

# KAPILARINI AÇMAYAN KENT: İÇ GÖÇ FİLMLERİNDE İSTANBUL (1980-2009)

Şeyma BALCI\*

Gönderim Tarihi: 02.08.2022 - Kabul Tarihi: 07.02.2023

Balci, Ş. (2023). Kapılarını açmayan kent: İç göç filmlerinde İstanbul (1980-2009). *Etkileşim*, 11, 200-230.doi: 10.32739/etkilesim.2023.6.11.195

*Bu çalışma araştırma ve yayın etiğine uygun olarak gerçekleştirilmiştir.*

## Öz

Bu çalışma, Türk sinemasında 1980-2009 yılları aralığında çekilen on iç göç filminde 'göçmen kenti' İstanbul'un nasıl temsil edildiğini irdelemeyi amaçlamaktadır. Film çözümlemesinde iç göç sürecinin tarihsel sosyolojik verileri (göçmenlerin enformel sektörde çalışması, gecekonduda yaşaması vb.) ve *trope*'lar kullanılmıştır. Kentin kapılarını açmaması, kent ve kadın özdeşliği, hemşehrilerin göçmenlere bir süre sonra kapılarını kapaması filmlerde sık tekrarlanan *trope*'lardır. Kültürel temsiller olarak iç göç filmlerinde kent/İstanbul; ölümler, kayıplar ve mücadeleyle özdeşdir. Kente sadece trenle değil, çeşitli ulaşım araçlarıyla gelen göçmenleri İstanbul'da bekleyen genelde ölüm olur. Yaşayanların değil ölümlerin kentidir İstanbul! Film kahramanları tarihsel ve sosyolojik gelişmelere koşut bir biçimde gecekonduda ve apartmanda bir yaşam sürerken bir yandan da film kahramanlarının evsizlik hâlleri de göze çarpar. Göç edenlerin kente geliş sebepleri çeşitli olsa da iş temel nedendir ancak bulunan işler geçici ve güvencesizdir.

**Anahtar Kelimeler:** iç göç, iç göç filmleri, Türk sineması, İstanbul, temsil.

\* Doçent Doktor, Araştırmacı, İstanbul, Türkiye.  
seymabalci@yahoo.com, ORCID: 0000-0001-9216-6179

# THE CITY THAT DOESN'T WELCOME NEWCOMERS: ISTANBUL IN MOVIES ON INTERNAL MIGRATION (1980-2009)

Şeyma BALCI\*

Received: 02.08.2022 - Accepted: 07.02.2023

Balci, Ş. (2023). Kapılarını açmayan kent: İç göç filmlerinde İstanbul (1980-2009). *Etkileşim*, 11, 200-230. doi: 10.32739/etkileşim.2023.6.11.195

*This study complies with research and publication ethics.*

## Abstract

This study aims to examine how Istanbul, the 'city of immigrants', is represented in the internal migration films between 1980 and 2009 in Turkish cinema. To this end, historical sociological data of the internal migration process (immigrants being employed in informal labor sector, living in shanty towns, etc.) and *tropes* are employed in the film analysis. Most repeated *tropes* in the films are the city's not welcoming the newcomers, identification of the city with a woman, and the townsmen closing their doors to immigrants a while later. In terms of cultural representation, the city/ Istanbul is identified with death, loss, and struggle in internal migration films. Arriving in the city by various ways, not only by train, the immigrants generally find death in Istanbul. Istanbul is the city of the dead, not the living! Film characters either reside in a shanty house or a block of apartments, or they might also appear as homeless. They might have various reasons to migrate to the city but the basic reason is to find a job, although they are temporary ones without social security.

**Keywords:** internal migration, internal migration films, Turkish cinema, Istanbul, representation.

\* Associate Professor/PhD, Researcher, Istanbul, Türkiye.  
seymabalci@yahoo.com, ORCID: 0000-0001-9216-6179

## Giriş

Göç, insanlık tarihi kadar eski ve insanlık var oldukça da devam edecek bir süreçtir. Sürekli değişen yapısıyla hem sonuç hem de neden olarak karşımıza çıkan, farklı disiplinlerin çalışma alanı olan göç, mekânsal bir yapı sergiler. Kentler, göç söz konusu olduğunda her zaman başat konumdadır. Bu noktada tüm dünya kentleri gibi İstanbul tarih boyunca bir “göç” (Erder, 2015a, s. 6) ve “göçmen kenti” olur (Güvenç, 2009b, s. 130; Neyzi, 2009, s. 80; Özbay, 2015a, s. 20). İç ve dış göçler ile inşa edilen (Kazgan, 1970, ss. 313-326) Türkiye tarihi, iç ve dış göçlerin tarihi olarak da yazılabilir (İçduygu & Sirkeci, 1999, s. 249). Türkiye'nin yaşadığı iç ve dış göç süreci, zaman içerisinde farklı özellikler gösterir. Cumhuriyetle birlikte -1950'lere kadar- devlet, hem kente hem de kente dair pratiklere özel bir önem atfettiği için bu süreçte aktif bir rol oynar. “Cıız bir göçün” söz konusu olduğu 1923'ten 1950'ye kadar “kentli nüfus sadece %3” artar (İçduygu & Sirkeci, 1999, ss. 250-251). 1927 yılındaki ilk nüfus sayımı verilerine göre, İstanbul'un nüfusu 690.000'dir. İstanbul nüfusu 1935'te 741.000, 1940'ta 794.000, 1945'te 861.000 ve 1950'de 983.000'e yükselir (Güvenç, 2009a; Tekeli, 2009). Türk sineması ise İstanbul merkezli gelişmeye başlar. İstanbul sinemada, sinema İstanbul'dadır. 1923-1950 yılları aralığındaki filmlerde İstanbul, “düzenli, her şeyin tıkır tıkır işlediği, yaşanmaya değer”, “modern” ve “güzel” (Öztürk, 2003, s. 59, 66) bir kent olarak gösterilir. Ancak 1950'lerden sonraki filmlerde süreç tam tersine döner. “Tekinsizliğin” mekânı İstanbul, “ölüler kentidir”. İstanbul'da ölüm olmazsa olmazdır! (Balcı, 2021, s. 47, 51). 1923-1950 aralığında çekilen ve kayıp olan iç göçe dair film *Yayla Kartalı*'dır (Muhsin Ertuğrul, 1945). Ne gariptir ki iç göç ve Türk sinemasıyla ilgili çalışmalarda *Yayla Kartalı*'nın adı geçmez. Konuyla ilgili çalışmalarda 1960 sonrası milat olarak alınır ve *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ, 1964) başlangıç olarak kabul edilir.<sup>1</sup>

1950'lerle birlikte kentlerin, kentleşmenin her boyutuyla kendini göstereceği bir döneme geçilir. Demokrat Parti'nin iktidara gelişinin akabinde ithal ikameci ekonomi politikaları ve 'Marshall Planı'nın etkileri görülmeye başla-

<sup>1</sup> 1950 ve 1960 arasında sinema dilini henüz yeni oluşturmaya çalışan Türk Sinemasında, iç göç filmlere dolaylı olarak konu olur. 1960'lı yıllardan itibaren toplumsal bir sorun olarak görülüp eleştirel bir bakış açısıyla değerlendirilmeye başlanır (Balcı Gülpınar, 2020, s. 107; Güçhan, 1992, s. 17). Yazarlar aktarılan tespiti yapar ancak herhangi bir film adı vermez. Örneğin, Oğuz Makal, *Sinemada Yedinci Adam Türk Sinemasında İç ve Dış Göç Olayı* (1987) kitabında iç göçü *Gurbet Kuşları* ile başlatır. Gülseren Güçhan, *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*'nda (1992), 1964-1985 yılları arasındaki iç göç filmlerini, *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ, 1964), *Bitmeyen Yol* (Duygu Sağıroğlu, 1965), *Düğün* (Ömer Lütfü Akad, 1974), *Sultan* (Kartal Tibet, 1978), *At* (Ali Özgentürk, 1982) ve *Bir Avuç Cennet* (Muammer Özer, 1985), ele alır. *Türk Sinemasında Göç Temalı İstanbul Filmleri Üzerinden Kentlerdeki Mekânsal ve Toplumsal Değişimlerin İncelenmesi* (2017) makalesinde Hayat Zengin Çelik ve Senem Tezcan, 1960'dan 2000'e kadar olan dönem aralığında *Gurbet Kuşları* ile analizlerini başlatır. *Türkiye'de Göç ve Türk Sinemasına Yansımaları: 1960-2009* makalesinde (2010) Günseli Pişkin de Türk sinemasında iç göç ve sorunlarının işlenişinin 1960'larda başladığını belirtir ve *Gurbet Kuşları* ile analizini başlatır.

nır. Tarımda traktör kullanımının artışı ve karayollarının önem kazanmasıyla birlikte 1950'lerde "küçük toprak sahipleri ülkesinin" vatandaşları kente göç eder (Ahmad, 2014, s. 93). 1950 sonrasında yaşanan iç göç süreciyle birlikte İstanbullu olmayan "yabancı yolcular" kente Haydarpaşa Garı'ndan, Anadolu Garajı'ndan, Boğaz Köprüsü'nden girer. Filmler İstanbul'a gelişle başlar, kahramanlar ve hikâyeler İstanbullu olmaz (Altınsay, 1996, ss. 74-75). Böylece filmle- rin açılış mekânı kimi zaman köy kimi zaman Haydarpaşa Garı olur. Haydarpaşa Garı bu anlamda iç göç kahramanlarının umut ve/ya temenni mekânına dönü- şür. Çiçekoğlu, Yeşilçam filmlerinde İstanbul'un eşiğinin Haydarpaşa Garı'nın denize inen merdivenleri olduğunu belirtir. "Korku ile hayranlık, geride kalanla varacakları yer, az öncesiyile biraz sonrası arası tekinsiz, ikircikli bir an yaşanır. İşte o an, şehrin eşiğidir" (Çiçekoğlu, 2007, s. 79). İç göç kahramanlarının İstanbul'a dair söyledikleri en bilinen kalıp 'kahpe' iken, umutlara dair 'şah olma' ya da 'Seni yenmeye geldim!'le karşılaşılır. "Şehrin eşiğinde duyulan tedirgin- lik, şehrin dışıl kimliğinden duyulan korkudan kaynaklanır" (Çiçekoğlu, 2007, s. 81). "Kadın kahpedir" ve eril kudret kaybı 'kahpeleşen' kadın bedenine yansıtılır (Arslan, 2010, ss. 115-121). Bu noktada İstanbul, Türk sinemasında kadınla özdeşleşir (Arslan, 2010; Balcı, 2021; Çiçekoğlu, 2007).

1980'ler ve sonrasında ise iç göç açısından Türkiye yeni bir döneme girer. İvmesi artan toplumsal ve mekânsal hareketlilik bütün ülkede yaygınlaşır (İç- duygu & Sirkeci, 1999, s. 249). Filmlerde ise İstanbul'un eşik olmaktan çıkıp bir "kâbuslar şehri"ne dönüşmesine giden yol 1970'lerde döşenmeye başlanır. 1980 sonrası İstanbul'unun sinemada temsili biçimi "felaket" ya da Asuman Su- ner'in deyimiyle söylersek bir "dehşet sineması"na yönelir (Çiçekoğlu, 2007, s. 127, 134; Suner, 2004, s. 262). 1990'lardan sonra ise sinemada İstanbul 'yoklu- ğuyla bir tehdit' sunmaktadır. Filmlerde İstanbul, aidiyetsiz mekânlarıyla yaşa- manın ve yerleşmenin mümkün olmadığı, tehdit eden kent hâlinindedir (Balcı, 2021, ss. 123-124). 1980 sonrasında göçü ele alan filmlerde farklılıklar başlar. Gecekondu alanları kentsel hizmetlerden yoksunken bir yandan da göçmenle- rin yaşadığı alanlar köhne, kirli ve terk edilmiş kent merkezindeki alanlar olarak sahnelenir (Zengin Çelik & Tezcan, 2017, s. 632). Bu dönemde Doğu ve Güney- doğu Anadolu bölgelerinde Olağanüstü Hal'le (OHAL) birlikte Türkiye yeni bir iç göç olgusuyla karşılaşır. 1984'te Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde başlayan ve giderek yoğunlaşan çatışmalar, bölgedeki kitlesel göç hareketine yol açar. Terör ortamı ve can ile mal güvenliğinin olmaması, geçim kaynakla- rının daralması, sivil halkın bölgeden hızlı bir şekilde uzaklaşmasına neden olur (Baydar, 1999, s. 333). Yaşanan çatışmalar ve güvenlik gerekçesiyle köy boşaltmalar, son elli yıldır yaşanan en travmatik iç göçün başlamasına neden olur (Erder, 2015b, s. 37). Bu zorunlu göç, Türkiye'nin daha önce yaşadığı göç dönemlerinden niteliksel olarak farklılık gösterir. Önceki göç hareketleri eko- nomik kaynaklıyken yeni göç, siyasal ve sosyal sebepler içerir (Baydar, 1999, s. 333). Bir yandan da bu göç, kırsal alanlarda zar zor yaşayan yoksulları, yaşlı ve çocukları da yerinden eder ve bölgede yaşanan yoksulluğu daha da arttırarak kentlere taşır (Erder, 2015b, s. 38).

Bu noktada İstanbul göç tarihinin üç dönemselleştirme üzerinden incelendiği söylenebilir: 1923-1950 (zorunlu göç), 1950-1980 (emek göçü) ve 1980 sonrası (yerel ve küresel değişimler). Bu dönem aralıklarının temel özellikleri yukarıdaki satırlarda verilmiş, ayrıca bu özelliklere aşağıdaki ilgili bölümlerde de yeniden değinilmiştir. Aktarılan dönemlerde yaşanan göçün hızındaki dalgalanmaların temel nedeni “ülkenin ve İstanbul’un ekonomik yapısındaki değişmelerle yakından ilişkili”dir (Özbay, 2015b, s. 136). İncelenecek filmler araştırmanın kapsam ve sınırlılıkları çerçevesinde -iç göç filmlerinin sayıca fazla olmasının da etkisiyle- İstanbul göç tarihinin üçüncü aşamasıyla sınırlandırılmıştır. Diğer taraftan incelemeye dâhil edilen filmler köyden/kasabadan kente gelişle başlayan filmlerdir. Bir anlamda filmlerin açılış mekânı köy/kasabadır, ardından film kahramanları İstanbul’a göç eder.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> YÖK tez merkezinde iç göç ile ilgili yapılan çalışmalara bakıldığında 1980 sonrasına ait filmlerin dâhil edildiği tek çalışma Melek Feride Çelik’e ait *Türk Sinemasında İç Göç Filmlerinde Birey ve Mekan Algısı*’dır (1960-2009). Çelik adı geçen çalışmasında 1980 sonrası iç göçü *Hakkari’de Bir Mevsim* (Erden Kıral, 1982), *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoglu, 1999) ve *Uzak*’taki (Nuri Bilge Ceylan, 2002) kodlar üzerinden analiz eder. Aktarılan üç filmin ikisinde, *Güneşe Yolculuk* ve *Uzak*, iç göç İstanbul’adır. *Güneşe Yolculuk*’ta daha önceden İstanbul’a göç eden film kahramanları olduğu için bu çalışmada analiz dışı bırakılsa da belirli yönlerine (zorunlu göç ve İstanbul) değinilmiştir. *Türk Sinemasında Göç Temalı İstanbul Filmleri Üzerinden Kentlerdeki Mekânsal ve Toplumsal Değişimlerin İncelenmesi* (2017) çalışmasında Hayat Zengin Çelik ve Senem Tezcan, 1980’den 2009 yılına kadar Türk sinemasında göç filmlerini şöyle sıralarlar: *Devlet Kuşu* (1980), *At* (1982), *Bir Yudum Sevgi* (1984), *Fidan* (1984), *Çiçek Abbas* (1985), *Züğürt Ağa* (1985), *Bir Avuç Cennet* (1985), *Ondört Numara* (1985), *Muhsin Bey* (1987), *Gülen Adam* (1989), *Benim Sinemalarım* (1990), *Boynu Bükük Küheylan* (1990), *Bir Küçük Bulut* (1990), *Gece, Melek ve Bizim Çocuklar* (1993), Zeki Demirkubuz filmleri (*C Blok*, *Masumiyet*, *Üçüncü Sayfa*, *Uzak*), *Sır Çocukları* (2002), *Metro-pol Kabusu* (2003), *Kayıp Cennet İnsanları* (2004), *Gönül Yarısı* (2005), *Başka Sementin Çocukları* (2009), *Kara Köpekler Havlarken* (2009), *Güneşi Gördüm* (2009). Aktarılan filmler incelendiğinde filmlerin çoğunun daha önceden İstanbul’a göç eden film kahramanları ve gecekondular üzerine olduğu görülür. Türk Sineması Araştırmaları’nın internet sayfasında iç göç ile ilgili arama yapıldığında da benzer bir sonuç çıkar. *Gülsüm Ana* (Memduh Ün, 1982), *Fatma Bacı*’nın (Halit Refiğ, 1972) yeniden çevrimi olduğu için incelemeye dâhil edilmemiştir. Her iki filmde kapıcılık yapan annelerin çocukları İstanbul’da sınıfsal konumlarının dışına çıkmak için türlü hâllere girer. Kızlar ailelerine yalan söyler, biri zengin ve evli iş insanı için evi terk eder ve hamile kalır. Bir trafik kazası sonrası bebeğini kaybeder. Oğullar babalarının katilini öldürmek için bekler, anneler de oğullarının katil olmamasını engellemeye çalışır ancak anneler katil olur. *Anadan Ayrı* (Yücel Uçanoğlu, 1985) filminde de Adana’dan/kentten İstanbul’a göç konu edilir. Filmde göçmen *İsmail*’den (Ünsal Emre) daha çok şarkıcı Gönül Akkor’un hikâyesi merkezdedir. Ancak İstanbul’un gelenlere kapılarını açmaması *tropé*’u bu filmde de kendini gösterir. *Eşkiya*’da (Yavuz Turgul, 1996) Vi-ranşehir Cezaevinden çıkan *Baran* (Şener Şen) hapiste olmasına yol açan arkadaşı *Berfo* ile sevdiği kadın *Keje*’nin İstanbul’da yaşadığını öğrenir. *Baran*, *Berfo*’yu öldürmek için İstanbul’a gider. *Sır Çocukları*’nda (Aydın Sayman, Ümit Cin Güven, 2002) 10 yaşındaki *Cemil*’in (Halil İbrahim Aras) şiddet dolu evlerinden kaçıp İstanbul’a gelmesi konu edilir. Burada bir

