

Türk Sinemasında Urfa ve Urfalı İmgesi

Ahmet Kütük*

Öz

Türk sinemasında konu ve konuya uygun bir mekân bulma problemi tüm zamanlarda kendini hissettirmiştir. Türkiye'deki diğer Anadolu şehirlerine kıyasla Urfa, Türk sinema kültürünün oluşum dönemlerinden itibaren hem konu hem de mekân bakımından film yönetmenlerinin gözde şehirlerinden biri olarak ön plana çıkmıştır. Şehrin otantik yapısı, tarihi mimarisi ve dinî mekânları yanında köklerini geçmişten alan zengin folklorik unsurları (giyim-kuşam, yemek kültürü), diğer şehirlere kıyasla daha fazla dikkat çeken konuşma ağızı, değişime direnen olumlu/olumsuz geleneksel uygulamaları, sınır bölgesine yerleşen coğrafi pozisyonu gibi faktörler çoğu zaman bir mekân krizi içerisine giren Türk rejisörleri için Urfa'yı cazip bir seçenek haline getirmiştir. Bu makalede erken dönemlerden itibaren Türk sinemasında konu/mekân bağlamında önemli bir boşluğu dolduran Urfa şehrinin Yeşilçam'da çokça tercih edilmesinin sebepleri analiz edilecek, ayrıca beyaz perdeden yansıyan Urfalı profiline gerçeklik değeri üzerine çıkarımlar yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Türk Sineması, Urfa, Göç, Kaçakçılık, Başlık Parası, Feodalizm

* Doç. Dr., Mardin Artuklu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü
E-mail: ahmetkutuk@artuklu.edu.tr
Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-0092-5447>
Geliş Tarihi: 10.06.2021 ■ Kabul Tarihi: 13.07.2021

The Image of Urfa and Her People in Turkish Cinema

Ahmet Kütük *

Abstract

The issue in Turkish cinema and the problem of finding a suitable place for this issue has always made itself felt. Compared to other Anatolian cities, Urfa has come into prominence as one of the favorite cities of film directors in terms of both subject and location. In addition to the authentic structure of the city, its historical architecture and religious places, its rich folkloric elements (clothing, food culture) that take their roots from the past, the talking style of the city, which attracts more attention compared to other cities, the city's positive/negative tradition practices that resists change and geographical position settled in the border region has served as a unique decoration for Turkish directors, who are often in a space crisis. In this article it will be analyzed the reasons why the city of Urfa is highly preferred in Yeşilçam (Turkish cinema) since the early periods. In addition, inferences will be made on the reality value of the profile of Urfa drawn in Turkish cinema.

Keywords: Turkish cinema, Urfa, Immigration, Smuggling, Bride price, Feudalism

* Doç. Dr., Mardin Artuklu University, Faculty of Literature. History Dep.
E-mail: ahmetkutuk@artuklu.edu.tr
Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-0092-5447>
Received Date: 10.06.2021 ▪ Accepted Date: 13.07.2021

Giriş

Tarihi Mezopotamya bölgesinin en eski ve önemli şehirlerinden biri olan Urfa'nın Türk sinema tarihinde konu/içerik bağlamındaki yeri hakkında değerlendirmeler yapmadan evvel şehrin film senaryolarına önemli ölçüde ilham kaynağı olan coğrafi pozisyonu ve tarihi hakkında kısaca bilgi vermek doğru olur. MÖ. 10 bin yılına tarihlenen Göbeklitepe yerleşimi vesilesiyle dünya üzerindeki en eski şehirlerden biri olduğu tescil edilen Urfa, antik çağlardan günümüze sadece siyasi alanda değil, sosyo-ekonomik, mimari ve kültürel açılardan da köklü geçmişe sahiptir. Anadolu, Irak ve Suriye hattını birbirine bağlayan bir coğrafya üzerinde kurulmuş olan şehir, MÖ. I. binden başlayarak Asur, Pers ve Makedonyalıların hakimiyetine girmiş, Büyük İskender'in ölümünden sonra sırasıyla Selevkolar, Abgar ve Osrhoene krallıklarının elinde kalmıştır. Erken Orta Çağ'da Edessa adıyla Roma İmparatorluğu'nun doğudaki en güçlü kalelerinden biri olarak tasarlanan Urfa kenti, bu dönemde kurulan Süryani akademisi vesilesiyle de imparatorluğun doğudaki kültür başkentlerinden biri olarak boy göstermiştir (Honigmann-Göyünç, 1986, XIII, s.50-57; Işıltan, 1960, s.1-31; Turan, 2010, c. 38, s.336-341; Hayes, 2002; Ekinci, 2006; Ekinci-Paydaş, 2008).

Tarih boyunca Anadolu, Suriye, İran ve Irak arasında seyreden ticari sirkülasyonun önemli duraklarından biri olması, Urfa'nın ticari yönden istikrarlı bir dinamizme sahip olmasını sağlamıştır. İslam egemenliğinin bölgede hâkim olmasıyla bu kez Doğu ve Batı kültürlerinin sürekli karşı karşıya geldiği merkez şehirlerden biri haline gelen Urfa, 7. asır ortalarından 11. yüzyıla kadar bölgedeki yerel Müslüman devletler ile Bizans arasında el değiştirmiştir. Urfa, 11. asır sonlarından itibaren yaklaşık yarım yüzyıl boyunca Haçlıların bölgede kurdukları en stratejik kontluğa ev sahipliği yapmıştır. 16. yüzyıl başlarında gerçekleşen ve Mezopotamya, Irak ve Suriye ülkelerini tek çatı altında birleştiren Osmanlı egemenliği sonrası politik anlamda suskun bir döneme girmesine rağmen mimari, folklorik ve sosyo-kültürel zenginliğini günümüze kadar muhafaza etmiştir. Urfa'nın tarihin ilk yerleşimlerinden biri olması, şehirdeki toplumsal yelpazenin çok çeşitliliğini temin etmiş, böylece geç zamanlara kadar şehir Yahudi, Ermeni, Süryani, Arap, Kürt ve Türk unsurlarının uzun yıllar bir arada yaşadığı nadir şehirlerden biri olmuştur. Köklerini tarihten alan bu çok çeşitlilik Urfa'nın ayrırcı özelliklerinden biri olarak ön plana çıkmış, böylece şehir bugün Türkiye sınırları içerisinde en dikkat çeken yerleşimlerden biri haline gelmiştir. Toplu bilgi için bkz. (Honigmann-Göyünç, 1986, XIII, s.50-57; Işıltan, 1960, s.32-97; Demirkent, 1994, I-II; Segal, 2002; Turan, 2010, c. 38, s.336-341 vd.).

Urfa'nın Filmografik Çehresi

Giuliana Bruno, bir yazısında her şehrin sinematik olamayacağını söyler. Ona göre, sine-şehirler doğası ve mimarisi gereği fotojeniktir, hareketli görüntüyü cezbeder ve iyi tepki verirler. Sinemayı ilk adımlarından itibaren içinde barındıran bu şehirler aynı zamanda ortak bir tarihe de sahiptirler (Bruno, 1997, s.47). Aslında şehirlerin sinematik bir yapı arz etmesi çoğu zaman onların iç dinamikleriyle alakalıdır ve bu dinamikler her [sinematik] şehir için farklı bir yapı arz eder. Gerek dünya gerekse Türk sinema sektöründe genellikle fantastik, ütöpik, metropol ya da liman kentleri sinematik şehirler olarak ön plana çıkmıştır. Bu hususiyetlerden hiçbirine sahip olmadığı halde Urfa bir sine-mekân olarak neden sıklıkla tercih edilmiştir?

Urfa'nın, beyaz perdede çokça gündeme gelmesinin sebepleri diğer sinemasal şehirlerden farklıdır. Her şeyden evvel zengin tarihi mimarisi, kültürel, geleneksel, görsel dinamizmi ve çok kültürlü yapısı bu konuda belirleyici olmuştur. Özellikle kırsal alandaki doğal yapısı ve halen güçlü bir şekilde yaşatılan gelenek ve görenekleriyle Urfa ve yakın çevresi Yeşilçam senaristleri için önemli bir esin kaynağı olurken yönetmenler için eşsiz bir dekor teşkil etmiştir. Şehrin “Peygamberler Şehri” olarak ön plana çıkmış olması ve çok sayıda peygamber/evliya makamını barındırması¹ gibi etkenler de özellikle dinî içerikli film veya diziler için tercih edilmesini sağlamıştır.²

Filmler için Urfa'nın seçilmesinin bir diğer sebebi, olgunlaşma döneminde Türk sinemasını etkisi altına almaya başlayan “toplumsal gerçekçi” yönelim olmalıdır. Beyaz perdenin “halkın sesi” olma eğilimi, özellikle çağdışı töresel uygulamalar hakkında toplumu bilinçlendirmek ve sosyal mesaj vermek isteyen yapımlar için genel olarak doğru, özelde ise Urfa kırsalının tercih edilmesine sebep olmuştur. Bunun dışında şehrin sine-mekân olarak görülmesinin sebeplerinden birinin de Türk sinemasının oluşum evresini yaşadığı dönemde (1960-1980 yılları arası) popüler olan Urfalı sanatçılar olduğu söylenebilir. Nitekim bu yıllarda Urfa'da film çeviren bazı başrol oyuncularının (Hüseyin Peyda, Yılmaz Güney, Nuri Sesigüzel, İbrahim Tatlıses) Urfalı olduğu görülmektedir.³ Bütün bu sebepler bir yana şehrin sinemada bu

¹ Şehirde Hz. İbrahim'in doğduğu kabul edilen mağara ile ateş atıldığı yer olarak kabul edilen Balıklıgöl, ayrıca Hz. Eyyub'un Sabir Makamı, Şuayb peygamberin yaşadığı kabul edilen Şuayb Şehri gibi peygamber makamları dışında Hayat-ı Harranî adıyla bilinen evliyanın türbesi de bulunmaktadır.

