

Makale tarihçesi: Alındı: 5 Haziran 2017; Kabul edildi: 5 Mayıs 2018

Türkiye’de İç Göçün Sanattaki İzdüşümleri: Gurbet Kuşları Filmine Medyalararası Bir Bakış

Hande Altar[‡]

Öz

Hızla artan iç göç hareketinin bir sonucu olarak Türkiye 50’li ve 60’lı yıllarda bir dizi yeni sorunla tanışmıştır. Bu dönemde iç göçün yol açtığı sorunlar üzerine düşünen gerçekçi yazarlar ve yönetmenler bu konuyu toplumsal bir mesele olarak ele alan edebi eserler yazmış ve filmler yönetmişlerdir. Halit Refiğ’in 1964 yapımı Gurbet Kuşları filmi de bu türden filmlere bir örnektir. Turgut Özakman’ın 1961 yılında yazdığı Ocak adlı oyunundan uyarlama olup, Orhan Kemal’in 1962 tarihli iç göçü konu alan romanıyla aynı adda olan film medyalararası ilişkiler barındırmaktadır. Filmde medyalararası alışverişin sonucunda Özakman’ın tiyatro oyununda kentte ekonomik zorluklar altında dayanışma ruhunu yitirerek çözülen bir ailenin öyküsü, kentteki ekonomik sıkıntılar ve değerler çatışmasıyla birlikte dayanışma ruhunu yitirerek çözülen göçmen bir ailenin dramına dönüşmüştür ve bu dönüşümde Orhan Kemal’in Gurbet Kuşları adlı romanından izler bulunmaktadır.

Anahtar kelimeler: İç göç; kentleşme; kentlileşme; gerçekçilik; medyalararasılık.

ABSTRACT IN ENGLISH

Reflection of Internal Migration in Turkey on Art: An Intermedial Look at the Movie *Gurbet Kuşları*

As a result of the rapidly increasing internal migration, Turkey faced a series of new problems in 50’s and 60’s. In this period, the realist writers and the directors thinking on the problems internal migration caused wrote literary works and directed films which tackled the problem as a social issue. Halit Refiğ’s 1964 film Gurbet Kuşları is an example of such films. As an adaptation of Turgut Özakman’s 1961 play Ocak and named after Orhan Kemal’s 1962 novel Gurbet Kuşları which is about internal migration, the film has intermedial relations within. As a consequence of the intermedial exchanges in the film, the story of a family dissolved by losing the spirit of solidarity under the harsh economic conditions in the city in Özakman’s play is transformed into a tragedy of an immigrant family dissolved by losing the spirit of solidarity under the harsh economic conditions and by experiencing the clash of values in the city, and this transformation consists of traces from Orhan Kemal’s novel Gurbet Kuşları.

Keywords: Internal migration; urbanization; urbanizing; realism; intermediality.

[‡] Hande Altar, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Kaşıştırmalı Edebiyat Bölümü, Eskişehir, Türkiye. E-posta: altarhande@hotmail.com.



Giriş

1950’li ve 60’lı yıllar arasında ivme kazanan ve hala da Türkiye’nin sosyolojik bir gerçeği olmaya devam eden iç göç hareketi, sanattaki gerçekçi akımların en fazla ele aldıkları konulardan biri olmuştur. İç göçün ivme kazandığı yıllarda özellikle edebiyatta ve sinemada göçün sonuçlarını, birey ve toplum üzerindeki etkilerini gözler önüne seren, alımlayıcı iç göç sorununu kentleşme ve kentleşme ekseninde tekrar değerlendirmeye sevk eden eserler üretilmiştir. Bu tür eserlerden olan *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ, 1964) filmi “Türk sinemasında kente göç edenlerin sorunlarına ilk kez geniş olarak yer veren, iç göç sorununu toplumsal boyutlarıyla irdeleyen ilk örnektir” (Güçhan, 1992, s. 98). Bu çalışmada, Orhan Kemal’in 1962 yılında basılan *Gurbet Kuşları* romanı ile aynı ismi taşıyan, Turgut Özakman’ın *Ocak* adlı tiyatro eserinden uyarlanan ve senaryosunu Halit Refiğ ve Orhan Kemal’in birlikte yazdıkları filmin iç göç hareketini ele alışı, farklı medyalarda kaynaklarının bulunması sebebiyle medyalararasılık yöntemi ile incelenecektir.

1950’lerde ve 60’larda Türkiye’de İç Göç Sorunu

Türkiye’de iç göçler, 1950 öncesi ve sonrası dönemlerde farklı görünümlere sahip olmuşlardır. Akşit’in belirttiğine göre, 1950’li yıllardan önce göç etmeme, topraktan, aşiretten, köylülükten kopamama sorunu vardır ve bu sorun angarya emek göçü, dönemsel göç ve mevsimlik işçilik gibi çözümlerle kısmi olarak çözüme kavuşturulmuştur (1998, s. 1). 1950’lilerde ve 60’larda ise kırsaldaki itici ve kentteki çekici sebepler yüzünden kentlere sürekli bir nüfus akışı başlamıştır. Öyle ki, “1950-60 arasında Türkiye genelinde kentsel nüfus artışı yüzde seksene ulaşmıştır” (Makal, 1987, s. 28). Bu yıllarda tarımda modernleşme hareketleriyle birlikte makineleşmenin artması kırsaldaki iş gücü fazlasını zorunlu olarak kente yöneltmiştir (Güçhan, 1992, s. 40). Kentte sanayileşmeyle birlikte artan iş imkânları da kırsalda geçim sıkıntısı içinde olan nüfusu kendisine çekmiştir. Ayrıca, iletişim olanaklarının artmasıyla birlikte kırsaldaki nüfus, büyük kentteki iş imkânları ve sosyal imkânlar hakkındaki bilgilere kolayca erişir duruma gelmiş, edindiği bilgiler sonucunda daha iyi bir yaşam arayışı içinde umutla kente yönelmiştir (Makal, 1987, s. 28).

Daha iyi bir yaşam umuduyla kente gelen bu nüfus kentte bir dizi sorunla karşılaşmıştır. Karşılaştığı en büyük sorun iş bulma ve barınma sorunu olmuştur. Türkiye’de kentleşme hızı sanayileşme hızı ile koşut olmadığı için kent göçmen nüfusunun iş talebine cevap vermekte yetersiz kalmış, göçmenlerin çoğu “marjinal” işler (seyyar satıcılık, kapıcılık, ayakkabı boyacılığı vb.) denilen düşük gelirli işlerde çalışmaya başlamıştır (Kayıhan’dan aktaran Güçhan, 1992, s. 34). Oldukça düşük gelirle kentte yaşamaya çalışan göçmenler barınma sorunlarını da kentin kenar mahallelerine inşa ettikleri gecekonduyla çözmeye çalışmıştır.

