

Göç, Kent, Kimlik: 'Yusuf ile Kenan'

Migration, City, Identity: 'Yusuf ile Kenan'

Ejder ULUTAŞ^a 

ÖZ	ABSTRACT
<p>Göç, Türkiye'nin en önemli gündemlerinden birini oluşturmaktadır. Hem iç hem de dış göçler toplumsal değişimde önemli bir rol oynamaktadır. Göç eden ve göç edilen yer açısından birçok problem ortaya çıkabilmektedir. Özellikle 1970'li yıllarda artan göçlerle beraber Türkiye, bu konuda önemli dönüşümler yaşamıştır. Kimlik, aidiyet, eşitsizlik, yabancılaşma gibi kavramlar daha fazla dikkat çekmiştir. Ayrıca gecekondular, alt yapı gibi problemler, ciddi sorunlar olarak baş göstermiştir. Birçok alanda olduğu gibi sinemada da bu konular ele alınmıştır. Dönemin ideolojik akımları çerçevesinde göç olgusu sahneye taşınmıştır. Birtakım nedenlerle büyük şehirlere olan göçler Türkiye'nin önemli bir altyapı ve kimlik sorununa dönüşmüştür. Sinemada, göç meselesine genellikle toplumsal gerçekçi yaklaşım eğilmiştir. Toplumsal gerçekçiler göç, kent, yabancılaşma, eşitsizlik gibi temel referans kavramlar üzerinden bir film üretimi gerçekleştirmişlerdir. Bu çalışmada Yusuf ile Kenan filmi incelenecektir. Film, Ömer Kavur tarafından toplumsal gerçekçi bir bakış açısıyla seyirciye sunulmuştur. Çalışmada filmdeki mekân, zaman, şahıslar birtakım karşılaşma ve çatışmalar çerçevesinde ele alınacaktır. Böylece sinema üzerinden Türkiye ve göç değerlendirmesi yapılacaktır.</p>	<p>Migration constitutes one of the most important agendas of Turkey. Both internal and external migrations play an important role in social change. Many problems may arise in terms of immigrants and places of emigration. Especially with the increasing immigration in the 1970s, Turkey has experienced significant transformations in this regard. Concepts such as identity, belonging, inequality and alienation attracted more attention. Additionally, problems such as slums and infrastructure emerged as serious problems. As in many other fields, these issues are also discussed in the Turkish cinema. Within the framework of the ideological currents of the period, the phenomenon of migration was brought to the stage. Migration to big cities for a number of reasons has turned into an important infrastructure and identity problem in Turkey. In the cinema, the social realist approach has generally focused on the immigration issue. Social realists has produced cinematographic language based on basic reference concepts such as migration, city, alienation, and inequality. In this study, the movie titled 'Yusuf ile Kenan' will be examined. The film was presented to the audience by Ömer Kavur from a social realist point of view. In the study, the place, time, people in the film will be discussed within the framework of some encounters and conflicts. Thus, migration in the Turkish context will be evaluated through cinema.</p>
<p>Anahtar Kelimeler</p> <p>Göç, Kimlik, Aidiyet, Yabancılaşma, Sinema</p>	<p>Keywords</p> <p>Migration, Identity, Belonging, Alienation, Cinema</p>

^a Doç. Dr., Muş Alparslan Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü. Email: ejderulutas@gmail.com.
(Sorumlu Yazar/Corresponding author)

1. Giriş

Sanat toplumsal bir olgudur. Toplum üzerine söylenebilecek pek çok alanda sanat dilini kullanmak pek tabiidir. Topluma dair yapılacak bir okuma sanatın herhangi bir dalından bir kesitle mümkün olabileceği gibi tersi de doğrudur. Özellikle sinema bu anlamda oldukça veluttur (Çatalbaş, 2012, s. 27). Filmler, hayatın okunması, gündelik rutinlerin keşfedilmesi ve bu rutinlerin eleştirel süzgeçten geçirilmesinde işlevsel veriler sunmaktadır. Filmler, toplumsal süreklilik ve değişimleri imgesel düzlemde yeniden kurgulama ve gerçekliği çoklu perspektifler çerçevesinde yeniden okuma girişimidir. Tecrübe edilen dünyanın hangi kadrajdan sunulacağı yahut sunulduğu meselesi film eleştirmenleri ve yazarlarının önemli bir gündem maddesini oluşturmaktadır. Hayatın farklı veçhelerini mercek ve kadrajlara sığdırma işi esasen hayata bakma biçimleri hakkında ilk elden veriler sunmasa dahi etraflı bir okuma neticesinde belli bir zihniyet çözümlemesi yapmayı mümkün hale getirmektedir. Zira her film kendi içerisinde bir zihniyet biçimini barındırmakta, hayata bu form üzerinden bakmaktadır. Senaryodan renk seçimine, mekândan karakterlerin inşa edilme sürecine kadar hemen her noktada bu sanatı icra eden zihniyet biçiminin/biçimlerinin nüveleri kendisini göstermektedir. Filmler de tıpkı sanatın diğer alanları gibi üretenin dünyasından bağımsız bir varlığa sahip değildir. Senaryodan yönetmenliğe hemen her noktada bireylerin sahip oldukları kültürel ve sosyal sermaye, ürettikleri filmlerin ruhuna sinmektedir. Dolayısıyla bireylerin hayat hikâyeleri, ürettikleri sanatsal ürünlere ziyadesiyle damga vurmaktadır. Hakeza film izleyicisi de tükettiği ürüne kendi hayat hikâyesi ve hayatı okuma biçimi üzerinden yaklaşmaktadır. Üreten ve tüketen ilişkisi kimi zaman yekdiğerini olumlayıcı bir zeminde giderken kimi zaman ufukların hesaplaşmasına sahne olabilmektedir.

Filmler toplumsal yaşamın orta yerinde durmakta, oradan konuşmakta ve konuşturmaktadır. “Film, ikili bir fenomenoloji, ikili bir niyet sergiler: bizim filme dair algımız ile filmin kendi dünyasına dair kendi algısı” (Frampton, 2013, s. 31). Filmin kendi dünyasına dair algısı filmin sanatsal ve teknik içeriklerine yönelik bir alanı; izleyicinin film hakkındaki algısı filmin toplumsal hayata ne kadar dokunabildiği ve onu kendince nasıl dokuyabildiğini imlemektedir. Toplumsal olanı anlama ve açıklamaya azmetmiş olan sinema, filmler aracılığıyla kendisini izleyiciye açmaktadır. Olanı bütün çıplaklığıyla sunma iddiasındaki toplumsal gerçekçilik ile karakterler üzerinden ideal ve vulgar olanı dikotomik temsillerle sunma iddiasındaki milli sinema da topluma seslenmeyi murad etmektedir. Bu ve benzeri yaklaşımlar sinemayı, toplumsal yaşama yönelik bir propaganda gücü olarak kullanmanın ürettiği dayanılmaz gücün farkındadır. Filmler üzerinde önemli metinlere imza atmış olan Diken ve Laustsen’e göre (2010, s. 24) “sinema çağdaş toplumsal ilişki(sizlik)leri ve bununla beraber bireylerin en mahrem veya en aleni arzularını ve korkularını şekillendirme açısından belirgin bir güce sahiptir. Bir bakıma sinema, bir tür toplumsal bilinçdışı işlevi görür: Toplumsal incelemenin nesnesini yorumlar, üretir, yerinden eder ve eğip büker. Sinema yalnızca toplum üzerine bir fikir sunmaz, resmettiği toplumun ayrılmaz bir parçasıdır. Gelgelelim sinema yalnızca bir dış gerçekliği yansıtmaz/eğip bükmez, aynı zamanda toplumsal yaşamın önüne muazzam bir olanak evreni serer. Bu bakımdan sinema çoğu zaman, değişen toplumsal biçimlerle yapılan bir deney niteliği taşır”.

