



**T.C.
ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANA BİLİM DALI
MEDYA VE İLETİŞİM BİLİMLERİ PROGRAMI**

**FATİH AKIN SİNEMASINDA GÖÇ ANLATISI VE
GÖÇMENLİĞİN SUNUMU**

Yüksek Lisans Tezi

Umut GEMİCİBAŞI

Danışman
Doç. Dr. Recep YILMAZ

SAMSUN
2023

**T.C.
ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANA BİLİM DALI
MEDYA VE İLETİŞİM BİLİMLERİ PROGRAMI**



**FATİH AKIN SİNEMASINDA GÖÇ ANLATISI VE
GÖÇMENLİĞİN SUNUMU**

Yüksek Lisans Tezi

Umut GEMİCİBAŞI

Danışman
Doç. Dr. Recep YILMAZ

SAMSUN
2023

TEZ KABUL VE ONAYI

Umut GEMİCİBAŞI tarafından, Doç . Dr. Recep YILMAZ danışmanlığında hazırlanan “FATİH AKIN SİNEMASINDA GÖÇ ANLATISI VE GÖÇMENLİĞİN SUNUMU” başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından tarihinde yapılan sınav sonucunda oy birliği ile başarılı bulunarak Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

	Unvanı Adı Soyadı Üniversitesi Ana Bilim/Ana Sanat Dalı	Sonuç
Başkan	Doç. Dr. Recep YILMAZ Ondokuz Mayıs Üniversitesi Halkla İlişkiler ve Tanıtım Ana Bilim Dalı	☒ Kabul ☐ Ret
Üye	Dr. Öğr. Üyesi Uğur KILINÇ Ondokuz Mayıs Üniversitesi Radyo, Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı	☒ Kabul ☐ Ret
Üye	Doç. Dr. Özgür SELVİ Kırıkkale Üniversitesi Görsel-İşitsel Teknikler ve Medya Yapımcılığı Ana Bilim Dalı	☒ Kabul ☐ Ret

Bu tez, Enstitü Yönetim Kurulunca belirlenen ve yukarıda adları yazılı jüri üyeleri tarafından uygun görülmüştür.

Prof. Dr. Ahmet TABAK
Enstitü Müdürü

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK BEYANI

Hazırladığım Yüksek Lisans tezinin bütün aşamalarında bilimsel etiğe ve akademik kurallara riayet ettiğimi, çalışmada doğrudan veya dolaylı olarak kullandığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin Kaynaklar'da gösterilenlerden oluştuğunu, her unsurun enstitü yazım kılavuzuna uygun yazıldığını ve TÜBİTAK Araştırma ve Yayın Etiği Kurulu Yönetmeliği'nin 3. bölüm 9. maddesinde belirtilen durumlara aykırı davranılmadığını taahhüt ve beyan ederim.

Etik Kurul Gerekli mi?

Evet ☐

Hayır ☒

14 /12 / 2022

Umut GEMİCİBAŞI

TEZ ÇALIŞMASI ÖZGÜNLÜK RAPORU BEYANI

Tez Başlığı : FATİH AKIN SİNEMASINDA GÖÇ ANLATISI VE GÖÇMENLİĞİN SUNUMU

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışması için şahsım tarafından 05.12.2022 tarihinde intihal tespit programından alınmış olan özgünlük raporu sonucunda;

Benzerlik oranı : % 8

Tek kaynak oranı : % 1 çıkmıştır.

05 /12 / 2022

Doç. Dr. Recep YILMAZ

ÖZET

FATİH AKIN SİNEMASINDA GÖÇ ANLATISI VE GÖÇMENLİĞİN SUNUMU

Umut GEMİCİBAŞI

Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı

Medya ve İletişim Bilimleri Programı

Yüksek Lisans, Şubat/2023

Danışman: Doç. Dr. Recep YILMAZ

Göç ve göçmenlik olgusu, insanlığın başlangıcıyla paralellik gösteren bir özelliğe sahiptir. Modernizm öncesinde umumiyetle mecburi bir niteliğe sahip olan göç, modernizm sonrası isteğe bağlı olarak belirim göstermeye başlamıştır. Özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında Avrupa ülkeleri, bozulmuş olan ekonomilerini daha yukarılara çekebilmek amacıyla gelişmemiş ülkelere insanları kendi sınırları içerisine dahil olmasına olanak tanımıştır. Bu sayede göçmenlik deneyimi, dünya üzerindeki birçok milletten insan tarafından deneyimlenmeye başlamıştır. Ancak bu deneyimi yaşayan göçmenler, birtakım sosyal, kültürel, psikolojik sorunlar yaşamışlar ve yeni göç ettikleri ülkelere adaptasyon sürecinde zorluklar çekmişlerdir. Onlardan sonra gelen ve ikinci nesil olarak adlandırılan kişiler ise ebeveynlerine kıyasla göç edilen ülkenin sosyal, ekonomik, siyasal şartlarına daha kolay entegre olabilmiş ve bu sayede o ülkenin toplumu ile bütünleşebilmişlerdir. Tüm bu tecrübeler, gerçek yaşamla sıkı bir bağlantı içinde olan sinemada da kendini göstermiştir. Göçmen yönetmenler, göç ve göçmenlikle ilgili tecrübelerini beyaz perdeye yansıtmışlardır. Bu yönetmenler birisi de ikinci kuşak bir göçmen olan ve küçük yaştan itibaren ailesiyle birlikte Almanya'da yaşayan Fatih Akın'dır. Fatih Akın, göçmen olmanın getirdiği çok kültürlülüğü filmlerinde kullanmış, göç ve göçmenlik olgularını anlatılarında farklı açılardan ele almıştır. Bu anlamda göçmen sineması, diaspora sineması, aksanlı sinema gibi türler içerisinde kendine yer bulan Fatih Akın, Almanya'da önemli bir konuma erişmiş, uluslararası festivallerde bir çok ödül kazanmıştır. Bu çalışmada, Fatih Akın'ın göç ve göçmenlik olgularını anlatılarında nasıl ve ne şekilde işlediği ele alınmıştır. Çalışmada öncelikle göç, göçmenlik, diaspora sineması, göçmen sineması gibi kavramlar irdelenmiş, ardından bulgular yorumlanarak sonuç bölümünde tartışmaya açılmıştır. Buna göre Fatih Akın'ın filmlerinin ortak anlatılarında göç ve göçmenlik olgularına, anavatan ve göç edilen mekana yönelik birtakım anlamların ortaklaşa olarak var olduğu, karakterlerin yer aldığı kuşağa bağlı olarak farklı özelliklere sahip olduğu tespit edilmiştir. Bu tezin, alanda çalışma yapacak diğer araştırmacılara katkı sağlayacağı ve yol göstereceği düşünülmektedir.

Anahtar Sözcükler: Göç, Göçmenlik, Fatih Akın, Göçmen Sineması

ABSTRACT

MIGRATION NARRATIVE AND PRESENTATION OF IMMIGRATION IN FATİH AKIN CINEMA

Umut Gemicibaşı
Ondokuz Mayıs University
Institute of Graduate Studies
Department of Communication Sciences
Media and Communication Sciences Programme
Master, February/2023
Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Recep YILMAZ

The phenomenon of migration and immigration has a feature that parallels the beginning of humanity. Migration, which was generally compulsory before modernism, started to appear optionally after modernism. Especially after the Second World War, European countries allowed people from underdeveloped countries to be included within their borders in order to increase their deteriorated economies. In this way, the immigration experience has begun to be experienced by people from many nationalities around the world. However, immigrants who had this experience experienced some social, cultural and psychological problems and had difficulties in the adaptation process to the countries they migrated to. The people who came after them, called the second generation, were able to integrate into the social, economic and political conditions of the country they migrated to more easily compared to their parents, and in this way, they could integrate with the society of that country. All these experiences have also shown themselves in cinema, which is in close connection with real life. Immigrant directors reflected their experiences on immigration and immigration to the cinema. One of these directors is Fatih Akin, a second generation immigrant and living in Germany with his family from a young age. Fatih Akin used the multiculturalism brought about by being an immigrant in his films and discussed the immigration and immigration phenomena from different angles in his narratives. In this sense, Fatih Akin, who has found a place for himself in genres such as immigrant cinema, diaspora cinema, and accented cinema, has reached an important position in Germany and won many awards in international festivals. In this study, it is discussed how and how Fatih Akin handles migration and immigration phenomena in his narratives. In the study, first of all, concepts such as immigration, immigration, diaspora cinema, immigrant cinema were examined, then the findings were interpreted and discussed in the conclusion part. According to this, it has been determined that in the common narratives of Fatih Akin's films, there are some meanings for migration and immigration, the homeland and the migrated place jointly, and that the characters have different characteristics depending on the generation they are in. It is thought that this thesis will contribute and guide other researchers who will work in the field.

Keywords: Migration, Immigration, Fatih Akin, Migration Cinema

ÖN SÖZ VE TEŞEKKÜR

Tez çalışmam ve yüksek lisans eğitimimin her aşamasında benden desteğini esirgemeyen, akademik hayatta üretkenliği ile örnek aldığım danışman hocam Doç. Dr. Recep YILMAZ'a teşekkür ederim.

Samsun'a geldiğimde bana ev bulma konusunda yardımcı olan, tüm imkanlarını kullanarak bana yardımcı olan Selahattin Tanrıverdi'ye de teşekkürlerimi iletirim.

Umut GEMİCİBAŞI

İÇİNDEKİLER

TEZ KABUL VE ONAYI	i
BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK BEYANI	ii
TEZ ÇALIŞMASI ÖZGÜNLÜK RAPORU BEYANI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR	v
İÇİNDEKİLER	vi
1. GİRİŞ	HATA! YER İŞARETİ TANIMLANMAMIŞ.
1.1. Araştırmanın Problemi	5
1.2. Araştırmanın Amacı ve Önemi	6
1.3. Araştırmanın Kapsamı	7
1.4. Araştırmanın Yöntemi	7
2. BİR ANLATI TÜRÜ OLARAK SİNEMA	9
2.1. Anlatı Kavramı	9
2.2. Anlatıbilim	14
2.2.1. Anlatıbilimin Tarihsel Gelişimi	15
2.2.1.1. Fransız Yapısalcılığı	23
2.2.1.2. Post-Klasik Anlatıbilim	28
2.3. Anlatının Yapısal Çözümlemesi	32
2.3.1. Anlatının Öğeleri	32
2.3.1.1. Anlatıcı	32
2.3.1.2. Karakter-Karakterleştirme	35
2.3.1.3. Bakış Açısı	38
2.3.1.4. Zaman ve Mekan	41
2.4. Sinemada Anlatı	46
2.4.1. Klasik Sinema Anlatısı	49
2.4.2. Modern Sinema Anlatısı	50
2.4.3. Postmodern Sinema Anlatısı	51
3. GÖÇ VE GÖÇMEN	56
3.1. Göç ve Göçmen Kavramları	56
3.1.1. Göç	56
3.1.2. Göçmen	65
3.2. Göç Kuramları	74
3.2.1. Ravenstein'in Göç Yasaları	74
3.2.2. İtme-Çekme Teorisi	77
3.2.3. William Petersen'in Beş Göç Çeşidi	79
3.2.4. Keşisen Fırsatlar Teorisi	82
3.2.5. Merkez-Çevre Teorisi	84
3.2.6. Göç Sistemleri Teorisi	87
3.2.7. İlişkiler Ağı Teorisi	90
3.3. Türkiye'den Almanya'ya Göç Hareketleri	94
3.4. Göç Sineması	104
3.4.1. Göç Sinemasının Ortaya Çıkışı	104
3.4.2. Göç Sinemasının Karakteristik Özellikleri	109
3.4.3. Diaspora Kavramı	116
3.4.4. Almanya'daki Türk Göçmen Yönetmenlerin Sinemasal Üretimi	128
4. FATİH AKIN SİNEMASINDA GÖÇ ANLATISI VE GÖÇMENLİĞİN SUNUMU	138
4.1. Fatih Akın ve Sineması	138
4.1.1. Fatih Akın'ın Hayatı	138
4.1.2. Fatih Akın Sinemasının Karakteristik Özellikleri	140
4.2. Fatih Akın Sinemasında Göç Anlatısı ve Göçmenliğin Sunumu	148
4.2.1. Kısa ve Acısız	148

4.2.2. Temmuz'da	154
4.2.3. Solino	159
4.2.4. Duvara Karşı	164
4.2.5. Yaşamın Kıyısında	168
5. SONUÇ	175
KAYNAKLAR.....	179
ÖZ GEÇMİŞ	192



1. GİRİŞ

Göç olgusunun yaklaşık olarak insanlığın başlangıç tarihinden itibaren var olduğu, genel kabul gören bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylesine insan hayatı ile iç içe olan bir olgunun yine yaşamın gerçeklerinden beslenen bir sanat dalı olan sinemadan ayrı düşünülmesi olanaksızdır. İnsanlık, başlangıcından itibaren büyük bir değişim geçirdiğinden dolayı onun bir parçası olan göç olgusunun içeriğinin de ilk haliyle kalması olanaksızdır. Sinema, çoğunlukla güncel gelişmeleri takip eden bir sanat dalı olduğu için göç olgusunun günümüzde sahip olduğu içeriği ile daha fazla ilgilenmektedir. Bu sanat dalı, tıpkı diğer sanat dalları gibi toplum ve kültür arasında bulunan bağlantıların ortaya çıkarılmasında kilit bir işleve sahiptir (Monaco, 2002: 27). Bu durumda söz konusu sanat dalının mimarları olan sinemacılar da toplum ve kültür arasında var olan irtibatları su üstüne çıkaran unsurlar olarak belirim göstermektedir (Güçhan, 1993: 52). Bahsi geçen sinemacılardan bir kısmı, toplumsal, kültürel, ekonomik değişim ve gelişimlerin bizzat içerisinde konumlanırken bir kısmı ise tüm bu süreç içerisinde dışarıdan bir gözlemci olarak yer almayı tercih etmiş veya zorunda kalmıştır. Her iki durumda da gerçekliğin yeniden yaratıldığı bir alan olan sinema sanatında, bahsi geçen iki grup, kendi bakış açılarından yaşanmış olan gelişmeleri farklı yorumlamalarla yeniden inşa etmiştir. Araştırmanın odağında olan göç olgusu da bizzat bu deneyimi yaşamış olan ve “birinci kuşak” olarak adlandırılan yönetmenler ile söz konusu deneyimi yaşamasa bile tecrübe etmiş olan birey ve toplulukları gözlemeleme şansı bulan, “ikinci ve üçüncü kuşak” olarak tanımlanan yönetmenler tarafından farklı biçimlerde yorumlanmıştır. Göçe yüklenen anlamlar ve göçmen bireyin anlatı içerisinde yerleştirildiği konum, göç olgusunun niteliğine bağlı olarak farklı kuşaklardan göçmenlerin anlatılarında değişiklik göstermiştir (Çakkalkurt, 2015: 53-54). Bu bakımdan zaman ilerledikçe kuşaktan kuşağa bağlı olarak göç anlatısının içeriğinde birtakım önemli tadiller meydana gelmiştir. Birinci kuşaktan yönetmenlerin anlatılarında göç olgusu ve göçmenliğin durumu, daha çok bir mağduriyet yaratan, söz konusu deneyimleri gerçekleştiren bireyleri olumsuz anlamda etkileyen ve anlatının merkezine yerleştirilen bir nosyon olarak ön plana çıkarken ikinci ve üçüncü kuşaktan göçmen yönetmenlerin beyaz perde sahnesine çıkışıyla birlikte daha çok anlatıyı zenginleştiren, hikayeleri çeşitlendiren, kendisinden olumlu anlamda faydalanılan ve anlatının arka planında yer alan bir şekle evrilmiştir. Hiç kuşkusuz bunda ikinci ve üçüncü kuşaktan göçmen yönetmenlerin göç etmiş oldukları toplumlara daha kolay uyum sağlayabileceği bir ortam bulmaları etkili olmuştur.

Birinci kuşağın hiçbir eğitim almaksızın doğrudan emek sermayesine empoze edilmesi ve göç edilen toplumla senkronize imkanı bulamamasının aksine onlar, yeni bir kültürün, sosyal çevrenin içerisinde doğup büyümüşler ve ev sahibi ülkenin onlara sunmuş olduğu olanaklardan çok daha fazla faydalanmışlardır. Bu kişilerden birisi ve belki de Türk sineması için en fazla önem arz edenlerinden biri Fatih Akın'dır. Bu tezde de Fatih Akın'ın filmlerinde göç anlatısı merkeze alınmış ve irdelenmiştir.

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından Türkiye'den Almanya'ya göç eden birçok göçmen aileden birinin çocuğu olan Fatih Akın'ın filmlerinin araştırma nesnesi olarak seçilmesi elbette ki tesadüfi değildir. Akın, kendi kuşağından Türk göçmen yönetmenlerin özelliklerinden biri olan göçmenliği anlatılarında bir avantaja çevirme hususunda en etkili isimlerden biri olarak kabul edilmektedir. Bunda anlatılarını oluştururken kendi yaşamından, çocukluğundan ve gençliğinden oldukça verimli bir şekilde faydalanması, tek düze bir biçim, teknik, senaryo ve benzeri unsurlarda hapsolmaması gibi nedenler etkili olmuştur. Dolayısıyla Akın'ın göçmen oluşunun olanaklarından maksimum seviyede faydalanması, onun farklı kültürlerden bireylerin bakış açılarını ustalıkla yansıtabilmesini ve bunu tek bir anlatı içerisinde gerçekleştirerek sinemasını zenginleştirmesini sağlamıştır (Yıldırım, 2015: 77). Akın'ın tüm bu özellikleri, onun araştırmalarda incelenecek niteliğe sahip olan yapıtlar ortaya koymasına sebebiyet vermiştir.

Postkolonyal dönemin gelişiyile birlikte değişen dünya düzeninde birçok topluluk, birtakım ekonomik, siyasi, sosyal nedenlerden ötürü anavatanlarını terk etmiş, kendi ülkelerinden daha güçlü bir konumda yer alan ülkelere yerleşmişlerdir. Bu durum her ne kadar tam anlamıyla olmasa da eskiden zorlamaya dayalı olan göç olgusunu bir nebze de olsa isteğe bağlı hale getirmiştir. Söz konusu globalleşme neticesinde geri kalmış ülkelere önemli metropollere birçok göç hareketi yaşanmış, sanayisi gelişmiş olan ülkeler, bu önemli kitlesel hareketlilik neticesinde ekonomik olarak kalkınabilmeleri ve düzenli bir şekilde gelişebilmeleri için kendilerine gerekli olan zorunlu insan gücüne kavuşma imkanına sahip olmuştur (Yıldız, 2008: 73). Tüm bu gelişmeler, endüstriyel açıdan ileri boyutlara erişmiş ülkelerin üretim süreçlerinin devamlılığını sağlamanın ötesinde başka alanlarda da değişimlere sebebiyet vermiştir. Bunların en önemlilerinden biri de Fransız İhtilali ile birlikte ortaya çıkan ve sanayi devriminin gerçekleşmesi ile birlikte iyice yerleşen tek tip ulus, üretim ve benzeri şeklindeki anlayışı yerle bir etmiş olmasıdır. Bu durum, genelin kabul etmiş olduğu

homojenlik ve tekillik fikrinin temellerinin sarsılarak heterojenlik, çeşitlilik, çok kültürlülük gibi unsurların belirim göstermesine neden olmuştur. Oluşan bu yeni düzende ortaya çıkan postmodern özne, kendi kimliğini söz konusu hareketlilikleri gerçekleştiren göçmenler aracılığıyla belirlemeye başlamıştır (Deliormanlı, 2011: 276). Göçmenler de aynı şekilde ev sahibi toplumun kültürleriyle girdiği etkileşimler ve kendi köklerinin birer getirisi olan ekinlerinin sentezlenmesiyle kendi kimliklerini inşa etme yoluna gitmişlerdir. Bu durum, alışlagelmiş olan bir toplumdan yeni ve yabancı bir topluluğa dahil olan bireyler ve gruplar için oldukça zor ve sıkıntılı bir süreç haline dönüşmüştür. Her ne kadar başlangıçta bu göçleri gerçekleştiren bireylerin amacı ülkelerindeki ekonomik, siyasal, sosyal yetersizlikten ve belirsizlikten kaçmak ve kendileri ile ailelerine yetecek kadar para kazandıktan sonra anavatanlarına geri dönmek olsa da zamanla bu durum değişiklik göstermeye başlamıştır. Emek göçü aracılığıyla yabancı bir ülkeye gelen kişiler, ailelerinin ve kendilerinden sonra gelecek olan nesillerin geleceğini düşünerek yaşamış oldukları kimliksel ve kültürel çatışmalara karşın Avrupa'nın büyük metropollerinde ikamet etmeye devam etmişlerdir (Yurdakul, 2009: 26). Zaman geçtikçe göç ettikleri yerde kalıcı olan bireyler, yalnızca ekonomik alanda değil aynı zamanda sanatsal anlamda da ülkeye katkı sağlamak istemişlerdir. Bunun altında yatan sebeplerden birinin de söz konusu göçmenlerin kendilerini ifade edecek bir alan bulmaya çalışmaları olduğu düşünülmektedir. Bu kişiler, tüm bu çabalarının sonucunda ortaya bir takım yapımlar çıkarmış, bahsi geçen filmleri aracılığıyla “diasporik sinema”, “sürgün sineması” gibi henüz çerçevesi tam olarak belirlenmemiş tanımlamalarla kategorilendirilmek istenmişlerdir (Bertellini, 2013: 1505). Bu sınıflamaya dahil edilen filmlerde yer alan göçmenler; yönetmen, yapımcı, aktör, aktris gibi çeşitli alanlarda görev almışlar ve kendilerini ifade ettiklerini düşündükleri yapımların birer parçası olmuşlardır. Bu çalışmanın odaklanacağı filmlerin ait olduğu Türk-Alman sineması için konuşulacak olursa günümüze değin bu alanda pek çok film üretilmesine ve bunlar tür açısından geniş bir yelpazeye sahip olmasına rağmen Türk-Alman sinemasının kayda değer bir kısmı, yabancılaşma, marjinalleşme, aile içi çatışmalar, çok kimliklilik ve çok kültürlülük gibi konularla ilgilenmiştir (Smets, 2015: 5). Birinci kuşak göçmenler olarak tabir edilebilecek yönetmenler, filmlerinde bahsi geçen konuları büyük bir problem, göç etmiş olan karakterlerin bilişsel ve sosyal dünyalarını altüst eden bir durum olarak tasvir etmişlerdir. Söz konusu filmlerde en çok vurgulanan problemlerden biri olan yabancılaşma; acizliğe, manasızlığa, normsuzluğa, sosyal ve

kültürel yalıtılmışlığa işaret eden bir nosyon şeklinde görünür olmaktadır (Geyer, 2004). Böyle bir yabancılaşmayı yaşayan birinci kuşak Türk göçmenlerin filmlerindeki karakterler, geleneksel ile modern bir arada tecrübe etmek zorunda kaldıklarından ötürü birtakım problemler ile yüzleşmek zorunda kalmışlardır. Bunun sonucu olarak ise kimlik ve zihin yapılarında birtakım kırılmalar meydana gelmiş, bu kırılmalardan uzaklaşabilmek adına kendi içlerine dönmek ve kendi kategorilerini oluşturarak kendi görüngüleri içerisinde yaşamak durumunda kalmışlardır (Shayegan, 1991: 12-13). Bhabha'nın da belirttiği gibi (1990) birinci kuşak Türk işçi göçmenler, dahil olduğu topluma yabancılaşmış, izole edilmiş, konuşamayan birer kurban şeklinde belirim göstermiş ve hem Alman toplumu tarafından bu şekilde görülmüş hem de ilk Türk-Alman filmlerinde bu şekilde tasvir edilmişlerdir. Esasen bu durum, Türkiye'de çekilmiş olan, odak noktasına köyden kente göçü alan iç-göç filmlerindekiler ile benzerlik göstermektedir. Tıpkı Türk-Alman filmlerinde yer alan karakterler gibi Türkiye'de çekilen iç-göç temalı filmlerdeki karakterler de kırsal bir kesimden gelmiş olduğu kent merkezlerine, metropollere uyum sağlamakta zorlanmakta, yalnızca kendi gibi Anadolu'nun ücra köylerinden gelen topluluklarla iletişim kurmakta ve genel olarak toplumdan soyutlanmaktadır (Makal, 1994: 39). Birinci kuşak Türk göçmen yönetmenlerin filmlerinde durum böyleyken günümüzde ise vaziyetin büyük oranda değiştiği görülmektedir. Birinci kuşak yönetmenlerin ardından gelmiş olan, Türk-Alman sineması içerisinde yer alan ikinci kuşak yönetmenler, sessiz, konuşamayan, aciz birer kurban konumundaki göçmen imajından kurtulmuşlar ve filmlerinde, konuşmayı öğrenen, kendini açıkça ifade edebilen, melezliği bir eksiklik veya problem şeklinde görmekten ziyade bir güç ve haz kaynağı olarak algılayan karakterlere yer vermeye başlamışlardır (Göktürk, 2003: 181). Bu karakterler, her ne kadar çok kültürlü olmanın hazlarından ve avantajlarından yararlanırsa da zaman zaman birtakım kimlik çatışmalarına dahil olmaktadır. Bu kimlik çatışmaları, diğer uluslardan göçmenlerin kültürlerine maruz kalınmasından ileri gelmekten ziyade birinci kuşak tarafından anavatanından getirilmiş olan birtakım gelenek, görenek ve değer yargılarıyla Batı'nın sahip olduğu kültürel ve toplumsal düzlem arasındaki farklılıklardan kaynaklanan gerilimlerden ötürü ortaya çıkmaktadır. Bu gerilimi yaşayan karakterler, çok kültürlülüğün getirmiş olduğu çeşitliliğin onlara vermiş olduğu haz ve bunun benimsenmek istenmesi ile etnik açıdan bir yere aidiyet besleme düşüncesi arasında kesin bir tercih yapamadıklarından dolayı büyük bir belirsizlik yaşamaktadırlar (Heywood, 2013: 218). Fatih Akın filmlerinde de söz

konusu gerilimleri yaşıyan karakterlerin mevcut olduğu düşünölmektedir. Özellikle ikinci ve üçüncü kuşak göçmen karakterler, melez bir kimliğe sahip olmaya, farklı kültürlerden göçmenlerle birlikte yaşamaya ve hatta onlarla sıkı arkadaşlık bağları kurmaya alışkın gözükmelerine karşın anavatanlarına yönelik özlem, her daim zihinlerinin bir köşesinde kendine yer bulmaktadır. Bu bakımdan Fatih Akın'ın filmlerinde göç, göçmenlik, gurbet, anavatan gibi kavramlara çeşitli anlamlar yüklediğı söylenebilir.

Fatih Akın Sinemasında Göç Anlatısı ve Göçmenliğin Sunumu isimli yüksek lisans tezi, üç ana başlık altında sunulmuştur. Çalışmanın ilk bölümünde anlatı kavramı ele alınmış, anlatının tarihsel açıdan gelişimi, anlatının yapısal çözümlemesi gibi alt başlıkların ardından sinemada anlatıya değinilmiştir. Bu sayede anlatılar ile ilgili analiz gerçekleştirilmeden anlatının temeli ile ilgili birtakım kavram ve terimler açıklanarak okuyucuya bilgi verilmiştir. Çalışmanın ikinci bölümünde Fatih Akın filmlerinde göç, göçmenlik, gurbet, vatan gibi olgulara ne gibi anlamlar yüklendiğini, bunların anlatı içerisinde nasıl sunulduğunu ortaya çıkarabilmek amacıyla kuramsal bir çerçeve geliştirilmiştir. Bu bağlamda analiz kısmında gerekli olabilecek kavramların arka planları, literatür taraması ile görünür kılınmıştır. Araştırmanın üçüncü ve son bölümünde ise yaratılan kuramsal çerçeveye bağlı kalınarak Fatih Akın sinemasında göç, göçmenlik, anavatan, gurbet gibi olguların hangi açılardan ele alındığı ortaya çıkarılmıştır.

1.1. Araştırmanın Problemi

Fatih Akın Sinemasında Göç Anlatısı ve Göçmenliğin Sunumu isimli yüksek lisans tezi, Fatih Akın anlatılarında göç ve göçmenliğin nasıl, ne şekilde algılandığını ve sunulduğunu ifade etme isteğinden yola çıkmaktadır. Göç ve göçmenlik olgusu, son 20-30 yılda sinema alanında yükselişe geçen ve onu daha demokratik hale getirip zenginleştiren önemli faktörlerdendir. Bu kavramlar, her yönetmen için aynı anlamları ifade etmemekte, dolayısıyla film anlatılarında farklı biçimlerde karşımıza çıkabilmektedirler. Özellikle birinci ve ikinci kuşak olarak kategorilendirilen göçmen yönetmenler arasındaki deneyim ve fikir ayrılıkları, onların sinema dillerinin şekillenmesinde, göç ve göçmenlik olgularını ele aldıkları perspektiflerin belirim göstermesinde büyük pay sahibi olmaktadır. Bunun yanı sıra aynı kuşak içerisinde yer alan yönetmenler arasında da göç ve göçmenliğin sunumu ve kullanımında birtakım farklılıklar gözökmektedir. Bu yönetmenlerin bazıları, filmlerinde göç ve göçmenlik

temalarını anlatılarının merkezine alarak dolaysız yoldan bu meselelere odaklanırken kimi yönetmenler ise bu öğelerden film dillerini zenginleştirmede ve anlatılarını biçimlendirmede yararlanmaktadırlar. İkinci kuşak bir göçmen olan Türk asıllı Alman yönetmen Fatih Akın ise bu yönetmenler içerisinde değerlendirilmektedir. Bu bakımdan Türk-Alman sineması açısından ortaya koyduğu filmler ile adından söz ettiren ve uluslararası anlamda başarılarla imza atan Fatih Akın'ın gerçek deneyimlerinden de izler taşıyan anlatılarında göç ve göçmenlik olgularını nasıl sunduğu ve onlara ne tür anlamlar yüklediği araştırmanın problemi olarak belirlenmiştir.

1.2. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu araştırmada, ikinci kuşak göçmen bir yönetmen olan Fatih Akın'ın filmlerinde göç ve göçmenlik olgularına; vatan, gurbet gibi kavramlara ne tür anlamlar yüklediğini, onları hangi açılardan ele aldığını ortaya çıkarmak amaçlanmaktadır. Bu bağlamda göç ve göçmenlik deneyiminin karakterler üzerinde ne gibi etkiler yarattığı, göç edilen yer ve göçmüş olunan yerin karakterler için ne tür anlamlar ortaya çıkardığı gibi sorulara cevaplar aranmaya çalışılmaktadır. Bu cevaplar aranırken göç eyleminin ve göçmenlik durumunun bireylerde yarattığı ruhsal ve sosyo-kültürel durumları açıklamayı hedefleyen birtakım göç teorilerinden de faydalanılarak bu kavramlara yüklenen anlamlara ilişkin mantıklı sebepler ortaya koyulmaya çabalanacaktır. Ayrıca çalışma, Akın'ın evrensel sinema dili özelinde, göç ve göçmenliğin özelliklerinden yararlanarak anlatısını nasıl zenginleştirdiğini açıklamayı hedeflemektedir.

Tezin önemi açısından irdelendiğinde bu araştırmanın göçmen sineması, melez sinema gibi türler içerisinde değerlendirilen Fatih Akın'ın filmlerinde göç ve göçmenliğe atfedilen anlamları bütüncül ve sistematik bir biçimde ortaya çıkaracağı ve böylece hem literatüre hem de ileride bu alanda çalışma yapacak olan araştırmacılara fayda sağlayacağı düşünülmektedir.

Gerçekleştirilecek olan tez çalışmasındaki ana değer, ikinci kuşak bir göçmen olan Akın'ın kendi yaşamından da izler taşıyan bu filmler aracılığıyla kendi kuşağının ve önceki kuşağın yabancı bir mekan olan Almanya'daki yaşamlarına ve göçmenliği algılayışlarına ilişkin ışık tutması dolayısıyla göç ve göçmenlik olgularını ele alışının incelenmesinin aynı zamanda gerçek deneyimlerin de ortaya çıkarılmasına katkı sağlayacağıdır. Bunun yanı sıra Hamid Naficy (2001), Homi Bhabba (1990) gibi önemli teorisyenlerin göç ve göçmenlik ile ilgili belirttiği görüşlerinin film anlatıları

içerisinde somut bir biçimde ifade edilmesi ve bunların açıklığa kavuşturulması da önem taşımaktadır.

1.3. Araştırmanın Kapsamı

Bu çalışmada, ikinci kuşak bir göçmen olan ve anlatılarında hem birinci hem de ikinci kuşak göçmenlere yer veren melez bir yönetmen olan Fatih Akın'ın göç ve göçmenlik olgularını birinci ve ikinci kuşak karakterleri aracılığıyla nasıl sunduğuna, onlara ne gibi anlamlar yüklediğine odaklanılacaktır. Bu kapsamda araştırmanın nesneleri olarak Fatih Akın'ın göç ve göçmenlik olgularını içerisinde barındıran kurmaca filmlerinden olan Kısa ve Acısız (Kurz und Schmerzlos, 1998), Temmuz'da (Im Juli, 2000), Solino (2002), Duvara Karşı (Gegen die Wand, 2004) ve Yaşamın Kıyısında (Auf der anderen Seite, 2007) incelenecektir. Bu filmlerin seçiminde amaçlı örnekleme yöntemlerinden kolay ulaşılabilir durum örneklemesinden yararlanılacaktır. Bu örnekleme yönteminin seçilmesinin nedeni, araştırmaya pratiklik ve hız kazandırılmak istenmesidir. Bu örnekleme yöntemi, araştırmacıya maliyet ve ulaşılabilirlik açısından kolaylık sağlamasının yanında sınırlı bir konu üzerinde derinlemesine analiz yapılabilmesine olanak sağlamaktadır. Ayrıca bu örnekleme yöntemi, örneklem için seçilen araştırma nesnelerinin, araştırmacının onların neyi temsil etmesi gerektiği konusunda kendi inisiyatifine sahip olmasını ve buna göre uygun modeli amaçlı bir örnekleme dönüştürmesini sağlar (Bernard, 2011: 191-192). Çalışmada ilk olarak anlatı kavramı ile ilgili bir literatür taraması yapılacak, ardından göç ve göçmenlik, göç kuramları, diaspora, melez sinema, göçmen sineması gibi kavramlara değinilecek ve son olarak bahsi geçen filmlerde göç ve göçmenlik olgularının sunumu irdelenecektir.

1.4. Araştırmanın Yöntemi

Araştırma nesnelerinin çözümlenmesinde nitel araştırmalarda sıklıkla kullanılan betimsel analiz yönteminden yararlanılacaktır. Betimsel analiz yöntemi; çeşitli veri toplama yolları vasıtasıyla elde edilen verilerin önceden belirlenen temalara bağlı kalınarak özetlenmesini ve değerlendirilmesini kapsayan nitel bir veri analiz çeşididir. Böylece elde edilen bulguların, temaların dışına çıkılmadan okuyucuya özetlenmesi ve yorumlanması şeklinde bir sunum yapılabilmesine olanak sağlamaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2003). Bu çalışmada da filmlerde incelenecek kavramlar olan göç ve göçmenlik, diaspora ve benzerleri ile ilgili bir literatür taraması gerçekleştirilecek ve bu kavramlara açıklık getirildikten sonra anlatı içerisinde bunları saptamak

kolaylaşacaktır. Tüm bu bilgiler ışığında söz konusu araştırmanın sayısal verilere dayanmaması ve sınırlı bir kavram kümesi etrafında tasarlanması dolayısıyla araştırma nesnelerinin çözümlenmesinde nitel bir yöntem olan betimsel analizin seçilmesi uygun görülmüştür.



2. BİR ANLATI TÜRÜ OLARAK SİNEMA

2.1. Anlatı Kavramı

Sinemada anlatının nasıl ve ne şekilde işlevsellik kazandığı konusuna girmeden önce genel olarak anlatı kavramının içeriğinden bahsetmek ve onunla ilgili bir takım tanımlamaları görünür hale getirmek faydalı olacaktır. Anlatı, sinemada olduğu kadar diğer sanat dallarında ve sanat olarak kabul edilmeyen alanlarda olmak üzere birçok yerde kendine yer bulan bir özelliğe sahiptir. Bu açıdan anlatının çok çeşitli türlerinin bulunduğu ve içerik bakımından geniş bir yelpazeye sahip olduğunu belirtmek olası olmaktadır.

Anlatı teorisi konusunda en çok bilinen isimlerden olan Manfred Jahn, anlatının tanımlamasını yaparken ön plana “hikaye” unsurunu konumlandırmış ve onun, içerisinde karakterler barındıran bir olaylar dizisi olan öykü nosyonu ile olan bağlantısından dolayı hem karakterlerin nedeni olduğu hem de onların karşılaştığı olaylar dizisini ortaya koyan bir iletişim şekli olduğunu dile getirmiştir (Jahn, 2015: 12 akt. Çakır, 2020: 8). Burada dikkat edilmesi gereken husus, bir olaylar zinciri biçiminde belirim gösteren öykünün anlatı aracılığıyla temsil edilme özelliğine sahip olduğu ve böylece metinsel bir hale büründüğüdür. Bu iki unsuru birbirine bağlayan etken olarak da “söylem” ön plana çıkmaktadır. Bu açıdan anlatının meydana gelmesinde öykü ve söylemin birlikteliğinin etkisinden bahsetmek mümkün olmaktadır.

Anlatıların umumiyetle roman, öykü, masal gibi edebi türler ile bağlantılı olduğu ve bunlar içerisine sıkışıp kaldığı düşünülse de anlatılar, insanın günlük hayatında tecrübe ettiği çoğu durumda görünür olmaktadır. Anlatıbilimsel bir perspektif ile hareket eden ve yapımcılık, yönetmenlik, yazarlık gibi mesleklerde faaliyet gösteren Erol Mutlu, *İletişim Sözlüğü* (1998: 41) adlı kitabında anlatıyı tanımlarken onun mantıksal açıdan birbiriyle ilintili olan, belirli bir zaman dilimi içerisinde meydana gelen ve istikrarlı bir konu etrafında bir bütün biçimine getirilebilen iki veya ikiden fazla olayın ya da bir durum ile olayın aktarılması ile işlevsellik kazandığını belirtmiştir. Bu tanımlama dikkatli bir şekilde irdelendiğinde anlatının yalnızca görsel ve işitsel materyallerin gelişigüzel bir biçimde kullanılması ile ortaya çıkamayacağı, içerik, zaman-mekan ve ilişki açısından belirli bir düzlem üzerinde yer almasının gerekli olduğu anlaşılmaktadır.

Bir başka anlatı tanımlamasına bakıldığında ise onun gerçek bir olay dizisini aktarmasının yanında kurmaca veya hayali bir öyküyü de nakletme özelliğinin bulunduğu göze çarpmaktadır. Ayrıca söz konusu tanımlamada bahsi geçen gerçek ve kurmaca olay veya durumların birbirinden farklı özellikler taşıyan gösterge dizgeleri vasıtası ile aktarıldığı vurgulanmaktadır (Rıfat, 1999: 15). Burada anlatılmak istenen, anlatıcı tarafından karşı tarafa iletilen ve birbiriyle çeşitli açılardan bağlantılı olan olay dizilerinin yalnızca tek bir iletişim kanalı vasıtasıyla aktarılmadığı, yani anlatıların birden fazla yolla görünür olabileceğidir.

Anlatı nosyonunun tanımlaması konusunda girişimde bulunanların hepsi anlatıbilim kuramcısı olarak belirim göstermemektedir. Amerikalı film teorisyenleri olan David Bordwell ile Kristin Thompson (2012: 79), diğer anlatı tanımlarıyla benzeşen ifadeler kullansa bile konuya farklı bir perspektiften yaklaşmışlardır. Tanımlamalarında, anlatıların belirli bir zaman ile mekan dahilinde gerçekleşen olaylar zincirini barındırdığını dile getirmek ile birlikte bunların sebep-sonuç bağıntısı taşıdığını öne sürmektedirler.

Seymour Chatman, anlatıların somut olan sözlü haberleşme ya da diğer iletişim yollarının dizgeleri ile aktarıldığını belirtmesinin yanı sıra her anlatının bir “dil” olarak algılanmasını gerektiğini ifade etmiştir (Chatman, 2009: 21). Her anlatının bir anlam oluşturma ve sebep-sonuç ilişkisi barındıran hikayesel olay zincirlerini aktarmak suretiyle deneyim ve enformasyonlar meydana getirerek dünyanın anlamlı kılınmasını sağlama özelliği göz önüne alındığında anlatının, insanoğlunun en temel gereksinimlerinden biri olan iletişimi gerçekleştirmek için kullandığı dil ile bağdaştırılması mana kazanmaktadır.

Anlatılar, her ne kadar dünya hakkında enformasyon üretimi gerçekleştirse ve onu manalı bir biçim haline getirse bile onun bilgi arz etme hususunda problematik bir yaklaşım geliştiren görüşler de mevcuttur. Amerikalı edebiyat eleştirmeni Jonathan Culler, insanoğlunun anlatılardan bağımsız olan bir dünya anlayışı barındırmaları gerektiğini, bunun için de söz konusu enformasyonları anlatılarınkinden daha net biçimde ortaya koyacak bir sisteme gereksinim duyulduğunu belirtmektedir. Fakat kesin yargılar ortaya koyacak ve herhangi bir tartışma durumunun meydana çıkmasına izin vermeyecek böylesine bir düzlemin bile esasen anlatının sahip olduğu yapıdan fazla ileri gidemeyeceğini dile getirmektedir (Culler, 2007: 135). Bu bakımdan anlatıların, kendisinden daha gelişmiş bir bilgi üretim mekanizması ortaya konulsa

dahi geçerliliğini koruyacağını ve bir şekilde dünya üzerindeki varlığını devam ettireceğinin vurgulandığı söylemek mümkün olmaktadır.

Anlatı, dünya üzerinde uzun bir zamandır varlığını devam ettiren insanoğlunun karşılaşmış olduğu olay ve durumlar karşısında elde ettiği tecrübeler aracılığıyla inşa edilen bir nitelik taşımaktadır. Dolayısıyla yine insanlar tarafından yaratılan anlatıların da insanoğlunun tecrübelerini birtakım anlam düzenekleri vasıtasıyla birbiri ile uyumlu biçimlere çevirdiği görüşü var olmaktadır (White, 1981: 1). Bu görüşe göre anlatı denilen şey, insanların ortaklaşa sahip olduğu realitenin özelliği ile ilgili kültürler-ötesi mesajlar iletebilen evrensel üst bir kod biçiminde belirim göstermektedir.

Anlatı, içerisinde birtakım olaylar barındırmaktadır. Söz konusu olayların anlatı biçiminde tezahür edilebilmesi için yeniden arz edilmeleri gerekmektedir ve bu olaylar ile onların tekrardan nakledilmesi, bir anlatının meydana getirilebilmesi hususunda temel yapı taşları olarak görülmektedir (Kıran ve Kıran, 2003: 61-62). Dolayısıyla bir anlatıcı tarafından yeniden sunulmayan ya da bir başka deyişle dile getirilmeyen bir olayın veya olaylar ve durumların anlatı şeklinde kabul edilebilmesi söz konusu olmamaktadır. Yine aynı şekilde içerisinde bir olay ya da durum barındırmayan bir tekrardan sunum da anlatı şeklinde değerlendirilememektedir.

Anlatı nosyonu, insanın içinde var olduğu evreni anlamasında ve anlamlandırmasında temel yapı taşlarından biri olmasından ötürü insan ile ilgili olan hemen her alanda mevcut bulunmaktadır. Anlatı yapısını hayatın kendisine benzeten ve anlatının insanlığın başladığı tarihten itibaren süregeldiğini belirten Roland Barthes, mite efsaneye, masaldan destana, pantomimden resme, öyküden sinemaya kadar tüm türlerde anlatının yer aldığını vurgulamaktadır (Barthes, 1993: 83). Spesifik olarak film dili ile ilgili bir yorumlamada bulunan Barthes, yazılı, görsel ve işitsel unsurların bu konuda etkisi olduğunu dile getirmektedir. Tüm bu parçacıkların düzenli ve sistematik biçimde bir araya gelmesi ile birlikte filmin anlatı iskeleti ortaya çıkmaktadır.

Anlatı denilen şey esasında bir öyküdür ve bu öykü, sözlü ya da yazılı biçimde anlatılmak ile birlikte sanat eserleri, işaret ve beden dili, jest ve mimikler gibi birtakım sembolik sistemler aracılığıyla da karşı tarafa aktarılabilme özelliğine sahiptir (Rankin, 2002: 2). Bu bakımdan bir anlatı çalışması, içerisinde anlatıcı, izleyici ve özne öğelerini barındıran bir anlatımın yer aldığı herhangi bir anlatım formu biçiminde

kavramsallaştırılabilir. Buradaki özne, genellikle eylemler, olaylar, durumlar, karakterler ve deneyimler gibi öğeleri anlamlı hale getiren zamansal bir konfigürasyonun düzenlenmesi ile ilgilenmektedir. Patrick O'Neill, anlatının tamamen söylemsel bir sunum sistemi olduğunu ve prensip olarak başlangıçta kurgusal bir özelliği bulunduğunu belirtmektedir (O'Neill, 1996: 15).

Anlatı nosyonu, her yerde karşılaşılabilen bir niteliğe sahiptir ve insanların karşılaşmış olduğu her şeye uygulanabilirliği açısından limitsizdir. Bu bakımdan dünya anlatılarının sayısız olduğunu söylemek mümkün olmaktadır. Anlatı her şeyden evvel muazzam türülük göstermektedir ve sözlü veya yazılı dil, durağan veya devinimli imajlar, eklemli dil ve bütün bu maddelerin sistematik karışımı ile nakledilebilmektedir. Anlatılar, her çağda, her mekanda ve her toplumda kendisini göstermektedir. Bu bakımdan hiçbir halkın var olamayacağı, dolayısıyla anlatı denilen şeyin tarih ve kültür ötesi bir nitelik barındırmak suretiyle yaşamın kendisi gibi mevcut bulunduğu söylenebilmektedir (Barthes, 1987: 79).

Anlatının doğasına yönelik ilginin yükselişi, 1960'lı yılların ortalarına kadar uzanmaktadır. Bu dönemde özellikle iletişimin ve iletişim ile ilgili araçların toplumlar, kurum ve kuruluşlar ile bireyler açısından giderek önemli bir hale büründüğü bilgi toplumunun ortaya çıkışı, anlatıya olan alakanın artışında büyük pay sahibi olarak ön plana çıkmaktadır. Ortaya koyulan kültürlerarası araştırmalar, anlatının etnik menşe, kültürleşme ve ana dil ile bağlantılı olmaksızın ana ve sürekli özelliğe sahip olan bir insan ifadesi şekli biçiminde işlerlik kazandığı vurgulamaktadırlar (Chafe, 1980; Levi-Strauss, 1972 akt. Hazel, 2008: 1).

Anlatıya yönelik gerçekleştirilen tanımlamalar ve ortaya atılan metotlar, onun disiplinlerarası bir doğaya sahip olmasından dolayı aşırı derecede çeşitlilik gösterebilmektedir. Bu sebepten ötürü bir anlatının tam anlamıyla ne olduğuna dair paradigmatik bir tanımın var olmadığını söylemekte yarar vardır (Ryan, 2004). Anlatı alanındaki çalışmalarda, söz konusu çeşitlilikten kaynaklanan, farklı disiplinlerin aynı sözcük setlerini farklı anlamlar yükleyerek kullanması ya da farklı kelime dizileri ile aynı şeyi anlatması şeklinde problemler ile karşılaşılabilir. Ancak tüm bu var olan farklılıklara ve türülüğe karşın her bir araştırmanın anlatı nosyonunun metotlarının gelişimine katkıda bulunduğu söylenebilir.

Anlatılar, insanoğlunun zamanı yönetme sürecinde büyük bir önem teşkil etmektedirler. Bu süreç, başlangıçta görüldüğü gibi kolay bir düzlem üzerinde

gerçekleşmemektedir. Her ne kadar insanlar, doğal kabul edilen birçok şeyin önceden tahmin edilebilir ve ölçülebilir aralıklar ile meydana geldiği, zamana bağlı bir kültür içerisinde hayatlarını devam ettirseler de psikolojik açıdan zaman kavramı, daha esnek bir nitelik barındırmaktadır. Örnek vermek gerekirse uzun yıllar devam eden olaylar, bir anlatı içerisinde kısa bir şekilde özetlenebilir ve üzerinde durulmadan geçilebilirken çok kısa bir zaman dilimi dahilinde gerçekleşen mühim olaylar, anlatımın önemli bir kısmını kaplayabilir, detaylarına inilebilir ve gereğinden fazla abartılı bir biçimde dile getirilebilir. Söz konusu iki zaman akışının anlatım içerisinde örtük bir şekilde yer alması, anlatıların esasen öznel bir niteliğe sahip olduğunu ortaya koyan unsurlardan biri olarak belirgin göstermektedir (White, 1981: 14). Dolayısıyla bir anlatıcının sahip olduğu bakış açısı, anlatının bütün öğelerini şekillendiren bir özellik taşımaktadır. Zamanın yönetimi dışında olayların seçilmesi, seçilen olaylara verilen önemin miktarı gibi unsurlar da anlatının bir bütün olarak oluşmasında etkili olmaktadır. Bu açıdan bir anlatı için gerçekliğin belirli bir bakış açısından tekrardan takdim edilmesi şeklinde bir yorum yapmak olasıdır. Bir anlam yaratmak amacıyla ortaya koyulan bu tekrardan sunum, kendi içerisinde mantıklı ve tutarlı, kendi başına yetebilen bir ifade ünitesi şeklinde işlerlik kazanmaktadır.

Anlatının başlıca özelliğinin onun doğasında mevcut olan sıralılık olduğu düşüncesini savunan görüşler vardır. Bu görüşe göre bir anlatı, karakter ya da aktör olarak insan gerçeğini içerisinde barındıran olaylar, zihinsel durumlar ve hadiselerden meydana gelmektedir. “Anlatı bileşenleri” şeklinde nitelendirilen söz konusu unsurlar, kendilerine ait olan bir yaşama veya manaya sahip değildirler. Onlara birer anlam kazandıran temel şey, onların bir bütün içerisinde organize edilen zincirin düzenlenmesi esnasında konumlandırıldıkları yer şeklinde ön plana çıkmaktadır (Bruner, 1990: 43). Dolayısıyla anlatıyı oluşturan her bir metanın tek başına işlevsellik kazanamayacağı, ancak bir bütünün içerisinde gerektiği şekilde yerleştirildiği takdirde yeniden anlam yaratılmasına katkıda bulunacağı fikrinin savunulduğu belirtilebilir.

Anlatı olgusu ile ilgili ortaya koyulan diğer yaklaşımlara bakıldığında ise Abbott (2002: 3), anlatının insanoğluyla bağlantılı bir kavram olan zaman anlayışının organize bir şekilde düzenlendiği başlıca yöntem olduğunu ve zamanın akıcı bir biçimde idame ettirilerek olayların kendi zamansal ahenklerini oluşturmalarına izin verdiğini ifade etmektedir. Dickinson ve Erben (1995: 255), anlatının sahip olduğu anlamlı yapının ve zamansallık organizasyonunun onun en temel ve karakteristik nitelikleri olduğunu

belirtmektedirler. Bir diğ er yaklaşımda ise anlatının, kişisel insan aktivitelerini ve olaylarını algılanabilir ve mantıklı olan bir bileşimin birbiriyle baēlantılı yanları ile kaynaştıran temel şema olduēu d ş n esi savunulmaktadır (Polkinghorne, 1988: 13).

Anlatı nosyonuna yönelik tüm bu perspektifler ve artan ilgi, esasen 1960'ların sonlarına doēru “anlatıbilim” adı altında anlatı yapılarının kuramları içerisine alan bir bilim dalının görünür olmaya başlamasıyla baēlantılıdır. Başlangıcı Aristo ile Platon'a dek dayandırılabilcek anlatı kuramı, özellikle anlatıbilim ismi ile kapsamlı ve sistematik bir disiplin biçimine eriştikten sonra giderek daha popüler bir hale gelmiştir. Bu sebepten ötürü anlatıbilim ile ilgili birtakım bilgiler vermek gerekli olmaktadır.

2.2. Anlatıbilim

Anlatıbilim dendiēi zaman esasen “anlatı yapılarının kuramı” şeklinde bir anlam ortaya çıkarılabilmesi mümkündür. Buna göre anlatıbilim, bu alanla ilgilenen ve “anlatıbilimci” olarak ifade edilen kişilerin yapısal bir tasvir oluşturma ve bir yapıyı analiz etme amacıyla anlatı olgusunun komponentlerini parçalarına bölmesine ve ardından bunlar arasındaki fonksiyonlar ve baēıntılarını tespit edebilmelerine olanak saēlamaktadır (Jahn, 2015: 43). Bir anlatıda ne anlatıldıēının, yani öykünün önemi olduēu kadar bu olay örgüsünün nasıl aktarıldıēının da büyük bir önemi olduēunu söylemek olanaklıdır. Dolayısıyla anlatıbilim, anlatıların daha kapsamlı bir okumasını gerçekleştirebilmek adına başvurulan bir nitelik taşımaktadır.

Anlatıbilim, her ne kadar eseri odak noktasına alsada söz konusu eserin yazarının bütünüyle göz ardı edilmesi söz konusu deēildir. Bunun nedeni, anlatının sadece bir anlatıcı vasıtasıyla aktarıldıēı takdirde, onun söylemi olarak belirim g sterdiēinde görünür olmasıdır. Burada, anlatı ve söylem şeklinde ikili bir yapının olduēunu vurgulamak mümkündür. Anlatı, aktarmış olduēu öykü ile ilişkisi baēlamında var olurken söylem, kendisini dillendiren anlatılama ile baēıntısı dahilinde ete kemiēe bürünmektedir (Genette, 2011: 17). Analizin yapılabilmesi için gereken bütün yapının arasında var olan ilişkiler, anlatıbilimini meydana getirmektedir. Bu yapının içerisinde, söylemin özümlenmesi açısından gerekli olan düzen, gramer, yoēunluk, zaman, anlatı üniteleri, odaklanma, yapı gibi unsurlar bulunmaktadır. Tüm bu  g ler üzerinde yazarın bilinçli bir tavra sahip olduēu görüşü, anlatıbilimciler arasında yaygın olan bir nitelik taşımaktadır.

2.2.1. Anlatıbilimin Tarihsel Gelişimi

Anlatıbilimin bir disiplin olarak şekillenmesi, 1966 yılından itibaren gerçekleşmeye başlamıştır. Söz konusu yılda bir Fransız dergisi olan “Communications” da yayınlanan “Anlatının Yapısal Analizi” (Structural Analysis of Narrative) adlı sayı, daha sonradan aynı başlık altında yazan Tzvetan Todorov’un anlatıbilim terimini kullanmaya başlamasıyla birlikte anlatıbilimin kuramlaşmasındaki dönüm noktaları olarak görülmektedir (Jahn, 2005: 17). Todorov, anlatıbilim terimini açıklarken onun anlatı yapılarının kuramı olarak görülmesi gerektiğini, anlatıbilimcilerin bir yapıyı incelemek ya da yapısal bir açıklama ortaya koymak amacıyla anlatı fenomenini parçalarına bölerek işlevlerini ve bağlantılarını tespit etmek suretiyle anlatıbilimden faydalandığını dile getirmektedir (Todorov, 1969: 9). Bu tanımdan yola çıkılarak bir yoruma varılmak istendiği takdirde anlatıbilimcilerin ortaya koyduğu tüm anlatı kuramlarının ne anlatıldığına karşılık gelen “öykü” ile nasıl anlatıldığını karşılayan “söylem” arasında bir ayrım yapma amacını taşıdıkları sonucuna ulaşmak mümkündür. Todorov, anlatıbilim terimini biyoloji, psikoloji, sosyoloji gibi disiplinler ile paralel biçimde kullanmış, bu dalda gerçekleştirilen çalışmaları henüz hayata gelmemiş bir alanda bulunan yavru bir kuşun mücadelesi ile özdeşleştirmiştir. Bu bakımdan kültürel vakaları analiz etmek amacıyla Saussure ile özdeşleşen dilbilimini “pilot bilim” biçiminde kullanarak yapısalcı bir perspektif benimsemiş, Roland Barthes ve benzeri kuramcıların vurguladığı temelleri daha sistematik bir hale getirmiştir (Herman, 2005: 19).

Anlatıbilimin sistematik bir disiplin şeklinde belirim göstermesi 20. yüzyılın ikinci periyoduna denk gelmesine karşın anlatıbilim ile ilgili kuramların başlangıcı, milattan önceye değin uzanmaktadır. Antik Yunan döneminin iki ünlü filozofu olan Eflatun ile Aristo’nun anlatı ile ilgili öne sürdüğü “mimesis” ve “diegesis” kavramları, anlatıbilim tartışmalarında günümüze kadar süregelen bir özellik taşımaktadır. Anlatım kiplerini baz alarak yapılan bu ikili arasındaki ayrıma göre mimesis, karakterlerin konuşmalarının direkt olarak nakledilmesini içeren ve taklit etme esasına dayalı bir niteliğe sahipken diegesis anlatmaya dayalıdır ve bu anlatım, üçüncü kişinin ağzından yapılmaktadır. Söz konusu ayrım noktasında Eflatun ve Aristo arasında küçük bir ayrılık bulunmaktadır. Eflatun, “Devlet” adlı eserinde mimesisi yalnızca karakterlerin söylemleri ile sınırlandırırken Aristo, “Poetika” kitabında onu karakterlerin konuşmalarının ötesinde umumi olarak kurgusal evreni betimleme

sürecine de dahil etmektedir (Fludernik, 2009: 64). Mimesis nosyonu ile ilgili klasik eserlerde görülen farklı yorumlar, bu kavramı formüle etmede ve ona kesinlik kazandırmada da birtakım sorunların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu noktada Genette, aksiyonun mimesisi ile dilin mimesisi arasında bir ayrım yapmaktadır. Buna göre manzara, aksiyonlar, lokasyonlar ve karakterler temsil edilirken bir romanın veya anlatı içeren herhangi bir türün sahip olduğu dil, kurgusal dünyanın görünür olmasını ve okuyucunun imgesel yeteneğinin harekete geçmesini sağlamaktayken anlatıcının hitap etmiş olduğu kitleye yönelik direkt olarak konuşmaları ile karakterlerin birbirleriyle alışverişte bulunduğu sözcükler, ikonik olarak temsil edilmekte ve roman dünyasında var olan gerçek bildirimleri yansıtmaktadır (Fludernik, 2009: 65). Mimesis ile diegesis ayrımı, özellikle roman analizlerinde 19. yüzyılda, dilbilim ve edebiyat ile ilgili incelemelerde 20. yüzyılda oldukça etkili bir biçimde kendisini göstermiştir (Rimmon-Kenan, 1994: 106-108).

19. yüzyılda gerçekleştirilen edebiyat analizlerinde genellikle eserin kendisi odak noktası olarak alınmamış, onun yerine yazar merkeze konumlandırılmıştır. Söz konusu araştırmaları gerçekleştiren anlatı kuramcıları, sanatı hisleri karşı tarafa aktaran bir vasıta şeklinde nitelendirmiş, bu sanat eserlerinde yer alan anlatıların dış dünyayı tasvir ettiğini belirtmiş ve bu tespitlerini gerçekleştirirken tarih ve sosyoloji biçiminde çeşitli disiplinlerden yararlanmışlardır (Moran, 1988: 159).

Anlatıbilimin kuramsal açıdan başlangıcında İsviçreli bir dilbilimci olan Ferdinand de Saussure'ün düşüncelerinin ve fikirlerinin büyük bir etkisi olmuştur. Onun ortaya attığı yapısal dilbilim teorisi, anlatıbilimde yapısalcı anlayışın ortaya çıkışında ve gelişiminde pay sahibidir. Ele almış olduğu konunun çerçevesini belirlemeyi hedefleyen (Yücel, 2005: 26-28) ve kendisinden evvelki yaklaşımlardan farklı biçimde dili bütüncül şekilde irdeleyen Saussure, dil ile söz arasında bir ayrım yapmıştır. Buna göre dil, soyut ve genel bir kavram iken söz, somut ve kişisel bir özellik göstermektedir. Dolayısıyla dil, ancak onu belirli bir konuşmacı kullanarak söz haline getirdiğinde görünürlük kazanmaktadır ve dilbilim, dilin yapısını meydana çıkarmak için sözlerden yararlanmaktadır (Moran, 1988: 168-169). Bu durum, bir anlatıcı tarafından aktarılıp söylem haline getirildiğinde işlevsellik kazanan anlatı kavramı ile benzerlik göstermektedir. Yine Saussure'ün ortaya attığı “dizge” kavramı, dilsel öğelerin belirli bir amaç içerisinde bir araya gelmesiyle oluşan bir yapıya sahiptir ve her bir öğe, bir dizge ile ilişkilendirildiği takdirde mana kazanmaktadır (Yücel,

2005: 29). Söz konusu durum da birtakım olayların sistematik biçimde sıralanışı ile meydana gelen anlatılar ile onun içerisinde yer alan öyküdeki her bir olay arasındaki ilişkiler ile paralellik taşımaktadır.

Anlatıbilimin sistematik bir bilim dalı haline gelmesinde etkili olan bir başka yaklaşım olarak Rus Biçimciliği ön plana çıkmaktadır. Rus Biçimciliği akımının tarih sahnesine çıkışında esas amaç, edebiyatın özgün bir bilim niteliğine sahip olduğunu ispatlamak ve onun kendine has unsurlarından hareket etmek suretiyle bağımsız bir yazınbilimi meydana getirerek yazın alanına ait olan teorik ve tarihsel anlayışa ulaşabilmektir (Kuş, 2005: 6). Biçimcilerin ortaya koyduğu “edebilik” kavramı, söylem türleri arasında var olan ayırt edici bağlantıların işlevselleşmiş hali biçiminde tezahür edilir ve söz konusu edebilik, her zaman için aynı şekilde olmamaktadır. Örneğin şiir türünde dilin hangi teknik ve yöntemler ile kullanıldığı analiz edilirken nesirde ise metni var eden olayların ne şekilde sıralandığına dikkat edilmektedir (İldeş, 2019: 126). Rus biçimciliğinin, her ne kadar izleri Eflatun ve Aristo’ya kadar takip edilebilse de yapısalcı hareket ile birlikte anlatıbilim ile ilgili en yakın tarihli ve dolaysız kaynak olarak belirim gösterdiğini vurgulamak mümkün gözükmemektedir. Rus biçimciliği, çoğu teoride olduğu şekilde tarihsel dönem içerisinde belli başlı değişim ve dönüşümlere uğramıştır. Bu değişim ve dönüşümler, yarı Çek yarı Amerikan bir edebiyat eleştirmeni olan Rene Wellek tarafından üç aşamaya bölünmektedir. Buna göre birinci aşama 1916-1921 yılları arasını kapsayan ve odak noktasına şiir dilinin ve düzyazı kompozisyonunun alındığı dönem; ikinci aşama 1921-1928 yılları arasını kapsayan ve merkeze edebi tarih alınarak onun sorunlarının yeniden analiz edildiği periyot; üçüncü aşama ise siyasi baskılar ve görüş ayrılıkları nedeniyle etkinin kaybedildiği ve bir dağılmanın gerçekleştiği zaman aralığıdır (Moran, 1988: 181).

Biçimciler, teorik görüş ve fikirlerini ortaya koyarlarken onları tekrardan denetimden geçirme amacıyla edebi yapıtları birer araç biçiminde kullanmışlar ve onlardan yararlanmışlardır. Dolayısıyla teorilerinin yasalarını belirlerlerken somut verilerden faydalanmayı tercih etmişler ve böylelikle soyut koşulların ötesine geçerek kendi malzemeleri üzerinde hakimiyet sağlamışlardır. Bu durumla alakalı Eichenbaum’un ortaya attığı fikre göre edebi ve bilimsel hareket, beyanlarındaki ışıltılı ve abartılı kelimelere dayandırılarak değil yaratılmış olan yapıtlara bağlı kalınarak irdelenmelidir (Todorov, 1995).

Biçimcilik tarihinin ilerleyişinde kuramsal ilkelerin akılcı bir biçimde gelişiminin büyük bir etkisi vardır. Biçimciliği merkeze alan kuramcıların kişisel çabaları, birbirinden bağımsızmış şeklinde görünmesine karşın biçimciliğin gelişmesinde kolektif bir etki yaratmışlardır. Bunun nedeni olarak biçimciliğin ve biçimcilerin bilimin ilerleyişiyle paralel şekilde hareket etmesi gösterilebilir. Eichenbaum, biçimciliğin bilim ile bu eş zamanlı ilerleyişinde etkin bir rolü olan dört özellik tespit etmiştir (Eichenbaum, 1994: 49):

1. Şiir ile nesir dilini kıyaslayarak pratik dil nosyonunun işlevine bağlı olarak başkalaşması sonucuna ulaşmaları.
2. Biçimin umumi şekilde kullanılan kavramının sahip olduğu yeni manasının işlev nosyonunda somut hale getirilmesini sağlama.
3. Belirli ölçütlere bağlı kalmaktan uzak durarak dizelerin sahip oldukları kendi ritimlerini ele almaları ve bu ritimlerin söz konusu dizelerin oluşumunda yapıcı unsurlar olduğunu ortaya koymaları.
4. Birbirinde farklı maddelerden oluşan sanat araçlarının beraberliğinden hareket ederek bunların işlevlerine bağlı olarak başkalaşım geçirmesi neticesine ulaşmaları ve böylelikle biçimlerin geçirdiği evrimler üzerine yoğunlaşmaları.

Rus Biçimciliğinin gelişiminde katkıları olan kuramcılara bakıldığında zaman Viktor Shklovsky, Boris Eichenbaum, Vladimir Vinokur, Roman Jakobson gibi isimler ön plana çıkmaktadır. Genel olarak şiir dilinin ve yazının bağımsız olması gerektiğini savunan bu kişiler, yapısalcılığın oluşumunda büyük pay sahibi olarak görülmektedirler. Rus biçimcileri, bir yapıtı anlayabilmek için yine o yapıtın kendisinden hareketle biçimsel niteliğini yani yazınsallığını irdelemekteydiler. Onlara göre standart olan dilin haricinde şiirin kendine has bir dili bulunmaktadır ve bu dil, normal olandan sapma olarak değerlendirilmektedir. Standart olanın bahsi geçen şekilde yıkılması, insanın dış dünyaya ait olan unsurları yeniden anlamlandırmasına neden olmakta ve bu sayede bir “alışkanlık bozma” etkisini ortaya çıkarmaktadır. Şiir dilinin normal yani standart olandan farklılaşmasında üç önemli etken olduğu varsayılmaktadır. Bunlar; fonolojik, sentaktik ve semantik değişiklik şeklinde belirgin göstermektedir (Yılmaz, 2014: 52).

Rus biçimcileri, birden fazla konuda kuram ortaya koymalarına karşın kendilerine esas misyon olarak edebiyatın özerkliğini sağlamayı almışlardır. Onlar,

halihazırda var olan bir öğretiyi veya metodu çalışmalarına dahil ederek kullanma arzusundan ziyade kendi yöntemlerini bulma ve geliştirme mücadelesinde olmuşlardır (Rıfat, 1990). Onlar, tek bir yazınsal öğretiye bağımlı olmaktan ziyade farklı fikirlere, perspektiflere ve görüşlere açık olarak çeşitliliğe önem vermiş ve biçimciliğin bu şekilde güçleneceği ve ilerleyeceği anlayışını benimsemişlerdir. Biçimcilerin direkt olarak ilham aldığı bir kaynak bulunmamakla birlikte fütürizm hareketinin biçimcilerin bir bölümünü etkilediğini söylemek mümkün görünmektedir. Özellikle bulundukları konumda uzun süre statik olarak kalmaya karşı olmaları ve her daim daha fazla ileriye gidebilmek adına mücadele etmeleri bunun göstergesidir. Bu anlamda biçimciliği ileriye taşıma bağlamında farklı alanlarda çalışmalar yapan teorisyenlerden şiirde sözdizimi ve ritim problemlerine Ossip Brik; lirik şiirin temposu ve biçimine Eichenbaum; halk masallarının sistematığına Vladimir Propp; sanatın gerçekçilik niteliği, şiirin dili ve şiirdeki ses boyutu hususuna Jakobson; edebi gelişim ve biçim problemlerine Tynianov ve diğerleri farklı noktalara eğilmişlerdir (Moran, 1988).

Biçimcilerin ortaya koymuş olduğu ve ileriki zamanlarda yapısalcılığın gelişimine katkısı olan kavramlar arasında “fabula” ve “sujet” yer almaktadır. Biçimcilerin düz yazı teorileri hakkında düşünürlerken sıkça kullandıkları ve çalışmalarında yer verdikleri bu nosyonlar, esas olarak “biçim” ve “içerik ile bağlantılandırılabilen bir özellik taşımaktadır. Bu kavramlardan biri olan fabula, anlam açısından “öykü”, konu, olay” şeklinde ifade edilmektedir. Bir diğer kavram olan sujet ise “olay örgüsü” manasına karşılık gelmektedir. Fabula, yazarın aktarmış olduğu olay örgüsünün, belirli bir planlamaya bağlı olarak dizdiği olayların gerçek dünyada izlemesi gerekli olan sıraya paralel biçimde yerleştirilmesi iken sujet, bu düzenlemelere maruz kalmış olan olay örgüsünün kendisi biçiminde belirim göstermektedir (Moran, 1988). Olayların düzeni biçiminde tabir edilebilecek olan fabula ve söylemin düzeni şeklinde ifade edilen sujet, zamansallık bakımından birbiriyle bağlantılı olmasına karşın birtakım farklılıklar göstermektedirler. Bu farklılık ile ilgili olarak Rus biçimci Boris Tomashevsky’nin yapmış olduğu önemli bir ayırım mevcuttur. Bu ayırma göre fabula, geçmişte yaşanmış ve gerçekten olup sona eren bir şey olarak belirim gösterirken sujet, okurun söz konusu yaşanmış şeyi öğrenme şekli biçiminde anlaşılmalıdır (Todorov, 1995: 259). Bu bakımdan olayların tasvir edilmesi ile nitelendirilebilecek fabula kavramı ile sujeti karıştırmamak büyük önem arz etmektedir. Rus formalistleri, açık bir biçimde öykü ve öykü malzemesi

manasına gelen, zaman bakımından belirli sınırları olan ve bir neden-sonuç ağıyla örülen fabula ve öykünün içerisinde yer alan olaylara karşılık gelen sujeti birbirinden ayırmaktadırlar.

Fabula ile sujet arasında var olan diğer farklara bakıldığında fabulanın henüz okuyucu tarafından alımlanmamış olan anlatının değişiklik geçirmemiş hammaddesi olduğunu, sujetin ise okuyucunun söz konusu hammaddeden yola çıkarak hikayeye yönelik bir perspektif ve odak noktası elde etmesi, romancının sahip olduğu görüşe en yakın noktaya erişim sağlaması olduğu söylenebilir. Bu noktada ikisinin gerçekleşmesi hususunda süre bakımından bir farklılığın bulunduğu söylenebilir. Fabulanın gerçekleşmesi için ihtiyaç olan zaman, öykünün aktarılması için icap eden sürenin bütünü iken sujetin gerçekleşebilmesi için gereken süre, öykünün nakledilmesi için gerekli olan zamandır (Wellek ve Warren, 1983: 300).

Yine Tomashevsky'nin yaptığı bir yoruma göre fabula ve sujet, ayrı ayrı şekillerde tema unsurlarının düzenlenmesinde etkili olan iki ana biçim olarak belirtilmektedir. Temanın meydana gelmesinde belirli bir öncelik-sonralık ilişkisine bağlı olarak yerleştirilen ve düzenlenen tema unsurlarını oluşturan ikiliden fabula, söz konusu tema parçacıklarını belli başlı kronolojik kalıplar içerisinde konumlandırmakta ve bunu gerçekleştirirken nedensellik prensibine bağlı kalmaktadır. İkinci tür olan sujet ise nedensellik ilkesini işin içerisine dahil etmeyen bir niteliğe sahiptir ve öğelerin sıralanışını buna göre gerçekleştirmektedir. Dolayısıyla fabula, zamansallık emaresini göstermesinin yanında nedensellik semptomlarını da bünyesinde barındırırken sujet de böyle bir durumun olması zorunlu değildir. Bunun yanı sıra fabula, pragmatik bir biçimde ve normal sıraya tabii olarak, olayların eser bünyesindeki düzenlenme ve bulunma şeklinden özerk olarak zaman dizimsel ve nedensel çizgilerine göre sunulabilmektedir. Ancak fabula ile aynı olaylardan meydana gelen sujet, fabuladan farklı olarak yapıt içerisinde yer alan olayların belirim gösterme sırasına bağımlı kalarak görünür olmaktadır. Bu sebepten ötürü fabulada herhangi bir olayın okur tarafından eserin hangi kısmında öğrenildiği ya da olayın yazar, anlatıcı veya ikinci dereceden araçlardan hangisi vasıtasıyla aktarıldığının fazla bir önemi bulunmazken sujette motiflerin sunuluşu ve dolayısıyla olay örgüsünün işlenişi son derece kritik bir öneme sahiptir. Burada bahsi geçen “motif” terimi de fabula ile sujetin birbirlerinden ayırt edilmesinde ve onların sahip olduğu rollerin belirlenmesinde büyük bir etkiye sahiptir. Bu motifler, bağlı motifler ve özgür motifler

şeklinde iki gruba ayrılabilirler. Bağlı motifler, olayları bir zincir gibi birbirleriyle bağlayan nedensellik ilişkisi ile birlikte düşünülmelidir ve bu motifler, dışlanamayacak bir niteliğe sahiptir. Bu motifler, fabula açısından önem arz etmektedirler. Özgür motifler ise olayların zamansal ve sebepsel sıralamalarını deforme etmeksizin olay örgüsü bünyesi içerisinde önemli bir rolü bulunan ve yapının inşa ediliş sürecinde merkezi konumda olan bir özelliğe sahiptirler. Bağlı ve özgür olma ayrımı dışında motifler, tasvir etmiş oldukları eylemler bağlamında devingen ve statik şeklinde de kategorilendirilebilmektedir. Devingen motifler, olay örgüsü içerisinde birbirlerine çeşitli ilişki türleri ile bağlı olan öykü kişileri ya da kahramanlarının bu ilişkiler sonucunda meydana getirdiği durumlar üzerinde değişiklik yapma gücüne sahip olan motiflerdir. Bu motifler, fabulanın odak noktasında yer almakta ve onun üzerinde devindirici bir etkide bulunmaktadır. Statik motifler ise daha ziyade sujetle ilgili bir konumda yer alan olay örgüsünde açığa çıkmaktadırlar.

Fabula zamanı ve hikayeleme zamanı, yine Tomashevsky tarafından vurgulanmış olan önemli bir farklılık olarak ön plana çıkmaktadır. Fabula zamanına bakıldığında onun hikayenin içerisinde sunulan olayların gerçekleştiği öngörülen zaman aralığına tekabül etmiş olduğu görülmektedir. Hikayeleme zamanı ise söz edilen olayların içinde yer almış olduğu eserin ilgili okuyucular tarafından okunması için lüzumlu olan süreyi işaret etmektedir. Fabula zamanı kapsamında değerlendirilecek olan unsurlar; olayların geçtiği kesin veya göreceli tarihler, olayların kapsamış olduğu zaman aralıkları ve bu sürelerin anlatı içerisinde uzun veya kısa olarak aktarılması olarak gösterilebilir (Todorov, 1995: 239). Biçimciler, fabula bağlamında zaman deyişinin son derece önem arz ettiği görüşüne sahiptirler.

Biçimci anlayış, esas olarak Roman Jacobson'un önderlik ettiği Moskova Dilbilim Çevresi ve Petersburg'da faaliyet gösteren OPOYAZ adlı iki grubun çalışmaları sonucunda meyvelerini vermiştir. Bahsi geçen biçimciler, bir yazının bilimi ortaya koymayı amaçlamışlar ve eserlerin özgül niteliklerin hareket etmek yerine söz konusu eserlerin üretildiği arka plan üzerine odaklanmayı uygun görmüşlerdir. Merkeze yazının kendisi yerine yazınsallığı alan biçimciler, yapıtların bir inceleme nesnesine dönüşmesine sebebiyet veren dizgeselliği görünür kılmaya çabalamışlardır (Eyhenbaum, 2010: 32). Bu açıdan biçimciler için yazınsal çalışmaların sistematik bir bilim haline gelebilmesi ancak ve ancak belirli bir yöntem üzerinde

yoğunlaşabilmelerine bağlıdır. Dolayısıyla biçimcilerin ilgilenmesi gereken ana husus, yazın değil yazını yazınsal bir konuma getiren yazınsallık olmalıdır (Jacobson, 2010: 292).

