

T.C.
MALTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, SİNEMA VE TELEVİZYON ANA BİLİM DALI

**ALMANYA'YA GÖÇ FİLMLERİNDE
AİLE KURUMU**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

UĞUR NAZİLLİ

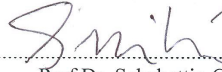
141105110

Danışman Öğretim Üyesi:
Yrd. Doç. Dr. Hakan AYTEKİN

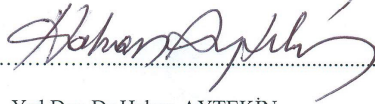
İstanbul, Eylül 2015

T.C. Maltepe Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

30.09.2015 tarihinde tezinin savunmasını yapan Uğur NAZİLLİ'ye ait "Almanya'ya Göç Filmlerinde Aile Kurumu" başlıklı çalışma, Jürimiz Tarafından Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı, Radyo Sinema ve Televizyon Tezli Yüksek Lisans Programında Yüksek Lisans Tezi Olarak **Oy Birliği/Oy Çokluğuyla** Kabul Edilmiştir.



Prof.Dr. Sabahattin GÜLLÜLÜ
(Başkan)



Yrd.Doç.Dr.Hakan AYTEKİN
(Üye)



Yrd.Doç.Dr.Serkan ÖZTÜRK
(Üye)

ÖNSÖZ

Almanya'ya göç filmlerinde aile kurumu konulu çalışmamda tezimi inceleyip, bana değerli zamanını ayıran ve bana kısa sürede çok şey öğreten, bu süreçte birlikte çalıştığım için mutluluk duyduğum, bana güven duyduğunu hissettiğim değerli eğitimci ve danışmanım Yrd. Doç. Dr. Hakan Aytekin'e; tez jürime girmeyi kabul eden değerli öğretim üyesi Prof. Dr. Sabahattin Güllülü ve Yrd. Doç. Dr. Serkan Öztürk'e bu süreçte bana her türlü desteği veren büyük destekçim babam Erdal Nazilli'ye ve annem Gülgün Nazilli'ye, ailemin diğer üyelerine teşekkür ederim...

Uğur NAZİLLİ

ÖZET

Sinema tarihine bakıldığında aile birçok filme konu olmuştur. Filmler yapıldığı günün koşulları hakkında tarihi bir belge niteliği de taşırlar ve onları var eden toplumsal yaşamı sinemaya yansıtırlar. Bir ülkenin filmlerini inceleyerek ülkenin, toplumun ve ailenin koşullarını, özelliklerini ortaya koyma imkânı doğmaktadır. Toplum yaşayan bir organizmadır. Zamana göre kendini yeniler ve değiştirir; bu değişimin görülmesi ve tespiti içinse belli zamanlarda araştırmalar yapılması kaçınılmazdır. Film senaristi ve yönetmeni toplumda yaşayan bireylerden farklı olarak bir yaratıcı süreç sonunda eserini oluştursa da örnek olarak seçtiği olay ve kişiler yine bulunduğu toplumun bir parçası olmak durumundadır. 1950 yılı itibariyle ülkemizde iç göç artarak yaşanırken, Türk sineması da bu olguyu sinemaya yansıtmıştır. 1960'lı yıllarda başlayan yabancı ülkelere göç olgusu ise 1970'li yıllara gelindiğinde Türk filmlerine konu olmaya başlamıştır. Dolayısıyla sinemanın yansıtıcı bir kitle iletişim aracı olduğu iddiasını en gerçekçi biçimde ortaya koyabilmenin bir yolu da, insan-toplum-iktidar/sistem ilişkisini somutlaştıran aile olgusunu incelemek olabilir.

Tez kapsamında; Türk sinemasındaki, Almanya'ya dış göç olgusunun, aile kurumunu nasıl etkilediği, nasıl bir değişim içine soktuğu, sinemada bunun nasıl yansıtıldığı dış göç sürecinin ilk sinemaya aktarıldığı 1970'lerden başlanarak on yıllık aralıklarla ele alınmış ve beş film söylem analizi yöntemiyle incelenmiştir. Çalışmada örneklem olarak Şerif Gören'in *Almanya Acı Vatan* (1979), Tevfik Başer'in *Kırk Metrekare Almanya* (1986), Sinan Çetin'in *Berlin in Berlin* (1993), Fatih Akın'ın *Duvara Karşı* (2004) ve Yasemin Şamdereli'nin *Almanya'ya Hoşgeldiniz* (2011) filmleri, ailenin yapısı, aile içinde temel değerler, ailede kadının konumu ve durumu, aile içinde çocukların konumu ve kuşaklar arası ilişkiler, ailenin göç edilen kültüre entegrasyonu ve ötekileştirme sorunları, aile bireylerinde göçü başlatan nedenler, aile içi ekonomik durum ve ailenin geleceği konusundaki öngörüler; hedefler bağlamında değerlendirilmiştir.

ABSTRACT

Family life have been the main topic for many times in the cinema history. Cinemas reflecting the social relationship are like a historical document about the daily conditions. Social and family life conditions of a country can be understood by watching movies of that country. Society is a living organism. It changes and refresh itself in time; It is inevitable to make some researches to see changes and to diagnose them. Although the film scenarist and director process his work in a different and creative way, the stereotype characters and scenes must be selected from proper tissue of being talked about country. While the domestic migration is rising up after 1950 in our country, Turkish cinema frequently reflected that condition. 1960's external migration is also find a place in Turkish cinema after 1970's. Accordingly the most effective way to show the reflective side of a cinema for a person-society / government-system relationship can be possible by examining the family fact.

It's examined that how the of Germany migration effected the family how the migration changed the family, how its reflected in the cinema. The examination made by discourse analysis started from 1970's researched for every ten years intervals to 2011. In the work it is evaluated in respect of family tissue, position of a woman in family, condition of the children and cross-generational relationships, the integration of the family to migrated culture and alienation problems, reasons of the migration, financial condition of the family and anticipations about families future life in the movies like *Almanya Acı Vatan* by Şerif Gören (1979), *Kırk Metrekare Almanya* by Tevik Başer (1986), *Berlin in Berlin* by Sinan Çetin (1993), *Duvara Karşı* by Fatih Akın (2004), and *Almanya'ya Hoşgeldiniz* by Yasemin Şamdereli, (2011) as examples.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER	v
ŞEKİLLER LİSTESİ	viii
GİRİŞ	1
Araştırmanın Amacı	3
Araştırmanın Önemi	3
Araştırmanın Yöntemi	4
Araştırmanın Örnekleme ve Sınırlılıkları	4
1. SÖYLEM ANALİZİ, GÖÇ VE AİLE KAVRAMLARI	6
1.1. Söylem	6
1.2. Söylem ve Dil	7
1.3. Söylem Teorileri	8
1.3.1. Yapısalcılık ve Söylem	8
1.3.2. Post-yapısalcılık ve Söylem	9
1.3.3. Post-modernizm ve Söylem	10
1.3.4. Lacancı Söylem	11
1.3.5. Hermeneutik/Yorumcu Söylem	12
1.4. Söylem Analizi	13
1.4.1. Söylem Analizi Kavramları	15
1.4.2. Bağlam	15
1.5. Eleştirel Söylem Analizi	17
1.6. Göç	19
1.6.1. İç Göç ve Nedenleri	20
1.6.2. Dış Göç ve Nedenleri	21
1.6.3. Türkiye’de Göç Hareketinin Gelişimi	24
1.6.4. Türk Göçünde Kadının Konumu ve Durumu	25
1.6.5. Kuşakların Entegrasyon, Dil, Eğitim, Sorunları	28
1.6.6. Göçün Aile Hayatı Üzerindeki Etkileri	30
1.7. Aile	33
1.7.1. Otoriteye Göre Aile Türleri	34
1.7.1.1. Anaerkil Aile	34
1.7.1.2. Babaerkil Aile (Ataerkil)	34
1.7.1.3. Eşitlikçi Aile	34
1.7.2. Yapısına Göre Aile Türleri	34
1.7.2.1. Geniş Aile	34
1.7.2.2. Çekirdek Aile	35
1.7.2.3. Çözülen Aile	36
1.7.2.4. Parçalanmış Aile	36
1.7.2.5. Tamamlanmamış Aile	36
1.7.2.6. Yeni Bir Yaşam Biçimi Olarak Birlikte Yaşama	36
1.8. Ailenin İşlevleri	37
1.8.1. Biyolojik İşlev	37
1.8.2. Psikolojik İşlev	37

1.8.3. Koruyuculuk İşlevi	37
1.8.4. Eğitim İşlevi	37
1.8.5. Ekonomik İşlev	37
1.8.6. Dini İşlev	37
1.8.7. Boş Zamanları Değerlendirme İşlevi	37
1.8.8. Prestij Sağlama İşlevi	38
2. TÜRK SİNEMASINDA GÖÇ VE AİLE	39
2.1. Türk Sinemasının İlk Dönemleri	39
2.2. Türk Sinemasında 1950-1960 Dönemi	41
2.3. Türk Sinemasında 1960-1980 Dönemi	43
2.4. Toplumsal Gerçekçilik	45
2.5. Türk Sinemasında Göç	46
2.6. Türk Sinemasında Aile	55
3. TÜRK SİNEMASINDA ALMANYA'YA GÖÇ TEMALİ FİLMLERİN İNCELENMESİ	59
3.1. <i>Almanya Acı Vatan</i> (1979)	59
3.1.1. Ailenin Yapısı	60
3.1.2. Aile İçinde Temel Değerler	61
3.1.3. Ailede Kadının Konumu ve Durumu	64
3.1.4. Aile İçinde Çocukların Konumu ve Kuşaklar Arası İlişkiler	66
3.1.5. Ailenin Göç Edilen Kültüre Entegrasyonu ve Ötekileştirme Sorunları	67
3.1.6. Aile Bireylerinde Göçü Başlatan Nedenler	70
3.1.7. Aile İçi Ekonomik Durum	71
3.1.8. Ailenin Geleceği Konusundaki Öngörüler, Hedefler	71
3.2. <i>Kırk Metrekare Almanya</i> (1986)	74
3.2.1. Ailenin Yapısı	74
3.2.2. Aile İçinde Temel Değerler	75
3.2.3. Ailede Kadının Konumu ve Durumu	77
3.2.4. Aile İçinde Çocukların Konumu ve Kuşaklar Arası İlişkiler	80
3.2.5. Ailenin Göç Edilen Kültüre Entegrasyonu ve Ötekileştirme Sorunları	81
3.2.6. Aile Bireylerinde Göçü Başlatan Nedenler	82
3.2.7. Aile İçi Ekonomik Durum	82
3.2.8. Ailenin Geleceği Konusundaki Öngörüler, Hedefler	82
3.3. <i>Berlin in Berlin</i> (1993)	83
3.3.1. Ailenin Yapısı	84
3.3.2. Aile İçinde Temel Değerler	84
3.3.3. Ailede Kadının Konumu ve Durumu	89
3.3.4. Aile İçinde Çocukların Konumu ve Kuşaklar Arası İlişkiler	90
3.3.5. Ailenin Göç Edilen Kültüre Entegrasyonu ve Ötekileştirme Sorunları	92
3.3.6. Aile Bireylerinde Göçü Başlatan Nedenler	95
3.3.7. Aile İçi Ekonomik Durum	95
3.3.8. Ailenin Geleceği Konusundaki Öngörüler, Hedefler	95

3.4. <i>Duvara Karşı</i> (2004)	95
3.4.1. Ailenin Yapısı	96
3.4.2. Aile İçinde Temel Değerler	98
3.4.3. Ailede Kadının Konumu ve Durumu	102
3.4.4. Aile İçinde Çocukların Konumu ve Kuşaklar Arası İlişkiler	104
3.4.5. Ailenin Göç Edilen Kültüre Entegrasyonu ve Ötekileştirme Sorunları	105
3.4.6. Aile Bireylerinde Göçü Başlatan Nedenler	108
3.4.7. Aile İçi Ekonomik Durum	108
3.4.8. Ailenin Geleceği Konusundaki Öngörüler, Hedefler	108
3.5. <i>Almanya'ya Hoşgeldiniz</i> (2011)	109
3.5.1. Ailenin Yapısı	109
3.5.2. Aile İçinde Temel Değerler	111
3.5.3. Ailede Kadının Konumu ve Durumu	114
3.5.4. Aile İçinde Çocukların Konumu ve Kuşaklar Arası İlişkiler	115
3.5.5. Ailenin Göç Edilen Kültüre Entegrasyonu ve Ötekileştirme Sorunları	116
3.5.6. Aile Bireylerinde Göçü Başlatan Nedenler	121
3.5.7. Aile İçi Ekonomik Durum	121
3.5.8. Ailenin Geleceği Konusundaki Öngörüler, Hedefler	122
SONUÇ	123
KAYNAKÇA	131
ÖZGEÇMİŞ	135

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 3.1: <i>Almanya Acı Vatan</i> / Güldane ve Mahmut aralarında sözleşme yaparken.....	62
Şekil 3.2: <i>Almanya Acı Vatan</i> / Türklerin toplandığı kahvehane.....	68
Şekil 3.3: <i>Almanya Acı Vatan</i> / Mahmut'un ayrımcılık yapması.....	69
Şekil 3.4: <i>Almanya Acı Vatan</i> / Mahmut'un ayrımcılık yapması.....	69
Şekil 3.5: <i>Kırk Metrekare Almanya</i> / Dursun'un, Turnayı istemesi.....	75
Şekil 3.6: <i>Kırk Metrekare Almanya</i> / Dursun'un, Hoca Çağırması.....	76
Şekil 3.7: <i>Kırk Metrekare Almanya</i> / Dursun'un, Turnayla ilişkiye girdiği sahne	77
Şekil 3.8: <i>Kırk Metrekare Almanya</i> / Dursun'un öldüğü sahne.....	82
Şekil 3.9: <i>Berlin in Berlin</i> / Aile üyeleri birlikte yemek yerken	84
Şekil 3.10: <i>Berlin in Berlin</i> / Babaanneninin odası.....	86
Şekil 3.11: <i>Berlin in Berlin</i> / Mehmet'in, Dilber'e şiddet uyguladığı sahne.....	89
Şekil 3.12: <i>Berlin in Berlin</i> / Thomas'ın bayramda Babaanneninin elini öpmesi.....	93
Şekil 3.13: <i>Duvara Karşı</i> / Sibel'in aile içi yargılanması.....	97
Şekil 3.14: <i>Duvara Karşı</i> / Cahit'in, Sibel'i istediği sahne.....	99
Şekil 3.15: <i>Duvara Karşı</i> / Erkekler ve Kadınların, misafirlikte ayrı odalarda zaman geçirdiği sahne	101
Şekil 3.16: <i>Almanya'ya Hoşgeldiniz</i> / Aile hep birlikte.....	110
Şekil 3.17: <i>Almanya'ya Hoşgeldiniz</i> / Hüseyin ve Fatma'nın ailesiyle birlikte Almanya'da geçirdiği ilk yılbaşı	117
Şekil 3.18: <i>Almanya'ya Hoşgeldiniz</i> / Cenk'in Avrupa haritasındaki yeri.....	120

GİRİŞ

Söylem analizi yapılırken oluşturulan metnin içinde bulunduğu toplumdan bağımsız gerçekleşmesi mümkün değildir. Senaryo gereği metinlerin oluşturulması, içinde bulunulan toplumun o yıllardaki toplumsal, siyasi, ekonomik durumu gibi birçok toplumu oluşturan yapının anlamlanabilmesine olanak sağlamaktadır. Söylem analizinde metinlerin oluşturulduğu ortama bağlam denmektedir. Bu bağlamlar oluşturulan metinlerin, anlamlanabilmesini ve yorumlanabilmesini olanaklı kılmaktadır. Türk dış göçünde aile kurumunun incelenmesi açısından bağlamlar önemli bir yer teşkil etmektedir.

Göç kavramı yüzyıllardır devam eden ve insanlık var oldukça da devam edecek bir süreçtir. Göç; iklim değişiklikleri, siyasi olaylar, ekonomik yetersizlikler, sınırların değişimi vb. birçok nedenle gerçekleşen süreç olmakla birlikte insanların göç ettiği yere adapte olma sürecini de içinde barındırmaktadır. Göç, bireysel özgürlükler ve daha iyi bir yaşam bağlamında gerçekleşmektedir. Göç; iç göç ve dış göç olmak üzere iki şekilde olmaktadır. İç göç daha çok kırsal alanda yaşanan işsizlik ve tarımsal yapının sona ermesi odaklı olmaktadır. Kırsal alanda yaşamını sürdüremeyen bireyler çareyi gelişmiş ve ekonomik yapısı düzgün şehirlere göç etmekte bulmaktadır. Tarımdaki makineleşme sürecinin DP'nin iktidara geldiği 1950'lerde hızlı bir şekilde gerçekleşmesi tarım ile geçimini sağlayan insanların işsiz kalmasına neden olmuştur. Geçimini sağlayamayan işgücü yeni geçim kaynakları bulmak için başka yerlere göç etmiştir. Ancak yapılan göç bir süre sonra şehir ve kırsal yaşamdaki bireylerin çatışmasına dönüşmektedir. Şehir yaşamına adapte olmaya çalışan bireyler kendi kültürünü ve değerlerini zamanla unutarak zor da olsa şehir yaşamına adapte olmak durumunda kalmaktadır. Kültür ve değerlerin zamanla değişimi bireylerin aile gibi toplumun yapı birimi olan kurumun değişmesine de neden olmaktadır.

İkinci Dünya Savaşı sonrası küreselleşmenin hızlanmasıyla Batı Avrupa ülkeleri savaşın açtığı ekonomik zarardan kurtulmanın yolunu sanayiye güçlendirerek, gerçekleştirmekte bulmuştur. İş gücü ihtiyacına ihtiyaç duyulan ülkeler Türkiye, İtalya ve Balkan ülkeleri gibi ülkelere iş gücü talep etmiştir. Bu durum tarımsal yapıda makineleşmeye giden Türkiye'deki iç göç odağının zamanla dış göçe

kaymasına sebep olmuştur. Batı Avrupa ülkelerinin ekonomik anlamda iyi paralar sunması kırsal kesimde yaşayan insanlar için cazip bir kapıya dönüşmüştür. İlk olarak Almanya ile yapılan ikili anlaşma ile Türkiye yurt dışına işçi göndermeye başlamıştır. Bu sayede ekonomik anlamda kötü zamanlar yaşayan Türkiye, bu şekilde ülkeye geri dönecek işgücüyle döviz getirisini yani sıcak para akışını da sağlamış olacaktır. Ancak her şey bu kadar sorunsuz bir şekilde gerçekleşmemiştir. İç göçte sorun yaşayan bireyler dış göçte bilmedikleri bir ülkeye ve yeni bir dilin konuşulduğu ülkeye göç etmiştir. Bu durum Türk göçmenlerin entegrasyon sorununu geciktirmiştir. İlk başta giden göçmenler dil sorunu gibi sorunlara karşın kendilerini savunmak için bir arada yaşadıkları yerleşim yerlerini tercih etmiştir. İlk başta birlikte yaşayan Türk göçmenlerin amacı ekonomik yapısını düzelterek ülkesine dönmek olduğu için bireylerin yeni bir dili öğrenmesinin gereği olmadığını düşünmesini sağlamıştır. Ancak zamanla işçi akışının fazla olması ve petrol krizi, Batı Avrupa ülkelerinin iş gücü alımını durdurmasına sebep olmuştur.

Almanya'ya giden işçilerin amacı; yeterli parayı kazanıp geri dönmektir. Ailelerini geride bırakıp başka bir ülkeye giden bireylerin aileleri zamanla parçalanmış ya da aile üyelerinin Almanya'ya alınmasıyla farklı bir kimliğe bürünmüştür. Bireylerin ekonomik yapısını düzeltmesi ve para gönderdikleri ailelerini zamanla yanlarına aldırmasıyla kalıcı bir Türk göçmen yapısının Almanya'da oluştuğu söylenebilir. Toplumun en küçük yapı birimi olan aile kurumu, göç sürecinin etkin bir şekilde anlaşılabilmesi için önemli bir etkidir. Çünkü bu uyum sürecinde bireyler ailelerini yanına aldırda da sonradan gelen aile üyelerinin uyum sorunu, dil sorunları ve Almanya'da doğan kuşakların çatışması, aile içi farklılaşmalara neden olmuştur. Bu durum ailelerin yapısını ve durumunu etkilemiştir.

Bu çalışmanın birinci bölümünde söylem analizinin, göçün ve ailenin kavramsal analizine yer verilecektir. İkinci bölümde; Türk sinemasında göç ve aile kavramlarının işlenişine yer verilecek, üçüncü bölümde ise Almanya'ya göç sürecinin aile unsurunu ne gibi bir değişime uğrattığının anlaşılanmasını sağlamak için amaca uygun seçilmiş beş film söylem analizinin inceleme biçimi olan bağlam unsuruyla seçilmiş parametreler yoluyla incelenecektir.

Araştırmanın Amacı

Tezin amacı Almanya’da yaşayan Türk ailelerin değişiminin, aile kurumu üzerinden incelenmesinin mümkün olduğunu göstermek ve çekilmiş olan filmlerin aynı zamanda değişimin yansıtıcısı olduğunu ortaya koymaktır.

Ayrıca incelemeye alınan Almanya’ya göç filmlerinde ailenin nasıl temsil edildiğini göstermek tezin temel amaçlarından. Bunların yanında, tezin bir diğer amacı, yorumlar ışığında göç filmlerinin söylem analizi yoluyla; Almanya’ya göç etmiş Türk ailelerin yaşamını nasıl ortaya koyduğunu ortaya çıkarmaktır. Bu araştırmada Almanya’ya göçün aile kurumu üzerindeki etkisine ve Türk sinemasında nasıl yansıtıldığına bakılacaktır.

Araştırmanın Önemi

İkinci Dünya Savaşı bitimi sonrasında hızlı bir şekilde sanayileşme yaşayan Avrupa ülkeleri, az gelişmiş ülkelerden işçi ihtiyaçlarını karşılamışlardır. Göç olgusunun uluslararası düzeyde hız kazanmasının nedeni de bu olgudur. Çünkü sanayisi hızlanan ülkeler, insan gücü ihtiyaçlarını kendi vatandaşları arasından sağlayamamıştır. Bu yüzden başka ülkelerden işçi talebinde bulunmuşlardır. Batı Almanya da çalışma gücü ihtiyacını büyük ölçüde Türkiye’den göç eden Türklerle karşılamaya çalışmıştır. Türkiye açısından bu oluşumun, niteliksiz işçilerinin eğitiminin sağlamak ve ülke içerisinde artan işsizliği geçici olarak gidermek için yararı olacağı düşünülmüştür. Aynı zamanda ülkeye bu sebeple döviz girişi de sağlanacaktır.

Bu oluşumun başlamasıyla sonraki süreçte de yurt dışına göçler yaşanmıştır. Bu göçlerde ailelerin ikinci-üçüncü kuşak çocukları da burada yaşamaya devam etmiştir. İnsan olgusunu ele alan tüm sanatlar gibi sinema da toplumun yaşadığı tüm süreçlerden etkilenmektedir. Bundan dolayı sinema, ortaya çıktığı toplumdan bağımsız bir sanat dalı değildir. Sinema doğduğu toplumla yaşamak zorundadır. Toplumun sorunlarını aktarmalı, bunlara çözüm yolları aramalıdır.

Türk sinemasında Almanya'ya göç filmlerinde aile kurumu üzerine bilimsel literatürün yetersiz olduğu söylenebilir. Bu çalışmanın bir diğer amacı da bu boşluğun doldurulmasına yönelik bilimsel bir katkı sağlamaktır. Bu çalışma daha önce yapılan çalışmalarda Almanya'ya yapılan göç olgusunda, aile kurumunun, detaylı bir şekilde incelenmemesinden dolayı önemlidir. Bu çalışma yoluyla dış göç olgusu ile ailenin Almanya'da var olma çabasını aktarır, aile kurumunun filmlerde ne gibi bir gerçeklikle işlendiğini gösterilmesi ve ailenin değişiminin gözlemlenmesi açısından önemlidir. Bu çalışmada Almanya'ya göç filmlerinde aile kurumunun yıllar içerisinde nasıl bir değişim yaşadığı ortaya konulmuştur.

Araştırmanın Yöntemi

Çalışma kapsamında göç, aile ve söylem analizi konularında literatür taraması yapılmıştır. Almanya'ya göç sürecinde aile kurumunun değişimini en iyi şekilde yansıtan filmler ele alınmıştır. Şerif Gören'in, Tevfik Başer'in, Sinan Çetin'in, Fatih Akın'ın ve Yasemin Şamdereli'nin filmleri, "ailenin yapısı", "aile içinde temel değerler", "ailede kadının konumu ve durumu", "aile içinde çocukların konumu ve kuşaklar arası ilişkiler", "ailenin göç edilen kültüre entegrasyonu ve ötekileştirme sorunları", "aile bireylerinde göçü başlatan nedenler", "aile içi ekonomik durum" ve "ailenin geleceği konusundaki öngörüler; hedefler" gibi söylem analizinin, bağlam oluşturma yöntemiyle oluşturulmuş parametreler ile diyaloglar yoluyla ailenin değişim süreci değerlendirilmiştir.

Araştırmanın Örnekleme ve Sınırlılıkları

Örneklem olarak kurmaca türünde filmler ele alınmıştır. Araştırmanın evreni Almanya'ya göç filmlerinde aile kurumunun etkin bir biçimde işlendiği filmlerin ele alınmasıdır. Göç filmlerinde aile kurumunun yetkin bir biçimde işlendiği yıllar 1970'li yıllara tekabül etmektedir. Günümüzde de kuşakların yaşadığı sıkıntılar sinemada işlenmektedir. Bu sebeple on yıl aralıklarla 1970, 1980, 1990, 2000, 2010 ve 2010 sonrası olmak üzere on yıl aralıklarla çekilmiş farklı yönetmenlerin birer filmi, toplamda beş film incelenmiştir. Bu filmlerin ilki olarak 1970, 1980 arası

yönetmenliğini Şerif Gören'in yaptığı 1979 yapımı *Almanya Acı Vatan*, 1980, 1990 arası; Tevfik Başer'in *Kırk Metrekare Almanya*, 1990, 2000 yılları arası Sinan Çetin'in *Berlin in Berlin*, 2000, 2010 arası Fatih Akın'ın *Duvara Karşı* ve son olarak 2010 sonrası, 2011 yılında Yasemin Şamdereli'nin çektiği *Almanya'ya Hoşgeldiniz* filmleri Almanya'ya göçün aile kurumları üzerinden işlenişi bakımından, söylem analizi yoluyla incelenmiştir.

Dizi film gibi türler örneklem dışında tutulmuştur. Dolayısıyla, örneklem grubu, 1970, 2011 yılları içerisinde yer alan Türk yönetmenlerin çektiği Almanya'ya göç temasını işleyen filmler arasından amaca yönelik örneklem seçme tekniğiyle oluşturulmuştur.

1. BÖLÜM

SÖYLEM ANALİZİ, GÖÇ VE AİLE KAVRAMLARI

1.1. Söylem

Söylem kavramı için birçok farklı tanım yapılmıştır. Edibe Sözen'e (2014) göre; Söylem, dil pratikleri şeklinde algılanan söyleme ilişkin görevler, sosyal gerçekliğin oluşturulması, konuşma eylemleri, beyanlar, dilsel davranışlar, sosyal eylem gibi durumları bir araya getirmeye çalışan yaklaşımların birer ürünüdür. Yine aynı şekilde yazara göre; söylemler etkileşimler bütünü olarak da düşünülür. Siyasi söylem, medya söylemi, dini söylem, feminist söylem, tıp söylemi bunlara örnektir (s.22-23). Wodak (1997) davranışsal boyutun gündelik bir dil paylaşımının parçası olduğunu söyler. Kısa süreli yapılan telefon konuşmalarının dahi söylem olarak kabul edileceğini öne sürer. Kendisi metin ve söylem kavramlarını birbirinden ayırır. Onun için önemli olan spesifik dil kullanımı ile spesifik bir sosyal etkileşimdir (Akt. Sözen, 2014; 23).

Söylem kavramı günümüz Türkçesine sonradan girmiş bir kavramdır. Bu terim toplumun farklı kesimlerince birçok anlamda kullanılır.

Türk Dil Kurumu (TDK)'nun sözlüğünün 1983 yılındaki yedinci baskısında yer aldığı görülmektedir. Sözlükte farklı iki anlamda kullanılmıştır. Bunlardan ilkinde “*söyleyiş, söyleniş, sesletim, telaffuz*” biçiminde olduğu görülmektedir. Batı dillerindeki “*pronunciation*” sözcüğü Türkçemizde “*söyleyiş*” ya da “*telaffuz*” sözcüklerinin karşılığıdır. Bir bakıma benzer anlama geldiği düşünülmektedir. İkinci olarak “*ifade, kalıplaşmış söz*” biçiminde bir tanım mevcuttur. Buradaki anlatımın sözlük açıklaması “*sahip olunan, düşünülen ya da hissedilen şeyi sözlü ya da yazılı olarak dilin tüm imkânlarıyla belirgin duruma getirme eylemi*” olarak açıklanır. Türkçe sözlükte tanımların hâlâ yetersiz olduğu söylenebilir (Günay, 2013: 18-20). Ahmet Kocaman ise (2003) “*söylem*” kavramının yedi farklı biçimde kullanıldığını söylemektedir:

1. Söz bilim, etkili söz söyleme sanatı
2. Anlatım biçimi, felsefe öğretisi, görüş açısı

3. Düşüncü, öğreti, kavramsal dizge
4. Sözlü ya da yazılı anlatım türü, iletişim değerli birim
5. Birey-dil, anlatım biçimi, biçem
6. Dil, bakış açısı, anlatım biçimi
7. Sav, görüş (s.5-6).

Bu tanımlara göre söylem dilin anlam bütünlüğünü bozmadan dil paylaşımının bir parçası olan sosyal etkileşim içerikli bir söyleyişe sahip, dilin sorumluluğunun alınması ile sosyal gerçekliğin algılanması dilsel yapı ile uyumlu tümcenin daha üst boyutu veya tümceyi aşan sözce olarak tanımlanabilir.

1.2. Söylem ve Dil

Günay'a göre; toplumsal yapıda çok yönlü, birçok sırları, gizli yönleri olan ve bir kurum özelliği taşıyan "dil'in "söylem"e dönüşme evresi, bireysel kullanımı öne çıkarır. Dil sadece onu konuşan ifade eden bireylerin düşüncesinde bulunmaktadır. Bu özellikte dilin toplumsal bir gerçekliğinin olduğunu ortaya koyar. Gücül değerler dizgesi boyutundaki dil, özel bir bağlam içerisindeki dilin kullanımı olarak söyleme zıt durumdadır. Söylem olduğu zamanda dilin gücül değerlerinden çıkarılır, ihtiyaç olduğunda ona eski anlamlarının dışında yeni anlamlar da ifade edecek şekilde belli bir bağlam içerisinde, o dil söylem olarak türetilir. Dil, toplumsal gösterimler (*fr. représentation*) toplamı üstüne kurulmuştur; çünkü bireylerin her bir tanesine kendini baskıyla kabul ettirir, bireyin öncesinde de vardır, bireyin sonrasında da olacaktır. Dilin gösterim ve fikirleri belirtme işlevi bulunmaktadır. Toplumsal olarak dilin bireysel kullanılabilir olması, o dilin bireylerce üretilmesi ve üretilen bildiriden sorumlu olması, türetilen bildiriye bireyin üstüne mal etmesi demektir. Bir bildiriye kendi üstüne mal etmek de, bildiri içerisindeki zamana yere ve kişiye ait belirleyicilerle oluşmaktadır. Bu anlamın karşılığındaki söylem, Saussure'ün "söz" kavramının ötesinde bir tanımlamadır. Söylem, sözceleme edimi üstüne gelişen bir tutum olduğuna, dilden söylem kısmına geçiş, sözceleme edimi yardımıyla olur. Sözceleme edimi ya da söylem konuşan özneyi ve değişkenlerini göz önünde yani ortada bulundurmaya gerektirir (2013: 37).

Sözcelemeden önce, dil sadece dilin bir imkânıdır. Sözcelemeden sonra ise, dilin bir konuşandan kaynaklanan, dinleyiciye varan, sesli bir format ve karşılığında başka

türlü bir sözceleme ortaya çıkaran söylem edimi durumunda gerçekleşir. (Günay, 2013: 37) Dilin kişisel kullanımı olarak geçen söylemde konumlama (*fr. positionnement*), söylemin türü, özel olarak sözel üretim ve dil fonksiyonundan söz edilebilir (Charaudeau; Maingueneau, 2002: 186).

Dilin bazı öğeleri hareketsiz bir özellik ortaya koyar. Söylem dil bağlamında meydana gelmektedir. Dil olmadan söylemden bahsetmek olanaksızdır. Dilin bir söylem edimi olması durumu, vericinin sözceleme edimini üzerine alması ile olacaktır. Kısacası dil bir tümlüğü (bütünlüğü) belirtir ve toplumsal bir yapıdır. Verici ve bağlam arasındaki ilişki söylemin bir sonuç olmayıp bir süreçler olduğunu gösterir. Söylem daima bir oluşum ve bir devingenliktir; dil mekanizmasıyla bağlamın ortak etkileşimi sonucu meydana gelir (Günay, 2013: 38).

1.3. Söylem Teorileri

Söylem kavramının temelini oluşturan bir takım yaklaşımlar bulunmaktadır. Bu yaklaşımlar söylem kavramını aynı zamanda söylem analizinin anlamlandırılmasında ve anlaşılabilmesinde gerekli yaklaşımlardır. Bu konu dâhilinde sırasıyla *Yapısalcılık*, *Post-yapısalcılık*, *Post-modernizm*, *Lacancı* ve *Hermeneutik* yaklaşımlarından bahsedilecektir.

1.3.1. Yapısalcılık ve Söylem

Kocaman, yapısalcılığı semiyoloji ve dilbilim bağlamı aralığında işlenen entelektüel bir süreç olarak tanımlamaktadır. Bu süreç benzer şekilde yapısalcılık, semiyoloji ve dilbilim arasında bir gelenektir (1987: 63). İletişim odaklı baktığımızda ise dil, insanların iletişim biçimlerini bir sisteme oturtmasını sağlayan, yaratım sürecini sembolik olarak gerçekleştiren araçtır. Sözen'e (2014) göre; Yapısalcıların işlevi, birçok farklı kültürlerin düzenlediği algılama, dünyayı anlama biçimlerine dayalı kavramsal yapıları açığa çıkartmaktır (s.42).

Strauss, dilin ardında her zaman bir yapı olduğunu benimser. Söylem bir yapı vasıtasıyla ortaya çıkar ve bir küme ortaya çıkarmaya girişir. Sanat bir kümeden yola çıkar ve kendi sistemini bulmaya çalışır. Yapısalcı anlayış, dilin arkasında daima bir yapı olduğu düşüncesini benimser (1994: 51).

Barthes, bir kurum ve sistem olan dilin aksine söz, temelde şahsi seçiciliğe ve güncelleştirmeye bağlı olduğunu söyler. Kişiler ister yumuşak, ister hızlı ve yavaş konuşsunlar, dilin yapısı ve sistemi değişmemektedir. Konuşma göstergelerle ortaya çıkmaktadır. Çünkü Barthes, göstergelerin birbirini takip eden söylemlerde veya bir tek söylem içinde tekrarlandığını düşünmektedir. Ayrıca her bir gösterge, dilin bir ögesi haline gelir (1992: 14-15).

Chatman (1989) yapısalcı görüş için, bir metnin söylemi hakkında “*anlatı*” (*narrative*) terimini kullanmakta demektedir. Yapısalcılık, her zaman anlatının iki parçası bulunduğunu öne sürmektedir. Bunlar: Hikâye ve söylem. Hikâye “*anlatının bileşenlerinin ne olduğu*”, söylem ise “*bileşenlerin nasıl oluştuğu*” sorusunu yanıtlamaktadır. Anlatı içeriği ile iletişime sahne olan anlamlar bir söylemdir. Söylem anlatı metni, karakterler, eylemler, olaylar ve ortamlardan; hikâye ise olay ve var olanlardan oluşmaktadır. “*Böyle bir ayırım Aristo’dan beri bilinen bir ayırımdır, aslında*”. Olaylar ve konular (*happenings and settings*) tekliği, anlatılar sıralı bütünlüğü sergilemektedir. Hikaye kapsamı, söylem ise izahı ifade etmektedir (Akt. Sözen, 2014; 46).

1.3.2. Post-yapısalcılık ve Söylem

Agger (1992) post-yapısalcılığın bireysel öznenen başka bir duruma; metne dönüş düşüncesiyle gerçeklikten uzaklaşmaya dönüştüğünü belirtmektedir. Post-yapısalcı yaklaşım, metne dayalı, metnin merkezinde olduğu bir yaklaşım biçimidir. “*Post-yapısalcılık ve post-modernizm, özne merkezli anlayışı reddeder.*” Bütün metinlerin arkasında bir yapının olduğunu iddia ederek okurun önemini hiçe sayan yapısalcı görüş anlayışının aksine post-yapısalcı görüş, okuru merkezine almaktadır. Metnin anlamını yazar değil, okur belirlemektedir. Birçok okur olduğu için, metnin birçok anlamı vardır (Akt. Sözen, 2014; 51-52). Post-yapısalcı açıdan bakıldığında sinemada da filmin anlamı yönetmenden bağımsız olarak izleyiciler arasında farklılık göstermektedir.

Sözen’e göre; Post-yapısalcılar ve postmodernistler yöntemleştirmeye karşı çıkmakta, yönteme güvenmemektedirler. Çünkü onlara göre yöntem, değerden arınmış bir mekanizma konumunda bulunmaktadır. Post-yapısalcılar ve postmodernler yöntemin gerekli olmadığını öne sürmektedir. Onlar için önemli olan

anlamdır. Sözen, bu sebeple Derrida, Foucault, Lyotard, ve Baudrillard'ın yöntemine dayalı kültür analizlerinin karşısında yer aldığını söyler (2014: 52).

Sözen, Lacan, Derrida ve Foucault'un nesne pozisyonundaki ampirik bir olgu olarak söylemin, özel bir teori olmadan da tanımlanabilir olduklarını öne sürdüklerini aktarmaktadır. Derrida Batı metafiziğini yaratan dilsel yapılanmayı eleştirmektedir. Bu tür gelişmelerin, temelde insan üzerinde durularak, hakikatten yanılısamaya, bilimsel teorilerden ideolojik fantezilere doğru farklılaşma süreçleri incelenmeye alınır. Sözen, böylece, merkezi bir durumda olan düşünce mekanizmaları, merkezsizlik açıklamalarına doğru ilerlemeye başladığını belirtmektedir (2014: 54-55).

1.3.3. Post-modernizm ve Söylem

Çelik, post-modernizmin, özneyi “belirleyici” statüden indirerek, “belirlenen” konumuna taşıdığını dile getirmektedir. Özne, dil ya da güç (iktidar) tarafından ortaya konmaktadır (2008: 103).

Doyuran ise konuya şu şekilde açıklık getirmektedir. Doyuran, post-modernizm söyleminin kullanımının altında yatan gerçeğin ekonomik ve siyasi olduğunu savunmaktadır. Doyuran, çok uluslu şirketlerin ve küresel gücü elinde bulunduran devletlerin öteki toplumların kültürel yapılarına kitle iletişim araçları, reklamlar, halkla ilişkiler ve bölge uzmanları vasıtasıyla el atmaları bu toplumların ekonomik ve siyasi kültürlerini kendi menfaatleri doğrultusunda kullanma amaçları doğrultusunda olduğunu söylemektedir (2013: 29).

Günümüz toplumlarındaki değişim, ileri teknolojiler ve iletişim alanındaki gelişmeler, yenilikler ve bilginin hızlı aktarımındaki değişimle paralel gitmektedir. İnternetin yaygın olarak kullanıldığı bu dönemde bilgiye ulaşmak ve bilgi alışverişi toplumlardaki siyasi, ekonomik ve kültürel düşünce yapısının da hızla değişimini sağlamıştır. Bu bilinen bir şeydir. Fakat bu değişimin adını post-modernizm olarak koymak, Batı'yı sürekli üst kültür olarak dayatmak ve bu söylemlerin sürekli Batı kaynaklı olması, küresel kültürün Batı merkezli olması girişimleridir. Bir dönem modern olmayanlar, yani Batı düşüncesine sahip olmayanlar ötekileştirilerek üçüncü sınıf muamelesi görürken günümüzde postmodern, yani günümüz Batı düşüncesine sahip olmayanlar ötekileştirilmeye çalışılmaktadır. Böylelikle toplumları yönlendirip yönetme ve Batı kültürüne entegre etme süreci modern ve post-modern söylemleriyle bir slogana, propagandaya dönüşmüştür (Doyuran, 2013: 32).

Çelik, post-modernizmin, dilin gerçeğini yansıtmayacağını ileri sürmektedir. Post-modernistler arasında dil konusunda; a) dil gerçekliği yansıtmaz, b) dil gerçekliği artık yansıtamaz şeklinde ana iki eğilim bulunmaktadır. Dilin gerçekliği savunamayacağını ileri sürenler; dil ile gerçeklik arasında ilişki olmadığından dil, gerçekliği yansıtma yeteneğinde olmadığını ileri sürer ve dil ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi savunan tüm dilbilimsel teorileri kabul etmemektedir. Post-modernizme göre dil, dilin yapısı içinde bulunan ögeler arasındaki bir ilişkinin ögesi durumundadır. Dildeki metinlerin dışında hiçbir şey bulunmamaktadır. Dilin gerçekliği artık yansıtamayacağı görüşünü ileri sürenler, içinde yaşanan çağın simülasyon çağı olduğuna vurgu yapar ve simülasyonun gerçeklikle ilişkili olmayacağını ifade etmektedir. Zamanla gerçeklik yerini hiper-gerçekliğe bırakmıştır. Çelik'e göre; hiper-gerçeklik, gerçeklik ve hayli birbirinden ayırt etme yeteneğini yitirmekten başka bir şey değildir. Çelik, gerçekliğe bağlı olmayan imgelerin ve göstergelerin çağında yaşandığını, böylesi bir çağda dilin gerçekliği yansıtmamasının artık mümkün olmadığını, çünkü gerçeklik kaybolduğunu aktarmaktadır (2008: 103).

1.3.4. Lacancı Söylem

Lacancı söylem özne söylemi olarak geçmektedir. Lacan insanlararası ilişkileri ve etkileşimi ilerlemesinin açıklamasını yapma çabasıdır. Lacan; gösteren-gösterilen bağlantısını yapısalcı sınıflara dayanarak “sembolik düzen”, “imağa dayalı düzen” ve “gerçeklik” düzeni içerisinde değerlendirmesini yapmaktadır (Akt. Sözen, 2014; 48).

Lacancı düşüncede söylemin dört temel yapısı ve sosyal etkisi, dört temel psikolojik faktörle belirlenir: Bilgi, idealler, kendini ikileme sokma (self-division) ve haz (Jouissance). Bu dört temel psikolojik faktör, herhangi bir metnin veya söylemin üretim ve algılanmasında yer alan hâkim gösterenleri oluşturur; bilgi sistemi veya gösterenler şebekesidir bunlar. Söylemin yapılanmasını göstermek için Lacan'ın dört temel söyleminden yola çıkan Bracher, bunların sosyal etki biçimlerini şöyle belirler: Eğitme/doktrine etme, yönetme/emretme, arzulama/protesto etme, analiz etme/değiştirme ve dönüştürmedir. Söylemler, hâkim gösterenler olmadan faaliyette bulunmazlar. Lacan'ın söylem teorisi, hâkim gösterenlerin söylemi olarak düşünülür. Bu haliyle felsefi eleştiri hatta Derridacı yapı-dağıtma (deconstruction) dahil olmak üzere felsefenin hâkim gösterenlerinin eleştirisidir. Söylem hâkim gösterenlere göre yapılır. Hâkim gösteren, bilinçliliği ve söylemi çalıştırır. Sözüün gelişi, 'varlık' ve 'varoluş' gibi kavramlar ontolojik kavramlardır. Burada hâkim gösteren 'ontoloji'dir. Foucault'un da kullandığı 'bilgi ve güç' kavramları da Foucaultcu söylemin hâkim gösterenleridir (Akt. Sözen,2014; 51).

Lacancı düşünce özneyi önemli görmektedir. Lacancı düşüncede bağlantı olarak gösteren-gösterilen arasında bir ilişki olduğu söylenebilir. Gösteren yalnızca konuşma değildir. Kelime ve kavram gösteren bütünlüğünü oluşturmaktadır. Gösterilen ise öteki'nin alanını belirlemektedir. Lacancı düşüncede kavramlar, konuşma sesleri veya kelimeler birbirinden ayrılmamalıdır.

1.3.5. Hermeneutik/Yorumcu Söylem

Özlem'e göre; geçmişi, dil ürünlerinin, yazılı eserlerin ve dilini yorumlayarak anlamak, kısacası hermeneutik yapmak anlamına gelmektedir. Dilthey için hermeneutik tinsel bilimlerin metodudur. Özlem, tinsel bilimleri hermeneutik bilim olarak görmektedir (1986: 76).

Yorum, hermeneutik felsefe ve fenomenolojiye dayanır. Yorumlama (interpretation) eylem ve anlam arasındaki ilişkiyi açıklar. "Hermeneutik ile yakından ilişkili olan anlamı yorumlama bir çalışma nesnesi veya araştırma konusunu, net bir hale getirip ondan anlam çıkarma girişimidir. Dolayısıyla bu, bir şekilde darmadağın, noksan, bulutlu, görünürde çelişkili -şu veya bu şekilde- belirsiz olan bir metin veya metin benzeri bir nesne olmalıdır" (Sözen, 2014: 69).

Thompson'a (1981) göre; Hermeneutik; anlama, yorumlama ile ilgilenmekte olan bir felsefedir; disiplin olarak da ilk metinlerin yorumu için olmalıdır (s.36).

Temelleri Schleiermacher ve Dilthey tarafından atılan hermeneutik veya yorumcu felsefe, bir yandan fenomenolojik yaklaşımlarla beslenirken, fenomenoloji ve yorum arasında köprüler kurulur. Yorum ve fenomenoloji arasındaki temel ayırım; fenomenolojinin bilinçli tecrübeden doğan bilgiyi öne çıkarması; hermeneutik felsefenin ise metin yorumlarına ağırlık vermesidir (Sözen, 2014: 70).

Diğer bir yandan Ricoeur, yazılı ve sözlü dilin arasındaki ayrımı yaparken söylemi kullanır. Günlük konuşmaların söylemine önem verir. Ancak metni ön plana çıkarır. Söylemi dilbilim çerçevesinde gerçekleştirir. Dilin öznesi yoktur fakat söylem olurken konuşana göndermeler vardır. Bu açıdan kimin ne söylediği önem arz eder. Söylem şimdiki zaman içerisinde gerçekleşir. Dil sistemi ise zamanın dışında yer almaktadır. Söylem betimleme yapmak, anlatmak veya simgelemek durumunda olduğu dünyaya göndermelerde bulunur (Çelik, 2008: 104).

