



Omar ve Biz: Göç, Yerinden Edilme ve Aile Dinamikleri

Omar and Us: Migration, Displacement and Family Dynamics

Öğr. Gör. Dr. Saygın Koray DOĞANER ¹

Öz

Bu çalışma, *Omar ve Biz* (2019) filmi üzerinden göç, yerinden edilme ve aile dinamiklerinin sinemadaki temsiline odaklanmaktadır. Araştırmanın amacı, göçmenlik deneyiminin bireysel ve toplumsal düzeyde aile yapısında yarattığı kırılmaları ve bu kırılmaların film anlatısı aracılığıyla nasıl görünür hâle geldiğini ortaya koymaktır. Bu bağlamda film, yalnızca bir anlatı değil, aynı zamanda seçilmiş aile, otorite, kimlik, kültürel çatışma ve duygusal dönüşüm gibi olguların bir aradalığını sunan görsel bir düşünce alanı olarak ele alınmaktadır. Çalışmada nitel yöntem benimsenmiş, film sahneleri içerik analiziyle incelenmiştir. Filmdeki karakterler arasındaki mesafe, mekân kullanımı ve gündelik etkileşimler, göçle birlikte dönüşen aile yapısını anlamlandırmak için yorumlanmıştır. Bulgular, göçmenlik deneyiminin yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda kültürel, psikolojik ve ilişkisel düzeyde de aile kavramını dönüştürdüğünü göstermektedir. Filmde kayıp ve yas gibi evrensel ritüeller, yalnızca bireysel duyguların ifadesine değil, aynı zamanda farklı etnik ve kültürel kökenlerden bireylerin bir araya geldiği seçilmiş aile yapısının fiziksel ve simgesel düzeyde görünürlük kazandığı ortak bir zemin sunar. Türkiye, Suriye ve Amerika'dan gelen karakterler, yalnızca mekânı değil, kaybı paylaşarak ortak bir aidiyet deneyimi üretir. Böylece film, göçün neden olduğu kimlik ve aidiyet krizlerinin, kolektif yas süreçleri üzerinden yeniden inşa edilen aile formlarıyla aşılabildiğine işaret eder. *Omar ve Biz*, geleneksel aile tanımlarını sorgulayan ve yeni toplumsal birliktelik biçimlerine olanak sunarak, göçün yarattığı yapısal ve duygusal dönüşümleri görünür kılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Göç, Aile Dinamikleri, Seçilmiş Aile, Sinema, Erkeklik Çalışmaları

Makale Türü: Araştırma

Abstract

This study focuses on the cinematic representation of migration, displacement and family dynamics through the film *Omar and Us* (2019). The aim of the research is to show how the experience of migration creates ruptures in family structures on both individual and social levels and how these ruptures are made visible through the film narrative. In this context, the film is considered not only as a narrative but also as a visual space of thought where concepts such as chosen family, authority, identity, cultural conflict and emotional transformation coexist. The study adopts a qualitative approach and analyzes the film scenes using content analysis. The spatial distance between characters, use of space and everyday interactions are interpreted as reflections of family forms transformed by migration. The findings indicate that migration transforms the concept of family not only physically but also culturally, psychologically and relationally. In the film, universal rituals such as loss and mourning provide a shared ground where the chosen family structure becomes visible both physically and symbolically. Characters from Turkey, Syria and the United States share not only space but also grief, producing a mutual sense of belonging. Thus, the film suggests that the identity and belonging crises caused by migration can be addressed through reconstructed family structures shaped by collective mourning. *Omar and Us* questions traditional definitions of family and reveals structural and emotional transformations caused by migration by offering new possibilities for social connection.

Keywords: Migration, Family Dynamics, Chosen Family, Cinema, Masculinity Studies

Paper Type: Research

¹Batman Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü, sayginkorayd@gmail.com

Giriş

Göç, yalnızca fiziksel yer değiştirmenin ötesinde, bireylerin sosyal ilişkilerinde, kültürel kimliklerinde ve özellikle aile yapılarında köklü değişimlere neden olan çok kapsamlı bir süreçtir. Yerinden edilme, yalnızca coğrafi bağlamda değil, aynı zamanda psikolojik, sosyolojik ve kültürel düzeyde de etkiler yaratarak bireyin yaşadığı dünyaya ve kendine dair algısını dönüştürür. Bu dönüşüm, çoğu zaman sessiz ama güçlü bir şekilde aile biriminde hissedilir. Göç eden bireylerin ve ailelerin yeni yaşam alanlarına uyum sağlama sürecinde karşılaştıkları zorluklar, toplumsal kabullerle olan temasları ve farklı kültürel kodlarla girdikleri etkileşimler, aile içi ilişkileri yeniden şekillendirir.

Aile, göç sürecinin en çok etkilendiği sosyal yapılardan biridir. Yer değiştirme, sadece fiziksel bir mekânın terk edilmesi değil, aynı zamanda toplumsal rollerin, kuşaklar arası ilişkilerin ve aidiyet biçimlerinin yeniden kurulması anlamına gelir. Göçle birlikte aile üyelerinin birbirleriyle olan ilişkileri, dayanışma biçimleri, iletişim alışkanlıkları ve hatta otorite tanımları sorgulanır ve yeniden tanımlanır. Özellikle zorunlu göç bağlamında, ekonomik kaygıların yanı sıra, kültürel belirsizlik, sosyal dışlanma ve psikolojik yıpranma gibi unsurlar da aile içi dinamikleri derinden etkiler. Aile artık sadece bir güvenlik alanı değil, aynı zamanda bir mücadele ve yeniden örgütlenme mekânına dönüşür.

Diken ve Laustsen'in (2010, s. 28) ortaya koyduğu gibi sinema, toplumsal belleğin taşıyıcısı olmanın ötesinde, bu belleğin nasıl hatırlandığını, kimler tarafından yeniden üretildiğini ve hangi seslerin baskın çıktığını da sorgulatan bir düzlemdir. Göç olgusu, bu anlamda sinemada yalnızca mekânsal hareketlilikle sınırlı kalmayan, aile ilişkileri, kültürel uyumsuzluklar, kuşak çatışmaları ve toplumsal kabul ile ilgili zengin anlatı imkânları sunan bir temadır. Göçmen ailelerin yaşadığı karmaşık deneyimler sinemada bazen görünür, bazen de örtük biçimlerde işlenir. Ailenin yeniden kurulma biçimi, toplumsal normlara direnç ya da uyum gösterme halleriyle birlikte ele alınır.

Göçün aile üzerindeki etkilerini anlamaya çalışırken, sinemadaki anlatıların yalnızca temsili olmadığını, aynı zamanda belirli politik ve kültürel yapılar tarafından biçimlendirildiğini göz önünde bulundurmak gerekir. Sinema, göçmen ailelerin yaşadığı dönüşümleri doğrudan gösterirken, aynı zamanda onları belli çerçeveler içine yerleştirerek bir tür “görme biçimi” de sunar. Hayward (1993, s. 5), sinemanın doğrudan ulusal kimliklerle bağlantılı olarak işlediğini ve bu nedenle film metinlerinin sadece bireysel hikâyeleri değil, aynı zamanda kolektif kimlikleri de şekillendirdiğini vurgular. Bu durum göçmen ailelerin nasıl temsil edildiği kadar, hangi aile modellerinin merkezleştirildiğini ve hangilerinin ötekileştirildiğini anlamada da önemlidir.

Sinemada göç ve aile temsilleri, hem kurgu karakterlerin içsel yolculuklarını hem de onların çevresel ve kültürel bağlamlarla ilişkilerini açığa çıkarır. Aile içi otoritenin sorgulanması, yeni sosyal bağların kurulması, kültürel farklılıkların birlikte yaşama pratiğine nasıl dönüştüğü gibi temalar, göçle birlikte sinemanın merkezine yerleşmiştir. Bu bağlamda göç, yalnızca bir tema değil, aynı zamanda aileye dair değerlerin, sınırların ve bağların nasıl yeniden biçimlendiğini irdeleyen bir anlatı zemini sunar.

1. Sinemada Göç Çalışmaları Bağlamında Aile Dinamikleri: Kavramsal Bir Çerçeve

Sinema, sadece bir sanat formu değil, aynı zamanda toplumsal yaşamın farklı boyutlarını anlamaya yönelik güçlü bir araçtır. Bu araç, bireysel hafıza ile toplumsal belleği buluşturma işlevi görürken, özellikle aile yapılarında meydana gelen dönüşümleri görünür kılmada etkili bir mecra olarak öne çıkmaktadır. Sinema, yaşanmışlıkları görsel bir dil aracılığıyla yeniden üretirken, bir toplumun değerleri, çatışmaları ve geçirdiği dönüşümlerle doğrudan ilişki kurar. Güçhan'ın (1993) da belirttiği üzere, toplumun inşa ettiği sanat ürünleri, o topluma özgü sosyal, tarihsel ve siyasal bağlamlardan bağımsız düşünülemez. Bu düşünceyle paralel olarak, Plehanov (1987, s.40), her estetik üretimin kendi döneminin ideolojik etkilerini yansıttığını vurgular. Bu ideolojik sanat ürünleri dikkate alındığında, kültürel temsillerin de toplumsal bağlamlarıyla birlikte

değerlendirilmesi gereklidir (Armağan, 1992, s. 53–56). Bu çerçevede sinema, ister bireysel bir anlatı biçimi olarak ele alınsın ister kolektif belleğin bir yansıması olarak görülsün, her zaman düşünsel yapılarla iç içedir (Erkılıç, 1997, s. 2). Tüm bu düşünsel bağlamlar göz önüne alındığında, sinemanın bireysel hikâyeler aracılığıyla toplumun geneline dair önemli ipuçları sunduğu söylenebilir. Bir başka ifadeyle sinema, bireysel yaşam öyküleri üzerinden toplumsal yapıya ilişkin önemli veriler sunar. Sinemanın bireysel yaşam öyküleri üzerinden toplumsal yapıya ilişkin önemli veriler sunduğu dikkate alındığında, film anlatıları yalnızca kültürel değil, aynı zamanda toplumsal çözümleme için de güçlü bir araç hâline gelir.

Toplumsal yapıda meydana gelen dönüşümlerin en doğrudan izlenebildiği alanlardan biri göç olgusudur. Stephen Castles ve Mark J. Miller (2008), göçün yalnızca bireylerin fiziksel hareketliliğiyle sınırlı kalmadığını, aynı zamanda aile düzeni, toplumsal roller ve kimlik yapılarında köklü dönüşümlere yol açtığını vurgular. Thomas Faist (2000) ise göç süreçlerinin yalnızca ekonomik ya da demografik değil, aynı zamanda kültürel ve kurumsal düzeyde yeniden yapılanmaları da içerdiğini belirtir. Türkiye’de yapılan çalışmalarda ise Ahmet İçduygu (2015), göçün aile yapılarında çözümlere, yeni aidiyet biçimlerinin oluşumuna ve toplumsal normların yeniden düzenlenmesine yol açtığını ortaya koyar. Zeynep Savaş Yıldırım (2011) ise göçmen bireylerin kimlik ve aidiyet ekseninde yaşadıkları kırılmaların, özellikle aile içi ilişkilerde derin dönüşümlere neden olduğunu gösterir. Bu türden yapısal kırılmalar, sinemanın anlatı evreninde somut biçimlerde temsil bulur. Ipek A. Diken ve Carsten B. Laustsen’in (2010, s. 28) ifade ettiği gibi, sinema toplumsal belleğin dışavurumudur ve bu nedenle göç gibi derin toplumsal sarsıntılara dair çok yönlü temsiller üretme gücüne sahiptir. Sinemada göç, kimi zaman bireysel travmalar, kimi zaman ise aile birliğinin çözülüşü ya da yeniden inşası üzerinden ele alınır.

