

## Türk Sinemasında Köylü-Kentli Karşılaşması: 'Hakkâri'de Bir Mevsim' ve 'Uzak' Filmleri

## Encounters of Rural and Urban in Turkish Cinema, Film Examples: 'A Season in Hakkari' and 'Away'

Şirin ÜNLÜ  
Meral SERARSLAN\*

### ÖZET

Üçüncü dünya ülkelerinin ortak bir özelliği olan köy-kent farklılığı Türkiye'de de belirgin olarak hissedilmektedir. Köy ile kent arasındaki farklılığın kaynağı ise nüfus, ekonomi, aile yapısı, coğrafi yapı, yerleşim düzeni, davranış örüntüleri, sosyo-kültürel hayat, kadın-erkek olgusu ve evlilik gibi konulardır. Köyle kent arasındaki bu farklar köylü ile kentliyi de birbirinden ayırmış, ortaya iki farklı dünya çıkmıştır.

Türkiye'de köylü ile kentlinin karşılaşmaları en çok kentlerde meydana gelmektedir. Bunun en büyük sebebi de kentleşme olgusudur. Hızlı kentleşme sonucunda bir takım ekonomik ve sosyal sorunlar ortaya çıkmaktadır. Şehir hayatının gerekliliklerini yerine getiremeyen kır insanı, şehirde bir kültürel bütünlüşme sorunu yaşamaktadır. Bu da kültür boşluğu, kültür çatışması ve yabancılaşmayı beraberinde getirmektedir.

Bulunduğu çevrenin sosyal ve siyasal değişimlerinden, ekonomik sıkıntılarından, kültürel değerlerinden etkilenen ve beslenen sinema, Türkiye'de de bu genel çerçeveye uygunluk göstermektedir. Arkasında ekonomik nedenleri barındıran ve Türkiye'nin en önemli toplumsal değişimlerinden birini oluşturan köyden kente göç, Türk sinemasına 1960'lı yıllarda dâhil olmaya başlamıştır. Türkiye'nin bir diğer sosyal ve siyasal gerçeği olan sürgün ve zorunlu hizmet nedeniyle kentten köye gidenlerin sayıları ise hiç de az değildir. Köyden kente ya da kentten köye göç sonucunda köylü ile kentlinin karşılaşması Türk sinemasının sıklıkla işlediği konulardan birini oluşturmaktadır. Özellikle köyden kente göç ile başlayan köylü-kentli karşılaşması, birçok yönetmenin dikkatini çekmiş ve Türk sinemasında çok sayıdaki filmin temasını oluşturmuştur.

Bu çalışmada, köylü-kentli karşılaşmalarının Türk sinemasının temel konularından biri olduğu savunulmuştur. Köy-kent olgusu, köy-kent farklılığı, köyden kente göçün nedenleri ve etkileri, bu sürecin yarattığı durum eleştirel gözle değerlendirilmiş, Türk sinemasındaki köylü-kentli karşılaşmaları seçilen filmlerle birlikte incelemeye tabi tutulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** köylü-kentli karşılaşması, kentleşme, göç, Türk sineması/Araştırma

**Çalışmanın türü:** Araştırma

### ABSTRACT

The difference between rural and urban, which is a common feature of the third world countries, makes itself felt distinctively in Turkey. The sources of the difference between rural and urban are various: population, economy, family structure, geographic conditions, composition of settlement, behavior patterns, socio-cultural structure, difference between the perception of woman and man and marriage are some of the issues that constitute urban-rural difference. These differing features of rural and urban, necessarily disconnected villagers and urbanites and two different worlds emerged from that.

Encounters of villagers and urbanites in Turkey mostly happen in the cities. The main reason of that is the fact of urbanization. Urbanization process in Turkey results from rural-urban migration. Main factors causing migration from country to city are developments in agricultural techniques, industrialization, existing employment opportunities in the city, proliferation of the means of transport, geographical conditions and the decrease of efficiency in agriculture. Some economic and social problems emerge along with this fast urbanization. First and foremost, the individuals who came from rural environment and settled in the city, feel that they belong to country and not the city, so they need a long time to be urbanites in the real sense. Individual coming from rural part of the country experiences a cultural integration problem in the city. This problem brings cultural gap, cultural conflict and alienation along with itself.

Cinema, being affected of and feeding from social and political changes, economic oppressions, cultural values of its environment, shows itself in this general framework in Turkey too. Rural-urban migration, which results from economical causes and is one of the most important social changes happening in Turkey, has been included to Turkish cinema in the 1960s. On the other hand, people who went to the country side from cities because of banishment and obligatory service, which are other social and political facts of Turkey, are not small in numbers either. Encounters of country people and urbanites as a result of migration either from rural to urban or from urban to rural, constitute a frequent theme for Turkish cinema. These films explore themes such as adaptation of countryman to the city or urbanite to the country side, communication between country people and urbanites, being the "other" in city or in country side, alienation resulting from differing environments, and the fact of "gender" in rural-urban encounters. Especially the encounters which result from the migration from rural to urban, aroused interest of many directors and constituted the theme of many films in Turkish cinema.

\* Doç. Dr., Selçuk Üniversitesi

In the films that were produced before rural-urban encounters became a trend in cinematic themes, migration from country side to the city was embroidered with love themes. Beginning from 1950s, the years in which rural-urban migration was at its peak, and especially during the free thought atmosphere resulting from 1961 Constitution, migration of this kind and the problems it brings along, became a very important constituent of cinematic expressions. *Gurbet Kuşları* which was directed by Halit Refiğ in 1964 and is one of the most important masterpieces of Turkish cinema, was the first to express rural-urban migration in a realistic style. The trilogy of Ömer Lütfi Akad consisting of *Gelin*, *Diğün* and *Diyet*, were very important films of 1970s and still are three of the most important films ever made in Turkish cinema with their themes such as migration to the big city, desire to climb the social ladder, oppression of women. The encounter of rural and urban people was treated in a tragicomical way as well as tragic in Turkish cinema. Ertem Eğilmez's film, *Arabesk* is one of the best examples of tragicomic films in this sense. Some other films in which rural-urban encounter is expressed in a tragicomical style are *Züğürt Ağa* directed by Nesli Çölgeçen and Yavuz Turgul, Ertem Eğilmez's *Salak Milyoner*, *Köyden İndim Şehre* and *Banker Bilo*, Osman Seden's *Nereye Bakıyor Bu Adamlar*, Atıf Yılmaz's *Kibar Feyz* and *Dolap Beygiri*, Kartal Tibet's *Şark Bülbülü* and *Çarık Milyoner* films, the last two being two of the Kemal Sunal classics. One of the most frequent themes of Turkish cinema consists of the image of woman climbing social ladder and changing in the process. Most famous examples of these kind are *Tatlı Dillim* which was shot by Ertem Eğilmez in 1972, and Ertem Göreç's films: *Yayla Kızı* and *Analar Ölmez*. The impossible or unrequited love between lovers coming from different backgrounds in terms of culture such as rural and urban, is another important theme from which Turkish cinema was feeding itself. Some of the films with this specific theme are Şerif Gören's *Herhangi Bir Kadın* which was produced in 1981, another Gören film *Adem ile Havva* which is dated 1986 and Barış Pirhasan's *Gül ile Adem*. Despite the fact that encounters of rural and urban usually happen in an urban environment, there are also encounters happening in rural area which result from the migration of urbanite individual to rural for some reason or the other. Fehmi Yaşar's *Camdan Kalp*, Bilge Olgaç's *Aşkım Kesişme Noktası* and *İpeğe*, Şerif Gören's *Katırcılar* and *Derman*, Erden Kıral's *Hakkâri'de Bir Mevsim* are some of the films in which urbanite individual's adventures in country side are told. The gap between rural and urban cultures is frequently used in recent films too. Tomris Giritlioğlu's *Salkım Hanım'ın Taneleri* (1999), Yavuz Turgul's *Eşkıya* (1996), Nuri Bilge Ceylan's award winning film *Uzak*, Yavuz Turgul's *Gönül Yarası* (2003), Yılmaz Erdoğan's *Vişonte Tuba* and Abdullah Oğuz's *Mutluluk* (2007) are recent productions which contain encounters of urban and rural in their theme.