² Urfa, bu konuda genellikle dizi formatında çekilen kısa metrajlı peygamber/evliya biyografilerini konu alan yapımların ana mekânı olmuştur (Bkz. Kurtoğlu, s. 73-78).

³ Ayrıca Urfalı olmasalar da bazı yönetmen ve oyuncuların Urfa odaklı projelerde sıklıkla yer aldıkları gözlemlenir. Yönetmen sıfatıyla Lütfi Ö. Akad ve Yavuz Turgul; oyuncu sıfatıyla Şener Şen, Kamuran Usluer ve Talat Bulut gibi sanatçılar bu bağlamda birden fazla projede yer almış olan isimlerdir.

kadar popüler olmasının asıl sebebi, konu-mekân arasındaki doğrusal ilişki olmasıdır. Esasen Türk sinemasında Urfa içerikli filmlerin içeriğine kabaca bakıldığında hepsinin ana temasının şu birkaç başlık altında kümelendiği görülmektedir.⁴

a. Ağalık Sistemi / Feodalizm

Ağalık düzeni, Türkiye'nin özellikle doğu ve güneydoğu bölgelerinde son dönem Osmanlı Devleti'nin merkezi otoritesinin taşrada önemli ölçüde zayıflamasının olumsuz çıktıları olarak günümüze kadar gelmiştir. Batı feodalizminin, farklı coğrafi şartlar ölçüde kılık değiştirmiş bir şekli olarak tanımlanabilecek bu düzen, geniş topraklara ve monarşik zihniyete sahip bir kişinin (ağa) bu toprak mülkiyeti üzerinden topraksız köylüyü (maraba) hem yaşam tarzı hem de ekonomik anlamda kendisine mecbur kılması süreci olarak tanımlanabilir. Çoğu zaman aşırı zengin, kuralcı, otoriter, asık suratlı, kurnaz, çıkarıcı ve gaddar kimliğiyle ön plana çıkarılan ağa tipolojisi, Türk filmlerinde töreye ve statükoya karşı haykırışın hedefinde olan “kötü adam”dır ve bu sebeple bu tür filmlerde ağa rolünü çoğu zaman kötü rol oyuncularını (Hüseyin Peyda, Erol Taş, Bilal İnci, Hayati Hamzaoğlu, Sırrı Elitaş vs.) üstlenmiştir.

Ağalık sistemi üzerinden feodalizm eleştirisinin Türk sinemasında en popüler konulardan biri olduğu dönemde Urfa şehri, bu çarpık düzene göndermelerde bulunan senaryolar için en fazla tercih edilen mekânlardan biri olmuştur. 70'li ve 80'li yıllarda Urfa kırsalında yaşamaya devam eden feodal zihniyet, bu içerikteki senaryolar için ilham kaynağı olmuş, bu dönemde çevrilen filmlerde Urfa kırsalı, feodalizm eleştirisi yapan birçok senaryonun icra merkezi olmuştur. Bu senaryolarda feodal sistemin başı olarak gösterilen ağalar, kendilerine bağlı köylülerin kusursuz itaatini ve töreye sadakatini kısıncan bir hassasiyetle talep etmekte, bunun için güçlü yaptırımları koz olarak kullanmakta, hatta düzenlerine karşı çıkanları fail-i meçhul suikastlarla öldürtmektedir.⁵

Urfa'da çevrilmiş olup ağalık zihniyetine eleştirel göndermelerde bulunan filmlerden biri *Hudutların Kanunu* (Ö. Lütfi Akad, 1966) adlı yapımdır. Filmde ağanın kontrolsüz mülkiyet ve gücü karşısında yer edinemeyen topraksız köylünün mecburen kaçakçılık gibi gayri meşru bir işe yönelerek hayata tutunmak zorunda kalışının trajik hikâyesi anlatılır. Aynı şekilde *Urfa-İstanbul* (O. Nuri Ergün, 1968) filmi de -basit bir kaçış hikâyesinden ibaret görünse de- netice itibarıyla ağadan ve ağalık düzeninden kaçışın öyküsüdür. Diğer filmlerdeki kadar vurgulu bir feodalizm eleştirisi içermese de filmde ağalık düzeninin getirdiği töresel uygulamalar (miras için

⁴ Metinde Urfa konulu filmlerden en popüler olanları örneklem olarak seçilmiştir. 90'lı yıllardan itibaren dizi formatında çekilmiş yapımlar da dahil edildiğinde Urfa'nın sinema sektöründe en çok tercih edilen Anadolu şehri olduğu anlaşılmaktadır. Geniş bilgi için bkz. (Kurtoğlu, 2017).

⁵ *Kara Çarşaf Gelin* filmindeki ağa karakterine böyle bir rol verilmiştir.

beşikteki bebeği öldürmeye kastetme) ve sömürüler üzerinden dolayı bir eleştiri sezilir. Buna benzer göndermelerin yapıldığı Urfa konulu diğer filmler, *Kara Çarşafli Gelin* (Süreyya Duru, 1975) ile *Su* (Erdoğan Kar, 1986) adlı yapımlardır. Her iki film de feodalizm ve ağalık sistemine karşı keskin mesajlar içeren diyaloglara sahiptir. *Kara Çarşafli Gelin* filminde gayri meşru cinayetler işleyen ağa profili (Zülfikar Divani) kendi düzenine karşı tehlike olarak gördüğü kişileri ortadan kaldırmayı meşru sayan bunun için farklı kişilerin ekonomik çaresizliğini suiistimal eden bir tip olarak karşımıza çıkmaktadır. *Su* filminde ise gaddar ve kuralcı bir ağanın (Bahri Selin) zulmüne karşı verilen mücadele anlatılırken özellikle kırsal kesimde daha baskın olan “erkek egemen” toplum anlayışı da keskin bir dille eleştirilir.

Urfa, ağalık sistemine alaycı göndermeler yapan ve güldürürken düşündürülen mizah filmlerine de konu/mekân olmuştur. Bu çerçevede *Kibar Feyzo* (Atıf Yılmaz, 1976) filmi en dikkate değer örneklerden biridir. Urfa’da çevrilmiş olmasa da filmi içi diyaloglardan anlaşılacağı üzere içerik olarak Urfa kırsalının (Harran) anlatıldığı bu film, ağa-toprak-maraba üçgenindeki dengesiz dağılımın sosyo-ekonomik çıktı-larını sorgulayan bir içeriğe sahiptir. Filmin baş karakteri Feyzo (Kemal Sunal), askerden köyüne döndükten sonra ağanın topraklarında karın tokluğuna çalışan sivri dilli ve keskin zekâlı bir marabadır. Köy topraklarının tamamı (köylülerin kendisi de dâhil) ağanın tasarrufundadır. Topraksız köylünün çaresizliği, sadece toprağı değil kendilerini de sahiplenmek isteyen ağanın taciz ve şantajlarıyla artmıştır. Filmde bu durumun en temel sebebi olarak yansıtılan ağalık düzeni ironik diyaloglarla eleştirilir ve aynı dönemde büyük şehirde (İstanbul) “kentli bir ağalık düzeni” olarak yansıtılan patronaj sistemiyle karşılaştırmalar yapılarak bir sonuca ulaşılmaya çalışılır.

Ağalık sistemine trajikomik göndermelerde bulunan Urfa’da çekilmiş filmler arasında belki de en başarılısı *Züğürt Ağa* (Nesli Çölgeçen, 1985) adlı yapımdır. Bu filmdeki ağa karakteri, Türk sinemasında zâlim ve gaddar kişiliğiyle ön plana çıkan klasik ağa görüntüsünden tamamen farklı olarak duygusal, yardımsever, iyi niyetli, komik ve hatta oldukça saftır. Dolayısıyla bu filmdeki ağa profili, Türk sinemasında çizilen alışılmış ağa portresinin oldukça dışında bir yerdedir (Esen, 2000, s.121). Bununla birlikte bu konuyu işleyen diğer filmler gibi ağalık sistemi ve onun sebep olduğu çağdışı uygulamalara ironik göndermelerle dolu bir senaryoya sahiptir.