Sinemada göçün temsili zamana, coğrafyaya ve toplumsal koşullara göre farklılık gösterse de, belirli temalar sabit kalır. Özellikle zorunlu göç durumlarında, aile yapısının uğradığı dönüşüm hem fiziksel hem duygusal düzlemde izlenebilir. Göç sürecinde parçalanan aileler, yeni coğrafyalarda karşılaştıkları kültürel uyumsuzlukla birlikte yeniden bir araya gelmeye çalışırken, aynı zamanda yeni toplumsal normlara uyum sağlama çabası içine girer. Bu bağlamda göçmen sineması, sadece göçün fiziksel yönlerini değil, aynı zamanda aile ilişkilerindeki değişimleri ve kuşaklar arası aktarımları da ele alır.

Göçmen sineması olarak adlandırılan bu sinema pratiğinin hangi kuramsal yaklaşımlar içinde değerlendirildiğini anlamak, sinema ile göç arasındaki ilişkinin çok boyutlu yapısını ortaya koyar. Bu noktada sinemanın “ulusal” niteliği önem kazanır. Hayward (1993, s. 5), sinemanın ulusçuluk çağının bir ürünü olduğunu ve ulusun kültürel hafızasının sinema yoluyla kodlandığını belirtmektedir. Filmler aracılığıyla ulusun kimliği, yurttaşlık ilişkileri ve öteki ile kurduğu bağ yeniden şekillenir. Bu durum, göçmenlerin sinemada nasıl temsil edildiğini de doğrudan etkiler. Hayward’a göre, sinemanın ulusallaşması üç temel düzlemde gerçekleşir: Film metninin kendisi, ona dair üretilen söylemler ve gösterim ile dağıtım mekanizmaları. Bu yapılar çoğu zaman egemen kültürü yansıtmaya eğilimindedir ve farklılıkları dışlama potansiyeli taşır.

Uluslararası sinemanın sınırları çoğu zaman, göç eden bireyleri sistemin dışında bırakacak biçimde çizilir. Bu anlayışı açıklayan kuramsal yaklaşımlardan biri Deutsch’a aittir. O, ulusların iletişim kurma biçimlerinin, dışarıdan gelenleri sistem dışına itebileceğini savunur (1953, s. 20). Bu bağlamda göçmen aileler, hem bireysel düzeyde hem de kolektif düzlemde yeni toplumlara dâhil olma sürecinde çeşitli dışlanma biçimleriyle karşılaşabilir. Jürgen Habermas da benzer biçimde ulus kavramının, tarihsel ve kültürel kökenler üzerinden şekillenen toplulukları işaret ettiğini ve bu yapının içine sonradan dâhil olanları potansiyel tehdit olarak görebileceğini belirtir (1996, s. 282). Bu durum, sinemadaki aile temsillerine de yansır; göçmen aileler ya “yardıma muhtaç” ya da “tehdit unsuru” olarak kodlanır. Bu durum, sinemadaki aile temsillerine de doğrudan yansır. Göçmen aileler sıklıkla ya “yardıma muhtaç ve edilgen” figürler olarak idealize edilir ya da “kültürel tehdidin taşıyıcısı” konumunda potansiyel bir tehdit unsuru olarak temsil edilir. Bu ikili temsiliyet, göçmen ailelerin karmaşık kimlik yapılarını, direnç stratejilerini ve gündelik hayattaki çeşitlenmiş deneyimlerini görünmez kılar. Böylece göçmenlik olgusu,

sinemada yalnızca sosyal sorumluluk ya da güvenlik eksenli anlatılarla çerçevelenirken, ailenin toplumsal yeniden üretim işlevi ve kültürel aidiyetler içindeki dönüşüm potansiyeli çoğu zaman ihmal edilir.

Higson'un (1989) "Ulusal Sinema" üzerine yaptığı inceleme, ait olunan yer ile dış dünya arasındaki gerilimin film anlatısına nasıl yansıdığını ortaya koyar. Bu anlatılar, sadece kültürel aidiyeti değil, aynı zamanda aile yapılarının nasıl konumlandırıldığını da ortaya çıkarır. Göçmen aileler kimi zaman aidiyetin çatışmalı doğası içerisinde, kimi zaman da yabancılaştırılmış temsillerle sinemada yer bulur. Bu temsiller yalnızca mekâna dair bir yabancılığı değil, aynı zamanda aile içindeki rollerin, ilişkilerin ve kuşaklar arası bağların da sınırdan ve dengesiz bir zeminde şekillendiğine dair bir algı yaratabilmektedir. Sinema, göçmen aileyi çoğu zaman ne tam anlamıyla "yerli" ne de bütünüyle "öteki" olarak sunar. Bu arada kalmışlık hali, ailenin hem kimliksel bir sığınak hem de toplumsal çözülmenin merkezine yerleşmiş bir yapı olarak yeniden düşünülmeye olanak tanır. Bu nedenle göç olgusu, görsel anlatılar içinde yalnızca bireysel değil, aynı zamanda ailevi yapının da yeniden tartışıldığı bir alan olarak görülebilir.

Göçmen karakterlerin sinemada nasıl temsil edildiğine dair çalışmalarda, Knut Hickethier'in sinema anlatılarında karakter temsilleri ve görsel kodlar üzerine yaptığı sınıflandırmalar dikkate değerdir. Hickethier (2001), yabancı figürün sinemada genellikle tehdit unsuru, hiyerarşik olarak alt konumda, acınacak bir karakter ya da komik unsur olarak temsil edildiğini belirtir (aktaran Bilis, 2004, s. 59–60). Bu dört kategori, sinemada göçmen ailelerin nasıl sınıflandırıldığını da dolaylı olarak gösterir. Ailenin kırılğan yapısı, bu temsiller aracılığıyla yeniden üretilir. Göçle birlikte parçalanmış, yeniden kurulan ya da kültürel çatışmalarla sınanan aile biçimleri, bu anlatılar sayesinde görünür hale gelir.

Ella Shohat, Robert Stam ve Hamid Naficy gibi araştırmacılar (1994, s. 27), göçmen sinemasını yalnızca sinemada bir tür olarak değil, aynı zamanda sosyo-kültürel bir karşı duruş olarak değerlendirir. Onlara göre bu tür sinemalar, göçmenlerin yaşadığı kimlik sorunlarını, kültürel çatışmaları ve aidiyet mücadelelerini görünür kılar. Bu anlatılar, yalnızca kimliklerle sınırlı kalmaz, aynı zamanda aile ilişkilerini ve kuşaklar arası bağları da sorgulama ve çözümleme sürecine dâhil eder. Filmler aracılığıyla göçmenlerin aile yapılarındaki değişim, kuşaklar arası geçişler, annelik, babalık, çocukluk gibi temel roller yeniden düşünülür hale gelir. Bu bağlamda aile, sadece bireylerin ait oldukları bir yapı değil, aynı zamanda göçle birlikte şekillenen duygusal, toplumsal ve kültürel etkilerin yansıtıldığı bir anlatı alanı olarak tartışmaya açılır. Göç eden bireylerin yaşadığı uyum süreci ve bu süreçte ortaya çıkan çatışmalar, aidiyet arayışı ile birlikte aile içinde yeniden tanımlanarak izleyiciye aktarılır. Böylece göçmenlerin konu alındığı filmlerde aile, yalnızca bir anlatı odağı değil, aynı zamanda kimlik, aidiyet ve değişim üzerine düşünmeyi mümkün kılan bir anlatım biçimine de dönüşür. Bu yeni anlatım biçimi, hem bireysel yaşantılardan beslenir hem de izleyicinin toplumsal gerçeklikler üzerine düşünmesini sağlayan etkili bir ifade aracı olarak karşımıza çıkar.

2. Yöntem

Bu çalışma, nitel araştırma yaklaşımlarından biri olan doküman analizi yöntemi ile yapılandırılmıştır. Görsel ve işitsel içerikleri de kapsayan bu yöntem, yazılı belgelerde olduğu gibi sosyal bilimlerde film, dizi ve belgesel gibi yapımlar üzerinden kültürel metinlerin sistematik biçimde incelenmesine olanak tanır. Bu doğrultuda, araştırmada görsel bir anlatı olarak *Omar ve Biz* (2019) filmi, belirlenen kuramsal çerçeve kapsamında anlam ve yapı açısından çözümlenmiştir. Araştırma, film anlatısı üzerinden göç, yerinden edilme ve aile yapılarındaki dönüşüm temalarını incelemeyi hedeflemektedir.

Filmin seçilmesinde temel etken, içerdiği anlatının doğrudan göç olgusuna ve bu olgunun bireysel ile toplumsal düzlemde aile ilişkilerine etkisine odaklanmasıdır. Film, zorunlu göç ile karşı karşıya kalan bireylerin, yeni bir toplumsal bağlam içinde yeniden ilişki kurma, güven oluşturma ve aidiyet inşa etme süreçlerini görünür kılmaktadır. Bu yönüyle çalışma, sinema

aracılığıyla göç olgusunu ele alan araştırmalar bağlamında değerlendirilebileceği gibi, göç sosyolojisi ve aile sosyolojisi alanlarına da katkı sunabilecek niteliksel bir içerik barındırmaktadır.

Analiz sürecinde film, birden fazla anlatı düzeyi dikkate alınarak çözümlenmiştir. Öncelikle film anlatısında yer alan olay örgüsü, karakter gelişimleri, mekân kullanımı ve diyaloglar tematik olarak sınıflandırılmıştır. Ardından göç, kimlik, otorite, komşuluk, empati, ötekiyle karşılaşma ve dönüşen aile dinamikleri gibi kavramlar üzerinden bu temalar yeniden değerlendirilmiştir. Filmin yapısı, karakterler arası çatışmalar, sessizlik anları ve kültürel gerilimler dikkate alınarak yorumlanmıştır. Böylece yalnızca görünen anlamın değil, aynı zamanda metnin ima ettiği yapısal kırılmaların da açığa çıkarılması amaçlanmıştır.

Bu araştırmada mevcut akademik literatürden, özellikle göç ve aile yapısının değişimi üzerine yapılmış çalışmalardan kuramsal destek alınmıştır. Göçün sinemadaki temsili, kimlik ve aidiyet inşası, öteki figürünün işlevi ve aile yapısının görsel anlatıda dönüşümü gibi kuramsal odaklar, incelemenin kavramsal zeminini oluşturmuştur. Film çözümlemesi ile literatür arasında kurulan ilişki, çözümlemenin yalnızca betimsel düzeyde kalmamasını, kuramsal bir perspektifle derinleşmesini sağlamıştır.

Çalışma herhangi bir katılımcı ya da kişisel veriye dayalı bir veri toplama süreci içermemesi sebebiyle etik kurul izni gerektirmemektedir. Ancak etik ilkeler gözetilerek film analizine yönelik yorumlarda özne değerlendirilmekten kaçınılmış, film yapısının sunduğu anlatı öğeleri bağlamında nesnel bir çözümleme sunulmaya özen gösterilmiştir.

2.1. İçerik Analizi Süreci ve Tematik Dağılım

Filmden seçilen sahneler, çalışmanın kuramsal çerçevesine dayalı olarak çatışma ve dayanışma temaları altında kodlanmış, aşağıdaki tabloda çözümleme ölçütleriyle birlikte sunulmuştur. Analiz sürecinde, karakterler arasındaki ilişkileri dönüştüren ve anlatı yapısında belirleyici rol üstlenen sahneler öncelik verilmiştir. Her sahne, yalnızca anlatısal işlevine göre değil aynı zamanda temsil ettiği sosyolojik kavramlar dikkate alınarak değerlendirilmiştir. Tablo, sahne seçiminin tematik nedenlerini, kuramsal bağlantılarını ve çözümleme sürecinde öne çıkan yorumsal odakları bir arada göstermektedir. Bu sayede film çözümlemesi ile kuramsal tartışma arasındaki ilişki bütüncül biçimde izlenebilir hâle gelmiştir. Filmde seçilen sahnelerin içerik analizi ve tematik dağılım özeti aşağıdaki gibidir.