Filmlere dair yukarıdaki kısa değerlendirme Türkiye sineması için de geçerlidir. Türkiye sinemasını belli dönemler ve zihniyetler üzerinden okuma girişimleri çokça yapılmıştır. Her dönemin toplumu okuma ve bu bağlamda sanat üretme biçimi birbirinden farklılık arz ederken, aynı dönemde farklı paradigmlar çerçevesinde de filmlerin üretildiğini söylemek

gerekmektedir. 70'ler, 80'ler ve 90'ların her biri hem kendi zamanlarının ruhlarına uygun filmler üretmekte hem de toplumsal hayata kendilerince yorumlar katmaktadır. Milli sinema, toplumsal gerçekçi sinema, kitsch sinema gibi pek çok parametre üzerinden işleyen Türkiye sineması, toplumsal değer ve sorunlara dikkati çekmekte, kimi zaman toplumsal sorunların popüler kültür üzerinden perdelenmesine aracılık etmektedir. Politik bilincin yüksek seyrettiği zaman dilimlerinde üretilen ve dolaşımda olan sinema ile popüler kültür söyleminin baskın olduğu zaman dilimlerinde üretilen filmlerin takdir edilir ki farklı dil, mekân ve karakterler kurgulaması beklenmektedir. Filmlerin ürettiği imge, simge ve semboller ile hitap ettiği kitle diğer dille üretilen filmlerden farklılık arz etmektedir. Mesela milli sinema anlayışı ve arayışı ile ürünler veren sinema dili ve konsepti toplumsal gerçekçi yaklaşımın dili ve konseptiyle taban tabana zıttır. Toplumsal mesele ve sorunlara yaklaşım biçimleri, merceği odakladıkları alanlar veya kadrajdan çıkardıkları/kadrajı aldıkları sahneler arasında müthiş ayrımlar göze çarpmaktadır.

Bir düşünce biçiminin ürettiği sinema, kendi dilini birlik ve beraberlik, dayanışma, kanaatkârlık, din gibi kategoriler üzerinden yürütürken bir diğeri eşitsizlik, emek sömürsü, antagonizma gibi vurgularla ete kemiğe büründürmektedir. Her birinin kullandığı mekân, insan ve zamanı gösterme biçim ve içerikleri ciddi farklılıklar göstermektedir. Kimi yaklaşımlar mekânı öncelerken kimileri insanı kimi diğerleri zamanı esas almaktadır. Toplumun geçirdiği ve geçirmekte olduğu değişim ve dönüşüm süreçlerine yapılan vurguların tonu ve rengi her bir düşünce ve paradigmanın sınırları içerisinde gezinmektedir. Türkiye'nin pek çok sorununa odaklanan yönetmenler bu filmleri bedenlerken kendi ideolojik perspektiflerini yardıma çağırmaktadır. Bazı filmler bozulan ahlaki değerleri, dejenerasyonu, Batılılaşmanın getirdiği düşünülen ahlaki çöküntüyü ideal tipler ve kurgular üzerinden sinemaya taşıırken diğer bazıları eşitsizliği, sömürüyü, ağılık düzenini, kapitalizm eleştirisini temel sorunlar kategorisinde değerlendirmektedir. Bahse konu farklılıkların gözlenebildiği en önemli sorun alanlarından biri göçtür. Türkiye tarihi gerek iç gerekse dış göçlerle belli bir hafıza meydana getirmiştir. Özellikle 70'li yıllar göç meselesinin Türkiye gündemine iyice girdiği yıllardır. Birtakım nedenlerle büyük şehirlere olan göçler Türkiye'nin ciddi bir altyapı ve kimlik sorununa dönüşmüştür. Sinema alanında göç meselesine genellikle toplumsal gerçekçi yaklaşım eğilmiştir. Toplumsal gerçekçiler göç, kent, yabancılaşma, eşitsizlik gibi temel referans kavramlar üzerinden bir film üretimi gerçekleştirmişlerdir. Bu çalışmada örnek olarak masaya yatırılacak olan Yusuf ile Kenan filmi de Ömer Kavur tarafından toplumsal gerçekçi bir bakış açısıyla seyirciye sunulmuştur. Çalışmada filmdeki mekân, zaman, şahıslar ile birtakım karşılaşma ve çatışmalar zaviyesinden bir Türkiye ve göç okuması yapılacaktır.

2. Türkiye, Göç ve Sinema

Göç, insanlık tarihiyle özdeş bir yer değiştirme halidir. Bulunulan yerden bir başka yer ve yerlere birtakım nedenlerle gidiştir. Ancak göç bir yer değiştirme biçiminin ötesinde bireysel ve toplumsal habitatların değişmesine de şahitlik etmektedir. "Mukim olunan bir yaşam alanından bir başka yaşam alanı ya da alanlarına geçiş şeklinde gerçekleşen bu yer değiştirme olayı sadece fiziksel değil, üretilen ve içerisinde var olunan habitusun da beraberinde taşınmasını kapsamaktadır. Böylelikle gidilen yerlere kültür ve kimliğin tüm bileşenleri de eşlik etmektedir. Bu bileşenler, göçülen yerdeki hayata uyum sağlama ya da sağlayamamada önemli roller oynamaktadır. "...leşmemek" gibi ekler kişiye gittiği yerde bir damga unsuru olarak yapışip kalabilmektedir. Kentleşmemek... Modernleşmemek... Bu ve benzeri etiketler, modernitenin tesviye ve tasfiye edici özelliklerinin bi'hakkın ifa edilmesinde dolaşıma sokulmaktadır.

