



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sosyoloji Anabilim Dalı

**TÜRKİYE'DEN YURTDIŞINA İŞÇİ GÖÇÜNÜN TÜRK SINEMASINA
YANSIMASI: ALMANYA ÖRNEĞİ ÜZERİNDEN GÖRSEL ANALİZ**

Selen KOÇAK

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2015

TÜRKİYE'DEN YURT DIŞINA İŞÇİ GÖÇÜNÜN TÜRK SİNEMASINA
YANSIMASI: ALMANYA ÖRNEĞİ ÜZERİNDEN GÖRSEL ANALİZ

Selen KOÇAK

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sosyoloji Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2015

KABUL VE ONAY

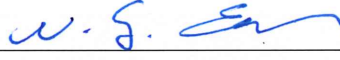
Selen KOÇAK tarafından hazırlanan “Türkiye’den Yurtdışına İşçi Göçünün Türk Sinemasına Yansıması: Almanya Örneği Üzerinden Görsel Analiz” başlıklı bu çalışma, 22.05.2015 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.



Prof. Dr. Aylin GÖRGÜN BARAN (Başkan)



Doç. Dr. Birsen ŞAHİN KÜTÜK (Danışman)



Prof. Dr. Nevin GÜNGÖR ERGAN



Doç. Dr. Cahit GELEKÇİ



Doç. Dr. Serdar SAĞLAM

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Prof. Dr. Yusuf ÇELİK

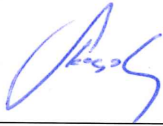
Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

22.05.2015



Selen KOÇAK

TEŞEKKÜR

Hacettepe Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nün kapısından girdiğim ilk anda kapısını çaldığım ve o günden bu güne her zaman, her şartta ve koşulda yanımda olan, sevgisini, desteğini ve bilgisini hiçbir zaman benden esirgemeyen, tezimin başlangıcında, şekillenmesinde, her aşamasında her daim yanımda olan ve beni her düştüğümde yeniden kaldıran sevgili hocam Doç. Dr. Birsen Şahin Kütük'e çok ama çok teşekkür ederim. Siz olmasaydınız bu tez olmazdı...

Sosyoloji bölümünü kazandığımdan itibaren lisans ve yüksek lisans dönemim boyunca yanımda olan, bilgi ve becerileriyle beni besleyen Hacettepe Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nün bütün hocalarına ve tez jürimde bulanarak, bana ve çalışmama zaman ayırıp, tezimi bilgi ve donanımlarıyla değerlendiren ve destekleyen değerli hocalarım Prof. Dr. Aylin Görgün Baran, Prof. Dr. Nevin Güngör Ergan, Doç. Dr. Cahit Gelekçi, Doç. Dr. Serdar Sağlam'a teşekkürlerimi sunarım.

Hayatta tanıştığım ender insanlardan biri olan, bilgi ve donanımını bana aktararak entelektüel bilgi düzeyime ve tezime katkı sağlayan, yapamayacağımı düşündüğüm şeyler karşısında beni cesaretlendiren, destekleyen ve bana farklı kapılar açan, yönetmen Sayın Samet Polat'a teşekkürlerimi sunarım.

Son olarak her zaman beni sevgiyle kucaklayan, bana emek veren, beni hep ama hep seven, omuzumda daima elinin sıcaklığını hissettiğim canım annem Nurgül Koçak'a ve sonsuz sevgisiyle ve emeğiyle her daim yanımda olan, cesaret kaynağım, kişiliğimin, hayatımın en büyük mimarı canım babam Lütfi Koçak'a ve en zor anlarımda bile her zaman elimi tutan ve yardımını hiç esirgemeyen, en iyi dostum, sırdaşım ve canım kardeşim Koray Koçak'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Sizin hakkınızı hiçbir zaman ödeyemem...

ÖZET

Koçak, Selen. *Türkiye'den Yurt Dışına İşçi Göçünün Türk Sinemasına Yansımaları: Almanya Örneği Üzerinden Görsel Analiz*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2015.

Türkiye'den Almanya'ya işçi göçü, nedenleri, süreci, entegrasyon, göçmen politikaları ve göçmenlerin kalıcı hale gelmesi bakımından önemli bir sosyolojik konular arasında yer almaktadır. Sinema ise içinden çıktığı toplumu, kültürü ve sosyal değişmeyi gerçekçi bir bakış açısıyla yansıtabilme gücü nedeniyle hem önemli bir kitle iletişim aracı hem de toplumlar için önemli bir tarihi belge oluşturabilecek bir sanat dalı ve aynı zamanda bir toplumsal olgudur. Çalışmada Türkiye'den Almanya'ya işçi göçünün Türk sinemasına yansımaları “Almanya Acı Vatan”, “Gurbetçi Şaban”, “Polizei” ve “Sarı Mercedes” filmleri üzerinden ele alınmaktadır. Çalışmanın temel amacı ise bu filmlerde üzerinde göçün nedenleri, şekli, süreci, entegrasyon, gidilen ülkeye ve toplumuna bakış, göçmenlere bakış ve dayanışma, çalışma alanları, geride kalanlar ve geri dönüş düşüncesinin nasıl yansıtıldığını incelemektir. Analiz sonuçları, göçün ekonomik nedenlerle yapıldığı, Almanya'nın işçi alımını durdurması üzerine göç sürecinin sahte evlilik gibi alternatif yollar ya da illegal yollar aracılığıyla gerçekleştiği, göçmenlerin Almanya'da entegrasyon sorunları yaşadığı, göçmenlerin kendi içinde, özellikle kalacak yer ve iş bulma konusunda birbirleriyle dayanışma içinde olduğu, düşük ücretlerle ağır koşullar altında çalıştırıldığı, kültürel değerlerini korumaya çalıştıkları ve geri dönüş düşüncelerinin zamanla değişerek Almanya'da kalıcı hale geldikleri şeklindedir.

Anahtar kelimeler: Göç, görsel analiz (visual analysis), sinema, toplumsal gerçekçilik, ekonomi temelli göç teorileri, ilişki ağı teorisi.

ABSTRACT

Koçak, Selen. *Reflection of Labor Migration From Turkey to the Abroad to the Turkish Cinema: Sample of Visual Analysis Through Germany*, Graduate Thesis, Ankara, 2015.

Labor migration from Turkey to Germany, causes, process, integration, immigration policy and immigrants as an important sociological issues. Cinema is through out the community, culture, social change because of its ability to reflect a realistic perspective and a important means of mass communication is an art and a social phenomenon which can be an important historical documents for both society. Turkish cinema is the reflection of labor migration from Turkey to Germany in the study “Almanya Acı Vatan”, “Gurbetçi Şaban”, “Polizei” and “Sarı Mercedes” is handled via the movies. The main objective of this study the causes, shape, process of migration on these films, integration, overview of the destination country and society, immigrants look and solidarity, work areas, is to examine how the people in Turkey and the return of thought recognized. The results of analysis show that migration is done for economic reasons, due to Germany stop recruit workers, migration process is done with alternative ways such as fake marriages or illegal ways, immigrants experienced integration problems in Germany, the Migrants themselves, especially to stay and solidarity with each other in findings jobs it is in, is worked under difficult conditions with low wages, they try to protect culturel values and thoughts turn back to the from they become permanently changed over time in Germany.

Key Words: Migration, visual analysis, cinema, social realism, migration theory based economic, network relation ship.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
TEŞEKKÜR	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER	vi
TABLolar DİZİNİ	ix
FOTOĞRAFLAR DİZİNİ	x
GİRİŞ	1
1.BÖLÜM: ARAŞTIRMANIN KONUSU VE KAPSAMI.....	4
2.BÖLÜM: TÜRKİYE’DE SİNEMA TARİHİ.....	9
2.1.SİNEMANIN TÜRKİYE’YE GİRİŞİ (1896-1914)	9
2.2. 1014-1922 YILLARI ARASINDA TÜRK SİNEMASI	10
2.3. 1922-1939 YILLARI ARASINDA TÜRK SİNEMASI	13
2.4. 1939-1950 YILLARI ARASINDA TÜRK SİNEMASI	14
2.5. 1950-1960 YILLARI ARASINDA TÜRK SİNEMASI	16
2.6. 1960-1970 YILLARI ARASINDA TÜRK SİNEMASI	18
2.7. 1970-1980 YILLARI ARASINDA TÜRK SİNEMASI	21
2.8. 1980-1990 YILLARI ARASINDA TÜRK SİNEMASI	23
2.9. 1990-2015 YILLARI ARASINDA TÜRK SİNEMASI	25
3.BÖLÜM: TÜRKİYE’DEN AVRUPA’YA İŞÇİ GÖÇÜ.....	31
3.1. TÜRKİYE’DEN AVRUPA’YA İŞÇİ GÖÇÜ VE DÖNEMİN ÖZELLİKLERİ.....	31
3.2. ALMANYA’YA İŞÇİ GÖÇÜ VE GÖÇMEN POLİTİKALARI.....	38
3.3.TÜRK SİNEMASI VE DIŞ GÖÇ	42

3.3.1. Türk Sinemasında Dış Göç Konulu Filmler	42
3.3.2. Alman Sinemasında Bir Türk Yönetmen: Fatih Akın ve Göçü İşleyen Filmleri	49
3.3.3. Türk Filmlerinin Almanya'da Gösterilmesi ve Video İşletmeciliği.....	51
4.BÖLÜM: ÇALIŞMANIN KAVRAMSAL VE KURAMSAL TEMELLERİ.....	54
4.1. SİNEMA VE TOPLUM	54
4.1.1. Sinemanın Toplumsal Boyutu	54
4.1.2. Sinema ve Toplum İlişkisi Bağlamında Sinema Akımları	62
4.1.2.1. Toplumcu Gerçekçilik (Sosyalist Gerçekçilik)	63
4.1.2.2. Toplumcu Gerçekçilik ve Yansıtmacı Yaklaşım	64
4.1.2.3. Toplumsal Gerçekçilik ve Türk Sineması	67
4.2. GÖÇ TEORİLERİ	78
4.2.1. Ekonomi Temelli Göç Teorileri.....	79
4.2.2. İlişkiler Ağı (Network) Teorisi.....	83
4.3. ÇALIŞMANIN MODELİ	84
5.BÖLÜM: ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ.....	86
5.1. GÖRSEL ANALİZ METODU	86
5.2. VERİ TOPLAMA SÜRECİ.....	88
5.3. VERİ ANALİZ TEKNİKLERİ.....	93
5.4. ARAŞTIRMA SORULARI	97
6.BÖLÜM: YURT DIŞINA İŞÇİ KONULU FİLMLEİN GÖRSEL ANALİZİ ..	99
6.1. GÖÇÜN NEDENLERİ VE GÖÇ SÜREÇLERİ	99
6.2. GÖÇ SONRASINDA AYAKTA KALMA STRATEJİLERİ.....	116
6.3. TÜRK GÖÇMENLERİN GÖZÜNDEN ALMANYA'DAKİ İŞ YAŞAMI VE GÖÇMENLERİN TOPLUMSAL STATÜLERİ.....	129
6.4. TÜRK GÖÇMENLERİN AİLE YAŞAMI	159

6.5. TÜRK GÖÇMENLERİN ALMANYA'YA ALMANYA'DAKİ YAŞAM BİÇİMİNE, ALMANLARA, TÜRKLERE VE DİĞER GÖÇMENLERE BAKIŞI.....	172
6.6. ALMANLARIN TÜRK GÖÇMENLERE BAKIŞI VE ENTEGRASYON SÜRECİ.....	186
6.7. TÜRK GÖÇMENLER VE GELENEKLER	194
6.8. TÜRK GÖÇMENLERİN İLETİŞİM BİÇİMLERİ VE BOŞ ZAMAN AKTİVİTELERİ	204
6.9. TÜRK GÖÇMENLER ARASINDA DAYANIŞMA	209
6.10. İKİNCİ KUŞAK GÖÇMENLERLE GELEN DEĞİŞİM.....	216
6.11. GÖÇMENLER İLE GERİDE KALANLAR ARASINDAKİ BAĞ, GERİDE KALANLARIN GÖÇMENLERE BAKIŞI VE TÜRKİYE'YE DÖNÜŞ DÜŞÜNCESİ.....	222
SONUÇ VE TARTIŞMA.....	228
KAYNAKÇA	242
EK 1: ETİK KURUL İZİN MUAFİYET FORMU.....	254
EK 2: ORJİNALLİK RAPORU	255

TABLOLAR DİZİNİ

Tablo 1: 1994-2002 Yılları Arasında Yapılan ve Gösterime Giren Filmler	27
Tablo 2: “Almanya Acı Vatan”, “Gurbetçi Şaban”, “Polizei” ve “Sarı Mercedes” Filmlerinde Göçün Nedenleri ve Göç Sürecine İlişkin Temalar.....	100
Tablo 3: “Almanya Acı Vatan”, “Gurbetçi Şaban”, “Polizei”, “Sarı Mercedes” Filmlerinde Göç Sonrasında Ayakta Kalma Stratejilerine İlişkin Temalar	117
Tablo 4: “Almanya Acı Vatan”, “Gurbetçi Şaban”, “Polizei”, “Sarı Mercedes” Filmlerinde Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya’daki İş Yaşamı ve Türk Göçmenlerin Statü Göstergelerine İlişkin Temalar.....	130
Tablo 5: “Almanya Acı Vatan”, “Gurbetçi Şaban”, “Polizei”, “Sarı Mercedes” Filmlerinde Türk Göçmenlerin Aile Yaşamına İlişkin Temalar	159
Tablo 6: “Almanya Acı Vatan”, “Gurbetçi Şaban”, “Polizei”, “Sarı Mercedes” Filmlerinde Türk Göçmenlerin Almanya’ya, Almanya’daki Yaşam Biçimine, Almanlara, Türklere ve Diğer Göçmenlere Bakışına İlişkin Temalar	173
Tablo 7: “Almanya Acı Vatan”, “Gurbetçi Şaban”, “Polizei”, “Sarı Mercedes” Filmlerinde Almanların Türk Göçmenlere Bakışı ve Entegrasyon Sürecine İlişkin Temalar	187
Tablo 8: “Almanya Acı Vatan”, “Gurbetçi Şaban”, “Polizei”, “Sarı Mercedes” Filmlerinde Türk Göçmenler ve Geleneklere İlişkin Temalar.....	195
Tablo 9: “Almanya Acı Vatan”, “Gurbetçi Şaban”, “Polizei”, “Sarı Mercedes” Filmlerinde Türk Göçmenlerin İletişim Biçimleri ve Boş Zaman Aktivitelerine İlişkin Temalar	204
Tablo 10: “Almanya Acı Vatan”, “Gurbetçi Şaban”, “Polizei”, “Sarı Mercedes” Filmlerinde Türk Göçmenler Arasında Dayanışmaya İlişkin Temalar.....	210
Tablo 11: “Almanya Acı Vatan”, “Gurbetçi Şaban”, “Polizei”, “Sarı Mercedes” Filmlerinde İkinci Kuşak Göçmenlerle Birlikte Yaşanan Değişime İlişkin Temalar ...	216
Tablo 12: “Almanya Acı Vatan”, “Gurbetçi Şaban”, “Polizei”, “Sarı Mercedes” Filmlerinde Göçmenler ile Geride Kalanlar Arasındaki Bağ, Geride Kalanların Göçmenlere Bakışı ve Türkiye’ye Dönüşe İlişkin Temalar.....	222

FOTOĞRAFLAR DİZİNİ

Fotoğraf 1: Göçün Nedenleri: Para Kazanmak/Mark Biriktirmek.....	100
Fotoğraf 2: Göçün Nedenleri: Para Kazanmak/Mark Biriktirmek.....	101
Fotoğraf 3: Göçün Nedenleri: Para Kazanmak/Mark Biriktirmek.....	101
Fotoğraf 4: Göçün Nedenleri: Para Kazanmak/Mark Biriktirmek.....	102
Fotoğraf 5: Göçün Nedenleri: Türkiye’ye Yatırım Yapmak.....	103
Fotoğraf 6: Göçün Nedenleri: Türkiye’ye Yatırım Yapmak.....	104
Fotoğraf 7: Göçün Nedenleri: Türkiye’ye Yatırım Yapmak.....	104
Fotoğraf 8: Göçün Nedenleri: Gelir Seviyesinin Düşüklüğü ve Aileye Bakamama	106
Fotoğraf 9: Göçün Nedenleri: Mercedes Almak	107
Fotoğraf 10: Göçün Nedenleri: Mercedes Almak	107
Fotoğraf 11: Göç Süreci: Aile Birleşimi	108
Fotoğraf 12: Göç Süreci: Aile Birleşimi	109
Fotoğraf 13: Göç Süreci: Aile Birleşimi ve Sahte Evlilik.....	110
Fotoğraf 14: Göç Süreci: Aile Birleşimi ve Sahte Evlilik.....	111
Fotoğraf 15: Göç Süreci: Aile Birleşimi ve Sahte Evlilik.....	111
Fotoğraf 16: Göç Süreci: Aile Birleşimi ve Sahte Evlilik.....	112
Fotoğraf 17: Göç Süreci: Yasadışı Yollar	113
Fotoğraf 18: Göç Süreci: Dolandırıcılık	114
Fotoğraf 19: Göç Süreci: Dolandırıcılık	115
Fotoğraf 20: Göç Süreci: Dolandırıcılık	115
Fotoğraf 21: Göç Sonrasında Ayakta Kalma Stratejileri: “Heim”da Kalma	118
Fotoğraf 22: Göç Sonrasında Ayakta Kalma Stratejileri: “Heim”da Kalma	118
Fotoğraf 23: Göç Sonrasında Ayakta Kalma Stratejileri: “Heim”da Kalma	119
Fotoğraf 24: Göç Sonrasında Ayakta Kalma Stratejileri: “Heim”da Kalma	119
Fotoğraf 25: Göç Sonrasında Ayakta Kalma Stratejileri: “Heim”da Kalma	120

Fotoğraf 26: Göç Sonrasında Ayakta Kalma Stratejileri: Alman Polisinden Korkma ve Kaçma	121
Fotoğraf 27: Göç Sonrasında Ayakta Kalma Stratejiler: Alman Polisinden Korkma ve Kaçma	122
Fotoğraf 28: Göç Sonrasında Ayakta Kalma Stratejiler: Alman Polisinden Korkma ve Kaçma	123
Fotoğraf 29: Göç Sonrasında Ayakta Kalma Stratejiler: Alman Polisinden Korkma ve Kaçma	124
Fotoğraf 30: Göç Sonrasında Ayakta Kalma Stratejiler: Alman Polisinden Korkma ve Kaçma	124
Fotoğraf 31: Göç Sonrasında Ayakta Kalma Stratejiler: Alman Polisinden Korkma ve Kaçma	125
Fotoğraf 32: Göç Sonrasında Ayakta Kalma Stratejiler: Alman Polisinden Korkma ve Kaçma	125
Fotoğraf 33: Göç Sonrasında Ayakta Kalma Stratejiler: Alman Polisinden Korkma ve Kaçma	126
Fotoğraf 34: Göç Sonrasında Ayakta Kalma Stratejileri: Çocuk Parası Uygulaması...	127
Fotoğraf 35: Göç Sonrasında Ayakta Kalma Stratejileri: Çocuk Parası Uygulaması...	128
Fotoğraf 36: Göç Sonrasında Ayakta Kalma Stratejileri: Çocuk Parası Uygulaması...	129
Fotoğraf 37: Türk Göçmenler Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Almanlar İçin Üretim Yapmak.....	131
Fotoğraf 38: Türk Göçmenler Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Almanlar İçin Üretim Yapmak.....	131
Fotoğraf 39: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Düşük Ücretle İnsanlık Dışı Koşullarda Çalışmak	132
Fotoğraf 40: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Düşük Ücretle İnsanlık Dışı Koşullarda Çalışmak	132
Fotoğraf 41: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Düşük Ücretle İnsanlık Dışı Koşullarda Çalışmak	133

Fotoğraf 42: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Düşük Ücretle İnsanlık Dışı Koşullarda Çalışmak	133
Fotoğraf 43: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Düşük Ücretle İnsanlık Dışı Koşullarda Çalışmak	134
Fotoğraf 44: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Düşük Ücretle İnsanlık Dışı Koşullarda Çalışmak	135
Fotoğraf 45: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Düşük Ücretle İnsanlık Dışı Koşullarda Çalışmak	135
Fotoğraf 46: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Düşük Ücretle İnsanlık Dışı Koşullarda Çalışmak	136
Fotoğraf 47: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Düşük Ücretle İnsanlık Dışı Koşullarda Çalışmak	137
Fotoğraf 48: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Düşük Ücretle İnsanlık Dışı Koşullarda Çalışmak	138
Fotoğraf 49: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Düşük Ücretle İnsanlık Dışı Koşullarda Çalışmak	139
Fotoğraf 50: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Düşük Ücretle İnsanlık Dışı Koşullarda Çalışmak	139
Fotoğraf 51: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Düşük Ücretle İnsanlık Dışı Koşullarda Çalışmak	139
Fotoğraf 52: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Düşük Ücretle İnsanlık Dışı Koşullarda Çalışmak	140
Fotoğraf 53: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Düşük Ücretle İnsanlık Dışı Koşullarda Çalışmak	141
Fotoğraf 54: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Düşük Ücretle İnsanlık Dışı Koşullarda Çalışmak	141
Fotoğraf 55: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Düşük Ücretle İnsanlık Dışı Koşullarda Çalışmak	142

Fotoğraf 56: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Düşük Ücretle İnsanlık Dışı Koşullarda Çalışmak	142
Fotoğraf 57: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Düşük Ücretle İnsanlık Dışı Koşullarda Çalışmak	143
Fotoğraf 58: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: İşten Çıkarılma Korkusu	144
Fotoğraf 59: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Göçmenin Kendi İşini Kurması	145
Fotoğraf 60: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Göçmenin Kendi İşini Kurması	146
Fotoğraf 61: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Göçmenin Kendi İşini Kurması	146
Fotoğraf 62: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Göçmenin Kendi İşini Kurması	147
Fotoğraf 63: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Göçmenin Kendi İşini Kurması	147
Fotoğraf 64: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Göçmenin Kendi İşini Kurması	148
Fotoğraf 65: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Göçmenin Kendi İşini Kurması	148
Fotoğraf 66: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Göçmenin Kendi İşini Kurması	148
Fotoğraf 67: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Göçmenin Kendi İşini Kurması	149
Fotoğraf 68: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Göçmenin Kendi İşini Kurması	150
Fotoğraf 69: Türk Göçmenlerin Statü Göstergeleri: Mercedes Sahibi Olma	151
Fotoğraf 70: Türk Göçmenlerin Statü Göstergeleri: Mercedes Sahibi Olma	152
Fotoğraf 71: Türk Göçmenlerin Statü Göstergeleri: Mercedes Sahibi Olma	152

Fotoğraf 72: Türk Göçmenlerin Statü Göstergeleri: Mercedes Sahibi Olma	153
Fotoğraf 73: Türk Göçmenlerin Statü Göstergeleri: Mercedes Sahibi Olma	153
Fotoğraf 74: Türk Göçmenlerin Statü Göstergeleri: Mercedes Sahibi Olma	154
Fotoğraf 75: Türk Göçmenlerin Statü Göstergeleri: Mercedes Sahibi Olma	154
Fotoğraf 76: Türk Göçmenlerin Statü Göstergeleri: Mercedes Sahibi Olma	155
Fotoğraf 77: Türk Göçmenlerin Statü Göstergeleri: Mercedes Sahibi Olma	156
Fotoğraf 78: Türk Göçmenlerin Statü Göstergeleri: Mercedes Sahibi Olma	156
Fotoğraf 79: Türk Göçmenlerin Statü Göstergeleri: Mercedes Sahibi Olma	157
Fotoğraf 80: Türk Göçmenlerin Statü Göstergeleri: Almanya'da Çalışılan Yer	158
Fotoğraf 81: Türk Göçmenlerin Aile Yaşamı: Erkeğin Aile İçindeki Egemenliği.....	160
Fotoğraf 82: Türk Göçmenlerin Aile Yaşamı: Erkeğin Aile İçindeki Egemenliği.....	161
Fotoğraf 83: Türk Göçmenlerin Aile Yaşamı: Erkeğin Aile İçindeki Egemenliği.....	161
Fotoğraf 84: Türk Göçmenlerin Aile Yaşamı: Gurbette Yaşayan Kadınların Evli Olması Gerektiği.....	162
Fotoğraf 85: Türk Göçmenlerin Aile Yaşamı: Kız Çocuklarına Şiddet Uygulanması .	163
Fotoğraf 86: Türk Göçmenlerin Aile Yaşamı: Kız Çocuklarına Şiddet Uygulanması .	164
Fotoğraf 87: Türk Göçmenlerin Aile Yaşamı: Kız Çocuklarına Şiddet Uygulanması .	165
Fotoğraf 88: Türk Göçmenlerin Aile Yaşamı: Kız Çocuklarına Şiddet Uygulanması .	166
Fotoğraf 89: Türk Göçmenlerin Aile Yaşamı: Kız Çocuklarına Şiddet Uygulanması .	166
Fotoğraf 90: Türk Göçmenlerin Aile Yaşamı: Göçmen Erkeklerin Eşlerini Aldatması	167
Fotoğraf 91: Türk Göçmenlerin Aile Yaşamı: Göçmen Erkeklerin Eşlerini Aldatması	167
Fotoğraf 92: Türk Göçmenlerin Aile Yaşamı: Göçmen Erkeklerin Eşlerini Aldatması	168
Fotoğraf 93: Türk Göçmenlerin Aile Yaşamı: Göçmen Erkeklerin Eşlerini Aldatması	169

Fotoğraf 94: Türk Göçmenlerin Aile Yaşamı: Göçmen Erkeklerin Eşlerini Aldatması	169
Fotoğraf 95: Türk Göçmenlerin Aile Yaşamı: Çocuk Yapamama/Çocuk Yapma	171
Fotoğraf 96: Türk Göçmenlerin Almanya'ya ve Almanya'daki Yaşam Biçimine Bakışı: Kurallar Toplumu Almanya	175
Fotoğraf 97: Türk Göçmenlerin Almanya'ya ve Almanya'daki Yaşam Biçimine Bakışı: Kurallar Toplumu Almanya	175
Fotoğraf 98: Türk Göçmenlerin Almanya'ya ve Almanya'daki Yaşam Biçimine Bakışı: Kurallar Toplumu Almanya	176
Fotoğraf 99: Türk Göçmenlerin Almanya'ya ve Almanya'daki Yaşam Biçimine Bakışı: Kurallar Toplumu Almanya	177
Fotoğraf 100: Türk Göçmenlerin Almanlara Bakışı: Türklere Karşı Yabancı Düşmanlığı	178
Fotoğraf 101: Türk Göçmenlerin Almanlara Bakışı: Almanların Utanmaz Olduğunun Düşünülmesi.....	179
Fotoğraf 102: Türk Göçmenlerin Almanlara Bakışı: Alman Kadınların Cinsel Bir Objeye Olarak Görülmesi.....	180
Fotoğraf 103: Türk Göçmenlerin Almanlara Bakışı: Alman Kadınların Cinsel Bir Objeye Olarak Görülmesi.....	181
Fotoğraf 104: Türk Göçmenlerin Almanlara: Alman Kadınlara Gerçek Bir Aşk Duygusu Hissedilmesi.....	182
Fotoğraf 105: Türk Göçmenlerin Türk Göçmene Bakışı: Türk Göçmenin Türk Göçmeni Değerli Görmesi	183
Fotoğraf 106: Türk Göçmenlerin Türk Göçmene Bakışı: Türk Göçmenin Türk Göçmeni Değersiz Görmesi.....	183
Fotoğraf 107: Türk Göçmenlerin Diğer Göçmenlere Bakışı: Türk Göçmenin Diğer Göçmenlere Şiddet Uygulanması.....	184
Fotoğraf 108: Türk Göçmenlerin Diğer Göçmenlere Bakışı: Ötekileştirme	185
Fotoğraf 109: Türk Göçmenlerin Diğer Göçmenlere Bakışı: Ötekileştirme	186

Fotoğraf 110: Almanların Türk Göçmene Bakışı: Türk Göçmene Karşı Ayrımcılık Yapma	187
Fotoğraf 111: Almanların Türk Göçmene Bakışı: Türk Göçmenle İletişim Kurmama.	188
Fotoğraf 112: Almanların Türk Göçmene Bakışı: Türk Göçmenlerle Birlikte Etkinlikte Bulunabilme	189
Fotoğraf 113: Entegrasyon Süreci: Kültür Şoku	190
Fotoğraf 114: Entegrasyon Süreci: Kültür Şoku	190
Fotoğraf 115: Entegrasyon Süreci: Kültür Şoku	190
Fotoğraf 116: Entegrasyon Süreci: Kültür Şoku	191
Fotoğraf 117: Entegrasyon Süreci: Dış Görünüş Üzerinden Uyum.....	191
Fotoğraf 118: Entegrasyon Süreci: Dış Görünüş Üzerinden Uyum.....	192
Fotoğraf 119: Entegrasyon Süreci: Toplumsal Uyum Sorunu	193
Fotoğraf 120: Entegrasyon Süreci: Asimilasyon	193
Fotoğraf 121: Entegrasyon Süreci: Asimilasyon	194
Fotoğraf 122: Türk Göçmenler ve Gelenekler: Geleneksel Ataerkil Değerler	196
Fotoğraf 123: Türk Göçmenler ve Gelenekler: Geleneksel Ataerkil Değerler ve Şiddet Doğuran Namus Kavramı	198
Fotoğraf 124: Türk Göçmenler ve Gelenekler: Geleneksel Ataerkil Değerler ve Şiddet Doğuran Namus Kavramı	198
Fotoğraf 125: Türk Göçmenler ve Gelenekler: Geleneksel Ataerkil Değerler ve Şiddet Doğuran Namus Kavramı	199
Fotoğraf 126: Türk Göçmenler ve Gelenekler: Geleneksel Ataerkil Değerler ve Şiddet Doğuran Namus Kavramı	200
Fotoğraf 127: Türk Göçmenler ve Gelenekler: Türkiye'deki Alışkanlıkların Devam Ettirilmesi.....	202
Fotoğraf 128: Türk Göçmenler ve Gelenekler: Türkiye'deki Alışkanlıkların Devam Ettirilmesi.....	202

Fotoğraf 129: Türk Göçmenler ve Gelenekler: Türkiye'deki Alışkanlıkların Devam Ettirilmesi.....	203
Fotoğraf 130: Türk Göçmenler ve Gelenekler: Türkiye'deki Alışkanlıkların Devam Ettirilmesi.....	203
Fotoğraf 131: Türk Göçmenlerin Almanlarla İletişimi: Yarı Türkçe Yarı Almanca İletişim	207
Fotoğraf 132: Boş Zaman Aktiviteleri: Kahvehaneye Gitmek	208
Fotoğraf 133: Boş Zaman Aktiviteleri: Alış Veriş Yapmak	208
Fotoğraf 134: Boş Zaman Aktiviteleri: Sanatsal Etkinliklerde Bulunmak	209
Fotoğraf 135: Türk Göçmenler Arasında Dayanışma: Adres Bulmada Yardımcı Olma	211
Fotoğraf 136: Türk Göçmenler Arasında Dayanışma: Adres Bulmada Yardımcı Olma	211
Fotoğraf 137: Türk Göçmenler Arasında Dayanışma: Kalacak Yer Ayarlama.....	212
Fotoğraf 138: Türk Göçmenler Arasında Dayanışma: Kalacak Yer Ayarlama.....	213
Fotoğraf 139: Türk Göçmenler Arasında Dayanışma: Kalacak Yer Ayarlama.....	213
Fotoğraf 140: Türk Göçmenler Arasında Dayanışma: Kalacak Yer Ayarlama.....	213
Fotoğraf 141: Türk Göçmenler Arasında Dayanışma: İş Bulma	214
Fotoğraf 142: Türk Göçmenler Arasında Dayanışma: İş Bulma	214
Fotoğraf 143: Türk Göçmenler Arasında Dayanışma: Birlikte Olma/Yalnız Bırakmama	215
Fotoğraf 144: Türk Göçmenler Arasında Dayanışma: Birlikte Olma/Yalnız Bırakmama, 10. dakika	215
Fotoğraf 145: Türk Göçmenler Arasında Dayanışma: Dindaş Dayanışması.....	216
Fotoğraf 146: İkinci Kuşak Göçmenlerle Gelen Değişim: Türk Göçmenlerin Kalıcı Hale Gelmesi	217
Fotoğraf 147: İkinci Kuşak Göçmenlerle Gelen Değişim: Türk Göçmenlerin Kalıcı Hale Gelmesi	218

Fotoğraf 148: İkinci Kuşak Göçmenlerle Gelen Değişim: Türk Göçmenlerin Kalıcı Hale Gelmesi	218
Fotoğraf 149: İkinci Kuşak Göçmenlerle Gelen Değişim: Türk Göçmenlerin Kalıcı Hale Gelmesi	219
Fotoğraf 150: İkinci Kuşak Göçmenlerle Gelen Değişim: Türk Göçmenlerin Kalıcı Hale Gelmesi	219
Fotoğraf 151: İkinci Kuşak Göçmenlerle Gelen Değişim: Türk Göçmenlerin Kalıcı Hale Gelmesi	220
Fotoğraf 152: İkinci Kuşak Göçmenlerle Gelen Değişim: Türk Göçmenlerin Kalıcı Hale Gelmesi	220
Fotoğraf 153: İkinci Kuşak Göçmenlerle Gelen Değişim: Türk Göçmenlerin Kalıcı Hale Gelmesi	220
Fotoğraf 154: İkinci Kuşak Göçmenlerle Gelen Değişim: Türk Göçmenlerin Kalıcı Hale Gelmesi	220
Fotoğraf 155: İkinci Kuşak Göçmenlerle Gelen Değişim: Türk Gençlerinin Alman Gençlerine Özenmesi	221
Fotoğraf 156: Göçmenler İle Geride Kalanlar Arasında Bağ: Göçmenin Geride Kalanlara Bakması	223
Fotoğraf 157: Geride Kalanların Göçmenlere Bakışı: Maddiyatçı Göçmen	224
Fotoğraf 158: Geride Kalanların Göçmenlere Bakışı: Maddiyatçı Göçmen	224
Fotoğraf 159: Geride Kalanların Göçmenlere Bakışı: Sonradan Görme Göçmen	225
Fotoğraf 160: Geride Kalanların Göçmenlere Bakışı: Sonradan Görme Göçmen	226

GİRİŞ

Yüzyıllardan beri insanlık tarihinin önemli bir olgusu olan göç, sosyolojik, kültürel, tarihsel, psikolojik ve ekonomik bir süreci kapsamaktadır. Göç bu süreç içerisinde bireylerin kendi istekleri doğrultusunda gerçekleştiği gibi toplumsal, ekonomik, siyasi ve coğrafi nedenlerle, kimi zaman bazı topluluklar ya da toplumlar için zorunlu bir eylem haline de dönüşmüştür. Bununla birlikte göç aynı ülkenin sınırları içerisinde kalarak yer değiştirmek suretiyle iç göç şeklinde gerçekleştiği gibi, göçmenin kendi ülkesinden ayrılıp farklı ülkelere göç etmesi bağlamında dış göç şeklinde de gerçekleşmiştir.

Son yüzyılda uluslararası alanda gerçekleşen en büyük kitlesel göç hareketi ise başta Almanya olmak üzere Batı Avrupa ülkelerinin İkinci Dünya Savaşı sonrasında savaşın yıkıntılarından kurtulmak ve dev bir ekonomik hamle yaparak, sanayileşmesini tamamlamak amacıyla gerçekleşmiştir. Batı Avrupa devletleri savaş sonrasında işgücü nüfusunun azalması nedeniyle bu kalkınma hamlesini çevre ülkelere talep ettiği işçi göçü ile gerçekleştirmiştir. Bu bakımdan, içinde Türkiye'nin de yer aldığı bazı çevre ülkelerle rotasyon ilkesi doğrultusunda işçi alımına dayalı anlaşmalar imzalamıştır (Abadan-Unat, 2006). Avrupa'nın bu talebi Türkiye'nin Avrupa'ya özellikle de Almanya'ya işçi göçünü başlatmakla birlikte, Türkiye'nin de o dönemlerde içinde bulunduğu başta işsizlik olmak üzere, ekonomik ve sosyal problemler göç sürecinin başlamasında ve artarak devam etmesinde en önemli içsel nedenlerden biri olmuştur. Ancak rotasyon ilkesi doğrultusunda Almanya'ya giden işçilerin büyük çoğunluğu zaman içerisinde Türkiye'ye dönme eğilimlerinden vazgeçmiş ve aile birleşimi yasası ile ailelerini de yanlarına alarak Almanya'da kalıcı hale gelmeye başlamışlardır. Göçün ilk dönemlerinde öngörülemeyen bu durumun daha sonraları pek çok sosyal, psikolojik, ekonomik ve siyasal sonuçlar doğurmasıyla birlikte; dış göç sosyologların, psikologların, tarihçilerin ve siyaset bilimcilerin önemli çalışma alanlarından biri olmuştur. Bu çalışmanın konusu ise Türkiye'den Almanya'ya işçi göçünün Türk sinemasına yansımalarının, "Almanya Acı Vatan", "Gurbetçi Şaban", "Polizei" ve "Sarı Mercedes" filmleri üzerinden ele alınması şeklindedir.

Sanat varolduğundan bu yana, içinden çıktığı toplumun, kültürün bir ürünü olmuş; toplumsal değişmelerle şekillenmiştir. Sinema ise sanatın en etkin ve en önemli

alanlarından biri olarak toplumsal değişmelerden etkilenen ve toplumu da etkileyen önemli bir kitle iletişim aracıdır. Sinema, toplumsal ve tarihsel gerçekleri, gerçekçi bir şekilde yansıtabileceği gibi, aynı zamanda şimdiki ve gelecek kuşaklar için tarihi ve toplumsal bir belge niteliği de taşımaktadır. Dış göç olgusu ise, tarih boyunca görülen, nedenleri, süreci ve sonuçları açısından önemli bir toplumsal değişme alanı oluşturmuştur. Bu çalışmanın temel amacı da sinema alanında görülen toplumsal gerçekçilik yaklaşımına dayanarak, toplumsal gerçekliğin yansıtıldığını düşündüğümüz dört göç filmi (“Almanya Acı Vatan”, “Gurbetçi Şaban”, “Polizei” ve “Sarı Mercedes”) üzerinden göçün nedenleri, şekli, süreci, entegrasyon, göçmenlerin gittikleri ülkeye ve toplumuna bakışı, göçmenlere bakışı ve dayanışma, çalışma alanları, geride kalanlar ve geri dönüş düşüncesinin nasıl yansıtıldığını incelemektir. Bu bağlamda çalışmanın birinci bölümünde araştırmanın konusu ve kapsamı altında çalışmanın konusu, amacı, önemi, hangi yöntem ve teoriler üzerinden ele alınacağı belirtilmiş ve daha önce göç sosyolojisi alanında yapılan sinema çalışmalarına değinilmiştir. Ayrıca filmlere ait bilgiler verilerek, bu filmlerin çalışma kapsamında ele alınmasının nedenleri açıklanmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde, Türkiye’de sinema tarihi genel başlığı altında sinemanın Türkiye’ye girişi ve dönemler halindeki özellikleri ayrı ayrı verilerek, çalışmada göç teorileri ile eklektik olarak kullanacağımız sinema alanında görülen toplumsal gerçekçilik yaklaşımına ilişkin bilgi verilmektedir. Toplumsal gerçekçiliğin Türk sinemasının tarihsel süreci içerisinde, nasıl ve hangi koşullar altında ortaya çıkıp, göç filmleri üzerinden nasıl devam ettiği ve çalışma kapsamında analiz edilen iki filmin yönetmeni Şerif Gören’in toplumcu film anlayışı hakkında bilgi verilmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde, Türkiye’den Avrupa’ya göçün tarihi, dönemler halinde hem Türkiye’nin toplumsal siyasal ve ekonomik özellikleri çerçevesinde göçe neden olan koşullar şeklinde ele alınmış, hem de göçü başlatan unsurlar, göçün gerçekleşme şekli ve süreç içerisinde göçmenlerin yaşadığı sorunlar ve değişen hayatları anlatılmıştır. Daha sonra Almanya’nın göçmen politikalarına yer verilerek dönemlere göre, göçmenlerin de kalıcı hale gelmesiyle göç politikalarındaki değişmeler ele alınmıştır. Son olarak da dış göç sürecinin Türk sinemasına yansımaları bağlamında Türk

sinemasındaki dış göç konulu filmler ve Türk yönetmenlerin Alman sineması için yaptığı filmlerden örnekler verilmiştir.

Çalışmanın dördüncü bölümünü, çalışmanın kavramsal ve kuramsal temeli oluşturmakla birlikte çalışmanın eklettik bir teorik arka planı olması bakımından, öncelikle sinema ve toplum ilişkisi bağlamında sinemanın toplumsal boyutuna yer verilip, sinema ile toplum ilişkisini açığa çıkaran sinema akımlarına değinilmiştir. İkinci kısımda ise göç sosyolojisi alanında kullanılan göç teorileri açıklanmıştır. Açıklanan teoriler içinden de ekonomi temelli göç teorileri ve ağ (network) teorileri çalışmada temel alınmıştır. Sonrasında ise çalışmanın modeli hakkında bilgi verilmiştir.

Çalışmanın beşinci bölümü çalışmanın yönteminden oluşmaktadır. Bu bölümde çalışmada kullanılan nitel yöntem kapsamında görsel analiz hakkında bilgi verilerek, Türk sinemasındaki dış göç konulu filmlerin içinden seçtiğimiz dört filmin (“Almanya Acı Vatan”, “Gurbetçi Şaban”, “Polizei” ve “Sarı Mercedes”) görsel analizinin nasıl yapıldığı ele alınmıştır. Ayrıca çalışmada toplumsal gerçekçilik ile ekonomi temelli ve ağ (network) teorileri kapsamında hazırlanan ve filmlerin görsel analizi sırasında cevaplanmaya çalışılacak olan on bir araştırma sorusu ele alınmıştır.

Çalışmanın altıncı bölümünde filmlerin görsel analizinden elde ettiğimiz bulgular yer almaktadır. Bulgular bölümünde çalışmanın bütünlük sağlaması bakımından araştırma soruları başlıklar haline getirilip, bu başlıklar altında filmlere ilişkin temalar ve analizlere yer verilmiştir.

Son olarak sonuç ve tartışmada, görsel analizini yaptığımız filmlerin toplumsal gerçekleri yansıtması bağlamında elde edilen sonuçlar, ekonomi temelli göç teorileri ve ağ (network) teorileri kapsamında değerlendirilmiş, teorilere ek olarak çıkan sonuçlar ile Almanya'nın göçmen politikaları arasındaki ilişkiye odaklanılmış; elde edilen sonuçlar literatürde yer alan dış göç ile ilgili çalışmalarla karşılaştırılmaya çalışılarak; çalışmadan elde edilen sonuçlarla literatürdeki çalışmaların benzer ve farklı yönleri belirtilmiştir.

1. BÖLÜM

ARAŞTIRMANIN KONUSU VE KAPSAMI

Çalışmanın konusu Türkiye’den yurt dışına işçi göçünün Türk sinemasına yansımalarıdır ve bu Almanya örneği üzerinden ele alınmaktadır. Bu bağlamda “Almanya Acı Vatan”, “Gurbetçi Şaban”, “Polizei” ve “Sarı Mercedes” filmleri analiz için seçilmiştir. Çalışmada nitel araştırma deseni temelinde “görsel analiz metodu” kullanılmıştır. Görsel analiz metodunun kullanıldığı sosyolojik çalışmalar literatürde “görsel sosyoloji” (visual sociology) adıyla da geçmektedir.

Görsel sosyoloji toplumsal hayatı araştırmak için fotoğraf, film ve videodan yararlanarak toplumu ve kültürü analiz etmeye dayanan, toplumsal alanda geçerli bir bilimsel görüştür (Harper, 1988: 54-55; Pauwels, 2010: 546). Görsel sosyolojide veriler sosyolojik konu ve kavramların görsel veri ile örtüşmesi ve görsel verinin teorik ve ampirik bir anlayış taşıması temelinde toplanır (Harrison, 2002: 856). Görsel veri olarak da genellikle kültürel ürünleri yansıtan fotoğraflar ya da bunların reklamcılık alanında, gazete ve dergilerdeki fotoğrafları kullanılır (Harper, 1988: 5). Bu çalışmada sinemanın toplumsal gerçekçilik kuramına dayanarak, sosyal gerçekliği yansıtan filmlerin de olduğu varsayımı üzerinden göç filmleri incelenmektedir. Bu bağlamda teorik arkaplan olarak toplumsal gerçekçilik akımı, ekonomi temelli göç teorileri ve network göç teorileri eklettik olarak kullanılmıştır. Böylece filmlerin dış göç olgusunu yansıttığı kabul edilmiş ve bu gerçekliğin yansımaları olarak göç teorilerinde ön plana çıkan göçün nedenleri, şekli, süreci, entegrasyon, gidilen ülkeye ve halkına bakış, göçmenlere bakış ve dayanışma, çalışma alanları, geride kalanlar ve geri dönüş düşüncesinin bu filmlerde nasıl yansıtıldığını incelemek bu çalışmanın temel amacını oluşturmaktadır.

Görsel analiz tekniğinin kullanıldığı bu çalışmada nitel araştırma yönteminde, verilerin toplanması ve analizi sürecinde verilmesi gereken önemli bir karar verilerin nasıl ve neye göre toplanacağı ve analizlerin de neye göre yapılacağıdır. Bu bağlamda nitel çalışmanın başlangıcında teorik bir arkaplan oluşturulup oluşturulmayacağı önemlidir. Bu kapsamda araştırmada toplumsal gerçekçi yaklaşım, göç teorilerinden ekonomik ve ağ teorisi eklettik olarak çalışmanın arka plânını oluşturmaktadır ve film analizleri bunlar üzerinden yapılacaktır. Bu çalışmada alana ilişkin olarak sinema ve toplum

konusunda yapılmış çok sayıdaki çalışmadan faydalanılmıştır. Temel veri kaynağımız sinema filmleri olduğu için, sinema ve toplum akımlarından toplumsal gerçekçiliğin temel varsayımları bu çalışmada kullanılmaktadır. Türkiye’den Avrupa’ya göç yurt içi ve yurt dışında çeşitli çalışmalarda sosyolojik açıdan incelenmiştir. Bunlar Türkiye’den Avrupa’ya işçi göçünün nedenleri, gidilen yerdeki yaşam, entegrasyon, yaşanan sorunlar, oradaki dayanışma biçimleri, geride kalanlar ve geri dönüş konusunda önemli veriler sağlamıştır.

1960 yılından bu yana devam eden akademik anlamda göç sosyolojisi alanındaki çalışmalarda göçün sinemaya yansımaları ise bu alanda çalışma sayısı az olsa da incelenmiştir. Bu inceleme sonucunda Göktuna’nın (2005) “Türk Sinemasında Dış Göç Süresi” çalışması bulunmuştur. Ancak genel olarak Türk sinemasına bakıldığında, özellikle sosyolojik açıdan dış göç olgusunun sinemaya yansımalarının çalışılmamış olduğu görülmektedir. Özellikle de göç sürecinin ilk döneminde çekilen filmlerin göç sosyolojisi alanında incelenmemesi literatürde önemli bir eksik alan oluşturmaktadır. Bu çalışma ile Almanya’ya kitlesel işçi göçü ve bunun yansımaları Türk sinemasının göç konulu filmlerinden “Almanya Acı Vatan”, “Gurbetçi Şaban”, “Polizei”, “Sarı Mercedes” filmleri üzerinden görsel analiz tekniği ile incelenmektedir.

Bu filmler göçün amacı, göç süreci, oradaki yaşam ve yaşama tutunma stratejileri, aile ve evlilik kurumu, göçmene bakış, Alman’a bakış, kadına bakış, giden göçmenlerin kendi aralarındaki ilişkileri, dayanışma ve çatışma noktaları, geride kalanlar ve ülke ile bağlar, entegrasyon ve geri dönüş düşüncesi bağlamında incelenebilecek filmler olarak seçilmiştir. Aslında bu filmlerde, neredeyse herkesin en azından etrafında bir göçmen işçi tanıdığı Türkiye’de, onların göç süreçleri, yaşamları hakkında da izleyiciye bilgi vermek amaçlanır. Çünkü bu bilinmeyen ve merak edilen bir olgudur. Bu filmler yazları gelen ve ceplerindeki Mark’ları ile dikkat çeken, kimi zaman özenilen, kimi zaman da yardım beklenen bir kesimin yaşamlarına dair ipuçlarıdır. Bunların filmler üzerinden nasıl işlendiği bu araştırmanın temel konusunu oluşturmaktadır.

Bu filmlerden ilki “Almanya Acı Vatan” dır. “Almanya Acı Vatan” 1979 yılında Şerif Gören tarafından çekilmiş olup, filmin yapımcılığını Selim Soydan üstlenmiştir. Filmin tamamına yakını Almanya’nın Berlin kentinde çekilmiş, ardından videoya aktarılmış ve Türkiye’nin yanı sıra Almanya’daki Türk göçmenlerin alımına sunulmuştur. Çalışma kapsamında incelenen ikinci film ise 1985 yılında Kartal Tibet tarafından çekilen

“Gurbetçi Şaban”dır, “Gurbetçi Şaban”ın yapımcılığını ise Memduh Ün yapmış ve filmin çekimlerinin tamamına yakını Almanya’da gerçekleştirilmiştir. “Gurbetçi Şaban”ın çekildikten sonra videoya aktarılıp Almanya’daki Türk göçmenlerin alımına sunulduğu konusunda kesin bir veri olmamakla birlikte, Türk sinemasının “Gurbetçi Şaban”ın çekildiği dönemde, video dağıtımıcılığı ile filmlerini Almanya’ya göndermesi ve dış göç konulu filmlerin daha çok Almanya’daki Türk göçmenler için yapılması nedeniyle “Gurbetçi Şaban”ın da videoya aktarılıp, Almanya’daki Türk göçmenlerin alımına sunulduğu düşünülmektedir. Ayrıca filmin Almanya’daki Türklerin alımına sunulduğunun düşünülmesinin diğer bir nedeni de filmde verilen mesajların (gurbetçinin Almanya’dan ve Almanlardan intikam alması, onları komik duruma düşürmesi) göçmenlerin kendilerini daha iyi hissetmesini sağlayacağı düşüncesidir. Çalışmada üçüncü film olarak belirlenen “Polizei” ise 1988 yılında yine Şerif Gören tarafından Almanya’nın Berlin kentinde Türklerin yoğun olduğu bölgelerde çekilmiş ve videoya aktarılarak Almanya’daki Türklerin alımına sunulmuştur. “Polizei” filminin yapımcılığı ise Turgay Aksoy ve Şerif Gören tarafından yapılmıştır. Çalışma kapsamında incelenen son film ise “Sarı Mercedes”tir. Adalet Ağaoğlu’nun “Fikrimin İnce Gülü” adlı romanından sinemaya uyarlanan filmin çekimlerine 1987 yılında başlanılmış ve 1992 yılında bitirilmiştir. Filmin yönetmeni Tunç Okan olup, film Cengiz Ergun yapımcılığında, Fransız Ulusal Sinema Merkezi (CNC), Alman Sineması Geliştirme Dairesi (Filmförderungsanstalt)’nin yardımıyla ve İsviçre Televizyonun ortak yapımıyla çekilmiştir. Çekimlerinin küçük bir bölümü Almanya’da geri kalanı ise Türkiye’de çekilen “Sarı Mercedes”in videoya aktarılıp aktarılmadığına ve Almanya’da gösterildiğine ya da Türk göçmenlerin alımına sunulduğuna dair elimizde bir bilgi yoktur. Bununla birlikte filmin Fransa’da gösterildiği bilinmektedir.

Türk sinemasına dış göç olgusu ancak 60’lı yılların sonları ile 70’li yılların başlarında yalnızca bir fon olarak girebilmiştir (Ulusay, 2008: 62). Almanya’daki göçmen işçilerin çalışma koşullarının ilk defa gerçekçi bir şekilde ele alındığı ilk film ise “Almanya Acı Vatan” dır (Karadoğan, 2005: 35). Bu bağlamda “Almanya Acı Vatan” çalışma kapsamında analiz edilecek ilk film olup, göçün ilk döneminde görülen özellikleri konu almaktadır ve karakterler genellikle Almanya’ya giden ilk göçmen işçilerdir ve Almanya’ya geliş amaçları para kazanmak/Mark biriktirmek ve Türkiye’ye yatırım yapmak şeklindedir. Bu anlamda “Almanya Acı Vatan” daki karakterlerin Almanya’da

kalıcı olmak gibi bir planları yoktur. Bunlara ek olarak filmde göçmen işçilerin Almanya’da ayakta kalmaya çalışmaları, çalışma koşulları, aile yaşamları, göçmenlerin birbirleri arasındaki dayanışması, göçmen işçilerin Türkiye’de kalan ailelerine özlem duyması anlatılır ve aile birleşimi yasasına dayanarak Almanya’ya gidebilmek için yapılan sahte evlilik işlenir. Bu nedenle “Almanya Acı Vatan” göçün birinci dönem özelliklerini yansıtmakta olup analiz için seçilen ilk filmidir.

“Gurbetçi Şaban” ise Almanya’nın işçi alımının durduğu yıllarda illegal (turist pasaportu) yollarla Almanya’ya gelerek çalışmaya başlayan göçmenlerin durumunu işlemekte olup, Almanya’da bir hayat kurma mücadelesini ve bu mücadelede Almanya’nın özellikle çocuk parası gibi göçmen politikalarının rolünü komedi türünde işleyen ve gerçekçi olmayan ama göçmenleri mutlu edecek mesajlarla gerçekliğe ironik yaklaşan bir filmidir. Bu bağlamda “Gurbetçi Şaban” filmi çalışmada görsel analiz için seçilen ikinci filmidir.

“Polizei” filminin hikayesi, yıllar önce Almanya’ya göç eden ve yerleşerek kalıcı hale gelen birinci ve ikinci kuşak göçmenlerin üzerinden ele alınır. Bu nedenle özellikle ikinci kuşak göçmenlerin Almanya’daki kalıcı konumlarını anlatan “Polizei” filmi üçüncü film olarak ele alınmış ve analiz edilmiştir.

Çalışma kapsamında seçilen son film “Sarı Mercedes” Almanya’ya giden göçmenlerle (Almancılarla) özdeşleştirilmiş ve onlar için bir statü aracı haline gelmiş olan “Mercedes” sahibi olma arzusunu ve bu arzunun Almanya’ya gitme nedeni haline gelmesini anlatması nedeniyle görsel analiz için seçilen dördüncü filmidir.

Sonuç olarak bu filmler Almanya’ya göçün farklı dönemlerini, özelliklerini ve sembollerini yansıtmaktadır. Bu çalışmada Türkiye’den Almanya’ya işçi göçü ilk aşama, ikinci aşama (aile birleşimi) ve üçüncü aşama (Almanya’da yaşama/kalıcı olma) bağlamında bu konuları ele alan dört Türk filmi üzerinden görsel analiz yöntemi ile incelenmektedir.

Çalışma kapsamında yapılan literatür taramasında hem çalışma kapsamında incelenen filmlerin hem de diğer göç konulu filmlerin daha önceki çalışmalarda ele alındığı görülmüştür. Bu çalışmayı diğer film analizlerinin ele alındığı çalışmalardan ayıran iki temel özellik vardır ve bunlar da çalışmanın önemini oluşturmaktadır. Bunlardan ilki,

şimdiye kadarki çalışmalarda göçün 1. kuşak, ve 2. kuşak bağlamında ele aldığımız dört film üzerinden karşılaştırması yoktur. Bu filmlerden ya biri ya da ikisi ele alınmıştır. Bu çalışmanın diğer çalışmalardan diğer farkı ise, bu çalışmalarda göç olgusu genellikle göç sosyolojisi bağlamında, göç sürecinin sinemaya yansımalarını incelemekten ziyade, daha çok sinema çalışmaları kapsamında ele alınmış olmasıdır. Bu çalışmalarda göç teorilerine yer verilmekle birlikte, genellikle filmler daha çok özet ve yorum temelli bir değerlendirmeye tabi tutulmuş ve filmlerde geçen temalarla göç teorileri arasındaki ilişkiye odaklanılan, teori ve kavramlar bağlamında bir değerlendirme yapan çalışmalar bulunamamıştır. Bu bağlamda bu çalışmanın önemi sosyolojik bağlamda seçilen filmlerin analizinin hem ekonomi temelli göç teorileri ve network ağ teorileri hem de sinema alanında görülen toplumsal gerçekçi yaklaşım temelinde eklektik bir teorik arkaplan çerçevesinde ele alınmasından kaynaklanmaktadır.

2. BÖLÜM

TÜRKİYE'DE SİNEMA TARİHİ

Türkiye’de sinema tarihi bölümü dönemler halinde dokuz başlık altında ele alınacaktır.

2.1. SİNEMANIN TÜRKİYE’YE GİRİŞİ (1896-1914)

Sinema, Türkiye’ye Osmanlı Devleti’nin son dönemlerinde yabancı sinemacılar aracılığıyla ve tamamen ticari nedenlerle girmiştir. Önceleri yalnızca azınlıklara hitap eden ve onlar aracılığıyla gelişen sinema sonrasında Türk sinema işletmecilerinin devreye girmesiyle gelişimini sürdürmüş, zamanla yeni sinema şirketleri açılmış ve Türk sineması dönemler halinde farklı özellikler göstermiştir.

Sinema tarihçisi Nihat Özön’e göre Türk sineması İlk Dönem (1914-1922), Tiyatrocular Dönemi (1922-1939), Geçiş Dönemi(1939-1950), Sinemacılar Dönemi (1950-1970) ve Genç/Yeni Sinemacılar Dönemi (1970 ve sonrası) olarak sınıflandırılmaktadır (Özön, 2013, Özön, 1995: 17-40). Sinema Türkiye’ye 1896 yılında girebilmiştir. 22 Mart 1895’te astronom Mascart’ın başkanlık ettiği Ulusal Sanayi Özendirme Derneği üyeleri önünde, daha sonra da 28 Aralık 1895’te Paris’te halka açık ilk “sinematografik gösteri”yi düzenleyen Fransız Auguste Louis Lumiere kardeşlerin operatörleri, çekim çalışmaları yapmak amacıyla çeşitli ülkelere gitmişlerdir. Bu operatörlerden Alexandre Promio, İkinci Abdülhamit’in iktidar olduğu Osmanlı Devleti’ne kamerasıyla (cinematographe) çok zor koşullar altında girebilmiştir (Tunç, 2012: 17-18). Bununla birlikte Vardar (2005: 308), Promio’nun ülkemizde bazı çekimler yaptığını, ve bu çekimlerde kullanılan tekniğin dünyada ikinci kez İstanbul’da denendiğini söylemektedir.

Türkiye’de ilk sinema gösterisi 1896 yılında Yıldız Sarayı’nda dönemin padişahı Abdülhamit’in izniyle hokkabaz Bertrand tarafından yapılmıştır. Bertrand bir Lumiere operatörü değildir ve büyük ihtimalle bir “photographe” yapımcısı olan Pathe’den bir sinema aygıtı almıştır. Bu nedenle Türk toplum yaşayışına sinema Lumiere operatörlerinden daha çok Pathe temsilcileri aracılığıyla girmiştir. Pathe, 1902 yılından başlayarak yabancı ülkelerde sürekli temsilcilikler kurmuş ve Lumiere kardeşlerle yarışmaya başlamıştır. Pathe’nin “alamet-i farika”sı olan ünlü horoz’un 1897 başlarında

Türkiye'ye girmesi de bu yol aracılığıyla gerçekleşir. Aslında sinemanın Türkiye'ye girişini sağlayan kişi Romanya uyruklu bir Polonya Yahudisi olan Sigmund Weinberg'dir. Weinberg Pathe'nin Türkiye'deki temsilciliğini yapmaktadır. Asıl amacı sinemayı Türklere tanıtmaktan çok, Pathe mallarının reklamını yapmaktır. Bu nedenle halka açık sinema gösterilerini düzenler (Özön, 2013: 34-35). Weinberg'in halka açık sinema gösterilerini düzenlediği yer ise o zamanlar sadece yabancıların, azınlıkların ve levantenlerin oturdukları Pera'daki yani şimdiki adıyla Beyoğlu'ndaki Sponeck Birahanesi'dir (Özön, 1995: 17). Dolayısıyla Türkiye'nin sinemaya girişi ve toplumun sinemayla buluşması bilinçli bir hamleyle değil, yalnızca ticari kaygılar nedeniyle gerçekleşmiş ve o dönemin toplumunda sinemanın önemi fark edilememiştir. Bu durum sonuçları çok kısa bir süre sonra görülmekle birlikte, daha sonraki yıllarda Türk sinemasının gelişim çizgisinde de kendini gösterecektir.

Sinema, bulunuşundan kısa bir süre sonra Türkiye'ye girmiş olmakla beraber, ülke içindeki gelişimi aynı hızla devam etmemiştir (Vardar, 2005: 308). Çeşitli gösterilere rağmen sinema, İkinci Meşrutiyet'in ilanına kadar (23 Temmuz 1908) daha çok tiyatrolarda, kiraathanelerde "gavur işi" bir eğlence olarak kullanılmış ve elektriğin yurda sokulmasına izin verilmemesi nedeniyle sinemanın gelişmesi de engellenmiştir. Ancak Weinberg 1908 yılında Pathe Sineması'nı kurarak, Türkiye'deki ilk sinema salonunu açar (Özön, 2013: 39). Korkmaz (1997: 12) göre Türkiye'de sırasıyla Pathe Sineması, Eclair (1909), Oriental Cinema Theatre (1910), Central (1911), Orientaux (1912), Gaumont (1913), Cine Palace, Magic (1914) ve Variete (1915) sinemaları açılmıştır (akt: Tunç, 2012: 23-24). Bütün bu sinema salonları azınlıklar tarafından işletilmiştir. Türklerin işlettiği ilk sinema ancak 19 Mart 1914'te Murat Bey ve Cevat Boyer tarafından Milli Sinema adıyla açılmıştır (Özön, 2013: 40). Dolayısıyla yabancı girişimciler tarafından Türkiye'ye getirilen sinema kültürü daha sonra Türk işletmecileri kanalıyla devam ettirilmiştir.

2.2. 1914-1922 YILLARI ARASINDA TÜRK SİNEMASI

Yukarıda belirtildiği gibi sinemanın Türkiye'ye girişi 1896'da olmuş, ilk sinema 1908 yılında kurulmuştur. İlk film yapımı ise Osmanlı Devleti'nin Birinci Dünya Savaşı'na

katılması ile gerçekleşmiştir. Savaşa katılımı toplum için coşkulu bir hale getirebilmek amacıyla Rusların yaptırdığı Yeşilköy Anıtı'nın yıkılışı (Onaran, 1994: 12; Vardar, 2005: 308) Fuat Uzkınay tarafından 14 Kasım 1914'te filme alınmıştır. (Özön, 2013: 51). Ancak filmin çekildiğine dair günümüze ulaşan herhangi bir belge olmaması nedeniyle filmin ilk Türk filmi olduğu yönünde şüpheler mevcuttur. Yine de pek çok sinema tarihçisine göre “Yeşilköy Anıtı’ndaki Rus Abidesi’nin Yıkılışı” ilk Türk filmi olarak kabul edilmektedir (Vardar, 2005: 308). Bu durum, sinemanın Türkiye’ye girmesiyle birlikte, onun öneminin kavranması noktasında hala eksiklikler olduğunu göstermektedir. Zira gelecek kuşaklar için tarihi bir belge niteliğinde olabilecek bir filmin korunmasına yeterince önem verilmemiş ve Türk sinema tarihinin başlangıcına dair soru işaretlerinin oluşmasına neden olunmuştur.

Özön (2013: 51)’e göre, sinemanın Türkiye giriş nedeni propaganda gücünün farkına varılmasıdır. Çünkü Enver Paşa Almanya’ya gittiği sırada Alman ordusundaki sinema dairesinin savaşa dair yaptıkları filmleri görmüş ve Osmanlı ordusunda da böyle bir dairenin kurulması emrini vermiştir. Böylece 1915 yılında Weinberg başkanlığında (yardımcısı Fuat Uzkınay) Merkez Ordu Sinema Dairesi kurulmuş ve 1918 yılına kadar halka savaşlarla ilgili aktüalite filmleri gösterilmeye başlanmıştır (Özön, 2013: 51-52). Ardından “1915’te kurulan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti Sinema Şubesi de belge film çekimlerine başlamıştır” (Tunç, 2012: 27). Daha sonra ise halkın daha çok ilgisini çekmek, derneğe daha fazla gelir sağlamak ve gerçek anlamda sinemacılığı başlatmak amacıyla Sedat Simavi yönetmenliğinde bir çalışma grubu kurulur. Bu grup ilk olarak evlilik kurumunu kişilerin özgürlüğünü kısıtlayan bir “pençe” olarak değerlendiren, cinsel içerikli ilk Türk filmi “*Pençe*”yi, ardından da ikinci hikayeli uzun film olan “*Casus*”u çeker (Özön, 2013: 55-56-57, Teksoy, 2007: 12-13). O dönem Sedat Simavi tarafından çekilen konulu ilk Türk filmlerine en büyük eleştiri, Muhsin Ertuğrul’dan gelir. Muhsin Ertuğrul Temaşa Dergisinde sert bir yazı kaleme alarak konulu ilk Türk filmlerini acımasızca eleştirmiştir (Tunç, 2012: 28). Sedat Simavi’nin ilk filmleri ve Muhsin Ertuğrul’un Türk sinemasının bu ilk örnekleri sayılabilecek filmler için yazılı bir kaynak aracılığıyla eleştiri yapması eleştirinin haklılık payından öte Türk sinemasına ilgi duyulmasını göstermesi bakımından umut verici olarak değerlendirilebilir. Ancak sinema Türkiye’de henüz bağımsız bir kimliğe sahip değildir. Bu durumda elbette

ülkenin içinde bulunduğu savaş sonrası koşulların da etkisi vardır ve bu koşullar film üretimini etkilemeye devam etmektedir.

Mondros Ateşkes Antlaşması'nın imzalanmasının ardından hem Merkez Ordu Sinema Dairesi, hem de Müdafaa-i Milliye Cemiyeti tasfiye edilip, malzemeleri Kasım 1919'da Malul Gaziler Cemiyeti'ne devredilmiştir (Tunç, 2012: 29). Malul Gaziler Cemiyeti'ne ait olan Malul Gaziler Cemiyeti Film Fabrikası'nda göreve başlayan Fuat Uzkınay, 1919'da Türk sinemasının beşinci konulu filmi "*Mürebbiye*"yi çekmiştir. "*Mürebbiye*" genç Fransız bir kadının varlıklı bir ailenin konağında mürebbiyelik yapması ve ahlak kurallarını çiğneyerek konaktaki erkekleri birbirine düşürmesini işlemektedir. Ancak film, konusu nedeniyle işgal kuvvetleri tarafından Anadolu'da gösterilmesi yasaklanmış ve sansür uygulanan ilk Türk filmi olmuştur. Bununla birlikte, Malul Gaziler Cemiyeti 1921 yılında Türk sinemasının ilk komedi filmi serisi olan Şadi Fikret Karagözoğlu'nun yönettiği ve başrolünü oynadığı "*Bican Efendi Vekilharç*", "*Bican Efendi Mektep Hocası*", "*Bican Efendi'nin Rüyası*" filmlerini yapmıştır (Teksoy, 2007: 13-14). Bu bağlamda ilk Türk filmi her ne kadar propaganda amacıyla çekilse de bu filmlerle Türk sinemasının bu ilk döneminde farklı konularla ilgili filmlerin olduğu da görülmektedir. Bununla birlikte "*Mürebbiye*" filminde bir Fransız'ın ahlaksız olarak gösterilmesinin, işgalci kuvvetlerden biri olan Fransa'ya karşı bir eleştiri niteliği taşıdığı da söylenebilir.

Türk filmlerinin konusunda değişiklikler olmakla birlikte, o dönemde sinema alanında yetkili olan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti ve Malul Gaziler Cemiyeti yarı resmi kurumlardır ve görevlerinin film çekmekle hiçbir ilişkisi yoktur. Sinema ile ilgili çalışmalar yapmalarının tek nedeni kendi kurumlarına gelir sağlamaktır. Bu kurumlar sinema için düşük bir bütçe ayırmış ve sermayelerini tehlikeye atmak istememişler ve bu nedenle de teknik bakımdan oldukça yetersiz filmler çekmişlerdir. Dolayısıyla sinema her ne kadar Almanya'dan örnek alınsa da oradaki gelişmeyi yakalayamamış ve endüstri haline gelememiştir (Özön, 2013: 70-71). Sonraki süreçte ise bu derneklerden ziyade bir tiyatrocunun sinemayla ilgilenmesiyle ve özel sektörle farklı bir dönemin yaşanması sağlanmıştır.

2.3. 1922-1939 YILLARI ARASINDA TÜRK SİNEMASI

1922-1939 yılları arasında Türk sinemasının orduyla ilişkisi kesilmiş ancak bu sefer yeni bir dönem başlamıştır: “Tiyatrocular Dönemi”. Bu dönemde Türk sinemasının örnekleri artmaya başlamış, yapım şirketleri kurulmuş ve Türk sinemasının uzunca bir dönem etkileyecek olan tek yönetmen devri başlamıştır.

Bu döneme “Tiyatrocular Dönemi” denmesinin nedeni sinemanın dönemin en ünlü tiyatrocusu Muhsin Ertuğrul’un ve Darülbeyazıt/İstanbul Şehir Tiyatrosu kadrosunun elinde olmasıdır. Muhsin Ertuğrul için sinema, ek bir görevdir. Ertuğrul’un film çalışmalarının yöntemi de tiyatro mevsiminde oynadıkları oyunları bir de alıcı karşısında oynamak şeklinde olmuştur (Özön, 1995: 21-22). Bununla birlikte bu dönemde sinema alanında olumlu gelişmeler de olmuş ve iki özel yapım şirketi kurulmuştur: Kemal Film (1922) ve İpek Film (1928) (Vardar, 2005: 309).

Muhsin Ertuğrul’un, Kemal Film adına çektiği ilk film “*İstanbul’da Facia-ı Aşk*” adını taşır. Yüksek bir gişe geliri getiren “*İstanbul’da Facia-ı Aşk*” savaş yıllarında İstanbul’da Şişli’de yaşayan Mediha Hanım’ın dostu Hamdi Bey tarafından öldürülmesinin İstanbul halkı üzerinde bıraktığı etkiyi konu alır (Onaran, 2013: 119). Tunç’a göre bu filmin yüksek bir gişe geliri getirmesi Türk sinemasının gelecekteki profilini ve seyircisiyle olan ilişkisini incelemektedir (Tunç, 2012: 45). Zira Tunç’un bu öngörüsü daha sonraki dönemlerde ele alınacak klasik Yeşilçam filmlerinde doğrulanmaktadır.

Kemal Film’in ikinci filmi, Romancı Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun yazdığı “*Nur Baba*”, bir Bektaşî Şeyhinin kadınları tuzağına düşürmesini anlatmaktadır. Ancak bir grup Bektaşînin stüdyoyu basması üzerine, işgal yönetimi filmin gösterime girmesine izin vermemiş ve film İstanbul kurtulduktan sonra “*Boğaziçi Esrarı*” adıyla gösterilmiştir (Özön, 2013: 87-88; Onaran, 1994: 22). Bununla birlikte Ertuğrul, 1923 yılında Halide Edip’in Kurtuluş Savaşını anlattığı romanından uyarlanan “*Ateşten Gömlek*” adlı ilk ulusal temalı filmi çekmiştir. (Vardar, 1994, akt. Vardar, 2005: 309). Filmin en önemli özelliği Kurtuluş Savaşı’nı bir kadının gözünden vermiş olması ve ilk kez Türk kadınlarının da bir filmde rol almasıdır (Teksoy, 2007: 17). Bu durum Türk toplum yapısında değişmelerin olduğu ve Türkiye’ye ilk girdiği dönemlerde “gavur

eğlencesi” olarak anılan sinemaya olan bakışların olumlu yönde geliştiği şeklinde değerlendirilebilir.

Onaran’a göre, Türkiye’de sesli filmler ilk olarak 1929 yılında gösterilmeye başlanmıştır. (Onaran, 2013: 98). Teksoy’a göre ise ilk sesli Türk filmi “*İstanbul Sokaklarında*” 1931 yılında yapılmış ve aynı zamanda ilk Türk ortak yapımı (Türk, Yunan, Mısır) olmuştur. Aynı kızı seven, biri kör iki kardeşin çekişmesini ele alan film tam bir melodramdır. Daha sonra çekilen “*Bir Millet Uyanyor*” adlı film ise savaş yıllarında Anadolu’ya cephane kaçırانların kahramanlıklarını anlatmaktadır. Bu film Ertuğrul’un ilk başarılı filmi sayılmaktadır. Ertuğrul film çalışmalarına devam etmiştir ancak bütün filmlerinde hep tiyatronun etkisi görülmektedir. Bununla birlikte Ertuğrul, çektiği “*Leblebici Horhor Ağa*” filmiyle de Venedik Film Festivali’nden onur diploması alabilmiştir (Teksoy, 2007: 19,20). Ertuğrul son filmi “*Bir Kavuk Devrildi*”yi çekerken artık Türkiye’de sinema alanında değişiklikler ortaya çıkmaya başlamış ve yeni bir dönemin sinyalleri verilmiştir. Artık Muhsin Ertuğrul tek yönetmen değildir ve yapım şirketleri de artmaya başlamıştır (Özön, 2013: 115). Bununla birlikte Ertuğrul’un sinemaya getirdiği bu tiyatrocucu gelenek Türk sinemasını bir süre daha etkisi altında bırakacak ve çekilen filmlerin niteliğini etkileyecektir.

2.4. 1939-1950 YILLARI ARASINDA TÜRK SİNEMASI

Geçiş dönemi şeklinde ifade edilen bu dönem adından da anlaşıldığı üzere Türk sineması için değişimlerin başladığı bir dönemi ifade etmektedir. Muhsin Ertuğrul’un Türk sineması üzerindeki etkisi devam ederken, yeni yönetmenler de görülmeye başlar. Savaş nedeniyle düşen film sayısı vergi indirimiyle birlikte tekrar yükselişe geçer ve Türk sinemasını uzun yıllar etkisi altına alacak olan film çekim yöntemleri kullanılmaya başlanır.

Bu dönemin ilk yarısı (1939-1945) İkinci Dünya Savaşı’na rastladığı için bu dönem savaş yılları koşullarının ve tiyatrocuların miras kalan tiyatrolaştırılmış sinemanın ağırlığını omuzlarında taşır. Üstelik bunlara 1939’da çıkarılan sansür de eklenmiştir (Özön, 1995: 25). 1938’de Türkiye’de sinema endüstrisi yükselişe geçmeye başlarken, savaşın patlaması ile birlikte bu yükseliş daha başından önlenmiştir. Bu yükseliş

1938’de iki filmle başlamış, 1939’da üç film olmuş, aynı yıl savaş başlamadan önce çevrilmeye başlanan filmlerin tamamlanmasıyla da 1940’ta beş filme ulaşmış, fakat bunun ardından bir iniş başlamıştır (Özön, 2013: 126).

Bu dönemde yaşanan bir olgu ise yabancı filmlerdir. Avrupa pazarlarının kapanması ile ABD’nin ve Mısır’ın filmleri gündeme gelir. 1938-1944 yılları arasında Mısır’dan gelen filmlerin sayısı, aynı yıllarda çevrilen yerli filmlerin sayısını aşmış ve hem sinemacılar hem de izleyiciler üzerinde büyük etkisi olmuştur. Üç yıldan beri yeni bir yerli film görmemiş olan seyirciler, tanınmış Arap şarkıcıların oynadığı, ve “Tiyatrocular Dönemi” nin filmlerine benzeyen bu filmlere büyük ilgi göstermişlerdir (Özön, 2013: 127, Özön, 1999: 25). Mısır filmlerinin tutması üzerine şarkıcı-oyuncu geleneği başlamış, birçok yönetmen sinema anlayışlarını Mısır sineması üzerine kurmuş ve günümüzde de çok tutan melodram tarzını halka benimsetmişlerdir. Erkılıç’a göre ise Mısır filmlerinin istilası tamamen ekonomik gerekçelerle gerçekleşmektedir. Çünkü o dönem ortalama üstünde bir Türk filmi, Mısır filminin ithal edilmesinden daha pahalıya gelmektedir (Erkılıç, 2003: 50). Ancak ekonomik gerekçelerin yanında bu filmlerin toplumun beğenisini kazanıp ilgi görmesi ise Mısır filmleri ile Türk toplumu arasındaki ilişkinin toplumsal boyutuyla ilgilidir. Bu bakımdan Mısır filmleri Türkiye’ye ekonomik gerekçelerle gelmiş olsa bile bu filmlerin istilası yalnızca ekonomik gerekçelerle değil aynı zamanda toplumsal gerekçelerle de açıklanmalıdır.

Geçiş dönemi olarak adlandırılan bu dönemin temel özelliği daha çok Muhsin Ertuğrul geleneğinin sürdürülmesidir. Bununla birlikte Batı’yı gören ve mesleki ilişkiler kuran kişilere de bazı olanaklar sağlanmıştır (Scognamillo, 2003: 83). Bu isimlerin başında Faruk Kenç gelir. Onun sinemaya girmesiyle çekilen film sayısı 5’e yükselmiş ve polisiye film denemeleriyle ilk jön tipi ortaya çıkmıştır (Özgüç, 2006: 13-14).

1942 yılında ise Adolf Körner peş peşe üç film çeker: “*Duvaksız Gelin*”, “*Sürtük*”, “*Kerem ile Aslı*”. Bir tiyatro oyunundan uyarlanan “*Sürtük*” daha sonraki yıllarda defalarca çekilmiş ve koyu melodramik yapısı nedeniyle Türk sinemasını etkilemiştir. 1943 yılında ise Faruk Kenç’in yönettiği bir köy melodramı olan “*Dertli Pınar*” la Ses Film ilk yapımını verir (Özgüç, 2006: 14, 15). Faruk Kenç “*Dertli Pınar*”la yeni bir uygulama getirmiştir: Filmi sessiz çekip sonradan seslendirmek. Halbuki Muhsin Ertuğrul filmlerini sesli çekmekteydi. Ancak Faruk Kenç’in getirdiği bu uygulama Türk

sineması tarafından kısa sürede benimsenmiştir. (Teksoy, 2007: 27). Ancak kısa sürede benimsenen bu uygulamanın etkileri Türk sinemasında çok uzun yıllar devam etmiştir.

Sessiz film çekilmesinin en önemli nedeni, dağıtım olanaklarının kısıtlı ve film ihracatının yok denecek kadar kısıtlı olmasıdır. Böylece film yapım maliyetlerinin düşürüleceği hesap edilmiştir. Ancak bu durum daha az sanatsal kaygı taşıyan filmlerin Türk sinemasına hakim olmaya başlamasına neden olmuş ve Türk sinemasında derin yaralar açmıştır (Tunç, 2012: 61). 1945 yılı itibarıyla ise savaşın bitmesi nedeniyle Türk sinemasındaki film üretiminde bir artış başlar. 1945'e kadar bir senede yapılan film sayısı 2 ila 4 arasında değişirken, bu sayı 1946 yılında 6, 1947 yılında 18 ve 1949 yılında 19'a çıkar (Tunç, 2012: 68). Bu artışın başlıca nedenlerinden biri, Belediye Gelirleri Kanunu gereğince yerli filmlerin vergisinin % 25'e düşürülmesidir (Özgüç, 2006: 17).

Bu yasa sonucunda sinema salonlarının Türk filmlerini göstermesi teşvik edilerek yabancı filmler karşısında ilk kez Türk sineması korunmuştur (Arslan, 2011: 20). Ancak bu durum biri olumlu, diğeri olumsuz olmak üzere iki sonucu beraberinde getirmiştir. Olumlu sonucu yerli film yapımının kâr etmesi sonucu üretimin artmasıdır. Olumsuz sonucu ise film üretim sistemini kökten değiştirerek, filmlerin sanatsal içeriklerinin boşaltılmasına ve kalitesizleştirilmesine yol açmasıdır (Tunç, 2012: 62). Bu bağlamda vergi gelirlerinin düşürülmesi filmlerin içeriklerinin boşalmasına neden olmaktadır; bunun toplumsal yaşama yansması da olumsuz yönde olmuştur. Çünkü yalnızca ticari amaçlarla arka arkaya yapılan bu filmlerin topluma hiçbir getirisi olmadığı gibi içeriği olmayan boş filmler olarak kalmıştır. Sonraki dönem ise çok partili dönemdir ve bu dönemin Türkiye'de birçok konuda olduğu gibi sinema alanında da önemli etkileri olmuştur.

2.5. 1950-1960 YILLARI ARASINDA TÜRK SİNEMASI

Sinemacılar Dönemi olarak ifade edilen bu dönem tıpkı daha önceki dönemlerde olduğu gibi dönemin toplumsal, siyasal ve ekonomik koşullarından etkilenmiştir. Bu dönemde çekilen film sayısı daha da artmış ve diğer dönemlerden farklı olarak sinemaya yeni

bakış açıları gelmiştir. Bu bağlamda Muhsin Ertuğrul'un Türk sinemasındaki etkileri silinmeye başlamış ve Türk sineması yeni bir döneme girmiştir.

