

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI



PERDEYE YANSIYAN GURBET, TÜRK DIŞ GÖÇÜ VE
SİNEMA: 1971-1994 YILLARI ARASI DIŞ GÖÇ
TEMALİ FİLMLERİN ANALİZİ

DOKTORA TEZİ

DANIŞMAN
Doç. Dr. İlknur ÖNER

HAZIRLAYAN
Mustafa DEMİR

ELAZIĞ - 2016

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI

PERDEYE YANSIYAN GURBET, TÜRK DIŞ GÖÇÜ VE SINEMA:
1971-1994 YILLARI ARASI DIŞ GÖÇ TEMALİ FİLMLERİN ANALİZİ

DOKTORA TEZİ

DANIŞMAN

Doç. Dr. İlknur ÖNER

HAZIRLAYAN

Mustafa DEMİR

Jürimiz, tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonunda bu doktora tezini oy birliği / oy çokluğu ile başarılı saymıştır.

Jüri Üyeleri

- 1.
- 2.
- 3.

F. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun tarih ve sayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Prof. Dr. Zahir KIZMAZ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖZET**Doktora Tezi****Perdeye Yansıyan Gurbet, Türk Dış Göçü ve Sinema:
1971-1994 Yılları Arası Dış Göç Temalı Filmlerin Analizi****Mustafa DEMİR****Fırat Üniversitesi****Sosyal Bilimler Enstitüsü****Sosyoloji Anabilim Dalı****Uygulamalı Sosyoloji Bilim Dalı****Elazığ-2016, Sayfa: XVI + 266**

Görsel unsurlar, sosyolojinin son dönemlerde önemle kullanmaya başladığı veri kaynaklarındandır. Toplumsal süreçlerin analizinde, perdeye yansıyan filmler de önemli bir veri kaynağı olabilmektedir. Özellikle güncel dönem yoğun göç örnekleri, zaman sürecinde bu tür görsellerden okumaları gerekli kılmaktadır.

“Perdeye Yansıyan Gurbet, Türk Dış Göçü ve Sinema: 1971-1994 Yılları Arası Dış Göç Temalı Filmlerin Analizi” başlığı altında işlenen bu çalışma, 1971 ile 1994 yılları arasında Türk Sineması tarafından filme alınan Türk dış göçü temalı filmlerin, sosyolojik analiz teknikleri yoluyla, göç kuramları ekseninde tartışıldığı bir çerçeveye sahiptir.

Çalışma, göç sosyolojisi, sinema sosyolojisi, görsel sosyoloji bağlamında oluşan bir bakış açısına sahiptir.

Metodolojik olarak film okumalarından betimlemeler yapmayı hedefleyen çalışma, Türk yönetmenlerin dış göçle ilgili seçilen ve ulaşılabilen 20 filmine odaklanmıştır. Filmlerde genel ve 56 karakter üzerinden içerik okumalarına odaklanılmış; gerekli kaynak taramaları yapılmıştır. Her film en az iki kez izlenmiş ve notlar alınmıştır. Veriler nitel ve nicel olarak değerlendirilmiştir.

Araştırma, toplam beş bölümden oluşmaktadır. İlk iki bölüm kavramsal analiz üzerine kuruluyken, üçüncü bölüm metodolojik süreci özetlemektedir. Dördüncü bölüm bulguların analizinden oluşmaktadır. İlk kısımda filmlerin sinemasal ve toplumbilimsel

III

genel içerik tanımları yapılmaktadır. İkinci ve üçüncü kısımlarda film okumaları, göç kavramları (göç tipi, göç nedenleri, göçmen tipi, cinsiyet, göç kararı, iş yeterliliği, göçün yasal karakteristiği, göç edilen hedef ülke, göçe iten ve çeken faktörler, göçün sonucu) ve toplumbilimsel kavramlar (yabancılaşma, anomi, bürokrasi, sosyo-ekonomik sınıf, sapkınlık, seçkinler, yaşam biçimi, toplumsal rol ve statüler, cinsiyet, toplumsallaşma, stereotip, değerler ve değer çatışmaları, diğer kavramlar) üzerinden yapılmıştır. Son kısımda ise, okumalarla yapılan içerik analizini daha öteye taşıyabilecek, sosyoloji için yeni bir yaklaşımla göstergebilimsel analiz, 3 filmin seçme sekanslarında denenmiştir. Burada görüntüsel anlatım, gösterge çözümlemesi ve ikili karşıtlık, gösterge, gösteren ve gösterilen gibi unsurlar dikkate alınmıştır. Beşinci bölüm sonuç ve önerilerden oluşmaktadır.

Çalışma sonucunda elde edilen veriler, göç sürecinin sinemasal anlatımının dönem verileriyle örtüştüğünü ortaya koymaktadır. Bunun yanında, kullanımında çekinceler olmasına rağmen, film gibi görsel unsurların, göç gibi belirli konularda, toplumsal süreçlerin takibinde veri kaynağı olarak kullanılabileceği ve bunun gerekliliği ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Göç, Dış Göç, Görsel Sosyoloji, Sinema Sosyolojisi,

ABSTRACT

PhD Thesis

**Reflection of the Abroad to the Screen, Turkish Emigration and Cinema:
Analysis of the Films with the Theme of Emigration
Between the Years of 1971-1994**

Mustafa DEMİR

Fırat University

The Institute of Social Sciences

Department of Sociology

Applied Sociology Division

Elazığ-2016, Pages: XVI + 266

Visual elements, have recently been used in sociology as a source of data. Films can be important database in the analysis of the social processes with their reflections to the screen. In particularly contemporary migratory events which can require readings of them in time.

Under the title of “Reflection of Abroad to the Screen, Turkish Emigration and Cinema: Analysis of the Films with the Theme of Emigration between the Years of 1971-1994” this study frames readings of film contexts. This discussion bases on sociological analysis techniques, concepts and migration related concept and theories by focusing on Turkish emigration films made by Turkish cinema in that timeline.

The study has an approach which combines several different study areas: sociology, sociology of migration, sociology of cinema and visual sociology.

By being focused on making description of film readings in the methodological process, this research based on available and selected 20 films with the emigration topic of the Turkish film directors. Thus, films, have been scrutinized with their general context and readings of 56 characters in them. Necessary literature review was undertaken. Besides this, each film have been watched at least twice and the notes were taken. The data were analysed qualitatively and quantitatively.

The research covers 5 chapters. While first two chapters were basing on conceptual and theoretical discussions, the third chapter summarises methodological process.

The fourth chapter is data analysis section. At the first section of this chapter, selected films were generally introduced with their cinemactical and sociological contexts. The second and third sections based on discussions over readings of the defined concepts in defined areas: sociology of migration (type of migration, reasons of migration, type of migrant, gender, decision of migration, work qualification, legality of migration, destination, push and pull factors of migration, results of the migration) and sociology (alienation, anomie, bureaucracy, socio-economical class, deviance, elite, life style, social role and status, gender, socialisation, stereotip, norm conflicts and other concepts). The final section of this chapter covers a trial of semiotic analysis which is a new approach for sociology to extend coverage of context analysis to the sequences of the three films in examples. During this trial process; visual descriptions, examination of indicators, binary oppositions, indicator and indicated were taken into account. Fifth chapter covers conclusion and recommendations.

The study findings revealed that reflections of the migration on the screen overlaps previously defined outcomes of the migration period. Although the usage of such approach has some difficulties, visual elements, in the case of this study is cinema films can be used as database for tracing social processes such as migration. Moreover, it can be a necessity as well in certain conditions.

Key Words: Migration, Emigration, Visual Sociology, Sociology of Cinema,

İÇİNDEKİLER

ÖZET	II
ABSTRACT.....	IV
İÇİNDEKİLER.....	VI
TABLolar LİSTESİ	X
ŞEKİLLER LİSTESİ	XII
GÖRSELLER LİSTESİ.....	XIII
KISALTMALAR	XV
ÖN SÖZ	XVI
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. KURAMSAL VE KAVRAMSAL ÇERÇEVE.....	13
1.1. Göç Sosyolojisi	13
1.2. Görsel Sosyoloji.....	18
1.3. Sinema Sosyolojisi ve Film Analizleri	23
1.4. Film Analiz Teknikleri.....	29
1.4.1. İçerik Analizi	32
1.4.2. Göstergebilimsel Analiz	41
1.4.2.1. Dil ve Söz.....	43
1.4.2.2. Gösterilen ve Gösterge.....	43
1.4.2.3. Gösteren	43
1.4.2.4. Dizim ve Dizge	44
1.4.2.5. Düz Anlam ve Yan Anlam.....	44
1.4.2.6. Sinema Göstergebilimi	46
1.4.3. Filmlerin Toplumbilimsel Analizi	51

İKİNCİ BÖLÜM

2. TÜRK DIŞ GÖÇÜ VE SİNEMA.....	58
2.1. Dış Göç	58
2.1.1. Dış Göç Olgusu.....	58
2.1.2. Türk Dış Göçü	60
2.1.3. Türk Dış Göçü ile Ortaya Çıkan Sosyal Problemler.....	65
2.1.3.1. Yabancı Düşmanlığı ve Kimliksizlik.....	69

2.1.3.2. Türk Dış Göçü ile Ortaya Çıkan Diğer Sosyal Problemler	71
2.2. Dış Göç ve Türk Sineması	74
2.2.1. Türk Dış Göçü ile İlgili Çekilen Sinema Filmleri	78
2.2.1.1. Türk Yönetmenlerin Türk Dış Göç Filmleri.....	84
2.2.1.2. Yabancı (Avrupalı) Yönetmenler Tarafından Türk Dış Göçü ile İlgili Yapılan Filmler	89
2.2.1.3. Göçmen Yönetmenlerin Filmleri ve Métissage Sineması	94

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. METODOLOJİ.....	100
3.1. Araştırmanın Konusu	100
3.2. Araştırmanın Amacı.....	101
3.3. Araştırmanın Evren, Örneklem ve Sınırlılıkları	102
3.4. Araştırmanın Yöntem ve Teknikleri	106

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. BULGULARIN ANALİZİ	110
4.1. Film Tanımları	111
4.1.1. Baba Filmi.....	111
4.1.2. Dönüş Filmi	112
4.1.3. Almanyalı Yârim Filmi.....	114
4.1.4. Almanya’da Bir Türk Kızı Filmi	115
4.1.5. El Kapısı Filmi.....	116
4.1.6. Otobüs Filmi	118
4.1.7. Gül Hasan Filmi.....	120
4.1.8. Almanya Acı Vatan Filmi.....	123
4.1.9. Kara Kafa Filmi	126
4.1.10. Ölmez Ağacı Filmi.....	130
4.1.11. Gurbet Filmi.....	131
4.1.12. Gurbetçi Şaban Filmi	134
4.1.13. 40 Metrekare Almanya Filmi.....	137
4.1.14. Alamancının Karısı Filmi	139
4.1.15. Vatan Yolu Filmi	140
4.1.16. Almanya Acı Gurbet Filmi	143
4.1.17. Polizei Filmi.....	144

VIII

4.1.18. Sahte Cennete Veda Filmi	146
4.1.19. Sarı Mercedes Filmi	148
4.1.20. Berlin in Berlin Filmi.....	150
4.2. Filmlerin Göç Kavramları Üzerinden Analizi	153
4.2.1. Göç Tipi	159
4.2.2. Göç Nedenleri	160
4.2.3. Göçmen Tipi	161
4.2.4. Göçmen Cinsiyetleri	162
4.2.5. Göç Kararı.....	164
4.2.6. Göçmen Bireylerin İş Yeterliliği	166
4.2.7. Göçün Yasal Karakteristiği.....	167
4.2.8. Göç Edilen (Hedef) Ülke	169
4.2.9. Göçe İten-Çeken Faktörler.....	170
4.2.10. Göçün Sonucu.....	173
4.3. Örneklem Filmlerinin Toplumbilimsel Kavramlar Üzerinden Analizi	175
4.3.1. Yabancılaşma.....	176
4.3.2. Anomi	182
4.3.3. Bürokrasi.....	184
4.3.4. Sosyo-Ekonomik Sınıf.....	186
4.3.5. Sapkınlık	189
4.3.6. Seçkinler	191
4.3.7. Yaşam Biçimi	192
4.3.8. Toplumsal Rol ve Statüler	194
4.3.9. Cinsiyet	198
4.3.10. Toplumsallaşma.....	199
4.3.11. Stereotip	200
4.3.12. Değer Çatışmaları	203
4.3.13. Diğer Kavramlar.....	204
4.4. Üç Filmin Seçme Sekansları Üzerinden Göstergebilimsel Analiz Denemesi ...	204
4.4.1. Film 1 (Baba, 1971)	205
4.4.1.1. Sekans 1	206
4.4.1.1.1. Görüntüsel Anlatım.....	206
4.4.1.1.2. Gösterge Çözümlemesi ve İkili Karşıtlıklar.....	208

4.4.1.2. Sekans 2	209
4.4.1.2.1. Görüntüsel Anlatım	209
4.4.1.2.2. Gösterge Çözümlemesi ve İkili Karşıtlıklar	210
4.4.2. Film 2 (Otobüs, 1974)	211
4.4.2.1. Sekans 1	211
4.4.2.1.1. Görüntüsel Anlatım	211
4.4.2.1.2. Gösterge Çözümlemesi ve İkili Karşıtlıklar	213
4.4.2.2. Sekans 2	214
4.4.2.2.1. Görüntüsel Anlatım	214
4.4.2.2.2. Gösterge Çözümlemesi ve İkili Karşıtlıklar	216
4.4.2.3. Sekans 3	217
4.4.2.3.1. Görüntüsel Anlatım	217
4.4.2.3.2. Gösterge Çözümlemesi ve İkili Karşıtlıklar	220
4.4.3. Film 3 (Almanya Acı Vatan, 1979)	221
4.4.3.1. Sekans 1	221
4.4.3.1.1. Görüntüsel Anlatım	221
4.4.3.1.2. Gösterge Çözümlemesi ve İkili Karşıtlıklar	223
4.4.3.2. Sekans 2	224
4.4.3.2.1. Görüntüsel Anlatım	224
4.4.3.2.2. Gösterge Çözümlemesi ve İkili Karşıtlıklar	226
4.4.3.3. Sekans 3	227
4.4.3.3.1. Görüntüsel Anlatım	227
4.4.3.3.2. Gösterge Çözümlemesi ve İkili Karşıtlıklar	229
4.4.3.4. Sekans 4	230
4.4.3.4.1. Görüntüsel Anlatım	230
4.4.3.4.2. Gösterge Çözümlemesi ve İkili Karşıtlıklar	232
SONUÇ VE ÖNERİLER	235
KAYNAKLAR	252
EKLER	263
EK 1. Orijinallik Raporu	263
ÖZGEÇMİŞ	264

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1. Yan Anlam ile Düz Anlamın Karşılaştırılması.....	45
Tablo 2. Çekim Açılarının Göstergebilimsel Anlamları	49
Tablo 3. Kamera Hareketleri ve Kurgu Tekniğinin Göstergebilimsel Anlamları.....	50
Tablo 4. Yurtdışındaki Türkiye Cumhuriyeti Vatandaş ve İşçilerinin Ülkelere Göre Dağılımı	64
Tablo 5. Avrupa’da Yaşayan Türklerin Sorunları.....	72
Tablo 6. Dış Göç Konulu Filmler	80
Tablo 7. Dış Göç Konulu Filmler	81
Tablo 8. Türk Sineması’nda Türk Dış Göçü ile İlgili Çekilen Başlıca Filmler	84
Tablo 9. Avrupalı Yönetmenler Tarafından Çekilen Göç Konulu Filmlerden Örnekler	91
Tablo 10. Göçmen Yönetmenler Tarafından Çekilen Göç Konulu Filmler.....	96
Tablo 11. Çalışmanın Örneklemini Oluşturan Filmler	105
Tablo 12. Örneklem Filmlerin İçerik Dökümü	155
Tablo 13. Filmlerde Yer Alan Göç Tipleri.....	159
Tablo 14. Filmlerde Yer Alan Göç Nedenleri.....	160
Tablo 15. Filmlerde Yer Alan Göçmen Tipi	161
Tablo 16. Türk İşçilerinin Cinsiyetlerinin Ülkelere Göre Dağılımı	162
Tablo 17. Almanya’da Yaşayan Türk Nüfusun Cinsiyet Dağılımı	163
Tablo 18. Filmlerde Yer Alan Göçmenlerin Cinsiyet Dağılımları	163
Tablo 19. Filmlerde Göç Karar Türlerinin Dağılımı.....	165
Tablo 20. Göçmen Yetişkin Bireylerin İş Yeterliliği.....	167
Tablo 21. Göçün Yasal Karakteristiği.....	168
Tablo 22. Göç Edilen veya Hedeflenen Ülke.....	169
Tablo 23. Göçe İten Faktörler	171
Tablo 24. Göçe Çeken Faktörler	172
Tablo 25. Göçün Sonucunda Ortaya Çıkan Durum	173
Tablo 26. Filmlerde Yer Alan Yabancılaşma Olgusu.....	177
Tablo 27. Filmlerde Yabancılaşma Türleri	180
Tablo 28. Anomik Karakter ve Davranış Biçimleri	182

Tablo 29. Filmlerde Bürokratik Yapı ile İlişkiler	185
Tablo 30. Filmlerde Temsil Edilen Göçmenlerin Sosyo Ekonomik Sınıflar ve Değişimleri	187
Tablo 31. Filmlerde Temsil Edilen Göçmenlerin Sosyo-Ekonomik Sınıf Hareketliliği	189
Tablo 32. Filmlerde Yer Alan Sapkınlık Örnekleri	190
Tablo 33. Göç Edilen Ülkedeki Yaşam Biçimini Oluşturan Faktörler	193
Tablo 34. Filmlerde Yer Alan Göçmen Karakterlerin Yaptıkları İşler	196
Tablo 35. Filmlerde Yer Alan Göçmen Karakterlerin Cinsiyet Dağılımı.....	198
Tablo 36. Göçmen Bireylerin Cinsiyet Dağılımı	199
Tablo 37. Baba Filminin Birinci Sekansının Gösterge Çözümlemesi	208
Tablo 38. Baba Filmi 1. Sekansında Yer Alan İkili Karşıtlıklar.....	208
Tablo 39. Baba Filmi 2. Sekansının Gösterge Çözümlemesi.....	210
Tablo 40. Baba Filmi 2. Sekansı İkili Karşıtlıklar	210
Tablo 43. Otobüs Filmi 2. Sekansının Gösterge Çözümlemesi	216
Tablo 44. Otobüs Filmi 2. Sekansı İkili Karşıtlıklar	217
Tablo 45. Otobüs Filmi 3. Sekansının Gösterge Çözümlemesi	220
Tablo 46. Otobüs Filmi 3. Sekansı İkili Karşıtlıklar	220
Tablo 47. Almanya Acı Vatan Filmi 1. Sekansının Gösterge Çözümlemesi.....	223
Tablo 48. Almanya Acı Vatan Filmi 1. Sekansında İkili Karşıtlıklar.....	223
Tablo 49. Almanya Acı Vatan Filmi 2. Sekansının Gösterge Çözümlemesi.....	226
Tablo 50. Almanya Acı Vatan Filmi 2. Sekansında İkili Karşıtlıklar.....	226
Tablo 51. Almanya Acı Vatan Filmi 3. Sekansının Gösterge Çözümlemesi.....	229
Tablo 52. Almanya Acı Vatan Filmi 3. Sekansında İkili Karşıtlıklar.....	229
Tablo 53. Almanya Acı Vatan Filmi 4. Sekansının Gösterge Çözümlemesi.....	232
Tablo 54. Almanya Acı Vatan Filmi 4. Sekansında İkili Karşıtlıklar.....	233

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Yıllara Göre İçerik Analizi ve Metin Analizinin Makalelerde Kullanımının Makalelere Yansıması.....	34
Şekil 2. Göstergebilimsel Dörtgen Çizimi.....	48
Şekil 3. Göçte Köken ve Hedef Faktörler ve Engeller	170



GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1. Baba Filmi; Göç Etmeye Hazırlanan Birey	207
Görsel 2. Baba Filmi; Özgürlük ve Kurtuluş Arayışı	207
Görsel 3. Baba Filmi; Göçe Zorlayan İş Sebepleri, Yoksulluk.....	207
Görsel 4. Baba Filmi; Göçe Zorlayan Aile Ortamı, Yoksulluk	207
Görsel 5. Baba Filmi; Göçün Seçiciliği, Cinsiyet ve Sağlık	209
Görsel 6. Baba Filmi; Göçün Seçiciliği, Sağlık ve Elenme	209
Görsel 7. Otobüs Filmi; Göç Aracı, Yaşam Mekânının Dış Görünümü	212
Görsel 8. Otobüs Filmi; Göç Aracı İç, Sosyal Doku, Göçmen Tipleri	212
Görsel 9. Otobüs Filmi; Göç Yolculuğu, Yemek Ortamı, Yoksulluk, Paylaşım	212
Görsel 10. Otobüs Filmi; Göç Yolculuğu, Tahta Kaşık, Geleneksel Müzik ve Motifler	212
Görsel 11. Otobüs Filmi; Göç Yolculuğu Sonu, Stockholm Meydanı	215
Görsel 12. Otobüs Filmi; Göçmen Tipleri, Hedef Ülke Toplumuyla İlk Karşılaşma, İletişim Problemi Sonucu Anlamsız Bakışlar, Çaresizlik.....	215
Görsel 13. Otobüs Filmi; Stockholm Sokakları, Kaybolan Göçmen, Çaresizlik.....	215
Görsel 14. Otobüs Filmi; Göçmen Bireyin Çaresizliği, Kaybolma, Ürkeklik, Ürkek Kuş Gibi Köprüye Tüneme Motifi	215
Görsel 15. Otobüs Filmi; Açlık Sonucu Çöplere Saldırma, Çaresizlik.....	216
Görsel 16. Otobüs Filmi; Modern Şehir Dokusuyla İlk Karşılaşma, Yürüyen Merdiven, Kültür Şoku.....	219
Görsel 18. Otobüs Filmi; Kaçak Göçmenlik, Sosyo-Yasal Polis Karşılaşması.....	219
Görsel 17. Otobüs Filmi; Kültür Şoku, İsveç Toplumu ve Değerlerine Başkaldırış ...	219
Görsel 19. Almanya Acı Vatan Filmi; Göç Edilen Ülke Yaşamının Fotoğraflar Üzerinden Gerçek Üstü Anlatımı, Adaptasyon Yalanı	222
Görsel 21. Almanya Acı Vatan Filmi; Göç Sonucunda Yaşanan Olası Zenginliğin Lüks Arabalar Üzerinden Sunumu.....	222
Görsel 20. Almanya Acı Vatan Filmi; Göçmen Kadın Girişimciliği, Rol Değişimi ...	222
Görsel 22. Almanya Acı Vatan Filmi; Göç Yolculuğu, Toplu Gidiş, Anlaşmalı Evlilik, Göç Aracı Otobüs	225
Görsel 23. Almanya Acı Vatan Filmi; Kısmi Sosyal Adaptasyon, Kravat Kullanımı.	225

Görsel 24. Almanya Acı Vatan Filmi; Tren Garı, Otobüs- Tren, Göç Yolculuğunun Tren Ayağı.....	225
Görsel 25. Almanya Acı Vatan Filmi; Berlin Duvarı	225
Görsel 26. Almanya Acı Vatan Filmi; Göç Edilen Ülkede Yaşanan Mekân.....	228
Görsel 28. Almanya Acı Vatan Filmi; Göç Edilen Ülkede Yaşanılan Mekân İçi, Yaşam Alanı.....	228
Görsel 27. Almanya Acı Vatan Filmi; Göç Edilen Ülkede Yaşam Alanı, İletişim Olanakları.....	228
Görsel 29. Almanya Acı Vatan Filmi; Kadın ve Ağır Çalışma Şartları.....	231
Görsel 30. Almanya Acı Vatan Filmi; Dakiklik, Otomasyon Düzeni İçinde Ağır ve Düzenli Çalışma Saatleri.....	231
Görsel 31. Almanya Acı Vatan Filmi; Çalışma Ortamı, Bireyin Makine ile Mücadelesi, Karşı Koyuş	231
Görsel 32. Almanya Acı Vatan Filmi; Köprü Üzerinde Duran Birey, İntihar Düşüncesi	231
Görsel 33. Almanya Acı Vatan Filmi; Göçmen Bireyin Duygusal Çöküşü	232

KISALTMALAR

AB	: Avrupa Birliği
ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
A.g.e.	: Adı geçen eser
Bkz.	: Bakınız
C.	: Cilt
CD	: Compact Disc
CDU	: Christlich Demokratische Union Deutschlands
Cm.	: Santimetre
Çev.	: Çeviren
Dk.	: Dakika
Dü.	: Düzenleyen
DVD	: Digital Versatile Disc
EU	: European Union
F	: Film
FAC	: Federal Almanya Cumhuriyeti
F. Almanya	: Federal Almanya
G	: Göçmen
IVSA	: International Visual Sociology Association
İİBF	: İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi
MI 16	: British Military Intelligence Section 16
NRS	: National Readership Survey
Pub.	: Publications
T.C.	: Türkiye Cumhuriyeti
TV	: Televizyon
Vd.	: Ve diğerleri
Vb.	: Ve benzeri
Yy.	: Yüzyıl

ÖN SÖZ

Bu çalışma, her şeyden öte filmlerin sadece bir film olmadığını anlatmak için sadece bir fırsat. Bir filmin gösterdikleri dışında anlattığı o kadar çok şeyi anlamaya çalışmak, aslında karmaşık ve zor bir süreç. Bu süreçte yeni bir şeyler denemek ve bir durum tespiti yaparak sonuçlar ortaya çıkarmak inanılmaz derecede önemli.

Değerli Hocam İlknur Öner'e bu süreçte yanımda olduğu için sonsuz teşekkürlerimi belirtmekle başlamak lazım.

Bir iletişimci olarak başladığım serüvende, sosyolojiden çok şey öğrenmiş olarak yoluma devam edeceğim. Bu süreçte sosyal gerçeklikleri anlamaya çalışırken, sadece baktığım yerde gördüğüm sahneler, planlar ve görselliğin ötesine yansıyan derin toplumsal anlamları gördüğüm için, bundan sonraki çalışmalarda yaklaşımımın odağı toplumsal örüntüler içinde yer alan, görüntüdeki insanın ötesindeki anlamları ve örüntüleri araştırarak tanımak ve anlamaya çalışmanın farkındalığıyla gerçekleştirilecek çalışmalar olacak. Filmler üzerinden sosyolojik bakış açısından hareketle, çoklu alanların bağlaşıklığında, çoklu film okumalarının, kişisel bazda ve çalışılan alana önemli kazanımlar sağlandığını düşündürmektedir.

Değerli hocam ve ailemin zamanını hoyratça kullandığım bireylerinden, binlerce kez af dilemek haddime düşen tek şey. Yazdıklarım biliyorum ki okyanusta bir damla. Ancak çalışılan alana, kısmen de olsa katkılarda bulunmuş olmak tarafımdan önemli bir kazanç olarak addedilmektedir.

Katkıda bulunan başta sevgili eşim ve çocuklarıma, isimleri unutulmaya yüz tutan yönetmenlere, filmleri temin etmemi sağlayan koleksiyoner Deniz Yayın beyefendiye, her zaman destek olan ve yanımdan ayrılmayan sevgili Ali Aşır'a ayrıca teşekkürler.

Kalemim sürçtüyse affola...

ELAZIĞ-2016

Mustafa DEMİR

Günümüz kölelerinin hikâyesidir anlatacağımız...

(Kurtiz, Gül Hasan, 1979, dk. 80)

GİRİŞ

Göç, tarih boyunca toplumları etkileyen ve değiştiren en önemli sosyolojik olgulardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Göçün sebebine bağlı tip farklılıklarına rağmen, yakın dönem güncel göçlerinden Suriye kökenli göçmenlerin yoğun dış ve uluslararası göçü ve mültecilikleri, toplumsal olarak dikkat çekicidir. Tarihsel süreçte bakıldığında, birden fazla neden ve zaman diliminde farklı göç olayları farklı toplulukları etkilemiştir. Bu konu üzerine düşünen pek çok bilim insanı da düşüncelerini dile getirmişlerdir (bkz 1.ve 2. bölümler). Uluslararası işçi göçü diğer göç türlerine göre, farklı ülkeler arasında resmi veya gayri resmi göç ilişkilerinin yaşanmasına sebep olmuştur ve çalışmalarda önemle yerini almıştır. Yapılan incelemeler önceleri bireysel çalışmalarken, süreç içinde sistematik tekrarlarla daha belirginleşmiş (Erder ve Unat'ın çalışmalarında olduğu gibi) ve farklı ülkelerden örneklerle çeşitlenmiştir (Bali'nin verdiği Amerika'dan hayat hikâyeleri örnekleri gibi). Kimi zaman, bazı göç örnekleri çalışmalarda daha görünür olabilirken, bazıları üzerine daha az çalışıldığı da görülebilmektedir. Son dönemlerde, özellikle göç konusunun farklı alanlarla beraber disiplinler arası boyutta ele alındığı da bilinmektedir. Göçün sosyoloji ile olan ilintisi bağlamında bu inter-disiplinite alanlarından biri de sinema olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak Türkiye'de işçi göçü, sosyoloji ve sinema konusunu bağdaştıran çalışma sayısının oldukça kısıtlı ve çalışma örneklerine az rastlanan bir alan olduğunu vurgulamak gerekmektedir. Ayrıca yapılmış olan çalışmaların özellikle kapsamlarının daha dar olduğu ve sınırlı sayıda film üzerine yapıldığı da bilinmektedir (bkz.1,2,3, bölümler). Bu bağlamda, "*Perdeye Yansıyan Gurbet, Türk Dış Göçü ve Sinema: 1971-1994 Yılları Arasında Dış Göç Temalı Filmlerin Analizi*" çalışması, alanına yukarıda vurgulanan sebeplerin gelişme sürecinde, yaşanan göçün toplumsal görünümünün sinemaya yansımalarının tespiti açısından önemli katkı sağlaması beklenmektedir.

Türkiye'de yaşanmış pek çok göç örneği bulunmaktadır. Toplumu etkileyen bu göçlerden, toplumsal dönüşüm anlamında en yoğun olanlarından ve en derin etkiyi oluşturanlardan biri, 1961 ve sonrası yıllarda Avrupa ülkelerine doğru gelişen işçi göçü olmuştur. Yalçın'a göre, Türkiye'den ilk dış göç (işçi göçü) 1958 yılında gerçekleşmiştir. Bu süreçte az sayıda işçi Federal Almanya Cumhuriyeti'ne gitmiştir (Yalçın, 2004, s. 121). Bu sürecin nasıl başladığını tarihsel süreç içinde tartışmak ve literatürde sorgulamak, çalışmanın ilerleyen bölümleri açısından oldukça önemli görünmektedir.

Göç araştırmacılarından Yalçın'ın vurguladığı üzere, Türkiye'den Batı Avrupa ülkelerine doğru gerçekleşen dış göç süreci 1958 yılında başlamış görünse de; Erder, süreçle ilgili olarak Türk işçi göçünün resmi başlangıcını 1961 yılına dayandırmaktadır. Erder'e göre Türkiye, ilk olarak Federal Almanya Cumhuriyeti ile 1961'de göç anlaşması imzalamıştır. Vasıfsız işçi açığı bulunan ve 2. Dünya savaşı sonrası etkin bir büyüme sergileyen Federal Almanya Cumhuriyeti'nin öncülüğünde başlayan süreç, 1964 yılında Avusturya, Hollanda ve Belçika, 1965 yılında Fransa, 1967 yılında da İsveç'le karşılıklı sosyal güvenlik ve işçi gönderim anlaşmaları imzalanması yoluyla devam etmiştir (Erder, 2006, s. 80-82). Resmi anlaşmalarla farklı ülkelere göçün önünün açılması, farklı ülkelere yönelişleri ve farklı sosyal etkileşimleri de beraberinde getirmiştir. Ancak ileride bahsedileceği üzere, süreç içindeki değişimlerle, bu resmi görünürlüğü gayri resmi göç süreçleriyle de sarmalandığı ve zaman zaman yer değiştirdiği de bilinmektedir. İlgili döneme ilişkin farklı teorik tartışmalar ve alan araştırmaları mevcuttur.

Göç sürecinin başlangıç tarihinde Erder'le ortak kanaate sahip olan Toksöz'e göre de göç tarihin en büyük işçi göçlerinden biri olan Türk dış göçü, yapılan anlaşmalar yoluyla 1961 yılında resmen başlamış ve kısa sürede resmi yollarla yurtdışına gidenlerin sayısı önemli rakamlara ulaşmıştır. Bu sayı 1961-1975 yılları arasında 805.000 kişi olarak ifade edilmektedir (Toksöz, 2006, s. 217).

Her ne kadar Yalçın, Erder ve Toksöz'e göre işçi göçü olarak nitelendirilen sürecin 1958 veya 1961 yılında başlamış olduğu ifade edilse de; 1850-1914 yılları arasında özellikle Harput ve çevre şehirlerden Amerika Birleşik Devletleri'ne doğru gerçekleşen göç, ulusaşırı işçi göçünün tipolojik özelliklerini taşıması nedeniyle ilk işçi göçü olarak değerlendirilebilir. Motivasyonları farklı olmakla beraber Dinçer'e göre topraksızlıktan kaynaklanmayan bu göç süreci, ulaşım zorlukları, tarımsal ürünün pazara sunulup paraya çevrilememesi, vergi yüklerinin ağırlığı gibi nedenlere dayanmakta; göç eden bireyler değişen sürelerde çalışıp para kazandıktan sonra geri dönmektedir. Bu ve benzer nedenlerden dolayı işçi göçü tanımını karşılayan bu süreçte yer alan göçmenler, Dinçer tarafından *ilk gurbetçiler* olarak adlandırılmaktadır (Dinçer, 2013, s. 308-309). Bu süreçte, ABD'nin Harput'taki son konsolosu Leslie Davis, 1914 yılı itibarıyla ABD'ye göçmüş olan insan sayısını 80 bin olarak tahmin etmektedir (akt. Dinçer, 2013, s. 307).

ABD'ye göçün toplumsal etkileri geçen 100 yıllık süre ile beraber değerlendirildiğinde unutulmaya yüz tutmakta ve Türk dış göç sürecine neredeyse dâhil

edilmemektedir. Ancak Erder, Yalçın, Toksöz ve diğer göç bilimcilerinin aksine Türkiye’den yurt dışına işçi göçü sürecinin kronolojik başlangıcını Türkiye Cumhuriyeti’nin cumhuriyet dönemiyle sınırlamaz ve öncesine göz atılırsa, görünmeyen fakat son yıllarda bahsedilmeye başlanan (Bali, 2011; Dinçer, 2013 vd.) bu aralığın önemini de ifade etmek faydalı olacaktır. Burada Avrupa’ya yönelen Türk işçi göçünün 1961 tarihinde başladığını belirtmekle beraber; ilk işçi göçünün Amerika Birleşik Devletleri’ne yapılan göç olduğunu ifade etmek daha anlamlı durmaktadır.

Türk dış göçünün başlangıcı ile ilgili tartışmaların ötesinde, çalışmanın çerçevesini oluşturan sosyolojik oluşum, 1961 yılı itibariyle başlayan ve günümüzde etkileri hissedilen süreçten müteşekkildir. Başlangıcı, literatüre katkı amaçlı tartışmaya açık olmakla beraber, 1961 yılı sonrası ortaya çıkan işçi göçü her ne kadar “*Türkiye Cumhuriyeti Hükümeti ile Federal Almanya Cumhuriyeti Hükümeti Arasında Türk İşçilerinin Almanya’da İşe Yerleştirilmelerine Dair Anlaşma*”¹ gibi ikili anlaşmalar çerçevesinde başlasa ve gelen işçilerin geri döneceği varsayılsa da; ilerleyen yıllarda gelen işçiler dönme düşüncesinden uzaklaşmış ve kalıcılığın yollarını aramaya başlamışlardır. Bu kitlenin kalıcılığı sonrasında göç, aile birleşimi, evlilikler ve yasadışı göçlerle devam eden, toplumsal boyutlarında artış görülen bir süreç haline gelmiştir. Dönemin istatistiki görünürlüğü kısmen de olsa kayıtlarda mevcuttur. Kentel ve Kaya’ya göre sadece göç alan ülkelerden biri olan “*Federal Almanya’daki Türk nüfusu, 1961’den 1973’e kadar 6,700’den 605,000’e çıkmıştır*” (Kaya & Kentel, 2005, s. 16). Anlaşma destekli bu hızlı yükseliş 1973-1974 yıllarında yavaşlamıştır (Aydın, 2014, s. 14). Abadan Unat, bu hızlı artışın 1975 yılı itibariyle hızlı bir düşüşe geçtiğini belirtmektedir. 1973 yılında 103.753 işçi Federal Almanya’ya giriş yaparken; bu rakam 1975’de 640’a düşmüştür (Abadan Unat, 2007, s. 7). Bu düşüş ile Almanya’nın işçi göçü politikalarını değiştirmesi ve dönem itibariyle yaşanan petrol krizinin ilintili olduğu bilgisi, çalışmanın ilerleyen sürecinde tartışılmaktadır.

İşçi göçünün sadece bir emek göçü olarak başlayıp, sonrasında kalıcı hale gelmesi, ilerleyen yıllarda sosyal etkilerin ve sorunların karmaşıklaşması sürecini de beraberinde

¹ İlgili Türkiye – Almanya İşgücü Anlaşması 30 Eylül 1961 tarihinde imzalanmış, 1 Ekim 1961 tarihinde yürürlüğe girmiştir. 12 maddeden oluşan ve resmi adı “Türkiye Cumhuriyeti Hükümeti ile Federal Almanya Cumhuriyeti Hükümeti Arasında Türk İşçilerinin Almanya’da İşe Yerleştirilmelerine Dair Anlaşma” olan bu anlaşma, Federal Almanya Cumhuriyeti’nin Bad Godesberg kentinde imzalanmış; Almanya’ya çalışmaya gelen Türk işçilerinin Federal Almanya’da işe yerleştirilmelerinin düzenlenmesini amaçlamıştır. Batı Avrupa ülkelerinin masif işçi alımını durdurdıkları 1973-1974 yıllarından bu yana anılan Anlaşma kapsamında Almanya’ya işgücü gönderilmemektedir (Aydın, 2014, s. 14).

getirmiştir. Birey ve işçi olarak gidenlerin, ailelerini de göç sürecine dâhil etmeleri (sürecin zincirleme göç haline dönüşmesi), göçün kaynak ve hedef ülkelerdeki sosyal geri dönüşleri ve sorunların artmasına yol açmıştır. Çalışmanın ilerleyen kısımlarında, üzerinde özellikle durulacak olan bu sorunlar, Yalçın’a göre, kuşaklara göre şekil değiştirmekte; her kuşağın kendine özgü sorunları ortaya çıkmaktadır. Başlangıçta *vatandaşlık durumları* gibi bürokratik olarak nitelenen sorunlar, ilerleyen süreçte ve değişen kuşaklarla birlikte *yabancı düşmanlığı* gibi daha yapısal sorunlara dönüşmektedir (Yalçın, 2004, s. 162-174).

Yalçın’ın değindiği ve karmaşıklaşan sorunların, göçün toplumsal yapı üzerindeki dejeneratif etkisiyle önemli ilişkisini burada ifade etmek gereklidir. Göç, farklı kaynaklarda sadece bireylerin iş veya diğer nedenlerle hareketi olarak değil, daha karmaşık yapılar içeren ve sosyal bilimlerin birçok alanını ilgilendiren konular üreten bir kavram / alan olarak nitelenir. Göç, sürece maruz kişi veya kişiler ya da aileleri üzerinde farklılıklara yol açmakta; kimlik, aidiyet, entegrasyon, statü, uyum ve benzeri sorunları da beraberinde getirmektedir. Castles ve Miller’a göre “*göç süreci kavramı, uluslararası göçe ve bunun etkilediği diğer boyutlara neden olan karmaşık etmenler kümesinin ve bunların etkileşiminin bir özetidir*” (Castles & Miller, 2008, s. 30). Bu nedenle göç süreçleri üzerine yapılan çalışmalar, sosyolojiden hukuka, çoklu disiplinler tarafından değerlendirilir (Brettel ve Hollifield’den akt. Castles & Miller, 2008, s. 30).

Brettel ve Hollifield’in değindiği *inter-disiplinite* boyutu, göç ve göç sürecinin bu çok katmanlı yapısına dayanmaktadır. Göçü yapılandıran her katman, farklı disiplinler tarafından değerlendirilebilecek özellikler taşımaktadır.

Göçün sosyolojik yapısalılığı, toplumsal dinamiklerle ilgili olgular içermesi; sinemanın ise toplumsal realiteden yola çıkarak kendini betimlemesi, bu noktada sosyoloji (göç hareketleri, toplumsal yapı vb.) ve sinemasal anlatımın yollarının kesişmesine yol açmaktadır. Bu bakış açısıyla göç, sosyolojik bir olgu olarak sinemanın asli ilgi alanlarından birini oluşturmaktadır. Pişkin’e göre, filmler insanların değişen toplumsal ve ekonomik koşullar karşısında sahip oldukları deneyimlere göre biçimlenmektedir ve her ne kadar yüzeysel olursa olsun, bu biçimlenmeden dolayı incelenmesi ve farklı disiplinlerle çalışılmasını gerektirmektedir (Pişkin, 2010, s. 62). Bu disiplinler etnografiden başlayarak ekonomiye veya hukuka kadar çoğaltılabilir.

Alan Ernek, “*Belgesel film de insanı, yaşadığı çevreyi, sahip olduğu kültürü gerçekçi yaklaşımla izleyiciye anlatmak gayretindedir*” (Alan Ernek, 2007, s. 28)

ifadesini kullanarak, etnografik filmin etnografik veri içeren film olduğu görüşüne atıfta bulunmakta; film ve etnografya ilişkisine dikkat çekmektedir. Grady ise, sosyologların görsel imajların kullanımı ile ilgili diğeri disiplinlerden (sanat tarihi, antropoloji, psikoloji ve pazarlama gibi) öğrenebilecekleri çok fazla unsurun olduğunu ifade ederek; görsel öğelerin insan davranışlarını anlamada bir veri kaynağı olduklarını belirtmektedir (Grady, 2011, s. 92). Bu bağlamda Pişkin, Alan Ernek ve Grady'nin perspektifleri, görsel metinlerin farklı disiplinler tarafından incelenmesi gerekliliğine vurgu yapmakta; bu disiplinlerin başında toplum ve toplumsal teoriyi açıklama gayreti nedeniyle sosyoloji gelmektedir.

Etnografya veya antropoloji gibi, göç sosyolojisi ekseninde göç sürecinin disiplinlerarası incelenmesi aşamasında, filmler, belgeseller veya diğeri görsel metinler kullanılarak sonuca ulaşmak mümkün durmaktadır. Çalışmanın ilerleyen kısımlarında üzerinde durulacağı üzere, görseli bir metin olarak değerlendiren ve bu metinlerden özellikle dönemsel sosyolojik veriler elde edilmesini sağlayan sosyolojinin yeni bakış alanı, *görsel sosyoloji* olarak adlandırılmaktadır. Grady, görsel sosyoloji kavramının genel olarak “*fotoğrafın sosyolojik araştırmalarda kullanımı*” olarak tanımlandığını belirtmekle beraber, ilerleyen süreçte yeni görsel alanlardan beslendiğini ifade etmektedir (Grady, 1996, s. 10-11). Marshall'ın tanımlaması, kavrama ait kronolojik süreci tamamlamaktadır. Marshall'a göre görsel sosyoloji, “*fotoğraftan (ve giderek daha fazla video ile filmlerden) veri toplamayı*” (Marshall, 1999, s. 280) ilgi alanı olarak görmektedir. Bu çerçevede görsel sosyoloji, toplumsal konuları başta fotoğraflar, ilerleyen süreçte filmler, reklamlar, dizi filmler, afişler ve benzer görsel belgeler yoluyla irdelemeye ve sonuca ulaşmaya çalışan yeni bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu alanda veri kaynaklarından birini oluşturan sinema filmleri ise, üretildiği zaman, mekân ve kültür gibi sosyolojik unsurları taşıması nedeniyle, görsel sosyolojinin ilgili veri toplama araçlarından biri olarak değerlendirilebilir. Bu alan sinema sosyolojisi alt başlığı ile ifade edilmektedir. Sinema sosyolojisi, sosyolojinin göreceli olarak yeni alanlarından biridir. Gündüz, “*Türk Sosyolojisinin Yeni Çalışma Mecraları*” başlıklı çalışmasında, sinemanın, sosyolojinin etkilendiği yeni bir alan olarak öne çıktığını; Türk Sineması'nın son yıllardaki yükselişi ile beraber sinemada toplumsal ve siyasal konuların işlenişinin bu alanı önemli hale getirdiğini (Gündüz, 2012, s. 85) ifade etmektedir.

Sinemayı bu anlamda toplumsal realiteyi dramatik unsurlar ekleyerek ifade eden bir yapı olarak nitelemek mümkün olsa da; toplumsal realite ile ilişkisi kadar, bu realitenin gizli yönlerine değinilir. Diken ve Laustsen'e göre,

“Sinema çağdaş toplumsal ilişki(sizlik)leri ve bununla beraber bireylerin en mahrem veya en aleni arzularını ve korkularını şekillendirme açısından belirgin bir güce sahiptir. Bir bakıma sinema, bir tür toplumsal bilinçdışı işlevi görür: Toplumsal incelemenin nesnesini yorumlar, türetir, yerinden eder ve eğip bükür. Sinema yalnızca toplum üzerine bir fikir sunmaz, resmettiği toplumun ayrılmaz bir parçasıdır. Gelgelelim sinema yalnızca bir dış gerçekliği yansıtmaz/eğip bükmez, aynı zamanda toplumsal yaşamın önüne muazzam bir olanaklar evreni serer. Bu bakımdan sinema çoğu zaman, değişen toplumsal biçimlerle yapılan bir deney niteliği taşır (Diken & Laustsen, 2011, s. 24).

Diken ve Laustsen'in *toplumun resmedilmesi* vurgusu sinemanın sosyolojik değerini ön plana çıkaran unsurlardan biridir. Pişkin ise, herhangi bir toplumsal yapı içerisinde yer alan insanların, toplumsal koşullar karşısında ortaya koydukları deneyimlerin filmleri biçimlendirdiği gibi; filmlerin de hayatı yorumlama şekillerini yönlendirdiğinden bahsetmektedir (Pişkin, 2010, s. 61). Yani toplum aynı zamanda resmedilirken, diğer taraftan oluşan resim, toplumu şekillendirmektedir. Bu yaklaşım sinema toplum ilişkisindeki *çift yönlü etkileşimi* ortaya çıkarmaktadır.

Sinemanın toplumu şekillendirme işlevi (ana akım Hollywood sinemasının toplumsal dinamikler üzerindeki etkisi ile ilgili örneklerle, çalışmanın ilerleyen aşamalarında yer verilecektir) ve toplumsal öğelerin yansıtıcısı olma özelliği, sinema ve sosyoloji arasındaki ilişkiyi oldukça görünür kılmaktadır. Bu çerçevede sinema, ait olduğu toplumun, kültürün, etnografik yapının bir ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sinema sosyolojisi çalışmalarında en sık dile getirilen olgu, sinema ile toplum arasındaki ilişkidir (Diken & Laustsen, 2011; Güçhan, 1993; vd.). Bu bağlamda sinema, toplumsal yapının etkin bir yansıtıcısı olarak işlev görmektedir. Gerek sosyolojik, gerekse etnografik açıdan bir filme (sinema filmi, belgesel vb.) bakılarak, o filmin üretildiği dönem ve toplum hakkında birçok veri (yaşam tarzı, kıyafetler, kullanılan dil, alışkanlıklar, şehir dokusu, mekânlar, moda, vb.) toplanabilir. Güçhan, *“Toplumsal*

gerçekliğin ve bilincin bir anlatım şekli olan sinema ile insanın çevresine hâkim olmak, kurallar ve düzenlemelerle toplumsal değişmelere yön verme gereksiniminden doğan toplumbilimin birlikteliği, bize araştırma için çok elverişli ve sonuçları bakımından ilginç bir alan oluşturuyor” (Güçhan, 1993, s. 51-52) ifadesi ile bu alanın sosyolojik araştırmalar için ne derece verimli olduğunu özetlemektedir.

Son yıllarda bu alana katkısı olan örnekler arasında, Fuat Ercan’ın birkaç yıldan beri İstanbul’da devam eden, “*İmajlara İliştirilmiş Kavramlar, Filmler Üzerinden Eleştirel Okumalar*” başlıklı oturumlarının alana katkılarının dikkat çekiciliği vurgulanabilir (en yakın tarihli 19 Aralık 2015’te İstanbul’da yapılmıştır).

Bu bilgiler ışığında, sosyolojinin diğer alanlarında olduğu gibi, göç sosyolojisi bağlamında da sinemanın kullanımı kaçınılmaz durmaktadır. Göçün sosyolojik etkilerinin yanında, sinema ve görsel sanatlar yoluyla bu sürecin anlatımı, özellikle göç süreci hakkında önemli ipuçları vermektedir. Bu noktada *göç sosyolojisi*, göç hareketlerini determinist bir ilişki çerçevesinde incelemekte; görsel sosyoloji üst başlığında *sinema sosyolojisi* ise bir kitle iletişim aracı olarak sinema ve toplum ilişkilerini değerlendirmektedir.

Çalışma, göç sosyolojisi temelli sosyolojik kavramların, görsel sosyoloji analiz tekniklerinin kullanımı yoluyla, sinema filmlerinin veri kaynağı olarak kullanıldığı bir karakteristiğe sahiptir. Bu açıdan çalışma, görsel sosyoloji üst başlığında ve sinema sosyolojisi ekseninde, 1961 yılında başlayan Türk dış göçünün sinemasal anlatımının, 1971-1994 yılları aralığında yer alan 20 sinema filminde, sosyolojik yöntem ve eğilimler kullanılarak araştırılmasını hedeflemektedir. Bu hedefe uygun olarak göç sosyolojisi ve sinema sosyolojisi eksenli bir araştırma kurgulanmıştır. Bu eksenle, 1961 yılında başlayan Türk dış göçü ile ilgili olarak, göç sosyolojisi bağlamında takip eden şu ana unsurların irdelendiğinden bahsedilebilir:

1. Türk dış göçü neden ve nasıl başladı?
2. Göçün başladığı dönemin şartları nelerdi?
3. Göç süreci Türk ve Alman toplumunu nasıl şekillendirdi?
4. Göçün öncül sebepleri filmlerde nasıl anlatıldı?
5. Göçmen karakterlerin sosyo ekonomik durumları nelerdi?

Bu sorular ve unsurların cevapları, çoğunlukla dönem şartlarında yapılmış sosyolojik çalışmalarda kısmen yer almakta iken; bahsi geçen konulara yönelik geriye dönük araştırma yapılabilmesinin ender yollarından biri, dönem görsel metnlerinin

incelenmesi olarak karşımızda durmaktadır. Döneme ait çalışmaların detaylarından, “*Türk Dış Göçü*” başlıklı bölümde bahsedilecektir.

Özellikle dış göçün toplumsal etkilerinin görsel unsurlarla belgelendirilmesi, görsel sosyoloji bağlamında farklı ülkelerde uzun zamandan beri yapılırsa da, Türkiye’de son yıllarda sözü edilen, yeni bir inceleme alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Göç süreçlerinde çekilen fotoğraflar, filmler, belgeseller, posterler, kartvizitler, pullar ve benzeri unsurlar, göçün toplumsal etkilerini taşıyan ve sosyolojik fikirler veren görsel dokümanlardır. Bu dokümanlar, görsel sosyolojinin içeriğinde değerlendirilebilirler. Görsel sosyolojiyle bağlantılı olan sinema sosyolojisi, göç sürecinde çekilen filmler çerçevesinde, sinema ve toplum ilişkilerini sorgulayabilmektedir. Bu açıdan toplumsal olayların çözümlenmesinde sinema sosyolojisi kullanılabileceği gibi, göç temalı filmler yoluyla da göç süreci hakkında çözümler yapılabilmektedir.

Bu çalışmanın araştırma birimi olan filmlerin tespit süreci şöyle işlemiştir: Türk sinema tarihinde göç süreci ile ilgili olarak yapılmış veya temel konusu göç olan filmler araştırılmış ve çalışmanın “*Dış Göç ve Türk Sineması*” başlıklı bölümünde değinilen 40 dolayında film tespit edilmiştir. İncelenen filmlerde, işçi göçü, göçe karar verme süreci, göç yolları ve göçmenlerin göç yollarında yaşadığı zorlukların ilk dönem filmlerinde ağırlıklı olarak ele alındığı; sonraki yıllarda üretilen filmlerde ise entegrasyon, asimilasyon, göç edilen ülkeye tutunma ve geri dönüş miti gibi kavramların yoğunlaştığı görülmektedir. Anık’a göre, dış göç olgusunun Türk Sineması’na yansımaları 1970’li yıllarda gerçekleşmiştir. 2000’li yıllara gelindiğinde ise daha çok göçmen imgesi üzerine olan filmlere yoğunlaşmıştır (Anık, 2012, s. 34).

Bu aşamada Par’ın da önemle vurguladığı üzere, süreci kronolojik olarak değerlendirmek faydalı olacaktır. Bu kronoloji içinde yer alan 20 filminden bazıları, çalışmanın kurgulandığı yapı içinde özellikle dikkat çekmektedir.

Türk Sineması, 1961 yılı itibariyle başlayan dış göç sürecini öncelikle anlamaya çalışmış ve bu süreçte bu konuyla ilgili eser verilmediği gözlemlenmiştir. İç göçü konu eden filmlere kıyasla, dış göç konusunu ele alan filmlerin daha geç bir tarihte ortaya çıkmasının sebebi, yurt dışına yönelik bu hareketin sonuçlarının, iç göçle kıyasla daha uzun vadede gerçekleşmesi olarak düşünülebilir. Dış göç sürecinin incelemeleri ikinci planda kalmış olsa da; 1960’ların ortalarında yavaş yavaş bu konu gündeme gelmiş, iç göç sorunuyla yüzleşen Türk Sineması, bir sonraki aşamanın yurt dışına yöneleceğine dair işaretler vermeye başlamıştır. Par’ın aktardığına göre, Duygu Sağıroğlu tarafından

yönetilen “*Bitmeyen Yol*” (1965) adlı filmde yer alan, İşçi Bulma Kurumu’nun *Almanya* çağrısı, bu duruma örnek olarak verilebilir (Par, 2009, s. 152-153). Ancak çalışmanın zaman aralığı, bu filmle başlamamış, özellikle yoğunlaşmaların olduğu 1971 yılı ile başlayıp, göçmen yönetmenlerin belirginleşmeye başladığı 1994 tarihi ile sonlandırılmıştır.

Dış göç veya dış göçün etkilerini konu edinen filmler, konusunu toplumsal yaşamışlıklara odaklayabilmekte ve birçok farklı konu, göç süreci ile birleştirilerek sunulabilmektedir. Bu konular, ilerleyen yıllarda çekilen filmlerde daha da belirgin hale gelmeye başlamıştır. Bu belirginlikte belki de en iyi anlatım örneklerinden biri, göç hayalleriyle yola çıkan bir grubun başına gelen olayların anlatıldığı “*Otobüs*” (1974) adlı filmidir. Yine bir göçmen olan ve uzun yıllar Avrupa’da yaşayan Tunç Okan tarafından yönetilen “*Otobüs*” adlı film, göç yolculuğunu hem Anadolu’dan göç eden insanların hem de hedef olarak seçilen ülkelerdeki insanların yaklaşımları ile harmanlayarak farklı bakış açılarıyla sunmaktadır. Göç filmleri içinde en travmatik filmlerden biri olarak, olumlu eleştirilerinin yanı sıra, abartılı yanlarıyla da tartışılan “*Otobüs*” adlı filmin, bazı görüşlere göre Türk insanını kötü gösterdiği ve aşağıladığı iddia edilir (Özgüç , 1993, s. 127-128). Kaçak işçi olarak Stockholm’e hurda bir arabanın içinde götürülen dokuz Türk işçisinin çaresizliğini, doğu-batı ekseninde çarpıcı bir şekilde anlatan bu filmin yönetmeni de bir süre yurtdışında göçmen olarak yaşamıştır. Filmde, yönetmenin göçmenlik hayatının izleri bulunmaktadır. “*Otobüs*” adlı filmin yönetmeni Tunç Okan, amacının göç eden insanlara özgü problemlere değinmek olmadığını; asıl amacının sanayileşmiş bir toplumdaki bireylerin başka bir ülkenin kırsal kesiminden gelen insanlara karşı acımasızlığını ve göçmenlerin yabancılaştıklarını anlatmak olduğunu ifade etmiştir (Serarslan & Özgür , 2009, s. 10). Bu bağlamda sinema filmlerinde aynı konunun farklı bakış açılarıyla farklı unsurlara odaklanılarak ifade edilebileceğine dikkat çekilmektedir.

Ulusaşırı göç denilince akla gelen ilk ülke olan F. Almanya ve burada yaşayan gurbetçilerle ilgili çekilen filmlerden birini de, Şerif Gören’in yönetmenliğini yaptığı “*Almanya Acı Vatan*” (1979) adlı film oluşturur. Filmde, Almanya’daki yaşam ile ilgili önemli sosyolojik izler bulunmaktadır. Özgüç’e göre, formalite evlilik, gerçekçi işçi manzaraları, otomasyon düzeni, makineleşen insanlar, namus, çatışan kültürler, yabancılaşıma, teknolojiye karşı çıkış, isyan gibi konulara filmde vurgular yapılmaktadır (Özgüç , 1993, s. 78). İşlediği konular itibarıyla “*Almanya Acı Vatan*” (1979) adlı film, göçün bireyler üzerinde oluşturduğu *travmatik* etkiye değinen özgün bir yapıya sahiptir.

Göç ile ilgili olarak Türk Sineması'nın ürettiği ve üzerinde durulması gereken en önemli filmlerden biri de, Tunç Okan'ın yönettiği “*Sarı Mercedes-Fikrimin İnce Gülü*” (1987-1992) (filmin çekimleri 1987 yılında başlamış ve 1992 yılında sona ermiştir) adlı yapımdır. İlyas Salman'ın başrolde oynadığı filmde, *Bayram* adlı karakterin hikâyesi anlatılır. Köyünde herkesin hor gördüğü karakterin Almanya macerası ve hüznü sonu, araba imgesi üzerinden özetlenir. (Fikrimin İnce Gülü - Sarı Mercedes, 2014). Film, göçün itici ve çekici sebeplerini özetlemesi bakımından dikkat çekmektedir.

Pişkin, dış göç ile ilgili filmler arasında bazı yapımlara özel vurgu yapmaktadır. Pişkin'e göre, Tefik Başer'in yönettiği “*40 Metrekare Almanya*” (1986) adlı filmde, göç süreci içinde yok olan *kadın kimliği* ön plana çıkmaktadır. Tuncel Kurtiz'in yönettiği “*Gül Hasan*” (1979) adlı filmde ise, *yabancılaşma süreci* tüm detaylarıyla gözler önündedir. Korhan Yurtsever tarafından yönetilen “*Kara Kafa*” (1979) adlı filmde, yurt dışında yaşayan sıradan işçi ailelerinden biri ele alınır ve bu yeni toplumda ortaya çıkan değer ve kültür değişimleri incelenmeye çalışılır. Tefik Başer'in “*Sahte Cennete Veda*” (1988) filminde ise Almanya'da kültürel farklılıklar yüzünden bunalıma girip kocasını öldürünce hapse giren işçi Elif'in dramı yer alır (Pişkin, 2010, s. 56-61). Pişkin'in özellikle değindiği bu filmlerde, göç süreci ile ortaya çıkan sosyolojik değişimler ve birey üzerindeki olumsuz etkileri özetlenmektedir. Bu filmlerin en belirgin ortak özelliği, göç sürecinin oluşturduğu *travmatik* etkinin dile getirilmesidir.

Sosyolojik olarak göç süreci, işçi göçü adı altında kısa vadeli olarak başlamış gibi dursa da, beklentilerin çok dışında sonuçlar doğurmuştur. Bu nedenle filmlerde yer alan konular çeşitlilik göstermektedir. Kısa vadeli işgücü olarak düşünülen göçmen işçiler, gittikleri ülkelerde kalıcılığa başlamış ve bireysel sorunlar, giderek sosyal hayatı ilgilendiren sıkıntılar haline gelmiştir. Göç süreci ile birlikte, geride kalanlar, yeni ülkeler ve yeni yaşamlar, iki ülke arasında 50 yıl süreyle konuşulan ve belki de yıllarca daha konuşulacak olan göç edilen ülkelerde yaşanan sorunlar, entegrasyon problemleri gibi başlıklar ortaya çıkmış ve bu başlıklar kademeli olarak sinema ve filmler içinde yerini almıştır. Bunun yanı sıra anlaşmalar şeklinde başlayıp ilgili kanuni çerçevede göç gerçekleştikten sonra (yasal göç yollarının kapanmış olmasından dolayı), yasadışı göçler söz konusu olmaya başlamış; bu süreçte yasadışı olarak Avrupa'ya ulaşmaya çalışan göçmenlerin hayatının dile getirilmesi, Türk Sineması için tema olarak yerini almıştır. Yukarıda vurgulanan gelişmeler ışığında çalışma; “*Perdeye Yansıyan Gurbet, Türk Dış*

Göçü ve Sinema: 1971-1994 Yılları Arası Dış Göç Temalı Filmlerin Analizi” başlığı altında, tespit edilen filmler arasında 20 filme odaklanmıştır.

Çalışma, Türk Sineması’nda anlatılan göç süreci, göç sosyolojisi ve sinema sosyolojisi gibi farklı alanların buluşma odağında değerlendirilmiştir. Bu bağlamda dış göç ile ilgili filmlerin yaygınlaştığı 1971 ve artık *göçmen yönetmenlere* ait filmlerin kendini hissettirmeye başladığı 1994 tarih aralığındaki filmlerden 20’si, birer görsel metin ve veri kaynağı olarak ele alınarak, göç eksenli kavramlar, toplumbilimsel kavramlar çözümlemeleri ile toplumsal örüntülerden “*perdeye yansıyan gurbetin*” yansımaları analiz edilmeye çalışılmıştır.

Çalışmada öncelikle göç sürecinde yapılmış filmler sınıflandırılmış; bu sınıflandırmada göç olgusunun sosyolojik yansımaları ile ilgili örneklenen 20 filmin içeriklerinin taranması yoluyla sonuca ulaşmaya çalışılmıştır. İncelenen filmler şunlardır: Baba (1971, Yılmaz Güney), Dönüş / Gurbetçiler (1972, Türkan Şoray), Almanyalı Yârim (1974, Orhan Aksoy), El Kapısı (1974, Orhan Elmas), Almanya’da Bir Türk Kızı (1974, Oksal Pekmezoğlu), Otobüs (1974, Tunç Okan), Almanya Acı Vatan (1979, Şerif Gören), Gül Hasan (1979, Tuncel Kurtiz), Kara Kafa (1979, Korhan Yurtsever), Ölmez Ağacı (1984, Yusuf Kurçenli), Gurbet (1984, Yücel Uçanoğlu), Gurbetçi Şaban (1985, Kartal Tibet), 40 Metrekare Almanya (1986, Tevfik Başer), Alamancının Karısı (1987, Orhan Elmas), Polizei (1988, Şerif Gören), Vatan Yolu (1988, Rasim Konyar ve Enis Günay), Yanlış / Sahte Cennete Veda (1988, Tevfik Başer), Almanya Acı Gurbet (1988, Yavuz Figenli), Sarı Mercedes / Fikrimin İnce Gülü (1992, Tunç Okan), Berlin in Berlin (1993, Sinan Çetin).

Çalışmada göç süreci genel hatlarıyla incelenmiş, dış göç kavramı aktarılmış ve Türk dış göçünün nasıl başladığı, hangi süreçlerin yaşandığı özetlenmiştir. Türk dış göçünün Türk Sineması’na yansımaları genel hatlarıyla anlatılmış ve seçilen filmlerden örnekler üzerinden analiz yapılmıştır.

Teorilerin kaynaklar üzerinden tartışılması, çalışmanın üç geniş ana alanı bağdaştırması bakımından gerekli olan yerlerde değerlendirilmiş ve ayrı bölümler altında her bir alanın teori grupları takip eden bölümde genel olarak değerlendirilmiştir. Çalışmanın veri yorumundaki ağırlığın korunması açısından, daha önce yapılmış olan çalışmalarda her bir alanda detaylı teorik tartışmalar bulunduğundan, görsel verilerin incelenmesi üzerinden bu çalışmayla alana katkı sağlanmaya çalışılmıştır. Tezin farklı kısımlarındaki veri yorumlarında sadece ilgili teorik içerik detaylarına, ikinci aşamada

kaynak taraması sonuçlarının bir kısmına, veriye dayalı yorumlar esnasında değinilmiştir. Çalışma beş bölümden oluşmuştur.

Birinci bölüm kuramsal ve kavramsal çerçeve başlığına odaklanmıştır. Göç sosyolojisi, görsel sosyoloji, sinema sosyolojisi, film analiz teknikleri (içerik analizi, göstergebilimsel analiz, toplumbilimsel analiz) başlıkları bu bölümde tartışılmıştır.

“*Türk Dış Göçü ve Sinema*” başlıklı ikinci bölümde kuramsal ve kavramsal çerçevenin ikinci kısmına devam edilmiştir. Başta göç olgusu olmak üzere Türk dış göçünün dinamikleri tartışılmış; dış göç ve Türk Sineması arasındaki ilişki sorgulanmıştır. Bu başlık altında dış göç alt başlığında dış göç olgusu, Türk dış göçü ve Türk dış göçü ile ortaya çıkan sosyal problemlere değinilmiştir. Dış göç ve Türk Sineması başlığı altında ise, bu konuda çekilen sinema filmlerine değinilmiştir.

Üçüncü bölüm, çalışmanın metodolojik sürecinin nasıl kurgulandığının yer aldığı bölümdür. Bu bölümde çalışmanın konusu, amacı, evren, örneklem ve sınırlılıkları yer almakta; araştırmanın yöntem ve teknikleri, filmlerin nasıl analiz edilip sunulduğu açıklanmaktadır.

Dördüncü bölümde, analizlerden elde edilen bulgular dört aşamada sunulmuştur: Öncelikli olarak, 20 filmin içerikleri izlenerek, sosyoloji ve göçe ilişkin kavramlar ekseninde genel olarak özetlenmiş ve *tanıtımları yapılmıştır*. İkinci aşamada, filmlerin *göç kavramları* üzerinden; göç tipi, nedenleri, göçmen tipi, cinsiyeti, göç kararı, iş yeterliliği, göçün yasal karakteristiği, göç edilen hedef ülke, göçe iten-çeken faktörler, göçün sonucu gibi alt başlıklarda detaylı, nitel ve nicel verilerin beraber kullanımıyla analizleri yapılmıştır. Üçüncü aşamada, örneklem alanına giren filmler, *toplum bilimsel kavramlar* çerçevesinde; yabancılaşma, anomi, bürokrasi, sosyo-ekonomik sınıf, sapkınlık, seçkinler, yaşam biçimi, toplumsal rol ve statüler, cinsiyet, toplumsallaşma, stereotip, değer çatışmaları ve diğer kavramlar alt başlıklarında analiz edilmiştir. Bu iki farklı tekniğe son olarak göstergebilimsel analiz eklenmiş; seçilen 3 filminden belirli *sekanslar yoluyla bir göstergebilimsel analiz* denemesi ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın son bölümünde sonuç ve öneriler yer almaktadır. Bölüm tartışmalar sonuç ve öneriler başlığına odaklanmış, çalışma kaynaklar ve eklerle tamamlanmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. KURAMSAL VE KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Bu bölümde, çalışmanın yapısının beslendiği ana arter alanların katkıları tartışılmaktadır. Göç sosyolojisi, görsel sosyoloji, sinema sosyolojisi ve film analizleri, film analiz yöntemleri, içerik analizi, göstergebilimsel analiz, toplumbilimsel analiz destek alınan alanlardır.

Bu tartışma, çalışmanın oldukça geniş ve değerlendirilmesi gereken kaynaklar çerçevesine ve çalışmanın analiz kısmına, kavramsal ve kuramsal bulgularıyla ikinci bölümde de devam edecek olan katkılarına dikkat çekmektedir.

1.1. Göç Sosyolojisi

Bu bölümde göç sosyolojisine ilişkin kavram ve kuramların genel bir değerlendirmesi yapılmaktadır.

Göç tanımlarına bakıldığında, vurguları farklılaşan tanımlara rastlamak mümkündür. Takip eden tanımlardan örnek olarak bahsedilebilir. Yalçın'a göre göç, *“Ekonomik, siyasî, ekolojik veya bireysel nedenlerle, bir yerden başka bir yere yapılan ve kısa, orta veya uzun vadeli geriye dönüş veya sürekli yerleşim hedefi güden coğrafi, toplumsal ve kültürel bir yer değiştirme hareketidir”* (Yalçın, 2004, s. 13).

Yalçın, göçü *yer değiştirme hareketine* vurgu yapılarak tanımlanmaktadır. Kavram, kimi zaman bireylerin veya kitlelerin herhangi bir şehir, ülke veya ülkeler arası, ekonomik toplumsal veya siyasi nedenlerden dolayı *kalıcı* veya *sürekli* olarak hareketliliği olarak, çoğunlukla işgücü ile bağlantılı ve ekonomik nedenlerin yol açtığı *toplumsal değişimler* olarak karşımıza çıkmaktadır. Özer'e göre,

“Göç kavramı ile öncelikle belli bir nüfusun bir bölgeden başka bir yere olan hareketi akla gelmekle birlikte, göç coğrafi bir yer değiştirmeden çok daha kapsamlı ve köklü bir muhtevaya sahiptir. Sonuçları itibariyle sosyal, ekonomik, kültürel ve psikolojik birçok öğeyi içinde barındırır” (akt. Sağlam, 2006, s. 33-34).

Yalçın'a göre, yapılan göç tanımlamalarında bazı farklılıklar olmasına rağmen, ortak unsur *yer değiştirme* olarak karşımıza çıkmakta ve bu yer değiştirme, aynı mahalle içinde çok kısa mesafeli olabileceği gibi; ülke sınırları dışına uzanacak bir eksen de olabilmektedir (köy, kasaba ve kentler arası göçler ve sınır ötesi göçler örnek olarak verilebilmektedir). Ayrıca günümüzde teknolojinin çok hızlı arttığı gerçeğinden hareketle, gelecekte gezegenler arası göçlerin de gerçekleşmesi beklenebilecektir (Yalçın, 2004, s. 13). Yalçın'ın fütüristik bu yaklaşımı, 2015 itibarıyla Mars gezegeninde koloni kurulmasına yönelik medyada yer alan haberlerle kendini doğrulamakta ve sosyoloji açısından göçün, *gelecekte hangi boyutlarda* ele alınması gerekebileceğinin izlerini taşımaktadır.

Toksöz'e göre *göç*, insanlık tarihi kadar eski bir süreçtir. Fetihlerden sömürgeleşme hareketlerine ve çalıştırılacak insan gücünün sağlanmasına kadar birçok etken, insanların yer değiştirmesi gerekliliğini beraberinde getirmiştir (Toksöz, 2006, s. 11). Bu bağlamda göçler, toplumsal değişimin bir göstergesi olarak kabul edilir ve *nüfusun mekânda yeniden dağıtılmasını* sağlayan bir *süreç* olarak değerlendirilir. Bu sürecin göç olarak adlandırılabilmesi ise, etki oluşturabilecek kadar anlamlı bir uzaklık ve süreklilik hali ile mümkündür (Erder, 2006, s. 23). Erder' in göç tanımında bahsettiği bu *anlam, uzaklık ve süreklilik hali*, önemsenmesi gereken vurgu noktalarıdır.

Toksöz'ün göçü tanımlamakta kullandığı *zaman* ve *mekân* kavramları, film okumaları için de önemlidir. Bu kavramlar ekseninde Çakır göç olgusunu, "*insan veya bir grubun çeşitli nedenlerden dolayı zaman ve mekânda yer değiştirmesi ile eyleme dönüşen, eylemin bitmesinden sonra da etkileri devam eden bir süreçler bütünü olarak*" (Çakır, 2011, s. 131) tanımlamaktadır. Buradaki göç eyleminin etkilerinin zaman vurgusu ve göçün etkilerinin farklı vadelere izlenebileceği durumu dikkat çekicidir. Analiz kısmında görüleceği üzere göç süreci ve filmler arası ilinti bağlamında kimi filmler zamanın bir kesitine, kimisi ise süreçlere odaklıdır. Çakır, göçün itici nedenleri olarak doğal ve toplumsal çevreyi göstermekte ve bu çevrelerin, birey ya da grubun beklentilerini, özellikle de ekonomik-kültürel gereksinmelerini karşılayamadığı durumlarda göç sürecinin başladığını (Çakır, 2011, s. 113) ifade etmektedir. Bu noktada itici-çekici sebeplerin analiz kısmında kullanılan ayırt edici bir unsur olacağını eklemek faydalı olacaktır.

Hareketlilik çerçevesinde göçün sınıflandırılmasında başvurulmuş ilk ayırım, *iç ve dış göç* ayrımı olarak karşımıza çıkmaktadır. Ülke veya belirli bir sınır dâhilinde

gerçekleşen göçler iç göç olarak adlandırılmakta iken; ülkeler arası herhangi bir amaçla gerçekleşen göçler dış göç (ulusaşırı göç) olarak isimlendirilmektedir. İç göç kapsamında, iller arası göç veya il ile daha küçük yerleşim merkezleri arasında ortaya çıkan göçler değerlendirilmektedir. İller arası göç, bir ilin idari sınırları içinden diğer bir ilin idari sınırları içine doğru olan göçlerdir. Özel olarak değerlendirildiğinde il içi göç, bir ilin idari sınırları içindeki il merkezi, ilçe merkezi, bucak ve köyler arasındaki göçlerdir (T.C. Bayındırlık ve İskân Bakanlığı, 2009, s. 8). Bu anlamda göç tipi, filmlerin ayırt edici bir unsuru olarak önemlidir.

Dış göçler, belli bir süre veya devamlı kalmak üzere çalışmak veya yerleşmek amacıyla yapılan nüfus hareketleridir (Üner, 1972, s. 77). Dış göçlerde en çok dikkat çeken husus, işçi nüfusu hareketliliğidir. Bu açıdan, çoğunlukla gelişmiş ülkelerin iş gücü gereksinimleri sonucu ortaya çıkan göç hareketleri dış göçün temel dinamiğini oluşturmaktadır. İşgücü temini problemi ise, özellikle 16. yüzyılın ortalarından itibaren keşfedilen Amerika kıtasında çalıştırılacak kölelere ihtiyaç duyulmasıyla birlikte ortaya çıkmış (Toksöz, 2006, s. 11) ve günümüze kadar bu süreç işgücü eksenli devam etmiştir. Başlangıçta ortaya çıkan bu göç tipinin yöneldiği alanlara dikkat edildiğinde şöyle bir durum tespit edilmiştir: Sanayi devrimi sonrası genelde az gelişmiş bölgelerden gelişmiş bölgelere doğru bir göç hareketi izlenmektedir. Ravenstein’ın “*Göç Kanunları*” adlı çalışmasında dile getirdiği gibi uzun mesafeli göçler, doğrudan doğruya endüstri merkezleri ya da ticaretin yoğun olduğu bölgelere doğru şekillenmektedir (Yalçın, 2004, s. 24-25). Uluslararası göçler bu eksenle değerlendirildiğinde, Latin Amerika’dan Kuzey Amerika’ya, Asya ülkelerinden özellikle Ortadoğu ülkelerine, Türkiye’den Batı Avrupa ülkelerine, Hindistan’dan İngiltere’ye, Çin ve Filipinler’den Avrupa’ya doğru gerçekleşmektedir. Emek göçünün bu bağlamda hedefi, sanayileşmiş (Avrupa ülkeleri, Kuzey Amerika) veya zenginleşmiş (Ortadoğu ülkeleri) ülkelerdir (Toksöz, 2006, s. 2). Bu bilgiler ışığında, film analizlerinde göç hareketlerinin odağında olan ikili yapı üzerinden, orijin (kaynak) ve ulaşılan (hedef) ülke okumalarını yapmak mümkündür.

Demografik çalışmaların nüfus ekseninde başladığı tarih olarak savunulan 6. Yüzyıldan 19. Yüzyıla kadar nüfusun yer değiştirmesi olarak anlaşılan göç, 19. yüzyıldan itibaren bilimsel tartışmaların konu başlıkları arasına girmektedir. Bu konuda Georg Ravenstein’ın “*Göç Yasaları*” başlıklı çalışması, göçü tanımlamada bahsedilen önemli başlangıç noktalarından biri olarak nitelendirilir. Ravenstein bu çalışmasında, göç hareketlerinin *kısa* ve *uzun mesafeli* olmak üzere iki aşamalı olduğunu; uzak mesafelere

yönelik göçün, ticaret ve sanayi yoğunluğu olan bölgelere yöneldiğini belirterek, göç hareketinin başlıca nedeninin bireylerin maddi açıdan ilerleme ihtiyaçlarından kaynaklandığını dile getirmektedir (Abadan Unat, 2002, s. 4-5). Analiz kısmındaki filmlere bu açıdan yaklaşıldığında, *göç süresi* ve *göç alanlarının* belirginliği dikkat çekicidir.

Toplumsal yapı üzerindeki kalıcı etkilerinden dolayı göç, sosyolojinin incelediği ana temalardan biri olmuş; August Comte'dan, Karl Marx'a kadar birçok sosyolog insanların hareketliliği kapsamında göç ile ilgili çalışmalar yürütmüştür. Sosyolojik bakış açısıyla göç, bireylerin veya grupların yeni yerleşim alanlarına ve toplumlara doğru kalıcı hareketlerini içermekle birlikte; toplumsal ağlar, akrabalık bağları, sanayileşme, istihdam, iktisadi gelişme ve benzeri konuların parçasını oluşturur (Marshall, 1999, s. 685-686). Bu bağlamda, göçün sosyolojik boyutu sadece bireysel veya kitlesel yer değiştirme hareketi olarak tanımlanabilecek bir alan değil; multidisipliner açıklamalara ihtiyaç duyan bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu açıdan çalışma, bu çabaların sarf edildiği alana göç sosyolojisi, görsel sosyoloji, sinema sosyolojisi ve film analizleri bağlaşıklığındaki yaklaşımı ile film incelemeleriyle katkı sağlayacaktır.

Zorunlu ve/veya gönüllü sebeplerle de göç hareketleri oluşabilmektedir. Gönüllü'ye göre göç olgusu,

“Siyasal, ekonomik, toplumsal, dinsel vb. nedenlerle, ister zorunlu, isterse gönüllü olarak yapılsın, sosyo - ekonomik yapıda önemli toplumsal sonuçlar doğurmaktadır. Yalnızca, nüfus hareketliliği olması nedeniyle değil, bu olguya yol açan faktörler (nedenler) ve göç olgusuyla birlikte düşünülmesi gereken sonuçlar (durumlar) bakımından da önemli olması nedeniyle, hem göç veren, hem de göç alan toplumlar bakımından irdelenmesi gereken bir olgudur” (Gönüllü, 1996, s. 95).

Bu çerçevenin filmler üzerinden okunmasının konuya ayrıca katkı sağlayacağı; ilgili göç hareketleriyle kaynak ülke ve ulaşılan ülkelerde de çalışmalar yapılabileceği düşünülmektedir.

Castles ve Miller uluslararası göçü, sonraki *kuşakları* da etkileyebilecek *uzun soluklu*, toplumsal varoluşun her boyutunu etkileyen ve kendi karmaşık dinamiklerini geliştiren bir *süreç* olarak tanımlamaktadır. Bu kapsamda göç süreci ve bağlantılı konular

ile ilgili yapılan araştırmaların *disiplinlerarası* olması gerekliliğini ifade etmektedir (Castles & Miller, 2008, s. 29-30). Bu bağlamda göç olgusu, sadece sosyoloji yoluyla değil, ekonomik, siyaset gibi diğer yakın disiplinler yardımı ile ve nesiller arası geçişlerle de incelenebilecektir. Bu çalışmada, konunun disiplinler arasılığının yanı sıra, filmlerde cinsiyet, grup ve kuşak geçişleri de okunabilecek unsurlar arasında sayılabilir.

Sosyolojinin ana konularından birini oluşturan göç ve sürecini açıklamak için birçok teori geliştirilmiştir; fakat Toksöz'e göre göçün çok yönlü yapısı ve karmaşık süreci nedeniyle göçü bir bütün olarak açıklayan bir teori yoktur (Toksöz, 2006, s. 16). Var olan teorilerin ise çoğunlukla ekonomik modellerden hareketle oluşturulduğu görölmektedir. Göçü açıklamak için kullanılan en yaygın teorileri sınıflandıran Unat'a göre, neo-klasik ekonominin makro – mikro kuramı, yeni ekonomi kuramları, ikiye bölünmüş emek piyasası kuramı, dünya sistemleri kuramı, network kuramı, kurumsal kuram, kümülatif nedensellik, ve göç sistemleri kuramı, (Abadan Unat, 2002, s. 6-22) göç teorilerini oluşturmaktadır. Bu konuda Castles ve Miller, göçü açıklamak için yine ekonomik göç kuramlarına öncelikli olarak değinmektedir (Castles & Miller, 2008, s. 31). Bu bilgiler ışığında göç, çoğunlukla sosyo ekonomik bir devinim olarak değerdendirilmektedir. Teorik yaklaşımların çokluğu, bu araştırmada çalışılan film okumalarındaki çoklu bakış açısıyla paralel olduğundan, çoklu bakış açısı esas alınmıştır.

Sosyolojinin temel alanlarından biri olarak nitelediğimiz *göç sosyolojisi*, göçün sosyolojik analizi, ırk ve kimlik, sosyal yapı, politik tutumlar, asimilasyon, kültürlenme, marjinalizasyon ve çok kültürlölük gibi karmaşık ilişkiler içinde örölü çoklu bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Castles'e göre bu çoklu ilişkiyi belirli bir metodoloji ile açıklayabilmek için, sosyologların disiplinlerarası (multidisipliner) takımlar halinde çalışması, farklı toplumlarda karşılaştırmalı çalışmalar yapılarak elde edilen deneyimler ve alternatif yaklaşımlarla *bilincin arttırılması*, bütünsel bir yaklaşımla göç araştırmacılarının *spesifik araştırmalarını daha geniş göç yaklaşımları ile ilintilendirmesi*, küreselleşme çağının özellikleri göz önüne alınarak toplumsal dönüşümün uluslararası boyutlarının incelenmesi, ve ekonomik, siyasi, sosyal ve kültürel ilişkilerle, küresel, ulusal, bölgesel ve yerel faktörler dikkate alınarak *ok katmanlı analizler* yapılması ve bu araştırma süreçlerinde göçten etkilenen göçmenlere ve diğer kişilere *aktif bir rol verilmesi* göç sosyolojisi bağlamında yapılacak çalışmalarda faydalı olacaktır (Castles, 2007, s. 367). Castles'in bu yaklaşımı, göç olgusunun gerek küreselleşme gerekse sosyo-ekonomik ilişkilerin giderek karmaşıklaşması nedeniyle çok

yönlü bir olgu olduğuna delil olarak gösterilebilir. Bu açıdan göç ve göç sürecinin çoklu disiplinlerin ortak çalışmaları sonucu değerlendirilmesi daha anlamlı olacaktır. Bu yaklaşıma ek olarak Çakır, hangi bilim açısından bakılırsa bakılsın insanların, grupların zorunlu ya da istemli olarak zaman ve mekân içinde *yer değiştirme* ya da *yatay hareketlilik* süreci olarak tanımladığı göç olayının, sosyo-politik, sosyo-ekonomik, sosyo-psikolojik ve kültürel nedenlere dayanabileceğini; bu nedenlerden bir ya da birkaçı eşliğinde gerçekleşebileceğini (Çakır, 2011, s. 131-132) ifade etmektedir.

Yapılan akademik çalışmalarda, göç süreci çoğunlukla üretilmiş modeller yoluyla açıklanmıştır. *Göç sosyolojisi* ile ilişkili konular, geniş bir alanda çalışılmış; üniversitelerde göçü odak alan merkezler (Koç Üniversitesi, Bilgi Üniversitesi vd.) açılmış; göçmenler de artık kurumsal yapılanmalar yoluyla sosyal organizasyonlar kurmuşlardır. Ayrıca son yıllarda göç olgusunu konu alan çalışmalara maddi kaynakların daha fazla sağlandığı dikkatleri çekmiştir. Elde edilen veriler ışığında *göç sosyolojisi* alanı, göçü birçok yönüyle inceleyen ve kent sosyolojisinden aile sosyolojisine kadar diğer birçok yan alanla ilintili, sosyolojinin alt dallarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Sosyolojik olarak göç sürecini hazırlayan etmenler, göç süreçlerinde işleyen karar verme mekanizması ve motivasyonlar, göçe hazırlık, göç yolları, göç edilen yerde kurulan yeni düzen, bireyin yeni sosyal yapı içinde ortaya koyduğu varoluş mücadelesi, kaybedilen veya kazanılan statüler, göçün toplumsal hayata etkisi, entegrasyon, asimilasyon, kimlik (uyruk, tabiiyet, vatandaşlık), aidiyet, yabancı düşmanlığı gibi kavramlar çerçevesinde göç olgusu araştırılmaktadır. Bu çalışmanın bulguların analizi kısmında, daha önce de vurgulandığı üzere bu unsurların bir kısmı dikkate alınarak filmler okunmaya ve analiz edilmeye çalışılmıştır.

1.2. Görsel Sosyoloji

Bu alt bölümde, görsel sosyoloji konusuyla ilgili kavram ve kuramlar çerçevesinde tarihsel gelişim içinde genel bir değerlendirme yapılmaktadır.

Marshall'a göre görsel sosyoloji, fotoğraf, video ve filmler gibi görsel materyaller yoluyla toplumsal olaylar hakkında veri toplamayı hedefleyen, görsel imgeleri kendi başlarına birer veri kümesi olarak değerlendirip, göstergebilim ve benzer teknikler yoluyla inceleyen bir sosyoloji dalı olarak nitelendirilmektedir (Marshall, 1999, s. 280). Bu niteleme ekseninde görsel sosyoloji kavramının açıklanması için öncelikle görsel

sosyolojinin veri tabanını oluşturan fotoğraf ve filmlerin kısa tarihine göz atmak anlamlı görünmektedir.

İnsanoğlu, tarihin ilk evrelerinden itibaren duygularını belirli yüzeylere aktarma ihtiyacı duymuştur. Tarih öncesi çağlardan başlayan bu ihtiyaç, resimler ve diğer illüstratif unsurlarla kendini göstermiştir. Işığı ya da anlık görüntüyü hapsetmek için yapılan ilk çalışmaların Aristoteles'e kadar uzandığı bilinmektedir. 10. Yüzyılda İbn'ül Heysem tarafından *karanlık kutu* olarak nitelenen ve fotoğraf makinesinin atası olan *camera obscura* ile ilgili çalışmalar yapılmış; bu çalışmalar Leonardo da Vinci gibi ışık ve camera obscura ile ilgilenen Rönesans dönemi bilim adamları tarafından devam ettirilmiştir (Kılıç, 2012, s. 46-56). Kılıç, görselliklerin tarihçesini şu unsurlara dikkat çekerek özetlemektedir: Binlerce yıllık birikim, özellikle sanayi devrimi sonrası yaşanan bilimsel gelişmelerle beraber olgunluğa erişmiştir. Fotoğraf olarak nitelediğimiz nesnelerden yansıyan ışığın, ışığa duyarlı materyaller üzerine düşürülerek kaydedilmesi esasına dayalı tekniğin modern anlamda ilk örneği 1827 yılında Nicephore Niepce tarafından elde edilmiştir (Kılıç, 2012, s. 71). Bir kültür tarihçisi olan Walter Benjamin "*Little History of Photography*" adlı eserinde, Niepce and Daguerre'nin aynı anda bu icadı gerçekleştirdiklerinden bahsetmektedir (Benjamin, 1999, s. 507).

Teknolojide yaşanan gelişmelerle birlikte 1888 yılına gelindiğinde, George Eastman tarafından üretilen *Kodak Brownie* adlı makine ile fotoğraf makineleri ucuzlamış ve yaygınlaşarak toplumsal hayatın içinde yerini almış ve gelişimine sinematografiyi doğurarak devam etmiştir. Bu süreçte, başta sadece zengin kişilerin ortaçağdan kalma resim alışkanlıklarının devamı olarak niteleyebileceğimiz stüdyoda çekilen aile veya portreler ile başlayan fotografik yolculuk, her alanda kullanılan ve toplumsal yapıyı resmeden bir araç haline dönüşmüştür. Bu süreçte fotoğrafın sosyal bir belge olarak ilk kullanıldığı yer, 1846-48 yılları arasında gerçekleşen ABD-Meksika savaşı olmuştur. Sonraki yıllarda yine Amerikan İç Savaşı 4 yıl boyunca fotoğraflanmış ve bu belgeler Amerikan tarihinin en değerli belgeleri olarak nitelenmiştir (Dora, 2003, s. 110-111). Bu çerçevede fotoğrafların belge niteliğinin olmasının yanında, dönem hakkında verdiği sosyolojik verilerin önemi dikkate değerdir.

Fotoğrafın sosyal hayatın içinde yer alması ve toplumsal olayları görüntülemeye kullanımına, icadından kısa bir süre sonra başlanmıştır. Bu süreçte elde edilen fotoğraflar, yaşanan toplumsal olaylar ve yapı hakkında derinlemesine bilgi vermektedir. Ancak, fotoğrafın sosyolojik veri taşıyıcı olma özelliğine ve modern sosyoloji ile fotoğrafın

doğuşu aynı tarihlere denk gelmesine rağmen, sosyolojide ilk görsel unsur olan fotoğrafın kullanımına 1927 yılında Frederic Thrasher'e ait çalışmalarda rastlanmaktadır. Sosyologların büyük çoğunluğu uzun süre görsel malzemeleri görmemezlikten gelmiştir (Marshall, 1999, s. 280).

Harper'da yine Marshall gibi sosyoloji ile fotoğrafın ortaya çıkışının ortak olduğunu belirtmektedir. Harper'e göre sosyoloji, sanayileşme ve Avrupa'da burjuva devrimlerin sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Fotoğraf da yine sanayi devriminin bir çocuğudur ve ikisi de Avrupa'da aynı zaman diliminde ortaya çıkmıştır. Buna rağmen erken sosyolojinin büyük isimleri (Durkheim, Marx vd.) fotoğrafları kullanmamıştır. Sosyologlar sadece anketler veya istatistikler kullanarak çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Karl Marx, İngiliz işçi sınıfı ve kapitalizm hakkındaki analizlerini yapabilmek için Engels'in açıklamalarını kullanmıştır. Yine Durkheim'ın özellikle intihar vakalarını araştırdığı çalışmalarında intihar istatistiklerini kullanması, *henüz* bilimsel olarak kabul edilen sosyolojinin, kendini kesin veriler üzerinden hareket eden bir bilim dalı olarak tanımlamasından kaynaklanmaktadır (Harper, 1988, s. 55-56).

Sosyolojinin görsel materyallere olan ilgisizliği, sinemanın icadıyla da değişmemiştir. Bu noktada sinema, fotoğrafın icadı ve gelişiminden sonra belirli bir zaman dilimi içinde gelişerek ortaya çıkmış yeni bir görsel alandır. Sinemanın tarihine bir *büyük patlama* ile değil 1798 yılında yapılan deneyler ile başladığı, Edison'un 1891 yılında *kinetoscope* adlı buluşu ve Lumiere kardeşlerin ilk projeksiyon patentli icadıyla kendini teknik anlamda ifade ettiği görülmektedir (Usai, 1996, s. 6).

Sinemanın gelişimi beraberinde yeni bir mecra, ya da görsel sosyoloji için yeni bir ortamı, yani televizyonu doğurmuştur. Her ne kadar sosyoloji ile fotoğraf – sinema ilişkisi oldukça gecikse dahi, bilimsel olarak televizyonun kitle iletişim araçları arasında sosyologların en fazla ilgisini çeken alan olduğu söylenebilir. Burada özellikle televizyonun ulaşılabilirliği ve söylem gücü göz önünde bulundurulmalıdır.