Damgalama ve etiketler, modern kent kültürünün ve “merkezin” ötekileştirici dilini üretmekte ve bu dili tahkim edici olmaktadır. Göç eden ya da yerinden edilen insanlar böylece gittikleri yerlerde de ötekileştirmenin kısılcacında yaşamlarını sürdürmektedirler” (Ulutaş, 2015, s. 355). Böylesi bir yaşam biçimi iğreti bir melezlik doğurmakta; göçenler ne geldikleri gibi kalabilmekte ne de buldukları hayata tam dâhil olabilmektedir. Güçhan’ın ifade ettiği üzere (1991, s. 3) “Türkiye’nin toplumsal kültürel yapısını derinden etkileyen iç göç ve kentleşme sorunlarının kentlere yansıyan görünümü, kır ve kent kültürünün bir arada yaşanmasından doğan çelişkiler, geleneklerinden kopmuş ama bütünü ile de kentli olamamış insanlar ve bu insanların kimlik arayışları sonucu "arabesk" adı ile anılan farklı bir yaşam tarzının yaygınlaşmasıdır”. İlişkisel düzlemde nispeten kapalı bir toplum yapısı arz eden Türkiye’de taşranın itici yapısı ve kentin çekici özellikleri böylesi bir melezliğe hız kazandırmaktadır.

Türkiye tarihinin yekûnuna bakıldığında göç olgusunun bu tarihsel artalandaki önemli bir simgesel ve imgesel imzaya sahip olduğu görülmektedir. Köyden kente, taşradan merkeze dönük bir göç süreci kendisini göstermektedir. Ekonomik darboğazların, tarımsal gelişmelerin ve kentte gerçekleştirilen sanayileşme hamlelerinin göç hareketliliğine ivme kazandırdığı söylenmelidir. Özgüç’ün tabiriyle Haydarpaşa simgesi ile özdeşleşen İstanbul, Demokrat Parti döneminin getirdiği dönüşüm ve süreçlerle taşı ve toprağı altın bir imgeye bürünmektedir (2010, s. 138). Ve siyasi söylem ile ideolojik kamplaşmalar bu dönemde daha bir belirgin hale gelmeye başlamaktadır. Özellikle büyük ölçüde artan göçlerin yaşandığı 1970’li yıllar, Türkiye siyasetinin birbirine zıt söylem ve pratiklerle sahneye çıktığı bir dönemi ifade etmektedir. Zürcher de Türkiye’de bu yılların siyasi ve ekonomik açıdan istikrarsız olduğu noktasında fikir beyan etmektedir. Yazar, istikrarsızlığın başlıca nedeni olarak 61 Anayasasının görece özgür ortamının sunmuş olduğu ideolojik kamplaşmaları ve uluslararası krizleri göstermektedir. İşçi Partisi, Cumhuriyetçi Köylü Partisi, Milli Nizam Partisi gibi partilerin sahnede olduğu yıllarda şiddet de baş göstermiştir. Dünyada yayılan öğrenci hareketleri Türkiye’ye sıçramış ve sol grupların şiddete meyletmesi sağ grupların iştahını kabartmıştır (2020, s. 373). Zaten filmde de sağ grupların hükümet ve devletin gizli örgütlerince desteklendiği vurgusu yer almaktadır. Yeşilçam’da dönemin siyasi havası ve söylemlerine dair göndermelerin çokça var olduğu görülmektedir. Zamanın ruhuna uygun filmlerin veya filmler içerisine serpiştirilmiş dönemin siyasi dilinin farklı ideolojik fraksiyonlarca pek çok açıdan sahnede boy gösterdiği müşahede edilmektedir. Eken, yetmişli yılların Türkiye’si ve Yeşilçam’ında farklı siyasi umutların yeşerdiğini ifade etmektedir. Farklı toplumsal katmanların demokratik taleplerle ses çıkartmaya başladığı bu yıllar Türk sinemasının renkli ve zengin bir içerikle sunulmasına etki etmiştir (2020, s. 917). Ve bu dönemde toplumsal olana dair retoriğin önemli oranda toplumsal gerçekçi bir dile yaslanarak sunulduğu görülmektedir. Kavur sineması böylesi bir atmosferde toplumsal gerçekçi bir bakış açısıyla seyirciyle buluşmuştur. Özellikle bu makalenin temel inceleme nesnesi olan Yusuf ile Kenan filmi, göç-kentleşme ve tabakalaşma olgusuna toplumsal gerçekçi bir perspektiften bakmaktadır.

Paris’te sosyoloji, gazetecilik ve sinema üzerine eğitim alan Kavur, yurda döndükten sonra belgesel ve reklam filmleri çekmiştir (Onaran, 1994, s. 165). Eserlerini toplumsal gerçekçi bir perspektiften vermeyi tercih eden Kavur, karakterlerini romantik düzlemde çıkarıp gerçeğin yalın haliyle vermeye gayret göstermektedir. Çınar’ın dile getirdiği üzere böylesi bir anlatımda alegorik veya metaforik anlatımlarla gerçeği karmaşık hale getiren dil ve karakter oyunlarına başvurulmasına gerek kalmaz (2021, s. 129). Toplumsal gerçekçilik yaklaşımı ekseriyetle Marksist sınıf çatışmalarıyla kendisini kurgulamaktadır. Marksizme göre “eğer bir çatışma yoksa

asli anlamda bir devinim de yoktur. Tarihsel-toplumsal gerçek bir devinimin olmadığı yerde sanat da olmaz. Başka bir deyişle, sanat ve edebiyat ancak toplumsal çatışmayı ve devinimi üzerinde taşıyan özgün ve tipik karakterlere yönelirse hakiki anlamda gerçekçi bir anlatı oluşturabilir. Tipik karakterler belli bir toplumsal gerçekliğin toprağında yetişmiş, varoluşunun her kademesinde bu gerçekliğin izlerini taşıyan ve taşıdığı bu izleri hiçbir dolaylı yönelime gerek duymadan doğrudan sergileyen karakterlerdir” (Çınar, 2021, s. 129). Nitekim makalenin konusu olan filmde çocuklar üzerinden bir sınıf çatışmasından bahsedildiği görülmektedir. Toplumsal katmanlar arasındaki eşitsizlik hallerinin çocuk karakterler üzerinden kurgulandığı Yusuf ile Kenan filminde Kavur, söz konusu çatışmayı yan yollara sapmadan vermeye çalışmaktadır.