Sinemacılar Dönemi'nin başlangıcı çok partili döneme geçiş sürecindeki iktidar değişikliğine denk gelmektedir. Bu bunalımlı yıllarda sinemayı en çok etkileyen olaylar ekonomik sıkıntılar ve demokratik sorunlardır. Dönemin ekonomik eğilimleri, sayı bakımından artan, ancak temeli çürük bir yapıya dayanan bir sinema endüstrisine yol açmıştır. (Özön, 2013: 153; Özön, 1995: 31). Scognamillo (2003: 111)'ya göre "geçiş dönemi gibi sinemacılar dönemi de kesinlikten yoksun, eskiyi ve yeniyi, hevesi ve bilgiyi bir araya getiren karmaşık bir dönemdir." Bununla birlikte Muhsin Ertuğrul'un etkisini yitirmesinden sonra Türk sineması tiyatrocunun kuşaktan beslenmeye başlamış ve Ömer Lütfi Akad'ın 1949'da piyasaya çıkan ilk filmi "*Vurun Kahpeye*" ile tiyatro ile sinema kesin çizgilerle birbirinden ayrılmıştır (Hazar, 2010: 192; Özön, 2013: 156). Akad daha sonra "*Lüküs Hayat*" (1950), "*Tahir ile Zühre*" (1952) ve "*Arzu ile Kamber*" (1952) ve "*Kanun Namına*" (1952) filmlerini yapmıştır. Konusunu gerçek yaşamdan alan "*Kanun Namına*" filmi yönetmenin toplumsal gerçeklere değinme eğilimini göstermesi bakımından Türk sinemasının ilk gerçekçi filmi olmuştur. Bununla birlikte Akad Türk sinemasında özgün bir dil oluşturmuş ve kamerayı dekor ve oyuncuların arasında dolaştırmaktan kurtararak toplum içine çıkarmış ve toplumsal gerçekleri göstermeye çalışmıştır (Teksoy, 2007: 29; Hazar, 2010: 192). Dolayısıyla Akad hem Muhsin Ertuğrul'un Türk sineması üzerindeki etkisinin kırılmasında öncü olmuş hem de bir sonraki dönemde ele alacağımız toplumsal gerçekçi akımın oluşmasına katkı sağlamıştır. Bu bağlamda Akad'ın Türk sinemasına girişi sinemanın gelişimi açısından bir dönüm noktası olarak değerlendirilebilir.

Akad'ı izleyen isim Metin Erksan olur. Erksan'ın ilk filmi senaryosunu Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun yazdığı "*Aşık Veysel'in Hayatı*" (1952), gözleri görmeyen halk ozanı Aşık Veysel'in yaşamını sinemaya aktarmayı amaçlamış ancak film buğday başaklarının kısa olduğu gerekçesiyle sansüre takılmıştır (Teksoy, 2007: 30, Tunca, 2010: 18). Atıf Yılmaz ve Osman Fahir Seden ise, 1953-57 arasında geniş kitlelerin beğenisine karşılık veren pembe roman dizilerini sinemaya aktararak, melodram geleneğinin yerleşmesine neden olurken, adı melodram filmleriyle özdeşleşen Memduh Ün'se 1968'de "*Üç Arkadaş*" filmiyle, Özön'e ve Teksoy'a göre, o dönemin en iyi Türk

filmini yapmıştır (Özön, 1995: 30; Teksoy, 2007: 31; Özön, 2013: 187). “*Üç Arkadaş*”, üç arkadaşın görme engelli bir kıza yardım etmesini anlatır. Film melodram türünde görünmekle birlikte, sıradan insanların güçlü bir gözlemini yansıtması bakımından önem taşımaktadır. Ancak Ün, dönemin sinema endüstrisinin koşullarına boyun eğerek melodram türündeki filmlerine devam etmiştir (Teksoy, 2007: 32).

Sinemacılar döneminin genel bir değerlendirmesi yapıldığında Türk sinemasının eski dönemlere göre artık çok farklı bir konumda olduğu söylenebilir. Tiyatrocu eğilimlerin Türk sineması üzerindeki etkisinin kırılmasıyla birlikte, sinemada yeni bir dil oluşturulmaya çalışılmış ve farklı bir tarzda film denemeleri yapılarak toplum dikkate alınmaya başlanmıştır. Bununla birlikte geniş kitlelerde alışkanlık haline gelen genellikle melodram tarzında Türk filmlerinin de sayısı artmaya başlamıştır. Bu sayı bir sonraki dönemde daha da artacak ve Türk sinemasında yine yeni bir dönem başlayacaktır.

2.6. 1960-1970 YILLARI ARASINDA TÜRK SİNEMASI

1950-1960 arasını kapsayan bu on yıllık süreçte toplumda çok hızlı gelişen toplumsal, siyasal ve ekonomik değişimler yaşanmış ve bu süreçte klasik Yeşilçam olgusu oluşmuştur. Bu dönem için tek partili yaşamdan çok partili yaşama geçiş sürecinin sinemaya yansımaları, çok da gerçekçi filmlerin yapılması için uygun bir ortam sağlayamamıştır denebilir.

1960-1970 arasındaki döneme geldiğimizde ise, belki de en önemli olay 27 Mayıs 1960 darbesidir. Türkiye'nin siyasal, sosyal ve ekonomik hayatında çok önemli değişiklikler yaratan 1960 darbesinin ardından 1961 Anayasası gelmiştir. Toplumun içinde bulunduğu ortam o dönemde yapılan filmlere de yansımaları ve filmlerde temalar değişmiştir (Koncavar, 2009: 240). 1961 Anayasası'nın birçok alanda özgürlük sağlamasıyla, eleştirel bakan ürünler yaratabilmek için uygun koşullar oluşmuştur (Kuyucak Esen, 2010: 72). Özen'e göre ise dönemin sosyo-politik özellikleri sinemacılar için çok geniş bir kaynak sunmuş ve artık sinema dilini öğrenen yönetmenlerin toplumsal sorunlara eğilmesi gerekmiştir. Bu gelişmeler sonucunda yönetmenler toplumsal sorunlara yönelmişler (Özön, 1995: 32) ve Türk sinemasında “toplumsal

gerçekçilik” akımı ortaya çıkmıştır. Toplumsal gerçekçi olarak nitelenen filmler, toplumun yapısını ve bu yapı içinde meydana gelen toplumsal değişimleri ve sorunları, yeni oluşumları, çeşitli sınıflardan insanların birbirleriyle ilişkilerini anlatmaya çalışmaktadır (Kaplan, 2004: 79). Toplumsal değişimin bir sonucu olarak ortaya çıkan dış göçü işleyen filmleri de bu bağlamda değerlendirebiliriz.

Altmışlı yılların dikkat çeken bir özelliği de üretilen film sayısının belirgin bir şekilde artmasıdır. Gültekin’e göre 1960 yılında üretilen 81 film 1914’ten itibaren ulaşılan en üst noktadır. Ancak, bu sayı artar ve 81 filmle başlayan altmışlı yıllar, 231 filmle 1969 yılında sona erer (Kırel, 2005: 40). Film üretimindeki bu artışla birlikte yeni yapım şirketleri ve yeni sanatçılar da artmış (Kırel, 2005: 40), böylelikle yavaş yavaş Türk sineması bir sektör haline gelmiş ancak izleyicinin taleplerine göre bir üretim şekli benimsemiştir. Bu durum da birbirinin aynı, içeriği boş filmlerin artmasına neden olmuştur. Bu durumun ana kaynağı ise sinema salonlarının çoğalmasıyla birlikte gelen bölge işletmeciliği uygulamasıdır. Bölge işletmeciliği Türk sineması için bir üretim tarzı olmuştur. Bu üretim tarzına göre, bölge işletmecileri bölge halkının hangi tür filmlere, hangi oyuncuya ya da yönetmene ilgi gösterdiğini yapımcılara bildirmekte; yapımcı da bu istekleri gözeterik film yapmaktadır (Tunç, 2012: 92-93). Bu sistemde bölge işletmecileri yapım şirketlerine istedikleri filmleri yaptırabilmek için avans verirler. Dolayısıyla yapımcılar filmlerine kendi paralarını yatırmadıkları için, bölge işletmelerine bağıdırlar (Kırel, 2005: 298). Bununla birlikte yapımcıların bölge işletmecilerinin halkın talepleri doğrultusunda belirlediği filmleri yapması, yapımcıların bir nevi filmin gişe hasılatından gelecek olan gelirini garanti altına aldığını ve zaten avanslarla yapımına başlanan filmlerin ekonomik getirisini riske atmak istemediklerini gösterebilir.

Bölge işletmeciliğinden kaynaklanan bir diğer olgu ise “yıldız” sistemidir. 1950’li yıllarda ortaya çıkan “yıldız” olgusu 1960’lı yıllarda artarak filmlere olan talebi belirlemiştir. Dönemin başlıca yıldızları arasında Türkan Şoray, Ayhan Işık, Sadri Alışık, Hülya Koçyiğit, Belgin Doruk, Filiz Akın, Fatma Girik, Ediz Hun, Muhterem Nur, Fikret Hakan, Eşref Kolçak gibi isimleri saymak mümkündür (Tunç, 2012: 96). Dolayısıyla Türk sineması bölge işletmeciliği temelinde iktisadi bir yapılanma içinde olmakla birlikte bu iktisadi yapının kaynağı da Türk sineması izleyicisine dayanmakta

ve beyaz perdede görülen bu isimlerin yıldız olarak belirlenmesinde de toplumun ilgi, beğeni ve isteklerinin rolünün büyük olduğu görülmektedir.

Halit Refiğ, bu sistemin doğal sonucu olarak “halk sineması” kavramının oluştuğunu söyler. Refiğ’e (2013: 89) göre, “Türk sineması yabancı sermaye tarafından kurulmadığı için emperyalizmin sineması, milli kapitalizm tarafından kurulmadığı için burjuva sineması devlet tarafından kurulmadığı için devlet sineması değildir. Türk sineması doğrudan doğruya Türk halkının film seyretme ihtiyacından doğan ve sermayeye değil, emeğe dayanan bir sinema olduğu için ‘halk sineması’dır”.

Dolayısıyla Halit Refiğ, Türk toplumunun Türk filmlerini sevdiği için izlediğini düşünür. Ancak Özön (1995: 191), bu durumun yalnızca Türk sinemasında değil, tüm dünyada olduğunu ve bu nedenle bu uygulamanın halk sineması olarak adlandırılmasının yanlış olacağını belirtir. Bununla birlikte Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenler de Refiğ’in düşüncesine destek vermişlerdir. Ancak “halk sineması” kavramının örnekleri Yeşilçam’la sınırlıdır. Üstelik bu yönetmenler kısa bir süre sonra bu düşünceden vazgeçip, “ulusal sinema” kavramını ortaya atmışlardır (Coşkun, 2009: 55-56)

“Uluslararası sinema” kavramı, “halk sineması” kavramının yanlışlarından yola çıkılarak oluşturulmuş bir kavramdır. Bu düşüncenin kaynağı temaşa sanatlarıdır. Bu sinema düşüncesinin savunucularına göre, batı sanatı bireyselliğe dayanırken, Türk temaşa sanatlarında kamu bilinci vardır ve batının feodalizmine değil, Osmanlı’nın sınıfsız toplum yapısına dayanır. Ancak ulusal sinema düşüncesi hem Türk temaşa sanatlarının sinemaya kaynaklık edemeyecek olmasından hem de onu benimseyenlerin uyuşmazlıkları nedeniyle bir akım oluşturamamıştır (Coşkun, 2009: 59-77).

Sonuç olarak, 1960-1970 yılları arasındaki dönemde 27 Mayıs darbesi ve ardından gelen 61 Anayasası Türkiye’de farklı bir toplumsal süreç başlatmış, 1950-1960 yılları arasındaki döneme göre daha özgür bir ortam oluşmuş ve bu durum Türk sinemasında da etkisini göstermiştir. 60’lı yıllara kadar bazı örnekler dışında genellikle aynı tarz klasik Yeşilçam filmleri yapılmaktayken, 60’lı yılların başında toplumsal gerçekçi akımla birlikte toplumu gerçekçi bir şekilde yansıtan filmler de yapılmaya başlanmıştır. Bu akımın ardından ise Türk sinemasına yönelik halk sineması, ulusal sinema gibi farklı

düşünceler ortaya atılmış ancak bu düşüncelerin hiçbirini bir akım oluşturmadığı gibi toplumsal gerçekçilik kadar etkili de olamamıştır.

2.7. 1970-1980 YILLARI ARASINDA TÜRK SİNEMASI

70'li yıllar Türk sineması açısından toplumdaki ekonomik sorunların ciddi anlamda Türk sinemasına yansımaya başladığı bir dönemin kapısını aralar. Siyasi sorunlar, toplumsal değişme ve teknolojik gelişmelerin de Türk sineması üzerinde etkili olmasıyla birlikte, bir önceki döneme göre film sayısı düşerken, bazı konuları işleyen film türlerinin sayısında artışlar olmuştur. Bunun sonucunda da Türk sinemasının izleyici kitlesinde değişimler görülmüştür. Diğer taraftan toplumsal gerçekçi filmler yeni kuşak yönetmenlerle devam etmiştir.

1970'li yıllarda tüm dünyada görülen petrol krizi Türkiye'yi de etkileyerek ekonomiyi çıkmaza sokmuş, ülkedeki işsizlik oranını arttırmıştır. Bu kriz ortamı sinemada ise sinema salonunun, izleyici sayısının ve film sayısının azalması şeklinde gelişmiştir.. Ekonomik sıkıntı içinde olan halk sinemaya gitmeyi bırakınca filmde elde edilen gelirler film maliyetini karşılayamaz olmuş ve pek çok sinemacı işsiz kalmıştır (Kuyucak Esen, 2010: 134; Özön, 1995: 36). Bununla birlikte televizyonun 1970'li yıllarda ulusal yayına geçmesiyle, Türkiye'de televizyon sahibi ailelerin sayısı artmıştır. Televizyonun gelmesiyle birlikte, toplum evden çıkmaksızın film izleme olanağına kavuşmuş, üstelik sürekli aynı tarz filmlerden bıkan seyirciler için televizyon yabancı film ve dizi olanağı sağlamıştır. Ayrıca dönemin gergin havası nedeniyle sokaklar tekinsiz olarak düşünüldüğü için, toplum televizyona daha fazla ilgi göstermiştir (Kuyucak Esen, 2010: 134-135). Bununla birlikte o dönemde sinema biletleri diğer ülkelere göre daha ucuz olmasına rağmen, artık aile bütçelerine fazla gelmeye başlamıştır. Dolayısıyla aile seyircisi ekonomik durumunu koruyabilmek için ucuz, kötü filmleri terk ederek evinde televizyon izlemeyi seçmiştir (Abisel, 2005: 113). Bu bağlamda daha önceki dönemlerde toplumun beklentileri yönünde yapılan hem yapımcıların hem de bölge işletmecilerinin kurtarıcısı olan bu aynı tarz filmler, toplumun siyasi ve ekonomik koşullarının da sürece dahil olmasıyla birlikte, kendi kendinin antitezi olmuştur.

Dönemin siyasi anlamda gergin ortamı ve evlerde televizyonun olması özellikle kadınları ve çocukları sinemadan uzaklaştırmıştır ki Türk sinemasının yıllarca en sadık seyircisi kadınlar ve çocuklar olmuştur. Bu durum da sinemadaki kriz ortamını daha da tetiklemiştir ve seyirci hemen hemen her dönem izlenen güldürü filmlerine bile gitmemeye başlamıştır. Bu noktada yapımcılar yeni bir hedef kitlesi belirlemişlerdir. Yapımcıların yeni hedef kitlesi, özellikle köyden kente göç ederek ailesinden ve işinden uzakta kalan erkekler olmuştur. Yapımcılar güldürü filmlerinin içeriklerine cinsellikle ilgili öğeler ekleyerek, onları sinema salonlarına çekmeye çalışmıştır (Kuyucak Esen, 2010: 135). Böylece güldürü filmleri yeni bir kimlik kazanmış ve aileye hitap eden duygusal “salon komedileri” yerini “seks komedileri” ne bırakmıştır. Bu furyayı başlatan film ise Oksal Pekmezcioglu’nun “*Beş Tavuk Bir Horoz*” adlı filmidir. Bu tarz cinsel güldürü öğelerinin olduğu filmler kadın seyircinin daha da fazla sinemadan soğumasına neden olurken, yerine sokaktaki erkek toplumunu getirmiştir (Özgüç, 2005: 71)

Bu dönemdeki etkili olan film furyalarından biri de arabesk filmlerdir. Arabesk filmler 70’li yıllarda ortaya çıkmakla birlikte tohumları 50’li 60’lı yıllarda atılmıştır. Çünkü bu yıllarda Türk toplumu hızlı bir toplumsal değişim sürecinden geçmiş, sanayileşmenin başlamasıyla birlikte yaşam koşulları daha da güçleşen köylüler kentlere ve dış ülkelere göç etmeye başlamıştır. Ancak köylerden kentlere göç eden kesim kent hayatına uyum sağlayamamış ve yeni bir kimlik arayışı sürecine girmiştir. Bu kimlik bulma sürecinde ise arabesk filmlere sarılmışlardır. (Evren, 1990: 33-34). Bu bağlamda arabesk filmlerin ortaya çıkış sürecinin toplumsal koşullar tarafından belirlendiği söylenebilir.

Arabesk filmlerin ortaya çıkmasında toplumsal koşulların yanı sıra Türk sinema sektörünün kendi yapısından kaynaklanan sorunlar da vardır. Abisel’e göre, ülkede yaşanan ekonomik sıkıntılar sinemaya yansımaya başlamış, ancak Türk sinemasının kısa vadeli düzenlemelerle işleyen yapısı ve sorunlara duyarsız kalınması durumun ciddiyetinin kavranmasını engellemiştir. Bunun üzerine renkli filmlerin Türk sinemasına girmesiyle birlikte, film yapım maliyetleri yükselmiş ve yapım şirketlerinin bir bölümü kapanmıştır. Dolayısıyla renkli filmin maliyetini çıkarmak isteyen yapım şirketleri siyah beyaz filmlerden daha niteliksiz filmler yapmaya başlamışlardır (Abisel, 2005: 109-110). Film yapım şirketlerinin sorunlara duyarsız kalmasının nedenini ise

toplumun melodram tarzındaki klasik Yeşilçam filmlerine olan ilgisinin devam edeceğini düşünmesine bağlayabiliriz. Bu noktada film yapımcıları 70’li dönemlerde toplumun yaşadığı sosyal değişmeyi göz ardı etmiş, ancak bu toplumsal değişmenin boyutları kendi ekonomik konumlarına zarar verdiği noktada yine toplumsal değişmenin sonuçlarını kullanarak “arabesk” film türüne yönelmişlerdir. Bunlarla birlikte Teksoy (2007: 54), yine bu dönemde Yılmaz Güney ve onun izindeki “Genç Sinemacılar” aracılığıyla siyasal eleştiri içeren filmlerin de çekildiğini ifade etmektedir.

Bir taraftan ülkedeki toplumsal ve ekonomik sorunların ve televizyonun etkisinin sinemayı olumsuz yönde etkilediği bir taraftan da toplumsal ve siyasi içerikli filmlerin çekildiği bir dönem olan 1970’li yıllarda görülen sinemasal koşullar, sinemacılar için zor günlerin ve evde televizyon izlemeyi tercih eden bir kitlenin artmasıyla 1980’li yıllarda daha da şiddetlenecektir

2.8. 1980-1990 YILLARI ARASINDA TÜRK SİNEMASI

1980’li yıllarda, bir taraftan sinemamızın finans kaynakları ciddi bir biçimde değişmiş, diğer taraftan kitle iletişim alanında önemli değişimler meydana gelmiştir. Öncelikle, 1980’li yıllarda tek kanallı, siyah-beyaz devlet televizyonu önce renkli yayına geçmiş, ardından da ikinci bir kanal açmıştır. Bir diğer önemli gelişme sinemanın finansal boyutunda gerçekleşmiştir. Türk sinemasının ekonomik bunalım dönemine girmesiyle birlikte bölge işletmecileri artık yapımcılara avans veremez hale gelmiştir. Bunun üzerine Türk sineması en önemli film yapım kaynağını kaybetmiş ve içinde bulunduğu ekonomik bunalım daha da derinleşmiştir. Bu noktada Türk sineması yeni bir ekonomik kaynak olan videoya sarılmış ve video şirketlerinden gelen finansman aracılığıyla ayakta kalabilmiştir. Bu on yıl içinde sinema salonlarının sayısı giderek azalmış, 2500’den 300’lere kadar inmiştir. Finansal kaynakların azalması nedeniyle de sinema salonlarına ciddi bir yatırım yapılamamış ve seyirci sinemadan giderek uzaklaşmıştır (Dorsay, 1996: 15-16-17). 80’li yıllarda Türk sinemasında bu değişimler gözlenirken Türk toplumu da zorlu bir siyasi süreçten geçmekte ve 80 darbesiyle birlikte zor ve sıkıntılı bir döneme girmektedir.

80 darbesinin öncesinde ve sonrasında yaşananlar Türk sinemasına da yansımış, ve darbe ortamının yarattığı baskı süreci Türk sinemasında 80 sonrası dönemi oluşturmuş ve 80 öncesi dönemdeki terörü ve darbeye gelen baskı yıllarını anlatan filmler çekilmiş ve Türk sineması ilk defa bir siyasal dönemi bu kadar yoğun bir şekilde işlemiştir (Maktav, 2013: 61; Kara, 2012: 92). Bununla birlikte, işlenen filmler genellikle hayal kırıklığı yaşamış, yalnızlaşmış ve kaybetmiş bireyin iç dünyasını anlatan “bunalım filmleri” diye tanımlanan filmlerdir. Bu filmlerin sayısının artmasına karşılık, Türk filmlerinin toplam sayısında bir düşüş başlar ve seyirci sinema salonlarından uzaklaşır. 1979 yılında 195 olan film sayısı, 1980 yılında 62’ye düşer. Ancak daha sonra tekrar yükselişe geçerek 1986’da 185 olur (Kara, 2012: 92-95).

Film sayısının düşmesi üzerine, ticari sinemalar gişeyi artırmak için 70’lerde ortaya çıkan arabesk filmlere daha çok ağırlık vermişlerdir. Seks filmlerinin yerini alan arabesk filmler, başrollerini arabeskçilerin oynadığı gözyaşı ve cinsellik ağırlıklı filmlerdir ve köyden kente göç eden kesimin duygularına seslenmektedir ve filmler genellikle video-kasetlere çekilerek daha fazla izleyiciye, özellikle de Almanya’da yaşayan Türk göçmenlerin alımına sunulmuştur (Esen, 2000: 223). Bu bağlamda Almanya’daki göçmen Türkler, duygu yoğunluğunun ağırlıklı olduğu bu filmlerle bir taraftan Türkiye’ye yönelik özlemlerini gidermeye çalışırken, bir taraftan da zor bir dönemden geçen Türk sinemasına maddi bir destek sağlamışlardır.

Bu dönemde çeşitli akımlar da türemiştir. Bu akımların en güçlüsü feminizm olmuş ve sinemaya yansımaları uzun sürmemiştir. (Kara, 2012: 96). Atif Yılmaz “*Mine*” filmini yaparak bu akımın öncüsü olur. Feminist akımın yansımalarının görüldüğü filmlerin ortak özellikleri ana kahramanlarının kadınlar olmasıdır. Ancak bu kadınlar daha önce Yeşilçam filmlerinde görülen kadın figürlerinden oldukça farklıdır. Bu kadınlar ayakları yere basan, güçlü ve yaşayan bireylerdir. Yeşilçam filmlerinin tersine bu filmlerde kadın, cinselliğini yaşayabilen bir varlıktır. Yeşilçam filmleri kadınlara iki ayrı cinsel kimlik yüklemiştir. Biri el değmemiş bakire, diğeri ise vamp kadın imajı. Ancak feminist etkinin yansıdığı filmlerde kadın artık cinsel nesne olmaktan çıkmış ve birer cinsel özne konumuna gelmiştir (Dorsay, 1996: 19). Sinemamızda kadın filmleri Atif Yılmaz’ın “*Mine*” (1982) filmiyle başlar ve daha pek çok Atif Yılmaz filmiyle (“*Seni Seviyorum*”, “*Dağınık Yatak*”, “*Dul Bir Kadın*”...) devam eder. “Kadın filmleri

yönetmeni” olarak anılan Atıf Yılmaz, filmlerinde toplumsal ve siyasal süreçte kadının kimlik arayışını sorgular. Bu bağlamda kadının toplum tarafından kendisine dayatılan kadınlık rolleri içinde sıkıştırılmışlığını işler. Atıf Yılmaz filmlerinin baş oyuncusu ise Müjde Ar’dır. (Kara, 2012: 97). Dolayısıyla feminizm akımının filmlere yansımaları toplumsal alanda görülen düşünce ve hareketlerin sinemaya yansımaları bağlamında sinema ile toplum ilişkisine örnek teşkil etmektedir.

1980’lerde sinema alanındaki olumlu gelişmelerden biri “Sansür Nizamnamesi”nin yürürlükten kaldırılmasıdır. Bu durum olumlu anlamda psikolojik bir etki yaratmakla birlikte, sinema sektörüne yapılan çok ciddi bir darbeyi de içinde barındırır. Yabancı sermayeye ilişkin düzenlemelerde yapılan bir değişiklik kapsamında İngiliz, Amerikan sinema şirketleri ülkeye girmiş ve Türk sineması ağır bir darbe almıştır. Bu darbenin sinema çevrelerindeki adı ise “1987 Hollywood darbesi”dir. Bu darbenin etkileri 1990’lı yıllarda görünür hale gelmiş ve çekilen Türk filmi sayısı giderek düşmüş ve çekilen pek çok film de dağıtım ve gösterim olanağı bulamamıştır (Kuyucak Esen, 2010: 187).

Sonuç olarak, 80’li yıllarda Türk sineması olumlu ve olumsuz olmak üzere ikili bir yapıya bürünmüştür. Darbeyle birlikte gelen toplumsal baskının Türk sinemasına yansımalarıyla, film sayılarında bir düşüş başlarken; dönemi yansıtan siyasi boyutlu toplumsal filmlerin sayısı artmıştır. Bunların yanı sıra feminizmin sinemaya girmesiyle kadın karakterlerin temsillerinde büyük bir değişim yaşanmış ve kadının toplumsal hayattaki konumu, kimliği ve kadına atfedilen roller sorgulanmıştır. 80’li yılların sonuna doğru ise Türk sineması yasal düzenlemelerde yapılan bir değişikliğin sonucunda ağır bir darbe almış, ancak o dönem etkisi tam olarak anlaşılabilen bu darbe Türk sinemasının olumsuz bir yönde etkileyerek ve uzun yıllar sessiz kalmasına neden olacaktır.

2.9 1990-2015 YILLARI ARASINDA TÜRK SİNEMASI

1990’lı yıllarla birlikte Türkiye’de hızlı toplumsal değişimler ve dönüşümler olurken; aynı hızlilik Türk sinemasında gerçekleşmez ve Türk sineması uzun sürecek bir durgunluk dönemine girer. Amerikan film yapım şirketlerinin dağıtımcıları Türk sinema sektörüne hâkim olurken, Türk filmlerinin sayısı giderek azalır ve çekilen pek çok film

de gösterime giremez. Bunun sonucunda Türk sinemasının seyircisiyle olan bağı kopma noktasına gelir. Ancak 1996 yılında gösterime giren Eşkıya filmi ile Türk sinemasında “yeniden doğuş” adı verilen bir dönem başlar ve Türk filmlerinin sayısı ve gişe hasılatı daha önceki dönemlerdeki kadar yüksek olmamakla birlikte, giderek artan bir eğilim gösterir. Bu bağlamda 1990’ların başından günümüze kadar gelen sürecin Türk sineması açısından 90’lı ve 2000’li yıllar olarak iki dönem halinde incelenmesi gerekmektedir.

Pösteği’ye göre, 1990’larda toplum yeni kavramlarla ve yeni bir dünya ile tanışmıştır. Birbirinden farklı özel kanallar, Brezilya’dan ithal edilen pembe diziler, yeni pop starlar, tüketim kültürü, değişen bir gençlik 90’lı yıllarda bir kültür deformasyonuna yol açan dönemin karakteristik özellikleri olmuştur. Bir taraftan küreselleşen ekonomi ile birlikte huzursuzluklar artarken; diğer taraftan toplumsal değerlerin içi boşaltılmıştır. Koalisyon hükümetler kurulmuş ve postmodern tartışmalar başlamıştır. Dolayısıyla ülkede toplumsal, siyasi ve ekonomik anlamda huzursuzluklar ve kültürel bir değişim söz konusu olmuş ve bunlar toplumun tüm kesimlerine yayılmaya başlamıştır. Tüm dünyada etkisini gösteren Amerikan yaşam tarzının pompalanmasının bir ürünü olan “evrensel kültür” aracılığıyla kültürel değerler yok olmaya başlamış ve toplumda bir tüketim kültürü oluşturulmuştur (Pösteği, 2012: 26-27-28). Bununla birlikte gerek Türk toplumunda gerek dünyada Amerikan yaşam tarzının pompalanması süreci Türk sinemasında da kendini gösterecektir.

Bu toplumsal koşulların 90’lı yıllarda Türk sinemasındaki yansımalarına baktığımızda en önemli sorunun 80’li yıllardan miras kalan üretimdeki tıkanıklık ve durgunluk olduğunu görürüz. Doksanlı yıllarda yaşanan ekonomik kriz etkilerini sinema alanında da göstermiş, çekilen film sayısındaki düşüşle birlikte çekilen filmlere de salon bulma noktasında pek çok güçlüklerle karşılaşmışlardır (Karakaya, 2014: 28-29). Türk sinemasını sıkıntı içine sokan bu durumun en büyük sorumlusu yabancı sermaye kanununda yapılan değişikliklerle, Amerikan şirketlerinin film dağıtım piyasasını ele geçirmiş olmasıdır. Bu şirketlerin başında Warner Bross ve içerisinde MGM, Universal ve Paramount gibi film şirketlerini barındıran United International Pictures gelmektedir (Pösteği, 2012: 35; Dorsay, 2004: 12). Dorsay’a göre bu film şirketlerinin Türkiye’de temsilciliklerinin açılmasıyla birlikte, yabancı filmler Türkiye’de dünya ile aynı anda

gösterim olanağı bulmuş ve bu şirketler, bu filmlerin gösterimini sağlayabilmek adına koşulları gittikçe kötüleşmekte olan sinema salonlarına ciddi bir destek ve yardım sağlamışlardır (Dorsay, 2004: 12). Bu bağlamda Amerikan film şirketlerinin Türk sineması açısından parasal bir destek sağladığını ve Türkiye’deki sinema seyircisine dünya sinemasının örneklerini izlemesi noktasında bir kolaylık getirerek, entelektüel kültür birikimine katkıda bulunduğunu söyleyebiliriz. Ancak başta Amerikan filmleri olmak üzere Türkiye’ye gelen yabancı filmlerin aynı zamanda toplumda görülen sosyo-kültürel değişimler üzerinde etkili olduğu görülebilir.

Karakaya (2014: 41) da Amerikan dağıtım şirketlerinin izleyici sayısını arttırarak, sektörü canlandırdığını söylemekle birlikte, elde edilen gelirlerin Türk yapım şirketlerinde kalmadığını ve en büyük payın, bu film şirketleriyle işbirliği yapan yerli dağıtımcılara gittiğini belirtmekte ve bu durumun finansal kaynakları azaltarak Türk filmlerinin çekilmesini zorlaştırdığını ifade etmektedir.

Aşağıdaki rakamlar, Karakaya’nın tezini doğrulamakta olup, 1990’ların ortalarındaki yıllık film üretimini ve gösterime giren filmlerin sayısı açısından ortaya çıkan sorunu anlatmak adına veri niteliği taşımaktadır: (Onaran ve Vardar, 2005: 4).

Tablo 1: 1994-2002 Yılları Arasında Yapılan ve Gösterime Giren Filmler

Yıl	Yapılan Filmler	Gösterime Giren Filmler
1994	82 film	16 film
1995	37 film	10 film
1996	37 film	10 film
1997	25 film	13 film
1998	22 film	10 film
1999	20 film	14 film
2000	29 film	16 film
2001	19 film	13 film
2002	22 film	11 film

Kaynak: Onaran ve Vardar, 2005: 4

90'lı yılların en önemli özelliklerinden biri, sağlıklı bir yasal ve teknolojik altyapısı olmadan yayın hayatına giren özel kanallardır. Star TV ve ardından Show TV ile başlayan bu uygulamayla birlikte süreç içerisinde özel kanalların sayısı giderek artmıştır. Ancak özel kanalların artması Türk sinemasını olumsuz yönde etkilemiş; toplum tercihini renkli ve popüler televizyon kanallarından yana kullanmış; sinemaya gittiğinde ise genellikle Amerikan filmlerini tercih etmiştir (Dorsay, 2004: 12). Dolayısıyla özel kanalların artmasıyla birlikte, Türkiye’de yeni bir dönem başladığını ve özel kanalların, tek kanallı döneme göre toplumun beğeni düzeylerini farklılaştırdığını ve sinemaya gitme alışkanlığını olumsuz yönde etkilediğini söyleyebiliriz.

Kıraç, bu dönemde görülen diğer bir özelliği ise yıldız sisteminin işlevini yitirip, özellikle 90'ların sonuna doğru sinemada daha çok medyatik isimlerin görülmesi şeklinde ifade etmektedir. (Akt. Pösteği, 2012: 36). Bu dönemde sinema seyircisi daha çok televizyonun yarattığı yıldızların, magazin el isimlerin ve talk show sunucularının olduğu sinema filmlerine gitmeyi tercih etmiştir. “*Ağır Roman*” ve “*Kahpe Bizans*”, “*Hemşo*” ve “*Vizontele*” bu filmlerin örnekleridir ve döneminde diğer filmlere göre daha yüksek bir gişe geliri getirmişlerdir (Karakaya, 2014: 47-48). Dorsay’a göre, sinemaya yönelik olarak değişen bu beğeni düzeyi, toplumun içinde bulunduğu radikal değişim süreciyle birlikte gelişen bir durumdur. Dorsay, bu radikal değişim sürecini ise hâkim politik tavır sonucunda oluşan tüketim kültürüne dayandırır. Toplumda oluşan bu tüketim kültürü ise sinemayı doğrudan etkileyerek, toplumun kolay, rahat ve çabuk tüketilen yapıtlara ilgi göstermesine neden olmuştur. Bu bağlamda toplumda yeni bir “kitle kültürü” oluşmuş ve bu kitleye hitap eden filmler ilgi görmeye başlamıştır (Dorsay, 2004: 14). Ayrıca bu filmlerin Türkiye’de o yıllarda durgunluk içinde olan sinema piyasasını canlandırarak film şirketlerine gelir sağlaması, hem yapımcılar hem de dağıtımıcılar tarafından bu tarz filmlerin devam ettirilmesine neden olmuştur diyebiliriz.

Sinemanın çöküş yaşadığı bu dönemde canlanmaya katkısı olan ilk film Şerif Gören tarafından 1993 yılında yapılan “*Amerikalı*” filmidir. Dorsay, “*Amerikalı*”nın ilgi görmesinin nedenini kitle kültürüne hitap etmesine bağlamaktadır. Sinan Çetin’in 1993 yapımı “*Bay E*”si, ve Mustafa Altıoklar’ın 1994’te yaptığı “*İstanbul Kanatlarımın Altında*” filmi yine kitle kültürüne yönelik medyatik isimlerin görüldüğü filmlerdir.

Ancak Türk sinemasının yeniden doğuşu 1996 yılında Yavuz Turgul tarafından yapılan “*Eşkîya*” filmiyle gerçekleşir. “*Eşkîya*” dönemin tüm rekorlarını kırarak 2.5 milyonluk bir seyirci sayısına ulaşmış ve film, sinema çevrelerinde büyük bir umut yaratmıştır (Dorsay, 2004: 14). “*Eşkîya*”dan sonraki süreç Türk sineması açısından daha umut verici geçse de yapılan filmlerin sayısı yalnızca “*Eşkîya*” öncesine göre bir artış göstermektedir. Bu nedenle Türk sineması dirilmeye başlamıştır ancak henüz yeterli bir düzeye gelememiştir. Bu durum yıl içinde yapılan film sayılarında görüldüğü gibi filmlerin niteliksel özellikleri içinde geçerlidir. Zira gösterime giren filmler sinemanın toplumsal işlevini dikkate almaksızın genellikle gişe beklentisine yönelik olarak yapılan birer tüketim nesnesi olan filmlerdir.

2000’li yıllara gelindiğinde ise Türk sinemasının 90’lı yıllardaki sinema eğilimi devam etmektedir. Ancak teknolojinin ve reklam sektörünün daha da gelişmesiyle birlikte, filmlerin tanıtım olanakları gelişmiş ve daha geniş bir kitleye ulaşabilmeyi sağlamışlardır. Pösteki’ye göre, 3 milyon 300 bine ulaşan izleyici kitlesi ile “*Vizontele*” dönemin çıkış yapan filmlerindendir (Pösteki, 2012: 43-44). “*Vizontele*”den sonra dönemin yaygın eğiliminin aksine hiçbir şekilde tanıtımı yapılmadan vizyona giren Çağan Irmak’ın “*Babam ve Oğlum*” filmi ise yüksek bir seyirci sayısına (3.839.883) (boxofficeturkiye.com) ulaşarak dönemin çok ses getiren filmlerinden biri olur. Çağan Irmak bu filmiyle her yaşta geniş bir kitleye hitap etmiş ve 12 Eylül darbesini diğer darbe filmlerinden daha farklı bir bakış açısıyla ele almıştır. Daha sonraki yıllarda en çok izlenen film türlerine baktığımızda komedinin ön plana çıktığını görmekteyiz. “*AROG*”, “*GORA*”, “*Recep İvedik*”, “*Eyvah Eyvah*” serileri son dönemde en çok izlenen filmler olmuştur. Pösteki’ye göre, Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan gibi genç sinemacılar ise kendi anlatımlarını bularak yaptıkları filmlerle kendi seyirci kitlelerine ulaşmışlardır. Her ne kadar gişede başarılı olmasalar da bu filmler sınırlı olanaklarına rağmen, Türk sinemasına yeni bir boyut ve bakış açısı kazandırmış filmlerdir (Pösteki, 2012: 44). Bununla birlikte, Nuri Bilge Ceylan, 2010 yapımı “*Bir Zamanlar Anadolu*” filmiyle Cannes Film Festivali’nde Jüri Büyük Ödülü’nü alırken; 2014 yapımı “*Kış Uykusu*” filmiyle de yine Cannes Film Festivali’nde Altın Palmiye Ödülü’nü alarak, hem kendi adını uluslararası alanda duyurmuş hem de Türk sinemasına önemli bir başarı kazandırmıştır.

Son dönemde gişesi yüksek olan filmlere baktığımızda genellikle ortak özellikleri dönemin popüler kültürünün bir ürünü olmalarıdır. İçeriği boş olan bu filmler izleyicisine sadece eğlenceli birkaç saat yaşatmakta, ancak onun ötesinde eleştirel, sorgulayıcı bir toplumsal işlevden uzak durmaktadır. Pösteği'ye (2012: 43-45) göre bunun nedeni popüler filmlerin gişe kaygısı düşünülerek yapılmasıdır. Bu filmler tanıtım kampanyaları ve oyuncularını ile popüler olmuşlardır. Yalnızca işin ticari boyutuna odaklanan bu filmler seyirci çekecek konuları işlemektedirler. Ancak Pösteği, bir sinemacının, sanatçının toplumuna karşı sorumluluk bilinci taşıyarak hareket etmesi ve yapıtını bu yönde oluşturması gerektiğini ifade etmektedir. Bu bağlamda sinemanın çağının toplumlarını yansıttığını, bu nedenle dönemin gelecek kuşaklara aktarılmasında sinemanın önemli bir işlevi olduğunun altını çizmektedir.

Sonuç olarak diyebiliriz ki, sinema, toplumu ve sorunlarını yansıtabilecek, onu bu sorunlar üzerinde düşündürebilecek; bireylerin içinde yaşadığı topluma ve hatta dünyaya eleştirel bakabilmesini sağlayabilecek çok önemli bir kitle iletişim aracıdır. Türk sinemasının toplumsal ve tarihsel süreç içerisindeki yapısına baktığımızda ise dönemin toplumsal, kültürel, siyasal ve ekonomik özellikleri tarafından belirlendiğini görmekteyiz. Bununla birlikte Türk sinemasının geçmişinde genellikle klasik Yeşilçam filmleri diye tabir edilen melodram tarzındaki filmler ağırlıklı olmasına rağmen, 60'lı yıllardan itibaren toplumsal gerçekçi akımın ortaya çıkmasıyla birlikte her dönemin kendine özgü toplumsal yapısını anlatan filmler de yapılmıştır. Ancak 90'lı yıllardan itibaren Türk sinemasının çok ağır bir durgunluk dönemine girmesiyle, dönemin kitle kültürünü yansıtan filmler bir çıkış noktası olarak görülerek, pek çok film bu bakış açısıyla yapılmıştır. Bununla birlikte Türk sinemasında, filmlerini, sinemanın toplumsal önemini dikkate alarak yapan sinemacılar aracılığıyla, topluma eğilen, onun gerçeklerini, sorunlarını işleyen bu anlamda da toplumun kültür birikimine katkı sağlayan filmler de yapılmaya devam etmektedir.

3. BÖLÜM

TÜRKİYE'DEN AVRUPA'YA İŞÇİ GÖÇÜ

Türkiye'den Almanya'ya işçi göçünün ele alındığı bu bölüm üç ana başlık altında ele alınmıştır. Birinci başlık altında Türkiye'den Avrupa'ya işçi göçünün nasıl ve ne şekillerde gerçekleştiği ve göç sonrası süreçte meydana gelen değişimlerin neler olduğu dönemler halinde ele alınıp, aynı dönemlerde Türkiye'nin içinde bulunduğu toplumsal, siyasal ve ekonomik koşullar hakkında bilgi verilmiştir. İkinci başlık altında da Almanya'nın dönemlere göre değişen göçmen politikaları anlatılmıştır. Üçüncü başlık altında ise Türk sinemasında (ve Alman sinemasında Türk göçmenler tarafından yapılan) dış göç konulu filmlerin özellikleri ve Almanya'da yaşayan Türklerin Türk filmleriyle olan ilişkisi ele alınmıştır.

3.1. TÜRKİYE'DEN AVRUPA'YA İŞÇİ GÖÇÜ VE DÖNEMİN ÖZELLİKLERİ

Türkiye'den Avrupa'ya ilk kitlesel göç, İkinci Dünya Savaşı sonrasında sanayileşmesini tamamlayan ve savaş yıkıntılarında kurtulmaya çalışan Batı Avrupa ülkelerinin talebi ile oluşmuştur. Bu bağlamda 1950'li yıllarda Avrupa ülkeleri endüstrileşme hamlelerine başlamak için kolları sıvamış ve hızlı bir şekilde atılım yapabilmek için Türkiye, Yunanistan, Yugoslavya, Cezayir gibi “çevre ülkeler”den artan işgücü yardımı almıştır. 1956 yılına gelindiğinde ise “Roma Antlaşması ile hukuksal varlığına kavuşan Avrupa Ortak Pazar Ülkeleri -20. yüzyılın ilk çeyreğinde Birleşik Amerika ve Kanada'da görüldüğü üzere- gerçek bir “göç” bölgesi haline gelmişlerdir” (Abadan-Unat, 2006: 51-52). Türkiye'nin dış göç tarihine baktığımızda ise dış göç sürecine diğer ülkelere nazaran daha geç katıldığını söyleyebiliriz. Bu noktada Abadan Unat (2006, 53-54), Türkiye'nin Avrupa'ya olan göç sürecinin beş aşamada gerçekleştiğini söylemektedir.

- 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, Çocuk Paraları
- 1980’li yıllar: Çocukların Eğitim Sorunları, Getto Yaşamı, Dernekleşme Hareketleri, Sığınma İsteklerinin Artması, Vize Zorunluluğu, Dönüşü Özendiren Yasalar
- 1990’lı yıllar: Yabancılaşma Yasası, Yabancıların Kimlik Kazanması, Artan Yabancı Düşmanlığı, Etnik İşletmelerin Yaygınlaşması, Etnik ve Dinsel Derneklerin Yaygınlık Kazanması, Siyasal Hakların İstenmesi.

Bu aşamaların yanı sıra Şahin (2010: 35), “Hollanda’nın başlattığı göçmenlerin dil ve vatandaşlık sınavından geçirilmesinden sonra onlara vize verilmesi” uygulamasının daha sonra da Almanya’da da yürürlüğe girmesinin, aile birleşimini zorlaştırdığını bu nedenle Abadan-Unat’ın 2006 yılında yayımladığı kitabındaki göç aşamalarına ek olarak altıncı bir aşamanın oluştuğunu ifade etmektedir. Aslında bu durum göçün ilk yıllarındaki aile birleşiminin engellendiği uygulamaları andırmaktadır.

Türkiye’den Avrupa’ya işçi göçü Avrupa ülkelerinin sanayileşme girişimleriyle başlamakla birlikte Türkiye’nin de içinde bulunduğu toplumsal, siyasal ve ekonomik koşullar Avrupa’ya olan göç sürecinin başlamasında ve devam etmesinde etkili olmuştur. Bu bağlamda 1950’li yıllara baktığımızda Türkiye’deki en önemli olayların başında 1950 yılında Demokrat Parti’nin iktidara gelmesi yer alır. Ertuğrul’a göre, Demokrat partinin iktidara gelmesinden iki ay sonra Kore Savaşı’nın patlak vermesiyle birlikte Demokrat Parti hükümeti NATO’ya girebilmek için Kore’ye asker gönderme girişiminde bulunur ve 1951’de Türkiye NATO’ya üye olur. Türkiye’nin İkinci Dünya Savaşı’na girmemesi ve dış ticaretin gelişmesi sonucunda döviz ve altın rezervlerinde artış olmuştur. Bununla birlikte “Yabancı Sermaye Yatırımlarını Teşvik Yasası” ile birlikte yabancı sermayenin Türkiye’ye girebilmesinin yolu açılır. Kore Savaşı’nı bitmesinin ardından Türkiye’de ekonomik ve sosyal problemler ortaya çıkar, enflasyon yükselir, işsizlik artar, tarımsal üretim de düşüş başlar. Plansız sanayi yeni ekonomik problemler doğurur. (Ertuğrul, 2009: 86-87). Ülke içinde yaşanan bu sosyo-ekonomik sorunlar toplumun gelir ve refah düzeyini düşürür ve siyasi olaylarla birlikte toplum bir kaos ortamına doğru sürüklenmeye başlar.

Demokrat Parti'nin 1957 seçimlerini kazanmasının ardından Türkiye'de ekonomik kriz ortamı daha da şiddetlenir ve ekonomik önlemler kapsamında Dolar 2.80 TL'den 9 TL'ye çıkarılır ve özelleştirme yoluna gidilir. Ekonomik problemler nedeniyle ortaya çıkan devalüasyon toplumda büyük sıkıntılara neden olur (Akşin, 2009: 236) Ülke genelinde olaylar başlar, basına sansür getirilir, üniversitelerde eylemler yapılmaya başlanır, ölen ve yaralanan öğrenciler olur ve eylemlerin artması üzerine hükümet sıkıyönetim ilan eder (Gökçe, 2007: 31). Ancak Türk Silahları Kuvvetleri 27 Mayıs 1960'da "demokrasiyi kurtarmak" amacını öne sürerek yönetime el koyar ve ardından kurucu bir meclis kurularak yeni bir anayasa hazırlamak için çalışmalar başlanır. Bu çalışmaların sonucunda ortaya çıkan 1961 Anayasası'nın içerdiği yasalarla Türkiye'de daha özgürlükçü bir ortam oluşturularak, demokrasiyi koruyan yeni kurumlar getirilir, siyasi ve hukuki alanda yeni düzenlemeler yapılır, üniversitelere, radyo ve basına özerklik getirilir ve ülkede güvenli bir ortam oluşturulmaya çalışılır (Kongar, 2008: 155-162). Bu bağlamda 1961 Anayasası'nı ve öncesini değerlendirdiğimizde toplumdaki kaos ortamı, artan işsizlikle birlikte bireylerin gelir düzeylerinin düşmesi, yapılan devalüasyonlarla Türk Lirası'nın Dolar ve Mark karşısında değer kaybetmesi Türkiye'de göçe neden olan en önemli etkenlerdir diyebiliriz.

Türkiye'de toplumsal ve ekonomik sorunlar yaşanırken; 1950'li yıllarda Almanya, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından Doğu ve Batı olmak üzere ikiye bölünmüş ve Batı Almanya "ekonomik mucize" olarak adlandırılan yoğun bir istihdam sürecine girmiştir. Bu istihdam süreci kapsamında öncelikle Doğu Almanya'daki soydaşlarını, daha sonra ise önce ortak pazar ülkesi olan İtalya'dan, İspanya'dan Yunanistan'dan ve Türkiye'den taze işgücü almıştır (İçduygu, 2009: 181). Ancak Türkiye'den Almanya'ya giden işçiler diğer ülkeler gibi anlaşmalar yoluyla değil bireysel girişimciler ve özel araçlar yoluyla gitmişlerdir. Bireysel girişimlerden kasıt Türkiye'deki sanat okulu öğrencilerinin staj yolu ile Almanya'ya gitmesidir. Özel araçlar gelişimi ise şu şekilde olmuştur: Türkiye endüstrileşme çalışmalarına hız vermek için Hamburg'taki Zentralverband des Deutschen Handwerks (Alman Sanatkârlar Genel Merkezi)'in Türkiye Esnaf ve Sanatkarlar Konfederasyonu ile iş birliği sürecine girmiştir. Bununla birlikte Türk-Alman Ekonomik İlişkiler Araştırma Enstitüsü kurulmuş ve Hamburg, Bremen ve çevresindeki tersanelere kayıkçı, elektrikçi gibi kalifiye elemanlar bulunmaya çalışılmıştır. Ancak 1961 Anayasası ile birlikte Türk vatandaşları seyahat etme hakkına

kavuşmuş ve Türkiye’de dış göç farklı bir kimlik kazanmış ve pek çok kişi, işsizlik nedeniyle ve daha yüksek ücretlere kavuşmak amacıyla Avrupa’ya işçi olarak gitmeye başlamıştır. 1960’ta yurt dışına giden işçi sayısı 2700 iken 1961’de 6700’e yükselmiştir. O yıllarda işçiler ismen çağrılmakta ve yol paraları ödenmektedir. Türkiye’de Deutseche Verbindungsstelle (Alman İrtibat Bürosu) kurulmuş ve Çalışma Bakanlığı ile İş ve İşçi Bulma Kurumu’yla 1961’de yürürlüğe girmek üzere bir iş gücü mübadelesi antlaşması imzalanmıştır. Benzer anlaşmalar 1964’te Avusturya, Belçika ve Hollanda, 1965’te Fransa ve 1967’de İsveç ile devam etmiştir. Ancak “ismen davet” uygulaması 1973’te sona ermiş ve Almanya’daki iş göçü görevi BAAV (Federal İşçi Bulma ve İşsizlik Sigortası Kurumu)’a devredilmiştir (Abadan-Unat, 2006: 58-61). Böylelikle Türkiye’den Avrupa’ya işçi göçü yasal bir statü olarak artmaya başlamış ve Türkler Almanya dışındaki ülkelere de işçi olarak gitmeye başlamışlardır. Bununla birlikte Kaya ve Kentel, Almanya’nın Berlin kentininin Türkiye’den işçi alımının Almanya’nın diğer kentlerine göre daha geç gerçekleştiğini (1964) ve talep edilen işçilerin de genellikle tekstil ve elektronik alanında tercih edilen ucuz kadın işgücü olduğunu söylemektedir (Kaya ve Kentel, 2005: 17). Bu bağlamda da göçün ilk dönemlerinde Türkiye’den Almanya’ya giden göçmenler arasında kadın işçiler de önemli bir kesimi oluşturmuştur.

Bu dönemde Almanya’ya giden işçilerin anlaşmaları “rotation” (rotasyon/dönüşümlülük) ilkesine dayanmış ve “konuk işçi” tanımı benimsenmiştir. Bu ilke, konuk işçilerin bir yıl sonra ülkelerine geri dönmeleri kuralına dayanmaktaydı. Ancak bu kural uygulama alanı bulamamış, üstelik giden işçilerin ailelerini yanlarına getirmelerine izin verilmemesine rağmen, hiçbiri ülkeye geri dönmeyerek, Almanya’da çalışma sürelerinin uzatılmasını istemiştir. İşçilerin Türkiye’ye dönmelerinde Almanya’daki işverenlerin onları bırakmak istememesi de etkili olmuştur. O dönemde tüm Türk işçilerin amacı ülkelere döndüklerinde bir iş yeri kurabilecek düzeyde para biriktirmektir (Abadan-Unat, 2006: 59-60). Çünkü Türkiye’de yapılan devalüasyonlarla Mark, Türk Lirası karşısında değer kazanmış ve göçmen işçilerin kazançları Türkiye’de daha da değerli hale gelmiştir.

Almanya’ya çalışmaya gelen farklı milletlerden işçiler “heim” adı verilen toplu barınaklara yerleştirilmiştir. Bu barınaklar genelde eski idare binaları, depolar, savaştan kalma prefabrik konutlar ve barakalar şeklinde olmuştur (Özbek, 2012: 15). Bu toplu

barınaklar, göçmen işçiler için yaşamaya elverişli koşullar sağlamadığı gibi, beraberinde göçmenleri de pek çok sorunla karşı karşıya bırakmıştır.

Türkiye'den Avrupa'ya giden işçilerin sayısı artarken, Türkiye'de 1970'li yıllarda çok zor bir süreçten geçmektedir. 1970-77 yılları arasında IMF'nin isteği üzerine Türkiye'de 13 kere devalüasyon yapılmış ve 1970'te Türk Lirası % 66 oranında devalüe edilmiştir ve Türk ekonomisi dövize bağımlı hale gelmiştir. 1973 yılında petrol krizinin patlak vermesiyle birlikte, sanayileşmiş ülkelerde ekonomik sorunlar ortaya çıkmış ve Türkiye'nin dış borcu katlanmıştır. Türkiye, bu borçları ödeyememesi üzerine tekrar yüksek faizli borç alımına gitmiş ve göçmen işçilerin dövizlerinden yararlanmak için "dövize çevrilebilir mevduat" uygulamasını başlatarak, faizleri yükseltmiştir. Ancak döviz transferleri Avrupa'daki işçilerin ekonomik durumlarının kötüleşmesi ve artık yatırımlarını Türkiye'ye göndermek istememeleri sonucunda 1974'ten itibaren azalmaya başlamıştır (Jan Zürcher, 2000: 388-389).

Türkiye'de bunlar yaşanmaktayken, Avrupa'daki göçmen işçilerin konumu ve göçmen politikaları da değişmeye başlamış; Türkiye'deki ekonomik istikrarsızlık sonucu oluşan işsizlik, göçmen işçileri göç ettikleri ülkelere daha da bağılı hale getirmiştir. Dolayısıyla 1970'li yıllar Avrupa'da Türk göçmen işçilerin geleceğinin belirlendiği yıllar olmuştur. Bu bağlamda Şahin, 1950 ve 1960'lı yıllarda Almanya'ya giden işçilerin "Gasterbeiterdeutsch" (misafir işçi) olarak adlandırılırken, 1970'li yıllarda Türk işçilerin profiline değişmeye başladığını ifade etmektedir. İşçiler misafir işçilikten kalıcılığa doğru bir geçiş göstermiştir. Bu değişime en büyük katkıyı 1970'li yıllarda aile birleşimine serbestlik getirilmesi yapmıştır. Böylece çoğunlukla erkeklerin oluşturduğu göçmen nüfusa kadınlar ve çocuklar da eklenmiş (Şahin, 2010: 36) ve daha önce "heim" adı verilen barınaklarda yaşayan erkekler, aileleriyle birlikte düşük kirali konutların olduğu mahallere yerleşmişlerdir (Özbek, 2012: 17). Dolayısıyla 1970'li yıllarda Türkiye'den Almanya'ya işçi göçü eski hızını yitirmiş ancak, ailelerin birleşmesiyle birlikte Almanya'daki Türk göçmen sayısı 2.5 milyona yaklaşmış ve artık Avrupa ülkeleri yabancı işgücünün kalıcılığını anlamıştır (Abadan-Unat 2006: 62). Ayrıca 1973 yılında yaşanan ekonomik bunalım patlak vermiş ve Avrupa'da işsizlik artmıştır. Bunun sonucunda Avrupa'daki Türk işçiler kendi ülkelerine döndüklerinde işsiz kalacakları korkusuyla ellerindeki işlere daha sıkı sarılmışlar ve deyim yerindeyse

ellerindeki fırsatı kaçırmak istememişlerdir (Gitmez, 1983: 20). Bu bağlamda Türkiye'nin ulusal sanayisini kalkındırmak üzere 1960'lı yıllarda geri dönüşümlü olarak plânlanan Avrupa'ya işçi gönderme politikası hiçbir zaman amacına ulaşmadığı gibi, Türkiye'nin istikrara kavuşamayan ekonomisinin bir getirisi olan işsizlik, Türk göçmen işçilerin gözünü Avrupa'daki işsizlikten daha fazla korkutmuş ve göçmen işçilerin Avrupa'da kalıcı olmaları yönünde önemli etkenlerden biri olmuştur.

1980'lere gelindiğinde ise Türkiye'de 70'lerdeki kaos ortamı daha da şiddetlenmiş, ekonomi çöküşe geçmiş, toplumdaki siyasi çatışmaların ve ölümlerin önü alınamaz olmuş ve bütün bunların ardından Türkiye'de toplumsal yaşamı derinden etkileyecek ve etkileri uzun yıllar sürecek olan 12 Eylül 1980 darbesi gerçekleşmiştir (Gökçe, 2007: 38). Darbenin gerçekleşmesiyle parlamento ve hükümet feshedilip, siyasi partilerin faaliyetleri durdurulmuş ve sıkıyönetim ilân edilerek askeri mahkemeler kurulmuştur. Anayasa değişikliğine gidilerek 1982 Anayasası hazırlanmıştır. 1982 Anayasası'yla birlikte 1961 Anayasası'nın getirdiği temel hak ve özgürlükler kısıtlanmıştır (Kongar, 1997: 213-216).

1980'li yıllarda Türkiye'de böylesine gerilimli bir ortam yaşanırken, göçmen işçiler çok farklı sorunlarla uğraşmaktadır. Bu sorunların başında Almanya'daki Türk işçilerin 1970'li yıllardan itibaren ailelerini yanlarına aldırmasıyla birlikte gelişen Türk çocukların eğitimi sorunu gelmektedir. Bu sorunun ortaya çıkmasının başlıca iki nedeni, çocukların Almanca'yı eğitim alabilecek düzeyde bilmemeleri ve Almanya'da uygulanan federal sistemin bir sonucu olan değişik eğitim modelleridir. Bunun sonucunda Alman dilini yeterli düzeyde konuşamayan çocuklar genellikle zekâ engelli çocuklar için kurulan okullara (shonderschule) gitmek zorunda kalmışlardır. Bununla birlikte Alman yetkili makamlarının yabancıların zorunlu eğitimini denetlememeleri özellikle Türk işçilerin kız çocuklarının eğitimsiz kalmasına neden olmuş; kız çocuklar, çalışan anne ve babaları tarafından kardeşlerine bakmakla görevlendirilmiştir (Abadan-Unat, 2006: 68-70). Bu bağlamda Alman yetkili makamlarının göçmen çocukların eğitimine olan bu ilgisizliğinin ve göçmen anne ve babaların bu tutumunun Almanya'daki ikinci kuşakların geleceğini olumsuz yönde etkileyerek entegrasyon sorunları doğurduğu söylenebilir.

1980’li yılların dikkat çeken önemli özelliklerinin başında bir kısım işçinin ülkelerine geri döndürmeyi özendirme yasalarından etkilenecek ülkelerine geri dönmeleri gelmektedir. Buna göre 1984 yılında yaklaşık olarak 250.000 Türk işçisi Türkiye’ye geri dönmüştür. Ancak dönen işçilerin Türkiye’nin endüstrileşmesine hiç katkısı olmamıştır. Çünkü dönenler genellikle vasıfsız, yaşlı, hasta, ailevi ve bireysel sorunu olan göçmenler olmuştur (Abadan-Unat, 2006: 75). Bu döneme damgasını vuran bir diğer özellik ise “video” ve “kaset” satışlarıdır.

1980’li yıllarda Almanya’daki Türklerin bir kısmı vatana olan özlemlerini azaltmanın bir yolu olarak gördükleri Türk sinemasının video kasetleri ile müzik kasetlerini bir iş alanına dönüştürerek bunların satışını yapmışlar ve önemli bir alıcı kitlesi bulmuşlardır. Yine aynı dönem içerisinde Almanya’daki Türklerin dernekleşme hareketleri çeşitlenmiştir. Bütün bunlar özellikle Almanya’da Türklerin kalıcı hale gelmelerinin bir göstergesidir (Şahin, 2010: 37).

1990’lı yıllar ise sayısı giderek artan göçmenlerin Avrupa’ya uyum plânlarının ortaya çıktığı yıllardır. Bu bağlamda göçmenleri geçici olarak görmek yerine, göç ettikleri toplumun bir parçası olmalarını sağlayacak sosyal bütünleşmenin gerçekleşmesi için çeşitli uygulamalar başlatılmış ve Türklere Alman vatandaşlığı olanağı doğmuştur. Bunun sonucunda ise göçmen Türklerin Türkiye’ye yatırımlarında kırılmalar yaşanmıştır (Şahin, 2010: 38). Bununla birlikte 1990’lı yıllar, aynı zamanda, dış göçün aldığı boyut karşısında Batı’nın tedirginleştiği yıllardır (Gitmez, 1983: 35). 1990’da Berlin Duvarı’nın yıkılıp Doğu ile Batı Almanya’nın birleşmesiyle Avrupa’da “xenophobia” (yabancı düşmanlığı) akımı ortaya çıkmıştır. Bu akımın artmasına neden olan en önemli unsur ise, Avrupa’daki Türklerin kültürel özelliklerine, inanç sistemlerine ve yaşam biçimlerine sıkı sıkıya bağlı kalarak, kamu hayatında daha fazla görünmeye başlamalarıdır (Abadan-Unat: 2006: 78).

Sonuç olarak Türkiye’den Avrupa’ya işçi göçü 1950’li yıllarda özel girişimler aracılığıyla başlayıp, 1961 Anayasası ile gelen seyahat özgürlüğü yasası ile birlikte artmıştır. Devlet Planlama Teşkilatı’nın Birinci Beş Yıllık Kalkınma Planı çerçevesinde ise işçilerin Avrupa’ya giderek orada belli bir süre çalışıp, yetişmiş nitelikli eleman olarak tekrar Türkiye’ye dönmesi ve Türkiye’nin ulusal kalkınmasına katkıda bulunulması amaçlanmıştır. Ancak Devlet Planlama Teşkilatı’nın amacı

gerçekleşmemiş ve Türkiye’den Avrupa’ya giden göçmen işçiler geri dönmeyerek Avrupa’da kalmayı tercih etmişlerdir. Bunun sonucunda ise göçmen işçiler Avrupa’nın özellikle de Almanya’nın sanayileşme sürecine katkıda bulunarak, o ülkeler için ucuz işgücü oluşturmuştur. Ancak Şahin’in 2007-2008 yılları arasında yaptığı araştırmaya göre, o dönemde her ne kadar kalifiye eleman beklentisi ile gönderilen Türk işçilerin büyük çoğunluğu geri dönmese de günümüz de Almanya’daki Türklerin bir kısmı Türkiye’ye iş başvurusu yapmış ve iyi statülerde Türkiye’de çalışmaktadırlar. Bu oldukça düşük oranlarda olmakla birlikte, Türkiye’nin yıllar önceki kalifiye eleman beklentisinin çok az da olsa karşılandığını gösterdiği söylenebilir (Şahin, 2010: 39).

İncelediğimiz filmler ise Türkiye’den Almanya’ya işçi göçünü ele alan filmlerdir ve 1979, 1985, 1988 ve 1992 yıllarında çekilmiştir. Bu bağlamda göçün üç farklı döneminin Türk sinemasındaki yansımaları kapsamında bu filmler ele alınmıştır.

3.2. ALMANYA’YA İŞÇİ GÖÇÜ VE GÖÇMEN POLİTİKALARI

İkinci Dünya Savaşı sonrasında Batı Avrupa devletlerinin çalışabilecek işgücü oranının düşmesi ve Avrupa ülkelerinin kalkınma hamlelerine hız vermesiyle birlikte, Avrupa’ya bir göç hareketi başlamış ve bu hareket göçmen politikalarını doğurmuş, Almanya’da da göçmenlere yönelik ayrı politikalar geliştirilmiştir. Kula, Almanya’da geliştirilen politikalarla göçmenlerin yaşama ve çalışma şartlarının yasalara bağlandığını belirtmektedir. Bu yasaların başında 1975 yılında yürürlüğe giren, “Yabancılar Yasası” gelmektedir. Yabancılar yasasını öne süren kişilerden biri olan Warner Kanein yasanın amacını Almanya’yı ve Almanları yabancıardan korumak şeklinde ifade etmiştir. Almanya göçmenlerin oturma izinlerini bu yasaya dayandırmış ve ancak sağlıklı yerinde olan ve Almanya’ya yük olmayan, sekiz yıldır Almanya’da yaşayan göçmenlere oturma izni vermiştir (Kula, 2012: 165-166). Dolayısıyla bu anlayış Almanya’nın göçmenleri kanıksamadığının ve kendi toplumları için bir tehdit unsuru olarak algıladığının açık bir göstergesi olmuştur. Bununla birlikte Steinert (2014: 13-14) de bu anlayışı Almanya’nın gelenekçi politik yaklaşımına dayandırmaktadır.

1973 yılında tüm dünyada ekonomik krizin patlak vermesiyle birlikte Avrupa ülkeleri yabancı işçi alımını durdurma kararı almış, yabancı işçilerin çalışmasını

engellememekle birlikte, onların ülkelerine geri dönmelerini öğütlemiştir. Ancak Almanya'nın bu kararına rağmen Almanya'daki göçmen nüfusu artmaya devam etmiştir. Bunun en önemli nedeni ise "aile birleşimi" yasasının yürürlüğe girmesi ve göçmen aile bireylerinin çalışılmasına izin verilmesidir. Bu yasa kapsamında Türk göçmen işçiler Türkiye'deki ekonomik sıkıntıların da etkisiyle ailelerini Almanya'ya getirmişlerdir. Böylece Almanya'da göçmenlerin kalıcılığı yönündeki eğilimler başlamıştır. Bu eğilimi güçlendiren bir başka etken ise Federal Almanya'nın göçmenlere çocuk parası verme uygulamasını yeniden düzenlemesidir. Bu uygulamaya göre, göçmenlerin Türkiye'deki her çocuğu için 10-70 Döce Mark verilirken, Almanya'daki çocuklar için 50-120 Döce Mark verilmiştir (Abadan-Unat, 2006: 66-67). Dolayısıyla hem aile birleşimleri hem de çocuk parası uygulamaları göçmenlerin Almanya'daki ekonomik olanaklarını güçlendirmiş ve Almanya'daki göçmen nüfusunun artması yönünde önemli bir rol oynamıştır.

Almanya'daki göçmen nüfus oranının artmasının diğer bir nedeni de turist vizesi aracılığıyla illegal yollardan Almanya'ya gelip orada kaçak olarak çalışan işçilerdir. Ancak Alman hükümeti kaçak işçilere geçici oturma ve çalışma izinleri vererek, ülkelerine dönmelerini istemiş ve bunun sonucunda onlara çalışma ve oturma izni vereceğini söylemiştir. Böylece Federal Almanya resmi olmayan göç sürecini engellemeye çalışmıştır (Abadan-Unat, 2006: 65-66; Gökdere, 1978: 34). Ancak bu çözümün illegal göçleri durduraktan ziyade, bu göçlere yasal bir kimlik kazandırmaya yaradığını ve Almanya'daki göçmen nüfusunun artmasına neden olduğunu söyleyebiliriz.

Aile birleşimi ve yasadışı yollarla gelen göçmenlerle birlikte Almanya'daki göçmen nüfusunun artması karşısında aile birleşimlerini sınırlandırmak ve denetim altına almak için 1980 yılında vize uygulaması başlatılmıştır (Kula, 2012: 166). Dolayısıyla Almanya bir taraftan göçmenlerin yaşam koşullarını iyileştirirken diğer taraftan da politik kontrolü elinde tutmak bağlamında önlemler almıştır (Castles ve Kosack, 1972: 9). Aslında Almanya'nın bu önlemleri almasının bir nedeni de sığınmacı statüsünde ülkeye gelen ve gelmek isteyenlerin sayısındaki artıştır.

Ekonomik kriz göç politikalarını iki farklı yönde şekillendirmiştir. Deutscher Unternehmer Verbant (Alman İşverenler Birliği) yeniden rotasyon ilkesine dönmeyi

gündeme getirirken; Alman Sendikacılar Birliği ucuz işgücünü ve yasadışı göçü engellemek için entegrasyon ilkesini benimsemiştir (Abadan-Unat, 2006: 63; İçduygu, 2009: 195). Bunun sonucunda da göçmen politikaları bir tarafta çokkültürlü diğer tarafta ise etnik milliyetçi bir yapıya dayalı olarak gelişmiştir (Kanstroom, 1993: 166). Sonuç olarak her iki politika da göçmenlerin entegrasyon sorununa çözüm getirememiştir.

Almanya'daki göçmen nüfusunun artmasıyla birlikte yetkililer artık göçmenlerin kalıcı olduğunu kabul etmiş ve entegrasyon politikalarına olan ihtiyacı dile getirmişlerdir. Bu kapsamda önerilen politikalar ise vatandaşlık hakkı ve oy kullanma hakkı ile ilgili olmuştur (Özbek, 2012: 17-18). Dolayısıyla bu gelişmeler daha önce “yabancılar yasası” kapsamında Alman toplumunu korumak adı altında alınan önlemlere göre, daha olumlu bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir.

1980'li yıllarda Almanya'nın göçmen çocuklara yönelik eğitim politikası ise Bavyera ve Berlin eğitimi modeli temelinde şekillenmiştir. Göçmenlerin ülkelerine geri döneceği düşüncesinden hareket eden Bavyera eğitim modelinde göçmen çocuklar ağırlıklı olarak Türkçe eğitim almış, ancak bu durum onların gelecekteki eğitim hayatlarının engellenmesine neden olmuştur. Berlin modelinde ise çocuklar düzeylerine göre ya Alman çocuklarla ya da yabancı çocuklarla eğitim görmüşlerdir. Berlin modelinin temelinde uyum politikası olmakla birlikte, bu model çocukların kendi çevrelerinden koparak yabancılaşmalarına neden olmuştur (Kula, 2012: 198-202). Sonuç olarak Almanya'daki pek çok göçmen çocuğun akademik hayatı olumsuz yönde etkilenmiştir.

1989 yılında Sovyetler Birliği'nin çözülmesi ve Berlin Duvarı'nın yıkılmasıyla yeni göç politikaları gündeme gelmiştir. Doğu Bloku ülkelerindeki Alman kökenlilere vatandaşlık hakkı verilmesine rağmen, Almanya'daki göçmenlerin yasal konumlarının belirsizliği devam etmiştir. 1. Ocak 1991 tarihinde yeni “Yabancılar Yasası” yürürlüğe girmiş ve yasa ile birlikte genç kuşak göçmenlerin Alman vatandaşlığına geçişi kolaylaştırılmıştır. Yeni yasa kapsamında Almanya'da doğmuş ancak ailesiyle birlikte memleketine dönmüş 15-21 yaşlarındaki gençlere Almanya'ya dönüş hakkı tanınmıştır. Ancak henüz çifte vatandaşlık hakkı söz konusu değildir. Alman vatandaşlığı, göçmenlere siyasete katılma ve yasal statülerini sağlamlaştırma hakkı vermiştir. Bunlarla birlikte Alman hükümeti 1998 yılında göç ülkesi olduğunu kabul etmiş ve

“Yabancılar Yasası”nın yerini “uyum politikası” almıştır (Özbek, 2012: 19-20-21). Bu uyum politikası kapsamında “Almanya’da doğan göçmenlere anne babasından en az birinin Alman vatandaşı olması durumunda doğuştan Alman vatandaşlığı hakkı verilmiştir. İkinci kuşak göçmen reşit olana kadar hem orijinal ülkenin, hem de Almanya’nın vatandaşlığını birlikte taşıyabilmektedir. Ancak reşit olduğunda bunlar arasında bir seçim yapmak zorundadır. Yapmadığı takdirde Alman vatandaşlığı düşmektedir. 2000 yılında uygulamaya konulan bu yasa ile Alman vatandaşlığına geçen Türklerin sayısı 1999 yılına göre (100.000) 2000 yılında oldukça düşüktür (83.000)”. 2007 yılında ise yeni bir göç yasası yürürlüğe girmiştir. Yasaya göre Almanya’ya gelecek eşlerin Almanca öğrenmeleri ve dil sınavına girmeleri gerekmektedir (Bocker, 2004:3-6; Groenendijk ve Heijis 2001: Gerdes, 2007: 46; Hart, 2007: 77-79; Akt: Şahin, 2010: 46).

Özetleyecek olursak İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde rotasyon ilkesi kapsamında Federal Almanya’ya “misafir işçi” adı altında giden göçmenler, daha sonraki yıllarda aile birleşimleri ile nüfuslarını arttırmış ve kalıcı olmaya başlamışlardır. 1973 yılında tüm Avrupa ülkelerinde ekonomik krizin patlak vermesiyle oluşan işsizlik sonucunda Avrupa ülkeleri göçmen politikalarında ciddi bir değişikliğe giderek işçi alımlarını durdurmuş ve mevcut göçmenlerin ülkelerine dönmeleri yönünde isteklerini dile getirmişlerdir. Ancak göçmenlerin çoğunluğunu ülkelerine döndüremeyen Almanya, 2000 yılına kadar vatandaşlık hakkını soy bağına dayandırmıştır. Kısa bir süre çifte vatandaşlık hakkı tanınan Almanya’da daha sonra ise hem aile birleşimlerinde hem de vatandaşlık hakkı verilmesinde dil sınavı uygulaması başlatılmış ve göçmenlerin karşısına çeşitli zorluklar çıkarılmıştır. Almanya bu uygulamaları olumlu yönde entegrasyona hizmet etmesi için başlattığını ifade etmekle birlikte, bu uygulamalar Almanya’da genelde göçmen-Alman özelde ise Türk-Alman ayrımını pekiştirmekten öteye gitmediği söylenebilir.

3.3. TÜRK SİNEMASI VE DIŞ GÖÇ

3.3.1. Türk Sinemasında Dış Göç Konulu Filmler

Türkiye’de dış göç olgusu 1960’lı yıllarda Almanya’ya rotasyona dayalı işçi gönderimiyle başlamış ancak giden işçilerin planlanandan daha uzun süre orada kalması ya da tamamen kalıcı hala gelmesiyle birlikte dış göç olgusu belirgin hale gelmiştir. Bu bağlamda da göç Türk sinemasının işlediği konuların arasına girmiş ve Türk sinemasında dış göç konulu filmleri oluşturmuştur. Bu filmler ise başlangıçta göçü sadece bir fon olarak kullanan yüzeysel filmlerle ele alınmış ancak daha sonra toplumsal gerçekçi bir bakış açısına doğru kaymıştır.

Türk sinemasında 1960’ların sonunda ele alınmaya başlayan dış göç olgusu Halit Refiğ’in 1969 yılında yaptığı “*Bir Türk’e Gönül Verdim*” filmi ile başlamaktadır. “*Bir Türk’e Gönül Verdim*” ilk olmakla birlikte, aslında tersine işleyen bir göç sürecinden bahsetmektedir. Filmde Alman bir kadının Almanya’ya işçi olarak gelmiş bir Türk’le evlenip ondan çocuk doğurması, ancak kocasının kendisini terk edip Türkiye’ye geri dönmesi sonucunda Alman kadının Türkiye’de kocasını arama süreci işlenir. Alman kadın, kocasının Türkiye’ye gidip geri dönmemesi karşısında Türkiye’ye gelir ve kocasını arar. Ancak kocası Türkiye’de yeniden evlenmiş ve Alman karısını ve ondan olan çocuğunu istememektedir. Türkiye’de çocuğuyla birlikte yalnız kalan Alman kadına, ona aşık olan bir şoför yardımcı olur ve onu köyüne ailesinin yanına götürür. Böylece Alman kadının Türkiye’ye bir entegrasyon süreci başlar. Alman kadınla şoför evlenmeye karar verdiğinde ise şoför, kadının eski kocası tarafından öldürülür. Bunun üzerine kadın Almanya’ya gitmeyi tercih etmek yerine kocasının ailesinin yanında kalarak Müslüman olur (Ulusay, 2008: 162). “*Bir Türk’e Gönül Verdim*” filmi konusu itibariyle dış göç olgusundan ziyade din ve kimlik değiştirme bağlamında Türklük ve Müslümanlık kavramları üzerine odaklanır.

Dış göç olgusu pek çok sinema araştırmacısına göre gerçek anlamda ilk kez 1972’de Türkan Şoray’ın yönetmenliğini yaptığı ve başrolünü üstlendiği “*Dönüş*” filmiyle işlenmiştir. “*Dönüş*” filmi para biriktirip ağaya borcunu ödemek için köyünden Almanya’ya işçi olarak çalışmaya giden İbrahim’in kısa süre içinde değişip, karısına (Gülcan) ve köyüne yabancılaşmasını anlatmak istemektedir. Kocasının Almanya’ya

gidişinin ardından köyde tek başına kalan Gülcan'ın kocasına ulaşma çabaları köylünün onun adını “kötü” ye çıkarmasına neden olur. Bunun üzerine artık Alman bir kadınla evli olan İbrahim, Gülcan'ı öldürmek üzere köye dönerken trafik kazası geçirerek ölür. Dolayısıyla film her ne kadar Almanya'ya çalışmaya giden göçmenin kendi toplumuna yabancılaşmasını işlemek istese de özünde ağılık sistemini ve tek başına kalan kadının kırsaldaki mücadelesini anlatmaktadır. Makal (1987: 59), filmin yönetmeni ve başrol oyuncusu Türkan Şoray'ın bu durumu şu sözlerle açıkladığını söyler: “Ben Almanya'dan dönen adamın yabancılaşmasını vermek istiyordum. Fakat yapımcı, ‘ Ben Türkan Şoray filmi yapıyorum. Ağırlık Gülcan'da olmalı’ deyince hikâyeyi öyle değiştirdik.”

1974 yılında ise Orhan Aksoy'un çektiği “*Almanyalı Yarım*” ve Orhan Elmas'ın çektiği “*El Kapısı*” filmleri görülmektedir. “*Almanyalı Yarım*” de Almanya'da işçi olarak çalışan bir Türk erkeğinin (Murat) Alman bir kadınla (Maria) olan aşkı anlatılır. Maria'nın babası bu ilişkiye karşı çıkıp Murat'ı işten kovdurunca çift Türkiye'ye gelir ve Maria Müslüman olarak Meryem adını alır. Ancak Maria'nın babasının Maria'yı Almanya'ya döndürmek için hazırladığı plân Murat'ın ve Maria'nın ölümüne neden olur (Ulusay, 2008: 162-163). “*Almanyalı Yarım*” filminde de tıpkı “*Bir Türk'e Gönül Verdim*” filminde olduğu gibi inanç temelinde bir kimlik değişimi söz konusudur.

“*El Kapısı*” filminde ise bu kez Almanya'ya çalışmaya giden bir kadın ve köyde yaşayan ve ekonomik sıkıntı içindeki bir karı kocanın (Elvan ve Emrah) Almanya'yı bir umut olarak görmesi işlenir. Köyün ağası Elvan'a aşık olduğu için, Emrah'ı bacağından vurdurarak onların Almanya'ya gitmelerine engel olmak ister. Emrah'ın tek bacağına sakat kalması üzerine Elvan tek başına Almanya'ya çalışmaya gider. Elvan Almanya'da işçi olarak çalışır ve kocasına para gönderir ancak kocasının haberi dahi olmadan köyün ağası mektuplara ve paraya el koyar. Bir müddet sonra Gülcan fabrikada çıkan grev sonucu işsiz kalır ve Almanya'da Türklerin gittiği bir gazonada türkücü olarak çalışmaya başlar. Bunun üzerine tıpkı “*Dönüş*” filminde olduğu gibi Elvan'ın da adı köyde “kötü” ye çıkarılır ve Almanya'ya gelen kocası tarafından öldürülür. Film konusu bakımından değerlendirildiğinde dış göç gerçeğini yansıtmayan bir filmidir. Bu bağlamda Almanya filmde yalnızca bir fon olarak kullanılmış ve film namus temelinde işlenen klasik bir melodram filmi olarak kalmıştır (Makal, 1987: 64).

Dış göç konulu bir başka film ise 1975 yılında gösterime giren, kendisi de bir göçmen olan Tunç Okan'ın ilk filmi, “*Otobüs*”tür. Filmde Türkiye'nin bir köyünden iş bulma vaadiyle dokuz kişinin yine bir Türk (Ahmet Tekin) tarafından kandırılarak eski bir otobüsle İsveç'e getirilmesi sonucunda gelişen hikâye anlatılır. Ahmet, dokuz kişiyi kaçak olarak İsveç'e getirir ve otobüsü Stokholm meydanına park eder. Sonra da işçilere yalan söyleyerek pasaportlarını ve paralarını alır. Ayrıca kendisi gelene kadar otobüsten çıkmamalarını aksi takdirde polisin onları yakalayacağını söyler. Bunun üzerine işçiler saatlerce aç susuz otobüsün içinde beklerler. Ancak bir müddet sonra (gece yarısı) ihtiyaçlarını karşılamak için otobüsten dışarı çıktıklarında filmin ana konusunu oluşturan olaylar gelişmeye başlar. Şimdiye kadar köyünden dışarıya adımını atmamış olan bu işçiler İsveç'te gördükleri (yürüyen merdivenler, eşcinseller, seks partileri) karşısında tam bir kültür şoku yaşarlar.