Sonuçta kentle alakalı büyük umutları olan göçmen nüfus gecekondular mahallelerinde yaşayan vasıfsız iş gücü olarak kentin “kenarına” itilmiştir.¹

Göçmenlerin kentle bütünleşememe sorunu yalnızca ekonomik sebeplerle değil, kültürel sebeplerle de ortaya çıkmıştır. Bunun temeli kültürün ikili yapısına dayanmaktadır. Robert Redfield’in görüşüne göre kültür “küçük gelenek” ve “büyük gelenek” olmak üzere iki kola ayrılmaktadır. Küçük gelenek kırsal bir hayat yaşayan ve tarımla geçinen insanların kültürüdür, büyük gelenek şehirde yaşayan, özellikle yönetici sınıfın insanların kültürüdür (aktaran Mardin, 1991, s. 24). Her toplumda bir ölçüde görülen, bazen yan yana, bazen de iç içe geçmiş bir şekilde bulunan şehirlielerin kültürü ve halkın kültürü arasındaki dikotomik ilişki Türkiye’de de mevcuttur. Bu çerçevede kırsaldan kendi kültürüyle birlikte kente gelen ve bu yeni ortama alışmaya çalışan göçmenin kentte var olan kültürle ve insanla karşılaşması oldukça sorunlu olmuştur. Kent sakinleri için göçmen dışarıdan gelendir, “öteki” dir. Kendilerini “kentli” olarak tanımlayıp, kentli olma hakkını sadece kendilerine tanırlarken, göçmeni karşıt bir noktada konumlandırıp dışlamışlardır. İstilacı gibi görülen karşıt konumdaki göçmen ise şehirde tutunabilmek için “kentlileşme” çabasına girmiştir. Bu çabasında da değerler çatışması ile karşı karşıya kalmıştır. Değerler çatışmasını ya ılımlı bir düzlemde çözümlenerek melez bir kimliğe ulaşmış, ya da mensubu olduğu kültürü tamamen terk ederek ona yabancılaşmıştır. Makal, tüm bu sorunlar karşısında göçmenin içine düştüğü durumu şöyle özetler:

Göçmenler kendilerine tümüyle yabancı kent ortamına girdiklerinde çözemedikleri kişisel sorunlarla karşılaşır, düş kırıklığına uğurlar, eski dünyalarındaki edindikleri inanç ve normal çöker (anomic); çevre ile hemen ilişki kuramadıklarından çevreye de yabancılaşırlar (alienation); dış dünyasında başarılı olamadığı kadar, iç dünyası da yerine oturmaz ve çaresizliğe düşerler (frustration gap) (1987, s. 29).

Sonuç olarak iç göçün ivme kazandığı 50’li ve 60’lı yıllarda Türkiye yeni sorunlarla tanışmıştır. Toplumda bu sorunlar üzerine düşünüp tespitlerde bulunan gerçekçi yazarlar ve yönetmenler de bu dönemde iç göçü toplumsal bir mesele olarak ele alan eserler yazıp, filmler yönetmişlerdir. Böylelikle Türkiye’nin iç göç sorunu sanat eserlerinde izdüşümlerine rastlanılabilecek ve bu eserler üzerinden tekrar tekrar düşünülüp, değerlendirilebilecek bir duruma gelmiştir.

***Gurbet Kuşları* Filmine Medyalararası Bakış**

Gurbet Kuşları filmi iç göç meselesini kentleşme ve kentlileşme bağlamında ele alış biçimi açısından oldukça önem taşıyan bir filmidir. Türk sinemasında kente göç edenlerin sorunlarına ilk kez geniş ölçüde yer veren ve iç göç sorununu toplumsal boyutlarıyla irdeleyen ilk örnek olan film, 1964 yılında

¹ Bu paragrafta “Şerif Mardin’in "Tanzimattan Sonra Aşırı Batılılaşma" makalesine yazarın bakması “ önerisi dikkate alınmıştır. Bu makaleden sadece “büyük gelenek” ve “küçük gelenek” kavramları çalışmanın kapsam ve sınırlılıklarına uygun olduğu için alıntılanmıştır.

gösterime girdiğinde önemli bir gişe hasılatı elde etmiş ve aynı yıl yapılan Antalya film festivalinde Altın Portakal ödülünü kazanmıştır (Güçhan, 1992, s. 98). Filmin toplumu o yıllarda derinden etkileyen iç göç sorununu yine izleyiciyi derinden etkileyen Yeşilçam’ın melodramatik anlatım biçimiyle işleme gözü önüne alınca gördüğü ilgi şaşırtıcı olmamaktadır.

Makal’ın belirttiğine göre filmin kaynağı Turgut Özakman’ın *Ocak* adlı oyunudur ve Halit Refiğ’in yerli özellikler taşımadığını düşündüğü bu konunun yerleştirilmesi için senaryo Orhan Kemal’in de katılımıyla yazılmıştır (1987, s. 32). Nitekim film, Orhan Kemal’in 1962 yılında yayımlanan *Gurbet Kuşları* romanı ile aynı ismi almıştır. Filmin hem bir tiyatro oyunundan uyarlanmış olması, hem de iç göç konusunu işleyerek, ismini de aynı konuyu işleyen bir romandan alması medyalararası bir yapıda olduğunu göstermekte ve filmin içeriğindeki farklı medyalarla karşılaştırmalı olarak incelenmesine imkân tanımaktadır.

Filmi medyalararasılık yöntemiyle incelemeye başlamadan önce uzun bir geçmişi olmayan medyalararasılık terimine kısaca değinmekte fayda vardır. Kayaoğlu’na göre:

Medyalararasılık, medyalar arasındaki karşılıklı etkileşimden yararlanmak üzere yazarlar ve sanatçılar tarafından kullanılan estetik bir yöntem olarak tanımlanabilir. Belli bir medyaya özgü teknikler, konular, anlatım biçimleri, söylemler vs. başka bir medyada taklit ya da konu edildiğinde, bu yabancı medyanın teknikleri, biçimleri, söylemleri ve içerikleri konu eden ya da öykünen medyaya bir anlamda dahil edilmiş oluyor. Böylece bu öykünen ya da konu eden medyanın sınırlarını genişleten, ona bir anlam ve özellik katan durumlar ortaya çıkabiliyor. Buradan hareketle, en genel anlamıyla medyalararasılık, konvansiyonel olarak farklı oldukları kabul edilmiş en az iki ayrı ifade ya da iletişim medyasının bir sanatsal üründe fark edilebilir ve kanıtlanabilir biçimde yer almasını ifade eder (2009, s. 9).