Fotoğraf, sinema ve televizyon üçlüsü 19. ve 20. yüzyılın en önemli toplumsal veya kültürel değişim araçları olmuştur. Bu durum ise, sosyoloji açısından yeni bir sorunun başlangıcını doğurmuştur. Temsil ile gerçeklik arasındaki ilişkinin nasıl kurulacağı sorunu bu açıdan oldukça karmaşık bir tartışmayı başlatmıştır. Diken ve Laustsen'e göre sinema, sosyolojik açıdan aydınlatılmayı bekleyen ikincil bir meşgaledir. Sinemacı ve sosyolog rekabet içindedir. Çünkü ikisinin de toplumsal yaşama ait temsilleri açıklamak gibi bir amacı vardır. Sinema resmettiği toplumla ilgili fikir sunmanın yanında,

resmettiği toplumun ayrılmaz bir parçasıdır. En mahrem duyguları açığa vurması nedeniyle de, bir anlamda toplumsal bilinç dışı işlevi görür (Diken & Laustsen, 2011, s. 24). Bu görüş bağlamında görsel materyallerin toplumsal hayatı resmetmesi olgusu, aslında sosyolojinin yapmaya çalıştığından pek de farklı durmamaktadır. Açıkça iki resmetme olgusunun altında da aynı amaçlar yatmaktadır. Bu noktada temel sorun neyin, nasıl resmedildiği ile ilgili olarak karşımıza çıkmaktadır.

Konuya kavramsal olarak yaklaşıldığında *görsel sosyoloji* kavramını tanımlayan Köktürk'e göre, fotoğraflar nitel veri toplamak için iyi bir yoldur. Araştırmacıya göremeyeceği, duyamayacağı veriler sağlar. Bu açıdan görsel sosyoloji fotoğrafları ve video kayıtlarını kullanarak bilgiye ulaşmayı veya bir kültürle iletişim kurmayı sağlar. Bir anlık dahi olsa, yaşamın akışını durdurur. Özellikle sosyoloji açısından, fotoğrafı tamamlayıcı veya görüşmeler yoluyla nitel veri toplarken bir takviye olarak değerlendirmek mümkündür (Köktürk, 2012, s. 1201). Bu tanımın ötesinde görsel sosyoloji konusunda son yıllarda ciddi yayınlar ortaya koyan ve IVSA Başkanı olan Douglas Harper'e göre görsel sosyoloji, araştırmacılar tarafından fotoğraf, film, video veya tasvirler yoluyla sosyal olguları analiz etmek için kullanılan yaklaşımlar topluluğudur. Birçok sosyolog çalışmalarına görsel verileri kullanarak katkıda bulunmuştur. Harper'e göre bu konuda *sosyologların görsel veri kullanımında iki yaklaşım* söz konusudur:

- Sosyal düzeni tanımlamada kullanmak amacıyla fotoğraf çekmek,
- Başkaları tarafından çekilen fotoğrafları inceleyerek, sosyal olgular hakkında veri elde etmek (Harper, 1988, s. 55).

Her ne kadar Harper bu yaklaşımlarda fotoğraf görseline vurgu yapmış olsa da; bu çalışmada görsel veri olarak incelenen filmler bağlamında bu ikili yaklaşım okunmaktadır. Bu çalışmada, özellikle ikinci yaklaşımın izlendiği ve başkaları tarafından çekilmiş filmler üzerinden göç bağlantılı sosyal olgu ve olaylar hakkında değerlendirmeler yapılmaya çalışıldığı burada vurgulanmalıdır.

Bu tanımlamadan hareketle incelenen sosyolojik sürecin dönemsel olarak fotoğraflanması veya kayıt altına alınmasının mümkün olmadığı durumlarda, döneme ait fotoğraf veya film gibi görsel unsurların derlenerek kullanılması yoluna gidilmesi bir gereklilik olarak karşımıza çıkabilmektedir. Bu çalışma, yine ilgili döneme ait görsellerin derlenmesi üzerine kurgulanmıştır.

Görsel sosyoloji kavramı üzerine yapılan tanımsal tartışmaların devamında Grady'nin yapmış olduğu görsel sosyoloji tanımı ise, Harper'ın tanımına göre biraz daha kısıtlı kalmaktadır. Grady görsel sosyolojiyi “*fotoğrafın sosyal bilimlerde kullanılması*” (Grady, 1996, s. 10) olarak açıklamaktadır. Fakat görsel metinlerin çeşitliliği göz önüne alındığında, bu ifade günümüz açısından yetersiz kalmaktadır.

Yapılan tanımlardan hareketle *görsel sosyoloji*, sosyolojinin bir alt alanı olarak, başta fotoğraf olmak üzere fotoğraf sonrası gelişen (film, video, televizyon vd.) görsel materyalleri kullanarak, sosyolojik analiz yapmayı amaçlayan çalışma alanı olarak tanımlanabilir. Harper, kültürel özellikler taşıması nedeniyle gazete, dergi, reklam veya aile albümlerinde yer alan görsel materyallerinde bu alanda kullanılabileceğini ve sosyolojik olguları açıklamada faydalı olacağını ifade etmektedir (Harper, 1988, s. 55).

Görsel sosyoloji alanı, yapılan temel tanımlamaların dışında görsel antropoloji, etnografi, görsel iletişim ve görsel kültür gibi alanlarla da yakın ilişki içindedir. Sosyal olgulara eğilen tüm bilim dallarında temel olgu olarak başta fotoğraf gibi görsel materyallerin kullanımı tartışılmıştır. Mac Dougall, “*The Visual in Anthropology*” adlı çalışmasında, antropoloji çalışmalarında uzun süre görselin nasıl kullanılacağına yönelik bir kafa karışıklığı olduğunu belirtmektedir. Bu kafa karışıklığının uzun süre devam etmesine rağmen, görsel antropoloji alanında iki koldan görsel unsurların kullanımı artmaktadır. Bunlardan biri, görünen kültürel formların incelenmesi, diğeri ise görsel medya unsurlarının kullanımı yoluyla, kültürün analizi ve tanımlanmasıdır (MacDougall, 1997, s. 283).

Görsel antropoloji gibi görsel kültüre yönelik çalışmaların, görsel sosyoloji açısından dikkate alınması gereken unsurları bulunmaktadır. Parsa'ya göre, görsel kültür, ev ve sokak mobilyalarından, dijital medyaya uzanan geniş bir alandaki ürünlerle ilgilidir. Bu görsel kültür ürünlerinin etkisi ve yoğunluğu, özellikle 20. yüzyılda ortaya çıkan başta sinema daha sonra televizyon gibi kitle iletişim aygıtları ile beraber daha da artmıştır. Günümüzde bireyler yaşadıkları her alanda görsel kültür ürünlerinin (imgelerin) bombardımanı altında yaşamaktadır. Zaman zaman bu imgeler sözcüklerin çok ötesine geçebilmektedir. 1989 yılında Çin'in Tiananmen Meydanı'nda yaşanan olaylarda Çin tanklarının önünde duran yalnız protestocu imgesinin barındırdığı anlam bu duruma örnek olarak verilebilir (Parsa A. F., 2004, s. 59-66). Bu bağlamda Parsa, görsel kültür unsurlarının olayların toplumsal hafızaya kazınmasında veya algılanmasında oldukça önemli olduğunu ifade etmektedir. Bu yaklaşımın ortaya koyduğu asıl durum, kültürel

etkileşim açıısından çoğu zaman imgelerin, olgunun veya olayın önüne geçebildiğidir. Yine John Berger “*Görme Biçimleri*” adlı eserinin girişinde “*Görme konuşmadan önce gelmiştir. Çocuk konuşmaya başlamadan önce bakıp tanımayı öğrenir*” (Berger J. , 2006: 7) ifadesiyle bu tezi destekleyerek, çoğu zaman görsel unsurların, neden kültürel anlamda çok önemli olduğuna atıfta bulunmaktadır. Bu iki yaklaşım ışığında, görsel unsurların algı ve olguyu tanımlamaktaki önemi ortaya çıkmaktadır. Bunun yanında, görsel kültür ile ortaya konulan imgelerin, görsel sosyoloji tarafından incelenen kültürün bir parçası olduğu; tanımlanan görsel imajları incelemesinden hareketle görsel sosyolojinin temel araştırma alanlarından biri olduğu ifade edilebilir.

Görsel sosyoloji kavramı, görsel imajlar (fotoğraf, video, sinema, reklam ve benzeri görsel öğeler) üzerine yüklenmiş sembolik kodların anlaşılmasına çalışılması olarak nitelendirilebilir. Edebi metinlerin çözümleme yöntemlerinden hareketle ortaya çıkan yeni analiz yolları kullanılarak (içerik analizi, göstergebilim, etnografi vs.), görsel metinlerden sosyolojik verilere ulaşma hedefi taşır. Bu çalışmada nitel araştırma tekniklerinden içerik analizi ve göstergebilim analizi kullanılmıştır. Toplumsal ürünler olan veya bir topluma sunulan görsel malzemeler, bireyler veya toplum üzerindeki etkilerin veya üretilen toplum ile ilgili *gizli kodların* tespiti amacıyla kullanılabilir. Kullanım alanı ne olursa olsun, özellikle dönem araştırmalarında veya sosyolojik verilere ulaşmanın mümkün olmadığı durumlarda, görsel sosyolojinin veri kaynağı olarak sunduğu kayıtlı materyallerin (göç filmleri gibi) kullanımı kaçınılmaz gözükmektedir. Bu açıdan bakıldığında, çalışma, görsel sosyoloji alanıyla da yakından ilişkilidir. Çalışmanın bulguları, filmlerin dış göç bağlantısı üzerinden okunmasıyla alandan beslendiği gibi, kapsadığı dönemin göç sürecine ilişkin alanına katkıda da bulunacaktır.

1.3. Sinema Sosyolojisi ve Film Analizleri

Bülent Diken ve Carsten Laustsen’in yazdığı “*Filmlerle Sosyoloji*” adlı eser için Slovak Zizek’in yazdığı değerlendirme şöyle başlamaktadır:

“Filmler asla ‘sadece film’ ya da bizleri eğlendirmeyi ve dolayısıyla dikkatimizi dağıtarak bizi toplumsal gerçekliğimizle ilgili asıl sorunlardan ve mücadelelerden uzaklaştırmayı amaçlayan hafif kurgular değildir. Filmler yalan söylerken bile toplumsal yapımızın can evindeki yalanı söylerler” (Diken & Laustsen, 2011).

Zizek, sinema sosyolojisinin temel vurgusu olan sinemanın toplumsal bir ürün olduğu yaklaşımını açık bir şekilde ortaya koymakta; sosyal gerçekliğin ne kadar gizlenirse gizlensin, filmin içinde saklı olduğunu vurgulamaktadır.

Aysever'e göre, sinema sosyolojisi çalışmalarında ortaya konulan en önemli yaklaşım, sinema ve toplum arasında var olan ilişkisinin paralel devam ettiği yönündedir. Sinema basit anlamda toplumun aynasıdır ve bir filme bakılarak üretildiği dönemin ve toplumun birçok ayrıntısını ortaya koyabilmektedir. Marx'ın "*Rüzgârla çalışan yel değirmeni bize feodal derebeyini; buharlı makine ise sanayi kapitalistini verir*" şeklindeki altyapı-üstyapı ilişkileri tanımlamasında olduğu gibi; sinema ile toplum arasında, altyapı-üstyapı ilişkisi bulunmaktadır. Yine Mevlana'nın bir sözünden hareketle "*Küp, içinde ne varsa dışına onu sızdırır*" ifadesi, sosyoloji ve film analizleri arasındaki bağı özetler niteliktedir (Aysever, 2005). Aysever'in söyleminde yer alan küp bu anlamda toplumu; sızdırdıkları ise toplumsal yansımanın perdeye taşınmasını betimlemektedir. Kısaca sinemada görülenler toplumsal yansımaların birer örneği olarak kabul edilir.

Sinema, sosyoloji için yeni bir çalışma alanı olmasının yanında, diğer bilim dalları tarafından da kullanılan bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Her bilim dalı sinemayı (amaçlarına bağlı olmakla beraber) kendi alanında değerlendirebilmektedir. Bu yaklaşıma göre antropoloji için sinema, kültürü tanımlamak için bir araç olarak kullanılabilir. Eski filmler, zamanın belirli bir anı ile ilgili antropolojik bir pencere sunabilirler. Birçok belgesel, diğer insanların ve kültürlerin pratikleri ve seremonileri ile ilgilidir. Antropoloji dışında, tarih çalışmaları içinde dahi filmler kullanılmaktadır. Filmin tarihsel önemi ve gerçekliliği açısından filmlerin kullanılması olasıdır. "*Glory*" (1989) adlı filmi ele alıp Amerikan İç Savaşı'nın sinematik işleyişini veya "*Sense and Sensibility*" (1995) adlı film yoluyla, farklı tarihsel periyotlardaki sınıf ve cinsiyet ilişkilerinin yorumlanmasına katkı sağlanabilir (Sutherland & Feltey, 2013, s. 4).

Sutherland ve Feltey'e göre film analizleri yoluyla sosyolojinin kuzeni olarak değerlendirebilecek kitle iletişim veya kültürel çalışmalarda, film içinde yer alan sosyal ve kültürel güçler ve sinema yoluyla ideolojinin yayımı gibi konular ele alınır. Sosyoloji, "*Yaşadığımız toplumu anlamakta filmler nasıl kullanılabilir?*" sorusundan yola çıkarak filmi bir sosyal metin olarak görmekte ve birbiriyle ilişkili dört çekirdek tema üzerinden hareket etmektedir. Bu temalar şunlardır:

- (1) *Kimlik*: Birçok film bireysel karakterlerin gelişimini ana tema olarak işlemekte, bireylerin kendilerini nasıl bildikleri, kendilerine uyan kimliği buluncaya kadar

nasıl çabaladıkları ve kimliklerini stratejik amaçlara göre nasıl adapte ettikleri ekseninde gelişmektedir. *Ayna benlik* (looking-glass self)² ve Goffman'ın *dramatik metaforları*³ sosyolojik konseptinde benliği bulma süreci, "*Forest Gump*" (1994) ve benzeri birçok filme uyarlanmıştır.

- (2) *Etkileşim*: Tüm filmler tematik olarak sosyal yapıdan ayrılığı veya sosyal izolasyonu içerseler dahi, sosyal etkileşim içerirler. "*Cast Away*" (2000) adlı filmde ana karakter Chuck, *Wilson* adlı voleybol topuyla arkadaşlık ve sırdaşlık bağı kurmakta ve izleyici bu etkileşimi algılamaktadır. Film izlenirken, ilişkiler bağlamında, sosyal etkileşim hakkında bilgi sahibi olunmaktadır. İzleyici, dostluk ve arkadaşlıkla ilgili her şeyi "*Sisterhood of the Traveling Pants*" (2005) adlı filmde; aile hayatı ve aile ilişkileri ile ilgili kavramları "*The Joy Luck Club*" (1993) adlı filmde görebilmektedir.
- (3) *Eşitsizlik*: Filmlerde çoğunlukla kullanılan ortak temalar; sosyal sınıf, ırk, cinsiyet ve ulusa dayalı eşitsizlik olgularıdır. Göreceli olarak, rahat yaşayan birçok kişi, filmler yoluyla dile getirilen eşitsizlik veya sistemlerinde ezilen insanların yalın gerçekleri ile karşılaşmaktadır. Birçok film, cezaevi sisteminin acımasız adaletsizliklerini (*Cool Hand Luke*, 1967; *Green Mile*, 1999) ortaya koymakta; kölelik ya da yapılandırılmış eşitsizlik *Amistad* (1997) ve *Beloved* (1998) gibi filmler yoluyla anlatılmaktadır. Bu bağlamda filmler, bireysel vicdanın ilgisini çekmekte; eşitsizliği daha görünür ve gerçek kılmakta; böylece eşitsizliğin daha az tolere edilmesini sağlamaktadır.
- (4) *Kurumlar*: Filmler, hayatımızı şekillendiren kurumların içinde kendimizi konumlandırmamızı sağlamaktadır. "*Patton*" (1970) ve "*A Few Good Men*" (1992) gibi filmlerde, savaşın vahşetinden çok, savaş organizasyonu ve kurumsal güç olarak askeri yapılanma gösterilmektedir. Aynı şekilde, iş ve işyeri (*Working Girl*, 1988; *Michael Clayton*, 2007) hakkında yapılan filmler

² Ayna benlik (looking-glass self) Charles Cooley'in, "*Bir bireyin benlik duygusunun, başkalarının algılayışından türetilmesine ışık tutan kuramı*" (Marshall, 1999, s. 50) dır. Bu kavram, bireyin diğer bireyler tarafından nasıl algılandığını anlamaya çalışması olarak özetlenebilir. Kişi, diğer kişilerden elde ettiği geri dönüşümlere göre, kişiliği üzerinde değişikliklere gidebilmektedir.

³ 20. yüzyılın en ilgi çeken teorisyenlerinden biri olan Erving Goffman, hayatı bir tiyatro sahnesi ve bireyleri bu tiyatro sahnesindeki oyuncular olarak nitelendirmektedir. Goffman'a göre, insan ilişkileri, çoğu açıdan büyük bir oyundan başka bir şey değildir. Bu açıdan aslında dünya büyük bir sahne olarak değerlendirilebilir (Kivisto & Pittman, 2013, s. 272).

yoluyla özellikle kadınların yaşadığı etik olmayan, *cam tavan*⁴ gibi çoğu zaman görünmez olan yapısal engeller ortaya konulmaktadır (Sutherland & Feltey, 2013, s. 4-5).

Sutherland ve Feltey'in ortaya koyduğu süreç, sinema ile sosyoloji arasındaki bağa bir pencere açmakla beraber; sosyoloji ve sinema ilişkisi, farklı yorumları beraberinde getirmektedir.

N. K. Denzin "*The Cinematic Society: The Voyeur's Gaze*" adlı 1995 tarihli eserinde, Hollywood filmlerinin toplumsal manipölasyonlarla farklılaştırıcı etkisini ve izleyiciyi nasıl *voyeurs*⁵'a çevirdiğini vurgulamaktadır. Faoucault'un etkisiyle Denzin, 20. yüzyılın son dönemlerinde, sinematik bakışların sosyal davranışı düzenlediğinden bahsetmektedir (Denzin,1995).

Yine bu ilişkiyi sorgulayan Francesco Casetti, "*Film Theories*"(1999) adlı eserinde sinema sosyolojisi temalı, çok fazla rastlanmayan bir başlık açarak; sinema ve sosyoloji arasındaki bağı teorilerle ortaya koymaya çalışmıştır. Casetti'ye göre sosyoloji ve sinema arasındaki bağ çok yönlüdür. Ancak üzerinde tartışılması gereken ilk alan, sinemanın sosyo-ekonomik ve estetik yönleridir. Bunun yanında sinemanın kültür endüstrisi açısından değerlendirilmesi ve sosyal gerçeğin sunumu ekseninde ele alınması gereklidir. Bu kapsamda Casetti'ye göre, sinema ve sosyoloji arasındaki ilişki dört başlıkta ele alınabilir.

- (1) *Endüstri Olarak Sinema*: Kapitalist bir ekonomide entelektüel ve sanatsal bir üretim olarak sinemanın üretiminden sunumuna kadar birçok endüstriyel ve ticari operasyon gereklidir. Çalışmalar sinema sektörü ile finans ve endüstri arasındaki bağı ortaya koymaktadır. Sinema sektörü her ne kadar estetik ve sanatsal kaygılar içeren bir alan olsa dahi, ekonomik bir oluşum olarak kendini hissettirmekte ve pazarlanan bir araç veya bir pazarlama aracı olarak karşımıza çıkmaktadır.
- (2) *Kurum Olarak Sinema*: Yapılan çalışmalar ve analizler, sinemanın toplumsal etkisi üzerine yoğunlaşmakta, tutumları ve davranışları tetikleyen, trendler ve değerleri, moda ve beklentileri, yeni meslekler, stiller ve dilleri sunan, estetik algıyı değiştiren yetenekleri üzerinde durulmaktadır. İlk çalışmalar sinemanın

⁴ Cam tavan, devlette, işletmelerde, eğitim kurumlarında veya kar amacı gütmeyen kuruluşlarda yüksek mevkilere gelmeyi arzulayan ve bunun için çabalayan kadınların karşılaştıkları engellerdir. Cam tavan kavramı ile anlatılmak istenen, karşılaşılan sorunların belirsizliğidir (Taşkın & Çetin , 2012, s. 20)

⁵ *Voyeur* kavramı Türkçeye *röntgenci* olarak çevrilebilir.

endüstriyel dinamikleri üzerine yoğunlaşmakla birlikte sonraki çalışmalarda davranışlar veya tutumlar ile ilintisi dikkatleri çekmektedir. *Kurum olarak sinema* kavramından kastedilen, sinemanın endüstriyel bir girişim olmasından öte sosyal bir organizasyon olarak, bir yandan aidiyet duygusu oluşumunu sağlaması ve diğer yandan davranış kurallarını dikte etmesidir.

- (3) *Sinema ve Kültür Endüstrisi*: Sinema ve kültür endüstrisi arasındaki ilişki, günümüz ekonomik düzeni içinde beğenilerin oluşumundan tutumlara kadar, ya da algıların şekillenmesi sürecinde kullanılan materyaller arasında sinemanın da dâhil olduğu anlayışına dayanmaktadır. Televizyon veya gazeteler gibi sinemanın da kültürel bir ürün veya üretim süreci olmasının yanında, ortak ve tekdüze olarak sunulan bu süreç, Adorno ve Horkheimer tarafından dile getirilmiş ve bu enstrümanların sistemin tekdüzeleşmesini sağladığı ifade edilmiştir. Bu bağlamda daha önce de belirtildiği üzere, sanatı öldüren ve şekil olarak ne olacağı daha önceden kestirilebilen belirgin ve planlanmış bir yapı sunan kültür endüstrisinin sinema üzerindeki etkileri oldukça açıktır.
- (4) *Sinema ve Sosyal Olgunun Yeniden Sunumu*: Bir topluma ait olan filmler, o toplumu diğer artistik araçlara göre daha belirgin bir şekilde yansıtır. Bir film hiçbir zaman bir bireyin eseri değildir. Bunun yanında anonim çoğunluğu işaret eder ve ilgisini çeker. Bu bağlamda popüler filmler, genelin var olan duygularını tatmin eden motifler içeren sosyal şahitlik unsurları olarak karşımıza çıkar. Diğer bir husus ise sinemanın kolektif bilinç dışında yer alan unsurlarla ilintili boyutudur. Sinema, söylenmeyen, gizli kalan veya yer altına itilmiş sosyal gerçekleri dile getirebilir. Her bağlamda sinema sosyal bir olgu ve üründür. Sosyal gerçeği tam olarak yansıtmadığı yönünde tartışmalar olsa dahi, sosyal yapıya ait bir ürün ve yansıma olarak karşımıza çıkar (Casetti, 1999, s. 107-131).

Çalışma kapsamında değerlendirildiğinde Casetti'nin ifadesi ile sinema, *sosyal olguların yeniden sunumudur* ve görsel sosyoloji alanında yapılan bu çalışmada da, sinemanın *sosyal şahitlik* ve *yeniden sunum* özelliklerinin göz önüne alındığı, dönemsel argümanlara yönelik bir analiz söz konusudur.

Sinema sosyolojisi kavramının dolaysız olarak yer aldığı Sutherland ve Feltey'e ait "*Cinematic Sociology*" ve Francesco Casetti'ye ait "*Theories of Cinema*" adlı eserlerin

dışında, yapılan çalışmalarda genellikle sinema ile sosyolojik realite arasındaki bağa vurgu yapılmakla birlikte; bu kavram net ve anlaşılır bir bakış açısıyla dile getirilmemektedir. Bu konuda yapılmış diğer çalışmaların genelinde, bir yaklaşım farkı gözlenmekle beraber; sinema sosyolojisi genellikle “*kültür ve sosyal gerçeğin nasıl sunulduğu*” problemi üzerindeki tartışmalarla açıklanmaya çalışılmaktadır. Bu açıklamalar çerçevesinde konu ile ilgili diğer kaynaklarda yer alan tartışmalarla, sinema ve sosyal yapı arasındaki bağı açıklamaya devam etmek faydalı olabilir.

Andre Bazin’ın “*What is Cinema*” adlı eseri, sinemanın tarih, felsefe, edebiyat, psikoloji, sosyoloji ve diğer bilimlerle olan ilişkisine atıf yapılarak başlar (Bazin, 1967, s. 8). Bazin, sinemayı diğer disiplinlerle olan ilişkisi ekseninde sadece bir sanat olmanın ötesinde, *toplumsal bir olgu* olarak nitelendirilmektedir. Bunun yanında Güçhan, sinemayı diğer iletişim aygıtları gibi verdiği mesajların doğası, kültür sistemi içindeki rolü ile üzerinde dikkatle durulması gereken ve bilimsel perspektifinin çok iyi anlaşılması gereken bir olgu olarak değerlendirilmektedir (Güçhan, 1992, s. 58).

Bu değerlendirmeler, sinemanın özellikle topluma ait bilgiler içermesi ya da toplumsal dönüşümde rol alan bir mekanizmaya dâhil olması nedeni ile açıklanabilir. Bu bağlamda Diken ve Laustsen’e göre kültürel bir ürün olan film, toplumsal etkenler ağı içinde değerlendirilerek sosyolojik araştırmalara konu edinilebilir. Fakat bu noktada filmin bir sanat eseri olmasından hareketle kendi toplumsal ağına sahip olduğu ve alımlama koşullarını aşan bir fazlalığa sahip olması nedeniyle sadece analitik sosyolojik kavramlarla tam olarak açıklanmasının zor olacağı düşünülmektedir (Diken & Laustsen, 2011, s. 25). Bu zorluğa rağmen, sinemanın özellikle Casetti’nin belirttiği *yeniden sunum* veya *sosyal şahitlik* parametreleri ekseninde sosyolojik verilere ev sahipliği yaptığını söylemek gerekir. Diken ve Laustsen’in bu anlatımda ortaya koyduğu yaklaşım, *toplumsal gerçeklikle, sinemasal gerçeklik* arasında *farklılıklar olabileceği* ve sinemasal anlatımın kendi toplumsal ağı ekseninde sunduğu ile sosyolojik *algının farklı* olabileceğidir. “*Sosyolojik kavramlar ile sinematografik kavramlar arasındaki gidiş geliş*” (Diken & Laustsen, 2011, s. 24-25) olarak nitelendirilen bu süreç, sosyoloji açısından tanımlanma sorunlarını beraberinde getirebilmektedir. Çalışmanın ilerleyen kısımlarında bu zorluklara değinilecektir.

Sinema sosyolojisi alanında Türkiye’de yayınlanan ilk eserlerden biri olan “*Sinema Toplumbilimi*” adlı çalışmasıyla Türk Sineması’nda kent, kadın, toplumsal değişim gibi sosyolojik olguları yorumlayan Kalkan’a göre, sinema konusunda araştırma

yapan sosyologlar farklı sonuçlara ulaşırsalar da, çıkış noktalarının ortak olduğu söylenebilir. Sinema, toplumun yaşam tarzının ve kültürün biçimlenmesinde etkili bir araçtır ve toplumlarda var olan materyal kültüre büyük katkılar sağlamaktadır. Bu çerçevede toplumların fazla tanımadığı kültürlerin yayılması gibi bir etkiden bahsedilebilir. Bu açıdan 1920'li yıllarda Amerikan yaşam tarzının sinema yoluyla dünyaya pazarlanmış olması veya sinema yoluyla Amerikan kültürünün biçimlendirilmesinden rahatlıkla bahsedilebilmektedir (Kalkan, 1992, s. 2). Kalkan'ın ortaya koyduğu yaklaşım, Casetti'nin *kurum olarak sinema* şeklinde tanımladığı *sinemanın aidiyet ve algı oluşturma* eksenli fonksiyonlarını hatırlatmaktadır.

Farklı yaklaşımlar ekseninde, *toplumsal olaylara olan ilgisi* ya da *toplumsalın yeniden sunumunun* sinemanın temel argümanı olması nedeniyle, sinema ve sosyoloji arasındaki ilişkinin göz ardı edilememesi gerektiği ortaya çıkmaktadır. Her ne kadar bu noktada, metodolojik sorunlarla karşılaşılma ihtimali sürekli olarak dile getirilse ve bu bahane ile sosyolojinin sinemaya ilgisinin geciktiği dile getirilse de, sinema sosyolojik olarak incelenmesi gereken bir toplumsal sunum alanı olarak karşımızda durmaktadır. Bunun yanında toplumsal dönüşümde veya ikna süreçlerinde sinemanın kullanımının yaygın bir yöntem oluşu nedeniyle, sosyolojinin sinemaya olan yakınlığı açıklanabilir. Gerek kültür endüstrisi bağlamında, gerekse sosyal gerçekliğin yeniden sunumu ekseninde ele alınan sinema ve sosyoloji arasındaki birliktelik, özellikle son yıllarda sinemanın sosyolojinin ilgi alanına girmesiyle beraber şekillenmeye başlamıştır.

Sosyolojinin kullandığı istatistiksel ilişkiler ve büyük miktarda veri ile nitel ve nicel yaklaşımlar ekseninde, sinema ile ilgili analizler günümüzde belirginleşmeye başlamıştır. Bu ekseninde, film analizlerinin sosyolojik olarak hangi yöntem ve tekniklerle yapılabileceğine bakmakta fayda vardır. Her ne kadar bir kısmı kitle iletişim alanında metin çözümlemesi amacıyla geliştirilen yöntemler olsalar dahi, özellikle sinema filminin sosyal bir metin olarak okunmasından hareketle, filmlerinde bu tür analiz yöntemleri ile okunabileceği ve sosyolojik bulgular elde edilebileceği ortadadır. Bu yaklaşım ekseninde sinema sosyolojisinin ilgi alanına giren analiz yaklaşım ve tekniklerini bu çalışmada veri toplamak için kullanılan teknikleri anlamak için açıklamak faydalı olacaktır.

1.4. Film Analiz Teknikleri

Film analizi kavramı, *film eleştirisi* veya *film çözümlemesi* gibi farklı isimlerle karşımıza çıkmaktadır. Burada temel ayrım, aslında metot aynı olmasına rağmen,

kullanıldığı alan ile ilgili beklentilerdir. Bir sinema eleştirmeni için, filmde sosyolojik bir çıkarım elde etmekten öte, filmin sinematografik yapısı ve anlatımı ön plana çıkmakta ve sadece bu alana yönelik filmin değerlendirmesi yapılmaktadır. Bu amaçla yapılan bir çalışma için *film eleştirisi* ifadesini kullanmak doğru olabilir. Bu noktada belirli bir metodoloji çerçevesinde bilimsel bir veriye ulaşmayı amaçlayan bu süreci *eleştiri* yerine *çözümleme* yada *analiz* olarak ifade etmek yerinde olacaktır.

Film analizi kavramı, Barthes'in "*film bir metindir*" (Bellour, 2001, s. 21) yaklaşımı esas alınarak değerlendirildiğinde, bir filmi okumak veya açıklamak için gerekli olan gramer olarak ifade edilebilir. Edebi bir metin gibi, film de okunabilir bir alandır.

Film analizleri ile ilgili çalışmalar yürüten Christian Metz'e göre "*bir filmi açıklamak zordur, çünkü anlamak kolaydır*" ve bir filmi anlamanın kolaylığı, onu analiz etmenin zorluğunu beraberinde getirir (akt. Monaco, 1981, s. 129). James Monaco'ya göre ise, film bir dile benzer ve kelimeler yerine ses veya görselleri kullanır. Dile benzer ama *gösteren yönüyle* dili oluşturan kelimelerden daha tanımlayıcı özellikler taşır. Bu nedenle, kelimelerin anlatabildiğinden daha fazlasını anlatabilme yeteneği vardır ve gerçekliği daha iyi gösterebilir. *Gerçeğe yaklaşmak*, bir kitap veya kelimeler yoluyla sadece kavramsal boyutta olacaktır (Monaco, 1981, s. 127-130). *Anlamak* her şeyin olduğu gibi görünmesi ile ilgili bir bağlantıya sahip iken, *açıklamak* daha karmaşık yapılar içerir.

Barthes'in filmin bir metin olduğu yaklaşımı veya Metz'in film-dil arası ilişkisinden hareketle film dilinin anlaşılması kolay, fakat anlatması ve açıklanması zor bir dil olduğu anlaşılmaktadır. Bu dilin zorluğunu oluşturan en önemli husus, yazılı dilde olduğu gibi görseller ya da tanımlama kapsamında filmler için hiçbir zaman bir alfabe olmayışıdır. Burada karşımıza çıkan temel sorunlardan biri de her görüntünün aslında açık veya gizli diğer anlamlar taşıyabilmesidir. *Gösterilen* ile *anlaşılan* arasında yazı diline göre farklılıklar vardır ve sinemada farklı anlamların ses ve görüntüyle taşınması, çözümlenmesini daha zor hale getirebilmektedir. Yine de filmin ne anlattığının algılanması, anlamlarının çözümlenmesi için dil bilim kökenli ve zamanla değişim geçiren çözümleme yöntemleri geliştirilmiştir. Bu noktada Seyide Parsa'ya göre, çözümleme araştırmacıları yapısalci yöntemin ilkeleri ile yola çıkmakta; sözlü ve görüntülü metinleri *dizimsel yapılar* olarak değerlendirmektedirler. Dil bilimde sözcükler cümleleri, cümleler paragrafları oluştururken, *film gramerinde* sözcüklerin yerini

çekimler, cümleleri *sahneler* ve paragrafları ise *sekanslar* oluşturmaktadır (Parsa S. , 2008, s. 10-12). Bulguların analizi kısmında 3 filmin sekansları yoluyla göstergebilimsel analizi yapılacağından, sekans kavramını buradaki anlamıyla *filmlerde yer alan paragraflar* olarak tanımlamak mümkündür. Her sekansta, çekim ve sahnelerin de dikkate alındığını vurgulamak gerekli olacaktır.

Yine Parsa'ya göre, film ve görüntüleri çözümlemek için birçok yaklaşım geliştirilmiştir. Bu yaklaşımlar; içerik analizi, söylem analizi, retorik analiz, ideolojik analiz, metinler arasılık, göstergebilimsel analiz, tür analizi ve anlatı kuramından oluşmaktadır (Parsa S. , 2008, s. 15-16). Bu analiz tekniklerinin bir kısmı sosyal bilimlerin kullanabildiği ortak tekniklerdir; tekil de kullanılabilirler ve *tirangulation* denilen çoklu kullanımlarının da söz konusu olabildiği bilinmektedir.

Parsa'nın bu sınıflandırmasının dışında, Arthur Asa Berger "*Kitle İletişimde Çözümleme Yöntemleri*" adlı eserinde farklı çözümleme tekniklerine yer vermiştir. Bu yöntemlerden en çok dikkat çeken, diğer kaynaklarda çok fazla yer almayan ve göstergebilimsel çözümleme ve içerik analizi gibi çok fazla kullanılmayan ruh bilimsel çözümleme ve toplumbilimsel (sosyolojik) çözümleme yöntemidir (Berger A. A., 1996). Aslında bu tanımda nitel araştırma yönteminde bir teknik olan içerik analizi, toplumbilimsel yaklaşımla eş bir yöntem olarak sıralanmıştır. Oysaki sosyolojik çözümlemelerde, toplumbilimsel yaklaşımlarda içerik analizi, kullanılabilen bir analiz tekniğidir.

Çözümleme veya analiz yerine *eleştiri* kavramını kullanan Özden'e göre ise, film eleştirisinde kullanılan temel yaklaşımlar; gazete eleştirisi, tarihsel eleştiri, auteur eleştiri, gösterge bilimsel eleştiri, sosyolojik eleştiri, ideolojik eleştiri, psikanalitik eleştiri ve feminist eleştiriden oluşmaktadır (Özden, 2004, s. 109-191). Burada bir benzerliğe dikkat çekmek faydalı olacaktır. Özden'in ve Parsa'nın *ideolojik çözümleme* olarak tanımladığı analiz, A. Berger tarafından *Marksist çözümleme* olarak tanımlanan çözümlemeyle ortak özellikler taşımaktadır. İdeolojik çözümlemenin bu noktada belirgin bir akımla ilişkilendirilerek yapılması, daha anlamlı sonuçlar ortaya koymaktadır.

Giilian Rose'a göre, görsel materyallerin analizinde kullanılabilecek analiz yöntemlerinin başında içerik analizi gelmektedir. Rose, dört basamakta özetlediği içerik analizi ile birlikte semiyoloji ya da diğer bir ifade ile göstergebilimsel analizin görsellerin anlaşılması ve çözümlenmesinde metodolojik olarak kullanılabileceğini ifade etmektedir. Psikanaliz ve söylem analizi ise Rose tarafından önerilen diğer iki analiz metodudur

(Rose, 2012). Rose gibi, medya metinleri olarak nitelendirilen görsellerin çözümlenmesi için analiz tekniklerini sıralayan Atabek'lere göre, bu tür metinleri çözümlemede kullanılan tekniklerde anahtar kavram, *sistematik çözümlemedir*. Çözümleme sürecinde belirli kurallara uyulması zorunludur. Bu kapsamda en yaygın çözümleme teknikleri içerik analizi, göstergebilimsel analiz ve söylem analizi olarak sınıflandırılabilir (Atabek & Atabek, 2007). Atabek'lerin medya metinlerinin çözümlenmesinde dikkat edilmesi gereken en önemli husus olarak nitelendirdiği analizin belirli bir sistematığa sahip olması gerekliliği yani *sistematik analiz* ile ilgili olarak Duverger, “*olgu ve kayıtlar üzerinde her hangi bir sistemleştirme olmaksızın yapılacak gözlemler bilimsel sayılmazlar*” (Duverger, 1973, s. 312) ifadesini kullanmaktadır. Bu noktada Duverger, seçilen analiz tekniği kadar bu yöntemin uygulanmasında izlenecek yolda, teoriye ve sistemleştirme çalışmalarına önem verilmesi gerektiğini ifade etmektedir.

Atabek'ler ve Rose, öncelikli olarak içerik analizinin üzerinde durmakta iken; A. Berger ve Parsa, göstergebilimsel çözümleme tekniğine daha çok yer vermektedir. Bu kapsamda en yaygın film analiz tekniklerinin *göstergebilimsel analiz, içerik analizi ve söylem analizi* olduğu ifade edilebilir. Çalışma kapsamında filmler izlenirken takip edilen analiz sürecinin detay kurallarına, metot kısmında değinilmiştir. Burada kısaca çalışılan filmlerin içerik analizi, toplumbilimsel analiz ve göstergebilimsel analiz teknikleri dikkate alınarak izlendiği söylenebilir. Bu aşamada kullanılacak tekniklere kısaca değinmek faydalı olacaktır. Her ne kadar toplumbilimsel analiz bulguların analizi kısmında göstergebilimsel analizden önce ve göstergebilimsel 3 filmin analizi de bir deneme niteliğinde olsa da; burada sıralanacak olan yaklaşımların, yapılan çalışmalarda film okumalarında kullanım derecesi dikkate alınmıştır. Bu sebeple takip eden özetle sıralamanın yaygın olandan daha az yaygın olana göre yapılacağını vurgulamakta fayda bulunmaktadır.

1.4.1. İçerik Analizi

Görsel metinlerin analizi amacıyla yapılan iletişim araştırmalarında, mesajların incelenmesine yönelik en yaygın yöntemin içerik analizi olduğu görülmektedir. Max Weber, 1910 yılında bir kongrede, gazetelerin kapsamlı toplumsal araştırmalara başlamak için iyi bir kaynak olduğunu belirtmiş ve gazeteler yoluyla toplumsal değişimin saptanmasına yönelik sonuçlar çıkarılabileceğini vurgulamıştır. Bu kapsamda Weber sonrası içerik çözümlemesinin popülerleşmesi, İkinci Dünya Savaşı yıllarında

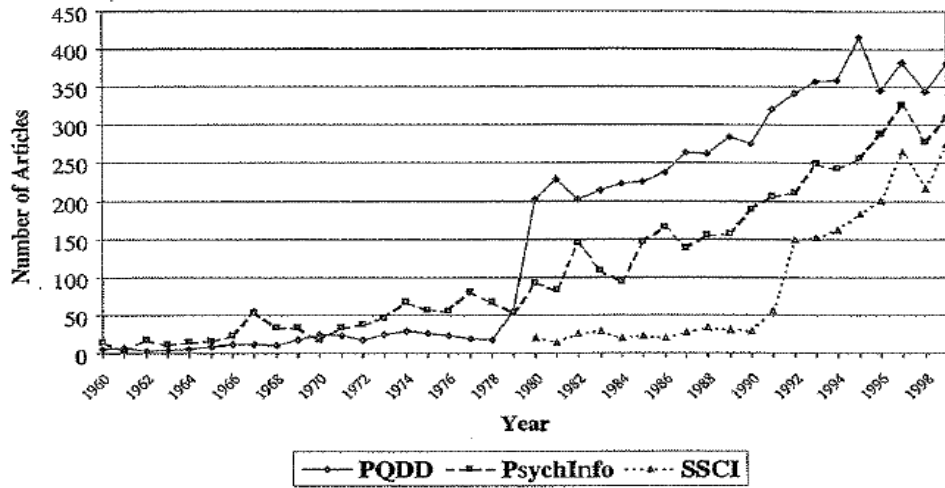
gerçekleşmiştir. Lasswell ve arkadaşlarının savaş iletişimi çalışmaları kapsamında *propaganda çözümlemesi* adıyla adlandırdıkları çalışmalar, ilerleyen zamanda içerik analizi yönteminin temellerini oluşturmuştur. Savaş sonrası 1952 yılında Berelson 'un "*Content Analysis in Communication Research*" (İletişim Araştırmalarında İçerik Analizi) adlı çalışması ile içerik çözümlemesi kabul gören bir yöntem olarak medya çalışmalarında yerini almıştır. Türkiye’de ise içerik analizi, 1960’lı yıllarda kullanılmaya başlanmıştır. Bu alanda yapılan ilk çalışmalardan biri, Nermin Abadan’a aittir. Abadan’ın Cumhuriyet ve Ulus gazetelerinin karşılaştırmasını yapmış olduğu çalışma, Türkiye’deki içerik çözümlemesi çalışmalarının ilki olarak sayılmaktadır (Atabek & Atabek, 2007, s. 2-3).

Genel kabul gören yaklaşımlara göre, bu tekniği ilk kez uygulayan Lasswell, içerik analizinin öncüsü sayılır. Lasswell’in bu tekniğin ilk uygulayıcısı olduğu düşüncesine rağmen içerik çözümlemesi tekniğinin ilk uygulama tarihçesinin 16.yy’a kadar uzandığı bilinmektedir. Bu tarihlerde, tek iletişim kanalı olan gazeteler üzerinde bu yöntemin uygulanarak, gazetelerde dini mesajların ne ölçüde kullanıldığı tespit edilmeye çalışılmıştır (Aziz, 2008, s. 119).

Kitle iletişim araçlarının (radyo, televizyon, sinema) elektronik iletişimin ortaya çıkışı ve yaygınlaşmasıyla, içerik analizinin bu araçlardaki mesajın veya mesajların belirlenmesine yönelik olarak yoğun şekilde kullanılmaya başlandığı görülmektedir. 1940’lı yıllarda askeri istihbarat birimlerinin düşmanın moral göstergesi olarak nitelendirilen radyo yayınlarında yer alan müzikler ve haberleri çözümledikleri bilinmektedir. Ayrıca radyo ve gazetelerde yer alan içerikler çözümlenerek, hangi bölgenin işgal edildiğine dair çalışmalar yapılmıştır. Savaş sonrası yıllarda yine toplumsal gündemi anlamak toplumsal olayların yapısını incelemek ve toplumsal gerçeklik ile kamunun algılayışı üzerindeki etkiyi ölçmek için, *tohumlama araştırmaları* içinde, içerik çözümlemesi tekniğinin uygulandığı gözlemlenmektedir (Geray, 2004, s. 134).

Göreceli olarak kimi yerde yeni bir analiz yöntemi veya teknik olarak kavram kargaşasıyla betimlense de, içerik çözümlemesi, İkinci Dünya Savaşı sonrası yoğunlukla kullanılmaya başlanmış, özellikle metin analizi noktasında değerlendirilmiştir. Günümüzde ise Neuendorf’a göre, içerik analizinin iletişim, gazetecilik, sosyoloji, psikoloji ve ekonomi alanında kullanımı yaygınlaşmaktadır. 1980'lere gelindiğinde, yüksek lisans seviyesindeki gazetecilik içerikli çalışmaların %84' ünde içerik analizi tekniğinin kullanıldığı belirlenmiştir. "*PsychInfo*", "*The Social Science Citation Index*"

ve “ProQuest Digital Dissertations” adlı veri tabanlarında yayımlanarak indekslenen makaleler ekseninde yapılan araştırmada, 1958’den itibaren yapılan akademik çalışmalarda içerik analizinin kullanım yaygınlığı ölçülmüş ve elde edilen verilere göre içerik analizi yönteminin giderek popüler hale gelen, kullanımı yaygınlaşan bir analiz yöntemi olduğu şekil 1’deki verilerle tespit edilmiştir. (Neuendorf, 2002, s. 27-29)



Şekil 1. Yıllara Göre İçerik Analizi ve Metin Analizinin Makalelerde Kullanımının Makalelere Yansıması

Kaynak: Neuendorf, 2002, Figure 2.1. Timeline: Content Analysis and Text Analysis Articles by Years. s. 30

Şekil 1’de görüldüğü üzere, Neuendorf’un ifadeleri çerçevesinde içerik analizi tekniğinin kullanımı günden güne yaygınlaşmıştır. Bahsedilen çalışma aralığında yer alan 40 yıllık süreçte, içerik analizinin akademik çalışmalarda kullanımı düzenli olarak artış göstermektedir. Bu yaygınlaşmaya rağmen, içerik analiziyle ilgili tartışmaların bittiğini söylemek yanlış olacaktır. Yapılan eleştirilere ve yaşanan tartışmalara rağmen, günümüzde içerik analizi uygulamaları özellikle kitle iletişim araçlarının kullanımının yaygın olduğu ABD ve Avrupa ülkelerinde iletişim araçları veya görsel metinlerin incelenmesinde yoğun olarak kullanılmaktadır.

İçerik analizi yöntemi kullanılarak kurgulanan araştırmaların bazıları, oldukça uzun yıllara yayılmış çalışmalar olarak karşımıza çıkmaktadır. ABD’de 1967’de başlayan ve 30 yıl devam eden bir *süregelen proje* (on-going project) olan “*Kültürel Göstergeler Projesi*” ile içerik analizi yoluyla *kültürleştirme çözümlemeleri* ve *mesaj çözümlemesi* yapılmıştır. Benzer projeler Hollanda, Finlandiya ve Fransa’da sürdürülerek, elde edilen

sonuçlar *kültürel göstergeler projesi*yle kıyaslanıp, *kültürlerarası içerik çözümlemeleri* yapılmıştır. Türkiye’de ise, karşımıza çıkan en eski içerik zmlemesi, Hürriyet gazetesinin dâhil olduğu, 1951 yılı Mart ayında Fransız araştırmacı Jacques Kayser tarafından yürütülen ve 17 ülke gazetesinin bir haftalık yayınları alınarak yapılan karşılaştırmalı araştırmadır (Aziz, 2008, s. 134-135).

İçerik analizi tarihsel süreçle birlikte tartışılan, nesnelliği üzerinde farklı düşüncelerin oluştuğu bir çözümleme tekniği olarak karşımıza çıkmaktadır. Duverger’in “*Sosyal Bilimlere Giriş*” adlı eserinde içerik analizi, günümüzden daha farklı bir dille “*muhteva tahlili*” şeklinde çevrilerek “*kantitatif semantikle kantitatif endeksin ikisi arası bir yöntem*” olarak tanımlanmıştır (Duverger, 1973, s. 139). Duverger, içerik analiziyle ilgili ilk çalışmalardan biri olan Wapless ve Berelson’ un 1941 yılında yapmış olduğu çalışmayı ilginç, fakat ampirik yönünden güçsüz bir düşünce olarak değerlendirmektedir (Duverger, 1973, s. 160). Duverger’in bu görüşlerinde içerik zmlemesi tekniğinin o tarihlerde henüz tam olarak bilim otoriteleri tarafından kabullenilmeyişi etkili olabilir.

Teknik hakkında tartışmalar olsa dahi günümüzde, özellikle medya metinlerinin analizinde yaygın olarak içerik analizi kullanılmaktadır. Marshall’a göre içerik analizi, zgr biçimde meydana çıkmış olan bir metni, anlamının özetine veya temsiline indirger. Bu bağlamda, içerik analizi en basit anlamıyla *sayma işlemlerinden* oluşur. Bunun yanında, yardımcı önermeler oluştırmaya, ya da kök bir sözcüğün değişik biçimlerini, üslup özelliklerini veya temalarını saptamaya çalışır (Marshall, 1999, s. 315-316). Bu anlamda *analiz unsuruna yüklenen anlamlar* da dikkat çekmektedir.

İçerik zmlemesi ğlmş’e göre,

“*Psikoloji, sosyoloji, tarih, edebiyat, gazetecilik, siyasal bilimler gibi değişik alanlarda farklı amaçlarla kullanılabilen bir araştırma, yöntemidir. Temelde davranışları doğrudan doğruya gözlemek yerine, bireylerin sembolik davranışlarını ya da iletişim materyallerini (bir yazarın kitaplarını ya da makalelerini, TV yayınlarının ya da filmlerin içeriğini, okuyucu ya da izleyicilerin bu iletişim materyallerine karşı tutumlarını, vb.) zmlemeye dayanır*” (ğlmş, 1991, s. 213).

A. Berger’e göre ise, içerik zmlemesi bazı şeylerin miktarını ölçmeye ya da saymaya dayanan bir araştırma tekniğidir. Burada temel varsayım iletilerin araştırılması

veya bu iletileri alan insanların aydınlatılmasıdır. A. Berger, içerik çözümlemesinin zor olmasına rağmen ilgi çekici ve kullanılabilir, deneyler yapılabilen bir teknik olduğunu ifade etmektedir. Bu teknik, göreceli olarak ucuz, materyal sağlamanın kolay olduğu, sayılabilir bilgilere yönelik, var olan veya geçmiş olaylara ilişkin değerlendirme yapılabilen bir teknik olarak değerlendirilmektedir. Bunun yanında üzerinde çalışılan örneğin temsil yeteneği konusunda tam emin olunamaz. Ayrıca çalışılan başlığın tanımını elde etmek genellikle güçtür ve içerik çözümlemesine dayanan çıkarım doğru olduğunu kanıtlamak neredeyse olanaksızdır (Berger A. A., 1996, s. 104).

İçerik analizi ile ilgili bir diğer tanımlamayı yapan Geray’a göre;

“İçerik çözümlemesi, iletişim içeriğinin genellikle önceden belirlenmiş sınıflamalar çerçevesinde sistematik olarak gerçekleştirilmesini sağlayan bir araştırma tekniğidir. İçerik, gazete haberleri veya yazıları olabileceği gibi televizyon haberleri, filmleri, radyo programları, sinema filmleri gibi her türlü belge içerik çözümlemesi tekniğiyle çözümlenebilir. Ancak, içerik çözümlemesi içeriklerin üretilişi ve izleyicileri etkisi veya alımlanması konusunda bilgi edinmeye yardımcı olmaz” (Geray, 2004, s. 133).

Geray’ın üzerinde durduğu alımlama sorunu, özellikle sinema çalışmalarında yoğunlukla karşımıza çıkmaktadır. Daha önce de üzerinde durulduğu üzere, toplumsal gerçeklikle sinemasal gerçeklik arasında farklılıklar olabileceği ve sinemasal anlatımın kendi toplumsal ağı ekseninde sunduğu ile sosyolojik algının farklı olabileceği (Diken & Laustsen, 2011, s. 24 - 25) düşüncesi, bu yaklaşımın temelini oluşturmaktadır.

Atabek’lere göre, içerik çözümlemesinin en yaygın kabul edilen tanımını Berelson yapmıştır. Berelson içerik çözümlemesini *“iletişimin açık içeriğinin nesnel, sistematik ve nicel olarak betimlenmesine yönelik bir araştırma tekniği”* olarak nitelendirmiştir (akt. Atabek & Atabek, 2007, s. 4). Bu tanıma göre, çözümlemenin dört temel unsuru vurgulanmaktadır.

1. İçerik çözümlemesi açık içerik ile ilgilidir. İçerik çözümlemesi pozitivist/ampirik bir araştırma geleneğine dayanır ve bu konuma göre ölçülebilen değerlere açıktır. Berelson’un açık kavramından ölçülebilir içeriği anlamak daha doğru durmaktadır.

2. İçerik çözümlemesi nesneldir ve ampirik araştırma geleneğine dayanır. Bu gelenek çerçevesinde nesnel bilgi anlayışına dayanır; fakat içerik analizinin nesnellik özelliğinin kodlamayı yapan öznelere özneliğiyle ortaya çıktığı görüşü ekseninde, eksik bir nesnellik olduğu yönünde eleştiriler mevcuttur. Bu nedenle, özellikle kodlayıcıların özneliğinden kaynaklanan sorunlar karşısında nesnelliği güvence altına alabilmek için, kodlayıcı arası güvenilirlik ve uyum başlıkları şeklinde çözüm önerileri sunar.
3. İçerik çözümlemesi niceldir. İçeriğinin ölçülebilmesi demek, onun açık olduğu anlamına gelecektir. Kısaca, bilinebilecek, dolayısıyla ölçülebilecek şeylerin bilgisini arar.
4. İçerik çözümlemesi sistematiktir. Yöntem olarak yol göstericidir. Nasıl yapılacağı ve hangi yolların izleneceği bellidir. Kişilere göre farklı olmayan ve belirli bir yolu izleyen bir yöntemdir. Bu sistematiklik, tekniğin tekrarlanabilirliğini beraberinde getirir. Bir kez yapılan çözümleme, aynı malzemeye erişebilen herkes tarafından tekrarlanabilir (Atabek & Atabek, 2007, s. 5-6).

İçerik analizinin, ilgili kaynaklarda *teknik* veya *yöntem* olarak tanımlandığı görülmekte, bir kavram kargaşası olduğu dikkatleri çekmektedir. Ancak bu çalışmanın içeriğinde içerik analizinden, nitel araştırma yöntemleri çerçevesinde kullanılan bir teknik olarak bahsedilecektir.

İçerik analizinin özelliklerinin yanı sıra, uygulandığı süreç de oldukça önemlidir. “*Visual Methodologies*” adlı eserinde Rose, görsel çalışmalarda içerik analizinin kullanımını dört basamaklı olarak açıklamaktadır. Bunlar:

1. İmajın bulunması,
2. Kodlama için kategorilerin tanımlanması,
3. İmajların kodlanması,
4. Sonuçların çözümlenmesi (Rose, 2012, s. 87-101) şeklindedir.

Aziz, içerik çözümlemesinde altı temel başlık ekseninde bir sürecin izlenmesi gerektiğini ifade etmektedir. Bu süreçler:

1. Veri toplama,
2. Birimleştirme,
3. Örneklem,

4. Kayıtlama yönergesi,
5. Çözümleme, çıkarsama yapma,
6. Çalışmanın raporlaştırılması (Aziz, 2008, s. 124) şeklindedir.

Geray, içerik çözümlemeleri yapılırken önce çözümleme biriminin saptanması gerekliliğini ortaya koymaktadır. Dilsel birimler kapsamında, kelimeler, cümle ve paragraflar; dilsel olmayan birimler kapsamında belgelerin tümü, parçaları veya karakterler saptanır. İkinci aşama, yine Rose'un belirttiği gibi çözümleme kategorileridir. Bu noktada konu kategorileri veya biçim üzerinden hareket edilebilir. Çözümleme biriminin saptanmasından sonra neyin çözümleneceği sorusunun yanıtlanması gerekir. Örneğin günlük gazetelerde seçim sonuçlarının açıklandığı günkü haberlerin tümünü çözümlemek mümkün olabilir. Araştırmacı çoğunlukla evrenin tümüne bakamaz. Bu nedenle ilk aşama, hangi tür medyanın seçileceği olacaktır. Örneğin, haberler üzerine bir çözümleme yapılacaksa, gazete haberlerinin mi, yoksa televizyon haberlerinin mi ele alınacağını seçilmesi gerekir. Son olarak çözümlemenin gerçekleştirilmesi, yani analiziyle teknik tamamlanmış olur (Geray, 2004, s. 137).

Gökçe, içerik analizinin dört ana ilkesi olduğunu belirterek bu ilkelere uyulmadığı takdirde yapılacak araştırmaların sağlıklı olmayacağını ifade eder. Buna göre içerik analizinde araştırmanın konusu ve amacının belirlenmesi, çıkarımın sosyal gerçeğin hangi boyutuna yönelik olduğunun net olması önemlidir. İçerik analizi sistematik ve belirli kurumsal düşünceye dayalıdır. Araştırmanın konusunu oluşturan metin, içerik analizinin kuramsal ve ampirik modeli ekseninde birimlere ayrılır ve tek tek çalışılır. İçerik analizinde en önemli noktayı kategoriler oluşturmaktadır. Bu bağlamda metinlerdeki yoğunluk ve sıklık derecesini ele alır. Kısaca analizde temel hedef metinlerdeki ortak noktalardır ve son olarak içerik analizi nesnelliği temel olarak ele alır (Gökçe, 2006, s. 28-29).

Genel olarak bir içerik çözümlemesi çeşitli aşamalarla gerçekleşir. Bu aşamalar Atabek'lere göre:

1. Araştırma sorusunu ya da hipotezini oluşturmak,
2. Ele alınan sorundaki popülasyonu belirlemek,
3. Bu popülasyondan uygun bir örneklem seçmek,
4. Çözümleme birimini seçip bunu tanımlamak,
5. Çözümlenecek içeriğin kategorilerini oluşturmak,

6. Bir nicelikselleştirme sistemi oluşturmak,
7. Bir pilot çalışma yapmak,
8. Belirlenmiş tanımlara göre içeriği kodlamak,
9. Toplanan verileri çözümlemek,
10. Sonuçlar çıkarmak ve kanıtları aramak (Atabek & Atabek, 2007, s. 26) şeklinde sınıflandırılmıştır.

Holsti'ye göre, içerik çözümlemesi araştırmanın problemi ve amacı saptandıktan sonra dört aşamada gerçekleşir. Bunlar:

1. Örneklemin belirlenmesi,
2. Kategorilerin belirlenmesi,
3. Çözümleme ve kayıt biriminin belirlenmesi,
4. Sayım sisteminin belirlenmesi şeklindedir.

Örneklemin belirlenmesi sürecinde 3 aşama bulunur.

- a) İletişim kaynaklarının seçimi,
- b) Dokümanların seçimi,
- c) Dokümanlar arasında hangilerinin örnekleme alınacağını seçimidir (akt. Öğülmüş, 1991, s. 219-220).

İçerik analizi uygulama sürecinde Holsti'ye göre dikkat edilmesi gereken basamaklar ve uygulama aşamaları şöyledir:

- a. İletişim kaynaklarının seçimi: Bu süreçte örnekleme alınacak iletişim kaynakları seçilir. Hangi gazetelerin, dergilerin, kitapların, radyo-televizyon yayınlarının veya filmlerin örnekleme alınacağı belirlenir. Örnekleme oluşturacak iletişim kaynaklarının seçiminde niteliksel ölçütler yerine nicel ölçütlerin kullanılması tercih edilir. Örneğin, prestijli gazeteler yerine, yüksek tirajlı gazeteler örneklem olarak kullanılabilir.
- b. Dokümanların seçimi: Eğer seçilen kaynak çok geniş ise iletişim kaynağına ait dokümanlardan bazıları seçilerek örnekleme alınabilir. Burada *doküman*, kaynağın evreninde yer alan her bir parçaya verilen isimdir. Örneklem her şeyden önce evrene genelleme yapacak kadar büyük olmalıdır.
- c. Dokümanlar arasında hangilerinin örnekleme alınacağını seçimi: Dokümanı seçtikten sonra örnekleme küçültmek amacıyla kaynaktaki bazı birimler

kullanılır. Mesela gazetelerin yalnızca bir sayfası ya da dergilerdeki herhangi bir hikâye çözümlenebilir (akt. Öğülmüş, 1991, s. 220-222).

Kategorilerin belirlenmesi sürecinde ham veriler sistemli bilgilere dönüştürülür. Bu nedenle işlemin en önemli noktası kategorilerin belirlenmesidir. Bir içerik çözümlemesinde kullanılan kategorilerin uygunluğu ve geçerliliği, içerik çözümlemesinin uygunluğunu ve geçerliliğini belirleyecektir. Buna göre içerik çözümlemesinde bazı kategorilerden söz edilebilir. Bu kategoriler:

1. Söylenen şey ile ilgili kategoriler,

Konu	:	İletişim ne hakkındadır?
Yönü	:	Konuya nasıl yaklaşılmıştır?
Standartlar:		Yönü belirlemenin standardı nedir?
Değerler	:	Hangi değerler açığa vurulmaktadır?
Yöntemler:		Hedefe ulaşmada kullanılan araçlar nelerdir?
Özellikler	:	İnsanları betimlemede kullanılan nitelikler nelerdir?
Aktör	:	Belli eylemleri yapan kişi kimdir?
Otorite	:	Demeçler kimin adına verilmiştir.
Kaynak	:	İletişimin kaynağı neresidir?
Hedef	:	İletişim hangi kişilere ya da gruplara yöneliktir.
Yer	:	Eylem nerede ortaya çıkmaktadır?
Çatışma	:	Çatışma nedenleri ve düzeyleri nedir?
Sonuç	:	Çatışmalar nasıl sonuçlanmaktadır?
Zaman	:	Eylem ne zaman ortaya çıkmaktadır?

2. Nasıl söylendiğiyle ilgili kategoriler,

İletişimin tipi	:	Gazete, radyo-TV, sinema
İfade Biçimi	:	İletişim biçiminin dilbilgisi kurallarına uygunluğu nedir?
Araç	:	Kullanılan propaganda ya da hitap yöntemi nedir?

(Öğülmüş, 1991, s. 220-222) şeklindedir.

Çözümleme birimlerinin belirlenmesi içerik analizindeki bir sonraki aşamayı oluşturur. Çözümleme birimi gerçekten sayılan şeydir. Fakat ne sayılacaktır sorusunun cevabı çözümleme birimindedir. Çözümleme, içerik çözümlemesinin en küçük birimidir.

Aynı zamanda en önemlisidir. Yazılı içerikte çözümleme birimi tek bir sözcük ya da simge veya bir makalenin ya da öykünün tümü olabilir. Televizyon ya da film çözümlemelerinde çözümleme birimi karakterler, roller ya da tüm program olabilir. Bu açıdan İçerik çözümlemesindeki işlemsel tanımlamalar net ve tam yapılmalıdır (Atabek & Atabek, 2007, s. 30-31).

Sayım sisteminin belirlenmesi sürecinde değişik sayma sistemi kullanılabilmektedir. Bunlar yer ve zaman, görünüş, tekrarlama sıklığı, yoğunluk şeklinde sıralanabilir. Bir filmde çeşitli meslek temsilcilerinin ne oranda görüldüğü araştırılıyorsa kayıt birimi olarak karakter, sayma birimi olarak her bir karakterin mesleği alınabilir (Öğülmüş, 1991, s. 226).

1.4.2. Göstergebilimsel Analiz

Dilimizde, dilbilim sözcüğü örnek alınarak türetilmiş olan göstergebilim, “*göstergeleri inceleyen bilim dalı ya da göstergelerin bilimsel incelemesi*” olarak tanımlanmaktadır. Fakat günümüzdeki etkinliği gösterge ve bilim kelimelerinin anlamsal toplamından daha önemli bir boyut kazanmıştır. Gösterge genel olarak kendi dışındaki bir şeyi temsil eden her çeşit biçim, nesne, olgu olarak tanımlanabilir. Bu bağlamda sözcükler, simgeler, işaretler gösterge olarak kabul edilir. Örneğin doğal diller gösterge olarak nitelendirdiğimiz birimlerin kendi aralarında kurdukları ilişkilerden oluşur. Dilbilimciler sesi ya da sesler bütünü *gösteren*, kavramı da *gösterilen* diye adlandırırlar. Bu kapsamda klasik diller gibi çeşitli jestler, sağır dilsiz alfabesi, trafik işaretleri, reklam afişleri çeşitli birimlerden oluşan birer dizgedir. Bu dizgeler, belli kurallarla işleyen anlamlı bütünleri oluşturur. Bu bütünlerin birimleri de gösterge olarak adlandırılır (Rifat, 2009, s. 11-12).

A. Berger’e göre *göstergelerin* ve onların *iletme biçiminin* uyandırdığı merak uzun bir tarihe sahiptir. Ortaçağ düşünürlerinden John Locke ve diğerleri de bu konuyla ilgilenmiş, fakat göstergebilimin günümüz algısı çerçevesinde şekillenmesi İsveçli dilbilimci Ferdinand De Saussure ve Amerikalı düşünür Charles Saunders Pierce tarafından gerçekleşmiştir. Saussure’ün 1915’de yayımlanan kitabı “*Genel Dilbilim Dersleri*”, göstergebilimsel çalışmaların modern anlamda başlangıcı olmuştur. Bu çalışmada göstergelere uygulanabilen kavramlardan söz etmiştir. Saussure göstergeyi, *gösteren* (işitim simgesi) ve *gösterilen* (kavram) olarak iki bileşene ayırmış ve gösterenle, gösterilen arasındaki ilişkinin nedensiz olduğunu ileri sürmüştür. Pierce ise göstergenin

üç görünümü; *ikon*, *belirti* ve *simge* üzerine yoğunlaşmıştır. Bu iki hareket noktasından doğan akım tüm dünyaya yayılmış, Ronald Barthes, Umberto Eco gibi bilim adamlarının çalışmalarına öncülük etmiştir (Berger A. , 2012, s. 12).

Atabek'lere göre, göstergebilim genel olarak pozitivist olmayan yöntemler arasında sayılmaktadır. Bunun yanında, çıkış noktasının yapısalcılık olması nedeniyle, söylem çözümlemesi gibi diğer yorumsayıcı yaklaşımlarla kıyaslandığında pozitivistizm daha yakındır (Atabek & Atabek, 2007, s. 65).

Marshall'a göre, göstergebilim 1970'lerde yapısalcılığın yükselişinin bir parçası olarak gelişmiş ve özellikle ideoloji konusunda çalışan sosyologlar (bilhassa Marksist ve feminist arka plana sahip olanlar) tarafından ilgi çekici bulunmuştur (Marshall, 1999, s. 282).

Göstergebilim, bir çeşit dil uygulaması olarak kullanılabilir. Göstergebilimsel çözümlemeler, modadan, reklama; James Bond hikâyelerinden, Star Wars adlı filme kadar her şeye uygulanabilir. Burada en temel kavram *gösterge*dir. Göstergebilim, gösterge olarak görülebilen her şeyle ilgilenmeyi ve her şey bir gösterge olarak görülebileceği için, özellikle beşeri bilimlerde sanatta ve sosyal bilimlerde yararı olan bir bilim dalı olarak ortaya çıkar. Güzel sanatlar, edebiyat, film ve popüler film eleştirisinin yanı sıra mimari yorumlamada, moda çalışmalarında, yüz ifadelerinin çözümlemesinde, basın ilanları ve radyo-TV reklamlarını yorumlama gibi birçok alanda göstergelerin kullanımı mümkündür (Berger A. , 2012, s. 83).

Bu bilgiler ışığında gösterge kavramını açıklamak faydalı olacaktır. Gösterge, gösteren ile gösterilenin birleşimi olarak değerlendirilir. Fakat gösterge ile göndergesi arasında zorunlu bir ilişki yoktur. Bu ilişki toplumsal bir uzlaşmayla ortaya çıkmaktadır. Örneğin *nergis* çiçeğine *el* denilmesi durumunda dünyada hiçbir şey eskisinden farklı olmayacaktır. Bu adlandırma sadece nergisin bir çiçek, kollarımızın bitiminde duran şeyin de el olduğu konusundaki toplumsal uzlaşımına dayanmaktadır. Bir göstergenin anlamı, sistem içindeki diğer göstergelerle ilişkisi ekseninde değerlendirilir. Örneğin yukarının anlamını, aşağının anlamı ilişkisi içinde anlaşılır ve birini diğeri olmadan değerlendirmek mümkün değildir (Marshall, 1999, s. 282).

Barthes, göstergebilimin ilkelerini, yapısal dilbilimden kaynaklanan dört büyük başlık altında toplamaktadır. Bunlar; *dil ve söz*, *gösterilen ve gösteren*, *dizge ve dizim*, *düz anlam ve yan anlam* şeklindedir (Barthes, 1979, s. 2). Barthes'in ve diğer göstergebilimcilerin ışığında bu kavramlara kısaca göz atmak anlamlı olacaktır.

1.4.2.1. Dil ve Söz

Barthes'e göre dil ve söz kavramları, Saussure'da temel kavramlardır. Buna göre sözsüz dil olmaz; dilin dışında da söze rastlanmaz. Dil, sözün hem ürünü, hem de aracı olarak değerlendirilir (Barthes, 1979, s. 3). A. Berger ise bu ayrımı Saussure'a dayandırarak dil ve konuşma şeklinde yapmış, dili “*dizgeleştirilmiş ve kurallardan, geleneklerden oluşmuş, konuşmamızı sağlayan kurum*” olarak nitelendirmiştir. Bu bağlamda her insanın kendi tarzı olmakla birlikte, konuşma kişinin öğrendiği dile ve kurallara dayanır. Konuşma, yerleşmiş bir dizgeyi belirtir ve bu dizge sürekli olarak gelişir (Berger A. , 2012, s. 19).

1.4.2.2. Gösterilen ve Gösterge

Barthes, gösterilen ve gösterge kavramlarını dilbilimsel olarak Saussure'a atıf yaparak açıklamıştır. Barthes'e göre, Saussure'un terim düzeninde gösterilen ve gösteren, gösterenin oluşturucularıdır. Saussure'un gösterilen ve gösteren sözcüklerini bulmasına kadar, gösterge oldukça bulanık bir terim olarak kalmıştır. Bunun temel nedeni gösteren ile karışma eğilimi göstermesi olarak açıklanmaktadır. Gösterenler düzlemi anlatım, gösterilenler ise içerik düzlemini oluşturur ve her düzlem iki *katman* içerir. Bu katmanlar, *biçim* ve *tözdür*. Biçim, dilbilim tarafından betimlenebilecek bir olgu olarak karşımıza çıkar. Töz ise betimlenemeyecek dilsel olguların çeşitli görünümüdür. Gösterilen ne tasarım ne de gerçek nesne olarak yorumlanabilir. Kısaca göstergeyi kullananın anladığı şeydir. Nesneler, görüntüler ve benzer unsurlar anlam aktardıkları ölçüde bir şey tasvir ederler (Barthes, 1979, s. 26-29).

1.4.2.3. Gösteren

Barthes'e göre, gösterenin öz niteliği, gösterileninki ile hemen hemen aynı türden gözlemlere yol açmaktadır. Buradaki temel yaklaşım, gösteren bir aracı olduğu ve bir özdeği bulunması gerekliliğidir. Fakat bu özdek tek başına yeterli değildir. Bu açıdan gösterilenin kendisi dahi bir sözcük aracılığını gerektirebilir (Barthes, 1979, s. 40). Rifat'a göre ise, “*dilbilimciler sesi ya da sesler bütünü gösteren, kavramı da gösterilen diye adlandırırlar*” (Rifat, 2009, s. 11).

1.4.2.4. Dizim ve Dizge

Barthes, Saussure'den hareketle dilsel öğeleri birleştiren bağlantıların iki düzlemle gelişebildiğini ifade eder. Burada ilk düzlem dizimlerdir. Dizim, uzama dayanan bir gösterge toplamıdır ve tek yönlüdür. İkinci ise çağrışımlar düzlemidir ve bu düzlemde aralarında ortak bir yan veya bağ bulunan kavramlar birbirini çağırır. Böylece çeşitli bağlantıların egemen olduğu yapılar oluşur (Barthes, 1979, s. 52). A. Berger'e göre, *dizim bir zincirdir ve metnin dizimsel çözümlemesi metne bir tür anlatı oluşturan art arda dizilmiş olaylar olarak bakar* (Berger A. A., 1996, s. 20). Dizge, insan dilinin ikinci eksenini oluşturur. Saussure dizgeyi, bir dizi çağrışımsal alan biçiminde tasarlamıştır. Bunların bir bölümü anlam benzerliğidir (Rifat, 2009, s. 67).

1.4.2.5. Düz Anlam ve Yan Anlam

Göstergebilim açısından önem taşıyan diğer kavram ikilisi de, düz anlam ve yan anlamdır. “*Bu, en yalın biçimiyle, herhangi bir birimin, ilk anlamının (düz anlam) dışında, bağlama ve ilişkilere göre başka ve yeni anlamlar (yan anlam) da içermesi*” (Rifat, 2009, s. 38) anlamına gelmektedir. Parsa'nın, Barthes'den aktardığı bilgilere göre *düz anlam*, anlatım düzlemi veya gösterenden, *yan anlam* ise içerik düzlemi ya da gösterilenden oluşmaktadır. Düz anlam, göstergenin temsil ettiği; yan anlam ise, göstergenin nasıl temsil edildiği ile ilgilidir. Bu noktada göstergeye ilişkin anlam, o göstergeyi anlamayı sağlayacak ortak kodların düzenlenmesiyle oluşur ki bunun için görsel kodların örgütlenmesi gerekir (Parsa S. , 2008, s. 116).

A. Berger'e göre düz anlam, bir terimin üstünde taşıdığı ya da ona atfedilen çeşitli anlamlara bakmayı içeren yan anlamın tersine, terimleri gerçek anlamında ele almayı içerir. Bu, göstergenin taşıdığı gerçek anlamla ilgilidir. Bir oyuncak üzerinden hareket edilecek olursa *Barbie* adlı bebeğin gerçek anlamı, 1959 yılında piyasaya sürülen, 29 cm. boy, 13 cm. göğüs, 7,6 cm. bel ve 10,7 cm. basen ölçüleri olan bir oyuncaktır. Bu rakamlar *Barbie* adlı oyuncağın ölçü ve tarifini oluşturmaktan öteye gidemez. Diğer taraftan bu oyuncak imgesi yoluyla, özellikle küçük kızlar üzerinde baskın annelik modelinin sonlandırıldığına inanılmaktadır. Barbie imgesi yoluyla çocuklara annelik değil, modern yaşam tarzı sunulmaktadır. Bir diğer örnek olan *James Bond* karakteri ise, düz anlamcı bakış açısıyla sadece bir ajan karakteridir. Fakat yan anlam boyutunda *James Bond* karakteri, ırkçılık (sarı saç, İngiliz tipi vb.) İngiliz hayranlığı, MI 16 (İngiltere İstihbarat Teşkilatı) gibi değerleri temsil etmektedir. Bu noktada Barthes'e göre, oyuncakların (ve

doğal olarak film kahramanlarının) her zaman bir yan anlam sunumu vardır. (Berger A. , 2012, s. 92-93). A. Berger'in üzerinde durduğu bu husus, sinema ve televizyon dünyasında çeşitli imge ve karakterlerle çeşitlendirilebilir. Televizyon ve sinema okumalarında bu açıdan üzerinde en çok durulması gereken konulardan biri karakterin sunduğu yan anlamlar olarak düşünülebilir. Bu bağlamda düz anlam çoğunlukla görünen, yan anlam ise hissedilen yoluyla açıklanabilir. A. Berger'in yan anlam ve düz anlamın karşılaştırması ise şu şekildedir:

Tablo 1. Yan Anlam ile Düz Anlamın Karşılaştırılması

DÜZ ANLAM	YAN ANLAM
Aslına Uygun / Doğru	Mecazi
Gösteren	Gösterilen (ler)
Belirgin	Anlam çıkarılan
Betimler	Anlam önerir
Varoluş bölgesi	Mit bölgesi

Kaynak: Berger, 1995, Table 4.3. Comparison of Denotation and Connotation, s. 86

Arthur Asa Berger'e göre düz anlam aslı (orijinali), belirgin olanı ve var olan ile ilgiliyken; yan anlam ise mecazi, anlam çıkarılan mit bölgelerinden ibarettir.

Saussure göstergebilimin *toplumsal işlevini* vurgularken; Pierce ise *gösterge ile nesne ilişkisine* değinmektedir. Göstergenin mantıksal işlevini vurgulayan Pierce, göstergenin nesneler arasındaki mantığı ortaya çıkardığı için önemli olduğunu dile getirmektedir (Berger A. , 2012, s. 116). Saussure daha çok dilsel göstergelere odaklanarak iki parçalı bir gösterge modeli önermiştir. Daha önce belirtildiği gibi bir gösterge, gösteren ve gösterilen bileşenlerinden oluşur. Gösteren, iletinin alıcı tarafından duyulmasını sağlayan ses imgesi, gösterilen ise alıcının zihninde oluşan anlam olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda gösterge, kültürel süreçlerle ilgilidir ve dilsel gösterge nedensizdir. Pierce'in göstergebilim anlayışı Saussure'ünki ile benzerlikler göstermekle birlikte, Pierce, göstergebilimle mantık arasında bir ilişki kurarak, matematiksel bir göstergebilim kuramı tasarlamıştır. Pierce'in önerdiği üç parçalı modelde, gösterge bir şeyin yerini tutan başka bir şey veya bir kişi için herhangi bir şeyin yerini tutan bir şeydir. Bu bağlamda Pierce, göstergeleri *üçlükler* şeklinde tanımlamakta; üçlükler arasında en önemli olanın görüntüsel gösterge, belirti ve simge üçlüsü olduğunu

ifade etmektedir. Görüntüsel gösterge, nesne ile benzerlik ilişkisi bulunan fotoğraf ve benzeri göstergelerdir. *Belirti*, gösterileni ile doğrudan ilişkiyi ortaya koyan, duman, ayak izi (duman ve ateş ilintisi, ayak izi yürüyen insan ilintisi) gibi göstergelerdir. *Sembol* ise nesnesi arasında teorik bir bağ bulunmayan bayrak, trafik ışıkları gibi göstergelerdir. Göstergeyi yorumlayan başka bir göstergedir ve nesne göstergenin karşılık geldiği şeydir (akt. Atabek & Atabek, 2007, s. 70). Atabek’lerin Gottdiener’den aktardığı bu bilgiler, her ne kadar göstergeyi açıklamak noktasında yeterli olsa da, özellikle “*sembol ve nesnesi arasında teorik bağ bulunmayan göstergeler*” ifadesi, literatüre katkı yapma amaçlı olarak tartışılabilir. Trafik ışıkları veya bayrak gibi sembollerde yer alan renkleri herhangi bir bağ olmaksızın ortaya çıkmış olarak nitelemek doğru olmayacaktır. Trafik ışıklarında “*dur*” anlamına gelen kırmızı sembol, gerek kırmızının tarih boyunca tehlike kavramı ile ilintilendirilmesi; gerekse renk tayfı içinde en görünür renklerden biri olması ile bağlantılıdır. Bu noktada bayraklarda kullanılan renkler ile ilgili yine tarihsel mitler veya olaylar ile olan bağıntı göz ardı edilmemelidir.

Saussure ve Pierce’in gösterge kuramlarından hareketle geliştirilmiş birçok gösterge modeli bulunmaktadır. Bu modeller yoluyla oluşturulan gösterge bilimsel incelemeler üç temel alanda kendini göstermektedir. Bunlar;

- a) Göstergelerin incelenmesi,
- b) Göstergelerin düzenlendiği kodların incelenmesi
- c) Kodlar ve göstergelerin içinde işlendiği sistemlerin incelenmesi (akt. Atabek & Atabek, 2007, s. 74) şeklindedir.

1.4.2.6. Sinema Göstergebilimi

Göstergebilim ile ilgili temel çalışmalar Saussure ve Pierce’e dayanmakla birlikte, birçok dilbilimcinin ve göstergebilimle ilgilenen kuramcıların göstergebilimi açıklamaya çalıştığı bilinmektedir. İtalyan yazar Umberto Eco’dan, Fransız felsefeci Derrida’ya kadar birçok göstergebilimci, anlamın üretilişi ile ilgili araştırmalar yapmıştır. Burada özellikle sinemada anlam ile ilgili olarak Christian Metz ismi önemlidir. Metz’in sinemada *anlam sürecinin nasıl olduğuyla* ilgili çalışmaları, sinema göstergebiliminin temel yapılarından biridir. Bu noktada Metz’i etkileyen temel iki gelenek; dilbilimsel ve ruh çözümsel gelenek karşımıza çıkmaktadır. Birinci gelenek Barthes ve Eco, ikincisi ise Sigmund Freud’dan etkilenilerek geliştirilmiştir. Metz “*Sinema Dil mi ya da Dil Dizgesi mi?*” adlı eserinde sinema dili ile geleneksel diller arasındaki farkı açıklamaya çalışmıştır.

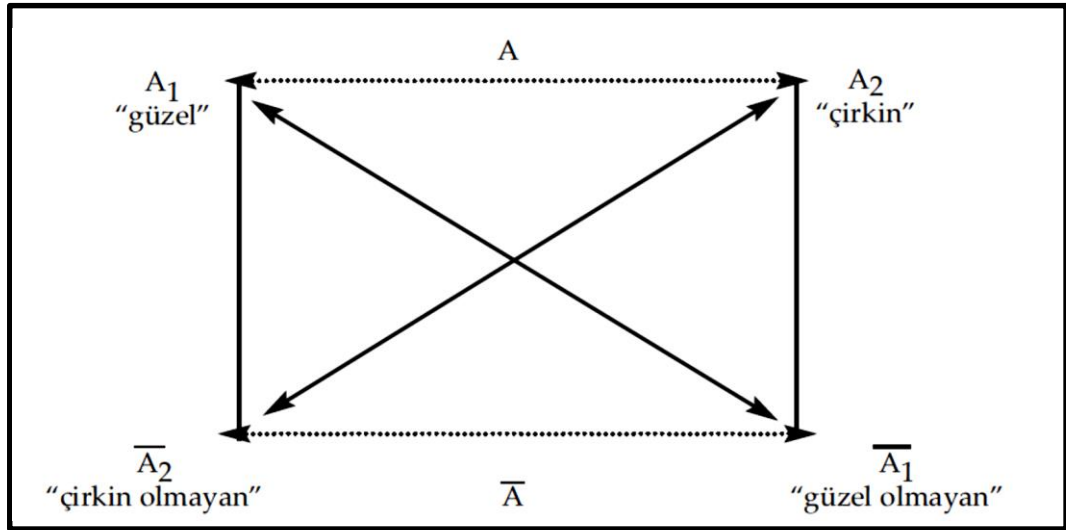
Metz'e göre, görüntünün yapısı itibariyle çağrıştırdığı doğal bir anlamı vardır. Bir filmde *ağaç* göstermek isteyen yönetmen *ağaç* göstermelidir. Bu noktada görüntü (*ağaç*) hem gösteren, hem de gösterilendir. Bu anlatımsallık doğal dünyanın yapısından kaynaklanır ve yönetmen anlatımı yapay sözdizimi kuralları yoluyla değil, görüntüler yoluyla gerçekleştirir. Bunun yanında özellikle herkes için aynı anlamı taşımayan (subjektif) imgelerle ilgili olarak Metz, filmlerin kodlara dayandığını, bu kodların "*özgül*" ve "*kültürel kod*" olmak üzere ikiye ayrıldığını, kültürel kodların filmde yoğun olarak yer aldığını ifade etmektedir. Metz'e göre bu kodları algılamak için, var olunan toplumda doğup büyümek yeterli olacaktır (akt. Büker, 2010, s. 41-42).

Lotman'a göre, perdedeki (sinema) her görüntü bir göstergedir yani bir anlamı vardır. Burada anlatılmak istenen şey, her görüntünün bir enformasyon⁶ taşıyıcısı olduğudur. Bu görseller, gerçek dünyadaki nesneleri yansıtır ve nesnelerle görüntüler arasında semantik bir ilişki ortaya çıkar. Nesneler, görüntülerin anlamları durumuna gelir. Bunun yanında sinemada görüntülere, ışıklandırma, montaj, uzaklık, hız gibi etkilerle ek anlamlar kazandırılabilir (Lotman, 2012, s. 51).

Parsa'ya göre gösterge çözümlemeleri, televizyon, filmin durağan bir karesi ya da afiş ve dergi reklamlarındaki durağan resimler yoluyla gerçekleştirilir. Bu noktada hareket noktası, ekrandaki görüntünün ne olduğuyla başlayan düz anlam seviyesinde yapılacak çözümlemedir. Görünen içeriğin yanı sıra görünmeyen ya da gizli kalan yan anlama doğru ilerleme gerçekleşir. Ortaya çıkan anlam, "*algılayıcı ile mesaj arasında kurulan bir etkileşim*" (Parsa S. , 2008, s. 15) olarak tanımlanmaktadır.

Filmlere uygulanan gösterge bilimsel çözümleme türlerinden dizisel çözümlemelerde Greimas'ın göstergebilimsel dörtgen kuramına yer verilir (akt. Parsa S., 2008, s. 15). Rifat'a göre "*Bu modelde ortaya konan ilişkiler düzeni, bir anlamlı bütünün soyut ve mantıksal düzeyde oluşmasını sağlayan temel anlamsal yapı (ikilikler) ile temel söz dizimsel yapıyı (ikiliğin öğeleri arasındaki mantıksal ilişkiler, dönüşümler) değerlendirmeye yarar*" (Rifat, 2009, s. 79). Burada Rifat'ın şekil yoluyla verdiği bir örneği vurgulamak faydalı olacaktır.

⁶ Türkçe 'de "danışma" anlamında kullanılan "enformasyon" kelimesinin "işlenmemiş bilgi" anlamında kullanılması daha doğru olacaktır.



Şekil 2. Göstergebilimsel Dörtgen Çizimi

Kaynak: Rifat, 2009, s. 79

Şekil 2’de yer alan göstergebilimsel dörtgen üstüne yerleştirilen sözcüksel birimlere göre bir örnek oluşturulur ise *güzel*’in karşıt ögesi *çirkin*; çelişik ögesi ise *güzel olmayan*’dır. Bunun yanında *güzel* ile *çirkin olmayan* ve *çirkin* ile de *güzel olmayan* karşılıklı olarak birbirlerini içerir ve *güzel*’den ya da “*çirkin*”den hareketle *karşıt*, *çelişik* ve *içerilen* ögeler bulunabilir (Rifat, 2009, s. 80).

Göstergebilim ile görsel metinler arasındaki ilişkiyi en yalın haliyle anlatanlardan biri de İrfan Erdoğan olmuştur. Erdoğan’a göre dil bilimi çerçevesi içinde kalan Saussure’ün ikili ayırımının (gösteren- gösterilen) televizyon gibi karmaşık gösterge sistemine uygulanması zordur. Bu zorluğun temel nedeni televizyonda görüntünün açısı, ışık, renk, derinlik gibi unsurların *işaret eden* özelliğini taşımasından kaynaklanmaktadır. Ayrıca işaret edilen de, ses, konuşma kalıbı, giysiler, saç stili, gibi birçok öge içerir. Bu noktada Pierce’in ortaya koyduğu, *temsil eden* (anlam veren), *nesne* (anlam verilen) ve *yorumlayan* (ilk göstergeyi tercüme eden gösterge) üçlü ayırımı kullanmak göstergeleri incelemek için daha uygundur (Erdoğan, 2009, s. 232).

Özden’e göre, sinema göstergebilimi, günümüz film kuramları üzerinde önemli bir etkiye sahiptir ve filmin değerlendirilmesi açısından en elverişli yaklaşımdır (Özden, 2004, s. 137). Özden’e göre,

“ Göstergebilimsel tanımlama içinde, gösterge, gösteren (*signifier*) ile gösterilenin (*signified*) birleşiminden oluşan temel anlamlama birimidir.

Filmsel anlamlama ise gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkinin kurumasyyla anlamın üretilmesi sonucunda ortaya çıkmaktadır; anlamlama süreci içinde gösterge bir nesneyi, kavramı, düşüncüyü, duyguyu vb. zihinde canlandırılabilir bir göstergeye dönüştürmektedir” (Özden, 2004, s. 144-145).

Özden’in filmlerden hareketle *göstergebilim* yaklaşımının nyanında A. Berger göstergebilimi televizyona uyarlarken, aracın göstergeleri iletmesinden başka, “*göstergeler*” olarak işlev gören yönlerine de değinmektedir. Bu bağlamda A. Berger’in televizyon çekim ölçeklerinin göstergebilimsel olarak değerli olduğu yaklaşımından hareketle, bu önerisi sinema filmleri için de geçerli olacaktır. A. Berger’e göre görsele ilişkin en önemli göstergebilimsel değer, çekim ölçekleridir. Bu yaklaşım kapsamında, çekim ölçekleri ile beraber, kamera hareketleri ve kurgu tekniği ile gösterge ve göstergenin tanımında kullandığımız gösteren ve gösterilen kavramları anlatılmaktadır. Bu bağlamda A. Berger’in çekim ölçeklerini anlamlandırma süreci tablo 2’de yer almaktadır (Berger A. A., 1996, s. 35).

Tablo 2. Çekim Açılarının Göstergebilimsel Anlamları

GÖSTEREN	TANIM	GÖSTERİLEN (ANLAM)
Yakın Çekim	Yalnızca yüz	Samimiyet
Orta Çekim	Bedenin çoğu	Kişisel ilişki
Uzun Çekim	Dekor ve kişiler	Bağlam, alan, kamusal
Genel Çekim	Kişinin tüm bedeni	Uzaklık Toplumsal ilişki

Kaynak: Berger A. A. 1996, s. 35

A. Berger’in tanımlamalarına göre çekim açıları, aynı zamanda anlamları da beraberinde getirmektedir. Yakın çekim, samimiyet; genel çekim uzaklık veya toplumsal ilişki olarak anlamlandırılabilir. Bunun yanında Berger’e göre çekim açıları kadar kurgu tekniği de önemlidir. Kurgu sürecinde kullanılan öğeler veya kamera hareketleri yine görüntüde anlam oluşturma sürecinde yer alan basamaklardan biridir. Bu çerçevede

kamera hareketleri ve kurgu tekniğinin göstergebilimsel anlamları, tablo 3'te yer almaktadır.

Tablo 3. Kamera Hareketleri ve Kurgu Tekniğinin Göstergebilimsel Anlamları

GÖSTEREN	TANIM	GÖSTERİLEN (ANLAM)
Aşağı çevrinme	Kamera aşağı bakar	Güç, yetke
Yukarı çevrinme	Kamera yukarı bakar	Küçüklük, zayıflık
Optik öne kaydırma	Kamera yaklaşır	Gözlemleme, odak
Açılma	Görüntü boş ekranda belirir	Başlangıç
Kararma	Görüntü gider, ekran boş kalır	Bitiş
Kesme	Bir görüntüden diğerine geçilir	Eşzamanlılık, telaş
Silme	Görüntü ekrandan silinir	Vurgulu son

Kaynak: Berger A. A., 1996, s. 35

Tablo 2 ve 3'de A. Berger'in söylemleri çerçevesinde, çekim açılarının hangi anlamlara geldiği veya kullanılan kamera hareketleri ve kurgu tekniğinin, görselin anlamını nasıl değiştirdiği üzerinde durulmuştur. Bu bağlamda, sinemada anlam sadece görsellerle değil, bu görsellerin nasıl düzenlendiği ile de ilişki içindedir. Berger'in bu yaklaşımına benzer bir açıklamada bulunan Lotman, perdedeki her bir görüntünün gösterge olduğunu, bu açıdan bir anlamı olduğunu ve enformasyon taşıdığını ifade eder. Bu *anlam iki çeşit* olabilir. Bir yandan reel dünyada ki nesneleri yansıtır ve bu nesneler perdeye yansıyan görüntünün anlamı durumuna gelir. Öte yandan görüntüler, ışıklandırma, montaj, uzaklık ve çekim planlarındaki değişikliklerle ek anlamlar kazanabilir (Lotman, 2012, s. 51).