Biçimcilerin yapısalcılığa katkı sağlayan çalışmalarına en fazla destek olan kuramcılardan biri Vladimir Propp'tur. Vladimir Propp, 1928 yılında yayınlamış olduğu "Masalın Bilimbiçimi" (Morfologiya Skazki) adlı eseriyle o güne kadar çoğunlukla teorik düzeyde kalan biçimci eleştiriye uygulamalı bir çözümleme geliştirmiştir. Rus halk masallarına yönelik gerçekleştirmiş olduğu bu çalışma, bazılarına göre yapısalcı bir niteliğe sahip olan yazın araştırmalarının başlangıcı olarak bile görülmektedir (Scholes, 1974: 59). Metodolojik bakımdan anlatı araştırmaları sahasında bir kılavuzluk misyonu üstlenen bu yapıt, tıpkı Aristo tarafından yazılan "Poetika" eserinde olduğu gibi yalnızca bir türü merkezine almıştır. Propp, bu eserinde Rus biçimciliğinin ana ilkesini baz alarak anlatının nitelikli ve kaliteli olmasını sağlayan faktörleri geri plana atarak muazzam seviyede bir çeşitliliğe sahip olan masalları ve söz konusu çeşitliliğe neden olan tekbiçimliliği irdelemiştir (Propp, 2008: 24). Varsayımını masalların statik ve değişken işlevleri üzerine inşa eden Propp, tüm masallarda bulunması ihtimal dahilinde olan, yüzeyde gözle görülür bir biçimde var olan çeşitliliği organize eden ortak kanunları tespit etme amacını gütmüştür.

Propp'un masallarda tespit ettiği değişkenlere bakıldığında bunların genellikle karakterlerin veya öykü kişilerinin nitelikleri ile ilgili olan yaş, görünüş, cinsiyet, meslek ve benzeri unsurlar olduğu göze çarpmaktadır. Söz konusu öğeler, masaldan masala farklılık gösterebilmekle birlikte bahsi geçen karakterler ve kişilerin yerine getirmiş olduğu işlevler, birbirleriyle benzerlik göstermektedirler. Dolayısıyla sözü edilen işlevler, masallardaki değişmeyen öğeler olarak belirim gösterirken geriye kalan her şeyin değişkenliğinden bahsetmek mümkündür. Propp tarafından masalın değişken ve durağan unsurları arasında yapılan bu ayrım, Saussure'ün yapısal dilbilim ile ilgili yaptığı dil-söz ayrımı ile birtakım benzerlikler taşımaktadır. Saussure'ün bu ayrımına göre dil, söze olanak sağlayan bir sistem olarak iletişim türlerinde statik ve ortak bir konuma sahipken söz ise kişisel bir edim şeklinde işlevsellik kazanmakta ve onu kullanana bağlı olarak bazı farklılıklar göstermektedir. Tüm bu sebeplerden ötürü de Propp, masalları analiz ederken önem arz eden yegane şeyin kişilerin yerine getirdiği işlevler olduğunu düşünmekte, bu kişilerin neleri yaptığı veya bunları nasıl gerçekleştirdiğinin ikinci planda kalması gerektiğine kanaat getirmektedir (Propp,

2008: 23). Propp, bu görüşünden hareketle incelemiş olduğu Rus masallarında, sürekli olarak tekrarlanan 31 adet işlev olduğunu gözlemlemiştir. Söz konusu ortak olan işlevler, ancak bir dizgenin parçası oldukları zaman anlamlı hale gelmektedir ve işlevlerden her biri, kendisinden evvel gelen işlev tarafından meydana getirilmekte ve kendisinin ardından gelen işlevin ortaya çıkışına zemin hazırlamaktadır. Bu nedenden ötürü bahsi geçen dizgede yer alan işlevler arasında bir sebepsellik ilişkisinin bulunduğunu ve tek düzlem üzerinde ilerlediklerini söylemek mümkündür. Bununla birlikte Propp'un tespit etmiş olduğu 31 işlevin hepsinin tüm masalarda bulunması zorunluluğu yoktur. Bu işlevlerin aralarından bazılarının eksikliği, yapıyı temelden bir değişikliğe itmemektedir. Bir başka önemli olan husus ise birbirlerine neden-sonuç ilişkisi aracılığıyla bağlanan ve art arda sıralanan işlevlerin, ortaya koymuş olduğu bağıntılar vasıtasıyla olay örgüsünü oluşturmasıdır. Bundan dolayı Propp'un masaları incelerken dikkat ettiği husus, neyin anlatıldığından ziyade anlatılanın nasıl aktarıldığıdır. Propp'un yapmış olduğu bu ayırım, esasen anlatı ile ilgili çalışmalar ortaya koyan diğer teorisyenler tarafından da farklı isimlerle ifade edilmiştir. Aristo, Propp'un dizgesini “olayların düzenlenişi” biçiminde ifade ederken Rus Biçimciler “sujet”, Yapısalcılar ise “söylem” terimlerini kullanmışlardır (McQuillan, 2004: 4). Bu bakımdan çalışmalarını genellikle Biçimciler bünyesinde ortaya koymasına karşın bu yapıtında yapısalcı bir perspektif benimseyen Propp, masalın kendine has niteliklerini araştırırken zamansal açıdan senkronik olan bir betimlemeden yararlanmış ve bu ilke doğrultusunda masaların sürekli ve ortak olan öğelerinin hangi şekilde tespit edilebileceği sorusunun üzerinden hareket etmiştir. Sonuç olarak tespit etmiş olduğu 31 işlevin tümü, geriye kalan diğer tüm değişkenlerin üzerinde inşa edildiği ve çeşitlendiği kurucu bir misyon üstlenmektedir.

2.2.1.1. Fransız yapısalcılığı

Anlatıbilim alanında oldukça önemli katkıları bulunan ve değerli çalışmalara imza atan bir başka yaklaşım da Fransız yapısalcılığıdır. Fransız yapısalcılığı, 1960-1980 arası periyotta etkisini yoğun bir biçimde göstermiştir. Bu yaklaşım biçiminin bünyesinde Roland Barthes, Algirdas Julien Greimas, Tzvetan Todorov, Gerard Genette, Seymour Chatman gibi teorisyenler yer almaktadır. Yapısalcı yaklaşım, temel olarak incelemiş olduğu nesnelerin özgül nitelikleri yerine onların altında var olan, yüzeyinde bulunan fenomenleri meydana getiren belli başlı yasalar ve bu yasaların yarattığı sistem üzerinde yoğunlaşmaktadır (Moran, 1988). Bu sistemi

oluşturan öğeler, yalnızca sistem içerisinde bulundukları yerler ve öteki öğeler ile aralarında var olan ilişkisel yapılar vasıtasıyla işe yarar hale gelmektedirler. Dolayısıyla yapısalcıların ortaya atmış olduğu ana iddia, yüzeyde gözlemlenebilir bir özelliğe sahip olanın kesin şekilde derinliklerde var olan bir yapıyla bağlantılı olduğudur (Swingewood, 2010: 321). Gözlemlenebilir olanlar, yapısalcılar için “görünenler” şeklinde ifade edilmekte ve dünya üzerinde gündelik yaşamda gözlemlenebilecek olan pek çok olay ve durumu bünyesinde barındırmaktadır. Alt katmanda bulunan ve “görünmeyenler” olarak nitelendirilenler ise bahsi geçen tüm olay ve durumların yönünü belirleyen, onları belirli kalıplara uygun hale getiren ve birtakım yasalar aracılığıyla onları düzenleyen faktörleri işaret etmektedir.

Fransız yapısalcılığı, temel olarak anlatı biçimlerini küreselleştirme ve evrensel hale getirme gayreti içerisinde olmasının yanı sıra söz konusu anlatıların biçimsel nitelikleri ile alakalı olarak objektif bir tanımlamayı ortaya koyma gayesini gütmektedir. Bu açıdan Fransız yapısalcılığı, yöntemsel bakımdan istikrarlı ve yapı-odaklı bir anlatı kuramı olarak klasik veya yapısalcı biçiminde isimlendirilen anlatı kuramının popülerlik kazanmasında ve yaygın hale gelmesinde belirleyici bir rol üstlenmiştir (Dervişcemaloğlu, 2014: 29).

Fransız yapısalcılığının gelişiminde ve biçimlenmesinde temel olarak üç gelenekçi yaklaşımın etkisinin bulunduğunu söylemek mümkündür. Bunlar; Rus biçimciliği ile Propp’un yapıbilimsel perspektifi, Saussure’un yaklaşımı ile bağlantılı olan yapısal dilbilim ile Strauss’un geliştirdiği yapısal insanbilimi ve Chomsky’nin üretici ve dönüştürülebilir bir niteliğe sahip olan dilbilgisi anlayışıdır (Dervişcemaloğlu, 2014: 29).

Fransız yapısalcılığının odak noktası, dönemden döneme birtakım değişiklikler geçirmiştir. Buna karşın söz konusu değişiklikler, birbirlerinden çok farklı yönlerde doğru hareket etmemiştir. Yapısalcılar, daha önceden fabula-sujet biçiminde ifade edilen anlatının iki ayrı tabakasını düzenli ve disiplinli bir şekilde tekrardan gözden geçirmişler, kendi yorumlarını katmışlardır. 1966-1972 arası periyotta daha ziyade bahsedilen iki ayrı tabakadan “öykü” üzerinde durulmuştur. Bu dönemde Greimas, temeli Strauss’un mitlere yönelik olan yapısal analizine dayanan ve derinlikli bir özelliğe sahip olan “göstergebilimsel dörtgen” biçiminde adlandırılan bir model ortaya koymuştur. Greimas’ın bu modelinde dikkati çeken husus, öykü karakterlerine yönelik olarak belirtilen altı adet fonksiyonel rol ortaya koymasıdır. Roland Barthes ise öykü

içerisinde aktarılan olaylarla bağlantılı olan dizgesel bir sistematik meydana getirmek hedefiyle “çekirdek” ve “uydu” şeklinde iki adet kavram ortaya atmıştır. Buna göre çekirdek, öykünün istikrarlılık özelliğini sürdürmesine katkıda bulunan mecburi ve lüzumlu olaylar topluluğunu işaret ederken uydu ise ana olay örgüsünü besleyen ve çeşitlendiren detayları ifade etmektedir. “Eylem” kavramı üzerine yoğunlaşan kuramcılardan biri olan Todorov, anlatının gramerini meydana getirme amacını güderek dilbilimsel benzerliğe bağlı bir model tasarlamıştır. Eylemle ilgilenen bir başka isim olan Claude Bremond, onunla ilgili ikili opsiyonlara dayalı olan bir model ortaya atmıştır. Prince ise kendisinden evvelki yaklaşımları sistemli bir biçimde bir araya getirerek eylemin işleyişini ve anlatının prensiplerini detaylıca ele almıştır. Görsel anlatıya eğilen bir başka teorisyen olan Seymour Chatman, anlatıbilimin yazılı ve sözlü anlatılar kadar görsel anlatılar üzerinde de uygulanabileceğini iddia etmiş, bu savını desteklemek amacıyla önemli çalışmalar ortaya koymuştur. Sözü edilen tüm bu anlatı ile ilgili ortaya koyulan yaklaşımlar ve gerçekleştirilen çalışmalar, her ne kadar teorik açıdan yeterli olsa da uygulanabilirlik bakımından kayda değer eksiklikler barındırmaktadırlar. Bu eksikliklerin varlığını kabul eden isimlerden biri olan Gerard Genette, söylemle bağlantılı olan anlatıbilimsel bir sınıflandırma yapmış ve bu sınıflandırmasında edebi anlatıya yönelik olarak üç işlevsel noktaya parmak basmıştır. Bu noktalar; vakitsel yapı ile temsilin unsurları, anlatım kipi ile bu kipi temelinde bulunan anlatısal iletişim sürecinin mantığı ve anlatısal süreç devam ederken enformasyonun bir bütün haline getirilmesi ve aktarılması neticesinde belirim gösteren sınırlamalardır. Genette’in yapmış olduğu söz konusu kategorilendirme, anlatıbilimciler açısından ortak bir dil biçiminde görülmeye başlamasına karşın bu teoremin tamamen çelişkisiz olmaması ve Genette’nin de bu teoriyi kendi kendine yetecek biçimde tasarlamamasının bir sonucu olarak ileride bu kuram ve kuramda ortaya koyulan kavramlara yönelik birtakım tartışmalar boy göstermiş, bahsi geçen tartışmalar, klasik sonrası anlatıbilimin şekillenmesine sebebiyet vermiştir (Herman, 2008: 571-576 akt. Dervişcemaloğlu, 2014: 31).

Anlatı araştırmalarında önem arz eden şey, yapıtların teker teker yorumlanması veya ele alınması değildir. Bu araştırmalar, eserlerin tamamını kapsayacak olan bir sistemi ortaya çıkartmaya odaklanmaktadır. Dolayısıyla bu yapıtlar, edebiyatın kronolojik bakımdan gelişimi arka plana alınarak eşzamanlı şekilde ele alınmaktadır. Eşzamanlı bir irdelemeyi mecbur kılan söz konusu durum, bağımsız olarak incelenen

yapıyı meydana getiren öğelerin birbirleriyle var olan bağlantılarının tespit edilmesini zorunlu kılmaktadır. Söz konusu tespiti yapabilmek için dilbilimde “söz” kavramına işaret eden gözlemlenebilir yapılardan hareket edilerek bunları uyum sağlamış olduğu sisteme, diğer bir ifade ile “dil”e ulaşılmalıdır (Moran, 1988). Bu yorumlamadan yola çıkılacak olursa yapısalcıların asıl üzerinde durmaları gerektiğini düşündükleri şeyin görünmeyen bir düzeyde konumlanan ve kurucu bir niteliğe sahip olan dil olgusu olduğunu söylemek mümkün görünmektedir. Yapısalcılar, dünyevi yaşamı da benzer biçimde algılayarak toplumsal yaşamın yüzeyinde var olan karmaşık, birbirinden farklı ve tahmin edilemez olayların idrak edilebilmesi için bunları meydana getiren derinlerdeki oluşturu düzeneklere ulaşılması gerektiğini düşünmektedirler (Smith, 2007: 135-136).

Anlatıların yapısal anlayış ile analizi gerçekleştirilirken iki önemli prensip olduğu varsayılmaktadır. Bunlardan ilki, analizi yapılacak olan eserin edebi açıdan sahip olduğu değerin herhangi bir önem arz etmemesidir. Bunun nedeni, yapısalcı metodun analitik bir özelliğinin bulunmasıdır. İkinci prensip ise hikayenin belirgin olan anlamını geri plana atarak bu anlamın altında yatan derinlikli yapıyı ayırtırmaya çalışmasıdır (Eagleton, 2011: 108). Söz konusu iki ana prensip, yapısalcıların analizlerini gerçekleştirmede uyguladıkları temel yapı taşları olarak görünür olmaktadır.

Yapısalcıların perspektifi açısından bakıldığında iki temel düzey olan yüzey ile zeminin birbirlerinden ayrıştırılması, gerçekleştirilmesi gereken ilk aşama şeklinde ifade edilebilmektedir. Bu iki düzey, birbirlerinden kopuk şekilde düşünülmemek ile birlikte her ikisi de birbirlerinin varlıklarını devam ettirmede kritik bir role sahiptir. Yüzeyde yer alan ve görünür olan hikayeler, temelde konumlanmış olan düzenleyici kanunlar ile işlevsellik kazanırlarken bahsi geçen kanunların belirleyici misyonlarını sürdürebilmesi, yüzeydeki çeşitliliğin devam etmesine bağlıdır. Birbirlerini besleyen bu iki düzeyden yüzeydekiler yani görünür olanlar, her ne kadar birbirlerinden farklı içerikler ve anlamlar taşıyabilirler bile üretim biçimleri benzerlik göstermektedir. Fiske, bu duruma kültürleri örnek göstermiş ve her bir kültürün kendine has anlamlar ortaya koymasına rağmen bu anlamların yaratılma süreçlerinin evrensellik taşıdığına dikkat çekmiştir (Fiske, 2003: 152).

Yapısalcılığa önemli derecede katkıda bulunan kişilerden biri de Fransız bir antropolog olan Lévi-Strauss’tur. Strauss, evrensel akrabalık sistemleri ve ilişkileri ile

mitlerin yapısal analizi üzerine yoğunlaşmış, dünyanın farklı mekanlarında ve zamanlarında yaşamış olan insan topluluklarının ürettikleri bu yapıların aralarında var olan ortak şemaları ortaya koymayı hedeflemiştir. Bunu yaparken Saussure'ün ortaya attığı yapısal dilbilimden faydalanan Strauss, tıpkı buradaki dil-söz ikiliği gibi akrabalık ilişkileri ve mitlerde de birtakım yasaların olduğunu ve bu yasaların yüzeyde görünür halde bulunanların temelde yer alanlar tarafından düzenlenmesine imkan tanıdığını ifade etmektedir. Dolayısıyla ana hedefi, görünürde düzensizmiş gibi görünen ve dünyanın dört bir yanında belirim gösteren akrabalık mekanizmalarının ve mitlerin ardında yer alan düzeni su yüzüne çıkarmak olmuştur. Bu amaç doğrultusunda hareket eden Strauss, akrabalık yapıları ve ilişkilerine yönelik pek çok benzer özelliği ortaya çıkarmıştır. Böylece yapısal dilbilimin sahip olduğu prensiplerin toplumsal hayata ve kültürlere yönelik somut kalıpları açıklamada kullanılabileceğini göstermiştir. Yine yapısal dilbilimden yararlanarak yapısal analizini gerçekleştirdiği bir diğer alan ise mitlerdir. Strauss, birbirlerinden bütünüyle farklı ve düzensiz görüldüğü düşünülen mitlerin esasen belirli bir ana tema üzerine kurulan çeşitlendirilmeler biçiminde algılanmasını sağlayacak çalışmalar ortaya koymuştur (Eagleton, 2011: 115). Nitekim kendisi de mitlerde sürekli olarak yinlendiğini iddia ettiği yapıların açık bir biçimde idrak edilebilmesi adına tek yolun yapısal analiz olduğunu ifade etmektedir. Ona göre görünürde rastgele olan bu yapılar, dünyanın farklı yerlerinde benzer niteliklerle ve pek çok kere aynı detaylar ile görünür olmaktadır (Lévi-Strauss, 1972). Strauss, çalışmasında bir miti baz alarak onu kendi içerisinde mitbirimlere ayırmış ve yapısal okumasını gerçekleştirirken onları tek tek değil bir bütün biçiminde düşünerek hareket etmiştir. Söz konusu mitler, yalnızca diğer mitlerle olan bağlantıları kapsamında değerlendirilmenin ötesinde kültürel ve toplumsal bağlamları göz önünde bulundurularak da ele alınmalıdır.

Mitler, tıpkı yapısalcı anlayıştaki yüzey-temel ayrımı gibi ikili bir karşıtlık üzerinden anlam inşasını gerçekleştirmektedirler. Bu ikili karşıtlık, mitlerin toplumsal açıdan birtakım ahlaki sistemler, fikirler ve düşünceler etrafında toplanmasını sağlayan anlamın ortaya çıkışına zemin hazırlamaktadır. Söz konusu ikili karşıtlıklara; ölüm ve hayat, iyi ve kötü biçiminde kavramlar örnek verilebilir. İşte buradaki anlam, bu ikililer arasına üçüncü bir kavramın ilâştirilmesi ve esasen bu zıtlıkların birbirlerinin varlığının devam etmesine katkıda bulunduğunun ortaya çıkarılması ile yüzeye çıkmaktadır. Dolayısıyla söz konusu mitsel analizin odak noktası, dünya üzerindeki

evrensel olan toplumsal-kültürel mitik anlamların ikili karşıtlıklar üzerinden yükseldiğini ve daha da ötesinde zaman ya da mekan limiti bulunmayan umumi bir mit dilbilgisi sistemi yaratılabileceğini göstermektedir (Tecimer, 2006: 117).

2.2.1.2. Post-Klasik anlatıbilim

Klasik anlatım biçiminde nitelendirilen yapısalcılığın 1970’li yılların sonlarında görünürlüğünün azalması neticesinde ortaya yeni bir anlatıbilim yaklaşımı çıkmıştır. “Post-klasik” şeklinde isimlendirilebilecek bu yeni perspektif, yapısalcı anlatıbilimin karşısında konumlanmasına karşın onunla bütünüyle ayrılmamaktadır. Bunu, post-klasik anlatıbilimin yapısalcı bir takım kavram ve terimleri kullanmayı sürdürmesine bakarak anlamak mümkün olmaktadır (Luck ve Vervaeck, 2005: 103 akt. Dervişcemaloğlu, 2014: 32). Genel olarak 1980-1990 arasına tekabül eden post-klasik anlatıbilimde görünür olan iki temel nitelik söz konusudur. Bunlardan ilki, anlatıbilimin içeriğinin yazınsal anlatının ilerisine giderek daha kapsamlı bir hale bürünmesidir. İkinci nitelik ise anlatıbilimin öteki disiplinlerden birtakım kuramlar ve kavramları transfer etmesi ve kullanmaya başlamasıdır. Anlatıbilim alanında yaşanan bu gelişmeler, diğer bilimlerde de belirgin olmuş ve yapısalcı metotlar yerini post-yapısalcı metotlara bırakmıştır.

Yazınsal anlatıları aşarak farklı türlerde anlatıbilimsel analizin uygulanabilirliğinin mümkün olduğunu gösterme eğiliminde olan post-yapısalcı anlatıbilimde pek çok yeni çalışma ortaya konmuştur. Görsel metinlere anlatıbilimsel analizin uygulanabileceğini vurgulayan kuramcılardan Chatman, 1978’de yayınladığı çalışmasıyla bunu detaylı bir biçimde aktarmıştır. Mieke Bal ile beraberindeki bir grup araştırmacı, çapraz-metinsel bir özelliğe sahip metinlerarasılık, medyalararasılık şeklindeki olguların ve metin-içi bir olgu olan çoksesliliğin analizinde anlatıbilimden yararlanılabileceğini belirtmiştir. Amerikalı bir edebiyat eleştirmeni olan Jonathan Culler, Fransız filozof ve edebiyat eleştirmeni Derrida’nın ortaya koymuş olduğu yapısökümcülüğü ele almış ve öykü ile söylem arasında var olan ilişkiyi irdelemiştir. Bunun sonucunda genel kanının aksine söylemin öyküden değil, öykünün söylemden meydana geldiğini ifade etmiştir. Olaya feminist bir perspektiften yaklaşan Susan Lanser, anlatı analizinde cinsiyet, bakış açısı, anlatıcı profili, sunuş kipi biçimindeki unsurların dizgesel bir sınıflandırma olarak bulunmasının gerekliliğinden bahsetmiştir. “Mümkün dünyalar kuramı” şeklindeki teorinin mucitleri olan Thomas Pavel ve Lubomir Dolezel ise anlatı içerisinde yer alan karakterlerin hayata geçmemiş olan

ümitleri, arzuları, istekleri gibi öğelerin de işin içerisine dahil edilmesi gerektiğini vurgulamış ve bunların alternatif olay örgüleri yaratma ihtimallerinin göz önüne alınmasını talep etmişlerdir (Dervişcemaloğlu, 2014: 32-33). Klasik anlatıbilimsel dönemin ardından gerçekleştirilen tüm bu söz konusu çalışmalar, anlatıbilimsel terimler ile önermelerin diğer disiplinler tarafından alınıp kullanılmaya başlamasında önemli ölçüde etkili olmuşlardır.

Post-klasik anlatıbilimin yapısalcı olarak tabir edilen klasik anlatıbilim anlayışından en önemli farklarından birisi, “insan” faktörünü işin içerisine dahil etmesidir. David Herman, bu durum ile alakalı olarak klasik anlatıbilimsel analizin insanı göz ardı ettiğini ve bu şekilde “bilimselcilik” tehdidi ile karşı karşıya kaldığını ifade etmektedir (akt. Çıraklı, 2015: 173). Bu durum, analiz edilen anlatısal metinlerde bulunan sosyo-iktisadi, siyasi, kültürel ile psikolojik unsurların göz ardı edilmesine ve anlatısal okumaların bir şekilde yetersiz olmasına sebebiyet verebilmektedir. Klasik yapısalcı anlayışla gerçekleştirilen söz konusu analizler, her ne kadar teknik açıdan başarılı olsalar dahi metinlerin anlam evrenine erişebilme noktasında sınırlı bir kapasiteyle yetinmekte ve tematik, düşünsel, psikolojik unsurlar ile zenginleşebilme imkanından mahrum kalmaktadırlar. Bu bakımdan post-yapısalcı anlatıbilimsel analizler, yalnızca anlatıcı odaklı veya zamansal boyuta bağlı kalmanın ötesinde daha tatmin edici okumalar gerçekleştirme imkanını mümkün hale getirmektedir.

Klasik sonrası anlatıbilimin geleneksel anlatıbilimden ayrılan bir diğer özelliği de yalnızca yazılı anlatısal metinler üzerine incelemeler yapmakla kalmayıp görsel anlatıların yer aldığı medyaya da el atmasıdır. Bunların arasında gazete, kısa/uzun metraj filmler, televizyon ve sosyal medyaya sunulan haberler, reklamlar, müzik klipleri, sahne sanatları gibi çok çeşitli medya öğeleri bulunmaktadır. Söz konusu mecralar ele alınırken yalnızca metne bağlı kalınmayıp aynı zamanda bunların konumlanmış olduğu bağlamlar da dikkate alınmaktadır. Bu durumun sağladığı fayda ise sadece metnin yazarının değerlendirilme sürecine alınmayıp okurun/izleyicinin ya da eleştirmenin de anlatıbilimsel analiz aşamasında aktif bir konuma getirilmesi olmaktadır. Dolayısıyla post-klasik anlatıbilimsel anlayış, anlatıbilimcilere teknik bir analizin ötesine geçmeyi vaat ederek ideolojik olarak da belirli anlam şemaları ortaya koyabilme olanağı tanımakta ve bu ikisi arasında var olan ilişkileri daha kapsamlı bir perspektiften inceleme imkanı vermektedir (Çıraklı, 2015: 174-175).

Anlatıbilimsel incelemelerin yazınsal metinlerin sınırlarını aşarak görsel ve işitsel özelliklere sahip olan mecralara erişebilmesinde önemli payı bulunan unsurlardan biri, yeni ortaya çıkan teknolojiler ve bununla bağlantılı geliştirilen birtakım tekniklerdir. Bu sayede anlatıbilim disiplini, yalnızca öykü, roman ve benzeri türler ile meşgul olmayıp hayatın olağan akışı içerisinde yer alan, görünür olmayan, rasyonel ya da irrasyonel olan katmanlar ile de ilgilenmeye başlamış, klasik dönemle kıyaslandığında daha komplike bir disiplinlerarası alan biçimine bürünmüştür. Bu durum, anlatıbilim disiplinin kapsamını genişletirken aynı zamanda analiz sürecinde tespit edilmesi gereken değişken miktarının artmasına sebebiyet vermektedir. Özellikle belirli ölçülerde kurgusal özellikler taşıyan tarihi anlatılar ile biyografi ve otobiyografiler gibi sosyal disiplinlerin, anlatının sahip olduğu merkezi misyonu içselleştirmeye başladığını söylemek mümkün görünmektedir.

Yapısalcı olarak tabir edilen klasik anlatıbilim ile klasik sonrası şeklinde nitelendirilen post-klasik anlatıbilim arasında gerçekleşen gerilimin temel sebebi olarak günün koşullarına daha uygun olacağı düşünülen faydacı bir anlatı kuramının oluşturulması gerekliliği görülmektedir (Prince, 2003 akt. Dervişcemaloğlu, 2014: 33). Öyle ki klasik anlatıbilimsel anlayışın sistematik olma gayreti ve mantıksal bir çizgide ilerleme arzusu, bir süreden sonra yapılan analizlerde bazı noktaların gözden kaçırılması durumunu meydana getirmiştir. Tüm bu yaşanan gelişmeler, anlatıbilimin odaklandığı temel noktanın metin merkezli olgudan kayarak sözlü ve edebi özelliği bulunmayan anlatıların sahip olduğu kognitif işlevlere yönelmesine ve bu nedenle anlatıbilimsel çalışmalarda yeni bir dönemin başlangıcına sebebiyet vermiştir. Bu yeni dönemde bazı kuramcılar ise yapısalcıların geliştirdiği tüm kavramsal dizgenin temelden terk edilmesi gerektiğini savunmuştur.

Klasik anlatıbilimin ardından ortaya çıkan post-klasik anlatıbilim, her ne kadar tek bir perspektifi yansıtır gibi görünse de esasen birden fazla yeni anlatıbilim yaklaşımı mevcuttur. Buna karşın söz konusu yeni anlatıbilimlerin klasik yapısalcı anlatıbilim ile arasında mevcut bulunan birtakım benzer farklılıklar söz konusudur. Ansgar Nünning ve Birgit Neumann (2008: 145), ikisi arasındaki ayrımlılıkları 9 maddede açıklamışlardır (akt. Dervişcemaloğlu, 2014: 34-35):

1. Yapısalcı anlatıbilim, odak merkezine metni alırken post-klasik anlatıbilimler için önemli olan şey bağlamdır.

2. Yapısalcılar, esasen kapalı dizgeller üzerinde incelemeler yaparken post-yapısal anlatıbilimlerde daha açık ve hareketli süreçlere eğilmektedir.
3. Yapısalcı anlatıbilim, ana inceleme objesini metnin doğası ve onu inşa eden özellikleri olarak belirlerken yeni anlatıbilimler yorumu ön plana çıkararak okuma esnasında ortaya çıkan dinamikleri esas almıştır.
4. Yapısalcı anlatıbilim, analizlerinde tümevarımsal bir metodu benimserken yeni anlatıbilimlerde tümdengelimsel bir anlayış hakimdir.
5. Yapısalcı anlatıbilim, daha çok kuramsal bir yapı ortaya koymak hedefiyle biçimci bir anlayış ile anlatısal metotların kategorilendirilmesi amacını güderken yeni anlatıbilimler uygulamaya önem vererek tematik analizler ve ideolojik yorumlamalara ağırlık vermektedir.
6. Yapısalcı anlatıbilim, anlatısal metinlerdeki anlamın yaratılma sürecinden ve etik problemlerden bahsetmezken yeni anlatıbilimler bunlara özellikle odaklanmaktadır.
7. Yapısalcı anlatıbilim, anlatının gramerini inşa etmeye ve kurmacayı belirli bir mantık çerçevesine yerleştirmeye çabalarken yeni anlatıbilimler yorumlamayı ilk plana aldığı için bu amaca yönelik analitik metotlar kullanmaktadırlar.
8. Yapısalcı anlatıbilim, formalist ve tasvir edici modeli temel alırken yeni anlatıbilimlerin odağında yorumlayıcı model vardır.
9. Yapısalcı anlatıbilim, eş zamanlı bir niteliğe sahip iken yeni anlatıbilimlerde art zamanlılık söz konusudur.

Klasik yapısalcı dönem ile post yapısalcı dönem arasında var olan önemli farklardan biri de disiplinlerarasılığın önemli ölçüde popülerlik kazanmasıdır. Öyle ki post-klasik yaklaşımların pek çoğunda anlatıbilim ve diğer disiplinlerin beraber düşünülmesi ve bağlantılandırılması söz konusudur. Bu disiplinler arasında; psikoloji, dilbilim, felsefe, edebiyat, kültür tarihi ve daha da çeşitlendirilebilecek alanların yer aldığını söylemek mümkündür. Anlatıbilimin bahsi geçen disiplinler ile aralarında bulunan yoğun etkileşim, anlatısal biçimlerin meydana getirildiği ve içinde konumlanmış olduğu birtakım tarihsel ve ekinel bağlamların taşıdığı ehemmiyetin kabullenilmesine sebebiyet vermektedir.

2.3. Anlatının Yapısal Çözümlemesi

2.3.1. Anlatının Öğeleri

Bu başlıkta, anlatı kavramı ile bağlantılı olan ve onun içerisinde yer alan, anlatıların daha iyi anlaşılabilmesi açısından gerekli olan birtakım unsurlara değinilmiştir.

2.3.1.1. Anlatıcı

Anlatıcı kavramı, çok eski dönemlerden beri bahsedilen, anlatının odağında yer alan unsurların başında gelmektedir. Platon, anlatıcı teriminden ilk söz eden kişi olarak görülmektedir. Ona göre ana söylem türlerini meydana getiren anlatı ve tiyatronun kökünde var olan farklılık, birinin direkt olarak “gösterme” işlevine sahipken diğerinin dolaylı yoldan “aktarma” özelliğine sahip olmasından ileri gelmektedir. Dolayısıyla bu farkı oluşturan şey, karakterlerin sarf ettiği kelimeler ile dinleyiciler arasında bir köprü vazifesi gören anlatıcıdır (Chatman, 1990: 109-123 akt. Dervişcemaloğlu, 2014: 112). Özellikle 1900'lere gelinmesiyle beraber anlatıcının sahip olduğu bu köprü işlevi, pek çok önemli kuramcı tarafından dillendirilmeye ve farklı biçimlerde yorumlanmaya başlamıştır. Günümüz anlatıbilim anlayışı da anlatıcının bir anlatının meydana gelmesinde önemli rol oynayan temel unsurlardan olduğunu vurgulamaktadır. Anlatının üç ana işlevi şeklinde nitelendirilebilecek olan eyleme, görme ve aktarmadan üçüncüsü ile ilgili olan anlatıcı kavramı, kısaca karakterlerin gerçekleştirmiş oldukları eylemleri belirli bakış açılarından görmek suretiyle bunları dinleyicilerine aktarma özelliğine sahiptir.

Anlatıcı olgusu hususunda tıpkı anlatının diğer unsurları gibi pek çok farklı tanımın varlığından söz etmek mümkündür. Buna karşın söz konusu olguya yönelik benzer ifadeler içeren bir tanımlama yapılabilmektedir. Buna göre anlatıcı; bütünlüklü şekildeki anlatı söylemi ile onun konusu biçiminde belirim gösteren varlıklar, olaylar, durumlar ve eylemlere yönelik gerçekleştirilen göndermelerin kaynağı olan, metin-içi kapsamında değerlendirilen bir konuşma alanıdır (Dervişcemaloğlu, 2014: 113). Bu tanıma bakıldığında en fazla dikkati çeken husus, anlatıcı olgusunun metin-içi bir unsur olarak değerlendirilmesi olarak göze çarpmaktadır. Bu husus, metin-dışına ait bir kavram olan ve gerçek yaşam ile bağlantısı bulunan, somut bir özelliğe sahip yazar ile anlatıcının birbirlerinden ayırt edilmesini zorunlu kılmaktadır. Anlatıcı,

bildirişimsel işleve sahip olmasıyla kendisine yönelik sarf edilen “anlatmaya aracılık sağlayan”, “anlatma makamı”, “söylemin üreticisi” ve benzeri sıfatları üzerinde bulundurmaktadır. Bu bakımdan anlatıcı olgusunun en belirgin niteliklerinden birinin anlatının devamlılığını sağlama, ilerlemesine aracılık etme olduğunu söylemek mümkün olmaktadır.

Anlatıda yer alan her bir unsurun anlatıcı aracılığıyla dinleyicilere aktarıldığı görüşü anlatıbilimciler arasında yaygın bir özelliğe sahiptir. Bununla beraber bu görüşe karşı olan ve farklı argümanlar ortaya koyan kuramcılar tarafından ortaya atılan yaklaşımların varlığı söz konusudur. Örnek verilecek olursa bir anlatı içerisinde karakterlerin sarf etmiş olduğu sözlerin alıntı biçiminde yer aldığı anlatma eyleminin akışının kesildiği düşünülmektedir (Abbott, 2008: 69-70). Bu konuda en çok ön plana çıkarılan türlerden biri de tiyatro olarak göze çarpmaktadır. Bunun nedeni olarak, söz konusu türde umumiyetle karakterlerin kullanmış olduğu kelimelerin “dolaysız” bir biçimde aktarılması, yani herhangi bir anlatıcı süzgecinden geçirilmeden dinleyiciye ulaştırılmasını göstermek mümkün olmaktadır. Genette’in görüşü ise bunun tam tersi yöndedir. Genette’e göre anlatıların tümü, isteyerek veya istemeyerek bir aktarma misyonuna sahiptirler. Bundan ötürü kurgusal ya da gerçek olduğuna bakılmaksızın her bir anlatı, doğrudan taklit etme amacıyla olsa dahi bir öyküyü ancak nakledebilmektedir. Dolayısıyla taklit unsurunun anlatılarda yer alamayacağı ve anlatılarda bir anlatıcının kesin olarak var olduğu düşüncesi savunulmaktadır. Ancak bu anlatıcının var olma seviyesi, anlatıdan anlatıya değişiklik gösterebilmektedir. Bu da söz konusu anlatılarda anlatma eyleminin hangi ölçüde yer aldığına ve anlatıcının rolünün yoğunluk seviyesine bağlıdır. Buna karşın anlatıcı olgusu, asla tam olarak anlatılardan muaf değildir (Genette, 2011). Nitekim söz konusu anlatıcı, bir anlatıda yer alan olayları ve eylemleri “sözceleme” niteliğine sahip olmakla tıpkı anlatı içerisindeki karakterlerin, söylemiş oldukları sözcelerden ötürü “sözcenin öznesi” olması gibi “sözceleminin öznesi” şeklinde bir tanımla ifade edilebilmektedir. Burada anlatılmak istenen husus, anlatı içerisindeki olaylar ve eylemler esnasında sarf edilen sözcüklerin birer sahibinin olması gibi bunları nakletmek için kullanılan ve bilinçli bir biçimde seçilen kelimelerin de birilerine ait olduğudur. Bunlar da anlatı dışı bir olgu olan yazardan ayrı olarak metin-içinde bulunan anlatıcılardır.

Anlatıcı olgusunun sahip olduğu işlevler, bazı anlatıbilimciler tarafından sistematik bir biçimde ele alınmış ve değerlendirilmiştir. Bu kişilerden biri olan Genette, anlatıcının sahip olduğu işlevleri irdelerken odak noktasına “mesafe” kavramını yerleştirmiş ve anlatıcının, metin ile arasına koyduğu uzaklık-yakınlık ilişkisine göre anlatıdaki rolünün arttığına veya azaldığına dikkat çekmiştir. Özellikle göstermeye dayalı olan anlatılarda anlatıcı daha geri planda kalırken anlatmanın yoğunlukta olduğu anlatılarda ise bir hayli görünür olmaktadır (Reuter, 2005: 43 akt. Dervişcemaloğlu, 2008: 4-5). Genette’in bu doğrultuda ortaya koyduğu beş işlevden en önemlisi “iletişim işlevi”dir. Bu işlev, doğrudan doğruya okuyucu ile olan iletişimin devamlılığını sağlamaya yöneliktir. Geriye kalan diğer dört işlev ise söz konusu iletişim işlevine çeşitli yönlerden etkilerde bulunarak anlatıcı unsurunun şekillenmesinde ve anlatı için sahip olduğu rolün belirlenmesinde kritik bir öneme sahiptirler.

Anlatıcının barındırmış olduğu işlevlere yönelik tez ortaya koyan teorisyenlerden bir diğeri de İsviçreli edebiyat eleştirmeni olan Marie-Laure Ryan’dır. Ryan, Genette’e oranla daha geniş bir perspektiften anlatıcı olgusuna yaklaşmış ve sözlü-yazılı anlatıları beraber düşünerek anlatıcıya yönelik üç işlev saptamıştır. Bu işlevlerden biri, Genette’inki ile ortak olan “tanıklık işlevi” iken diğer iki işlev ise yaratıcılık ve aktarma işlevleridir. Ryan’a göre bu üç işlev, ancak anlatıcı maksimum seviyede anlatıya dahil olursa görünür olmakta, tersi bir durumda ise işlerinden bazıları anlatıcıda bulunmamaktadırlar (Dervişcemaloğlu, 2014: 129-130).

Anlatıcının sahip olduğu işlevlere yönelik birçok farklı görüş olmasına karşın anlatıbilim tarihi boyunca bu işlevlerin baskınlık seviyeleri ve görünürlük düzeyleri birtakım değişiklikler göstermiştir. Bazı dönemlerde tanıklık işlevi ön planda olurken bazı periyotlarda da yaratıcılık işlevinin popülerlik kazandığını söylemek mümkündür. Post-klasik anlatıbilimin gelişimiyle birlikte söz konusu işlevlerin oldukça çeşitlilik kazanmaya başladığını ve anlatılarda birbirinden farklı anlatıcı işlevlerinin kullanılmaya başlandığını söylemek olasıdır. Kimi anlatıcılar, anlatılara daha fazla dahil olurlarken kimileri de kendilerini arka planda konumlandırmakta, mümkün olduğunca karakterleri ve onların düşüncelerini ön plana çıkarmaktadırlar. Bunların dışında özellikle şiirsel anlatı teorilerini merkezine alan teorisyenler bağlamında konuşmak gerekirse anlatıcının daha az öneme sahip olduğunu, bazı durumlarda ise

hiç gerekli görülmediğini söylemek olasıdır. Bunun en temel nedeni olarak ise bu tür anlatıların bildirişimsel niteliğe sahip olmaması gösterilebilmektedir.

2.3.1.2. Karakter-Karakterleştirme

Anlatının önemli bileşenlerinden olan bir diğer öge de karakterdir. Bu kavram, anlatının bir bütün olarak ele alınması ve onun anlaşılabilmesi hususunda son derece önem arz eden bir misyona sahiptir. Esas olarak karakter olgusunun kısaca özetlenmesi gerekirse onun, öykü evreninin içerisinde var olan, kurmaca özelliğe sahip anlatılardaki eylemleri, davranışları yerine getiren varlığa karşılık geldiğini söylemek olası olmaktadır (Margolin, 2007: 66). Karakterlerin kurmaca anlatılarda yer alması, onu reel dünya ile bağlantılı olan “kişi” kavramından ayrı bir konumda tutmaktadır. Aynı zamanda karakteri, bildirişimsel niteliğe sahip anlatılarda anlatıcı ve dinleyicilerin bulunduğu söylem düzeyine değil de olayların yaşanmış olduğu eylem düzeyine yerleştirmek olası olmaktadır. Bunun nedeni, anlatıcıların, karakterlerin yerine getirmiş olduğu eylem ile davranışları yansıtmaları dolayısı ile ikisinin birbirlerinden farklı düzeylerde olmasının zorunlu olmasından ileri gelmektedir. Özellikle karakterlerin birbirleri arasında geçen diyaloglar, anlatıcı tarafından aktarımı sağlanan ve enformasyon iletimi açısından büyük önem arz eden öğeler olarak görülebilmektedirler.

Karakter ve karakterleştirme terimlerine yoğun bir biçimde giriş yapmadan önce kısaca bu terimlere yönelik ortaya koyulan tanımlamalara göz atmakta fayda olmaktadır. Karakter, genel olarak insana özgü olan nitelikleri üzerinde barındıran, insanlara atfedilebilecek olan eylemleri yerine getiren yani kısacası eylemler ve olaylar ile bağlantılı bulunan varlık biçiminde tezahür etmektedir. Antik Yunan filozofu Aristo ise karakterin, “eyleyen” yani eylemi yerine getirende bulunması gereklilik arz eden özelliklerden olduğunu dile getirmiştir (Prince, 2003: 12). Eyleyende bulunması gereken diğer gerekli nitelik ise “düşünce” olarak belirtilmiştir. Eyleyeni daha spesifik hale getirmek, ona özgünlük kazandırmak ve karakterize etmek maksadıyla var olan karakter, umumiyetle eyleyenin yapmış olduğu tercihler, almış olduğu kararlar, eylemleri yerine getiriş biçimleri gibi unsurlar aracılığıyla belirim göstermektedir.

Karakter kavramı ile yakın bir ilişki içerisinde olan ve ondan ayrı düşünülemeyecek karakterleştirme terimi de anlatı için önem arz eden unsurlardan biridir. Karakterleştirme, esas olarak karaktere atfedilebilecek bir niteliğe sahiptir ve onun şekillenmesinde, belirli bir kalıba yerleştirilmesinde kullanılan tekniklerin

sistematik olarak dizilimini ifade ettiği söylenebilir. Bir diğer deyişle, eyleyen şeklinde nitelendirilebilecek olan anlatı unsuruna belli başlı özelliklerin yerleştirilmesi sonucunda açığa çıkılmaktadır. Aristo, karakterleştirme yapılırken dört adet unsurun dikkate alınması gerektiği hususuna dikkat çekmektedir. Buna göre; karakterleştirme gerçekleştirilirken eyleyen fiğrn ahlaki bir zemine oturtulması, bireye benzer şekilde özgün nitelikleri bünyesinde barındırması, gerçekleştirdiği eylemler ile anlamlı olacak şekilde ilişkili bulunması ve tutarlı bir çizgiye sahip olması büyük önem arz etmektedir (Prince, 2003: 13).

Karakter ile bağlantılı olan önemli kategorilendirmelerden biri, Edward Morgan Forster tarafından yapılmıştır. Forster, karakterleri temel biçimde “düz” ve “yuvarlak” karakterler şeklinde ikili bir sınıflandırmaya tabi tutmuştur. Buna göre düz karakterler biçiminde tabir edilebilecek olanlar, yalnızca tek bir yüzeye sahip olan, durağan, gelişime ve değişime kapalı, sınırla sayıda özelliğe sahip bir niteliğe sahiplerken yuvarlak karakterler, birden fazla yönü olan, dinamik, değişime açık, birtakım kalıpların içerisine sokularak sınırlandırılmayan bir yapıdadırlar (Manfred, 2012: 116-117). Bunların dışında düz karakterlerin gerçek yaşamda var olan insan tipine oldukça uzak olduğu ve izleyici/okuyucunun yakınlık kurması için gereken özellikleri barındırmadığı söylenebilirken yuvarlak karakterlerin bireyler ile daha fazla benzerlik gösterdiğini ve bu nedenle daha kolay özdeşleşme sağlanabildiğini ifade etmek mümkün olmaktadır. Her ne kadar Forster’in ortaya koymuş olduğu söz konusu ikili sınıflandırmaya yönelik birtakım olumsuz eleştiriler ve bazı önemli eksikliklerin bulunduğuna dair yorumlamalar mevcut olsa da karakterlere yönelik yapılan diğer kategorilendirmelere öncülük göstermesi bakımından dikkate alınması gereken bir nitelik taşıdığını söylemek mümkün olmaktadır.

Forster’in ortaya koyduğu sınıflandırmadan yola çıkan ve kapsamını daha çok geliştiren bir diğer teorisyen de W. J. Harwey’dir. Onun geliştirmiş olduğu kategorilendirmede, Forster’in iki karakter türüne benzeyen karakter tiplerine ek olarak iki yeni tasnifin daha yapıldığı görülmektedir. Bunlar; ana karakter, fon karakter, kart karakter ve ip karakterlerdir. Ana karakter ile fon karakterlerin, Forster’in sınıflandırmasındaki yuvarlak ve düz karakterler ile benzeşim gösterdiği söylenebilir. Kart karakter ve ip karakterler ise ana karakterler ile fon karakterlerden nispeten daha çok nitelik barındıranları ve değişime açık olanları tanımlamak amacıyla kullanılmaktadırlar (Dervişcemaloğu, 2014: 144-145). Her ne kadar Harwey,

Forster'in ortaya koymuş olduğu kategorilendirmeden daha kapsamlı bir tasnif meydana getirirse de onun sınıflandırması da birtakım belirsizlik ve karmaşıklık suçlamaları ile karşı karşıya kalmaktan kurtulamamıştır.

Karakter ile birlikte düşünülmesi gereken karakterleştirme olgusu da birbirinden farklı kuramcılar tarafından farklı biçimlerde ele alınmıştır. Burada genel olarak esas alınan nokta, karakterin meydana getirilmesinde hangi ölçütlerin kullanıldığı ve onu bir karakter haline getiren unsurların neler olduğudur. Karakterleştirme metodlarının farklı yazarlar tarafından değişik şekillerde kullanılmasının yanı sıra okuyucuların da sahip oldukları farklı görüş ve perspektiflerle karakterleştirme sürecinde etkin bir rol oynadıkları, diğer bir deyişle yazar tarafından gerçekleştirilen karakterleştirme sürecine kendi bireysel ölçütleriyle etkide bulundukları söylenebilmektedir.

Karakterleştirme ile ilgili ortaya koyduğu teorisinde Rimmon-Kenan, bir karakterin karakter kimliği kazanmasında tutarlılığın ön planda yer aldığını belirtmekte ve buna yönelik dört temel unsurun bulunduğunu ifade etmektedir. Buna göre karakterleştirme gerçekleştirilirken tutarlılığının korunmasını sağlayan faktörler; tekrar, benzerlik, zıtlık ve çıkarımdır (Rimmon-Kenan, 1994). Burada tekrar, karakterin birbirine benzer olan davranışları tekrarlamasını, benzerlik, karakterin farklı olay ve durumlarda aynı davranışları sergilemesini, tezat, karakterin birbirinden zıt davranışlarda bulunmasını, çıkarım ise karakterlerin birtakım fiziksel ve bilişsel davranışlarından hareketle onların karakter özellikleri hakkında tahminde bulunulmasını ifade etmektedir.

Karakterleştirmede esas olarak gerçekleştirilen şeyin karakterlere belli başlı ayırt edici nitelikler yüklenerek onu bireyselleştirmek ve bu sayede özgün bir hale getirmek olduğunu söylemek olasıdır. Bu noktada söz konusu karakterleştirmenin kim tarafından yapıldığı ve bunu yaparken ne gibi özelliklerin kullanıldığı gibi sorular önem kazanmaktadır. Örneğin karakterleştirme, doğrudan anlatıcı tarafından yapılabileceği gibi anlatı içerisinde bulunan başka bir karakter aracılığıyla da belirim gösterebilmektedir. Karakterleştirme hususunda ana olarak ortaya koyulan ayrımlardan biri ise “açık karakterleştirme” ile onun tam karşısında konumlanan “kapalı karakterleştirme”dir. Açık karakterleştirmede, karakterler ile ilgili açık ve kesin ifadeler kullanılmakta, onun kişiliği ve karakteristik özellikleri hakkında doğrudan betimleyici sözel deyişlere yer verilmektedir. Kapalı karakterleştirmede ise açık karakterleştirmede yapılan dolaysız ifadelere yer verilmemekle birlikte

umumiyetle karakterlerin olaylar ve durumlar karşısındaki davranışları, sözleri aracılığıyla karakterlerin özelliklerinin açığa çıkartılması amaçlanmaktadır. Kapalı karakterleştirme ile kullanılan üç temel metotla karşılaşılmaktadır. Bunlar; sözel davranış, sözel olmayan davranış ve karakterin fiziksel olarak sahip olduğu birtakım niteliklerdir (Nünning ve Neumann, 2008: 54).

Karakter ve karakterleştirme ile ilgili anlatıbilim alanında ortaya koyulan pek çok teori ve sınıflandırma mevcuttur. Alanda var olan söz konusu geniş hacim, bahsi geçen tüm kuram ve tasniflerin ele alınmasını zora sokmaktadır. Bu bölümde karakter ve karakterleştirme ile ilgili ortaya atılan teorilerden birkaçına yer verilmiştir.

2.3.1.3. Bakış açısı

Anlatıbilimde yer alan ana kategorilerden bir diğeri de “bakış açısı” terimidir. “Perspektif”, “odaklanma” şeklinde farklı isimlerle de ifade edilen bu kavram, genellikle anlatıda bulunan anlatıcının bakış açısını ifade etmek amacıyla kullanılmasına karşın anlatı içerisindeki karakterlerin de sahip olduğu perspektifleri nitelendirebilmektedir. Özellikle son birkaç on yılda bu adlar içerisinden odaklanma oldukça ön plana çıkmış, anlatıbilimciler tarafından istikrarlı bir biçimde kullanılmaya başlanmıştır (Schmid, 2010: 89).

Bakış açısı teriminin ortaya çıkışında, özellikle edebiyat alanında gerçekleştirilen yenilikçi girişimlerin etkisinin önemli ölçüde rolü olduğunu söylemek mümkündür. Sözü edilen yazarlar, anlatı dünyalarını yansıtırken bunu belirli inançları, hisleri, fikirleri olan karakterlerin gözünden gerçekleştirmekten çekinmemişler ve bunu bilimsellikten bir sapma veya uzaklaşma biçiminde değerlendirmemişlerdir. Aksine bunu, eserlerinde bir demokratikleşme eğilimi şeklinde görmüşler ve tek bir karakterden ziyade birden fazla karakterin perspektifini görünür kılarak hareket etmişlerdir (Matz, 2010: 151). Bu yenilikçi yazarlar, her ne kadar belirli teknikler üzerinden perspektiflerini inşa etseler de söz konusu karakterlere farklı terimler yakıştırmışlar ve konunun tartışmalı bir pozisyona erişmesini engelleyememişlerdir. Öyle ki geçmişten günümüze bakış açısı ile ilgili ortaya atılan pek çok teori ve sınıflandırma mevcuttur.

Bakış açısı ile ilgili Avusturyalı teorisyen Franz Stanzel tarafından ortaya koyulan bir model mevcuttur. Bu modelde, bakış açısı ile ilgili üçlü bir sınıflandırma söz konusudur. Anlatı durumlarını ifade eden bu tipolojide; yetkili yazar, birinci kişi

ve figüran anlatı durumları yer almaktadır. Yetkili yazar şeklinde nitelendirilen anlatı durumunda, anlatıdaki tüm olay ve durumlardan haberdar olan, öyküde bir karakter olarak var olmayan bir anlatıcının varlığı söz konusudur ve öyküdeki gelişmeler, bu anlatıcı aracılığıyla nakledilmektedir. Birinci kişi anlatı durumunda, öyküde karakter biçiminde var olan bir anlatıcı vasıtasıyla anlatının aktarılma durumu söz konusudur. Figüral anlatı şeklinde ifade edilen durumda ise anlatının, adeta öykü içerisinde bir üçüncü kişi özelliğine sahip karakterin bakış açısından sunulması vardır (Dervişcemaloğlu, 2014: 94). Her ne kadar Stanzel'in teorisi, anlatı kuramlarına yönelik yapılan çalışmalarda halen geçerliliğini korusa da uygulanabilirlik ve yöntem açısından birtakım eleştirilere maruz kalmış, Stanzel'in sonradan oluşturmuş olduğu bazı yeni kategoriler de bu eleştirileri bertaraf etmekte yetersiz olmuştur.

Bakış açısı ile ilgili bir diğer teori de Fransız anlatıbilimci Gerard Genette'in ortaya koymuş olduğu modeldir. Bu modelinde Genette, “kip” kavramını merkeze alarak hareket etmiş ve söz konusu kipi, soyut bir özelliğe sahip olarak gördüğü “odaklanma” terimi ile isimlendirmiştir. Kendinden önce yapılan çalışmaları da dikkate alarak, “tercihe bağlı biçimde gerçekleştirilen bir sınırlama” şeklinde nitelendirdiği odaklanma teorisinde üç çeşit odaklanma belirlemiştir. Bunlardan ilki olan sıfır odaklanmada, anlatıcının karakterler ile ilgili olan her bilgiden haberdar olması söz konusudur. İkinci odaklanma türü olan iç odaklanmada, anlatıcının bir veya birden fazla karakter olduğu görülmektedir. Sonuncu odaklanma türü olan dış odaklanmada ise anlatıcı, bir gözlemci konumundadır ve karakterlerin içsel düşüncüleri, yapıp ettikleri hakkında sınırlı bir bilgiye sahiptir (Dervişcemaloğlu, 2014: 98-99). Genette'in bu modeli ile ilgili de tıpkı Stanzel'inkine yönelik olduğu gibi birtakım eleştiriler ve yetersizlik yorumları olmuştur. Bu açıdan her iki kuram da büyük bir çoğunluk tarafından eksik olarak değerlendirilmiştir.

Bakış açısı ile ilgili kuram ortaya koyan bir diğer isim Shlomith Rimmon-Kenan'dır. Rimmon-Kenan, teorisinde birden fazla konuya değinmektedir. Öncelikle anlatma ve odaklanma arasında var olan farklılığı dikkate alarak hareket eden teorisyen, odaklanmanın “odaklayıcı” ve “odaklanan” biçiminde bir öznesi ve bir nesnesi olduğunu vurgulamakta, hem odaklayıcı hem de odaklananın “iç” ve “dış” şeklinde iki kategoriye ayrılabilceğini belirtmektedir (Rimmon-Kenan, 2002: 75). Ayrıca Rimmon-Kenan, odaklanmanın kapsamını genişletmek suretiyle üç yöne sahip olduğunu dile getirmiştir. Algısal yön; zamansal ve mekânsal odaklanmayı içeren;

görme, işitme gibi temel duyuları kapsayan bir özelliğe sahiptir. Psikolojik yön; odaklananın yani nesnenin öznesi olan odaklayıcının zihni ve hisleri ile bağlantılıdır ve bu yön, hem bilişsel hem de duygusal unsurlar tarafından şekillendirilmektedir. Son olarak ideolojik yönde ise genel olarak anlatıcı vasıtasıyla görünüm kazanan anlatı metninin yansıttığı dünya görüşü ve felsefesi belirim gösterirken birden fazla ideolojik görüşe yer vererek çok sesli anlatıların oluşumuna zemin hazırlayan kimi dış odaklayıcılar da mevcut olmaktadır (Rimmon-Kenan, 2002: 78-84). Tüm bu bahsi geçen yönlerin, birbirleri ile belirli noktalarda kesişebilmeleri ve çelişmelerinin de söz konusu olabileceğini düşünmek gerekmektedir.

Bakış açısı denildiğinde çok sıklıkla anlatı sesi ile karıştırıldığı görülmektedir. Bu ikisi, esasen perspektif ve ifadeyi temsil etme özelliğine sahiptirler. Bu açıdan bakıldığında zaman bakış açısı, anlatı içerisinde var olan olayların bağlantılı oldukları fiziksel alanlar, ideolojik tercihler, yaşam tercihleri gibi unsurları kapsamaktadır. Anlatı sesi ise anlatı içerisindeki olaylar ile varlıkların izleyiciye aktarılmak üzere yapılandırıldığı iletişimi ifade etmektedir. Bu iletişim, konuşma veya diğer herhangi bir yolla gerçekleştirilebilmektedir. Dolayısıyla bakış açısının, ifadeye karşılık gelen anlatı sesini biçimlendiren ve onun oluşumuna katkıda bulunan bir özelliğe sahip olduğunu söylemek mümkün olmaktadır (Chatman, 2009: 143). Bakış açısı ve anlatıcının sesinin, her zaman için aynı kişide bulunduğu söylemek olası değildir. İkisinin dahil olduğu çeşitli kombinasyonların görüldüğü anlatı metinlerinin varlığı da söz konusudur. Kimi anlatılarda olaylar ile varlıkların, kahraman veya tanık konumunda olan bir karakter aracılığıyla görülüp seyirciye aktarılması söz konusuysa kimi anlatılarda ise bakış açısı, bir karaktere aitken anlatıcı anlatı içerisinde yer almayan biri şeklinde belirim gösterebilmektedir. Bazen de olayları ve varlıkları kimin gördüğü veya bunları aktaranın kim olduğu profesyonel bir biçimde gizlenebilmektedir.

Dış anlatıcı olarak belirim gösteren ve öyküde karakter olarak bulunmayan ile iç anlatıcı olarak öyküde karakter şeklinde yer alan anlatıcı arasında bakış açısı bağlamında önemli bir farklılık olduğunu söylemek olasıdır. Bu fark, “bakış” ve “görme” arasında var olan ayrımlılığa işaret etmektedir. Öyküde karakter olarak bulunmayan dışsal bir anlatıcı, olayları ve varlıkları bir karakterin yapmış olduğu gibi doğrudan algılama yeteneğine sahip olmamakta ve öykü evrenini direkt olarak görememektedir. Bu nedenle dışsal anlatıcı, içsel bir anlatıcıdan daha saf özelliğe

sahip bir düşünsel perspektif ortaya koymaktadır. Dolayısıyla dışsal bir anlatıcı, her daim öykünün dışarısından aktarımlarını gerçekleştirirken içsel bir anlatıcı yani bir karakter ise yapıt evreni içerisinde algılamalarını gerçekleştirebilme kabiliyetine erişebilmektedir. Bu nedenle dışsal anlatıcının öyküye yönelik kavramsallaştırmaları, ikinci dereceden ve heterodiegetik bir niteliğe sahipken karakter anlatıcının kavramsallaştırmaları ise birinci dereceden olma özelliğini taşımaktadır (Chatman, 2009: 145-146).

Karakterin bakış açısı ile anlatıcının bakış açısının çeliştiği ve birbirlerine zıt gittiği kimi anlatılar da mevcuttur. Bu tür anlatılarda çoğunlukla karakterin sahip olduğu bakış açısının anlatıcının ifadeleri neticesinde çarpıtıldığını ve müphem bir hale getirildiğini görmek mümkün olmaktadır. Dolayısıyla böyle bir durumun belirgin olduğu anlatılarda, umumiyetle anlatıcının düşünsel perspektifinin, karakterin düşünsel bakış açısı üzerinde üstünlük kurması söz konusudur. Buna karşın karakterin perspektifinin ilgi odağında konumlanmaya devam etmesi mümkün olmaktadır. Bunların yanı sıra anlatıcının ifadeleri illaki karakterin perspektifi ile gözle görülür bir karşıtlık içermek zorunda değildir. Bazı durumlarda karakterin sahip olduğu bakış açısı ile uyumlu olan ancak onun tarafından dile getirilmeyen birtakım şeyleri tarafsız veya destekleyici bir biçimde izleyiciye sunabilmektedir. Bu açıdan anlatıcı ve karakterlerin mevcut ilişkilerine yönelik pek çok kombinasyon görebilmek mümkün olmaktadır.

2.3.1.4. Zaman ve mekan

Anlatı ile ilgili temel kategorilerden “zaman” ile “mekan” kavramları, esasen birbirinden ayrı düşünülemez, birbirleriyle sıkı bir ilişki içerisinde olan ve anlatının biçimlenmesinde önemli misyonu bulunan bir niteliğe sahiptirler. Söz konusu iki kavram arasında var olan ilişkiler, anlatının izleyici tarafından algılanma aşamasına oldukça önemli katkıda bulunmaktadır. İzleyiciler, anlatıda yer alan olayları belirli bir zaman düzlemine yayılmış halde idrak etmekte ve yine anlatı içerisinde bulunan karakterleri belirli mekanlarla ilişki kurarak algılamaktadırlar. Bundan ötürü kendine özgü zamansal-mekansal düzenekleri olan anlatılarla ilişki kurarlarken kendilerinininkine benzemeyen dünyalara yönelik zihinlerinde birtakım zamansal ve mekânsal algılar geliştirmek imkanına sahip olmaktadır (Bridgeman, 2007: 52 akt. Dervişcemaloğlu, 2014: 157).

Zaman ve mekan kavramları, birbirleri ile sıkı ve ayrılmaz bir ilişki içerisinde olduklarından dolayı güncel literatürde genellikle tek bir kategori altında ele alınmaktadırlar. Anlatıda mekan kavramı, her ne kadar uzunca bir vakit zaman kavramının gölgesinde bulunmuş ise de son zamanlarda en az zaman kadar önemsenmeye ve dile getirilmeye başlanmıştır.

Zaman, kurmaca anlatının sahip olduğu temel öğelerden biri olarak görülmektedir. Bir anlatıdaki olayların hangi zaman aralığında gerçekleşip gerçekleşmediği, izleyicilerin veya okuyucuların bahsi geçen olaylar ile ilgili yapacakları algılamaları ve gerçekleştirecekleri yorumları doğru yoldan etkilemektedir. Anlatıbilimde zaman ile ilgili oldukça çalışma yapılmış ve halen yapılmaktadır. Zaman kategorisi, pek çok bakış açısından ele alınmaya elverişli, birden fazla boyutu olan ve kapsamlı bir niteliğe sahip olmasından ötürü kendisine yönelik çok çeşitli yaklaşımlar geliştirildiğini ifade etmek yerinde olacaktır.

Anlatıda zaman irdelenirken esasen iki önemli boyut ön plana çıkmaktadır. Bunlar; “öykü zamanı” ile “söylem zamanı”dır. Bu iki zaman türü, anlatıbilimin ana ayrımlarından olan öykü-söylem farklılığına da ışık tutmaktadır. Bilindiği gibi öykü-söylem farklılığı, karakterlerin öykü süresince başından geçenler ile bunların anlatıda aktarımları arasında var olan ayrımlılığa dayanmaktadır. Anlatıbilimin hemen hemen tüm sınıflandırmalarında olduğu şekilde zaman başlığı altında da öykü-söylem ayrımlılığının ele alınması olağandır. Bu kavramların tanımlarına gelinecek olursa öykü zamanı; bir anlatı içerisinde var olan olayların yani olay örgüsünün ne kadarlık bir süre zarfı içerisinde meydana geldiğine işaret etmektedir. Böyle bir zamanı ölçebilmek amacıyla umumiyetle metnin ilerleyişine, temposuna ve metinde yer alan birtakım ipuçlarına başvurulmaktadır (Nünning ve Neumann, 2008: 68 akt. Dervişcemaloğlu, 2014: 162). Söylem zamanına gelindiğinde ise bir metni başkalarına aktarmak veya okumak için lazım olan zaman aralığına gönderme yapıldığı görülmektedir. Söylem zamanını tespit etmek, her ne kadar anlatıcının gerçekleştirdiği performansın süresini hesaplamayı gerektirse de söz konusu tespit oldukça zordur. Bunun nedeni, söz konusu performans ile ilgili ipuçlarının oldukça kısıtlı sayıda olmasıdır. Bahsi geçen nedenden ötürü söylem zamanının hesaplaması yapılırken ya metnin okunma süresine ya da metinde geçen kelime ve sayfalara bakılmaktadır.

Öykü zamanı ve söylem zamanının birtakım metinler söz konusu olduğunda uyuşabilmesi söz konusu olsa da bu benzerlik, çoğu metinde farklılıklar

göstermektedir. Örnek vermek gerekirse bir öyküde uzun sürede gerçekleşen birtakım olaylar, anlatı söyleminde kısa cümlelerle geçirilebilirken daha kısa sürede meydana gelen olaylar, sayfalarca paragraf ile aktarılabilir. Burada anlatı söyleminin sahip olduğu seçicilik özelliğinin devreye girmesi söz konusudur. Anlatıcı, belirli hedefler doğrultusunda bazı kısımları yüzeye çıkarıp bazı kısımları da arka plana alabilmekte ya da tamamen görmezden gelebilmektedir (Nünning ve Neumann, 2008: 69).

Anlatıbilimin öncü isimlerinden olan Gerard Genette, zaman kategorisine yönelik kendince bir sınıflandırma gerçekleştirmiştir. Genette, bu tasniflendirmesinde zamanı “düzen”, “süre” ve “sıklık” şeklinde üç kategoriye ayırmış ve anlatıda zamanı bu şekilde ele almıştır. Düzen; öyküyü oluşturan olayların türlü olasılıklara dayalı olarak düzenlenmesi ile ilgilidir. Bu düzenleme, kronolojik anlatılarda olduğu gibi normal zamansal sıraya denk bir şekilde veya geriye dönüşler, ileri atlamaların olduğu zamansal olarak sapmış biçimde olabilir. Süre, öykü içerisinde yer alan olayların sahip olduğu süre ve bu olayların dil aracılığıyla aktarımı arasında var olan ilişkilere atıfta bulunmaktadır. Bu ilişkiler, öykü zamanı ve söylem zamanının eşitliği, ikisinden birinin diğerinden uzun veya kısa olması, öykü zamanından bir parçanın atlandığı açık veya kapalı eksilteler, öykü zamanının duraklatılması gibi biçimlerde belirim gösterebilmektedirler. Sıklık ise öyküde olan olayların kaç kez gerçekleştiği ve kaç kez aktarıldığı arasında var olan ilişkilere gönderme yapmaktadır. Bu ilişkiler de bir kez gerçekleşen olayın birkaç kez aktarılması, birden fazla olan olayın yine birden fazla kere iletilmesi, bir kez olanın bir kez anlatılması şeklinde gerçekleşebilir. Tüm bu ilişkilere “tekil anlatma”, “tekrarlanan anlatma”, “tekrarlayan anlatma” gibi adlandırmalar verilebilmektedir (Dervişcemaloğlu, 2014: 163-165).

Zaman konusundan sonra mekana gelindiğinde genellikle zaman kategorisinden geri planda kaldığı görülmektedir. Her ne kadar uzun süreler boyunca mekan kavramı, anlatılar için bir dekor, bir arka plan olarak görülse de sonraki yıllarda giderek önem kazanmaya ve anlatı araştırmalarında yer almaya başlamıştır. Özellikle post-klasik anlatıbilimin ana öğelerinden birine ve odak noktası haline gelmiştir. Mekan, zamanla birlikte beşeri deneyimi biçimlendiren kategorilerden biridir (Gelley, 1980). Anlatı da bakıldığı zaman büyük bir oranda söz konusu beşeri deneyimlerin ifadeleşmiş şekli olduğundan mekan kavramı, zamanla birlikte anlatıbilimin odağında kendisine yer bulmaktadır. Anlatı içerisinde yer alan olaylar, bu olayların başrolünde olan

karakterler, belirli mekanlar içerisinde bulunmaktadırlar ve bu mekanların içerisinde işlevsellik kazanmaktadırlar. Söz konusu olaylar ve varlıklar, birtakım mekanlarda değişim ve dönüşüm geçirmektedirler. Bu açıdan mekan ile zaman birbirlerini bütünleyen bir özelliğe sahiplerken aynı zamanda birbirlerine sıkı sıkıya bağlıdırlar.

Anlatıda mekana bakıldığında tanım olarak; durumların, varlıkların, olayların içerisinde belirtildiği, aktarıldığı yer olarak tezahür ettiğini söylemek mümkün olmaktadır. Bu bağlamda mekanlar, karakterlerin içerisinde barındığı, devinimde bulundukları çevreyi ifade ederek dekor olmanın ilerisine geçmekte ve bir anlamda karakterizasyon aracı olarak işlevsellik görmektedirler. Sadece karakterleri içerisine almakla kalmamakta, aynı zamanda anlatıda yer alan her şeyi kendi aidiyetlerine almaktadırlar. Karakterlerin, olayların, durumların arasında bulunan mekânsal ilişkiler, seyircilerin öykü evrenini idrakında önemli rol oynamaktadırlar. Bunun nedeni, öyküdeki kurgusal dünyada bulunan karakterlerin farklı mekan ve yerlerde bulunarak deneyim kazanmaları ve bu sayede okuyucuların zihinlerinde kompleks edebi evrenleri oluşturmalarını sağlamalarıdır. Mekanlar, tüm bu zihinsel yaratılma süreçlerinde en az zaman kavramı kadar etkin bir rol oynamaktadırlar. Bu mekanlar, anlatı içerisinde çeşitli biçimlerde kategorilendirilerek izleyici karşısına çıkabilmektedirler. Bunlar, sunduğu hayat şartları, barındırdığı nesneler, diğerlerinden farklılaştıran sınırlar ve bağlı olduğu zamansal odak ile tarihsel kontekstlerdir (Nünning ve Neumann, 2008: 59). Bunun yanı sıra anlatı metinlerinde karşılaşılan mekânsal durumların da anlatı mekanı, bağlam ve aktarıcı işlevine sahip mekan, mekânsal genişlik gibi şekillerde görünür olması da söz konusudur. Bunların da kendi içerisinde belirli kategorilere ayrıldığını ve her birinin belirli çerçevelerinin olduğu söylemek mümkündür.

Mekanın önemli işlevlerinden biri de odaklanmaya yardımcı olmasıdır. Kurgusal anlatılarda odaklanma ile yoğun bir ilişki içerisinde olan mekan, bir anlatıcının ya da bir karakterin algılaması yolu ile açığa çıkabilmektedir. Odaklayıcının mekânsal bağlamda yer aldığı konum, onun olayları, durumları, nesneleri algılayışını ve görüşünü doğrudan etkileyen bir özelliğe sahiptir. Örnek vermek gerekirse eğer odaklayıcı, öyküde karakter olmayan, mekânsal olarak dışsal pozisyonda olan bir anlatıcı ise algıladığı olaylar ile nesnelere kuşbakışı bir görüş ile bakacak ve onlara uzak bir konumda bulunacaktır. Buna karşın odaklayıcı eğer ki öyküde yer alan bir karakter ise o zaman sınırlı bir bakış açısıyla olayları ve nesneleri

algılayabilecek ve izleyiciye sunabilecektir. Bu açıdan mekânsal olarak odaklanma olgusu, sınırlı bir bakıştan kuşbakışı görüntülemeye kadar geniş bir yelpazede olabilecek bir niteliğe sahiptir (Rimmon-Kenan, 2002: 78-79).

Mekanla ilgili önemli bir anlatısal özellik de betimlemedir. Betimlemeler, mekanların anlatısal açıdan canlandırılmasında ve işlevsellik kazanmasında önemli bir role sahiptirler. Betimlemeler aracılığıyla içsel veya dışsal bir anlatıcının mekan ile ilgili algılamaları açığa çıkabilmektedir. Özellikle karakterlerden birinin algılamasını içeren içsel odaklanmalarda daha çok öznel yargılar ön plana çıktığından dolayı betimlenen mekan, karakterin ruhsal ve duygusal durumuna göre şekillenmektedir. Dolayısıyla bu şekilde yapılan betimlemeler, karakterlerin içinde bulunduğu vaziyeti özetleyen sembolik ifadelerle dönüşebilme özelliğine sahiptir.

Mekansal imgeler de mekan kavramı ile ilgili değinilmesi gereken konuların başında gelmektedir. Bu imgelerin yaratılmasında özellikle birtakım metaforlar dikkati çekmektedirler. Mekanlara belirli metaforlar etiketlemek suretiyle onlara birtakım soyut kavramlar yüklenebilmekte ve bu sayede anlatısal açıdan belirli anlamlar yaratılabilmektedir.

Genel olarak bakıldığında zaman ve mekan için konuşulursa bu ikili, karakterleri daha belirgin hale getirerek onların eylemlerinin, düşüncelerinin, duygularının uygun bir biçimde ortaya çıktıkları yerler şeklinde belirim göstermektedirler. Soyut bir özelliğe sahip olan ve anlatı düzeyinde konumlanan söz konusu uzam, maddi niteliğe sahip sinema perdesi, tiyatro sahnesi gibi uzamlardan daha önce gelmektedir. Zaman ve mekan, anlatının ruhsal durumuna katkı sağlamaktadır (Chatman, 2009: 132). Örneğin bir karakter, korku ve karamsarlık duyguları içerisindeyse zaman olarak gece saatleri, mekan olarak da karanlık ve izbe sokaklar seçilebilme, tam tersi bir durumda ise aydınlık ve ferah sokaklar, gündüz vakitleri tercih edilebilme durumu söz konusudur.

Zaman ve mekanın, karakterler ile olay örgüsü ile bağlantılı olma durumu söz konusudur. Buna göre bahsi geçen uzamlar, belirli kalıplar içerisine dahil olmaktadır. Böyle bir sınıflandırma, İngiliz edebiyat eleştirmeni Robert Liddell tarafından yapılmıştır. Buna göre beş türün varlığı söz konusudur. İlk tür, nötr bir özelliğe sahiptir ve karakterler ile olay örgüsüyle ilgili herhangi bir özel anlam ifade etmemektedir. İkinci tür, eylemle ile sıkı sıkıya bir ilişki içerisinde. Olay örgüsü ve karakterler ile paralel bir çizgide ilerlemektedir. Üçüncü tür, eylemlerle herhangi bir

bağlantısı olmayan, “ilgisiz” sayılabilecek türdür. Dördüncü tür, içsel olan görünümleri içermektedir. Beşinci tür ise dış dünya ve hayal gücü evreni arasındaki gidiş-gelişleri ifade etmektedir (Chatman, 2009: 133-134).