“*Otobüs*” filmi hem yurt içinde hem yurt dışında büyük ses getirmiş ve eleştirmenlerden pek çok olumlu ve olumsuz görüş almıştır. Olumlu görüşler genellikle Okan'ın biraz abartılı da olsa yurt dışına giden işçilerin durumunu çok iyi yansıtarak, az gelişmiş ve gelişmiş ülkeler arasındaki farkı ve bu bağlamda da Doğu ile Batı arasındaki uçurumu çok iyi gösterdiği yönünde gelişirken; olumsuz görüşler ise, filmin gerçekçi olmadığı, olayların ve kişilerin abartıldığı yönündedir (Esen, 1993: 23).

1979'da Şerif Gören tarafından çekilen “*Almanya Acı Vatan*” filmi ise Almanya'daki Türk işçilerinin çalışma koşullarını ilk defa gerçekçi bir bakış açısıyla yansıtması (Karadoğan, 2005: 35) bakımından daha önce çekilen melodram niteliğindeki göç filmlerinden ayrılır. Bu bağlamda “*Almanya Acı Vatan*” bu çalışma kapsamında analizi yapılacak olan ilk filmidir. Ulusay'ın belirttiği üzere Gören'in Berlin'de Siemens fabrikasında çektiği filmde (Ulusay, 2008: 163) işçilerin çoğu da gerçek hayatta fabrikada çalışan işçilerdir. “*Almanya Acı Vatan*” filminde köyünden Almanya'ya işçi olarak çalışmaya giden Güldane'nin daha fazla para kazanma hırsı ve fabrikadaki çalışma koşullarının sonucunda bir makineye dönüşmesi anlatılmaktadır. Filmde Türk göçmen işçilerin Almanya'ya geliş amacı para kazanmak ve Türkiye'ye yatırım yapmak şeklinde işlenir. Bununla birlikte film Almanya'ya gidebilmek amacıyla yapılan sahte evliliklere de vurgu yapmakta ve filmin ana karakteri Güldane para karşılığında Mahmut isimli köylüsüyle evlenmekte ve onu Almanya'ya götürmektedir. Ancak bu

sahte evlilik bir süre sonra gerçek bir evliliğe dönüşmüş ve Mahmut tarafından aldatılan Güldane köyüne dönmeye karar vermiştir.

Makal (1987: 76) Şerif Gören'in filmi çekmeden önce bir süre Almanya'da yaşayarak gözlem yaptığını ve iki sonuca ulaştığını söylemektedir. Gören bu sonuçları şu şekilde ifade eder:

“Oradaki yaşantılarından memnun olan yoktu. Genellikle para biriktirip burada gayri menkule yatırmayı düşünüyorlardı. Öylece kurtulacaklarını sanıyorlardı... Çok büyük çelişkiler olduğunu, iki toplum arasında büyük uyumsuzluklar bulunduğunu gördüm.”

Bu bağlamda Gören “*Almanya Acı Vatan*”da para biriktirmek amacıyla ev ile fabrika arasına sıkışan ve makineleşen hayatları göz önüne serip, göçmen işçilerin yaşam ve çalışma koşullarının zorluğunu göstermeye çalışmıştır. Diğer taraftan ise toplumsal cinsiyet eşitsizliği bağlamında geleneksel ataerkil değerlerin göçle birlikte devam ettiğini ortaya koymuştur.

1979 yılında göçle ilgili olarak yapılan diğer bir film ise Tuncel Kurtiz tarafından yönetilen “*Gül Hasan*” adlı filmidir. Film İsveç'te resmi ve kaçak olarak çalışan işçilerin kendi öykülerini anlatan bir filmde oynatılacağı vaadiyle Türkler tarafından kandırılmasını anlatır. Dağınık bir içeriği olan film göç sorununa İsveç'te yaşayan Türk göçmen işçilerin zorlu çalışma koşullarını göstermesi şeklinde değinir (Makal, 1987: 81-82).

Yusuf Kurçenli'nin 1984 yılında çektiği “*Ölmez Ağacı*” filminde ise, on üç yıldır Almanya'da çalışan Kemal işten çıkartılma korkusu nedeniyle ne doktora gider ne de rapor alır. Ancak artık işten çıkarılmaların başladığı Almanya'da Kemal de işten çıkarılır. Bunun üzerine Kemal ailesiyle birlikte Türkiye'ye ziyarete gelir. Ancak bu ziyaret Kemal'in Almanya'dan umudunu kesmesiyle kesin dönüş halini alır. Ancak kız kardeşi ve oğlu, umutları hala Almanya'da oldukları için Almanya'ya geri dönerler (Esen, 2000: 136). Dolayısıyla “*Ölmez Ağacı*” Almanya'ya ve Türkiye'ye geri dönüşe ilişkin düşüncelerin birinci ve ikinci kuşak bağlamında farklılaşmasını ve ikinci kuşağın artık Almanya'da bir hayat düşlediğini gözler önüne serer.

1985 yılına gelindiğinde ise Kartal Tibet'in yönetmenliğini yaptığı, başrolünde Kemal Sunal'ın olduğu “*Gurbetçi Şaban*” filmi görülmektedir. “Gurbetçi Şaban” kaçak

işçilerin Almanya’da düşük ücretlerle insanlık dışı koşullarda çalışmasını, yabancı Alman ayrımını ve dönemin göçmen politikalarını güldürü çerçevesinde veren komedi türünde bir filmidir. “Mark milyoneri olmak” amacıyla turist vizesi alarak Almanya’ya giden ve orada kaçak işçi olarak zor koşullarda çalıştırılan Şaban bir tesadüf sonucu Alman hükümetinin çocuk parası yardımını öğrenir ve köyde babasının adı soyadı Şaban Yıldız olan on dört tane çocuğu kendi çocuğu gibi gösterip her ay çocuk parası alarak bir iş kurar ve zamanla işlerini büyütüp Almanya’da iyi bir konuma gelir.

“*Gurbetçi Şaban*”ın sonrasında Tevfik Başer’in sırasıyla “*Kırk Metre Kare Almanya*” (1986), “*Yanlıı Cennete Elveda*” (1989) ve “*Elveda Yabancı*” (1991) filmleri görölmektedir. “*Kırk Metrekare Almanya*” filminde Türkiye’den göçmen bir işçinin (Dursun), karısını (Turna) sürekli olarak eve kapatması işlenmektedir. Dursun hafta içi gündüzleri çalışır, hafta sonları ise arkadaşlarıyla birlikte olur. Buna karşı Turna’yı sürekli evde kilitli tutar. Turna kocasına birlikte dışarı çıkmayı teklif ettiğinde ise Dursun bu teklifi kabul eder ancak uygulamaya geçirmez. Dolayısıyla Turna’nın bütün Almanya hayatı kırk metrekarelik bir evden ibaret olur. Ancak Dursun banyo yaparken geçirdiğı kalp krizi sonucunda ölür. Dursun ölümüyle Turna artık özgürlüğüne kavuşmuş olmakla birlikte, ne yapacağını nereye gideceğini bilemeyen göçmen bir kadındır (Ulusay, 2008: 172). Başer’e göre kadının evde kapalı olması bir simgedir. Başer, bu anlamda kadının çocukluğundan beri ister dışarda ister içerde olsun toplumdan soyutlandığını ve kadına ikinci sınıf insan rolü verildiğini ifade etmekte ve bu durumun Batı toplumları içinde daha belirgin hale geldiğini söylemektedir (Makal, 1987: 103). Cannes Film Festivali’nde özel ödüle layık görölen ve daha sonra Locarno Film Şenliğı’nden ikincilik ödölü alan “*Kırk Metrekare Almanya*” yönetmenin sonraki iki filmi gibi Alman yapımı olarak gösterilen bir filmidir (Makal, 1987: 102).

Tevfik Başer ikinci filmi “*Yanlıı Cennete Elveda*” filminde de yine Almanya’da yaşayan kısıtlanmış bir Türk kadını ele alır. Almanya’da yaşadığı bunalım sonucunda kocasını öldüren Elif hapisaneye atılır. Ancak hapisane Elif’e yeni bir özgürlük ortamı sunar. Hapishanede yeni kadınlarla tanışan Elif onlarla birlikte çalışır ve onlarla iletişim kurabilmek için Almanca öğrenir giderek yalnızlığından kurtularak kişiliğini geliştirmeye başlar. Ancak tutukluluk süresinin dolmasıyla Elif için yeniden kâbus dolu günler başlar. Çünkü Elif’in önünde iki seçenek vardır: Ya Türkiye’ye dönecek ve

ikinci kez cezaevine girecek ya da kocasının ailesi tarafından öldürülecektir. Bunun üzerine Elif intihar eder ancak gardiyanlar tarafından kurtarılır ve cezası dolduğu için serbest bırakılır. Elif'in artık hayattan tek bir isteği vardır: Kamyon şoförlüğü yaparak çocuklarına bakabilmek... Ancak yönetmen bu soruyu filmde cevapsız bırakır (Esen, 2000: 140-141). Dolayısıyla “*Yanlış Cennete Elveda*” filmi göç filmleri içinde ele alınmakla birlikte, aslında göç süreci sonrasında yalnızlaşan ve bunalıma giren kadının geldiği konumu ve özgürleşmek ve kendi ayakları üzerinde durmak için verdiği mücadeleyi anlatması bakımından aynı zamanda kadını anlatan bir filmidir.

Tevfik Başer'in üçüncü filmi olan “*Elveda Yabancı*” ise Almanya'dan siyasi sığınma hakkı talep etmiş bir mahkumun (Deniz) diğer sığınmacılarla birlikte adada beklediği süreci işler. Bununla birlikte Deniz, Alman bir kadınla (Karin) tanışır ve kadın onu evine davet eder. Her ikisi de birbirlerinin dillerinden anlamamasına rağmen aralarında bir yakınlaşma olur. Ancak Deniz Almanya'ya sığınmacı olarak kabul edilmez ve cezaevine geri döner (Dorsay, 2004: 65-66). Dolayısıyla “*Elveda Yabancı*” Tevfik Başer'in daha çok kadını işleyen ilk iki filminden konusu itibarıyla ayrılır ve bir taraftan siyasal sığınma hakkını işlerken öte yandan iletişim sorunlarına gönderme yapar.

“*Almanya Acı Vatan*” dan sonra Şerif Gören ikinci göç filmini 1988 yılında “*Polizei*” ile yapar. “*Polizei*”, Şerif Gören'in Almanya'da yaşadığı bir sırada Almanya'da Brecht Tiyatrosundaki “*Köpenickli Yüzbaşı*” adlı oyundan esinlenip Türkiye'den çağırdığı beş kişilik bir ekiple çektiği bir filmidir ve başrolünde “*Gurbetçi Şaban*”da gördüğümüz Kemal Sunal vardır (Toy Par, 2009: 304). “*Polize*” filminde artık Almanya'ya yerleşmiş, geri dönüş düşüncesi olmayan ve Almanya'yı “*Berlinistan*” olarak tanımlayan bir karakter (Ali Ekber) karşımıza çıkmaktadır.

Dış göç konusuyla ilgili bir diğer film Tunç Okan'ın çekimlerine 1987 yılında başlayıp neredeyse altı yıl süren, Adalet Ağaoğlu'nun “*Fikrimin İnce Gülü*” romanından beyaz perdeye uyarlanan Türkiye-Almanya-Fransa-İsviçre ortak yapımı “*Sarı Mercedes*”tir (Dorsay, 2004: 71). Filmde Mercedes alabilmek uğruna Almanya'ya gidebilmek için arkadaşını dolandıran ve bütün sevdiklerini geride bırakan Bayram'ın hikâyesi anlatılır. Anık'a (2012: 40) göre, filmde Bayram aracılığıyla yurtdışına çalışmaya giden göçmenlere kendi memleketlerine yabancılaşarak, kendini onlardan üstün görmesi bağlamında bir eleştiri getirilmektedir. Dorsay'a göre ise “*Sarı Mercedes*”, Türkiye'nin

karayollarında çekilen ilk filmidir ve Bayram'ın yol boyunca atlattığı bütün kazalar aslında Batı'nın tekniğinin Doğu'nun karmaşası içindeki halini göstermektedir (Dorsay, 2004: 72). Bu bağlamda Tunç Okan'ın tıpkı daha önce çektiği “*Otobüs*” filminde olduğu gibi “*Sarı Mercedes*” te de bir Doğu-Batı karşılaştırması söz konusudur diyebiliriz.

1993 yılında gösterime giren dış göç konulu diğer bir film Sinan Çetin'in “*Berlin in Berlin*” filmidir. Yakın döneme geldiğimizde ise Mustafa Kara'nın yönetmenliğini yaptığı “*Umut Adası*” (2007) filmini görmekteyiz. Film kaçak olarak İngiltere'ye gitmeye çalışan bir grup insanın başına gelenleri anlatmaktadır. Toplumun farklı sosyo-ekonomik kesimlerinden gelen bu insanların İngiltere'ye gidiş amaçları birbirinden farklıdır. Kimisi zengin olmak istemektedir, kimisi zengindir ama macera aramaktadır, kimisi hapse girmekten kaçmakta, kimisi dil öğrenmek ve babasına ekonomik anlamda destek olmak için gitmektedir. Ancak umutla İngiltere'ye giden bu göçmenler umutlarını gerçekleştiremedikleri gibi hayatları daha da kötüye gitmiştir. Kimisi hayatını kaybetmiştir, kimisi uyuşturucuya alışmıştır, kimisi iş bulamamış ve seks işçiliğine başlamıştır. İngiltere'de mutlu olabilen yalnızca bir karakterdir: Ekonomik durumu yerinde olup sırf macera olsun diye İngiltere'ye giden Gazanfer'dir. Ancak Gazanfer İngiltere'deki mutlu hayatına rağmen Türkiye'ye geri döner ve yaşadıklarını “*Umut Adası*” adıyla bir kitap haline getirir (Anık, 2012: 42-49). Konusu bu şekilde filmin, göç sonrasına yönelik yalnızca olumsuz bakış açısı ve abartılı anlatımı, göç sorununu tek boyutlu olarak değerlendirmesine neden olmuştur.

Sonuç olarak 1960'lı yıllardan itibaren sinema alanına giren dış göç olgusu ile birlikte gerek Türk sinemasında gerekse Türk yönetmenler tarafından Alman sineması adı altında yapılan çeşitli filmler bulunmaktadır. Dış göç olgusu farklı dönemsel özellikleri, boyutları ve sorunları ile bu filmlerde yansıtılmakta ve dış göç tarihinin değerlendirilmesinde önemli bir görsel veri sunmaktadır.

3.3.2. Alman Sinemasında Bir Türk Yönetmen: Fatih Akın ve Göçü İşleyen Filmleri

Dış göç olgusu Türk sinemasına yansıdığı gibi Almanya’da doğup yetişmiş Türk yönetmenler tarafından da Alman sinemasında işlenmiştir. Bunun örneklerinden biri ise Fatih Akın filmleridir. Turaç (2012: 96), Fatih Akın’ı Türkiye’den Almanya’ya göç etmiş bir ailenin Almanya’nın Hamburg kentinde dünyaya gelen, Türk ve çeşitli etnik kökenlerden gelen göçmenlerin bir arada yaşadığı bir sosyo-kültürel ortamda (Altona) büyüyen ve göç konusuyla ilgili başarılı örnekler veren Türk asıllı Alman bir yönetmen şeklinde tanımlamaktadır.

Fatih Akın’ın göç konusunu işleyen ilk filmi 1998 yapımı “*Kısa ve Acısız*” (Kurz un Schmerzlos) Hamburg’un Altona bölgesinde yaşayan Türk (Cebrail), Yunan (Costa) ve Sırp (Bobby) asıllı olmak üzere üç farklı milletten gelen genç göçmenin hikâyesini anlatmaktadır. “*Kısa ve Acısız*” da Cebrail Almanya’da cezaevinden çıkmış, artık hiçbir şekilde suça bulaşmamaya karar veren, Türkiye’ye dönerek iş kurup, düzenli bir hayat sahibi olmak isteyen Türk asıllı bir Alman’dır. Ancak işler Cebrail’in umduğu gibi gitmez. Hırsızlığı kendisine meslek edinmiş Costa’nın Arnavut mafyasına bulaşıp Bobby’i de işe karıştırması sonucunda her ikisi de mafya tarafından öldürülür. Bunun üzerine Cebrail de arkadaşlarının intikamını almak için mafya liderini öldürür. Bu arada filmdeki aşk ilişkileri de dikkat çekicidir (Kılıç, 2011: 160).

Melez bir kültürel yapıya sahip olan “*Kısa ve Acısız*” hem Türkiye’nin hem de Almanya’nın kültürel özelliklerini barındırmaktadır (Kılıç, 2011: 165). Film, getto, gençlik, erkeklik, suç ve çok kültürlülük gibi olgulara yer vermekle birlikte, kültürel önyargıların sorgulanmasına neden olur (Ulusay, 2008: 208). Filmde dikkat çeken en önemli öğelerden bir tanesi çok kültürlülüğe yapılan vurgudur. Bu bağlamda Fatih Akın’ın içinde yetiştiği ortamın sosyo-kültürel özelliklerinin filmde etkili olduğunu görmekteyiz. Yalçın-Heckman’a göre, Türk-Yunan-Sırp asıllı bireylerin aralarında kurduğu dostluk ve aşk ilişkileri gerçek hayattaki tersine çevrilen bir durumu göstermektedir (Akt: Ulusay, 2008: 209). Bu bağlamda “*Kısa ve Acısız*” çok kültürlülüğe ve ikinci kuşak göçmenlerde geleneksel kadınlık ve erkeklik kodlarının yıkılışına vurgu yapmaktadır.

Akın'ın bir sonraki filmi “*Solino*”da (2002) ise 1960'lı yıllarda İtalya'nın Solino Kasabasından Almanya'ya göç eden Amato ailesinin hikâyesi anlatılır. Kendi kasabalarında iş bulma koşullarının azalması ve Almanya'ya giden akrabalarının Almanya'daki çalışma hayatlarından övgüyle bahsetmeleri üzerine ailenin babası Romano Almanya'ya göç etmeye karar verir. Ancak karşılaştıkları ortam hayalini kurdukları ortam değildir. Romana bir madende işçi olarak çalışmaya başlar. Ancak işinden hiç memnun değildir. Öte yandan evleri küçük ve bakımsızdır ve kendi memleketlerinde yemeye alışkın oldukları yiyecekleri bulamamaktadırlar. Üstelik Almanca'yı bilmedikleri için iletişim problemi de çekerler. Romano'nun karısı Roza bütün bu olumsuz koşullara dayanamayıp gitmeye karar vermişken, Romana karısını vazgeçirir ve sonrasında da bir restoran kiralayıp pizzacılık yapmaya başlar ve işleri yolunda gider. Bu arada Roza ve Romana'nın çocukları Gigi ve Giancarlo arasında sürekli bir rekabet vardır ve bu rekabet zamanla iki kardeşin birbirinden ayrılmasına neden olur. Bu arada yorgun ve hasta Roza kocasının kendisini aldattığını öğrenince İtalya'ya geri döner. Aynı şekilde Gigi'de kardeşinin kendisine yaptığı haksızlıklar sonucu İtalya'ya döner ve orada çocukluk arkadaşıyla evlenir. “*Solino*” filminin dış göç açısından önemi karakterlerinin birbirleri arasında yaşadıkları olaylardan ziyade göç sürecinin, karar verme, göç etme ve göç edilen yerdeki yeni yaşama uyum bağlamında ele alınmasıdır.

Yönetmenin bir diğer filmi “*Duvara Karşı*” (2004), karısını kaybetmiş Türk asıllı bir göçmenin (Cahit) kendisini alkole vererek intihar girişiminde bulunması sonucunda hastanede tanıştığı yine intihar girişiminde bulunan Türk asıllı bir göçmen (Sibel) ile yaptıkları anlaşmalı evliliği konu edinir. Aile baskısından bunalan Sibel özgür bir hayat yaşamak istemektedir. Bu nedende Birol'a anlaşmalı bir evlilik teklif eder. Bu anlaşmaya göre, aynı evde kalmalarına rağmen ikisi de birbirinin özel hayatına karışmayacaktır. Evliliğin başlarında her şey ikilinin anlaşmasına göre devam eder ancak bir süre sonra aralarında aşk başlar. Ancak Cahit Sibel'in birlikte olduğu erkeklerden birini öldürünce hapse düşer ve ailesi tarafından reddedilen Sibel de Türkiye'ye kuzeninin (Selma) yanına yerleşir. Cahit hapisten çıkıp Sibel'in yanına geldiğinde ise Sibel başka bir adamla birlikte ve bir de çocuğu olmuştur. Cahit Sibel'e çocuğunu da alıp birlikte Mersin'e gitmeyi teklif eder ancak Sibel'in teklifi kabul etmemesi üzerine Cahit Mersin'e tek başına gider (Kılıç, 2011: 165-166)

“*Duvara Karşı*” da tıpkı, “*Kısa ve Acısız*” gibi aidiyete ve kültürel yapıya vurgu yapan bir filmidir. Bu bağlamda filmde vurgulanan öneri göçmenin ya Almanya’ya uyum sağlayacağı ya da ülkeyi terk edeceği şeklinde tek taraflı bir uyum sürecidir. Bununla birlikte filmde hem doğu hem de batı kültürünün özelliklerini bir arada görürüz. Sibel’in ailesi geleneksel ataerkillik özelliklerini devam ettiren göçmen bir aileyi temsil etmekteyken; Sibel özgürlüğüne düşkün, cinsel hayatını istediği şekilde yaşamak isteyen ve kadına atfedilen geleneksel kodları yıkmış bir göçmendir. Bununla birlikte Sibel, erkeğe atfedilmiş bir rol olan şiddeti de karakterinde barındırmaktadır. Filmde çok kültürlülüğe yapılan diğer vurgular ise filmin Türk müziğiyle başlayıp farklı müziklerle bitmesi ve dil çeşitliliğidir. Ayrıca dikkate değer diğer bir nokta filmdeki karakterlerin sorunlarıyla başa çıkamadıkları noktada ya başka ülkelere gitmesi ya da Türkiye’ye gelmeleridir. Sonuçta filmin her iki karakteri de (Cahit ve Sibel) hayatlarına Türkiye’de devam etmeye karar verirler (Kılıç, 2011:166-167).

Sonuç olarak Fatih Akın’ın üç filmine de baktığımızda göç sonrasında değişen yaşam biçimlerini, birinci kuşak göçmenlerde geleneksel kültürlerin devam ederken, ikinci kuşakta kültürel kodların değiştiğini, çok kültürlü yapıyı ve özellikle “*Solino*” ve “*Duvara Karşı*” filmlerinde göçmenlerin bir şekilde kendi ülkeleriyle bağlarının devam ettikleri görülmektedir.

3.3.3. Türk Filmlerinin Almanya’da Gösterilmesi ve Video İşletmeciliği

1960’lı yılların başında Türkiye’den Almanya’ya işçi göçünün başladığı yıllarda Türk sineması da altın çağını yaşamaktadır. O dönemlerde işçilerin rotasyon ilkesi doğrultusunda Almanya’ya gitmesi nedeniyle, işçilerin geri dönülecek olduğu öngörülmüş ve dış göç olgusunun önemi tam olarak kavranamamıştır. Bu nedenle Türk sineması da 60’lı yıllarda dış göç konusuna değinmemiştir. Ancak sinemacılar göçün önemini kavrayamamakla birlikte, Türk filmlerini Almanya’ya göndermeye başlamıştır.

Almanya’da yaşayan Türklere yönelik ilk ticari atılımlar müzik alanında olmuş, valizlere konan kasetler trenlerle birlikte yurt dışına gönderilmiştir. Kasetlere olan yoğun ilgi daha sonra sinema sektörüne sıçramıştır. Türkiye’den Almanya’ya giden ilk filmler birkaç kişinin bu piyasadaki talebi görmesiyle Münih’te başlar. Filmler birkaç

kişi aracılığıyla Almanya'ya gider. Ardından Erman Film'in sahibi Hürrem Erman Almanya'ya giderek, özellikle Münih'te Türk nüfusunun çok yaygın olduğunu gözlemler ve Almanya'daki Türkler için sinema yapmaya karar verir. Erman, Almanya'daki bazı sinema salonlarında sabah seanslarını kiralar ve bunun üzerine Almanya'daki sinema salonlarında Türk filmleri oynamaya başlar. Mine Film'in sahibi Arif Keskiner, o dönemde Almanya'ya film götüren aracılardan Berlin, Stuttgart, Münih ve Hamburg ya da Köln'de bölgeler kurduklarını ve Türkiye'den giden filmlerin kopyalarının hafta sonları 10:00, 11:00, 13:00 arası büyük sinema salonlarında Türklerin gösterimine sunulduğunu söylemektedir. Lale Film'in sahibi Necip Sarıcıoğlu ise Alman sinema salonlarında Türk filmi seanslarının olduğu zamanlarda, Türk göçmenlerin yoğun ilgisinden dolayı sinemaya giden yolların tıkanıp tıkanmadığını belirtir (Toy Par, 2009: 164-168). Bu bağlamda Almanya'daki Türklerin, Türk filmlerine yoğun bir ilgi gösterdiğini ve bu filmlerin göçmenlerin Türkiye ile bağlarını devam ettirmek noktasında aracı bir rol oynadığını söyleyebiliriz.

Zaman içerisinde Türkiye'den Almanya'ya film gönderimi artmış ve Türk sinemasında görülen bölge işletmeciliği sisteminin başka bir biçimi Almanya'daki Türkler tarafından kurulmuş ve Almanya'daki araçlarla Türkiye'deki sinema sektörü bir bütün haline gelmiştir. Öyle ki Şeref Film'in sahibi Şeref Gür Almanya'nın bir süre Türk sinemasını ekonomik anlamda idare ettiğini söylemektedir (Toy Par, 2009: 172).

Ancak 1970'li yılların sonlarına doğru Türk sineması dönemin toplumsal ve ekonomik koşulları nedeniyle bir durgunluk dönemine girmiş ve seyirci sayısı azalmıştır. Sinemacılar bunun en büyük nedenlerinden biri olarak video uygulamasını işaret etmişlerdir. Çünkü videolar sayesinde izleyici sinemaya gitmek yerine, kahvehane, çay bahçesi gibi ortamlarda toplu bir şekilde para ödemedi film seyretmeye başlamıştır. Bununla birlikte film yapımcılarının bölge işletmecilerinden aldığı avanslar azalmış ve bu durum da film yapımlarını olumsuz yönde etkilemiştir. Türk sinemasını içine düştüğü bu ortamdan kurtaran ise Türk filmlerinin gösterim hakkını peşin parayla almak isteyen Avrupa'daki Türk video işletmecileri olmuştur. Bu işletmeciler Avrupa'daki Türklere video ve kaset satışı yapmaktadır. Çünkü Türk göçmenler Türk filmlerine ilk geldiği günden beri yoğun ilgi göstermiştir. Bu durum ise en fazla Almanya'da görülmektedir (Abisel, 2005: 116). Dolayısıyla 60'lı yıllarda başlayan

Almanya'daki sinema salonlarında Türk filmi gösterimleri artık yerini yeni teknolojinin ürünü olan videoya bırakmıştır.

Almanya'daki video işletmecileri öncelikle eski Türk filmlerinin gösterim hakkını almış ancak göçmenlerin Türk filmlerine olan taleplerinin artması sonucunda, bu durum Almanya'da film üretim biçimine dönüşmüştür. Öyle ki Almanya'daki video dağıtımçıları Türkiye'de şubeler açmış ve Türk filmlerinin maliyetlerinin %25-30'unu karşılayarak Türkiye'deki sinema sektörüne destek olmuşlardır (Abisel, 2005: 117-118-122).

1970'li yılların sonlarına doğru Türk sinemasında arabesk film türü ortaya çıkmış ve yoğun ilgi görmüştür. Esen'e göre, arabesk filmlerin ortaya çıkmasının nedenlerinden biri de dış göçtür. Çünkü yurt dışına göç eden insanlar çok ağır sorunlarla karşılaşmışlardır ve bunun sonucunda dillerine ve kültürlerine yabancı oldukları bu ülkelerde kendi ülkelerinden gelen bu ağlamaklı filmlere sarılmışlardır (Esen, 2000: 223). Dolayısıyla Almanya'daki Türkler ve içinde buldukları duygu durumu, Türk sinema sektörünün önemli bir belirleyicisi olmuştur.

Ancak 1987 yılına gelindiğinde, Almanya'daki video dağıtımçıları Türkiye'de yapım şirketlerine para vermemeye başlarlar. Çünkü Almanya'daki Türk seyirciler artık Türk filmlerine eskisi kadar ilgi göstermemeye başlamışlardır. Bunun nedenlerinden biri Türkiye'den Almanya'ya giden filmlerin kalitesinin özellikle videoculuğun artmasıyla birlikte giderek düşmesidir ve bütün filmler birbirinin tekrarı niteliğindedir (Abisel, 2005: 124). Dolayısıyla 70'li yıllarda sürekli aynı filmlerin yapılması üzerine, Türkiye'deki seyircinin sinema salonlarından uzaklaşmaya başlamasının bir benzeri Almanya'daki Türkler için de geçerli olmuştur. Pek çok Türk filminin Almanya'daki Türkler tarafından nasıl olsa izlenir mantığı içerisinde ve yalnızca para kazanmak amacıyla yapılması karşısında göçmenler, Türkiye'ye yönelik özlemlerini giderdikleri filmleri yavaş yavaş terk etmeye başlamışlardır. Bununla birlikte, Toy Par (2009: 198)'in Türk filmlerinin Almanya'daki dağıtımını ele alan çalışmasında, Almanya'da yaşayan yönetmen ve oyuncu Nuri Sezer Almanya'daki Türklerin hala Kemal Sunal filmleri izlediklerini söylemektedir. Bu bağlamda bu çalışmada da analiz edilen 4 filmde ikisinin ("Gurbetçi Şaban", "Polizei") başrol oyuncusunun Kemal Sunal olması, söz konusu filmlerin Almanya'daki Türkler tarafından ilgiyle karşılandığını gösterebilir.

4. BÖLÜM

ÇALIŞMANIN KAVRAMSAL VE KURAMSAL TEMELLERİ

4.1. SİNEMA VE TOPLUM

4.1.1. Sinemanın Toplumsal Boyutu

Bu bölümde sinemanın toplumla olan ilişkisi, sosyoloji alanında sinemanın bir araştırma konusu olarak yeri ve önemi ve sinemanın sosyoloji bağlamında toplumsal işlevleri ele alınmaktadır.

Sinema, sanat alanlarından biri olarak tanımlanmaktadır. Sanat ise çeşitli kaynaklarda farklı şekilde tanımlanmaktadır. Sanat kavramının tanımını yapmanın çok güç olduğunu ancak ortak noktaları içeren bir tanım yapmanın mümkün olabileceğini söyleyen Tezcan'a (2011: 1) göre sanat, "bazı düşüncelerin, amaçların, durumların, duyguların ya da olayların deneyimlerinden yararlanılarak beceri ve düş gücü kullanılarak anlatılmasına ya da başkalarına iletilmesine yönelik yaratıcı insan etkinliğidir" (Tezcan, 2011: 1).

Sanat kavramı söz konusu olduğunda sanatla ilgilenen kitleler iki yaklaşım etrafında toplanmaktadır. Bunlardan biri sanatın toplumdan bağımsız olduğunu savunan "sanat, sanat içindir" yaklaşımı, diğeri ise, sanatın toplumun içinden doğup, toplumu yönlendirme, eğitme gibi amaçlar taşıdığını iddia eden "sanat toplum içindir" yaklaşımıdır (Bayrakçı, 2012: 1). Sosyolojik açıdan sanatı ele alan çalışmalarda ise daha çok sanatın toplumsal yapının ürünü olduğu ve toplumsal yapıya bağlı olarak ortaya çıktığı kabul edilir. Sanat yapıtları, toplumun hem ekonomik yapısından hem de diğer yapılarından etkilenir ve aynı zamanda bunları da etkiler. Bu durum toplumsal yapı ile sanat arasında karşılıklı bir ilişki olduğunu gösterir. Bir sanat yapıtını anlayabilmenin, açıklayabilmenin ve toplumsal işlevlerini çözümleyebilmenin temel koşullarından biri toplumsal yapıyı tanımaktır. Sanatın toplum üzerindeki etkisini anlamak için de sanatın toplumsal işlevini çözümlememiz gerekir. Her sanatsal yaratı aynı zamanda belli bir toplumsal ve tarihsel dönemin özelliklerini taşıdığı için bu yaratıların toplumsal gerçekleri açıklayabilmek bakımından da son derece önemli olduğu söylenebilir. O halde diyebiliriz ki "sanat, çok işlevli toplumsal bir olgudur" (Tezcan, 2011: 42, 35).

Hattâ Adanır, toplumsal yaşamın dışında sanatın varolabileceğini düşünmenin mümkün olmadığını söyler. Çünkü Adanır'a göre, sanatın temel işlevi, toplumun değer yargılarını ve zihniyetini eleştirmek ve bir anlamda toplumsal zihniyetin gelişebilmesi için öneriler sunmaktır (Adanır, 2012: 21). Dolayısıyla sanat ve sanat yapıtları toplumsal işlevleri açısından sosyoloji için çok önemli bir araştırma alanıdır ve bu yapıtların sosyologların üzerinde önemle durması gereken konulardan biri olduğu söylenebilir.

“Sanat ve toplum ilişkisinde belli bir derecelendirme yapılırsa, edebiyat ve edebiyatın bir alt kategorisi sayılan tiyatro ve görsel sanatlar içinde de en belirgin olan sinema başı çeker” (Bayrakçı, 2012: 1). Sinema kitlelere ulaşma, onlardan etkilenme ve özellikle onları etkileme bağlamında çok daha etkileyici bir güce sahiptir. Çünkü Kellner' e göre, filmler çağın temel ekonomik, siyasi, toplumsal, kültürel boyutlarında kök salmakta ve günümüz kültürel yaşamının bir parçasını oluşturmaktadır (Kellner, 2013: 35). Bu bağlamda da içinden çıktıkları toplumların kültürel temsillerini yansıtmaktadırlar.

Sinema Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra yaygınlaşmaya başlamıştır. Özellikle Amerika ve Avrupa'da gündelik yaşamın bir parçası haline gelen sinema, toplumsal yaşamda da etkisini göstermeye başlayınca, akademik çevrelerin de dikkatini çekmiştir. Diğer kitle iletişim araçlarına olduğu gibi sinemaya verilen ilk tepkiler de olumsuz yönde olmuştur. 1920'lerden 1940'lara kadar yazılan akademik ve eleştirel yazılar sinemanın insanları uyuttuğu şeklindedir. Sinema yapay öyküleri, karakterleri ve çevresiyle gerçek yaşamın çok uzağında algılanmıştır. Bu nitelermelerin ortaya çıkmasının nedeni, söylenenlerin kısmen doğruluk payı taşımasıdır. Çünkü o dönemde sinema, seyircinin günlük yaşamın sorunlarından kaçmak istediğini düşündüğü için, gerçeklikten uzak durmaktadır. Bu nedenle de sinemaya yönelik eleştirilerin temelinde, sinemanın yarattığı gerçeklerden kaçması yatmaktadır (Kalkan, 1992: 3-4). Bununla birlikte Gripsrude (2011: 310)'ye göre, Amerika Birleşik Devletleri'nde sinemaya yönelik olarak yapılan araştırmaların olumsuz yönde olmasının nedeni, Amerika'da görülen toplumsal ortam ve değişen ahlâk ortamıdır.

Kalkan, sinema ile toplum araştırmalarının kitle iletişim araçları üzerine yapılan araştırmalarla paralel gittiğini ve üç kategoride değerlendirildiğini söylemektedir. Bu araştırmalardan ilki 1950'li yıllara kadar geçerli olan S/R yöntemidir. S'nin anlamı

“gönderen” (sender), R’nin anlamı ise “alıcı” (receiver) dır. Bu kurama göre, bir iletişim aracından gönderilen mesajlar alıcı tarafından alınarak, alıcı üzerinde istedikleri etkiyi yaratırlar. Bu bağlamda iletişim araçlarının toplumu etkileme konusunda mutlak bir gücü vardır. Bu kuram doğrultusunda yapılan toplumbilimsel araştırmalara göre, sinema ya olumlu yönde ya da olumsuz yönde bireyleri etkileyebilmektedir. Bu kuramın etkisiyle yapılan ilk araştırmalar Payne Fonu Araştırmaları’dır. Payne Fonu Araştırmaları’nın yapımında araştırmacılar iki gruba ayrılmışlardır. Birinci grup sinemanın toplumun manevi ve ahlaki değerlerini tehdit ettiğini savunurken, ikinci grup sinemayı toplumsal yaşamın bir parçası olarak görüp ve sinemanın bireyleri gündelik hayatın sorunlarından uzaklaştıran bir eğlence aracı olduğunu söylemiştir. Bu noktada her iki düşünce birbirine zıt gibi görünse de bunlar sinemanın toplumu etkilediği görüşünde birleşmektedirler (Kalkan, 1992: 16).

Ancak 1950’li yıllardan sonra kitle iletişim araştırmalarındaki kuramsal değişikliklerle sinema üzerine yapılan toplumbilimsel araştırmalarda da yöntem değişikliği görülmüştür. Bu değişikliğe göre kitle iletişim araçlarının etkisi çok güçlü değildir ve bireyin tutum ve davranışlarında kitle iletişim araçlarıyla birlikte, sosyal çevresi de önemli bir role sahiptir. Bu kuram kapsamında yapılan en önemli araştırma Joseph Klapper’ın 1960 yılında yayınladığı “The Effects of Mass Communication” adlı kitabında yer almaktadır. Klapper, kitle iletişim araçlarının bireylerin tutum ve davranışlarını değiştirmede ancak onları “pekiştirdiği” görüşündedir. Klapper’ın kuramıyla birlikte araştırmacılar, sinemanın toplum üzerindeki etkilerini araştırırken, bireyin sosyal çevresini de dikkate almaya başlamışlardır. Görüldüğü üzere her iki kuramın çıkış noktası da sinemanın toplumu etkilediği üzerinedir. Ancak 1970’li yıllarla birlikte “etki” kuramlarından vazgeçilmiş ve insanların kitle iletişim araçları ile ne yaptığı konusu gündeme gelmiştir. Bunun sonucunda ise sinemanın toplumsal, tarihsel bağlamdaki yeri ve gerçeklikle ilişkisi araştırılmaya başlanmıştır (Kalkan, 1992: 17).

Görüldüğü üzere, sinema ile ilgili olarak yapılan araştırmalar sinemanın toplumu etkilediği yönündedir. Bu etki özellikle ilk dönemlerde olumsuz yönde değerlendirilmiş ve sinema gerçeklikten uzak olmakla eleştirilmiştir. Daha sonra yapılan çalışmalarda ise sinemanın bireyin tutum ve davranışlarını belirlemede tek etken olmadığı ve bireyin tutum ve davranışlarının sağlıklı bir şekilde değerlendirilebilmesi için onun içinde

bulunduğu sosyal yapı ile birlikte ele alınması gerektiği ifade edilmiştir. Ancak Güçhan (1991: 68) bu çalışmaların hem küçük ölçekli hem de sosyolojiden ziyade psikoloji ağırlıklı olduğunu ve “kitle toplumu” kuramıyla birlikte daha geniş bir perspektife kavuştuğunu söylemektedir. “Kitle toplumu” kuramına göre yapılan araştırmalar kitle iletişim araçları ile toplumsal süreçler arasındaki ilişkiye odaklanmaktadır. Bununla birlikte bu kuramda kitle iletişim araçları ile toplumsal farklılıklar arasındaki ilişkiyi dikkate almadığı için yetersiz kalmıştır.

“Kitle toplumu” kuramına göre, kitle üretimi bireyleri yabancılaştırırken, kentleşme de ortak değerleri olmayan yalnız kitlelerden oluşan atomize bir toplum yaratır. Kitle iletişim araçları ise bu atomize toplumlarda sosyal bir bağ kurarak kitlelerin kültürlerini ve deneyimlerini birbirlerine aktarırlar. Bu kuramın bir diğer görüşü ise kitle kültürünün herkese hitap ettiği için ucuz ve basit olduğudur. Bu bağlamda sinema ve televizyon da özel bir grup yerine, geniş bir kitleye hitap ettiği için ucuz ve değersiz araçlardır. Ancak sinema her ne kadar homojen bir kitleye hitap etse de içinden çıktığı toplumun kültürünü yansıtmaması, topluma mesaj vermesi ve bu mesajların içerikleri ve toplum içindeki rolü bakımından dikkatle araştırılması gereken bilimsel bir nesnedir. (Güçhan, 1991: 69). Bu noktada sosyoloji, sinemanın toplumsal değerleri yansıtmaması ve özellikle verdiği mesajlarla toplumu etkileme gücünün ve bu gücün sosyolojik süreçler bakımından toplumsal yaşamda nasıl bir yön izlediğinin araştırılması bakımından önemli bir konuma sahiptir. Bu konunun önemine dikkat çekip, sosyolojik bağlamda, sinemanın toplumsal bir kurum olarak ele alınması gerektiğine vurgu yapan Güçhan da mevcut araştırmalarda sinemanın önce bir eğlence kurumu, sonra bir endüstri ve ondan sonra da toplumsal ve kültürel bir kurum olarak görüldüğünü belirtir (Güçhan, 1991: 74). Dolayısıyla sinemanın kurumsal boyutu da, tıpkı sinema ile ilgili araştırmaların sonuçları gibi, tarihsel ve toplumsal süreç içerisinde değişiklik göstermiştir. Bu durum sinemanın toplumsal boyutuyla ilgili araştırmaların hâlâ yetersiz olduğunun bir göstergesidir. Ayrıca sinema ve toplumla ilgili yapılan çalışmalar genellikle yurt dışı kaynaklıdır ve bu durum Türkiye’de sinema ile toplum arasındaki ilişkiye yeterince önem verilmediğini göstermektedir.

Türkiye’de sinemanın sosyolojik çalışmalarda kullanım azlığına değinen Abisel (2005: 8-9), sinemayı bir kurum olarak ele alır ve ülkemizde sinema kurumunun ihmâl

edildiğini söyler. Ülkemizde sinemaya dair gerçekçi yorumlar yapıyor olsa dahi sinemanın kurumsal boyutu açısından işleyişinin diğer kurumlarla ve tüm toplumsal yapıyla ilişkisinin bütünsellik içinde alınmadığını ve bunu gerçekleştirmenin de çok yönlü bir araştırma gerektirdiğini ifade eder. Bunun en önemli sebebi olarak bilimsel araştırma geleneğinin, belge saklama ve gelişmeleri izleme alışkanlığının olmaması olduğunu savunur. Diğer bir önemli neden olarak da ülkemizde sinemanın bilimsel açıdan değerlendirilecek kadar ciddiye alınmadığını belirtir. Bu noktada Abisel, öğrenim kurumlarını sinemaya gereken ağırlığı vermedikleri için eleştirir. Ayrıca yapım şirketlerinin bu alanda bilimsel araştırma yapmak yerine, sadece kendi gözlemlerine dayanarak, kendilerini olayların akışına bırakmalarının da sinema çalışmalarında ihmalkârlığa neden olduğunu söyler.

Dolayısıyla gerek Türkiye’de gerekse dünyada sinema sosyolojisi alanı kuramsal bütünden ve geliştirilmiş araştırma yöntemlerinden yoksundur. Ancak sosyoloji, sinemayı anlamak noktasında önemli katkılar yapabilen bir bilimdir. Kalkan (1992:1)’a göre, sinema yalnızca film kuramları ile anlaşılabilir bir olgu değildir. Sinemanın sosyolojik arka plânı ve filmlerin sosyolojik çözümlenmeleri, kuramsal bir temel oluşturmak söz konusu olduğunda en az film kuramları kadar önem taşımaktadır.

Sinema filmlerini sosyolojik bir yaklaşımla değerlendirmek sinemanın farklı boyutlarını da açığa çıkarabilir. Kellner, bu noktada sinemanın estetik ve felsefi boyutlarına ek olarak iki boyutuna vurgu yapar: gerçekçilik ve öngörü boyutları. Kellner, sinemanın gerçekçilik boyutunu toplumsal bağlamda ele alır ve sinemanın belli bir dönemin olay ve fenomenlerini tasvir edebileceğini söyler. Öngörü boyutunu ise sinemanın mevcut toplumsal bağlamını aşarak, gelecekte olabilecekleri aktarma gücüne sahip olması şeklinde ifade eder ve böylece sinemanın toplumsal ilişkilere, kurumlara ve belli bir dönemin çatışmalarına dair bir iç görü sağlayabilecek olduğunu belirtir (Kellner, 2013: 29-30). Bu noktada sinemanın öngörü boyutunun hem gerçeklik boyutunu kullanarak hem de onun ötesine geçerek, toplumsal ilişkileri ve süreçleri yansıtmaya bağlamında etkili olabileceği söylenebilir. Diken ve Lausten ise, sinemanın öngörü boyutuna vurgu yaparak sinemanın toplumsal gerçekliğin ötesinde olabileceğini söyler. Dolayısıyla sinema toplumsalla ilişkisi bağlamında gelecek bir toplumun göstergesi olabilir. Bu nedenle Diken ve Lausten sosyologların filmler üzerine sosyolojik bir katman ekleyerek

sinemacıların yanıltıcı görüşlerini “yeniden yazmayı” görev edinmeleri gerektiğini ifade etmektedir. Çünkü filmdeki karakterler kendi bireysel yaşantılarından daha çok toplumsal alanlara dahil olurlarsa filmler daha gerçekçi olur (Diken ve Lausten, 2011: 20-23). Bu noktada hem Kellner’in hem de Diken ve Lausten’in görüşleri sinemanın toplumsal etki alanını daha da genişletmekte ve ona mevcut toplumsal gerçekliğin ötesinde bir konum kazandırmaktadır.

Sinema toplum ilişkisi bağlamında sinemanın hem şimdiki hem de gelecekteki etki alanı söz konusu olduğunda, bu alan film içeriklerinde görülen toplumdaki baskın ideolojiyi de gündeme getirmektedir. Karaman (2012: 12)’a göre, genel olarak ülke sinemaları film içeriklerinde kendi toplumsal ideolojileri ile paralel gitmekte ve toplumun ideolojisinin değişmesiyle birlikte, sinemanın içeriğindeki öğelerde değişmektedir. Dolayısıyla sinema bir toplumun kültürel ideolojik yapısını yansıtabildiği gibi bu yansıttığı öğelerle toplumsal yapıyı yönlendirebilir.

Sinema ile ilgili ilk dönemlerde yapılan araştırmalarda sinemanın bireyin tutum ve davranışları üzerinde yalnız başına bir etkisi olmadığı ve bireyin sosyal çevresinin de etkili olduğu ifade edilmişti. Sinemanın ideolojik boyutu dikkate alındığında ise Diken ve Lausten, Althusser’in okul ve kiliseyi en önemli ideolojik aygıtlar olarak saydığını ancak günümüzde bu aygıtların yanına sinemanın da eklenmesi gerektiğini savunmaktadır (Diken ve Lausten, 2001: 28). Dolayısıyla sinema ile ilgili ilk dönemde yapılan araştırmalar her ne kadar ideolojik bağlamda olmasa da, bu durum bize sinemanın ideolojik bir yapısının da olduğunu ve bu yapının bireylerin tutum ve davranışlarını etkilemede kullanılabileceğini göstermektedir.

Sinemanın ideolojiyle ilişkisi özellikle 1968 olaylarını izleyen dönemde gerçekçilik üzerinden tartışılmıştır. Bu tartışmaların konusu sinemanın gerçeği yansıtıp yansıtmadığı, ideolojiyi yeniden üretip üretmediği ve alıcının kendiliğinden ideolojik bir aygıt olup olmadığı yönündedir (Yılmaz, 2008: 65). Yılmaz bu konuda örnek olarak önce J.L.Comolli ve J. Narboni’nin görüşlerine değinir. Comolli ve Narboni’nin bu konudaki görüşleri şöyledir:

“Açıkça sinema gerçekliği ‘yeniden üretir.’ Kamera ve film bunun içindir, bu nedenle ideolojiyi ifade ederler. Ancak film-yapımının araçları ve teknikleri ‘gerçekliğin birer parçasıdır ve dahası ‘gerçeklik’ egemen

ideolojinin bir ifadesinden başka bir şey değildir. Bu açıdan bakılırsa, kameranın dünyayı kendi 'somut gerçekliği' içinde yakalayan tarafsız bir araç olduğuna dair klâsik sinema kuramı son derece gerici bir kuramdır (...) Film kendisini kendisine sunan, kendisiyle konuşan, kendisini öğrenen ideolojidir” (Akt: Yılmaz, 2008: 65-66).

Patric'e göre de, alıcı bilimsel verilere göre çalışan ideolojiden bağımsız bir aygıttır. Yeniden üretme ideolojisi yerine bilimsel bir temel üzerine oturmuştur. Sinema ideolojik amaçlar için de kullanılabilir. Ancak sinemayı, özellikle de gösteri sinemasını ideolojik amaçlarla kullanan egemen ideolojidir. Dolayısıyla sinema alıcının tersine bir ideoloji üretme aracıdır. Sinema her filmde ideolojiyi yeniden üretir. Bu durum da egemen ideolojinin sinema üzerindeki egemenliğinin bir sonucudur (Akt: Yılmaz, 2008: 66).

Comolli ile Narboni ve Patric, ideolojinin kaynağını farklı yerlere dayandırsa da sonuçta her iki düşünce de sinemanın ideolojik bir yapısı olduğunu kanıtlamaktadır. Bu noktada ideolojinin sinema alanında kullanımının toplumsal boyutlarına dikkat çekmek başka bir deyişle ideolojinin sinema alanında kullanmasının amaçlarına ve sonuçlarına bakmak gerekmektedir.

Berger'e göre, filmler melodramdan sanat filmine kadar, ideolojiye bağlı olarak yapılmaktadır ve böylece toplumun istekleri ve özlemleri ideoloji tarafından oluşturulmaktadır (Berger, 1996: 36). Bununla birlikte Güçhan, her toplumun kendine özgü bir kültürel ve toplumsal yapısı olduğu için ideolojik filmlerde yansıtılan imgelerin farklı toplumlarda farklı toplumsal sorunlara neden olabileceğini söylemektedir (Güçhan, 1991: 81). Bu bağlamda sinemanın ideolojik boyutu, etkisini her ülkenin kendi toplumsal yapısı içinde göstermekle birlikte, bu etki uluslararası alanda çok daha büyük sonuçlar doğurmaktadır.

Toplumdaki baskın ideolojinin sinemaya yansımaları aynı zamanda sinemanın bir propaganda aracı olarak kullanılmasına da neden olmuştur. Bu durumun en dikkat çeken örneklerinden birini Sovyet Rus yönetmen Vertov, sinema ile ilgili yayınladığı manifestoda vermiştir. Bu manifestoya göre sinemanın tek amacı Sovyet Rusya'da gerçekleşen devrimi sinema alanında da gerçekleştirerek kitlelerin yüzünü devrime döndürmek olmalıdır. Bu amaçla toplumun en ücra köşelerine –özellikle köylere-gidilerek toplumdaki her kesimden insan sinemayla tanıştırmalıdır (Vertov, 2007: 3-8).

Vertov'un sinema ile ilgili bu manifestosu hem sinemaya dair yaklaşımların dönemin toplumsal koşullarından etkilendiğini hem de sinemaya kitleleri etkilemede çok önemli bir misyon yüklendiğini göstermektedir. Bununla birlikte Gripsrude (2011: 308), Vertov'un yanısıra diğer bir Sovyet yönetmen Eisenstein'ın film kuramının da yine seyircinin dünyayı belli şekillerde algılamasına ve davranışlarını buna göre belirlemesine yönelik olduğunu ifade eder.

Sinemayı ideolojik anlamda bir propaganda aracı olarak kullanan bir diğer ülke ise Almanya'dır. Hitler'in ve dönemin propaganda bakanı Goebbels'in sinemanın kitleleri harekete geçiren gücünü fark etmesiyle Alman sinemasını kendi amaçları doğrultusunda kullanarak, tüm dünyada egemen sinema haline getirmeye çalışmışlardır (Rentschiller, 2008: 429-430).

Özön'e göre, sinemanın propaganda aracı olarak kullanılmasının nedeni, sinemanın çok yönlü bir kitle iletişim aracı olmasından ve görsel ve işitsel öğeler aracılığıyla düşünceleri seyirciye yansıtabilmesinden kaynaklanır. Ayrıca sinemanın inandırıcılık ögesinin yüksek olması da onun ideolojiyi yansıtmasını güçlendirmektedir. Bu bağlamda evrensel bir dile sahip olan sinema, kitleler üzerinde büyük bir etkiye sahip olmaktadır (Özön, 1990: 8-9).

Sinema ve toplum ile ilgili olarak tüm bu yazılanlar değerlendirildiğinde, sinema ile toplum arasında çok yakın ve önemli bir ilişki olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu ilişki sinema ile ilgili yapılan ilk dönemdeki araştırmalarda genellikle sinemanın sahte bir gerçeklik yaratarak bireyleri günlük hayatın gerçeklerinden kaçırdığı şeklinde olumsuz bir bakış açısıyla ele alınmıştır. Daha sonra yapılan araştırmalarda ise sinemanın bireylerin tutum ve davranışlarını olumsuz yönde etkilediği iddia edilerek akademik çevrelerde sinemaya yönelik olumsuz bakış açısı sürdürülmüştür. Genellikle psikoloji ağırlıklı yapılan bu çalışmalar daha sonra sinema ve toplum ilişkisinin anlaşılmasıyla sosyolojik bakış açısı kazanmıştır. Bu bağlamda sinema toplumların toplumsal ve kültürel özelliklerini yansıtmakta ve bunu yaparken gerçekçilik boyutuyla birlikte toplumdaki gerçekleri sergileyebilmektedir. Ayrıca sinema tarihsel süreç içerisinde kitleler üzerindeki toplumsal etkisinin anlaşılmasıyla yine gerçekçilik boyutunu da kullanarak toplumların ideoloji aracı haline gelmiş, ve hem toplumdaki hakim ideoloji tarafından belirlenmiş hem de bu ideolojiyi ulusal ve uluslararası alanda hakim kılmaya

çalışmıştır. Sinemaya bu işlevin yüklenmesi ise yansıttığı mesajların içerikleri aracılığıyla gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Ancak sinemanın bütün bu işlevlerini tek başına sinemanın kendisiyle ya da yalnızca film kuramlarıyla değerlendirmek mümkün değildir. Bu nedenle sinemanın toplumsal etkilerinin daha iyi anlaşılabilmesi için toplumsal süreçler göz önünde bulundurularak sosyolojik bir bakış açısıyla değerlendirilmesi gerekmektedir. Sonuç olarak sinema Diken ve Lausten (2011: 24)'in de belirttiği üzere “sosyolojik açıdan aydınlatılmayı bekleyen bir meşgaledir.”

4.1.2. Sinema ve Toplum İlişkileri Bağlamında Sinema Akımları

Sanat alanında tarihsel ve toplumsal süreç içerisinde dönem dönem farklı akımlar hâkim olmuştur. Bu akımların hâkimiyet alanları ve süreleri dönemin değişen toplumsal, siyasal ve ekonomik özellikleri bir başka ifadeyle toplumsal değişimler aracılığıyla belirlenmiştir. Coşkun (2009: 7), sanat alanındaki bu akımların ortaya çıkış sürecini öncelikle Avrupa'daki endüstri devrimine dayandırır ve Fransız Devrimi'yle birlikte sanatsal hareketlerin “akım” adı altında birleştiğini ve “modern sanat” kavramı oluştuğunu ifade eder. “Modern sanat” kavramının gelişimiyle birlikte geçmişteki sanatsal anlayışlar terk edilerek yeni bir sanat anlayışı oluşur. Yedinci sanat olarak ifade edilen sinema da bu akımlardan fazlasıyla etkilenir. Bu bağlamda sinema alanında her toplumun kendi toplumsal özellikleri ile birlikte “gelecekçilik”, “konstruktivizm”, “toplumcu gerçekçilik (sosyalist gerçekçilik)”, “dadaizm”, “dışavurumculuk (ekspresyonizm)”, “şiirsel gerçekçilik”, “yeni gerçekçilik” gibi akımlar oluşmuştur. Ayrıca sosyoloji alanında da Frankfurt Okulu temsilcilerinden Adorno'nun ve Benjamin'in sinemaya yönelik görüşleri söz konusudur.

Bu çalışmanın teorik arka planında, sinema alanında görülen akımlardan yalnızca toplumsal gerçekçiliğin kullanılması nedeniyle, Türk sinemasındaki toplumsal gerçekçiliği de etkileyen Sovyet Rusya'daki toplumcu gerçekçilik (sosyalist gerçekçilik) akımı, toplumcu gerçekçiliğin kaynağı olarak yansıtmacı yaklaşım ve Türk sinemasındaki toplumsal gerçekçilik akımı ele alınacaktır.

4.1.2.1. Toplumcu Gerçekçilik (Sosyalist Realizm)

Sovyet sinemasında devrimle birlikte yeni bir sinema endüstrisinin temelleri atılmış ve toplumcu gerçekçilik (sosyalist gerçekçilik) adı verilen bir sinema akımı doğmuştur. Bu akımın doğuşunu ve gelişimini ise şu şekilde özetleyebiliriz:

Sovyet Rusya, sinemanın kitlelere ulaşma ve onları etkileyebilme gücünü fark eder ve sinemanın gelişmesi için çaba harcar. Dolayısıyla sinema devrimin en etkili aracı olur. Bu durum ilk olarak filmlerin adında kendini gösterir. 1918 yılının ilk yarısındaki filmlerin adları “*Aşkı Yaratan Kadın*”, “*Dağ Kızları*”, “*Genç Hanım*”, “*Sokak Serserisi*” iken ikinci yarısında “*Ekmek*”, “*Yeraltı*”, “*Ayaklanma*”, “*Sinyal*”, “*İzdiham*” şeklinde değişir. Sovyet Rusya 1919 yılında sinemayı millileştirir ve hükümet filmlerin içeriklerine yönelik düzenlemeler yapar. Bu tarihten itibaren artık Sovyet hükümetinin sanatsal alandaki politikası “toplumcu gerçekçilik” olur. Toplumcu gerçekçilik çatısı altında gelişen Sovyet sineması hem Amerika, hem de Avrupa sinemasından çok farklıdır. Çünkü birtakım farklılıklar olmakla birlikte, temelde Amerikan sineması da Avrupa sineması da izleyiciyi eğlendirme kaygısı üzerine kuruludur. Ancak Sovyet hükümeti için sinema, kendi düşüncelerini yayan bir propaganda aracıdır. Bu durum da sinemada farklı temalara, konulara, anlatım özelliklerine yol açmıştır. Sovyet yönetmenler ticari bir kaygı gütmedikleri için sinemada özellikle de teknik alanda özgürce kendi düşüncelerini geliştirebilmişlerdir. Ancak bu durum Sovyet sinemasının komünist ideolojiyle sınırlanmasına yol açmıştır (Coşkun, 2011: 51).

Hauser (1984: 427-428), Sovyet Rusya’da sanatın belirli bir amaç doğrultusunda kullanıldığını söylemektedir. Bunun nedeni de komünist rejimin kuruluş döneminde her türlü araçtan yararlanmak istemesi, burjuva kültürünü ve sanat sanat içindir anlayışını ortadan kaldırmak arzusudur. Komünist kültür politikası mimarlarının bu tutumları onların son yüzyılın sanatsal değişimlerini doğru değerlendirmelerini engellemiştir. Üstelik bu tutumlarını diğer sanat dallarında da desteklemişlerdir. Ancak sanatın rejime köle edilmesi, kısa amaçlar için bile tehlikeli bir durum arz etmektedir hatta bu süreçte propaganda aracı olarak taşıdığı değeri bile yitirebilir.

Dolayısıyla Sovyet Rusya'daki toplumsal gelişmelerle sanatın ifade şekli arasında doğrudan bir ilişki vardır (Günaydın, 1997: 47) ve hükümetin toplumsal alanda gerçekleştirmek istediği değişimler yine hükümet kanalıyla sinema üzerinden topluma ulaşmak ve onları etkilemek şeklinde olmuştur. Bu bağlamda sinemada devrime yönelik toplumsal temalar ağırlık kazanmış ve toplum üzerindeki etki alanı gittikçe artmıştır. Ayrıca toplumcu gerçekçi akımı yalnızca Sovyet Rusya ile sınırlı kalmamış Türkiye dahil pek çok ülke sinemasında (her ülkenin kendi toplumsal koşulları dahilinde) etkilerini göstermiştir.

4.1.2.2. Toplumcu Gerçekçilik ve Yansıtmacı Yaklaşım

Sinema ve toplum başlığı altında ele alınan yansıtmacı yaklaşım bir sinema ya da sanat akımı değildir. Ancak Türk sinemasındaki toplumsal gerçekçi akımında etkilendiği bir akım olan toplumcu gerçekçiliğin kuramsal temellerini yansıtmaktadır. Bu bağlamda yansıtmacı yaklaşıma bu çalışma kapsamında yer verilmesinin nedeni, çalışmanın teorik temelinde göç teorilerine ek olarak toplumsal gerçekçi akımın da yer alıyor olmasıdır.

Toplumcu gerçekçi sanat ürünlerinin sosyolojik bağlamda kökeni, çeşitli teorilere ve bu teorilerde belli başlı yaklaşımlara dayanmaktadır. Sanat ile toplum arasındaki ilişkiyi ifade eden bu yaklaşımlar Wollheim (1976: 574) tarafından üç kategori altında toplanır:

1. Nedensel Yaklaşım: Nedensel yaklaşıma göre sanat toplumsal koşullar tarafından belirlenir.
2. Yansıtmacı Yaklaşım: Yansıtmacı yaklaşımda sanat toplumsal koşulların bir yansımasıdır.
3. Hikâyeci Yaklaşım: Bu yaklaşımda sanat eserinin ortaya çıkış sürecinde toplumsal ve ekonomik nedenler başta olmak üzere bir hikaye ortaya çıkar. Dolayısıyla sanat ile toplumsal koşullar arasındaki ilişki tek boyutlu değildir. Hikaye edici yaklaşımı temel alan çalışmalar daha çok küçük gruplarda kullanılır ve genellemeler için uygun değildir. Bu bağlamda sanatçının toplumsal statüsü, rolü, sosyalizasyonu ve sanat eserinin tarzının, toplumsal ortamla ilişkisi önem kazanmaktadır (Akt: Ulusoy, 2005: 15).

Toplumcu gerçekçiliğin temeli ise yansıtmacı yaklaşıma dayanmaktadır. Yansıtmacı yaklaşıma göre sanat dış dünyadaki gerçekliği yansıtmalıdır. Yansıtmacı yaklaşım 18. yüzyıla kadar ve 19. yüzyıldan sonra olmak üzere iki döneme ayrılır. İlk dönemde Platon ve Aristoteles'in düşünceleri hakimken, ikinci dönemde Marksist estetik anlayışı hakim olur. Marksist estetik de yine gerçeğin yansıtılmasına dayalıdır. Bununla birlikte Marksist estetik de kendi içerisinde iki döneme ayrılır. Birinci dönemde Sovyet Rusya'da partinin bu anlayış üzerinde bir etkisinin olmadığı dönem; ikincisi ise toplumcu gerçekçiliğin Sovyet Rusya'nın resmi kültür politikası haline geldiği dönemdir (Ötgün, 2009: 169-173). Bu bağlamda sosyalist gerçeklik şeklinde de ifade edilen toplumcu gerçekçilik, Sovyet filmlerinin temelini oluşturur ve filmler toplumcu gerçekçi bir tarzda yapılır.

Yansıtmacı yaklaşımın kökleri Platon'a kadar dayanır. Platon, dünyayı ideaların bir yansıması olarak görmektedir. Bu nedenle sanatı da "yansımış dünyanın yansıması" şeklinde ifade eder ve değersiz bulur. Ancak Aristoteles Platon'u eleştirerek "mimesis" kavramını geliştirir. Aristoteles'e göre de yansıma vardır; ancak içeriği değişmiştir. Çünkü Aristoteles'e göre sanatçı yapıtına kendi yaratıcı etkinliğini de katar. Bunun adı da "mimesis"tir. Ancak bu yaratıcı etkinlik gerçeğe uymak zorundadır. Sanat yalnızca yansıtmakla yetinmez, aynı zamanda olası olanı da yansıtır. Bu bağlamda sanat yansımanın yansıması değildir, aksine ideaya ulaşmayı sağlar (Oktay, 2003: 169-170; Ötgün, 2009: 170). Platon ve Aristoteles'in bu görüşleri 18. yüzyıla kadar etkili olduktan sonra 19. yüzyılda artık yansıtmacı yaklaşım alanında Marksist estetikçiler görünmektedir.

Marx'ın sanat üzerine doğrudan bir çalışması yoktur. Marksist sanat düşünürleri Marksist ilkelerden yola çıkarak Marksist estetik kuramını geliştirmişlerdir. Bu kuramın temelinde üst yapı olan sanatın üretim ilişkileri tarafından belirlenmesi yatar. Dolayısıyla sanat ile ekonomi arasında yakın bir ilişki vardır. Ancak bu noktada kuram, sanatı yalnızca ekonomik bir temele indirgemekle eleştirilir. Bununla birlikte bu kuramı savunan düşünürler arasında sanatın toplumla olan ilişkisinin kurulması anlamında farklılıklar vardır. Kimi Marksist düşünürler sanatı özerk bir alanda değerlendirirken; kimisi de indirgemeci bir yaklaşım doğrultusunda değerlendirir (Daldal, 2005: 19). Ancak Sovyet Rusya'nın başını çektiği toplumcu gerçekçi yaklaşım, sanatı indirgemeci bir yaklaşımla ele almaktadır.

Marksist sanat kuramının ilk temsilcisi Rus Georges Plekhanov'dur. Plekhanov, Marksist bir gelenekle bir üst yapı olan sanatın toplumun ekonomik alt yapısı tarafından belirlendiğini savunur (Heinch, 2004: 29). Bununla birlikte Plekhanov yansıtmacı bir yaklaşım benimseyerek, her ideolojinin belirli toplumsal sınıfların eğilimlerini yansıttığını, sanatın da bu yansıtmaya dahil olduğunu söyler. Bu nedenle Plekhanov'a göre sanat eleştirmenleri, sanatsal bir dille ifade edilen düşüncenin toplumbilimsel karşılığını bulmalıdır (Akt: Soykan, 2009: 19). Dolayısıyla Plekhanov, sanatı indirgemeci bir yaklaşımla ele almakla birlikte, onun toplumsal yönüne vurgu yapmakta ve sanatın toplumbilimsel karşılığı bağlamında toplumdaki yansımasının değerlendirilmesi gerektiğini ifade etmektedir.

Marksist sanat kuramının bir diğer temsilcisi Macar George Lukacs'dır. Lukacs da tıpkı Plekhanov gibi sanatı toplumun bir yansıtıcısı olarak görür, ancak Plekhanov'a göre sanat ile ekonomi arasındaki ilişkiye daha toleranslı olarak yaklaşır (Heinick, 2009: 19; Soykan, 2004: 29). Sanatı bir yansıtma olarak gören Lukacs'a göre, gerçekçiliğin yansıtılması sosyal gerçekliğin yansıtılmasıdır ve toplumcu gerçekçilik, bir bilgi teorisi gibidir. Çünkü sanat da dış dünyayı dolayısıyla gerçekliğin bilgisini yansıtır (Moran, 1988: 49). Dolayısıyla Lukacs'ın değerlendirmelerinin temelinde gerçekçilik vardır. Sanat "nesnel gerçekliğin yansıtılışının özel bir formudur". Sanatçı sanat eserini olgusal bağlamda yeniden yaratmalıdır. Ancak sanatçı sanat eserini yaratırken, eserini öz ve biçimin ikili bağlılığı temelinde oluşturmalıdır. Bu noktada sanatta öz ve biçim birbirlerine bağlıdır. Toplumsal yapılar ise "dönemin toplumsal özünü" yansıtır, sanatın formlarını belirleyense toplumdur (Bozkurt, 2013: 282-283).

Özetleyecek olursak, hem Platon ve Aristoteles hem de Marksist estetikçiler Plekhanov ve Lukacs sanatın bir yansıtma eylemi olduğunu söylemektedirler. Plekhanov ve Lukacs yansıtma eylemini daha ziyade toplum temelinde değerlendirir. Bu noktada toplumcu gerçekçilik de yansıtma temeline göre kurulmuştur. Ancak Moran'a göre, toplumcu gerçekçilik de yansıtma, devrimci bir çizgi içerisinde, işçi sınıfının eğitimi amacıyla yapılır. Lukacs gerçekliği yansıtmayı öz ve biçim bağlamında alırken, toplumcu gerçekçilik de değerlerin ve kurumların çökmekte olduğu ve yeni bir sınıfın doğuşunu yansıtmaktadır (Moran, 1988: 47). Bu bağlamda toplumcu gerçekçilik, olan gerçekten ziyade olmasını istediği sosyalist gerçeğe doğru yönelmekte ve işçilerin eğitimini

devrimci yönde gerçekleştirmektedir. Toplumcu gerçekçiliği en etkin şekilde kullanıldığı sanat alanı ise sinemadır; toplumcu gerçekçilik yaklaşımı altında yapılan filmler de olması istenilen gerçekliği yansıtan filmlerdir.

4.1.2.3. Toplumsal Gerçekçilik ve Türk Sineması

Türk sinemasında toplumsal gerçekçilik akımının ortaya çıkış süreci pek çok sinema yazarı, eleştirmeni, yönetmeni ve sinemacıya göre 60 darbesi ve sonrasında gelen özgürlükçü 1961 Anayasası ile başlamış ve Türkiye’de topluma eğilen bir sinema akımının oluşması için gerekli siyasi ortam hazırlanmıştır (Daldal, 2005; Refiğ, 2013; Uçakan, 2010; Çakır Aydın, 1997, Pösteki, 2012; Kuyucak Esen, 2010; Coşkun, 2009). Türk sinemasında toplumsal gerçekçi akımın kesin sınırları olmamakla birlikte, dönemin yönetmenleri ve sinemacıları tarafından ulusal bir dil oluşturabilmek ve batının film estetiğine ulaşılabilme için geliştirilmiştir. Toplumsal gerçekçi akım Türk sinemasında hem geleneksel yapıyı, hem de modernliği barındıran bir kimlik arayışıdır. Bu arayış toplumdaki kimlik arayışı ile paraleldir. Bu bağlamda Türk sinemasındaki toplumsal gerçekçi akım, dönemin toplumsal ve siyasi atmosferini ve düşünceleri bu atmosferle uyum içinde olan özellikle yönetmenler olmak üzere sinemaya hakim çevrelerin toplumun gerçeklerini sinemaya yansıtmaya çabalarıdır (Daldal, 2005: 57-69).

1950’lerde Türk sinemasında, toplumsal gerçekçi akımı önceleyen “köycülük” akımı söz konudur. Köycülük akımı öncelikle edebiyat alanında köy romanlarıyla ortaya çıkmıştır. İlk örneği Mahmut Makal tarafından “*Bizim Köy*” filmi ile verilen akım daha sonrasında Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Kemal Tahir, Necati Cumalı gibi yazarların eserleriyle gelişmiştir. Türk sinemasında ulusal bir dil yaratarak batının sanatsal düzeyini yakalama çabasında olan yönetmenler de bu amaçlarını gerçekleştirmek için Türk edebiyatından yararlanmaya başlayarak toplumu yansıtmaya çalışmışlardır. Bu akımı sinemada ilk temsil eden örnek Metin Erksan’ın “*Aşık Veysel’in Hayatı*” filmidir. Ancak bu film “Türk toprağını kurak gösterdiği” gerekçesiyle sansüre uğramış, Erksan’ın filmde yaptığı değişiklikler sonucunda ancak bir yıl sonra gösterime girebilmiştir. Daha sonra ise Ömer Lütfi Akad’ın gerçekçiliğe uygun bir şekilde yapılmaya çalışılan “*Beyaz Mendil*” filmi gelir. “*Beyaz Mendil*” ilk gerçekçi köy filmi

olarak anılır. Köycülük hareketi sansür baskısı nedeniyle anlatmak istediklerini Yeşilçam kalıpları içerisinde verir (Pösteki, 2012: 149-150; Daldal, 2005: 68-69). Bu noktada Atıf Yılmaz bu kalıpları göz önünde bulundurarak, edebi alandaki eserlerin dilini yumuşatıp “*Gelinin Muradı*” (1957), “*Alageyik*” (1959), ve “*Karacaoğlan’ın Karasevdası*” (1959) filmlerini yapar (Daldal, 2005: 69). Bu dönemde gerçekçi anlamda yapılmaya çalışılan filmler mevcut olmakla birlikte, dönemin gergin atmosferi, demokratik problemler ve ekonomik sıkıntılar filmlerin sinemasal düzeyinde de etkili olur (Çakır Aydın, 1997: 12). Bu nedenle köycülük hareketini yansıtan filmler hem nitelik anlamında hem de teknik bakımdan Yeşilçam filmlerinin ötesine geçemez. Çünkü dönemin gergin atmosferi ve sansür uygulamaları toplumsal eleştiri yapan filmler önündeki en büyük engeldir. Öte yandan Türk sinemasının bölge işletmecilerinin verdiği avanslarla film yaptığı düşünülürken bölge işletmecilerinin toplumsal eleştiri yapan filmlere para yatırmak isteyeceği de şüphelidir.

Türk sinemasında başlayan köycülük akımı ve daha sonrasında 61 Anayasası’nın getirdiği özgürlükçü ortamın yanı sıra, Türk sinemasında toplumsal gerçekçi akımın ortaya çıkmasının -sinema alanında görülen- başka nedenleri de vardır. Bu nedenler, Yeşilçam dönemindeki artan film sayısı, teknik bilgiye sahip yönetmenlerin yetişmesi ve sinema ile ilgili ciddi yazılı kaynakların ortaya çıkması şeklinde gruplandırılabilir (Çakır Aydın, 1997: 12, Daldal, 2005: 64).

1955’e kadar Türk sinemasında toplumsal gerçeklere dayanan filmlere rastlamak pek mümkün değildir. Yurt dışındaki ülkelerin sinemalarında gerçekçi filmler çekilirken, Türk sineması uzunca bir dönem tiyatrocunun anlayışını izlerini taşımıştır (Pösteki, 2012: 149). Bununla birlikte toplumsal, siyasal ve ekonomik pek çok problem söz konusuysa, Türk sinemasında içi boş, niteliksiz, toplumsal konulardan uzak, toplumun sorunlarını ve beklentilerini yansıtmayan, genellikle melodram ağırlıklı olan çok sayıda film yapılmıştır. Bu durumu Gevgilili (1968: 17) “Çağdaş Sinema Karşısında Türk Sineması” adlı makalesinde eleştirerek, Türk sinemasının toplumun hiçbir kesimini yansıtmadığını ve toplumun dilinden yoksun olduğunu, Türk sinemasının gerçek yaşantıyı ve gerçek tipleri sürgün ettiğini söyleyerek, artık pembe filmler yerine yaşam dolu filmler istendiğini ifade etmiştir. Böyle bir ortamda Uçakan, toplumsal gerçekçiliği “Türkiye’nin geri kalmışlıktan kurtulma çabası” olarak ifade etmektedir (Uçakan, 2010:

36-37). Çünkü sinema kitlelere hitap eden bir kitle iletişim aracıdır ve bununla birlikte toplumsal gerçekçiliğin Türk sinemasında ortaya çıktığı dönemde Türkiye’de sinema toplumu etkilemek adına çok önemli bir güce sahiptir. Bu bağlamda sinemada toplumun gerçekleri, sorunları topluma gösterilebilir ve toplumda bir farkındalık yaratılıp, bireylerin toplumsal gerçeklere eleştirel ve sorgulayıcı bir gözle bakabilmeleri sağlanabilir.

Türk sinemasında toplumsal gerçekçilik akımının ortaya çıkmasının bir diğer nedeni de sinema ile ilgili ciddi anlamda yazılı kaynakların çıkmasıdır. 1952’den önce Türk sineması alanında ortaya çıkan yayınlar genellikle magazin boyutta olup, ciddi bir eleştiri niteliği taşımamaktadır. Ancak 1952’den itibaren Türk sineması ile basın arasında bir iletişim kurulmaya çalışılır; gazete ve dergilerde ciddi anlamda film eleştirileri yapılmaya başlanır. “Sinema”, “Sinema-Tiyatro”, “Sinema 59” ve “Si-Sa” gibi sinema dergileri yayınlanmaya başlar. Bu dergilerde yazan sinema yazarlarının ve eleştirmenlerinin üzerinde de özellikle İtalya’daki yeni gerçekçi sinema akımının etkileri görülür. Bu dergilerde çıkan yazılar genellikle ulusal ve gerçekçi bir sinema hareketinin doğmasının beklenildiği şeklindedir. 1960 yılına gelindiğinde ise “Si-Sa” adlı sinema dergisinin ilk sayısında “Sinema ve Toplum” ve “Sinemanın Toplumsal İşlevi” alanında yazılar yazılmasıyla birlikte sinema yazarları arasında toplumcu bir sinema hareketinin oluştuğu görülür (Daldal, 2005: 71-72). Bu gün dahi sinema ve toplum ilişkisi üzerine yapılan çalışmaların yetersiz olması düşünüldüğünde, bu yazılar 50’li ve 60’lı yıllar için sinema ile toplum ilişkisini kurmak bağlamında önemli adımlar sayılabilir.

Türk sinemasında toplumsal gerçekçi filmlerin önemi, toplumsal sorunların ilk kez işleniyor olmasından kaynaklanmaktadır (Özen, 1999: 153). Uçakan (2010: 37)’a göre, bu hareket kapsamında toplumsal sorunlara, kentleşmenin ve sanayileşmenin sonuçlarına yönelmeli, işçi sınıfının sorunları gündeme getirilmelidir. Bu bağlamda Türk sinemasında toplumsal gerçekçi filmler daha bilimsel bir hale bürünerek, filmlerdeki karakterler içinde yaşadığı toplumun sosyo-politik koşullarıyla birlikte ele alınmış, toplumsal sorumluluklara vurgu yapılmış, filmlerdeki aşırılıklar giderilerek toplumun sorunları, sistemdeki bozukluklar ve siyasi baskılar ele alınmıştır.

Sinema alanına önce sinema yazarı olarak başlayıp daha sonra yönetmen olarak devam eden Halit Refiğ, ise Türk sinemasındaki toplumsal gerçekçilik akımını batılılaşma ve aydın hareketi olarak görmektedir. Refiğ, bu tezini doğrulamak için Türk sinemasında toplumsal gerçekçi filmlerin örneklerini veren Metin Erksan'ın ve kendisinin sinema yazarlığından gelmiş olmasını, yine bu akımın öncü senaristlerinden biri olan Vedat Türkali'nin eski bir edebiyat öğretmeni olmasını örnek verir ve 1956-60 arası dönemdeki sinema eleştirilerinin ve İtalya ile Amerika'daki gerçekçi filmlerin etkisiyle Türk sinemasında Batı'da olduğu gibi kişisel bir anlatım tarzının ortaya çıktığını söyler. Bununla birlikte Refiğ, Türk sinemasındaki toplumsal gerçekçi filmlerin Batı'daki örneklerinden oldukça farklı bir yapısı olduğunu da belirtir. Refiğ, bu durumu bu tür filmlerin Batı'da çok ucuza mal edilmekte olup, bu filmleri göstermeye yönelik sinema salonlarının varlığıyla ve sosyalist ülkelerde hem filmlerin hem de salonların devlete ait olmasıyla açıklar. Ancak Türk sineması söz konusu olduğunda klâsik Yeşilçam filmlerinden ayrılan bu filmleri çekmek çok daha maliyetli olmuş, gösterime girecek salon bulma noktasında sorunlar yaşanmış ve üstelik bu filmler devlet tarafından da desteklenmemiştir (Refiğ, 2013: 41-42). Dolayısıyla hem çekiminin maliyetli olmasının hem de devler tarafından desteklenmemesinin bu filmlerin sanatsal düzeylerini etkileyebileceğini söyleyebiliriz.