Bu dönem aralığı geniş bir zaman dilimini içermektedir. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde görüleceği gibi, İstanbul'a göçün temel nedeni iş bulma ihtiyacıdır. Öte yandan 1980'lerin ikinci yarısında beliren "travmatik göç"/zorunlu göçün filmlerde geç bir tarihte ve sınırlı sayıda filmle yer aldığı görülür.<sup>3</sup> Türk sinemasında iç göçe dair filmlerde İstanbul'un nasıl temsil edildiğini irdelemeyi amaçlayan bu çalışmada, film çözümlemesinde iç göç sürecinin tarihsel sosyolojik verileri (göçmenlerin enformel sektörde çalışması, gecekonduya yaşaması vb.) ve *trope*'lar kullanılmıştır. Türk sinemasında kent/İstanbul iç göç filmlerinde ölümlerin, kayıpların ve mücadelenin verildiği bir kentle özdeşdir. Göç eden film kahramanları İstanbul'da ölür!<sup>4</sup> Bir yandan göçmenler kentte kayıp verir ve ayakta kalmak için mücadele eder. Kentte bir eve sahip olmak ve geçinmek zordur, bu nedendir ki göç eden aile üyelerinin neredeyse tamamı çalışmak zorunda kalır. Filmlerin kendisi bu gerçeği dile getirir. İstanbul'un iç göçe dair ölüm, kayıp ve mücadele başlığı altında incelenen filmleri ise sırasıyla şöyledir: *Talihli Amele* (Atıf Yılmaz, 1980), *At* (Ali Özgentürk, 1982), *Yosma* (Orhan Elmas, 1984), *Çaresizim* (Melih Gülgen, 1984), *Bir Avuç Cennet* (Muammer Özer, 1985), *Züğürt Ağa* (Yavuz Turgul, 1985), *Bir Küçük Bulut* (Faruk Tur-

göçten ziyade evden kaçış söz konusudur. *Mutluluk* (Abdullah Oğuz, 2007) filminde amcasının tecavüzü sonrası "kirlenen" *Meryem* (Özgü Namal) ölümler kenti İstanbul'a kuzeni Cemal (Murat Han) tarafından öldürülmek için getirilir. Ancak beklenen olmaz ikili İstanbul'da kalmaz, bir yatta çalışmaya başlarlar. *Göç Yolu: Elveda Balkanlar* (Turgut Ural, 2016) 1912 yılı sonrasında yaşananları anlattığı için kapsam dışı bırakılmıştır. 2000 sonrasındaki diğer filmler ise belgeseldir: *Sürgün ve Ölüm: Bir Göç Hikâyesi* (Ahmet Okur, 2008), *Anadolu'nun Son Göçerleri: Sarıkeçeliler* (Yüksel Aksu, 2010). Literatürde, iç göç filmleri ya bir film özelinde incelenmiş ya da gecekondular filmleri dâhil edilerek toplu bir değerlendirmeye tabi tutulmuştur. Göçün istikameti İstanbul olmasına rağmen filmlerde İstanbul'un nasıl temsil edildiğine ilişkin genel bir bakış verilmemiştir. Bu bağlamda bu çalışmada İstanbul'a yıllar önce göç edenleri içeren filmler kapsam dışı bırakılmıştır. Bu nedendir ki film kahramanlarının köyden/kasabadan göç sürecini, bir anlamda köyden/kasabadan kente gelişi içeren filmler analize dâhil edilmiştir.

<sup>3</sup> İstanbul'a yapılan zorunlu göçe bir biçimde değinen filmler şöyle sıralanabilir: *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoglu, 1999), *Büyük Adam Küçük Aşk* (Handan İpekçi, 2001), *Güneşi Gördüm* (Mahsun Kırmızıgül, 2009), *Annemin Şarkısı* (Erol Mintaş, 2014). Anlatının merkezinde zorunlu göç olan *Güneşe Yolculuk* çalışmada ayrıntılı bir biçimde incelenmiş, diğer filmlere ise "Küresel Kent İstanbul'da Umuda Yer Yok: 1990 Sonrası İç Göç Filmleri" başlığında ayrıca değinilmiştir.

<sup>4</sup> İstanbul'un filmlerde "ölüler kenti" veya "ya öleceksin ya öldüreceksin" temsiline (Balci, 2021, s. 54) iç göç filmlerinde de devam ettiği söylenebilir. 1950-1980 aralığında çekilen ve köyden kente gelişle başlayan filmlerde de bu durum varlığını devam ettirir: *İkimize Bir Dünya* (Nevzat Pesen, 1962), *Gurbet Kuşları*, *Bitmeyen Yol*, *Ben Öldükçe Yaşarım* (Duygu Sağıroğlu, 1965), *Öksüz* (Bilge Olgaç, 1968), *Gelin*, *Taşı Toprağı Altın Şehir* (Orhan Aksoy, 1978) filmlerinde İstanbul'da ölüm vardır. Aktarılan filmlerde göç eden kahramanlar ölür. *Bitmeyen Yol*, *Fatma Bacı* (Halit Refiğ, 1972), *Kızım Ayşe* (Yücel Çakmaklı, 1974) filmlerinde ise göç eden film kahramanları katil olur. Filmlerde film kahramanları kentte kayıp verir ve kentte ayakta kalmak için mücadele eder.

gut, 1990), *Uzak* (Nuri Bilge Ceylan, 2002), *Güneşi Gördüm* (Mahsun Kırmızıgül, 2009) ve *Uzak İhtimal* (Mahmut Fazıl Coşkun, 2009).

İstanbul'un iç göç filmlerinde nasıl temsil edildiğine bakmak önemlidir, zira filmler kültürel temsillerdir. "Filmler, toplumsal yaşamın söylemlerini (biçim, figür ve temsillerini) şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarır". Bu noktada filmler farklı söylemsel düzlemler arasında bir aktarım gerçekleştiren kültürel temsillerdir (Ryan & Kellner, 2010, s. 35). Ryan ve Kellner'dan hareketle, iç göç filmleri "muhtelif temsil biçimlerinin bir kapışma zemini" ve "kültürel temsil arenası" olarak nitelendirilebilir (2010, s. 38). Türk sinemasında iç göç filmlerinde İstanbul'un nasıl temsil edildiği irdelenirken *trope*'lar kullanılmıştır. "Film anlatılarının farklı düzeylerinde kendini gösteren tekrar eden motifleri tanımlamak/izlemek için edebiyat eleştirisinden alınan bir kavram olan *trope* (mecaz)" (Yaren, 2008, s. 13) Yunanca "Tropos"dan gelir ve kelime orijinal olarak "yönelme", "tarz" ya da "üslup" anlamındadır. Resimde biçim, renk ve çizgi bu sanatsal sistemin temel kodlarını oluştururken sert ve yumuşak hatlar bu sistemin alt kodlarıdır. Ingres'in bir tablosunun keskin ve şiddetli hatları ya da Auguste Renoir'ın ince ve yumuşak çizgileri özel "mecaz"lardır. Bu noktada filmler eşsiz kod ve *trope* sistemine sahiptir<sup>5</sup> (Monaco, 2001, s. 66). James Monaco, *trope*'ların çeşitli sanatlarda nasıl bir karşılık bulunduğunu örnekler. Örneğin, "dramada jestin merkezi" bir önemi vardır ve "temel kodlardan biridir. Bağlılık öpücüğü için yüzük takılı elin uzatılması özgül bir alt koddur". Film, "anlatısal, çevresel, resimsel, müzikal ve dramatik sanatlara" özgü kodları ve mecazları tercüme eder, bir yandan da "kendisine ait, eşsiz bir kod ve mecaz sistemine de sahiptir" (2001, s. 66). "*Trope*'lar göçmen sineması için geçerli genellemeler yapmamızı sağlayabilir" (Yaren, 2008, s. 13). Yaren, Avrupa göçmen sinemasında "yinelemeler" ve/ya "ortak bir motif" olarak *trope*'ları ortaya çıkarır.<sup>6</sup> *Queer*'lik, düğün sahneleri, şiddet (15), melez kimlikler (106), gaylik, lezbi-

<sup>5</sup> Bakhtin, "mekân ve zamanın ayrılmazlığı" (2001, s. 316) üzerinden çeşitli kronotoplarla mekânsal *trope*'lara başvurur. Edebiyatta bir olay ve bir *trope* olarak karnavalın anlamının nasıl dönüştüğünü gösterir. Bakhtin'in *Rabelais ve Dünyası*'nda algısal mecazları/*trope*'ları kullanması, onun "grotesk beden" tartışmasında ve Avrupa tarihinde Orta Çağ'dan beri meydana geldiğini iddia ettiği farklı beden kanonlarının ardışık analizinde kendini gösterir. Halk şenliği veya karnaval kültüründe birincil yol gösterici imge, günlük yaşamın sıklığı ve rutinleşmesini bir neşe ve şenlik kutlamasıyla değiştiren bolluk, büyüme ve doğurganlık imgesidir. Ortaçağ'ın çileciliğini ve uhrevi maneviyatını reddeden grotesk, insan varoluşunun şehvetli, bedensel yönlerini vurgular (Bahtin, 2005, s. 47). Gülme de bu noktada benzerlik gösterir. Hristiyanlığın gülmeyi yasaklaması edebi metinlerde de karşılığını bulur. Resmi biçimlere paralel saf gülme biçimleri yaratılır. Vaftiz, evlilik, ayin, cenaze ve diğer ibadet törenlerinde neşe ve gülmenin mecazları belirli biçimlerde mevcuttur (2001, s. 94). Ortaçağ'da gülme, ideolojinin ve toplumsal ilişkilerin tüm resmi alanlarının katı biçimlerinin dışında kalır. Romantik groteskte gülme imgesi soğuk ve iğneleyici alaya indirgenir (Bahtin, 2005, s. 101).

<sup>6</sup> Yaren, 1995-2004 yılları arasında farklı ülkelerden erkek ve kadın sinemacıların yönettiği *Beautiful People* (Güzel İnsanlar, Jasmin Dizdar, 1999), *Kısa ve Acısız* (Fatih Akın, 1998), *Pro-*



yenlik ve özellikle travestilik (111) filmlerde çok sık kullanılan bir *trope* olarak karşımıza çıkar (Yaren, 2008). Bu bağlamda, iç göç filmlerinde belirli *trope*'lar kendini gösterir: İstanbul'un gelenlere/göçmenlere kapılarını açmaması, kent ve kadın özdeşliği, hemşehrilerin göçmenlere bir süre sonra kapılarını kapaması. Film temsillerinin "önemini" anlamak, değişen toplumsal düzenlemeler ve ortamlar içinde bu temsillerin katmanlarının ve dolaşımlarının haritasının çıkarılmasını da kapsar (Hay, 2001, s. 75). Tam da bu noktada İstanbul'un iç göç dönemleri ile filmler arasındaki ilişki bir arada düşünüldüğünde değişen ve değişmeyen "temsil haritası", *trope*'ların neler olduğu da kendini gösterir. İlk dönem iç göç filmlerinde ölüm kendini göstermeye başlarken ikinci dönem filmlerinde iç göç kahramanlarının katil oldukları görülür. Hemşehrilik ikinci dönemde artarken 1980'lerden sonra Türkiye'nin yaşadığı toplumsal dönüşümlerin etkisiyle azalır. Gecekondu, 1950-1965'te kendini göstermezken 1965-1980 aralığında temel mekân olur ve 1980 sonrasında görünümü azalır. Benzer biçimde 1980 sonrasında Haydarpaşa'dan kente gelişle başlayan filmlerin sayısında da bir azalma olur. İç göç sürecinin tarihsel sosyolojik verileri film çözümlemesinde ayrıca kullanılmıştır. Türk sinemasında iç göç filmlerinde İstanbul'un nasıl temsil edildiğini irdelemeyi amaçlayan bu çalışmada her bir film özelinde göçmenlerin İstanbul'a göç etme nedeni, nasıl geldikleri, nerede yaşadıkları, yaşamlarının nasıl olduğu ve kendilerini bekleyen sonun ne olduğu irdelenmiştir.

Çalışmanın bölümleri ve film çözümlemeleri İstanbul'un yaşadığı iç göç süreciyle paralel bir biçimde 1980-1990 ve 1990'dan günümüze olarak belirlenmiştir. 1990'larla birlikte Türk sineması yeni bir sürece girerken iç göç filmi de merkez(i) olmaktan çıkar. Dolayısıyla da bu dönemle birlikte iç göç filmi uzun bir aradan sonra -2002'de- Nuri Bilge Ceylan'la birlikte merkezde belirli konular değişmeden (iş bulma, kent ve kadın özdeşliği) ancak bambaşka bir biçimle sinemaya yeniden girer. 2009 yılıyla da iki farklı iç göç filmi kendini gösterir (*Güneşi Gördüm*, *Uzak İhtimal*). Bu nedenledir ki 1990'dan sonraki süreç ayrı bir başlık altında verilmiştir.

### **1980-1990 Aralığında İstanbul'un İç Göç Süreci ve Türk Sinemasında İç Göç Filmleri**

İstanbul, tarih boyunca "göçlere maruz kalır" (Batur, 1996, s. 94). Sürekli göç alan yapısıyla İstanbul'un demografik yapısı, kentsel dokusu ve ekonomisi de değişime uğrar. Bu değişimin görülebileceği alanlardan biri de kuşkusuz sinemadır. "Kültürel temsiller" olarak filmlerde İstanbul'un değişen ve değişmeyen anlamları kendini gösterir. *Yayla Kartalı* ile başlayan iç göç filmleri *İki Kafadar Deliler Pansiyonunda* (Atıf Yılmaz, 1952), *Halıcı Kız* (Muhsin Ertuğrul, 1953), *Aşka Dönüş* (Kemal Kan, 1961), *Ver Elini İstanbul* (Aydın Arakon, 1962), *İkimize Bir Dünya* (Nevzat Pesen, 1962), *Bütün Suçumuz Sevmek* (Ülkü Erakalın, 1963),

*testo* (Mathieu Kassovitz, 1995), *Koru Kendini* (Ayşe Polat, 2004), *Chouchou* (Gönülçelen, Merzak Allouache, 2003) filmleri üzerinden göçmen temsillerine bakmıştır (2008, s. 15).