Medyalararasılık teriminin anlaşılmasında sıkıntılı olan durum, “medya” teriminin günlük dilde kullanıldığı anlamda düşünülmesidir. Bu bağlamda medya denilince akla genellikle basılı ve elektronik görsel, yazılı ve işitsel kitle iletişim araçları gelmektedir (Kayaoğlu, 2009, s. 13). “Ancak uzmanlık dili alanında terim geniş anlamıyla kullanılmakta ve gönderici ile alıcı arasında herhangi bir türden bir iletişim sağlayan araçların her biri birer medya olarak kabul edilmektedir” (Kayaoğlu, 2009, s. 17). Bu yüzden bir roman, film, tiyatro oyunu, resim veya müzik parçası da birer medya olarak tanımlanır.²

Gönderici ile aracı arasında iletişim sağlayan bu araçların etkileşimi medyalararasılık teriminin yanı sıra göstergelerarasılık terimi ile de açıklanmaktadır. Saussure’ün “dil bir göstergeler sistemidir” tanımından yola çıkan Jakobsson, Molinié ve Gignoux gibi kimi dil, yazın, metin ve sanat kuramcıları tarafından önerilen göstergelerarasılık terimi Aktulum’a göre “iki

² Bu bölümde bu paragraftan itibaren *Edebiyat ve Film* adlı kitap ve “Dan Brown’un Melekler ve Şeytanlar’ı ile Ron Howard’ın Aynı Adlı Fiminde Göstergelerarasılık ve Medyalararasılık” makale göz önünde bulundurularak düzenlemeler yapılmıştır.

farklı gösterge dizgesi arasındaki (örneğin yazının resimle, resmin müzikle vb.) alışveriş işlemini, değişik gösterge dizgelerine ait yapıtlar arasındaki açık ya da kapalı ilişkileri belirtir” (2011, s. 9, 17). Her iki tanımda da gönderici ile aracı arasında iletişim sağlayan farklı türdeki araçların birbirleriyle etkileşime geçerek yeni bir anlam oluşturması esas noktadır. Bu ilişki sözsel bir sanatın sözsel olmayan bir sanatı söze dökerek kendi içerisine alması ve/veya sözsel olmayan bir sanatın açıkça sözsel olan bir sanata gönderme yapmasıyla gerçekleşir (Aktulum, 2011, s. 17). Böylelikle oluşan yeni anlam dizgesi bağrında keşfedilmeyi bekleyen çok katmanlı bir anlam taşır.

Medyalararasılık ve göstergelerarasılığın tanımları görüldüğü üzere temelde aynı şeyi ifade etseler de farklı oldukları noktalar bulunmaktadır. Bir film analizi söz konusu olduğunda, Fransız ekolünün tercih ettiği göstergelerarasılık terimi ve Alman ekolünün tercih ettiği medyalararasılık terimi arasındaki farkı Sivri ve Çelik şöyle açıklamaktadır:

Medyalararasılığa göre film analizinde, sadece metin içi unsurlar dikkate alınmaz, bir medyanın bütün geleneği ve söylemi göz önünde bulundurulur. Göstergelerarasılıkta yapıldığı gibi medya yalnızca göstergeye indirgenmez. Medya yalnızca göstergeye indirgenmediği takdirde, maddi ve fiziki varlığı da reddedilmiş olur. Dolayısıyla, medyanın yalnızca göstergeye indirgenmesi söz konusu olamaz. Söz konusu olduğunda ise tablonun, filmin, müziğin kendisi fiziki olarak yok sayılmış kabul edilir. Medyalararasılığa göre medyaya sadece kod/gösterge temelli bakılamaz çünkü hem toplumdan bağımsız olmayan yazar hem de yapımcı gelenekten, işleyişten ve medyanın fiziki varlığından yararlandığı için medya koda/göstergeye indirgenemez. Ayrıca resim, müzik, radyo, televizyon, bilgisayar gibi medyaların hepsi farklı göstergeler kullanırlar. Bu anlamda yazını bir medya olarak değil de Saussure'den esinlenerek bir gösterge gibi kabul eden göstergelerarasılıkla medyalararasılığın medya terimine yaklaşımında bir farklılık söz konusudur (2016, s. 146).

Medyalararası ilişkiler barındıran bir filmin bağlamı, bir başka medyanın film medyasının içine girerken bu medyanın geleneğinden ve söyleminden parçaların da film medyasına taşınmasıyla oluşur. Bu açıdan medyalararasılık teriminin yaklaşımında medyalararası ilişkiler incelenirken medya bir bütün olarak ele alınmaktadır. Bu yaklaşımla filmdeki anlam içindeki medyaya ait tüm unsurlar göz önüne alınarak katman katman irdelenmektedir.

Sinema sanatındaki medyalararası ilişkiler göz önünde bulundurulduğunda, bu ilişkinin en çok edebiyat yapıtlarının filme uyarlanması şeklinde gerçekleştiği görülür. Medyalararasılığın inceleme kapsamına giren uyarlama, “bir medyadaki içeriğin bir başka medyada işlenmesini” ifade etmektedir (Kayaoğlu, 2016: 40). Bu işlem meydana gelirken başka bir medyanın içeriğini alan medyanın, onu kendine özgü araçlar ve anlatım biçimleriyle işlemesiyle medya değişimi gerçekleşir. Ortaya çıkan uyarlamada sadece içeriği işleyen medya ön planda olmaz, aynı zamanda içeriği alınan medya da bu medyanın içinde çağrıştırılır

(Kayaoğlu, 2016: 41-42). Netice olarak içinde başka bir medyadan izler bulunan ve bu durumu alımlayıcıya hissettiren bir sanat yapıtı ortaya çıkar.

