (2019), "Edebiyat Sosyolojisi Edebiyata Sosyolojiden Bakmak", Akçağ Yay., Ankara.
- UĞUR, Ufuk (2016), "*Gurbet Kuşları*" Filmi Örneğinde İç Göç Olgusunun Sosyolojik Açından İncelenmesi", **Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi**, 63, s. 917-926.
- ULUÇ, Nilüfer (2009), "Türk Sinemasında Kültür Sorunlarına Yaklaşım Biçimleri (1960–1970 Dönemi)", **Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara.
- UZDU, Halil (2016), "*Modernleşme Sürecinde Türk Sineması ve Din*", **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, C.9, S.42, s. 1164-1172.

YAŞAR, Ruhat (2017), **Kilis'te Sığınmacı Algısı**, Kitam, Kilis.