In this study, it is argued that the above mentioned rural-urban encounter is one of the main themes of Turkish cinema. To support this argument, facts of rural and urban, difference between rural and urban, causes of migration from country side to the city and its effects, the situation created by this process are evaluated from a critical perspective and rural-urban encounters are being examined as they are represented in Turkish cinema through selected films. The results obtained from the reading of films could be summarized as follows: Urban environment causes individual to be alienated as a consequence of its sociological structure; rural environment, on the other hand, characteristically has an effect of uniting and socializing people. Accordingly, while *Uzak (Away)* in which rural-urban encounter happens in the city, consists of alienation, *Hakkâri'de Bir Mevsim (A Season In Hakkâri)* as an expression of an encounter of rural and urban in the country side, points to unification and socialization of people.

**Keywords:** rural-urban encounter, urbanization, migration, Turkish cinema/Research.

**The type of research:** Research

## 1.Giriş

Her ülkenin sineması kendi koşulları içinde şekillenir. Var olan sosyo-kültürel, sosyo-ekonomik, tarihi ve coğrafi şartlarla şekillenen Türk sineması için göç ve köy-kent farklılığı çoğu yönetmenin beslendiği kaynaklardandır.

Doğası gereği bir sanat formu olarak sinema diğer sanatlarda olduğu gibi yaşadığı çağdaki ve mekândaki sorunlara eğilir. Kırsal alanla kent arasındaki uçurum da Türkiye'nin önemli sorunlarından biridir. Bu uçurum Türkiye'nin endüstrileşme sürecinin nitelik ve niceliğinden kaynaklanmaktadır. Bir yandan hızlanan endüstri faaliyetleri, diğer yandan bu faaliyetler sonucunda işsiz ve topraksız kalan kırsal nüfus kentlerde yoğunlaşmaya başlamıştır. 1950'lerden itibaren hızlı bir endüstrileşme atacağına geçen Türkiye'de köylü-kentli çatışması hala yoğun olarak yaşanmaktadır. Hızlı kentleşme sürecinde kırsalda yaşanan çözülme, tarımsal alanın endüstriye kayması, makineleşme, toprağın miras yoluyla bölünmesi gibi çeşitli sebeplerle oluşmuştur. Köyde geçimini sağlayamayan nüfus çözümünü 'taşı toprağı altın' diyerek kente göç etmekte bulmuştur. Çatışmanın ana sebebi kırsal kültürle kent kültürünün zorunlu bir uyum sürecinde karşı karşıya gelmelerinde yatmaktadır.

Köy-kent farklılığında köylü-kentli karşılaşması iki şekilde gerçekleşmektedir. Bir yandan endüstrileşme sonucunda kırsalda dağılık ve yalnız bırakılan, geçimini sağlayamayan nüfus kente göç etmeye mecbur bırakılır. Diğer yandan kentli, çeşitli sebeplerle kırsala sürgün edilir. İki yer değiştirmede de insanların geçmişten getirdiği alışkanlık, örf, adet, gelenek, görenek ve yaşam şekli bir diğeriyle çatışma ortamı yaratmaktadır. Kente göç, kırsal nüfus için kurtuluş, kentten kırsala gidiş ise kentli için sürgün olarak algılanmaktadır.

Bu çalışma Türkiye'deki köy-kent farklarının Türk sinemasında hem trajik hem de traji-komik biçimde sıklıkla işlendiğini, kentin sosyolojik yapısı itibarıyla bireyi yabancılaşmaya ittiğini, köyün birleştirici ve

toplumsallaştırıcı bir özellik taşıdığını, Türk sinemasının ürettiği filmlerin öykü yapılarının da bu duruma uygun olduğunu varsaymaktadır.

### 1.1. Türkiye’de Köy-Kent Farklılığı

Köy-kent arasındaki farklar bu iki kavramın kaynağı ile yakından ilgilidir. Farkların ortaya çıkışında da kavramsal çerçeve büyük rol oynamaktadır. Bu nedenle öncelikle köy-kent kavramlarını inceleyeceğiz. 1924 tarihli köy kanununa göre nüfusu 2000’e kadar olan köy, 2000-20.000 arası kasaba, 20.000’den fazla olan topluluklar da şehir olarak nitelendirilmektedir (Türkdoğan, 2006:89).

Yörükân’a göre köy, çoğu zaman aynı ırktan, aynı etnik menşeden gelen, aynı dili konuşan, din, ahlak, sanat ve düşünce sistemleri aynı olan ve genellikle aynı ekonomik faaliyette bulunan fertlerden meydana gelmiş homojen bir topluluktur (2006:49). Kent ise tarımsal olmayan üretimin egemen olduğu, hem tarımsal hem tarım dışı üretimin dağıtım ve denetim işlevlerinin toplandığı, örgütlenme-bütünleşme-ayrı cinstenlik derecelerinin yüksek düzeyde bulunduğu, yoğun bir nüfus odağıdır (Kartal, 1992:35).

Es’e göre kentler ortaya çıktıkları ilk günden bugüne kadar sürekli bir değişim içinde olan mekânlardır ve buldukları dönemin siyasal, ekonomik ve sosyal yapısı bu değişim sürecinde oldukça önemli bir yere sahiptir (2007: 47). Kentin ve devletin ortaya çıkışı, yaygın kabul gören bir anlayışla, üretim biçimlerinin gelişmesi ve toplumsal iş bölümünün ortaya çıkışı ile açıklanmaktadır (Bumin, 1990:40). Günümüzde geline nokta kent, çeşitli etnik grupları, kültür ve meslek gruplarını ve sosyo-ekonomik sınıfları içine alan heterojen bir cemiyettir. Bu cemiyet, her biri ayrı bir kültüre ve inanç sistemine sahip olan, ırk, etnik köken, sosyal yapı ve fonksiyon bakımından birbirinden açıkça ayrılan fertlerden veya gruplardan meydana gelmiştir (Yörükân, 1968:14).

Türkiye’de köy ve kentler yaygın anlayışa göre en çok nüfus, ekonomi, aile yapısı, coğrafi yapı, yerleşim düzeni, davranış örüntüleri, sosyo-kültürel durum, erkek-kadın olgusu ve evlilik açılarından farklılık taşımaktadırlar.

Türkiye’de kırsal/kentsel tanımı için farklı yorumlar bulunmaktadır. Birçok sosyologa göre bu farkların en önemlisini nüfus oluşturmakla (Tütengil, 1983:9, Yörükân, 2006:49) birlikte, bu çalışma açısından diğer farklar daha ön plana çıkmaktadır.

Köylerde aile ekonomisinin temeli tarıma ve hayvancılığa dayanmakta, bir takım yan iş-güçler de bunu desteklemektedir (Yasa, 1985:157). Kentlerdeki üretim, daha çok sermaye-yoğun üretim biçimi şeklindedir. Teknolojinin yoğun olarak kullanıldığı endüstri ve hizmet sektörü, ikisi birlikte asgari düzeyde de olsa teknolojiyi kullanacak bilgi ve beceriyi öngörmektedir (Erkan, 2004:153).

Kırsal kültürde, aile kurumunun işlevi, biyolojik olarak neslin devamını sağlamaktır. Aynı zamanda kültürel değerlerin bir nesilden diğerine aktarımını sağlayan ailenin, temel bir üretim birimi olma özelliği de bulunmaktadır. Tarıma dayalı üretimde insan gücü başlıca üretim unsuru olduğundan, köy ailelerinde çocuk sayısı fazladır. Köy aileleri üç kuşağı bir arada barındırırken (Görmez, 1991:17), kentte çekirdek aile söz konusudur (Sezal, 2002:167).