Geleneksel yorumcu bakış açısı bir nesneyi, metni ve sosyal pratiği olduğu halde anlamayı amaçlayan bir yorumcuyu kabul eder. Bu durum, öznenin açık fikirli ve önyargısız olması, nesneyi kavramlar olmadığı zamanda da yakınlaşabilmesi anlamına gelmektedir. Geleneksel yorumcu bakış açısının aksine Gadamer, yorumcunun anlamada, önyargıları kullanması gerektiğine dikkat çeker. Sözen aynı zamanda *ricoeurcü hermeneutik*in, Batılı hümanist söylemin de önemine değinirken ‘öteki’ fikrine sadakatle bağlı olduğunu aktarmıştır. Bunun yanında Gadamer ise saygın model olarak öne çıkardığı diyalogu, ‘karşıt öteki’yi yabancılaşmaktan çıkararak bir süreçler bütünü olarak görme eğilimindedir (Sözen, 2014: 71-72-76).

1.4. Söylem Analizi

Wood ve Kroger (2000) söylem analizini kavramsal öğelerden ortaya çıkan, hayata farklı bir bakış açısı sunan ve söylem üzerine düşünme gibi söylemi veri haline getirme gibi unsurlar bütünü olarak ifade etmektedir. Bu analiz yöntemi yalnızca geleneksel metodolojilere bir seçenek değil, aynı zamanda metodolojilerin içerisine yerleştirilmiş bakış açılarına karşı alternatif olma özelliği taşımaktadır. Söylem analizi nitel yaklaşımlara geçmek için gerekli olan bir çabadır (Akt. Çelik, 2008: 104-105).

Sözen, bir pratik olarak dili inceleyen söylem analizini, bilgi, sosyal ilişkiler ve kimliklere ait özelliklerle bunların mübadelesini ortaya çıkarmada gayet etkin rol oynayan analiz türü olarak görmektedir. Sözen analizin amacını pratik olarak dili inceleme ve farklı anlamlarla üretilen bilgi ve güç moduna ilişkin yapıların, bu değişim ve dönüşümlerini ortaya çıkardığını belirtmektedir (2014: 80).

Çelik, söylem analizini kısaca dilin incelenmesi olarak tanımlamıştır. Çelik dilin incelenmesi sırasında ifade edilen dilsel unsurların sıradan bir incelenmesi olmadığını sözcük öbeğine dökülenlerin sözdizimsel ve semantik limitlerinin ilerisine gitmeyi ve ileride yatan anlam ve içeriğin incelenmesi gerektiğini dile getirmektedir (2008: 105).

Dijk’a (1997) göre ise; söylem analizi, dil veya söylemin kullanımının yalnız biçimsel yönü ile ilgilenmemektedir. Bunun ötesinde ilgi odağını kültürel ve sosyal

bağlam içerisinde iletişim sürecini kuran, dili kullanan bireylerin meydana getirdiği sosyal olaylara çevirmektedir (Akt. Çelik, 2008: 105).

Söylem analizi, pozitivist yaklaşımlardan etkilendiğinde, sosyoloji veya sosyal psikolojinin klâsik yaklaşımlarını kullanır, hermeneutik açıdan ise dilbiliminin sınırlarında çalışır. Söylem analizi (discourse analysis) hakkındaki farklı yaklaşımlar insanı, onun bir sosyolinguistik çalışma, bir metin analizi, bir sosyal analiz ya da bir eleştirel analizden hangisi olduğu sorusuna yöneltebilir. Konuya farklı açılımlar getirilse de söylem analizi, bir sosyolinguistik çalışma, metin analizi, sosyal analiz ve bütün bu analiz türlerini içine alan refleksif ya da eleştirel bir analizdir. Bu analiz, dili bir eylem, iletişim formu, sosyal pratik olarak görme ve yorumlama özelliği taşır (Sözen, 2014: 79).

Söylem analizi genel olarak eleştiriye açık bir yapı olarak nitelendirilebilir. Söylem analizinde metinler önemlidir. Bu metinlerin içerisine ise sözlü, yazılı, sözsüz metinler girmektedir. Bu analiz çeşidinde metinlerin yorumlanmasının geleneksel yöntemlerden geldiği söylenebilir.

Söylem analizi son yıllarda sosyal psikolojideki gelişimlere bağlı olarak nitel araştırmalarda öne çıkan bir araştırma yöntemi olup, odağını anlamın değişkenliğine çeviren bir girişim olarak kabul edilmektedir. Bu yaklaşım dilin sosyal eylem yönünü vurgulamak için dil felsefesinde yer alan konuşma-eylem teorisini ve insanların kendi algı dünyalarını yaratmak için günlük olaylarda dili nasıl kullandıkları üzerine odaklanan ethnometadolojiyi kullanır. Bu açıdan bakıldığında söylem analizi bir anlamda “anlam”ın çeşitliliğini ve değişkenliğini araştırarak ileri düzey hermeneutik ve sosyal göstergebilim olarak görülebilir (Çelik, 2008: 105).

Sözen, söylem analizinin, güç/bilgi, politik ve ideolojik ilişkilere yönelip, bu ilişkilerin belli bir söylem etrafında nasıl değişim ve dönüşüme uğradığını gösterdiğini aktarmaktadır. Sözen, analiz sonucu elde edilen ya da üretilen bilgi, düşünce yoluyla üretilen epistemolojik bir bilgi olmadığını söyler. Bunların pratikte var olan söylemsel oluşumlara dair bilgi üretimleri olduğuna dikkat çekmektedir (Sözen, 2014: 82-84). Atay, söylem araştırmalarının; anlambilimsel, söz dizinsel yaklaşımlarda olduğu gibi cümleyi temel alan mikro kapsamlı bir analiz olmadığını savunmaktadır. Onun tersine, dil kullanımı unsurunun makro kısımlarını sosyokültürel bağlam (2007: 169-180) içerisinde ele alan, inceleyen bir yaklaşım türü olarak ele aldığını söylemektedir.

1.4.1. Söylem Analizi Kavramları

Söylem analizi, metinlerin veya dilin yapısını anlambilimsel (Semantik) ya da söz dizinsel (Sentaktik) olarak inceler ve sosyo-kültürel, dilbilimsel olarak söylemlerin kapsamını ele alır. Dilbilimdeki ilerlemelere bağlantılı olarak analizin disiplinler arası gelişmesi yaygınlık kazanmıştır. Ortaya koyulan iletilerin anlamının ne olduğu ortaya çıkarılması için sözdizimsel, anlambilimsel ve göstergebilimsel olarak sözlü, yazılı ve görüntülü ileti üzerinden analiz edilmesi ihtiyacı doğmuştur (Çelik, 2008: 107). Söylem analizinin bu temel kavramları şu şekilde tanımlanmıştır:

***Anlambilimsel (Semantik):** Anlambilimsellik söylemleri, sözcük ve cümlelerin dilbilimsel anlamlarıyla ilişkilendirmek suretiyle açıklamayı içermektedir. Anlambilim, metnin veya söylemin içinde ve dışında yer alan bütün anlam ilişkilerini inceleyen bir bilim dalıdır. Anlambilimde bu inceleme yapılırken metin ile kullanıcısı arasındaki ilişkiler de göz önünde tutulmaktadır. **Söz dizinsel (Sentaks):** Söz dizinsellik, sözcükleri gerek cümle içinde gerekse ifadenin tamamında aldıkları yere göre anlamlandırmayı hedeflemektedir. Bir sözcüğün cümlenin başında veya sonunda yer alması veya bir cümlenin ifadenin ortasında veya sonunda bulunması o ifadenin anlamlandırılmasında farklılıklar ortaya çıkarmaktadır. **Göstergebilim (Semiyojoloji):** Göstergebilim toplumsal yaşam içinde farklı bildirişim ya da gösterge dizgelerini betimlemek, birbirleri ile kurdukları bağlantıları saptamak, anlamların eklenerek oluşma biçimlerini bulmak, göstergeleri ve gösterge dizgelerinin sınıflandırmak ya da insanla insan, insanla doğa arasındaki etkileşimi açıklamak, bu amaçla da epistemolojik, yöntembilimsel ve betimsel açıdan tümü kapsayıcı, tutarlı, yalın bir çerçeve durumu oluşturma olarak tanımlanır (Çelik, 2008: 107).*

Göstergebiliminin, metni veya söylemi analiz ederken simgelerden yararlandığı söylenebilir. Göstergebilim metni analiz ederken, tutarlı ve ayrıntılı bir şekilde olmadan metne açıklık getirmeye çalışmaktadır. Göstergebilimin, yararlandığı çözümleme araçlarıyla belirlediklerini kontrol ettiği ve bu üç söylem analizi kavramının da söylem analizinin gelişmesinde etkin rol oynadığı söylenebilir.

1.4.2. Bağlam

Wodak, (1996) dilsel üretimlerle ifade edilen ve ortaya çıkan söylemlerin sosyal bağlamlar içerisinde gerçekleştiğini belirtmektedir. Wodak, sosyal bağlamda sözcüklerin karşılıklı olarak, birbirleriyle mübadele durumunda olduğunu belirtmektedir. “Bağlam geleneksel olarak statik sosyolojik değişkenlerle tanımlanır (sınıf, cinsiyet, etniklik, yaş gibi)”. Mekânsal ve zamansal olarak, olayların gerçekleştiği yer, toplum ve tarihteki işlevlerine doğru genişletilebilir. Wodak,

bağlam düzeylerinin eksiksiz durumu sosyal uygulama olarak söylemi analiz etmeye olanak sağladığının altını çizer (Akt. Sözen, 2014; 88).

Sözen, söylem analizlerinin yaşanmış tecrübeleri, metinsel ya da kurumsal pratikleri veya dilsel davranış örneklerini incelerken, yorumcu metotlar ve konuşma işlemlerine benzer şekilde çalıştığını ifade eder (2014: 89).

Jensen, (1995) birçok analizin günlük hayatın sağduyusuna söylemine bağlı olduğunu söyler. “*Sosyal bağlamsallaştırma ve refleksivite komplekslik olarak düşünülmemelidir.*” Ona göre en çok kavranabilir olanı iletirmek için analizin hedefi günlük etkileşimleri incelemek olmalıdır (Akt. Sözen; 2014: 89).

Holstein’e göre; (1997) söylem analizi ilk etapta yapısalcıların büyük vurgusu ile konuşma analizleri olarak düşünülebilir. Ancak bu Holstein’e göre yeterli değildir. Çünkü konuşma analizleri “konuşma boyunca neler oluyor?”, “İnsanlar yüz yüze iletişimde gerçekliği nasıl inşa ederler?” sorularıyla çalışmaktadır. Holstein’in tanımıyla konuşma analizleri bireylerin anlatımları ya da sarf ettikleri cümleler değil, konuşmaya dayalı bileşenler olarak düşünülmelidir. Bileşenler etkileşimsel düzenin üretimi için gerekli bileşenler olarak görülmelidir (Akt. Sözen; 2014: 89).

Sözen, Holstein’in belirttiği bağlamı yalnızca konuşmaya dayalı bağlam olarak yorumlamaktadır. Söylem analizinde bağlam topluma, tarihselliğe kuramlara, kadar uzanan bağlamlara doğru genişletilebilmektedir (Sözen, 2014; 89).

Gür’e göre; bağlamın bütün olarak ortaya çıkarılması analiz sırasında karşımıza çıkacak karışıklıkları ortadan kaldıracaktır. Gür, bağlamdaki ufak detayların söylem üzerine yapılabilecek muhtemel yorumları dışarıda tutacağından (Gür, 2011) doğru ve yakın yoruma gitmeyi sağlayacağını düşünmektedir.

Dijk, bağlamların, daha önce söylenmiş olan sözleri otomatik olarak mevcut bağlamın bir parçası haline getirerek, söylenmekte olan her sözcükle birlikte sürekli olarak değiştiğini belirtir. Dijk’a göre; konuşmacılar ile dinleyiciler arasındaki toplumsal ilişkilerdeki ve zaman, mekân gibi iletişime dair unsurlardaki değişimler sürekli güncellenen bağlamları doğurmaktadır. İşte bağlamın dinamik karakterine

vurgu yapan Dijk bu özellik sayesinde, konuşmacıların söylediklerinin sürekli olarak dinleyicilerin zaten bildiklerine inandıkları şeye uyarlayabilmekte ve kendi söylem anlamlarını inşa etmekte olduğunu altını çizerek (2003: 38-39).

Söylem çeşitli bağlamlar üzerine kuruludur. Söylemin anlaşılması için ele alınacak en esas kavram bağlamdır. Bağlamın kullanılması, söylem analizinin sağlıklı bir zeminde yapılmasını sağlayacaktır.

1.5. Eleştirel Söylem Analizi

Fairclough ve Wodak (1998) eleştirel söylem analizini Batı Marksizmi ile gelişmekte olan bir analiz türü olarak gören, Batı Marksizminin yalnızca ekonomik odaklı değil, toplumun kültürel kısımlarına, ideolojik kültüre aynı zamanda kapitalist ilişkilere de etki yaptığını aktarmışlardır (Akt. Sözen, 2014; 138). Aynı zamanda söylem analizindeki eleştirel bölümün, gündelik yaşamın tekrarı olmadığını, analizin dil teorilerinin aynı zamanda dil analizlerinin metodolojilerine dayandığını, analizin tecrübelerin ötesinde sistemli araştırma kaynaklarına sahip olduğunu önemini vurgulamaktadırlar (Sözen, 2014: 139).

Günay, dili toplumsal olmanın yanında aynı zamanda dizgesel olgu olarak, geniş toplumsal simgesel düzenin bir parçası olarak görmektedir. Dil araştırmalarında toplumsal, toplum araştırmalarında dil öğelerinin vazgeçilmez önemi vardır. Düşüncüler bütününden oluşan simgesel düzen kendini dil yoluyla ifade etmekte dilin kullanımı ile oluşan, söylemin çözümlenmesi sonucu toplumsal simgesel düzenin ayrıntılarına varılabilmektedir. Eleştirel söylem yöntemiyle bireyi imgesel dünyasından çıkartıp, simgesel düzeni benimsemesini, değerler, kimlik tanımlamaları, düşüncüler, güç ilişkileri tanımlamaları gibi toplumsal olguların dilsel açıdan kurgulanmaları yoluyla yansımalarını ortaya çıkarmak amaçlanır (2013: 79).

Oktar'a göre; dil ile dilin kullanıldığı toplumsal oluşum arasındaki ilişki de çözümlenme biçiminde ele alınmalıdır. Her birey toplumsal dil içindeki kendi söylemini oluşturabilmektedir. Kullanım düzeyinde dil, insanlara farklı seçenekler sunar; insanlar bu seçeneklerden yalnızca birini seçer ve kullanır (2001: 74).

Söylem bireylerin ve toplumun yaşamını belirlemektedir. Eleştirel söylem analizi üzerine çalışan kuramcılar eleştirel yaklaşımın içinde bulunduğu toplumu geliştireceğini düşünmektedir. Bunun yanında eleştirel söylem analizinin birtakım temel ilkeleri bulunmaktadır. Bunlar şu şekilde sıralanabilir:

- Eleştirel söylem analizi toplumsal problemlere yönelir. Eleştirel söylem analizi toplumsal ve sosyal bir süreç olup sorunların linguistik, semiyotik görüşlerinin analizidir. Analizin odaklandığı yer, kullanılan dil değil, sosyal ve kültürel yapıların linguistik karakterleridir.
- Eleştirel söylem analizi gelişmiş toplumlarda, güç ilişkilerinin önemli biçimde söyleme dayalı doğasını ortaya çıkarmayı amaçlar. Son zamanlarda yapılan söylem analizi çalışmalarında bu yapıda medya ve siyaset ilişkisine dikkat çekilmektedir. Bu şekilde medyatikleşmiş söylem ve politikacıların üzerindeki medya baskısı veya politikacıların medya istismarlarına dikkat çekilir.
- Söylem toplumları ve kültürleri ifade eder. Toplumsal yapıda güç ilişkilerinde kültürü ve toplumu ifade eden söylemi anlamlandırarak söyleme odaklanılır.
- Söylemi üç belirleyiciye ayırmak faydalıdır. Dünyanın temsilleri olarak ‘temsiller’, insanlar arasındaki ilişkiler olarak ‘ilişkiler’, ve insanların sosyal ve kişisel kimlikleri olarak ‘kimlikler.’
- Söylem ideolojik bir yapıda çalışır. İdeoloji sosyal gerçekliğin göstergesi değil, bir süreç oluşumdur.
- Söylem tarihsel olmak durumundadır. Söylem bağlam olmadan üretilemez ve bağlam hesaba katılmadan anlaşılabilir. Söylem sadece şimdiye ve geleceğe değinmez, tarihe de değinir. Bu söylemin tarihsellik boyutunu simgelemektedir.
- Söylem metin ve toplum arasında ayrılmaz bir bağıdır. Eleştirel söylem analizi kültürel yapılar, metinler ve süreçler arası bağlantılar kurar. Söylemin aracılık sağladığı bu bağ metin, yapı, süreç ve toplum arasında söylem düzeninin olduğu ayrılmaz bir bağıdır.
- Söylem analizi aynı zamanda açıklayıcı (*explanatory*) ve yorumlayıcıdır (*interpretative*). Metin belirsiz (*vagueness*) ve heterojendir. Bu sebeple söylem analizinde dikkatli okumalara ihtiyaç vardır. Güç ve ideoloji arasında bağlantılar kurar. Araştırmacılar analiz yaparken kendilerini eleştirmekten çekinmemelidir. Yorumların ve söylemleri açıklamaların sonu yoktur. Söylemler açık ve

dinamiktir. Yorumlara, yeni bağlamlara aynı zamanda yeni bilgiler için kaynak olmaya öncülük ederler (Sözen, 2014: 140-141-142).

Eleştirel söylem analizinin bu temel ilkeleri analizin toplum gelişmesini ve farklı açılardan bakabilmesini sağlayacaktır. Çeşitli bağlamlar kurularak yapılan analizler eser sahiplerinin söylemek istediklerinin dışında söyleyemediklerinin anlamlandırılması ve incelenmesi açısından da önemlidir.

1.6. Göç

Göçün birçok farklı tanımı bulunmaktadır. Akan ve Arslan'a göre Göç; bir birey ya da bir grubun bulunduğu yerden başka bir yere yerleşmek amacı ile taşınması olayı olarak tanımlanmaktadır. Akan ve Arslan, göçün, kısa süreli ve geçici yer değiştirmeler şeklinde olabileceği gibi devamlı yani kalıcı nitelik taşınması şeklinde de ortaya çıkabileceğini belirtmiştir. Bu nedenle göçün ister kısa dönemli isterse uzun dönemli özellikte olsun ya da ister ulusal sınırlar içinde ister ulusal sınırları aşan bir biçimde gerçekleşsin bu hareketin temel unsuru bireydir (2008: 3).

Türk Dil Kurumu'nun sözlüğünde göç kavramı, “*Ekonomik, toplumsal, siyasi sebeplerle bireylerin veya toplulukların bir ülkeden başka bir ülkeye, bir yerleşim yerinden başka bir yerleşim yerine gitme işi, taşınma, hicret, muhaceret*” olarak tanımlanmaktadır.

Bir başka göç tanımında ise Özer, göçü, coğrafi mekân değiştirme sürecinin sosyal, ekonomik, kültürel ve siyasi boyutlarıyla toplum yapısını değiştiren nüfus hareketleri olarak değerlendirmektedir. Göçlerin iç göçler (*internal migration*) ve dış göçler (*external migration*) olmak üzere ikiye ayrıldığını belirten Özer, iç göçleri ülke içerisinde yerleşim birimleri arasında sürekli yerleşmek amacıyla yapılan yer değiştirmeler olarak ifade etmiştir. İç göçü belli bir zaman dilimi içinde belli bir yerleşme alanında yaşayanların kendi iradeleriyle yaşam yerlerini söz konusu yerleşme alanının dışına taşıyanların miktarı olarak belirtirken, dış göçün ise, uzun süre kalmak, çalışmak ve yerleşmek için bir ülkeden diğerine yapılan nüfus hareketleri olduğu şeklinde tanımlamıştır (2004: 11).

Akan ve Arslan, göç olayının temelinde bulunan ana faktörün, insanların geçimlerini sağlamak için daha uygun yerlere gitmek ve burada iş bulmak, çeşitli imkânlardan faydalanmak ve yerleşmek olduğunu belirtmektedir. Göç olgusu, temelde sosyal bir hareket olmasına karşın, ekonomik yaşamdan kültüre kadar hayatın her yönünü etkileyen temel bir değişim aracı olabilir (2008: 4).

Bu tanımlara göre; göç bireylerin kendi ülkelerinde yaşadıkları ekonomik, siyasal, kültürel ve başka sebeplerle çektikleri sıkıntılar dolayısıyla coğrafi olarak yer değiştirmesi olayı olarak tanımlanabilir. Göç eden bireyler yaşamlarının bir bölümünü veya tamamını göç ettikleri yerde sürdürmek için göç etmektedirler. Literatürde göç üzerine birçok tanım bulunmasının yanında aslında incelendiğinde hepsinin benzer ve birbirine yakın tanımlar olduğu söylenebilmektedir.

Göç olgusunu ele alırken karşılaşılan en önemli zorluklardan biri de çeşitlerini ayırt etmede yaşanan sıkıntılardır. Göçler, mesafeye, olayın gerçekleştiği yerlere ve sürekliliğine göre ele alınabileceği gibi, göçe neden olan sebeplere göre de ele alınıp ayırt edilebilmektedir. Akan ve Arslan göçün, bireylerin coğrafi olarak buldukları yerden ayrılarak yerleşmek amacıyla başka bir yere gitmesi şeklinde tanımlamaktadır. Göçler; dış göçler ve iç göçler şeklinde ikiye ayrılmaktadır. Akan ve Arslan iç göçü, ülke içindeki nüfus hareketleri olarak dış göçü ise, ülkeler arası nüfus hareketi şeklinde ifade etmektedir (2008: 16).

1.6.1. İç Göç ve Nedenleri

Kızılkaya, iç göçün bir ülkenin kendi sınırları içerisinde yaşanan ve genel göç özellikleri gösteren nüfus hareketleri olduğunu ve iç göçte önemli olanın göç mesafesinin değil, göç hareketinin aynı ülke sınırları içerisinde başlayıp son bulmasının olduğunu belirtmektedir (2014: 6).

Akan ve Arslan, Türkiye’de bölgelerarası gelişmişlik ve dengesizlik konuları yıllardır kamuoyunu meşgul etmekte olup, geri kalmış bölgelere yönelik kalkındırma çabaları ve politikaları sürdürülmekte olduğunu belirtmiştir. Bölgelerarası eşitsizlik noktasında, Akan ve Arslan, özellikle kalkınmada öncelikli yörelerde hammadde ve yan mamul yetersizliği, nitelikli işgücü azlığı, sermayenin gelişmiş bölgelere göçü gibi sorunların ön plana gelmekte olduğunu aktarmaktadır (2008: 16). İç göçün tarımın yanındaki diğer nedenleri şu şekildedir:

- Nüfusun artışı
- Tarım sektöründeki teknolojik gelişmeler
- Tarım alanlarının miras yoluyla küçük parçalara bölünmesi
- Aile ve köy içi anlaşmazlıklar
- İklim şartları
- Sağlık nedenleri
- Terör olaylarının yarattığı huzursuz ortam
- Bölgeler arası yatırımlardaki dengesizlikler
- İş imkânlarının yeterli olmaması
- Eğitim olanaklarının sınırlılığı

İç göçün bu etkenleri ülke içerisinde göçün nedenlerini ortaya koymaktadır (Akan ve Arslan, 2008: 20-21). Öte yandan Özer, Türkiye'nin son elli yıldaki bir tarım toplumundan sanayi toplumuna geçme süreci içinde, içgöç hareketlerinin ana ekseninin, kırdan kente göç, bir başka deyişle kentleşme olduğunu düşünmektedir. Özer'e göre; günümüzde değişik ölçütlere göre kentleşme oranı %70'leri aşan bir düzeye ulaşmış yani kentleşme süreci "mekânsal yer değiştirme" olarak sona ermeye yaklaşmıştır. Özer, bu durumun sonucunda da ülke içindeki toplam göç hareketlerinde kırdan kente göçün oranının, kentten kente olan göçlerin yarısına düştüğünü belirtmekte ve iç göçün temel sorunsalının "kentleşme"den "kentleşmeye" doğru kaymakta olduğunu ifade etmektedir (2004: 12).

1.6.2. Dış Göç ve Nedenleri

Ülke sınırlarını aşan, bir ülkeden diğer bir ülkeye yapılan göçlere dış göç denilmektedir. Dış göçe sebep olan bazı durumlar vardır. Bunların arasında en yaygın olanı ekonomik nedenler olarak gösterilebilir. Dış göçe neden olan diğer faktörleri ise şöyle sıralamaktadır; afetler, savaşlar, etnik nedenler ve uluslararası anlaşmalarla yapılan nüfus değişimleri gibi durumlar dış göçün nedenleri arasındadır (Demir, 2010: 18).

Onulduran ve Renselaar, Türkiye’de ilk göç sürecinin başlangıcının 1960’lara kadar dayandığını ifade etmektedir. Yurtdışından göç akımları ise daha çok Balkan ülkelerinden olduğunu belirtmektedirler. Onulduran ve Renselaar, 1960’ların birinci yarısından itibaren Türkiye’nin, Batı Avrupa’ya işgücü ihraç eden bir ülke haline geldiğini, 1960’ların başında, Batı Avrupa’ya yönelen işgücü göçünün önce Almanya ile başladığına dikkat çekmektedirler. Daha sonra ise bu sürecin, 1961’de F.Almanya ile yapılan ilk anlaşmanın ardından; 1964 yılında Avusturya, Hollanda ve Belçika ile, 1965 yılında Fransa ile, 1967 yılında İsveç ile ve 1968 yılında da Avustralya da benzer anlaşmalar yapıldığını ve 1975 yılı Eylül ayında da, Libya ile işçi gönderimi anlaşmalarının müzakerelerine başlandığını belirtmişlerdir (Akt. Akan ve Arslan, 2008: 22).

Onulduran ve Renselaar’ın dış göçün başlangıcını 1960’lar olarak göstermesi ilk işgücü anlaşmalarının yapılmasından dolayıdır. Aslında yurtdışına ilk göçler Abadan-Unat’ın da “*Bitmeyen Göç*” kitabında belirttiği üzere bireysel girişimler sonucu 1950’lerde başlamıştır. Ancak ikili anlaşmalar gereği toplu göçler 1960 yılından sonra başlamıştır.

Abadan-Unat, 1950’lerden başlayan bireysel de olsa başlayan Türk dış göçünün süreçsel yolcuğunu beş aşamaya bölerek şu şekilde açıklamıştır:

- 1950’li yıllar: Bireysel Girişimler ve Özel Aracılar
- 1960’lı yıllar: İkili Anlaşmalara Dayanılarak Devlet Eliyle Düzenlenen “Artan İşgücü İhracı”
- 1970’li yıllar: Ekonomik Kriz, Yabancı İşçi Alımının Durdurulması, “Turist” (illegal) Göçmenlere Yasal Bir Statü Kazandırılması, Ailelerin Birleşmesi
- 1980’li yıllar: Çocukların Eğitim Sorunları, Getto Yaşamı, Dernekleşme Hareketleri, Sığınma İsteklerinin Artması, Vize Zorunluluğu, Dönüşü Özendirici Yasalar
- 1990’lı yıllar: Yabancılar Yasası, Yabancıların Kimlik Kazanması, Artan Yabancı Düşmanlığı, Etnik İşletmelerin Yaygınlaşması, Etnik ve Dinsel Derneklerin Yaygınlık Kazanması, Siyasal Hakların İstenmesi (2002: 38).

Akan ve Arslan, günümüz dünyasında genel anlamda bütün ülkeler bir dış göç sorunu ile karşı karşıya olduğunu belirtirken dış göçlerin başlıca sebeplerini irdelemenin önem taşıdığını belirtmektedirler. Dış göçün sebeplerini şu şekilde sıralamak mümkündür:

- Ekonomik nedenler
- İşsizlik oranının yüksek olması
- Tabii afetler, deprem gibi faktörler
- Savaşlar
- Ülkelerde rejim değişikliği
- Etnik nedenler
- Sınırların değişmesi
- Uluslararası anlaşmalarla sağlanan nüfus değişimi

Akan ve Arslan, günümüz dünyasında dış göçlerin bir takım olumsuz yanları olması ile birlikte genel anlamda dış göçlerin olumlu sonuçları da bulunduğu dikkat çekmektedir. Bunları da şu şekilde sıralamaktadırlar:

- Göç edilen ülkede nüfus artar, göç veren ülkede ise azalır.
- Ülkeler arasında ekonomik ilişkiler gelişir.
- Ülkeler arası kültürel ilişkiler gelişir.
- Ülkeye giren işçi dövizini arttırır.
- Ülke turizminin gelişmesini sağlar.
- Artan nüfusun işsizlik sorununa kısmen çözüm sağlar.

Bunların yanında dış göçlerde bireyler, yabancısı olduğu başka bir ülkeye göç etmenin bir takım olumsuzluğunu da yaşamaktadır. Akan ve Arslan, o durumları da şu şekilde maddelemiştir:

- Gittiği ortama uyum sağlama zorluğu
- Aile içinde meydana gelen sorunlar
- Barınma ve konut sorunları
- Dinle ilgili sorunlar
- Dille ilgili sorunlar

- Memlekette kalan akrabalarla ilişkileri devam ettirmede yaşanan sorunlar
- Irkçı yaklaşımlar ile ilgili sorunlar (2008: 25-26).

Akan ve Arslan'ın ortaya koyduğu bu bulgular dış göç sürecinin başlangıcı, olumlu ve olumsuz yanlarının kapsamlı şekilde incelenmesi açısından önemli bulgular niteliğindedir.

1.6.3. Türkiye’de Göç Hareketinin Gelişimi

Özer’e göre; göç olgusu, dünyada 1950’li yıllardan başlayarak ülkemizde de 1960’lı yıllardan itibaren ağırlıklı olarak çalışılmaya başlanmıştır. Ancak bu durum ne göç olgusunun daha eski bir tarihi olmadığı ne de sosyal bilimcilerin bu olguya yeteri kadar ilgi göstermedikleri anlamına gelmektedir. Özer’e göre bunun anlamı göçle ilgili çalışmaların, göçün, ülkelerin nüfus hareketleri içerisinde dikkati çeker bir konuma gelmesiyle hız kazanmış olmasındandır (2004: 36). Türkiye’de 1950 yılında iktidara gelen DP’nin iç göç ve dış göç sürecini politikalarıyla önemli bir biçimde etkilediği söylenebilir.

Öner’e göre; Adnan Menderes’in iktidarıyla hem çok partili döneme geçilmiş, hem de Türkiye’nin ekonomisi üzerindeki kısıtlamaları kaldırarak ve Batı’yla bütünleşerek gelişeceğine inanan DP hükümetinin liberalleşme sürecini hızlandıran politikaları hızlıca gerçekleştirilmiştir. Öner, Türkiye ve ABD arasında imzalanan Marshall Planının da bu uygulamalar arasında yer aldığını belirtmektedir. Marshall Planı kapsamında alınan kredileri kullanarak, DP hükümeti tarıma büyük yatırım yapmıştır. Bu plan çerçevesinde 1950’lerde traktör alımları artmış, 1960’larda yoğun tarım girdileri kullanılmış ve böylece Türk tarımı makineleşmiştir (2012: 401).

Özer, Türkiye’deki göç sürecinin 1950’lerden itibaren yaşanan kapitalistleşme sürecinde sanayileşme ve tarımdaki hızlı makineleşme kırsal alanda toprak-nüfus dengesinin bozulması, toprak mülkiyetinde kutupsallaşma gibi nedenler üretim dışı kalan işgücü yeni geçim kaynakları elde etmek için başka kentlere göç etmek durumunda kaldığını belirtmektedir. Özer, kentselleşmedeki asıl nedenin tarımsal yapıdaki değişimler olduğunu düşünmektedir. Bunlar, toprak mülkiyetinde kutuplaşma, tarımda makineleşme ve hızlı nüfus artışı olarak özetlenebilmektedir. Özer, birbirini etkileyen bu süreçler doğrultusunda nüfus önce kırsal alanda

topraksızlık, işsizlik ve yoksulluk nedeniyle açığa çıkmaya başlamıştır. Başlangıçta tarımda makineleşme sonucu köyünden kopan nüfus en yakın kente yönelmiş, burada iş bulma ve barınma gibi temel sorunlarını çözemediği için büyük kentlere doğru göç etmeye başlamıştır (2004: 35). Ülkede buna bağlantılı olarak yaşanan işsizlik büyük kentlere göç unsurunu ortaya çıkarmıştır. Dünya’da ise İkinci Dünya Savaşından çıkan Batı Avrupa ülkeleri kalkınmak için işgücü açığı meydana gelmiştir. Türkiye’deki işsizlik oranının fazla olması DP hükümetini Batı Avrupa ülkeleriyle anlaşma yapmaya itmiştir.

Türkiye’deki ilk beş yıllık (1962-1967) kalkınma planı; göçü işsizliği azaltma ve işçi döviz akışı sağlama bağlamında gelişme politikalarından birisi olarak değerlendirilmektedir. Türkiye bu politikayı gerçekleştirmek için Almanya ile 1961’de göç anlaşması imzalanmıştır. Hükümetler arasında benzer anlaşmalar, göçün temel koşulları, iş ve ücret konularını da içerecek şekilde Avusturya, Hollanda ve Belçika ile 1964’te, Fransa ile 1965’te, İsveç ve Avustralya ile 1967’de imzalandı. Özet olarak Türk işçilerinin Batı Avrupa ülkelerine göçü; 1960’larda başlamış, 1960’ların ortalarında hızlanmış, 1960’ların sonunda ve 1970’lerin başında oldukça yaygınlaşmış ve 1970’lerde petrol bunalımı ve onu izleyen ekonomik dar boğaz döneminde Federal Almanya’nın işçi alımını durdurmasıyla en azından yasal planda çok yavaşlamıştır. Bu göç hareketi, 1970’lerin sonu ve özellikle 1980’lerin başında aile birleşimi ve evlilik göçü şeklinde alarak devam etmiştir. Bu göçler 1980’de sadece Batı Avrupa ülkelerinde yaşayan Türk nüfusunun 1,7 milyona ulaşmasına neden olmuş; 1985’te bu nüfus 2 milyona; 1990’da 2,3 milyona yükselmiştir. 1995’te söz konusu nüfus, resmi kaynaklara göre 3 milyon kişidir (Akan ve Arslan, 2008: 10-11).

Tarımda makineleşme ile başlayan iç göç unsuru Batı Avrupa ülkelerinin iş gücü ihtiyacı doğrultusunda zamanla dış göçe dönüşmüştür. 1950’ yılında DP’nin iktidara gelmesi ile gerçekleştirdiği iç ve dış politikalar, Türkiye’deki iç ve dış göç sürecinin de hızlanmasını sağlamıştır.

1.6.4. Türk Göçünde Kadının Konumu ve Durumu

Abadan-Unat, Türk işçilerinin cinslerin ayrımını, geleneksel ve dinsel kurallara oturtmuş ve bu gelenekleri ancak kısmen kırabilmiş bir topluma mensup olmaları, onları kadın-erkek ilişkileri açısından sıkıntılı durumlarla karşı karşıya olduklarını gözlemlemiştir. Abadan-Unat, o dönemin Türk basınına yansıdığı ölçüde, Türk işçilerinin önemli bir kısmının yabancı dil bilmemeleri, toplu yerlerde yaşamalarını ve Alman aileleri ile çok kısıtlı ölçüde temas kurmaları nedeni ile karşı cinsle daha çok ücret karşılığında birlikte olmak gibi ucuz yollara yöneldiğini belirtmektedir (2002: 110-111).

1960'da Türkiye'nin imzalamış olduğu ikili anlaşmadan önce, Almanya'da çalışma iznine sahip kadın işçilerin sayısı sadece 173'tü. Bu sayı 1974'te 159.984'e kadar yükselmişti. Önemli bir kısmı kırsal kökenli olan bu kadınlar, başlangıçta yurtdışına gitmeyi tasarlamamışlardı. Böyle olmakla beraber bunların önemli bir kısmı aileleri tarafından göç etmeye zorlanmış ya da özendirilmişlerdi. Bir kısım kadınlar için "çok uzak diyarlara" yapılan bu tür bir yolculuk, başlangıçtan itibaren geçici bir görev, bir türlü askerlik görevi türünden bir uğraşı gibi göründü. Kadınları ısrarla dışarı göç etmemeleri için zorlayan erkeklerin başlıca nedeni, Avrupa'daki yabancı işgücüne uygulanan kısıtlayıcı kurallardı. Hemen hemen tüm ikili anlaşmalar ailelerin birleşmesini garanti altına alırken, aynı zamanda karı kocadan birinin meşru bir istihdam ilişkisine kavuşması halinde, diğerine de bir çalışma izninin verilmesini öngörüyordu. 1966'da baş gösteren ekonomik bunalımdan sonra birçok yabancı işveren, sendikacılık faaliyetleri açısından ilgisiz ve pasif davranan, görel olarak daha düşük ücret alan kadın işçileri istihdam etmeyi tercih etti. Ekonomik açıdan geçerli olan bu tercih sonunda, ekmek kazanan aile başkanının rolünde köklü bir değişiklik oldu (Abadan-Unat, 2002: 147-148).

Marx ve Engels, el emeği ne denli az beceri ve güç harcaması gerektirirse, bir başka deyişle, modern sanayi ne denli gelişirse, erkek emeğinin yerini o denli kadın emeğinin alacağını söylemektedir. Yaş ve cins farklılıklarının işçi sınıfı için artık herhangi bir ayırıcı toplumsal geçerliliğinin olmadığını ifade eden Marx ve Engels bunların hepsinin de, bedellerinin yaşa ve cinse bağlı olarak değişmekte olan iş aletleri olarak tanımlamaktadır (2013: 17-18).

Marx ve Engels kadının sanayileşen toplumda ön plana çıkacağını düşünmektedir. Nitekim göç sürecinin sonrasında da Batı Avrupa ülkelerinin sanayisini hızlı bir şekilde kalkındırmak adına göçmen kadınları ağır iş sınıfına girmeyen işlerde çalıştırması Marx ve Engels'in görüşlerinin doğruluğunu ortaya koymaktadır.

Kofman (2000) ve diğerleri; kadınların düşük sosyal statülerini bir toplumda kadınlara verilen değeri, kadınların göçünde etkin faktörler olarak göz önünde bulundurmaları gerektiği söylemektedir. Kofman ve diğerleri göç sonrasında kadınların kazançlarıyla kendi ülkelerine ve ailelerine katkı yapmalarının onların toplumları tarafından nasıl algılandıklarını önemli ölçüde etkilediğini düşünmektedir. Sonuç olarak Kofman ve diğerleri kadınların göçünü hem ekonomik hem de ekonomik olmayan faktörler etkilemekte olduğunu, sürecin ona göre şekillendiğini aktarmaktadır (Akt. Dedeoğlu ve Gökmen, 2011: 21).

Abadan-Unat'a göre; göç, hem aile yaşamına hem de kadının statüsüne etki yapan bağımsız bir etken olarak nitelendirilebilir. Abadan-Unat göçmen ailelerin daha eşitlikçi olduğunu, aile içi ilişkilerin daha açık geliştiğini, çocukların başarılı ve bağımsız olmaları için daha fazla çaba gösterildiğini düşünmektedir. Ona göre; kadınlar ayrıca karar verme sürecinde daha etkin bir konumdadır. Ancak bu süreçle istikrarsızlık ve boşanmaların da artmakta olduğunu, ana-babanın çocukları üzerindeki otoritelerinin de azalmakta olduğunu açıklamaktadır. Sonuç itibariyle kültürel temaslar, kültür şoku, akültürasyon süreçleri de erkek ve kadınların değer yargılarını önemli biçimde etkilemektedir. Abadan-Unat, bu sıralanan faktörlerin etkilerinin birleştirildiğinde, kadının özgürleşme derecesini ölçmek amacı ile belli ölçekler sıralamıştır:

- Geniş aile ilişkilerinin çözülmesi,
- Çekirdek aile kalıplarının benimsenmesi,
- Aile yapısının parçalanması,
- Kadının, ücrete dayalı bir üretim sürecine katılması,
- Kitle iletişim araçlarından daha fazla etkilenilmesi,
- Dinsel faaliyetlerin azalması,
- Eğitim açısından kız ve erkek çocuklara eşit fırsatların tanınması gereğine inancın artması,
- Tüketime yönelik davranış ve normların benimsenmesi

Abadan-Unat, bu faktörlerin etkisi ortaya çıktığında “sözde özgürleşme” sürecinden de söz edilebildiğini söylemektedir (2002: 152). Kadının yurt dışındaki konumu kurulacak ailelerin yapısını ve durumunu da bu açıdan etkilemektedir. Ekonomik durumunu düzelteren kadınlar kurulacak ailenin yapısının “nasıl” olacağı ve kurulan ailenin parçalanma gibi durumlarının erkek odaklı olmadığını da göstergesidir. Ekonomik durumunu düzelteren kadın bireylerde ailenin parçalanmasında etkin roldedir.

1.6.5. Kuşakların Entegrasyon, Dil, Eğitim Sorunları

Abadan-Unat'a göre; 1960'ların başında övgülerle karşılanan Türklere karşı zamanla olumsuz değerlendirmeler başlamıştı. Almanya'da ve diğer toplumlarda marjinal bir konum işgal eden Türklerin önemli çoğunluğu, küreselleşmenin ağır bastığı yıllara kadar, çelişkili iki çözüm arasında kalmaktaydı. Sınırlayıcı yasalar ve ırkçı kınayıcı tutumlar nedeni ile anayurda dönmek ya da anayurttaki yapısal işsizlik nedeni ile hayal edilen bu dönüşü belirsiz bir tarihe ertelemek orada yaşayan Türk göçmenlerin makus tarihi gibi gözükmekteydi. Abadan-Unat yaptığı gözlemlerde son yıllarda kalmaktan yana karar veren Türk göçmenlerin giderek artmakta olduğunu ancak bunun hâlâ Türklerin kendi içinde kapalı yaşam biçimlerini yaygın ölçüde değiştirdikleri anlamına gelmediğini düşünmektedir. Türklerin önemli bir kısmı 1980'lerde olduğu gibi günümüze de "getto" tipi yaşam biçimini tercih etmektedir (2002: 181).

Göç sürecinin bir sonucu olarak göçmen topluluğu, birinci kuşaktan başlayarak fırsat eşitsizliğinin yaygınlığı, ayrımcılığın derecesini, toplumsal marjinalliğin çapını algıladığı ölçüde kendisini savunmaya yardım edecek olan kültürel bir kimliğe ihtiyaç duymaktadır. Kuşkusuz bu algılama kendini birinci kuşaktan çok ikinci ve üçüncü kuşakta duyurmaktadır. Zira birinci kuşak üyeleri, geldikleri ülkenin bir parçası olmayı amaçlamamış, sahip oldukları düşük statüye rağmen toplumsal konumları anayurda kıyasla yükselmiş sayılmaktadır. Oysa ikinci kuşağın çocukları ve onları izleyenler, durumlarını doğup yetiştikleri yeni ülkenin aynı yaş grubu ile kıyaslamakta ve yoksun bırakıldıkları fırsat ve olanakları daha keskin bir biçimde algulamaktadırlar. Dolayısıyla birinci ve ikinci kuşağın davranış biçiminde bir farklılık göze çarpmaktadır. Birinci kuşak, dönüş hayalleri ile oyalanmakta, neo-feodal bir uyum biçimi olarak tüketim yolu ile itibar kazanmaya çalışmakta, kolektif kimliğe sarılmaktadır. İkinci kuşak için farklı alışkanlıklar bulunmaktadır. Onlar kısmi ya da tümünden bütünleşmeyi (asimilasyon) seçebilirler ya da aşırı saldırganlık yolu ile sisteme başkaldırabilirler yahut da mutlak kayıtsızlık (apathy) yolu ile kendi içlerine kapanabilirler. Gençlerin içinde yetiştikleri ortam, benimseyecekleri kültürel kimliği de belirlemektedir. Göçmenler arasında yoğun kimlik bunalımı, en çok geldikleri ülkenin yetkilileriyle ve kendi çocuklarıyla iletişim kuramamaktan ileri gelmektedir. Düşük eğitim düzeyinin bir sonucu olarak ortaya çıkan sınırlı sözcük hazinesi de, çoğu kez medya tarafından yayınlanan mesaj ve yorumları doğru olarak algılamayı önlemektedir (Abadan-Unat, 2002: 182-183).

Almanya'ya ilk giden Türk göçmen işçiler yanlarında ailelerini götürmeyi tercih etmemiştir. Türk göçmenler birlikte yaşadıkları mekânlarda tasarruflu şekilde yaşamlarını idame ettirip kazandıkları paranın bir bölümünü Türkiye'deki ailelerine

göndermişlerdir. Ancak zamanla Alman toplumuna uyum sağlama durumu ailelerini yanlarına alma durumunu ortaya çıkarmıştır.

Aile birleşmeleri sorunu, 1973'te yabancı işgücü istihdamı sona erdirildikten sonra Alman kamuoyunda giderek hararetle tartışılan bir konu olmuştur. Bu tartışmaların bir kısmı çocuk paraları konusu etrafında odaklanmıştı. Aileler 1975'ten sonra farklılaştırılan çocuk ödeneklerinden yararlanabilmek için çocukların hepsini ya da önemli bir bölümünü yanlarına getirmişlerdir. Aileler çocuklar için yapmaları gereken masrafları hesap etmeksizin, geniş ölçüde ülkede bıraktıkları çocukları yanlarına getirmiş, bu yoldan ek bir gelir elde etmeyi hesaplamışlardır. Ne var ki, parasal hesaplara dayanarak bölünmüş bir öğrenim seyri izleyen bu çocuklar; kısa bir zaman sonra Almanca bilmemeleri ve bir çalışma izni alabilmek için ileri sürülen ağır koşullar nedeniyle onlara ancak az istenilen, en ağır ve beceri istemeyen, düz işlerin kaldığını anlamakta gecikmemişlerdir. Bir başka deyişle ikinci kuşakta büyük ümit ve beklentilerine karşılık babalarının yaptıkları işlerle yetinmek zorunda kalmışlardır. Bu durumun yarattığı büyük hüsrana ve derin hayal kırıklığı bunların bir kısmında ciddi psikolojik sorunlara yol açmıştır. Kimisi holiganizm denen gençlik suçlarına karışmış ve sürekli saldırgan bir davranış benimsemiş, diğer bir kısmı uyuşturucu madde bağımlısı olmuştur. Durumu en olumlu karşılayan grup kız çocukları olmuştur. Onlar sevimsiz ve itibarsız, tekdüze bir işi evde kapalı kalmaktan yararlı bulmaktadırlar. Ancak bu gruba mensup olanların da göreceli olarak küçük yaşta evlenmesi, çeşitli ailevi anlaşmazlıklarla karşı karşıya kalması, boşanma durumunda oturma iznini kaybetme korkusundan, eşin baskısına boyun eğmesi, dil bilmemekten ötürü danışılacak kişilerin sınırlı olması, endişe, korku, depresyon gibi psikosomatik hastalıklara sahip olmalarına yol açmıştır. Bu tür hastalıklar, Avrupa'da tıp çevrelerinde "göçmen işçi sendromu" olarak betimlenmiştir. Yeni yetişen göçmen kuşakların hepsinde toplumsallaşma sürecinde ciddi çelişkiler göze çapmıştır (Abadan-Unat, 2002: 190-191).