Halit Refiğ'in Türk sinemasındaki toplumsal gerçekçi filmlerle yurt dışındaki toplumsal gerçekçi filmler arasındaki farkı belirtmesi çok daha önemli bir konuyu gündeme getirir. Özen'e (1999: 154) göre, Türk sinemasında toplumsal gerçekçilik akımının değerlendirilmesinde, bu akımın Sovyet Rusya'da görülen toplumcu gerçekçiliğin (sosyalist realizm) bir uzantısı olarak görülmesi gibi bir hata yapılmakta; bu nedenle de Türk sinemasındaki toplumsal gerçekçilik akımı sosyalist realizm bağlamında eleştirilere maruz kalmaktadır. Özen bu karışıklığın nedenini Türkiye'de sosyalist realizmin kuramsal boyutuyla, algılanma şekli arasındaki ilişkiye bağlamaktadır. Sosyalist realizm Sovyet Rusya'da yalnız sinema alanında görülen bir hareket değil, aynı zamanda devletin resmi kültür politikasıdır. Toplumsal gerçekçilik ile sosyalist realizm arasında ortak yönler olmakla birlikte, toplumsal gerçekçiliğin kendine özgü niteliklerini dikkate almadan, onu yalnızca sosyalist realizmin yerli hali olarak değerlendirmek doğru değildir. Bu bağlamda Türk sinemasındaki toplumsal gerçekçi akım kendine özgü fikirlerle, özelliklerle ve yurt dışındaki bazı hareketlerin bir sentezi

sonucunda doğmuştur. Bu sentez içinde sosyalist realizm de vardır, ancak toplumsal gerçekçilik sosyalist realizmin basit bir uzantısı değildir. Uçakan da Türk sinemasındaki toplumsal gerçekçi filmlerin Sovyet Rusya'daki sosyalist gerçekçi filmler gibi net bir Marksist tavır sergilemediğini belirtir. Bu tezine örnek olarak da Türk sinemasındaki toplumsal gerçekçi filmlerde genellikle işçi sınıfı yerine köy halkının kullanılmasını, maddi değerler yerine manevi değerlerin, Türk toplumunun gelenekleri, görenekleri ve inancının işlenmesini örnek verir ve kimi filmlerin bunlara olumlu yönde yaklaşırken, kimi filmlerin de eleştirel bağlamda ele aldığını söyler. Bunlara ek olarak bazı yönetmenlerin batılılaşmanın olumsuz sonuçlarına değindiğini, kiminin Marksizmle karışık ulusalcılığı işlemeye çalıştığını kiminin de ideolojiyi bir kenara bırakarak toplumun gerçeklerine değinmeye çalıştığını ifade eder (Uçakan, 2010: 38). Bu durum bize Türk sinemasında toplumsal gerçekçi akımın daha çok Türk toplumunun kendi değerleri bağlamında şekillendiğini göstermektedir ve özellikle filmlerde köy halkının geçmesi köycülük hareketinin bir yansıması olarak yorumlanabilir.

Daldal (2005: 61-63) da Türk sinemasındaki toplumsal gerçekçi akımın Batı'da olduğundan daha farklı bir süreçte geliştiğini ve eklektik bir yapıya büründüğünü ifade eder. Daldal'a göre Türk sinemasında toplumsal gerçekçi yaklaşımda görülen bu eklektik yapının özelliklerini şu şekilde sıralamak mümkündür:

1. 1955'ten itibaren yönetmenler, eleştirmenler ve araştırmacılar daha önce yapılan filmleri eleştirerek Türk sinemasında gerçekçi bir yapım oluşması için düşünsel bir süreç başlatmışlardır. Bu nedenle daha önce ayrılmış kutuplarda yer alan sinemacılar toplantılar yaparak, fikir birliğine varmaya çalışmışlardır.
2. Bu akımın gelişmesinin temel nedeni dönemin sosyo-politik ortamıdır. 1960-1965 arasındaki 5 yıllık süreçte toplumsal içerikli, bir bütün oluşturabilecek ve sosyolojik bir değerlendirmeye tabi tutulabilecek filmler yapılmıştır. Bununla birlikte klâsik Yeşilçam filmi diye tabir ettiğimiz bazı filmlere de toplumsal öğeler yan kategori altında da olsa sirayet etmiştir.
3. Toplumsal gerçekçi yönetmenler kendilerini “sanatın ve toplumun ilerici misyonerleri” olarak görüp, hem halka hem de aydına seslenen filmler yapmış ve böylelikle toplumsal bilinç düzeyini arttırmaya çalışmışlardır.

4. Toplumsal gerçekçi bağlamda yapılan bütün filmlerde uç örnekler bir kenara bırakılarak sıradan insanın sorunları üzerine odaklanılmıştır.
5. Toplumsal gerçekçi yönetmenlerin burjuvazi ve kapitalizme karşı olması nedeniyle filmlerde kapitalizmin toplumdaki olumsuz yansımaları konu edilmiştir.
6. Filmler teknik özellikler açısından geliştirilmeye çalışılmış ve filmlerde amatör oyuncular da kullanılmaya başlanmıştır.
7. Karakterler toplumsal, politik koşullarla birlikte ele alınarak, bireyin toplumsal hayatın bir parçası olduğuna vurgu yapılmıştır.

Daldal (2005: 60), 2. maddede belirttiği sosyolojik bir incelemeye tabi tutulabilecek toplumsal gerçekçi filmleri şu şekilde sıralar: Metin Erksan tarafından yapılan “Gecelerin Ötesi” (1960), “Yılanların Öcü” (1962), “Susuz Yaz” (1963), ve “Suçlular Aramızda” (1964); Halit Refiğ tarafından yapılan “Şehirdeki Yabancı” (1963), “Gurbet Kuşları” (1964), “Harem’de Dört Kadın” (1965); Ertem Göreç tarafından yapılan “Otobüs Yolcuları” (1961) ve “Karanlıkta Uyananlar” (1965) ve son olarak Duygu Sağıroğlu tarafında yapılan “Bitmeyen Yol” (1965).

Metin Erksan’ın “*Gecelerin Ötesi*” (1960) filmi toplumsal gerçekçi yaklaşımın ilk çalışması olarak değerlendirilir. Filmde, amaçlarına ulaşmak için yeterli maddi olanağa sahip olmayan, altı arkadaşın, bir araya gelerek soygun yapmaya karar vermesi anlatılır. Altı arkadaş, soygunlarla birlikte, dağılıp yok olmaya başlarlar. Aslında, “*Gecelerin Ötesi*” filmi dönemin yanlış ekonomi politikalarının toplum üzerindeki olumsuz sonuçlarını gösteren bir filmidir (Coşkun, 2009: 38). Metin Erksan (1985: 25-26) filminin toplumsal önemini şu şekilde dile getirir:

“O sıralar politik yetkenin ağzına bir laf takılmıştı. ‘Her mahallede bir milyoner yetiştireceğiz.’ dendi. Kendime dedim ki, evet, böyle bir düşünce olabilir, ama her mahallede bir milyoner yetiştirirken, aynı mahallede başka şeyler de yetişir. Bir grup çocuğu aldım ve filmi çektim. O zamana kadar böyle bir film yoktu. Bu filme çok dikkatli bakmak lazım, o zaman sezdiğim ve düşündüğüm mesele, 1970’lerde anarşiyle gündeme gelmeye başladı. O çocuklar yetişmeye başladı. O gün atılan tohumları ben o filmlerde gördüm” (Kuyucak Esen, 2010: 117).

Metin Erksan aynı anlayışı sürdürerek, 1962 yılında Fakir Baykurt’un romanından “*Yılanların Öcü*” nü uyarlamıştır (Teksoy, 2007: 39). Ancak film sansür engeline

takılmış ve dönemin cumhurbaşkanı Cemal Gürsel'in özel izniyle gösterilebilmiştir. “*Yılanların Öcü*”, köyü ve köydeki mülkiyet sorununu ele alan bir köy filmidir (Kuyucak Esen, 2010: 119). Erksan daha sonra yine köy sorunlara değinen bir film yapar. Necati Cumalı'nın aynı adlı öyküsünden yola çıkılarak yapılan “*Susuz Yaz*”da, bu sefer su mülkiyeti problemini tartışmaktadır. Filmde topraklarından çıkan suyu sahiplenerek köylüye vermeyen Osman'ın köylülerle çatışması, iki kardeş arasındaki görüş ayrılıkları ve aynı kadını istemekten gelen mücadele anlatılır (Coşkun, 2009: 43; Kuyucak Esen, 2010: 120). Erksan (1985: 28) filmde anlattığı sorunun, gerçek hayattaki aynı sorunun çözümü üzerinde etkili olduğunu şu sözlerle ifade etmektedir:

“Susuz Yaz'ı çektik, film bitti. Ne zaman? 1964 yılında. 1969 yılında hükümet kanun çıkardı, bu da es geçilmiştir. “Türkiye’de kimin tapulu mülkünden kaynak çıkıyorsa, o kamunundur,” dendi. Ancak, devlet, arazi sahibine ilk kullanma hakkı tanıdı. Peki benim Susuz Yaz'ın mülkiyet sisteminin içinde aşamalar gösteren, bu büyük kanunun çıkmasında hiç mi etkisi olmadı? Burası üzerinde hiç durmadılar. O kanun belki çıkacaktı günün birinde, ancak o tarihlerde çıktıysa buna Susuz yaz ve ben neden oldum” (Kuyucak Esen, 2010: 121)

Erksan, “*Susuz Yaz*” filmiyle 1964 Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı ödülünü kazanmıştır (Kuyucak Esen, 2010: 120). Kayalı, jürinin “*Susuz Yaz*”a ödül veriş gerekçesinin “dünyanın en eski konularından biri, Habil-Kabil hikâyesini, çok çarpıcı ve modern bir şekilde anlatması” olduğunu söylemektedir (Kayalı, 2006: 27) Bu bağlamda Metin Erksan'ın “*Gecelerin Ötesi*”, “*Yılanların Öcü*” ve “*Susuz Yaz*” filmlerinin toplumsal gerçekçi akımın öncü filmlerinden olduğunu ve toplumun güncel sorunlarından beslendiğini söyleyebiliriz. Bununla birlikte Metin Erksan'a göre, “*Gecelerin Ötesi*” ve “*Susuz Yaz*” filmlerinin içinde bulunduğu zamanı aşarak toplumsal yaşama dair bir öngörü boyutuna sahip olduğu yönünde bir değerlendirmede bulunulabilir.

Halit Refiğ ise, işçiler ve yöneticiler arasındaki çatışmaya dikkat çektiği “*Şehirdeki Yabancı*” filminde toplumsal olayları dikkate almaya çalıştığını belirtir (Refiğ, 2013: 30-31). Halit Refiğ'in ikinci toplumsal gerçekçi filmi “*Gurbet Kuşları*” ise bir göç filmidir ve Anadolu'nun bir köyünden İstanbul'a göç eden bir ailenin zaman içerisinde parçalanışını ele alır. Refiğ, bu filmde büyük şehrin toplumsal ve ekonomik yapısı karşısında ataerkil bir ailenin değerlerinin çözülmesini anlatır (Uçakan, 2010: 44). Senaryosu Kemal Tahir tarafından yazılan “*Haremde Dört Kadın*” ise bir paşa

konağında geçen yaşamı işler. (Teksoy, 2007: 42). “*Haremdeki Dört Kadın*”ı en başarılı filmi olarak gören Refiğ, bu filmle “toplumun ekonomik ve politik sistemini, kadın ve erkek münasebetlerini, ilerencilik ve batılılaşma hareketlerini, sanat anlayışının Osmanlılığa dayanan köklerini göstermeye çalıştığını” ifade etmektedir (Refiğ, 2013: 38). Bu bağlamda “Gurbet Kuşları” ile “Haremde Dört Kadın” filmlerinin aynı yönetmen tarafından çekilmiş olmasına rağmen, farklı toplumsal gerçekçi yapıları olduğunu söyleyebiliriz.

Ertem Göreç tarafından çekilen “*Otobüs Yolcuları*” ise bir ev almak isteyenlerin sömürülmesini ve farklı sınıflardan gelen iki kişinin aşk öyküsünü ele alır. Filmin konusu yaşanmış gerçek bir olaydan alınmıştır (Daldal, 2005:111). “*Otobüs Yolcuları*”ı konusu itibariyle bir aşk filmi olarak değerlendirilse bile filmin içeriğinin gerçek hayattan alınması ve sosyal bir sorunu işlemesi bağlamında aşkı işleyen diğer melodram filmlerinden ayrıldığı ve toplumsal gerçekçi akım kapsamında konusu aşk olan filmlerin de toplumsal sorunları yansıtabileceği görülmektedir.

Duygu Sağıroğlu tarafından yönetilen “*Bitmeyen Yol*” ise “*Gurbet Kuşları*” ndan sonra iç göç temasını işleyen bir diğer filmidir. Sağıroğlu filmde göç sorunuyla büyük şehrin düzensizliğini ve işsizlik sorununu birlikte ele alır (Coşkun, 2009: 46). Bu bağlamda göç konusu toplumsal gerçekçi filmler için önemli bir toplumsal tema sağlamakta ve göçün nedenlerini, sürecini göç sonrasında ortaya çıkan entegrasyon sorunlarını anlatması bakımından önemli bir toplumsal olguyu gözler önüne sermektedir.

Bu filmlerin yanı sıra “*Kırık Çanaklar*”, “*Acı Hayat*” “*Üç Tekerlekli Bisiklet*” “*Şafak Bekçileri*”, “*Muradın Türküsü*”, “*Kızgın Delikanlı*”, “*Yarın Bizimdir*” gibi filmler de içeriklerinde toplumsal gerçekçi öğeler barındıran filmlerdir. Bununla birlikte gerek yukarıda değerlendirilen filmler gerekse adı geçen bu filmler bazı sinema yazarları tarafından toplumsal gerçekçi bir bağlamda değerlendirilmemektedir. Coşkun (2009: 47-48), bu filmlerin 61 Anayasası’nın getirdiği özgürlükçü bir ortamda yapıldığını söylemekle birlikte; tarihin her döneminde sanatın toplumsal, siyasal ve ekonomik faktörlerden etkilendiğini ancak bu filmlerin toplumsal gerçekçi bir akım oluşturmadığını ifade etmekte iken, Özön de (1995: 32) Coşkun’un düşüncelerine katılarak bu filmlerin ancak geleneksel Yeşilçam kültürü içinde ve denetimin izin verdiği ölçüde toplumsal sorunlara yüzeysel bir şekilde eğildiğini söylemektedir.

1960'lı yıllarda bu filmlerde ortaya çıkan toplumsal gerçekçi akım, 1970'li yıllarda daha çok siyasal içerikli filmlerle ve yeni yönetmenlerle devam etmiştir. Kuyucak Esen'e göre, Yılmaz Güney "*Umut*" filmiyle toplumsal ve siyasal içerikli filmlerinin başlangıcını yapar. (Kuyucak Esen, 2010: 133-136). Film, Adana'da bir gecekonduya yaşayan yoksul faytoncu Cabbar'ın (Yılmaz Güney) öyküsünü anlatır. "*Umut*" filminin yanısıra, "*Ağır*" (1971), "*Acı*" (1971), "*Umutsuzlar*" (1971), "*Baba*" (1971) Yılmaz Güney'in toplumsal gerçekçi olarak nitelendirilebilecek eğilimdeki filmleridir. "*Sürü*" (1978), "*Düşman*" (1979), ve "*Yol*" (1982) filmleri ise Zeki Ökten ve Şerif Gören tarafından yönetilmiştir. Şerif Gören'in yönettiği, "*Yol*" filmi, Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye Ödülü'nü kazanarak uluslararası alanda önemli bir başarı kazanmıştır (Teksoy, 2007: 54-55-56). "*Yol*" (1981) filmi İmralı Açık Cezaevi'nden izinli çıkan beş hükümlünün evlerine gitmek için farklı araçlarla yaptıkları yolculuklar sırasında yaşadıklarını anlatmaktadır. Yılmaz Güney'in yanısıra, Erden Kıral da toplumsal gerçekçi tarzda filmler yapmıştır. Kıral'ın "*Hakkâri'de Dört Mevsim*" (1982) adlı filmi bir dağ köyünde öğretmenlik yapan bir aydının hikâyesi anlatır. "*Hakkâri'de Dört Mevsim*" de uluslararası alanda sesini duyurarak Berlin Film Festivali'nde Gümüş Ayı Ödülü'nü kazanmıştır (Teksoy, 2007: 60-61). Bu bağlamda Türk sinemasındaki toplumsal gerçekçi filmlerin diğer filmlere göre uluslararası alanda dikkat çektiğini söyleyebiliriz.

Türk sinemasında toplumsal gerçekçi akımın önemli bir temsilcisi ise çalışma kapsamında iki filmi ("*Almanya Acı Vatan*" ve "*Polizei*") incelenen Şerif Gören'dir. 1971 yılında "*Endişe*" filmiyle ilk yönetmenlik deneyimini yaşayan Şerif Gören Karadoğan (2005: 15-23-143)'a göre, "toplumcu sinema"nın yeni bir temsilcisi olarak değerlendirilir. Şerif Gören'in toplumcu bir yönetmen olarak olarak adlandırılmasının nedeni filmlerinde tarihsel ve toplumsal bir temel olmasıdır. Gören bu temeli daha çok güncel olaylar üzerine oturtmuş ve toplumdaki bireyleri davranış kalıpları, değerleri ve toplumsal ilişkileri çerçevesinde ele almıştır.

Karadoğan (2005: 103), Gören'in filmlerini, işlediği konulara göre üç farklı temaya ve alt temalara ayırmıştır. Bu temalar şu şekildedir:

1. Toplumsal ve ekonomik değişim

- 1.1. Toplumsal değişimin kaçınılmazlığı ve toplumsal çözümleme

- 1.2.Sınıf/sınıf atlama sorunu ve zengin yoksul ayrımı
- 1.3.İşçi, grev ve sendika sorunları
- 1.4.Köy(lü)-şehir(li) karşıtlığı
- 1.5.Ekonomik olanın belirleyiciliği ve zorlayıcılığı
2. Sosyo-kültürel dönüşüm ve çatışma
 - 2.1.Aydın ve halk çatışması
 - 2.2.Kültür sorunu ve medya
 - 2.3.Geleneğe karşı yasa
 - 2.4.Fahişelik
3. Doğa karşısında insan.

Gören'in filmlerinde toplumsal alandaki değişimin nedeni ekonomik değişimdir ve bu değişim toplumsal ilişkilerde açığa çıkmaktadır. Sınıfsal konumlarda uç noktalarda yer alan grupların değer yargılarındaki farklılıklar ele alınırken, bu farklılıklar köy(lü) ve kent(li) çatışmasını anlattığı filmlerinde de görülür. Halk-aydın çatışmasını işlediği filmlerde ise Gören aydına öncü bir misyon yükler (Karadoğan, 2005: 104-110-120-124).

1970'li ve 80'li yıllarda başta göç hareketleri olmak üzere, Türkiye'de yaşanan toplumsal olaylarla birlikte yeni bir film türü olan arabesk filmler ortaya çıkmıştır. Karadoğan (2005: 32-33)'a göre, Şerif Gören, genellikle olumsuz anlamda kategorize edilen arabesk filmlere, "toplumcu" bir bakış açısıyla yaklaşarak bu filmlerde toplumsal sorunları işlemiştir. Böylelikle Şerif Gören'in toplumcu sinemasında arabesk filmler farklı bir kimliğe bürünerek, toplumsal bir eleştiri unsuru haline gelmiştir. Kayalı da (2006: 190), aynı noktaya işaret ederek, diğer yönetmenlerden farklı olarak Şerif Gören'in bu filmlerde gecekondü sorunu gibi somut sorunlara eğildiğini söylemektedir. Bu bağlamda Kayalı, Gören sinemasının gerçekliğine atıfta bulunarak, Gören'in de, gerçekçi filmler yapmaya çalışan Ömer Lütfi Akad gibi "olan" la ilgilendiğine değinir. Ayrıca Kayalı, Şerif Gören'in diğer yönetmenlerden farklı olarak toplumcu filmleriyle eleştirel mesajlar verirken aynı zamanda ticari bir başarı yakaladığını da belirtir (Kayalı, 2006: 184). Bu bağlamda Şerif Gören, toplumsal yaşamı konu edinen ve bunu gerçekçi bir bakış açısıyla yansıtan toplumsal gerçekçi filmler yapmıştır.

Görüldüğü üzere sinema alanında çeşitli sanatsal akımlar görülmektedir. Bunlar yerel ölçekli olabildiği gibi tüm dünya sinemalarında da etkili olabilmektedir. Ancak bu akımlar tüm dünyada etkili olsa bile, her toplumun kendi özellikleri bağlamında toplumdaki farklı özellikler gösterebilir. Bu bağlamda bu çalışmada göç teorilerine ek olarak Türk sinemasında görülen toplumsal gerçekçi akım ele alınmıştır. Türk sinemasında görülen toplumsal gerçekçi akımın temeli ise daha önce Sovyet Rusya'da görülen toplumcu gerçekçilik (sosyalist gerçekçilik) akımına dayandırılabilmesiyle beraber, Türk sinemasındaki toplumsal gerçekçilik akımı Sovyet Rusya'daki toplumcu gerçekçilik akımından farklı bir yapıya bürünmüştür. Bunun en önemli nedeni toplumcu gerçekçiliğin Sovyet Rusya'da resmi kültür politikası haline getirilerek, filmlerde yansıtılan gerçekliğin sosyalist devrim çizgisinde olmasıdır. Bu bağlamda Sovyet Rusya'nın toplumcu gerçekçilik yaklaşımının amacı bir nevi toplum mühendisliği yaparak kitlelerin yönünü devrime döndürmek şeklindedir. Ancak Türk sinemasındaki toplumsal gerçekçilik akımı ne devletin resmi politikasının bir sonucudur ne de yapılan filmlerle toplum mühendisliği amacı güdülmüştür. Türk sinemasındaki toplumsal gerçekçi yaklaşım, herhangi bir kurumun ya da kuruluşun etkisinden bağımsız olarak, 1961 Anayasası'nın getirdiği özgürlük ortamı içerisinde sinemacıların toplumun gerçeklerini yansıtmak düşüncesi temelinde ortaya çıkmıştır. Buna göre, 1950'li yıllarda çevrilen ancak Türk toplumunun ve sinemasının o dönemki koşullarıyla mümkün olduğu kadar gerçekçi olup, toplumu anlatmaya çalışan filmler, 60'lı yıllarda daha da gelişerek, daha fazla gerçekçi bir yapıya bürünerek, göç, kentleşme, köylü-kentli çatışması, sanayileşme, sosyal, siyasal ve ekonomik politikalar gibi toplumsal yaşamı etkileyen ve sosyal değişmeye neden olan toplumsal olgu ve olayları gerçekçi bir perspektiften yansıtmaya çalışarak toplumsal gerçekçi akımı başlatmıştır.

Toplumsal gerçekçilik, akım özelliğini Türk sinemasında 1960-1965 yılları arasında yaşamış olmakla birlikte toplumsal gerçekçi filmler daha sonraki süreçte de her dönemin kendi toplumsal özelliklerini, sorunlarını ve beklentilerini yansıtarak yeni konular, yeni yönetmenler ve farklı bakış açılarıyla devam etmiştir. 60'lı yıllarda ise Türkiye'den Almanya'ya rotasyona dayalı işgücü göçü başlamış ancak göçmenlerin Almanya'da kalış süresinin uzaması ve hatta pek çok göçmenin Almanya'da kalıcı hale gelmesiyle birlikte göçmenler pek çok sorunla karşılaşmıştır (Abadan-Unat, 2006). Bu noktada dış göç önemli bir toplumsal olgu bağlamında Türk sinemasına yansımış ve

Almanya'daki Türk göçmenlerin neden ve nasıl göç ettikleri, göç sonrasında Almanya'da yaşadıkları sorunlar, çalışma koşulları, Alman toplumu içerisinde nasıl konumlandırıldıkları ve toplumsal statüleri, Türkiye'ye olan bakışları, geride kalanların onlara bakışları gibi toplumsal konular filmlerin konusunu oluşturmuştur. Bu bağlamda da toplumsal gerçekçilik, dış göçü olgusunu işleyen bazı filmlerde 1960'lı yılların sonu ile 1970'li yılların başından itibaren karşımıza çıkmaya başlamıştır.

4.2. GÖÇ TEORİLERİ

Göç teorileri, temelde ekonomi temelli göç teorileri, göç sistemleri teorisi, dünya sistemleri teorisi ve ilişkiler ağı (network) teorisi ve ulusötesi göç teorileri olmak üzere sınıflandırılabilir. Ekonomi temelli göç teorileri, göçün nedenini ekonomik gerekçelerle açıklamakta ve içerisinde neoklasik ekonominin makro ve mikro teorileri, yeni ekonomi teorisi ve ikili emek piyasası teorisi bulunmaktadır. Göç sistemleri teorisi ise göçün tarihsel nedenlerine ve gelişmiş devletlerin işlevine vurgu yapan (Tokgöz, 2006: 20) ve ekonomi ile politikayı da barındıran inter-disipliner bir perspektifin sonucunda geliştirilmiştir (Castles ve Miller, 2008: 36). Göç sistemleri teorisine göre, ülkeler arasında göçmen değişimi aracılığıyla bir sisteme oluşturulur (Abadan-Unat, 2006: 38) ve bu sistem içerisinde yer alan ülkeler arasında sömürgecilik, siyasal etkileşim, ticaret, yatırım veya kültürel bağlara dayanan bağlantılar söz konudur (Castles ve Miller, 2008: 36). Dünya sistemleri teorisi de daha önce Bağımlılık Okulu tarafından geliştirilen merkez-çevre teorisine, Wallerstein'in yarı çevre kavramını da katarak oluşturduğu yeni teorinin uluslararası göç alanına aktarılmasıyla elde edilmiştir (Yalçın, 2004: 35). Bu bağlamda dünya sistemleri teorisine göre merkezde yer alan kapitalist ülkelerin, gelişmemiş ya da az gelişmiş çevre ülkelere sirayet etmesiyle çevre ülkelerden merkezde yer alan ülkelere doğru bir göç süreci başlamıştır. Bu nedenle göç kapitalist sistemin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır (Abadan-Unat, 2006: 31). İlişkiler ağı (network) teorisi ise, göçün nedenlerinden ziyade göçmenin sosyal ağları aracılığıyla göçün sürdürülebilirliğine odaklanmaktadır. (Abadan-Unat, 2006: 34).

Bu çalışmada ise yalnızca ekonomi temelli göç teorileri ve ilişkiler ağı (network) teorisi kullanılacaktır.

4.2.1. Ekonomi Temelli Teoriler

Ekonomi temelli göç teorileri dört farklı başlık altında teorileştirilmiştir.

Neoklâsik Ekonominin Makro Teorisi

Neoklâsik ekonominin makro teorisinde önemli olan ülkelerin sahip olduğu itici ve çekici faktörler ve işgücündeki arz ve talebin coğrafi farklılığıdır. Göç bu iki temel üzerinden gerçekleşmektedir.

Uluslararası göç hareketinin en eski ve en iyi bilinen teorisi, işgücündeki ekonomik gelişme ile ilgili olarak geliştirilmiştir (Lewis, 1954; Rannis and Fei, 1961; Harris and Todaro, 1970; Todaro, 1976, akt. Massey vd., 1993: 433). Neoklâsik ekonominin makro teorisi insanların nüfusun yoğun ve gelir düzeyinin düşük olduğu yerlerden, nüfusun seyrek, gelir düzeyinin yüksek olduğu yerlere göç etme eğilimlerini vurgular. Bu teori itme-çekme teorisi olarak da ifade edilir. İnsanların doğdukları yerlerden başka yerlere göç etmesine yol açan çekici ve itici birtakım faktörler vardır. Demografik büyüme, yaşam standartlarının düşüklüğü, ekonomik fırsatların olmayışı ve siyasal baskılar itici faktörlerken; emeğe olan talep, boş araziler, cazip ekonomik fırsatlar ve siyasal özgürlükler çekici faktörler arasındadır (Castles ve Miller, 2008: 31).

Bu teoriye göre uluslararası göçün nedeni, işgücündeki arz ve talepte ortaya çıkan coğrafi farklılıklardır. Emek fazlasına sahip ülkeler, düşük ücret piyasasına sahipken; sermayeye sahip olan ülkeler yüksek ücret piyasası ile karakterize olmuşlardır. Ücret değişiklikleri sonucu oluşan bu fark nedeniyle düşük ücretli işçiler, yüksek ücret piyasasına sahip ülkelere göç etmektedir. Bu göç hareketinin sonucunda işgücü zengini ülkelerde emek piyasası daralırken, ücretler yükselir. Ancak, sermaye zengin ülkelerde ücretler düşer ve bu durumda bir denge oluşur. Böylece göç hareketleri göç veren sermaye fakiri ülkelere yatırım yapılmasını ve bunun üzerinden kâr elde edilmesini sağlar. Bu sermaye akışı insan kaynaklarını da içermekte ve yöneticilerin, teknisyenlerin ve kalifiye işgücünün sermaye fakiri ülkelere girmesine yol açmaktadır (Massey vd., 1993: 433).

Neoklasik ekonominin makro teorisine göre, göç hareketlerini belirleyen ülkeler arası ücretler ve istihdam koşullarındaki farklılıklar; diğer bir deyişle ülkeler arasındaki

ekonomik farklılıklardır. Ekonomik koşullar ve yaşam standartları işgücünü mobilize etmekte ve göç alan ve veren ülke arasındaki arz-talep farklılıkları göçün belirleyicisi olmaktadır. Bu bağlamda uluslararası göçün hacmi ücret farklılıklarının boyutuyla da ilgilidir. Bu teori uzun dönemde göç hareketlerinin ücretleri eşitleyeceği ve gelişmiş ve gelişmemiş bölgeler arasındaki koşulların ekonomik dengeye kavuşacağı beklentisi içindedir (Güllüoğlu, 2012: 59).

Neoklâsik Ekonominin Mikro Teorisi

Makroekonomik modelin aksine mikroekonomik perspektif insan sermayesi çerçevesinde bireysel tercihlere vurgu yapar. Mikro teoriye göre, bireyler rasyonel bir düşünceyle maliyet-kâr hesabı yapar ve daha yüksek kazanç elde edeceği, sermayesi yüksek olan ülkelere gitmeye karar verir. Bu kararlar göçü, insan sermayesine yatırım biçiminde kavramsallaştırır. Dolayısıyla bu modelin merkezinde “insan sermayesi” kavramı yatar. Bu teori kapsamında bireyler daha yüksek kazanç sağlamayı umdukları yerlere göç etmeye karar vermektedirler. Ancak göç sonucunda elde edecekleri kârlara ulaşmadan önce yolculuk ve iş arama masrafı, yeni bir dil ve kültür öğrenme ve de yeni emek piyasasına uyum sağlama zorluğu gibi psikolojik sıkıntılar nedeniyle yatırım yapmak zorundadırlar. Bunu yaparken de bireyler, gidecekleri ülkedeki kazanmayı umdukları yüksek ücretleri hesaplar ve şimdiki kazançlarıyla karşılaştırırlar. Eğerki, gidecekleri ülkelerde elde edecekleri kazançları şimdiki kazançlarından yüksekse riski göze alıp göç ederler (Massey vd., 1993: 434; Robinson, 2005: 5-6; Castles ve Miller, 2008: 31; Abadan-Unat, 2006: 23).

Yeni Ekonomi Teorisi

Stark ve Bloom (1985: 173-178) tarafından geliştirilen yeni ekonomi teorisine göre göç kararı yalnızca bireyler tarafından değil, aynı zamanda aileler/hane halkı tarafından rasyonel bir şekilde verilir. Bu bağlamda hane halkı üyelerinden yurt dışına giden göçmenler orada çalışarak elde ettikleri gelirleri ailelerine havale ederek hem onların ihtiyaçlarını karşılamakta hem de ekonomik faaliyetlere yönelmelerine kaynak sağlamaktadır. Böylece hane halkı gelirini artırarak ve aynı zamanda farklı ekonomik faaliyetlerden gelir elde ederek risk seviyesini azaltıp kendini daha güvende hissetmektedir.

İkili Emek Piyasası Teorisi

İkili emek piyasası teorisi göç veren ülkenin özelliklerine değil, göç alan ülkenin taleplerine vurgu yapar ve işgücü göçünü, “yapısal enflasyon”, “motivasyonel problemler”, “ekonomik ikilik” ve “emek arzının demografisi” temelleri üzerinden açıklar.

İkili emek piyasası teorisi, neoklasik ekonomi teorisinin, bazı işçilerin emek piyasası içinde niye kötü koşullarda çalışmasını yeterince açıklayamaması üzerine geliştirilmiştir (McNabb, 1987: 159). İkili emek piyasası teorisi, neoklasik modellerin dayandığı bireysel rasyonel tercihlerden sıyrılır ve uluslararası göçün modern sanayi toplumlarının içsel işgücü talebinden kaynaklandığını savunarak, göçü modern sanayi toplumlarının yapısal ihtiyaçlarıyla bağlantılandırır. Bu teorinin en güçlü ve en seçkin savunucularından biri olan Piore’ ye göre, uluslararası göç gelişmiş ulusların tabakalı işgücü piyasalarının sürekli işgücü talebinden kaynaklanmaktadır. Göç, düşük ücretler veya yüksek işsizlik gibi itme etkilerinden değil; göç alan ülkelerdeki kronik ve sürekli işçi ihtiyacından kaynaklanır. Bu gelişmiş göçmen işgücü talebi endüstri toplumlarının ve ekonomilerinin dört temel özelliğinden kaynaklanır. (Massey vd., 1993: 440-441; Tokgöz, 2006: 16-17).

Bu özelliklerinden birincisi “yapısal enflasyondur”. Yapısal enflasyon özelliğinde ücretler yalnızca arz ve talep koşullarını yansıtmaz, aynı zamanda işlere atfedilen toplumsal statüyü de yansıtır. Ancak düşük statülü işler yalnızca ücretleri arttırılarak çekici hale getirilemez. Çünkü bu durum statü ve ücret arasındaki toplumsal dengeye zarar verebilir ve en alttaki ücretlerin artması, hiyerarşinin diğer seviyelerindeki ücretlerin artması yönünde baskı yapabilir. Bu nedenle yerli işçilerin çalışmayı reddettiği düşük statülü ve düşük ücretli işler göçmen işçilere yaptırılır. Endüstri toplumlarının ikinci özelliği olan “motivasyonel problemler” de yapısal enflasyona benzer şekilde toplumsal statüye vurgu yapar ve insanların yalnızca gelir elde etmek için değil, aynı zamanda toplumsal statüsünü de yükseltmek için çalıştığını belirtir. İşverenlerse statü ve prestijle ilgilenmeyen, işi yalnızca gelir kaynağı olarak gören işgücüne ihtiyaç duyarlar. Bu bağlamda göçmen işçiler en azından göç süreçlerinin başlangıcında düşük statülü işleri kabul ederler. Çünkü göçmen işgücünün amacı kendi toplumunda refahlarını arttıracak miktarda parayı kazanmaktır. Bununla birlikte

göçmenlerin göç ettikleri ülkelerdeki düşük statülü işlerde kazandıkları düşük ücretler kendi ülkelerine göre yüksek sayılır. Bu nedenle göçmen işçi göç ettiği ülkede yaptığı iş düşük statülü de olsa, yabancı işçi olarak para kazanmanın bir gurur ve prestij kaynağı olduğunu düşünür (Massey vd., 1993: 440-442; Tokgöz, 2006: 18).

“Ekonomik ikilik”, endüstri toplumlarının ve ekonomilerinin üçüncü özelliğidir. Ekonomik ikilik özelliğine göre, işgücü piyasası temelde sermaye yoğun birincil sektörler ve işgücü yoğun ikincil sektörler olarak ayrılır. Bu ikilik çalışanlar arasında bir ayrıma yol açar. Sermaye yoğun birincil sektörde çalışanlar istikrarlı, görece daha yüksek ücrete sahip, daha iyi araçlarla çalışan kalifiye işçilerdir ve çalışma prosedürlerine göre mesleki konumlarında yükselme fırsatına sahiptirler. Diğer taraftan işgücü yoğun ikinci sektörde çalışanlar, istikrarsız, düşük ücretlere sahip, mesleki konumlarında genellikle yükselme fırsatına sahip olmayan ve kötü koşullarda çalışan kalifiye olmayan işçilerdir. Birincil sektörde çalışan işçilerin işten çıkarılması işverenler için maliyetli olmakla birlikte, ikincil sektörde çalışan işçilerin işten çıkarılması maliyetsizdir. Birincil sektörde çalışan yerli kalifiye işçileri ikincil sektörde çalışmaya ikna etmenin zor olması nedeniyle işverenler ikincil sektördeki işgücü boşluklarını doldurmak için göçmen işgücüne gereksinim duyarlar. Dolayısıyla bu ayırım basitçe işlerin iyi ya da kötü şeklinde ayırımından kaynaklanmıyor aynı zamanda yerli-yabancı ayırımını da barındırıyor (Massey vd., 1993: 442-443; Reich, Gordon, Edwards, 1973: 360).

“Emek arzının demografisi” ise endüstri toplumlarının ve ekonomilerinin dördüncü özelliğidir. Geçmişte işgücü yoğun ikincil sektördeki işgücü talebi kadınlar ve gençler tarafından karşılanmıştır. Kadınlar genellikle aile ekonomilerine destek olmak için işgücü piyasasına girmiş, işin statüsüne odaklanmamış ve çoğunlukla istikrarsız işlerde, erkeğe göre daha düşük ücretlerle çalışmıştır. (Massey vd., 1993: 443; Reich, Gordons, Edwards, 1973: 360). Aynı şekilde gençler de harçlıklarını çıkarmak ve farklı mesleki roller denemek ve kazandıkları parayla satın aldıkları şeyler sayesinde arkadaşları arasındaki statülerini arttırmak için çalışmışlardır. Ancak zamanla kadınların işgücü piyasasına girmesinin nedeni değişmiş, kadınlar yalnızca gelir kazanmaya değil, toplumsal statü sahibi olmaya da odaklanmışlardır. Boşanma oranlarında bir artış olurken, doğum oranlarında bir düşüş başlamıştır. Ayrıca, öğretimin yaygınlaşması

sonucunda gençler geçici işçi olma özelliklerini yitirmişlerdir. Bütün bu nedenlerin sonucunda işveren emek yoğun ikincil işlerdeki talebi karşılayabilmek için yönünü kadınlar ve gençlerden göçmenlere çevirmiştir (Massey vd., 1993: 443).

Sonuç olarak, ekonomi temelli göç teorileri adında anlaşılacağı üzere ekonominin ya göç veren ülkenin ekonomik özelliklerinden ya göç alan ülkenin ekonomik özelliklerinden ya da her iki ülkede birden görülen ekonomik koşullardan kaynaklandığını vurgulamaktadır. Bununla birlikte mikro teori göçmenlerin yapacağı maliyet-kâr hesabına vurgu yaparken; yeni ekonomi teorisi de göçü, ailenin rasyonel bir kararı olarak değerlendirmektedir. İkili emek piyasası teorisi ise işgücü göçünü, ekonomik özelliklerin yanı sıra toplumsal statüyü de dikkate alarak açıklamaktadır.

4.2.2. İlişkiler Ağı (Network) Teorisi

İlişkiler ağı teorisi diğer teoriler gibi göçün nedenlerine odaklanmaktan ziyade, göçün sürdürülebilirliğine odaklanmaktadır (Abadan-Unat, 2006: 34). Göçmenler arasındaki ilişkiler ağı akrabalık, arkadaşlık, ve aynı toplumdaki olma aracılığıyla gelişir. Bu ağlar sayesinde göçe ilişkin geri dönüşler artarak uluslararası bir hareketlilik oluşur. Çünkü bu ağlar bireyleri cezbederek bir toplumsal sermaye oluşturur ve zaman içerisinde göçmenlerin davranışlarının yayılmasını sağlar (Hugo, 1981; Taylor, 1986; Massey ve Garcia Espana, 1987; Massey, 1990a, 1990b, Gurak ve Caces, 1992; akt: Massey vd. 2014: 28).

Yabancı ülkelere ilk giden göçmenler faydalanabilecek bir sosyal ağa sahip değillerdi. Ancak gerek arkadaşlık gerek akraba ilişkileri bağlamında her yeni gidilen yerde bir toplumsal ağ aracılığıyla sosyal gruplar oluşturulmuş ve her yeni gelen göçmen bu gruplara entegre olmuştur (Massey vd., 1993: 28-29). Crips, ulusaşırı toplumsal ağların göç süreci içerisindeki bireylere –sığınmacılar da dahil- dört önemli fonksiyon sağladığını söylemektedir. Birinci olarak göçmenler bu ağlar aracılığıyla önemli bilgi kaynaklarına ulaşırlar. Bu bilgi kaynakları ulaşım ile ilgili bilgiler, ülkeye giriş şartlarının neler olduğu, iltica prosedürleri, devletlerin gözetimi ve sınır dışı etme politikaları şeklinde özetlenebilir. Bu bilgilere sahip olarak Batı Avrupa'ya gelen göçmenler, daha iyi statülerde ve daha iyi yerleşim yerlerinde yaşarlar. Göçmenler arasındaki sosyal

ağlar tarafından aktarılan bu bilgiler, geride kalanların göç etmeye karar vermeleri yönünde koruyucu anlamda bir katkı sağlar. İkinci olarak, bu ağlar, finansal kaynaklara ulaşımı sağlayarak, göçmenlerin düşük ya da yüksek statülü yerlerde oturmasını ve daha fazla gelir elde etmesini sağlar. Ayrıca bu anlamda uluslararası ağlar giderek daha önemli bir rol oynamaktadır. Üçüncü olarak, ulus ötesi göçmen ağları bireylerin dünyanın bir yerinden diğer yerine taşınmak için gerekli örgütsel altyapıyı sağlayabilir. Son olarak da göçmenlerin hedeflerine ulaşması bağlamında geçim ve istihdam alanlarında onlara kaynak sağlamada yardımcı olur (Crisp, 1999: 6-7). Bu bağlamda ilişkiler ağı göçmenin göç sonrasında ayakta kalabilmesi bağlamında bilgi desteği sağlayarak, göçmeni göç sonrası süreç hakkında bilgilendirir ve göç edilen yerde daha yüksek statülü bir yaşam sürmesini sağlayabilir.

Yalçın'a göre, göçmenler arasında kurulan sosyal ağların olumlu fonksiyonlarının yanı sıra olumsuz fonksiyonları da vardır. Ağa katılan göçmenler göç ettikleri toplumdan soyutlanma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Örneğin bir göçmen ağı, ekonomik bir yapılanma gösterip yeni gelen göçmene iş imkânları sağlayabilir. Bu bağlamda göçmen bu ağa dahil olan diğer göçmenlerle bir iş ilişkisine girerek zamanını onlarla birlikte geçirir ve toplumla ilişkilerini sınırlandırabilir. Bu gibi durumlarda göçmenler genellikle kendi aralarındaki sosyal ağlarla işlerini halletmektedir. Ancak zor durumda kaldığında toplumla zayıf bir ilişki kuracak ve bu bağlamda toplumla bütünleşmesi daha zor olacaktır. Bununla birlikte Yalçın, göçmenlerin zorunlu olarak göç ettikleri toplumla ilişki kurduğunu ve yine bu noktada da göçmenler arası ağların yardımcı olduğunu söylemektedir. Dolayısıyla ağların direkt olarak olumlu ya da olumsuz etkisini söylemekten ziyade bireyin kendi seçimlerine göre bu ağların olumlu ya da olumsuz yönde etki yaptığını söylemek daha doğru olur (Yalçın, 2004: 53-54).

4.3. ÇALIŞMANIN MODELİ

Bu çalışmada Türkiye'den Almanya'ya işçi göçü ve bunun sinemaya yansımaları incelenmektedir. Bu kapsamda araştırmada kullanılan model ise sinema yaklaşımlarından toplumsal gerçekçi yaklaşım, ekonomi temelli göç kuramları ve ilişkiler ağı (network) teorisinin eklektik olarak birlikte kullanılması ile oluşturulmuştur.

Toplumsal gerçekçilik, sinemanın toplumsal gerçekliği yansıtması bağlamında, iletişim ve sosyoloji alanındaki filmler üzerinden yapılan çalışmalarda kullanılmaktadır. Bu çalışmada da filmlerin toplumsal gerçekliği yansıttığı iddiası temel alınmıştır. Göç bağlamında ise Türkiye'den Almanya'ya işçi göçünün gerek Türklerin Almanya'ya gidiş nedeni ve biçimi, gerek oradaki yaşam tarzları ve Türkiye ile ilişkileri, gerekse Türkiye'ye dönüş ya da dönme düşüncesi açısından literatürdeki göç kuramlarından daha çok ekonomi temelli göç kuramları ve ilişkiler ağı (network) teorisi açıklamalarına uyduğu için, bu iki kuram çalışmada eklektik olarak birlikte kullanılmaktadır.

Ekonomi temelli göç teorilerine göre, göçmenler daha fazla para kazanarak, gelir düzeyini artırmak için gelir düzeyinin düşük olduğu ülkelere gelir düzeyinin yüksek olduğu ülkelere göç ederler. Ayrıca gelişmiş ülkelerin sürekli işgücü talebi göç sürecinin en önemi nedenidir ve bu kapsamda gelişmiş ülkeler diğer ülkelere çağrıda bulunup, göç anlaşmaları düzenlerler. Giden işçiler daha iyi yaşam koşulları için giderler ve genelde geride kalanlara da para göndererek, yatırım yaparak katkıda bulunurlar. Gidiş amacı maddi olduğu için, göç edilen yerdeki yaşam biçimi de sürekli para kazanma ve biriktirme şeklinde görülür (Massey vd., 1993: 440-442). Ağ teorisine göre ise göçün nedeni sadece gelişmiş ülkenin göçmen ihtiyacı ve işçi alım anlaşmaları değil, sosyal ağlar kanalı ile de göçün yaşanabileceğidir. Bir başka ifade ile daha önce göç edenler yakınlarını, tanıdıklarını yanlarına almakta, yasal ya da yasal olmayan yollarla ülkede kalmasını sağlayarak, kalacak yer, iş bulma, yeni ülkede yaşama ilişkin kurallar açısından onlara destek olmaktadır (Crisp, 1999: 6-7). Bu kapsamda film analizlerinde göç kararı/nedeni, süreci, yeni ülkede yaşam biçimi, entegrasyon ve Türkiye'ye dönme düşüncesi ekonomi temelli göç teorisi ve ağ (network) teorisi kapsamında ele alınmıştır.

5. BÖLÜM

ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

5.1. GÖRSEL ANALİZ METODU

Türkiye’den Almanya’ya işçi göçünün Türk filmleri üzerinden ele alındığı bu çalışmada nitel araştırma deseni temelinde “görsel analiz metod”u kullanılmaktadır. Genellikle nitel araştırmada görüşme, katılımcı gözlem gibi tekniklerin yanı sıra sözlü tarih, odak grup görüşmeleri de yapılmaktadır. Özellikle antropoloji ve sosyoloji alanında ise uzun zamandır fotoğraflar ve filmler nitel çalışmalarda kullanılmaktadır.

Bilimsel araştırmalarda görsel analiz yönteminin kullanılması öncelikle antropoloji, ve kriminoloji alanlarında fotoğraf verilerinin kullanılması aracılığıyla gerçekleşmiştir (Grady, 2006: 3). Görsel sosyoloji olarak da ifade edilen görsel analiz, genellikle antropolojideki çalışmalarla birlikte ilerlemiş ve ilk görsel sosyologlar araştırmalarında konuyla ilgili olan birer belge niteliğindeki fotoğrafları kullanmışlardır (Harper, 2006: 28). Görsel analiz çalışmalarında fotoğraf kullanılmasının nedenini Becker (1995: 5), fotoğrafın toplum hakkında etnografik raporlar, istatistiksel özetler, haritalar ve bunun gibi pek çok şey hakkında bilgi vermesine bağlar. Bununla birlikte teknolojik gelişmeler, sosyal bilimlerde görsel verilerin kullanımında belirleyici olmuştur. Kalem, resim ve diğer çizim malzemeleri temel elemanlar iken, basit kameralar, ses/video ve film kayıtları daha karışık sistemler olarak bu teknolojiler arasında yer almaktadır. (Harrison, 2002: 859-860). Bu bağlamda görsel sosyolojiyi toplumsal hayatı araştırmak için fotoğraf, film ve video gibi görsel verilerden yararlanan, analize ve teorileştirmeye dayanan toplumsal alanda geçerli bilimsel bir yöntem olarak tanımlayabiliriz (Harper, 1988: 54; Pauwels, 2010: 546).

Görsel sosyoloji alanında yapılan çalışmalara baktığımızda, Mead ve Bateson’un Bali’de gerçekleştirdikleri etnografi alanındaki film ve fotoğraf kullanımı çalışmaları (Mead ve Bateson 1942, Mead ve Macgregor 1951) (Grady, 2006: 4) öncü kabul edilmektedir. Görsel metodoloji, aynı zamanda antropoloji alanındaki eşcinsellikle ilgili çalışmalarda, kültürel coğrafyada ve tüketimle ilgili çalışmalarda da örneklerini vermiştir (Pink, 2003: 179). Bu bağlamda antropoloji alanında görsel metodoloji kullanılarak yapılan çalışmalar arasında Collier ve Collier (1986), Banks (1995), Pink (2003, 2006) tarafından yapılan çalışmalar önemli bir temel oluşturmaktadır.

Görsel analiz, sosyoloji alanında 1960'lı yıllardan itibaren kullanılmaya başlanmış ve ilk çalışmalarda fotoğraflık veriler kullanılmıştır. Bu çalışmaları ve yaptıkları alanları şu şekilde özetleyebiliriz: Clark'ın (1971) ilaç ve uyuşturucu kültürü üzerine yaptığı çalışma, Davidson'un (1970) siyahların getto yaşamı ile ilgili yaptıkları çalışma, Adelman'ın (1972) güneyde yer alan küçük kasabalardaki yoksulluk ve ırkçılık alanında yaptığı çalışma, Hansbery'nin (1964) güneydeki sivil hakların hareketi ile ilgili yaptığı çalışma, Lyon'un (1971), Jackson'un (1977) yaptıkları kurumsal ve yönetsel çalışmalar, Ovens'in (1973), Estrin'in (1979) sosyal sınıflar üzerine yaptıkları çalışmalar, Fusco ve Horowitz'in (1970) göçmen tarım işçilerinin yönetsel birliği üzerine yaptıkları çalışma, Simon-Mungo'nun (1972) karşı-kültürel hayat üzerine yaptıkları çalışma, Kerry'nin (1971) savaş karşıtı hareketler ile ilgili yaptığı çalışma, Copeland'ın (1969) konuşma özgürlüğü kapsamında yaptığı çalışma, ve Smith'lerin (1975) kurumsal kapitalizmin sosyal sorumsuzluğuna dair yaptıkları çalışmalar (Harper, 2006: 28). Bunlar arasında sıralanabilir.

Sosyoloji alanında görsel analiz yönteminin kullanıldığı ve çalışmamız açısından önemli kaynak niteliği taşıyan diğer çalışmalar ise şu şekilde örneklendirilebilir: Becker (1974), "Fotoğraf ve Sosyoloji", Harper (1988) "Görsel Sosyoloji: Gelişen Sosyolojik Görüş" Smith (1996), " Bir Görsel Sosyoloji Klasiği: Cinsiyet Reklamlarının Yeniden Gözden Geçirilmesi", Suchar (1997), Harrison (2002), sağlık ve hastalık sosyolojisi, Grady (2006) "Görsel Sosyoloji" Knoublauch, Schnettlei, Rabb ve Soeffner (2006) "Video Analizi Metodolojisi ve Metodu", Pauwels (2010) görsel sosyoloji yöntemleri ve kültürel araştırmalar.

Fotoğraflarla yapılan görsel analizin mi, yoksa film analizlerinin mi daha etkili olduğu konusunda ise Collier ve Collier (1986:140), araştırmacıların film ya da videoların görsel analiz için kullanımının, duygu bağlamının anlaşılmasını kolaylaştırdığı ve fotoğraf kullanımından daha fazla veri sağladığı için film ve video kullanımı konusunda eğilimlerinin fazla olduğundan söz etmektedirler.

Görsel analiz metodunun farklı çeşitleri vardır ve van Leeuwen ve Jewitt (2001:1-2)'e göre bunlardan biri, görsel malzeme olarak film, diziler ya da medyada geçen herhangi bir görselin içerik analizinin yapılmasıdır. Bu çalışmada da göç konulu filmlerin görsel analiz yöntemi ile içerik analizleri yapılmıştır. Bu tarz bir çalışma yapılırken dikkat

edilmesi gereken çeşitli hususlar vardır. Bunlar: görsel analize konu olacak malzemenin (verinin) seçimi, bunların kesilerek kaydı ve transkripsiyonu, bunlar üzerinden içerik analizi süreci, bunların belirli başlıklar altında sunumu, yorumlanması, geçerlilik-güvenilirlik ve etik hususlardır. Çalışmada bunların her biri için belirli bir yol izlenmiş ve bütün hususlara dikkat edilerek, herhangi bir geçerlik-güvenirlik ve etik soruna neden olabilecek durumlara ilişkin stratejiler geliştirilip önlem alınarak görsel analiz metodu kullanılmıştır. Bu kapsamda yapılanlar aşağıda sırası ile verilmiştir.

5.2. VERİ TOPLAMA SÜRECİ

Türkiye’den Almanya’ya kitlesel işçi göçü akademik çalışmalara, edebiyata, iktisadi çalışmalara yansdığı gibi filmlere de yansmıştır. Türkiye’de 1960-2007 yılları arasında dış göç konusunu ele alan yaklaşık on üç Türk filmi çekilmiştir. Bunların yanı sıra yurtdışında yaşayan Türk göçmen yönetmenlerin çektikleri filmler de vardır. Almanya’ya göçün Türk sinemasına yansımalarının ele alındığı bu çalışmada dış göç konulu Türk filmlerinden araştırmanın amaçlarına uygun olan dört film seçilmiş ve Türkiye’den Almanya’ya işçi göçü, bu dört film üzerinden görsel analiz yöntemi ile incelenmiştir. Bu kapsamda çalışmada temel veri kaynağını, görsel veri türü olarak, yurtdışına işçi göçünü konu alan dört Türk film oluşturmaktadır. Çalışmada kullanılan dış göç konulu bu dört Türk filmi şunlardır: “Almanya Acı Vatan”, “Gurbetçi Şaban”, “Polizei” ve “Sarı Mercedes”. Çalışmada bu filmlerin seçilme nedenleri ise şu şekilde özetlenebilir:

Bu filmler arasında Türk göçmen işçilerin Almanya’daki çalışma koşullarını gerçekçi bir biçimde anlatan ilk Türk filmi (Karadoğan, 2005: 55) “Almanya Acı Vatan”dır ve bu film ilk göç sürecini konu almaktadır. Filmde, Almanya’da bir yaşam kurma mücadelesi, iş ve özel yaşam, Türkler arası dayanışma gibi konulara yer verilmiştir. Bu nedenle Almanya’ya Türk işçi göçünün ilk dönemini anlatması nedeni ile bu film analiz için seçilen ilk filmidir.

Almanya’ya yaşanan kitlesel göç sonrası göç hareketi, Almanya’nın anlaşmalı şekilde işçi alımını durdurması ile bitmiştir, ancak göç durmamış ve çeşitli yollarla devam etmiştir. Göçün farklı yollarla devam ettiği bu dönemde, özellikle yasadışı yollar göç etmenin bir yolu olarak kullanılmıştır (Abadan-Unat, 2006: 66) ve bu konu etrafında

şekillenen “Gurbetçi Şaban” görsel analiz için seçtiğimiz ikinci filmidir. Ayrıca bu filmde Türklerin aileleri ile birlikte yaşamaya başlamaları ve göçün şeklinin değişmesi, hem de sadece birinci değil ikinci kuşağın da Almanya’da bir yaşam kurma mücadelesi komedi türünde ele alınmaktadır.

1980’li yıllar ise artık Türklerin Almanya’da kalıcı olduğunun hem Almanlar, hem de Türkler tarafından yoğun bir şekilde tartışıldığı yıllardır (Abadan-Unat: 74-75). 1988 yılında çekilen “Polizei” filmi yine birinci ve ikinci kuşağın yaşamını konu alması ve artık misafir işçi olarak değil de, kalıcı olma ve entegrasyona ilişkin konuların ele alınması nedeni ile seçilen üçüncü filmidir.

Son film olarak da 1987 yılında yapımına başlanan 1992 yılında bitirilen “Sarı Mercedes” seçilmiştir. Göç etme nedenleri arasında önemli unsur olan para ve bunun sembolik ifadesi olan lüks tüketim ve “Mercedes” sahibi olma arzusunun, (bugün bile hâlâ Almanya’daki Türkler arasında önemli bir semboldür) tam da 1990 yıllar gerçeğini yansıtması açısından bu film analiz için seçilmiştir. Bu filmlere ilişkin bilgiler ise şu şekildedir:

Almanya Acı Vatan

Filmin Künyesi

Yönetmen:	Şerif Gören
Yapımcı:	Selim Soydan
Senarist:	Zehra Tan
Yapım Yılı:	1979
Oyuncular:	Hülya Koçyiğit, Rahmi Saltuk, Mine Tokgöz, Suavi Eren, Fikriye Korkmaz, Bedri Uğur, Bigi Schöner, Orhan Alkan, Seda Sevinç

Filmin özeti

Almanya’da işçi olarak çalışıp, para kazanma hırsıyla bir makine haline gelen Güldane, köyünü ziyarete geldiği sırada, Almanya’ya gitmek isteyen köylüsü Mahmut, ona Almanya’ya gidebilmek anlaşmalı bir evlilik teklif eder. Bu anlaşmaya göre, Güldane, Mahmut’u bakımlı olarak Almanya’ya aldıracak, aralarında gerçek bir evlilik ilişkisi olmayacak ve Mahmut bunların karşılığında Güldane’ye para, tarla ve hayvan

verecektir. Güldane Mahmut'un teklifini kabul eder ve evlenip Almanya'ya giderler ve her ikisinin de farklı hayatları olur. Ancak Güldane'yi Almanya'da bir Türk göçmen sürekli taciz etmektedir. Bununla birlikte arkadaşları sürekli Güldane'ye Mahmut'la gerçek bir karı-koca ilişkisi yaşaması yönünde telkinlerde bulunmaya başlarlar ve Mahmut'la birlikte daha fazla para biriktirebilecek olduğunu söylerler. Bunun üzerine hem tacizlerden bunalan hem de arkadaşlarının telkinlerinden etkilenen Güldane Mahmut'a yaklaşmaya başlar ve ilişkileri gerçek bir karı-koca ilişkisine dönüşür ve Güldane bir müddet sonra hamile kalır. Ancak Mahmut Almanya'daki koşullarının çocuğa bakmaya izin vermeyeceği gerekçesiyle, Güldane'den çocuğu aldırmasını ister. Bu arada Mahmut'ta değişimler baş gösterir. Sürekli kahvehanelere ve birahanelere gidip oyun oynamaya ve içki içmeye başlar ve Alman bir kadınla Güldane'yi aldatır. Bunun üzerine Güldane boşanmak ister. Ancak Mahmut yaptıkları anlaşma gereği Güldane'ye boşanamayacağını söyler ve onu boşanmaması yönünde tehdit eder. Ancak Güldane, Mahmut'un isteklerine boyun eğmez ve hem köyüne dönmeye hem de çocuğunu doğurmaya karar verir. Ancak Güldane filmin sonunda makineleşen yaşamına daha fazla dayanamaz ve Almanya'dan ayrılmak üzere geldiği havaalanında bunalım geçirerek delirme noktasına gelir.

Gurbetçi Şaban

	Filmin Künyesi
Yönetmen:	Kartal Tibet
Yapımcı:	Memduh Ün
Senarist:	Osman Seden
Yapım Yılı:	1985
Oyuncular:	Kemal Sunal, Müge Akyamaç, Yavuzer Çetinkaya, Ayten Erman, Baykal Kent, Akın Tunç, Ferhan Tanseli, Reha Yurdakul, Ertem Göreç

Filmin özeti

Mark milyoneri olmak amacıyla Almanya'ya giden Şaban, bir fabrikada işçi olarak çalışmaya başlar. Ancak fabrika patronun çalışma izinleri olmadığı gerekçesiyle işçileri sürekli tehdit etmesi ve onları düşük ücretlerle insanlık dışı koşullarda çalıştırması nedeniyle Şaban bu duruma isyan eder ve kendisine yapılanların intikamını almaya

karar verir. Diğer taraftan, Şaban kendisiyle aynı otobüste tıpkı kendisi gibi Almanya'ya göçmen olarak giden Bahar'a aşık olur ve evlenir. Bu arada Şaban bir tesadüf sonucu Alman hükümetinin çocuk parası yardımını öğrenince, köylerden babasının adı soyadı Şaban Yıldız olan bütün çocukları kendi çocuğu gibi gösterip Alman hükümetinden çocuk parası alır ve aldığı çocuk paralarını biriktirerek önce bir inek alır ve sütçülük yapmaya başlar. Daha sonra bir mandıra, mezbaha kurar. Şaban işini büyütürken eski patronu borçları nedeniyle iflas etmek üzeredir ve fabrikanın kantinini kiraliğe çıkarır. Artık Şaban için intikam vakti gelmiştir. Önce kantini kiralayan Şaban daha sonra fabrikanın %51 hissesini alır ve giderek zengin olarak daha önce kendisine kötü davranan Almanlardan intikam alır.

Polizei

	Filmin Künyesi
Yönetmen:	Şerif Gören
Yapımcı:	Turgay Aksoy, Şerif Gören
Senarist:	Hüseyin Kuzu
Yapım Yılı:	1988
Oyuncular:	Kemal Sunal, Babett Jutte, Yalçın Güzelce, Kaya Gürel, Nilüfer Usku, Atila Cansever, Levent Beceren, Nuri Sezer, Claudia Hackermesser

Filmin özeti

Ali Ekber, küçük yaşta ailesiyle birlikte Almanya'ya yerleşmiş ve geçimini çöpçülükten sağlayan bir göçmen işçidir ve işinden arta kalan zamanlarda bir tiyatrunun temizlik, ütü gibi işleriyle ilgilenmekte ve yönetmenden küçük de olsa bir rol kapma arzusundadır. Ali Ekber, bir kafede çalışan Babett isimli bir Alman kıza aşık olur ve onu tavlama için arkadaşı Filinta'dan yardım ister. Ancak Filinta diğer arkadaşlarıyla birlik olup, Ali Ekber'e yardım etme bahanesiyle Babett'le arkadaş olmaya çalışır ve Ali Ekber'i kandırır. Ali Ekber arkadaşlarının kendisini kandırdığını ve Babett'in kendisini sevmediğini öğrenir ve çok üzülür. Bu arada Ali Ekber tiyatrodaki polis rolü almıştır. Bunun üzerine Ali Ekber tiyatrodaki olduğu bir gün polis üniformasıyla Mehmet adlı bir arkadaşının işlettiği markete gider. Mehmet'in Ali Ekber'i tanımayıp ona bir Alman polisi gibi davranması üzerine Ali Ekber'in aklına kurnazca bir plan gelir. Ali Ekber

polis üniformasını giyer, bıyıklarını keser ve sokaklarda polis gibi davranmaya başlar. Kimse bu durumun farkına varamaz. Herkes Ali Ekber'i gerçek polis zanneder. Bunun üzerine Ali Ekber bir taraftan başta Filinta olmak üzere kendini kandıran bütün arkadaşlarından intikam alır, diğer taraftan da polis kimliği sayesinde planlar yaparak Babett'i tavlalar ve Babett'le sevgili olurlar.

Sarı Mercedes

Filmin Künyesi

Yönetmen:	Tunç Okan
Yapımcı:	Cengiz Ergun, Tunç Okan
Senarist:	Tunç Okan
Yapım Yılı:	1992
Oyuncular:	İlyas Salman, Valerie Lemoine, Savaş Yurttaş, Ali Yaylı, Tuncay Akça, Saadet Gürses, Micky Sebastian, Serra Yılmaz, Menderes Samancılar, Filiz Küçüktepe

Filmin özeti

Almanya'ya gidip çalışarak para biriktirip Mercedes almayı amaçlayan Bayram, amacını gerçekleştirmek için hileli yollara başvurur. Bayram Ankara'da çalışırken, arkadaşı İbrahim'in Almanya'ya gideceğini ve sağlık raporu almak için Ankara'ya geldiğini öğrenir. Bayram İbrahim'e köye dönmesini kendisinin nasılsa Ankara'da olduğunu ve onun sağlık raporunu alıp kendisine haber vereceğini söyler. Ancak Bayram hastanede rüşvet aracılığıyla İbrahim'in sağlam raporunu kendisine alırken, ona da çürük raporu verir. İşçi bulma kurumunda da yine bir oyun yaparak İbrahim'in sırasını alır ve onun yerine Almanya'ya gider. Bayram'ın Almanya'ya gitmesindeki tek gayesi para biriktirip "Mercedes" alabilmektir. Bu nedenle Bayram Almanya'da çöpçülük yapar ve kazandığı bütün parayı hiçbir şeye harcamayarak biriktirir ve "Balkız"ı adını taktığı "Mercedes"i alır. Bayram Mercedes'i aldıktan sonra ölüm döşegindeki amcasına yetişebilmek için arabasıyla Türkiye'ye doğru bir yolculuğa çıkar. Bu yolculuk aynı zamanda Bayram'ın kendi geçmişine yaptığı bir yolculuktur. Yolculuk sırasında Bayram'ın arabasının başına gelmeyen kalmaz. Araba sürekli hasar görür, yıldızı çalınır, çizilir, arka stop lambası, camı kırılır ve en sonunda da köyüne yaklaşırken büyük bir kaza geçirir ve "Mercedes" artık deyim yerindeyse hurdaya çıkar.

Böylece Bayram'ın Almanya'ya gidebilmek ve Mercedes alabilmek için yaktığı bütün hayatların acısı teker teker Bayram'dan çıkar ve Mercedes'i Bayram'a yar olmaz.

5.3. VERİ ANALİZ TEKNİKLERİ

Çalışmada dört film üzerinden yapılacak veri analizinde görsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Görsel analiz yöntemi ile dizi, film ya da videolar üzerinden yapılacak analizlerde dikkat edilmesi gereken önemli hususlardan biri hangi filmlerin ya da filmlerde hangi sahnelerin analize dahil edileceğidir. Bu konuda Banks (2006: 99), araştırmacının görsel analiz yöntemi kullanacağı zaman, fotoğraf, film, video ya da televizyon üzerinden malzeme seçimi ve onun kontrolü konusunda onları oldukça zorlu bir sürecin beklediğini söylemektedir. Veri toplama tekniklerinde on üç tane göç konulu filminden hangilerinin hangi amaçla seçildiği gerekçeleri ile anlatılmıştır. Ancak bu yeterli değildir, çünkü sadece hangi filmlerin analiz edileceği değil, aynı zamanda hangi sahnelerin içerik analizi yapılacağı da önemlidir.

Filmlere ilişkin görsel analize dahil edilecek olan sahnelerin seçiminde, nitel araştırma yaparken, nitel araştırmada kuram kullanımı konusundaki tercihimiz belirleyici olmuştur. Creswell (2014: 64-65)'e göre nitel araştırmalarda kuram kullanımı bağlamında üç tür nitel yaklaşım biçimi vardır ve bunlardan biri de nicel araştırmalardakine benzer şekilde, davranış ve düşünceler için geniş bir açıklama sunarak, değişkenler ve hipotezler bağlamında kuramların referans alınmasıdır. Bu çalışmada da bu yaklaşım benimsenerek, daha önce Almanya'ya işçi göçü konusunda yapılmış çalışmalar ve bu alanda kullanılan teoriler referans alınarak, Türkiye'den Almanya'ya işçi göçü, Türk filmleri üzerinden görsel analiz metodu ile incelenmektedir. Böylece analizde kullanılacak sahnelerin seçimi için Türkiye'den Almanya'ya göç nedenleri, göç süreci, yeni ülkede yaşam, entegrasyon, yaşanan sorunlar, dayanışma ağları, gündelik yaşam ve geri dönüş konularındaki teorik söylemlerden yola çıkılarak oluşturulan araştırma sorularına yanıt olan sahneler seçilmiştir. Bunlar “Almanya Acı Vatan” filminde yüz on üç sahne, “Gurbetçi Şaban” filminde yüz kırk yedi sahne, “Polizei” filminde yüz kırk iki sahne ve “Sarı Mercedes” filminde yirmi yedi sahne şeklindedir.

Nitel çalışmalarda teorik bir temel kabul edildiğinde genellikle bu kapsamda hazırlanan soruların yanıtları aranır ve bunlar temalaştırılır (Creswell, 2014). Bu kapsamda verilerin analizinde araştırma sorularının yanıtı olan sahnelerin içerik analizi yapılmıştır. Görsel analiz tekniğine uygun olarak görsel verinin tekrar tekrar izlenerek, diyalogların görsel veri ile bir bütün olacak şekilde tekrar tekrar dinlenmesi ile görsel verilerin ve diyalogların kodlanması yapılmıştır. Kodlamalar yapılırken, filmlerdeki orijinal bağlamın ve temaların atlanmaması için filmdeki sahnelere bağlı olarak açık kodlamalarla temalar belirlenmiştir. Çalışmada filmlerin veri kaynağı olarak bir tür dönemin toplumsal koşulları ve gündelik yaşamına da ait olan bilgilerin de filmde yansıtılacağı (toplumsal gerçekçilik) varsayımından hareketle, veri kaybının önlenmesi ve sahnelerden çıkacak temaların kaçırılmaması amacıyla önce Strauss ve Corbin (1998)'in herhangi bir kurama bağlı olmadan “sürekli karşılaştırma yöntemi” bağlamında açık kodlamalar yapılmıştır. Bu yapılırken ise Collier ve Collier (1986:172)'in görsel malzeme kodlanırken araştırmacının analiz aşamasında kendisine sorduğu ‘Ne görüyorum?’ ve ‘Bende belli bir izlenim bırakan bu görsel kayıtlar nasıl görülebilir ve tanımlanabilir?’ sorularının yanıtını arama yöntemi kullanılmıştır. Bu, filmin araştırmacı tarafından defalarca izlenip yeni kodlama yapılacak veri kalmayana kadar devam etmiştir. Daha sonra bu kodlamalar birbirine benzer ya da tezat olma durumu bağlamında yeniden incelenmiş ve alt temalar oluşturulması için eksensel kodlamaları yapılmıştır. Son aşamada ise seçici kodlamalarla on bir tane tema oluşturulmuştur. Bu temalar şu şekildedir: “göçün nedenleri ve göç süreçleri”, “göç sonrasında ayakta kalma stratejileri”, “Türk göçmenlerin gözünden Almanya’daki iş yaşamı ve Türk göçmenlerin statü göstergeleri”, “Türk göçmenlerin aile yaşamı”, “Türk göçmenlerin Almanya’ya, Almanya’daki yaşam biçimine ve Almanlara, Türklere ve diğer göçmenlere bakışı”, “Almanların Türk göçmenlere bakışı ve entegrasyon süreci”, “Türk göçmenler ve gelenekler”, “Türk göçmenlerin iletişim biçimleri ve boş zaman aktiviteleri”, “Türk göçmenler arasında dayanışma”, “ikinci kuşak göçmenlerle gelen değişim”, “göçmenler ile geride kalanlar arasındaki bağ, geride kalanların göçmenlere bakışı ve Türkiye’ye dönüş düşüncesi”.

Bu temalardan göçün nedenlerine ilişkin dört (“para kazanmak/Mark biriktirmek”, “Türkiye’ye yatırım yapmak”, “gelir seviyesi düşüklüğü aileye bakamama”, “Mercedes almak”), göç süreçlerine ilişkin dört (“aile birleşimleri”, sahte evlilik”, “yasadışı yollar”,

“dolandırıcılık”), göç sonrasında ayakta kalma stratejilerine ilişkin üç (“heimda kalma”, “Alman polisinden korkma ve kaçma”, “çocuk parası uygulaması”), Türk göçmenlerin gözünden Almanya’daki iş yaşamına ilişkin dört (“Almanlar için üretim yapmak”, “düşük ücretler insanlık dışı koşullarda çalışmak”, “işten çıkarılma korkusu”, “göçmenlerin kendi işini kurması”), Türk göçmenlerin statü göstergelerine ilişkin iki (“Mercedes sahibi olma” ve “Almaya’da çalışılan yer”), Türk göçmenlerin aile yaşamına ilişkin altı (“erkeğin aile içindeki egemenliği”, gurbette yaşayan kadınların evli olması gerekliliği”, “kız çocuklarına şiddet uygulanması”, “göçmen erkeklerin eşlerini aldatması” ve “çocuk yapamama/çocuk yapma”), Türk göçmenlerin Almanya’ya ve Almanya’daki yaşam biçimine bakışına ilişkin üç (“olumsuz bakış açısı”, “Almanya’nın özgür bir ülke olması” ve “kurallar toplumu Almanya”), Türk göçmenlerin Almanlara bakışına ilişkin beş (“Türklere karşı yabancı düşmanlığı”, “Almanlardan nefret edilmesi”, “Almanların utanmaz olduğunun düşünülmesi”, “Alman kadınlarının cinsel bir obje olarak görülmesi” ve “Alman kadınlarına gerçek bir aşk duygusu hissedilmesi”), Türk göçmenlerin Türk göçmenlere bakışına ilişkin iki (“Türk göçmenin Türk göçmeni değerli görmesi” ve “Türk göçmenin Türk göçmeni değersiz görmesi”), Türk göçmenlerin diğer göçmenlere bakışına ilişkin iki (“Türk göçmenin diğer göçmene şiddet uygulaması” ve “ötekileştirme”), Almanların Türk göçmenlere bakışına ilişkin üç (“Türk göçmene karşı ayrımcılık yapma”, “Türk göçmenle iletişim kurmama” ve “birlikte etkinlikte bulunabilme”), entegrasyon sürecine ilişkin dört (“kültür şoku”, “dış görünüş üzerinden uyum”, “toplumsal uyum sorunu”, ve “asimilasyon”), Türk göçmenler ve geleneklere ilişkin üç (“geleneksel ataerkil değerler”, “şiddet doğuran namus kavramı” ve “Türkiye’deki alışkanlıkların devam etmesi”), Türk göçmenlerin Türk göçmenlerle iletişimine ilişkin iki (“Türkçe iletişim”, “Türklerle kurulan yarı Türkçe yarı Almanca iletişim”), “Türk göçmenlerin Almanlarla iletişimine ilişkin üç (“Almanca iletişim kuramama”, “Almanlarla kurulan yarı Türkçe yarı Almanca iletişim” ve “Almanca iletişim”), boş zaman aktivitelerine ilişkin altı (“kahvehaneye gitmek”, “birahaneye gitmek”, “alış veriş yapmak”, “sanatsal etkinliklerde bulunmak” ve “göçmenlerin birbirine gitmesi”), Türk göçmenler arasında dayanışmaya ilişkin beş (“adres bulmada yardımcı olma”, “kalacak yer ayarlama”, “iş bulma”, “birlikte olma/yalnız bırakmama” ve “dindaş dayanışması”), ikinci kuşak göçmenlerle gelen değişime ilişkin dört (“Türk göçmenlerin kalıcı hale gelmesi”, “Türk

gençlerinin Alman gençlerine özenmesi” ve “uyuşturucu kullanan Türk gençliği”), göçmenler ile geride kalanlar arasındaki bağa ilişkin bir (“göçmenin geride kalanlara bakması”), geride kalanların göçmenlere bakışına ilişkin iki (“maddiyatçı göçmen” ve “sonradan görme göçmen”) ve son olarak Türkiye’ye dönüş düşüncesine ilişkin iki (“Türkiye’ye dönme düşüncesi olan göçmenler”, “Türkiye’ye dönme düşüncesi olmayan göçmenler”) alt tema saptanmıştır.

Daha sonra her film için ayrı ayrı yapılan görsel analiz ve temalaştırma, dört film için yeniden düzenlenmiş ve her bir tema için dört filmin karşılaştırıldığı analiz tabloları oluşturulmuştur. Önce tek tek filmler üzerinden yürütülen, daha sonra dört filmin karşılaştırmasını içeren bu analiz süreci sonunda, dört filme ait tema tabloları, göç teorilerindeki temel kavramlarıyla karşılaştırılarak, göç teorilerindeki karşılıkları ile birlikte ele alınmış ve yorumlanmıştır. Göç teorilerinde değinilmeyen temalar ise göç konulu Türk filmlerinde geleneksel değerler, aile ve göçmenlerin gündelik yaşamlarına ilişkin temalar altında verilmiştir.

Verilerin analizi sonucunda saptanan temalar ise çalışmada bütünlük sağlanması açısından başlıklar haline getirilen araştırma sorularının altında verilmiştir.

Çalışmada verilerin analizinde önemli bir başka husus, geçerlik-güvenirlik ve etik sorunlardır. Bu kapsamda Yıldırım ve Şimşek (2000)’in çalışmalarında belirttikleri temalaştırma yapılırken tutarlılığı kontrol etmek için, her temanın altındaki kodlamaların anlamlı bir bütün oluşturduğu, her temanın film sahnelerinde uygun bir karşılığının olması durumu sağlanana kadar temalar tekrar tekrar gözden geçirilmiştir.

Filmlerin görsel analiz tekniği ile incelenmesinde özellikle sahnelerin araştırmacı tarafından kodlanması ve temalaştırılması sürecinde araştırmacının anlam dünyasının da işin içine karışma riskine dikkat edilmiştir. Pink (2003)’e göre, görsel verinin araştırmacının onu incelemesi ve yorumlaması sürecinde, kendi dünyası, deneyimleri ve bakış açısından değerlendirip değerlendirmediklerinden emin olması gerekir. Çünkü görsel malzemeyi kodlayan ve yorumlayan araştırmacıdır ve bu bağlamda düşünömsellik hususu araştırmacı tarafından dikkate alınmalıdır. Adams (2012), fotoğraflar üzerinden yürüttüğü görsel sosyoloji çalışmasında, düşünömsellik sorunu için, fotoğraf analizlerini yaparken sürekli olarak kendisine “Bu fotoğrafta kim var, ne tür gruplar burada gösterilmiş, ne tür aktiviteler sunulmuş ve ne mesaj verilmiş?” sorularını sorduğunu belirtmektedir. Bu kapsamda bu çalışmada da görsel analiz yapılırken film sahneleri

defalarca izlenmiş ve araştırmacının anlam dünyasının değil de sahnede neyin yansıtıldığı gerek görsel öğeler, gerekse filmdeki diyaloglar üzerinden yansıtılmıştır. Bu kapsamda görsel analiz sürecinde aynı zamanda diyalogların transkripti yapılarak, bunların içerik analizleri yapılmıştır.

5.4. ARAŞTIRMA SORULARI

Göç sosyolojisi alanında yapılan bu çalışmada göç konulu dört Türk filmi üzerinden, Türkiye'den Almanya'ya işçi göçü incelenmektedir. Sinemanın toplumsal gerçeği yansıttığı varsayımı üzerinden hareketle film analizlerinin yapıldığı bu çalışmada, Türkiye'den Almanya'ya giden işçilere ilişkin göç olgusunun gerçekleşme nedeni olarak, literatürde daha çok ekonomik nedenler (Abadan-Unat, 2006; Şahin, 2010; Gelekçi, 2009; Gelekçi, 2014; Onulduran, ve van Renselaar, 1975) ve ilişki ağları (Abadan-Unat, 2006; Şahin Kütük, 2012; Sirkeci, Cohen ve Yazgan, 2012) olarak belirlenmiştir. Bu kapsamda çalışmada, ekonomi temelli göç teorisi ile ağ teorisi kapsamında Almanya'ya işçi göçü ele alınmaktadır. Bu teorilerden yola çıkılarak filmlerde şu soruların yanıtları aranmaktadır:

1. Almanya'ya göç etme sebepleri nelerdir ve Almanya'ya göç nasıl gerçekleşmiştir? Bireysel mi, tanıdıkla mı, aile üyeleri mi, kitlesel mi?
2. Göç sonrasında Almanya'da ayakta kalma stratejileri nasıl geliştirilmiştir?
3. Türk göçmenler Almanya'daki iş yaşamına nasıl bakmaktadırlar ve Türk göçmenler arasında statü göstergeleri nelerdir?
4. Almanya'da Türk göçmenler aile kurma ya da ailenin bir araya gelmesi konusunda ne düşünmektedirler? Göçmenlerin aile yaşamı nasıldır?
5. Türk göçmenlerin Almanya'ya, Almanya'daki yaşam biçimine, Almanlara, oradaki Türklere ve diğer göçmenlere bakışı ve yaklaşımı nasıldır?
6. Almanların Türk göçmenlere bakışı nasıldır ve entegrasyon süreçleri nasıldır?
7. Türk göçmenlerin geleneksel değerlere bakışı nasıldır?
8. Türk göçmenlerin Almanya'daki Türklerle ve Almanlarla iletişimleri nasıldır? Gündelik yaşamda iş dışında neler yapılmaktadır?
9. Türk göçmenlerin Almanya'daki dayanışma mekanizmaları nelerdir?
10. İkinci kuşakla birlikte göçmen Türklerin yaşamlarında nasıl bir değişim oluştur?

11. Geride kalanlarla bağlar nasıl devam etmektedir, onlar gidenler hakkında ne düşünmektedir ve Türk göçmenler Türkiye'ye dönüş konusunda nasıl bir yaklaşıma sahiplerdir?

6. BÖLÜM

YURT DIŞINA İŞİ GÖÇÜ KONULU FİLMLERİN GÖRSEL ANALİZLERİ

Bu bölümde göç konulu dört film görsel analiz yöntemi ile incelenmiş ve elde edilen bulgular “göçün nedenleri ve göç süreçleri”, “göç sonrasında ayakta kalma stratejileri”, “Türk göçmenlerin gözünden Almanya’daki iş yaşamı ve Türk göçmenlerin statü göstergeleri”, “Türk göçmenlerin aile yaşamı”, “Türk göçmenlerin Almanya’ya, Almanya’daki yaşam biçimine, Almanlara, Türklere ve diğer göçmenlere bakışı”, “Türk göçmenlerin Almanya’daki yaşam biçimine bakışı, Almanların Türk göçmenlere bakışı ve entegrasyon süreci” “Türk göçmenler ve gelenekler”, “Türk göçmenlerin iletişim biçimleri ve boş zaman aktiviteleri”, “Türk göçmenler arasında dayanışma”, “İkinci kuşak göçmenlerle gelen değişim”, “göçmenler ile geride kalanlar arasındaki bağ, geride kalanların göçmenlere bakışı ve Türkiye’ye dönüş” başlıkları altında verilmiştir.