Züğürt Ağa filminde, Urfa’da birkaç köyü içine alan geniş topraklarıyla kusursuz bir otoriteye sahip olan bir ağanın kuraklık sebebiyle topraklarını yok pahasına satıp sermaye yaparak geldiği İstanbul’da beş parasız (züğürt) kalışı, köydeyken emrinde çalışan marabalarıyla aynı işleri yapacak kadar çaresiz ve itibarsız kalışının hikâyesi, modern toplumlarda “ağalık düzeni”ne yer olmadığı vurgusunu güçlendiren diyaloglarla sunulmuştur. Dolayısıyla filmin ağalık düzeniyle ilgili verdiği nihaî mesaj, kırsal alanda mutlak bir otorite kaynağı olarak kabul edilen ağanın endüstrileşmiş yenedünya düzeni içinde hiçbir karşılığının olmadığı yönündedir. Filmde toprak

adaletsizliği dışında yine ağalık düzeninin bir çıktısı olarak görülen başlık parası ve çok eşlilik gibi geleneksel uygulamalara da güldürü içerikli eleştiriler yapılmıştır.

Ağalık sistemi eleştirisi içeren bazı filmlerde Urfa kırsalının baskın tarımsal ekonomisiyle bağlantılı olarak bölgedeki susuzluk sorununa da vurgu yapılmıştır. Toprağın, daha da önemlisi insanların suya olan ihtiyacı, 70'li ve 80'li yıllarda çevrilen filmlerde Urfa'nın mekânsal olarak ön plana çıkmasını sağlamıştır. Özellikle bereketli, fakat susuzluk yüzünden işlenemeyen topraklarıyla Harran ilçesi halkın da bu konuda hazır bir belleğe sahip olması nedeniyle bu tür filmler için tercih edilen bir mekân olmuştur. Doğal olarak kuraklık ve susuzluk temalı filmler, -bölge insanı o dönemde zaten bu sorunla mücadele ettiği için- daha gerçekçi bir sunumla aktarılabilmiştir. Bu çerçevede Harran'da çevrilen *Su* filmi,⁶ bölgedeki ağalık düzenine su kıtlığı üzerinden göndermeler yapan bir içeriğe sahiptir. Harran'ı konu alan *Kibar Feyz* filminde de belli aralıklarla susuzluk sebebiyle toprağın işlenememesi problemine dikkat çekilmiştir. Aynı şekilde doğrudan Harran'da çekilen *Züğürt Ağa* filminde bölgenin susuzluk ve kuraklık sorunu “yağmur duası” sahneleriyle daha vurgulu şekilde işlenmiş, hatta kuraklık sebebiyle ekilip biçilemeyen topraklar, ağa ve köylüsünü yeni umut ve arayışlarla İstanbul'a göç etmek zorunda bırakmıştır.

b. Sınır Bölgesi / Kaçakçılık

Urfa'yı Türk sinemasında mekânsal olarak ön plana çıkararak ana özelliklerinden biri de sınır bölgesine yerleşen coğrafi pozisyonudur. Urfa şehir kırsalı, bu pozisyonu sebebiyle kaçakçılık konulu devlet-köylü çatışmalarının işlendiği filmlere ana mekân olmuştur. Dolayısıyla bu tür içeriğe sahip, hayal ürünü olmaktan ziyade coğrafi konumu gereği Suriye ile uzun sınıra sahip olan Urfa'nın somut bir gerçekliğidir. Kaçakçılık, o dönemde (60'lı, 70'li ve 80'li yıllar) Urfa sınır boylarına yerleşen köylerin realitesi, topraksız, susuz ve çaresiz köylülerin ise alternatif geçim kaynaklarından biridir. Dolayısıyla bu senaryoların Urfa ve sınıra komşu ilçelerinde (Suruç, Akçakale, Ceylanpınar) icra edilmesi konu-mekân uyumunu sağlamaya yöneliktir. Bu tür filmlerde genellikle feodal paylaşımında toprağa sahip olmayan fakir köylü, geçim kaygısıyla -bazen ağanın da zorlamasıyla- cazip bir kazanç alanı olan kaçakçılığa yönelir, bu vesileyle çoğu zaman devlet ile karşı karşıya gelir, mayına basarak sakat kalır veya kör bir jandarma kurşunu ile son nefesini verir. Aslında ana konu kaçak-

⁶ Filmin esas itibarıyla basit ve gerçekçi olmayan bir konu üzerine (sarı sünger yatak) odaklandığı söylenebilir. Çalışmak için uzak şehirlere giden Merdan (Talat Bulut) birkaç yıl sonra köyüne dönerken yanında “süngerden bir sarı yatak” getirmiştir. Köydeki herkesin dikkatini çeken bu yatak köyün ağası (Bahri Selin) tarafından ısrarla talep edilmiştir. Bu arada Merdan köye döndüğünde sevdiği kızın da (Perihan Savaş) yüklü bir başlık parası karşılığında ağaya kuma olarak verildiğini öğrenince ağaya ve ağalık düzenine olan nefreti daha da artmış, sarı yatağı da vermemekte direnmesi, ağanın Merdan ve ailesine köyün tek su kaynağı olan kuyudan su almalarını yasaklamasına neden olmuştur. (Kurtoğlu, 2007, s. 175)

çılık etrafında şekillense de bu filmlerin çoğunda ana eleştiri merkezini yine feodalizm oluşturur. Nitekim köylü çok istediği için değil çaresiz kaldığı için sakat kalma ve hatta ölme pahasına böylesi gayri meşru bir geçim kaynağına yönelmektedir. Bunun dışında verilen mesajı daha etkili kılmak için bu tür filmlere çoğu zaman kan davası, başlık parası ve töre üçgeninde çıkmaza sürüklenen bir “sevda hikayesi” de serpiştirilmiştir.

Kaçakçılık içerikli bazı filmlere (mesela *Hudutların Kanunu*) yerleştirilen ayağı topal insan görüntüleri bu faaliyetlerin acı tablosunu özetleme amaçlı görseller olmalıdır (Kurtoğlu, 2007, s. 81). Yine bu filmlerde kaçakçılık faaliyeti sırasında jandarma kurşunuyla hayatını kaybeden kaçakçı cesedi köy meydanında teşhir edilirken köylülerin -kendi hisım ya da komşuları olmasına rağmen- bu kişiyi tanımadıklarını söylemesi de dikkate değer bir ayrıntıdır. *Kara Çarşaflı Gelin* filminde böyle bir sahne yer alır. Aynı şekilde bölge ağzıyla konuşulan *İşyan (Orhan Aksoy, 1979)*⁷ adlı filmde de kaçakçılık konusu merkeze alınır ve yine aynı sahneye yer verilir. (Özgüç, 2102, s.532). Bölge halkının mevcut belleğinden ayıklanarak senaryoya eklendiği anlaşılan bu tür sahneler, kaçakçılığın gayri meşru bir faaliyet olduğunun bölge insanı tarafından da bilindiğini göstermektedir. Köylünün -öz kardeşi dahi olsa- teşhir edilen cesedi tanımadığını söylemesi, jandarma/hükümet ile başını belaya sokmama kaygısına vurgu yapmak için senaryoya eklenmiş olmalıdır.

Urfa’da çekilen kaçakçılık içerikli yapımların başında *Hudutların Kanunu* adlı film gelmektedir. Filmde sempatik ve iyi kalpli bir kaçakçı rolü üstlenen Hıdır (Yılmaz Güney) üzerinden kaçakçılığın topraksız bölge halkının ekonomik anlamda hayata tutunmak adına mecburen giriştiği bir iş olduğu mesajı verilmeye çalışılır.⁸ Filmi içerik-gerçeklik ilişkisi bağlamında değerlendiren yönetmen Lütfi Akad, filmin senaryo itibarıyla “devlet-fert ilişkilerinin mübalağa edildiği” bir içeriğe sahip olduğunu kabul etmekle birlikte çekim vesilesiyle görüştüğü gerçek kaçakçılardan edindiği izlenim üzerinden kaçakçının gerçekte devletin alt rütbelileriyle anlaşma halinde olduğunu belirtmektedir (Kayalı, 2006, s.137). Bu detay, Urfa konulu filmlerde yönetmen ve senaristlerin konu, mekân ve mesaj arasındaki gerçeklik ilişkisini sağlamlaştırmak için halkın belleğinden istifade ettiklerini göstermesi bakımından değerlidir.

Öncelikli olarak töre, kan davası ve ağalık sistemi eleştirisi gibi vurgulara sahip olmasına rağmen *Kara Çarşaflı Gelin* filminde bazı sahne ve diyaloglar aracılığıyla kaçakçılığın topraksız bölge halkı için zaruri yönelimlerden biri olduğu mesajı verilmiştir. Filmde kan davalarını tarafından rehin alınarak sık sık horlanan ve psikolojik

⁷ Filmde bir mekân tanımlaması yapılmış olmasa da kadrāja giren mimari görseller (Cendere Köprüsü, Şeytan Köprüsü, Kahta Kalesi vs.) filmin Adıyaman’ın Kahta ilçesinde çekildiğine işaret etmektedir.