Yönetmenin edebiyat yapıtını yorumlayış şeklini yansıtan uyarılamanın farklı yapılış biçimleri vardır. Bunlar; yazınsal malzemenin devralınması olarak uyarılama, görselleştirme anlamında uyarılama, yorumlayıcı uyarılama, dökümantasyon olarak uyarılama, güncelleştiren uyarılama, güncel politikaya alet eden uyarılama, ideolojik uyarılama, tarihselleştiren uyarılama, estetikleştirici uyarılama, psikolojik uyarılama, popülerleştiren uyarılama, parodi olarak uyarılama, aslına uygun olmaya çalışan uyarılama, yorumlayıcı uyarılama ve serbest uyarılama gibi biçimlerdir (bkz. Kayaoğlu, 2016: 48-52). Bu çalışmanın konusu olan *Gurbet Kuşları* filmi bu kapsamda ön metin ile film arasında az ortak noktanın ve yalın bir esinlenmenin bulunduğu serbest uyarılama biçimine girmektedir.

Kayaoğlu’na göre “gerçek anlamda medyalararasılığı ifade eden medyalararasılık ilişkileri yalnızca bir aktarım ya da birleşme durumu değil, anlam katma/oluşturma boyutunda gerçekleşen ve temelinde söz konusu medyalarla ilişkilendirilmeden anlaşılamayacak bir olgudur” (2009, s. 72). Bu doğrultuda *Gurbet Kuşları* filmindeki medyalararası ilişkileri incelemenin amacı, farklı medyaların (roman ve tiyatro oyunu) değişimi ve birleşimi ile ortaya çıkan anlamı irdelemektir. Teması iç göç olan film, göçün sosyolojik bir mesele olması sebebiyle sosyolojik bir bakış açısıyla analiz edilecek ve medyalararası alışveriş sonucunda ortaya çıkan anlam bu bağlamda değerlendirilecektir.

***Gurbet Kuşları* Film ve Ocak Oyunu**

Gurbet Kuşları filminde Maraş’ta işleri bozulunca evlerini ve deden kalma bahçelerini satarak İstanbul’a göç eden Bakırcıoğlu ailesi, İstanbul’un kenar mahallelerinden birinde eski bir İstanbul evini kiralayıp buraya yerleşirler. Aile üç erkek (Murat, Selim, Kemal), bir kız kardeş (Fatma) ve anne-babadan oluşur. Amaçları önceden kaporasını verdikleri tamirci dükkânında omuza omuza verip çalışmak, Kemal’i üniversitede okutmak ve İstanbul’da daha iyi bir yaşam sürmektir. Ancak kaporasını verdikleri dükkânı görmeye gittiklerinde dolandırıldıklarını anlar ve İstanbul’daki ilk hayal kırıklıklarını yaşarlar. Bunun üzerine kenar bir semtte küçük bir tamirci dükkânı açarlar. Baba Selim’le birlikte dükkânda çalışır, Murat taksicilik yapar, Kemal üniversitede tıp eğitimi alır, Fatma ve annesi de evin işleriyle ilgilenir. Ne var ki, Selim karşıdaki tamirci dükkânının Rum sahibinin karısı Despina’ya âşık olur, iş saatlerinde onunla buluşarak dükkandaki işleri aksatır ve dükkânın kapanmasına sebep olur. Murat da pavyonda çalışan bir dansöze âşık olup onun peşinden sürüklenerek kendi işlerini aksatır, eve doğru düzgün uğramaz olur. Fatma, karşı komşuları Mualla sayesinde İstanbul sosyetesinde tanıştığı ve uğruna evden kaçtığı sevgilisi Orhan’ın onu terk ettiğini öğrendikten sonra kötü yola düşer. Babanın dükkân kapandıktan sonra aldığı hurda taksi de bozulur ve ailenin geçim kaynağı ellerinden gider. İstanbul’da hayatı yolunda olan ve makul davranan ailenin tek ferdi Kemal’dir. Üniversitede zengin bir aileden gelen Ayla ile birbirlerine âşık

olurlar ve nişanlanırlar. Filmin sonunda, kötü yola düşen Fatma abileri onun izini bulunca intihar eder ve bununla birlikte ailede tam bir çözülme yaşanır. Bunun üzerine Kemal ailesine tek çözümün Maraş'a geri dönerek orada bir iş kurmak olduğunu, okul bittikten sonra Ayla ile birlikte kendilerinin de Maraş'a geleceklerini söyler. İş kurmak için gereken parayı Ayla'nın babasının uzun vadeli bir borç şeklinde aileye vereceği haberiyle birlikte ailenin geri kalanı umutla Maraş'a geri döner.

Filmdeki göçte her göçte olduğu gibi itici ve çekici sebepler vardır. İtici sebep, ailenin Maraş'ta işlerinin bozulmasıdır. Çekici sebep ise 60'lı yıllarda insanların "taşı toprağı altın İstanbul" diyerek mitoslaştırdığı İstanbul'un (Makal, 1987, s. 31) cazibesidir. Ailenin İstanbul'dan beklentisi büyüktür; kentin sınırsız fırsatlarla dolu olduğunu düşünerek "İstanbul'a şah olmak" hayalindedir. Filmin başında Haydarpaşa Garı'nda indiklerinde bu hayali dile getirirken, bunun sırt sırta verip çalışarak mümkün olduğunun bilincindedirler. Ancak bu bilinç İstanbul'da yaşamaya başlayınca kaybolur. Şehir adeta onların zaaflarıyla oyun oynarken aile bireyleri dört bir yana savrulur. Şehir Kemal, Selim ve Fatma'yı tüm cazibesıyla tuzaklarına çekerken, büyük kentte emeğiyle tek başına mücadele veren, kentin değerlerine yabancı baba ve görevi evi çekip çevirmek olan, otorite olarak pasif konumdaki anne ailenin dağılmasına engel olamaz.

Filmde iç göçün getirdiği sorunların aile üzerinden anlatılması dikkat çekici bir noktadır. Çünkü ailenin İstanbul'da tutunamamasının sebebi, ailenin bazı bireylerinin yapılan iş bölümü içerisindeki rollerini yerine getirmeyerek dayanışma içinde emek vermeyi bırakmasıdır. Güçhan'ın belirttiği gibi, "aile, göç edenlerin kentteki tutunma çabalarında dayanışma, yardımlaşma ve güvence gereksinimlerini tek başına karşılayan bir kurum olarak yansıtılmaktadır" (1992, s. 173). Bireyler göç sonrası karşılaştıkları sosyal ve finansal koşullar neticesinde ailelerinden uzaklaşır, yani aile kurumu kentin imkânlarıyla baş edemez (King, Connell ve White, 1995, s. 2). *Gurbet Kuşları* filminde de bu nedenle ailede çözümler başlar ve aile çözüldüğünde İstanbul'da tutunma imkânı kalmaz. Kentte tutunmak emek ve aile içi dayanışma olmadan mümkün olmamaktadır.