6.1. GÖÇÜN NEDENLERİ VE GÖÇ SÜREÇLERİ

Çalışmada görsel analiz metodu ile dört film üzerinden yapılan içerik analizi sonrasında göçün nedenleri ve göç süreçlerine ilişkin temanın alt temaları Tablo 2’de sunulmuştur. Bunlar: göçün nedenleri olarak “para kazanmak/Mark biriktirmek”, “Türkiye’ye yatırım yapmak”, “gelir seviyesi düşüklüğü ve aileye bakamama” ve “Mercedes almak” temaları saptanırken; göç süreçleri olarak, “aile birleşimleri”, “sahte evlilik”, “yasadışı yollar”, “dolandırıcılık” temaları saptanmıştır.

Tablo 2: “Almanya Acı Vatan”, “Gurbetçi Şaban”, “Polizei” ve “Sarı Mercedes” Filmlerinde Göçün Nedenleri ve Göç Sürecine İlişkin Temalar

Göçün Nedenleri ve Göç Süreci								
	Göçün Nedenleri				Göç Süreci			
	Para Kazanmak/Mark Biriktirmek	Türkiye’ye Yatırım Yapmak	Gelir Seviyesi Düşüklüğü ve Aileye Bakamama	Mercedes Almak	Aile Birleşimi	Sahte Evlilik	Yasadışı Yollar	Dolandırıcılık
Almanya Acı Vatan	2	5	1		4	7		
Gurbetçi Şaban	2						1	
Polizei					1			
Sarı Mercedes				1				4
Toplam Sahne Sayısı	4	5	1	1	5	7	1	4

Göçün nedenleri

1. Para kazanmak/Mark biriktirmek

“Göçün nedenleri” bulgusu altında saptanan “para kazanmak/Mark biriktirmek” teması hem “Almanya Acı Vatan” hem de “Gurbetçi Şaban” filmlerinde geçmektedir. Öncelikle “Gurbetçi Şaban” filmine bakacak olursak, “para kazanmak/Mark biriktirmek” teması film içinde 2 sahnede geçmektedir. “Para kazanmak/Mark biriktirmek” teması 1. sahnede, filmin temel karakteri olan Şaban’ın Almanya’ya gitme amacının “para kazanmak” olduğunu söylemesiyle şu şekilde ifade edilir:



Fotoğraf 1: Göçün Nedenleri: Para Kazanmak/Mark Biriktirmek, 02. dakika, 38. saniye

“Şaban: Yolculuk nereye?

Yolcu: Köln.

Şaban: Ben de Köln’e gidiyorum, amcaoğluna. Çalışıp Mark milyoneri olacam.

Yolcu: İnşallah.” (02.36-02.44)

“Gurbetçi Şaban” filminde, “para kazanmak/Mark biriktirmek teması bağlamında geçen 2. sahnede ise 1. sahneye ait fotoğrafta Şaban ile aynı otobüsle Almanya’ya giden ve onunla sohbet eden Bahar’ın (Bahar sonraki sahnelerde Şaban karakteri ile evlenecektir) para kazanmak için plânları olduğunu görürüz.



Fotoğraf 2: Göçün Nedenleri: Para Kazanmak/Mark Biriktirmek, 29. dakika, 37. saniye

“Şaban: Sana eninde sonunda bi iş bulucam demiştim. Marklar da bi yandan birikecek. Sonra çok parlak bi fikrim var. Seninle...

(...)

Bahar: Benim de fikirlerim var daha fazla para kazanmak için.”(29.20-30.13)

“Para kazanmak/Mark biriktirmek” teması “Almanya Acı Vatan” filminde ise 2 sahnede geçmektedir. Bu sahneler, açıklamaları, fotoğrafları ve diyalogları ile şu şekildedir:

“Almanya Acı Vatan” filminde “para kazanmak/Mark biriktirmek temasının geçtiği 1. sahnede Almanya’ya para kazanmak/Mark biriktirmek amacıyla gelen ve bir fabrikada işçi olarak çalışan filmin temel karakteri Güldane, aile bütçesini yapmaktadır. Güldane bu bütçeyi Almanya’ya geliş nedeni olan “Mark biriktirmek” doğrultusunda yaparken, eşi Mahmut’u da bu çabası yönünde ikna etmeye çalışmaktadır.



Fotoğraf 3: Göçün Nedenleri: Para Kazanmak/Mark Biriktirmek, 60. dakika, 01. saniye

“Güldane: Hepsi 2060 lira. 110 lira kira, 90 lira taksit, 500 lira katın borcuna, 900 lira da bankaya

Mahmut: Çok güzel.

(...)

Güldane: Bu da sana, bu da bana.

Mahmut: Ama bunlarla ben ne yaparım.

Güldane: Sıkmazsak nasıl Mark biriktiricez. Memlekette bi kat daha alırsak belki kurtuluruz. 3000 lira kira, 3000 lira daha gelirse 6000 lira.

Mahmut: 6000 lira neye yeter. 200 Docce Mark. 1 mark 30 lira.”(59.11-60.04)

“Almanya Acı Vatan” filminde “para kazanmak/Mark biriktirmek” temasının geçtiği 2. sahne aynı temanın geçtiği 1. sahneden farklı olarak göçün nedeninin para kazanma/Mark biriktirme temelli olmasına bir eleştiri getirmektedir. Güldane ve kendisi gibi para kazanmak/Mark biriktirmek amacıyla Almanya’ya gelen kocası Mahmut arasında geçen bu sahnede Güldane’nin amacına ulaşmada kararlılıkla yürümesine karşın, Mahmut’ta kırılmalar yaşandığını görmekteyiz. Bir önceki sahnede Güldane’nin kendisine verdiği parayla geçinemeyeceğini söyleyen Mahmut aynı temanın geçtiği 2. sahnede Almanya’da para kazanmak için rezillik çektiklerini düşünmektedir. Mahmut içkili bir şekilde eve geldiği sahnede düşüncelerini şu sözlerle ifade etmektedir:



Fotoğraf 4: Göçün Nedenleri: Para Kazanmak/Mark Biriktirmek, 61. dakika, 45. saniye

“Mahmut: Para... Para. İstersen sigaranı yak bunlarla. Para için değil mi bunca rezillik ha. Al işte al! Üç borcumdan 1300 Docce Mark. Al, al, al, al. (61.43-72.04)

Görüldüğü üzere Güldane, para biriktirmekte ve Türkiye’ye yatırım yapmak istemekte, Mahmut ise Almanya’da rahat yaşamayı düşünmektedir.

2. Türkiye’ye yatırım yapmak

“Göçün nedenleri” bulgusu altında saptanan “Türkiye’ye yatırım yapmak” teması da yine “Almanya Acı Vatan” filminde görülmekte ve film içinde 5 sahnede geçmektedir.

Bu sahneler “Türkiye’ye yatırım yapma” amacına hizmet etmekle birlikte, sahnelerin film içinde geçtikleri zaman dilimi, mekan ve bağlam açısından farklılık arz etmektedir. Bu bağlamda “Türkiye’ye yatırım yapmak” temasının film içinde geçtiği 1. ve 2. sahnelerde Türk göçmen kadının (Güldane), Almanya’ya gitmek isteyen köylüsünün (Mahmut) anlaşmalı evlilik isteğine daha fazla yatırım yapabilmek için evet dediği anlatılır. 3. sahnede Güldane’nin Türkiye’ye daha fazla yatırım yapma planlarına odaklanılır ve 4. sahnede ise Güldane’nin bu yatırımları daha da arttırabilmek için anlaşmalı evliliğini gerçek bir evliliğe dönüştürebileceği vurgulanır. Son olarak 6. sahnede ise (artık Güldane ve anlaşmalı evlilik yaptığı Mahmut gerçek bir evlilik ilişkisi yaşamaktadır) Türkiye’de yatırım yapmanın Güldane’nin “kurtuluş” umudu olduğu ifade edilir. Dolayısıyla son sahneyle birlikte Güldane’nin Türkiye’ye yatırım yapmasının altındaki neden de -Güldane’nin kurtuluş umudu- ortaya çıkmış olur. Bu açıklama doğrultusunda işlenecek olan bu 5 sahne aşağıda verilmiştir.

“Almanya Acı Vatan” filminde, filmin temel karakteri Güldane, Almanya’dan köyüne ziyarete geldiği sırada köylüsü Mahmut’un Almanya’ya gidebilmek için kendisine anlaşmalı bir evlilik teklif etmesini para, tarla ve hayvan karşılığında kabul eder. Daha sonraki temalarda ayrıntılı bir şekilde işleyeceğimiz bu konuyu, “göç nedenleri” bulgusu altında “Türkiye’ye yatırım yapmak” teması bağlamında ele aldığımız 1. Sahnede, annesi Güldane’ye bu evliliği kabul ettiği için kızmaktadır. Ancak Güldane bu evliliği Türkiye’de satın aldığı taşınmazların parasını ödeyebilmek için, Mahmut’un deyimiyle “laf olsun” diye yaptığını söyler. Bu bağlamda Güldane’nin davranışı her ne kadar para kazanma eylemine dönük olsa da bu parayı Türkiye’deki yatırımları için kullanacağından bu sahneyi “Türkiye’ye yatırım yapmak” teması altında da ele almak gerekmektedir. Sahneye ilişkin fotoğraf ve diyalog şu şekildedir.



Fotoğraf 5: Göçün Nedenleri: Türkiye’ye Yatırım Yapmak, 07. dakika, 22. saniye

“Güldane’nin annesi: Kız iyice sapıttın sen! O kadar kısmetin çıktı evlenmedin. Şimdi laf olsun diye evleniyorsun Mahmut’la. Bütün köyüne diline düştün.

Güldane: Off bağırmadan konuş anne, duyuyorum. Kim ne derse desin. Kolay mı? 550 bin katın borcu. 30 bin de tarla 580 bin. Bunların hepsini ben çalışıp ödeyeceğim. Sana da para yolluyorum. Tabi parayla evlenirim. Laf olsun diye evleniyorum. Kime ne!” (06.55-07.23)

“Almanya Acı Vatan” filminde “Türkiye’ye yatırım yapmak” temasının geçtiği 2. sahnede ise Güldane Almanya’ya geri dönmüş ve oda arkadaşlarına Mahmut’la yaptığı anlaşmalı evliliği ve bu evlilikten elde ettiklerini anlatmaktadır.



Fotoğraf 6: Göçün Nedenleri: Türkiye’ye Yatırım Yapmak, 17. dakika, 15. saniye

“Arkadaş: Seninkinin adı ne?

Güldane: Mahmut. Buraya gelmek istiyormuş. Önce olmaz dedim, ısrar etti. Bi tarla yaptı üstüme bi de inek.”(17.08-17.17)

Aynı temanın geçtiği 3. sahnede ise Güldane’yi Almanya’da fabrikada çalışırken görmekteyiz. Güldane, bu sahnede Türkiye’de yaptığı yatırımların borcunu ödeyebilmeyi ve borcunun bitmesinin ardından yeni bir yatırım daha yapmayı aklından geçirmektedir. Güldane bu amacını şu sözlerle ifade eder:



Fotoğraf 7: Göçün Nedenleri: Türkiye’ye Yatırım Yapmak, 40. dakika, 57. saniye

“Güldane: Katın borcu... Katın borcu... Katın borcu biterse... Katın borcu biterse bi kat daha, bi kat daha... bi kat daha alırsam, bi kat daha alırsam...”(26.33-26.55)

4. sahnede ise Güldane bir önceki sahneye benzer bir şekilde, yine fabrikada çalışırken Türkiye’ye yapacağı yatırımları düşünmektedir. Güldane, bu sahnede plânını bir önceki sahneden farklı olarak, anlaşmalı evlilik yaptığı Mahmut’u da dahil ederek yapar. Ancak Güldane’nin plânlarına Mahmut’u dahil etmesinin tek nedeni (en azından bu sahnede) yalnızca Türkiye’de daha fazla yatırım yapmak şeklinde ele alınır. Sahneye ilişkin diyalog şu şekildedir:

“Güldane: Emine abla güzel söyledi aslında ikimiz bi kat daha alırsak bi dükkân açarız. Hem çalışmak ayıp mı? Ben de çalışırım çocuklar da çalışır. Yo yo çocuklar okula...”(40.53-41.13)

“Almanya Acı Vatan” filminde göçün nedeni bağlamında ele alınan “Türkiye’ye Yatırım Yapma” temasının geçtiği son sahne olan 5. sahne ise yukarıda “para kazanmak/Mark biriktirmek” teması bağlamında incelediğimiz 1. sahnedir. Bu sahnenin her iki tema altında incelenmesinin nedeni her iki temaya da ait içerikleri taşıyor olmasıdır. Bu bağlamda bu sahneyi tekrar ele aldığımızda şunları söyleyebiliriz: Artık Güldane Mahmut’la normal bir evlilik sürecine girmiş ve iki karakterin Türkiye’ye yatırımları da ortak bir görünüme kavuşmuştur. Bu sahnede Güldane’nin tasarruf yaparak Mark biriktirmek amacı ifade edilmekle birlikte, sürekli olarak tasarruf yapmaktan kurtulmanın çaresini de Türkiye’de yapacağı yatırıma bağladığını görmekteyiz.

3. Gelir seviyesinin düşüklüğü ve aileye bakamama

“Göçün nedenleri” bulgusu altında ele alınan “gelir seviyesi düşüklüğü ve aileye bakamama” teması da yine “Almanya Acı Vatan” filminde görülmekte olup 1 sahnede geçmektedir. Bu sahnede filmin diğer karakterlerinden biri olan, Güldane’nin köylüsü, Pala lakaplı Veysel’in Almanya’ya neden göç ettiği görülmektedir. On beş senedir Almanya’da çöpçü olarak çalışmakta olan Veysel, Türkiye’de iken sahip olduğu gelire ailesine bakamamış ve Almanya’ya işçi olarak göç etmiştir. Almanya’da paraya ihtiyacı olduğu için çok çalışan Veysel’e bu sayede belediye tarafından “en iyi çöpçü” madalyası verilir ve Veysel’den bir konuşma yapması istenir. Veysel de konuşmasının

bir bölümünde Türkiye’de iken gelirinin ailesine bakmaya yetmediği için Almanya’ya göç ettiğine değinir.



Fotoğraf 8: Göçün Nedenleri: Gelir Seviyesinin Düşüklüğü ve Aileye Bakamama, 19. dakika, 04. saniye

“Veysel: Köyde atı davarı sattık öyle geldik buraya. 8 çocuk 2 de biz 10 nüfus hepsi elime bakar. Çalıştık didindik doymadık. Acaba biz mi beceriksiz diye düşünüyorum. Değil. O zaman... 15 yılda ne kazandım bilmem. Şimdiki aylığım 1000 lira. Bunun 600 lirasını çocuklara gönderiyorum. Kira mira gerisiyle de ben idare ediyorum gari. Çocuklar bizim gibi olmasın, okutalım dedik (...)” (79.01-79.31).

Görüldüğü üzere Veysel’i göç için motive eden şey ailesini geçindirebilmektir.

4. Mercedes almak

“Göçün nedenleri” bulgusu altında saptanan “Mercedes almak” teması ise “Sarı Mercedes” filminde yer almaktadır. “Sarı Mercedes” filmi Türk göçmenle Mercedes arasındaki ilişkiye vurgu yapan bir film olmakla birlikte, göçün nedeni olarak “Mercedes almak” teması film içinde doğrudan yalnızca 1 sahnede ifade edilmektedir. Filmin temel karakteri Bayram’ın hayattaki tek gayesi, Almanya’ya giden Türk göçmenler için bir sembol haline gelen Mercedes marka bir araba alabilmektir. Ancak Türkiye’de içinde bulunduğu sosyo-ekonomik koşullarda Bayram’ın amacını gerçekleştirmesi neredeyse imkânsızdır. Bu nedenle Bayram için amacına ulaşmanın tek yolu Almanya’ya gitmektir. Bu bağlamda “Mercedes almak” temasının geçtiği sahnenin açıklamaları, fotoğrafları şu şekildedir.

Bayram “Balkız” adını verdiği Mercedes’iyle Almanya’dan Türkiye’ye (hem ölüm döşeginde olan amcasını görmek, hem de Türkiye’deyken sevgilisi olan Kezban’a evlenme teklifi yapmak için) gelmektedir ve yolculuk sırasında (iç konuşma ile), arabasını alabilmek için nasıl tasarruf yaptığı söyler ve Ankara’daki tren garından Almanya’ya gidişini hatırlar.



Fotoğraf 9: Göçün Nedenleri: Mercedes Almak, 27. dakika, 09. saniye

“Bayram: Nefsimizden az vermedik Balkız’ı alcaz diye. Almanya’ya gitmeseydim alabileceğim de yoktu ya. Yine de iyi başardın Bayram. Sen trenle git Mercedes’le dön. Olacak iş mi be.

(Bayram Almanya’ya gidişini hatırlar. Tren garında Almanya’ya giden trenin arkasından el sallamaktadır)



Fotoğraf 10: Göçün Nedenleri: Mercedes Almak, 27. dakika, 35. saniye

“Bayram: Şansları bol olsun. Başarırlar inşallah.

Adam: Sizin de mi yolcunuz var?”

Bayram: Yo ben kendim gidecem. Ama gönderilen biletin tarihi iki gün sonraya. Ne olur ne olmaz diye bu günden geldim. Ee işini sağlama almalı insan.

Adam: İstanbullu değilsin herhalde.

Bayram: Ankara’nın köyündenim.

Adam: İstasyonda mı bekliceksin iki gün.

Bayram: Bekleriz nolacak Almanya’ya gitmenin yanında lafi mı olur” (27.07-27.52).

Göç süreci

1. Aile birleşimi

“Göç süreci” bulgusu altında saptanan “aile birleşimi” teması ise hem “Almanya Acı Vatan” hem de “Polizei” filmlerinde geçmektedir. Öncelikle “Polizei” filminde ele alacağımız “aile birleşimleri” teması film içinde doğrudan geçmemekle birlikte, filmin

hikâyesi Almanya'daki ikinci kuşak Türk göçmenler üzerinden ele alınmaktadır. Filmin temel karakteri Ali Ekber, küçük yaşta ailesiyle (aile birleşimi yasası aracılığıyla) Almanya'ya gelen ikinci kuşak bir Türk göçmeni temsil etmektedir. Bu bağlamda “göç süreci” bulgusu altında “aile birleşimi” temasının dolaylı olarak 1 sahnede geçtiğini söyleyebiliriz. Bu sahnede Ali Ekber'in Türkiye'den bir köylüsü, Almanya'yı görmek için Ali Ekber'in babası Hamza'nın yanına gelmiştir ve fotoğrafta da görüldüğü üzere, üç karakterin arasında geçen bir diyalogda Ali Ekber'in daha küçük yaşta Almanya'ya geldiği köylüsünün şu sözleriyle ifade edilir.



Fotoğraf 11: Göç Süreci: Aile Birleşimi, 6. dakika

“Ali Ekber'in Köylüsü: Maşallah köydeyken şu kadarıydın. Ne çabuk geçiyor seneler.” (06.00-06.05)

2. Aile birleşimi ve sahte evlilik

“Almanya Acı Vatan” filmine baktığımızda ise “göç süreci” bulgusu altında saptanan “aile birleşimi” teması yine “ göç süreci” bulgusu altında saptanan diğer bir tema olan “sahte evlilik” teması ile birlikte ele alınmaktadır. Bu temaları birlikte ele almamızın nedeni ise sahte evliliği ortaya çıkaran etkenin aile birleşimi olmasıdır. Her iki temanın geçtiği sahneleri bu noktada değerlendirdiğimizde, bazı sahneler ayrı bazı sahneler ise her iki tema bağlamında ele alınacaktır. Buna göre film içinde “aile birleşimi” teması 4 sahnede geçerken, “sahte evlilik” teması ise 7 sahnede geçmektedir. Bu sahnelerden yalnızca “aile birleşimi” teması altında ele aldığımız 1. sahnede direkt olarak aile birleşimleri ve Almanya'da çalışan eşin Türkiye'deki eşini bakımlı olarak yanına aldırması işlenirken, diğer sahnelerde sürece “sahte evlilik” teması dahil olmuş ve özellikle son 3 sahnede sahte evlilikteki ekonomik çıkar ilişkisine değinilmiştir.

“Almanya Acı Vatan” filmi Almanya’nın artık yabancı işçi alımı yapmadığı bir dönemde (1979) çekilmiştir. Bununla birlikte Almanya, göçmen politikası kapsamında aile birleşimlerine izin vermektedir. Dolayısıyla o dönemde Almanya’ya göç süreci aile birleşimleri ile gerçekleşmektedir. Ancak bu düzenleme beraberinde Almanya’ya göç etmek isteyenler için yeni bir yol olan (daha önce bir karışıklığa yol açmaması için anlaşmalı evlilik dediğimiz) sahte evlilikleri doğurmuştur. Bu doğrultuda “Almanya Acı Vatan” filminde aile birleşiminin geçtiği 1. sahnede Güldane’nin Almanya’ya göç etmek isteyen köylüsü, tıpkı Güldane gibi Almanya’da çalışan ve köyünü ziyarete gelen Musa’dan yardım ister. Ancak Musa Mahmut’a Almanya’nın artık işçi almadığını ve Almanya’ya gelmenin tek yolunun Almanya’da çalışan bir göçmenle evlenmesi olduğunu ve böylece bakımlı olarak Almanya’ya gelebileceğini söyler. Musa’nın Mahmut’a evlilik için önerdiği kişi ise Güldane’dir. Sahneye ilişkin fotoğraf ve diyalog şu şekildedir:



Fotoğraf 12: Göç Süreci: Aile Birleşimi, 02. dakika, 45. saniye

“Mahmut: Musa be ben de senin gibi Almancı olmak istiyorum. Yardım et bana Nasıl gelinir oraya?

Musa: Gelemezsin oğlum Almanya artık işçi mişçi almıyor.

Mahmut: Yok mu bir çaresi?

(...)

Musa: Mahmut bak hele bir yolu var. Sizin aşağıdaki mahalleden Kırçalı’nın kızı var ya.

Mahmut: Var...

Musa: İşte o kızla Güldane mi ne? Onunla evlenirsen olur. Tabi evlenince... kocasının. Bakımlı olarak yanına aldırır seni. Ama kaçak maçak bi iş bulur çalışırsın.

Mahmut: Sağ ol abi.

Musa: Sonra da gelsin oturma izni.” (02.00-02.56)

“Almanya Acı Vatan” filminde “aile birleşimi” temasının ele alındığı 2. sahnede artık sürece “sahte evlilik” teması da dahil olur. Dolayısıyla ele alacağımız sahne aynı

zamanda “sahte evlilik” temasının geçtiği 1. sahnedir. Bu sahnede, Mahmut Musa’nın kendisine söylediği sözlerden sonra Güldane’nin yanına gelir ve ona sahte bir evlilik (Mahmut’un deyimiyle “laf olsun diye evlilik”) teklif eder. Güldane önce bu teklifi reddeder. Ancak Mahmut’un Güldane’ye para, tarla ve hayvan vermesi sonucunda Güldane bu teklifi kabul eder. Dolayısıyla bu sahneyle birlikte 1. sahneden farklı olarak aile birleşimi sürecine sahte evlilik üzerinden maddi çıkarlar dahil olmuştur. Sahneye ilişkin fotoğraf ve Güldane ile Mahmut arasında geçen diyalog şu şekildedir:



Fotoğraf 13: Göç Süreci: Aile Birleşimi ve Sahte Evlilik, 05. dakika, 11. saniye

“Mahmut: Benimle evlenir misin? Laf olsun diye.

Güldane: Ha ha ha... Ne diyon Mahmut sen oynattın mı?

Mahmut: Yok vallaha laf olsun diye benimle evlenip, bakımlı olarak Almanya’ya aldırtırsın diye...

Güldane: Git be... Laf olsun diye evlenilir mi?

Mahmut: Ne olur Güldane baci bu iyiliği yap bana.

Güldane: Evlenmenin laf olsunu olmaz.

(Güldane Mahmut’un yanından gitmeye kalkar ancak sonra kararını değiştirir.)

Güldane: Ne verirsin başlığıma?

Mahmut: Kesik’teki tarlayı veririm.

Güldane: Yoo 100 binden aşağı olmaz.

Mahmut: Yav dur bakalım. İneği de veririm. Kalanı da orda çalışarak öderim. Hadi he de.

Güldane: Tamam. Ama Almanya’da 3 bin Mark ödersin tamam mı?

Mahmut: Tamam dedik ya.” (05.08-06.03)

“Aile birleşimi,” temasının geçtiği 3. sahne aynı zamanda “sahte evlilik” temasının geçtiği 2. sahnedir. Bu sahnede ise Güldane, Mahmut’la evlenip bakımlı olarak yanına alacağına ve bu evliliğin hangi koşullarda gerçekleşeceğine dair bir yazı yazar ve hem kendi imzalar hem de Mahmut’a imzalatır. Dolayısıyla bu sahnede bir taraftan Güldane’nin Mahmut’u aile birleşimi yasası altında bakımlı olarak Almanya’ya alacağına vurgu yapılır diğer taraftan da her ne kadar resmi anlamda olmasa da

Güldane, hem kendini hem de sahte evlilik yoluyla elde edeceği kazanımları güvence altına almaya çalışır.



Fotoğraf 14: Göç Süreci: Aile Birleşimi ve Sahte Evlilik, 06. dakika, 26. saniye

“Mahmut: Mahmut’la geçici olarak evleniyorum. Mahmut, evliliğimiz zarfında ayrı oturmayı kabul ediyor. Ben Mahmut’u bakımlı olarak Almanya’ya aldıracağım. O da orda işe başlayınca bana olan borcunu ödeyecek. Ödeyince mahkemeye başvurup ayrılacak. Bunun için Mahmut namusu, şerefi, dini ve imanı için söz veriyor.” (06.04-06.55).

Yalnızca sahte evlilik temasının geçtiği 3. sahnede ise fotoğrafta görüldüğü üzere Güldane ile Mahmut evlenir.



Fotoğraf 15: Göç Süreci: Aile Birleşimi ve Sahte Evlilik, 07. dakika, 53. saniye

Hem “aile birleşimi” hem de “sahte evlilik” temasının geçtiği 4. ve 5. sahnede ise Güldane, Almanya’ya geri döner ve Mahmut’la yaptığı sahte evliliği fotoğrafta da görüldüğü üzere arkadaşlarına anlatır. Bu sahneler “aile birleşimi” teması altında saptadığımız son sahnelerdir. Çünkü bu sahnelerde Güldane ile arkadaşları arasında geçen diyaloglarda bir taraftan yine aile birleşimine atıfta bulunularak Güldane’nin “Almanya’ya damat getirdiğine” ve “Mahmut’u Almanya’ya getirmek için evlendiğine” vurgu yapılırken, diğer taraftan Güldane bu evliliğin sahte olduğuna dikkat çekmektedir: *“Nikah kıyıldı ama evli değilim”*. Bununla birlikte diyalogda dikkat çeken diğer nokta Güldane’nin sahte evlilik yoluna kendi ekonomik çıkarını gözeterek

girdiğidir. Dolayısıyla diyaloglarda aile birleşiminden ziyade, sahte evlilik bağlamında elde edilen kazanımlara doğru bir ilerleme görülmektedir.



Fotoğraf 16: Göç Süreci: Aile Birleşimi ve Sahte Evlilik, 15. dakika, 29. saniye

“Sevgi: Kız Almanya’ya damat mı getirdin yoksa?

Güldane: Yok be. Nikah kıyıldı ama evli değilim.

Hale: Yoksa herifi buraya getirmek için mi nikah kıydın?

Sevgi: Pes vallaha amma para canlısı oldun sen.

Hale: Almanya insanı böyle yapar. Hep hesap hep para. 1 Mark 30 Lira.”(15.25-15.46)

Güldane: Mahmut. Buraya gelmek istiyormuş. Önce olmaz dedim, ısrar etti.

Bi tarla yapti üstüme bi de inek.”(17.08-17.17)

“Sahte evlilik” temasının geçtiği 6. sahnede ise Güldane’nin arkadaşlarıyla konuşması devam etmektedir ve Güldane Mahmut’la yaptığı sahte evliliğin Mahmut’un borcunu ödeyince son bulacağını söyler.

“Hale: Eee...

Güldane: Gerisini burda çalışarak ödeyecek. Sonra da boşanıcaz. Hem kağıt imzaladı hem de Kuran’a el bastı.” (17.42-18.03)

“Sahte evlilik” temasının geçtiği 7. sahnede ise artık Güldane ile Mahmut’un anlaşmalı olarak sahte bir şekilde başladıkları evlilikleri normal bir evlilik sürecine girmiştir. Ancak Mahmut alkol alarak eve geldiği bir akşam Güldane ile olan diyalogunda, Mahmut’un (bir önceki sahnede geçen) Almanya’da ödeyeceği borcuna atıfta bulunarak, Güldane’ye elindeki paraları uzatır. Bu sahne yukarıda Almanya’ya göç etme nedeni bulgusu altında saptanan “para kazanmak/Mark biriktirmek” teması altında eleştirel bir sahne olarak ele alınmakla birlikte, aynı zamanda sahte evliliğin bir koşulu olan Mahmut’un Güldane’ye olan borcuna da değindiği için “sahte evlilik” teması altında da işlenmesi uygun bulunmuştur.

“Mahmut: Para... Para. İstersen sigaranı yak bunlarla. Para için değil mi bunca rezillik ha. Al işte al! Üç borcumdan 1300 Docce Mark. Al, al, al, al. (61.43-72.04)

3. Yasadışı yollar

4 film içinde sadece “Gurbetçi Şaban” filminde göç sürecinde “yasadışı yollar” teması görülmekte ve film içinde 1 sahnede geçmektedir. Bu sahnede Şaban Almanya’ya henüz gelmiştir ve akrabaları ve onların komşularıyla iş bulma konusunu konuşmaktadır. Bu konuşmadan Şaban’ın turist pasaportuyla Almanya’ya geldiğini, çalışma ve oturma izni olmadığını ancak buna rağmen iş bulmak istediğini öğreniriz.



Fotoğraf 17: Göç Süreci: Yasadışı Yollar, 08. dakika, 16. saniye

“Şaban: Yani turist pasaportuyla geldik diye iş bulamayacakmıyız Almanya’da?

Şaban’ın amcasının oğlu: Valla Şaban çok zor. Sonra oturma iznin de yok. (...)

Şaban’ın amcasının oğlunun komşusu: Şaban kardeş sen gene de metro inşaatına bi uğrayıver. Orda Türkler çalışıyor bakarsın bi şey çıkar.

Komşunun karısı: Haa iyi akıl ettin.

Şaban’ın amcasının oğlunun komşusu: Ben sana adresi yazıp veririm.

Şaban: Sağ ol arkadaş.” (08.11-08.57)

4. Dolandırıcılık

“Göç Süreci” bulgusu altında saptanan diğer bir tema olan “dolandırıcılık” teması “Sarı Mercedes” filminde görülmekte ve film içinde 4 sahnede geçmektedir. “dolandırıcılık” teması altında geçen bu sahnelerden ilk 3 sahne Bayram’ın yolculuk sırasında geçmişi hatırlamasıyla görülen sahnelerdir ve Bayram’ın Almanya’ya dolandırıcılık yaparak gidişine dair net bir ibare yoktur. Yalnızca Bayram’ın Almanya’ya gidecek olan arkadaşı İbrahim’le diyalogları üzerinden Almanya’ya gidiş süreci hakkında bilgi verilmekte ve Bayram’ın İbrahim’e yardım etmeye çalışması görülmektedir Ancak 4.

sahneyle birlikte, ilk 3 sahnede aslında Bayram'ın Almanya'ya gidebilmek için İbrahim'i nasıl dolandırdığını anlarız. “Sarı Mercedes” filminde “dolandırıcılık” teması altında incelenen bütün sahnelere ilişkin fotoğraflar ve diyaloglar şu şekildedir:

“Sarı Mercedes” filminde “dolandırıcılık” teması bağlamında geçen 1. sahnede Bayram yolculuk sırasında geçmişi hatırlar ve Almanya'ya gidişinin İbrahim'e rastlamasıyla mümkün olduğunu söyler. Ardından Bayram'ın Ankara'da İbrahim'le karşılaşmasını ve İbrahim'in Almanya'ya gidecek olduğunu görürüz.



Fotoğraf 18: Göç Süreci: Dolandırıcılık, 61. dakika, 45. saniye

“Bayram: Bu yerli arabalar da amma çoğalmışlar. Keşke Balkız'ı bi kaç sene önce alabilseydim. Ama mümkün değildi ki. İbrahim'e rastlamasaydım Almanya'ya gidemicektim bile.” (61.25-61.33)

(Bayram geçmişi hatırlar)

“Bayram: Ne gezersin buralarda?

İbrahim: Heç sorma Almanya'ya gidiyorum.

Bayram: Almanya'ya mı?

İbrahim: Almanya'ya ya. Köyü Kalkındırma Kooperatifi'ne üye olana öncelik varmış, kalktım yazıldım.

Bayram: Bizim köyde kalkındırma kooperatifi mi var?

İbrahim: Yok canım komşu köydekine yazıldım. Parayı vereni alıyolar.

Bayram: Bunu da hiç duymamıştım. Peki parayı nerden buldun?

İbrahim: Nerden bulacam Bayram. Babam tarlayla davarın yarısını sattı.

Biraz da borçlandık.

Bayram: Eee tamam mı işin?

İbrahim: Tamam gibi. Ankara'ya da onun için geldim. Hastaneden sağlık raporu istiyolar. (61.34-62.18)

“Sarı Mercedes” filminde “dolandırıcılık” temasının geçtiği 2. sahnede Bayram İbrahim'e yardım etme bahanesiyle onu kandırır.



Fotoğraf 19: Göç Süreci: Dolandırıcılık, 67. dakika, 10. saniye

“Bayram: Sen rapor işini düşünme. Bunlar üç günde çıkar derler, üç hafta da olur. Ne gerek var senin burda durmadan para harcamana. Ben nasıl olsa burdayım, gider senin yerine takip ederim, raporu alır almaz da postalarım sana. Sen de bu arada Almanya’ya gitmeden önce çoluk çocuğunla beraber olursun.

İbrahim: Doğru be Bayram hiç bu aklıma gelmemişti. Valla çocuklar da gözümde öyle bir tütüyor ki... Almanya’ya gidince de kim bilir ne zaman göreceğim onları.

Bayram: Sen merak etme, git ailenin yanına (...).”(67.04-67.55)

“Sarı Mercedes” filminde “dolandırıcılık” temasının geçtiği 3. sahneye gelene kadar Bayram sürekli arabasıyla kazalar atlatmış ve 3. sahneden hemen önce de arabasıyla uçurumdan yuvarlanarak büyük bir kazadan kurtulmuş ve arabası hurdaya dönmüştür. Buna rağmen yoluna devam eden Bayram, bu sahnede başına gelen kazalarla İbrahim’e yaptıkları arasında ilişki kurar.



Fotoğraf 20: Göç Süreci: Dolandırıcılık 80. dakika, 01. saniye

“Bayram: Bu başımıza gelenler de Balkız olacak iş mi? İbrahim’in ahı mı tuttu nedir?” (80.00-80.49)

4. sahnede Bayram’ın köyün yakınında bir çobanla karşılaşması sonucunda, Bayram’ın Almanya’ya İbrahim’i dolandırarak gittiğini öğreniriz. Bayram’ı tanımayan çoban,

Bayram'ın gerçek hikayesini sanki başka birine anlatır gibi Bayram'a anlatır. Sahnede geçen diyaloglar şu şekildedir:

“(…)

Bayram: Peki köyden Rüstem amcayla oğlu Remzi olacaktı, onlar da mı göç ettiler?

Çoban: Rüstem amca öldü. Bi hafta oluyo. Son günde hep yiğenim gelene kadar dayanırım diyodu. Bayram'muş adı. Çekmiş Almanya'ya gitmiş. Bütün köyü de birbirine katmış.

Bayram: Niye ki Almanya'ya gitmişse ne olmuş, o kadar giden var.

Çoban: Sen Poyraz Köyden İbrahim'i bilir misin?

Bayram: İbrahim mi?

Çoban: İşte o İbrahim Almanya'ya gitmek için bu Bayram'a itimat etmiş. Sağlık kağıdını sen al da bana köye gönder demiş. Bayram'ın yolladığı kağıt da çürük çıkmış. İbrahim'in ailesi, çocukları perişan olmuş, babası da bu dertten ölmüş.

Bayram: İyi ama İbrahim sağlam çıkmamışsa bunda Bayram'ın suçu neymiş?

Çoban: İbrahim abi bundan bir süre önce Ankara'ya uğradığında olanı öğrenmiş. Meğer bu Bayram deyyusu hastanenin adamına para yedirip sapsağlam imzayı, İbrahim abiyi çürük göstermemiş mi. İşçi bulma kurumunda da bir dalavere çevirip İbrahim abinin yerini almış.

Bayram: Yalan! İbrahim sağlam değildi!

Çoban: Haydi be sen nerden biliyorsun? İbrahim abi durumu anlayınca doğruca bankaya gidip Bayram'ın yaptığını anlatmış.

(İbrahim Bayram'ın yaptıklarını anlatmak için Kezban'ın çalıştığı bankaya gider)

“(…)

İbrahim: Bağırma Kezban herkes bize bakıyo.

“(…)

Çoban: Kimse Kezban teyzemi susturamamış. Bankanın müdürü de hemen işine son vermiş.

Bayram: Peki bu Kezban nerde şimdi?

Çoban: Evlendi abi. Öteden beri kendisini isteyen Ankaralı biri varmış.

Şimdi de gebe. (85.00-87.52)

6.2. GÖÇ SONRASINDA AYAKTA KALMA STRATEJİLERİ

Çalışmada görsel analiz metodu ile dört film üzerinden yapılan içerik analizinde göç sonrasında ayakta kalma stratejilerine ilişkin Tablo 3'teki temalar saptanmıştır. Bunlar: “heim'da kalma”, “Alman polisi korkusu”, “çocuk parası uygulaması” şeklindedir.

Tablo 3: “Almanya Acı Vatan”, “Gurbetçi Şaban”, “Polizei” ve “Sarı Mercedes” Filmlerinde Göç Sonrasında Ayakta Kalma Stratejilerine İlişkin Temalar

Göç Sonrasında Ayakta Kalma Stratejileri				
	Heimda Kalma	Alman Polisinden Korkma ve Kaçma		Çocuk Parası Uygulaması
		Çalışma ve Oturma İzni Olmayan Göçmenlerin Alman Polisinden Korkması ve Kaçması	Almanya’da İşletmesi Olan Göçmenlerin Alman Polisinden Korkması	
Almanya Acı Vatan	1			
Gurbetçi Şaban	4	4		13
Polizei			10	
Sarı Mercedes				
Toplam Sahne Sayısı	5	4	10	13

Heimda kalma

“Göç sonrasında ayakta kalma stratejileri” bulgusu bağlamında ele alınan “heimda kalma” teması “Gurbetçi Şaban” filminde ve “Almanya Acı Vatan” filminde görülmektedir. Heimda kalma, göçmen Türkler için göç sonrasında ekonomik anlamda ve birlik olma anlamında bir fırsat sunmakla birlikte, pek çok zorluğu ve sorunu da beraberinde getirmektedir.

“Gurbetçi Şaban” filminde daha çok zorluklarına ve sorunlarına vurgu yapılan “heimda kalma” teması film içinde 4 sahnede geçer. Filmde her bir sahne temanın farklı bir sorununa işaret eder. 1. sahne heimda farklı milletlerden göçmenlerin kalmasını ve bu nedenle ortaya çıkan iletişim sorununu işlerken, 2. sahne heimda bütün bir ailenin tek bir odada barınmak zorunda olduğuna vurgu yapar. 3. ve 4. sahnelerde ise heimdaki ortak kullanım alanlarından kaynaklanan kavgalar işlenmektedir. “heimda kalma” teması altında değerlendirilen 4 sahneden ilk 3 tanesi ayrı açıklamaları, diyalogları ve fotoğrafları ile ele alınırken, 4. sahnede diyalog kullanılmayacaktır.

Filmin temel karakteri Şaban Türkiye’den Almanya’ya ilk geldiği gün amcasının oğlunun kaldığı heima gider ve heimda farklı milletlerden insanların bir arada yaşadığını görünce şaşırır ve onlarla iletişim kuramaz. Bu sahneye ilişkin diyaloglar şu şekildedir:



Fotoğraf 21: Göç Sonrasında Ayakta Kalma Stratejileri: “Heim” da Kalma, 6. dakika, 51. saniye

“Şaban: Afedersiniz. Ben benim amca oğlu Nuri’yi arıyorum. Bu heimda oturuyomuş.

Cezayirli Kadın: El mafiş Türkîş, Cezayir Cezayir, yallah yallah!

Şaban: Allah Allah ben Kuran kursuna mı geldim nedir?

(Şaban bu sefer de Yunanlı bir kadına sorar)

Şaban: Benim amcaoğlu nerde bacı?

Yunanlı Kadın:Elenica

Şaban: Sen elini yıka la. Bu da Yunanlı çıktı. Burda herkes başka dilden konuşuyor. Birleşmiş Milletler mi burası ya?

(Şaban bir çocuğa sorar)

Şaban: Ben var aramak amcaoğlu. Nerde yapıyo oturmak?

Çocuk: Amca doğru dürüst konuşsana ben Türk’üm.

Şaban: Aaa hele şükür bir Türk’e rastladım. Nuri burda mı oturuyor?

Çocuk: Tabi ben oğluyum.

(...)

Şaban: Yav bu heimda hep gavurlar mı oturuyo?

Nuri: Yoo yan odada Türk komşular da var.” (06.10-08.10)

“Heimda kalma” temasının geçtiği 2. sahnede ise tek bir odada yaşamak zorunda kalan Türk göçmenleri görmekteyiz. Göçmenler aynı odada hem oturur, hem yemek yer hem de uyur.



Fotoğraf 22: Göç Sonrasında Ayakta Kalma Stratejileri: “Heim”da Kalma, 09. dakika, 09. saniye

3. Sahnede ise heimda göçmenlerin tuvalet sırası beklemek zorunda oldukları ve tuvalet sırasında çıkan kavgalar görülür. Bunun nedeni heimda her katta yalnızca bir tuvalet bulunması ve bütün göçmenlerin bu tuvaleti ortak olarak kullanmasıdır.



Fotoğraf 23: Göç Sonrasında Ayakta Kalma Stratejileri: “Heim”da Kalma, 15. dakika, 48. saniye

“Bahar’ın ablası: Noluyo?

Bahar: Sıra Cezayirli kardeşeydi. Yunanlı ondan önce davrandı.

Bahar’ın ablası: Koskoca heima bi hela yaparlarsa tabi ki böyle olur. Her gece hela kavgası.” (15.48-17.14)

Aynı temanın geçtiği 4. sahnede ise ortak olarak kullanılan alanda çocukların kavga etmesi üzerine kavganın büyüdüğünü görürüz. Bu nedenle 4. sahnede, 3. sahnede yaşanan benzer bir süreç işlenir.



Fotoğraf 24: Göç Sonrasında Ayakta Kalma Stratejileri: “Heim”da Kalma, 18. dakika, 41. saniye

“Heimda kalma” temasının geçtiği bir diğer film ise “Almanya Acı Vatan’dır. “Almanya Acı Vatan” filminde heimda geçen pek çok sahne vardır. Ancak bu sahneler heimin özelliklerine vurgu yapmamaktadır ve bu vurgu sadece 1 sahnede vardır. Bu sahnede Gurbetçi Şaban’da gördüğümüz benzer bir konu, tuvalet sorunu ele alınmıştır. Heimda her katta bir tuvalet olduğu için Güldane de tuvalete girmek için beklemek zorunda kalır ve tuvaletteki kişinin çıkması için kapıya vurur.



Fotoğraf 25: Göç Sonrasında Ayakta Kalma Stratejileri: “Heim”da Kalma, 14. dakika, 32. saniye

“Güldane: Çık çık! Çık be!”(14.30-14.34)

Alman polisinden korkma ve kaçma

1. *Çalışma ve oturma izni olmayan göçmenlerin Alman polisinden korkması ve kaçması*

“Göç sonrası ayakta kalma stratejileri” bulgusu kapsamında ele alınan “Alman polisi korkusu” teması ise 2 filmde geçmektedir. “Gurbetçi Şaban” filminde çalışma ve oturma izni olmayan Türk göçmenlerin Alman polisinden korkması ve kaçması şeklinde karşımıza çıkarken, “Polizei” filminde ise Almanya’da işletmesi olan ikinci kuşak Türk göçmenlerin Alman polisinden korkması şeklinde karşımıza çıkar.

“Gurbetçi Şaban” filminde ele alınan “Alman polisinden korkma ve kaçma” teması 4 sahnede geçmektedir. 1. sahnede deneyimli olan Türk göçmenlerin Almanya’ya yeni gelen Türk göçmeni, Şaban’ı Alman polisinden kaçması gerektiği yönünde uyarırlar. 2, 3 ve 4. sahnelerde ise Şaban’ın polisten korkması ve kaçması işlenir. Ancak 4 sahnede de ana tema Şaban’ın oturma ve çalışma izni olmaması nedeniyle kaçması şeklindedir. Dolayısıyla Şaban için polisten kaçma eylemi Almanya’da kalabilmek için bir strateji niteliği taşımaktadır. Burada ilk 3 sahnedeki ortak vurguya ilişkin konu 1. Sahne üzerinden verilecektir.

Şaban’ın Almanya’da henüz ikinci günüdür ve adres sorduğu Türk göçmenlerden oturma izni olmadığı için polis görünce kaçması gerektiğini öğrenir. Aksi takdirde Şaban Alman polisi tarafından yakalanacak ve Almanya’da düşlediği hayata kavuşamayacaktır. Dolayısıyla oturma izni olmayan Şaban’ın Almanya’da kalabilmesi

için uygulaması gereken strateji şimdilik Alman polisinden kaçmaktır. Şaban’la Türk göçmenler arasında geçen diyalog aşağıdaki gibidir.



Fotoğraf 26: Göç Sonrasında Ayakta Kalma Stratejileri: Alman Polisinden Korkma ve Kaçma, 12. dakika, 22. saniye

“Türk 2: Türk gördüler mi hemen oturma izni sorarlar. Senin oturma iznin var mı arkadaş?”

Türk 3: Var mı arkadaş?

(Şaban korkar.)

Türk 3: Konuşsana ya.

Türk 2: Yoksa yandın.

Türk1: Yoksa yandın.

Türk 3: Yok heralde.

Şaban: Yok.

Türk 2: Eyvah sen yanmışsın.

Türk 3: Allah seni Alman polisinin eline düşürmesin.

Türk 1: Alman polis görürsen hemen toz ol.

Şaban: Toz oluyum di mi? Peki. Eyvallah.” (12.09-12.43)

Aynı temanın geçtiği 2. sahnede ise Şaban ne zaman polis görse ya da polis otosu sesi duysa kaçmaya ve saklanmaya başlar.

“Gurbetçi Şaban” filminde Alman polisinden kaçma” temasının geçtiği 5. sahnede artık Şaban fabrikada çalışmaya başlamıştır. Ancak çalışma izni olmayan Şaban, düşük ücretle insanlık dışı koşullarda çalıştırılmasına daha fazla dayanamaz ve işi bırakır. Bunun üzerine Şaban’a işi bulan ve aynı zamanda Şaban’ın işverenin arkadaşı olan Fritz, Şaban’ı çalışma izni olmadığı için polise şikayet eder ve polisin seslenmesiyle Şaban önceki sahnelerde uyguladığı “polisten kaçma” stratejisini yine uygular.



Fotoğraf 27: Göç Sonrasında Ayakta Kalma Stratejileri: Alman Polisinden Korkma ve Kaçma, 36. dakika, 35. saniye

*“Şaban: Vay iki yüzlü herif. Hemen ihbar etti beni.
Polis: Her Şaban!
Şaban: Eyvah kaçalım!” (35.50-37.11)*

2. Almanya’da işletmesi olan göçmenlerin Alman polisinden korkması

“Göç sonrası ayakta kalma stratejileri” bulgusu kapsamında ele alınan “Alman polisinden korkmak ve kaçmak” temasının geçtiği diğer film “Polizei” filmidir. “Polizei” adında anlaşılacağı üzere Alman polisi korkusunu işleyen bir filmidir. Ancak “Polizei”da bu tema Gurbetçi Şaban’daki gibi oturma ve çalışma izni sorunu bağlamında değil, Almanya’daki ikinci kuşak işletme sahibi Türk göçmenlerin işletmelerini kaybetme korkusu bağlamında ele alınır. Çünkü “Polizei” filminin hikâyesi “Gurbetçi Şaban” filminde olduğu gibi Almanya’ya yeni gelmiş bir göçmen üzerinden değil; Almanya’ya yıllar önce göç etmiş ve artık Almanya’ya yerleşmiş ve (Ali Ekber hariç) Almanya’da işletme sahibi olan ikinci kuşak Türk göçmenler üzerinden anlatılır. Dolayısıyla “Polizei” filminde geliştirilen strateji Türk göçmenlerin Almanya’daki işletmelerinin kapatılmasını önlemek şeklindedir.

Bu bağlamda “Alman polisinden korkmak ve kaçmak” teması film içinde 10 sahnede geçmektedir. Filmde “Alman polisi korkusu” temasının saptandığı sahnelere geçmeden önce filmin içeriğine dair bir açıklama yapmak gereklidir. Çünkü bu açıklama “Alman polisi korkusu” temasının geçtiği sahnelerin nasıl bir bağlam sonucunda gerçekleştiğini ifade etmektedir.

Filmin temel karakteri göçmen işçi Ali Ekber, Almanya’da çöpçülük yapmakta ve akşamları da amatör diyebileceğimiz bir tiyatrodaki çalışmaktadır. Ali Ekber tiyatrodaki polis rolünü alınca, polis kostümüyle gittiği markette market sahibi arkadaşı Mehmet

tarafından gerçek bir polis zannedilir ve daha önce hep Almanlara öncelik tanıyıp, kendisine ikinci sınıf insan muamelesi yapan Mehmet, bu sefer Almanların yanında Ali Ekber'e öncelik tanır ve Ali Ekber'i gerçek bir polis zannettiği için aldığı ürünün parasını vermemesine de sesini çıkarmaz. Bunun üzerine Ali Ekber, polis kostümünü giyip, görünüşünde değişiklik yaparak, tıpkı bir Alman polisi gibi sokaklarda dolaşmaya başlar ve daha önce kendisini kandırarak duygularıyla oynayan, maddi ve manevi anlamda onu sömüren Türk göçmen arkadaşlarından, onların polis korkusunu kullanarak intikam alır. Ancak burada bizim için önemli olan nokta Ali Ekber'in arkadaşlarının Alman polisinden kurtulmak için geliştirdiği stratejilerdir. Bu stratejiler ise polis zannettikleri Ali Ekber'in dükkanlarından parasız alış veriş yapmasına ses çıkarmamak, Ali Ekber'in rüşvet isteğini yerine getirmek ve sonunda Ali Ekber'in istemesine gerek kalmadan Ali Ekber'e rüşvet vermek şeklindedir. Bu kapsamdaki 10 sahenin tamamı burada verilmeyecek, kısaca temel vurgular belirtilecektir. Bu tema altındaki ilk 5 sahne Türk işletmecilerin Ali Ekber'i polis zannettikleri için korkmalarını ve Ali Ekber'in dükkanlarından parasız bir şekilde alış veriş yapmasına bir şey söyleyememelerini işlerken, 6. sahne itibarıyla Ali Ekber'in Türk işletmecilerden rüşvet alma süreci ele alınır. Dolayısıyla bu sahnelerde Türk işletmecilerin stratejisi Alman polisinin isteklerini kabul etmek, rüşveti vermek şeklinde olurken, 9. sahne ile birlikte Türk işletmeciler rüşveti direkt olarak bir strateji olarak kullanır ve işletmelerini korumak adına Ali Ekber istemeden ona rüşvet vermeyi kararlaştırırlar.



Fotoğraf 28: Göç Sonrasında Ayakta Kalma Stratejileri: Alman Polisinden Korkma ve Kaçma, 44. dakika, 38. saniye

*“Mehmet: Bitte schön her polizei. (Buyrun bay polis)
 Ali Ekber: Ich möchte ein milch. (Bir süt istiyorum)
 Mehmet: Bitte schön.” (Rica ederim) (44.27- 44.45)*



Fotoğraf 29: Göç Sonrasında Ayakta Kalma Stratejileri: Alman Polisinden Korkma ve Kaçma, 47. dakika, 09. saniye

Ali Ekber aynı tutum davranışlarını 4. sahnede de sergileyince arkadaşları işletmelerinin ellerinden gideceğinden korkar.



Fotoğraf 30 : Göç Sonrasında Ayakta Kalma Stratejileri: Alman Polisinden Korkma ve Kaçma, 51. dakika, 47. saniye

*“Ali Ekber’in arkadaşı: Senin geverge gidici galiba.
Ali Ekber’in kahveci arkadaşı: Lan bu herif başımıza iyice bela olacak galiba” (51.46-52.34)*

Aynı temanın geçtiği 5. sahnede ise Ali Ekber, Filinta lakaplı daha önce kendisini kandıran, sevdiği kadını kullanarak duygularıyla oynayan ve onu maddi anlamda da kullanan arkadaşından polis kılığında rüşvet ister. Filinta ise Ali Ekber’i gerçek polis zannederek ondan korkar ve rüşveti verir.

Ali Ekber aynı tutum ve davranışlarını devam ettirerek Türklerin işletmelerinin önünden geçer ve kahvehaneye giderek arkadaşlarından birini yanına çağırır ve Ali Ekber’den korkan arkadaşı Filinta’dan yardım ister. Ali Ekber bu sahnede yine rüşvet alır.



Fotoğraf 31: Göç Sonrasında Ayakta Kalma Stratejileri: Alman Polisinden Korkma ve Kaçma, 59. dakika, 31. saniye

“Ali Ekber’in arkadaşı: Filinta beni kurtar.

(...)

“Filinta: Sen hiç merak etme avantacının biridir. Şimdi kulağını kaşır, yan cebini açar.

Ali Ekber: Ya ah zoo. (59.03-60.06)

Aynı temanın geçtiği 7. sahnede ise Ali Ekber’in arkadaşları kahvehanede düğün organize etmişlerdir ve gürültüden rahatsız olan bir Alman, onları polis zannettiği Ali Ekber’e şikayet eder. Bunun üzerine Ali Ekber kahvehaneye gider ve yine rüşvet ister. Arkadaşları ise Ali Ekber’in düğünü iptal etmesinden korktukları için rüşveti vermeye devam ederler. Sahneye ilişkin diyaloglar şu şekildedir:



Fotoğraf 32: Göç Sonrasında Ayakta Kalma Stratejileri: Alman Polisinden Korkma ve Kaçma, 65. dakika, 33. saniye

“Filinta: Anlaşıldı anlaşıldı. Avanta istiyor. Yan cebe koy diyor. Deniz kaç paran var?

Deniz: 200 falan.

(Ali Ekber, cebini gösterir)

Filinta: Biliyoruz. Biliyoruz. Şimdi bu cep zor doyar. Bülent paran mı var mı?

Bülent: Eh biraz var.

Filinta: Ver ver. Bu yamyam zor doyar oğlum. Düğünü dağıtır, iptal eder ha.” (63.41-65.59)

Ali Ekber'in arkadaşları işletmelerinin kapanmasından korktukları için bir araya gelip bir toplantı yaparlar ve Ali Ekber'e, artık kendisi istemeden rüşvet vermeyi kararlaştırırlar.

“Filinta: Doymak bilmiyor. Cukkayı hazırlayacaksınız, yan cebine koyacaksınız. Maaşa bağlıcaksınız. Yoksa geverveler gider ha. Tamam mı?” (68.22-68.47)

10. sahnede ise 9. sahnede alınan karar uygulanır ve market sahibi Mehmet, Ali Ekber'e gidip daha kendisi istemeden rüşvetini verir.



Fotoğraf 33 : Göç Sonrasında Ayakta Kalma Stratejileri: Alman Polisinden Korkma ve Kaçma, 69. dakika, 09. saniye

Çocuk parası uygulaması

“Göç sonrasında ayakta kalma” bulgusu altında saptanan son tema “çocuk parası uygulaması” ise “Gurbetçi Şaban” filminde işlenmekte olup, 13 sahnede geçmektedir. Filmde Şaban kendisiyle ad soyad benzerliği olan iki çocuk babası başka bir Türk göçmenle karıştırılır ve diğer Türk göçmenin çocuk parası Şaban'a verilir. Ancak Şaban'ın Alman hükümetinin verdiği çocuk parası hizmetinden haberi yoktur. Bu nedenle duruma pek bir anlam veremez. Ancak Şaban, daha sonra, yapılan karışıklığın nedenini ve Alman hükümetinin çocuklu ailelere yaptığı para yardımını öğrenir ve Türkiye'ye gidip köylerden babasının adı soyadı Şaban Yıldız olan çocukları bulur ve bu çocukları kendi çocukları gibi göstererek çocuk parası aracılığıyla sermaye biriktirerek iş kurar. Dolayısıyla “Gurbetçi Şaban” filminde çocuk parası uygulaması Türk göçmenin göç sonrasında para biriktirmek ve işini kurmak yönünde kullandığı ekonomik anlamda göçmene büyük bir avantaj sağlayan önemli bir strateji olmuştur.

Şaban'ın iş kurmaya yönelik olan sahneleri daha sonraki temalarda ayrıntılı bir şekilde işleneceğinden, burada yalnızca Şaban'ın çocuk parasının ne olduğunu ve kendisine neden çocuk parası verildiğini anlatan ilk 3 sahne analiz edilecektir. Bu 3 sahne ise aynı tema altında analiz edilmekle birlikte, 1. ve 2. sahneler çocuk parası uygulamasının anlatıldığı sahnelerdir. 3. sahne ise artık çocuk parası uygulamasını bilen göçmen Şaban'ın bu uygulamayı ekonomik çıkarına yönelik olarak kullanacağını işaretlerinin verildiği bir sahnedir. Bu bağlamda “çocuk parası uygulaması” bir stratejiye dönüştürülmüştür. Geriye kalan 4, 5, 6, 7, 8 ve 9. sahnelerde Şaban'ın Türkiye’de çocuk parası alabilmek için babasının adı soyadı Şaban Yıldız olan çocukları bulması anlatılırken, 10, 11, 12 ve 13. sahnelerde ise Şaban'ın çocuk paralarını sermaye olarak biriktirip bu paralarla bir inek alıp, sütçülük yapmaya karar vermesi anlatılır. Dolayısıyla yukarıda da belirtildiği üzere bu sahneler iş kurmaya yönelik olarak ele alınan temalarda işlenecektir. Çocuk parasını anlatan 3 sahneye ilişkin açıklamalar ve fotoğraflar aşağıda verilmiştir.



Fotoğraf 34: Göç Sonrasında Ayakta Kalma Stratejileri: Çocuk Parası Uygulaması, 37. dakika, 33. saniye

“(…)

Polis: Ne parası olacak çocuk parası.

Şaban: Allah Allah...Bilmeden birinden çocuk mu peydahladık.

Polis: Alayı bırak girersin içeri. İki çocuğun için 240 Mark alacaksın

“(…)

Polis: Demek çocuklarını reddediyorsun.

Şaban: Ben mi? Ne reddi be!

(Bahar Şaban'a kaş göz işaretiyle susmasını ve çocukları olduğunu kabul etmesini söyler)

Şaban: Ha çocuklar... iki tane. (...)

Polis: İyi hatırladın karım gene hamile demişsin tazminat istidasında.

Şaban: Demişim di mi. Hamile tabi. (...)

Polis: At şuraya imzanı al paranı. Bi daha da bizi peşinden koşturma. Her ay gel, al paranı.

Şaban: Almaz mıyım. Dalgınlığıma geldi bu sefer. Alnımızın teriyle alıyoruz di mi. (...)” (37.16-39.07)

Şaban zannedilen Şaban Yıldız adındaki Türk göçmen ölmüştür ve ölümü bildirilmediği için Şaban’ı o zannetmişlerdir. Bütün bunlardan haberdar olan Bahar ise ölen adamın çocuklarının ve yaşlı annesinin parasız kalmaması için Şaban’dan parayı almasını istemiştir. Şaban ise artık her ay parayı alacağını ve ölen adamın annesine vereceğini söyler.



Fotoğraf 35: Göç Sonrasında Ayakta Kalma Stratejileri: Çocuk Parası Uygulaması, 39. dakika, 25. saniye

“Şaban: Valla olanlardan bi şey anladım sa Arap oluyum.

Bahar: Canım bunda anlayamayacak bi şey yok. Gayet basit.

Şaban: Basit basit de benim nereden iki çocuğum oluyor. Karım kim? Ne zaman evlendim?

Bahar: Yok canım evli mevli değilsin.

(...)

Bahar: Bak dinle.

Şaban: Dinliyorum.

Bahar: Senin adın ne?

Şaban: (...) Şaban.

Bahar: Soyadın?

Şaban: Yıldız.

Bahar: Yani sen Şaban Yıldız’sın.

(...)

Bahar: Hatice teyzenin oğlunun adı da Şaban Yıldız’dı. Geçen ay sizlere ömür .

Şaban: Ya başın sağ olsun.

(...)

Bahar: Şaban’ın ölümünü bildirmemişler. Sen de Şaban Yıldız’sın. Öyleyse Alman hükümetinden iki çocuğun parasını almamak enayilik.

Şaban: Aferin sana. Hep Almanlar bizi kazıklayacak değil ya.

Ölen adamın annesi: Allah senden razı olsun evladım.

Şaban: Taş atıp da kolum mu yoruldu teyzecim. Sen merak etme ben her ay maaşı alıp Bahar’la gönderirim sana.” (39.15-40.28)

Şaban Bahar'dan çocuk parasının nasıl verildiğine dair ayrıntıları öğrenir ve çocuk parasını uygulamasını ekonomik anlamda kullanmaya karar verir.



Fotoğraf 36: Göç Sonrasında Ayakta Kalma Stratejileri: Çocuk Parası Uygulaması, 50. dakika, 30. saniye

“Şaban: Her çocuğu olana ödüyorlar mı bu tazminatı?

Bahar: Tabi. Her çocuk için de artıyo.

Şaban: Çocukların Almanya'da mı olması gerekiyor?

Bahar: Yoo Türkiye'de de olabilir. O zaman çocukların yaşlarını, ad ve soyadlarını, baba adlarını gösteren bi belge istiyolar.

Şaban: Onlara ne kadar veriyolar?

Bahar: Birinci çocuk 140, ikinci çocuk 200, sonra her çocuk için 100 Mark artıyor.

Şaban: Yani şimdi benim Türkiye'de beş çocuğum olsa hepsi için öderler mi?

Bahar: Elbet öderler.

Şaban: Yani çocuk başına 100 Mark'tan 10 çocuk 1000 Mark, 15 çocuk 1500 Mark eder. O da 3 milyon 170 bin... Allah...

Bahar: Ne hesabı bu?

Şaban: Ağır ekonomik hesap. Buna kafa derler Bahar. Savulun Almanlar

Şaban geliyor.” (52.38-53.53)

Böylece Şaban “çocuk parası” almayı Almanya'da para kazanma ve ayakta kalma stratejisi olarak kullanmıştır.

6.3. TÜRK GÖÇMENLERİN GÖZÜNDEN ALMANYA'DAKİ İŞ YAŞAMI VE TÜRK GÖÇMENLERİN STATÜ GÖSTERGELERİ

Çalışmada görsel analiz metodu ile dört film üzerinden yapılan içerik analizi sonrasında Türk göçmenlerin gözünden Almanya'daki iş yaşamı ve Türk göçmenlerin statü göstergelerine ilişkin Tablo 4'teki temalar saptanmıştır. Bunlar: “Türk göçmenlerin

Almanya'daki iş yaşamı” bulgusu olarak “Almanlar için üretim yapmak”, “düşük ücretle insanlık dışı koşullarda çalışmak”, “işten çıkarılma korkusu”, “ucuz ve sağlıklı işgücü ve “göçmenin kendi işini kurması” temaları; “Türk göçmenlerin statü göstergeleri” bulgusu altında ise “Mercedes sahibi olma” ve “Almanya’da çalışılan yer” temaları saptanmıştır.

Tablo 4: “Almanya Acı Vatan”, “Gurbetçi Şaban”, “Polizei”, “Sarı Mercedes” Filmlerinde Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya’daki İş Yaşamı ve Türk Göçmenlerin Statü Göstergelerine ilişkin Temalar

Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya’daki İş Yaşamı ve Türk Göçmenlerin Statü Göstergeleri						
Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya’daki İş Yaşamı					Türk Göçmenlerin Statü Göstergeleri	
	Almanlar İçin Üretim Yapmak	Düşük Ücretle İnsanlık Dışı Koşullarda Çalışmak	İşten Çıkarılma Korkusu	Göçmenin Kendi İşini Kurması	Mercedes Sahibi Olma	Almanya’da Çalışılan Yer
Almanya Acı Vatan		14	2		2	
Gurbetçi Şaban	2	14		21		
Polizei						
Sarı Mercedes					13	2
Toplam Sahne Sayısı	2	28	2	21	15	2

Türk göçmenlerin gözünden Almanya’daki iş yaşamı

1. Almanlar için üretim yapmak

“Türk göçmenlerin gözünden Almanya’daki iş yaşamı” bulgusu bağlamında ele alınan “Almanlar için üretim yapmak” teması yalnızca “Gurbetçi Şaban” filminde 2 sahnede geçmektedir. Her iki sahnede de filmin Türk göçmen karakterleri olan Şaban ve Bahar Almanlar için çalıştıklarını düşünmektedir. Sahneye ilişkin diyalog şu şekildedir:



Fotoğraf 37: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Almanlar İçin Üretim Yapmak, 17. dakika

*“Şaban: Nasıl senin fabrikada işin rahat mı?
Bahar: Eh. Fena değil, iplik yapıyoruz Almanlara.
Şaban: Bakalım ben ne yapacam Almanlara?” (17.06-17.14)*

Aynı temanın geçtiği 2. sahnedeysen Bahar'ın 1. sahnedeki “Almanlar için iplik yapmak” düşüncesi görüntü aracıyla aktarılmaktadır. Bu nedenle sahnede herhangi bir diyaloga yer verilmemiştir.



Fotoğraf 38: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Almanlar İçin Üretim Yapmak, 17. dakika 21. saniye

2. Düşük ücretle insanlık dışı koşullarda çalışmak

“Türk göçmenlerin gözünden Almanya'daki iş yaşamı” bulgusu altında saptanan “düşük ücretle insanlık dışı koşullarda çalışmak” teması hem “Almanya Acı Vatan” hem de “Gurbetçi Şaban” filminde geçmektedir. Öncelikle “Gurbetçi Şaban” filmine bakacak olursak “düşük ücretle insanlık dışı koşullarda çalışma” teması film içinde 14 sahnede geçmektedir. Bu sahnelerden 1, 2, 5, 6, ve 8. sahneler Türk göçmen olan Şaban'ın düşük ücretle çalıştırılıp üzerinden para kazanabilmek adına hem işvereni hem de işverenin arkadaşı tarafından kandırıldığı sahnelerdir. Bu sahneler doğrudan Türk işçinin çalışma koşullarına vurgu yapmıyor gibi görünse de Türk işçinin emeğinin sömürülmesine neden olması bakımından “düşük ücretle insanlık dışı koşullarda çalışmak” teması bağlamında ele alınmıştır. 3, 4, 7, 10 ve 11 sahneler ise çalışma izni

olmayan Türk göçmen işçilerin düşük ücretlerle insanlık dışı koşullarda çalıştırıldığını anlatan sahnelerdir. 9, 12, 13 ve 14. sahneler ise yapılan emek sömürsünün iş dışı alanda işverenin evinde de devam ettiği sahnelerdir. Bütün sahnelerde Türk göçmen işçinin düşük ücretlerle insanlık dışı koşullarda çalıştırılmasının altında yatan neden ise Türk göçmen işçinin çalışma izni olmamasıdır.

Şaban bir Alman işverenin (Hans) arkadaşı olan Fritz tarafından ona iyi bir iş bulacağı iddiasıyla kandırılır.



Fotoğraf 39: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Düşük Ücretle İnsanlık Dışı Koşullarda Çalışmak, 23. dakika, 02. saniye

“Fritz: Var sen çalışmak.

Şaban: Yok çalışmak.

Fritz: (...)Sen izinli?(...)

Şaban: İş arıyorum iş.

(...)

Fritz: Ben var çok Türk götürmek, iş bulmak. Patron arkadaş hemen almak işe.”(24.01-24.29)

2. sahnede ise Fritz Şaban'ı fabrikaya götürür. Bu sırada onları gören işçiler yine bir göçmen işçinin çalışma izni olmaması nedeniyle emeğinin sömürüleceğini söylerler.



Fotoğraf 40: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Düşük Ücretle İnsanlık Dışı Koşullarda Çalışmak, 24. dakika, 11. saniye

“İşçi 1: Fritz her zamanki gibi bir Türk işçisi yakalamış. Ehh... yandı zavallı.

İşçi 2: Garanti çalışma izni yoktur sürenecek.” (24.01-24.29)

Fritz, Şaban ve Firtiz'in işveren arkadaşı Hans bir aradadır ve Hans Şaban'a düşük ücret vererek ağır işlerde çalıştırmak için Şaban'ı kandırır ve çalışma izni alma bahanesiyle pasaportunu alır. Hans'ın bu davranışı daha sonraki sahnelerde göreceğimiz Türk işçilerinin kötü koşullarda çalıştırılmasının zeminini hazırlayan nedeni oluşturmaktadır.



Fotoğraf 41: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Düşük Ücretle İnsanlık Dışı Koşullarda Çalışmak, 27. dakika, 32. saniye

“Patron: Passport.

Fritz: Diyor ki passportunu ver.

Şaban: Ne yapacaktım?

Fritz: Sen yok korkmak. Her Hans senin için alacak çalışma izin.” (26.41-27.45)

Henüz çalışmaya başlayacak olan Şaban alacağı ücreti öğrenince kandırıldığını ve çalışma izni olmadığı için kendisinin çok ağır koşullarda çalıştırılacağını anlar.



Fotoğraf 42: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Düşük Ücretle İnsanlık Dışı Koşullarda Çalışmak, 28. dakika, 27. saniye

“Şaban: Yav kaç para alacam? Ne iş yapacam? Söylesene.

Frtiz: İş kolay senin kolay.

Şaban: Sahi kolay mı?

Frtiz: Var 8 saat çalışmak burda.

Şaban: Tabi çalışırım ne olacak? Peki kaç para alacam?

Frtiz: Var haftada 150 Mark almak.

Şaban: Ben bu işte yokum arkadaş verin pasaportumu gidiyorum.

Fritz: Sen bi yere gidemez. Biz gitmek polis, sen çalışma izni yok. Almanya'dan kovulmak.
Şaban: Yani papazı bulduk desene.
Fritz: Sen şimdi güzel güzel çalışmak. Öğlen yemeklerini bizim kantinde yemek. Başka yer yasak.
Şaban: Ulan rüşvetçi herif yaktın beni.
Fritz: Hadi çalış çalış.
Şaban: Ben şimdi var bu işleri yapmak. Ama elbet bir gün acısını almak sizden". (27.46-28.52)

Aşağıdaki fotoğrafta Türk işçilerin fabrikadaki ağır çalışma koşullarını görmekteyiz. Hans'ın ve ustabaşının Türk işçilerine olan hakaret içerikli emirleri ve Türk işçilerinin nedensiz yere ücretlerinin kesilmesi söz konusudur.



Fotoğraf 43: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Düşük Ücretle İnsanlık Dışı Koşullarda Çalışmak, 24. dakika, 37. saniye

“Usta başı: Çabuk çabuk, schnell schnell, tembel Türk. Schnell schnell!
Patron: Nasıl Türkler iyi çalışıyorlar mı?
Usta başı:(...) Nefes almak yok. Canlar çıkıyor.
Patron: Çıksın. İş görsünler. Şunlara bak, şunlara bak. Nasıl da dalga geçiyorlar. Ben şimdi gösteririm onlara. İki yövmiyelerini kestim.” (24.30-25.12)
“Sekreter: Sağa baktın ceza sola baktın ceza.
Hans: Biliyorsun hiçbirinin çalışma izni yok. Polise ihbar ederim Almanya'dan atarlar seni diyorum sesleri çıkmıyor.” (26.00-26.22)

“Düşük ücretle insanlık dışı koşullarda çalışmak” temasının geçtiği 7. sahne ise Türk işçilerinin insanlık dışı çalışma koşullarına göndermede bulunan bir sahne olarak fabrikada Türk göçmen işçilere verilen yemeğin bozuk olmasını işler. Üstelik işçilerin fabrika kantininde yemek yemesi zorunludur. Tıpkı diğer sahnelerde olduğu gibi, işçilerin bu kötü muameleye maruz kalmasının nedeni çalışma izinleri olmamalarıdır. Üstelik bu durum işçilerin kendileri tarafından da söylenir ve bu sahnede dikkat çeken nokta (Şaban dışında) işçilerin çalışma koşullarını kabullenmiş olmalarıdır. Sahneye ilişkin fotoğraf ve diyalog şu şekildedir:



Fotoğraf 44: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Düşük Ücretle İnsanlık Dışı Koşullarda Çalışmak, 29. dakika, 03. saniye

“Şaban: Yav bu yemek kokuyo.

Hüseyin usta: Bu yediklerimizin en kralı arkadaş.

Şaban: Ben yemem bunu.

Hüseyin usta: Başka yerde yemek yasak. Verdikleri birkaç Mark'ı da böyle yemek verip, geri alıyolar.

İşçi: Çalışma izniniz yoksa Almanya'dan attırırız diye böyle her istediklerini yaptırıyorlar bize.

Şaban: Bunun çaresi?

Hüseyin usta: Çaresi yok.

Şaban: Evellallah buluruz.” (28.53-29.19)

Türk işçiler usta başının “çalış” emirleri altında çalışırken öğle paydosunda yine bozuk yemek verildiğini ve bundan dolayı bir Türk işçisinin zehirlendiğini görürüz.



Fotoğraf 45: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Düşük Ücretle İnsanlık Dışı Koşullarda Çalışmak, 35. dakika, 25. saniye

“Şaban: Ne oldu buna yav?

Hüseyin usta: Allah kahretsin bozuk yemekten zehirlendi. ilk defa mı oluyor santyorsun arkadaş.

Usta başı: Şaban marş marş.

Şaban: Daha yemek yemedik ki.

Usta başı: Vakit tamam olmak. Marş.

Şaban: Gitmiyorum. Çalışmıyorum.

Usta başı: Aptal Türk!” (34.58-35.49)

Şaban fabrikada çalışırken Fritz yanına gelir ve Şaban'a Hans'ın evine çalışmaya gitmesi gerektiğini söyler. Patronunun evine götürülen Şaban'dan fotoğrafta görüldüğü gibi evin işlerini yapması istenir ve emeğinin karşılığında Şaban'a ücret ödenmez. Bununla birlikte Şaban kötü muamelelere maruz kalır. Bu sahne Şaban'ın emek sömürsününün fabrikanın dışında da devam ettiği bir sahne olması bakımından önemli ve önceki sahnelerden ayrılan bir sahnedir.



Fotoğraf 46: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Düşük Ücretle İnsanlık Dışı Koşullarda Çalışmak, 32. dakika, 14. saniye

(Hans'ın karısı Şaban'a Almanca emirler vererek yapacaklarını sıralar. Ancak Almanca bilmeyen Şaban Hans'ın karısının söylediklerini Fritz'in çevirisiyle öğrenir.)

“(…)

Şaban: *Ne diyo bu kadın yav?*

Fritz: *Çatı kattan önce sen var eşyaları aşağı taşımak, sonra var kızın arabasını yıkamak*

(Patronun oğlu araya girerek Almanca konuşur)

Şaban: *Bu oğlan çocuğu ne diyo?*

Fritz: *O diyor işini bitir çabuk, sonra boks antrenman yapacak senle.*

Şaban: *İyi döveriz.”* (31.45-34.08)

Bu sefer yalnızca Şaban'ın değil Bahar'ın da emeğinin sömürülmesi söz konusudur. Fritz, Şaban ve Bahar'ı Hans'ın evinde yine ücretsiz bir şekilde çalıştırmak ister. Fritz'in ve Hans'ın yaptığı bu emek sömürsüne karşı çıkan Şaban işverenin uşaklığını yapmak istemediğini söyler. Ancak Şaban'ın işvereni Hans'ın, çalışma izni olmayan işçileri polise ihbar edip, Almanya'dan attıracağını söyleyerek, Şaban'ı tehdit etmesiyle Şaban kendisinin ve Bahar'ın emeğinin sömürülmesine razı olur.



Fotoğraf 47: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Düşük Ücretle İnsanlık Dışı Koşullarda Çalışmak, 50. dakika, 27. saniye

“Fritz: Her patron rahatsız ettim ama harika bi iş becerdim.

Patron: Nedir?

Fritz: Sizin evde çalışacak bedava bi hizmetçi buldum.” (48.30-49.33)

(Şaban ve Bahar Hans'ın odasına gelmişlerdir)

“Fritz: Patronun hizmetçi var kaçmak.

Şaban: Akıllı kadınmış, bu deliye dayanılır mı?

Fritz: Yeni hizmetçi bulana kadar senin kız var patronun yanında çalışmak.

(Şaban Hans'ın sekreterini gösterir)

Şaban: Bu karı boş oturuyor o çalışsın.

Fritz: O çalışmaz. Patronun sevgili o.

Şaban: Yok ya. Bi de sizin uşaklığınızı mı yapıcaz!

Şaban: (Bahar'a) Yürü kız.

(...)

Fritz: Şaban bu kız hemen gidip yapacak hizmetçilik. Eğer yapmıycak Her Hans hemen polise telefon. Çalışma izni olmayan Türk işçileri Almanya'dan dışarı.

Şaban: İşçilerin bunda ne günahı var?

Fritz: Anlamam.

Şaban: Bi de bize barbar derler. Bunlar barbarın padişahı.

Fritz: Yok barbarlık. Biz de para çok. Kuvvetli olmak biz. Siz olmak zayıf.

Şaban: Para da siz de alçaklık da.

(...)

Bahar: Tamam tamam çalışıcam.

Şaban: Ben de seni köpek gibi süründürmezsem.” (49.34-51.11)

14. sahnede ise Şaban ve Bahar'ı Hans'ın evinde çalışırken ve kötü muamelelere maruz kalırken görmekteyiz.

“Türk göçmenlerin gözünden Almanya'daki iş yaşamı” bulgusu altında saptanan “düşük ücretle insanlık dışı koşullarda çalışmak” temasının geçtiği diğer film “Almanya Acı Vatan” dır ve tema film içinde 14 sahnede geçmektedir. İlk 12 sahnede dikkat çeken en önemli nokta göçmen işçilerin fabrikada çok yüksek bir tempoda çalışmalarıdır. Bu anlamda işçiler hem Alman ustabaşılar hem de makineler tarafından denetlenmekte ve

yanlış yapılan hemen tespit edilip, numarası söylenmektedir. Çalışma koşullarının bu kadar hızlı olmasının nedeni ise daha fazla üretim yapabilmek ve daha fazla kâr edebilmektir. Dolayısıyla göçmen işçilerden çalışma saatleri içinde yapmaları gerekenden daha fazla ürün çıkarmaları beklenir. Ancak Alman işverenler göçmen işçilerin ürettikleri bu fazla ürünlerin ücretini ödememektedir. Dolayısıyla “Almanya Acı Vatan”da, daha ziyade fabrikadaki yüksek tempolu çalışma koşullarına dikkat çeken bu sahnelerin, “düşük ücretle insanlık dışı koşullarda çalışmak” teması altında alınmasının nedeni, göçmen işçilere dayatılan bu hızlı üretim sisteminin insanlık dışı bir çalışma koşulu olması ve karşılığında hak ettikleri ücreti alamamalarıdır. 9. sahnede ise bir radyo programı aracılığıyla Almanların göçmen işçileri düşük ücretle çalıştırmak için istediği söylenmektedir ancak biz bu ifadeleri yalnızca duyarız. Çünkü bu sözler görüntüler üzerine düşer. 13. sahnede ise bir Türk göçmenin sözlerinden hareketle, Almanya’daki çalışma koşullarının zorluğu dile getirilir ve çok önemli bir nokta olarak en pis ve en düşük ücretli işlerin yabancı işçilere yaptırılması ifade edilir ve son olarak 14. sahnede Almanya’daki yüksek tempolu ve ağır çalışma koşullarının göçmenin yaşam alanını daraltması sonucu gelişen psikolojik bunalımı görürüz. Bu bağlamda analiz edilen sahnelerden 2, 3, 4, 5, 6, 7 ve 8. sahnelerde yalnızca temsili olarak 2 sahneye ait fotoğraflar verilecek, diğer sahnelerde ise hem fotoğraf hem de diyalog kullanılacaktır.

Güldane köyünden Almanya’ya geri dönmüştür ve fotoğrafta görüldüğü üzere arkadaşı Hale ile birlikte fabrikaya gitmektedir. Bu sırada Hale Güldane’ye, o köyüne gittikten sonra fabrikada bir değişiklik olduğunu ve artık işçilerin makineler tarafından denetlendiğini söyler. Bu denetlemenin amacı ise göçmen işçinin daha süratli çalışmasını sağlamaktır.



Fotoğraf 48: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya’daki İş Yaşamı: Düşük Ücretle İnsanlık Dışı Koşullarda Çalışmak 24.dakika

“Hale: Aa unuttum sana söylemeyi sen gidince bi şey değişti. Mayselar yok artık.

Güldane: Nein diye bağırın yok mu yani.

Hale: Bi makine ach tung diyor.

Güldane: Aaa... Yuh be! Makine ach tung diyor ha!