*Anadolu Çocuğu* (Osman Seden, 1964), *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ, 1964), *Kırk Küçük Anne* (Memduh Ün, 1964), *Altın Şehir* (Orhan Elmas, 1965), *Bitmeyen Yol* (Duygu Sağıroğlu, 1965), *Son Hatıra* (Ertem Göreç, 1968), *Öksüz* (Bilge Olgaç, 1968) filmleri ile 1970'lere kadar devam eder.<sup>7</sup> "1960-1970 yılları içerisindeki iç göç filmlerinde (*Gurbet Kuşları*, *Keşanlı Ali Destanı* ve *Bitmeyen Yol*) köylü-kentli ikilemi, kimlik bunalımı, iktidar ve düzeni eleştiren sömürülen işçi sınıfının sorunları, kadının toplum içerisindeki yeri ve rolü vardır" (Zengin Çelik & Tezcan, 2017, s. 622). Türk sinemasında 1970-80 arası dönem, iç göç konusunun en çok işlendiği dönemdir<sup>8</sup> (Güçhan, 1992, s. 12). 1970-1980 yılları arasında çekilen iç göç konulu güldürü filmlerinde "ailesel göç yerini bireysel göç"e bırakır. "Eğitimsiz, kandırılmaya müsait, saf ve iyi niyetli" göçmenler enformel sektörde istihdam edilirken "barınma sorunlarını hemşehrilerinin evlerine yerleşerek çözer". Bu filmlerde, İstanbul'a gelişin en önemli sebebi, evlilik ve başlık ödemeleri için para biriktirmektir<sup>9</sup> (Balci Gülpınar, 2020, ss. 112-114). Diğer taraftan 1970-1980 yılları aralığında *Canım Kardeşim* (Ertem Eğilmez, 1973), *Sultan* (Kartal Tibet, 1978), *Gelin*, *Düğün* ve *Diyet* filmlerinde göç "toplumdan bağımsız olarak sahneye konur". Filmlerde kentteki olanaklardan faydalanmak ve zenginleşmek isteyenler anlatılır (Zengin Çelik & Tezcan, 2017, ss. 625-626).

24 Ocak/12 Eylül 1980 dönüşümüyle serbest piyasa ekonomisine giren Türkiye'de neoliberalizmle birlikte toplumsal yapı değişmeye başlar. Bu değişim kendisini her alanda hissettiren kentler değişimden en fazla nasibini alan yerler olur. Parçalayan, bölen ve ayrıştıran kentlerin sürekli mekân üretimiyle sermaye birikiminin bir parçası haline gelmesi paralel ilerler, hem mekânın kendisi hem de kentler 'meta' haline gelir (Balci, 2021, s. 14). İstanbul, Türkiye'nin "vitrin"iyken (Keyder, 2013, s. 26) iç göç filmlerinde insanları her anlamda tehdit etmeye, ölümler, kayıp ve mücadele kenti olmaya devam eder. İstanbul'a üçüncü göç dalgası 1980'lerde, özellikle 1985'ten sonra yaşanır. Bu dönemde İstanbul nüfusu kır yerine kentten gelen göçle birlikte şekillenir (Özbay, 2015b, s. 136-146). Benzer bir biçimde Türkiye'de 1980-85 döneminde iç göçün %56'sı kentlerden kentlere gerçekleşirken bu oran 1985-90 döneminde %62'ye çıkar (İçduygu & Sirkeci, 1999, s. 253). 1980'lerin ilk yarısında "göç eden insanların kentteki sorunlarını daha farklı boyutlarda" temsil eden filmler, 1980'lerin ikinci yarısında "sayısal olarak azalır" (Güçhan, 1992, ss. 13-

<sup>7</sup> *Gurbet Kuşları*, *Altın Şehir* ve *Bitmeyen Yol* iç göç filmleriyle ilgili çalışmalarda sıkça anılmasına karşın aktarılan diğer filmlerin adları çalışmalarda geçmez.

<sup>8</sup> 1970-1980 yılları aralığında çekilen iç göç filmlerinden bazıları şunlardır: *Sarı Öküz Parası* (Nişan Hançeryan, 1972), *Fatma Bacı* (Halit Refiğ, 1972), *Gelin* (Ömer Lütfü Akad, 1973), *Düğün* (Ömer Lütfü Akad, 1974), *Aç Gözünü Mehmet* (Süreyya Duru, 1974), *Açlık* (Bilge Olgaç, 1974), *Diyet* (Ömer Lütfü Akad, 1975), *Kızım Ayşe* (Yücel Çakmaklı, 1974), *Sevgili Oğlum* (Cüneyt Arkin, 1977), *Taşı Toprağı Altın Şehir* (Orhan Aksoy, 1978), *Yusuf ile Kenan* (Ömer Kavur, 1979), *Baba Kartal* (Cüneyt Arkin, 1979).

<sup>9</sup> Bu filmleri Balci Gülpınar şöyle sıralar: *Salak Milyoner* (Ertem Eğilmez, 1974), *Nereye Bakıyor Bu Adamlar?* (Osman Seden, 1976), *Kibar Feyzo* (Atif Yılmaz, 1978), *Şark Bülbülü* (Kartal Tibet, 1979), *Talihli Amele* (Atif Yılmaz, 1980).

14). İstanbul'un "taşı toprağı altın" olmasa da *Bir Avuç Cennet, At, Züğürt Ağa* filmlerinde "göç edenlerin kentte kendilerine bir yer edinebilmeleri artık çok zordur" (Güçhan, 1992, s. 166). 1980-1990 aralığında çekilen ve çalışmada da incelenen *Talihli Amele, At, Yosma, Çaresizim, Bir Avuç Cennet, Züğürt Ağa* ve *Bir Küçük Bulut* filmlerinde İstanbul'un göçmenlere kapılarını açmadığı *trope'u* kendini gösterir. Kapılarını açmayan kent yaşanılacak mekânlar sunmaktan da uzaktır. Göçmenler kent içerisinde sürekli yer değiştirir, hemşehrileri kendilerini uzun süre misafir etmez, gecekondular yapmak ise artık imkânsızdır.

1980'lerin ikinci yarısında ise "travmatik göçle" Doğu ve Güneydoğu Anadolu'dan gelenler kente hazırlıksız gelir. Hacettepe Üniversitesi Nüfus Etütleri Enstitüsü (HÜNEE) tarafından gerçekleştirilen ve sonuçları 2006 yılında kamuoyuna duyurulan *Türkiye Göç ve Yerinden Edilmiş Nüfus Araştırmaları*'na göre, yerlerinden güvenlik nedeniyle göç edenlerin sayısının 653.680 ile 1.201.200 arasında olabileceği tahmin edilmektedir (2006, s. 61). Türk sinemasında "travmatik göç" konusunun anlatının merkezinde olduğu ve bu çalışmada da incelenen film ise *Güneşi Gördüm*'dür. 1980-1990 aralığında incelenen film sayısı yedidir. *Talihli Amele, At, Yosma, Çaresizim, Bir Avuç Cennet, Züğürt Ağa* ve *Bir Küçük Bulut* filmlerinde İstanbul söz konusu olduğunda kayıplar, mücadeleler ve ölümler devam eder. Aşağıdaki bölümde göçmenlerin göç nedenleri, nerede yaşadıkları, İstanbul'da kendilerini bekleyenlerin neler olduğu ve sonlarına ilişkin çözümlenmeler yapılmıştır.

### Göçmenlerin göç etme nedenlerine filmler özelinde bakmak

İç göç film kahramanlarının İstanbul'a geliş nedeni genellikle iştir. Bir anlamda göçmenler İstanbul'a çalışmak için gelir.<sup>10</sup> Göçmenler İstanbul'a çeşitli ulaşım araçları (tren, otobüs, römork, vb.) ile gelir. İstanbul'un 1950-1980 aralığında göç süreci "işgücü göçü" "emek göçü" dönemi olarak nitelendirilir (Özbay, 2015, ss. 136-144, 248). Ne gariptir ki 1980 sonrasındaki filmlerde İstanbul'un bu özelliği değişmeden devam eder. *Talihli Amele*'de bir otobüs dolusu erkek, arkalarında eş ve çocuklarını bırakarak köylerinden İstanbul'a çalışmaya gider. *Mehmet Ali* (İlyas Salman), hemşehrisi sayesinde Millet Bankası İkramiye Apartmanları inşaatında çalışmaya başlar. "Kentteki akraba ve hemşehriler, göç edenlerin kentteki iş bulma uğraşlarında neredeyse tek güvenceleri olmaktadır" (Güçhan, 1992, s. 125). Filmde, hem apartman hem de göçmenlerin kendilerine yer bulduğu enformel sektör baskın bir biçimde kendini hissettirir. *Mehmet Ali*, İstanbul'a geldiğinde apartmanlara şaşkınlıkla bakar. Türkiye kent ve kentleşmesinin hâkim eğilimlerinden apartman, 19. yüzyılın sonlarında İstanbul'da belirse de asıl olarak 1950'lerde başlar, 1960 sonlarına kadar sürer ve 1970'lerde "çok dairesi tek bloktan, büyük ölçüde konut üretimine doğru gelişmeye başlar" (Sey, 1998, s. 289). 1980'li yıllar ise bir toplu konut ve kooperatif furyası olarak adlandırılabilir (Işık & Pınarcıoğlu, 2013, s. 132). "Dönemin

<sup>10</sup> Güçhan, 1964-1985 yılları aralığında çekilen altı iç göç filminde göçmenlerin kente göç nedeninin işsizlik ve geçim sıkıntısı olduğunu belirtir (1992, s. 105).

en aktif üretim sektörü olan yol ve bina yapımına odaklanan inşaat sektörü” kente göç edenlerin diğer çalışma alanı olur (Yıldırım, 2021, s. 121). Filmde görülen Millet Bankası İkraniye Apartmanları bu toplu konutlardan sadece biridir. Bir yandan da iç göç filmlerinde kente göç edenlerin kendilerine yer bulduğu enformel sektör/inşaat işçiliği, *Mehmet Ali*'nin kentte ayakta kalması için tek seçenektir.

*At*'in İstanbul'a dair görüntülerinin başlangıcı bir hayli farklıdır: Tren Haydarpaşa Garı'nda durur; trenden inilir ve bildik gar merdivenlerine gelinir. İç göç filmlerinde Haydarpaşa Garı ve sonrasında “kente yeni göç edenlerin bakışı” (Suner, 2006, s. 219) verilir. *Hüseyin* (Genco Erkal) ve oğlu *Ferhat*'in (Harun Yeşilyurt) İstanbul'da “şah olmak” gibi bir amaçları olmadığından olsa gerek kente dair bir “bakış” belirmez, merdivenlerden hızlıca inerler. Baba kendisini cahil bulunduğundan oğlunun okumasını ister. Para kazanmak için de İstanbul'a gelinir. Biraz para kazanıldıktan sonra köye geri dönülecektir. Ağ türü ilişkiler sayesinde hemşehrinin yanına gidilir, seyyar tezgâhla işportacılık işi bulunur. *Yosma*'da Haydarpaşa Garı'na bir anne, iki oğul ve bir kız kardeş Tarsus'tan gelir. Erkek evlatlardan *Kerem* (Tarık Akan) bir otomobil firmasında muhasebe elemanı olarak işe başlayacağından olsa gerek İstanbul'a söylenecek söz yoktur. Anne (Diler Saraç) ise “Burada yaşamak marifet. Büyükşehir bizi yer, yutar; un ufak eder oğul!” der. Annenin sözü iki açıdan önemlidir: İlk olarak annenin sözü erken anlatım işlevi görür. Ailenin kentte tutunamayacağını, mücadele içinde bir yaşam süreceklerinin, kente kurban vereceklerinin ve/ya dağılacaklarının ilk işareti bu söz olur. İkinci olarak da filmlerde İstanbul'a gelenlerin “şah olma” umutları dile gelir. Annenin cümlesi kente, İstanbul'a, dair anlamca olumsuz bir yapı içerir. Bu anlamda bir ilktir. Ancak aile üyelerini İstanbul'da bekleyenler diğer filmlerden farklı olmaz. *Çaresizim*'de oğul *Mazlum* (Gökhan Güney), baba (Münir Özkul), kız kardeş *Ayşe* (Yaprak Özdemiroğlu) taşradan İstanbul'a göç eder. Ailenin göç etme nedeni diğer filmlerden farklılık gösterir. *Mazlum* eşinden ayrılır, oğul *Baldudak* (Burak Gülgen) olmadan yaşadığı yerin kendisine “mezar” olacağını düşünür! Hâlbuki İstanbul kendisine mezar olur! Küçük bir kamyonete konan eşyalarla aile İstanbul'a göç eder.

Uzak planda bir köy evi... Bir römorka eşyalar yerleştirilir ve eşyaların arasına ilişen aile üyelerinin köyü terk etmesi ile başlar *Bir Avuç Cennet*. Böylelikle İstanbul'a otobüs ve trenle gelenlere bir yenisi daha eklenir. Aile üyeleri, hemşehrileri *Tornacı Selim*'in evine varır ama kapıyı kimse açmaz. Bu sahne filmlerde tekrarlanan bir *tropé*'a dönüşür, zira İstanbul gelenlere kapılarını hemen açmaz. Hemşehri *Selim*'in iş kazasında öldüğü öğrenilir! İstanbul'da ölüm bir kere daha sıradan hâle gelir. Römorkla eşyaları getiren köylü “İyi düşünün. Buralarda sefil perişan olmayın”, dese de aile üyeleri -ama en çok *Emine* (Hale Soygazi) ve oğul *Cevat* (Barış Adalı)- dönmek istemez. Göç filmlerinde kadınlar “kentteki zorluklar karşısında direnç ve kararlılık gösterir. Kadınlar zor ve beklenmedik koşullara, değişimlere, erkeklere göre daha kolay uyum sağlamaktadır” (Güçhan, 1992, s. 138). *Kâmil* iş için hemşehrisi *Bekir Çavuş*'un yanına gider. *Kâmil* “köyün tadının kalmadığını” söylerken *Bekir Çavuş* “burada durum daha

mi iyi sanki?" der. Ne köy ne de kentte olanaklar iyidir. Bir biçimde hemşehri çalıştığı demir yolunda *Bekir*'e iş ayarlar.

*Züğürt Ağda* da bütün ağaların "şehirli" olduğu ve köyünden "kaçanın kazandığı" dönem başlar. Adını hiç duymadığımız *Ağa* (Şener Şen) ise köyünü satar; ailesini de yanına alır ve otobüse atlayıp "ne maraba ne kuraklığın" olduğu "bok" gibi paranın kazanılacağı "medeniyete" -İstanbul'a- gelir. İstanbul'a dair ilk görüntü Boğaziçi Köprüsü'nün sıkışık trafiğidir. "İstanbul'un 'boğazına kadar dolduğunun' bir göstergesi olarak köprü trafiği mahşeri bir sıkışma" içindedir (Yıldız, 2008, s. 140). Sonrasında da İstanbul hem diyalog hem de görüntü düzeyinde kalabalıktır. *Ağa* da kalabalıkların içindedir ve ne yapacağını bilemez hâldedir. "Ağa yeni yaşam şekli karşısında afallamıştır. Çünkü Ağa o şehre, o paradigmaya ait değildir ve sistem içerisinde öteki olarak durmaktadır" (Özer & Yazar, 2018, s. 9). *Bir Küçük Bulut*'ta da, tıpkı *At*'taki gibi, okuması için İstanbul'a getirilen bir oğul vardır, dış ses olarak hikâyeyi de oğul *Seyit Ali* anlatır. Ailenin babası *Saycan* (Tarık Akan) İstanbul'a eşi (Fusun Demirel), oğlu *Seyit Ali* ve babası *Hıdır*'ı (Osman Alyanak) hemen getirmez. 1950'lerdeki göçmenlerin çoğunluğunu kırsal alanlardan gelen bekâr erkekler oluşturur. Türkiye kırsalının en yoksul kesimlerini temsil etmeyen bu genç adamlar "öncü" kişilerdir. Erkek, kentte belli bir iş sağladıktan sonra aile kurma aşamasına gelince kadın göçüne kaynaklık eder (Özby, 1999, s. 277; Tekeli, 1998, s. 15). 1950'lerdeki bu formun *Bir Küçük Bulut*'un çekildiği yıl -1990- varlığını devam ettirdiği söylenebilir. *Saycan*, altı yıl İstanbul'da bir lokantada çalışır, ardından ailesini getirir. Babanın amacı oğlunu okutmak ve oğlunun "adam" olmasını sağlamaktır. Aile İstanbul'a trenle gelir ancak ne gar merdivenleri ne genel planda İstanbul ne de bir söz vardır İstanbul'a dair.