Filmde, mitoslaştırılan İstanbul'un ahlaki yozluklarla dolu yüzüne ve İstanbul'un bu yüzüyle karşılaşan karakterlerin yaşadıkları değerler çatışmasına dikkat çekilmiştir. İstanbul'daki bakımlı kadınlar, sosyetedeki yakışıklı, çapkın erkekler ve eğlence hayatı taşrada kısıtlı sosyal imkânlarla ve geleneksel şekilde yaşayan karakterlere oldukça cazip görünür. Şehirdeki bu imkânlar onlar için adeta bir özgürlük kapısı gibidir. Aile İstanbul'a geldiğinde her ne kadar geleneksel yaşam biçimini sürdürmeye çalışsa da Murat, Selim ve Fatma kentin açtığı bu özgürlük kapısından içeri girmeden edemezler. Ancak bu girdikleri kapıda değerler çatışmasıyla karşı karşıya kalırlar. Fatma komşuları Mualla sayesinde makyaj yapar, modern kıyafetler giyer, evden gizlice çıkıp onunla sinemaya, davetlere gider, bu davetlerden birinde tanıştığı Orhan'la gizli gizli buluşur. Eve dönme saati geldiğinde ise makyajını siler, başörtüsünü takar. Orhan'a sürekli ne zaman evleneceklerini sorar, ağabeylerinden çok korktuğunu

söyler. Murat hep arzuladığı İstanbullu sevgiliye pavyonda dansöz olan Seval ile birlikte olduğunda kavuştuğunu düşünür ancak Seval’in erkeklerle olan serbest ilişkilerini kıskanır, ondan tüm erkeklerle görüşmeyi kesmesini ister. Seval’in aslında Maraşlı Naciye olduğunu öğrendikten sonra da onunla evlenip, başka bir şehre gitmek ister ancak Seval artık kentün yoz kültürü içindeki yerini çoktan benimsediğinden Murat’ı istemez. Selim ise tamirci dükkânının sahibinin karısıyla cinselliği serbestçe yaşamaktadır. Murat ve Selim bu yaşantılarıyla özgürlüklerinin tadını doya doya çıkarırken Fatma’yı yoğun bir baskı altında tutar, bakkala gitmesine bile izin vermezler. Onlar için Fatma korunması gereken namustur. Tüm bunlar göz önüne alındığı bu karakterlerin kendi değerleriyle kentte karşılaştıkları değerler arasında kaldıkları ve yabancılaştıkları görülür.

Filmde İstanbul’da tutunmayı başarabilen iki karakter vardır; Haybeci ve ailenin küçük oğlu Kemal. Haybeci, ailenin Haydarpaşa tren garında karşılaştıkları ve vapurda da birlikte seyahat ettikleri, oldukça fakir, kendisi de İstanbul’a “şah olma” niyetiyle gelen bir karakterdir. Trene ve vapura biletsiz binen, oldukça uyanık tavırlarıyla dikkat çeken karakter “iş bilen, kılıç kuşananındır” der; kendince hayatta tutunmanın yolunu böyle bulmuştur. Filmin çeşitli yerlerinde karakterlerin karşısına farklı işler yapar şekilde çıkar; önce hamallık, ardından otopark kâhyalığı, sonrasında müzayedecilik, filmin sonunda da gecekondu komisyoncusu olarak. Haybeci, kentün tuzaklarına aldanmayan uyanık tavırları ile kentte işine gücüne sarılmış, İstanbul’da tutunmayı başarmıştır. Ailenin en küçük oğlu Kemal de kentün tuzaklarına kapılmadan üniversitede eğitimine devam etmiş, okul ortamına uyum sağlayarak arkadaşlar edinmiş, orada güzel, zengin ve iyi bir ailenin kızı olan Ayla ile tanışmış ve onunla nişanlanmıştır. Filmin sonunda ailenin kurtarıcısı babasının aileye kredi sağlamasıyla Ayla, dolayısıyla da Kemal olmuştur. Böylelikle filmde İstanbul’un cazibeli tuzaklarına kapılmadan çalışanlar İstanbul’da tutunmayı başarmış, kapılanlar ise değerler çatışması içinde kaybolarak ailenin birliğini bozup, İstanbul’da tutunmasına engel olmuştur.

Turgut Özakman’ın *Ocak* adlı oyunundan uyarılama olan film doğrudan bir uyarılama değil, serbest bir uyarlamadır. Oyunda bir göç öyküsü bulunmasa da *Gurbet Kuşları* filmindeki gibi kentteki zorlu ekonomik koşullar altında dağılmaya yüz tutan, ancak sonunda tekrar bir araya gelerek hayat mücadelesine devam eden bir ailenin öyküsü vardır. Anne (Safiye), baba (Tarık), büyükanne, üç erkek kardeş (Nihat, Fazıl, Özcan) ve bir kız kardeşten (Sevda) oluşan aile kısım kısım kiraya verilen eski bir konağın ikinci katında geçim sıkıntısının baskısıyla birbirleriyle çatışma içinde yaşarlar. Baba, filmdeki gibi otomobil tamircisidir ve oğlu Fazıl, filmdeki Selim gibi babasına yardım etmektedir. Tarık, sürekli zengin olma hayalleri kuran hayalperest bir baba, Fazıl ise bu hayallere inanmayan gerçekçi bir oğuldur. Yıllardır baba oğul birlikte çalışıp didinmelerine rağmen bir türlü ekonomik durumlarını düzeltmemişlerdir. En büyük oğul Nihat ailenin bu zor durumuna rağmen çalışmaz, vurdumduymaz bir tabiata sahiptir ve evden çekip gitme hayalleri kurar. Büyükanne bunamıştır, kendisini paşa

karısı, evdekileri de uşakları zanner. En küçük oğul Özcan okul çağındadır ve derslerine çalışmaz. Evin kızı Sevda evlenme çağındadır ve daha sonra birlikte kaçacağı sinema makinisti çocukla gizli gizli buluşmaktadır. Evin ekonomik yükünü sırtında taşıyan Fazıl her biri kendi dünyasında yaşayan aile bireylerinin bu tutumlarına katlanamaz ve sürekli onlarla çatışır. Anne ise tüm çatışmaları yatıştırarak aileyi bir arada tutma derdinde olan, sakin ve fedakâr bir karakterdir.