Hale: Öyle. O makine yanlış yapanın kim olduğunu 13 saniyede biliyormuş.

Hemen ışığı yanıtormuş” (23.50-24.17)

Aynı temanın geçtiği 2, 3, 4, 5, 6, 7 ve 8. sahneler ise genellikle diyalogsuz olup, göçmen işçilerin gerçek bir fabrikadaki çalışma koşullarını gerçek bir fabrikada göstermek için görüntüler üzerinden anlatılmıştır.



Fotoğraf 49: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Düşük Ücretle İnsanlık Dışı Koşullarda Çalışmak, 24. dakika, 31. saniye



Fotoğraf 50: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Düşük Ücretle İnsanlık Dışı Koşullarda Çalışmak, 25. dakika, 18. saniye



Fotoğraf 51: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Düşük Ücretle İnsanlık Dışı Koşullarda Çalışmak, 26. dakika, 04. saniye

“Düşük ücretle insanlık dışı koşullarda çalışmak” temasının geçtiği 10. sahnede ise 1. sahnede bahsedilen ve 2. sahnede fotoğrafı görülen makine sürekli olarak Güldane'nin numarasını söylemeye başlar ve bunun üzerine fotoğrafta görüldüğü gibi Alman ustabaşı Güldane'nin yanına gelir ve onu izler. Telaşa kapılan Güldane ise daha hızlı çalışmaya başlar. Bununla birlikte bu sahnede işçilerin daha hızlı çalıştıklarını görürüz. Sahnenin devamında ise öğle paydosu olur ve işçiler kendi aralarında bu kadar hızlı çalışmalarının nedenini konuşur ve fabrikada çalışan göçmen işçilerden biri olan Talat daha hızlı çalışmalarının nedenini, işverenlerin daha az işçiyle daha fazla üretim yapma politikasına bağlayarak açıklar.



Fotoğraf 52: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Düşük Ücretle İnsanlık Dışı Koşullarda Çalışmak, 70. dakika, 02. saniye

“Hale: 15 dakikada 1 teleks çıkartıcakmışız. 19 dakikada yapıyorduk o sarı kız var ya o yapıyormuş.

Güldane: Eee...

Tâlât: Eee si var mı. Günde 36 teleks çıkartıcağnıza 45 teleks çıkartıcaksınız. Yani 12 kişinin işini 10 kişi yapıcak. Sizin anlayacağınız 12 kişinin işini 8 kişiye yaptırabilir miyim diye bakıyor. Eee bu fabrikada 30 bin kişi çalıştığını düşünürsek hesaplayın gerisini.” (67.37-70.13)

Güldane artık fabrikadaki ağır çalışma koşullarına daha fazla dayanamaz ve işçileri denetleyen makinenin önüne çıkarak onu durdurur ve kendisine çalışmasını söyleyen Alman ustabaşına isyan eder. Bu sahnenin diğer sahnelerden farkı, bir taraftan işçilerin çalışma şartlarına gönderme yaparken, diğer taraftan göçmen işçinin bu şartlara artık dayanamaması ve isyan etmesidir. Ayrıca bu sahnede Güldane'nin isyanıyla pek çok göçmen işçinin işine son verilmesine de dikkat çekilir. Sahneye ilişkin fotoğraflar ve diyalog şu şekildedir:



Fotoğraf 53: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Düşük Ücretle İnsanlık Dışı Koşullarda Çalışmak, 77. dakika, 40. saniye



Fotoğraf 54: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Düşük Ücretle İnsanlık Dışı Koşullarda Çalışmak, 78. dakika, 13. saniye

“Güldane: NEİN! NEİN! NEİN! Yetti artık be! Geç kaldın NEİN! Helaya gittin NEİN! Siz o kadar kişiyi atarken kimse hayır diyemedi ama! Bunlar insan mı diye düşünmediniz. Şimdi de karşıma geçmiş git çalış! NEİN! NEİN! (76.30-78.15)

“Düşük ücretle insanlık dışı koşullarda çalışmak” temasının geçtiği 9. sahne ise bir radyo programından alınan bir sahnedir. Filmin belli bir bölümünde Almanya’da yayın yapan bir Türk radyo kanalından Almanya’daki Türk göçmenlerin durumunu anlatan diyaloglara yer verilir. Ancak bu diyaloglar bir radyo ortamında ya da filmdeki karakterlerden biri radyo dinlerken geçmez. Yalnızca filmde kolaj yapılan görüntülerin üzerinden verilir. Bu diyaloglarda “düşük ücretle insanlık dışı koşullarda çalışmak” teması altında saptanan bölümde ise işçi isteyen ülkelerin göçmen işçiyi ucuz ve sağlıklı işgücü için istediği söylenmektedir. Aşağıda detaylı olarak vereceğimiz bu diyalog, göçmen işçilerin çalışma koşullarından ziyade onların Almanya tarafından neden istendiğine vurgu yapmakla birlikte, ucuz ve sağlıklı iş gücünü, adında anlaşılacağı üzere düşük ücretle çalıştırmak ve emeğini sömürmek için istemektedir. Bu nedenle ucuz ve sağlıklı işgücü vurgusunun yapıldığı bu sahne “düşük ücretle insanlık dışı koşullarda çalışmak” teması kapsamında değerlendirilmiştir. Sahnede geçen diyalog ve diyalog süresince geçen görüntülerden temsili olarak alınan fotoğraf şu şekildedir.



Fotoğraf 55: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Düşük Ücretle İnsanlık Dışı Koşullarda Çalışmak, 59. dakika, 06. saniye

“Radyo spikeri: İşçi isteyen ülkeler bu insanları niçin istediklerini biliyorlardı. Ucuz ve sağlıklı kişiler kullanmak. Ya biz, bizler.” (59.01-59.11)

Almanya’da 15 senedir göçmen işçi olarak çalışan Veysel, kendisine en iyi çöpçü madalyasının verildiği törende yaptığı konuşmada Almanya’daki çalışma koşullarının zorluğuna, göçmen işçilere düşük ücretlerle en zor ve en pis işlerin yaptırıldığına değinmektedir. Konuşmasının sonuna doğru Veysel, belediye başkanının çevirmen aracılığıyla kendisine Türkiye’ye dönünce ne yapacağını sorması üzerine, Veysel çevirmene Türk işçilerin Almanya’daki çalışma koşullarını özetleyen bir cevap verir: *“Öleceğim!”*. Bu bağlamda Veysel Almanya’daki ağır çalışma koşullarının sonucunu ölüme bağlamıştır. Dolayısıyla Veysel’in konuşması göçmen işçilerin hem düşük ücretle, hem de insanlık dışı koşullarda çalıştırılmasına göndermeler yapmaktadır. Veysel ile çevirmenin diyalogu şu şekildedir:



Fotoğraf 56: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Düşük Ücretle İnsanlık Dışı Koşullarda Çalışmak, 80. dakika, 26. saniye

“Veysel: En büyük oğlan beni bakımına aldırırsana oraya deyip duruyo ya burası zor be. Bizim çektiklerimize onlar dayanamaz. Hem babayız yav. Hem burda ikide bir de mavi zarf verip kapı önüne koyuveriyolar ne olcağımız belli değil. Zor çok zor (...). Bizim evde oturduğumuz bi 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, söyledikleri de çıkıyor. Geleceği görmek için falcı olmak gerekemez diyor.(...)”

(Belediye başkanı soru sorar)

Çevirmen: Türkiye'ye dönünce ne yapacaksınız diyorlar.

Veysel: Ne mi yapacağım. Öleceğim.

Çevirmen: Bunu çeviremem güzel bi şey söyle.

Veysel: Neden çeviremezmişsin? Hem sana sormadılar, bana sordular. Ben de söylüyorum işte. Bu çalışmaya can mı dayanır?" (79.32-80.39)

14. sahnede ise Almanya'daki çalışma koşullarının Türk göçmenin hayatını nasıl sınırlandırıp daralttığını ve onu psikolojik anlamda bir bunalıma ittiğini görmekteyiz. Bu sahnede artık hamile olan Güldane, Almanya'daki hayatından bıkmış, köyüne dönmeye, kocasından boşanmaya ve çocuğunu doğurmaya karar vermiştir. Ancak havaalanında Alman bir genç Güldane'ye bilerek çarpar, onu ve eşyalarını yere düşürür. Düşen eşyalar arasında Güldane'nin doğacak bebeği için aldığı oyuncaklar da vardır. Güldane yerdeki oyuncakları görünce hem ağlamaya başlar, hem de Almanya'da yaşadıklarını hatırlar. Bu sırada Güldane'nin görüntüleri üzerinden, yine Güldane'nin kendi sesinden “ev, metro, fabrika, vida” sözcüklerini duyarız. Bu sözler bize Güldane'nin Almanya'daki hayatının yalnızca ev ve fabrikadan ibaret olduğunu ve fabrikadaki hızlı üretim sürecinin Güldane'nin yaşam alanını kapladığını göstermektedir. Güldane “ev, metro, fabrika, vida” sözlerini kafasından geçirirken en sonunda kahkahalarla gülmeye başlar ve Güldane'nin psikolojik bunalıma girdiğine tanık oluruz. Bu bağlamda bu sahne her ne kadar “düşük ücret” vurgusu yapmasa da özellikle “ev, metro, fabrika, vida” sözleriyle Almanya'daki yüksek tempolu ve ağır çalışma koşullarının göçmen işçinin hayatı üzerindeki etkisini göstermesi bakımından “düşük ücretle insanlık dışı koşullarda çalışmak” teması kapsamında değerlendirilmiştir.



Fotoğraf 57: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Düşük Ücretle İnsanlık Dışı Koşullarda Çalışmak, 83. dakika, 32. saniye

3. İşten çıkarılma korkusu

“Almanya Acı Vatan” filminde “Türk göçmenlerin gözünden Almanya’daki iş yaşamı” bulgusu altında saptanan bir diğer tema “işten atılma korkusu” dur ve film içinde 2 sahnede geçmektedir. İlki “işten çıkarılma korkusu” nun ortaya çıkmasının nedeni yukarıda belirtildiği üzere hızlı üretim süreci ve makineleşmeye geçiştir. İkinci ise yine yukarıda kötü çalışma koşulları çalışma koşulları altında işlediğimiz Veysel’in işten çıkarılma korkusu ile ölümüne çalışmasıdır.

İş çıkışı Türk göçmen işçiler kendi aralarında konuşmakta ve işten çıkarılma korkularını dile getirmektedir.



Fotoğraf 58: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya’daki İş Yaşamı: İşten Çıkarılma Korkusu, 70. dakika, 36. saniye

“Güldane: Emine abla bu sefer çok kişiyi işten çıkardılar galiba.

Emine: Herif eline bi zarf tutuşturuyor tamam mı atıldın.

İşçi 1: Atılmayanlar var ama.

İşçi2: Bu durumun onların başına gelmeyeceği ne malum. Ellerinde senetleri mi var?

Emine: Talat bizim halimiz ne olacak be oğlum? (...)

Talat: (...) Halimize gelince konservede yaptıklarını yapacaklar herhalde.

Onlarda her sene bi bölüm otomasyona geçip...

Emine: O da ne demek?

Talat: Ben deyim 300, sen de 500 kişinin işini yapıyor tek makine.

Emine: Herif 10 makine olsa ooo o kadar adam işsiz ha” (70.14-71.01)

4. Göçmenin kendi işini kurması

“Türk göçmenlerin gözünden Almanya’daki iş yaşamı” bulgusu altında saptanan son tema diğerlerinden çok farklı bir noktaya değinmekte olup, “göçmenin kendi işini kurması” şeklinde Almanya’daki Türk göçmenler açısından olumlu bir noktayı işaret etmektedir. Bu tema yalnızca “Gurbetçi Şaban” filminde görülmekte ve film içinde 21 sahnede geçmektedir. “Göçmenin kendi işini kurması” teması kapsamında belirlenen 21

sahne 7 aşamada gerçekleşmektedir. Bu aşamalar (1) çocuk parası aracılığıyla sermaye biriktirmek için köylerden çocuk toplanması, (2) çocuk paralarının alınması ve sermaye biriktirilmesi, (3) biriktirilen sermaye ile inek alımı ve sütçülük yapılması, (4) kurumsallaşma adımları olarak profesyonel süt dağıtımına geçilmesi, (5) mezbahane açılması, (6) fabrika kantininin kiralanması, (7) fabrikaya ortak olunması şeklindedir.

Alman hükümetinin göçmenlere çocuk parası verdiğini öğrenen Şaban çocuk parası almanın ayrıntılarını öğrenir ve kafasında hesaplar yapar. 1. sahne Şaban'ın iş kurabilmek için çocuk parası uygulamasını kullanacağını işaretlerini verdiği bir sahnedir. Dolayısıyla Şaban henüz işini kurmamış olsa bile, iş kurmaya yönelik sürecin başlayacağı görülmektedir



Fotoğraf 59: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Göçmenin Kendi İşini Kurması, 50. dakika, 30. saniye

“Şaban: Her çocuğu olana ödiyolar mı bu tazminatı?

Bahar: Tabi. Her çocuk için de artıyo.

Şaban: Çocukların Almanya'da mı olması gerekiyor?

Bahar: Yoo Türkiye'de de olabilir. O zaman çocukların yaşlarını, ad ve soyadlarını, baba adlarını gösteren bi belge istiyolar.

Şaban: Onlara ne kadar veriyolar?

Bahar: Birinci çocuk 140, ikinci çocuk 200, sonra her çocuk için 100 Mark artıyor.

Şaban: Yani şimdi benim Türkiye'de beş çocuğum olsa hepsi için öderler mi?

Bahar: Elbet öderler.

Şaban: Yani çocuk başına 100 Mark'tan 10 çocuk 1000 Mark, 15 çocuk 1500 Mark eder. O da 3 milyon 170 bin... Allah...

Bahar: Ne hesabı bu?

Şaban: Ağır ekonomik hesap. Buna kafa derler Bahar. Savulun Almanlar

Şaban geliyor.” (52.38-53.53)

Şaban düşüncesini uygulamaya koyar ve köyüne gelerek muhtardan babasının adı soyadı Şaban Yıldız olan çocukları bulmasını ister.



Fotoğraf 60: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: "Göçmenin Kendi İşini Kurması, 57. dakika, 23. saniye

"Şaban: Muhtar emmi civardaki bütün köyleri dolaşacaksınız. Hangisinde babasının adı Şaban, soyadı Yıldız olan çocuk bulursanız nüfus suretiyle bana getireceksiniz.

(...)

Şaban: Buraya kadar anlaşılmayan bi taraf var mı?

Muhtar: Yok.

Şaban: Ayrıca bu çocukların her biri için 5000 kayme. Bu da tamam mı?

Muhtar: Tamam Şaban oğlum.

Şaban: Öyleyse şimdi iş başına. Göreyim sizi. Marş marş.

Muhtar: Eyvallah.

Şaban: Eee hazır ol Almanya ufaktan ufaktan çiranızı yakmaya başlıyorum." (57.03-57.45)



Fotoğraf 61: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Göçmenin Kendi İşini Kurması, 59. dakika, 34. saniye

"Muhtar: Fatma Yıldız, Seyfi Yıldız, Ali Yıldız (...) Hepsi 14 tane. Burdan Erzurum'a kadar aradık, başka çıkmadı.

Şaban köylerden topladıkları çocukların belgelerini Alman polisine vererek fotoğrafta görüldüğü üzere çocuk parasını alır.



Fotoğraf 62: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Göçmenin Kendi İşini Kurması, 60. dakika, 55. saniye

“Polis: Kaç çocuk?”

Şaban: 14

Polis: 14 mü?”

Şaban: Evvelallah.

(....)

Şaban: Necmi Yıldız, Hüsniye Yıldız, Hayri Yıldız, Eşref Yıldız, Huriye Yıldız, Necmiye Yıldız, Memduh Yıldız, tamamı 14 tane.” (60.14-60.56)

Şaban Bahar'a çocuk paraları aracılığıyla sermaye biriktirip zaman içerisinde çok büyük işler yapacağını söyler. Dolayısıyla bu sahne göçmenin Almanya'da iş kurma yolunda planlı bir şekilde ilerlediğini göstermektedir.



Fotoğraf 63: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Göçmenin Kendi İşini Kurması 61. dakika, 11. saniye

“Şaban: Naber? Nasıl aldık paraları?”

Bahar: Vallahi şaştım kaldım. Peki napıcaksın bu kadar parayı?”

Şaban: Sermaye biriktirip büyük işler yapacağım.

Bahar: Nasıl yani?”

Şaban: Ooo... Öyle bi iş kuracaz ki iki seneye kalmaz kralı olacam buranın.

Bahar: Olursun

Şaban: Olurum tabi. Bakalım teknik Alman akli mi garip Şaban akli mi?”

Türk'ün fendi Alman'ı nasıl yenecek görürsün?”(61.05-61.39)

Zaman ilerlemiş, Şaban evlenmiş ve çocuk paralarını biriktirmiştir. Şaban bu sahnede artık iş kurmaya karar verir.



Fotoğraf 64: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Göçmenlerin Kendi İşini Kurması, 63. dakika, 42. saniye

“Bahar: Paraları aldık gene Şaban.

Şaban: Biraz para biriktirip güzel bir işe yatırmanın zamanı geldi.

Bahar: Ne gibi?

Şaban: Öyle bir iş kurmalyım ki inek gibi sağmalyım bu Alman milletini.

İnek gibi... İnek... Haa! İnek!

Bahar: Ne sayıklayıp duruyosun öyle, kendine gel.

Şaban: Ben kendimdeyim kız. Yapacağımız işi buldum.

Bahar: Sahi mi? Ne yapıcaz?

Şaban: İnek besleyip sütünü satıcaz.

Bahar: Deme.

Şaban: Dedim bile. Ben yarından tezi yok Hollanda'ya geçip bi inek satın alacam.” (63.23-64.09)



Fotoğraf 65: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Göçmenin Kendi İşini Kurması, 65. dakika, 43. saniye



Fotoğraf 66: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Göçmenin Kendi İşini Kurması, 67. dakika, 56. saniye

17. sahnede ise 5 aşama olarak Şaban bir mezbahane açarak işlerini daha da büyütür.



Fotoğraf 67: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Göçmenin Kendi İşini Kurması, 72. dakika, 04. saniye

“Şaban: Bu mezbahayı açmakla çok iyi ettim. Sütten kesilen inekleri ben kesiyorum. Paralar cukka bankaya.” (71.57-72.57)

Artık “göçmenin iş kurması” temasında altıncı aşama gerçekleşir. Bu sahneler artık yüksek sosyo-ekonomik bir statüye sahip olan Şaban’ın eskiden çalıştığı fabrikanın kantinini kiralaması şeklinde gelişmektedir. Şaban’ın eski işvereni Hans, işlerinin kötü gitmesi üzerine fabrikanın kantinini kiraya verir ve Şaban bu fırsatı kaçırmayarak hem kantini kiralar, hem de Hans’a geri ödenmesi koşuluyla borç para verir. Ancak Hans bu borcu ödeyemeyecektir.

*“Şaban: Ben var senin kantin kiralamak.
Patron: Çok memnun oldum Her Şaban.
Şaban: Ulan gavur işin içinde para oldu mu nasıl köpekleşiyosun.
(...)
Şaban: Kaç lira Mark kantin?
(...)
Şaban: Ne 300 bin Mark mı? Yok canım. Biz de öyle sokağa atılacak para yok. Biz alnımızın teriyle kazandık bu parayı. Hadi eyvallah.
Patron: Bitte bitte Her Şaban.
Şaban: 100 bin Mark kantine kira, 100 bin de sana borç. 3 ay sonra verdiğim borcu geri alırım.” (74.01-75.32)*

Son aşama olarak Şaban’ın eski çalıştığı fabrikaya ortak olmasını görürüz. İflas eden Hans’ın Şaban’dan borç para istemesi üzerine Şaban Hans’ın ödememiş olduğu eski borçları da gündeme getirerek Hans’a, fabrikaya ortak olmak ve çalışma izni olmayan Türk göçmen işçilere çalışma izni çıkarmak koşuluyla borç para verir. Hans’ın Şaban’ın bu şartını kabul etmesiyle Şaban fabrikanın ortağı olur.



Fotoğraf 68: Türk Göçmenlerin Gözünden Almanya'daki İş Yaşamı: Göçmenin Kendi İşini Kurması, 80. dakika, 09. saniye

“Şaban: Buyur istediğin Mark'lar burda.

Patron: Sen çok iyi yüreklisin Şaban.

Şaban: Yalnız ufacık bi isteğim olacak.

Patron: Buyur emret Her Şaban.

Şaban: Fabrikanın %51 hissesini istiyorum.

Patron: Nasıl anlamadım.

Şaban: Bak ben anlatayım. Bundan evvel ki borcunu ödemedin. Şimdi vereceğimle hepsi 1 buçuk milyon Mark oluyo.

(...)

Patron: Kabul ediyorum.

Şaban: Ha bi şartım daha var.

Patron: Daha ne istiyorsun Her Şaban?

Şaban: Fabrikanda çalışan Türk işçilerine çalışma izni çıkaracaksın.

Patron: Ölüyorum, mahvolurum.

Şaban: Geber. Tamam mı? Çıkaracak mısın?

Patron: Tamam.” (78.58-80.16)

Türk göçmenlerin statü göstergeleri

1. Mercedes sahibi olma

“Türk göçmenlerin statü göstergeleri” bulgusu altında saptanan “Mercedes sahibi olma” teması ise “Sarı Mercedes” filminde görülmekte ve film içinde 13 sahnede geçmektedir. Bu 13 sahneden 2. ve 13. sahnede Türk göçmen Bayram, Mercedes sahibi olmanın bireylerin/toplumun gözünde değerli olduğunu düşünmektedir. 4. ve 7. sahneler ise Bayram'ın Almanya'dan Türkiye'ye Mercedes'le dönmesinin bir göçmen olarak statüsünü yükselttiğini düşündüğü ve Almanya'da çalışarak Mercedes almayı bir başarı olarak algıladığı sahneler iken, 12. sahne geride kalanların Mercedes'e sahip olmayı hem başarı olarak algıladığının hem de ona değer verdiğinin düşünüldüğü bir sahnedir. 8. ve 9. sahneler de ise Bayram Mercedes'inin zarar görmesiyle kendi statüsünün zarar

görmesi arasında bir ilişki kurmaktadır. 6. sahne ise Bayram'ın Mercedes sahibi olmayı bir meslek olan polis olmaktan daha üstün gördüğü bir sahnedir. 1, 3, 10 ve 11. sahneler ise Mercedes'in kadınlarla birlikte olma aracı olarak algılandığı sahnelerdir. Bu sahnelerde (özellikle 10. ve 11. sahne) Bayram, Mercedes'i kadınlara karşı statü göstergesi olarak kullanmaktadır.

“Sarı Mercedes” filminde saptanan “Türk göçmenlerin statü göstergeleri” bulgusu altında ele alınan 2. sahnede filmin temel karakteri olan Bayram, Mercedes sahibi olmanın insanların gözünde değerli olduğunu düşündüğü için Türkiye'deyken sevgilisi olan (hala sevmekte olduğu ve evlenmek istediği) Kezban'ın kendisini Mercedes kullanırken görmesini istemektedir.



Fotoğraf 69: Türk Göçmenlerin Statü Göstergeleri: Mercedes Sahibi Olma, 12. dakika, 03. saniye

“Bayram: Bu Mercedes'in yıldızının keyfi de bir başka oluyor canım. Keşke Kezban şu an burda olsaydı da görseydi beni Balkız'ın direksiyonunda.”
(12.01-12.13)

Aynı temanın işlendiği 13. sahneye gelene kadar arabasının başına türlü türlü kazalar gelmiş olan Bayram, 13. sahnede Mercedes'inin başına gelen kazalardan insanların özensiz ve (Bayram'a göre) saygısız davranışlarını sorumlu tutar ve insanları Mercedes'ine değer vermemekle suçlar. Bu bağlamda bu sahne Bayram'ın Mercedes'le sahip olduğunu düşündüğü statüye doğrudan bir gönderme yapmıyor gibi görünse de, Bayram'ın bir statü göstergesi olarak düşündüğü Mercedes'ine saygı duyulmasını istemesi bakımından “Türk göçmenlerin statü göstergeleri” teması kapsamında değerlendirilmiştir. Bayram bu düşüncesini şu sözle dile getirir:



Fotoğraf 70: Türk Göçmenlerin Statü Göstergeleri: Mercedes Sahibi Olma, 65. dakika, 28. saniye

“Bayram: Ne iş be sen çalış, didin, et, yeme, içme, şerefine bir Mercedes al, sonra da kimse takmasın.” (65.27-65.32)

“Mercedes sahibi olma” temasının işlendiği 4. sahnede Bayram arabasını kullanırken Almanya’ya trenle gidişini hatırlar ve Türkiye’ye Mercedes’le dönmesinin bir başarı olduğunu düşünür.

“Bayram: Nefsimizden az vermedik Balkız’ı alcaz diye. Almanya’ya gitmeseydim alabileceğim de yoktu ya. Yine de iyi başardın Bayram. Sen trenle git Mercedes’le dön. Olacak iş mi be.” (27.07-27.16)

“Türk göçmenlerin statü göstergeleri” temasının geçtiği 7. sahnede Bayram, yine başarılı olma düşüncesini vurgular. Ona göre, İstanbul’a Mercedes’le girmek bir başarı ölçütü, dolayısıyla da statüsünü yükselttiğinin bir göstergesidir.



Fotoğraf 71: Türk Göçmenlerin Statü Göstergeleri: Mercedes Sahibi Olma, 36. dakika, 43. saniye

“Bayram: İstanbul’a yaklaştık. Demek böyle Mercedes’le girmemiz de nasip olacakmış. Bu başarı ikimizin Kezban.” (36.40-36.46)

Bayram, bir göçmen olarak geride kalanların Mercedes sahibi olmaya değer vereceğini düşünür. Bu sahneye ilişkin Bayram’ın hayal dünyasında kurduğu diyaloglar şu şekildedir:



Fotoğraf 72: Türk Göçmenlerin Statü Göstergeleri: Mercedes Sahibi Olma, 60. dakika, 07. saniye

“Köylü çocuk: Geliyo... geliyo... Bayram geliyo...

Çocuklar: Geliyo...

(Davullar zurnalar çalınır)

Köylü 1: Aferin sana Bayram.

Köylü 2: Yaşa be Bayram nası da becerdin bu işi.

Köylü 3: Köyümüzden de Mercedes’li çıkacakmış demek.

Köylü 4: Köyün uğuru Bayram.

Bayramın amcasının oğlu Remzi: Hepimizden yaman çıktın amca oğlu.

Bayram’ın amcası Rüstem: Emeğim helal olsun yiğenim Bayram.” (59.51-60.36)

Bayram Mercedes sahibi olmakla yüksek bir statüye kavuştuğunu düşündüğü için artık borç istemenin kendine yakışmayacağını düşünür.



Fotoğraf 73: Türk Göçmenlerin Statü Göstergeleri: Mercedes Sahibi Olma, 33. dakika, 53. saniye

“Bayram: Yuh be! Bu kadar da olur mu! Dünyanın cezasını ödedik. Zaten paramız az, üstüne de bu. Köyde borç istemek de Mercedes’li birine yakışmaz ki...” (33.46-33.54)

Mercedes sahibi olmanın kendisine yüksek bir statü sağladığını düşünen Bayram “Mercedes”isinin hasar görmesiyle kendi statüsünün zarar görmesi arasında ilişki kurar. Mercedes’inin yıldızı çalınan ve arka stop lambası kırılan Bayram bu şekilde köye girecek olduğu için üzülür.



Fotoğraf 74: Türk Göçmenlerin Statü Göstergeleri: Mercedes Sahibi Olma, 40. dakika, 42. saniye

“Bayram: Napalım Balkız? Biz de köye yıldızsız lambasız gireriz.” (40.41-40.44)

Diğer sahnede ise Bayram’ın kendisini Mercedes sahibi olduğu için polisten üstün görmektedir. Aşırı hız yüzünden polisten ceza yiyen Bayram önce bu duruma üzülür. Ancak daha sonra bu para cezasının Almanya’da çalıştığı için kendisini etkilemeyeceğini ve kendisine ceza yazan polisin hiçbir zaman bir Mercedes sahibi olamayacağını düşünür.



Fotoğraf 75: Türk Göçmenlerin Statü Göstergeleri: Mercedes Sahibi Olma, 34. dakika, 12. saniye

“Bayram: O komser de amma insafsız çıktı. Bağışlasa ne olurdu yani. O kadar da ceza yazılır mı adama ayıp değil mi? Aman be yazarsa yazsın bu güne bugün Almanya’da çalışıyorum ben. Hiç o polis hayatta Mercedes alabilir mi kendine? Polis olmuş da ne olmuş yani.”(34.23-34.40)

“Mercedes sahibi olma” temasının geçtiği 1. sahnede Bayram Mercedes’ini kadınlarla birlikte olma doğrultusunda kullanır ve kendisi gibi göçmen olan Solmaz’ı Türkiye’ye giderken arabasıyla alacağını söyleyerek onunla birlikte olur.



Fotoğraf 76: Türk Göçmenlerin Statü Göstergeleri: Mercedes Sahibi Olma, 03. dakika, 07. saniye

*“Solmaz: Tamam dimi. Yarın sabah ... önünde beklidem seni.
Bayram: Tamam tamam.” (02.40-03.31)*

Sözünü yerine getirmeyen Bayram Türkiye’ye girdikten sonra yolculuğuna devam ederken Solmaz’la karşılaşır. Solmaz kendi akrabalarının (Solmaz’ın akrabası aynı zamanda Bayram’ın Almanya’daki arkadaşı Veli’dir) arabasındadır. Solmaz, Bayram’a olan sitemini dile getirirken Bayram Mercedes’i sayesinde Solmaz’la birlikte olduğunu düşünerek sevinir.

*“Solmaz: Sen de erkek misin Bayram?
Bayram: Edepsiz nolucak. Aldılar heralde televizyonunu gümrükte elinden.
Sen benim erkekliğimi bilmez misin be!” (14.08-14.39)*

Diğer sahnelerde de Bayram yine Mercedes’ini kadınlarla birlikte olmak yönünde değerlendirmektedir. Bu bağlamda Bayram feribotta gördüğü Ayfer adlı bir kadından çok hoşlanır ve yine Mercedes sahibi olmasının verdiği “yüksek statüyle” Ayfer’in, kendisinin Mercedes’i olduğunu duyunca hemen onunla birlikte olmak isteyeceğini düşünür. Bu amaçla hareket eden Bayram fotoğrafta da görüldüğü üzere, Ayfer’le konuşmaya çalışarak Mercedes sahibi olduğunu belirtir. Ayfer tarafından önce terslenen Bayram, Ayfer’in kendisinin Almanya’dan geldiğini ve BMW’de çalıştığını öğrenmesiyle birlikte, Ayfer’le daha samimi bir iletişim sürecine girer. Bu sahnede önemli olan nokta Mercedes sahibi olmanın, göçmen Bayram’a göre, bir statü göstergesi olmasına rağmen, göçmen olmayan Ayfer için Mercedes’in bir öneminin olmamasıdır. Bununla birlikte Ayfer için Mercedes Bayram’ın Almanya’da yaşadığını ve BMW’de çalıştığını öğrendikten sonra önem kazanır. Ancak göçmen olan Solmaz’ın Mercedes’e verdiği değer ile Bayram’ın çalıştığı yer arasında bir ilişki yoktur.



Fotoğraf 77: Türk Göçmenlerin Statü Göstergeleri: Mercedes Sahibi Olma, 53. dakika, 22. saniye

“Bayram: Mahsuru yoksa bayan konuşabilir miyiz biraz? Afedersiniz demin sigarınızı yakacaktım ama geç kaldım daha doğrusu geç fark ettim. Aklım hep benim şu aşağıdaki Mercedes’te de. Başına bi şey gelmesin diye.

Ayfer: Bana ne canım.

Bayram: Hususiniz var mı sizin?

Ayfer: Öf rahat bırakın!

Bayram: E canım şurda iki çift laf etsek. Ta Almanya’lardan sürüp geliyorum tek başıma.

Ayfer: Almanya’dan mı?

Bayram: Evet Münhen’den. Üç yıl oldu gideli adım Bayram. Kısmetse bi de sizinkini öğrensek.

Ayfer: İşiniz ne orda?

Bayram: BMW’de çalışıyorum. Montaj hattında herkese de vermezler bu işi yani. Ya siz?

Ayfer: Manikür pedikürcü. Sizin Mercedes hangisi?

Bayram: Aa şu aşağıdaki bal renkli olanı. Son model alcaktım ama seneye artık. İsminizi müsaade etmediniz lakin.

Ayfer: Ayfer.” (50.50-53.40)

11. sahnede ise Bayram ve Ayfer, Bayram’ın arabasına geçerler ve Bayram birkaç dakika sonra Ayfer’i zorla öpmeye çalışır. Bunun üzerine Ayfer Bayram’a bağırarak arabadan iner.



Fotoğraf 78: Türk Göçmenlerin Statü Göstergeleri: Mercedes Sahibi Olma, 54. dakika, 53. saniye

*“Bayram: Çok beğendim sizi Ayfer Hanım.
 (Bayram Ayfer’i zorla öpmeye çalışır)
 Ayfer: Napiyorsun çek elini!
 Bayram: Kimse görmez korkma kız.
 Ayfer: Çekil dokunma bana!” (53.41-56.18)*

Görüldüğü üzere Bayram’ın Mercedes’i kadınlara ulaşma aracı olarak görmesi devam etmekte iken, Ayfer Bayram gibi düşünmemekte ve Bayram’a karşı gelmektedir.

“Mercedes sahibi olmak” temasının bir statü göstergesi olarak değerlendirildiği diğer film ise “Almanya Acı Vatan”dır ve bu tema film içinde 2 sahnede geçmektedir. Bu sahnelerde “Sarı Mercedes” filminde olduğu gibi Mercedes ile statü arasındaki ilişkiye direkt bir vurgu yapılmamaktadır. Ancak verilen görsel öğelerden ve Türk göçmenin Mercedes’ine zarar gelmesini önlemeye yönelik davranıştan yine Türk göçmenin, - Almanya’daki göçmenler için bir sembol haline gelen- Mercedes’le statüsü arasında kurduğu ilişkiye bir gönderme yapıldığı dikkat çekmektedir. Bu bağlamda “Almanya Acı Vatan”da “Mercedes sahibi olmak” teması kapsamında geçen 1. sahne aynı zamanda filmin de ilk sahnesidir ve sahne direkt olarak Almanya’dan köyüne ziyarete gelen Musa’nın Mercedes’iyle açılır ve köylü çocuklar Mercedes’in etrafına toplanmıştır. Bu sahne tamamen diyalogsuz bir sahnedir ve görsel öğeler üzerinden “Alamancı” diye tabir edilen Almanya’daki Türk göçmenler ile Mercedes arasındaki ilişkiye vurgu yapılır.



Fotoğraf 79: Türk Göçmenlerin Statü Göstergeleri: Mercedes Sahibi Olma, 01. dakika, 06. saniye

Mercedes’inin yanına gelen Musa, çocukların arabasının etrafında olduğunu görünce Mercedes’ine bir zarar gelmemesi için çocukları hemen arabanın etrafından kovar. Dolayısıyla bu sahnede de sözel olarak Mercedes’in göçmenin statü göstergesi olduğu belirtilmemekle birlikte, Musa’nın arabasını koruma davranışı bize tıpkı “Sarı

Mercedes” filminde olduğu gibi Mercedes marka arabanın göçmen için ne kadar değerli olduğunu göstermektedir.

“Musa: Açılın lan! Arabayı pislettiniz be! Yepyeni araba!” (01.59-02.05)

2. Almanya’da çalışılan yer

“Türk göçmenlerin statü göstergeleri” bulgusu altında saptadığımız “çalışılan yer” teması ise “Sarı Mercedes” filminde karşımıza çıkmakta olup, film içinde 2 kez geçmektedir. Burada Türk göçmen için BMW’de çalışmak bir statü göstergesidir.

İlk sahnede Bayram Edirne sınır kapısından geçtikten sonra kendisine Münih’te nerede çalıştığını soran gümrük memuruna, çöpçülük yaptığı halde BMW’de çalıştığını söyleyerek, kendisini daha yüksek bir statüye sahip olarak göstermeye çalışmaktadır.



Fotoğraf 80: Türk Göçmenlerin Statü Göstergeleri: Almanya’da Çalışılan Yer, 07. dakika, 30. saniye

*“Gümrük memuru: Nerde çalışıyorsun Münih’te?
Bayram: BMW’de.” (07.28-07.32)*

Diğer sahnede ise (daha önce de geçtiği üzere) Bayram Ayfer’le iletişim kurmaya çalışırken Almanya’dan geldiğini söylemiş, bunun üzerine Ayfer Bayram’a Almanya’da ne iş yaptığını sormuştur. Bayram ise çöpçülük yaptığını söylemeyerek, gururla BMW’de çalıştığını söylemiştir. Dolayısıyla Bayram için BMW’de çalışmak bir statü göstergesiyken, aynı zamanda göçmen olmayan Ayfer için de göçmenin statüsü Almanya’da çalıştığı yere göre belirlenmektedir.

6.4. TÜRK GÖÇMENLERİN AİLE YAŞAMI

Çalışmada görsel analiz metodu ile dört film üzerinden yapılan içerik analizi sonrasında Türk göçmenlerin aile yaşamı temasına ilişkin Tablo 5’teki temalar saptanmıştır. Bunlar: “erkeğin aile içindeki egemenliği”, “kadınların gurbette evli olması gerekliliği”, “kız çocuklarına şiddet uygulanması”, “yarısı Türkiye’de yarısı Almanya’da olan bölünmüş aileler”, “göçmen erkeklerin karılarını aldatması” ve “çocuk yapamama/yapma” şeklindedir.

Tablo 5: “Almanya Acı Vatan”, “Gurbetçi Şaban”, “Polizei”, “Sarı Mercedes” Filmlerinde Türk Göçmenlerin Aile Yaşamına İlişkin Temalar

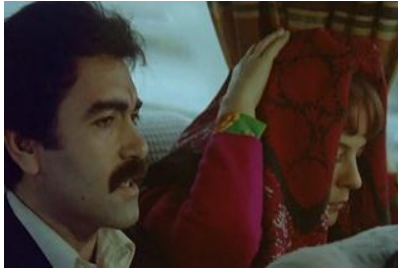
Türk Göçmenlerin Aile Yaşamı						
	Erkeğin Aile İçindeki Egemenliği	Gurbette Yaşayan Kadınların Evli Olması Gerektiği	Kız Çocuklarına Şiddet Uygulanması	Yarısı Türkiye’de Yarısı Almanya’da Olan Bölünmüş Aileler	Göçmen Erkeklerin Eşlerini Aldatması	Çocuk Yapamama/Yapma
Almanya Acı Vatan	4	1	3	2	4	2
Gurbetçi Şaban						9
Polizei			2		4	
Sarı Mercedes						
Toplam Sahne Sayısı	4	1	5	2	8	11

Erkeğin aile içindeki egemenliği

“Türk göçmenlerin aile yaşamı” bulgusu altında saptanan “erkeğin aile içindeki egemenliği” teması “Almanya Acı Vatan” filminde görülmekte ve 4 sahnede geçmektedir. Bu 4 sahnede hakim olan düşünce kadının erkeğin isteğini yapması bağlamında, göçmen ailelerde Türkiye’de hakim olan ataerkil aile yapısının devam ettiği şeklinde olup, göçmen aile içindeki toplumsal cinsiyet eşitsizliğine vurgu yapmaktadır. Bu nedenle bu sahneler farklı içeriklere sahip olsalar da aynı düşünceye vurgu yapmaktadırlar. Bu temaya ilişkin analizler şu şekildedir:

“Almanya Acı Vatan” filminde “erkeğin aile içinde egemenliği” temasının geçtiği 1. sahnede Güldane ile Mahmut anlaşmalı evliliklerini yapmış Almanya’ya gitmektedirler.

Otobüs Almanya'ya yaklaşırken Güldane başındaki örtüyü çıkarır. Ancak Mahmut Güldane'nin bu davranışına tepki göstererek kendisinin rezil olacağı düşüncesiyle Güldane'nin başını açmasına izin vermez ve Güldane Mahmut'un dediğini yapar. Bu sahnede dikkat çeken iki önemli nokta söz konusudur. Birincisi Mahmut'un Güldane ile aralarında gerçek bir evlilik ilişkisi bulunmamasına rağmen Güldane'nin üzerinde egemenlik kurabileceğini düşünmesi ve bunu uygulamasıdır. İkinci nokta ise Almanya'da beş yıldır çalışmakta olan Güldane'nin bu durumu kabullenmesidir. Bu bağlamda bu sahne ataerkil aile yapısının bir özelliği olan erkek egemenliğini konu almakla birlikte, asıl önemli olan göç sürecinin Güldane'nin benimsediği geleneksel ataerkil değerler üzerinde çok da etkili olmadığıdır. Dolayısıyla bu sahne henüz gerçek bir evlilik ilişkisi olmayan Güldane ile Mahmut'un evlilikleri gerçek bir ilişki sürecine girdiğinde nasıl bir rota izleyeceğini göstermesi bakımından önemlidir.



Fotoğraf 81: Türk Göçmenlerin Aile Yaşamı: Erkeğin Aile İçindeki Egemenliği, 08. dakika, 37. saniye

(Güldane başındaki örtüyü çıkarır.)

“Mahmut: Ört kız şu saçlarını!

Güldane: Niye?

Mahmut: Tövbe tövbe. Ört dedim. Laf ettiricek ardından.” (08.29-08.39)

Aynı temanın geçtiği 2. sahnede artık Güldane ile Mahmut'un evlilik ilişkileri normalleşmiştir. Mahmut, Güldane'den kendisine hizmet etmesini istemek bağlamında Güldane'den su getirmesini ister. Güldane Mahmut'a önce suyunu kendisinin almasını söylese de Mahmut'un kendisine bağırması üzerine onun isteğini yerine getirir. Sahneye ilişkin fotoğraf ve diyalog şu şekildedir:



Fotoğraf 82: Türk Göçmenlerin Aile Yaşamı: Erkeğin Aile İçindeki Egemenliği, 51. dakika, 52. saniye

“Mahmut: Güldane bana su getir.

Güldane: Kalk kendin al.

Mahmut: Ha... Su getir dedim ula!..

Güldane: Hiii!

(Güldane hemen kalkar ve su getirmeye giderken bir sigara yakar)

Mahmut: Sen sigarada mı içiyorsun?

Güldane: Hı hı... ”(51.25-51.55)

“Erkeğin aile içindeki egemenliği” temasının geçtiği 3. sahnede Güldane artık Almanya’ya alışan kocası Mahmut’u bir Alman kadının evinde kendisini aldatırken yakalar ve Mahmut’tan kendisinden boşanmasını ister. Ancak Mahmut, erkek olması nedeniyle kendinde Güldane’yi aldatma hakkı bulduğunu ve Güldane’nin kendisinden boşanması durumunda ona çok ağır bir şiddet uygulayacağını söyler. Dolayısıyla bu sahne ilk 2 sahneden farklı olarak artık Almanya’ya alışan Mahmut’un ataerkil aile yapısının da ötesinde erkeğin egemenliğini aldatma boyutuna taşıyıp bunu “erkek hakkı” olarak görmesi ve Güldane’nin boşanma talebine karşı şiddet tehditini öne çıkarmasıdır. Sahneye ilişkin fotoğraf ve diyaloglar şu şekildedir:



Fotoğraf 83: Türk Göçmenlerin Aile Yaşamı: Erkeğin Aile İçindeki Egemenliği, 73. dakika, 58. saniye

“Güldane: Yeter artık. Bunu da yapıcaksan boşan bari! Ben sana aynı şeyi yapsam nolur? O zaman namusuna halel gelir di mi!

Mahmut: Ne diyosun sen be! Ben erkeğim, sen kadınsın! Hele öyle bi şey yap görürsün o zaman. Kırarım ulan bi tarafını! Gebertirim seni!

Güldane: Boşan o zaman be boşan!

Mahmut: Ne diyosun be!” (73.41-74.03)

“Mahmut: Ulan elinin hamuruyla bi de erkek işine karışyorsun ha! Bi de boşamak mı şeytan diyo!”

(Mahmut Güldane’ye el kaldırır).

“Mahmut: Tövbe tövbe elimden bi kaza çıkacak!

Güldane: İşine karıştıyormuşum! Biz yapsak.

Mahmut: Şuna bak şuna! Bi de laf ediyosun ha! Hem de kocana.

(...)

Güldane: Yokum ben artık. Memlekete gidicem.

Mahmut: Hiçbir yere gidemezsin. Biz anlaştık 4 yıl oturmaya, oturma izni alıncaya kadar mecbursun! Borcum borç sana! Ben sınır dışı edilme korkusu ile yaşıycam ha! Hiçbir yere gidemezsin. Hiçbir yere... Kocanım ben senin. Bana sormadan hiç bi şey yapamazsın! Tamam mı!” (74.36-75.09)

Gurbette yaşayan kadınların evli olması gerektiği

“Göçmenlerin aile yaşamı” bulgusu altında saptanan “gurbette yaşayan kadınların evli olması gerektiği” teması da yine “Almanya Acı Vatan” filminde görülmekte ve 1 sahnede geçmektedir. Bu sahnede Güldane henüz Mahmut’la normal bir evlilik sürecine girmemiştir ve Güldane’nin kendisinden yaşça büyük çalışma arkadaşı Emine, Güldane’ye Mahmut’la normal bir karı koca hayatı yaşaması gerektiğini öğütlemektedir. Emine’nin bu öğüdünün altında yatan neden ise Emine’nin kendi deyimiyle “yaban ellerde itin serserinin olmasıdır”. Dolayısıyla bu sahne geleneksel değerler bağlamında kadının evli olması gerektiğine vurgu yapmaktadır. Ayrıca Güldane’nin göçmen bir kadın olarak Almanya’da “bekar” olması bu vurguyu daha da güçlendirmektedir.



Fotoğraf 84: Türk Göçmenlerin Aile Yaşamı: Gurbette Yaşayan Kadınların Evli Olması Gerektiği, 40. dakika, 36. saniye

“Sevgi: Emine abla nolur şu kıza bi şey söyleyiversene.

Emine: Daha ne düşünüyorsun kız. Bu yaşa kadar armudun sapı, üzümün çöpü misali kimseleri beğenmedin. Sonra tarlanın borcu bitti evlenicem dedin. Kat aldın yine borçlandın. Bak adam çakı gibiymiş.(...)

Güldane: Eee...

Emine: Öyle deme kızım bu yaban ellerde iti var serserisi var. Hazır nikahı da kıymışsın, e ne bekliyorsun daha. Aklın başın yerinde cahil değilsin.”
(40.07-40.41)

Kız çocuklarına şiddet uygulanması

“Türk göçmenlerin aile yaşamı” bulgusu altında ele alınan “kız çocuklarına şiddet uygulanması” teması ise hem “Almanya Acı Vatan” hem de “Polizei” filminde karşımıza çıkmaktadır. Öncelikle “Almanya Acı Vatan” filmine bakacak olursak, şiddeti konu alan bu tema film içinde 3 sahnede geçmektedir. Bu üç sahnede de hakim olan içerik babasının kızını evden dışarı çıkıp Alman erkekleriyle buluşuyor diye odasına kilitlemesi ve şiddet uygulamasıdır. Ayrı ayrı açıklama, fotoğraf ve diyaloglarla analiz edilecek olan bu sahneler birbirinin benzeri olan sahnelerdir.

“Almanya Acı Vatan” filminde “kız çocuklarına şiddet uygulanması” temasının geçtiği 1. sahnede Güldane ile aynı heimde kalan Zeybek, kızına sokağa çıkıp Alman erkekleriyle buluşuyor diye şiddet uygulamaktadır. Sahnede geçen şiddet içerikli diyaloglar şu şekildedir:

(Bu sahnede babanın kızına bağırması ve dayak sesleri Güldane ve arkadaşlarının kaldığı odadan duyulur.)



Fotoğraf 85: Türk Göçmenlerin Aile Yaşamı: Kız Çocuklarına Şiddet Uygulanması, 16. dakika, 44. saniye

“Çiğdem: Ahh!..

Zeybek: Sus kız! Sus zırlama sus!

(...)

Zeybek: Sokağa çık da Alman erkekleriyle fingirde di mi! Hiçbir yere çıkamazsın! Otur oturduğun yerde! Evde televizyon seyret bakıyım, renkli hem de bu. Hadi!” (16.43-17.08)

Aynı temanın geçtiği 2. sahnede de Zeybek kızını dışarı çıkmaması yönünde tehdit etmektedir:



Fotoğraf 86: Türk Göçmenlerin Aile Yaşamı: Kız Çocuklarına Şiddet Uygulanması, 22. dakika, 35. saniye

*“Zeybek: Bi yolunu bulup dışarıya çıkmaya kalkarsan ayaklarını kırarım.
Çiğdem: Olur olur.” (22.34-22.42)*

(Zeybek eve gelince Çiğdem’i bulamaz.)

“Zeybek: Çiğdem, Çiğdem kız Çiğdem. Neredesin kız? Çiğdem... Kız neredesin? Çiğdem...”

(Çiğdem gelir.)

*“Zeybek: Neredesin lan? Neredesin sen? Nerde? Kemiklerini kıracam senin!
O zaman dışarı çıkamazsın, sokaklarda sürtemezsin!”*

(Talat ve Mahmut Zeybek’i tutmaya çalışır)

*Zeybek: Bırakın beni tutmayın. Bırakın beni. Ben nasıl bakarım elin yüzüne.
Başım önde. Anahtar uydurmuş kapıya!. Bırakın!...(54.35-55.20)*

“Göçmenlerin aile yaşamı” bulgusu altında saptanan “kız çocuklarına şiddet uygulanması” teması “Polizei” filminde ise 2 sahnede geçmektedir ve direkt olarak Almanya’daki kız çocuğunun aile içinde şiddet gördüğünü işlemektedir. Bu bağlamda 1. sahnede Almanya’da yaşayan Türk göçmen bir ailenin kızı Fatma şiddet gördüğü gerekçesi ile evden ayrılmıştır ve onu tanıyan diğer bir Türk göçmen Necati, Fatma’nın eve dönmesini ve artık şiddete maruz kalmayacağını söyler. Sahneye ilişkin fotoğraf ve diyalog aşağıdaki gibidir.



Fotoğraf 87: Türk Göçmenlerin Aile Yaşamı: Kız Çocuklarına Şiddet Uygulanması, 10. dakika, 50. saniye

“Necati: Fatma kız gel buraya.

Fatma: Buyur Necati amca.

Necati: Kızım anan durmadan ağlıyor. Gelsin, eve dönsün. Artık onu hiç dövmicem, ne isterse yapıcım diyor.” (10.39-10.50)

“Kız çocuklarına şiddet uygulanması” temasının geçtiği 2. sahne ise daha sonraki temalarda ayrıntılı olarak işleneceğinden bu bölümde yalnızca aile içinde kız çocuklarının şiddet görmesine odaklanan küçük bir bölümü ele alınacaktır. Bu sahnede “Alman polisinden korkmak ve kaçmak” teması altında ele aldığımız gibi Ali Ekber polis kılığındadır ve Fatma’yı Alman sevgilisiyle görür ve onu ailesinin evine götürmek için zorla kolundan çeker ve götürmeye çalışır. Fatma’nın gelmek istememesi üzerine ona bir tokat atar. Bu tokat üzerine Fatma’nın Ali Ekber’e söylediği sözler, onun aile içinde şiddet gördüğünü göstermektedir. Fatma’nın sözleri şu şekildedir:

“Fatma: Bana hiç kimse vuramaz. Polis de olsa vuramaz. Burası özgür bir ülke. Ben evde dayak yiyorum diye polis beni aldı.” (73.03-73.08)

Yarısı Türkiye’de yarısı Almanya’da olan bölünmüş aileler

“Türk göçmenlerin aile yaşamı” bulgusu kapsamında saptanan dördüncü tema olan “yarısı Türkiye’de yarısı Almanya’da olan bölünmüş aileler” ise “Almanya Acı Vatan” filminde karşımıza çıkmakta ve 2 sahnede geçmektedir. Bu sahnelerde hakim olan konu ise ailesini Türkiye’de bırakarak, Almanya’ya çalışmaya gelen Türk göçmen erkeğinin Almanya’daki yaşam koşulları nedeniyle ailesini ziyarete gidememesi ve göçmen ile ailesi arasında yaşanan özlem duygusudur. Bu duygu 1. sahnede göçmenin Türkiye’deki ailesi üzerinden işlenirken, 2. sahnede göçmenin kendisi üzerinden işlenmiştir.

Almanya’da çöççülük yapmakta olan Veysel (Pala lakaplı) Türkiye’ye ailesinin yanına kendi gelemeyip, Türkiye’ye ziyarete giden Güldane ile ailesine haber yollamakta ve çocuklarının fotoğraflarını istemektedir. Ancak karısı Ayşe bu durumdan hiç mutlu olmaz ve kocasının “bu sene de gelemeyeceğini” söyleyerek, ailenin bir araya gelememesi sorununun sürekli olduğunu vurgular.



Fotoğraf 88: Türk Göçmenlerin Aile Yaşamı: Yarisı Türkiye’de Yarisı Almanya’da Olan Bölünmüş Aileler, 04. dakika, 37. saniye

“Güldane: Pala dayı bu sene gelemiyö. Hepinize selâmı var. Çocuklar burnumda tütüyor dedi.

Ayşe: Niye kendi gelmedi mademki?

Güldane: Çocukları çok özledi. Resimlerini istiyor.

Ayşe: Bu sene de gelmiyecek demek ki.” (04.14-04.44)

Aynı temanın geçtiği 2. sahnede ise çocuklarının fotoğraflarını gören Veysel, çocuklarına yönelik özlemini dile getirir.



Fotoğraf 89: Türk Göçmenlerin Aile Yaşamı: Yarisı Türkiye’de Yarisı Almanya’da Olan Bölünmüş Aileler, 22. dakika, 13. saniye

“Güldane: Veysel ağa.

(...)

Güldan: Sana köyden haberlerim var. Al çocuklarının resimleri.

Veysel: Çok özledim be. Ulan ne veletmiş. Of ulan of bitmez bu gurbetlik bitmez.” (22.03-22.28)

Göçmen erkeklerin eşlerini aldatması

“Türk göçmenlerin aile yaşamı” bulgusu altında geçen “göçmen erkeklerin eşlerini aldatması” teması ise hem “Almanya Acı Vatan” hem de “Polizei” filminde geçen bir temadır. Öncelikle “Almanya Acı Vatan” filmini ele alacak olursak, “göçmen erkeklerin eşlerini aldatması” teması film içinde 4 sahnede geçmektedir. Bu sahnelerde erkeğin eşini aldatması aşamalar halinde önce 1. sahnede Alman kadını görme ve etkilenme, 2. sahnede bir iletişim sürecini başlatma, 3. sahnede bu iletişim sürecini ilerletme ve göçmen kadının eşini Alman bir kadınla görme ve son olarak 4. sahnede ise boşanma isteği çerçevesinde gelişmektedir. İlk 3 sahne film içerisinde genellikle diyalogsuz geçtiğinden (aynı zamanda geçen diyaloglar sessiz bir şekilde yalnızca görüntü üzerinden verildiğinden) yalnızca fotoğraf üzerinden ele alınacak, 4. sahnede ise diyaloga yer verilecektir.

“Göçmen erkeklerin eşlerini aldatması” temasının geçtiği “Almanya Acı Vatan” filminde Mahmut, fotoğrafta da görüldüğü üzere birahane de gördüğü Alman bir kadından etkilenir.



Fotoğraf 90: Türk Göçmenlerin Aile Yaşamı: Göçmen Erkeklerin Eşlerini Aldatması, 71. dakika, 35. Saniye

3. sahnede Güldane, kocası Mahmut’u birahane de Alman kadınla birlikte görür.



Fotoğraf 91: Türk Göçmenlerin Aile Yaşamı: Göçmen Erkeklerin Eşlerini Aldatması, 71. dakika, 59.saniye



Fotoğraf 92: Türk Göçmenlerin Aile Yaşamı: Göçmen Erkeklerin Eşlerini Aldatması, 72. dakika 02. saniye

4. sahnede ise Mahmut ile hoşlandığı kadın, kadının evine giderler ve birlikte olurlar. Bunun üzerine Güldane de kadının evine gelerek, Mahmut'u Alman kadınla birlikte yakalar ve Mahmut'a kendisinden boşanmasını söyler.

“Türk göçmenlerin aile yaşamı” bulgusu altında saptanan “göçmen erkeklerin eşlerini aldatması” teması “Polizei” filminde ise 4 sahnede geçmektedir. Bu sahneler direkt olarak aldatmayı işlemekte olup; ilk 3 sahne birbirinin devamı niteliğinde olan sahnelerdir.

Ali Ekber'in çapkınlığı ile ün salmış aynı zamanda da evli olan Filinta lakaplı Türk göçmen arkadaşı, Alman bir kadınla birlikte olmak istemekte ve bunun için de Ali Ekber'den evinin anahtarını istemektedir. Evin anahtarını alan Filinta daha sonra arabasına binerek Alman sevgilisiyle birlikte gider.

“Filinta: Ooo... İki saattir seni arıyorum. Zor buldum be Ekber. Çaktırmadan şu evin anahtarını ver.

Ali Ekber: Olmaz. Ya ben de akşam bi frolayn atarsam eve.

Filinta: Tabi Ekber atarsın. Hadi ver şu anahtarı.

Ali Ekber: Olmaz.

Filinta: Hadi ver anahtarı da hasta etme beni.

Ali Ekber: Hani beraber atacaktık kızları. Hep sen atıyorsun. Sonra yengem duyarsa.

Filinta: Ali Ekber'cim, tatlım, yavrum. Şöyle bir düşün bir frolayn senin yatakta uzanmış sere serpe yatıyor. Vücut fıstık balık eti. Yatağın içi kıpır kıpır seni bekliyor.”

(Filinta Ali Ekber'in cebinden anahtarı alır ve fotoğrafta görüldüğü üzere arabaya sevgilisinin yanına gider)” (07.23-08.29)



Fotoğraf 93: Türk Göçmenlerin Aile Yaşamı: Göçmen Erkeklerin Eşlerini Aldatması, 08. dakika, 24. saniye

“Göçmen erkeğin kocasını aldatması” temasının geçtiği 2. sahnede ise Ali Ekber evinin anahtarını Filinta’ya vermiş, kahvehanede arkadaşlarıyla oturmakta ve onlarla konuşmaktadır. Derken fotoğrafta görülen Filinta’nın karısı gelir ve bağıra bağıra Filinta’yı arar. Filinta’nın karısı kocasının kendisini aldattığının farkındadır.



Fotoğraf 94: Türk Göçmenlerin Aile Yaşamı: Göçmen Erkeklerin Eşlerini Aldatması 16. dakika, 14. saniye

*“Filinta’nın karısı: Kör olası herif! Allah belanı versin! Sürüm sürünsün!
Nerde o Filinta denen alçak herif? Ekber sen bilirsin.
Ali Ekber: Vallahi billahi haberim yok yenge.” (16.07-19.26)*

“Göçmen erkeklerin karılarını aldatması” temasının geçtiği 4. sahnede ise Filinta aynı zamanda Ali Ekber’in de sevdiği kadın olan Babett’in evindedir. Ancak dikkat edilmesi gereken nokta iki göçmen Türk karakterin (Ali Ekber ve Filinta) Babett’e yönelik yaklaşımlarıdır. Ali Ekber, Babett’e gerçek bir aşk duygusuyla yaklaşırken; Filinta’nın amacı önceki sahnelerde olduğu gibi Babett’le de birlikte olmak yönündedir. Ancak Babett, Filinta’nın bu tutumunun farkında değildir ve onu normal bir arkadaş olarak görmektedir. Bu sahnede de Filinta Babett’in evinin önünde saklanarak Babett’i bekler ve Babett geldiğinde ise onunla konuşarak evine girer. Bu sahnede Filinta’nın önceki sahnelerde görülen direkt bir aldatma ya da cinsel bir birliktelik eylemi olmamakla

birlikte, Filinta'nın Babett'e olan yaklaşımındaki amaç yine Babett'le birlikte olmak olduğundan bu sahne de "göçmen erkeğin karısını aldatması" teması kapsamında değerlendirilmiştir.

Çocuk yapamama/Çocuk yapma

"Türk göçmenlerin aile yaşamı" bulgusu altında saptanan son tema ise birbirinin zıttı olacak şekilde "çocuk yapamama" ve "çocuk yapma" şeklindedir. Birincisi "Almanya Acı Vatan" ikincisi, "Gurbetçi Şaban"da görülen bu temalardan "çocuk yapamama" Almanya'daki çalışma ve yaşam koşullarının Türk göçmenlerin çocuk yapmasına engel oluşturması yönündeyken, "çocuk yapma" teması ise tam tersine Almanya'da Türk göçmenlerin çocuk yaparak sürekli çoğaldıklarına ilişkin bir temadır. "çocuk yapamama" teması "Almanya Acı Vatan" filminde 2 sahnede geçmektedir. Her 2 sahnede de hakim olan konu Türk göçmen işçinin Almanya'daki çalışma ve hayat koşulları nedeniyle çocuk yapamayacağına ilişkin düşüncedir.

"Almanya Acı Vatan" filminde "çocuk yapamama" temasının geçtiği 1. sahnede Güldane, kocası Mahmut'a hamile olduğunu söyler. Ancak Mahmut, Almanya'da içinde buldukları koşullar altında doğacak çocuklarına bakamayacaklarını düşünmektedir.

"Güldane: Gebeyim.

Mahmut: Ne!

Güldane: Hamileyim çocuğumuz olacak.

Mahmut: Peki nasıl büyütürüz? Anamız babamız da köy de. Benim kazancım yetmez, sen işten çıkamazsın, para da biriktiremeyiz. Bi çare bulmalı.

Güldane: İstemiyor musun?

Mahmut: Rezil olur çocuk. Bi çare bulmalı. Bi çare..." (61.28-62.59)

Aynı temanın geçtiği 2. sahnede bu sefer aynı düşünceler Güldane'nin kendinden yaşça büyük arkadaşı Emine tarafından dile getirilerek, Güldane'nin çocuğunu aldırması bir zorunluk olarak gösterilir. Hatta Güldane'nin diğer arkadaşı Sevgi'de bu duruma katılır.

"Emine: Ne düşünüyorsun kız dünyada ilk sen gebe olmuyosun ya aldıracaksın tabi. Aldırmazsan hepiniz perişan olursunuz. Çocuk da sen de kocan da. Türkiye'ye döneceğin zaman yap çocuğu. O arada katın borcu biter. Dükkanı da açarsınız. Sen de bebeni büyütürsün. Hem de kocana yardım edersin. Burdakilerin haline baksana kız.

Güldane: Ama Emine abla.

Emine: Aması maması yok kızım bu işin. Benim gibi aldığın parayı da kürtaja yatırma ha. Kadınlıktan kesilsem diye her gece dua ediyorum. Beni dinle sen aldır.

Sevgi: Ben demedim mi sana aldıracaksın diye.” (64.07-64.39)

“Gurbetçi Şaban” filminde görülen “çocuk yapma” teması film içinde 9 sahnede geçmektedir. Bu sahnelerde (6. ve 9. sahneler hariç) çocuk yapmaya ilişkin herhangi bir hikâye geçmemektedir. Ancak bu sahnelerin ele alınış nedeni film içinde Türk göçmenlerin aile yaşamının nasıl işlendiğini yansıtabilmektir. Bu nedenle filmde görsel olarak Türk göçmen karakterlerin çocuk sahibi olmasıyla ilgili geçen bütün anlar (Bahar’ın hamileliği, Şaban ve Bahar’ın çocuklarıyla birlikte olduğu anlar) üzerinden bir sayım ve değerlendirme yapılmıştır. Ancak 6. sahnede Şaban’ın Hans’la olan diyalogu (her ne kadar Almanya’daki Türk nüfusuna gönderme yapsa da) film içinde Almanya’daki Türk göçmen ailelerin çocuk yapımına yönelik tavır ve tutumunu dile getirmektedir.



Fotoğraf 95: Türk Göçmenlerin Aile Yaşamı: Çocuk Yapmama/Yapma, 78. dakika, 47. saniye

Şaban, Hans’a Türklerin Almanya’daki çocuk yapma yönelimlerinin arttığına dair sözler söyler. Bu sahnede dikkat çeken nokta Bahar’ın üçüncü çocuğuna hamile olmasıdır.

“Şaban: Nasıl olsa 20 yıl sonra resmi diliniz Türkçe olacak.

Patron: Nasıl olabilir böyle bi şey?

Şaban: Durmadan çoğalıyoruz Almanya’da, sizdense hiç hayır yok.

Aynı temanın geçtiği 9. sahnede ise Şaban yine bir çocuklarının olmasını istemektedir.

“Şaban:(...) Sen de bana bi yavru verir misin? Bi çocuğumuz daha olsun.

Bahar: Aman Şaban üç tane yetmedi mi?

Şaban: Yetmedi.

Bahar: Olmaz.

Şaban: Olur olur. Çocuk zammı da alırız. Hu?
Bahar: Hayır.
Şaban: Hayır deme canım olur.
Bahar: Olmaz dedim.
Şaban: Olacak.” (85.40-86.27)

6.5. TÜRK GÖÇMENLERİN ALMANYA’YA, ALMANYA’DAKİ YAŞAM BİÇİMİNE, ALMANLARA, TÜRK VE DİĞER GÖÇMENLERE BAKIŞI

Çalışmada görsel analiz metodu ile dört film üzerinden yapılan içerik analizi sonrasında Türk göçmenlerin Almanya’ya, Almanya’daki yaşam biçimine, Almanlara, Türklere ve diğer göçmenlere bakışına ilişkin tablo 6’daki temalar saptanmıştır. Bunlar “Türk göçmenlerin Almanya’ya bakışı” bulgusu altında “olumsuz bakış açısı”, “Almanya’nın özgür bir ülke olması” ve “kurallar toplumu Almanya” temaları; “Türk göçmenlerin Almanlara bakışı” bulgusu altında “Türklere karşı yabancı düşmanlığı”, “Almanların utanmaz olduğunun düşünülmesi”, “Alman kadınların cinsel bir obje olarak görülmesi” ve Alman kadınlarına gerçek aşk duygusu hissedilmesi” temaları; “Türk göçmenlerin Türk göçmenlere bakışı” bulgusu altında ise “Türk göçmenin Türk göçmeni değerli görmesi”, Türk göçmenin Türk göçmeni değersiz görmesi” temaları, ve son olarak “Türk göçmenlerin diğer göçmenlere bakışı” bulgusu altında ise “Türk göçmenin diğer göçmenlere şiddet uygulaması” ve “ötekileştirme” temalarını görmekteyiz.

Tablo 6: “Almanya Acı Vatan”, “Gurbetçi Şaban”, “ Polizei”, “Sarı Mercedes” Filmlerinde Türk Göçmenlerin Almanya’ya, Almanya’daki Yaşam Biçimine Almanlara, Türklere ve Diğer Göçmenlere Bakışına İlişkin Temalar

Türk Göçmenlerin Almanya’ya, Almanya’daki Yaşam Biçimine, Almanlara, Türklere ve Diğer Göçmenlere Bakışı												
Türk Göçmenlerin Almanya’ya ve Almanya’daki Yaşam Biçimine Bakışı				Türk Göçmenlerin Almanlara Bakışı					Türk Göçmenlerin Türk Göçmenlere Bakışı		Türk Göçmenlerin Diğer Göçmenlere Bakışı	
	Olumsuz Bakış Açısı	Almanya’nın Özgür Bir Ülke Olması	Kurallar Toplumu Almanya	Türklere Karşı Yabancı Düşmanlığı	Almanlardan Nefret Edilmesi	Almanların Utanmaz Olduğunun Düşülmesi	Alman Kadınlarının Cinsel Bir Objeye Olarak Görülmesi	Alman Kadınlarına Gerçek Bir Aşk Duygusu Hissedilmesi	Türk Göçmeninin Türk Göçmenini Değerli Görmesi	Türk Göçmeninin Türk Göçmenini Değersiz Görmesi	Türk Göçmeninin Diğer Göçmenlere Sıddet Uygulaması	Ötekileştirme
Almanya Acı Vatan	2				1		3		1		1	
Gurbetçi Şaban			1	2								2
Polizei		1	3			2	3	17		1		
Sarı Mercedes							1					
Toplam sahne sayısı	2	1	4	2	1	2	7	17	1	1	1	2

Türk göçmenlerin Almanya’ya ve Almanya’daki yaşam biçimine bakışı

1. Olumsuz bakış açısı

“Türk göçmenlerin Almanya’ya ve Almanya’daki yaşam biçimine bakışı” bulgusu altında saptanan “olumsuz bakış açısı” teması “Almanya Acı Vatan” filminde 2 sahnede geçmektedir. Bu temanın film içinde geçiş şekli herhangi bir hikâyeye dayanmayıp filmdeki kolaj sahnelerin üzerine radyoda yayınlanan konuşmaların verilmesiyle gerçekleşir. Filmde “olumsuz bakış açısı” temasının geçtiği 1. sahnede “Almanya’nın modern köle hayatı yaşandığı”, 2. sahnede ise “Almanya’nın bir bataklık olduğu” vurgulanmaktadır.

Bu bağlamda “Almanya Acı Vatan” filminde “modern köle hayatı” temasının geçtiği 1. ve 2. sahneye ilişkin radyo diyalogları şu şekildedir:

“Radyodaki konuşmacı: Burda moderin köle hayatı yaşıyor” (58.10-58.12)

“Bu Almanya benim gibi gençleri baştan çıkararak bir bataklık”(58.13-58.18)

2. *Almanya'nın özgür bir ülke olması*

“Türk göçmenlerin Almanya'ya ve Almanya'daki yaşam biçimine bakışı” bulgusu altında saptanan “Almanya'nın özgür bir ülke olması” teması ise ilk 2 temadan farklı olarak Türk göçmenin Almanya'ya yönelik olumlu bakışını göstermektedir. “Almanya'nın özgür bir ülke olması” teması “Polizei” filminde 1 sahnede geçmektedir. Bu sahnede Almanya'daki ikinci kuşak bir göçmen olan Fatma ailesinde gördüğü şiddet yüzünden evden ayrılmıştır ve onu eve götürmek isteyen Ali Ekber'e karşı gelerek, Almanya'nın özgür bir ülke olduğunu söylemektedir (Bu sahne daha farklı bir temayla ilgili olup yalnızca sahne içerisindeki diyalogda geçen bir bölümün Türk göçmenin Almanya'ya bakışını yansıtmaya nedeniyle alınmıştır). Göçmen kadının sözleri şu şekildedir:

“Fatma: Bana hiç kimse vuramaz. Polis de olsa vuramaz. Burası özgür bir ülke. Ben evde dayak yiyorum diye polis beni aldı. İnsanlar istedikleri gibi yaşarlar.” (73.02- 73.11)

3. *Kurallar toplumu Almanya*

“Türk göçmenlerin Almanya'ya ve Almanya'daki yaşam biçimine bakışı” bulgusu altında saptanan “kurallar toplumu Almanya” teması ise “Polizei” ve “Gurbetçi Şaban” filmlerinde görülmektedir. Öncelikle “Polizei” filminde ele alacağımız “kurallar toplumu Almanya” teması film içinde 13 sahnede geçmektedir. Bu sahnelerden 1, 3 ve 5. sahnelerde Türk göçmenin Almanya'daki trafik kurallarına uyması işlenmekteyken; 2, 8, 9 ve 12. sahnelerde Almanya'da polisin gündelik hayatın içinde kuralları uygulamak yönündeki tavissiz davranışları görülmektedir. 4. sahnede direkt göçmenlerle ilgili olarak yabancılar polisi uygulamasının göçmenler üzerindeki baskısı ve denetimi işlenmektedir. 7, 10 ve 13 sahnelerde yabancılar polisinin kütük kayıtlarını denetlemedeki titizliğini ve kararlılığı görülmektedir. 6. ve 11. sahnelerde de Almanlar

tarafından, toplumsal hayatın düzenine zarar verenlerin polise bildirilmesi ele alınmaktadır.

“Polizei” filminde “kurallar toplumu Almanya” temasının geçtiği 1. sahnede Ali Ekber’in babası Hamza, Türkiye’den gelen ve kırmızı ışıkta geçmeye çalışan köylüsünü engeller ve trafik kurallarına uyması gerektiğini ifade eder. Ancak Hamza’nın bu kurala uymasının nedeni kuralı içselleştirmiş olmasından değil, polisin ceza yazacağı korkusundan kaynaklanmaktadır.



Fotoğraf 96: Türk Göçmenlerin Almanya’ya ve Almanya’daki Yaşam Biçimine Bakışı: Kurallar Toplumu Almanya, 04. dakika, 02. saniye

“Hamza: Dur. Kırmızı yanınca durulur. Yeşil yanınca geçeceksin. Yoksa polis ceza yazar.” (04.01-04.23)

Bu sahnede Ali Ekber arabasıyla kırmızı ışıkta durmak isterken yaya çizgisini geçince polis müdahalesi olmaksızın kendisi arabadan iner ve arabasını geriye doğru itmeye başlar. Bu sırada sahneye Alman polisi de dahil olur ve eliyle Ali Ekber’e arabasını yaya çizgisinin gerisine doğru çekmesini işaret eder. Dolayısıyla bu sahne hem göçmenin kuralları uygulamasını hem de Alman polisinin kuralları uygulamadaki titizliğini göstermektedir. Diyalogsuz olan sahnenin fotoğrafları şu şekildedir:



Fotoğraf 97: Türk Göçmenlerin Almanya’ya ve Almanya’daki Yaşam Biçimine Bakışı: Kurallar Toplumu Almanya, 14. dakika, 12. saniye



Fotoğraf 98: Türk Göçmenlerin Almanya'ya ve Almanya'daki Yaşam Biçimine Bakışı: Kurallar Toplumu Almanya, 26. dakika, 16. saniye

“Hamza: Bak burası bisiklet yolu. Burdan yayalar kesinlikle geçemez. Yasak. Her şeyi düşünmüş herifçioğlu canım.”(26.14-26.20)

“Polizei” filminde “kurallar toplumu Almanya” teması bağlamında analiz edilen 2, 8, 9 ve 12. sahnelerde ise diyalogsuz bir şekilde polisin çevreyi kirletenleri not etmesi işlenir.

“Kurallar toplumu Almanya” temasının geçtiği 4. sahne doğrudan Almanya'daki Türk göçmenleri ilgilendiren bir sahnedir ve yabancılar polisi uygulamasının göçmenler üzerindeki baskısı Hamza'nın köylüsüne söylediği sözlerle dile getirilir.

“Hamza: Bir de yabancılar polisi var ki aman Allah'ım. Yabancıysan, kanunda yeri de olsa sürünür durursun.” (25.46-25.59)

“Polizei” filminde “kurallar toplumu Almanya” temasının geçtiği 6. ve 11. sahnelere baktığımızda gürültü yapan Türk göçmenlerin Almanlar tarafından polise şikayet edilmesi görülür. Buna göre 6. sahnede Ali Ekber apartman içinde sesli bir şekilde konuşunca, Alman komşusu onu polise şikayet edeceğini söyler. Bunun üzerine Ali Ekber hemen susup evine girer.

*“Komşu: Polizei
Ali Ekber: Eyvah... Şimdi polise telefon eder.” (27.51-28.25)*

11. sahnede ise Türk göçmenlerin kahvehanede düğün yapması üzerine gürültüden rahatsız olan Alman bir kadın Türk göçmenleri polis zannettiği Ali Ekber'e şikayet eder.



Fotoğraf 99: Türk Göçmenlerin Almanya'ya Almanya'daki Yaşam Biçimine Bakışı: Kurallar Toplumu Almanya, 28. dakika, 08. saniye

“Gurbetçi Şaban” filminde ise “kurallar toplumu Almanya” teması yalnızca 1 sahnede geçmekte olup, daha önce diğer temalar altında da analiz edilen, heimda kavga çıkması sonucu Almanların göçmenleri polise şikayet etmesi şeklinde gerçekleşir. Bu nedenle burada tekrar sahneye ilişkin detay verilmeyecektir.

Türk göçmenlerin Almanlara bakışı

1. Türklere karşı yabancı düşmanlığı

“Türk göçmenlerin Almanlara bakışı” bulgusu altında saptanan “Türklere karşı yabancı düşmanlığı” teması ise “Gurbetçi Şaban” filminde 2 sahnede geçmektedir. İlk sahne daha önce “düşük ücretle insanlık dışı koşullarda çalışma” teması kapsamında değerlendirilen 1. sahnedir. Bu sahnede daha önce de ifade edildiği gibi Alman bir işverenin arkadaşı olan Fritz, Şaban’ı kandırmakta ve Alman işveren arkadaşının Türkleri çok sevdiğini söylemektedir. Ancak Şaban Fritz’in bu sözünün doğru olmadığını ve Almanların Türklere karşı bir yabancı düşmanlığı beslediğinin farkındadır. Düşüncesini espirili bir şekilde anlatan Şaban’ın sözleri ve sahneye ilişkin fotoğraf şu şekildedir:

“Fritz: Var benim arkadaş büyük patron. Büyük fabrika çok sevmek Türkler.

Şaban: Anana yuttur o dolmayı. Elinizden gelse gözümüzü oyarsınız.”
(22.44-22.53)

2. sahnede ise yine aynı konu işlenir. Fritz Şaban’ı Alman işveren Hans’ın yanına götürür ve Hans Türkleri çok sevdiğini söyleyince Şaban durumun tam tersi yönde olduğunu ifade eden yine 1. sahnede olduğu gibi espirili bir cevap vererek Hans’ın “çok şakacı” olduğunu söyler.



Fotoğraf 100: Türk Göçmenlerin Almanlara Bakışı: Türklere Karşı Yabancı Düşmanlığı, 26. dakika, 57. saniye

“Hans: Ich liebe die Türken.

Fritz: Türkleri çok severim diyor.

Şaban: Sahi mi çok şakacı adam vallahi” (26.52-26.58)

2. Almanlardan nefret edilmesi

“Türk göçmenlerin Almanlara bakışı” bulgusu altında saptanan “Almanlardan nefret edilmesi” teması “Almanya Acı Vatan” filminde 1 sahnede geçmektedir. Bu sahnede daha önceki sahnelerde de örneklerini gördüğümüz üzere Türkçe yayın yapan bir radyo programındaki diyaloglar filmdeki görüntüler eşliğinde verilir. “Almanlardan nefret edilmesi” teması bağlamında radyo programında geçen diyalog şu şekildedir:

“Radyo programındaki konuşmacı: Bu tamamen feda edilmiş bir kuşaktır. Bakın önümde krik dergisinde çıkmış olan bir ropörtajda Almanlardan nefret ediyorum diyen on dört yaşındaki bir Türk delikanlısı ne diyor.(...) Yani işgücü ihraç ettik ne ithal ediyoruz? Genç kız ithal ediyoruz.” (58.21-58.43)

3. Almanlarının utanmaz olduğunun düşünülmesi

“Türk göçmenlerin Almanlara bakışı” kapsamında saptanan “Almanların utanmaz olduğunun düşünülmesi” teması ise “Polizei” filminde görülmekte ve 2 sahnede geçmektedir. 1. sahnede Almanların utanmaz olduğuna direkt bir vurgu yapılmayıp Türk göçmenin dış görünüşü bakımından tasvip etmediği Alman kadınına bakmaktan utanması işlenirken, 2. sahnede çıplaklık kavramı üzerinde durularak Almanların güneşlenmek için soyunmaları utanmazlık olarak nitelendirilmiştir. Dolayısıyla bu temada geçen sahneler aynı zamanda Türk göçmenlerle Almanlar arasındaki kültürel farklılığa bir örnek oluşturmaktadır.

Ali Ekber’in babası Hamza Türkiye’den gelen köylüsü ile sohbet etmekte ve gördüğü üç çocuklu kadının mini etek giymesinden utandığını söylemektedir.

“Hamza: Mesela kadının etek boyu burda. Üç çocuğu var üstelik. Vallahi utanıyorum bakmaya.” (05.13-05.19)

Ailesiyle ve Türkiye’den gelen köylüsüyle birlikte piknik yapan Hamza güneşlenen Almanları görünce köylüsüne Almanların bu şekilde davranmaktan utanmadıklarını söyler. Hamza düşüncesini şu sözlerle dile getirir.



Fotoğraf 101: Türk göçmenlerin Almanlara Bakışı: Almanların Utanmaz Olduğunun Düşünülmesi, 30. dakika, 17. saniye

“Hamza: Gördüğün gibi güneşin bi parçasını ziyan etmez Almanlar. Güneşi gördüler mi hemen soyunup dökünürler. Hiç utanmazlar mı diyecaksin. Utanmıyolar! Önceleri biz utanırdık, sonra alıştık. Başımı bile çevirip bakmıyorum artık.” (29.23-29.39)

4. Alman kadınlarının cinsel bir obje olarak görülmesi

“Türk göçmenlerin Almanlara bakışı” bulgusu altında saptanan “Alman kadının cinsel bir obje olarak görülmesi” teması ise hem “Almanya Acı Vatan” hem de “Polizei” filmlerinde geçmektedir. Öncelikle “Almanya Acı Vatan” filmine baktığımızda “Alman kadınların cinsel obje olarak görülmesi” teması 3 sahnede geçmektedir. Bu sahneler yukarıda “Türk göçmenin aile hayatı” bulgusu kapsamında saptanan “göçmen erkeğin karısını aldatması” teması bağlamında işlendiği için bu sahnelerin tekrar fotoğraf ve diyaloglarına yer verilmeyecektir. Ancak söylenebilecek nokta filmde Mahmut karakterinin Alman kadına gerçek anlamda bir şey hissetmeyip ona yalnızca cinsel bir obje olarak yaklaşmasıdır.