### Göçmenlerin yaşadıkları mekânlara bakış

İstanbul'a göç eden film kahramanlarının kaldıkları yerler çeşitlilik gösterir. İlk olarak dışarıda bir yaşam ve gerçek anlamda içine girilebilen bir evin yokluğu filmlerde karşımıza çıkar. *Talihli Amele*'de inşaat işçileri inşaatta yaşamlarını sürdürür. *At*'ta Hüseyin, oğlu Ferhat ve başka göçmenler Süleymaniye'de bir hanın avlusunda seyyar tezgâhlarında uyur. "At'ta Eminönü ve Süleymaniye insanların yaşamlarını kötü de olsa sürdürebilmek için çırpındığı, boğuştuğu, dövüştüğü, birbirlerini öldürdüğü yere dönüşür" (Öztürk, 2014, s. 285). *Bir Avuç Cennet* göçmenlerin kaldıkları mekâna dair en ayrıksı örnektir. Aile hemşehrinin ölümü sonrası geceyi sokakta geçirir. Aile bireyleri içinde buldukları duruma farklı tepkiler gösterir. Baba *Kâmil* (Tarık Akan), "Köyün gözünü seveyim be! Hiç olmazsa başımızı sokacak bir yerimiz vardı" dediğinde *Emine* "Başımızı sokacak bir yer burada da buluruz" şeklinde karşılık verir. Bu noktada filmde bildik anlamıyla bir evin ne içine girilir ne de ev görülür. "Başlarını sokacak yer" ise bataklık kenarında terk edilmiş; daha önce berduşların, evsizlerin evi olan ceza ve tevkif otobüsü olur. Aile eşyalarını aracın içine yerleştirir ama ilk gece

sarhoşlar kapıyı zorlar. Sabah olduğunda *Kâmil* hava parası verir ve sarhoşları gönderir. Her üç filmde göçmenlerin gerçek anlamda bir eve sahip olmadıkları görülür.

Diğer taraftan göçmenler kente ilk geldiklerinde hemşehrinin evinde arından da gecekonduda bir yaşam sürer. *Yosma*'da *Kerem* ve ailesi, *Kerem*'in askerlik arkadaşı *Bülent*'in evinde kalır. *Kerem* işe hemen başlayamaz ve böylelikle *trope* belirir: İstanbul, gelenlere kapılarını hemen açmaz! *Kerem*, geçici işlerde çalışarak ailesine destek olur. *Bülent*'in eşi uzayan misafirlikten dert yanar ve *Kerem*'in ailesine bağırır. Annenin deyişi ile "İnsan eti ağır gelir"! Aile evi terk eder. Işık ve Pınarcıoğlu'na göre Türkiye'nin kentleşme sorunlarının üstesinden gelebilmesini sağlayan esas öge, "farklı toplum kesimlerinin kendiliğinden geliştirdiği mekanizmalardır". Yazarlar, Türkiye'nin en başından itibaren kentleşmesini "ağ türü ilişkiler" içerisinde yaşadığını, bu ilişki ağları sayesinde kente gelen göçmenlerin yabancısı oldukları kentte kendilerine korunaklı sayılabilecek ortamlar yarattıklarını belirtir (2013, s. 96). Filmler özelinde "ağ türü ilişkiler" hemşehrilik aracılığıyla kendini gösterir. 1950-1980 aralığında çekilen iç göç filmlerinde "ağ türü ilişkiler"de hemşehriler göçmenlere evlerini açar bir yandan da iş bulma konusunda yardımcı olur. 1980'den sonraki filmlerde "ağ türü ilişkinin" ortadan kalkmaya başladığı görülür (*Züğürt Ağa, Bir Küçük Bulut, Yosma*). Böylelikle de bir başka *trope* karşımıza çıkar: Hemşehrilerin göçmenlere bir süre sonra kapılarını kapaması! *Yosma*'da aile sonunda gecekonduda bir yaşam sürer. *Çaresizim*'de de aile tek katlı küçük bir gecekonduda yaşar. *Mazlum* taksi şoförü olarak çalışmaya başlar, *Ayşe* ise evde yaşlı babasıyla ilgilenir. *Züğürt Ağa*'da hemşehrilerinin "hepsini ev sahibi" yapan ve nalburiye dükkânı işleten kan kardeş *Behram*, apartman dairesinde pek de istemese de belli bir süre *Ağa* ve ailesini konuk eder. Hemşehri evini kısa süreliğine açar ama iş bulma konusunda diğer filmlerde görülen yardım söz konusu olmaz. "İstanbul bir âlem"dir ve bu âlemde "ortaklık başa beladır". "Herkes kendi bacağından asılacağından" *Ağa* kendine hem bir ev/gecekondu hem de bir iş bulur. "Ağa, yeni yaşamın ve şehrin paradigmasından korktuğu için *Behram* ile birlikte iş yapmak ister. *Ağa* köydeyken bir komün hayatı yaşamaktadır fakat şehre geldiğinde şehrin yeni bir paradigması vardır ve bu paradigmada herkes kendi bacağından asılmaktadır" (Özer & Yarar, 2018, s. 9). *Bir Küçük Bulut*'ta aile film boyunca kent içinde toplamda üç defa ev değiştirir. *Saycan* ve ailesi ilk olarak amcaoğlunun gecekondusunda kalır. Ancak amcaoğlunun eşi uzayan misafirlikten dert yanar ve aile başka bir akrabanın -hala oğlunun- yanına gider. Ardından aile için son durak "köye benzeyen" gecekondu mahallesi olur. "Kent vitrinler ve arabalar üzerinden anlatılırken gecekondu mahallesi yalın ayaklı çocuklar, çeşme başında kuyruk bekleyen kadınlar ve toprak yollarla ifade edilir" (Zengin Çelik & Tezcan, 2017, ss. 628-629). Bir anlamda "köye benzeyen" gecekondu mahallesi yokluğun yaşandığı bir mekâna dönüşür. Kentte vitrinlere dahası vitrindeki mankenlere bakan yaşlı baba *Hıdır*'dir.

## İç göç kahramanlarının İstanbul'da verdiği mücadeleler

İstanbul'a göç söz konusu olduğunda yaşananlar pek de parlak değildir. Kent insanlara mutluluk sunmaz. *Talihli Amele'*de inşaat biter ve apartman için reklam fotoğrafları çekilir. Fotoğraf çekiminde hatıra fotoğrafında inşaatta çalışan tüm işçiler poz verir. Reklam şirketi *Mehmet Ali* için "halk bu herifte" der ve talihli amele kampanyasında kendisini kullanılır. Bir gazetede çalışan kadın muhabir (Hümeyra) ne *Mehmet Ali'*ye ev verildiğini ne de bankada hesabı olduğunu bulur. Gazetenin olayı haber yapmasının ardından banka evi *Mehmet Ali'*ye vermek durumunda kalır. Kadın muhabirin yardımıyla *Mehmet Ali'*nin ailesi köyden getirilir ve aile eve yerleştirilir. *Mehmet Ali'*nin çalıştığı inşaat ev sahibi olması hem başka inşaatlarda çalışan işçileri hem de müteahhitleri ayağa kaldırır. Gazete ve banka hep bir ağızdan kampanyayı bitirir. Araya "büyük insanlar" girer ve *Mehmet Ali'*nin evini boşaltma kararı alınır. *Mehmet Ali* direniş gösterse de bir işe yaramaz, evden deli gömleği giydirilerek çıkartılır.<sup>11</sup> Böylelikle kentin kapılarını açmaması *trope'*u farklı bir biçimde kendini yeniden gösterir.

*At'ta* "şah olmak" İstanbul'da ne kadar zorsa para kazanmak da o kadar zordur. İlk dönem göç edenlerin kendilerine yer bulduğu enformel sektörün belirli alanları, bu dönem yerleşik kalıpların ötesine geçerek yeni bir form kazanır. Seyyar tezgâhla işportacılık yapmak hem kentteki "ağaların" hem de zabıtalının kurduğu "çete"nin izniyle gerçekleşirken para, kapıyı açan bir diğer faktör olur.<sup>12</sup> Bu noktada ağalık sadece köyde değil kentte de belirir. Bir handa seyyar tezgâhlarında uyuyan göçmenler, sabah olduğunda gidilecek yerleri paylaşıyor. Hale birlikte gider ve mallarını arabalarına yükler. Zabıta ile karşılaştıklarında beden güçlerini arttırarak kentin sokaklarına tezgâhlarını kaçırmaya çalışırlar. Filmde, "İstanbul, acımasız, yoksul ve zayıf olanı ezen, insancıl değerlerin kalmadığı bir yer olarak görünür. Göç eden insanlar sonradan zengin olanlar, memurlar ve zabıta görevlileri tarafından aşağılanır, hakarete uğrar, küçümsenir hatta tek-melenir" (Güçhan, 1992, s. 152). Filmde tornacılıktan işportacılığa kadar birçok işte çocuk işçiler de belirgindir. Yetişkinlere gösterilen davranışlar çocuklara da gösterilir. Kent, yaşam mücadelesi/savaşıyla bir kez daha eşleşir.

*Yosma'da* aile üyelerinin tamamı çalışmak zorunda kalır. Erkek kardeş Çe-

<sup>11</sup> Film, dönemin inşaat, para ve reklamcılık sektörleri üzerinden rantların bölüşümünü anlatırken kapitalist sistem ve tüketim kültürüne eleştirel bir bakış da sunar. Benzeri durum *At* filminde de belirgindir. Liberal piyasaların etkisinin yavaş yavaş hissedildiği bu dönemde, kentteki tabelalar (finansın sigortacılığa, benzinden havayolu şirketine kadar) İstanbul'un tüketim ve uluslararası pazarlarla ilişkisini vurgular.

<sup>12</sup> *Remzi* (Yaman Okay): "Zabıtalara çetelerini kurmuştur, nefes aldırılmazlar adama, malları satamazlar. Çeteye girmek için para vermek gereklidir... Ağa kısmı yalnız köyde mi olur? Sen öyle mi sanırsın? ... İstanbul'da âlâsı var, her şeyi bölüşmüşler. Hüseyin: Ağaya desem beni de alsa aralarına. Çocuk var okuyacak". *Remzi*: "Kimse kendi ekmeğinden koklatmaz. Bize kala kala ördekçilik kalıyor. Hiçbir yerde durmak yok. Kök salmak yasak. Hep dolaşacaksınız. Hep dolaşacaksınız!"



*tin* (Emin Alkut) araba yıkama işinde, *Filiz* (Nilgün Nazlı) bir kuaförde işe başlar. İstanbul'da hayatta kalmak zordur, bu anlamda hem *Bülent* hem de eşi bu gerçeği "Burası İstanbul. Herkes çalışmalı. Tek başına olmaz. Geçinmek zor bu zamanda" diyerek dile getirir. Kent ve kadın özdeşliği ise bir *trope* olarak kısa sürede kendini gösterir. Kent "kadını çağrıştırdığında, sevmeyi bekler ya da çapkınlaşır, ölçüsüzce kendini gösterir" (Paquot, 2011, s. 1). Seks işçisi *Pınar* (Ahu Tuğba) ve *Kerem* bir biçimde tanışır. İstanbul'da çok acı çektiğini, kapı kapı dolaştığını, sürekli "tekmeler" yediğini ve yaşamının kolay olmadığını dile getiren *Pınar* işi konusunda *Kerem*'e yalan söyler. *Kerem* İstanbul'da hayatta kalmayı "savaş kazanma" olarak görür. İlk baskısı 1946'da yapılan *Beş Şehir* kitabında Ahmet Hamdi Tanpınar, İstanbul'un "bundan böyle ekmeğini çalışarak kazanan bir kent" olduğunu belirtir (2014, s. 137). İstanbul sürekli değişirken değişmeyen anlamı filmlerle dile gelir. Aileyi sarsan olaylardan biri de bu noktada kendini gösterir: *Bülent*'in eşi *Kerem*'in ailesini evinde istemez. Aile evi terk eder ve *Pınar*'ın evine gider. Bu sırada aile kente ilk kurbanını verir: *Çetin*'e araba çarpar ve *Çetin* 'ölüler kenti' İstanbul'a gömülür. Anne kentin kendilerini "yemeğe başladığını" söyler ve sıranın kimde olduğunu sorar. İkinci kurbanı bekler izleyici. İkinci kurban kız kardeş *Filiz* olur. *Filiz*, kentte ilk olarak vitrinlere bakarken görüntülenir. Vitrindeki elbiseye bakışı her ne kadar masum olsa da abi *Çetin*'in ikazıyla vitrinden uzaklaşılır.

Kadın bedeniyle temsil edilen taşra, patriyarkal fantezilerin de parçasıdır. Kadın kahramanların şehrin ışıklarına, merkeze doğru hareketleri hemen her zaman patriyarkal sınır ve bariyerlerde durdurulur. Kadın bedeni, namus sınavından geçirilen bu beden, sembolik babaların gözetimi altındadır. Böylece taşranın ve sokağın sesi 'namusuna düşkünlük' olur (Arslan, 2010, s. 110-111).

Ailenin kentte ayakta kalması zorlaştığında *Filiz* bir kuaförde işe başlar. Sonunda *Filiz* evden kaçır ve seks işçisi olur. "Namusuna düşkünlük" film boyunca tekrarlanır. *Kerem*, *Pınar*'ın da seks işçisi olduğunu öğrenir ve çift ayrılır. Ancak bir biçimde yeniden bir araya gelirler.

*Çaresizim*'de *Ayşe* "herkes gibi güzel giyinmek ve iyi yaşamak" için bir işte çalışmak ister. *Ayşe* ailenin erkek üyelerinin izniyle bir butikte çalışmaya başlar. *Ayşe*'nin hayatı *Levent* (Eray Özbal) ile tanıştıktan sonra değişir: *Levent*, *Ayşe*'ye tecavüz eder! *Ayşe* tecavüz sonrası içe ve ev içine kapanır. *Mazlum* ise hapis hanededir zira *Levent*'i yaralar. Bu arada *Mazlum*'un hemşehrisi *Hasan*, *Baldudak*'ı İstanbul'a getirir. *Ayşe* sonunda evden kaçır ve seks işçisi olarak çalışır. *Mazlum*'un ve *Ayşe*'nin yokluğunda *Baldudak* okuldan ayrılır, dedesine bakar ve çalışır. Bir süre sonra *Mazlum* hapis haneinden çıkar ve ailesini bir araya getirmeye çalışır ancak bu pek de kolay olmaz! *Bir Avuç Cennet*'te *Kâmil*, İstanbul'da "başlarını sokacak" gecekondu yapımının kolay olmadığını öğrenir. "Kente yeni gelenlerin yasal ya da yasadışı bir şekilde kendi 'kaçak' evlerini yapma dönemi bitmiştir" (Yıldız, 2008, s. 136). Bu noktada İstanbul'un iç göç sonucu şekillenen konut tipi gecekonduyunun değişimine bakılmalıdır. Gecekondu, ilk dönemde barınma gereksinimini karşılayan, büyük ölçüde hazine toprakları üzerinde kurulan, kullanıcıların kendi emekleri ile yapım sürecini gerçekleştirdikleri, başka



bir deyişle yapımcı ile kullanıcı arasında ayrışmanın olmadığı, kullanım değerinin başat ve hâkim olduğu, hemşehrilik ilişkilerinin özellikle konut ve işgücü piyasasında kendini gösterdiği bir yapı sergiler. 1960-1970 arasında ise gecekonduların kiraya verilme oranı yükselir. 1970'li yıllarda çok katlı apartmanlaşmış gecekondular ortaya çıkmaya başlar. 1970-1980 arasındaki dönemde ise gecekonduların yapım süreci tümüyle ticarileşir, kent çeperinde görece büyük arsalar sahipleri tarafından parsellenip satılmaya başlanır ve gecekondular firmaları türer. Kısacası, konut sahibi-kullanıcı özdeşliği giderek ortadan kalkar (Erder, 2010; Işık ve Pınarcıoğlu, 2013; Keleş, 2014; Sönmez, 1996). 1980 sonrasında ise sürecin devam ettiği söylenebilir. *Bir Avuç Cennet*'te ailenin "kent çeperinde" arsa alacak parası da olmadığından zamanla barınak -otobüs- bir "eve", "yuva"ya ve "cennete" dönüşür. "Filmde görülen mekânlar; boş bir arazi, hurda otobüs, demiryolu, çöp arazisi ve deniz kıyısıdır. Büyük kentin farklı gelir gruplarının mekânları, alışveriş, dinlenme, eğlenme gibi mekânlar, görülmez" (Güçhan, 1992, s. 131). Böyle olduğu içindir ki aile kendi içine kapalı bir yaşam sürer. *Emine* sadece evde görüntülenir, "çevresi ile ilişki kuran çocuklardır" (Güçhan, 1992, s. 154). Çocuklar çalışırken, deniz kenarında ya da çöplükte görüntülenir. Mahalledeki kasabın oğlu çalışır, oğul işe gitmediğinde babası tarafından dövülür. *Kâmil* oğlunun okumasını gerekli görmez, bir işe girip çalışmasını ister. Bir yandan çocukların sahip olduğu eşyalar sınıfsal konumu imler. *Kâmil* ve ailesinin evlerinin karşısında apartmanlar vardır. Apartmanda yaşayan çocuklar bisiklete binerken gecekondular mahallesindeki çocuklar çöpten bulduklarıyla vakit geçirir. Bir yandan aile yuvalarıyla her anlamda ilgilenir. Önce tulumba alınır, ardından radyo, soba... Bahçeye çiçek ve sebze ekilir. Apartmanda yaşayanlar ailenin karşılarındaki boş arazide konuşlanmasını istemez ve şikâyet eder. Aile "evlerinin" dışını boyarken buldozer gelir. Yıkım ekibi hiçbir şey yapmaz ancak kısa zamanda "başlarının çaresine bakmaları" istenir. İstanbul'da göçmenler "başlarının çaresine" nasıl bakar? Ailenin yuvaları ellerinden alınır!