Büker de (2010) yine Lotman (2012) ve A. Berger (1996)'in üzerinde durduğu sinemada anlam oluşturma sürecinde, kamera hareketlerinin ve ışık gibi diğer unsurların kullanımının önemine değinmektedir. Büker'e göre, sinemada nesnel gerçeklik çok az değiştirilse de; nesnelerin belirli bir açı ve ışıkla gösterilmesi, yönetmenin bakış açısını yansıtmaktadır. Yani görüntünün biçimi ile fiziksel görünümü ayrı şeylerdir. Sinematik teknikler kullanılarak bir insan olduğundan büyük ya da küçük gösterilebilir. Biçime (görüntünün düzenlenmesi) özgü bu özellik yoluyla görüntünün anlamı oluşturulur. Tüm bunların yanı sıra bireyler kendi yaşam kodları ile bir filmi okurlar. Bu okumaların

farklılıklarından dolayı, sinema kültürel olarak değişken yan anlamlar oluşturabilir (Büker, 2010, s. 49-52). Büker'in bahsettiği kültürel değişkenler, sinema açısından anlam sürecinde sorun olarak değerlendirilebilir. Bir filmde yer alan herhangi bir nesne, bir kültür için anlamlı iken, başka bir kültür için herhangi bir değer taşımayabilir. Bu nesne veya olayların yan anlamlarının değişkenliği ile ilgili bize veri sunmaktadır.

Anlamlandırma süreci ile ilgili olarak Erdoğan, göstergebilimcilerin, işaretin ne için durduğu (denotation) ile kültürel bağları (connotation) arasında ayırım yaptıklarını ve farklı anlamlandırma seviyeleri sunduklarını ifade etmektedir. Erdoğan'a göre atanmış anlam (denotation) ilk düzeydeki anlamlandırma ve kültürel/ masal anlam (connotation) ikinci düzeydeki anlamlandırma sistemi olarak nitelenir. Barthes'e göre, birinci seviyede bir araba fotoğrafı, araba anlamındadır. İkinci seviyede, insanın katkısıyla (ışık, poz ve kamera açısı ile) çok sayıda imalar sunulur (akt. Erdoğan, 2009: 237). Bu imajlar, araba ile ilgili olarak lüks, hız, kalite veya benzer unsurlar olabilir. Bu unsurlar gösterilen imajın türüne göre değişkenlik gösterebilirler.

1.4.3. Filmlerin Toplumbilimsel Analizi

Medya metinlerinin analizinde en yaygın kullanılan yöntemler içerik analizi ve göstergebilimsel analiz olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanında sosyolojik perspektifle özellikle kültür çalışmaları ekseninde filmlerin değerlendirildiği ve temel sosyoloji kavramları çerçevesinde filmlerin çözümlendiği toplumbilimsel veya sosyolojik analiz yaygınlaşmaktadır. Sosyolojik analizde temel hedef sosyolojik perspektif çerçevesinde sosyal roller ve kültürel yaklaşımları tanımlamaktır. Bu amaçla sosyolojinin ilgi alanına giren kavramlar bu analiz yöntemiyle filmler içinde aranmaktadır.

Özden, toplumbilimsel analiz yöntemi yerine, *sosyolojik eleştiri* kavramını kullanmaktadır. Özden'e göre filmler, sosyal bir sanat ve kültür ürünüdür ve sosyolojik yaklaşım, filmleri sadece bir sanatçının öznel dışı vurumu veya estetik değerler üzerinden incelemek yerine, dönemin sosyal koşullarının incelenmesi yönüyle ele almaktadır. Bu yaklaşımla, bir film hangi türe ve tarihsel döneme ait olursa olsun sosyolojik veriler sağlayan bir belgeden ibarettir. Özden, filmlerin sosyolojik yaklaşım yoluyla incelenmesi sürecini iki farklı yönden ele almaktadır. Bunlar; sosyal değerlerin filmlere nasıl yansıdığı (somutlaştığı) ve filmlerin sosyal değerler üzerindeki etkisi (toplumsal tutum ve algıda neden olduğu değişiklikler) olarak özetlenebilir. Bu kapsamda sosyolojik çözümlemenin temelinde, filmlerin sınıf, ırk, cinsiyet gibi unsurlar etrafında

değerlendirilmesi bulunmaktadır (Özden, 2004, s. 153-154). Özden'in ortaya koyduğu bu bakış açısı, çalışmada analiz tekniği olarak kullanılan ve A. Asa Berger tarafından sınıflandırılan toplumbilimsel analize oldukça yakın durmaktadır. Toplumbilimsel analiz tekniğinde de yine cinsiyet, ırk ve benzer sosyolojik veriler, filmler içinde aranmaktadır.

Kalkan'a göre sinema ve toplum ilişkileri konusunda ilk bilimsel kaynak, Hugo Münsterberg'in 1916 yılı basımı "*The Photoplay: A Psychological Study*" adlı kitabıdır. Bu çalışmadan sonra özellikle Amerika'da sinemanın toplumsal etkisi üzerinde birçok çalışma yapılmış ve bu çalışmalarda suç işleme eğilimi ile sinema arasındaki ilişki, ahlak ve sinema ilişkisi, kanunlara karşı gelme ve sinema yoluyla topluma aktarılan değerler gibi sosyolojik unsurlarla ilgili araştırmalar yapılmıştır. Yapılan bu çalışmalarda özellikle küçük toplumsal çerçevelerde yerleşik sosyal dokulara sinemanın nüfuz edip, dokuları değiştirdiği saptanmıştır. Bu değişiklikler tıpkı otomobil ve radyonun ilk kullanıldığı dönemlerde oluşturduğu etkilere benzemekle beraber, birçok görüşe göre sinemanın etkisi bu araçlardan kat kat daha fazladır. Bu etki özellikle Amerikan ideolojisinin bireyler ve toplumsal yaşam üzerinde yoğunlaştırılması amacıyla yaygın olarak kullanılmıştır. Hatta filmler yoluyla sergilenen normal yaşam standardının, sıradan Amerikan vatandaşının yaşam standardının çok üstünde olduğu ve sinemasal düşlerle Amerikalıların aldatıldığı ifade edilmiştir. Bu çerçevede 1941 yılında Leo Rosten'in yazmış olduğu "*Hollywood, The Movie Colony, And The Movie Makers*" adlı kitap yoluyla toplumun yaşam tarzı pratikleri ve değer yargıları üzerindeki Hollywood baskısı ortaya konulmuştur. 1950'li yılların sonlarına doğru iletişim araştırmalarındaki kuramsal değişikliğe paralel olarak, sinema üzerine yapılan toplumbilimsel araştırmaların yöntem değiştirdiği gözlemlenmektedir. Özellikle televizyonun devreye girmesiyle kitle iletişim araçlarının aile ortamı, okul ve toplumsal çevrenin fikir, davranış ve tutumlarını önemli ölçüde değiştirdiği ifade edilmektedir (Kalkan, 1992, s. 5-11).

Sinemanın toplum üzerindeki etkisi yadsınamaz bir hale gelmişken daha önce de üzerinde durduğumuz iki yönelim ortaya çıkmıştır. Öncelikli olarak sinemanın bir *görsel metin olarak algılanıp belge niteliği* çerçevesinde etnografik ve sosyolojik çalışmalar yapılması ilk yönelim olarak karşımıza çıkmaktadır. İkinci yönelim ise özellikle *sinemanın toplum üzerindeki köklü ve değiştirici etkisinin* araştırılması üzerinde yoğunlaşmaktadır. Çalışmadaki motivasyon birinci eğilim eksenli kurgulanmıştır. Geriye dönük elde edilebilen görsel metinlerin analizi yoluyla sosyolojik çalışma yapılabilmesi, bu anlamda çalışmanın ana desenini ortaya koymaktadır.

A. Berger, görsel metinlerde sadece roller ve cinsiyet gibi unsurlar değerlendirilirken; toplumsal kavramların bilinmesi yoluyla kitle iletişim araçları ve sinemanın farklı bir şekilde çözümlenebileceğini ifade eder. Bu çerçevede çağdaş toplumda medya üzerindeki birçok tartışma toplumsal bir boyuta sahiptir. Bu boyutun tespit edilebilmesi için kitle iletişim araçlarına uyarlanabilir sosyolojik kavramlar üzerinde durmak gereklidir. Bu gereklilik, Özden tarafından dile getirilen sosyolojik kavramlarla da ilintilidir. A. Berger, toplumbilimsel çözümleme ekseninde bazı temel kavramların kullanılması yoluyla filmlerin ve kitle iletişim araçlarının çözümlenebileceğini ve sosyolojik bir perspektifle sonuç alınabileceğini ifade etmektedir. Berger'in sınıflandırdığı ve medya metinlerinde kullanılabileceğini öne sürdüğü bu kavramlar ve kavramların çalışma içinde nasıl kullanılacağına dair bilgiler şöyledir:

- a. Yabancılaşma: *“Yabancılaşan kişi, kendisini toplumun herhangi bir grubuyla bağlantısı olmayan bir yabancı olarak hisseder”*. Özellikle bu yaklaşım, göç filmlerine oldukça yakın durmakla beraber, göç sürecinde ortaya çıkan bireyin göç ettiği topluma yabancılaşması sürecinin anlatılmasına yardımcı olmaktadır.
- b. Anomi: Anomi, bireylerin toplumsal norm ve kanunlarıyla ters düşmeleri ve toplumun düzgülerini reddetmesi olarak algılanır. Bu kavram çerçevesinde göç filmlerinde göç eden bireylerin anomik karakterler haline dönüştüğü yaygınlıkla gözlemlenmektedir. Çalışmada kavram, göç filmlerinde yer alan karakterlerin suç ve eğilimleri üzerinden okunacaktır.
- c. Bürokrasi: Kavram, *“ organizasyonlarda sabit kural ve rutinleri izleyen az ya da çok derecede kimliksiz insanlar toplamı”* olarak nitelendirilmektedir. Otorite hiyerarşisi, sorunların kişilere bağlı olarak ele alınmayışı ve engelleme söz konusudur. Çalışmada, göçmen bireylerin otorite ile olan ilişkisi araştırılmaktadır.
- d. Sınıf: Sınıf ortak yanları olan bir grup insandır. Toplumsal anlamda sosyal yapı içinde etkinlik gösteren ve hiyerarşi içinde yer alan bireylerin yeri veya seviyesi olarak değerlendirilir. A. Berger, Lloyd Warner tarafından yapılan sınıflandırma kapsamında 6 sosyal sınıfın varlığından bahsetmektedir. Bunlar üst-üst, alt-üst, üst-orta, alt-orta, üst-alt ve alt-alt şeklindedir. Çalışma kapsamında Berger'in Warner'dan hareketle kullandığı bu sınıflandırma yerine, ekonomik sosyal sınıflandırma modellerinden *“NRS Social Grade”*

(NRS sosyal tabakalar) kullanılacaktır. Bu kullanımın temel nedeni Warner tarafından yapılan ve Berger'in kullandığı sınıflandırmanın göreceli olarak eski olması ve filmlerde tespit edilmesi mümkün olmayan unsurlar içermesinden kaynaklanmaktadır. Ayrıca sosyal sınıf kavramının birbiri ile ilintili çok fazla parametrenin toplamından oluşması ve film gibi görsel metinlerden bu parametrelere ulaşmanın zorluğundan dolayı, çalışmada ekonomik sınıf yaklaşımı olan NRS sosyal tabakalar ölçeği kullanılacaktır.

- e. Sapkınlık: Sapkınlık, normatif (kuralcı) davranışların dışındaki farklılıklar olarak nitelendirilir. Toplumsal tutumlarla değişmekle beraber, kişinin davranışlarının normale (genel kabule) göre ne derece geçerli ve doğru olduğunu sorgular. Göçmen bireylerin kaynak topluma göre geliştirdikleri aykırı tutumlar çalışmada sorgulanmaktadır.
- f. Seçkinler: Seçkinler, gücü olan varlıklı, etkin konumlu, üst sınıf veya alt-üst sınıf insanlar olarak nitelendirilir. Çalışan bireylerin sınıf kahramanı olarak nitelendirildiği film veya yapım çok azdır. Burada seçkinlerin medya yoluyla insanlara sunumunun bireyler üzerinde ne tür etkileri olduğu araştırma konusudur.
- g. Azınlıklar: Bu kavram, geleneksel olarak baskın toplumdan ayrılan kendi içlerinde kültürel özellikler ve gelenekler paylaşan grupları niteler. *Kitle iletişim araçlarında azınlık grupları, çoğunlukla kalıplaşmıştır.*
- h. İşlevselcilik: Sosyolojik olarak, bir şeyin parçası olduğu yapının varlığını devam ettirmesini korumaya yardım etmesi durumunda, o şey işlevsel olarak kabul edilir. Bu bağlamda televizyon ve sinema bireylere bilgi sağlaması ve bazı değerleri güçlendirmesi nedeniyle işlevsel olarak kabul edilebilir. Fakat görsel medyanın birçok insan için olumsuz roller hazırlaması, dünyayı olduğundan daha vahşi olarak dile getirmesi, insanlarda endişe ve korku uyandırması, yapılan dolaylı ve dolaysız reklamlarla iyi veya kötü şeylere dayanamaz hale getirmesi, bu araçların işlevsiz olarak değerlendirilmesi sonucunu getirebilir. Bu bağlamda işlevsel, organizasyonu koruyan, işlevsel olmayan ise dengeyi bozandır.
- i. Yaşam Biçimi: Kavramın içeriğini moda, arabalar, eğlence dünyası, dinlenme alanları, edebiyat vb. yaşam tarzını oluşturan tercihler oluşturmaktadır. Yaşam biçimi, sosyo-ekonomik sınıfla bağlantılıdır ve kişinin görünümünü yansıtır.

Filmler yoluyla bu bilgilerin bir kısmına ulaşmak mümkündür. Bu çerçevede göç edilen (hedef) ülkedeki yaşam alanları, yaşam alanlarının gettolaşma durumu, araç sahipliği ve sosyalleşme alanları üzerinden göçmen yaşam biçiminin sorgulanması araştırma konusudur.

- j. Irk: Irk kavramı, *ortak kalıtsal mirasa sahip insanlar* olarak tanımlanır. Antropolojik yaklaşımın ötesinde, günümüzde sosyolojik bir yaklaşımla millîtsel bir bağlamda değerlendirilmesi daha doğru olacaktır.
- k. Rol: Kavram, öğrendiğimiz belli türdeki davranışlar ve çevremizdekilerin bizden beklentileri ile ilgilidir. Bu beklentiler toplumdaki yerimizle ve özel durumlarla ilintilidir. Birey, toplumsal hayat içinde birçok rol oynayabilmekte; aynı zaman diliminde aile, işçi, arkadaş vb. rollerini taşıyabilmektedir. Kavramsal yakınlık nedeniyle çalışmada toplumsal rol ve statü kavramları beraber ele alınacaktır.
- l. Cinsiyet: Cinsiyet faktörü, sosyal olgunun gerçekliğinin açıklanmasında en önemli faktörlerden biri olarak değerlendirilir. Göç gibi karmaşık bir sosyal olguda cinsiyetlerin dağılımı ve göç süreçlerine katılımı çalışma kapsamında incelenmektedir.
- m. Toplumsallaşma: Kavram, toplumu oluşturan bireylere kuralların, rollerin ve değerlerin öğretilmesi süreci olarak tanımlanır. Biçimsel olmayan yolla kitle iletişim araçları; biçimsel yolla ise kilise, okul sistemleri, aile gibi kurumlar yoluyla gerçekleşir. Biçimsel olmayan ve özellikle sinema yoluyla oluşturulan toplumsallaşma sürecinde kişiye hangi rolleri nasıl oynayacağı, hangi değerlerin taraftarı olacağı ve ne tür eğilimlerinin olacağı gibi öğretiler, farkına varılmadan aktarılır. 1941 yılında Leo Rosten tarafından kaleme alınan "*Hollywood, The Movie Colony, And The Movie Makers*" / *Hollywood, Film Kolonisi ve Film Yapımcıları* adlı kitap bu konu üzerine yoğunlaşmakta, toplumun yaşam tarzı, algıları veya inanışları üzerinde Hollywood baskısının ne denli fazla olduğu anlatılmaktadır (Rosten, 1941). Çalışmada, toplumsallaşma süreci biçimsel ve biçimsel olmayan kurumlar üzerinden değerlendirilecektir.
- n. Statü: Statü kavramı A. Berger'in tanımıyla, kişinin grup ya da organizasyon içindeki yeri ya da prestijiyile konumlanmaktadır. Statü meslek veya gelir grupları çerçevesinde ortaya çıkmaktadır. Bu tanımlama kapsamında,

çalışmada göçmen işçilerin toplumsal statüsünün belirlenmesi amacıyla yaptıkları işler araştırılmaktadır.

- o. Stereotip: “*Başka grup ya da kategorideki insanların grupça paylaşılan görüntüsü*” olarak tanımlanan stereotip, olumlu, olumsuz ya da karışık ön eğilimlerdir. Olumlu veya olumsuz olmaları dikkate alınmadan stereotiplerin çok tehlikeli olduğu söylenebilir. Biçimi ne olursa olsun (ırksal, konumsal veya cinsel) stereotipler genelleme yoluyla yok edici olma özelliği olan ön yargılardır. Göç sürecinin anlatıldığı filmlerde yer alan ön yargılar, toplumlar arası ve karşılıklı olarak çalışmada sorgulanmaktadır.
- p. Değerler: Neyin makul olup olmadığına ya da iyi veya kötüye ait toplumsal veya bireysel yaklaşımlar *değer* olarak tanımlanmaktadır. Dolaylı yoldan davranışlarımıza etki eder ve politika, eğitim gibi sosyal olguların geniş bir yelpazesini kapsar (Berger A. A., 1996, s. 90-96). Kavram, çalışma içinde özellikle *değer ve değer çatışmaları* kapsamında ele alınacaktır.

A. Berger her ne kadar *rol* ve *statü* kavramlarını ayrı ayrı sınıflandırmış olsa da, rol başlığında belirtildiği üzere, sosyolojik olarak statü, “*belirli rollerden oluşan pozisyonlar*” olarak tanımlandığı için, bulgular kısmında bu iki değişken beraber değerlendirilecektir.

A. Berger, üzerinde yoğun olarak durduğu toplumbilimsel analiz yönteminde, temel toplumsal kavramlar yoluyla (rol, statü, cinsiyet, ırk, stereotip vb.) kitle iletişim araçlarının daha önce kullanılan yöntemlerden daha farklı biçimde çözümleyebileceğimizi ifade etmektedir (Berger A. A., 1996, s. 90). Bu çözümleme yöntemi, çok yaygın kullanılmamakla birlikte, sosyolojik arayışlar içinde kendine özel bir yer edinmiştir.

Özden’e göre, toplumbilimsel analiz yöntemi (*sosyolojik eleştiri*) filmin üretildiği dönemin sosyal unsurlarının tespiti açısından verimli sonuçlar doğurabilmektedir (Özden, 2004, s. 154-155). Bu açıdan, bir toplumu derinden etkileyen olayların çoğunlukla olayın bitiminden kısa bir süre sonra veya olayın etkilerinin belirlenmesi ile beraber ekrana veya beyaz perdeye aktarıldığı ortadadır. Bu aktarımlar çoğunlukla olayın yaşandığı zaman, kişilerin olaya bakışı veya olayın gerçekleştiği dönemin şartları ile ilgili önemli veriler taşıyabilmektedir.

Bu bilgi ışığında 4. bölümde filmlerin kavramlar üzerinden okuma çabaları yer almaktadır. Göç kavramları ve diğer toplumbilim kavramları üzerinden değerlendirmeler yapılacaktır.

Bu çalışmada, göç ile ilgili kavramlar; göç tipi, göç nedenleri, göçmen tipi, cinsiyet, göç kararı, iş yeterliliği, göçün yasal karakteristiği, göç edilen hedef ülke, göçe iten ve çeken faktörler, göçün sonucu filmlerde okunmaya çalışılmaktadır.

Toplumbilimsel kavramlar üzerinden, çalışmada filmler üzerinden okunmaya çalışılan kavramlar ise şöyle sıralanabilmektedir: yabancılaşma, anomi, bürokrasi, sosyo-ekonomik sınıf, sapkınlık, seçkinler, yaşam biçimi, toplumsal rol ve statüler, cinsiyet, toplumsallaşma, stereotip, değerler ve değer çatışmaları, diğer kavramlar.

Göstergebilimsel değerlendirmeler yapılırken, yine aynı bölümde, görüntüsel anlatım, gösterge çözümlemesi ve ikili karşıtlık, gösterge, gösteren ve gösterilen kavramları üzerinden 3 filmin sekansları üzerinden örnek inceleme denemeleri de yapılmıştır.

Filmlerin toplumbilimsel analiz örneklerinden tezin çeşitli kısımlarında bahsedilecektir.

İKİNCİ BÖLÜM

2. TÜRK DIŞ GÖÇÜ VE SİNEMA

Bu bölüm, iki alt başlıktan oluşmaktadır. İlk kısımda, Türkiye’den yurtdışına gerçekleşen tarihsel süreç içindeki göçe ilişkin bilgiler tartışılmaktadır. İkinci kısımda ise, göç ile sinema filmleri arasındaki ilişkiye genel anlamda ışık tutulduktan sonra, Türk dış göçü ve filmler ilişkisi konusunda değerlendirmeler yapılmaktadır.

Türk Sineması’nda dış göç olgusunun anlaşılacak, gerekli analizin rasyonel yapılabilmesi için, Türk dış göçü ile ilgili çalışmalara değinmek ve dönem motivasyonlarını anlamaya çalışmak anlamlı olacaktır. Göçün başlangıç motivasyonları, göçmenlerle ilgili sosyolojik ve demografik veriler, göçe iten ve çeken sebeplerin bu süreçte tartışılması, yapılacak olan film analizlerine ışık tutacaktır. Çalışmanın bu bölümünde literatür taramasına dayalı olarak dış göç kavramı, dış göçü aktive eden unsurlar, göç sürecinin oluşturduğu toplumsal etkiler ve bu etkilerin Türk Sineması’ndaki yansımaları ele alınacaktır.

2.1. Dış Göç

Çalışmanın bu kısmı dış göç olgusunun tanımlanması, Türk dış göç süreci ve bu süreçte ortaya çıkan sorunların literatürden elde edilen bulgular üzerinden taranmasına ayrılmıştır. Bu kapsamda dış göç, dış göç sürecine Türkiye’nin katılımı, bu katılım ile ortaya çıkan sorunların değerlendirilmesi, çalışmanın ana kavramlarının film içeriklerinde sorgulanması için gerekli arka planı oluşturmaktadır.

2.1.1. Dış Göç Olgusu

Üner, genel bir iç ve dış göç tanımı yapmakta, ülke veya belirli bir sınır dâhilinde gerçekleşen göçleri iç göç olarak adlandırırken; ülkeler arası herhangi bir amaçla gerçekleşen göçleri dış göç olarak isimlendirmektedir. Üner’e göre dış göçler, belli bir süre veya devamlı kalmak üzere çalışmak veya yerleşmek amacıyla yapılan nüfus hareketleridir (Üner, 1972, s. 77). Üner’in bu tanımlamasında en fazla dikkat çeken husus, dış göçlerin gerçekleşme sebeplerinin farklılaşabileceğidir.

Toksöz’e göre ise, “*göçler insanlık tarihi kadar eskidir*” ve fetihler ve sömürgeleştirme girişimleri veya güvenlik gerekçeleri ön plana çıksa da, çalıştırılacak

insan gücünün temini, özellikle ulusaşırı göçlerin temel motivasyonlarından birini oluşturmaktadır. Bu noktada işgücü temininin ön plana çıkması, 16. yüzyılın ortalarından itibaren keşfedilen Amerika kıtasında kahve, şeker, pamuk üretiminde çalışacak işgücüne ihtiyaç duyulmasıyla gerçekleşmiştir (Toksöz, 2006, s. 11) . Toksöz, göçün az gelişmiş veya gelişmekte olan bölgelerden, gelişmiş bölgelere doğru olduğu varsayımını ortaya koyan Wallerstein ve diğerlerinin öngördüğü göç teorilerinden hareketle; dış göçün temel dinamiğinin başta Asya ülkelerinden olmak üzere petrol zengini Ortadoğu ülkeleri ve gelişmiş ülkelere yönelik olduğunu ifade etmektedir. Toksöz'ün Birleşmiş Milletler verilerine dayandırarak aktardığı sayısal bilgilere göre, Türkiye'den Batı Avrupa ülkelerine doğru olan göç başta olmak üzere, 1990'larda Asya ülkelerinden göç eden kişilerin sayısı, yıllık rakamlarla yaklaşık 1,4 milyon kişidir. Diğer bir göç kaynağı olan Afrika ülkelerinden, Avrupa ve petrol zengini Ortadoğu ülkelerine göç edenlerin 1990'lı yıllar ortalaması 400 bin kişi civarındadır (Toksöz, 2006, s. 2).

Toksöz'e göre, göçün iş gücü ile bağlantısı ve kapitalist sistemin ihtiyacını karşılamada bir yöntem olarak seçilmiş olması, dünya çapında ulusaşırı göç hareketlerinin temelini oluşturmaktadır. Bu durum dış göç olgusunun tek sebebi olmamakla birlikte, kayıtlara yansıyan en önemli ve görünür yüzüdür. Bu yaklaşımla Türk dış göçü 2. Dünya savaşı sonrası hızlı bir şekilde sanayileşen batılı gelişmiş ekonomilerin iş gücü ihtiyacının kaynağını oluşturmaktadır.

Yalçın, göçün ortak unsurunun *yer değiştirme* olduğunu, kabaca aynı mahalle içinde olabileceği gibi, ülke sınırlarını aşan uzun mesafeli de olabileceğini belirtmektedir. Bu bağlamda göç, “*ekonomik, siyasi, ekolojik veya bireysel nedenlerle gerçekleşen coğrafi, toplumsal ve kültürel bir yer değiştirme hareketidir*” (Yalçın, 2004, s. 13). Bu hareketin ulus aşırı gerçekleşmesi dış göç olarak tanımlanmaktadır.

Durugönül, dünya tarihinde gerçekleşen dış göçleri beş evrede değerlendirmekte ve bu evrelerin ilkinin kolonyal hareketlerin başlangıcı ile ortaya çıktığını ifade etmektedir. İlk dört evrede Osmanlı veya Türkiye Cumhuriyeti ile ilgili bir dış göç hareketi olmamakla birlikte, beşinci evrede yani 2. Dünya Savaşı sonrası işçi açığı ve ortaya çıkan işçi hareketleri kapsamında Türk dış göçünün ortaya çıktığını ifade etmektedir (akt. Yalçın, 2004 s. 99-102). Bu açıklamalar ışığında dış göç kavramına kısmen değinip Türk dış göçünün genel dinamiklerine bakmak, çalışma açısından önemli durmaktadır.

2.1.2. Türk Dış Göçü

Castles ve Miller'in göçün toplumları şekillendirici etkisi ile ilgili yaklaşımları ekseninde göç, sosyolojik olarak toplumsal yapıyı değiştiren ve şekillendiren temel olgulardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çerçevede Castles ve Miller'a göre uluslararası göç, *“dünyanın dört bir yanında siyaseti ve toplumları yeniden şekillendiren ulus aşırı bir devrimin parçasıdır”* (Castles & Miller, 2008: 11).

Castles ve Miller, 20. yüzyılda gerçekleşen ulus aşırı göçlerde iki döneme işaret etmektedir. Bunlardan ilki, gelişmiş ülkelerin sömürgelerinden işgücü temini yoluna gittiği 1945 öncesidir. İkinci dönem ise, yine iş gücü açığı bulunan gelişmiş ülkelerin coğrafi olarak yakın, fakat az gelişmiş bölgelerden *misafir işçi* tanımlaması ile 1945 sonrası ve 1970'li yıllarda işçi alımına gittiği dönemdir (Castles & Miller, 2008, 95-97).

Türk dış göçü olarak sınıflandırdığımız ulus aşırı göç, teknik olarak ikinci sınıfa giren ve misafir işçi adıyla geçici süreliğine işgücü ihtiyacının karşılanması amacıyla yürütülen bir süreci temsil etmektedir. Bu noktada ilgili dönemdeki Türk işçi göçünün yapısı, 1945 sonrası *misafir işçi göçü* şeklinde açıklanmaktadır. Yalçın'a göre, Türkiye'den ilk işçi göçü 1958'de az sayıda işçinin özellikle Federal Almanya'ya gitmesiyle başlamıştır. Bu durum *“birkaç yıl sonra başlayacak sürecin ayak seslerinden başka bir şey değildir”* (Yalçın, 2004, s. 121) .

Philip L. Martin'e göre, Türkiye'de yaşanan işsizliğin azaltılması ve döviz geliri sağlamak amaçlı Türkiye Cumhuriyeti tarafından desteklenen işçi göçü, aslında Türkiye Cumhuriyeti'nin Avrupa işgücü piyasası başta olmak üzere, Avrupa Ekonomik topluluğuna girişinin de anahtarı olarak değerlendirmekteydi (Martin, 1991, s. 3). Gerek bu yaklaşım gerekse dönem itibarıyla işsizlik oranlarının yüksek düzeylerde seyretmesi (Martin, 1991, s. 5); kamusal olarak göç sürecinin organize edildiği ve teşvik edildiği bir yapıyı karşımıza çıkarmaktadır. Bu bağlamda Türk dış göçü, başlangıç motivasyonları ekseninde uluslararası ve organize bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Avrupa'da yaşanan 2. Dünya Savaşı ve sonrasında ortaya çıkan hızlı sanayileşme süreci, başta Federal Almanya Cumhuriyeti olmak üzere Avrupa devletlerinin işgücü ihtiyacını ortaya çıkarmış, bu devletler iş gücü ihtiyaçlarını giderebilmek için Türkiye gibi az gelişmiş emek kaynaklarına yönelmişlerdir. Kaya, Türk işçi göçünün 1961 yılında, önce Federal Almanya, sonraki yıllarda ise diğer Batı Avrupa ve İskandinav ülkeleri ile imzalanan misafir işçi anlaşmaları ile başladığını belirterek; 1970'lerle birlikte ortaya çıkan ekonomik durgunluk sonucunda misafir işçi anlaşmalarının feshedildiğini ifade

etmektedir (Kaya İ., 2008, s. 163). Bu anlaşmalar dahilinde yollanan işçiler dışında, özellikle ilerleyen yıllarda yasadışı yollarla da göçün desteklendiği bilinmektedir. Martin'e göre 1970'lerin ortalarında 40.000 ile 100.000 civarında izinsiz işçinin FAC'ne gittiği düşünülmektedir (Martin, 1991, s. 34). Martin'in bahsettiği yasadışı göç süreci özellikle işçi anlaşmalarının feshinden sonra hız kazanmıştır.

Göç süreci incelendiğinde, insanların refah arayışının göç sürecinde önemli bir etken olduğu ortaya çıkacaktır. Bu açıdan, Türk dış göçü genel olarak değerlendirildiğinde, daha iyi çalışma koşulları arayan, daha iyi şartlarda ve daha yüksek ücretlerle çalışmak isteyen kitlenin ülkeler arası yapmış olduğu göç karşımıza çıkmaktadır. Bu aşamada, göçün nedenleri ile ilgili tartışmalara bakmak anlamlı olacaktır. Toksöz'e göre işçi göçlerinin 20. yüzyıldaki nedenlerine bakıldığında, iki önemli unsur karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan ilki kapitalist birikim sürecinin yayılcı niteliği, diğeri ise işgücü maliyetlerini düşük tutma isteğidir. Bu unsurlar uluslararası düzeyde emek göçüne yol açmaktadır (Toksöz, 2006, s. 3). Özellikle Batı Avrupa ülkelerinde üretim maliyetlerinin artması, işçi göçünün sadece emek ihtiyacı olarak değil; ayrıca piyasa şartlarında yerel işçilerin gelirlerinin de kontrol altında tutulması amacı taşıdığını ortaya koymaktadır.

Yalçın'a göre 1958'de sınırlı ve sayılı başlayan (Yalçın, 2004, s. 121) ve devamında ciddi bir işçi akımını tetikleyen göç sürecinin başlangıç tarihi, genellikle FAC Hükümeti ile imzalanan 31 Ekim 1961 tarihli Türk Alman İşçi Mübadele Anlaşması'nın resmi yürürlük tarihi kabul edilir. Erder'e göre, FAC bu tarihten sonra Türk işçilerinin en çok göç ettiği ülke olmuştur. 1984 yılına gelindiğinde, işçi statüsü ile yurtdışında bulunan Türkiye Cumhuriyeti vatandaşlarının yüzde 53'ü Almanya'da çalışmaktadır ve bu rakama işçi aileleri de dâhil edildiğinde oran yüzde 65'e ulaşmaktadır (Erder, 2006, s. 15). Bu bağlamda Türk işçi göçünün en önemli durak noktası Federal Almanya Cumhuriyeti'dir.

Konu çerçevesinde bahsedilen göç sürecinin yoğunluğunu tarihsel basamaklarla incelemek anlamlı olacaktır. Tosun, F. Almanya (dolayısıyla gelişmiş Avrupa) eksenli gerçekleşen Türk dış göçünün, beş ana başlık altında incelenebileceğini ifade etmektedir. Bu başlıklar şunlardır:

1. 1960'ların başında başlayan ve genellikle bekâr erkekler tarafından gerçekleştirilen ilk işçi göçü akımları,
2. 1970'lerin başında gerçekleşen aile birleşimi yoluyla Türkiye'de kalan eşlerin ve çocukların göçü,

3. 1970'lerin ortalarında tekstil, gıda, elektronik gibi sektörlerde ucuz iş gücüne duyulan ihtiyaçtan kaynaklanan Türk kadınlarının göçü,
4. 1980 askeri darbesinden sonra gerçekleşen politik sığınmacıların göçü,
5. 1990'ların başında Almanya'da yaşayan Türkler arasında gerçekleşen ithal gelin ve evlilik göçü (Tosun, 2006, s. 9-10).

Bahsedilen sınıflandırma kapsamında gerçekleşen göçlerin hepsi, Toksöz'ün ifade ettiği 2. Dünya Savaşı ve sonrasında yaşanan göç akımının nedenleri ile bağlantılı görünmektedir.

Kaya ve Kentel, Federal Almanya ile başlayan bu Avrupa kökenli dış göç akımından şu tarih, ülke ve sayısal detaylarla bahsetmektedirler: Savaş sonrası F. Almanya'ya göç, belirli sanayi dallarındaki ihtiyacı karşılamak üzere, işgücü alımı olarak ortaya çıkmıştır. 1955 ile 1968 yılları arasında, Federal Almanya Cumhuriyeti ve sekiz Akdeniz ülkesi; İtalya (1955), İspanya ve Yunanistan (1960), Türkiye (1961), Fas (1963), Portekiz (1964), Tunus (1965) ve Yugoslavya (1968) ile hükümetler arası imzalanan sözleşmelerle işçi alım süreci başlatılmıştır. Bu ülkelerden gelen göçmen işçiler önce tarım ve inşaat sektörüne yönlendirilmiş; daha sonra sanayi alanında değerlendirilmeye başlanmıştır. Misafir işçi programı olarak adlandırılan bu yapılanma, Almanya'nın acil işgücü ihtiyacını karşılama amacını taşımaktadır. Bu süreçte Federal Almanya'daki Türk işçi nüfusu, 1961 ila 1973 arasındaki 12 yıllık dönemde 6.700'den, 605.000'e kadar yükselmiştir (Kaya & Kentel, 2005, s. 16).

Batı Avrupa ülkeleri arasında, uluslararası göçten en büyük payı alan Federal Almanya Cumhuriyeti, ihtiyacı olan işgücünü ilk etapta İtalya, Yugoslavya ve Türkiye gibi ülkelere karşılamıştır. Federal Almanya Cumhuriyeti 1973'te işgücü alımını durdurduğu halde, göç edilen ülke olma özelliğini kaybetmemiştir. Almanya'nın sanayileşmesi ile birlikte ortaya çıkan işgücü ihtiyacının benzerleri, diğer Batı Avrupa ülkelerinde de gerçekleşmiş; Avrupalı ülkeler hem kendi işgücü piyasasında yükselen ücretleri dengelemek, hem de açık işgücü pozisyonlarını kapatmak amacıyla işçi alımlarını bir araç olarak kullanmaktan çekinmemiştir. Nuruan, Güneş, Şen ve arkadaşlarının vurguladığı üzere bu eğilim yaygınlaşırken, Avrupa'da tarihsel süreç farklılaşmaları izlenmiş; yayılmaların yanında, göçte yavaşlama ve duraklamalar görülmüştür. Federal Almanya'nın izini süren birçok ülke, anlaşmalar yoluyla işçi alımını organize etme yolunu seçmiştir. Hollanda, Belçika ve Avusturya 1964, Fransa 1965, İsveç ise 1967 yılında işçi alım anlaşmaları imzalayarak, örgütlü işçi alımına başlamıştır.

Türkiye’den dışarıya göç, bu anlaşmalar ekseninde 1970’lere kadar artarak sürmüştür. 1973’deki petrol krizi ile yabancı işçi alımları yavaşlamış ve 1980’den sonra tamamen durmuş olsa da, değişik nedenlerle göç süreci devam etmiştir (Nuruan, Güneş, Şen, vd, 2005, s. 7-8).

Abadan Unat’a göre 1950’li yılların ikinci yarısından itibaren Avrupa’ya yönelen Türk dış göç hareketi, beş belirgin aşamadan geçmiştir. Bu aşamalar şunlardır:

1. Bireysel girişimler ile gerçekleşen göçler, 1950’li yıllar,
2. Devletlerarası ikili anlaşmalar yoluyla düzenlenen işgücü ihracı, 1960’lı yıllar,
3. Ekonomik kriz, yabancı işçi alımının durdurulması, *turist* (yasadışı) göçmenlere yasal statü kazandırılması, aile birleşimleri, 1970’li yıllar,
4. Özellikle çocukların eğitim sorunları, gettolaşmalar, dernekleşme çabaları, 1980’li yıllar,
5. Yabancılar yasası, yabancıların kimlik kazanması, artan yabancı düşmanlığı, etnik işletmelerin yaygınlaşması, 1990’lı yıllar (Abadan Unat, 2002, s. 38).

Abadan Unat’ın beş aşama ile nitelendirdiği göç süreci, 2000’li yıllar itibariyle yavaşlasa dahi göçün dinamikleri bakımından değerlendirildiğinde, göç mekanizmasının işlemeye devam ettiği ve değişik nedenlerde de olsa, günümüzde de göç sürecinin sürdüğü gözlemlenmektedir. Aile birleşmesi, evlilikler ve yasadışı göçler yoluyla devam eden göç, özellikle F. Almanya’da kendini hissettirmektedir. Çalışma ve Sosyal Güvenlik Bakanlığı ve Dışişleri Bakanlığı’nın verileri incelendiğinde, göç sürecinin yakın tarihler itibariyle devam ettiği daha iyi anlaşılmaktadır. Bu ekseninde 2011 yılı Ekim ayında, T.C. Başbakanlık Yurtdışı Türkler ve Akraba Topluluklar Başkanlığı için yapılan, “*Avrupa’da Yaşayan Türkler*” adlı araştırmada yer alan veriler göz önüne alındığında, yurtdışında yaşayan vatandaş ve işçilerin sayısının her geçen yıl arttığı gözlemlenmektedir. Araştırmaya göre, 2000 yılı itibariyle Almanya’da yaşayan Türk vatandaşlarının sayısı 2 milyon dolayında iken; 2011 yılında bu rakamın 500 bin kişi dolayında arttığı tespit edilmiştir. Yasal bir göç programı olmaksızın bu sayının artıyor olması, göçün devamlılığı ile ilgili bilgi vermektedir (T.C. Başbakanlık Yurtdışı Türkler ve Akraba Toplulukları Başkanlığı, 2011, s. 3). Göçün devamlılığının anlaşılması için yıllar içinde göçmen nüfusun rakamsal hareketliliğine bakmak doğru olacaktır. 1973 - 2011 yılları arasında ülkelere göre göçmen sayıları tablo 4’de yer almaktadır.

Tablo 4. Yurtdışındaki Türkiye Cumhuriyeti Vatandaş ve İşçilerinin Ülkelere Göre Dağılımı

	1973	1984	1995	2003	2006	2011
Almanya	61.827	1.552.328	1.965.577	2.053.600	2.052.000	2.502.000
Fransa	33.892	144.790	254.000	311.356	423.421	541.000
Hollanda	30.091	154.201	252.450	352.000	364.333	384.000
Avusturya	30.527	75.000	150.000	134.229	113.365	112.150
Belçika	14.029	63.587	90.425	70.701	39.664	160.000
Britanya	2.011	28.480	65.000	79.000	80.000	79.000
Danimarka	6.250	17.240	34.700	35.232	54.859	55.000
Norveç	-	3.086	5.577	10.000	15.356	15.000
İsveç	5.061	20.900	36.001	38.844	63.580	39.000
İsviçre	19.710	48.485	76.662	79.476	73.681	120.000
İtalya	-	-	-	10.000	14.124	25.000
İspanya	-	-	-	-	-	6.000
Finlandiya	-	-	-	3.325	7.000	7.000
Lihtenştayn	-	-	-	809	-	809
Lüksemburg	-	-	-	210	-	210
Toplam	777.727	2.108.097	2.930.392	3.179.782	3.301.383	3.965.150

Kaynak: Avrupa'da Yaşayan Türkler: Yaz Tatili Döneminde Türkiye'ye Gelen Türkler Örneği Saha Araştırması, 2011, Çizelge 1, Avrupa Ülkelerinde Türk Nüfusu, s. 3

Tablo 4'den elde edilen bilgiler ışığında, Almanya'da Türkiye kökenli insanların sayısının giderek arttığı söylenebilir. Özellikle Avusturya gibi bazı ülkelerde, Türk varlığının azalıyor gibi görünmesindeki ana sebepler, son yıllarda artan vatandaşlık başvuruları ile bağlantılı yorumlanmaktadır. Avusturya ve bazı Avrupa Birliği ülkelerinin çifte vatandaşlığı kabul etmemeleri nedeniyle, bu ülkelerde yaşayan Türkiye kökenli vatandaşların ne kadarının AB vatandaşlığı aldığı bilinmemektedir. Çalışma ve Sosyal Güvenlik Bakanlığı verilerine göre, 1999-2009 yılları arasında sadece Avusturya vatandaşlığına geçen vatandaşlarımızın sayısı 88.597'dir (Çalışma ve Sosyal Güvenlik Bakanlığı, 2010). Avusturya'da yaşayan Türkiye kökenli kitlenin büyüklüğüne göre, göç edilen ülke vatandaşlığına katılımının en yüksek olduğu ülkenin Avusturya olduğu ifade edilebilir.

Göçün merkezi veya odağı haline gelen Federal Almanya Cumhuriyeti örnek alınarak konuya yaklaşıldığında, yıllar içinde Almanya’da yaşayan yabancılar arasında Türkiye kökenli insanların sayısının giderek arttığı gözlemlenmiştir. Kaya’ya göre 25 üyeli Avrupa Birliği’nde 2005 yılı itibarıyla 1,000 kişiye düşen göçmen sayısı + 3.7 kişi olmuştur. Bu veriler Avrupa’nın göçmen bölgesi olma özelliğini sürdürdüğünü vurgulamaktadır. Ayrıca göçler sayesinde, her yıl bu ülkelere 1,8 milyon yeni insan eklenmekte, nüfus artışının %85’i göçmenler tarafından karşılanmaktadır (Kaya İ., 2008, s.163). Böylesine yoğun ve karmaşık yaşanan göç sürecine ilişkin durumu filmler üzerinden incelemek, toplumsal deneyimleri takipte farklı bir katkı sağlayacaktır.

2.1.3. Türk Dış Göçü ile Ortaya Çıkan Sosyal Problemler

Tahir Hacıkadıroğlu’nun yazdığı “*Biz de İnsandık*” adlı eser, Türk dış göçü ile ilgili yazılan birçok kitap gibi (Yusuf Adıgüzel, “*Almanya Türkeri’nde Dil Din Kimlik*” vb.), İsviçreli yazar ve mimar Max Frisch’e ait olan “*Biz işçi çağırdık ama insanlar geldi*” (Wir haben Arbeitskräfte gerufen und es sind Menschen gekommen.⁷) cümlesiyle başlamaktadır. Bu cümle aslında işgücü ihtiyacı olan ülkelerin sadece işçi bekledikleri, iş gücü ihtiyacının karşılanması amaçlı bir beklenti içinde olduklarını ifade eden bir özet olarak değerlendirilebilir. Aslında bu cümle tüm göç teorileri ekseninde göç sürecinin göç edilen ülkede nasıl bir etki oluşturduğunu özetler niteliktedir. *Misafir işçi* tanımlamasıyla anılan ve geçici oldukları düşünülen Türkler, zamanla *göçmen* ve günümüzde ise *melez* bir toplum olarak varlıklarını sürdürmektedirler.

Avrupa’ya ilk giden Türkler, çoğunlukla yerel toplum tarafından tercih edilmeyen ağır işlerde istihdam edilmişlerdir. Bu ağır istihdam koşullarını ortaya koyan ilk araştırmalardan biri olan Günter Wallraff’ın “*En Alttakiler*” adlı eserinde, çalışma şartlarının ağırlığı ile ilgili önemli bilgiler yer almaktadır (Wallraff, 1986). Göçmenler, genel eğitim düzeylerinin düşük oluşu veya dil sorunları gibi nedenlerle, genellikle sosyo-ekonomik düzeyi düşük bölgelerde yoğunlaşmaya başlamışlar ve böylece kapalı topluluklar ya da başka bir tabirle *gettolar* oluşturarak, yaşamlarına devam etmeye çalışmışlardır. Alman toplumuna adapte olamayan göçmenler, Türk toplumundan bağlantısız olmaları ve uzak kalmaları nedeniyle, zamanla kendi anavatanlarında da uyum

⁷ Max Frisch’e ait olan “*Wir haben Arbeitskräfte gerufen und es sind Menschen gekommen*” cümlesinde yer alan Arbeitskräfte kelimesi, Almanca “işgücü” anlamına gelmekle beraber değişik kaynaklarda “işçi” olarak tercüme edilmiş ve kullanılmıştır.

sorunu yaşayacak hale gelmişlerdir (Nuruan, Güneş, Şen, vd, 2005, s. 8). Literatürde birçok kaynakta yer alan *melez* ve *hibrit* (Hake & Mennel, 2012; Yaren, 2008, vd.) kavramları, bahsedilen çift yönlü uyum sorununu nitelemek amacıyla kullanılmaktadır. İki toplum arasında sıkışan ve iki topluma da ait olmayan, yeni bir alt kültürle karşımıza çıkan göçmenlerin yaşam temsilleri, çoğunlukla *melezlik* eksenli tanımlanmaktadır.

Göç süreçleri ile bağlantılı sorunlar farklı unsurlarla ilişkilendirilmektedir. Bunların en önemlilerinden biri, geri dönüş sürecinin ülkeler arasında tam olarak işletilememesinden kaynaklanmıştır. F. Almanya'nın yüksek işgücü ihtiyacının süregelen yıllarda azalması ve insan kaynağına daha az ihtiyaç duyulan alanların yaygınlaşması sonrası, özellikle geri dönüşü teşvik eden çalışmalar yapılsa da, bu çalışmaların göçmen Türkler üzerinde çok etkili olmadığı izlenmiştir. Demircioğlu'na göre, özellikle geri dönüş sürecindeki aksamanın temel nedenleri, Türkiye'nin sosyo-ekonomik durumu ve siyasi çıkmazlarına dayanmaktadır. Türkiye'deki istihdam politikasının yapısı, bu yapı içinde başta işsizlik rakamlarının Federal Almanya'ya göre yüksek oluşu, işsizlik sigortası yapılanmasının uzun yıllar gündemde olmayışı, göçmen işçilerin geri dönmeme sebeplerinin başında gelmektedir (Demircioğlu, 1984, s. 98).

Göç sürecinin zorlu ve karmaşık bir yapıya sahip olduğu bilgisinden hareketle, bu karmaşıklığın kendi içinde yine karmaşık sorunlar doğurduğu bilinmektedir. Özellikle ilk dönem göçmen işçilerin yaşadıkları problemler, gerek dil yoksunluğu, gerekse sosyal yetersizlikler nedeniyle had safhadadır. Bu noktada, göç ile ortaya çıkan sorunları genel hatlarıyla ifade etmek, bu araştırmada incelenen filmlerde ortaya konulmuş sorunların algılanması ve kıyaslanması bakımından faydalı olacaktır. Göçün başladığı 1960'lı yıllarda, göç ile ilgili sıkıntıların daha çok ekonomik olduğu; sonraki yıllarda ise bu sorunların kitlenin devinimi ile birlikte, farklılaştığından bahsedilmektedir. Bu değişkenliği anlama noktasında, Abadan'ın dönem sorunları ile ilgili yaptığı araştırmalar çalışmayı yönlendirecektir. Abadan'ın 1964 yılında yayınladığı "*Batı Almanya'daki Türk İşçileri ve Sorunları*" başlıklı çalışmasında, Türk işçilerinin dönem koşullarında dile getirdiği ve tespit edilen sorunlarını, şu başlıklarda toplamak mümkündür:

1. Memur Kadro Darlığı: Almanya'da çalışmak üzere İstanbul ve Ankara'daki Dış irtibat üniteleri tarafından Almanya'ya gönderilen Türk işçilerin kişisel problemleriyle ilgilenen memur kadroları oldukça yetersizdir.
2. Kalabalık Sözleşme İmza Grupları: Çalışma sözleşmelerinin imzalanması 10–15 kişilik gruplar halinde yapılmakta, işçiler sözleşmedeki özel şartlar, ücretler,

çalıştırılacakları sektör, şehir, konut gibi önemli konular hakkında bilgilendirilmemektedir.

3. İşçi ve İş Arasındaki Belirsizlik: Birçok hallerde mesleğe göre işçi seçilip gönderilmemekte; bu durum ise işçi ve işveren açısından sorunlara yol açmaktadır.
4. Bilgi Eksiklikleriyle Yolculuğun Başlaması: İşçilerin büyük çoğunluğu subjektif ve yetersiz bilgilerle dış ülkelere göç etmektedirler.
5. Dil Problemi, Ücret Pazarlığı Gücünün İşçiye Verilmemesi: İşverenlerin önemli bir kısmının tercüman bulundurma zorunluluğunu yerine getirmemesi nedeniyle, işçiler elde ettikleri kazanç konusunda kesin bilgi sahibi değildirler.
6. İşverenin Kalifiye İşçi Eğitimi Vermemesi: Alman işverenleri yabancı işgücünü, güç çalışma koşulları içeren işlerde, göreceli olarak yüksek ücretler karşılığında çalıştırmakta; kalifiye bir endüstri işçi grubunun yetiştirilmesi gibi ek külfetler anlamına gelen problemlerle meşgul olmak istememektedir. Alman işverenin takınmış olduğu bu davranış, işçilerde bir soyutlanma algısı oluşturmaktadır.
7. Alman Sendikalarının İlgisizliği: Alman sendikaları yabancı işgücüne karşı ilgi göstermemektedir. Sendikaların güttükleri siyaset, hukuken yerli ve yabancı işçinin eşit sayılması prensibine dayanmaktadır.
8. Aile Problemleri: Yabancı bir ülkede çalışma halinde işçinin uzun süre boyunca ailesinden ayrılıp kopması, özellikle uyum problemlerine yol açmaktadır.
9. İletişim Kanallarının Kısıtlılığı: Türk işçilerinin anavatanından binlerce kilometre uzakta bulunmaları, Türk radyo verici istasyonlarının teknik bakımdan yetersiz olmaları, Türk gazetelerinin dağıtımı ile ilgili sorunların yaşanması, dönem itibarıyla işçilerin sağlıklı haber almaları önünde engel oluşturmaktadır (Abadan, 1964, s. 227-229) .

Abadan'ın ortaya koyduğu 1964 yılı işçi sorunları, daha çok iş ve işveren eksenli sorunlar olarak karşımıza çıkmaktadır. İşçilerin temel haklara ulaşmada yaşadıkları sıkıntılar veya yaşadıkları toplumla olan ilk bağlantı zorlukları, belirtilen yıllar için sorun olarak belirtilmektedir. Fakat ilerleyen yıllarda sorunların geliştiği, şekil değiştirdiği ve farklılaştığı gözlemlenmektedir. Aradan 50 yıl geçtikten ve göçün yapısı tamamen değiştikten sonra, sorunlar ve isimleri de giderek değişmeye, farklılaşmaya başlamıştır. Başlangıçta ekonomik şartlar, çalışma şartları, haberleşme ve benzeri sorunlar dikkati

çekerken, zaman geçtikçe kültürlerarası sorunlar, yabancı düşmanlığı, asimilasyon gibi sorun başlıkları karşımıza çıkmaktadır.

Dönem koşullarında (1964) sorun olarak görülen bazı durumlar, yıllar geçtikçe sorun olma özelliğini kaybetmiştir. Bunlardan bazıları, teknolojinin gelişimi ile ilintilidir. Uydu yayıncılığının gelişmesi ve Türk televizyonlarının sayısının göçten bir süre sonra sayısal anlamda artması, 9. maddede belirtilen iletişim kanallarının kısıtlılığı sorununu geçersiz kılmıştır. İletişim teknolojisinin gelişimi neredeyse bütün TV kanallarının ve gazetelerin AB ülkelerine girmesini sağlamış; bunun yanında Almanya kökenli Türkçe yayın yapan Türk medyası (Berlin'de yayın yapan TD 1 vb.) ortaya çıkmıştır. Ayrıca Türk TV kanallarının neredeyse hepsi, Avrupa'da yaşayan Türkler için özel programlar yapan Avrupa birimleri oluşturmuştur. TRT International bunların ilki olarak değerlendirilir⁸. TRT'nin bu açılımını özel kanallar takip etmiş ve Euro Show⁹, Euro Star, Euro D, Tgrt EU ve benzeri birçok kanal ortaya çıkmıştır (Kaya & Kentel, 2005, s. 102).

Teknolojik değişimlere bağlı olarak bazı sorunların bertaraf edildiği ortaya konulsa bile, ilerleyen yıllar yeni sorunların artık net olarak izlenebildiği yıllar olmuştur. Konunun daha iyi anlaşılabilmesi için 2005 yılında yapılan “*Federal Almanya’da Yaşayan Türklerin Aile Yapısı ve Sorunları*” adlı araştırmaya göz atmak faydalı olacaktır. Araştırmaya göre, 2005 yılı itibariyle Türk vatandaşlarının sorun sıralaması ve algılaması şu şekildedir:

1. İşsizlik Sorunu: Almanya’da yaşayan ve işçi statüsünde bulunan Türkiye kökenli 705.542 göçmenin 167.519’u işsizdir. Bu veriler %23,8’lik bir işsizlik oranına işaret etmektedir. Bu rakam Federal Almanya Cumhuriyeti ortalamalarının oldukça üstündedir. Dünya Bankası verilerine göre ilgili yılda Federal Almanya’da işsizlik oranı %11,1’dir (The World Bank, 2005, F. Almanya İşsizlik Verileri). Bu iki oran arasındaki ciddi fark, işgücü piyasasında göçmenlerin dezavantajlı olduklarına yönelik iddiaları güçlendirmektedir.
2. Uyum Sorunu: F. Almanya’da yaşayan göçmenlerin çoğunluğu uyum sorunu yaşamış veya yaşamaktadır. Bunların içinde dil konusunda uyum sorunu yaşadığını belirtenlerin oranı, %66 ile ilk sırada yer almaktadır. Bunu %63,2

⁸ TRT International, kısa adı ve logo ismiyle TRT International, 1990 yılında kurulmuş ve 2009 yılına kadar yurtdışına yönelik yayınları yürütmüştür. 2016 yılı itibariyle yayın yapmamaktadır.

⁹ 2005 yılından itibaren Show Türk olarak yayın yapmaktadır.

oranı ile kültürel tutum ve davranışlar, %54,9 oranı ile iş hayatı takip etmektedir.

3. Eğitim Sorunu: Almanya’da yaşayan göçmenler ciddi bir eğitim sorunuyla karşı karşıyadır. Alman gençleri arasında yaklaşık %70 olan mesleki eğitime devam etme oranı, Türk gençleri arasında sadece %30’dur.
4. Dil Sorunu: Almanya’da yaşayan Türkler, işsizlikten sonra en önemli sorun alanı olarak dil sorununu ifade etmektedir. Bu sorun, çocukların eğitiminden, yetişkinlerin iş bulmalarına ve Alman toplumuna uyumundan Türkiye ile ilişkilerine kadar birçok konuyu ilgilendiren, önemli bir sorun alanı olarak ön plana çıkmaktadır.
5. Yabancı Düşmanlığı (Xenophobie) ve Ayrımcılık: Yabancı düşmanlığını en önemli sorun alanı olarak gören Türklerin oranı sırasıyla %10 ve %8’dir. Bu konuların bütün sorunlar içinde en önemli sorun olarak algılandığı düşünülürse Almanların ön yargılarının ve yabancı düşmanlığının göçmenler açısından önemli sorunlar olduğu görülmektedir. Yabancı düşmanlığından genel olarak etkilendiğini belirten vatandaşlarımızın oranı %63,2’dir. İş hayatında yabancı düşmanlığından etkilendiğini ifade edenlerin oranı %51,8’dir.
6. Mevzuattan Kaynaklanan Sorunlar: Almanya’da yaşayan Türklerin çifte vatandaşlıktan aile birleşimine, ikili sosyal güvenlik sözleşmelerinden vize işlemlerine kadar bürokratik anlamda birçok sorun yaşadığı tespit edilmiştir (Nuruan, Güneş, Şen, vd., 2005, s. 48-74).

Sorun algısında kültürlerarası iletişim ekseninde üzerinde en fazla durulması gereken konuların başında yabancı düşmanlığı ve göçmen kitlenin kimlik problemleri gelmektedir. Bu noktada yabancı düşmanlığı olgusuna kısaca göz atmak anlamlı olacaktır.

2.1.3.1. Yabancı Düşmanlığı ve Kimliksizlik

Nermin Abadan Unat “*Bitmeyen Göç*” adlı eserinde, Türk işçi topluluğunu daha geniş çapta ilgilendiren en önemli gelişmenin, özellikle 1990’da, iki Almanya’nın birleşmesinden sonra yaygınlaşan *xenophobie* (yabancı düşmanlığı) akımı olduğunu ifade etmektedir. Abadan Unat’a göre, 1980’li yıllarda baş gösteren olumsuz tutumlar, özellikle Türklerin kamu yaşamında giderek daha fazla hissedilmesiyle beraber ortaya çıkmıştır. 1960’lı yıllarda sevinçle karşılanan *konuk işçiler*, ülkelerine dönmeyip, Almanya’ya

yerleşmeye ve yaşam alanları oluşturmaya başlayınca, yadırganmaya ve eleştirilmeye başlanmıştır. İlk dönemde, sokak duvarlarında "*Türken raus*" (Türkler dışarı) ya da "*Erschlagt die Türken*" (Türkleri öldürün) benzeri sloganlara rastlanmaya başlanmış; ilerleyen süreçte bu sözlü eylemler, yerini artık fiziksel eylemlere bırakmıştır. Aşırı sağcı partilerin güçlenmesi ve kamuoyunda var olan önyargıları (stereotipler) besleyen asli unsurlardan biri de sığınmacı sayısının artması ve ardından Berlin Duvarı'nın yıkılarak iki Almanya'nın birleşmesi olarak değerlendirilmektedir. Batı Almanlar, Doğu Almanya yurttaşları ile diğer sosyalist ülkelerden gelenlere karşı sert tavırlar geliştirirken, Türklere karşı ise daha net bir dışlama eğilimi içine girmişlerdir. Bu süreç, politik söylemlerle ilerleyen yıllarda devam etmiş ve hatta siyasal partilerin söylemlerinde yer bulmuştur. Bu yaklaşıma en bariz örnek, 1989 yılında F. Almanya'nın Hessen eyaletinde Hristiyan Demokratlar (CDU)'ın "*kendilerine verilen her oyun, yabancıların seçim hakkına karşı verilmiş bir oy olduğu*" şeklinde kurgulanan seçim kampanyaları verilebilir. İlerleyen yıllarda dünya, Körfez Savaşı gibi çok daha ciddi problemlerle karşı karşıya iken dahi, Alman siyasetçilerin gündemini, sığınmacıları durdurmak üzere yapılması istenen anayasa değişikliği konusu oluşturmuştur (Abadan Unat, 2002, s. 80-82) .

Gündüz Vassaf'a göre, yabancı düşmanlığı kadar, göçmen işçilerin en temel sıkıntılarından birini, *kimlik sorunu* oluşturmaktadır. Türkiye'den ayrı kalan ve ilerleyen süreçte ciddi ırkçılık baskısı ile yüz yüze kalan göçmenlerin, bu baskılara tepkisiz kalmasındaki temel sebebi, Avrupa yaşantılarına yönelik duydukları güvensizliktir. Yaşanılan yabancı düşmanlığı ya da ırkçılık problemleri, bireyleri zaman içinde ezik, horlanmış, ikinci sınıf duygularını hissetmeye yönlendirmektedir. Bu da bireysel olarak kişilerin psikosomatik hastalıklara yakalanmasını kolaylaştırmaktadır. Vassaf, bahsedilen sorunlarla yüz yüze yaşayan Türkleri ifade etmek için, "*yeni sömürge insanları*" ifadesini kullanmaktadır (Vassaf, 2002, s. 147-148). Bu tabir, aslında kölelik ve göçmen işçilik arasındaki bağa yapılmış bir atıftır.

Yeni sömürge insanlarının yaşadığı, kimlik ya da farklı bir perspektifle kimliksizlik problemlerinin en net bir şekilde izlendiği grup, gençler olarak karşımıza çıkmaktadır. Başkurt'a göre göçmen çocukları, milli ve dini kimlik açısından nereye ait oldukları ile ilgili belirsizlik veya kanaat belirtme durumunda reddedilme korkusu yaşamakta; bu durum, onur kırıklığına sebep olmaktadır. Yaşanan toplumsal dışlanma, ailelerinin giyim tarzı, herkesin kabul etmeyeceği çalışma koşullarında çalışılması kaynaklı hafife alınma ve yabancı olmanın verdiği eziklik gibi unsurlar ile başlayan

toplumdan kopma eğilimi, bu gençleri kendi zamanla içlerine kapatmaktadır. Bu içe kapanıklık ve kimlik sorunu, bireylere psikolojik sorunlarla dolu bir hayat sunmaktadır (Başkurt, 2009, s. 88).

Gençler ekseninde, göçmen kimliğinin kimlik kavramıyla yüzleştiği sorunların temelinde yatan unsurlardan biri olarak ifade edebileceğimiz gettolaşma ise Turan'a göre, *bir izolasyon ve kaçış biçimi* olarak karşımıza çıkmaktadır. Gençlerin hayatla ilgili amaçları ile sosyal yapının sunduğu amaçlar arasında yaşanan tutarsızlıklar, beraberinde belirsiz bir sosyal pozisyon olgusunu getirmektedir. Bu süreç toplumdan kaçışla beraber kriminalite ve anomiye uzanan bir hayat anlayışını beraberinde getirmektedir (Turan, 1997, s. 273).

Gençlerle birlikte göç sürecinden en fazla etkilenen grup, kadınlar olarak nitelendirilmektedir. Akyol, göçmen kadınları ve kimlik sorunlarına değindiği çalışmasında, kadınların aslında kimlik problemlerini erkeklere göre alt etmekte daha avantajlı olduklarını ifade etmektedir. Akyol'un burada ortaya koyduğu yaklaşıma göre, kaynak toplumda ikinci sınıf olarak değerlendirilen ve bu bakış açısıyla ötekileştirilen kadın bireyler, göçmen olarak yer aldıkları yeni toplumda konumlanmakta zorlanmamaktadır (Akyol, 2008). Bahsedilen durum, kadınlar açısından göçün etkisi çerçevesinde, kısmi olumlu bir etki olarak değerlendirilebilir. Bu gibi kısmi veya göreceli durumların ötesinde, günümüzde göçmen ve göç kavramının ürettiği sorunların bazılarını genel de olsa değinmek, çalışmanın anlaşılması açısından önemli durmaktadır.

2.1.3.2. Türk Dış Göçü ile Ortaya Çıkan Diğer Sosyal Problemler

Çalışmanın konusunu oluşturan filmlerde de izleri aranacağı üzere, göç sonrası ortaya çıkan sorunları net bir dille ortaya koymak oldukça zordur. Bu zorluğun temelinde ülkeden ülkeye değişkenlik gösteren politikaların etkisinden bahsedilebilir. Çifte vatandaşlık, vatandaşlığa giriş, oturma, çalışma izni gibi bürokratik olguların dahi, ülkeden ülkeye ciddi farklılıklar göstermesi, bu bürokratik farklılıklara örnek olarak sunulabilir.

T.C Başbakanlık Yurtdışı Türkler ve Akraba Topluluklar Başkanlığı'nın verilerine göre, göçmen vatandaşların yaşadıkları ülkede, sorun olarak değerlendirdiği konular arasında sosyo-demografik değişkenler (cinsiyet yaş ve eğitim düzeyi) bakımından çok ciddi farklılıklar olmadığı; fakat ülkeler açısından farklılaşmaların

bulunduğu görülmektedir. Bu bağlamda aşağıda özetlenen, ülke ve öncelikli sorun eşleşmeleri dikkatleri çekmektedir:

- Yabancı düşmanlığı Danimarka, İsveç, Norveç ve İtalya’da,
- İşsizlik İsveç, İngiltere ve Belçika’da,
- Dil sorunu Danimarka’da,
- Fırsat eşitliği İngiltere ve İsveç’te,
- Çocukların eğitimi Danimarka ve İsveç’te,
- Kuşak çatışması Danimarka’da,
- Aile birleşimi Danimarka ve İsveç’te,
- Uyuşturucu ve alkol İsveç ve İsviçre’de,

-Örgütlenme problemleri ise Danimarka’da, diğerlerine göre daha belirgin problemler olarak öne çıkmaktadır (T.C. Başbakanlık Yurtdışı Türkler ve Akraba Toplulukları Başkanlığı, 2011, s. 35).

Aynı çalışmada yer alan verilere göre, 2011 itibariyle göçmen Türk vatandaşlarının sorun algısı tablo 5’te şöyle özetlenebilir:

Tablo 5. Avrupa’da Yaşayan Türklerin Sorunları

	Evet	Hayır
Yabancı Düşmanlığı	54,1	45,9
İşsizlik	45,7	54,3
Dil Sorunu	32,7	67,3
Fırsat Eşitliği	26,9	73,1
Çocukların Eğitimi	12,6	87,4
Kuşak Çatışması	11,2	88,8
Uyuşturucu / Alkol Kullanımı	9,5	90,5
Örgütlenme Eksikliği	6,0	94,0
Diğer	7,3	92,7

Kaynak: Avrupa’da Yaşayan Türkler: Yaz Tatili Döneminde Türkiye’ye Gelen Türkler Örneği Saha Araştırması, 2011, Tablo 31. Yaşadığınız ülkedeki aşağıdaki konular sizin için sorun mu?, s. 34

Bu veriler ışığında, 2011 yılı itibariyle, Avrupa ülkelerinde yaşayan Türkler arasında yabancı düşmanlığının ve işsizliğin en önemli sorunlar olarak algılandığı

görülmektedir. Yapılan çalışmaya göre katılımcıların %54,1'i yabancı düşmanlığını ilk sorun olarak algılamak, işsizlik %45,7, dil sorunu %32,7, fırsat eşitliği %26,9, çocukların eğitimi %12,6, kuşak çatışması %11,2, aile birleşimi %10,1, uyuşturucu/alkol kullanımı %9,5 ve örgütlenme eksikliği %6 oranında sorun olarak belirtilmiştir (T.C. Başbakanlık Yurtdışı Türkler ve Akraba Toplulukları Başkanlığı, 2011, s. 34).

Bu noktada göç sürecine ilişkin tarihler arasında, değişebilen sorunlardan ve çözüm önerilerinden bahsetmek daha anlamlı olacaktır. 1963 yılı için sorun olarak addedilen unsurlar, günümüzde sorun olmaktan çıkmış olabilmektedirler. Bunun yanında, bugün sorun olarak addettiğimiz konuların, ilerleyen yıllarda başkalaşma veya farklı versiyonlarıyla karşımıza çıkma ihtimali de, yoğunlaşma ve azalma göstermeleri ihtimalleri yanında mevcuttur. Göç süreci, doğal ve anlamlı bir süreç olarak değerlendirilemeyeceği gibi, bu sürecin getirdiği sonuçların, bu doğallık içinde değerlendirilmesi de yanlış olacaktır. Fakat çalışmanın ilerleyen aşamalarında yardımcı olması açısından, Türk dış göçü ile ilgili ortaya çıkan sorunları sınıflandırmakta fayda olacaktır. Bu bağlamda, Türk dış göçü ile birlikte ortaya çıkan sorunlar, günümüzde devam eden yapısıyla sayılarını arttırılabilmekle beraber, genel olarak şu şekilde sınıflandırılabilir:

1. Kimlik (aidiyet) sorunları (kimliksizlik, marjinalleşme, vatan paradoksu),
2. Uyum, entegrasyon veya asimilasyon,
3. İşsizlik ve ekonomik sorunlar¹⁰ (İşyeri ayrımcılığı),
4. Psiko-sosyal sorunlar (anomik, suça ve şiddete yatkın bireylerin oluşumu¹¹, uyuşturucu ve alkol kullanım oranlarının artması),
5. Eğitim ve dil sorunları¹² (yaşanılan ülke veya orijin ülkenin diline hakim olunamaması, çok dillilik),

¹⁰Avcı'ya göre, Almanya'da Türk göçmen işçiler arasında işsizlik oranı % 18 dolayındadır ve bu rakam Almanların iki katıdır. Yine Türkler arasındaki işsizlik oranı, Hollanda'da 3 katına ulaşmaktadır (Avcı , 2006, s. 74).

¹¹ "Migration and Ethnic Minorities in Germany: Impacts on Youth Crime, Juvenile Justice and Youth Imprisonment" adlı çalışmada yer alan bilgilere göre, Türkiye kökenli göçmenlerin suç eğilimleri, diğer ülkelerden gelen göçmenlere oranla yüksektir (Dünkel, 2014).

¹²Yılmaz'a göre, özellikle Federal Almanya Cumhuriyetinde Türklerin eğitim ile ilgili olarak yaşadığı problemler şu başlıklardan oluşmaktadır: "Almanya'nın ulus devlet politikasını hâlâ yürütmesi ve bu nedenle azınlık çocuklarının anadil öğrenme haklarına engellemelerde bulunması, Almanya'da yaşayan Türklerin Türkiye'de ve Almanya'da yaşadığı "öteki" olma durumu, iki dillilik konusunda yapılan çalışmaların kısıtlı kalması ve bu çalışmaların gerekli mercilere ulaşmaması, iki dilli bireylerin yetiştirilmesi konusunda gerekli kadronun yeterli olmayışı, Almanya'da verilen eğitimin genellikle submersiyon modeli ile yapıldığından, iki dilli bireylerin çocuklarının akademik bir gelişme gösterememesi, çocuklara verilen din eğitiminin yetersiz kalması ve bireylerin Türkçelerinin gelişmesi amacıyla

6. Yabancı düşmanlığı (ırkçılık, ayrımcılık),
7. Bürokratik sorunlar (vatandaşlık hakları, vize, oturma, emeklilik, çifte vatandaşlık, oy verme).

Bu sorunların tasnifi, çalışmanın ilerleyen kısmında film analizlerinden elde edilen sonuçların tanımlanmasına katkı sağlayacaktır. Filmlerin sosyal birer yansıma olduğu düşüncesinden hareketle, kaynaklarda yer alan ve Türk dış göçüyle ortaya çıkan sorunların genel sınıflandırılmasının yapılması yoluyla, filmlerde işlenen konular arasında bağlantılar kurulacaktır.

2.2. Dış Göç ve Türk Sineması

Mevlana Celalettin'i Rumi'ye ait olan, “*küp içindekini sızdırır dışına*” söyleminden hareketle, metaforik bir yaklaşımla çalışmada tanımlanan sinema ve sosyoloji ilişkisi bağlamında sinema, sızanları anlatan bir art alan olarak karşımıza çıkar. Toplumda yaşanan köklü değişimlerle ortaya çıkan sorunlar, bu açıdan sinemanın ana konularını oluşturur. Bu bağlamda Türk Sineması'nın, elli yılı aşan, başlangıçtaki yapısından oldukça uzaklaşan, karmaşık bir yapıya bürünen Türk dış göçüne uzak kalması düşünülemez. Bu aşamada, Türk dış göçü ve sinema ilişkisi konusunda yapılmış çalışmalara bakmak anlamlı olacaktır.

Göçmen işçiler ve sinema konulu ilk bilimsel çalışmalardan biri, Claudia Schöning'e ait olan “*Almanya'da Yabancı İşçiler Üzerine Sinema Filmleri*” başlıklı makaledir. Çalışmada, göçmen işçiler, göç edilen toplum ve köken kültür ile olan sorunlar üzerine kodlanmış 3 film yer almaktadır. Sohrab Shahid Sales'in yönettiği “*Burada Yaban Ellerde*” (Hier in der Fremde) (1974), Rainer Werner Fassbinder'in yönettiği “*Korkunun Can'ı Yemesi*” (Angst essen Seele auf) (1974), Helma Sanders'in yönettiği “*Şirin'in Düğünü*” (Shirin's Hochzeit) (1976), (Schöning, 1978, s. 95-98) adlı filmler yoluyla, sinemada yer alan göçmen kavramı incelenmiş ve Avrupalı yönetmenlerin (göreceli olarak toplumun) gözünden, göçmen motifi irdelenmiştir. Her ne kadar Türk dış göçü konusu çalışmada yer alamasa da, çalışma, göç ve sinema alanında, işçi göçü kapsamında yapılan ilklerden biri olarak önem arz etmektedir.

uygulamaya konan Yurt Dışındaki Türk Çocukları İçin Türkçe ve Türk Kültürü Öğretim Programındaki aksaklıklar” (Yılmaz M. Y., 2014, s. 1650).

Makal'a göre, el kapılarında ekmek için çalışanların ya da geride bıraktıklarının izleri kısa sürede edebiyatta, tiyatrodaki ve sinemada örneklerle karşımıza çıkmış ve özellikle sinema yapıtlarıyla Türk dış göçü ve etkileri anlatılmaya başlanmıştır (Makal, 1994, s. 57-60). İlk etapta, Türk Sineması'nda köyden kente doğru başlayan iç göçün etkilerinin filmlere yansıdığı gözlemlenmiştir. 1970 yılından itibaren dış göç olgusunun işlendiği filmler sinemalarda yerini almaya başlamıştır. 1990'lı yılların ortalarına kadar devam eden süreç, yerini göçmen yönetmen sinemasına devretmiştir.

Bu alanda üretilen sinemasal yapıtların incelendiği veya tasnif edildiği çok fazla kaynağın bulunduğunu ifade etmek yanlış olacaktır. İlk eserlerden biri olarak nitelenebilecek olan Makal'ın 1994 tarihli "*Sinemada Yedinci Adam*" adlı eseri önemlidir. Bu eserle beraber, Türk Sineması'nda iç ve dış göç olayını inceleyen ilk çalışmalar ortaya çıkmaya başlamıştır.

John Berger ve Jean Mohr tarafından kaleme alınan "*Yedinci Adam*" adlı eser, alan ile ilgili önemli çalışmalardan birini oluşturmaktadır. Eserde, Avrupa'daki göçmen işçilerin öyküleri, fotografik bir dille anlatılmaktadır. Berger ve Mohr'un özellikle derlediği ve kullandığı fotoğraflar, dönemin şartlarını ve işçi göçünün sosyolojik boyutunu gözler önüne seren önemli dokümanlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Kitapta göçmenlerin trajik yaşam hikâyeleri, görsel metinler (fotoğraflar) yoluyla anlatılmaktadır (Berger & Mohr, 2011). İşçi kabul sürecinden, Almanya'daki yaşam koşullarına kadar döneme ait birçok görsel veri, kitapta yer alan fotoğraflardan çözümlenebilmektedir. Fotoğrafların büyük kısmının, Türkiye kökenli göçmenlere ait olması, kitabı çalışma açısından daha önemli bir pozisyona getirmektedir.

Bahsi geçen iki kitapta da kullanılan *yedinci adam* kavramına kısaca değinmek anlamlı durmaktadır. Berger ve Mohr'a göre "*Almanya ve İngiltere'de çalışan her yedi kol işçisinden biri göçmendir*" (Berger & Mohr, 2011, s. 4). Göçmen işçi bu bağlamda kol gücü ile çalışan kitlenin yedincisidir. Bu yaklaşıma göre *yedinci adam* ifadesi göçmen işçiyi tanımlamaktadır. Bu söylemden hareketle *yedinci adam* ifadesinin kullanıldığı; Makal'ın göçmen işçiyi tarif için ise, 1975'de yayınlanan bu eseri göz önüne aldığı görülmektedir.

Konu ile ilgili bir diğer çalışma olan Gülseren Güçhan'ın "*Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*" adlı eserinde, kente göç eden insanın Türk Sineması'nda oluşturduğu profil incelenmiş; göç edenlerin kentle bütünleşme süreçlerinde yaşadıkları toplumsal ve kültürel değişim ele alınmıştır (Güçhan, 1992). Çalışma kapsamında, her ne kadar sadece

iç göç konusu ele alınsa dahi, göç edenlerin ya da göç sürecinin özetlenmesi bakımından (göç ve sinema arasındaki ilişkiyi anlatan temel eserlerden biri olduğu için) bahsedilme gereği duyulmuştur.

Göç ve sinema ilişkisi bağlamında, Özgür Yâren tarafından kaleme alınan “*Altyazılı Rüyalara*” adlı kitap, literatürde yer alan en yeni çalışma olarak karşımıza çıkmaktadır. Kitapta özellikle göçmen yönetmenler tarafından filme alınan eserler üzerinden hareketle film çözümlemeleri yapılmıştır (Yaren, 2008). Yine Yaren’e ait olan “*Avrupa Göçmen Sineması*” başlıklı doktora tezinde, göçmen sineması ile ilgili önemli verilere ulaşılabilmektedir.

Bahsi geçen eserlerin dışında, özellikle Alman sinema ve sosyoloji çalışmalarında göç sineması ve filmleri ile ilgili çok fazla çalışmaya rastlanmıştır. Fakat bu çalışmaların çoğu, ilerleyen süreçte ele alacağımız *üçüncü alan* veya *göçmen sineması* olarak adlandırılan alan içinde olduğu için, ilgili kısımda değerlendirilmiştir. Sabine Hake tarafından kaleme alınan, “*German National Cinema*” adlı eser, bu çalışmalara örnek olarak verilebilir.

Yapılan akademik çalışmaların göreceli olarak az olduğu ve Türk dış göçünün sinemasal anlatımının, kaynaklarda kısıtlı olarak yer aldığını söylemek zor olmayacaktır. Bu kısıtlılık çerçevesinde, dış göç olgusunun sinemaya yansımaları sürecine göz atmak faydalı olacaktır.

Türk sinema tarihi incelendiğinde, 1950’li yıllardan itibaren ortaya çıkan ve Türkiye’yi sosyo-politik ve ekonomik olarak tamamıyla farklılaştıran göç sürecinin, yavaş yavaş Türk Sineması’nda yer almaya başladığı gözlemlenmektedir. Kaplan’a göre bu süreçte sinema, toplumsal olaylardan ve gelişmelerden etkilenen, toplumsal yapıyı eleştiren; toplumsal yaşamı anlatmaya çalışan bir yapıya sahiptir. 1960’lı yıllar; ihtilaller, iç göç ve kentleşme, gecekondulaşma, sanayileşme gibi önemli sosyal değişimlerin yaşandığı bir dönemdir. Bu dönemde çekilen filmlerde, göç edenlerin karşılaştıkları sorunlar açıkça dile getirilmektedir (Kaplan, 2003, s. 169).

Ayşe Toy Par’a göre, Türk Sineması, göç süreciyle karşılaşan birçok ülkedeki gibi, göç ve göçmen kavramlarına oldukça ilgi duymuş ve bu alanla ilgili eserler vermiştir. Par, bunun aslı nedenini “*Türk sinema sektörünün öncülerinin önemli bir kısmının göçmen oluşu veya bir göç kültürüne sahip olmalarına*” bağlamaktadır. Bunlar arasında, Sigmund Weinberg, İpekçi Ailesi, Erman Ailesi ya da Şerif Gören, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Halit Refiğ, gibi önemli yönetmenler bulunmaktadır. Bu yönetmenlerinin göç

sürecini yaşamış olmaları, sinemada göçün içselleştirilmiş bir süreç olduğuna yönelik bir çıkarıma yol açmaktadır. Par, 1960 ve sonrasında gelişen iç ve dış göç sürecine, Türk Sineması'nın zamanında karşılık veremediğini; bu gecikmenin göçlerin toplumsal etkisinin geç ortaya çıkmasına bağlanabileceğini (Par, 2009, s. 151-152) ifade etmektedir.

Bu noktada, Türk Sineması'nın göç sürecine neden geç tepki verdiği konusu tartışılabilir. Özellikle dönemin politik şartları ve sinemanın henüz emekleme çağlarında olduğu göz önüne alındığında, tepki süresinin gecikmesi ile ilgili farklı öngörüler ortaya konulabilir.

Türk Sineması'nın bu süreçte yaşadığı en ilginç engellerden biri de, sosyal değişimleri başlatan ve özellikle 1950'li yıllardan itibaren ortaya çıkan iç göç süreci ile dış göçün başlaması arasında çok kısa bir sürenin bulunmasıdır. Ülke sineması, henüz iç göç ve kentleşmenin toplumsal yapı üzerindeki etkilerini özümseyemeden, Türkiye çok ciddi bir dış göç süreci içine girmiş; iç göç algısının sinemaya yansması daha gerçekleşmeden, dış göç sürecine değinilmesi sorunu baş göstermiştir. Bu bağlamda Türk Sineması'nda, iç göç ve dış göç konulu filmlerin ayırt edilerek incelemesi faydalı olacaktır.

Esen, “80’ler Türkiye’inde Sinema” adlı eserinde yaptığı sınıflandırmada, *iç göçe değinen ve temel konu olarak göç sürecini ele alan ilk film olarak, “Gurbet Kuşları”* (1964) adlı filmi işaret etmektedir. Devam eden yıllarda bu sınıflandırmayı takiben, *iç göçü işleyen filmler* olarak sırasıyla; “*Bitmeyen Yol*” (1965), “*Fatma Bacı*” (1972), “*Gelin*” (1973), “*Düğün*” (1973), “*Diyet*” (1974), “*At*” (1981), “*Fidan*” (1984), “*Bir Avuç Cennet*” (1985), “*Züğürt Ağa*” (1985) adlı filmlerden (Esen, 2000, s. 109-120) bahsedilmektedir.

“*Sinemada Yedinci Adam*” adlı eserinde ise Makal, *Gelin* (1973) ve *Altın Şehir*¹³ (1978) (Makal, 1994, s. 42-49) adlı filmlerin de, iç göç konusunu işlediğini ifade etmektedir.

Türkiye Cumhuriyetinin göç kronolojisi, 1923 yılıyla ortaya çıkan ve ileriki yıllarda devam eden etnik kökene dayalı mübadeleler ile başlamış; 1950'li yıllarda ise göç köyden-kente motifine bürünmüştür. 1935 yılında, toplam nüfusun sadece %23'ü şehirlerde yaşarken; 1950'de bu rakam yüzde 25'e ulaşmıştır. 1960'lı yıllarda, bu oran %31'e, 1980'de %43'e, 2000'de %65'e, 2008'de %75'e yükselmiştir (İçduygu & Biehl,

¹³ Filmin orijinal adı “Taşı Toprağı Altın Şehir”dir. 1978 yılı yapımı filmin adı Oğuz Makal'ın “*Sinemada Yedinci Adam*” adlı kitabında “*Altın Şehir*” olarak yer almaktadır.

2012, s. 12-13). Bu açıdan bakılacak olursa, iç göçün yoğunlaşmaya başladığı tarihler 1950 ve sonrasıdır. 1935 ile 1950 yılları arasında belirgin bir değişme olmaması (sadece %2), bu yıllar arasında iç göçün yaygın olmadığını veya istatistiklere yansımadığını ortaya çıkarmaktadır. Bunun yanında, 1960'tan itibaren kentte yaşayan kitlenin ciddi bir artış gösterdiği görülmektedir.

Kentlere yönelik iç göç, 1950-60'lı yıllarda ivme kazanırken, ilk işçi göçü anlaşması 1961 yılına denk gelmektedir. Bu aradaki zaman, sosyolojik olarak hem köyden kente göçü algılayıp, bu konu hakkında ürünler vermeye yeterli değilken; aniden yurt dışı işçi göçü ve süreci ile karşılaşan Türk Sineması'nın bu süreç hakkında hemen konumlanmasını beklemek çok doğru olmayacaktır.

Par, iç göç filmlerine kıyasla, dış göç konusunu ele alan filmlere daha geç bir tarihte değinilmeye başlanmasının nedeninin, yurt dışına yönelik bu hareketin sonuçlarının, iç göçle kıyasla daha uzun vadede gerçekleşmesi olduğunu ifade etmektedir. Bu bağlamda ikinci planda kalmış olsa da, 1960'ların ortalarında, yavaş yavaş dış göç konusu Türk Sineması'nda gündeme gelmiş; iç göç sorunuyla henüz yüzleşen yönetmenler, bir sonraki aşamanın yurt dışına yönelik olacağını işaretlerini vermeye başlamışlardır. Bu duruma, 1965 yılı yapımı olan *"Bitmeyen Yol"* adlı filmde ara ara görülen, İşçi Bulma Kurumunun *Almanya çağırısı* örnek olarak verilebilir (Par, 2009, s. 153).

2.2.1. Türk Dış Göçü ile İlgili Çekilen Sinema Filmleri

Bu bölümde, Türk dış göçü ile ilgili çekilmiş filmler, araştırılacak filmlerin seçimi için detaylı olarak gözden geçirilmiş; mevcut sınıflamalar ve listeler değerlendirilerek, kimi zaman detaylı listelemeler de yapılmaya çalışılmıştır.

Türk Sineması'nın dış göç sürecine ilgisinin ortaya çıkması ile birlikte, özellikle işçi göçünün toplumsal etkilerinin merkeze alındığı ve dramatik bir dille anlatılan filmler sırasıyla beyazperdede yerini almaya başlamıştır. Par, *dış göç konulu ilk filmin* Türkan Şoray'ın ilk yönetmenlik denemesi olan *"Dönüş"* (1972) adlı film (Par, 2009, s. 154) olduğunu belirtirken; Makal'a göre Halit Refiğ'in yönettiği *"Bir Türk'e Gönül Verdim"* (1969) adlı film, bu alandaki ilk örneği oluşturmaktadır (Makal, 1994, s. 68).

Dış göç konusunu işleyen ilk film hangisidir? Sorusuna verilecek cevaplar bu bağlamda farklılıklar göstermektedir. Yayın'a göre dış göç konusunun işlendiği ilk film, Hulki Saner'in yönettiği *"Turist Ömer Almanya'da"* (1966) adlı filmidir. Bu filmin

herhangi bir kopyasının bulunmayışı nedeniyle filminden bahsetmek veya kaynak bulmak oldukça zordur. “*Turist Ömer Almanya’da*” adlı film, işçi olarak Almanya’ya giden bir Türk işçisinin, Alman kızı Helga ile olan aşkını anlatan bir komedidir (Yayın, 2014). Bir komedi filmi olmasına karşın, döneme ait sosyal veriler içermesi ve toplumsal bir bakış açısı sergilemesi bakımından, Par ve Makal’ın aksine “*Turist Ömer Almanya’da*” adlı film, dış göçün anlatıldığı ilk yapım olarak kabul edilebilir. Yayın’dan alınan bilgiye göre, bahsedilen filmin negatifleri kayıp olduğundan dolayı, filme ulaşmak mümkün değildir (Yayın, 2014).

Göç konusunun sinema tarafından keşfedilmesi ile birlikte, dış göç temalı (sinemasal anlatıma uygun çok fazla konu ve materyal içermesi nedeniyle) eserler üreten birçok yönetmen karşımıza çıkmaktadır. “*An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*” adlı eserinde Hamid Naficy; *Tunç Okan, Erden Kıral, Tuncel Kurtiz, Yılmaz Arslan, Enis Günay, Rasim Konyar, ve Tevfik Başer* adlı yönetmenleri bu sınıfta değerlendirmektedir. Ayrıca Naficy, *Nizamettin Arıç* ve *İsmet Elçi* gibi isimleri, Kürt yönetmenler olarak sınıflandırmakta ve bu yönetmenlerin de diasporik ürünler ortaya koyduğunu ifade etmektedir. Naficy’e göre en ilgi çeken alanlardan biri de, kendileri göçmen olan yönetmenlerin, özellikle göç konusuna ilgi duyarak ortaya koydukları belgesellerdir. Bunların arasında Janine Meerapfel, Serap Berrakkarasu ve Merlyn Solakhan ilk akla gelen isimlerdir (Naficy, 2001, s. 191).

Türk Sineması’nda dış göç konusu ile ilgili, literatürde farklılıklar gözlenmektedir. Bu noktada dış göç konusunu işleyen filmlerin tasnifini yapmak önemli durmaktadır. Dış göç ile ilgili filmlerin tasnifini “*80’ler Türkiye’sinde Sinema*” adlı eserinde yapan Esen’in, sınıflandırmasında temel konu olarak dış göçü ele aldığını belirttiği filmler, tablo 6’da yer almaktadır.

Tablo 6. Dış Göç Konulu Filmler

Filmin Adı	Yapım Yılı	Yönetmen
1. Dönüş	(1972)	Türkan Şoray
2. Otobüs	(1975) ¹⁴	Tunç Okan
3. Almanya Acı Vatan	(1979)	Şerif Gören
4. Gül Hasan	(1979)	Tuncel Kurtiz
5. Kara Kafa	(1980) ¹⁵	Korhan Yurtsever
6. Kardeş Kanı (Parçalanma) ¹⁶	(1984)	Muammer Özer
7. Cumartesi Cumartesi	(1984)	Tunç Okan
8. Ölmez Ağacı	(1984)	Yusuf Kurçenli
9. 40 Metrekare Almanya	(1986)	Tevfik Başer
10. Polizei	(1988)	Şerif Gören
11. Yanlış Cennete Elveda ¹⁷	(1988)	Tevfik Başer

Kaynak: Tablodaki filmler Esen'in "80'ler Türkiye'sinde Sinema" adlı eserinde yer alan filmlerden derlenmiştir (Esen, 2000, s. 128-140)

Esen'in sınıflandırdığı bu filmlerin dışında, dış göç konusunun *direkt* veya *dolaylı* olarak işlendiği filmler de mevcuttur. Filmlere içerik bakımından yaklaşılmada ortaya çıkan farklılıklar, farklı sınıflandırmalara yol açmaktadır. Bu kapsamda Makal, Esen tarafından sınıflandırmaya sokulmamış diğer filmlere de yer vermektedir. Makal'ın tasnif ettiği ve Esen tarafından yer verilmemiş dış göç konulu filmler tablo 7'de yer almaktadır.

¹⁴ Esen, "Otobüs" adlı filmin yapım yılını 1975 olarak verirken; Onaran ve Özgüç'e göre filmi yapım yılı 1974'dür (Onaran, 1995, 1. Cilt, s. 173; Özgüç, 1993, s. 18).

¹⁵ Esen tarafından 1980 olarak ifade edilen "Kara Kafa" adlı filmin yapım tarihi, Onaran'a göre 1979'dur (Onaran, 1995, 1. Cilt, s. 175).

¹⁶ Filmin orijinal adı "*Splettring*" dir. Türkiye'de "*Kardeş Kanı*" adı ile gösterime girmiştir (Makal, 1994, s. 95).

¹⁷ Film, bazı kaynaklarda "*Sahte Cennete Elveda*" ismiyle yer almaktadır. Orijinal adı "*Abschied Vom Falshen Paradis*" tir.