Köy insanı genellikle dışarıda, açık havada çalışmaktadır. Bu nedenle toprak, güneş ve suyla daha fazla temas halindedir. Duvarlar arasındaki şehirlinin üstünde ise ‘kalın bir kültür battaniyesi’ örtülü durumdadır. Ayağının altında toprak değil, kaldırım taşı ve başının üstünde de binaların, cadde ve yer altı geçitlerinin elektrik ışığı vardır (Kurktan, 1988:83-84). Köy insanı, tabiatın kendisine sunduklarına uyum gösterme eğiliminde olurken, kent insanı çevreyi kendisine uydurmaya çalışmaktadır.

Köy cemaatinde sosyal kontrol, genel olarak örf adetlere, gelenek ve göreneklere dayanırken, şehirde kişilerin ve sosyal grupların davranışları formal ve rasyonel kanunlarla kontrol edilmektedir (Yörükân, 2006:52-53).

Homojen bir topluluk olan köyde, kişiler arası yüz yüze, samimi, mahrem ve sürekli olan bir ilişkiler ağı bulunmaktadır. Aile, akrabalık ve komşuluk içerisinde gerçekleşen bu ilişkiler ağında herkes herkesin içini dışını bilmektedir. Binlerce hatta milyonlarca insanı içinde barındıran kentlerde bu samimi ve içten ilişkilerin yerini gayr-ı şahsi ve soğuk ilişkiler almıştır. (Yörükân, 2006:50).

Cinsiyet olgusu açısından erkek ve kadına bakış, köy-kent arasında oldukça farklılaşmaktadır. Bu farklılıklar, bölgelere göre değişim göstermekle birlikte, yemek yeme davranışlarından, giyinme, aileden olan ve olmayanlarla konuşma, iş ve sorumluluk paylaşımı, aile büyüklerinin bulunduğu ortamlardaki

davranışlara kadar geniş bir yelpazede değerlendirilebilir. Özellikle iş ve sorumluluk paylaşımı açısından kırsalda yaşayan bir kadının yükü ne kocasınınkinden ne de şehirdeki hemcinslerininkinden daha azdır. (Makal, 1985:308, Tütengil, 1983:110).

Geleneksel toplumsallaşma kalıplarının işlediği kırsalda, kadınlar özellikle eş seçme, evlilik ve miras hakları konusunda kısıtlanırken (Abadan-Unat, 1982; 1), kentlerde aile kurumu içerisinde ilişkiler demokratik tutumu benimser ve kadın-erkek eşitliğinin gereğini yapar (Es, 2007:92).

## 1.2. Kentleşme, Kentleşme ve Kentleşememe

Kentleşme, sanayileşmeye veya ekonomik gelişmeye koşut olarak kent sayısının artması ve bugünkü kentlerin büyümesi sonucunu doğuran, toplum yapısında artan oranda örgütlenme, işbölümü ve uzmanlaşma yaratan, insan davranış ve ilişkilerinde kentlere özgü değişikliklere yol açan bir nüfus birikim sürecidir (Keleş, 2000:19). Az gelişmiş ülkelerin kentleşmesi söz konusu olduğunda, kentleşme terminolojisinde, aşırı, hızlı, sahte, dengesiz, az bütünleşmiş gibi kavramların sık kullanıldığı görülmektedir (Erkan, 2004:27).

Türkiye'de kentleşme, en genel ifadeyle göçün bir sonucudur. Tarım tekniklerindeki gelişmeler, şehirlerde çalışma imkânlarının artması, ulaşım imkânlarının yaygınlaşması, coğrafi şartlar ve tarımda verim düşüklülüğü gibi faktörlerle köyden kente göç hızlı bir süreç içine girmiştir (İspir, 1991: 39). Kongar'a göre Türkiye'de kentleşme olgusu, ülkenin toplumsal ve ekonomik yapısını biçimlendiren temel öğelerden biri olduğu gibi, toplumsal değişme sürecinin de bir göstergesidir (2002: 549). Türkiye'de 1927 yılında köylü nüfusu yüzde 83.6 iken (Türkdoğan, 2006: 121), bu oran yıllar içinde sürekli değişmiştir. 2009 yılı verilerine göre nüfusun yüzde 75,5'i kentlerde yaşamaktadır (TÜİK, 2009). Köyden kente göçlerin başlangıç yılını 1950 kabul ederek, 60 yıllık bir süreç içinde Türkiye nüfusunun büyük bir dönüşüm yaşadığı söylenebilir. Bu büyük dönüşümün bir takım sonuçlarının olması da elbette kaçınılmazdır.

Birçok kişi tarafından kent, sosyal ilişkilerin iyi, kültür düzeyinin yüksek, insanların üstün yaşam koşullarına sahip olabilecekleri yer olarak algılanmakla (Ayata ve Ayata, 1996: 113) birlikte, hızlı kentleşmenin bir takım sorunları ortaya çıkarması kaçınılmazdır. Düşük gelir, sosyal güvencelerden yoksunluk, suçluluk gelişimi ve gecekondulaşma, hızlı kentleşmenin getirdiği sorunlardan bazılarıdır (Karpaz, 2003: 331-332, Bilan, 2006:33). Aşırı nüfus hücumuna uğramış birçok şehir, şehir kültürü konusunda örnek olma özelliğini kaybederek urbanizasyon denilen bir 'köyleşme' süreci yaşamıştır (Yörük, 2006: 2). Kentleşme sürecinde karşı karşıya kalınan işsizlik, geleneklerden uzaklaşma, yabancılaşma, geleceğin belirsizliği, sosyal izolasyon, sosyal desteğin az olması gibi etkenler bireylerin ruh sağlığını da etkilemektedir (Turan ve Beşirli, 2008: 242).

Erkan'a göre kentleşme, temelde bireylerin kentsel yaşam içindeki etkileşimleriyle ortaya çıkan bir kültür değişmesidir (2004: 27). Köyden kente göç kentte edinilen yeni işleri, yeni yaşam biçimini ve tüketim alışkanlıklarını beraberinde getirmektedir. Bu da konut içi düzenlemeden eşya ve giysiye, konuşma biçiminden, boş zaman değerlendirmeye kadar birçok değişmeye yol açmaktadır (Güçhan, 1992; 5).

Kentleşme süreci uzun zaman gerektiren zor bir süreçtir. Bu süreçte, hem kent insanının hem de kır insanının değerlerine bir arada sahip olan, tam anlamıyla kentleşememiş birey, 'geçiş insanı' olarak tanımlanır. Kırdan kente göç edenlerin kentleşmesi için üç kuşaklık zaman dilimine ihtiyaç vardır (Es, 2007: 91). O halde kırdan kente göç edenlerin büyük bir çoğunluğu geçiş insanı olarak adlandırılabilir ve tam anlamıyla kentleşmiş bireylerin gelecek nesiller olacağı söylenebilir.

Kente göçle birlikte kırsal kültürün işlevini kaybetmesi, kentsel kültürün de kısa zamanda benimsenememesi 'kültür boşluğu' yaratmakta (Es, 2007: 52), kentleşme sürecinde sapmanın artması ve yaygınlaşması anomi ve yabancılaşmayı beraberinde getirmektedir. Kimlik bunalımı denilebilecek bu durum, yeni kentli veya kentleşmemiş köylülerin topluma ve kendine karşı yabancılaşması ile kendisini gösterir (Erkan, 2004: 210). 1927 ve 2009 nüfus verileri ve 'kentleşme' sürecinin uzunluğu, Türkiye nüfusunun büyük bir kısmının kırsal kültüre yabancı olmadığını, ancak, kentleşme sürecinde ortaya çıkan kültür boşluğu, kültür çatışması gibi nedenlerle bunalım içinde yaşadığını göstermektedir.