Filmin ön metni olan oyunda, filmde benzerlerine rastlanılan mekânlar, sahneler ve diyaloglar bulunmaktadır. Oyundaki mekân seçimine bakılacak olunursa, kısım kısım kiraya verilen eski bir konağın ikinci kat sofasıdır ve aile bireyleri arasındaki tüm diyaloglar burada geçmektedir. Filmde de aileyi bir arada gördüğümüz yer eski bir İstanbul evinin ikinci kat sofasıdır. Ortak mekân olarak kullanılan sofa ailenin bir arada bulunduğu, birlikte yemek yediği ve sohbet ettiği alandır. Bu bağlamda sofa oyunda ve filmde ailenin birliğini ve beraberliğini temsil eden bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Aile bireyleri burada toplandığı sürece aile ayaktadır. Bu toplanma yerinde eksilmeler başlayınca aile de yavaş yavaş çözülmeye başlamaktadır.

Oyunda, filmde benzerine rastlanılan sahnelerden biri, evin küçük kızı Sevda'nın alışverişe gitme bahanesiyle sevgiliyle buluşmaya gittiği sahnedir. Sevda alışverişten döndüğünde babası “Yavrum, evde bu kadar haydut var, sen mi gittin yine alışverişe?” der (Özakman, 1993, s. 90). Babası Sevda'ya hiç kıyamamakta, hala onu küçük bir kız çocuğu gibi sevmektedir. Aile bireyleri Sevda topal olduğu için ona karşı diğerlerine olduklarından daha hassastırlar. Ağabeyi Fazıl da Sevda'nın alışverişe gitmesine çok kızar fakat onun kızma sebebi farklıdır. O, Sevda'nın sinema makinisti çocukla buluştuğunu görmüştür ve çocuğun Sevda'yla gönül eğlendirdiğini bildiği, Sevda'nın arkasından dalga geçtiğini duyduğu için kardeşinin onunla görüşmesini istemez. Sevda'ya “bir daha seni oralarda görürsem bacaklarını kırarım” der (Özakman, 1993, s. 91). Baba, Fazıl'a kardeşiyle düzgün konuşmasını söyleyerek Sevda'yı korur. Fazıl babasına onun hiçbir şeyden haberi olmadığını söyler, anne araya girerek çatışmayı sonlandırır. Fazıl da kız kardeşinin durumu hakkında daha fazla bir şey söylemeden babasıyla diyalogunu sonlandırır. Burada herkes kendine özgü bir tavırla hassas durumda olan Sevda'nın mutluluğunu düşünerek onu koruma altına almaya çalışmaktadır.

Gurbet Kuşları filminde Maraşlı ailenin küçük kızı Fatma'nın da ağabeyleri kız kardeşlerinin alışverişe gitmesine kızarlar. Ancak onların derdi başkadır; Fatma onlar için korunması gereken namus, “kötü yola düşmesi” engellenmesi gereken kız kardeşidir. Ağabeyi Murat, mahalleliden Fatma'nın bir erkekle görüldüğünü öğrendiğinde Fatma'yı döver ve onun saçlarını keser. Fatma'yı Murat'ın elinden babası kurtarır. Bunun üzerine Murat babasına Fatma'nın bir erkeğin arabasında görüldüğünü söyler. Baba da bu durumda evdeki otoritesinin sarsılmasından rahatsız olarak çocuklarını kendi evinde kendisinden başka kimsenin dövmeyeceğini belirtir. Daha sonra Fatma'ya bir daha böyle bir şey duyarsa onun ayaklarını kıracağını söyler. Burada ağabeyin derdi esasen Fatma'nın kendisi değil “namusu” dur. Babanın derdi ise esasen Fatma'yı ağabeyinin

elinden kurtarmak değil, aileye otoritesini hatırlatmaktadır. Oyunda kızlarının mutluluğu için onu korumaya alan aile, filmde göç ettikleri kente geleneksel aile yapısını korumak için kızlarının namusunu korumaya alan aileye dönmüştür. Bu dönuşüm kente göç sonucunda göçmenlerde oluşan değerler çatışmasını ve bununla birlikte gelen aile içi çözölmeyi sergilemek için yapılmıştır. Ağabeyleri kente özgürlüklerini gönüllerince yaşarlarken, Fatma’ya evin dışında bir yaşam hakkı tanınmamaktadır.

Ocak oyununda yaptığı işle ailenin geçimini sağlamakta zorluk çeken evin babası Tarık, sürekli daha iyi gelir getirecek işlerin hayalini kurmakta, bu konuda yeni fikirler üretmektedir. Bu fikirlerden biri, gördüğü satılık eski arabayı alıp, tamir edip, onu taksi olarak çalıştırmaktır. Hesabına göre bu taksiden yıllık olarak gelecek kazançla beş yılda on altı taksileri olacağını, hep beraber çalışırlarsa beş yıl sonra milyoner olacaklarını söyler. Oğullar dayanışma içinde çalışarak ailesini bir arada tutmayı planlayan babanın hayalini gerçekçi bulmazlar. Bunun üzerine karısı önceden kızını evlendirmek için satmayı planladığı bileziği kocasına verip “al, sat, işini gör. İstersen ben de gelir çalışırım. Haklıymışsın Tarık. Seninle ben bir arabaya sürölmüş iki beygir gibiyiz. Gücümüz bitene kadar çekeceğiz. Başka çare yok. Bunlar istedikleri yere gitsinler” (Özakman, 1993, s. 105) diyerek, kent hayatında tutunmak için her daim kocasıyla dayanışma içinde olacağını gösterir.

Gurbet Kuşları filminde de buna çok benzer bir sahneye rastlanır. Tamirci dükkânında işleri yolunda gitmeyen baba, aileye aynı şekilde hurda bir otomobili alıp, tamir edip taksi olarak çalıştırma fikrini anlatır, taksiden kazanacakları paranın hesabını yapar. Ancak arabanın peşinatını vermek için dükkânın devrinden gelecek paranın yetmeyeceğini, üstünü tamamlamak gerektiğini söyler. Oğlanlar da kendilerinde para olmadığını söylerler. Bunun üzerine karısı, kızının çeyizi için biriktirdiğı bilezikleri getirip ortaya koyar. Duygulanan kocası “hey benim koca avradım. Gördünüz mü çocuklar evine bağlı avradı? Aferin sana avrat. Bana senden sana benden hayır var. Zaten senle ben aynı arabaya koşulmuş beygileriz. Gücümüzün yettiğince çekeriz bu arabayı. İstemeyen basıp gider!” diyerek karısıyla birlikte hayat boyu sürecek olan dayanışmalarını dile getirir. Film ve oyundaki birbirine çok benzeyen bu sahneler, kent hayatında tutunabilmek için dayanışma içinde emek vermenin gerekliliğini vurgulamaktadır.