Bu gelişmeler dâhilinde ikinci kuşak Türk göçmenlerin evlenmeleri ile ortaya çıkan üçüncü kuşak çocuklar Almanya'da doğmuş ve Alman eğitim sistemi ve yaşamı içinde gelişimini tamamlamıştır.

Abadan-Unat, sayıları sürekli artmakta olan vasıflı işgücünü temsil eden üçüncü kuşak Türk gençlerinin kamusal yaşamın hemen her kesiminde hak ettikleri mevkileri alacağını ön görmektedir. Ona göre; gençlerin her yıl artan sayıda üniversiteye girmesi, yerel yönetimlerde seçim yolu ile sorumluluk gerektiren işlerde çalışmaları ve aday olmaları, ulusal siyasi partilerde önemli mevkilere gelmeleri, üçüncü kuşağın farklı, daha demokratik bir dünya görüşü taşıdığı izlenimini doğurmaktadır (2002: 202).

Birinci kuşak göçmenler ekonomik durumu iyileştirip kendi ülkesine dönme eğilimindeydi. Ayrıca ilk kuşak çoğunlukla Türklerin olduğu yerde yaşamını sürdürmekteydi. 1960'ların başında göç eden birinci kuşak Türk göçmenler Almanya içinde kendi küçük Türkiye'sini kurmuştur. Bu sebeple ikinci bir dili öğrenmek için çaba sarf etmemişlerdir. Türk göçmenler sadece işlerinde yarayacak Almanca kelimeleri ezberlemiş ve yaşamlarını sürdürmüştür. Ancak zamanla geri dönüşün çeşitli sebeplerle gerçekleşmemesi bu dili öğrenmeyi zorunlu kılmıştır. Ayrıca birinci kuşağın sonradan Almanya'ya gelen küçük yaştaki çocuklarında yabancı bir dili öğrenme zorunluluğu çeşitli sorunları ortaya çıkarmıştır.

Abadan-Unat'a göre; yabancı bir dili öğrenmek, ülkenin beklentilerine uyum göstermek gibi iki boyutlu bir toplumsallaşmayı gerektiren süreç bazı gençler için imkânsız bir hale gelmiş, onlar "iki dünya arasında gidip gelen göçmen"ler olarak kalmışlardır (2002: 189).

1.6.6. Göçün Aile Hayatı Üzerindeki Etkileri

Akan ve Arslan, ailenin toplumun çekirdeğini oluşturan sosyal değişmelerin olumlu ya da olumsuz etkilerinin en çabuk ve en açık şekilde görüldüğü bir birim olduğunu belirtirler. Yaşadığımız yüzyılın çok hızlı değişimlere sahne olduğunu ve bu değişimlerin evrensel boyutlarıyla pek çok sosyal problemleri de beraberinde getirdiğini söylerler. Toplumsal değişimler, kontrol altına alınabildiği ve iyi yönlendirmeler yapılabildiği ölçüde olumsuz etkilerden arandırılarak sağlıklı gelişmelere dönüşebilmektedir. Aileler, birlik ve beraberliğini koruyabilmek ve sahip olduğu kaynakları en iyi şekilde kullanmak için, ihtiyacını büyük bir dikkatle belirlemeye ve rasyonel seçimler yapmaya çaba göstermektedir. Akan ve Arslan, ülkemizde ise bu sosyal değişmelerin 1940'lı yıllarda sanayileşme ile birlikte başladığını sanayileşmenin tabii sonucu olarak ortaya çıkan şehirleşme ve köyden şehre göç olayının, ailenin geleneksel yapısını büyük ölçüde değişime uğrattığına dikkat çekmektedirler (2008: 60-61).

Ailenin göç sürecinde kırsal kesimden başka bir yere göç etmesi ailenin de kır ailesi hayatından çekirdek aile şekline dönmesine sebep olmuştur. Ailenin temel yapılarının da bunun dâhilinde değişim yaşanması mümkündür. Aile içinde gelenek

ve geleneklerde göç edilen yere göre başka bir yapıya bürünmekte veya bu geleneklerin zamanla yitirilmesi durumları ortaya çıkmaktadır.

Kişilerin bir yerden başka bir yere göç etmesi, göç edenlerin kendileri üzerinde ve taşındıkları grup ve yapı üzerinde değişik etkiler yaratmaktadır. Bu etkilerin önemlilerinden birisi, göç edenin aile hayatı üzerinde yarattığı etkilerdir. Göç, kültürel ve coğrafi olarak kişiler arasında temas ve iletişime neden olmaktadır. Böylece bir yaşama biçimi olan kültür, göçün aile hayatı üzerinde yarattığı önemli bir etki olarak karşımıza çıkmaktadır. Ailelerde kültürel kaynaşma, bireyler göç ettiği ve evlendiğinde meydana gelmektedir (Akan ve Arslan, 2008: 61).

Demir, Almanya’da yetişen Türklerin kendi kültür ve değerlerini yaşatma noktasında evlilik göçlerinin kimliği koruma yolu olarak görüldüğünü belirtmiştir. Özellikle ithal evliliklerin ikinci kuşakta yoğunluk kazandığı dikkate alındığında, birinci ve ikinci kuşağın kendi kültürlerini yaşatma, sürdürbilme ve Türkiye ile bağları güçlendirebilme yolu olarak çocuklarının Türkiye’den biri ile evlenmelerini teşvik ettiğini gözlemlemiştir. Demir’e göre; bu göçmen olmanın getirdiği zorlukları hafifletebilmek için geliştirilen doğal bir davranıştır (2010: 72).

Abadan-Unat, göç olgusunun Türk toplumunu etkilemesine kadar aile ilişkilerini de her zaman erkeklerin lehine çevirdiğini ve onlara daha geniş mülkiyet hakları sağladığını düşünmektedir. Bugün bile bu durumun devam ettiğini belirten Abadan-Unat, köylü kadın nüfusunun önemli bir kesiminin üretim faaliyetlerine tam anlamı ile katılmakla beraber pazarlama alanının dışında tutulmakta olduğunu, dolayısıyla gelir ve masraf konusunda söz sahibi olmadığını söylemektedir. Ona göre bunun nedeni köylü kadınların düşük toplumsal statüsü ve karar verme sürecindeki etkisizliğinden bunun dahilinde de her şeyden önce ev ekonomisi alanında işgal ettikleri olumsuz mevkilerinden ve mülkiyet haklarından yoksun bulunmalarından olmaktadır. Göçün, aile yaşamını derinden derine etkilediğini ve kadının bağımsızlaşma sürecine de bir ölçüde katkıda bulunduğunu hem geride kalanların, hem de yurtdışında çalışanların omuzlarına yeni yükler yüklediğine dikkat çekmiştir (2002: 156-157).

Aile yaşamına ilişki amprik araştırmalar, göçün çok değişik biçimde aile parçalanma biçimlerine yol açtığını göstermektedir. Babanın ya da annenin tek başlarına veya her ikisinin de yurtdışında çalışması gibi üç ayrı durum, değişik sonuçlar yaratmaktadır. Ailenin parçalanmasına yol açan nedenlerin başında birbirinden farklı iki etken hesaba katılmalıdır. Birincisi, işçiyi

istihdam eden ülkenin kendi toplumsal alt yapılarına yönelik baskıyı hafifletme amacı ile aile birleşmelerine ve çalışma hakkına ilişkin kısıtlayıcı yönetsel politikalarıdır. İkincisi, göçmen işçinin bireysel tercih olarak tasarruflarını arttırma eğilimidir (Abadan-Unat, 2002: 157).

Göçün aile yaşamını etkilediğini ve değiştirdiğini görmek mümkündür. Aile hayatındaki ve gelenek, göreneklerdeki değişim ailenin yapısının değişimine yol açmaktadır. Yurtdışına göç eden işçiler ekonomik faydalar için orada bulunmaktaydı. Böylelikle birey Türkiye'deki aile üyelerine para gönderip ailesinin geçimini sağlayabilecekti. Göçün ilk yıllarında bu şekilde ilerleyen durum daha sonrasında göçü kabul eden ülkenin çıkardığı aile birleşimi ile farklı bir boyuta geçmiştir. Ailenin diğer üyelerinin yurtdışında yaşayan eşin yanına gelmesi kadının ve varsa çocukların da o ülkeye uyumu demektir. Ailenin uyum sürecinde yaşadığı sıkıntılar bu süreçte kimi ailelerin parçalanmasına doğru giden durumlara sebebiyet vermiştir. Demir, kadının göç ettiği yerdeki durumunu ve ailenin değişimini maddeler haline getirerek ortaya koymuştur. Bunlar şu şekildedir:

- Kız çocuklarının anne ve babaları çalıştığı için küçük kardeşlerine bakma yükümlülüğü doğmuştur.
- Kadınların aile ekonomisine katılma biçimleri ve ailede görev biçimleri değişmiştir.
- Özellikle göç yoluyla gerçekleşen evliliklerde ekonomik durum kadar ekonomik beklentiler de evliliklere etki etmiştir.
- Kadının göç etme yolu değişmiştir. İlk dönemler çalışma amaçlı ve aile birleşimleri şeklinde görülen kadın göçü, getirilen yasal sınırlamalarla birlikte evlilik göçü olarak devam etmiştir.
- Aile yapısında çok çeşitli biçimlerde parçalanmalar gözlenmiş, çekirdek aile kalıpları benimsenmiştir.
- Kitle iletişim araçlarından ve teknolojik gelişmelerden daha çok etkilenilmiştir.
- Dinsel faaliyetlerde azalma gözlenmeye başlanmış ve tüketime yönelik davranış ve normlar benimsenmeye başlanmıştır (2010: 70).

Demir, bu maddelerin göç sürecinin ilk dönemlerinde meydana gelmeye başlayan değişimler olarak nitelemiştir. Daha sonra yurtdışında yaşam süresi uzadıkça kültürel değişimlerin hayata daha fazla girmeye başladığı da gözlenmiştir. Bu durumlar farklı sorunları doğurmuştur. Demir, özellikle aile bireylerinin birlikte olmadığı ve bir kısmının Türkiye’de yaşamaya devam ettiği durumlarda aradaki farkın açılmaya başladığını ve iki yerdeki bireylerin sorunların da farklılaşmaya başladığını vurgulamıştır. Demir, yurt dışına göçle birlikte göçmen ailelerinde geleneksel aile yapısından farklı bir toplumsallaşma işlevine, farklı bir ekonomik işleve, farklı bir eğitim işlevine ve farklı bir cinselliği düzenleme işlevine geçtiğini ve bu durumun Türk aile yapısını değiştirdiğine dikkat çekmiştir (2010: 70-71).

1.7. Aile

Adak’a göre; ailenin evrensel bir tanımını yapmak oldukça zordur. Aile, çoğunlukla "ana baba ve çocuklardan oluşan bir birim" olarak ifade edilmekteyse de, aslında bu tanım tam olarak ailenin bir türü olan "çekirdek aile"yi tanımlamaktadır. Adak, ailenin kesin ve evrensel bir tanımını yapmanın güçlüğü nedeniyle farklı aile tanımları belirli özellikleri sıralayan açıklamalar şeklinde karşımıza çıkmakta olduğunu ve yapılan her bir tanımın aileyi farklı bir kategori içerisine yerleştirdiğine dikkat çekmektedir (2012: 40).

Türk Dil Kurumu’nun sözlüğünde ise aile kavramı “Evlilik ve kan bağına dayanan, karı, koca, çocuklar, kardeşler arasındaki ilişkilerin oluşturduğu toplum içindeki en küçük birlik” olarak tanımlanmaktadır.

Sayın, aileyi en genel tanımıyla, biyolojik ilişkiler sonucu insan neslinin devamını sağlayan; toplumsallaşma sürecinin ilk ortaya çıktığı; karşılıklı ilişkilerin belirli kurallara bağlandığı; o güne dek toplumda oluşturulmuş maddi ve manevi zenginlikleri kuşaktan kuşağa aktaran; biyolojik, psikolojik, ekonomik, toplumsal, hukuksal vb. yönleri bulunan toplumsal bir birim olarak tanımlamaktadır (2002: 2).

Aile ile ilgili yapılan tanımlara bakıldığında aile; toplumun en küçük birimi olan, neslin devamlılığını sağlayan, bunun yanında kültürel kazanımların aktarıldığı, bireylerin sosyalleşmesinin ilk olarak sağlandığı, güven içerisinde ve birbirine bağlı bir oluşumun sağlanmaya çalışıldığı, maddi ve duygusal şekilde iki veya daha fazla

kişinin bir bütün oluşturma çabası olarak tanımlanabilmektedir. Aile otorite ve yapısına göre bir takım türlere ayrılmaktadır.

1.7.1. Otoriteye Göre Aile Türleri

Aile kavramı içerisinde bulunan bireylerin güç dağılımına göre otorite değişebilmektedir.

1.7.1.1. Anaerkil aile

Bir ailede kadının üstünlüğü olarak tanımlanabilmektedir. Ailede söz hakkı kadınındır.

1.7.1.2. Babaerkil aile (Ataerkil)

Aile içerisinde en büyük erkeğin otoritesinin üstünlüğü olarak tanımlanabilmektedir. Ailede soy babadan oğullara geçmektedir.

1.7.1.3. Eşitlikçi aile

Aile bireylerinin aile içerisinde eşit söz hakkı vardır. Anaerkil ve babaerkil ailede bir bireyin otoritesi kabul edilirken diğer bireylere söz hakkı düşmemektedir. Eşitlikçi aile yaşam tarzını benimseyen ailelerde ise demokratik bir yöntem olarak her birey eşitlik esasında kendi görüşünü belirtebilmektedir.

1.7.2. Yapısına Göre Aile Türleri

Toplum yapısında görülen ilk aile tipi olan geniş aile durumunun sanayi toplumuyla çekirdek aile yapısına bürünmesi daha sonrasında da sanayi toplumu ilerisinde bazı aile yapılarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Adak aşağıdaki aile tiplerini bu durumda ele almıştır.

1.7.2.1. Geniş Aile

Geniş aile, ailenin bütün üyelerinin ve kuşakların birlikte yaşadığı bir aile türüdür. Tarımda makineleşmenin olmadığı zamanlarda kırsal yerlerde görülmekte olan bu aile türünün birçok üyeye sahip olduğu söylenebilir.

Geniş ailede çocukların evlendikten sonra bile eve yakınlıklarının korunması sağlanarak aile bağlarının güçlendirilmesi amaçlanmaktadır. Aile üyeleri

zamanlarının büyük bir çoğunluğunu bir arada geçirmekte ve dayanışma, biz duygusu ön plana çıkmaktadır. Sanayi öncesi toplumlarda kurumların henüz yaygınlaşmamış olması nedeniyle geleneksel geniş ailenin pek çok işlevi bulunmaktadır. İlk olarak geniş aile hem üretim hem de tüketim birimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanı sıra üreme yoluyla neslin devamının sağlanması, toplumsallaşması ve eğitimi, aile üyelerinin psikolojik tatmini, ekonomik birim olması, dini bilgi ve pratiklerin aktarılması, itibar sağlanması, koruyuculuk görevi, boş zamanların değerlendirilmesi gibi işlevleri de bulunmaktadır (Adak, 2012: 49-50).

Aile üyelerinin toplum içindeki statüleri de aileleri tarafından belirlenmektedir. Bu durumla birlikte Adak, geniş ailenin, bir yardımlaşma ve toplumsal güvenlik kurumu olduğunu ailenin özellikle dışarıdan gelebilecek her türlü maddi ve manevi tehlikelere karşı üyelerini koruyarak, güvenliği sağlayıcı bir rol üstlendiğini düşünmektedir. Aile içerisinde bir iş dağılımı vardır. Adak, aile içerisinde bütün üyelerin rollerin belli olduğunu hatta üyelerine dini bilgi ve pratikleri öğretmekle kalmadığını aynı zamanda üyelerinin ibadet ve dini pratikleri yerine getirip getirmediğinin denetlendiğini belirtir (2012: 50).

1.7.2.2. Çekirdek Aile

Kırsal alandaki tarımın makineleşmeye geçmesiyle bağlantılı olarak göç eden geniş ailelerin bireylerinin şehirlerde oluşturduğu daha küçük aile birimine çekirdek aile denmektedir. Çekirdek aile anne, baba ve evlenmemiş çocuklardan oluşmaktadır.

Çekirdek aile birincil ilişkilerin yoğun ve samimi bir şekilde yaşandığı aile ortamıdır. Sanayi toplumunun bireyde yaratmış olduğu stres, yorgunluk, mutsuzluk gibi olumsuz durumlar çekirdek aile ortamı içerisinde hafiflemektedir. Bu aile yapısı içerisinde aileyle ilgili konularda tüm aile üyeleri birlikte karar vermektedirler. Bu özelliğiyle çekirdek aile, geniş aileye oranla daha eşitlikçi bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanayileşme sürecinin hızlanmasıyla birlikte ailelerin geniş aile yapısından çekirdek aile yapısına geçtiği görülmektedir. Ancak bu yapı ile çekirdek aile de boşanma durumu daha fazla görülmektedir (Adak, 2012: 51).

Adak, çekirdek aile yapısının sanayi devrimi sonrası kent toplumlarının aile yapısı olarak karşımıza çıkmakta olduğunu ve çekirdek aileyi geniş aileden ayıran en önemli özelliğin, hem üye sayısının hem de işlevlerinin geleneksel geniş aileye oranla daha az oluşu şeklinde belirtmektedir. Adak'a göre; çekirdek aileyi geniş aileden ayıran diğer bir özellik ise azalan işlevlerdir. Aynı zamanda aile büyüklerinin ailede yer almaması önemli bir detaydır. Adak, çekirdek ailenin iki işlevi bulunduğunu belirtir. Bunlardan birincisinin, insan türünün devamını sağlamayı

amaçlayan üreme işlevi ve çocuğun toplumsallaştırılma sürecinin olduğunu; ikincisinin ise aile üyelerinin psikolojik doyumunun sağlanması gerekliliği olduğunu ifade eder. Adak, geniş aileye özgü diğer işlevlerin çekirdek ailede ya tamamen ortadan kalkmış ya da etkisi azalarak diğer toplumsal kurumlarca üstlenildiğini düşünmektedir (2012: 50).

1.7.2.3. Çözülen Aile

Adak, kültürel gecikme kuramı ile tanıdığımız diye ifade ettiği William Ogburn “*çözülen aile*” kavramını sanayileşen modern toplumlarda ailenin yok olacağını görüşünü savunduğunu aktarmıştır. Adak, bu yeni aile türünün tek işlevi karı-koca ilişkilerinin zayıf düzenlenmesi olduğunu ifade etmiştir.

1.7.2.4. Parçalanmış Aile

Parçalanmış aile, çekirdek ailenin üyelerinin birisinin sonradan yok olması sonucunda ortaya çıkan, dul eşler ve çocuklarından oluşan aile tipidir.

1.7.2.5. Tamamlanmamış Aile

Tamamlanmamış aile genellikle gayrimeşru çocuklarla annelerinden oluşan, çekirdek ailenin hiçbir zaman kurulmamış halidir (Adak, 2002: 45-46).

1.7.2.6. Yeni Bir Yaşam Biçimi Olarak Birlikte Yaşama

Mustafaoğlu, birlikte yaşama durumunu kadın ve erkeğin resmi bir nikâh yaptırmadan aynı evi paylaşarak birlikte yaşamaları olarak tanımlamaktadır. Mustafaoğlu, bu şekilde yaşayanların çoğunluğunu; aynı milli kimlikte, aynı eğitim ve yaş gruplarında olanların, boşananların, gençlerin ve hiç evlenmeyenlerin teşkil ettiğini belirtmektedir. Birlikte yaşayan çiftlerin ilişkileri kısa sürede bitebilmektedir. Bu yaşam biçiminde bir yıldan uzun süren beraberlikler ya ayrılımlarla ya da evlilikle sona ermektedir. Mustafaoğlu, yapılan araştırmalara bağlı olarak batı toplumların da gittikçe yaygınlaşan bu yaşam tarzını sürdüren birlikteliklerin yarısından fazlasının evlilikle sonuçlandığını diğer taraftan da, içine girmiş oldukları yaşamın yasal olmayışı ve bu durumu gizleme zorlukları, onları içinden çıkılması güç sorunlarla karşı karşıya bıraktığını ifade etmektedir (2013: 16). Birlikte yaşama durumu toplumdan topluma ve kültürlerarasında farklılık gösterebilmektedir.

1.8. Ailenin İşlevleri

Ailenin bir takım işlevleri bulunmaktadır. Bu işlevler yaşanan çağa ve durumlara göre değişiklik göstermektedir. Ancak Ogborn bu işlevleri yedi grupta toplamıştır. Daha sonrasında Elliot ve Merill'in bu sınıflamaya bir işlev daha eklemesi ile ailenin işlevleri sekiz grupta toplanmıştır. Demiray, bu işlevleri şöyle sıralamaktadır:

1.8.1. Biyolojik İşlev: Bu işlev ailenin ve insan neslinin devamlılığının sağlanmasıdır. Ancak ailenin ve toplumun hızlı değişimi sonucunda yeni yaşam biçimleri ve aile türleri ortaya çıkmıştır. Bu yaşam biçimlerinde çocuk hiç yoktur veya ailede tek çocuk bulunmaktadır.

1.8.2. Psikolojik İşlev: Aile ortamında yaşanan ilişkiler samimi nitelikleri barındırmaktadır. Duygusal bir bağlılığında olduğu aile üyeleri arasında sevgi ve güven bağı bulunmaktadır. Ancak sanayi toplumuna hızlı bir giriş yapılması aile ortamlarında stres, moral bozukluğu gibi sorunları ortaya çıkarmıştır. Aile üyeleri bu çıkan psikolojik durumları kendi bünyesi içerisinde sonlandırabilmelidir.

1.8.3. Koruyuculuk İşlevi: Aile üyeleri birbirini korumakla yükümlü olmalıdır. Dıştan gelebilecek bir takım maddi ve manevi zararlara karşı aile üyeleri birlik içerisinde tutulmalı ve güvenliği sağlanmalıdır.

1.8.4. Eğitim İşlevi: Eğitimin ilk basamağı aile içerisinde başlamaktadır. Bu durum dolayısıyla aile içindeki çocuklar yetiştirilirken belli meslek dallarına yönlendirilerek o alanda eğitim alması sağlanmalıdır.

1.8.5. Ekonomik İşlev: Aile üyelerinin evin ekonomik kalkınmasını gerçekleştirmesi gerekmektedir. Sanayi öncesi toplumda kazanılan para aile büyüğünde toplanmakta aile üyelerine belli bir miktar harçlık verilmektedir. Ancak sanayi sonrası toplumda kadınında üretim hayatına katılmasıyla ailenin kalkınması da kolaylaşmıştır.

1.8.6. Dini İşlev: Din ve değerlerin verilmesi aile ortamında başlamaktadır. Aile üyelerine verilen dinsel eğitim kuşaktan kuşağa aktarılmaktadır. Bu şekilde aile üyeleri bireylerin inanç, ibadet uygulamalarını da düzenlemiş olur.

1.8.7. Boş Zamanları Değerlendirme İşlevi: Aile üyelerinin birbirleriyle eğlenme, dinlenme ve kaliteli zaman geçirmesi zamanın değerlendirilmesi açısından önemlidir. Aile üyelerinin mutlu olarak zaman geçirmesi stres ve yorgunluğun atılmasını sağlar.

1.8.8. Prestij Sağlama İşlevi: Aile üyelerinin toplum içerisindeki konumu aileleri tarafından belirlenmektedir. Çocuk içinde yaşadığı toplumun değerlerini, kurallarını aile içinde öğrenmektedir (1999: 17-18).

Ailenin bu işlevleri aileyi aile yapan özellikler olarak tanımlanabilmektedir. Birinci bölümde değinilen söylem analizi, göç ve aile kavramları literatür açısından diğer bölümlerde filmlerin anlamlandırılmasına yardımcı olacak kavramlardır. Bu sebeple bu kavramlara detaylı olarak yer verilmiştir. Bir sonraki bölümde Türkiye'deki sinemanın tarihsel gelişimine ve dış göç, aile konularının Türk sinemasında nasıl ele alındığına değinilecektir.

2. BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA GÖÇ VE AİLE

1950’li yıllarda yoğunlaşan iç göç sinemada etkin bir biçimde 1960’larda işlenmeye başlamıştır. DP’nin yurtiçi tarım politikaları iç göçü tetiklemiş; sinemada bunu etkin bir biçimde işlemiştir. Ancak zamanla yapılan ikili anlaşmalar ve Batı Avrupa’daki işçi gücü azlığı bu iç göçten beklentilerini bulamayanların ve diğer şehirlerde yaşayan bireylerin zamanla dış göçü düşünmeye başlamalarına sebebiyet vermiştir. 1960’lı yıllarda artan anlaşmalar gereği Türkiye-Almanya arasındaki bu anlaşma değişik toplumsal sorunları da ortaya çıkarmıştır. Sinema sanatı yine bu süreçte toplumun sorunlarının dile getirilmesi açısından devreye girmiştir. 1950’lerde bireysel gerçekleşen göçlerin 1960’larda anlaşmalara dayalı toplu göçlere dönüşmesi sinemada 1970’li yıllarda etkin bir şekilde işlenmeye başlanmıştır. Çalışmanın bu bölümünde Türk sinemasının gelişimine, “göç” ve “aile” filmlerinin yerine değinilmiştir.

2.1. Türk Sinemasının İlk Dönemleri

1914 yılı tartışmalı olsa da Türk film tarihinin başlangıç yılı sayılabilir. I. Dünya Savaşı’na girdiğimiz günlerde; yani, 14 Kasım 1914 günü orduda yedek subay olarak görev yapan Fuat Uzkınay, Türk asıllı bir sinemacı ve de Osmanlı-Rus savaşı sırasında Rusların Ayastefanos’a (Yeşilköy) diktikleri anıtın yıkılışını kamerasıyla görüntülemişse, bu tarihi belge “ilk Türk filmi”dir. Ancak, son yıllarda çeşitli tartışmalara neden olan Uzkınay’ın 150 metre uzunluğunda (bazı tarihlerde ise bu 300 metre olarak yazılır) *Ayestefanos’taki Rus Abidesinin Yıkılışı* adlı tarih belgeselini gören çıkmamıştır. Ve çekilişine ait bir tanık da yoktur. Ortada var olan ve sinema tarihi kitaplarında yayımlanan yalnızca söz konusu anıtın genel fotoğrafıdır. Konuyla ilgili elde somut belgeler veya 1914’lerden bu yana olaya açıklık getirebilecek bir tanık çıkmasa da, yeni belgeler bulunana kadar Ayestefanos’taki Rus Abidesinin Yıkılışı, “ilk Türk filmi” sayılacak, 14 Kasım 1914 ise bir “doğum tarihi” olarak önemini koruyacaktır. Kuşkusuz 14 Kasım 1914’ün bir de “tarih

öncesi” vardır. Örneğin, yabancı uyruklu sinemacıların ülkeye girişi, sinema salonlarının açılışı, ilk sinema gösterileri gibi (Özgüç, 1993: 13).

İlk Türk sinemacısı Fuat Uzkınay (1888-1956) daha sonraki yıllarda çalışmalarını sürdürecektir, Rumens uyruklu bir Polonya Yahudisi olan Sigmund Weinberg’in 1916 yılında çekimine başlayıp yarım bıraktığı *Himmat Aga’nın İzdıvacı* adlı filmi 1918’de tamamlayacaktır. Bu gecikme nedeniyle halk önüne çıkan ilk uzun metrajlı ve film, 1917 yılında genç gazeteci Sedat Simavi’nin (1896-1953) yönettiği *Pençe*’dir (Özgüç, 1993: 15).

Türk sinemasında *Mürebbiye* filminin ayrı bir yeri vardır. Filmde Anjel, bir Frenk ailesinin ilgisi ile başka bir eve alınır. Anjel, belli bir zaman sonra bütün ailedeki erkekleri yönetmeye başlar. Dışarıdan aileye gelen Anjel, zamanla ailenin dağılmasına sebep olur. *Mürebbiye* Türk sinemasında aile konusunu işleyen ilk filmidir.

İlk güldürü filmlerinin yönetmeni Şadi Fikret Karagözoğlu *Bican Efendi Vekilharç*, *Bican Efendi Mektep Hocası* ve *Bican Efendinin Rüyası* üçlemesiyle, 1921 yılında ilk güldürü tiplemesini yaratır. Karagözoğlu’nun (1881-1941) bu üçleme denemesi kısa öykülü filmlerden oluşmaktadır. 1922 yılında Muhsin Ertuğrul’un (1892-1979) devreye girmesiyle Türk sinemasında yeni bir dönem açılır. Tefeyyüz Mektebi, Dar-ül Edep, Soğukçeşme ve Topkapı Rüştüleri, Mercan İdadisinde okuyup, 17 yaşında Burhanettin Tepsi topluluğunda sahneye çıkan Ertuğrul, “tek yönetmen” olarak Türk sinemasına damgasını basar. Belli süreler içinde Almanya ve Sovyetler Birliği’nde oyunculuk yapan, çeşitli filmler çeken Muhsin Ertuğrul 1922 yılında ülkeye dönüp 1939’a kadar olan süre içinde tam 19 uzun metrajlı film yönetir. İlk özel yapımevi olan Kemal Film şirketinin kuruluşunda katkıları olan ve özellikle de Türk Tiyatrosuna büyük hizmet veren Ertuğrul’un bu dönem içinde yaptığı filmler Alman ve Sovyet sinemasının etkilerini taşıdığı açıktır. Ağdalı melodramlarla teatral havadan kurtulamaz. Sinema dili de oldukça ilkindir. Bu çalışmalarında önemli bir destekçisi de yönettiği filmlerin büyük bir bölümünün senaryolarını “Mümtaz Osman” takma adıyla yazan Nâzım Hikmet’tir (1902-1963). Sinemacılar için bir “tiyatrocular okulu” kurup “tiyatrocular dönemi”nin mimarı olan Ertuğrul’un genel yapısıyla sinemasına baktığımızda yine de bu tarihsel sürece dayalı üç önemli film

görürüz: *Ateşten Gömlek* (1923) *Bir Millet Uyanıyor* (1932) ve *Bataklı Damın Kızı Aysel* (1934). Türk sinemasında “ilk kurtuluş savaşı filmleri” ve “ilk köy filmi”ni oluşturan bu çalışmalar ne kadar abartıdan ve de teatral havadan kurtulmasa da dönemin koşulları içinde çeşitli özellikler taşıyacaktı. Çünkü Muhsin Ertuğrul, her şeyden önce operet filmleriyle olsun, ilk kez Müslüman Türk kadın oyuncularını (Neyyire Neyir, Bedia Muvahhit) kamera karşısına çıkarmakla olsun ve de günahtan ne olursa olsun bir “öncü”dür. Övüldüğü kadar da tartışılan bir sinemacı olan Ertuğrul’un sinema serüveni, 1953 yılında halk önüne çıkan “ilk renkli Türk filmi” *Halıcı Kız*’la sona erer (Özgüç, 1993: 15-16).

2.2. Türk Sinemasında 1950-1960 Dönemi

Özön, 1960 yılının sonunda geriye doğru bakıldığı, Türk sinemasının başlangıçtan beri gösterdiği gelişme topluca ele alındığı vakit, “sinemacılar” çağının yer aldığı 1950-1960 döneminin büyük bir önem kazandığını belirtmiştir. Bu önem, her şeyden önce, tam anlamıyla sinemanın bu dönemin içinde başlamasından ileri gelmekteydi. Aslında, Türkiye’de ilk film yapımı, Birinci Dünya Savaşı’nın başına kadar uzanmaktaydı ama o tarihten yirminci yüzyılın ilk yarısının sona erdiği tarihe kadar geçen süre içinde gerçek anlamıyla bir sinemanın var olduğu söylenemezdi. Türkiye’de de sinema, yabancı ülkelerdeki yolu izlemişti; sinemayı bulan birkaç ülke bir yana bırakılırsa, Türkiye’de de sinema öbür ülkelerdeki gibi “sinematograf”ın girişiyile başlamış, yabancı filmler gösterilmiş; sonra ufak çapta amatörce çalışmalar yapılmış, haber filmleri çevrilmiş; bundan sonra tiyatronun büyük ölçüde etkisinde kalan bir sinema ortaya çıkmış; daha sonra da yavaş yavaş bir sinema dili kurulmaya başlamıştı (Özön, 2012: 194). Sinemanın ilk olarak tiyatro ekseninde geliştiği söylenebilmektedir. Almanya’da eğitim almış, tiyatro kökenli Muhsin Ertuğrul’un Türkiye’ye döndüğünde yaptığı çalışmalar tiyatro ile sinema karışımı olan yapımlardır.

Özön, Türk sinemasının tarihinde, üçüncü bölümün, yani tiyatronun etkisindeki sinema bölümünün, başka hiçbir ülkede rastlanmayacak kadar uzun sürdüğünü, bundan dolayı da gelişmenin daha sonraki döneminin gecikmesine yol açtığını belirtmiştir. 1914’ten 1939’a kadar uzanan yirmi altı yıllık sürenin “tiyatrocular”ın en büyük temsilcisi olan tek rejisörün çalışmalarıyla geçtiği söylenebilir. 1939-1950 döneminde yer alan “geçiş çağı”nın ise yine büyük ölçüde “tiyatrocuların” etkisi

altında kaldığı, bu etkinin dışında geçiş çağı rejisörlerinin getirdiklerinin, doğrudan doğruya sinema diliyle ilgisi olmayan öğeler olduğu (tiyatrodan gelmemiş oyuncular, teknik eğitim, bağımsız çalışma... gibi) görülmüştü. Böylelikle 1914'ten 1950'ye kadar uzanan otuz yedi yıllık "tiyatrocular" ve "geçiş çağı"nda Türk sineması, sinema dilinden yoksun olarak yaşamıştı. Kullandığı dil, sinema dili şöyle dursun hatta sinemalaştırılmış bir tiyatro dili bile değil, tiyatrolaştırılmış bir sinema diliydi. Bu dil, en ileri olduğu sırada "sinema-tiyatro" olmaktan öteye geçememişti (2012: 194-195).

1950'den sonraki "sinemacılar" çağı içinde, sinema terimleriyle düşünmek, sinema diliyle anlatmak çabaları başlamış, bunun ilk örnekleri verilmişti. Uzun süren bir "tiyatrocular" çağının ikinci yarısına doğru, sinema diline yaklaşılmıştı. Bundan dolayıdır ki, Türkiye'de asıl anlamıyla sinemanın başlangıcını 1950-1960 dönemine getirmek gerekmektedir, böyle olunca, 1950-1960 döneminin, Türk sinemasının en önemli çağı olduğu ve bu çağ içindeki aksamalar yanında elde edilen başarıların daha ağır bastığını kabul etmek gerekir: Her şeyden önce, gerçek anlamıyla bir sinemanın kuruluşundaki gecikmenin, büyük yetersizliklerine rağmen, 1950-1960 dönemi sinemacılarından kaynaklanmadığı ortadaydı. Üstelik, hepsi değilse bile birçoğu, bu gecikmeyi kapatabilmek için ellerinden geleni yapmışlardı. Bunlar işe başladıkları vakit ortada bir sinema dilinin olmadığını görmüşler, temelli değil küçük çapta bir sinema eğitiminden bile geçemedikleri halde bu dili kurmak, sinemayı tiyatrodan kurtarmak için sınırlı yetenekleriyle çalışmışlardı. Bu çabalarının sonunda elde edilenlerin az ve yetersiz olduğu söz götürmezdi; uluslararası ölçülere vurulduğu vakit de, gecikmenin ve geriliğin büyük ölçüde yine sürdüğü ortaya çıkıyordu (Özön, 2012: 195).

1950-1960 döneminde, hele asıl gelişmenin bu dönemin ikinci yarısına doğru başladığı göz önüne alınırsa, son beş yıl içinde yapılanlar, daha önceki otuz yedi yıl içinde yapılanlarla karşılaştırılamayacak kadar büyüktü. Türk sinemasının ilk 37 yılı içinde bir sinema eseri özelliği taşıyan herhangi bir eser göstermek hemen hemen imkânsızdı. Bu süre içinde yer alan *Ateşten Gömlek*, *Bir Millet Uyanıyor* kendi başına bir sinema eseri olarak taşıdığı değerden çok tarihsel önemi bakımından adı anılabilecek filmlerdi. Sinema eserlerine rastlamak için 1950'den sonraya kadar ilerlemek gerekiyordu. Bu sinema eserleri, 1950-60 dönemi içindeki 600 kadar film

karşısında pek az bir sayıda olmakla birlikte, bu konuda, sürenin kısalığı da göz önüne alınmak gerekiyordu (Özön, 2012: 195).

2.3. Türk Sinemasında 1960-1980 Dönemi

1960 Devrim Harekâtını izleyerek çıkarılan 1961 yılındaki yeni Anayasa ile ilgili olarak Türkiye İşçi Partisi'nin bu Anayasa'ya aykırı gördüğü sansürün kaldırılması için Anayasa Mahkemesi'nde açtığı davada, “Anayasa'nın sinemayı da, ‘Basın özgürdür; sansür edilemez’ hükmüne benzer bir hükümlerle korumadığı, dolayısıyla aykırılığın söz konusu olamayacağı” savı üyelerin büyük çoğunluğunun ileri sürdüğü karşı görüş sonunda reddedilmişse de bu özgürlükçü Anayasa ışığında sinema sanatının gelişmesi için gerekli manevi iklim de yaratılmış bulunuyordu (Onaran, 1999: 102).

Bunun dışında sansür kurullarının aldığı kararlara uymayanlar hakkındaki müeyyideler (para cezaları zamanla belli oranlarda arttırılmışsa da), gerek hapis, gerek para cezaları (bir aya kadar hapis, 50 liraya kadar para cezası gibi), gülünç miktarda idi. Çoğu zaman mahkemelerin de pek seyrek açılan davalar hakkında delil kifayetsizliği nedeniyle beraat kararı vermeleri ya da sırf para cezalarına itibar etmeleri dolayısıyla müeyyidelerin zayıflığı büsbütün belirginleştiğinden, bu özgürlük, bir yandan aile ve salon filmleri adına yozlaşmış ütopya ve Arabesk melodramlar çekilmesine yol açtı. Öte yandan 1968'de ortaya çıkan televizyonun sarstığı sinema piyasasının içine düştüğü iktisadi krizden kendini kurtarması için aileyi sinemadan uzaklaştırma pahasına lümpen takımını doyurucu seks filmlerinin üretilmesi için sanayinin bir kesiminde gözü peklilik oluştu (Onaran, 1999: 102).

Kitle kültürünü besleyen filmler gibi iktidardaki partilerin de yozlaşmış bulunduğu görüşüne kapılan ordunun hükümete verdiği ultiatom sonucu 1971 yılında sıkı rejime geçilmiş ve bunu izleyerek koalisyon hükümetinin iktidar ortağı Milli Selâmet Partisi'nin içişleri bakanı, bu filmler hakkında Ceza Kanunu'nun bir başka hükmüne dayanarak “izinsiz müstehcen film göstermek” suçuyla filmleri toplatmış ve yapımcıları hakkında dava açılmasını sağlamıştı. Her ne kadar bu tür filmlerin bir süre sesi-soluğu kesilmişse de, kitle kültürü adına salon ve serüven filmleriyle Arabesk melodramlar ve sulu güldürülerin üretimine devam edilmiştir. Ancak bu yozlaşma dışında sinemamızın bu dönemde önemli bir kazancı olmuş, özgürlükçü Anayasa'dan olumlu olarak yararlanan çeşitli kuşaklardan gerçek sinemacılar yurt

sorunlarına ve Türk insanının gerçek yaşamına eğilen senaryolardan yola çıkarak biçim/içerik ilişkileri bakımından da başarılı, bizim sinemamıza has, tutarlı eserler ortaya koymaya başlamışlardır. Bir bakıma çoğunluğu “Türk Yeni Gerçekçiliği” diyebileceğimiz bir akıma da yol açan bu filmlerin ortaya çıkmasında, Lütfi Ömer Akad’ın Orman Genel Müdürlüğü adına yaptığı *Tanrı’nın Bağıştı Orman* belgeselinin büyük etkisi olmuştur. Bu belgesel ormanların, şu ya da bu şekilde imha edildiği yörelerdeki köylerde yaşayan insanların düştüğü sefaleti en çarpıcı şekilde resimleyerek gerçekçi yoldan yürüyecek sinemacılara yol gösteriyordu (Onaran, 1999: 103).

Bu dönemde “Yeni Gerçekçilik” akımının yanı başında “Ulusal Sinema” ve “Milli Sinema” akımları da ortaya çıktı. “Ulusal Sinema” ile Anadolu insanının bin küsur yıllık kültürünün oluşturduğu tavrını; “Milli Sinema” ile Orta Asya’dan göçtüğünden beri Türk insanının İslâm-Türk kültürü içindeki kişiliğini ve Batılılaşmanın toplumumuzu yozlaştırdığını vurgulayan bir sinema anlayışı getirilmek istenmişken; “Yeni Gerçekçi Sinema” ile, yukarıda da belirttiğimiz gibi geçmişle övünmeyi bir yana bırakıp bugün Anadolu toprakları üzerinde yaşayanların sorunlarını sergileyen bir sinema anlayışı getiriliyordu (Onaran, 1999: 103).

Öte yandan, Türkiye’de 1960’lı yıllardan sonra, belli ölçüde devletin de parasal destek sağladığı film şenlikleri yapılmaya başlandı. İstanbul’da bir dönem önce “Yerli Film Yabancılar Demeği”nin başlattığı şenlikler, bu dönemde Antalya, İzmir, Adana ve Ankara kentlerinde de düzenlendi. Şenliklerde filmlerin ve filmlerle ilgili kişilerin kazandığı ödüller, Türk Sineması’nın bir canlılık, bir gelişme ve bir yenilenme kazanmasında etkili oldu. Yeşilçam’da usta-çırak ilişkileri içinde gelişen öğrenim sürecine karşın; İstanbul, İzmir ve Ankara’daki, daha sonra da Eskişehir’deki Gazetecilik Okulları, Güzel Sanatlar ve İletişim Fakültelerinde sinema öğrenimi ile ilgili dersler konulması ya da bölümler açılması da, özellikle 70’li ve 80’li yıllarda sinemamızda bu kuramların yetiştirdiği öğrencilerin de katkıda bulunduğu “Genç Kuşak”ın ortaya çıkmasına neden oldu. Öte yandan ilkin İstanbul ve Ankara’da, daha sonra da İzmir’de Sinematek demekleri kurularak üyelerine sinemanın klâsikleri ile piyasada gösterilme olanağı bulunmayan filmler gösterilmiştir. Ayrıca büyük şehirlerde Fransız, İtalyan, İngiliz, Amerikan ve Alman

kültür merkezlerinde veya dostluk derneklerinde yapılan gösteriler, sinema kültürünün yayılmasında etkili olmuştur (Onaran, 1999: 104).

2.4. Toplumsal Gerçekçilik

Siyasi söylemini ancak Katolik-Komünist İttifakın yarattığı olumlu atmosfer içerisinde dile getirebilen İtalyan yeni gerçekçi hareket gibi, Türk toplumsal gerçekçiliğinin ortaya çıkışı da Adnan Menderes'in "liberal-kırsal" rejiminin ordu tarafından sona erdirilmesi ve "ilerici" 1961 Anayasasının kabul edilmesiyle doğrudan ilintilidir. 27 Mayıs'ın getirdiği reformcu ruhun, 1960'ların sonlarına doğru artık iyiden iyiye kaybolması, kişisel ve ideolojik çatışmaların yoğunlaşmasıyla beraber, eleştirmen ve yönetmenlerin birbiri hakkında acımasız ve çoğu zaman anlamsız suçlamalar yapmasına yol açar (Daldal, 2005: 56-57).

Türk toplumsal gerçekçiliği, 21 Mayıs sonrasında genç bir yönetmen kuşağının, filizlenen sinema ortamı içerisinde hem ulusal bir sinema dili yaratmak hem de Batı'nın estetik normlarını yakalayabilmek adına verdiği cesur ve candan uğraşı yansıtır. 1960 darbesini izleyen yıllarda, sinema dergileri, kulüpler ve festivaller, o güne dek görülmemiş bir coşku ve canlılığa kavuşur: *Si-Sa*, *Yeni Sinema*, *Sine-Film*, *Sinema 65*, Darbe sonrasında yayın hayatına giren dergilerden sadece birkaçıdır. Kulüp Sinema 7, Ankara Sinema Demeği, İstanbul Fransız Kültür Sinema Derneği ve tabii ki Sinematek o yıllarda kurulur. Türk filmleri, Berlin, Edinborough, Locarno, Karlovy-Vary ve Moskova gibi festivallere katılmaya ve önemli ödüller kazanmaya başlar. En önemlisi de "angaje" diye adlandırabileceğimiz, siyasi duyarlılığı olan bir yönetmen tipi sinema endüstrisi içerisinde belirmeye başlar. Siyasi elitler ve film endüstrisi arasında "Sine-İş" örneğinde olduğu gibi çeşitli köprüler kurulur (Daldal, 2005: 58).

Türkalı'nın bahsettiği "görevli" ve sosyal duyarlılığı yüksek filmler özellikle 1960-1965 yılları arasında çekilir. 1950'den sonra Lütfi Akad ve Memduh Ün'ün bazı filmleri kamerayı gerçekçi bir dille İstanbul sokaklarına gezdirse de, "Toplumsal Gerçekçi Sinema" olarak adlandırdığımız bu akımın ilk örneği (Rossellini'nin *Roma Açık Şehri*'nin ilk yeni-gerçekçi eser olarak benimsenmesi gibi) Metin Erksan'ın 27 Mayıs değişimini "muştulayan" nesnel toplumsal incelemesi *Gecelerin Ötesi* (1960)

olarak kabul edilir. Yine İtalyan sinemasında olduğu gibi, toplumsal gerçekçiliği “merkez” (akımın temel örnekleri) ve “yan” (önemli bazı gerçekçi öğeleri barındıran filmler) olarak ikiye ayırmak mümkündür. İtalyan yeni-gerçekçiliğinin avantgard ruhunun “ticari” ya da “yarı-ticari” tür filmlerine “bulaşması” gibi (örneğin, Lattuada, Blasetti filmleri), Türk toplumsal gerçekçiliği de birkaç angaje sanat filmiyle sınırlı kalmamış, Yeşilçam’ın yarı-ticari pek çok filmini etkilemiştir (Akt. Daldal, 2005: 60).