Tablo 1 sahne analizine dayalı tematik kodlama

Sahne No	Sahne Açıklaması	Temel Tema / Kod	Kuramsal Bağlantı	Analitik Yorum
1 – Bahçe Sekansı (İşçilerin Kovulması)	İsmet, mevsimlik işçileri bahçeden kovar	Çatışma / Otorite Krizi	Erkeklik temsili, otorite ve kırılgan aidiyet	Kamera dili ve beden hareketleriyle savunmacı bir erkeklik örüntüsü gözlemlenir
2 – Bahçe Sekansı (Omar'la Karşılaşma)	İsmet, Suriyeli Omar ile yüzleşir	Çatışma / Kültürel Eşik	Ötekiyle karşılaşma, toplumsal dışlama	Kişisel sınırların kültürel ötekine yansımaları mesafeli çerçevelenmelerle aktarılır
3 – Fetiye'nin Elbise Paylaşımı	Fetiye, Mariye'ye elbisesini verir	Dayanışma / Kadınlararası Paylaşım	Kadın dayanışması, gönüllü destek	Sessiz ama güçlü kadın figürü üzerinden gönüllü dayanışma ve şefkat görünür olur
4 – Elbise Sonrası Tartışma	İsmet, Fetiye'ye 'O elbiseyi sana yıl dönümünde almıştım, nasıl verirsin?' diyerek tepki gösterir	Çatışma / Aile İçi Gerilim	Sahiplik, kontrol ihtiyacı, eşler arası güç ilişkisi	İsmet'in paylaşım karşısında öfke göstermesi, duygusal aidiyetle sahiplik arasındaki gerginliği ortaya koyar

5 – Cenazede Göçmenlerin Rolü	Omar Kur'an okur, Mariye hizmet eder	Dayanışma / Çokkültürlülük	Kültürel iç içelik, geçici roller	Göçmeler ritüeller aracılığıyla kabul sürecine dâhil olur
6 – Cenaze Sekansı (Kemal'in Tepkisi)	Kemal, annesinin kendisi gelmeden gömülmesine öfkelenir	Çatışma / Baba-Oğul Gerilimi	Bastırılmış duygular, aile içi çözülme	Kemal'in verdiği tepki, bastırılan duyguların yüzeye çıkmasına neden olur
7 – Christina ile İlk Karşılaşma	İsmet, gelini Christina'yı evin önünde reddeder	Çatışma / Seçilmiş Aileye Direnç	Geleneksel aile modeli, dışlayıcı söylem	Baba-oğul ilişkisi ve seçilmiş ailenin kabullenilmemesi üzerinden gerginlik kurulur
8 – Yüzme Öğretme Sahnesi	İsmet, yüzme bilmeyen Omar'a yüzme öğretir	Dayanışma / Öğretici Figür	Göçmenle kişisel bağ kurma, toplumsal empati	Fiziksel temas ve birlikte hareket, aradaki mesafenin kapanmasına katkı sağlar
9 – Bot Temin Etme	İsmet, Omar'ın Avrupa'ya geçişi için bot ayarlamaya çalışır	Dayanışma / Risk Paylaşımı	Göçü kolaylaştırma, sınır aşımı	İsmet'in kişisel sorumluluk aldığı nadir anlardan biri olarak empati göstergesidir
10 – Gece Jandarma Baskınında Saklama	İsmet, göçmenleri gece gelen aramadan korur	Dayanışma / Koruyucu Figür	Ahlaki ikilem, yasa dışı ama vicdani dayanışma	İsmet'in devlet otoritesi ile vicdani kararlar aşaması ve seçimi
11 – Depoya Saklama ve İkincil Yardımlar	İsmet, göçmenleri evin deposuna saklar, battaniye ve yemek götürür	Dayanışma / Barınma ve Bakım	Dayanışmacı erkeklik, bakım verme	Otoritenin yerini alan koruma davranışları, aile içi yeniden örgütlenmenin parçası olur
12 – “Çocuklar” İfadesi	İsmet ve Sabri, Omar ve Mariye'ye ‘çocuklar’ der	Dayanışma / Aidiyet	Seçilmiş aile, duygusal yakınlık	Fetiye'nin ölümünün ardından kurulan bağ, duygusal kabulün açık ifadesidir
13 – Christina'nın Kabullenilmesi	İsmet: “Christina gelinimiz, Amerikalı”	Dayanışma / Aitlik	Çok uluslu aile yapısı, toplumsal dönüşüm	Reddedilen figürün kabullenilmesiyle çoklu aidiyet vurgulanır

Tablo 1'de yer alan tematik kodlama ve kuramsal çerçeveye birlikte sunulan sahneler, çalışmanın devamında daha derinlikli biçimde ele alınacaktır. Film çözümlemesi bölümünde, bu sahneler aracılığıyla karakterler arası ilişkilerin nasıl şekillendiği, çatışma ve dayanışma biçimlerinin aile yapısını nasıl dönüştürdüğü tartışılacaktır. Böylece film anlatısının, göç olgusu etrafında örülen sosyal gerilimleri ve duygusal yakınlıkları nasıl temsil ettiği çok yönlü bir okumayla değerlendirilecektir.

3. Omar ve Biz

Omar ve Biz, yönetmenliğini Maryna Er Gorbach ve Mehmet Bahadır Er'in üstlendiği, 2019 yapımı bir filmidir. Film, Türkiye'nin batısında bir sahil kasabasında geçer ve merkeze aldığı karakterlerle birlikte göç, yabancılaşma, toplumsal önyargılar ve aidiyet gibi temaları işler. Hikâye, emekli bir asker olan İsmet'in yaşadığı kişisel dönüşüm süreci etrafında şekillenir. İsmet'in yan dairesine komşusu Sabri tarafından iki Suriyeli mülteci olan Omar ve Mariye yerleştirilir. Bu durum, İsmet'in geçmişten getirdiği askerî disiplin, katı kurallar ve yabancıya dair önyargılarla yüzleşmesini zorunlu kılar.

Film, sınırlı bir mekânda geçen sade anlatısına rağmen, içsel çatışmaları ve karakterler arası ilişkileri derinlikli bir şekilde ele alır. İsmet'in bu iki yabancıyla kurduğu ilişki, başlangıçta mesafeli ve şüphe doluyken zamanla karşılıklı anlayış, dayanışma ve sessizce gelişen bir güven bağına dönüşür. Film, özellikle ailevi boşluklar, yalnızlık, kabullenme ve toplumsal sınırların aşılması temalarıyla, göç olgusunun yalnızca mülteciler üzerinde değil, yerli bireyler üzerindeki etkisini de gözler önüne serer.

Araştırma, filmin sunduğu görsel ve tematik anlatılar üzerinden, göçün aile ilişkileri üzerindeki etkilerini tartışmayı hedeflemektedir. Filmin karakterleri, olay örgüsü, mekân kullanımı, sessizlik ve yüz ifadeleri gibi yapısal unsurları sistematik biçimde incelenmiştir. Bu bağlamda anlatıdaki simgesel temsiller, karakterler arası gerilimler, sosyal rollerin çözülmesi ve yeniden şekillenmesi gibi öğeler içerik analizi perspektifinden değerlendirilmiştir.

Raewyn W. Connell'in (2005) vurguladığı gibi, baba figürü ailede toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretildiği bir otorite alanı olarak öne çıkar. Bu bağlamda, Jeffrey Weeks, Brian Heaphy ve Catherine Donovan'ın (2001) üzerinde durduğu seçilmiş aile kavramı, yalnızca biyolojik bağlara değil, karşılıklı destek ve duygusal yakınlığa dayanan aile yapılarını anlamlandırmak açısından önemlidir. Victor Turner'ın (1969) kuramlaştırdığı *liminalite*² kavramı ise karakterlerin kültürel eşikler arasında geçirdiği dönüşüm süreçlerini kavramada işlevseldir. Sara Ahmed'in (2000) empatiyi kültürel farkların tanınması ve ötekine yönelik duygusal yönelimler bağlamında ele alması, filmde gelişen ilişkileri açıklamak açısından aydınlatıcıdır. Film çözümlemesinde özellikle otorite figürü olarak baba, seçilen aile, kültürel eşikler ve empati yoluyla yeniden kurulan ilişkiler gibi kavramsal temalar temel alınmıştır. Böylece film metni, yalnızca anlatı olarak değil, aynı zamanda sosyolojik bir gözlem nesnesi olarak da yapılandırılmıştır. Çözümleme sürecinde filmde yer alan temalar, göç literatüründeki teorik yaklaşımlarla ilişkilendirilerek yorumlanmıştır. Bu yöntemle elde edilen bulgular, göçün aile dinamikleri üzerindeki etkisini anlamlandırmaya yönelik bir okuma geliştirmeyi mümkün kılmıştır.

3.1. Otoritenin Yıkımı: Askeri Disiplinden Sivil Duygulara

Erkeklik krizine dair yapılan çalışmalar, bu olgunun sadece bireysel bir sorun değil, toplumsal yapıdaki dönüşümlerin sonucu olarak ele alınması gerektiğini ortaya koymaktadır. Connell, erkek egemenliğinin çözülmediği sürece bu krizin yalnızca bir algı düzeyinde yaşandığını savunur ve erkeklerin geçmişteki güçlü kimliklere tutunma çabasının, kadınların artan toplumsal gücüyle bağlantılı olduğunu belirtir (2005, s. 84-86). Bu bağlamda, *Omar ve Biz* filmindeki İsmet karakteri, erkeklik krizinin bir temsili olarak karşımıza çıkar. İsmet'in geçmişteki askerî kimliği, onun otoriter bir baba ve toplumun erkeklik normlarını taşıyan bir figür olmasına neden olmuş, ancak göçmenlerle karşılaşması bu yapıyı kökten sarsmıştır.

Whitehead'a göre, erkeklerin değişime zorlandığı durumlarda gösterdikleri saldırgan tepkiler, erkeklik krizinin en belirgin göstergelerindendir (2007, s. 4). Levant ise bu krizin, erkekliğe yüklenen klasik rollerin geçerliliğini yitirmesiyle başladığını öne sürer (1997, s. 222). İsmet'in karakterinde görünen değişim ve dönüşüm, tam olarak bu kopuşu yansıtır. İsmet'in yaşadığı erkeklik krizi, yalnızca bireysel bir travma değil, aynı zamanda sosyal rollerin dönüşümüne karşı geliştirilen bir direnç biçimi olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda İsmet'in içinde bulunduğu durum, krizin hem yapısal hem de duygusal boyutlarını bir arada sergiler. İsmet'in eşi ölmüştür. Emeklilikte birlikte hem aile içindeki hem de kamusal alandaki rollerinden çekilmek zorunda kalmıştır. Eşin kaybı, duygusal bir boşluk yaratırken, emeklilik ise genel olarak

² Liminalite (eşik durumu), Victor Turner tarafından geliştirilen bir kavram olarak, genellikle "geçiş alanı" veya "ara evre" anlamlarında kullanılır. Bu kavram, bireylerin ya da toplulukların bir kimlikten başka bir kimliğe geçiş sürecinde içinde bulundukları belirsiz, geçici ve dönüşüme açık ara evreyi tanımlar (Bkz. Turner, 1969). Kavram daha sonra kültürel kimliklerin geçiş evreleri (Bkz. Thomassen, 2009), modern toplumda kriz ve belirsizlik anları (Bkz. Szokolczai, 2009) ile göç, sınır ve yerinden edilme deneyimleri (Bkz. Horvath, Thomassen & Wydra, 2015) gibi çok çeşitli bağlamlarda yeniden ele alınmıştır.