1960'ların ortalarından itibaren sinemada belirginlik kazanan toplumsal gerçekçi yaklaşımla beraber, sınıf farklılaşmaları, mülkiyet, göç, yoksulluk, gelir dağılımındaki dengesizlik gibi meseleleri öne çıkaran metinler kaleme alınmıştır. Edebiyattaki bu gelişmelere paralel olarak üretilen filmler de İstanbul merkezli bir göç dili kurgulayarak işe koyulmuştur. Kente gelen yabancının yaşadığı problemlerle başa çıkmaya çalışması ve yaşadığı kimlik bunalımını göçen kişinin dünyasından yansıtan filmler sahne almıştır (Suner, 2006, s. 219). Kayalı'nın kaydettiği üzere yetmişler Türk Sinemasında değişik düşünsel eğilimlerin belirginleştiği yıllardır. Temelde Yılmaz Güney filmleriyle kendisini gösteren bir devrimci sinema anlayışının varlığı müşahade edilmektedir. Seksenlere kadar devam edecek olan bu anlayış toplumsal gerçekçi sinema anlayışının ana arterlerinden birini meydana getirmektedir (2015, s. 20). Kuyucak Esen de (2010, s. 74) 1965 yılında kurulan Sinematek Derneği çevresinde toplanan grubun Devrimci Sinema tezini savunduklarını belirtmektedir. Sinema ve kapitalist sistem ile alakalı eleştirel çalışmalar yapan grup, Avrupa sinemasının örneklerini sahneye taşımış, geri kalmışlığın ve yoksulluğun irdelendiği bir dil kullanmanın gerektiğini dile getirmiştir. 1960'lardaki toplumsal gerçekçilik, sinemanın salt eğlencelik bir araç olmadığını, toplumsal birçok meseleye odaklanabileceğini göstermesi bakımından kayda değerdir (Güçhan, 1991, s. 98). Dolayısıyla yukarıda ifade edildiği üzere Sinematek Derneği ve çevresinin ortaya attıkları sol tandanslı bir Türkiye sineması, yeni bir bakış ile sinemaya kendi dilini dahil etmiştir (Pişkin, 2010, s. 53). Gökçek (2019, s. 178) Sinematek Derneğinin oluşturduğu etkiyle Ömer Kavur, Erdal Kral, Tunç Başaran, Ali Özgentürk, Şerif Gören gibi yönetmenlerin ilk filmlerini çekmeye başladıkları notunu düşmektedir.

Toplumsal gerçekçiliğin revaçta olduğu 1970'li yıllarda sinemaya eğilen Kavur, ilk filmlerini söz konusu akımın etkisiyle gerçekleştirmiştir. Kavur filmlerinde yol ve yolculuk önemli bir imge olarak sunulmaktadır. Arada kalan karakterler, dışlanmışlar, tutunamayanlar ve göçün etkileri altında ezilenler Kavur filmlerinde etrafıca verilmektedir. Kanbur'un ifade ettiği üzere “karakterlerin mekânla olan ilişkisi Kavur'un filmlerinde oldukça açık bir şekilde vurgulanır. Karakterler içsel yolculukları sırasında mekânla, tam da belleklerinin seyrinde bir yerlere sıkışmış olarak ilişki kurarlar. Geçmişleriyle gelecekleri arasında bir yerlerde asılı kalmanın sancısını yaşarlar” (2007, s. 116). Makalenin inceleme nesnesi olan Yusuf ile Kenan filmi Kavur'un toplumsal gerçekçi yönünü en iyi temsil eden filmlerinden birini teşkil etmektedir. “1979 yılında senaryosunu Onat Kutlar'la birlikte yazdıkları Yusuf ile Kenan (1979), dönemin politik ortamını da yansıtır. Ömer Kavur'un mekânlara ne denli dikkatle baktığının ön belirtileri bu filmde de izlenebilir. Film, dönemin ürkütücü siyasi atmosferinde, İstanbul'un kenar mahallelerinde hayatta kalmaya çalışan, iki kimsesiz çocuğun öyküsünü anlatırken, arka sokak gerçeğini siyasi ortamla birleştirerek dönemin analizini de yapar” (Algan, 2010, s. 118). Aşağıda

tafsilatıyla incelenecek olan filmde Kavur, çocuk karakterler üzerinden eşitsizliği, madunluğu, mekânsal çatışmaları, karakter aşınmalarını, siyasal ve ideolojik kampaşmaları ve daha birçok noktayı izleyiciye servis etmektedir. Yusuf ile Kenan filmini etraflı bir kazıya tabi tutmak, Kavur sinemasının toplumsal geçekçi rezervini görebilmek adına işlevsel olacaktır.

3. Taşradan İstanbul'a

Film taşradan İstanbul'a zoraki bir göçün hikâyesi. Kan davasına kurban giden babalarının ölmeden önce İstanbul'daki bir akrabaya gitmelerini telkiniyle çocuklar yola koyulur. Yol Kavur sinemasının önemli imgesel araçlarından birini oluşturmaktadır. Taşradan İstanbul'a gerçekleşen bu yolculukta onlara eşlik eden binek trendir. Tren Türk sinemasının belki de göçü anlatmada kullandığı temel metaforlardan biridir. Uzayıp giden ovalar, dağlar, çizgi çizgi beliren elektrik direkleri ve yol boyu ilerledikçe değişen suretler, mekânsal değişimin izleklerini oluşturmaktadır. Taşra mekânsal olarak geride kalırken taşralı ise yeni bir mekânla tanışmaya ve yaka paça olmaya girişmektedir. Yusuf ile Kenan'ın yolculuğu böylesi bir imgeler bombardımanı altında gerçekleşir. Kardeşler kan davasının itici gücüyle yeni bir dünyayla tanışmaya başlarken kendilerini İstanbul'da çok çeşitli insan tipleri karşılamaktadır. Erbalaban Gündüz'ün dediği gibi (2018, s. 348-350) taşradan İstanbul'a göç, kenar mahalleler, sokakta yaşayan çocuklar, emekçi çocuklar, lümpen ve proleter bilince sahip aileler, iş hanı sahibi, çaycı ve daha birçok insan göçün bireysel ve mekânsal uğrakları olmaktadır. Toplumsal gerçekçi bir yaklaşımın endişelerini yanına alan film, İstanbul'un mekânları ve insanlarına dair gerçek ve kurgusal kesitler sunmaktadır. Dolayısıyla ele alınan hikâyenin toplumsal bir gerçek olduğu teminatı verilmek istenmektedir.

Filmde mekânlar ve insanlar birtakım zıtlıklar üzerinden verilmeye çalışılmıştır. Sanat eserlerinin izleyicide kalıcı olmasını istedikleri noktalar çoğu zaman pornografiye varan zıtlıkları içerecek tarzda verilebilmektedir. Zira böylece hem verilmek istenen mesajın kalıcı olması murad edilmekte hem de seyircide koyu bir tarafgirliğe zemin hazırlanmaya çalışılmaktadır. Eserdeki zıtlıkların koyu tonlarda sunulması sağlanarak ötekiye dair üretilecek dil ve tavrın mevzileri netleştirilmektedir. Baumanvari (2016) biz ve onlar söylemiyle tahkim edilen duygular, eserdeki dikotomilere yaslanmakta ve böylece asabiye duygusu diri tutulmaktadır. Salt seyirlik bir malzeme olmanın ötesinde birtakım ideolojik kampaşmaların hesaplaşma arenasına dönüşebilen sinema filmleri, mesaj taşıyıcı imge ve imajlarla muhataba seslenmektedir. İdeolojik saiklar ve yoğun mesaj bombardımanı taşıyan filmlerin sanatsal boyutu, karakterlerin performansları, mekân estetiği gibi pek çok nokta ciddi tartışmaları bünyesinde taşımaktadır. Türkiye sineması açısından da durum pek farklı değildir. Milli sinema ve toplumcu gerçekçi gibi sinema anlayışlarının belli bir hidayet veya öze dönüş söylemiyle ürettikleri filmler yoğun mesajlar içermektedir. Dolayısıyla karakter, mekân ve zaman gibi değişkenler verilmek istenen mesajın çoğu kez periferisinde gezinmektedir. Toplumsal gerçekçi bir kaygıyla yola çıkan Kavur da Yusuf ile Kenan filmini derin antagonizmalar çerçevesinde bedenlemiştir. Biz ve öteki üzerinden kurgulanan eylem ve söylemin birtakım göstergeler üzerinden kurgulandığını birkaç noktada açıklamak meseleyi daha anlaşılır kılacaktır.