Bütün toplumlarda kentleşme ile birlikte geleneksel kültür ile kent kültürü karşı karşıya gelmektedir. Kirel'e göre Türkiye'de 1950'lerde her on köylüden birinin kente göç etmesinin yarattığı mekânsal

hareketlilik, fiziki mesafeleri de ortadan kaldırmış ve merkez ile çevrenin kültürü ‘hoyratça’ karşı karşıya gelmiştir (2005; 24).

### 1.3. Türk Sinemasında Köylü-Kentli Karşılaşmalarının Kısa Tarihi

Her ülkenin sinemasının kendi koşulları içinde şekillendiği düşüncesinden hareketle, Türk sinemasının, içinde yaşadığı toplumun bunalımlarına duyarsız kalması düşünülemez. Bu duyarlılık Türk sinemasında çeşitli biçimlerde ortaya çıkmıştır.

1950’lerde, köylü-kentli karşılaşmalarının yer aldığı filmler genellikle aşk temasını işlemiştir. Atıf Yılmaz’ın yönettiği 1957 yapımı *Gelinin Muradı* bu filmlerin bir örneği olarak, kasaba eşrafından birinin kızıyla doktor arasındaki gönül macerasını anlatmaktadır.

Köylü-kentli karşılaşmaları 1960’larda gerçekçi bir öykü yapısına kavuşur. Bunun temel sebebi 1961 Anayasası’nın sağladığı geniş fikir ortamıdır (Elmacı, 2006: 52). Halit Refiğ’in 1964’de çektiği *Gurbet Kuşları*, köyden kente göçü gerçekçi bir üslupla ilk kez işleminin yanında, Türk sinemasının önemli başyapıtlarından oluşuyla da anılmaya değerdir. Farklı kültürlerin ve yaşam biçimlerinin uyumsuzluğundan ve özümsemesinden kaynaklanan çatışmanın sonucunda, düşlerle birlikte aile de yok olup gider (Evren, 2005: 198). Nevzat Pesen’in yönettiği *İkimize Bir Dünya* (1962) ve Duygu Sağıroğlu’nun *Bitmeyen Yol* (1965) filmleri de 1960’lı yılların öne çıkan filmlerindendir.

Büyük kente göç, sınıf atlama özlemi, kadının ezilmesi gibi konuları ele alan Lütfi Ö. Akad imzalı *Gelin* (1973), *Düğün* (1974) ve *Dişet* (1975) üçlemesi 1970’li yılların ve Türk sinemasının en önemli başyapıtlarındandır. Ayrıca Halit Refiğ’in kuramını hazırladığı *Fatma Bacı* (1972), Orhan Aksoy’un *Altınşehir* (1978), Ömer Kavur’un *Yusuf ile Kenan* (1979), İhsan Yüce’nin *Bebek* (1979) filmleri de köylü-kentli karşılaşmalarının yer aldığı örneklerdir. Ali Özgentük’ün *At* (1981), Muammer Özer’in *Bir Avuç Cennet* (1985), Yavuz Turgul’un *Muhsin Bey* (1987) ve Şerif Gören’in *Abuk Sabuk Bir Film* (1990) filmleri de 1980’li yılların göç temalı önemli filmlerdir.

Türk sinemasında köyden kente göçün en önemli adresi İstanbul’dur. Öztürk’e göre İstanbul hakkındaki bitmeyen hayaller, umutlar bir efsaneye dönüşmüştür. İstanbul, her zaman bir mitostu ve bütün sorunlarına, bütün sızlanmalara karşın bu özelliğini korumaktadır (2005: 217). Nevzat Pesen 1964 yapımı *Ahtapot’un Kolları*’yla, Atıf Yılmaz ise 1966 yapımı *Ab Güzel İstanbul*’la artist olma düşleriyle evden kaçıp, köyünü, anasını, babasını terk eden saf kızların İstanbul gibi büyük bir kentteki serüvenlerini işlemektedirler (Özgüç, 2005:317).

Köylü-kentli karşılaşması pek çok filmde traji-komik biçimde işlenmektedir. Ertem Eğilmez’in vasiyet filmi *Arabesk* (1988) bunun en iyi örneklerindendir. Nesli Çölgeçen-Yavuz Turgul işbirliğinde çekilen *Züğürt Ağa* (1985), Ertem Eğilmez’in *Salak Milyoner* (1974), *Köyden İndim Şebre* (1974) ve *Banker Bilo* (1980), Osman Seden’in *Nereye Bakıyor Bu Adamlar* (1976), Atıf Yılmaz’ın *Kibar Feyzo* (1978) ve *Dolaş Beygiri* (1982), Kartal Tibet’in *Şark Bülbülü* (1979) ve *Çarık Milyoner* (1983), Türk sinemasının köylü-kentli karşılaşmasını traji-komik bir şekilde aktardığı önemli filmlerden bazılarıdır.

Türk sinemasının en çok kullandığı konulardan birini sınıf atlayan/değişen kadın imgesi oluşturmaktadır (Kirel, 2005:234). Bunun en bilinen örnekleri Ertem Eğilmez’in 1972’de çektiği *Tatlı Dillim*, Ertem Göreç’in yönetmenliğini yaptığı *Yayla Kızı* (1974) ve *Analar Ölmez* (1976) filmleridir.

Farklı kültürlerin insanı olan köylü ve kentlinin imkânsız ya da karşılıksız aşkları da Türk sinemasının beslendiği önemli kaynaklardandır. Şerif Gören’in 1981 yılında çektiği *Herhangi Bir Kadın*, 1986’de çektiği *Adem ile Havva* ve Barış Pirhasan’ın *Gül ile Adem* (1995) filmleri bunlardan bazılarıdır.

Köylü-kentli karşılaşmaları Türk sinemasında her ne kadar genellikle kentte gerçekleşiyor olsa da kırsal alanda olanı da oldukça fazladır. Fehmi Yaşar’ın *Camdan Kalp* (1990), Bilge Olgaç’ın *Aşkın Kesişme Noktası* (1990) ve *İpeğe* (1987), Şerif Gören’in *Katırcılar* (1987) ve *Derman* (1983) ile Erden Kıral’ın *Hakkâri’de Bir Mevsim* kentlinin köy ortamındaki serüvenlerini anlatan filmlerden bazılarıdır.

Köy ve kent arasındaki uçurum 1990 sonrası yapımlarda da sıklıkla işlenmektedir. Tomris Giritlioğlu imzalı *Salkım Hanım’ın Taneleri* (1999), Yavuz Turgul’un 1996’da çektiği *Eşkıya*, Nuri Bilge Ceylan’ın bol ödüllü filmi *Uzak* (2002), Yavuz Turgul’un 2003 yapımı *Gönül Yarası*, Yılmaz Erdoğan’ın *Vizontele Tuba* (2003) ve Abdullah Oğuz’un 2007 yılında çektiği *Mutluluk* köylü-kentli karşılaşmasının yer aldığı 1990 sonrası yapımlardandır.

## 2. Amaç ve Yöntem

### 2.1. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı Türk sinemasında, köylü-kentli karşılaşmalarının nasıl ele alındığını, hangi konular çerçevesinde, hangi mekânlarda işlendiğini, kentli ve köylülerin birbirlerini nasıl algılayıp ne tür ilişkiler içerisine girdiklerini ortaya koymaktır.

### 2.2. Araştırmanın Yöntemi

Türkiye'nin önemli sorunlarından biri olan köy-kent arasındaki uçurumun nasıl ortaya çıktığı, köy-kent farklılığının nedenleri-sonuçları, kişiler üzerindeki olumlu ve olumsuz yönleri literatür tarama yöntemi ile tespit edilmiş, Türk sinemasına yansımaları *Uzak* ve *Hakkâri'de Bir Mevsim* filmlerinin toplumbilimsel analizi ile değerlendirilmiştir. Bu çözümleme, toplumbilimsel çözümlemenin temel kavramları çerçevesinde yapılmış, özellikle 'yabancılaşma' ve 'toplumsallaşma' kavramlarına ağırlık verilmiştir.