üretkenlikten geri çekilme anlamına geldiği için yaşadığı bu durumlar onun erkeklik algısında ciddi bir kırılma yaratır. Bu iki temel rolün eşzamanlı kaybı, İsmet'in yalnızlaşmasını ve varoluşsal olarak kendisini değersiz hissetmesini beraberinde getirir. Üstelik oğlu da ülkeden ayrılarak Amerika'ya göç etmiş, bu durum İsmet'in hem aile reisi kimliğini hem de babalık rolünü sorgulamasına neden olmuştur. İsmet, artık ne bir eş ne de bir baba olarak kendisini merkeze koyabileceği bir alana sahiptir. Tam da bu noktada, kaybettiği otoriteyi yeniden inşa edebilmek adına çevresindeki daha kırılgan ve dışlanmış gruplara yönelir. Onun için özellikle ülkenin doğusundan gelen mevsimlik işçiler ve Suriyeli göçmenler, otoritesini pekiştirebileceği yeni bir zemin sunar. Bu kişiler üzerinde tahakküm kurarak, geçmişte sahip olduğu güç ve kontrol duygusunu yeniden üretmeye çalışır. Ancak bu çaba, aslında onun erkeklik krizinin bir yansımasıdır. Çünkü İsmet, değişen toplumsal yapıya ayak uydurmak yerine, yitirilen erkeklik konumunu restore etmeye çalışmakta, böylece dönüşen dünyaya karşı kendi içsel direncini ortaya koymaktadır. Bu durum da onun bireysel kırılma anlarını daha da görünür kılar.

İsmet'in bireysel dönüşümünü gözlemleyebileceğimiz en belirgin anlardan biri, mevsimlik işçilerin evinin bahçesinde çalıştığı sahnede karşımıza çıkar. Bu sahne, onun hem otorite arayışını hem de kırılgan egemenlik alanını açığa çıkarır. Kamera, sahneye doğrudan girmez, önce bir zeytin ağacının ardından, mesafeli ve gözlemleyen bir bakışla yaklaşır. Bu yerleşim, İsmet'in kurmaya çalıştığı denetimin doğası gereği kırılgan olduğunu ve onun dünyasına dışarıdan, temkinli bir giriş yapıldığını imler. Ardından, İsmet'in işçilere bağırarak söylediği "bundan sonra çalışacağınız yerde sorumluluğunuzu bilirsiniz" cümlesi, onu bir yan profilden gösteren kadrajla desteklenir. Bu açı, izleyiciye onun askeri geçmişine göndermede bulunan ve emir veren bir komutan gibi görünmesini sağlar. Yüzüne ve bedenine odaklanan bu plan, karakterin iç dünyasından çok dışa dönük, buyurgan tavrını öne çıkarır.

İsmet'in otoritesini yeniden kurmaya çalıştığı bahçe sekansı, yalnızca iktidar arzusunun açığa çıktığı bir an değil, aynı zamanda bu çabanın mekânsal sınırlar üzerinden somutlaştığı bir kırılma ve yüzleşme sahnesidir. İşçileri kovduktan hemen sonra, İsmet'in bahçede söylenerek yürüdüğü ve "Bir bunlar eksikti memlekete, geldiler tam oldu" dediği anda, kameranın da yardımıyla karakterin yalnızlığının görünürlüğü artar. Bu noktada Suriyeli göçmen Omar ile karşılaşması, İsmet'in kişisel sınırlarının kolektif ötekine nasıl yansıtıldığını gösteren anlamlı bir yüzleşmeye dönüşür. Omar'ın selamı karşısında, İsmet'in el hareketleri ve sözleriyle verdiği tepki sadece bireysel bir savunma değildir aynı zamanda ideolojik ve kültürel sınırların da ifadesidir. "Şöyle geri git bakayım, geri bas. Buradan öteye geçmeyeceksin. Tamam? İleri geçmek yok. Yasak. Anlaşıldı mı?" gibi direktifler, hem mekânın hem de kimliğin sınırlarını çizen açık bir sembolizme dönüşür. İsmet, bu sözlerle hem evini hem de aidiyet alanını korumaya çalışır ama bu çaba aynı zamanda onun toplumsal dönüşüme karşı geliştirdiği içsel direncin görsel ifadesidir.

Otoritenin mekânsal olarak sınırlandırıldığı ve bahçenin görünmez çizgileriyle tanımlandığı bu sahnede, kameranın yüz plandan daha çok bedensel hareketlere ve mesafe yaratan bel plan gibi çerçevellemelere yönelmesi, İsmet'in el ve kol hareketlerine vurgu yaparken otoritesinin yüzleşmeden kaçan bir yapı taşıdığını düşündürür. Görüntü dili, izleyiciyi İsmet'in duygusal dünyasına sokmaktan çok, onun çatışma alanında yarattığı mesafeyi gözlemlemeye iter. Böylece İsmet'in otoritesi, sağlam bir güce ya da kolektif onaya dayalı bir iktidar biçiminden çok, hayatındaki kayıpların ve boşlukların ardından geliştirdiği savunmacı bir refleks olarak ortaya çıkar. Karısını kaybetmiş, oğlunu yitirmiş ve toplumsal değişim karşısında eski konumunu koruyamaz hâle gelmiş biri olarak İsmet, bu eksilme hâlini otoriter bir beden dili ve dışlayıcı söylemlerle telafi etmeye çalışır. Yani onun otoritesi, inşa eden ya da yön veren bir güç olmaktan ziyade, elinde kalan son aidiyet alanını korumaya çalışan bir geri çekilme ve sınır çizme pratiğine dönüşür. Bu sahneyle birlikte izleyici, karakterin yalnızca bir birey olarak değil aynı zamanda dönüşen toplumsal yapılar karşısında savunmasız bir erkeklik temsili olarak çözüldüğüne tanıklık eder.

Charsley ve Wray'a (2010) göre, göçmen erkeklerin yeni toplumlarda görünmez kalmaya çalışmaları, onların kimliklerini koruma çabasının bir sonucudur. Ancak bu görünmezlik, aynı

zamanda onların erkekliğe dair ayrıcalıkları kaybettikleri hissiyle birleşerek kimlik sarsıntılarına yol açar (Donaldson & Howson, 2009). *Omar ve Biz* filminde bu durum, Omar karakteri üzerinden izlenebilir. Omar, yerel erkeklerle temasında çoğunlukla sessiz kalmayı tercih eder ve içine kapanık bir profil sergiler. Bu sessizlik, onun çatışmadan uzak durma arzusu kadar, bulunduğu toplumsal bağlamda dışlanma ya da tehdit olarak algılanmama çabasının da bir göstergesidir. Ancak bu görünmezlik stratejisi her zaman sürdürülebilir değildir. Çalıştığı yerden parasının bir kısmının komisyon olarak kesilmesi ya da taş taşıma konusundaki direnişi gibi sahnelerde, sessizlik üzerinden şekillenen bir tepki ortaya çıkar. Omar'ın açık bir çatışmaya girmeden, beden diliyle ya da pasif direnişle verdiği tepkiler, onun hem erkeklik konumunu hem de insan olarak onurunu koruma çabasına işaret eder. Omar'ın sessizliğiyle temsil edilen bu görünmezlik stratejisi, yalnızca göçmen erkeklerle özgü bir deneyim olarak kalmaz. Göçle birlikte kurulan yeni toplumsal ilişkiler, yerli erkek kimliğini de etkileyen karşılaşmalara zemin hazırlar.

Göç, erkek kimliğinin yeniden şekillendiği başlıca bağlamlardan biridir. Özellikle çeşitli nedenlerle yer değiştirmek zorunda kalan erkeklerin, yeni toplumsal çevrelerde var olma biçimleri farklılaşmakta; bu da erkeklik anlayışlarını dönüştürmektedir (Donaldson vd., 2009; Bozok & Bozok, 2019; Charsley & Wray, 2015; Sowad & LaFrance, 2024; Palillo, 2023; Vlase, 2018; Stahl & Zhao, 2023; Choi & Peng, 2016). Pease'in vurguladığı gibi, göç eden erkekler, beraberlerinde önceki erkeklik kalıplarını getirirler de (2009, s. 80), yeni bağlamlar onları bu anlayışları sorgulamaya ve yeniden tanımlamaya zorlar. Bununla birlikte, bu dönüşüm süreci yalnızca göçmen erkeklerle sınırlı değildir. Göçmen erkeklerin yerel topluluklara dâhil olması, yerli erkekler açısından da mevcut erkeklik rollerini yeniden düşünmeyi gerektiren bir karşılaşma alanı yaratır. Göç, sadece yerinden edilme değil, aynı zamanda yerli olanın konumunu da sarsabilen bir temastır çünkü bu karşılaşma, yerli erkeklerin yıllardır sorgulanmadan sürdürüldüğü otorite, statü ve normları görünür kılar. Bu bağlamda, erkeklik krizi evrensel bir olgudur ve yalnızca göçmen erkeklerin deneyimiyle sınırlanamaz. Göçmen erkekler, kimi zaman yerel erkeklik anlayışı açısından tehdit edici özneler olarak algılanabilir ve bu durum, yerli erkeklerin kendi toplumsal rollerini koruma güdüsünü tetikleyebilir. Bu karşılaşma, yerli erkekler için bir tür meydan okumaya dönüşebilir ve otoritelerini yeniden inşa etme çabaları içinde daha buyurgan, daha dışlayıcı ve aynı zamanda daha kırılgan bir yapıya bürünmelerine yol açabilir.

İsmet'in göçmenlerle kurduğu temas, yerel bir erkek figürünün karşılaştığı toplumsal tehdit, kimlik sorgulaması ve dönüşüm sürecini görünür kılar. İsmet'in değişimi dramatik bir kırılma olarak değil, zamanla gelişen içsel bir çözülme olarak anlatılır. Askerî geçmişin sağladığı kontrol ve netlik, göçle birlikte gelen belirsizlik ve duygusal yoğunlukla yer değiştirir. Bu geçiş, aynı zamanda erkekliğin otoriteye dayanmayan, eşitlikle kurulan yeni biçimlerine dair bir önerme sunar. Film, geleneksel erk yapılarının çözülmesiyle doğan boşluğu, duygusal bağlar ve anlayış üzerine kurulu alternatif ilişkilerle doldurmayı önererek, erkeklik krizine hem bireysel hem de toplumsal bir çözüm önermektedir.

Başlangıçta tehlike olarak gördüğü göçmenler, zamanla onun için bir tür duygusal ayna işlevi görür. Otoriteyi temsil eden bir karakterin, empatiye ve duygusal temasa açık hale gelişi, hem bireysel hem de toplumsal düzlemde yeni bir erkeklik anlayışına geçişi simgeler. Ancak burada dikkat çekilmesi gereken önemli bir nokta, erkeklik krizinin her zaman bir dönüşümle sonuçlanmadığı gerçeğidir. Kimi erkekler bu kriz anlarını tehdit olarak algılayarak içine kapanabilir, hatta daha sert ve baskın kimliklere yönelerek geçmişteki iktidar alanlarını yeniden üretmeye çalışabilir. Toplumsal normlar, kültürel beklentiler ya da ekonomik güvencesizlik gibi etkenler, bu dönüşümün önünü kesebilir. Öte yandan, bazı bireyler için kriz bir yeniden kurma fırsatı sunar. Duyguların bastırılmadığı, daha esnek ve eşitlikçi ilişki biçimlerine kapı aralayan yeni erkeklik tanımları, bu dönüşümün mümkün olduğunun göstergesidir. İsmet'in dönüşümü, göçmenin etkisiyle tetiklenen fakat yerleşik erkeklik rollerine ait sorgulamalarla derinleşen bir içsel çözülme biçiminde gelişir.