Tablo 7. Dış Göç Konulu Filmler

Filmin Adı	Yapım Yılı	Yönetmen
1. Almanyalı Yârim	(1974)	Orhan Aksoy
2. El Kapısı	(1974)	Orhan Elmas
3. Şirin'in Düğünü	(1976)	Helma Sanders
4. Turda ¹⁸ (Belgesel)	(1978)	Sema Poyraz
5. Metin	(1979)	Thomas Draeger
6. Komşumuz Balta Ailesi ¹⁹	(1983)	Yüksel Pazarkaya (<i>Senarist</i>)
7. Gurbet	(1984)	Yücel Uçanoğlu
8. Melek Dönüyor ²⁰	(1985)	Jeanine Meerapfel
9. En Alttakiler (Belgesel)	(1986)	Jörg Gförer
10. Cemil	(1985)	Jo N. Schäfer
11. Vatan Yolu	(1988)	Rasim Konyar ve Enis Günay
12. Düğün	(1981)	İsmet Elçi
13. Yasemin	(1988)	Hark Bohm
14. Umuda Yolculuk	(1990)	Xavier Koller
15. İntikam Vakti (Zeit Der Rache)	(1990)	Anton Peschke
16. Sarı Mercedes	(1992)	Tunç Okan

Kaynak: Tablodaki filmler, Makal'ın “*Sinemada Yedinci Adam*” adlı eserinde yer alan filmlerden derlenmiştir. (Makal, 1994, s. 66-120) Bir önceki tabloda yer alan filmlere yer verilmemiştir.

Makal ve Esen'in yaptıkları tasnifler bilgi verici ve yol gösterici olmakla beraber, bazı eksiklikleri de içermektedir. Bunlardan en belirgin olanı *tasniflerde tür ayrımına* gidilmeyişidir. Sinema filmi, belgesel ve dizi kavramlarından tamamen ayrı bir görsel yapıyı temsil etmektedir. Kategorileştirme sürecinde sinema filmlerini belgesel veya dizi ile karıştırmak, sınıflandırma açısından eksiklikler doğuracağı gibi; birbirlerinden tamamen farklı unsurlar içeren görsel ürünler olması nedeniyle aynı sınıflandırma içinde değerlendirmek doğru olmayacaktır. Makal'ın “*Sinemada Yedinci Adam*” adlı eserinde,

¹⁸ Belgeselin adı bazı kaynaklarda “*Turdağ*” olarak geçmektedir (Sema Poyraz, 2014).

¹⁹ Bazı kaynaklarda film olarak nitelendirilmekle birlikte “*Balta Ailesi*” adlı yapım, 12 bölüm halinde hazırlanmış bir dizi filmidir.

²⁰ Filmin orijinal adı, “*Die Kümmeltürkin Geht*”dir

dönemle ilgili dizi ve belgeselleri de tasnif ettiği ve bunların sinema filmi olarak anlaşılmaması gerektiği özellikle vurgulanmalıdır.

Yine bu konuda yapılan, görece yeni çalışmalardan biri, Ömer Alkın tarafından kaleme alınmıştır. “*Turkish Migration, Identity and Integration*” adlı kitapta yer alan “*Rewriting Turkish-German Cinema From the Bottom-Up: Turkish Emigration Cinema*” başlıklı bölümde Alkın, göç filmlerini W. Fassbinder’den günümüze kadar aktarmakla beraber, tasnif yoluna gitmemiştir. Ayrıca göçün sadece bir *motif* olarak durduğu, film örgüsünde göç sürecinin yer almadığı bazı filmler de (“*Yıkılış*” (1978), “*Acı Zafer*” (1974), “*Bir Umut Uğruna*” (1991) vb.) yine Alkın tarafından göç filmleri kategorisinde değerlendirilmektedir (Alkın, 2015).

Kaynaklardan elde edilen veriler ışığında, Türk dış göçü ile ilgili yapılan filmler ile ilgili karşımıza çıkan temel sorunlardan biri, *belirgin bir tasnifin yapılmamış* olmasıdır. Dış göç sürecinde bazı değişkenleri göz önüne almadan, sınıflandırmadan yapılacak değerlendirmeler, bu sürecin filmler yoluyla sosyolojik olarak incelenmesinin önünde bir engel olarak düşünülebilir. Dönemin daha iyi anlaşılabilmesi için yönetmenler, yönetmenlerin kökenleri ve filmlerin çekildiği yıllar bazında bir ayırım yapılması daha doğru olacaktır. Çalışmanın bu bölümünde, ileriki çalışmalara kaynak olması ve sosyolojik verilerin sağlıklı alınabilmesi için konunun çerçevesinde olan filmler sınıflandırılacaktır. Bu çerçevede, araştırmada filmler sınıflandırılırken;

1. Türk yönetmenler tarafından çekilen dış göç konulu filmler,
2. Yabancı yönetmenler tarafından çekilen dış göç konulu filmler,
3. İkinci ve üçüncü kuşak göçmen yönetmenler tarafından çekilen (Métissage sineması veya diasporik sinema adlarının da verildiği) göç konulu filmler, şeklinde bir ayırma gidilecek ve bu ayırım doğrultusunda değerlendirmeler yapılacaktır.

Bu ayırım, ulaşmaya çalışılacak sosyolojik verilerin metodolojik sınırlarını belirlemek açısından oldukça önemli durmaktadır. Genel bir değerlendirme çerçevesinde özetlenecek olursa, ilk dönem göç filmleri ile göçün kurumsallaşması sonucunda ortaya çıkan ikinci ve üçüncü nesil göçmen filmleri arasında, keskin farklılıklar gözlemlenmektedir. İlk dönem ve Türkiye kökenli yönetmenler tarafından çekilen filmlerde göç yolları, göç süreci, göçmen karakterlere sosyal yapılar gibi temel sosyolojik olgular işlenmiştir. Göçmen sinemasında (ikinci ve üçüncü kuşak göçmen yönetmenler) filmler, keskin bir dönüşümle, daha çok göçün sonuçları üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu

filmlerde, değişen jenerasyonunun, göç eden jenerasyon ve bu jenerasyona ait sosyo-kültürel değerleri ile çatışmaları ana temalardan biridir. Sosyalleşme ve kültürlenme kavramları çerçevesinde şekillenen yeni kuşak bireyin toplumsal çatışması, eski-yeni algısı, var olma–başarma mücadelesi, göç edilen toplum ile kaynak topluma ait kültürel değerler arasında yaşanan arada kalmışlık konuları, bu tür filmlerde daha fazla ön plana çıkmaktadır.

Göç sürecine dâhil olmayan, özellikle Avrupalı yönetmenler tarafından çekilen filmlerde ise, bir yabancı gözüyle göçmenlerin (*kendi toplumlarındaki yeni yabancılar*) yaşam tarzı, gelenekleri anlaşılmaya veya anlatılmaya çalışılmıştır. Bu filmlerde, yönetmenin göç ve göçmen olgularını anlatış biçimi değişkenlik gösterebilmektedir. Bu filmlerde gözlenen göçmen silueti, *yabancı* kavramıyla açıklanabilir. Yabancı'nın gizli yaşam tarzı ve hayata bakışının anlatıldığı bu filmlerin birçoğu, orientalist söylemlerin ışığında, göçmeni anlamaya çalışma gayretinin ötesine geçememektedir.

Görüldüğü üzere, tasnifinin burada yapıldığı üç alan birbirinden farklı ürünlerin ortaya konulduğu alanlardır. Göç süreci ve göçmenin anlatımı, Türkiye kökenli yönetmenin gözünde bir dram iken; diğer yönetmenler için belgesel kıvamında etnografik bir tanışma hikâyesi olabilmektedir. 3. Kuşak yönetmenlerin gözünde ise, çoğunlukla çocukluk döneminde yaşanan göçün, depresif etkilerinin ve baskısının dışa vurumu ön plana çıkmaktadır.

Göç veren toplumsal yapı, göçle ciddi bir sarsıntı geçirirken, o toplumun bireyleri ve aynı zamanda anlatıcıları olan yönetmenler, bu sosyal dönüşümü anlatmaya çalışmış; göçü karşılayan sosyal yapıyı, göçü absorbe etmeye çalışan kitleyi ve kitlesel sonuçlarını algılama gayreti içine girmişlerdir. Göçün farklı yansımaları nedeniyle, göç veren ülkelerle, göç alan ülkeler arasında ciddi algı farkları ortaya çıkabilmektedir. Bu nedenle, orijin konusuna odaklanıldığında, ilk sınıflandırma Türk yönetmenler tarafından çekilen filmler olarak ortaya konulmuştur. Bu bağlamda göç filmlerinin sosyolojisi, filmin yönetmeninin kökeni ile yakından ilgilidir. Her yönetmenin göç sürecine ve göçmen olgusuna yaklaşımı farklıdır ve olayları bu farklılık ekseninde değerlendirmektedir. Bu nedenlerden dolayı çalışmaya sadece *Türkiye kökenli yönetmenlerin belirli bir zaman aralığında ürettikleri filmler* dâhil edilirken; konuya destek sağlayabilecek özellikle göçmen sinemasına ait filmler ve yabancı yönetmenler tarafından çekilen filmler zaman, maddi–manevi sınırlılıklar ve çalışmanın zorluklarından dolayı, ileriki dönemde çalışılma ihtimali ile şimdilik kapsam dışı bırakılmıştır.

2.2.1.1. Türk Yönetmenlerin Türk Dış Göç Filmleri

Türk dış göçü ile ilgili ilk eserler, daha önce vurgulandığı üzere, 1960'lı yıllarda ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu dönemde, *göç konusunun dolaylı* olarak işlendiği filmler de göze çarpmaktadır. Fakat göç ile ilintili konulardan herhangi birini tema olarak işleyen filmlerin yönetmenler bazında ayrımını yaparak sıralamak, çalışmanın yaklaşımı açısından anlamlı görünmektedir. Türk yönetmenlerin bakış açısına göre *göç*, farklı toplumsal özellikler taşıırken; Alman veya Avrupalı bir yönetmenin algıladığı *göç*, oldukça farklı bir süreçtir. Bu araştırmanın bakış açısı ve ilgili film sınıflamamıza uygun olarak, Türk sinema tarihinde *dış göç* konusunu işleyen filmler; adı, yapım yılı, yönetmeni ve konusu dikkate alınarak kronolojik olarak tespit edilmiştir. Esen ve Makal'ın film adı, yapım yılı ve yönetmen sadeliğinde yapılan sınıflamasının ötesinde, filmin konusu eklenerek elde edilen detay sınıflama, 8. tablo ile özetlenmiştir. Bu tabloda, Makal'ın bahsettiği belgeseller ve dizilerin yanı sıra, yabancı yönetmenler tarafından çekilen filmler araştırmanın çerçevesinin sınırlarından dolayı hariç bırakılmıştır.

Bu amaçla Türk sinema tarihinde *dış göç* konusunu işleyen filmler taranmış ve sınıflandırılmıştır. Bu filmler, yapım tarihlerine göre kronolojik sıra ve kısa özetleriyle tablo 8'de yer almaktadır.

Tablo 8. Türk Sineması'nda Türk Dış Göçü ile İlgili Çekilen Başlıca Filmler

	Filmin Adı	Yapım Yılı	Yönetmen	Konusu
1	Turist Ömer Almanya'da	1966	Hulki Saner	Almanya'ya göç eden bir işçinin Alman bir kadınla (Helga) olan gönül ilişkisi
2.	Bir Türk'e Gönül Verdim	1969	Halit Refiğ	Almanya'dan Türkiye'ye dönen bir Türk işçiden çocuğu olan Alman kadının, kültürel farklılıklar nedeniyle Türkiye'de yaşadığı sorunlar, yaşama tutunma mücadelesi
3.	Baba	1971	Yılmaz Güney	Almanya'ya işçi olarak gitmeye çalışan yoksul bir aile babasının, Almanya hayalleri yıkılınca yaşadığı sorunlar ve ailesinin yıkıma uğraması
4.	Dönüş / Gurbetçiler	1972	Türkan Şoray	Almanya'ya giden bir Türk işçisinin geride bıraktığı eşinin ve ailesinin dramı
5.	Almanyalı Yârim	1974	Orhan Aksoy	Bir Türk işçisi ile Alman kızı arasındaki aşkın engellerle dolu mücadelesi

6.	El Kapısı	1974	Orhan Elmas	Almanya'ya gitmek isteyen bir köylünün, köy ağası tarafından engellenmesi ve vurulması sonucu, karısının Almanya'ya gidişi ve ünlü oluşu ile gelişen dramatik süreç
7.	Almanya'da Bir Türk Kızı	1974	Oksal Pekmezoğlu	Almanya'ya işçi olarak giden eşinin yabancılaşması sonucu, onun peşinden giden ve Almanya'da hayata şarkıcı olarak tutunmaya çalışan bir Türk kadınının dramı
8.	Otobüs	1974	Tunç Okan	Almanya'ya kaçak yollarla gitmek isteyen işçilerin, eski bir otobüsle İsveç'e götürülerek, Stockholm'de bir meydana bırakılmaları sonrası yaşadıkları dramatik olaylar
9.	Almanya Acı Vatan	1979	Şerif Gören	Almanya'da bir fabrikada çalışan Türk kızı Güldane ve anlaşmalı evlilik yoluyla evlendiği işçi Mahmut arasında yaşanan problemler. Makineleşmiş ve tekdüze hayatın Türk kadını üzerindeki psikolojik etkileri
10.	Gül Hasan	1979	Tuncel Kurtiz	Ünlü olmak isteyen bir gurbetçi grubun, sinema sektöründe kandırılarak parasını kaybetmesi ve yaşadığı hayal kırıklıkları
11.	Kara Kafa	1979	Korhan Yurtsever	Almanya'da işçi olarak çalışan Cafer adlı Türk işçisinin, karısı ve çocuklarını aile birleşimi yoluyla Almanya'ya getirmesi; karısı Hacer ve çocuklarının Almanya'daki yaşamı sorgulaması karşısında yaşadığı çaresizlik. Kapitalist sistemin birey üzerindeki baskısı
12.	Kardeş Kanı	1984	Muammer Özer	İsveç'te yaşayan Karadenizli bir Türk ailenin iki çocuğunun, İsveçlilerle gönül ilişkisi kurması sonucu yaşanan aile problemleri ve ailenin yok oluşu
13.	Ölmez Ağacı	1984	Yusuf Kurçenli	Almanya'da yaşayan bir Türk kızı ile bir Yunan genç arasındaki gönül ilişkisinin Türk aile tarafından reddi ile gelişen olaylar zinciri
14.	Gurbet	1984	Yücel Uçanoğlu	Büyük umutlarla Almanya'ya çalışmak için giden bir ailenin, beklediğinden farklı bir dünya ile karşılaşması ile gelişen olaylar.
15.	Gurbetçi Şaban	1985	Kartal Tibet	Almanya'ya kaçak olarak giden Türk işçisinin başarılı olma mücadelesi

16.	40 Metrekare Almanya	1986	Tevfik Başer	Almanya'ya eşinin yanına gelen Turna isimli Türk kadınının, dört duvar arasındaki sıkıştırılmış, esaretten oluşan dünyası ve toplumdan soyutlanması
17.	Alamancının Karısı	1987	Orhan Elmas	Almanya'da işçi olan eşinin Türkiye'ye dönüp kendisini habersiz bir şekilde boşaması ve çocuğunu alması sonucu, çocuğuna kavuşmak için mücadele içine giren köylü bir kadının öyküsü
18.	Polizei	1988	Şerif Gören	Temizlik işçisi bir Türk'ün polis kıyafeti giyerek, Almanya'da yaşayan Türkler üzerinde polisin baskın ve korkutucu algısını kullanıp, çıkar elde etmesi üzerine kurulu komik olaylar zinciri
19.	Vatan Yolu	1988	R. Konyar, E. Günay	Almanya'dan Türkiye'ye kesin dönüş yapmak isteyen bir ailenin başına gelen trajikomik olaylar
20.	Sahte Cennete Veda	1988	Tevfik Başer	Elif adlı Türk kadının Almanya'da yaşadığı aile baskısı ve benzer nedenlerle kocasını öldürüp hapse düşmesi sonucu cezaevinde yaşadığı olaylar
21.	Almanya Acı Gurbet	1988	Yavuz Figenli	Almanya'da kahvehanelerde müzik yaparak geçimini sağlayan dayı-yeğenin kazandıkları para ile kör olan dayının gözlerini tedavi ettirmek için verdikleri mücadele
22.	Die Heirat / Düğün	1991	İsmet Elçi	Almanya'da yaşayan, Metin adlı gencin Türkiye'deki babası tarafından evlendirilmek istenmesi ile gelişen olaylar
23.	Sarı Mercedes / Fikrimin İnce Gülü	1992	Tunç Okan	Almanya'ya gidecek bir arkadaşının resmi kâğıtlarını kullanıp Almanya'ya işçi olarak giden ve tek hayali bir Mercedes almak olan Türk işçisi Bayram'ın, hayalindeki sarı Mercedes'i ile Almanya'dan Türkiye'ye gelirken yolda yaşadıkları, hırsları, hayal kırıklıkları
24.	Elveda Yabancı	1993	Tevfik Başer	Politik nedenlerle Almanya'ya kaçan bir sığınmacı Türk ile Alman arasında yaşanan sosyo-politik aşk hikâyesi
25.	Berlin in Berlin	1993	Sinan Çetin	Alman bir mühendisin kaza sonucu ölümüne yol açtığı Türk işçinin ailesi ve gelenekleri arasında gelişen hayatta kalma mücadelesi. Türklerin Almanya'da yaşadığı çıkmazlar, kültürler arası çatışma ve farklılıklar

Türk sinema tarihinin ayrıntılı incelenmesi sonucunda belirlenen filmlerde, göç olgusunun göç süreci, başlangıcı ve etkileri ekseninde ele alındığı tespit edilmiştir. Tespit edilen bu filmlerin bazıları çalışmada tasnif dışı bırakılmıştır. Bulgular kısmında da üzerinde durulacak olan tasnif dışı bırakılma nedenleri hakkında çalışmanın evreni ve örnekleme bazında kısaca bilgi vermek anlamlı olacaktır. Çalışmada, tablo 8’de yer verilen bazı filmler, araştırmanın filmleri listesinden aşağıdaki nedenlerden dolayı tasnif dışı bırakılmıştır.

- a. “*Turist Ömer Almanya’da*” (1966) adlı film gibi çalışma evrenine dahil edilebilecek bazı filmlerin kopyalarına ulaşamamıştır. Bu kayıtlar ilgili kişilerin söylemlerine göre *kaybolmuştur* (Yayın, 2014). Tablo 8’de yer alan “*Kardeş Kanı*” (1984), “*Die Heirat*” (1991), “*Elveda Yabancı*” (1993) ve bazı filmlere, yapılan tüm *araştırmalara rağmen ulaşamamıştır*. Bu filmlerin kopyaları hakkında herhangi bir *kaynak* bulunamamıştır.
- b. Çalışmanın evreninin belirlenen zaman aralığı, Türk dış göçünün etkisinin net olarak hissedildiği ve Türk Sineması’nda görünürlüğünün arttığı dönemdir. Belirlenen *zaman aralığı dışında çekilen* ve dış göç olayı *kısmen* izlense dahi, *temel konusu ve içeriği* aşk, suç ve benzer konular olan filmler, çalışmaya dâhil edilmemiştir.

Ulaşılabilen ve tasnif edilen filmlerin dışında, *Türk dış göçü* konusunun dolaylı olarak işlendiği filmlerin sayısı oldukça fazladır. Bu bağlamda bazı filmlerden örneklerle konuyu açıklamak, dönemin sosyolojik yapısının anlaşılmasını sağlamaya yardımcı olacaktır. Ancak ilgili listenin farklı bakış açılarıyla kapsadığı film yelpazesinin daraltılması veya genişletilmesi mümkündür. Göç gibi karmaşık ve multidisipliner bir alanda değişkenlerin çokluğu, değerlendirilebilecek filmlerin veya görsel materyallerin de çokluğu anlamına gelecektir. Bu çerçevede, çalışma kapsamına alınmayan bu filmlerde, olaylar Almanya ve Avrupa ekseninde gelişmekte, fakat göç *ana tema* olarak karşımıza çıkmamaktadır. Dönemin sosyolojik yapısını kökten etkileyen göç süreci, filmlerin bir veya birden çok bölümünde *dolaylı* veya *dolaysız* olarak ana konuyu şekillendirmektedir. Bu filmlerden bazılarına değinmek çalışma açısından önemli durmaktadır.

Belirtilen dönem filmlerinde biri olan ve Memduh Ün tarafından yönetilen ve Kemal Sunal’ın başrolünü üstlendiği “*Postacı*” (1984) adlı filmde, postacı olarak çalışan Âdem, Sevtap isimli bir kıza âşıktır. Fakat Âdem evlenmek için Almanya’da yaşayan

Sevtaþ'ın gurbetçi abisinin onlara rahat bir hayat sağlaması gerektiğine inanır. Filmin konusu her ne kadar göç ekseninde devam etmese de, filmin çekildiği yıllarda Türkiye'de var olan Almanya veya gurbetçi algısı ile ilgili fikir vermektedir. Dönem itibariyle filmde, gurbetçi veya göçmen işçi olarak nitelenen kişiler *zenginliği*; Almanya ise *zenginliğin kaynağı* (kolay paranın kazanıldığı yer) olarak tasvir edilmektedir. Bu filmde sürekli olarak *zengin gurbetçi*, *zengin Almancı* imajlarına vurgu yapılmaktadır. Sosyolojik açıdan bu durum, hem kurumsal anlamda göçmen ve göçmen algısını belirlemekte, hem de toplumda var olan göç etme arzu ve düşüncesini canlı tutmaktadır. Bu bağlamda, film söylemi içinde göçmenin yakaladığı yaşam standartları yüceltilmektedir. Ayrıca, dönemin ekonomik ve sosyal değerleri film yoluyla rahatlıkla anlaşılabilir. Bu tarz film ve filmlerde yer alan söylemler ekseninde göç fikrinin Türk toplumunda sürekli canlı kalması ile topluma empoze edilen göçmen figürü arasında nedensel bir bağ kurulabilir. Bu noktada literatürde gerek Makal'ın gerekse Esen'in, "*Postacı*" (1984) adlı filme ve bu film gibi göç konusunun *dolaylı* olarak işlendiği filmlere yer vermedikleri görülmektedir. Bu açıdan sınırlılıklar bağlamında bu tür filmlerin göç filmleri olarak değerlendirilmesi mümkün görünmemektedir. *Konu* bağlamında, göç süreci ile kısmen ilintili diğer filmlere kısaca değinmek anlamlı durmaktadır.

Osman Seden'in yönettiği "*Sana Layık Değilim*" (1966), Yavuz Figenli tarafından yönetilen "*Vahşi Arzu*" (1972), Natuk Baytan'ın yönettiği "*Yıkılış*" (1978), "*Üçkâğıtçı*" (1981) ve benzer birçok filmde göç, göçmen, gurbetçi ve Almanya gibi ögelere rastlanmaktadır. Bu filmlerin sayısı, değişkenlerin arttırılmasına bağlı olarak göreceli olarak arttırılabilir. Dönem itibariyle çekilen, özellikle düşük bütçeli ve videokaset sektöründe satılmak veya kiralanmak üzere üretilmiş arabesk ve komedi filmleri de dâhil edildiğinde, sayı giderek artmaktadır. "*Cilalı İbo Almanya'da (Avrupa'da)*" (1970), "*Deliler Almanya'da*" (1988), "*Almanya Macerası*" (1990), "*Kadersiz Doğmuşum*" (1991), gibi filmler bu furyaya örnek olarak verilebilir. Özellikle düşük bütçelerle çekilen ve birçoğunun bugün herhangi bir *kopyasına ulaşamayan* bu filmlerde, göç olgusu sadece *film örgüsündeki unsurlardan biri* olmanın ötesinde değildir.

Literatürde her ne kadar bir *göç filmi* olarak nitelendirilse de, Tunç Okan'ın yönettiği ve Friedrich Dürrenmatt'ın *Die Wurst* (Sucuk) adlı hikâyesinden yola çıkılarak

kurgulanan “*Cumartesi Cumartesi*” (1985) adlı film²¹, göç süreci ve etkilerinden öte, İsviçre’de yaşayan iki karakterin yaşamının tekdüzeliği ekseninde gelişen, modern bir taşlama izlenimi vererek, bir göç filmi olmaktan uzak bir seyir izlemektedir. Bu nedenle film ilerleyen aşamalarda çalışma örneklemini içinde değerlendirilmeyecektir.

Literatür ve film taramasından elde edilen bilgiler ışığında göç sürecinin, Türk Sineması için ilginç ve ilgi çekici bir alan olduğu ortadadır. Fakat göç sürecinin etkilerinin objektif olarak analiz edilebilmesi için özellikle seçilen tarih aralığı (1971-1994) ve seçilen filmlerin önemi ortaya çıkmaktadır. Bu noktada çalışmanın ilerleyen süreçte ortaya konulabilecek diğer çalışmalara ışık tutması açısından yabancı yönetmenlerin ürettiği Türk dış göçü ile ilgili yapılan filmlere de ayrıca yer verilmiştir.

2.2.1.2. Yabancı (Avrupalı) Yönetmenler Tarafından Türk Dış Göçü ile İlgili Yapılan Filmler

Avrupa Sineması olarak nitelendirilen, Fransız ve İtalyan Sineması’nın öncülüğünü yaptığı alanda, Chansel’e göre uzun yıllar göç ile ilgili herhangi bir eser üretilmemiştir. Göç, göçmen veya yabancı kavramlarını anlatabilen tek unsur, şehirde dolaşan birkaç yabancı yüzden başka bir şey değildir. Bu yüzler (göçmen-yabancı karakterler) çoğunlukla *seyircide tedirginlik etkisi uyandırmak için* kullanılmıştır. Jean Renoir’in başrolünü üstlendiği “*Toni*” (1934) adlı filmde bir İtalyan *göçmenin anlatılması*, bu döneme ait istisna filmlerden biri olarak sayılmaktadır. Fakat göçün başlaması ve Avrupa’da hatırı sayılır bir göçmen kitlenin oluşmaya başlaması ile birlikte, özellikle Fransa ve Almanya’da göçmen işçilerin konu edinildiği filmler çekilmeye başlanmıştır. Bu filmler başlangıçta, göçmenlerin maruz kaldıkları ayrımcılıkları gözler önüne seren ve siyasal söylemler içeren filmler olarak karşımıza çıkarken; günümüzde özellikle, yasadışı göç ve bu göçlerin bireyler üzerindeki etkilerinin anlatıldığı filmlerle, göç ve *göçmen* kavramları Avrupa Sineması’nda yer almaya devam etmektedir (Chansel, 2003, s. 118). Chansel’in üzerinde durduğu dış göç olgusunun sosyal izlerinin hissedilmeye başladığı yıllarda, özellikle *göç alan ülkelerde*, göçmenleri anlamak veya göç sürecinin göç edilen toplum üzerindeki etkilerini yansıtmak adına, yabancı yönetmenler tarafından birçok film üretilmiştir. Çalışma kapsamında değerlendirilen göç filmlerinin kronolojisi ve filmlerin *hedef ülkeleri* takip edildiğinde, bu filmlerin

²¹ Filmin orijinal adı “*Drôle de Samedi*” dir (Internet Movie Database, tarih yok)

çoğunlukla göçün en yaygın hissedildiği Almanya’da yoğunluk kazandığı; Almanya’dan sonra İsveç, İsviçre ve Avusturya’da yoğun olarak göç ve göçmenlerle ilgili filmlerin yapıldığı sonucuna varılmaktadır.

Avrupalı yönetmenlerin bu konuya eğilmelerinin farklı nedenleri olduğu ifade edilebilir. 1978 yılında “*Almanya’da Yabancı İşçiler Üzerine Sinema Çalışmaları*” adlı eserinde bu konuya değinen Schöning’e göre, Almanya’da yabancı işçiler ve onların problemleriyle ilgili sinema filmleri, Alman seyircisi tarafından ilgi ile karşılanmıştır. Bu filmlerin senaryolarında, insanlar arasındaki problemler, işçi göçü ile bağlantıları ve sebepleri yer almaktadır. Konu olarak uğraşlar, yalnızlık, yabancı bir dünyada yabancılığın içinde kayboluş, yeni değerlere ve şartlara uyum zorlukları veya uyumsuzluk gibi sosyal sorunlar işlenmektedir (Schöning, 1978, s. 95-101). Schöning bu bağlamda, aşağıdaki üç filmi incelemiştir:

1. İranlı yönetmen Sohrab Shahid Sales’in yönettiği “*Burada Yaban Ellerde*” (*In der Fremde*) (1974-75),
2. Alman yönetmen Rainer Werner Fassbinder’in yönettiği “*Korkunun Can’ı Yemesi*” (*Angst Essen Seele auf*) (1974),
3. Alman yönetmen Helma Sanders’in yönettiği “*Şirin’in Düğünü*” (*Shirins Hochzeit*) (1976) (Schöning, 1978).

Schöning, bu filmlerde yer alan sosyolojik unsurları tespit etmeye çalışmıştır. Bu çalışmada yapılan analizler, özellikle göçmenlerin dönem itibarıyla sorunlarını ve göç ettikleri toplumlarda oluşan algıyı betimleyici özellikler taşımaktadır.

Çalışmanın ekseninde her ne kadar kapsam dışı bırakılsa da, Türk dış göçü, Türk göçmen işçiler ve diğer göçmenlerle ilgili *Avrupalı yönetmenler tarafından çekilen filmlerin*, özellikle konu bağlamında değerlendirilmesi faydalı olacaktır. Bu filmlerden önde gelen bazı örnekler üzerinden, yine filmlerin adı, yapım yılı, yönetmeni, yapıldığı ülke ve kısa içerik özetleri dikkate alınarak, tablo 9’da yer alan sınıflama yapılmaya çalışılmıştır. Tabloda Chansel’in de değindiği ülke sıklığının görülebilmesi için, özellikle filmlerin yapıldığı ülkelere de yer verilmiştir.

Tablo 9. Avrupalı Yönetmenler Tarafından Çekilen Göç Konulu Filmlerden Örnekler

	Filmin Orijinal Adı Filmin Türkçe Adı	Yapım Yılı	Yönetmen	Ülke	Konusu
1.	In der Fremde Burada Yabancı Ellerde	1974	Sohrab Shahid Sales	Almanya	Almanya’da yaşayan bir işçinin yalnızlığı ve yabancı bir toplumda yaşadığı yalnızlaşma
2.	Shirins Hochzeit Şirin’in Düğünü	1976	Helma Sanders- Brahms	Almanya	Anadolu’nun bir köyünde yoksulluk içinde yaşayan Şirin’in, sevdiği adama kavuşmak için kaçarak Almanya’ya göç etmesi ile yaşadığı trajik olaylar
3.	Metin Metin	1979	Thomas Draeger	Almanya	Berlin, Kreuzberg’de yaşayan ve Almanca bilmeyen 6 yaşındaki Metin’in, bir apartmanda yaşadığı sıkışmışlık, mahallede yaşadığı baskı ve asimilasyon; yaşıtı olan Alman kızı Anne ile olan arkadaşlığı ekseninde gelişen olaylar
4.	Cemil Cemil	1985	Jo N. Schäfer	Almanya	<i>Bu filmin kopyasına ve hakkında herhangi bilgiye ulaşılamamıştır</i>
5.	Die Kümmeltürkin geht Melek Dönüyor	1985	Jeanine Meerapfel	Almanya	1970 yılında Almanya’ya gelen Melek’in genç bir göçmen işçi olarak Almanya’da ırkçılık ve yabancı düşmanlığı eksenindeki yaşam mücadelesi
6.	Yasemin Yasemin	1988	Hark Bohm	Almanya	Yasemin adlı ikinci kuşak Türk gencinin bir Alman’a âşık olması ile başlayan aile içi çatışma ve Yasemin’in geleneklere karşı koymaya çalışırken ailesinden kopamaması ile gelişen olaylar
7.	Reise der Hoffnung Umuda Yolculuk	1990	Xavier Koller	İsviçre	Türkiye’de yaşayan Kahramanmaraşlı bir ailenin, kaçak yollarla ve oldukça zor şartlar altında süren bir yolculukla İsviçre’ye ulaşmaya çalışması

8.	Zeit Der Rache İntikam Vakti	1990	Anton Peschke	Avusturya	Avusturya’da yaşayan babasının bir kazada hayatını yitirmesi üzerine, intikam almak için Anadolu’daki köyünden Viyana’ya gelen 10 yaşındaki çocuğun hikâyesi
9.	Happy Birthday Türke Mutlu Yıllar Türk	1992	Doris Dörrie	Almanya	Alman bir ailenin yanında büyüyen ve hiç Türkçe bilmeyen Kemal adlı karakterin uyuşturucu ve yaşamla mücadelesi
10.	Kanak Attack Kanak Saldırısı ²²	2000	Lois Becker	Almanya	Ertan isimli bir karakter ekseninde göçmenlerin suçla olan ilişkisi, çeteleşme ve Türk gençlerinin Alman toplumu ile olan kopukluğu

Tablo 9’ da sunulan filmlere ilişkin veriler, filmlerin işlediği konular göç ve algı arasındaki ilişkiyi ortaya çıkaran özellikler taşımaktadır. Avrupalı yönetmenlerin objektifinde göç, çoğunlukla *kriminalite* ile sonuçlanan süreçlere odaklanmaktadır. İntikam, yasadışılık, uyuşturucu ticareti ve anomik karakterlerin başrolde olduğu bu filmler, kısmen de olsa *Avrupalı bakış açısını* veya *Avrupalı gözünde göçmenin kimliğini* özetlemektedir. Chansel’in bahsettiği *şehirdeki yabancı* (Chansel, 2003), bu filmlerde *şehirdeki suçlu* sunumuna devşirilmektedir. Ayrıca “*Kanak Attack*” (2000) gibi filmlerde kullanılan *kanak* kelimesi, Alman toplumunda, özellikle göçmenler ile ilişkilendirilen bir aşağılama ifadesi olarak, filmler yoluyla toplumsal dışavurumu simgelemektedir. Göçmene yönelik stereotipler ekseninde kurgulanan filmlerde, göçmenin yalnızlığı ve toplum dışına itilmişliğini anlatan bazı önemli yönetmenler dikkat çekmektedir. Bu eksende, yabancı yönetmenler tarafından çekilen Türk dış göçü ve göç konulu filmler örnekleminin yakınında duran ve olaylara sadece insan ve mekân etkileşimi boyutunda yaklaşan yönetmen Rainer Werner Fassbinder tarafından yönetilen filmlere, çalışmanın bu kısmında kısaca değinmek anlamlı olacaktır.

Fassbinder, göçmen kavramıyla Almanya’nın tanışmasından kısa bir süre sonra ortaya koyduğu filmlerle Alman toplumunun gözündeki göçmen algısını net göstergelerle ortaya koymuş bir yönetmen olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada her ne kadar anlatılan göçmen karakterler film içinde Türkiyeli olarak yer alamasa da, tipik göçmen

²² “*Kanak*” kelimesi filmlerde görüldüğü üzere, yabancılar için kullanılan bir aşağılama, küfür ifadesidir.

profili bağlamında Türklerden çok fazla ayırt etmenin zor olduğu ögelerle karşımıza çıkmaktadır.

Fassbinder'in iki filmi oldukça göze çarpmaktadır. “*Katzelmacher*” (1969) adlı filmde, rutin hayatlar süren Alman gençlerinin gözünden, mahalleye yeni taşınan Yunanlı göçmen işçi örneğinde, bir göçmenin Alman toplumu tarafından nasıl algılandığı anlatılmaktadır. Filmde, Yunan göçmenin, mahalle tarafından bir tehdit olarak algılanması (Fassbinder, Katzelmacher, 1969) çok bariz bir şekilde okunmaktadır. Diğer bir film olan “*Angst Essen Seele auf / Korkunun Canı Yemesi* (1974) adlı yapımda ise Fassbinder, Faslı bir göçmen işçi ve bu işçinin birliktelik yaşadığı kendisinden büyük Alman kadını etrafında dönen dışlanmışlık örgüsünü ortaya koymaktadır. Özellikle Faslı Ali karakterinin, Alman kadınla olan münasebetinin, kadının çevresi tarafından kesin ve keskin bir dille reddedilmesi, film yoluyla anlatılan göçmen algısı ve Alman toplumunun yaşadığı ikilemin yapısına ilişkin önemli kanıtlar sunmaktadır. Burada önemli noktalardan biri de, filmde ana karakter olarak sunulan Ali'nin, aslında tüm göçmenleri temsil etmesidir (Fassbinder, 1974). Chansel'in bahsettiği *şehirde dolaşan birkaç yabancı yüzden başka bir şey* olamayan göçmen ya da *yabancı*nın oluşturduğu korku (Chansel, 2003), bu filmlerde net bir şekilde algılanmaktadır.

Fassbinder'in filmlerin isimlerini seçerken kullandığı kelimeler, göçmen ve Alman toplumu arasındaki ilişkiyi ortaya koymaktadır. *Katzelmacher*²³ (Fassbinder, Katzelmacher, 1969) kavramı yine *kanak* gibi göçmenler için kullanılan bir aşağılama ifadesidir. *Angst Essen Seele auf* ifadesi ise, Almanca gramerine göre yanlış bir cümledir. Cümlelerin doğrusu *Angst İsst Seele auf* iken; Fassbinder'in kırık bir Almanca kullanışı, göçmenlerin dil problemlerine yönelik bir gönderme olarak düşünülebilir.

Bu noktada belgesel olarak yapımı gerçekleştirilen ve dikkat çeken iki yapıma değinmek faydalı olacaktır. Jo N. Schäfer tarafından yönetilen belgesel film “*Am Rande der Träume / Hayallerin Kıyısında*” (1984) ve Günter Wallraff tarafından yönetilen “*Ganz Unten / En Alttakiler*” (1985) adlı belgesel filmler, özellikle Türk göçmen işçilerin hayat tarzları üzerine yoğunlaşmaktadır. Wallraff, Türk işçi kılığına girerek yaşadığı deneyimleri önce kitaplaştırmış, daha sonra filme almıştır (Knight, 2004, s. 53). Wallraff'ın ortaya koyduğu bu teknik, sosyolojik gözlemin etkin izlerini taşımaktadır.

²³ “*Katzelmacher*” Almanca argo bir ifade olup *kedi ile birlikte olan* anlamına gelmektedir. Filmde göçmen karakterlerin kedi düzücü olarak aşağılanması üzerinde durularak film isimlendirilmiştir.

Üretilen bu filmlerin dönemin sosyolojik özelliklerinin yanı sıra, özellikle Alman toplumunun göreceli olarak genel bakış açısını yansıtan figürler taşıdığı bilgisi oldukça önemlidir. Bu bağlamda Avrupa sinemasının göçmenlere yönelik tutumu ayrı bir başlık altında incelenebilir.

2.2.1.3. Göçmen Yönetmenlerin Filmleri ve Métissage Sineması

“*Beyaz Perdedeki Avrupa*” isimli eserinde Dominique Chansel, son yıllarda göçmen kökenli genç yönetmenlerin, başta bütünleşme ve kimlik sorunları olmak üzere, yaşanan toplumda maruz kalınan ayrımcılık, adaletsizlik, göçmen ailelerin yaşam tarzındaki (geleneksellik kökenli) baskı gibi konularda filmler üretmeye başladığını vurgulamaktadır. Chansel, bu filmlerde çoğunlukla isyankâr bir tavrın takınılmış olmasına rağmen, yaşananların mizahi ve alaycı bir şekilde anlatıldığı yapımların olduğunu da ifade etmektedir (Chansel, 2003, s. 119). Chansel’in bahsettiği isyankâr, fakat alaycı yapısıyla tanımlanan ikinci veya üçüncü kuşak genç göçmenlerin kendi yaşamlarından parçaları derlediği akım, sinema akımları içinde *métissage sineması* olarak adlandırılmaktadır.

Fransızca kelime anlamı *ırkların karışması* olan *métissage* ifadesi sinema ile birleştiğinde, *iki farklı kültürün kaynaşması yoluyla ortaya çıkan filmleri* betimlemek için kullanılır. Abel’in aktardığına göre, Alman film eleştirmeni Georg Seeßle’in bir makalesinde kullandığı bu ifade, üçüncü veya dördüncü kuşak göçmenlerin kendi hayatlarından deneyimler taşıyan filmleri tanımlamak için kullanılmaktadır (Abel, 2013, s. 33).

Métissage ifadesinin dışında sentez kültürlerin sonucu olan bu filmleri tanımlamak için kullanılan en ilginç tanımlamalardan biri de, *transnasyonel sinema* ifadesidir. Ezra ve Rowden, *transnasyonel sinema* kavramının, kültürler ve milletler arası ilişkilerin bir sonucu olduğunu ifade etmektedir (Ezra & Rowden, 2006, s. 1).

Métissage, *transnasyonel* veya *diyasporik*, olarak adlandırılan bu sinema alanı, özellikle ve çoğunlukla göç hareketleri sonrası ortaya çıkmış ve farklı kültürlerin sentezi olarak karşımızda duran sinema filmlerini tanımlamak için kullanılmaktadır.

Métissage sineması ekseninde, Almanya’da özellikle ikinci ve üçüncü kuşak göçmen çocuklarının göç ile ilgili deneyimlerini filmlere yansıttıkları görülmektedir. Bu yönetmenler arasında en fazla dikkat çeken şüphesiz *Fatih Akın*’dır. Fatih Akın ismi ön plana çıkmakla beraber, *métissage sineması* üst başlığında, Avrupa Türk göçmen

sineması olarak adlandırabileceğimiz akımın, birçok aktörü mevcuttur. Marco Abel'e göre, bu akımın en önemli temsilcilerinden biri *Thomas Arslan*'dır. Thomas Arslan, 1962 yılında *Braunschweig* adlı bir Alman kentinde doğmuş; yaşamının 1967 ile 1971 yılları arasında Ankara'da geçirmiştir. Daha sonra döndüğü Almanya'da gurbetçi bir ailenin çocuğu olarak önce edebiyat, daha sonra ise sinema alanlarında eğitim gören Arslan, ilerleyen yıllarda kendini en iyi ifade edebileceği alan olan sinema sektöründe eserler vermeye başlamıştır (Abel, 2013, s. 31).

Dönmez-Colin, Arslan'ın bir üçlemeyle kendi gözlemleri ekseninde *Almanya'da Türk olmak* fikrini beyazperdeye aktardığını ifade etmektedir. Bu filmler "*Geschwister / Kardeşler*" (1996-97), "*The Dealer / Satıcı*" (1999) ve "*Der Schöne Tag / Güzel Bir Gün*" (2001) adlı filmlerdir (Dönmez-Colin, 2014, s. 46).

Métissage sineması veya göçmen sineması olarak adlandırdığımız akımın en önemli Türkiye kökenli temsilcilerinden biri, Fatih Akın olarak ifade edilir. Arslan'a nazaran Akın, tarz olarak daha fazla göçmen Türk toplumu ve göçmenlikle ilgili eser ortaya koymuş bir yönetmendir. "*German National Cinema*" adlı eserinde Sabine Hake, Türk göçmen sinemasını, "*hibrit kimliklerin paradigmatik yansıması*" ifadesi ile betimlemektedir. Hake'ye göre, Akın'ın provokatif sinemasının başlangıcını, hem yönetmen, hem de senarist olarak görev aldığı "*Kurz und Schmerzlos / Kısa ve Acısız*" (1998) adlı film oluşturur. Fatih Akın Sineması'nın en önemli örnekleri, "*Im Juli / Temmuz'da*" (2000), "*Solino*²⁴" (2002), "*Gegen die Wand / Duvara Karşı*" (2004), "*Kebab Connection*²⁵" (2005) ve "*Auf der Anderen Seite / Yaşamın Kıyısında*" (2007) adlı filmlerdir (Hake, 2007, s. 218).

Fatih Akın ve Thomas Arslan'ın dışında, ikinci kuşak ve üçüncü kuşak olarak Avrupa'da sinema sektöründe deneyimlerini ortaya koyan birçok göçmen yönetmen bulunmaktadır. Bu yönetmenler ve métissage sineması kapsamında değerlendirebileceğimiz bazı filmleri, tablo 10'da sıralanmıştır.

²⁴ "*Solino*" adlı filmin, Türkiye gösterimi ile ilgili veriye rastlanmamıştır. Bu nedenle Türkçe isim kullanılmamıştır.

²⁵ "*Kebab Connection*" adlı film, Türkiye'de aynı isimle gösterime sunulmuştur (Radikal Gazetesi, 2014)

Tablo 10. Göçmen Yönetmenler Tarafından Çekilen Göç Konulu Filmler

	Filmin Orijinal Adı Filmin Türkçe Adı	Yapım Yılı	Yönetmen	Ülke	Konusu
1.	Ich Chef, Du Turnschuh Ben Baş Sen Ayak	1992	Hussi Kutlucan	Almanya	Ermeni kökenli bir sığınmacının Almanya’da şantiyede çalışırken hiyerarşik düzende yaşadığı sıkıntılar
2.	Geschwister Kardeşler	1996-97	Thomas Arslan	Almanya	Berlin’in Kreuzberg bölgesinde yaşayan, anneleri Alman, babaları Türk olan 3 gencin günlük hayatı, hayalleri ve amaçları ile örülü karmaşık hikâyeler
3.	The Scar Yara	1998	Yılmaz Arslan	Almanya Avusturya İsviçre Türkiye	Almanya’ya göç etmiş bir göçmen ailenin Hülya adındaki kızı, psikolojik nedenlerden dolayı Türkiye’ye yollanması ve Hülya’nın geri dönüş mücadelesi
4.	Kurz und Schmerzlos Kısa ve Acısız	1998	Fatih Akın	Almanya	Almanya’da yaşayan göçmen çocukların suç, hırsızlık ve hapisane üçgeninde geçen hayatları
5.	The Dealer Satıcı	1999	Thomas Arslan	Almanya	Can isimli göçmen gencin bulunduğu çevreden, uyuşturucu kartellerinden kopma mücadelesi
6.	Die Auslands Tournee Yurt Dışı Turnesi	2000	Ayşe Polat	Almanya	Senay adlı 11 yaşındaki Türk kızının, babasının ölümü ile birlikte küçük yaşta kendisini terk eden annesini arama macerası
7.	Im Juli Temmuz’da	2000	Fatih Akın	Almanya	Aşık olduğu Türk kadının peşinden Türkiye’ye giden bir Alman gencin İstanbul macerası
8.	Der Schöne Tag Güzel Gün	2001	Thomas Arslan	Almanya	Aktris olma hayalleri olan Deniz adlı seslendirme sanatçısının hikâyesi
9.	Anam Anam	2001	Buket Alakuş	Almanya	Uyuşturucu bağımlısı oğlunu yeniden kazanabilmek için mücadele eden bir annenin öyküsü
10.	Alles Getürkt Türk Lokumu	2002	Yasemin Şamdereli	Almanya	Alman bir polisin Türk kızı Nihan’a âşık olması üzerine gelişen olaylar
11.	Solino Solino	2002	Fatih Akın	Almanya	İtalyan göçmen bir ailenin etnik çelişkiler ve uyum sorunları üzerine yaşadığı problemler
12.	Kleine Freiheit Küçük Özgürlük	2003	Yüksel Yavuz	Almanya	Almanya’ya yasadışı göç eden iki gencin Avustralya’ya gidebilmek için uyuşturucu satıcılığına varan suçlara bulaşması

13.	Gegen die Wand Duvara Karşı	2004	Fatih Akın	Almanya	Kişilik sorunları yaşayan bir erkek ve geleneksel yapıya başkaldıran bir kadının Almanya motifli aşk hikâyesi
14.	Urban Guerillas Şehir Gerillaları	2004	Neco Çelik	Almanya	Berlin’de yaşayan göçmen gençlerin, cinsiyet ve kimlik eksenli hikâyesi
15.	En Gadre Koru Kendini	2004	Ayşe Polat	Almanya	Alice ve Berivan adlı iki farklı kültürden gelen genç kızların, Katolik eğitim yurdunda gelişen, yalnızlık temelli arkadaşlıkları
16.	Eine Andere Liga Başka Bir Lig	2005	Buket Alakuş	Almanya	Annesini geçirdiği hastalık nedeniyle kaybeden, Hayat isimli genç kızın futbol aşkı ve Annesi ile aynı rahatsızlığı yaşaması çerçevesinde gelişen olaylar
17.	Auf der Anderen Seite Yaşamın Kıyısında	2007	Fatih Akın	Türkiye Almanya	Siyaset, göçmenlik ve yaşam tarzının işlendiği olaylar zinciri
18.	Chiko Chiko	2008	Özgür Yıldırım	Almanya	Hamburg gettolarında yaşayan iki Türk gencinin hayatı, uyuşturucu satıcılığı ile başlayan suç ilişkileri
19.	Evet, Ich Will! Evet, İstiyorum	2008	Sinan Akkuş	Almanya	Berlin’de yaşayan, farklı din ve kültürden çiftlerin evlenmek istemeleriyle gelişen olay örgüsü
20.	Luks Glück Haluk'un Mutluluğu	2010	Ayşe Polat	Almanya	Almanya’da lotodan para kazanan göçmen bir ailenin Almanya ve Türkiye hayalleri arasındaki gidiş gelişleri
21.	Almanya-Willkommen in Deutschland Almanya'ya Hoş Geldiniz...	2011	Yasemin Samdereli	Almanya	Almanya’da yaşayan Türk göçmenlerin 50 yıllık yaşamları; kimlik ve entegrasyon kavramlarının göçmen bir aile üzerinden anlatımı
22.	300 Worte Deutsch 300 Kelime Almanca	2013	Zuli Aladağ	Almanya	Uyum kursları, yabancılar polisi ve vize gibi bürokratik zorluklar ve göçmenlerin dil sorunlarının mizahi bir dille anlatımı

Kaynaklar: (Hake, 2007), (Hake & Mennel, 2012), (Tosun, 2006)

Hake, Mennel ve Tosun’un yaptığı çalışmalardan elde edilen bilgiler ışığında oluşturulan 10. tabloda yer alan filmler, *transnasyonal film* kavramı ile örtüşen yapımlar olarak karşımıza çıkarken; adı geçen kaynaklarda yer alan bazı filmlere ise tabloda yer verilmemiştir. Çalışma kapsamında yapılan literatür taramasına göre, kaynaklarda yer alan bazı filmler *belgesel film* örgüsüne sahipken, bazı filmler ise *kısa film* kategorisine girmektedir. Ayrıca yine alanla ilgili önemli kaynaklardan biri olan Hake ve Mennel’e ait

“*Turkish German Cinema In The New Millennium: Sites, Sounds, and Screens*” adlı eser başta olmak üzere, transnasyonel sinema örneği olarak sunulan “*Kebab Connection*” (2005) adlı film, Anno Saul adlı Alman bir yönetmene aittir. Fatih Akın’ın senaryo yazımında yer aldığı film,²⁶ bu nedenle bir *Fatih Akın* filmi şeklinde algılanmaktadır.

Diyasporik sinema filmi veya *transnasyonel film* örneklerinin dışında kalan özellikle *belgeseller* ve *kısa filmler* bu noktada oldukça dikkat çekmektedir. Hatice Ayten’e ait “*Gülizar*” (1994) adlı belgesel-kısa film, Yüksel Yavuz’un yönettiği “*Mein Vater, der Gastarbeiter / Misafir İşçi Babam*”²⁷ (1994), Seyhan Derin’in yönettiği “*Ich bin die Tochter meiner Mutter / Ben Annemin Kızıyım*”²⁸ (1996), Kenan Kılıç’ın yönettiği “*In der Fremde / Gurbet*”²⁹ (2007) adlı yapımlar, belgesel sınıfında tasnif edilmektedir. Bu filmlerin sinema filmi olarak araştırmalarda yer alması, tür ayrımının doğru yapılamaması sorununu beraberinde getirecektir.

Diyasporik sinemanın önde gelen yönetmenleri ve filmleri dışında, *göçmenlik hayatı ile ilgili yaşamsal birikimleri olmaksızın* göçmen tiplerini veya sorunlarını yansıtan *göçmen yönetmenler* de karşımıza çıkmaktadır. Bu yönetmenlerden biri de Kutluğ Ataman’dır. Kutluğ Ataman, özellikle cinsiyetçilik ekseninde konumlanan filmleriyle, Almanya’da yaşayan göçmen çocukları ve kimlik bunalımı ile ilgili eserler vermiştir (Yaren, 2008, s. 120-132). Ayrıca sadece belgeseller yoluyla göçmen toplum fenomenine değinen yönetmenlerde, özellikle Almanya’da yaygınlaşmaktadır. Bu yönetmenlerin en önemli temsilcisi Aysun Bademsoy’dur. Bademsoy’un yönettiği “*Deutsche Polizisten: Viele Kulturen - Eine Truppe / Alman Polisler: Çok kültür- Tek Birlik*” (2004) adlı belgeselde, işçi çocuğu olarak geldikleri ülkede polis olarak görev yapan göçmen ailelerin çocukları anlatılmaktadır. Bunun yanında Bademsoy, yönettiği “*Die Hochzeitsfabrik / Düğün Fabrikası*” (2005), “*Am Rand der Städte / Şehrin Varoşlarında*” (2006), “*Ich Gehe Jetzt Rein / Ben Şimdi Temizim*” (2008) adlı belgeseller yoluyla, göçmen toplum ve bulunduğu atmosfer ile ilgili eserler ortaya koymuştur (Hake & Mennel, 2012, s. 72).

²⁶ <http://www.imdb.com/title/tt0177882> (Kebab Connection, tarih yok).

²⁷ <http://www.imdb.com/title/tt0209142/> linkinde yer alan bilgilere göre eser 52 dakikalık bir belgeseldir (Mein Vater, der Gastarbeiter, tarih yok).

²⁸ <http://www.cinema.de/film/ich-bin-tochter-meiner-mutter,1316546.html> linkinde yer alan bilgilere göre eser belgesel sınıfında değerlendirilmektedir (Ich Bin Tochter Meiner Mutter, tarih yok).

²⁹ http://www.film.at/gurbet_in_der_fremde/ linkinde yer alan bilgilere göre belgesel Avusturya yapımı ender filmlerden biridir (Gurbet - In der Fremde, tarih yok).

Diyasporik sinemanın öncülerinden Fatih Akın, “*Denk ich an Deutschland - Wir Haben Vergessen Zurück zukehren / Geri Dönmeyi Unuttuk*” (2001) (Neubauer, 2011, s. 221) adlı eseri yoluyla, yaşadığı dünya ve göçmenlik sendromunu belgesel dille anlatmaya çalışmıştır. Bunun dışında Akın, “*Crossing The Bridge: The Sound of İstanbul / Köprüyü Geçmek: İstanbul Hatırası*” (2005) adlı belgeselle, Türkiye’nin çok kültürlü yapısını müzik yoluyla anlatma yolunu seçmiştir.

Göçmen sineması olarak adlandırılan Türk diasporik sinemasının son yıllarda giderek artan bir ivmeyle eserler verdiği ortadadır. Bu ivmeyle beraber yönetmenlerin özellikle değindiği konular, Avrupa’da yaşayan Türk toplumu hakkında sosyolojik ipuçları barındırmaktadır. Gerek filmler gerekse belgeseller yoluyla ortaya çıkan toplumsal imajın, sinema dili ekseninde olumlu bir paralelde ilerlediğini söylemek zor olacaktır. Yine de bu filmlerin sosyo kültürel tahlillerinin yapılması, göçmen travmasının üçüncü ve dördüncü kuşak tarafından nasıl absorbe edildiğine dair izler taşıması bakımından, sosyoloji açısından önemli veriler barındırmakta ve üzerinde çalışılması gereken bir alan olarak karşımızda durmaktadır.

Yaren’e göre, diasporik sinemanın “*ilk döneminin en popüler izleği, iki kültür arasında kalan göçmen ailesinin dramıdır*”. Bu dramatik aksiyonları, cinsiyetçi yaklaşımlara yönelik filmler takip eder. Bu filmlerde, Türkiye’ye dönüş arzusu, umutsuzluk, şiddet, ırkçılık, cinayet, toplumsal hoşgörü ve kültürel çeşitlilik üzerine temellendirildiği iddia edilen Alman söylemine karşı duruş ve yabancı düşmanlığı gibi konuların yer aldığı görülmektedir (Yaren, 2008, s. 130-134). Bu çerçevede, özellikle ilk dönem Türk Sineması ve göçmen sinemasında yer alan sinematik unsurların kıyaslanması yoluyla, sosyal olguların çözümlenmesinde farklı bir bakış açısı yakalanılabileceği düşünülebilir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. METODOLOJİ

Bu bölümde, beş alt başlık üzerinden araştırmanın metodolojik çerçevesi özetlenmektedir. Konunun teorik ve metodolojik olarak göç sosyolojisi, sinema sosyolojisi, görsel sosyoloji gibi farklı alanları bir araya getiren göç filmleri üzerinden sosyolojik içeriklerini okuma girişimi, detaylı teorik ve metodolojik yapıların beraber kullanımını gerektirmektedir. Bu alanların genişliklerinden dolayı kuramsal ve kavramsal detaylarının genel özeti, kuram ve kavram kısmında tartışılmıştır. Bu kısımda ise sadece, bulguların analizinde takip edilen metodolojik süreç özetlenmektedir. Bu bağlamda araştırmanın konusu, amacı, yöntemi, evren ve örnekleme; kapsam ve sınırlılıkları tartışılmaktadır.

3.1. Araştırmanın Konusu

Araştırmanın konusunu, Türkiye toplumunun sosyal değişim unsurlarından biri olan, 1961 yılı sonrası Türkiye’den, başta Federal Almanya Cumhuriyeti olmak üzere Batı Avrupa ülkelerine göç eden vatandaşlarının, göç süreçleri ve bu göçün konu edildiği filmler oluşturmaktadır. Ancak ilgili filmlere tarihsel bir sınırlama konulmuştur. İncelenecek filmler, 1971 ile 1994 yılları arasında Türkiye kökenli yönetmenlerce çekilen filmlere odaklanarak, Türk Sineması’na yansıyan dış göç süreçlerini konu edinmektedir. Bu tarihlerin seçilmesinin bazı önemli nedenleri vardır. Öncül neden, göç olgusunun sinemada hissedilmeye başlandığı dönemin 1970’li yıllar olmasıdır. 1994 yılı itibarıyla sonlandırılmasındaki temel etken, göç sürecinin artık klasik sinemasal söylem düzeyinden uzaklaşıp, yeni alanlar oluşturmaktan kaynaklanmaktadır. Türk Sineması göçü direkt olarak konu edinmemekte, dolaylı söylemlerle kimilerinde yoğun olarak göçün etkileri ve toplumsal değişimi gözler önüne sermektedir (bkz 2.bölüm). Bunun yanı sıra, yeni bir dönem olarak adlandırılan, göçün kalıcılaşıp artık göçmen kültürü haline dönüştüğü, diasporik sinema ekolünün başlangıç yılları 1990’lı yıllar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sebeplerden dolayı çalışmanın başlığı “Perdeye Yansıyan Gurbet, Türk Dış Göçü: 1971-1994 Yılları Arası Türk Dış Göç Temalı Filmlerin Analizi” olarak belirlenmiştir.

3.2. Araştırmanın Amacı

Son yıllarda, toplumlarda görsel unsurlar üzerinden etkileşimler ve yansımalar dikkat çekici boyutlara ulaşmış, görsel unsurlar sosyal bilimlerde araştırma birimleri haline gelmeye başlamıştır (Facebook, Twitter sayfa ve kimlikleri gibi).

Araştırmada üzerinde sık sık durulduğu üzere “*sinema, ait olduğu sosyal yapının, kültürünün bir ürünüdür*” ve toplumsal değişimlere bağlı olarak filmlerin konu, içerik ve işleyiş tarzları da farklılaşır. Bu açıdan sinema filmleri, toplumsal değişimi ifade eden toplumsal belgelerdir. Ya da “*Diyalektik açıdan bakarsak, sinema hayattır ve hayat da sinemadır, ikisi de birbirinin hakikatini anlatır*” (Diken & Laustsen, 2011, s. 21). Bu yaklaşımlar çerçevesinde sinema sosyolojik tespitlere ulaşılmasında etkin bir yöntem olarak değerlendirilmektedir.

Çalışma, görsel sosyoloji bağlanımda, filmlerde işlenen göç odaklı verilere ulaşma hedefindedir. Çalışmada, çoklu yaklaşım izlenmekle beraber, vurgu görsel sosyolojinin bir alt alanı olarak değerlendirilen sinema sosyolojisi metodolojisi ekseninde, Türk dış göç hareketlerinin yoğunlaştığı dönemin sinemasal anlatımlarını inceleyerek, dönemin filmlerde vurgulanan yapısının, temel sosyolojik kavramlar etrafında tasvirini hedeflemektedir.

Sinemanın sosyal değişimlerden ve sosyal yapıdan bağımsız olamayacağı görüşünden hareketle, göç sürecinde çekilen filmler göçün başlangıcının ve etkilerinin hissedilmeye başlandığı evre ile ilgili oldukça önemli bilgiler içermektedir. İletişim süreçleri açısından düşünülünce, bu filmlerin yansıttığı süreçlerin toplum tarafından algılanışı da dikkatleri çekmektedir. Bu çerçevede çalışma, 1971-1994 yılları arasında yaşanan göç süreçlerinin perdeye yansıtılan çoklu boyutlarının anlaşılmasına katkıda bulunmayı hedeflemektedir.

Tezin genel amacı, 1971-1994 yılları arasında Türk Sineması’nın ürettiği *dış göç* olgusunun konu edildiği filmler yoluyla, göç sosyolojisi ve görsel sosyoloji bağlamında, göç ile ilgili üretilmiş filmlerin göç olgusuna bakışını ve işleyişini tespit etmek; göç eden kitlenin yaşadığı göç süreçlerinin, yansıtılan veriler üzerinden anlaşılmasını ve açıklanmasını sağlamaktır. Bu bağlamda yaklaşıldığında, çalışmada filmlerin içeriklerinin analizi yolu ile iki ana eksenle çözümlenerek tasvir edilmesi hedeflenmiştir. Önce filmler sinemasal kategorilerle (film adı, yönetmeni, senaristi, oyuncular, film türü, süresi ve dili) künyeleri tanıtılmış sonra içeriklerinin sosyolojik kavramlarla kısa ve genel özetleri yapılmıştır. Bu genel tanımlardan sonra, filmlerde nitelden nicele dönüşen detaylı

iki ana ekseninde taramalar yapılmıştır. İlk olarak sosyolojinin bir diğer alt dalı olan göç sosyolojisine ilişkin göç kavramları ekseninde filmler incelenmiştir. Göç tipleri, nedenleri, göçmen tipi, cinsiyeti, göç kararı, göçmenlerin iş yeterliliği, göçün yasal karakteristiği, göç edilen ülke, göçe iten ve çeken faktörler ve göçün sonucu gibi kavramlar etrafında bulguların ortaya konulması hedeflenmiştir.

İkinci aşamada ise, filmlerin içeriklerinde toplumbilimsel kavramlara ilişkin durumların taranması hedeflenmiştir. Yabancılaşma, anomi, bürokrasi, sınıf, sapkınlık, seçkinler, yaşam biçimi, cinsiyet, toplumsallaşma, statü, stereotip, değerler ve diğer kavramlar çerçevesinde bulguların tespit edilmesi amaçlanmıştır.

Göç filmlerindeki göç ve sosyolojiye ilişkin kavramların işlenişi yeni olmamakla birlikte (ör. Diken ve Laustsen, Göktuna Yaylacı vd.) bu kadar çok sayıda filmin incelenmesi, çözümlemenin iki ana ekseninde ayrı ayrı bulgu değerlendirmesini gerekli kılmıştır.

Sosyoloji açısından yeni bir alanda analiz de denenmiştir. Üç film üzerinden görsellerin ve sinemasal kavramların ağırlıklı kullanıldığı göstergebilimsel değerlendirmesiyle içerik analizlerinin bağdaştırılması da, çalışma sırasında denenmeye çalışılmıştır.

3.3. Araştırmanın Evren, Örneklem ve Sınırlılıkları

Çalışmanın evrenini, Türk yönetmenler tarafından üretilmiş, Türkiye’den yurtdışına göçü işleyen filmler oluştururken; örneklem olarak göçün etkilerinin sinemada belirginleştiği 1971- 1994 yılları arasında üretilmiş filmler seçilmiştir. *Tarih aralığı* şu sebepler dikkate alınarak belirlenmiştir: Dış göç temalı filmlerin ilk örneklerini 1971 yılı itibariyle görmekte iken, bu filmlerin 1994’den itibaren artık ana akım Türk Sineması’nda işlenmediği görülmektedir. Artık sadece filmlerde göç ile ilgili alt temalar göze çarpmaktadır. Bu tarihten itibaren ise artık göçmen yönetmenlerin dış göç konusuna eğildiği ve bu alanda diasporik-transnasyonel sinemanın örneklerinin oluştuğu görülmektedir.

Farklı bakış açılarını ve toplumsal yansımaları ortaya koyabilmek için çalışmada *çoklu sinema filmi incelemesi hedeflenmiştir*. Mevcut film incelemelerinde çoklu film incelemelerinin tespit edilen zorlukları da dikkate alınmıştır. Daha önce benzer şekilde yapılan *çoklu film incelemelerinden bir kısmını* şöyle sıralamak mümkündür:

-Diken ve Laustsen (Diken & Laustsen, 2011) “*Filmlerle Sosyoloji*” adlı kitapta altı filmi: (“*Hamam*”, “*Sineklerin Tanrısı*”, “*Tanrı Kent*”, “*Dövüş Klübü*”, “*Brazil*”, “*Hayat Güzeldir*”),

-Toy Par (Par, 2009) “*El Kapılarında Yeşilçam*” adlı doktora tezinde sadece Şerif Gören’ in “*Almanya Acı Vatan*” ve “*Polizei*” adlı filmlerini,

-Ali Tekin (Tekin, 1996) ise göstergebilim odaklı çalışmasında örnek çözümleme olarak “*2001: A Space Odyssey*” adlı filmi incelemiştir.

Bu çalışmaların dışında Onur Nevşehir (Nevşehir, 2010) master tezinde farklı dönemleri yansıtan 15 civarı filmi sınıflandırmaya çalışmıştır. Ayşe Kaya (Kaya A. , 2010) master tezinde Fatih Akın ve Ferzan Özpetek filmlerine odaklanmıştır. Göktuna Yaylacı (Göktuna Yaylacı, 2005) ise master tezinde 30 filmi en iyi yansıttığını düşündüğü dört filmi incelemiştir.

İlgili dönemde yapılan filmlerin çerçeve listesini elde etmekte zorluklarla karşılaşmıştır. Özellikle sinema filmlerine odaklanması da, mevcut listelerin tekrar taranmasını gerekli kılmıştır.

İlk karşılaşılan zorluk filmlere ulaşmaktır. Dönem itibarıyla çekilen daha fazla film olmasına rağmen, bahsi geçen bazı filmlerin gerek kayıt veya kopyalarının günümüzde ulaşılamaması nedeniyle bazı filmler tasnif dışı bırakılmıştır.

İkinci zorluk, filmlere ilişkin yapılmış net bir sıralama ve listenin bulunmayışıdır. Bu sebeple hedeflenen filmlere ulaşabilmek için detay taramalar yapılmıştır. 2. bölümde bahsedilen mevcut listelemeler (tablo 6,7) ve kaynaklardan elde edilen veriler ışığında listelemeler yapılmıştır (tablolar 8, 9, 10).

Çalışmanın önceki bölümlerinde de üzerinde durulduğu üzere seçilen filmlerde *yönetmenin Türkiye kökenli olması* şartı aranmıştır. Burada yönetmenin kökeni ile bakış açısı arasındaki bağ üzerine vurgu yapmak gereklidir.

Bu çalışmada, Avrupalı yönetmenlerin çektiği ilgili tarihleri kapsayan 10 film (bkz. 3. bölüm, tablo 9) çalışmada yönetmenin Türkiye kökenli olması ön koşulu arandığı için kapsam dışı bırakılmıştır. Tablo 8 (bkz. 3.bölüm) de Türk dış göçü ile ilgili çekilen filmler (1966-1994) aralığında 25 film sıralanmaktadır. Bu filmlerden ikisi çalışmanın tarih sınırı dışında kaldığı için (*Turist Ömer Almanya’da* (1966) ve *Bir Türk’e Gönül Verdim* (1969) inceleme evreninin dışında bırakılmıştır. Muammer Özer’in “*Kardeş Kanı*” (1984), İsmet Elçi’nin “*Die Heirat / Düğün*” (1991) ve Tevfik Başer’in

“*Lebewohl Fremde / Elveda Yabancı*” (1993) adlı filmlerine ulaşılmaya çalışılmış; ancak örneklem film çerçevesini oluşturma sürecinde ulaşılamamıştır.

Değişik kaynaklarda göç filmi olarak değerlendirilen ve özellikle illegal göç sürecinin tüm yönlerini ortaya koyan “*Umuda Yolculuk*” (1990) adlı film, gerek tarih sınırı dışında kaldığı, gerekse yönetmen sınırlaması nedeniyle tasnif dışı tutulmuştur.

Yine farklı kaynaklarda yer alan bazı filmlere günümüzde ulaşmak mümkün değildir. Bu engeli aşmak için tespit edilmiş filmlerin yönetmenleri ile görüşülerek filmlerin kopyaları temin edilmeye çalışılmıştır. Korhan Yurtsever’in yönettiği “*Kara Kafa*” (1979) adlı film, *Deniz Yayın* isimli bir sinema koleksiyonerinden; “*Vatan Yolu*” (1988) adlı film ise, filmin yönetmeni Rasim Konyar’dan temin edilmiştir. İsim veya içerik nedeniyle göç filmi olarak değerlendirilme ihtimali olan bazı filmler de, yine çalışmanın içerik özelliklerine uymadığı için tasnif dışı bırakılmıştır. “*Cilalı İbo Almanya’da*”, “*Gurbet Yolcuları*”, “*Sana Layık Değilim*”, “*Vahşi Arzu*”, “*Yıkılış*”, “*Haşhaş*”, “*Deliler Almanya’da*”, “*Üç Kâğıtçılar*” adlı filmler incelenmiş; filmlerde olay örgüsünün sadece bir kısmının Almanya veya Avrupa’nın bir şehrinde geçmesi ve *göçle direkt ilgili* olmaması nedenlerinden dolayı tasnif dışı tutulmuştur.

Öner’in Moser ve Kalton’dan aktardığına göre, bazı birimler örneklem sürecinde farklılıkları yansıtsa dahi, hedeflenen şartları sağlamadıklarında hariç tutulabilmekte, böylelikle incelenebilme ihtimalini arttırmaktadır (Öner, 2004, s.85). Evren ve örnekleme ulaşma konusunda karşılaşılan süreçlerde, farklı göç filmleri sınıflamasında (tablolar 8, 9, 10), araştırmanın hedefleri ve filmlere ulaşma güçlükleri etkili olmuştur. Bu sebeple tablo 8’deki liste esas alınır, hedeflenen prensipler dikkate alınarak kartopu örneklem yöntemi ile 1971-1974 yelpazesinde, ulaşılabilen 20 filmin esas alındığı söylenebilir.

Çalışmada yaşanan en önemli zorluklardan biri de, filmlerde yer alan bazı bilgilerin soyut durmasıdır. Sosyolojik olarak ihtiyaç duyulan *yaş, gelir düzeyi, sosyal statü* gibi unsurları film örgüsü içinde tespit edebilmek oldukça zor olabilmektedir. Bunun yanında film dili ve gramerinin kişiselliği, özellikle görselleri anlamlandırma noktasında zorluklara yol açabilmektedir. Bu noktada temel sıkıntı, filmlerdeki subjektif olarak nitelenen bakış açısıdır. Gerek yönetmen, gerekse senaristin ideolojik söylem bağlamında geliştirdiği ve anlatı düzenine uyarladıkları olaylar örgüsü, kişi veya grupların öznel-kişisel veya ideolojik söylemlerini taşıyabilmektedir. Yönetmenin ideolojik duruşu, filmin anlatım örgüsünde hissedilmekte ve olguların objektif olarak algılanmasının önüne geçebilmektedir. Bu eksikliğe rağmen özellikle filmlerde incelenen

döneme ait sosyo-kültürel yapılar, yaşam tarzı, mekân gibi sosyoloji açısından elzem olarak nitelenen veriler, her filmin içinde, konu veya anlatımın ötesinde doğal olarak durmaktadır. Bu noktada filmin anlatım öğeleri kullanılmadan, görseller içinde dolaysız olarak var olan-yer alan; *mekân, karakterlerin giysileri, yaşam alanları, yaşam stillerini oluşturan alanlar, yemek yeme alışkanlıkları, yenilen ürünler, giysiler, ulaşım araçları, kullanılan aksesuarlar, sosyalleşme alanları, film atmosferini oluşturan doğa ve çevre, teknoloji ve teknik gereçler, iletişim araçları* ve benzer daha birçok veriye film yoluyla ulaşılabilir. Fakat zaman zaman film hikâyesinin kahramanın hayat sürecinin bir kısmına yoğunlaşması, bireylerle ilgili geçmiş bilgilere veya demografik verilere ulaşılmasının önünde engel oluşturmaktadır.

Yaşanılan tüm zorluk ve sınırlılıklar çerçevesinde, çalışmanın örneklemini oluşturan filmleri yapım yılları ve yönetmenlerini dikkate alarak şöyle sıralamak mümkündür:

Tablo 11. Çalışmanın Örneklemini Oluşturan Filmler

	Filmin Adı	Yapım Yılı	Yönetmen
1	Baba	1971	Yılmaz Güney
2.	Dönüş	1972	Türkan Şoray
3.	Almanyalı Yârim	1974	Orhan Aksoy
4.	Almanya’da Bir Türk Kızı	1974	Oksal Pekmezoğlu
5.	El Kapısı	1974	Orhan Elmas
6.	Otobüs	1974	Tunç Okan
7.	Gül Hasan	1979	Tuncel Kurtiz
8.	Almanya Acı Vatan	1979	Şerif Gören
9.	Kara Kafa	1979	Korhan Yurtsever
10.	Ölmez Ağacı	1984	Yusuf Kurçenli
11.	Gurbet	1984	Yücel Uçanoğlu
12.	Gurbetçi Şaban	1985	Kartal Tibet
13.	40 Metrekare Almanya	1986	Tevfik Başer
14.	Alamancının Karısı	1987	Orhan Elmas
15.	Vatan Yolu	1988	Rasim Konyar, Enis Günay

16.	Almanya Acı Gurbet	1988	Yavuz Figenli
17.	Polizei	1988	Şerif Gören
18.	Sahte Cennete Veda	1988	Tevfik Başer
19.	Sarı Mercedes	1992	Tunç Okan
20.	Berlin in Berlin	1993	Sinan Çetin

Çalışma esnasında yaşanan en büyük zorluk, filmlerin temini sürecinde yaşanmıştır. İlgili aralıkta yer alan filmlerin birçoğu piyasa şartlarında DVD veya CD olarak bulunmamaktadır. Ayrıca internet ortamında bahsi geçen filmlerin bir kısmı yer almamaktadır. Yer alan filmlerde ise zaman kodu (timecode), bütünlük veya çözünürlük problemleri bulunmaktadır. Bu sorunların aşılabilmesi için örneklem aralığına giren filmler öncelikle video marketlerde, yapım şirketlerinde, kütüphanelerde ve internet ortamında taranmıştır. Tarama sonucu bulunamayan filmlerden bazıları (Kara Kafa, Vatan Yolu vb.) yönetmen veya yapımcılardan temin edilmeye çalışılmış, ayrıca sinema koleksiyonerlerinden destek istenmiştir.

3.4. Araştırmanın Yöntem ve Teknikleri

Araştırma ikincil veriler üzerine odaklanmış, teorik ve görsel mevcut kaynaklar üzerinden literatür taraması çalışması yapılmıştır. Temin edilen 20 film üzerinde içerik analizi tekniği ile dış göç ve toplumbilim eksenindeki kavramların filmler üzerindeki mevcudiyetleri taranmıştır. İlgili filmlerin ileriki dönemlerde yapılabilecek değerlendirmelerine yönelik olarak göstergebilim açısından 3 film örneğinde sekanslara bölünerek görsel analizleri de yapılmıştır.

Çalışma, tasviri bir araştırmadır.

Çalışma, üç farklı boyuttaki literatürün taranmasını gerekli kılmıştır. Kendi başına her biri büyük bir kaynak olan alanlar; göç sosyolojisi, görsel sosyoloji ve sinema sosyolojisidir. Her birinin çalışmaya yaklaşım açısından önemli katkıları olmuştur. Her bir alanda farklı yaklaşımlarla kullanılan inceleme teknikleri de farklılaşabilmektedir. Bunların bir kısmından kuramsal ve kavramsal analiz kısmında örnekler üzerinden bahsedilmiştir.

Bu çalışma çerçevesinde üzerinde durulacak olan unsurlara ilişkin veriler daha önce elde edilmiş olan filmler, yetkili birimlerce kullanılmış istatistikler, konu ile ilgili

mevzuat ve diğer belgeler kapsamında daha önce toplanmış veriler üzerinden yani ikincil kaynaklarda yapılacak olan teorik bir inceleme çalışmasıdır.

Film okumalarında inceleme teknikleri olarak toplumbilimsel çözümleme, içerik analizi ve göstergebilim (semiyotik) üçgeninin, film ve yansıtılan göç süreçlerine uygun unsurları kullanılmıştır. Yorumlar bu çerçevede elde edilen bulgular temellidir. Elde edilen bulgular, nitel odakta yoğunlaşarak analiz edilmiş olmasına rağmen, kalitatif ve kantitatif yaklaşımlarla yorumlanarak sunulmuştur. Ancak mevcut çalışmaya göstergebilimsel 3 film analizi kısmında görsel unsurlarla yorumlar da eklenmiştir.

Sosyolojinin göreceli olarak yeni sayılan alanlarından biri olan sinema sosyolojisi, bu bağlamda, çoğunlukla multidisipliner analiz metotlarını kullanmaktadır. Çalışmada çoklu analiz yöntemleri karma olarak kullanılmış ve sonuca ulaşılmaya çalışılmıştır. Bu çalışmada kullanılan film analiz teknikleri 1. Bölümün 4. Kısımında detaylı olarak tartışılmış olmakla beraber burada kısaca şöyle bahsedilebilirler.

Çalışmada kullanılan yöntemlerden biri olan içerik analizi, her türlü sembolik davranışın betimlenmesinde ve içeriğin analizinde kullanılan sistematik, nicel ve nesnel bir yöntemdir (akt. Bilgin, 2006, s. 2). A. Berger'e göre ise, içerik analizi, iletişim biçimi örnekleminde ölçmeye–saymaya dayanan bir araştırma tekniğidir. Göreceli olarak ucuz ve materyal sağlamanın kolay olduğu bir yöntemdir ve sayılabilir bilgilere yöneliktir (Berger A. A., 1996, s. 104)

Bilgin, içerik analizinin uygulanmasında iki temel aşamadan bahsetmektedir. Bunlar analitik betimleme, kodlama aşaması ve çıkarımdır (Bilgin, 2006, s. 13-15). Bu süreç daha basit bir anlatımla verilerin kodlanması, temaların bulunması, kod ve temaların düzenlenmesi ve yorumlama aşamaları sonucunda, içerik analizi yoluyla bilgiye ulaşılabilir.

Örneklem olarak seçilen filmlerin analizinde kullanılan diğer bir yöntem ise göstergebilimsel çözümlemedir. Özden'e göre, “*Sinema göstergebilimi, günümüz film kuramları ve eleştirisi üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Çağdaş film eleştirisi alanında, göstergebilimsel terimler ve göstergebilimsel yöntembilim yaygınlık kazanmış durumdadır. Filmlere nasıl yaklaşılsa yaklaşılsın, filmin temel anlamsal malzemesinin değerlendirilmesi açısından göstergebilim en elverişli eleştirel yaklaşım olarak durmaktadır*” (Özden, 2004, s. 137-138).

Bir filmin göstergebilimsel analizi yapılırken kullanılan en yaygın yöntemler, dizimsel ve dizisel çözümleme, gösterge çözümlemesi (gösterge, gösteren, gösterilen),

kodlar, metafor ve metanomi şeklindedir. Bu bağlamda filmler incelenirken, araştırmada gösterge çözümlemesi ve kodların anlamlandırılması süreci takip edilmiştir.

Çalışmada kullanılan temel yöntemlerden biri de, A. Berger'in kategorize ettiği toplumbilimsel çözümlemedir. A. Berger'in sosyolojik verilerin kitle iletişim araçlarında tespiti için kategorize ettiği temel kavramlar, görsel metinlerin içinde aranır. Yabancılaşma, anomi, bürokrasi, sosyo-ekonomik sınıf, sapkınlık, seçkinler, azınlıklar, işlevselcilik, yaşam biçimi, ırk, toplumsal rol, cinsiyet, toplumsallaşma, statü, stereotip, ve değerler (Berger A. A., 1996, s. 91-94) şeklinde sınıflandırılmış kavramların bir kısmı örnekleme oluşturan görsel metinler içinde aranmış ve kategorize edilmiştir. Toplumbilimsel analiz ekseninde filmlerde taranan kavramlara ilişkin elde edilen veriler tablolastırılarak, sosyolojik bakış açısıyla yorumlanmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda filmlerde yer alan şu unsurlar izlenmeye çalışılmıştır. Göçmen karakterlerin, kendi toplumu ile veya göç edilen toplumla ilgili yabancılaşma güdüsü, anomik oluşumlar, otoriter hiyerarşi ile ilişkileri, sosyo-ekonomik sınıfları, sapkın davranışları ve yönelimleri, sınıflar arasındaki ilişkileri, yaşam biçimleri, ırk dağılımları, toplumsal rolleri, cinsiyet dağılımı, toplumsallaşma sürecindeki fonksiyonları, statüleri, gelişen veya var olan çift yönlü stereotipler ve yaşanan değer çatışmaları araştırılmış; elde edilen veriler tablolastırılmıştır.

Çalışmanın diğer ayağında ise araştırma kapsamında olan Türk filmleri yoluyla sinemanın toplumsal yapıyı temsil fonksiyonu çerçevesinde;

- a) Göç süreçleri,
- b) Göçü hazırlayan unsurlar ve göç sürecini başlatan faktörler (göçe iten faktörler, göçe karar verme süreci ve karar vericiler, göçü cazip kılan sosyal argümanlar, toplumsal göç algısı),
- c) Göç yolları ve göç tipi (yasal veya yasadışı göç),
- d) Göç eden kitle ile ilgili demografik özellikler (göç edenlerin sosyo-ekonomik durumları, bağlı oldukları sosyal sınıf, eğitim düzeyleri, cinsiyet),
- e) Göç edilen ülkede yaşanan sosyal problemler ve göçmen algısı (Yabancı düşmanlığı, uyum problemleri, dil ve temsil sorunu, bürokratik engeller),
- f) Göçün bireyler üzerindeki ve toplumsal etkileri (göç sonunda bireylerde veya toplumsal bazda yaşanan değişimler),
- g) Göç edilen toplumsal yapı ile yaşanan sorunların tespit edilmesi (çatışma, inkâr ve ret) hedeflenmiştir.

Çalışma sürecinde verilerin derlenmesi amacıyla öncelikle literatür taraması sonucu ortaya çıkan filmler tespit edilmiş ve filmler örnekleme oluşturan kıstaslar ışığında değerlendirilmiştir. Bu bağlamda hangi filmlerin çalışmaya dâhil edileceği belirlenmiştir.

Filmler tablolarda, her biri farklı sıralanmış ve her bir uzun film ismi tekrarları yerine “F1, F2” gibi kısaltmalarla kodlanmıştır. “G” kısaltması ise tablolarda, filmlerde izlenen *göçmen* karakterler için kullanılmıştır. Filmlerde karakterlerin tamamı üzerinden okumalar yapılmamıştır. Okuma yapılan karakterler film örgüsü içinde yer alan ana karakterlerdir.

Belirlenen filmler en az 2 kez izlenmiş ve izleme sürecinde filmlerle ilgili notlar alınmıştır. Alınan bu notlar verilerin temel kaynağı olarak kullanılmış; ilgili sekanslar zaman zaman tekrarlanarak, elde edilen veriler kontrol edilmiştir. Elde edilen veriler sınıflandırılarak, tablolara da dökülebilen bulgulara ulaşılmaya çalışılmıştır. Frekans analizi ile basit ve klasik hesaplama yöntemleri kullanılarak hesaplanmış, yüzdeler elde edilmiştir. Verilerin dağınıklığı ve sözel açıklamaların yoğunluğu, çapraz tabloların oluşmasına engel durum teşkil ettiği için herhangi bir istatistiksel program kullanılamamıştır. Verilerin tablolara aktarımı esnasında bazı yerlerde sayısal, bazı yerlerde sözel veriler kullanılmıştır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. BULGULARIN ANALİZİ

Bu bölümde örneklem aralığına giren filmlerden elde edilen bulgular, 4 aşamadan oluşan bir sistematikte, 4 ana alt başlıkta değerlendirilmektedir.

İlk alt başlıkta, filmlerin içerik tanımlarında *nitel* olarak değerlendirilen unsurlar, 20 filmin tanımları (künye ve içerik bilgileri) kısaca yapılmaya çalışılmaktadır. Sinemasal özellikleri üzerinden künyeleri; film adı, yönetmeni, senaristi, oyuncular, türü, yapım yılı, süresi ve dili üzerinden verilmiş, hemen akabinde, içerik alt başlığında her filmin sosyolojik kavramlarla içeriği kısaca ve genel olarak özetlenmeye çalışılmaktadır.

İkinci alt başlıkta, filmler, göç kavramları üzerinden okunmaya çalışılmaktadır. Göç ile ilgili kavramlar filmlerde taranarak, *nicel* verilere dönüştürülerek tablolarla sunulmaya çalışılmıştır. Kimi yerde veriler sayısal veya sözel olarak, kimi yerde ise ikisinin bağlaşıklığında değerlendirilmiştir. Göç ile alakalı taranan değişkenler şu başlıklarla yorumlanmıştır: Göç tipi, göç nedeni, göçmen tipi, göçmen cinsiyeti, göç kararı, göçmen bireylerin iş yeterliliği, göçün yasal karakteristiği, hedef ülke, göçe iten-çeken faktörler, göçün sonucu.

Üçüncü alt başlıkta, toplumbilimsel analiz yöntemi ekseninde, filmlerde 13 temel sosyolojik içerik ve anlatı bağlantısı okunmaya çalışılmıştır. Bu içerik çözümleme tekniğiyle taranarak, tespit edilmeye çalışılan temel kavramlar şunlardır: Yabancılaşma, anomie, bürokrasi, sosyo-ekonomik sınıf, sapkınlık, seçkinler, yaşam biçimi, toplumsal rol ve statüler, cinsiyet, toplumsallaşma, stereotip, değerler ve değer çatışmaları, diğer kavramlar.

Dördüncü alt başlıkta ise, bir deneme yapılmıştır. Metot kısmında seçimi detaylandırılmış olan, önceki bölümlerde detaylı içerikleri çalışılan 20 filmde seçilen, 3 filmde:

-Baba (1972-Yılmaz Güney),

-Otobüs (1974-Tunç Okan),

-Almanya Acı Vatan (1979-Şerif Gören), seçme sekanslar üzerinden göstergebilimsel analizleri yapılmaya çalışılmış ve göstergeler yoluyla yansıyan sosyolojik veriler tespit edilmeye çalışılmıştır.

4.1. Film Tanımları

Çalışmanın bu bölümünde örneklem olarak kullanılan filmler hakkında genel bilgiler verilecektir. Bu bilgiler, bulguların tasnifinde ve çözümlenmesinde yardımcı olan künye, içerik ve daha çok filmlerde yer alan görsel unsurlar ve söyleme (söylemler üzerinden de içerik analizi) dayalı ön analiz bilgileridir. Filmler; filmin adı, yönetmeni, senaryo yazarı, oyuncular, filmin türü, yapım yılı, süresi, dili ve içeriğindeki sosyal örüntüler dikkate alınarak tanımlanmıştır.

Filmlerde yer alan bazı diyaloglar, sosyolojik kavramlar ekseninde değerlendirilmiştir. Bu kavramlar, yorum ve bulgular kısmında yapılacak başta toplumbilimsel analiz olmak üzere çalışmanın genel ilerleyişini belirlemek amacıyla kullanılacaktır. Bu kapsamda çalışmanın örneklemine oluşturan filmler, bu filmlerin künye ve konu bilgileri, olay örgüsü ve başta göç kuramları ve diğer sosyo kültürel kavramlarla genel bağlantıları şöyledir:

4.1.1. Baba Filmi

Film Künyesi:

Film Adı	: Baba
Yönetmen	: Yılmaz Güney
Senarist	: Yılmaz Güney
Oyuncular	: Yılmaz Güney, Müşerref Tezcan, Aytaç Arman, Kuzey Vargın Yıldırım Önal
Tür	: Drama
Yapım Yılı	: 1971
Süre	: 96 Dakika
Dil	: Türkçe

İçerik

Film, İstanbul'da yaşayan Cemal isimli yoksul bir aile babasının öyküsünü anlatmaktadır. Zengin bir iş adamının yalısında bekçilik ve kayıkçılık yapan Cemal, çocuklarına daha iyi bir gelecek verebilmek için Almanya'ya gitmeye karar verir. Büyük umutlar bağladığı Almanya hayali, dişlerinin eksik olmasından dolayı Alman doktor tarafından reddedilmesiyle suya düşer. Bu süreçte bekçilik yaptığı evin zengin oğlu Koray bir cinayete karışır. İş adamı oğlunun suçunu üstlenmesi karşılığında Cemal'in

çocuklarına iyi bir gelecek teklif eder. Cemal cinayet suçunu üstlenir ve hapse girer. Cemal hapisteyken cinayeti işleyen Koray, Cemal'in karısına tecavüz eder. Cemal'in karısı Nil, tecavüz olayına katlanamayarak intihar eder. Hapiste geçirdiği yıllardan sonra serbest kalan Cemal, oğlunu mafyaya karışmış, kızını ise kötü yollara sapmış halde bulur. Hapse düşmesine sebep olan, karısına tecavüz eden, oğlunu mafyaya sokan adamdan intikam almak ister ve Koray'ı öldürür. Babasının varlığından haberdar olmayan Mafya üyesi Cemal'in oğlu ise bilmeden babasını öldürür. Film dramatik geri dönüşlerle sona erer.

Film, göçü hazırlayan ve göçe iten etkenleri ayrıntılı bir şekilde işlemekte, dönem Türkiye'sinde Almanya algısı ve sosyo-ekonomik durum hakkında bilgi vermektedir.

Göçü hazırlayan ve göçe iten etkenler bağlamında incelenen filmde, her ne kadar göç gerçekleşse de, göçe iten temel etkenin sosyo-ekonomik sorunlar olduğu izlenmektedir. Dönem şartları, bireylerin daha iyi yaşam şartlarına kavuşabilmeleri için Almanya'yı idealize etmektedir. Göç edilmek istenen ülke Almanya'dır. Yasal yollarla yapılmak istenen bu sürecin önündeki en önemli engel sağlık kontrolleridir. Alman doktorlar eşliğinde, göçmen adayı işçilerin dişlerinin kontrol edildiği sahne, göçün travmatik yönüne vurgu yapar.

Filmin ortaya koyduğu göç, yasal, erkek tarafından karar verilen, yoksulluk ve istihdam sorunları kaynaklı, emek göçüdür. Göç süreci tamamlanmadığı için, göç sonrası etkilerden bahsetmek mümkün değildir. Ancak göç hazırlığı sürecinin etkilerine vurgu yapıldığı söylenebilir.

4.1.2. Dönüş Filmi

Film Künyesi:

Film Adı	: Dönüş
Yönetmen	: Türkan Şoray
Senarist	: Safa Önal
Oyuncular	: Türkan Şoray, Kadir İnanır, Bilal İnci
Tür	: Drama
Yapım Yılı	: 1972
Süre	: 94 Dakika
Dil	: Türkçe

İçerik

Film, satın aldığı tarlanın parasını ödeyemeyerek zenginlik umutlarıyla Almanya'ya işçi olarak giden İbrahim ve geride kalarak yalnız bir kadının yaşadığı toplumsal tramvayı yüklenen Gülcan adlı karakterin trajik göç hikâyesini anlatmaktadır.