2.4. Sinemada anlatı

Bilindiği gibi anlatı, öykülerin ne şekilde aktarıldığıyla, söz konusu öykülerde anlamın, izleyicinin algısına sunulmak amacıyla nasıl biçimlendirildiğiyle alakalıdır. Sinema da bir anlatı türü olduğuna göre aynı sorular onun için de sorulabilmektedir. Sinemasal anlatıların belirli bir uzunluğu olması söz konusudur. Yani bir film, bir kitap gibi kişiden kişiye göre değişen hızlarda tüketilememekte veya plastik bir sanat yapıtında olduğu gibi tek bir bakışla görülememekte, belirli bir süre zarfında algılanmaktadır. Dolayısıyla sinemasal yapıtların zaman ile doğrudan doğruya bir ilişkisi olması söz konusudur.

Sinemasal anlatıların diğer anlatılar içerisinde, içerdiği özellikler bakımından farklı bir yeri vardır. Örneğin bir sinemasal anlatı, mekânsal ilişkileri sözlü bir anlatıdan daha iyi ifade ederken zamansal bir içeriği daha karmaşık bir biçimde aktarabilmektedir (Chatman, 2009: 23). Sinemasal bir yapıda herhangi bir mekan betimlenirken kısa bir çevrinme devinimiyle bu amaca varılabilmektedir. Yazınsal bir yapıtta ise bu hedef için sayfalarca paragraf kullanılabilmektedir. Yine yazınsal anlatılarda zamansal sunuşlar, daha kolayca halledilebilirken film anlatısında bunu ifade etmek için çeşitli gramer değişimleri ve dönüşümleri gerçekleşmiştir. Örneğin zamanda ileriye atlamalar, yazınsal bir anlatıda sunuş düzeninde basit oynamalarla gerçekleştirilirken sinemada çeşitli kararma-açılma efektleri gibi teknikler icat edilmek zorunda kalınmıştır.

Sinema anlatısında gerçekliğin düzenlenişi, seyircinin normal devamlılık arz eden gerçeklik algılayışıyla paralellik göstermek zorunda değildir. İzleyici ve sanatçı arasında “uylaşım” adı verilen ve söz konusu ikilinin arasındaki birtakım karşılıklı anlaşmalara dayanan unsurlar, anlatı içerisindeki bazı yapay öğelerin gerçekmiş gibi kabul edilmesini sağlayan bir niteliğe sahiptir. Buna örnek vermek gerekirse standart bir izleyicinin gerçekliği algılayışı sürekli ve bölünmemiş bir özelliğe sahip olmasına karşın film anlatılarında birtakım çekimlerin bir araya getirilmesiyle meydana getirilen kurgular, hem sanatçı hem de izleyici tarafından akla yatkın görülmektedir.

Bir film anlatısında tutarlılığın sağlanabilmesi amacıyla birtakım yöntemlerin kullanılması gerekliliği söz konusudur. Bu tutarlılığı sağlamanın yollarından biri de normalleştirme ve gerçekgibilikten yararlanarak eksikliği doldurmaktır. Bu uyulaşım, izleyicinin olayları ve nesneleri tutarlı ve mantıklı bir bütünlük zeminine oturtturarak metinde var olan boşlukları kapatma güdüsüyle bağlantılı olarak belirim göstermektedir. Bu durum, gereksiz detayların es geçilmesine ve böylece anlatının daha ekonomik bir hale gelmesine sebebiyet vermektedir. Olay örgüsünde söylem tarafından bilerek yer verilmeyen bu eksilteler, kesme gibi basit kurgu araçları kullanılarak yapılabileceği gibi kararma-açılma gibi teknikler kullanılarak da gerçekleştirilebilmektedir. Eksiltinin yanı sıra ağır çekim, tekrarlanan kurgu benzeri sinemasal olanaklar aracılığıyla esnetme de yapılabilmektedir (Yaren, 2013: 175).

Sinemada uzam kavramı, yine anlatı açısından irdelenmesi gereken bir özellik taşımaktadır. Tıpkı zaman konusunda öykü zamanı ile söylem zamanının ayrılması gibi öykü uzamı ile söylem uzamının da ayrılması söz konusudur. Film anlatısında aktarılan öykü uzamı, perdede izleyici tarafından görülen dünyanın bir bölümüdür. Anıştırılan öykü uzamı, çerçevenin dışarısında kalan fakat karakterlerin görebildiği, işitebildiği, onların eylem aracılığıyla ima ettikleri bütün şeyleri ifade etmektedir. Söz konusu öyküyle bağlantılı uzamlar ile ilgili ölçütler ise birkaç kategoriden meydana gelmektedir. Bunlar; ölçek ya da boyut, kontur, doku ve yoğunluk, konum, yansıtılan aydınlatmanın derecesi, çeşidi ve alanı ile optik çözünürlüğün berraklığı veya derecesidir (Chatman, 2009: 90-91).

Sinema anlatılarında karakterlerin kullanımı da türden türe ve eserden esere değişiklik gösterebilmektedir. Olay örgüsünü odak noktasına alan film anlatılarında, karakterlerin yalnızca karakteristik özelliklerinin öne çıkarıldığı ve yüzeysel bir boyutta ele alındığı görülmektedir. Bu tür anlatılarda, karakterlerin psikolojilerinin, zihinsel süreçlerinin derinlemesine irdelenmediği oldukça sık karşılaşılan bir durumdur. Karakterler, karşılaştıkları olaylara yönelik fazla seçme olanağına sahip olmadan karakteristik özellikleriyle paralel bir şekilde hareket etmektedirler. Bu anlatıların aksine karakteri merkeze alan psikolojik anlatılarda söz konusu karakterlerin ne şekilde davranacağını kestirmek zorlaşmaktadır. Bahsi geçen anlatılarda, olay örgüsünde birtakım eksilteler yapılarak mümkün olduğunca karakterler hakkında detay verilmek ve bu sayede karakterin sahip olduğu ruh halini gerçekçi bir biçimde aktarmak amaçlanmaktadır. Olay örgüsünün ön planda olduğu

anlatılara Hollywood'un etkisi altında olan ana akım sinema örnek verilebilirken karakter odaklı anlatılara ise festival ve sanat filmleri örnek gösterilebilmektedir. İkisi arasındaki ayrımın görünür olduğu bir başka kategori, karakterlerin öykü içerisinde taşıdıkları önem yani hiyerarşileridir. Hollywood filmleri, daha ziyade tek bir kahramanın olaylarda ve eylemlerde etkili olduğu anlatılar sunarken özellikle erken dönemde ortaya çıkan Sovyet filmleri, karakterlerin olay örgüsünde daha demokratik bir şekilde dağıldığı bir nitelik taşımaktadır.

Sinema anlatısında anlatıcı, sesi az işitilenden fazla belirgin olanına doğru sayısız değişiklik içerisinde olabilmektedir (Chatman, 2009: 138). Sinemada özellikle dramatize olmuş-dramatize olmamış anlatıcı farklılığı önemli bir yer tutmaktadır. Dramatize olmamış anlatıcıların bulunduğu anlatılarda dahi "ima edilen yazar" şeklinde ifade edilen bir anlatıcı bulunmaktadır. İma edilen yazar, okurun anlatıdan yola çıkmak suretiyle anlatıcıyı yeniden inşasına gönderme yapmaktadır. Dramatize olmamış anlatıcıların bulunduğu anlatılar, öykünün izleyiciye doğrudan ulaştığı izlenimi uyandırabilmektedirler. Ancak bunların birçoğu, anlatan kişinin bilincinden süzülerek aktarılmaktadırlar (Booth, 2012: 163). Buna karşın dramatize olmamış anlatıcıların yer aldığı sinema anlatıları, anlatıcıyı açık bir biçimde göstermeksizin nesnel görünüme sahip bir anlatı ortaya koyabilmektedir. Dramatize olmuş anlatıcıların yer aldığı anlatılarda ise anlatıcıların, kendi varlıklarını daha açık bir biçimde hissettirdikleri görülmektedir. Dramatize olmuş anlatıcı, öykü evreninin dışarısında olan ve kendisinden söz ederek veya okura konuşarak olabileceği gibi öykü evreni içerisinde gözlemci veya eylem gerçekleştiren karakterler biçiminde de tezahür edebilmektedir.

Sinema anlatılarında bakış açısı kavramı da irdelenmesi gereken unsurlardan biri olarak belirgin göstermektedir. Karakterlerin bakış açısını yani bilincini yansıtmak için kullanılan yöntemler arasında iç monolog veya bilinç akışı benzeri teknikler kullanılmaktadır. Bu teknikler, karakterlerin sahip olduğu bakış açılarına yönelik direkt olarak enformasyon sağlamaktadırlar. Bunların dışında sinema, görsel ve işitsel öğelerin yer aldığı bir mecra olduğundan dolayı bu iki unsurun kullanılmasıyla bakış açısını iletme hususunda oldukça kapsamlı niteliklere sahiptir. Görüntü ve ses kanalları, birbirlerinden bağımsız biçimde kullanılabileceği gibi türlü yöntemlerden yararlanılarak bir araya da getirilebilmektedirler. Bazı durumlarda kamera, hiçbir karakterin bakış açısıyla paralellik göstermeden neler olduğunu ortaya koymakla

yetinebilmektedir ya da herhangi bir karakterin sahip olduğu bakış açısını aktarmak amacıyla olayların direkt olarak bir kahramanın gözünden görüldüğü öznel kamera gibi teknikler kullanılabilmektedir. Veya karakterle özdeşleşilmesi amacıyla öznel sestten yararlanılabilmektedir.

2.4.1. Klasik Sinema Anlatısı

Klasik anlatı yapısını barındıran filmler, genel olarak Aristo'nun ortaya koymuş olduğu şablonu odak noktasına almaktadırlar. Bu şablona göre öykü yapısı, serim, düğüm, çözüm unsurlarından meydana gelmekte ve kendi içerisinde bütüncül bir yapıya sahip olmaktadır. Başlangıç yani serim bölümünde olaylar henüz tam anlamıyla başlamamakta ve zaman, mekan, konuya yönelik enformasyonlar verildikten sonra ana karakterin dünyasında var olan denge bozulmaya başlamaktadır. Düğüm bölümü, ana karakterin aksiyona giriştiği ve dünyasında var olan dengesizliği düzeltmeye çalıştığı bölümdür. Çözüm bölümünde ise ana karakter ile anti kahramanın mecburi karşılaşması ve olayların bir noktaya varması söz konusudur.

Klasik anlatıya sahip filmler, yakından irdelendiğinde öykünün inşa edilişi ve karakterlerin barındırdığı nitelikler bakımından benzerlikler göstermektedirler. Her ne kadar muhtemel anlatıların miktarı sınırsız olsa bile tarihsel açıdan kurmaca film üretiminde umumiyetle “Klasik Hollywood” tarzı diyebilececek anlatı biçim geleneğinden yararlanılması söz konusudur (Bordwell, 2012: 102). Bu tarz anlatı biçimi ile kurulan filmler, izleyici tarafından kolayca algılanabilecek görsel dünyalar inşa etmekte ve söz konusu dünyalara popüler kültürün mühim yer tutan temalarını konumlandırmaktadırlar. Dolayısıyla klasik anlatıya dayalı filmler, içerik bakımından popüler unsurların formüller ve yinlemelerle kalıp haline gelen öğelerinden faydalanarak şahsi fantezilerin meydana geldiği bir dünya ortaya koymaktadırlar. Bahsi geçen dünyanın ortaya koyulmasında kişisel tercihler, kararlar, karakter nitelikleri gibi unsurlar ön plana çıkmaktadır.

Klasik anlatıya sahip filmlerde, olay örgüsünde yer alan tesadüfi olayların, nedenselliğin standart kanunlarını doğrulayan bir yapıda olması durumu söz konusudur. Bu tür anlatılarda tesadüfi biçimde olaylar, kahramanın bozulan düzeni yeniden oluşturması için halletmesi gereken birtakım engeller şeklinde belirim göstermektedir. Tesadüf kavramı, özellikle klasik anlayışa sahip anlatılarda doğanın veya kanunların bir kışkırtması şeklinde görülmektedir.

2.4.2. Modern Sinema Anlatısı

Modern anlatı sineması ise klasik anlatıya göre yeni bir konumda yer almaktadır. Modern demek, geçmiş olana karşı güncel ve yeni olan şeyler değeri manasına gelmektedir. Modern sanat, toplumun değişimi ve dönüşümleri neticesinde geleneksel sanat anlayışlarına yönelik estetik düşüncenin ve eleştirel bakışın geliştirildiği bir düzlem üzerinde ilerlemektedir.

Macar kuramcı Andreas Kovacs, modern sinema anlatısının üzerine inşa edildiği belli başlı ilkeler olduğunu vurgulamaktadır. Buna göre söz konusu ilkeler;

- 1.Modern sinema, gerçekliği bölünmüş bir görünüm ile değerlendirmektedir.
- 2.Modern sinema, gerçekliğin tutarlılığını tekrardan meydana getirebilmek amacıyla umumi ve soyut ilkelere dayanmaktadır.
- 3.Modern sinema, tutarlılığının temelini kompozisyonu içerisinde yer alan soyut fıkirden almaktadır. Dolayısıyla gerçekleştirdiği yeniden oluşum, hem bir miktar keyfîlik hem de öznellik barındırmaktadır. Gerçeklik yerine soyut bir fikre atıfta bulunan bu anlayış, gerçekliğe yönelik sağduyudan oluşan belli başlı derinlik niteliğinden yoksundur.
- 4.Modern sinema biçiminin en önemli kaynağı, sahip olduğu soyut ilkelere dayanmaktadır. Gerçekliğe karşı çıktığı için bir ölçüde kutsal olana karşı dik başlıdır ve kendini sergilemektedir (Evliyaoğlu, 2020: 371).

Bunun yanı sıra modern sinemada var olan anlatıların sahip olduğu üç ana tematik çerçevenin varlığından söz etmek olasıdır. Bunlar; insanın çevreden ayrışması diyebileceğimiz yabancılaşma, gerçeklik algısının öznel ve kavramsal biçimde yeniden organize edilmesi ve gerçekliğin altında yatan hiçlik fikrinin sunumudur. Bahsi geçen çerçeveler, modern sanatın temel ilkeleri olan soyutlama, öznellik ve kendini yansıtmaya paralellik göstermektedir. Bu niteliklerin organize bir biçimde kullanımıyla oluşturulan modernist anlam, yorumun müphemliğini, seyircinin olay örgüsünün meydana getirilmesine bilinçli katılımını, öykünün öznel bir yapıya bürünümünü sağlamaktadır.

Modern sanatta, gerçekliğin hakikatine ulaşmanın imkansızlığı ve gerçeğin parçalı bir görünüme sahip olduğu fikri yoğun olduğundan ötürü bu anlayış, modern film anlatılarına da yansımaktadır. Modern film anlatıları, biçimsel ve öyküsel olarak

birden fazla katmanla inşa edilmektedir. Bu tür anlatılarda genellikle ele alınan problemlere net çözümler üretilmemekte ve birden fazla ihtimale kapı açılmaktadır. Dolayısıyla modern film anlatıları, öznel üretime yönlendirici bir anlayış içerisinde bulunmaktadır. Bu tür filmlerde, kameraya yönelik gerçekleştirilen diyaloglar, anlamı olmayan boşluklarla anlatının kesintiye uğratılması gibi teknikler sıklıkla kullanılabilir.

Modern sinema anlatılarında sıklıkla serim-düğüm-çözüm şeklinde ayrımlamaların yer almadığı görülmektedir. Bu tür anlatılarda nedensellik ilkesi bir kenara bırakılarak seyircinin öykü ile karakterler arasında var olan bağın kopartılması amaçlanabilmektedir. Ayrıca modern sinema anlatılarında biçimsel sorgulama önemli olduğundan dolayı öykünün ne şekilde anlatıldığı kıymetlidir (Evliyaoğlu, 2020: 373).

Modern sinema anlatılarında zaman-mekan kurgusuna değinildiğinde geçmiş-geleceğin birbirine karıştırılması ve sınırlamaların belirsizleştirilmesiyle karşılaşmaktadır. Zaman ile birtakım oynamalar yapılabilmekte ve birtakım geliş-gidişler gerçekleştirilerek yavaşlatma, esnetme gibi teknikler kullanılabilir. Bunun dışında modern film anlatılarında sıklıkla açık uçlu veya olayların çözüme kavuşmadığı bütünüyle müphem sonlar da meydana gelebilmektedir. Bunun dışında karakterlerin var olan problemlerin üstesinden gelebilmek için birtakım girişimlerde bulundukları ancak sadece geçici çözümlere varabildikleri spiral yörünge anlatı yönteminin de kullanıldığı sonların varlığı söz konusudur (Kovacs, 2016: 88). Bu tür sonlarda karakterler, sorunu çözmüş gibi gözükse bile baştaki problem yeniden nüksederek tekrardan bir çatışma ortaya çıkmaktadır. Bu nedenden ötürü bu tür anlatılara sahip öykülerde çatışma sonlanmaz, aksine çatışmayı bitirmeye çabalayan karakterlerin ortadan kalkması söz konusudur.

2.4.3. Postmodern Sinema Anlatısı

Postmodern, anlam olarak modern sonrası periyoda gönderme yaptığından ötürü postmodern sinema anlatısı da modern sinema sonrası anlayışa işaret etmektedir. Postmodern anlatı ise postendüstriyel toplum tarafından meydana getirilen çıktılardan bir ürünü olarak belirgin göstermektedir. Postmodern sinema anlatısında, modernizmde var olan bireysellik niteliği giderek yok olmaya başlamaktadır. Postmodern sinema anlatısı, her şeyin sanatın malzemesi olabileceğine yönelik bir iddia ortaya atmaktadır. Bu anlayış neticesinde seçkin sanat ve popüler olan sanat arasında var olan farklılığın ortadan kaldırılması söz konusudur. Her çeşit faaliyetin

sanatsal alanda bir yer edinmesine zemin hazırlayan bu görüş, popüler kültür ve kitle kültürü arasında olan hiyerarşinin silik bir görünümüne erişmesine neden olmaktadır (Karadoğan, 2005: 142). Postmodern sinema anlatısı, çok sesli bir yapıya sahip olduğundan dolayı azınlığa, seçkine ve popülere aynı anda hitapta bulunan bir anlam üreterek farklılıklar belirgin hale getirilmektedir.

Postmodern sinema anlatısı, içerisinde ölü biçimleri taklit etme manasına gelen pastiş, söz konusu taklide alaycı bir nitelik ekleyen parodi ve şizofreni şeklinde kavramları barındırmaktadır (Jameson, 2011: 59). Tüm bu öğeleri kullanmak suretiyle birbirlerinden ayrımlı olay ile nesneleri yeniden ve tekrar tekrar birleştirmekte ve bu sayede zamanla ve imgelerle oynamaktadır. Ayrıca postmodern sinema anlatısı, nostaljiye duyarlı bir öykü yapısına sahip olmasından ötürü geçmiş ile geleceğe gitmek suretiyle şimdiyi tekrar kurmaktadır ve bunun yanı sıra şimdiye odaklanarak geleceğe ve geçmişe göndermede de bulunabilmektedir.

Postmodern sinema anlatılarında, manalı ve bütüncül bir metinden ziyade dekonstrüksiyona uğramış karakterler ve öykülerden yararlanıldığı görülmektedir. Bu tarz anlatılarda, öyküler ile karakterlerin parçalanmış bir yapıya sahip olduklarını ve çelişkili nitelikler barındırdığı sıklıkla karşılaşılan bir durumdur. Ana karakterler, hem olumlu hem de olumsuz özellikleri taşıyabilmektedir. Örneğin karakter, iyi, güvenilir, cesur bir erkek olabilirken aynı zamanda birtakım zaafı da bünyesinde bulundurabilmektedir. Bunların dışında postmodern film anlatılarında olay örgüleri, metinlerarası zeminlerde oluşturulan anlamlarla, birbirinden farklı film veya metinlerden alınarak meydana getirilmiş kolaj yapılara sahip olabilmektedirler.

Postmodern film anlatılarında tesadüfün kullanımı da klasik ve modern film anlatılarından birtakım farklılıklar göstermektedir. Postmodern film anlatılarında, klasik anlatılardaki gibi tesadüf, bir felaket unsuru olarak değil gerçekliğin alternatif bir yansıması şeklinde belirim göstermektedir. Burada anlatılmaya çalışılan şey, öykünün aynı anda farklı yönleri gidebileceğini izleyiciye gösterebilmektir. Yani olaylar, farklı şekillerde ve sıralamalarda gelişerek anlatının akışında değişikliklere ve sapmalara neden olabilmektedirler.

Postmodern sinema anlatılarında, anlatının odak noktasının sürekli olarak değişebildiği görülmektedir. Bu durum, olay örgülerinin farklı karakterler aracılığıyla şekillendirildiği büyük bir ana öykünün meydana getirilmesi biçiminde belirim gösterebilmektedir. Bu tür film anlatılarında, karakterlerin öykülerinin onların kendi

perspektiflerinden izlenilmesi, sık sık karşılaşılan bir şeydir. Bu nedenden ötürü seyircinin çoğu zaman karakterlerle özdeşleşme kuramadığı bir durum ortaya çıkmaktadır (Evliyaoğlu, 2020: 381).

Postmodern sinema anlatısının odak noktasının içerikten biçime doğru kayması söz konusudur. Bunun dışında klasik anlatıdaki gerçeklik anlayışının ortadan kalkarak görüntüye yönelik temsil sinemasının öne çıkmaya başladığını, zamanın devamlı olacak şekilde şimdinin içerisine hapsoldüğünü, endişeyle, öfkeyle, yabancılaşmayla, çevreden soyutlanmayla şekillenen hayatların sanatsal üretimlerde yansıtıldığını söylemek mümkündür (Karadoğan, 2005: 143).

Postmodern sinema anlatısı ile modern sinema anlatısı, dönemlerini sorgulayan, eleştiren bir tutum barındırmalarından ötürü bir noktada ortaklık göstermektedirler. Söz konusu iki sinema anlatısı, çağını sinema vasıtasıyla sorgulayan, bahsi geçen sorgulama eylemine izleyenleri de katan bir anlayışa sahiptirler. Ancak postmodern sinema anlatısında modern anlatıda olduğu gibi belirgin bir yaratıcı yazar bulunmamaktadır. Aksine postmodern sinema anlatısı, karakterini farklı şekillerdeki pastişlerle ve birden fazla tarza sahip olmasıyla kazanmaktadır (Connor, 2001: 261). Bu durumda modernist yaklaşım, yazarı daha fazla görünür kılarken postmodern yaklaşım ise okuru, metni öne çıkarmaktadır. Postmodern sinema anlatısında kişisel üslubun görünürlüğü giderek azalırken bununla bağlantılı olarak bireysel öznenin ortadan kalkması söz konusudur.

Postmodern sinemada “nostalji film”, çözümleme hususunda kendisine oldukça yer bulan bir özelliğe sahiptir. Geçmiş hakkında ya da geçmişte gerçekleşen filmleri ifade eden nostalji filmler, yeni söylemler meydana getirerek günceli, yakın geçmişi veya uzak geçmişi yeniden kuşatma arayışı içerisindeyler. Bu filmler, geçmişi temsil niteliği taşımamaktadırlar. Geçmiş üslupçu bir çağrışım aracılığıyla yeniden uyarlamakta ve söz konusu gönderme yapılan geçmiş, belirli bir zaman zarfının sonrasında ardında metinler haricinde bir şey bırakmayarak yok olmaktadır (Jameson: 1990: 79). Postmodern sinema anlatısı, geçmişten almış olduğu motifler ve imajlarla yüzeysel ve bölünmüş öyküler sunmaktadır.

Postmodern sinema anlatısında üslup ideolojisi, önemli ölçüde etkisini kaybetmiştir. Bu anlatı çeşidinde ölü üsluplara öykünme sıklıkla karşılaşılan bir durumdur. Postmodern sinemacı, eserini ortaya koyarken belirli üslup veya kanunların peşinden gitmek ve kesin bir çizgide ilerlemek mecburiyetini taşımamaktadır. Bunun

yanı sıra önceki üslupları kullanması nedeniyle de eleştirel bir tutumla karşı karşıya kalmamaktadır.

Fransız filozof ve edebiyat eleştirmeni Jacques Derrida'nın ortaya attığı yapıbozumculuk düşüncesi, postmodern sanat ve sinema anlatısı için büyük önem arz eden bir özelliğe sahiptir. Buna göre metinlerin oluşturulma sürecinde önceden ortaya koyulmuş olan metinlerden faydalanılmaktadır. Böylece metinlerin diğer metinlerle aynı düzlemde hareket etmesi neticesinde ortaya bir metinlerarası örtü çıkmaktadır. Metinlerin diğer metinler içerisinde erimesinden kaynaklı olarak bir metin irdelendiği zaman başka metinler de kendi varlıklarını hissettirmektedirler.

Postmodern sinema anlatısının bir başka önemli özelliği de kolaj/montajdır. Buna göre postmodern sinema anlatısı, ilerleme düşüncesine karşı olduğundan dolayı tarihsel devamlılık ve tarihsel hafıza duygusunu bir kenara bırakmaktadır. Bu doğrultuda tarihin içini kurcalamaktan ve orada ne bulursa onu kullanmaktan geri kalmamaktadır (Harvey, 1999: 71). Bundan ötürü postmodern bir anlatı metninin yalnızca tek bir şekilde okuması olasılığını düşünmek mümkün olmamaktadır.

Postmodern anlatılarda, anlatım tarzıyla küresel sınırları zorlamasının yanında aynı zamanda yerel unsurları kullanmaktan kaçınılmadığı görülmektedir. Bu açıdan yıkıcı bir üsluba sahip olduğu söylenebilir. Postmodern sinema anlatısı, yerel ve lokal olanın gücünü ve önemini yüzeye çıkarmakta ve onları serbest bırakarak dünya çapında homojen bir hale gelmesine sebebiyet vermektedir. Üstelik tüm bunları bir üsluba ya da kanuna bağımlı bulunmaması, küresel sınırları zorlayan anlatım tarzına sahip olmasına karşın gerçekleştirilebilmektedir.

Postmodern sinema anlatılarında kişisel üslupların diğer sinema anlatılarından daha az görünür olduğu söylenebilir. Bunun nedeni, onların zaten üretilmiş olan şeyleri birleştirmesi ve onlarla birtakım oynamalar yaparak enkazlardan yeni metinler inşa etmeleridir. Postmodern sinema anlatılarında, sanat tarihinde görülen üslupların ve biçimlerin hiç düşünmeden kullanıldığını sıklıkla görmek mümkündür. Yeniden bir üslup meydana getirme amacının güdüldüğü görülmemektedir. Postmodern film anlatıları, adeta tarihin durmuş olduğu ve bahsi geçen tarihten sonrasının anlamsız olduğunu, böyle bir tarih periyodu içerisinde bulunulduğu izlenimini yaratmaktadır. Postmodern sinema, tarihten geriye kalan şeylerle başarılı bir şekilde devam edilebileceğini gösteren başarılı bir girişim olarak değerlendirilmektedir (Kellner, 2000: 377-378).

Postmodern sinema anlatıları, kullandığı şiddet, ölüm gibi unsurlarla burjuvazinin değer verdiği değerlere bir saldırı gerçekleştirmektedirler. Bu anlatılar, sahne nezaketin göz ardı edilmesini amaçlayan bir girişim şeklinde belirim göstermektedirler. Postmodern filmlerde sıklıkla uygunsuz olanla sıradan olanın bir arada kullanılması ve böylece ikisi arasındaki sınırların ortadan kaldırılması söz konusudur.

Postmodern sinema anlatılarında, tıpkı uygun olan ile uygunsuz olanın bir araya getirilmesi gibi orijinal olan ile yapay olanın da bir araya getirilmesi söz konusudur. Postmodern anlatıda, teknolojinin ilerlemesiyle birlikte imajların kopyalanmasının, yeniden üretiminin, benzerinin yapılmasının oldukça kolay bir hale geldiği fikri bulunmaktadır. Öyle ki bu kopyalar mükemmel hale gelmekte ve bu nedenden ötürü orijinal olan ile kopya olan arasında var olan ayrımlılık fark edilememeye başlamaktadır. Bu kopyalar, teknoloji ile birlikte sınırsızca üretilbildiğinden dolayı günümüz dünyasında artık modeller hakimiyet kurmaktadır. Toplumsal düzende hakimiyet kuran bu kopyalar, toplumu yeniden bir “hipergerçeklik” biçiminde inşa etmeye başlamaktadırlar (Kellner, 2000: 372).

3. GÖÇ VE GÖÇMEN

3.1. Göç ve Göçmen Kavramları

Bu başlıkta, göç ve göçmen kavramları ile ilgili tanımlamalara, onlar ile ilgili ortaya atılan fikir ve teorilere odaklanılarak anlatıların analizi açısından bir kuramsal çerçeve oluşturulmuştur.

3.1.1. Göç

Göç kavramını açıklayacak genel ve kapsayıcı bir tanım yapmak, sosyolojinin uğraştığı problemlerin içerisinde yer almaktadır. Göç mefhumu, insanlık tarihinin en eski olgularından biridir. Bununla paralel olarak hemen hemen bütün dönemlerde ve neredeyse tüm toplumlarda görülmüştür. Bu sebepten ötürü, her göç ve göç hareketi, hem sebepleri açısından hem muhtevası açısından hem de meydana gelme ve oluşumu açısından birbirinden ayrı özellikler göstermektedir (Çağlayan, 2013: 86-87). Tüm bu bahsi geçen farklılıklardan dolayı bütün göç hareketlerini içine alacak ortak ve genelleştirici bir tanım ileri sürmek, göç teorisyenleri için oldukça zor bir süreci beraberinde getirmektedir. Çünkü her göç faaliyeti, kendi koşulları ve sistematigi dahilinde algılanıp çözümlenmelidir. Bunun yanı sıra tanımlardaki farklılığın diğer sebepleri ise göç olgusunun içerisinde pek çok ögenin bulunması nedeniyle her disiplinin kendi odak noktasını oluşturarak konuya yaklaşması ve araştırmacıların olguyu tanımlamada kesin olarak hemfikir bir duruma gelmeye sıcak bakmamalarıdır (Cabana ve Clark, 2011: 4). Bu ayrımlılıklara karşın göç olgusunun belli başlı ortak özelliklerinden yola çıkılarak yapılmış olan birtakım göç tanımlamaları mevcuttur. Bu tanımlardan biri; “Belirli bir zaman süreci içinde, belli bir yerleşim bölgesinde yaşayanların, kendi iradeleriyle yaşam bölgelerini bahsi geçen alanın dışına taşıması” biçimindedir (Tekeli, 2008: 42). Göç kavramının bir başka tanımına bakıldığında ise “Bireylerin veya grupların, simgesel ya da politik sınırların ötesine, yeni yerleşim bölgelerine ve toplumlara doğru daimi hareketleridir” (Marshall, 1999: 685) şeklinde bir tarif belirim göstermektedir. Türk Dil Kurumu’nun (TDK) Türkçe Sözlüğü’nde yer alan tanımda ise göç; “İktisadi, toplumsal ve siyasi nedenler doğrultusunda bireylerin ve toplulukların, bir devletten bir başka devlete, bir yerleşim alanından başka bir yerleşim bölgesine gitme eylemi, taşınma, hicret” biçiminde tanımlanmaktadır (TDK, 2009). Orhan Hançerlioğlu (1986: 158), göç tanımını daha kısa ve net bir biçimde oluşturmuş, göçü “Bir konumdan bir başka konuma gitme” şeklinde açıklamıştır.

“Bireylerin veya toplumsal grupların, yerleşme amacıyla bir yerden diğer bir yere gitmesi” biçiminde göçü tanımlayan Özer Ozankaya (1975), göçü; içgöç, dışgöç, içgöç gibi türlere ayırmış ve göç olgusunun merkezine “yerleşme” eylemini konumlandırmıştır. Cemal Yalçın ise (2004: 13) diğer pek çok göç teorisyeninin tanımından hareket ederek kendi göç tanımını oluşturmuş ve bu tanımında “sebepler”, “süre” ve “mekan” faktörlerini göz önünde bulundurmak suretiyle göç eyleminin fiziksel bir değişime yol açmasının yanı sıra aynı zamanda sosyal, jeopolitik ve ekinsel anlamda da önemli ölçüde varyasyona neden olduğunu öne sürmüştür. Sema Erder’in *Refah Toplumunda Getto* (1986) adlı kitabında ise göç; anlamı olacak biçimde bir uzaklık dahilinde olan, bunun yanı sıra gerçekleştiği süreç içerisinde gözle görülür şekilde etki oluşturması gereken yer değiştirmelerin tamamına atfedilmektedir (Erder, 1986: 9). Amerikalı sosyolog Joseph H. Fichter ise (1996: 154) Yalçın’ın tanımına benzer biçimde fiziksel hareketlilik ile zamansal hareketliliği işin içerisine katmak suretiyle bir göç profili oluşturmayı denemiş, bunların yanı sıra sosyal açıdan da bir devinim olduğunu ileri sürmüş ve göç hareketleri ile birlikte sosyal yapılarda yaşanan gelişim ve değişimlere dikkat çekmiştir. Tüm biçimlerde meydana gelen fiziksel devinimlerin göç biçiminde idrak edilebileceği görüşünü ısrarla dile getiren Fichter, göç eyleminin gerçekleşmesinde bireysel boyutları ön plana çıkarmış, yapılan göçlerin “gönüllü” ve “cebren” şeklinde iki türlü gerçekleştiğini vurgulamıştır.

Geçmiş zamanlardan bu yana devam eden ve gelecek zamanlarda da sürececek olan, dünyanın dört bir yanında, neredeyse bütün bölgelerde gerçekleşen, toplumların içtimai, kültürel, iktisadi, politik dinamikleriyle yakından bağlantılı bulunan, türlü ve değişik bilim dallarının sınırlarına dahil olan ve söz konusu bilim dallarının kendisine yönelik ayrımlı perspektiflerden yaklaşmasından mütevellit genelleyici bir tanımının yapılması oldukça güçleşen (2014: 233) göç olgusuna yönelik başka tanımlama girişimleri de mevcut bulunmaktadır. Örneğin Birleşmiş Milletler (IOM: 213), göçü, “Belirli bir alanda hayatını devam ettiren popülasyonun bir kesiminin, türlü ve değişik sebeplerden ötürü bulunduğu konumdan hareket ederek başka bir bölgeye yerleşme hedefiyle veya geri dönme amacı olsa bile en az 1 yıl süre ile yeni bir bölgeye gitmesi” şeklinde ifade etmektedir. Bir başka tanımda ise Birleşmiş Milletlerin tanımına benzer şekilde göç hareketinin tamamen veya geçici bir zaman dilimi içinde gerçekleştiği vurgulanmış, coğrafi bir yer değiştirme vakası olan bu eylemin, söz konusu hareketi gerçekleştirenlerin hayatlarının geri kalanının bütününe ya da bir kısmını bu yeni

yerleşim yerinde geçirme amacıyla olduğu ifade edilmiştir (Akkayan, 1996: 21). Bir başka tanımda ise göçün, kişilerin ve toplulukların, hayatlarını devam ettirmekte olduğu topraklardan, alışmış oldukları sosyal düzeneklerden, halihazırda ellerinde bulunan ekonomik olanaklardan ve koşullardan yani toplumsal hayatın pek çok elemanından vazgeçerek ya da vazgeçtirilerek yeni yaşam bölgelerine doğru yelken açması olduğu bildirilmektedir (Toros, 2008: 9). Göç olgusuna farklı bir bakış açısından yaklaşan bir başka tanımda ise göç nosyonu, yeni bir halk devinimi şeklinde lanse edilmiş, bu devinin toplumun türlü dinamiklerinden etkilendiğini ve aynı zamanda onları etkilediğini, bahsi geçen karşılıklı etkileşim durumunun, toplum içerisinde birtakım yeni uyum sağlama problemlerini su yüzüne çıkarabileceğinin muhtemel olduğu belirtilmiştir (Uğuz vd., 2004: 387). Bir diğer tanımda göçün, birey ve toplulukların bir coğrafi alandan diğerine görece kalıcı olarak uzaklaşması olduğu ve bu uzaklaşmanın, göçmenlerin önceden hiyerarşik olarak oluşturulan birtakım değerler kümesine ve bazı amaçlara bağlı kalınarak gerçekleştirildiği söylenmiştir (Mangalam, 1968: 8). Bu tanıma bakıldığında göç hareketinin, daha umumi bir özellik taşıyan hareketlilik nosyonuna göre farklılık taşıdığı görülmektedir.

Göç olgusunun tanımını, fiziksel bir mekan değişikliğinin gerçekleşmesini baz alarak oluşturmaya çalışan ve göçle ilgili umumi bir çerçeve yaratan ifadelerin yanı sıra söz konusu hareketliliği de kapsayacak biçimde bu hareketliliğin sosyal faktörlerine ve tesirlerine odaklanan, evrensel göç olgusu ile ilgili daha ayrıntılı ve spesifik saptamalar yapmaya gayret eden tanımlamalar da mevcuttur. Bu tanımlamalardan biri, İngiliz sosyolog John Archer Jackson (1986: 2) tarafından yapılmıştır. Bahsi geçen tanımlamada Jackson, göçün fiziksel niteliğinin haricinde beşeri ve toplumsal boyutuna dikkati çekmekte, göçün fiziksel kökenli olan bir ikametgah değişikliği olmasının yanı sıra bir toplumdan diğerine yapılan bir yolculuk olduğunu, bu bağlamda söz konusu toplumların birbirlerinden ayrı olan tarihsel arka planları da işin içerisine katıldığında göçün sosyal tarafının devreye girdiğini dile getirmektedir. Bu durum gerçekleştiğinde ise toplumların tarihsel süreç boyunca süregelen kültürlerinin, sosyal-ekonomik düzenlerinin, göçün sosyal yönünün oyuna girmesiyle birlikte birbirlerinden etkilendiğini ve bu etkileşim içerisinde şekil almaya başladığını ifade etmektedir. Alman sosyolog Thomas Faist (2003: 41-42) ise konuya idari sınırlar açısından yaklaşmış, iç göç ile dış göç arasında dikkate değer bir derecede fark olduğunu öne sürmüştür. Ulus-devletleri baz alarak yaptığı açıklamasında, bunlar

arasında gerçekleşen göç devinimleri ile herhangi bir ulus-devletin kendi içerisinde yaşanan ikamet değişikliğinin aynı ölçüde değerlendirilemeyeceğini, aynı ulus-devletin içerisinde gerçekleşen bir mekan değişikliğinin göç olarak değil, yeniden yurtlanma olarak ele alınması gerektiğini belirtmiştir. Bu bağlamda uluslararası göçmen şebekeleri ile ilgilenen Faist, fiziksel bir ikamet değişikliğinin göç olarak kabul edilebilmesi için yönetsel açıdan idari bir farklılığın olması gerektiğine vurgu yaparak göçmen olarak kabul edilebilecek kişinin bir ülkeden diğerine, diğer bir ifade ile bir ulus-devletten bir başkasına uzamsal olarak hareket etmesi mecburiyetine işaret etmiştir.

Modern zamanın dünyasında gerçekleşmekte olan enternasyonal göçleri ve söz konusu göçlerin nasıl ve hangi koşullarda yaşandığını kapsamlı bir biçimde ortaya koymayı hedefleyen Mark J. Miller ve Stephen Castles, *Göçler Çağı* (2008) ismini verdikleri eserlerinde, göç olgusunu tanımlarken onu çok katmanlı, hem göç alan hem de göç veren toplumları karşılıklı olarak etkileyen bir toplumsal aksiyon şeklinde nitelendirmişlerdir (Castles & Miller, 2008: 29). Bu tanımlamadan yola çıkıldığı taktirde Castles ve Miller'in göç olgusunu, toplumsal alanda yaşanmakta olan değişimlerden hareketle gerçekleşen, göçün yapıldığı ülke ve terkedilen ülkede var olan tüm toplumu kayda değer bir şekilde etkileyen bütüncül bir eylem olarak gördüklerini söylemek mümkündür. Bununla beraber ulus-devletler açısından ele alındığında, yönetimlerin esasen göçe çok ılımlı yaklaşmadıklarını, söz konusu göçlerin ulus-devletlerde yaşayan toplumlar içerisinde etnik azınlıklar meydana getirme olasılığının yüksek olduğunu, buna rağmen emek sermayesi gibi birtakım zorunlu ihtiyaçlar ve politikalar sebebiyle bu duruma karşı koyamadıklarını ve göçe izin vermek mecburiyetinde kaldıklarını dile getirmişlerdir (Castles & Miller, 2008: 29-30).

İnsanlık tarihi boyunca gerçekleşen göçlerin, birtakım kültürlere sahip olan toplumlardan onlardan daha farklı kültürleri olan toplumlara doğru gerçekleştiğini söylemek mümkün olmaktadır. Tıpkı bir zincirin halkaları gibi birbirleriyle sürekli bir kültür alışverişinde bulunan bu toplumların, söz konusu yer değiştirmeler ile bir bölgeden diğerine nakledilen kültürlerin maddi ve tinsel unsurlarının hedefinde olması söz konusudur. Ayrımlı kültürlerden birey ve toplulukların, girmiş oldukları bu kültürel alışveriş ve çift yönlü etkileşim neticesinde her birinde önemli seviyede değişimler yaşanmış ve yaşanmaktadır (Güvenç, 1999: 122). Bu bakımdan göç,

günümüze kadar var olan kültürel alışımaların, ortaya çıkmış ve hala çıkmakta olan homojen kültürlerin oluşmasında ve üretilmesinde kilit bir anahtar görevi üstlenen bir olgu olarak işlevsellik göstermektedir. Göçler sayesinde toplumlar, diğer toplumların kültürlerini, alışkanlıklarını, yaşam stillerini gözlemlemekte, deneyimlemekte, kendi kültürlerinde ve sosyal hayatlarında var olmayan unsurları kendi içlerine dahil edebilmekte ve aynı şekilde karşı tarafın kültürüne, sahip oldukları kültürel öğeleri transfer edebilmektedirler.

Everett S. Lee, *A Theory of Migration* (1966) adlı makalesinde, göçün çoğunlukla kalıcı veya yarı kalıcı bir ikamet değişikliği olarak tanımlandığından bahsetmiştir (Lee, 1966: 49). Lee, bu noktada, söz konusu değişikliğin gerçekleştirilmesinde kat edilen hareketin mesafesi ya da bu hareketin gönüllü olarak veya isteksiz bir biçimde yapılıp yapılmadığı konusunda hiçbir sınırlamanın bulunmadığını, aynı şekilde iç ve dış göç arasında herhangi bir ayrımın gözetilmediğini ifade etmektedir. Bu bakımdan, bir koridor aracılığıyla bir apartman dairesinden diğerine yerleşen biri ile Hindistan'ın bir kentinden ayrılıp Amerika Birleşik Devletleri'nin bir eyaletine yerleşen kişinin eylemlerinin aynı derecece göç hareketi sayıldığını dile getirmektedir. Ancak, mevsimlik işçi göçleri veya yerleştiği yerde uzun süre kalmayan göçebe toplulukların gerçekleştirmiş olduğu hareketlilikler gibi kısa süreli devinimlerin, öncesinde bahsedilen göç tanımı içerisinde olamayacağını, bunların dışarıda tutulması gerektiğini vurgulamaktadır. Ona göre, mesafenin ne kadar uzun veya kısa olduğuna ya da göçün kolaylık seviyesine bakılmaksızın göç olarak tanımlanan her eylemin içerisinde birtakım unsurlar bulunur. Bunlar; başlangıç noktası, varış noktası ve bu iki nokta arasında var olan, göç eylemini gerçekleştiren birey ve toplulukların karşısına çıkan bir dizi engeller olarak belirim göstermektedir (Lee, 1966).

Yazılı olarak binlerce yıl öncesine, yazısız olarak ise çok daha gerilere giden insanlık serüveninin ortak olgusu şeklinde kabul edilen ve çokça deneyimlenen göç, her şeyden evvel içerisinde coğrafi bir özellik barındırmaktadır. Yaygın şekilde bakıldığı zaman, kendisine konu olarak milli kimlikleri ve sosyal üyeliği alan göç, birçokları için oldukça ilginç ve merak uyandırıcı kavram olarak ortaya çıkmaktadır. Kuşkusuz bunda en önemli faktör, kavramın sahip olduğu “uluslararasılık” veya “evrensellik” özelliğidir (Bartram vd., 2017: 14-15). Her ne kadar iç göçler, dış göçler ile karşılaştırıldığında çok daha sıklıkla görülen eylemler olsa da dış göç olgusu,

gerçekleşme süreci ve sonuçları bakımından daha kapsamlı ve karmaşıktır. Bu açıdan bakıldığında, her ne kadar dış göç olgusunun en belirgin tarafı, onun kendine has olan coğrafi doğası olarak gözüксе de esasen bu olgu aynı zamanda siyasi, iktisadi, kimliksel, kültürel ve benzeri geniş boyutları olan beşeri dallar ile sıkı sıkıya bir ilişki içerisinde ve ancak bunların hepsi ile birlikte düşünüldüğünde ve değerlendirildiğinde daha mantıklı bir çerçeveye oturtulabilir.

Geçmişten günümüze süregelen göç hareketlerinin, toplumsal yapılarda meydana gelen değişimlerden kaynaklandığı gerçeğinin yanında aynı toplumsal yapıları önemli ölçüde etkilediği görülmektedir. İnsanlığın değişiminin ana kaynağı olan, ezeli ve ebedi bir olgu olarak karşı karşıya gelinen göç ve göç hareketleri, bahsi geçen toplumsal yapılarda yer alan nüfusun nicel yapısını değiştirmesinin yanı sıra onun nitel yapısı üzerinde de önemli bir değişikliğe neden olmaktadır (Es ve Ateş, 2004: 208). Bu bakımdan ortaya çıkan sonuç, göç hareketleri ile yeni birey ve toplulukları kendi toplumsal yapısına dahil eden devletlerde, nüfusun sayısında bir artış olması kadar söz konusu nüfusun demografik özelliklerinde de birtakım değişimlerin yaşandığıdır.

Göç olgusunun merkezinde yer alan ve uzunca bir süredir bunu devam ettiren insanoğlu için tarih boyunca mekanlarla kurduğu bağlantı önemli olmuştur. Evrendeki diğer canlıların aksine düşünme ve algılama yetisine sahip bir varlık olan insan, yaşadığı yer ile güçlü bir bağlantı kurarak o mekana bir anlam ve değer yüklemekte, kendisi de orayla ilişkiye girerek kendini tanımlamaktadır. Bu bağlamda, mekanlarla kurduğu ilişkiler üzerinden kendilerini anlamlandıran birey ve topluluklar için göç olgusu, söz konusu mekanlar ile olan sıkı bağıllığı koparan ve zedeleyen bir özelliğe sahiptir (Ekici ve Tuncel, 2015: 9-10). İçinde yer aldığı mekan ile kendini ifade eden birey ve topluluklar, bu durum ile paralel olarak kendilerine özgü olan kültürlerini, geleneklerini, alışkanlıklarını, davranışlarını, adetlerini ve benzeri şeyleri kendilerini ilişkilendirdikleri mekanın sınırları içerisinde oluşturmaktadırlar. Dolayısıyla göç eylemi sonucunda alışlagelmiş olan mekanından ayrılmak zorunda kalan birey veya topluluklar, aynı zamanda o güne kadar oluşturmuş olduğu değer dünyasını da bu yer değiştirme sonucunda büyük ölçüde geride bırakmak zorunda kalmaktadır. Bu durum, söz konusu insanların değer dünyasının önemli seviyede bir değişim ve evrim geçirmesine neden olmaktadır (Özer, 2004: 11). Buradan hareketle göç olgusunun,

bireyin ikamet ettiği mekanın değişimi ile aynı bireyin değer dñyasının farklılaşması arasında bir paralellik oluşturduğu sñylenebilir.

Tarih boyunca yapılan gñçler, her ne kadar belirli kategorilere indirgenmeye çalışılsa da esasen her biri, birçok yñnden birbirlerinden farklılık göstermektedirler. Esasen bu farklılıkların pek çok nedeni olsa da genel olarak bakıldığı zaman temel nedenler, sñz konusu gñç eylemlerinin sebepleri, kapsamaları ve meydana gelişlerindeki kñçük ayrımlılıklar olarak ÷n plana çıkmaktadır (Yılmaz, 2014: 1692). Gñçler arasında var olan bu farklar nedeniyle bunların her birinin kişilere, topluma ve yerleşim yerine olan etkisi değişim göstermektedir. Bu bakımdan, tarihsel sñreç boyunca gerçekteşen gñçlerin ve bunların etki ettiği dinamikler arasındaki ilişkilerin birbirinden ayırt edilerek ortaya çıkarılması mñmkñn gñrñnmemektedir.

İç gñçlerin daha sık gerçekteşmesine karşın araştırmacıların ÷zerine daha çok dñřñndñkleri ve araştırma yapma ihtiyaçı hissettikleri dış gñç veya diğer adıyla uluslararası gñç kavramı, temelde birtakım bileşimlerin yaratılması sonucunda işlerlik kazanmaktadır. Esasen tñm insanlığa bakıldığı takdirde, bir bñlgeye gñç edenler ile o bñlgede halihazırda ikamet eden insan toplulukları arasında pek çok ortak nokta bulunmaktadır. Bu iki grubun sñz konusu benzerliğine karşın ulus devletlerin egemenliğini koruduğu toplumlarda, gñçmenler ile yerel halk arasında etnik ve ırksal açıdan hareket edilerek bir ayrımlılık olduğu algısı yaratılır ve bu algı, insanların manipñle edilmesi sonucunda en ÷st dñzeeye çıkar (Waldinger ve Lichter, 2003). İnsanların sñreç içerisinde içselleştirmesi neticesinde gñzle gñrñlñr bir biçimde ÷n plana çıkan bu ayrımlılıklar, her ne kadar uyrukluluk ile bağlantılı olarak tanımlansa ve kategorilendirilse bile esasen kñltñrel, toplumsal ve iktisadi farklılıklar ile bağlantılandırıldığı taktirde anlaşılabilmektedir (Bartram vd., 2017: 15). Bu bağlamda ortaya çıkan sonuç, ulus devletler tarafından etniksel bağlar ile açıklanarak ortaya çıkartılan farklılıkların, gñçmenler ile yerel halkın sahip olduğu kñltñrel, iktisadi ve sosyal durumlar ile ilişkilendirilerek işlevsellik kazandığıdır. Ulus devletler arasında yapılan uluslararası gñçler ise yapay olarak meydana getirilen sñz konusu farklılıklara yñnelik gerçekteştirilen bir meydan okuma, başkaldırı ve cevap niteliği taşımaktadır.

Gñç olgusunun dinamikleri incelendiğinde onun çift yñnlñ dinamiklilik ÷zelliği gñze çarpmaktadır. Bu çift yñnlñlñđñ sayesinde gñç, hem bir neden hem de bir sonuç olarak belirim gñsterebilme ÷zerkliğine kavuşmaktadır. Toplumların tarihsel sñreçteki ilerleyişinden yola çıkıldığı taktirde, gñç olgusunun toplumsal ve iktisadi değişim ve

dönüşümlerin neticesinde ortaya çıktığı görülmektedir. Bu açıdan bakıldığında göçün bir neden olduğu anlaşılmaktadır. Ancak bu özelliğinin yanında göç, aynı zamanda söz konusu içtimai ve iktisadi değişim ve dönüşümlere etki eden, onlara çeşitli yollarla katkı sağlayan bir niteliğe sahiptir. Bu bakımdan ise göç bir anlamda da sonuç olarak işlerlik kazanmaktadır (İçduygu ve Sirkeci, 1999: 250). Sonuç olarak göç olgusunun, bir kısır döngü içerisinde hem toplumsal ve iktisadi gelişmeler tarafından oluşturulduğu hem de onların biçimlenmesine katkıda bulunduğu söylenebilir.

Neden veya sonuç olduğuna bakılmaksızın bir biçimde ilişkili olduğu toplumda sosyal, siyasi ve iktisadi etkiler bırakan ve onlarla birlikte değişim ve dönüşüm geçiren göç olgusu, Hal Kane (1995) tarafından modern dünyanın çerçevesi içerisinde yorumlanmıştır. Kane, göçü negatif ya da pozitif bir olgu şeklinde değerlendirmemiş, onu, modern devrin iktisadi ilerlemelerine, ulaşım ve haberleşme mekanizmalarına, siyasi zorbalıklarına ve bireysel güdümlere yönelik ortaya çıkarılan bir reaksiyon olarak nitelendirmiştir (Kane, 1995: 17). Bu açıdan, modern çağda yaşanan teknolojik ilerlemelere karşın tarihsel olarak eski bir olgu olan göçün hala devam etmesi ve kapsamının giderek genişlemesi, onun günümüz koşullarına uyum sağlayarak hayatta kalmayı sürdürebilmeyi başarabildiğinin göstergesidir.

Geçmişten günümüze giderek artan bir ivme ile devam eden göç hareketleri, özellikle geride bıraktığımız yüzyılın başlangıcından başlamak üzere içinde bulunduğumuz dönemi de kapsayacak şekilde inanılmaz boyutlara ulaşmıştır. İkamet edilen yer ile ilgili birtakım olumsuz faktörler ile göç edilmek istenen yer ile ilgili bazı olumlu faktörlerin etkisiyle meydana gelen bu hareketlerin son birkaç 10 yılda ciddi bir artış göstermesinin nedenlerinin başında, ulaşım alanında yaşanan küreselleşme ve gelişmeler yer almaktadır (Nijkamp vd., 2011). Kısa mesafe veya uzun mesafe farketmeksizin bu ilerlemeler sayesinde sınır ötesi göçler, küreselleşen ekonominin en önemli trendlerinden biri haline gelmiş ve hatta bazı araştırmacılar, içinde yaşadığımız dönem için “göç çağı” ifadesini kullanmaya başlamışlardır.

Uzun bir müddettir süregelen ve her birinin içeriği, kapsamı ve oluşu birbirinden farklılık gösteren göç hareketleri ve kalıpları, her ne kadar ayrı olarak ele alınsalar bile esasen tarihsel süreç içerisinde birbirleri ile bağlantılı olan bir özellik göstermektedirler. Bu bakımdan, günümüzün güncel evrensel nüfus değişimlerinin ve hareketliliklerin büyük çoğunluğunun, 19. yüzyılın bitiminde ve 20. yüzyılın ilk zamanlarında yaşananlar ile bir ilişki içerisinde olduğunu ve onların devamı niteliği

gösterdiği söylenebilir. Aynı şekilde 19. ve 20. yüzyıllarda meydana gelen nüfus değişimleri ve hareketliliklerinin de kendisinden önce gerçekleşenlerden bağımsız olarak düşünülmesi olanaksızdır. Sonuç olarak bu hareketlilikleri, yeni, ayrımlı bir şey biçiminde görmek yerine onları tarihsel bağlamları içerisinde yorumlamak, algısal açıdan çok daha yararlı olacaktır (Clark, 1986: 53).

Emek göçü açısından bakıldığında, göçlerin bazı olumlu sonuçlar doğurduğu gözlenmektedir. Bunlardan biri, özellikle endüstrileşmenin ve iş olanaklarının hızla artarak devam ettiği kentlerde, bu durumun yaratmış olduğu iş gücü açığı sonucunda ortaya çıkan ihtiyacın giderilmesi hususunda gözlemlenmektedir. Toplumun ekonomik ve sosyal yapısında gerçekleşen dönüşüm sonucunda yaşanan dengesizlik, söz konusu emek göçünün gerçekleşmesi sonucu yeniden sağlanabilmekte ve bu hareketlilik neticesinde, bahsi geçen mekanlarda nüfus popülasyonu, yeni koşullara uyum sağlanacak şekilde yeniden düzenlenmekte ve üretim sürecinin devamlılığı çok daha etkin bir şekilde sürdürülebilmektedir (Tekeli, 1975: 158-159).

Tüm dünyada yaşanan ekonomi, sosyal yaşam, kültür, ulaşım gibi alanlardaki globalleşme ve iletişim teknolojilerindeki ilerleme neticesinde yoğunluğu giderek yükselen, ülkeler arasında yaşanan uluslararası göç hareketliliklerinin olumlu etkilerinin yanı sıra birtakım olumsuz yansımaları mevcuttur. Her ne kadar başlangıçta olumlu bir durum olarak gözükse bile farklı kültürlerle sahip birey ve toplulukların bir araya gelmesi ve toplumların homojenlikten heterojenliğe doğru bir evrilme geçirmesi, bazı kültürel adaptasyon problemlerini beraberinde getirmektedir (Sayın vd., 2016: 5). Bu açıdan bakıldığında, gerçekleşen göç hareketleri neticesinde yerel halk ile göç eden topluluklar arasında, özellikle başlangıçta iletişimsel bağlamda bir kopukluk meydana gelmektedir.

Dünyanın dört bir yanında meydana gelen büyük kitlesel göç devinimleri, hem nitelik hem de nicelik açısından demografik yapısı önemli ölçüde farklılaşan büyük kentlerde yaşayan toplumlarda, bu durumun etkisiyle kültürel, sosyal, ekonomik ve benzeri yapıların değişmesine, gerilim ve zıtlaşmanın körüklenmesine neden olmaktadır. Zaman içerisinde bu gerilim ve zıtlaşmanın artması nedeni ile sosyal, kültürel ve ekonomik alanda gelişen çatışmalar, yerini siyasal boyuta bırakmakta, başlangıçta psikolojik olarak uygulanan baskılar, radikal siyasi grupların ortaya çıkması ile fiziksel ve şiddet içeren eylemlere dönüşebilmektedir (Ekici ve Tuncel, 2015: 12).

İnsanların, alışmış oldukları bölgelerden yeni yerleşim yerlerine kalıcı veya yarı-kalıcı hareketlerine karşılık gelen göç olgusunun gerçekleşmesi, her ne kadar bilinmeze, yabancı olana doğru yapılan bir yolculuk olsa bile sosyal ağ örüntülerinden bağımsız olarak düşünülememektedir. İnsanlık tarihinin başlangıcından itibaren icra edilen göç eylemleri, daha çok yeni yerler keşfetme amacıyla yapılmasına karşın özellikle sanayi devrimi sonrasında meydana gelen göç devinimleri, daha çok belirli bölgelere, ülkelere ve kentlere doğru gerçekleşmiştir. Bunda, insanların kendilerinden önce başkaları tarafından keşfedilen, güvenilirliği tescillenmiş, bilindik yerlere yerleşme eğiliminin etkili olduğu söylenebilir. Bu bakımdan günümüz konjonktüründe göç eylemlerinin oluşumunda, bireylerin veya toplumların, ellerinde bulunan sosyal sermayenin belirlediği sınırları dikkate aldıkları ve bu sınırlar dahilinde devinim gerçekleştirdikleri görülmektedir (Kaya, 2014: 21).

3.1.2. Göçmen

Göç olgusu ile yakın bir ilişki içerisinde olan göçmen kavramının açıklanması, ikisi arasındaki bağlantının ortaya koyulması ve anlaşılması bakımından önem taşımaktadır. Tıpkı göç nosyonunda olduğu gibi göçmen kavramına yönelik de birden fazla ve çeşitli tanımlar söz konusudur. Hatta öyle ki politik kaynaklara bakıldığında zaman zaman göçmen yerine mülteci, konuk, sığınmacı ve benzeri terimler kullanıldığı da görülmektedir (Ekşi, 2002: 216). Tüm bu kavramlara bakıldığında ise ortak olan şey, her ne olursa olsun bu sıfatlarla anılan birey ve toplulukların mekânsal anlamda bir değişiklik içerisinde olmaları ve bu değişim nedeniyle birtakım etkilenmeler yaşaması, aynı şekilde başkalarına yönelik olarak da bir etkiye bulunmalarındır.

Uluslararası Göç Örgütü (IOM)’nün raporundaki anahtar terimler sözlüğünde yer alan hali ile göçmen; “Hayatının kalitesini yükseltmek maksadı ile alışlagelmiş olan doğal yaşam alanını terk etmek suretiyle menşe ülkesinin dışına yerleşen kişi” şeklinde yer almaktadır (IOM, 2013: 210). Terimin bu şekilde kullanılmasının nedenlerinden biri, göçmenleri, köken ülkede yaşanan zorbalık ve baskılardan kaçan mültecilerden ayıştırmak ve legal olarak izni bulunmamasına rağmen veya başka bir ülkeye girmesi için herhangi bir gerçek sebebi olmamasına karşın iltica süreçlerine dahil olarak sığınma talebine başvurmak suretiyle o ülkeye giriş yapmaya çabalayan kişilere gönderme yapmaktır. Aynı zamanda bu terim, kendi ülkelerini başka ülkelerde iş bulma amacıyla terk eden birey ve toplulukları da kapsar.

Birleşmiş Milletler (BM)' in göçmen tanımına bakıldığı zaman, göçmen birey veya topluluğun, her zaman ikamet ettiği, uzun süredir içinde yaşadığı, alışmış olduğu ülkeyi, yaşamının merkezine alacağı, hayatının odak noktasına koyacağı yeni ikamet ülkesi ile değiştirdiği belirtilmektedir (United Nations, 1998: 17). Bu tanım dikkatli bir biçimde irdelendiğinde, göçmenlerin, ikamet yerlerini değiştirmesinin yanı sıra sahip oldukları hayatlarının gidişatını da bu değişimle birlikte büyük ölçüde dönüşüme uğratacakları vurgulanmaktadır.

Göç olgusu ile sıkı sıkıya bir bağlantısı bulunan göçmen nosyonunun Türk Dil Kurumu'nun Türkçe sözlüğündeki tanımına bakıldığında ise “Kendi ülkesini terk ederek yerleşmek amacıyla başka bir ülkeye giden muhacir” (TDK, 2009) şeklinde bir tarif bulunmaktadır. Kısa bir biçimde açıklanan göçmen kavramının bu tanımında, göç eden kişinin bir amacı bulunduğu ve bu amaç doğrultusunda bir yerden başka bir yere hareket ettiğinden bahsedildiği görülmektedir.

Göç olgusunun öznesi konumunda bulunan göçmen kavramının uluslararası sahada tam anlamıyla ortak ve kesin bir tanımlaması bulunmadığı gibi onu oluşturan unsurların, bazı tanımlamalarda yer alıp bazı tanımlamalarda bulunmaması söz konusudur. Örneğin kavrama zaman açısından yaklaşan bir tanımlamada, göç eylemini gerçekleştiren göçmen kişinin, kendi kökenlerinin bağlı olduğu ülkeden veya üçüncü bir başka ülkeden bir diğer devletin sınırları içerisine dahil olması ve bunu asgari olarak 12 aylık bir zaman dilimini kapsayacak şekilde gerçekleştirmesi gerekliliğine vurgu yapılmıştır (European Union, 2007).

Göç ile oldukça yakın bir ilişki içerisinde bulunan göçmen kavramı, göç olgusunun yer ile olan sıkı bağlantısından dolayı kendisi de bu nosyon ile açıklanmaya oldukça müsait bir durumdadır. Feminist yaklaşımlarda ve aynı zamanda modernist bakış açıları açısından bu göçmenler, eylemi biçimlendiren iktisadi ilerleme alanlarından tartışmalı güç ilişkilerinin olduğu alanlara kadar olan yerlere yolculuk eden kişilerdir (Silvey ve Lawson, 1999: 122). Esasen her perspektifin yer anlayışları, anlamını kısmen odak merkezi olan siteler ve analiz ölçekleri vasıtasıyla elde etmektedir.

İnsanlık tarihinin ilk zamanlarından itibaren göç hareketliliklerine dahil olan birey ve toplumları anlatan göçmen figürüne yönelik bir konsept oluşturmak, değişken ve kaygan popülasyon, evsiz, vatansız, göçebe, mülteci ve benzeri ev sahibi toplum ile bağlantılı olan gezici ve seyyar özelliklere sahip hareketli figürlerin yer aldığı

pozisyonların açık bir biçimde anlaşılabilmesi açısından büyük bir öneme sahiptir. Esasında söz edilen bu hareketli figürlerin hepsi birbirinden farklı özellikler göstermektedir ve siyasi tarih içerisinde, her durumda ve koşulda göçmen betisi ile aynı kimliğe sahip değildir. Ancak belirli kesin koşullar altında bunlar, göçmen figürüne dönüşmektedir. Bu açıdan göçmen betisi, bahsi geçen figürlerin, hareketliliklerinin sonucunda sosyal açıdan dışlandığı ve yersizleştirildiği ortak yaygın noktaları tanımlayan siyasi bir kavram olarak açıklanabilir (Nail, 2015: 11). Bu manada bakıldığı zaman, göçmenin politik bir hareket figürü olarak belirim gösterdiği görülmektedir.

Göç eden kişi olan göçmenin, söz konusu eylemi gerçekleştirebilmesi için birtakım özelliklere sahip olması gerekmektedir. Bu özellikler, bahsi geçen göçmen kişinin göç hareketliliğine katılabilmesi için gerekli olarak görülmektedir. Uluslararası açıdan göç ve göçmeni teorik ve yöntemsel açıdan anlamlandırmaya çalışan bir tanımlamanın ise söz konusu özellikleri dikkate alması gereklidir (Gans, 1999; Massey, 1999). Bunlara örnek olarak; yaşadığı yerden farklı bir ülkeye taşınmaya karar veren birey ve toplumların sahip olduğu motivasyonlar, amaçlar, arzular ve değerler gösterilebilir.

Konuya nedenler açısından yaklaşan bir tanıma bakıldığında ise göçmenin, aile birleşimi, politik iltica veya göçmen işçi şeklinde ya da sebebi fark etmeksizin kendi ülkesini terk ederek yerleşme amacıyla başka ülkeye hareket eden birey veya toplulukları içeren bir kavram olduğu vurgulanmaktadır (Hançerlioğlu, 1992: 238). Bu tanım dikkatli bir biçimde irdelendiği zaman, başka ülkeye göç eden bireyin göçmen olarak tanımlanmasında söz konusu hareketi gerçekleştirirkenki niyetinin çeşitlilik gösterebileceği belirtilmektedir.

Tanımını yaparken göçmenleri, yeni yerleştikleri toplumda yarattığı etkiler açısından ele alan Hollandalı sosyolog Saskia Sassen (1999), onları, yeni yerleşmiş oldukları gelişmiş ülkelerde bir tehdit ögesi oluşturan, ekonomik, sosyal ve kültürel açıdan zorlayan, sonradan dahil oldukları toplum içerisindeki yerli halk ile birtakım çatışmalar yaşayan yabancılar biçiminde nitelendirmiştir (Sassen, 1999: 3). Söz konusu tanımda, göçmenlerin yaratmış oldukları tehdit, göçün gerçekleştiği toplumlara yöneliktir ve göçmenler, belirgin bir şekilde toplumun işleyişini ve sükunetini bozacak yabancılar biçiminde tasvir edilmektedir. Bu bakımdan, yerli halk tarafından topluma yeni dahil olan göçmenlere karşı bir ötekileştirme gayreti söz

konusudur ve bunun ortaya çıkmasında, iki taraf arasında mevcut bulunan kültürel farklılıkların yarattığı toplum içi dengesizlik durumu etkili olmaktadır.

Yaşadığı, alışmış olduğu yer ile ilgili birtakım problemleri olmasından ya da ulusal sınırlarının ötesinde bir bölgede bazı çekici unsurlar bulunmasından dolayı olduğu yeri terk ederek yeni bir ülkeye yerleşen göçmenler, henüz bilmedikleri, daha önceden deneyimlememiş oldukları bu yeni yerde kimi meseleler ile karşılaşmak zorunda kalabilirler. Bunlardan biri, yeni dahil oldukları toplum içerisinde, yerel halk tarafından sosyal ve kültürel yaşamdan izole edilmeye çalışılmalarıdır. Lokal toplumun, kendi “ben” kimliğini, ülkeye yeni gelen göçmenleri yerleştirdikleri “öteki” kimliği üzerinden inşa etmesi sonucunda ortaya çıkan bu sancılı süreç, söz konusu göçmenlerin sosyal yaşama katılmalarına izin verilmeksizin toplumdan izole edilmesine neden olmaktadır. Bu tarz bir muameleye maruz kalan göçmenler, İngilizcede ecnebi, dışarıda bırakılan, sıra dışı, uzak, diğeri gibi anlamlara gelen “outsider” kavramıyla açıklanmaktadırlar (Suman, 2001). Outsider kavramının kapsamına dahil olan göçmenler; yerlerinden atılanlar, kamusal bölgeden ayrıştırılanlar, siyasi ve iktisadi hüküm mekanizmalarına dahil edilmeyenler, egemen ideolojinin dilini konuşmak yerine farklı bir lisanda iletişim kuranlar, olağandışı davranışları ve yaşam stilleri olanlar ve benzeri şekillerde belirim gösterebilirler (Süalp, 2001: 163-164).

İnsan, içinde hayatını devam ettirdiği mekanlar ve bu mekanlar içerisinde bulunan değişkenler vasıtasıyla kimliğini oluşturan ve şekillendiren bir özelliğe sahiptir. Bu mekanlar, fiziksel bağlamda idrak edilmesinin yanı sıra onlarla bağ oluşturulan, insanların, üzerlerinden birtakım kendilik duyguları yarattığı bir konumda bulunduğundan dolayı yine insanlar tarafından onlara birtakım manalar yüklenmesi ve bu manalar aracılığıyla kendi aidiyetliklerini meydana getirmesi sonucunu doğurmaktadır (Göregenli ve Karakuş, 2014: 105). Bu bağlamda, insanların kendi hüviyetlerini mekanlar üzerinden yapılandırması gibi mekanların da zaman içerisinde belirli kimliklere bürünmesi söz konusudur. Göçmenler de aynı biçimde eskiden bulunduğu ve yeni yerleştiği fiziksel mekanlar vasıtasıyla kendilik hislerini, düşüncelerini, fikirlerini oluşturma eğilimindedir. Göçmenlerin fiziksel mekanları kendilerine ait olacak şekilde biçimlendirmeye çalıştığı bu süreç içerisinde etkili olan faktörler ise göçmenin mekan ile girdiği ilişkide deneyimlediği bireysel tecrübeler ve

bu fiziksel çevreyi idrak edebilmek için dahil olduğu zamansal boyut olarak belirim göstermektedir (Baran, 2013: 8).

Göçmenler, girip çıktıkları fiziksel mekanlar dahilinde kimliklerini şekillendirdiği için yeni dahil oldukları mekanı özümseme süreci içerisindeyken aynı zamanda geride bırakmış olduğu yerle de bağlantılarını devam ettirmektedirler (Göregenli ve Karakuş, 2014: 107). Bu noktada, söz konusu göçmenler kimliklerini biçimlendirirken yeni yerleştiği mekan ile birlikte önceden var olduğu ve içerisinde birtakım deneyimler yaşadığı bölgenin özelliklerinden de faydalanmaktadırlar. Bu bağlamda, esasen her bir yerleşme, yerleşilen bölgede bazı kültürel ve kimliksel çerçevelerin değişimine neden olmaktadır. Göç eylemi, göçmen birey ve toplulukların kimliğini yeniden şekillendiren bir olgu olması ve bu kimliğin de günümüz dünyası için son derece kaygan, seyyal bir zemin üzerinde bulunması sebebiyle göçmenlerin mekanlarla olan ilişkilerini son derece dinamik ve stabil olmayan bir konuma getirmektedir. Dolayısıyla göçü gerçekleştiren özne konumunda olan göçmen birey ve topluluklar, söz konusu süreç boyunca terk ettiği yer olan çıkış noktası ve yeni yerleşeceği ülke olan varış noktası arasında sürekli olarak kimliklerini tekrardan yenileyen ve inşa eden, bunun yanı sıra içinde bulunduğu fiziksel mekanlara da aidiyetler yükleyen bir niteliğe sahip olmalarından ötürü yeni yerleşmiş oldukları göç ülkesinde belirli bölgelerde yoğunlaşmaya, bu bölgelerdeki mekanlara kendi somut kültürel ve kimliksel özelliklerini yükleyerek bahsi geçen mekanları dönüşüme uğratmaya meyilli olmaktadır. Bu da söz konusu göçmenlerin, bu yeni yerleşim mekanlarında gettolaşmasını beraberinde getirmektedir (Erder, 1986: 39-43). Aidiyetlerin sınırlı bir mekana hapsolmasına neden olan bu durum, göçmenler ve toplumun geri kalanı arasında bir uyum sorunu meydana gelmesine ve günlük yaşamın kamusal mekanlarında ötekileştirilme deneyimini yaşayan azınlıkların kimliksel birliktelik ve kolektif mevcudiyet duygularının belirgin bir biçimde ortaya çıkmasına sebebiyet vermesinden dolayı bu mekanlar, yerli halk tarafından aykırı olarak karşılanmaktadır (Bedirhan, 2009: 3).

Göç olgusunun merkez noktasında yer alan göçmenler, göç eylemini belirli neden-sonuç ilişkileri bağlamında gerçekleştirmektedirler. Söz konusu göçmenleri, gerçekleştirmiş oldukları yer değiştirme hareketinin tüm süreçleriyle uyum içerisinde olmasını isteyen ve bu doğrultuda davranışlarda bulunan birey ve topluluklar olarak tanımlamak mümkündür (Akıncı vd., 2015: 67). Bu bağlamda, göç eyleminin

fonksiyonelliğinden konuşabilmek ve onun tam anlamıyla gerçekleştiğini söyleyebilmek için göçmenlerin süreç içerisindeki davranışlarının belirli bir denge profilinde seyir etmesi gereklidir. Aksi takdirde göçmen birey, aile veya topluluklar, yerleşmek istedikleri yeni bölgeye ulaşırsa dahi bir süre sonra bulunduğu yeri terk etmeye meyilli duruma gelmektedirler. Bu nedenden ötürü göçmenlerin göç eylemini somutlaştırmadan evvelki aksiyonlarına konsantre olunması ve göçü hangi koşullarda ve sebeplerle gerçekleştirdiğinin irdelenmesi, göçmenin davranışını biçimlendiren hususlar olduğundan dolayı büyük bir önem taşımaktadır (Çakır, 2011: 131).

Göçmenlerin, alışlagelmiş olan yerden tamamen yabancı ve bilinmeyen bir mekana transfer olması, başta yerli halkın kültürüne yönelik olmak üzere toplum içerisinde yer alan farklı etnik kökenlerden toplulukların ve grupların gelenek, alışkanlık ve yaşayış tarzlarına karşı bir yabancılığın ortaya çıkmasına sebebiyet vermektedir. Kültürel adaptasyon sorunlarını beraberinde meydana getiren bu durum, farklı kültürlerden birey ve topluluklar ile birlikte hayatını devam ettirmek mecburiyetinde olan göçmenlerde bir “kültür şoku” yaratmaktadır (Güvenç, 1999: 122). Göçmenlerin, toplumsal anlamda entegre olamaması ve modern hayatın zaruriyetlerine karşılık verememesine neden olan söz konusu kültür şoku, günümüzün küreselleşen dünyasında bir problem olmaktan ziyade göçmenlerin entegrasyonu üzerine inşa edilen devlet politikalarının önemini yitirmesine neden olan bir konuma evrilmiştir ve olumsuz bir olgu olmaktan çıkmıştır (Baştürk, 2009: 537-538). Bunun en temel sebebi, ayrımlı etnik kökenlerden gelen birey ve toplulukların varış ülkesine getirdiği çeşitli kültürlerin, ev sahibi ülkenin kültürünün zenginleşmesine önemli ölçüde katkı yapacağıının düşünülmesidir.

Göçmenlerin, dahil oldukları yeni toplumlarda deneyimlediği birtakım tecrübeler neticesinde davranışsal açıdan göstermiş olduğu bazı etkiler meydana gelmektedir. Bu etkiler, kimi zaman hem göç eden birey ve grupların hem de göç edilen ülkedeki yerlilerin isteyeceği şekilde belirim göstermekte, kimi zaman ise her ikisinin de gerçekleşmesini olumsuz olarak karşılayacağı biçimde ortaya çıkmaktadır. Göç edilen ülkede doğan ve büyüyen yerli toplumun fertlerinin bizzat kendi kimlikleri ile dahil oldukları topluma katılımları esnasında doğal bir şekilde ortaya çıkan “bütünleşme” duygusu, söz konusu göçmenler olduğu zaman daha karmaşık bir boyuta erişebilmektedir. Göçmen birey ve grupların kendi benlik saygılarını kazanmaları için gerekli olan bütünleşme etkisi, kültürel ve sosyal kimlik uyumunun düzgün bir şekilde

oluşmasına ve bu sayede toplumun daha hızlı ve kolay benimseyeceği, kendisine güven duyan güçlü göçmen topluluklarının ortaya çıkışına zemin hazırlamaktadır (Yavuz, 2013: 615-616). Bahsi geçen bütünleşme tesirinin ortaya çıkartılabilmesi ise genel kanının aksine yalnızca göç edenlerin sorumluluğunda değildir, göçün yapıldığı ülkedeki kurumlar, devlet politikaları ve yerel halkın da söz konusu entegrasyonun düzgün bir biçimde işlevsellik kazanabilmesi için gerekli olan altyapının oluşumunda pay sahibi olması gereklidir.