İsmet'in göçmenlerle yaşadığı temas, onun duygusal olarak çözülmesine ve bastırdığı duygularla yüzleşmesine olanak tanımıştır. Askerî disiplinden gelen katı sınırlar, sessizce gelişen

karşılıklı anlayışla çözülmeye başlar. İsmet'in içe kapalı yapısı, farklı kültürlerle kurduğu insani ilişkiler sayesinde dönüşmüştür. Bu durum, sadece bireysel bir değişim değil, aynı zamanda erkekliğin kültürel temellerinin sorgulanması anlamına gelir. Ayrıca film, göçle birlikte gelen erkeklik krizinin yalnızca göçmen erkeklerle sınırlı kalmadığını, yerel halktan erkeklerin de bu krizle yüzleşebileceğini örneklemesi bakımından önemli bir konumda durur. İsmet'in Omar ile kurduğu ilişki, kendi geçmişini ve bastırdığı kırılğanlıklarını tetikleyen bir etki yaratır.

3.2. Çoklu Kimlikler ve Kültürel Eşikler: Göç, Aile ve Yeni Yakınlık Biçimleri

Omar ve Biz filmi, farklı kültürel kökenlerden gelen bireylerin aynı yaşam alanını paylaşmak zorunda kaldığı durumlarda ortaya çıkan kimliksel karşılaşmaları ve gerilimleri güçlü bir biçimde işler. Film boyunca İsmet'in Suriyeli göçmen komşularıyla kurduğu ilişki, yalnızca fiziksel bir yakınlaşma değil, aynı zamanda etnik, dilsel ve kültürel eşiklerin aşılmasıyla oluşan çok yönlü bir dönüşüm sürecidir. Bu dönüşüm, hem bireysel kimliğin sınırlarını hem de aile içindeki kültürel kodların yeniden tanımlanmasını zorunlu kılar. Bu noktada göç olgusunun yarattığı değişim ve dönüşüm, yalnızca birey düzeyinde değil, aynı zamanda sosyal kurumlar ve toplumsal yapılar üzerinden de okunmalıdır. Göç, bireylerin alışık oldukları değer yapısını dönüştürürken, onları ev sahibi toplumun normlarına uyum sağlayarak kolektif yapıya katılmaya yönlendirir (Jabbar ve Zaza, 2014, s.1515). Bu dönüşüm süreci, filmde olduğu gibi yalnızca çatışma üretmez. Aynı zamanda karşılaşma, tanıma ve birlikte yaşama zeminini de hazırlar. Yeni toplumsal koşullar, yalnızca göçmenlerin değil, yerel halkın da sosyal rollerini ve ilişkilene biçimlerini yeniden gözden geçirmesini gerektirir. Böylece göç, karşılıklı temas üzerinden her iki tarafın kimliğini ve toplumsal konumunu yeniden şekillendiren bir deneyime dönüşür.

İsmet'in başlangıçta yabancı gördüğü bireyler, zamanla onun hayatına temas ettikçe tanıdık bir kimliğe bürünmeye başlar. Bu süreçte kültürel farklılıklar bir tehdit unsuru olmaktan çıkarak, karşılıklı anlam arayışına dayalı bir ilişki biçimine dönüşür. Film, farklılıkların mutlak ayrımlar yaratmak zorunda olmadığını, aksine bu farklılıkların karşılıklı anlayış noktasında birleştiğinde yeni bir toplumsal uyum zemini oluşturabileceğini gösterir. Ancak film asıl gücünü, farklardan ziyade insanın insana benzeyen yanlarını görünür kıldığı anlarda gösterir. İsmet eşini kaybetmiş, oğlunu başka bir ülkeye uğurlamıştır. Omar ve Mariye ise vatanlarını geride bırakmış, henüz doğmamış çocukları için güvenli bir yaşam alanı aramaktadır. Birinde geçmişin kaybı, diğesinde geleceğin endişesi vardır. Sabri'nin göçmenleri koruması, göçmenlerin onun hayatını kurtarması gibi anlar ise farklı hayatların ortak bir insani duyarlılıkta kesişebileceğini gösterir. Bu noktada kültürlerarası iletişim, yalnızca bilgi aktarımı değil, aynı zamanda duygu, deneyim ve anlayışın ortak bir dile dönüştüğü bir etkileşim biçimi olarak ortaya çıkar.

Farklı kimliklerin bir araya gelmesi doğan ilişkisel yapı içinde, ailenin yeniden tanımlandığı alanlardan biri de göçle birlikte ortaya çıkan alternatif yakınlık biçimleridir. Aile araştırmaları genellikle resmi tanımların öngördüğü geleneksel aile yapıları üzerinde yoğunlaştığı için, biyolojik bağlara dayanmayan alternatif aile biçimleri büyük ölçüde göz önünde bulundurulmamıştır. Ancak bu meseleyi toplumsal inşa perspektifiyle ele aldığımızda ve aileyi kan bağı ya da soy ilişkilerinden ziyade toplumsal etkileşimler ve birlikte yaşantılar ekseninde düşündüğümüzde, kurguya dayalı akrabalık ya da kurmaca aile gibi kavramları daha derinlemesine kavrayabilir ve ailenin sabit bir yapı değil, toplumsal süreçler içinde şekillenen bir olgu olduğunu daha açık biçimde anlayabiliriz. Floyd ve Morman (2006), bu tür bağları, resmi ya da biyolojik bir ilişkiye dayanmamasına rağmen aile benzeri özellikler taşıyan toplumsal ilişkiler olarak tanımlamakta ve ailenin toplumsal olarak kurulan bir yapı olduğu düşüncesini temel almaktadır.

Aile yapısı içinde dil, din, gelenek ve gündelik alışkanlıklar gibi unsurlar kimliğin inşasında belirleyici rol oynar. Ancak film, bu unsurların değişmez olmadığını, göç ve zorunlu karşılaşmalarla birlikte esneyebileceğini, hatta yeniden şekillenebileceğini anlatır. İsmet'in evinin alt katında kalan göçmenlerle kurduğu bağ, onun kendi kültürel sınırlarını sorgulamasına neden

olur. Bu sorgulama süreci, sadece kişisel bir dönüşüm değil, aynı zamanda toplumsal düzlemde farklı kimliklerin yan yana var olabileceği yeni bir aile ve topluluk biçiminin imkânını gösterir.

Çoğu araştırma, geleneksel yapıları esas alarak normatif çerçevede şekillenen yakınlık biçimlerini merkezine aldığı için, doğuştan gelen bağlar dışında oluşan yakın çevre örüntülerini büyük oranda dışarda bırakmıştır. Ancak bu konu, yapısalcı olmayan bir anlayışla değerlendirildiğinde ve birlikteliklerin biyolojik bağlamda değil de gündelik etkileşimler üzerinden kurulduğu varsayıldığında, hayalî hısımlık ya da kurgusal birliktelik gibi kavramlar daha anlaşılır hâle gelir. Bu da, yakın çevre yapılarının sabit bir gerçeklik değil, zamanla şekillenen bir yapı olduğunu kavramamıza katkı sağlar. Floyd ve Morman (2006), kalıtsal ya da yasal bir temele dayanmayan ama birlikte yaşamın gereklerini taşıyan bu tür dayanışma biçimlerini, toplum içinde sonradan biçimlenen bir yapı olarak değerlendirmektedir.

Kültürel çatışmaların yoğun olduğu ilk temaslar, zamanla yerini sessiz anlaşmalara, ortak ritüellere ve gündelik alışkanlıkların paylaşılmasına bırakır. Başlangıçta kültürel kodlara göre hareket eden İsmet, zamanla davranışlarını yumuşatır, dili kadar bakışını da değiştirir. Bu dönüşüm, göçmenlerin yalnızca dışsal olarak değil, duygusal ve kültürel olarak da toplumsal yapıya dâhil edilebileceğini gösterir. Bu bağlamda John W. Berry'nin (1997) kültürlerarası uyum kuramında tanımladığı "entegrasyon" stratejisi, bireyin hem kendi kimliğini koruyarak hem de ev sahibi toplumla bağ kurarak bir arada yaşamayı mümkün kıldığını öne sürer. Benzer şekilde Alastair Ager ve Alison Strang (2008), uyum süreçlerinde sosyal bağlantılar, kültürel farkındalık ve karşılıklı güvenin merkezi rolüne işaret eder. Filmdeki dönüşüm, kültürel eşiklerin yalnızca geçilmesi zor sınırlar değil, karşılaşmalarla anlam kazanan geçiş alanları olduğunu gösterir. Bu tür geçişler, daha önce de belirtildiği üzere Victor Turner'ın (1969) *liminalite* kavramı üzerinden okunduğunda, kimliklerin ve ilişkilerin dönüşüme uğradığı ara alanlar olarak değerlendirilebilir.

Göçle birlikte gelen değişime ve dönüşüme uyum sürecinde kuşaklar arasında da farklılıklar gözlemlenir. Genç bireyler çevresel değişimlere hızla uyum sağlarken, çocuklu aileler bu dönüşüm sürecine daha temkinli ve direnç gösteren bir tutumla yaklaşmaktadır (Levi Strauss, 2012). Bu farklılaşma, hem bireysel hem de kolektif kimliğin yeniden kurulmasında belirleyici olmaktadır. Bu bağlamda, *Omar ve Biz* filmindeki Omar ve Mariye karakterleri, genç bireyler olarak bu çevresel ve kültürel değişimlere daha esnek ve açık bir şekilde yanıt verirler. Hem yaşlarının getirdiği yeniliğe açıklık hem de göç sonrası hayata tutunma arzuları, onları içinde bulundukları toplumsal yapıya uyum sağlamaya ve temel ilişkileri sürdürmeye yönlendirir. Yeni bir çevreye, farklı bir dile, alışılmamış sosyal normlara adapte olma konusunda sahip oldukları enerji, umut ve dayanıklılık, onları yalnızca hayatta kalmaya değil, aynı zamanda anlamlı sosyal bağlar kurmaya da sevk eder. Mariye'nin evin içinde sergilediği zarif, dikkatli ve kapsayıcı davranışları ile Omar'ın sessiz ama ısrarlı dayanışmacı tutumu, genç göçmenlerin yeni bir ortamda hızla ilişki geliştirme ve uyum sağlama potansiyellerine dair güçlü örnekler sunar.

Filmdeki kuşaklar arası farklar, yalnızca göçmenlerin bireysel psikolojilerine değil, aynı zamanda göç olgusunun toplumsal etkilerine de ışık tutar. Genç bireyler değişken koşullara daha hızlı yanıt verirken, yaşça büyük bireylerin geçmişin yüküyle hareket etmeleri, onların kimlik sınırlarını esnetmesini geciktirir. Ancak bu fark, karşılıklı temas ve gündelik hayatın içindeki ritüeller aracılığıyla zamanla aşılar. Omar ve Mariye'nin gençliği ve uyum kapasitesi, yalnızca kendileri için değil, aynı zamanda İsmet'in dönüşüm yolculuğu için de dönüştürücü bir etki yaratır.