⁸ Filmin kaçakçılık konusu ile ilgili vurgusu, afişte bu tür görsellere yer verilerek güçlendirilmiştir (Bkz. Resim 1).

tacize maruz bırakılan bir kadının (Semra Özdamar), kardeşini de (Menderes Samancılar) bir kaçakçılık faaliyeti sırasında kaybetmesiyle yaşadığı çaresizlik trajik diyaloglarla anlatılmaya çalışılmıştır. Filmde ayrıca kaçakçılık faaliyetlerinin, bölge halkı ile devleti sık sık karşı karşıya getirmesinin geri planındaki esas sebebin feodalizmin/ağalık sisteminin olduğu mesajı verilmeye çalışılmıştır. Son olarak yine Urfa'nın Harran ilçesinde çevrilen ve çağdışı töresel uygulamalar konusuna odaklanan *Havar (Hüseyin Peyda, 1980)* adlı filmde kaçakçılık konusuna zayıf bir vurgu yapılmıştır ki (Özgüç, 2012, s.530; Kurtoğlu, 2017, s.134) burada da diğer filmlerde olduğu gibi başka çaresi olmayan bölge insanının ekonomik kaygılarla bu alana yönelmediği mesajı verilmiştir.

c. Göç Konusu

Urfa'nın konu-mekân uyumu bağlamında Türk sinemasını takviye ettiği alanlardan biri de göç konulu filmlerdir. Göç içerikli senaryoların -ister doğrudan Urfa'da çekilmiş olsun ister başka bir yerde- özellikle Urfa'dan İstanbul'a göçü konu edinmesinin önemli sebeplerinden biri her şeyden evvel iki şehir arasındaki uzaklığa vurgu yapmak olmalıdır. Çünkü göç, birbirinden ne kadar uzak bölgeler arasında yapılırsa o kadar etkileyici mesajlar verilmiş olacaktır. Urfa ile İstanbul arasına yerleşen yüzlerce kilometrelik mesafe, izleyicide göçün sebep olduğu duygusal kopuşları daha derinleştirecek, bu vesileyle verilmek istenen mesaj daha gerçekçi bir zemine oturmuş olacaktır. Bu çerçevede *Urfa-İstanbul* ve *Diğün* (Ö. Lütfi Akad, 1973) filmlerinin başında verilen Urfa görüntüleri, bu mekânsal uzaklığa vurgu yapmak için kullanılmış olmalıdır. İstanbul ve Urfa arasındaki uzaklık dışında bu iki şehrin birbirinden tamamen farklı kaynaklardan beslenen ekonomik üretim gereçleri, yani tarıma dayalı ekonomiye karşılık sanayi ve seri üretime dayalı üretim tarzı, ayrıca iki şehir arasındaki paradoksal yaşam tarzı gibi etkenler film üzerinden izleyiciye verilen mesajı derinleştiren bir değere sahiptir. Dolayısıyla bu filmlerde katı bir şekilde tarımsal ekonomiden beslenen Urfa'dan, fabrikasyon ve sanayinin merkezi olan İstanbul'a göç "daha müreffeh bir yaşam standardına kavuşmak" amacıyla yapılır ve bu yönüyle bir bakıma feodalizmden kapitalizme geçişi resmeder. Göç eyleminin keyfietten değil mecburiyetten yapıldığı vurgusu, senaryo içinde belli aralıklarla tekrarlanan diyaloglarla hissettirilir. Bununla birlikte bu türden senaryolara sahip bütün filmlerde göçün sebepleri yalnızca ekonomik kaygılar değildir. Namus cinayeti, zorla evlendirilme, miras veya kan davası gibi gerekçeler de Urfa'dan İstanbul'a göçmeyi gerektirmiştir. 60'lı yılların sonlarında çekilen *Urfa-İstanbul* filmi bu tür bir içeriğe sahiptir. Filmde Urfa'dan (Harran) İstanbul'a göç ekonomik sebeplerden değil, çağdışı bir töre anlayışından kaçışı ifade eder. Bu vesileyle ağalık sisteminin "töre" dayatması filmde konu edinilir ve eleştirilir. Bununla birlikte film, içerik olarak göç konulu diğer filmler kadar vurgulu bir feodalizm eleştirisi içermez. Esasen

zengin oyuncu kadrosuna rağmen derin diyaloglara sahip olmayan bu filmde Urfa sadece İstanbul'a olan mekânsal uzaklığı sebebiyle değer kazanır.

Kabul etmek gerekir ki öznesi Urfa olan filmlerde göç olgusunun en gerçekçi şekliyle işlendiği yapımlar ekonomik gerekçelerle büyük şehirlere göçü konu alan filmler olmuştur. Göç edilen şehir, umumiyetle “fırsatlar ve yeni ümitler kenti” olarak tasavvur edilen İstanbul'dur (Adiloğlu, 2001, s.62). Şehirde işsizliğin ve kırsalda topraksızlığın tetiklediği çaresizlik duygusuyla o dönemlerde “taşı toprağı altın” metaforuyla dillerde yer eden İstanbul'a göçen Urfa insanı, marabalıktan fabrika işçiliğine ve mikro ekonomiden makro ekonomiye göç etmektedir. Böylece idealleri uğruna Türkiye'nin en doğusundan en batısına göçmeyi göze alan bu insanlar sadece geçim kaynaklarını değil, yaşam tarzlarını da kökten değiştirmeyi göze almakta, bazıları öz değerlerinden koparak yozlaşırken bazıları katı kapitalist sisteme ayak uyduramayıp çaresizlikleriyle baş başa kalmaktadır. Urfa'yı konu alan bu tür filmlerin en başarılı örneği *Diğün* adlı yapımdır. Tamamen ekonomik sebeplerle Urfa'dan İstanbul'a göç ederek bir bilinmezliğe sürüklenen altı kardeşli bir ailenin burada ayakta kalma hikâyesinin anlatıldığı film (Özgüç, 2010, s.399), gerçekçi sahneleri ve duygusal diyaloglarıyla çekildiği dönemde taşradan büyük şehirlere yapılan göçün trajik sonuçlarına dikkat çeken en başarılı yapımlardan biri olmayı başarmıştır.

Urfa'dan İstanbul'a göç konusunu işleyen bir başka başarılı yapım olan *Züğürt Ağa* filminde de yine ekonomik sebeplerle gerçekleşen bir göç konusu işlenir. Urfa'da iken geniş topraklara sahip, iyi niyetli ve saf görünümlü bir ağanın muhtelif vesilelerle köyünü yok pahasına satıp iyi bir sermaye ile zengin olmak için geldiği İstanbul'da tutunamaması ve kendi deyimiyle “sıfırı tüketmesi”, bu sebeple Urfa'da iken kendi emrinde çalışan marabaları arasında dahi alay konusu olması gibi hadiseler duygusal diyaloglarla aktarılmıştır. Final sahnesi itibariyle etkili mesajlar veren filmde aynı konuyu işleyen birçok filmde olduğu gibi gelecek planları yapmadan İstanbul'a göç etmenin çok parlak bir fikir olmadığı mesajı verilmiştir.

Urfa'dan İstanbul'a göçün işlendiği filmlerden biri de *Eşkıya (Yavuz Turgul, 1996)* adlı yapımdır. Ancak bu filmdeki göç, ekonomik sebeplerden dolayı değil kendisine yapılan ihanetin intikamını alma refleksiyle yapılır ve ailevi değil tek kişilik bir göçtür. Kendisini jandarmaya ihbar edip 35 yıl hapis yatmasına sebep olan ve sevdiği kız (Keje) ile de evlenip onu zorla İstanbul'a götüren Berfo'yu (Kamuran Usluer) bulmak için eşkıya Baran'ın (Şener Şen) yaptığı zoraki ve yapayalnız göç, filmde bu şekilde sıra dışı bir sebebe dayandırılmıştır. Bununla birlikte nihâi mesaj itibariyle kırsal alandan ani kararlar yapılan göçlerin metropol şehirlerde bir oldukça bariz bir “kültür şokuna” sebep olduğu vurgusu bakımından diğer filmlerle aynı noktada buluştuğu söylenebilir.

d. Müzik Kültürü (Sıra Geceleri, Türkü/Türküçülük)

Urfa'nın Yeşilçam senaryolarına sıklıkla mevzubahis olduğu konulardan biri de şehrin köklü bir gelenekten beslenen müzik kültürü olmuştur. Kentin çok sayıda güzel sesli şarkıcı/türküçü yetiştirmiş olması, (Kurtoğlu, 2017 s.179) özellikle İbrahim Tatlıses'in popüler olduğu 80'li yıllarda bu konuya vurgu yapan Urfa temalı filmlerin çekilmesine vesile olmuştur.⁹ Dolayısıyla 80'li yılların ortalarında Urfa ve müzik temalı filmlerin artması, Tatlıses'in bu döneme rastlayan hızlı çıkışı ve popülaritesiyle doğrudan alakalıdır. Ayrıca bu yıllarda büyük şehirlerde hızlı bir ivme kazanan kentleşme olgusu, büyük şehirlerde yaşayan taşralıları kendi iç dinamikleriyle baş başa bırakmış, onların “kendilerini kabul ettirme, seslerini duyurma ve özel bir kültür oluşturma” isteğiyle arabesk kültür kavramının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. (Kırık, 2014, s.91, 93) Çok geçmeden kendi müzik türünü de üreten bu kültür, taşra kökenli kentlilerin bir yaşam ve ifade biçimi haline gelmiştir. Böylece ortaya çıktığı dönemde kitlesel bir teveccühle karşılanan arabesk müzik, Tatlıses'in acıklı hikâyesi ve yanık sesiyle bu alana yönelmesi sonrası dikkate değer bir popülarite kazanmış, böylece Urfa şehri arabesk müzik içerikli senaryolarla daha fazla Yeşilçam gündemine gelmeye başlamıştır.