İbrahim, yoksulluktan kurtulmak için tek çare olarak Almanya'yı görmektedir. Karısı her ne kadar İbrahim'in gitmesini istemese de, bir süre sonra razı olur. İbrahim'in Almanya'dan gönderdiği mektupları okuma yazması olmadığı için köylülere okutur. Sadece bu mektupları okuyabilmek için okula başlar ve okuma yazma öğrenir. Köyün ağası Gülcan'ın bu yalnızlığından faydalanmaya çalışır. Gülcan tarafından reddedilen ağa, Gülcan'ı iffetsizlik ile suçlar; köyün öğretmeniyle aşk yaşadığı dedikodusunu yayar. Bu dedikoduyla galeyana gelen köylü, Gülcan'ın evini basar. Köylüler İbrahim'e, Gülcan'ın kendisine ihanet ettiğini ve gelmesi gerektiğini anlatan bir mektup yazar. Bu sırada İbrahim bir Alman kadın ile evlenmiş ve bir çocuk sahibi olmuştur. İbrahim köye gelmek üzere yola çıkar. Ağanın adamları Gülcan'a tecavüz etmek için dere kenarında sıkıştırır. Gülcan kaçmak isterken oğlunu kucağından düşürür ve küçük oğlu hayatını kaybeder. Derin bir üzüntü içine giren Gülcan, oğlu ile beraber kendini eve kapatır. Babası gelinceye kadar oğlunun gömülmesine izin vermez. Köy öğretmenin telkiniyle çocuğunu gömen Gülcan'dan, köy ağası vazgeçmez. Gülcan, intikamını almak için köy ağası ile beraber kasabaya doğru yola çıkar. Çocuğunu kaybettiği derenin üzerinde ağayı öldürür. Bu esnada köye doğru gelmekte olan İbrahim, bir trafik kazası yapar ve aracıyla beraber şarampole yuvarlanır. Kazadan sadece Alman kadından olan çocuğu kurtulur. Bilinçsiz bir vaziyette yoluna devam eden Gülcan, çocuğu bulur ve sıkıca sarılarak sahiplenir.

Film, göçe iten sebepleri anlatmakla birlikte, göçün geride kalanlar üzerinde bıraktığı sosyal travmayı da ayrıntılı bir şekilde işlemektedir. Göç süreci başlarken tahta bir bavulla yola çıkan İbrahim, köyden ikinci ayrılışında artık deri bir bavul taşımaktadır. Bir sonraki gelişinde ise yeni bir hayatı, yeni bir karısı ve yeni bir çocuğu vardır. Bu süreç göçün toplumsal açıdan nasıl gözlemlendiğini de ortaya koymaktadır.

Filmin anlatım örgüsü içinde yer alan bilgilere göre, göç sürecinde göçmen tipi erkektir ve göç kararı birey tarafından alınmıştır. Emek göçü olarak sınıflandırılabilir. Dış göçe iten ana neden yoksulluktur. Göçün çekici faktörü göç edilen ülkenin sunduğu ekonomik olanaklardır. Göç, bireylerin farklılaşması, kendi aile ve toplumuna yabancılaşması ile sonuçlanmıştır. Film, kadınların farklı toplumsal ortamlarda

karşılaştıkları kültürel farklılık ve yansımalarına da dikkat çekmekte; toplumsal cinsiyet ayrımcılığına vurgu yapmaktadır. Ayrıca göçün özellikle geride kalanlar üzerinde oluşturduğu yıkıcı etki, film örgüsü içinde ayrıntılı bir şekilde izlenebilmektedir.

4.1.3. Almanyalı Yârim Filmi

Film Künyesi:

Film Adı	: Almanyalı Yârim
Yönetmen	: Orhan Aksoy
Senarist	: Erdoğan Tünaş, Fuat Özlüer
Oyuncular	: Filiz Akın, Kadir İnanır, Atıf Kaptan, Sami Hazinses
Tür	: Drama
Yapım Yılı	: 1974
Süre	: 81 Dakika
Dil	: Türkçe

İçerik

Film, sanat okulunu bitirdikten sonra Almanya'ya çalışmaya gelen işçi Murat ve zengin bir aristokrat kızı Maria (Meral) arasındaki aşk hikâyesini anlatmaktadır. Filmdeki örgü sadece bir aşk hikâyesinin ötesinde; zengin-yoksul, burjuva-işçi, Alman-Türk eksenli sınıfsal ayrımların belirgin bir şekilde işlendiği bir yapıya sahiptir.

Münih şehrinde bir fabrika işçisi olan Murat, Alman kızı Maria'ya âşık olur. İkili arasında gelişen aşka, kızın babası II. Dünya Savaşı'nın ünlü komutanlarından Wellman karşı çıkar. Murat ve Maria kaçarak Türkiye'ye gelir ve sade bir hayat yaşamaya başlarlar. Bu süreçte Maria, Müslüman olarak Meral ismini alır. Peşlerini bırakmayan baba, Meral'in annesinin rahatsızlığını öne sürerek, Almanya'ya gelmelerini ister. Almanya'ya gelen Murat'ın çantasına uyuşturucu konulur ve tutuklanması sağlanır. Babasının yaptıklarından haberdar olan Meral, Murat ile yasadışı yollardan Türkiye'ye kaçmaya karar verir. İkili sınırdan geçerken, Alman polisi tarafından vurulur ve film trajik bir şekilde sona erer.

Film, Türk işçileri, Türkiye ve İslam hakkında Alman toplumunda var olan stereotiplere vurgu yapmaktadır. Alman komutan Wellman, Alman halkının ortak görüşünü; işçi Murat ise Almanya'da ki Türk toplumunun karşı karşıya kaldığı ön yargıları temsil etmektedir.

Göç süreci açısından film değerlendirildiğinde özgür göçmen tipi karşımıza çıkmaktadır. Emek göçü olarak sınıflandırdığımız bu dış göç sürecinde, bu kez kalifiye işçi göçü söz konusudur. Göç kararı birey tarafından verilmiştir. İtici faktörler kaynak ülkenin ekonomik sorunları ve yoksulluk; çekici faktörler ise hedef ülkede beklenen yaşam şartları, istihdam olanakları ve ekonomik standardın yüksekliğidir. Göçmen, hedef ülkede ciddi yabancı düşmanlığına maruz kalmaktadır. Ayrıca ailelerdeki yapısal değişim ve dönüşüme de dikkat çekilmektedir (Alman gelin, Alman gelinin din değiştirmesi vb.).

4.1.4. Almanya’da Bir Türk Kızı Filmi

Film Künyesi:

Film Adı	: Almanya’da Bir Türk Kızı
Yönetmen	: Oksal Pekmezoğlu
Senarist	: Hulki Saner
Oyuncular	: Neşe Karaböcek, Engin Çağlar, Ceyda Karahan, Ceyhan Cem
Tür	: Drama (Melodram)
Yapım Yılı	: 1974
Süre	: 92 Dakika
Dil	: Türkçe

İçerik

Film, *Almanyalı*, *Almancı* gibi kavramların toplumsal bir görüngü olduğu dönemde, dönem sanatçılarının Türk Sineması yoluyla albüm tanıtımı yapması olgusuna bir örnek teşkil eden bir melodramdır. Neşe Karaböcek’in şarkılarıyla süslenmiş film, Almanya’ya giden ve başkalaşım geçiren bir Türk genci Murat ile Türkiye’de kalan karısı Zeynep arasındaki, ayrılık-kavuşma eksenli hikâyeyi anlatmaktadır.

Uzun süre Almanya’dan dönmeyen Murat, Türkiye’ye dönüşünde bir Alman kadın ile beraberdir. Bir süre sonra hamile olduğunu bilmediği karısı Zeynep’i boşar. Zeynep kocasına hamile olduğunu söylemek için Almanya’ya gider ve burada şarkı söylediği bir lokalde şans eseri ünlü olur. Eski eşi Zeynep’i dinlemeye gelen Murat, Zeynep’teki değişimi görünce ona tekrar âşık olur. Zeynep intikamını almak için uzun süre Murat’tan uzak kalır.

Film, Almanya’ya giden göçmen erkek modelinin, göreceli olarak yozlaşmış bir yapıya uyum sağlayan ve başkalaşan birey olduğu varsayımına dayanmaktadır. Bu

varsayım ekseninde cinsel içgüdülerinin peşinde koşan birey için Alman yaşam tarzı ve Alman kadınları daha çekici durmaktadır. Filmde diğer filmlerin aksine sınıf ve benzeri sosyal olgular oldukça az yer almaktadır.

Göç süreci açısından ele alındığında göç eden bireyler özgürdür ve kendi iradeleriyle göçe karar vermiştir. Erkek bireyin göç etme nedenleri, klasik iş arayışı içinde şekillenmekle beraber; kadın bireyi göçe iten faktör, göç kuramlarında yer alan *işsizlik*, *yoksulluk*, *terör*, *insan hakları ihlalleri*, *ayrımcılık* gibi temel ve ana unsurlardan ötedir. Birey, romantik bir olgu içinde kocasının peşinden harekete etmektedir. Göç, sonuç olarak göçmen üzerinde önemli değişiklikler üretmiştir. Köylü olarak çıkılan göç süreci, ses sanatçısı olarak tamamlanmış; gidilen ülkede sosyo-ekonomik refaha ulaşılmıştır.

4.1.5. El Kapısı Filmi

Film Künyesi:

Film Adı	: El Kapısı
Yönetmen	: Orhan Elmas
Senarist	: Orhan Elmas
Oyuncular	: Hülya Koçyiğit, Tanju Korel, Zeyno Çilem, Özcan Özgür
Tür	: Drama
Yapım Yılı	: 1974
Süre	: 73 Dakika
Dil	: Türkçe

İçerik

Feodalist gelenekçiliğin bireyler üzerindeki baskın söylemi ekseninde kurgulanmış olan “*El Kapısı*” adlı film, klasik Almanya sevdası ile yola çıkan göçmen karakteri ve yaşadığı süreci, Türkiye’nin sosyal realiteleriyle harmanlamaya çalışan bir filmidir.

Filmde, ekonomik sıkıntılar yaşayan bir karı kocanın öyküsü anlatılmaktadır. Elvan ve Emrah toprakla uğraşan yoksul iki bireydir. Almanya’da yaşayan bir işçinin anlattığı rüyanın peşine bu ikili de takılır. Almanya hayali başlar ve Emrah, Almanya’ya gidebilmek için başvuru yapar. Köyün ağası Elvan’dan hoşlanmakta ve kocasını engel olarak görmektedir. Bu gidişi engelleyebilmek için ağa Elvan’ın kocası Emrah’ı vurdurur. Sakat kalan Emrah, artık Almanya’ya gidemeyecektir. Bu umudun peşine takılan Elvan,

kocasının yerine Almanya'ya gider. Almanya'da işçi olarak tek başına çalışmaya başlar. Grev nedeniyle çalıştığı fabrikadan çıkarılan, bu arada da sesinin güzelliği fark edilen Elvan, bir süre sonra bir gazinoda türkü söylemeye başlar. Köylüleri tarafından köye yollanan Elvan'ın afişleri, köy meydanına asılır. Bu duruma dayanamayan koca Emrah, sakat kalan bacağını kestirerek Almanya'ya doğru yola çıkar. Artık namusunu temizlemelidir. Almanya'ya giden Emrah gazinoda şarkı söyleyen karısını bulur ve öldürür. Filmde, kadına şiddet ve farklı toplumsal yapı içinde süregelen geleneksel yapının sınır tanımazlığı dikkat çekicidir.

Filmde göç edilen ülke Almanya ve kullanılan göstergeler yoluyla vurgulanan yerleşim mekânı Münih'tir. Türk Sineması o dönemde Münih'i ve Münih'i temsil eden *BMW* binasını sık sık kullanmıştır. Hikâye, Türk Sineması'na pek yabancı değildir. Göç eden birey, toplum tarafından ahlaksızlıkla suçlanma, namusun temizlenmesi olgusu yine ön plandadır. Almanya, göç edilen zenginlik kaynağı olma konumunu sürdürür. Hemen her filmde (Almanya Acı Vatan vb.) karşılaşılan Almanya övücüsü öncül göçmenler, yine bu filmde de mevcuttur. Almanya'ya gidip zenginleşen bireylerin sözlü anlatımı ve abartıları, diğer bireylerde bu hayalin başlamasının anahtarı olmaktadır. Bu filmde de bu süreç bir Mercedes araba ile anlatılır. *Almancı karakteri* ile fötr şapkalı, Mercedes sahibi zengin kişi temsil edilmektedir. Kötü karakter ağa, sosyal yapıdaki önyargıları ve feodaliteyi yansıtır. Aynı zamanda ağa kavramı toplumsal yozlaşmanın; toprak ve köy ise, yoksulluğun temsili olarak aktarılmaktadır. Filme ivme kazandıran kötü ağa ve sevdiği evli kadına ulaşma emeli, “*Dönüş*” (1971) adlı filmde etkin temalarından biridir. Bu tür benzerliklerle incelenen diğer filmlerde de karşılaşılmaktadır.

Göç kuramları çerçevesinde değerlendirildiğinde ilginç veriler elde edilmektedir. Göçe karar veren kişi erkek, göç eden kişi kadındır. Göç süreci tamamlanmadan erkek bireyin sakatlanması nedeniyle zorunlu olarak kadın birey göç etmiştir. Kadın bireyin gerçekleştirdiği legal, zorunlu emek göçünde hedef ülke Almanya'dır. Göçe iten ana neden topraksızlık, kuraklık ve toprak yoluyla yeterli ekonomik verimin sağlanamamasıdır. Göç, kadın bireyin özgürleşmesi ve değişimi ile sonuçlanmıştır. Gönderen ülkede kadının bu değişimi toplumsal olarak ahlak ekseninde sapkınlık olarak nitelenmiş ve kadın göçmenin ölümüne yol açan süreç, baskı sonucu işletilmiştir.

4.1.6. Otobüs Filmi

Film Künyesi:

Film Adı	: Otobüs
Yönetmen	: Tunç Okan
Senarist	: Tunç Okan
Oyuncular	: Tuncel Kurtiz, Tunç Okan, Björn Gedda, Aras Ören, Oğuz Roymas
Tür	: Drama
Yapım Yılı	: 1974
Süre	: 75 Dakika
Dil	: Türkçe, Almanca, İsveççe

İçerik

“*Otobüs*” adlı film Türk Sineması’nda göç ile ilgili yapılan ve en çok dikkat çeken filmlerden bir olarak karşımıza çıkmaktadır. Filme birçok kaynakta yer verilmiş ve göç olgusunu oluşturan etmenler bu film üzerinden anlatılmıştır. Bu bağlamda Mehmet Anık, “*Göç ve Yabancılaşma*” başlığı altında filme değinmekte ve 1977 yılına kadar gösterimi yasaklanan filmin, kültürel şok ile ilgili önemli veriler taşıdığını belirtmektedir (Anık, 2012, s. 31-58). Özgüç ise, filmin abartılı yanlarının yanı sıra, göç edilen ülkelerde yaşayan insanların, göçmenlere bakış açısı ile ilgili önemli veriler taşıdığını ifade etmektedir (Özgüç , 1993, s. 127-128). Serarslan ve Özgür’e göre de yabancılaşma konusu, filmin baskın anlatımlarından biridir. Bu anlatım modern dünyanın, başka bir ülkenin kırsal kesiminden gelen kişilere karşı nasıl acımasız olabileceği ile pekiştirilmektedir (Serarslan & Özgür , 2009, s. 10). İlgili kaynaklarda film ile ilgili yapılan analizlerin dışında, gelenekçi tarım toplumu ve sanayi toplumu kavramları eksenli çatışma üzerine kurgulanmış olan film, sosyal mesajlar açısından göç filmleri arasında en yoğun filmlerden biri olarak kabul edilebilir. Film, dönem itibariyle üzerinde en fazla tartışılan filmlerden biri olmasının yanı sıra, karşıtlıkları açıkça göz önüne sermesi ve modern batı toplumunu derinlemesine eleştirdiği için farklı bir söyleme sahiptir. Diğer göç filmlerinde mekanize ve robotlaşmış iş hayatı veya sosyal baskı gibi toplumsal olgular karşımıza çıkarken, “*Otobüs*” filmi tamamen farklı bir dille kültür şokundan, modern yozlaşmaya kadar karmaşık bir örgü sunmaktadır.

Film, Anadolu’dan Avrupa’ya çalışmak üzere giden 9 işçi adayının hikâyesi, üzerine kurgulanmıştır. İnsan kaçakçılığı yapan Almanya kökenli bir şebekenin üyesi

tarafından kandırılan 9 işçi, Türkiye’den Avrupa’ya doğru oldukça köhne bir otobüsle yola çıkar. Uzun bir yolculuktan sonra İsveç’e ulaşan işçiler, paraları alındıktan sonra bir otobüsün içinde Stockholm şehir merkezinde bir meydana terk edilir. İnsan kaçakçılığı yapan şoför, işçilerin parasını ve pasaportlarını alarak, polis merkezine gideceğini söyleyip kayıplara karışır. Polise yakalanmama telkiniyle kodlanmış işçiler bir süre otobüste bekler ve gece olunca ihtiyaçlarını gidermek için dışarı çıkmak zorunda kalır. Filmin belki de en vurucu sahneleri, işçilerin İsveç toplumu ile ilk karşılaşmaları ve yaşadıkları şokun anlatıldığı sahnelerdir. Tuvalette esrar isteyen İsveçliden, metroda ekmekle kandırılmaya kadar işçilerin başından türlü olaylar geçer. Film sonunda bazı işçiler hayatını kaybeder, bazıları dayak yer, geri kalanları ise polis tarafından yakalanır.

Film, Stockholm ya da Avrupa ile ilgili Anadolu’dan gelen bir karakterin dönem itibarıyla algılamakta ve anlamakta zorlanacağı kavramlarla örülüdür. Eşcinsellik, fahişelik, serbest cinsellik, uyuşturucu gibi olgularla ilk karşılaşma durumu; farklı bir dünyadan, eski otobüs görünümlü bir uzay mekiğiyle dünyaya gelen uzaylıların ilk insanla karşılaşması kadar ilginç veriler içermektedir. Film, batı ve batıya ait değerlerin sorgulanması, bencillik ve hedonizm eksenli yaşam tarzına yönelik ciddi bir taşlamadır. Bu sorgulama, Türk karakterinin anlatıldığı Avrupa kökenli filmlerde yer alan *oryantalist* yaklaşıma karşılık geliştirilmiş, *oksidentalist* öğeler içerir. Batı, her ne kadar cazipse; bir o kadar itici ve çürümüşdür vurgusu, insan olarak yola çıkan karakterlerin, insanlık dışı yollarla sistem dışına atılımlarıyla sona erer.

Göç süreci ekseninde göç tipi vasıfsız işçilerin emek göçüdür. Göçmenler özgür iradeleri ile göçe karar vermiştir. Göç yasal yolların tükenmesi nedeniyle, yasadışı yollardan gerçekleşmektedir. Göç eden bireylerin hepsi erkektir. Göçmen bireyler erkek, aynı toplumsal sınıfa mensup, aynı eğitim düzeyinde, homojen bir grubu oluşturmaktadır. Göçe iten temel faktör işsizlik ve ekonomik sorunlardır. Göçe çeken faktörlerin başında ekonomik refah gelir. Göç süreci, bireylerin bir kısmının hayatını kaybetmesi, bir kısmının tutuklanması ve geri gönderilmesi ile sonuçlanmıştır. Bu süreçte, göçün bireyler üzerinde toplumsal farklılıklar ekseninde kültür şoku etkisinden söz edilebilir.

4.1.7. Gül Hasan Filmi

Film Künyesi:

Film Adı	: Gül Hasan
Yönetmen	: Tuncel Kurtiz
Senarist	: Tuncel Kurtiz, Nuri Sezer
Oyuncular	: Tuncel Kurtiz, Müjdat Gezen, Özcan Özgür
Tür	: Drama
Yapım Yılı	: 1979
Süre	: 82 Dakika
Dil	: Türkçe, İngilizce, İsveççe

İçerik:

Film, sinema sektöründe hayalleri yok olan ve dolandırıcılığa başlayan 4 kişinin, İsveç'te sinema sektörüne girmek isteyen veya ünlü olmak isteyen göçmen Türkleri dolandırma hikâyesini anlatmaktadır. Kendini usta ve uluslararası bağlantıları olan bir yönetmen olarak tanıtan sahtekâr sinemacı ve ekibi, başta çok karizmatik ve yetenekli olduğunu iddia ettiği Hasan isimli Türk vatandaşını ağına düşürerek; oynayacağı film için 100.000 kron alır. Bulaşıkçıdan temizlikçiye birçok kişiyi film yapma vaadiyle kandıran yönetmen ve ekibi, 169.000 kron toplayarak kaçmak ister ve dolandırılan Türk işçiler şebekenin peşine düşer.

Sahtekâr bir yönetmenin oyunları ekseninde dönen film örgüsü, kurgusal olarak parçalı bir yapıya sahiptir ve bu özellik onu diğer filmlerden ayrı bir yere koyar. Film akışı içinde yer alan gerçek diyaloglar ve röportajlar, dönem algısı ve göçmenlikle ilgili çok fazla bilgi içerir. Bu açıdan film, içeriğindeki röportajlar ve belgesel unsurlar nedeniyle melez bir yapıya sahiptir. Yani hem bir sinema filmi, hem de bir belgesel olarak kabul edilebilir. Filmde yönetmen gerçek kişilerin gözünden İsveç, göç, sınıf algısını anlatmaktadır. İsveç'te yaşayan işçilerin sorunlarına sınıfsal açıdan yaklaşan filmde, İsveç toplumuna yönelik ciddi eleştiriler yer almaktadır. Bu filmin melezliğine dayalı olarak (belgesel niteliğinde) filmde yer alan bazı cümleler, bu noktada önem taşımaktadır. Bu cümleler özellikle filmin anlatımına katkı sunmaktadır.

İsveç politikalarını eleştiren Türk işçiye İsveçli işçi sorar:

“Sevmiyorsan neden geri dönmüyorsun?”

Arozöz şoförü işçi cevap verir:

“Ben işçiyim, 15 senedir burada çalışıyorum, haklarım var” (Kurtiz, 1979, dk. 24).

Bir sonraki sahnede aynı işçi kızına sarılıyken fonda İsveççe bir şarkı çalmaya başlar:

“Fukaralığı sebep,
Analar babalar para kazanmaya geldiler.
Rüyalar bir evdi, tarlaydı traktördü
Geri dönmek rüya artık,
Gerçekleşmeyecek bir eski rüya
Çocuklar büyüdü iki dili bilemeden.
Ve ülke çocuklarının dörtte biri onlardı
Ne İsveçli ne Türkiyeli
Rüyalar kurtuluşumuz oldu” (Kurtiz, 1979, dk. 25).

Kurtuluş olarak görülen rüyalar, sinema oyuncusu, boksör ve futbolcu olmaktan öte değildir. Bu açıdan Amerikan gettolarında yaşayan bir Afro-Amerikalının hip-hop starı veya basketbolcu olma hayalini kurtuluş olarak görmesiyle, İsveçli bir Türkün aynı rüyayı dillendirmesi, ilginç bir benzeşimdir. Filmdeki temel karakterlerden biri olan ve bulaşıkçılık yaparak geçinen Ünal ise, hayalleri ve gerçekler arasındaki sıkışmışlığını şu cümlesiyle özetlemektedir:

“Sinema öğrenmek için geldim buraya. Bin bir güçlülle bulduğum ilk iş bulaşıkçılık oldu” (Kurtiz, 1979, dk. 43).

Bulaşıkçı olmak isterken dahi, bir tiyatrodaki bulaşıkçı olmayı isteyen Ünal adlı karakter, aslında göçmenlerin yaşadığı hayal kırıklığının bir örneğini sergilemektedir.

Ahmet isimli işçi Türkiye ile İsveç arasında emeğe dayalı bir ayrım yaparken dönem Türkiye’sinin feodal yapısına atıfta bulunur:

“Aslında burada değişen bir şey yok Türkiye’de sırtımda kim vardı bilirdim her zaman, Kimi zaman toprak ağasıydı patrondur kimi zaman. Burada ise bir ağırlık var sırtımda. Duyuyorum biliyorum ama kimdir, nedir

bulamıyorum, anlayamıyorum. Burada Türkiye’den daha iyi şartlar içindeyiz. Her şeyimiz var, ama yine de eşek gibi çalışıyoruz. Ve hala ikinci, üçüncü sınıf vatandaşız be abi...” (Kurtiz, 1979, dk. 52).

Bir sınıf eleştirisi ekseninde, aslında değişen pek bir şeyin olmadığı bu cümlelerde saklıdır. Sömürü değişmemiş, sadece daha düzenli hale gelmiştir. Emek yoğunlaşmış, getirisi artmış, fakat bireysel tatmin yok olmuştur.

Filmin özgün sahnelerinden biri de, metroda dayak yiyen Türk gencini korumaya çalışan yaşlı amcanın, Türk gencine sorduğu “*Ne işin var burada? Ben bile gitmek istiyorum buradan*” sorusu ile başlayan, Türk gencinin aniden derin bir şekilde hayatı sorgulamasına yol açan sahnedir. Film yine bir şarkıyla sona erer.

*“Kölelerin öyküsünü anlatacağız sizlere,
Günümüz kölelerinin
Büyük bir istekle çağrılan
Sonra hor görülenlerin öyküsü
Bulaşıkçılar, temizlikçiler, hepsi burada ve çocukları...
Çöpçüler, bulaşıkçılar, temizlikçiler geldiler.
Çünkü ucuz işgücü istiyoruz biz.
Geldiler, bir de baktık ki onlar da bizim gibi insan.
Onların da kanı canı, onların da bizim gibi rüyaları var
Sosyal demokratız, liberaliz, muthuyuz biz.
İşte güneşimizde doğdu.
Onların bizden farkı; kara kafaları, kara kafaları” (Kurtiz, 1979, dk. 80).*

Filmin genelinde yer alan ve İsveç toplumuna yönelik ağır ironi, bu şarkı yoluyla zirveye ulaşmıştır. “*Kara kafa*” söylemi, göçmeni ifade eden yargılayıcı, alçaltıcı bir tutumun göstergesi olarak bu filmde de yer almaktadır.

Göç kavramları ekseninde, filmde konu edilen göçmenler özgür iradeleri ile göçe karar vermiş vasıfsız işçilerdir. Bu bağlamda bir emek göçü söz konusudur. Göçmenler hedef ülke İsveç’e yasal yollardan ulaşmıştır. Göçmen tipler heterojendir. Eğitim, yaş, vasıf ve sınıfsal farklar açısından, farklı grupları temsil ederler. Diğer filmlerde olduğunun aksine, bu filmde yer alan göçmenlerden biri, sinema eğitimi almak için göç

etmiştir. Diğer göçmenler ise emek göçü tipi ekseninde değerlendirilebilir. Göç edilen toplum, göçmenleri kabullenmemiştir. Göçmenler sadece ekonomik nedenlerle süreci devam ettirmek zorunda kalmıştır.

4.1.8. Almanya Acı Vatan Filmi

Film Künyesi:

Film Adı	: Almanya Acı Vatan
Yönetmen	: Şerif Gören
Senarist	: Zehra Tan
Oyuncular	: Hülya Koçyiğit, Rahmi Saltuk, Mine Tokgöz, Suavi Eren, Fikrîye Korkmaz
Tür	: Drama
Yapım Yılı	: 1979
Süre	: 85 Dakika
Dil	: Türkçe, Almanca

İçerik

“*Almanya Acı Vatan*” adlı film, isminin trajik söyleminin yanı sıra, göçmenlerin taşıdığı acıları aktaran, göç konusunun en iyi işlendiği filmlerden biridir. Filmde yer alan cinsiyetçi yaklaşımlar, gettolaşma olgusu ve sosyal sınıflar, filmi başlı başına sosyolojik veriler içeren bir veri kümesi haline getirmektedir. Film, kadın-erkek ilişkisinin, Türkiye ve Almanya eksenli bir eleştirisi olarak karşımıza çıkmakla birlikte; para kazanma güdüsünden, Alman sistemi içinde tek tipleşen ve monotonlaşan bireyin haykırışına kadar, farklı konular etrafında geniş bir söyleme sahiptir.

Film, Almanya’da işçi olarak çalışan Güldane ve Almanya’ya işçi olarak gitmek isteyen Mahmut arasında zorunlu olarak başlayan birlikteliği anlatır. Almanya’da çalışan ve sürekli para kazanarak rahat bir hayata kavuşmayı arzulayan Güldane, izin için Türkiye’ye gelir. Yasal yolların artık kapanması ve Almanya’ya işçi olarak gitmenin tek yolunun artık aile birleşimi, yani evlilik olduğunu bilen Mahmut, Güldane’ ye para karşılığı evlilik teklifinde bulunur. Güldane bu teklifi kabul eder ve Mahmut’u Almanya’ya götürür. Almanya’da, Türklerin yaşadığı gettolaşmış bir mahallede, üç kişinin yaşadığı köhne bir odada kalan Güldane evine döner ve Mahmut hiç bilmediği Almanya sokaklarında tek başına kalır. Birkaç Türk işçinin yardımıyla ayakta durmaya

çalışır. İstemediği biri tarafından, sürekli taciz edilen Güldane, arkadaşlarının da telkiniyle, resmen evli olduğu Mahmut’la birlikte yaşamaya karar verir. Güldane ile gerçek bir evlilik ilişkisi yaşamaya başlayan Mahmut, yavaş yavaş Alman toplumuna adapte olur. Merkezinde içkinin, kadınların yer aldığı bir hayata doğru yol alır. Mahmut’tan hamile kalan Güldane, fabrikadan, çalışmaktan, mekanize ve tekdüze hayattan bıkmıştır. Bu hayattan kurtulacak bir çıkış yolu bulamamaktadır. Kendine ve hamileliğine karşı giderek duyarsızlaşan Mahmut’a, fabrika ve sistemin dayatmalarına artık dayanamayan Güldane, *ev, metro, fabrika, vida* kelimelerini sayıklayarak yığılıp kalır (bkz. görsel 29, s. 228).

Filmde göçü hazırlayan etkenler, göç süreçlerinin farklı aşamalarının yanı sıra göç edilen toplumdaki yabancılaşma, toplumsal ve sınıfsal ayrımlar etkin bir şekilde izlenmektedir. Alman toplumu ile olan ilişkiler daha çok cinsellik ekseninde kadın-erkek ilişkisi; çalışma hayatı ile olan ilişkiler işçi-fabrika ekseninde anlatılmıştır. Fabrika, film örgüsü içinde düzeni ve Almanya’yı temsil eden bir yapıdır. Geleneksel feodal yapı ile Alman toplumsal düzeni arasındaki çatışma, film içinde kadın-erkek ilişkisi bağlamında anlatılmaktadır. Filmde ikincil karakterler yoluyla hikâye güçlendirilmiştir. Filmde yer alan bazı repliklere değinmek bu noktada filmi anlamak açısından önemlidir.

Berlin Belediyesinden en çok çalışan çöpçü olarak Onur ödülü alan Pala’ya belediye yetkilisi sorar:

“Anavatanınıza geri dönünce ne yapmayı düşünüyorsunuz?”

Pala cevap verir:

“Ne mi yapacağım? Öleceğim... Bu çalışmaya can mı dayanır?” (Gören, 1979, dk. 80)

İşçi Pala’nın cevabı, sosyal bir gerçekliği ortaya koymaktadır. Göçmen bireyin gözünde Almanya sadece toplumsal benliğin değil, kişisel benliğin ve bedenin de yok oluşu demektir. Kişinin Türkiye’ye yönelik hayalleri, sadece geride bıraktıkları ile ilgilidir. Pala’nın bu sözleriyle, Richard Sennett’in (2003) sosyal bir yok oluş ve *yitkinlik* olarak tanımladığı sürece vurgu yapılmaktadır. Richard Sennett’in *“Karakter Aşınması, Yeni Kapitalizmde İşin Kişilik Üzerindeki Etkileri”* başlığıyla çevrilen eserinde, kapitalist iş düzeni içinde yaşanan *karakter aşınması* olarak nitelendirdiği benliğin iş ve zor

karşısında kayboluşu, Almanya için erken dönemlerde Türk toplumunda yoğun bir şekilde gözlemlenmektedir. Yine filmin içeriğine bakıldığında, Güldane her ay kazandığı paraları biriktir, çok az kısmını kendisine ve eşine ayırdıktan sonra, aldığı paranın azlığından şikâyet eden kocasına dönerek: “*Memlekette bir kat daha alırsak belki kurtuluruz*” (Gören, 1979, dk. 59) cümlesini kullanır. Filmin mottolarından birini oluşturan bu cümle, kapitalist yapı içinde yok olan değerler ve öz benliğin yeniden üretilmesi yönündeki inancın dışı vurumudur. Güldane, Almanya’da yaşadığı hayatı, kurtulması gereken bir süreç olarak değerlendirmektedir. Göçmenlerce kazanılan paranın ve gelirin aile içi ve dışına kaynak ülkeye veya hedef ülkeye aktarım süreçleri de dikkat çekicidir. Alabileceği ev, onu bu yaşamdan kurtararak ekonomik özgürlüğe ve refaha ulaştırabilecektir. Bu bağlamda Almanya, refah için ezilmeyi göze almanın toplumsal adıdır.

Güldane filmin son bölümünde bunalım içinde yere yığılır. Aklından sadece *ev, metro, fabrika, vida* (Gören, 1979, dk. 83) kelimeleri geçmektedir. Köy rutinlerinden gelen feodal karakterin, sanayi toplumuna adapte olamayarak çöküşü, bu kelimelerde saklıdır. Her gün değişmez bir rutin haline gelen ev kavramı, çalışabilmek için gerekli gücün temin edildiği yapıyı; metro, çalışma mekânına ulaşmayı sağlayan aracı; fabrika, sanayi toplumunun üretim ve kar endeksli, verime dayalı merkezini; vida ise yapılan işi temsil eder. Bu yolla Charlie Chaplin’in “*Modern Zamanlar / Modern Times*” (Chaplin, 1936) adlı sanayi toplumu eleştirisi yapan filminde yer alan, *sürekli vida sıkma hareketini motor hareket haline getirerek, her yerde sergilemesi* ritüeline atıfta bulunulmuştur. Bu açıdan bu kelimeler, bir sanayi toplumu eleştirisi, makineleşmiş tek düze insanın haykırışı olarak değerlendirilebilir.

Filmde iki göçmen tipinden bahsetmek mümkündür. Birinci göçmen tipi kadındır ve yasal yollardan hedef ülkeye göç etmiştir. Göç, özgür iradeyle gerçekleşmiştir. İkinci göçmen tipi erkektir. Çalışmada “*Türk Dış Göçü*” başlığında ayrıntılarından bahsedilen yasal göç yolları tükendiği için, yasadışı yollardan (para karşılığı evlilik) göç etmektedir. İki göçmen tipi de özgür iradeleriyle göçe karar vermiştir. Göçe iten faktörler, işsizlik ve topraksızlık gibi ekonomik unsurlardır. İkinci göçmenin yasadışı göçü, aile birleşimi yoluyla yasallaştırılmış veya meşru kılınmıştır. İki göçmen tipinin de hedef ülkeden beklentisi ekonomiktir. Refah, zenginlik ve kaynak ülkede gerçekleşmesi beklenen sınıfsal değişim, çekici unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. İki göçmen de farklı yönleriyle göçten etkilenmiştir. Kadın karakter mekanize hayatın tekdüzeliğine isyan

etmek zorunda kalırken; erkek göçmen yabancılaşma süreci yaşamış, kadın, içki, kumar eksenli dejenere bir yol seçmiştir.

4.1.9. Kara Kafa Film

Filmin Künyesi:

Film Adı	: Kara Kafa
Yönetmen	: Korhan Yurtsever
Senarist	: Bülent Oran
Oyuncular	: Betül Aşçıoğlu, Savaş Yurttaş, Cüneyt Kaymak, Özlem Güler, Macit Flordun
Tür	: Drama
Yapım Yılı	: 1979
Süre	: 77 Dakika
Dil	: Türkçe, Almanca

İçerik

“*Kara Kafa*” adlı film, çekildiği yıllarda sansüre uğrayan ağır toplumsal ve siyasal eleştiriler barındıran, söylem olarak sosyalist ideoloji eksenli öğeler içeren bir filmidir. Film, ağır çalışma koşullarının gösterildiği fabrika görüntüleri ile başlar. Uzun yıllardır Almanya’da yaşayan Cafer, Kapadokya’da köyde yaşayan ailesini daha iyi yaşam şartlarına kavuşmaları için Almanya’ya götürmeye karar verir. Karısı Hacer, çocukları Kerem ve Zeynep ile eski bir minibüs içinde yola çıkar. Almanya’da küçük bir apartman dairesinde yaşamaya başlayan aile, yavaş yavaş Alman çalışma düzenine adapte olur. Cafer, ikinci sınıf vatandaş dahi olsa, Türkiye’deki siyasal ve ekonomik çalkantılardan, yoksulluktan bunalmış, her haliyle Almanya’daki şartların kendisi ve ailesi için iyi olduğuna inanmıştır. Hacer, kısa bir süre sonra işe başlar. Hamile kalan Hacer, çocuk doğduktan bir süre sonra işe gitmek zorunda kalır. Küçük çocukları için kreş bulamayan Cafer, tek çıkış yolu olarak, 7-8 yaşlarındaki kızları Zeynep’in evde kalmasını ve bebeğe bakmasını bulur. Zeynep, “*memlekete gitti*” denilerek evden hiç çıkarılmaz ve sürekli olarak bir hapis hayatına mahkûm olur.

Çalışan anne ve babanın ilgisinden yoksun büyüyen Kerem, küçük yaşta suça eğilimli bir karakter haline gelir. Sigara içmeye, kavgalara karışmaya, hırsızlık yapmaya başlar. Hacer, yaşadığı bu trajik süreci anlamlandırmakta zorlanmaktadır. Fabrika

arkadaşları ve ustabaşı, Hacer'in bu sıkıntılarını fark eder. Kurdukları derneğe davet eder. Hacer, dernekte öğrendikleriyle, yaşadığı topluma farklı bakmayı, sorgulamayı öğrenir. Cafer, Hacer'in yaşadığı bu değişimi anlamlandırmakta zorlanır. Hacer'i dernekten zorla çıkarmak için gittiği bir gün, Hacer'in kendisi ve ailesi ile ilgili söylediği kapsayıcı, kucaklayıcı cümleleri duyar. Artık o da Hacer gibi düşünmekte ve işçi hakları, emek ve özgürlük kavramları için mücadele etmeye başlamıştır.

“*Kara Kafa*” adlı film, çekildiği dönem itibariyle sosyal ve siyasal dalgalanmaların hem Avrupa’da, hem de Türkiye’de yoğun olarak hissedildiği bir süreci anlatır. Temel söylemi sosyalist bakış açısı üzerine kurulmuş; sınıf, emek, sermaye, işçi kavramlarının sorgulandığı; sömürüye dayalı kapitalist ekonomik düzenin kıyasıya eleştirildiği bir filmidir.

Film, Almanya’da yaşayan göçmen işçilerin dramını sadece toplumsal işçi göçü ekseninde ele almayıp, bunun uluslararası emek ve sermaye sistemi içinde bir sömürü egemenliği olduğu fikrini ve bu sömürüye karşı durabileceklerin, ırk ve dil ayrımı yapılmaksızın, işçi sınıfı olduğu düşüncesini aktarmaktadır. Filmin bu söylemleri genellikle Rıfat adlı karakter üzerinden aktarılmaktadır. Cafer ile birlikte yürüyen Rıfat adlı işçi: “*Alman’ı, İtalyan’ı yok, biz işçiyiz. Kavgamız kölelikle sömürenlerle olmalı*” (Yurtsever, 1979, dk. 25) diyerek işçi sınıfının ortak mücadelesine dikkati çekmekte; yaşadıkları sıkıntıların temelinde, görünenin aksine farklı sınıfsal dengelerin olduğunu ifade etmektedir. İlerleyen sahnelerde, özellikle Hacer’in gittiği dernekte yapılan toplantılarda kadınlar, işçi sınıfı, emek ve temel haklar konusunda bilgilendirilmektedir. Filme serpiştirilmiş bu toplantılarda ağır bir kapitalist toplum eleştirisi yapılmakta; sömürücü olarak sermaye sahipleri gösterilmektedir. Organize olma, örgütlülük gibi unsurlar ön plana çıkmaktadır.

Sömüren ve işçileri göçmen durumuna düşüren, anneleri yavrularından ayıran, filme göre sermaye tabanlı yönetim sistemleridir. Bu olgu etrafında suçlu sadece sermaye sahipleri değil, sermaye sahiplerinin güdümünde siyasallaşmış hükümetlerdir. Film, ağır eleştirilerini son sahnede vurucu cümlelerle noktalar. Artık işçi sınıfının sömürülmesine dur denilmesi gerektiğine inanan Hacer, patron-hükümet sömürsünü, Türkiye-Almanya hükümetleri ve sermaye sahipleri ekseninde şu cümlelerle özetler:

“Yıllar yılı leş kargaları gibi başımıza çöktüler. Eti kemiği senin; markları bizim dediler hep. Ucuz işgücüyüz diye memleketten koparıp

sevdiklerimizden koparıp, taa ateşin içine attılar. Bizlerden aldıklarını, para babalarına peşkeş çektiler. Onların yüzünden yavrularımız harcanıp gitti...” (Yurtsever, 1979, dk. 72).

Filmin en çok dikkat çeken yönü, göç sürecini, göç eden ailelerin çocukları üzerinden okumaya çalışmasıdır. Bu açıdan film, göç sürecinde çocukların yaşadığı travmayı anlatan ender eserlerden biridir. Göç edilen ülkede çocukların neler yaşadığı, hangi travmatik süreçlerden geçtikleri, ayrıntılı olarak *Zeynep* ve *Kerem* karakterlerin üzerinden anlatılmaktadır. Filme göre, anne ve babanın çalışmak zorunda olması, para toplama hırsı ve yeterli derecede bilinçli olmayan ailelerin yanlıgıları sonucunda, göç sürecinden en fazla çocuklar etkilenmektedir. Yeni doğan kardeşine bakması için Türkiye’ye gitti denilerek eve hapsedilen Zeynep, yaşadığı sarsıntıyı film örgüsü içinde şu sözlerle ifade etmektedir:

“Kapı önü yok, oynamak yok. Niye getirdiniz bizi? Hapsetmek için mi? Ne yaptım ben, yoksa hırsızlık mı? Elbiseler oyuncaklar sizin olsun. Kime kötülük ettim?” (Yurtsever, 1979, dk. 29).

Bu süreçten olumsuz etkilenen sadece Zeynep değildir. Her ne kadar okula gitme veya sokağa çıkma serbestisi olsa da Kerem de göçmen bir birey olarak getirildiği toplumu, çocukça sorgulamaktadır. Alman toplumuyla iletişim kurmaya çalışan Kerem, bu iletişim sürecinde başarısız olunca, derin bir kin ve nefret duymaya başlamaktadır. Kerem’in Alman toplumu ile ilgili tecrübeleri oldukça acıdır. Kerem, sokakta oynadığı bilye tekerli tahta arabayı gören Alman çocuk Uli’ye, kendi uğraşlarıyla bir araba yapar ve hediye etmek ister. Hediye alan Uli, Kerem’in eline birkaç bozuk para tutuşturur. Diğer bir sahnede ise Uli, çöpe eski bisikletini atar. Bu bisikleti Kerem’in çöpten almaya çalıştığını görünce, gider ve bisikleti balyozla paramparça eder. İlerleyen sahnelerde arkadaşlarıyla oyuncak silahlar alan Kerem, Uli’yi kovalayarak döver. Bu anlatım örgüsü her ne kadar sadece çocuk bakış açısıyla Alman toplumuyla ilk temasın hezimetle sonuçlanması gibi görünse de, metaforlar ekseninde önemli sosyal mesajlar taşımaktadır. Kerem, göçmen işçileri; Kerem’in yaptığı bilye tekerli araba, göçmen işçilerin emeğini-alın terini; Uli’nin verdiği bozukluk mark, bu işçilere ödenen parayı; bisiklet, göçmen işçilerin çöpten topladıkları hayatları ve hayalleri; bisikletin kırılması ise, kapitalist

sistem tarafından bu hayalin paramparça edilmesini temsil etmektedir. Hayalleri parçalanmış göçmen bireyler şiddet eğilimi sergilemekte; illegal yöntemlerle kendilerini ifade etmektedirler. Bisiklet hayaline ulaşamayan Kerem, daha sonra bir bisiklet çalmakta ve bu bisikletle özgürlüğe doğru yol almaktadır. Bir anlamda Kerem'in hırsızlığı, sistemin duyarsızlığına ve haksız uygulamalarına karşı, illegaliteyi meşrulaştırmak olarak okunabilmektedir

Göçmen hayat tarzı ekseninde ise, film okumasında elde edilebilecek şu unsurlar dikkati çekmektedir:

Baba Cafer, vatan hasreti çeken ailesini sinemaya götürmektedir. Bahsi geçen (1979-80) yıllarda vatan hasretini dindirmenin en kolay yolu, Türk filmleridir. Cafer ve ailesi, İbrahim Tatlıses'in melodramlarından birine gider ve bir nebze olsun kendilerini vatanda hissederler.

Cafer adlı karakter Türkiye'den döndüğünde bir arkadaş ortamında *"Memleket nasıldı?"* sorusunu cevaplar. Cafer verdiği cevapla, önce dönem Türkiye'sinin siyasi çalkantılarını ve sonra ekonomik darboğazlarını şu cümlelerle özetler:

"Bir kör döğüşü ki sorma. Bir particilik, bir hır gür. Yağ yok, tuz yok, şeker yok, gaz yok... Hele benzin... Allah'tan markamız var. Yoksa yolda kalmıştık. Bir kuyruk var ki ucunu göremezsin" (Yurtsever, 1979, dk. 11).

Göç sürecinde üretilmiş en yoğun filmlerden biri olan *"Kara Kafa"* çok katmanlı yapısıyla birçok sosyal mesajı ve sosyolojik veriyi bünyesinde barındırmaktadır. Her ne kadar politik bir bakış açısıyla örülü bir film olarak üretilse de, dönem algısı ve şartlarının özellikle çocuk bireyler üzerindeki etkisini anlamak açısından önemlidir.

Filmde anlatılan göç, zincirleme göç sürecine örnek teşkil etmektedir. Erkek birey, özgür iradesiyle emek göçüne karar vermiş ve yasal yollardan göç etmiştir. Daha sonra daha iyi hayat şartlarını sunacağını düşündüğü hedef ülkeye, ailesini taşımıştır. Diğer filmlerin aksine, bu filmde göçe iten nedenlerin arasında siyasal unsurlar yer almaktadır. Ekonomik nedenlerin dışında, kaynak ülkedeki siyasal çalkantılar, ailenin göçünün ana nedenlerinden biridir. Çekici faktör, çoğunlukla hedef ülkenin yaşam koşullarının yüksekliğidir. Göçmen ailede özellikle göçmen çocuklar, süreçten olumsuz etkilenmiştir. Ekonomik koşullar ve eğitimsizlik nedeniyle ortaya çıkan sorunların ilk

etkilediği bireyler çocuklardır. Göçmen çocuklar anomik, suça meyilli karakterlere dönüşmüştür.

4.1.10. Ölmez Ağacı Filmi

Film Künyesi

Film Adı	: Ölmez Ağacı
Yönetmen	: Yusuf Kurçenli
Senarist	: Ayşe Şasa
Oyuncular	: Necla Nazır, Hakan Balamir, Çetin Öner, Gülsen Tuncer
Tür	: Drama
Yapım Yılı	: 1984
Süre	: 95 Dakika
Dil	: Türkçe, Almanca

İçerik

Film, uzun yıllarını Almanya’da geçiren bir işçi ailesi ve Yunan komşuları etrafında gelişen bir göç hikâyesini anlatmaktadır. Almanya’da kaynakçılık yapan Kemal, sigara bağımlılığından dolayı hastalanmış ve işe gidememektedir. Kemal’in kız kardeşi Bahar, bir fabrikada Niko adlı bir Yunanlı ile beraber çalışmaktadır. Bahar ile Niko arasında sıcak bir dostluk vardır. Niko’nun karısı Almanya’ya daha iyi bir hayata kavuşmak için geldiklerini, fakat Niko’nun bunu başaramadığını düşünerek Niko’yu terk eder. Niko ile Bahar arasındaki ilişki arkadaşlıktan aşka dönüşür. Sağlık problemleri dolayısıyla işten atılan Kemal, iyice depresyona girer. Bu arada Kemal, Bahar’la evlenmek istediğini söyleyen Niko’yla kavga eder. Kemal dinlenmek ve özlem gidermek amacıyla ailesiyle beraber Türkiye’ye gelir. Artık Almanya’dan bir beklentisi olmadığını söyleyerek, kardeşlerine dönmek istemediğini belirtir. Fakat Bahar ve diğer kardeşi, Almanya’da umutlarının bitmediğini ve hayatlarına devam etmek istediklerini söylerler.

Film interkültürel ilişkilere özellikle değinen, bu yönüyle diğer göç filmlerinden ayrılan özellikler taşımaktadır. Filmde Yunanlı göçmen aile ile Türk göçmen aile arasındaki ilişki, bir anlamda Türkiye’de uzun yıllar devam eden çok kültürlü yapıya ve ülkeler arasındaki geleneksel düşmanlıktan, aileler boyutundaki ilişkilerin göç sürecinde çatışmadan-uzlaşmaya dönüşebilen yönüne atıfta bulunmaktadır. Türk-Yunan aşkı etrafında şekillenen film, bu boyutuyla göçten kısmen uzaklaşır görünmektedir. Göçün,

diğer göçmenleri birleştirebilen yönü dikkati çekmektedir. Yine de Alman komşu temsili yoluyla Alman toplumunun baskısı, otobüste seyahat eden karakterlerin aynılığıyla, Alman düzenine yönelik tekdüzelik eleştirisi film içinde yer alan unsurlardandır.

Göç teorileri ekseninde filmde anlatılan göçmen tipleri, milliyet ve cinsiyet dağılımı içinde heterojen bir gruptur. Bireylerin özgür iradesiyle göç gerçekleşmiştir. Göçmen vasıfsız işçi grubunu temsil etmekte; tüm özellikleri ile yaşanan göç, emek göçü tipolojisine uymaktadır. Göç kararları aile reisleri tarafından verilmiştir. Göç eden nesiller arasında ciddi farklılıklar gözlenmiştir. Birinci nesil dönmeyi arzulamakta, ikinci nesil ise göç edilen ülkede kalmak istemektedir. Göçün başlamasına neden olan yoksulluktur. Göç süreci birinci nesil göçmenlerin geri dönüşü, ikinci nesil göçmenin göç edilen ülkede kalmasıyla sonuçlanmaktadır. Bu noktada, göçmen ailelerin ilk dönemlerde yaşadıkları parçalanmanın benzerinin, dönüş sürecinde de yaşandığı bilgisi dikkat çekicidir.

4.1.11. Gurbet Filmi

Film Künyesi:

Film Adı	: Gurbet
Yönetmen	: Yücel Uçanoğlu
Senarist	: Yücel Uçanoğlu
Oyuncular	: Pembe Mutlu, Yılmaz Köksal, Salih Kırmızı, Katja Kopp, Kadir Savun
Tür	: Drama
Yapım Yılı	: 1984
Süre	: 92 Dakika
Dil	: Türkçe

İçerik

Film, yeterli toprak ve bir traktör alma arzusuyla Almanya'ya gitmek için babasını ikna etmeye çalışan Ahmet adlı karakterin cümleleriyle başlar. Anadolu'da sıradan bir köyde, tarım işiyle uğraşan bir ailenin dramı, filmin ana konusunu oluşturur. Evin büyük oğlu Şehmuz, yıllar önce Almanya'ya gitmiştir. Şehmuz'un peşinden Almanya'ya gitmek isteyen Ahmet, sadece 1-2 yıl süreli olmak kaydıyla babasını ikna eder ve büyük umutlarla göç süreci başlar. Baba Kadir, Ahmet ve evin kızı Pembe, Almanya'nın Friedrichshafen (şehir bilgisi, şehre ait görsel öğeler yoluyla sunulmaktadır) şehrine

doğru yola çıkar. Almanya’da uzun yıllardır yaşayan Şehmuz, Hoppala Osman adlı bir gazino sahibinin yanında fedailik yapmakta ve iyi şartlarda yaşamaktadır. Fakat o bile, Almanya’dan umudunu kesmiştir. Şehmuz Ailesinin mutlu olması için mücadele verirken, Ahmet ile Pembe Almanya’yı tanımaya çalışmaktadır. Şehmuz, mafya üyesi Dino ve adamları tarafından çalıştığı yerin haracını vermek istemeyince bıçaklanır ve uzun süre hastanede kalır. Bu arada baba kalp krizi geçirir. Ahmet çalışmak zorunda kalır fakat iş bulamaz. Ahmet’e hastanede tanıdığı bayan doktor sahip çıkar ve onu bir işe yerleştirir. Şehmuz iyileşir ve tekrar gazinoya döner. Komşu kızı ile arkadaşlık kuran Pembe, gittiği bir eğlencede içtiği içkiyle bayılır ve 18 yaşında bir gencin tecavüzüne uğrar. Utancından eve dönemeyen Pembe, artık barlarda gazinolarda yaşayan, film diliyle *kötü yola düşmüş* bir karakter olarak karşımıza çıkar. İki abi Pembe’yi barda bulur. Pembe, kaçmak isterken çatıdan düşer ve hayatını kaybeder. Bu olayın acısına katlanamayan baba da hayatını kaybeder. İki kardeş, babalarının Türkiye’de gömülmek vasiyetini yerine getirecek parayı bulamazlar. Bu arada Hoppala Osman, Dino ve adamları tarafından vurulur. Şehmuz artık son hamle ile Dino’nun evini basar, intikamını alır ve yaralanır. Bayan doktor, Ahmet’in ailesinin cenazelerinin Türkiye’ye gönderilmesini üstlenir. Son sahnede, Şehmuz yaralı haldeyken, uçağın kalkış görüntüsüyle film sona erer.

Film, Türk Sineması’nda aşına olduğumuz olaylara göç açısından bakmakta ve dönem itibariyle Almanya’nın artık cazip olmayan bir acılar ülkesi olduğu mottosunu taşımaktadır. Filmde, işsiz Türk gençlerin oturduğu bir kahvehanede, baba karakteri oğlu Şehmuz’a sorar:

“Bu kadar adam burada ne yapıyor?”

Şehmuz cevap verir:

“Hepsi işsiz. Türkler için Almanya öldü artık... (Uçanoğlu, 1984, dk. 18)

Şehmuz dönem itibariyle göçmenler arası işsizliğe vurgu yaptıktan sonra, olayın sadece işsizlikle kalmadığını, bireylerin kültürlerinden uzaklaşarak, yardımseverlikten yoksun, bencil karakterler haline geldiğini ifade etmektedir.

Şehmuz zorluk anında kimsenin yardımcı olmayacağını şöyle ifade eder:

En yakın arkadaşın bile yan çizer, Almanlaşmıştır çünkü”
(Uçanoğlu, 1984, dk. 18).

Bu replik, etnisite bazında değerlendirildiğinde Almanların göçmenlerde bıraktığı izlenimi nitelemektedir. Bu bağlamda, film temel bazı stereotipler taşımaktadır. *Alman yardımsever değildir*, şeklinde özetlenebilecek bu yargı, Almanya’da yaşayan Türkler üzerinden bir eleştiri olarak değerlendirilebilir. Bunun yanı sıra, Almanya’nın göçmen işçiler için artık hayaller ülkesi olmadığının bir göstergesi olan cümleler, ülkedeki sosyo-ekonomik zorluklara ve iş piyasasındaki arz-talep dengesinde ortaya çıkan değişimlere de gönderme yapmaktadır.

Filmin üretildiği yıl ve beslendiği argümanlar açısından, “*Türkler için Almanya öldü artık*” ifadesi önemlidir. Bu ifade, filmin ilerleyen sahnelerinde, yine fabrika ortamında ara veren kadınlar arasında geçen konuşmalarda da tekrarlanmaktadır. Bu zaman diliminde artık işçi göçü yasal olarak durmuş; Alman hükümeti tarafından göç hem zorlaştırılmış, hem de tersine göç sürecinin işlemesi için yasalar yapılmıştır. Bu bağlamda Türk vatandaşlarına yönelik vize uygulaması 1980’de başlamış; 28 Kasım 1983’te geriye dönüş teşvik yasası çıkartılmıştır. (Şen, 1993’den akt. Koçtürk, 2008)

Filmin bir diğer sahnesinde kahvehanede oturan öğretmen, Türk çocuklarının derslerinde yaşadığı başarısızlıklardan yakınan babalara entegrasyon dersi vermektedir. Bu sahne, daha sonra göçmenlere yönelik resmi bir politika haline gelen entegrasyon süreci ile ilgili olarak göç filmlerinde rastlanan ender sahnelerden biridir.

Filmde yer alan ve dikkati çeken en ilginç sahnelerden biri, aile bireylerinin tümünün katıldığı Türk gecesidir. Gecede sahneye çıkan sanatçı, Neşet Ertaş’a ait olan “*Kaşların Karasına*” adlı türküyü seslendirmektedir. Türkünün bitimiyle, dönemin İngilizce şarkılarla *break-dans* yapan gençler sahneyi almaktadır. Break dans sonrası, dansöz geceyi tamamlamaktadır. Bu kurgunun, Almanya’da yaşayan Türk toplumunun geleneksel ve modern (yeni) arasında yaşadığı kimlik bunalımını ortaya koyduğunu söylemek çok zor olmayacaktır.

Film örgüsü içinde, katıldığı partide tecavüze uğrayan Pembe adlı karakter uyandığında: “*Benimle evlenecek misin?*” diye sorar. 18 yaşında olduğunu ifade eden tecavüzcü: “*Bak kızım bu memlekette bekâretin bir paket sigara kadar bile değerli yok*” (Uçanoğlu, 1984, dk. 63) cümlesiyle Alman ve Türk kültürel değerleri arasındaki farka vurgu yapar.

Film, Ahmet adlı karakterin: “*Büyük umutlarla geldiğim bu ülkeden sonsuz acılarla dönüyorum*” (Uçanoğlu, 1984, dk. 90) cümlesiyle biter. Film, Almanya hayali acılarla biten aile yoluyla anavatana göndermeler içerir. “*Artık Almanya Türkler için bitti*,

gelmemelisiniz” şeklinde özetlenebilecek bu söylem, filmde birçok argümanla desteklenmektedir.

Filmde yer alan bilgiler ışığında göç edilen ülke yine Almanya’dır. Göçmenler 3 erkek ve 1 kadından oluşmaktadır. Göçe karar verenler erkek bireyler iken, göç eden bireylerden biri kadındır. Göç eden bir ailedir ve aileden bir birey, daha önce göç sürecini başlatmıştır. Bu bağlamda göç tipi, zincirleme göç sınıfında değerlendirilebilir. Göçe iten temel faktör ekonomik yetersizliktir. Göç, göçmen aileden 2 bireyin hayatlarını kaybetmesine yol açan dramatik bir süreci aralamıştır.

4.1.12. Gurbetçi Şaban Filmi

Film Künyesi:

Film Adı	: Gurbetçi Şaban
Yönetmen	: Kartal Tibet
Senarist	: Osman Fahir Seden, Halit Akçatepe
Oyuncular	: Kemal Sunal, Gaye Süzer, Hayri Ramazanoğlu, Baykal Kent
Tür	: Dram, Komedi
Yapım Yılı	: 1985
Süre	: 87 Dakika
Dil	: Türkçe, Almanca

İçerik

Göç olgusunun komedi yoluyla, toplumsal saptamalar ekseninde anlatıldığı “*Gurbetçi Şaban*” adlı film, her ne kadar ütöpik öğeler içerse de dönem algı ve şartlarını ortaya koyması bakımından incelenmesi gereken filmlerden biridir.

Almanya’ya turist olarak giden Şaban, akrabalarının bulunduğu ve onlarca kişinin bir arada yaşadığı bir yurda yerleşir. Çalışma izni olmadığı için bir süre iş arar. Kaçak göçmenleri çalıştıran bir fabrikada bir aracı yoluyla, oldukça kötü şartlarda bir iş bulur. Patron, *nazist, ırkçı, Türk düşmanı* ve *kumarbaz* bir karakterdir. Kaçak çalıştırdığı Türk işçilerden kazandığı parayı, kumara yatırmaktadır. Şaban, Almanya’ya birlikte geldiği Bahar ile evlenir ve çalışma-oturma izni alır. Girdiği sektörlerde kazandığı parayı biriktirerek, bir zamanlar kaçak çalıştığı fabrikayı satın alır ve Alman patronunu dize getirir.

Sosyolojik olarak, sınıf kavramı ve sınıflararası mücadele, ırkçılık, burjuvazi ve proletarya gibi birçok kavramı bünyesinde barındıran film, dönem okumaları arasında özgün bir yere sahiptir. Komedi filmi olmasına ve abartılı söylemlere sahip olmasına rağmen, dönemin sosyal realitelerini çift yönlü olarak anlatmaktadır.

Almanya’da yaşayan Türk toplumunun kısa yoldan para kazanma arzusu ve bu arzu peşinde sergilediği yasadışılık (sözde kurnazlık), Şaban’ın Türkiye’de kendi soyadını taşıyan 14 çocuğu nüfusunda göstererek, çocuk parası alması yoluyla anlatılır. Bu anlatım, kısmen de olsa çift yönlü eleştirinin Türk tarafına yönelik içsel bir tespiti olarak karşımıza çıkmaktadır. Her ne kadar film örgüsü içinde komik görünse dahi, yapılan eylemin ahlaki standartlara uymayışı, filmin ilk çıkmazlarından biridir.

Şaban’ın ilk yerleştiği yurt (heim), onlarca insanın bir odada yaşadığı, tek bir tuvalet önünde saatlerce beklenen, insanlık dışı şartlara sahip bir yaşam alanıdır. Mekân açısından, dönem işçisinin yaşam koşullarının sağlıksızlığı, bu karelerde ifade edilmektedir.

Turist olarak geldiği Almanya’da yaşadığı polis korkusu, Şaban’ın ilk sınavıdır. Göçmen Türk toplumuna işlenen *polis* ve *yurtdışı edilme korkusu*, filmin birçok sahnesine konu olmaktadır. Patron, kaçak işçileri sınır dışı tehdidiyle haftalık 150 Mark gibi, dönem şartlarına göre çok düşük olduğu beyan edilen bir ücretle çalıştırmakta; kötü yemeklerin verildiği fabrikada her gün bir işçi zehirlenmektedir. Bu bağlamda ortaya konan yaklaşım, sanayi devriminin ilk yıllarında zorunlu olarak çalıştırılan işçilerin koşullarını hatırlatmaktadır. İşçilerin başka ülkelerde, ne kadar sahipsiz kaldıklarına ve sağlıksız koşullarda çalışıp, yaşadıklarına da dikkat çekilmektedir.

Burjuvaziyi temsil eden Alman patronun karşısında, proletaryayı temsilen Şaban imgesi yer almaktadır. Burjuvazi, mevcut yasal sistemi kullanarak sömürüyü içselleştirmiştir. Bu emek sömürüsü karşısında, masalsi bir kahraman olarak Şaban ortaya çıkar.

Filmin sosyolojik söylemlerinden biri de, yabancı düşmanlığıdır. Filmde en çok duyulan replik, “*pis Türkler*” ifadesidir. Bunun yanında “*tembel Türk*”, “*Türkler dışarı*” söylemleri, var olan ırkçı tutumun filmdeki yansımalarındandır. Fabrika sahibinin, her gün *Adolf Hitler* fotoğrafı önünde selam durması yoluyla ortaya konan *nazist* tutum, yabancı düşmanlığı ile sentezlenerek sunulmaktadır. Bunun yanında filmin paradoksu olarak değerlendirebilecek, tuvalet önünde yer kapan Yunan kadının *çirkef* olarak nitelenmesi, Yunanlının katıldığı kavgaya “*savulun Türkler geliyor*” şeklinde yapılan

müdahale, filmde anlatılmaya çalışılan yabancı düşmanlığı yaklaşımına tezat oluşturan, etnisite temelli içeriğe sahiptir.

Film, sosyo-politik eleştiriler taşımakta ve bu eleştirilerden dönem Türkiye'si de nasibini almaktadır. Şaban, çocuk parası almak için nüfusuna geçireceği çocuklardan birinin adının *Turgut* olduğunu öğrendiğinde, “*Bu olmaz, Almanlar Turgut buraya gelirse, pahalılık getirir*” cümlesi ile dönem Türkiye'si ekonomik koşullarına gönderme yapmaktadır. Ayrıca Alman ve Türk toplumu arasındaki nüfus artış hızına yapılan gönderme ile “*Nasıl olsa 20 yıl sonra anadiliniz Türkçe olacak*” denilmesi, demografik bir gerçeklikten hareketle ortaya konulmuştur. Realitede, nüfus artış hızları ile ilgili böyle bir vaka olsa dahi, ırkçı bir yaklaşım ortaya konulması, filmdeki diğer açmazlardan biridir. Irkçılık eleştirisi, film örgüsüne gömülü ters ırkçı söylemlerle bozulmaya uğramaktadır.

Şaban'ın sürdürdüğü mücadele, işçi sınıfının egemen burjuvazi karşısında yüzyıllardır devam eden mücadelesinin ironik bir yansımasıdır. Bu yansıma göç olgusu ve göç olgusu ile beraber ortaya çıkan sorunlar ekseninde ortaya konulmuştur. Filmde ırkçılık eleştirisi yapılırken, ırkçılık yapılması dışında, göç eksenli çok fazla veri bulunmaktadır. Film, mekân, yaşam alanları, göç türleri, göç edenlerin demografik özellikleri gibi birçok açıdan değerlendirilebilir.

“*Gurbetçi Şaban*” adlı filmde yasal ve yasadışı göç örnekleri gözlemlenmektedir. Vasıfsız işçi göçü, göç tipi olarak karşımıza çıkar. Göçmenler, özgür iradeleriyle bireysel olarak göçe karar vermiştir. Göç eden bireyler, aynı sosyal sınıfa ait erkek ve kadın bireylerden oluşur. Göçün temel amacı ekonomik refaha ulaşmaktır. Filmde hikâyesine yer verilen göçmen kitle, milliyet ve cinsiyet yönünden heterojen (farklı etnik gruplar, farklı cinsiyetler); sınıf, eğitim ve vasıfsal unsurlar yönünde homojen bir grup görünümündedir. Göçe iten faktör, yine kaynak ülkede yaşanan ekonomik problemlerdir. Hedef ülkenin refah düzeyi ve istihdam olanakları çeken faktörleri oluşturmaktadır. Göç süreci, göçmen ve göç alan toplum için tam bir trajediye dönüşmektedir. İki toplumun birbirini reddettiği, çatışma eksenli bir göç olgusu okunmaktadır. Göç edilen toplumda derin bir yabancı düşmanlığı, göç edenlerde ise, bastırılmışlık sonucu ortaya çıkan nefret duygusu izlenmektedir.

4.1.13. 40 Metrekare Almanya Filmi

Film Künyesi:

Film Adı	: 40 Metrekare Almanya
Yönetmen	: Tefvik Başer
Senarist	: Tefvik Başer
Oyuncular	: Özay Fecht, Yaman Okay, Demir Gökgöl
Tür	: Drama
Yapım Yılı	: 1986
Süre	: 76 Dakika
Dil	: Türkçe

İçerik

Film, Türkiye’de tipik bir bekâr evini tasvir eden görüntülerle başlar. Duvarda desenli bir halı, yerlerde bira şişeleri ve sigara izmaritleri yer almaktadır. Hamburg’da yalnız yaşayan Dursun, bekar evi olarak kullandığı 40 metrekare büyüklüğündeki eve, memleketten eşi Turna’yı getirir. Turna’nın elektrikli ocağı kibrit ile yakmaya çalışması sahnesiyle devam eden film, bir anlamda Türkiye ile Almanya hayat standartlarına gönderme ile başlar. Alman yaşam tarzını gelenek ve inançlarına ters bulan ve Turna’yı kaybetmekten korkan Dursun, Turna’nın evden dışarı çıkmasına izin vermemektedir. Çoğu zaman işe giderken bile kapıyı kilitlemekte, Turna’nın kapı önüne dahi çıkmasına izin vermemektedir. 40 metrekarelik evde bir başına kalan Turna, sadece pencereden gördüğü kadarıyla Almanya’yı tanımaya çalışmaktadır. Sürekli evde kalan Turna, bir süre sonra halüsinasyonlar görmeye başlar. Koca Dursun, sara hastasıdır ve zaman zaman kriz geçirmektedir. Turna ne kadar mücadele verse de, evdeki esaretten kurtulamaz. Turna hamile kalır. Hamilelikle birlikte her şey düzelecek derken, Dursun banyoda geçirdiği sara nöbeti sonrası hayatını kaybeder. Turna, kapısından dahi çıkmadığı evden, bilmediği Almanya’ya doğru bilinmez bir yolculuğa başlar.

40 metre kare Almanya filmi göçmenlerin yaşam tarzları ve hayatı algılayış yöntemleri hakkında fikir vermesi nedeniyle önemli filmlerden biridir. Cinsiyetçi yaklaşımların ön planda olduğu Türk toplumuna yönelik ağır eleştiriler içerir. Kadın kavramının sosyal hayattan soyutlandığı, ahlaki değerler bağlamında, özgürlüğüne el konulabilecek bir varlık olarak görüldüğü bir ahlak yapısını eleştirel söylemle ele alır.

Koca karakterinin kadını eve hapsedmesi, diğer göç filmlerinde de (Almanya Acı Vatan vb.) karşımıza çıkmaktadır. Film, sosyal gerçeklik açısından değerlendirildiğinde, Turna ve köy kökenli birçok göçmen kadın için Almanya, 40 metre kareden ibarettir. Sosyal hayat içinde kadının yeri yoktur. Kadın, sadece bir ev hanımı veya anne rolüyle hayatta var olma mücadelesi verir. Yaşadığı toplumla olan tek iletişimi kocasının aktardıklarıdır. Kendi başına hareket kabiliyeti yoktur ve kısmen esir hayatı yaşamaktadır. Turna karakteri için Almanya’da iletişim kurabildiği tek unsur, karşı komşunun kızı ile penceren pencereye devam eden ve plastik bebeklerin jestleri yoluyla anlamlandırılan süreçtir.

Turna kapalı kapılar arkasında soyutlanmış olarak sürdürdüğü bu hayata: “*Kapıyı niye kilitliyon, hayvan mıyım ben?*” şeklinde bağırarak karşı koyar. Dursun: “*Burası Almanya onların ne pislik olduğunu bilmezsin*” (Başer, 1986, dk. 7) cümlesiyle karşılık vererek, erkek egemen pozisyonunu, ahlaki değerlere yaslamayı seçer. Dursun’a göre dışarıya çıkması, Turna’yı kaybetmesi için yeterlidir ve sürekli bu tür olaylara şahit olmaktadır.

Alman sosyal kurumlarının çocuk ve aileyi koruyan yapıları, yine Dursun’a göre sadece ahlaksızlığı teşvik eden ve yuvaları yıkan bir mekanizmadır. Bu mekanizmadan uzak kalmanın tek yolu, Turna’nın bilinçsizliği ve dış hayattan soyutlanmasıdır. Dursun’un Alman toplumuna yönelik düşünceleri “*Onlar sevgi nedir, namus nedir bilmezler*” cümleleri ile bazı ipuçları verir.

Film, göç edilen toplumsal yapıyla yaşanan içsel çatışmanın ilginç örneklerinden birini sunar. *Hapsedilmişlik, umut, öfke, çaresizlik* gibi kavramlar ekseninde dönen olay örgüsü, göçmen yaşamları hakkında sosyolojik izler taşır.

Film örgüsü içinde göç olgusunu başlatan birey, erkektir. Daha sonra göçe katılan kadın birey, kendi özgür iradesi dışında, aile birleşimi yoluyla göçe dâhil olmuştur. Bu açıdan zincirleme bir göç süreci gerçekleşmiştir. Bu göçün başlamasına neden olan faktörler, diğer filmlerde de sık sık rastlandığı gibi, kaynak ülkenin sosyo-ekonomik yetersizliği, topraksızlık ve ekonomik sorunlardır. Göç, bireyin toplumsal soyutlanması, hedef topluma yönelik kültürel ret tutumu, değerlerin çatışması, bireyin kendini ve ailesini sosyal yapıdan koruma tutumu geliştirmesine yol açmıştır.

4.1.14. Alamancının Karısı Filmi

Film Künyesi:

Film Adı	: Alamancının Karısı
Yönetmen	: Orhan Elmas
Senarist	: Safa Önal
Oyuncular	: Hülya Avşar, Korhan Abay, Coşkun Göğen, Tunç Parscan
Tür	: Drama
Yapım Yılı	: 1987
Süre	: 80 Dakika
Dil	: Türkçe

İçerik

Yapım yılı 1987 olan film, dış göç sürecinin toplumsal etkilerinin, göç edilen toplum üzerinde izlenebildiği; karakterler üzerinden göçle değişen ve başkalaşan bireylerin anlatıldığı, *çift sonlu* kurguya sahip bir dramadır.

Kocası uzun yıllardır Almanya’da yaşayan Zeliha, küçük oğlu ile birlikte köyde hayatına devam etmektedir. Okuma yazma bilmeyen Zeliha, kocası Cemil’den gelen mektupları köyün muhtarına okutmaktadır. Gelen bir mektupla hayatı değişir. Kocasını almaya gelecektir. Köye gelen Cemil’in planları ise farklıdır. Almanya’ya gidiş evrakları diyerek Zeliha’ya boşanma kâğıtları ve çocuktan feragat evrakı imzalatır. Küçük çocuğunu alarak İstanbul’a doğru yola çıkar. Cemil, Helga isimli bir Alman kadınla yaşamakta ve çocuğunu Almanya’ya götürebilmek için gerekli bürokratik işlemlerle uğraşmaktadır. Eski kocasının peşine düşen Zeliha, İstanbul’a gelir. İstanbul’da kendisini pazarlamak isteyen bir şebekenin eline düşer. Şebekeden kurtulabilmek için son çare olarak pencereye çıkar ve polis tarafında kurtarılır. Zeliha’nın namusunu koruma azmi, gazete ve televizyonların ilgisini çeker. Bir gazete Zeliha’nın problemini çözmek ve çocuğuna kavuşmasını sağlamak için ona yardımcı olmaya başlar. Film, iki sonlu olarak biter. Zeliha ve çocuğuna kavuştuğu ve kavuşamadığı iki sahne arka arkaya verilmiş ve seyirciye “*sonu seçme hakkı*” tanınarak sinemada pek rastlanmayan bir kurgu sergilenmiştir.

Film, göç eden bireyin yaşadığı değişim, göç ettiği (kaynak) topraklara yönelik bakışın değişmesi, ahlaki değerlerden yoksun birey haline dönüşmesi gibi bazı temel

konulara vurgu yapar. Farklı cinsiyet gruplarının göç süreçlerine, göçün farklı aşamalarından gönderme yapmaktadır.

Türkan Şoray'ın yönettiği “*Dönüş*” adlı filme birçok açıdan benzeyen filmde, Almanya'ya giden erkek bireylerin kadın ve cinsellik eksenli çelişkileri ön plandadır. Zenginleşme ile birlikte, köy veya köy söyleminde Türkiye'nin küçümsenmesi, sınıf atlamışlık hissi, filmde yer alan diğer unsurlardandır.

Göç süreci, özgür erkek birey tarafından alınan kararla, bireysel olarak gerçekleşen yasal emek göçü kapsamındadır. Zincirleme göç reaksiyonu gerçekleşmemiştir. Göç eden birey, topraksızlık, işsizlik ve yoksulluk nedeniyle göç etmiştir. Göçmen erkek birey, göç ettiği (kaynak) topluma yabancılaşmış, hedef ülkenin toplumsal yapısına adapte olmuştur. Bu adaptasyon sonucunda aile bireyleri de dâhil olmak üzere geride kalan fertleri, sistemi, köyü ve değerleri reddetmiştir. Kadının göçe teşebbüsü ailevi sebeplerden kaynaklanmakta; karşılaştığı sorunlar ise, göç sürecinin ötesinde ortaya çıkan toplumsal cinsiyet eksenli ayrımcı yaklaşımlar nedeniyledir.

4.1.15. Vatan Yolu Filmi

Film Künyesi

Film Adı	: Vatan Yolu
Yönetmen	: Rasim Konyar, Enis Günay
Senarist	: Rasim Konyar, Enis Günay
Oyuncular	: Yaman Okay, Füsün Demirel, Yavuz Kalan, Yalçın Güzelce
Tür	: Drama
Yapım Yılı	: 1988
Süre	: 97 Dakika
Dil	: Türkçe

İçerik

“*Vatan Yolu*” adlı film, Almanya’da 20 yıl çalıştıktan sonra Türkiye’ye dönmeye karar veren göçmen bir ailenin hikâyesini anlatmaktadır. Yirmi yıldan beri Almanya’da çalışan Yusuf, artık memleketine dönmek istemektedir. Tüm hazırlıklarını yapar ve geri dönüş için çalıştığı iş yerinden ayrılır. Geri döndüğü için şirket tarafından ikramiye ödenen Yusuf, çocukları Ömer ve Temel, karısı Havva ile birlikte eski bir minibüsle yola koyulur. Temel Almanya’da bahçıvanlık eğitimi yapmakta, Türkiye’ye adapte olmak

konusunda sıkıntılar yaşamakta ve geri dönmek istememektedir. Yusuf'un tek kızı olan Selvi, Macar asıllı bir Almanla evlenmiştir. Babası bu nedenle kızını evlatlıktan reddetmiş ve görüşmemektedir. Aile bireylerini ikna eden ve Türkiye'de elindeki parayla küçük bir bakkal dükkânı açmayı uman Yusuf, çocukları ve eşi ile beraber yola çıkar. Girdikleri bir köy yolunda araçlarının aksı kırılır ve yolda kalırlar. Şehre gidip uygun bir aks bulamayan aile, bulundukları ormanlık araziye yavaş yavaş yerleşmeye başlar. Yusuf ve bahçıvan oğlu Temel, toprak ile ilgili tartışırken, bulundukları alanda en iyi hangi sebzenin yetişeceğine dair bir iddiaya girerler. Küçük bir su kuyusu kazıp, domates ve salatalık yetiştirmeye başlarlar. Baba Yusuf salatalık, oğul Temel ise domates ekmiştir. Yerleştikleri bu ormanlık alan artık onların evi olmuştur. Arazi sahibi 70 yaşındaki Alman Stölze, aileyi fark eder ve gitmelerini ister. Bir süre gitmeyen aile ile iyi ilişkiler kuran Stölze, onlara yardımcı olur ve burada kalabileceklerini söyler. Stölze'nin izniyle küçük, kerpiç bir ev yapan aile, artık Almanya'nın ortasında kendi değerlerine uygun, geleneksel ve moderniteden uzak bir hayat kurmuştur. Bölgeden geçen avcılarının şikâyet etmesi üzerine polis gelir ve ailenin oturumu bittiği için onları Türkiye'ye geri gönderir.

“*Vatan Yolu*” adlı film, çekildiği dönem itibariyle artık Almanya'da göç sürecinin bittiği, tersine göçün ya da geri dönüşün teşvik edildiği yıllardır. Bu açıdan geri dönüş olgusu ekseninde dönem şartlarını anlamak için kullanılabilecek bir okuma alanına sahiptir.

Yusuf adlı karakter 20 yıl Almanya'da yaşamış ve Almanya'nın kendisine çok şey borçlu olduğuna inanmış bir bireydir. Fakat bulunduğu toplumsal sınıftan memnun değildir. Almanlar tarafından sürekli dışlanmış olmak onu mutsuz etmektedir. Bu mutsuzluğunu şu cümlelerle özetler:

“İtilen kakılan Yusuf olmaktan sıkıldım artık, Yusuf Bey olmak istiyorum” (Konyar & Günay, 1988, dk. 22).

Yusuf, bu cümlelerle sınıfsal ezilmişliğin bir göçmen için hangi boyutlarda olduğunun izlerini sunmaktadır. Ayrıca Türkiye'ye dönmek, onun için bir sınıf atlama mücadelesidir. Bu mücadeleye başladığı 20 yıl önce, Almanya'ya gidince zenginleşeceğini ve mutlu olacağını uman Yusuf'un hayalleri, Almanya'da gerçekleşmemiştir ve geri dönerek bu hayallerin yeniden inşasını ummaktadır. Yusuf, dönüş yolunda yaşadığı problemleri, aile sorunlarına katarak içselleştirir. Ailelerin

yapısına, ilişkilerine artık çok kültürlülük yansımaktadır. Ona göre gelmek kadar, dönmek de çok zor bir süreçtir. Bu süreci şu cümle ile özetler:

“Gelmek için ne zorluklarla karşılaştık, şimdi buradan gitmek için yine zorluklarla karşılaşıyoruz” (Konyar & Günay, 1988, dk. 19).

Almanya’ya gelmek için büyük mücadele veren Yusuf, dönmek için de aynı mücadelenin verilmesi gerektiğini anlamıştır. Göçmen karakterlerin anayurtlarına dönüşlerinde yaşadığı sosyal problemler, bu açıdan filmin ana temalarından birini oluşturmaktadır. Bu sorunların başında Almanya’da büyüyen ikinci jenerasyonun artık Alman hayat tarzına adapte olması ve Türkiye’yi tanımaması gelmektedir. Türkiye’ye adapte olamayacağına inanan büyük oğul Temel, bu nedenle evden kaçmış, babasının zorlaması ile minibüse binmiştir. Temel onu ikna etmek isteyen babasına: *“Kaç kere denedik olmadı. Benim yerim burası”* (Konyar & Günay, 1988, dk. 13) şeklinde cevap verir. Temel, artık Almanya’ya ait olduğunu düşünen ikinci jenerasyonu temsil etmektedir. Temelin bu söylemine baba Yusuf: *“Vatan vatandır; burada hep yabancı kalacaksın”* (Konyar & Günay, 1988, dk. 13) şeklinde geliştirdiği, *yabancı olmak* ve *yabancı kalmak* argümanı ile cevap verir. Burada kimin neye yabancı olduğu sorusu akla gelmektedir. Birinci kuşağın Almanya’ya, ikinci kuşağın Türkiye’ye yabancı kalabilme çelişkisi gözler önüne serilmektedir. Yusuf, göçmen bireyin sürekli dışlanmışlığının ve yabancı olarak algılanmasının devamlı olduğuna inanmaktadır. Bu bağlamda kendini yabancı olarak gören, ötekileştiren Almanların dilini dahi konuşmaktan imtina etmektedir. Almanya’da yaşayan bireylerin dil öğrenmeme güdülerini açıklamakta bu yaklaşım öncül olarak kullanılabilir. Birey kendini kabul etmeyen ve ötekileştiren toplumu kendince cezalandırmakta, entegre olmayarak veya dilini dahi öğrenmeyerek kendince bir cezalandırma mekanizması geliştirmektedir. Bu durum entegrasyon ekseninde göçmen bireylerin önündeki en büyük engelin kültürel kodlar değil, yaşadıkları toplum tarafından yabancılaştırılmaları olarak değerlendirilebilir.

Film, geri dönüş sürecinin etkilerini, ikinci kuşak göçmenlerin anavatana bakış açılarını özetleyen sosyal kodlar taşıması itibarıyla önemlidir. Ayrıca göç edilen topraklarda sürdürülen yaşam tarzına duyulan özlem, bu filmde detaylı olarak gözlemlenir. 40 metrekarelik eski apartmanlarda, 10 kişilik hayatlar süren, soyutlanmış

gettolara mahkûm yaşayan bireyler; önceki hayatlarındaki basit fakat özgür, modernize olmayan doğal hayatlarını özlemektedir.

“*Vatan Yolu*” adlı filmde dikkat çeken unsurlardan biri de, tersine göç sürecinin işlemedir. Göç süreci tamamlanmış ve bitmek üzeredir. Göçü başlatan birey, emek işçisi olan erkek karakteridir. Göç aile birleşimi yoluyla zincirleme göç halini almıştır. Göçe iten temel neden, kaynak ülkede yaşanan ekonomik yoksulluktur. Tersine göçün altında yatan sebep ise, hedef ülke ile kültürel ve sosyal kodların uyuşmaması, sınıfsal farkın artmasıdır. İki jenerasyonun göçmen olarak sunulduğu filmde, birinci jenerasyon geri dönüş arzusunda iken, ikinci jenerasyon hedef ülkeyi kabullenmiş ve kaynak ülkeden soyutlamıştır.

4.1.16. Almanya Acı Gurbet Filmi

Film Künyesi

Film Adı	: Almanya Acı Gurbet
Yönetmen	: Yavuz Figenli
Senarist	: İlhan Engin
Oyuncular	: Ceylan, Yılmaz Köksal, Yusuf Sezgin, Nilgün Saraylı
Tür	: Drama (Melodram)
Yapım Yılı:	: 1988
Süre	: 99 Dakika
Dil	: Türkçe

İçerik

“*Almanya Acı Gurbet*” veya “*Acı Gurbet*” adıyla bilinen film, dönemin melodram şeklinde üretilmiş, arabesk müziklerin hâkim olduğu yapımlardan biridir. Filmde olaylar her ne kadar Almanya’da geçse de, Almanya figürü, bir fon olmanın ötesine geçememiştir. Almanya’ya gelen görme engelli *dayı* karakteri ve küçük yeğeni (Ceylan), sokaklarda ve lokallerde şarkı söyleyerek para kazanmaya çalışmaktadır. Ceylanın tek amacı dayısının gözlerinin açılabilmesi için gerekli parayı toplamaktır. Bu arada geçirdikleri bir trafik kazası sonucu Ceylan ağır yaralanır ve hayatını kaybeder.

Almanya ve göç olgusunun oldukça geri planda kaldığı film sosyolojik açıdan dönemle ilgili bazı temel veriler amaçlı kullanılabilir. *Yozlaşan Türk toplumu* yaklaşımı, diğer göç temalı filmlerde olduğu gibi, bu filmde de ön plandadır. Kumar, mafya, suç

ekseninde gelişen olaylar, Almanya’da yaşayan Türk toplumu içinde yuva yıkıcı etkiler oluşturur. Türk lokallerinde kumar oynatımı ve lokallerin anomik karakterlerin üretildiği alanlar olarak sunulması, bu açıdan kayda değer bir yaklaşımdır.

Filmde izlenen göç süreci zincirleme göçe örnek teşkil eder. Pek çok filmde izlenen aile bireylerinden öncül gidenin, arkasından diğer bireyleri de getirmesi olgusu burada da işlenmektedir. Göçmen tipler yoksulluk ve sağlık imkânlarının eksikliği gibi nedenlerden dolayı göç etmek zorunda kalmıştır. Göç, göçmen bireylerin yaşadıkları toplumda sosyal problemlerle karşılaşmalarına yol açmış, göç sürecinin sonlanmasını beraberinde getirmiştir.

4.1.17. Polizei Filmi

Film Künyesi:

Film Adı	: Polizei
Yönetmen	: Şerif Gören
Senarist	: Hüseyin Kuzu
Oyuncular	: Kemal Sunal, Özlem Bilgi, Bayram Güler, Frank Neunemann
Tür	: Dram, Komedi
Yapım Yılı	: 1988
Süre	: 84 Dakika
Dil	: Türkçe, Almanca

İçerik

Toplumsal sınıf, statü ve roller üzerine, göç temalı çekilmiş bir film olan “*Polizei*”, Almanya’nın Berlin şehrinde yaşamakta olan Ali Ekber isimli Türk çöpçüsünün hayatını anlatmaktadır. Film, göç eden bireylerin yaşadıkları toprakları içselleştirme süreçleri ile ilgili yoğun veri içermektedir.

Ali Ekber, çocuk yaşta geldiği Almanya’da çöpçü olarak yaşamına devam etmektedir. Gelenekçi bir ailenin mensubu olan Ali Ekber, Babett adlı bir Alman kızına âşık olur. Artık tek hayali kıza ulaşmaktır. Kıza açılmakta zorlanan Ali Ekber, Türk arkadaşlarından yardım ister. Sürekli Ali Ekber’le dalga geçen arkadaşları, bu süreçte de Ali Ekber’in hayallerini yıkar. Tiyatroya meraklı olan Ali Ekber, bu merakını tiyatroyu temizlemekle olsa dahi gidermektedir. Tek amacı tiyatro oyununda küçük de olsa bir rol almaktır. Yönetmenin, bir polis elbisesini ütülemesini istemesi ile birlikte, Ali Ekber yeni

bir hayatın kapılarını aralar. Yıllardır gözlemlediği ve baskısını hissettiği Alman polisi rolüne girer. Ali Ekber, yozlaşmış olarak sunulan ve filmde polis korkusunun üst düzey hissedildiği Türk mahallesinde dolaşmaya, rüşvet almaya başlar. Temel hedefi arkadaşlarına ders vermek ve bu yeni statü yoluyla sevdiği kıza ulaşabilmektir. Kıza ulaşmasıyla birlikte, polislik kimliği de artık sona erer.

Polizei, sosyolojik veriler açısından zengin bir film olarak karşımızda durmaktadır. Filmde, 1980’li yıllar Almanya’sı yaşam tarzı ve alışkanlıkları, giyim kuşam ve moda gibi sosyal unsurlar çok net izlenebilmektedir. Ali Ekber çöpçü rolüyle, bastırılmış, kendini ispat etme arayışındaki Türk toplumunu temsil eder. Ali Ekber’in arkadaşları ise, bu toplumun içinde bulunduğu yozlaşmanın göstergeleridir. Bu açıdan göç eden topluma ait anomik göstergeler veya yozlaşmışlık, Ali Ekber ve arkadaşları üzerinden aktarılır.

Film, gurbetçilerin Almanya’ya uyum sorunları ve yaşam tarzları ile ilgili temel bilgilere ulaşılmasına yardımcı olmaktadır. Filmde çoğunlukla, dönem toplumunun namus algısı, gelenekçi yapısı ve cinsiyetçi yaklaşımları yansıtılmaktadır. Filmde yer alan ve evinden ayrılarak tek başına yaşamaya karar veren Fatma adlı Türk kıızı ile ilgili oluşturulan diyaloglar namus eksenlidir. Toplumsal ortak kanaate göre *Fatma* eğer evinden kaçarsa sokağa düşecektir. Buna karşılık Fatma, bu cinsiyetçi yaklaşıma erkek egemen toplum eleştirisi ile karşı koymaya çalışır.

Almanya, artık göç eden birey için klasik (bilinen veya hayal edilen) Almanya değildir. Göçmen Almanya’yı başkalaştırmış; kendi kültürünü kattığı yeni bir dünya olarak algılamaktadır. Film, Ali Ekber’in filmi özetleyen cümlesiyle anlatımına başlar: “*Burası Almanya değil ki; Berlinistan*” (Gören, 1988, dk. 1). Diyaloglarda yer alan “*Berlinistan*” ifadesi, Almanya’dan öte, karışık kültürel kodlara sahip, yeni bir algının ürünüdür. Göçmen hayatını temsil eden, yeniden üretilmiş hibrit kavramları temsil eder.

Almanya’ya gezmek için gelen Hamza isimli misafir, şehri gezerken sürekli cinsel ürünler satan marketleri sorar. Öpüşen veya Türk toplumunda karşılaşılması zor olaylara yoğunlaşır. Bu açıdan mizahi bir dille anlatılan cinsellik eksenli kültür şoku, sadece bu filmde değil, göç içerikli neredeyse her filmde karşımıza çıkmaktadır. “*Almanya Acı Vatan*”, “*Otobüs*” ve benzer filmlerde göç eden bireyin ilk kültür şoku cinsellik, toplumsal serbestlik ve benzeri olgulara dayanmaktadır.

Filmin taşıyıcı rolü olan *polis* olgusu, hem bir statü, hem de bürokratik baskının Türkler üzerindeki yansımasının temsili olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmin esinlendiği

“*Der Hauptman von Köpenick*” adlı tiyatro oyunu, yine militarist ve üniforma eksenli devletçi zihniyete yönelik bir eleştiri taşır. İlgili tiyatro eserinde yer alan kunduracı karakteri, düzene kendi silahını kuşanarak karşı çıkarken; Polizei filminde Ali Ekber, düzenin bir parçası olarak kendini gerçekleştirmeyi seçer. Üniforma Alman devletini, Alman devletine ait kesin kuralları, toplumsal düzeni ve en önemlisi statünün sembolü olarak filmde yer alır. Görüldüğü kadarıyla Almanya’da yaşayan Türk toplumu için en önemli sindirici unsur veya korku kaynağı, polis imajıdır. Bu imajın etkileri, film yoluyla rahatlıkla izlenebilir.

Toplumsal rol bağlamında Ali Ekber, Türk toplumunun sahip olduğu rollerin ötesinde, ulaşmaya çalıştığı rolleri temsil eder. 1980’ler itibariyle polislik önemli rollerden biridir. Türk toplumu için ulaşılması imkânsız bir meslek ve statü göstergesidir. Ali Ekber bu toplumsal özlemin dışı vurumcusu olarak yansıtılır.