Ocak oyunu ve *Gurbet Kuşları* filminin her ikisinde de daha iyi bir hayata kavuşma hayalleri kurulurken yer alan ortak bir sembol vardır; guguklu saat. Oyunda, babası dizlerine oturan Sevda’yı sevgi dolu sözlerle severken, Sevda babasından eğer bir gün zengin olursa ona guguklu saat almasını ister. Babası guguklu saatin nereden çıktığını sorduğunda ise bir yerde gördüğünü söyler. Bu sahne doğrudan, filmde aile İstanbul’a şah olma hayalleri kurarken, babanın Fatma’ya işleri yoluna girdiğinde ona ne almasını istediğini sorup, Fatma’nın da “bir guguklu saat” cevabını vermesini akla getirir. Fatma guguklu saati daha önce oldukça özgür bir hayat yaşayan, ona makyaj yapıp modern giysiler giydiren karşı komşuları Mualla’nın evinde görmüştür. Bu doğrutuda guguklu

saat arzu nesnesi olarak evin dışındaki hayatı, yani kenti ve kente ait unsurları temsil etmektedir. Bir diğer deyişle guguklu saat oyununda ve filmde kente aitliğin, kentliliğin bir sembolüdür. Kent hayatına sınırlı bir şekilde karışabilen Fatma ve Sevda da bu nesneye sahip olarak kente olan aidiyetlerini pekiştirmek istemektedirler.

Oyunun sonunda aileyi hep bir arada tutmak için emek veren annenin hastalanmasıyla her biri ayrı bir dünyada yaşayan ve birbirleriyle çatışma içinde olan aile bireyleri aralarında iş bölümü yaparak beceriksizce de olsa evi çekip çevirmeye çalışırlar. Bir süre sonra evden kaçan ve sevdiği adam tarafından kötü muameleye maruz kalan Sevda da eve geri dönüp, mutfakta ocağın başına geçer. Böylelikle hepsinin tekrar bir araya gelmesiyle evde düzen yeniden kurulur. Aile bireyleri annenin hastalığı vesilesiyle dayanışma içinde emek vermeyi ve ancak bu şekilde hayatta tutunabileceklerini öğrenmiş olurlar.

***Gurbet Kuşları* Filmi ve *Gurbet Kuşları* Romanı**

İç göçü toplumsal boyutlarıyla irdeleyen *Gurbet Kuşları* filmi, adını Orhan Kemal'in iç göçü konu edinen, 1962 yılında yayımlanan aynı addaki romanından almıştır. Halit Refiğ'in filmin senaryo yazımına Orhan Kemal'i de katması, filmde yer yer yer romandan izler bulunmasını sağlamıştır. Romanda kuşluk treniyle Sivas'ın köylüğünden İstanbul'a akrabası Gaffur Ağa'nın ona iki yıl önce yazdığı mektuptaki çağrısıyla çalışmak için gelen iflahsızın Mehmed'in macerası da filmdeki ailenin macerası gibi Haydapaşa Garı'nda başlar. Haydarpaşa, çevresine hem korku, hem de şaşkınlıkla bakan taşralı göçmenler için kente açılan bir umut kapısıdır. Mehmed'i İstanbul'a hem köydeki ekonomik koşullar itmiş, hem de İstanbul hakkında söylenenler çekmiştir.

İstanbul mitosuna inanıp gelen Mehmed burada tutunmaya kararlıdır. Babasının ona öğütlediği gibi “delinmemiş kabağa girecek”, “bir cin” olan şehir insanına karşı dikkatli olacak, iş bulup, çalışıp karınını doyuracaktır. Tüm bunları başarır da. İş bulur, okuma yazma öğrenir, gazete okumaya başlar ve konuşmasını düzeltmeye çalışır. Kendisi gibi taşradan göçmüş, kentin düzenine uyum sağlarken geleneklerinden kopmamış bir kız olan Ayşe ile evlenip, onunla dayanışma içinde çalışarak bir yuva kurar. Mehmed kentlileşmeye çalışırken kentin uzaktan cazip görünen yoz kültürüne kapılmadan emek vererek çalıştığı için şehirde kalabilmiştir. Filmin sonunda aile Maraş'a geri dönerken çulsuz geldiği İstanbul'da işlerini yoluna koyup tutunmayı başaran Haybeci'yle tekrar karşılaştıklarında Haybeci'nin onlara söylediği “ben delinmemiş kabağa girerim, musluklardan su diye akarım yaa” sözleri, İstanbul'da amacı “delinmemiş kabağa girmek” olan ve İstanbul'da tutunmayı başaran iflahsızın Mehmed'i ve babasının ona verdiği öğütleri akla getirmektedir.

Filmde de, romanda da kentlilerin taşradan gelenlere bakışı olumsuzdur; onları istilacı olarak görürler. Romanda Haydarpaşa'dan çıkan göçmenleri gören kentliler “her gün bu, her gün bu. Köylerinden ne diye ürkütürler bu hayvanları bilmem ki?” (Kemal, 2013, s. 3) diyerek, onları şehri istila eden hayvanlar olarak görürler. Filmde, Ayla'nın Kemal'in önlerine çıkan göçmen bir dilenciye para

vermesine gösterdiği tepki de bu doğrultudadır. Göçmenlerin köylerinden gelip İstanbulluyu soyduklarını, İstanbul’u İstanbulluktan çıkardıklarını söyler. Filmin sonunda bu düşüncesi değişip, daha iyi bir hayatın göçmenlerin hakkı olduğunu düşünse de, göçmenlere baştaki bakışı onları istilacı olarak gören, şehirdeki varlıklarını istemeyen bir bakıştır.

İki eserde de kente daha iyi bir yaşam umuduyla gelen göçmenler, ekonomik durumlarını düzelttiklerinde memleketlerine gidip hemşerilerine hava atmayı hayal ederler. Filmde baba, zengin olduktan sonra Maraş’a gidip, sırtında İngiliz laciverti, Serkison saat, sarı ayakkabılar ile esnafa beleş rakı ısmarlayacağını anlatır. İflahsızın Mehmed de köy kahvesine gidip, şehir biçimi bir siyah palto, sarı atkı, sarı kunduralar, kopçalı sarı kalem ve gümüş ağızlık ile köylülere hiç görmedikleri İstanbul’u anlattığını, köylülerin de onu ağızları açık dinlediğini hayal eder. Burada hem özlemine çektikleri daha iyi bir hayata ulaşmış olmanın gururunu yaşama, hem de bu süreçte edindikleri kentli kimliğini dış görünüşleriyle taşradakilere ispatlama düşüncesi vardır. Böylelikle kentteki durumlarının taşradakilere göre daha iyi olduğunu düşünerek görel bir tatmin duyurlar (Güçhan, 1992, s.112).