## 3. Bulgular ve Yorum

### 3.1. "Uzak" Filminin Analizi

Nuri Bilge Ceylan'ın yönettiği ve senaryosunu yazdığı film 2002 yılı yapımıdır. Muzaffer Özdemir, Mehmet Emin Toprak, Fatma Ceylan, Zuhul Gencer Erkaya, Nazan Kırılmış, Ebru Yapıcı, Feridun Koç ve Fatma Ceylan filmin başlıca oyuncularındır.

#### 3.1.1. Filmin Özeti

Yusuf, kasabadaki fabrikadan ekonomik kriz nedeniyle çıkartılınca gemilerde iş bulma ümidi ile İstanbul'daki akrabası Mahmut'un yanına gelir. Çünkü İstanbul'da gemilerde çalışanlara dolarla maaş verildiğini duymuştur ve dünyayı dolaşarak para kazanmanın çok zevkli olacağını düşünmektedir. İş buluncaya kadar akrabası Mahmut'un yanında kalacaktır. Mahmut ise İstanbul'da kendi başına yaşamakta, bir seramik şirketi için fotoğraf çekerek geçimini sağlamaktadır.

#### 3.1.2. Filmin Analizi

Film, kasabadan uzaklaşan bir insan figürüyle başlar. Çalıştığı fabrika kapanınca Yusuf, çözümü İstanbul'a gitmekte bulmuştur. Karla kaplı boşluk Yusuf'u, arkasında kalan kasabadan ayırmakta, çıktığı yolculuğun ıssızlığını ve çaresizliğini hissettirmektedir.

Mahmut'un hayatında kendisinden başkasına yer yoktur. Hayatıyla arasına koyduğu mesafe, onu insani bir varoluşun dışında, sanki başka bir uzay ve zaman içine hapsedilmiş bir varlığa dönüştürmüştür. Mahmut'un bir zamanlar çocuk olduğu hayal bile edilemez. Onun içinde yaşadığı zaman, bir fotoğraf karesi gibi donuktur. Mesleği de yaşadığı bu donuk zamana son derece uygundur. Mahmut, fotoğrafçıdır, hayattan kareleri dondurarak geçimini sağlamaktadır. Hatta bir seramik şirketine reklam fotoğrafları çektiği için objelerin kendileri de cansızdır. Hayatında gözlenebilen tek gerçek hareket, evindeki farenin hareketidir. Bütün hayatını kontrolü altında dondurduğu için evini paylaştığı bu davetsiz misafir, onu gerçek anlamda sınırlendiren tek şeydir. Fare, film boyunca alttan alta işleyen bir olayın karakteri olarak oldukça önemli bir role sahiptir. Mahmut'un arada kalmışlığını, hayatının dümdüz rutinini bozan fare, ele avuca gelmezliği, kontrol dışılığıyla memleketten gelen Yusuf'u andırır.

Yusuf gençtir, yaşam doludur, kent yaşamını gözünde olduğundan fazla büyütüştür. Onun için gemici olmak hem bir kurtuluş olacaktır, hem de hayallerini gerçekleştirmesini sağlayacaktır. Çok da büyük değildir hayalleri: Para kazanmak, gezmek, yeni yerler görmek. Mahmut'la Yusuf aynı yerden gemilerine rağmen farklı dilleri konuşurlar. Mahmut'un tavrı açıkça umutsuzdur. Uzun zamandan beri kentte yaşayan Mahmut için, kendini de birlikte götürdüğü her yer aynıdır. Keşfedilmeyi bekleyen bir dünya olduğu fikri Yusuf'a ne kadar yakınsa, Mahmut'a o derece uzaktır.

Yusuf, eve ilk geldiğinde Mahmut, evin kurallarını sıralar, ama bu kurallar yalnızca misafir içindir. Küçük tuvaleti kullanması gerektiğini, salonda sigara içilmediğini söyledikten sonra odasına giden Yusuf'a aradaki kapıyı da kapatmasını söyler. Mahmut mesafesini korumakta ısrarlıdır. Yusuf'un pis olduğunu varsaydığı ayakkabılarına iğrenerek bakar, üstüne parfüm sıktıktan sonra ayakkabılığa koyar. Yusuf taşradan

geldiği için elbette medeniyetin ayakkabılık gibi icatlarından habersiz olacaktır Mahmut'a göre. Yusuf, Mahmut'un kentli yalnızlığını taşradan getirdiği pis kokuyla tehdit etmektedir.

Mahmut'un televizyonu da hayatı gibi tek kişiliktir. Televizyonun karşısına koyduğu tek kişilik koltuk, en az televizyonda izlediği programların, haberlerin anlattığı kadar kendi dışında olup biten bağlantısız olaylar zinciri gibi algıladığı hayatı, ondan uzak tutmak için idealdir. Ekranda olduğu, ona ulaşamayacak, dokunamayacak, ondan bir cevap beklemeyecek olduğu sürece insan varlığına itirazı yoktur Mahmut'un. Hatta gerçek bir etkide bulunamayacak olan bu insanların, olayların varlığı eğlendirir, zaman geçirmesini sağlar ve zaman Mahmut için yalnızca sonu olmayan bir bekleyişten ibarettir. Hayatın anlamını kökleriyle beraber kaybetmiştir. Ona kendisini hatırlatacak her şeyden uzaklaştıkça, bunu isteyerek yaptığı yanılışına kapılmıştır.

Bir gün Mahmut ile Yusuf şehir dışına çekime çıkarlar. Mahmut Yusuf'u fotoğraf asistanı olarak çalıştırır. Arada sırada işin önemini anlayamadığı, öğrenemediği için Yusuf'u azarlar. Oysa Yusuf için tüm bu çabanın bir anlamı yoktur. Mahmut'un tersine fotoğraf çekmek hayat demek değildir onun için. Arabayla bir yerde dururlar. Mahmut *'Işık güzel, koyunlar, tam fotoğrafılık'* der arabadan çıkmadan. Yusuf *'Kamerayı kurayım hemen'* deyince Mahmut vazgeçer, *'Boşver ya kim uğraşacak şimdi'* der. Fotoğraf bile onun için bir anlam ifade etmez olmuştur. İşine de yabancıdır.

Kendisi de köy kökenli olmasına rağmen Mahmut için Yusuf 'öteki'dir. Çünkü kendisi gibi değildir; kentli değildir. Bu durum, Mahmut'un Yusuf'a evin kurallarını anlatması, arkadaşlarına *'Uzak'tan bir misafir'* demesi, Yusuf'un, Tarkovski'den ve sanatsal kaygılardan bahsedilen entelektüel sohbetin dışında kalması gibi örneklerle vurgulanmaktadır. Yusuf ile Mahmut'un tek ortak noktası aynı köyden olmalarıdır.

Mahmut, Yusuf ile arasındaki kapıları her zaman kapalı tutmakta, kendi dünyası ile Yusuf'un dünyasını birbirinden ayırmaktadır. Bir sahnede Yusuf sigara içmek için balkona çıkar, ancak kapıyı aralık bırakır. Yusuf dışarıdan Mahmut içeriden aynı açıyla dışarıyı izlemektedirler. Yusuf ile arasındaki açık kapıdan rahatsız olan Mahmut, kapıyı kapatır. İki karakterin aynı açıyla dünyaya bakması ama birinin dünyasını diğerine kapatmaya çalışması ironik bir durum yaratmaktadır.