Göçmen Ali Ekber, ikinci jenerasyon göçmeni; Ali Ekber’in babası Hamza ise ilk jenerasyonu temsil etmektedir. Hamza karakteri, yasal yollarla bireysel olarak karar verip, emek göçü kapsamında hedef ülkeye gelmiştir. Daha sonra zincirleme göç süreci başlamış ve aile birleşimi yoluyla eş ve çocuklar hedef ülkeye taşınmıştır. Göçün etkin faktörü yine ekonomiktir. Film yoluyla anlatılan göçmen tiplerinin çoğunluğu, ikinci kuşak göçmenlerdir. Bu göçmenlerin iki kültür arasında sıkıştığı, iki topluma da adapte olamadığı gözlemlenmektedir. Gerek dil, gerekse kültürel kodlar birbirine karışmış ve ortaya iki kültürden uzak hibrit (melez) bir kültür çıkmıştır.

4.1.18. Sahte Cennete Veda Filmi

Film Künyesi:

Film Adı	: Sahte Cennete Veda (Abschied Vom Falschen Paradies)
Yönetmen	: Tefik Başer
Senarist	: Tefik Başer
Oyuncular	: Zühal Olcay, Karin Klugmann, Tatjana Clasing, Angela Röders
Tür	: Drama
Yapım Yılı:	:1988
Süre	: 88 Dakika
Dil	: Türkçe, Almanca

İçerik

“*Sahte Cennete Veda*” isimli film, Almanya’nın Hamburg şehrinde yaşayan 2 çocuklu göçmen bir kadının trajedisinin anlatıldığı göç filmlerinden biri olarak sinema literatüründe yerini almaktadır. Elif, yaşadığı baskı ve şiddet sonrası kocasını öldüren iki çocuklu bir göçmen kadındır. Kocasını öldürdükten sonra, dilini bilmediği Almanya’da hapishaneye düşer ve 6 yıl ceza alır. Hapishanede geçirdiği ilk günler oldukça sorunludur. Dil bilmediği için diğer mahkûmlar ve hapishane görevlileri ile iletişim kuramaz; avukatına derdini anlatamaz. Hapishanedeki Türk kadınlar, Elif’i kabullenmez ve içlerine almaz. Elif, hayatını devam ettirebilmek için Almanca öğrenmeye başlar. Bu arada erkekler koğuşunda cezasını çekmekte olan bir başka mahkûmla, mektuplar yoluyla bağlantı kurar. Cezası devam eden Elif, Alman arkadaşlar edinmiş, hapishanede kendine ait bir yaşam kurmuştur. Dışarda öldürdüğü kocasının yakınları, onu sürekli ölümle tehdit etmektedir. Cezasının bitimine yakın artık hapishaneye çok fazla alışan Elif, dışarda ne yapacağı konusunda kendini sorgular. Film, Elif’in ne yapacağını bilmez bir halde, alıştığı sahte cennetine veda ettiği koridor yürüyüşüyle sonra erer.

Göç kavramları ekseninde, göçmen bir kadının yaşadığı sosyal problemler ve hapishanede yaşadığı sosyo-yasal ilişkiler sürecinin yansımaları olarak özetlenebilecek film örgüsü, Almanya’daki hapishane hayatı hakkında önemli bilgiler sunmaktadır.

Filmde, göçmen tiplerin geleneksel değerlerini yaşadıkları ülkede temsil etme ve taşıma gayretleri açıkça gözlenmektedir. Öldürülen kocanın kardeşlerinin Elif’ten intikam almak istemesi ve bunu geleneklere bağlaması, bu yaklaşıma bir örnektir. Hedef ülkenin resmi sosyo-yasal ilişkiler örgüsü ve göçmenlerin kaynak ülkeden getirdikleri geleneksel gayri resmi sosyo-yasal ilişkiler örgüsünün çelişkileri ve bunun sentezinin yansımaları filmde yer almaktadır.

Filmde, Türkiye’de devam eden feodal yapı, ağa-işçi ekseninde, *hanımağa-mahkûm* tiplmesiyle karşımıza çıkmaktadır. Hapishanede yaşayan bazı Türk kadınlarının bu feodal yapının esiri olduğu ve buna göre hayatlarını konumlandığı gözlemlenmektedir. Burada filmde yer alan bazı diyaloglardan bahsetmek doğru olacaktır.

Hapishanede Elif’in tanıştığı yaşlı Alman kadın: “*Burası huzurevi gibi, her şeyim var ne işim var dışarda?*” (Başer, 1988, dk. 24) cümlesi ile hapishanenin nasıl içselleştirildiğinin örneğini bizlere sunmaktadır. İlerleyen aşamada bu süreç, Elif için de

geçerli olacak ve hapishane dışındaki hayat, Elif için kaostan başka bir imaj doğurmayacaktır.

Dönemin toplumsal yapısında hissedilen cinsiyetçi yaklaşımlara özellikle değinen film; Elif'in kısmen açık bir elbiseyle abisinin karşısında çıktığı sahnede gösterilen tepkiye dikkat çekmektedir. Gelenekçi namus kavramı yaklaşımıyla “*Ailede bir katil bir de hayat kadını eksikti*” (Başer, 1988, dk. 46) denilerek dışlanan Elif, ailesini reddederek bir daha görüşmek istemez. Elif'in bu tepkisi cinsiyetçi, gelenekçi namus algısına yönelik, bir karşı koyuş olarak okunabilir.

Film, Elif gibi Almancadan yoksun kalan, eğitimsiz göçmen kadın imajını beslemektedir. Göçmen kadın, kendini ifade etmekten yoksun, dil bilmeyen karakterden ötesi değildir. Bu çıkmaza bir de sosyal baskılar eklenince, Almanya hapishane; hapishane ise *sahte bir cennet* olarak algılanmaya başlanır.

Film göç teorileri açısından değerlendirildiğinde, Elif adlı karakter zincirleme göç sonucunda evlilik, yani aile birleşimi yoluyla göçe zorlanmış kadın karakterinin temsilidir. Göç kararı özgür alınmadığı gibi, birey zorunlu olarak göçe maruz kalmıştır. Kadın bireyin göç ötme nedeni ekonomik nedenlerden kaynaklanmamaktadır. Yine göçmen kadın hedef ülkede dil, kültür, eğitim ve adaptasyon sorunları yaşamaktadır. Bunun yanında gelenekçi toplumun baskıları hedef ülke kültürünün yozlaştırıcı etkilerinden korunma amaçlı olarak kadın üzerinde kendini göstermekte; göçle oluşan trajik etki katlanmaktadır. Sosyo-yasal ilişkiler örgülerinin çatışmaları da önemli vurgu noktalarından biridir.

4.1.19. Sarı Mercedes Filmi

Film Künyesi:

Film Adı	: Fikrimin İnce Güllü - Sarı Mercedes
Yönetmen	: Tunç Okan
Senarist	: Macit Koper, Tunç Okan (Eser: Adalet Ağaoğlu)
Oyuncular	: İlyas Salman, Valerie Lemoine, Savaş Yurttaş, Ali Yaylı
Tür	: Drama
Yapım Yılı	: 1992
Süre	: 95 Dakika
Dil	: Türkçe

İçerik

“*Sarı Mercedes*” adlı film, Türk Sineması’nın en fazla söylem-anlatım katmanına sahip, çok fazla okuma gerektiren ve onlarca metaforla süslenmiş; temelde göç filmi olarak duran, fakat toplumsal hayata yönelik derinlemesine eleştiriler barındıran, en yoğun filmlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Anık, filmi bir yol ve geri dönüş filmi olarak nitelendirmektedir (Anık, 2012). Fakat film daha önce değinilen “*Vatan Yolu*” adlı filmde yer alan geri dönüş öyküsünden öte izler taşımaktadır. Bu nedenle filmi, yol filmi olarak kabul etmek mümkün iken; bir geri dönüş filmi olarak değerlendirmek anlamlı durmamaktadır. Almanya’nın Münih şehrinde başlayan ve Ankara’nın Polatlı ilçesinde son bulan film, göçmen bir işçinin yol hikâyesini anlatır. Hayallerini metalaştırıp bir Mercedes’e yükleyen Bayram, uzun yıllar çöpçülük yaparak kazandığı parayla satın aldığı bal rengi Mercedes’iyle köyüne doğru yola çıkar. Ezik bir yaşam süren, bu ezikliği çocukluğundan büyüklüğüne taşıyan Bayram’ın zenginleşme veya sınıf atlama yöntemi olarak gördüğü süreç, bu yolculukla tamamlanacaktır. Bayramın Münih’ten başlayan yolculuğu, Sarı Mercedes’i ile yaşadığı onlarca trajik olayla süslenir. Bayram, bu dönüşte, Türkiye’de ölmek üzere olan amcasına ve sevdiği kadın Kezban’a ulaşmaya çalışmaktadır. Yolculukta birçok badire ve kaza atlatıp, hayallerini yüklediği arabayı hurdaya çevirir. Köyüne ulaştığında sadece arabasının değil, tüm hayallerinin aslında yok olduğunu anlar. Amcası ölmüş, Kezban evlenmiş ve köy, antik bir şehrin kalıntılarının bulunması nedeniyle boşaltılmıştır. Kısacası geride bırakılanlar da kısmen de olsa değişmektedir.

“*Sarı Mercedes*” adlı film, göçmenlerin düşünce tarzları ve yaşam felsefelerine göndermelerle doludur. Bunun yanında, yönetmen Tunç Okan, “*Otobüs*” filminde taşıdığı batılı kültürün yerine, bu filmle doğu kültürüne veya Türkiye’nin düzensiz sosyal yapısına da eleştiriler getirir. Bu taşlamalar gümrük girişinde başlar: “*Burası Türkiye, ya çok sıkı kontrol ederler; ya da hiç etmezler*” (Okan, 1992, dk. 10) şeklinde filmde kurgulanan söylem, Türkiye’deki bürokratik yapının dengesizliğini vurgular.

Bayram için Mercedes, çocukluğundan kalan bir saplantının ürünüdür. Toplum tarafından baskılanan karakterin kendini ifade etme biçimi olarak, bu araba metalaştırılır. Mercedes marka araba, Bayram’ın en yakın dostu olmuştur. Onu “*Balkız*” adıyla çağırılmaktadır. Gittiği her yerde Mercedes sahibi olduğunu dile getirerek, zenginlik ve statü vurgusu yapar. Çöpçü olarak çalıştığı halde, BMW montaj hattında çalıştığını söyleyerek, bu sahte statüyü prestije çevirmeye çalışır.

Film, Türkiye'nin sistematik altyapı problemlerine, toplumsal umursamazlığa, kuralsız yaşam anlayışına, sosyolojik bir bakış açısıyla yoğun olarak eleştiride bulunur. Türkiye yollarında yaşanan kazalar sürekli filmde yer bulmaktadır. Bunun yanında kara *düzen yapılan yollar, camı kırık yolcu otobüsleri, İstanbul ve diğer şehirlerin bakımsız ve düzensiz yapılaşması, yollara fırlayan topraklar ve çocuklar, yoldaki at arabaları, araba camlarına gelen taşlar, feribotun yanaşmadan araçları indirmeye çalışması* gibi olaylar, bu sistematik düzensizliğin yansımalarıdır.

Filmin en önemli sosyolojik saptamalarından biri de, *gurbetçi* veya *Almanca* olarak nitelenen işçi göçmenlerin, hem Almanya'da, hem de Türkiye'deki toplumsal dışlanmışlığıdır. Bu dışlanmışlık, Bayram adlı karaktere yönelik alaycı bakışlarla film boyunca tekrarlanır.

Kapitalist toplumun *egosentrik* hale getirdiği kişi olarak nitelendirilebilecek *Bayram ve Balkız öyküsü*, göçmen bireylerin yaşadığı toplumsal ve içsel travmanın özgün bir örneğini sergiler. Filmde göçmen bireyi temsil eden Bayram, yasal yolları, yasadışı (veya ahlak dışı) olarak kullanan bir göçmendir. Özgür bir bireydir ve göç kararını kendisi vermiştir. Emek göçü kapsamında gerçekleşen göçün itici faktörü, kaynak ülkede yaşanan ekonomik sorunlar kadar, bireyin sosyal sınıflar arasında en altta olduğunu hissetmesi ve sınıf atlama kaygısıdır. Birey, hedef ülkenin ekonomik refahı ve istihdam olanakları nedeniyle göçe yönelmiştir.

4.1.20. Berlin in Berlin Film

Film Künyesi:

Film Adı	: Berlin in Berlin
Yönetmen	: Sinan Çetin
Senarist	: Sinan Çetin, Ümit Ünal
Oyuncular	: Hülya Avşar, Cem Özer, Armin Block, Aliye Rona
Tür	: Drama
Yapım Yılı	: 1993
Süre	: 95 Dakika
Dil	: Türkçe, Almanca

İçerik

Göçmenlerin, göç edilen ülke bireyleri ile aynı çatıyı, farklı normlar altında birleştirdiği özgün yapımlardan biri olan film, Alman bir mühendisin Türk toplumunun içine istem dışı girmesiyle gelişen olaylar örgüsünü anlatmaktadır.

Almanya'nın Berlin şehrinde inşaat işçisi olarak çalışan Mehmet'in karısı Dilber, her gün sefer taşıyla kocasına yemek getirmektedir. Dilber ve Mehmet, üç kuşak göçmenin bir arada yaşadığı tipik bir Türk ailesinin fertleridir. Dilber'i saplantı derecesinde içselleştiren ve sürekli fotoğraflarını çeken Alman mühendis Thomas, şantiyedeki odasına bu resimleri asmaktadır. Bu resimleri fark eden Mehmet çılgına döner ve suçsuz olduğu halde inşaatın ortasında karısı Dilber'i dövmeye başlar. Olaya karışan Thomas, Dilber'in suçsuz olduğunu anlatmaya çalışırken, çıkan arbedede kaza sonucu Mehmet hayatını kaybeder. Mehmet'in kardeşi Mürtüz, Thomas'ın peşine düşer. Thomas, Mehmet'in evine sığınmak zorunda kalır. Sığındığı evde Mürtüz tarafından öldürülmek istenen Thomas, suçsuz olduğunu ifade etmeye çalışmaktadır. Thomas'ı misafir olarak gören anne ve baba, Mürtüz'ün Thomas'a dokunmasına izin vermez. Thomas, sıkışıp kaldığı bu evde, Mürtüz'ün baskısı ile mücadele verir. Film, Thomas ve Dilber arasındaki yakınlaşma sonrası, beraber evden çıkmalarıyla son bulur.

"Berlin in Berlin", göçmen bireylerin özgür yaşam içindeki tutsak yaşamlarına değinen, son dönem filmlerinden biridir. Üç neslin bir arada olduğu bir evde yaşayan Dilber ve Mürtüz üzerinden işlenen tutsaklık olgusu, Almanya'nın Berlin şehrinde, Türk gelenekleri ve Alman yaşam tarzı arasında gidip gelen anomik karakterlerin hikâyesini anlatır. Bir televizyon ekranı ve geleneklerle bağlı oldukları toplumsal yapıdan kopamayış, Almanya'da artık esarete dönüşmüştür. Almanya'da tutsak kalan bireylerin hikâyesi, Thomas'ın Türkiye ve geleneklerini temsil eden evdeki tutsaklığının bir yansımasıdır.

Thomas, ölüm korkusuyla tutsak kaldığı süreçte, Türk toplumu ve geleneklerini tanıma ve sorgulama fırsatı bulur. Baskıcı egemen erkek imajı, Mürtüz üzerinden sunulur. Bu egemen imaj, aslında ahlaki zafiyetleri olan göçmen bireylerin temsilidir. Başta cinsellik olmak üzere, geleneksel yaşam tarzının ötesinde hayat tarzına sahip karakterlerin yer yer geleneklerini ön plana çıkarması, filmin ortaya koyduğu toplumsal eleştirilerden biridir.

Yine egemen erkek baskısının üzerinde yoğunlaştığı Dilber karakteri, bu baskının en açık kurbanıdır. Önce kocası sonra kocasının ailesinin baskıladığı Dilber, baskın erkek

egemen toplumun, göçmenlikle yoğrulmuş tiplerini altında ezilen kadın birey imajını ortaya koymaktadır.

Mürtüz karakteri, arada kalmış göçmen imajını beslemektedir. Cesaret, gelenek, kültür üçgeninde kendini silah ve şiddetle ifade edebilen Mürtüz karakteri, göçmen sıkışmışlığının (arada kalmışlığının) bir göstergesidir. Bu arada kalmışlığın dışa vurulan yönü, şiddete eğilim olarak yansıtılmaktadır.

Filmde yer alan anne ve baba imajları, Türkiye’den kopmayan ilk neslin göstergeleri olarak ortaya çıkar. Bu nesil, her ne kadar entegre olmasa da Almanya’dan kopamayan ve küçük bir evin içinde, Almanya hayatı yaşayan bireylerden oluşan bir toplumsal yapıya dikkat çeker. Ev yine “40 Metrekare Almanya” filminde olduğu gibi, aslında kültürlerin çatıştığı, arada kalmış bireylerin yaşadığı bir sosyal alandır.

Göç, baba tarafından başlatılmış; emek göçü kapsamında zenginleşmek amacıyla hedef ülkeye ulaşılmıştır. İlk göçen baba, zincirleme olarak diğer bireylerin göç etmesinin yolunu açmıştır. Kaynak ülkeden ayrılış nedenleri ekonomik iken, bu sorunlar halledildiği halde dönülememiştir. Göç edilen topraklarda, yine hibrit bir kültür oluşturulmuştur. Göçmen tipler bir gettoda yaşamakta, kendi oluşturdukları ve inşa ettikleri hibrit kültürle dünyayı algılamaktadır.

Yukarıda, sinemasal kavramlarla: filmin adı, yönetmeni, senaristi, oyuncular, türü, yapım yılı, süresi ve dili; içerik tanımı filmin konusu genel içeriğiyle tanımlanmıştır. Bu tanımlardan şunlar özetlenebilir:

Film isimlerinin, göç konusu ile ilgili farklı konulara odaklandığı görülmektedir. Filmlere kimi yerde babalık, dönüş, Almanyalı yar, el kapsında durmak, acı vatan, gurbet, küçük yaşam alanları (Otobüs, 40 metrekare Almanya, Berlin in Berlin), sahte cennet, semboller ve etiketler (Kara Kafa, Polizei, Sarı Mercedes) başlık olmuştur.

Yönetmen olarak 16 yönetmen dikkat çekmektedir. Dört yönetmenin: Orhan Elmas, Tunç Okan, Şerif Gören ve Tevfik Başer’in ikişer filmi izlenmiştir.

Filmlerin 10’unda film yönetmeni ve senaristi aynıdır (birinde başka senaristlerin yanında). Kalan 10 filmde ise filmlerin yönetmeni ve senaristleri farklı kişilerdir.

Oyuncuların seçkisi de çokludur, gerçek aktör ve aktrislerin yanı sıra, komedyen ve şarkıcıların da mevcudiyeti dikkat çekicidir.

Filmlerin türüne bakıldığında, çoğunluğunun drama türü olduğu, kimi yerlerde komedi ve melankolinin de eşlik ettiği görülmektedir.

İncelenen filmler yapım yılları itibarı ile 1971-1993 aralığındadır. Bunların 9'u 1971-1979; diğer 9'u 1984-1988 yılları arasında ve kalan 2'si ise 1992-93 aralığında yapılmışlardır.

Filmlerin süresi, 73 dakika ile 99 dakika arasında farklılaşmakla beraber 90 dakika ve üzeri süreli filmler çoğunluktadır.

Dil açısından bakılınca, filmlerin sunum dili çoğunlukla Türkçe olmakla birlikte; sadece “*Otobüs*” (Türkçe, Almanca, İsveççe) ve “*Gül Hasan*” (Türkçe, İngilizce ve İsveççe) filmlerinde üç dil birden kullanılmaktadır. “*Almanya Acı Vatan*”, “*Kara Kafa*”, “*Ölmez Ağacı*”, “*Gurbetçi Şaban*”, “*Polizei*”, “*Berlin in Berlin*”, “*Sahte Cennete Veda*” filmlerinde ise Türkçe ve Almanca ikilisinin kullanıldığı görülmektedir. Filmlerin bir kısmının başka ülke insanların da anlayabileceği dil örüntülerini kullandığı da görülmektedir.

Filmlerin içeriklerinin detayında ise, göç konusunun toplumsal yapıya gömülü, bireyden topluma, psikolojik örüntülerden toplumsal, siyasi vb. örüntülere uzanan, kaynak-hedef ülke (toplum), kadın-erkek, yetişkin-çocuk, süreç-anlık durum tespiti gibi farklı okumaların ve yoğun anlatıların olduğunu söylemek mümkündür. Bu detaylar takip eden bölümlerde yoğun olarak tartışılmaktadır.

4.2. Filmlerin Göç Kavramları Üzerinden Analizi

Araştırmanın bu bölümünde toplam 20 filmde yer alan sosyolojik unsurlar, göç ile ilişkilendirilebilecek kavramlar çerçevesinde değerlendirilerek, içerik analizine tabi tutulmuştur. İçerik analizi, teknik olarak bazı unsurların miktarını (şiddet, meslek türleri, cinsiyet ve benzeri) iletişim biçimi örnekleminde ölçmeye-saymaya dayanan bir araştırma tekniğidir (Berger A. A., 1996, s. 104). Amaç filmlere genel bir bakış açısıyla yaklaşp, sayısal verilerle anlatılanların, nicel verilerle de kavramlar üzerinden anlaşılmasını sağlamaktır. Ulaşılmaya çalışılan veriler, temel göç teorileri tarafından ortaya konulan bazı kavramlar göz önüne alınarak, filmler izlenerek taranmış ve sınıflandırılmıştır. Göç teorileri kapsamında, Everett Lee tarafından ortaya konulan *itme-çekme kuramı*, Petersen'in ortaya koyduğu *göç tipleri* ve Wallerstein'in *dünya sistemleri* tartışmalarından yola çıkılarak, göç ve göçmen tipi ile ilgili sorular geliştirilmiş ve filmler içinde taranmış ve tablolara dökülerek yorumlanmıştır.

Göç teorilerinden hareketle, film içeriğindeki anlatıların analizinde dikkate alınan kavram ve ilişkili sorular şunlardır:

1. Göç tipi nedir?

Gönüllü- Özgür (emek göçü, geri göç vb.) zorunlu (savaş, mübadele, insan ticareti)

2. Göç nedenleri nelerdir?

Ekonomik, sosyo-ekonomik

3. Göçmen tipi nedir?

Birey (hane halkı), aile (zincirleme göçü), kitle

4. Göçmenlerin cinsiyet dağılımı nasıldır?

Erkek, kadın

5. Göç kararı kimin tarafından verilmektedir?

Erkek, kadın

6. Göçmen birey/lerin iş yeterliliği nedir?

Vasıflı, vasıfsız

7. Göç şekli yasalara uygun mudur?

Yasal, Yasadışı

8. Hedef ülke neresidir?

Almanya, Avusturya, İsveç ve diğerleri (1961 sonrası Türk işçi göçüne maruz kalan ülkeler evreni)

9. Göçe iten faktörler nelerdir?

İşsizlik, yoksulluk, toprak yoksunluğu, toprak bölünmesi, kan davası, çevre felaketleri, terör, insan hakları ihlalleri, tarımda mekanizasyon, aile birleşmesi, evlilik

10. Göçe çeken faktörler nelerdir?

İstihdam olanakları, zenginlik, eğitim olanakları, sağlık imkânları

11. Göç süreci nasıl sonuçlanmaktadır?

Olumlu, olumsuz (olumlu veya olumsuzluk kavramları göç sürecinde karşılaşılan avantaj veya dezavantajlar bağlamında ele alınacaktır. Göçün, ölüm, intihar, hapis veya suç gibi sonuçlar doğurması olumsuz; yeni ve mutlu bir hayat, ekonomik kalkınma gibi sonuçlar doğurması ise olumlu olarak tanımlanmış ve filmler bu kodlara göre incelenmiştir).

Yukarıda vurgulanan göç bağlantılı 11 unsur açısından incelenen filmler değerlendirildiğinde, 12. tabloda elde edilen genel verilere ulaşılmıştır.

Tablo 12. Örneklem Filmlerin İçerik Dökümü

Film Adı		Filmde Aktif Olan Göçmen Kodu	Göç Tipi		Göç Nedenleri	Göçmen Tipi	Cinsiyet	Göç Kararı	Vasıf Durumu	Göç Şekli	Hedef Ülke	İten Faktörler	Çeken Faktörler	Göçün Sonucu
F1	Baba	G1	Özgür	Emek	Ekonomik	Birey	Erkek	Erkek	Vasıfsız	Göç Gerçekleşmiyor	Almanya	İşsizlik-Yoksulluk	İstihdam-Zenginlik	Olumsuz
F2	Dönüş	G2	Özgür	Emek	Ekonomik	Birey	Erkek	Erkek	Vasıfsız	Yasal	Almanya	Toprak Yoksunluğu-Yoksulluk	İstihdam - Zenginlik	Olumsuz
F3	Almanyalı Yarım	G3	Özgür	Emek	Ekonomik	Birey	Erkek	Erkek	Vasıflı	Yasal	Almanya	İşsizlik	İstihdam-Zenginlik	Olumsuz
F4	Almanya’da Bir Türk Kızı	G4	Özgür	Emek	Ekonomik	Birey	Erkek	Erkek	Vasıfsız	Yasal	Almanya	İşsizlik	İstihdam-Zenginlik	Olumlu
		G5	Özgür	Emek	Sosyo-Ekonomik	Birey	Kadın	Kadın	Vasıfsız	Yasal	Almanya	Aile Sorunları	Aile Sorunları	Olumlu
F5	El Kapısı	G6	Özgür	Emek	Sosyo-Ekonomik	Birey	Kadın	Erkek	Vasıfsız	Yasal	Almanya	Toprak Yoksunluğu-Yoksulluk	İstihdam-Zenginlik	Olumsuz
F6	Otobüs	G7	Özgür	Emek	Ekonomik	Birey	Erkek	Erkek	Vasıfsız	Yasadışı	İsveç	İşsizlik-Yoksulluk	İstihdam-Zenginlik	Olumsuz
		G8	Özgür	Emek	Ekonomik	Birey	Erkek	Erkek	Vasıfsız	Yasadışı	İsveç	İşsizlik-Yoksulluk	İstihdam-Zenginlik	Olumsuz
		G9	Özgür	Emek	Ekonomik	Birey	Erkek	Erkek	Vasıfsız	Yasadışı	İsveç	İşsizlik-Yoksulluk	İstihdam-Zenginlik	Olumsuz
		G10	Özgür	Emek	Ekonomik	Birey	Erkek	Erkek	Vasıfsız	Yasadışı	İsveç	İşsizlik-Yoksulluk	İstihdam-Zenginlik	Olumsuz
		G11	Özgür	Emek	Ekonomik	Birey	Erkek	Erkek	Vasıfsız	Yasadışı	İsveç	İşsizlik-Yoksulluk	İstihdam-Zenginlik	Olumsuz
		G12	Özgür	Emek	Ekonomik	Birey	Erkek	Erkek	Vasıfsız	Yasadışı	İsveç	İşsizlik-Yoksulluk	İstihdam-Zenginlik	Olumsuz
		G13	Özgür	Emek	Ekonomik	Birey	Erkek	Erkek	Vasıfsız	Yasadışı	İsveç	İşsizlik-Yoksulluk	İstihdam-Zenginlik	Olumsuz
		G14	Özgür	Emek	Ekonomik	Birey	Erkek	Erkek	Vasıfsız	Yasadışı	İsveç	İşsizlik-Yoksulluk	İstihdam-Zenginlik	Olumsuz
		G15	Özgür	Emek	Ekonomik	Birey	Erkek	Erkek	Vasıfsız	Yasadışı	İsveç	İşsizlik-Yoksulluk	İstihdam-Zenginlik	Olumsuz

F7	Gül Hasan	G16	Özgür	Emek	Ekonomik	Birey	Erkek	Erkek	Vasıfsız	Yasal	İsveç	İşsizlik-Yoksulluk	İstihdam-Zenginlik	Olumsuz
		G17	Özgür	Emek	Ekonomik	Birey	Erkek	Erkek	Vasıfsız	Yasal	İsveç	İşsizlik-Yoksulluk	İstihdam-Zenginlik	Olumsuz
		G18	Özgür	Emek	Ekonomik	Birey	Erkek	Erkek	Vasıfsız	Yasal	İsveç	İşsizlik-Yoksulluk	İstihdam-Zenginlik	Olumsuz
		G19	Özgür	Emek	Ekonomik	Birey	Erkek	Erkek	Vasıfsız	Yasal	İsveç	İşsizlik-Yoksulluk	İstihdam-Zenginlik	Olumsuz
		G20	Özgür	Emek	Sosyo-Ekonomik (Eğitim)	Birey	Erkek	Erkek	Vasıfsız	Yasal	İsveç	Eğitim Olanakları Kıtılığı	Eğitim Olanakları	Olumsuz
F8	Almanya Acı Vatan	G21	Özgür	Emek	Ekonomik	Birey	Kadın	Kadın	Vasıfsız	Yasal	Almanya	İşsizlik-Yoksulluk	İstihdam-Zenginlik	Olumsuz
		G22	Özgür	Emek	Ekonomik	Birey	Erkek	Erkek	Vasıfsız	Yasadışı	Almanya	İşsizlik-Yoksulluk	İstihdam-Zenginlik	Olumsuz
F9	Kara Kafa	G23	Özgür	Emek	Ekonomik	Birey	Erkek	Erkek	Vasıfsız	Yasal	Almanya	İşsizlik-Yoksulluk	İstihdam-Zenginlik	Olumlu
		G24	Zorunlu	Aile Birleş.	Sosyo-Ekonomik	Zincir. Göç (Aile B.)	Kadın		Vasıfsız	Yasal	Almanya	Aile Birleşimi	Aile Birleşimi	Olumlu
		G25	Zorunlu	Aile Birleş.	Sosyo-Ekonomik	Zincir. Göç (Aile B.)	Erkek (Çocuk)		Vasıfsız (Çalışamaz)	Yasal	Almanya	Aile Birleşimi	Aile Birleşimi	Olumsuz
		G26	Zorunlu	Aile Birleş.	Sosyo-Ekonomik	Zincir. Göç (Aile B.)	Kadın (Çocuk)		Vasıfsız (Çalışamaz)	Yasal	Almanya	Aile Birleşimi	Aile Birleşimi	Olumsuz
F10	Ölmez Ağacı	G27	Özgür	Emek	Ekonomik	Birey	Erkek	Erkek	Vasıfsız	Yasal	Almanya	İşsizlik-Yoksulluk	İstihdam-Zenginlik	Olumsuz
		G28	Zorunlu	Aile Birleş.	Sosyo-Ekonomik	Zincir. Göç (Aile B.)	Kadın		Vasıfsız	Yasal	Almanya	Aile Birleşimi	Aile Birleşimi	Olumsuz
		G29	Zorunlu	Aile Birleş.	Sosyo-Ekonomik	Zincir. Göç (Aile B.)	Kadın		Vasıfsız	Yasal	Almanya	Aile Birleşimi	Aile Birleşimi	Olumlu
		G30	Zorunlu	Aile Birleş.	Sosyo-Ekonomik	Zincir. Göç (Aile B.)	Erkek		Vasıfsız	Yasal	Almanya	Aile Birleşimi	Aile Birleşimi	Olumlu
F11	Gurbet	G31	Özgür	Emek	Ekonomik	Birey	Erkek	Erkek	Vasıfsız	Yasal	Almanya	İşsizlik-Yoksulluk	İstihdam-Zenginlik	Olumsuz
		G32	Özgür	Emek	Ekonomik	Birey	Erkek	Erkek	Vasıfsız	Yasal	Almanya	İşsizlik-Yoksulluk	İstihdam-Zenginlik	Olumsuz

		G33	Zorunlu	Aile Birleş.	Sosyo-Ekonomik	Zincir. Göç (Aile B.)	Erkek		Vasıfsız	Yasal	Almanya	Aile Birleşimi	Aile Birleşimi	Olumsuz
		G34	Zorunlu	Aile Birleş.	Sosyo-Ekonomik	Zincir. Göç (Aile B.)	Kadın		Vasıfsız	Yasal	Almanya	Aile Birleşimi	Aile Birleşimi	Olumsuz
F12	Gurbetçi Şaban	G35	Özgür	Emek	Ekonomik	Birey	Erkek	Erkek	Vasıfsız	Yasadışı	Almanya	İşsizlik-Yoksulluk	İstihdam-Zenginlik	Olumlu
		G36	Özgür	Emek	Ekonomik	Birey	Kadın	Kadın	Vasıfsız	Yasal	Almanya	İşsizlik-Yoksulluk	İstihdam-Zenginlik	Olumlu
F13	40 m2 Almanya	G37	Özgür	Emek	Ekonomik	Birey	Erkek	Erkek	Vasıfsız	Yasal	Almanya	İşsizlik-Yoksulluk	İstihdam-Zenginlik	Olumsuz
		G38	Zorunlu	Aile Birleş.	Sosyo-Ekonomik	Zincir. Göç (Aile B.)	Kadın		Vasıfsız	Yasal	Almanya	Aile Birleşimi	Aile Birleşimi	Olumsuz
F14	Alamancının Karısı	G39	Özgür	Emek	Ekonomik	Birey	Erkek	Erkek	Vasıfsız	Yasal	Almanya	İşsizlik-Yoksulluk	İstihdam-Zenginlik	Olumsuz
F15	Vatan Yolu	G40	Özgür	Emek	Ekonomik	Birey	Erkek	Erkek	Vasıfsız	Yasal	Almanya	İşsizlik-Yoksulluk	İstihdam-Zenginlik	Olumsuz
		G41	Zorunlu	Aile Birleş.	Sosyo-Ekonomik	Zincir. Göç (Aile B.)	Kadın		Vasıfsız	Yasal	Almanya	Aile Birleşimi	Aile Birleşimi	Olumsuz
		G42	Zorunlu	Aile Birleş.	Sosyo-Ekonomik	Zincir. Göç (Aile B.)	Kadın		Vasıfsız	Yasal	Almanya	Aile Birleşimi	Aile Birleşimi	Olumsuz
		G43	Zorunlu	Aile Birleş.	Sosyo-Ekonomik	Zincir. Göç (Aile B.)	Erkek (Çocuk)		Vasıf Vasıfsız (Çalışamaz)	Yasal	Almanya	Aile Birleşimi	Aile Birleşimi	Olumsuz
		G44	Zorunlu	Aile Birleş.	Sosyo-Ekonomik	Zincir. Göç (Aile B.)	Erkek (Çocuk)		Vasıfsız (Çalışamaz)	Yasal	Almanya	Aile Birleşimi	Aile Birleşimi	Olumsuz
F16	Almanya Acı Gurbet	G45	Özgür	Emek	Ekonomik	Birey	Kadın	Kadın	Vasıfsız	Yasal	Almanya	İşsizlik-Yoksulluk	İstihdam-Zenginlik	Olumsuz
		G46	Özgür	Emek	Sosyo-Ekonomik	Birey	Erkek	Erkek	Vasıfsız	Yasadışı	Almanya	İşsizlik-Yoksulluk	İstihdam-Zenginlik	Olumsuz
		G47	Zorunlu	Aile Birleş.	Sosyo-Ekonomik	Zincir. Göç (Aile B.)	Kadın (Çocuk)		Vasıfsız (Çalışamaz)	Yasadışı	Almanya	Aile Sorunları	Aile Sorunları	Olumsuz
F17	Polizei	G48	Zorunlu	Aile Birleş.	Sosyo-Ekonomik	Zincir. Göç (Aile B.)	Erkek	Erkek	Vasıfsız	Yasal	Almanya	Aile Birleşimi	Aile Birleşimi	Olumlu

F18	Sahte Cennete Veda	G49	Zorunlu	Aile Birleş.	Sosyo-Ekonomik	Zincir. Göç (Aile B.)	Kadın	Erkek	Vasıfsız	Yasal	Almanya	Aile Birleşimi	Aile Birleşimi	Olumsuz
F19	Sarı Mercedes	G50	Özgür	Emek	Ekonomik	Birey	Erkek	Erkek	Vasıfsız	Yasal	Almanya	İşsizlik-Yoksulluk	İstihdam-Zenginlik	Olumsuz
F20	Berlin in Berlin	G51	Özgür	Emek	Ekonomik	Birey	Erkek	Erkek	Vasıfsız	Yasal	Almanya	İşsizlik-Yoksulluk	İstihdam-Zenginlik	Olumsuz
		G52	Zorunlu	Aile Birleş.	Sosyo-Ekonomik	Zincir. Göç (Aile B.)	Kadın		Vasıfsız	Yasal	Almanya	Aile Birleşimi	Aile Birleşimi	Olumsuz
		G53	Zorunlu	Aile Birleş.	Sosyo-Ekonomik	Zincir. Göç (Aile B.)	Erkek		Vasıfsız	Yasal	Almanya	Aile Birleşimi	Aile Birleşimi	Olumsuz
		G54	Zorunlu	Aile Birleş.	Sosyo-Ekonomik	Zincir. Göç (Aile B.)	Kadın		Vasıfsız	Yasal	Almanya	Aile Birleşimi	Aile Birleşimi	Olumsuz
		G55	Zorunlu	Aile Birleş.	Sosyo-Ekonomik	Zincir. Göç (Aile B.)	Erkek		Vasıfsız	Yasal	Almanya	Aile Birleşimi	Aile Birleşimi	Olumsuz
		G56	Zorunlu	Aile Birleş.	Sosyo-Ekonomik	Zincir. Göç (Aile B.)	Erkek		Vasıfsız	Yasal	Almanya	Aile Birleşimi	Aile Birleşimi	Olumsuz

F: (Film) Bu kodlar filmlerin isimlerine karşılık gelen kodlardır. Bu şekilde ilerleyen süreçte film adlarının sürekli tekrar edilmemesi amaçlanmıştır

G: (Göçmen) Türkiye kökenli olan ve göç sürecine dâhil olan her bir filmde öne çıkan karakterler için kullanılmıştır. Toplam 56 göçmen karakter incelenmiştir. Yabancı kökenli film karakterleri veya yardımcı karakterler tasnif edilmemiştir.

*Aynı filmin birden fazla satırla ve kavramsal örgüyle tanımladığı yerlerde, öne çıkan birden fazla durum ve karakter mevcudiyeti söz konusudur.

Filmlerde taranan göçe ilişkin kavramların genel özeti tablo 12’de toplu olarak, nitel olarak okunarak, genel anlamda özetlenmiştir. Bu yolla, göç süreciyle ilişkili seçilmiş kavramlarının göç filmlerinde okunan dağılımı tespit edilmiştir. Bu genel tablonun detayları takip eden kısımda; ilgili kavramsal değişkenlerin mevcudiyeti filmler üzerinden okumaları, nitelden nicele dönüştürülen ve bazı yerlerde nitel ve nicelin beraber kullanıldığı bulgu yorumlarıyla, alt başlıklarda ayrı ayrı değerlendirilmektedir.

4.2.1. Göç Tipi

Tablo 12’de genel anlamda sorgulanan, filmlerde bahsedilen göç tipi kavramı Yalçın’ın Fitcher’den aktardığı, *gönüllü* ve *zorunlu* göç tipolojisi dikkate alınarak değerlendirilmiştir (Yalçın, 2004, s. 17). Fitcher’ in dışında *gönüllü* ifadesinin yerine *özgür* kavramının da kullanıldığı görülmektedir. Bu nedenle iki kavram yan yana kullanılmıştır. Bu bağlamda izlenen filmlere ilişkin veriler tablo 13’de sunulmuştur.

Tablo 13. Filmlerde Yer Alan Göç Tipleri

Göç tipi	<i>f</i>	%
Özgür/Gönüllü (Emek göçü vb.)	35	62,5
Zorunlu (Aile Birleşimi vb.)	21	37,5
Toplam	56	100

Örnekleme oluşturan 20 veri kaynağında, Türkiye kökenli olan ve göç sürecine dâhil olan toplam 56 karakter tespit edilmiştir. Yabancı kökenli film karakterleri veya yardımcı karakterler tasnif edilmemiştir. Bu 56 karakterin 35’i (%62,5) göç sürecine gönüllü-özgür olarak dâhil olmuş kişilerden oluşmaktadır. Zorunlu sebeplerle veya bağımlılık kaynaklı sebeplerle göç eden kişilerin göçü kapsamında 21 birey (%37,5) tespit edilmiştir. Zorunlu göç eden kitlenin tamamı kadın ve çocuklardan oluşmaktadır. Bu zorunluluğun temel nedeni (geleneksel olarak aile reisi olarak konumlandırılan veya aileye bakmakla yükümlü tutulan) erkek bireyin göç etmesi ve ailenin yerinin değişmesi nedeniyle ortaya çıkan aile birleşimi şeklinde gerçekleşmektedir. Bu bilgiler ışığında, izlenen filmlerde sergilenen dış göçün, çoğunlukla *özgür-gönüllü* göç sınıfında değerlendirilmesi gerekir. Bunun yanında özellikle göçün devamında karar verme mekanizması dışında tutulan kadın ve çocukların aile birleşimi yoluyla göçe zorlandığı ifade edilebilir.

4.2.2. Göç Nedenleri

Mevcut kaynaklarda, göç nedenleri olarak, farklı değerlendirmeler bulunmakla beraber Casino, Nicholas Van Hear ve diğer göç teorisyenlerinden hareketle göçün çoklu nedenleri olabileceğini belirtmektedir. Bunlar; doğal, sosyal, politik, ekonomik, kişisel, eğitimsel, dinsel ve görevsel nedenler olarak sınıflandırılabilir (Casiño, 2010, s. 31). Türk dış göçü başlığında konuya değinildiği üzere, Türkiye’den Avrupa’ya yönelik gerçekleşen göç, başlangıçta görünen sebep olarak işçi anlaşmaları ile organize edilmiş ve belirli bir süre, ülkelerarası tespit edilmiş bir program dâhilinde yürütülmüştür. Sonradan, bunu aile birleşimi gibi sebepler izlemiştir. Bu bağlamda göçün sistematığının ekonomik arayışlara dayanması dolayısıyla, göç nedenlerinin detayları 3 alt grupta değerlendirilmiştir:

1. Ekonomik sebepli göçler; bu göçün sonucunda ortaya çıkan zorunlu veya gönüllü olarak gerçekleşenler,
2. Sosyo-ekonomik sebepli göçler; çoğunlukla aile veya aile bireylerini etkileyen sosyal sebepler,
3. Politik sebepler; dönem itibariyle politik sorunların yoğunlaşması nedeniyle filmlerde politik göç arayışları da sorgulanmıştır. Bu kapsamda tablo 14’de yer alan verilere ulaşılmıştır.

Tablo 14. Filmlerde Yer Alan Göç Nedenleri

Göç Nedeni	<i>f</i>	%
Ekonomik	31	55,35
Sosyo-ekonomik	25	44,65
Politik	-	-
Toplam	56	100

Tablo 14’te yer alan verilere göre, filmlerde göç eden bireyler bağlamında, salt ekonomik nedenlerle (para kazanmak vb.) göç edenlerin oranı %55,35’dir. Sosyo-ekonomik olarak sınıflandırılan sebeplerin oranı %44,65 olarak karşımıza çıkmaktadır. Politik nedenlerden dolayı (sınır dışı edilme, iltica vb.) gerçekleşen herhangi bir göç sürecine rastlanmamıştır. Burada süreç izlendiğinde, literatürden kaynakların da desteklediği üzere, Türk dış göçünün ekonomik sebeplere yoğunlaşmakla beraber, sosyo-

ekonomik sebeplerin birleştiği sebep grubunun oranının da azımsanmayacak değerlerde olduğundan bahsedilebilir.

4.2.3. Göçmen Tipi

Özkalp, göçün yoğunluğuna göre göçleri iki grupta incelemektedir. Bunlar kitlesel ve bireysel göçlerdir. Bu ikili sınıflama da aile göçü bireysel göç ile beraber değerlendirilmektedir (akt. Yalçın, 2004, s. 18). Fakat göç ile ilgili süreci daha iyi anlayabilmek adına aile göçünün (zincirleme göç) bu sınıflandırmaya ayrıca dâhil edilmesi anlamlı olacaktır. Çalışmanın bu kısmında aranan temel unsur, göç sürecinde bireylerin sosyal yapıyı nasıl etkilediğini görmektir. Bu bağlamda birey sayısına göre 20 filmde yer alan göç karakteristiğinin ana hatları filmlerde izlenebilen *göç süreciyle* değerlendirilerek okunmaya çalışılmıştır.

Tablo 15. Filmlerde Yer Alan Göçmen Tipi

Göçmen tipi	<i>f</i>	%
Birey	35	62,5
Aile/ Zincirleme Göç	21	37,5
Kitle	0	0
Toplam	56	100

Filmlerde yer alan toplam 56 göçmen karakterden 35'i (%62,5) bireysel olarak göç sürecine dâhil olmuştur. Geri kalan 21 kişi (%37,5) ise, bireyin göç hareketinden etkilenerек göçün devamlılığını sağlayan sürece dâhil olmuş ve zincirleme göç tipolojisine uygun bir göçmen tipi sergilemiştir. Bunun yanında kitlesel göç ile ilgili herhangi bir veriye rastlanmamıştır. Filmlerde geçen göç süreçlerinde göç türü, kitlesel göç gibi görünmese de bilinen bilgilerden hareketle o dönemde giden göçmen kitlenin kalabalığı düşünüldüğünde kitlesel bir göç yaşanmış gibidir. Ancak, filmlerde bunun üzerinde pek durulmadığı vurgulanabilir. Bu bağlamda, ilgili dönemdeki Türk dış göçü bireysel göç olarak başlayan ve zincirleme göç ile devam eden bir karakteristiğe sahiptir. Bu karakteristik literatürde ve filmlerde geçen göç süreçlerinde oldukça belirgindir. 10 filmde göç bireysel olarak başlasa da, zincirleme göçle devamlılık göstermektedir.

4.2.4. Göçmen Cinsiyetleri

Göçmenlerin cinsiyetleri genel anlamdaki kadın-erkek ayrımı ile ele alınmıştır. Literatürde göçmenlerin cinsiyet dağılımları ile ilgili yapılan araştırmalara çalışmanın bu kısmında kısaca değinmek faydalı olacaktır. Nermin Abadan Unat'ın verdiği bilgilere göre, 1973 yılı itibariyle Avrupa ülkeleri ve Avustralya'ya göç eden kişilerin sayısının toplamı 786.471'dir. Bu rakamın 149.089'u kadınlardan oluşmaktadır. Erkeklerin sayısının, kadınlara oranla oldukça fazla olduğu dikkatleri çekmektedir. Bu verilere göre, dönem şartlarında göçmen işçiler içinde kadınların oranı %19 dolayındadır. Federal Almanya'da ise toplam 615.827 kişilik grup içinde kadınların sayısı 135.575'dir. Bu orana göre (%22), dönem itibariyle Federal Almanya'da, diğer göç edilen ülkelere göre daha fazla Türkiye kökenli göçmen kadın olduğu ortaya çıkmaktadır (bkz. tablo 16).

Tablo 16. Türk İşçilerinin Cinsiyetlerinin Ülkelere Göre Dağılımı (1973)

Ülke	Kadın	%	Erkek	%	Toplam	%
Federal Almanya	135.575	91	480.252	75	615.827	78
Fransa	172	0	33.720	5	33.892	4
Avusturya	2.622	2	27.905	4	30.527	4
Hollanda	2.700	2	27.391	4	30.091	4
Avustralya	2.710	2	17.619	3	20.329	3
İsviçre	2.710	2	17.000	3	19.710	3
Belçika	220	0	13.809	2	14.029	2
Danimarka	210	0	6.040	1	6.250	1
İsveç	1.922	1	3.319	1	5.061	0
İngiltere	131	0	1.880	0	2.011	0
Diğerleri	117	0	8.627	1	8.744	1
Toplam	149.089	100	637.382	100	786.471	100

Kaynak: Abadan Unat, 1976, s. 7

Abadan Unat'a göre (1976), Federal Almanya'da kadın göçmen bireylerin sayısı 1973 yılı itibariyle %22 dolayında iken, Suğanlı'nın (2003) aktarmış olduğu verilere göre, 2000 yılına gelindiğinde kadın sayısının oldukça arttığı görülmektedir. Suğanlı'ya göre, 2000 yılında Almanya'da yaşayan Türkiye kökenli bireylerin toplam sayısı 1.998.500 kişi

iken, bu rakam içinde kadınlar, 915.400 kişi ile temsil edilmektedir. Buna göre, Almanya’da yaşayan Türkiye kökenli kadınların oranı % 45,7’dir (bkz. tablo 17).

Tablo 17. Almanya’da Yaşayan Türk Nüfusun Cinsiyet Dağılımı (2000)

	Genel Nüfus	Yabancı Nüfus	Türk Nüfusu
Erkek	40.051.700	3.959.300	1.083.100
Kadın	42.035.400	3.384.300	915.400
Toplam	82.087.100	7.343.600	1.998.500

Kaynak: Suğanlı, 2003, s. 14

Abadan Unat ve Suğanlı’nın aktardığı bilgiler, cinsiyet dağılımı ile ilgili ön fikir oluşturmaları bakımından önemlidir. Bu çerçevede örneklem kapsamında yer alan 20 film cinsiyet açısından incelenmiştir. Filmlerde yer alan 56 ana karakter içinde 51 kişi yetişkinlerden oluşmaktadır. Film örgülerinde yaşadıklarıyla öne çıkan 5 çocuk (3 kız, 2 erkek) bulunmaktadır. Çocuklar, cinsiyetlerine göre yetişkinlerle beraber değerlendirilmiştir.

Tablo 18. Filmlerde Yer Alan Göçmenlerin Cinsiyet Dağılımları

Cinsiyet	<i>f</i>	%
Erkek	39	69.6
Kadın	17	30.3
Toplam	56	100

Filmlerden elde edilen verilere göre, göç eden ve filmlerde ön plana çıkan bireylerin büyük çoğunluğu, göç araştırmalarının ortaya koyduğuna paralel gelişme göstererek erkeklerden oluşmaktadır. Erkeklerin göçe katılım oranı % 69,6’dır. Bu oran dönem şartlarında işçi ve cinsiyet dağılımının tespit edildiği çalışmalarla kısmi oransal farklılıklarına rağmen, artış yönü itibariyle örtüşmektedir. Abadan Unat’ın 1976 yılında yaptığı çalışmaya göre, 1973 yılı itibariyle Almanya’da mevcut Türk işçi nüfusun cinsiyet oranı, erkekler için %78, kadınlar için % 22’dir (Abadan Unat, 1976, s. 7). İlerleyen yıllarda özellikle aile birleşimleri ve kadın işçi ihtiyacı duyulan sektörlerde işe başlayan kadın bireyler ile beraber, kadınların oranı yukarı doğru çıkmaktadır. 2014 yılına gelindiğinde Federal Almanya İstatistik Kurumu (Statistisches Bundesamt) verilerine

göre Türk nüfus içinde erkeklerin oranı %52, kadınların oranı ise %48 dolaylarındadır (Central Register of Foreigners, 2014).

Örneklem filmlerinin 1971 ile 1994 yılları arasını ele aldığından hareketle, veri kaynağımız olan filmlerden elde edilen cinsiyet bilgisi ve dağılımının, reel değerlerle kısmi farklılıklara rağmen örtüştüğü görülmektedir.

4.2.5. Göç Kararı

Ravenstein'a göre, "*Kadınlar erkeklere göre daha fazla göç eğilimi taşırlar*" (akt. Yalçın 2004, s. 25). Fakat bu yaklaşımının Türk dış göçü için uygulanabilirliği kısıtlı durmaktadır. Bu çalışmada, tablo 12 de belirtilen göç kararı kavramı, *göçe karar veren birey/ler* anlamında ele alınmıştır. Çalışmanın bu kısmında, filmlerde göç sürecinin başlamasına karar veren kişilere ilişkin veriler sorgulanmaktadır.

Yukarıda bahsedilen tablo 12'nin yorumunun yanında, her bir filmde karakterlerin göç kararına katılımları taranmıştır. Toplam 20 filmde ve 56 karakter ele alınmasına rağmen, tablo 12'de göç kararı veren 37 bireyden bahsedilmektedir. Bu durumun nedeni, "*Otobüs*" ve benzer filmlerde göç eden ve özgür iradesiyle göçe karar veren bir kişiden fazla karakter bulunması ve film örgüsü içinde aile eksenli yapılarda göç eden birey sayısı fazla olmasına rağmen, kararın çoğunlukla tek kişi tarafından verilmesidir. Bu bağlamda bu karakterler içinde göç kararını veren baskın cinsiyet grubu % 89'luk oranla erkektir. Erkek figürü bazen evin reisi koca iken, bazen evin karar mekanizmasını sağlayan babadır. Kadın bireylerin göç süreçlerindeki etkisi %11'lik oranla oldukça kısıtlı durmaktadır. Ayrıca göçle ilgili karar mekanizmasındaki çoklu değişkenler, göç sürecinin karmaşıklığını ortaya koymaktadır. Bu karmaşık süreci kısmen, filmlerde yer alan aktif 56 bireyin, göç kararını verenlerin karar türlerine göre karmaşık dağılımını, tablo 12'den belirginleşen dörtlü sınıflamayla, tablo 19'da özetleyerek okumak mümkündür.

Tablo 19. Filmlerde Göç Karar Türlerinin Dağılımı

Film kodu Filmin adı	Tek karakter tek karar verici		Çoklu karakter tek karar verici		Çoklu karakter, çoklu karar verici		Çoklu karakter, atlanan karakterler				
	K	E	K	E	K+E	E+E	K	E	K+E	K + çocuklar	Çocuk
F1-Baba		X									
F2-Dönüş		X									
F3-Almanyalı Yârim		X									
F4-Almanya’da Bir Türk Kızı					X						
F5-El Kapısı		X*									
F6-Otobüs						X					
F7-Gül Hasan						X					
F8-Almanya Acı Vatan					X						
F9-Kara Kafa				X						X	
F10-Ölmez Ağacı				X					X		
F11-Gurbet						X			X		
F12-Gurbetçi Şaban					X						
F13-40 M2 Almanya				X			X				
F14-Alamancının Karısı		X									
F15-Vatan Yolu				X						X	
F16-Almanya Acı Gurbet					X						X
F17-Polizei		X									
F18-Sahte Cennete Veda				X			X				
F19-Sarı Mercedes		X									
F20-Berlin in Berlin				X					X		

*Göç eden kadın- karar veren erkek.

Tablo 19 yoluyla sınıflandırılan bilgiler ışığında:

1. Tek aktif göçmen karakterinde, tek karar vericinin olduğu 7 film bulunmaktadır (F1, F2, F3, F5, F14, F17, F19). Bunlardan tamamında karar verici erkek olarak belirginleşirken, aralarında sadece F5'te göç eden kadın olmasına rağmen, karar verici erkek olarak karşımıza çıkmaktadır.

2. *Aktif çoklu karakterlerin olduğu filmlerde*, vurgulananlardan *sadece bir tek göç karar vericinin* olduğu 6 film tespit edilmiştir (F9, F10, F13, F15, F18, F20), bu filmlerdeki karar vericilerin tamamı erkektir.

3. Aktif göçmenlerin çoklu olduğu filmlerde, çoklu karar vericinin olduğu 7 film tespit edilmiştir (F4,F6,F7,F8,F11,F12,F16). Çoklu karar vericilerin olduğu filmlerin 4'ünde kadın ve erkek (F4,F8,F12,F16), 3'ünde ise erkek ve erkek karar vermektedir (F6,F7,F11).

4. Aktif göçmen karakterin *çoklu olduğu* toplam 13 film bulunmaktadır. Bir veya birden fazla göç karar vericisinin olduğu ve bazı aktif karakterlerin kararın sonucunda atlandığı 8 film ile karşılaşmıştır (F9, F10, F11, F13, F15, F16, F18, F20). Bunların 2'sinde sadece kadınlar (F13, F18), 3'ünde kadın ve erkek beraber (F10,F11,F20), 2'sinde ise kadın ve çocuklar beraber süreç dışı kalmıştır (F9, F15). Sadece bir filmde tek çocuk karakter süreç dışı kalmıştır (F16).

Göç kararının bu kısıtlı karakterler üzerinden takibinde dahi oldukça karmaşık bir yapı göze çarpmakla beraber; erkek hâkimiyetinden söz etmek mümkündür. Filmlerde, çoklu karakter analizinde (yardımcı roller vb.) sürece katılımlar da farklılıklar olabileceği düşünülse de; baskın karakterin çoklu ortamda değişip değişmeyeceği de, başka çalışmalarda araştırılmalıdır.

4.2.6. Göçmen Bireylerin İş Yeterliliği

Bireylerin iş yeterliliği, vasıf üzerinden tartışılan, zaman zaman sınıf kavramı ekseninde değerlendirilen bir konudur. Bu konuda ki ilk ayrımlardan biri, Weber tarafından yapılmıştır. Üretebilme kapasitesine vurgu yapan Weber, işçi sınıfını *vasıflı*, *yarı vasıflı* ve *vasıfsız* olmak üzere 3 sınıfa ayırmaktadır (Bahar, 2009, s. 108-109). Çalışmada Weber 'in ortaya koyduğu bu tasnif sadeleştirilerek, vasıflı ve vasıfsız olmak üzere 2 sınıf üzerinden devam edilecektir. Buradaki temel etken, filmlerde işçilerin yaptıkları işlerle ilgili çok detaylı verilerin bulunmayışıdır. Bu nedenle salt işgücüne (kol kuvveti) dayalı işler *vasıfsız*, bilgi ve beceriye dayalı işler *vasıflı* olarak

değerlendirilmiştir. Ayrıca film örnekleminde yer alan 20 filmde, söz konusu vasıf / vasıfsızlık kriterleri esas alınıp, tespit edilen 5 çocuk 56 kişiden hariç tutularak filmler izlenmiştir. Elde edilen veriler tablo 20’de şöyle özetlenebilir:

Tablo 20. Göçmen Yetişkin Bireylerin İş Yeterliliği

İş Yeterlilik Durumu	<i>f</i>	%
Vasıflı	1	1,96
Vasıfsız	50	98,04
Toplam	51	100

Filmlerin olay örgüsü içinde, işçilerin vasıf durumları saptanmaya çalışılmıştır. Burada yaptıkları işler ve eğitimleri göz önüne alınmış, buna bağlı olarak herhangi bir iş kabiliyetine sahip olup olmadıkları bilgisine ulaşılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda filmlerde tespit edilen 56 karakterin 5’i (çocuk olduğu için) hariç tutulunca, mevcut 51 karakterin %98,04’ünün herhangi bir iş vasfına ya da yeterliliğine sahip olmadığı görülmektedir. Sadece 1 filmde (F3) yer alan 1 karakterin vasıflı (tekniker) olduğu tespit edilmiştir. Göç eden işçi kitlesinin özellikle iş gücü piyasasına katkısının hangi düzlemde olduğunu anlamak bakımından, elde edilen bu bilgiler önemli ve anlamlı durmaktadır.

4.2.7. Göçün Yasal Karakteristiği

Göçmenlerin göç basamaklarında (karar verme, göç etme vb.) yaşadığı yasal süreçle ilgili literatür gözden geçirildiğinde, karşımıza şu takip eden durum çıkmaktadır: Avrupa ülkelerine doğru gerçekleşen ve başta belirgin sosyal antlaşmalar yoluyla düzenlenen Türk dış göç süreci, ilerleyen yıllarda göçmen işçi alımının durmasına (Kasım 1973) ve hatta var olan göçmenlerin geri gönderilmesi için yapılan çalışmalara rağmen durmamıştır. Göçün, bürokratik yapıların dışında aile birleşimi ve benzeri yollarla devam etmesinin yanı sıra, özellikle Federal Almanya Cumhuriyetinin vize uygulamasına başladığı 1980’den itibaren yasadışı göçlerin arttığı gözlemlenmektedir. Aradaki 7 yıllık süreçte ise, özellikle turist olarak gelip sığınmacı olarak kalan Türklerin sayısı oldukça artmıştır. Federal Almanya, 1957 yılında imzalanan vize muafiyet anlaşmasını Türk vatandaşları için askıya aldığını Avrupa Konseyi Genel Sekreterliğine 9 Temmuz 1980 tarihinde bildirmiştir. Bildiride karar şu cümlelerle açıklanmaktadır:

“İltica hakkını kötüye kullanıp, ikamet ve yerleşme hakkıyla ilgili düzenlemelerin biçimini bozmak niyetiyle Almanya Federal Cumhuriyeti’nin sınırlarından giriş yapan Türk uyrukluların sayısı, 1980’in ilk aylarında olağanüstü artış göstermiştir. Bu nedenle Almanya Federal Cumhuriyeti topraklarına girişin daha sıkı kontrol edilmesi kaçınılmazdır. Almanya Federal Cumhuriyeti, üç yıllık bir sürenin ardından Türklere vize konusunu yeniden gözden geçirecektir” (Karaca, 2013)

Her ne kadar 3 yıllık bir süre sonunda vize uygulama kararının gözden geçirileceğinden bahsedilmiş olsa dahi, bu uygulama kalıcı hale gelmiş ve 2016 yılı itibariyle devam etmektedir.

Bu noktada, filmlerden elde edilen veriler oldukça ilginç sosyal gerçeklikleri gözler önüne koymaktadır. Mevcut çalışmadaki filmler açısından bakılınca; filmlerdeki göç süreçleri *yasal (resmi)* ve *yasal olmayan (gayri resmi)* göç şekilleriyle karşılaştırılmıştır. Filmlerin içerikleri taranırken, İş ve İşçi Bulma Kurumu veya davet yoluyla yapılan göç *yasal* olarak; sahte veya anlaşmalı evlilik, turist vizesiyle kaçak çalışma ve yasadışı yollarla ülkeye girmek gibi yöntemler, *yasadışı göç* olarak kabul edilmiştir. Filmlerde özellikle işçi alımının durdurulması ile birlikte bir göç yolu olarak *turistik* olgusu üzerinden hareket edildiğine dair birçok unsur tespit edilmiştir. “*Gurbetçi Şaban*” (1985) adlı film, bu süreci özetleyen en bariz örneklerden biridir. Mevcut tanımlar çerçevesindeki film taramalarından elde edilen veriler, tablo 21’de özetlenmiştir. “*Baba*” adlı filmde yer alan ve göç sürecine dâhil olmaya çalışan, fakat başaramayan *Cemal* adlı karakter tasnif dışı tutularak, toplam 55 karakter üzerinden verilere ulaşılmıştır.

Tablo 21. Göçün Yasal Karakteristiği

Göçün Yasallığı	<i>f</i>	%
Yasal	42	76,36
Yasadışı	13	23,64
Toplam	55	100

Tablo 21 yoluyla elde edilen verilere göre, filmlerde göç sürecine dâhil olmuş ve göç edebilmiş toplam 55 karakterin 42’si yani %76,36’sı *yasal yollarla* Avrupa’ya göç

etmiştir. Geri kalan %23,64'lük kitle, yani 13 birey, *yasadışı* olarak bu topraklara ulaşma yolunu seçmiştir. Bu yasadışılık içinde *para karşılığı yapılan evlilikler* (“*Almanya Acı Vatan*” adlı filmin konusunu para karşılığı yapılan illegal bir evlilik; “*Otobüs*” adlı filmin konusunu ise *insan kaçakçılığı* oluşturmaktadır), *turist olarak gelip iş bulma veya evlenme arayışları* (*Gurbetçi Şaban filmi vb.*) da yer almaktadır.

Tarih aralığı ve yönetmen kökeni gibi sınırlılıklar çerçevesinde, belirlenen örneklem içinde yer almamakla birlikte, özellikle 1990’lı yıllardan sonra insan ticareti kapsamında gerçekleşmeye başlayan yasadışı göçün işlendiği filmler de mevcuttur. “*Umuda Yolculuk*” (1990) adlı filmde, zor şartlar altında, yasadışı yollardan Avrupa’ya ulaşmaya çalışan göçmenlerin hikâyesi anlatılmaktadır.

4.2.8. Göç Edilen (Hedef) Ülke

Abadan Unat’ın göçmen cinsiyetleri ile ilgili aktardığı, cinsiyet dağılımı başlıklı bölümde incelenen 16. tabloya bu bölümde kısaca değinmek, araştırmanın anlaşılabilirliği açısından önemlidir. Abadan Unat’a göre (bkz. tablo 16), 1973 yılı itibarıyla yurtdışına işçi olarak giden Türkiye Cumhuriyeti vatandaşlarının %78’i Federal Almanya Cumhuriyeti’nde yaşamaktadır (Abadan Unat, 1976, s. 7). Göçmen kitlenin yoğunluğu ile ilişkili olarak değerlendirildiğinde, göçün özellikle Federal Almanya Cumhuriyeti üzerinde yoğunlaştığı ortadadır. Geri kalan Avrupa ülkeleri Türkiye kökenli göçmenlerin toplam %22’sine ev sahipliği yapmaktadır.

İncelenen 20 film üzerinden hedef ülke değerlendirildiğinde, filmlerin sadece ikisinin (Otobüs ve Gül Hasan) İsveç’e olan göçe odaklandığı, diğer 18 filmin ise Almanya yönünde bir yanlılığa sahip olduğu görülmektedir. İlgili dönemde yapılan filmlerin, Almanya yoğunluklu göç anlatımından bahsedilebilir. Bu okuma 56 karakter üzerinden değerlendirildiğinde ise tablo 22’deki veriler karşımıza çıkmaktadır:

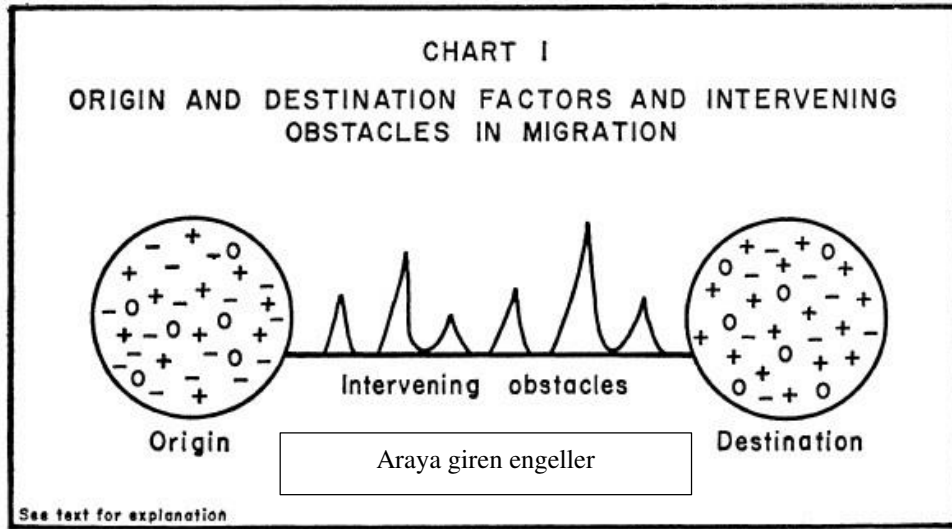
Tablo 22. Göç Edilen veya Hedeflenen Ülke

Ülke	<i>f</i>	%
Almanya	42	75
İsveç	14	25
Diğerleri	0	0
Toplam	56	100

Filmlerde göç edilen ülke ile ilgili, yukarıdaki tablonun veri değerlendirmesine göre, göçün %75'lik kısmının hedefi olan ve göç edilen ülke Almanya'dır. Sadece 2 filmde, 14 karakter ve %25'lik pay ile İsveç karşımıza çıkmaktadır. Göç edilen ve literatürde yer alan diğer Avrupa ülkeleri ile ilgili herhangi bir veriye rastlanmamıştır. Bu verilere göre Türk Sineması'nda var olan göç algısı ile Almanya'ya yoğunlaşan göç hareketi arasında bir paralellikten bahsedilebilir.

4.2.9. Göçe İten-Çeken Faktörler

Göç sürecini açıklayan en önemli teorilerden biri Everett Lee tarafından ortaya atılan itme-çekme teorisi olarak karşımıza çıkmaktadır. *"Population Association of America"* tarafından, 1966 yılında yayınlanan *"Demography"* adlı akademik dergi de yer alan *"A Theory of Migration / Bir Göç Teorisi"* başlıklı makale ile Everett Lee, göçü açıklamaya çalışmıştır. Bu makalede Lee, göçü etkileyen 4 faktörden bahsetmektedir. Bu faktörler *yaşanılan yer ile bağlantılı faktörler, hedeflenen yer ile ilgili faktörler, engeller ve kişisel faktörler* olarak sıralanır. Lee tarafından tasnif edilen bu faktörler şekil 3 yoluyla açıklanmaktadır.



Şekil 3. Göçte Köken ve Hedef Faktörler ve Engeller

Kaynak: Lee, 1966, Chart 1, Origin and Destination Factors and Intervening Obstacles In Migration, s. 50

Lee, şekilde yer alan “+” işaretinin (sayısız olmakla beraber) *çekici faktörleri*, “-” işaretinin *itici faktörleri*, “o” işaretinin ise *kişiden kişiye değişkenlik gösteren unsurları* temsil ettiğini ifade etmektedir. Örnek olarak, çocuğu olan bir aile için hedef ülke veya şehirdeki eğitim kalitesi önemli bir faktör iken; çocuksuz bir aile için gayrimenkul değerlendirmeleri ön plana çıkabilmektedir. Lee, orijin ve hedef arasında araya giren engellerden bahsetmekte ve bu engellerin başında mesafenin geldiğini ifade etmektedir (Lee, 1966).

İten ve çeken faktörler, kişi veya toplumlara göre değişiklik göstermekle birlikte, çalışmanın diğer bölümlerinde üzerinde durulduğu üzere, Türk dış göçünde temel itici faktörlerin ekonomik sorunlardan kaynaklandığı bilinmektedir. Bu bağlamda filmlerde yer alan karakterlerden, göçe karar veren 56 bireyin göç etme nedenleri kodlanmış ve şu ana temalara ulaşılmıştır:

1. Ekonomik faktörler,
 - a.) İşsizlik
 - b.) Yoksulluk
 - c.) Toprak yoksunluğu
2. Sosyal faktörler,
 - a.) Aile birleşimi
 - b.) Aile sorunları
 - c.) Eğitim olanaklarının yoksunluğu

Bu bilgiler ışığında tablo 23’de yer alan verilere ulaşılmıştır.

Tablo 23. Göçe İten Faktörler

İTİCİ FAKTÖRLER	<i>f</i>	%
İşsizlik	2	3,57
İşsizlik ve Yoksulluk	29	51,78
Toprak Yoksunluğu	2	3,57
Aile Birleşimi (Ailenin Bölünmüşlüğü veya Dağınıklığı)	20	35,71
Eğitim Olanaklarının Kıtlığı	1	1,78
Aile Sorunları, Kişisel Problemler	2	3,57
Toplam	56	100

Filmlerde yer alan veriler ışığında, göçe iten faktörlerin sadece bir değerden oluşmadığı; karmaşık yapılar çerçevesinde, birden daha çok nedenden dolayı göçün kurgulandığı görülmektedir. Her filmde gözlenen ortak nokta, göçün itici faktörlerinin ekonomik nedenlere dayandığı bilgisidir. Bu bağlamda filmlerde yer alan 56 göçmenden 33'ünü göçe iten birincil faktör ekonomiktir (işsizlik ve yoksulluk). Tekil olarak sadece işsizlik itici faktörü oldukça az bir değer iken (%3,57), işsizlik ve yoksulluğun birlikte değerlendirildiği durumlarda 29 birey ile %51,78'lik bir oran ortaya çıkmaktadır. İşsizlik ve yoksulluk faktörlerinin yanı sıra, iş gücü sahibi olup, toprağa ihtiyaç duyulması (feodal sistem içinde ağanın toprağını işleyen işçi modeli) nedeniyle toprak yoksunluğunun %3,57'lik oran ile itici bir faktör olduğu görülmektedir. Toplamda %41'lik oranıyla filmlerde yer alan sosyal faktörler her ne kadar büyük bir dilim arz etse de; bir kısmının birincil faktör olan ekonomik nedenler sonucunda ortaya çıktığı göz ardı edilmemelidir. Ailenin bölünmüşlüğü-aile birleşimi ihtiyacı %35,71'lik payla göçü zorunlu kılmakta ve özellikle kadın ve çocukların göç etmesinde, öncül itici faktör olarak karşımıza çıkmaktadır.

İtici faktörlerin yanı sıra, çekici faktörler de göç süreçlerinde önemlidir. Bu bağlamda göç eden 56 bireye ait göç sürecinde çekici faktörlerin neler olduğu araştırılmış ve veriler tablo 24'te yer almıştır.

Tablo 24. Göçe Çeken Faktörler

Çekici Faktörler	<i>f</i>	%
İstihdam, Zenginlik, Yaşam Standartları	33	58,92
Aile Birleşimi (Ailenin Birleşmesi)	20	35,71
Aile Sorunları-Kişisel Problemlerin Çözümü	2	3.57
Eğitim Olanakları	1	1,78
Toplam	56	100

Filmlerde yer alan olay örgüsü içinde baskın çekici faktör, hedef ülkede sunulduğu varsayılan zenginliktir. İstihdam, yani iş olanaklarının fazlalığı ve zenginleşme isteği, göçün çekici faktörlerinden en belirginidir. Bu belirginlik 56 birey arasında 33 kişilik ağırlığa sahiptir. Bu %58,92'lik bir orana tekabül etmektedir. İtme çekme modeli ekseninde değerlendirilen bu yaklaşımla, özellikle Avrupa'nın, hinterlandında yer alan

Türkiye’den refah eksenli göçe maruz kaldığı söylenebilir. İkinci en önemli çekici faktör, %35,71’lik oranıyla *aile birleşimi* olarak karşımıza çıkmaktadır. Aile birleşimi olgusu bu noktada hem itici hem de çekici faktördür. Aile sorunları veya kişisel sorunların göç yoluyla düzelebileceği düşüncesinden hareketle gerçekleşen 2 durumla (%3.57) karşılaşmıştır. Eğitim olanakları için göç eden, sadece 1 birey (%1,78) saptanmıştır. Bu bağlamda, Türk dış göçünün en belirgin çekici faktörünün, diğer göç araştırmalarında da önemle vurgulandığı gibi, hedef ülkede olduğu varsayılan, zenginlik ve istihdam olanaklarının fazlalığı olduğu ifade edilebilir. Ancak, aile birleşiminin de bu çalışmada çok önemli bir orana sahip olduğu vurgulanmalıdır.

İtici ve çekici faktörlerle ilgili olarak 12. tablo gözden geçirildiğinde; her filmde, hem itici hem de çekici faktörlerin yer aldığı dikkatleri çekmektedir. Sadece iten veya sadece çeken sebeplerle göçün gerçekleştiği filme rastlanmamıştır.

4.2.10. Göçün Sonucu

Bu bölümde *göçün sonucu* kavramı ile vurgulanmak istenen *olumlu* ve *olumsuz* ifadeleri, göç süreci sonucunda elde edilen kazanımlar veya istenmeyen sonuçlara göre değerlendirilmiştir. Bu çerçevede göç süreci sonunda bireyin zenginleşmesi, refah seviyesinin yükselmesi veya mutluluk gibi unsurlar *olumlu* olarak değerlendirilmiş; bireyin hayatını kaybetmesi, sınır dışı edilmesi, suça bulaşması, anomik bir karakter haline dönüşmesi ve benzeri durumlar ise *olumsuz* olarak nitelendirilmiştir. Bu sınıflandırma kapsamında, göçün sonucuna ilişkin filmlerden okunan, 56 göçmen karakter üzerinden elde edilen veriler, tablo 25’te yer almaktadır.

Tablo 25. Göçün Sonucunda Ortaya Çıkan Durum

Göç Sonucu	<i>f</i>	%
Olumlu	9	16,08
Olumsuz	47	83,92
Toplam	56	100

Filmlerde yer alan 56 karakterden 47’si (%83,92) için göç olumsuz olarak tanımlanabilecek sonuçlar doğurmuştur. Bu bağlamda işçi göçünün trajik etkisi filmlerde rahatlıkla gözlemlenmektedir. Olumsuz göç süreci, göçmenin hayatını kaybetmesi, tutuklanması, hayal kırıklığı, sınır dışı edilmesi, aile bağlarının kopması gibi travmatik

olarak nitelenebilecek sonlara sahiptir. Göçün olumlu sonuçlar doğurduğu filmler, çoğunlukla melodramlar veya komedi filmleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu filmlerde yer alan, sadece 9 karakterin (%16,08) olumlu bir göç sonucuna sahip olduğu söylenebilir. “*Gurbetçi Şaban*” adlı filmde yasadışı olarak Almanya’ya gelen *Şaban* karakterinin zenginleşerek mutlu bir hayata kavuşması, kısıtlı olumlu örneklerden biri olarak verilebilir. Bu örneğin yanı sıra “*Otobüs*” adlı filmde göçmenlerin hayatlarının trajik bir şekilde son bulması, olumsuz bir örnek olarak değerlendirilebilir. Genel hatlarıyla göç filmlerinin, göçün sosyal yapı ve bireyler üzerindeki dejeneratif ve travmatik etkisini vurguladığı söylenebilir.

Filmlerden, göç teorileri ekseninde elde edilen bulgular, kısaca şöyle özetlenebilir:

1. Göç tipi, özgür göçmenlerin gerçekleştirdiği emek göçü sınıfına uymaktadır. Evlilik yoluyla göçmen durumuna düşenler ve bu ilişki ile zorunlu olarak göç edilmesi olgusu, sonraki dönemlerde ortaya çıkan sebeplerden biri olarak değerlendirilebilir.
2. Filmlerde yer alan göç süreci, çoğunlukla ekonomik, kısmen sosyal nedenlere dayanmaktadır. Sosyal neden olarak sınıflanan unsurların temelinde çoğunlukla yine ekonomik faktörlerin etkisi gözlenmektedir.
3. Göçe karar veren göçmen tipi çoğunlukla bireydir. Birey göç ettiği yere zincirleme göç süreci ekseninde aile bireylerini de taşımaktadır.
4. Göçmen çoğunlukla erkektir. İncelenen filmler içinde aile yapısı içinde ilk göç eden karakter, bir film hariç tamamen erkeklerden oluşmaktadır. Bu açıdan cinsiyet yönünden bir seçicilik söz konusudur.
5. Göçmenler çoğunlukla vasıfsız işçi grubundandır. 20 film içinde sadece bir vasıflı işçi hikâyesi yer almaktadır.
6. Göç şekli, göçün ilk yıllarında yasal bir karaktere sahip iken, ilerleyen yıllarda yasadışı olarak devam etmektedir. Filmler genelinde göç, çoğunlukla yasal olarak gerçekleşmektedir.
7. Hedef ülke çoğunlukla Almanya’dır. İsveç, Almanya’dan sonra ikinci sırada yer almaktadır. Diğer ülkeler ile ilgili veriye rastlanmamıştır.
8. Göçe iten temel faktörler işsizlik, yoksulluk, toprak yoksunluğu, gibi ekonomik nedenler iken, zaman zaman aile birleşimi nedeniyle diğer aile bireyleri göçe zorlanmaktadır.

9. Çeken faktörlerin başında istihdam ve zenginlik gelirken, daha iyi yaşam standartları, eğitim ve sağlık imkânları ikinci sıradadır.
10. Göç, çoğunlukla hüsrarla (olumsuz) olarak sonuçlanmaktadır. Göçmen ya hayatını kaybetmekte ya da ciddi sıkıntılar yaşamaktadır. Göç süreci boyunca başarılı olan sadece 2 karakter tespit edilebilmiştir.

4.3. Örneklem Filmlerinin Toplumbilimsel Kavramlar Üzerinden Analizi

Çalışmanın bu bölümünde örneklem alanına giren 20 film, A. Berger'in ortaya koyduğu *toplumbilimsel analiz yöntemi* ekseninde çözümlenerek, 14 sosyolojik kavram üzerinden okunmaya çalışılmaktadır. Bu kavramlar; “*yabancılaşma, anomi, bürokrasi, sosyo-ekonomik sınıf, sapkınlık, seçkinler, azınlıklar, işlevselcilik, yaşam biçimi, ırk, toplumsal rol, cinsiyet, toplumsallaşma, statü, stereotip ve değerler*” dir. Sosyolojik analiz kapsamında, sayılabilen unsurlar içeren olgular içerik analizi çerçevesinde, film okumalarından görünür hale getirilmeye çalışılmaktadır. Filmler orijinal isimler yerine, yapım yılına göre kodlanmıştır. Bu kodlamada F1,F2,... olarak kodlanan filmlerin hangileri olduğuna ilişkin rehber olarak, tablo 11’deki sınıflamaya bakılabilir. Bu açıdan bu bölüm, kavramlar üzerinden yapılan okumaların *ikinci* aşamasını oluşturmaktadır. Konu açısından bakılınca, çoklu analiz yaklaşımının bir diğer ayağını oluşturmaktadır. Yapılan analizlerde hem filmlere genel olarak, hem de incelenen 56 karaktere odaklanılmaktadır. Aşağıdaki sorulara, filmlerden 14 kavram ile bağlantılı okumalar üzerinden yanıtlarla tanımlamalar yapılmaya çalışılmaktadır:

S.1. Filmlerde yer alan göçmen karakterler kendi toplumu ile veya göç edilen toplumla ilgili yabancılaşma güdüsü taşıyor mu? Toplumdaki yabancılaşmaya ilişkin ne gibi özellikler taşımaktadır?

S.2. Göçmen karakter anomik olarak nitelendirilebilir mi? Göçmen karakter toplum düzgülerini reddeden formata nasıl adapte olmuştur?

S. 3. Göçmen karakterleri otoriter hiyerarşi ile ilişkileri nasıl gerçekleştirmektedir? (bürokratik ilişkiler)

S. 4. Göç eden veya göçe hazırlanan birey veya ailelerin sosyo-ekonomik sınıfları nedir? (Kaynak ülke ile hedef ülke arasında sınıf farkı bulunmakta mıdır?)

S. 5. Göçmen karakterin sapkın davranışları var mıdır?

S. 6. Göçmen karakterler ve seçkin sınıf arasında ilişki bulunuyor mu?

S. 7. Göçmen karakterlerin yaşam biçimi nasıl tanımlanabilir?

- S. 8. Göçmenler hangi toplumsal rol ve statülerde karşımıza çıkmaktadır?
- S. 9. Göçmen karakterlerin cinsiyet dağılımı nasıldır?
- S. 10. Göçmen birey toplumsallaşma sürecine dâhil edilmiş midir?
- S. 11. Göç eden toplum ve göç alan toplumda göçmenlerin söylemleri üzerinden gelişen veya var olan stereotipler nelerdir?
- S. 12. Bireyin göç ettiği toplumda yaşadığı değer çatışmaları nelerdir?
- S. 13. Irk, azınlık ve benzer unsurların filmler içinde görünümü nasıldır?

4.3.1. Yabancılaşma

“Yabancılaşma” kavramı, Ergil’in Marx’dan aktardığına göre daha dar kapsamda tanımlanabilir. Özvarlığını çalışmakta bulan insan canlısının denetleyemediği ya da zorlandığı iş sürecinde yer alması durumunda, özünden uzaklaşması sonucu ortaya çıkan bir olgudur. Çalışan insan emeğini, emeği yoluyla ürettiği nesneye koymaktadır. Fakat artık yaşamı kendisine değil, nesneye ait olmaya başlamıştır. Bu bağlamda satılabilir bir mal haline gelen emek ya da yaşam, nesnelleşmektedir. Bu süreç kişinin hem doğadan hem de kendisinden uzaklaşmasına yol açan süreci getirmektedir (Ergil, 1978, s. 95-96).

Akyıldız’ın Marcuse’tan aktardığına göre, yabancılaşma biraz daha geniş kapsamda şöyle tanımlanmaktadır: Bireylerin kendi bilinç ve yaratıcı güçlerine veya özlerine yabancılaşması ve insanı insanlığından uzaklaştıran güçler, yabancılaşma olarak tanımlanır. Fromm ise *yabancılaşma* kavramını bir nevroz olarak değerlendirmektedir (Akyıldız, 1998, s.165).

A. Berger yabancılaşan kişinin kendisini toplumun herhangi bir grubuyla bağlantısı olmayan bir yabancı olarak hissettiğini (Berger A. A., 1996, s. 90) ifade ederek, bir sonraki aşamadaki toplumsal kopuşa dikkat çeker. Bu bağlamda gerek üretim mekanizması, gerekse psiko-sosyal boyutuyla değerlendirildiğinde, *yabancılaşma* bireyin başta kendi öz ve değerlerinden, daha sonra ise yaşadığı toplumla olan kopuşu olarak özetlenebilir.

Çalışmanın bu bölümünde, “*Filmlerde yer alan göçmen karakterler kendi toplumu ile veya göç edilen toplumla ilgili yabancılaşma güdüsü taşıyor mu? Toplumdaki yabancılaşmaya ilişkin ne gibi özellikler taşımaktadır?*” sorusunun cevabı aranmaktadır.

Kavram ekseninde sosyolojik olarak filmlerde yer alan göçmen karakterlerin kendi toplumu ile veya göç edilen toplumla ilgili yabancılaşma güdüsü araştırılmıştır. Elde edilen veriler, tablo 26’da yer almaktadır.

Tablo 26. Filmlerde Yer Alan Yabancılaşma Olgusu

	Yabancılaşma Olgusu	Yabancılaşan Göçmen	Yabancılaşma Süreci
F1	Var	Erkek Kadın	Göç süreci tamamlanmamakla birlikte, filmde yer alan ve göç edemeyen <i>bireyin çocukları</i> , kendi kültürel kodlarından <i>zorunlu olarak koparılmış</i> karakterler olarak yansıtılmıştır.
F2	Var	Erkek Kadın	Filmde <i>iki tip yabancılaşmadan</i> bahsedilebilir. Erkek birey, göç sürecinde <i>bireysel tercihleri</i> sonucunda kendi toplumsal kodlarını ve ailesini reddederek, Alman toplumuna adapte olma yolunu seçmiştir. İkinci yabancılaşma süreci ise, göçü yaşayan eşin etkisiyle, <i>geride kalanın yaşadığı yabancılaşmadır</i> . Geride kalan kadın birey, yaşadığı sorunlar ve baskı sonrası, kendi (köy) toplumundan koparak yabancılaşmıştır. Göç süreci bu bağlamda <i>iki karakterinde yabancılaşması ile sonuçlanmıştır</i> .
F3	Var	Erkek Kadın	Göçmen erkek birey, hedef ülke yaşam tarzına adapte olmuş bir yaşam tarzı benimsemiştir. Bunun yanında her ne kadar işçi göçü sürecine katılmasa da, hedef ülke kökenli (kadın) birey, erkeğin ülkesine <i>evlilik yoluyla</i> göç etmiş, dinini değiştirmiş yeni bir topluma adapte olmuştur.
F4	Var	Erkek	Hedef ülkeye <i>göç eden birey (erkek)</i> , hedef ülkenin değerlerine adapte olmuştur. <i>Göçmen kadın</i> her ne kadar sosyal bir dönüşüm yaşasa da, <i>yabancılaşmış bir karakter değildir</i> .
F5	Var	Kitle	Yabancılaşma olgusu, yine göçmenlerin <i>lokal, kahvehane gibi alanlarda, mikro seviyede</i> , kendi kültürel kodlarıyla yaşama arzusuyla kendilerini hedef ülkeden izole sosyalleşmeleriyle, ilgili toplumsal yaşama yabancılaşma olarak okunmaktadır.
F6	Var	Kitle	Göçmen karakterler, illegal göç ettikleri ülkede büyük bir <i>kültürel şok</i> yaşamıştır. Bu kültürel şok, filmin tamamında hissedilmektedir. <i>Değerler bazında</i> , karakterlerin <i>kısa süre için dahi olsa yabancılaşmış</i> bireyler olduğu rahatlıkla söylenebilir.
F7	Var	Kitle	Filmde yer alan göçmenler kendi kültürel kodları ile yaşamaya devam etmekte ve yaşadıkları toplumda geçen zamanlarını bir esaret süreci olarak değerlendirmektedir.

			<i>Hedef ülkede izole yaşamlar, yabancılaşma olarak okunmaktadır.</i>
F8	Var	Erkek-Kadın	Göçmen <i>erkek</i> , hedef topluma adapte olmuş ve geleneklerine yabancılaşmıştır. <i>Kadın</i> birey, hedef ülkenin standartları, yaşam tarzı ve iş hayatı nedeniyle yabancılaşan bir karakter haline gelmiştir. <i>Erkek kendi toplumuna, kadın ise göç ettiği topluma yabancılaşmıştır.</i>
F9	Var	Kitle	Filme anlatılan işçi kitlesi, özellikle kapitalist değerlerin baskısına direnç göstermekte ve bu baskıya karşılık, sosyalist bir işçi söylemi geliştirmektedir. Bu açıdan bir sınıf olarak işçilerin, gerek <i>ekonomik sisteme</i> , gerekse <i>toplumsal yapıya</i> karşı <i>yabancılaşma</i> içinde oldukları ifade edilebilir.
F10	Var	Erkek	Göçmen birey <i>yaşadığı toplumla entegre ilişkiler geliştirememiş ve yabancılaşmıştır.</i>
F11	Var	Erkek-Kadın	Göçmen bireyler <i>göç edilen ülkeye</i> adapte olamamış ve <i>yabancılaşmıştır.</i>
F12	Var	Erkek-Kadın	Göçmen bireyler <i>gettolaşmış alanlarda</i> , ortak kültüre bağlı <i>işçilerle birlikte, göç edilen toplumdaki soyut bir hayat yaşamaktadır.</i>
F13	Var	Erkek-Kadın	Göçmen <i>erkek</i> , yaşadığı toplumun değerlerini reddetmekte ve toplumsal bir bağ kurmamaktadır. <i>Kadın</i> birey, erkek bireyin baskısıyla bu sürece dâhil olmaktadır. <i>Kadının, erkeğin yaşadığı yabancılaşma sürecine bağımlılığı ve ortaklığı gözlemlenmiştir.</i>
F14	Var	Erkek	Göçmen, ekonomik nedenlerle <i>ayrıldığı toplumunu, geri kalmış olarak</i> nitelemekte ve aile dâhil tüm bağlarını koparmaya çalışmaktadır. Kaynak ülkeye yabancılaşma süreci yaşanmıştır.
F15	Var	Erkek- Erkek	Göçmen <i>birey baba</i> , yaşadığı toplumun değerlerini reddetmekte ve toplumsal bir bağ kurmamaktadır. Sınıf algısı içinde <i>hedef ülkede</i> yerinin olmadığına inanmaktadır. Göçmen <i>erkek çocuk</i> , kaynak ülkeye yabancılaşmıştır ve geri dönmek istememektedir. <i>Baba</i> karakteri göç edilen topluma, erkek çocuk kendi toplumuna yabancılaşmıştır.
F16	Var	Kitle	Filme yer alan <i>Türk lokalleri ve yaşam alanlarının göç edilen toplumdaki soyut hali</i> , bir yabancılaşma örneğidir. Göçmen kitle, göç ettiği ülkede kendi değerlerini

			yaşatabileceğini umduğu <i>mikro mekânlar</i> yoluyla <i>yabancılaşmış bir toplumu</i> temsil etmektedir.
F17	Var	Kitle	Göçmen ana karakter ve diğer yan karakterler, göç ettikleri ülkede var olan sosyal yapı dışında gettolaşarak, kendi kahvehanelerini, marketlerini ve sokaklarını oluşturma eylemi içindedir. Bu açıdan <i>göç edilen topluma yabancılaşmış karakterlerin oluşturduğu bir yapıdan</i> bahsedilebilir.
F18	Var	Kadın	Göçmen (<i>kadın</i>) birey, yaşadığı <i>toplumsal baskı</i> sonucunda <i>kendi toplumsal yapısı ile bağlarını</i> kesmiştir. Alman toplumuna adapte olan karakter, <i>öz toplumuna yabancılaşmıştır</i> .
F19	Var	Erkek	Göçmen (erkek) birey, <i>kaynak ülkenin kültürel kodlarından uzaklaşmıştır</i> .
F20	Var	Erkek Kadın	Göçmen bireyler, yaşadıkları habitattan <i>ayrı bir yaşam evreni</i> oluşturarak, <i>hedef ülkeye karşı tutum</i> geliştirmişlerdir. Özellikle <i>birinci jenerasyon</i> için <i>yabancılaşmışlık</i> belirgindir.