4. Kültürel Şoklar: Karşılaşmalar

Film birçok karşılaşma ve şokun bir arada bulunduğu ilişkilerle örülmüştür. Yusuf ile Kenan'ın İstanbul'a gelirken gördükleri mekânlar, efemine tavırları ve renkli giyim kuşamıyla onları karşılayan handaki çaycı, hanın sahibi, varoşlar, emekçi Mustafa ve ailesi, sokaktaki çocuklar

vb. bütün karakter ve mekânlar fenomenal dünyanın bileşenlerini oluşturmaktadır. Bu fenomenler aynı zamanda toplumsal gerçekçi yaklaşımın göstermek istediği antagonizmanın özneleri konumundadır. Filmde sahnelerin çoğu ikili ve çoklu karşıtlıklar üzerinden sunulmaktadır. Taşra ve kent, yoksul ve zengin gibi ikili karşıtlıkların yanında taşra ve kentin arasında sıkışmış bireyler, mutlak erkeklik kodlarının dışında yaşamaya çalışan bir kişinin zengin sınıf karşısındaki konumu gibi kesişimler, çoklu karşıtlıkların adresi olmaktadır. Hana gelen kardeşlerin handaki çaycıyla karşılaşmaları farklı bir dünyaya dair şok halini vermesi açısından önemlidir. Taşradan gelen bireylerin taşranın din dili ile örülü “selamünaleyküm” deyişine çaycının kentli bireyin kayıtsızlığını barındıran ve katı erkeklik rollerinin dışına çıkan bir dile yaslanarak “merhaba hayatım” diye cevap vermesi bireylerin mekân ve kimlik farklılıklarına bir gönderme olarak gösterilmektedir. Zira çaycı kadınsı tavırları ve renkli giyim kuşamı ile eril akışın dışında konumlanmış modern kent bireyini temsil ederken, kardeşler kırsaldaki kıyafetleri yün çorapları ile taşranın kodlarını taşımaktadır. Kavur seyirciyi burada iki aşırı ucun karşılaşma alanına götürerek seyirciye taşra ve kent arasındaki farklılıkları katı bir tonda vermektedir. Zira kent hayatının olağan akışı içerisinde bu iki kategori (tam taşralı ve farklı cinsel yönelim) kendileri olarak var olmaktan ziyade genel kabullerin ortalama bir bireyi olarak varlık göstermek zorundadır. Yani kent kamusunda ne taşralı katı taşralılık imge ve sembolleriyle var olabilmektedir ne de birey kendi cinsel yönelimlerini açıkça serdedebilmektedir. Kent yaşamında kendi habitatları içerisinde belki de hiçbir zaman birbirine değmeyecek bu iki evren, Kavur sinemasında farklılıklara dikkat çekmek için ortak bir mekânda buluşturulmuştur.

Kardeşlere yardımcı olmaya çalışan çaycı onları hanın sahibine götürmektedir. Ve yeni bir çatışmanın taraflar arasında nasıl cereyan ettiğini Kavur bu sahne üzerinden sunmaktadır. Han'ın sahibi Şinasi Bey. Bey ifadesi kentli olmanın bir göstergesi iken, efendi, amca, dayı, teyze gibi ifadeler taşralı olmanın sıfatları konumundadır. Çaycı, çocukları kendilerine yardımcı olur ümidiyle Şinasi Beye götürürken kent soylularını tasvir eden birtakım değerlendirmelerle Şinasi Bey hakkında çocuklara bilgi vermektedir: *Şinasi Bey saat beşte anca kalkar. Güzellik uykusu hayatım* diyerek kentli zenginlere dair, çocukların dünyasında yer almayan imgelerle, konuşmaktadır. Çaycı aslında kentte zaman ve ilişkilerin inşa edilirken taşradaki uyku, zaman-beden ve güzellik kavramlarından oldukça farklılaştığını satır aralarında vermektedir. Eve geldiklerinde yine Türk sinemasına has bir sembolizm ile taşralı, başörtülü kadın kapıyı açar ve çaycı ile çocukları içeri alır. Girişte kütüphane detayı önemlidir ve bunu kentsoylu zenginlerin entelektüel zeminlerine dair ironik bir gönderme olarak okumak mümkündür. Elleri önden kavuşturulmuş, taşralılara has mahcup bir duruşla Şinasi Bey ve yeğeni Lale Hanımın karşısında bekleyen çocukların sözcülüğünü çaycı üstlenmektedir. Şinasi Bey ve yeğeni Lale Hanım olabildiğine şehrili olmanın imgelerini taşımaktadırlar. Zira filmin ana temasının daha vurgulu olabilmesi için karşıt kategorilerin olabildiğine pornografik zıtlıklar üzerinden tanımlanması gerekmektedir. Boğaza nazır bir hanın üst katında karşılıklı kahvelerini yudumlayan amca, yeğen ile evdeki eşyaların tasviri oldukça modern çizgilerle sunulmaktadır. Şinasi Bey ve yeğeni bacak bacak üstüne atmış kahvelerini yudumlamaktadırlar. Şinasi Beyin üstünde robdöşambr. Kahve takımları ve ortada bir şamdan durmaktadır.

Çaycı, merhametli ve vicdanlı bir karakteri temsil etmekte, madun durumda olanların ortak hissiyatıyla çocuklara karşı yardımsever bir duruş sergilemektedir. Çocukların Adana'dan geldiği bilgisini veren çaycıya *haayır. Onlar daha şarklıdır. Di mi evladım?* diye sormuş gibi yaparak aşağılayıcı bir eda takınan Şinasi Bey sözlerine devam eder: *İşte ictimai bir mesele. Taşradan kalkıp buralara kadar geliyorlar. Lepour.* Fransızca kelimeler kullanılarak duruma dair

ayrım daha da keskin hale getirilmekte, çocuklara toplumun marazlı bir kategorisi oldukları adeta hissettirilmeye çalışılmaktadır. Lale ve Şinasi Bey arasında mesafeli bir “siz-biz” dili kullanımı özenle seçilmiştir ve Lale tam bir Avrupalı gibi davranmaya gayret göstermektedir. Lale, *dayıcım öyle diyorsunuz ya. Ne çarıklıdır onlar bilemezsiniz. Anadoludan böyle geliyorlar. Hallerine acıyıp yanınıza alıyorsunuz sonra neler yapıyorlar* diyerek kendilerinin merkezi bir yerde durdukları ve taşradan gelenlerin hadlerini bilmeleri gerektiğini satır arasında vermeye çalışmaktadır. Şinasi Bey alaycı ve taşrayı küçümseyici bir ifadeyle *yook canım* şeklinde karşılık vererek taşralının itaatkâr olduğu ve kendilik bilincine sahip olmadığı imasında bulunmaktadır. Dayısına, fabrikadaki işçi grevleri, direniş ve toplu sözleşme talepleri üzerinden itiraz eden Lale, işçi sınıfının kapitalizme karşı sergilediği hak taleplerine sermaye mahallesinden bakmakta, işçileri konfor bozucu birer tehdit unsuru olarak resmetmektedir. *Vallahi İstanbul’u mahvettiler* diyerek sözlerine devam eden Lale seçkin bir dil kullanarak toplumun diğer katmanlarına dair küçümseyici bir dile yaslanmaktadır.