Akımın “merkezinde” on temel filmi saymak mümkündür: Metin Erksan’dan *Gecelerin Ötesi* (1960), *Yılanların Öcü* (1962), *Susuz Yaz* (1963) ve *Suçlular Aramızda* (1964); Halit Refiğ’den *Şehirdeki Yabancı* (1963), *Gurbet Kuşları* (1964), *Harem’de Dört Kadın* (1965); Ertem Göreç’ten *Otobüs Yolcuları* (1961), *Karanlıkta Uyananlar* (1965) ve Duygu Sağıroğlu’ndan *Bitmeyen Yol* (1965)... Akımın daha “çevresinde” kalan filmler arasında, insan doğasına derinlikli bir bakış getirmeye çalışan “romantik gerçekçi” denemeler (*Kırık Çanaklar*, *Yasak Aşk*, *Seviştiğimiz Günler*, *Denize İnen Sokak*, *Son Kuşlar*, *Murtaza...*), hümanist bir “şehir gerçekçiliği” yansıtmak isteyen filmler (*Suçlu*, *Acı Hayat*, *Üç Tekerlekli Bisiklet*), Anadolu insanının cesaretini över ve feodal kalıntıları eleştirirken “taşra gerçekçiliğini” vurgulamaya çalışan filmler (*Şafak Bekçileri*, *Murad’ın Türküüsü*) ve sistem eleştirisi olmayı amaçlayan sanatsal altyapısı zayıf “sosyalist gerçekçi” çabalar (*Kızgın Delikanlı*, *Yarın Bizimdir*, *Bozuk Düzen...*) sayılabilir (Daldal, 2005: 60).

2.5. Türk Sinemasında Göç

1960’lı yıllarda tüm dünyada sinema hızlı bir dönüşüm geçirmiş, toplumsal ve politik sorunlar, bu sorunlar karşısındaki toplumsal hareketler, ülkelerin ulusal sinemalarında ağırlıklı olarak yer bulmaya başlamıştır. Bu yıllar Türk sineması için de önemli yıllardır. Bir yanda Yeşilçam filmleri halk tarafından yoğun bir ilgiyle karşılanmakta ve çok sayıda film çekilerek sinema için ticari pazar oluşmaktadır. Diğer yandan Yeşilçam sinemasına bir alternatif olarak Avrupa sanat sineması entelektüeller ve üniversite öğrencilerinin ilgisini çekmektedir (Başgüney, 2009: 21-22). 61 Anayasasının sağladığı özgürlük ortamında katılımcı ve demokratik kurumlar şekillenmeye başlamış, yeni bir kamusal alan oluşmaya başlamıştır (Başgüney 2009: 47).

1960'lı yıllar, dönemin özgürlüklerinden faydalanan sinemacıların, Türk sinemasında ilk kez toplumsal ve politik sorunları işleyen filmlerinin ortaya çıktığı bir dönem olmuştur. Bu yıllarda 1950'lerde başlamış olan iç göç hızlanmış, sanayi yatırımları ve gecekondulaşma yaygınlaşmış ve dış göç başlamıştır. Sinemacılar da tüm bu etkenlere bağlı olarak toplumda yaşanan bunalımları, değer ve tutum değişikliklerine duyarsız kalmamış, filmlerinde bu meseleleri ele almıştır (Güçhan, 1994: 11).

Türk sinemasında 1950-1960 yılları arasında ilk işaretleri görülen entelektüel uyanış, 1961 Anayasası'nın sağladığı özgürlük ortamında ülkenin toplumsal ve ekonomik sorunlarının ele alındığı toplumsal gerçekçi filmlerin yapılabilmesine neden olmuştur. 1960'ların ilk yarısında estetik ve politik olarak toplumsal gerçekçiliğe yakın filmler çeken dört yönetmen bulunmaktadır. Bunlar Metin Erksan, Halit Refiğ, Ertem Göreç ve Duygu Sağıroğlu. Özellikle Metin Erksan ve Halit Refiğ, hem içerik olarak toplumun sorunlarına değinen hem de biçim olarak özgün ulusal bir dil yaratmaya çalışmışlardır (Daldal, 2005: 93).

Ertem Göreç'in Vedat Türkali senaryolarından çektiği iki filmi, *Otobüs Yolcuları* ve *Karanlıkta Uyananlar*, toplumsal gerçekçi filmler içinde sosyalist gerçekliğe yaklaşan başarılı filmlerdir. "Duygu Sağıroğlu'nun "başyapıtı" *Bitmeyen Yol* ise "dinsel arınma" teması ile birlikte, kapitalist sömürüye ve tüketim toplumunun özellikle kent ortamındaki çirkin yüzüne duyulan öfkeyi yansıtır" (Daldal, 2005: 94).

Türkiye de 1950-1960 yılları arasında sinema dili öğrenilmiştir. 1960 döneminin sağladığı özgürlükler toplumda büyük bir değişim yaşanmasına, sendikal örgütlenmelere, gençlik hareketlerine ve hak taleplerine uygun ortam sağlarken toplumdaki beslenen sinemanın da tüm bu kültürel, siyasal değişimleri yansıtmaya ve tartışmasına olanak tanımıştır (Güçhan, 1994: 81).

Metin Erksan, Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu ve Ertem Göreç'in yanı sıra Lütfü Akad, Memduh Ün, Atuf Yılmaz Batubeki gibi toplumsal gerçekçi akıma dolaylı ya da dolaysız olarak dahil olmuştur. Daldal, toplumcu gerçekçi filmlerin çoğunun kent filmleri olduğunu ve darbenin sosyal etkilerini daha yoğun hissedilen şehir insanlarının öykülerini anlattığını belirtmiştir. Bu filmler, büyük şehirlere, özellikle

de İstanbul'a göçün yol açtığı aile dramlarını anlatmakta, az sayıda yönetmenin filmlerinde ise köy gerçekçiliği üzerinde durulmuş, genellikle roman uyarlamaları ve folklorik anlatıma yer verilmiştir. Geleneksel burjuvazinin yoz değer yargıları, kâr hırsı şiddetle eleştirilirken mühendis, devlet memuru ve öğrenciler pozitif tipler olarak çizilmiştir. Geleneksel burjuvazi, esnaf-tüccar tiplerini ihtilale olumlu bakan gerçekçi yönetmenlerin karşı çıktığı Demokrat Parti tabanını temsil ettiği için negatif çizilen tipler olurken, bu Kemalist yönetmenler için öğrenciler, devlet memurları yenilikçi orta sınıfı ve Cumhuriyet'in aydınlık yüzünü temsil etmiştir. Bu filmlerde devlet otoritesinin uygulayıcısı olan polis ve asker genellikle ezilenden yana temsil edilirken sömürünün devlet değil burjuvazi eliyle gerçekleştirildiği gösterilmiştir (Daldal 2005: 94-95).

Yeşilçam'ın en parlak dönemi aynı zamanda bugünkü anlamıyla toplumsal sınıfların ortaya çıktığı ve köyden kente göçün bir toplumsal fenomen haline geldiği dönemdir. ... Yeşilçam, genelde melodramlarında bu durumu başarılı bir biçimde kullandı. Batılı hayat tarzını benimsemiş zengin erkekle fakir ve/veya köylü kız arasındaki aşk bunun en tipik örneği oldu. Batılı hayat tarzı ya da modernlik, mutlaka erişilmesi gereken ama yozluk tehlikesine karşı altsınıfın ya da Anadolu değerlerinin iyileştirici hatta kurtarıcı müdahalesine ihtiyaç duyan bir konum olarak sunuldu. Artık Türklük dışındaki kimlikler, özellikle azınlıklar tümüyle farklı bir işlev üstlenmişlerdi. Özellikle gayrimüslimler modernlik ve Batılılaşmanın ajanı olarak temsil edildiler (Erdoğan, 2001: 5-6).

1960'lı yıllardan başlayarak Türk Sineması'nda göç sorununun yanında kadının toplum içindeki konumunun değişimiyle ilgili unsurlara da filmlerde rastlarız. Ayrıca; kadının kendi içsel dinamikleri ve toplumda konumlandırılışı üzerine verdiği mücadelenin vurgusunun yapıldığı yapıtlar ortaya konmuştur. Kadın bu filmlerde toplumun kendine biçmiş olduğu gibi iyi bir anne ve erkeğine bağlı bir çizgi içindedir. Kadın çalışma hayatında yer edişi ise silik bir şekildedir. Bu bağlamda kız çocukları için de aynı durum söz konusudur. Kız çocukları geleceğin ev hanımı olarak yetiştirilmektedir (Kaplan, 2004. 95-96).

Mekânın ve zamanın kullanımı da zaman içinde bu değişimden payına düşeni alır. Bir başka çalışmasında Çağlar Keyder, 1950-1960 yılları arasında Türk toplumunda yaşanan ve istatistiklerde anlaşılması çok kolay olmayan toplumsal hareketliliğe dikkat çeker. Keyder, bu yıllarda köyden kente göç etmek zorunda kalanların arasında tarımda makineleşmenin etkisiyle işsiz kalan ortakçıların varlığına dikkat çeker. Kente göç edenleri yeni ve kazançlı istihdam olanakları karşılar. Ellili yılların başında inşaat sektöründe yaşanan patlamada iş bulabilen kente yeni göç edenler arasında eski mevsimlik işçilerin olduğu görülür. Böylece kentin alışıldık dokusu

bozulmaya yüz tutar. 1950'lerde ve 1960'larda İstanbul'a göç edenlerin ekonomik durumunun iyileşiyor oluşu İstanbul'un herkesin gözünde "taşı toprağı altın" olarak kabul edilmesinin bir nedenidir. 1950'lerde her on köylüden birinin kente göç etmesinin yarattığı mekânsal hareketlilik, fiziki mesafeleri de ortadan kaldırır ve merkez ile çevrenin kültürünü "hoyratça" karşı karşıya getirir. 1950'lerin olanakları yerli sanayi burjuvazisinin gelişmesine ve başka bir sınıfsal toplumsal hareketliliğin yaşanmasına neden olur (Akt.Kirel, 2005: 24).

Türk sinemasında dış göç konusu 1960'ların sonunda gündeme gelmiş ve az sayıda filmde ele alınmıştır. Halit Refiğ'in, "ulusal sinema" tartışmalarında adı sık geçen *Bir Türk'e Gönül Verdim* (Halit Refiğ, 1969) adlı filmi bir ilk örnek gibi görünse bile, aslında gündemi farklı olan bu film tersine bir göç durumundan söz eder. Çıkış noktası bir gazete haberi olan filmde, Almanya'da evlendikten sonra kendisini terk eden Türk kocasını (Bilal İnci) Kayseri'de arayan Alman bir kadının (Eva Bender) buraya yerleşmesinin hikâyesi anlatılır. İkinci kez evlenmiş olan kocası kendisini istemez ve beş yaşındaki çocuğuyla yalnız kalan kadına bir şoför (Ahmet Mekin) yardımcı olur. Hızlı bir entegrasyon sürecinden sonra köyün geleneksel yaşamını içselleştiren kadın, evlenmek üzere olduğu yeni eşi, eski kocası tarafından öldürülse de manevi huzuru bulduğu bu yerde kalmaktan vazgeçmez. Yılmaz Güney'in *Baba* (1971) filminde de dış göç konusu dolaylı biçimde yer alır. Filmde, karısı, iki çocuğu ve yaşlı annesini geçindirmek zorunda olan Cemal (Yılmaz Güney) yoksuldur ve Almanya'ya işçi olarak gitmek amacıyla başvuruda bulunur. Ancak, sağlık muayenesi sırasında dişleri sağlam olmadığı gerekçesiyle geri çevrilir. Başvurusu, dişlerini yaptırdığı takdirde kabul edilecektir. Almanya hayali sona eren Cemal, yanında çalıştığı zengin ailenin oğullarının suçunu para karşılığı üstlenmek suretiyle ailesinin geçimini sağlayabilecektir. *Dönüş*'te (Türkan Şoray, 1972) ise, tarla satın almak ve ekonomik sorunlarını çözmek amacıyla kocası (Kadir İnanır) Almanya'ya giden Gülcan (Türkan Şoray) adlı köylü bir kadının yaşadığı sorunlar anlatılır. Ancak filmde daha çok, Türk sinemasında bir dönem popüler bir tür olarak köy filmlerine özgü ağa-köylü çatışması ele alınır. Ağanın göz koyduğu, ekinini yakmak, evini yıkmak ve bebeğinin ölümüne neden olmak suretiyle yıldırıldığı kadın, kocasının izinli olarak köye gelişiyle de sorunlarından kurtulmaz, çünkü genç adam artık "yabancılaşmış" biridir ve karısına bir miktar para bıraktıktan sonra Almanya'ya geri dönmeye karar verir. *Almanyalı Yârim* (Orhan Aksoy, 1974), zengin bir Alman ailenin kızı olan Maria (Filiz Akın) ile Almanya'da bir otomobil fabrikasında çalışan Murat'ın (Kadir İnanır) ilişkisini anlatır. Babasının bu ilişkiye karşı çıkması ve

Murat'ı işten kovdurması sonucunda, Maria genç adamla birlikte Türkiye'ye, onun köyüne gider. Adını Meryem olarak değiştiren Maria Müslüman olur. Ancak babasının onu geri getirmek için hazırladığı plan, sonunda Maria ile Murat'ın ölümlerine neden olacaktır. *El Kapısı*'nda (Orhan Elmas, 1974) ise, *Dönüş*'ü hatırlatan bir biçimde, ağa-köylü çatışmasının işin içine karıştığı bir dış göç hikâyesi anlatılır. Almanya'da çalıştıktan sonra köylerine dönerek toprak ve öküz almak niyetinde olan Elvan (Hülya Koçyiğit) ve Emrah (Tanju Korel), ağanın Elvan'a göz koyması ve Emrah'ı vurdurtması sonucu birlikte göç edemezler. Emrah'ın bir bacağı sakatlanınca, Elvan tek başına Almanya'ya gider. Bir süre sonra çalıştığı fabrikada grev başlayınca işten çıkarılan Elvan, hayatını sürdürebilmek için şarkıcı olur. Ağanın, Elvan'ın afişlerini köy meydanına astırarak kendisini kışkırtması sonucunda Emrah Almanya'ya karısını bulmaya gider ve onu çalıştığı gazonada bıçaklayarak öldürür. Dış göç konusunun melodramın uyuşmaları içinde önemini kaybettiği bu filmlerin ardından, Türk sinemasında gerçekçilik kaygısının önem kazandığı 1970'lerin sonunda çekilen *Almanya Acı Vatan* (Şerif Gören, 1979), meseleye daha farklı yaklaşmayı dener. Filmde, Almanya'da bir fabrikada işçi olarak çalışan Güldane (Hülya Koçyiğit) adlı bir kadının bu ortamda giderek yabancılaşması anlatılır. Gören'in Berlin'de Siemens fabrikasında çektiği film, Ali Karadoğan'a göre, "yurtdışında çalışan Türk işçilerinin fabrikalardaki durumunu ilk defa gerçekçi bir tutumla sinemaya aktarır." Almanya'nın Berlin, Köln, Essen, Duisburg ve Oberhausen gibi şehirlerinde çekilen ve bir Türk işçi ailesinin hikâyesini anlatan *Kara Kafa* (Korhan Yurtsever, 1979) ise Türkiye'de gösterilmemiştir. Film, *Variety* dergisi tarafından, "Batı Alman kentlerinde çalışan yabancı işçiler sorununu ele alan başarılı bir toplumsal ve insancıl belge" olarak anılmaktadır (Ulusay, 2008: 162-163). Şerif Gören, Doğu Berlin'deki Brecht Tiyatrosu'nda *Köpenick'li Yüzbaşı* (*Der Hauptmann von Köpenick*, Cari Zuckmayer, 1931) oyununu gördükten sonra yapmaya karar verdiği *Polizei* (1988) ile dış göç konusuna yeniden döner. Berlin'de çekilen filmde, gündüzleri çöpçülük, geceleri amatör bir Türk tiyatro grubuna ait salonun temizliğini yapan Ali Ekber'in (Kemal Sunal) hikâyesi anlatılır. Oğuz Makal'a göre, örneğin "En Alttakiler" gibi "uç noktalarda bulunan filmlerden sonra, *Polizei* oradaki insanların çetin ve zorlu yaşantısına ilişkin havayı oldukça yumuşatır"(Ulusay, 2008: 162-163).

Türk-Alman ortak yapımı *Berlin in Berlin* (Sinan Çetin, 1992) ise, dış göç üzerine en çok ilgi gören filmlerden biridir. Bir Türk-Alman ortak yapımı olan film, gerilim, melodram ve güldürü türlerinin bir karışımıdır. Bir şantiyede görevli Alman mühendis Thomas'ın (Armin Block) aynı şantiyede işçi olarak çalışan Mehmet'in (Zafer Ergin) karısı Dilber'in (Hülya Avşar) fotoğraflarını çekmesine tanık olan Mehmet'in kendisine saldırmasına neden olur. Aralarındaki kavga sırasında Mehmet kaza sonucu ölünce, kardeşleri olaydan Thomas'ı sorumlu tutup peşine düşerler Ancak Thomas'ın kendilerinden kaçarken sığınmak için girdiği evde Mehmet'in ailesi oturmaktadır. Mehmet'in kardeşi Mürtüz'ün (Cem Özer) Thomas'ı öldürmesine, babası Ekber (Eşref Kolçak) engel olur. Çünkü töreler gereği, eve gelen kişi düşman da olsa konuktur ve kendi isteğiyle evden çıkmadan öldürmek uygun değildir. Bir durum komedisi biçiminde gelişen film, rolleri tersine çevirir: Etnografik ve dikizlemeci bakışın hedefi artık Türkler değil, bir Alman'dır. Dış göç konusuyla ilgili olarak anılmadan geçilmemesi gereken bir başka film, İsviçre, Türkiye ve Britanya ortak yapımı *Umuda Yolculuk*'tur (Reise der Hoffnung, Xavier Koller, 1990), senaryosunu yönetmen Koller ile Feride Çiçekoğlu'nun birlikte yazdıkları film kaçak göçmen sorununu ele alır. Bir Türk ailenin yasadışı yollarla ve zor koşullarda İsviçre'ye gidişlerini anlatan *Umuda Yolculuk*, "en iyi yabancı film" dalında Oscar ödülü kazanmıştır (Ulusay, 2008: 164). Türk göçmen sinemasının ilk örnekleri, başka ülkelere ekonomik nedenlerle ve işçi statüsünde ya da sürgün olarak gitmemiş kişiler tarafından gerçekleştirildi. Ayten Kuyululu, Tunç Okan ve Tefik Başer bu bağlamda öncü olduklarını söyleyebileceğimiz sinemacılarıdır. Sinemaya *Ses* dergisinin düzenlediği yarışmayı kazanarak başlayan Tunç Okan da, daha sonra dış hekimliği alanındaki eğitimini sürdürmek üzere yurtdışına gider ve İsveç'te çektiği *Otobüs* (1974-1977) adlı filmle, neredeyse Yeşilçam dönemindekinden daha fazla ün kazanır. Ayrıca *Otobüs* bir oyuncu filmi değildir, "yazar filmi" denilen sınıfa girer. Bu filmlerde yönetmenin anlatmak istediği oyuncuların kişiliğinden daha ön plandadır. *Otobüs*'te de bu yüzden hiçbir oyuncunun ötekilerden daha kötü oynadığı, ya da herhangi bir oyuncunun film içinde ağır bastığı söylenemez (Ulusay, 2008: 164).

Tunç Okan, Türkiye-Fransa ortak yapımı *Cumartesi Cumartesi*'de (1984), Tunç Okan ve Carol Laure, bu ülkede küçük bir şehirde yaşayan evli bir Türk çifti canlandırır. Friedrich Dürrenmatt'ın bir öyküsünden uyarlanan film, bu küçük

burjuva çiftin bir gün boyunca tanık olduğu küçük olayları anlatır. Erkek, gün boyunca yaşadıklarından sonra kendisine şu soruyu sorar: “Acaba insanoğlu kendi yarattığı teknik kadar kusursuz muydu? Avrupalı bile?” Filmden böyle bir mesajın çıkarılması seyirci açısından kolay görünmese de, Okan’ın Otobüsle başlattığı medeniyet eleştirisini sürdürdüğü anlaşılmaktadır (Ulusay, 2008: 170).

Tunç Okan, *Cumartesi Cumartesi*’nin ardından, Adalet Ağaoğlu’nun Fikrimin İnce Güllü adlı romanından uyarladığı *Sarı Mercedes (Mercedes Mon Amour, 1993)* ile yeniden göç konusuna döner. 1987’de çekimine başlanan ve uzun aralıklarla süren bir çalışmadan sonra 1993’te tamamlanan film (Scognamillo, 1998: 458), yönetmenin bundan önceki filmi gibi, uluslararası bir ortak yapımdır. Senaryosunu Tunç Okan’ın yazdığı *Sarı Mercedes*, Münih’te çöpçülük yapan ve biriktirdiği parayla Mercedes marka bir otomobil satın alan Bayram’ın (İlyas Salman), Polatlı yakınlarındaki köyüne yaptığı uzun yolculuğu anlatan bir yol filmidir. Mercedes’ine “Balkız” diye seslenerek onu fetişleştiren Bayram’ın tek amacı, otomobilinde en ufak bir çizik bile olmadan onca yolu kat edip köyündeki yakınlarına ve hemşerilerine başarısını göstererek gururlanmaktır. Yol boyunca birçok insanla ve durumla karşılaşan Bayram bu arzusunu gerçekleştiremez. Köyüne yakın bir yerde geçirdiği kaza sonunda “Balkız”, insan içine çıkamayacak hale gelir. *Sarı Mercedes* dönemin, dış göç meselesini konu alan öteki yerli filmlerde (*Dönüş, Almanya Acı Vatan*) olduğu gibi, para biriktirmek için sabah akşam çalışarak ev ya da araba satın almaya odaklanan, modernlik uğruna kendisinden ve birçok değerden vazgeçen, yabancılaşmış bir göçmen işçi görüntüsü çizer (Ulusay, 2008: 170-171).

Tunç Okan’dan sonra İsveç’te film çeken bir başka isim, Otobüs’ün oyuncularından Tuncel Kurtiz’dir. Kurtiz Gül Hasan (1979) adlı filmde, İsveç’te yaşayan bir grup üçkâğıtçının, aynı ülkede çalışan Türk işçilerini, film çekme vaadiyle kandırıp dolandırmalarını anlatır. Hayali bir şirket kurarak boş bir kamera ile film çektikleri izlenimi uyandıran girişimciler, durum anlaşıldığında başka bir ülkeye kaçmaya yeltenseler de, ortada olmayan filmin başoyuncusu Gül Hasan’ın isteğiyle gerçek film çekilmeye başlanır. Tuncel Kurtiz’in, film içindeki filmin üçkâğıtçı yönetmenini de canlandırdığı Gül Hasan’ın, Tunç Okan için yapılmış bir intikam filmi olduğu da söylenir. Filmin bir sahnesinde, kendi ülkesinin vatandaşlarını dolandıran sahte yönetmen, “Bay Okan” olarak anılır (Ulusay, 2008: 171).

Bu çerçevede anmamız gereken son isim, Muammer Özer. İsveç'te çektiği ilk uzun filmi *Kardeş Kanı* (1984) ile bir Türk işçi ailesinin parçalanışını anlatan Özer, daha sonra Türkiye'de *Bir Avuç Cennet* (1985) ve 12 Eylül 1980 öncesine ait bir işkence öyküsü olan *Kara Sevdalı Bulut* (1987) adlı filmleri yönetti. Göçmenleri konu alan filmlerin Almanya'daki ilk örneklerini gerçekleştirenler arasında, Alman sinemacıların yanında Tefik Başer de yer almaktadır. Başer, Federal Almanya'da çektiği ve bir üçleme gibi düşünebileceğimiz *Kırk Metrekare Almanya (Vierzig Quadratmeter Deutschland, 1986)*, *Sahte Cennete Veda (Abschied vom falschen Paradies, 1989)* ve *Elveda Yabancı (Lebe/ohl, Fremde, 1993)* adlı filmlerinde, sırasıyla, küçük bir apartman dairesi, hapisane hücresi ve ada gibi mekânları kullanarak, yersizleştirilme/yerinden edilme ve hareketsiz kalma durumları içinde olunan mekândan kurtulma çabası ile orada kalma arzusunu anlatır. *Kırk Metrekare Almanya*, Türkiye'den Almanya'ya yeni gelmiş ve Hamburg'da küçük bir apartman dairesinde yaşamaya başlayan bir göçmen işçiyle karısının ilişkisine, ancak daha çok, eve kapatılan kadının durumuna odaklanır. Gündüzleri işe giden, akşamları ve hafta sonları dışarıda arkadaşlarıyla buluşan Dursun (Yaman Okay), karısı Turna'ya (Özay Fetch) dışarı çıkmayı yasaklamıştır. Evde bunalan kadın, kocasından birlikte dışarı çıkmayı talep eder. Adam, kadının talebini kabul eder, ancak sözünü yerine getirmez. Ev işleriyle uğraşarak, pencereden bakarak ve köydeki anılarına dönerek günlerini geçiren Turna, akşamları da kendisini cinsel ilişkiye zorlayan kocasına katlanmak durumunda kalır. Dursun, bir gün banyo yaptığı sırada kalp krizinden ölür. Turna özgürdür, ancak gidebilecek bir yeri yoktur (Ulusay, 2008: 171-172).

Tefik Başer, bir sonraki filmi *Sahte Cennete Veda*'da, bu kez gerçekten hapiste bir kadın karakterin hikâyesini anlatır ve bir kez daha hapsedilmenin özgürlüğe dönüşmesinden söz eder. Cinayet suçundan altı yıl ağır hapse mahkûm olan Elif Yavuz (Zuhal Olcay), cezasını tamamlayıp çıkacağı günden bir gün önce bileğini keser. Hamburg'da yaşayan ve kocasını öldürmek suçundan mahkûm olan Elif, hapiste dikiş dikmeyi ve Almancayı öğrenir; erkek bir mahkûmla tanışır, kendisiyle ilgilenmeye başlar, güzelleşir; abisi ziyaretine geldiğinde isyan ederek ona, "Ben kendimden sorumluyum" der. Hapishanede hayatım istediği gibi sürdürebileceğini düşünen Elif'in oturma başvurusu iltica gibi değerlendirilerek kabul edilmez ve iyi hali nedeniyle iki yıl için af çıkar. Bunun üzerine, içeride kalmak amacıyla bileğini

keser, ancak kurtulur; sonraki sahnede bileğini bağı görürüz. Elif serbest bırakılır, ancak umutsuz ve isteksizdir. Başer'in, sonunda görüntünün donduğu, *Kırk Metrekare Almanya* gibi, açık uçlu olan filmde, kadın kahraman için özgürlük anları içeride, yani hapisanededir (Ulusay, 2008: 172-173).

Başer, son filmi *Elveda Yabancı'da*, “düşünce suçlusu” bir adamın Kuzey Denizi'ndeki Halig adasında yaşadığı sürgün günlerini anlatır. 1937 İstanbul doğumlu edebiyatçı ve gazeteci Deniz Varlık (Müşfik Kenter), birçok davadan 128 yıla mahkûm olmuş, tutuklandıktan sonra hastalanmış ve sonunda Almanya'ya kaçarak politik sığınma başvurusunda bulunmuştur. Adada kaldığı sırada, Hamburg'daki sadakatsiz kocasını terk ederek kendisine miras kalan çocukluk evinde hayatını sürdürmeye karar vermiş orta yaşlı ve güzel bir kadın olan Karin'le (Grazyna Szapolowska) tanışan Deniz, onunla birlikte yaşamaya kalmaya başlar. Birbirlerinin dillerini konuşamayan bu iki yalnız insan arasındaki ilişki zamanla bir tür dayanışmaya dönüşür. Filmin sonundaki gelgit sırasında adadakiler evlerini terk etmek durumunda kaldığında, Deniz polis tarafından götürülür. Onbir ay sonra, Almanya'da kaldığı süre içinde yazdığı şiirleri topladığı *Elveda Yabancı* adlı kitabı Karin'e gönderildiğinde, mültecilik başvurusu reddedildikten kısa bir süre sonra Deniz'in Türkiye'de bir hapisanede öldüğünü öğreniriz. (Ulusay, 2008: 173).

1990'lı yıllara gelindiğinde ise Almanya'da yetişen ikinci kuşak yönetmenlerden Fatih Akın, ilk uzun metraj filmi *Kısa ve Acısız*'ı (1998) çeker. Filmde Almanya'ya göç etmiş, ve bir suçtan hüküm giymiş bir ailenin oğlu Cebrail'in (Mehmet Kurtuluş) ve arkadaşlarının yaşadığı olaylar dizgisi anlatılır. Cebrail ve kardeşi Almanya'ya uyum sağlamış çok kültürlü yapıda arkadaşları olan Türk ailenin ikinci kuşak çocuklarıdır. Ancak zamanla arkadaşlarının yasadışı işlere girmesi Cebrail'in de hayatının akışını etkileyecektir. Akın'ın ilk uzun metraj filmi olan *Kısa ve Acısız* Almanya'daki yaşama entegre olmuş ikinci kuşak göçmen çocukların hayatlarını anlatmaktadır. 2000'li yıllara gelindiğinde ise Fatih Akın'ın asıl zirveye çıktığı göçün Almanya'da doğan kuşaklardaki etkisini gerçekçi bir şekilde yansıttığı filmi *Duvara Karşı'yı* (2004) çeker. Ailesinden yaşadığı baskı üzerine çareyi intihar etmekte arayan Sibel (Sibel Kekilli) hastanede intihar eden bir başka kişi Cahit'le (Birol Ünel) tanışır. Ailesinden gördüğü baskıyı kaldıramayan Sibel bir şekilde Cahit'i evlenmeye ikna eder. Sibel'in özgürlük için verdiği karar zamanla Sibel'in de

Cahit'in de hayatını alt-üst eder. Almanya'da yetişen bir diğer yönetmen Yasemin Şamdereli'nin filmi *Almanya'ya Hoşgeldiniz* (2011) Almanya'da yetişen ikinci ve üçüncü kuşakların aidiyet problemine odaklanmaktadır.

Türk sinemasında 1960'lı yıllarda başlayan göç ve buna bağlı olarak yaşanan kentleşme, gecekondular sorununu ortaya çıkarmıştır. Türkiye'nin toplumsal ve kültürel yapısındaki değişimler toplumun yansıtıcısı olan aile kurumunu da etkilemiştir. Aile kurumundaki değerlerin değişimi Türk sinemasında toplumsal içerikli filmlerde yer almıştır. Lütfi Akad'ın *Gelin*, *Düğün*, *Diyet* üçlemesi kentleşme konusuna değinirken gecekondular kesimindeki bireylerin ve ailenin değerlerinin değişimini de yansıtmaktadır. Gecekondular kesimindeki insanların verdiği yaşam mücadelesi bireylerin daha iyi bir yaşama ulaşma hayalini içinde barındırmaktadır. Ancak bu durumun beklenildiği gibi ilerlememesi yeni bir arabesk kültürün doğmasına neden olmuştur. Arabesk kültürü 1970'li yıllarda ağırlıklı olarak Türk sinemasında işlenmiştir.

Lütfi Akad'ın göç konusunu işlediği *Gelin* (1973) filminde köyde olduğu gibi geleneksel büyük aile düzeninin sürdürüldüğü görülmektedir. İki çocuğu olan büyük oğul gibi, Yozgat'tan yeni taşınan bir çocuklu küçük oğul da anne babasının evine yerleşir. Erkekler işbirliği içinde bir bakkal dükkânını işletmeye ve büyütmeye çalışırken, gelinler ev işleri ve çocuk bakımıyla, ilgilenmektedir. Filmin kahramanı olan küçük gelin hasta çocuğunun bakımını tek başına üstlenir. İşlerini daha çok büyütme isteyen para hırsı içindeki aile çocuğun hastalığını önemsemez, ameliyat için yardım etmedikleri gibi kadınların fabrikada çalışmalarına da karşı çıktıkları için "gelin"i çaresiz bırakırlar. Çocuğunun ölümünden sonra aileyi terk ederek bir fabrikada çalışmaya başlayan gelin, bir toplumsal değişim süreci içinde kadının değişen ve değişmesi gereken konumunu ortaya koymakta ve bunu kırsal kökenli bir kadının eski düzene, hatta kocasına başkaldırması şeklinde güçlü bir kadın karakteri çizerek sergilemektedir (Kaplan, 2004: 37).

2.6. Türk Sinemasında Aile

Türk sinemasında filmlerde işlenen ailelerde genel olarak çekirdek aile yapısı görülmektedir. Ancak filmlerde çekirdek ailenin yanında, geniş aile yapısına da yer verilmektedir. Geniş aile yapısı genellikle toprak sistemi ve göç konularının işlendiği

filmlerde görülmektedir. Göç süreciyle birlikte kırsal alanda hep birlikte yaşayan geniş aileler gecekondulaşmaya başlamıştır. Kentleşme sürecine ayak uydurmaya çalışan bireyler zamanla kendi çekirdek ailelerini kurarak kırsal kesimin aile yapısı olan geniş aileden uzaklaşmıştır.

Türkiye’de kırsal aile yapısına bakıldığında karı, koca ve çocuklardan meydana geldiği, bu oluşumuyla çekirdek aile yapısına uygun düştüğü, ancak çocuk sayısının daha fazla olduğu görülmektedir. Ataeril kültürün egemen olduğu kırsal aileler ayrı evlerde yaşamalarıyla çekirdek aile görünümünde olmalarına karşın ekonomik işbirliği için bir araya gelerek, birbirlerini destekledikleri aralarında yardımlaşmaya dayalı sıkı bir akrabalık ilişkisinin olduğu görülmektedir (Kaplan, 2004: 55-56). Bu değişim sonucunda göçü ve aileyi işleyen filmler çekilmiştir.

Halit Refiğ’in *Gurbet Kuşları* (1963) filmi kırsal kesimden kente göç eden bir ailenin kentin değer yargılarına uyum sağlayamaması sonucu parçalanmasını anlatmaktadır. *Gurbet Kuşları* filmi hem göç hem de bir aile filmidir.

Ertem Eğilmez’in 1975’deki *Bizim Aile* filmi iki yaşlı çiftin evlenmesini konu alır. Filmde ailelerini birleştiren çocuklu iki yaşlı çift çocuklarının bu durumdan memnun olmamasıyla çatışmalar yaşar. Ancak Yaşar Usta karakteri bütün çocuklara eşit yaklaşır ve babalık yapar. Bu durumda ailenin yapısının ve aile ilişkilerinin değişimini olumlu yönde etkiler.

Atıf Yılmaz’ın *Selvi Boylum Al Yazmalım* (1977) filmi aile içi ilişkilere getirdiği farklı bakış açısıyla, kadın ve çocuğun beklentilerine ilişkin yorumlamalarıyla açılanması gereken bir konuyu içermektedir. Filmde genç bir kadın, ilgisizlik ve aldatma nedeniyle küçük çocuğunu da alarak kocasını terk eder. Kimsesi, kalacak bir yeri olmayan kadın onlara yardım elini uzatan bir yol ustasının evine sığınır. Ailesini bir kazada kaybeden adam küçük çocuğu mutlu etmek için elinden geleni yapmakta, çıkar gözetmeden ona kendi çocuğu gibi gerçek bir sevgiyle yaklaşmakta, ilgi göstermektedir. Aile özlemi içinde olan adam onlara samimiyetle yaklaştığı için kadının güvenini kazanmış, çocuk onu gerçek babası olarak bilmiş ve kendine yeniden bir yuva kurmuştur (Kaplan, 2004: 52). Atıf Yılmaz *Selvi Boylum Al Yazmalım*’da iyi durumda olan ailenin zamanla kötüleşmesini ve parçalanması durumunu sevgi-pişmanlık bağlamında ele almaktadır.

Türk sinemasında aile yapısı ekonomik durumu iyi olmayan yerlerde yani kırsal kesimlerde geniş aile olarak yer almaktadır. Ancak Türk sinemasında genellikle çekirdek aile yapısına yer verilmektedir.

Türkiye’de özellikle kırsal bölgelerdeki kadınlar günümüzde görüldüğü gibi 1960’lı yıllarda da çok genç yaşta evlenmektedir. Bu evlilikler aile büyüklerinin uygun bulması sonucu aldıkları kararla gerçekleşirken, akraba evlilikleri çok sık yapılmaktadır. Mülkiyetin dağılmaması nedeniyle yapılan akraba evlilikleri de uygun görülürken, Türk sinemasında varlıklı aileler arasında yapılan bu tür evliliklerin mutsuz sonuçlarının işlendiği ve kadın ya da erkeğin sevdiği insanla ailesinin baskısı arasında ezilmesinin anlatıldığı filmler çok kez konu edilmektedir. Halit Refiğ’in *Şehirdeki Yabancı* (1962) filminde irdelenen toplumsal sorunlardan birisi de ailesi tarafından varlıklı, ancak kendisinden yaşça çok büyük olan bir adamla evlendirilen genç bir kasaba kadınının yıllar sonra kasabaya dönen sevdiği insana yeniden ilgi duyması ve toplumsal baskıyla sevgisi arasında bocalamasıdır. Türk sinemasında evlilik kurumunun oluşmasına ilişkin işlenen sorunlardan biri de başlık parası konusudur. Tarımsal üretimde yoğun şekilde yer alan kadınlar, evlilikleri durumunda, ailesi açısından bir emeğin kaybı olarak düşünüldüğünden başlık parası konusu gündeme gelmektedir (Kaplan, 2004: 57).

Halit Refiğ’in *Seviştiğimiz Günler* (1961) filminde ise büyük şehirde yaşayan ve ailelerinden ayrı evde oturan üç genç kız, önemli konumlarda olmasalar bile manken, hostes, sekreter olarak çalışma hayatı içinde yer almakta ve kendi başlarına ayakta durabilme, geçinebilme mücadelesi vermektedir (Kaplan, 2004: 37).

Türkan Şoray’ın ilk yönetmenlik denemesi olan *Dönüş* (1972) filminde bir yandan satın aldığı toprağın borcunu ödemek için Almanya’ya giden yeni evli genç adamın köyüne yabancılaşması anlatılırken, diğer yandan toprağını tek başına işlemek zorunda kalan kadının ağanın ve onun etkisiyle tüm köyün baskısına rağmen direnişi sergilenmektedir. Kadın için kendi toprağında çalışması bir hizmet ya da emek değil, onur verici bir görevdir. Çünkü bu durum ağanın toprağında küçük bir ücret karşılığı çalışmaktan çok farklıdır, toprak onun için geliştireceği, verim alacağı, varlığı nedeniyle gurur duyacağı bir çocuk gibidir. Bu nedenle toprağa bir çocuk gibi

sevgiyle yaklaşır. Okuma yazma bilmediği, haklarının farkında olmadığı ve yalnız başına direnmek zorunda kaldığı için gösterdiği büyük mücadeleye rağmen düzene yenik düşer (Kaplan, 2004: 39).

Atıf Yılmaz'ın *Kibar Feyzo* (1978) filminde, bir köylünün sevdiği kızla evlenmek için başlık parası kazanmak amacıyla büyük şehre giderek verdiği mücadele ve ağaya karşı direnişi anlatılmaktadır. Filmde birbirini seven iki gencin başlık parası yüzünden evlenememesi ve karşılaştıkları trajik-komik sorunlar güldürü tarzıyla hicvedilmektedir. Türk filmlerinde aile içindeki hiyerarşik düzen ise yine toplumda olduğu gibidir. Bu filmler aile içi hiyerarşik düzeni yansıttığı gibi, bu düzenin nasıl değiştiğini ya da değişip değişmemesi konusundaki sorunları da ortaya koymaktadır. Türk toplumunda aile içi ilişkilere bakıldığında hiyerarşik bir düzenin olduğu görülmektedir. Aileye ilişkin alınan kararlarda kadınlar fazla etkili değildir, kocalarını onaylama durumundadırlar (Kaplan, 2004: 58)

Kırsal alanda yaşayan Türk kadını köyden kente göç olgusuyla birlikte büyük şehir ortamında iş bulma açısından büyük zorluklarla karşılaşmaktadır. Bilgi ve eğitim düzeyi düşük olan kırsal kökenli kadınlar daha çok kocalarını desteklemek amacıyla ev içinde yardımcı işler yapmakta ya da hizmet sektöründe yer almaktadırlar. Kamu sektöründe çalışan kadınların ise daha rahat ve güvencede olmalarına karşılık yaptıkları işi toplumsal bir görev olarak değerlendirmedikleri, ekonomik zorunluluklar nedeniyle çalışma hayatında yer aldıkları görülmektedir (Kaplan, 2004: 39). Türk sinemasında aile filmlerinde zengin aileler genellikle olumsuz bir şekilde yansıtılmaktadır. Yoksul aileler ise daha çok ön planda ve olumlu bir biçimde yansıtılmaktadır. Bunun sebebi sinemayı izleyen halkın da yoksul bir yapısının olmasıdır.

İkinci bölümde Türk sinemasının gelişimine, “göç” ve “aile” konularının filmlerde ne gibi bir biçimde yansıtıldığına değinilmiştir. Üçüncü bölümde Almanya'ya göçün işlendiği, amaca yönelik seçilmiş beş filmin sekiz parametrede incelenmesine değinilecektir.

3.BÖLÜM

TÜRK SINEMASINDA ALMANYA'YA GÖÇ TEMALI FİMLERİN İNCELENMESİ

Bu bölümde 1970'li yıllardan başlanarak on yıl aralıklarla 2010 sonrasına kadarki dönemi ele alan beş film analiz edilecektir. Şerif Gören'in *Almanya Acı Vatan* (1979), Tevfik Başer'in *Kırk Metrekare Almanya* (1986), Sinan Çetin'in *Berlin in Berlin* (1993), Fatih Akın'ın *Duvara Karşı* (2004) ve Yasemin Şamdereli'nin *Almanya'ya Hoşgeldiniz* (2011) filmleri, ailenin yapısı (Geniş aile, çekirdek aile, parçalanmış aile), aile içinde temel değerler (Evlilik kurumu, dinsel değerler, cinsel değerler, aile içi demokrasi), ailede kadının konumu ve durumu, aile içinde çocukların konumu ve kuşaklar arası ilişkiler (Çatışma, nötr, uzlaşma), ailenin göç edilen kültüre entegrasyonu ve ötekileştirme sorunları (Dil), aile bireylerinde göçü başlatan nedenler, aile içi ekonomik durum ve ailenin geleceği konusundaki öngörüler; hedefler bağlamlarında değerlendirilecek. Almanya'ya göç filmlerinde aile kurumunun nasıl bir değişim yaşadığı söylem analizi yöntemiyle çözümlenecektir.

3.1. Almanya Acı Vatan (1979)^(*)

Almanya'ya işçi olarak çalışmaya giden Güldane (Hülya Koçyiğit), hayatta sadece para kazanmayı amaçlayan, Alman çalışma yapısı altında robotlaşan, makineleşen birine dönüşmüştür. İzin için geldiği Türkiye'deki köyünde dahi Almanya'dan getirdiği eşyaları satarak kazanç sağlamaktadır. Bu sırada köyde yaşamaya devam eden Mahmut'ta (Rahmi Saltuk) gurbetçilerin yaşamını gördükçe yurtdışında yaşama isteği uyanmıştır. Ancak yapılan işçi göçünün yoğunluğu Almanya'nın artık işçi göçünü durdurma kararı almasına neden olmuştur. Bunun üzerine Almanya'da yaşamına devam eden Musa'nın fikri üzerine Almanya'ya gitmesinin tek yolunun, Güldane ile evlenmek olduğunu öğrenir. Mahmut, para ve arazi karşılığında Güldane'yi anlaşmalı evlenmeye razı etmiştir. Almanya'ya iner inmez Mahmut'u

^(*) Yönetmen: Şerif Gören / Senarist: Zehra Tan / Yapımcı: Selim Soydan / Görüntü Yönetmeni: İzzet Akay / Oyuncular: Hülya Koçyiğit, Rahmi Saltuk, Mine Tokgöz, Suavi Eren, Fikriye Korkmaz

tren garında bırakan Güldane kaldığı yerden makineleşmiş yaşamına devam eder. Almanya’da ne yapacağını bilemeyen Mahmut aylak bir şekilde dolaşırken Alman polisine yakalanır ve Güldane’nin yanına götürülür. Güldane kendisini rahatsız eden Türk göçmenden kurtulmak için Mahmut’a yakınlaşmaya başlar. Bunun üzerine resmi olan aile yapısı normal seyrine döner. İlk başta Almanya’da yabancılık çeken Mahmut zamanla Almanya’ya alışmıştır. Mahmut ve Güldane’nin ilişkisi Mahmut’un Alman kültürünü benimsemesiyle değişecektir.

3.1.1. Ailenin yapısı

Filmde Güldane’nin evlilik yapmadan önceki ailesi hakkında, annenin dışında kesin bir bilgi gözükmemektedir. Mahmut da filmde tek olarak görülmekte, ailesinin olup olmadığı ise kesin olarak çıkarılamamaktadır. Bu filmde tek tip aile gözükmemektedir; anlaşmalı da olsa aile kavramının yoğun olarak gözlenebildiği tek aile Güldane ve Mahmut’un kurduğu ailedir. Filmde anlaşmalı olarak başlayan aile yapısının süreç içinde normal bir yapıya büründüğü ancak daha sonrasında bu ailenin parçalandığı görülmektedir.

Filmde ayrıca Veysel ve ailesinin durumu da önemli veriler elde etmeyi sağlamaktadır. Veysel, Almanya’da çöpçü olarak çalışmaktadır. Veysel’in filmin sonunda emekliliğin gelmesiyle ve üstün bir şekilde çalışmasıyla belediye tarafından ödül almaya layık görülür. Veysel’in (78:43-80:08) ödül alırkenki konuşmasında geçen “*Almanya’ya ayak basalı 15 yıl oldu*” sözleri Veysel’in ve 1960’ların başlarında ilk göç edenlerin yaşamı hakkında çıkarım yapılmasını sağlamaktadır. Almanya’ya Türkiye’den ilk göç eden göçmenler tek başlarına gitmişlerdir. Almanya’daki yaşamın belirsizliği ve ilk defa gidiliyor olması bireylerin yalnız gitmesine neden olmuştur. Veysel’in ailesi de Türkiye’de yaşamına devam etmektedir. Bu durumdan Veysel tek başına Almanya’da çalıştığı için aile yapısı parçalanmış şekildedir.