Aslında 80'ler öncesi dönemde çekilen bazı filmlerde müzik ve Urfa bağlantısı vurgulanmıştır. Mesela *Adana-Urfa Bankası* (Mehmet Dinler, 1976) filmindeki Urfalı profili (Öztürk Serengil) elinde sazı ve güzel sesiyle ön plana çıkarılmış biridir. Ancak yukarıda belirtildiği üzere Tatlıses'in hızlı bir çıkış yaptığı 80'li yıllarda bu konuya daha doğrudan vurgular yapan senaryolar üretildiği görülmektedir. Bu çerçevede *Son Urfalı* (Ömer Uğur, 1986) adlı film Tatlıses'in hayat hikâyesi üzerinden¹⁰ güzel sesli, Urfalı bir inşaat işçisi figürünün işlendiği bir yapımdır (Özgüç, 2012, s.664). Filmde Şeyhmuş'un (Talat Bulut), kendisine rol model aldığı Tatlıses gibi keşfedilmek için sergilediği çaba söz konusu edilir. Urfa'nın müzik kültürünü merkeze alan bu tür filmler arasında konuyu en başarılı şekilde işleyen ve hikâyesi itibarıyla kendi dönemi içerisinde en çok ses getiren film kuşkusuz *Muhsin Bey* (Yavuz Turgul, 1987) adlı yapımdır. Filmde 80'li yıllarda Urfa'dan türküçü olma sevdasıyla İstanbul'a gelen saf bir gencin o dönemde popüler hale gelen arabesk yaşam tarzı ve pavyon kültürü içinde yitilişinin acıklı hikâyesi aktarılır. Filmde Urfalı karakterini canlandıran Ali Nazik'in (Uğur Yücel) kendine rol model aldığı isim de yine Tatlıses'tir. Ali Nazik'e göre, “Urfalılar güzel seslidir ve kendisi de kaliteli sesiyle bir gün mutlaka keşfedilecektir” Buna karşılık arabesk müziği, bir tür “toplum-

⁹ Tatlıses'in kendisi de hem yönetmen hem oyuncu sıfatıyla Urfa temalı birçok filmin içinde yer almıştır. Detay için bkz. (Kurtoğlu, 2017).

¹⁰ Filmin afişi üzerinde filmin adının yanında “İbo'nun Hayatı” şeklinde açıklayıcı bir ibare bulunur (Bkz. Resim 10).

sal yozlaşma”, “gürültü kirliliği” ve “öz değerlerden kopuşun çıktısı” olarak algılayan Muhsin Bey’in (Şener Şen), Ali Nazik’ten tamamen farklı müzik dünyasında kesişen tek nokta Urfa türküleridir ki bin bir güçlkle çıkarılan kaset de bu isim ve içerikle piyasaya sürülür.

Urfa’da, yaşatılan bir gelenek olarak her hafta muntazaman düzenlenen sıra gecesi kültürü ve bu gecelerde icra edilen müzik de muhtelif filmlerde senaryolara dahil edilmiştir. Aslında sanıldığı gibi salt bir müzik organizasyonu değil aynı zamanda bir sohbet meclisi olan bu etkinliklerde söylenen türküler, okunan gazel ve hoyratlar Urfa’daki müzik kültürünün canlı kalmasına ve güzel sesli insanların keşfedilmesine vesile olmuş, bu yönüyle de Urfa temalı filmlerde sıra dışı görseller olarak izleyiciye servis edilmiştir. Bu çerçevede mesela *Muhsin Bey* filmindeki Ali Nazik karakteri -tıpkı Tatlıses gibi- sıra gecelerinde icra edilen müzik geleneği vesilesiyle ön plana çıkmış bir tip olarak yansıtılmıştır. Ayrıca hem *Züğürt Ağa* filminde hem de *Eşkıya* filminde bu geleneğin icrası türlü görsellerle temsil edilmiştir.

Urfa türküleri, Urfa içerikli filmlerde bazen doğrudan bazen enstrümantal olarak yer alır. Bunlar genellikle filmin hikâyesini takviye eden melodilerdir. Mesela *Düğün* filminde İstanbul’a göçen ailenin gecekondu görseli yansıtılırken geri planda Urfa yöresine ait “Kardaş kalk gidelim Urfa’ya doğru” türküsü fon olarak kullanılır ve böylece filmde verilen mesaj daha duygusal bir boyuta taşınır. Aynı şekilde *Muhsin Bey* filminde Ali Nazik, Beyoğlu’nun köhne bir binasının çatı katında şafak sökerken okuduğu “Urfa’nın etrafı dumanlı dağlar” adlı türküyle yüreklere dokunur ve filmdeki konu-rol-malzeme arasındaki gerçeklik ilişkisi bu şekilde güçlendirilmiş olur. Aynı türkü bu kez enstrümantal haliyle *Eşkıya* adlı filmde Baran’ın (Şener Şen) köyüne dönüşü sahnesinde kullanılarak içerik/mekân ilişkisi fonetik unsurlarla takviye edilir. Urfa müziği ile senaryolarda aktarılan acıklı hikâyeler bu şekilde bir araya geldiğinde filmlerin bazı sahnelerinin kendiliğinden bir melodrama dönüştüğü görülür.

e. Töre (Kan Davası, Namus Cinayeti, Poligami, Başlık Parası)

Urfa konulu filmlerde ağılık sistemi ile birlikte eleştirilen konulardan biri töre olgusudur. Esasen Türk sinemasında töre konulu bütün filmlerde bu iki kavramın (ağılık sistemi ve töre) çoğu zaman birbirinden beslendiği imajı verilmiştir. Bu çerçevede kan davası, namus cinayeti, berdel, başlık parası, çokevlilik, leviratus¹¹ gibi çağdışı uygulamalar töre çatısı altında işlenmiş ve beyaz perdenin konu olarak en fazla beslendiği mecralardan biri olmuştur. Aslında töre ve bu ad altında sürdürülen gelenekler, sadece Urfa’nın değil Türkiye’nin doğusunun “hastalıklı uygulamaları” olarak Türk sinemasında sıkça işlenen/eleştirilen konulardan olmuştur. Bununla birlikte bu içerikteki senaryolar için ağırlıklı olarak Urfa ve kırsalı tercih edilmiştir.

¹¹ Ölen erkek kardeşin dul kalan eşiyle evlenme uygulaması

Urfa'da çekilmiş olup feodalizm eleştirisi içeren birçok filmde kan davası ve namus cinayeti en popüler konulardan biri olmuştur. Aynı şekilde bu filmlerde en çok işlenen konulardan biri de başlık parasıdır. *Diğün* filminde Urfa'dan İstanbul'a göçerek gelen aile, iki kız kardeşin -rıızalarına muhalif olarak- evlendirilmesiyle elde ettikleri başlık parasıyla tutunmaya çalışır. Özellikle *Kıbar Feyzo* filmi, bu konunun kara mizaha dönüştüğü yapımlardan biridir. Filmde başlık parasını denkleştirmek için defalarca büyük şehre giden Feyzo (Kemal Sunal), buna rağmen bu parayı ödeyememiş, İstanbul'da öğrendiği işçi/emekçi sloganlarını köyüne taşıyarak töre adı altında köylüyü fakirleştiren başlık zihniyetine karşı koymak için onları örgütlemeye çalışmış, hatta bu vesileyle katı geleneğin savunucusu konumundaki köy ağasının (Şener Şen) katili olmuştur. *Keza Züğürt Ağa* filminde bazı diyaloglar bu konuya ayrılmış, başlık parasının bölge kırsalının bir gerçekliği olduğu mizahi bir dille anlatılmıştır.