Hem Lale hem de dayısı Şinasi Bey nostaljinin romantizmiyle İstanbul’un eski günlerini yâd ederken, şehre göçenlerin söz konusu süreçteki olumsuz rollerine atıfta bulunmaktadır. Şinasi Beyin *Evladım mektebe gidiyor musunuz?* sorusu üstten duruş ve bakışlarla desteklenmektedir. Yusuf’un ilkokulu bitirdiğine dair verdiği bilgiye *Bravooo. Memlekette artık herkes mektebe gidebiliyor* cümlesiyle dönüş yapmaktadır. Buradaki herkes ifadesi söz konusu çocukların geldiği yerin en diplerde olduğunu tahkim etmek için sarf edilmektedir. Şinasi Bey, konuşma esnasında ciddiye aldığı bir konuyu yeğenine dönerek konuşurken, küçümseyici tondaki muhabbetleri ise çocuklara bakarken gerçekleştiriyor. Lale *Amanaa amaann. Doğan diyor ki bunları eğitmek değil öğretmek lazım. Oku diyorsunuz ya. Vallahi sadece anarşist yetiştiriyoruz bence* diyerek eğitimle bedenlenen kültürel sermayenin toplumsal tabakalaşmayı sürdürebilir etkisini adeta gözlere sokmaktadır. Burada kendi dünyalarına ait ol(a)mayan kesimlerin hak talepleri bir tür başıbozukluk olarak kodlanmakta ve bu talepler tedbir alınması gereken riskli durumlar olarak resmedilmektedir. Bütün bu iletişimden rahatsız olan çaycı tavırlardaki alaycı, küçümseyici hali görüyor ve tiksinti duyduğunu belli eden bir yüz ifadesi takınıyor. Kendisi de toplumun itilmiş bir katmanına denk geldiği için dile getirilenlere karşı huzursuzluk taşıyor. Sahnenin sonlarına doğru Lale, Kenan’ı işaret ederek: *şu ayağını uzat bakım* diyerek Kenan’ın çoraplarına dikkatleri çekmektedir. Bunların ne kadar güzel ve dekoratif oldukları methini (!) Şinasi Beye yaparak, taşralı kıyafetler içerisindeki çocukları ve taşrayı aşağılamaktadır. Modern kapitalist bireylerin tavırları ve Simmel’in (2009) metropol insanlarına has kayıtsızlığın resmedildiği sahne içerisinde dikkate alınmadıklarını gören çaycı, sanatlı, beyli, Avrupalı kelime yığınları arasından çocukları önüne katıp evden çıkmaktadır.

Filmde toplumsal gerçekçiliğin önemli bir imzasını taşıyan bir başka çatışma alanı siyaset dili üzerinden işletilmektedir. Kavur, Mustafa ve ailesi üzerinden sol düşünce ve pratiği emek, alın teri gibi olumlu imgelerle resmederken, milliyetçi düşünce ve pratiği ise hırsızlık yapan Çarpık ve onunla irtibatlı olan karanlık tipler üzerinden izleyiciye servis etmektedir. Yusuf ve Çarpık kahvehanede bir şahısla buluşurlar. Yusuf’un Kürt olup olmadığını soran şahsa hayır cevabını verdiren Kavur, filmde birçok siyasi ve etnik söyleme göndermede bulunmaktadır. Gizemli şahıstan silah alan Çarpık’a, muhtemel siyasi cinayetler için tetikçilik yapacağı izlenimi verilmektedir. Çarpık, Yusuf’a Mustafa ile ilgili *Lan o anarşisttir. Dinini belleyecez onların* diyerek sağ-sol çatışmasına göndermede bulunmaktadır. “Hırsızlık yaparak geçimini sağlayan Çarpık’ın “ülkücü abi” aracılığıyla silah edinmesi ve anlamını dahi bilmediği “kutsal davaya” dâhil olması gözden kaçırılmaması gereken bir noktadır. Çarpık, eski bir sabıkalı ve hırsızdır, bir statü ve

kimlik edinme kaygısı taşımaktadır ve onun ülkücü kesimlerle iş birliği yapması dikkate değerdir” (Toprak, 2011, s. 50). Mustafa ise “filmde çalışan tek çocuk karakterdir. Bir tamir atölyesinde çalışır... Kenan’a iş bulur ve onu evlerine alır. Böcek, Mustafa’nın çok iyi olduğunu ve bir gün “duvara yazı yazarken gördüğünü” aktarır. Mustafa’nın evinde de Kenan yemek yemesi konusunda şu şekilde uyarılır bir proleterin iyi beslenmesi lazım. Her iki gösteren Mustafa’nın siyasi bir karakteri olduğu izlenimini yaratır” (Erbalaban Gürbüz, 2018, s. 351). Mustafa ayrıca kitap okuyan bir çocuk, dolayısıyla onunla solculuk ve entelektüellik özdeşliği kurulduğu görülmektedir. Bitirim dilini kullanan çocuklara nazaran Mustafa daha steril bir dile yaslanmakta, daha çok emek, ekmek gibi kavramları kullanmaktadır.

Filmin sonlarına gelindiğinde polis Çarpık ve Yusuf’u gözaltına alır, Çarpık için ülkücüler devreye girer ve Çarpık çıkar. Yusuf nezarete gönderilir. Nezarethanede birkaç solcu da vardır. Yusuf’a geçmiş olsun dedikten sonra solcular hep bir ağızdan Avusturya İşçi Marşı’nı söylerler. Kavur film boyunca satır aralarına serpiştirdiği devlet ve ideolojinin çarpık ilişkisini bu son sahnede daha netleştirerek vermek istemektedir. Yani sağcılar devletle iç içe, solcular nezarethanededir. Yusuf ve Kenan karakterlerini hayatın farklı katmanlarını göstermek için bir yol ayrımına iten Kavur, Yusuf’u milliyetçi, faşist, ve hırsızlıkla örülü, Kenan’ı ise sol sosyalist, emek ve ekmek söyleminin yoğun olduğu bir dünyaya göndermektedir. Cezaevine düşen Yusuf’un saçları kazınmış ve pejmürde haldedir. Kenan ise Mustafa’ya gitmektedir. Mustafa onu alır eve götürür. Mustafa’nın ailesiyle bir masanın etrafında yemeğe oturur. Evin duvarında 1 Mayıs posterini. Çocuk şenliğini anlatan bir poster daha. Bir aile ortamı vardır. Oysa diğer ideolojik unsurlar (sağcılar) herhangi bir ailesel imge ya da imajla ifade edilmemektedir. Gün ağarır ve Kenan kalkar. Mustafa’yla beraber devrimci ezgiler fonu eşliğinde sokaktaki diğer çocuk ve yetişkin işçilere karışarak işe gider.