Bütünleşme kavramı, her ne kadar bazı göçmen teorisyenleri için olumlu bir tesir olarak görülse bile olguya farklı perspektiflerden yaklaşan görüşler de mevcuttur. Polonyalı sosyolog ve filozof Zygmunt Bauman, göçmenlerin, göç ettikleri ülkede bulunan toplumun çoğunluğunun kültürüne entegre olmasının, farklı etnik kökenlerden gelen azınlık toplulukların otantik kültürel değer ve alışkanlıklarının asimile olmasına yol açtığını, bunun sonucunda egemen kültürel kodların, orijinal kültürlerin öğelerini içerisine alarak kendi değer ve kurallarına uyum sağlamaya mecbur bıraktığını savunmuştur. Bu bakımdan Bauman, modern toplumlarda yapılan sosyal destek politikalarının, toplumdaki tüm birey ve gruplar için müşterek bir yaşam sahası inşa etmek yerine azınlık topluluklarının dışlanmasına ve ortak yaşam sahalarından dışarıya itilmesine neden olduğunu belirtmiştir (Bauman, 1999: 99-101). İngiliz toplumbilimci Anthony Giddens ise söz konusu asimilasyon kavramını “eritme potası” şeklinde nitelendirmiş, bu çerçevede egemen kültürel kodların, orijinal kültürlerin unsurları ile harmanlanması sonucunda evrimleşerek yeni bir biçime kavuştuğunu ve yenilendiğini vurgulamıştır (Giddens, 2000: 251). Bu bakımdan sözü edilen benzeşme etkisi, göçmenlerin, yeni dahil olduğu toplumlarda sınıfsal açıdan hareketliliğe katılabilmek maksadıyla kendi otantik kültürleri ile çoğunluğun benimsediği egemen kültürün arasında bulunan farklılıkları görmezden gelerek bunları absorbe eden birey ve topluluklar olarak belirim gösterdiği şeklinde bir argüman ortaya koymaktadır (Baştürk, 2009: 533-536).

Göçmenler, yabancı bir ortama göç etme ve yerleşme sonucunda birtakım olumsuz sosyal ve psikolojik zorluklarla karşılaşmasına ve göçe adaptasyon sürecinde sıkıntılar yaşamasına rağmen bu durum aynı zamanda onlar için daha iyi bir gelecek, emniyetli bir yaşam umudu doğurmaktadır. Bu bakımdan göçmenlerin, kendi kökenlerinin ait olduğu yerleşik kültürden daha önce deneyimlemedikleri yeni kültüre geçiş sürecinde onlara yardımcı olacak sosyal ve kültürel destek sistemlerine olumlu

yanıt verme ihtimali söz konusudur (Sonn, 2002: 206-207). Bu sosyal ve kültürel destek sistemlerine uyum sağlamak, göçmenlerin yeni ülkeye yerleşme sürecinde ve yeni topluma aidiyet duygusunu kazanmasında merkezi bir konumda yer almaktadır. Göçmenlerin, toplumun geri kalanı ile anlamlı bir sosyal etkileşim oluşturabilmesi ve sosyal rollere dahil olabilmesi için kritik öneme sahip olan bu sistemler, insanların beraberce zaman harcadığı, birtakım fırsatlara ulaşabildiği, kimliklerin ve kültürlerin, göçmenlerin katılmış olduğu yeni bağlam ile kaynaşmasını basitleştiren kaynaklara erişimin bulunduğu etkinlik ortamları biçiminde kavramsallaştırılabilir (O'Donnell vd., 1993). Bu ortamlar, göçmenler açısından koruyucu bir işlevi bulunan, adaptasyon sürecini hızlandıran bir toplum bilincinin ve duygusunun ortaya çıkmasını sağlamaktadır.

Göçmenlerin, vatandaşı olduğu veya ulusal açıdan bağı bulunduğu ülkenin veya devletin dışarısında bulunan, devletsiz kişi konumunda belirim gösterdiği tanımlamalar mevcuttur. Doğum durumu ya da alışılmış ikametgah bağlamında yakın ilişkileri bulunduğu ülkeden ayrık bir durumda olan göçmenler, sonradan yerleşerek bağı oldukları ülke ile ilgili yaygın bir şekilde ortaya çıkan vatandaşlık eksikliği hissiyatına sahip olan bir grup insanı nitelemektedirler (OHCHR, 2000). Bu tanım esasen, mülteciler, devletsiz birey ve gruplar, göçmen işçiler gibi belirli insan kategorileri için evrensel hukukta mevcut bulunan koruyucu rejimlere önyargısız bir biçimde yaklaşmaktadır.

Göçmenler, birbirinden ayrı ve çeşitli etnik kökenlerden, uluslardan, ülkelerden gelerek yeni bir ülkeye yerleşmesinden ötürü büyük oranda farklılıklar barındırmaktadırlar ve bu nedenden dolayı homojenlikten oldukça uzak bir görüntü sergilemektedirler. Bu göçmenler, onları göçe motive eden unsurlar, daha önceden ikamet ettikleri anavatanlarının karakteristikleri, cinsiyetleri, etnisiteleri gibi perspektiflerden ayrımlılıklar göstermektedirler. Göçmenlerin bir kısmı, ev sahibi ülkenin olumsuz anlamda mücadele etmek zorunda olduğu birey ve gruplar olarak algılanırken diğerleri ise bu şekilde görülmeyebilmektedir (Schön ve Rein, 1994). Göçmenlerin bu şekilde değerlendirilmesinde esas alınan nokta ise onlara yöneltilen karakteristiklerin ve statülerin kombinasyonudur. Göçmenlere bu şekilde özellikler ve statüler yüklenmesi, göçmen gruplarının hangi göç ve adaptasyon politikalarına bağımlı olması gerektiğini ortaya koymakta ve onlar için belirli kategoriler inşa etmektedir (Mügge ve Haar, 2015: 77-78). Söz konusu göçmenler, siyasi amaçlar

doğrultusunda belirli hedef grupları haline getirilmekte ve bunların birbirlerini karşılıklı olarak dışladığı algısı yaratılmak amaçlanmaktadır. Göçmenler için oluşturulan kategorilere bağlı olarak ortaya çıkan bu pratiklerin içeriği ve uygulanması, örtük bir biçimde göçmen gruplarının bağlı olduğu dinler ve yer aldığı sosyal sınıflara göre değişiklik göstermektedir (Schrover ve Moloney, 2013: 255). Göçmen gruplarının devletler ve politika inşa ediciler tarafından kategorilendirilmesi, onların istenilen şekilde ve istenilen zamanda müdahalede bulunabilececek politik birer problem konumuna getirilmek arzusuyla yakından bağlantılıdır. Bu bağlamda kategoriler, farklı özelliklere sahip göçmenlerden edinilen parçalı ve tesadüfi enformasyonların belirli bir bağlam içerisine alınarak açıkça veya kapalı biçimde bir çözümün eklenmesiyle oluşturulan, onları anlamlı birer soruna dönüştüren ve düzenlenmesini sağlayan çerçeveleme araçları olarak görülebilir (Verloo, 2005: 20). Bahsi geçen çerçeveleme olayı sonucunda, ev sahibi ülkenin yönetiminde söz sahibi olanlar tarafından kaynaklara daha az erişmesine izin verilen, sistemli bir biçimde, yürürlüğe konulan politikalar aracılığıyla toplumun sosyal ve kültürel birikiminden daha az yararlandırılan göçmenler, kategorik anlamda eşitsizliğe maruz bırakılan azınlık grupları olarak belirim göstermektedirler (Massey, 2007: 23).

Göçmenlerin, ev sahibi ülkede söz sahibi olan kişiler tarafından belirli özelliklerine göre kategorilere ayrıldıktan sonra, yerleştirildikleri kategorilere bağlı olarak politika yapıcılar tarafından üretilen bütünleşme uygulamalarına dahil olup olmayacağına karar verilmesi süreci ortaya çıkmaktadır. Bütünleşme olgusu, bu kavramla bağlantılı olarak asimilasyon ve çok kültürlülük gibi konseptleri meydana getirmektedir (Boswell, 2003: 75). Bazı araştırmacılar tarafından, göçmenlerin otantik kültürlerinin bitişi olarak görülen bütünleşme olgusu, diğerleri tarafından bir adaptasyon şeklinde algılanmaktadır ve dahası, bunların geneline göre asimilasyon ve çok kültürlülük arasında bir yerde bulunmaktadır (Boswell, 2003: 75). Esasen bu iki anlayış da birbiriyle uyumlu şekilde belirim göstermektedir. Sonradan yerleşmiş olduğu ev sahibi topluma işlevsel bir biçimde entegre olan göçmenler, kendi orijinal kültürünün haricinde yeni bir kültürün niteliklerini edinirlerken aynı zamanda o toplumdaki konuşma, düşünce, davranış kalıplarını benimseyerek asimile olma eğilimine sahip olmaktadır (Schierup ve Ålund, 1986).

Göçmenlerin, kendilerini sınırları içerisine kabul eden alıcı ülkeye yerleştikten sonra karşılaştığı etkilerden birisi de “kültürleşme” veya “kültürel entegrasyon olarak

ortaya çıkmaktadır. Bu kavramların en basit ve temel tanımına bakılacak olursa “Göçmenlerin kültürel açıdan bir değişimi tecrübe ettiği alt süreç” şeklinde bir tarif belirim göstermektedir (Jaret, 1995: 360). Yeni bir ülkeye yerleşen göçmenlerin öncelikli olarak deneyimlediği ve kimilerine göre kaçınılmaz olan bu alt süreç, azınlık göçmen gruplarının, ev sahibi olan toplumun kültürel kalıplarını içselleştirmesi ile sonuçlanmaktadır (Alba ve Nee, 1997: 827). Göçmenler için bir geçiş aşaması olan bu süreç içerisinde göçmen gruplar, ev sahibi ülkenin yeni kültürünün elementleri olan dil, yaşam tarzı, alışkanlıklar, değerler gibi unsurları benimsemeye başlarken kendi eski kültürlerinin öğelerini de korumaktadırlar (Jaret, 1995: 360). Bu bağlamda, göçmenlerin grup kimliğinin oluşumunda daha fazla öneme sahip olan içsel kültürel özellikler ve bunlarla kıyaslandığında daha kolay feda edilebilecek, göçmenlerin yerel çevrelerinde tarihsel süreç içerisinde yaşanan değişimlerin meydana getirdiği dışsal kültürel özelliklerden bahsetmek mümkündür (Alba ve Nee, 1997: 829). Ev sahibi ülkenin kültürüne yakınlık arttıkça dışsal kültürel özelliklerin yanında grupsal kimliğin varoluşu için hayati derecede öneme sahip içsel kültürel özelliklerin de terkedilmeye başlanıldığı varsayılmaktadır.

3.2. Göç Kuramları

Bu başlık altında, göç eylemine etki eden unsurları, göçmen bireyin göç etme kararı vermesinde etkisi bulunan etkenleri araştıran teorisyenlere ve onların kuramlarına değinilmiştir.

3.2.1. Ravenstein’in Göç Yasaları

Göç ile ilgili kuramsal tartışmalar, her ne kadar göç olgusunun insanlık tarihi ile paralel olarak yaşanmaya başlamasına karşın 19. yüzyıla kadar belirgin bir biçimde ortaya çıkmamıştır. Göç olgusu ile ilgili pek çok mikro ve makro düzeyde teori ortaya atılmak ile birlikte İngiliz-Alman orjinli olan Ernst Georg Ravenstein, bu konuda ortaya koyduğu söylemlerle ciddi anlamda bir girişimde bulunmuş, göç tartışmalarının tam anlamıyla belirim göstermesine önemli bir katkı yapmıştır. Ravenstein’in bu yasaları ortaya koymasındaki amaç, göç olgusunun belirli bir sistematik dahilinde gerçekleştiğini vurgulamak ve William Farr’ın “göçün belirli kesin sebeplere bağlı olarak gerçekleşmediği” şeklindeki görüşünü çürütmektir (Corbett, 2003; Çağlayan, 2006: 68). Kendisinden sonra gelmiş olan birçok göç teorisine ve prototipine öncülük yapma özelliğine sahip olan Ravenstein’in çalışması, her ne kadar ortaya çıktığı dönem itibariyle kayda değer olsa da ayrıntı vermekten uzak ve güçlü bir çözümleme

hususunda eksik görünmektedir. Ravenstein, göç yasalarını ortaya koyarken kendi ülkesi de olan İngiltere’de başlayan ve sonrasında Batı Avrupa ile Kuzey Amerika’ya sıçrayan sanayileşme ve bu gelişmelerle bağlantılı olarak ortaya çıkan kentlileşme olgularını çalışmanın merkezine yerleştirmiştir. Dört yıl ara ile yayımlamış olduğu iki makalesinde Ravenstein, göç sürecinin ana mekanizmalarını belirlemeye çalışırken bunu iç göç için yapmanın yanı sıra dış göç için de yapmıştır (Jackson, 1986: 14). Bunu yaparken de göç olgusunun, totaliter olarak ortaya çıkan devlet politikalarına, zorlayıcı iklim şartlarına, insanlara maddi açıdan büyük bir külfet olan aşırı vergilere bağlı olduğunu kabul etmek ile birlikte bunların esasen ikincil sebepler olduğunu, ön plana çıkan unsurun, insanların iktisadi açıdan daha iyi koşullarda hayatını devam ettirme arzusu olduğunu dile getirmiştir. Bunun dışında çalışmasını ele aldığı dönemde göç olgusunun katlanarak arttığını ileri sürmekte ve bu durumun nedeninin de endüstriyel ilerleme ile birlikte paralel biçimde hızla artan ticaret noktaları olduğunu ileri sürmüştür (Yalçın, 2004: 26).

Kendi döneminde, özellikle İngiltere ile Galler’in daha çok kırsal bölgelerinden endüstrileşmenin hızla kendini gösterdiği büyük kentlere yapılan göç hareketlerini gözlemleyerek teorisini meydana getiren Ravenstein, bu devinimleri iktisadi, sosyal ve politik şartlar bağlamında değerlendirmektedir. Söz konusu irdelemeleri sonucunda ise göç hareketlerinin gerçekleşmiş olduğu yönün genellikle iktisadi ve sosyal bakımdan daha olumlu yaşam koşulları vadeden bölgelere doğru gerçekleştiğine işaret etmektedir. Göç devinimlerinin belirim göstermesinde göç yapılacak olan yerin sahip olduğu uzaklığın temel bir unsur olarak ele alınması gerektiğini belirten Ravenstein, aynı zamanda göç edilen varış bölgesinin çevresel etkenlerine, eğitim olanaklarına ve göçmenlere sunmuş olduğu hayat standartları ile yaşam bütçesine odaklanılmasını uygun bulmaktadır (Topbaş, 2007: 12). Ravenstein’in teorisi, her ne kadar günümüzde birçok boyutu bulunan ve bakıldığı zaman daha kaotik bir biçime bürünen, anlaşılması güç olan göç süreçlerinin tam anlamıyla algılanması hususunda noksan ve dar bir çerçeveye sahip (Çağlayan, 2006: 71) olsa bile ileriki süreçte birçok çalışmaya kuramsal açıdan zemin oluşturması sebebiyle önem arz etmektedir.

Ravenstein, göç ile alakalı olarak yedi adet yasa ortaya koymuştur. Bu yasalar, aşağıdaki biçimde özetlenmiştir (Ravenstein, 1885):

1. Göç eylemini gerçekleştirenlerin geneli, kısa mesafelerde bulunan bölgelere göç etmektedirler. Göç olgusunun gerçekleştiği yön, çoğunlukla göçmenleri cezbeden önemli ticaret merkezleri ve endüstri noktalarıdır.
2. Endüstriyel manada ilerlemiş olan kent merkezlerine, bu bölgelere yakın olan kırsal yerlerden yapılan göçler ve boşalan kırsal yerlere daha uzak bölgelerden gelen göçmenlerin sayesinde buraların dolması neticesinde ülke içerisinde gözle görülür bir biçimde yayılma söz konusu olmaktadır.
3. Yayılma ve soğurma süreçleri, amaçları bakımından birbirleriyle benzer konumdadırlar ve birbirlerini destekler niteliktedirler. Yani göç eden kişiler, endüstrileşen kentlerin iktisadi ve ticari kazanımlarından pay kazanmayı arzulamaktayken sanayileşmiş kentlerin ihtiyacı olan iş gücü ise söz konusu göçmenler aracılığı ile karşılanmakta ve karşılıklı bir işbirliği durumu belirim göstermektedir.
4. Gerçekleştirilen her göç eyleminin ardından göç edilen bölgedeki insanlar da başka bir yere göç etmektedirler. Bu durum, göç olgusunun zincirleme şekilde gerçekleşmesine ve bir göç akımının diğerlerini tetiklemesine sebebiyet vermektedir.
5. Uzak mesafelere doğru gerçekleşen ve herhangi bir basamak olmaksızın doğrudan yapılan göçler, çoğunlukla büyük ve gelişmiş sanayi ve tecim bölgelerine doğru olmaktadır.
6. Kırsal bölgelerde yaşayan kişiler, kent merkezlerinde yaşayanlar ile kıyaslandığında kendi bölgelerine yapılan göçler neticesinde bulunduğu yeri terk edip başka bir yere yerleşme hususunda daha fazla eğilim göstermektedirler.
7. Kadınlar ve erkekler karşılaştırıldığında kadınlar, iç göçe ve kısa mesafelere yapılan göçlere daha eğilimliyken erkekler ise uzak mesafelere doğru gerçekleştirilen, yurt dışına olan göçler konusunda daha aktiftirler.

Ravenstein'in bu yasaları, o zaman için oldukça iddialı olması ile birlikte bu kanunlara gelen birtakım eleştiriler de söz konusudur. Örneğin Castles ve Miller, Ravenstein'in, göç olgusunu bireysel seçimlere çok fazla dayandırmış olduğunu ve tarihsellik özelliği taşımadığını ifade etmişlerdir (Castles ve Miller, 2008). Bunun dışında Ravenstein'in teorisinin, diğer bazı klasik teoriler ile benzer özellikler taşıdığı ve yeterince özgün olmadığı da yapılan eleştiriler arasındadır.

3.2.2. İtme-Çekme Teorisi

Göç olgusu ile bağlantılı olarak ortaya koyulan ve dünya genelinde kabul görerek sıklıkla atıfta bulunulan kuramlardan bir diğeri ise Everett Lee tarafından görünür kılınan “itici ve çekici etkenler” teorisidir. Evrensel açıdan yaşanan göç devinimlerinin sebeplerini bulma ve seyirlerini açıklama hususunda son derece önemli bir kaynak olan, 1966 senesinde “A Theory of Migration” isminde bir makalede ortaya koyulan bu kuram, göç teorileri içinde üstünde en fazla durulanlardan biri olması nedeniyle birçok araştırmacı tarafından gelişimine katkıda bulunulan bir özellik taşımaktadır. Ancak kuram, tüm bu sonradan eklenmelere karşın özünü korumayı başarmış ve ilk çıktığı zaman meydana getirilen sistematik yapısını muhafaza etmiştir.

Everett Lee, çalışmasında kendi teorisini ortaya koymadan evvel Ravenstein’in göç kanunları hakkında bir değerlendirme yapmaktadır. Bu değerlendirmesine Lee, Ravenstein’in kuramını oluşturmasından beri oldukça fazla zaman geçtiğini, söz konusu zaman içerisinde de fazlaca göç çalışmasının meydana getirilmesine karşın bahsi geçen göç çalışmalarını ortaya atan göçmenlerin, bu çalışmalarda Ravenstein’in belirtmiş olduğu unsurları tekrar ettirme eğiliminde olduklarını ve göçmenlerin nüfus bilimsel açıdan sahip oldukları yapılara ait umumi bir enformasyon belirtmekten daha fazlasını yapamadıklarını vurgulayarak onları yermiştir (Todaro, 1980: 16). Lee, diğer göç teorilerine karşı ileri sürdüğü eksiklikleri göz önüne alarak kuramının merkezine göç olgusunu yerleştirmek ile birlikte göçmen faktörünün de görmezden gelinmesinin uygun olmayacağını altını dikkatle çizmiştir.

Lee, kuramsal açıdan sağlam bir çerçeveye sahip olabilmek amacı ile öncelikli olarak göçlerin genel olarak tipik ortak niteliklerini tespit etme yoluna gitmiş ve bu analizinin sonucunda dört adet ana unsur belirlemiştir (Lee, 1966: 50):

1. Yaşanan yer ile alakalı olan etkenler,
2. Gidilmesi planlanan yer ile bağlantılı faktörler,
3. Sürece dahil olan engeller,
4. Bireysel etkenler.

Lee’nin göç olgusu ile ilgili belirlediği bu dört ana unsur, onun kuramının temel mekanizmasını ve komponentlerini meydana getirmektedir. Bu belirlemelerden de anlaşılacağı üzere hem hayatın devam ettirildiği bölgede hem de göçün yapılacağı

yerde birtakım itici-çekici unsurlar belirim göstermektedir. Lee'nin kuramına göre hem yaşanan hem de göç edilmesi planlanan yerlerde itici-çekici faktörler bir arada yer alabilmektedir ve bunların oluşturmuş olduğu birliktelik, kendi içerisinde bir bütünlük oluşturmaktadır (Çağlayan, 2006: 73). Lee, teorisinde olumlu yani çekici etkenleri “+”, olumsuz yani itici etkenleri “-”, nötr yani göç sürecine herhangi bir biçimde etkisi bulunmayan etkenleri ise “0” sembolü ile formülize etmiştir. Nötr olan etmenler, tüm bireyler ve gruplar için göç sürecinde aynı özelliklere sahiptir ve değişkenlik göstermezler. Olumlu ve olumsuz etkenler ise insandan insana ayrımlılık gösterebilmektedirler ve bu nedenle son derece dinamik ve değişkendirler. Dolayısıyla söz konusu etkenlerin belirlenmesi görecelidir ve belirlenme işlemi sırasında yaş, eğitim, etnik köken, cinsiyet ve benzeri pek çok unsur devreye girmektedir.

Bahsi geçen faktörlerin birçoğu, birçok insanı benzer biçimde etkilemekteyken diğerleri, farklı insanları farklı biçimlerde etkileyebilmektedirler. Bu faktörler, her ne kadar tüm göçmenler için kesin olarak belirlenmesi mümkün olmayan bir durumda olsalar da esasen başlangıç noktasında ve varış bölgesinde aynı tarzda faktörlere benzer biçimde tepki gösteren insan kategorilerini ayırt etmek mümkün olabilmektedir (Lee, 1966: 50). Bununla beraber, göçmenlerin terk ettiği yer olan menşe bölgede bulunan itiş ve çekiş faktörleri ile varılması hedeflenen yerdeki olumlu ve olumsuz etkenler arasında da niteliksel bakımdan önemli farklılıklar bulunmaktadır. Örneğin göçmenler, terk ettikleri çıkış ülkesinde uzun zamandır yaşadıklarından ve fazlaca deneyim sahibi olduklarından dolayı burasıyla ilgili uzun vadeli bir tanışıklık ilişkisine sahiptirler. Dolayısıyla kendi menşe bölgeleri ile ilgili itme ve çekme etkenlerini belirlerken son derece endişesiz ve daha önceden düşünülerek belirlenmiş muhakemelere ulaşabilmektedirler. Ancak varış bölgesi için konuşulacak olursa burası ile ilgili enformasyonlar, göçmenler için genellikle kesin olarak belirim göstermemektedir. Bunun nedeni, bir yerde bulunan kişisel avantaj ve dezavantajların, ancak o bölgede yaşamak suretiyle anlaşılabileceği ve algılanabileceğidir. Bu nedenden ötürü göçmenler açısından, gidilecek varış ülkesi ile ilgili her daim bir bilgisizlik ve gizem söz konusu olmaktadır (Lee, 1966: 50-51).

Menşe alanı ve varış bölgesi ile ilgili olumlu ve olumsuz faktörlerin göçmenler tarafından belirlenmesinde etkili olan bir diğer unsur, buralarda bulunan yaşamsal döngüler açısından ortaya çıkmaktadır. Menşe olan ülkesinde ikamet eden birey, kimliğini bu yerde biçimlendirmesi ve fazlaca ağır sorumluluklar altına girmemesi

nedeniyle burada bulunan olumlu faktörleri gereğinden fazla abartabilirken olumsuz etkenleri ise olabildiğince görmezden gelme eğilimine sahip olabilmekteyken varış ülkesinde karşılaştığı asimilasyon, ötekileştirme gibi zorluklardan dolayı burada kendisi için mevcut olan çekici faktörleri fark edemeyip itici etmenleri gözünde çok daha fazla büyütebilmektedir. Bu durum, göçmenlerin, her iki alanda bulunan olumlu ve olumsuz etkenleri hatalı değerlendirmesine sebebiyet vermektedir (Lee, 1966: 51).

Lee'ye göre göç sürecini etkileyen bir başka faktör, göç edilecek yer ile yaşanan yerde mevcut olan engelleyici etkenlerdir. Bu etkenler, makro ve mikro boyutta olmak üzere iki kategoriye ayrılmaktadır. Göçün sağlıklı bir biçimde çözümlenebilmesi için dikkate alınması gereken bu engelleyici unsurlar, göçmenlerin yabancı bir ülkeye yerleşme kararı alması noktasında büyük önem taşımaktadır. Mikro düzeyde engelleyici etkenler; göçün yapılacağı mesafe, göçmenlerin taşınma sonucunda yaşayacağı maddi sıkıntılar, ulaşım koşulları gibi durumlarken makro düzeyde olanlar ise varış ülkesinin uyguladığı göç ve göçmen politikaları, yerel toplumun göç eden birey ve gruplara karşı takındığı tutum ve davranışlar olarak belirim göstermektedir (Todaro, 1980: 17-18).

Lee'nin itme-çekme faktörleri kuramı, her ne kadar tıpkı Ravenstein'in teorisi gibi göç teorileri arasında önem verilen sayılı göç kuramlarından biri olsa da nitelik bakımından göç devinimleri bağlamında değerlendirilmesi kesinlik taşımayan, göç sözlüğünde iltica, mültecilik gibi kavramlar ile açıklanan olguları kapsayıcı olmaması nedeniyle kendi bünyesinde eksiklik barındırmaktadır. Söz konusu teori, tıpkı diğer pek çok teori gibi daha ziyade serbest göçleri ifade etmeye odaklanmış, spesifik göç devinimlerini işin içerisine dahil etmemiştir (Aydemir ve Şahin, 2017: 365).

3.2.3. Willam Petersen'in Beş Göç Çeşidi

Willam Petersen, 1958 senesinde yayınlamış olduğu "A General Typology of Migration" adlı çalışmasında ortaya koyduğu kuramı ile göç literatürüne yeni bir soluk getirmiştir. Petersen, bütün insanların aynı özelliklere sahip olduğu ve göçün herkes için benzer süreçler doğrultusunda işleyen normal bir olgu olduğu anlayışını reddetmiştir. O, neden bazı insanların göç devinimine katılırken diğerlerinin bu sürece dahil olmadığını ortaya çıkarmayı amaç edinmiş ve bu doğrultuda itme-çekme etkenlerinin altında bulunan ana nedenlerin neler olduğunu bulmayı hedeflemiştir (Petersen, 1958: 258). İtme-çekme etkenlerinin altında var olan nedenler, Petersen'in teorisi için tarihsellik bağlamında değişkenlik gösterebilmektedir. Burada

bahsedilmek istenen şey, tarihin bir döneminde belirli bir insan topluluğu için itme faktörü olan unsurun başka bir zaman diliminde çekme etkeni olarak görülebileceğidir. Tarihsellik faktörünün dışında, bir topluluğun içerisinde bulunduğu ekonomik vaziyet de göç olgusunun belirim göstermesinde etkili olan nedenler arasında gösterilmektedir. Buna göre her toplumsal tabaka, ekonomik dalgalanmalardan farklı biçimlerde etkilenmektedir ve insanların göç devinimine katılıp katılmayacağı, söz konusu tabakaların ekonomik değişimler karşısında göstereceği reaksiyonlar bağlamında farklılaşmaktadır (Çağlayan, 2013: 95). Bu nedenden ötürü ferdi ve sınıfsal ayrımlılıkların dikkate alınarak verimli bir şekilde irdelenmesi, göç tiplerinin ortaya koyulması ve açıklanması bağlamında önem taşımaktadır.

Petersen, teorisini meydana getirirken güçlü bir analiz sürecinin, sağlam bir kuramın oluşumunda olmazsa olmaz bir parça olduğunu belirtmiştir. Bu çerçevede, sadece tanımlayıcı bir niteliğe sahip olmak istenilen, sınırlı bir analiz sonucunda ortaya çıkarılan, dar veri kümesi ile oluşturulan kuramsal çerçevelerin genellikle yetersiz kaldığını ifade etmiştir. Bu nedenle çalışmasında daha umumi olacak bir göç teorisi yaratmayı hedeflemiş, iç göç ve dış göçlere ait kapsamlı ve belirgin analizler ortaya koyarak bunları tek bir kategorilendirme içerisinde birleştirme çabasında olmuştur (Özcan, 2016: 193).

Peterson'un ortaya koymuş olduğu göç tipolojisinin, tarihsel süreç içerisinde gerçekleşmiş olan bütün göç devinimlerini izah etme niteliğini bünyesinde barındıran ve kapsayıcılık bağlamında oldukça geniş bir yelpazeye hitap eden bir özelliği bulunan, göç teorileri arasında başarı anlamında özel yere sahip bir kuram olarak değerlendirilmesi mümkündür. Bu açıdan Petersen'in çalışması, itme-çekme şeklindeki göç davranışına sebebiyet veren etkenleri ve bunun yanı sıra ferdi, toplumsal, natürel ve politik motivasyonları kapsamı içerisine alması nedeniyle bilhassa çağımızda meydana gelen evrensel bağlamdaki çeşitli türlerden göç akımlarının çözümlenmesine ve açıklanmasına önemli ölçüde olanak tanımaktadır (Çağlayan, 2006: 76-77). Peterson, göçleri kategorilendirme sürecini biçimlendirirken altyapısını, itme-çekme zıtlığını göç deviniminin yenilikçi veya konservatör olması bağlamında birbirinden farklı pozisyonlara yerleştirdiği ve bunlara birey ve grupların göç etme arzularını da eklemiş olduğu bir zemin üzerine inşa etmiştir. Tüm bu kapsamlı filtrelemelerinin ardından Petersen, beş adet göç tipini şu şekilde tanımlamıştır (Petersen, 1958: 259-264):

İlkel göç: Bu göç türünde yaşanan devinimlerin temel kaynağı, iklim şartlarında meydana gelen birtakım değişikliklerdir. Söz konusu değişiklikler, bir coğrafyada bulunan birey ve toplulukların orada kalarak hayatını devam ettirmesini zor veya imkansız hale getirmektedir. Bu nedenden ötürü insanlar, umumiyetle toplu bir biçimde değişikliğin yaşandığı bölgeden ayrılmak suretiyle başka bir coğrafyaya yerleşmektedirler. Doğal iklim ve hava koşullarından dolayı bahsi geçen hareketlilikler gerçekleştiğinden ötürü de bu etkenler birer itme faktörü olarak değerlendirilmektedir. İlkel göçler, doğadaki olumsuz değişimlere karşı henüz bir iyileştirme yapılamayan, teknolojik bağlamda insanoğlunun yetersiz kaldığı tarihsel dönemlere denk geldiğinden dolayı ilkel insanların gerçekleştirdiği eylemler olarak nitelendirilebilir.

Mecburi göç: Mecburi veya zorunlu göçler, göç eden kişilerin bu eylemi gerçekleştirip gerçekleştirime opsiyonuna sahip olmadığı, sosyal veya politik anlamda önemli ölçüde baskıya maruz kaldıkları durumlarda ortaya çıkan göç tipi olarak belirim göstermektedir. Bu göç tipinde, bir bölgede yaşayan birey veya toplulukların söz konusu alanda kalıp kalmayacağı, yani göç etmeyi veya etmemeyi tercih etme şansı bulunmamaktadır. Bu durumun nedeni, söz konusu insanların hayatını sürdürdüğü yerde bulunan devlet veya onunla benzer bir güce sahip olan sosyal müessesenin, burada bulunanlara bahsi geçen bölgeyi terk etmeleri için baskı yapmaları ve zor kullanmalarıdır. Örneğin İkinci Dünya Savaşı sırasında Almanya’da iktidarda olan Nazi hükümetinin, sınırları içerisinde yaşayan Yahudi birey ve topluluklara karşı uyguladığı baskıcı politikalar, ekonomik ambargolar, çeşitli soykırım girişimleri gibi faktörler, söz konusu insanları Almanya sınırlarını terk etmeye ve başka bir bölgeye göç etmeye mecbur etmektedir. Bu bağlamda Yahudilerin Almanya’dan ayrılarak farklı bir yere gerçekleştirdiği göçler, mecburi göç türüne dahil olmaktadır.

Yönlendirilen Göç: Petersen’in çalışmasında mecburi göç ile aynı başlık altında sunulan yönlendirilen göç tipi, her ne kadar onunla oldukça benzer özellikler taşısa da aralarında önemli bir fark bulunmaktadır. Zoraki göçte, gördüğü sosyal ve politik baskılamalar neticesinde bulunduğu yeri terk etmek mecburiyetinde kalan göçmenin bu konuda herhangi bir şansı olmamasına karşın yönlendirilen göçte, yine benzer tutumlarla karşılaşmasına rağmen ikamet ettiği yerde kalma veya orayı terk etme arasında seçim yapma olanağı bulunmaktadır. Daha anlaşılır bir dille vurgulamak

gerekirse bir bölgede yaşayan birey veya topluluklar, deneyimledikleri sosyal baskılara rağmen göç edip etmeme noktasında bir karar düzeneği bulundurabiliyorlar ve karar düzeneğinin işletim kuvvetini kendi ellerinde taşıyorlar ise bu kişilerin gerçekleştirmiş olduğu göç, yönlendirilen göç kategorisine dahil olmaktadır.

Serbest göç: Daha önce bahsi geçen üç göç tipinin tam aksine, serbest göç tipinde birey veya toplulukların karşılaşmış olduğu herhangi bir doğal, sosyal, politik zorluk bulunmamaktadır. Bu göç tipinin kapsamına almış olduğu göç devinimleri, tamamıyla söz konusu eylemleri gerçekleştiren göçmenlerin inisiyatifine bağlı olan bir konumda yer almaktadır. Bu bağlamda, bir yerden başka bir yere giden birey ve toplumları, bu davranışları konusunda etkileyen herhangi bir itme faktörü yoktur ve bu kişiler, kati ve istikrarlı bir biçimde göç tercihini kendileri yapmakta ve bu yönde devinim gerçekleştirmektedirler. Serbest göçler, diğer göç türleri gibi içerisinde birden fazla insanı aynı şekilde etkileyen unsurları bulundurmadığı için genellikle topluluk halinde değil bireysel olarak gerçekleşmektedir. Bunun yanı sıra bu göç türünün diğerlerinden ayrıksılılığın daha belirgin olmasını sağlamak için belirtilmesi gereken diğer hususlar; göçmenlerin iradesinin görünür biçimde ön plana çıkmış olması ve bu kişilerin pasif konumdan aktif konuma geçmesidir.

Kitlesel göç: Petersen'in son göç tipi olan kitlesel göçler, özellikle geçtiğimiz yüzyılda yaşanmış olan teknolojik ilerlemelerle bağlantılı olarak ortaya çıkan bir özellik taşımaktadır. Bahsi geçen teknolojik ilerlemeler neticesinde ulaşım sistemleri ve olanakları üst düzeye çıkmış, bunun sonucunda da göç olgusu, kitlesel bir niteliğe bürünmüştür. Yani göç devinimi, kitlesel göç türünün ortaya çıkışıyla birlikte bireysel olmaktan çıkarak kolektif bir biçime evrilmiştir. Kitlesel göçlerin gerçekleşmesinde teknolojik ilerlemeler kadar bir önceki paragrafta bahsedilen serbest göç türüne dahil olan göç hareketliliklerini gerçekleştiren öncü göçmenlerin, ardında bıraktıkları insanları da göçe teşvik etmesi, onların motive olmalarına katkı sağlamalarıdır. Sözü edilen bu öncü göçmenler, yerleştikleri yerin farklı hayat stilini içselleştirerek bu deneyimlerini terk etmiş oldukları yerdeki insanlara ulaştırmış ve bu sayede yeni potansiyel göçmenlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamışlardır.

3.2.4. Kesişen Fırsatlar Teorisi

Daha önce sözü edilen kuramlar açısından bakıldığında bu teori, göç olgusunu açıklamada bireysel süreçlere en fazla odaklanan, göçmenleri en aktif pozisyona yerleştiren kuram olarak ön plana çıkmaktadır. Göç olgusuna daha çok mikro

perspektiften yaklaşan bu kuram, ilk defa Amerikalı sosyolog Samuel Andrew Stouffer tarafından 1940 senesinde ortaya atılmıştır. Stouffer, göç deviniminin gerçekleşmesinde bireylerin tercihleri ve bu tercihleri şekillendiren nedenler üzerine odaklanmış, göç olgusunda bizzat göçmeni sosyal aktör biçiminde nitelendirmiştir. Bunun yanı sıra göç eyleminde en fazla etkili olan unsurların göçün yapılacağı uzaklık, göçün yapıldığı yerdeki olanaklar ve bu olanakların yoğunluğu olduğunu vurgulamış, bu etkenlerin içerisinde ise en ağır basanın ikamet yeri ve göçün yapılması planlanan yer arasında bulunan uzaklık olduğunu söylemiştir (Stouffer, 1940: 846). Yani bu kurama göre insanların hayatını sürdürdükleri yer ile göç etmeyi planladıkları bölge arasındaki uzaklık, göç tercihinin oluşmasında etkisi bulunan önemli bir çekiş faktörüdür ve söz konusu göçmen adayları, iki farklı yerde aynı ölçüde iş olanağı ve yoğunluğu bulunmasına rağmen uzaklığın daha az olduğu bölgeye göç etme eğilimi gösterecektir. Bu nedenle potansiyel bir göçmenin yaşadığı yere yakın olan bir yerleşim ile uzaklığının kısa olması ve o bölgedeki iş imkanlarının fazla olması, söz konusu yerin insanlar için çekici bir merkez olmasına ve oraya göç eden miktarının fazla olmasına sebebiyet vermektedir (Jansen, 1970: 11). Kuramda ele alınan ve göç davranışını etkileyen bir başka öge, göç edilmesi planlanan yerdeki olanaklar ve bu yere göç etme sürecinde göçmenlerin karşılaşacağı engellerdir. Buna göre göçmenler, göç etmeleri halinde sahip olacakları olanaklar ve göç yolculuğu ile sonrasında deneyimleyecekleri birtakım zorluklar arasında bir oranlama yapmakta ve bu analiz neticesinde göç eylemini gerçekleştirip gerçekleştirmeyeceklerini kararlaştırmaktadırlar (Stouffer, 1940: 847).

Kuramda bahsedilen göç edilecek mesafe etkeni, esasen uzaklığın fazlalaştıkça göç eylemini gerçekleştirecek kişi veya grup olan göçmenlerin bu davranışı yerine getirme isteğinin azaldığına işaret etmektedir. Bunun nedeni olarak ise halihazırda yaşanılan yer ile göçün yapılması planlanan yer arasındaki mesafe arttıkça araya karışan engellerin de çoğalması ve çeşitlenmeye başlamasıdır. Uluslararası göç için konuşulursa bu durum, her bir ülkenin ulusal sınırlarını geçiş esnasında yeni bir kontrol mekanizması ile karşı karşıya kalınması şeklinde belirim göstermektedir. Yani her bir sınır geçişinde olası bir engelle karşılaşma ihtimali bulunan göçmen, bu sebepten ötürü olabildiğince az sınırı aşıp göç eylemini gerçekleştirme eğilimindedir. Ancak yine de Stouffer'in kuramında göç eyleminin ortaya çıkmasındaki temel etken, göç edilmesi düşünülen bölgede bulunan olanaklardır. Mesafe ve hareketlilik

arasındaki ilişki ise göçün gerçekleşme olasılığına etkide bulunan bir yardımcı faktör olarak değerlendirilmektedir (Stouffer, 1940: 847). Ancak bu durumla çelişen argümanlarda bulunan teorisyenler de mevcuttur. Örneğin White ve Woods (1980), sosyal bağlantıların da göç eyleminin ortaya çıkmasında etkisi bulunduğunu, dolayısıyla mesafenin oldukça uzak olduğu yerlerde bulunan arkadaşlar veya hısımlık ilişkileri nedeniyle bu bölgelere de göçün yapılma olasılığının bir hayli yüksek olduğunu belirtmişlerdir.

Kesişen fırsatlar kuramı, daha ziyade işçi göçleri bağlamında değerlendirilebilecek iktisadi altyapılı bir teori olarak ön plana çıkmaktadır. Günümüzün modern çağında göç olgusunun çeşitlilik göstermeye ve farklılaşmaya başlaması sonucunda bu teorinin uygulanabilirliği azalmaya başlamıştır. Özellikle son zamanlarda ulaşım ağlarında yaşanan gelişmeler, eğitim seviyesi daha yüksek olan nitelikli göçmenlerin ortaya çıkması ve herhangi bir mesafe-fırsat değerlendirmesi yapmaksızın çaresiz bir biçimde gerçekleştirilen yasa dışı göçler, bu durumun ortaya çıkmasında önemli etkenlerdir.

3.2.5. Merkez-Çevre Teorisi

Oldukça yaygın olarak dile getirilen ve “Bağımlılık Okulu” biçiminde de isimlendirilen bu teori, başta Amerikalı sosyolog Immanuel Maurice Wallerstein olmak üzere Andre Gunder, Samir Amin gibi pek çok kuramcı aracılığıyla geliştirilmiştir. Bu kuramın temelinde yatan argüman, dünyada halihazırda egemen olan iktisadi ve sosyal sistemin, merkezde yer alan gelişmiş ülkeler ile bunların çevrelerinde bulunan gelişmemiş veya gelişmekte olan ülkeler arasında konumlanan karşılıklı bağıllık ilişkisi bağlamında ortaya çıktığıdır. Merkez-çevre teorisi, esasen hem siyasi hem de entelektüel bir çerçevesi bulunan, modern çağda dünyayı egemenliği altına alan kapitalist iktisadi düzenin dinamiklerini bütünsel bir sosyal mekanizma olarak açıklamayı hedefleyen makro sosyolojik bir yaklaşım olarak belirim göstermektedir (Sorinel, 2010: 220). Kuramın bahsetmiş olduğu karşılıklı bağıllık ilişkileri, tarihsel süreç içerisinde her dönemde benzer özellikler göstermekle birlikte günümüzde bu durum, kapitalist bağlara evrilmiştir. Wallerstein, aslında her tarihsel dönemde birden fazla iktisadi ve sosyal sistem var olduğunu, ancak bunlardan birinin diğerlerini kapsamı içerisine alarak yok ettiğini, günümüzün modern dünyasında ise bunu başaran sistemin kapitalist dünya düzeni olduğunu belirtmiştir ve

söz konusu kapitalist düzen, zamanın ekonomisini ve diğer yapıları biçimlendiren temel unsurdur (Wallerstein ve Balibar, 2000: 134).

Dünya-sistemleri perspektifi şeklinde de belirtilen kuramda, dünya-sistemleri olarak nitelendirilen sistemler, dünyanın sahip olduğu ve onun sıfatlandığı sistemler olarak görülmemektedir. Aksine bu sistemlerin her biri, kendi içerisinde ayrı bir dünya şeklinde değerlendirilmektedir. Söz konusu dünya-sistemlerinin hiçbirisi, biri hariç, tüm kürede belirgin olarak egemenliğini ortaya koyabilmiş değildir. Ancak çağımızda insanoğlunun içinde konumlanmış olduğu güncel dünya-sistemi, uzunca bir süredir varlığını devam ettirmektedir ve bunun sonucunda kapitalist üretim biçimini tüm küreye yayacak şekilde sınırlarını büyüten yegane dünya-ekonomisi veya sistemi haline gelmiştir (Wallerstein, 1995: 629). Bunun sonucu olarak ise kapitalist üretim mekanizmasının işlerlik kazandığı günümüz dünya-sistemi, çağdaşları olarak nitelendirilebilecek diğer sistemleri ortadan kaldırarak egemenliğini ilan ettiğinden dolayı benzersiz bir konuma yerleşmiştir (Wallerstein, 2003: 532). 1500’li senelerde ortaya çıkan ve günümüze değin süregelen modern sistem, tarihsel süreç içerisinde belirli kesitlerde egemen olan diğer dünya-sistemlerinden ayrıksı bir özelliğe sahiptir. Bu özellik, söz konusu sistemin diğer sistemler tarafından başarısız olan sürekli sermaye akışını ve birikimini sağlaması sonucunda buna yönelik kurumsal bir yapı inşa edebilmesidir (Wallerstein, 2003: 529).

Özellikle geçtiğimiz son 500 senede küresel anlamda etkili olan modern kapitalist dünya-sistemi, içerisinde barındırmış olduğu birtakım kurumsal mekanizmalar vasıtasıyla işlerlik kazanmaktadır. Bunlar; üretim ağı örgüleri, devlet ve bunların arasında bulunan sistemler ile jeokültür gibi alt başlıklar halinde kategorilendirilebilir (Wallerstein, 1995: 631). Üretim ağı örüntüleri, kapitalist sistemin sürekli sermaye birikimine zemin hazırlayan metalaştırma, emek gücünün hakimiyet altına alınmasının türlü türlü, meta halkaları, merkez-çevre arasında bulunan adil olmayan değişim ve pazarın karşısında bulunan uzmanlaşmamış olan tekelci kapitalistler topluluğu şeklinde 5 düzenek aracılığıyla belirim göstermektedir. Devletler arasında bulunan sistemler, özellikle ortaçağdaki yönetim anlayışının ve dolayısıyla kilise, feodalite gibi kurumların yerle bir olmasının ardından ortaya çıkan modern devletlerin sürekli sermaye birikiminin gerçekleşmesine sebebiyet veren ilişkiler sayesinde belirim gösteren mekanizmaları ifade etmektedir. Jeokültür kategorisi ise, birbirlerinden kültürel açıdan bazı noktalarda farklılık gösterebilir

modern dünya-sistem dahilinde küresel anlamda kabul edilen birtakım kuralları ve söylemleri ortak bir kültürel kalıplar dizisi olarak benimsemelerine gönderme yapmaktadır (Wallerstein, 2005: 142).

Wallerstein'in kuramında, merkezde yer aldığı belirtilen ülkeler, kapitalist değer ağlarıyla örüntülenmiş, iktisadi ve sosyal bağlamda kapitalist ilişkilerin hüküm sürdüğü gelişmiş bölgeler olarak nitelendirilmektedir. Söz konusu merkez ülkelerin çevrelerinde yer alan ülkeler ise kapitalist ilişkilerle donatılmış olan bölgelere iktisadi açıdan bağımlı olan, aynı zamanda bu kapitalist değerlerin güçlenerek devam etmesi konusunda ihtiyaç duyulan, kendileri de bu karşılıklı ilişkiler sayesinde kalkınan bölgelerdir. Merkez ülkeler, çevre ülkelerden tedarik etmiş olduğu hammadde, makul işgücü ve bunlarla üretilen endüstriyel ürünlerin, dünyanın daha az gelişmiş bölgelerine pazarlanması noktasında bu ülkelere ihtiyaç duymaktadır. Çevre ülkeler ise kapitalist değerler açısından geri kalmışlıklarını ortadan kaldırmak ve iktisadi anlamda rahatlığa erişebilmek amacıyla merkez ülkeler tarafından dolaşıma sokulan bu kapitalist döngü içerisine dahil olmakta ve bu ülkelere bağımlılık duymaktadır (Çağlayan, 2013: 99). Bu açıdan, her ne kadar bu döngü içerisinde hangi tarafın diğerine daha fazla ihtiyacı olduğu tartışma konusu olsa da aralarında çift yönlü çıkar ilişkilerinin olduğu söylenebilir.

Merkez-çevre ülkeler arasında var olan karşılıklı bağıllık ilişkilerinin yaratmış olduğu sistem sonucunda dünya nüfusunun demografik dağılımında önemli ölçüde bir değişim meydana gelmektedir. Bu değişimin yarattığı nüfus hareketliliği, daha ziyade çevre ülkelerde yaşanmakta ve merkez ülkelere doğru gerçekleşmektedir (Zolberg, 1983: 9). Söz konusu göç hareketlilikleri, özellikle son yüzyılda dünya genelinde egemen olan kapitalist ilişkiler bağlamında çevre ülkelerde bir parçalanma ve yer değiştirme etkisi şeklinde kendini göstermektedir. Egemen kapitalist değerler, merkezi Batı Avrupa ve Kuzey Amerika olmak üzere süreç içerisinde kapsamı çok daha artacak şekilde birçok bölgeyi etkisi altına almakta ve etki altına giren yerlerdeki hammadde, işgücü ve toprak gibi unsurlar, kapitalist pazarın içerisine dahil olmaktadır (Unat, 2002: 15). Bunun bir sonucu olarak kapitalist değerlerin yerleşmeye başladığı bölgelerden merkez ülkelere büyük oranda göç akımları ortaya çıkmaktadır.

Günümüz açısından değerlendirildiği zaman, merkez-çevre kuramının geçerliliğini korumak ile birlikte biçiminin ve işleyiş şeklinin değişime uğradığı görülmektedir. Önceleri kapitalist pazara dahil olabilmek için bulunduğu ülkeden

ayrılarak merkez ülkelere giden göçmenler, artık üyesi olduğu çevre ülkelerde bunu gerçekleştirebilmektedirler. Kapitalist değerlerin tümüyle hakim olduğu merkez ülkelerin sermayesinin çevre ülkelere girişinin kolaylaşmasıyla birlikte bu ülkelerde oluşturulan endüstri kentleri aracılığıyla geleneksel üretim sistemi, yerini kapitalist üretim mekanizmasına bırakmakta ve toplumun birçok dinamiğinde önemli ölçüde dönüşüme neden olan bu durum, bahsi geçen ülkelerde kırsal yerleşim yerlerinden sanayi kentlerine hareketliliği artırmakta, bu sayede kapitalist ülkelerin arzuladığı endüstriyel üretim sistemi, çevre ülkelere entegre edilmektedir (Oktik, 1997: 81).

İşgücü ve kapitalist ilişkiler arasında bulunan karşılıklı etkileşim sistemi küreselleşmeye ve bu küresel dönemde işgücünün devinimine vurgu yapmaktadır. Ancak merkez-çevre ülkeler ekseninde bulunan kapitalist ilişkiler örüntüsü, küreselleşmenin giderek kendisini hissettirmesi neticesinde bir evrim geçirmekte ve bu ülkelerin görüntüsünde bir dönüşümün gerçekleşmesine neden olmaktadır. Nedeni ise siyasi, iktisadi ve kültürel küreselleşmenin sonucunda merkez ülke şeklinde değerlendirilen ülkelerin etkinliğini yitirmesi ve onların konumuna ulus aşırı olan küresel şirketlerin yerleşmesidir. Yalnızca bir ulus-devleti temsil eden sermayelerin pazarda etkisini kaybetmesi sonucu desteklenen ve giderek artan bu küreselleşme süreci neticesinde küresel piyasada rekabet artmakta ve bunun sonucunda kadınlar ile çocukların emeği, ucuza mal edilebildiği için olabildiğince sömürülmeye çalışılmaktadır (Sayın, 2001: 12).

3.2.6. Göç Sistemleri Teorisi

Göç olgusunu sistematik biçimde ele alan bir başka kuram olan göç sistemleri teorisi, iki ya da ikiden daha çok ülkenin, aralarında bir göçmen değişimi anlaşmasına vararak oluşturdukları bir anlayış üzerine inşa edilmiştir. İktisadi ve siyasi bir zeminin üstüne oluşturulan kuram, merkez olarak kabul edilen ve aşırı oranda göç alan bazı ülkelerin meydana getirdiği bölgeler ile bu bölgelere göçmen gönderen birtakım ülkeleri kapsama alanına dahil etmektedir (Zlotnik, 1992). Söz konusu ülkeler arasında yapılan, göçmen değişimi hususunda ortaklaşa alınan kararlar neticesinde gerçekleştirilen bu hareketlilik sonucunda bunların arasında bir göç düzeneği ve ilişkiler meydana gelmektedir. Bu düzeneğin ve ilişkilerin yaratılmasında önemli olan faktörler ise coğrafi açıdan yakınlık, iktisadi açıdan karşılıklı menfaatler ve tarihsel, siyasi ve sosyal düzlemlerdir (Çağlayan, 2006: 82). Ancak burada coğrafi yakınlık etkeni, her zaman için geçerli bir sebep olmayabilmektedir. Bazı durumlarda, mesafe

açısından birbirine oldukça uzak ülkeler ve bölgeler arasında da göçmen değişimi zeminine oturtulan sistemler ve ilişkiler halkası bulunabilmektedir.

Göç sistemleri teorisine göre iki ya da daha fazla ülke arasında gerçekleşmesi muhtemel olan göç değişimi neticesinde kurulan göç düzenekleri ve ilişkilerinin ortaya çıkışından evvel bu ülkeler arasında var olan, yani bunların öncülü konumunda bulunan birtakım ilişkiler mevcut olmaktadır. Söz konusu ilişkilerin kaynağına bakıldığında zaman sömürgecilik anlayışının hakim olduğu kolonyal periyot ve bu dönemde geliştirilen bağlantılar, ticari ve ekonomik ilişkiler, siyasi yaptırım, kültürel yakınlıklar gibi birtakım unsurlar ön plana çıkmaktadır (Çağlayan, 2006: 82).

Göç sistemleri teorisi, diğer göç kuramları gibi özel ve tek perspektiften bir yaklaşım ortaya koymamaktadır. Buna rağmen göç alan ve veren ülkeler arasında var olan göç ilişkileri ile alakalı olarak öne sürdüğü birtakım varsayımlar mevcuttur. Bu varsayımlar, kısaca şu şekilde özetlenebilir (Unat, 2002: 22-23):

1. Göç sistemi bulunan ülkelerin coğrafi bakımdan birbirlerine yakın bulunma mecburiyetleri yoktur. Göç sistemleri teorisinde bulunan göç mekanizmaları ve ilişkileri, fiziki anlamda yakınlıktan ziyade politik ve iktisadi bağlantılar sonucunda meydana gelmektedir ve iki ülkenin fiziki bakımdan uzak olması, o ülkeler arasında yaşanması muhtemel olan göçmen değişimine engel teşkil etmemektedir.
2. Göçmen veren ve alan ülkeler bağlamında aşırı derecede çok kutuplu mekanizmalar var olabilir. Böyle bir durumda, birbirinden dağınık konumlarda bulunan merkez ülkeler, aralarında benzerlik olan çevre ülkelerden gelen göçmenleri alabilmektedir.
3. Birden fazla göç sistemine dahil olan, yani çeşitli ülkelerle geliştirdiği ilişkiler neticesinde çoğulcu bir üyelik anlayışını benimseyen ülkeler, umumiyetle göçmen gönderen ülkeler arasında yer almaktadır.
4. Var olan göç sistemleri, her dönemde aynı çizgide ilerlememektedirler. Sistemlere dahil olan alıcı ve verici ülkeler, çeşitli iktisadi, toplumsal ve politik sebeplerden ötürü sistemleri terk edebilirler veya sistemlere üye değillerse bunlara dahil olabilirler.

Göç sistemleri teorisinde ele alınan göç ilişkileri, hem makro hem de mikro yapıların birbirleriyle karşılıklı biçimde yaşanan etkileşimleri sonucunda ortaya

çıkılmaktadır. Burada ele alınan makro yapıların kapsamı, geniş bir çerçevede analiz edilmesi gereken kurumsal etkenler tarafından oluşturulurken mikro yapılar, göçmenlerin kendilerine yönelik var olan alışkanlıkları, inanışları, eylemleri, diğer göçmenler ile olan etkileşim örüntüleri gibi faktörleri içermektedir. Makro yapılar, göçmenlerin ülkeye giriş ve çıkışının kontrol edilmesi, gelen göçmenlerin uygun biçimde ülkeye yerleştirilmeleri gibi ilişkiler sonucunda meydana gelmektedir ve bu yapıların şekillenmesinde uluslararası pazarın iktisadi yönelimi, evrensel pratikler, hukuki münasebetler gibi unsurlar etkili olmaktadır (Castles ve Miller, 2008). Söz konusu makro yapıların bir şema biçiminde ortaya koyulması, her ne kadar göçmen kabul eden ülkeler açısından göç akımlarının organize edilmesini ve tasarlanmasını daha basit hale getirse de aynı zamanda bu akımların neticesinde kendi sınırlarını muhafaza etmesini gerektiren bir durum ortaya çıkmaktadır. Göç sistemleri teorisinin bir diğer parçası olan mikro yapılar ise göçmenlerin kendi bünyesinde oluşturmuş olduğu, resmi olmayan, göç eylemi ve yerleşme hususunda karşılaştıkları zorluklar ile mücadele etmek amacıyla geliştirdikleri, kültürel ve sosyal sermaye tarafından taşınan veriler ile yaratılan sosyal ağlar olarak nitelendirilmektedir. Mikro yapıların oluşturulmasında; göç edilmesi planlanan ülke hakkında bilgi sahibi olabilme isteği, göç sürecinin düzgün bir şekilde organize edilebilmesi, iş fırsatlarının durumunu öğrenme, yeni ortama daha kolay entegre olabilme arzusu gibi faktörler etkili olmaktadır (Lordoğlu vd., 2004). Kısaca özetlemek gerekirse göç sistemleri teorisini doğru bir biçimde idrak edebilmek ve göç olgusu üzerinde uygulayabilmek için hem makro yapıları hem de mikro yapıları analiz etmek gerekmektedir (Toksöz, 2006: 20).

Göç sistemleri teorisi, dünya üzerinde gerçekleşen göç akımlarının birbirinden ayrı olarak düşünülecek birer bağımsız devinim olduğu düşüncesine şiddetle karşı çıkmaktadır. Bu teoriyi benimseyen kuramcılar açısından, tıpkı diğer başka evrensel süreçlere benzer biçimde göç olgusu da her biri bir diğerinden tamamen bağımsız olan devinimler olarak değerlendirilememektedir. Göç olgusunun anlaşılabilmesi için çeşitli göç mekanizmaları ve ilişkileri geliştiren, göçmen alan ve veren ülkelerin tarihsel süreçte ortaya koymuş olduğu ilişkilere yakından bakmak gerekmektedir (Portes vd., 1989).

Göç sistemleri teorisi ile ilgili bir görüş de Alman sosyolog Thomas Faist tarafından ortaya koyulmuştur. Faist'in düşüncesine bakıldığı zaman, söz konusu teorinin dünya sistemleri ve ağ teorisi arasında yer alan, ikisi arasında geçişi sağlayan

bir kuram olarak değerlendirildiği görülmektedir. Bu doğrultuda, göç sistemleri teorisinin sahip olduğu üç temel nitelikten söz etmektedir (Faist, 2003: 82-83):

1. Göç sistemleri teorisi, insanlar arasında bulunan bağlantılar yerine ülkeler düzleminde yer alan bağlar üzerine odaklanmaktadır. Sözü edilen bağlantılar, henüz bu sistemler meydana gelmeden önce mevcuttur. Ayrıca söz konusu göç sistemleri, devinimlerin ortaya çıktığı kaynakları meydana getirmekte ve bu sistemler, bir ülkede kalmak veya o ülkeden ayrılmak gibi tercihlerin belirlenmesinde etkili olmaktadır.
2. Göç sistemleri teorisi, esasen göç sistemlerinin oluşmasında etkili olan süreçlere odaklanmaktadır. Bu teori, göç süreci içerisinde yer alan her bir parçanın birbiri ile bağlantılı olduğunu, bunların herhangi birinde yaşanacak bir değişimin diğerlerini de etkileyeceğini, bu nedenle sistemlerin kendi içerisinde değişime açık olduğunu vurgulamaktadır.
3. Göç sistemleri teorisine bağlı kalan kuramcılar, bu sistemlerin oluşmasında büyük oranda etkisi bulunan, bireysel ve çoğulcu ilişkiler neticesinde meydana gelen toplumsal ağlar üzerine odaklanmaktadır. Bu ağlar, ulus-devletler bağlamında mevcut olan iktisadi anlamdaki eşitsizlikler, göçmen kabul eden ülkelerin yasaları gibi insanların kalış veya ayrılış kararı üzerinde etkisi bulunan, bu tercihe yönelik geliştirmiş oldukları stratejiler aracılığıyla ortaya çıkmaktadır.

3.2.7. İlişkiler Ağı Teorisi

Göç ve göçmenlikle ilgili ortaya atılan teorilerin birçoğu, umumiyetle göç olgusunun gerçekleşmesine sebebiyet veren nedenler üzerine odaklanmış, diğer etkenleri ikinci plana atmışlardır. Ancak göçü doğru bir biçimde analiz edebilmek, özellikle yaşanan çağ itibarıyla düşünüldüğünde çok yönlü bir perspektif benimsendiği takdirde mümkün olabilmektedir. Yaşanan göç akımlarının arka planında yer alan tarihsel süreç ve bunların zaman ve uzam ile bağlantılı olan ilişkileri, söz konusu göçlerin içeriğinin ortaya çıkarılmasında büyük bir öneme sahiptir. Bunun nedeni, göç olgusunun bağlantılı olduğu bu unsurlar aracılığıyla göç alan ile göç veren ülkedeki insan toplulukları tarafından yaratılan bir toplumsal sermaye meydana getirmesi ve bu sermayenin, göçmenler, göçme düşüncesinde olanlar ve göç edilecek ülkede bulunan insan toplulukları tarafından kullanılmasıdır. Bu kuramda bahsedilen ilişkiler ağı da sözü edilen sermayenin oluşumunda katkısı olan eski-yeni göçmenler

ve göçmen olmayan bireyler arasında mevcut olan ortak menşee, hısımlık, arkadaşlık gibi bağlardan yaratılan kişiler arası ilişkiler olarak belirim göstermektedir (Unat, 2002: 18).

1990'lı yıllardan itibaren göç olgusunu tanımlamada yararlanılmaya başlanan ağ kavramı, göçmen birey ve toplulukların yakın bağlarının bulunduğu aile bireyleri, arkadaşları gibi kişilerle aralarında bulunan ilişkilerin toplamı şeklinde değerlendirilmektedir ve söz konusu ağ, göç etmeyi düşünen insanlar tarafından göç sürecini daha az maliyetli hale getirmek, olası rizikoları en az seviyeye indirecek yeni göç tünelleri yaratmak, bu sayede kendileri için daha fazla gidilecek ülke ve faaliyet sahası oluşturmak amacıyla kullanılmaktadır (Güllüpınar, 2012: 72). Bahsi geçen göç ağı, diğerleriyle kıyaslandığında daha erken bir tarihsel dönemde başka bir ülkeye göç edenler tarafından yapılandırılmakta ve göç alan ile göç veren ülkeleri birbirleriyle kaynaştıran bu ağlar sayesinde göç veren ülkede ikamet eden diğer kişiler göç etme olanağını elde edebilmektedirler. Her bir yeni göç akımı meydana geldiğinde söz konusu ağ yeniden devinim kazanmakta ve kendini yinelemektedir. Yeni bir ülkeye sonradan dahil olanların önceden yerleşenlerin deneyimlerinden faydalanması şeklinde devam eden bu döngü, zaman süreci içerisinde göçün otomatik olarak devam etmesine neden olan bir unsur haline dönüşmektedir (Yalçın, 2004: 50). Tüm bu nedenlerden ötürü göçmenler tarafından oluşturulan ilişki ağları, küresel boyuttaki göçü hızlandıran ve onu tüm dünyada yaygın hale getiren bir sistem şeklinde nitelendirilebilir (Adıgüzel, 2016: 31). Bu da göç devinimlerinin bir defa başladığı zaman kendi kendini devam ettirebilen toplumsal bir süreç haline geldiğini gösteren bir durumdur.

Çağımızda gerçekleşen göç akımlarının başlamasında ve bunların sürdürülmesinde önemli etkenler olarak enformasyon ile kültürel ve toplumsal sermaye gösterilebilir (Castles ve Miller, 2008: 37). Söz konusu etkenlerin birleşerek bir bütün biçimine bürünmesi sonucunda meydana gelen ağlar ve bağlantılar, özellikle göç etmesi beklenen bireyler ve insan grupları için son derece önemli olan hayati kaynakları tedarik eder ve onların yeni yerleşim yerinde daha rahat hareket etmelerine olanak sağlayacak sosyal sermayeyi meydana getirir (Bordieu ve Wacquant, 1992: 119). Bu sayede yeni göçmenler, göç ülkesinde daha önceden göç ağları aracılığıyla oluşturulan cemaatlere, derneklere, topluluklara katılım şansını elde etmekte ve böylece kendi iktisadi ve sosyal zeminlerini sağlam bir düzleme oturtabilmektedirler.

Kuramda bahsedilen göç ilişkileri ağı, sadece belirli toplumsal dinamiklerle sınırlı kalmamakta, zaman geçtikçe diğer alanlara da sirayet etmektedir (Güllüpınar, 2012: 74).

Menşe olan ülkenin dışında bir ülkeye göçmüş olan bireyler ve topluluklar ile henüz kendi ülkesini terk etmemiş ancak etmeyi düşünen insan grupları arasında oluşturulan göç ilişkileri ağları, bahsi geçen kuramın ele aldığı gibi içerisinde göçmenler açısından birçok olumlu ve yararlı nitelik barındırmasına karşın yine göçmenler için birtakım negatif etkileri de bünyesinde barındırmaktadır. Göçmen ağlarının mevcudiyeti, her ne kadar ülkeye yeni giriş yapmış olan göçmenlerin sosyal açıdan entegrasyonunu daha kolay bir hale getirse bile aynı zamanda onları birer kapalı cemaat toplulukları içerisinde konumlandırmaktadır. Bu durum, yeni gelmiş olan göçmenlerin, kendilerine gerekli olan tüm gereksinimleri sözü edilen içine kapanık topluluk içerisinde karşılamasına ve yeni yerleştiği ülkede ikamet eden toplum ile uyumunun gecikmesine veya hiç gerçekleşmemesine sebebiyet verebilmektedir. Göç edilen ülkede yer alan halk ile iletişimini son derece kısıtlı bir düzeye getiren bu durum, ilişkiler ağı sisteminin, göçmenleri kendi kültürel çerçeveleri içerisinde sıkıştırması ve yerel halk ile uyumdan uzaklaştırması sonucunu beraberinde getirmektedir (Yalçın, 2004: 53-54). Bu bakımdan göçmenler tarafından yaratılan ilişkiler ağı sistemlerinin göçmenler arasında yardımlaşma ve birlik-beraberlik gibi duyguları uyandırmasının yanı sıra onları toplumun geri kalanından izole etme şeklinde olumsuz tesirleri de söz konusu olmaktadır.

Göçmenlerin karşılıklı ilişkileri sonucunda meydana gelen ağ sistemleri, örgütleniş biçimi bakımından profesyonel bir niteliğe ve karmaşık bir yapıya sahip olmak zorunluluğu taşımamaktadır. Bu sistemlerin oluşumu açısından herhangi bir formülizasyon veya izlenmesi gereken belirli prosedürler söz konusu değildir. Ağların başlangıçta ortaya çıkışı, göçmen gruplarının birtakım ihtiyaçlarından dolayı gerçekleşmektedir ve kendiliğinden ortaya çıkan bu ağ sistemleri, zaman geçtikçe yine ihtiyaçlara bağlı olarak gelişim kaydetmektedir. Göçmen ağ sistemlerinin ilerlemesinin arka planında yatan faktör ise göçün sürekli olarak teşvik edilmesi ve bu sayede göçün devamlı hale gelmesiyle bu sistemlerin büyüüp gelişkin hale gelmesidir (Yalçın, 2004: 49).

Geliştirilen göçmen ilişkileri ağ sistemleri, yalnızca göçmenler için yeni gelinen ülkeye iktisadi, kültürel ve sosyal anlamda bir entegrasyon kolaylaştırması

sağlamamakta, aynı zamanda bu sistemler aracılığıyla geliştirilen yeni değerler ve normlar sayesinde göçmenlerin ailesel yapısında da bir dönüşüme sebebiyet vermektedir. Özellikle Doğu kültürünü benimsemiş olan göçmen ailelerde söz konusu değerler aracılığıyla bu ailelerin sahip olduğu ataerkil düzen kırılmakta, bunun sonucu olarak kadınlar ile çocuklar iş hayatına dahil olmaktadır. Göçmenlerin, göçtükleri yeni ülkede ekonomik açıdan daha sağlam temellere sahip olmak ve o ülkede tutunmak maksadıyla aile yapılarındaki dönüşüme izin vermesi, göçmen ağıları sisteminin göçmenlere destek olmasının yanında toplumsal statülerin yeniden organize edilmesine etki ettiğinin bir göstergesidir (Unat, 2002: 19).

Göç ilişkileri ağlarının oluşturduğu sistemlerin göçmenler üzerindeki etkilerine yönelik birtakım farklı görüşler mevcuttur. Göç, göçmenlik, mültecilik gibi alanlarda çalışmaları bulunan Jeff Crisp, bu sistemlerin dört temel etkisi bulunduğunu belirtmektedir (Crisp, 1999: 6-7). Birinci etki olarak bu sistemlerin potansiyel göçmenlere göç eylemini nasıl gerçekleştirebilecekleri, göç ettikten sonraki yasal prosedürleri nasıl aşabilecekleri gibi konularda bilgi verdiklerini dile getirmektedir. İkinci etki olarak ise bu sistemlerin yeni bir ülkeye göç eden birey ve topluluklara maddi açıdan destek olduğunu belirtmektedir. Üçüncü bahsettiği etki, göç etmeyi düşünen insanlar için illegal göçü sağlayan organizasyonları meydana getirdiğidir. Son etki olarak da ülkeye yeni giriş yapan göçmenlere başlangıçta geçimlerini karşılayabilmeleri için sağladığı desteği işaret etmektedir.

Diğer bahsedilen göç teorilerinden daha farklı olarak göçmenlerin geliştirmiş oldukları ilişkiler bağlamında göç olgusunu izah etmeyi hedefleyen ilişkiler ağı teorisinin kapsamına dahil olan göçmen ağlarının iktisadi, toplumsal, psikolojik ve kültürel bağlamda pek çok olumlu ve olumsuz etkisinin var olduğu kuramcılar tarafından kabul edilmektedir. Gurak ve Caces (1992), göçmen ağlarının toplam altı adet kritik işlevinin olduğunu vurgulamaktadır (Akt. Yalçın, 2004: 51-52):

1. Göçmenleri, göç sürecinin sebep olduğu sorunlardan ve masraflardan kaçındırma,
2. Göçmenleri, yeni dahil oldukları toplumdan izole etme ve onların anavatanları ile olan bağlarını korumasını sağlama,
3. Hangi insan toplulukların göç edeceği ve hangi ülkeye gelineceğine etki etme,
4. Göçmenleri, yeni geldikleri ülkeye entegre olabilmeleri için destekleme,

5. Henüz göç etmemiş ancak etmeyi düşünen potansiyel göçmenleri, gelecekleri yabancı ülke konusunda bilgilendirme ve böylece o toplumdaki genel işleyiş konusunda haberdar olmalarını sağlama,

6. Göçün ne kadar hızlı olacağını ve boyutunu önemli ölçüde kararlaştırma.

Göç ilişkileri ağları ile ilgili çalışmalar, uluslararası göç ile birlikte iç göçler için de oldukça sık yapılmaktadır. Her ne kadar bunların nedenleri ve sonuçları arasında birtakım benzerlikler söz konusu olsa da aynı zamanda önemli farklılıklar da mevcuttur. Bunların arasında bulunan en kilit fark olarak ise uluslararası göçte hükümetlerin, sınırları içerisine girip çıkan yabancıları ve dolaşıma dahil olan vatandaşları daha çok kontrol etme eğiliminde olmasıdır (Gurak ve Caces, 1992: 152-153). Aynı zamanda bu iki göç türü, politik bağlamları ve oluşturdıkları ağ konfigürasyonları açısından belirgin farklılıklar gösterebilirler. Bir diğer farklılık olarak ise ikisi arasındaki mali yapıda göze çarpmaktadır. Uluslararası göç, iç göçle kıyaslandığında göçmen birey ve topluluklara daha fazla maddi yük bindirmektedir. Bundan dolayı göçmen ağları, uluslararası göç için daha önemli bir role sahiptir (Massey, 1988).

Göç ilişkileri ağları sistemlerinin kökenlerin olduğu gönderici ülkelerden kimlerin ve hangi şekillerde alıcı topluma göç edeceği hususundaki etkilerine yönelik bir başka görüş ise sosyolog Phillip Neal Ritchey'e aittir. Ritchey (1976), göç ağlarının göçmenlerin kararlarına sirayet etmesine yönelik üç adet hipotez ortaya atmıştır. Bunlar; yakınlık hipotezi, bilgi hipotezi ve kolaylaştırma hipotezidir. Yakınlık hipotezine göre menşe ülkede arkadaşlık ve akrabalık ağları ne kadar kuvvetliyse göçün gerçekleşme olasılığı o kadar azalmaktadır. Bilgi hipotezi, göç kanalları mekanizmalarının göçü nasıl daha fazla teşvik ettiği sorusu üzerine odaklanmıştır. Kolaylaştırma hipotezinde ise göç ağları tarafından oluşturulan gelişmiş göç sirkülasyonlarının yeni potansiyel göçmenleri tedarik ettiği ve ülkeye yeni gelen göçmenler için maliyetleri düşürdüğü vurgulanmaktadır.

3.3. Türkiye'den Almanya'ya Göç Hareketleri

Türkiye'den diğer ülkelere doğru gerçekleşen göçler, önemli ölçüde uluslararası seviyede yapılmış olan antlaşmalara dayanmaktadır (Franz, 1994). Önceleri 1950'lerde daha ziyade ülke içerisinde kırsal kesimlerden sanayileşmeye başlayan kentsel bölgelere doğru yaşanan göç hareketlilikleri, endüstriyel merkezlerde yaşanan

nüfus patlamasının da etkisiyle 1960'lardan itibaren işgücü çokluğunun yurtdışına ihracı şeklinde meydana gelmiştir. Bu işgücü fazlalığının çok büyük bir kısmı, İkinci Dünya Savaşı'ndan çıktıktan sonra hızlı bir sanayileşme sürecine giren ve bu süreci ilerletecek fiziksel emek gücüne gereklilik duyan Almanya'ya yönelmiştir. O zamanlar Federal Almanya olarak bilinen hükümet ve Türk hükümeti arasında 1961 senesinde imzalanan antlaşma neticesinde çok kısa bir zaman dilimi içerisinde resmi olarak bu ülkeye göç eden işçilerin miktarı yükselmiş, Alman hükümeti tarafından işçi alımına son verildiği 1973 yılı itibariyle özellikle yaşları 20-39 yaşları arasında seyreden erkek nüfusun dahil olduğu 1,5-2 milyon insan yurtdışına göç etmiştir (Martin vd., 2001). Göç eden işçilerin bazıları, çalışmaya başladıktan sonra kendi akrabalarının ve yakınlarının kendi yanlarında çalışması amacıyla Alman işverenlerine onların isimlerini önermiştir. Bu durumun neticesinde akrabalık, hemşerilik gibi ilişkiler sayesinde gerçekleşen bir zincirleme göç, henüz o yıllarda işçi göçü adı altında ortaya çıkmıştır (Unat, 2002: 123).