Türk sinemasında poligamiye yapılan göndermeler doğu ve güneydoğuda çekilen filmlerde sıkça mevzubahis olmuştur. Urfa'da çevrilen ve özellikle ağalık düzeyinin işlendiği bazı filmler bu konuya dramatik/mizahi göndermeler yapan içeriklere sahiptir. *Züğürt Ağa* filminde ağanın babası rolünde oynayan kişi (köyün eski ağası) oldukça ilerlemiş yaşına rağmen ısrarla beşinci evliliğini yapmak isteyen ve neticede yüklü bir başlık parası mukabilinde genç bir kızla (rızası muhalifinde) evlenerek amacına ulaşan bir tiptir. Aynı oyuncu (Bahri Selin), Harran'da çevrilen *Su* filminde de köyün çok eşli ağası rolünü canlandırmış, başlık parası mukabilinde köyün genç ve güzel kızı Pero'yu (Perihan Savaş) üçüncü eş olarak almıştır.

Evlilik geleneği kapsamında Urfa'da (Harran) çekilmiş sıra dışı içeriğe sahip filmlerden biri *Ferman (Yücel Uçanoğlu, 1988)* adlı filmidir. Leviratus konusunun işlendiği filmde sevdiği kızla evlenmek için başlık parası biriktirmeye uğraşan bir gencin (Berhan Şimşek) Almanya'dan dönen ağabeyinin trafik kazasında aniden hayatını kaybetmesi sonucu "töre gereği" onun dul kalan eşiyle (Melike Zobu) evlenmeye zorlanmasının öyküsü aktarılır. Film, bu çağdışı uygulamaya karşı çıkan gençlerin çareyi kaçmakta bulmasıyla son bulur (Kurtoglu, 2017, s.187).

f. Yöresel Unsurlar (Konuşma Ağzı, Yemek Kültürü, Kıyafet Geleneği)

Urfa şehrinin kendine özgü mahalli unsurları doğu toplumunu merkeze alan film senaryolarına sıkça konu olmuştur. Urfa'yı merkeze alan filmlerde daha ziyade kırsala yönelik konular işlendiği için bu filmlerde kırsala özgü kıyafetler (poşu, şalvar vs.) kullanılmıştır. *Kara Çarşaf Gelin, Kıbar Feyzo, Züğürt Ağa, Su* ve *Eşkya* gibi yapımlarda Urfa kırsalının yöresel giyim gelenekleri kullanılmış, erkeklerde şalvar, poşu, fistan ve aba gibi geniş ve rahat giyim tarzları ön plana çıkarken kadınlarda bölge kırsalında tercih edilen beli kemerli, allı pullu, rengarenk basma ve fistanlar tercih edilmiştir. Özellikle Harran'da çevrilen filmlerde bu giyim geleneği daha çok

ön plana çıkarılmıştır. Bazı yapımlarda bu giyim tarzı yöre halkının vazgeçilmez unsurlarından biri olarak yansıtılmıştır. Mesela *Ziğürt Ağa* filmindeki ağa karakteri (Şener Şen) İstanbul'a göç ettikten sonra bile bu tarz giyimini bir müddet sürdürmüş, bilahare metropol şehir yaşamında bu tarz giyimini yeri olmadığını anlayarak mevcut geleneğe ayak uydurmak zorunda kalmıştır.

Urfa'nın sinemaya, özellikle de mizah içerikli filmlere konu olmasının en önde gelen sebeplerinden biri filmlerin güldürü ögesini kuvvetlendiren şehrin mahalli konuşma ağzıdır. Kurtoğlu'nun da belirttiği gibi (2017, s.125) Urfa ağzının mizaha yatkınlığı, senarist ve yönetmenleri bu şehre odaklayan önemli unsurlardan biri olmuştur. Farklı mekânlarda işlenen töre ve feodalizm konulu kara mizah içerikli senaryolarda dahi Urfa ağzının tercih edilmesinin sebebi bu olmalıdır. Gerek *Kibar Feyzo* gerekse *Ziğürt Ağa* filmlerinin güldürü konusundaki başarısında bu konuşma biçiminin rolü yadsınamaz. Bununla birlikte şehri konu alan bazı filmlerde yerel konuşma ağzı yerine doğrudan İstanbul Türkçesi tercih edildiği görülür. Bu çerçevede *Hudutların Kanunu*, *Urfa-İstanbul*, *Düğün*, *Adana-Urfa Bankası* gibi filmlerde diyaloglar İstanbul Türkçesiyle verilmiştir.

Sinema sektöründe Urfa'yı mekân ve profil bakımından öne çıkaran mahalli unsurlardan biri de şehrin yemek kültürüdür. Urfa'nın bu konudaki zengin geleneği, Türk filmlerinde Urfa ve Urfalı profilinin vazgeçilmez aksesuarlarından biri haline gelmiştir. Bazı yapımlarda abartılı öğeler¹² içerse de Urfa, özellikle isot (kurutulmuş acı biber) gibi gıdalar içeren lahmacun ve çığköftenin anavatanı olarak yansıtılmış, bu ayrııcı yönüyle filmlerde kullanılmıştır. *Düğün* filminde Urfa'dan gelen aile gecekondu evlerinin bahçesindeki odun ocağında pişirdiği lahmacun ve içli köfteleri satarak geçinmeye çalışır. Ayrıca filmin bazı sahnelerine çığköfte yoğurma geleneği ve bu geleneğin Urfa şehrine özgü olduğu ile ilgili görseller serpiştirilmiştir. Acı yeme alışkanlığı, bazı yapımlarda Urfalılara özgü bir gelenek olarak servis edilmiştir. Mesela *Muhsin Bey* filminde Urfalı karakterin (Ali Nazik) yaptığı çığköfte İstanbullu Muhsin Bey tarafından gereğinden fazla acı bulunur. Aynı şekilde *Ziğürt Ağa* filmindeki ağa, çığköfte yoğurma dışında hiçbir işi doğru dürüst yapamayan bir karakter olarak karşımıza çıkar ve filmin finalinde de bu yegâne becerisi üzerinden İstanbul'da tutunmayı başarır.

Filmlerdeki Urfalı Profilinin Gerçeklik Değeri

Yukarıda anlatılanlardan anlaşılacağı üzere Urfa, 60'lı yıllardan itibaren konu ve mekân bağlamında sinemanın popüler şehirlerinden biri olmuştur. Peki, Türk filmlerinde çizilen Urfa tipolojisi ne kadar gerçekçidir? Bu soruyu cevaplamak için film içi diyaloglar/görseller ile somut gerçeklik arasında mukayeseler yapmak gerekir.

¹² Mesela *Adana-Urfa Bankası* filmindeki Urfalı profili bir oturuşta onlarca lahmacun yiyen ayran içen bir tip olarak sunulur.

Ancak bu konuya geçmeden evvel sinematik şehirlerle ilgili önemli bir gerçeğin altını çizmek gerekir. Kurtoğlu'nun belirttiği gibi (2017, s.13-15) sinemasal şehirler mekânsal olarak beyazperdeye aktarılmış olsa da gerçekte görünen yalnızca kameranın bakış açısı kadardır. Yani çoğu zaman kadrajın dışında kalan başka ve daha büyük bir dünya bulunur. Bu yüzden sinemanın şehirleri genellikle düşsel şehirlerdir, onları filmlerde görüldüğü gibi kabul etmek yanıltıcı olabilir.

Urfa'nın, filmlere konu/mekân olmasının ve sinema sektöründe sürekli gündemde kalan bir kent olmasının güzelliği yanında bir de yaşadığı bir talihsizlik vardır ki o da şehrin sosyal yaşantısının hep kırsalıyla beyaz perdeye aktarılmış olmasıdır (Kurtoğlu, 2017, s.16). Özellikle 80'li yıllarda çevrilmiş filmlerde içeriğin genellikle Urfa kırsalına odaklanması, sinema izleyicisinin zihninde tüm Urfa'nın, filmlerde yansıtıldığı gibi modernizmin en ufak kalıntılarının bile bulunmadığı bir kent olduğu izlenimini uyandırmıştır. Aynı şekilde Urfa eksenli filmlerde vurgulu şekilde işlenen olumsuz öğeler (ağalık sistemi, başlık parası, leviratus, berdel, poligami, kan davası vs.) seyircinin nazarında negatif unsurlar içeren bir Urfa ve Urfalı profiline oluşmasına neden olmuştur. Bu durum şehrin, “değişime direnen doğu feodalizmini” temsil eden tipik bir Orta Çağ bir şehri gibi algılanmasına yol açmıştır. Filmlerde çağdışı bu töresel uygulamalar, bütün doğu bölgesinin kanayan yarası gibi gösterilmişse de çoğu zaman kırsal/şehirli ayrımı yapılmadığı için bölge hakkında fazlaca bilgi sahibi olmayan Türk izleyicisinin Urfa ile ilgili düz mantık genellemeler yapmasına vesile olmuştur.