Emekli bir jandarma komutanı olan İsmet karakteri, geçmişte edindiği hiyerarşik deneyimler, otoriteye dayalı dünya görüşü ve sabit kimlik anlayışı nedeniyle bu hızlı dönüşüm sürecine ilk etapta direnç gösterir. İsmet'in yaşı, mesleki geçmişi ve hayatı boyunca içinde bulunduğu güvenli sınırlar, onun için yeni olanla temas etmeyi güçleştirir. Omar ve Mariye'nin davranışlarında gördüğü farklılıklar, ilk başta onun için bir tehdit olarak algılanır. Çünkü bu farklılıklar onun benliğini ve alışkanlıklarını sorgulamasına yol açar. İsmet'in bir baba olarak geçmişten taşıdığı değerler, geleneksel aile yapısına olan bağlılığını daha da katılaştırır. Özellikle

çocuk sahibi olmanın yüklediği sorumluluk ve koruma içgüdüğü onun değişime karşı daha fazla mesafe koymasına neden olur. Film boyunca İsmet'in dönüşümündeki direnç yalnızca askerî disiplin ya da yaşla sınırlı kalmaz. Aynı zamanda bir ebeveyn olarak toplumsal rollerini koruma çabası da bu dirençte önemli bir rol oynar. Ancak zamanla göçmenlerin kendisine yönelttiği doğrudan olmayan, sessiz ama samimi yaklaşımları, İsmet'in önyargılarını yıkar. Bu kırılma anlarında İsmet yalnızca onları dış dünyadan korumakla kalmaz. Aynı zamanda bir jandarma komutanı olmasına rağmen yakalanmalarını engellemek için onları evin deposuna kilitler. Battaniye ve yemek götürür ve hatta Omar'ın Avrupa'ya kaçış planına yardım eder. Bot temin eder ve yüzme bilmeyen Omar'a yüzme öğretir. Bu davranışlar, İsmet'in başlangıçta mesafeli ve koruyucu olan tutumunun, zamanla yerini dayanışmaya dayalı bir dönüşüme bıraktığını gösterir.

Doğrudan soy temeline dayanmayan bağların da yakın çevre ilişkileri oluşturabileceğini savunan kimi uzmanlar bulunmaktadır. Bu bağlamda Liebow (1967), Stack (1974) ve Ladner (1971), hayalî akrabalığı bireyler arası dostlukların zamanla hane benzeri yapılara evrilmesi şeklinde tanımlamıştır. Tanıdıklıkların ötesine geçen bu tür bağlarda, bireylerin birbirlerine "birader" ya da "amcaoglu" gibi hitaplarla seslenmesi, aralarındaki duygusal dayanışmayı güçlendirmekte ve karşılıklı yükümlülük bilincini pekiştirmektedir. Kurgusal yakınlık, kişisel tercihlerle şekillenen ve nesnel olmaktan çok öznel düzlemde anlam kazanan güçlü bir bağlılık biçimidir. İsmet ve Sabri'nin, Omar ve Mariye ile kurdukları bağın ardından onlardan "çocuklar" diye söz etmeye başlamaları, bu duygusal yakınlığın filmdeki en belirgin göstergelerinden biridir. Film bu yönüyle, kültürlerarası karşılaşmaların yalnızca çatışma üretmediğini, aynı zamanda yeni kimlik biçimlerinin ve aile tanımlarının ortaya çıkmasına zemin hazırladığını anlatır. Bu süreç, bireylerin sabit kimlikler yerine akışkan ve ilişkisel kimlikler geliştirdiği bir toplumsal yapıyı ima eder. İsmet'in kültürel sınırlarını aşan bu yolculuk, onun aileyi yeniden tanımlamasına, ötekiyle kurduğu ilişki üzerinden kendi kimliğini dönüştürmesine ve en önemlisi de karşılıklı anlayışın bir arada yaşamın ön koşulu olduğunu fark etmesine olanak tanır.

İnsan topluluklarını inceleyen araştırmalarda, kalıtsal bağlara dayalı yakınlıkların yanı sıra, kurmaca bağ kategorisine ait oldukça geniş bir kuramsal birikim bulunmaktadır. Batı toplumlarında bu türden bağlara en eski ve tanınmış örneklerden biri olarak manevi ebeveynlik gösterilebilir. Anadolu geleneğinde ise, kirvelik, süt emziren kadın figürü ya da emzirme yoluyla kurulan kardeşlik gibi biçimlerde bu türden sembolik bağların izlerine rastlanır. Duben'in değerlendirmesine göre, doğrudan soy ilişkisine ya da evlilik temeline dayanmayan bu türden örneklerde görüldüğü üzere, simgesel bir özdeşlik ya da aidiyet fikri aracılığıyla da insanlar arasında güçlü bağlar kurulabilir ve bu tür bağlar ile doğuştan gelen yakınlıklar arasına kesin sınırlar çizmek her zaman mümkün değildir (Duben, 2002, s. 92). *Omar ve Biz* filmi, Duben'in işaret ettiği bu sembolik aidiyet türünü çağdaş bir bağlamda ele alır. İsmet ile Omar ve Mariye arasındaki ilişki, başlangıçta yabancılık ve güvensizlik üzerine kurulsun da zamanla birlikte yaşanan deneyimlerle bir tür kurmaca aile formuna evrilir. Aralarında ne kan bağı ne de yasal bir akrabalık ilişkisi bulunmasına rağmen, ortak yaşam alanını paylaşmaları, gündelik rutinin içinde gelişen etkileşimler ve özellikle kriz anlarında gösterilen karşılıklı dayanışma, aralarında sahici ve derinlikli bir bağın oluşmasını sağlar. İsmet'in bir jandarma komutanı olmasına rağmen Omar ve Mariye'yi kollaması, onları evinde gizlemesi ve fiziksel olduğu kadar duygusal olarak da desteklemesi, yalnızca insani bir yardımın ötesine geçer. Bu davranışlar, duygusal bağlılık ve ortak sorumluluk etrafında şekillenen alternatif bir yakınlık biçiminin temsiline dönüşür. Film, bu yönüyle doğuştan gelen değil, birlikte yaşanarak inşa edilen bağların da en az biyolojik akrabalık kadar güçlü ve dönüştürücü olabileceğini ortaya koyar.

Kısaca ifade etmek gerekirse, içine göçmenlerin de dâhil olduğu bireylerin bir arada yaşama düzeni oluşturmalarında, genetik bağların dışında gelişen birçok farklı yakınlık modeli arasında sayılmaktadır. Bu tür örneklerde, rollerin paylaşımı, karşılıklı sevgi temelli bağların oluşumu ve toplumun bu yapıyı meşru görmesi belirleyici unsurlar hâline gelmektedir.

4. Bulgular ve Tartışma

Omar ve Biz, göç ve yerinden edilme süreçlerinin aile kavramı üzerindeki etkilerini yalnızca bireysel hikâyelerle değil, toplumsal karşılaşmalarla da görünür kılar. Filmdeki karakterlerin yaşadığı dönüşümler, aileyi sabit ve biyolojik bağlara dayalı bir yapı olarak değil, değişen koşullar karşısında yeniden şekillenen sosyal bir ağ olarak konumlandırır. Bu yapı, özellikle seçilmiş aile, gönüllü bağ, komşuluk ilişkisi ve kültürel eşik kavramları üzerinden güncellenir. Bulgular, aile biçimlerinin göçle birlikte yalnızca parçalanmadığını aynı zamanda yeniden kurulduğunu göstermektedir. Bu bağlamda sinema, yalnızca bir anlatı alanı değil, aynı zamanda dönüşen toplumsal yapının temsil edilebildiği bir düşünce alanı olarak değerlendirilmelidir.

Bu çalışmada *Omar ve Biz* filmi üzerinden yürütülen çözümleme sonucunda, göç olgusunun yalnızca fiziksel yer değiştirme değil, aynı zamanda aile içi rollerin, ilişkilerin ve toplumsal konumlanmaların yeniden şekillenmesiyle sonuçlandığı gözlemlenmiştir. Filmde aile, karşılaşmalarla evrilen ve yeniden biçimlenen bir sosyal organizma olarak karşımıza çıkmaktadır (Weeks, Heaphy & Donovan, 2001). Özellikle İsmet karakterinin geçirdiği dönüşüm, otoriteye dayalı baba figürünün yerini anlayış ve empati temelli ilişkilere bırakabileceğini göstermektedir (Connell, 2005). Bu dönüşüm, otoritenin yerini duygusal bağlara bıraktığı yeni bir aile anlayışını görünür kılar.

Filmde kurulan komşuluk ilişkileri, biyolojik olmayan ama duygusal olarak güçlü seçilmiş aile yapılarının örneğini sunmaktadır (Weeks, Heaphy & Donovan, 2001). Alışılmış ya da geleneksel olanın dışında ortaya çıkan iletişim yolları, yalnızca mekânsal yakınlıktan değil, gündelik yaşamı birlikte sürdürme zorunluluğundan doğmakta ve karşılıklı ilgi, dayanışma ve güven gibi değerler üzerinden inşa edilmektedir. Bu yönüyle göç, klasik aile tanımını dönüştürmekte ve yerini çok merkezli, esnek, gönüllü ilişkilere dayalı yeni yapı biçimlerine bırakmaktadır.

Bir diğer önemli bulgu, filmde göçmenlikle birlikte farklı kimliklerin bir arada yaşama pratiği içinde yeniden tanımlandığıdır. İsmet'in Suriyeli komşularıyla kurduğu ilişki, başlangıçta yabancıya karşı duyulan güvensizlikle şekillenmekte ancak zamanla bu sınırların silikleştiği, kültürel eşiklerin geçirgenleştiği bir toplumsal zemine evrilmektedir. Böylece yalnızca göçmenler değil, ev sahibi toplumun bireyleri de dönüşmekte ve yeni bir toplumsal aidiyet biçimi inşa edilmektedir. İsmet'in geçirdiği bu dönüşüm, entegrasyonun yalnızca göçmenlerin değil, ev sahibi bireylerin de sürece katılımını gerektiren çift yönlü bir yapı olduğunu ortaya koyar. Bu yönüyle film, Berry'nin (1997) kültürlerarası uyum modelindeki entegrasyon yaklaşımıyla örtüşmektedir. Ager ve Strang'ın (2008) da vurguladığı gibi, karşılıklı güven, kültürel farkındalık ve sosyal bağlantılar, uyum sürecinin her iki taraf için de dönüştürücü gücünü belirleyen temel unsurlardır.

İsmet'in film boyunca sergilediği yüz ifadesi ve beden dili, askerî geçmişinin şekillendirdiği dikkatli ve mesafeli duruşun yanı sıra, içsel bir huzursuzluğun izlerini de taşır. Sessizliğin sıkça tercih edildiği sahnelerde, karakterin otoriteye dayalı kimliği yalnızca sözle değil, duruşla, bakışla ve mekânla kurduğu ilişki üzerinden de ifade bulur. İsmet konuşmadığında ya da yalnızca varlığıyla sahnede yer aldığı dahi, kimliğini ve sosyal sınırlarını belirleyen görünmez bir çerçeve çizer. Bu anlar, otoritenin söze ihtiyaç duymadan da kurulabileceğini ve toplumsal mesafenin beden dili aracılığıyla nasıl inşa edildiğini gösterir (Wegenstein, 2012). Özellikle İsmet'in yalnız görüldüğü sahnelerde, izleyici karakterin duygusal olarak geri çekildiğini açık biçimde hisseder. Bu tür görsel anlatımlar, yalnızca geçmişin otoritesini değil, aynı zamanda İsmet'in bugünün ilişkileriyle kuramadığı bağları da temsil eder. Film bu yönüyle, sessizliğin bir direnç biçimi olduğu kadar, duygusal bir kopuşun da dışavurumu olabileceğini güçlü bir anlatımla ortaya koyar.