Almanya’ya yapılan işçi göçünün yoğunluğu sonrasında Alman sanayisinin ihtiyaç duyduğu işçi miktarının karşılanması, Alman hükümetinin işçi göçünü kabul etmeme durumunu ortaya çıkarmıştır. Buna karşılık Almanya’ya ilk giden Türk göçmenlere vatandaşlık verilmesi, yakınlarını yanına aldırarak için anlaşmalı evlilik yapılması tek çıkar yol olarak kalmaktadır.

Musa: “Sizin aşığıki mahalleden Kırçalının kızı var ya? Güldane mi ne? İşte o kızla evlenirsen olur. Tabii evlenince kocasısn. Bakımlı olarak yanına aldırır seni. Ama kaçak maçak bir iş bulur çalışırsın. Sonra da gelsin oturma izni.” (02:27-02:42)

Musa'nın bu sözleri Mahmut'un Almanya'da nasıl vatandaşlık alınabileceğinin de cevabı niteliğindedir. Mahmut ya kaçak olarak Almanya'ya girecektir, ya da Güldane ile anlaşmalı bir şekilde evlenerek Almanya'ya yerleşecektir. Bu durum ailenin yapısının “ne amaçla” kurulduğunu ortaya koymaktadır. Güldane ve Mahmut'un ailesi filmin ilerleyen bölümlerinde gerçek bir aile yapısına bürünse de Mahmut'un Güldane'yi aldatması ile aile parçalanacaktır. Güldane ve Mahmut anlaşma yapıp imzaladıkları kendi metinleri dışında resmi olarak (7:50-7:59) evlenmiştir. Yapılan anlaşma, bu imzaların atılmasıyla bir resmiyet kazanmıştır. Filmde (3:01-3:34) köylülerin kendi arasındaki konuşmalarından anlaşılmalıdır ki, Güldane Almanya'ya göçeli beş yıl olmuştur. Bu konuşmaların devamında da Almanya'ya göç eden Güldane'nin hayatı ve kazançları üzerine bilgi verilmektedir.

3.1.2. Aile içinde temel değerler

Aile içindeki temel değerler bağlamında Güldane'nin, çalışmak ve ekonomik durumunu düzeltmek için gittiği Almanya'da maddiyat odaklı bir kadına dönüştüğü görülmektedir. Mahmut, Musa'dan edindiği bilgi ile Güldane'nin evine gider. Bu sahnede (5:17-5:39) Güldane'nin kendisiyle anlaşmalı olarak evlenmesini ister. Ancak ilk başta Güldane, reddeder. Daha sonrasında Güldane'nin maddiyatçı yapısı devreye girer.

Güldane: “Ne verirsin başlığuma?” (5:40-5:44)

Bu sahnede kadın kendini neredeyse bir meta olarak sunmaktadır. (5:40-5:57) Diyalogda her şeyin alınıp satılabileceği, gerekirse evlilik kurumunun da bunun içinde olabileceği görülmektedir. Güldane, arsa ve para karşılığında Mahmut ile anlaşır.



Şekil: 3.1: **Almanya Acı Vatan** / Güldane ve Mahmut aralarında sözleşme yaparken

(7:00-7:40) Yaşanan sahnede Güldane, evlilik sebebini “*laf olsun diye evleniyorum kime ne!*” diyerek yinelemiştir. Burada evlilik kurumu Güldane için bir değer değil, maddi durumun göz önünde bulundurulduğu bir yapı olarak yer almıştır. Aynı zamanda Güldane gelenekçi yapının dışında bir seyir izleyerek özgürlüğü kapsamında kararını vermektedir. Güldane’nin annesinin “*Bütün köyün diline düştün*” ve köylülerin “*Şuna bak Almanya’ya gitti de kendini bir şey sanıyor*” sözleri Türk toplumundaki gelenekçi yapının yargılayıcı işlevini hatırlatmaktadır. Almanya’ya göç eden Güldane beş yıl sonra ülkesine geri döndüğünde çabuk yargılanabilir olmanın ve gelenekçi yapının varlığını hissetmiştir.

Güldane Almanya’ya döndüğünde aynı fabrikada çalıştığı Emine, (40:10-40:40) Güldane’ye öneride bulunmaktadır. Zaten nikâhlı olduğunu Mahmut ile evliliğini olması gerektiği gibi yaşamasını söyler. Emine, Mahmut’un da çalışmasıyla Güldane’nin kazancının katlanacağını ifade eder. (40:26-40:30) Güldane, Emine’nin sözleriyle ikna olur. Güldane, bunun üzerine çalışırken içinden konuşmaktadır.

Güldane : “*Emine abla güzel söyledi. İkimiz bir kat daha alırsak, bir dükkan açarız. Hem çalışmak ayıp mı? Ben de çalışırım çocuklar da çalışır. Yo, yo çocuklar okula...*” (40:54-41:07)

Güldane, tamamen ekonomik hedeflerle yaşamını sürdüren bir kadındır. (47:54-51:10) Bu sahnede Güldane ve Mahmut’un anlaşmalı yaptığı evlilik Güldane’nin peşine cinsel ilişki yaşamak için Türk bir göçmenin düşmesi üzerine farklılaşır, artık gerçek bir evlilik boyutuna geçilecektir. Çünkü Güldane için para gibi namus kavramı da önemlidir. İki bireyin bu süre içerisinde birbirlerine yaklaştığı görülür.

Güldane'nin birlikte kaldığı arkadaşları aynı apartmanda başka dairede yaşayan Mahmut'un yanına eşyalarını taşımıştır. Bu durum farklı yerlerde yaşayan Mahmut ile Güldane'nin aynı evde yaşamasını ve evliliğin olması gerektiği sınırlara geçtiğinin göstergesidir. Bir başka deyişle, aile Mahmut ve Güldane için temel bir değer olmuştur. Ancak filmin ilerleyen bölümlerinde ailenin parçalanmasıyla bu değer de önemi tekrar ortada kalkmıştır.

Güldane, Mahmut'un imzalayacağı, evliliğin yapılacağı maddi durumları ve ayrılma durumunu ortaya koyan bir anlaşma metnine "*Namusum, şerefim, dinim ve imanım için söz veriyorum*" bölümünü koymuştur. Bu metin Güldane için dini değerlerin önemini ortaya koymaktadır. Sözün ötesinde eylem, davranış biçimi de sergilenir: (6:03-6:44)

Güldane: "*Anne Kur'an'ı getir!*"

Güldane ve Mahmut Kur'an'a başlarını koyarak yemin eder. Aile içi demokrasi bağlamında ise; Güldane ve Mahmut anlaşmalı evlilik yaptığı için ilk başta iki bireyin de bağımsız olduğu ileri sürülebilir. Güldane, Almanya'da sahip olduğu özgürlükler ve ahlaki değerler çerçevesinde yaşamaktadır. Bekârlığı ve anlaşmalı evliliği kendi kararları doğrultusunda yaşamaktadır. Güldane ve Mahmut'un ilk defa aynı yatakta yattığı sahnede Mahmut, Güldane'den su ister.

Güldane: "*Kalk, git! Kendin al.*" (51:28)

Mahmut: "*Su getir dedim lan!*" (51:29-51:30)

Bu sahnede Mahmut evlilik kurumu "normal" boyuta geldiğinde, ataerkil yapının bir sonucu olarak baskı kurması gerektiği düşüncesini açığa vurmaktadır. Ancak sonraki sahnede Güldane ile Mahmut arasında şöyle bir diyalog yaşanır.

Güldane: "*Dışarı çıkma kaybolmayasın! Tuvaletin anahtarı kapının üstünde asılı. Bulaşıkları da yıka olmaz mı?*" (52:02-52:10)

Güldane'nin söylemi Mahmut tarafından bir çatışma nedeni olarak algılanmıştır. Mahmut bu sahne sonrasında bulaşıklara bakar, dolanır durur. Sonunda, ataerkil

yapıdan gelmiş olsa da Mahmut (54:21) “*tövbe tövbe*” diyerek bulaşıkları yıkar. Bu durum Mahmut’un bazı kalıpları aşmaya çalıştığıının da göstergesi sayılabilir. Dolayısıyla, ailede kısmi de olsa demokratik bir yapı mevcuttur.

Mahmut gelenekçi bir yapıdan gelmiştir. Bu yüzden dinsel değerler onun için önemlidir. Mahmut’un kalması için arkadaşının tahsis ettiği yere patronu gelip bir kadınla birlikte olur. Mahmut odadan çıkmak zorunda kalır ama gelen seslere dayanamayarak odaya girer.

Mahmut: “Lan Allahsız kitapsızlar” (33:25-33:29)

Mahmut’un bu tepkisi cinsel değerlerin “özel” olması gerektiğine inandığı; bu ilkenin bozulmasına tepkisini dinsel kavramlar üzerinden dile getirildiği ileri sürülebilir.

Filmin ilk 50 dakikalık bölümünde anlaşmalı bir evlilik olduğu için, Güldane ve Mahmut arasında cinsel olarak bir bağ yoktur. Ancak evlilik “normal” boyutlara eriştiğinde Güldane ve Mahmut’un cinsel ilişki yaşadığı, Güldane’nin hamile kalması ile belli olmaktadır.

3.1.3. Ailede kadının konumu ve durumu

Ailede kadının ikincil konumu hakkında bir çıkarım yapılabilmektedir. Mahmut ile Güldane evliliklerini yaptıktan sonra Almanya’ya doğru yola çıkmaktadır. Bu sırada Güldane eşarbını çıkartır.

Mahmut: “ört kız saçlarını?”(8:29-8:32)

Mahmut’un sözleri gelenekçi yapının otoriter durumunu ortaya koymaktadır. Güldane, Türkiye’ye geldiğinde, köyünde Türk geleneklerine göre davranmış eşarp takmıştır. Almanya yoluna çıkınca Güldane’nin başını açması baskının ortadan kalktığıının temsili niteliğindedir. Ancak bu durum anlaşmalı bir evlilik de olsa ataerkil yapının devreye girmesine neden olmuştur. Erkek egemen yapı kadının özgürlüklerini kısıtlamış, ikinci plana atmıştır. Bir sahnede Güldane’nin üst katında oturan bir adam kızı Çiğdem’i eve kapatmıştır.

Güldane'nin Üst Komşusu: “Sokağa çık da Alman erkekleriyle fingirde değil mi? Evde televizyon seyret bakıyım.” (16:46-16:50)

Yabancılara karşı temkinli olma konusunda gurbet kavramının erkeği daha da temkinli hale getirdiği ileri sürülebilir. Çiğdem bir birey değil, bir köle gibi yaşamamakta; babasının işten gelmesini bekleyerek gününü geçirmektedir. Bir diğer sahnede Çiğdem'in babasının benzer bir ifadesine tanık olunur:

Güldane'nin Üst Komşusu: “Bir yolunu bulup dışarıya çıkarsan ayaklarını kırarım!” (22:33-22:36)

Bir diğer durumda ise Güldane'nin diğer ev arkadaşı yabancı erkeklerle birlikte olmaktadır. Bir sahnede bu karakter aynı apartmanda kaldıkları Türk “Afilli” diye tabir edilen kişiyle apartmandan çıkar. Barda yanına daha önce birlikte olduğu bir yabancı gelir. Afilli ile bu kişi arasında kavga çıkar. Güldane'nin ev arkadaşı oradan uzaklaşır. Ancak o gece birlikte çıktığı Afilli apartmanda onu yakalar. (33:32-33:45) “Türk erkeklerinin suyu mu çıktı?” diyerek Güldane'nin arkadaşına tokat atar. Bu sahne Türk kadınlarının sadece Türk erkeklerini tercih etmek durumunda olduklarını göstermektedir.

Güldane, hamile olduğunu öğrenmiştir. Ancak Mahmut Almanya'da geçim sıkıntısı çekeceklerini düşünür. Mahmut'un sözleri üzerine Güldane, çocuğu aldirmaya gider, ancak özgür bir şekilde kararını vererek bu durumdan vazgeçer. (63:07-63:26) Kabuslar görmeye başlar. Bu sahneler adeta göçmen kadının yaşadığı sıkıntıların bilinçaltında yarattığı buhranın bir tür görünme/gösterilme biçimidir.

Bir başka sahnede Güldane, Mahmut'un Alman bir kadınla kendisini aldattığını görür.

Güldane: “Ben sana aynı şeyi yapsam ne olur? O zaman namusuna bir şey olur değil mi?” (73:44-73:50)

Mahmut: “Ne diyorsun sen be? Ben erkeğim, sen kadınsın. Hele öyle bir şey yap görürsün o zaman. Kırarım ulan bir tarafını gebertirim seni!” (73:50-73:57)

Güldane bu sahneden sonra, anlaşmalı olarak yaptığı, daha sonrasında sevdiği adamı yitirmiştir. Erkek “ne yaparsa” kendini haklı görmektedir. Ancak kadının böyle bir hata veya tercihi olamaz görüşü filmde işlenmiştir. Güldane, Mahmut’un eşi olduğu için Mahmut açısından namus olarak görülmektedir. Mahmut’un söylemleri, kendisini haklı çıkarma gayreti, gelenekçi yapıdaki erkeğin konumuna dair bilgi sunmaktadır. Mahmut için Güldane artık Almanya’ya yerleşme izni almak için bir prosedürdür.

3.1.4. Aile içinde çocukların konumu ve kuşaklar arası ilişkiler

Filmde aile içindeki çocukların konumu Güldane ve Mahmut’un çocuğu doğmadığı için onlar üzerinden verilememektedir. Bunun yanında filmdeki Güldane’nin üst komşusu ve Çiğdem üzerinden, çocuğun konumu ve kuşaklar arasındaki durumu konusunda çıkarımlar yapılabilir.

Güldane’nin üst komşusu, kızı Çiğdem’i eve kilitleyerek baskı altında tutmaktadır. Sadece sözle tehdit değil, şiddete de tanık olunmaktadır.

Bu sahne göstermektedir ki Almanya’da yetişen bazı bireyler çocuklarının Alman kültürüyle iç içe olmasını istememektedir. Baba, bu durumu çocukları evden çıkarmayarak önleyebileceğini düşünmektedir.

Bu sahnede Çiğdem, Mahmut’un ve Mahmut’un eski ev arkadaşının gelmesiyle oradan kaçır. 1970’lerde Almanya’da doğan ikinci kuşağın, topluma “entegrasyon” sağlama konusunda tepki göstermeye başlaması bu yıllarda görülmektedir.

***Mahmut’un Eski Ev Arkadaşı:** “Bu çocukların durumu büyüklerden daha kötü çoğu gözlerini burada açtı. Alman gençlerine özeniyorlar. Yarı Alman, Yarı Türk bir nesil çok kötü! Çok!” (55:20-55:30)*

Mahmut’un eski ev arkadaşının sözleriyle anlaşılmaktadır ki Çiğdem Almanya’da doğmuş ikinci kuşaktır. Aynı zamanda bu yeni doğmuş kuşak Almanya’daki değerlere ve gençlere özenmektedir. Bu durum orada yaşayan bazı aileler için kötü bir şey olarak nitelendirilmektedir. Birinci kuşağın çocuklarında baskı kurmaya başladığının da göstergesidir. Buradaki baba birinci kuşağın temsilcisi olarak ikinci kuşağın hiçbir şekilde Almanlarla bağlantısı olmasını istemediği gösterilmeye çalışılmaktadır. İkinci kuşak Almanya’da dünyaya gelmiş ancak aileleri tarafından

Türk değerleri, gelenekleriyle yaşamaya zorlanmıştır. Bu durumun birinci kuşanın durumundan daha kötü olmasının nedeni ise şöyle gösterilmektedir. Birinci kuşak Türk kültürünü, değerlerini yaşadıkları yerlerde yaşamını sürdürmektedir. Birinci kuşak Alman kültürüne direnebilmek için çoğunlukla Türklerin birlikte göç ettiği ve beraber yaşadığı yerlerde yaşamayı tercih etmektedir. Ancak ikinci kuşak bunun farkında olmadan Alman kültürüyle daha çok iç içe olmaktadır. Bu durum ikinci kuşanın Türk değerlerini daha çok unutması anlamına gelmektedir.

Güldane: “Ama abi Şehmuz’un kızı hem okula gidiyor hem kardeşlerine bakıyor, bir de Kuran kursuna gönderiyorlar.” (5:29-5:34)

Güldane’nin tepkisi bazı göç eden ailelerin de Almanya’da çocuklarını hem Alman hem de Türk toplumunun değerleriyle yaşattığını göstermektedir.

3.1.5. Ailenin göç edilen kültüre entegrasyonu ve ötekileştirme sorunları

Mahmut ilk defa Almanya’ya gitmektedir. Otobüste diğer yeni göç eden yolcular ve eski yolcular da bulunmaktadır. Bu sahnede yolcular birden kravat takmaya ve kıyafetlerini düzeltmeye başlamıştır. Bir diğer yolcunun (10:00-10:26) “*Takın takın, Alman polisi kravatlıları bırakır, diğerlerini geri gönderir. Seçecek şimdi. Saçınızı da tarayın ve de Allah’a dua edin!*” sözleri aslında bütün yolculuk boyunca dağınık gelen Türk yolcuların, bir anda sınıra gelindiğinde kendilerini toplaması Alman otoritesinin de simgesi niteliğinde görülebilir.

Otobüs yolculuğundan sonra trene binen Güldane ve Mahmut yolculuğun bitmesiyle trenden iner. Bu sahnede Güldane’nin hızlı hareketleri Almanya’daki hızlı yaşamın insanları nasıl bir makineye çevirdiğinin göstergesi sayılabilir. Güldane hızla Mahmut’tan uzaklaşırken;

Mahmut: “Beni böyle gurbette bırakıp gidemezsin! Beni böyle bırakıp gidemezsin!”(11:49-11:58)

Mahmut’un “*Beni böyle bırakıp gidemezsin!*” sözleri ve sesinin tren garında yankılanması gurbette yalnızlık korkusunun ve yabancı kültür arasındaki “ne yapacağını bilememe” durumunu özetler nitelikte bir çığlıktır. Mahmut’un yanında bir yakınının adresi dışında bir şey yoktur. Güldane, tren garında Mahmut’u bırakıp

gitmiştir. Mahmut dilini, kültürünü, adresini bilmediği bir ülkede yapayalnız kalmıştır. Kendi topraklarında, Türkiye’de Mahmut’a yakın davranan Güldane anlaşmalı evlilik sonrasında duygusuz bir makineye dönmüş gibidir. (15:57-16:07) Arasındaki sahnede, Mahmut’un trafikte yaşadığı sorunlar ve trafiğin ortasında kalması da bu hızlı yaşama adapte olmaya çalışırkenki düştüğü durumu ortaya koyar. Güldane, Almanya’da kız arkadaşlarıyla kalmaktadır. (15:25-15:45) Güldane Almanya’ya gelince birlikte kaldığı arkadaşlarına evlendiğini söylemiştir. Arkadaşları Güldane’nin maddiyatçı yapısını, “neden” evlendiğini bilmektedir.

Güldane’nin arkadaşı: “Almanya insanı böyle yapar. Hep hesap, hep para”
(15:40-15:43)

Sahnedeki söylem Türk göçmenlerin Almanya’daki durumunu ortaya koymaktadır. (36:46-36:55) Makineye dönmüş bireylerin hayatı sabah 06:00’da saatin alarmının çalmasıyla başlamaktadır. Fondaki saat sesi ve onunla birlikte Türklerin yataktan hızla kalkması, Türk göçmenlerin Alman çalışma disiplinine uyum sağlama telaşını gösterir.

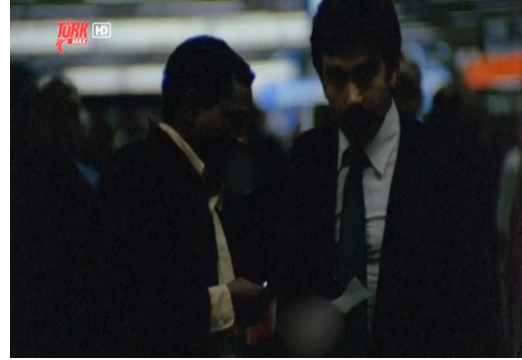


Şekil: 3.2: **Almanya Acı Vatan** / Türklerin toplandığı kahvehane

(28:30-28:42) Mahmut’un yakını bulduğu sahnede yakını kahvehanede oturmaktadır. Bu mekândaki herkes Türk’tür. Almanya’da bulunan bu mekan entegrasyonda zorlanan bireylerin bir araya gelmesini ve Türk kültürünü yaşamasını kolaylaştıran bir toplanma yeridir adeta. Bu durum göç edenlerin 1960-1970’lerdeki bir arada kalma eğilimlerinin bir göstergesidir. Güldane’nin yaşadığı apartmanda da Türkler bulunmaktadır. Bu yapı Türklerin yurt dışında birbirlerine tutunduğunun göstergesi olarak sunulmaktadır. Türkiye’den göç eden bireyler aynı yerlerde

yaşamakta ve entegrasyon sürecini bu şekilde hafifletmek istemektedir. Birinci kuşağın çoğunlukla Türkçe kullandığı gözlenebilmektedir. Güldane, Almanya'ya göç edeli beş yıl olduğu için entegrasyon sıkıntılarını hafifletmiştir. Mahmut da ilk başta uyum sağlamakta büyük problemler yaşamıştır. Mahmut'un Türkiye'den göç ettiği zamanla süreç içindeki değişimi açık bir şekilde gözlenebilmektedir. Mahmut, zaman geçtikçe barlara gitmekte, kumar oynamakta, Alman bir kadınla birlikte olmaktadır. Bu durum Mahmut'un Alman kültürüne uyum sağladığını ve değerlerinin değiştiğini ortaya koymaktadır. Mahmut'un girdiği bu yeni toplumda öteki olmaktan kurtulmaya çalıştığı bazı sahneler ilgi çekmektedir. Örneğin (14:45-15:04), (18:16-18:50) arasındaki sahneler dikkat çekmektedir. Bu sahnelerin birinde Mahmut, metroda Almanları (14:45-15:04) "hemşerim" diyerek durdurmaya çalışmaktadır; kendini Almanlarla "hemşeri" olarak nitelendirmektedir. Bir başka sahnede de zenci bir kişiye adres soran Mahmut zencinin konuşmalarını anlamaz ama

Mahmut: "Git lan Arap anlamıyorsun sen!" (15:00-15:05)



Şekil: 3.3-3.4: **Almanya Acı Vatan** / Mahmut'un ayrımcılık yapması

diyerek zencinin elinden adres kağıdını alır. Mahmut, burada adresi anlayamamıştır ancak kendisinin anlamadığını değil; zencinin anlamadığını dile getirmiştir. Dil sorunu entegrasyon sürecinde zorlanan Mahmut'u daha da yabancı durumuna sokmaktadır. Almanlar Mahmut'a cevap vermez terslerken, bu sırada zenci adam Mahmut'a adresi tarif eder. Ancak Mahmut "Git lan Arap anlamıyorsun sen!" diyerek, kendisinin öteki olduğu yabancı bir toplumda, bir başka "öteki"yi daha da ötekileştirir.

3.1.6. Aile bireylerinde göçü başlatan nedenler

Filmde göçü başlatan nedenlere yer verilmektedir. Filmin başlangıç sahnesinde Musa ile Mahmut'un arasında geçen diyalog aslında Almanya'ya yapılan ilk göç hareketinin sonuçlarını da aktarmaktadır. Almanya'ya giden birinci kuşak ilk olarak entegrasyon sürecini yaşamış, hatta yaşamaya da devam etmektedir. Ancak her ne kadar Almanya'da işçi olarak çalışılsa da Türkiye'ye gelindiğinde Türk göçmenlerin farklı bir durumda kendilerini ve Almanya'yı sunması söz konusudur.

Mahmut: “Musa! Ben de senin gibi Almancı olmak istiyorum. Yardım et bana! Nasıl gelinir oraya?”(2:00-2:10)

Musa: “Gelemezsin oğlum. Almanya'ya artık işçi, mişçi almıyorlar. Alsalar, gelirsin. Bak hele bir yolu var. Sizin aşağıki mahalleden Kırcalının kızı var ya? Güldane mi ne? İşte o kızla evlenirsen olur. Tabii evlenince kocasıdır. Bakımlı olarak yanına aldırır seni. Ama kaçak maçak bir iş bulur çalışırsın. Sonrada gelsin oturma izni. O zaman istediğin yerde çalış para biriktir anladsın mı? Beni görüyorsun, altımda araba orada kat, burada arsa, sonra fıstıklar. ” (02:10-02:55)

Musa, Almanya'da yaşadıklarıyla gözü açılmış bir birey olarak gösterilmektedir. Birinci kuşak Almanya'ya işçi olarak gitmiş ve bunun meyvelerini almaya başlamıştır. Filmin ikinci sekansında (1:13-2:02) Almanya'dan izne gelmiş olan Musa Almanya'yı Alman kadınlarını göstererek anlatmaktadır. Musa'nın “Beni görüyorsun, altımda araba orada kat, burada arsa, sonra fıstıklar” sözleri de Almanya'da çalışmanın getirdiği avantajları ekonomik ve farklı boyutlarda sayması Türkiye'deki diğer bireylerde de Almanya'ya yerleşme isteği uyandırmıştır. Mahmut'ta Almanya'ya göçü başlatma nedeni Musa'nın Almanya'daki hayatı olağanüstü olarak gösterip, Mahmut'a ve Türkiye'deki diğer bireylere sunmasıdır. Güldane tamamen ekonomik durum için Almanya'ya göç etmiştir.

Yolcu: “Ben yaşamaya gidiyorum arkadaş. Burada yok ülkücüsü, yok solcusu, yok yobazı, her gün on adam ölüyor be! Orda avratta bolmuş. Birini kaparsam değme keyfime” (8:41- 8:52)

Filmin bu sahnesinde otobüsle Almanya'ya doğru gidilirken bir yolcunun bu söylemi aslında Türkiye'deki göçün ekonomik olanları yanında bazı siyasi bunalımlardan kurtulmak isteyen bireylerinde Almanya'ya “neden” göç ettiğinin mesajı niteliğindedir.

Filmde Şerif Gören, Türkiye’den Almanya’ya neden göç edildiğini, Türklerin Almanya’daki durumunu, Türklerin toplumsal uyum durumunu, (57:50-59:10) röportajlar ile film görselinin üzerine etkin bir biçimde eklemiştir. Yapılan bu röportajlar Türkiye’den yapılan dış göçün nedenleri, sonuçları üzerine bir bilgi sunmaktadır.

3.1.7. Aile içi ekonomik durum

Aile içinde Güldane işçi olarak fabrikada çalışarak geçimini sağlamaktadır. Bunun yanında kazandığı parayla bir kat, bir arsa ve çeşitli yatırımlar yapmaktadır. Güldane’nin fabrikada çalışırken içinden konuşması durumu ortaya koymaktadır.

***Güldane:** “Katın borcu biterse bir kat daha! Bir kat daha... Bir kat daha alırsam! Bir kat daha alırsam!” (26:42-26:54)*

Güldane, artık Almanya’da para kazanmaktan ve mülk edinmekten başka düşüncesi olmayan bir makineye dönüşmüştür.

Mahmut, bir inşaatta işçi olarak çalışmaya başlamıştır. Kazandığı parayı Güldane’ye vermiştir. Güldane, ailenin ekonomik yapısını düzenleyen kişidir. Güldane, borçları ödeyeceği parayı ayırdıktan sonra Mahmut ile kendisine belli bir para ayırır.

***Mahmut:** “Ama bunlarla ben ne yaparım ki?” (59:44-59:46)*

***Güldane:** “Sıkmazsak nasıl Mark biriktireceğiz? Memlekette bir kat daha alırsak belki kurtuluruz...” (59:47-59:53)*

Güldane, Almanya’da kazanılan paraları Türkiye’de gayrimenkul yatırımı yaparak kullanmak istemektedir. Ekonomik olarak da kurtuluş yolunu Güldane bu şekilde görmektedir.

3.1.8. Ailenin geleceği konusundaki öngörüler, hedefler

Film yaklaşık ortalarında (47:54-50:40) ailenin geleceği hakkında öngörüler gösterilmektedir. Anlaşmalı olan evlilik, Güldane’nin peşini bırakmayan kişi yüzünden gerçek bir evliliğe dönüşmektedir. Bu süre içinde Güldane ve Mahmut “el

ele” tutuşmaya başlar. Tarafların anlaşmalı evliliğinin seyrini değiştirmiştir. Aynı zamanda bu sürede Güldane’nin bir dükkândaki “yeni kıyafetlere” Mahmut’unda “yeni arabalara” bakması ailenin geleceği konusunda hedeflerini göstermektedir. Her ikisi de ekonomik bağlamda aile düzeni içinde iyi şeylere (araba, ev, elbise) sahip olmak istemektedir. Güldane (59:48-60:00) arasındaki sahnede ailenin hedefini doğrudan ortaya koymaktadır.

Güldane: “Sıkılmazsak nasıl Mark biriktireceğiz? Memlekette bir kat daha alırsak belki kurtuluruz...” (59:47-59:53)

Güldane, gayrimenkul yatırımı ile geleceği garanti altına almaya çalışmakta ancak “Belki kurtuluruz” lafı Almanya’daki işçilerin gelecek kaygısını da ortaya koymaktadır.

Almanya’ya göç eden birinci kuşak gerekli birikim yaparak geleceğini garanti alma kaygısı içinde çalışmaktadır. Ancak Mahmut’un Alman bir kadınla birlikte olması Güldane’nin bütün hedeflerini sona erdirmiştir. Güldane, evlilikten vazgeçerek Türkiye’ye dönmeye karar verir.

Güldane: “Nein! yetti artık be! Geç kaldın nein! Helaya gittin nein! Siz o kadar kişi yatarken kimse hayır diyemedi ama. Bunlar insan mı diye düşünmediniz. Şimdi de karşıma geçmiş git çalış! Nein! Nein!” (77:55-78:12)

Bu sahnede Güldane, yaşadıkları ve bu insanı tüketen ve bitmek bilmeyen çalışma koşullarına karşı çıkmaktadır. Göç eden insanları makineyle aynı yapıda gören Alman disiplinine ve insanların duygularını hiçe sayan sisteme Güldane’nin cevabıdır. Güldane, hedef olarak Türkiye’ye dönmek istemektedir. Mahmut ise Almanya’ya yeni geldiği için Almanya’nın büyümesine kapılmıştır ve Almanya’da kalmak istemektedir. Ancak Veysel’in konuşması Mahmut’un da bu durumu sorgulamasına neden olacaktır.

Filmde Almanya’daki göçmenlerin hayatını, geleceğini en iyi anlatan sahne Veysel’in madalya almaya hak kazandığı bir tören sahnesidir. Veysel, izin kullanmadan, mesaisine dahi geç kalmadan bir yıl boyunca çöpçü olarak çalışmıştır.

Emekliliği gelen Veysel, yoğun çalışması nedeniyle madalya almaya hak kazanmıştır. Veysel törende bir konuşma yapar:

Veysel: “Almanya’ya ayak basalı 15 yıl oldu. Hep çöpçülük yaptım. Alman çöpü iyi çöp. Başka yerlerdeki çöpler “nasıldır?” diye sorarsanız ben bilmem ama Alman çöpü iyi çöp. Köyde atı, davarı sattık öyle geldik buraya sekiz çocuk iki de biz on. On nüfus hepsi elime bakar. Çalıştık, didindik doymadık! Acaba biz mi beceriksiziz diye düşünüyorum. Değil. 15 yılda ne kazandım bilmem. Aylığım bin lira bunun altı yüz lirasını çocuklara gönderiyorum. Kira mira gerisiyle de ben idare ediyorum. Çocuklar bizim gibi olmasın dedik, okutalım dedik. Kızlar okuyor da, erkeklerde iş yok. En büyük oğlan beni bakımlı aldırana oraya diyor. Burası zor be! Bizim çektiklerimize onlar dayanamaz. Hem biz babayız ya. Hem burada ikide bir mavi zarf verip kapı önüne koyuveriyorlar. Ne olacağımız belli değil! Zor çok zor. Memlekette de zor ya. Bizim evde oturduğumuz bir arkadaş var diyor ki; Hem en zor, en pis işleri yabancı işçilere yaptırıyorlar hem de az parayla çalıştırıyorlar. Benim aklım ermez ama o çok okuyor, hem de söyledikleri çıkıyor. Geleceği görmek için falcı olmak gerekmez diyor. Ama biz bir birlik olsak diyor.” (78:43-80:08)

Belediye başkanı: “Türkiye’ye dönünce ne yapacaksınız?” (80:14-80:18)

Veysel: “Ne mi yapacağım... Öleceğim.” (80:22-80:25)

Tercüman: “Bunu çeviremem güzel bir şey söyle?” (80:25-80:27)

Veysel: “Neden çeviremezmişsin? Hem sana sormadılar bana sordular. Ben de söylüyorum işte, öleceğim. Bu çalışmaya can mı dayanır?” (80:28-80:38)

Bu sahne Türk göçmenlerin Almanya’da yaşadığı hayatı ve filmi özetler niteliktedir. Veysel Almanya’ya göç edeli 15 yıl olmuştur. Ancak bu 15 yılda Veysel, hala tek göz odada işçilerle yaşamaktadır. Veysel, Almanya’da yıllardır makine gibi çalışmıştır. Türkiye ve ailesinin özlemiyle ne kazandığını bilmeden, yaşamıştır. Bu sahne göçün gerçekçi yüzünü vermesi açısından önemlidir. Veysel’in konuşması Almanya’daki çalışma yaşamı sonrasında göçmenleri bekleyen durumu ortaya koymaktadır. Çalışma koşullarının ağırlığına rağmen çalışan Türk işçilerin (69:50-70:50) diyalogda anlaşıldığı gibi Almanya’da garanti bir yeri yoktur. Bu durum da öngörülerini tam olarak yapamama durumunu ortaya çıkarmaktadır.

Güldane artık Türkiye’ye dönmeye karar vermiştir. Havaalanında biri tarafından yere düşürülen Güldane, çocuğu için aldığı bebeğin yerdeki halini görür ve tekrarlamaya başlar.

Güldane: “Ev, metro, fabrika, vida” (82:51-83:30)

Bu durum Almanya’ya göç eden Güldane’nin ve diğer işçilerin tanımını yapar niteliktedir. Almanya’ya göç eden Türk göçmenler bu dört kalıp içerisinde hayatı yaşayamadan makine şeklinde çalışmaktadır.

3.2. Kırk Metrekare Almanya (1986) (*)

Dursun, (Yaman Okay) çalışmak için Almanya’ya gitmiştir. Almanya’da işçi olarak yaşamını sürdüren Dursun, izin için Türkiye’ye, köyüne döner. Bu dönüşünde Dursun, Turna’yı (Özay Fect) babasından ister. Turna, hayatı boyunca köyünden dışarı çıkmamış, geleneklere bağlı olarak yaşamış bir Anadolu kadınıdır. Belli miktar başlık parası karşılığında Turna’nın babası, onun Dursun’la evlenmesine izin verir. Dursun, Turna’yla birlikte Almanya’ya geri döner. Yaşadıkları kırk metrekarelik ev Turna’nın göreceği tek Almanya olacaktır. Dursun, Turna’nın bu yaşama uyum sağlamasını istemediği için kapıyı kilitleyerek Turna’yı evde tutmaya başlar. Dursun’a göre; geleneklere bağlı, namuslu bir kadının bu yaşamı tanmasına gerek yoktur. Turna yaşamını sadece evde sürdürmelidir. Bu durum günden güne Turna’nın psikolojisini bozacak ve davranışlarını değiştirmeye başlayacaktır.

3.2.1. Ailenin yapısı

Filmde iki aile tipi görülmektedir. Turna’nın evlenmeden önceki ailesi ve Dursun ile Turna’nın kurduğu aile. Dursun’un, Turna’yı istediği (12:50-12:54) sahnede Turna’nın ailesi sadece babanın gösterilmesiyle sunulmaktadır. Filmde aile kavramının en yoğun gözlenebildiği aile Dursun ve Turna’nın kurduğu ailedir. Ancak Dursun ile Turna’nın kurduğu aile filmin son bölümlerinde Dursun’un kriz geçirip ölmesi sebebiyle parçalanmış aile yapısına dönüşecektir. Turna hayatına tek başına devam edecektir.

Turna’yı istemeye gittiği sahnede (12:50-13:35) Dursun hakkında bilgi edinilebilmektedir. Dursun, Almanya’ya işçi olarak göç etmiş ve yalnız

(*) Yönetmen, Senarist: Tefik Başer / Yapımcı: Tefik Başer / Görüntü Yönetmeni: İzzet Akay / Oyuncular: Özay Fect, Yaman Okay, Demir Gökçöl

yaşamaktadır. Turna ise hayatı boyunca köyünden çıkmamıştır. Turna köyünde ailesi ile birlikte geleneklerine bağlı olarak yaşamaktadır.

3.2.2. Aile içinde temel değerler

Aile içindeki temel değer paradır. Gelenekçi yapı kadını metalaştırmıştır. Bu sebeple evlilik kurumu alınıp, satılabilir bir kurum olarak görülmektedir.



Şekil: 3.5: **Kırk Metrekare Almanya** / Dursun'un, Turnayı istemesi

Dursun'un, Turna'yı istemeye gittiği sahnede, Dursun Almanya'dan Türkiye'ye izine gelmiştir. Dursun, Turna'nın ailesinin evine gider.

Turna'nın Babası: “Almanya’ya gittin gideli, ne yapar? Ne edersin? Hele anlat bakalım.” (12:50-12:54)

Dursun: “Ne edelim be Kerem Dayı bir fabrikada iş bulduk çalışıyoruz. İyi kötü ekme parasını kazanıyoruz. O değil de Kerem Dayı benim gelişimin başka bir sebebi var. Sana onu demeye geldim. Kerem Dayı benim kısmetim, senin kızın Turna’ya düşmüş. Allahın emri peygamberin kavli ile onu istemeye geldim.” (12:54-13:15)

Turna'nın Babası: “Dursun sen bizim buraların kanunlarını bilirsin. Beş yüz bin lira başlık parasına bu işi hallederiz.” (13:28-13:35)

Turna'nın babasının sözleri evlilik kurumunun maddi karşılığı sağlanırsa kurulabileceğini ortaya koymaktadır. Geçimini tarım ve hayvancılıkla sağlayan toplumlarda “başlık parası” kadının haklarının satın alınması olarak görülebilir. Çünkü o aileden kızın gitmesi iş gücü kaybı olarak nitelendirilebilir. Bunun açığın bir şekilde kapatılması gerekmektedir. Turna'nın babası da bu sebeple Dursun'dan başlık parası ister. Dursun'un, Turnayla evlenmesinden anlaşılmaktadır ki başlık parası ödenmiştir.

Dursun ve Turna (46:15-48:00) geleneklere önem vermektedir. Evlilikleri de bu gelenekleri yansıtan şekilde gerçekleşmiştir. Turna evden çıkamamasından dolayı tepkisini filmin son sahnelerinde dile getirir.

Turna: “Yaklaşma bana! Değme bana! dayanamıyorum gari!” (67:12-67:20)

Dursun: “Manyaklaştın mı kızım! Ne oldu sana?” (67:21-67:24)

Turna: “Gönder beni Dursun. Ne olur ben köye döneceğim!” (68:06-68:13)

Turna'nın bu gecikmiş çıkışı Dursun'u korkutur; Dursun yine de Turna'nın köye dönmesine izin vermez. Ataerkil yapı gereği kurulan ailede Turna'nın köye gönderilmesi erkeğin iktidarının sorgulanmasına yol açacaktır. Dursun aile değerleri gereği Turna'nın yanında kalması zorunluluğunu Turna'ya hissettirerek yaşamına devam eder.

Aile gelenekçi bir yapıdan geldiği için dinsel değerler aile için önemlidir. Dursun'un, Turna'yı istediği sahnede “Allahın emri peygamberin kavli ile onu istemeye geldim” sözleri geleneğin dinsel yanını sembolize etmektedir. Filmin ilerleyen bölümlerinde Turna'nın, yere düşüp (52:40-57:25) bayıldığı sahnede, Dursun hemen Turna'nın yanına gelir. Bu sahnede Dursun eve doktor çağırmak yerine bir din hocasını çağırır. Dua ile Turna'nın durumunun ne olduğu hoca tarafından bulunmaya çalışılır.



Şekil: 3.6: **Kırk Metrekare Almanya** / Dursun'un, hoca çağırması

Dursun ve Turna'nın kurduğu ailede, demokrasi ya da demokratik tavırlar söz konusu değildir. Turna ikinci planda tutulduğu için ailede Dursun'un sözü

geçmektedir. Erkek egemen yapıdan gelen Dursun'un sözleri, istekleri her durumda daha ön plandadır.



Şekil: 3.7: **Kırk Metrekare Almanya** / Dursun'un, Turnayla ilişkiye girdiği sahne

Dursun için cinsel değerler önemli görünmektedir. Bir sahnede Turna çamaşırları yıkamış, (9:47-10:35) evin içine asmaktadır. Bu sırada Dursun Turna'nın yanına sokulur. Turna'nın çamaşırları astığı sırada “*Canım çekti kız*” sözleri Dursun'un cinsel arzusunu istediği anda giderebileceğini ortaya koymaktadır. Turna sırf Dursun istediği için ilişkiye girer. Dursun işini bitirdikten sonra kenara çekilir. Turna kaldığı yerden çamaşırları asmaya devam eder. Turna için Dursun ile ilişkiye girmek adeta bir görev gibidir. Turna, Dursun'un eşi olarak onun bu isteğini yerine getirmekle kendini görevli kabul etmiştir.

3.2.3. Ailede kadının konumu ve durumu

Filmde Turna, Dursun'un esareti altında Almanya'yı tanıyamayan, Türkiye'nin devamı gibi evde yaşayan bir kadındır. Dursun işe giderken Turna'nın üzerine kapıyı kilitlemektedir.

Turna: “*Kapıyı ne kilitliyorsun? Hapis ediyorsun beni burada. Hayvan mıyım ben?*” (7:52-7:56)

Dursun: “*Bak Turna! Sıçtırtma ağzına şimdi! Buralar bizim oraya benzemez. Burası Almanya! Onların ne bok olduğunu bilmezsin sen be! Hem nereden biliyorsun kapının kapalı olduğunu? Dışarı mı çıkacaktın? Çık, Hadi çık! Bok var dışarıda çık.*” (7:56-8:17)

Gelenekçi yapıdan gelen Dursun, Turna'yı toplumdan tecrit etmektedir. Turna duruma itiraz etse de Dursun için bu itirazın bir önemi yoktur. Erkek egemen toplumda kadın ikinci plandadır. Bu sahne kadının ezilmişliği ve tercihlerinin öneminin olmadığı çok belirgin biçimde verilmesi açısından önemlidir. Dursun'un "*Buralar bizim oraya benzemez. Burası Almanya! Onların ne bok olduğunu bilmezsin sen be!*" sözleri Türkiye ve Almanya arasındaki toplumsal yapı farkını nasıl algıladığını da göstermektedir. Ona göre Almanlar yozlaşmıştır. Bu yüzden Turna'nın evde hapis kalması Dursun için şarttır. Dursun, Almanya'da da olsa Turna'nın Türk geleneklerine uyararak, yaşamasını sağlayacaktır. Turna içinde bulunduğu tutsak hayatına karşı çıkararak konuşmaya başlamıştır.

Turna: "*Yeter be! Yeter gari be herif! Dayanamıyorum artık, fenalıklar geçiriyorum. Aylardır bir kere olsun beni dışarıya çıkarmadın. Almanya, Almanya dediğin bu muydu? Her gün burada mahpusluk hayatı geçiriyorum. Buraya gelmeden önce babamın evinde mahpusluk hayatı çektim, şimdide burada. Kalbine taş mı bastın be herif! Ne ettim de beni buraya hapis ettin? Ölçem bir gün burada göreceksin. Bir gün geldiğinde ölümü bulcan. Zaten ölmeden mezarda gibiyim. Dursun bir kere olsun beni dışarıya çıkar ne olursun. Almanlar şöyle, Almanlar böyle diyorsun ama onlarda Allahın kulu. Ne ederler ki adama? Hem sen benim yanımda olduktan gayri, ne ederler ki bana? Ne olur dursun bir kere olsun çıkar beni dışarı. Geldiğime geleceğime pişman oldum.*" (25:03-26:09)

Ancak sahnenin devamında anlaşılmaktadır ki Turna bu sözleri aynaya karşı söylemektedir. Kısa bir süre sonra Dursun geldiğinde Turna'ya ne olduğunu sorar, ancak Turna cevap vermez. Suskunluk hali Turna'nın içinde bulunduğu durumu ortaya koyması açısından önemlidir. Turna otoriteye yani Dursun'a karşı gelememektedir. Kadının aile içinde sindirilmiş olması Turna'nın tepkisini sessiz bir çılgılık şeklinde kendi duyabileceği şekilde dile getirmesini sağlamıştır. Turna otoriteye karşı gelme cesaretini gösterememektedir. Turna, babasının evinde yaşadığı hayatı "*hapishane hayatı*" diye tanımlamaktadır. Onun için bu hayat başka ülkeye gitse de devam etmektedir. Turna, hayatı boyunca erkek baskısı altında kalmış bireysel özgürlüğüne kavuşamamış bir kadındır. Ancak sahnenin devamında Turna cesaretini toplar ve Dursun'a durumu anlatır.

Turna: "*Dursun sana bir şey söyleyeceğim ama kızmayacaksın değil mi?*" (27:23-27:28)

Dursun: "*Kızmayacağım hadi söyle bakalım.*" (27:33-27:35)

Turna: “Ne olur Dursun bir kerecik olsun dışarıya çıkar beni. Dayanamıyorum gari.”(27:36 -27:42)

Dursun: “Seni bu Pazar dom’a götüreceğim. He gönlün oldu mu şimdi kız?” (27:43-27:53)

Turna Dursun’a kendisini çekinerek ifade etmiştir. Ailede konum olarak o kadar geri plandadır ki ancak Dursun’dan izin alarak konuşabilmektedir. Bu diyalog kadının konumu ve durumunu ortaya koymaktadır. Dursun’un sonunda onu bir yere götüreceğini öğrenir ve sevinir. Turna için dışarıyı özgürlüktür. Bu özgürlüğe kavuşmanın heyecanı Turna’nın gece uyuyamamasına sebep olacaktır. Ancak Dursun sözünde durmaz ve Turna’yı dışarıya çıkarmaz. Dursun’un otorite olduğu bir kez daha ortaya konacaktır.