İncelenen filmlerden elde edilen veriler ışığında göçün bireyleri, hem geldiği kaynak ülke ve topluma, hem de göçtüğü hedef ülke ve topluma yabancılaştırdığı okunabilmektedir. İncelenen 20 filmin tamamında, yabancılaşan en az bir göçmen karaktere rastlanmıştır. 20 filmin tamamında (bkz. tablo 26), en az bir tür yabancılaşmanın okunduğu görülmektedir. Tablo 26'daki filmler üzerinden içerik okumaları yabancılaşma türleri üzerinden değerlendirildiğinde, tablo 27'deki verilere ulaşılmıştır.

Tablo 27. Filmlerde Yabancılaşma Türleri

Yabancılaşma Türleri	Film Örnekleri
Kişisel yabancılaşma farklılıkları	
Kadın	F2,F4,F8,F11,F12,F18,F20
Erkek	F2,F4,F5,F8,F10,F11,F12,F14,F15,F19,F20
Çocuk	F1,F9,F15,F20
Göç eden	F1,F3,F4,F5,F6,F7,F8,F9,F10,F11,F12,F13...
Geride kalan	F2
Yabancı gelin/damat	F3
Kitlesele göç üzerinden yabancılaşma	F6,F7,F9,F12,F16,F17
Kaynak-hedef ülke veya topluma yabancılaşma	
Kaynak ülke ve topluma	F2,F14
Hedef ülke ve topluma	F2,F4,F6,F7,F9,F15
Hedef ülke ve kaynağın anlamının farklılaştığı yabancı gelin damat yabancılaşmaları	F2
Sınıfsal yabancılaşma (işçi)	F9,F12,F15
Yabancılaşma türlerine yansıyan cinsiyet, farklılıkları	
Kadının erkeğe bağımlılığından dolayı, erkeğin yabancılaşma sürecini yaşaması	F13
Kadının toplumsal baskı ile yabancılaşma sürecini yaşaması	F18
Kadının hedef ülkeye yabancılaşması	F8
Kadının kaynak ülkeye yabancılaşması	F2,F18
Erkeğin kaynak ülkeye yabancılaşması	F2,F8,F14,F19
Erkeğin hedef ülkeye yabancılaşması	
Yabancı gelinle-tersine göç sürecinde değişen, kaynak hedef ülke ayrımında, kendi ülkesine yabancılaşma	F3
Yetişkin-çocuk kuşak farkı yabancılaşmaları	
Çocuğun kendinden bağımsız olabilen göç sürecinin yaşandığı kaynak ülkeye yabancılaşması	F15
Çocuğun kendinden bağımsız da olabilen göç sürecinin yaşandığı hedef ülkeye yabancılaşması	-
Yetişkinin hedef ülkeye yabancılaşması	F15
Yetişkinin kaynak ülkeye yabancılaşması	F2,F18,F8,F14,F19

Mikro alanlarda (lokal,kahve vb) yoğunlaşmaya, gettolaşmaya, izolasyona bağlı, hedef ülkeden mekansal yabancılaşma	F5,F12,F16,F17,F20
Yabancılaşma süresine göre kısa –uzun süreli yabancılaşmalar	F6
Entegre olamama sebebinden yabancılaşma	F10,F11
Yabancılaşma yok	-

Tablo 27’de görüldüğü üzere, filmlerde çoklu yabancılaşma türlerine rastlanmaktadır. Bu türler: göçmenin bireysel kişisel özelliklerine göre (kadın, erkek, çocuk, yabancı gelin, yetişkin, çocuk); yabancılaşılan topluluk türüne göre (kaynak-hedef); cinsiyet gruplarına göre (bireysel-erkeğe bağımlı vb.); bireysel-kitlesel, kuşaklar arası farklılıklara göre; yabancılaşmanın süresi (kısa-uzun) ve sebebine göre; farklılaşan (entegre olunamamaktan kaynaklı oluşan), gettolaşma ve mikro mekânsal izolasyon sebebiyle, hedef ülkedeki mekânsal yabancılaşma (lokal, kahve vb.) olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bireysel olarak en çok bahsedilenin, erkeklerin yabancılaşması, hedef ülkeye yabancılaşma, yetişkinlerin yabancılaşması olduğu; sınıf bazında, işçilerden bahsedildiği, çocukların kaynak ülkeye yabancılaştıkları, yabancı gelin ve damat konusunda, çocuklar konusunda da söz konusu olabileceği gibi kaynak ve hedef ülke tanımlarının anlamının değişebileceği görülmüştür. Söz konusu filmlerde bireysel göçün yanında aile birleşimlerinin önemi hatırlanırsa (bkz. tablo 13), aile birleşimlerinde söz konusu olan, kadın ve çocukların yaşayabileceği yabancılaşmanın, kendi tercihleri olmayabilecek bağımlılıktan doğan bir göç süreci kaynaklı da olabileceği düşünülmektedir.

Tablo 26 ve 27’deki veriler ışığında, göç olgusu ile yabancılaşma süreci arasında doğal bir bağ olduğu ortaya çıkmaktadır. İncelenen filmlerin tamamında yabancılaşan en az 1 karaktere rastlanmıştır. Bu sayı, değişkenlik taşımakla birlikte, göç filmlerinde yabancılaşma olgusunun belirgin bir şekilde ortada olduğunu ifade etmektedir. Bu sonuç tablo 26’deki yabancılaşma konusunun tüm 20 filmde izlenmesiyle yansımaktadır.

4.3.2. Anomi

Kongar'ın vurguladığı üzere, anomi kavramı, Durkheim tarafından literatüre kazandırılan ve üzerinde Robert Merton'un en fazla durduğu sosyolojik olgulardan biridir. Durkheim anomiyi “*bir toplumda veya grupta oluşan göreceli kuralsızlık durumu*” olarak nitelirmektedir. Anomi toplumsal anlamda kuralsızlık bireysel anlamda ise toplumdan kopuştur. Hukuk düzeni toplumsal yapıya uygun olmadığı zamanlarda bu kopuş ortaya çıkacaktır (Kongar, 1981, s. 163).

Anomi kavramı ile kuralsızlık ilişkisi aynı zamanda suç işleme eğilimini veya kuralları çiğneme edimini beraberinde getirmektedir. Bu eksende “*Filmlerde yer alan göçmen karakter anomik olarak nitelendirilebilir mi? Göçmen karakteri toplum düzenlerini reddeden formata nasıl adapte olmuştur?*” sorularının cevapları filmlerde sırayla taranmış ve tablo 28'deki verilere ulaşılmıştır.

Tablo 28. Anomik Karakter ve Davranış Biçimleri

	Filmde Anomik Göçmen Karakter Mevcudiyeti	Anomik Göçmen Karakterin Cinsiyeti	Anomik Olarak Nitelendirilen Davranış Biçimleri
F1	Var	Erkek	Cinayet, Mafya Üyeliği
F2	Var	Erkek-Kadın	Kural Dışı Evlilik, Cinayet
F3	Yok	-	-
F4	Yok	-	-
F5	Var	Erkek	Suç, Cinayet
F6	Var	Erkek	Yasadışı Göç, Kaçak İşçilik
F7	Yok	-	-
F8	Var	Erkek-Kadın	Yasadışı Evlilik, Yasadışı Göç
F9	Var	Erkek (Çocuk)	Şiddet
F10	Yok	-	-
F11	Var	Erkek	Şiddet, Mafya İlişkileri, Cinayet
F12	Var	Erkek	Yasadışı Bürokratik İşlemler, Evrakta Sahtecilik, Yasadışı Göç, Kaçak İşçilik
F13	Yok	-	-
F14	Var	Erkek	Evrakta Sahtecilik, Çocuk Kaçırma

F15	Yok	-	-
F16	Var	Erkek	Yasadışı Göç
F17	Var	Erkek	Yasadışı Eylemler, Rüşvet, Dolandırıcılık
F18	Var	Kadın	Cinayet
F19	Var	Erkek	Evrakta Sahtecilik
F20	Var	Erkek	Şiddet, Cinayete Teşebbüs

*Film kodlamaları için tablo 11'e bakınız

Filmler incelenirken göç sürecinin etkilerinin anlaşılabilmesi için, filmlerde yer alan 56 göçmen birey üzerinden hareket edilmiştir. 56 göçmen karakter arasında anomik davranış sergilenip sergilenmediği araştırılmıştır. Burada özellikle belirtmek gerekir ki, filmlerde göçmenler dışında yer alan ikincil karakterlerin veya yabancıların anomik davranışları ele alınmamıştır. F12 ve benzer birçok filmde, ana karakterlerin dışında yan roller veya yabancı karakterlerin suç ilişkileri bulunmaktadır. Bu ilişkilerin tasnifinin, göçmenlerin suç veya anomik davranış yaklaşımlarını etkileme ihtimali nedeniyle, sadece göçmen bireylerde anomik davranış mevcudiyeti sorgulanmıştır. İncelenen filmlerin 15 (%75) tanesinde en az bir tane “*anomik göçmen karakter*” mevcuttur. Sadece 5 filmde (%25) anomik göçmen karakter bulunmamaktadır. Bu karakterlerin anomik davranışlar sergilemelerinde göç sürecinin etkin olduğu söylenebilir. F1, F5, F6, F11, F18, F20 kodlu filmlerin tamamında işlenen suçlarla (anomik davranışlar), göç süreci bağlantılı durmaktadır. Anomik karakter çoğunlukla erkektir. Göç eden kitlenin yine çoğunlukla erkek bireylerden oluştuğu bilgisi ile erkek-anomi ilişkisi açıklanabilir. Filmlerde yer alan veriler ışığında, göç sürecinin anomik bireylerin oluşumuna yol açan etkileri olduğu söylenebilir.

Bu bağlamda gelişen *anomik eylemler* yasadışı göç, yasadışı bürokratik eylemler, mafya üyesi olma, organize suçlar, şiddet, evrakta sahtecilik ve cinayet şeklinde sıralanabilir. Yapılan çalışmalarda “*göçmen bireylerin suça daha meyilli olduğu*” (Hekimler, 2009; Şahin, 2012) bilgisi ile filmlerden elde edilen bilgiler kıyaslandığında; suç ve anomik bireylerin oluşumunda göç sürecinin etkisi gözlemlenmektedir.

Bu noktada bazı istatistiklerle, filmlerden elde edilen verileri kıyaslamak anlamlı olacaktır. Her ne kadar daha ileri bir tarih olsa da, göçmenlerin suça olan eğilimi polis raporlarına da yansımaktadır. Hekimler'in Federal Almanya Cumhuriyeti Polisi kaynaklı verilerine göre, Almanya' da bulunan yabancılar içerisinde en büyük suç oranına, göçmen

Türkler sahiptir. Federal Alman Emniyet Teşkilatı 2008 yılı raporuna göre, organize suçları işleyenler arasında Almanlar %47'lik, yabancılar ise %53 lük bir paya sahiptir. Bu suç oranları içerisinde %9,3 lük pay ile Türkler ilk sırayı almaktadır (Hekimler, 2009, s. 18). Şahin'e göre ise 2010 yılında Almanya'da suç işleyenlerin arasında Türklerin sayısı 99,500 kişiyi bulmaktadır ve bu sayı Almanya'da yaşayan yabancılar göre oldukça yüksektir. Suç işleme olgusu, Almanya'daki Türk imajını direkt olarak etkileyen bir faktördür ve özellikle işsizlik oranının yüksek olması ile direkt ilintilidir (Şahin S. , 2012, s. 11).

Şahin ve Hekimler'in ortaya koyduğu veriler ve filmlerden elde edilen veriler kıyaslandığında, göç sürecinin anomik karakterlerin oluşumunda etkin rol oynadığı kanısına varılabilir. Temelde ekonomik sebeplerin anomik karakterlerin oluşumunda etkin olduğu düşünülse de, sürecin çok yönlü olarak ele alınması gereklidir. Göçmen bireyler anomik karakterler olarak filmlerde yer almakta ve *göçmen* ve *kuralsızlık* ilişkisi, sosyal bir realite olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ancak, burada eklenmesi gereken konu, hedef ülkenin verileri ne olursa olsun, kendi vatandaşının bu konudaki sıkıntı ve durumunu yıllardır araştırmamış bir ülke olmamız sebebiyle, *mevcut filmlerimiz üzerinden de göçmenlerimizin imajını* kendimizin *karakterlere giydirdiğimiz* olumsuzluklar, anomik durumlar ve anomik eylemlerle zedeleyebileceğimiz ve pekiştirdiğimizdir.

4.3.3. Bürokrasi

Bürokrasi kavramını A. Berger, "*işleyen organizasyonlarda sabit kural ve rutinleri izleyen, az ya da çok derecede kimliksiz insanlar toplamı*" (Berger A. A., 1996, s. 91-92) olarak açıklamaktadır. Devlet kavramı ile yakından ilişkili olan ve otoriter hiyerarşiye dayalı bu yapı ile göçmenler arasındaki ilişki, daha çok birey-devlet ilişkisi bazında ele alınmıştır. "*Göçmen karakterleri otoriter hiyerarşi ile ilişkileri (bürokratik ilişkiler) nasıl gerçekleşmektedir?*" sorusunun yanıtı filmlerde aranmış; göçmen birey ile otoriter hiyerarşi arasındaki kurumsal ilişkinin, filmlerde çoğunlukla *polis* olgusu üzerinden devam ettiği tespit edilmiştir. Bunun dışında "*Sahte Cennete Veda*" adlı filmde *hâkim, avukat ve gardiyan*; "*Kara Kafa*" adlı bir başka film de ise, *Alman Çocuk Esirgeme Kurumu / Jugendamt* gibi otorite temsilleri bulunmaktadır.

Filmlerde yer alan bilgiler ışığında, göçmen otorite olarak polisi tanımakta ve polise ve diğer bürokratik mekanizmalara karşı derin bir korku beslemektedir. Bu korku

“*Polizei*”, “*Vatan Yolu*” ve “*Kara Kafa*” adlı filmlerde oldukça belirgindir. “*Polizei*” adlı filmde *otoriter polis* olgusuna sık sık yer verilmektedir. Düzenleyici, kontrol edici bir mekanizma olarak sunulan polis olgusu, “*Vatan Yolu*”, “*Gurbetçi Şaban*”, “*Almanyalı Yârim*” ve “*Otobüs*” adlı filmlerde ön plandadır. Toplam 20 film içinde yer alan göçmen-bürokratik yapı incelemesi sonucunda sadece 9 filmde belirginleşen şu verilere ulaşılmıştır:

Tablo 29. Filmlerde Bürokratik Yapı ile İlişkiler

	Bürokratik Yapı ile İlişki Kurulan Filmler	Bürokratik Yapı
1.	Baba	İşçi Bulma Kurumu
2.	Otobüs	Polis
3.	Almanya Acı Vatan	Polis
4.	Kara Kafa	Polis, Çocuk Esirgeme Kurumu
5.	Gurbetçi Şaban	Polis
6.	Vatan Yolu	Polis
7.	Polizei	Polis
8.	Sahte Cennete Veda	Gardiyan, Avukat, Hâkim
9.	Sarı Mercedes	Polis

20 film içinde bürokratik yapı ile olan ilişkinin belirgin ve dolaysız olduğu 9 filmde bahsedilebilir. Bu 9 filmde bürokratik yapı temsili çoğunlukla polistir. Polis ve göçmen arasındaki ilişkinin korku temelli olduğunda bahsedilebilir. Göçmen bireyler ve bürokrasi arasındaki ilişkinin korku eksenli gelişmesi, göçmen bireylerin çoğunlukla sınır dışı edilme korkularından ortaya çıkmaktadır. “*Kara Kafa*” adlı filmde baba karakterinin çocuğunu evde alıkoyması ve aile kurumunun görünürlüğünden, topluma katılımından saklaması, sınır dışı edilme korkusunun bariz bir örneğidir. Sınır dışı edilme veya oturumun iptali cezası, filmlerde tespit edilen temel bürokratik kontrol yöntemi olarak ortaya çıkmaktadır.

4.3.4. Sosyo-Ekonomik Sınıf

Sınıf kavramı, bireylerin gelir düzeyi, eğitim seviyesi ve iş gibi birçok değişken ele alınarak oluşturulan; benzer yaşam tarzına sahip insanların oluşturduğu kategoriler olarak açıklanabilmektedir (Berger A. A., 1996, s. 92). Bu değerlendirme yapılırken farklı değişkenler göz önüne alınabilmektedir.

Temelde üst, orta ve alt olarak sınıflandırılan toplumsal tabakalar A. Berger'in Llyod Warner'den hareketle ortaya koyduğu altı basamaklı bir yapı olarak ele alınmıştır. Llyod Warner'in sınıf dağılım kriterleri ekseninde “*üst-üst, alt-üst, üst-orta, alt-orta, üst-alt, alt-alt*” sınıflandırması yapılmaktadır (Berger A. A., 1996, s. 92). Toplumbilimsel çözümleme yapılırken bu sınıflandırmanın kullanılmasını tavsiye eden A. Berger, göreceli olarak, eski bir sınıflandırma yöntemi olduğunu kabul etmektedir. Bu söylemden hareketle, Llyod Warner'in sınıf dağılım kriterleri yerine, A, B, C1, C2, D, ve E şeklinde ekonomik ve iş eksenli geliştirilen sosyal sınıflandırma yöntemi “*NRS Social Grade*” (NRS sosyal tabakalar), bu sınıflama türlerinden en günceli sayılabilir. Bu sınıflandırma yönteminde daha çok meslek eğilimleri ile oluşturulan gruplar şöyledir:

<i>A</i>	<i>Grubu</i>	<i>:Yüksek yönetici ve profesyoneller,</i>
<i>B</i>	<i>Grubu</i>	<i>:Üst düzey yönetici ve profesyoneller,</i>
<i>C1</i>	<i>Grubu</i>	<i>:Büro çalışanları ve alt yönetim, idari ve profesyoneller,</i>
<i>C2</i>	<i>Grubu</i>	<i>:Vasıflı işçiler,</i>
<i>D</i>	<i>Grubu</i>	<i>:Yarı vasıflı ve vasıfsız işçiler,</i>
<i>E</i>	<i>Grubu</i>	<i>:Kamu emeklileri, düşük dereceli işçiler, devlet</i>

kaynaklarından faydalananlar (Social Grade, 2014).

NRS sosyal tabakalar ölçeği, iş tabanlı olarak geliştirilmiştir. Bu açıdan filmlerde çoklu verilere ulaşmanın zorluğundan hareketle, göçmen kitlenin mevcut pozisyonları ekseninde bir sınıflandırma yapılmıştır. Bu bağlamda “*Göç eden veya göçe hazırlanan birey veya ailelerin sosyo-ekonomik sınıfları nedir?*” sorusu ekseninde göçmen bireyin göç sonucunda sınıfsal bir değişim yaşayıp yaşamadığı araştırılmış ve aşağıda yer alan verilere ulaşılmıştır:

Tablo 30. Filmlerde Temsil Edilen Göçmenlerin Sosyo Ekonomik Sınıflar ve Değişimleri

Film Adı		Cinsiyet	NRS Sosyal Sınıf		Değişimin Yönü
			Kaynak Ülke	Hedef Ülke	
F1	Baba	Erkek	D	-	Tasnif Dışı
F2	Dönüş	Erkek	D	D	Aynı 0
F3	Almanyalı Yârim	Erkek	C2	C2	Aynı 0
F4	Almanya'da Bir Türk Kızı	Erkek	D	D	Aynı 0
		Kadın	E	D	Dikey +
F5	El Kapısı	Kadın	E	D	Dikey +
F6	Otobüs	Erkek	D	E	Düşey -
		Erkek	D	E	Düşey -
		Erkek	D	E	Düşey -
		Erkek	D	E	Düşey -
		Erkek	D	E	Düşey -
		Erkek	D	E	Düşey -
		Erkek	D	E	Düşey -
		Erkek	D	E	Düşey -
		Erkek	D	E	Düşey -
F7	Gül Hasan	Erkek 1	D	C1	Dikey +
		Erkek 2	D	D	Aynı 0
		Erkek 3	D	D	Aynı 0
		Erkek 4	D	D	Aynı 0
		Erkek 5	D	D	Aynı 0
F8	Almanya Acı Vatan	Kadın	D	D	Aynı 0
		Erkek	D	E	Düşey -
F9	Kara Kafa	Erkek	D	D	Aynı 0
		Kadın	E	D	Dikey +
		Kadın (Çocuk)	-	-	Tasnif Dışı
		Erkek (Çocuk)	-	-	Tasnif Dışı
F10	Ölmez Ağacı	Erkek	D	D	Aynı 0
		Kadın	E	D	Dikey +
		Kadın	E	D	Dikey +
		Erkek	E	E	Aynı 0
F11	Gurbet	Erkek	D	D	Aynı 0
		Erkek	E	E	Aynı 0
		Kadın	E	E	Aynı 0

		Erkek	D	D	Aynı 0
F12	Gurbetçi Şaban	Erkek	D	C1	Dikey +
		Kadın	D	D	Aynı 0
F13	40 m2 Almanya	Erkek	D	D	Aynı 0
		Kadın	E	E	Aynı 0
F14	Alamancının Karısı	Erkek	D	D	Aynı 0
F15	Vatan Yolu	Erkek	D	D	Aynı 0
		Kadın	E	E	Aynı 0
		Kadın	Belirgin Değil	E	-
		Erkek (Çocuk)	-	-	Tasnif Dışı
		Erkek (Çocuk)	-	-	Tasnif Dışı
F16	Almanya Acı Gurbet	Kadın	D	D	Aynı 0
		Erkek	E	E	Aynı 0
		Kadın (Çocuk)	-	-	Tasnif Dışı
F17	Polizei	Erkek	Belirgin Değil	D	-
F18	Sahte Cennete Veda	Kadın	E	E	Aynı 0
F19	Sarı Mercedes	Erkek	D	D	Aynı 0
F20	Berlin in Berlin	Erkek	D	D-E	Aynı 0
		Kadın	E	E	Aynı 0
		Erkek 2	-	D	-
		Kadın	E	E	Aynı 0
		Erkek 3	-	D	-
		Erkek 4	-	D	-

Filmler üzerinden yapılan incelemede göç sürecine dâhil olan 56 karakter üzerinden hareket edilmiştir. Bu karakterlerden 5 kişi çocuk olduğu için, sosyal sınıflandırma ölçeği ile değerlendirilmemiştir. Ayrıca aile birleşimi yoluyla göç eden bazı karakterlerin önceki sosyal sınıfları ile ilgili veri bulunmadığı için, dikey ya da yatay hareket tasnifinde yer almamaktadır. F20’de yer alan birinci erkek karakter, işçi olarak göç ettiği ülkede “D” sınıfında iken, emeklilik ile birlikte “E” sınıfında yer almıştır. Bu bağlamda karakterin göç sonucunda sosyal tabakasını koruduğundan bahsedilebilir. Bir karakter göç edemediği için (F1) göç edilen ülke ve kaynak ülke arasındaki sosyal sınıf

farkı ortaya çıkmamıştır. Bu nedenle 45 birey üzerinden yapılan sınıflandırma sonucu elde edilen verilere göre toplam 45 göçmen karakterin 28'inde (%62,2) göç sonucu herhangi bir sınıf değişikliği yaşanmamıştır. Vasıfsız işçi olarak göç eden karakter, göç ettiği ülkede yine vasıfsız işçi sıfatıyla çalışmaya devam etmekte veya göç edilen ülkede ev hanımı olarak yaşamına devam etmektedir. (D-D, E-E, C2-C2). Göç sonucunda daha alt bir sınıf katmanına hareket etmek zorunda kalan 10 karakter (% 22,2) tespit edilmiştir. Sadece 7 karakterin (%15,5) E veya D sınıfından C1 veya C2 sınıfına doğru dikey bir hareket gerçekleştirdiği gözlemlenmektedir.

Tablo 31. Filmlerde Temsil Edilen Göçmenlerin Sosyo-Ekonomik Sınıf Hareketliliği

Sınıf Değişimi	<i>f</i>	%
Aynı	28	62.2
Alt Sınıfa Doğru Değişen	10	22,2
Üst Sınıfa Doğru Değişen	7	15,5
Toplam	45	100

Toplam 45 göçmen karakter üzerinden okunabilen bilgiler ışığında, sosyo-ekonomik veriler ve yapılan iş bağlamında göçmen işçilerin, %62,2'sinin kaynak ülke ile hedef ülkedeki konumlarında, sınıfsal bir değişime maruz kaldıkları söylenemez. Kaynak ülke ile hedef ülkede neredeyse aynı, iş gücüne dayalı işler yapmakta, *sadece işin niteliği* değişmektedir. Göç, %22,2'lik oranla, göçmenin sosyal sınıfının aşağı doğru hareketine de yol açabilmektedir. Üst sınıfa doğru bir değişimin gerçekleşme oranı sadece %15,5 olarak belirlenmiştir. Konuya ilişkin ek bir veri de, tablo 35'de yer almaktadır.

4.3.5. Sapkınlık

Bu başlık altında “*Göçmen karakterlerin sapkın davranışları var mıdır?*” sorusu sorgulanmaktadır. Sapkınlık, “*herkes tarafından kabul edilmiş (normal sayılan) davranışlardan farklı davranışlar ortaya koymaya denir*” (Berger A. A., 1996, s. 92). Kavram, *toplumsal kabul görmüş kuralların dışında davranış sergilenmesi* anlamında yorumlanarak filmler taranmaktadır. Bu noktada kültürel farklılıklardan dolayı sapkınlığın değişkenlik gösterebileceği unutulmamalıdır. Bazı toplumlarda normal (norm-kural) sayılan davranışlar, bir başka toplum için sapkınlık olarak değerlendirilebilmektedir. Bu bağlamda Alman toplumu ve Türk toplumu arasındaki

norm farklılıklarının göz ardı edilmemesi anlamlı olacaktır. Bu bağlamda 20 film içinde yer alan 56 göçmen karakterin davranışları incelenmiş ve bu davranışlardan sapkınlık olarak nitelendirilebilecek davranışlar belirlenmeye çalışılmıştır. Elde edilen veriler tablo 32'ye yansıtılmıştır.

Tablo 32. Filmlerde Yer Alan Sapkınlık Örnekleri

	Filmde Sapkın Göçmen Karakter Mevcudiyeti	Sapkın Karakterin Cinsiyeti	Anomik Olarak Nitelendirilen Davranış Biçimleri
F1	Var	Erkek	Alkolizm
F2	Var	Erkek	Köken Toplumdan Kopuş, Aldatma
F3	Yok	-	-
F4	Var	Erkek	Köken Toplumdan Kopuş, Kadın Düşkünlüğü
F5	Yok	-	-
F6	Yok	-	-
F7	Yok	-	-
F8	Var	Erkek	Aldatma, Eğlenceye Düşkünlük
F9	Yok	-	-
F10	Yok	-	-
F11	Var	Kadın	Alkolizm vb.
F12	Var	Erkek	İrkçilik, Yalancılık
F13	Var	Erkek	Alıkoyma, Tutsak Bırakma
F14	Var	Erkek	Aldatma, Köken Toplumdan Kopuş
F15	Yok	-	-
F16	Yok	-	-
F17	Var	Erkek	Aldatma, Sahtekârlık
F18	Yok	-	-
F19	Var	Kadın	Aldatma, Yalancılık, Egosantrizm
F20	Var	Erkek	Alkolizm, Kadın Düşkünlüğü vb.

*Film kodlamaları için tablo 11'e bakınız

Örnekleme oluşturan 20 film içinde yer alan 11 filmde, %55'lik oranla sapkınlık örneklerine rastlanmıştır. Sapkın olarak nitelenebilecek ana karakter bulunmayan 9 film (%45) mevcuttur. Burada dikkat edilmesi gereken temel husus, sapkın olarak nitelenen davranışlarla, anomik tutumların birbirine yakın durmasıdır. “*Gurbetçi Şaban*” adlı

filimde yer alan *Şaban* karakteri, yasal olmayan yöntemlerle zenginleşmeye çalışarak anomik tutumlar sergilerken; bu tutumlarını sapkın (aldatma, yalancılık) davranışları izlemektedir. Bu bağlamda sapkın davranışlar ve anomik tutumların filmlerdeki birlikteliği dikkat çekicidir. Örnekleme yer alan filmlerde, sapkınlık sınıfına girecek davranışlar yoğunlukla yer almaktadır. Göçmen bireylerin sapkın davranış eğilimleri, genellikle *kumar*, *alkol*, *uyuşturucu* ve *cinsellik* eksenli gelişmektedir. Bunun yanında “*Sarı Mercedes*” adlı filmde yurtdışı hayalini gerçekleştirmek için sapkın davranış geliştiren (*başkasının yerine geçerek Almanya’ya giden*) *Bayram* adlı karakter, her ne kadar yasalara uygun davranırsa da; ben merkezli, aldatan bir tipteme çizmektedir.

Cinsel olguların toplumsal ve kültürel değerler çerçevesinde kontrol edildiği ve düzenlendiği baskın bir toplumdan gelen göçmen karakter, göç edilen ülkenin serbest yaşam koşullarına hızlı bir şekilde adapte olmakta ve özellikle “*aldatma*” ve benzeri sapkın tutumların içine girmektedir. “*Almanya Acı Vatan*” adlı filmde, köyden gelen *Mahmut* adlı karakterin Alman toplumuna adaptasyonu, öncelikle alkol ve cinsellik yoluyla olmaktadır. Aldatma olgusunun anlatıldığı filmde, sapkınlaşan karakter *Mahmut*, kendi kültürel ve ahlaki kodlarından uzaklaşarak, sapkın bir birey haline dönüşmüştür. Bu bağlamda, filmlerde ortaya çıkan sapkın davranış modellerinden en baskını, kadın erkek ilişkilerinde yaşanmaktadır. Kapalı ve kültürel kodların cinsellik etrafında net duvarlar ördüğü doğu kültürüne ait karakterlerin, aniden *kadın düşkünü*, sapkın bireyler haline gelmesi, filmlerde anlatılan temel sapkın davranış modelini betimlemektedir. Bu kod, incelenen tüm filmlerde kendini hissettirmektedir.

4.3.6. Seçkinler

Çalışmanın bu kısmında, incelenen filmlerde “*Göçmen karakter ve seçkin sınıf arasında ilişki bulunuyor mu?*” sorusunun cevabı aranmaktadır. Seçkin kavramı, çalışmanın metot kısmında ifade edildiği üzere A. Berger’in *toplumbilimsel analiz* tekniğinde sorgulanan unsurlardan biridir. Burada *seçkin* kavramı ile “*toplumsal piramidin en üstünde yer alan, güçlü, varlıklı, üst sınıfta yer alan insanlar*” (Berger A. A., 1996, s. 92-93) nitelendirilmektedir. Örnekleme filmlerinde seçkin olarak tanımlanan *toplumsal piramidin en üstündeki kişilerle ilişkiler*, *göçmenler açısından asgari* boyuttadır. Bu sınıfla geliştirilen sadece iki ilişki tespit edilmiştir. “*Almanyalı Yârim*” adlı filmde, ana karakter Türk işçinin, aristokrat (seçkinler sınıfına dâhil) bir ailenin kızı ile evlenmek istemesi ile seçkin sınıf ile sorunlu bir bağlantı kurulur. İşçi bireyle kızının

evlenmesine izin vermeyen seçkin karakter, eski bir Alman subayını temsil etmektedir. Sosyal ve bürokratik bağları oldukça güçlü olan zengin seçkin, etkin bürokratik gücünü kullanarak, göçmen işçiyi bertaraf etmektedir. İkinci ilişki ise “*Gurbetçi Şaban*” adlı filmde yer alan, kaçak işçi–patron ilişkisidir. Bu ilişki yine sorunlu ve çatışmalı bir süreç halinde ilerlemektedir.

Filmlerde yer alan seçkinler ve göçmen ilişkilerinin sadece 2 örnekle (%10) sınırlı kalması, seçkin sınıfla ilişkilerin, göçmenler açısından alt düzeyde olduğunu ortaya koymaktadır. Bunun yanında filmlerde hiçbir göçmen, seçkinler sınıfı olarak nitelenen üst veya alt üst sınıfta temsil edilmemiştir.

4.3.7. Yaşam Biçimi

Bu kısımda “*Göçmen karakterlerin yaşam biçimi nasıl tanımlanabilir?*” sorusuna cevap aranmaktadır. Bireyin yaşam tarzı ile ilgili en fazla veri, yaşadığı çevre, mekân ve sosyalleşme alanları ile olan ilişkisi boyutunda değerlendirilebilir. Filmlerde yer alan veriler ışığında, göçmenlerin yaşadıkları yerler, çoğunlukla gettolaşmış alanlarda yer alan küçük odalı evler ve yurt odalarından (heim) oluşmaktadır. Bireyler daha çok gettolaşmış alanlarda barınmakta ve yine sahipliği yurttaşı olan karakterlerce devam ettirilen mekânlarda sosyalleşmektedir. Filmler bazında elde edilen veriler tablo 33 yoluyla özetlenmektedir. Bu özet okumalar, göç edilen ülkedeki yaşam alanı, gettolaşma, araç sahipliği ve sosyalleşme alanı başlıkları üzerinden yapılmıştır. Yaşam biçimine ilişkin diğer açıklamalara bir önceki göç bölümünde ve bir sonraki göstergebilim analizlerinde de farklı boyutlarda yer verilmiştir.

Tablo 33. Göç Edilen Ülkedeki Yaşam Biçimini Oluşturan Faktörler

	Göç Edilen (Hedef) Ülkedeki Yaşam Alanları	Gettolaşma	Araç Sahipliği	Göç Edilen Ülkede Sosyalleşme Alanı
F1	Tasnif Dışı	Tasnif Dışı	Tasnif Dışı	Tasnif Dışı
F2	Veri Yok	Veri Yok	Var	Veri Yok
F3	İşçi Yurdu	Var	Var	Bar, Lokal, Gazino
F4	Bekâr evi/Apartman dairesi	Veri Yok	Yok	Kahvehane, Türk Lokali,
F5	Bekâr evi/Apartman dairesi	Veri Yok	Yok	Kahvehane, Türk Lokali,
F6	Veri Yok	Veri Yok	Veri Yok	Veri Yok
F7	Apartman Daireleri	Var	Var	Bar, Lokal, Gazino
F8	İşçi Yurdu	Var	Yok	Bar, Lokal, Gazino
F9	Apartman Dairesi	Var	Var	Dernek, Kahvehane
F10	Apartman Dairesi	Var	Yok	Kahvehane, Türk Lokali,
F11	Müstakil ev	Var	Var	Türk Lokali, Gazino, Bar
F12	İşçi Yurdu	Var	Yok	Kantin, Kahvehane
F13	Apartman Dairesi	Var	Yok	Kahvehane, Türk Lokali,
F14	Veri Yok	Veri Yok	Var	Veri Yok
F15	Apartman Dairesi	Var	Var	Kahvehane, Türk Lokali,
F16	Apartman Dairesi	Var	Yok	Kahvehane, Türk Lokali,
F17	Apartman Dairesi	Var	Var	Kahvehane, Türk Lokali, Bar
F18	Hapishane	Veri Yok	Veri Yok	Hapishane
F19	Veri Yok	Var	Var	Ev Toplantıları
F20	Apartman Dairesi	Var	Veri Yok	Kahvehane, Türk Lokali, Bar

Yaşam biçimi olarak nitelendirilen moda, eğlence, araba, yaşam alanı ve benzeri kavramlar ekseninde, filmlerde yer alan veriler sınıflandırılmıştır. Bu sınıflandırma sonucunda, *mekânsal olarak* göçmen bireylerin çoğunlukla; işçi yurdu, bekâr evleri ve apartman dairelerinde yaşadığı ortaya çıkmaktadır. Yaşam alanları olarak nitelendirdiğimiz barınma alanlarında *çok fazla insanın bir arada yaşadığı* tespit edilmiştir. Evler, çoğunlukla küçük, az odalı, eski yapılardan oluşmaktadır. Yaşanılan çevre getto alanı sayılabilir. Gettolaşmadan kasıt “*aynı etnik veya kültürel soydan gelen bireylerin ya da dezavantajlı grupların bir bölgede toplanması ile oluşan kent içi alandır*” (Marshall, 1999, s. 268). Bu çerçevede örneklem filmlerinde yer alan yaşam alanları 13 filmde okunduğu üzere, çoğunlukla gettolardan oluşmaktadır. Bu veriler *mahallede oynayan Türk ve göçmen çocuklar, balkonda asılı çamaşırlar, Türkçe veya göç edilen ülke dili dışında konuşulan dillerin yoğunluğu, komşuluk ilişkileri ve komşular* gibi görsel ve sözel öğeler üzerinden anlatılmaktadır. Gettolaşmanın yanında filmlerde gösterilen ve yaşam alanı olarak sunulan ev, apartman dairesi veya yurtlar, bakımsız ve yaşanabilirlikten uzaktır. Tek başına bu veri dahi, göçmen kitlenin yaşam standartları hakkında önemli bilgiler sunmaktadır.

Göçmen birey ve ailelerin araç sahiplik oranı göreceli olarak yüksek olmakla birlikte, filmlerde yer alan araçlar (otomobil, minibüs vb.), çoğunlukla eski, yıpranmış olarak karşımıza çıkmaktadır (“*Vatan Yolu*”, “*Polizei*”, “*Otobüs*”, “*Kara Kafa*” adlı filmler, örnek olarak verilebilir).

Göçmen bireyin sosyalleşme alanı, Türkiye’de kahvehane olarak yapılan sosyal alanların içkili versiyonu olarak niteleyebilecek *lokallerden* oluşmaktadır. Filmlerde yer alan verilere göre, birey sosyalleşme alanı olarak kahvehane-lokal, bar veya gazino gibi alanları tercih etmektedir. Aile ilişkileri, akrabalık, komşuluk gibi geleneksel sosyalleşme yollarının, filmlerde asgari düzeyde yer aldığı gözlemlenmiştir.

4.3.8. Toplumsal Rol ve Statüler

Çalışmanın bu kısmında “*Göçmen bireyler filmlerde hangi toplumsal rol ve statülerde yer almaktadır?*” sorusunun cevabı aranmaktadır. Rol ve statü kavramları A. Berger tarafından ayrı ayrı ele alınsa da, genel olarak sosyolojik yaklaşımda *statü* belirli rollerden oluşan pozisyonlar olarak tanımlandığı için, bu kısımda bulgular beraber değerlendirilecektir. Statü ve meslek ilintisi bağlamında, göçmenlerin toplumsal statüsü (yaptıkları meslekle ilintili olmak üzere) düşüktür. Bu bağlamda göçmenlerin statü

temsillerini ortaya çıkaran meslek gruplarına bakmakta fayda vardır. Bu bölümde statü okumaları, hedef ülkede yapılan iş üzerinden değerlendirilmiştir. Kaynak ülkelerde yapılan işlerin belirgin olmaması, bazı filmlerde olay örgüsünün daha geç dönemlerde başlaması nedeniyle, kaynak ve hedef ülke arasındaki farklılıklar değerlendirilmemiştir. Yapılan tarama sonucunda, takip eden sayfada tablo 34’de yer alan verilere ulaşılmıştır.

Toplam 56 karakterden 1’i göç edememiştir. *Göç edebilen* 55 karakter içinde çalışma yeterliliği bulunmayan 5 çocuk göçmen, göç ettiği halde işe giremeden yakalanan 9 göçmen ve mesleği tespit edilemeyen 1 göçmen tasnif dışı sayıldığında, çalışma yetkinliğine sahip toplam 40 kişi bulunmaktadır. Bu 40 kişilik grup içinde yer alan 23 birey (%57,5) işçi statüsünde (fabrika işçiliği, inşaat işçiliği, bulaşıkçılık vb.) çalışmaktadır. Geri kalan kitle ya işsiz, ya da ev hanımlığı gibi üretime dayanmayan işler yapmaktadır. Sadece 4 göçmen birey (%10) statü olarak patron veya işyeri sahibi pozisyonunda bulunmaktadır.

Her ne kadar önceki tablolarda yer alan ekonomik sınıf düzeyi çoğunlukla *aynı gibi görünse de*, durumun *detayı farklıdır*. Kaynak ülkede çoğunlukla *çiftçilik* yaparak geçinen ve *köylü statüsünde* yaşayan bireyler; hedef ülkede çoğunlukla *şehirli, fabrika-inşaat işçisi, işletmecilik* statüsüne yükselmiştir. Bu bağlamda göçmenler yaygın olarak fabrika işçiliği yapmaktadır. *İşsizlik, öğrencilik, şarkıcılık, şoförlük, inşaat işçiliği* ve *ev hanımlığı* okunabilen diğer pozisyonlardır. Yüksek statülü işler yapan (Doktor, avukat vb.) göçmenlere, filmlerde ana karakter olarak rastlanmamaktadır. Sadece 2 yardımcı karakter doktor ve avukat olarak temsil edilmiştir. Bu bağlamda işçi göçünün dinamikleri göz önüne alındığında, bireylerin statülerinde ciddi değişiklikler olmaması doğal bir sonuç gibi görünmektedir.

Filmlerde tespit edilen 56 göçmen karakterin hangi *toplumsal rollerle* karşımıza çıktığı sorgulandığında ise, şu verilere ulaşılmıştır: Roller bağlamında göçmen bireylerin çoğunlukla; baba, arkadaş, karı koca, yakın akraba gibi sosyal rollerle temsil edilmektedir. Karakterler film anlatımı içinde değişken rollere sahip değildir. Bu rol kısıtlılığı sosyalleşmenin veya toplumsal temsilin asgari seviyede olması sebebinin düşündürmektedir. Filmlerde Almanya’da yaşamının zorlukları temelli oluşturulan anlatım örgüsü ve göçmenleri kapalı toplum modellerine benzer sosyal sistemler içinde var olmaya çalışması, bu rollerin kısıtlılığı ile ilgili bilgiler verebilir.

Tablo 34. Filmlerde Yer Alan Göçmen Karakterlerin Yaptıkları İşler

Film	Filmlerde Yer Alan Göçmen Karakterlerin Yaptıkları İşler	
	Cinsiyet	Hedef Ülkede Yapılan İş
F1	Erkek	Tasnif Dışı (Göç Gerçekleşmiyor)
F2	Erkek	Fabrika İşçisi
F3	Erkek	Fabrika İşçisi
F4	Erkek	Fabrika İşçisi
	Kadın	Şarkıcı
F5	Kadın	Şarkıcı
F6	Erkek	Tasnif Dışı (İş sahipliği gerçekleşmiyor)
	Erkek	Tasnif Dışı (İş sahipliği gerçekleşmiyor)
	Erkek	Tasnif Dışı (İş sahipliği gerçekleşmiyor)
	Erkek	Tasnif Dışı (İş sahipliği gerçekleşmiyor)
	Erkek	Tasnif Dışı (İş sahipliği gerçekleşmiyor)
	Erkek	Tasnif Dışı (İş sahipliği gerçekleşmiyor)
	Erkek	Tasnif Dışı (İş sahipliği gerçekleşmiyor)
	Erkek	Tasnif Dışı (İş sahipliği gerçekleşmiyor)
	Erkek	Tasnif Dışı (İş sahipliği gerçekleşmiyor)
F7	Erkek 1	Terzi /Patron
	Erkek 2	Bulaşıkçı
	Erkek 3	Şoför
	Erkek 4	İşçi
	Erkek 5	İşçi
F8	Kadın	İnşaat İşçisi
	Erkek	Fabrika İşçisi
F9	Erkek	Fabrika İşçisi
	Kadın	Fabrika İşçisi
	Kadın (Çocuk)	Öğrenci
	Erkek (Çocuk)	Öğrenci
F10	Erkek	Fabrika İşçisi
	Kadın	Fabrika İşçisi

	Kadın	Fabrika İşçisi
	Erkek	Öğrenci
F11	Erkek	Koruma
	Erkek	İşsiz
	Kadın	İnşaat İşçisi
	Erkek	İşsiz
F12	Erkek	Fabrika İşçisi / Patron
	Kadın	Fabrika İşçisi
F13	Erkek	Fabrika İşçisi
	Kadın	Ev Hanımı
F14	Erkek	Fabrika İşçisi
F15	Erkek	Fabrika İşçisi
	Kadın	Ev Hanımı/İşsiz
	Kadın	Belirgin Değil
	Erkek (Çocuk)	Öğrenci
	Erkek (Çocuk)	Öğrenci
F16	Kadın	Fabrika İşçisi
	Erkek	Müzisyen
	Kadın (Çocuk)	Şarkıcı
F17	Erkek	Temizlik İşçisi
F18	Kadın	Ev Hanımı/İşsiz
F19	Erkek	Temizlik İşçisi
F20	Erkek	İşçi / Emekli
	Kadın 1	Ev Hanımı/İşsiz
	Erkek 2	İnşaat İşçisi
	Kadın 2	Ev Hanımı/İşsiz
	Erkek 3	İşletmeci /Lokal
	Erkek 4	İşletmeci /Lokal

4.3.9. Cinsiyet

Çalışmanın bu bölümünde “*Göçmen karakterlerin cinsiyet dağılımı nasıldır?*” sorusunun cevapları aranmaktadır. Göç ve toplumsal cinsiyet konusu, literatürde bahsedilen önemli alanlardan biridir. Daha önceki bölümlerde de değinildiği üzere Ravenstein’a göre “*kadınların erkeklere göre daha fazla göç eğilimi taşıdığı*” (akt. Yalçın 2004, s. 25); fakat Türk dış göçünde sürecin farklı işlediği görülmektedir (bkz. tablo 16). Cinsiyet ile ilgili önceki bölümlerde üzerinde durulduğu üzere, Türk dış göçünde, göç eden asli cinsiyet grubu erkeklerdir. Bu çerçevede filmlerde temsil edilen 56 göçmen karakterlerin cinsiyet dağılımının nasıl olduğuna bakıldığında karşımıza şu tablo çıkmaktadır:

Tablo 35. Filmlerde Yer Alan Göçmen Karakterlerin Cinsiyet Dağılımı

Filmlerde Yer Alan Göçmen Karakterlerin Cinsiyet Dağılımı		
Film Kodu	Erkek	Kadın
F1	1	-
F2	1	-
F3	1	-
F4	1	1
F5	-	1
F6	9	-
F7	5	-
F8	1	1
F9	2	2
F10	2	2
F11	3	1
F12	1	1
F13	1	1
F14	1	-
F15	3	2
F16	1	2
F17	1	-
F18	-	1
F19	1	-
F20	4	2
Toplam	39	17

Tablo 35 yoluyla elde edilen göçmen cinsiyetleri ile ilgili verilere ait frekans dağılımları ve yüzdelik oranları tablo 36’da yer almaktadır.

Tablo 36. Göçmen Bireylerin Cinsiyet Dağılımı

Cinsiyet	<i>f</i>	%
Erkek	39	69,64
Kadın	17	30,36
Toplam	56	100

Filmlerden elde edilen veriler ışığında, göçmen kitlenin çoğunlukla yetişkin erkeklerden oluştuğu tespit edilmiştir. Göçmen bireylerin %69,64 i erkek, %30,36’sı kadınlardan oluşmaktadır. Göç sürecinde yer alan 5 çocuk da cinsiyetlerine göre kadın veya erkek gruplarına dağıtılmıştır. İncelenen dönem itibariyle resmi veriler ve filmlerden elde edilen veriler kıyaslandığında, çocukların göç sürecinde temsili dışında, diğer veriler gerçekçi durmaktadır. 1970 yılında yapılan bir çalışmaya göre kadınların resmi kanallardan işe alınma oranı %20 dolayındadır (Gökdere, 1978’den akt. Martin, 1991, s. 30). Yine Abadan Unat’a göre, Federal Almanya’da kadın göçmen bireylerin sayısı 1973 yılı itibariyle %22 dolayındadır (Abadan Unat, 1976, s. 7). Bu veriler ışığında filmler yoluyla elde ettiğimiz cinsiyet verileri ile dönem istatistikleri arasında önemli bir fark bulunmamaktadır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde, filmlerin göçmen kitlenin demografik özelliklerini yaklaşık olarak temsil ettiği söylenebilir.

4.3.10. Toplumsallaşma

Sosyolojik açıdan toplumsallaşmayı sağlayan kurumlar, biçimsel olmayan yolla kitle iletişim araçları, biçimsel yolla ise dini organizasyonlar (camii, kilise), okul (eğitim sistemi) ve aile gibi kurumlardan oluşur (Berger A. A., 1996, s. 95).

“Göçmen birey, toplumsallaşma sürecine dâhil edilmiş midir?” sorusu üzerinde durulduğunda, filmlerde şu bulgulara ulaşılmıştır:

Filmlerde temsil edilme oranları düşük olsa da, çocuklar için toplumsallaşma süreci, biçimsel yollardan hedef ülkede *okul* ve benzeri hiyerarşik kurumlar yoluyla gerçekleşmektedir. Göçmen işçinin toplumsallaşmasının tek yolu, üretim alanı olan iş yeri, yani *fabrikalar* olarak ortaya çıkmaktadır. Fabrikada verilen eğitimler, dil öğrenme

zorunluluğu, göç edilen topluma ait bireylerle olan ilişkiler, sosyalleşmenin basamakları ve oluşum alanları olarak nitelenebilir.

Kitle iletişim araçları yoluyla gerçekleşen toplumsallaşma süreci ise, *kaynak ülke (Türkiye) ekseninde devam etmektedir*. Sinemada Türk filmi izleyen (*Kara Kafa*), radyodan Türkiye ile ilgili haberler dinleyen veya okuyan (*Almanya Acı Vatan*), Türk gazeteleri okuyan (*Polizei*) göçmen karakter, içinde bulunduğu toplumla değil, geldiği kaynak toplumla sosyalleşmektedir. Filmlerde yer alan toplumsallaşma sürecinin, göç edilen (hedef) ülke kodları çerçevesinde gelişmediği görülmektedir. Bu anlamda göçmen bireylerin *hedef ülkeye ait sosyalizasyon sürecine dâhil olmadıkları*, hatta *uzak durdukları* rahatlıkla söylenebilir. Göçün geçici başlayan karakteristiği çerçevesinde bu olgu rahatlıkla anlaşılabilir. “*Vatan Yolu*” adlı filmin incelenmesi esnasında değinilen “*göçmen karakterin yaşadığı toplum tarafından kabul görmediği*” yönündeki düşüncesi, *hedef toplumda sosyalleşme sürecine dâhil olmanın da önünde bir engel* olarak durmaktadır. *Geçici ve süreli* olarak sadece *para kazanıp dönme güdüsüyle* hareket eden göçmen bireyin, *toplumlaşmayı sağlayan sosyal kurumlarla olan ilişkisi sınırlıdır*. Bu çerçevede toplumsallaşmaya *kapalı* bir toplum yapısı izlenmektedir. Ortaya çıkan bu durum, Karl Popper’in ortaya koyduğu *kapalı toplum* ifadesini akla getirmektedir. Kavram daha çok yönetsel ve ideolojik basamaklar içeren bir yapıya sahip olsa da (Popper, 2013); filmlerde okunan göçmen karakterlerin toplumsallaşma içeriğinin, kısmen de olsa kapalı toplum çerçevesinde yorumlanması mümkün görülmektedir.

4.3.11. Stereotip

Yunanca “*stereos*” (katı) ve “*typos*” (damga) sözcüklerinden türetilen stereotip kavramı “*kafamızdaki sabit, resimler*” olarak ifade edilir. *Genellikle aşağılayıcı anlam yükleri taşıyan stereotipler, sosyolojik tipleştirme sürecinin karşısında yer alan bir bakışı temsil etmektedir* (Marshall, 1999, s. 701). Stereotip, belirli bir grup, millet, olay veya olguya karşı daha önceki edinimler ve tecrübeler ekseninde oluşturulmuş ön yargılar olarak ifade edilebilir. Bu bağlamda filmler, sosyal yapının temel unsurlarını barındıran ürünler olarak, sosyal yapıda bulunan temel stereotiplerin, gerek davranış gerekse söylem boyutunda temsil edildiği alanlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

“*Göç eden toplum ve göç alan toplumda göçmenlerin söylemleri üzerinden gelişen veya var olan stereotipler nelerdir?*” sorusunun cevabının arandığı filmlerde, yaygın olarak stereotiplere rastlanmaktadır. Stereotiplerin temel doğası itibariyle, bu

yargıların çoğu olumsuz ve aşağılayıcıdır. Bu stereotipler, incelenen filmlerde çift yönlü olarak karşımıza çıkmaktadır. Göçmen bireyin göç ettiği ülke ve yurttaşları hakkındaki edinimleri ve göçmen kitle hakkındaki göç edilen ülke vatandaşlarının yargıları, bu çift yönlülüğe örnektir.

İncelenen filmlerde yer alan bazı baskın ve belirgin stereotipler şunlardır:

1. “*Gurbet*” adlı filmde kullanılan *Almanlaşmak* ifadesi yoluyla yardıma kapalı ve insani değerlerden yoksun olma vurgusu yapılmaktadır. Bu söylem, Almanların insani değerlerden yoksun, yardımsever olmadığına yönelik bir stereotiptir.
2. “*Gurbetçi Şaban*” adlı filmde çift yönlü stereotipler yer almaktadır. Bu stereotipler şu şekilde sıralanabilir:

a. Almanlar ırkçıdır.

“*Almanların Nazist eğilimleri vardır*”, “*Almanlar ırkçıdır*” ve “*Almanlar Türkleri sevmezler*” söylemleri, bu filmde göçmen bireyler tarafından dile getirilen stereotiplerdendir. Bu stereotipler çoğunlukla seçkinler (patron karakterleri, yöneticiler ve zenginler) üzerinden aktarılmaktadır. Patron ve yöneticiler her gün Adolf Hitler resmi önünde saygı duruşunda bulunmaktadır. Bu eylem film anlatımı içinde sürekli olarak tekrarlanarak, “*ön yargı*” pekiştirilmektedir.

b. Türk işçiler pis ve kavgacıdır.

Filmde yer alan yönetici rolündeki karakterler, Türklerin “*pis*”, “*tembel*” ve “*kavgacı*” olduğu söylemlerini kullanmaktadır. Filmde en fazla kullanılan ifade, bir küfür şekli olan “*scheisse türken*” “*pis Türkler*”’dir. Bu, Almanlar üzerinden, filmlerde yer alan söylemlerle aktarılan baskın bir stereotipin yansıması olarak değerlendirilebilir.

c. Yunanlılar çirkeftir.

Filmin olay örgüsü içinde ana bayan karakter, Yunan göçmenleri “*çirkef*” olmakla suçlamaktadır. Tuvalet sırasını alan yunan göçmenin olumsuz tavrı üzerinden toplumsal bir stereotip geliştirilmektedir. Bu, göçmenlerin kendi aralarında geliştirdikleri stereotiplerdendir.

3. “*40 m2 Almanya*” adlı filmde, karısının dışarı çıkmasına izin vermeyen karakterin, Alman toplumunu *yoz* olarak tanımlaması, açık bir stereotip örneği oluşturur. Köyde veya şehirde yalnız kalan, ya da çalışan kadının ahlaksızlığa

sürükleneceği yargısı, “*Dönüş*”, “*El Kapısı*” gibi filmlerde de karşımıza çıkan, kadınlar üzerinden üretilmiş cinsiyetçi bir stereotiptir.

4. Türk göçmenlerin uyuşturucu satıcısı olduğu yönünde İsveç toplumu tarafından geliştirilen ve “*Otobüs*” adlı filmde yer alan anlatı, göçmen bireye bakış açısını özetleyen önemli bir stereotiptir. Uyuşturucu satıcılığı ile ilgili stereotip iki yerde karşımıza çıkmaktadır. Dolandırıcı şoförün Almanya sınırı geçerken yanında çok fazla para olması, onun sınır polisi tarafından aranmasına yol açmıştır. Polisin yaklaşımı “*çok parası olan göçmen, uyuşturucu ticareti yapmaktadır*” şeklinde geliştirilmiş stereotiptir. İkinci örnek aynı filmde bir tuvalet sahnesinde geçmektedir. Tuvaletteki “*kara kafalı*” göçmen işçiyi gören İsveçli, uyuşturucu satın almak istemektedir. İsveçliye göre “*her göçmen ya da her Türk, potansiyel uyuşturucu satıcısıdır*” stereotipi bu yolla filmde aktarılmıştır.
5. “*Almanyalı Yârim*”, adlı filmde değişik sahnelerde *Adolf Hitler*, *gamalı haç* ve benzer Nazizm sembolleri gösterilmekte; Alman karakter bu imgeler üzerinden anlatılmaktadır. Bu yolla, Almanların ırkçı (nazist) olduğu yönünde olumsuz bir stereotip geliştirilmektedir. “*Almanyalı Yârim*” adlı filmde yer alan aristokrat ve zengin karakter Wellman’ın kullandığı “*üstün alman ırkı*” ifadesi, ırkçı Alman stereotipini güçlendirmektedir.
6. “*Otobüs*”, “*Almanya Acı Vatan*”, ve “*Dönüş*” adlı filmlerde, *Avrupa’da zenginleşmenin, iş bulmanın kolay olduğu; lüks ve zengin bir yaşantı sürüleceği* yönünde geliştirilen stereotip, özellikle Almanya’dan Türkiye’ye göçmen işçiler yoluyla taşınan bir söylemdir. Bu söylem, yaygın bir stereotip olarak karşımıza çıkmaktadır. Çalışma şartları düşünüldüğünde göçmen, bu stereotipin tam tersiyle karşılaşmakta ve dönüş yolları aramaktadır.
7. “*Gurbet*” adlı filmde kullanılan *Almanlaşmak* kavramı üzerinden, Almanların yardım severlikten uzak, insani ilişkilerde bencil oldukları söylemi geliştirilmektedir. Bu Alman kavramı üzerinden taşınan belirgin bir stereotiptir.

Göç filmlerinde yer alan bu tarz söylemleri çoğaltmak mümkündür. Göçmen göç ettiği ülkeye koşullanmış ve temel yargılarla ulaşmakta; göç edilen ülkede ise gerek önceki toplumsal edinimler, gerekse kitle iletişim araçları yoluyla edinilmiş stereotiplerle karşılaşmaktadır. Ayrıca hedef ülkenin yerli halkı tarafından geliştirilen stereotipler,

filmler yoluyla okunabilmektedir. Bu bilgiler ışığında her iki toplum bireylerinin karşılıklı olarak stereotipler geliştirdiği; söylem bazında bu stereotiplerin sinemaya yansıdığından bahsedilebilir.

4.3.12. Değer Çatışmaları

Çalışmanın bu kısmında, “*Göçmen bireylerin göç ettikleri toplumda yaşadığı değer çatışmaları nelerdir?*” sorusu filmler üzerinden incelenmiştir. Değer kavramı A. Berger’in “*kişilerin neyin makul neyin olmadığına yönelik iyi veya kötüye ait eğilimleri*” (Berger A. A., 1996, s. 95) yaklaşımına göre konumlandırılmıştır. Her ne kadar tam anlamıyla göç edenler olduğu gibi, göçün tam olarak gerçekleşmediği filmler analiz edilenler arasında olsa da, bu soru göç süreciyle ilgili unsurlarda taranmıştır. Göç filmleri *sosyal değerler* açısından değerlendirildiğinde, filmlerin çoğunlukla değer çatışması üzerine kurgulandığı görülmektedir. Tespit edilen çatışmaların bir kısmı film okumalarından aşağıdaki bazı örnekler üzerinden genel olarak sınıflandırılabilir:

1. Göçmen karakter çoğunlukla geleneksel Anadolu köylüsü profili çizmektedir. Ahlaklı, namuslu, değerleri olan kişi olarak inşa edilen göçmen karakteri, Avrupalı yaşam tarzına *adaptasyon sürecinde değer çatışması* yaşamaktadır. Bu çatışmanın en fazla gözlemlendiği alan *cinselliktir*. Avrupa’ya gelen göçmen erkek, aldatma tutumu içine girmeye başlamakta (*Dönüş, Almanya Acı Vatan, Polizei* adlı filmler), geride kalan veya hedef ülkede beraber yaşadığı kadın yerine, Avrupalı kadınlarla birlikte olmaktadır.
2. “*Gurbetçi Şaban*” adlı filmde Alman devletini aldatarak gelir elde etme yöntemi, *akıllılık veya kurnazlık* şeklinde temsil edilmektedir. Bu durum, klasik bir değer çatışması probleminin, göçmen üzerinden yansıtılması olarak düşünülebilir. Buradaki çatışma *birey-devlet* üzerine kurulu bir çatışma olarak yansıtılmaktadır.
3. “*Sarı Mercedes*” adlı filmde yer alan, *başkasının yerine geçerek, Almanya’ya gitme* eylemi, *kişi ve toplumsal değerlere ters* bir tutumdur. Karakter, sürekli başına gelen olumsuzlukları, içinde bulunduğu değer çatışmasının sonucu olarak değerlendirmektedir. Ana karakterin gerçekleştirdiği bu eylem, toplum tarafından da kınanmaktadır.
4. *Toplumsal ve dini değerler* açısından kabul edilmeyen *zina, kumar, içki ve benzeri durumlar*, filmlerde göçmen işçiyi tasvir için kullanılan en yoğun

argümanlardır. Kaynak toplumda, sakin ve değer yargılarının önemi eksenli bir yaşantı üzerine kurulu göçmen hayatı, göçle birlikte hedef ülkede dönüşüm geçirmekte; göçmen, serbest cinsel hayat, kumar, içki gibi köken değerlerine ters eylemlerin içine girmektedir.

4.3.13. Diğer Kavramlar

Diğer kavramlar başlığı altında iki olgu; *azınlıklar* ve *ırk* kavramları incelenmiştir.

Film örnekleminde azınlıklar sınıfında tasnif edilebilecek tek sosyal ilişki “*Ölmez Ağacı*” adlı filmde, Yunanistan kökenli, 12 yaşına kadar Türkiye’de büyümüş Niko ile Bahar ilişkisidir. Bu ilişki tekil olarak örneklemini temsil etmek için yetersizdir. Ayrıca göçmen işçiler hedef ülkede misafir işçi olarak algılanmakta; toprağa bağlılık noktasında geriye dönük sosyal ve kültürel bağlarının yoksunluğundan dolayı, azınlık olarak değerlendirilmemektedir. Bu bağlamda *azınlıklar* kavramı filmler içinde değerlendirme dışı tutulabilir.

“*Ortak kalıtsal mirasa sahip insanlar topluluğu*” (Dressler, 1969’dan akt. Berger A. A., 1996, s. 94) olarak nitelenen ırk kavramı çevresinde, filmlerde yer alan karakterlerin tamamı *caucasoid* (Kafkas), yani beyaz ırktan gelmektedir. Karakterler arasında ırksal farklılık bulunmamaktadır. Bu bağlamda ırk kavramı altında filmleri incelemek anlamsız olacaktır. Milliyet ve aidiyet ekseninde filmdeki karakterler çoğunlukla kendilerini *Türk* olarak nitelemekte ve Türkiye aidiyetini sergilemektedirler. Filmlerde var olan ırkçı söylemlerde, ırk yerine *milliyet* ve *aidiyet* ekseninde gelişmektedir.

4.4. Üç Filmin Seçme Sekansları Üzerinden Göstergebilimsel Analiz

Denemesi

Saussure başta olmak üzere, göstergebilimciler için gösterge “*gösteren ve gösterilen*” olarak ikiye ayrılmaktadır (Berger A. , 2012, s. 12). Bu durumda, sözlü ve görsel olarak vurgulanmaya çalışılan unsurlar ön plana çıkmaktadır. Bu bağlamda filmlerin analizi, görsel metinlerin, görüntüsel anlatımı, gösterge çözümlemesi (göstergeler, gösteren, gösterilen), dizisel ve dizimsel çözümleme çerçevesinde ikili karşıtlıklar, yoluyla gerçekleştirilmiştir.

Bu bölümden önceki iki analizde, göç ve toplumbilim bağlamındaki kavramlar üzerinden 20 film içeriği okunmaya çalışılmıştır. Silverman’ın deyimiyle, görsel veri ki

Silverman video verileri üzerinden bunu yorumlar; veri olarak oldukça çekicidir ancak çalışılması için oldukça karmaşıktır. Silverman bu karmaşıklığı, malzemenin transkripsiyonunun ve analizinin sesli veri kayıtları analizinden daha zor olduğuna bağlamaktadır (Silverman, 2010, s. 60). Bu zorluklara rağmen, önceki bölümlerde yapılan analiz verilerinin, ileride yapılabilecek çalışmalarda, göstergebilimsel analizle elde edilen verilerle de bağdaştırılarak, filmlerin toplumu yansıtış ve etkileyişinin analizinin başka aşamaya taşınması düşünülmektedir.

Göstergebilimsel analiz yapılırken, sekanslar üzerinden ve göstergelerin namlarla buluşması kapsamında, tablolar ve sekans görselleri üzerinden analizler yapılır. “*Sekans*” kavramı, film içindeki sahneler zinciri olarak tanımlanmaktadır. Bu anlamda sekansı, metin içindeki paragraflara benzetmek mümkündür. Bu açıdan bakıldığında bir filmde yer alan tüm göstergelerin herhangi bir açıdan anlamlandırılmasının zorluğu ve sekans veya sahne sayılarının çokluğu düşündürücüdür. Bu içerik analizinin daha derine, sekanslara taşınması anlamına gelmektedir. Çoklu film analizlerine uygun görünmemekle birlikte, derinlemesine, az sayıdaki filmin, içerik analizleri ile bağdaştırılarak kullanılabilecek bir yaklaşım gibi görünmektedir. Mevcut araştırmanın sınırlı zaman ve sunu unsurlarından dolayı, bu tür kapsamlı bir analiz sonraya bırakılmakla beraber; bu yaklaşımı içeren, başlangıç aşamasında bir deneme yapılmıştır. İncelenen 20 filmin içerik analizinin devamında, ileride detaylandırılabilir göstergebilimsel analiz örtüşme örnekleri 3 film üzerinden yapılmıştır. Araştırmanın içeriğindeki 20 film yerine, göç süreçlerini daha yoğun yansıtan, sosyolojik verileri yoğun içeren 3 film ve onların aynı yoğunlukları vurgulu işleyen sekanslarından kareler seçilmiştir. Film sayısının 3 ile sınırlandırılması göstergebilimsel analiz yoluyla oluşacak fazla veri karmaşasından çalışmayı uzak tutmayı amaçlamaktadır. Bu amaçla “*Baba*” (1972), “*Otobüs*” (1974), ve “*Almanya Acı Vatan*” (1979) adlı filmler incelenerek, filmlerden seçilen görseller yoruma eklenmiştir. Baba filmi 2 sekans, Otobüs filmi 3 sekans, Almanya Acı Vatan filmi 4 sekans üzerinden incelenmiştir. Filmlerin analizinde her sekans için görüntüsel anlatım özeti, gösterge çözümlemesi ve vurgulanan ikili karşıtlıklar belirlenmeye çalışılmıştır. İkili karşıtlıklar dikotomik şekilde tablolarda sunulmuştur.

4.4.1. Film 1 (Baba, 1971)

Çalışmanın içerik analizi kısmında ortaya çıkan verilere göre, göç sürecini başlatan, göçe hazırlayan veya göçe iten sebeplerin başında yoksulluk sorunsalı

gelmektedir. Literatür taraması ile ilgili ilk iki bölüm verileri de, sosyal bir sorun olan ve 1970’li yıllar Türkiye’si açısından üzerinde yoğunlukla durulan bu faktörün, yurt dışı göçünün öncül etkenlerinden biri olarak bahsedilmektedir. Film, bu olguyu derinlemesine işlemekte, yoksul bireyin yaşam koşulları ve göç algısı hakkında fikir vermektedir. *Yoksulluk olgusu, göçe iten en önemli etken* olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu film seçilen iki sekanstan alınan kareler yoluyla değerlendirmiştir.

4.4.1.1. Sekans 1

4.4.1.1.1. Görüntüsel Anlatım

Film, dramatik bir müzik eşliğinde, ana karakter Cemal’in parmaklıklar önünde gösterildiği sahne ile başlar (bkz. görsel 1). Filmin ilk sekansı, göç etmeye hazırlanan bireyin yaşam koşullarını anlatan kodlarla örülüdür. Göç etmeye hazırlanan bireyin *yaşadığı mekân, yaşam şartları ve yaptığı iş*, görüntüler yoluyla aktarılmakta; *dilsel kodlar* yoluyla *birey, içinde bulunduğu yoksulluk ve sorunlara değinmektedir*. Filmde *Cemal* adlı ana karakterin sıkıntılı ruh hali, *imgeler* üzerinden anlatılmaktadır (bkz. görsel 1). Pencere önündeki parmaklıklar hapishane olgusunu çağrıştırmakta, Cemal karakterinin içinde bulunduğu sıkışmışlığı anlatmaktadır. Karakterin umutsuzluğu, mimikleri ve elini kullanım şeklinden anlaşılmaktadır. Takip eden sahnede deniz üzerinde uçuşmakta olan martılar yer almaktadır. Martılar ve martıların özgür uçuşu ile Cemal karakterinin özgürlük arayışı bağdaştırılmıştır. Bu iki sahne arka arkaya yerleştirilerek, Cemal’in kurtuluş arayışı ve umutları vurgulanarak, gösterilmeye çalışılmıştır (bkz. görsel 2).



Görsel 1. Baba Filmi; Göç Etmeye Hazırlanan Birey



Görsel 3. Baba Filmi; Özgürlük ve Kurtuluş Arayışı



Görsel 2. Baba Filmi; Göçe Zorlayan İş Sebepleri, Yoksulluk



Görsel 4. Baba Filmi; Göçe Zorlayan Aile Ortamı, Yoksulluk

Sekansta Cemal karakteri ve ailesinin yaşadığı yoksulluk, teknenin su alması benzeşimi yoluyla (bkz. görsel 3) anlatılmaktadır. Kayıkçı Cemal, eski tekneye dolan suyu boşaltmaktadır. Diğer sahnede çocuk ve ebeveynler aynı yer sofrasında aynı tabaktan yemek yemekte dirler. Yemek yeme ritüeli, evde bulunan eşyalar, karakterlerin elbiseleri ve ortam tipik yoksulluk göstergeleri olarak sunulmaktadır (bkz. görsel 4). Bu yoksulluktan kurtulmak isteyen Cemal için tek kurtuluş yolu, göç etmektir.

4.4.1.1.2. Gösterge Çözümlemesi ve İkili Karşıtlıklar

Tablo 37. Baba Filminin Birinci Sekansının Gösterge Çözümlemesi

Göstergeler	Çözümleme					
Gösterge	Doğa	Mekân	Nesne	İnsan	Nesne	İnsan
Gösteren	Martı	Ev-Oda	Su alan kayık	Yerde tek tabaktan yemek	Parmaklıklar	Kayıktaki suyun boşaltılması
Gösterilen	Özgürlük	Bireylerin yaşam koşulları, yoksulluk	Sahip olunan meslek (Kayıkçılık)	Ailenin yaşam koşulları, yoksulluk	Bireyin içinde bulunduğu sorunlar ve hapsolünmüşlük sendromu	Yaşam koşulları, yapılan işin zorluğu

Tablo 38. Baba Filmi 1. Sekansında Yer Alan İkili Karşıtlıklar

İkili Karşıtlıklar	
Yoksulluk	Zenginlik
Esaret	Özgürlük
Erkek	Kadın
Umutsuzluk	Umut
Hüzün	Mutluluk

Sekansta yer alan görseller, gerek göstergeler, gerekse ikili karşıtlıklar yoluyla genel bir göçmen adayı yaşam alanı çizme eğilimi yanı sıra, göçe iten faktörleri özetler niteliktedir. Yaşam koşullarından, bireylerin duygularına kadar birçok olgu nesneler üzerinden anlatılmıştır (bkz. tablo 37). Yine ayrıntılar yoluyla yaşam tarzı ve statülere ait sosyal kodlar yer almaktadır. Sekansta yer alan ikili karşıtlıklar (bkz. tablo 38) yoksulluk-

zenginlik ikiliğinde, göçmenin sosyo ekonomik statüsünü; esaret-özgürlük ikili karşıtlığında ise ekonomik durumun sınırladığı insanı betimlemektedir.

4.4.1.2. Sekans 2

4.4.1.2.1. Görüntüsel Anlatım

Göç literatüründe bahsedilen göçün seçiciliği önemli bir konudur. Bu filmin seçilen ikinci sekansı bu konuyu vurgulamaktadır. Bu sekansta, göç süreçleri açısından en önemli unsurlardan biri olan Cemal'in göçmen olarak seçilebilmek için doktor kontrolünden geçme süreci işlenmektedir. Almanya'ya gitmek için son kontrole giden Cemal, Alman doktor tarafından kontrol edilecektir. Yapılacak bu son kontrol, dış kontrolüdür. Göçmen adayları sıraya geçer ve doktorun önünde tek sıra halinde beklerler (bkz. görsel 5). Göçmen adayları gergin ve sıkıntılıdır. Önlerindeki son engel Alman doktorun sözleridir. Alman doktor sırayla adayların ağızlarını açmalarını ister ve tek tek dişlerini kontrol eder (bkz. görsel 6). Cemal'in dişleri eksik olduğu için, doktor tarafından elenir ve göç hayalleri suya düşer.



Görsel 5. Baba Filmi; Göçün Seçiciliği, Cinsiyet ve Sağlık



Görsel 6. Baba Filmi; Göçün Seçiciliği, Sağlık ve Elenme

4.4.1.2.2. Gösterge Çözümlemesi ve İkili Karşıtlıklar

Tablo 39. Baba Filmi 2. Sekansının Gösterge Çözümlemesi

Göstergeler	Çözümleme					
Gösterge	Eylem	İnsan	İnsan	Eylem	Eylem	Nesne
Gösteren	Tek sıra halinde dizilmek	İşçi adayları	Doktor	Ağızların açılması	Ellerin önde bağlanması	Gözlük
Gösterilen	Alman işçi alım sürecinde uygulanan baskıcı yöntemler	Yoksul, beklenti içinde olan bireyler	Göçmenleri kontrol eden Alman doktor, engel otorite	Alman işçi alımı sağlık prosedürleri	İtaat, çaresizlik, boyun eğme	Doktor, okumuşluk, statü

Tablo 40. Baba Filmi 2. Sekansı İkili Karşıtlıklar

İkili Karşıtlıklar	
İnsan	Hayvan
Yoksul	Zengin
Güçlü	Güçsüz
İşçi	İşveren
Gelişmişlik	Geri kalmışlık
Birey	Devlet
Çare	Çaresizlik

Sekansta, başta *umutlu-umutsuz* olmak üzere, *zengin-yoksul* ve *güçlü-güçsüz* ikili karşıtlıklarından hareket edilerek anlatım oluşturulmuştur (bkz. tablo 40). Alman doktor, hem statüyü, hem de göç alan ülkeye ait prosedürleri temsil etmekte; dönem içinde göçmenlerin yaşadığı *insanlık dışı* eylemler hakkında bilgi vermektedir. Filmde diş kontrolünün özellikle on planda tutulmasında *hayvan (at)-insan* metaforu göze çarpmaktadır. Atların kontrolü için kullanılan diş muayenesinin insanlara yönlendirilmesi, insani vasıfların ötesinde bir algı oluşturmaktadır. Göçmen bireylerin sessiz ve korku dolu bakışları, statü ve otorite karşısında süregelen ezilmişlikleri ile ilgili

önemli işaretler taşır. Bu bağlamda göç elemeleri, otoriter Alman bürokrasisinin insanlık kavramıyla çelişen uygulamaları olarak yansıtılmaktadır (bkz. tablo 39).

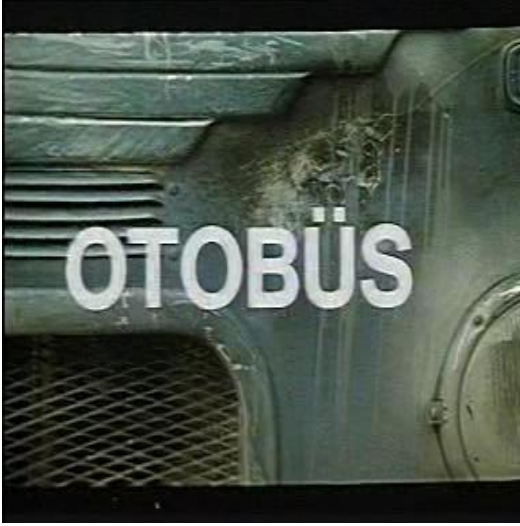
4.4.2. Film 2 (Otobüs, 1974)

“*Otobüs*” adlı film, göstergebilimsel açıdan, dilsel göstergeler yerine daha çok görsel göstergeler ve simgeler üzerine bina edilmiş bir filmidir. Filmde duygular, mekânlar ve olay örgüsü, oyuncuların anlatımı veya kelimeler yerine görüntüler yoluyla vurgulanmaktadır. Filmde, Stockholm’e doğru yola çıkan 9 göçmen işçinin dramatik öyküsü, dönem şartları, göçmen tipleri ve göç yolları, göç edilen ülke ile ilgili ilk izlenimler, göç travması ve kültür şoku kavramları ile harmanlanarak sunulmuştur. Göç literatüründeki göç aşamalarını, çoklu süreçleri yansıttığı için bu film ve ilgili 3 sekansı incelenmiştir

4.4.2.1. Sekans 1

4.4.2.1.1. Görüntüsel Anlatım

Filmin başlangıç sekansı, 9 işçinin taşındığı eski bir otobüsün kırık, paslı parçalarının gösterimiyle başlamaktadır (bkz. görsel 7). Giyim, kuşam ve hareketlerinden köylü oldukları anlaşılan göçmen bireyler tek tek tanıtılmakta, göçmenlerin çıktığı yol hakkında kısa görüntülerle bilgi verilmektedir. Göç yolculuğunda, 9 işçiyi taşıyan insan kaçakçısı şoför haricinde kimse konuşmamaktadır. Bu suskunluk, film örgüsündeki *belirsizlik* ile örtüşmektedir. Yol boyunca, umut ve umutsuzluk karışımı bakışlarıyla göçmen tipleri tanıtılır (bkz. görsel 8). Verilen molada göçmenlerin yemek ritüeli; beraberlerinde taşıyabildikleri, ekmek, soğan ve peynirden ibarettir. Yoksulluk, gazete kâğıdı üzerinde yemek yeme eylemi ve yemek malzemeleri yoluyla anlatılır (bkz. görsel 9). Yol şartlarına, yaşadıkları olumsuzluklar ve belirsizliğe rağmen, yemek sonrası geleneksel tahta kaşıklarını dışarı çıkararak dans etmeye başlarlar (bkz. görsel 10). Bu eylem, hem kişilerin kökenleri ile ilgili bilgi vermekte hem de tüm olumsuzluklara rağmen yaşama sevincini ve umudu temsil etmektedir.



Görsel 7. Otobüs Filmi; Göç Aracı, Yaşam Mekânının Dış Görünümü



Görsel 9. Otobüs Filmi; Göç Aracı İç, Sosyal Doku, Göçmen Tipleri



Görsel 8. Otobüs Filmi; Göç Yolculuğu, Yemek Ortamı, Yoksulluk, Paylaşım



Görsel 10. Otobüs Filmi; Göç Yolculuğu, Tahta Kaşık, Geleneksel Müzik ve Motifler

4.4.2.1.2. Gösterge Çözümlemesi ve İkili Karşıtlıklar

Tablo 41. Otobüs Filmi 1. Sekansının Gösterge Çözümlemesi

Göstergeler	Çözümleme					
Gösterge	Nesne	İnsan	Eylem	Eylem	Nesne	Nesne
Gösteren	Otobüsün kırık parçaları	Göç eden bireyler	Çalıp oynamak	Derin bakışlar	Giysiler	Gazete kâğıtları ve erzak
Gösterilen	Yoksulluk, çaresizlik, zorlu göç koşulları	Yoksul, umutsuz bireyler	Her türlü olumsuzluk içinde var olan sevinç, başarı ihtimali	Çıkılan yol hakkında duyulan kaygı	Yoksulluk, çaresizlik, köy kökenli olma durumu	Yoksulluk, zor yaşam koşulları, paylaşım

Tablo 42. Otobüs Filmi 1. Sekansı İkili Karşıtlıklar

İkili Karşıtlıklar	
Eski	Yeni
Yoksul	Zengin
İşçi	İşveren
Sahtekâr	Dürüst
Geleneksel	Modern
Çare	Çaresizlik
Köylü	Şehirli

Sekansta yer alan ve tablo 41’de sıralanan göstergelerin öncül anlatımı, göç şartlarının betimlenmesine yöneliktir. Kırık dökük ulaşım aracı, göç yolculuğunun zorlu koşullarını; göçmenlerin kıyafetleri, içinde bulunulan sosyal durumu; gazete kâğıtları üzerinde yenilen yemek ve yemeği oluşturan yiyecekler ise göçmen adaylarının fakirliklerinin temsili olarak yansıtılmaktadır. Tablo 42’de yer alan ikili karşıtlıklar arasında bulunan eski-yeni karşıtlığı, göç aracı üzerinden bir yoksunluk görünümü sergilemektedir. Bunun yanında göçmen karakterlerin sosyal statüsü köylü-şehirli ikili karşıtlığı yolu ile temsil edilmektedir.

4.4.2.2. Sekans 2

4.4.2.2.1. Görüntüsel Anlatım

Seçilen ikinci sekans, kaçak göçmenlerin artık İsveç'in başkenti Stockholm'e ulaştıkları ve hiç bilmedikleri bir toplumla yüz yüze kalışlarını, gayri resmi göç ve yabancılaşıma sürecini anlatmaktadır. Otobüsle Stockholm'e getirilen işçiler şehrin ortasında bir meydanda aç susuz bırakılır ve polise görünmemeleri tembih edilir (bkz. görsel 11). Şehir meydanının ortasında tek başına duran eski otobüs, göçmenlerin yalnızlığının temsili olarak sunulmaktadır. Ayrıca yeni meydan-eski otobüs karşıtlığıyla, kaynak ve hedef toplum arasında bir kıyas yürütülmektedir. Başta yakalanma korkusu ile otobüsün perdesi sıkıca kapatılmıştır. Gece olunca eski otobüsten birer ikişer çıkmaya ve etrafı araştırmaya başlarlar. Bu göçmenlerin yabancı toplumla ilk karşılaşma anlarını oluşturur. Ulu orta sevişen çiftler, sex shoplar ve şehir dokusu, onların ulaştıkları şehirden daha fazla çekinmelerine yol açar. Göç ettikleri toplumla ilk iletişimleri tamamen tek yönlüdür ve göçmen bireyler dil yoksunluğu nedeniyle söylenenlerden ve yazılardan hiçbir şey anlamaz (bkz. görsel 12). Görsel 12'de yer alan durum, göçmenin hiçbir şey anlamadığı İsveçli bireye anlamsız, içten fakat çaresizce bakışını özetler. Sokaklarda dolaşan göçmenler, birer birer kaybolmaya başlar. Bu kayboluş, yine köprü üzerinde bağırان göçmen motifi ile anlatılır (bkz. görsel 13). Bu görselde, kaybolan bireyin çaresizliği, kültür şoku ve korku aktarılmaktadır. Kaybolmuşluk içindeki korku dolu göçmen, bir köprü duvarına çıkarak soğuktan korunmaya çalışır. Kaskatı kesilen vücudu bir süre sonra dayanamaz ve düşerek hayatını kaybeder. Görsel 14 yoluyla anlatılan bu süreçte, soğuk ve kaybolmuşluk ironisi içinde, İsveç ve göçmen arasındaki travmatik ilişkiye vurgu yapılır. Çöplerden ekmek toplayan işçiler (bkz. görsel 15), ilk defa gördükleri yürüyen merdiven ve benzeri şehir unsurları karşısında şoka girer. Ayrıca İsveçlilerle karşılaşmaları ve gördükleri her yeni olgu, her biri için derin bir kültür şoku anlamına gelmektedir.



Görsel 11. Otobüs Filmi; Göç Yolculuğu Sonu, Stockholm Meydanı



Görsel 13. Otobüs Filmi; Göçmen Tipleri, Hedef Ülke Toplumuyla İlk Karşılaşma, İletişim Problemi Sonucu Anlamsız Bakışlar, Çaresizlik



Görsel 12. Otobüs Filmi; Stockholm Sokakları, Kaybolan Göçmen, Çaresizlik



Görsel 14. Otobüs Filmi; Göçmen Bireyin Çaresizliği, Kaybolma, Ürkeklik, Ürkek Kuş Gibi Köprüye Tüneme Motifi



Görsel 15. Otobüs Filmi; Açlık Sonucu Çöplere Saldırma, Çaresizlik

4.4.2.2. Gösterge Çözümlemesi ve İkili Karşıtlıklar

Tablo 43. Otobüs Filmi 2. Sekansının Gösterge Çözümlemesi

Göstergeler	Çözümleme				
Gösterge	Eylem	Mekân	Eylem	Eylem	Nesne
Gösteren	Otobüsün koltukları arasına saklanma	Meydan	Köprüde eller bacakları sararak savunma halinde çömelmek	Belirsiz bakışlar	Çöp kutusu
Gösterilen	Polis, yakalanma korkusu	İsveç, Stockholm	Göçmen bireyin yaşadığı üşümüşlük hali, kaybolmuşluk	Göçmenin yaşadığı dil problemleri, yabancılaşma	Göçmenin ekmek ve iş arayışı

Tablo 44. Otobüs Filmi 2. Sekansı İkili Karşıtlıklar

İkili Karşıtlıklar	
Açlık	Tokluk
İlkel	Modern
Kaçak	Polis
Yasal	Yasadışı
Korku	Umut
Gündüz	Gece
Göçmen	Yerli Halk

Filmin ikinci sekansında yer alan göstergeler (bkz. tablo 43), göçmenin, göç ettiği ülke ile arasındaki ilişkiye göndermeler yapmaktadır. Filmde, otobüsün Stockholm’e ulaştığı bilgisi, şehir görselleri ve şehir meydanı görseli yoluyla anlatılmıştır. Meydan, *Stockholm* şehrini temsil etmektedir. Şehir meydanında terkedilen eski otobüs ile kaderlerine terk edilen göçmenler arasında paralel bir ilişki kurulmuştur. İlgili sekansta göçmen kitlenin dil sorunları, yaşadığı toplumsal yalnızlık ve itilmişlik, çaresizlik içinde yaşama tutunma arzusu, algılamakta zorlandığı mekânlar ve yaşam alanları ile olan belirsiz ilişkisi anlatılmaktadır. Sekans, göç edilen ülke halkı ile ilk karşılaşma ve kültür şoku ile örülüdür. Göçmenlerin dil yetersizliği ve tamamen farklı kültürel kodlar karşısındaki savunmasızlığı, bireylerin anlamsız bakışları veya şakın duruşları yoluyla ifade edilmektedir. Bunları, sekanslarla ilgili tablolardan (45 ve 46) da okumak mümkündür.

4.4.2.3. Sekans 3

4.4.2.3.1. Görüntüsel Anlatım

Filmin son sekansı, göçmenlerin artık kültürel şoku tüm evreleriyle yaşadığı ve filmin noktalandığı sahnelerden oluşmaktadır. Yeni kente ve insanlarına alışmakta zorlanan ve açlık susuzlukla mücadele eden kaçak işçiler, dışarda gördükleri modern şehrin dokusuna ait göstergeler karşısında sok yaşamaktadır ve bilinçsiz bir şekilde hareket etmektedir. Tuvalet için metroya inen ve ilk kez yürüyen merdivenle karşılaşan göçmenlerin tavırları oldukça dikkat çekicidir (bkz. görsel 16). Hayatında ilk kez bir yürüyen merdiven gören göçmenler, bu merdivenin nasıl işlediği ile ilgili çıkmaza girerler. Bu çıkmaz, göçmenin göç ettiği ülke ile yaşayacağı çıkmazı temsil etmektedir.

Yürüyen merdiven motifi *modern şehri*; bu merdiveni kullanamayan göçmen ise, bu şehre *adapte olamayan bireyi* temsil eden öğeler taşır. Yürüyen merdiven ile olan karşılaşma, göçmenlerin kaynak ülkelerindeki geri kalmışlık ile ilgili bir gönderme olarak değerlendirilebilir (bkz. görsel 16). Sekans içinde yer alan, sınırsız cinsel eğilimlerin sahnelendiği bir bara, İsveçli eşcinsel bir karakter tarafından götürülen göçmenin, gördükleri ve yaşadıkları karşısında yemeğe saldırarak vahşice yemek yediği sahne (bkz. görsel 17) dikkat çekicidir. Eşcinsel birey ve serbest cinsellik gibi göçmenin daha önce hiç karşılaşmadığı motifler, karakterin kültür şoku yaşamasına yol açar. Bar ortamında serbest cinsel faaliyetler ve eşcinsel taciz karşısında şoka giren karakter, etrafına haykırarak, bilinçsizce yemeğe saldırır. Bardaki müşterilerin *barbarlık* diye niteledikleri bu eylem, göçmenin dövülerek dışarı atılması ile sonlanır. Bu sahnede yer alan karşıtlık, filmin genel dokusunda yer alan iyi-kötü karşılaştırmasına yönelik bir sorgu olarak değerlendirilebilir. *Kim iyi, ya da modern? Kim kötü, ya da geri kalmış?* soruları bu sahneyle özetlenir. Modernlik ve geleneksellik arasındaki kültürel çatışma, göçmen üzerinden sunulur. *Barbar* diye nitelenen ve dövülerek öldürülen göçmen mi barbardır; yoksa medeniyet algısı içinde geleneksele göre ahlaksız olarak nitelenebilen İsveçli mi? sorusu sorulur. Diğer taraftan otobüste kalan diğer göçmenler, sabahın ilk ışıkları ile karşılarında polisi bulur. Sabah olunca karşılarında polisi gören kaçak göçmenlerin belirsiz bakışlarıyla, film anlatımını noktalar (bkz. görsel 18). Bu toplu bakış, ölen 2 kişiden sonra, geriye kalan 7 göçmenin ortak bakışıdır. Bakış yoluyla göçmenlerin umutsuzluğu, içinde bulundukları belirsizlik anlatılır.



Görsel 16. Otobüs Filmi; Modern Şehir Dokusuyla İlk Karşılaşma, Yürüyen Merdiven, Kültür Şoku



Görsel 18. Otobüs Filmi; Kültür Şoku, İsveç Toplumu ve Değerlerine Başkaldırış



Görsel 17. Otobüs Filmi; Kaçak Göçmenlik, Sosyo-Yasal Polis Karşılaşması

4.4.2.3.2. Gösterge Çözümlemesi ve İkili Karşıtlıklar

Tablo 45. Otobüs Filmi 3. Sekansının Gösterge Çözümlemesi

Göstergeler	Çözümleme					
Gösterge	Nesne	İnsan	Eylem	İnsan	Eylem	Mekân
Gösteren	Yürüyen merdiven	Üniformalı adamlar	Yemeklere saldırmak	Derin bakışlar	Çığlık	Sex bar
Gösterilen	Modern şehir	Polis	Göçmenin yoz kültüre cevabı	Kaygı, belirsizlik	Yozlaşmış modern kültüre karşı duruş	Yozlaşmış kültür

Tablo 46. Otobüs Filmi 3. Sekansı İkili Karşıtlıklar

İkili Karşıtlıklar	
Ahlak	Ahlaksızlık
Saf	Yoz
Medeni	Barbar
İyiler	Kötüler
Gelişmişlik	Geri Kalmışlık
Yoksulluk	Aşırı Tüketim

Filmin en etkileyişi sekansı olarak niteleyebileceğimiz bu bölümde yer alan sahneler (bkz. görseller 16, 17, 18), gerek ikili karşıtlıklar (tablo 46), gerekse göstergeler açısından (tablo 45), göçmen birey ve batılı toplumlar arasında yaşanan travmatik karşılaşmalara örnekler sunmaktadır. Ayrıca sekansta yer alan sahneler, batılı toplumu yozlaşmış ve yoldan çıkmış olarak nitelemektedir. Bu niteleme sonucunda Sutherland ve Feltley'in "*Cinematic Sociology*" adlı eserinde yer alan *etiketleme teorisi* ve sinemadaki yansımaları akla gelebilir (Sutherland & Feltey, 2013). Filmlerde etiketleme yoluyla göçmenler *saf* ve *iyi*, batılı yerleşikler *kötü* ve *yo*z olarak nitelenmiştir. Her ne kadar teknoloji ile karşılaşmaları olumsuz dahi olsa; gelişmişlik ölçüleri taşıyan eğitimli bireylerin yozlaşmışlığı karşısında göçmenin saf tutumu, en ilginç karşıtlığı oluşturmaktadır. Karşıtlıklar yoluyla, *yo*zlaşmış *batı toplumu* imajı oluşturulmuştur. Bar

sahnesinde göçmen bireyin vahşi ve barbar olarak nitelenmesi ve sokağa atılması, göçmen algısına yönelik bir benzeşim olarak durmaktadır.