*Züğürt Ağa*'da *Ağa*, çeşitli işler dener ancak hiçbir işte başarılı olamaz. "Akli olanın köşeyi döndüğü" kentte "ağalık" başka türlü bir biçim alır. Tıpkı *At* filmindeki gibi! Kent, kalabalık ve sıkışık olduğu kadar "insafsızlığın", kötülüğün merkezidir. *Ağa*'nın camide abdest alırken ceketinden parası çalınır, satmak için aldığı limonlardan su çıkmaz, kendisine bozuk araba satılır. Tüm bunların hepsi kentte gerçekleşir. İstanbul kötülükle eş değer hâle gelir. Kötülük, hinlik "burası İstanbul" sözüyle normalleşir; sıradanlaşır (Balci, 2021, s. 107). *Ağa*'nın kentte yaşamak ve ayakta kalmak için gösterdiği çaba bir adım ötesi, kentin kapılarını açmaması *trope*'u filmin sonuna kadar devam eder. *Züğürt Ağa*'da kentin yaşam biçimine de ayak uyduramaz. Köyde şeker yiyen çocuklar, kentte *Tadelle* ve *Barbie* alır. Sofrada değil de masa da yemek yemeye laf eden *Ağa*'ya karısı, "Burası şehirdir" diyecektir. *Ağa*'nın "Züğürt Ağa"ya evrilmesi sonrası eş, çocuklarını da alıp İstanbul'u terk eder. Filmlerde "şehir hayatına uyum sağlamaya çalışan bireylerin gerek maddi gerek manevi nedenlerle aile düzenlerinin bozulduğu görülür" (Mertol ve diğerleri, 2021, s. 774). *Ağa*'nın yanında yaşlı annesi (Ayla Arslançan) ve *Kiraz* (Nilgün Nazlı) kalır. Yaşlı anne, kente göçe ilk

karşı çıkan olur ancak sözü dinlenmez. *Bir Küçük Bulut*'ta *Saycan*, köyü "rezil" olarak görürken baba *Hıdır* "Ah köyüm" diyerek günlerini geçirir. Baba köyüne gitmek ister ve bu isteği çeşitli kereler dile getirir. "Göçler çağı"nda yaşamları göçle şekillenmiş en az üç farklı yaşlı kategorisi vardır: "Yaşlanan göçmenler", "yaşlı göçmenler" ve "geride bırakılan yaşlılar". Yaşadığı yerle aidiyet bağları güçlü ve emeklilik yaşına yakın göç eden "yaşlı göçmenler"den (Wilding & Baldassar, 2018, s. 2) biri de babadır. Baba *Hıdır* "rezil" olarak gördüğü ve "hoşlanmadığı" İstanbul'da aileden gizli dilencilik yapar zira kıyafetleri yıkandığında evde "hapis" kalır. Baba *Hıdır* kent sokaklarında araçları bir koyun gibi gütmeye çalıştığı sırada kendisine araba çarpar, ailenin birikimi hastane masraflarına gider. "Envai çeşit insan"ın olduğu İstanbul'u, *Saycan* "pis" olarak adlandırır. Bu adlandırma ilk olarak *Saycan*'ın iş arkadaşı siyasi suçlu *Mehmet* tarafından yapılır.<sup>13</sup> Ailenin hayatındaki değişim polislerin *Mehmet*'i sormasıyla başlar. *Saycan* hiçbir şeyden haberdar değilse de bir gece polis baskınıyla evinden alınır. *Saycan*'ın yokluğunda yaşananlar ölüm olur!

### **İstanbul göçmenlere iyi bir son sunmaktan uzaktır**

*Talihli Amele*'de *Mehmet Ali*'nin çalıştığı inşaatta ev sahibi olmasının önüne geçilir. Kendisine iki seçenek sunulur: Köye dönme ya da küçük bir ev tutma. *Mehmet Ali* kendisine sunulan seçenekleri "Neden bura değil?", "Kanıma dokunuyor... Biz insan değil miyiz?" isyanıyla kabul etmez. Çareyi evinin pencerelelerini ve apartmanın girişini tahtalarla kapatmakta bulur. Böylece aile üyelerinin de mücadelesi başlar. *Mehmet Ali* ilk gün direnişi kazanır. İkinci günün sonunda kendisine deli gömleği giydirilir. Kentte başını sokacak bir eve sahip olmak kolay değildir, kentte emek gücünle yaptığın bir eve para vermeden sahip olmak da mümkün değildir. "Para kazanmak için İstanbul'a gelen, burada bir hiç olduğunu, emek verdiği inşaatta bile hakkının olmadığını anlayan Mehmet Ali ile İstanbul'da alın terinin para etmediğinin altı çizilir" (Işıl, 2021, s. 90). *Bir Avuç Cennet*'te de ailenin yuvaları elinden alınır. Yuvanın yıkım günü geldiğinde evin tüm sahipleri (berduşlar, ayaşlar, çocuklar, vb.) evin vince takılışını izler. *Kâmil* vinci durdurmaya çalışır ama nafile... Yuvaları ellerinden alınsa da aynı yere çadır kurar aile. Filmin son sahnesi ailenin karanlıkta beliren çadırdaki ışığıyla biter. *Züğürt Ağa*'da *Ağa*'nın evindeki bütün eşyalar satılır. Yaşlı anne hastalanır, evde yemek kalmaz. *Ağa* sonunda en iyi bildiği işi yaparak günün sonunda ilk kez para kazanır: Çiğ köfte! "Eski paradigmada *Ağa*'ya biçilen rollerden biri olan güzel çiğ köfte yoğurma işi yeni paradigmada para getirecek bir işe dönüşmüştür. Çiğ köfte yapacak bulgurun alınması için ise *Ağa*'nın ağalığının en büyük göstergesi olan çizmelerinin satılmasına ihtiyaç vardır" (Özer & Yarar, 2018, s. 12). *Ağa*'nın körüklü çizmeleri seyyar tezgâhta görüntülenir. "Böylece *Ağa* geçmişe dair onu rolüne en çok bağlayan simgeden de kurtulmuş olur.

<sup>13</sup> *Mehmet*'in İstanbul'un "pis"liğine dair sözleri şöyledir: Şu İstanbul'un pisliğini, rezilliğini temizleyip atmak için şu koca dünyanın ne kürekleri ne süpürgeleri ne de insanları yeter. *Seyid Ali* bu konuşmalardan etkilenir ve gecekondü mahallesindeki kürekleri çalar.

Artık ayağındaki prangalar da (çizmeler) yoktur. Ağa özgürdür” (Özer & Yazar, 2018, s. 13). *Züğürt Ağa*'nın ayağında artık plastik terlik vardır. “Yeni düzene ayak uyduramayan Züğürt Ağa, yitik bir geçmişin ihtişamı ile günün endişeleri arasındaki gerilimde sıkışıp kalmıştır” (Yumul, 2018, ss. 80-81). *Züğürt Ağa*, çığ köfte satmaya gittiğinde marabalarından *Hırpıt* ile göz göze gelir. *Ağa* bu durumu önemsemez zira “kent yaşamı onu da değiştirmiş” (Yumul, 2018, s. 87) kentte verdiği kayıplar ağır basmıştır. Bu bağlamda *Talihli Amele*, *Bir Avuç Cennet* ve *Züğürt Ağa*'da kentte kayıp verilir. Yaşanması zor bir yere dönüşen İstanbul göçmenlere kucak açmaz.

Kentte kayıpların yanı sıra ölüm de sıradan hâle gelir. Göçmenler İstanbul'da ölür. *At*'ta, tıpkı *Bir Avuç Cennet*'teki gibi, içine girilebilen bir ev yoktur! “At filminde İstanbul'un sinemasal sunumu devasa bir açık 'hapishane'yi andırmaktadır” (Öztürk, 2014, s. 274). “Açık hapishanede” içine girilebilen mekân mezar olur! Haliç yer yokluğundan “Aç tepeyi, göm fukara”nın yeridir. Osmanlı döneminden itibaren mesire yeri, ticaret alanı ve liman işleviyle ön plana çıkan Haliç, Prost Planı'yla sanayinin toplanma ve konut alanı haline getirilir. Zamanla çöküntü alanı haline gelen Haliç, 1985'in ikinci yarısında “Dalan Operasyonlarıyla” yıkılmaya başlanır (Erden, 2009, s. 5). Filmde, Dalan Operasyonları öncesi görülen Haliç “ekmeğin aslanın ağzında” olduğu kentte, tutunamayanların mezarı olur. Filmde birden fazla ölü vardır. Haliç tepeleri “fukaranın” mezarıdır. Kentte seyyar tezgâhıyla para kazanmaya çalışan *Hüseyin* ölür. Fukaraların gömüldüğü Haliç'e değil de köyüne gönderilir ölü bedeni. “At, büyük kentin eğitim olanaklarından yararlanmanın, yoksul ve cahil bir köylü için olanaksız olduğunu anlatır” (Güçhan, 1992, s. 110). *Yosma*'da *Pınar* ve *Kerem*'in ayrılık sonrası hayatları değişir. *Kerem Pınar* olmadan hayatını sürdürmek istemez. *Pınar*'ı eve hapseden patronundan kurtaran *Kerem* onu ve annesini alıp memleketine dönecektir. İstanbul'dan kaçmak ya da İstanbul'u terk etmek o kadar kolay değildir. *Kerem*, annesi ve *Pınar* Haydarpaşa Garı'na gittiklerinde *Pınar* ve *Kerem* öldürülür. Haydarpaşa “şehirden kaçıışı engelleyen bir hapishane kapısına dönüşmüş olduğunu sezdirir”<sup>14</sup> (Çiçekoğlu, 2015, s. 73). İstanbul'a göç edenleri bekleyen ise yine ölüm olur! *Çaresizim*'de *Mazlum* hapishaneden çıktıktan sonra yeniden çalışmaya başlar. *Ayşe* ise artık “vesikalı” seks işçisidir ve aile bu durumu öğrenir. “Namusuna düşkün”lük *Yosma*'daki gibi kendini gösterir, *Mazlum*, *Ayşe*'yi arar ve bir biçimde bulur. *Ayşe* kendisine tecavüz eden *Levent*'ledir. *Mazlum*, *Levent*'i öldürür, *Mazlum*'u ise *Levent*'in babası, hemşehrisi *Hasan*... Ölüler kenti İstanbul'da mezar başındadır dede ve *Baldudak!* Günümüzde ölüm ve mezarlık, kentte gözden uzak tutulsa da filmlerde “İstanbul bir mezardır adeta. İstanbul'a ölüm yakışır. Filmler ölümden bağımsızlaşamazlar” (Balci, 2021, ss. 294-297). *Bir Küçük Bulut*'ta ise İstanbul'da ölümlere yenileri eklenir. *Saycan* uzun süre hapishanede kalır, ailenin durumu gittikçe kötüye gider, önce açlıkla mücadele başlar. Eş çalışmadığından evde kaynayan aş da olmaz. *Saycan* gelmeyince baba *Hıdır* üzülür ve gurbette ölür. Bir gece *Saycan* gelir.

<sup>14</sup> Feride Çiçekoğlu “hapishane kapısı” yorumunu *İstanbul Geceleri* (Mehmet Muhtar, 1950) ve *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ, 1964) için geliştirir.

*Saycan*, hemşehrî İlyas'ın yanına gider ancak hemşehrî "törelere" uygun bir işte çalışmaz (İlyas pezevenklik yapar). *Saycan İlyas*'ı döver ancak ölümlere bir yenisi daha eklenir: *Saycan! İlyas, Saycan*'ı bıçaklar. Babalar kentte ölü!

### **Küresel Kent İstanbul'da Umuda Yer Yok: 1990 Sonrası İç Göç Filmleri**

Soğuk Savaş'ın yumuşadığı, hem Doğu Avrupa'da hem Rusya'da sosyalist rejimlerin yıkıldığı 1990'larda İstanbul, "dünya kenti"/"küresel kent" olma konusunda I. Dünya Savaşı sonrasında kaybettiği fırsatı yeniden yakalar (Güvenç, 2009a, s. 10; Keyder, 2013; Soysal, 2011, s. 389; Tekeli, 2009, s. 31). Dünya kenti olma yönünde hızla ilerleyen, nüfusu giderek artan ve kentsel parçalanmanın kendisini açık bir biçimde gösterdiği İstanbul 2000 sonrasında nasıldır? İstanbul günümüzde "kent/kentsel bölge" (Tekeli, 2009, s. 31; Ünlü-Yücesoy & Güvenç, 2010, s. 14), "küresel şehir-bölgesi" (Keyder, 2014, s. 127) olarak adlandırılır. Güncel büyükşehir uygulaması 2004'te başladığından beri il sınırları belediye sınıridir. Böylece İstanbul 1800 yerine 5300 kilometrekarelik bir şehri kapsar. Kentsel bölge/küresel şehir-bölge İstanbul iliyle, Kocaeli'nin Gebze, Tekirdağ'ın Çerkezköy ve Çorlu ilçelerinden İzmit'e ve hatta Bursa'ya kadar olan alanı içerir (Keyder, 2014, s. 128; Tekeli, 2009, s. 32). 2010'da 13.255.685, 2015'te 14.657.434 ve 2018 yılında 15.067.724 olan İstanbul'un nüfusu giderek artar. Nüfus yoğunluğu olarak ifade edilen kilometrekareye düşen insan sayısı, 2015 yılında İstanbul'da 2.821, 2016'da 2.849, 2017'de 2.892, 2019'da ise 2.987 kişiye ulaşır. Bu noktada İstanbul, Türkiye nüfusunun yaklaşık %19'unu kapsar.