Urfa içerikli filmlerdeki kadının sunumuyla gerçek Urfalı kadın portresi arasındaki ilinti hakkında bir şeyler söylemek gerekirse yukarıda içerikleri anlatılan filmler ekseninde birçok yönden (giyim, töresel uygulamalar, yaşam biçimi, günlük rutinler) kırsal alandaki kadın figürünün ön plana çıkarıldığı, filmlerin Urfalı şehir kadını hakkında bir gerçekliğe yaslanmadığı, daha doğrusu filmler aracılığıyla Urfalı şehir kadınlarının köydekilerle aynileştirildiği söylenebilir. İstanbul içerikli filmlerde kadın çoğu zaman idealize edilmiş, hassas ve nazik bir varlık iken (vamp kadın), Urfa'da ve genel olarak Doğu ve Güney Doğu'yu konu alan filmlerde çağdışı/ilkel bir varlık olarak sunulmuştur. Bu filmlerde kadın, “erkek egemen toplumun” aşağılanan, horlanan başlık parası karşılığında rızası muhalifinde alınıp satılan bir meta'ı gibi yansıtılır. Aynı şekilde bazı yapımlarda kız çocuk istenmeyen, değersiz bir varlık gibi gösterilmiştir.¹³ Kırsal alan için bu göstergeler bir dereceye kadar doğru kabul edilse bile şehirdeki insan modeli ve yaşam biçimi için de izleyiciyi aynı genellemeyi yapmak zorunda bırakması bakımından problemlidir. Aslında bu dönemde Urfa'daki şehir kadını yaşam tarzı, günlük rutinleri, giyim ve alışkanlıkları bakımından Anadolu'nun herhangi bir şehrindeki kadın figüründen olağanüstü farklılıklar barındırmaz.

¹³ *Züğürt Ağa* filminde Ağa (Şener Şen), kendisinden harçlık isteyen iki çocuğundan erkek olana para verdikten sonra kız çocuğuna şöyle der: “Sen kızsın, sana yok”

Filmlerde erkek karakterler ise icra ettikleri role göre bir feodal derebeyi ya da daha yoğunluklu olarak serf (maraba, topraksız köylü) profili ile karşımıza çıkar. Filmlerin çekildiği dönemde bölgede varlığını sürdüren ağalık düzeni ekseninde değerlendirildiğinde bunlar gerçekdışı karakterler değildir. Ancak kadın profilinde olduğu gibi erkek rollerde de izleyiciye bu karakterlerin kırsala özgü tipler olduğu detayı çoğu senaryoda verilmemiştir. Filmlerdeki erkek karakterlerin çoğu yoksulluk, kuraklık ve topraksızlığın belini büktüğü çaresiz tipler olarak karşımıza çıkar. Bu sorunların sebep olduğu ekonomik çıkmazın dışında başlık parası, namus cinayeti, poligami ve endogami gibi töresel uygulamalara karşı verdikleri mücadele ile duygusal kınımlara sürüklenen karakterlerdir ki bu yönüyle de bölge kırsalının problemlerini beyaz perdeye taşımaları bakımından gerçekçi ve başarılı tipler oldukları söylenebilir.

Başrollerde oynayan Urfalı erkek karakterler çoğu zaman fakir ama cömert, güçsüz ama mert tipler olarak kodlanmıştır. Mesela *Züğürt Ağa* sırf bu özellikleri sebebiyle İstanbul'daki kapitalist ve oportünist düzene ayak uyduramaz. Keza *Eşkya* filmindeki Baran karakteri de Urfa'dan İstanbul'a giderken tanıştığı bir gencin hayatını kurtarmak için yıllarca kavuşmayı beklediği kadından bir çırpıda vazgeçebilen, hatta bu uğurda uyuşturucu mafyasını karşısına alarak onlarla çatışmayı göze alan bir tiptir. Bununla birlikte durum her zaman bu şekilde değildir. Urfa'dan İstanbul'a göçü konu alan bazı yapımlarda göçün sebep olduğu kültürlerarası şok kadın karakterlere kıyasla erkeklere daha derinden yansıtılmıştır. Bu çerçevede *Muhsin Bey* filmindeki Ali Nazik iyi bir örnektir. Bu filmde Ali Nazik'in filmin sonu itibarıyla Muhsin Bey'in sevdiği kadını (Sevda Hanım) elinden alması genellikle mertlikle özdeşleşen doğulu (veya Urfalı) profiliyle bağdaşmaz. Ancak bu final, muhtemelen doğudan İstanbul'a göçenlerin değer yargılarından uzaklaşarak bozulduklarını göstermek için senaryoya eklenmiştir (Kurtoğlu, 2017, s.179).

Filmlerin, Urfa ağzını nasıl yansıttığı konusu da tartışılması gereken bir diğer husustur. Bu noktada bir iki yapım hariç başarılı olunduğu söylenemez. Kurtoğlu'nun belirttiği gibi (2017, s.27) kaybolan Urfa ağzı bu filmler üzerinden araştırılsa gerçek Urfalıca'yı bulmak imkânsızdır. Urfalı sanatçıların rol aldığı bazı filmler dışında bölgedeki gerçek ağız özelliklerini yansıtan yapım yok denecek kadar azdır. Filmlerde Urfa ağzı olarak verilenler gerçekte "yerel telaffuz biçimleriyle bozulmuş bir İstanbul Türkçesini" temsil etmektedir. Urfa ağzında gırtlaktan çıkarılan sert sesler bu filmlerde yerini ince seslere bırakmış, böylece ne Urfa ne İstanbul Türkçesine benzeyen garip bir konuşma şekli ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte özellikle Şener Şen'in oyuncu olarak yer aldığı (*Kibar Feyzo*, *Züğürt Ağa*, *Eşkya*) senaryolarda şehrin konuşma biçiminin diğer yapımlara kıyasla daha başarılı bir şekilde yansıtıldığı söylenebilir.

Filmlerde kullanılan isimlerin yerel gerçekliğine gelince, karakterler için tercih edilen isimlerin en isabetli olduğu yapım *Düğün* filmi olmalıdır. Bu filmde seçilmiş

isimler (Halil, İbrahim, Yusuf, Ferhat, Zeliha, Habibe, Cemile) tüm zamanlarda Urfa'da tercih edilen adlar arasındadır. Bu konuda bir başka husus olarak şahıs adlarının yöre ağızıyla telaffuz biçiminin (Maho, Hüso, Feyzo, Ali Cello, Bilo, Zülfo, Gülo, Pero, İbo vs.) yerel bir gerçekliğe yaslandığı söylenebilir.

Sonuç

Türk sinemasında 60'lı yıllardan itibaren Urfa ve çevresinin çokça seçilmesinin en temel sebebi mekân-konu ilişkisini güçlü kılmaya çabasıdır denebilir. Filmin verdiği nihai mesajın izleyici üzerinde daha derin bir etki oluşturmalarının mekânsal gerçeklikle sağlanacağına bilincinde olan yönetmen/senarist/oyuncular, Türk sinemasının toplumsal mesaj içeren birçok filminin icra sahası olarak Urfa ve çevresini tercih etmişlerdir. Böylece dinî/tarihî mekânları, değişime direnen gelenek ve görenekleri, kırsal alanda yaşatılan töresel uygulamaları ile Urfa şehri, geç dönemlere kadar Türk sineması için bir cazibe merkezi olmuştur. Bazı senaryolar için Urfa, yalnızca tarihî/dinî yapıları sebebiyle değer kazanmış ise de diğer birçok için doğu insanının temel sorunlarına dikkat çeken filmlere uygun bir mekân olarak görülmüştür. Toplumsal mesaj içeren bu filmler çoğu zaman yaşayan bir gerçekliğe yaslandığı için Urfa konulu filmlerin “kurgusal” olmaktan ziyade “belgesel” bir yapıda oldukları söylenebilir.

Sinema ve Urfa arasındaki bu “öyküsel bağlantı” her ne kadar bölgedeki sorunlara, çağ dışı/feodalist uygulamalara dikkat çekme ve bunlarla ilgili bir farkındalık/toplumsal bilinç oluşturma noktasında faydalı olmuş ise de çoğu senaryoda ilkel gelenek ve alışkanlıkların (ağalık sistemi, kan davası, namus cinayeti, töre, başlık parası, kaçakçılık, berdel, leviratus vd.) merkeze alınması sebebiyle Türk toplumunun ve sinemaseverlerinin hafızasında olumsuz bir Urfa ve Urfalı imajının oluşmasına yol açmıştır. Bütün bunların, bölgenin bir gerçekliği ve filmler çekildiği sırada halen yaşayan uygulamalar olduğu kabul edilse bile filmlerde çoğu zaman kırsal-şehirli ayrımının yapılmaması sebebiyle izleyicide giyim, gelenek ve daha da önemlisi davranış biçimi bakımından istisnasız bütün Urfalıların aynı zihniyette oldukları yanılgısına sebep olmuştur. Böylece sinemanın kendisine yüklediği imajla Urfa, Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra diğer birçok Anadolu şehri gibi kendi çapında bir kentleşme eğilimi göstermesine rağmen kırsal şehir parantezi içerisinde unutulmuş bir yerleşim olarak zihinlerde yer etmiştir.