Almanya'ya Türkiye'den gerçekleşen işgücü göçü, başlangıç itibariyle Alman hükümeti ve toplumu tarafından olumsuz yönde karşılanmamıştır. Bunun en temel nedeni, sanayileşme sürecini hızlandıracak olan yabancı işçi nüfusun ülkede kalıcı olarak konumlanmayacağını ve bu nedenle sosyo-ekonomik entegrasyon gibi ülkeye mali külfet getirecek durumlarla karşılaşılmayacağını düşünmeleridir (Ünver, 2003: 189). Çünkü Almanya'ya göçen Türkler, “konuk ya da göçmen işçi” biçiminde nitelendirilmişlerdir. Ancak özellikle 1980'lerin ortalarına gelinmesinden itibaren geçici işgücü istihdamı sağlamak amacıyla göç edilmesine izin verilmiş olan Türk topluluklarının ülkede kalıcı bir konuma gelmesinin fark edilmesinin ardından Alman toplumunda bir huzursuzluk ortaya çıkmış, Türklerin, Almanya'nın toplumsal yapısına entegre olamayacak kadar marjinal bir kültüre sahip olduğu düşünceleri iyiden iyiye kendini göstermeye başlamıştır. Almanya'da ikamet eden Türklerin önemli bir kısmı, küreselleşmenin belirginleşmeye başladığı dönemde karşılaşmış oldukları sınırlayıcı kanunlar ve ırkçı davranışlar nedeniyle vatanlarına geri dönmek ile anavatanlarında mevcut olan strüktürel işsizlikten ötürü geri dönüşü müphem bir tarihe geciktirerek orada kalmak opsiyonlarından birini tercih etmek mecburiyetinde bulunmaktaydı. Bu durum, Almanya'da kalmayı tercih eden Türklerin miktarının oldukça önemli bir seviyede olmasına karşın onların yerli halktan izole olarak içine

kapanık bir yaşam stili geliştirmesine ve gettolaşma eğilimi göstermesine neden olmuştur (Unat, 2002: 181).

Almanya'ya göç etmiş olan ilk göçmen toplulukların gettolaşma eğilimi göstermesinde, Alman hükümetinin ve işverenlerinin tutumu önemli ölçüde etkili olmuştur. Alman işverenler, fabrikalarda çalışan Türk işçileri Alman toplumundan olabildiğince izole edebilmek amacıyla endüstri merkezlerine yakın yerleşim yerlerinde, sağlığa son derece elverişsiz ve sıkışık bir biçimde bir arada kaldıkları küçük ve dar barakalarda konumlandırmışlar, bu şekilde yerel halktan izole biçimde beraberce yaşamış olan Türk işçiler de kendi içlerine dönerek gettolaşma sürecini başlatmışlardır (Tosun, 2006: 27). Alman patronların ve genel olarak hükümetin Türk işçileri bu şekilde yaşamaya zorlamasının temel nedeni, göçmenlerin devamlı olacak biçimde işgücünden faydalanabilmek ve onların yaşamını fabrika mekanları ile sınırlandırarak bilinçli şekilde toplumsal bağlantılardan ayrı tutmaktır (Peköz, 2002: 106).

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından büyük bir buhrandan çıkmış olan Batı Avrupa ülkelerinin ekonomik ve teknolojik bağlamda yaşadığı gelişmeler sonucunda bu bölgelere gerçekleşen göç hareketlilikleri, işgücünü karşılayan göçmen toplulukların kendi inisiyatifleri doğrultusunda gerçekleşmemiştir. Bu bakımdan Türkiye'den başta Almanya olmak üzere pek çok Avrupa ülkesine gerçekleşen göçler de bu eylemi gerçekleştirenlerin kendi kararıyla değil, işverenlerin işgücü konusunda talepte bulunması neticesinde yaşanmıştır. Söz konusu işgücü talepleri, daha ziyade yerli halkın çalışmayı tercih etmediği imalat, endüstri, yeraltı işçiliği, inşaat biçiminde kas kuvveti gerektiren, ağır çalışma şartlarını bünyesinde barındıran, ücret bakımından daha az karşılığı olan alanlarda yararlanılmak üzere yapılmıştır (Toksöz, 2006: 27).

Savaştan yeni çıkmış olan ve bozulan üretim mekanizmalarını yeniden toparlamayı hedefleyen Almanya'da gerçekleşmiş olan göç süreçlerinin birçoğu, işgücü piyasasında mevcut olan gereklilikler doğrultusunda şekillenmekteydi. Bu durum, ülkeye çalışmak için gelen göçmenlerin hedeflemiş olduğu kalış süresini 1-2 yıllık zaman zarfı içerisine sıkıştırmasına ve istedikleri maddi birikimi yapamadan vatanlarına geri dönmelerine neden olmuştur. Ancak söz konusu politikalar, başta sendikalar, patronlar ve göçmenlerin gelmiş oldukları menşe ülkeler olmak üzere birçok sosyal dinamik tarafından tenkit edilmiş, kaldıkları süre zarfında mesleki beceri kazanan işçilerin çalışma ve ikamet izinlerine yönelik düzenlemelerin

gerçekleştirilmesi talep edilmiştir. Bunun sonucunda Alman hükümeti tarafından göçün istihdam koşullarına göre gerçekleşmesine neden olan kanunlar gevşetilmiş, resmi olarak 1970’li yılların başlarında sona eren göçmen alımına karşın başta Türk misafir işçiler olmak üzere istihdam edilen göçmen işçilerin ülkede kalıcı olarak yer almasının önü açılmıştır (Münz ve Ulrich, 1997: 82). Birinci kuşak olarak tabir edilen Almanya’ya göçmüş olan ilk Türk işçilerin büyük çoğunluğu, gelmiş oldukları yerde geçici bir konumda yaşamayı tercih etmek yerine kalıcı biçimde yerleşmekte karar kılmış, bu nedenle Türkiye’de kalmış olan ailelerini de kendi yanlarına aldırarak daimi göçmen konumuna erişmeye çabalamışlardır. Tüm bu gelişmelerin ışığında ilk kuşak işçilerin ve ardından gelen ikinci nesil göçmenlerin ardından gelenler, Almanya’da doğup ilk tecrübelerini orada edinmişler, ikinci kuşak olarak adlandırılan bu kişiler, toplumsallaşma sürecini Almanya’da yapılandırmış ve ileriye yönelik tasarılarını bu ülke bağlamında oluşturmuşlardır (Gökçe, 2006: 9).

1961 senesinde Almanya ile yapılmış olan karşılıklı uluslararası işgücü antlaşması neticesinde başladığı varsayılan Batı Avrupa’ya Türk göçü akımları, esas olarak bireysel çabalar ile gerçekleşen bir niteliğe sahip olmaktan ziyade devletlerin yönetiminde bulunan kişilerin iktisadi anlamdaki politikalarına bağımlı şekilde meydana gelmiştir. Özellikle Türk hükümeti tarafından hedeflenen unsurlar daha çok ekonomik temelli olup ülkeye döviz girişi için kaynak oluşturmak, yaşanan istihdam sıkıntısını azaltmak ve engel olmak gibi amaçlara yöneliktir ve bu nedenlerden ötürü birtakım kurallara göre gerçekleşen, kendiliğinden oluşmayan bir yapıya sahiptir (Kula ve Koluçak, 2016: 391-392).

1960’larda başlayan Almanya’ya Türk emek göçü, 1980’lerin ortalarının gelmesinin ardından yerli halk tarafından büyük bir sorun olarak görülmeye başlanmıştır. Alman toplumu, ülkede daimi bir mevcudiyeti bulunur hale gelmeye başlayan Türk varlığının toplumu önemli oranda meşgul ettiğini düşünmüş, Türklerin kültürünün kendilerinininkinden ayrışması ve topluma adapte olmaya elverişli olmadığı yönünde bir görüşe sahip olmuştur. “Yabancılar sorunu” şeklinde ortaya atılan kavram, her ne kadar Almanya’da yaşayan tüm yabancı azınlıklar için kullanıldığı iddia edilse de esasen Türk göçmenleri işaret etmektedir ve bu nosyon, herhangi bir ırkçılık ithamından veya Türklere karşı düşmanca hisler beslendiği savlarından kurtulmak için arkasına saklanan bir kalkan haline gelmiştir (Ünver, 2003: 200).

Türkiye'nin uluslararası göç sürecine dahil oluşu bir hayli geç meydana gelen bir özellik taşımaktadır. Bunun nedeni, Türk vatandaşlarının kendi ülkelerinin sınırları dahilinden özgürce ayrılma ve geri gelebilmesine yönelik temel hakkın ancak 1961 Anayasası itibariyle yürürlüğe girmiş olmasıdır. Bu durumun ortaya çıkışıyla Türk vatandaşlarının başta Almanya olmak üzere Batı Avrupa ülkelerine göçünün hızında büyük bir artış yaşanmak ile birlikte 1950'li senelerde de birtakım göç girişimleri faaliyete geçmiştir. Temel olarak Avrupa'ya doğru yaşanan Türk göçü akımları, Nermin Abadan Unat tarafından beş aşamada değerlendirilmiştir (Unat, 2002: 38-39). Bunlar; 1950'lerde gerçekleşen bireysel teşebbüsler, 1960'larda imzalanan uluslararası ikili antlaşmalar aracılığıyla devlet tarafından organize edilen istihdam göçleri, 1970'lerde yaşanan iktisadi bunalım, işçi kabulünün sona erdirilmesi gibi sebeplerle gerçekleştirilen ve turistlere yasal olarak vatandaşlık statüsü verilmesi, ailelerin birleştirilmesi şeklindeki kararlar sonucunda oluşan göçler, 1980'lerde artan iltica istekleri, göçmenlerin gettolaşma ve dernekleşme çabaları, eğitim alma problemleri biçimindeki faktörler ile 1990'larda hızla yaygınlaşan yabancı karşıtlığı, yabancıların kimlikselleştirilmesi, etnik derneklerin çoğalması, politik hakların talep edilmesidir.

1950'li yıllarda Türkiye'den Almanya'ya yapılan göçler, henüz planlı bir göç politikasının mevcut olmadığı, kişisel teşebbüsler ve Alman hükümetinin Türk gençlerine sunduğu birtakım fırsatlar ile gerçekleşmiştir. Almanya'da yaşayan bazı ileri gelen Türk kökenli isimlerin önerileri ile sanat okullarında okuyan öğrencilerin Almanya'da staj yaparak ileride gerçekleştirilecek olan Alman yatırım projelerinde çalışması için yurtdışına getirilmesi ve o dönemki Alman hükümetinin benzer biçimde Türkiye ile iyi ilişkiler geliştirip sanat enstitüsünü bitirecek olanlara Almanya'da stajyerlik olanağı sunması, o yıllarda belirim gösteren girişimlerin başında gelmektedir (Unat, 1964: 35).

1960'lara gelindiğinde ise Türk dış göçü bireysel bir nitelik göstermekten çıkarak devlet politikası biçimine bürünmüş, yapılan karşılıklı uluslararası antlaşmalar neticesinde Türk vatandaşları, yasal bir zemin üzerinde Avrupa ülkelerine göç etmeye başlamışlardır. Bu dönemde hem başta Almanya olmak üzere Batı Avrupa ülkeleri, üretim mekanizmalarını hızlı bir şekilde çalıştırabilmek için gerekli olan işgücü gerekliliğini Türklerden tedarik etmeyi hem de Türk hükümeti, yurtdışında belirli bir süre çalıştıktan sonra nitelikli olarak geri döneceği düşünülen elemanlar vasıtasıyla

endüstrileşme sürecini hızlı biçimde gerçekleştirmeyi hedeflemiş ve karşılıklı çıkar ilişkileri etrafında hareket etmişlerdir. O dönem için Türkiye’den Almanya’ya belirli bir süre zarfında çalışmaya gelen ve bir yandan kendisi ile ailesi için ekonomik anlamda birikim yaparken diğer yandan Alman endüstrine işgücü bağlamında katkıda bulunan Türk göçmenler, Alman toplumu ve hükümeti tarafından “konuk işçi” biçiminde nitelendirilmiş, nüfus artışını kontrol altında tutmak suretiyle söz konusu işçilerin emek gücünden olabildiğince yararlanılarak yükselen işgücü gerekliliğini karşılamak hedeflenmiş, önceleri bireysel ve düzensiz biçimde gerçekleşen göç akımlarının devlet tarafından kontrol altına alınarak sistematik bir hale getirilmesi amaçlanmıştır (Unat, 2002: 43-44). Ancak tüm bu çabalara karşın başlarda dönüşümlü olması planlanan yer değişim hareketleri arzulandığı şekilde devam etmemiş ve gelen Türk işçilerin çoğu, çeşitli yollardan ülkede kalıcı olarak ikamet etmenin bir yolunu bulmuştur.

1970’ler, geçici biçimde geldiği ve misyonunu tamamladıktan sonra sorunsuz olarak ülkelerine geri döneceği düşünülen işçi göçmenlerin ülkede kalıcı bir nitelik kazandığının farkına varıldığı ve bu duruma yönelik olarak yeni sosyal politikaların tasarlanmaya başladığı dönemdir. Özellikle 1973 senesinde küresel anlamda etkili olan petrol krizi, Almanya dahil olmak üzere birçok Batı Avrupa ülkesini iktisadi bakımdan kaosa ve bunalıma sürüklemiş, artan işsizlik oranı neticesinde yeni işçi kabulleri durdurulmuş, Almanya’da bulunan kimi toplumsal dinamikler, göçmenlerin ülkelerine dönmeleri konusunda görüş bildirirken bazıları da döngüsel sisteme geri dönülmesini veya göçmenlerin topluma adaptasyonunu sağlayacak entegrasyon yasalarının devreye sokulmasını talep etmişlerdir (Unat, 2002: 46-47). Tüm bu yaşanan gelişmelerden sonra Avrupa ülkelerine istihdam edilme maksadı ile gelen Türk göçmen işçilerin sayısında önemli miktarda azalmalar yaşanmaya başlamıştır. Buna karşılık işçilerin eş-çocuklarını yanlarına almasına müsaade edilmiş ve böylece aile birleşimi aracılığıyla Almanya’daki ve genel olarak Avrupa ülkelerindeki Türk göçmen nüfusunda bir artış meydana gelmiştir (Rist, 1978: 113). Bunun yanı sıra illegal olarak yurtdışına giden göçmenlerin sayısında da önemli ölçüde artış yaşanmıştır. Bunda Türkiye’de bulunan işçi bulma kuruluşlarına başvuran ve sayıları 1 milyonu geçen (Kubat, 1993: 308-309) insanın uzun süreler boyunca beklemeyi arzu etmemesi etkili olmuştur. Turist olarak Almanya’ya ve diğer Avrupa ülkelerine giderek işverenlerin onlara resmi olmayan biçimlerde istihdam sağlayacağına ihtimal

vererek yurtdışında kalmaya çabalayanların sayısı da göz ardı edilemeyecek kadar yüksek oranlarda seyretmiştir.

1980'li senelere gelindiğinde Almanya'da kalıcı hale gelen Türk nüfusunun önemli bir miktarı gençlerden oluşmaktaydı. Bu durum, geleceğini Almanya'da devam ettirmesi planlanan Türk gençleri için büyük bir sorun teşkil etmiştir. Bunun temel nedenlerinden biri, Alman gençlerinin çoğunluğu için bile oldukça katı olan Alman eğitim ve öğretim sisteminin Türk çocuklarının dersleri takip edebilmesine olanak verme konusunda oldukça kısıtlı bir anlayışa sahip olmasıdır. Öyle ki ailelerin bir araya gelmesini takip eden dönemlerde Türk öğrencilerin %60'ı, okumuş oldukları okulları yarıda bırakarak ayrılmışlardır (Rist, 1978). Genç nüfusun Alman toplumu ile entegre olmasını zorlaştıran bu durum, zaten yerli halk ile sağlıklı bir biçimde bütünleşememiş olan birinci nesil göçmen işçilerin içinde bulunduğu vaziyet ile birleştiği zaman Türk göçmenlerde onları kendi içlerine kapanmaya zorlayan bir gettolaşma eğilimi ortaya çıkarmıştır. Alman hükümeti ise eğitimde kültürel, etnik ve dinsel farklılığın varlığının farkına varacak ve bunları kapsayacak, kültürlerarası eğitim ve öğretim anlayışını özümseyecek yeni eğitim sistemleri geliştirerek bu durumun önüne geçmeye gayret etmiştir. Bunların dışında aynı yıllarda artan göçmen alımını durdurma kararlarına paralel olarak sığınma talepleri önemli oranda yükselişe geçmiştir. Talepte bulunanların birçoğu, Almanya'da istihdam edilme amacını taşıyan ve bu sayede ekonomik olarak iyi noktalara gelmeyi hedefleyen, bunu gerçekleştirmek için de Alman anayasasında yer alan sığınma talebinde bulunabilme hakkından yararlanan kişilerdir (Unat, 2002: 55-56). İlerleyen süreçlerde ise Almanya'da başa gelen iktidarlar, göç sürecinin daha fazla devam etmemesini ve mümkün olduğunca azaltılmasını hedefleyen uygulamaları yürürlüğe koymuşlardır. Bunların en önemlilerinden biri, göçmenleri anayurtlarına dönmeye teşvik edecek politikalar benimsemeleridir. Ülkede bulunan yabancıları vatanlarına geri dönüşleri konusunda özendiren bu yeni kanunlar, daha ziyade iktisadi yardım paketleri destekleri ile kendini göstermiştir. Bu destekler, yabancılara evlerine döndükleri taktirde kendilerine ve çocuklarına bir miktar para yardımı yapılmasını sağlayacak şekilde tasarlanmıştır. Tüm bu girişimlerin neticesinde Almanya'da bulunan Türk işçi sayısında düşüş gerçekleşmiş, söz konusu nüfusta %5,4 oranında bir azalma meydana gelmiştir (CDU, 1989: 374).

1990'lı seneler, 30 yıldan beri Almanya'da bulunan, resmi veya illegal yollar aracılığıyla ülkeye giriş yapmış olan Türk göçmenlerin hukuki bağlamda statülerini garanti alma çabalarının devam ettiği bir dönem olarak belirim göstermektedir. Günümüzde de kısmen geçerliliğini sürdüren bu sorunlar, hem Alman hükümeti hem de Almanya'da bulunan Türk göçmenler için büyük zorluklar ortaya çıkarmaktadır. Öyle ki 1991 yılında uygulamaya koyulan Yabancılar Yasası ile genç olan Türk neslinin Alman vatandaşı olmasının yolu bir nebze olsun daha kolay hale gelse bile göçmenleri Almanya ve Türk vatandaşlığı arasında seçim yapma mecburiyetinde bırakan ya da onları uzun süre iş bulamadıkları taktirde ikametgah hakları hususunda sıkıntıya sokan (Şen ve Erichsen, 1987: 14) durumlar da ortaya çıkmaktadır. Bunun yanı sıra Alman halkı tarafından, ülkelerine geçici olarak gelip kalıcı bir konuma yerleşen Türk göçmenlere yönelik içten içe bir düşmanlık beslenmeye başlanmıştır. Bu durumun bir kanıtı olarak, Alman vatandaşlarının ülkelerinde olması gerekenden daha fazla yabancı yer aldığına ve bu kişilerin ülkelerine dönmesi gerektiğine yönelik görüşlerinin çoğunlukta olduğunu belirleyen anketler gösterilebilir (Nowotny, 1981: 74-75). Türk göçmenlere karşı duyulan nefret duygusu, zaman içinde sadece sözlü ve yazılı belgeler ile sınırlı kalmamış, aynı zamanda fiziksel boyutlara da ulaşmıştır. Özellikle iktidara gelmeye çalışan partilerin söylemlerinde pek çok kez dile getirilen ve bir seçim vaadi olarak belirtilen, ülkedeki en büyük azınlık grup olan Türk sığınmacıların engelleneceği ve Alman milliyetçiliğinin yeniden ön plana çıkarılacağı şeklindeki söylemler, 1990'ların başlamasıyla birlikte artmaya başlayan Türklere karşı yapılan zarar verici saldırıların körüklenmesine sebebiyet vermiştir. Söz konusu saldırılar karşısında Alman hükümeti yetkililerinin reaksiyonu ise sığınmacılara geniş haklar öngören kanunların iptal edilmesine yönelik olmuş, bu olayların aslında azınlıklara yönelik bir düşmanlık sebebiyle değil Alman halkının kendi kimliğini muhafaza edebilmek endişesiyle gerçekleştirildiği söylenerek meydana gelen saldırılar meşru bir konuma yerleştirilmeye çalışılmıştır (Unat, 2002: 64-65-66).

Türklerin Almanya'ya göç yolculuğu, oldukça sancılı işleyen bir süreç olarak belirim göstermiştir. Çoğunluğu kırsal bölgelerden olmak üzere Türkiye'nin dört bir yanından kişiler, İstanbul'da bulunan Tophane semtine gelerek burada kurulmuş olan irtibat büroları aracılığıyla Almanya'da işçi olarak istihdam edilmek üzere başvurularını yapmışlar, başvuruları olumlu sonuçlananlar ise Alman hükümetinin belirlemiş olduğu doktorlar tarafından yoğun bir sağlık taramasından geçirilmişler,

içlerinden sağlam olup kabul alanlar ise hayalini kurduğu ekonomik birikimi gerçekleştirmek üzere geçici süreliğine Almanya yolculuğuna atılmışlardır (Haksever, 2014: 71). Gidecekleri ülke hakkında hemen hemen hiçbir enformasyon sahibi olmayan ve bu ülkede yer alan toplum ile kültürel, dini, dilsel ve benzeri alanlarda oldukça farklılık taşıyan bu kişiler, ev sahibi olan ülkenin toplumu ile iletişim kurmada zayıf kalmışlar ve bu nedenle yeni dahil oldukları topluma karşı mesafeli bir yaşam tarzı benimsemişlerdir (Aksoy, 2010: 14).

Almanya'ya göç etmiş olan ve orada yaşayan işçiler ile onlardan sonra gelen kuşaklar, sonradan dahil oldukları ülkede bir yurttaş olarak tanınmak ve Alman vatandaşlarına tanınan haklara sahip olabilmek için büyük mücadeleler vermişlerdir. Bu kişiler, kendi öz kültürlerini, alışkanlıklarını, yaşam biçimlerini korumakla beraber Alman hükümeti ve halkı tarafından ülkede var olan önemli bir azınlık grubu olarak kabul edilme ve bu doğrultuda kendilerini birtakım etnik, dinsel ve kültürel bağlar ile tanımlama eğiliminde olmuşlardır. Ancak bu durum Türk göçmenlerin sahip olduğu milli bağları güçlendirmek ile birlikte bazı kültürel parçalanmalara da sebebiyet vermiştir. Bunun sonucunda Almanya'da bulunan Türkler, çoğunlukla parçalı topluluklar biçiminde örgütlenmişlerdir. Öyle ki Almanya'da bulunan diğer azınlık gruplardan olan Yugoslavlar ve Yunanların Berlin'de toplam 19 örgütü bulunmasına karşılık sayıları 125.000 civarında Türklerin asgari 100 adet grubu bulunmaktadır (Kastoryano, 2000: 51). Türklerin bu şekilde bölünmüş ve çok fazla sayıda örgüt oluşturmalarının nedenlerinden biri de Almanya'da bulunan resmi ve gayri resmi toplumsal kuruluşların Türklere karşı ötekileştirici bir tavır sergilemesi ve her türlü budunsal, dinsel ve mezhepselliğe dayalı örgütlenme girişimine destek olmasıdır.

Türklerin İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Batı Avrupa ülkelerine ve özellikle Almanya'ya doğru gerçekleştirmiş olduğu göç hareketi, dünya tarihi içerisinde uluslararası anlamda en kapsamlı göç devinimlerinden biri olma özelliği taşımaktadır. 1950'li senelerde bireysel teşebbüsler ile başlayıp imzalanan karşılıklı işgücü antlaşmaları aracılığıyla giderek artış gösteren söz konusu göç hareketi, dönem dönem uygulanan göç politikaları neticesinde düşüşler yaşamasına rağmen istikrarlı bir biçimde devam etmeyi sürdürmüştür. 1961'den 1991'e Almanya sınırları dahilinde bulunan Türk göçmen miktarının 6.800'den 1.780.000'e ulaşması bunun belirgin örneklerinden biridir (Aksoy, 2010: 8). Böylesine büyük bir göç istatistiği, modern dünya düzeni bağlamında irdelendiği vakit bu devinimlerin evrensel anlamda ve

kitlesel biçimde Meksikalıların Amerika Birleşik Devletleri'ne yapmış olduğu göç akımlarının ardından gelen en kapsamlı göç hareketleri olduğunu ortaya koymaktadır (King ve Kılınç, 2014: 126).

Almanya'ya yerleşmiş ve orada kalıcı bir statüye erişmiş olan Türk göçmenler, Almanya'da birtakım ötekileştirilmelere ve aşağılayıcı muamelelere maruz kalabildiği gibi Türkiye'de bulundukları süre içerisinde de benzer davranışlar ile karşılaşabilmektedir. Özellikle birinci nesil işçi göçmenlerin ardından gelen ve kimikleşme sürecini büyük oranda Almanya'da gerçekleştiren ikinci ve üçüncü kuşak göçmenler, ilginç tavırları, kıyafetleri ve konuşma tarzları gibi sebeplerden ötürü Türkiye'de bulunanlar tarafından çeşitli sıfatlar ile nitelendirilmektedirler. Almanya'da, toplumun geri kalanından farklı olduklarından dolayı “yabancı” biçiminde anılmalarının yanı sıra Türkiye'ye geldiklerinde “Almanci” olarak çağırılmaktadırlar ve yaşamış oldukları bu ötekileştirici yaklaşımlar, zaman içerisinde bağlantılı bulundukları Türkiye ve Almanya'ya yönelik negatif bir tutum geliştirmelerine ve içlerine dönmelerine sebebiyet vermiştir (Başkurt, 2009: 84). Göçmenlerin, dahil oldukları ülkede maruz kaldığı ötekileştirici tutum, onları psikolojik olarak olumsuz biçimde etkilediği gibi aynı zamanda birtakım haklardan da mahrum etmektedir ve bunun yanında anavatanında ihtiyaç besledikleri aidiyet hissiyatını bulamayan bu kişiler, ülkelerin ve vatandaşlığın ötesinde olan, akışkan özelliğe sahip bir ilişkinlik duygusu geliştirmektedirler (Kılıç ve Menjivar, 2013: 204-205).

Almanya'ya gerçekleşen göç süreci içerisinde Alman toplumunun Türk göçmenleri nitelendirmeye yönelik çeşitli sıfatlar kullandığı görülmektedir. Bu sıfatlar, göçün ilk gerçekleştiği dönemden günümüze değin göçmenlerin ülkedeki durumları ve statülerine bağlı olarak birtakım evrimler geçirmiş ve statik olmayan bir özellik göstermiştir. Başlangıçta ülkelere gelen Türk işçilerin geçici şekilde istihdam edildiğini ve ihtiyaç karşılandıktan sonra anavatanlarına geri gönderileceğini düşündüklerinden dolayı bu kişilere “misafir işçi” şeklinde bir önad yakıştıran Alman halkı, ilerleyen süreçte geri gidişler ertelenince iş arkadaşı anlamına gelen “mitarbeiter”, ülkedeki konumları temelli hale gelince ise göçmenler manasını taşıyan “migranten” kelimelerini kullanmaya başlamışlardır (Başkurt, 2009: 84).

Almanya'ya göç etmiş olan Türkler, genellikle üç kuşak olarak kategorilendirilmiş ve yapılan araştırmalarda bu husus göz önünde bulundurulmuştur.

Bunlardan ülkeye ilk gelen işçi göçmenler “birinci nesil”, 1970’li yılların bitiminde daha çok aile birleşimi aracılığıyla gelenler “ikinci nesil” ve bunların çocukları olup Almanya’da doğup büyümüş olanlar “üçüncü nesil” biçiminde isimlendirilmiştir. Almanya’da birlikte yaşayan bu üç farklı kuşaktan en fazla üzerinde durulan ve hem Almanya hem de Türk hükümetinin yeni topluma adaptasyon süreci içerisinde ulusal ve dini hüviyetlerinin ne yönde ilerlemesi gerektiği hususunda çaba gösterilen ise üçüncü kuşak olarak belirim göstermektedir (Başkurt, 2009: 85). Almanya’da birçok azınlık göçmen grubu yer almasına karşın Türk göçmenlerin statüsünün ve toplumla ilişkilerinin bu derecede önemsenmesi ve şekillendirilmeye çalışılması tesadüfi bir durum değildir. Bunun en önemli nedenlerinden biri olarak Türklerin Almanya’da yer alan en büyük ve en az düzeyde asimile olmuş göçmen grubu olarak ülkenin sosyo-politiğinde doğrudan etkili olmaları ön plana çıkmaktadır (Witte, 2018: 1426). Uzun yıllar boyunca Almanya’da yaşayan Türkler, vatandaşlık hakkı kazanamamalarına karşın kendilerinden topluma entegre olmaları beklenmiş, buna sebep olarak da vatandaşlık olgusunun toprak esasına bağımlı değil kan esasına göre düzenlenmesi gösterilmiştir. Bundan dolayı Türkler, ancak 1990 senesinin sonrasında vatandaşlık hakkı kazanabilmişlerdir ve bu hakkı elde etmeleri de belirli şartları gerçekleştirmiş olmalarına dayandırılmıştır (Stowasser, 2002: 53).

3.4. Göç Sineması

3.4.1. Göç Sinemasının Ortaya Çıkışı

Göç sineması kavramına değinmeden önce kısaca ulusal sinema nosyonundan bahsetmekte yarar vardır. Göç akışlarının meydana getirmiş olduğu çok kültürlülük, uluslararasılık gibi unsurları bünyesinde barındırmayan ulusal sinema, tanımlayıcılık seviyesi açısından sınırlı bir niteliğe sahiptir ve gerçekleştirmiş olduğu sinemasal üretimler vasıtası ile bağlı olduğu milletin homojen ekinel kimliğini, birtakım evrensel ve lokal etkenleri göz ardı ederek ulusal bir kimliğe çevirme amacını gütmektedir. Öte yandan ulusal sinema kavramı, ulusal devletin en çok vurguladığı hususlardan biri olan milli sınırlar aracılığıyla gündeme getirilen bölgeselliği ön plana çıkarmakta, sosyolojik hükümlerden ilham alan göç sinemasının ana konusu olan dış göçün kaçınılmaz bir sonucu olan birden fazla ulusun bir aradalığına meydan okumaktadır (Çakkalkurt, 2015: 39-40).

Ulusal sinema; bir milletin sahip olduğu milli kültürün taşıyıcısı, aktarıcısı ve yeniden inşacısı konumunda yer almaktadır ve söz konusu yeniden üretim aşamasında

yansıtıcısı olduğu ulusun davranış şablonlarını, konuşma tarzlarını, aksanlarını, ezgilerini ve benzeri şeylerini film anlatısı içerisinde tüm içtenliği ile görünür kılmaktadır. Ulusal sinemaların genellikle bir ülkenin belirli bir tarihsel dönemine ışık tutması, bu sinema türüne ait filmlerde “tipik” denilebilecek birtakım özelliklerin ortaya çıkmasına neden olmaktadır ve bahsi geçen sinemanın “karakter”i biçiminde nitelendirilebilecek bu olgu, ulusal kültürün yeniden inşasında ve tekrarlanmasında etkili olduğu kadar o kültürün sorgulanabilirliği noktasında da işlevsellik kazanmaktadır (Yılmazok, 2018: 149).

Ulusal sinema olgusunun çıkış noktası olan ulus kavramı, tarihsel süreç içerisinde çokça tartışılan ve kritiği yapılan bir noktada yer almaktadır. Özellikle sosyolojik açıdan birçok teorisyenin değinmiş olduğu bu nosyon, yarı İrlandalı bir siyaset bilimci ve tarihçi olan Benedict Anderson tarafından detaylı biçimde ele alınmıştır. Anderson, “Hayali Cemaatler” şeklinde Türkçe’ye çevrilen yapıtında ulus nosyonunu kısaca imgesel bir niteliğe sahip olan ve esasen egemenliği oluşturmak ve bunu sürdürmek maksadıyla kullanılan politik bir cemaat biçiminde açıklamaktadır. Söz konusu hayali cemaat, özellikle Sanayi Devrimi’nin gerçekleştiği Avrupa kıtasında 18. yüzyılda roman, gazete ve benzeri yazılı ve teknik organlar aracılığıyla insanlara aktarılmış ve böylece modern biçimde seri üretimi gerçekleştirilen ilk endüstri ürünü şeklinde belirim kazanmıştır. O dönemde standart bir dile sahip olan ve insanlara, onların imgesel bir cemaate üye oldukları düşüncesini empoze etmek amacıyla yararlanılan söz konusu yazılı mecraların özellikle geride bırakılan son yüzyılda teknolojinin ilerlemesi sonucunda yerini sinemaya bıraktığı ve ulusların yeniden inşasının bu mecra vasıtasıyla devam ettirildiği söylenebilir. İnsan toplulukları, önceleri kitaplar ve gazeteler, sonraları ise radyo, televizyon ve sinema sayesinde diğerlerinin tam olarak ne yaptığını, nasıl düşündüğünü bilmeseler bile onlarla bir çeşit bağlantı oluşturmuş, kendilerini geri kalanlar ile bir ilişki içerisinde duyumsamış ve onlarla aynı imgesel cemaatin parçası olduklarını düşünmüşlerdir. Ulus-devletlerin meydana getirmiş olduğu ve birkaç etnik gruptan oluşan ulus kavramı, umumiyetle tek bir etnisite etrafında çevrenmekte ve ulusun karakterini biçimlendiren bahsi geçen etnik merkezin oluşturduğu cemaat, kurgusal bir etnisite olarak yaratılmakta, yani ulus-devlet tarafından imal edilmektedir (Balibar, 2002: 96). Söz konusu cemaatin meydana getirmiş olduğu ulusal dinamikler, her ne kadar onun ortaya çıkmasıyla birlikte gelişen doğal bir süreç şeklinde düşünülse de aslında

toplumun belirginleşmesinden sonra ulusallaşma aşamasına geçmektedir. Dolayısıyla ulusal sinemalarda çokça vurgulanan lisan ve ırk gibi bir milletin doğuşundan itibaren mevcutmuş şeklinde empoze edilen olgular, sonradan imal edilen bir niteliğe sahiptir.

Ulusal sinema nosyonunun tanımlanma çabalarında genellikle ülkelerin sahip olduğu film endüstrilerinin izleyici ya da mali büyüklükleri ile film miktarları, imal edilen lokal filmlerin ulus devlete ve onun milliyetçi ideolojisine olan katkısının yoğunluğu, politik bağlamda “egemen” ile “diğeri” şeklinde belirim gösteren kimliklerin temsiliyet şekilleri ve seviyeleri gibi unsurlar baz alınmaktadır. Söz konusu milletlerin inşa ettiği ulusal sinemaların ortaya çıkışı ve güncel durumu, o ülkelerin geçmişten geleceğe sahip olduğu ve olacağı tarihsel-sosyal realiteleri ve yer aldıkları coğrafyaların periyodik koşulları ile doğru orantılıdır. Bu bakımdan bir ülkenin ulusal sineması irdelenirken onu iktisadi, kültürel ve siyasi bağlamından ayrı düşünmemek gerekmektedir (Yılmazok, 2018: 142). Bir ülkede yer alan ulus veya ulusların tarih boyunca deneyimlemiş olduğu ve ona bir şeyler katan her türlü toplumsal unsur, o milletin sinemasında da kendisini belirgin olarak göstermektedir. Ulusal-devlet erklerinin toplumdaki bireyler ve insan toplulukları arasında egemen olarak yer almasını istediği ulusal kimlik bilinci, diğerleri içerisinde farklılıklarıyla pürüz yaratan, egemen ulusal anlayışın karşı konumunda bulunanlar tarafından yerle bir edilmektedir. “Zenci” veya o mevcut değilse “beyaz zenci” olarak ifade edilen (Wallerstein, 2002: 34) bu kişilerin bir yandan ulusal kimlik bilinciyle entegre olması beklenirken diğer yandan ise bunların sahip olduğu farklılıklar ötekileştirilmek suretiyle ulusal kimlik korunmaya çalışılmaktadır. Etnik, dilsel, dinsel, cinsel ve benzeri bağlamlarda farklı nitelikleri olan bu kişiler, genellikle yer aldığı topluma sonradan dahil olan göçmenlerden oluşmaktadır. Dolayısıyla varlığı ile ulus-devlet erkleri tarafından hoşnutsuzlukla karşılanan ve ötekileştirilen bu kişilerin çabaları sonucunda meydana getirilen sinema türünün ulusal sinema imal edicileri tarafından garip karşılanması da son derece normal bir durum olabilmektedir.

Eskiden yaşadığı yeri terk ederek yeni bir yerleşim bölgesine gelen, kendi sahip olduğu köklerine geri dönmek ve yeni dahil olduğu toplumun düzenine adapte olmak arasında gidip gelen, yer aldığı toplumda kendisini tekrardan üretme isteği olan göçmenler, bu sayede gerçekleştirmiş oldukları göç eylemini kendilerince anlamlandırmaya çabalamaktadırlar (Monkachi, 2003). Söz konusu göçmenlerin içerisine dahil oldukları toplumların dinamiklerini değiştirip dönüştürmesi, döneminin

sosyal ve politik gerçekliklerini yansıtan, içerisinde konumlandığı toplumların gündeminden kaynağını alan sinemanın çekirdeğine de nüfuz etmektedir. Dolayısıyla bu toplumlarda mevcut olanların deneyimlediği süreçler ve hayat koşulları şeklindeki unsurlar, sinema filmlerinin konusu haline gelmeye başlamaktadır. Kültürel uluslararası pazarın hedefi haline gelen göçmenlerin içinde yer aldığı toplumların sosyal, siyasi, iktisadi ve kültürel vaziyetlerinin bir yansıması olan filmlerde çok kültürlülük, hibritlik gibi hususlar görünür olmaktadır (Ulusay, 2008: 58).

Kimi teorisyenler açısından Batı'nın tarihsel ve kültürel bağlamından kopararak devamlı olarak yeni manalar, kimlikler ve ilişkiler yüklemek suretiyle insanların ilgisini çekmesi için yeniden biçimlendirerek farklılaştırarak metalaştırmayı kutsallaştırma çabasına girdiği (Yumul, 2000: 100), kimileri için tartışmalı bir nosyon olan ve sınırlarının belirsiz olduğu (Ponzanesi, 2011: 74) göçmen sinemasının tanımlanması mümkün ve geçerli olan bir kategori şeklinde belirim gösterdiği, ulusal sinemada mevcut olan kimlik farklılıklarına bağlı bir anlayış üzerinde şekillendirilemediği (Yaren, 2008: 11-12) belirtilmektedir. Bazıları tarafından aksanlı sinema, diasporik sinema, sürgün sineması gibi çeşitli türlerle de birlikte kullanılan göçmen sineması, özetle açıklamak gerekirse göçmenleri nakletmekte veya göçmenler aracılığıyla aktarılmaktadır. Bu bağlamda göç eylemini gerçekleştiren sinemacıların ürettiği filmler ile konu olarak göç ve göçmenlerin seçildiği filmler arasında küçük bir farklılık olsa da esas olarak her ikisinde de göçmen sinemasının mevcudiyetinin olduğunu söylemek mümkündür. Bu filmlerde, göçü anlatının merkezine yerleştiren göçmen yönetmenlerin sahip olduğu kuşak farklılıkları, birbirinden değişik perspektiflerin görünür kılınmasına neden olmaktadır. Tarihsel bağlamda irdelendiğinde birinci kuşak olan göçmen sinemacılar, göç olgusunu dolaysız olarak deneyimlediklerinden dolayı filmlerinde bunu yansıtmışlar, ardından gelen ikinci ve üçüncü nesilden göçmen sinemacılar ise onların tecrübelerini gözlemlemek suretiyle sinemasal üretimlerini gerçekleştirmişlerdir (Makal, 1994: 63). “Ana akım” şeklinde nitelendirilen sinemadan ayrıksı bir konumda yer aldığı çoğunluk tarafından kabul edilen söz konusu sinema türünde maliyet bakımından düşük ve herhangi bir yere bağımlı olmayan filmlerin yönetmen koltuğunda oturan kişiler, yapıtlarının tüm aşamalarında aktif olarak rol alabilmekte ve kişisel perspektiflerini ön plana çıkarabilmektedirler. Ayrıca filmi imal eden kişinin yanı sıra filmin arka planında çalışanların, filmin işlemiş olduğu konuların ve filmin izleyicisinin de çok dilli bir

niteliğe sahip olduğu söylenebilir (Naficy, 2001: 49-50). Bu nedenden ötürü göçmen sineması kapsamı içerisine dahil edilebilecek filmlerde hem içerik hem de biçim bağlamında çok seslilik ve çok bakışlılık söz konusudur. Bahsi geçen filmlerde bulunan sinematik anlatımlarda, bu anlatımları meydana getiren sinemacıların anavatanlarına ve sonradan yerleşmiş oldukları ülkeye has olan sinemasal geleneklerin tesirini gözlemlemek mümkündür. Sahip oldukları melez kimlikler aracılığıyla konumlarını her geçen gün biraz daha sağlamlaştıran bu kişiler, özellikle 1990'lı yılların gelmesiyle birlikte giderek daha fazla kuvvetlenen çok kültürlülük akımları nedeni ile Avrupa sinemasında etkisini artırmaya başlamışlardır (Kanbur, 2005: 41). Modern Avrupa'da yeniden bir canlılık etkisi yaratan, birden çok kültürlü ve etnisiteli merkez odaklarının arasında kendisini konumlandırmaya çabalayan göçmen sinemasında göçmenlere ait olan deneyimlerin sadece onlar tarafından değil modern Avrupalı şeklinde nitelendirilebilecek sinemacılar aracılığıyla da ele alınması söz konusudur (Ballesteros, 2015: 17). Yapımcılarının Avrupalı veya göçmen olması fark etmeksizin bu anlayışa sahip filmlerde Avrupalı ulus-devletlerin uzun yıllar boyunca önemini vurgulamış olduğu “milli kimlik” ile “Avrupalılık” şeklindeki kavramlara karşı olunduğu, yeni perspektifler ortaya atılarak sınır, kimlik, lisan gibi nosyonların yeniden sorgulanması gerektiği fikri ön plana çıkmıştır (Ponzanesi, 2011: 74). Göçmenlerin hayatlarından kesitler aktaran ve öteki olanın görsel ve işitsel biçimde ele alındığı bu filmler, Avrupa sinemasında açık şekilde var olan kimlik temsiliyeti problemine de katkı sağlamıştır (Kanbur, 2005: 44).

Toplumun parçalarından biri olarak görülen ve siyaset, iktisat, kültür gibi toplumsal sistemler ile dinamik bağa sahip olan sinema sanatı, toplumsal anlaşmalarda meydana gelen değişim ve dönüşümlere diğer sanat dallarına ilave olarak daha kapsamlı ve güncel bir şekilde yaklaşmaktadır (Monaco, 2002: 221-222). Toplumun sahip olduğu bilinçaltını ve bilinçdışını yansıtmaya kabiliyetine sahip olan, bunu yaparak toplumun sosyo-kültürel işleyişi hakkında önemli ipuçları veren sinema (Diken ve Laustsen, 2010: 28), toplum içerisinde yaşanan devinimler ile paralel bir yönde hareket etmektedir. Bu bağlamda geçtiğimiz yüzyılın ikinci yarısında özellikle Avrupa toplumlarını etkisi altına alan göç hareketleri ve bunların toplumun bireyleri üzerindeki psikolojik ve sosyolojik etkileri, sinema alanında da kendisine geniş ölçüde yer bulmuştur. Önceleri daha ziyade ana akım şeklinde nitelendirilebilecek, ulus-devletlerde bulunan egemenlerin ideolojileriyle paralel olan bir sinema dili ve

anlayışına sahip filmler üretilmesine karşın ilerleyen süreçte bunların karşısına “öteki” biçiminde tabir edilen, yer aldığı topluma sonradan dahil olmuş farklı etnik kökenlerden azınlık toplulukların temsil edildiği filmler de konumlanmış ve Batı sineması, eskisinden daha kaotik ve çeşitlilik oranının yüksek olduğu bir hale bürünmüştür.

3.4.2. Göç Sinemasının Karakteristik Özellikleri

Göç olgusunun ele alındığı filmler, yönetmenlerin sinemaya yönelik perspektiflerini ortaya koymasının yanı sıra göç ile olan bağlarını da görünür kılmaktadır. Bu yönetmenlerden bazıları doğrudan göçmen olmasa da onların tecrübelerine şahit olan veya bir şekilde bu deneyimlere erişebilen kişilerden oluşurken diğerleri ise göç eyleminin birebir öznesi konumunda yer alan ya da söz konusu özne ile kan bağına sahip bireyler olarak belirgin göstermektedir. İkinci kategoride yer alarak göç hareketi ile doğrudan ya da dolaylı biçimde etkileşim içerisinde olanlar arasında hem göç eylemini bizzat tecrübe etmiş olan ve birinci kuşak olarak adlandırılanlar hem de onların deneyimlerinden bir şekilde etkilenmiş olan ikinci ve üçüncü nesil göçmenler yer almaktadır. Birinci kuşak şeklinde nitelendirilen yönetmenler, yabancı ve ötekileştirici bir topluma dahil olmalarının da etkisiyle anavatana ve eve yönelik beslenen sıra, bağlı bulunulan köklere geri dönüş şeklindeki temalar aracılığıyla anlatılarını inşa ederlerken göç hareketini doğrudan gerçekleştirmemiş ve vatanında kendini ait hissedecek bir zaman süresince kalmamış olan ikinci ile üçüncü nesil yönetmenler, bu tarz unsurlara anlatılarında pek fazla yer vermemişlerdir (Özdüzen, 2007: 80-81).

Göç sineması, anlatısının merkezine yerleştirmiş olduğu göç olgusuna benzer şekilde belirli bir düzleme bağlı olmayan, yersiz-yurtsuzluk özelliğini bünyesinde barındıran sinemasal imallerin birikiminden meydana gelen bir niteliğe sahiptir. Bu neden dolayısıyla tam biçimde belli bir coğrafyaya veya ulusa ait değildir. Bu durum, ana akım şeklinde nitelendirilen sinemanın karşısında yer alan göç sinemasının yönetmenlerinin birbiriyle ayrı özellikler taşıyan kültürleri, lisanları, yaşam tarzlarını yansıtmasına ve bunu yaparken de ana akım sinema yönetmenlerinin tercih ettiği geleneksel hikaye aktarma metotlarından faydalanmasına sebebiyet vermektedir. Neredeyse her yönüyle ana akım sinemadan farklı bir çizgide ilerleyen göç sineması ve onun direktörleri, egemen ideolojiye problem teşkil etmesinden ötürü onun tarafından kontrol edilmek istenmektedir (Naficy, 2001: 26-31). Göç sinemasına bağlı

olan yönetmenlerin maddi olarak az bir miktar ile sinemasal üretimlerini ortaya koymak istemesi, daha estetik bir sinema kozmosu yaratmaya çabalaması ve bunu yaparken ellerinden geldiğince ortaklaşa bir üretim stili belirlemeye çalışarak bir tür olarak kabul edilmeyi arzulamaları da onların kontrol edilme arzularına sebep olarak gösterilebilir.

Göç sineması tabiri çok sıklıkla kullanılmasıyla birlikte olguya farklı perspektiflerden yaklaşan kuramcılarının birbirinden değişik kelimelerle bunu açıklamaya çalışması durumu söz konusudur. Hamid Naficy, yersiz-yurtsuz insan topluluklarının ve onların üretmiş olduğu filmlerin birtakım ortak özellikler taşıdığını belirtmekle beraber (Naficy, 2001: 3) “aksanlı film üreticileri” olarak nitelendirdiği bu sinemanın aktörlerini, konumları ve tarihselliği bakımından diasporaya, etnik kökenlere ve ev sahibi olan ülkeye yönelik olan yaklaşımları üzerinden irdelemektedir. Bu bağlamda onları üç kategoride değerlendirmektedir. Birinci kategori olarak belirttiği sürgün sinemasına hakim olan unsurlar, onun odaklanmış olduğu orası ve anavatanıdır; ikinci kategori olan diasporik sinema, anavatan ile dikey ilişkiler barındırırken diaspora toplulukları ve tecrübeleriyle yatay bir ilişkiye sahiptir; üçüncü kategori olan post-kolonyal etnik veya diğer adıyla kimlik sineması ise film yapımcılarının ikamet etmekte olduğu göç ülkesinde karşılaşmış olduğu hayatın mecbur kıldığı gereklilikler aracılığıyla biçimlenmektedir (Naficy, 2001: 15). Sürgün sinemacıları daha ziyade kendi ülkesinden ayrılmak mecburiyetinde bırakılan, anavatanında baskıya, sansüre, tehdide maruz kalan ve bu nedenle Batı’ya gidenler tarafından oluşturulmuştur. Diasporik sinemacılar, sürgün sinemacıları ile benzerlik göstermek ile birlikte bireysellikten ziyade kolektif bir yapıya bürünmüşlerdir ve bu kolektif topluluk, mecburi biçimde yer değiştirmiş kitlesel bir cemaatin özelliklerini taşımaktadır. Etnik sinemacılar ise sömürge döneminin ardından ortaya çıkan etnik gruplar tarafından oluşturulmuştur ve bunlar, diasporik olmasının yanında onların tecrübe etmiş olduğu sürgün travmasını yaşamayıp ev sahibi toplum ile olan ilişkiler üzerine odaklanmıştır. Ayrıca Naficy, aksanlı sinemanın birleşik ve geçişli bir üretim stiline sahip olduğunu, temsiliyet özelliğine sahip olan hikayeler ve kronotoplar aracılığıyla anavatan, sınır ötesilik, sürgün gibi kavramlarla bağlantılı olan ideolojileri ifade ettiğini belirtmiştir. Ona göre söz konusu filmlerin üreticileri, seyircileri eğlendirme amacı güden ve gerçek yaşamdan kopuk Hollywood sineması ve genel olarak ana akım Batı sinemasına karşı eleştirel bir tutuma sahiptir ve onların aksine

belirli bir topluluğun ya da milletin siyasi görünümünü, sistemini, toplum içerisinde yer alan çoğunluğun görüşlerini sorgulayan ve tenkit eden bir özelliği bulunmaktadır.

Göçmen sineması nosyonuna bakıldığında gerek küresel bağlamda gerek Avrupa kıtası için irdelenirse büyük oranda sömürge döneminin ardından bağımsızlığını elde eden milletlerin Batı'ya yönelik göçlerinin neticesini dikkate almak gerekmektedir. Öyle ki filmlerin kimler tarafından üretildiği, ne tür temaların merkeze alındığı, filmde yer alan karakterlerin ve film seyircisinin nitelikleri biçimindeki unsurlar, göç akımlarının umumi istatistikleri ile önemli ölçüde paralellik göstermektedir. “Üçüncü dünyalı” şeklinde belirtilen bir kimliğe sahip olan göçmen sineması ve bu sinemanın imalatçıları, Naficy, Shohat ve Stam gibi teorisyenlerin ilgi alanına girmişlerdir ve bu kişiler görüşlerini ortaya koyarken söz konusu kimliği odağa almışlardır. Örneğin Stam ile Shohat, üçüncü dünya nosyonunu Asya, Latin Amerika, Afrika ve birinci dünyada yer alan azınlık sinemasına ait filmler için kullanırken bunların farklı özelliklerde olmasına karşın aynı kategori içerisinde değerlendirilmesi gerektiğine dikkat çekmiştir (Shohat ve Stam, 1994: 27). Bu sayede üçüncü dünya filmleri aracılığıyla ortaya çıkan sinema, birinci dünya sineması içerisinde kendisine has bir konum elde etme imkanına sahip olmaktadır.

Göçmen sineması nosyonuna yaklaşırken daha farklı perspektiflere sahip olan kişiler de mevcuttur. Örneğin Tim Bergfelder, göçmen sinemasını ve sinemacılarını irdelerken daha mikro bir yaklaşım sergilemiş ve bu sinemacıların ev sahibi toplumun kültürüne entegre olma seviyesine göre sinemalarının da değişiklik gösterebilme ihtimaline vurgu yapmıştır. Ona göre ev sahibi toplumun kültürü ile kaynaşan ve o kültürle kendi kimliğini inşa etme eğiliminde olan göçmen sinemacılar ile söz konusu kültüre karşı arasına mesafe koyan ve diyaloga girmeyi reddedenler nedeniyle bahsi geçen sinemacıların yapıtlarında birtakım farklılıklar ortaya çıkmaktadır ve bu farklılıklar, en çok bağımsız filmlerde gözlemlenebilir (Bergfelder, 2005: 320).

Göç sinemasının ortaya çıkışı, yükselişi ve kendi içerisindeki değişim ve dönüşümü, sömürge sonrası yaşanan gelişmelerle büyük oranda paralellik göstermektedir. Bu dönemden itibaren ulus ve ulus-devlet nosyonuna yönelik eleştiriler artmış; çok kültürlülük ve hibritlik şeklindeki kavramlar ön plana çıkmaya başlamıştır. Ulus kavramının neden olduğu sıradanlığa karşı sahip olduğu zenginlik ve türülük ile belirim gösteren bu kavramlar, sömürge sonrası dönemin ardından film çalışmalarında fazlaca etkisini göstermiş, göçmen sinemacıların deneyimlemiş olduğu

sürgünlük halinin onlarda bir haz yaratacağı ve özgürleşme fırsatı tanıyacağı düşünülmüştür (Kristeva, 1986 akt. Yaren, 2007: 61). Bu görüşle nispeten fikir birliğine erişilse de bazı detayların fazla abartı olduğu düşüncesini savunanlar da mevcuttur. Örneğin Homi Bhabha, sürgünlük halinin göçmenlerde birtakım özgürleşme belirtilerine yol açmakla birlikte tam anlamıyla bir bağımsızlığa yetmediğini, bu durumun köklerin bulunduğu ülke ile ilişkileri kuvvetlendirme ihtimalinin de bulunduğunu dile getirmektedir (Bhabha, 1990: 292). Her şeye rağmen sömürge dönemini takip eden süreçte film çalışmalarında görülen bir özgürleşme söz konusudur ve bu çalışmalar içerisinde göç deneyiminin çeşitli hazlar barındırdığı dile getirilmektedir. Bahsi geçen göç deneyimi, son derece üretken bir biçimde uluslararası gerçekte yolculuğu temsil ederek “üçüncü uzam” denilen bir olguyu ortaya koyar ve söz konusu üçüncü uzamda kültürün ulusalcı bir anlayış ve etnik bir düzlemde sunulduğu geleneksel kalıplara karşı eleştirel bir tutum takınılmaktadır (Göktürk, 2003: 180). Üçüncü uzamın mevcudiyet gösterdiği film çalışmalarının etkisiyle ortaya çıkan üçüncü sinemanın ilk kez ortaya çıkışından itibaren de kendi içerisinde birtakım dönüşümler geçirdiğini söylemek mümkündür. Bu değişim, yalnızca kuramsal zeminde değil, üretilen sinema filmlerinde de kendini belli etmiştir. Üçüncü sinemanın ele alınmaya başladığı ilk dönemlerde sömürge döneminin ardından geldiği düşünülen hazlar, daha ziyade didaktik bir üslup ile yansıtılırken ilerleyen süreçte postmodern bir anlayış ile komedi, cinsellik ve benzeri unsurlar işin içerisine katılmıştır ve bu değişim, üçüncü sinema yönetmenlerinin bireysel eğilimlerinde dahi görünür olmaktadır (Shohat ve Stam, 1994: 29). Bahsi geçen yönetmenler, öğretici bir üsluptan uzaklaşarak giderek göçmenlik durumunun sağlamış olduğu hazlara odaklanmışlardır. Ayrıca bu filmlerde, uluslararası çaptaki hareketliliğe ve çeşitliliğe yönelik olarak göndermeler de bulunmaktadır.

Kültürel imajlarda göçmenlere yönelik tahsis edilen alanın alt-ulusaldan giderek ulus-ötesine doğru kaymasında etkili olan, göçmenler hakkında ve onlar tarafından yapılan filmler, sinema seyircisinin ulusal sinemayla bağlantılı olan kavramlar üzerinde yeniden düşünmesine sebebiyet vermektedir. Başta Homi Bhabha (1990 akt. Göktürk, 2003: 179-180) olmak üzere diğer sömürge sonrası eleştirmenlerin de “içerideki ötekiler” biçiminde tanımladığı göçmen topluluklar, sinema alanında saf bir ulusal kimliğin görünür kılınmasına karşı çıkmakta ve eğer ulusun anlatılacaksa bunun sınırlarda olması gerektiğini öne sürmektedirler. Ancak söz konusu sınırlardan

anlatma eylemi gerçekleştirilirken ve bütün melezlerin bir arada olduğu üçüncü bir alan yaratılırken yerel bağlamdaki özelliklere ve farklılıklara dikkat edilmelidir. Buna karşılık sömürge sonrası periyotta göç, hareketlilik, yolculuk biçimindeki olguların değerlerinin yükselişe geçmesiyle paralel olarak üçüncü sinema filmlerinde tek taraflı olan bir kolonyal taklitçilik yerine karşılıklı bir taklit alanı oluşturulduğu söylenebilir (Göktürk, 2003: 180).

Göç sineması, göçmen grupların yeniden sunumunun ve onların deneyimleri ile endişelerinin popüler ve estetik biçimde yer aldığı en önemli ve etkili alanlardan biri olarak belirgin göstermektedir. Bu bağlamda göç sineması, kimlik oluşumu sorunlarına eğilmesi, ulusal ve etnosantrik mitler ile mücadele etmesi, geleneksel bir özelliğe sahip olan tarihsel anlatıları yeniden gözden geçirmesi şeklindeki unsurlar nedeniyle önemlidir (Berghahn ve Sternberg, 2010: 2). Göçmenlik arka planı bulunan film yapımcılarının görünürlük seviyesinin yükselmesi, postmodern dönemin bir özelliği olan çok kültürlülüğün dinamiklerine olan ilginin artış göstermesi gibi sebeplerden ötürü özellikle son 30-40 yıldır Avrupa sinemasının büyük bir değişim ve dönüşüm geçirmesi söz konusudur. Bu durum, göç deneyimlerinin ve sınırlar ötesi karşılaşmaların sinematik anlatılarda kendine belirgin bir yer edinmesi, Batılı veya Avrupalı olmayan estetik paradigmlar ile şablonların eklektik bir biçimde birleşerek görünür olması şeklinde belirgin göstererek Avrupa sinemasını değiştirmiş ve daha canlı hale getirmiştir. Kuzeybatı Afrika kökenlilerin Fransız sinemasında, Türklerin Alman sinemasında, siyahi ve Asyalı olanların İngiliz sinemasında ağırlıklarını hissettirmesi gibi örnekler, göçmen kökeni olan sinemacıların dikkate değer ölçüde bir beğeni topladığını ve uluslararası seyircileri kendilerine çektiklerini ortaya koyması bakımından önemlidir (Berghahn ve Sternberg, 2010: 2).

Göç sineması, ele almış olduğu ve anlatısının merkezine yerleştirdiği göç olgusunun sahip olduğu nitelikler ile benzer özellikler taşımaktadır. Göç olgusunun beyaz perdedeki temsilleri olarak belirgin gösteren göç sineması, yersiz-yurtsuz bir niteliğe sahip olan göç olgusuna paralel olarak birtakım yersiz-yurtsuz sinemasal üretimlerin toplamından meydana gelmektedir. Dolayısıyla göç sineması, belirli bölgelere ait olmamakta ve yalnızca belli başlı kültürleri temsil etmemekte, birden çok kültürün, dilin, yaşayış tarzının etkileşimiyle açığa çıkmaktadır (Çakkalkurt, 2015: 42). Bahsi geçen kültürler, diller ve yaşayış stilleri, yabancı bir toplum içerisinde görünür olduğu ve birbiriyle kaynaştığı için bunlardan üretilen sinemasal yapıtlar da

birbirlerinden bir hayli farklı ve ortaya çıktığı toplum ile benzeşmeyen bir durumdadırlar.

Göç sineması; anlatı biçimi, kullandığı temalar, üretim ve tüketim şartları gibi unsurlar bakımından ana akım sinemadan ayrılmaktadır. Tüm bu unsurları şekillendiren ana faktör olarak kültürel etkileşim ön plana çıkmaktadır. Kültürün en önemli öğelerinden biri olan dil de bahsi geçen kültürel etkileşimden payına düşeni almakta, birden çok dilin kullanımıyla değişik kültürlerden enstantaneler yansıtılmaktadır. Göç sinemasında dilin kullanımı, yalnızca anlatı evreni ile sınırlandırılmamakta, karakterleri canlandıran oyuncular ile kamera arkasında bulunan kişiler de birbirinden değişik ana diller ile iletişim kurmakta, hatta bazı durumlarda oyuncu ve onun can verdiği karakterin konuştuğu dil farklı olmaktadır (Naficy, 2001: 24). Göç sineması kapsamına alınan filmlerde farklı ana dillere yer verilmesi, bir başka durumu daha ortaya çıkarmaktadır. O da bu filmlerin işitsel açıdan olduğu kadar görsel düzeyde de çok dilli olmasıdır. Göç filmlerini tüketen seyirciler, film anlatısında yer alan çeşitli dilleri beyaz perdede çeşitli altyazılar aracılığıyla algılamakta ve bir okur olarak da tecrübe yaşamaktadırlar (Naficy, 2001: 25).

Göç sineması bağlamında değerlendirilebilecek olan filmlerde sahneleme teknikleri, anlatı yapısı gibi unsurlar üzerinde etkisi bulunan belli başlı üç ana form bulunduğu düşünülmektedir. Bu formlar, göç olgusunun ön plana çıkarılmak istenen niteliğine bağlı olarak filmler içerisinde farklılıklar göstermektedir. Söz konusu formlar, açık-kapalı filmler ile sınır filmleri şeklinde kategorilendirilmektedir. Açık filmlerde göç olgusunun olumlu yönlerini vurgulamak amacıyla aydınlık ve doğal dış mekan planlar, devinimi yüksek ve canlı karakterler, mekanları karakterler ile bağlantılandıran uzak çekimler hakim iken kapalı filmlerde korku, endişe, uzaklık, aralık gibi hisleri uyandırmak amacıyla kapalı ve dar iç mekanlar, karanlık ve silüetli aydınlatma, statik karakterler ve kamera ile yakın çekimler ağır basmaktadır (Naficy, 2001: 154). Sınır filmlerinde ise göç olgusunun devamlılığına vurgu yapmak amacıyla devamlı olarak bir yolculuk hali vardır ve bu hedef doğrultusunda karakterler genellikle havalimanı, otobüs ve tren garları ile benzeri mekanlarda konumlandırılmaktadırlar. Ayrıca bu mekanlarda, arada kalmışlığı betimlemek için gerçek ile düş, düzen ve normsuzluk, sübjektiflik ve objektiflik biçimindeki karşıtlıklar bir arada kullanılmaktadır (Soja, 1996 akt Naficy, 2001: 212-213). Göç filmlerinde sıkça tercih edilen yolculuk teması, göç eylemiyle ilişkili olarak karakterde

açığa çıkan yersiz-yurtsuzluğu tasvir eden etkili silahlardan biridir. Kaçış, macera, dönüş biçiminde bir sırayla film anlatılarında görünür olan bu tema (Naficy, 2001: 33), karakterlerde bir eve geri gitme isteği uyandırmaktadır. Anlatıda yer alan karakterlerde baskı, depresiflik, yalnızlık, anlaşmazlık ve benzeri olumsuz duygular uyandıran yersiz-yurtsuzlaşma durumu, bir çeşit eksiklik ve ayrılığın tesiri altında bulunan göçmenlerin ruhsal halini betimlemek amacıyla mektup, e-mail, telefon gibi formlarda görünür kılınarak tasvir edilmek istenmektedir. Söz konusu araçlar, bir nevi karakterin sahip olduğu arzusun dışavurumunu sağlamaktadır (Kauffman, 1986: 38). Bu arzu, karakterin bulunduğu yabancı topluma kendini ait hissetmemesi ve diğeri ile birlikte olarak farklı bir uzam ve zamanda bulunabilmenin hayali olarak belirim göstermektedir. Dolayısıyla göç sinemasına ait filmlerde sıklıkla görülen iletişim araçları, film anlatısı içerisinde yer alan karakterlerin yer, zaman ve hakikat ile olan bağlantılarını toplumsal ve simgesel bağlamda konumlandıran bir özellik taşımaktadır (Naficy, 2001: 135). Söz konusu iletişim araçları, yalnızca film içerisindeki karakterleri değil, aynı zamanda göç sinemasının izleyicilerini de ilgilendirecek bir işleve sahiptir. Ana akım sinemanın izleyicisinden daha aktif bir konumda bulunan bu kişiler, anlatı içerisinde kullanılan iletişim araçları vasıtasıyla aralarında mevcut olan kültürel farklılıkların yaratmış olduğu engelleri azaltmakta, bunun yanı sıra onlara köklerinden ayrı olduklarını anımsatmaktadır. Bu bağlamda göçmenlerin, yaşamış olduğu yersiz-yurtsuzluk deneyimini bir yandan yok saymalarını sağlarken diğeri yandan da bunu kabul ederek yüzleşmelerine neden olur.

Göç filmleri, yönetmenlerinin yaşamlarından enstantaneler sunması ve onların tarzlarını ortaya koyması açısından auteur özellikler barındırdıkları gibi birtakım benzer anlatılar, örgeler, temalar içermelerinden ötürü kolektif bir yapıya bürünebilmektedirler. Göç olgusunun ve göçmenlerin realist olarak yansıtılmaya çalışıldığı ve bazılarının belgesel türüne yakınlık gösterdiği bu filmlerdeki anlatıyı biçimlendiren en önemli faktör kültürel etkileşimdir. Göç devinimlerinin doğal bir neticesi olan kültürel etkileşim, hibrit bir kültürün ortaya çıkışına neden olmakta ve bu hibrit kültür, göç filmlerine de sirayet etmektedir. Bu bakımdan filmlerdeki karakterlerde, kamera arkası çalışanlarında, konuşulan dillerde olduğu gibi anlatı formlarında da birden fazlalık görülmekte ve aynı filmde trajedi, komedi, melodram şeklindeki farklı anlatı formları birlikte kullanılabilir (Ulusay, 2008: 225).

Göç olgusunu her boyutu ile yansıtabilme kabiliyetine sahip olan göç sineması, kullandığı tema ve örgelerle eleştirel ve siyasi bir tavır içerisinde olmaktadır. Özellikle karşısında olduğu ve mücadele ettiği ana akım sinema ve medya ile önemli görüş ayrılıklarına sahiptir. Batı'daki ana akım sinema ve medyanın sürekli olarak göç olgusunu ve göçmenleri onlara karşı şüpheyi ve düşmanlığı artıracak biçimde temsil etme eğiliminde olmasının aksine göçmen sineması, bu yeni misafirlerin artık yabancı olmadığını, topluma giderek entegre olduklarını vurgulamaktadır ve bu mücadele, Batı toplumlarında göçmenlere karşı geleneksel muhalif anlayışların ve ırkçı sınıfsal yaklaşımın ortadan kaldırılmasının gerekliliğine (Rings, 2016: 1) yönelik olarak gerçekleşmektedir. Bu bağlamda göçmen sinemasının yönetmenleri ve yapımcıları, ana akım sinema tarafından yaygınlaştırılmaya çalışılan özcülük ve tek kültürlülük argümanına karşı çıkmakta ve yerliler olarak kabul edilenler ile topluma yeni dahil olan göçmenler arasındaki sosyal mesafeyi artıran teşebbüslere karşı ciddi anlamda tavır almaktadırlar.

3.4.3. Diaspora Kavramı

Diaspora kavramı, tarihsel bağlamda oldukça uzun bir zamandır var olmasına karşın özellikle geçtiğimiz yüzyıldan itibaren meydana gelen gelişmelere bağlı olarak oldukça fazla telaffuz edilen bir özelliğe bürünmüştür. Oldukça sık kullanılan bu kavramın manası hakkında hala tartışmalar yaşansa bile belirli birtakım yaygın tanımlamaların varlığı söz konusudur. İnsanlık tarihinin önemli sayılacak bir dönemi boyunca var olan ve ilerleyen periyotlarda da olmaya devam edecek olan diaspora olgusu, kelime olarak Yunancadaki “dia” ile “sporos” sözlüklerinin birleşimiyle oluşmaktadır ve “sağa sola yayılmış tohumlar” anlamını taşımaktadır (Yaldız, 2013: 290). Bu tanımlamadan da anlaşılacağı üzere söz konusu kavram, birtakım göç devinimleri aracılığıyla kendi ait olduğu ulusun topraklarını terk ederek yabancı ülkelere giden göçmenlerin durumu ile benzerlikler göstermektedir. Anavatanını terk etmek suretiyle başka yerlerde ikamet etmeye başlayan etnik grupları niteleyen bu olgu, anlatısı içerisinde birden çok ve çeşitli milletlerden karakterleri barındıran göç sinemasının filmlerinde de bir hayli görünür kılınmaktadır. Ayrılmış olduğu ülkenin kültürü ile yeni yerleştiği toplumun kültürü arasında kalarak bir kimlik karmaşası yaşayan göçmenleri işaret eden bu kavrama her ne kadar birtakım kültür eleştirmenleri, şimdiki göçmenlerin durumunu belirtmede yeterli olmadığı ve 1980’li yılların bir

imalatı olduğu gerekçesiyle karşı çıksa dahi tartışmalara konu olmayı sürdürmektedir (Ballesteros, 2015: 207).

Etnik topluluklar, göçmenler ve “bilinmeyen” olarak tabir edilebilecek yabancılarla bağlantılı olan akademik münakaşalarda, azınlık-çoğunluk ilintisiyle alakalı olan değerlendirmelerde yer verilen diaspora kavramı, küreselleşmenin tesiri neticesinde yeni anlamlar kazanmaya başlamıştır (Braziel ve Mannur, 2003: 1). Önceleri anavatanlarından farklı bir yerde hayatını devam ettiren Yahudileri nitelemek amacıyla kullanılan kavram, globalleşmenin getirdiğı etkilerle birlikte diğerk etnik topluluklar için de kullanılır hale gelmiştir. Diaspora sözcüğü, kökenlerin olduğı ülkeden farklı bir ülkede azınlık konumunda olma, yabancı şeklinde etiketlenme, anavatandan tasfiye edilmek zorunda bırakılma, yersiz-yurtsuz olma ve benzeri negatif anlamlara sahipken son dönemde bu olumsuz intiba azalarak daha ılımlı anlamda kullanılmaya başlanmıştır. Özellikle Batı dünyası açısından bakıldığında diasporanın bir parçası olma düşüncesi, utanç kaynağı olmaktan çıkarak buraya ait olan birey ve topluluklar açısından taleplerini açıkça belirtebilecekleri, kimlik siyasetlerini etkin biçimde yürütebilecekleri bir fırsat olarak görünür hale bürünmüştür (Ohliger ve Münz, 2003: 3). Dolayısıyla diaspora teriminin güncel haliyle yoksulluk, eksiklik, mazlumluk, cezalandırılan biçiminde sayılabilecek negatif anlamlarla kuşatılmış aşağılayıcı çağrışımından büyük oranda sıyrıldığını söylemek olanaklıdır (Dufoix, 2011: 103). Nitekim bu durum, hikayelerini gerçek yaşamdan tedarik eden sinemada da kendisini göstermiştir. Başlangıçta üçüncü dünya ülkelerinden endüstrileşmiş büyük Batı kentlerine gelen göçmenler, film anlatıları içerisinde sonradan dahil olduğı yabancı toplumda daha pasif bir konumda ve kaotik bir evrende tasvir edilirken ilerleyen dönemlerde çok kültürlü olmanın avantajları ve hazları ön plana çıkarılmış, karakterler kendi hayatları üzerinde daha fazla aktif olarak rol almışlardır.

Diasporanın ne olduğı ve sınırlarının nasıl belirleneceğı hususunda kuramcılar arasında çeşitli görüş ayrılıkları bulunmaktadır. Bu kuramcılardan biri olan Alman profesör William Safran, diasporayı ele alırken onun ne olduğı ile ilgilenmekten ve tanımlamaya çalışmaktan ziyade hangi özellikleri bünyesinde barındırdığına odaklanmış ve diaspora topluluklarının esas olarak 6 özelliğı bulunduğunu belirtmiştir (Safran, 1999: 364-365):

1. Kendileri ya da cetleri, belirli bir noktadan iki ya da ikiden fazla alana dağılmışlardır.

2. Anavatanlarıyla bağlantılı olarak ortak bir belleğe, ÷lküye sahiptirler.
3. Misafiri olarak yer aldıkları toplumun onları tam anlamıyla kabul etmediklerine dair inançları vardır ve bu nedenden ötürü kendilerini dışlanmış yabancılar olarak görürler.
4. Terk etmiş oldukları anavatanlarını gerçek ve olması gereken evleri şeklinde tanımlarlar ve koşullar sağlandığında kendileri ya da ardından gelen kuşakların oraya geri döneceğine dair inançları vardır.
5. Kolektif biçimde anavatanın muhafaza edilmesi ya da tekrardan yapılandırılması, güvenliğinin sağlanması ve gönenci için çaba göstermeleri gerektiğini düşünürler.
6. Anavatan ile olan bağlantılarını muhafaza etmeyi sürdürürler ve etnik şuur ile seferberlikleri büyük oranda söz konusu ilişki bağlamında tanımlanmaktadır.

Safran'ın ortaya atmış olduğı fikirleri sınırlı bulan, yalnızca belirli bir grubu tanımladığını düşünen ve bu nedenle diasporayı nitelendirme hususunda yetersiz gören karşıt görüşler de mevcuttur. Bunların başında gelen isimlerden olan Robin Cohen, Safran'ın Yahudi diasporasının fazlasıyla etkisi altında olduğunu ve eğer diaspora ile ilgili umumi bir çerçeve ortaya koyulacaksa bunun diaspora nosyonunun tarihsel açıdan gelişimini içerisine alacak şekilde ve diğer diaspora toplulukları göz ardı edilmeden yapılması gerektiğini ileri sürmüş, bu bağlamda 9 adet özelliğten bahsetmiştir (Cohen, 1997: 5). Bu özelliklerden bilhassa ikisi, diaspora kavramının günümüz gelişmeleriyle paralel olarak kabuk değıştirmesine atıfta bulunmasından dolayı büyük önem taşımaktadır. Bunlar; diasporik toplulukların artık yalnızca zorunlu olarak değil iş bulma ve ticaret yapma şeklindeki hedefler doğrultusunda gönüllü olarak anavatanlarını terk edebileceğı ile sadece kökenlerinin olduğı ÷lkedeki soydaşları ile değil başka ÷lkelerde ikamet eden ve kendileriyle aynı diasporadan olan topluluklarla da iletişim sağlayabileceğidir. Ayrıca Cohen, diasporik toplulukların yalnızca milliyetçi şeklinde değerlendirilmemesi gerektiğini, bu kişilerin kendi milli kimlikleri ile hayatlarını devam ettirdikleri ÷lkenin milli kimliğı arasında bir yerde olduklarını ve fiziki açıdan bir ulus-devlet bünyesinde bulunsa bile duygusal anlamda ulus-devletle bağlantılı olan zaman ve uzamın çok daha ötesinde yer aldıklarını vurgulamıştır (Cohen, 1997: 135-136).

Diasporik toplulukların oluşumunun hızlanmasında özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren giderek artan globalleşme ve jeopolitiklerin büyük bir etkisi bulunmaktadır. Söz konusu diasporalar, yersiz-yurtsuz bölgeleri, anlam dünyalarını ve yeni dünyalar yaratma projelerini canlandırmaktadır (Tsing, 2000: 343). Ayrıca bu diasporaların yeni ve hibrit etnikler oluşturma özelliği bulunmaktadır. Bahsi geçen diasporalar, bulunmuş oldukları toplumların sahip olduğu kültürel ve sosyal pratiklerde birtakım bozulmalar meydana getirmektedirler. Bu nedenden ötürü içerisinde yaşadıkları toplumlar tarafından Batı modernliğini ve Batılı kimliğini kabul etmeleri beklenmekte, ancak onlar bu dayatmalara karşı mücadele vermektedir. Yerinden edilmiş olan bu diasporalar ve onların ikamet ettiği bölgeler, ortak ilgi alanları tarafından onay verilen ve ulusal bağlılıkları hafifleten ikili yerel bağlantılar ortaya çıkarırlar (Papastergiadis, 2000: 83-84). Ayrıca bahsedilen diasporik alanlar, ulus ötesi kültürler ile diasporik subjektifliklere vurgu yapmaktadırlar ve bunu gerçekleştirirken onların durağan ve yalıtımlı bir özelliğe sahip olmasından öte değişime açık ve metaforik bir niteliği olduğuna işaret etmektedirler. Bu bağlamda, diasporik filmler değerlendirildiği zaman farklı diasporalardan olan karakterlerin anlatı süresince aynı davranış kalıplarına ve düşüncelere sahip olmadığı, farklı karakterler ile tanışıp yeni ilişkiler geliştirdikçe birtakım değişim ve dönüşümler geçirdiği söylenebilir. Bu bakımdan sözü geçen filmlerdeki karakterlerin deneyimlemeleri, diasporik alanlara dahil olan birey ve toplulukların dinamik bir özellik taşımasıyla ve değişmeye eğilimli olmasıyla paralellik göstermektedir.