Sinema söz konusu olduğunda, Türkiye'de 1980'lerden sonra "bir anlatı tarzı olarak 'sanat filmi', kurumlaşmaya başlar ve yeni kuşak yönetmenlerin filmlerinde karşılığını bulur" (Ulusay, 2008, s. 135). 2000'li yıllarda ise "Yeni Türk Sineması" olarak adlandırılan ve Yeşilçam'ın usta çırak ilişkileri içerisinde yetişmeyen, kendi filmlerinin senaristi ve yönetmeni olan, çoğu zaman yapım ve kurgularını da üstlenen, Türk sinemasının o güne değin yurt dışında kazandığı ödüllerin toplamından daha fazla ödülle ülkelerine dönen, ancak yine de çok az izleyici tarafından izlenen; Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Reha Erdem, Yeşim Ustaoğlu, Derviş Zaim ve Semih Kaplanoğlu gibi yönetmenlerle anılan bir sinemadan söz edilebilir. "2000'ler boyunca İstanbul'a göç hikâyeleri daha az yer kaplar sinemamızda, tam tersine kırsala ve özüne geri dönüş kendini gösterir" (Işıl, 2021, s. 72). Bu dönemde köyden kente gelişle başlamayan, ancak daha önceden kente "travmatik göç"/zorunlu göç nedeniyle göç eden kahramanların olduğu filmler de çekilir. *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoğlu, 1999) her biri farklı nedenlerle İstanbul'a göç eden, farklı kimliklere sahip, ancak aynı sınıfa ait insanların hayatını anlatır. Babasının ölümüyle İstanbul'a gelen Doğulu *Kürt Berzan* (Nazmi Kırık) kentin "varoş"larında merkezden uzak bir yaşam sürerken Eminönü'nde seyyar tezgâhında kaset satar. Belediye'de sular idaresinde çalışan *Egeli Mehmet* (Nevruz Baz) kent merkezine yakın, tarihi bir hanın bekâr odalarından birinde kendisi gibi İstanbul'a göç edenlerle yaşar. Almanya'da doğan, ailesiyle birlikte İstanbul'da yaşayan ve bir çamaşırcıda

çalışan *Arzu* (Mizgin Kapazan), *Mehmet*'in sevgilisidir. Filmde İstanbul yeniden ölümler kentiyile özdeşleşir, zira *Berzan* ait olduğu kimlik adına gerçekleştirdiği eylemde ölür. *Berzan*'ın tabutu *At*'taki gibi köprüden taşınır ve aidiyet mekânına götürülür. *Büyük Adam Küçük Aşk* (Handan İpekçi, 2001) filminde "travmatik göçle" Ayazma'ya yerleşen Kürtler belirgindir. İstanbul'a göç etmek zorunda kalan ve kente hazırlıksız gelen göçmenlerin yaşadığı evde, birden fazla hane bir arada yaşar. Gecekonduunun ilk dönemlerindeki gibi altyapı yoktur; yollar çamurludur, çöpler yol kenarındadır, çeşme her türlü ihtiyaç için hâlâ birincil kullanımdır. Kürt kızı *Hejar*'ın (Dilan Erçetin) ailesi köye yapılan baskın sonucu öldürülür. Kendisine *Evdo* (İsmail Hakkı Şen) sahip çıkar ancak *Evdo*, *Hejar*'ı bir avukatın yanına bırakır. Avukatın evine baskın yapılır ve herkes öldürülür. Ölüm filmlerde ara vermeksizin devam eder. *Annemin Şarkısı*'nda (2014), Doğubayazıt'tan İstanbul'a göç eden ve sonrasında kentsel dönüşüm politikalarıyla kent içinde tekrar yerinden edilen bir aile merkezdedir. Anlatının merkezinde kentsel dönüşüm ve anne *Nigar*'ın (Zübeyde Ronahi) yaşadıkları vardır. Filmin başında Doğubayazıt'ta ders anlatan öğretmen, beyaz *Toros* araca zorla bindirilir. Tarih 1992'dir. Hemen ardından *Nigar Hanım*'ın Tarla başı'nda aile üyelerine ait fotoğraflara baktığı sahneye geçilir. Yıl 2013'tür. "Nigar Hanım'ın yaşamı kayıplarla doludur: evlatlarından biri Fransa'da sürgündedir, diğerinin ise bir mezarı dâhi yoktur" (Balci, 2018, s. 94). Böylelikle filmin başında Doğubayazıt'ta yaşananlar askıda kalmamış olur. *Nigar Hanım*, Tarla başı'ndan çok katlı apartmanlara taşındığında köyüne gitmenin hayalini kurar ve çeşitli kereler dile getirir, ancak *Nigar Hanım*'ı bekleyen ölüm olur. *Güneşe Yolculuk*, *Büyük Adam Küçük Aşk* ve *Annemin Şarkısı*'nda zorunlu göçle yerlerinden edilen film kahramanlarını İstanbul'da bekleyen ölüm olur! Ne gariptir ki *Güneşi Gördüm*'de de İstanbul'da yaşananlar hiç de farklı değildir. Bu noktada filmlerde benzerlikler kadar farklılıklar da vardır. *Güneşe Yolculuk*, *Büyük Adam Küçük Aşk* ve *Annemin Şarkısı*'nda İstanbul'a göç nedeni örtük bir şekilde dile getirilir. *Güneşe Yolculuk*'ta *Berzan* İstanbul'a gelme nedenini, *Mehmet*'e "martı saymak" olarak açıklar. *Berzan* ve *Mehmet* arasındaki ilişki ilerledikçe *Berzan* "babamı vurdular" der. *Berzan*'ın tabutunu memleketi Zorlu'ya *Mehmet* getirecektir. Yolculuk sırasında OHAL görüntülerinin yanı sıra, *Mehmet*'e İstanbul'dan tanıdık gelen terk edilmiş, yıkılmış ve kırmızı çarpı işareti konmuş evler de görüntüye girer. Zorlu ise sular altındadır. Zorlu ya da zorunlu köy boşaltılmasıyla Doğu ve Güneydoğu'dan kentlere göç eden insanlar köylerinin kapatılmasıyla "memleket-siz" kalmışlardır (Özbay, 2015c, s. 238). *Büyük Adam Küçük Aşk*'ta *Hejar*'a sahip çıkan *Rifat Bey* (Şükran Güngör), *Hejar*'ın akrabalarının izini sürer ve Ayazma'ya gider. *Evdo Emmi*, 'İstanbul'a iş için gelmediklerini' söyler ve ekler: "Biz arada kalmışız... Bir tarafta devlet bir tarafta gerilla!" Her iki filmde gecekondu temel yerleşim mekânıdır. Aşağıdaki bölümde "Yeni Türk Sineması"nda iç göçe dair *Uzak*, *Uzak İhtimal* ve *Güneşi Gördüm* filmleri incelenmiştir.

## Zorunlu göç ve çalışmak için İstanbul'a gelen göçmenler

İç göç filmlerinde göçmenlerin İstanbul'a göç etme nedeni 2000'lerden sonra çekilen filmlerde de değişmez: Göçmenler İstanbul'a çalışmak için gelir. *Uzak*, *Yusuf*'un (Mehmet Emin Toprak) taşrayı terk etmesiyle başlar. Sabit kameranın eşlik ettiği bu sahnede, omzundaki valiziyle *Yusuf* karlara bata çıka yürür. Yola çıktığı anda ise sırtı dönük bir şekilde sahnelenir (yaşadığı yere bakışı gösterilmez). Ardından deniz kenarında çay içen *Mahmut* (Muzaffer Özdemir) belirir. Martı ve vapur sesleriyle İstanbul kendini duyumsatır. O zaman *Yusuf*'un yolu İstanbul'a doğrudur. Bu noktada Nuri Bilge Ceylan'ın *Kasaba* (1997) ve *Mayıs Sıkıntısı* (1999) filmlerindeki metinlerarası ilişki *Uzak*'la söyleşmeye başlarken *Uzak*'ı da devşirir.<sup>15</sup> Yıllar önce İstanbul'a yerleşen *Mahmut* ile taşradan İstanbul'a gemilerde iş bulmak amacıyla akrabası *Mahmut*'un yanına gelen *Yusuf*'un hikâyesini anlatır *Uzak*. İstanbul'a aynı "memleketten"/taşradan gelen bu iki insan ne olmuştur da İstanbul'a göç etmiştir? *Mahmut*'un başlangıçta kente hangi ideallerle, hangi nedenlerle geldiği bilinmez. Bilinen, Tarkovski gibi filmler çekmek istediğidir. *Yusuf* ise "bir kasaba dolusu insanın" kriz nedeniyle işten çıkartılması sonucu İstanbul'a gelir. "Çok para" kazandıran, dünyayı gezdiren, krizin etkilemediği gemicilikte ne iş olsa yapmaya razı *Yusuf*, bu işin merkezi konumundaki İstanbul'a, kuzeninin yanına gelir (Balci, 2021, s. 154). *Yusuf*'un İstanbul'a gelişi Türk filmlerinden bildik ve tanıdık bir sahneyi içermez. 'Seni yenmeye geldim İstanbul' ya da 'Şah olacağım' gibi bir söz söylenmediği gibi kente geliş de gösterilmez. *Yusuf*, *Mahmut*'un yaşadığı uzun, sessiz ve yan yana apartmanlardan oluşan "sıradan, insansız bir sokağın iç karartıcı manzarası" içerisinde yürüyerek *Mahmut*'un yaşadığı apartmana gelir (Türel, 2011, s. 204). *Yusuf*'un yürüyerek geldiği bu sokağın diğer tarafı kameranın kadrajına film boyunca hiç girmez. Sokağın diğer tarafının gösterilmemesi çıkışsızlık, kısırılmışlık, kapanmışlıkla mı ilintilidir? *Yusuf* için sadece tek yön mü vardır? Bunun için filmin sonunu bekler izleyici.

<sup>15</sup> Filmdeki metinlerarası ilişki hem oyuncular hem de diyaloglarla sağlanır. Mehmet Emin Toprak, *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı*'nda *Saffet*; Muzaffer Özdemir ise *Kasaba*'da *köyün delisi*, *Mayıs Sıkıntısı*'nda yönetmen Muzaffer rolündedir. Dört mevsim, taşra, çocukluk ve üç kuşağın tek mekânda gerçekleşen konuşmaları üzerinden ilerleyen *Kasaba*'da girdiği hiçbir işte tutunamayan, askerden döndükten sonrada "bir baltaya sap olamayan" *Saffet* kasabadan gitme fikriyle yaşar. Yaşadığı kasabada erkekliğinin, dinçliğinin ve kalbinin eridiğini söyleyen *Saffet* "hiçbir yeteneğim yok" dese de "büyük, ciddi ve herkese gerekli bir işin yapıldığı bir yere gitmek" ister. *Uzak*'ta ise İstanbul'a gelen *Yusuf*'a *Mahmut*'un söylediği "senin ne vasfın var ki alsınlar işe?" aslında *Yusuf*'un kendi sözüdür. *Yusuf*, eriyen erkekliğinin acısını İstanbul'da çıkarmaya çalışır ama pek de başarılı olamaz. *Mayıs Sıkıntısı*'nda *Saffet* bu sefer üniversite sınavını bir türlü kazanamayan, yine sürekli iş değiştiren ve İstanbul'a gitme isteği içerisinde bir gençtir. *Saffet*, *Muzaffer*'den İstanbul'da kendisine iş bulma sözünü alır. *Muzaffer*'in *Saffet*'e söyledikleri "olmazsa seni yanımıza alırız ya. Seni idare edemeyecek miyiz?" *Uzak* filminde tam tersi bir boyuta evrilir. *Uzak*'ta *Muzaffer*, *Yusuf*'u idare edemez ve kendisine de "gurur"u öne sürerek iş ayarlamaz (Balci, 2021, ss. 154-155).



Yeni Türk sinemasının “sanat” sineması kanadında *Uzak*’tan sonra 2009 yılında Mahmut Fazıl Coşkun’un *Uzak İhtimal* filmi ile İstanbul’a göç yaşanır. Filmde, *Musa*’nın (Nadir Sarıbacak) ilk görev yeri müezzin olarak İstanbul’dur. Yaşına değil ama yaşamına uygun, canlı renklerden yoksun ve üzerine bol gelen kıyafetlerin içindeki *Musa* “büyük taşra” Ankara’nın gözde ilçelerinden (Beypazarı) tanıdık bir ailenin aracıyla arka koltukta gelir kente. Hem *Uzak* hem de *Uzak İhtimal*’de, İstanbul’a çalışmak için gelen göçmenlere karşılık *Güneşi Gördüm*’de İstanbul’a gelişi nedeni farklılaşır.

Türkiye’nin doğusunda çatışmaların arasında kalan, eskiden “güzel” ve “kalabalık” şimdiki az sayıda akrabanın yaşadığı, en yakın okulun 40 kilometre uzaklıkta olduğu bir köy... *Güneşi Gördüm*’ün hikâyesi, bu noktada köyleriyle aidiyet bağları güçlü insanların (özellikle yaşlıların) zorunlu göçün ardından yaşadıklarına dairdir. Zorunlu göç “insanların içinde yaşadıkları koşullar gereği bir bölgeden ötekine göç etmeleridir” (Gündüz & Yetim, 1997, s. 110). Filmin açılışı da köyde yaşayan insanların yaşadığı zorluklar ve can güvenliğinin olmasına ilişkindir: Mağaralara ateş edildiği sırada *Ramo* (Mahsun Kırmızıgül) ve *Mamo* (Murat Ünalmiş) helikopter saldırısından son anda kurtulur. *Ramo*’nun ailesi kalabalıktır: iki erkek kardeş, baba *Haydar* (Erol Demiröz), eş *Havar* (Demet Evgar) ve beş kız çocuğu. Köyde iki aile daha vardır. Köye düzenli olarak gelen *Komutan Caner* (Yiğit Özşener) ailelerin erkek üyelerini bir araya toplar ve “Bir an önce başınızı çaresine bakıp gitmeniz lazım” uyarısında bulunur. *İsa* (Macit Sonkan) işlerinin hayvancılık ve toprak olduğunu söyledikten sonra “Devlet bize git diyor. Ama ne ev veriyor ne iş veriyor... Biz de burada durmak istemiyoruz. Lakin mecburiyetten burada duruyoruz” der. Zorunlu köy boşaltma ya da “köysüz köylü” göçünün ilk diyalogu ve olayları böylece başlar (Erder, 1998). Köyde yaşayan ailelere köyü terk etmeleri için verilen süre iki aydır. İç göç filmlerinde, yaşlıların göç etme fikrine ilk karşı çıkanlar olduğu söylenebilir. Benzeri durum *Bir Küçük Bulut* ve *Züğürt Ağa*’da karşımıza çıkar. “Yaşlı göçmenler”in yerinde yaşlanmak istedikleri söylenebilir. Yerinde yaşlanma, birçok yaşlının, yetişkin yaşamlarının çoğunu geçirdikleri uzun süreli ikamet ettikleri yerde, sosyal çevreleri içinde yaşlanmalarıdır. Bir anlamda ikamet değiştirmek zorunda olmadan bireyin kendi evinde yuvasında ömrünü yaşamasıdır (İnalhan, 2020, s. 156). *Güneşi Gördüm*’de de *Haydar* (Erol Demiröz) “Gidecek başka yerim yok!”, “Benim bu köyden ancak ölüm çıkar!”, *İsa* da “Biz ne yapacağız, nereye gideceğiz, bilmiyoruz” der. Yaşanan bu göç, Işık ve Pınarcıoğlu’na göre, nöbetleşe yoksulluk sistemini besleyen başka bir kaynaktır. Öncelikle bu kesim, kente hazırlıksız göç ettiğinden öncekilerin tersine kent ile önceden tanışıklık kurmalarını sağlayacak herhangi bir temasa girilmeden kopuş niteliğinde bir göç süreci yaşanır (2013). *Ramo* ve ailesi İstanbul’a, *Davut* (Altan Erkekli) önce İstanbul’a ardından Norveç’e, *İsa* ve ailesi Mersin’e gider. Her ne kadar filmde üç farklı kentin adları (İstanbul, Norveç ve Mersin) yer alsada İstanbul ve Norveç’te yaşananlara yer verilir. Ayrılık vakti geldiğinde *Davut* “bu topraklara bir daha dönmem”, *Ramo* ise “çocuklarımı okutacam” sözü verir. *Musto* (Emre Kınay) kent ve kadın özdeşliğini hatırlatır *Mamo*’ya: “İstanbul’da çok kız vardır. Kendine bul bir tane”.



## Apartman yaşamına geçiş

*Uzak*'ta İstanbul'a ilk geldiğinde *Mahmut*'un evde olmaması yüzünden *Yusuf* saatlerce *Mahmut*'u bekler. Çıkışsız bir sokak ve kapısından hemen içeri girelemeyen bir ev, *Yusuf*'un İstanbul'a dair ilk yaşadıklarıdır. Bu noktada, 1980-1990 yılları aralığındaki iç göç filmlerinde tekrar eden *trope*'ların 2000 sonrasındaki filmlerde de devam ettiği söylenebilir. İlk olarak filmde, İstanbul'un göçmen kenti özelliği vurgulanır, hemen ardından İstanbul'a gelme nedeninin başlangıçta aynı olduğu ve sonrasında aidiyetlik zemini sağlayan hemşehriliğin farklılaşmaya başladığı söylenebilir. Işık ve Pınarcıoğlu göçmenlerin, ilişki ağları sayesinde yabancıları kentte kendilerine korunaklı sayılabilecek ortamlar yarattığını, bu ilişki ağlarının göçmenleri kentin anonimleştirici etkileri karşısında kaybolmaktan kurtardığını, iş ve konut piyasasında tutunabilme fırsatları yarattığını vurgular (2013, s. 96). *Uzak* bu ağ ilişkisini gösterirken bu ağ ilişkisine kayıtsız ve *uzak* bir kişiyi, *Mahmut*'u merkeze alır. *Mahmut*, *Yusuf*'a evini açarak "korunaklı ortam" sağlasa da bu "korunaklı ortam"ın sadece *Mahmut*'a ait olduğu söylenebilir. *Mahmut*, *Yusuf*'a evine geldiği ilk gün evinde kalacağı bir haftalık süreyi hatırlatır, "aidiyet mekânında" uyulması gerekenleri dile getirir (Balci, 2021, s. 156).