Görseller (Film Afisleri)



Resim 1: Hudutların Kanunu (1966)
(İnanoğlu, 2004, s.286)



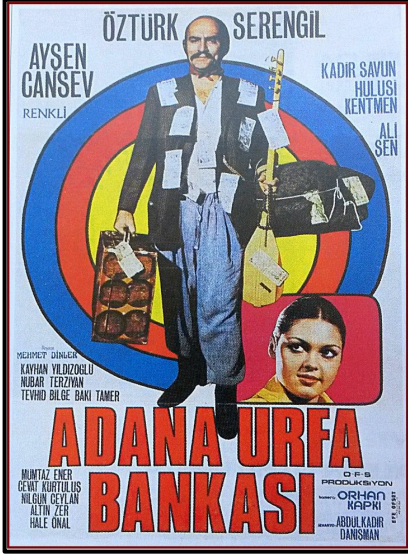
Resim 2: Urfa-İstanbul (1968)
(İnanoğlu, 2004, s.369)



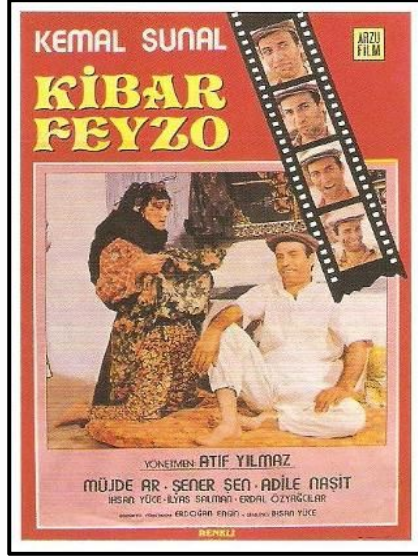
Resim 3: Düğün (1973)
(İnanoğlu, 2004, s.556)



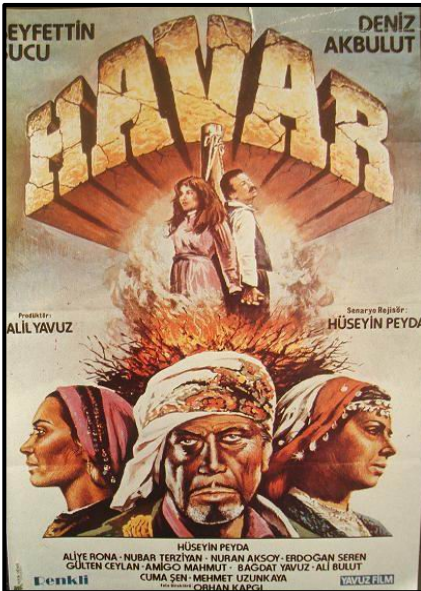
Resim 4: Kara Çarşaf Gelin (1975)
(İnanoğlu, 2004, s.633)



Resim 5: Adana Urfa Bankası (1976)
(İnanoğlu, 2004, s.649)



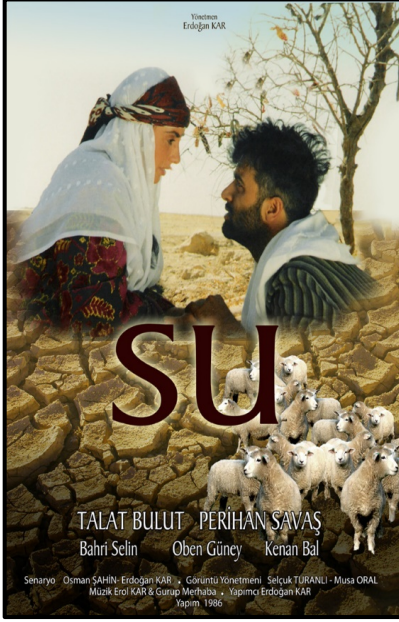
Resim 6: Kibar Feyzo (1978)
(İnanoğlu, 2004, s.712)



Resim 7: Havar (1980)
(<http://www.sinematurk.com>)



Resim 8: Züğürt Ağa (1985)
(İnanoğlu, 2004, s.841)



Resim 9: Su (1986)

(<http://www.sinematurk.com>)



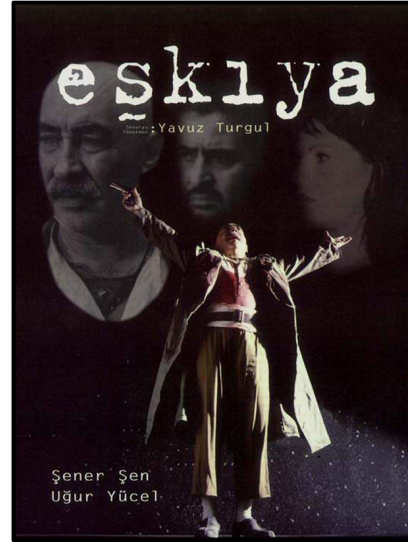
Resim 10: Son Urfalı (1986)

(<http://www.sinematurk.com/>)



Resim 11: Muhsin Bey (1986)

(İnanoğlu, 2004, s.858)



Resim 12: Eşkîya (1996)

(İnanoğlu, 2004, s.943)

Kaynakça

- Adiloğlu, F. (2001). *Türk sineması: Mekân üzerine bir çözümleme*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Akad, L. Ö. (Yönetmen). (1966). *Hudutların kanunu* [Film]. Türkiye: Dadaş Film.
- Akad, L. Ö. (Yönetmen). (1973). *Diğün* [Film]. Türkiye: Erman Film.
- Aksoy, O. (Yönetmen). (1979). *İryan* [Film]. Türkiye: Arzu Film.
- Bruno, G. (1997). *City views: The voyage of film images*. D. B. Clarke (Ed.) The Cinematic City (s.47-59). London & New York: Routledge.
- Çölgeçen, N. (Yönetmen). (1985). *Züğürt ağa* [Film]. Türkiye: Mine Film.
- Demirkent, I. (1994). *Urfa Haçlı kontluğu tarihi*, c. I-II, Ankara: TTK Yayınları.
- Dinler, M. (Yönetmen). (1976). *Adana-Urfa Bankası* [Film]. Türkiye: O.F.S Prodüksiyon.
- Duru, S. (Yönetmen). (1975). *Kara Çarşafı Gelin* [Film]. Türkiye: Murat Film.
- Ekinci, A. (2006). *Ortaçağ'da Urfa (Efsane, Tarih, İnanç, İlim ve Felsefe Kenti)* Ankara: Gazi Yayınları.
- Ekinci, A.-Paydaş K. (2008). *Taş Devrinden Osmanlı'ya Urfa Tarihi*. İstanbul: Şanlıurfa Valiliği Yayınları.
- Ergün, O. N. (Yönetmen). (1968). *Urfa-İstanbul* [Film]. Türkiye: Kemal Film.
- Esen, Ş. (2000). *80'ler Türkiye'sinde Sinema*. (2. Baskı). İstanbul: Beta Yayınları.
- Hayes, E. R. (2002). *Urfa Akademisi*. (1. Baskı). (Çev. Y. Gönenç). İstanbul: Yaba Yayınları.
- Honigmann, E.-Göyünc, N. *Urfa*, (c. XIII, s. 50-57) (1. Baskı). İstanbul: MEB Yayınları. <http://www.sinematürk.com> (Erişim Tarihi: 29 Mayıs 2021).
- İşiltan, F. (1960). *Urfa Bölgesi Tarihi*. (Başlangıçtan h. 210=m.825'e Kadar), İstanbul: Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- İnanoğlu, T. (2004). *5555 Afişle Türk Sineması*. (1. Baskı). İstanbul: Kabalcı.
- Kar, E. (Yönetmen). (1986). *Su* [Film]. Türkiye: Görsel Film.
- Kayalı, K. (2006). *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması üzerine bir yorum denemesi* (1. Baskı). Ankara: Deniz Yayınları.
- Kayalı, K. (ed). (2017). *Türk Sineması: Toplumu şekillendirmenin toplum tarafından şekillendirilmenin sosyolojisi*. (1. Baskı). Ankara: Bibliyotek Yayınları.
- Kırık, A. M. (2014). Türk Sineması'nda arabeskin doğuşu ve gelişimi. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 2(3), 90-117.
- Kurtoğlu, M. (2017). *Türk Sinemasında Urfa, Şanlıurfa: Eyyübiye Belediyesi Yayınları*.
- Özgüç, A. (2012). *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*. İstanbul: Horizon Yayınları.
- Peyda, H. (Yönetmen). (1980). *Havar* [Film]. Türkiye: Yavuz Film.
- Segal, J. B. (2002). Edessa (Urfa): *Kutsal Şehir*, (1. Baskı). (Çev. A. Arslan). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Turan, A. N. (2010). *Şanlıurfa*. (c. 38 s. 336-341), İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Turgul, Y. (Yönetmen). (1987). *Muhsin Bey* [Film]. Türkiye: Umut Film.
- Turgul, Y. (Yönetmen). (1996). *Eşkıya* [Film]. Türkiye: Filma-Cass.
- Uğur, Ö. (Yönetmen). (1986). *Son Urfa* [Film]. Türkiye: Candemir Film.
- Yılmaz, A. (Yönetmen). (1977). *Kibar Feyzo* [Film]. Türkiye: Arzu Film.