Diaspora sinemasının dünya üzerinde oluşturduğu etki alanı hususunda farklı ancak birbiriyle belirli ölçüde benzerlik gösteren görüşler mevcuttur. Kültürel çalışmalar konusunda uzman olan Eva Rueschmann, sürgün filmlerini de işin içerisine dahil ederek diaspora sinemasının sürekli olarak değişim gösteren devinim halindeki dünyada, türlü ulusal ve uluslararası bağlamları kapsayan evrensel bir çağdaş sinema türünü meydana getirdiğini belirtmektedir (Rueschmann, 2003: 9). Bu görüşle benzeşen bir başka fikirde ise diaspora sinemasının ortaya çıkmış olan devasa boyuttaki bir ulus ötesi film hareketi olduğu ve kendine has evrensel bir tarzının bulunduğu ortaya atılmaktadır (Naficy, 2001: 18-19). Esasen diaspora sinemasının üreticileri, diğer aksanlı film türlerinininkiler ile emsal endişeleri taşımakta ve benzer karakteristikler ile üretim pratiklerini barındırmaktadırlar. Söz konusu sinema türleri, kültürel bağlamda oldukça çeşitli olan ve genellikle zorlayıcı bir anlatı tarzı bulunan,

bu anlatılarda ise yabancılara düşmanlık beslenen veya onlara karşı kayıtsız kalınan ulus-devletlerdeki göçmenlerin tecrübe ettiği sürgün paradokslarına, farklılık ve aidiyet müzakerelerine değinen bir niteliğe sahiptir. Buna paralel olarak göçmenlerin birer vatandaş ve topluluk olarak tanınma mücadelesini ön plana çıkarırlarken ve diaspora kimliğinin hegemonik ideolojiler ile hakim kültürel pratikler üzerindeki yıkıcı ve karşı koyucu etkisinden bahsederlerken aynı zamanda onun yaratmış olduğu kararsızlığı da belirtmeyi ihmal etmezler. Ancak sürgün ve diaspora deneyiminin kimlik faktörlerini karmaşılaştırması ve yeniden biçimlendirmesine rağmen diaspora sineması, küresel göçün yersiz-yurtsuzlaştırıcı ve yerinden edici etkilerine karşı kullandığı yolculuk anıları aracılığıyla evsiz olan özneyi sorgulamayı ve bahsi geçen olumsuz etkilere cevaben bir kontrpuan ortaya koymayı hedeflemektedir (Martin ve Yaquinto, 2007: 22).

Ulusal sinema ile ulus ötesi sinema olarak tanımlanabilecek diaspora sineması arasında bazı farklılıklar bulunmaktadır. Ulusal sinema, özellikle 1980’li yıllardan itibaren postkolonyal film üretiminin hızlanmasına yanıt vermek amacıyla kendisini revize ederek daha karmaşık hale getirmiştir. Ulusal sinema ile ilgili geliştirilen modele göre bu sinemaya bağlı olan filmler, mevcut olan milli siyasi, iktisadi ve kültürel kimlikler ile birtakım geleneklerin ulusal sinema ile olan bağlantısını vurgulamaktadır (Higson, 1989). Endüstriyel bir sahiplik, devlet müdahalesi ve kültürel kimlik ile bağlantılı olan baskın anlatı söylemleri gibi unsurları barındıran ulusal sinemanın aksine diaspora sineması, ulusal sinemayla benzer şekilde ulusla ve ulusal sinema seyircisiyle ilgilenirken aynı zamanda hayali ve sınırlı bir olgu olarak gördüğü ulus kavramını sorgulamakta ve sorunsallaştırmaktadır. Bu bağlamda diaspora sinemasının hem küresel hem de lokal nitelikler taşıdığını ve kendine has ulus ötesi bir tarzı mevcutken aynı anda ulusal özellikleri yansıttığını söylemek mümkündür. Dolayısıyla diaspora sineması, sömürge sonrası ortaya çıkan özne açısından ulus olgusunun yeniden imgelenmesine aracılık etmekte ve bu nedenle ulusal kimliğin hegemonik yaklaşımlarına meydan okumakta, onları yapıbozuma uğratmaktadır (Martin ve Yaquinto, 2007: 23).

Diaspora sineması, varlığı neticesinde kendi kökenlerinin olduğu topraklar dışında hayatını sürdüren diaspora toplulukları için birtakım fırsatlar sunmaktadır. Ulus ötesi medyanın etkinliğini artırmasıyla paralel olarak gelişim gösteren diaspora sineması, hegemonik anlayışlar altında ezilen ve sıkışıp kalan diasporalara kültürel

repertuarlarını ve ideolojilerini fiziksel sınırların ardına taşıma ve kendilerini ifade etme imkanı vermektedir. Diaspora topluluklarına ortak bağları ve özdeşimleri anımsatan vatan kavramıyla bütünleşme şansı sunan bu filmler, belirli aidiyet ve köprü hisleri uyandırarak melez kimlikleri siyasi bağlamda ifade etmeyi sağlayan sembolik alanlar yaratılmasına katkı sağlamaktadır (Bailey vd., 2007 akt. Macedo ve Cabecinhas, 2014: 59).

Diasporik filmler, diasporik konular hakkında konuşulan mecralardan biri olarak ön plana çıkmaktadır. Bu bağlamda söz konusu filmler, diasporik öznelerin dile getirmek istediği konuları kendi bakış açılarından yansıtabildiği ve seslerini duyurabildiği bir nitelik barındırmaktadırlar. Çoğu durumda diasporik film üreticileri için sonradan dahil oldukları ev sahibi ülkenin ana akım film endüstrisine dahil olabilmek ve onlarla mücadele etmek kolay olmamaktadır (Marks, 2000: 13-19). Başlangıçta kendisini ev sahibi topluma karşı görünür kılamayan ve ana akım sinemanın basmakalıp temsilleri ile izleyicilere aktarılan diasporik özneler, uzun süre buna karşı çözüm üretmenin telaşı içerisinde olmuştur. Bu bakımdan birçok diasporik film üreticisinin ev sahibi ülkenin sanatçılarına ve özellikle onların kendilerinin beyaz perde önündeki klişeleşmiş sunumlarına bir tepki olarak film üretimine başladığını ve bu şekilde diasporik sinemaların ortaya çıktığını söylemek mümkündür (Genç, 2004: 55). Dolayısıyla diasporik film üreticilerinin büyük bir çoğunluğunun yeni filmler ortaya koyabilmek amacıyla gereken sermayeyi elde edebilmeleri için şirketler ile dağıtım ve gösterim mekanizmaları konusunda anlaşma sağlamaları ve bunu yaparken de bağımsız bir tutum sergilemeleri gerekmiştir. Bunun temel nedeni, eleştirel ve karşı-hegemonik bir konumda yer alan diasporik film yapımcılarının kendilerinden çok daha büyük olan çok uluslu ya da ulusallaştırılmış endüstriyel sinema sektörünün karşısında konumlanmaları ve bir azınlık sinemasına mensup olmalarıdır. Söz konusu diaspora sineması, ev sahibi ülkenin endüstrileşmiş ana akım sinemasından arta kalan boşluklarda kendine yer edinmeye çalışan ve güncel kültürel-politik uygulamalara bağlı olarak boyutları ve efektifliği değişebilen bir özelliğe sahiptir.

Diaspora sinemasına mensup kişiler, ev sahibi ülkede egemen olan endüstriyel ana akım sinemanın yapımcıları ile eşit imkanlara sahip olmamasından ötürü film üretimi konusunda onlarla mücadele etmede birtakım zorluklarla karşılaşmaktadırlar. Bunların başında kuşkusuz finansal kaynak yaratma sıkıntısı gelmektedir. Bu konuda büyük ölçüde kamu finansmanlığından yararlanmaya çalışan diasporik sinemacılar,

bulundukları toplumdaki çok kültürlülük uygulamalarının da etkisiyle genellikle farklı milletlerden gelen topluluklara bağlı olan çeşitli yerel ve bölgesel sanat ve kültür kuruluşlarına başvuru yapmakta ve buralardan maddi gelir elde etmeyi hedeflemektedirler. Her ne kadar söz konusu sinema üreticileri için türlü kamusal kuruluşlardan fon toplamak önemli olsa bile bu durum, diasporik yapımcı ve yönetmenlerin yaratıcılığını belirli ölçüde kısıtlamaktadır. Bunun nedeni, bu kuruluşların bahsi geçen sinemacılara mali destek sağlarken aynı zamanda kendi kültür ve ideolojilerini dayatmak istemesidir. Her ne kadar bu şekilde diasporik film yapımcılarının egemenlikleri sınırlansa da diaspora sinemasının belirgin bir niteliği olan “geçişlilik” sayesinde karma bir ekonomi içerisinde filmlerini üreten yönetmenlerden bazıları kendi finansal kaynaklarını kendileri oluşturmayı tercih ederek kendi yapım şirketlerini inşa etmekte ve yapıtları üzerindeki hakimiyeti muhafaza etme yoluna gitmektedirler (Tunç, 2011: 93-94).

Diasporik film üreticilerinin çok kültürlü bir niteliğe sahip olmalarından ötürü yapıtlarını meydana getirirken birden fazla kaynaktan ilham alma olanaklarının mümkün olduğunu söylemek olasıdır. Diasporik yönetmenler, yaşamış oldukları ev sahibi ülkede hakim olan film estetiği ve geleneklerini benimseyebilecekleri gibi aynı zamanda menşe ülkelerinin sinema kültürlerinden de faydalanabilmekte ve yapıtlarında bunları kullanabilmektedirler. Bu bakımdan söz konusu yönetmenlerin filmlerinde birden fazla film geleneğinin unsurlarına rastlayabilmek mümkündür. Aynı zamanda bu kişiler, birbirleriyle ortak olarak çalışabilmekte ve genellikle düşük bütçe ile film üretimlerini gerçekleştirdiklerinden senaryo yazımından kurgu aşamasına kadar tüm sürece dahil olabilmektedirler.

Diaspora sinemasının bir başka özelliği ise onun “vurgulu” veya “aksanlı” bir yapıya sahip olmasıdır. Yer aldığı toplum içerisinde bulunan film endüstrisinde merkezi bir noktada konumlanmaktan ziyade sınırlarda yer bulan diaspora sinemasının yönetmenleri, endüstriyel merkezi ana akım sinemanın dili egemen bir konuma yerleştirildiğinden ve saf ve vurgusuz olarak bir norm haline getirildiğinden dolayı film anlatıları içerisinde olduklarından daha fazla vurgulu biçimde yorumlamalara başvurmaktadırlar. Söz konusu durum, diasporik yönetmenler için bir eksiklik ya da yetersizlik şeklinde belirim göstermekten ziyade onların diline canlılık ve zenginlik kazandırmaktadır. Bu sayede bahsi geçen filmlerde kullanılan vurgulu dil, diasporik topluluklar ile ev sahibi toplum arasındaki sosyal etkileşimi sağlayan ilerciyi

potansiyelli bir yapıya bürünmektedir. Çünkü meydana getirilen dilin biçimini oluşturan unsurlar, birbirlerinden izole değil tam tersine birbirleriyle bağlantılı olarak işlevsellik kazanmaktadır (Voloshinov, 1997: 59). Sonuç olarak diaspora film yapımcılarının ürettikleri şeyler, ev sahibi toplumun kültürüne bir yanıt ya da onunla ilişkili olarak görülmeli ve ev sahibi toplumdaki film üretim mekanizmaları içerisindeki mevcut durumları bağlamında değerlendirilmelidir.

Diaspora sinemasının endüstriyel ana akım sinemadan ayrılan önemli bir farkı olarak anlatı biçimi ön plana çıkmaktadır. Bu konuda Mihail Bahtin'in söylemle ilgili analizinden yararlanmakta fayda vardır. Bahtin, söylemleri "yetkili" ve "ikna edici" şeklinde iki kategoriye ayırmaktadır. Buna göre yetkili söylem, karşısındaki kişiden koşulsuz olarak bir bağlılığı talep ediyorken ikna edici söylem, anlamsal yapı olarak daha açık ve diyaloglar kurarak yeni anlamların ortaya çıkmasına zemin hazırlayan bir niteliğe sahiptir (Bakhtin, 1997: 79 akt. Tunç, 2011: 96). Bununla paralel olarak ana akım sinema ile diaspora sinemasının anlatıları karşılaştırıldığında ana akım sinemanın geleneksel anlatısının "otoriter" bir söyleme sahip olduğunu ve zorlayıcı bir üslup ile mutlak bir tabiiyet talep ettiğini söylemek mümkün iken diaspora sineması anlatısının tartışmacı ve müzakereci bir söylemi olduğunu dile getirmek olanaklıdır. Dolayısıyla diaspora sinemasının yönetmenleri, anlatılarını bir norm olarak kabul ettirmeye çalışmak yerine birbirinden farklı sinema geleneklerinin ve anlatı stratejilerinin iç içe olmasına imkan tanımaktadır. Bu sayede anlatı içerisinde alternatif anlamlar yaratma gücüne sahip olan diasporik yönetmenler, çok seslilik anlamına gelen "heterojen" bir yapıya bürünmektedirler.

Diaspora sineması, her ne kadar belirli temel özelliklere sahip olsa da barındırdığı nitelikler zaman içerisinde birtakım değişimler geçirebilmektedir. Diaspora sinemasında ortaya çıkan yeni eğilimler, filmlerin temalarında, motivasyonlarında, tarzlarında bir farklılığa sebebiyet vermekte ve böylece ilk diasporik filmler ile sonrakiler arasında fark edilir ölçüde kopuşlar meydana gelmektedir. Almanya'daki Türk diasporasının filmlerinden örnek vermek gerekirse ilk yönetmenlerin bir "görev sineması" oluşturma bilinciyle hareket ettikleri ve halkın çeşitli sosyal konular hakkında bilinçlenmesini hedefleyen Batı Almanya'nın "sorun" filmleri ile benzer bir misyon edindiklerini söylemek mümkündür (Fenner, 2003: 23-24). Ancak sonraki neslin yönetmenleri, eğitimci kimliği bir kenara bırakarak gelenekle bağları azaltmış, çoklu aidiyetleri ön plana çıkararak çok kültürlülük, çok

dillilik gibi unsurları kullanmaya ve melezliğin olanaklarından yararlanmaya başlamışlardır.

Diaspora sinemasının ayırt edici özelliklerinden bir diğeri de onun “çift sesli” bir söyleme sahip olmasıdır. Diyalojik ilke ile bağlantılı olan bu özellik, alternatif seslerin bir arada bulunması ve bunların birleşerek yeni bir söylem meydana getirmesi şeklinde işlerlik kazanmaktadır. Alternatif seslerin bir arada konumlanması durumu, diasporik toplulukların birbirleriyle ve ev sahibi toplumla direkt veya dolaylı olarak temas halinde olduğu üçüncü bir sosyo-kültürel ve siyasi alan yaratmaktadır. Söz konusu üçüncü alanda yer alan diasporik özneler, ne bütünüyle içinde yaşadıkları toplumun ne de menşe ülkelerinin kültür ve geleneklerine bağlı kalmayarak ana vatan ve ev sahibi ülkenin kültür ve dilinin karışımı şeklinde nitelendirilebilecek kendi özel dillerini ve kültürlerini meydana getirmektedirler (Jahn, 2007: 451). Böylece diasporik öznelerin günlük yaşamlarındaki söylemleri, diyalojik etkileşimin bir yansıması şeklinde açıklanabilmektedir. Diaspora sinemasının yönetmenleri de yaşanan bu tecrübeler karşısında kendilerine düşen payı almakta ve birçoğu, filmlerini diyaloji ve çift seslilik üzerine inşa etmektedir. Söz konusu farklı sesler birlikte kullanılırken aralarında var olan ilişkinin dengesi, çeşitli biçimlerde değişkenlik gösterebilir. Örneğin fiziksel ve davranışsal açıdan açıkça bir yabancı gibi görünen karakterler, ev sahibi ülkenin dilini son derece akıcı ve aksansız konuşup ulusal kimlik kavramına meydan okuyarak o dili herhangi bir ulusa ait olmaktan çıkarmakta ve izleyicinin ben ile öteki arasındaki ilişkileri yeniden sorgulamasına zemin hazırlamaktadır.

Diaspora sinemasının çift söylemlilik özelliği, yalnızca karakterlerin ulusal bir niteliği olduğu varsayılan dil üzerindeki bariyerleri yok etmesinde kendini göstermez. Dilin çok merkezli bir yapıya sahip olması, değişken yönlü bir söylemde ev sahibi toplumun veya aynı diasporik topluluğun içindeki farklı neslin bir üyesi şeklinde örneklendirilebilecek “diğeri”nin düşüncesinin ön plana çıkarak baskın söylemin güvenilirliğini ve kararlılığını zedeler. Böyle bir söylem, çift sesli olmanın ötesine geçerek “çift vurgulu” hale gelmektedir (Bakhtin, 1997: 109). Söz konusu durum, özellikle otobiyografik film çeken diasporik yönetmenlerin yapıtlarında oldukça sık görülmektedir. Bunun nedeni, bahsi geçen yönetmenlerin yalnızca kendi bakış açılarını ön plana çıkarmak yerine diğerlerinin sesine de kulak vermesi ve böylece onlara anlatı yetkisine sahip olma olanağı tanınmasıdır. Bu sayede farklı sesler yan yana

gelebilmekte ve farklı bakış açılarının müzakere edildiği çok sesli anlatılar ortaya çıkabilmektedir.

Diasporik film üreticileri, endüstriyel ana akım sinemanın diasporik konuları yanlış, yetersiz temsil etmesiyle veya bütünüyle temsil etmemesiyle mücadele vermektedir. Sinema geleneklerinden ve sürgün ile diasporik kültürel alışkanlıklarından gelen “çifte bilinçlilik” sayesinde egemen film üretim tarzının altını eşeleyerek kolektif bir üretim tarzı benimsemekte ve bu tarz ile endüstriyel ana akım sinemanın gerçekçi zaman, uzam ve nedensellik yaklaşımına darbe vurmaktadırlar (Naficy, 2006: 118). Bilinçli ve eleştirel bir tutum ile gerçekleştirilen bu teşebbüs girişimi, sinemayı bir mücadele olarak kullanma ve onu doğallıktan çıkartarak yersiz-yurtsuz bir hale getirme şeklinde tezahür etmektedir. Ancak son dönemlerde bu mücadele, yerini daha ılımlı bir ilişki zeminine bırakmış, ev sahibi toplum ile entegre olunmaya başlandığının sinyallerini veren filmler görünür olmuştur. Bunda hem ev sahibi toplumun hem de menşe ülkenin kültürel kimliğine sahip bulunduğu düşüncesinin yanı sıra diasporik film yapımcılarının, bulundukları toplumda politik rolleri açısından daha etkin bir konuma yerleşmeleri ve filmlerinin küresel çapta başarılar elde ederek popüler hale gelmesinin büyük ölçüde payı vardır.

Diasporik filmler ile alakalı olarak belirgin biçimde ayırt edilebilen bir özellik olan “diasporik optik” kavramı da vurgulanmaya değer bir başka unsur olarak belirim göstermektedir. Diasporik öznelere kendilerini ifade etmesini olanaklı kılan görsel bir dilbilgisine gönderme yapan söz konusu nosyon, belirli temsil stratejileri vasıtasıyla diasporik toplulukların birden fazla “ev” sahibi olma arzularının ortaya çıkartılmasında başrol oynamaktadır (Moorti, 2003: 359). Diasporik optik kavramının nasıl işlevsellik kazandığını daha net olarak açıklamak amacıyla bir diğer nosyon olan “nostalji”den yararlanılması faydalı olacaktır. Nostalji olgusu, devamlı olarak eş zamanlı şekilde iki veya ikiden fazla dünyaya bakan ve iki farklı yön arasında hareket eden bir yansıtıcı niteliğe sahip olmasından dolayı diasporik optik kavramının görsel bir yorumu biçiminde açıklanabilmektedir. Bu sayede diasporik konuların ikiliği ve diaspora filmlerinin sahip olduğu karakteristiklerin ifade edilmesine yardımcı olmaktadır (Moorti, 2003: 359). Bu bağlamda çoklu aidiyetlerin getirmiş olduğu avantajları fark eden ve ikili sınıflandırmalara karşı gelen diasporik yönetmenlerin menşe ülkelerinin kültüründen faydalandıkları kadar ikamet ettikleri toplumun getirmiş olduğu zenginlikleri de kabul ettikleri ve filmlerinde diasporik

başkahramanların, kendi kimliklerini yeniden keşif sürecinde memleketlerine doğru bir yolculuk gerçekleştirmesine izin vermelerine karşın ana vatani yücelten veya iki toplumu birbirine karşı konumlandıran bir tutum içerisinde girmediklerini söylemek olanaklıdır. Bunun aksine farklı kültürler arasında köprü kurarak onların birlikte yaşama olasılığına odaklanma ya da diasporik öznelere hem orijinal kültürlerinden hem de ev sahibi toplumun kültüründen yabancılaşma sürecine ağırlık verdikleri görülmektedir (Tunç, 2011: 102). Sujata Moorti, özel olarak Hint-Kanada filmlerinin niteliklerini belirginleştirmek amacıyla diasporik optiğin dört temel işlevi olduğundan bahsetmiştir. Bu özellikler; yabancılaşma ve hasret estetiğini belirginleştirme, farklı kimlikler arasında bir müzakere ortamı yaratmak amacıyla tüm kültürlerin mükemmel ölçüde tercüme edilemeyeceğini vurgulama, uzun süreli bir duygu topluluğu oluşturulmasına yardımcı olan ortak manaları ve simgesel kodları belirtme ve bireysel kimliklerin devamlı olarak yeniden oluşma sürecinde olduğunun altını çizme şeklinde belirgin göstermektedir (Moorti, 2003: 373). Tüm bu işlevlere bakıldığında diasporik optiğin esas kullanım amacının arı milli bağlılıktan ziyade alternatif aidiyet ve ulus-ötesi ilişkiler geliştirmek, birbirinden farklı geleneklerin, kültürlerin ve yaşam stillerinin görünümünü bir arada vererek diasporik öznelere arafta kalmışlığını ve karmaşıklığını yansıtmak olduğu söylenebilir. Bu bağlamda diasporik filmlerdeki kahramanların sadece geçişçi bir özelliğe sahip olan modernite ve geleneğin arasında gidip gelmeleri değil aynı zamanda onların büyük bir “kimlik boşluğu” içerisinde düşmeleri söz konusudur (Jahn, 2007: 449). Bu durum, onların yönelim bozukluğuna yol açabilecek, yabancılaşmaya sebep olabilecek eşsiz bir kimlik duygusu inşa etmelerine ve ayırt edici tireli kimlikleri ile kendi özel alanlarını oluşturmalarına sebebiyet vermektedir.

Tıpkı diasporik optik gibi diaspora filmleri üzerinde imzası bulunan bir diğer unsur “dokusal görsellik” kavramıdır. Bu kavram, diasporik film yapımcılarının tecrübeleri ile onların meydana getirdiği film anlatıları arasındaki yakın ilişkiler vasıtasıyla ortaya çıkmaktadır. Buna göre; yönetmen sanki filmine gözleriyle temas etmektedir ve bu da dokusal görsellik şeklinde nitelendirilmektedir (Marks, 2000: xi). Diaspora ve yerinden edilme tecrübelerini yaşayan diasporik film yapımcıları, bu deneyimleri bütün duyuşsal mekanizmaları üzerine yerleştirmekte ve böylece film anlatılarında bu deneyimlerin sosyal karakterini vurgulayarak görme ve işitmenin ötesinde yer alan duyuları hareketlendirmektedir. Diasporik yönetmenlerin sahip

olduğu etnik ve kültürel yapılar ile bunlarla ilgili birtakım anılar, onların karşı-hegemonik bir film anlatısı ve stili inşa etmesini sağlayan estetiğin ortaya çıkışında oldukça etkilidir. Bu nedenle dokunsal görsellik nosyonu, diasporik deneyimin, kendileri de diasporik olan yönetmenlerin yaratıcılık sürecindeki etkisini basitçe ortaya koymak bakımından önem taşımaktadır.

Diasporik filmlerin tematik açıdan endişelerine bakıldığı zaman bazı istisnalar olsa da bir çok diasporik film yapımcısının diasporada olma deneyimini “garip” ve “düşmanca” bir ortamda bulunmayla ilişkilendirdikleri ve böyle ortamlarda yer almanın etkileriyle ilgilendiklerini söylemek mümkündür. Bu bakımdan söz konusu filmlerdeki yaygın temalar içerisinde; ev sahibi toplumda yer alan diasporik öznelere yaşadığı mağduriyet, diasporik bireylere yönelik ötekileştirici ve ırkçı davranışlar ve bunların ortaya çıkardığı etkiler olarak entegrasyon problemleri, kuşaklararası anlaşmazlıklar ve kimlik bunalımları bulunmaktadır. Bu nedenlerden ötürü ev sahibi ülkedeki yaşam ve mekanlar, sıradan ve kasvetli imgelerle betimlenirken menşe ülke yani anavatan, yüceltilmiş imajlarla görünür olmaktadır. Buna rağmen diasporik kahramanların menşe ülkelerine bağlılığının mutlak ve koşulsuz bir niteliğe sahip olduğunu söylemek olanaksızdır.

Diaspora sinemasında mekan kullanımının irdelenmesi de bu sinemanın birtakım niteliklerini ortaya koymak bakımından büyük önem taşımaktadır. Bu alanlar, film anlatısı içerisinde genellikle fiziksel sınırlar ve psikolojik sınırların belirim göstermesi ile görünürlük kazanmaktadırlar. Fiziksel sınırlar; ev sahibi ülke ile anavatan arasında yer alan sınır geçişleri şeklinde nitelendirilebilecek tren garları, hava alanları, gemi limanları ile uçaklar, gemiler ve trenler gibi hareketliliği vurgulamak hedefiyle kullanılan gerçek alanların var olmasıyla işlevsellik kazanmaktadır. Psikolojik sınırlar ise film anlatılarında birtakım stratejik kompozisyonların yaratılmasıyla ortaya çıkmaktadır ve bu kompozisyonlar; kapalı planlar, diegesiste yer alan dar fiziksel alanlar, mizansen içerisinde bulunan engeller ve daralma-engellenme duygusu uyandıran bir aydınlatma biçiminde unsurları barındırmaktadır (Naficy, 2003: 213). Söz konusu unsurlar, karakterlerin travmatik ve kaotik iç dünyalarını, belirsiz ve kasvetli geleceklerini imgeleyen bağdaştırıcılar şeklinde yorumlanabilmektedir.

Diasporik sinema içerisinde bulunan filmlerin önemli bir diğer özelliği, pek çok yönetmenin birinci kişi bakış açısından istifade etmeleridir. Bu bakımdan söz konusu

kurmaca filmlerin belgesel türüne yakın bir konumda yer alması durumu mevcuttur. Öyle ki bu diasporik yönetmenlerin birçoğu, kariyerlerinin ilk dönemlerine belgesel filmler üretmek başlamışlar, daha sonrasında da bu belgesellerden kazandıkları tecrübeleri kurmaca filmlerine entegre etme imkanına sahip olmuşlardır. Diasporik film üreticilerine dile getirmek istedikleri sorunları direkt olarak ve anında keşfetme olanağı veren, onların filmlerinin karakterleriyle kendilerini özdeşleştirmesine yardımcı olan böyle bir strateji, diasporik deneyimlere içeriden bir bakış açısıyla ayrıcalıklı bir erişim sağlanmasına neden olur ve böylece bahsi geçen deneyimleri kanıtlayan sosyolojik bir aygıt haline gelir (Halle, 2008: 160). Belgesellerin gerçeklik etkisinin anlam zincirini düzenleme, sabitleme, sınırlama gibi durumları beraberinde getirmesine karşın özellikle genç kuşak diasporik film üreticilerinin ses ve görüntü üzerinde yer alan belirleyici unsurların seçimi ve birleştirilmesine yönelik alınan kararların farkındalığını ön plana çıkardıkları, belgesel filmlerdeki temsillerin gerçeğin saf biçimde yansıtılmasına yönelik problemliliğe olan bağlılığın sürdürülmesine karşı çıktıkları ve gerçekçi olma mecburiyeti dürtüsünü üzerlerinden atarak kendilerini temsiliyetin yükünden uzaklaştıran kurgusal filmler üretmeye başladıklarını söylemek mümkündür.

Diasporik sinema, “hareketlilik” nosyonuna odaklanmaktadır. Yer değiştirme, yerinden edilme, yersiz-yurtsuzlaşma şeklindeki terimleri ön plana çıkaran bu durum, ulus-ötesi devinimi ve dolayısıyla birden çok bağlılığı meydana getirmektedir. Bu sayede diasporik sinema, estetik ve anlatı stratejileri bakımından melez bir niteliğe sahip olabilmekte, başta menşe ve ev sahibi ülkenin olmak üzere yaygın küresel sinemanın dilinden yararlanabilmektedir. Bu nedenle pek çok ulusal ve ulus-ötesi kimlikten faydalanan ve bunların en önemli göstergesi olarak dili ön plana koyan diasporik filmler; pazara yönelik, marjinal veya ticari bir niteliğe sahip olabilmektedirler. Sonuç olarak diasporik filmler, toplumsal açıdan bilinçli olanlardan kutlama özelliği taşıyanlara dek geniş bir yelpaze içinde çeşitlilik gösteren ve bunu yaparken de melez olmanın zevklerini vurgulayan, siyasi açıdan meşgul bir konumda bulunmaktadır.

3.4.4. Almanya’daki Türk Göçmen Yönetmenlerin Sinemasal Üretimi

Aynı diasporik topluluk içerisinde yer alan bireylerin kimliklerini meydana getirme süreçlerinin ve söz konusu diasporik toplulukların yapısının zaman içerisinde değişim göstermesi söz konusudur. Bu durum, aynı diasporik topluluğun üyelerinin

nesilden nesile farklılaşan tecrübelerinin ve bununla bağlantılı olarak benlik algılarının sabit kalmamasıyla paralellik göstermektedir. Almanya’da yer alan Türk diasporası ve bu diasporadan çıkan diasporik yönetmenler için de durum aynı şekilde işlemektedir. Diasporik yönetmenlerin içerisinde bulunduğu kuşaklar günümüze yaklaştıkça ev sahibi ülkenin sosyal ve kültürel geleneklerine entegre olunmaya daha istekli olunduğu ve anavatana geri dönmenin daha az arzulandığı gibi tespitler yapabilmek mümkün olmaktadır. Bu nedenle Almanya’daki Türk diasporik yönetmenlerin sinemalarını irdelerken söz konusu değişken unsurları göz önünde bulundurmak, daha tutarlı bulgular ortaya koyma hususunda faydalı olacaktır.

Almanya’daki Türk yönetmenlerden önce Türk olmayan Alman veya diğer milletlerden olan yönetmenler, özellikle 1970’li yıllara giriş yapılmasından itibaren Almanya’ya yeni gelen Türk diasporasından ve diğer farklı diasporalardan olan konuk işçilerin hikayelerini film anlatılarının içerisine dahil etmeye başlamışlardır. Bu filmlerde söz konusu göçmen işçiler, çoğunlukla kurban statüsünde konumlandırılmış; bu kişilerin Alman toplumuna adaptasyon durumu, ev sahibi halk ile mevcudiyeti bulunan din ve kültür ayrımlılıkları, yabancı oldukları için karşılaştıkları olumsuz ve düşmanca davranışlar, yaşadıkları problemler ve kendilerinin toplum içerisinde meydana getirdiği sorunlar gibi konular ele alınmıştır. Bahsi geçen filmlerde özellikle “Türk kadını”nın karakterize ediliş biçimi büyük önem taşımaktadır. Zaten alışık olunmayan ve ezilinen yabancı bir toplum içerisinde daha da sessiz bir konumda yer alan Türk kadınları, sömürülmenin her türlüşüne maruz kalmanın ve sıkıştırılmışlık duygusunu en derin noktasına kadar tecrübe etmenin getirdiği olumsuzluklar ile mücadele etme durumunda kalmaktadırlar.

Ev sahibi ülkede mevcut olan yabancılarla ilgili birtakım davranış kalıpları ve gelenekler ile ilgili senaryolar ve filmlerin sürekli olarak yeniden üretilmesi, yalnızca yerel Alman yönetmenlerin faaliyet alanı ile sınırlı kalan bir yapıda değildir. Almanya’da yaşayan göçmen kökenli senaristler ve yönetmenler de gerekli finansman kaynağına erişebilmek için bir kriter olan; sadece geriye dönük baskılarla karşılaşan kırsal bölge insanlarıyla ilgili senaryolar yazma ve çekme eğiliminde olmuşlardır. Bu sayede devlet aracılığıyla uygulamaya koyulan sübvansiyon planları, diasporik toplulukların entegrasyonunu genişletmek ve hızlandırmak için büyük çaba gösteren ancak fazla popülerliğe erişemeyen bir getto kültürünün oluşumuna zemin hazırlamıştır (Göktürk, 2002: 250).

Alman yönetmenlerin dışında gerçek anlamda Türk diasporasını ele alan göçmen bir yönetmen olan Tevfik Başer, bu anlamda kendi kuşağının öncüsü olarak kabul edilebilir. Özellikle onun ilk uzun metraj filmi olan 1986 yılı yapımı “40 Metrekare Almanya”, göçmenlik durumunu ve göçmen bir kadının hayata bakışını ortaya koyması bakımından önem taşımaktadır. Başer’in genel olarak Alman yönetmenlerin sahip olduğu “görev sineması” yaklaşımını sürdürme eğiliminde olduğu, melezliğe ve çok kültürlülüğe yönelik herhangi bir imgeyi kullanmadığı söylenebilir. Ayrıca 40 Metrekare filmi için örnek vermek gerekirse mizah öğesini anlatısını güçlendiren bir unsur olarak kullanmadığını söylemek olasıdır (Göktürk, 2003: 184). Bu bakımdan Alman kültür yapıcıları ve finansörlerinin desteklediği, azınlıkların sahip olduğu kültürler ile ilgili klişeleşmiş stereotip kültürel kod üretimini devam ettirdiği ve empati yaratma aracılığıyla Türk göçmenleri bağlamında bir çeşit “getto kültürü” ortaya çıkarılmasına isteyerek veya istemeyerek katkıda bulunduğu görülmektedir. Tevfik Başer’in bunu gerçekleştirmesindeki temel hedefin teşvik kredileri ve hibe alarak sinemasal üretimini devam ettirmek olduğunu dile getirmek mümkün olmaktadır. Tevfik Başer’in, kendisinin ikinci uzun metraj filmi olan 1988 yılı yapımı “Abschied vom falschen Paradies” (Sahte Cennete Veda) de ilk filminde kullandığı desenlere benzer şablonlardan yararlandığı görülmektedir. Bu filmde de ilk filmdeki kadın başkahramanın sınırlı bir alan içerisine kapatılma tecrübesine benzer biçimde bir Alman hapishanesinin hücrelerine sıkıştırılan kadın bir karakterin varlığı söz konusudur. Kocasını öldürdüğü için 6 yıl hapis cezası alan baş kadın kahraman Elif için söz konusu hapis tecrübesi, onun için adeta bir özgürleşme deneyimi haline gelir. Hapishanede kaldığı süre boyunca diğer kadınlarla bir dayanışma içerisine giren Elif, burada kendine sınırlı fakat güvenli bir alan bulur ve burada akıcı bir biçimde Almanca öğrenerek Alman toplumuna yönelik entegrasyonunu gerçekleştirir. Diasporik sinemacıların sıklıkla anahtar bir sembolik alan şeklinde kullanma eğiliminde olduğu hapishane figürü, Tevfik Başer tarafından pozitif anlamlara gelecek biçimde yeniden değerlendirmeye alınmaktadır. Esasen klostrofobik mekanların yapılandırılması, sürgün veya diaspora sinemalarına özgü olan bir ikonografi biçiminde tanımlanabilmektedir (Naficy, 1996 akt. Göktürk, 2003: 184). Bu bakımdan Tevfik Başer’in filmlerindeki kadın başkahramanlar, kendilerini kuşatan ve hapseden çevrelerinden ancak kendi öznelliklerine geri çekilerek uzaklaşabilmektedirler. Bu sayede kendilerini mental açıdan iyi hissettiren, genellikle eskiden yaşadıkları yer ile ilgili anılarını tekrardan hayal güçleri sayesinde zihinlerinde canlandırabilmektedirler.

Örneğin Elif karakteri, hücresinde kendini iyi hissetmediği bir anda penceresinin parmakları ardından bakarken dışarıda yağın yağmur aracılığıyla terk etmiş olduğu köyünde yaşadığı saf ve temiz hatıraları anımsamaktadır. Buna rağmen film, söz konusu sahte cennetin, geride bırakılan saf ve otantik bir anavatan ya da sahte bir samimiyet ve sıcaklığın yaratıldığı Alman hapishanesindeki klostrofobik bir alan olup olmadığı konusunda net bir görüş ortaya koymamaktadır. Bu bakımdan film, ikili zıtlıklar ve entegrasyonist isteklerle beslenen çok kültürlülük parametreleri dahilinde göçmenlerin sinematik olarak hapsedilmelerine bir örnek teşkil etmektedir.

Alman toplumunda bulunan Türk diasporası ile ilgili film anlatıları, ortaya çıktığı dönem itibariyle başlangıçta genellikle cinsiyet ilişkileri etrafına yoğunlaşan bir nitelik taşımaktadır. Türk kadınlarının kurbanlaştırılması ve Türk göçmenlerin ev sahibi toplumda alt-ulusal bir yapılanma içinde olmasına yönelik söylemleri pekiştiren yönetmenlerin bir diğeri de Tefvik Başer ile aynı periyotta Almanya’da film üretimi gerçekleştiren İsmet Elçi’dir. İlk uzun metraj filmini 1987 senesinde “Kısmet Kısmet” ismiyle çeken İsmet Elçi, bu filminden 3 yıl sonra 1990 yılında “Düğün” (Die Heirat), 1995’te ise “Cemile ve Umudun Masalı” filmlerini izleyicilere sunmuştur. Bunlar içerisinde özellikle Düğün filmi, göçmen nesiller arasında mevcut olan çatışmaları ve göçmenler ile geride kalanların anlaşmazlıkları gibi temaları görünür kılması bakımından kayda değerdir. Söz konusu filmlerinde Elçi, genel olarak Almanya’da dolayısıyla yurtdışında hayatını sürdüren genç nesli ve onların deneyimlemiş olduğu çelişkili durumları irdelemeye çalışmıştır (Makal, 1994: 26).

Tefvik Başer ve İsmet Elçi gibi 1980’li ve 90’lı yıllarda Almanya’da film çeken ve birinci kuşak olarak ifade edilen başka yönetmenler de mevcuttur. Daha ziyade ses sanatçısı biçiminde tanınan ve Türkiye’de bulunduğu süre zarfında “Bir Günü’n Hikayesi” (1980) ve “Kurban Olduğum” (1980) gibi filmlerde oyunculuk deneyimi yaşayan Nizamettin Ariç, Almanya’ya geldikten sonra 1992 yılında “Beko’nun Türküsü” filmini çekmiştir.

Almanya’da göçmenlik deneyimini yaşayan ve birinci kuşak olarak yaşantılarını ve gözlemlerini film anlatılarına aktaran yönetmenler dışında Türkiye’de bulunan ve işçi göçmenlerin hayatlarını konu edinen film yönetmenleri de mevcuttur. Bu filmlerden bazıları, göç olgusunu bir fon olarak kullanmakla yetinmiş, bazıları ise bu konu ile alakalı daha sorgulanabilir anlatılar ortaya koymuştur. Yönetmenliğini Türkan Şoray’ın yaptığı 1972 yılı yapımı “Dönüş” filmi, Anadolu’nun kırsal bir

bölgesinden Almanya'ya işçi olarak giden bir adamın geçirdiği kimlik dönüşümüne odaklanmayı hedeflemiştir. Buna rağmen hedefinden biraz sapmak suretiyle başrol oyuncusu Türkey Şoray'ın hayat verdiği Gülcan karakteri üzerinde yoğunlaşmış (Makal, 1987: 59), kırsalda yalnız kalan bir kadının ağılık düzenine ve geleneklere karşı mücadele etmesini ön plana çıkartmıştır. 1975 yılında çekilen Tunç Okan imzalı “Otobüs” filmi ise Almanya dışına çıkarak İsveç'in başkenti Stockholm'e doğru gerçekleşen bir göç yolculuğunu merkeze almıştır. Filmde, iş bulma ümidiyle yaşadıkları köyden otobüsle Stockholm'e getirilen ve burada türlü zorluklarla karşılaşan 9 kişinin başından geçen olaylara değinilmektedir. Bu bakımdan film, Doğu-Batı medeniyetleri arasında mevcut olan sosyal ve kültürel farklılıklar ile işçilerin deneyimlediği kültür şokunu ortaya koyması bakımından önem taşımaktadır. Tunç Okan'ın dış göç ile alakalı bir diğer önemli filmi ise çekimleri 6 yıl devam eden ve ilk kez 1992 yılında gösterime giren “Sarı Mercedes”tir. Çok kültürlü bir yapım sürecine sahip olan ve Adalet Ağaoğlu'nun romanı olan “Fikrimin İnce Gülü”nden uyarlanan film, tıpkı Otobüs filmi gibi Doğu-Batı kültürleri arasındaki tezatlıkları Bayram karakterinin başından geçen olaylar üzerinden çarpıcı bir biçimde ortaya koymaktadır. Bu durum, karakterin Almanya'dan Türkiye'ye yolculuğu boyunca karşılaşmış olduğu trajikomik durumlar üzerinden nakledilmektedir ve bu sayede Batı'nın değerlerinin Doğu'nunkine dahil olduğunda ne denli karmakarışık bir hale gelinebildiği vurgulanmaktadır (Dorsay, 2004: 72).

Dış göç olgusu ile ilgili Türk bir yönetmen tarafından çekilen bir başka önemli film, 1979 yılı yapımı olan “Almanya Acı Vatan”dır. Diğer göç konulu filmlerin aksine Almanya'ya para kazanmak maksadıyla gelen Türk göçmen işçilerin hayat ve çalışma şartlarını daha realist bir perspektifle aktarmaya çalışan (Karadoğan, 2005: 35) Şerif Gören imzalı film, yönetmenin bizzat Almanya'ya giderek gözlemlediği deneyimlerinden faydalanmıştır. Filmde, yurtdışında çalışıp para kazanma ve sonrasında gerçekleştirdiği birikim ile anavatanında mal mülk sahibi olma arzusuna sahip olan ancak bunu yaparken insani duygularını kaybederek makineleşen karakterler bulunmaktadır. Nitekim filmin yönetmeni Şerif Gören de bununla bağlantılı olarak gözlemleri sonucunda Almanya'da ikamet eden Türk göçmen işçilerin genellikle hayatlarından memnun olmadıklarını ve Alman ile Türk toplumu arasında bulunan uyumsuzluklardan etkilendiklerini tespit etmiş ve dile getirmiştir (Makal, 1987: 76). Aynı yönetmenin 1988 yılında çektiği “Polizei” isimli bir film

mevcuttur. Bu filmde önceki filminin aksine Almanya ile daha çok bütünleşmiş bir karakter görülmektedir.

1979 yılında Tuncel Kurtiz'in çekmiş olduğu "Gül Hasan" isimli film, tıpkı Otobüs filmi gibi İsveç'te bulunan Türk göçmenlerin durumunu ele almaktadır. Filmde, İsveç'te resmi ve resmi olmayan biçimlerde birtakım işlerde çalışan işçilerin, yine kendileri gibi başka Türkler tarafından bir filmde rol alacakları teminatıyla kandırılmaları anlatılmaktadır. Söz konusu olay örgüsü etrafında film, esasen yurt dışında hayatını devam ettiren Türk göçmenlerin kolay olmayan çalışma şartlarını tasvir etmektedir (Makal, 1987: 81-82).

1984 yılına gelindiğinde ise Yusuf Kurçenli tarafından çekilen "Ölmez Ağacı" filmi ile karşılaşmaktadır. Söz konusu filmde, Almanya'da işçi olarak çalışan Kemal'in işten çıkarılma korkusu, bununla ilgili mücadelesi ve Türkiye'ye geri dönüş hikayesi anlatılmaktadır. Ölmez Ağacı filmi, Almanya'da göçmen olarak bulunan kuşaklar arasındaki görüş farklılıklarını ortaya koyması bakımından dikkat çekicidir. Bu durum, işten çıkarıldıktan sonra Almanya'ya dair ümidini kaybeden ve Türkiye'de kalmak isteyen birinci kuşaktan Kemal ile oraya geri dönmeyi arzulayan Kemal'in oğlu ve kız kardeşi arasında yaşanan sürtüşmelerden anlaşılmaktadır (Esen, 2000: 136). Bu bağlamda, farklı nesillerden olan Türk göçmen bireylerin ev sahibi ülke ilgili düşüncülerinin aynı olmadığı vurgulanmaktadır.

1993 yılında Sinan Çetin'in çekmiş olduğu "Berlin in Berlin" vizyona girmiştir. Başrolünde Hülya Avşar'ın yer aldığı film, Türk-Alman sinemasında var olan sınırlı kültürel nişlerle sınırlı kalmaması ve ana akım sinemaya yaklaşılarak melezliğin avantajlarından yararlanılmasını teşvik eden anlatı yapısı ile söz konusu sinemada yeni bir yön belirlemiştir denebilir (Göktürk, 2003: 186). Filmde Türkçe ve Almanca dillerinin birlikte kullanımı ile iki kültüre ait unsurların beraber gösterimi, Almanya'nın başkenti Berlin'deki yeni melez alanı izleyiciye gösterme açısından önem taşımaktadır. Filmde bu durum, televizyonda bir Alman reklamının sesinin arkasından müezzinin ezan okuma sesinin duyulması gibi örnekler üzerinden tasvir edilmektedir. Berlin in Berlin filmindeki bir başka dikkat çeken detay ise ev sahibi toplum içerisinde sığınma talebinde bulunan azınlık misafir durumunun tersine dönmesidir. Yabancı bir topluma dahil olmasının ardından yaşadığı kültür şoku ile bir korku içerisine düşen Türk göçmen yerine bu kez Berlin içinde yeni bir Berlin olan Kreuzberg'te geniş bir Türk ailenin üyeleri arasında yaşamak zorunda kalan Alman bir

karakterin yaşadığı problemler görünür olmaktadır. Sığınma durumunun tersine dönmesi ve bunun neden olduğu birlikte yaşama durumu, “görev sineması” içerisinde konumlandırılan önceki Türk-Alman filmlerinde eksik olan karşılıklı güldürü ve yansımaların belirgin olmasına ve melezliğin zevklerinin keşfine zemin hazırlanmasına sebebiyet vermektedir (Göktürk, 2003: 189). Bu bağlamda film, Türk ve Alman kültürlerinin arasına çekilen sınırların anlamsızlığını belirginleştirmektedir.

1990’ların ikinci periyoduna yaklaşıldığında ise Almanya’da ikinci ve üçüncü nesil genç yönetmenler, yapmış oldukları çalışmalarla görünür olmaya ve isimlerinden söz ettirmeye başlamışlardır. Aslen Erzincan doğumlu olan ve sonrasında ailesiyle birlikte Almanya’ya göç eden Hussi Kutlucan, başlangıçta filmlerini çekebilmek için oyuncularını ve çalışma ekibini çok düşük ücretlere ikna etmek zorunda kalan göçmen bir Türk yönetmendir. Daha ziyade oyunculuk kariyeriyle ön plana çıkan Kutlucan’ın 1992 senesinde ZDF’nin katkıları ile çekmiş olduğu “Ben Baş Siz Ayak” (Ich Chef, Du Turnschuh) ve 2005 yılında televizyon için çektiği “Truva”ya Karşı Üç” (Drei gegen Troja) filmleri vardır.

Filmlerinde çoğunlukla Almanya’da hayatını devam ettiren genç yaştan Türk göçmenlerin hikayelerini ele alan Thomas Arslan, Almanya’da yeni ortaya çıkan sinema akımının baş aktörlerinden biri olarak görülen göçmen bir Türk yönetmen olma özelliğine sahiptir. Tıpkı Hussi Kutlucan gibi ZDF’nin desteğini alan Arslan, “Berlin Üçlemesi” biçiminde tanımlanan üç önemli film çeker. Bunlardan 1997 yılı yapımı “Kardeşler” (Geschwister), tıpkı Thomas Arslan’ın kendisi gibi Türk bir baba ile Alman bir anneden olan üç kardeşin öyküsünü aktarmaktadır. 1999 yılında çekilen ve Thomas Arslan’ın hem senaristi hem de yönetmeni olduğu “Satıcı” (Dealer) filmi, uyuşturucu işinde olan ve yaşamını illegal bir biçimde devam ettiren göçmen bir Türk olan Can karakteri üzerinden Berlin’in bir gettosunda bulunan eğitimsiz ve işsiz üçüncü nesilden gençlerin sosyal ve iktisadi açıdan ayakta durabilme mücadelesine odaklanmakta ve bunu yaparken Almanya’nın yaşadığı krizlere işaret etmektedir. Bu filmi ile Berlin Uluslararası Film Festivali’nde önemli ödüller kazanan yönetmenin üçlemesinin sonuncusu olan 2001 yılı yapımı “Güzel Gün” (Der schöne Tag) ise Berlin’de yaşayan ve genç bir oyuncu olan Deniz adlı genç kadının hayatını konu edinmiştir. Deniz karakteri, kendi başının çaresine bakabilen, istediği erkekle beraber olabilen güçlü bir imaj sergilemektedir. Dolayısıyla yönetmen, bu filmi ile birlikte göçmen Türk kadınının artık özgür bir konuma eriştiğine ve ona yönelik

“kurbanlaştırma” çalışmalarının bitmesi gerektiğine vurgu yapmaktadır (Tosun, 2006: 143).

1971 yılında İstanbul’da dünyaya gelen ve sonrasında ailesiyle birlikte göç ettiği Almanya’da yönetmenlik alanında eğitim alan Buket Alakuş, 1995 senesinde mezuniyetini almasının ardından sinema dünyasına giriş yapmıştır. 1997 yılında “Anahtar” (Schlüssel) adında bir kısa film çeken Alakuş, 2001 yılında ise ilk uzun metraj filmi olan “Anam”ı seyircilere sunmuştur. Yönetmen bu filmde uyuşturucu batağının içerisine saplanmış olan oğlunun hayatını kurtarma mücadelesi veren bir annenin hikayesi üzerinden geleneksel Türk kadınının değişim ve dönüşümüne dikkati çekmiştir. Başlangıçta edilgen bir konumda yer alan, geleneklerine sıkı bir biçimde bağlı olan ve kocası karşısında pasifize bir görüntü sergileyen Anam adlı kadın karakter, oğlunun bir uyuşturucu çetesinin ağına yakalanmasından sonra erkeğin egemenliğinden sıyrılarak daha aktif bir role bürünmüş, sosyal yaşamın içerisine daha fazla dahil olmaya başlamıştır. Almanya’daki geleneksel Türk kadınının değişimini vurgulamasının dışında film, üçüncü kuşak Türk gençlerinin yaşadığı iletişim kopukluğuna ve iki kültür arasında kalmasına da değinmiştir. Filmde üçüncü kuşağı temsil eden Deniz karakteri, birinci kuşaktan olan anne ve babası ile birlikte kendi kültürüne de yabancılaşmış, bu sebeplerden ötürü uyuşturucu almaya başlamıştır. Deniz karakterinin bu durumu esasen gerçek yaşamdan kopuk bir şey olarak belirim göstermemektedir. Nitekim filmin yönetmeni Buket Alakuş, Almanya’da şehir merkezlerinde dolaşırken kendi kültürleriyle bağlarını koparmış, sokaklarda uyuşturucu içen Türk gençlerine denk geldiğini, kendisinin de bir anne olmasından ötürü böyle bir ortamı çekeceği filmde hikayeleştirmeye karar verdiğini ifade etmiştir. Anam filmi dışında yönetmenin 2005 yılında çektiği ve seyirci ödülü aldığı “Başka Bir Lig” (Eine andere Liga), 2008 yılında çektiği “Fin Tangosu” (Finnischer Tango) ve 2013 yılında çektiği “Acı Soslu Bir Hans” (Einmal Hans mit scharfer Soße) adlı filmleri de vardır. Bu filmler dışında genellikle televizyon için yapmış olduğu çalışmalarla bilinmektedir.

1964’te Elazığ’da doğmuş ve daha sonrasında Almanya’da işçi olan babasının yanına gitmiş olan Yüksel Yavuz, kendisinin ve ailesinin yaşamından önemli ölçüde izler barındıran belgeselleri ve kurmaca filmleri ile ön plana çıkmaktadır. 1994 yılında çekmiş olduğu “Babam, Misafir İşçi” (Mein Vater, der Gastarbeiter) adlı belgesel, önemli ölçüde kendi deneyimleri ve gözlemlerinden yola çıkarak oluşturulmuştur.

1998 yılında çektiği ilk uzun metraj filmi “Nisan Çocukları” (Aprilkinder), ikinci ve üçüncü nesilden olan göçmen Türk gençlerinin çok kültürlülük politikalarıyla artık homojen bir yapıya sahip olmadığını, Türk ve Alman kültürü arasında birtakım gelgitler yaşamasını ve bunların neden olduğu toplumsal ve psikolojik etkileri vurgulaması bakımından önemlidir. 2003 yılında çektiği “Küçük Özgürlük” (Kleine Freiheit) filminde ise kendisinin de doğup büyüdü Hamburg ile ilgili gözlemlerini filmine aktarmış, Türkiye’den Almanya’ya sığınma talebinde bulunan üçüncü kuşak Türk gençlerinin karşılaştığı sorunlar üzerine odaklanmıştır. Filmde birçok kez duyulan Anadolu ezgileri, yabancı bir ülkeye iltica eden göçmenlerin kendi anavatanlarından birtakım kültürel unsurları da beraberinde getirdiğine işaret etmektedir.

Yüksel Yavuz’un filmlerindeki en belirgin özelliklerden birisi, yönetmenin ileri seviyedeki gözlem kabiliyetini açık bir biçimde ortaya koyabilmesi olarak belirim göstermektedir. Kendi gündelik hayatından bireylerin tecrübelerini gözlemleyen ve bu şekilde karakterlerini inşa eden Yavuz, yabancı bir yerde bulunan göçmenlerin sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik durumlarını başarılı şekilde izleyiciye aktarabilmektedir. Bu nedenden ötürü yönetmenin filmlerindeki karakterlerin belirgin olarak iyi veya kötü biçiminde ortaya çıkma durumu söz konusu olmamakta ve gündelik yaşamın sıradan detaylarına vurgular yapılmaktadır.

1970 yılında Malatya’da dünyaya gelen ve 1978 senesinde ailesi ile beraber Almanya’ya göçen üçüncü kuşak bir yönetmen olan Ayşe Polat, 1992’de “Garip Gece” (Fremdnacht) ve 1994’te “Beyhan İçin Bir Şölen” (Ein Fest für Beyhau) gibi kısa filmler çekerek sinema kariyerine giriş yapmıştır. Babasını erken yaşta kaybeden küçük bir kızın annesini arama öyküsünü anlatan “Yabancı Tur” (Auslandstournee) adlı ilk uzun metraj filmini 2000 yılında çeken Ayşe Polat, ardından ikinci uzun metraj filmi olan “Koru Kendini” (En garde)yi 2004’te çekmiştir. Bu filmde yönetmen, Türkiye’den ailesi ile beraber Almanya’ya gelen ve sonrasında ailesini bir trafik kazası neticesinde kaybederek yurda bırakılan Kürt kökenli bir mülteci kızın öyküsüne odaklanmaktadır. Yüksel Yavuz’a benzer şekilde filmini gündelik yaşamındaki gözlemlerinden hareket ederek oluşturan Polat, Berivan karakteri aracılığıyla mülteci göçmenlerin sahip olduğu sosyo-kültürel ve ruhsal meselelere eğilmekte, vatansızların deneyimlemiş olduğu trajedilere ışık tutmaktadır. Koru Kendini filmiyle önemli

ödülleri kazanan yönetmenin 2010 yılında çektiği “Luks Glück” ve 2013 yılında çektiği “Die Erbin” isminde iki film ve televizyon için çektiği bazı yapımlar da mevcuttur.

Üçüncü kuşak bir göçmen olarak Almanya’da film çeken bir başka Türk yönetmen de aslen Erzincan kökenli olan ve henüz bebekken ailesi ile birlikte Almanya’ya giden Sinan Akkuş’dur. Kariyerine kısa filmler yaparak başlayan Sinan Akkuş’un bu filmlerinden biri, 2004’de çektiği “Sevda heißt Liebe”dir. Bu filmde Akkuş, dinsel etnik kimliklerin yaratmış olduğu çatışmaları ortaya koyarken aynı zamanda birinci ve üçüncü kuşak arasında yaşanan gerilimler sonucunda gerçekleşen kopuşu gözler önüne sermiştir (Tosun, 2006: 167-168). Yönetmenin ilk uzun metraj film çalışması olan 2008 yılı yapımı “Evet, İstiyorum!” (Evet, ich will!)’da ise ayrı etnik kökenlerden olan ve birbirinden farklı kültürlere sahip kişilerin evlilik yolunda karşılaşmış olduğu, kültürel ve ırksal ayrımlılıklara bağlı engellemeler ile mücadelesi konu edinilmiştir. Yönetmen, söz konusu farklılıkları esprili bir üslup ile mizah öğelerini kullanarak aktarmaya çalışmıştır. Bu filmi ile birden fazla ödüle aday olarak gösterilen Sinan Akkuş’un 2015 yılında çektiği “3 Türk, 1 Bebek” (3 Türken & ein Baby) adlı filmi dışında televizyon için çekmiş olduğu yapımlar da vardır.

Bahsi geçen yönetmenlerin haricinde Türk-Alman sineması içerisinde belki de en çok bilinen ve araştırmacılar tarafından konu edilen kişi Fatih Akın’dır. Onun, kendisinden önceki göçmen Türk yönetmenlerden farklı olarak evrensel problemler üzerinde yoğunlaşması, göçmenlik olgusunu bir alt metin biçiminde konumlandırması ve çokkültürlülüğü avantaj şeklinde değerlendirerek kendine özgü bir film dili inşa etmesi, yerel ve küresel ölçekte fark edilebilir bir konuma erişebilmesine imkan sağlamıştır.

Bir sonraki bölümde, ilk olarak Fatih Akın’ın yaşamı ve sineması hakkında birtakım bilgiler verilecek, ardından yönetmenin araştırma nesnesi olarak seçilen beş filmi üzerinden göç ve göçmenlik olgularını nasıl ve hangi perspektiflerden ele aldığı incelenecek ve bulgular ortaya koyulacaktır.

4. FATİH AKIN SİNEMASINDA GÖÇ ANLATISI VE GÖÇMENLİĞİN SUNUMU

4.1. Fatih Akın ve Sineması

Bu bölümde Fatih Akın'ın yaşamı ve onun sinema anlayışı, anlatılarının sahip olduğu özellikler hakkında bilgi verilmiştir.

4.1.1. Fatih Akın'ın Hayatı

Fatih Akın, kendisini belirli kalıpların içerisine yerleştirmekten kaçındığından dolayı onu bir insan, bir yönetmen olarak kategorilendirmek zorlaşmaktadır. Bu açıdan filmlerini ve sunduğu öyküleri idrak edebilmek adına onun hayatı ile ilgili birtakım nüanslara yer verilmesi gerekliliği doğmaktadır. Fatih Akın, işçi bir ailenin oğlu olarak 1973 senesinde Hamburg'ta dünyaya gelmiştir. Genel olarak mutlu bir çocukluk ortamında yetiştiği söylenebilir. Sinemaya ilgi göstermeye başlaması, henüz çocuk yaşlarında başlamıştır. Önceleri daha ziyade oyuncu olarak kendini ön plana çıkarsa da birtakım yazdığı hikayeler ve senaryolar mevcuttur. Bu hikaye ve senaryoların çoğu, Akın'ın bizzat tecrübe ettiği olaylardan ve deneyimlerden yararlanılarak yazılmıştır.

Fatih Akın, her ne kadar yabancı olduğu için genç yaşlarında içinde yer aldığı toplum tarafından dışlansa da bunu olumsuz bir durum olarak görmemektedir. Hatta erken yaşlarından itibaren farklı toplumlardan yabancılarla bir arada vakit geçirmenin ve birlikte olmanın onda zenginlik yarattığı fikrine sahiptir. Kendini sadece Türk veya sadece göçmen olarak görmemektedir. O, kendini Batı-Doğu'yu birleştiren, iki kültür arasında bir köprü vazifesi gören bir misyonda görmektedir (Erdem, 2004).

Fatih Akın, çocukluk ve gençlik yıllarını Türklerle beraber birbirinden farklı etnik kökenlerden olan göçmenlerin bulunduğu Altona'da geçirmiştir. Kuzeninin sahibi olduğu video kiralama mağazası aracılığıyla farklı ülkelerin sinemalarından filmler izleme şansına erişmiştir. 19 yaşında Hamburg'ta bir tiyatro sahnesinde oyunculuk deneyimi yaşamış ve ardından güzel sanatlar akademisinde eğitim görmeye hak kazanmıştır. Bazı televizyon dizileri, sinema filmlerinde küçük roller üstlense de sonrasında kamera arkasında yer almayı tercih etmiştir.

Fatih Akın, yönetmenlik kariyerine ilk kez 1995 senesinde çekmiş olduğu "Du bist es!" (Sensin) isimli kısa filmle başlamıştır. Uluslararası bir film festivalinde ödül

aldığı bu kısa filmin ardından ikinci kısa filmi olan “Getürkt”ü çekmiştir. Bu filmle de belirli festivallerde ödüller kazanmasının ardından ilk uzun filmi olan “Kurz und Schmerzlos” (Kısa ve Acısız)’u çekmiştir. Bu filmle ismini uluslararası düzeyde duyuran ve çeşitli ödüller kazanan Fatih Akın, ikinci uzun metraj filmi olan “Im Juli” (Temmuz’da)’yı yapmıştır. Kısa ve Acısız’ın ardından beğenilen bu filmle yönetmen, çeşitli festivallerde en iyi yönetmen ve en iyi erkek oyuncu gibi dallarda ödüle layık görülmüştür. Senaryosunu kendi yazıp yönettiği iki filmin ardından televizyon için “Wir haben vergessen zurueckzukehren” (Geri Dönmeyi Unuttuk) adında bir belgesel çekmiştir. Bahsi geçen belgeselden bir sene sonra “Solino” adlı filmi çeker. Bu film, senaryosunu kendi yazmamış olduğu tek kurmaca film olarak dikkat çekmektedir. Ardından en çok ses getiren filmi olan “Gegen Die Wand” (Duvara Karşı)’ı çekmiştir. Bu filmle toplamda 23 ödül kazanan Akın, kendisini dünyanın en tanınmış yönetmenleri arasına sokmayı başarmıştır. Akın, bu filminin ardından “Crossing the Bridge: The Sound of İstanbul” (Köprüyü Geçmek: İstanbul Hatırası) adlı müzik belgeselini çekmiştir. Bu belgeseliyle değişik müzik türlerinden sanatçıları bir araya getirerek İstanbul kentinin kendine özgü seslerini, söz konusu birlikteliğin ortaya koymuş olduğu mükemmel kültürel yapıyı sunmayı amaçlamış ve bunda da oldukça başarı göstermiştir. Fatih Akın, bu belgeselin ardından “Auf der anderen Seite” (Yaşamın Kıyısında)’yi çekmiştir. Bu filmde, kahramanlarının birbiriyle alakalı görünmeyen hikayelerini, tıpkı yaşam-ölüm bağlantısında olduğu gibi kesiştirmiş ve iç içe geçirmiştir. Bu film, çeşitli festivallerde 20’den fazla ödüle layık görülmüştür. Bu filmde iki yıl sonra senaryosunu bir arkadaşıyla yazdığı ve yönettiği “Soul Kitchen” (Aşka Ruhunu Kat)’ı yapmıştır. Bu filmde, çeşitli göçmen topluluklardan gençlerin yer aldığı bir çok kültürlülük tablosunu yansıtmayı amaçlamıştır. Akın, Soul Kitchen filmiyle de çeşitli film festivallerinden ödülle dönmeyi başarmıştır.

Fatih Akın, oyunculuk ve yönetmenlik kariyerinin yanı sıra yapımcılık faaliyetleri de devam ettirmektedir. 2004 senesinde arkadaşlarıyla kurmuş olduğu “Corazon International” adlı şirket ile özellikle kendisinin yönetmiş olduğu bazı filmlerin yapımcılığını üstlenmiştir. Kendi filmlerinin dışında diğer birkaç Türk-Alman ortak yapımı filmlerin de yapımcılığına soyunmuştur.

Fatih Akın’ın birbirinden farklı çeşitlerde filmler üretebilmesinde, farklı sinemasal anlatım kalıplarını etkileşimli bir şekilde kullanmak suretiyle özgün ve kaliteli eserler üretebilmesinde şüphesiz ki iki kültürden beslenebilmesi ve diğer

kültürlerle de bağlantı içerisinde olabilmesinin etkisi son derece büyüktür. Küçük yaşta geldiği Hamburg'un Altona semtinde çocukluk ve gençlik yıllarını geçirmiş, burada farklı milletlerden göçmenlerle birlikte olmuş, vakit geçirmiştir. Örneğin kendisine yapılan ırkçılığa karşı katıldığı çete ile yaşadığı deneyimler, Kısa ve Acısız filminde kendisine yer bulmuştur. Yine gençliğinde sahip olduğu arşivcilik ve DJ'lik merakı, onun filmlerinde Doğu'nun ve Batı'nın özgün müzik türlerini birlikte kullanarak kuvvetli bir anlatım ögesi olarak kullanmasına olanak sağlamıştır.

4.1.2. Fatih Akın Sinemasının Karakteristik Özellikleri

Son dönemin önde gelen Türk-Alman yönetmenlerinden biri olan ve sinemasından oldukça söz ettiren Fatih Akın, auteur bir filmci olarak filmlerine hakim olan kişiselliği, özgün üslubu, uluslararası düzeyde ulaştığı başarılarla yalnızca akademik camianın ve meslektaşlarının değil aynı zamanda küçümsenmeyecek sayıda izleyici topluluğunun da yakından takip ettiği kişiler arasında konumlanmayı başarmıştır. Fatih Akın'ın filmlerinin göç ve göçmenlikle bağlantılarının son derece yoğun bir biçimde olmasında anne-babasından gelen göçmenlik durumu, iki ana kültürün yanında farklı etnisitelerden göçmenlerin yer aldığı birden fazla kültürlü bir alanda büyümüş ve yetişmiş olmasının bulunduğu söylenebilir. Ancak Fatih Akın'ın sinemasını, salt bir göçmen sineması kalıbının içine sokmak veya bir alt sınıflandırmaya dahil etmek olası değildir. Bunun nedeni, Akın'ın auteur kimliğini öne çıkaran, içerik ve anlatım biçimi bakımından gözlemlenebilen, yalnızca göçmenlikten değil aynı zamanda geniş bir çapta evrensel kültürel karşılaşmalar prosesinden ileri gelen melez tarzının mevcudiyetidir. Bununla beraber Fatih Akın'ın sinemasının, göçmen anlatılarıyla bağlantılı olan sınıflandırma girişimleriyle belirim gösteren ortak sinemasal niteliklerin birçoğunu barındırmadığını ifade etmek de yanlış olacaktır. Örneğin Hamid Naficy tarafından ortaya atılan “aksanlı biçem” kavramının taşıdığı ortak özelliklerin bir kısmının Fatih Akın sineması için de geçerli olduğunu söylemek mümkündür.

Fatih Akın'ın sahip olduğu göçmen kökeninin, göçmenlikle bağlantılı olan tecrübelerinin, küreselleşme ile ilgili olan diğer kültürel devinimlerin, Alman toplumunun yansıtmış olduğu kültürle olan karşılıklı etkileşimlerinin onun sinemasıyla olan ilgisi oldukça güçlüdür. Her ne kadar Akın'ın filmlerinin konusu aşk, hayat, yolculuk, dostluk, ölüm, gençlik, göç benzeri kavramlarla açıklanabilse de

tematik açıdan kültür, kader, yolculuk, yersiz-yurtsuzlaşma, kuşak çatışması benzeri bazı olguların odak noktasında olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Fatih Akın'ın filmlerinde izleyicinin ilgisini kazanacak hikayelerin yer alması söz konusudur. Söz konusu filmlerde, başlangıç aşamasında var olan dengenin yerle bir olduğunu ve ardından tekrar kurulduğunu söylemek mümkündür (Turaç, 2012: 106). Bunun dışında Akın'ın filmlerinde anlatının, tek karakterin perspektifinden aktarılmadığı da sıklıkla görülebilecek bir durumdur. Bu filmlerde anlatım, paralel ve döngüsel özellik göstermektedir.

Fatih Akın'ın anlatılarının bir başka niteliği, birbirinden farklı sinemasal alt anlatı türlerini bir arada kullanması ve bunları başarıyla yansıtabilmesidir. Bu alt türler arasında melodram, komedi, macera, yol filmleri, gangster ve benzeri şeyler bulunmaktadır. Bu alt türler, belirli uyları kapsayacak biçimde birlikte hareket etmektedirler. Kısa ve Acısız, Duvara Karşı, Yaşamın Kıyısında gibi filmlerde bu anlatı türlerinin, Fatih Akın'ın melez üslubunu vurgulayacak biçimde iç içe geçmiş şekilde görülmesi mümkündür.

Fatih Akın'ın filmlerinde, umumiyetle gerçek mekanlardan faydalandığı görülmektedir. Hikayelerin geçtiği mekanlar, kenar mahalleler, sokaklar, restoranlar, caddeler, barlar, kültürel özelliği olan açık ve kapalı yerler ve benzeri yerler olarak belirim göstermektedir. Akın filmlerinde söz konusu mekanlar, karanlık, klostrofobik bir atmosfer, yersiz-yurtsuzluk hissini desteklemek gibi nedenlerle veya çok kültürlülük çerçevesini yansıtmak maksadıyla kullanılabilirler. Bunların dışında havalimanları, oteller, sınır bölgeleri, tren istasyonları, otomobiller ve benzeri yerler de Fatih Akın'ın filmlerinde evrensel postmodern devinimliliği ve yersiz-yurtsuzlaşmayı vurgulamak amacıyla kullanılmaktadır. Ayrıca Akın'ın filmlerinde ev içi olan mekanlar, dekorasyonunda umumiyetle etnik ve geleneksel kodların yer aldığı, geleneğin yeniden yaratıldığı, birinci kuşak göçmenler için tekrardan yer-yurt sahibi olma, ikinci kuşak göçmenler için ise yersiz-yurtsuzlaşma tecrübelerinin edinildiği, içinde fazla zaman harcanmayan, sınırlı ve dış dünyaya kapalı yerler şeklinde belirim göstermektedirler.

Fatih Akın'ın filmlerinde çerçeveleme, kamera açıları ve hareketleri, çekim ölçekleri ve benzeri teknikler, filmlerinin hikayesi, olay örgüsü, yaratılmak istenen dramatik etkiye bağlı olarak, estetik hassasiyet arka plana alınmadan belirli bir balans ve çeşitlilik içerisinde uygulanmaktadır. Karakterin odak noktasında olduğu filmlerde,

boy, göğüs, baş çekim gibi tekniklerden yararlanılırken diğer filmlerde çekim ölçekleri bağlamında daha demokratik bir dağılımın varlığından söz etmek mümkün olmaktadır. Akın'ın filmlerinde açık ve kapalı çerçevelmelerden aynı anda yararlanıldığı görülmektedir. Yatay-dikey çevrilmeler, ileri-geri kaydırmalar, Akın'ın filmlerinde karakterlerin eylemlerini parçalamadan takip etmek ve devamlı bir hareket, yolculuk halindeliğini vurgulamak amaçlarıyla kullanılabilir. Akın'ın filmlerinde kurgu, genellikle zaman, mekan, duygu durumları, eylemler gibi öğeler arasında var olan zıtlıkları vurgulamak amacıyla daha çok kesme biçiminde gerçekleşmektedir. Kesmenin dışında Fatih Akın filmlerinde zincirleme, sıçramalı kesme, kararma-açılma benzeri geçiş efektleri, video-klip atmosferi oluşturmak, ritmi bölmeden zamansal devamlılığı ilerletmek, önceki sahnelerin sahip olduğu dramatik yoğunluğun izleyicide meydana getirdiği gerilim duygusunu azaltmak, anlatısal açıdan bütünlüğe sahip olan sekanslar arasında dolaşmak maksadıyla kullanılmaktadır.

Hamid Naficy tarafından ortaya atılan, aksanlı filmlerin nitelikleri arasında belirttiği çok seslilik ile çok dillilik, Akın'ın filmlerinde gözle görülür bir şekilde farkedilebilmektedir. Akın'ın filmlerinde ana karakterler, çoğunlukla farklı etnisitelerden olduklarından dolayı söz konusu filmlerde Almanca ile birlikte Sırpça, İtalyanca, Türkçe, İngilizce gibi diller yer almaktadır. Karakterler arasında geçen konuşmalarda sıklıkla bir dilden başka bir dile geçişler yaşanmaktadır. Söz konusu çok dillilik, yalnızca konuşulan dillerde değil aynı zamanda altyazılar, müzikler, tercümelerde de kendini gösterebilmektedir.

Fatih Akın'ın filmlerinde müzik, onun melez kimliği ile sinema dilini ortaya koyması bakımından güçlü bir araç olarak belirim göstermektedir. Doğu ile Batı'yı yan yana getirebilmeyi sağlamakta, çok kültürlülüğü desteklemekte, insana has ortak duyguları görünür kılarak sınırların manasını tekrar gözden geçirmekte, ayrımlı kültürel değerlerin birleşiminden yeni ve kuvvetli ifadeler ortaya çıkarabilmektedir. Fatih Akın'ın filmlerinde müzik, sadece çok kültürlülüğü görünür hale getirmek için kullanılmamaktadır. Aynı zamanda öykünün devam etmesini, çerçevenin daha geniş bir hale gelmesini, geçişler sonrası zaman-mekan bağıntılarının yaratılmasını sağlamaktadır.

Fatih Akın'ın filmlerinde genellikle özgürlüğü seven, hayata bağlı, mutluluğu ve huzuru arayan karakterlerin olduğu görülmektedir. Bu bakımdan kendi hayatıyla benzerlik gösteren karakterleri yansıttığı söylenebilir. Bu bakımdan gelmiş olduğu

yerin realitesini sade bir dil kullanarak aktardığı görülmektedir. Filmlerinde yer alan bu karakterler, Almanya sokaklarında bulunan ikinci ve üçüncü kuşak yabancı kökenli gençlerde beden bulmaktadır. Bu gençler, bir yandan ailelerinin dayatmış olduğu yoğun geleneksel öğelerle sıkıştırılırken diğer yandan da Alman toplumu tarafından ötekileştirilme girişimlerine maruz kalmakta, tüm bu durumlar söz konusu gençleri birtakım öfke durumlarına sokmaktadır. Filmlerde bu gençler, sadece Türk kökenlilerden değil aynı zamanda Yugoslav, Yunan, İtalyan gibi farklı etnisitelerden oluşmaktadır.

Fatih Akın'ın sineması, öznel nitelikler taşımasına karşın aynı zamanda evrensel bir boyuta erişebilmeyi başarmıştır. Akın, kendi sinemasını “underground” ve “protest” biçiminde tanımlamaktadır (Arman, 2004). Ana akım sinemada işin içerisine birtakım ticari kaygıların girdiğini, bu nedenle yeterince kendini yansıtamadığını düşünmektedir. O, sanatçı kimliğini koruyarak devam etmek, serbest ve dilediğince hareket etmek istemektedir. Bu açıdan Fatih Akın'ın sinemasını sanat kaygısı taşıyan, bağımsız, özgün, evrensel, çok kültürlü, yaratıcı gibi terimlerle tanımlamak mümkün olmaktadır.