Mahmut'un kentleşme sürecinde yaşadığı yabancılaşmanın örneklerine annesi, ablası ve eski eşi ile olan ilişkisinde de rastlanmaktadır. Yusuf annesinin dış ağrısına bile fazlasıyla önem verirken, Mahmut, daha ciddi bir rahatsızlığı olan annesine karşı ilgisizdir. Yusuf, her fırsatta annesini arayıp ilk olarak dışının durumunu sorarken Mahmut annesinin aramalarına cevap veremeyecek kadar aile bağlarından uzaklaşmıştır. Fakat yine de ameliyat olan annesine refakatçilik yapmış ve onun 'sigarayı bırak' tavsiyesine uymuştur. Annesi hastaneden çıktıktan sonra da onun evinde refakatçilik yapmaya devam etmiştir. Mahmut'un, Yusuf ile arasında sınır olarak belirlediği salonun kapısı ile Mahmut'un ablasının, Mahmut'la sınır yaratmak için annesinin evindeki salonun kapısı arasında ironik bir bağ vardır. Mahmut, kendi evinde dışlayan iken, annesinin evinde ablası tarafından dışlanan, ötekileşendir.

Yusuf ile Mahmut kadınlar konusunda birbirlerine hem çok uzak hem de çok yakındır. Yusuf köy gelenekleri ile büyüdüğü için beğendiği kız ile tanışmak yerine onu hep uzaktan izlemekle yetinmektedir. Uzun yıllardır kentte yaşayan Mahmut da kadınlar konusunda Yusuf'tan pek farklı değildir. Kadınlarla normal bir iletişim kuramayan Mahmut, cinsel ihtiyaçlarını hiçbir iletişimi olmayan kadınlarla giderir, sık sık porno film seyrederek ve hala sevdiği anlaşılacak eski karısına gerçek duygularını söyleyemez. Mahmut, her ne kadar kentli kimliği taşısa da kadın-erkek ilişkilerinde en az Yusuf kadar köylüdür. İkisi de sevdikleri kadını kaybettiklerini anladıklarında, onları uzaktan ve bir nesnenin arkasından izlemeyi tercih eder. Aralarındaki fark, Mahmut'un bir kadınla yakınlık kurması ama bunu kaybetmesi, Yusuf'un ise hiç tatmadığı bir yakınlığı samimi bir şekilde araması, bu konuda Mahmut'un umudunu yitirmiş, Yusuf'un ise umutlarını yitirmemiş olmasıdır.

Mahmut umutlarıyla birlikte duyarlılığını da yitirmiş görünmektedir. Bu durum farenin ölüm sahnesinde açıkça görülmektedir. Mahmut, kaybolan köstekli saati çalmakla suçladığı Yusuf'un çantasını karıştırdığı gece fareye de tuzak kurmuştur. Tuzaka düşen fare kurtulmak için kıvrılırken, Mahmut Yusuf'un yanına gelir ve aralarında aşağıdaki konuşma gerçekleşir.

Mahmut: *Sabah kapıcı halleder, kalsın böyle*

Yusuf: *Sabaha kadar böyle bağıracak mı?*

Mahmut: *O zaman sen halledebilir misin?*

Yusuf: *Hallederim de yapışkandan nasıl kurtaracağız?*

Mahmut: *Gerek yok, yapışkan kâğıdı katla, sonra bir poşete koyup çöpe at*

Yusuf: *Canlı canlı mı?*

Yusuf poşeti çöpe atar. Kedilerin başına üşüşüğünü görür, geri dönüp kedileri kovalar. Poşeti ne yapacağını bilemez şekilde çöpten alır. Duvara bir iki defa hızla çarpar, sonra tekrar çöpe atar. Farenin cenazesi böylece tamamlanır. Bu sırada Mahmut Yusuf'u pencereden izlemeyi tercih eder. Sabah olunca da Yusuf evden sessiz sedasız ayrılır.

### 3.2. "Hakkâri'de Bir Mevsim" Filminin Analizi

Erden Kıral'ın yönettiği filmin senaryosunu Onat Kutlar yazmıştır. 1982 yapımı filmde Genco Erkal, Şerif Sezer, Erkan Yücel, Macit Koper, Rana Cabbar, Erol Demiröz, Berrin Koper ve Zeynep İrgat başlıca oyuncular olarak yer almaktadır.

#### 3.2.1. Filmin Özeti

Otuz beş-kırk yaşlarında bir adam, Hakkâri'nin bir köyüne öğretmen olarak sürgün gelir. Filmin başından sonuna kadar ismi hiç telaffuz edilmeyen öğretmen yabancı köy hayatına kısa sürede uyum sağlar. Bir kış köyde geçiren öğretmen bir bakıma o köyde kendisini bulur. Köylülerle iyi bir iletişim kurar. Baharla birlikte karlar erir, yollar açılır. Bir gün okula müfettiş gelir öğretmene bir hafta sonra okulu kapatabileceğini söyler. Fakat öğretmen bu haber karşısında mutlu olmak yerine çok üzülür; müfettişe gidebileceği ve gitmek istediği bir yerin olmadığını söyler. Köyü, geçen bu süre içinde fazlasıyla benimseyen öğretmen nereye ait olduğunun çelişkisi içinde öğrencileriyle vedalaşıp köyden ayrılır.

#### 3.2.2. Filmin Analizi

Film, karlı dağ görüntüsü ile başlar. Karların içinden elinde büyük bir valiz ve sırt çantası ile öğretmenlik yapmaya gelen hoca, alışık olmadığı bu doğa şartlarında oldukça zor yürüyerek, dibek sesleri eşliğinde köye ulaşır. Film boyunca hoca karakterinin ismi hiç telaffuz edilmez. Kıral bunun birinci sebebinin uyarladığı kitaba bağlı kalmak, ikinci ve daha önemlisinin de seyircinin hoca karakteri ile ilgili bir ön yargı oluşturmasını engellemek olduğunu söyler (Erden Kıral, kişisel görüşme, 02 Ocak 2009).

Hocanın görev yapacağı köy, elektriği, suyu ve yolu olmayan bir dağ köyüdür. Kent yaşamından gelen hoca, bu dünyanın ve kültürün yabancıdır. Çayları küçük bir erkek çocuğunun servis etmesi hocayı şaşırtan ilk örnektir. Yöre insanı için gayet doğal olan 'kıtılama'yı becerememesi ise hocanın yabancılığının ilk göstergesidir ('kıtılama'da şeker çaya atılmaz ağızda eritilir, çay kaşığı kullanılmaz).

Filmin köylü ve kentli karakterlerinde en çok dikkati çeken unsur, erkek ve kadına yüklenen rollerdeki farklılıktır. Öncelikle fotoğrafını odasının duvarında asılı gördüğümüz hocanın eşi ile köylü kadınlar arasında büyük farklar vardır. Bir tarafta başı, kolları ve boynu açık; modern kent kadını, diğer tarafta başörtüsü, şalvarı ve elinde hamuru ile alınıp satılabilen köy kadını. Kentli kadın yaşamı ile ilgili kararlarını kendisi verebilmektedir. Hoca görev için köye gelmiş, eşi İstanbul'da kalmayı tercih etmiştir. Köydeki kadınlar filmin genelinde küçük pencerelerden dışarıyı izlemektedirler. Çünkü kadınların dışarıya çıkması ve sokakta dolaşması -özellikle genç kızların- imkânsızdır. Kızların ev içerisinde kalmasını uygun gören bu gelenekte kadınlar adeta yarı açık ceza evinde yaşamaktadırlar. Hocanın köye gelişini dar pencereden izleyen kızlar, onunla karşılıklı sohbet etmek bir tarafa selam bile veremezler.