Sonuç³

Halit Refiğ’in 1964 yapımı *Gurbet Kuşları* filmi çekildiği dönemin yakıcı bir sorunu olan iç göç meselesini kentleşme ve kentlileşme bağlamında ele alarak sorunun birey ve toplum üzerindeki etkilerini dramatik bir biçimde sergilemiştir. Turgut Özakman’ın *Ocak* adlı oyunundan uyarlama olup, Orhan Kemal’in 1962 tarihli iç göçü konu alan romanıyla aynı adda olan filmin, bu eserlerin bazı içeriksel unsurlarından yola çıkarak yeni bir öykü kurması sebebi ile bir serbest uyarlama olduğu görülmüştür. Medyalararasılık kapsamında incelenen uyarlamada medya değişiminin sonucunda, Özakman’ın tiyatro oyununda kentte ekonomik zorluklar altında dayanışma ruhunu yitirerek çözülen bir ailenin öyküsünün *Gurbet Kuşları* filminde kente göçün sebep olduğu ekonomik sıkıntılar ve değerler çatışmasıyla birlikte dayanışma ruhunu yitirerek çözülen bir ailenin dramına dönüştüğü ve bu dönüşümde Orhan Kemal’in *Gurbet Kuşları* adlı romanından izler bulunduğu saptanmıştır.

Kaynakça:

- Akşit, B. (1998). İçgöçlerin Nesnel ve Öznel Toplumsal Tarihi üzerine Gözlemler: Köy Tarafından Bir Bakış. A. İçduygu, I. Sirkeci, I. Aydingun (Ed.). *Türkiye’de İçgöç* (s. 22-37). İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- Aktulum, K. (2011). *Metinlerarasılık/ Göstergelerarasılık*. Ankara: Kanguru.
- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal Değişime ve Türk Sineması*. Ankara: İmge.
- Kayaoğlu, E. (2009). *Medyalararasılık Edebiyat Bilimine Yeni Bir Yaklaşım*. İstanbul: Selenge.
- Kayaoğlu, E. (2016). *Edebiyat ve Film*. İstanbul: Hiperlink.

³ Öneri doğrultusunda sonuç kısmı çalışmanın sonuçlarını gösterecek şekilde yeniden ele alınmıştır.

- Kemal, O. (2013). *Gurbet Kuşları* (10. Baskı). İstanbul: Everest.
- King, R., Connel, J. ve White, P. (1995). *Writing Across Worlds: Literature and Migration*. London: Routledge.
- Makal, O. (1987). *Sinemada Yedinci Adam Türk Sinemasında İç ve Dış Göç Olayı*. İzmir: Marş
- Mardin, Ş. (1991). Tanzimattan Sonra Aşırı Batılılaşma. M. Türköne ve T. Önder (Der.). *Bütün Eserleri 6* (s. 21-79). İstanbul: İletişim
- Özakman, T. (1993). *Ocak*. İstanbul: Mitos.
- Recep Ekicigil (Yapımcı), Refiğ, H., Kemal, O (Senarist) ve Refiğ, H. (Yönetmen). (1964). *Gurbet Kuşları* (Film). Türkiye: Artist.
- Sivri, M., Çelik, F. (2016). Dan Brown'un Melekler ve Şeytanlar'ı İle Ron Howard'ın Aynı Adlı Filminde Göstergelerarasılık ve Medyalararasılık. *Milli Folklor*, 28(112), 142-153.

Reflection of Internal Migration in Turkey on Art: An Intermedial Look at the Movie *Gurbet Kuşları*

Abstract

In this study, Halit Refiğ’s 1964 film *Gurbet Kuşları* is examined in terms of the intermedial relations it applies. The theme of the film is the problems integral migration caused in Turkey. The integral migration increased rapidly in Turkey during 1950’s and 1960’s because of the driving factors in rural and the attracting factors in urban. In this period, the mechanization process directed the surplus of work force in rural to urban and the rise of work opportunities with industrialization in urban attracted people live in rural. As a result of the rapidly increasing internal migration from rural to urban, Turkey faced a series of new problems during 1950’s and 1960’s. The urban couldn’t meet the immigrants’ demands of job because of the disparity between the speed of urbanization and industrialization. It led to rise of marginal employment among the immigrants. Those low-paid immigrant workers faced housing problems and they lived in slums in the outskirts of the city. Besides, they couldn’t be integrated into the city in terms culture. In this respect, the immigrants faced with the problem of clash of values. Moreover, the urbans saw the immigrants as “the other” and that created a tension between them. Thus, in 1950’s and 1960’s, the realist writers and the directors thinking on the problems internal migration caused wrote literary works and directed films which tackled the problem as a social issue. Halit Refiğ’s 1964 film *Gurbet Kuşları* is an example of such films. As an adaptation of Turgut Özakman’s 1961 play *Ocak* and named after Orhan Kemal’s 1962 novel *Gurbet Kuşları* which is about internal migration, the film has intermedial relations within. To clarify what intermediality means, it is an aesthetics method used by writers and artists with the aim of making use of the mutual interactions between medias. In this context, the media means each tool that connects the sender and the receiver in anyway. In this sense, a novel, a play, a movie, a picture or an audio track is defined as a media. Accordingly, intermediality means the partaking of at least two communication medias which approved as conventionally different in a work of art demonstrably and distinguishably. In this regard, the film *Gurbet Kuşları* portrays an example of intermediality. After analyzing the film, it is found that the film *Gurbet Kuşları* is a loose adaptation which built a new story on the basis of some contextual elements belong to Turgut Özakman’s play *Ocak* and Orhan Kemal’s novel *Gurbet Kuşları*. As a consequence of the intermedial exchanges in the film, the story of a family dissolved by losing the spirit of solidarity under the harsh economic conditions in the city in Özakman’s play is transformed into a tragedy of an immigrant family dissolved by losing the spirit of solidarity under the harsh economic conditions and by experiencing the clash of values in the city, and this transformation consists of traces from Orhan Kemal’s novel *Gurbet Kuşları*.

Keywords: Internal migration; urbanization; urbanizing; realism; intermediality.