Fatih Akın, filmlerinde göçmenlerin problemleri üzerine odaklanan, yabancılaşma, kimlik çatışması benzeri göçmenlik bağlamında irdeleyen diğer Türk asıllı göçmen yönetmenlerin aksine evrensel insan problemlerine eğilmektedir. Göçmenliği kullanırken ondan altı metin biçiminde faydalanmakta ve etnik, dinsel, toplumsal cinsiyet gibi temalarla evrensel bir perspektifle özne odaklı meselelere yoğunlaşmaktadır. O, kimlikle alakalı problemlerin umumi bir insani durum olduğuna işaret ederek geleneksel ile modern zıtlıkları çok kültürlü bir kimlik potasında eriterek irdelemektedir. Fatih Akın'ın özgünlüğü, göçmeni de bir insan şeklinde ele alması, umumi diasporik film kalıplarını kırarak kendine özgü bir dil ortaya koymasından ileri gelmektedir. Akın, evrensel konuları irdelemekte, toplumsal hikayelerden ziyade bireysel hikayeler sunmaktadır. Melez kimliği aracılığıyla ulusal kalıpları aşarak farklı ve özgün evrensel meselelere parmak basmakta, birden fazla dili harmanlayarak üçüncü bir dil ortaya koymaktadır.

Akın'ın filmlerinde esasen etnik kimlik bulma çabaları kendine başlarda yer bulmamakta, etnik kimlikleri müphemleştiren insan merkezli öyküler aktarılmaktadır. Yeni bir ülkeye göçle gelen karakterlerin, kendi sahip oldukları kimliklerinin ötesinde yeni kimliklere de sahip oldukları görülmektedir. Bundan dolayı Fatih Akın'ın

filmlerinde, göçmenlerin bir çok kültürlülük içerisinde oldukları, bu göçmenlere ait aidiyetlerin esnek bir hal aldığı, üçüncü kimlik alanının meydana geldiği görülmektedir. Fatih Akın, modernite ile postmodernitenin getirmiş olduğu kimlik arayışlarını filmlerinde yansıtmaktadır. Birinci ve ikinci kuşak göçmenlerin sahip oldukları zıtlıkları, bunların aralarında yer alan çatışmaları ortaya koymaktadır.

Fatih Akın'ın göçmen olması, onun en önemli özelliklerinden biri olarak belirgin göstermektedir. Ancak Akın, filmlerinde göçmenliği baskın bir unsur şeklinde kullanmamaktadır. Onun her filminde göçmenlikle alakalı imgeler bulunabilmesi söz konusu olsa da bunlar sadece alt metin olarak görünürlük kazanmaktadır. Fatih Akın, kendi hayatında göçmen olmayı trajik bir şeymiş gibi görmediğinden bunu, ona kültürel manada zenginlik katan bir unsur olarak görmek ve filmlerinde yoğun bir biçimde kullanmaktadır.

Fatih Akın'ın filmlerinde, birinci kuşak göçmenler tarafından devam ettirilmeye çabalanan geleneksel aile modelinin, etnik yapıların, ardından gelen kuşaklarla beraber yıkılmasına dayanan çatışmaların, kültürler ve kimlikler arasında sıkışıp kalan bireylerin yaşadığı yabancılaşmaya bağlı ortaya çıkan gerilimlerin varlığı söz konusudur (Yıldırım, 2015: 124). Fatih Akın, içerisinde yabancı biçiminde bulunduğu toplumla yaşadığı sorunları, kültürler arasında ortaya çıkan sürtüşmeleri, yabancılaşmış olan karakterleri Türk motifleri ile izleyicisine aktarmaktadır. Fatih Akın, filmlerinde kimlik meselesini çok iyi irdeleyebilen bir niteliğe sahiptir ve bu öğeyi ön plana çıkarmaktan çekinmemektedir.

Fatih Akın'ın filmlerinde, göç olgusunun tasarlanmasında diyalektik bir yaklaşımdan yararlanıldığı söylenebilmektedir. Umumiyetle ikinci kuşak göçmenlerin bakış açısından anlattığı hikayelerinde, gurbetle bağıntılı olan Almanya'nın kaotik bir atmosferde sunulması söz konusudur. Onun tam cephesinde konumlanan ve sılayla bağıntılı olan anavatan ise kozmik bir alan şeklinde belirgin göstermektedir. Yabancı ülke olan Almanya'ya gerçekleştirilen göç durumu, bu eylemi gerçekleştirenlerde bazı olumsuz duyguların yüzeye çıkmasına neden olmaktadır. Bunun nedenleri, alışlagelmiş olan geleneksel değerlerden ve hayat biçiminden ani kopuş, yerleşilen ülkenin halkının göçmenlere yönelik olumsuz yaklaşımlarıdır. Bireyin hayatında çeşitli çatışmalara sebebiyet veren bu durumdan sıyrılmanın çözümü olarak gördüğü şey ise tanıdık bir yer olan anavatana tekrardan dönüştür (Yılmaz, 2012). Almanya'da karşılaşılan gerilimlerin, çelişkilerin, bilinmezliklerle örtülü deneyimlerin zıttı olarak

Fatih Akın'ın filmlerinde karakterler, kendi anavatanlarında oldukları zaman güven, dinginlik, mutluluk gibi hisler yaşamaktadırlar.

Fatih Akın'ın sineması ile ilgili dile getirilmesi gereken kavramlardan biri de “Metissage Sineması”dır. Bu terim, eski Türk kültürlerinden yeni Alman kültürüne giriş yapan göçmenlerin kimliklerini biçimlendiren üçüncü kültür alanının meydana getirdiği sinema anlayışını ifade etmektedir. Bu durum, göçmenin önceden üzerinde barındırdığı kültürel kimlik ile yeni geldiği bölgenin kültürel kimliğinin harmanlanarak bir pota içinde erimesini, yeni karma bir kimliğin ortaya çıkışını imgelemektedir (Aytaş ve Can, 2009: 261-262). Fatih Akın da bahsi geçen karma kimliği üzerinde barındıran kişilerden birisidir. Bu açıdan onun perspektifi, kültürel ve toplumsal değerler ile eşit çizgide hareket eden sinema sanatında da görünür olmakta ve sinema dilini şekillendirmektedir. Fatih Akın'ın filmleri de Metissage sineması dahilinde değerlendirildiğinden dolayı bu filmlerde pek çok etnik ve kültürel öğeye denk gelmek mümkün olmaktadır. Akın'ın filmlerinde Türk geleneklerine, kültürüne ait bir çok davranış ve muhayyileden yararlandığı görülmektedir. Ancak söz konusu öğeler, katı ve dayatıcı bir şekilde değil, esnek olarak yansıtılmaktadır. Akın'ın filmlerinde yer alan diasporik karakterler, bazı Türk kültürü ile bağdaştırılan davranışları sergilemelerine karşın bunları Alman toplumu ile geliştirdikleri ilişkiler vasıtasıyla görev olarak değil yalnızca geçmişten gelen alışkılar biçiminde yerine getirmektedirler. Bahsi geçen geleneksel davranışları icra ederlerken ikinci ve üçüncü kuşaklar olarak edinmiş oldukları Batılı kimliklerini bir kenara bırakmamaktadırlar.

Fatih Akın'ın sineması, çok dilli olma özelliğiyle diğer diasporik yönetmenlerin sinemaları ile benzerlik taşımaktadır. Ancak onlarla bir noktada ayrı düşmektedir. O da göçmenliğin olumsuz taraflarını işaret eden diasporik filmlerde karakterlerin ev sahibi Almanya'nın dilini bilmemesinden ötürü yeni topluma adaptasyon sorunu yaşarlarken Akın'ın filmlerinde yer alan karakterlerin Almanca konusunda son derece hakimiyet taşımalarıdır. Almanca'nın yanında ait oldukları kökenlerin sahip olduğu dili de çoğu zaman aksanlı bir biçimde de olsa konuşabilme yeteneğine sahiptirler. Bu karakterler, Fatih Akın'ın anlatısını inşa ederken yaptığı gibi melez olmanın faydalarından yararlanmaktadırlar.

Fatih Akın'ın filmlerine bakıldığı zaman, birinci kuşak diyebileceğimiz Türk göçmen nesil ile ikinci-üçüncü nesil göçmenler arasında var olan anlayış ayrımlılıkları, dünya görüşü açısından fikir farklılıklarının ortaya konduğu görülmektedir. Bunlar,

film anlatısının içerisinde büyük bölümde görünür olmamasına rağmen belirli aralıklar ile vurgulanmaktadır. Birinci kuşak olarak tabir edilebilecek göçmenler, uzun süredir Almanya’da bulunmasına karşın Türk kültürünü, yaşam stilini sürdürebilme özelliğine sahiptirler. Bunun yanında ikinci-üçüncü kuşak göçmenler, Alman kültürü ve toplumu içerisinde doğmuşlar ve bu toplumda büyümüşlerdir. Bundan ötürü orjinlerinin değerlerine yönelik bir yabancılaşma yaşamaları söz konusudur. Emek göçü vasıtasıyla yeni ülkeye yerleşen ve Alman toplumuyla sosyal yaşam ve dil gibi ayrımlılıklar sebebiyle ilişki kurmakta zorlanan Türk göçmenlerin şeref, namus, ahlak benzeri kavramları gündelik yaşamlarının odak noktasına koymalarının zıttı olarak onlarla aynı deneyimleri tecrübe etmeyen çocukları-torunları, Batılı hayat stiline değerlerini içselleştirdikleri için onlarla aynı görüş ve düşünceleri paylaşmamaktadır. Bu durum da kuşaklar arasında kimlik çatışmasının görünür olmasına zemin hazırlamaktadır (Özkoçak, 2019: 439).

Fatih Akın’ın filmlerinde dile getirmiş olduğu karakterler, imgeler ve modern pratikler yan yana sunulmaktadır. Bu durum, bunlarla alakalı birtakım kalıp yargıların da yerle bir olmasına sebebiyet vermektedir. Fatih Akın’ın filmlerinde geleneksel sahnelerin, ilişkilerin, karakterlerin, seslerin bunlara karşıt olan olaylarla, kişilerle, mekanlarla beraber sunulduğu görülmektedir. Esasen bu durum, iki farklı dünyanın bir arada kaynaştırılmasını sağlamaktadır ve Akın sinemasının göze çarpan özelliklerinden biridir. Akın’ın sahip olduğu melez kimlik, onun sinemasına da etki etmektedir ve göçmenlerle ilgili geçmişten gelen birtakım kalıplaşmış sınıflandırmaların yıkılmasına neden olmaktadır.

Fatih Akın’ın sinemasında kullanılan tekniklerden biri de yabancılaştırmadır. Burada yapılan, özdeşleşme neticesinde ortaya çıkan katarsisi ortadan kaldırmak, anlatıyı homojen bir yapı olmaktan kurtarmak ve dramının sert yapısını daha gevşek hale getirmektir. Yabancılaştırmada hedef, olayların, karakterlerin seyirci tarafından normal bir biçimde algılanmasına engel olarak şaşırtmaktır (Tezgören, 2007: 21). Yabancılaştırma, esasen diasporik sinemada sıklıkla kullanılan bir yöntem olarak belirim göstermektedir. Ancak Fatih Akın sinemasında yabancılaştırma, diğer diasporik filmlerde olduğu gibi dil ile sesi kullanarak yapılmamaktadır. Onun sinemasında yabancılaştırma, izlenen şeyin bir yapıt olduğunun seyirciye hissettirilmesiyle gerçekleşmektedir. Çünkü Fatih Akın’ın filmlerinde yer alan karakterlerin dil ile alakalı herhangi bir sorunları bulunmamaktadır.

Fatih Akın, filmlerinde genellikle olay örgüsünü ikinci kuşak göçmenlerin perspektifinden tasarlamaktadır. Bunun yanı sıra Fatih Akın, melezliği çatışma unsuru biçiminde öne çıkarmamaktadır. Aksine Fatih Akın, sinemasında melezlik durumunu duyumsanması gereken bir durum şeklinde ifade etmektedir. Fatih Akın, görev sineması gerçekleştirmekten kaçınmaktadır. Onun amacı, melezliğin hazlarını yaşamaktır (Yılmaz, 2012: 5).

Fatih Akın filmlerinde iki ve hatta bazen üç dil ve aksan bir arada kullanılabilir. Bu durum, Fatih Akın'ın tüm filmlerinde gözle görülür bir haldedir. Özellikle Almanca kullanımı, tüm filmlerde ortaktır. Akın, Almancaya oldukça hakim görünmektedir. Öyle ki yalnızca Almanlar tarafından idrak edilebilecek olan birtakım dil oyunlarını da filmlerinde başarıyla kullanabilmektedir. Fatih Akın'ın dile egemen olması gibi onun karakterleri de dile son derece hakimdirler. Bu niteliği sayesinde diğer diasporik filmlerden ciddi manada ayrımlılık göstermektedir. Bunun dışında aksanlı stilinin belirgin özelliklerinden biri de dili kullanım şeklidir. Akın'ın filmlerinde, bireyler arası çatışmaların yaşanmış olduğu sahnelerde dilin doğal akışının sekteye uğraması, aksanlı konuşmanın yoğunlaşması söz konusudur. Duygusal anlatımlar söz konusu olduğunda ifadeler Almanca değil, karakterin kendi orjin dilinde gerçekleşmektedir. Bu şekilde anlatımların içerisinde bir dinamizm, sıcaklık bulunduğu söylenebilir.

Fatih Akın, ilk uzun metraj filminden itibaren birbirinden oldukça farklı türleri denemekten ve birlikte kullanmaktan çekinmemiştir. Hikayelerini, kişisel bir perspektifle ve kendine has, melez bir dille meydana getiren ve bu bağlamda bir auteur olan Fatih Akın, sineması itibarıyla üretim, gösterim ve dağıtım şartları bakımından ana akım sinemayla paralellik gösterse de her bir projesi, bir öncekiyle tür, kapsam ve biçim bağlamında benzerlik taşımaktan oldukça uzak görünmektedir. Yönetmen, içerik ve tür bağlamında çok çeşitli yapıtlar ortaya koymaktadır. Bu bağlamda Akın'ın sineması, evrensel boyutta görülen başarıları, auteur etiketini şekillendiren kişiselliği, melez stiliyle dünya sineması kapsamında değerlendirilebilecek bir konuma sahiptir.

Fatih Akın, filmlerinde ebeveynlerinin yaşamış olduğu göç tecrübelerini aktarmış, ulusal kimlikleri ve Avrupa kültürü fikrini sorgulanacak bir hale getirerek yeni bir Avrupa kültürü meydana getirme potansiyelini barındırdığını göstermiştir (Akbulut, 2007: 221). Fatih Akın'ın filmlerinde bulunan birden fazla yönlü kimlikler,

göç tecrübesiyle beraber mütemekkin milli kimlikler ve kültürel kimlikler bağlamında tekrardan göz geçirilme olanağı tanımaktadır.

Fatih Akın filmlerinde Almanyalı Türkler biçiminde nitelendirilebilecek kişiler, içinde yetiştikleri çok kültürlü ortam sebebiyle ulusal kimliğe yönelik bir aidiyet elde etme çabası içerisinde olmamaktadırlar. Bu nedenden ötürü daha fazla esnekliğe sahip bir milli ve kültürel kimlik dahilinde kendilerini görünür kılma hedefindedirler. Bahsi geçen karakterler, umumiyetle batıdan doğuya göç etmektedirler. Bundaki amaç, kendi sahip oldukları bölünmüş kimliklerini meydana getiren köklere yönelik bir yolculuğa başlamak ve bu sayede bir yere ilişkin olma hissine kavuşarak kimliği yeniden yaratmaya çabalamaktır. Tıpkı Fatih Akın'ın kendisinin olduğu gibi onun karakterleri de Akın ile benzer bir yolculuğa çıkmaktadırlar. Kültürel ilişkilerin ve aidiyetlerin tekrardan keşfedildiği bir yolculuktur bu. Bu yolculuk esnasında göçmenliğin, üçüncü kimliğin fırsatları tartışmaya açılmaktadır. İzleyicinin de bu üçüncü kimlik üzerinde düşünmesi sağlanmak istenmektedir.

4.2. Fatih Akın Sinemasında Göç Anlatısı ve Göçmenliğin Sunumu

4.2.1. Kısa ve Acısız

Fatih Akın'ın çekmiş olduğu ilk uzun metraj film olan Kısa ve Acısız'da, birinci kuşak ile ikinci kuşak göçmenler arasında var olan kimliksel farklılıkların belirgin bir biçimde görünür olduğu sahnelerin varlığı söz konusudur. Cebrail'in babası, bakıldığı zaman, dini inançlarına ve geleneklerine son derece sıkı sıkıya bağımlı, Türk kültürüne göre hayatını devam ettiren bir niteliğe sahiptir. Baba karakterinin aksine onun çocukları olan Cebrail ile Ceyda, bütünüyle Batılı yaşam stiline göre hayatlarını sürdüren, dışarıdan bakıldığı zaman Türk oldukları kolay kolay anlaşılamayacak bir yapıya sahiptirler. Baba karakteri, Cebrail'i pek çok kere namaza davet etmesine rağmen Cebrail ısrarla olumlu karşılık vermekten kaçınmaktadır. Cebrail, çok kimlikliliğin avantajlarına sahip olmasının yanında kendi kültürüne yönelik bir yabancılaşma da yaşamaktadır. Söz konusu yabancılaşma, anlatıda konuşulan dilde de görünür olmaktadır. Baba karakteri, genellikle Türkçe konuşurken Cebrail ile kardeşi Ceyda umumiyetle Almanca iletişim sağlamaktadırlar. Cebrail'e benzer şekilde Almanya'da ikinci kuşak bir göçmen olan Bobby de amcasından, Arnavutlar ile arkadaş olduğu için dayak yemektedir. Birinci kuşak Sırp bir göçmenin gözünden Arnavutlar, hala düşman biçiminde algılanmasına karşın ikinci kuşak için böyle bir durum söz konusu değildir.

Kısa ve Acısız filminin, göç ve göçmenliğe yönelik etnik ve konvensiyonel kodlar ve imgeler bakımından oldukça yoğun öğelere sahip olduğunu söylemek mümkündür. Filmin hemen başında yer alan düğün sahnesinde duyulan şarkılar, gerçekleştirilen danslar, belli başlı düğün merasimleri gibi şeyler bütünüyle Türk kültürüne özgü olan imgelemelerdir. Bu sahne dışında film anlatısı içerisinde Cebrail ile onun abisinin taksicilik mesleğini seçmeleri, onların sahip olduğu Türk kimliği ile doğrudan bağlantılıdır. Karakterlerin sergilemiş oldukları davranışlarda da Türk kimliklerinin esintilerini görmek mümkün olmaktadır. Ceyda'nın tuvalette sigara içmesi, Cebrail'in arkadaşını özensiz kıyafetinden dolayı uyarması gibi. Buna karşın söz konusu kimliksel değerlerin Türk-Alman kimliğinin beraber olmasıyla ortaya çıkan yeni alanda birtakım değişim ve dönüşümler geçirdiğini de söylemek olasıdır. Bu değerler aşk, namus gibi kavramlar olarak belirgin göstermektedir. Örneğin filmde Cebrail karakteri, klasikleşmiş otoriter Türk abisi görünümünden oldukça uzak bir portre çizmektedir. İkinci kuşaklar ile birlikte göçmenlerin birtakım kalıplaşmış özelliklerinin film anlatısında değişmeye başladığı gözlenmektedir. Bunun yanında filmin başkahramanlarından biri olan Cebrail karakterinin, kültürel değerlerinden uzaklaşsa bile yine de bazı durumlarda Türk gibi hareket etmekten kaçınmadığı görülmektedir. Kendisine karşı yapılan bir saldırı sonucunda sinirlenerek sakinliğini kaybetmesi ve aynı şekilde karşılık vermesi bunun bir göstergesidir.

Film anlatısı içerisinde göçmenlik durumu, ikinci kuşak göçmenler üzerinde farklı bir etki oluşturmaktadır. Filmde, birinci ve ikinci nesil arasında var olan değer çatışmaları, ikinci kuşaktan farklı etnisitelerden göçmenlerin aralarındaki ilişkiden daha geri planda gösterilmektedir. İkinci kuşak Türk bir göçmen olan Cebrail, kendisi gibi ikinci kuşak olan Sırp Bobby ve Yunan Costa ile daha sıcak ve samimi ilişkilere sahip olmakta, onlarla anne ve babasından daha fazla zaman geçirmektedir. Göçmenlerin anavatanlarında var olan değerlerin diğer uluslara yönelik üretmiş olduğu nefret, Almanya'da öteki biçiminde var olan ikinci kuşak göçmenler arasında müphem bir hale gelmektedir. Üç göçmen genç, aralarındaki bir takım farklılıklara karşın olay örgüsü içerisinde eşit bir şekilde bir araya gelebilmektedirler. Bu durum dolayısıyla göçmenlik ve öteki olma durumunun, göçmenler açısından farklılığa rağmen bir eşitlik hali yarattığı söylenebilmektedir.

Filmin anlatısında bulunan dil kullanımı, Fatih Akın sinemasındaki çok dilliliği ve çok kültürlülüğü vurgulayan bir niteliktedir. Film anlatısı içerisinde Türkçe,

Almanca, Sırpça gibi pek çok dil bir arada kullanılmaktadır. Bu dillerin kullanımı, son derece evrensel bir sinema diliyle gerçekleştirilmektedir. Filmde bir dilden diğerine geçişin çok kısa bir süre zarfında gerçekleştiği sahneler yer almaktadır. Anlatı içerisinde birden fazla dilin yan yana bulunması söz konusudur (Yaren, 2008: 139-140). Bunun dışında Fatih Akın'ın aksanlı sinemasının etkilerini film anlatısı içinde görmek mümkündür. Türk göçmenler Cebail ve kardeşi Ceyda, günlük dilde Almanca konuşmalarına ve bu dile son derece hakim olmalarına karşın kendi aralarında aksanlı da olsa Türkçe konuşmaktadırlar. Tıpkı onlar gibi baba karakteri de çocuklarıyla Türkçe anlaşılmaktadır. Aile bireyleri arasında çatışmaların -ve tartışmaların yaşandığı yerlerde dilin doğal akışının sekteye uğradığı, anlatımın aksanlı noktaya kaydığı görülmektedir. Cebail'in babasının çocuklarıyla ve diğerleriyle özellikle Türkçe konuşmayı tercih etmesi, birinci kuşak göçmenlerin dil ile ilgili tutumunu gözler önüne sermektedir. Uzun, teknik dil çoğunlukla soğuk anlatımlar yönünden kullanılırken ana dilin kullanımı duygusal diyaloglar, kısa tartışmalar gibi konuşmalarda tercih edilmektedir. Film anlatısı içerisinde Türkçe konuşan karakterlerin yanında amcasından Sırpça hakaret işiten Bobby ve Yunanca şarkı söyleyen Costa'nın da olduğu sahneler mevcuttur.

Film anlatısı içerisinde, birçok aksanlı ve etnik kodun yer aldığı görülmektedir. Metissage filmlerinin önemli bir özelliği olan bu unsurlar, Kısa ve Acısız filminin anlatısında da kendine yer bulmaktadır. Söz konusu kodlar, karakterlerin iki kültür ile kimlik arasında yaşadıkları gelgitlerden aile ve genel olarak sokak üzerinde gerçekleştirilmektedir. Bu tür kodları özellikle filmin başında yer alan düğün sahnesinde görmek mümkündür. Çekilen halaylar, yapılan danslar, takı merasimi, arka planda çalan müzikler gibi unsurların hepsi Türk geleneğine ait aksanlı kodlardır. Anavatanlarından ayrılıp yabancı bir ülke olan Almanya'ya gelen göçmenler, burada bile kendi kültür ve kimliklerini devam ettirme eğilimindedirler. Costa'nın düğüne uygunsuz kıyafetlerle gelmesi sonrası ona gerekli elbiselerin bulunması da aksanlı kodlara örnektir. Film anlatısı boyunca sıklıkla karşılaşılan yanaktan öpme geleneği, yine Türk kültürünün getirmiş olduğu bir unsur olmaktadır. Cebail ve abisi Cenk'in meslek olarak taksiciliği tercih etmeleri, yine onların Türk kimliklerinin etkisiyle gerçekleşmektedir.

Bunlarla beraber, ikinci kuşak göçmenler için geleneksel değerlerin ve kültürel yargıların birtakım değişim ve dönüşümler geçirdiğini söylemek olasıdır. Ceyda

karakteri, geleneksel diye nitelendirilebilecek Türk kızı tipinden oldukça uzak bir profil çizmektedir. Abisi Cebrail'in yanında başka adamlarla öpüşebilmekte, gece geç saatlere kadar dışarıda vakit geçirebilmektedir. Burada, ikinci kuşakla birlikte artık kapatılmış, kurban konumunda olan Türk kadını profilinden uzaklaşmaya başladığını ve giderek özgürleşildiğini söylemek mümkündür. Değerleri dönüşüme uğrayan bir başka karakter de Cebrail'dir. O da göç etmenin etkisiyle klasik baskıcı, muhafazakar abi profilini terk etmiştir. Ahlak, namus gibi Türk kültürüne özgü kavramlar, ikinci kuşak göçmen bir erkek olan Cebrail için önemli ölçüde dönüşüm geçirmiştir. Kardeşi Ceyda'nın gözleri önünde bir adamla öpüşmesine tepki göstermemektedir. Yine yakın arkadaşı Costa'nın kız kardeşine hakaret edişine çok aldırış etmeden onu hafifçe uyarmaktadır. Alman kültürüne bir uyum sağlama söz konusudur.

Filmde birinci kuşak Türk göçmenleri temsil eden Cebrail ve Ceyda'nın anne ve babasının, film anlatısı içerisinde fazla yer almadığı görülmektedir. Bunun en önemli nedenlerinden biri, anlatının umumiyetle sokaklarda, kamusal alanda geçmesidir. Anne ve baba karakteri, sadece geleneksel kodların yer aldığı, ev, düğün salonu, cami gibi mekanlarda görünür olmaktadır. Bu anlamda her ikisinin de ikinci kuşak göçmenler olan çocukları üzerinde çok fazla bir etkilerinin olmadığını, pasifize bir konumda yer aldığını söylemek mümkündür.

İkinci kuşak bir göçmen olan Cebrail karakteri için Almanya, kaotik bir dünya biçiminde sunulmaktadır. Cebrail, Almanya'da olduğu süre boyunca sürekli olarak suça bulaşmakta, başı belaya girmektedir. Yabancı bir toplum olan Almanya'ya gerçekleştirilen göç, karakterin ruhsal durumunda, kimliğinin şekillenmesinde birtakım önemli etkilere sahiptir. Cebrail karakteri de Almanya'da huzuru bulamamakta, aradığı mutluluğun Türkiye'de olduğunu düşünmektedir. Tanıdık, bilindik bir yer olan Türkiye, karakterin hayatında yer alan problemleri ve sıkıntıları sonlandıracağı bir yer olarak görünmektedir. Nitekim Cebrail, Alice'ye "Türkiye'de asla yalnız kalmazsın. Herkes birbirini tanır. Etrafın akrabalarla çevrilidir. Çok sıcak ve canlıdır" demesi, kozmik bir evren olarak algılanan anavatanın karakter açısından taşıdığı anlamı ortaya koymakta yeterlidir.

Film anlatısında göze çarpan bir başka unsur, çok dillilik ve çok kültürlülüktür. Filmin başkahramanı Cebrail'in, tıpkı Fatih Akın'ın kendi gençliğinde olduğu gibi farklı etnisitelerden ve diasporalardan arkadaşları bulunmaktadır. Bu açıdan film

anlatısının, homojen niteliğe sahip bir kültürel kimliğin meydana getirilmesinden daha ziyade farklı kültürel kimliklerin bir aradallığını vurgulama eğiliminde olduğu söylenebilir. Ancak bunu gerçekleştirirken evrensel bir dil kullanarak aradaki farklılıklara karşın bu kültürlerin tek potada resmedilmesi söz konusudur. Filmdeki karakterler olan Türk Cebrail, Sırp Bobby ve Yunan Costa, farklı yerlerden göç etmelerine ve farklı etnisitelerden olmalarına karşın Almanya’da “biz” duygusuyla yaşayabilmektedirler. Üç arkadaş, filmin birçok sahnesinde beraberce eğlenceli vakit geçirebilmektedirler. Filmin başında yer alan düğün sahnesinde Bobby ve Costa, farklı kültürlerden göçmenler olmalarına karşın Türk kültürüne göre gerçekleştirilen törene ayak uydurup diğerleriyle eğlenebilmektedirler. Bu anlamda, farklı etnik kodlara maruz kalmalarına rağmen bunları olumsuz olarak algılamadan melez olmanın hazlarını yaşayabilmektedirler. Film anlatısı içerisinde hem caminin hem de kilisenin bir arada kullanıldığı görölmektedir. Bu anlamda farklı dinsel inanışlara yönelik kodların da anlatı içerisinde bulunduğu söylenebilir. Tüm bu kodlar, anlatıda, sahip olduğu farklılıklar gözükmezsizin bir arada kullanılmaktadır.

Film anlatısı içerisinde Cebrail karakterinin, her ne kadar kendi kültürel değerlerine yabancılaşmış olursa olsun gerektirdiğinde Türk gibi hareket etmekten kaçınmadığı görölmektedir. Bir sahnede Cebrail, bir noktaya kadar sakin kalmasına karşın kız kardeşinin sevgilisinden yumruk yiyince bir anda sinirlenmekte ve genç adamı fena halde pataklamaktadır. Başka bir sahnede ise acil olarak telefonu istediğini söyleyen kişi, Cebrail’in ani gelen öfkesinden nasibini almakta ve onun tarafından dövölmektedir. Bu anlamda Cebrail karakterinin, her ne kadar Alman kültürü ile bütönlük sağlasa da içerisinde göçmenliğe dair bir şeyler kaldığı açık bir biçimde görölmektedir.

Cebrail, Costa ve Bobby karakterleri, iş ve eğitim hayatına giremeyen, yaşamlarını genellikle sokaklarda sürdüren göçmenlerdir. Umumiyetle suç işleyerek geçimlerini kazanmaktadırlar. Almanya’da ikinci kuşak göçmenler olan üç karakterin böyle bir durumda olması, onların göçmenliklerinin getirdiğı bir şeydir. Alman kültürü ve farklı kültürler ile girmiş oldukları ilişkiler, ikinci kuşak göçmenlerde bir kültürsüzleşme, yabancılaşma duygusu yaratmaktadır. Bu durum, karakterlerin marjinal davranışlar geliştirmelerine ve oluşan yeni kültürel kimlik alanında farklı edinimler elde etmelerini sağlamaktadır. Costa’nın araba hırsızlığı yapması, Bobby’nin bir Arnavut mafyasına girmeye çalışması hep bu etkilerin bir sonucudur.

Kısa ve Acısız filminde, yönetmen melez bir kimlik oluşturma çabasına girişmektedir. Fatih Akın, Almanya'nın sahip olduğu milliyetçi ve ötekileştirici söyleme yönelik bir tavır gösterme eğilimindedir. O, etnik farklılıkları bir kenara bırakarak tüm kültürel kimlikleri tek pota içerisine dahil etmeyi istemektedir. Farklı etnisitelerden göçmenleri sadece birey olarak sunarak evrensel bir çerçeve içine almaktadır. Film anlatısına bakıldığında zaman karakterlerin yaşamış olduğu problemler, göçmenlik bağlamında değildir. Bu anlamda Fatih Akın'ın, bu filmi ve diğer filmleriyle birlikte ulusal kalıpları aştığı söylenebilir.

Birinci kuşak bir erkek Türk göçmen olan Cebrail'in babası ile ikinci kuşak bir erkek Türk göçmen olan Cebrail'in arasında farklılıklar da anlatı içerisinde dikkat çekmektedir. Ceyda'nın bir Yunanlı olan Costa ile ilişkisi, Cebrail için bir sorun teşkil etmezken karakterlerin aralarındaki konuşmalardan baba tarafından bu durumun öğrenilmesinin birtakım problemler doğurabileceği öngörülmektedir. Bu durum, klasik baskıcı, ataerkil Türk erkeği profilinin birinci kuşak göçmenler tarafından devam ettirilirken ikinci kuşak göçmenlerde aynı özelliğin bulunmadığını göstermektedir. Yine baba karakterinin dini inançlarına son derece bağlıyken Cebrail'in bu konuda fazla istekli olmadığı görülmektedir. Bu da birinci kuşak Türk göçmeninin anavatanından getirmiş olduğu birtakım geleneksel davranışlarına devam ettiğine ancak ikinci kuşak Türk göçmenlerinden ev sahibi toplumun kültürü ile girilen ilişkiler neticesinde geleneksel ile olan bağlarının çözülme eğiliminde olduğuna işaret etmektedir. Babası, Cebrail'i birkaç kez namaz kılmaya davet etmesine karşın Cebrail tarafından bu istekler geri çevrilmiştir.

Film anlatısı içerisinde aksanlı kodlardan biri de duyulan müzikler ve melodilerdir. Hem diegetik hem de diegetik olmayan düzeylerde çeşitli milletlere ait pek çok müzik duyulmaktadır. Diaspora sinemasının bir özelliği de farklı ülkelerin dillerine ait melodi kullanımının olmasıdır. Filmin başındaki düğün sahnesinde, Gabriel, Costa ve Bobby'nin bilardo oynadığı sahnede arka planda Türkçe müzikler olduğu görülmektedir. Gabriel'in Alice ile birlikte olduğu sahnede ise diegetik olmayan düzeyde bir Türk parçası çalmaktadır. Tüm bunlar, Fatih Akın'ın filminin aksanlı bir niteliğe sahip olduğunu, içerisinde anavatana dair pek çok kod barındırdığını vurgulamaktadır. Müziğin kullanımı, Kısa ve Acısız filminde melezliğin vurgulanması için önemli bir öge olarak karşımıza çıkmaktadır.

Filmde Cebrail'in odasında, yatağının başucunda bulunan Türkiye manzaralı poster, ikinci kuşak bir göçmen olan Cebrail'in anavatana karşı olan düşüncelerini gözler önüne seren bir niteliğe sahiptir. Bu posterde Türkiye, güneşli, mavi ve canlı renklerle temsil edilmektedir. Cebrail, Türkiye'de sahil kenarına yerleşmeyi, orada kendisine bir iş bularak hayatını düzene sokmayı istemektedir. Bu bakımdan Türkiye'nin güneş ve deniz gibi aydınlatıcı unsurlarla benzeştirilmesi, karakterin kaderinin Türkiye'den geçtiğini ve onun anavatana yerleşme isteğini ortaya koymaktadır. Bir başka sahnede ise Alice, çalışırken güneş simgesi olan bir aleti dövmektedir. Güneş simgesi, Türkiye'nin sıcak atmosferini simgelediğinden Alice karakterinin Cebrail'in istediği hayaline kavuşmasına yardımcı olacak bir misyonda olduğunu söylemek mümkün olmaktadır.

4.2.2. Temmuz'da

Fatih Akın'ın çekmiş olduğu ikinci uzun metraj film olan Temmuz'da göç olgusuna gerçeküstücü bir tarzda yaklaşıldığı görülmektedir. Film anlatısında, başkarakter olan Daniel'in aşkı adına yola çıkışı, başından geçen türlü maceralar ve düşsel görüntüler aracılığıyla betimlenmektedir. Bu filmde, Fatih Akın'ın diğer çoğu filminde olduğu gibi Doğu'dan Batı'ya değil, Batı'dan Doğu'ya bir göç söz konusudur. Bu göç, Batılı bir birey şeklinde belirim gösteren başkarakter Daniel'in bakış açısından gösterilmektedir. Akın, bu filmiyle birlikte Almanya'yı ve genel olarak Batı'yı ötekinin sınırları içerisine dahil etmeyi amaçlamaktadır. Bunu da Alman toplumunun ötekilere yönelik olumsuz yaklaşımlarını içten fethederek, çok kültürlü anlatısal bir yapı ortaya koyarak gerçekleştirmeyi istemektedir.

Temmuz'da filminde göç etme eylemi, başkarakter Daniel'in kaderini tayin eden, onun kişiliğinde, kimliğinde ve karakterinde önemli ölçüde değişim ve dönüşümlere sebebiyet veren bir biçimde tasvir edilmektedir. Filmde Daniel karakteri, öykünün başlangıç aşamasında son derece sessiz ve pasif biriyken göç yolculuğuna başladığı andan itibaren kademe kademe değişmeye başlamaktadır. Kimliği ve karakteri, yolculuk süresince olumlu manada yeniden şekillenmektedir. Bu göç yolculuğu esnasında ona yardımcı olan en önemli karakter ise Juli'dir. Daniel'in zorlanmış olduğu anlarda onun yola devam etmesine yardımcı olmaktadır.

Fatih Akın'ın, filmlerinde yer verdiği önemli bir öğe olan güneş simgesi, Temmuz'da filminde de ortaya çıkmaktadır. Güneş simgesi, Türkiye'nin sıcak iklimini ve canlılığını temsil etmektedir. Bu atmosfer, Almanya'nın karanlık, iç karartıcı

haliyle bir zıtlığın oluşumuna sebebiyet vermektedir. Daniel karakteri, ancak böyle bir ortama giriş yapabilirse mutluluğa ve huzura kavuşabilecek, kendini keşfedebilecektir. Güneş simgesi, karakterin gerçekleştirmesi gereken göç yolculuğunda ona yol gösterecek bir niteliğe sahiptir. Nitekim filmin sonunda da Daniel, üzerinde güneş simgesini taşıyan Juli ile beraber güneye doğru bir yolculuğa çıkmaktadır.

Filmde yardımcı karakterler olarak belirim gösteren İsa ve Melek, başkarakter olan Daniel'e göç yolculuğunda yardımcı olmaktadırlar. Bu iki karakter, Türk olmalarına karşın film anlatısı içerisinde onların etnik kökenlerine yönelik herhangi bir vurgulama yapılmamaktadır. Film boyunca bu karakterlerin yabancı oldukları işaret edilmemekte, farklılıklarının altı çizilmemekte ve uyumlu bir iletişimleri olduğu gösterilmektedir. Bu bağlamda ikinci kuşak Türk göçmenlerin, Alman toplumu ile uyum sağladıklarının, onlarla karşılaşmalarında artık öteki olarak algılanmadıklarının vurgulandığını söylemek mümkün olmaktadır. Almanların gözünde bu iki karakter, birer yabancı veya göçmen olarak algılanmamaktadırlar. Bu açıdan film, farklı özellikleri olan bireylerin birbirleriyle ahenkli ve anlayışlı ilişkiler geliştirebildiğine parmak basmaktadır. Hem İsa hem de Melek, Alman toplumuyla uyum kurmuş, kimliğini oluşturmuş ve bu hususta herhangi bir problem yaşamayan bireyler olarak belirim göstermektedirler. Hatta Almanya'ya Daniel ve onun yol arkadaşı Juli'den daha fazla bağlıdırlar. Onların Türkiye'ye yolculukları, Daniel ve Juli gibi kaderlerini gerçekleştirmek için değil görev icabı gerçekleşmektedir. İsa, ölmüş olan amcasının cesedini getirmek için, Melek ise sınır geçişinde İsa'ya yardımcı olacak belgeleri ulaştırmak için Türkiye'ye göç yolculuğu gerçekleştirmektedir. Bu açıdan bakıldığında, ikinci nesil Türk göçmenlerinin, Alman toplumuna en az Almanlar kadar adapte olduklarını hatta yeri geldiğinde onları bu konuda geçebildiklerini söylemek mümkündür. Bu bağlamda filmde iki Türk olan İsa ve Melek'in göçmenlikleri değil, anlatıyı destekleyen öyküleri ön plana çıkmaktadır. Bu karakterler, film anlatısında olay örgüsünün ilerlemesinde ve sonuca varılmasında oldukça etkin bir role sahiptirler. Ayrıca söz konusu iki karakter, Almanca diline oldukça hakim bir görüntü sergilemektedirler. Bu bakımdan Türk göçmenlerin, film anlatısı içerisinde Almanya'ya ve Alman kültürüne uyumu bu açıdan da desteklenmektedir.

Temmuz'da filminde, diğer Akın filmlerinde olduğu gibi çok dilli ve çok kültürlü bir anlatı tasarlanmaktadır. Çok kimlikli olan ve melez bir özelliği bulunan Fatih Akın, anlatı içerisine farklı etnik kökenlerden birçok bireyi yerleştirmekte, farklı

dilleri birlikte kullanmaktadır. Filmde, Avusturya, Bulgaristan, Macaristan benzeri pek çok ülkenin sınırlarının belirim gösterdiği görülmektedir. Bunlarda da gümrük kapıları, otobüs durakları, mola yerleri gibi mekanlar tercih edilmektedir. Bu tarz mekanların kullanımı, aksanlı sinema veya diaspora sinemasının filmlerinde oldukça sık kullanılan bir özelliğe sahiptir. Bunun amacı, karakterlerin sürekli bir hareket halinde olduğunu vurgulamak ve bu sayede onların yapmış olduğu yolculuğun kaderlerinde olan bir şey olduğunu betimlemektir. Çok dilli film anlatısında Akın, Almanca, Türkçe, İngilizce, Romence gibi lisanları bir arada uyum içerisinde kullanmaktadır. Ayrıca diegetik ve diegetik olmayan düzeylerde duyulan müziklerin melez ve çok dilli anlatının kurulmasında etkili olduğu söylenebilir.

Temmuz'da filmde direkt olarak gözüken birinci kuşağa ait bir birey bulunmamaktadır. Ancak İsa karakterinin yapmış olduğu konuşmalardan onlarla alakalı bir yorum çıkarmak mümkün olmaktadır. İsa'nın anlattıklarına bakıldığı zaman birinci kuşak göçmenlerin ailelerine son derece bağımlı olduğunu, geleneksel değerlerine sahip çıktıklarını, kolektif bir biçimde hayatlarını devam ettirdiklerini ve ortaklaşa hareket ettiklerini söylemek olasıdır. Bu bakımdan Almanya'da yaşayan birinci kuşak göçmenlerin, film anlatısına göre kendi aralarında bir birliktelik oluşturarak Alman toplumundan yalıtılmış bir hayat sürdürdüklerini söylemek mümkündür. Dolayısıyla ikinci kuşak göçmenler, farklı kültürler, kimlikler ve diller arasında istedikleri gibi hareket edebilme özgürlüğüne sahiplerken birinci kuşak göçmenlerin belirli kalıplar içerisinde sıkışıp kaldığı söylenebilir.

Temmuz'da filmde her ne kadar fazla olmasa da birinci kuşak göçmenler ile ikinci kuşak göçmenlerin yaşamış olduğu çatışmalara gönderme yapıldığı görülmektedir. Ölen amcasını arabasının bagajında taşıyan ve onu Türkiye'ye götüren İsa, nezarete alındığı zaman Daniel'e, bu taşıma işinin aile büyüklerinin kararıyla alındığını, ailede en ufak kendisi olduğu için de bu işin kendisine kaldığını ifade etmektedir. Bu konuşmalardan anlaşıldığı kadarıyla birinci kuşaktan olan göçmenlerin, kültürel ve konvensiyonel değerlerine hala önem verdikleri görülmektedir. Bunun nedeni, ölen amcanın geleneklere göre gömülmesinin istenmesidir. İsa için ise söz konusu durum yalnızca onun başına gelen bir bela şeklinde algılanmaktadır. Kendi kültürüne yönelik bir yabancılaşma yaşadığından dolayı Türk kimliğinden uzaklaşmıştır.

Film anlatısı içerisinde çeşitli ülkelerin sınırlarını geçerek Türkiye'ye yapılan yolculuk, Fatih Akın'ın kendi hayatından izler taşımaktadır. Yönetmen de tıpkı filmdeki Daniel ve Juli karakterleri gibi çocukluğunda ailesi ile beraber yaz tatillerinde çeşitli ülkelerin sınırlarını geçerek memleketi olan Türkiye'ye bir yolculuk deneyimi gerçekleştirmiştir. Film anlatısında yol boyunca karakterler Avusturya, Bulgaristan, Macaristan benzeri ülkelerin sınırlarından geçerek çok çeşitli yerler görmekte ve yeni insanlarla tanışmaktadırlar. Bu bağlamda film anlatısının, Fatih Akın'ın görsel hafızasının tekrardan yaratılmasına katkı sağladığını söylemek mümkündür.

Fatih Akın, Temmuz'da filminde olayları bir Alman karakterin bakış açısından yansıttığı için bu film, belki de onun en Alman filmi olarak görülebilir. Tıpkı Doğuluların Batı'ya yaptığı gibi bu kez Batılı birinin Doğu'ya yaptığı bir göç söz konusudur. Bu anlamda Akın'ın Batı ve Doğu'yu birbirine yaklaştırdığını, aynı göç deneyiminin bir Alman tarafından da gerçekleştirilebileceğini gösterdiğini söylemek mümkündür. Göç olgusu, sadece tek tarafı ilgilendiren bir mesele olmaktan çıkarılarak çift yönlü bir hale büründürülmektedir. Bu göç yolculuğu, masalsı, ütöpik bir biçimde aktarılmaktadır.

Film anlatısı içerisinde farklı etnik kökenlerden, farklı milletlerden pek çok karakter bulunmaktadır. Bu anlamda film, çok kimlikli bir özelliğe sahiptir. Türk karakterler Melek ve İsa, Jamaikalı karakter Kodjo, Alman Daniel ve Juli, Macar satıcı, Romen şoför anlatı içerisinde bulunanlardır. Bunların hepsi farklı kültürlerden gelen karakterler olarak belirgin gösterirler. Bu bağlamda filmin aksanlı sinemanın karakteristik özelliklerinden biri olan çok kimlikliliği taşıdığını söylemek mümkündür.

Filmde, ikinci kuşak bir Türk genci olan İsa'nın, amcasının cenazesini götürmek için yola çıkması, ikinci kuşak göçmenlerin hala birinci kuşak atalarının baskısından ve otoritesinden kaçamadığının göstergesidir. Bunun nedeni, gelenekselle bağları kopmayan birinci kuşak göçmenlerin İsa'yı cenazeyi götürmesi konusunda mecbur bırakmasıdır. İsa bu duruma isyan eder ancak Almanya'daki göçmen ailesi böyle bir karar almıştır.

Film anlatısı içerisinde pek çok farklı milletten bireyin birlikte gösterildiği görülmektedir. Bu kişiler, birbirleriyle iletişim kurmada son derece yetenekli bir niteliğe sahiptirler. Dolayısıyla anlatı, hem ortak kimlikleri hem de farklı kimlikleri bulunan insanların birbirleriyle uyumlu ilişkiler geliştirebildiğine parmak

basılmaktadır. Bu anlamda kültürler, birbirlerine son derece yaklaştırılarak ortak bir zeminde sunulmaktadır.

Filmde aşk olgusu, karakterlerin yolculuk yapmasındaki en büyük motivasyonlarından biridir. Ancak burada önemli olan yolculuğun nedeni değil bizatihi kendisidir. Sürekli yolda olma durumu ve asla bitmek tükenmek bilmeyen bir hareketlilik söz konusudur. Bu yolculuk, karakterlerin kendi iç dünyalarında kendilerini yeniden keşfetme serüvenine dönüşmekte ve bu sayede yeni bir kimlik oluşumuna zemin hazırlamaktadır.

Film anlatısı içerisinde insan varlığını parçalayan ulusal sınırların ortadan kaldırıldığı ve kültürler arası bir ittifakın kurulduğu görülmektedir. Böyle bir ittifak, kozmopolit bir varoluşu öneren bir ortaklığı meydana getirmektedir. Akın, söz konusu ortak alanı meydana getirebilmek için Avrupa'nın türlü jeopolitik alanlarını yeniden birleştirmeyi seçerek mekânsal bir beraberlik ortaya koymaktadır. Kozmopolit manada devam ettirilebilir bir kültürlerarası ahenk fikrini sürdürerek ilk defa beraber seyahat gerçekleştiren bireyler arasındaki harmoniye ve anlayışa parmak basmaktadır. Bu sayede izleyici de karakterler ile beraber karşılıklı anlayış noktasında birleşmektedir. Akın'ın karakterleri, beraber seyahat yapmalarına olanak sağlayan kültürlerarası bir birliktelik kurma yeteneğine sahiptirler. Bu bağlamda Daniel ve Juli ile İsa ve Melek, filmin son sahnesinde aralarındaki birtakım farklılıklara rağmen beraberce seyahat etme olanağına kavuşmaktadırlar.

Temmuz'da filmi, Akın'ın en Alman filmi olarak görülebilir. Akın, bu filmde Alman toplumunu göçmenin alanına yaklaştırmakta ve dahil etmektedir. Göçmenlik olgusunu bir Alman karakterin perspektifinden deneyimlettirmektedir. Bu defa göçmenlik deneyimi yaşayan Türk bir göçmen değil, Almanyalı bir bireydir. Bu bakımdan bu film, çok kültürlü ve melez bir göçmen şeklinde belirim gösteren Fatih Akın'ın Batılı kimliğini ön plana çıkararak olaylara yaklaştığı bir özellik taşımaktadır. Anlatı boyunca Alman Daniel, çeşitli ulus devletlerin sınırlarını geçerek Türkiye'ye gelir. Karakterin kimliğinin kademe kademe değişimi gözlenmektedir. İstanbul'a vardığında ise Daniel artık bir Akdenizli olmaktadır. Yeni bir topluma uyum sağlaması gereken kişi artık bir Almandır.

Film anlatısı içerisinde kullanılan müzikler de melez bir üsluba destek olacak niteliktedir. Türk bir ikinci kuşak göçmen olan Melek karakteri, Daniel ile sahilde oturduğu sırada Türkçe bir şarkı söylemektedir. Bu şarkı, daha sonrasında Daniel ile

Melek mola yerinde karşılaştığı sırada diegetik olmayan düzeyde de duyulmaktadır. Yine Türk bir ikinci kuşak göçmen olan İsa, arabasıyla yollardayken arabanın radyosundan Türkçe parçalar duyulmaktadır. Juli ile tırcı Leo'nun dans sahnesinde ve Daniel ile Luna'nın sahnelerinde de İngilizce parçaların varlığı söz konusudur. Akın, bu filmde de çok dilli anlatısını kurarken müziklerden oldukça sık yararlanmaktadır.

4.2.3. Solino

Fatih Akın'ın üçüncü uzun metraj filmi olan Solino'da bu kez Türk göçmenlerin değil farklı bir diaspora olan İtalyanların gözünden olaylara yaklaşıldığı görülmektedir. Yeni Gerçekçilik akımından birtakım imgeler taşıyan filmde küçük bir İtalyan kasabasından Almanya'ya göçen bir ailenin öyküsü anlatılmaktadır. Esasen ayrımlı toplumlar biçiminde belirim göstermelerine karşın Türkiye ile İtalya, Akdeniz iklimini ve kültürünü barındırma, yakın komşuluk ve hısımlık ilişkileri, bol çeşitli yemekler benzeri noktalardan birbirleriyle aynılık göstermektedirler. Bu açıdan bakıldığında zaman, anlatıda İtalyan ailenin deneyimlemiş olduğu göç sonucunda kendi kültürüne uzaklaşması hususundaki Türk göçmenlerin de başına gelebilmesi söz konusudur.

Film anlatısı içerisinde baba karakterinin gayri meşru ilişki yaşaması, erkek çocukların sahip oldukları özgür ortam, aile bireyleri arasında yaşanan iletişim kopukluğu, geleneklerin arka plana atılması göç sürecinin neticeleri biçiminde belirim göstermektedir. Filmde iş bulma hayaliyle Almanya'nın Duisburg kentine giden aileden geleneklerine en fazla sahip çıkan karakter birinci kuşak bir göçmen olan anne Rosa'dır. Kocasını Romano, göç etme ve yeni kültüre entegre olma hususunda daha istekli bir profil çizmektedir. Rosa karakteri, öykünün başlangıcından itibaren anavatanına yönelik bir sını duymaktadır. Devamlı olarak memleketine geri gitmeyi arzulamaktadır. Fakat bu konuda kocasını ikna edemez. Bunun üzerine bir pizzacı dükkanı açarak Almanya'da küçük bir Solino meydana getirmek ve vatan sılasını gidermek ister. Ancak başlangıçta kendi memleketindeymiş gibi duygular yaşadığı bu mekan, zamanla çok kültürlülüğün etkisi altında kalır ve İtalyan kimliğinden kopar. Restoran, artık başlangıçtaki gibi anavatanı simgeleyen bir mekan olmaktan çıkar. Bunun en önemli göstergeleri, müşterilerin televizyonda Amerikalı boksör Muhammed Ali'nin maçını seyretmeleri ve bir film çekimi esnasında Nazi kıyafetli figüranların gelip restoranda yemek yemeleridir. Rosa, Nazi üniformalı figüranlar restorana geldiğinde "O faşistler burada yiyemez!" der ve onlara kıyafetlerini

çıkarttırır. Bu davranış, Rosa'nın geleneklerine bağlı olduğunu ve kültürüne sahip çıkmayı istediğini gözler önüne sermektedir.

Filmde göçün gerçekleştiği yer olan Duisburg kenti, umumiyetle gri renklerle, düz ve soğuk yapılarla tasvir edilmektedir. Bunun tam tersine kökenlerin olduğu İtalya'nın Solino kenti ise son derece aydınlık, ferah, güneşli ve sürekli canlı bir atmosferle resmedilmektedir. Alman sanayi kentinin her daim soğuk iklimi, dumanlı havası ve bohem atmosferi, karakterlerin göç eyleminin onlar üzerindeki etkilerini imgelemektedir. Bu etkiler; ruhsal bunalım, çatışmalar, yalnızlık gibi şeylerdir. Solino'da ise karakterler yakın akrabalık ve dostluk ilişkileri ile karşılaşmakta, birbiriyle yan yana olan şirin evler de görsel anlatımla bunları desteklemektedir. Yabancı bir ülkeye göçen karakterlerin aramış olduğu mutluluk, kendi anavatanlarının her zaman güneşli ve huzurlu olan alanlarında ve buralardaki insanlarla geliştirecekleri ilişkilerde gizlidir. Karakterlerin kaderi, bir şekilde kendi anavatanlarına yeniden göçmek ile kesişmektedir.

Solino filmindeki ailenin Almanya'ya göçünde etkili olan şey, baba karakteri Romano'nun arkadaşı olan Franco'nun önceki dönemlerde Almanya'ya göç etmesi ve bu yönde Amato ailesini etkilemesidir. Bu bakımdan göç edilen ülkede var olan çekici unsurların arasında söz konusu ülkeye geçmiş dönemlerde göçen tanıdık, arkadaş önerileri yer almaktadır. Bu bakımdan ailenin göçü, kuramsal bağlamda İlişkiler Ağ Kuramı ile özdeşleştirilebilmektedir. Bunun nedeni, İlişkiler Ağ Kuramı'nın yerleşilen yerdeki eski göçmenler arasında ortak bir köken, soydaşlık, arkadaşlık bağlarından meydana gelen bireyler arası bağlantılarda dikkat çekmesidir. Uluslararası göç devinimlerine hareketlilik getiren, destekleyen etkenler biçiminde idrak edilen bahsi geçen ağlar göç devinimlerini teşvik ederek ve göç maliyetleri ile olası tehlikeleri daha aza indirerek insanların göç kararı vermesinde etkili olmaktadır. Solino filminde de Franco, Romano'yu cesaretlendiren ve onun göç kararı vermesinde etkili olan kişidir.

Film anlatısında, göç etme sürecinin birinci kuşak ve ikinci kuşak karakterler arasında farklı anlamlarının olduğu görülmektedir. Birinci kuşak göçmenler olan Romano ile Rosa, Almanya'nın kültürü ile toplumsal yaşamına entegre olmada zorluk çekmekteledir. Bu iki karakterden bilhassa Rosa, Alman toplumunda elimine olmuş bir haldedir ve devamlı olarak İtalya'ya geri dönmekten konuşmaktadır. Film anlatısı süresince restorandan ve evinden neredeyse hiç çıkmadığı görülmektedir. Zaten bir

sahnede Romano'ya "Biz buraya ait değiliz. İnsanların ne dediklerini bile anlamıyorum" demesi, göçe yüklediği anlamı gözler önüne sermektedir. Rosa ve Romano'nun aksine çocukları Gigi ve Giancarlo, ilk gençlik tecrübelerini Almanya'da yaşadıklarından ötürü Alman toplumuna daha kolay bir şekilde adapte olmaktadır. İçinde bulundukları durum, herhangi bir kültür veya kimlik karmaşasını taşımamaktadır. İki kardeş, melezliğin kendilerine katmış olduğu özgüven ile özgürlüklerine oldukça düşkün ve durumlarından oldukça memnun bir haldedirler. Ancak Almanya, onlar için hem haz alınacak bir yerken hem de birtakım kaoslar yaşadıkları, başlarına belaların geldiği bir mekandır. İki karakter, bu çok kimlikli ve melez olma durumlarından ötürü bir süre sonra kendi kültürlerine uzaklaşmakta ve öz kimliklerini kaybetmektedirler. Gigi ve Giancarlo, geleneklerinden ve kültürlerinden büyük bir ayrılık yaşamaktadırlar. Nitekim Gigi'nin büyükbabasının fotoğrafına saygı duyması gerekirken onunla eğlenmesi ve İtalya'ya döndüğü zaman Ada'dan İtalyanca konusunda destek alması bunun göstergeleridir. Onların aksine Rosa, İtalyanca konuşmayı sürdürür ve Almanlarla anlaşması gerektiğinde oğullarından yardım alır.

Film anlatısı içerisinde birinci kuşak göçmenler ile ikinci kuşak göçmenler arasındaki kimliksel çatışmalara yer verilmektedir. Baba karakteri Romano, çocukları Gigi ve Giancarlo'yu pizzacılık mesleğini sürdürmeleri konusunda zorlamaktadır. O, geleneksel kültürünü ve alışkanlıklarını kendisinden sonraki kuşağa da dayatmak ve kendisiyle aynı tecrübeleri yaşatmak istemektedir. Ancak Gigi ve Giancarlo, babalarının bu isteğine karşı çıkmakta, melez olmanın getirdiği özgürlük hissinden feragat etmeyi istememektedirler. Bu anlamda birinci kuşak bir göçmen olan Romano ile ikinci kuşak göçmen olan çocukları arasında bir kimlik ve kültür çatışması yaşanmaktadır. Bir sahnede Romano'nun çocuklarına "inançsız herifler" demesi, çocukların geleneksel ile bağlarının kopmasına bir tepki niteliğindedir.

Solino filminde bir ülkeden, kültürü ve başka pratikleriyle ayrımlılık gösteren başka bir ülkeye göçen bir ailenin yaşamış olduğu olaylar anlatılmaktadır. Diğer Akın filmlerinde olduğu gibi göç teması, bu filmde de arka plan biçiminde görünür olmaktadır. Ön planda ise daha evrensel meseleler yer almaktadır. Bunlar; aile bireylerinin, bilhassa Gigi ve Giancarlo'nun kişisel seçimlerle birbirlerinin hayatlarını şekillendirmesi ve etkilemesidir. Başlangıçta kolektif bir hedefle, yeni bir başlangıç oluşturabilmek amacıyla Almanya'ya göç eden aile bireyleri, zaman içerisinde çok kültürlülüğün tesiriyle beraber bireyselleşmekte ve parçalanmaya başlamaktadır. Tüm

aile bireylerinin seçimleri farklı etmenler aracılığıyla yönlendirilmektedir. Rosa'nın amacı anavatanına dönmek ve kendi kültür ve geleneklerini sürdürmek, Romano'nun amacı daha fazla para kazanmak ve kendi olduğu yerin en iyi restoranını oluşturmak, Gigi'nin amacı film çekmek ve bu sayede ünlü bir yönetmen olmak, Giancarlo'nun amacı özgürce yaşayabileceği, başkalarının ona karışmayacağı bir yaşama kavuşmaktır. Söz konusu farklı hedefler, aile bireylerinin farklı taraflara savrulmasına sebebiyet vermektedir.

Rosa karakteri, Romano tarafından aldatıldığını öğrendikten sonra hasta olur ve doktora gider. Burada, kendisine lösemi teşhisi konur ve ömrünün fazla kalmadığı söylenir. Bunun ardından Rosa, oğlu Gigi ile birlikte memleketi olan Solino'ya geri döner. Burada her ne kadar doktor tarafından fazla süresinin kalmadığı söylene de uzun yıllar hayatını devam ettirir. Bu durum, aidiyetlik hissinin getirmiş olduğu psikolojik vaziyetin olumlu etkisi biçiminde yorumlanabilmektedir. Kendi vatanında olmanın getirdiği özgüven ve yaşama isteği, karakterin yaşam standartlarını artırmakta ve hastalığı yenmesinde etkili olmaktadır. Çünkü sıra olgusu, Rosa için kozmik bir anlam ifade etmektedir.

Film anlatısı içerisinde göç sürecine yönelik karakterlerin farklı yaklaşımlarının olduğu görülmektedir. Rosa, çocuklarının kendisine İtalya'dan bir ev almasını hayal ettiğini dile getirmektedir. Karakterin söz konusu sözlerinden göç sürecine yönelik yaklaşımı anlaşılmaktadır. O, Almanya'da yaşamını kalıcı olarak devam ettirmeyi düşünmemektedir. Ekonomik durumları iyi hale gelince tekrardan İtalya'ya dönmeyi arzulamaktadır. Karakterde göç etme, bir yalnızlaşma ve soyutlanma etkisine neden olmaktadır. Romano karakteri ise Almanya'da yaşamına devam etme amacı gütmektedir. Bunun nedeni, eğer İtalya'ya geri dönerse çevresindekiler tarafından başarısızlıkla suçlanacağı inancına sahip olmasıdır. Bu nedenle göç sürecine olumlu yaklaşmaktadır. Gigi ve Giancarlo da göç süreciyle ilgili herhangi negatif bir düşünceye sahip değildirler. Onlar, Almanya'da hayatlarını devam ettirme niyetindedirler. Gigi'nin, annesine bakmak için İtalya'da gittiğinde bir adam tarafından sorulan “Burada kalacak mısın yoksa gidecek misin?” sorusuna “Mümkün olduğunca çabuk geri döneceğim” demesi, kökleriyle bağlarının koptuğunu ve Alman toplumu ile özdeşleştiğini gözler önüne sermektedir.

Fatih Akın, Solino filminde göçmenliği tema alıyor biçiminde görünmesine karşın filmin perspektifi oldukça farklı bir özellik göstermektedir. Söz konusu filminde

azınlıkla özdeşleşmekten mümkün olduğunca kaçınan yönetmen, bakış açısını ayrımlı toplumun göçmenlerine yönelik gerçekleştirmektedir. Film anlatısı içerisinde, Türk ile İtalyan toplumlarının birer Akdenizli olarak birbirlerine benzer taraflarına yönelik vurgular yapılmaktadır. Bu filmde, göçmenliğin meydana getirdiği başkalaşmayla beraber köklere geri gitmenin, sılanın olanaksızlığı, bireysel ve toplumsal misyonların ortaya çıkardığı çatışmalar, ani seçimlerin meydana getirdiği başkalaşmalar ve ayrılıkların konu edinilmesi söz konusudur (Deliormanlı, 2011: 279). Solino, her manada standart bir İtalyan familyasının perdeye yansımasıdır. Karakterlerin jest ve mimiklerini mübalağa yaparak kullanmaları, yemek esnasında dua etmeleri benzeri pek çok kod söz konusu anlatımı desteklemektedir. İtalyan ailenin yaşamış olduğu dramı aktarıyor şeklinde gözükse bile bu film, Türklerin yaşamış olduğu çözülme ve ayrışmanın emarelerini de barındırmaktadır. Bunun nedenleri arasında, geleneksel bir Türk aile modelinde komşuluk ve hısımlık bağıntılarının, anavatan hasretinin İtalyan bir ailenin öyküsünde de görülmesi bulunmaktadır. Bu bakımdan Almanya'ya göçen Türk bir ailenin başına gelmesi olası olayları görünür kılmaktadır.

Filmde birtakım aksanlı kodlar da bulunmaktadır. Bunlardan ilki, Amato ailesinin büyükbabasının resmidir. Rosa'nın, Almanya'daki yeni evine gelir gelmez yaptığı ilk şey, büyükbabanın fotoğrafını komodinin üzerine konumlandırmak olmuştur. Buradaki amacı, istemeyerek gelmiş olduğu ülkede bir anavatan görünümü oluşturmaktır. Ancak bir yandan da bu durum, istemeyerek göç ettiği ülkeyi kabullendiğini göstermektedir. Bir başka aksanlı kod ise pizzacıdır. Rosa'nın anavatanına yönelik kodlarla çevrili olan bu mekan, bir anlamda Rosa için bir kaçış noktası ve sığınacağı bir yerdir. Fakat aynı zamanda kocası Romano'yu başka bir kadınla bastığı için aynı zamanda bir dağılma noktası biçiminde işlev görmüştür. Aksanlı kodlardan bir diğeri de tren garıdır. Tren garları, otobüs terminalleri, mola yerleri gibi mekanlar aksanlı sinemanın filmlerinde sıkça hareketliliği vurgulamak için kullanılmaktadır. Bu filmde de tren garı, ailenin sürekli bir göç durumunda olduğuna işaret etmek maksadıyla görünür kılınmaktadır. Tren garı, küçük Solino kasabasının dış dünyaya yönelik tek kapısı biçiminde belirim göstermektedir.

Filmin anlatısının oluşturulmasında müzik, diğer Akın filmlerinde olduğu gibi destekleyici bir niteliğe sahiptir. İtalyan müzikleri, bilhassa Solino kasabasında ve Solino'yu yabancı bir ülkede imgesel olarak yaratmak maksadıyla kurulan restoranda duyulmaktadır. Bu müzikler, İtalya'ya aitliği destekleyen ve atmosferi daha da

güçlendiren önemli unsurlar olarak belirim göstermektedir. Almanya sokaklarının gösterilmiş olduğu sahnelerde ise daha statik ve dramatik müzikler anlatıyla paralellik göstermektedir.

4.2.4. Duvara Karşı

Fatih Akın'ın en çok bilinen filmlerinden biri olan Duvara Karşı'da, Türk göçmenlerin yaşamlarından esintiler sunan diğer filmlerinin aksine karakterlerin Türkiye'de daha fazla vakit geçirdiği ve Türk kültürünün içerisinde daha net bir biçimde konumlandıklarını söylemek mümkündür. Akın, bu filmde biraz daha İstanbul'un ve Türkiye'nin içerisine dahil olmuştur. Bu durum, onun sürekli olarak köklerini arayış macerasında daha ileri gittiğinin göstergesi olarak okunabilir.

Film anlatısı içerisinde, göçmenlik deneyimini ayrımlı biçimlerde yaşayan karakterlerin varlığı söz konusudur. Cahit karakteri, bütünüyle Türk kültürüne yabancılaşmış, ikinci kuşak bir göçmendir. Onun aksine Sibel karakteri, geleneksel kültürel değerlerle sarılmış ve bunlardan sıyrılmaya çalışan bir profil çizmektedir. Sibel'in birinci kuşaktan olan babası ve onun ataerkil düzeninin devamlılığını sağlayan abisi, kendi Türk kültürlerini, geleneklerini Almanya'ya taşımıştır. Bu kültürlerini ve geleneklerini muhafaza etmeye çabalamaktadırlar. Tüm bu söz konusu baskıdan sıyrılmaya çalışan Sibel, çareyi kendisi gibi bir Türk olan Cahit ile evlenmekte görmektedir. Bu girişim, ikisinin de yaşamlarının yeniden biçimlenmesine neden olmaktadır.

Film anlatısı içerisinde, anavatana yapılan göçün, karakterlerin kaderlerini tayin eden, onların hayatlarını tekrardan şekillendiren, kişiliklerini yenileyen bir unsur olarak belirim gösterdiği görülmektedir. Tüm bu değişim ve dönüşümlere eşlik eden öge ise aşktır (Akbulut, 2007; Gökçe ve Köstepen, 2004; Yılmaz, 2012). Anlatı süresince sahne geçişlerinde kullanılan İstanbul görüntüsü, karakterlerin yavaş yavaş Alman kimliklerinden uzaklaşarak Türk kimliklerinin belirim göstermesine eşlik etmektedir. Bu ayrıntı, birden çok kimliği bünyesinde barındıran ikinci kuşak göçmen karakterlerin derinlerde bir yerde yabancılaşmış oldukları öz kimliklerine dair bir şeyler barındırdığının göstergesi olarak okunabilir.

Duvara Karşı filminde, anavatana yapılan yolculuk, karakterlerin kişiliğinde ve kimliklerinde büyük oranda değişime neden olmaktadır. Sibel, hikayenin başlangıcında son derece çılgın, aklına her eseni yapan bir yapıdayken öykünün

sonunda sevdiği adam için bile ailesini terk etmeyecek bir noktaya erişmiştir. Bu da onun Alman kimliği ve kültüründen uzaklaşarak kademe kademe Türk kimliğini kazanmasıyla paralellik göstermektedir. Cahit karakteri de başlangıçta hiçbir şeyi umursamaz, boş vermiş bir tavra sahipken zamanla Sibel’e duyduğu aşk ve Türkiye’ye yaptığı yolculuk, kimliğinde olumlu anlamda bir dönüşüme sebebiyet verir. İlk başta asimile olmuş, yabancılaşmış bir karakter olarak belirim gösteren Cahit, filmin öyküsü boyunca değişim geçirmektedir. Film anlatısının sonunda hem aşık olduğu kadının peşinde Türkiye’ye göç etmiş hem de köklerini aramak ve kendini keşfetmek için Mersin’e doğru gitmiştir. Her iki karakterin de gurbetten anavatana doğru gerçekleştirmiş olduğu yolculuk, onların fiziksel ve ruhsal boyutta büyük bir değişim yaşamalarına sebebiyet vermektedir. Göçe yüklenen mana, karakterlerin kişiliklerinin ve kimliklerinin tekrardan kurulmasına sebep olduğu ve onların bir nevi köklerine dönerek olgunlaşmasını sağladığıdır. Göç sayesinde karakterler, adım adım Türk kimliğine kavuşmaya başlamaktadırlar.

Duvara Karşı filminde birinci kuşak göçmenler ile ikinci kuşak göçmenler arasında yaşanan kültürel ve kimliksel çatışmalara yer verilmiştir. Filmdeki çatışmalar, göçmenler ile Alman toplumu arasında gerçekleşmemektedir. Aile bireyleri arasındaki kuşak farklılıklarından ötürü ileri gelmektedir. Birinci kuşak bir göçmen olan Sibel’in babası ve ikinci kuşak bir göçmen olan Sibel arasında geleneksel değerlerle paralel bir yaşamı devam ettirme ve Batılı gibi her istediğini gerçekleştirebilme sürtüşmesinden kaynaklanan bir gerilim söz konusudur. Babası, Sibel’in bir Türk ile evlenmesine izin verirken Sibel’in düşünceleri, her gün başka biriyle beraber olmak yönündedir. Dolayısıyla melez olmanın sağlayacağı tatminlerden faydalanma arzusu olduğu söylenebilir. Bu anlamda Fatih Akın’ın kendi hayat görüşüyle benzerlikler taşımaktadır. Sibel, bir nevi geleneklerden kendi menfaatleri doğrultusunda yararlanarak istediği ve arzuladığı hayata kavuşmayı hedeflemektedir.

Film anlatısı içerisinde karakterler, kimliklerini oluşturlarken bir çok sorunla baş başa kalmaktadırlar. Fatih Akın, bu anlamda “üçüncü uzam”ı tamamıyla kusursuz gören bir anlayış içerisinde değildir. Hem Cahit hem de Sibel, melez kimlik meydana getirmeye yönelik arayışların bir numunesi olarak belirim göstermektedirler. Ancak melez bir kimlik oluşturma süreci, birtakım çelişkiler ve gerilimleri beraberinde getirmektedir. Üçüncü uzamda yeni bir kimlik meydana getirmek, çatışmalarla örülüdür. Cahit, Sibel ile olan evliliğini ciddiye alarak bir kimlik yaratmaya çalışsa da

cinayet, kavga gibi birtakım problemlerle uğraşmak ve bunun sonucunda hapse girmek zorunda kalır. Sibel de her ne kadar başlarda önüne gelenle birlikte olmaktan zevk alsada bir süre sonra bunun, esasen aradığı şey olmadığını fark edecek ve bunun getirdiği meselelerle mücadele edecektir. Her iki karakter de yeni bir kimlik oluşturma süreçlerinde bolca acı çekmektedirler. Bu süreç, sonunda onları anavatanlarına, ait oldukları topraklara kadar götürecektir.

Film anlatısı içerisinde iki kültüre ait olan kodların sunumu oldukça dikkat çekicidir. Doğu ve Batı kültürlerine ait değerlerin sunumunda var olan zıtlık göze çarpmaktadır. Sibel'in babası, birinci kuşak göçmenleri temsilleyen, geleneksel ve kültürel değerlere oldukça önem veren birisidir. Karısı ise sarı saçları olan, modern bir tarza sahip, dışarıdan bakıldığı zaman bir Almandan pek de farklı olmayan birisidir. Bu anlamda anne karakteri, modernleşmeyi ve çağdaşlaşmayı temsil etmektedir. Bu anlamda geleneksel otoriteyi temsilleyen aile, her ne kadar tutucu ve muhafazakar bir biçimde görünse de yabancı bir ülkedeki modernleşmeden bir şekilde nasibini almaktadır. Yine düğün sahnesinde Doğulu bir Türk geleneği olarak gelin ile damadın diğerlerinden ayrı odada yemek yemesi ile Batılı bir davranış kalıbı olan uyuşturucu kullanımı bir arada verilmektedir. Uyuşturucu kullandıktan sonra Cahit ve Sibel'in düğün pistinde Türk şarkılarıyla oynamaları söz konusudur. Bu anlamda Batılı ve Doğulu kodların bir arada sunumu olmaktadır. Ayrıca karakterlerin melez olmanın avantajlarından ve hazlarından faydalandığı durumlar da vardır. Sibel, düğün gecesinden sonra özgürleşmenin verdiği güvenle bir Alman veya genel olarak bir Batılı gibi istediği bir adamla birlikte olur. Fakat daha sonrasında başka bir adam ona birlikte olmayı teklif ettiğinde “Ben evli bir Türk kadınıyım. Kocam seni öldürür” diyerek bir Türk veya genel olarak bir Doğulu kadın gibi davranmaktadır. Bu durum, karakterlerin melez olmanın getirdiği çift kimliklilikle istedikleri kimlerden birini seçerek ona göre hareket ettiğinin göstergesi olarak kabul edilebilir.

Film anlatısı içerisinde, geleneksel değerlerin, yeni bir topluma göç etmeyle birlikte ikinci kuşak göçmenler açısından büyük bir değişim ve dönüşüm geçirdiği görülmektedir. Türk toplumunda ve kültüründe bir hayli önem verilen evlilik kavramının, ikinci kuşak göçmenlerle birlikte içinin boşaldığına şahit olunmaktadır. Sibel, evliliği yalnızca ailesinin baskısından sıyrılma ve bir Batılı gibi özgürce istediğini yapabilmek adına gerçekleştirmektedir. Cahit karakteri de evliliği Sibel'e yardımcı olmak ve hayatına bir anlam katabilmek adına yapmaktadır. Evlilikleri

karşılıklı çıkar ilişkisine dayanmaktadır ve tipik bir Türk çiftinin deneyimlediği tecrübeleri yaşamamaktadırlar. Sibel'in düğün gecesi Cahit ile değil de yabancı bir adamla birlikte olması, Türk kültüründe evli çiftlerin deneyimlemesi gereken gerdek geleneğini yerle bir etmesine neden olmaktadır. Ayrıca ikinci kuşak Türk göçmenlerle birlikte namus, aşk, sadakat benzeri kavramların da büyük bir değişime ve dönüşüme uğradığı görülmektedir. Batılı kültürel ve yaşamsal değerlere uyum sağlanmasıyla birlikte bu kavramların içi boşaltılmaktadır. Cahit, karısı gözleri önünde başka adamlarla flörtleşmesine karşın bunu engellemek için hiçbir girişimde bulunmamaktadır. Bu anlamda geleneksel Türk koca imajından bir hayli uzak bir görüntü sergilediğini söylemek mümkündür. Sibel, babası ve abisinin yanında saçları toplu, kıyafetleri kapalı bir biçimde görülür ve onların yanında sigara içmemektedir. Onların olmadığı zaman ise saçlarını açar, dekolte kıyafet giyer, makyaj yapar ve sigara içer. Bu durum, yine birden fazla kimliğe sahip olan melez bir göçmenin yerine göre kimliklerinden birini seçip kullandığı gösteren bir işarettir.