Kent hayatında kadının görevi olan ev işleri ve çay-kahve servisi köy hayatında da aynı olmasına karşın erkekler ve kadınların birbirlerini görmemesi gerektiği için bu görevi erkek çocuklar üstlenmiştir. Hoca, köye ilk geldiğinde de ona hoş geldin demeye ve onunla tanışmaya gelen köylülerin tamamı erkeklerden oluşmaktadır. Hoca, köyün hocası olmasına rağmen onunla konuşma hakkı sadece erkeklerindir. Ayrıca bu köyde erkek için ikinci bir evlilik yani kuma normal karşılanmaktadır. Hocanın evli olmasına rağmen köyde yeniden bir evlilik yapmasını isteyen muhtar, 'Yahu avratsızlığa nasıl dayanıyorsun? Buradan ya da karşı köyden birini bulsak olmaz mı?' der. Köydeki kuma gelenegini doğru bulmadığını muhtara 'Peki sonra o ne yapar?' sorusu ile anlatmaya çalışan hoca, bu tavrı ile bilmediği bir dünyanın tam karşısındadır. Muhtarın cevabı ise oldukça nettir: 'Babası başkasına satar.' Kadınları almak ve satmak kelimeleri ile nitelendiren muhtar hocayı hiç bilmediği bu dünyaya dâhil etmeye çalışmaktadır. Çünkü kendisi de zaten evli olmasına rağmen yeni bir



evliliğin arifesindedir. Kadının bir meta olarak satın alınabilen bir karakter olması ve işi bitince bırakılabilmesi sosyal bir olgu olarak kimi köy geleneklerinde normal karşılanmaktadır. Tek eşliliğin yaşandığı modern kent hayatından gelen hocaya kadınları almak ve satmak çok itici gelmiş, muhtara da *'Kimseyi almak istemiyorum.'* demiştir. Köyün en güzel kadınlarından biri olan muhtarın karısı Zazi ise güzelliğinin farkındadır. Muhtarın kuma getireceğini açıklamasının ardından büyük bir üzüntü yaşayan Zazi, güzelliğini kendisine kanıtlamak istercesine aynanın karşısına geçer, saçlarını açar, tarar ve vücudunu inceler, yaptıklarından bir anda utanır ve açtığı gerdanını başörtüsü ile kapatmaya çalışır.

Düğün hazırlıkları içinde olan muhtarı, öğretmenin hem hocalık vasfından hem de yabancı olmasından dolayı ikna edeceğini düşünen Zazi, oğlu ile birlikte hocanın evine gider ve oğlunun kulağına söylediklerini hocaya tekrarlamasını ister. *'Bir kere de sen konuş sen yabancısın seni dinler.'* der Zazi'nin oğlu hocaya. Hocanın *'Gelin Palanıs'ten mi gelecek?'* sorusuna ise ilk defa kendisi konuşarak cevap veren Zazi, gelinin gelmesi durumunda kendisinin gideceğini söyler. Zazi'nin tavrı açık ve nettir. Hiçbir ekonomik gücü olmamasına rağmen eşinden ayrılmayı göze alan Zazi, bu tavrı ile en az kentli kadın kadar kendinden emindir. Yine de yeni gelin için kocasının arkasından yürüyerek alışveriş yapmaya gider, kumasını kocasına kendi elleriyle getirir ve yataklarını hazırlar. Çünkü gelenek ve görenek daha doğrusu töre ona böyle yapmayı emreder. Görevini tam anlamıyla yerine getirdikten sonra da çocuğunu yanına alıp muhtarı terk eder. Kırıl'a göre Zazi, içinde bulunduğu toplumsal koşullarda az görülür bir şey yapmış, evli olmasına rağmen kocasına meydan okuyarak çocuğunu alıp gitmiştir (Erden Kırıl, kişisel görüşme, 02 Ocak 2009).

Filmde hoca köy hayatına ne kadar yabancı ise köylüler de bir o kadar kent hayatına yabancıdır. Köydeki öğrencilerin bildiği sözcükler arasında kent kültürüne ait -araba, uçak, kömür, cadde, lamba vb.- sözcükler bulunmamaktadır. Filmde köylü-kentli karşılaşmalarının en can alıcı sahnelerinden biri olan Alaaddin'in hocadan portakal istemeye gelmesi; köyün, kentin olanaklarından ne kadar 'uzak' olduğunu kanıtlamaktadır. Alaaddin, duyduğu fakat hiç yemediği portakala ulaşabilmek için kardeşinin hasta olduğunu söyler ve hocanın *'Dur sana ilaç vereyim'* demesi üzerine *'İlaç istemez hoca, sen ona bir portakal ver. Portakal yememiştir hiç'* der. Portakalları aldıktan sonra büyük bir mutluluk içinde onlara gaz lambasının ışığında bakar ve koşarak evine gider. Kırıl, bu durumu şöyle ifade etmektedir: *"Portakal, narenciye yok oralarda. Onun için de bir bahçine değeri taşıyor. Alaaddin onu almak için öğretmene bir oyun oynuyor. Belki de yemeyecekler, bakacaklar ona."* (Erden Kırıl, kişisel görüşme, 02 Ocak 2009).

Gelişmekte olan ve geri kalmış ülkelerin en büyük problemlerinden biri bebek ölümleridir. Filmde çocukların, bebek ölümleri ve ölüm hakkındaki söylemleri dikkat çekicidir. Bu söylemleriyle çocuklar hocayı doktorla özdeşleştirmeye çalışmaktadırlar. Salgın hastalık için kendisinden çare bekleyen köylüler, hocanın başına toplanır ve ona kurtarıcı gözüyle bakarlar. Çünkü onlara göre köyde en görmüş-geçirmiş, okumuş-yazmış hocadır ve ne yapılacağını da en iyi o bilir. Hoca da köylünün kendisine yakıştırdığı bu sıfatları karşılıksız bırakmaz, salgın hastalığa karşı elinden geleni yapmaya çalışır. Hatta kasabadan gelen olumsuz haber üzerine tek başına, yürüyerek kasabaya gitmeye çalışır. Fakat çetin kış şartlarında çok fazla ilerleyemeden bayılır. Hocanın 'kurtarıcı'sı da köylüler olur. Kırıl'a göre filmin tamamında hocayı aslında köylüler kurtarıyor. Çünkü hoca köye çok büyük bir bunalımla geliyor ve köyde kendini buluyor. Köylülerin de yardımıyla öğretmen için ceza ödüle dönüşüyor (Erden Kırıl, kişisel görüşme, 02 Ocak 2009).

Karların erimesi ve yolların açılması ile okula müfettiş gelir. Tam bu sırada öğretmen müfettişin geldiği yönün aksine bakmaktadır. Hocanın hiç beklemediği ve istemediği bir anda geldiğini anladığımız müfettişin *'Artık istediğin yere gidebilirsin!'* demesi üzerine hoca *'Gidecek bir yerim yok'* cevabını verir. Kırıl'a göre öğretmen Fransızca bilmesine ve Le Monde okumasına rağmen köy kültürünün de aslında ne kadar derin olduğunu kavramıştır (Erden Kırıl, kişisel görüşme, 02 Ocak 2009). Böylece kendini köye ait hissetmiş, farklı bir kültürle bütünleşmiştir.

Filmin ilk sahnesinde öğretmenin nereye gittiği kim olduğu belli değildir. Kamera genel ölçektedir. Öğretmenin sırtı boşluğa dönüktür, görünürde bir ev ya da yerleşim yeri yoktur. Sahnenin düzenlenişi bir kaybolmuşluk duygusu vermektedir. Filmin son sahnesinde ise önde öğretmen, arka planda ise köy vardır. İlk sahnedeki kaybolmuşluk duygusu öğretmeni terk etmiştir. Çünkü öğretmen kendini bulmuş, ait olduğunu hissettiği köyü de sırtına almış gibidir. Artık nereye gittiğinin bir önemi yoktur. Geldiği yer daha önemlidir. Geldiği yani ait olduğu yer bir mevsim için yaşadığı, insanlarını tanıdığı ve benimsediği köydür.