“Alman kadının cinsel bir obje olarak görülmesi” teması “Polizei” filminde ise 3 sahnede geçmektedir. Bu sahnelerden 1. ve 3. sahneler yine “Türk göçmenin aile yaşamı” bulgusu altında “göçmen erkeğin eşini aldatması” teması altında geçmektedir. Bununla birlikte 1. ve 2. sahnelerde hâkim olan konu doğrudan diyaloglar aracılığıyla verilmiş ve filmin Türk erkek göçmen karakterleri, direkt olarak konuşmalarında Alman

kadını yalnızca cinsel özellikleriyle değerlendirmişlerdir. 3. sahne ise evli bir göçmen erkeğinin Alman bir kadınla birlikteliğini gösterir. 1. ve 3. sahneler göçmen erkeğin eşini aldatması başlığı altında verildiği için burada yeniden verilmeyecektir.

2. sahnede Ali Ekber Türk göçmen arkadaşlarıyla fotoğrafta görüldüğü gibi kahvehanede arkadaşlarıyla oturmaktadır ve bir arkadaşının ona Alman bir genç kızla ilgili soru sorması üzerine Ali Ekber, Alman kadını cinsel bir obje olarak yansıtan bir yalan söyler.



Fotoğraf 102: Türk Göçmenlerin Almanlara Bakışı: Alman Kadınlarının Cinsel Bir Objeye Olarak Görülmesi, 15. dakika, 51. saniye

“Arkadaş 1: Ne oldu Ekber geçen günkü frolayn?”

Ali Ekber: Ne olacak canım yengen. Atmışım geçen gün eve. Bi mokka yaptım ortak çok beğendi. Uykusu gelmiş esniyo bi taraftan da. Sonra yanına oturdum, uzun uzun konuştuk. Sonra dayanamadı bana iyice yaklaştı öptü beni. Elini belime doladı gıdıkladım yapma dedim.

Arkadaşlar: Eeee..

Ali Ekber: Beni bir kriz tutmaz mı sabaha kadar güldük.

(Ali Ekber’in arkadaşları güler)

Ali Ekber: (kendi kendine) İnandı kerizler.” (15.30-16.06)

“Türk göçmenlerin Almanlara bakışı” bulgusu altında ele alınan “Alman kadınının cinsel bir obje olarak görülmesi” teması son olarak “Sarı Mercedes” filminde 1 sahnede geçmektedir. Bu sahnede Bayram Türkiye’ye Edirne sınır kapısından girmiş ve işlemlerini halletmek için arabadan inmiştir. Ancak Almanya’dan gelmekte olan başka bir arabanın kendi arabasının çok yakınına park etmekte olduğunu görünce, arabasına zarar geleceğini düşünerek telaşlanır ve koşturarak arabasının yanına gider ve diğer arabadaki Türk göçmenin Alman karısına, arabasına niye zarar verdiklerini sorar. Kadın Bayram’ı anlamaz. Ancak kadının Türk göçmen olan kocası arabadan iner ve Bayram’a Alman kadının nikâhlı karısı olduğunu ve başını belaya sokmamasını söyler.

Dolayısıyla bu sahne doğrudan Alman kadını cinsel bir obje olarak göstermemekle birlikte, “Alman kadının cinsel bir obje olarak algılanmasına” bir gönderme yaparak Türk göçmen erkeğinin Alman eşini bu algının dışında tutma çabasını göstermektedir.



Fotoğraf 103: Türk Göçmenlerin Almanlara Bakışı: Alman Kadınlarının Cinsel Bir Objeye Olarak Görülmesi, 06. dakika, 16. saniye

“Bayram: Çarpıcaaktınız az daha benim arabaya. Nerdeyse bindirmiştiniz benimkine. Değil mi bayan?”

Adam: Doğru konuş bakalım. Hiç kadın görmedin mi?! Daha ilk adımda başımı belaya sokma benim bas git hadi. Nikahlı karım bu benim.” (06.00-06.34)

5. Alman kadınlarına gerçek bir aşk duygusu hissedilmesi

“Türk göçmenlerin Almanlara bakışı” bulgusu altında ele alınan son tema “Alman kadına gerçek bir aşk duygusu hissedilmesi”, “Polize” filminde geçmekte olup, bir önceki temanın tam tersi yönündedir. Bu tema yalnızca, Babett isimli Alman bir kadına aşık olan Ali Ekber üzerinden verilmektedir ve film içinde 17 sahnede geçmektedir. Bu 17 sahnede geçen konu ise şu şekildedir: Ali Ekber bir kafede garson olarak çalışan Babett’i görünce ondan çok etkilenir ve onunla tanışmak için arkadaşı Filinta’dan yardım ister. Bu noktadan sonra Ali Ekber, Babett’in kendisinden hoşlanması için büyük bir çaba harcar. Babett’in kendisini beğenmesi için yeni kıyafetler giyer, çiçek alır, Filinta’dan öğrendiği taktiklerle sürekli Babett’i takip eder, penceresinin önüne hediyeler bırakır. Ancak Türk göçmen arkadaşları tarafından Babett’in ağzından mektup yazılarak Ali Ekber’in duygularıyla oynanır ve Ali Ekber Babett’in kendisine aşık olduğunu zanneder. Ancak Ali Ekber arkadaşlarının oyununu öğrenince, Babett’in kendisinden hoşlanmadığını düşündüğü için çok üzülür. Daha sonra arkadaşlarından intikam almak için çalıştığı tiyatrodaki rolü gereği verilen polis kostümünü giyerek, hem arkadaşlarından intikam alır hem de yine Babett’in gönlünü kazanmak için uğraş verir ve Ali Ekber sonunda Babett’in kalbini kazanmayı başarır.

Burada önemli olan nokta hikâyenin kendisinden çok Ali Ekber'in Alman bir kadına cinsel bir obje olarak değil, gerçek anlamda aşk duygusuyla yaklaşıp onun kalbini kazanabilmek için uğraş vermesidir. Bu durum film içinde Ali Ekber karakteri üzerinden Alman kadına olan bakışın değişimini gösterir. Çünkü Ali Ekber daha önceki sahnelerde Alman kadınına yalnızca cinsel bir obje olarak yaklaşmaktadır. Ancak Babett'i gördüğü 1. sahneyle birlikte fotoğrafta da görüldüğü üzere Babett'ten çok hoşlanır ve Alman kadınına karşı olan tutumunda bir değişme meydana gelir



Fotoğraf 104: Türk Göçmenlerin Almanlara Bakışı: Alman Kadınlara Gerçek Bir Aşk Duygusu Hissedilmesi, 12. dakika, 41. saniye

Türk göçmenin Türk göçmenlere bakışı

1. Türk göçmenin Türk göçmenleri değerli görmesi

“Türk göçmenin Türk göçmene bakışı” bulgusu ele alındığında ise “Türk göçmenin Türk göçmeni değerli görmesi” teması görülmektedir. Tema “Almanya Acı Vatan” filminde 1 sahnede geçmekte ve Türk göçmenin Türk göçmeni değerli görmesi Almanlarla Türklerin karşılaştırılması üzerinden verilmektedir. Bu sahnede Mahmut Almanya'ya yeni gelmiştir ve adres sorduğu Yunus adlı bir Türk göçmen onu arabasıyla gitmek istediği yere kadar bırakır. Yolculuk sırasında Yunus sürekli Almanlara küfrederek araba kullanır ve Mahmut'la aralarında geçen diyalogda daha önce Alman zannedip küfrettiği kişinin Türk olduğunu öğrenince küfründen vazgeçtiğini söyler. Çünkü Yunus'a göre Türk göçmen Türk göçmene küfretmemelidir.



Fotoğraf 105: Türk Göçmenin Türk Göçmene Bakışı: Türk Göçmenin Türk Göçmeni Değerli Görmesi, 28. dakika

2. *Türk göçmenin Türk göçmeni değersiz görmesi*

“Türk göçmenin Türk göçmene bakışı” bulgusu altında saptanan “Türk göçmenin Türk göçmeni değersiz görmesi” teması ise “Polizei” filminde görülmekte olup, 1 sahnede geçmektedir. Bu sahnede Ali Ekber, Mehmet adlı bir Türk göçmenin işlettiği markete gider ve alış veriş yapmak ister ancak Almanların dükkâna gelmesiyle birlikte, Mehmet Ali Ekber’in sırasını Almanlara verir ve bu davranışını iki kere tekrarlar. Bununla birlikte Ali Ekber’e karşı kaba davranan Mehmet, Almanlara karşı oldukça kibar konuşur. Mehmet’in bu tutumuna karşı kendisine haksızlık yapıldığını söyleyen Ali Ekber, Mehmet’in Almanlara yaptığı kibar konuşmasını taklit eder. Mehmet ise Türklerin adam olmayacağını söyleyerek, Almanlara karşı ayıp olduğunu düşünür. Dolayısıyla bu sahnede bir önceki temaya (“Türk göçmenin Türk göçmeni değerli görmesi”) tamamen zıt olarak Türk göçmenin Türk’ü değersizleştirdiği görülmektedir.



Fotoğraf 106: Türk Göçmenin Türk Göçmene Bakışı: Türk Göçmenin Türk Göçmeni Değersiz Görmesi, 09. dakika, 03. saniye

*“Ali Ekber: Gutten tag Mehmet.
Mehmet: Gutten tag.
Ali Ekber: Kiloluk bi orange suyu bitte.
(Alman bir müşteri gelir)
Müşteri: Gutten tag.
Mehmet: Gutten tag.*

(Mehmet Ali Ekber'i bırakıp Alman müşteri ile ilgilenir)

(...)

Ali Ekber: Yav sıra benimdi Mehmet.

Mehmet: Ein moment bitte çöpçü efendi.

(Alman müşteri gider)

Mehmet: Çek elini çekirdeklerden. Bitte schön.

Ali Ekber: Buyurduk. Kiloluk bi orange.

(Yeni bir Alman müşteri gelir ve Mehmet onunla ilgilenir)

(...)

Mehmet: Ein moment.

Ali Ekber: Tamam canım bekleriz.

(...)

Mehmet: Siz adam olmazsınız. Bir de utanmadan taklit yapıyorsunuz. Şu Almanlara karşı ayıp be.” (08.30-09.29)

Türk göçmenin diğer göçmenlere bakışı

1. Türk göçmenin diğer göçmene şiddet uygulaması

“Türk göçmenin diğer göçmene bakışı” bulgusu altında saptanan “Türk göçmenin diğer göçmene şiddet uygulaması” teması ise “Almanya Acı Vatan” filminde 1 sahnede geçmektedir. Bu sahnede filmde lakabı Afilli olan bir Türk göçmeni görmekteyiz. Afilli, Güldane'nin arkadaşlarından biri olan Sevgi ile birlikte gece dışarı çıkar. Ancak Sevgi'nin Yugoslav bir göçmen olan arkadaşınının Sevgi'nin yanına oturması üzerine Afilli sinirlenir ve Yugoslav göçmene şiddet uygulamaya çalışır.



Fotoğraf 107: Türk Göçmenin Diğer Göçmenlere Bakışı: Türk Göçmenin Diğer Göçmenlere Şiddet Uygulaması, 32. dakika, 02. saniye

“Afilli: Kim bu, kız?

Sevgi: Aman bi arkadaş işte.

Afilli: Başlarım senin arkadaşından.” (31.43-32.05)

2. Ötekileştirme

“Türk göçmenlerin diğer göçmenlere bakışı” teması altında saptanan ikinci tema “ötekileştirme”, “Gurbetçi Şaban” filminde 2 sahnede geçmektedir. Bu sahnelerde söz konusu olan diğer göçmenler Yunanlı göçmenlerdir ve ötekileştirme gerçek hayattaki klasik Türk–Yunan ilişkileri çerçevesinde Yunanlılara yönelik kalıp yargılara dayanmaktadır. Her iki sahnede de ötekileştirilen Yunanlı göçmenler 1. sahnede çeşitli tanımlamalarla (örneğin, Yunanlı kadın göçmenlere “cazgır” denmesi) ötekileştirilirken; 2. sahnede ise yine Yunanlılara, Müslüman ve Müslüman olmayan ayrımı bağlamında bir ötekileştirme yapılır.

“Gurbetçi Şaban” filminde “ötekileştirme” temasının geçtiği 1. sahnede heimda kalan farklı milletten kadın göçmenler tuvalet sırasındadırlar. Ancak Yunanlı göçmenler Cezayirli göçmenin sırasını iki defa çalarlar ve tartışma çıkar. Tam da tartışmanın üzerine gelen Şaban’a Bahar durumu açıklarken, Yunanlı göçmen kadınları cazgır olmakla nitelendirir. Bu bağlamda Yunanlı göçmen kadınlara “cazgır” denilerek bir ötekileştirme yapılmakla birlikte, aynı zamanda Yunanlı göçmen kadınların Cezayirli bir kadının sırasını çalması bağlamında sahnede gizli bir şekilde Müslüman ve Müslüman olmayan ayrımı bağlamında bir ötekileştirmenin yapıldığını da söyleyebiliriz. Ayrıca sıra çalma eyleminin Yunanlı göçmenler tarafından yapılması yine Yunanlılara yönelik kalıp yargıların bir göstergesidir ve bu gösterge Şaban’ın sözlerinden de anlaşılmaktadır. Sahneye ilişkin fotoğraf ve diyalog şu şekildedir.



Fotoğraf 108: Türk Göçmenin Diğer Göçmenlere Bakışı: Ötekileştirme, 16. dakika, 28. saniye

“Şaban: Bu Cezayirli tutturamıyor altına edecek galiba.

Bahar: Yunanlı kızlar çok cazgır.

Şaban: Ege denizi bitti. Şimdi de helamızda gözleri.

Bahar: Hele benim sıramı alsın iki bacağını ayırırım onun ben.” (15.48-17.05)

“Ötekileştirme” temasının geçtiği 2. sahnede ise yine heimda çıkan bir kavgada Bahar, kendi deyimiyle “dindaşlarını” Yunanlılara karşı savunmak için kavgaya girer. Dolayısıyla bu sahnede doğrudan Yunanlılara, Müslüman ve Müslüman olmama ayırımında bir ötekileştirme yapılır.



Fotoğraf 109: Türk Göçmenin Diğer Göçmenlere Bakışı: Ötekileştirme, 19. dakika, 03. saniye

“Bahar: Kız şunlara bak Yunanlılar bir olmuşlar dindaşlarımızı dövüyorlar. Yürü şu keferelere hadlerini bildirelim. Savulun savulun Türkler geliyor! ” (18.32-19.50)

6.6. ALMANLARIN TÜRK GÖÇMENLERE BAKIŞI VE ENTEGRASYON SÜRECİ

Çalışmada görsel analiz metodu ile dört film üzerinden yapılan içerik analizi sonrasında Türk göçmenlerin Almanya’daki yaşam biçimine bakışı, Almanların Türk göçmenlere bakışı ve entegrasyon sürecine ilişkin Tablo 7’deki temalar saptanmıştır. Bunlar: “Almanların Türk göçmene bakışı” bulgusu altında “Türk göçmene karşı ayrımcılık yapma” ve “Türk göçmenle iletişim kurmama”, “birlikte etkinlikte bulunabilme” teması ve “entegrasyon süreci” bulgusu altında ise “kültür şoku”, “dış görünüş üzerinden uyum”, “toplumsal uyum sorunu” ve “asimilasyon” temaları şeklindedir.

Tablo 7: “Almanya Acı Vatan”, “Gurbetçi Şaban”, “Polizei” ve “Sarı Mercedes” Filmlerinde Almanların Türk Göçmenlere Bakışı ve Entegrasyon Sürecine İlişkin Temalar

Almanların Türk Göçmenlere Bakışı ve Entegrasyon Süreci							
	Almanların Türk Göçmene Bakışı			Entegrasyon Süreci			
	Türk Göçmene Karşı Ayrımcılık Yapma	Türk Göçmenle İletişim Kurmama	Türk Göçmenlerle Birlikte Etkinlikte Bulunabilme	Kültür Şoku	Dış Görünüş Üzerinden Uyum	Toplumsal Uyum Sorunu	Asimilasyon
Almanya Acı Vatan		1		3	1	1	
Gurbetçi Şaban	1			1	1		3
Polizei			5				
Sarı Mercedes							
Toplam sahne sayısı	1	1	5	4	2	1	3

Almanların Türk göçmene bakışı

1. Türk göçmene karşı ayrımcılık yapma

“Almanların Türk göçmene bakışı” bulgusu altında saptanan “Türk göçmene ayrımcılık yapma” teması “Gurbetçi Şaban” filminde 1 sahnede geçmektedir. Bu sahnede Türklere yapılan ayrımcılık fotoğrafta görülen Alman aşçının, yaptığı sandviçleri, Türklere iki katına satması şeklinde işlenir.



Fotoğraf 110: Almanların Türk Göçmene Bakışı: Türk Göçmene Karşı Ayrımcılık Yapma, 17. dakika, 47. saniye

“Şaban: Kardeş şurdan bi tane versene.

Satıcı: Was?

Şaban: Bi tane sandviç dedim.

Satıcı: Ach so.

Şaban: Zo değil sandviç.

Satıcı: Zwei Mark zwei.

Şaban: Burda yazmak 1 Mark.

Satıcı: Nein Mark. Zwei Mark zwei.

Şaban: 1 Mark.

Satıcı: Zwei docce Mark.

Şaban: Ha anladım. Almanlara 1 Mark, Türklere gelince 2 Mark.

Satıcı: Ya ya... ” (17.28-18.31)

2. Türk göçmenle iletişim kurmama

“Almanların Türk göçmenlere bakışı” bulgusu altında saptanan diğer bir tema “Türk göçmenle iletişim kurmama” ise “Almanya Acı Vatan” filminde 1 sahnede geçmektedir. Almanların Türklere olan yabancı düşmanlığının örneklediği bu sahnede Mahmut’un bir Alman’a adres sorma girişimi Alman tarafından sert bir şekilde reddedilir. Alman, Mahmut’la konuşmayı reddettiği gibi elindeki adres kağıdını da sinirli bir şekilde yere atar.



Fotoğraf 111: Almanların Türk Göçmene Bakışı: Türk Göçmenle İletişim Kurmama, 14. dakika, 48. saniye

3. Türk göçmenlerle birlikte etkinlikte bulunabilme

“Almanların Türk göçmene bakışı” bulgusu altında saptanan son tema “Türk göçmenlerle birlikte etkinlikte bulunabilme” temasıdır ve “Polize” filminde görülmekte olup 5 sahnede geçmektedir. Bu tema önceki iki temadan farklı olarak Almanların Türk göçmenlere bakışını olumlu bir yönde değerlendirmektedir. Bu sahnelerde gerçekleştirilen etkinlik, Ali Ekber’in de içinde olduğu bir tiyatro çalışmasıdır. Önemli olan nokta ise bu tiyatrodaki oyuncuların ve çalışanların Türk göçmenlerden oluşması yönetmenin ise Alman olmasıdır. Alman yönetmenin Türk göçmenlerle olan ilişkisi son derece ılımlıdır ve onlarla Türkçe konuşmaktadır. Bu sahneler, Türk göçmenlerle Almanların birlikte ılımlı bir ilişki geliştirerek ortak paylaşımlarda bulunabileceğini göstermesi bakımından önemlidir. Bu sahnelerde özel olarak Almanların Türk

göçmenlere bakışını ya da Almanlarla Türk göçmenlerin birlikte bir etkinlik yaptıklarına dair bir hikaye yoktur ve sahneler Türk göçmen oyuncularla Alman bir yönetmenin birlikte bir etkinlik yapmalarını uygulamalı olarak göstermesi nedeniyle seçilmiştir. Dolayısıyla diyaloglar sahnede geçen hikâyeye yöneliktir ve bu nedenle yalnızca örnek oluşturması bakımından 1. sahneye ilişkin bir fotoğrafa verilecektir.



Fotoğraf 112: Almanların Türk Göçmene Bakışı: Türk Göçmenlerle Birlikte Etkinlikte Bulunabilme, 17. dakika, 27. saniye

Entegrasyon süreci

1. Kültür şoku

“Entegrasyon süreci” bulgusu kapsamında saptanan “kültür şoku” teması hem “Almanya Acı Vatan” hem de “Gurbetçi Şaban” filmlerinde görülmektedir. Öncelikle “Almanya Acı Vatan” da ele alınacak olan “kültür şoku” teması film içinde 3 sahnede geçmektedir. İlk 2 sahnede köyünden Almanya’ya yeni gelen Türk göçmenin ilk kez gördüğü Almanya’da, ilk kez gördüğü Almanların davranışları karşısında kültür farklılığından kaynaklanan bir kültür şokuna girip korkması işlenirken, 3. sahnede ise yine kültür farklılığı temelinde kültür şokuna vurgu yapılarak yeni gelen Türk göçmenin kilise çanından korkması görülür.

“Almanya Acı Vatan” filminde “kültür şoku” temasının geçtiği 1. ve 2. sahneler birbirinin devamı olarak çekilen aynı sahnelerdir. Bu sahneler Mahmut’un Almanya’ya geldiği ilk günün gecesini göstermektedir. Mahmut Almanya’nın renkli ışıkları, vitrinleri, dilini bilmediği insanları ve onların farklı davranışları karşısında ne yapacağını bilemez ve korkarak koşmaya ve kaçıp saklanacak bir yer bulmaya çalışır. Mahmut’un Almanya’daki ilk gününde böyle bir korkuya kapılmasının nedeni ise

Türklerle Almanlar arasındaki kültür farkından kaynaklanan bir kültür şoku yaşamadır. Diyaloğsuz geçen bu sahnelerin fotoğrafları şu şekildedir:



Fotoğraf 113: Entegrasyon Süreci: Kltr şoku, 18. dakika, 40. saniye

“Almanya Acı Vatan” filminde “kltr şoku” temasının geçtiği 3. sahnede ise Mahmut kuytu bir köşede uyumaktadır. Sabah kilisenin anının almasıyla birlikte aniden korkarak uyananan Mahmut, fotoğrafta grldği üzere karşısında kiliseyi görünce çok şaşırır. Diyaloğsuz olan sahnenin fotoğrafları şu şekildedir.



Fotoğraf 114: Entegrasyon Süreci: Kltr şoku 20. dakika, 33. saniye



Fotoğraf 115: Entegrasyon Süreci: Kltr şoku 20.dakika, 35. saniye

“Kltr şoku” teması, “Gurbetçi şaban” filminde ise 1 sahnede geçmekte olup, “Almanya Acı Vatan” filmindeki Mahmut rneğinde olduğu gibi “korku” boyutlarında değil; yalnızca “şaşırma” şeklinde ele alınmıştır. şaban’ın Almanya’ya gelişinin ikinci günüdür ve iş aramak için dışarı çıktığında Almanya sokaklarında Türkiye’de alışık olmadığı görüntüleri (yere yapılan resimler, farklı sokak çalgıcıları, pşen çiftler,

marjinal gençler, akrobatik hareketler yapan bisikletli ve patenli gençler) görür. Bu sahnede tıpkı “Almanya Acı Vatan” filmindeki aynı temanın işlendiği sahneler gibi diyalogsuzdur ve yalnızca görüntüler üzerinden anlatılmıştır.



Fotoğraf 116: Entegrasyon Süreci: Kültür Şoku, 09. dakika, 50. saniye

2. Dış görünüş üzerinden uyum

“Entegrasyon süreci” bulgusuna baktığımızda ise karşımıza ilk olarak “dış görünüş üzerinden uyum” teması çıkmaktadır. Bu tema “Almanya Acı Vatan” ve “Gurbetçi Şaban” filmlerinde yalnızca 1 sahnede geçmektedir. Öncelikle “Almanya Acı Vatan” filmine baktığımızda “dış görünüş üzerinden uyum” temasının geçtiği sahnede Güldane ve Mahmut otobüsle Almanya’ya girmek üzereyken, otobüsteki bütün erkekler kravatlarını takmaya başlarlar. Bunun gerekçesi ise kontrol sırasında polis onları sorun çıkarmadan Almanya’ya almasıdır. Dolayısıyla burada güdülen amaç, Türk göçmen erkeklerinin kravat takarak dış görünüş üzerinden Almanya’ya uyum sağladıklarını göstermektir ve yalnızca “göstermelik bir uyum” olarak aslında bir uyum sorununa işaret etmektedir. Sahneye ilişkin fotoğraf ve diyalog şu şekildedir:



Fotoğraf 117: Entegrasyon Süreci: Dış Görünüş Üzerinden Uyum, 10. dakika, 08. saniye

*“Yolcu: Bak sevgilim Almanya’ya yaklaşıyoruz ya şimdi arkadakiler kravatları takmaya başlayacaklar.
(...)”*

Yolcu: Takın takın Alman polisi kravathları bırakır, diğerlerini geri gönderir. Seçicek şimdi. Saçınızı da tarayın ve de Allah'a dua edin.” (09.59-19.26)

“Entegrasyon süreci” bulgusu altında “dış görünüş üzerinden uyum sağlama” temasının geçtiği “Gurbetçi Şaban” da ise bu sefer Almanya’ya dış görünüş üzerinden uyum sağlama aracı genellikle Almanlar tarafından takılan (Türkiye’de ise Almanya’ya giden Türk göçmenlerle başka bir deyişle “Alamancılarla” özdeşleştirilen) kenarında tüy bulunan şapkadır. Buna göre temanın geçtiği sahnede, oturma ve çalışma izni olmayan Şaban sürekli polisten saklanma ihtiyacı hissetmektedir. Ta ki bir dükkanın önünde yukarıda tarif edilen türde bir şapka görene kadar. Şaban gördüğü şapkayı satın alıp, takar ve bu şapka sayesinde Almanlar gibi göründüğünü düşünerek artık polislerden saklanma ihtiyacı hissetmez. Dolayısıyla her iki sahnede de dış görünüş üzerinden uyum sağlama çabaları yalnızca şekilcilikten ibaret olup, gerçek bir uyum göstergesi değildir. Diyalogsuz olan bu sahneye ilişkin fotoğraf şu şekildedir:



Fotoğraf 118: Entegrasyon Süreci: Dış Görünüş Üzerinden Uyum, 15. dakika, 44. saniye

3. Toplumsal uyum sorunu

“Entegrasyon süreci” bulgusu kapsamında değerlendirilen “toplumsal uyum sorunu” teması ise yalnızca “Almanya Acı Vatan” filminde 1 sahnede geçmektedir. Söz konusu sahne ise daha önce de örnekleri görülen sahnelerde olduğu gibi radyo programlarındaki diyalogların filmdeki kolaj görüntülerin üzerinden verilmesiyle işlenir. Bu bağlamda radyo programındaki diyalog ve diyalog sırasında geçen görüntülerden alınan temsili fotoğraf ve diyalog şu şekildedir:



Fotoğraf 119: Entegrasyon Süreci: Toplumsal Uyum Sorunu, 58. dakika, 49. saniye

“Radyo programındaki konuşmacı: Federal Almanya’daki işçilerimizle ilgili ve bu sorunla ilgili çok şeyler söylenildi, yazıldı, anlatıldı. Bana kalsa bunların hepsi sathi kaldı. Çünkü sorunun özüne inilemedi. Sorunun özü bence entegrasyon sorunu daha doğrusu bunu Türkçe somutlaştıracak olursak toplumsal uyum sorunu” (58.44-59.00)

4. Asimilasyon

“Entegrasyon süreci” bağlamında saptanan son tema ise “asimilasyon” temasıdır ve yalnızca “Gurbetçi Şaban” filminde görülmekte ve 3 sahnede geçmektedir. Bu sahneler birbirleriyle ilişkili olup 1. sahnede Türk göçmen Şaban’ın yeni doğan çocuğuna Alman doktor tarafından Almanca bir isim verilmesi, 2. sahnede Şaban’ın bu durumdan rahatsız olması, 3. sahnede ise kendilerine uygulanan bu asimilasyon uygulamasının tekrar etmesini önleme çabası görülür. Temaya ilişkin sahnelerin açıklaması, fotoğrafları ve diyalogları tek tek verilecektir.

“Gurbetçi Şaban” filminde “entegrasyon süreci” bulgusu altında saptanan “asimilasyon” temasının geçtiği 1. sahne Şaban’ın karısı Bahar’ın doğum sahnesidir ve bebeğin doğmasının ardında doktor birkaç kez bebeğin adının ne olduğunu sorar. Henüz tam olarak kendinde olmayan (aynı zamanda Almanya’da fabrikada çalıştığı günleri aklından geçiren) Bahar doktora cevap vermeyince doktor Monica ismini söyler.



Fotoğraf 120: Entegrasyon Süreci: Asimilasyon, 65. dakika, 07. saniye

*“Doktor: Wie heist das....? Wie heist? Wie heist?
Doktor: Monica...Monica... Monica...”(65.00-65.38)*

2. sahnede ise çocuğunun adının “Monica” koyulduğunu öğrenen Şaban bu durumdan rahatsız olur ve rahatsızlığını kendince espirili bir şekilde şu sözlerle dile getirir:



Fotoğraf 121: Entegrasyon Süreci: Asimilasyon, 66. dakika, 22. saniye

*“Şaban: Adını ne koyacağız?
Bahar: Koydular bile. Monika.
Şaban: O ne demek öyle?
Bahar: Ama soyadı Yıldız.
Şaban: Monika Yıldız. Alamanya hatırası. Bana bak ikinci çocuğun adını
Türk adı koymazsan bi daha doğurursun ona göre cezalı olarak.” (66.10-
66.48)*

4.sahnede ise Bahar üçüncü çocuğunu doğurmuştur ve Şaban’ın Almanlar tarafından çocuğunun adının Alman ismi konmaması için çocuğunu adını koyar ve kayıtlara geçmesini ister.

6.7. TÜRK GÖÇMENLER VE GELENEKLER

Çalışmada görsel analiz metodu ile dört film üzerinden yapılan içerik analizi sonrasında Türk göçmenler ve geleneklere ilişkin Tablo 8’ deki temalar saptanmıştır. Bunlar “geleneksel ataerkil değerler”, “şiddet doğuran namus kavramı” ve “Türkiye’deki alışkanlıkların devam etmesi” şeklindedir.

Tablo 8: “Almanya Acı Vatan”, “Gurbetçi Şaban”, “Polizei”, “Sarı Mercedes” Filmlerinde Türk Göçmenler ve Geleneklere İlişkin Temalar

Türk Göçmenler ve Gelenekler			
	Geleneksel Ataerkil Değerler	Şiddet Doğuran Namus Kavramı	Türkiye’deki Alışkanlıkların Devam Ettirilmesi
Almanya Acı Vatan	4	3	8
Gurbetçi Şaban			
Polizei	9	6	9
Sarı Mercedes			
Toplam Sahne Sayısı	13	9	17

Geleneksel ataerkil değerler

“Türk göçmenler ve gelenekler” bulgusu altında saptanan “geleneksel ataerkil değerler” teması öncelikle “Almanya Acı Vatan” filminde görülmekte ve film içinde 4 sahnede geçmektedir. Bu sahneler daha önce “Türk göçmenlerin aile yaşamı” bulgusu altında saptanan “aile içinde erkeğin egemen olması” teması bağlamında kullanılan sahnelerdir ve bu sahnelerde işlenen temel konu Türk göçmenin Türkiye’de yaşadığı süre içerisinde içselleştirdiği geleneksel ataerkil değerleri, hem göç sürecinde hem göçün gerçekleşmesinden sonra da devam ettirmesi ve uygulamasıdır. Bu bağlamda “Almanya Acı Vatan” filminde, Türk göçmenler geleneksel ataerkil değerleri içselleştirmişlerdir ve filmde Türk göçmenlerin içselleştirdikleri bu değerler de kadın-erkek/karı-koca ilişkisi içinde verilmeye çalışılmıştır. Bu sahneler başını örtme isteği, erkeğin karısından hizmet etmesi isteği ve aldatma içeriklidir.

“Türk göçmenler ve gelenekler” bulgusu altınca saptanan “geleneksel ataerkil değerler” teması “Polizei” filminde de geçmekte olup 9 sahnede işlenmektedir. Ancak bu sahnelerden 2. ve 5. sahneler hariç diğer sahneler (1, 3, 4, 6, 7 ve 8) aynı zamanda aynı bulgu altında saptanan “şiddet doğuran namus” temasını da içermektedir. Bu nedenle 1, 3, 4, 6, 7 ve 8. sahneler hem “geleneksel ataerkil değerler” teması hem de “şiddet doğuran namus” teması kapsamında; 2. ve 5. sahneler yalnızca “geleneksel ataerkil değerler” kapsamında analiz edilecektir.

“Türk göçmenler ve gelenekler” bulgusu kapsamında saptanan “geleneksel ataerkil değerler” temasının “Polize” filminde geçtiği 2. ve 5. sahnelerde Türk göçmen babanın sokakta yetişkin oğluna bağırması ve tokat atması görülür. Bu sahneler “Almanya Acı Vatan” filminde geçen sahnelerden farklı olarak geleneksel ataerkil değerleri baba-oğul ilişkisinde ifade eder ve Mahmut’un Güldane’nin üzerindeki ataerkil egemen tavrı babanın oğluna karşı tavrında görülür. Buna ilişkin sahneler açıklamaları, fotoğrafları ve diyalogları ayrı ayrı işlenecektir.

“Polize” filminde “geleneksel ataerkil değerler” temasının geçtiği 2. sahnede babası sokakta gördüğü Ali Ekber’i yanına çağırır ve ona eve gelip, annesini ziyaret etmediği ve cuma namazına gelmediği için kızar ve tokat atar. Dolayısıyla bu sahne bize Ali Ekber’in babası Hamza’nın ataerkil bir baba olarak oğlunun üzerindeki egemenliğini gösterirken, aynı zamanda Hamza’nın ataerkillik dışında hem Türk geleneklerinde aileye verilen önemi hem de dini ritüellerini devam ettirdiğini gösterir. Buna göre, babasının Ali Ekber’e bağırması ve tokat atması göçmen aile içinde baba egemenliğinin devam ettiğinin bir göstergesi olmakla birlikte aynı zamanda göçmen babanın oğlundan beklediği geleneksel değerlerin ve dini ritüellerin uygulanmamasına gösterilen bir tepkidir.



Fotoğraf 122: Türk Göçmenler ve Gelenekler: Geleneksel Ataerkil Değerler, 05. dakika, 46. saniye

“Hamza: Ekber...Ekber. Gel lan buraya. Gel lan buraya. Ulan hıyarağası niye gelmiyosun kaç gündür? Anan yolunu gözler oldu. Cuma namazına bile gelmiyosun. Öp Hamza amcanın elini.

Ali Ekber: Öpeyim Hamza Amca.

Hamza: Adaşım benim köyden geldi.

(...)

Hamza: Hemen gelip ananın elini öpeceksin. Karışmam ha...

Ali Ekber: Tamam baba. Emrin olur.” (05.28-06.10)

Geleneksel ataerkil değerler ve şiddet doğuran namus kavramı

Polizei filminde hem “geleneksel ataerkil değerler” hem de “şiddet doğuran namus kavramı” temasının geçtiği 6 sahne ise geleneksel ataerkil değerlere karşı çıkıp, evden ayrılan Türk göçmen kadınlar ve onların “namussuz olduğu ve bu namusun temizlenmesi” yönündeki algı üzerinden oluşur. Bu 6 sahne içerisinde yalnızca son sahne fiili olarak şiddet içermekte, 3. sahne şiddetin yaşandığını belirtmekte, diğer sahneler ise şiddete yönelik ifadeler ve/veya görüntüler barındırmaktadır. Bu bağlamda 1, 3, 4, 8 ve 9. sahneler ayrı açıklamaları, fotoğrafları ve diyalogları ile analiz edilecek; 6 ve 7. sahnelerde birlikte değerlendirilecektir.

“Polizei” filminde “geleneksel ataerkil değerler” ve “şiddet doğuran namus” temalarının geçtiği 1. sahnede Türk göçmenler Hürriyet gazetesinin Almanya baskısındaki bir haberi okurlar. Haber ise Almanya’da ataerkil değerlere karşı çıkıp “evden kaçan” bir genç kızı anlatmaktadır. Bunun üzerine sahnedeki Türk göçmen karakterler kendilerinin de tanıdığı ve haberde de bahsi geçen genç kızı “namussuz” olmakla suçlarlar ve birilerinin bu namusu temizlemesi gerektiğini düşünürler. Bütün bu konuşmaları duyan Ali Ekber ise hareket ve mimikleriyle göçmenlerin konuşmalarını onaylar ve bir anlamda “bu namusu temizleyecek” kişinin kendi olduğunu düşünür. Bu düşünce Ali Ekber tarafından dile getirilmez. Ancak Ali Ekber’in beden dili ve son sahnedeki davranışları bu düşüncüyü doğrulamaktadır. Bu sahnenin her iki tema altında analiz edilmesinin nedeni, hem ataerkil değerler bağlamında göçmen kadının ataerkil yapıya karşı çıkışının olması hem de göçmen erkeklerin bu karşı çıkışı namussuzluk olarak görmesidir. Bu nedenle bu sahnede dikkat edilmesi gereken nokta göç sonrasında sürecin tıpkı “Almanya Acı Vatan” filminde olduğu gibi kadınlar üzerinde, geleneksel ataerkil yapıyı kırmak bağlamında daha etkili olduğudur. Bu etki aynı tema altında incelenen diğer sahneler için de geçerlidir. Ataerkil geleneksel yapıya ek olarak bu sahnede doğrudan bir şiddet eylemi görülmemekle birlikte, diyalogun sonunda geçen “Çıkıncak mı ulan namusumuzu temizleyecek biri?” ifadesi şiddet eylemine yapılan bir göndermedir.



Fotoğraf 123: Türk Göçmenler ve Gelenekler: Geleneksel Ataerkil Değerler ve Şiddet Doğuran Namus Kavramı, 03. dakika, 49. saniye

“Adam1:Bu erkeklerin hepsi hanzoymuş. Güya Avrupa’ya gelmişler ama hepsi hala kara cahil. İnsan biraz gözünü açıp baksa bir şeyler öğrenir. Abim ne kadar özgürdü, ben değildim. Erkeklerden nefret etmeye başladım. Erkekler yüzünden özgürlüğüm kısıtlanıyordu. Beni kısıtlamamış olsalardı bile evden ayrılırdım. Çünkü kendi yaşantımı kendim kurmak istiyorum.

Adam 2: Hafize ’nin kızı değil mi bu Şenay?

Adam 1: Namussuzlar! Bu kaçınıcı evden kaçan kız?

Adam 2: Şimdi o biçim yuva kurarlar. Ayşe şimdi çalışıyor, geceleri...

Adam 1: Geçen de şey görmüş...Bi uçuşta 150 götürüyomuş.

Ali Ekber: Orospu.

Adam 1:Esasında bu hepimizin namusu sayılır? Çıkıncak mı ulan namusumuzu temizleyecek biri?” (03.20-04.00)

Aynı temaların geçtiği 3. sahnede ise Fatma isimli, şiddet gördüğü için evden ayrılan başka bir Türk göçmen kadını görürüz. Sahnede Fatma’yı tanıyan Necati adında bir Türk göçmen Fatma’nın eve dönmesini aksi takdirde “kötü yola düşeceğini” söyleyerek kızların kendilerinin namusu olduğunu belirtir. Ancak Fatma geleneksel ataerkil değerlere vurgu yaparak aynı davranışı erkeklerin yapması halinde sorun olmadığını ve eve dönmeyeceğini söyler. Bütün bunları duyan Ali Ekber’se Fatma’nın “namussuz” olduğunu düşünerek ona karşı şiddet içeren düşüncelerini dile getirir. Dolayısıyla 3. sahne içerik olarak 1. sahne ile çok benzerdir.



Fotoğraf 124: Türk Göçmenler ve Gelenekler: Geleneksel Ataerkil Değerler ve Şiddet Doğuran Namus Kavramı, 10. dakika, 51. saniye

“Necati: Fatma kız gel buraya.

Fatma: Buyur Necati amca.

Necati: Kızım anan durmadan ağlıyor. Gelsin, eve dönsün. Artık onu hiç dövücem, ne isterse yapıcım diyor. Kızım böyle yalnız, erkeksiz zordur. Yanlış yola düşersin. Kötü yola düşersin bu gavur ellerinde. Siz kızlar bizim namusumuz sayılırsınız.

Fatma: Erkekler ayrı ev tutunca kötü yola düşmüyor ama değil mi? Kızlar düşer. sizler zamparalık yaparken iyi. Kızların bi erkek arkadaşı olsa orospu olur. Eve kapamalar, dayaklar. Ben artık bağımsız yaşayacağım. Erkeklerle de muhtaç olmıycam tamam mı. Tschüss.

Necati: Daha durun bakalım bu gurbette neler görücez?

Ali Ekber: Sabır ver yarabbim. Allah yarattı demem çarparım yere ben böyle kızı Necati amca. Kırarım kemiklerini. Namus dedin miydi yani akan su donar buz olur bende. Aynen böyleyimdir yani ben. Sen beni daha tanımyosun.” (10.29-11.34)

4. sahnede ise 1. sahnede geçen aynı haberi Hamza okumaktadır. Onun da tutumu önceki sahnelerdeki Türk göçmen erkeklerinin tutumuyla aynıdır. Bu sahne şiddet eylemine vurgu yapmamakla birlikte, 1. sahnede aynı konuyu işleme bakımından her iki tema altında alınmıştır.

“Hamza: Bak dikkatini çekerim. Evden kaçtım demiyo, ayrıldım diyo. Her evden ayrılan kız sokağa düşmezmiş sanki. Tövbe tövbe...”. (27.19-27.27)

6. ve 7. sahnelerde ise Ali Ekber polis kılığındadır ve Fatma’yı Alman sevgilisiyle birlikte görür. Ali Ekber her iki sahnede de Fatma’yı hareketlerini tasvip etmeyerek izler. Bu sahnelerde ataerkil yapıya ve namusa ilişkin herhangi bir diyalog olmamakla birlikte, fotoğrafta görüldüğü üzere Fatma’nın Alman sevgilisiyle özgür bir şekilde dolaşması Fatma’nın yukarıdaki diyaloglarda dile getirilen geleneksel ataerkil yapıya başkaldırısının örneğini göstermekte ve Ali Ekber’in onu izlerken gördüğümüz tavırları Fatma’yı “namussuz” olarak gördüğünü ve “bu namusun temizlenmesi” gerektiğini ifade etmektedir. Diyalogsuz olan sahnelere ilişkin fotoğraf şu şekildedir:



Fotoğraf 125: Türk Göçmenler ve Gelenekler: Geleneksel Ataerkil Değerler ve Şiddet Doğuran Namus Kavramı 52. dakika, 48. saniye

“Geleneksel ataerkil değerler” ve “şiddet doğuran namus kavramı” temalarının geçtiği 8. sahne ise 1. sahnede geçen “Çıkmıcağ mı ulan namusumuzu temizleyecek biri?” sorusuna Ali Ekber’in karşılık verdiği bir sahnedir. Çünkü şiddet ilk defa bu sahnede eylem haline dönüşür. Sahnede geçen hikaye ise şöyledir: Ali Ekber yine polis kılığındadır ve gece Fatma’yı Alman sevgilisiyle birlikte görür. Bunun üzerine Ali Ekber, polis görünümünü kullanarak Fatma’yı kolundan çeker, sevgilisinden ayırır ve onu zorla evine götürmeye kalkar. Ancak Ali Ekber’in Türkçe konuşması üzerine Fatma, Ali Ekber’i tanır ve ona karşı koyar. Bunun üzerine Ali Ekber “namussuz” olarak gördüğü Fatma’ya tokat atar. Ancak Fatma Ali Ekber’in bu tutumuna boyun eğmez ve Ali Ekber’i mahkemeye vereceğini söyleyerek polis çağırır. Bütün bunları hiç hesaba katmayan Ali Ekber’se kaçarak Fatma’nın yanından uzaklaşır. Bu bağlamda 8. sahnede Fatma 1. ve 3. sahnede olduğu gibi geleneksel ataerkil değerlere direkt bir eleştiri getirmez ancak Ali Ekber’in ataerkil tutumuna karşı gelir. Dolayısıyla 8. sahnede hem “geleneksel ataerkil değerler” hem de “şiddet doğuran namus kavramı” temalarını görmek mümkündür. Bununla birlikte Fatma, Almanya’nın özgür bir ülke olduğunu söyleyerek, göç sonrası sürecin ataerkil yapıya karşı gelmesi üzerindeki etkiyi de dolaylı da olsa ifade eder. Sahneye ilişkin fotoğraf ve diyalog şu şekildedir:



Fotoğraf 126: Türk Göçmenler ve Gelenekler: Geleneksel Ataerkil Değerler ve Şiddet Doğuran Namus Kavramı 72. dakika, 41. saniye

“Ali Ekber: Bi şey yapmamış! Daha napıcaksın! Yürü arsız namussuz!

Namusumuzu beş paralık ettin! Yürü! Yürü dedim sana!

Fatma’nın sevgilisi: Polizei, polizei...

Fatma: Sen Türk’sün. Seni bi yerden tanyorum.

Ali Ekber: Yürü ananın evine!

Fatma: Sen o çöpçüsün!

Ali Ekber: Yürü dedim!

Fatma’nın sevgilisi: Hey!

Fatma: Bırak beni bırak! Polizei! Polize!

(Ali Ekber Fatma’nın sevgilisini iter)

Ali Ekber: Çekil ulan!

(...)

Fatma: Bırak dedim kolumu acıtiyosun.”

(Ali Ekber Fatma’ya tokat atar) (72.21-73.02)

“Şiddet doğuran namus “ teması aynı zamanda “Almanya Acı Vatan” filminde 3 sahnede geçmektedir. Bu 3 sahne daha önce Türk göçmenin aile yaşamı bulgusu altında “göçmen ailenin kız çocuklarına şiddet uygulaması” teması bağlamında ele alındığı için burada tekrar edilmeyecektir.

Türkiye’deki alışkanlıkların devam ettirilmesi

“Türk göçmenler ve gelenekler” bulgusu altında saptanan üçüncü tema ise “Türkiye’deki alışkanlıkların devam ettirilmesi” dir ve hem “Almanya Acı Vatan” hem de “Polizei” filminde geçmektedir. Öncelikle “Almanya Acı Vatan” filmine bakacak olursak, tema film içinde 8 sahnede geçmektedir. Bu sahnelerden 1. ve 2. sahnede Türk göçmenlerin Almanya’da Türk yemeklerini yemeye devam ettiklerini, 3, 4, 5, 6 ve 7. sahnelerde Türkçe radyo ve müzik programları dinlediklerini, 8. sahnede ise Türk göçmen Mahmut’un türkü söylemesini görürüz. Ayrıca “Almanya Acı Vatan” filminde dikkat çeken bir diğer nokta filmin temel karakteri Güldane’nin giyiminin film boyunca köydeki haliyle kalmasıdır. Bu bağlamda Güldane’nin kendi kültürüne özgü giyim alışkanlıklarını devam ettirdiğini söyleyebiliriz.

“Almanya Acı Vatan” filminde “Türkiye’deki alışkanlıkların devam ettirilmesi” temasının geçtiği 1. sahnede Güldane arkadaşlarına köyden bulgur ve fasulye getirdiğini söyler. 2. sahnede ise fasulye yemeği yapar.

“Güldane: Bi çuval bulgur, bi çuval da kuru fasulye getirdim.” (15.50-15.52)

Yine “Türkiye’deki alışkanlıkların devam ettirilmesi” teması bağlamında ele alınan 3, 4, 5, 6 ve 7. sahnelerde ise Türkçe yayın yapan radyolar, türkü ve müzik programları dinlenmektedir. Ancak filmde dikkat çeken nokta önce yalnızca Alman kanallarını gösteren televizyonun açılması ve sesinin kısılması ya da açık olan televizyonun kapatılmayıp sesinin kısılması ve radyonun açılması şeklindedir.

“Türkiye’deki alışkanlıkların devam ettirilmesi” teması “Polizei” filminde ise 9 sahnede geçmektedir. Bu sahneler genellikle diyalogsuz olması nedeniyle fotoğrafları üzerinden ele alınmakla birlikte, yalnızca 2. ve 7. sahnede diyalog verilecektir.

“Polizei” filminde “Türkiye’deki alışkanlıkların devam ettirilmesi” temasının geçtiği 1. sahnede Ali Ekber’in babası Hamza’yı tespih çekerken görürüz.



Fotoğraf 127: Türk Göçmenler ve Gelenekler: Türkiye’deki Alışkanlıkların Devam Ettirilmesi, 01. dakika, 13. saniye

2. sahnede ise Hamza Türkiye’den gelen köylüsüne bıyığını bir yanlışlık sonucu kestiğini söyleyerek Türkiye’deki alışkanlıklarını devam ettirdiğini göstermeye çalışır.

“Hamza: Hani yanlış anlama, tıraş olurken kaçırmışım jileti kestim attım bıyığı.” (01.17-01.20)



Fotoğraf 128: Türk Göçmenler ve Gelenekler: Türkiye’deki Alışkanlıkların Devam Ettirilmesi, 01. dakika, 17. saniye

3. ve 6. sahnelerde ise Ali Ekber’in büyüklerine karşı el öpme alışkanlığını devam ettirdiğini görmekteyiz.



Fotoğraf 129: Türk Göçmenler ve Gelenekler: Türkiye’deki Alışkanlıkların Devam Ettirilmesi, 29. dakika, 42. saniye

Ali Ekber, 4. sahnede araba kullanırken, 8. sahnede ise evde oturup çekirdek çitlerken İbrahim Tatlıses’in söylediği bir türküyü dinlemektedir.

7. sahnede ise Ali Ekber’in kız kardeşinin Türk şarkıcı Emrah’ı dinlediğini öğreniriz. Dolayısıyla 4, 7, ve 8. sahnelerde Türk göçmenlerin aynı dönemde Türkiye’de popüler olan şarkıcıları dinlediğini yani Türkiye ile bağlarını koparmadıklarını görürüz. 7. sahneye ilişkin diyalog şu şekildedir:

“Ali Ekber’in kız kardeşi: Abi hani Emrah’ın kasetini getirecektin.

Ali Ekber: Getirecem de babam kızıyo.

Hamza: Ben istemem öyle sürekli şarkı türkü gürültü.” (29.52-29.58)

5. sahnede ise Ali Ekber yerde gördüğü ekmeği alır. 9. sahnede ise Türk göçmenlerin kahvehanede düğün yaptığını görürüz.



Fotoğraf 130: Türk Göçmenler ve Gelenekler: Türkiye’deki Alışkanlıkların Devam Ettirilmesi, 63.dakika, 38. saniye

6.8. TÜRK GÖÇMENLERİN İLETİŞİM BİÇİMLERİ VE BOŞ ZAMAN AKTİVİTELERİ

Çalışmada görsel analiz metodu ile dört film üzerinden yapılan içerik analizi sonrasında Türk göçmenlerin iletişim biçimlerine ve boş zaman aktivitelerine ilişkin tablo 9’ daki temalar saptanmıştır. Bunlar, Türk göçmenlerin Türk göçmenlerle iletişimi” bulgusu altında “Türkçe iletişim”, “Türklerle kurulan yarı Türkçe yarı Almanca iletişim” temaları; “Türk göçmenlerin Almanlarla iletişimi” bulgusu altında “Almanca iletişim kuramama”, “Almanlarla kurulan yarı Türkçe yarı Almanca iletişim”, ve “Almanca iletişim” temaları, “boş zaman aktiviteleri” bulgusu altında ise “kahvehaneye gitmek” “birahaneye gitmek”, “alış veriş yapmak”, “sanatsal etkinliklerde bulunmak”, ”göçmenlerin birbirine gitmesi” temaları şeklindedir.

Tablo 9: “Almanya Acı Vatan”, “Gurbetçi Şaban”, “Polizei” ve “Sarı Mercedes” Filmlerinde Türk Göçmenlerin İletişim Biçimleri ve Boş Zaman Aktivitelerine İlişkin Temalar

Türk Göçmenlerin İletişim Biçimleri ve Boş Zaman Aktiviteleri										
	Türk Göçmenlerin Türk Göçmenlerle İletişimi		Türk Göçmenlerin Almanlarla İletişimi			Boş Zaman Aktiviteleri				
	Türkçe İletişim	Türklerle Kurulan Yarı Türkçe Yarı Almanca İletişim	Almanca İletişim Kuramama	Almanlarla Kurulan Yarı Türkçe Yarı Almanca İletişim	Almanca İletişim	Kahvehaneye Gitmek	Birahaneye Gitmek	Alış Veriş Yapmak	Sanatsal Etkinliklerde Bulunmak	Göçmenlerin Birbirine Gitmesi
Almanya Acı Vatan			1			5	7	2		
Gurbetçi Şaban			9							
Polizei		4		1	12	5			6	
Sarı Mercedes										2
Toplam Sahne Sayısı		4	10	1	12	10	7	2	6	2

Türk göçmenlerin Türk göçmenlerle iletişimi

1. Türkçe iletişim

“Türk göçmenlerin Türk göçmenlerle iletişim” bulgusu altında saptanan “Türkçe iletişim” teması bütün filmlerde geçmekte olup, Türk göçmenlerin neredeyse filmin tamamında (“Polizei” filmi hariç) görülen genel iletişim biçimi olduğu için sahneler sayılmamıştır.

2. Türklerle kurulan Yarı Türkçe yarı Almanca iletişim

“Türk göçmenlerin Türk göçmenlerle iletişimi” bulgusu altında saptanan “Türklerle kurulan yarı Türkçe yarı Almanca iletişim” teması Almanya’da uzun yıllardır yaşayan ve kalıcı olan göçmen karakterlerin olduğu “Polizei” filminde görülmekte ve film içinde 4 sahnede geçmektedir. Bu 4 sahne haricinde, film içinde karakterlerin Türkçe konuşmaları arasında Almanca sözcüklere rastlanmaktadır. Ancak bu sözcükler Türk göçmenin Almanca bilgisini yansıtmayan “guten tag” (günaydın), “danke schön” (teşekkür etmek) türünden günlük hayatta çok sık kullanılan sözcüklerdir. Bu nedenle de “yarı Türkçe yarı Almanca iletişim” temasının kapsamında değerlendirilmemiştir. Yine “Türklerle kurulan yarı Türkçe yarı Almanca iletişim” teması altında değerlendirdiğimiz bu 4 sahnede de hakim olan iletişim dili Türkçe’dir. Ancak burada temsili olarak 1. sahnenin diyaloglarına yer verilecektir.

“Polizei” filminde “Türklerle kurulan yarı Türkçe yarı Almanca iletişim” temasının geçtiği 1. sahne aynı zamanda filmin de ilk sahnesidir ve diyalog Ali Ekber ile bir Türk göçmen arasında geçer:

“Türk göçmen: Guten tag (Günaydın).

Ali Ekber: Guten tag (Günaydın).

Türk göçmen: Wie geht est dir (Nasılsın)?

Ali Ekber: Schön good (Oldukça iyi).

Türk göçmen: Bu sene en iyi çöpçü ödülünü sen al bari.

Ali Ekber: Dan ke (Teşekkürler).

Türk göçmen: Alaman’ın çöpü de Türkiye’ye ihraç olmaya başladı.

Ali Ekber: Burası Alamanya değil ki lan Berlinistan.

Türk göçmen: Ya ya Berlinistan. Tschüss

Ali Ekber: Tschüss.” (0.37-0.52)

Türk göçmenlerin Almanlarla iletişimi

1. Almanca iletişim kuramama

“Türk göçmenlerin Almanlarla iletişimi” bulgusu altında saptanan “Almanca iletişim kuramama” teması hem “Almanya Acı Vatan” filminde hem de “Gurbetçi Şaban” filminde geçen bir temadır. “Almanya Acı Vatan” filmine baktığımızda aslında filmin genelinde Türkçe hakim olduğu için Türk göçmenlerin Almanca iletişim kurmakta başarısız olduğunu söyleyebiliriz. Ancak Türk göçmenlerin Almanca bilmemesi ve konuşmaması yalnızca 1 sahnede doğrudan vurgulanır. Bu sahne ise Mahmut’un Almanya’ya geldiği ilk gün Almanlara adres sormaya çalışmasıyla işlenir. Dolayısıyla bu sahne Almanya’ya gelen Türk göçmenin dil bilmeden geldiğini ve Almanya’da en azından dil öğrenene kadar Almanlarla iletişim sıkıntısı çekeceğini göstermektedir. Mahmut’un adres sormaya çalışırken, Almanlara hitap biçimi ise “*hemşerim*” şeklindedir.

“Türk göçmenlerin Almanlarla iletişimi” bulgusu altında saptanan “Almanca iletişim kuramama” teması “Gurbetçi Şaban” filminde ise 9 sahnede geçer. Bu sahnelerde Şaban Almanca dilinde geçen konuşmaları anlayamaz ve de Almanca sözcükleri farklı anlamda anlar. Bu 9 sahne için temsili olarak 1. sahnedeki Şaban ile Alman sandviç satıcısı arasındaki diyalog örnek olarak verilebilir.

Şaban: Kardeş şurdan bi tane versene.

Satıcı: Was?

Şaban: Bi tane sandviç dedim.

Satıcı: Ach so.

Şaban: Zo değil sandviç.

Satıcı: Zwei Mark zwei.

Şaban: Burda yazmak 1 Mark.

Satıcı: Nein Mark. Zwei Mark zwei.

Şaban: 1 Mark.

Satıcı: Zwei docce Mark.

Şaban: Ha anladım. Almanlara 1 Mark, Türklere gelince 2 Mark.

Satıcı: Ya ya...

(...)

Satıcı: Tschüss.

Şaban: Ne dedin ne dedin?

Satıcı: Tschüss.

Şaban: Sana çüş ulan!” (17.28-18.31)

2. Almanlarla kurulan yarı Almanca yarı Türkçe iletişim

“Türk göçmenlerin Almanlarla iletişimi” bulgusu altında saptanan ikinci tema ise “Almanlarla kurulan Yarı Türkçe yarı Almanca iletişim” temasıdır ve “Polizei” filminde 1 sahnede geçmektedir. Bu sahnede geçen diyalog Ali Ekber’le polis arasındadır. Ali Ekber, kuşu Garip’in adını zilinın üstüne yazmıştır ve polis Garip’i insan zannederek, Ali Ekber’e uyarıda bulunmaktadır. Polis Ali Ekber’e toplamda 3 sahnede uyarıda bulunmuştur. Ancak Ali Ekber ilk 2 sahnede polisi dinleyip, yalnızca onu dinlediğini ve anladığını ifade eden “ya ya” türünde sözcükler kullanır. Ancak 3. sahnede Ali Ekber polisle doğrudan konuşmaya çalışır. Ancak konuşmanın Almanca olan kısmı günlük hayatta konuşulan cümlelerden ibarettir ve fotoğrafta görüldüğü üzere, Ali Ekber iletişim kuramadığı noktada beden dilini kullanır. Ali Ekber’in bu tarz iletişim kurmaya çalışması, küçük yaştan itibaren Almanya’da kalmasına rağmen Almanca iletişim kurmakta zorlandığını göstermektedir. Sahneye ilişkin diyaloglar şu şekildedir:



Fotoğraf 131: Türk Göçmenlerin Almanlarla İletişimi: Almanlarla Kurulan Yarı Türkçe Yarı Almanca İletişim, 70. dakika, 21. saniye

(Polis kapıyı çalar).

“Ali Ekber: Kim o? Wer ist das?”

Polis: Polizei.

Ali Ekber: Ein moment, ein moment polizei, ein moment her polizei.

(Ali Ekber kapıyı açar)

Polis: Guten tag.

Ali Ekber: Guten tag.

Polis:

Ali Ekber: Garip kaput her polizei

Polis: Was kaput?

Ali Ekber: Ya . Come.

(Polis, Ali Ekber’le birlikte içeri girer. Ali Ekber polise kuşunun kafesini gösterir ve kedilerin kuşunu yediğini anlatmaya çalışır)

Ali Ekber: (Kafesi işaret ederek) Garip, kuş, pırrr, cikkk cikkk.

Polis: Garip....
Ali Ekber: Yaa. Miyav miyav katze essen
Polis:
Ali Ekber: Yaa.
Polis: Ah zoo.
Ali Ekber: Ah zoo
Polis: ...
Ali Ekber: Güle güle.

3. Almanca iletişim

“Türk göçmenlerin Almanlarla iletişimi” bulgusu altında saptanan “Almanca iletişim” teması da yine “Polizei” filminde görülmekte ve 12 sahnede geçmektedir.

Boş zaman aktiviteleri

“Türk göçmenlerin boş zaman aktiviteleri” bulgusuna baktığımızda ise öncelikle “kahvehaneye gitmek” temasını görürüz. Kahvehaneye gitmek teması hem “Almanya Acı Vatan” hem de “Polizei” filmlerinde görülmekte ve iki filmde de 5 sahnede geçmektedir. Sahnelere ilişkin temsili fotoğraf şu şekildedir:



Fotoğraf 132: Boş Zaman Aktiviteleri: Kahvehaneye Gitmek, 28. dakika, 31. saniye

“Alışveriş yapmak” teması ise yine “Almanya Acı Vatan” filminde 2 sahnede Güldane alışveriş yaparken görülür.



Fotoğraf 133: Boş Zaman Aktiviteleri: Alış Veriş Yapmak, 58. dakika, 42. saniye

“Türk göçmenlerin boş zaman aktiviteleri” bulgusu bağlamında saptanan “sanatsal etkinliklerde bulunmak” teması ise “Polizei” filminde görülmekte ve film içinde 6 sahnede geçmektedir. Bu sahnelerde yapılan sanatsal etkinlik ise Türk göçmenlerin tiyatro yapması şeklindedir. “Türk göçmenlerin boş zaman aktiviteleri” bulgusu altında yer alan bu tema önceki 4 temadan çok daha farklı bir noktaya işaret etmektedir. Bu temanın geçtiği sahnelerdeki tiyatro Türk göçmenlere ait bir tiyatrodur ve oynanan oyunların dili Türkçe’dir. Bu nedenle ilk 4 temada göçmenler boş zamanlarını pasif bir konumda değerlendirirken, bu tema ile aktif bir konuma geçerek Almanya’da bir kitleye yönelik olarak sanatsal bir üretimde bulunurlar.



Fotoğraf 134: Boş Zaman Aktiviteleri: Sanatsal Etkinliklerde Bulunmak, 30. dakika, 38. saniye

“Türk göçmenlerin boş zaman aktiviteleri” bulgusu kapsamında saptanan son tema “göçmenlerin birbirine gitmesi” ise “Sarı Mercedes” filminde 2 sahnede geçmektedir.

6.9. TÜRK GÖÇMENLER ARASINDA DAYANIŞMA

Çalışmada görsel analiz metodu ile dört film üzerinden yapılan içerik analizi sonrasında Türk göçmenler arasındaki dayanışmaya ilişkin Tablo 10’daki temalar saptanmıştır. Bunlar, “Türk göçmenler arasında dayanışma” bulgusu altında saptanan “adres bulmada yardımcı olma”, “kalacak yer ayarlama”, “iş bulma”, “birlikte olma/yalnız bırakmama” ve “dindaş dayanışması” şeklindedir. Bütün bu temalar birbirleriyle ilişkili olup Almanya’ya yeni gelen Türk göçmenlerin deneyimli göçmenler tarafından yalnız bırakılmadığını ve göçmenlerin birbirleriyle özellikle barınma ve iş bulma konusunda dayanışma içinde olduklarını göstermektedir.

Tablo 10: “Almanya Acı Vatan”, “Gurbetçi Şaban”, “Polizei” ve “Sarı Mercedes” Filmlerinde Türk Göçmenler Arasında Dayanışmaya İlişkin Temalar

Türk Göçmenler Arasında Dayanışma					
	Adres Bulmada Yardımcı Olma	Kalacak Yer Ayarlama	İş Bulma	Birlikte Olma/Yalnız Bırakmama	Dindaş Dayanışması
Almanya Acı Vatan	1	3	1		
Gurbetçi Şaban	1	2	2		1
Polizei					
Sarı Mercedes				2	
Toplam Sahne Sayısı	2	5	3	2	1

Adres bulmada yardımcı olma

“Türk göçmenler arasında dayanışma” bulgusu altında saptanan “adres bulmada yardımcı olma” teması 1 er sahneyle hem “Almanya Acı Vatan” hem de “Gurbetçi Şaban” filmlerinde geçmektedir. İki filmde de sahnelerde Almanya’daki Türk göçmenlerin yeni gelen Türk göçmene gideceği yere ulaşması konusundaki yardımları işlenir. İki film arasındaki tek fark “Almanya Acı Vatan” filminde Türk göçmen, yeni gelen göçmeni gideceği yere arabasıyla götürürken; “Gurbetçi Şaban” filminde ise Türk göçmenler yeni gelen göçmene gideceği yeri yalnızca tarif eder ve oturma izni olmadığı için Alman polisinden kaçması anlamında bir bilgi paylaşımı yaparlar. Bu bağlamda her iki filmdeki tema ile ilgili sahneler açıklamaları, fotoğrafları, diyalogları ile şöyledir:

Mahmut, Almanya’ya yeni gelmiştir ve amcasının oğlunun çalıştığı kahvehaneyi aramaktadır. Alman zannederek sorduğu bir Türk göçmen ise onu aradığı adrese arabasıyla götürür.



Fotoğraf 135: Türk Göçmenler Arasında Dayanışma: Adres Bulmada Yardımcı Olma, 27. dakika, 37. saniye

“Yunus: Hemşerim adım Yunus. İzmir’in Eşref Paşa’sındanım. Adres sorucan heralde ha. Gel arabam şurda.” (27.33-28.27)

“Gurbetçi Şaban” filminde ise “adres bulmada yardımcı olma” temasının geçtiği sahnede tıpkı Mahmut gibi Şaban’da Almanya’ya yeni gelmiştir ve bir adres aramaktadır. Şaban’a da yardımcı olan yine Almanya’ya daha önce gelmiş deneyimli Türk göçmenlerdir. Ayrıca bu sahne daha önce ele alınan “Alman polisinden korkmak ve kaçmak” teması altında analiz edilen bir sahnedir. Dolayısıyla bu sahne Türk göçmenler arası bilgi paylaşımını da içererek göçmenlerin Alman polisinden kaçmak yönünde de dayanışma içinde olduğunu gösterir.



Fotoğraf 136: Türk Göçmenler Arasında Dayanışma: Adres Bulmada Yardımcı Olma, 12. dakika, 03. saniye

“Şaban: Selamün aleyküm.

(...)

Şaban: Şey bi şey soracaktım da

Türk 1: Ne soracaktın arkadaş?

(...)

(Şaban elindeki adres kağıdını verir)

Türk 1: Bak şimdi. Şurdan çık sola git. Büyük meydan var ya oraya varınca sağa sap.

Şaban: Sağa sapıyorum.

Türk 2: Sakın ha! Sakın sağa sapma.

Şaban: Neden? Çıkmaz sokak mı? (11.03-12.12)

Kalacak yer ayarlama

“Türk göçmenler arasında dayanışma” bulgusu altında saptanan “kalacak yer ayarlama” teması da yine “Almanya Acı Vatan” ve “Gurbetçi Şaban” filmlerinde geçmektedir. Öncelikle “Almanya Acı Vatan” filminde ele alacağımız tema film içinde 3 sahnede işlenmektedir. 1. sahnede akrabalık ilişkileri üzerinden işlenen bu dayanışma biçimi, 2. ve 3. sahnelerde birbirini yeni tanıyan Türk göçmenler üzerinden, deneyimli göçmenin yeni gelen göçmene evini açması şeklinde ele alınır. Dolayısıyla her 3 sahnede de göçmenler yeni gelen göçmene yardımcı olmuş ve bir süreliğine de olsa onun barınma ihtiyacını karşılamışlardır.

“Almanya Acı Vatan” filminde “kalacak yer ayarlama” temasının geçtiği 1. sahnede Mahmut, Almanya’da amcasının oğlu Yakup’un çalıştığı kahvehaneye gelir ve Yakup kalacak yeri olmayan Mahmut’a kahvehanenin yukarıdaki odasında kalabileceğini söyler.



Fotoğraf 137: Türk Göçmenler Arasında Dayanışma: Kalacak Yer Ayarlama, 28. dakika, 53. saniye

“Mahmut: Yatacak yer ve de iş bulmam lazım.

Yakup: Bak amcaoğlu yukarda bi yer var. Kaloriferli ha. Bi süre orda idare edersin.” (28.28-29.04)

2. sahnede ise Mahmut bir olaya karıştığı için Yakup’un ayarladığı yerden alınır ve polisler tarafından onu bakımlı olarak yanına aldırın Güldane’nin yanına getirilir. Ancak Güldane Mahmut’la aralarındaki evlilik ilişkisinin gerçek bir ilişki olmaması nedeniyle Mahmut’u arkadaşlarıyla birlikte kaldığı odasına almayınca Güldane ile aynı heimde kalan ve olanlara şahit olan Talat, Mahmut’a kendi odalarında kalabileceğini söyler.



Fotoğraf 138: Türk Göçmenler Arasında Dayanışma: Kalacak Yer Ayarlama, 35. dakika, 44. saniye

“Gurbetçi Şaban” filminde ise “kalacak yer ayarlama” teması 2 sahnede geçmektedir. 1. sahnede tıpkı Mahmut gibi Şaban da ilk olarak amcasının oğlu Nuri’nin yanına gelir ve onun yanında kalır.



Fotoğraf 139: Türk Göçmenler Arasında Dayanışma: Kalacak Yer Ayarlama, 07. dakika, 53. saniye



Fotoğraf 140: Türk Göçmenler Arasında Dayanışma: Kalacak Yer Ayarlama, 09. dakika, 15. Saniye

İş bulma

“Türk göçmenler arasında dayanışma” bulgusu bağlamında saptanan “iş bulma” teması yine “Almanya Acı Vatan” ve “Gurbetçi Şaban” filmlerinde yalnızca 1 sahnede geçmektedir. Her iki filmde de deneyimli göçmenler yeni gelen göçmene iş bulma konusunda yardımcı olmaktadır. “Almanya Acı Vatan” filminde “iş bulma” teması altında geçen sahnede, önceki sahnelerde Mahmut’u odalarına alan Tâlât, bu sefer Mahmut’a iş bulmuştur.



Fotoğraf 141: Türk Göçmenler Arasında Dayanışma: İş Bulma, 55. dakika, 37. saniye

“Talat: Mahmut sana inşaatta bi iş buldum.

Mahmut: Sağ ol abi.

Talat: Yarın sabah ubanın önünde buluşur gideriz.” (55.36-55.43)

“Gurbetçi Şaban” filminde ise Şaban’ın akrabalarıyla aynı heimde kalan komşusu Şaban’a Türklerin çalıştığı bir inşaatın olduğunu ve çalışmak için oraya bakabileceğini söylemektedir.



Fotoğraf 142: Türk Göçmenler Arasında Dayanışma: İş Bulma, 08. dakika, 37. saniye

“Bahar’ın Eniştesi: Şaban kardeş sen gene de metro inşaatına bi uğrayıver.

Orda Türkler çalışıo bakarsın bi şey çıkar.

Bahar’ın ablası: Haa iyi akıl ettin.

Bahar’ın eniştesi: Ben sana adresi yazıp veririm.

Şaban: Sağ ol arkadaş.” (08.11-08-57)

Birlikte olma /yalnız bırakmama

“Türk göçmenler arasında dayanışma” bulgusu bağlamında ele alınan bir diğer tema “birlikte olma/yalnız bırakmama” ise “Sarı Mercedes” filminde 2 sahnede geçmektedir. Bu sahnelerde Almanya’da göçmen işçi olarak çalışan ve tek başına olan Bayram karakteri diğer bir Türk göçmen Veli tarafından Almanya’da yalnız bırakılmaz ve diğer Türk göçmenlerle tanıştırılır. Buna göre “Sarı Mercedes” filminde “birlikte olma/yalnız bırakmama” temasının geçtiği 2. sahnede Bayram, Veli tarafından evine davet edilir.



Fotoğraf 143: Türk Göçmenler Arasında Dayanışma: Birlikte Olma/Yalnız Bırakmama, 36. dakika, 07. saniye

*“Veli: Bu akşamüstü toplanıcaz, istersen sen de gel. Eğleniriz biraz. Böyle gurbette yalnızlık yaramaz adama.
Bayram: Sağ ol Veli sen de olmasan kimse bu Bayram da nasıldır acaba demiyor.” (36.06-36.20)*

Aynı temanın geçtiği 1. sahnede ise Bayram yine Veli'nin evindedir ve Veli onu başka bir Türk göçmenle tanıştırır.



Fotoğraf 144: Türk Göçmenler Arasında Dayanışma: Birlikte Olma/Yalnız Bırakmama, 10. dakika, 59. saniye

Dindaş dayanışması

“Türk göçmenler arasında dayanışma” bulgusu altında saptanan son tema “dindaş dayanışması” ise Gurbetçi Şaban filminde 1 sahnede geçmektedir. Bu sahne daha önce “Türk göçmenlerin diğer göçmenlere bakışı” bulgusu altında saptanan “ötekileştirme” temasında işlenen 2. sahnedir. Dolayısıyla aynı sahne bu bölümde dayanışma kapsamında ele alınmaktadır. Bu bulgu altındaki adıyla “dindaş dayanışması” temasının geçtiği sahnede, heimda farklı milletlerden göçmenlerin arasında çıkan bir kavgada filmin Türk göçmen karakteri Bahar, Yunanlıların Müslümanları dövmesi sonucunda onlara yardım etmek için kavgaya katılır. Dolayısıyla “Gurbetçi Şaban” filminde Türk

göçmenler yalnızca aynı milletten olma bağlamında değil, aynı zamanda aynı dinden olma bağlamında da dayanışma içinde olmuşlardır.



Fotoğraf 145: Türk Göçmenler Arasında Dayanışma: Dindaş Dayanışması, 19.dakika, 03. saniye

“Bahar: Kız şunlara bak Yunanlılar bir olmuşlar dindaşlarımızı dövüyorlar. Yürü şu keferelere hadlerini bildirelim. Savulun savulun Türkler geliyor! ”
(18.32-19.50)

6.10. İKİNCİ KUŞAK GÖÇMENLERLE GELEN DEĞİŞİM

Çalışmada görsel analiz metodu ile dört film üzerinden yapılan içerik analizi sonrasında ikinci kuşak göçmenlerle birlikte gelen değişime ilişkin Tablo 11’deki temalar saptanmıştır. Bunlar, “Türk göçmenlerin kalıcı hale gelmesi”, Türk gençlerinin Alman gençlerine özenmesi”, “Türk göçmen çocuklarının Alman kreşlerine gitmesi” ve “uyuşturucu kullanan Türk gençliği” şeklindedir.

Tablo 11: “Almanya Acı Vatan”, “Gurbetçi Şaban”, “Polizei”, “Sarı Mercedes” Filmlerinde İkinci Kuşak Göçmenlerle Birlikte Yaşanan Değişime İlişkin Temalar

İkinci Kuşak Göçmenlerle Gelen Değişim			
	Türk Göçmenlerin Kalıcı Hale Gelmesi	Türk Gençlerinin Alman Gençlerine Özenmesi	Uyuşturucu kullanan Türk Gençliği
Almanya Acı Vatan		1	
Gurbetçi Şaban			
Polizei	20		1
Sarı Mercedes			
Toplam Sahne Sayısı	20	1	1

Türk göçmenlerin kalıcı hale gelmesi

“İkinci kuşak göçmenlerle gelen değişim” bulgusu altında saptanan “Türk göçmenlerin kalıcı hale gelmesi” teması “Polizei” filminde görülmekte olup, film içinde 20 sahnede geçmektedir. Bu 20 sahneden 1. sahnede Almanya, Berlinistan olarak tanımlanmakta, 2. sahnede Almanya’daki Türk göçmenler tarafından gelecek kuşaklar düşünülmekte, 3, 10, 11 ve 21. sahnelerde ise Hürriyet gazetesinin Almanya’da baskısının çıkması ve okunması işlenmekte, 4. sahnede Türkiye’ye dönüş ölümle bağlantılandırılmakta ve 5. sahnede Almanya’daki bir Türk cenazecinin olduğu görülmektedir. 6, 8, 14, 15, 17, 18 ve 19. sahnelerde ise filmdeki görüntülerde Almanya’daki Türklerin işlettikleri işletmeler görülmekte ve son olarak 7, 9, 12, 13, 16 ve 20. sahnelerde Almanya’da Türklere ait bir tiyatronun varlığı söz konusudur.

“Polizei” filminde “ikinci kuşak göçmenlerle gelen değişim” bulgusu kapsamında saptanan “Türk göçmenlerin kalıcı hale gelmesi” temasının geçtiği 1. sahnede küçük yaşta ailesiyle birlikte Almanya’ya gelmiş olan ve çöpçülük yapan Ali Ekber’in bir göçmen Türk’le olan diyalogu söz konusudur. Bu diyalogda dikkat çeken nokta Ali Ekber’in Almanya’yı Berlinistan olarak tanımlamasıdır. Bu sahne aynı zamanda filmin ilk sahnesidir. Dolayısıyla bu sahne ile birlikte filmde Almanya’daki Türk göçmenlerin kalıcı olduğunun ilk işareti daha ilk sahne ile verilmiştir.



Fotoğraf 146: İkinci Kuşak Göçmenlerle Gelen Değişim: Türk Göçmenlerin Kalıcı Hale Gelmesi, 50. saniye

“Adam: Bu sene en iyi çöpçü ödülünü sen al bari.

Ali Ekber: Danke.

Adam: Alamanın çöpü de Türkiye’ye ihraç olmaya başladı.

Ali Ekber: Burası Almanya değil ki lan Berlinistan.

Adam: Ya ya Berlinistan. Tschüss.

Ali Ekber: Tschüss.” (0.37-0.52)

2. sahnede ise Ali Ekber'in babası Hamza'yı görürüz. Hamza, Türkiye'den Almanya'ya gelen köylüsüne çocuklarını ve onların da çocuklarını düşündüğünü söyleyerek artık gelecek kuşakların da Almanya'da yaşayacağını vurgulamaktadır. Sahneye ilişkin görüntüler temanın açıklanmasına herhangi bir katkı sağlamadığından yalnızca sahneye ilişkin diyalog verilecektir.

“Hamza: Benim derdim ben değil, bizim çocuklarımız, sonra da onların çocukları.” (01.48-01.52)

“Türk göçmenlerin kalıcı hale gelmesi” teması bağlamında ele alınan 3, 11 ve 21. sahnelerde “Hürriyet” gazetesini okuyan Türk göçmenleri görürüz. Bu sahneler diyalogları bakımından başka konuları işleyen sahnelerdir. Bu nedenle bu sahneler yalnızca görsel olarak ele alınmıştır ve içlerinden temsili olarak 1. sahnenin fotoğrafı verilecektir.



Fotoğraf 147: İkinci Kuşak Göçmenlerle Gelen Değişim: Türk Göçmenlerin Kalıcı Hale Gelmesi, 03.dakika, 37. saniye

4. sahnede ise Hamza Türkiye'ye gidince öleceğini söyleyerek hayatının sonuna kadar Almanya'da kalacağına işaret etmekte ve dönüşü ölümle bağlantılandırmaktadır.



Fotoğraf 148: İkinci Kuşak Göçmenlerle Gelen Değişim: Türk Göçmenlerin Kalıcı Hale Gelmesi, 06. dakika, 43. saniye

“Hamza: Ben biliyorum. Burdan memlekete dönücem ve ölücem. Burda arkamdan diycekler ki rahmetliyi toprak çekti.” (06.42-06.49)

Bu sahnenin hemen sonrasında gelen 5. sahnede ise Almanya’da cenazecilik yapan bir Türk göçmeni görürüz. Cenazeci Hamza’yı dükkâna davet eder. Ancak Hamza dükkânın cenaze işleriyle uğraşan bir dükkân olması nedeniyle bu daveti kale bile almaz. Ancak cenazeci kendi kendine elbet Hamza’nın bir gün ölerken dükkânına geleceğini söyler. Dolayısıyla hem Türk göçmen bir cenazecinin varlığı hem de cenazecinin “elbet bir gün Hamza’nın cenazesinin dükkânına geleceğini” düşünmesi yine Türk göçmenlerin Almanya’da kalıcı olduklarını işaret eder.



Fotoğraf 149: İkinci Kuşak Göçmenlerle Gelen Değişim: Türk Göçmenlerin Kalıcı Hale Gelmesi, 07. dakika, 05. saniye

“Cenazeci: Hamza amca. Hamza amca hele gel de bir demli çayımı iç. Gelin de bi tüttürelim.

Hamza (hemşerisine): Cenazeci bu hiç çaktırma. Sola dön, tüyelim.

Cenazeci: Elbet bi gün bu dükkandan geçeceksin.” (06.50-07.07)

“Türk göçmenlerin kalıcı hale gelmesi” temasının geçtiği 6, 8, 14, 15, 17, 18 ve 19. sahnelerde ise Almanya’da Türk göçmenlerin işlettikleri işletmeleri görürüz. Bu sahneler seçilirken herhangi bir konuya göre belirlenmemiş, yalnızca Türk işletmelerin geçtiği sahneler olarak seçilmiştir.



Fotoğraf 150: İkinci Kuşak Göçmenlerle Gelen Değişim: Türk Göçmenlerin Kalıcı Hale Gelmesi, 07. dakika, 18. saniye



Fotoğraf 151: İkinci Kuşak Göçmenlerle Gelen Değişim: Türk Göçmenlerin Kalıcı Hale Gelmesi, 08. dakika, 31. saniye



Fotoğraf 152: İkinci Kuşak Göçmenlerle Gelen Değişim: Türk Göçmenlerin Kalıcı Hale Gelmesi, 15. dakika, 34. saniye



Fotoğraf 153: İkinci Kuşak Göçmenlerle Gelen Değişim: Türk Göçmenlerin Kalıcı Hale Gelmesi, 47. dakika, 31. saniye

7, 9, 12, 13, 16 ve 20. sahnelerde Almanya'da Türklere ait bir tiyatronun varlığı görülür.