Turna bir gün Dursun’un kapıyı kapatmadığını fark eder (38:35-41:55) ve tedirginlikle kapıdan çıkar. Turna için apartman yeni bir dünyaya, özgürlüğe ulaşan bir basamaktır. Turna apartman ışıklarının birden yanmasıyla Alman komşularını karşısında görür. Ancak Turna’nın korkusu Almanların bir şey yapacağından kaynaklı değildir. Çünkü Turna’nın karşısına çıkan komşular yaşlıdır. Turna, o kapıdan çıkarak ilk defa Dursun’un otoritesine karşı gelmiştir. Bir gün Turna içinde yaşadığı duruma tepki göstererek Dursun’un otoritesine karşı gelir. Dursun ile Turna arasında yaşanan diyalogda;

Dursun: “Başlama yine tokat diye Turna! Deliye dönecekmiş. Neyin eksik ki be? Ne tarlaya çapaya gidiyorsun? Ne tezeğe, boka elin değişiyor. Rahat kışına mı battı burada? Şu haline bak! Sen ne işe yararsın ki be? Daha bir çocuk bile doğuramadın? Bir oğlan bile veremedin bana. Almanya, Almanya diye köyde annemin başını yedin, burada da benim başımın etini yiyorsun. Hadi çık dışarı, bok var dışarıda çık! Kıçını gezdir orospular gibi Almanlar içinde.” (48:31-49:21)

Turna’nın, Dursun’un baskısı altında yaşamına devam ettiği görülmektedir. Dursun’un “Sen ne işe yararsın ki be? Daha bir çocuk bile doğuramadın? Bir oğlan bile veremedin bana” sözleri kadının hayattaki tek amacının erkek çocuk doğurmak olduğunu ortaya koymaktadır. Diyalogun devamında Turna’nın Almanya’ya gelmek istemesinin nedeni evlenmeden önceki ailesinde yaşadığı baskıdan kurtulacağına

düşüncesi olabilir. Çünkü Turna (25:03-26:09) ailesinde yaşadığı baskıyı, sözleriyle aktarmaktadır.

***Dursun:** “Geçenlerde fabrikada da duydum. Yeni yeni kadınlar türemiş. Kadınları, kızları erkeklerinden ayırmak için yurtlara, derneklere götürüyorlarmış. Hatta daha da ileriye gidip, kocalarıyla nasıl yatıp kalktıklarıyla dair sorular da soruyormuş. Yok efendim, biz karılarımızla yatakta nasıl yatarmışız? Tövbe estağfurullah! Yok onları döver miymişiz? Ulan size ne be? Size mi kalmış bizim terbiyemiz? Hükümet de onlardan yana, Devlet de onlardan yana. Sırf kadınları ayırsalar iyi. Çoluk, çocuğu da analarından babalarından ayırıyorlar. Bilmiyor musun bizim Mehmet’in küçük kızın başına gelenleri? Kızını ayırdılar adamcağızın. Neymiş? Babası kızını dövmüşmüş. Döver tabi döver, size ne? Yok yok. Ben daha delirmedim. Millete arkandan elindeki bir karıya sahip çıkamadı, O karyı da elinden kaçırdı dedirtmem! Otur oturduğun yerde dışarı mışarı çıkmak yok!” (49:45- 51:10)*

Dursun’un bakış açısı bir korkunun ve öfkenin de işaretidir. Almanya’da şiddet uygulanan bazı Türk ailelerde kadınlar ve çocuklar ailelerden alınmıştır. Dursun’a göre erkeğin şiddet uygulaması doğaldır.

Turna, artık anne olacaktır. Turna’nın çok sevdiği oyuncak bebeğin cinsi “kız” olarak temsil edilmiştir. Dursun’un erkek çocuk olsun sözleri artık Turna’nın psikolojik durumunun bozulmasına yol açmaktadır. Turna, (63:13-63:45) oyuncak bebeği önce yere atar, daha sonra da “kız” temsilini yıkmak için oyuncak bebeğin saçlarını keser. Böylece Turna için oyuncak bebek de artık “erkeği” temsil etmektedir. Turna evden çıkmamasının etkisiyle artık kabuslar (64:24-65:10) görmektedir. Dursun’un, Turna’yı evden çıkarmaması zamanla Turna’nın perdeleri kapatması, aynaları örtmesine sebep olacaktır. Turna, artık dışarıdaki yaşama ve kendisine tamamen yabancılaşmıştır. Dursun için, Turna’nın yaşamı; yemek yapmak, ilişkiye girmek, erkek çocuk doğurmak arasında olmalıdır. Turna’nın yaşamı, tercihlerinin önemli görülmediği “köle yaşamı” olarak tabir edilebilecek bir yaşamdır.

3.2.4. Aile içinde çocukların konumu ve kuşaklar arası ilişkiler

Kırk Metrekare Almanya filminde Turna yeni hamile kalmıştır. Çocuğun doğmaması sebebiyle aile içinde çocukların kuşaklar arası ilişkileri bağlamında somut bir sahne yoktur ancak çıkarsama yapılabilir. Filmin son bölümlerine girilirken Turna’nın hamile olduğunu öğrenen Dursun ile Turna arasında bir diyalog geçer.

Dursun: “Turna, bana bir oğlan çocuğu doğur, ne istersen yaparım kız! Ne istersen yaparım! Dışarıya da çıkarırım kız. Vallaha çıkarırım. Yeter ki bir oğlum olsun. Oğlum olacak. Baba olacağım.” (59:10-59:58)

Dursun çocuğunun “erkek” olmasını istemektedir. Bu diyalog ailede çocuğun “erkek” olması durumunda Turna’nın konumu daha olumlu bir hale gelebilecektir. Ataerkil yapıda erkek çocuk, soyun devamı, babanın varisi sayılmaktadır. Erkek çocuk “güç ve otorite” demektir. Çocuğun “kız” olması durumunda ise çocuğun Turna gibi ezilmesi son derece mümkün görünmektedir.

3.2.5. Ailenin göç edilen kültüre entegrasyonu ve ötekileştirme sorunları

Turna’nın Alman kültürüne bir entegrasyonu söz konusu değildir. Turna’nın yaşamı kırk metrekarelik evden oluşmaktadır. Ev de Türkiye’deki evler gibi dizayn edilmesiyle Turna’nın yaşamı mekânsal olarak da Almanya’dan ve alman kültüründen kopartılmıştır. Turna “dışarı”yı seslerle algılamakta ve dışarıdan gelen seslerle irkilmekte, kenara çekilmektedir. Bu kopuş “zaman”sal olarak da bir kopuştur. Böyle bir sahnede Dursun eve girer.

Dursun: “Ne o kız korktun mu?” (48:10- 48:15)

Turna: “Dışarıda bombalar patlıyor, tabancalar atılıyor durmadın mı?” (48:18-48:20)

Dursun: “Ne bombası kız bugün yeni yıl haberin yok mu?” (48:20-48:23)

Turna: “Ne bileyim yeni yılı, dört duvar arasında adımla bile unuttum. Aklımı kaçıracağım.” (48:24-48:31)

Turna dışarıdaki toplumu tanımadığı gibi kendisine de iyice yabancılaşmıştır. Dursun baba olacağını öğrendiği sahnede (61:12-61:23) sevincini komşularıyla paylaşmak için camı açar ve önce Almanca konuşur, daha sonra da Türkçe. Dursun’un Almanca’yı da kullandığı görülmektedir. Dursun’un Alman kültürüne entegre olma konusunda epeyce yol aldığı belli olmaktadır. Tabii ki Dursun evde Turna ile Türkçe konuşmaktadır. Turna’nın filmin sonunda apartmandan çıkarken karşılaştığı Almanla Almanca konuşamaz, derdini Türkçe anlatmaya çalışır ama karşılık bulamaz. Dursun, Turna’yla yaşadığı bir diyalogda da Almanlara bakış açısını sergilemektedir.

***Dursun:** “Sen bu Almanları bilmezsin. Mikrop bu millet, mikrop! Devlet nedir bilmezler, sevgi nedir? Namus nedir? Bilmezler. Kışları, başları açık sokaklarda dolaşırlar.” (49:25-49:41)*

“Öteki” Dursun bu sahnede sözleriyle Alman toplumunu “öteki”leştirmektedir. Dursun, Almanya’da sevmediği, yozlaşmış olarak gördüğü toplum ve devlet sayesinde yaşamını devam ettiriyorsa da Alman toplumuna karşı keskin yargıları vardır.

3.2.6. Aile bireylerinde göçü başlatan nedenler

Dursun’un, köyden Almanya’ya ekonomik nedenlerle göç ettiği anlaşılmaktadır. Turna’nın göç nedeni ise Dursun’un onunla evlenmesidir (12:50-13:35).

3.2.7. Aile içi ekonomik durum

Aile içinde Dursun’un, (12:50-13:35) fabrikada işçi olarak çalıştığı, yaşadığı mekandan hareketle ailenin ekonomik durumun pek iyi olmadığı çıkarılmaktadır. Turna, evden çıkmadığı yaşamını evde sürdürdüğü için aile içinde ekonomik duruma katkısı da yoktur.

3.2.8. Ailenin geleceği konusundaki öngörüler, hedefler

Filmin son sahnelerinde Dursun bir gün banyodayken (68:27-69:33) kriz geçirir ve banyonun dışına çıkar, kapının önünde ölür.



Şekil: 3.8: **Kırk Metrekare Almanya** / Dursun’un öldüğü sahne

Turna bu sahnenin devamında önce hiç tepki vermez ve Dursun’a yardım etmez. Dursun’un ölmüş bedeni (70:10-71:10) apartmana, yani Almanya’ya açılan kapıyı

kapatmaktadır. Dursun'un ölüsü bile Turna'nın dışarıya çıkmasına izin vermemektedir. Turna birkaç gün Dursun'un ölmüş bedeniyle evde yaşamak zorunda kalır.

Çalan alarm sesi, (71:38-72:44) Turna'nın köyden, Almanya'ya geldiği (1:00-2:00) ilk sahnede de duyulmaktadır. Turna'nın gelişini simgeleyen saatin alarmı artık Turna'nın cesaretini toplayıp gidişini simgelemektedir. Turna Almanya'ya geldiğinden beri dışarı çıkmadığı apartmandan cesaretini toplar ve Dursun'un ölmesiyle yavaş adımlarla dışarıya çıkar. Turna'nın film boyunca hedefi dışarıya çıkmak ve özgürlüğüne kavuşmaktır. Ancak bu özgürlük Turna'nın bilinmeze yolculuğu olarak da görülebilir.

3.3. Berlin in Berlin (1993) (*)

Almanya'da inşaat şefi olarak çalışan Mehmet (Zafer Ergin), dört kuşak bir arada olan ailesiyle birlikte yaşamaktadır. Öğle aralarında kocasına yemek getiren Dilber'in (Hülya Avşar) hayatı, bir gün Alman mühendis Thomas'ın (Armin Block) fotoğrafını gizlice çekmesiyle değişecektir.

Mehmet bir gün inşaat alanını gezerken Thomas'ın ofisinde Dilber'in fotoğraflarını görür ve bunun üzerine çok sinirlenerek Dilber'in yanına gider. Dilber'e bağırıp vurmaya başlayan Mehmet'i durdurmak için Thomas araya girer. Yaşanan itişme sırasında Thomas, Mehmet'i duvara iter, ancak duvarda bulunan bir çivinin Mehmet'in kafasına saplanmasıyla Mehmet ölür.

Olaydan sonra vicdan azabı yaşamakta olan Thomas, özür dilemek için Dilber'in peşine düşer. Thomas'ın, Dilber'in peşine düştüğü sırada Mehmet'in kardeşi Mürtüz ve Yüksel Thomas'ı fark eder ve sorunun ne olduğunu anlamaya çalışırlar. Thomas'ın kaçmasıyla kovalamaca başlar. Thomas yanlışlıkla girdiği apartmanda ölen Mehmet'in dairesine girer. Dilber'in Mehmet'in ölümünü anlatmasıyla Mürtüz abisinin inşaatta kaza sonucu ölmediğine, onu Thomas'ın öldürdüğüne kanaat getirir. Evde saklanan Thomas'ın uyuyakalmasıyla aile Thomas'ın gizlice eve girdiğini

(*) Yönetmen: Sinan Çetin / Senarist: Ümit Ünal, Sinan Çetin / Yapımcı: Sinan Çetin, Cemil Çetin / Görüntü Yönetmeni: Rebekka Haas / Oyuncular: Hülya Avşar, Armin Block, Aliye Rona, Eşref Kolçak, Zafer Ergin, Cem Özer, Emrah Aydemir

öğrenir. Mürtüz silahını getirir ve Thomas'ı öldürmek için harekete geçer. Araya giren babaanne Mürtüz'e törelere hatırlatır. Töreye göre “*Özür dilemeye gelip evlerine sığınan Tanrı misafiri öldürülemez.*” Ailesine ve törelere karşı gelemeyen Mürtüz Thomas'ı orada öldüremeyecek; günlerce Thomas'ın evden çıkmasını bekleyecektir.

3.3.1. Ailenin yapısı

Filmde geniş aile yapısı görülmektedir. Ancak geniş ailenin içinde çekirdek yapısını sürdürmeye çalışan aileler de bulunmaktadır. Berlin in Berlin filminin geniş ailesi Ekber'in annesi, Ekber ve Zehra ile onların çocukları Mehmet, Mürtüz Yüksel ve Yücel'den oluşmaktadır. Filmde de daha sonra Mehmet ve Dilber'in evlenmesiyle kurulan küçük ailede çocukları Mustafa da yer almıştır. Bir başka deyişle, geniş aile yapı olarak iki çekirdek ailenin bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. Mehmet ile Dilber'in küçük çekirdek ailesi Mehmet'in ölmesi ve filmin sonunda Mustafa'nın annesiyle gitmek istememesinden dolayı parçalanmaktadır. Ekber eşi, annesi ve çocuklarıyla aile yapısını sürdürmüştür.



Şekil: 3.9: **Berlin in Berlin** / Aile üyeleri birlikte yemek yerken

Thomas'ın evin içinde (33:48-34:09) duvarlara baktığı sahnede, aile hakkında bilgi edinilebilmektedir. Dinsel motiflerin ağırlıklı olduğu evde geleneklere bağlı bir yaşam sürdürülmektedir. Aynı zamanda ailenin geniş aile yapısını yansıtan bir fotoğraf da duvarda asılıdır.

3.3.2. Aile içinde temel değerler

Aile içinde evlilik kurumu ve namus ailenin temel değeri olarak görülmektedir. Filmin ana çatışması bu değerlere sahip çıkılmaya çalışılmasıyla birlikte başlamıştır.

Mehmet, ofiste Thomas'ın çektiği Dilber'in fotoğraflarını görmesi üzerine Dilber'e (4:56-5.09) hesap sorar. Kadının konumu ve "eş" olma durumu nedeniyle ailede "kutsal" bir yeri vardır; Mehmet için Dilber "eş"tir ve "namus"u temsil etmektedir. Ancak bu değerler herkes tarafından aynı biçimde kabul görmemektedir.

Filmin son bölümlerinde Mustafa'nın Thomas'ı; daha sonra da Zehra'nın Thomas'ı suçlaması Mehmet'in ölümün biçiminin anlaşılması aslında "namus" kavramının ince yapısını da göstermektedir. "*Senin çektiğin resimler yüzünden öldü*" sözleri üzerine Thomas çığlık atarak evden çıkar. Ancak Mürtüz, Thomas'ı öldüremez. Filmde Mürtüz'ün Dilber'in odasına girdiği sahnede Dilber yaşanan olayları Mürtüz'e anlatır.

Mürtüz: "Abim üç tane resim için mi öldü yani?" (25:06-25:10)

Ne yazık ki, Mehmet üç fotoğraf için ölmüştür. Mürtüz'ün tepkisi aynı zamanda aile içindeki değerlerin içinin boş olduğunu da ortaya koymaktadır.

Filmin son bölümlerinde Dilber, Mürtüz'ü sevmediğini, aile bireylerinin Mehmet'in kardeşi Mürtüz'e yakıştırmasını bu şekilde dile getirmiştir. Mürtüz'ün tutarsızlaştığı sahnede Mürtüz dışarı çıkar.

Mürtüz: "Beni sevmiyor!" (72:54-72:55)

Mürtüz'ün sözleri film başından beri Thomas'ı "neden" öldürmeye çalıştığının görülmesini sağlamaktadır. Mürtüz "namus" için değil, Dilber'i sevdiği için Thomas'ı öldürmek istemektedir. Aile içerisinde Mürtüz'ün abisinin eşini bu şekilde görmesi aile değerlerinde bir çarpıklığı da gün yüzüne çıkarmaktadır.

Babaannenin uyanma sahnesinde (25:13-25:35) saatten gelen "ezan" sesi duyulmaktadır. Ayrıca babaannenin yatak odasını duvarında Kâbe görseli olan bir duvar halısı bulunmaktadır. Babaanne, aile içinde dinsel değerlerin temsil edilmesini sağlayan bir karakterdir. Ezan sesiyle, aynı anda televizyonda Almanca diyalogların geçmesi Almanya'da yaşanan değerlerin iç içe geçmişliğini simgelemektedir. Babaanne ülkesinden uzakta olsa da dinsel değerlerini sürdürmeye devam emektedir.



Şekil: 3.10: **Berlin in Berlin** / Babaanneninin odası

Thomas, saklandığı evde uyuyakalmıştır; (26:35-26:45) Mürtüz’e haber verilir. Kaçmaya çalışırken babaanneninin odasına giren Thomas’ın kaçacak yeri kalmadığında babaanne evin büyüğü ve dinsel değerleri temsil eden bireyi olarak araya girer.

Babaanne: “Bu herif ocağımıza düşmüştür. Bu evde ona dokunmak bize yakışmaz.” (27:11-27:16)

Mürtüz: “Sen ne diyorsun nene? Bu herif Abimin katili be!” (27:16-27:18)

Babaanne: “Bu Allah’ın bir sınavıdır bize.” (27:19-27:21)

Mürtüz: “Ben sınav mınav dinlemem gebertirim bu herifi!” (27:21-27:23)

Ekber: “Çekil! Defol, Defol!” (27:23-27:26)

Babaanne: “Evimize aman dilemeye gelmiştir. Şu kapıdan çıkmadan ölürse, yıllarca alnımızda kara leke olur.” (27:29-27:38)

Babaanneninin bu tutumu gelenek ve dinsel olguların önemli bir yerde görüldüğünü anlatmaktadır. Mürtüz’ün sözleri çoğunlukla dini değerlere ve geleneklere karşı tutumunun görülmesini sağlamaktadır.

Mürtüz: “Çok şükür artık bir Tanrı misafirimiz var. Allah’ın bize son hediyesi, onun bu evde kılına dokunamazmışız! İnsanın Allah’a isyan edesi geliyor be! Adet diye, Töre diye Abimizin katilini getirdik baş köşeye oturttuk” (30:40-31:00)

Mürtüz bu sözleriyle dini değerlere de, geleneksel değerlere de karşı çıkmaktadır. Mürtüz açısından yapılanlar yanlıştır. Ancak Mürtüz aile büyüklerine itaat etmek durumundadır.

Aile içi hiyerarşide aile büyüklerinin sözleri önemlidir. Diğer aile üyelerinin söz hakkı olsa da baba tepe noktadadır. Filmin orta bölümlerinde Mürtüz'ün Thomas'ı öldürmeye çalışması üzerine yaşanan diyalog aile büyüklerinin aile içindeki hiyerarşisinin görülmesini sağlamaktadır.

Babaanne: “Ekber! Bu evde senin sözün dinlenmiyor mu?”(38:19-38:24)

Ekber: “Bu adam bu evin misafiridir. Burası da benim evim. Almanya’da olmamız hiçbir şey fark ettirmez. Annemin sözünü çiğnetmem!” (38:28-38:39)

Ekber, bu sahnede annesinin sözleriyle artık baskı kurmasının zamanının geldiğini anlamıştır. Ekber’in çocuklarına sözünü geçirememesi, Ekber’in annesinin Ekber’in otoritesini sorgulamasına sebep olmuştur. Filmde büyüğe “saygı” önemli bir değer olarak görülmektedir. Gelenekler Ekber ve annesi için değerlidir. Ekber’in “Almanya’da olmamız hiçbir şey fark ettirmez. Annemin sözünü çiğnetmem!” sözleri, Türkiye’deki geleneklerin başka ülkeye gelindiğinde de sürdürüldüğünü göstermektedir.

Yemek masasında Yücel ile Mürtüz arasında yaşanan diyalog (34:39-35:17) ve ailenin diğer üyelerinin katılmasıyla ailedeki değer yargılarının değişkenliği görülebilmektedir.

Mürtüz: “Tabii edeceğiz. O zaman bu heriften haberimiz yoktu ki yengemiz sayesinde.” (34:58-35:02)

Yücel: “Ne demek bu yani, şimdi adamı öldürecek miyiz?” (35:03-35:06)

Anne: “Ne öldürmesi? Bunun mahkemesi, polisi yok mu Ekber?” (35:07-35:10)

Mürtüz: “Anne polis bu meseleden vazgeçeli oooo! Dosya çoktan kapandı. Ne polisi, ne mahkemesi diyorsun.” (35:11-35:17)

Anne: “Bir evladımdan oldum. Bir de senden mi olayım?” (35:18-35:20)

Ekber: “Kesin lan! Yemekte konuştuğunuz şeye bak. Gerekirse adamların parasını kuruş kuruş geri veririz.” (35:21-35:28)

Yücel, geleneklerden sıyrılmış bir bireydir ve Alman kültürüne uygun bir yaklaşımla akılcı düşünmektedir. Ancak Mürtüz onların inadına gelenekçi yaklaşımda ısrarlıdır. Ancak bu durum Mürtüz'ün gelenekleri önemseydiğinden değildir. Thomas'ın ölmesi artık onun için kişisel bir durum haline gelmiştir. Anne karakteri ise geleneklerin ailede en çok yıpranan bireylerin yani kadının sesini duyurmaktadır.

Zehra: “Çık git buradan! Çık git ne olursun git! Kapıyı açık bırakıyorum git!” (45:48-45:58)

Mürtüz'ün annesi Zehra gelenekçi yapının bir oğlunu daha ondan almasını istememektedir. Thomas'ın kaçması Zehra'nın ailesinin de bütün olarak kalacağını düşündürmektedir. Zehra bu yüzden kapıyı açık bırakır.

Ekber, ailede babaanne ile birlikte sözü geçen ataerkil yapıyı temsil eder. Babaanne, Ekber için önemlidir. Babaannenin kararları geleneği temsil ederken, Ekber de bu gelenekçi yapının izlerini sürdürerek hüküm vermektedir.

Aile içinde Yücel, Yüksel ve Mürtüz'ün cinsel hayatlarının hareketli olduğunun çıkarsaması yapılabilmektedir. Mürtüz Alman bir kızı eve getirdiğine ve ailesiyle bir arada yaşadığı evde biriyle cinsel ilişkiye girdiği görülmektedir. Bu sahne aynı zamanda geniş ailelerdeki özel yaşamların birbirinin içine geçmesini göstermektedir. Mürtüz yine başka bir gün başka bir Alman kadınla birlikte olurken, (57:27-58:17) Alman kadının sevgilisi bıçakla kapıya dayanır. Dilber'in kapıyı açmasıyla Mürtüz'ün üzerine atlayan adamı Thomas uzaklaştırır. Mürtüz'ün “namus” için öldürmek istediği Thomas başka birinin “namusunu” kirleten Mürtüz'ü ölmekten kurtarır. Mürtüz'ün sahte olan ahlak anlayışı ve “namus” kavramının içinin boşluğu burada ortaya çıkmaktadır.

Mehmet'in ölmesiyle Dilber cinsel ihtiyaçlarını karşılayamamaktadır. Dilber'in çıplak bir oyuncak bebekle oynaması (51:30-51:37) bu cinsel açlığın dışavurumu gibidir. Dilber bir başka sahnede kendini cinsel olarak tatmin ederken (59:43-62:24) Mürtüz eve girer. Mürtüz, kapının önünde Dilber'i gözetler. Mürtüz (23:32-24:12) bir gece gizlice Dilber'in odasına girer ve Dilber'i öpeceği sırada Dilber uyanır. Mürtüz hemen Dilber'in ağzını kapatır ve konuşmaya başlar.

Mürtüz: “Bizden ne saklıyorsun? Ben senin gördüğün kadar aptal değilim, anlıyor musun? Üstelik abimi senin sevdiğinden daha çok seviyorum. Onu senin tanıdığından daha iyi tanıyorum anlıyor musun? Abim öyle boktan sebebiyle dalaşacak adam değildir. Hele bir Almanla! Abim bir tek şey için kavga eder; O da namus. Namus yenge anlıyor musun? Namus!” (24:18-24:38)

Dilber’i evin namusu olarak gören, onu Thomas’ın yanında görünce kavga çıkartan Mürtüz’ün, Dilbere karşı olan sahte ahlak anlayışı bu sahnede de görülür. Mürtüz Dilber’e karşı bir şeyler hissetmektedir ancak Dilber’in uyanması onun tekrardan ahlakçı bir gösteriye girişmesine neden olmuştur.

3.3.3. Ailede kadının konumu ve durumu

Ailede kadın ikincil konumdadır. Filmin başlarında fotoğrafının çekilmesi nedeniyle Dilber Mehmet’in şiddetine maruz kalmıştır.



Şekil: 3.11: **Berlin in Berlin** / Mehmet’in, Dilber’e şiddet uyguladığı sahne

Dilber’in aile içindeki ikincil konumu Mehmet öldükten sonra da devam etmiştir. Dilber, ehliyet kursuna gittiği sahnede başındaki eşarbi (9:07-9:15) çıkartır, ancak yaşadığı yere geldiğinde, Mehmet’in kardeşi Mürtüz’ü görmesiyle tekrar takar. Mehmet’in ölümünden sonra Mehmet’in ailesiyle yaşamaya devam eden Dilber için “namus” kavramının sürdüğü, Mehmet’in kardeşlerinin Dilber’i sahiplendikleri görülmektedir. Dilber Almanya’da evden çıktığında onu belli bir yere kadar Mehmet’in kardeşleri götürmektedir. Dilber’in aile içinde pek bağımsız değildir. Filmin son sahnelerinde Mürtüz fotoğrafları bulur (75:59-76:40) ve anne, babasının yanına getirir. Bu fotoğrafların görülmesi üzerine Dilber’in ailede artık yaşama alanı kalmamıştır. Mehmet öldükten sonra Dilber ailede iyice ezilmektedir. Dilber yemek yapmakta, ev işleriyle uğraşmaktadır. Kadın’ın ikincil planda olduğu bu ailede,

Mürtüz'ün Dilber'in fotoğraflarını sunmasıyla Dilber'in aile içinde hiçbir değeri kalmamıştır.

Dilber ve Thomas özgür ve yeni yaşamlarına doğru yola çıkar. Ancak Mürtüz yolda Dilber ve Thomas'ın önüne geçer.

Dilber: "Mürtüz yapma. O evde kalamazdım artık. Yaşamaya karar verdim. Beni öldürmeye hakkınız yok. Onu hiç tanımiyorum bile! Kendim için gidiyorum. Bırak gidiyim." (90:51-91:14)

Dilber artık yaşamına "nasıl" devam etmesi gerektiğini kendi karar vermiştir. Hayatı boyunca kısıtlanan Dilber, en sonunda kendi kararını vermiştir. Thomas ile birlikte gider.

3.3.4. Aile içinde çocukların konumu ve kuşaklar arası ilişkiler

Filmde aile içinde kuşaklar arası çatışma söz konusudur (gerek üç kardeş gerekse Dilber'in oğlu Mustafa diğer kuşaklarla çatışmaktadır. Mürtüz'ün Thomas'ın yanında olmadığı bir sahnede (51:54-52:28) Yüksel ve Yücel Thomas ile yakınlaşmıştır. Mürtüz odaya girer ve tehditler savurmaktadır. Evin içinde Yücel ve Yüksel alkol alırken, Mürtüz diğer odada Alman bir kızla birlikte. Sahnenin sonunda ise babaanne odada Kur'an okumaktadır. Geniş aile içindeki bireylerin bu ayrı yaşamları kuşaklar arası değer yargılarının farklılığını da ortaya koymaktadır. Üçüncü kuşak için çeşitli zevkler öne çıkmaktadır. (52:38-52:48) Mürtüz sarhoş olan Thomas'ı eski yerine götürürken Ekber ve Zehra eve gelir. Mürtüz'ün Alman sevgilisinin çıplaklığını umursamadan babası ile tanıştırmaktadır. Mürtüz babası ve annesinin elini öperek geleneklere bağlılığını da gösterirken çıplak olan sevgilisini ailesiyle tanıştırmayı; üçüncü kuşağın arada kalmışlığını değerlerin değişimini de sergilemektedir.

Mürtüz ve kardeşleri, (67:38-68:35) Thomas ile birlikte vakit geçirmektedir. Thomas'ın Mürtüz'ün canını kurtarmasından sonra Mürtüz'ün davranışları değişmiştir. Ancak Dilber ve Mehmet'in çocuğu Mustafa babasının ölmesini kabul edememektedir. Bunun için Thomas'ı suçlamaktadır. Mustafa babasının fotoğraflarına bakarken Mürtüz ve kardeşleri salonda eğlenmektedir. Yağmur yağmasıyla birlikte Dilber, Mustafa'nın yanında yatmak ister. (68:56-69:00) Ancak

Mustafa yatağından kalkar ve odadan çıkar. Mustafa babasının ölümünde annesini suçlu görmektedir. Mustafa'nın çatışması bu sahnede başlamaktadır. Mustafa için annenin artık manevi bir değeri yoktur.

Dilber kısıtlandığı ve kadın konumunun hiçe sayıldığı gelenekçi yapıdan uzaklaşma kararı almıştır. Dilber'in gelenekçi yapıdan kurtulması özgürlüğüne kavuşacağı anlamına gelmektedir. Dilber, Mustafa'ya kendisiyle gelmesi gerektiğini söyler. Ancak Mustafa reddeder.

***Mustafa:** "Artık ben senin oğlun değilim!" (82:51-82:53)*

Mustafa da annesini yargılamış, ataerkil yapının yanında yer almıştır. Mustafa, Mürtüz'ün silahını alarak apartmanda beklemeye başlar; bu sırada Dilber'in evden gideceğini öğrenen Mürtüz evden çıkar. Mürtüz apartmanda Mustafa'yı silahıyla görür.

***Mustafa:** "O herifi öldüreceğim. Alman'ı! Sen onunla dost oldun, bu iş bana kaldı." (86:10-86:22)*

Dördüncü kuşak olan Mustafa, yaşadığı çatışma ortamında geleneği devralmıştır artık.

Filme değer yargıları kuşaklar arasında farklılıklar göstermektedir. Ekber ve Zehra'nın çocukları artık Alman kültürünü kendilerine yakın hissetmekte ve Alman gençleri gibi yaşamaktadır. Yüksel'in, Yücel'in ve Mürtüz'ün Alman kızlarla cinsel ilişki yaşaması üçüncü kuşaktaki değişen değerleri görünür kılmaktadır. Yücel'in Alman sevgilisi (55:03-55:26) eve gelip Yücel'in ailesiyle birlikte vakit geçirmektedir. Üç kardeş de geleneklere bağlılıklarını göstermeye çalışsa da aslında Alman toplumuna ve yaşam tarzına adapte olmuş durumdadır. Mürtüz'ün Thomas'ı öldürmek istemesinin nedeni ise geleneklerden değil Dilber'e aşık olduğu ihtimalindedir. Mürtüz her ne kadar dışa vurmasa da Dilber'e karşı bir şeyler hissetmektedir. Mürtüz gelenekleri yok saysa da, her defasında aile büyüklerine verdiği değer ile bir anda durmaktadır. Üçüncü kuşak için geleneklerin pek önemli bir tarafı olmadığı söylenebilir.

3.3.5. Ailenin göç edilen kültüre entegrasyonu ve ötekileştirme sorunları

Göç edilen kültüre uyumu açısından aile bireyleri arasında farklılık vardır. Babaanne Türk değerlerinin gereğine göre yaşarken, üçüncü kuşağın Almanya'ya uyum sağladığı görülmektedir Mehmet'in ofisteki fotoğrafları gördüğü sahnede (4:09-4:15) bir Almanla konuşması Mehmet'in iki dile de hakim olduğunu ortaya koymaktadır.

Dilber, eşinin ölmesinden sonra ehliyet kursuna (8:47-9:07) gitmektedir. Kursu veren kurum Türklere yöneliktir, eğitim dili Türkçedir. Dilber'in henüz Almancayı öğrenemediği belli olmaktadır. Bu sahnede görülenler, Almanya'ya göç eden Türklerin, Almanya'ya entegre olma mücadelesinin bir parçasıdır.

Dilber'in Mehmet'in ölümünü anlattığı sahnede, bunu ifade etme biçimi de Dilber'in Almanca bilmediğini göstermektedir. Dilber'in Almanca bilmemesi Alman kültürüne entegre olmasını önlemektedir. Dilber, Türk geleneklerine ve aile yapısına göre ev içi bir yaşam sürdürmektedir. Türkiye'den gelen Dilber giyimi ve yaşamıyla da geldiği kültürü Almanya'da sürdürmektedir.

Bir gece Yücel geç saatte eve gelir. (21:30-22:08) Mürtüz Yücel'e seslenir. Yücel Almanca cevap verir. Üçüncü kuşak aile bireylerinde kardeşler arasında farklılıklar görülmektedir. Yücel, giyim tarzı ve konuşmalarıyla Alman kültürüne uyum sağlamış bir bireyken, aynı kuşaktan Mürtüz ise Türk değerlerini benimsemiştir. Bu iki kardeşin yanında Yüksel iki kültürün ortasında kalmıştır, iki kültürü de benimsemiştir.

Mürtüz bir gece Thomas'ın telefon ile bir yeri aramaya çalıştığını görünce (37:02-37:30) telefonu elinden alır. Bu sahnede Mürtüz Almanca konuşmaktadır. Üçüncü kuşağın hepsi de hem Almancayı hem de Türkçeyi etkin bir şekilde kullanmaktadır. Ekber televizyonun bozulmasıyla Thomas'a (63:40-63:44) Almanca olarak soru sorar. İkinci kuşağın temsilcisi Ekber'in Almanca ve Türkçeyi kullandığı görülmektedir. Aile üyeleri kendi arasında Türkçe konuşmaktadır. Bu durum dil olarak Türkçeyi de unutmamalarını sağlamaktadır. Aynı zamanda ailenin yaşadığı evin ortak alanları, ailedeki bireylerin giyim tarzları Türk kültürünü yansıtmaktadır. Üçüncü kuşağın odasında posterler bulunmaktadır. Ortak alan dışında üçüncü kuşak bireylerinin odaları Alman kültürüne entegre olmuştur.

Aile, Almanya’da yaşıyorsa da Bayram gününü ihmal etmemektedir (65:12-65:36). Özellikle aile büyükleri sayesinde Türk gelenekleri sürdürülmeye devam etmektedir. Ekber bu sahnede annesinin elini öper, daha sonra Zehra ve çocuklar büyükleriyle bayramlaşır. Thomas da yerinden kalkar ve tokalaşır. Ancak babaanne bunu kabul etmez.

Babaanne: “Önce öp, sonra başına koy.” 65:49-65:52)



Şekil: 3.12: **Berlin in Berlin** / Thomas’ın bayramda
Babaanne’nin elini öpmesi

Bunun üzerine Thomas Türk geleneklerine saygı göstererek babaannenin elini öper ve ailenin değerlerine dahil olmaya çalışır. Thomas da Türk kültürüne uyum sağlamaya ve onun gerektirdiği gibi davranmaya başlamıştır. Yıllardır Alman toplumuna entegre olmaya çalışan Türklerin durumunu bu sefer zorunlu bir şekilde Thomas yaşamaktadır.

Thomas’ın evden ayrılırken ilk önce babaanneye gitmesi, Türk geleneklerini ve değerlerini öğrendiğinin bir göstergesi sayılabilir.

Babaanne: “Tam alıştık sana. Çok şükür bir de Alman dostumuz oldu.”
(82:01-82:17)

Almanya’da yaşayan Türklerin birbirleriyle bayramlaşmaya gelmesi (66:27-67:38) değerlerini yaşatmaya çalıştıklarını göstermektedir. Ekber’in abisi müzik açıp dans etmektedir. Babaanne bu durumu yadırgamaktadır. Babaanne’ye göre gelenekler sürdürülmeye çalışılsa da Almanya’nın etkilerinde kalınarak devam etmektedir.

Babaanne: “Ekber! Artık bayramlarında tadı kalmadı.” (67:12-67:17)

Yüksel’le, Mürtüz. Thomas’ın, Mehmet’i öldürdüğünü konuşmaktadır:

Yüksel: “Niye polise gitmiyoruz?” (21:13-21:15)

Mürtüz: “Saçmalama lan! Hem gittik polise dedik; böyle böyle böyle bize mi inanacaklar ona mı? Salak’ Saçma saçma konuşuyorsun. Almanya oğlum burası Almanya!” (21:15-21:30)

Mürtüz’ün Almanya’nın adalet sistemine güveni olmadığı yönünde bir çıkarsama yapılabilir. Mürtüz bu sahnede Türklerin öteki olduğu bilinciyle hareket etmektedir. Ona göre; Alman adalet sistemi “öteki”ni haklı bulmayacaktır.

Mürtüz’ün ailesiyle birlikte işlettiği dükkanın önüne ırkçı Alman gençler gelmiştir. Mürtüz ve Yüksel (71:00-71:39) onları oradan uzaklaştırmak ister. Bunun üzerine birden çoğalan ırkçı gençler Mürtüz ve Yüksel’le kavga eder, kavgada iki kardeş yaralanır. Eve sinirli gelen Mürtüz, Thomas’a kızmaktadır.

Mürtüz: “Rahatın yerinde mi he? Bir eksiğin gediğin var mı? He nasıl oluyormuş kendi memleketinde gurbetlik? Bak seninkiler bizi ne hale getirdi. Sen şarkılar söyleyeceksin, biz dayak yiyeceğiz he? Sen bizim karımızın, kızımızın resmini çekeceksin biz ölücez öyle mi?” (71:50-72:02)

Mürtüz bu sahnede ırkçı Almanlar ile “öteki” olması sebebiyle tartışmış ve kavga etmiştir. Kavgada yaralanmaları, Mürtüz’ün Almanlara karşı genelleme yapmasına yol açar. Mürtüz bu sahnede abisinin, Thomas’ın Dilber’i çektiği fotoğrafları görmesi yüzünden öldüğünü babasına söyler. Mürtüz ötekileştirildiği toplumdan intikam alma duygusunu Thomas üzerinden gidermeye çalışmaktadır.

Mürtüz, Thomas’ın ofisine gider, Dilber’in olduğu fotoğrafları alır. Daha sonrasında metroda bir Almanın dikkatle Mürtüz’e bakması üzerine Mürtüz tepki verir.

Mürtüz: “Ne bakıyorsun lan?” (75:26-72:27)

Mürtüz artık Alman toplumuna karşı tepkisini açıkça dile getirmektedir.

3.3.6. Aile bireylerinde göçü başlatan nedenler

Filmde aile bireylerinde göçü başlatan nedenler hakkında bir bilgiye rastlanmamaktadır.

3.3.7. Aile içi ekonomik durum

Aile içinde baba emeklidir. Anne ise ev hanımı olarak yaşamını sürdürmektedir. Mehmet ölmeden önce inşaat şefi olarak çalışmaktadır. Ailenin diğer üyeleri ise geçimini evin yakınında kendilerine ait olan bir işletmeden karşılamaktadır. Geniş ailenin üyeleri farklı işler yapsa da, evin ekonomik yapısı bir bütündür. Mehmet ve Dilber'in ekonomik bir katkısı yoktur. Ailenin ekonomik durumunun yine de fazla iyi durumda olmadığı ileri sürülebilir.

3.3.8. Ailenin geleceği konusundaki öngörüler, hedefler

Film geniş aile yapısı üzerine kuruludur ancak Dilber'in ailesi parçalanmıştır. Ekber ve Zehra'nın ailesinde Mehmet'in ölmesinden başka eksilme olmamıştır. Dilber'in çocuğu Mustafa artık Ekber ve Zehra'nın geniş ailesiyle yaşamını sürdürecektir. Filmin son sahnesinde Dilber aileden ayrılarak Thomas ile birlikte gitmiştir. Dilber için bu yolculuk bir bilinmezliği ifade etmektedir. Film boyunca kısıtlanan Dilber artık kendi hedefine ulaşmış ve özgürlüğüne kavuşmuştur. Ancak bu özgürlüğün devamının nasıl gelişeceği kestirilememektedir.

3.4. Duvara Karşı (2004) (*)

Almanya'da yaşayan Cahit Tomruk (Birol Ünel) karakteri hayattan vazgeçmiş ve sınırlı yapısıyla hayatını sürdürmektedir. Lümpen bir karakter olan Cahit, duyduğu acıyı unutmak için kendisini kokain ve alkole vermiştir. Bir akşam yaşadığı bir olay ile kırılma yaşar ve arabasını duvara sürer. Bu intihar teşebbüsü başarısız olan Cahit, ilk başta hastaneye, daha sonrasında ise rehabilitasyon merkezine alınır. Rehabilitasyon merkezinde bir diğer intihara teşebbüs etmiş kişi Sibel Güner (Sibel Kekilli) ile tanışır. Sibel de ailesinden gördüğü baskılara dayanamayıp intihara

(*) Yönetmen, Senarist: Fatih Akın / Yapımcı: Fatih Akın, Andreas Schreitmüller, Stefan Schubert / Görüntü Yönetmeni: Rainer Klausmann / Oyuncular: Sibel Kekilli, Birol Ünel, Catrin Striebeck, Güven Kıraç, Meltem Cumbul

teşebbüs etmiş; ancak intihar girişimi başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Sibel, tutucu ailesinin baskısından kurtulmak için Cahit'in kendisiyle evlenmesini ister. Cahit, ilk başta teklifi reddetse de gözü önünde Sibel'in tekrar intihara teşebbüs etmesine tanık olunca, teklifi kabul eder. Aynı evde yaşayan Sibel ile Cahit'in kendi bağımsız yaşamları ve özel hayatları vardır. Ancak bir süre sonra birbirlerine aşık olmalarıyla durum gittikçe karışık bir hal alır. Sibel, özgür yaşamının bölünmesini istemediği için bu duygularını geri plana atmıştır. Ancak Cahit günden güne Sibel'e, karşı konulamaz hisler beslemeye başlamıştır. Bir gece barda Sibel'in sevgililerinden biri olan Niko'nun Cahit'e laf atmasıyla olay büyür ve Cahit, Niko'yu öldürür. Bunun üzerine Cahit hapisaneye düşer. Sibel ise İstanbul'a, yeni yaşamına yola çıkar. Cahit bir süre sonra hapisaneden çıkacak ve Sibel'i bulacaktır.

3.4.1. Ailenin yapısı

Bu filmde dört farklı aile ile karşılaşılmaktadır. Sibel'in ailesi, Cahit'in ailesi, Sibel ile Cahit'in evlenmesiyle oluşan aile ve Sibel'in İstanbul'da kurduğu ikinci ailesi.

(97:22-97:45) Selma ile Cahit'in arasında yaşanan diyalogda Selma'nın sözlerinden anlaşılmaktadır ki, artık Sibel'in yeni bir eşi ve çocuğu bulunmaktadır. Sibel, İstanbul'da yeni yaşamında, kendisine yeni bir çekirdek aile kurmuştur.

Sibel'in ailesi üvey baba, anne ve Sibel'den oluşan bir çekirdek ailedir. Filmde aile olgusunun en yoğun gözlenebildiği aile bu ailedir. Gerçek babanın ölüp ölmediği ya da ayrıldığı belli değildir. Filmde bu konuda kesin bir bilgi yoktur. (92:44-92:53) Cahit ile Yılmaz'ın arasında yaşanan diyalogda ve üvey babanın, Sibel ile olan sahnelerinde de babanın Sibel ile olan ilişkisindeki mesafe net bir şekilde anlaşılmaktadır. Cahit'in ailesi hakkında görsel bir unsur yoktur. Kız isteme sahnesinde (21:57-22:25) Cahit ile Sibel'in annesinin arasında geçen diyaloglara göre anne ve babanın ölmüştür ve bir ablası ise Frankfurt'ta yaşamaktadır. Ancak söz konusu sahnelerdeki bilgiler, sahne gereği karakterlerin kurduğu yalanlar ile birlikte verildiğinden aile hakkında çok kesin bir bilgi edinilememektedir. Film boyunca Cahit'in ailesinden herhangi bir kişiyle ilişkisine tanık olunmamaktadır. Dolayısıyla Cahit'in ailesi hakkında kesin bir bilgi edinilememektedir. Ancak Cahit'in aileden ayrı tek başına yaşadığı belirgindir.

Filmdeki en önemli aile ise; anlaşmalı şekilde Sibel ile Cahit'in evlenmesiyle kurulmuş olan ailedir. Yasal olarak aile olmak dışında gerçekliği olmayan bu aile olayların gelişimiyle beraber yaşamsal olarak da gerçekleşir. Dolayısıyla bu filmde parçalanmış ve yeniden kurulmuş bir aile (Sibel'in ailesi), parçalanmış bir aile (Cahit'in ailesi), parçalanmış ilişkilerden bütüne doğru kurulmaya çalışılan bir aile (Sibel ile Cahit'in kurduğu aile) ve bu kurulan ailenin parçalanmasıyla, İstanbul da tekrar kurulan bir çekirdek aile (Sibel'in İstanbul'daki ailesi) bulunmaktadır.



Şekil: 3.13: **Duvara Karşı** / Sibel'in aile içi yargılanması

(12:50-13:00) Cahit'in ailesinin Türkiye'den geldiği aile olarak Türkiye'den göç ettiği, Sibel'in ailesinde ise Sibel'in Almanya doğumlu olduğu anlaşılmaktadır. Cahit'in ailesi Mersin'den, Sibel'in ailesi ise Zonguldak'tan göç etmiştir.

Sibel ile Cahit birlikte yaşamaya başladıktan sonra Cahit'in de bir zamanlar başından bir evlilik geçmiş olduğu anlaşılır.

Sibel: “*Karının adı neydi?*” (32:30-32:33)

Bu sahnede Cahit, bir takım şeyleri Sibel'e atar ve evden çıkmasını ister. Daha sonra Sibel evden çıktıktan sonra Cahit kendi kendine söylenir.

Cahit: “*Katharina*” (32:52)

Bu sahnede Cahit'in neden bu kadar sinirli ve ilgisizliğinin arkasında, geçmişteki evliliğinin olduğu anlaşılmaktadır. (62:45-63:18) Filmin ilerleyen sahnelerinde Sibel ile Maren'in arasında geçen diyalogda Cahit'in eski eşi Katharina daha detaylı tanıtılmaktadır. Cahit'in aile yapısının sona ermesi Katharina'nın ölümü ile olmuştur.