5. Sonuç

Yusuf ile Kenan, yakın dönem Türkiye’sine dair pek çok imgeyi barındıran politik bir sinema örneğidir. Göç teması etrafında örgülenen olaylar, izleyiciyi toplumsal hayatın farklı katmanlarını ve ilişki biçimlerini görmeye davet etmektedir. Temelde kan davası neticesinde yurtlarından edilen iki çocuğun büyük şehirde hayata tutunma çabasını ele alan film, siyaset, ideoloji, ekonomi, toplumsal tabakalaşma, göç ve mekân gibi pek çok noktaya temas etmektedir. Çocuk karakterler üzerinden adeta bir Türkiye okuması yapılmaya çalışılmaktadır. İki farklı karakterin film boyunca yaşadıkları tecrübeler ve geçirdikleri değişimler birtakım mekân, iletişim ve ilişki ağları içerisinde sunulmaktadır. Toplumsal bir sorun olan kan davasına göndermede bulunularak açılan film yol ve yolculuk gibi imgelerle devam etmektedir. İstanbul’a bir tanıdıklarını bulmaya gelen kardeşlerin içerisine düştükleri dünya, maruz kaldıkları durumlar ve muhatap oldukları insan tipleri filmin çekildiği dönemi anlamada işlevsel olmaktadır. Taşradan göçenlerin mukim oldukları varoşlar, işsizlik, yıkık dökük evlerin olduğu semtler, sokakta yaşayan ve bitirim dilini kullanan çocuklar, toplumsal tabakalaşmaya dair mesajlar gibi pek çok nokta seyirlik bir manzara sunmaktadır. Kavur toplumsal tabakalaşmadaki keskin ayrımı filmdeki bazı karakterlerin giyim-kuşam, mekân kullanımı ve ürettikleri dil üzerinden vermektedir.

Taşralının taşralı ve ayrıkısı olduğuna dair ironi, İstanbullu tiplmeleri üzerinden oldukça sert bir biçimde verilmektedir. Sağ ve sol ideolojiye dair güçlü imge, simge ve sembollerin çokça yer aldığı film, çocuk karakterlerin yaşadıkları yol ayrımları üzerinden kurgulanarak verilmektedir. Sol ideolojinin temsilcileri olan karakterler pek çok açıdan olumlu imgelerle sunulurken sağ ideolojiye dair üretilen dilde sunulan imge ve argümanlar pejoratif bir mahiyete sahiptir. Nitekim

Kavur filmde her iki ideolojinin sahiplendiğini düşündüğü değerlere yer yer atıflarda bulunarak izleyicide birtakım sorgulamalara kapı açmayı hedeflemektedir. Belli bir arayışı simgeleyen film, kentte tutunmaya çalışan iki kardeşin gözünden kısa bir dönem okuması yapmaktadır. Metruk binalar, yalnız insanlar, ekonomik uçurumlar, değerler arasındaki çatışmalar, değişime ayak uyduranlar ile ona direnç gösterenler arasındaki çatışmalara dair pek çok nokta filmde kardeşler üzerinden verilmektedir. Dolayısıyla Yusuf ile Kenan filmi Kavur filmografisinde politik manada özel bir yerde durmaktadır. Son olarak şunu ifade etmek gerekmektedir: Senaryosunu Onat Kutlar ile paylaştığı bu filmde Kavur, her ne kadar indirgemeciliğe düşmekte ise de, toplumun farklı katmanlarına ve ilişki biçimlerine dair verdiği mesajlarla politik sinema türüne kayda değer katkılarda bulunmuştur.

Kaynakça

- Algan, N. (2010). Üç Yönetmenden Taşra Görünümleri. Z. T. Akbal Süalp-A. Güneş (Ed.) içinde, *Taşrada Var Bir Zaman*, (s. 117-142). İstanbul: Çitlembik Yayınları.
- Bauman, Z. (2016). *Sosyolojik Düşünmek* (13. b.). (Abdullah Yılmaz, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Çatalbaş, A. Ü. (2012). Yavuz Turgul Sinemasının Türk Modernleşmesindeki Yeri (Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi SBE, Konya). Erişim adresi: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Çınar, C. (2021). *Gerçekçi Sinemanın Fenomenolojisi*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Daldal A. (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçeklik*. İstanbul: Homer Kitabevi Yayınları.
- Diken, B. ve Laustsen, C. B. (2010). *Filmlerle Sosyoloji*. (Sona Ertekin, Çev) İstanbul: Metis Yayınları.
- Eken, M. E. (2020). Yetmişli Yıllarda Türk Sineması. M. K. Kaynar (Ed.) içinde, *Türkiye'nin 70'li Yılları*, (s. 917-958). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Erbalaban Gürbüz, Ö. N. (2018). Yusuf İle Kenan Filminde Suça İtilmiş Çocuklara Dair Toplumsal Göstergelerin Çözümlemesi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 11, S. 58, 345-351.
- Frampton, D. (2013). *Filmozofi*. (Cem Soydemir, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Gökçek, Y. Z. (2019). Sinematek nedir? Nasıl bir sinema görüşüne sahiptir? bu görüşün tarihsel süreçte uğrakları neler olmuştur?. Mesut Bostan (Haz.) içinde *40 Soruda Türk Sineması*, (s. 174-178). İstanbul: Ketebe Yayınları,
- Güçhan, G. (1991). Toplumsal Değişme ve Türk Sineması -Kente Göç Eden İnsanın Türk Sinemasında Değişen Profili-, (Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi SBE). Erişim adresi: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Kanbur, A. (2007). Seyir İçinde Belleğin Seyri Unutuşun ve Hatırlamanın Sancısı ve Ömer Kavur Filmlerinde Toplumsal Tarihin Bireye Bağlanması... Deniz Bayraktar (Haz.) içinde *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*, (s. 113-120). İstanbul: Bağlam Yayınları,
- Kayalı, K. (2015). *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*. İstanbul: Tezkire Yayınları.
- Kuyucak Esen, Ş. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları* (2. b.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Onaran, Ş. (1994). *Türk Sineması I*. İstanbul: Kitle Yayınları.
- Özgüç, A. (2010). *Türk Sinemasında İstanbul*. Horizon İnternational Yayıncılık.
- Pişkin, G. (2010). Türkiye'de Göç ve Türk Sinemasına Yansımaları: 1960-2009. *e-Journal of New World Sciences Academy*, V. 5, N. 1, 45-65.
- Simmel, G. (2009). *Bireysellik ve kültür*. (Tuncay Birkan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Toprak, Okan (2011). Ömer Kavur Sinemasında Birey-Toplum İlişkileri Bağlamında Yabancılaşmanın Temsili, (Yüksel Lisans Tezi, Yeditepe Üniversitesi, SBE). Erişim adresi: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Ulutaş, E. (2015). Göç-Modernizm. *Sosyoloji Divanı*, S. 6, 355-360.
- Yüksel, G. (2013). Eleştirel Bir Ömer Kavur Filmografyası Denemesi, (Yüksek Lisans Tezi, Yakın Doğu Üniversitesi SBE, Lefkoşa). Erişim adresi: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