Film anlatısı içerisinde, birtakım aksanlı kodların olduğu söylenebilir. Cahit ile Sibel'in evlendiği düğün sahnesinde çalan şarkılar, kullanılan dekorlar, konukların davranışları tamamen Türk kültürüne özgü unsurlardır. Sibel'in gelinliğine kırmızı kurdele takması, yine Türk gelenekleriyle alakalı bir şeydir. Cahit ile Şeref'in Sibel'i istemek için gittiği ev de yine birtakım aksanlı kodlarla doludur. Televizyonda açık olan Türk kanalı, masada yer alan gazete, çay bardakları gibi dekorlar tamamen bir Türk evinde olabilecek şeylerdir. Eve gelirken Cahit ve Şeref'in çikolata alması ve Sibel'in konuklara kahve yapması, kız isteme merasimi tamamen Türk kültürüne ve geleneklerine özgü bir şeydir. Yine evin bulunmuş olduğu mahalle, Türk mahallelerini andıracak biçimdedir. Sibel'in Cahit için yemek yapması ve pişirmesi, tipik bir Türk kadınının kocasına yapacağı bir şey olarak görünmektedir.

Filmin anlatısının çok dilli olarak kurulduğu görülmektedir. Babanın ve annenin aile bireylerinin yanında Türkçe konuşması, çok dilli ve aksanlı anlatının geliştirilmesinde etkindir. Yine Sibel de annesiyle Türkçe konuşmaktadır. Sibel ile Cahit'in bindiği otobüsün şoförü, Cahit'in en yakın dostu Şeref, Sibel'in yakını olan Selma da filmde Türkçe dilini konuşarak çok dilli anlatının kurulmasında etkindirler. Fatih Akın'ın ikinci kuşak karakterleri olan Sibel ve Cahit, Alman diline son derece hakimdirler ve ancak duygu yoğunluğunun fazla olduğu sahnelerde Türkçe konuşmaktadırlar. Bu anlamda Fatih Akın'ın diğer filmlerindeki ikinci kuşak göçmen

karakterlerle benzerlik göstermektedirler. Birinci kuşak göçmenler olan Sibel'in anne ve babası ile Şeref'in ise genellikle Türkçe konuşmayı tercih ettiği görülmektedir. Bu anlamda karakterler açısından bakıldığında ikinci kuşak göçmenlerin Alman diline daha fazla uyum sağladığını, birinci kuşak göçmenlerin ise bu konuda daha geride kaldıkları görülmektedir. Yine Cahit, Selma ile İstanbul'da buluştuğunda İngilizce konuşarak çok dilli anlatıya daha da katkıda bulunmaktadır. Tüm bunlar, aksanlı sinemanın özelliği olan melezliğe destek vermektedir.

Cahit karakteri, Türk kimliğine tamamen yabancılaşmış bir profil çizmektedir. Şeref ile Sibel'i istemeye gittikleri sahnede Türkçe konuşmaya çalışır ancak bunu doğru düzgün beceremez. Bunun üzerine Sibel'in abisi, Cahit'e "Türkçe'ne ne yaptın böyle?" der. Cahit ise bu soruya karşılık olarak "Çöpe attım" yanıtını verir. Bu cevap, Cahit'in Türk kültürü ve gelenekleri ile beraber Türk diline de ne kadar yabancılaştığını göstermektedir. Yine Sibel, düğüne akrabalarını getireceğini söylediği zaman "Yanında it sürüsü gibi Türk mü getireceksin?" der. Gece kulübünde kendisi gibi Türk kökenleri olan göçmenlerden dayak yedikten sonra onlardan "pis yabancılar" diye bahsetmektedir. Tüm bu unsurlar, ikinci kuşak bir göçmen olan Cahit'in ne denli Türk kimliğinden uzaklaştığına ve Alman kimliğini benimsediğine işaretler.

Film anlatısı içerisinde sahneler arasına sık sık boğaz görüntüsü ve Türk ezgileri girmektedir. Bu unsurlar, karakterlerin yavaş yavaş Türk kimliğini elde etmelerini temsil etmektedir. Cahit, başlangıçta tamamen Türk kimliğinden uzaklaşmış ikinci kuşak bir göçmen olmasına karşın Sibel ile evlendikten ve ona aşık olduktan sonra yavaş yavaş Türk kimliğini geri kazanmaya başlamaktadır. Bu kimliği geri alma süreci, sahne aralarına koyulan görüntüler ve müzikler eşliğinde seyirciye aktarılmaktadır.

4.2.5. Yaşamın Kıyısında

Yaşamın Kıyısında filmi, Fatih Akın'ın köklerini bulma hususunda giderek aşama kaydettiği, karakterleri vasıtasıyla direkt olarak memleketi Trabzon'a göç ettiği bir özellik taşımaktadır. Bu filmde, önceki filmlerde olduğu gibi İstanbul'un Almanya'da yaşayan Türk göçmenler açısından yabancı, turistik bir mekan olma durumu söz konusu değildir. Tam tersine İstanbul, karakterlerin içerisinde hayatlarını devam ettirdikleri, kaderlerinde yazılı bulunan sıllarına erişebilmeleri için bir geçiş mekanı olarak belirgin göstermektedir.

Filmdeki Nejat karakteri için göç olgusu, köklerine yeniden kavuşması ve kendini keşfedebilmesi için gerekli olan bir tecrübe biçiminde tezahür edilmektedir. Söz konusu deneyim, diğer insanlarla girmiş olduğu birtakım ilişkilerin birbirine etki etmesi vasıtasıyla oluşan, yaşamındaki boşluğu ortadan kaldırması için gereken, kaderinin düğümünü çözecek olan bir yolculuk biçiminde belirim göstermektedir. Filmin açılışı, geriye dönük bir biçimde gerçekleşmektedir. Bu geriye dönüşte, Nejat karakterinin Trabzon'a doğru giderken yol üzerinde yer alan bir benzin istasyonunda mola verdiği sahne yer almaktadır. Naficy, Fatih Akın'ın ve umumi olarak göç sineması yönetmenlerinin yapmış olduğu bu doğrusal anlatıyı parçalama ve kronolojik sıra üzerinde oynama yapma yönteminin, karakterlerin sahip olduğu yersiz-yurtsuzluğa işaret etmek maksadıyla gerçekleştirildiğini söylemektedir (Çakkalkurt, 2015: 109). Bu anlamda Nejat da yersiz-yurtsuz bir özelliği bünyesinde barındırmaktadır. Bu durumu Nejat'ın Kazım Koyuncu'nun bir şarkısını duyduğunda "Bu şarkıyı söyleyen kim?" diye sormasından anlamak mümkündür. Ancak bu soru, Nejat'ın yersiz-yurtsuzluğunu ve köklerine yabancılaşmasını vurgulamasının haricinde onun tekrardan köklerine geri dönme isteğine de parmak basmaktadır.

Yaşamın kıyısında filminde, diğer Fatih Akın filmlerinin aksine suça karışmamış, uyuşturucu kullanmayan, iyi bir işe sahip ikinci kuşak bir göçmen karakterin varlığı söz konusudur. Söz konusu ikinci kuşak karakter, birinci kuşağın ağır, pis işlerde çalışmasının aksine Almanya'da kendine saygın bir işte yer edinebilmiş, bir Alman üniversitesinde Alman dili edebiyatı alanında ders verecek kadar Alman diline ve kültürüne uyum sağlamış vaziyettedir. Bu anlamda Almanya'nın toplumsal, siyasi ve ekonomik hayatına tam anlamıyla entegre olduğunu söylemek mümkündür. Almanya'daki Türk göçmenleri, artık bir Alman gibi saygın ve prestijli işlerde çalışabilmektedir. Bu anlamda Nejat karakteri üzerinden yeni nesil göçmenlerin istihdama ve ekonomik faaliyetlere dahil olum süreçlerinin bir değişim ve dönüşüm geçirdiği söylenebilir. Yine ileriki sahnelerde karşımıza çıkan Türk kadın doktor da bu niteliği destekler niteliktedir. Eskinin kapatılmış, bastırılmış Türk göçmen kadın profilinin aksine artık nitelikli işlerde çalışabilen ve Alman toplumuna adapte olan kadın göçmenler mevcuttur.

Film anlatısı içerisinde birinci kuşak göçmenleri temsil eden Ali karakteri, göç etmiş olduğu Almanya'da kendi kültürünü ve geleneklerini devam ettirme çabasıdadır. Bu çabayı, ikinci kuşak bir göçmen olan Nejat'ın da göstermesini

istemektedir. Nejat'ın babasıyla zorlanmadan Türkçe olarak anlaşmasından bu konuda bir başarıya ulaştığını söylemek mümkün olmaktadır. Evde Karadeniz yemekleri yapmakta ve Karadeniz türküleri söylemektedir. Ayrıca Türkçe konuşurkenki şivesi de göç ettiği yöredeki gibidir. Bu anlamda her ne kadar Almanya'da hayatını kazanmış olsa da kendi dilini, kimliğini, kültürünü muhafaza edebildiğini söylemek olasıdır. Bunun yanı sıra geneleve gittiği sahnede, birlikte olacağı fahişenin Türk olduğunu öğrenince bu durumdan utanmakta ve sonraki sahnelerde kadını, mesleğinden ayrılması için ikna etmeye çabalamaktadır. Bu durum, birinci kuşak erkek göçmenlerin namus, şeref, aidiyet gibi kavramlara hala sahip çıktığının bir göstergesidir. Aynı sahiplenmeyi Yeter'i hiç tanımamasına rağmen iki göçmen Türk karakterin de gösterdiği söylenebilir. Bu karakterlerin otobüste Yeter'in yanına oturarak "Sen hem Müslüman hem de Türksün. Saptığın yol yanlış. Tövbe et!" demesi, kendi milli ve dini kimliklerini yücelttiklerinin ve bunun, göç edilen ülke olan Almanya'da da devam etmesi gerektiğini düşündüklerinin bir göstergesidir.

Filmdeki karakterlerin sahip olduğu kaderler, onları bir biçimde doğdukları yere yani vatan toprağına götürmektedir. Bu karakterlerin gurbette yaşamış oldukları sıkıntılar, karmaşalar, bilinmezlikler anavatanda son bulmakta ve burada sakinliği, huzuru bulmaktadırlar. Söz konusu durum, onların kendi istekleri çerçevesinde gerçekleşmemektedir. Tam tersine bir tür karmaşık ilişkiler ağı çerçevesinde meydana gelen tesadüfi olaylar vasıtasıyla belirim göstermektedir. Bu durum, bir bakıma Fatih Akın'ın oluşturduğu anlatılar aracılığıyla karakterlerin yazgısını belirleyen, onları sılalarına yönlendiren görünmez bir özel güç olduğu izlenimini yaratmaktadır. Buna örnek olarak Ayten'in, Bremen'deyken annesini aradığı sırada otobüsle yanında geçmesine karşın onu görememesi ve sonrasında sınır dışı edilerek Türkiye'ye gönderilmesi ve Nejat'ın, aradığı Ayten'in sevgilisi olan Lotte ile karşılaşmasına karşın ondan herhangi bir bilgi alamadığı için umudunu keserek Trabzon'a gitmesi verilebilir. Her iki karakter de amaçlarına çok yaklaşımlarına karşın bir şekilde bunu gerçekleştirememekte ve kaderlerinin bir sonucu olarak anavatanlarına, ait oldukları topraklara geri dönmektedirler.

Yaşamın Kıyısında filminin anlatısında, Türk göçmenler başta olmak üzere Alman toplumunun öteki biçiminde gördüğü ve istemediği diasporaların göç ülkesinin iktisadi, kültürel, sosyal dinamiklerine gösterdiği uyuma işaret edilmekte, Alman toplumunda Türk göçmenlere yönelik var olan olumsuz kalıpların ve yaklaşımların

yıkılmaya başladığı sezdirilmektedir. Bir sahnede Lotte'nin annesi Susanne, kızının Ayten'i evde ağırlamasıyla ilgili "Onu tanı mıyorsun" demektedir. Lotte ise bu söze karşılık olarak "Bu çok Almanca bir tavır" yanıtını vermektedir. Bu cevap, Türklere ve genel olarak ötekilere yönelik geçmişten kalan kalıp önyargıların yerle bir edilmesi gerektiğine dair bir eleştiri olarak belirim göstermektedir. Daha sonra ise Susanne, kızının ölümünden sonra İstanbul'a gelerek onun yarım bıraktığı mücadeleyi devam ettirmek ve Ayten'i hapisten çıkarmak istemektedir. Türk göçmenlere yönelik önyargıların kırılması gerektiğini imgeleyen bir başka unsur da Nejat karakteridir. O, bir Alman üniversitesinde profesörlük unvanını alacak kadar Alman toplumu ve sosyal hayatıyla bütünleşmiş bir profil çizmektedir. Bu açıdan, daha düşük seviye, beden ve kas gücü gerektiren işlerde çalışmış olan birinci kuşak Türk göçmenlerinin aksine onların çocukları, Almanlar kadar hatta onların sahip olduğundan daha kademeli işlerde bulunabilmektedirler.

Filmde, Almanlar ve Türk göçmenler arasında eşitliğin yaratıldığı bir başka unsur ise göç olgusudur. Umumiyetle göçün Doğulu ülkelere Batılı ülkelere gerçekleştiği düşüncesi, film anlatısı içerisinde yerle bir edilmektedir. Filmde tıpkı Almanya'ya göçen Türkler olduğu gibi Türkiye'ye göç eden Almanların da varlığı söz konusudur. Lotte, Ayten'in peşinden Türkiye'ye gelerek bir yolculuğa atılmaktadır. Yine Lotte'nin annesi Susanne de ölen kızının ardından İstanbul'a gelerek onun yarım bıraktığı işi devam ettirmektedir. Bunların dışında tıpkı Almanya'da bulunan Türk göçmenlerde olduğu gibi Türkiye'deki Alman göçmenlerde de anavatana yönelik sıla duygusunun belirim gösterdiği görülmektedir. Bir sahnede Nejat, dükkanını satın aldığı Alman göçmene neden dükkanı sattığını sorduğunda "Çünkü vatanımı özledim" cevabını almaktadır. Bu cevap, yabancı ülkelere doğru gerçekleştirilen dış göç eyleminin farklı etnisitelerde benzer etkiler yarattığının ve köklere geri dönme gerekliliğinin yalnızca Türk göçmenlere ait olmadığının göstergesidir. Bu açıdan kültürel manada bir denklik oluşturulduğu söylenebilir.

Film anlatısının tıpkı diğer Akın filmlerinde olduğu gibi çok dilli olarak kurgulandığı görülmektedir. İkinci kuşak bir göçmen olan Nejat karakteri, Almanca diline oldukça hakim olmasına karşın babası ve Yeter ile Türkçe olarak anlaşabilmektedir. Ali karakteri ise genellikle geldiği yörenin diline uygun biçimde Türkçe konuşmasına rağmen ve birinci kuşak bir göçmen olmasına karşın Almancayı da akıcı bir biçimde konuşma yeteneğine sahiptir. Almanca ve Türkçe dışında film

anlatısı içerisinde duyulan bir başka dil de İngilizcedir. Ayten karakteri, Almanya'ya geldikten sonra tanıştığı Lotte ile İngilizce anlaşılmaktadır. Yine Lotte'nin annesi olan Susanne ile tartıştığı bir sahnede de İngilizce konuştuğu görülür. Fatih Akın filmlerinde sıkça görülen müzik kullanımı da çok dilli ve melez anlatının oluşturulmasında etkilidir. Nejat'ın memleketi olan Trabzon'a gidişi esnasında duyulan Kazım Koyuncu şarkısı, filmin aksanlı kodlarından birini oluşturmaktadır. Bir başka aksanlı kod ise İstanbul'da Nejat'ın satın almış olduğu Alman kitabesidir. Diğer Akın filmlerinde genellikle Türkiye'ye ait olduğu görülen aksanlı kodların bu kez tersine dönmesi söz konusudur. Kitabesinde bulunan Almanya bayrağı, çalan müzikler, raflarda yer alan kitaplar Alman etnisitesine yönelik aksanlı kodlardır.

Film anlatısı içerisinde, Türk ve Alman, genel olarak da Doğu ile Batı kültürleri arasında yer alan kültürel hiyerarşinin yerle bir edildiği görülmektedir. Anlatı içerisinde, iki kültürün benzer yönlerine işaret edilen bir çok imgenin varlığı söz konusudur. Bir sahnede Nejat karakteri, Susanne'ye Hz.İbrahim'in bir öyküsünü anlatmaktadır. Bunun üzerine Susanne, kendi kutsal kitabında Nejat'ın anlattığına çok benzer bir öykünün yer aldığını ifade etmektedir. Burada iki kültürün aslında çok benzer yönleri sahip olduğu vurgulanmakta ve kültürler arasındaki sınırlar kaldırılarak çok kültürlü bir anlatı inşa edilmektedir. Bir diğer sahnede ise Susanne, bir Türk meyhanesinde Nejat ile birlikte rakı içerek, oradaki fasıl müzikleriyle eğlenerek deneyim kazanmaktadır. Bu bakımdan film anlatısında, yalnızca Alman toplumu ve kültürüne adapte olan Türklerin varlığı söz konusu değildir. Aynı zamanda Türk kültürüne uyum sağlayan ve Türk göçmenlerin deneyimlediğine benzer süreçlerden geçen Alman karakterlerin de varlığı söz konusudur. Bu açıdan söz konusu film, ulusal sinemaları ve kültürel farklılıkları öteleyerek evrensel bir dile ve anlatıya sahip olmaktadır.

Film anlatısı içerisinde Türk kadın göçmenin durumunda da birtakım değişiklikler yaşanmaktadır. Yeter, para karşılığı bedenini satan bir hayat kadınıdır. Bu durum, geleneksel Türk toplumunda önemli görülen şeref, namus, ahlak gibi değerlerin Türk göçmen kadınlarda bir değişim ve dönüşüm geçirdiğini göstermektedir. Her ne kadar para kazanmak amacıyla gerçekleştirilse de bu durum, Türk kadınının sosyal açıdan özgürlüğüne kavuştuğunu ve istediği işi yapmakta özgür olduğunu belirtmektedir. Türk göçmen kadını, artık cinsel açıdan özgürlüğüne kavuşmuş, her istediğini yapabilen bir konuma erişmektedir. Yeter'in kızı olan Ayten

de Almanya'ya yeni göç etmesine karşın bu yeni ülkeye fazla yabancılik çekiyor görünümünde değildir. Kaldığı yerden atıldıktan sonra sokaklarda dilediği gibi dolaşabilmekte, her tür mekana tek başına girip çıkabilmektedir. Bu bakımdan geleneksel Türk toplumunda görülen kapatılmış, bastırılmış Türk göçmen kadını imajı ile uzaktan yakından bir ilgisi bulunmamaktadır. Çok dilli ve çok kültürlü yani melez olmanın getirmiş olduğu özgürlükle dilediğini yapabilecek bir konumda bulunmaktadır. Kısacası Fatih Akın filmlerinde göçmen kadını, ulusal sınırları aşarak arzuladığı gibi gezinebilen, sürekli hareketlilik içerisinde olabilen bir niteliğe sahiptir. Bununla beraber birinci kuşak ile ikinci kuşak göçmen erkek karakterlerin göçmen kadınına yönelik bakış açıları arasında da film anlatısı içerisinde birtakım farklılıkların olduğu görülmektedir. Birinci kuşak bir göçmen olan Ali karakteri, göçmen bir Türk kadını olan Yeter'e karşı cinsiyetçi söylemlerde bulunmakta ve maço tavırlar sergilemektedir. Bu davranışlar, geleneksel ve kültürel kalıplardan ileri gelmektedir. Ali, Yeter'i malı olarak görmekte ve sürekli olarak onun cinsiyeti ve mesleği üzerinden birtakım isteklerde bulunmaktadır. İkinci kuşak bir göçmen olan Nejat ise Yeter'e karşı son derece uyumludur ve ona yönelik herhangi bir cinsiyetçi yaklaşım sergilememektedir. Bu bakımdan Fatih Akın, birinci kuşak ve ikinci kuşak göçmenler üzerinden göçmen kadına yönelik geleneksel ve modern söylemler ile ilgili ayrımlılıkları göstermeyi arzulamaktadır. Yani bir anlamda geleneksel ve modern arasında değişim gösteren toplumsal cinsiyetçi rollere yönelik erkek duruşunu sergilemektedir (Kaçar, 2018: 110).

Film anlatısı içerisinde, göçün diğer filmlerden ayrımlı bir biçimde ele alındığı görülmektedir. Söz konusu filmin umumi yapısı itibariyle işlenen politik tema, göç olgusunun politik yönüne vurgu yapmaktadır. Bu tema, öncelikle Yeter'in yaşamının yönünü değiştiren Maraş Olayları ile görünür kılınmaktadır. Ardından Ayten'in bir örgüt üyesi olduğunun görünmesiyle daha da açık bir hale gelmektedir. Ayten, kaçak bir şekilde Almanya'ya giren politik bir suçludur. Ayten'in söz konusu özelliği, kendisinin ve etrafındakilerin hayatını etkileyen bir özelliğe sahiptir. Bu bakımdan iki karakterin de gerçekleştirdiği göçün mecburi bir niteliğe sahip olduğunu söylemek mümkündür.

Yaşamın Kıyısında filminin anlatısında, geleneksel Türk aile modelinden de uzaklaşıldığı görülmektedir. Filmde Nejat ile babası Ali'nin ilişkisi, geleneksel Türk baba-oğul bağlantısından bir hayli uzak bir görüntü çizmektedir. Ali, oğlu Nejat ile

rahat bir biçimde cinsellikten konuşabilmekte ve onunla karşılıklı içki içebilmektedir. Bu bakımdan geleneksel Türk göçmen aile modelinden uzaklaşıldığı görülmektedir. Yine bu ailede anne ve kadın motifinin olmaması, geleneksel ve kültürel göçmen aile modelinin eksikliğini ifade etmektedir.



5. SONUÇ

İkinci Dünya Savaşı'nda sonra ekonomisini daha iyi hale getirebilmek amacıyla çalışacak işgücüne gereksinim duyan Batılı ülkeler, az gelişmiş ve gelişmekte olan ülkelere insanlara sınırlarını açmıştır. Bunun sonucunda gerçekleşen dış göçler neticesinde pek çok farklı etnisiteden diasporalar, kendilerini hiç bilinmeyen yabancı toplumların dahilinde bulmuşlar, bunun bir sonucu olarak birtakım sosyal bunalımlar ve psikolojik sorunlar deneyimlemek zorunda kalmışlardır. Birinci kuşak göçmenler biçiminde belirim gösteren bu kişilerin aksine ikinci kuşak göçmenler olarak isimlendirilen çocukları, ev sahibi toplumun kültürüne, değerlerine entegre olmayı başaramamış, bu sayede ebeveynlerinin tecrübelerinden daha ayrımlı bir bakış açısında göçü deneyimlemişlerdir. Söz konusu tüm deneyimler, toplumsal yaşamlar paralellik gösteren bir sanat dalı biçiminde tezahür edilebilecek sinemada da kendini göstermiş, yönetmenler kendi sahip olduğu tecrübeleri, göçe ve göçmenliğe yönelik perspektiflerini beyaz perdede ifade etmişlerdir. İkinci kuşak bir göçmen olan ve Almanya'da yaşayan Fatih Akın da bu yönetmenlerin içerisinde en ön plana çıkanlardan birisidir. Hem ayrımlı diasporalardan bireylerin bakış açısından göç olgusunu aktarabilmesi hem de bunu gerçekleştirirken evrensel bir dile ulaşabilmesi, onun filmlerini pek çok araştırmacının merak etmesini ve bu nedenle analiz etmesini sağlamıştır.

Fatih Akın'ın filmlerinde umumiyetle göç olgusunun, karakterlerin sahip olduğu kökenlerini keşfetmeye yönelik gereksinim duyduğu ihtiyacı gidermek için gerçekleştirmesi gereken, içinde yer aldığı ülkede sarılı olduğu kaos ve bilinmezlik ortamından kurtulup dinginliğe ve mutluluğa erişmesini sağlayan, kendini keşfettiği ve kimliksel açıdan bir değişim ve dönüşüm geçirdiği bir yolculuk biçiminde betimlendiği görülmektedir. Söz konusu yolculuğa çıkmalarında karakterleri motive eden öge umumiyetle aşk olmaktadır. Aşk, karakterlerin temel amacı olarak değil, birbirleriyle olan ilişkileri aracılığıyla kendilerini keşfettikleri ve bu sayede gerçekten ihtiyacı olan şeyi yani kökenlere dönüşü gerçekleştirdikleri bir araç olarak işlev kazanmaktadır. Karakterlerin kaderinin düğümü, bazen bilinçli olarak bazen de tesadüfen birbirini tetikleyen olaylar ve ilişkiler sayesinde sırada çözülmektedir.

Filmlerde, Almanya'da yaşayan ikinci kuşak göçmenlerin çok kültürlü ve kimlikli yaşama uyum sağlamış ve melez karakterlerden oluştuğu görülmektedir. Bu karakterler, birinci kuşağın onlar üzerindeki otoritesini kaybetmesinin ve etkisiz hale

gelmesinin etkisiyle özgürlüklerine son derece düşkün, diğer diasporalarla ve Alman toplumuyla çok rahat ilişkiye girebilen, çok kimlikli olmanın avantajlarını sonuna kadar kullanabilen bir görüntü sergilemektedirler. Ancak bu hibritleşme durumu, onların kendi kültürüne ve değerlerine yabancılaşmasına neden olur. Türk toplumu içerisinde önem verilen ahlak, namus gibi kavramların ikinci kuşak göçmenler ile birlikte kurulan ilişkilerdeki ve sergilenen davranışlardaki etkisinin kaybolduğu görülmektedir. Bu durum, geleneksel değerleri sürdürmeye çalışan birinci kuşaklar ile onlardan kopuş yaşayan ikinci kuşak arasında birtakım çatışma ve gerilimlerin ortaya çıkmasına neden olmaktadır.

Akın'ın anlatılarında, yabancı bir ülkeye göçmüş olan, farklı dine, dile ve değerlere sahip olan diasporaların, normal şartlarda bir araya gelmesi mümkün görülmeyen değişik etnik kökenlerden bireylerin dostluğu ve dayanışması söz konusudur. Göç edilen yerde farklı değerlere ve kültürlere sahip olan göçmenler arasındaki ayrımlar ortadan kalkmakta, melez kimliklerin etkisi ile birbirleri ile iletişim kurabilmektedirler. Bu birleştirici etki, göç olgusunun tüm diasporalar için benzer özellikler gösterdiğini, aradaki kültürel ve sosyal sınırları ortadan kaldırdığını imlemektedir.

Filmlerin ortak anlatılarında, göç edilmiş olan ülkenin, ikinci kuşak göçmenler için bir özgürleşim getirmesinin yanı sıra son derece kaotik ve gerilim dolu bir atmosfer oluşturmaları söz konusudur. Birden çok kültürle iç içe olan ve bunun sonucunda çok kimlikli bir yapıya bürünen karakterler, bir yandan bunun hazzını tadarken diğer yandan da söz konusu durumun getirmiş olduğu yersiz-yurtsuzlaşma ve aidiyetin ortadan kaybolması nedeni ile bir gerginlik yaşamakta, ani öfke patlamaları ve fevri davranışlar sergilemektedirler. Akın filmlerinde göçmenler, büyük oranda suça karışmış, kavga etmekten çekinmeyen, karanlık işlere ve kişilere bulaşmış bireylerden oluşur. Bu karakterler, her ne kadar Alman toplumuna adapte olsalar da, yüksek kademeli mevkilerde iş bulamayan, ekonomik açıdan bir güvencesi olmayan, çoğu zaman günü kurtarmaya yönelik planlar yapan tiplerdir. Ancak Akın'ın 2007 yılında çektiği Yaşamın Kıyısında filmindeki Nejat karakteri, bahsedilen diğer karakterlere karşı bir istisna oluşturur. Nejat, iyi bir eğitim almış, ekonomik yönden kendisine ve babasına bakabilecek düzeye gelmiş, saygın bir meslekte çalışan Türk asıllı bir Alman vatandaşıdır. Bu bakımdan Akın'ın, bu filmiyle birlikte göçmenlerin

sadece ağır ve istenmeyen işlerde çalışan, Alman toplumuyla tam olarak bütünleşemeyen ötekiler olduğu görüşünü kırdığı söylenebilir.

Akın'ın filmlerinde, köklerini aramak üzere yolculuğa çıkan bireyin, göç yolculuğunun sonunda olgunlaştığı ve kişiliğinde önemli bir değişme gerçekleştiği görülür. Bu göç, sadece bir fiziksel mekandan diğerine yapılan bir yolculuk değil, aynı zamanda bireyin kendini yeniden keşfettiği, kişiliğini yeniden biçimlendirdiği bir serüven olarak karşımıza çıkar. Bu durum, bir nevi kendi kültürüne yabancılaşmış karakterin, Batılı kimliğinden uzaklaşarak Türkleşmesine doğru atılan bir adımdır. Akın, her filminde bir öncekinden daha fazla köklerine yaklaşmıştır. İlk filmi olan Kısa ve Acısız'da, Cebail karakteri İstanbul'a bilet almıştır ancak geri dönme ihtimali söz konusudur. Duvara Karşı'da Cahit, memleketi olan Mersin'e bir bilinmezlik içerisinde giderken Yaşamın Kıyısında'da Nejat, Trabzon'a kesin olarak geri döndüğünün sinyallerini vermektedir. Solino'da dışarıdan bir gözlemci olarak iki İtalyan kardeşin, Gigi ve Giancarlo'nun göç deneyimine odaklanan Akın, Temmuzda'da ise bir Alman olan Daniel'in Türkiye'ye göç yolculuğunu, kendi anılarından da yararlanarak izleyiciye aktarmıştır.

Genel olarak bir değerlendirme yapmak gerekirse Fatih Akın filmlerinde göç olgusunun, karakterlerin sahip olduğu kökenlerini keşfetmeye yönelik gereksinimini gidermek için gerçekleştirmesi gereken, içinde yer aldığı ülkede sarılı olduğu kaos ve bilinmezlik ortamından kurtulup dinginliğe ve mutluluğa erişmesini sağlayan, kendini keşfettiği ve kimliksel açıdan bir değişim ve dönüşüm geçirdiği bir yolculuk biçiminde betimlendiği görülmektedir.

Filmlerde, Almanya'da yaşayan ikinci kuşak göçmenlerin çok kültürlü ve kimlikli yaşama uyum sağlamış ve melez karakterlerden oluştuğu görülmektedir. Bu karakterler, birinci kuşağın onlar üzerindeki otoritesini kaybetmesinin ve pasifize hale gelmesinin etkisiyle özgürlüklerine son derece düşkün, diğer diasporalarla ve Alman toplumuyla çok rahat ilişkiye girebilen, çok kimlikli olmanın avantajlarını sonuna kadar kullanabilen bir görüntü sergilemektedirler.

Türk toplumu içerisinde önem verilen ahlak, namus gibi kavramların ikinci kuşak göçmenler ile birlikte kurulan ilişkilerdeki ve sergilenen davranışlardaki etkisinin kaybolduğu görülmektedir. Bu durum, geleneksel değerleri sürdürmeye çalışan birinci kuşaklar ile onlardan kopuş yaşayan ikinci kuşak arasında birtakım çatışma ve gerilimlerin ortaya çıkmasına neden olmaktadır.

Fatih Akın'ın anlatılarında, yabancı bir ülkeye göçmüş olan, farklı dine, dile ve değerlere sahip olan diasporaların, normal şartlarda bir araya gelmesi mümkün görülmeven değişik etnik kökenlerden bireylerin dostluğu ve dayanışması söz konusudur. Göç edilen yerde farklı değerlere ve kültürlere sahip olan göçmenler arasındaki ayrımlar ortadan kalkmakta, melez kimliklerin etkisi ile birbirleri ile iletişim kurabilmektedirler.

Filmlerin ortak anlatılarında, göç edilmiş olan ülkenin, ikinci kuşak göçmenler için bir özgürleşim getirmesinin yanı sıra son derece kaotik ve gerilim dolu bir atmosfer oluşturması söz konusudur. Birden çok kültürle iç içe olan ve bunun sonucunda çok kimlikli bir yapıya bürünen karakterler, bir yandan bunun hazzını tadarken diğer yandan da söz konusu durumun getirmiş olduğu yersiz-yurtsuzlaşma ve aidiyetin ortadan kaybolması nedeni ile bir gerginlik yaşamakta, ani öfke patlamaları ve fevri davranışlar sergilemektedirler.

Akın'ın filmlerinde, köklerini aramak üzere yolculuğa çıkan bireyin, göç yolculuğunun sonunda olgunlaştığı ve kişiliğinde önemli bir değişme gerçekleştiği görülür. Bu göç, sadece bir fiziksel mekandan diğerine yapılan bir yolculuk değil, aynı zamanda bireyin kendini yeniden keşfettiği, kişiliğini yeniden biçimlendirdiği bir serüven olarak karşımıza çıkar.

KAYNAKLAR

- Abbott, H. (2002). *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Adıgüzel, Y. (2016). *Göç Sosyolojisi*. Ankara: Nobel Yayınları.
- Akbulut, H. (2007). “Ulus-aşırı Türk Sinemasında Kimlik Arayışları: Fatih Akın ve Yüksel Yavuz”. E. Baştürk Akça (ed.). *Kimlik, Medya ve Temsil: Kimlik Kurgusu ve Temsilleri Üzerine Medya Analizleri*. (s. 220-245). Ankara: Nobel Yayınları.
- Akıncı, B., A. Nergiz & E. Gedik (2015). “Uyum Süreci Üzerine Bir Değerlendirme: Göç ve Toplumsal Kabul”. *Göç Araştırmaları Dergisi*. 1 (2), 58-83.
- Akkayan, T. (1996). *Göç ve Değişme*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Aksoy, E. (2010). “Almanya’da Yaşayan Üçüncü Kuşak Türk Öğrencilerin Kimlik Algılamaları ve Buna Bağlı Olarak Karşılaştıkları Ayrımcılık Sorunları”. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. 12, 7-38.
- Alba, R. & V. Nee (1997). “Rethinking Assimilation Theory For a New Era of Immigration”. *International Migration Review*. 31, 826-874.
- Anderson, B. (1993). *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*. İskender Savaşır (çev.), Ankara: Metin Yayınları.
- Arman, A. (2004). “Abi Resmen Almanım Ben!”. *Hürriyet Gazetesi*.
- Aydemir, S. ve M. C. Şahin (2017). “Tek Tanrılı Dinlerde Göç Olgusuna Sosyolojik Bir Yaklaşım: Göç Teorileri Açısından Bir Analiz”. *Journal of Islamic Research*. 28 (3), 359-371.
- Aytaş, M. ve A. Can (2009). “Bir Metissage Sineması Olarak Fatih Akın Filmlerinde Yabancılaşma ve Yabancılaşma”. E. Karakoç (ed.). *Medya ve Popüler Kültür*. (s. 260-273). İstanbul: Literatürk Yayınları.
- Bailey, O., M. Georgiou & R. Harindranath (2007). *Transnational Lives and The Media: Re-imagining Diasporas*. New York: Palgrave Macmillan.
- Bakhtin, M. (1997). “Social Heteroglossia”. P. Morris (ed.). *The Bakhtin Reader*. (s. 73-80). Oxford: Arnold Publication.
- Balibar, E. (2002). “The Nation Form: History and Ideology”. E. Balibar & I. Wallerstein (eds.). *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities*. (s. 86-106). London: Verso.
- Ballesteros, I. (2015). *Immigration Cinema in The New Europe*. Chicago: Intellect Publishing.
- Barthes, R. (1987). “Introduction to The Structural Analysis of Narratives”. S. Heath (ed.). *Image, Music, Text*. (s. 79-124). London: Fontana Press.
- Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel Serüven*. Mehmet Rifat & Sema Rifat (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bartram, M., M. V. Poros & P. Monforte (2017). *Göç Meselesinde Temel Kavramlar*. İtir Ağabeyoğlu Tuncay (çev.), Ankara: Hece Yayınları.
- Baran, E. (2013). *Almanya’da Yaşayan Türk Nüfusun Yaşadığı Mekân ile Etkileşimi: Berlin-Kreuzberg örneği*. Yayınlanmamış doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Başkurt, İ. (2009). “Almanya’da Yaşayan Türk Göçmenlerin Kimlik Problemi”. *Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi Dergisi*. 12, 81-94.

- Başkurt, Ş. (2009). "Uyum'dan Dışlanmaya: Yirmi Birinci Yüzyılda Göçmenler ve Sosyal Politika". *Sosyal Siyaset Konferansları Dergisi*. 0 (57), 515-548.
- Bauman, Z. (1999). *Çalışma, Tüketim ve Yeni Yoksullar*. Ülker Öktem (çev.), İstanbul: Sarmal Yayınları.
- Bedirhan, Y. (2009). "Avrupa Birliği Ülkelerinde Yaşayan Türk Çocuklarının Kültürel Uyum Sorunları ve Çözüm Önerileri". *Akademik Bakış*. 16, 1-7.
- Bergfelder, T. (2005). "National, Transnational or Supranational Cinema?: Rethinking European Film Studies". *Media, Culture and Society*, 27 (3), 315-331.
- Berghahn, D. & C. Sternberg (2010). *European Cinema in Motion: Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*. New York: Palgrave Macmillan.
- Bernard, H.R. (2011). *Research Methods in Anthropology: Qualitative and Quantitative Approaches*. New York: AltaMira Press.
- Bertellini, G. (2013). "Film, National Cinema and Migration". *The Encyclopedia of Global Human Migration*. (s. 1504-1509). MA: Wiley-Blackwell.
- Bhabha, H. (1990). "Dissemination: Time, Narrative and The Margins of The Modern Nation". H. Bhabha (ed.). *Nation and Narration*. (s. 291-322). London: Routledge.
- Booth, W. (2012). *Kurmacanın Retoriği*. Bülent O. Doğan (çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Bordwell, D. & K. Thompson (2012). *Film Sanatı*. Ertan Yılmaz & Emrah Suat Onat (çev.), Ankara: De ki.
- Boswell, C. (2003). *European Migration Policies in Flux: Changing Patterns of Inclusion and Exclusion*. Blackwell: The Royal Institute of International Affairs.
- Bourdieu, P. & L. Wacquant. (1992). *An Invitation to Reflexive Sociology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Brazier, J. E. & A. Mannur (2003). "Nation, Migration, Globalization: Points of Contention in Diaspora Studies". J. E. Brazier & A. Mannur (eds.). *Theorizing Diaspora: A reader*. (s. 1-22). Oxford: Blackwell.
- Bridgeman, T. (2008). "Time and Space". D. Herman (ed). *The Cambridge Companion to Narrative*. (s. 52-65). Cambridge: Cambridge University Press.
- Bruner, J. (1990). *Acts of Meaning*. London: Harvard University Press.
- Cabana, G. S. & J. J. Clark (2011). "Introduction: Migration in Anthropology Where We Stand". S. G. Cabana & J. J. Clark (eds.). *Rethinking Anthropological Perspectives on Migration*. (s. 3-15). Gainesville: University Press of Florida.
- Castles, S. & M. J. Miller (2008). *Göçler Çağı: Modern Dünyada Uluslararası Göç Hareketleri*. Bülent Uğur Bal & İbrahim Akbulut (çev.), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- CDU (1989). 37. *Bundesparteitag der Christlich Demokratischen Union Deutschlands: Niederschrift*. Bonn: Union.
- Chafe, W. L. (1980). *The Pear Stories: Cognitive, Cultural and Linguistic Aspects of Narrative Production*. New Jersey: Ablex.
- Chatman, S. (1990). *Coming to Term: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. New York: Cornell University Press.
- Chatman, S. (2009). *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*. Özgür Yaren (çev.), Ankara: De ki.
- Clark, W. A. V. (1986). *Human Migration*. Beverly Hills: Sage Publications.

- Crisp, J. (1999). Policy Challenges of The New Diasporas: Migrant Networks and Their Impact on Asylum Flows and Regimes, Erişim: 28 şubat 2021, <https://www.unhcr.org/research/working/3ae6a0c6c/policy-challenges-new-diasporas-migrant-networks-impact-asylum-flows-regimes.html>
- Cohen, R. (1997). *Global Diasporas: An Introduction*. London: UCL Press.
- Connor, S. (2001). *Postmodern Kültür*. Doğan şahiner (ev.), İstanbul: YKY.
- Corbett, J. (2003). Ernest George Ravenstein: The Laws of Migration, 1885. Erişim: 2 şubat 2021, <https://escholarship.org/uc/item/3018p230>
- Culler, J. (2007). *Yazın Kuramı*. Hakan Gr (ev.), Ankara: Dost Kitabevi.
- ağlayan, S. (2006). "G Kuramları, G ve Göçmen İlişkisi". *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 17, 67-91.
- ağlayan, S. (2013). "G Kavramı ve Kuramları". F. Güneş (ed.). *Kent Sosyolojisi*. (s. 84-141). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayını.
- akır, N. T. (2020). *Televizyon Reklamlarında Kadına Yüklenen Toplumsal Rollerin Anlatı Yoluyla İnşası*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Samsun.
- akır, S. (2011). "Geleneksel Türk Kültüründe G ve Toplumsal Değişme". *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 24, 129-142.
- akkalkurt, K. F. (2015). *G Sinemasının Kuramsal Temelleri: Türk Sinemasında İ G*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çıraklı, M. Z. (2015). "Post-klasik Anlatıbilime Giriş". . Yemez (ed.). *Anlatıbilim: Kuramsal Okumalar*. (s. 173-194). Ankara: Hece Yayınları.
- Deliormanlı, E. (2011). "Fatih Akın'ın Aksanlı Sineması". S. Kirel (ed.). *Türk ve Dünya Sineması zerine Sentezler*. (s. 273-301). İstanbul: Parşömen Yayınları.
- Dervişcemaloğlu, B. (2008). "Anlatı Biliminde 'Anlatıcı' Kavramı". İstanbul: II. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı ğrenci Kongresi Bildiri Kitabı.
- Dervişcemaloğlu, B. (2014). *Anlatıbilime Giriş*. İstanbul: Dergah.
- Dickinson, H. & M. Erben (1995). "Bernstein and Ricoeur: Contours for The Social Understanding of Narratives and Selves". P. Atkinson, B. Davies & S. Delamont (eds.). *Discourse and Reproduction: Essays in Honor of Basil Bernstein*. (s. 253-268). Cresskill: Hampton Press.
- Diken, B. & C. B. Laustsen (2010). *Filmlerle Sosyoloji*. Sona Ertekin (ev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Dorsay, A. (2004). *Sinemamızda kş ve Rönesans Yılları: Türk sineması 1990-2004*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Dufoix, S. (2011). *Diasporalar*. İstanbul: Hrant Dink Vakfı Yayınları.
- Eagleton, T. (2011). *Edebiyat Kuramı*. Tuncay Birkan (ev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eichenbaum, B. (1994). *Edebiyat Kuramı: Rus Biçimciliği*. Sedat Umran (ev.), Ankara: Yaba Yayınları.
- Ekici, S. ve G. Tuncel (2015). "G ve İnsan". *Birey ve Toplum Dergisi*. 5 (9), 9-22.
- Ekşi, A. (2002). "Sığınmacı ve Göçmenlerde Psikopatoloji". *Türk Psikiyatri Dergisi*. 13 (3), 215-221.
- Erdem, A. (2004). "Annemin Tepkisinden Korktum". *Sabah Gazetesi*.

- Erder, S. (1986). *Refah Toplumunda Getto ve Türkler*. İstanbul: Teknografik Matbaacılık.
- Es, M. ve H. Ateş (2004). “Kent Yönetimi, Kentleşme ve Göç: Sorunlar ve Çözüm Önerileri”. *Sosyal Siyaset Konferansları Dergisi*. 48, 205-248.
- Esen, Ş. (2000). *80’ler Türkiye’sinde Sinema*. İstanbul: Beta Yayıncılık.
- EU (2007). Regulation (EC) No 862/2007 of The European Parliament and of The Council of 11.07.2007 on Community Statistics on Migration and International Protection and Repealing Council Regulation (EEC) No 311/76 on The Compilation of Statistics on Foreign Workers, No 862/2007. Erişim: 16 Ocak 2021, <http://www.refworld.org/docid/48abd548d.html>
- Evliyaoğlu, S. (2020). “Anlatının Temel Kavramları ve Sinema”. *Sinop Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 4 (1), 345-384.
- Eyhenbaum, B. (2010). “Biçimsel Yöntemin Kuramı”. T. Todorov (ed.). *Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerin Metinleri*. Sema Rifat & Mehmet Rifat (çev.), İstanbul: YKY.
- Faist, T. (2003) *Uluslararası Göç ve Ulusaşırı Toplumsal Alanlar*. Azad Zana Gündoğan (çev.), İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Fenner, A. (2003). “Traversing The Screen Politics of Migration: Xavier Koller’s Journey of Hope”. E. Rueschmann (ed.). *Moving Pictures, Migrating Identities*. (s. 18-38). Jackson: University of Mississippi Press.
- Fichter, J. (1996). *Sosyoloji Nedir?*. Nilgün Çelebi (çev.), Ankara: Atilla Kitabevi.
- Fiske, J. (2003). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. Süleyman İrvan (çev.), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Fludernik, M. (2009). *An Introduction to Narratology*. London: Routledge.
- Franz, E. (1994). *Population Policy in Turkey: Family Planning and Migration Between 1960 and 1992*. Hamburg: Deutsches Orient-Institut.
- Gans, H. J. (1999). *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*. New York: Basic Books.
- Gelley, A. (1980). “Metonymy, Schematism and The Space of Literature”. *New Literary History*. 11 (3), 469-487.
- Genette, G. (2011). *Anlatının Söylemi*. Ferit Burak Aydar (çev.), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Genç, S. (2004). “Acı Vatandan Kısa ve Acısız’a”. *Yeni Film*. 4, 53-58.
- Geyer, R. F. (2004). “Sociology of Alienation”. N. J. Smelser & P. B. Baltes (eds.). *International Encyclopedia of The Social & Behavioral Sciences*. (s. 388-392). Oxford: Elsevier Science Ltd.
- Giddens, A. (2000). *Sosyoloji*. Hüseyin Özel & Cemal Güzel (çev.), Ankara: Ayraç Yayınları.
- Gökçe, Ö. ve E. Köspeyen (2004), “İmkansız İste, Olmasa Bile İste: Duvara Karşı”, *Altyazı*. 27.
- Gökçe, O. (2006). “Almanya’da Uyum ve Dışlanma Arasında Türk Gençleri”. *Türk Yurdu*. 224, 9-17.
- Göktürk, D. (2002). “Beyond Paternalism: Turkish German Traffic in Cinema”. T. Bergfelder, E. Carter & D. Göktürk (eds.). *The German Cinema Book*. (s. 248-256). London: BFI Publishing.
- Göktürk, D. (2003). “Turkish Delight, German Fright: Migrant Identities in Transnational Cinema”. K. Ross & D. Derman (eds.). *Mapping the Margins: Identity Politics and The Media*. (s. 177-192). Cresskill: Hampton Press.

- Göregenli, M. ve P.Karakuş (2014). “Göç Araştırmalarında Mekân Boyutu: Kültürel ve Mekansal Bütünleşme”. *Türk Psikoloji Yazıları*. 17 (34), 101-115.
- Gurak, D. T. & M. F. Caces (1992). “Migration Networks and The Shaping of Migration Systems”. M. M. Kritz (ed.). *International Migrations Systems: A Global Approach*. (s. 150-176). Oxford: Clarendon Press.
- Güçhan, O. (1993). “Sinema-toplum ilişkileri”. *Kurgu Dergisi*. 12, 51-71
- Güllüpinar, F. (2012). “Göç Olgusunun Ekonomi-politiği ve Uluslararası Göç Kuramları Üzerine Bir Değerlendirme”. *Yalova Sosyal Bilimler Dergisi*. 2 (4), 53-85.
- Güvenç, B. (1999). *İnsan ve Kültür*. Ankara: Remzi Kitabevi.
- Haksever, A. (2014). *Federal Almanya’da Göç ve Entegrasyon Politikaları*. Ankara: Yurtdışı İşçi Hizmetleri Uzmanlık Tezi.
- Halle, R. (2008). *German Film After Germany: Toward a Transnational Aesthetic*. Chicago: University of Illinois Press.
- Hançerlioğlu, O. (1986). *Toplumbilim Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hançerlioğlu, O. (1992). *Türk Dili Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Harvey, D. (1999). *Postmodernliğin Durumu*. Sungur Savran (çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Hazel, P. (2007). Narrative: An Introduction. Erişim: 1 Ağustos 2021, http://www.paulhazel.com/blog/Introduction_To_Narrative.pdf
- Herman, D. (2005). “Histories of Narrative Theory (I): A Genealogy of Early Developments”. J. Phelan & P. J. Rabinowitz (eds.). *A Companion to Narrative Theory*. (s. 19-35). Hoboken: Blackwell Publishing.
- Herman, D. (2008). “Structuralist Narratology”. D. Herman, M. L. Ryan & M. Jahn (eds.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. (s. 571-576). London: Routledge Publishing.
- Heywood, A. (2013). *Küresel Siyaset*. Nasuh Uslu & Haluk Özdemir (çev.), Ankara: Adres Yayınları.
- Higson, A. (1989). “The Concept of National Cinema”. *Screen*. 30 (4), 36-46.
- IOM (2013). World Migration Report: Migrant Well-being and Development. Erişim: 27 Aralık 2020, https://publications.iom.int/system/files/pdf/wmr2013_en.pdf
- İlder, Ö. (2019). “Rus Biçimcilerinin İlkeleri Bağlamında Yatık Emine Hikayesinde Edebiyat”. *Edebi Eleştiri Dergisi*. 3 (2), 120-139.
- Jackson, J. A. (1986). *Migration*. New York: Longman.
- Jacobson, R. (2010). “Yazın Biliminin Konusu”. M. Rifat (ed.). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 2: Temel metinler*. İstanbul: YKY.
- Jahn, M. (2015). *Anlatıbilim*. Bahar Dervişcemaloğlu (çev.), İstanbul: Dergah Yayınları.
- Jahn, M. (2015). Narratology: A Guide to The Theory of Narrative. Erişim: 13 Ağustos 2021, http://fdjpkc.fudan.edu.cn/_upload/article/files/a7/fc/a02b49ac4485ac0109d7f9167289/0cef85a3-0b78-4bf8-8fa2-f2e8e57f5092.pdf
- Jahn, T. (2007). “You Are a Turk”. D. Göktürk, D. Gramling & A. Kaes (eds.). *Germany in Transit: Nation and Migration 1955-2005*. Los Angeles: University of California Press.
- Jameson, F. (1990). “Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı”. N. Zeka (ed.). *Postmodernizm*. (s. 59-116). İstanbul: Kıyı Yayınları.
- Jameson, F. (2011). *Postmodernizm*. Nuri Plümer & Abdülkadir Gölcü (çev.), Ankara: Nirengi Kitap.

- Jansen, C. J. (1970). "Migration: A Social Problem". *Readings in The Sociology of Migration*. New York: Pergamon Press.
- Jared, C. (1995). *Contemporary Racial and Ethnic Relations*. New York: Harper Collins College Publishers.
- Kaçar, F. (2018). *Kimlik, Öteki ve Ötekileştirme Bağlamında Sinema*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kanbur, A. (2005). "Göçmenliğin Gölgesinde". *Toplumbilim Dergisi*. 18, 41-49.
- Kane, H. (1995). "Leaving Home". *Society*. 32 (4), 16-25.
- Karadoğan, A. (2005). *Film Çeviriyorum Abi: Şerif Gören Sinemasında Öykü, Söylem ve Tematik Yapı*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Karadoğan, A. (2005). "Postmodern Sinema mı Film mi?". *İletişim Araştırmaları Dergisi*. 3 (1), 133-160.
- Kastoryano, R. (2000). *Kimlik Pazarlığı: Fransa ve Almanya'da Devlet ve Göçmen İlişkileri*. Ali Berktaş (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kuffman, L. (1986). *Discourse of Desire: Gender, Genre and Epistolary Fiction*. New York: Cornell University Press.
- Kaya, A. (2014). "Uluslararası Göç Teorileri Bağlamında Yeni Göç Türlerini Anlamaya Çalışmak: Türkiye'de 'Yabancı' ve 'Öteki' Olmak". M. Tuna (ed.). *Türkiye ve Yeni Uluslararası Göçler*. (s. 13-37). Ankara: Sentez Yayıncılık.
- Kellner, D. (2000). "Toplumsal Teori Olarak Postmodernizm: Bazı Meydan Okumalar ve Sorunlar". Mehmet Küçük (ed.). *Modernite Versus Postmodernite*. (s. 367-404). Ankara: Vadi Yayınları.
- Kılıç, Z. & C. Menjivar (2013). "Fluid Adaptation of Contested Citizenship: Second-generation Migrant Turks in Germany and The United States". *Social Identities*. 19 (2), 204–220.
- King, R. & N. Kılınç (2014). "Second-generation Turks From Germany 'Return' to Turkey". *Nordic Journal of Migration Research*. 4 (3), 126–133.
- Kıran, A. & Z. Kıran (2003). *Yazınsal Okuma Süreçleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Kovacs, A. (2016). *Modernizmi Seyretmek*. Ertan Yılmaz (çev.), Ankara: De Ki.
- Kristeva, J. (1986). "A New Type of Intellectual: The Dissident". T. Moi (ed.). *The Kristeva Reader*. (s. 292-300). NY: Columbia University Press.
- Kubat, D. (1993). *The Politics of Migration: Settlement and Integration*. New York: Center For Migration Studies.
- Kula, N. ve İ. Koluçak (2016). "Sinema ve Toplumsal Bellek: Türk Sinemasında Almanya'ya Dış göç Olgusu". *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*. 6 (15), 384-411.
- Kuş, P. (2005). *Rus Biçimciliği Üzerine Bir Araştırma*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Lee, E. S. (1966). "A Theory of Migration". *Demography*. 3 (1), 47-57.
- Levi-Strauss, C. (1972). *Structural Anthropology*. Harmondsworth: Penguin.
- Lordoğlu, K., M. M. Kıroğlu ve K. Tanyılmaz (2004). Türkiye'de Enformel İstihdam ve Yabancı Kaçak İşgücü. Erişim: 21 Şubat 2021, https://mimoza.marmara.edu.tr/~klordoglu/yazilar/informel_istihdam_yabanci_kacak_isgucu.pdf

- Luck, H. & B. Vervaeck (2005). *Handbook of Narrative Analysis*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Macedo, I. & R. Cabecinhas (2014). "Diasporic Identities and The Meaning of Home in Autobiographical Documentary Film". *Revista Lusófona de Estudos Culturais*. 2 (1), 54-71.
- Makal, O. (1987). *Sinemada Yedinci Adam: Türk Sinemasında İç ve Dış Göç Olayı*. İzmir: Marş Matbaası.
- Makal, O. (1994). *Sinemada Yedinci Adam*. İzmir: Ege Yayıncılık.
- Manfred, J. (2012). *Anlatı Teorisi El Kitabı*. Bahar Dervişcemaloğlu (çev.), İstanbul: Dergah Yayınları.
- Mangalam, J. J. (1968). *Human Migration: A Guide to Migration Literature in English 1955–1962*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Margolin, U. (2007). "Character". D. Hermann (ed.). *The Cambridge Companion to Narrative*. (s. 66-79). Cambridge: Cambridge University Press.
- Marks, L. U. (2000). *The Skin of The Film*. London: Duke University Press.
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. Osman Akınbay & Derya Kömürcü (çev.), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Martin, M. T. & M. Yaquinto (2007). "Framing Diaspora in Diasporic Cinema: Concepts and Thematic Concerns". *Black Camera*. 22 (1), 22-24.
- Martin, P., E. Midgley & M. Teitelbaum (2001). "Migration and Development: Focus on Turkey". *International Migration Review*. 35 (2), 596-605.
- Massey, D. S. (1988). "Economic Development and International Migration in Comparative Perspective". *Population and Development Review*. 14 (3), 383-414.
- Massey, D. S. (1999). "Why Does Immigration Occur?: A Theoretical Synthesis". C. Hirschman, P. Kasinitz & J. DeWind (eds.). *The Handbook of International Migration: The American Experience*. (s. 34-52). New York: Russell Sage Foundation.
- Massey, D. (2007). *Categorically Unequal: The American Stratification System*. New York: Russell Sage.
- Matz, J. (2010). "Perspective". D.Herman, B. McHale & J. Phelan (eds.). *Teaching Narrative Theory*. New York: The Modern Language Association of America.
- Mcquillan, M. (2004). *The Narrative Reader*. London: Routledge.
- Monaco, J. (2002). *Bir Film Nasıl Okunur?*. Ertan Yılmaz (çev.), İstanbul: Oğlan Yayıncılık.
- Monkachi, N. (2003). "Sınırdaki İki Örnekten Hareketle Göç Sosyolojisini Yeniden Düşünmek: Kazablanka'daki Fransızlar ve Paris'teki Amerikalılar". *Toplumbilim Dergisi*. 17 (D), 57-72.
- Moorti, S. (2003). "Desperately Seeking an Identity: Diasporic Cinema and The Articulation of Transnational Kinship". *International Journal of Cultural Studies*. 6 (3), 355-376.
- Mutlu, E. (1998). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Moran, B. (1988). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İzmir: Cem Yayınevi.
- Mügge, L. & M. V. D. Haar (2015). "Who is an Immigrant and Who Requires Integration?: Categorizing in European Policies". B. G. Mascareñas & R. Penninx (eds.). *Integration Processes and Policies in Europe*. (s. 77-90). New York: Springer International Publishing.

- Münz, R. & R. Ulrich (1997). "Changing Patterns of Immigration to Germany, 1945- 1995". K. J. Bade & M. Weiner (eds.). *Migration Past, Migration Future: Germany and The United States*. (s. 65-120). Oxford: Berghahn Books.
- Naficy, H. (1996). "Phobic Spaces and Liminal Panics: Independent Transnational Film Genre". R. Wilson & W. Dissanayake (eds.). *Global / Local: Cultural Productions and The Transnational Imaginary*. (s. 119-144). Durham: Duke University Press.
- Naficy, H. (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. New Jersey: Princeton University Press.
- Naficy, H. (2003). "Phobic Spaces and Liminal Panics: Independent Transnational Film Genre". E. Shohat & R. Stam (eds.). *Multiculturalism, Postcoloniality and Transnational Media*. (s. 205-223). New Jersey: Rutgers University Press.
- Naficy, H. (2006). "Situating Accented Cinema". E. Ezra & T. Rowden (eds.). *Transnational Cinema: The Film Reader*. (s. 111-129). London: Routledge.
- Nail, T. (2015). *The Figure of The Migrant*. California: Stanford University Press.
- Nijkamp, P., M. Gheasi & P. Rietveld (2011). "Migrants and International Economic Linkages: A meta-overview". *Spatial Economic Analysis*. 6, 359-376.
- Nowotny, J. (1981). "A sociological Approach Toward a General Theory of Migration". M. Kritz, C. Keely & S. Tomasi (eds.). *Global Trends in Migration: Theory and Research on International Population Movements*. (s. 64-83). New York: Center for Migration Studies.
- Nünning, A. & B. Neumann (2008). *An Introduction to The Study of Narrative Fiction*. Stuttgart: Klett Lerntraining GmbH.
- O'Donnell, C. R., R. G. Tharp & K. Wilson (1993). "Activity Settings as The Unit of Analysis: A Theoretical Basis for Community Intervention and Development". *American Journal of Community Psychology*. 21, 501-520.
- OHCHR (2000). Human Rights: A Basic Handbook for UN Staff. Erişim: 29 Ocak 2021, <https://www.ohchr.org/documents/publications/hrhandbooken.pdf>
- Ohliger, R. & R. Münz (2003). "Diasporas and Ethnic Migrants in Twentieth-century Europe: A Comparative Perspective". R. Münz & R. Ohliger (eds.). *Diasporas and Ethnic Migrants*. (s. 3-18). London: Frank Cass Publishers.
- Oktik, N. (1997) "Köyün Çekiciliği Kentin İticiliği". *Toplum ve Göç II. Ulusal Sosyoloji Kongresi*. (s. 81-85). Ankara: Sosyoloji Derneği.
- O'Neill, P. (1996). *Fictions of Discourse: Reading Narrative Theory*. Toronto: University of Toronto Press.
- Ozankaya, Ö. (1975). *Toplumbilim Terimleri Sözlüğü*. Ankara: TDK.
- Özcan, E. D. (2016). "Çağdaş Göç Teorileri Üzerine Bir Değerlendirme". *İş ve Hayat*. 2 (4), 183-215.
- Özdüzen, Ö. (2007). "Yollar, Ötekiler, Sürgünlük: Bir Yol Filmi Olarak Tony Gatlif Sinemasına Bir Bakış". *Yeni Film Dergisi*. 14, 80-81.
- Özer, İ. (2004). *Kentleşme, Kentlileşme ve Kentsel Değişme*. Bursa: Ekin Kitabevi.
- Özkoçak, Y. (2019). "Göçmen ve Sinema: Avrupa Göçmen Sineması ve Türk Asıllı Yönetmenler". *SSAD*. 3(3), 429-452.
- Papastergiadis, N. (2000). *The Turbulence of Migration*. Cambridge: Polity Press.
- Peköz, M. (2002). *Avrupa Birliği'nde Göçmenler*. İstanbul: Gün Yayınları.

- Petersen, W. (1958). "A general Typology of Migration". *American Sociological Review*. 23 (3), 256-266.
- Polkinghorne, D. (1988). *Narrative Knowing and The Human Sciences*. Albany: State University of New York Press.
- Ponzanesi, S. (2011). "Europe in Motion: Migrant Cinema and The Politics of Encounter". *Social Identities*. 17 (1), 73-92.
- Portes, A., M. Castells & L. Benton (1989). *The Informal Economy: Studies in Advanced and Less Developed Countries*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Prince, G. (2003). *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Prince, G. (2003). "Surveying Narratology". T. Kindt & H. Müller (eds.). *What is Narratology?: Questions and Answers Regarding The Status of a Theory*. (s. 1-16). Berlin: Walter de Gruyter.
- Propp, V. (2008). *Masalın Bilimbiçimi*. Mehmet Rifat & Sema Rifat (çev.). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rankin, J. (2002). "What is Narrative?". *Concrescence*. 3, 1-12.
- Ravenstein, E. G. (1885). "The Laws of Migration". *Journal of The Statistical Society of London*. 48 (2), 42-43.
- Reuter, Y. (2005). *L'Analyse du Recit*. Paris: Armand Colin.
- Rıfat, M. (1990). *Dilbilim ve Göstergebilimin Çağdaş Kuramları*. İstanbul: Düzlem Yayınları.
- Rıfat, M. (1999). *Gösterge Eleştirisi*. İstanbul: Kaf Yayıncılık.
- Rimmon-Kenan, S. (1994). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Routledge.
- Rimmon-Kenan, S. (2002). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Routledge.
- Rings, G. (2016). *The Other in Contemporary Migrant Cinema: Imagining a New Europe?*. New York: Routledge.
- Rist, R. C. (1978). *Guestworkers in Germany: The Prospect for Pluralism*. New York: Praeger.
- Ritchey, N. P. (1976). "Explanations of Migration". *Annual Review of Sociology*. 2, 363-404.
- Rueschman, E. (2003). *Moving Pictures, Migrating Identities*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Ryan, M. L. (2004). *Narrative Across Media*. London: University of Nebraska Press.
- Safran, W. (1999). "Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return". S. Vertovec & R. Cohen (eds.). *Migration, Diasporas and Transnationalism*. Massachusetts: Edward Elgar Publishing.
- Sassen, S. (1999). *Guest and Aliens*. New York: The New Press.
- Sayın, Ö. (2001). "Gezegensimizin Küreselleşmesi". *Sosyoloji Dergisi*. 8-9, 1-18.
- Sayın, Y., A. Usanmaz ve F. Aslangiri (2016). "Uluslararası Göç Olgusu ve Yol Açtığı Etkiler: Suriye Göçü Örneği". *KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi*. 18 (31), 1-13.
- Schön, D. A. & M. Rein (1994). *Frame Reflection: Toward The Resolution of Intractable Controversies*. New York: Basic Books.
- Shierup, C. U. & A. Ålund (1986). "Introduction: From 'Birds of Passage' to Ethnic Minorities". C. U. Schierup & A. Ålund (eds.). *Will They Still Be Dancing? Integration and Ethnic Transformation among Yugoslav Immigrants in Scandinavia*. (s. 13-30). Umeå: University of Umeå.
- Schmid, W. (2010). *Narratology: An Introduction*. Berlin: De Gruyter.

- Scholes, R. (1974). *Structuralism in Literature: An Introduction*. London: Yale University Press.
- Schrover, M. & D. M. Moloney (2013). "Conclusion: Gender, Migration and Cross-categorical Research." M. Schrover & D. M. Moloney (eds.). *Gender, Migration and Categorization: Making Distinctions Between Migrants in Western Countries*. (s. 255-263). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Shayegan, D. (1991). *Yaralı Bilinç*. Haldun Bayrı (çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Shotat, E. & R. Stam (1994). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and The Media*. London: Routledge.
- Silvey, R. & V. Lawson (1999). "Placing The Migrant". *Annals of the Association of American Geographers*. 89 (1), 121-132.
- Smets, K. (2015). "Exile and Diaspora in Film". J. L. Esposito (ed.). *Oxford Islamic Studies Online*. (s. 1-9). Oxford: Oxford University Press.
- Smith, P. (2007). *Kültürel Kuram*. Selime Güzelsarı & İbrahim Gündoğdu (çev.), İstanbul: Babil Yayınları.
- Soja, E. (1996). *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real and Imagined Places*. Cambridge: Blackwell.
- Sonn, C. (2002). "Immigrant Adaptation: Understanding The Process Through Sense of Community". A. T. Fisher, C. C. Sonn & B. J. Bishop (eds.). *Sense of Community Research, Applications and Implications*. (s. 205-222). New York: Kluwer.
- Sorinel, C. (2010). "Immanuel Wallerstein's World System Theory". *Annals of The University of Oradea*. 1 (2), 220-224.
- Stouffer, S. A. (1940). "Intervening Opportunities: A Theory Relating Mobility and Distance". *American Sociological Review*. 5 (6), 845-867.
- Stowasser, B. F. (2002). "The Turks in Germany: From Sojourners to Citizens". Y. Yazbeck (ed.). *Muslims in The West: From Sojourners to Citizens*. (s. 52-71). New York: Oxford University Press.
- Suman, D. (2001). "Kadınlık, Kadın Filmleri, Dışlanmışlık, Yabancılık". A. F. Mataracı (ed.). *Dışarda Kalanlar / Bırakılanlar*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Süalp, T. A. (2001). "Peçenin Önünde; Peçenin Ardında Mercek ve Kadraj Ayarlarından Yeni Konumlara: 2000'lerin Avangardı Mümkün mü?". A. F. Mataracı (ed.). *Dışarda Kalanlar / Bırakılanlar* (s. 161-171). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Swingewood, A. (2010). *Sosyolojik Düşüncenin Kısa Tarihi*. Osman Akınbay (çev.), İstanbul: Agora Kitaplığı Yayınevi.
- Şen, F. & R. Erichsen (1987). *Hinwendung zur Selbststaendigkeit bei "Gastarbeiter"n Mit Besonderer Berücksichtigung von Türken*. Cenevre: ILO.
- Şen, M. (2014). "Türkiye'de İç Göçlerin Neden ve Sonuç Kapsamında İncelenmesi". *Çalışma ve Toplum Dergisi*. 40, 231-256.
- Tecimer, Ö. (2006). *Sinema: Modern Mitoloji*. İstanbul: Plan B Yayınları.
- Tekeli, İ. (1975). "Göç Teorileri ve Politikaları Arasındaki İlişkiler". *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi*. 1 (1), 153-176.
- Tekeli, İ. (2008). *Göç ve Ötesi*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Tezgören, A. (2007). *Brech Estetiğinin Türk Sinemasındaki Yansımaları*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Todaro, M. P. (1980). *Internal Migration in Developing Countries*. Geneva: International Labour Office.
- Todorov, T. (1969). *Grammaire du Décaméron*. Mouton: The Hague.
- Todorov, T. (1995). *Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri*. Sema Rıfat & Mehmet Rıfat (çev.), İstanbul: YKY.
- Toksöz, G. (2006). *Uluslararası Emek Göçü*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Topbaş, F. (2007). İç Göçün Belirleyicileri Üzerine Ekonometrik Bir Model Çalışması: 2000 Türkiye Örneği. Basılmamış Doktora Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Trabzon.
- Toros, A. (2008). *Sorunlu Bölgelerde Göç*. Ankara: Global Strateji Enstitüsü.
- Tosun, A. F. (2006). *Almanya' da Yaşayan Türk Yönetmenlerin Filmlerinde Göçmen Olgusu*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Tsing, A. (2000). "The Global Situation". *Cultural Anthropology*. 15 (3), 327-360.
- Tunç, A. (2011). *Diasporic Cinema: Turkish-German Filmmakers with Particular Emphasis on Generational Differences*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Media Arts Department University of London, London.
- Turaç, M. (2012). *Fatih Akın'ın Filmlerinde Kimlik Temsilleri*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Türk Dil Kurumu TDK Sözlüğü* (2009). Ankara: TDK Yayınevi.
- Uğuz, Ş., İ. Bilgen, E. E. Yerlikaya ve Y. E. Evlice (2004). "Göç ve Göçün Ruhsal Sonuçları". *Çukurova Üniversitesi Arşiv Kaynak Tarama Dergisi*. 13, 283-394.
- Ulusay, N. (2008). *Melez İmgeler*. Ankara: Dost Kitabevi.
- UN (1998). "Recommendations on Statistics of International Migration". *Statistical Papers Series*. 58 (1), New York: Author.
- Unat, N. (1964). *Batı Almanya'daki Türk İşçileri ve Sorunları*. Ankara: Başbakanlık Devlet Planlama Teşkilatı.
- Unat, N. (2002). *Bitmeyen Göç*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Ünver, O. C. (2003). "Almanya'ya Türk İşgücü Göçü: Geçmişten Geleceğe Sorunlar, İmkanlar ve Fırsatlar". *Sosyal Siyaset Konferansları Dergisi*. 0 (45), 177-226.
- Verloo, M. (2005). "Mainstreaming Gender Equality in Europe: A Critical Frame Analysis Approach." *Greek Review of Social Research*, 117 (B), 11-34.
- Voloshinov, V. N. (1997) *Marxism and The Philosophy of Language*. Oxford: Arnold Publication.
- Waldinger, R. & M. I. Lichter (2003). *How The Other Half Works: Immigration and The Social Organization of Labor*. Berkeley: University of California Press.
- Wallerstein, I. M. (1995). "The Modern World-system and Evolution". *Journal of World-System Research*. 1 (19), 628-638.
- Wallerstein, I. M. & E. Balibar (2000) *Irk, Ulus, Sınıf*. Nazlı Öktem (çev.), İstanbul: Metin Yayınları.
- Wallerstein, I. (2002). "The Ideological Tensions of Capitalism: Universalism Versus Racism and Sexism". E. Balibar & I. Wallerstein (eds.). *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities*. (s. 29-36). London: Verso.

- Wallerstein, I. M. (2003). "Dünya Sistemleri Kavramına Karşı Dünya-sistemi Kavramı: Bir Eleştiri" A. G. Frank & B. K. Gills (eds.). Esin Soğancılar (çev.), *Dünya Sistemi*. (s. 527-534). Ankara: İmge Kitabevi.
- Wallerstein, I. M. (2005). *Dünya Sistemleri Analizi: Bir Giriş*. Ender Abadoğlu ve Nuri Ersoy (çev.), İstanbul: Aram Yayıncılık.
- Wellek, R. & R. Wellek (1983). *Edebiyat Biliminin Temelleri*. Ahmet Edip Uysal (çev.), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- White, H. (1981). "The Value of Narrativity in The Representation of Reality". W. T. J. Mitchell (ed.). *On Narrative*. (s. 1-24). Chicago: University of Chicago Press.
- White, P. & R. Woods (1980). *The Geographical Impact of Migration*. London: Longman.
- Witter, N. (2018). "Responses to Stigmatisation and Boundary Making: Destigmatisation Strategies of Turks in Germany". *Journal of Ethnic and Migration Studies*. 44 (9), 1245-1443.
- Yalçın, C. (2004). *Göç Sosyolojisi*. Ankara: Anı Yayınları.
- Yaldız, F. (2013). "Diaspora Kavramı: Tarihçe, Gelişme ve Tartışmalar". *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. 18, 289-318.
- Yaren, Ö. (2007). *Avrupa Göçmen Sineması*. Basılmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Yaren, Ö. (2008). *Altyazılı Rüyalara: Avrupa Göçmen Sineması*. Ankara: De ki.
- Yaren, Ö. (2013). "Sinemada Anlatı Kuramı". Z. Özarslan (ed.). *Sinema Kuramları II: Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar*. (s. 167-192). İstanbul: Su Yayınları.
- Yavuz, S. (2013). "Göç, Entegrasyon ve Din: Avrupa'da Yaşayan Türkler Bağlamında Bir Değerlendirme". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 6 (26), 610-623.
- Yıldırım, E. (2015). *Bir Auteur Yönetmen Olarak Fatih Akın Sineması*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Yıldırım, A. ve H. Şimşek (2003). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayınları.
- Yıldız, P. (2008). *Yeşim Ustaoglu Sinemasında Kimlik*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Yılmaz, R. (2012). "Göçmen Bir Yönetmenin Objektifinden Sıla Olgusu: Fatih Akın Sineması Üzerine Bağlamsal Bir İnceleme". *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 5(2), 1-11.
- Yılmaz, A. (2014). "Uluslararası Göç: Çeşitleri, Nedenleri ve Etkileri". *Turkish Studies*. 9 (2), 1685-1704.
- Yılmaz, R. (2014). *Anlatı Yoluyla Dünyanın Zihinsel Yeniden Kurulumu: "Palto", "Dönüşüm" ve "Hayvan Çiftliği" Romanlarının Alımlama Pratikleri Üzerine Bir İnceleme*. Basılmamış Doktora Tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.
- Yılmazok, L. (2018). "Ulusal Sinema: Ulus, Kültür, Kimlik ve Karakter Üzerinden Bir İnceleme". *Beykoz Akademi Dergisi*. 6 (1), 136-151.
- Yumul, A. (2000). "Modernizmden Postmodernizme Ötekilik". *Karizma*. 3, 99-103.
- Yurdakul, G. (2009). *From Guest Workers into Muslims: The Transformation of Turkish Immigrant Associations in Germany*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Yücel, T. (2005). *Yapısalcılık*. İstanbul: Can Yayınları.

- Zlotnik, H. (1992). "Empirical Identification of International Migration Systems". M. Kritz, L. L. Lim & H. Zlotnik (eds.). *International Migration Systems: A Global Approach*. (s. 19-40). Oxford: Clarendon Press.
- Zolberg, A. R. (1983). "International Migrations in Political Perspective". M. M. Kritz (ed.). *Global Trends in Migration: Theory and Research on International Population Movements*. New York: CMS.



ÖZ GEÇMİŞ

Umut Gemicibaşı, Zonguldak Fener Lisesi’ni bitirdikten sonra Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema bölümünden 2017 yılında mezun oldu. 2019 yılında OMÜ LEE, İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans programına girdi. Umut Gemicibaşı, iyi derecede İngilizce bilmektedir (YÖKDİL:75). Temel ilgi alanları, fotoğrafçılık, bilgisayar (16.12.2022).

İletişim Bilgileri

ORCID ID : 0000-0002-6848-3622

Yayınlar:

1. Gemicibaşı, U. (2021). Meta-Narrative of Immigration: A Study on Migration and the Presentation of Immigration in Fatih Akin's Films. R. Yılmaz (ed.). *Handbook of Research on Narrative Interactions*. Pennsylvania: IGI Global.