Bu ölüm Cahit'i hayata karşı ilgisiz yapmıştır. Dolayısıyla filmde dört farklı aile yer almıştır. Filmde parçalanmış aile ve çekirdek aile tipleri görülmektedir.

3.4.2. Aile içinde temel değerler

Filmde aile içi temel değer olarak, Sibel'in ailesi evlilik kurumuna, dinsel değerlere önem verdiği görülmektedir. Cahit'in ise Katharina ile yaptığı evlilik gereği etnik köken, dil ve din ile ilgili seçici olmadığı ve böyle bir derdi olmadığı anlaşılmaktadır. Katharina'nın da etnik kökeni bir değer olarak öne çıkarmadığı ileri sürülebilir. Dolayısıyla etnik olarak Cahit'in bir bağımlılık duygusu taşımadığı, buna karşılık Sibel'in ailesinde ise evlilik kurumunun temel değeri olarak evlenilecek kişinin Türk ve Müslüman olması gereği önem kazanmaktadır.

Sibel: “Aileme bahane olarak. Evde yaşamaya mecbur kalmamak için.” (14:26- 14:30)

Sibel: “Çünkü ailem Türk ister. Sen Türksün oğlum!” (15:02-15:05)

Bu sahnede görüldüğü gibi, Sibel'in ailesi hala Türk geleneklerine bağlıdır. Sibel'in bir Türk'le evlenmesi gerektiğini ailesi, doğru bulmaktadır. Almanya'ya göç eden birinci kuşaklarda genel olarak bu görüş hakimdir. Türk, Türk'le evlenmelidir. Çünkü Türk bir birey, dini ve gelenekleriyle Türk aile yapısını yaşatabilecek, aynı zamanda aynı değerlere sahip olacaktır. Evlilik kurumu, kutsaldır. Bu kurum Türk yapısına göre kurulmalıdır. Sibel'in ailesinin temel değerleri bu yöndedir.

Yılmaz: “Namusumuzu temizlemek zorundaydık, anlıyor musun?” (93:01-93:05)

Cahit: “Ee? Temizlediniz mi namusunuzu?” (93:05-93:10)

Cahit, Sözleriyle ataerkil aile yapısının içinin boşluğunu ortaya koymaktadır. (105:08), (106:54), (107:51) Filmin sonu olan bu diyalogda bir buluşma ayarlansa da, Sibel, Cahit ile Mersin'e gitmez. Çünkü Sibel, artık farklı bir hayat kurmuştur. (108:37) Sibel'in eşinin ve çocuğunun gülüşmeleri duyulmaktadır. Sibel'in aynı zamanda mutlu bir ailesi bulunmaktadır. Zaman ve yaşadıkları Sibel'in değerlerini ve hayata bakış açısını değiştirmiştir. Artık değerleri, öncelikleri olan bir Sibel vardır. Bu yüzden Mersin'e gitmez. Cahit tek başına Mersin'e, doğduğu topraklara yola

çıkart. Burada görölmektedir ki Sibel için öncelikler değişmiş; aile değerleri önem kazanmıştır.

Üvey Baba: “Çikolatalarda alkol yok değil mi?” (22:38-22:40)

Sibel’in üvey babasının sözlerinden anlaşılmaktadır ki her ne kadar gurbet’te yaşansa da, Sibel’in üvey babası, dine önem vermektedir. Sibel’in ailesinde, üvey baba film boyunca sözleri ve sakal kesimi ile dinine bağlı olduğunu göstermektedir.

Şeref: “Artık sadede gelem. Efendim sebebi ziyaretimiz Allahın emri peygamberin kavli ile kızınız Sibel’i, oğlumuz Cahit’e sizde uygun görürseniz? İstiyoruz...” (24:28-24:45)



Şekil: 3.14: **Duvara Karşı** / Cahit’in, Sibel’i istediği sahne

Ayrıca Şeref ve Cahit, Sibel’i istemeye gelirken çikolata ve çiçekle gelmiştir. Şeref ve Cahit, Türk geleneklerine göre Sibel’i istemiştir. Kız isteme sahnesinde Sibel’in istenme biçimi, ailede dinsel değerlerin ve Türk geleneklerinin önemini öne çıkarmaktadır. Sibel’in ailesinde din, ailenin temel bir değeridir. Sibel’in Türk kahvesi yapıp getirmesi ve Sibel’in, ailesinden istenme biçimine bakıldığında bu geleneklerin sürdüğü görölmektedir. Sibel’in Almanya’ya göç eden birinci kuşak ailesinin evi, dizayn olarak Türk kültürünün özelliklerini yansıtmaktadır. Duvardaki halı ve İstanbul’daki bir caminin tablosu, ailenin Türkiye özlemini ve Türk kültürünü, değerlerini evlerinde yaşattıklarının göstergesidir.

Otobüs Şoförü: “Çünkü sizin gibi Allah’ını, dinini, kitabını tanımayan köpeklerin otobüsümde işi yok! İn aşığıya. Sen de!” (15:22-15:29)

Otobüs şoförü ile yaşanan diyalogda şoförün Türkçe konuşması ve Türk gelenek ve dini unsurlarından, Türk değerlerinden bahsetmesi şoförün hala geleneklerine bağlı olduğunu göstermektedir. Otobüs şoförünün, Almanya'ya göç eden birinci kuşak göçmenlerden olduğu varsayılabilir. Nefret dolu bu söylem Almanya'daki kuşaklar arasında değişen değer yargılarını da bir nevi özetler niteliktedir.

Aile içi demokrasi bağlamında bakıldığında Sibel'in ailesinde (9:28-10:30) Üvey Baba ve Yılmaz'ın söylemleri baskıcı ataerkil aile yapısının olduğunu göstermektedir. (24:50-25:30) Ayrıca aile içi demokrasi açısından şöyle bir durum öne çıkmaktadır: Sibel karakteri aile içinde tercihleri önemsenmeyen karakter olarak görülmekte ve tercihleri sorgulanmaktadır. Burada kadına söz hakkı vermeyen ataerkil yapı bir anda Üvey Baba'nın Sibel'i çağırıp, tercihini sormasıyla demokratik bir tavır ortaya konmaktadır. Sibel'in tercihi ailesi için önem arz etmektedir. Aile içi demokrasinin bu sahnede yerine getirildiği söylenebilir.

***Cahit:** "Nefret ediyorum bundan. Bu Türk şeyinden hiç canım istemiyor."
(46:21-46:24)*

Cahit ise Türk değerlerinden çoktan uzaklaşmış bir karakterdir. Almanya, Türkiye arasında kalmış ancak Türk kültürüne, değerlerine yabancılaşmış bir bireydir. (29:35-31:13) Türk geleneklerine göre düğün yapılsa da Cahit ve Sibel düğün arasında dinlenmek için çekildikleri odada kokain kullanır. Bu birinci kuşak gelenekçi anlayış ile ikinci kuşak arasında değişen yapının da bir temsilidir. Birinci kuşak olarak yurtdışına göç eden neslin Almanya'da tutunma, iş bulma gibi yaşamsal mücadeleleri var iken, ikinci ve üçüncü kuşakta özgür yaşama, çeşitli zevk verici değerlere önem verme öncelik olarak yer almıştır.

(32:04) Sibel evlenirken ve kapıdan Cahit'in evine girerken gelinliğinde bekaretin sembolü olan kırmızı bir kurdele görülmektedir. Sibel'in ailesi Türk geleneklerine değer verdiği için kırmızı kurdele takmıştır. Ancak (34:16) sabah olduğunda Sibel'in belindeki kurdele artık yoktur. Zaten Sibel evlendiği günün gecesinde evi terk etmiş, Cahit yerine yabancı biriyle birlikte olarak Türk değerlerini önemsemediğini aşmak kararlılığının ilk örneğini sergilemiştir.

Filmde cinsel değerler olarak bakıldığında, Sibel ile Cahit'in kurduğu aile anlaşmalı bir evlilik sonucu kurulmuş bir ailedir. Bu yapı gereği Sibel ve Cahit arasında bir cinsel birliktelik beklenmemektedir; nitekim bu birliktelik başlangıçta yaşanmaz. Filmin ilerleyen bölümlerindeki bir sahnede (60:47-61:00) Sibel ile Cahit bir cinsel birliktelik yaşayacakken Sibel buna izin vermez.

Sibel: “Dur! Yapamam! Eğer yaparsak ben senin karın, Sen de benim kocam olacaksın.” (60:47-61:00)

Çünkü Sibel, Cahit ile evlendiğinden itibaren kendi cinsel değerleri söz konusudur. Türk biri ile yani Cahit ile birliktelik yaşaması anlaşmalı yapılan evliliğin Sibel için gerçek bir yapıya dönüşeceği anlamına gelmektedir. Sibel ailesinde yaşadığı baskıdan yeni kurtulmuştur. Sibel'in, Cahit ile ilişki yaşaması zor bir şekilde kazandığı özgürlüğünün ve benliğinin hiçe sayılması anlamına gelecektir. Sibel bu yüzden filmin ilk bölümünde Cahit ile ilişkiye girmez. Filmin Almanya'da geçen bölümünde Sibel'in cinsel birliktelik yaşadığı kişiler yabancıdır. Filmde Cahit Maren'le cinsel birliktelik yaşamaktadır. Filmin Türkiye'de çekilen son kısmına gelindiğinde ise (104:01-104:40) Sibel ile Cahit cinsel birliktelik yaşamaktadır. Bunun nedeni ise Sibel artık başka bir kişiyle evlidir. Bu yüzden Almanya'da yapılan anlaşmalı evliliğin bir değeri kalmamıştır. Sibel artık Cahit'in eşi konumunda değildir. Bu yüzden Sibel'in, Cahit ile cinsel ilişki konusunda bir çekincesi de kalmamıştır. Bastırılmış olan duygularıyla iki birey de cinselliği yaşar. Bu nokta, ikilinin sahip olduğu cinsel değerlerin değişiminin tanımlanmasıdır.



Şekil: 3.15: **Duvara Karşı** / Erkekler ve Kadınların, misafirlikte ayrı odalarda zaman geçirdiği sahne

Bir diğer sahnede (46:50- 48:00) kullanılan jargon önemlidir; eşlerine “becermek” kelimesini layık görmeyen bireyler, farkı bir etnik yapıdan gelen bir kadına bu ifadeyi rahatlıkla kullanmaktadır. Bu sahne ailelerdeki sahte ahlak anlayışını da

ortaya koymaktadır. Ailede eş olan kadına kutsal bir değer yüklenirken, diğer kadınlara cinsel obje rolü yüklenmiştir. Aile kurumunda cinsel değerler eş konusundaki söylemlere diğer bireyler arasında rastlanmaz. Ancak eş dışındaki diğer kadınların cinsel obje olarak bahsedilmesi normal karşılanmaktadır.

3.4.3. Ailede kadının konumu ve durumu

Sibel'in ailesinde kadın ikinci plandadır. Ataerkil aile yapısı gereği Üvey Baba ve Sibel'in abisi Yılmaz sözleriyle ailede kadının konumunun ikinci planda olduğunu göstermektedir.

Sibel'in Annesi: "Bir tane de bana versene? Sen intihar etmekle neyin değişeceğini sanıyorsun? Sen bu hareketlerinle hem kendini hem bizi üzmemekten başka yaptığın hiç bir şey yok. Bilmiş ol!" (10:45- 11:02)

Sibel, üvey babası ve abisi Yılmaz masadan kalktıktan sonra saçını açar ve sigara yakar. Belli ki Sibel üvey babasının ve abisi Yılmaz'ın yanında saygı gereği sigara içmemektedir. Sibel karakterinin üvey babası ve abisiyle konuşurken saçının bağlanmış olması da, benzer bir kaygıyı simgelemektedir. Onlar masadan kalktıktan sonra Sibel'in saçındaki tokayı çıkarıp saçlarını salması Sibel'in o an baskıdan kurtulduğunu ve onlar gittikten sonra özgürlüğüne kavuştuğunu simgelemektedir. Masada yalnız kalan anne ve Sibel'in diyalogu ataerkil ailede yaşanan baskıyı daha belirgin biçimde ortaya koymaktadır. Anne karakterinin "Demek ki ben sana çok şeyleri anlatamamışım" sözleri Sibel'in annesinin daha önce Sibel'i bu konuda bilgilendirdiğini ortaya koymaktadır. Ailede kadınların konum olarak ezildiği söylenebilir. Aynı zamanda burada, ailedeki kadınlar arasında bir dayanışma olduğu da anlaşılmaktadır. Sibel'in annesini, acılarını gizlemiş bir karakter olduğu hissedilmektedir.

Bir sahnede (19:26-19:49) Sibel'in üvey babası, annesini yani kadını suçlu bulmaktadır. Üvey babaya göre Sibel'in tavırları şımarıkçadır; özgürlüğü için intihara teşebbüs etmesini sağlayacak yüzü annesinden bulmuştur. Kadın, ataerkil yapıya göre geri planda tutulmalı ve şımartılmamalıdır. Erkek egemen toplumu ifade eden üvey baba ve Yılmaz karakterleri daha ön plandadır. Üvey baba oldukça otoriter bir kişiliktir. Filmde ailedeki kadınlar konum olarak geriye itilmiş, ezilen

tarafıdır. Sibel özgürlüğünü elde etmek için intihara teşebbüs etmiş bir bireydir. Özgürlük Sibel için ölümü bile göze alabilecek derecede değerlidir.

***Sibel:** “Burnumu abim kırdı. Beni el ele tutuşurken yakaladığı için! Ve şimdi göğüslerime dokun” (13:32-13:40)*

***Sibel:** “Yaşamak istiyorum! Cahit yaşamak, dans etmek, canımın istediğini yapmak istiyorum! Ve sadece bir kişiyle değil. Beni anlıyor musun? Şimdi benimle evleniyor musun?” (13:46-13:51)*

Bu sahnede Sibel’in abisi Yılmaz, baskıcı tutumu ile aile içerisinde kadının özgürlüğünü kısıtlamayı şiddet mekanizmalarını kullanarak yapmaktadır. Böyle bir şiddet ile Yılmaz, kadını kendi belirlediği kuralları ve sınırları içerisinde tutmak, yaşatmak istemektedir. Sibel bu baskıdan kurtulmak için anlaşmalı evlilik yapmaya sürüklenmiştir.

***Sibel:** “Dövme yaptıracağım! Kocaman bir dövme! tabi!” (40:56)*

***Sibel:** “Piercing’im yakışıyor mu?” (41:42)*

Bu diyalog Sibel’in, ailesinden sakladığı özgür kadını ortaya çıkarma isteğini göstermektedir. Sibel anlaşmalı olarak yaptığı evlilikten sonra kadın olarak konumunu, ulaştığı özgürlüğü, vücudunda piercing ve dövme ile sergilemek istemektedir. Sibel, ulaştığı bu özgürlüğü herkesin görmesini istemektedir. Sibel’in bedeni üzerinde sahiplik duygusu bedeninin kendine ait olduğu görüşünün sesli bir dışı vurumudur.

Sibel, evlendikten sonra ailesinden uzaklaşmış kendi istediği yaşamı, yaşamaya başlamıştır. Ataerkil yapıdan kurtulan Sibel, Cahit’in bir sözü üzerine ulaştığı özgürlüğü kaybetmemek için boşanmayı hemen dile getirmiştir.

***Sibel:** “Dur yapamam! Eğer yaparsak ben senin karın, Sen de benim kocam olacaksın.” (60:47-61:00)*

Burada Sibel’in durma nedeni cinsel ilişkiye girmeleri, Cahit’in tam olarak karısı olmak anlamına gelecektir ki, bu da, bağımlılık demektir. Sibel bu bağımlılığı

istememektedir. Bunun için bedel ödemiş ve özgürlüğü kazanmış bir kadındır, bu durumunu kaybetmek istememektedir.

Filmin İstanbul'da geçen bir sahnesinde ise (86:46-88:38) Sibel, bir sokaktan geçerken sözlü tacize uğrar. Bu sahne, bir anlamda, Sibel'in özgürlüğünü ve kadınlığını şiddet yoluyla durdurmak isteyen kardeşi Yılmaz'a, Üvey babasına ve erkek egemen topluma bir sesleniş niteliğindedir. Sibel, hayatı boyunca erkek baskısını hissetmiş bir kadın olarak en sonunda bu baskıyı yüksek sesle reddetmiş ve karşı koymuştur. Ancak bu karşı koyuş ve erkek egemenliğine bağırarak sesini duyurmaya çalışması, Sibel'in bıçaklanmasıyla neticelenecektir.

3.4.4. Aile içinde çocukların konumu ve kuşaklar arası ilişkiler

Aile içindeki çocukların konumu açısından bakıldığında; ataerkil aile yapısına sahip olan ailede Yılmaz daha ön plandadır. Sibel ise, ailede söz hakkı fazla olmayan, özgürlükleri tam olmayan bir bireydir. Sibel'in, anne ve üvey babası (birinci kuşak) ile bir kuşak çatışması varken, ayrıca kendi kuşağından (ikinci kuşak) olan abisi Yılmaz ile bir çatışma durumu söz konusudur. Bunun sebebi Yılmaz'ın birinci kuşağın yaşam tarzını benimsemesi ve öyle yaşamasıdır. Ancak filmde görülmektedir ki Cahit'le Sibel aynı kuşaktan olmasına rağmen bu tarzda bir çatışma söz konusu değildir. Çünkü Cahit karakteri tam olarak Alman kültürünü benimsediği için Sibel ile bir çatışma durumu söz konusu değildir.

Sibel: "Çünkü ailem Türk ister. Sen Türksün oğlum!" (15:02-15:05)

Sibel'in ailesi, gelenekleri ve değer yargılarına göre Sibel'in Türk biriyle evlenmesini istemektedir. Sibel eğer Cahit'le evlenirse ailesinden izin almış olacak ve evden uzaklaşarak istediği özgürlüğü yaşamaya başlayacaktır. Bu yaklaşım da, Almanya'da doğan ikinci kuşak bireylerinin aile değerleri gereği birinci kuşağın baskısı altında kaldığının ve özgürlüklerini tam yaşayamadığının göstergesidir. Bireyler Almanya'da doğmuş olmalarına karşın, birinci kuşağın baskılarını üzerinde hissetmektedir. Bu durum ailede özellikle kız çocuklar üzerinde daha belirgindir. Sibel, bu baskıdan kurtulmak için Cahit'i kendisiyle evlenmeye ikna etmeye çalışmaktadır. Böylelikle birinci kuşağın isteğini yerine getirerek özgürlüğüne kavuşmuş olacaktır.

3.4.5. Ailenin göç edilen kültüre entegrasyonu ve ötekileştirme sorunları

Yurtdışına yapılan göçlerde yabancı bir kültüre entegrasyon sorunu göç eden birinci kuşaklarda daha çok görülmektedir. Ancak ikinci kuşak olan çocukların yetişmesi tam bir “arada kalmışlık”, “vatansızlık” durumunu ortaya çıkarmıştır. Almanya’da dünyaya gelen ikinci kuşak Alman kimliğine sahip olurken, ev içinde Türk kültürünü yaşamaktadır. Ancak bireyler sokağa çıktıklarında Alman kültürüyle iç içe olmaktadır. Bu durumda tam olarak aidiyetsizlik duygusunu ortaya çıkarmaktadır. Gerek dil yapısındaki, gerekse yaşam biçimindeki bu değişim, entegrasyon sorununu açık bir şekilde ortaya koymaktadır.

Filmde Sibel ile Cahit’in kurduğu ailenin Alman kültürüne entegre olduğu görülmektedir. (10:10-10:28) Bu sahnede kültürel entegrasyon sorununu Sibel’in abisi, Yılmaz’ın kullandığı dilde (lisan) görmek mümkündür. İkinci kuşak olarak yetişen Yılmaz karakteri entegrasyon ve dil çatışması olayını ortaya koymaktadır. Bir diğer sahnede (46:50-48:00) Sibel ve Cahit, Yılmaz’ın evine gittiklerinde kadınlar ve erkekler ayrı alanlarda oturmaktadır. Erkekler oyun oynayıp, Türk müziği dinlemektedir. Ancak erkeklerin oturduğu alanda her şey Türk kültürünü yansıtmasına rağmen, odada erkekler kendi aralarında Almanca konuşmaktadır. Burada bu travmatik durum, arada kalmışlık, filmde sıkça işlenmektedir. Dil ve kuşaklar arası kültürel değerlerin değişimi bu şekilde ortaya konmaktadır.

Yılmaz: “Türkçen bok gibi. Türkçeni ne yaptın?”(22:25-22:28)

Cahit: “Çöpe attım.” (22:30)

Cahit’e karşı tutunduğu saldırgan söylemin aslında Yılmaz’ın kendisi açısından da farksız olduğu görülmektedir. Yılmaz da kültürel entegrasyon açısından sorun yaşamaktadır ve iki dil kullanmaktadır. Filmde ikinci kuşak olarak doğan, hayatını Almanya’da sürdüren kişilerde iki kültüre de tam olarak entegre olamama durumu söz konusudur. Ailede ve evde, Türk kültürü var iken, dışarıda Alman kültürüyle iç içe olma durumu söz konusudur. Bu durumda iki kültür arasında tam aidiyet sağlanamamaktadır.

Bir sahnede (15:16-15:36) otobüs şoförü dil olarak Türkçeden kopmadan konuşmaktadır. Ancak Sibel ve Cahit, otobüs şoförüne verdikleri tepkilerde yarı Almanca, yarı Türkçe konuşmaktadır. Türkçe kullanımının da kuşaklar geçtikçe aileler arasında azaldığını, yarı Almanca, yarı Türkçe kullanımın ağırlık kazandığını, hatta Türkçe kullanımının net olmadığı durumunu, Cahit karakterinde de açık bir şekilde görmek mümkündür. Birinci kuşak ailelerde yoğun biçimde Türkçe konuşulurken ikinci ve üçüncü kuşak ailelerde Türkçe yerini Almancaya bırakmaya başlamaktadır. Sibel'in ailesinde de (21:21-24:02) bu durumu görmek mümkündür. Sibel'in annesi ve babası da, otobüs şoförü de, Türkçe konuşmaktadır. Ancak diğer Almanya'da doğan kuşakların konuşmalarında yarı Almanca, yarı Türkçe olarak konuşma vardır. Burada bireyler aidiyetsizlik durumunun kimlik bulmuş halini yansıtmaktadır. Cahit, Sibel ve abisinin konuşmalarında bu durum sıkça karşımıza çıkmaktadır. Dil ikiye bölünmüşlüğü en güzel simgesidir.

(78:53) Sibel'in İstanbul'daki yaşamını veren sahnede Sibel'in "*Hadi Sibel!*" sözü aslında televizyondaki Sibel isimli halterci ile kendisini özdeşleştirmesinden kaynaklanmaktadır. Televizyondaki halterci Sibel'in ağırlığı kaldırması, karakter Sibel'in de kendine gelmesini simgelemektedir. Kendisinin de Türkiye'de yaşadığı entegrasyon sürecini ve hayata tutunmasını zorlaştıran süreçlerin de karşısında durma, onlarla başa çıkma yolunu ortaya koymaktadır.

Taksici: "Evet son yaşamımda Bavyeralıydım. Herhalde ama şimdi buradayım. Beni kovdu domuzlar. Kovdular, Anlıyor musun? Sokağa atılmış para." (94:07-94:15)

Taksici, konuşmaya Türkçe başlamıştır ancak Cahit'in Almanya'da yaşadığını öğrenince konuşmaya Almanca olarak devam eder. Aslında Cahit'te, taksicide Türk'tür. İkisi Türkçe konuşmaya devam edebilecekken, Almanca olarak konuşmaya devam etmiştir. Bu diyalog'da taksicinin Almanya özlemini, Almanca konuşarak ortaya koymasını sağlamıştır. Taksici Almanya'yı özlemektedir. Taksicinin bu özlemi Almanya'dan neden atıldığını sitem dolu bir biçimde anlatmasıyla ortaya konulmaktadır. Bu iki dilin aynı anda kullanımı, bireyin hangi ülkeye ait olduğunu bilememe ve karmaşıklığını da diyalog olarak ortaya koymuştur. Taksicinin "*Evet son yaşamımda Bavyeralıydım*" söylemi göçmenlerin iki yaşamı olduğu olgusunun, dile gelmiş hali niteliğinde görülebilir. Diyalogun devamında taksicinin uyuşturucu

sebebiyle sınır dışı edilmiş olduğu, Cahit'in ve Sibel'in de uyuşturucu kullanıyor olması, ikinci kuşaktaki bireylerde uyuşturucu kullanımının muhtemelen yaygın olduğunu göstermektedir. “Sokağa atılmış para” söylemi taksicinin ikinci kuşaklardaki iki farklı yaşam durumunu ortaya koymaktadır. Bölünmüş olan dil, iki farklı yaşamı ortaya koyan en önemli göstergelerden biridir. Ayrıca taksicinin, Almanları “domuz” olarak nitelendirmesi, bir tür “ötekileştirme” ifadesi sayılabilir. “Sokağa atılmış para” tanımı ise ötekinin kendini gördüğü yeri tanımlamasıdır. “Öteki”nin artık değeri yoktur. Sokağa atılan para ne kadar değersizse “öteki” de şimdi o konumdadır. Filmde çok kültürlülük, çok dillilik ve parçalılık gibi unsurlar bu şekilde ortaya konmuştur.

Filmin başında bir sahnede (06:53-08:30) Cahit ile Dr. Schiller'in muayenehanesinde ve bir sigara yakar. Cahit Almanya'da böyle bir eylemin yasak olmasına karşın kendini engellememiştir. Dr. Schiller'in sorduğu sorular Cahit'in “öteki”liğini sergiler; geldiği yer Türkiye'dir.

Dr. Schiller: “Hayatına son vermek istiyorsan bunun için ölmene gerek yok! Buradaki hayatına son ver ve başka yere git. Anamlı bir şeyler yap. Yap işte bir şeyler! Afrika'ya git mesela insanlara yardım et. “The the” grubunu biliyor musun? Dünyayı değiştiremiyorsan kendi dünyanı değiştir! Plağını ister misin? Bende var.” (07:47-08:21)

Bu sahnede Dr. Schiller'in isminden ve fiziki durumundan Alman olduğu anlaşılmaktadır. Cahit ise, Almanya'da yaşama tutunmaya çalışan Türk kökenli bir ötekidir. Bu sahnede doktorun söylemlerinden öteki olan Cahit'i Almanya'dan göndermeye çalıştığı anlaşılmaktadır. Göndermek istediği yer ise Afrika'dır. Doktor, Cahit'e söylemsel olarak, adeta “Sen de Afrika'da üstün olabilirsin” demek istemektedir.

Cahit: “Nefret ediyorum bundan. Bu Türk şeyinden hiç canım istemiyor.” (46:20-46:24)

Cahit: “Lanet Türkler!” (58:36-58:38)

Sibel: “Niye ki? Sen de Türksün?” (58:40)

(46:20-46:24), (58:36-58:38) Bu diyaloglarda da görüldüğü gibi Cahit artık Türk kültürüne, o kadar yabancılaşmıştır ki Dr. Schiller ve Sibel ile yaşadığı diyaloglarda bunu söylemleriyle dile getirmektedir. Cahit yaşam tarzı ve tipi itibariyle Türk yapısının dışında bir karakterdir. Cahit kendisini Alman vatandaşı olarak görmekte ve söylemleriyle Türklüğe ilişkin değerleri eleştirmekte, neredeyse “öteki”leştirilmektedir.

3.4.6. Aile bireylerinde göçü başlatan nedenler

Duvara karşı filmde aile bireylerinde göçü başlatan nedenler hakkında bir bilgiye rastlanmamaktadır. Bu konuda bir çıkarsama yapmak da zordur.

3.4.7. Aile içi ekonomik durum

Filmde aile içi ekonomik duruma bakıldığında (2:08) Cahit’in, barda çalışarak geçimini sağladığı; gelir seviyesinin ortalamanın altında bir yaşam standardına elverdiği görülmektedir. (21:20) Sibel’i isteme bölümüne gidilirkenki sekansta gerek dış mekan olarak işçi bloklarının gösterilmesi, gerek ev içi sahnelerindeki durum, Sibel ve ailesinin de ekonomik olarak işçi sınıfının birer temsilcisi olduğu; (92:35) Sibel’in abisi Yılmaz’ın tamirhanede çalıştığı; Üvey Baba’nın ise emekli olduğu anlaşılmaktadır. (39:50) Maren’in kuaför salonu sahnesinde görülmektedir ki Sibel, meslek olarak kuafördür. O güne dek bu işten para kazanmış olduğu varsayılabilir.

3.4.8. Ailenin geleceği konusundaki öngörüler, hedefler

Filmde Sibel’in ailesinin gelecek öngörüsü Cahit ile Sibel’in iyi bir evlilik yapması yönündedir. (23:48-21:21) Kız isteme bölümünde yaşanan diyaloglar, Sibel’in ailesinin, Cahit’i tanımak için sorduğu sorular, Sibel’in evleneceği kişi ile ilgili öngörü edilmesi açısından önemlidir. Çünkü yaşanan diyaloglara göre, Sibel ile Cahit’in iyi bir aile kuracağına dair emin olunduktan sonra, Sibel’in evlenmesine aile razı olmuştur. Cahit’in fabrika müdürü olduğunu söylemesi, düzenli bir işin varlığı, ekonomik olarak Sibel’in evlendiğinde sıkıntı yaşamayacağı durumu çıkarımının yapılmasını sağlamıştır. Ayrıca Cahit’in Türk olması da Sibel’in ailesinin istediği hedeflerin arasındadır. Cahit’in gelenek olarak Türk aile yapısına uyumlu olması ve maddi olarak iyi bir işi olması, ailenin öngörü yapmasını sağlamıştır.

Ayrıca filmin geneli itibariyle Cahit ile Sibel'in kurduğu ailenin öngörüsü şu şekildedir; Sibel'in gelecek öngörüsü olarak bakıldığında, Cahit ile evlenerek özgürleşmek istemektedir. Bu evlilik, Sibel için ailesinin baskısından kurtulması ve bireysel özgürlüğüne kavuşması anlamına gelmektedir. Cahit ise öncesi ve sonrası olmayan bir bireydir. O yüzden Cahit hakkında tam bir öngörü yapmak söz konusu değildir.

3.5. Almanya'ya Hoş geldiniz (2011) (*)

Hüseyin, (Vedat Erincin, Fahri Öğün Yardım) 1960'lı yılların sonuna doğru Türkiye'de maddi sıkıntı çekmektedir; ailesine daha iyi bir yaşam sunmak amacıyla işçi olarak Almanya'ya göç eder. Daha sonra eşi Fatma (Lilay Huser, Demet Gül) ve çocukları Veli, (Aykut Kayacık, Aycan Vardar), Muhammet, (Ercan Karaçaylı, Kaan Aydoğdu) ve Leyla'yı (Şiir Eroğlu, Aliya Artuc) yanına aldırır. Almanya'da ise Ali (Denis Moschitto) dünyaya gelir. Ailenin Türkiye'deki yaşamı Almanya'da devam etmeye başlar. Küçük yaşta Almanya'ya gitmeleri ve orada büyümeleri çocukları ikilemlere sürükler. Bu süreçte çocuklar büyümüş, evlenmiş zamanla kendilerini Alman gibi hissetmeye ve öyle yaşamaya başlamıştır. Hüseyin çocukları ve torunlarıyla birlikte Türkiye'ye ziyaret etme zamanının geldiğini düşünür. Hüseyin için bu ziyaret çocuklarının ve torunlarının köklerini unutmaması açısından önemlidir. Film Hüseyin'in ve ailesinin hikâyesini Canan'ın ağzından anlatarak göç sürecinin başından sonuna değişimini ve göçün kuşaklardaki etkilerini aktarmaktadır. Hüseyin ve ailesinin çıktığı bu yolcuğun seyri başlarına gelen olay yüzünden bir anda değişecektir.

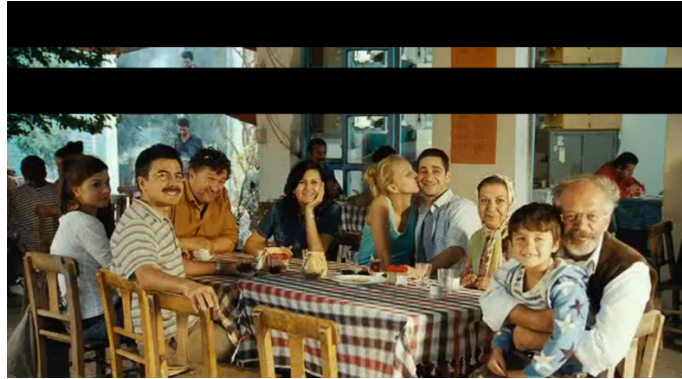
3.5.1. Ailenin yapısı

Fatma'nın evlenmeden önceki ailesi (15:20-15:43) yaşamını köyde sürdürmektedir ve ataerkil ailenin geçimi toprağa bağlıdır. Hüseyin, Fatma'yı ailesinden istemiş

(*) Yönetmen: Yasemin Şamdereli Senarist: Nesrin Şamdereli, Yasemin Şamdereli / Yapımcı: Andreas Richter, Ursula Wörner, Tita Korytowski / Oyuncular: Vedat Erincin, Fahri Öğün Yardım, Aylin Tezel, Demet Gül, Denis Moschitto, Petra Schmidt Schaller, Antoine Monot Jr., Lilay Huser, Aykut Kayacık, Aycan Vardar, Ercan Karacaylı, Kaan Aydoğdu, Şiir Eroğlu, Aliya Artuc

ancak Fatma'nın babası bu evliliğe izin vermemiştir. Hüseyin'in Fatma'yı kaçırmayla Fatma'nın babasının otoriter kimliği boşa çıkmış ve aile kurulmuştur. Hüseyin'in Almanya'ya (2:25-3:14) ilk kez geldiği sahnede ailesini Almanya'ya getirmediği anlaşılmaktadır. Ailenin diğer üyeleri eşi Fatma ve çocukları Türkiye'de köyde yaşamaya devam etmektedir. Bu bağlamda aile parçalanmış vaziyettedir. Ancak bu parçalanma ailenin dağılmasından değil, ekonomik nedenlerle farklı bir ülkede çalışma zorunluluğundan kaynaklanmaktadır. Aile üyeleri ayrı olsa da birbirlerine bağlıdır. Hüseyin'in bir süre sonra ailesini Almanya'ya getirmesiyle aile üyelerinin Almanya'daki yaşamı başlamıştır.

Hüseyin'in ailesi çekirdek ailedir. Hüseyin ve Fatma'nın çocuklarından Leyla, Veli ve Ali'nin evlenmesiyle dört tane çekirdek aile meydana gelmiştir. Bunun dışında Hüseyin ve Fatma'nın dört çocuğundan biri olan Muhammet henüz evlenmemiştir. Ancak o da ailesinden ayrı olarak yaşamını sürdürmektedir.



şekil: 3.16: **Almanya'ya Hoşgeldiniz** / Aile hep birlikte

Hüseyin ve Fatma'nın çocukları kendi ailelerini kursa da bu dört aile aynı apartmanda, iç içe yaşamaktadır.

Hüseyin'in ölmesi ailede bir hesaplaşma ortamı yaratır. (76:00-77:18) Canan'ın annesine hamile olduğunu söylemesi, daha sonrasında Muhammet ve Veli'nin hesaplaşmaları, Veli ve Muhammet'in film boyunca neden mesafeli olduğunun anlaşılmasını sağlamaktadır. Filmin bu bölümünde Muhammet'in Melek tarafından terk edilmiş olduğu bilgisi edinilmektedir.

Veli: “Sevgi benden boşanmak istiyor.” (77:00-77:03)

Bu sözlerden Veli'nin Sevgi ile kurduğu ailesinin parçalanmış bir aile yapısına dönüşeceği çıkarımı yapılabilir.

Leyla: "Nasıl yaparsın bunu? Sana verdiğim emeklerin karşılığı bu mu olacaktı? El alemin diline düşeceğiz. Allaha baban görmedi bu günleri. Hem de bir Almanla!" (77:22-77:37)

Bu sahnede Leyla'nın eşinin ölmüş olabileceği çıkarılabilir. Leyla ve Canan'ın ailesinin iki kişilik bir aile olduğu anlaşılmaktadır.

Filmin sonunda Hüseyin'in ölmesiyle Fatma tek başına kalmıştır. Fatma'nın çocuklarının kendi ailesi bulunmaktadır. Muhammet'in de ayrı yaşaması, Fatma'nın çekirdek ailesinin de parçalandığı anlamına gelmektedir.

Filme Canan'ın ailenin durumunu anlatımıyla giriş yapılmış (00:45-1:33) filmdeki aile kurumu hakkında genel bilgi verilmiştir. Ayrıca Canan hakkında bilgi de edinilebilmektedir.

Canan: "Almanya'da değil de, Türkiye'de dünyaya gelmiş olsaydım, hayatım nasıl olurdu diye sık sık düşünürüm. Made in Germany olmamı Alman ekonomik mucizesine borçluyum." (1:15-1:28)

Bu sözlerden Canan'ın Almanya'da doğmuş olduğu anlaşılmaktadır. Filmin bu bölümlerinde aile bireyleri hakkında bilgi edinilebilmektedir.

3.5.2. Aile içinde temel değerler

Hüseyin ve Canan'ın kurduğu ailede evlilik kurumu Hüseyin'in, Canan'ı kaçırmaya üzerine kurulmuştur. Hüseyin, Canan'ın ailesindeki baba otoritesini yok saymıştır. Hüseyin'in oğlu Ali Almanya'da doğmuş ikinci kuşaktır. Ailesi Türk olsa da Ali Türk geleneklerine yabancı bir bireydir. Ali, Gabi isimli bir Almanla evlenmiştir. Ali'nin etnik köken, dil ve din ile ilgili seçici olmadığı çıkarımı yapılabilir. Veli'nin evliliğiyle ilgili ise çıkarılamamaktadır. Fatma ve Leyla arasında yaşanan diyalog sayesinde (78:30-78:44) Leyla'nın evliliği hakkında çıkarımlar yapılabilmektedir. Leyla geleneklere bağlı olarak evlenmiştir ve "namus" kavramı önemli bir değerdir.

Canan: “O zamanlar bir erkeğin bekâr bir kadına dokunması yetermiş. Kızın namusu kirlenmiş sayılmış.” (16:24-16:39)

Canan’da bu sahnede “namus” kavramının bir değer olarak yansıtılışını sözleriyle aktarmaktadır. Cenk’in gözü okulda yaşadığı kavgada şişmiştir. Bütün aile üyelerinin “ne olduğunu” sormasına rağmen Cenk cevap vermemektedir. Gabi (9:56-10) kavganın neden çıktığını anlatır.

Hüseyin: “Ali yarın hemen okula gidip herkese bizim nasıl harbi Türk olduğumuzu anlatıyorsun! Benim torunum nasıl harbi Türk olmaz!” (10:01-10:12)

Hüseyin, sözleriyle torunu Cenk’i korumakta ve Türk kimliğinden gurur duyduğunu dile getirmektedir. Hüseyin torunlarını ve çocuklarını tam bir Türk olarak görse de çocuk ve torunlarının artık sadece ismi Türkçedir. Hüseyin’in çocukları ve torunları da Almanca konuşmakta, Alman değerleriyle yaşamaktadır.

Hüseyin, Canan’ın üzgün olduğunu anlar ve yanına gider. Hüseyin, Canan’ın hamile olduğunu anlamıştır.

Hüseyin: “Evli değilsin! Üniversiteyi de bitirmedin! Biraz daha beklesen olmaz mıydı?” (62:10-62:20)

Canan: “Ama Türk değil!” (63:02-63:05)

Hüseyin: “Zaten böyle bir şey düşünmüştüm.” (63:06-63:08)

Canan: “İngiliz!” (63:11-63:13)

Hüseyin: “İngiliz mi? Hayda İngiliz nereden çıktı şimdi ya? Bari Alman olsaydı. Aman boş ver, önemli olan siz ikiniz birbirinizi sevmeniz, saymanız.” (63:14-63:51)

Hüseyin, uzun zamandır Almanya’da yaşadığından artık Alman gibi düşünmektedir. Önce şaşırır da durumu kabullenmektedir. Zamanla Hüseyin’in değerleri de değişmiştir. Ayrıca Canan için birlikte olduğu kişinin farklı bir kökenden olmasının önemi yoktur.

Aile Almanya’dan Türkiye’ye ziyarete giderken bir sahnede Fatma dua etmektedir.

Fatma: “Allah’ım sen bize yardım et. Kazasız belasız, sağ salim varalım memleketimize.” (68:40-68:46)

Ayrıca Canan’ın annesine hamile olduğunu söyleyip bebeği aldırması mı gerektiğini sorduğu sahnede (67:45-67:50) Fatma araya girer.

Fatma: “Susun günah! Allah’ın verdiği canı siz mi almak istiyorsunuz?” (77:51-77:55)

Leyla: “Allah’ıma bin şükür de babam bunları duymadı!” (77:56-78:00)

Fatma’nın bu sözleri ailede dinsel olguların ve değerlerin önemini göstermektedir. Filmde dinsel değerler Fatma tarafından dile getirilmektedir. Fatma ailenin dinsel lideri gibidir. Fatma ailesini dinsel değerlere göre yetiştirmiştir. Leyla’nın sözleri de bu durumu ortaya koymaktadır. Filmde din ayrı bir yerde tutularak kısıtlı sözlerle dile getirilmektedir.

Filmin sonunda Hüseyin’in ölmesiyle aile Hüseyin’i Türklerin olduğu mezara defnetmek ister. Ancak Hüseyin ve Fatma’nın aldığı Alman pasaportu buna engel olur ve Hüseyin Türk mezarlığına gömülemez. Mezarlığa doğru yola çıktığında Fatma birden arabanın durdurulmasını ister.

Fatma: “Oğlum dur! Babanızı köye götürüyoruz. Hemen!” (84:08-84:17)

Muhammet: “Anne, anne kendin de duydun. Pasaporta bakarsan babam Alman.” (84:18-84:23)

Fatma: “Oğlum o sadece bir kağıt. Baban zaten hiçbir zaman Alman olmak istemiyordu ki. Şimdi bu yüzden ben onu köye gömemezsem, kendimi hiçbir zaman affetmem.” (84:24-84:33)

Fatma’nın sözleriyle (86:53-88:15) Hüseyin köyüne gömülür. Hüseyin’in cenaze namazı kılınır; böylece bütün ailenin dinsel görevini yerine getirdiğinin görülmesi sağlanmıştır.

Fatma’nın babası onunla evlenmek isteyen Hüseyin’i reddetmiştir. Bu kararda ikinci planda olan kadının (Fatma’nın) tercihleri sorulmamıştır. Ancak Hüseyin’in Fatma’yı

kaçırmasıyla kurulan ailede, Fatma tercihleri önemsenen bir kadındır. Ailede söz hakkı vardır. Bu açıdan Hüseyin ve Fatma'nın kurduğu ailenin daha demokratik bir yapıya sahip olduğu görülmektedir. Ancak bazen Hüseyin'in sözlerini geçirmeye, ataerkil yapıyı sürdürmeye çalıştığı görülmektedir. Gabi ile Ali'nin ailesinde de demokratik yapı mevcuttur. Leyla'nın ailesinde ise Leyla'nın eşi öldüğü için demokratik yapı Leyla'nın kararları üzerinden işlenmektedir. Veli'nin ailesinde ise aile içi demokrasi açısından sağlıklı çıkarsama yapılamamaktadır.

Ailede cinsel açıdan en hareketli birey Hüseyin'in ve Fatma'nın torunlarından biri olan Canan'dır. Canan üçüncü kuşak olarak Almanya'da doğan ve yetişen bir bireydir. Almanya'da doğup, büyümenin verdiği özgürlük ile yaşamını sürdürmektedir. Canan Türk geleneklerinden uzaklaşmış, Alman toplumunun değerlerine ve yaşam biçimine yaklaşmıştır. Cinsel açıdan bir çekincesi bulunmayan Canan, (4:39-4:50) İngiliz kökenli David'den hamile kalmıştır.

Fatma ile Leyla arasında yaşanan bir diyalog ilginçtir:

***Fatma:** “Baban beni kaçırdığında ben de hamileydim.” (78:30-78:34)*

***Leyla:** “Yani bu ailede tek namuslu benim öyle mi?” (78:40-78:44)*

Fatma'nın evlenmeden Hüseyin ile cinsel ilişki yaşaması cinsel değerlerin farklı bir açıdan değerlendirilmesini sağlamaktadır. Geleneksel yapının hakim olduğu bir ortamda yaşayan Fatma “namus” kavramını hiçe saymış, evlenmeden Hüseyin ile cinsel ilişki yaşamıştır. Leyla ise cinsel değerlere önem veren bir bireydir.

3.5.3. Ailede kadının konumu ve durumu

Filmdeki ailelerde dört kadın görülmektedir. Fatma evlenmeden önce babası tarafından geri planda tutulan, ikinci planda kalan bir kadındır; tercihleri önemsenmemektedir. Ancak Hüseyin ile evlenmesi Fatma'nın konumunu etkilemiş, onu ailede değeri olan bir kadın konumuna getirmiştir.

Fatma ve Hüseyin'in çocuklarından Ali, Alman bir kadın olan Gabi'yle evlenmiştir. Gabi ailede tercihleri ve kararları önemsenen bir eş durumundadır.

Leyla ile Canan'ın arasında (77:22-77:37) yaşanan diyalogdan Leyla'nın eşinin öldüğü anlaşılmaktadır. Leyla, Canan'ı tek başına yetiştirmiştir.

Leyla: “Deden sigara içtiğimi görmesin!” (56:27-56:29)

Leyla, kendi ailesini kursa da babasından hâlâ çekinmektedir. Leyla saygı gereği sigarayı babasının yanında içmemektedir. Bu durum Leyla'nın kadın olarak çekinceleri olduğunu ortaya koymaktadır. Leyla'nın kızı Canan'a söylediği sözle kadınlar arasında bir dayanışma olduğu görülebilmektedir.

Canan, David ile özgür bir şekilde ilişkisini yaşamaktadır. Ancak hamile olduğunu ailesine söylemekten çekinmektedir. Çünkü bu durum annesi Leyla'nın aile değerlerine karşı yanlış davranıldığı için suçluluk duymasına sebep olacaktır.

3.5.4. Aile içinde çocukların konumu ve kuşaklar arası ilişkiler

Ailesinin Türk değerlerini ve geldikleri ülkeyi unutmamasını isteyen Hüseyin, bir aile yemeğinde (11:12-12:50) çocuklarına ve torunlarına bir haberi olduğunu söyler: Türkiye'den ev almıştır ve yazın hep birlikte oraya gideceklerdir. Ancak her ailenin kendi üyeleriyle farklı planları mevcuttur. Hüseyin'in eşi Fatma ve çocuklar artık Türkiye'ye gitmek istememektedir. Bu durum aralarında tartışmaya yol açar, Hüseyin sinirlenir.