Fotoğraf 154: İkinci Kuşak Göçmenlerle Gelen Değişim: Türk Göçmenlerin Kalıcı Hale Gelmesi, 10. dakika, 23. saniye

Türk gençlerinin Alman gençlerine özenmesi

“İkinci kuşak göçmenlerle gelen değişim” bulgusu altında saptanan “Türk gençlerinin Alman gençlerine özenmesi” teması ise “Almanya Acı Vatan” filminde 1 sahnede geçmektedir. Bu sahne daha önce hem “kız çocuklarına şiddet uygulanması” hem de “şiddet doğuran namus kavramı” teması altında incelediğimiz sahnenin devamıdır. Bu sahnede Türk göçmen Zeybek, kızını Alman erkekleriyle buluşturuyor diye döver ve Tâlât ile Mahmut, Veysel’i tutmaya çalışır. Bu olayın ardından Tâlât Almanya’daki Türk gençlerin Alman gençlere özendiğini söyleyerek, ikinci kuşağın ne Türk ne de Alman olduğunu, dolayısıyla arada kalan bir kuşak olduğunu ifade eder. Tâlât’ın sözleri şu şekildedir:



Fotoğraf 155: İkinci Kuşak Göçmenlerle Gelen Değişim: Türk Gençlerinin Alman Gençlerine Özenmesi, 55. dakika, 26. saniye

“Talat: Bu çocukların durumu büyüklerden daha kötü. Çoğu gözlerini burda açtı. Alaman gençlerine özeniyorlar. Yarı Alman yarı Türk bir nesil... Çok kötü çok...”(55.21-55.35)

Uyuşturucu kullanan Türk gençliği

“Uyuşturucu kullanan Türk gençliği” teması ise yalnızca “Polizei” filminde 1 sahnede Hamza’nın köylüsüne şu sözleri söylemesiyle geçer:

“Hamza: Aids’i Türk gencinden kaptım diyor. Genç genç çocuklar esrara para bulmak için o işi yapıyorlar. O kadar ağrıma gidiyo ki of of...”(04.11-04.20)

6.11. GÖÇMENLER İLE GERİDE KALANLAR ARASINDAKİ BAĞ, GERİDE KALANLARIN GÖÇMENLERE BAKIŞI VE TÜRKİYE'YE DÖNÜŞ

Çalışmada görsel analiz metodu ile dört film üzerinden yapılan içerik analizi sonrasında göçmenler ile geride kalanlar arasındaki bağ, geride kalanların göçmenlere bakışı ve Türkiye'ye dönüşe ilişkin tablo 12'deki temalar saptanmıştır. Bunlar: “göçmenler ile geride kalanlar arasındaki bağ” bulgusu altında “göçmenin geride kalanlara bakması”, “geride kalanların göçmenlere bakışı” bulgusu altında “maddiyatçı göçmen” ve “sonradan görme göçmen”, “Türkiye'ye dönüş düşüncesi” olarak da “vatan hasreti” şeklindedir.

Tablo 12: “Almanya Acı Vatan”, “Gurbetçi Şaban”, “Polizei”, “Sarı Mercedes” Filmlerinde Göçmenler ile Geride Kalanlar Arasındaki Bağ, Geride Kalanların Göçmenlere Bakışı ve Türkiye'ye Dönüş Düşüncesine İlişkin Temalar

Göçmenler ile Geride Kalanlar Arasındaki Bağ, Geride Kalanların Göçmenlere Bakışı ve Türkiye'ye Dönüş Düşüncesi						
	Göçmenler ile Geride Kalanlar Arasındaki Bağ		Geride Kalanların Göçmenlere Bakışı		Türkiye'ye Dönüş Düşüncesi	
	Göçmenin Geride Kalanlara Bakması	Maddiyatçı Göçmen	Sonradan Görme Göçmen	Türkiye'ye Dönme Düşüncesi Olan Göçmenler	Türkiye'ye Dönme Düşüncesi Olmayan Göçmenler	
Almanya Acı Vatan	1	2		6		
Gurbetçi Şaban					30	
Polizei					20	
Sarı Mercedes			2			
Toplam Sahne Sayısı	1	2	2	6	50	

Göçmenler ile geride kalanlar arasında bağ

1. Göçmenin geride kalanlara bakması

“Göçmenler ile geride kalanlar arasındaki bağ” bulgusu altında saptanan “göçmenin geride kalanlara bakması” teması “Almanya Acı Vatan” filminde 1 sahnede geçmektedir. Bu sahnede Almanya'daki göçmen işçinin kazandığı parayla Türkiye'deki

ailesine baktığı işlenmektedir. Almanya'daki Türk göçmen işçi Veysel, belediyenin düzenlediği törende yaptığı konuşmada maaşının bir bölümünü Türkiye'ye ailesine gönderdiğini söylemektedir. Dolayısıyla göçmenle geride kalanlar arasındaki bağ aile ilişkisi üzerinden göçmenin geride kalanlara bakması şeklinde gerçekleşmiştir. Sahneye ilişkin fotoğraf ve diyaloglar şu şekildedir:



Fotoğraf 156: Göçmenler İle Geride Kalanlar Arasında Bağ: Göçmenin Geride Kalanlara Bakması, 79. dakika, 09. saniye

“Veysel: Köyde atı davarı sattık öyle geldik buraya. 8 çocuk 2 de biz 10 nüfus hepsi elime bakar. Çalıştık, didindik, doymadık. Acaba biz mi beceriksiz diye düşünüyorum. Değil. O zaman. 15 yılda ne kazandım bilmem şimdiki aylığım 1000 lira. Bunun 600 lirasını çocuklara gönderiyorum. Kira mira gerisiyle de ben idare ediyorum gari.” (79.00-79.24)

Geride kalanların göçmenlere bakışı

1. Maddiyatçı göçmen

“Geride kalanların göçmenlere bakışı” bulgusu altında saptanan “maddiyatçı göçmen” teması ise “Almanya Acı Vatan” filminde görülmekte ve film içinde 2 sahnede geçmektedir. Bu 2 sahne birbirine benzer içerikte olmakla birlikte, geride kalanların Almanya'ya giden göçmenler için para unsurunun çok önemli olduğunu düşündüğü sahnelerdir. Bu sahnelerin açıklamaları, fotoğrafları ve diyalogları ile ayrı ayrı ele alınacaktır.

“Almanya Acı Vatan” filminde “maddiyatçı göçmen” temasının geçtiği 1. sahnede köylü kadınlardan biri Güldane'nin Almanya'dan getirdiği eşyalardan satın almıştır ve kadınlarla konuşmaktadır. Bu konuşmada geçen konu ise Güldane'nin paraya çok önem vermesi şeklindedir.



Fotoğraf 157: Geride Kalanların Göçmenlere Bakışı: Maddiyatçı Göçmen, 03. dakika, 10. saniye

“Köylü Kadın 1: Kaça aldın kız?

Köylü Kadın 2: 18 bin. Bu Güldane tam satıcı olmuş vallaha.

Köylü Kadın 1: Çok becerikli çıktı canım, para deyo başka şey demeyo.

Köylü Kadın 2: 20 bin Mark getirmiş bu sefer.

Köylü Kadın 1: Hüssam’ın tarlayı da almışlar. Şeherden de bi kat almış.

(...)

Köylü Kadın 2: Bu Güldane yaman çıktı. Para da para... En azından 100 bin liralık eşya sattı.” (02.57-03.34)

“Maddiyatçı göçmen” temasının geçtiği 2. sahnede ise köylü kadınlar Güldane’nin Mahmut’la yapacağı sahte evliliği duymuş ve bu evliliği Güldane’nin para için kabul ettiğini bilmektedirler. Güldane’nin Mahmut’la evlenmeye gittiği sırada kadınlar Güldane’ye evlilik konusuyla ilgili soru sorar ve “*sen işini bilirsin*” diyerek Güldane’nin maddiyatçı tutumuna dikkat çekerler. Güldane ile kadınlar arasında geçen diyalog şu şekildedir:



Fotoğraf 158: Geride Kalanların Göçmenlere Bakışı: Maddiyatçı Göçmen, 07. dakika, 32. saniye

“Köylü Kadın 1: Kız Güldane yüzük takmadın mı kız?

Güldane: Niçin mişki?

Köylü Kadın 1: Nişanlanmışsın ya?

Köylü Kadın 2: Sen işini bilirsin?

Güldane: Hadi be.” (07.24-07.35)

2. Sonradan görme göçmen

“Geride kalanların göçmenlere bakışı” bulgusu altında saptanan “sonradan görme göçmen” teması ise “Sarı Mercedes” filminde 3 sahnede geçmektedir. Bu sahnelerde de geride kalanlar, Bayram karakterini sonradan görme olarak düşünmekte ve bu düşüncelerini de Almanya’daki Türk göçmenler için bir sembol haline gelen Mercedes üzerinden ifade etmektedirler. Bu bağlamda bu 3 sahneyi ayrı ayrı ele aldığımızda 1. sahnede filmin temel karakteri göçmen işçi Bayram İstanbul’a geldiğinde Mercedes’iyle birlikte feribota binmiş ve arabasını park etmiştir. Ancak Bayram arabasının içinde otururken feribotun üst katındaki çocuklar Bayram’ın arabasının üstüne tükürmüşlerdir. Bayram arabasının üzerindeki tükürükleri fark ettiği anda hemen cebinden mendilini çıkarır ve arabasını temizlemeye çalışır. Bayram’ın bu tavrını gören arkadaki araç sahipleri ise Bayram’a gülmeye başlarlar. Bu sahnede arkadaki araç sahiplerinin Bayram’ın sonradan görme olduğunu düşündüklerine dair direkt bir ifade olmamakla birlikte, araç sahiplerinin Bayram’a olan bakışları ve gülüşleri Bayram’ı sonradan görme olarak düşündüklerine yönelik algıyı ifade etmektedir.



Fotoğraf 159: Geride Kalanların Göçmenlere Bakışı: Sonradan Görme Göçmen, 48.dakika, 13. saniye

“Sonradan görme göçmen” temasının geçtiği 2. sahnede Bayram farkında olmadan arabasına vurur ve sonra arabasına zarar verdiği için kendisine kızar, onun bu hailini gören arkadaki araç sahipleri 1. sahnedeki tepkilerinin aynısını verirler.

3. sahnede ise Bayram arabasıyla yolculuğuna devam etmektedir. Ancak arabasının başına türlü kazalar geldiği için çok sinirlidir ve bu sinirle arabasını çok kontrolsüz bir şekilde kullanır ve arkasından gelen otobüsün sürekli fren yapmasına neden olur. Bunun üzerine, yolcular Bayram karakteri üzerinden Almanya’ya giden Türk göçmenlerin sonradan görme olduklarını düşünerek şu sözleri söylerler:



Fotoğraf 160: Geride Kalanların Göçmenlere Bakışı: Sonradan Görme Göçmen, 65. dakika, 41. saniye

“Yolcu 1: Alamanyalı işte.

Yolcu 2: Görmemişin oğlu olmuş.” (65.32-65.56)

Türkiye’ye dönüş düşüncesi

1. Türkiye’ye dönme düşüncesi olan göçmenler

“Türkiye’ye dönüş düşüncesi” bulgusu bağlamında saptanan “Türkiye’ye dönüş düşüncesi olan göçmenler” yalnızca “Almanya Acı Vatan” filminde görülmekte ve 6 sahnede geçmektedir. Bu 6 sahnenin ilk 5 sahnesinde Güldane’nin Türkiye’ye yatırım yapma düşüncesi ele alınırken; 6. sahnede Veysel’in Almanya’daki geliriyle Türkiye’deki ailesine bakması işlenir. Bu bağlamda gerek Güldane’nin gerek Veysel’in Türkiye ile ilişkilerinin devam etmekte olduğunu ve özellikle yatırımların Türkiye’ye yapılmasının Güldane’nin Türkiye’ye geri dönüş düşüncesi taşıdığını göstermektedir.

2. Türkiye’ye dönme düşüncesi olmayan göçmenler

“Türkiye’ye dönüş” bulgusu altında saptanan “Türkiye’ye dönme düşüncesi olmayan göçmenler” teması “Gurbetçi Şaban” filminde 30 sahnede ve “Polizei” filmlerinde 20 sahnede geçmektedir. “Gurbetçi Şaban” filminde göçmenlerin Türkiye’ye dönme düşüncelerinin olmaması doğrudan herhangi bir sahnede geçmemekle birlikte filmde “göçmenini kendi işini kurması” (21) ve “çocuk yapma” (9) temalarının geçtiği toplam 30 sahneyi “Türkiye’ye dönme düşüncesi olmayan göçmenler” teması altında değerlendirebiliriz. Bu bağlamda Şaban’ın Almanya’da kendi işini kurması ve yine Almanya’da aile kurarak çocuklarının olması, Şaban ve Bahar’ın Almanya’da yaşamaya dönük eğiliminin habercisi olarak görülmektedir.

“Polizei” filminde ise “Türkiye’ye dönme düşüncesi olmayan göçmenler” teması 20 sahnede geçmektedir. Bu sahneler ise yukarıda geçen “ikinci kuşak göçmenlerle birlikte gelen değişim” bulgusu altındaki “Türklerin kalıcı hale gelmesi” temasının geçtiği sahnelerdir. Bu sahnelerde Türklerin Almanya’da kalıcı hale geldiğine yönelik işaretler Türk göçmenlerin Türkiye’ye dönme yönündeki eğilimlerinden vazgeçtiğini göstermektedir.

Ayrıca “Sarı Mercedes” filminde “Türkiye’ye dönme düşüncesi olmayan göçmenler” teması filmde geçmemekle birlikte, Bayram karakterinin Türkiye’ye dönmek gibi bir düşüncesinin olmadığı görülmektedir. Ancak bu tema film içerisinde bir sayıya tabi tutulamamıştır.

SONUÇ VE TARTIŞMA

Göç olgusu, sosyolojik, psikolojik, kültürel ve ekonomik pek çok boyutu içinde barındırması nedeniyle başta sosyoloji olmak üzere çeşitli alanların çalışma konusu olmuştur. Sinema ise içinde bulunduğu toplumun toplumsal ve kültürel bir ürünüdür ve toplumsal gerçekçi sinema anlayışı çerçevesinde yaşanan toplumsal değişmeyi yansıtılma ve kitleleri etkileyebilme özelliğine sahip olduğu söylenebilir. Bu çalışmada ise Türkiye’den yurt dışına işçi göçünün Türk sinemasına yansımaları Almanya örneği üzerinden işlenmiş ve bu yansımalar, “Almanya Acı Vatan”, “Gurbetçi Şaban”, “Polizei” ve “Sarı Mercedes” filmlerinin analizleri üzerinden incelenmiştir.

Çalışmanın modeli, toplumsal gerçekçi yaklaşım, ekonomi temelli göç teorisi ve ağ teorisinin eklettik olarak kullanımı bağlamında oluşturulmuştur. Bu kapsamda araştırma soruları oluşturulmuş ve bunlar filmler üzerinden görsel analiz yöntemi ile incelenmiştir. Görsel analiz yöntemi ile incelenen dört filmde, göç bağlamında on bir tema saptanmıştır. Bunlar, “göçün nedenleri ve göç süreçleri”, “göç sonrasında ayakta kalma stratejileri”, “Türk göçmenlerin gözünden Almanya’daki iş yaşamı ve Türk göçmenlerin statü göstergeleri”, “Türk göçmenlerin aile yaşamı”, “Türk göçmenlerin Almanya’ya, Almanya’daki yaşam biçimine, Almanlara, Türk ve diğer göçmenlere bakışı”, “Almanların Türk göçmenlere bakışı ve entegrasyon süreci”, “Türk göçmenler ve gelenekleri”, “Türk göçmenlerin iletişim biçimleri ve boş zaman aktiviteleri”, “Türk göçmenler arasında dayanışma”, “ikinci kuşak göçmenlerle gelen değişim”, “göçmenler ile geride kalanlar arasındaki bağ, geride kalanların göçmenlere bakışı ve Türkiye’ye dönüş düşüncesi” şeklindedir.

Bu temalara ilişkin alt temalar ise şu şekildedir. Göç nedeni ve sürecine ilişkin alt temalar: “para kazanmak/Mark biriktirmek”, “Türkiye’ye yatırım yapmak”, “gelir seviyesi düşüklüğü ve aileye bakamama”, “Mercedes almak”, “aile birleşimleri”, sahte evlilik”, “yasadışı yollar”, “dolandırıcılık”. Göç sonrasında ayakta kalma stratejilerine ilişkin alt temalar: “heimda kalma”, “Alman polisinden korkma ve kaçma”, “çocuk parası uygulaması”. Türk göçmenlerin gözünden Almanya’daki iş yaşamı ve Türk göçmenlerin statü göstergelerine ilişkin alt temalar: “Almanlar için üretim yapmak”, “düşük ücretle insanlık dışı koşullarda çalışmak”, “işten atılma korkusu”, “gurbetçinin kendi işini kurması”, “Mercedes sahibi olma” ve “Almanya’da çalışılan yer”. Türk

göçmenlerin aile yaşamına ilişkin alt temalar: “erkeğin aile içindeki egemenliği”, “gurbette yaşayan kadınların evli olması gerektiği”, “kız çocuklarına şiddet uygulanması”, “yarısı Türkiye’de yarısı Almanya’da olan bölünmüş aileler”, “göçmen erkeklerinin eşlerini aldatması” “çocuk yapamama/çocuk yapma”. Türk göçmenlerin Almanya’ya, Almanya’daki yaşam biçimine, Almanlara, Türk ve diğer göçmenlere bakışına ilişkin alt temalar: “olumsuz bakış açısı”, “Almanya’nın özgür bir ülke olması”, “kurallar toplumu Almanya”, “Türlere karşı yabancı düşmanlığı”, “Almanlardan nefret edilmesi”, “Almanların utanmaz olduğunun düşünülmesi”, “Alman kadınlarının cinsel bir obje olarak görülmesi”, “Alman kadınlarına gerçek bir aşk duygusu hissedilmesi”, “Türk göçmenin Türk göçmeni değerli görmesi”, “Türk göçmenin Türk göçmeni değersiz görmesi”, “Türk göçmenin diğer göçmene şiddet uygulaması” ve “ötekileştirme”. Almanların Türk göçmenlere bakışı ve entegrasyon sürecine ilişkin alt temalar: “Türk göçmene karşı ayrımcılık yapma”, “Türk göçmenle iletişim kurmama”, “birlikte etkinlikte bulunabilme”, “kültür şoku”, “dış görünüş üzerinden uyum”, “toplumsal uyum sorunu”, “asimilasyon”. Türk göçmenler ve geleneklere ilişkin alt temalar: “geleneksel ataerkil değerler”, “şiddet doğuran namus kavramı” ve “Türkiye’deki alışkanlıkların devam etmesi”. Türk göçmenlerin iletişim biçimlerine ve boş zaman aktivitelerine ilişkin alt temalar: “Türkçe iletişim”, “Türklerle kurulan yarı Türkçe yarı Almanca iletişim”, “Almanca iletişim kuramama”, “Almanlarla kurulan yarı Türkçe yarı Almanca iletişim”, “Almanca iletişim”, “kahvehaneye gitmek”, “birahaneye gitmek”, “alış veriş yapmak”, “sanatsal etkinliklerde bulunmak” ve “göçmenlerin birbirine gitmesi”. Türk göçmenler arasındaki dayanışmaya ilişkin alt temalar: “adres bulmada yardımcı olma”, “kalacak yer ayarlama”, “iş bulma”, “birlikte olma/yalnız bırakmama”, “dındaş dayanışması”. İkinci kuşak göçmenlerle gelen değişime ilişkin alt temalar: “Türk göçmenlerin kalıcı hale gelmesi”, “Türk gençlerinin Alman gençlerine özenmesi”, “uyuşturucu kullanan Türk gençliği”. Göçmenler ile geride kalanlar arasındaki bağ, geride kalanların göçmenlere bakış ve Türkiye’ye dönüşe ilişkin alt temalar: “göçmenin geride kalanlara bakması”, “maddiyatçı göçmen”, “sonradan görme göçmen”, “Türkiye’ye dönme düşüncesi olan göçmen”, Türkiye’ye dönme düşüncesi olmayan göçmen”. Araştırma sonucunda elde edilen temalar ve bunların çalışma modeli kapsamında literatürle birlikte değerlendirilmesi ile elde edilen temel sonuçlar şu şekilde ifade edilebilir.

Ekonomi temelli göç teorilerine baktığımızda, neoklâsik ekonominin makro kuramına göre, gelir düzeyinin düşük olması göç etmeye neden olan itici bir faktörken; göç edilen ülkede daha yüksek bir gelir düzeyine sahip olmak, çekici bir faktördür. Öte yandan, neoklasik ekonominin mikro teorisine göre, bireyler rasyonel bir düşünceyle daha yüksek kazanç elde edeceği sermayesi yüksek olan ülkelere göç etmeye karar verirler (Castles ve Miller, 2008: 31). Ekonomi temelli göç teorilerine göre baktığımızda, “Almanya Acı Vatan” filminde Almanya’ya göç etme nedeni, ekonomi temelli olarak para kazanmak/Mark biriktirmek şeklindedir. “Gurbetçi Şaban” filminde ise filmin ana karakteri Şaban Almanya’ya “Mark milyoneri” olmak için gitmektedir. Özellikle birinci kuşak göçmen işçilerin Almanya’ya gitmelerinin ve orada para biriktirmelerinin en önemli amacı ise Türkiye’ye döndüklerinde kendilerine ait bir işletme açabilmektir (Abadan-Unat, 2006: 60). “Almanya Acı Vatan” filminde ise Güldane kazandığı paralarla sürekli Türkiye’ye yatırım yapmakta ve eşi Mahmut’la bir dükkân açabilmeyi düşünmektedir. Bu bağlamda Güldane’nin davranışı, Penninx ve van Velzen’in (1975) yaptıkları çalışmayla benzer özellikler göstermekte; Penninx ve van Velzen’in çalışmasında da yurt dışına çalışmaya giden işçilerin birikimlerinin büyük bir bölümünü Türkiye’de ev yapımı için harcadığı görülmektedir. Öte yandan “Almanya Acı Vatan” filminde Veysel karakterinin Almanya’ya para kazanmak için gitmesinin altında yatan neden Türkiye’deki gelir seviyesinin düşük olması ve ailesine bakamamasıdır. Bu bağlamda gelir seviyesinin düşük olması ve ailenin ekonomik olarak geçinememesi göçe neden olan itici bir etken olmakla birlikte, Veysel’in ailesinden ayrılıp Almanya’ya gelmesi ve elde ettiği gelire ailesine bakması, Stark ve Bloom (1985: 173-178) tarafından geliştirilen yeni ekonomi teorisinin örneğini göstermektedir. Yeni ekonomi teorisine göre, göç hane halkının rasyonel kararıdır ve hane halkının yurt dışına gönderdiği üyesi elde ettiği gelire ailesinin ekonomik faaliyetlerine kaynak sağlamaktadır.

Avrupa’nın 1973 yılında yabancı işçi alımını durdurması ve aile birleşimi yasasını çıkarması ile birlikte Türkiye’den Almanya’ya göç etme şekli aile birleşimleri yoluyla mümkün olmuştur (Abadan-Unat, 2006: 66). Bununla birlikte aile birleşimi yasası Almanya’ya gitmek isteyen ve görelî olarak da sayıca az bir grup için Almanya’ya gitmek isteyenler için sahte evlilik yolunu doğurmuştur. “Almanya Acı Vatan” filminde de aile birleşimi yasası sahte evlilik temelinde işlenir ve Almanya’ya gitmek isteyen

Mahmut, Almanya artık yabancı işçi almadığı için Güldane ile para karşılığında sahte bir evlilik yaparak Almanya'ya gider. “Almanya Acı Vatan” filminde görülen bu durum Kalaycıoğlu, Çelik, Beşpınar (2010)'ın çalışmasındaki sonuçlarla benzerlik göstermektedir. Kalaycıoğlu, Çelik ve Beşpınar'ın çalışmasında da erkek Türk göçmenlerin Avrupa ülkeleri vatandaşı olan kadınlarla anlaşmalı evlilikler yaparak Avrupa'ya göç etmesi görülmektedir. Aile birleşimlerinin yanı sıra göç yasadışı yollar aracılığıyla da gerçekleşmiştir. Turist pasaportu ile Almanya'ya giden göçmenler orada çalışma ve oturma izni olmaksızın kaçak olarak çalışıp, daha sonrasında çalışma ve oturma izni almaya çalışmışlardır (Abadan-Unat, 2006: 65-66; Gökdere, 1978: 34). “Gurbetçi Şaban” filminde de Şaban turist pasaportu ile Almanya'ya gelir ve bir müddet kaçak işçi olarak çalıştıktan sonra oturma ve çalışma izni alır. Ayrıca yalnızca Şaban değil, Şaban'ın çalıştığı fabrikadaki bütün işçiler çalışma izni olmayan, kaçak olarak çalışan işçilerdir.

Almanya'ya giden göçmen işçiler ilk gittiklerinde “heim” adı verilen baraka tipi barınaklara yerleştirilmiştir. Heimlar yaşamak için uygun olmayan koşullara sahip olmasına rağmen, kiralarının ucuz olması ve göçmenlerin bir arada olup, birbirlerine tutunması açısından (Özbek, 2012: 15) göçmenler için, göç sonrasında ayakta kalma stratejilerinden biri olmuştur. “Gurbetçi Şaban” filminde ise daha çok heimda kalmanın yarattığı sorunlara odaklanılmıştır. Bu sorunlar heimda kalan göçmenlerin farklı milletlerden olması nedeniyle, iletişim sorunları yaşanması ve tuvalet, banyo gibi alanların ortak olarak kullanılmasından doğan sorunlar şeklindedir. Göçmen işçilerin Almanya'da tutunmak için geliştirdikleri diğer bir strateji ise Alman polisinden korkmak ve kaçmak şeklindedir. Ancak geliştirilen bu strateji yasadışı yollardan gelen göçmene ve artık kalıcı hale gelmiş işletme sahibi göçmene göre farklılık gösterir. “Gurbetçi Şaban” filminde Şaban, henüz oturma ve çalışma iznine sahip olmadığı için Alman polisinin onu yakalayıp sınır dışı edeceğini düşünür ve Almanya'da kalmak için ancak, polisten kaçmaya dayalı bir strateji geliştirir. “Polizei” filminde ise Almanya'da kalıcı olup işletme sahibi olan Türk göçmenler işletmelerini kaybetme korkusuyla, polisin isteklerini yerine getirmek bağlamında bir strateji izlerler.

Almanya, aile birleşimi yasası ile birlikte göçmenlere de verilen “çocuk parası” uygulamasında yeni bir düzenlemeye gitmiştir. Bu uygulamaya göre, göçmenlerin

Türkiye’de kalan çocuklarına ayda 10-70 Docce Mark, Almanya’daki çocuklarına 50-120 Docce Mark ödenmeye başlanmıştır (Abadan-Unat, 2006: 66-67). Bu durum Almanya’daki Türk göçmenlere ekonomik anlamda ayakta kalabilmek için bir kaynak sunmuştur. “Gurbetçi Şaban” filminde de Alman hükümetinin çocuğu olan göçmenlere “çocuk parası” verdiği görülür. Ancak filmde işlenen konu daha çok Şaban’ın çocuk parası uygulamasını kendi çıkarları doğrultusunda kullanması ve çocuğu olmadığı halde para alabilmek için babasının adı soyadı Şaban Yıldız olan çocukları kendi çocukları gibi göstermesidir. Filmde çocuk parası Şaban’a büyük bir gelir kaynağı sağlar ve Şaban aldığı çocuk paraları aracılığıyla sermaye biriktirip iş kurar. Bu bağlamda Şaban, Almanya’da ayakta kalabilmek için çocuk parasını bir strateji olarak kullanmıştır.

Ekonomi temelli kuramlardan biri olan ikili emek piyasası teorisine göre, uluslararası göç sanayi toplumlarının işgücü talebinden ve ihtiyaçlarından kaynaklanmaktadır (Massey vd., 1993: 440-441). Bu bağlamda Almanya’nın Türkiye’den ve diğer ülkelerden işçi talep etmesinin nedeni, Almanya’nın sanayileşme alanındaki ihtiyaçlarını karşılamaktır. “Gurbetçi Şaban” filminde Bahar Almanya’daki çalışmasını “Almanlar için üretim yapmak” şeklinde ifade ederken; Şaban da kendisinin Almanlar için ne yapacağını merak eder. Dolayısıyla filmde Bahar ve Şaban, çalışmalarının Almanların sanayileşmeye dayalı ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik olduğunu düşünmektedir. Ayrıca ikili emek piyasası teorisine göre, işgücü piyasası sermaye yoğun birincil sektör ve işgücü yoğun ikincil sektör olmak üzere iki gruba ayrılır. Birincil sektörde çalışanlar, görece yüksek ücrete sahip kalifiye işçilerken; ikincil sektörde çalışanlar düşük ücretle, kötü koşullarda çalışan ve kalifiye olmayan işçilerdir. İşveren için birincil sektördeki işçileri işten çıkarmak maliyetli olmakla birlikte; ikincil sektördeki işçilerin işten çıkarılması maliyetsizdir. İkincil sektörde çalışanlar ise genellikle göçmen işçilerdir (Massey, vd. 1993: 442-443). Hem “Almanya Acı Vatan” hem de “Gurbetçi Şaban” filminde fabrikada çalışan bütün göçmen işçiler düşük ücretlerle insanlık dışı koşullarda, başka bir deyişle ikincil işlerde çalıştırılmaktadır. “Almanya Acı Vatan” filminde işverenlerin amacı, daha az işçiyle daha fazla üretim yapabilmek olduğu için, işçiler sürekli daha yüksek bir tempoda çalıştırılır. Bununla birlikte, işverenler işçilerin işine çok çabuk son verebildikleri için, göçmen işçiler işlerini kaybetme korkusuyla yaşamaktadırlar. “Gurbetçi Şaban” filminde ise, işçiler

çalışma izinlerinin de olmaması nedeniyle hem düşük ücretlerle hem de insanlık dışı koşullar altında çalıştırılırlar.

İkili emek piyasası teorisi, aynı zamanda işlere atfedilen toplumsal statüyü de dikkate alır. Bu teoriye göre, bireyler yalnızca gelir elde etmek için değil, aynı zamanda toplumsal statülerini yükseltmek için de çalışırlar. Ancak işverenler toplumsal statüden ziyade düşük ücretle çalışacak işgücü talep ederler ve bu talebi de göçmenler aracılığıyla karşılarlar. Çünkü göçmen işçi önemli olan kendi ülkelerindeki refahlarını arttıracak parayı kazanmaktır ve onlar, tam tersi düşük statülü de olsa göçmen işçi olarak para kazanmaktan gurur duyarlar (Massey vd. 1993: 442-443). “Sarı Mercedes” filminde Bayram, Almanya’da göçmen işçi olarak çalışıp biriktirdiği parayla “Mercedes” almayı toplumsal statü kaynağı ve başarı saymaktadır. Bu bağlamda Bayram için başarılı olma durumu ve statü göstergesi yaptığı iş değil, kazandığı parayla Mercedes marka bir araba alabilmesidir. Ancak Bayram, ikili emek piyasasının aksine göçmen işçi olarak yaptığı işin de onun statüsünü yükseltmesini ister. Bu nedenle Türkiye’de işini soranlara, çöpçülük yaptığını değil, BMW’de çalıştığını söylemektedir.

Filmlerde Türk göçmenlerin aile yapısına baktığımızda, “Almanya Acı Vatan” filminde, özellikle göçmen erkeğin ataerkil değerlere bağlı olarak aile içinde egemen olmak istediği görülmektedir. Mahmut filmde, Güldane’nin kendi isteklerini yerine getirmesini ve kendisine hizmet etmesini beklemekte ve Güldane Mahmut’un bu tutumuna karşı gelmeye çalıştığında ise isteğini daha güçlü bir şekilde dile getirmekte ve Güldane Mahmut’un isteklerini yerine getirmektedir. Ancak Mahmut’un Güldane’yi aldatması ve bunu da bir erkek hakkı saymasıyla birlikte, Güldane Mahmut’un kendi üzerinde baskı kurmasına izin vermeyerek, Mahmut’tan boşanmaya karar verir. Dolayısıyla “Almanya Acı Vatan” filminde ataerkil değerlere dayanan ve toplumsal cinsiyet eşitsizliğini de içinde barındıran bir göçmen aile yapısı olduğu sonucu çıkarılmaktadır. Şahin (2010)’in ve Nuruan ve diğerleri (2005) nin çalışmasında ise Almanya’daki ailelerin çoğunda aile içi kararların eşler tarafından ortak alındığı ve göçmen ailelerin çoğunluğunda kadın ve erkeklerin eşit söz hakkına sahip olduğu sonucu çıkmıştır. Bu bağlamda filmin yapılış yılı (1979) ile çalışmaların yapılış yılı (2005) (2010) arasında geçen zamanda göçmenlerin aile yapısında değişiklikler olduğunu söyleyebiliriz. Öte yandan yine Türk göçmenlerin aile yaşamı ile ilgili olarak “Almanya Acı Vatan” ve

“Gurbetçi Şaban” filmlerinde ailelerin Almanya’da çocuk yapmaya ilişkin birbirlerine zıt tutumları görülür. “Almanya Acı Vatan” filmindeki vurgu göçmen işçilerin yaşam ve çalışma koşullarının çocuk yapmaya izin vermeyeceği yönündeyken; “Gurbetçi Şaban” filminde Türk göçmenlerin çocuk yaparak Almanya’daki Türk nüfusunu çoğalttıkları yönündedir. Bununla birlikte “Almanya Acı Vatan”da ve “Polizei” filminde dikkat çeken iki nokta Türk erkeklerinin eşlerini Alman kadınlarla aldatması ve kız çocuklarının aile içinde şiddete maruz kalmasıdır. “Almanya Acı Vatan” filminde şiddetin gerekçesi olarak kız çocuğunun Alman erkeklerle buluşması görülürken; “Polizei” filminde de şiddet benzer bir gerekçeye dayandırılmaktadır. Nuruan ve diğerleri (2005)’nin çalışmasında ise göçmen ailelerin yaklaşık yarısı çocuklarına şiddet uygulamadıkları sonucuna ulaşılmıştır. Bu sonuçlar katılımcıların yaklaşık yarısının da şiddet uyguladığı şeklinde yorumlanabilir ki bu da iki filmde geçen şiddet teması ile örtüşmektedir.

Türk göçmenlerin Almanya’ya bakışı çerçevesinde, “Almanya Acı Vatan” filminde geçen radyo diyaloglarında bir Türk göçmen, Almanya’daki yaşamı “modern köle hayatı” olarak tanımlarken; yine radyo diyaloglarında göçmen bir Türk genci Almanya’nın kendisi gibi gençleri içine çeken bir bataklık olduğunu söylemektedir. Her iki diyalogda da Almanya’ya yönelik olumsuz düşünceler erkek göçmenlere aittir. Ancak “Polizei” filminde Fatma, Almanya’nın özgür bir ülke olduğunu düşünmektedir. Gitmez (1983)’in “Yurt Dışına Emek Göçü” kitabında yer verilen Türk göçmenlerin konuşmaları da Almanya’nın “modern köle hayatı” şeklindeki tanımlanmasına benzerlik göstermektedir. Türk göçmenlerin Almanlar hakkındaki düşünceleri ise Almanların kendilerine yabancı düşmanlığı beslediği, Almanlardan nefret etme, kültür farklılığı temelinde Almanların utanmaz olduğu çerçevesindedir. Türklerin Almanların kendilerine karşı yabancı düşmanlığı beslediği sonucu “Gurbetçi Şaban” filminde görülmektedir. Filmde, Şaban, Almanların Türkleri sevdiklerini söylemesi karşısında, bunun tam tersinin doğru olduğunu düşünmektedir. Kaya ve Kentel (2005)’in çalışmasında elde edilen veriler de “Gurbetçi Şaban” filminden çıkarılan bu sonuçla benzerdir. “Almanya Acı Vatan” filminde ise bir Türk gencinin Almanlardan nefret etmesi radyo programı aracılığıyla duyurulur. “Polizei” filminde ise Almanların çıplak güneşlenmeleri ve kılık kıyafetlerinin göçmenlerin kültürel değerleriyle uyuşmaması sonucunda Almanların utanmaz olduğu düşünülmektedir. Ayrıca “Almanya Acı Vatan”

ve “Polizei” filminde Alman kadınlara cinsel bir obje olarak yaklaşılmış, “Sarı Mercedes” filminde Alman bir kadınla evlenen göçmen bir Türk erkeğinin eşini bu algıdan koruma çabası ifade edilmiştir. Yine “Polizei” filminde Ali Ekber karakteri aracılığıyla Alman bir kadına cinsel bir obje olarak değil, gerçek duygularla yaklaşılmıştır.

Türk göçmenlerinin birbirlerine olan bakışlarına baktığımızda ise “Almanya Acı Vatan” filminde Türk’ün Türk’ü değerli gördüğü işlenmekteyken, ondan dokuz yıl sonra çekilen “Polizei” filminde Türk’ün Türk’ü değersizleştirilmesi görülmektedir. “Gurbetçi Şaban” filminde ise Yunanlı göçmenlere olumsuz özellikler yüklenerek gerçek hayatta görülen bir kalıp yargı, farklı milletlerden göçmenler arasındaki sorunların nedeni olarak gösterilmiştir.

Türk göçmenlerin Almanya’da göç sonrası karşılaştıkları en önemli sorunlardan biri kültür şokudur. Her toplumun kendine özgü kültürel değerleri vardır ve bu değerler toplumdaki farklılıkları gösterir. Bu nedenle Almanya’ya yeni giden göçmenlerin de Alman toplumunun kültürel özellikleri karşısında şaşırması ve hatta korkması oldukça normaldir. “Almanya Acı Vatan” ve “Gurbetçi Şaban” filminde de kültür şoku işlenmiştir. “Almanya Acı Vatan” da henüz Almanya’ya yeni gelen Mahmut Almanya’da dillerini bilmediği insanlardan, ışıklı vitrinlerden, kiliseden ve kilise çanından korkar ve gördükleri karşısında bir şok yaşar. Şaban ise Almanya’da gördükleri karşısında bir korku yaşamaz ama gördükleri karşısında da şaşkınlığını gizleyemez. Bununla birlikte Avrupa’daki Türk göçmenler kültürel özelliklerine, inanç sistemlerine ve yaşama biçimlerine bağlı kalmaktadır (Abadan-Unat, 2006: 78). Bunun sonucunda ise Türk göçmenler Almanya’ya entegre olma noktasında sıkıntılar yaşamaktadır. “Almanya Acı Vatan” ve “Gurbetçi Şaban” filmlerinde ise entegrasyon konusuna farklı bir noktadan değinilerek, göçmenlerin dış görünüşünden şekilciliğe dayalı olan uyum çabasına vurgu yapılmıştır. “Almanya Acı Vatan” filminde Türkler Almanya’ya girerken, polis kontrolünden geçebilmek için kravat takarak dış görünüşünden Almanya’ya uyum sağlayabilecek olduğu imajını vermeye çalışmaktadır. “Gurbetçi Şaban” filminde de Şaban kafasına taktığı tüylü fötr şapka ile Almanlara benzediğini düşünmektedir. Dolayısıyla her iki filmdeki göçmen karakterlerde entegrasyon sorunu görülmektedir. “Almanya Acı Vatan” filminde gerçek yaşamdan

alınan radyo diyalogu ise göçmenler için sorunun özünün entegrasyon sorunu olduğunu vurgulamaktadır. Göçmenler Almanya’da entegrasyon sorunu yaşarken; göçmenlere yönelik geliştirilen politikalar ise Gordon (1964)’a göre, asimilasyonla şekillenmiş ve göçmen kendi kültürel değerlerinden koparılarak göç ettiği toplumun değerleri benimsetilmeye çalışılmıştır. Bu uygulamanın bir örneği “Gurbetçi Şaban” filminde görülmektedir. Bahar ve Şaban’ın yeni doğan çocuklarına kendilerinin izni olmaksızın, doktor tarafından Almanca bir isim konulmaya çalışılır. “Gurbetçi Şaban” filmindeki bu örnek asimilasyonu abartılı bir şekilde işlemekle birlikte, Almanya’nın Türk göçmenler üzerindeki asimile edici tavrını yansıtmaktadır.

“Almanya Acı Vatan” ve “Polizei” filmlerinde Türk göçmenlerin gelenekleri ile ilişkileri geleneksel ataerkil değerler ve namus üzerinden şekillenmektedir. “Almanya Acı Vatan” filminde ataerkil değerler, kadın-erkek bağlamında eşler arası ilişkide ele alınmakta olup, Mahmut’un, eşi Güldane’ye yönelik tutum ve davranışlarında görülmektedir. Mahmut erkek olmasından dolayı aile içerisinde kendisinin sözünün geçmesini isterken, Güldane’nin ataerkil değerleri ve namus kavramını sorgulamasına karşı gelerek, onu bastırmaya çalışmaktadır. “Polizei” filminde ise erkek göçmen karakterler, ataerkil değerleri namus kavramı ile pekiştirmekte; göçmen kadının özgürlük ve kadınla erkek arasındaki eşitlik talebini, namuslarına zarar gelmesi şeklinde değerlendirmektedir. Bu bağlamda her iki filmdeki göçmen kadın karakterler göçmen erkeklere göre, göç sonrasında daha fazla değişim yaşamış ve geleneksel ataerkil yapıyı kırmaya çalışarak namus kavramını sorgulamışlardır. Bununla birlikte “Polizei” filminde özellikle Ali Ekber’in babası Hamza’nın kendi geleneklerini, göreneklerini ve dini ritüellerini yaşatma çabası görülmekte ve Ali Ekber’in bu geleneklere uymadığını gördüğü noktada da şiddetli çıkışlar yapmaktadır. Bununla birlikte hem “Almanya Acı Vatan” hem de “Polizei” filmlerindeki karakterler Türk yemeklerini yeme, Türkçe müzik dinleme gibi Türkiye’deki alışkanlıklarını devam ettirme eğilimi göstermektedirler. Şahin (2010)’in Almanya’daki Türklerin sosyal entegrasyonuna dair yaptığı çalışmada da aradan yıllar geçmesine rağmen Türklerin Türk kültürünü benimseme düzeyleri Alman kültürünü benimseme düzeylerinden yüksek çıkmıştır.

Almanya’daki Türk göçmenlerin entegrasyon sorunlarının başında iletişim sorunları gelmektedir. Diğerlerine göre, daha önceki yıllarda çekilen “Almanya Acı Vatan” da

Türk göçmenlerin çevresi genellikle Türk göçmenlerden oluşmaktadır ve bu nedenle kullanılan iletişim dili Türkçe'dir. Bununla birlikte filmde Türk göçmenlerin birkaç sahnede Almanlarla iletişim halinde olduğu ve bu sahnelerde de daha çok dinleyici konumda oldukları görülür. "Gurbetçi Şaban" filminde ise Türk göçmenlerin Almanca konuşamadıkları ve Almanca dilinde geçen konuşmaları anlayamadıkları görülür. Bu bağlamda "Gurbetçi Şaban" filminde Türk göçmen karakterlerin çok ciddi iletişim sorunları olduğu görülmektedir. Ancak karakterleri uzun süredir Almanya'da yaşayan "Polizei" filminde ise Türklerin kendi aralarındaki iletişimi Türkçe olmakla birlikte, bazı konuşmaların Türkçe Almanca karışık olarak geçtikleri görülür. Diğer taraftan "Polizei" filminin önemli bir özelliği işletme sahibi Türk göçmen karakterlerin Almanlarla iyi derecede Almanca konuşabilmesidir. Ancak işletme sahibi olmayan Ali Ekber Almanca konuşmaları anlamakla birlikte, yarı Almanca yarı Türkçe bir iletişim kurmakta ve Almanca iletişim kurmadaki sıkıntıları çok ciddi bir şekilde fark edilmektedir. Bu bağlamda her üç filmde de genellikle birinci ve ikinci kuşak göçmenlerin iletişim sorunları bulunmaktadır ve bu durum Gelekçi (2010)'nin Belçika'daki Türk göçmenler üzerinde yaptığı çalışmanın sonuçlarıyla benzerlik göstermektedir. Dil problemlerinin yanı sıra "Almanya Acı Vatan" ve "Polizei" filmlerinde dikkat çeken bir diğer unsur Türk göçmenlerin boş zaman aktivitelerini genellikle kahvehanede oyun oynayarak değerlendirmeleridir. Bunun önemli bir nedeni ise bu kahvehanelerin işletmelerinin Türkler tarafından yapılması ve böylece kahvehanelerde Türklerin bir araya gelebilmesidir. Ancak bu durum Türklerin boş zamanlarını kendi aralarında geçirerek Almanya'ya entegre olmalarını zorlaştırmaktadır. Bununla birlikte "Almanya Acı Vatan" da erkek göçmenlerin birahaneye gittiği gözlemlenirken, Güldane'nin alışveriş yaptığı görülmektedir. Ancak "Polizei" filminde çok önemli bir nokta olarak Türk göçmenlerin Almanya'da sanatsal etkinlikte bulunduğu ve tiyatro çalışmaları yaptıkları görülür. "Polizei" filmindeki bu sanatsal faaliyet Almanya'da yetişen Türk sanatçıları akla getirmektedir. Bunun en güzel örneği ise "Polizei" filmindeki oyuncu kadrosunun çoğunluğunun Almanya'daki Türk oyuncularından oluşmasıdır. Son olarak "Sarı Mercedes" filminde göçmenlerin boş zamanlarında birbirlerine gittikleri görülmektedir. Şahin (2010)'in çalışmasında da Türk göçmenlerin boş zamanlarının çoğunluğunu birbirlerini ziyaret ederek geçirdikleri sonucu bulunmuştur.

Göç olgusunu açıklayan önemli teorilerden biri olan ağ (network) teorileri göçün nedenlerinden ziyade göçün sürdürülebilirliğine odaklanmaktadır (Abadan-Unat, 2006: 34). Ağ teorisine göre, göç edilen ülkede toplumsal ağ aracılığıyla sosyal gruplar oluşturulur ve her yeni gelen göçmen bu gruplara entegre olur (Massey, vd., 1993: 28-29). Göçmenler bu sosyal ağlar aracılığıyla göç ettikleri ülkeye dair bilgi edinebilir, kalacak yer ve iş bulma konusunda yardım alarak göç sonrası süreci kendisi için daha sancısız bir hale getirebilir (Crisp, 1999: 6-7). “Almanya Acı Vatan” ve “Gurbetçi Şaban” filmlerinde ilişki ağları Türk göçmenler arasındaki dayanışmada kendini göstermektedir. Her iki filmde de Almanya’ya yeni gelen göçmenler olan Şaban ve Mahmut’a Almanya’daki deneyimli göçmenler tarafından kalacak yer ayarlanır ve iş bulma konusunda yardımcı olunur. “Sarı Mercedes” filminde ise Türk göçmenlerin birbirlerini yalnız bırakmadığı ve evlerde toplanılarak bir araya geldiği görülmektedir. Bununla birlikte, Türk göçmenler arasındaki dayanışma yalnızca sosyal ağlarla sınırlı değildir ve “Almanya Acı Vatan” ve “Gurbetçi Şaban” filmlerinde birbirlerini tanımayan göçmenler arasında da adres bulma ve bilgi aktarımı konusunda yardımlaşmalar olmakta ve böylece “Gurbetçi Şaban” filminde, çalışma ve oturma izni olmayan göçmenler yabancılar polisinden korunmaya çalışılmaktadır. Ayrıca “Gurbetçi Şaban” filminde dikkat çeken bir nokta Türk göçmenlerin inanç temelinde Müslümanlara yakınlık hissetmeleri ve bir kavga anında onları, Müslüman olmayan göçmenlere karşı korumasıdır. Bu durum da Türklerin Müslümanlarla bir nevi “dışarıdaki dayanışması” içinde olduğu sonucunu doğurmaktadır.

Birinci kuşak Türk göçmenlerin Almanya’ya olan göçleri geri dönüşüm uygulamasına dayalı olmakla birlikte, bu uygulama hayata geçirilememiş ve Almanya’ya giden Türklerin büyük çoğunluğu Almanya’da kalma sürelerini uzatmıştır. Ancak daha sonra aile birleşimi yasası ve Türkiye’nin içinde bulunduğu sosyal ve ekonomik sıkıntılar nedeniyle Türk göçmenler ailelerini yanlarına alarak Almanya’da kalıcı hale gelmişlerdir. Bu bağlamda Almanya’da ikinci kuşaklar yetişmeye başlamıştır. “Polizei” filmi ise küçük yaşta Almanya’ya gelen ikinci kuşak Türk göçmenlerin Almanya’daki kalıcı olduklarına dair göstergeleri yansıtmaktadır. Bu bağlamda filmde dikkat çeken göstergeler, Berlin’in bir bölümünde yoğun olarak Türklerin ve Türklere ait işletmelerin görülmesi ve özellikle bir Türk cenazecinin varlığıdır. Zira birinci kuşak bir göçmen olan Ali Ekber’in babası Hamza, Almanya’daki gelecek kuşakları dahi düşünmektedir.

Bununla birlikte Türkiye’de basılan “Hürriyet” gazetesinin Almanya baskısının çıktığını ve okunduğunu görürüz. Ayrıca Türklere ait bir tiyatro olması da yine ikinci kuşak göçmenlerle birlikte Almanya’da kalıcılık işaretlerinin arttığını göstermektedir. Sanatsal etkinlik gibi olumlu bir faaliyetin yanında Almanya’daki ikinci kuşak Türk gençlerinin uyuşturucu madde kullandığı da bir sahnede diyaloglar aracılığıyla geçer. “Polizei” filminden elde edilen Almanya’daki Türk gençlerinin uyuşturucu madde kullandığı sonucu, Yalnız ve diğerleri (2004) nin çalışmasında da görülmektedir. “Almanya Acı Vatan” filminde ise “Polizei” filmindeki gibi göçmenlerin kalıcı eğilimleri görülmemekle birlikte, ikinci kuşak olarak değerlendirebileceğimiz Türk gençlerinin Alman gençlerine özenmesi sonucu yarı Alman yarı Türk bir nesilin yetişecek olduğu vurgulanır.

Yeni ekonomi teorisine göre, yurt dışına göç eden göçmenler elde ettikleri gelirlerini geride bıraktığı ailesine göndererek onların ekonomik ihtiyaçlarını karşılar (Stark ve Bloom, 1985: 173-178). Böylece geride kalanlarla göçmen arasında kurulan bağ geride kalanlara bakma şeklinde olur. “Almanya Acı Vatan” filminde Veysel de ailesiyle olan bağını devam ettirmekte ve onların bakımını üstlenmektedir. Bununla birlikte yukarıda da belirtildiği gibi Güldane’nin yatırımlarını Türkiye’ye yönelik olarak yapması Güldane’nin Türkiye’ye dönüş düşüncesine sahip olduğunu göstermektedir. Ancak Almanya’daki Türklerin kalıcı hale gelmesi, onların Türkiye’ye dönme eğilimlerini azaltmıştır. Bu durumun en somut örneği yine yukarıda değindiğimiz üzere “Polizei” filmindeki göçmenlerin kalıcılığına dair göstergelerle verilmektedir. “Gurbetçi Şaban” filminde Türkiye’ye dönüşüne dair hiçbir ibare yer almamakta, aksine Şaban’ın bir göçmen olarak Almanya’da kendi işini kurması ve evlenip çocuk sahibi olması Şaban’ın ve ailesinin kalıcılık eğilimlerini göstermektedir. Bununla birlikte Almanya’daki Türklere geride kalanlar açısından baktığımızda, geride kalanların “Almanya Acı Vatan” filminde Güldane’yi maddiyatçı olarak nitelendirdiklerini görürüz. Bu nitelemenin nedeni ise Güldane’nin daha fazla para kazanmak için Almanya’dan getirdikleri eşyaları satmasıdır. “Sarı Mercedes” filminde ise Bayram karakteri üzerinden geride kalanların Almanya’daki Türkleri “sonradan görme” olarak nitelendirdikleri görülür. Türkdoğan’a göre, Türkiye’nin toplumsal yapısı ile Batı’nın toplumsal yapısı birbirinden farklıdır (Türkdoğan, 2004: 712). Bu bağlamda Almanya’ya göç eden Türk göçmenler farklı bir kültürel yapıyla karşılaşmakta ve bu kültürel

yapıdan etkilenmekte ve hatta kendi ülkesinin kültürüyle, göç ettiği ülkenin kültürü arasında kalabilmektedirler. “Sarı Mercedes” filmindeki Bayram karakteri de bu etkilenmenin örneklerinden birini yansıtmaktadır. Ancak filmde bu etkilenme ve sonuçları, geride kalanlar açısından göçmenin “sonradan görme” olarak nitelendirilmesi şeklinde ortaya çıkmakta ve geride kalanlar bu düşüncelerini de “Almanca” kelimesiyle ve “görmemişin oğlu olmuş...” deyiimiyle ifade etmektedirler. Almanya’daki Türklerin geride kalanlar açısından “Almanca” olarak ifade edilmesi, Gelekçi (2014)’nin çalışmasında da belirtilmektedir. Bununla birlikte Bayram, film boyunca Türkiye’de gördükleri ve arabasının başına gelenler karşısında şaşırmakta hatta sinirlenmekte, Türkiye için “nasıl memleket” ifadesini kullanmaktadır. Bu bağlamda “Almanya Acı Vatan” ve “Gurbetçi Şaban” filminde Almanya’ya yeni gelen göçmen karakterlerin yaşadığı kültür şokunu, “Sarı Mercedes” filmindeki Bayram karakterinin Türkiye’ye yabancılaşması bağlamında tersine bir kültür şoku olarak da değerlendirebiliriz.

Bu çalışma kapsamında görsel analizi yapılan filmler 1979 ile 1992 yılları arasında yapılan filmlerdir ve bu filmlerde, göç ve göçün sonuçları birinci ve ikinci kuşak göçmenlerin yaşamları üzerinden anlatılmıştır. Ancak daha sonra göçle ilgili olarak çok az sayıda film yapılmıştır. Bunun nedeni olarak hem Türk sinemasının içinde bulunduğu ekonomik sıkıntılar hem de daha çok Almanya’daki Türklerin ayakta tuttuğu video sektörünün bitmesi ve Almanya’daki Türklerin Türk filmlerine eskisi kadar ilgi göstermemesi gösterilebilir. Bu bağlamda çalışma kapsamında 1990 sonrasında Almanya’daki göçmenlerin yaşamlarını ele alan ve sosyolojik bir analize tabi tutulabilecek bir Türk filmine yer verilememiştir.

Filmlerin toplumsal gerçekleri yansıtırma aracı oldukları iddiasına dayanan toplumsal gerçekçi yaklaşımın göç olgusu üzerinden incelendiği bu çalışmada, araştırma modeli toplumsal gerçekçi yaklaşım, ekonomi temelli göç teorisi ve ağ teorisinin birlikte kullanımına dayanmaktadır. Genel olarak araştırma sonuçları değerlendirildiğinde, araştırma modelimize uygun sonuçlar elde edildiği söylenebilir. Göç konulu dört filmin görsel analizi sonucunda oluşturulan temalar, ekonomi temelli göç teorileri ve ağ teorisinde belirtilen göç, göç nedenleri, süreci, göç sonrası yaşam ve geri dönüşe ilişkin düşüncelerle benzerdir. Bu sonuçlar ise filmlerin toplumsal gerçekliği yansıtırma araçlarından biri olma iddiasını (toplumsal gerçekçi yaklaşım) doğrular niteliktedir.

Bundan sonraki çalışmalarda ise gücün ilk dönemi, ikinci aşaması ve son dönemi Türk, Alman ve Türk-Alman yapımları aracılığıyla incelenerek gücü sosyolojisi açısından önemli verilere ulaşılacaktır.

KAYNAKÇA

- Abadan-Unat, N. (2006). *Bitmeyen Göç Konuk Ötesi İşçilikten Ulus-Ötesi Yurttaşlığa*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2. Basım.
- Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix Yayınevi, 1. Baskı.
- Adams, J. 2012. *Surviving Dictatorship A Work of Visual Sociology*. New York: Routledge.
- Adanır, O. (2012). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. İstanbul: Say Yayınları, 1. Baskı.
- Akşin, S. (2009). *Ana Çizgileriyle Türkiye'nin Yakın Tarihi*. Ankara: İmaj Yayınevi, 7. Baskı.
- Anık, M. (2012). "Türk Sinemasında Yurt Dışına Göç Olgusu", (içinde) *Türk Sinemasında Sosyal Meseleler*. Ed. Ensar Yılmaz, İstanbul: Başka Yerler. 1. Baskı.
- Arslan, E. (2011). "2000'li Yıllar Öncesi ve Sonrasında Türk Sineması'nda Kullanılan Yapım Kaynaklarının Değerlendirilmesi" (içinde) *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı: 25.
- Banks, M. (1995). *Visual Research Methods*. Department of Sociology University of Surrey Guild GU2 7XH, United Kingdom.
- Banks, M. 2006. *Visual Methods in Social Research*, London: Sage Publication.
- Becker, H. S. (1974). "Photography and Sociology", *Studies in the Anthropology of Visual Communicatin*.
- Becker, H. S. (1995). "Visual Sociology, Documentary Photography, Photography, and Photojournalism: It's (Almost) All A Matter of Context", *Visual Studies*, 10: 1, 5-14.
- Berger, A. (1996). *Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri*. Çev. Murat Barkan vd. Eskişehir Anadolu Üniversitesi Eğitim Sağlık ve Bilimsel Araştırma Çalışmaları Yayınları.

- Bozkurt, N. (2013). *Sanat ve Estetik Kuramları*. Bursa: Sentez Yayıncılık.
- Castles, S. ve Kosack, G. (1972). *The Function of Labour Immigration in Western European Capitalism*. New Left Review I/73 May-June.
- Castles, S. ve Miller, M. J. (2008). *Göçler Çağı Modern Dünyada Uluslararası Göç Hareketleri*. Çev. Bülent Uğur Bal ve İbrahim Akbulut, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 1. Baskı.
- Collier, J. Ve Collier, M. (1986). *Visual Anthropology-Photography as a Research Method, Revised and Expanded Edition*. New Mexico: University of New Mexico Press.
- Coşkun, E. (2009). *Türk Sinemasında Akım Araştırması*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Coşkun, E. (2011). *Dünya Sinemasında Akımlar*. Ankara: Phoenix Yayınevi, 2. Basım.
- Creswell, J. W. (2014). *Araştırma Deseni-Nitel, Nicel ve Karma Yöntem Yaklaşımları*, Ankara: Eğiten Kitap.
- Crips, J. (1999). "Policy Challenges of The New Diasporas: Migrant Networks and Their Impact on Asylum Flows and Regimes", *Policy Research Unit, UNHCR* CP 2500, CH-1211 Geneva. İsviçre.
- Çakır Aydın, M. (1997). "1960'lar Türkiye'sinde Sinemadaki Akımlar" 25. *Kare Sinema Kültür Dergisi*. Sayı 21, 12-20.
- Daldal, A. (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*. İstanbul: Homer Kitabevi.
- Diken, B. ve Lausten, C. B. (2011). *Filmlerle Sosyoloji*. Çev. Sona Ertekin, İstanbul: Metis Yayınları, 2. Basım.
- Dorsay, A. (1996). *12 Eylül Yılları ve Sinemamız: 160 Filmle 1980-90 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*. Ankara: İnkılap Kitabevi, 1. Basım.
- Dorsay, A. (2004). *Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları (Türk Sineması 1990-2004)*. İstanbul Remzi Kitabevi, 1. Basım.

- Erkılıç, H. (2003). Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri. Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü , İstanbul.
- Ertuğrul, N.İ. (2009). *Cumhuriyet Tarihi El Kitabı*. Ankara: ODTÜ Yayıncılık, 2. Baskı.
- Esen, Ş. (1993). Türk Sinemasında Dış Göç Olayı. *Marmara İletişim Dergisi*. Sayı 4. Cilt- sf 19-28
- Esen, Ş. (2000). *80'ler Türkiye'sinde Sinema*. İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım, 2. Basım.
- Evren, B. (1990). *Türk Sinemasında Yeni Konular*. İstanbul: Broy Yayınları.
- Gelekçi, C. (2010). “Belçika’da Yaşayan Türk Gençlerinin Kültürel Aktarım Sürecinde Ana Dillerini Öğrenme ve Kullanma Durumları”, *Türkbilig: Türkoloji Araştırmaları*. Cilt 19, Sayı 1, 117-136.
- Gelekçi, C. ve Köse, A. (2009). *Misafir İşçilikten Etnik Azınlığa Belçika’daki Türkler*. Ankara: Phoenix Yayınları.
- Gelekçi, C. (2014). “Türkiye’den Yurt Dışına Gerçekleşen İşçi Göçlerine Bağlı Olarak Dilimize Yerleşen Bir Kavram: “Almancılar”, *HÜTAT Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. Güz (21), 103-108.
- Gelekçi, C. (2014). “Avusturya’da Yaşayan Türklerin Türkiye ile Bağları ve Evlilik Göçü” *Bilig*. Sayı 21: 179-204
- Gevgilili, A. (1968). “Çağdaş Sinema Karşısında Türk Sineması”, *Yeni Sinema*. Sayı: 13, Mayıs.
- Gitmez, A. S. (1983). *Göçmen İşçilerin Dönüşü*. Ankara: Odtü İdari Bilimler Fakültesi.
- Gordon, M. (1964). “The Nature of Assimilation”, (içinde) *Assimilation in American Life*. New York: Oxford University Press, 60-83.
- Gökçe, B. (2007). *Türkiye'nin Toplumsal Yapısı ve Toplumsal Kurumlar*. Ankara: Savaş Yayınevi, 3. Baskı.

- Gökdere, A.Y. (1978). *Yabancı Ülkelere İşgücü Akımı ve Türk Ekonomisi Üzerine Etkileri*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1. Baskı.
- Göktuna, F. (2005). Türk Sinemasında Dış Göç Süresi Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı.
- Grady, J. (2006). “Visual Sociology”, *The Handbook of 21. Century Sociology (Sage Publications)*. Ed. Bryant C. ve Peck D.
- Gripsrude, J. (2011). “Sinema İzleyicileri”, (içinde) *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*. Der. Murat İri, İstanbul: Derin Yayınları 2. Basın.
- Güçhan, G. (1991). Toplumsal Değişme ve Türk Sineması, Kente Göç Eden İnsanın Türk Sinemasında Değişen Profili, Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Güllüoğlu, F. (2012). “Göç Olgusunun Ekonomi-Politiği ve Uluslararası Göç Kuramları Üzerine Bir Değerlendirme”, *Yalova Sosyal Bilimler Dergisi*. Sayı: 4.
- Günaydın, S. (1997). “Devrim Sanatı ve Sinemaya Etkileri” (içinde) *Sinema Akımları*. Der. Derman ve Diğerleri , Ankara: Med-Campus Proje Yayınları.
- Harper, D. (1988). “Visual Sociology: Expanding Sociological Vision”, *The American Sociologist/Spring*.
- Harper, D. (2006). “An Argument For Visual Sociology.” (içinde) *Imaged-Based Research A Sourcebook For Qualitative Researchers*. Ed. Jon Prosser, London and New York: Taylor & Francis Group.
- Harrison, B. (2002). “Seeing and İllness World-Using Visual Methodologies in a Socioogy of Health and İllness: A Methodological Review”, *Sociology of Health & İllness*. Vol. 24, No: 6, 856-872.
- Hauser, A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*. Çev. Yıldız Gölünü, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1. Basım.
- Hazar, N. (2010). “Türk Sinemasında Yerel Arayışların Kısa Tarihçesi”, (içinde) *Türk Sinemasında Yerel Arayışlar*. Ed. Abdurrahman Şen. Ankara: T. C. Kültür ve

Turizm Bakanlığı, Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü, Anma ve Armağan Kitapları Dizisi, 1. Baskı.

Heinich, N. (2004). *Sanat Sosyolojisi*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 1. Basım.

İçduygu, A. (2014). “1950’lerden 2000’lere Türkiye’den Yurtdışına Yönelen İşçi Göçü”, (içinde) Türkiye’nin Uluslararası Göç Politikaları, 1923-2023: Ulus-Devlet Oluşumundan Ulus-Ötesi Dönüşümlere, *Mirekoç Proje Raporları 1/2014 TÜBİTAK 1001_106K291 Eylül 2009*, Koç Üniversitesi Göç Araştırmaları Merkezi, İstanbul.

Jan Zürcher, E. (2000). *Modernleşen Türkiye’nin Tarihi*. Çev. Yasemin Saner Gönen, İstanbul: İletişim Yayınları, 7. Baskı.

Kalaycıoğlu, S., Çelik, K., Beşpınar, F. (2010). “Gitmek mi Zor Kalmak mı?": Avrupa’ya Erkek Göçü ve Geride Kalanların Gözünden Göç Deneyimi”, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. Cilt 27, Sayı 1, 123-146.

Kalkan, F. (1992). *Sinema Toplumbilimi: Türk Sineması Üzerine Bir Deneme*. İzmir: Ajans Tümer Yayınları, 1. Basım.

Kanstroom , D. (1993). *Wer Sind Wir Wieder? Laes of Asylum, Immigration and Citizenship in the Struggle for the Soul of the Germany*. Boston College Law School.

Kaplan, N. (2004). *Aile Sineması Yılları 1960’lar*. İstanbul: Es Yayınları.

Kara, M. (2012). *Sinema ve 12 Eylül*. İstanbul: Agora Kitaplığı, 1. Basım.

Karadoğan, A. (2005). *Film Çeviriyorum Abi Şerif Gören Sineması’nda Öykü, Söylem ve Tematik Yapı*. Ankara: Phoenix Yayınevi, 1. Baskı.

Karakaya, S. (2014). *Doksanlı Yıllarda Türk Sineması*. Ankara: Gece Kitaplığı, 1. Basım.

Karaman, H. (2002). 90’lı Yıllardaki Sosyal ve Ekonomik Değişimlerin Türk Sinemasına Yansıması (1990-2000). Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Radyo-Tv Bilim Dalı.

- Kaya, A. ve Kentel, F. (2005). *Euro-Turks, A Bridge or A Breach Between Turkey and The European Union? A Comparative Study of German-Turks and French-Turks*. Centre For European Policy Studies.
- Kayalı, K. (2006). *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*. Ankara: Deniz Kitabevi, 1. Baskı.
- Kellner, D. (2013). *Sinema Savaşları: Bush-Cheney Döneminde Hollywood Sineması ve Siyaset*. Çev: Gürol Koca, İstanbul: Metis Yayınları, 1. Basım.
- Kılıç, S. (2011). “Değişen Kimliklerin Göçmen Sineması’nda Temsili: Fatih Akın Filmleri”, (içinde) *2000 Sonrası Türk Sineması’na Eleştirel Bakış*. Ed. Özgür Yılmazkol, İstanbul: Okur Kitaplığı, 1. Baskı.
- Kırel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*. İstanbul: Babil Yayınları, 1. Basım.
- Knoblauch, H., Schnetterler, B. Raab, J., ve Soeffner, H. G. (2006). *Video-Analysis Methodology and Methods. Qualitative Audiovisual Data Analysis in Sociology*. Peter Lang.
- Koncavar, A. (2009). “Türk Sinemasında Sınıfsal Çatışma: ‘Karanlıkta Uyananlar’ Filminde Toplumsal Gerçekçilik”, (içinde) *Medya ve Kültür*. Der. Nurçay Türkoğlu, Sevilen Toprak Alayoğlu, İstanbul: Urban Kitap, 1.Baskı.
- Kongar, E. (1997). *İmparatorluktan Günümüze Türkiye’nin Toplumsal Yapısı*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 10. Basım.
- Kongar, E. (2008). *21. Yüzyılda Türkiye, 2000’li Yıllarda Türkiye’nin Toplumsal Yapısı*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 41. Basım.
- Kula, O. B. (2012). *Almanya’da Türk Kültürü Çok Kültürlülük ve Kültürlerarası Eğitim*. Çev. Ayten Keskin, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 1. Baskı.

- Kuyucak Esen, Ş. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Makal, O. (1987). *Sinemada Yedinci Adam Türk Sinemasında İç ve Dış Göç Olayı*. İzmir: Marş Matbaası, 1. Basım.
- Maktav, H. (2013). *Türk Sinemasında Tarih ve Siyaset*. İstanbul: Agora Kitaplığı, 1. Basım.
- Massey, D. S. ve Diğerleri, (1993). "Theories of International Migration: A Review and Appraisal", *Population and Development Review* 19, Numara 3, 431-466.
- Massey, D. S. vd, (2014). "Uluslararası Göç Kuramlarının Bir Değerlendirmesi", *Göç Dergisi*, Cilt: 1, Sayı:1, 11-46.
- McNabb, K. (1987). "Labour Market Theories and Education" *Economics of Education Research and Studies*. Ed. Pscapharopoulos, Pergamon Press.
- Moran, B. (1988). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: Cem Yayınevi, 6. Baskı.
- Nuruan, M. vd. (2005). *Federal Almanya'da Yaşayan Türklerin Aile Yapısı ve Sorunları Araştırması*, Aile ve Sosyal Araştırmalar Genel Müdürlüğü. Ankara.
- Oktay, A. (2003). *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*. İstanbul: Everest Yayınları, 3. Baskı.
- Onaran, A.Ş. (1994). *Türk Sineması I*. Cilt. Kitle Yayınları, 1. Basım.
- Onaran, A.Ş. (2013). *Muhsin Ertuğrul Sineması*. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2. Basım.
- Onaran, A. Ş. ve Vardar, B. (2005). *20. Yüzyılın Son Beş Yılında Türk Sineması*, İstanbul: Beta Basım A.Ş.
- Onulduran, E. ve Van Renselaar, H. (1975). "Uluslararası İlişkiler, Hukuksal ve Siyasal Boyutlar" (içinde) *Göç ve Gelişme Uluslararası İşçi Göçününün Boğazlıyan İlçesindeki Etkileri Üzerine Bir İnceleme*. Ed. Abadan-Unat, N. Keleş, R. Penninx, R. Van Renselar, H. van Velzen, L ve Yenisey, L. Ankara: Ajans Türk Matbaacılık Sanayii, 28-47.

- Ötğün, C. (2009). “Sanat Yapıtına Yaklaşım Biçimleri”, *Gazi Sanat Tasarım*. 159-178.
- Özbek, Y. (2012). “Misafir İşçi’den (Gasterbeitter) Alman Türkler’e (Deutschtürken) Almanya’ya Emek Göçü’nün Tarihi”, (içinde) *Almanya’ya Emek Göçü Bir Bavul, Umut ve Hayalleriyle Çıktılar Yola*. Ed: Ülkü Sözbir Fındıkçioğlu ve E. Zeynep Güler, İstanbul: Yazılama Yayınevi.
- Özen, E. (1999). “Türk Sinemasında “Akım-Hareket” Değerlendirmelerine “Toplumsal Gerçekçilik Akımı” Özelinde Eleştirel Bir Bakış ve Bir Model Önerisi”, *Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yıllık 1999*.
- Özgüç, A. (2005). *Türlerle Türk Sineması: Dönemler/Modalar/Tipler*. İstanbul: Dünya Kitapları, 1. Basım.
- Özgüç, A. (2006). *Kronolojik Türk Sinema Tarihi /1914-1988/*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Sinema Dairesi Başkanlığı.
- Özön, N. (1990). *100 Soruda Sinema Sanatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Özön, N. (1995). *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları*. Ankara: Kitle Yayınları, 1. Basım.
- Özön, N. (2013). *Türk Sinema Tarihi 1896-1960*. İstanbul: Doruk Yayıncılık, 4. Basım.
- Pauwels, L. (2010). “Visual Sociology Reframed: An Analytical Synthesis and Methods in Social and Cultural Research”, *Sociological Methods & Research*. Sage pub, 38(4) 545-581.
- Penninx, R. ve van Velzen, L. (1975). “Göçmen İşçilerin Yatırımlarının ve Boğazlıyan İlçesinin Gelişmesi Üzerine Etkilerinin Değerlendirilmesi”, (içinde) *Göç ve Gelişme Uluslararası İşçi Göçünün Boğazlıyan İlçesindeki Etkileri Üzerine Bir İnceleme*. Ed. Abadan-Unat, N. Keleş, R. Penninx, R. Van Renselar, H. van Velzen, L ve Yenisey, L. Ankara: Ajans Türk Matbaacılık Sanayii, 311-349.
- Pink, S. (2003). Interdisciplinary Agendas in Visual Research: Re-Situating Visual Anthropology, *Visual Studies*, Vol. 18 (2).

- Pink, S. (2006). *The Future of Visual Anthropology*. London and Newyork: Routledge Taylor & Francis Group.
- Pösteki, N. (2012). *1990 Sonrası Türk Sineması (1990-2011)*. İzmit-Kocaeli: Umuttepe Yayınları, 3. Baskı.
- Pösteki, N. (2012). “Türkiye’de Toprak Mülkiyetine Bakış”, *Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi*, Yıl IV, Sayı 1.
- Refiğ, H. (2013). *Ulusal Sinema Kavgası*. İstanbul: Dergah, 3. Baskı.
- Reich, M., Gordon, D. M., Edwards, R. C. (1973). *Dual Labor Markets: A Theory of Labor Market Segmentation*. University of Nebraska-Lincoln.
- Rentshler, E. (2008). “Almanya Nazizm Sonrası”, (içinde) *Dünya Sinema Tarihi*. Ed. Nowell-Smith, G. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2. Baskı, 429-438.
- Robinson, R. (2005). *Beyond The State-Bounded İmmigration Incorporation Regime, Transrational Migrant Communities: Their Potential Contribution to Canada’s Leadership Role and Influence in a Globalized World*, The North-South Institute Ottawa.
- Scognamillo, G. (2003). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2. Baskı.
- Sirkeci, İ., Cohen, J. ve Yazgan, P. (2012). Türk Göç Kültürü: Türkiye ile Almanya Arasında Göç Hareketleri, Sosyo-Ekonomik Kalkınma ve Çatışma, *Migration Letters*, Volume: 9, No: 4: 373-386.
- Smith, G. (1996). “Gender Advertisement Reviseted: A Visual Sociology Classic”, *Electronic Jouurnal of Sociology*.
- Soykan, Ö. N. (2009). *Sanat Sosyolojisi Kuram ve Uygulama*. İstanbul: Dönence Basım ve Yayın Hizmetleri,
- Stark, O. ve Bloom, D. E. (1985). The New Economics of Labor Migrant. *American Economic Review* 75, Numara: 2, 173-178.

- Steinert, J. D. (2014). *Migration and Migration Policy : West Germany and the Recruitment of Foreign Labour, 1945-61*. University of Wolverhampton, UK.
- Strauss, A. And Corbin, J. (1998). *Basic of Qualitative Research: Procedurs and Techniques for Grounded Theory*. SAGE. London.
- Suchar, C. S. (1997). "Grounding Visual Sociology Research In Shooting Scripts", *Qualitative Sociology*. Vol. 20, No. 1.
- Şahin, B. (2010). *Almanya'daki Türkler Misafir İşçilikten Ulusötesi (Transnasyonel) Bağların oluşumuna Geçiş Süreci*, Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Şahin, B. (2010). Almanya'daki Türk göçmenlerin Sosyal Entegrasyonunun Kuşaklar Arası Karşılaştırılması: Kültürleşme. *Bilig*. Güz, Sayı 55.
- Şahin, B. (2012). Almanya'daki Etnik Ekonomilere İşçi Göçü Olarak Ulusötesi Evlilikler. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. Bahar (16) 173-190.
- Teksoy, R. (2007). *Rekin Teksoy'un Türk Sineması*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık Ltd. Şti, 1. Baskı.
- Tezcan, M. (2011). *Sanat Sosyolojisine Giriş*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Tokgöz, G. (2006). *Uluslararası Emek Göçü*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 1. Baskı.
- Tunca, E. (2010). "Sinemamızın Umutlu Tarihi", (içinde) *Türk Sinemasında Yerel Arayışlar*. Ed. Abdurrahman Şen. Ankara: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü, Anma ve Armağan Kitapları Dizisi, 1. Baskı.
- Turaç, M. (2012). Fatih Akın'ın Filmlerinde Kimlik Temsilleri. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Tv ve Sinema Anabilim Dalı.
- Toy Par, A. (2009). El Kapılarında Yeşilçam: 1970-1990 Arası Türkiye'de Dış Göç-Sinema İlişkisi. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı İletişim Bilimleri Bilim Dalı.

- Tunç, E. (2012). *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1896-2005)*, İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Türkdoğan, O. (2004). *Osmanlıdan Günümüze Türk Toplum Yapısı*. İstanbul: Çamlıca Yayınları, 2. Baskı.
- Uçakan, M. (2010). *Türk Sinemasında İdeoloji*. İstanbul: Sepya Yayıncılık, 1. Baskı.
- Ulusay, N. (2008). *Melez İmgeler Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Ulusoy, M. D. (2005). *Sanatın Sosyal Sınırları*. Ankara: Ütopya Yayınevi. 1. Baskı.
- Vardar, B. (2005). "Türkiye'de Sinemanın Gelişimi ve Ulusal Sinema Tartışmaları." *Modern Zamanlar*. Ocak Sayısı, 305-316.
- Van Leeuwen, T. ve Jewitt, C. (2001). Introduction, (içinde) *Handbook of Visual Analysis*. Ed. Van Leeuwen, T ve Jewitt, C. London: Sage Pub.
- Vertov, D. (2007). *Sine-Göz*. Çev. Ahmet Ergenç, İstanbul: Agora Kitaplığı, 1. Basım.
- Yalçın, C. (2004). *Göç Sosyolojisi*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Yalnız, ve Diğerleri (2004). "Almanya'da Yaşayan Türk Eroin Bağımlılarının Tedavi Arama Davranışını Etkileyen Faktörlerin Araştırılması", *Bağımlılık Dergisi*. Cilt: 5, Sayı 2, 23-27.
- Yıldırım, A.; Şimşek, H. 2000. *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, 2. Basım, Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yılmaz, E. (2008). "Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine", (içinde) *Sinema İdeoloji Politika Sinemasal Yazılar 1*. Ankara: Orient Yayıncılık.

Çevrimiçi Kaynaklar


Bayrakçı, M. (2012). *Sinema ve Toplum*.

<http://akademikperspektif.com/2012/10/03/sinema-ve-toplum/> Erişim tarihi:

10.10. 2014

<http://boxofficeturkiye.com/arama/?aranacak=babam+ve+o%F0lum>, Erişim tarihi:
18.04.2015

EK-1: ETİK KURUL İZİN MUAFİYET FORMU

 <p>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TEZ ÇALIŞMASI ETİK KURUL İZİN MUAFİYETİ FORMU</p>
<p>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA</p> <p style="text-align: right;">Tarih: 22/05/2015</p> <p>Tez Başlığı / Konusu: Türkiye'den Yurtdışına İşçi Göçünün Türk Sinemasına Yansıması: Almanya Örneği Üzerinden Görsel Analiz</p> <p>Yukarıda başlığı/konusu gösterilen tez çalışmam:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır, 2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir. 3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir. 4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir. <p>Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullar ve Komisyonlarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kuruldan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.</p> <p>Gereğini saygılarımla arz ederim.</p> <p style="text-align: right;">22.05.2015 <i>Selen Koçak</i> Tarih ve İmza</p> <p>Adı Soyadı: Selen KOÇAK Öğrenci No: N11229826 Anabilim Dalı: Sosyoloji Programı: Sosyoloji Statüsü: <input checked="" type="checkbox"/> Y.Lisans <input type="checkbox"/> Doktora <input type="checkbox"/> Bütünleşik Dr.</p>
<p>DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI</p> <p style="text-align: center;"><i>Birsen Şahin Kütük</i></p> <p style="text-align: center;">Doç. Dr. Birsen ŞAHİN KÜTÜK</p> <p>Detaylı Bilgi: http://www.sosyalbilimler.hacettepe.edu.tr Telefon: 0-312-2976860 Faks: 0-3122992147 E-posta: sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr</p>

EK-2: ORJİNALLİK RAPORU

 <p>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ YÜKSEK LİSANS/DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU</p>
<p>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA</p> <p style="text-align: right;">Tarih: 22/05/2015</p> <p>Tez Başlığı / Konusu: Türkiye'den Yurtdışına İşçi Göçünün Türk Sinemasına Yansıması: Almanya Örneği Üzerinden Görsel Analiz</p> <p>Yukarıda başlığı/konusu gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Soruç kısımlarından oluşan toplam 242 sayfalık kısmına ilişkin, 22/05/2015 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezin benzerlik oranı % 2 'dir.</p> <p>Uygulanan filtrelemeler:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç, 2- Kaynakça hariç 3- Alıntılar hariç/dâhil 4- 5 kelimededen daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç <p>Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.</p> <p>Gereğini saygılarımla arz ederim.</p> <p style="text-align: right;">22.05.2015 Tarih ve İmza</p> <p>Adı Soyadı: Selen KOÇAK Öğrenci No: N11229826 Anabilim Dalı: Sosyoloji Programı: Sosyoloji Statüsü: <input checked="" type="checkbox"/> Y.Lisans <input type="checkbox"/> Doktora <input type="checkbox"/> Bütünleşik Dr.</p>
<p>DANIŞMAN ONAYI</p> <p style="text-align: center;">UYGUNDUR.</p> <p style="text-align: center;"></p> <p style="text-align: center;">Doç. Dr. Birsen Şahin Kütük</p>