*Güneşi Gördüm*'de İstanbul'da aileye yardım eden, hemşehrileri *Cuma* (Menderes Samancılar) olur. Aile "iç kamp" Tarlaş'ına yerleşir. Travmatik göçle, Doğu ve Güneydoğu Anadolu'dan İstanbul'a gelen Kürt aileler, Ayazma ve Tarlaş gibi yerlerde kendilerine yer bulurlarken "Tarlaş, etnik ve dilsel ayrımlar da içeren büyük ölçekli bir iç-kamptır" (Çavdar & Tan, 2013, s. 10). Zorunlu göç ile kente gelen ailelerin temel problemlerinden biri "iş bulamama ve dolayısıyla geçim sıkıntısıdır. Göçmenler geçici işlerde" kendilerine yer bulur (Bilgili ve diğerleri, 1997, s. 331). *Ramo* ve *Mamo*'nun iş bulma sorunu yaşadıkları görülmez, zira hemşehrileri *Cuma* kendilerine iş ayarlar. *Uzak İhtimal*'de ise *Musa*, Galata'ya özgü bir apartman dairesinde/lojmanda yaşamaya başlar. Bu noktada, 2000'lerden sonra gecekondunun artık filmlerde görülmediği göçmenlerin apartmanda bir yaşam sürdürdüğü söylenebilir.

## Göçmenlerin İstanbul'da verdikleri mücadeleler

*Uzak*'ta *Yusuf* göç filmlerinde özellikle görülen kent ve kadın özdeşliğini/*trope*'u yeniden yaşatır. İlk olarak sokakta gördüğü *Kadın*'a bakar, bir süre sonra *Kadın*'ı takip eder. Taksim'de bir *Kadın*'ı sinemaya gidene kadar izler, metroda ise bir *Kadın*'ın bacağına bacağıyla dokunmaya/değmeye çalışır. *Yusuf*'un gemicilik hayalleri ise filmde kendine yer bulan yan yatmış gemiye dönüşür. *Yusuf* gemi acentelerine gittiğinde "Biz sizi ararız", "Haftaya gel", "Bakarız", "İş yok. İş nerde?" sözünü duyduğunda artık ümitsizliğe kapılır. Zira İstanbul, iş bulmanın kolay olmadığı bir kent olarak resmedilir. *Uzak*'ta kriz sadece *Yusuf*'un memleketinde değil, küresel kent İstanbul'da da etkisini gösterir. Başlangıçta İstanbul'da kalma düşüncesi olmayan *Yusuf*, *Mahmut*'tan fotoğraflarını çektiği

seramik fabrikasında kendisine iş ayarlamasını ister. *Mahmut* ise evinde uzayan misafirliğin rahatsızlığıyla sınırlı bir şekilde *Yusuf*'a tepki gösterir ve uzun bir konuşma yapar. Kent, "insancıl dayanışmaya, merhamete yer veren bir yapı olmaktan çok uzaktır. Modern kent havası, sıkıntı, tek başınalık ve mutsuzluğu da yaşatır. Modern Batı kentlerine özgü acımasız ve duygusuz hayat koşulları *Uzak*'ta, İstanbul'da, varlık bulur" (Akbulut, 2003, s. 17).

*Güneşi Gördüm*'de *Mamo*, kent ve kadın özdeşliği/*trope*'unu köprüde araç kullanan kadınları gördüğünde sesli bir biçimde dile getirir ve hemen ardından bıyığını burar.<sup>16</sup> Ailenin yaşadığı Tarlabası, *Kado*'nun cinsel eğilimlerini de gün yüzüne çıkarır. 1990'lar sonrasında Tarlabası'nda yaşamaya başlayan Kürt ailelere "Afrikalı göçmenler, lezbiyen, gey, biseksüel ve transgender (LGBT) vatandaşları da katılır" (Çavdar & Tan, 2013, s. 10). Tarlabası'nda yaşayan travesti *Can/Cansu* (Cem Aksakal) ile *Kado*'nun yolları kesişir. *Mamo*, *Kado*'yu "karı gibi" davrandığı gerekçesiyle sürekli döver. "Kado taşrada yaşadığı sürede genellikle evin dışında görüntülenir. Fakat cinsel eğiliminin anlaşılması ile birlikte Kado evde kilit altında tutulmaya başlar" (Duyan, 2011, s. 34). "Kilit altında tutulan" *Kado* sonunda evden kaçır. *Kado*, *Cansu*'nun travesti ve transseksüel arkadaşlarının evine sığınır. *Ramo*'nun ailesinin İstanbul'daki ilk kaybı, beş kız çocuğundan sonra dünyaya gelen oğul *Serhat*'ın ölümüyle yaşanır. Olay, anne *Havar*'ın hastanede olduğu sırada gerçekleşir. Kardeşler *Serhat*'ı yıkanması için çamaşır makinesinin içine koyar. Sonrası aile için içinden çıkılmaz bir hâl alır: Çocuklar Sosyal Hizmetler Çocuk Esirgeme Kurumu'na verilir. *Havar*'ın hastaneden çıkışıyla çocuklar ailesine tekrar kavuşur. Ancak aileyi bekleyen başka kayıplar da olacaktır!

*Uzak İhtimal*'de İstanbul'a ilk geldiğinde *Musd*'ya kapılar hemen açılmaz. Bu anlamda filmin İstanbul'a dair açılış sahnesi bilindik bir *trope*'a dönüşür. Karabaş Mustafa Ağa Cami'ne giden *Musa*, caminin kapısını kilitli bulur. *Musa* bir biçimde camiye girer, bir daha kapıda kalmaması için de kendisine caminin anahtarları verilir. Benzeri şekilde *Musd*'nın yan komşusu *Clara* da (Görkem Yeltan) kapısını hemen açmaz! *Clara* ve *Musd*'nin mutfak pencereleri birbirine bakar. Kent ve kadın özdeşliği/*trope*'u yeniden kendini gösterir. *Clara*, *Musd*'nin göz hapsindedir. İstanbul'a taşradan gelen film kahramanları gibi kenti gezmeye başlar *Musa*. *Uzak*'taki *Yusuf* gibi değildir rotası. Ne de olsa *Yusuf* gibi bir misafir değildir, ikamet edilen kenttir onun için İstanbul.<sup>17</sup> Rahibe adayı *Clara*,

<sup>16</sup> 'Bıyık burma' sahnesi iç göç filmi *Gurbet Kuşları*'nda *Murat* (Tanju Gürsu) tarafından da yapılır. Aile üyeleri Haydarpaşa'da farklı bakışlar sergiler, *Murat* bu sahnede kadınlara bakar. *Murat* evlerine yerleştiklerinde de erkeksi bir ifadeyle bıyıklarını burarak kenti kadınlara eşdeğer kıldığının bir başka işaretini daha verir.

<sup>17</sup> Her iki film birbirine ne kadar benzemese de iki film arasında tuhaf bir benzerlik vardır. Her iki karakter taşradan İstanbul'a gelir. Her ikisinin İstanbul'da gidecekleri yer bellidir. Ne gariptir ki hem *Musa* hem de *Yusuf*'un gidecekleri yerde kimse yoktur. Bir anlamda dışarıda kalırlar. *Yusuf* kuzeni *Mahmut*'u bekler, *Musa* ise cami imamını. Kente geldiklerinde hemen içeri alınmazlar. Kent taşradan gelenlere kapılarını hemen açmaz. *Musa*'nın güvenceli bir işi vardır. *Yusuf* ise iş arar. Kent ve kadın özdeşliği her iki karakterde farklı

*Musa ve Yakup* (Ersan Uysal) bir biçimde kilisede tanışır. *Yakup Musa'nın* evinde kaldığı sırada büyük bir sır ortaya çıkar: *Yakup Clara'nın* babasıdır. Bir süre sonra *Clara'nın* uzun zamandır baktığı, annesi olarak gördüğü *Rahibe Anna* ölür. *Clara* ölümler kenti İstanbul'da annelerini kaybeder. *Anna* öldükten sonra *Clara* eve gelmez, eve gelmedikçe hem *Yakup'u* hem *Musa'yı* sıkıntılı günler bekler. *Clara* eve gelir ancak sıkıntı bitmez!

## Ölüm, ayrılık ve kayıplar üstüne kurulu sonlar

*Uzak*, *Yusuf* ile başlar, *Mahmut* ile sonlanır. Bu son nasıl gerçekleşir? Stüdyoda çektiği fotoğrafın yanına koymak üzere köstekli saatini arayan *Mahmut*, *Yusuf'a* saati sorar. Ancak onun saatten haberi yoktur. *Mahmut* saati bulur ama *Yusuf'a* söylemez. Söylemediği gibi *Yusuf'un* çantasını karıştırır. Bu olay sonrası *Yusuf*, *Mahmut'un* evinden gider; belki de İstanbul'dan da! İstanbul'a nasıl geldiği gösterilmeyen *Yusuf'un* İstanbul'dan nasıl gittiği de gösterilmez. *Mahmut*, *Yusuf'un* gidişinin ardından kendini iyi hissettiği Fındıklı sahiline gider. *Yusuf'un* başlangıcına karşılık son, *Mahmut'la* yapılır. *Uzak'ta* yaşananlar "metropollerdeki insanlar arası ilişkinin, 19. yüzyıldan devralınmış bir 'savaş'ın devamı olarak, gerçekte bir yalnız bırakılma ilişkisidir. Sevgisizlik, bencillik ve kinizm, büyük şehirlerde kol gezer" (Aymaz, 2003, s. 18). *Güneşi Gördüm'de* annenin yokluğunda oğul *Serhat* ölür, çocuklar yuvaya verilir, *Kado* evden kaçır! Yaşananlar pek de iç açıcı değildir. Aile bar ve sokaklarda *Kado'yu* arar, sonunda bulur. "Toplum dışı figürler olarak konumlanan travestiler İstanbul'un kenar mahallelerinde, ev içi alanlarda ya da karanlık sokaklarda ve barlarda görünürlük kazanabilmektedir" (Yüksel, 2012, s. 28). "Kadınım ben!" diyen *Kado'yu* *Mamo* vurur. İstanbul bir kere daha ölümlerle özdeşleşir. "Filmdeki karakterlerin İstanbul'a gelme nedenleri zorunlu göçtür. Fakat *Kado* açısından İstanbul 'içindeki erkeği öldürdüğü' şehirdir. Fakat buradaki ironi, *Kado'nun* 'kadın' olduğunu keşfettiği bu şehirde ölmesidir. İçindeki erkeği öldürdüğü şehir, onu kadından öldürür" (Duyan, 2011, s. 38). *Ramo* ailesi ile birlikte bu sefer trenle İstanbul'u terk eder. İstanbul'da peşi sıra ölümler yaşanırken Norveç'te neler yaşanır? *Davut* ve ailesi, İstanbul'da yaşananların tam tersini yaşar. Ölümler kenti İstanbul'a karşılık, Norveç olumlu özellikleriyle vardır. "Kente eklememesi gereken 'hayalet yurttaşlar' haline gelen Kürtler", Tarlabası'nda "kapalı cemaat ilişkileri içinde sıkışıp kalır". Norveç, rüzgâr enerjisini elektrik enerjisine çeviren yel değirmenleri, geniş otobanları ve vize sorulmadan geçilebilen sınırları, sakin göl manzaralarıyla dingin bir yaşamın olduğu seyirlik bir nesneye dönüştürülür (Yüksel, 2012, s. 29). *Uzak İhtimal'de* ise *Clara* İtalya'ya rahibe olmaya gideceğini söyler. *Musa'nın* yüzü asılır, gözleri kederle bakar. *Musa* ve *Clara* Sirkeci Garı'na *Uzak İhtimal* müziği eşliğinde birlikte gider. *Musa* ve *Clara* konuşamaz, birbirlerine bakamaz. *Clara* "Hoşça kal" dediğinde *Musa* bir şey

---

biçimler alır (*Musa* tek bir kadınla, *Yusuf* ise birden fazla kadınla). Kentin ağ türü ilişkileri içerisinde *Yusuf* kuzeni *Mahmut'tan* bir yardım alamaz, *Musa* ise hemşehrisi tarafından kandırılır.

diyemez. *Clara* trene bindiğinde sadece adını söyleyebilir, ona bakar. Filmde, hem Sirkeci Garı hem de İstanbul kayıpların mekânına dönüşür. Tren uzaklaşır ve *Musa* tek başına kalır. Tüm sesler durur ve *Musa'nın* ağlamasına eşlik eden içli ve kederli nefesiyle film biter.

## Sonuç

Türk sinemasında 1980 sonrasında çekilen on iç göç filminde, İstanbul'un nasıl temsil edildiğini irdelemeyi amaçlayan bu çalışmada, filmler *trope* ve iç göç sürecinin tarihsel sosyolojik verileriyle çözümlendiğinde görülmüştür ki İstanbul; ölümlerin, kayıpların ve mücadelenin kentidir. İç göç filmlerinin kahramanları İstanbul'da ya ölür (*At, Yosma, Çaresizim, Bir Küçük Bulut, Güneşi Gördüm*) ya da katil olur (*Çaresizim, Güneşi Gördüm*). İstanbul'da kayıp vermeden yaşamak da mümkün değildir (*Talihli Amele, At, Yosma, Çaresizim, Bir Avuç Cennet, Züğürt Ağa, Bir Küçük Bulut, Uzak, Uzak İhtimal*). İç göç filmlerinde karakterlerin kente ayakta kalmak için mücadele ettikleri, yaşam savaşı verdikleri görülür.

Filmlerde İstanbul'a aile (*At, Yosma, Çaresizim, Bir Avuç Cennet, Züğürt Ağa, Bir Küçük Bulut, Güneşi Gördüm*) ve erkek (*Talihli Amele, Uzak, Uzak İhtimal*) göç eder. Göç edenlerin kente geliş sebepleri çeşitli olsa da temel neden iş-tir (*Talihli Amele, Yosma, Bir Avuç Cennet, Züğürt Ağa, Bir Küçük Bulut, Uzak, Uzak İhtimal*). Zorunlu göç ise sadece bir filmde (*Güneşi Gördüm*) merkezdedir. Filmlerde göç edenler işportacılık (*At, Züğürt Ağa*), taksicilik (*Çaresizim*), inşaat işçiliği (*Talihli Amele*), demir yolcu (*Bir Avuç Cennet*), komi (*Bir Küçük Bulut*), taşımacılık (*Güneşi Gördüm*) gibi işlerde çalışır. Göç eden insanların yaşadıkları mekânlar da gecekondular olur (*Züğürt Ağa, Çaresizim, Bir Küçük Bulut, Yosma*). Apartmanda (*Uzak, Güneşi Gördüm, Uzak İhtimal*) bir yaşam 2000 sonrasındaki filmlerde kendini gösterir. Hem aidiyetlik zemini hem de kentte tutunmayı sağlayan kanallardan biri olan hemşehri, filmlerde çeşitli biçimlerde yer alır. Hemşehriler göç edenlere iş bulma (*Talihli Amele, At, Bir Avuç Cennet, Güneşi Gördüm*) konusunda yardım ettikleri gibi evlerinin kapılarını da gelenlere açar (*Yosma, Züğürt Ağa, Bir Küçük Bulut, Uzak*). Ancak hemşehriler, uzayan misafirlikten sıkılır ve tepki gösterir (*Yosma, Züğürt Ağa, Bir Küçük Bulut, Uzak*). İç göç kahramanlarının evsizlik hâlleri de kendisini gösterir (*Talihli Amele, At, Bir Avuç Cennet*). Bu noktada filmlerde İstanbul'un gelenlere kapılarını hemen açmadığı *trope*'u sıklıkla tekrarlanır. Bir anlamda kapısından içeri girilemeyen evler vardır (*Talihli Amele, Yosma, Bir Avuç Cennet, Uzak, Uzak İhtimal*). Gelenlere kapılarını açmayan İstanbul'da mutluluk da söz konusu olmaz. Tam da bu noktada hemşehrilerin de gelenlere kapılarını açmaması *trope*'u kendisini gösterir. Zira hemşehriler misafirlik süresi uzayınca göçmenleri evlerinden gönderir.