Hüseyin: “Biz bir aileyiz, aile. Bir Türk ailesiyiz!” (12:50-12:54)

Hüseyin'in sözleri aile üyelerine karşı bir sitemdir. Ancak Türkiye artık Hüseyin'in çocukları için “vatan” olmaktan çok uzaktır, bir anlam ifade etmemektedir. İkinci kuşak Almanya'nın eğitimini almış ve yaşam biçimini benimsemiştir. Hüseyin'in çocukları ve torunları kendilerini Alman hissetmektedir.

Cenk: “Neyiz biz şimdi? Türk mü Alman mı?” (12:54-12:57)

Gabi: “Alman.” (12:57-12:59)

Ali: “Türk.” (12:57-12:59)

Canan: “Cenk, insan hem Türk hem de Alman olabilir tıpkı senin gibi.” (13:09-13:13)

Cenk: “Olmaz! Ya Alman ya da Türk takımında oynamam lazım!” (13:13-13:16)

Cenk'in sözlere ve bunun hemen ardından Gabi ve Ali'nin aynı anda farklı cevaplar vermesi aile içindeki üçüncü kuşakların yaşadığı bunalımlı yapıyı ve nereye ait olduğunu bilememe halini ortaya koymuştur. Cenk iki ülkeden birine ait olmak ve aidiyet problemini artık ortadan kaldırmak istemektedir. Üçüncü kuşağın aidiyet sorunu filmde Cenk üzerinden işlenmiştir.

İkinci kuşak aile üyeleri gerek Türkiye'de doğmuş çocukken Almanya'ya gelmiş, gerekse Almanya'da doğmuş bireylerdir. Birinci kuşağın empoze etmesiyle köklerinin “nereden” geldiğini bilmektedir. İkinci kuşak Almanya'da yaşamının verdiği durumla Türk değerlerini zamanla yitirmeye başlamıştır. Türk değerlerinin ikinci kuşakta yitirmeye başlanması üçüncü kuşak çocukların dil ve değerler olarak Alman gibi yaşamasını sağlamıştır.

Canan, annesine hamile olduğunu söylediğinde Leyla'nın sözlere şu şekildedir.

***Leyla:** “Nasıl yaparsın bunu? Sana verdiğim emeklerin karşılığı bu mu olacaktır? El alemin diline düşeceğiz. Allahtan baban görmedi bu günleri. Hem de bir Almanla!” (77:22-77:37)*

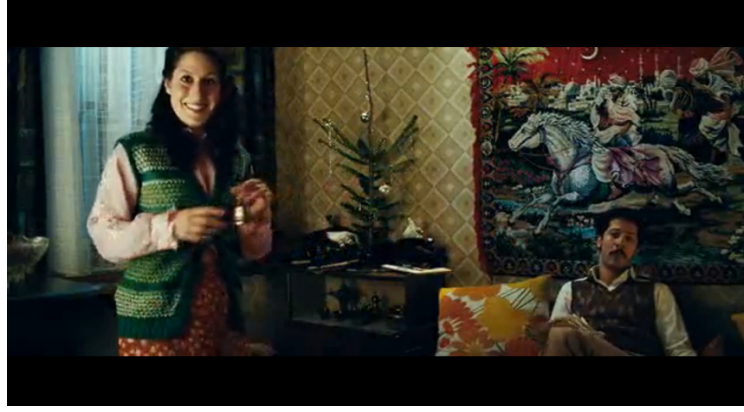
Leyla açısından Canan'ın yaptıkları Türk değerlerinin dışındadır. Canan utanılacak bir hareket yapmıştır. Oysa üçüncü kuşak olan Canan bu gelenekleri tam hissetmediği ve Alman kültürü içinde büyüdüğü için bu değerler onun için bir şey ifade etmemektedir.

3.5.5. Ailenin göç edilen kültüre entegrasyonu ve ötekileştirme sorunları

Çocuklar Alman kültürünün etkisiyle (65:14-67:37) Noel kutlamak istemektedir. Çocukların Almanya'da Noel hazırlıklarını görmesi o kültüre özenmesine sebep olmuştur.

***Fatma:** “Tamam içeri gireceğim. Sonra da Çanı mı çalacağım?” (66:05-66:07)*

***Veli:** “Önce hediyeler hediyeleri Noel ağacının altına koyup, çanı çalman lazım.” (66:08-66:12)*



Şekil: 3.17: **Almanya'ya Hoşgeldiniz** / Hüseyin ve Fatma'nın ailesiyle birlikte Almanya'da geçirdiği ilk yılbaşı

Filmde ailenin kaldığı ev Türk kültürünü yansıtan şekilde dizayn edilmesine rağmen çocukların bu isteğiyle küçük bir çam ağacının altına hediyelerinin konulması Alman kültürüyle, Türk kültürünün yaşadığı çatışma ortamının yansıtılması açısından önemlidir. Ancak Hüseyin ve Fatma'nın çocukların istediği gibi düzenlemeyi yapamaması çocukların beklentilerini karşılamamıştır. Daha sonrasında Leyla'nın Almanların bıyıkları olmadığını söyleyerek babasının kesmesini istemesi üzerine baba şöyle der;

Leyla: “Baba acaba bıyığını kessen olmaz mı?” (67:05-67:09)

Hüseyin: “Neden? Erkek adamın bıyığı olur kızım. Bizde böyledir.” (67:10-67:16)

Leyla: “Ama burada kimsenin bıyığı yok, güzel değil.” (67:16-67:20)

Baba için bıyık erkekliğin temsilidir. Leyla'nın Almanların bıyığının olmadığını söylemesi babanın Alman kültürüne uyum sağlaması gerektiğinin dile getirilmesidir. Bıyık Leyla'ya göre iyi değildir. Çocukların Alman eğitimini küçük yaştan alıp o kültürü benimsemeye başlaması Hüseyin tarafından artık fark edilmektedir. Bunun ardından Veli ve Muhammet'in evde kendi aralarında Almanca konuşması Hüseyin'in Türk değerlerini kaybetmeye başladıklarını görmesini sağlamıştır. Çocukların hızlı bir şekilde Alman kültürünü benimsemeye başlaması ailenin köklerini ve Türk değerlerini unutması demektir. Bu sebeple Hüseyin ailenin geldikleri ülkeyi unutmaması için Türkiye'ye bir ziyaret gerçekleştirir. Filmin (69:09-69:38) bu bölümünde göç sürecinde yaşanan, Türkiye ziyaretlerine değinilmektedir. Arşiv görüntüleriyle o dönemin göç yolculuklarının yaz

mevsiminde eski ülkelerine geriye dönüş şeklinde gerçekleşmesi durumu görüntülerle aktarılmaktadır. Hüseyin'in ailesiyle bu geriye dönüşünde (70:04-72:00) aile artık Türkiye'deki yaşama uzaklaşmıştır. Türkiye'den Almanya'ya göç etmeden önceki yaşadıkları ev, onlar için artık yaşanacak bir yer gibi gözükmemektedir. Aile üyeleri Türkiye'de hâlâ elektriklerin kesildiğini görmektedir. Türkiye, Hüseyin ve ailesi için köklerinin olması dışında bir şey ifade etmemektedir; geride kalmış kendini geliştirememiş bir ülkedir. Hüseyin her ne kadar köklerin unutulmamasını istese de o da bu durumdan şikayetçidir. Hüseyin'in gençliğinde biriktirdiği parayla Türkiye'den değil de Almanya'dan ev almış olması da bu durumun görülmesini sağlamaktadır. Aile artık Alman kültürüne tamamıyla entegre olmak istemektedir.

Hüseyin: “Ya yok. Ben düşündüm taşındım, fikrimi değiştirdim. Alman pasaportu, Alman pasaportu istemiyorum!” (4:14-4:18)

Fatma: “Ya sen kafayı mı yedin. Biz boşuna mı vatandaşlığa başvurduk.” (4:20-4:23)

Hüseyin: “Benim fikrim değildi ki o, senin fikrindi. Ben öyle bir şey istemedim.” (4:23-4:26)

Fatma: “Hay Tanrım sen bana sabır ve ya, ben seninle niye tartışıyorum ki? Biz yarın oraya bal gibi gidip Alman pasaportlarımızı alacağız o kadar!” (4:26-4:33)

Fatma ertesi gün (5:45-6:14) Alman pasaportu alacağı için mutludur. Bu sebeple ne giymesi gerektiğine karar verememektedir. Fatma'nın durumu ve sözleri artık onun tam olarak Alman vatandaşı olabileceğinin göstergesidir. Fatma Almanya'ya göç etmesinin üzerinden çok zaman geçmesine rağmen yaşlılıkta da olsa bu pasaportu almaya uygun görülmüştür. Hüseyin ise aksine bu pasaportu almak istememektedir. Hüseyin eğer bu pasaportu alırsa Türkiye'ye ihanet edeceğine ve Türkiye'nin değerlerini unutacağını düşünmektedir.

Hüseyin'in bir rüya sahnesinde (6:15-7:50) pasaport verecek görevlinin sözleri ve Alman vatandaşı olmak için domuz etinin yenmesi gerektiğinin vurgulanması Hüseyin'in dini inancını ve değerlerini yansıtmaktadır. Hüseyin Türkiye'de doğmuş, hayatının yarısını orada yaşamış, Müslüman ve Türk değerlerine önem veren biridir. Bu sebeple Alman pasaportu almak istememektedir. Rüya sahnesinde imzaların atılmasından sonra Hüseyin'in bıyıklarını, Hitler bıyığı gibi görmesi artık Alman

olduğunu, Fatma'nın da domuz eti yemesiyle giyiminin Alman değerlerine yansıtan kıyafetlere dönüşmesi Hüseyin için artık Türk olmayacaklarını düşünmesi açısından korkutucudur. Hüseyin'in aidiyet ve iç çatışması rüyada kâbusa dönüşür. Hüseyin, (8:32-8:50) pasaport aldıktan sonra dalgınlaşmıştır, Fatma ise aksine gülererek pasaporta bakmaktadır. Hüseyin Türkiye'ye ihanet ettiği duygusuna kapılmıştır.

Aile üyelerinin birlikte yemek yediği (10:15-10:40) sahnede dil kullanımı gözlemlenebilir. Filmin geneli itibarıyla aile içinde çoğunlukla Almanca konuşulmaktadır. Almanca ikinci ve üçüncü kuşak için artık ana dil olmuştur. Hüseyin ve Fatma'nın birinci kuşak olmasına rağmen yarı Almanca, yarı Türkçe konuştuğu görülmektedir. Hüseyin ve Fatma'da dilsel bozulma başlamış, ikinci ve üçüncü kuşakta ise Türkçe tamamen kenara itilmiştir.

Cenk: “Ben neden Türkçe bilmiyorum?” (32:45-32:50)

Cenk'in babası Ali, Almanya'da doğduğu için tam Türkçe konuşamamaktadır. Ali Almanya'da eğitim almış Alman bir kadınla evlenmiştir. Ali'nin de zamanla Türkçeyi kullanmamasıyla Cenk Türkçeyi öğrenememiştir. Cenk için tek bir dil vardır o da Almanca.

Hüseyin'in torunu Cenk Türk ve diğer etnik kökenden çocukların olduğu okulda eğitim görmektedir. Bir gün okulda hocasıyla ders esnasında bir diyalog yaşar.

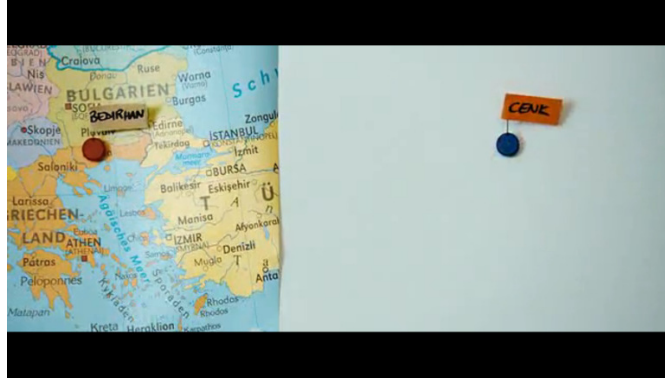
Cenk'in öğretmeni: “Cenk, senin bayrağını nereye koyalım?” (4:54-4:57)

Cenk: “Almanya'ya?” (4:58-5:00)

Cenk'in öğretmeni: “Tabii ama babanın geldiği o güzel ülkenin ismi neydi?” (5:01-5:04)

Cenk: “Anadolu.” (5:04-5:06)

Cenk'in öğretmeni: “Bu maalesef bir Avrupa haritası İstanbul'da bitiyor. Biz de bayrağımızı şuraya koyalım o zaman.” (5:16-5:24)



Şekil: 3.18: Almanya'ya Hoşgeldiniz / Cenk'in
Avrupa haritasındaki yeri

Cenk üçüncü kuşak olduğu için babasının ve büyüklerinin geldiği ülkeyi sadece isim olarak bilmektedir. Cenk Almanya'da doğduğu için kendisini Alman olarak görmektedir. Almanya'da doğmasına, Almanca konuşmasına, kendisini Almanya'ya ait hissetmesine rağmen Cenk'in öğretmeninin geldiği ülkeyi sorması, orada doğan üçüncü kuşağın da hâlâ Alman olarak görülmediğini ortaya koymaktadır. Cenk'in öğretmeni, bu sahnede Cenk'i ve diğer göç eden çocukları hala öteki olarak görmekte ve bunu hatırlatmaktadır. Cenk'in öğretmeninin "*Bu maalesef bir Avrupa haritası İstanbul'da bitiyor. Biz de bayrağımızı şuraya koyalım o zaman*" sözleri ve fotoğraftaki Cenk'in harita dışındaki konumu ile bu ötekileştirme daha da belirginleşmektedir.

Cenk okulda (8:02-8:23) beden eğitimi dersindedir. Bu derste çocuklardan biri Türkler ile Almanlar arasında maç yapılmasını önerir. Cenk arada kalmıştır. Türk çocuklar Cenk'i dışlayıp, Alman olduğunu iddia edip Alman takımına gönderirler. Türk çocuklar, Cenk'in Türkçe bilmemesini eleştirip, Alman gibi görüldüğünü söylerler. Bu sözlerden sonra Cenk Türk çocuklardan birine saldırır. Cenk'in iki ülke arasında kalması ve dışlanması Almanya'daki üçüncü kuşak çocukların yaşadığı buhranın temsildir.

Cenk, dedesinin ölmesinden sonra Türkiye'den gelmiştir. (96:39-97:33) Cenk parmak kaldırır ve öğretmeninin yanına gider.

Cenk'in öğretmeni: "*Nedir bu?* (96:48-96:50)

Cenk: "*Türkiye haritası.*"(96:50- 96:52)

Cenk'in öğretmeni: "Onu da ekleyelim mi? Hadi yardım et o zaman. Evet, İstanbul burada, Peki Anadolu nerede? Evet burada." (96:57-97:11)

Cenk artık nereye ait olduğunu bilmektedir. Cenk'in verdiği Türkiye haritasını Avrupa haritasının devamına ekletmesi, Türkiye'nin bütün olarak var olduğunu ve Cenk'in artık Türk olduğunu kabul ettiğinin görülmesi açısından önemlidir.

Filmde metroda Canan'ın önünde iki Alman oturmaktadır. Aralarında geçen diyalogda;

Alman kadın: "Başka hobileri yok mu bunların? Durmadan ürüyor vahşiler." (34:06-34:10)

Almanya kalkınmasını tamamlamıştır. Artık Türklere veya başka etnik kökenden insanlara ihtiyaç duymamaktadır. Almanlar açısından Türklerin veya başka kökenden insanların çok çocuk yapması Almanya'nın yaşam kalitesini düşürecek ve Alman değerlerini yozlaştıracaktır.

3.5.6. Aile bireylerinde göçü başlatan nedenler

Hüseyin kahvede (18:22-18:50) birinin gazetede okuduğu haberde Almanya'nın işçi alımına devam ettiğini ve bir kişinin ailesine tomar tomar para gönderdiğini duyar. Hüseyin için bu cazip bir durumdur. Hüseyin'in Almanya'ya göç nedeninin ekonomi kaynaklı olduğu söylenebilir.

3.5.7. Aile içi ekonomik durum

Ekonomik durum ortalama düzeydedir. Hüseyin, Almanya'ya ilk taşındığında işçi olarak çalışmaktadır. Ekonomik durumu zamanla düzelen ailede Hüseyin emekli olmuş, çocuklar büyümüş, kendi ailelerini kurmuştur. Hüseyin ve Fatma da dahil olmak üzere aile üyeleri aynı apartmanın farklı dairelerinde yaşamını sürdürmektedir. Filmde Hüseyin ve çocuklarının kurduğu ailelerin ekonomik kazançlarını "nasıl" sağladığı hakkında belirgin bir bilgi yoktur.

3.5.8. Ailenin geleceği konusundaki öngörüler, hedefler

Film boyunca ailenin geleceği konusunda Hüseyin'in öngörü ve hedefleri ön plana çıkmaktadır. Hüseyin'in Türkiye'ye dönmedeki hedefi Alman kültürüne adapte olmuş çocuklarına ve torunlarına Türkiye'yi göstererek Türk geleneklerini tekrardan hatırlatmak istemesidir. Hüseyin bu hedefiyle çocuklarının kurduğu aileleri de tek bir yapıda toplamıştır. Aile içinde çekirdek ailelerin olduğu bir geniş ailedir. Hüseyin tatilde Türkiye'ye gidilince Alman kültürünün etkisinin biraz da olsa kırılabileceğini düşünmektedir. Ancak Hüseyin'in Türkiye'ye gelince ölmesi bu hedefi ortadan kaldırır. Aile üyeleri Hüseyin'in ölmesiyle iç hesaplaşmalarını yaşar. Leyla, kızı Canan'ın hamileliği konusunda, Veli ve Muhammet de kadın konularında yaşadıkları hesaplaşmaları çözer. Muhammet Türkiye'de kalarak babasının aldığı evi tamamlamak istemektedir. Muhammet'in bu hedefi babasının yarıda bıraktığı hedefi tamamlamak olarak da görülebilir. Aile üyeleri için artık Türkiye'nin ayrı bir yeri olmuştur. Aile üyeleri babasını Türkiye'ye gömerek bir parçalarını orada bırakmış ve ait olduğu toprakları hatırlamıştır. Hüseyin'in yarıda bıraktığı hedefin bu şekilde tamamlandığı söylenebilir. Hüseyin'in Türkiye'ye gömülmesi ve Muhammet'in babasının evini tamamlama hedefi, aile üyelerinin artık Türkiye ile olan bağlarının eskiye oranla daha güçlü bir şekilde ilerleyeceği varsayılabilir.

SONUÇ

Yaşanan toplumsal olaylara duyarsız kalmayan sinema, toplumsal olguların, olayların bir aktarıcısı niteliğindedir. Gerçekçi sinema yaşanan toplumsal olayları gerçekçi bir şekilde ele almakla yükümlüdür. Toplumsal bir olayın gerçekçi bir biçimde sinemaya aktarılması daha sonraki yıllarda toplumsal olayların ve dönemin değerlendirilmesi için önemli bir veri kaynağı olacaktır. Bu tez kapsamında ele filmlerde de göç olgusu ve aile kurumu ilişkisi bu yaklaşımla değerlendirilmiştir.

Göç süreci bireylerin sürekli bir devinim ve değişim içerisinde girmesine neden olmuştur. 1950'lerde başlayan bireysel göçler Almanya ile Türkiye'nin yaptığı ikili anlaşmalar gereği 1960'lı yıllardan itibaren hız kazanmıştır. Yaşanan bu değişimin tam anlamıyla kavranabilmesi için sinemacılar belli bir süre gözlem yapmıştır. Türklerin dış göçte yaşadığı sorunlar ancak 1970'li yıllarda sinemaya aktarılmıştır. Türklerin dış göçünü sinemaya aktaran önemli yönetmenlerden Tefvik Başer, Tunç Okan ve Şerif Gören bu süreci gerçekçi bir biçimde sinemaya aktarmıştır. Bu yönetmenler Türklerin dış göçünü birçok filmlerinde farklı açılardan işlemişlerdir. 1970'li yıllarda bu yönetmenler öncülüğünde işlenen dış göç konusu bundan sonraki yıllarda başka yönetmenlerce de işlenmiştir. Göç süreci sürekli bir devinim durumunu kuşaktan kuşağa aktardığı için bugün bile Almanya'daki kuşaklar göçün diğer kuşaklardaki etkisini ele almaktadır. Türk sinemasında Almanya'ya göçü ele alan filmler ilk başta Türk yönetmenler tarafından sinemaya aktarılmıştır. Ancak göç eden birinci kuşak göçmenlerin zamanla çocuklarının yetişmesi ile Türk göçmenler kendi sinemacılarını da ortaya çıkarmıştır. İncelenen filmler arasındaki 2000 sonrasındaki süreç için seçilen filmlerin yönetmenleri Fatih Akın ve Yasemin Şamdereli Almanya'da yetişmiş ikinci kuşak Türk göçmen çocuklarıdır. Dolayısıyla göç konusunun ele alınmasında bu kuşakların doğrudan yaşadıkları süreci değerlendirmesi, kuşakların sorunlarını etkin bir biçimde işlemesi son derece mümkün görülmektedir.

Bu konular ışığında araştırmada, seçilen Almanya'ya göç filmlerinde aile kurumu sekiz parametre ile incelenmiştir: "Ailenin yapısı", "aile içinde temel değerler", "ailede kadının konumu ve durumu", "aile içinde çocukların konumu ve kuşaklar

arası ilişkiler”, “ailenin göç edilen kültüre entegrasyonu ve ötekileştirme sorunları”, “aile bireylerinde göçü başlatan nedenler”, “aile içi ekonomik durum” ve “ailenin geleceği konusundaki öngörüler, hedefler”. Bu parametreler ışığında seçilen filmler değerlendirilmiştir.

Şerif Gören’in yönetmenliğini yaptığı *Almanya Acı Vatan* filmi 1970-1980 yıllarını değerlendirmede önemlidir. Göç sürecinin ilk yıllarda bireylerin tek başlarına Almanya’ya gittiği bilgisine filmin dramatik yapısından ve söyleminden kolaylıkla ulaşılmaktadır. Güldane, karakteri üzerinden işlenen filmde Güldane, Almanya’ya ilk göç eden bireylerdendir. Dolayısıyla aile kurmadan Almanya’ya göç etmiştir. Filmin (78:43-80:08) dakika aralığında Veysel’in konuşması Türk dış göç sürecindeki aile yapısını da ortaya koymaktadır. Veysel, Türk dış göçünü ilk gerçekleştiren Türklerin yansıması niteliğindedir. İlk başta parçalanmış bir aile yapısıyla göç süreci başlamıştır. Güldane ve Mahmut’un anlaşmalı yaptığı evlilik sonrasında aile, normal-toplumsal kurallara uygun bir boyuta gelmektedir. Ancak Mahmut’un Alman bir kadınla birlikte olması ailenin parçalanmasına yol açmıştır. Filmde göç sürecindeki bireyin yalnızlığı, Veysel karakteri üzerinden verilmektedir.

1980-1990 yılları arasında çekilen, yönetmenliğini Tefik Başer’in yaptığı *Kırk Metrekare Almanya* filmi ise Dursun karakterinin yalnızlığına son verme durumunu aktarmaktadır. Dursun, köyünden evlendiği Turna’yı Almanya’ya getirerek göçün ikinci aşaması olan bireyin ailesini kurması ya da varolan ama parçalanmış durumda bulunan ailesini yanına alması durumunu ortaya koymaktadır. Ancak Dursun’un ölmesiyle aile tekrar parçalanacaktır.

1990-2000 yılları arasında Sinan Çetin’in, *Berlin in Berlin* filmi göç sürecindeki geniş aile kurumunun yapısını ortaya koymaktadır. Aile üyeleri tek bir çatı altında üç kuşak şeklinde yaşamaktadır. Filmde Zehra’nın eşinin ölmesi sonucu ataerkil baskıyı kaldıramayarak Thomas ile kaçması geniş ailenin göç sürecindeki parçalanmaya ve kırılmaya başlayan yapısını aktarmaktadır.

2000-2010 yıllarında Almanya’da doğan yönetmen Fatih Akın, Türk dış göç sürecini yaşayan biri olarak *Duvara Karşı* da aile yapısının parçalanışını ve yeni bir yaşam biçimi olan birlikte yaşama kavramını işlemiştir. Filmde Sibel, Türk gelenekçi

yapısından kurtulmak için Cahit'le evlenmiş anlaşmalı bir şekilde yapılan evlilik birlikte yaşam şeklinde devam etmiştir.

2010 sonrası dönemde Almanya'da doğan bir diğer yönetmen Yasemin Şamdereli ise *Almanya'ya Hoşgeldiniz* filminde birlikte gözüken aile yapısında ayrı ayrı ele alındığında aile üyelerinin parçalanmış aile yapıları görülmektedir.

Almanya Acı Vatan filminde evlilik maddi çıkar odaklı kurulmuştur. Dinsel değerlerin önemli olduğu, aile içi demokrasinin kısmen sağlandığı, cinsel değerlerin gizlice yaşandığı görülmektedir.

Kırk Metrekare Almanya filminde de evlilik maddi unsurlarla, başlık parası ile gerçekleşmiştir. Ailede dinsel değerler önemlidir. Aile içi demokrasi diye bir şey söz konusu değildir. Filmde erkek karakter baskındır, ataerkil yapıyı temsil etmektedir. Cinsel değerler önemli görülmektedir.

Berlin in Berlin'de evlilik önemli gösterilse de çarpıklaşmış ilişkiler, sahte ahlak anlayışı ön plana çıkmaktadır. Dinsel değerler bu dönemde de önemlidir. Aile içi demokraside ise ataerkil yapının sürdüğü ailede söz hakkının büyükte olduğu çıkarımı yapılabilmektedir. Bireyler cinsel açıklık çekmektedir.

Duvara Karşı filminde Sibel'in ailesinde evlilik kurumu ciddi bir yapıda görülmektedir. Ancak Sibel ve Cahit anlaşmalı bir evlilik yapmıştır. Onlar için bu evliliğin bir önemi yoktur. Sibel'in ailesinde dinsel değerler ön plandadır ancak aile içi demokrasi söz konusu değildir. Sibel ve Cahit'in olağandışı cinsel yaşamları söz konusudur.

Almanya'ya Hoşgeldiniz'de aile içinde evlilik kurumunun değeri kişiden kişiye değişmektedir. Dinsel değerler eski kuşaklarda ve baba karakterlerinde daha belirginleşmektedir. Aile içi demokrasinin varlığından söz edilebilir. Bireylerin cinsel yaşamları farklılık göstermektedir. Üçüncü kuşak Canan'ın aktif bir cinsel yaşamı vardır.

Almanya Acı Vatan'da Güldane, Mahmut'la evlenmeden önce özgür bir bireydir. Ancak Mahmut'la evliliği prosedürden çıkıp ciddi boyuta geçtiğinde Mahmut, ataerkil yanını göstermiş, Güldane'yi ikinci plana atmıştır.

Kırk Metrekare Almanya'da Turna ailede ikincil konumda bir karakterdir. Turna'nın düşünceleri Dursun tarafından önemli görülmemektedir.

Berlin in Berlin'de gelenekçi geniş ailede de Dilber ikinci plandadır. Ancak Thomas'la giden Dilber özgürleşmeyi seçmiştir.

Duvara Karşı'da Sibel'in ailesinde kadın ezilen konumdadır. Ancak Sibel anlaşmalı bir şekilde evlendikten Cahit'le birlikte yaşadıktan sonra özgürleşmeye başlamıştır.

Almanya'ya Hoşgeldiniz filminde kadınların ön planda ve konum olarak önemli olduğu görülmektedir. .

Almanya Acı Vatan filminde Güldane ve Mahmut'un çocukları olmadığı için kuşaklararası çatışma Güldane'nin üst katında oturan ailede görülmektedir. Güldane'nin üst komşusu, Çiğdem'i işe giderken eve kilitlemektedir. Babanın bu tutumu çocuğu baskı altına almaktadır.

Kırk Metrekare Almanya'da Turna'nın çocuğu olacağını söylediği sahnede Dursun'un sözlerinden anlaşılmaktadır ki erkek çocuk olursa her şey daha güzel olacaktır. Kuşaklar arası çatışmaya doğrudan rastlanılmamaktadır.

Berlin in Berlin'de kuşaklar arası çatışma söz konusudur.

Duvara Karşı'da erkek çocuk ön plandadır. Kız çocuk ikinci plana itilmiştir. Kuşaklar arası çatışma söz konusudur.

Almanya'ya Hoşgeldiniz'de birinci, ikinci kuşak ve üçüncü kuşak gözlenebilmektedir. Üçüncü kuşak Cenk karakteri kendini bir Alman gibi hissetmektedir. Bütün kuşaklar arasında var olan çatışma kolaylıkla hissedilmektedir.

Almanya Acı Vatan'da Güldane, Alman toplumuna ve yaşayış tarzına entegre olmuştur. Kendini ifade edecek şekilde Almanca bilmektedir. Mahmut, Almanya'ya ilk geldiği zamanlarda entegre olmakta sıkıntı çekmiştir. Ancak belli bir süre sonra topluma uyum sağlamıştır. Filmde ötekileştirme belirgindir.

Kırk Metrekare Almanya'da Dursun, Alman toplumuna entegre olmuştur. Diyaloglarda Almanca konuşabildiği belli olmaktadır. Turna ise kırk metrekarelik alanda yaşadığı için Alman toplumundan izole bir yaşam sürmektedir. Dolayısıyla Turna, karışamadığı Alman toplumuna entegre olamamaktadır. Filmde Dursun, Alman toplumunu ötekileştirmektedir.

Berlin in Berlin'de kuşaklar arasında Alman kültürüne entegrasyon farklılık göstermektedir. Birinci kuşak gelenekçi yapıyı sürdürürken genç kuşakta entegre olma durumu söz konusudur. Genç kuşak Almancayı tam manasıyla konuşmaktadır. Ötekileştirme durumunun ırkçı bir şekilde hissedildiği yılları iyi bir şekilde ifade etmektedir.

Duvara Karşı'da ikinci kuşak Cahit ve Sibel Alman kültürüne entegre olmuştur. Cahit, Türkçeyi tam anlamıyla konuşamamaktadır. Ancak Sibel, Türk gelenekçi yapısıyla yetiştigi için Türkçeyi daha iyi konuşmaktadır. Filmde ötekileştirme olgusu diyaloglarda belirginleşmektedir.

Bireylerin göç sürecini başından sonuna işleyen film olan *Almanya'ya Hoşgeldiniz*'de bireylerin uyum süreci baştan sona verilmektedir. Alman toplumuna entegre olan ailede Almanya'da doğan ikinci kuşak Ali, Türkçeyi tam anlamıyla konuşamamaktadır. Üçüncü kuşak Cenk tamamen Almanca konuşmaktadır. Filmde ötekileştirme belirgindir.

Almanya Acı Vatan'da göçü başlatan neden ekonomik yetersizliklerdir.

Kırk Metrekare Almanya'da Dursun'un göçünde de ekonomik durumun yetersiz olması temel nedenlerden biridir. Turna ise; Dursun ile evlendiği için göç etmiştir.

Berlin in Berlin'de aile bireylerinde göçü başlatan nedenler hakkında bir bilgiye ulaşılamamaktadır.

Duvara Karşı'da aile bireylerinde göçü başlatan nedenler konusunda bir çıkarım yapılamamaktadır.

Almanya'ya Hoşgeldiniz'de aile içinde göçü başlatan neden ekonomik odaklıdır.

Almanya Acı Vatan filminde Güldane bir fabrikada Mahmut ise inşaatta çalışmaktadır. Aile, ekonomik durumunu Türkiye'de gayrimenkul yatırımı yaparak düzeltmek, garantiye almak istemektedir.

Kırk Metrekare Almanya'da Dursun fabrika'da çalışmaktadır. Turna ise çalışmamaktadır. Ailenin ekonomik durumu mekânsal olarak incelendiğinde de iyi değildir.

Berlin in Berlin'de aile geniş aile yapısında olduğu için para tek bir eve girmektedir. Ancak maddi durumun fazla iyi olmadığı bireylerin yaşamından ve diyaloglarından anlaşılmaktadır.

Duvara Karşı filminde ailede Cahit barda, Sibel ise kuaförde çalışarak geçimini sağlamaktadır.

Almanya'ya Hoşgeldiniz filminde aile içi ekonomik durum hakkında somut bilgilere ulaşılamamaktadır.

Almanya Acı Vatan filminde ailenin hedefi ekonomik anlamda iyi duruma gelmektir. Mahmut'un hedefi ise Almanya'da oturma izni alabilmektir. Filmde ailenin parçalanması yüzünden tam bir öngörü yapılamamaktadır.

Kırk Metrekare Almanya'da Turna'nın hedefi özgürleşmektir. Ancak Dursun'un ölmesiyle bu hedefine ulaşan Turna'nın hayatı konusunda öngörü yapılamamaktadır.

Berlin in Berlin'de Zehra, Thomas ile kaçmıştır; bu sebeple Zehra'nın geleceği konusunda sağlıklı bir öngörü yapılamamaktadır. Ancak Zehra'nın hedeflediği özgürlüğe kavuştuğu söylenebilir.

Duvara Karşı filminde Sibel, özgürleşmek isteyen bir bireydir. Cahit'in geleceği üzerine öngörü yapılamamaktadır.

Almanya'ya Hoşgeldiniz'de aile üyelerinin çoğu Almanya'ya adapte olmuştur. Muhammet karakteri babasının ölmesiyle Türkiye'ye dönmeye karar vermiştir.

Kronolojik olarak filmler bağlamlar aracılığıyla incelendiğinde ilk başta ortada olmayan ailenin zamanla oluştuğu, Alman kültürüne uyum süreci sorunu yaşadığı, geniş bir aile yapısına büründüğünü, zamanla da ailenin parçalanıp yeni aile tiplerinin ortaya çıktığı görülmektedir. Aile içindeki temel değerlerin zamanla Alman toplumuna uyum sağlamayla birlikte gevşediği, gelenekçi yapının zamanla diğer kuşaklarda anlamını yitirdiği söz konusudur. Dinsel değerlerin, kuşaklara aktarımında zayıflık yaşandığı, aile içi demokrasinin daha eşitlikçi yapıya büründüğü ve cinsel tercihlerin gizli olmaktan çıktığı görülmektedir. Kadın bu süreçte aile içerisindeki ataerkil yapının kısıtlayıcılığından giderek kurtulmakta ve özgürlüğüne kavuşmaktadır. Göç sürecinde çocukların da konum olarak geri plandan ön plana çıktığı görülmektedir. Almanya'nın yaşam biçimini tamamen benimseyen ikinci ve üçüncü kuşak ile birinci kuşak arasındaki çatışmalar artmaktadır. Bu durum özellikle diyaloglarda çokça gözlenmektedir. Almanya'ya ilk göç eden kuşağın kültürel bağlamda entegre olma sürecinde sıkıntılar yaşadığı görülmektedir. İlk kuşakların yaşadığı dil sorunsalı Almanya'da doğan kuşaklarda ortadan kalkmış, entegre olma süreci ise ikinci ve üçüncü kuşaklarda azalarak sürmeye devam etmiştir. Göçün başlangıç yıllarında Almanların ötekileştirici yaklaşımları pek görülmezken Türklerin, Almanları ve diğer etnik kökenleri ötekileştirdiği görülmektedir. 1990 sonrası Almanya'da görülmeye başlanan Türk düşmanlığı filmlere ilk kez 1993 yapımı Sinan Çetin'in *Berlin in Berlin* filminde yansımıştır. Göçün nedenleri incelendiğinde göçün daha çok ekonomik odaklı olduğu ortaya çıkmaktadır. Ekonomik nedenler ile gerçekleşen göç sürecinde ilk göçmenlerin fabrika, inşaat gibi Almanların yapmak istemediği işlerde görevlendirildiği ortadadır. İlk göç eden bireylerde belli bir birikim yapıp Türkiye'ye dönme hedefi varken zamanla bu

hedefin anlamını yitirdiği; Türklerin, Almanya'ya uyum sağladıkça bu düşünceden uzaklaştığı belirgindir. Üçüncü kuşak Türk göçmenlerde aidiyet problemi söz konusudur. Üçüncü kuşak Alman veya Türk olduğunu tam olarak kavrayamaz ve hep bunun çatışmasını kendi içinde yaşar. Almanya'daki ailelerin ve bireylerin, değişimi zamanla daha demokratik ve medeni bir hal almıştır. Toplumun birimi olan aile bu süreçte devinim içine girmiş ve zamanla değişmiştir

Toplumsal bağlamlar yoluyla filmler incelendiğinde, Almanya'ya göç sürecinin birinci bölümde işlenen kavramsal çerçeve ile aynı yapıda ilerlediği görölmektedir. Türk sinemasının, Almanya'ya göç sürecinde aile kurumunu da bu gerçekçi yapıyla ele aldığı söylenebilir. Bireyin ve ailenin yaşadığı değişimin sinemaya yansması filmlerin bir veri toplama aracı olarak kullanılabilceğini göstermektedir. Bu durum sinemanın gerçekçi ve toplumcu yönünün iyi bir şekilde kullanılması gerektiğini de ön plana çıkarmaktadır. Sinema sanatı yıllar geçse de toplumu gerçekçi bir şekilde değerlendirmeli ve toplumu bilinçlendirme görevini tam manasıyla yerine getirmelidir.

KAYNAKÇA

- Abadan-Unat, N. (2002), “Bitmeyen Göç”, Konuk İşçilikten Ulus-Ötesi Kimliklere, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Adak, N. (2012), Değişen Toplumda Değişen Aile, Ankara, Ekinoks Yayın Dağıtım.
- Akan, Y. ve Arslan, İ. (2008), Göç Ekonomisi, Ankara, Ekin Yayınevi.
- Akkayan, T. (1979), Göç ve Değişme, İstanbul Üniversitesi Ed. Fak. Yayınları No:2573, İstanbul, Ed. Fak. Basımevi.
- Atay, H. (2007), Söylem analizi kavramının yapıları ve işlem akışı, A.Yüksel, B. Mil. Y. Bilim (Ed.), Nitel araştırma: neden, nasıl, niçin içinde, Ankara: Detay Yayıncılık.
- Barthes, R. (1996), SIZ, Çev. Sündüz Öztürk Kasar, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Başgüney, H. (2009), Türk Sinematek Derneği-Türkiye’de Sinema ve Politik Tartışma, İstanbul, Libra Yayıncılık.
- Charaudeau, P. Maingueneau, D. (yönetiminde) (2002), Dictionnaire d’Analyse du Discours, Paris: Editions du Seuil.
- Çelik, C. (2008), “Almanya’da Türkler: Sürekli Yabancılık, Kültürel Çatışma ve Din”, İnanç, Kültür ve Mitoloji Araştırmaları Dergisi, Cilt 5-sayı:3, ULAKBİM, (s.105-142).
- Çelik, F. (2007), “Türkiye’de İç Göçler 1980-2000”, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı:22, (s.88).
- Çelik, H. Ve Ekşi, H. (2008), Söylem Analizi. Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Dergisi. Sayı 27. Cilt I, (s.99-117).
- Daldal, A. (2005) 1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik, İstanbul, Homer Kitapevi.
- Demir, G. (1997), “Göç nedenleri ve Göçenlerin beklentilerindeki gerçekleşme durumu: Bolu İli Kıbrısık İlçesi Örneği”, Toplum ve Göç Bildirileri Kitabı, , (s.85), Ankara, DİE Yayın No:2046.
- Demir, S.A. (2010), Türk Göçmen Ailelerinde Boşanma; Almanya Örneği, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Sakarya, 2010.
- Demiray, E. (1999), Türk Sinemasında 1960-1990 Yılları Arasında Çekilmiş Filmlerde Kentsel Aile, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayınları.

- Dedeoğlu, S. Ve Gökmen, Ç.E. (2011), Göç ve Sosyal Dışlanma, Ankara, Efil Yayınevi.
- Dikmen, A.A (2002), Kentleşme, Göç ve Yoksulluk, Ankara, İmaj Yayıncılık.
- Durugönül, E. (1996), “Sosyal Değişme, Göç ve Sosyal Harekeler”. II. Ulusal Sosyoloji Kongresi, Toplum ve Göç, 20-22 Kasım, Mersin.
- Doğan, S. (1988), “Yurt Dışı Yaşantısı Geçiren ve Geçirmeyen Lise Öğrencilerinin Problemleri”, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktor Tezi, Ankara.
- Doyuran, L. (2013), Küresel Yeni Dünya Düzeninde Postmodern Söylem, ULAKBİLGE, Cilt.1, Sayı.1, (s.10-35).
- Erdeoğan, N. (2001), “Üç seyirci: Popüler Eğlence Biçimlerinin Alınlanması Üzerine Notlar”, Doğu Batı Dergisi sayı:15, 2001/2, İstanbul, Doğu Batı Yayınları.
- Esen,Ş. (2000), 80’ler Türkiye’sinde Sinema, İstanbul, Beta Basım Yayım Dağıtım.
- Güçhan, G. (1994), Toplumsal Değişme ve Türk Sineması, Ankara, İmge Kitapevi.
- Günay, V.D (2013), Söylem Çözümlemesi, İstanbul, Papatya yayınevi.
- Gündüz, M. Ve Yetim, N. (1997), “Terör ve Göç”, Toplum ve Göç Bildirileri Kitabı, (s.110), Ankara, DİE Yayın No:2046.
- Gür, T. (2011), Türkçe Öğretmen Adaylarının Dil Tutumları ve Kullanımlarının Söylem Çözümlemesi Yöntemi ile Betimlenmesi. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Güvenç, B. (1996), “Göç olgusu ve Türk Toplumunu”, II Ulusal Sosyoloji kongresi: Toplum ve Göç, Mersin, Sosyoloji Derneği Yayınları, 1996, (s.21).
- Gökdere, A. (1994), “An Evaluation of Turkey’s Recent Migrations Flows and Stock”, The Turkish Journal of Population Studies No:16, (s.39).
- Gönüllü, M. (1996), “Dış Göç”, PAÜ Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı:1, (s.96).
- Karabağ, S. Ve Şahin S. (2006), “Avrupalı Türklerin Jeopolitiği”, Türk Yurdu, Cilt:26, Sayı:224, Nisan, (s.18).
- Kaplan, N. (2004), Aile Sineması Yılları 1960’lar, İstanbul, Es Yayınları.
- Keleş, R. (1983), 100 Soruda Türkiye’de Şehirleşme Konut ve Gecekondu, Gerçek Yayınevi.

- Kirel, S. (2005), Yeşilçam Öykü Sineması, İstanbul, Barış Matbaası.
- Kızılkaya, Y.M. (2014), Türkiye’de İç Göçün Sosyo Ekonomik Nedenleri Ardahan İli Örneği, Kafkas Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İktisat Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Kars.
- Kirişçi, K. (2000), “Zorunlu Göç ve Türkiye”, Sığınmacı, Mülteci ve Göç Konularına İlişkin Türkiye’deki Yargı Kararları BMMYK, Ankara, (s.41).
- Kocacık, F. (1997), “Toplumbilim Ders Notları,” Sivas, Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları No:64, (s.146-147).
- Kocaman, A. (2003), “Dilbilim Söylemi”, Söylem Üzerine (Yayına Hazırlayan: Ahmet: Kocaman) İçinde, 2. Baskı, (s.1-11), Ankara, ODTÜ Geliştirme Vakfı ve İletişim A.Ş.
- Marx, Engels Ve Lenin. (2013), Kadın ve Aile, Ankara, Sol Yayınları.
- Oktar, L. (2001), “Bilimsel Söylem ve Toplumsal Değişim”, Dilbilim ve Uygulamaları, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Dilbilimi Bölümü Yayınları, Sayı:2.
- Onaran, Ş.A, (1999), Türk Sineması, Ankara, Kitle Yayıncılık ve Yayıncılık.
- Öner, G.I. Ve Öner, A.Ş. (2012), “Küreselleşme Çağında Göç”, Kavramlar, Tartışmalar, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Özlem, D. (1986), Kültür Bilimleri ve Kültür Felsefesi, İstanbul, Remzi Kitabevi.
- Özer, İ. (2004), Kentleşme, Kentlileşme ve Kentsel Değişme, Ankara, Ekin yayınevi.
- Özgüç, A. (1993), 100 Filmde Başlangıçtan Günümüze Türk Sineması, Ankara, Bilgi Yayınevi.
- Özön, N. (2012), Türk Sineması Tarihi 1896-1960, İstanbul, Doruk Yayıncılık.
- Scognamillo, G. (1998), Türk Sinema Tarihi 1896-1997, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.
- Sencer, Y. (1979), Türkiye’de Kentleşme, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Sözen, E. (2014), Söylem, Belirsizlik, Mücadele/Güç Ve Rafleksivite, Ankara, Birleşik yayınları.
- Strauss, C.L. (1994), Yabancı Düşünce, Çev. Tahsin Yücel, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

- Şahin, C. (1999), “Yurt Dışı Yaşantısı Geçiren ve Geçirmeyen Anadolu Lisesi Öğrencilerinin Sosyal Beceri Düzeyleri”, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Rehberlik ve Psikolojik Danışmanlık Ana Bilim Dalı, Doktora Tezi, Ankara.
- Tekeli, İ. Ve Erder, L. (1978), İç Göçler, Ankara, Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Thompson, J.B. (1981), *Critical Hermeneutics, A Study in the Thought of Paul Ricouer and Jiirgen Habermas*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Tümertekin, E. Ve Özgüç, N. (1998), *Beşeri Coğrafya*, (s.307), İstanbul, Çantay Kitabevi.
- Ulusay, N. (2008), *Melez İmgeler, “Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar”*, Ankara, Dost Yayınevi.
- Van Dijk, Teun A. (2003), “Söylem ve İdeoloji: Çok Alanlı Bir Yaklaşım” (Çev. Nurcan Ateş), Barış Çoban (Der.), *Söylem ve İdeoloji*, (s.13-112), İstanbul, Su Yayınevi.

ÖZGEÇMİŞ

Uğur Nazilli, 1989 yılında Aydın'da doğdu. 2013 yılında İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Gazetecilik bölümünden mezun oldu. Öğrencilik hayatında okulun gazetesinde ve SkyTürk360'da çalıştı. 2013 yılında *Umut* isimli belgeselini tamamladı. *Umut* Türkiye çapında katıldığı on festivalde finalist olarak yarıştı ve ödül kazandı. *Umut* belgeseli; Ülkelerindeki yaşam koşullarının kötüleşmesiyle ülkelerinden göç etmek zorunda kalan Afrikalıların ülkelerinden çok uzakta yeni bir umutla geldikleri, Türkiye'deki yaşam mücadelelerini ve hayata tutunma çabalarını konu almaktadır.