Filmde sıkça tekrar eden sessizlik anları, yalnızca aile içindeki iletişimsizliği değil, aynı zamanda karakterlerin yaşadığı içsel çözümleri ve kimlik arayışlarını görünür kılar. Ev

sahiplerinin evin içinde yalnız başına kaldığı sahneler, aidiyetin parçalanmış yapısını ve geçmişle kurulamayan bağların izlerini taşır. Ancak yalnızlık duygusu yalnızca İsmet'e özgü değildir. Omar ve Mariye gibi göçmen karakterler de çoğu zaman kalabalıklar içinde sessiz kalmakta, dili anlayamamanın getirdiği kopuklukla çevreyle temas kurmakta zorlanmaktadır. Özellikle göçmenlerin bakışlarla ya da beden diliyle iletişim kurmaya çalıştığı sahneler, fiziksel olarak var olmanın duygusal bağ kurmaya yetmediğini gösterir (Ahmed, 2000). Filmde bu durum, özellikle Mariye'nin evin içinde sessizce dolaştığı, Omar'ın bahçede sessiz bir çabayla çalıştığı ya da diğer karakterlerle göz teması kurmaktan kaçındığı sahnelerde görünür hâle gelir. Dilin yokluğu, yalnızca sözlü iletişimi engellemekle kalmaz, duygusal bağ kurma imkânını da zayıflatır. Bu sessizlik anları, göçmen karakterlerin yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda duygusal olarak da çevreden dışlandığını ve içsel bir izolasyon yaşadığını ortaya koyar. Bu anlamda sessizlik, filmde dramatik bir araç olmaktan çıkarak duygusal bir direnç hattına dönüşür. Hem ev sahibi bireyler hem de göçmenler için sessizlik, yalnızlığın ifadesi olduğu kadar dönüşümün başladığı bir alana da işaret eder (Turner, 1969). Turner'ın eşik durumu olarak tanımladığı bu ara evre, filmde özellikle karakterlerin kimliklerini yeniden kurmaya çalıştığı mesafeli ve gerilimli anlarda somutlaşır. Omar ve İsmet'in aynı evde birbirlerine mesafeli ama gözle temas ettikleri sahnelerde olduğu gibi, bu geçiş hâli ne tamamen eskiye ait olmayı ne de bütünüyle yeniye geçebilmeyi mümkün kılar. Bu sahneler, karakterlerin tanıdık olanla yabancı olan arasında, aidiyetle dışlanmışlık arasında salındıkları kırılgan ve belirsiz bir zemini görünür kılar. Turner'ın tarif ettiği bu eşik hali, filmin ruhunu belirleyen geçici ama dönüştürücü bir duygusal boşluk olarak karşımıza çıkar.

Seçilmiş aile yapısı, yalnızca göçmen karakterler için değil, ev sahibi karakter için de bir yenilenme alanı sunar. Bu yapı içinde komşuluk ilişkileri, dayanışma, aidiyet ve ailenin yeniden tanımlandığı birer toplumsal araç hâline gelir. Göçmen karakterlerin dili anlamadığı sahneler ya da kalabalıklar içinde yalnız kalmaları, göçün sadece fiziksel değil aynı zamanda duygusal bir kopuş olduğunu ortaya koyar. Buna karşılık paylaşılan yemekler, taziyede bir araya gelen insanlar ve ölen bir kadının ardından oluşan yeni bağlar, yalnızlığın nasıl ortaklığa evrilebileceğini gösterir. Bu noktada sinema, geleneksel aile temsillerini sorgulayan ve yeni aile biçimlerine dair toplumsal bir tahayyül kuran önemli bir alan olarak karşımıza çıkar.

Fetiye, İsmet'le beraber yaşadığı evlerinde sessizce var olan ama kendi değerleri ve sezgileriyle hareket eden güçlü bir karakterdir. Başından itibaren göçmen komşularına karşı açık, şefkatli ve destekleyici bir tutum geliştirir. Yardımseverliği yalnızca sözle sınırlı kalmaz, temel ihtiyaçlarından duygusal destek anlarına kadar birçok konuda onların yanında olur. Yıldönümünde aldığı elbiseyi artık bedenine uymadığı için Mariye'ye vermek istemesi, yalnızca maddi değil aynı zamanda sembolik bir paylaşımın ifadesidir. Bu jest, farklı kadınlık deneyimlerinin aynı mekânda yan yana gelebileceğini ve gönüllü dayanışmanın nasıl görünür hâle geldiğini gösterir. İsmet ise Fetiye'nin bu açıklığına sürekli tepki gösterir ve bu tür yakınlıkları tehdit olarak algılar.

Fetiye'nin ölümü, filmde uzun süredir kurulmaya çalışan ortak yaşamın bir kırılma noktası hâline gelir. Amerika'daki oğlunu görme arzusunu gerçekleştiremeden hayata veda eder. Ancak yaşamı boyunca kurmakta zorlandığı birlik duygusu, ölümünden sonra somut bir gerçeklik olarak ortaya çıkar. Cenaze sahnelerinde seçilmiş aile yapısı artık yalnızca düşünsel değil, fiziksel ve toplumsal düzlemde kendini gösterir. Omar Kur'an okur, Mariye taziyeleri karşılayan kişidir ve bu iki göçmen karakter evin içine doğrudan dâhil olur. İsmet'in Amerika'dan gelen oğlu Kemal ve onun Amerikalı eşi Christina da bu birlikteliğin parçası olur. Fetiye'nin cenazesi, kaybın içinden doğan yeni bir aidiyetin ve gönüllü beraberliğin açık bir ifadesine dönüşür.

Cenaze süreci, aynı zamanda İsmet ile oğlu Kemal arasında uzun süredir bastırılan duyguların ortaya çıktığı bir yüzleşmeye zemin hazırlar. Baba ile oğul arasındaki gerilim, Christina ile ilk karşılaşmada açıkça görünür. İsmet, gelinini evin önünde gördüğünde Kemal'i işaret ederek ona hiçbir selamlama yapmadan "onunla git" der. Bu kısa ve sert cümle, yalnızca duygusal mesafeyi değil aynı zamanda kültürel bir reddi de içerir. Ancak jandarma baş sağlığı

dileğinde bulunduğunda, İsmet bu kez sessizliğini bırakır ve Christina'yı eliyle göstererek "Christina gelinimiz, Amerikalı yani Amerika vatandaşı" der. Bu ifade, daha önce reddedilen bir aile figürünün artık hane yapısına dâhil edildiğini ve göçle birlikte çok uluslu bir aidiyetin kabullenilmeye başlandığını gösterir. İsmet'in bu farkındalığı, hem bireysel hem toplumsal düzeyde gerçekleşen değişimin anlamlı bir ifadesi olur. Bu sahnelerle birlikte film, aileyi sabit rollerle tanımlamak yerine onun değişebilir, esnek ve çoğul bir yapı olduğunu vurgular. Baba ve oğulun cenaze aracılığıyla yüzleşmesi, göçmenlerin yerel halkın yas evinde Kur'an okuması ya da Amerikalı gelinin kabullenilmesi gibi anlar, aile olmanın yeniden yazılabileceği bir anlatı alanı yaratır. Bu yönüyle *Omar ve Biz*, yalnızca bir göç anlatısı olmaktan çıkarak, aile kavramını yeniden düşünmeye davet eden derinlikli bir toplumsal metne dönüşür. Bulgular, literatürde göç ve aile ilişkisine dair mevcut yaklaşımları desteklediği gibi, bazı sabit tanımların da esnetilmesi gerektiğine işaret eder.

Filmin finaline doğru görülen aile üyelerinin vedalaşma sahnesi, göçün farklı boyutlarını aynı evin çatısı altında buluşturmaktadır. İsmet'in Amerika'ya göç etmiş olan oğlu Kemal ve onun Amerikalı eşi Christina ile Suriyeli göçmenler Omar ve Mariye, aynı mekânda bir araya gelmekte, bu durum, göçün yalnızca dışarıdan gelenleri değil, toplumun kendi içinden çıkan bireyleri de dönüştürdüğünü ortaya koymaktadır. Bahçede geçen bu sahnede, her ne kadar vedalaşma duygusu baskın olsa da, karakterler arasında kurulmuş olan duygusal bağlar ayrılıktan çok bir tür tamamlanmayı ifade eder. Kemal ve Christina Amerika'ya dönmek üzere yola çıkarken, Omar ve Mariye Avrupa'ya ulaşma umudunu taşır. İsmet ve Sabri ise Türkiye'de kalacaktır. Farklı yönlerde dağılan bu bireylerin bir araya gelişi, göçün geçici buluşmalar üzerinden nasıl kalıcı bağlar yaratabildiğini gösterir. Aynı evde buluşan bireyler farklı kıtalardan gelmiş olsalar da yeni bir bağ kurarlar. Bu sahnede, çoklu aidiyet mekânsal bir temsiline dönüşür. Böylece göç ve yerinden edilme süreçleriyle oluşan aile yapıları yalnızca dışlama ya da ayrışma üzerinden değil, birleşme ve yeniden yapılanma üzerinden de değerlendirilebilmektedir.

Elde edilen bulgular, film ile toplumsal dönüşüm arasındaki ilişkiyi görünür kıldığında ve göç ile aile temsilleri bu bağlamda değerlendirildiğinde, film anlatısı yalnızca bir temsil alanı olmaktan çıkar. Aynı zamanda toplumsal normların yeniden şekillendiği bir düşünsel zemin hâline gelir. Bu bağlamda *Omar ve Biz*, göçle birlikte dönüşen aile yapılarının sinemada nasıl temsil edildiğini göstermekle kalmaz, aynı zamanda bu temsil biçimleri aracılığıyla toplumsal normların nasıl sorgulandığını da açığa çıkarır. Film, sabit kimliklere, belirgin rollerle tanımlanmış ilişkilere ve tek merkezli aile yapılarına karşı, esnek, çoğul ve değişken bir düzen önerir. Bu öneri, yalnızca film anlatısıyla sınırlı kalmaz, toplumsal tahayyül açısından da anlamlı bir açılım sunar. Buradan hareketle çalışmanın bulguları, aile kavramının gelecekte farklı göç deneyimleri, kültürel çatışmalar ya da kimlik geçişleri üzerinden yeniden düşünülmesine katkı sağlayabilir. Böylece *Omar ve Biz* ve benzeri anlatılar, aile sosyolojisi, sinema çalışmaları ve kültürel çözümleme alanlarında yeni tartışmaların önünü açabilecek kuramsal bir kaynak niteliği olarak karşılık bulabilir.

Sonuç ve Öneriler

Omar ve Biz filmi, göçün bireyler ve topluluklar üzerindeki etkilerini yalın ama etkileyici bir anlatımla gözler önüne serer. Film, yalnızca coğrafi sınırları geçen insanları değil, aynı zamanda onların taşıdığı değerleri, geçmişleri ve kimlikleri de birlikte düşünmeye davet eder. Bu yer değiştirme, en çok da aile yapısında hissedilir. Karakterlerin kurduğu ilişkiler, göçün toplumsal ve duygusal düzlemde nasıl izler bıraktığını görünür kılar. Filmde aile, sabit bir yapı değil, karşılaşmalarla şekillenen, yeniden kurulan, bazen de baştan tanımlanan toplumsal bir form olarak ortaya çıkar.

İsmet karakteri, bu dönüşümün merkezinde yer alır. Uzun yıllar boyunca askerî bir yaşam sürmüş, otoriteye alışkın bir bireyken zamanla içe dönük duygularla yüzleşir. Göçmenlerle kurduğu ilişki sayesinde sadece başkalarını değil, kendisini de yeniden tanımaya başlar. Bu süreçte otoriteye dayalı baba figürü, yerini anlayışa ve karşılıklılığa bırakır. İsmet'in Suriyeli

komşularıyla kurduğu bağ, kan bağına dayanmayan ama derin bir duygusal ortaklık içeren bir aile modeli sunar. Film bu yönüyle, aile olmanın yalnızca doğumla tanımlanmadığını, ortak yaşam deneyimlerinin de bu bağı kurabildiğini ortaya koyar.