İstanbul'a göçün başlangıç mekânı ve "şehrin eşiği" Haydarpaşa Garı'nın görünümü 1980'lerden sonraki filmlerde azalır (*At, Yosma ve Bir Küçük Bulut*). Kente römork (*Bir Avuç Cennet*), kamyonet (*Çaresizim, Güneşi Gördüm*) ve otobüsle (*Talihli Amele, Züğürt Ağa*) geldiği de görülür. *Yosma, Çaresizim, Uzak, Güneşi Gördüm* ve *Uzak İhtimal* filmlerinde kent kadınıyla özdeşleşir. Kent-kadın

eşleşmesinin olumlu sonuçlandığı film yoktur. Bu anlamda İstanbul mutlu sonu mümkün kılan bir kent olmaktan çok uzaktır. Kente göç eden bekâr kadınlar ise seks işçisi olur (*Çaresizim, Yosma*). "Namusuna düşkünlük" kadın bedeninin "sembolik baba"lar tarafından cezalandırılmasını beraberinde getirirse de bu, pek mümkün olmaz zira her iki filmde de "sembolik baba"lar ölürl!

Film anlatılarında İstanbul, film kahramanları tarafından nasıl dile gelir? "Ekmeğin aslanın ağzında" (*At*) olduğu İstanbul'da "yaşamak marifet"tir (*Yosma*). "Büyük" ve "güzel" (*Güneşi Gördüm*) İstanbul'da ise "iş yok"tur (*Yosma, Bir Avuç Cennet, Uzak*). İstanbul "rezil ve pis"tir (*Bir Küçük Bulut*). İstanbul'da "acı çekilir, tekmeler yenilir" (*Yosma*). İstanbul'un "tadı kalmamıştır" (*Bir Avuç Cennet*). "Akli olanın köşeyi döndüğü" (*Züğürt Ağa*), İstanbul "kalabalık"tır (*Züğürt Ağa*). İnsanı "yiyen" (*Yosma*) "İstanbul bir alem"dir (*Züğürt Ağa*). İstanbul'da "çok kız vardır" (*Güneşe Gördüm*) ancak mutlu aşk yoktur. "Bu şehirde kimin ne olduğu belli değil"dir (*Çaresizim*). "Burası İstanbul"dur!

### Kaynakça

- Ahmad, F. (2014). *Modern Türkiye'nin oluşumu* (Y. Alogan, Çev.). Kaynak Yayınları.
- Akbulut, G. (2003). İstanbul'un modernleşmesi ve sinema. *Varlık Dergisi*, 1153, 15-17.
- Altınsay, İ. (1996). Sinemanın orta yeri İstanbul'du. *İstanbul Dergisi*, 18, 73-75.
- Arslan, U. T. (2010). *Mazi kabrinin hortlakları türklük, melankoli ve sinema*. Metis Yayınları.
- Aymaz, G. (2003). Uzak'taki kent, kentteki uzaklık. *Varlık Dergisi*, 1153, 18-24.
- Bakhtin, M. (2001). *Karnavaldan romana edebiyat teorisinden dil felsefesine seçme yazılar* (C. Soydemir, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- (2005). *Rabelais ve dünyası* (Ç. Öztekin, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Balci, Ş. (2018). 2000'ler Türk sinemasında kentsel dönüşüm. *Sinecine*, 9(2), 71-109.
- (2021). *Türk sinemasında aidiyetsizliğin mekânı: Kayıplar ve ölümler kenti İstanbul*. Phoenix Yayınevi.
- Balci Gülpınar, D. (2020). Köyden indim İstanbul'a: Türkiye sinemasında iç-göç güldürüsü. *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 7(1), 102-121.
- Batur, A. (1996). Yarının İstanbul'u. F. Türe (Der.), *İstanbul'un dört çağı İstanbul panelleri* içinde (ss. 89-121). Yapı Kredi Yayınları.
- Baydar, O. (1999). Doğu ve Güneydoğu'da zorunlu göç. O. Baydar (Der.), *75 yılda köylerden şehirlere* içinde (s. 333). Tarih Vakfı.
- Bilgili, A., Aydoğan, F., & Güngör, C. (1997). Doğu Anadolu Bölgesinde zorunlu göç olgusunun sosyolojik çözümlemesi: Van örneği. II. *Ulusal Sosyoloji Kongresi Toplum ve Göç* (ss. 327-338). DİE.

- Ceylan, N. B. (Yön.). (2002). *Uzak* [Sinema Filmi]. NBC Ajans.
- Coşkun, M. F. (Yön.). (2009). *Uzak İhtimal* [Sinema Filmi]. Hokusfokus Film.
- Çavdar, A., & Tan, P. (2013). Sunuş. A. Çavdar & P. Tan (Der.), *İstanbul: Müstesna şehrin istisna hali* içinde (ss. 7-16). Sel Yayıncılık.
- Çelik, M. F. (2017). *Türk sinemasında iç göç filmlerinde birey ve mekan algısı (1960-2009)* (Yayımlanmamış doktora tezi). Işık Üniversitesi.
- Çiçekoğlu, F. (2007). *Vesikalı şehir*. Metis Yayınları.
- (2015). *Şehrin itirazı gezi direnişi öncesi İstanbul filmlerinde isyan eşiği*. Metis Yayınları.
- Duyan, Y. (2011). Türkiye sinemasında travesti ve transeksüellere yönelik mekân kurgusu üzerine bir inceleme. *Sinecine*, 2(1), 21-41.
- Erden, D. (Mart 2009). Haliç'te dönüşüm ve tarihsel süreklilik. Voyvoda Caddesi toplantıları 2008-2009. Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi. [http://www.obarsiv.com/pdf/dilek\\_erden.pdf](http://www.obarsiv.com/pdf/dilek_erden.pdf). 22 Nisan 2020.
- Elmas, O. (Yön.). (1984). *Yosma* [Sinema Filmi]. Özer Film.
- Erder, S. (1998). Köysüz "köylü" göçü. *Görüş*, 34, 24-26.
- (2010). *İstanbul'a bir kent konu: Ümraniye*. İletişim Yayınları.
- (2015a). Yeni kentliler ve kentin yeni yoksulları. *İstanbul bir kervansaray (mi?): Göç yazıları içinde* (ss. 3-16). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- (2015b). Zorunlu göç ve sonrası. *İstanbul bir kervansaray (mi?): Göç yazıları içinde* (ss. 35-40). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal değişme ve Türk sineması*. İmge Kitabevi.
- Gündüz, M., & Yetim, N. (1997). Terör ve göç. *II. Ulusal Sosyoloji Kongresi Toplum ve Göç* (109-118). DİE.
- Güvenç, M. (2009a). Sunuş. M. Güvenç (Der.), *Eski İstanbullular, yeni İstanbullular içinde* (ss. 7-11). Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi.
- (2009b). Küreselleşme bağlamında İstanbul'a göç ve İstanbul'dan göç. M. Güvenç (Der.), *Eski İstanbullular, yeni İstanbullular içinde* (ss. 130-140). Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi.
- Gülgen, M. (Yön.). (1984). *Çaresizim* [Sinema Filmi]. Gülgen Film.
- Hacettepe Üniversitesi Nüfus Etütleri Enstitüsü (2006). *Türkiye'de göç ve yerinden edilmiş nüfus araştırmaları* (NEE-HÜ.06.01). Ankara: İsmat. <http://www.hips.hacettepe.edu.tr/TGYONA-AnaRapor.pdf>. 15 Mart 2019.
- Hay, j. (2001). Shamrock: Houston's green promise. M. Shiel & T. Fitzmaurice (Der.), *Cinema and the city, film and urban societies in a global context* içinde (ss. 75-87). Blackwell Publishers.

- Işık, O., & Pınarcıoğlu, M. (2013). *Nöbetleşe yoksulluk: Gecekondulaşma ve kent yoksulları Sultanbeyli örneği*. İletişim Yayınları.
- İşıl, M. (2021). Beyazperdede İstanbul'un göç öyküleri. T. Arslan (Der.), *Türk sinemasında İstanbul içinde* (ss. 72-104). İstanbul Büyükşehir Belediyesi.
- İçduygu A., & Sirkeci, İ. (1999). Cumhuriyet dönemi Türkiye'sinde göç hareketleri. O. Baydar (Der.), *75 yılda köylerden şehirlere içinde* (ss. 249-268). Tarih Vakfı Yayınları.
- İnalhan, G. (2020). İnsan-mekân-zaman: Yerinde yaşlanma ve sağlık- herkes için yaşanılabilir kent. *Cogito*, 98, 153- 164.
- Kazgan, G. (1970). Milli Türk devletinin kuruluşu ve göçler. *İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası*, 30(14), 313-331.
- Keleş, R. (2014). *100 soruda Türkiye'de kentleşme, konut ve gecekondu*. Cem Yayınevi.
- Keyder, Ç. (2013). Arka plan (S. Savran, Çev.). Ç. Keyder (Der.), *İstanbul küresel ile yerel arasında içinde* (ss. 9-40). Metis Yayınları.
- (2014). Sunuş: İstanbul dönüşüm coğrafyası. A. B. Candan & C. Özbay (Der.), *Yeni İstanbul çalışmaları, sınırlar, mücadeleler, açılımları içinde* (ss. 127-132). Metis Yayınları.
- Kırmızıgül, M. (Yön.). (2009). *Güneşi Gördüm* [Sinema Filmi]. Boyut Film.
- Makal, O. (2014). *Sinemada yedinci adam Türk sinemasında iç ve dış göç olayı*. Marş Matbaası.
- Mertol, H., Köksal, Ü., & Yıldırım, M. (2021). Türk sinemasında iç göç: 1950-1960 döneminin coğrafi olarak okunması. *Kent Kültürü ve Yönetimi Dergisi*, 14(3), 765-776.
- Monaco, J. (2011). *Bir film nasıl okunur? Sinema dili, tarihi ve kuramı* (E. Yılmaz, Çev.). Oğlak Yayıncılık.
- Neyzi, L. (2009). "Eski İstanbul"un şehir kültürünü hatırlamak: Yaşanmışlıklar, bellek ve nostalji. M. Güvenç (Der.), *Eski İstanbullular, yeni İstanbullular içinde* (ss. 78-83). Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi.
- Özbay, F. (1999). İstanbul'da göç ve il içi nüfus hareketleri (1985-1990). O. Baydar (Der.), *75 yılda köylerden şehirlere içinde* (ss. 277-294). Tarih Vakfı Yayınları.
- (2009). İstanbul'da 1950 sonrası nüfus dinamikleri. M. Güvenç (Der.), *Eski İstanbullular, yeni İstanbullular içinde* (ss. 54-77). Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi.
- (2015a). Giriş. *Dünden bugüne aile, kent ve nüfus içinde* (ss. 13-28). İletişim Yayınları.
- (2015b). İstanbul nüfusu ve göçler. *Dünden bugüne aile, kent ve nüfus içinde* (ss. 131-171). İletişim Yayınları.



- (2015c). Nüfus hareketleri ve devlet politikaları. *Dünden bugüne aile, kent ve nüfus* içinde (ss. 205-252). İletişim Yayınları.
- Özer, M. (Yön.). (1985). *Bir Avuç Cennet* [Sinema Filmi]. Mine Film.
- Özer, N. P., & Yazar, A. E. (2018). Paradigmasal dönüşüm ve Züğürt Ağa filmi. *eKurgu*, 26(1), 1-15.
- Özgentürk, A. (Yön.). (1982). *At* [Sinema Filmi]. Kentsel Film.
- Öztürk, M. (2014). *Sine-Masal kentler modernitenin iki "kahramanı" kent ve sinema üzerine bir inceleme*. Doğu Kitabevi.
- Öztürk, Z. (2003). 1923-1950 yılları arasında Türk sineması ve İstanbul. D. Bayraktar (Der.), *Türk film araştırmalarında yeni yönelimler* içinde (ss. 59-67). Bağlam Yayıncılık.
- Paquot, T. (2011). *Şehrsel bedenler beton ile asfalt arası(nda) hassasiyetler* (Z. Bengü, Çev.). Everest Yayınları.
- Pişkin, G. (2010). Türkiye’de göç ve Türk sinemasına yansımaları: 1960-2009. *Humanities*, 5(1), 45-65.
- Ryan, M., & Kellner, D. (2000). *Politik kamera çağdaş Hollywood sinemasının ideolojisi ve politikası* (E. Özsayar, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Sey, Y. (1998). Cumhuriyet döneminde konut. Y. Sey (Der.), *75 yılda değişen kent ve mimarlık* içinde (ss. 273-300). Tarih Vakfı Yayınları.
- Soysal, L. (2011). Kentin geleceği/gelecekleri; yeni yüzyıla uyumlu İstanbul (E. Ayhan, Çev.). D. Göktürk, L. Soysal & İ. Türel (Der.), *İstanbul nereye? küresel kent, kültür, Avrupa* içinde (ss. 380-400). Metis Yayınları.
- Sönmez, M. (1996). *İstanbul’un iki yüzü*. Arkadaş Yayınevi.
- Suner, A. (2004). Masum ve mahsun: 1990’lar korku sineması. D. Bayraktar (Der.), *Türk film araştırmalarında yeni yönelimler* içinde (ss. 257-264). Bağlam Yayıncılık.
- (2006). *Hayalet ev yeni Türk sinemasında aidiyet, kimlik ve bellek*. Metis Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2014). *Beş şehir*. Dergah Yayınları.
- Tekeli, İ. (1998). Türkiye’de içgöç sorunsalı yeniden tanımlama aşamasına geldi. A. İçduygu, İ. Sirkeci & İ. Aydingün (Der.), *Türkiye’de içgöç* içinde (ss. 7-21). Tarih Vakfı Yayınları.
- (2009). Modernleşme sürecinde İstanbul’un nüfus dinamikleri nasıl değerlendirilmeli?. M. Güvenç (Der.), *Eski İstanbullular, yeni İstanbullular* içinde (ss. 11-34). Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi.
- Turgul, Y. (Yön.). (1985). *Züğürt Ağa* [Sinema Filmi]. Mine Film.
- Turgut, F. (Yön.). (1990). *Bir Küçük Bulut* [Sinema Filmi]. Uzman Film.

- Türel, İ. (2011). Göçmenlerin gözüyle İstanbul. D. Göktürk, L. Soysal & İ. Türel (Der.), *İstanbul nereye? Küresel kent, kültür, Avrupa* içinde (ss. 191-215). Metis Yayınları.
- Ulusay, N. (2008). *Melez imgeler: Sinema ve ulusötesi oluşumlar*. Dost Kitabevi.
- Ünlü-Yücesoy, E., & Güvenç, M. (2010). İstanbul'un yeni zamanları: 1990 sonrası iktisadi ve sosyal yapıda değişim. Ç. Keyder (Der.), *Küreselleşen İstanbul'da ekonomi* içinde (ss. 12-19). Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi.
- Wilding, R., & Baldassar, L. (2018). Ageing, migration and new media: The significance of transnational care. *Journal of Sociology*, 54(2), 1-10.
- Yaren, Ö. (2008). *Altyazılı rüyalar Avrupa göçmen sineması*. De Ki Basım Yayım.
- Yıldırım, S. (2021). *Türkiye'de köylülüğün sosyal tarihi (1945- 1960)*. İletişim Yayınları.
- Yıldız, E. (2008). *Gecekondu sineması*. Hayalet Kitap.
- Yılmaz, A. (Yön.). (1980). *Talihli Amele* [Sinema Filmi]. Adaf Film.
- Yumul, A. (2018). Don Kişot'tan Züğürt Ağa'ya aşkın yurtsuzluk. *SineFilozofi Dergisi*, 3(6), 75-90.
- Yüksel, S. E. (2012). 1990 sonrası Türk sinemasında melodramatik imgelem. *Sineline*, 3(2), 7-33.
- Zengin Çelik, H. & Tezcan, S. (2017). Türk sinemasında göç temalı İstanbul filmleri üzerinden kentlerdeki mekânsal ve toplumsal değişimlerin incelenmesi. *Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2, 619-636.

**Etik Kurul Onayı:** Etik kurul onayına ihtiyaç bulunmamaktadır.

**Çıkar çatışması:** Çıkar çatışması bulunmamaktadır.

**Finansal destek:** Finansal destek bulunmamaktadır.

**Ethics committee approval:** There is no need for ethics committee approval.

**Conflict of interest:** There are no conflicts of interest to declare.

**Financial support:** No funding was received for this study.