#### 4. Sonuç

*Uzak* ve *Hakkâri'de Bir Mevsim* filmlerinin okumalarından elde edilen verilerde yabancılaşma, kültür çatışması ve aidiyet öne çıkmaktadır. Fiziki ve sosyal yapılarından dolayı bireyleri yabancılaşmaya iten kentler, sıkı dokunmuş bir sosyal yapı olan köylerden farklı olarak yeni ve içeriği belirsiz bir değer ve inanç sistemi oluşturmaktadır. İki farklı toplumsal yapının ürettiği kişiliklerin karşılaşması; birbirlerini sorgulamaya ve çatışmaya yol açmaktadır.

*Uzak* filminde kentli olarak nitelendirilen birey kentleşme sürecinde, bulunduğu ortama, mesleğine ve en çok da köklerine yabancılaşmıştır. Değer yargıları, inançları ve yaşama biçiminin gösterdiği üzere kentli kimliği ağır basan karakter, aslında herhangi bir kimlik içinde rahat değildir. Ayrıldığı kökleri de içinde bulunduğu şehir kadar ona yabancıdır. Ancak kırsal kökenini inkâr etmesi, kentli olduğunu çeşitli ayrıntılarda vurgulaması ona kentli kimliği kazandırmaya yetmemekte, aksine kimliksizleşmesine yol açmaktadır. Filmin adı, köy ve kent arasında kalan bireyin manevi 'uzak'lığını vurgulamaktadır. Kente yeni göç etmiş ve henüz köklerine yabancılaşmamış köylü karakterinin uzaklığı ise kentliye ve kente göre bir uzaklıktır. Kimliğinde ısrar ederek kentte yaşayabileceğini düşünen köylü aslında çevresinde olup bitenleri görmek istemeyerek, gerçeklikle arasına bir mesafe koymaktadır.

*Uzak* filminde aynı kökenden gelen iki karakterin karşılaşması, farklı yaşam biçimlerinin, bireylerin dünyaya bakışlarını nasıl değiştirdiğini çarpıcı bir biçimde ifade eden gerilimi oluşturan temel olaydır. Aynı kökenden gelmelerine rağmen özellikle kentli olmaya çalışan tarafın ötekileştirmesine maruz kalan köylü, bir tiksinti nesnesi olarak algılanmaktadır ki bu da filmin en çarpıcı yönüdür.

*Hakkâri'de Bir Mevsim* filminde köy kültürünün sağladığı ait olma duygusu ön plana çıkmaktadır. Tanımadığı bir dünyayı tanımlamaya çalışırken o dünyayı oluşturan temel öğeleri, o dünya insanlarından daha açık seçik olarak görebilen kentli için köy ait olmak istediği bir yer haline dönüşür. Kentte kaybolmuş, önemsiz bir bireyken, köyde toplumsal yapının önemli, işe yarayan, değer verilen bir parçasına dönüşmek kentlinin hayatına anlam yüklemesini sağlamaktadır. Köyün değer yargılarını ve inanç sistemini onaylamasa da, kırsalın sunduğu kesinlik ve netlik kentlinin kendini bulmasında etkili olmaktadır.

Kent, sosyolojik yapısı itibariyle bireyi yabancılaşmaya iterken, köy birleştirici ve toplumsallaştırıcı bir özellik taşımaktadır. Dolayısıyla kentteki karşılaşmayı işleyen *Uzak* filminde yabancılaşma, köydeki karşılaşmayı işleyen *Hakkâri'de Bir Mevsim* filminde birleşme ve toplumsallaşma görülmektedir.

#### Kaynaklar

- Abadan-Unat, N. (1982), *Türk Toplumunda Kadın*, 2. Bsk., İstanbul, Araştırma, Eğitim, Ekin.
- Ayata, S., Ayata, A. (1999). *Konut, Komşuluk ve Kent Kültürü*. Ankara: Başbakanlık Toplu Konut İdaresi Başkanlığı.
- Bumin, K. (1990), *Demokrasi Arayışında Kent*, İstanbul, Ayrıntı.
- Dönmezer, S. (1994), *Toplumbilim*. 11.Bsk., İstanbul, Beta.
- Elmacı, T. (2006), *Son Dönem Türk Sineması'nda Kentli Kimlik Bağlamında Ötekinin Sunumu*, (Yayınlanmamış Y.L. Tezi). Dokuz Eylül Ün.v., Güzel Sanatlar Enst., İzmir.
- Erkan, R. (2004), *Kentleşme ve Sosyal Değişme*, 2. Bsk. Ankara, Bilim Adamı.
- Es, M. (2007), *Kent Üzerine Düşünceler*, İstanbul, Plato Danışmanlık.
- Evren, B. (2005), *Türk Sineması*, Antalya, 42. Altın Portakal Film Festivali Yayını.
- Güçhan, G. (1992), *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, Ankara, İmge.
- İspir, E. (1991), *Şehirleşme ve Meseleleri*, 2.Bsk., Ankara, Gazi Büro.
- Karpat, H.K. (2003), *Türkiye'de Toplumsal Dönüşüm, Kırsal Göç, Gecekondu ve Kentleşme*. (Çev. A. Sönmez,), Ankara, İmge.
- Kartal, S.K. (1992), *Ekonomik ve Sosyal Yönleriyle Türkiye'de Kentleşme*. 2. Bsk, İstanbul, Adım.
- Kartal, S.K. (1978), *Kentleşme ve İnsan*, Ankara, TODAİ Enstitüsü.
- Keleş, R. (2002), *Kentleşme Politikası*, Ankara, İmge.
- Kirel, S. (2005), *Yeşilçam Öykü Sineması*. İstanbul, Babil.
- Kongar, E. (2002), 21. *Yüzyılda Türkiye-2000'li Yıllarda Türkiye'nin Toplumsal Yapısı*. 30. Bsk. İstanbul, Remzi.
- Kurtkan, A. (1988), *Köy Sosyolojisi*. 2.Bsk., İstanbul, Filiz.

- Makal, M. (1985), Bizim Köy (Der. O. Arı), *Köy Sosyolojisi Okuma Kitabı*, 2. Bsk., İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi.
- Özgüç, A. (2005), *Türklerle Türk Sineması-Dönemler/Modalar/Tipler*, İstanbul, Dünya.
- Öztürk, M. (2005), *Sine-Masal Kentler-Modernitenin İki "Kahraman"ı Kent ve Sinema Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul, Donkişot.
- Scognamillo, G, (2003), *Türk Sinema Tarihi*, 2. Bsk. İstanbul, Kabalca.
- Sezal, İ. (2002), Toplum ve Aile. (Der. İ. Sezal). *Sosyolojiye Giriş*, İstanbul, Martı.
- TÜİK. (2009), *Adrese Dayalı Nüfus Kayıt Sistemi Sonuçları*. <http://www.tuik.gov.tr>, erişim 01.07.2010.
- Türkdoğan, O. (2006), *Köy Sosyolojisi*, İstanbul, IQ.
- Tütengil, C. O.( 1985). Sosyal Bir Yapı Olarak Türkiye’de Köy ve Meseleleri, (Der. O. Arı), *Köy Sosyolojisi Okuma Kitabı*, 2. Bsk. İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi.
- Yasa, İ. (1985), Temel İş-Güç Biçimleri ve Aile Harcamaları, (Der. O. Arı). *Köy Sosyolojisi Okuma Kitabı*. 2. Bsk., İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi.
- Yeres, A. (Der.)(2005), *65 Yönetmenimizden Yerlilik, Ulusallık, Evrensellik Geriliminde Sinemamız*, İstanbul, Donkişot.
- Yörükkan, A. (2006), *Şehir Sosyolojisinin ve İnsan Ekolojisinin Teorik Temelleri*, Ankara, Nobel.