EXTENDED ABSTRACT

Migration, City, Identity: Yusuf ile Kenan

Art, as a social phenomenon, touches almost every aspect of life. The language of art is used in many areas that can be said about society. An evaluation of society is possible with a section from any branch of art. Cinema is particularly productive in this sense. Films are functional in understanding life, exploring and reviewing everyday relationships. Oftentimes movies are the work of reconstructing social continuity and changes in a symbolic and imaginary sense. In this respect, it is an area where realities are reconstructed. It presents the experienced world from certain frames. It is a medium where perceptions and definitions of life are examined. In this context, movies can be a part of the ideological world. It gives information about a certain mentality structure. Because every movie produces a certain ideology. Or it feeds on a certain philosophy. Evaluations about life are told from this point of view. The scenario, color selection, setting and characters are based on a certain worldview. It is important which places, which heroes and which color tones are used. A certain way is followed while choosing the characters. The cultural and social capital of the scriptwriter and director has a significant impact on the film. Every movie has a soul and a world to which it speaks. Life stories are given from this perspective. Art continues to exist as a way of seeing and showing. A dialogue takes place between the audience and the producer of the film. Each audience highlights films that appeal to their own world. Film directors and screenwriters also produce in this direction. As long as there is a mutual consent relationship, the films gain permanence. The movie 'Yusuf ile Kenan', which is the subject of this article, is also fed by a certain mentality. In the film, an analysis of Turkey is made through migration and urbanization.

When we look at the history of Turkey in general, it is seen that the phenomenon of migration has an important feature. A migration process from the village to the city, from the countryside to the center shows itself. It should be said that economic bottlenecks, agricultural developments and industrialization moves in cities accelerated the migration movement in the country. Istanbul, which is identified with Haydarpaşa (train station), has turned into a golden discourse with the transformation and processes brought by the Democratic Party (Demokrat Party/DP) period. Political discourse and ideological polarizations began to become more salient in this period. The 1970s, when intense migrations were experienced, was one of the turning points of Turkish politics. Because in these years, political and economic instability in Turkey was quite high. In the years when parties such as the Workers' Party (İşçi Partisi), the Republican Peasants' Nation Party (Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi), and the National Order Party (Milli Nizam Partisi) were on the scene, violence also broke out. Student movements that started in various parts of the world affected Turkey and violence spread. Turkish cinema has also dealt with this issue a lot. Films were produced in accordance with the structure and discourse of this period. Many ideological structures emerged in this period. Especially right and left ideologies have experienced significant conflicts. In this political and social atmosphere, cinema has also produced films around certain themes. In particular, the issue of immigration has been an important subject of cinema. Because in this period, there was a significant migration from villages to cities. Migration due to many socio-political reasons has become an important issue of the cities. Many problems such as unemployment and infrastructure problems in the cities were brought to the cinema. In particular, the identity and space confusion brought about by immigration has been treated as a common subject.

Migration constitutes one of the most important agendas of Turkey. Both internal and external migrations play an important role in social change. Many problems may arise in terms of immigrants and places of emigration. Especially with the increasing immigration in the 1970s, Turkey has experienced significant transformations in this regard. Concepts such as identity, belonging, inequality and alienation attracted more attention. Additionally, problems such as slums and infrastructure emerged as serious problems. As in many other fields, these issues are also discussed in the Turkish cinema. Within the framework of the ideological currents of the period, the phenomenon of migration was brought to the stage. Migration to big cities for a number of reasons has turned into an important infrastructure and identity problem in Turkey. In the cinema, the social realist approach has generally focused on the immigration issue. Social realists has produced cinematographic language based on basic reference concepts such as migration, city, alienation, and inequality. In this study, the movie titled 'Yusuf ile Kenan' will be examined. The film was presented to the audience by Ömer Kavur from a social realist point of view. In the study, the place, time, people in the film will be discussed within the framework of some encounters and conflicts. Thus, migration in the Turkish context will be evaluated through cinema.

Yusuf ile Kenan is an example of political cinema. The film is built around the subject of immigration. In the movie, information is given about every aspect of life. Many subjects such as personalities, spatial structures, urbanity and peasantry are covered. Stratification and economic inequalities in the city are presented with striking scenes. The story of two brothers who came to the city as a result of a blood feud is discussed. Migration is the main leitmotive. The film touches on many points such as politics, ideology, economy, social stratification, migration and space. An analysis of Turkey is made through child characters. The experiences and changes that the two

brothers have had throughout the film are presented in a number of spaces, communication and relationship networks. The film carries a lot of images such as road and journey. The world the brothers fell into Istanbul where they came to find an acquaintance, the situations they are exposed to and the types of people they come across are functional in understanding the period when the film was shot. The suburbs in the city center, unemployment, neighborhoods with dilapidated houses and children living on the streets are presented as important figures. Some serious messages (probably heavily ideological ones) are given about social stratification. Ömer Kavur presents the sharp distinction in social stratification within the framework of clothing, space usage and language produced by some of the characters in the film.

The film is the story of a forced migration from the countryside to Istanbul. The train detail is important in the movie. Because Ömer Kavur generally uses images of roads and trains in his films. Extending plains, mountains, streaking electricity poles and changing faces along the road are examples of spatial change. As the journey continues, the countryside lags behind and the process of going to the city begins. Migration from the countryside to Istanbul, slums, children living on the streets, working children, families with proletarian consciousness, business owners, tea sellers and many other people are the important symbols of the film. Produced with a social realist perspective, the film presents many sections about Istanbul. Thus, the reality is wanted to be given clearly in the movie. In the film, places and people are tried to be presented through some contrasts. In particular, the distinction between rural and urban is given saliently. The rural and urban types are quite different from each other. They have different worlds and thoughts. There are serious differences in many points such as the way of dressing and the way of speaking. In addition, important ideological messages are given through child characters in the movie. Right-wing and left-wing children represent different poles throughout the film. Left ideology is presented with positive symbols and images. In contrast, the right ideology is represented by overly negative characters and symbols. Right and left ideologies are represented through the conflict of their values. Spatial separations are sharply described. There are many scenes evincing ruined buildings, lonely people, economic gaps, conflicts between values, those who keep up with change and those who oppose change come to terms. In this respect, 'Yusuf ile Kenan' has an important place in Turkish cinema. This film, which is an important example of political cinema, is noteworthy in terms of showing Ömer Kavur's view of the social world.