Göçün aileyi dönüştüren gücü, yalnızca Suriyeli karakterlerle sınırlı kalmaz. İsmet'in Amerika'ya göç eden oğlu eve geri döner ve yanında Amerikalı eşi de vardır. Böylece film, farklı kıtalardan gelen bireylerin aynı çatı altında bulunduğu bir aile yapısını sunar. İsmet, Omar ve Mariye birlikte yaşamayı öğrenir. Bu yaşam, geçici bir misafirlik değil, farklı göçmenlik hallerinin bir araya geldiği yeni bir birliktelik biçimidir. Çeşitli kültürel geçmişlere sahip bireylerin ortak bir mekânda bir arada bulunması hem biyolojik hem de seçilmiş aile yapılarını bir araya getirir. Bu durum, filmin aile kavramını yeniden düşündüren ve güncel toplumsal değişimlerle ilişkili hale getiren güçlü yönlerinden biridir.

Film, çatışmadan ziyade sessizlikle, gerginlikten çok gündelik temasla, anlatısını kurar. Her küçük jest, her paylaşılan an, izleyiciye aile olmanın başka yollarını düşündürür. Bu yeni aile anlayışı, yalnızca bir kurgu değil, aynı zamanda günümüz toplumlarında giderek yaygınlaşan bir gerçekliğin ifadesidir. Göçün beraberinde getirdiği karşılaşmalar, bireylerin kimliklerini sorgulamasına, duygusal sınırlarını esnetmesine ve toplumsal rollerini yeniden kurulmasına yol açar. İsmet'in değişimi, bu dönüşümün sade ama etkili bir örneği olarak öne çıkar.

Omar ve Biz, göç olgusunu yalnızca bir yer değişikliği olarak değil, aileyi, aidiyeti ve toplumsal bağı yeniden kuran bir süreç olarak ele alır. Bu yönüyle film, izleyiciyi yalnızca karakterlerle değil, kendi aile tanımlarıyla da yüzleştirir. Ait olmanın, birlikte yaşamının ve anlam kurmanın farklı biçimlerini gösterir. Aile artık yalnızca doğuştan gelen bir bağ değil, birlikte inşa edilen bir anlam alanıdır. Film, aile içi çatışmalara rağmen, bu alanın nasıl çoğul ve kapsayıcı olabileceğine odaklanır.

Günümüzde aile, yalnızca kan bağından ibaret sabit bir yapı olmaktan çıkmakta ve göç gibi zorlayıcı süreçlerle yeniden şekillenen esnek bir ilişki ağının parçası hâline gelebilmektedir. Bu bağlamda sinemanın, özellikle göç ve yerinden edilme temalarını işleyen filmler aracılığıyla dönüşen aile yapısını temsil edebilme gücü daha fazla önem kazanmaktadır. *Omar ve Biz* gibi anlatılar, yalnızca kurmaca metinler değildir. Aynı zamanda sosyolojik gözlemleri destekleyen ve toplumsal farkındalık geliştiren güçlü birer araç olarak değerlendirilmelidir. Bu çerçevede, film çözümlemelerinin aile çalışmalarında daha geniş bir yer edinmesi desteklenmelidir. Sinemanın görsel anlatı dili, bireylerin yalnızlık, aidiyet, dayanışma ve otoriteyle kurduğu ilişkiyi görünür kılmakta ve bu yönüyle aile yapısında yaşanan değişimleri çok boyutlu bir bakışla inceleme imkânı sunmaktadır. Özellikle aile sosyolojisi, iletişim çalışmaları ve kültürel analizler açısından sinema, seçilmiş aileler, komşuluk bağları ve kimlik geçişleri gibi temaların kapsamlı bir biçimde işlenmesine olanak tanır.

Sosyal politikalar açısından düşünüldüğünde, göç ve yerinden edilme süreçlerinin yalnızca ekonomik değil aynı zamanda duygusal ve yapısal etkileri olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Aile içindeki rollerin değişmesi, aidiyet bağlarının zedelenmesi ve yeni bağ biçimlerinin gelişmesi, kamu politikaları ve sosyal destek sistemleriyle karşılık bulmalıdır. Yerel yönetimler, göçle gelen bireylerin ve ailelerin içinde bulundukları toplumsal yapılara gönüllü biçimde entegre olabilmelerini sağlayacak kültürel karşılaşma alanları yaratmalıdır. Bu alanlar, seçilmiş aile kavramının günlük yaşamda karşılık bulabileceği pratikler için bir zemin oluşturabilir.

Eğitim alanında, özellikle psikoloji, sosyoloji ve sosyal hizmet gibi disiplinlerde *Omar ve Biz* gibi filmler ders materyali olarak değerlendirilmeli ve öğrencilerin aile, göç, kültürlerarası iletişim gibi konularda eleştirel düşünme becerilerini geliştirmeleri teşvik edilmelidir. Bu tür filmler, genç araştırmacıların göçmenlik deneyimlerine dair çok yönlü bir perspektif kazanmalarına katkı sunabileceği gibi dönüşen aile yapısını anlamak için yeni bir bakış açısı da sağlayacaktır.

Son olarak, gelecekte yapılacak araştırmalar, farklı filmler üzerinden çoklu kimlik, seçilmiş aile ve kültürel uyum süreçlerinin birlikte analiz edildiği karşılaştırmalı çalışmalarla desteklenmelidir. Böylece hem sinema hem sosyal bilimler, toplumsal değişimi anlamada birbirini besleyen iki alan olarak daha etkin biçimde buluşabilecektir.

Kaynakça

- Ager, A., & Strang, A. (2008). Understanding integration: A conceptual framework. *Journal of Refugee Studies*, 21(2), 166–191.
- Ahmed, S. (2000). *Strange encounters: Embodied others in post-coloniality*. London: Routledge.
- Armağan, İ. (1992). *Sanat toplumbilimi*. İzmir: İleri Kitapevi.
- Berry, J. W. (1997). Immigration, acculturation, and adaptation. *Applied Psychology: An International Review*, 46(1), 5–34.
- Bilis, E. (2004). *Sinema ve ideoloji: Türkiye sinemasında toplumsal yapı ve ideolojik söylem* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- Bozok, N., & Bozok, M. (2019). *Göçmen erkeklikler: Türkiye'de göçmen erkeklerin deneyimleri*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Castles, S., & Miller, M. J. (2008). *Göçler çağı: Modern dünyada uluslararası göç hareketleri* (B. K. Yıldız, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Charsley, K., & Wray, H. (2015). Introduction: *The Invisible (Migrant) Man*. Men and Masculinities, 18(4), 403–423. <https://doi.org/10.1177/1097184X15575109>
- Choi, S. Y. P., & Peng, Y. (2016). *Masculine Compromise: Migration, Family, and Gender in China*. University of California Press.
- Connell, R. W. (2005). *Masculinities* (2nd ed.). University of California Press.
- Deutsch, K. W. (1953). *Nationalism and social communication: An inquiry into the foundations of nationality*. MIT Press.
- Diken, B., & Laustsen, C. B. (2010). *Filmlerle sosyoloji* (S. Ertekin, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Donaldson, M., Hibbins, R., Howson, R., & Pease, B. (Eds.). (2009). *Migrant Men: Critical Studies of Masculinities and the Migration Experience*. Routledge.
- Donaldson, M., & Howson, R. (2009). Men, Migration and Hegemonic Masculinity. In M. Donaldson, R. Hibbins, R. Howson, & B. Pease (Eds.), *Migrants, Masculinities and Work* (pp. 199–212). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203875315-19>
- Duben, A. (2002). *Kent, Aile ve Tarih*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Erkılıç, H. (2001). *12 Eylül filmlerinin toplumsal çözümlemesi* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Faist, T. (2000). *The volume and dynamics of international migration and transnational social spaces*. Oxford: Oxford University Press.
- Floyd, K., & Morman, M. T. (2006). Introduction: *On the Breadth of the Family Experience*. In K. Floyd & M. T. Morman (Eds.), *Widening the Family Circle: New Research on Family Communication* (pp. 11–16). Sage.
- Güçhan, G. (1993). Sinema ve toplum ilişkisi. *Kurgu*, (12), 25–35.

- Habermas, J. (1996). The European nation-state – Its achievements and its limits: On the past and future of sovereignty and citizenship. In G. Balakrishnan (Ed.), *Mapping the nation* (pp. 281–294). Verso.
- Hayward, S. (1993). *French national cinema*. Routledge.
- Hickethier, K. (2001). *Film- und Fernsehanalyse* (5. Aufl.). Stuttgart: J.B. Metzler.
- Higson, A. (1989). The concept of national cinema. *Screen*, 30(4), 36–46. <https://doi.org/10.1093/screen/30.4.36>
- Horvath, A., Thomassen, B., & Wydra, H. (2015). *Breaking boundaries: Varieties of liminality*. New York: Berghahn Books.
- İçduygu, A. (2015). Türkiye’de uluslararası göç: Tarihsel dönüşümler ve güncel dinamikler. A. Kaya & F. Kentel (Ed.), *Türkiye’de toplumsal yapı ve dönüşüm* (ss. 245–268). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Jabbar, S. A., & Zaza, H. I. (2014). Impact of conflict in Syria on Syrian children at the Zaatari refugee camp in Jordan. *Early Child Development and Care*, 184(9–10), 1507–1530.
- Ladner, J. (1971). *Tomorrow’s tomorrow: The Black woman*. Garden City, NY: Doubleday.
- Lévi-Strauss, C. (2012). *Modern Dünyanın Sorunları Karşısında Antropoloji* (A. Terzi, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Levant, R. F., & Brooks, G. R. (Eds.). (1997). *Men and Sex: New Psychological Perspectives*. John Wiley & Sons.
- Liebow, E. (1967). *Tally’s corner: A study of Negro streetcorner men*. Boston: Little, Brown.
- Palillo, M. (2023). “Now I Must Go”: *Uncovering the Relationship Between Masculinity and Structural Vulnerability in Young African Men's Stories of Forced Migration*. *International Migration Review*, 57(3), 789–812. <https://doi.org/10.1177/01979183231185124>
- Plehanov, G. V. (1987). *Sanat ve toplumsal hayat*. İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Savaş Yıldırım, Z. (2011). *Göç, kimlik ve aidiyet: Türkiye’de Almanya’dan dönüş yapan göçmenler üzerine bir inceleme*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Shohat, E., & Stam, R. (1994). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the media*. Routledge.
- Sowad, A. S. M., & LaFrance, M. (2024). *Men, Masculinities and Transnational Migration in the Canadian Context: A Scoping Review*. *The Journal of Men's Studies*, 33(1), 128–154. <https://doi.org/10.1177/10608265241261167>
- Stack, C. B. (1974). *All our kin: Strategies for survival in a Black community*. New York: Harper & Row.
- Stahl, G., & Zhao, Y. (Eds.). (2023). *Migratory Men: Place, Transnationalism and Masculinities*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003353232>
- Szakolczai, A. (2009). Liminality and experience: Structuring transitory situations and transformative events. *International Political Anthropology*, 2(1), 141–172.
- Thomassen, B. (2009). The uses and meanings of liminality. *International Political Anthropology*, 2(1), 5–27.
- Turner, V. (1969). *The ritual process: Structure and anti-structure*. Chicago: Aldine.
- Weeks, J., Heaphy, B., & Donovan, C. (2001). *Same sex intimacies: Families of choice and other life experiments*. London: Routledge.

Wegenstein, B. (2012). The cosmetic gaze: Body modification and the construction of beauty. Cambridge, MA: MIT Press.

Whitehead, S. M. (2007). Men and masculinities: Key themes and directions. Polity Press.

ETİK ve BİLİMSEL İLKELER SORUMLULUK BEYANI

Bu çalışmanın tüm hazırlanma süreçlerinde etik kurallara ve bilimsel atıf gösterme ilkelerine riayet edildiğini yazar beyan eder. Aksi bir durumun tespiti halinde Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi'nin hiçbir sorumluluğu olmayıp, tüm sorumluluk makale yazarına aittir.