4.4.3. Film 3 (Almanya Acı Vatan, 1979)

Göç ve göçmen hakkında en fazla veri içeren filmler arasından seçilen üçüncü film, “*Almanya Acı Vatan*” adlı filmidir. Göçmen bir kadın ve para kazanma hırsı, Almanya hayali ile yanıp tutuşan ve bu hayali için her türlü riski göze alan göçmen bir erkeğin hikâyesinin anlatıldığı film, özellikle makineleşme karşıtı söylemleriyle ön plana çıkmaktadır. Burada Sutherland ve Feltley’in (2013) bahsettiği materyalist ve maddeci unsurlar yönünden film incelemeleri akla gelmektedir.

4.4.3.1. Sekans 1

4.4.3.1.1. Görüntüsel Anlatım

Filmin başlangıç sekansı, Almanya’dan izin amacıyla köye gelen iki göçmen karakter Musa ve Güldane adlı karakterlerin Almanya izlenimleri ile başlamaktadır. Musa, Almanya’dan getirdiği bir dergide fotoğrafları yer alan her kadınla bağlantısı olduğunu söyleyerek, abartılı bir Almanya sunumu yapmakta (bkz. görsel 19); Güldane ise satmak için getirdiği ve Türkiye’de bulunmayan ürünleri pazarlamaktadır (bkz. görsel 20). Musa, kendi arabasıyla gelmiş ve arabasının etrafı çocuklarla çevrilmiştir. Musa adlı karakter, sahip olduğu lüks araba yoluyla, göç sürecinde zenginleşmenin sosyal pazarlamasını yapmaktadır (bkz. görsel 21).



Görsel 19. Almanya Acı Vatan Filmi;
Göç Edilen Ülke Yaşamının Fotoğraflar
Üzerinden Gerçek Üstü Anlatımı,
Adaptasyon Yalanı



Görsel 21. Almanya Acı Vatan Filmi;
Göçmen Kadın Girişimciliği, Rol
Değişimi



Görsel 20. Almanya Acı Vatan Filmi;
Göç Sonucunda Yaşanan Olası
Zenginliğin Lüks Arabalar Üzerinden
Sunumu

4.4.3.1.2. Gösterge Çözümlemesi ve İkili Karşıtlıklar

Tablo 47. Almanya Acı Vatan Filmi 1. Sekansının Gösterge Çözümlemesi

Göstergeler	Çözümleme				
Gösterge	İnsan	Nesne	Doğa	Nesne	İnsan
Gösteren	Güldane, Musa	Araba	Açık alan, ağaçlar	Temizlik ürünleri ve elektronik ürünler	Musa
Gösterilen	Göçmen, göç yoluyla zenginleşen birey	Mercedes marka araba, göçmenin ekonomik kazanımları, sınıf atlamışlık	Köy, modernize olmamış mekân, göçün kaynağı	Almanya'nın ürün çeşitliliği, zenginlik	Rol model göçmen karakter

Tablo 48. Almanya Acı Vatan Filmi 1. Sekansında İkili Karşıtlıklar

İkili Karşıtlıklar	
Yalan	Doğru
Abartı	Gerçek
Köy	Şehir
Zengin	Yoksul
Mutlu	Mutsuz
Modern	Geleneksel
Göçmen	Yerleşik
Arabalı	Arabasız

Sekans, göçe hazırlık sürecini özetlemektedir. Göçmen bireylerin elde ettiği kazanımların sembolize edilmesi yoluyla (bkz. görseller 20, 21), “*göç eşittir zenginlik, Almanya refahın anahtarıdır*” mitleri yeniden sunulmakta, göçmenler tarafından Almanya imajının nasıl aktarıldığı betimlenmektedir. Göçmen karaktere ait araba, zenginleşmenin göstergesi olarak sunulmaktadır (bkz. tablo 47). Ağaçlar ve açık alan

görselleri ile göçün kökeni ve köy desenleri tanımlanmaktadır. Almanya'dan gelen teknolojik mallar ile Almanya ve gelişmişlik-zenginlik ilintisi dikkat çekmektedir. Karşıtlıklar yoluyla (bkz. tablo 48) “*göç eden zengin, geride kalan yoksul*” anlatımı, materyal ve malzemenin sosyal statü olarak kullanımı olarak sunulmaktadır. Musa ve Güldane karakterleri göç yoluyla zenginleşmeyi sembolize etmekte, araba ve elektronik eşyalar (bkz. görsel 20) yoluyla bu sembolizasyon güçlendirilmektedir.

4.4.3.2. Sekans 2

4.4.3.2.1. Görüntüsel Anlatım

İncelenen ikinci sekans, göç yolları ve göçmen davranışları ile ilgilidir. Güldane ile para karşılığı anlaşmalı evlilik yapan Mahmut, evraklarını hazırlayarak Güldane ile beraber Almanya'ya doğru yola çıkar. Güldane ile Mahmut arasında gelişen bu ilişki, Rousseau'nun bahsettiği “*sosyal sözleşme*” kavramını hatırlatmaktadır. Almanya otobüsü göçmen işçi doludur (bkz. görsel 22). Gümrük kapısına yaklaşınca, göçmen işçiler kravatlarını takmaya başlar (bkz. görsel 23). Kravat, bu karede kısmi sosyal adaptasyon unsuru olarak kullanılmaktadır. Türkiye’de farklı koşullar altında farklı yaşam stilleri belirleyen göçmen, Almanya ile birlikte yeni kurallara adapte olmaya çalışmakta ve bu adaptasyon kravat üzerinden sunulmaktadır. Otobüs yolculuğu daha sonra trenle devam eder (bkz. görsel 24) ve Berlin’e ulaşılır. Berlin’e ulaşıldığı, söylem yerine *Berlin Duvarı* görseli yoluyla anlatılır (bkz. görsel 25). Berlin Duvarı üzerinde yer alan asker detayı, hem filmin çekildiği dönemi, hem de mekânı temsil etmektedir (Batı Almanya, soğuk savaş dönemi).



Görsel 22. Almanya Acı Vatan Filmi;
Göç Yolculuğu, Toplu Gidiş, Anlaşmalı
Evlilik, Göç Aracı Otobüs



Görsel 24. Almanya Acı Vatan Filmi;
Kısmi Sosyal Adaptasyon, Kravat
Kullanımı



Görsel 23. Almanya Acı Vatan Filmi;
Tren Garı, Otobüs- Tren, Göç
Yolculuğunun Tren Ayağı



Görsel 25. Almanya Acı Vatan Filmi;
Berlin Duvarı

4.4.3.2.2. Gösterge Çözümlemesi ve İkili Karşıtlıklar

Tablo 49. Almanya Acı Vatan Filmi 2. Sekansının Gösterge Çözümlemesi

Göstergeler	Çözümleme				
Gösterge	İnsan	Nesne	Mekân	Mekân	Eylem
Gösteren	Yolcular	Otobüs, tren	Tren garı	Duvar	Kravat bağlamak
Gösterilen	Göçmen kadın ve erkekler	Göçmen karakterin Almanya'ya ulaşım araçları	Berlin	Berlin şehri, Berlin Duvarı, soğuk savaş dönemi	Alman otoritesi karşısında duyulan saygı

Tablo 50. Almanya Acı Vatan Filmi 2. Sekansında İkili Karşıtlıklar

İkili Karşıtlıklar	
Göç Edilen	Göç Alan
Gelişmiş	Az Gelişmiş
Uyum	Uyumsuzluk
Türkiye	Almanya
Asker	Sivil
Korku	Umut
Köylü	Şehirli
İtaat	İtaatsizlik

Sekans, göç yolları, göç edilen ülke ve köken toplum ile ilgili göçmen birey algısının ne olduğuna ilişkin önemli veriler içermektedir. Göç yolunda kullanılan araçların türleri, göçmen bireylerin kılık kıyafet ve davranış modelleri, sekans içine gömülüdür. Türkiye ve Almanya, ikili karşıtlık bağlamında, modern ve geri kalmışlık karşıtlığı içinde sunulur (bkz. tablo 50). Bu anlamda Almanya modern ve zengin, Türkiye geri kalmış ve yoksuldur. İşçilerin Alman gümrüğüne yaklaşırken kravat bağlama eylemi, otoriteye karşı duydukları korkuyu ifade etmektedir. Bu eylem ayrıca kuralcı-kuralsız, otoriter-serbest çağrışımları yoluyla, iki ülke arasında birey algısının nasıl farklılaştığını betimlemektedir. Burada Sutherland ve Feltley'in kitabında sözü edilen *algı yüklemeleri* (Sutherland & Feltey, 2013) akla gelmektedir. Almanya, *kurallar ve bu kurallara uyum*

zorunluğu ile algılanırken, Türkiye algısı ise *kuralsızlık* ile betimlenmiştir. Sekansta gösterilen göç araçları, otobüs ve trendir. Göstergeler yoluyla gösterilen şehir Berlin'dir. Berlin şehri, *Berlin Duvarı* görseli üzerinden anlatılmaktadır (bkz. tablo 49).

4.4.3.3. Sekans 3

4.4.3.3.1. Görüntüsel Anlatım

Filmden seçilen 3. sekans, göçmenlerin yaşam koşulları ile ilgilidir. Göç ettikleri Almanya'da işçi olarak çalışan Güldane ve kocası Mahmut'un yaşam şartları, yaşam alanlarından verilen kareler yoluyla anlatılmaktadır (bkz. görsel 28). Görsel 26 yoluyla göçmenlerin Almanya'daki yaşam alanları tasvir edilmektedir. Yıkık dökük sıvaları olan bina göçmen yaşam alanı olarak betimlenmektedir. Göçmenler, daha önceki başlıklarda üzerinde durulduğu üzere, bir arada ve gettolaşmış alanlarda yaşamaktadırlar. Göçmenlerin, özellikle aynı evde birden fazla farklı bireyin bir arada yaşama durumları, görsel 28 yoluyla anlatılmaktadır. Tek odalı bir evi 3 kadın paylaşmaktadır ve yer yataklarında yatan kadınlara ait eşyalar, yaşam koşulları hakkında bilgi sunmaktadır. Oda içindeki geçici düzen (bkz. görsel 28), göçün geçiciliğine yapılan bir atıf olarak durmaktadır. Göçmenin geçici süre çalışma arzusu, *yaşam alanlarında ki geçici düzen* yoluyla hissedilmektedir. Görsel 26'da yer alan *camdan sarkıtılan çocuk* motifi, daha çok Anadoluluk eksenli yorumlanabilir. Sekans içinde yer alan televizyon ve radyo, kitle iletişim araçlarını temsil etmektedir (bkz. görsel 27). Dönem itibariyle, uydu yayınlarının Almanya'da olmayışı göz önüne alınarak ve televizyondan gelen işitsel öğelerde yer alan dil kodları gözlemlenerek, televizyon yayınlarının Almanya'ya ait olduğu ifade edilebilir. Bu bağlamda televizyon, Almanya ile olan iletişimi sembolize etmektedir. Televizyonun yanında duran teyp ve kasetler ise, Türkiye ile olan iletişim bağıını temsil eder. Radyodan, dönem itibariyle Türkçe yayınların dinlenmesi veya kasetlerden Türkçe müziklerin dinlenilmesi yoluyla, göçmen hem kaynak ülkeden haberdar olmakta, hem de kaynak ülke eksenli sosyalleşerek, eğlenmektedir. Radyo-teyp, göçmenler için kitle iletişim araçlarının, ifade edilen iki temel fonksiyonu ekseninde değerlendirilebilir.



Görsel 26. Almanya Acı Vatan Filmi;
Göç Edilen Ülkede Yaşanan Mekân



Görsel 28. Almanya Acı Vatan Filmi;
Göç Edilen Ülkede Yaşam Alanı,
İletişim Olanakları



Görsel 27. Almanya Acı Vatan Filmi;
Göç Edilen Ülkede Yaşanılan Mekân İçi,
Yaşam Alanı

4.4.3.3.2. Gösterge Çözümlemesi ve İkili Karşıtlıklar

Tablo 51. Almanya Acı Vatan Filmi 3. Sekansının Gösterge Çözümlemesi

Göstergeler	Çözümleme				
Gösterge	Mekân	Nesne	Nesne	Nesne	Mekân
Gösteren	Sıvası dökük duvar	Televizyon	Radyo-teyp	Yer yatağı	Oda
Gösterilen	Göçmen bireylerin yaşam alanlarının durumu	Almanya ile iletişimin sağlandığı kitle iletişim aracı	Haberler ve müzikler yoluyla Türkiye ile kurulan iletişim	Köy alışkanlıkları, geleneksel yaşam, geçici yaşam koşulları	Göçmenin zor yaşam koşulları

Tablo 52. Almanya Acı Vatan Filmi 3. Sekansında İkili Karşıtlıklar

İkili Karşıtlıklar	
Köylü	Şehirli
Geleneksel	Çağdaş
Yalnız	Kalabalık
Birey	Toplum
Almanya	Türkiye
Geçicilik	Kalıcılık
Yıkık	Sağlam

Sekansta yer alan görseller, gerek göstergeler, gerekse karşıtlıklar yoluyla genel bir göçmen yaşam alanı çizme eğilimindedir. Yaşam koşullarından iletişim yollarına kadar birçok olgu, nesneler üzerinden anlatılmıştır. Yine sekansta yer alan göstergelerde (bkz. tablo 51), yaşam alanları ve bu alanlara ait sosyal kodlar yer almaktadır. Göçmenlerin iletişim araçlarının çeşitliliği, radyo, televizyon ve kaset imgeleri üzerinden aktarılmıştır. Göçmen karakterin yaşam alanı, köhne, yıkık dökük, gettolaşmış mahallelerden oluşmaktadır. Modern şehir imgesi Alman toplumunu, yıkık dökük binalar göçmen toplumunu ve gettuyu temsil eden karşıtlıklardır. Yaşam alanının kalitesi, görseller üzerinden benzeşimlere dayalıdır. Yıkık duvar ve yaşam alanı arasında bir

benzeşim kurulmuştur. Sekans içinde, Mahmut adlı göçmen karakterin arabaların ortasında kalması şeklinde özetleyebileceğimiz sahnede yer alan arabaların kalabalıklığı, göç edilen şehrin yoğunluğunu, arabaların arasında kalan göçmen karakter, göç serüveninin başlangıcında yaşanan yalnızlığı tasvir etmektedir. Tablo 52’de yer alan yer alan ikili karşıtlıklardan, “geçicilik” Almanya hayatını; “kalıcılık” memleketi betimlemektedir. Yıkık-sağlam ve benzer ikili karşıtlıklar, yaşam alanlarının durumunu tasvir etmek için kullanılmıştır.

4.4.3.4. Sekans 4

4.4.3.4.1. Görüntüsel Anlatım

İncelenen son sekans, filmin finalinin gerçekleştiği sahnelerin bulunduğu sekanstır. Bu sekansta, göçmen birey Mahmut tamamen yozlaşmış, hayatını Güldane’den aldığı paralarla barlarda geçiren, başka kadınlarla hayat süren bir karakter haline dönüşmüştür. Güldane ise artık yıkıma uğramıştır. Yaşam koşulları ve ağır çalışma şartlarına dayanamayan Güldane, hamileliğin de etkisiyle sağlık sorunları yaşamaktadır (bkz. görsel 29). Fabrika düzeni içinde var olan ağır ve dakik otomasyon yapısı, ustabaşı tarafından düzenli aralıklarla üretim süresinin ölçüldüğü kronometre yoluyla anlatılmaktadır (bkz. görsel 30). Zaman baskısı ve üretim bandının getirdiği stres, Güldane’nin her şeyden vazgeçerek makineye karşı koyması ile sonuçlanmaktadır (bkz. görsel 31). Burada *Güldane* imgesi ile işçi sınıfı, *karşı durulan makine* ile zorlayıcı kapitalist üretim sistemine vurgu yapılmaktadır. Fabrikadaki durum, post-fordist üretim yaklaşımlarını akla getirmekle beraber, üretim sürecinden öte, bireyin fiziksel ve psikolojik aşınması (daha önce değinildiği üzere Sennett’in karakter aşınması kavramı ile Güldane’nin iş karşısındaki yitkinliği arasında bağ kurulabilir) ile ilgili kavramlar daha fazla ön plana çıkmaktadır. İşi, hayatı ve sistemi sorgulayan Güldane, içinde bulunduğu kaostan çıkamayıp, intihar eğilimi içine girmiştir. Güldane’nin intihar eğilimi, yüksek bir köprüde bekleme ve umutsuzca aşağı bakma detayı ile sembolize edilmiştir (bkz. görsel 32). Sekans, bireyin makineleşmiş çalışma ortamında yaşadığı baskıyı, üretim maliyetlerinin azaltılması için kurulan bant ve otomasyon sistemlerinin kişilik üzerindeki yıpratıcı etkisini anlatmakta; birey bu kapitalist eğilimli üretim sistemine karşı koyma güdüsü geliştiremeden, benliğinden uzaklaşmaktadır (bkz. görsel 33). Bu uzaklaşma mutsuzluk, umutsuzluk ve yaşam sevincinin kaybolması ile kendini göstermektedir.



Görsel 29. Almanya Acı Vatan Filmi;
Kadın ve Ağır Çalışma Şartları



Görsel 31. Almanya Acı Vatan Filmi;
Dakiklık, Otomasyon Düzeni İçinde
Ağır ve Düzenli Çalışma Saatleri



Görsel 30. Almanya Acı Vatan Filmi;
Çalışma Ortamı, Bireyin Makine ile
Mücadelesi, Karşı Koyuş



Görsel 32. Almanya Acı Vatan Filmi;
Köprü Üzerinde Duran Birey, İntihar
Düşüncesi



Görsel 33. Almanya Acı Vatan Filmi; Göçmen Bireyin Duygusal Çöküşü

4.4.3.4.2. Gösterge Çözümlemesi ve İkili Karşıtlıklar

Tablo 53. Almanya Acı Vatan Filmi 4. Sekansının Gösterge Çözümlemesi

Göstergeler	Çözümleme					
Gösterge	Nesne	Eylem	Nesne	Eylem	İnsan	Mekân
Gösteren	Saat	Köprüden aşağı bakmak	Makine	Kontrol birimi ile karşı karşıya durma	Güldane	Fabrika
Gösterilen	Otomasyona dayalı üretim tekniği, zaman, üretim ve kar üçgeni	Göçmen bireyin intihar düşüncesi	Makineleşmenin insan üzerinde kurduğu hâkimiyet, kapitalizm	Makine baskısı altındaki insanın haykırışı, düzene karşı koyma	Göçmen bireyin kapitalist düzende yaşadığı problemler	Zor çalışma şartları, stres, göçmen bireyin sistematik yok oluşu

Tablo 54. Almanya Acı Vatan Filmi 4. Sekansında İkili Karşıtlıklar

İkili Karşıtlıklar	
İşçi	İşveren
Kapitalizm	Sosyalizm
Varoluş	Yok oluş
İnsan	Sistem
İnsan	Makine
Birey	Otomasyon
Baskı	Direnç

İncelenen son sekansta, gerek ikili karşıtlıklar (bkz. tablo 54), gerekse göstergeler (bkz. tablo 53) üzerinden, işçi, fabrika ve üretim temelli anlatımlar gerçekleştirilmiştir. İşçi sınıfını temsil eden Güldane karakterinin yaşadıkları, kapitalist üretim modelinin birey üzerindeki baskısını anlatmaktadır. Güldane işçiyi, dolaylı olarak işçi ve emek söylemleri üzerinden sosyalizmi; sermaye kontrollü fabrika ve otomasyon düzeni ise kapitalizmi temsil etmektedir. Bu karşıtlık ve çatışma işçinin isyanı ile sonuçlanır. Birey her ne kadar direnç gösterse de, zaman ve üretim baskısı, bireyde aşınmaya ve yok oluşa sebep olmaktadır. Burada sistem ve insan karşıtlığı karşımıza çıkmaktadır. İnsan için üretim yaparken, insanın üretim sürecinde yok oluşu, önemli bir karşıtlık olarak sunulmaktadır. Güldane ile işçileri kontrol eden makinenin karşılaşması, birey ve makine arasındaki mücadeleyi, kar ve üretim eksenli kurgulanmış kapitalist sanayi modeli ile bu model karşısında bireyselliğini ve duygularını kaybeden insanın acizliğini anlatmaktadır.

Seçilen filmler, göç süreçleri ve toplumsal boyutta yaşananların kısıtlı sayıda ve sekansta incelenmesi de olsa, önemli örneklerdir. Bu örneklerde yer alan sekanslar üzerinden okumalar, özellikle diğer 4.1, 4.2 ve 4.3 bölümlerindeki içerik analizlerinin bulgularının hem alt yapısını oluşturmakta hem de onların verilerini destekleyici detay sekanslarda örnekler oluşturmaları açısından yararlı olabilecek bulgular içermektedir. Sadece işitsel unsurlar yerine, görsel öğelerin anlamlandırılması ve film retoriği içinde analiz edilmesi, bu konudaki yeni analizlere yol açabilecek katkılar sağlayabilecektir. Konu ve ileriki dönemlerde daha detay teorik bağlantılarla gösterge ve görseller daha analitik hale getirilebilir. Bu göstergebilimsel çözümleme denemesinde elde edilen veriler ile diğer analizlerde elde edilen verilerin çoğunlukla uyuştugu söylenebilir. Bunun dışında, temel felsefi yaklaşımlar ve sosyolojik teoriler, yine söylem analizi,

göstergebilimsel analiz ve diğer analiz tekniklerinin kullanımı yoluyla filmler üzerinden çok etkili bir şekilde yansıtılabilir. Sennett' dan Popper'a; Marx'dan Rousseau'ya metin içinde kısmen yer alan atıflar, filmlerin sosyolojik okumalarının sınırlarının genişleyebileceği örnekler hakkında önemli bilgiler sunmaktadır.



SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu bölümde iki aşamalı bir değerlendirme yapılacaktır:

İlk aşamada teorik olarak ortaya konulan kuramsal çerçeve ve araştırma sorularına ve kavramlara ilişkin filmlerden okunabilen bulgular, alt bölüm sınırları olmaksızın sonuçları bir bütün olarak değerlendirilmektedir. İkinci aşamada ise, ileriki araştırmalara yardımcı ve yönlendirici olması amacıyla bulgulardan hareketle önerilerde bulunmaktadır.

“Perdeye Yansıyan Gurbet, Türk Dış Göçü ve Sinema: 1971-1994 Yılları Arası Dış Göç Temalı Filmlerin Analizi” başlıklı çalışma, 1971 ve 1994 yılları arasında Türk Sineması tarafından filme alınan, Türk dış göçü temalı filmlerin, sosyolojik analiz teknikleri yoluyla, göç kuramları ekseninde tartışıldığı bir çerçeveye sahiptir. *“Perdeye Yansıyan Gurbet”* ifadesinde yer alan, geleneksel kavramlardan biri olan ve ilgili filmlerde vurgulanan *gurbet* kavramı ile göç ve göçü temsil eden toplumbilimsel kavramlar ve göç sürecinde karşılaşılabilecek kavramlar üzerinden filmlerden okunan verilerle, göç sürecine ilişkin perdeye yansıyan mevcut dinamiklere vurgu yapılmıştır.

Bu araştırmanın amaçları çerçevesinde, kısaca filmler yoluyla sosyolojik verilere ulaşmak hedefi konulmuş; sosyolojik bir olgu olan göç ve süreçleri hakkında kavramlar üzerinden film okumaları yoluyla veri toplayarak tasvir etmek ve kısmen mevcut, ulaşılan dönem çalışmaları ile kıyaslayarak bulguların tanımlanması amaçlanmıştır.

Türkiye’de film analizleri, akademik olarak üzerinde yeterince durulan bir alan olmasına rağmen, filmlerin veya görsel- işitsel metinlerin sosyolojik veri kaynağı olarak kullanıldığı sınırlı sayıda çalışma bulunmaktadır. Özellikle, *göç* gibi, belirli konu ve belirli dönemler arasında değişken sebeplerle farklılık gösteren bir olgunun, sosyoloji alanında filmler yoluyla incelenmesi ile ilgili az sayıda çalışma bulunması; ilgili alanda çalışma yapılma ihtiyacını ortaya çıkarmaktadır. Konu ile ilgili çalışmaların ötesinde, gerek göç olgusunu hazırlayan sebeplerden, göç süreçlerine kadar oldukça karmaşık yapılar içermesi, gerekse metot kısmında değinildiği üzere, görsel metinlerin incelenmesinde yaşanan sınırlılıklar ve filmlerdeki anlatının çözümü için gerekli geniş bakış açısı ve teorik araştırma arka planının fazlalığı, bu alanda yapılan çalışmaların zorluğuna işaret etmektedir. Bu zorluklara rağmen özellikle görsel metinler, belirli bir tarih aralığında gerçekleşen ve günümüzde araştırma imkânının zaman itibarı ile kısıtlı olduğu konularda, döneme ilişkin çalışma yapabilme imkânı sağlamaktadır. Bu

çalışmanın, özellikle araştırmacının kendisi tarafından, geriye dönük görsel kayıtlar tutularak yapılması, oldukça zor bir süreçtir. Ancak, teknolojik gelişmenin veya görüntüleme–kayıt yöntemlerinin sosyolojiye kaynak olarak kullanılabilecek geçmişe ait bir veri birimi olarak filmleri görünür kılması, bir fırsat olarak kabul edilebilir.

Sinema filmlerinin veri kaynağı olarak kullanıldığı bu çalışma, görsel sosyoloji üst başlığında, sinema sosyolojisi ekseninde, 1961 yılında başlayan Türk dış göçünün sinemasal anlatımının 1971-1994 yılları arasındaki bazı filmler üzerinden sosyolojik teori, yöntem ve kavramlar kullanılarak araştırılmasını hedeflemektedir. Bu hedefe uygun olarak sosyolojik yaklaşımla; göç sosyolojisi ve sinema sosyolojisi eksenli bir araştırma kurgulanmıştır. Çalışmada, görsel sosyolojinin veri kaynağı olarak kullandığı temel unsurlardan biri olarak kabul edilen *sinema filmleri* üzerinden hareket edilmiştir.

Bu çalışmanın araştırma sorularını, kısaca şöyle özetlemek mümkündür:

1. Sosyolojik bir olgu olan dış göç, Türk Sineması'nda filmlere nasıl yansıtılmaktadır?
2. Türk Sineması'nda Türk dış göçü ile ilgili olarak; göç süreçleri, göçü hazırlayan unsurlar, göçe iten ve çeken faktörler, göçe karar verme süreci ve karar vericiler, göçü cazip kılan sosyal argümanlar, göç yolları ve araçları, göç eden kitle ile ilgili demografik özellikler, göç edilen ülkede yaşanan sosyal problemler, göçün bireyler ve toplum üzerindeki etkileri, göç edilen toplumsal yapı ile yaşanan sorunlar nelerdir?
3. Sosyolojik kavramlar çerçevesinde ve dönem şartları itibarıyla; göçmenlerin yabancılaşması, toplum düzgüleri ile ilgili problemleri, hiyerarşi ile bağlantıları, sosyo ekonomik sınıfları ve bu sınıflarda yaşadıkları değişimler, sapkınlıkları, yaşam biçimleri, yaşam alanları, toplumsal rol ve statüleri, gelişen ve geliştirilen stereotipler ve toplumsallaşma süreçlerinin işleyişi nasıldır?
4. Mevcut içerik taramalarında, içerik analizi bulgularını destekleyici anlatım örneklerinde göstergebilimsel analizin kullanımı, seçilen filmlerin belirli sekansları üzerinden mümkün müdür?

Bu sorular, dönem özelliklerini taşıyan ve ana konusu dış göç olan filmler yoluyla cevaplanmaya çalışılmış; filmler, görsel metinler olarak değerlendirilip, çoklu analiz teknikleriyle incelenerek sonuca ulaşılmaya çalışılmıştır. Göç sosyolojisi ve görsel sosyoloji eksenli bir birleşim olan bu çalışma sonucunda elde edilen veriler, çoğunlukla izafi-göreceli unsurlar yerine, sayılabilir veya gözlemlenebilir olgular üzerinden hareket

edilerek sınıflandırılmış ve sonuca ulaşılmaya çalışılmıştır. Her ne kadar yapılan film ve görsel okumalarında zaman zaman anlam yüklemeleri, verilerin geçerliliği konusunu tartışmaya açsa da, elde edilen sonuçların zaman zaman dönem istatistikleri ile kıyaslanarak paralelliği ve ardaki sapmanın boyutunun da tanımlanmaya çalışıldığı vurgulanmalıdır.

Çalışma, Türk işçi göçünün Türk Sineması'nda ana tema olarak işlendiği filmlere odaklanmış ve 1971-1994 yılları arasında üretilen filmlerle sınırlandırılmıştır. Bu sınırlandırma, göç süreçlerini oluşturan sosyolojik yapının değişkenliği nedeniyle gerekli görülmüştür. İşçi göçü olarak başlayan süreç, daha sonra göçmenlerin yerleşimi ile devam eden ve diasporik yapılanmalarla karşımıza çıkan bir yapıya sahip olduğu için, her dönemde incelenen filmlerden farklı sonuçlar elde edileceği unutulmamalıdır. Bu bağlamda belirlenen tarih aralığının, göçmenlerin ve göç mekanizmasının temel göç kavramları ekseninde değerlendirilmesine uygun veriler içerdiği düşünülmektedir. İleriki araştırmalarda incelenen dönem sonrası (1971-1994) filmlerle ilgili çalışmalar yapılabilir ve bu çalışmalarda elde edilecek toplumsal gerçeklik verileri ile bu çalışmada incelenen dönem arasındaki farklılıklar kıyaslanabilir ve bu çalışmalar, dönemler arasındaki sosyal değişimlerin gözlenmesi amaçlı kullanılabilir. Çalışmada bu amaçla örnekleme oluşturan tarih aralığı dışında çekilen filmlere de kısmen değinilmiştir. Bu değinmenin amacı, gerek fikir vermesi; gerekse toplumsal dönüşümün göç üzerinden okunması açısından kaynak taraması kökenli ön bilgiler sunmaktır. Özellikle transnasyonal sinema ile ilgili yapılacak çalışmalar, göçmen kimliklerinin değişimi hakkında bu çalışma ile beraber kullanılabilir.

Çalışma 20 film üzerine odaklı bir yapıya sahiptir. Bu 20 filminden elde edilen veriler çerçevesinde, göreceli olarak yeni bir sosyoloji alanı sayılan görsel sosyoloji alt başlığında, sosyolojik kavramlar çerçevesinde filmler izlenmiştir. İzlenen filmlerden elde edilen veriler sınıflandırılmış ve bu veriler yoluyla başta demografik, daha sonra da sosyolojik kavramların film örgüsü içinde dağılımları tespit edilmiştir. Son aşamada bir göstergebilimsel deneme çalışması olarak 20 filminden seçilen 3 filminden belirlenen sekanslar değerlendirilmiştir.

Türk sinema tarihi ele alındığında, dış göç temalı filmlerden önce özellikle iç göçün vurgulandığı ve köyden kente göçün etkilerinin anlatıldığı filmlerle başlayan anlatı süreci, sonrasında yurt dışı işçi göçünün sosyal boyutları ile ele alındığı filmlerle devam

etmiştir. Genel anlamda bakıldığında, 1970’den itibaren göç, göç etme nedenleri ve biçimi, aile, kimlik, yabancı düşmanlığı gibi konular filmlerde yer almaya başlamıştır.

Giriş bölümünde, konunun orijinalliğine ve çalışılma gerekçelerine tarihsel süreçte açıklık getirilmeye çalışılmıştır. Bu kısmı, çalışmanın toplam 5 ana bölümü takip etmiştir.

Birinci bölümde, kuramsal, kavramsal çerçeve ve çalışmaya odak olan üç ana alanın genel değerlendirmesi yapılmaktadır. Burada, göç sosyolojisi, görsel sosyoloji, sinema sosyolojisi ve film analizleri, film analiz teknikleri alt başlıklarına değinilmektedir. Özellikle film analiz teknikleri kısmında, içerik analizi, göstergebilimsel analiz ve toplumbilimsel analiz konularına açıklık getirilmeye çalışılmıştır.

İkinci bölümde, Türk dış göçü ve sinema başlığında; dış göç (dış göç olgusu, Türk dış göçü ve Türk dış göçüyle ortaya çıkan sosyal problemler), dış göç ve Türk Sineması (ilgili konuda çekilen sinema filmleri) konularında değerlendirmeler yapılmıştır.

Türkiye’den Batı Avrupa’ya yaşanan göç, beraberinde diğer göç süreçlerinde olduğu gibi olumlu-olumsuz etkiler bırakmış ve bu etkiler, özellikle 1970 yıllarda göç olgusunun ülke geneline yayıldığı zaman diliminde, Türk Sineması tarafından filme alınmıştır. Türk Sineması’nın göç serüvenine bakışı bir anlamda, sürece yönelik sosyal sorunları ortaya koymaktan öte, dramatize edilmiş kopuk ilişkilerin bireyler üzerindeki negatif etkilerinin gösteriminden öteye gitmemiştir. Burada, kişilerin göçten nasıl etkilendiği, geride kalanların göç ile ilgili algıları, Almanya ve gurbet fenomenleri, ayrılık fakat sonrasında gelen zenginlik çelişkisi gibi temel konular işlenmiştir.

Birinci ve ikinci bölümlerin kaynaklar üzerinden yapılan kuramsal ve kavramsal genel değerlendirmelerine, bu bölümlerin tamamlayıcısı olarak, literatürden kavramsal ve kuramsal değerlendirmelerin detay yaklaşımı, bulguların analizlerinde de yer almaktadır. Kullanılan kavramlarla ilgili başlıklarda da bulgu analizine geçilmeden, kaynaklar üzerinden detay kavramsal açıklamalarla değerlendirmeler yapılmakta ve sonra film okumalarından elde edilen bulgularla yorumlanmaktadır.

Üçüncü bölümde, araştırmanın metodolojik sürecinin detayları; araştırmanın konusu, amacı, evren ve örnekleme, araştırmanın yöntem ve teknikleri başlıkları altında tartışılmıştır.

İncelenen filmler, 1971 ile 1994 yılları arasında Türkiye kökenli yönetmenlerce çekilen filmlere odaklanarak, Türk Sineması’na yansıyan dış göç süreçlerini konu edinmektedir. Filmlerin seçimine kaynaklık edecek bir liste bu çalışma yapılcaya kadar

pek mevcut görünmemekteydi. Araştırma, film çerçevesine ulaşılması süreci, mevcut farklı listelerin değerlendirilerek ayıklanmasını, yenilerinin hazırlanmasını veya geliştirilmesini ve eleme süreçlerini de beraberinde getirmiştir. Sonuç olarak, 20 film inceleme listesinde yerini almıştır. Geçmiş tarihe ait filmlere ulaşmak, kısmi sorunlar oluşturmuş ve bazı filmlerin elenmesini gerekli kılmıştır.

Seçilen sinema filmlerini; ismi, yapım yılı ve yönetmenine göre şöyle sıralamak mümkündür:

- 1-Baba, 1971- Yılmaz Güney
- 2- Dönüş, 1972- Türkan Şoray
- 3-Almanyalı Yârim, 1974- Orhan Aksoy
- 4-Almanya'da Bir Türk Kızı, 1974- Oksal Pekmezoğlu
- 5- El Kapısı, 1974- Orhan Elmas
- 6- Otobüs, 1974- Tunç Okan
- 7- Gül Hasan, 1979- Tuncel Kurtiz
- 8- Almanya Acı Vatan, 1979- Şerif Gören
- 9- Kara Kafa, 1979- Korhan Yurtsever
- 10- Ölmez Ağacı, 1984- Yusuf Kurçenli
- 11- Gurbet, 1984- Yücel Uçanoğlu
- 12- Gurbetçi Şaban, 1985- Kartal Tibet
- 13-40 Metrekare Almanya, 1986- Tefvik Başer
- 14- Alamancının Karısı, 1987- Orhan Elmas
- 15- Vatan Yolu, 1988- Rasim Konyar, Enis Günay
- 16- Almanya Acı Gurbet, 1988- Yavuz Figenli
- 17- Polizei, 1988- Şerif Gören
- 18- Sahte Cennete Veda, 1988- Tefvik Başer
- 19- Sarı Mercedes, 1992- Tunç Okan
- 20- Berlin in Berlin, 1993- Sinan Çetin

Çalışma yöntemi olarak, film okumalarına dayalı analizden elde edilecek bulgularla bir durum tespiti ve tanımlama yapılmaya çalışılmıştır.

İkincil veriler; yani başkalarının çektiği filmler ve ilgili konularda yazılmış kaynaklar veri birimlerini oluşturmuştur.

Filmlerde takip edilecek kavramlar, önceden belirlenmiş; bu kavramların takibi ise, filmlerde genel içerik analizi tekniği üzerinden ve öne çıkan 56 karakter üzerinden elde edilen bulgularla yorumlanmaya çalışılmıştır.

Çalışmada her filmin içeriği, en az iki kez izlenmiş ve film okumaları üzerinden her bir analiz kısmı için notlar alınmıştır. Mevcut notlar yoğunlukla nitel değerlendirilmekle beraber, kimi zaman nitel, kimi zaman ise nicel verilere dönüştürülerek sunulmuştur.

Çalışmanın bulgu analizi bölümünün son kısmında, ileride içerik analizinin boyutlarına katkıda bulunabilecek, detay örnekleri destekleyebilecek göstergebilimsel sekans deneme içerik analizleri; ikili karşıtlıklar ve görseller üzerinden yapılmıştır.

Metot bölümünü takip eden, bulguların analizi yani dördüncü bölüm, birbirini tamamlayan dört alt başlıktan oluşmuştur:

İlk kısımda, filmlerin tanımları yapılmıştır (sinemasal kavramlarla: filmin adı, yönetmeni, senaristi, oyuncular, türü, yapım yılı, süresi ve dili; içerik tanımı filmin konusu, genel akışı ve toplumsal içeriğiyle tanımlanmıştır). Bu kısımda elde edilen ana bulgular şöyle özetlenebilir:

Filmlerin isimlerinin göç konusu ile ilgili farklı konulara odaklandığı görülmektedir. Filmlere kimi yerde babalık, dönüş, Almanyalı yar, el kapısında durmak, acı vatan, gurbet, küçük yaşam alanları (Otobüs, 40 Metrekare Almanya, Berlin in Berlin), sahte cennet, semboller ve etiketler (Kara Kafa, Polizei, Sarı Mercedes) başlık olmuştur.

Yönetmen olarak filmlere bakıldığında ise, 20 filmin 16 yönetmende yoğunlaştığı dikkat çekmektedir. Dört yönetmenin: Orhan Elmas, Tunç Okan, Şerif Gören ve Tevfik Başer'in ikişer filmi izlenmiştir. Yönetmenlerin çoğunun göçü kısmen de olsa yaşamış oldukları dikkatleri çekmektedir.

Filmlerin 10'unda film yönetmeni ve senaristi aynıdır. Kalan 10 filmde ise filmlerin yönetmeni ve senaristleri farklı kişilerdir.

Oyuncuların seçkisi de çoklu ve oyuncu yelpazesi geniştir. Gerçek aktör ve aktrislerin yanı sıra, komedyen ve şarkıcıların da mevcudiyeti dikkat çekicidir.

Filmlerin türüne bakıldığında, çoğunluğunun drama türü olduğu, kimi yerlerde bu türe komedi ve melankolinin de eşlik ettiği görülmektedir.

İncelenen filmler yapım yılları itibarı ile 1971-1993 tarih aralığındadır. Bunların 9'u 1971-1979; diğer 9'u 1984-1988 yılları arasında ve kalan 2'si ise 1992-93 aralığında yapılmışlardır.

Filmlerin süresi, 73 dakika ile 99 dakika arasında farklılaşmakla beraber, 90 dakika ve üzeri süreli filmler çoğunluktadır.

Dil açısından bakılınca, filmlerin sunum dili çoğunlukla Türkçe olmakla birlikte, sadece Otobüs (Türkçe, Almanca, İsveççe) ve Gül Hasan (Türkçe, İngilizce ve İsveççe) filmlerinde üç dil birden kullanılmaktadır. Almanya Acı Vatan, Kara Kafa, Ölmez Ağacı, Gurbetçi Şaban, Polizei, Berlin in Berlin, Sahte Cennete Veda filmlerinde ise Türkçe ve Almanca dil ikilisinin kullanıldığı görülmektedir. Bu açıdan, filmlerin önemli bir kısmının sunumunda, başka ülke insanların da anlayabileceği alt yazı gibi dil örüntülerinin de kullandığı görülmektedir.

Filmlerin içeriklerinin detayında ise, göç konusunun toplumsal yapıya gömülü bireyden topluma, psikolojik örüntülerden toplumsal (siyasi vb.) örüntülere uzanan, kaynak-hedef ülke (toplum), kadın-erkek, yetişkin-çocuk, uzun-kısa süreli durum tespiti gibi farklı okumaların ve yoğun anlatıların olduğunu söylemek mümkündür. Bu detaylar takip eden bölümlerde yoğun olarak tartışılmaktadır.

Dördüncü bölümün ikinci kısım alt başlığında, filmlerin göç kavramları üzerinden bulguları değerlendirilmektedir. Ele alınan kavramlar: göç tipi, nedenleri, göçmen tipi, göçmen cinsiyetleri, göç kararı, göçmen bireylerin iş yeterliliği, göçün yasal karakteristiği, göç edilen hedef ülke, göçe iten-çeken faktörler ve göçün sonucudur.

Filmlerden, göç teorileri ekseninde elde edilen veriler ışığında elde edilen bulgular kısaca şöyle özetlenebilir:

Göç tipi, genel anlamda, özgür göçmenlerin gerçekleştirdiği emek göçü sınıfına uymaktadır. Ancak anlaşmalar doğrultusunda planlandığı için, resmi sınırları da önemlidir. Evlilik yoluyla göçmen durumuna düşenler, kısmen zorunlu göç yaşamışlardır ki, bu göç türü de sonraki dönemlerde ortaya çıkan göç sebeplerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Filmlerde yer alan göç süreci, çoğunlukla ekonomik, kısmen sosyal nedenlere dayanmaktadır. Sosyal neden olarak sınıflanan unsurların temelinde, çoğunlukla yine ekonomik faktörlerin etkisi gözlenmektedir.

Filmlerde göçmen olarak, genellikle bireye odaklanılmasına rağmen, Gül Hasan ve Otobüs gibi bazı filmlerde kitlesel göç vurgularına da rastlanmaktadır.

Göçe karar veren göçmen tipi çoğunlukla bireydir. Göç kararları yine erkek göçmen bireyler tarafından verilmektedir. Dönem çalışmalarında göç kararlarının kimin tarafından verildiği ile ilgili çok fazla çalışma olmaması, filmlerde elde edilen verilerin kıyaslanmasını imkânsız hale getirmekle beraber; toplumumuzun ataerkil yapısının baskınlığı, dönemin incelenen filmlerinin çoğunda okunabilmektedir.

Çoğu göçmen birey, göç ettiği yere, zincirleme göç süreci ile aile bireylerini de taşımaktadır. Göçmen birey çoğunlukla erkektir. İncelenen filmler içinde aile yapısı içinde ilk göç eden karakter, bir film hariç tamamen erkeklerden oluşmaktadır. Kadınlar, genellikle bağlantılı olarak pozisyon bulmaktadırlar. Bu açıdan cinsiyet yönünden bir seçicilik söz konusudur.

Dönem filmlerinden elde edilen bulguların başında demografik veriler gelmektedir. Dönem ile ilgili yapılmış çalışmalar literatürde taranmış ve filmlerden elde edilen verilerle kıyaslanmıştır. Bu kıyaslama, özellikle tespit edilmesi veya okunması subjektif olamayan, daha çok demografik veriler üzerinedir. Bu demografik verilerin (cinsiyet vb.) dönem istatistikleri ile çoğunlukla uyduğu söylenebilir. Örnek olarak, filmlerde yer alan göçmen cinsiyet dağılımı ile döneme ait göçmen istatistik verileri yakın değerler taşımaktadır. Göçmen çoğunlukla erkek olarak tanımlanmıştır. Kadın ve çocuk bireyler, göçün devamlılığını sağlayan unsurlar olarak ön plana çıkmaktadır.

Göçmenler çoğunlukla vasıfsız işçi grubundandır. İncelenen yirmi film arasından sadece birinde vasıflı işçi hikâyesi yer almaktadır. Göç eden kitle, çoğunlukla emek yoğun sektörlerde çalışmaktadır ve statüsü yüksek meslek alanlarından uzaktır. Göçmen karakterler, kısmi olarak farklılaşan işlerle meşguldür (inşaat işçiliği, fabrika işçiliği, işletmecilik, şoförlük ev hanımlığı vb.). Kaynak topluluk veya ülkede köy habitatındaki çiftçi, hedef topluluk veya ülkede, şehir ortamında, genellikle vasıfsız emek işçisi olarak filmlere aksetmektedir.

Göç şekli, göçün ilk yıllarında yasal bir karaktere sahipken, ilerleyen yıllarda yasadışı olarak devam etmektedir. Filmler genelinde göç, çoğunlukla yasal olarak gerçekleşmektedir.

Hedef ülke çoğunlukla Almanya'dır. İsveç, Almanya'dan sonra ikinci sırada yer almaktadır. Diğer ülkeler ile ilgili veriye rastlanmamıştır. Ancak bu yanlışlık filmlerin çoğunun o dönemlerde, Almanya odaklı çekilmiş olması kaynaklı değerlendirilebilir.

Göçe iten temel faktörler işsizlik, yoksulluk, toprak yoksunluğu, gibi ekonomik nedenler iken, zaman zaman aile birleşimi nedeniyle diğer aile bireyleri de (kadın ve

çocuklar), aile kurumunda bağımlı bireyler oldukları için göçe zorlamakta ve göç sürecinin içine almaktadır. Göçe çeken faktörlerin başında istihdam ve zenginlik gelirken, daha iyi yaşam standartları, eğitim ve sağlık imkânları ikincil sıradadır.

Göçü hazırlayan faktörler ile ilgili filmler yoluyla elde edilen verilere göre, Türk dış göçünün temel itici dinamiği yoksulluktur. Göç süreci; işsizlik, yoksulluk, toprak yoksunluğu gibi nedenlerle, bireyin başvurduğu bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca göç eden işçilerin kaynak topluma geri dönüşleriyle taşıdıkları mitler, göçün devamlılığını sağlayan önemli argümanlar olarak, film akışlarında yerini almaktadır. Zenginleşen birey, daha rahat yaşam koşulları, iş olanaklarının fazlalığı gibi subjektif söylemler, göçmenler tarafından kaynak ülkeye taşınmakta; bu bilgilerle hareket eden ve zenginleşme arayışında olan diğer bireyler göçün devamlılığını sağlamaktadır. Filmlerde bu durumun eleştirildiği alanlar da bulunmaktadır. Bunların bir kısmı şöyle özetlenebilir: Her ne kadar, *göçmen mitini* yaşatan yine göçmenlerin kendileri olmasına rağmen, özellikle göç edilen hedef ülkede yaşanması olası durumlar ve yaşam zorlukları, objektif olarak filmlerde bu vesileyle yine kendini hissettirmektedir. Bu bağlamda melodramlar ve komedi filmleri hariç, Türk Sineması'nın oldukça gerçekçi bir şekilde ve hatta zaman zaman abartılı sunumlarla göç edilen ülke realitelerini yansıttığı söylenebilir. Kimi zaman bu yansıtışlar, olumsuzluklar bazında yoğunlaşarak yanlışlıkları da örneklemektedir. Bu, elde edilen verilerde de görülmektedir. Çalışmada incelenen filmlerde yer alan ana karakterlerin göç yolculuğu, çoğunlukla olumsuz sonuçlanmaktadır. İncelenen filmlerde, Türk Sineması'nın göçün travmatik yönüne daha fazla dikkat çektiği vurgulanabilir.

İncelenen filmlerde *geri dönüş miti* yine yoğun biçimde izlenirken, bu mitin canlı tutulduğu, üretilen filmlerde geri dönmek isteyen bir veya birden fazla karakterin bulunduğu gözlemlenmiştir. *Geri dönüş, kesin dönüş miti* yaklaşımı, filmlerle birlikte gerçek hayat sürecinde de geri dönüşün aslında bir *mit* bir *hayal* olması durumundan esinlenerek kullanılmıştır. Her ne kadar bu mit canlı tutulsa da ve bir amaç olarak aktarılsa da, realitede geri dönüş yerine, göçmen sayısının arttığı gerçeği gözlenmektedir. Özellikle “*Gurbet*” ve “*Almanya Acı Vatan*” adlı filmlerde yer alan diyaloglar, “*göç sürecinin büyük bir hatadan ibaret olduğu*” alt metnini sık sık vurgulamaktadır. Bu alt metinlerin nedenleri, ayrı bir araştırma konusu olarak değerlendirilebilir. Sinemanın toplumsal etkisi ve toplumu şekillendirme–ideoloji aktarımı fonksiyonu ekseninde, geri dönüşün filmler yoluyla da desteklendiğini düşündürmektedir. Göçün sonlandırılması ve göçmenlerin geri dönüşlerini teşvik adına, dönem itibariyle her ne kadar geçerli bir kayıt bulunmasa dahi,

hükümetler seviyesinde sinema filmlerinin sosyo-politik amaçlarla da kullanıldığı düşünülmektedir. Göçün tamamen travmatik olarak yansıtılması, bu fikirlerin temel nedenini oluşturmaktadır. Bu düşüncenin nesnelliği tartışılabilir.

Göçün ilerleyen aşamalarında, göçmenlerin kalıcılaşmasıyla ortaya çıkan entegrasyon söylemlerinin, dönem filmleri içinde yer alamadığına özellikle değinmek gerekmektedir. *Toplumsal uyum* veya *entegre olmak*, dönem filmlerinde gereksiz olgular olarak neredeyse hiç değinilmeyen bir kavramlardır. Takip eden bölümde görüleceği üzere, kimi zaman yabancılaşma gibi unsurlar, bu entegre olamama durumu üzerinden okunmaktadır. Bu durum, göç edenlerin göç sürecine geçici olarak bakmaları sebebiyle açıklanabilir. Geçicilik, yaşanan mekândan, dil öğrenme arzusunun kıtlığına kadar her alanda hissedilmektedir. Göçmen için göç, sadece belirli bir döneme ve belirli bir ekonomik hedefe sığdırılmış geçici bir yer değiştirmeden öte değildir. Her ne kadar realitede bu böyle gerçekleşmese de; dönem sosyal yapısı içindeki tutumu anlamak bakımından, filmlerden elde edilen bu bulgular önemlidir. Durumu sadece göçmenler bazında geçici olarak değerlendirmek kadar, filmlerde entegrasyon yönünde herhangi kamusal bir izleğe rastlanmaması, dönem itibariyle kamusal alanların dahi bu süreci geçici olarak gördüğü yaklaşımına yol açmaktadır.

Görsellerden elde edilen, dönem ve yaşam koşullarını özetleyen verilerin, çalışmada elde edilen nesnel veriler arasında özel bir yeri vardır. Sinemanın *toplumsal gerçekliğin yeniden sunumu* olarak nitelendiği bu çalışmada, zaman zaman abartı unsurlarına kaçmakla beraber, *var olan* olgulardan hareket edildiğini ve dönem filmlerinin de bundan uzak olmadığını özellikle belirtmek gerekir. Burada dikkat edilen en önemli sonuç, Türk dış göçünün öncülerinin yaşam koşullarının kısıtlılığı ve zorluğudur. Bilinçli veya bilinçsiz olarak, belirli mahallelerde ikame edilen göçmenlerin yaşam alanları ile ilgili elde edilen veriler, dönem itibariyle ciddi bir gettolaşmanın olduğu düşüncesini uyandırmaktadır. Günümüzde Kreuzberg gibi temelde gettolaşmış alanların mevcudiyeti, ilk dönem filmlerinde belirgin bir şekilde izlenmektedir. Göçmen, yıkık dökük ev veya yurtlarda yaşayan, sadece çalışan ve üreten, herhangi sosyal birlikteliği olamayan ve yaşadığı toplumda *hayalet birey* olarak yaşamını sürdüren karakterlerin temsilidir. *Hayalet birey* kavramından kasıt; göçmenin iş ortamı hariç, hedef ülkenin toplumsal hemen hemen hiçbir alanında görünmeyişiinden (varlığını belirtmemesi) durumundan kaynaklanmaktadır. Göçmen, kısıtlı sosyalleşme alanları dışında, hem kamusal hem de sosyal alanda neredeyse görünmezdir. Bu görünmezliği,

gerek kısıtlı ve soyutlanmış yaşam alanlarına sıkıştırılması, gerekse var olduğu toplumda temsil kabiliyetlerinin göreceli olarak yetersizliği ile açıklanabilir. Bu *görünmezlik* kadar dikkat çeken diğer unsur ise *tepkisizliktir*. Göçmen yaşam koşullarının iyileştirilmesi veya iş koşullarının ağırlığı ile ilgili herhangi bir karşı koyuş içine girmekten çekinmektedir. Bu karşı koyuşun, hedeflenen ekonomik refahın engeli olabileceği düşüncesi, daha rahat ve iyi yaşam koşullarına ulaşmada engel olarak hissedilmektedir.

Dönem filmlerinin incelenmesinin sağladığı temel yararlarından biri de, şu anda yeniden gözlemleme imkânı bulunmayan dönem şartlarını özetler özellikler taşımalarıdır. Başta, göçmenlerin yaşam alanları olmak üzere, filmlerde iletişim araçlarına kadar birçok veri, doğal olarak yer almaktadır. Göçmen birey, köken toplumla iletişiminin devamını sağlamak için, çoğunlukla kaynak ülke ve toplumun radyo, gazete ve sinema unsurlarını kullanmakta; hedef ülkeye ait maddi kültür ürünlerini (radyo, TV, vb.) kısmen kullanmasına rağmen, izlediği kitle iletişim araçlarının yansıttığı hedef ülkenin iletişim kanallarından azami miktarda uzak durmaktadır.

Göçmen kitlenin zihinsel arka planında var olan stereotipler, film örgülerinde dönem algısını ortaya koymaktadır. Avrupa veya Almanya ile ilintilendirilen, *acımasız, ırkçı, duyarsız* söylemleri, film anlatımlarında önemli yer tutmaktadır. Bunun yanında, göçmen kitle kendini *saf* olarak konumlandırmakta; yaşadığı süreci, yoksulluk nedeniyle ortaya çıkan ve genel anlamda *dramatik bir kavga* olarak yorumlamaktadır. Acımasız olarak nitelenen batı ve makine tabanlı üretim sistemi ile temelde kapitalist üretim modelinin oluşturduğu baskı, göçmenin kültürel kodlarını kısa sürede yıpratmakta ve göçmen bireyi umutsuzluğa sürüklemektedir. Bu umutsuzluğu perçinleyen ve film örgülerinde yer alan bir diğer unsur ise, kaynak ülkeye olan güvensizliklerinin devam etmesidir. Bu bağlamda göçmen *arada kalmışlık, dışlanmışlık* ve *çaresizlik* eksenli bir geri bildirim sunmaktadır. Bu arada kalmışlık sonucunda, göçmen bireylerin anomik karakterler haline dönüştüğünü ve sınır tanımaz bir kuralsızlık geliştirdikleri söylenebilir. Pragmatist bir bakış açısıyla yapılan evlilikler, çocuk parası için yapılan sahte sözleşmeler, çocukların eve hapsedilmesi, rüşvet ve benzeri kuralsız eylemler geliştiren bireyler, temelde sisteme karşı uyumsuzluk belirtileri göstermekten geri durmamaktadır. Bu paradoks, göçmenin korkuları ile ilintili değerlendirilebilir. Göçmen her ne kadar yasadışı eylemlere olan yatkınlığıyla sunulsa da, dönem itibarıyla sınır dışı edilme korkusuyla kanunlara uyan bir vatandaş izlenimini sunmaya çalışmaktadır.

Diğer bir paradoks ise, göçmen kitle için göç ilk dönem umudu iken, göç hayalinin başarılması ile birlikte, geri dönüş hayalinin başlamasıdır. Bu paradoks göçmen bireylerin içinde bulunduğu arada kalmışlığı özetler niteliktedir.

Göçün sonuçlarına bakıldığında, çoğunlukla süreç, hüsrarla (olumsuz) sonuçlanmaktadır. Göçmen ya hayatını kaybetmekte ya da ciddi sıkıntılar yaşamaktadır. Göç süreci boyunca başarılı olan sadece 2 karakter tespit edilebilmiştir.

Dördüncü bölümün 3. alt bölümünde, toplumbilimsel kavramlar eksenli olarak film okumaları yapılmıştır. Bu başlık altında 13 kavram üzerinden okumalar yapılmaya çalışılmıştır. İlgili kavramlar; yabancılaşıma, anomi, bürokrasi, sosyo-ekonomik sınıf, sapkınlık, seçkinler, yaşam biçimi, toplumsal rol ve statü, cinsiyet, toplumsallaşıma, stereotip, değer çatışmaları ve diğer kavramlardır.

Filmlerde yer alan veriler ışığında, göçmen bireylerin, göçün doğası itibariyle gerek kaynak gerekse hedef toplumda yabancılaşıma eğilimi içine girdikleri görülmektedir. Yabancılaşımanın çok farklı sebepleri okunmaktadır. Kişisel farklılıklar (kadın-erkek, çocuk, yabancı gelin-damat), kitlesel yabancılaşıma, yabancılaşımanın yönü (hedef-kaynak ülke veya toplum), yabancılaşıma sınıf (işçi), yabancılaşımanın yönünde etkin cinsiyet farklılıkları, kuşak farklılıkları (yetişkin-çocuk), entegre olamama kaynaklı yabancılaşıma, hedef ülkede mikro alan ve mekânlara yoğunlaşmadan, gettolaşımadan doğan mekânsal yabancılaşıma ve benzeri türler filmlerden okunabilmektedir.

Yabancılaşıma süreci, genel olarak erkeklerin kaynak toplumu geri kalmış olarak görme düşüncesiyle başlayan, daha sonra hedef toplum yaşam koşullarına adapte olamayarak, hedef toplumdan da uzaklaşan bireyler haline dönüşmesi şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Yabancılaşıma bireysel olarak da devam etmekte, ağır çalışma koşulları ve yetersiz sosyalleşme alanları nedeniyle, kişi öz benliğinde aşınmışlık hissetmektedir. Bu aşınmışlığın neticesinde bireyin anomik karaktere dönüşümü kolaylaşmakta; kendini ifade edemeyen birey, suç veya zor yollarıyla bir dışavurum sergilemektedir. Bu noktadan bakılınca, filmlerde anlatılan göç süreci, “*anomik karakter üreten bir yapı*” olarak temsil edilmektedir. Bu anlamda, incelenen filmlerin bir kısmında göçmenlerimizin imajına olumsuz ve bunu pekiştirici yüklemeler yapıldığı ifade edilebilir.

Sosyal sınıflar bakımından değerlendirildiğinde, film okumalarından elde edilen bulgulara, göçmenlerin dikey değişim hedeflerinin olumsuz sonuçlandığı görülmektedir. Ekonomik olarak refaha eren birey, sosyal tabakalar içindeki yerini çoğunlukla korumaktadır. Burada, kaynak ülkede yapılan ve kas gücüne dayalı işlerin

yoğunluğuna dikkat çekmek faydalı olacaktır. Kaynak ülkede, beden işçisi olarak çalışan göçmenin durumu, hedef ülkede değişmemektedir. Ancak köylülükten-işçiliğe geçiş, açık bir şekilde okunmaktadır. Literatür taramasında da özellikle değinilen bu durum, filmler üzerinde okunan bir realite olarak açıklanabilir. Ayrıca göçmenin ekonomik olarak güçlenmesi ile ortaya çıkan bir tezatın filmlerde hissedildiğinden bahsetmek gerekmektedir. Gerek para biriktirme arzusu, gerekse geri dönme düşüncesinin baskınlığı gibi nedenlerden dolayı, göçmenin yaşam tarzında ekonomik anlamda bir refah belirtisi izlenmemektedir. Göçmen, göç ettiği ülkede neredeyse kaynak toplumda yaşadığı sosyal refah düzeyinde yaşamaktadır. Her ne kadar şehirlerde temsil edilen bireyler olmakla beraber, refah belirtisi unsurlar (ev, araba, mobilya, kıyafet vb.) gözlenmemektedir. Sadece bir filmde (*Sarı Mercedes*) bireyin zenginliği, satın aldığı lüks araba üzerinden sunulmaktadır. Bu durum tartışmaya açık olmakla beraber, bahsedilen nedenler göz ardı edilmemelidir.

En önemli sosyal verilerden biri de, yaşam biçimi ve alışkanlıklar üzerinedir. Filmlerde temsil edilen göçmenlerin, kaynak ülkedeki alışkanlıklarını, yaşam stillerini devam ettirme gayreti içinde oldukları gözlemlenmektedir. Ayrıca kurallar ile olan ilişkileri de yeri geldiğinde gizli, yeri geldiğinde aşikâr bir şekilde alışılmış yaşam biçimleri ile sunulmuştur. Göçmenin bu noktada toplumsallaşma sürecine katılmadığı, hedef ülkenin toplumsallaştıran mekanizmalarından özellikle uzak durduğu söylenebilir. Fabrika ve benzer üretim alanları dışında, göçmenin toplumsallaşması için kullanılabilecek her hangi bir mekanizma izlenmemiştir. Göçmen yine kendi köken kaynaklarında yer alan kahvehane ve benzeri mekânlarda ve sadece kendi toplumu ile iletişim kurmaktadır. Göçmenlerin sosyalleşme alanlarının köken toplumda var olan sosyal mekânlardan çok farkı olmadığı görülmektedir. Kahvehane, lokal gibi mekanlar, gidilen ülkeye taşınmaktadır ve bu alanlar getto örneklerinde olduğu üzere bireyin sosyalleşme alanlarını oluşturmaktadır. Burada akla gelen ilk unsur, göçmenin tamamen *soyut* bir bölge oluşturma arayışı içinde olduğudur. Göçmen var olduğu toplumsal yapıdan tamamen kopuk alanlar inşa etmekte ve bu alanlarda varlığını sürdürme gayreti içine girmektedir. Bu *paralel toplum* inşa yaklaşımı dikkate değerdir. İnşa edilen *paralel toplum*, göçmende köklerinden kopma, kaybolma, yok olma korkuları üzerinden bir sığınma alanı oluşturmaktadır.

Filmlerde tespit edilen ilginç sonuçlardan biri de, göç ile yozlaşmanın beraber hareketliliğidir. Özellikle göçmen erkek karakter, göç ettiği ülkede kadın, içki, kumar gibi

unsurlara çok hızlı adapte olmaktadır. Erkek karakterlerin bu hızlı değişimi ve hızlı adaptasyonu, kaynak ülke ve kültürüyle olan bağlarının çok hızlı yıpranmasına ve kopmasına yol açmaktadır. Göçmen bireylerin yozlaşması hakkında yapılan akademik çalışmalara, filmler yoluyla katkı yapılabilir. Bu katkı kadar, yozlaşmanın sosyolojik ve psikolojik yönü, dikkat çeken ve araştırılması gereken bir araştırma konusu olarak durmaktadır.

Filmlerde çok fazla seçkinlere ilişkin bulgu bulunmamaktadır. Ayrıca hedef ülke insanı ile olan ilişkiler bazında ve filmler genelinde, göçmenler ile hedef ülkenin yerli halkı arasında önemli detay bir ilişki gözlemlenmemiştir. Göçmen, özellikle Alman veya diğer ülke vatandaşları ile iletişim kurmaktan çekinmekte; kısıtlı kurulan iletişimlere ise çoğunlukla ön yargılar üzerine bina edilmektedir. Bu bağlamda istisna birkaç film haricinde, göçmenlerin gittikleri ülke insanları ile belirgin bir iletişime geçtikleri söylenemez. Bu iletişimsizliğin temelinde dil sorunları olduğu ortadadır. Gerek filmlerde kullanılan, gerekse literatürde yer alan göçmenlerin dil sorunları ile ilgili veriler çerçevesinde, göçmenin hedef toplumla olan iletişimsizliği, filmlerden okunan bulgular üzerinden de dil eksenli olarak ortaya çıkmaktadır.

Değer çatışmaları, pek çok konuya ilişkin olarak karşılaşılan bir durumdur. Bunlar şöyle özetlenebilir: Göçmen karakter çoğunlukla geleneksel Anadolu köylüsü profili çizmektedir. *Ahlaklı, namuslu, değerleri olan* karakterler üzerine bina edilen göçmen karakteri; Avrupalı yaşam tarzına *adaptasyon sürecinde değer çatışması* yaşamaktadır. Bu çatışmanın en fazla gözlemlendiği alan *cinselliktir*. Avrupa'ya gelen göçmen erkek, aldatma tutumu içine girmeye başlamakta (*Dönüş, Almanya Acı Vatan, Polizei* adlı filmler), geride kalan veya hedef ülkede beraber yaşadığı kadın yerine, Avrupalı kadınlarla birlikte olmaktadır. Bir diğer değer çatışması örneği olarak "*Gurbetçi Şaban*" adlı film verilebilir. Filmde, Alman devletini aldatarak gelir elde etme yöntemi, *akıllılık veya kurnazlık* şeklinde temsil edilmektedir. Bu klasik bir değer probleminin göçmen üzerinden yansımalarıdır. Buradaki çatışma, *birey-devlet* üzerine kurulu bir çatışma olarak yansıtılmaktadır. "*Sarı Mercedes*" adlı filmde yer alan, *başkasının yerine geçerek, Almanya'ya gitme* eylemi, *kişi ve toplumsal değerlere ters* bir tutumdur. Karakter, sürekli başına gelen olumsuzluklar ile yaptıkları arasında bağ kurmaktadır. Ana karakterin gerçekleştirdiği bu eylem, toplum tarafından da kınanmaktadır.

Toplumsal ve dini değerler açısından kabul edilmeyen *zina, kumar, içki ve benzeri durumlar*, filmlerde göçmen işçinin değer çatışmasını tasvir için kullanılan en yoğun

argümanlardır. Kaynak toplumda sakin ve değer yargılarının önemi eksenli bir yaşantı üzerine kurulu göçmen hayatı, göçle birlikte hedef ülkede dönüşüm geçirmekte, serbest cinsel hayat, kumar, içki gibi köken değerlerine ters eylemlerin içine girilmektedir.

Bulgu analizinin son aşamasında bir deneme yapılmış, daha önceki bölümlerde detaylı içerikleriyle çalışılan 20 filmde seçilen 3 filmde, içerik analizinin detay örneklerinde kullanılabilecek göstergebilimsel analiz tekniğiyle bulgulara ulaşılması denenmiştir. Çoklu film analizlerinde kullanılması zor bir yöntem olduğundan, içerik analizinde vurgulayıcı noktalarda kullanılabilecek örneklere değinmek açısından 3 filme ve seçme sekanslarına odaklanılmıştır.

Söz konusu incelenen seçme sekanslar, daha önce de vurgulandığı üzere şu filmlerden seçilmiştir:

- Baba (1972-Yılmaz Güney) 2 sekans
- Otobüs (1974 -Tunç Okan) 3 sekans
- Almanya Acı Vatan (1979-Şerif Gören) 4 sekans

Bu filmlerde görüntüsel anlatım, gösterge çözümlemesi ve ikili karşıtlıklar yoluyla yansıtılmaya çalışılan görsel sosyolojik veriler tespit edilmeye çalışılmıştır.

İncelenen filmlerde göstergelerin önemli bir bölümü yaşam koşulları ile ilintilidir. Çalışılan fabrika, yaşanan şehir, yaşam alanları, evler veya yurtlar, yaşam alanlarının düzenlenişi ve sosyalleşme alanları, film akışı içinde yer alan görseller yoluyla okunabilmektedir. Kişinin Berlin'e ulaştığı, *Berlin Duvarı*; Türkiye'ye girdiği ise *Kapıkule Gümrük Kapısı* gibi görsel unsurlar yoluyla anlatılmaktadır.

Filmlerde yer alan ikili karşıtlıklar yoluyla ise, film örgüsü güçlendirilmiştir. Göstergebilimin film analizi olarak kullanılması kabul edilen bir teknik olmakla beraber, yapılabilecek yorumların öznel olma ihtimali, bu teknik ile ilgili soru işaretlerini güçlendirmektedir. Bu anlamda özellikle soyut ifadelerin anlamlandırılmasında karşımıza çıkan kültürel farklılıklar göz ardı edilmemelidir. Her ne kadar kısmi bir deneme olarak çalışmada göstergebilim analiz tekniği kullanılsa dahi, çoklu filmler için bu tekniğin kullanılabilirliği sınırlı durmaktadır. Filmler içinde çok fazla gösterge bulunması ve her sahnenin anlamlandırılmaya çalışılması, abartılı bir iş gücü, zaman ve emek gerektirecektir. Bunun dışında filmlerde seçilen sekanslarda yer alan kareler veya sahneler yoluyla göstergebilimin uygulanmasının ise bütünü tasvir etmekte yeterli olamayacağı kaygıları ortaya çıkmaktadır.

Çalışma filmlerinin incelenmesi sonucunda, özellikle dönemin göç süreçlerine ilişkin yaşam koşullarının sosyolojik boyutta perdeye yansımalarında çok belirgin olduğu söylenebilir. Bu açıdan sosyolojik bir kavramın yorumlanmasında görsel metinlerden elde edilen verilerin kullanılması, verimli ve uygun bir yöntem olarak durmaktadır. Gerek literatür taramasında, gerekse çalışmanın diğer bölümlerinde üzerinde durulan bu olgu, sosyolojik bakış için yeni olmakla birlikte, olumlu sonuçlar doğurabilecektir. Film çözümlemelerinin zorluğu bu aşamada karşımıza çıkan en önemli problemdir. Ayrıca yönetmen veya senaristin ideolojik söylem bağlamında geliştirdiği ve anlatı düzenine uyarladıkları olaylar örgüsü, kişi veya grupların öznel söylemlerini taşıyabilmektedir. Yönetmenin ideolojik duruşu, filmin anlatım örgüsünde hissedilmekte ve olguların objektif olarak algılanmasının kimi zaman önüne geçebilmektedir. Bu eksikliğe rağmen, özellikle filmlerde incelenen döneme ait sosyo-kültürel yapılar, yaşam tarzı, mekân gibi sosyoloji açısından elzem olarak nitelenen veriler, her filmin içinde konu veya anlatının ötesinde doğal olarak durmaktadır.

Çalışma kapsamında gelecekte yapılabilecek çalışmalar için verilebilecek genel önerileri ise şöyle özetlemek mümkündür: 1971-1994 yılları arasında, Türkiye kökenli yönetmenler tarafından çekilen filmler incelense de, genel bir bakış açısı sunmak adına literatür kısmında yabancı yönetmenler ve göçmen yönetmenlerin filmlerine de değinilmiş ve ileride kullanılabilecek sınıflamalar yapılmıştır. Bu çalışmanın ileriki aşamalarda göçmen filmleri veya yabancı yönetmenlerin filmleri ile kıyaslanabilir veriler içermesi, bu açıdan yeni çalışmalara da kapı aralamaktadır. Özellikle göçün kültürel boyutta nasıl algılandığı, bu noktada önemlidir. Fassbinder'in yaklaşımları ve Chansel'in söylemleri ekseninde, göçmeni *kapıdaki yabancı* olarak algılayan *Avrupa sineması* ile göçmeni arabesk unsurlarla sunan Türk Sineması arasındaki farklar bu kıyaslar yoluyla incelenebilir. Literatür taramasında kısaca yer verilen ve son dönemde çok fazla dikkat çeken, Türkiye kökenli göçmen yönetmenlerin filmleri, bu noktada dikkate değerdir. Çalışmada incelenen filmler ile 1994 sonrası çekilen ve göçmen yönetmenler tarafından üretilen filmler arasında ciddi konu, içerik, söylem farklılıkları bulunmaktadır. Gerek karakterlerin değişimi, gerekse sosyal meselelere oldukça sert bir bakış açısıyla yaklaşan anlatım diliyle, göçmen sinemasının dönem filmlerinden belirgin şekilde ayrıldığı gözlemlenmiştir. Göç filmlerinde dramatik göç yolculukları, geride kalanlar ile ilgili hikâyeler, göç edilen ülkede yaşanan problemler gibi belirgin sosyo-kültürel konular işlenmişken; göçmen sinemasının daha çok göçmen bireyin psiko-sosyal durumunu

ortaya koyan temaları işlediği gözlemlenmiştir. Göçmenin içsel yalnızlığı, köken toplumla olan çatışması, kültürler arası sıkışmışlık, uyuşturucu, suç, şiddet ve Avrupa toplumu ile ilişkiler eksenli bu filmler, burada incelenen dönem filmlerinden, hem sinematografik hem de sosyolojik bakış açısıyla keskin bir şekilde ayrılmaktadır.

Çalışma kapsamında yapılan incelemeler ve kıyaslamalar neticesinde, dönem verileri ile uyuşan ve zaman zaman dönem verileri için de hiç değinilmemiş detaylara ulaşılmıştır. Bu bağlamda çalışma oldukça özgün durmaktadır. Ayrıca çalışmanın göç olgusu ile gerçek anlamda bu düzeyde yoğun ilk defa karşılaşan ve zorunlu olarak ev sahipliği yapan Türkiye açısından, göçmenleri anlama eğilimlerini belirlemek adına önemli olduğu düşünülebilir. Günümüz (2016 yılı) itibarıyla 2 milyonu aşkın göçmenin Türkiye'ye göç etmesi ve iş piyasasında yer almaya çalışması ile 2 milyonu aşkın göçmenin Almanya'da yaşadıkları arasında benzeşimler kurulabilir.

Sonuç olarak, başta göç olgusu olmakla birlikte, sosyolojik veri kaynağı olarak filmler ve diğer görsel metinlerin kullanımının yaygınlaştırılması faydalı durmaktadır. Yaşanabilecek sorunlar, yapılacak çalışmaların fazlalığı neticesinde elde edilecek kolektif bilgi ile aşılabilecektir. Ayrıca sinema gibi toplumsal değişim üzerinde etkili olan bir unsurun sosyoloji alanında başka yönleriyle de daha fazla temsil edilmesinin ve veri kaynağı olarak kullanılmasının gerekliliği ortadadır.

Her film sosyal bir durum; her durum sosyolojik bir çözümlemeyi beraberinde getirecektir.

KAYNAKLAR

- Abadan, N. (1964). *Batı Almanya'daki Türk İşçileri ve Sorunları*. Ankara: T.C. Başbakanlık Devlet Planlama Teşkilatı.
- Abadan Unat, N. (1976). *Turkish Workers in Europe, 1960-1975: A Socio-Economic Reappraisal*. Leiden: Brill Academic Pub.
- Abadan Unat, N. (2002). *Bitmeyen Göç Konuk İşçilikten Ulus-Ötesi Yurttaşlığa*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Abadan Unat, N. (2007). Türk Dış Göçünün Aşamaları: 1950'li Yıllardan 2000'li Yıllara. A. Kaya, & B. Şahin içinde, *Kökler ve Yollar* (s. 3-19). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Abadan, N. (1964). *Batı Almanya'daki Türk İşçileri ve Sorunları*. Ankara: T.C. Başbakanlık Devlet Planlama Teşkilatı.
- Abel, M. (2013). *The Counter-Cinema of the Berlin School*. New York: Camden House.
- Aksoy, O. (Yöneten). (1974). *Almanyalı Yarım* [Sinema Filmi].
- Akyıldız, H. (1998). "Bireysel ve Toplumsal Boyutlarıyla Yabancılaşma". *S. Demirel Üniversitesi İ.İ.B.F. Dergisi*(3), 163-176.
- Akyol, A. F. (2008). "Parçalanmış Kimlikler; Fransa'daki Göçmen Türk Kadınlarının Özel Kamusal Stratejileri". D. Danış, & V. İrtiş (Dü) içinde, *Entegrasyonun Ötesinde Türkiye'den Fransa'ya Göç ve Göçmenlik Halleri* (s. 223-234). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Alan Ernek, A. (2007). "Etnografik Veri İçeren Belgesel Filmlere Türkiye'den Üç Örnek". *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Hakemli Dergisi*(29), 27-49.
- Alkın, Ö. (2015). "Rewriting" Turkish-German Cinema From the Bottom-Up: Turkish Emigration Cinema. İ. Sirkeci, B. D. Şeker, & A. Çağlar içinde, *Turkish Migration, Identity and Integration* (s. 115-131). London: Transnational Press .
- Anık, M. (2012). "Türk Sinemasında Yurtdışına Göç Olgusu". E. Yılmaz içinde, *Türk Sinemasında Sosyal Meseleler* (s. 31-58). İstanbul: Başka Yerler Yayınları.
- Atabek, G. Ş., & Atabek, Ü. (2007). *Medya Metinlerini Çözümlemek*. Ankara: Siyasal Kitapevi.
- Avcı , G. (2006). "Comparing Integration Policies and Outcomes: Turks in the Netherlands and Germany". *Turkish Studies*, 7(1), 67-84.

- Aydın, F. (2014). *Uluslararası İşgücü Anlaşmaları*. Ankara: T.C.Çalışma ve Sosyal Güvenlik Bakanlığı.
- Aysever, E. (2005, Kasım 18). *Dehşet Ülkesi*. Ağustos 10, 2015 tarihinde <http://www.birgun.net/>: <http://www.birgun.net/haber-detay/dehset-ulkesi-8398.html> adresinden alındı
- Aytaç, D. (2002). *Sosyoloji - Bir Giriş Denemesi*. Elazığ: Üniversite Kitabevi.
- Aziz, A. (2008). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntem ve Teknikleri*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Bahar, H. İ. (2009). *Sosyoloji*. Ankara: Usak Yayınları.
- Bali, R. N. (2011). *Anadolu'dan Yeni Dünya'ya*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Barthes, R. (1979). *Göstergebilim İlkeleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Başer, T. (Yöneten). (1986). *40 Metrekare Almanya* [Sinema Filmi].
- Başer, T. (Yöneten). (1988). *Sahte Cennete Veda* [Sinema Filmi].
- Başkurt, İ. (2009). "Almanya'da Yaşayan Türk Göçmenleri Kimlik Problemi". *Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi Dergisi*, 81-94.
- Bazin, A. (1967). *What is Cinema?* (H. Gray, Çev.) Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press.
- Bellour, R. (2001). *The Analysis of Film*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Benjamin, W. (1999). "Little History of Photography". M. Jennings, H. Eiland, & G. Smith (Dü) içinde, *Selected Writings Volume 2 1927-1934* (s. 506-530). The Belknap Press of Harvard University Press.
- Berger, A. (2012). *Kültür Eleştirisi - Kültürel Kavramlara Giriş*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Berger, A. A. (1995). *Cultural Criticism: A Primer of Key Concepts*. California: Sage Publications.
- Berger, A. A. (1996). *Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri*. (N. Ulutak, A. Tunç, Dü, M. Barkan, U. Demiray, D. Güler, N. Bayram , A. Tunç , N. Ulutak, & A. Yüksel, Çev.) Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi.
- Berger, J. (2006). *Görme Biçimleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, J., & Mohr, J. (2011). *Yedinci Adam - Avrupa'daki Göçmen İşçilerin Öyküsü*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Bilgiç, F. (2002). *Türk Sinemasında 1980 Sonrasında Üslup Arayışları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

- Bilgin, N. (2006). *Sosyal Bilimlerde İçerik Analizi Teknikler ve Örnek Çalışmalar*. Ankara: Siyasal Kitapevi.
- Büker, S. (2010). *Sinemada Anlam Yaratma*. İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- Büyükdüvenci, S., & Öztürk, S. R. (1997). *Postmodernizm ve Sinema*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Casetti, F. (1999). *Theories of Cinema, 1945-1995*. Austin: University of Texas Press.
- Casiño, C. T. (2010). "Why People Move: A Prolegomenon to Diaspora Missiology". *Torch Trinity Journal*(13), 19-44.
- Castles, S. (2007). "Twenty-First-Century Migration as a Challenge to Sociology". *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 351-371.
- Castles, S., & Miller, M. (2008). *Göçler Çağı - Modern Dünyada Uluslararası Göç Hareketleri*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Central Register of Foreigners. (2014, Aralık 31). *Foreign population on 31 December 2014, by sex and selected citizenships*. Ocak 20, 2016 tarihinde <https://www.destatis.de>:
<https://www.destatis.de/EN/FactsFigures/SocietyState/Population/Migration/Integration/ForeignPopulation/Tables/Gender.html> adresinden alındı
- Chansel, D. (2003). *Beyaz Perdedeki Avrupa Tarih Öğretimi ve Sinema*. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayını.
- Chaplin, C. (Yöneten). (1936). *Modern Zamanlar* [Sinema Filmi].
- Coşkun, E. E. (2011). *Dünya Sinemasında Akımlar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Çakır, S. (2011). "Geleneksel Türk Kültüründe Göç ve Toplumsal Değişme". *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*(24), 129-142.
- Çetin, S. (Yöneten). (1993). *Berlin in Berlin* [Sinema Filmi].
- Danış, D., & İrtiş, V. (2008). *Entegrasyonun Ötesinde Türkiye'den Fransa'ya Göç ve Göçmenlik Halleri*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Deliormanlı, E. (2006). Fatih Akın'ın "Aksanlı" Sineması. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Ankara.
- Demircioğlu, A. M. (1984). Federal Almanya'dan Kesin Dönüş Yapan İşgücü. *Amme İdaresi Dergisi*, 17(2), 98-111.
- Denzin, N. K. (1995). *The Cinematic Society: The Voyeur's Gaze*. U.S.A: Sage Publications.
- Diken, B., & Laustsen, C. B. (2011). *Filmlerle Sosyoloji*. İstanbul: Metis Yayınları.

- Dinçer, S. (2013). "İlk Gurbetçiler: Harput'tan ABD'ye Emek Göçü". *Fırat Üniversitesi Harput Uygulama ve Araştırma Merkezi Geçmişten Geleceğe Harput Sempozyumu* (s. 307-319). Elazığ: Fırat Üniversitesi.
- Dmytryk, E. (1993). *Sinemada Kurgu*. İstanbul: Afa Yayıncılık.
- Dora, S. (2003). *Büyüyen Fotoğraf Küçülen Sosyoloji*. İstanbul: Babil Yayınları.
- Dönmez-Colin, G. (2014). *The Routledge Dictionary of Turkish Cinema*. New York: Routledge.
- Duverger, M. (1973). *Sosyal Bilimlere Giriş*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Dünel, F. (2014, Ağustos 5). *Migration and Ethnic Minorities in Germany: Impacts on Youth Crime, Juvenile Justice and Youth Imprisonment*. Ağustos 5, 2014 tarihinde <http://www.rsfs.uni-greifswald.de/>: http://www.rsfs.uni-greifswald.de/fileadmin/mediapool/lehrstuehle/duenkel/Germany_youngMi g.pdf adresinden alındı
- Elmas, O. (Yöneten). (1974). *El Kapısı* [Sinema Filmi].
- Elmas, O. (Yöneten). (1987). *Alamancının Karısı* [Sinema Filmi].
- Erder, S. (2006). *Refah Toplumunda Getto*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Erdoğan, İ. (2009). *İletişimi Anlamak*. Ankara: Erk Yayınları.
- Ergil, D. (1978, Eylül-Aralık). "Yabancılaşma Kuramına İlk Katkılar". *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, 33(3), 93-108.
- Esen, Ş. (2000). *80'ler Türkiye'sinde Sinema*. İstanbul: BetaBasım Yayım Dağıtım A.Ş.
- Ezra, E., & Rowden, T. (2006). *Transnational Cinema: The Film Reader*. Oxon: Routledge.
- Fassbinder, R. W. (Yöneten). (1969). *Katzelmacher* [Sinema Filmi].
- Fassbinder, R. W. (Yöneten). (1974). *Angst Essen Seele auf* [Sinema Filmi].
- Figenli, Y. (Yöneten). (1988). *Almanya Acı Gurbet* [Sinema Filmi].
- Fikrimin İnce Gülü - Sarı Mercedes*. (2014, Eylül). Eylül 01, 2014 tarihinde [sinematurk.com](http://www.sinematurk.com) Web sitesi: <http://www.sinematurk.com/film/1168-fikrimin-ince-gulu-sari-mercedes/> adresinden alındı
- Geray, H. (2004). *Toplumsal Araştırmalarda Nicel ve Nitel Yöntemlere Giriş*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Gökçe, O. (2006). *İçerik Analizi Kuramsal ve Pratik Bilgiler*. Ankara: Siyasal Kitabevi.

- Göktuna Yaylacı, F. (2005). *Türk Sinemasında Dış Göç Süresi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Sosyoloji Anabilim Dalı.
- Gönüllü, M. (1996). "Dış Göç". *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*(1), 94-105.
- Gören, Ş. (Yöneten). (1979). *Almanya Acı Vatan* [Sinema Filmi].
- Gören, Ş. (Yöneten). (1988). *Polizei* [Sinema Filmi].
- Grady, J. (1996). "The Scope of Visual Sociology". *Visual Studies*(11), 10-24.
- Grady, J. (2011). "Becoming a Visual Sociologist". *Sociological Imagination*, 38(1/2), 83-119.
- Gurbet - In der Fremde*. (tarih yok). Aralık 1, 2015 tarihinde www.film.at/gurbet_in_der_fremde adresinden alındı
- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Güçhan, G. (1993). "Sinema Toplum İlişkileri". *Kurgu Dergisi*(12), 57-71.
- Güncel Türkçe Sözlük*. (tarih yok). Eylül 20, 2013 tarihinde Türk Dil Kurumu: www.tdk.gov.tr adresinden alındı
- Gündüz, O. (2012). "Türk Sosyolojisinin Yeni Çalışma Mecraları". *Sosyoloji Konferansları (Istanbul Journal of Sociological Studies)*, 2(46), 75-89.
- Güney, Y. (Yöneten). (1971). *Baba* [Sinema Filmi].
- Güngör, N. (2011). *İletişim / Kuramlar ve Yaklaşımlar*. Ankara: Ekinoks Yayın Dağıtım.
- Hake, S. (2007). *German National Cinema*. New York: Routledge.
- Hake, S., & Mennel, B. (2012). *Turkish German Cinema In The New Millennium: Sites, Sounds, and Screens*. New York, Oxford: Berghahn Books.
- Harper, D. (1988, Spring). "Visual Sociology: Expanding Sociological Vision". *The American Sociologist*, 19(1), 54-70.
- Hekimler, O. (2009). Günümüzde Almanya'daki Türk Varlığının Sosyal Yansımaları. *Sosyal Bilimler Metinleri*, 5-30.
- Ich Bin Tochter Meiner Mutter*. (tarih yok). Aralık 15, 2015 tarihinde www.cinema.de/film/ich-bin-tochter-meiner-mutter,1316546.html adresinden alındı
- İçduygu, A. (2012). *Kentler ve Göç - Türkiye, İtalya, İspanya Örnekleri*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

- İçduygu, A., & Biehl, K. (2012). "Türkiye'ye Yönelik Göçün Değişen Yörüngesi". *Kentler ve Göç Türkiye, İtalya, İspanya* (s. 9-73). içinde İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- İçli, G. (2003). *Sosyolojiye Giriş*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- International Visual Sociology Association*. (2013, Eylül 30). 2015 tarihinde <http://visualsociology.org/> adresinden alındı
- Internet Movie Database*. (tarih yok). Ağustos 7, 2014 tarihinde <http://www.imdb.com/title/tt0089056/> adresinden alındı
- Kaçmazoğlu, H. B. (2011). *Türk Sosyoloji Tarihine Giriş I - Ön Koşullar-*. İstanbul: Birey Yayıncılık.
- Kalkan, F. (1992). *Sinema Toplumbilimi - Türk Sineması Üzerine Bir Deneme*. İzmir: Ajans Tümer Yayınları.
- Kaplan, F. N. (2003, Aralık). "Toplumsal Konumu ve Bu Konumunun Değişimiyle Türk Sinemasında Kadın". *İstanbul Ticaret Üniversitesi Dergisi*(4), 149-173.
- Karaca, K. (2013, Aralık 9). *Türkiye'nin Vizesiz Avrupa Serüveni*. Kasım 24, 2014 tarihinde <http://www.dw.de/>: <http://www.dw.de/t%C3%BCrkiyenin-vizesiz-avrupa-ser%C3%BCveni/a-17280737> adresinden alındı
- Kaya, A. (2010). *Sinemada Oryantalist Temsiller: Fatih Akin ve Ferzan Özpetek Filmleri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Bolu: Abant İzzet Baysal Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kaya, A., & Kentel, F. (2005). *Euro-Türkler: Türkiye ile Avrupa Birliği Arasında Köprü mü, Engel mi?* İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Kaya, A., & Şahin, B. (2007). *Kökler ve Yollar - Türkiye'de Göç Süreçleri*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Kaya, İ. (2008). "Euro Turks: From Guest Workers to European Citizenship". *Eastern Geographical Review*, 13(19), 149-166.
- Kebab Connection*. (tarih yok). Aralık 1, 2015 tarihinde www.imdb.com: <http://www.imdb.com/title/tt0177882/> adresinden alındı
- Kılıç, L. (2012). *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Kivisto, P., & Pittman, D. (2013). "Goffman's Dramaturgical Sociology". P. Kivisto içinde, *Illuminating Social Life* (s. 271-290). SAGE Publications, Inc .

- Knight, J. (2004). *New German Cinema: Images of a Generation*. London: Wallflower Press.
- Koçtürk, M. (2008, Temmuz). *Almanya'ya Göçün Tarihi*. Ağustos 19, 2014 tarihinde <http://www.diegaste.de>: <http://www.diegaste.de/pdf/diegaste-sayi2.pdf> adresinden alındı
- Kongar, E. (1981). "Yeni Yüksek Öğretim Yasası ve Anomi". *Ekonomik Yaklaşım*, 161-168.
- Konyar, R., & Günay, E. (Yönetenler). (1988). *Vatan Yolu* [Sinema Filmi].
- Köktürk, G. V. (2012). "A Theoretical Overview Of the Language of Visual Sociology". *Akdeniz Language Studies Conference 2012* (s. 1200-1203). Elsevier Ltd.
- Kurçenli, Y. (Yöneten). (1984). *Ölmez Ağacı* [Sinema Filmi].
- Kurtiz, T. (Yöneten). (1979). *Gül Hasan* [Sinema Filmi].
- Lee, E. (1966). "A Theory of Migration". *Demography*, 3(1), 47-57.
- Lotman, Y. M. (2012). *Sinema Göstegebilimi*. Ankara: Nirengi Kitap.
- MacDougall, D. (1997). "The Visual in Anthropology". M. Banks, & H. Morphy (Dü) içinde, *Rethinking Visual Anthropology* (s. 276-295). New Haven: Yale University Press.
- Macionis, J. J., & Plummer, K. (2005). *Sociology A Global Introduction*. Essex: Pearson Education Limited.
- Makal, O. (1994). *Sinemada Yedinci Adam*. İzmir: Ege Yayıncılık.
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. (O. Akınhay, & D. Kömürcü , Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Martin, P. L. (1991). *Bitmeyen Öykü: Batı Avrupa'ya Türk İşçi Göçü*. Ankara: Uluslararası Çalışma Bürosu.
- Martin, P. L. (1991). *Bitmeyen Öykü: Batı Avrupa'ya Türk İşçi Göçü (Özellikle Federal Alman Cumhuriyeti'ne)*. Ankara: Uluslararası Çalışma Örgütü.
- Mein Vater, der Gastarbeiter*. (tarih yok). Aralık 15, 2015 tarihinde www.imdb.com: <http://www.imdb.com/title/tt0209142/> adresinden alındı
- Monaco, J. (1981). *How to Read a Film: Movies, Media, and Beyond*. New York: Oxford UP.
- Naficy, H. (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. New Jersey: Princeton University Press.

- Neubauer, J. (2011). *Türkische Deutsche, Kanakster und Deutschländer*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Neuendorf, K. A. (2002). *The Content Analysis Guidebook*. California: Sage Publications Inc.
- Nevşehir, O. (2010). *A Migration Study Through Turkish-German Movie Directors*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Nuruan, M., Güneş, T., Şen, R. B., Güneş, S., Kalaycı, A. R., & Kaplan, M. (2005). *Federal Almanya'da Yaşayan Türklerin Aile Yapısı ve Sorunları Araştırması*. Eylül 12, 2013 tarihinde <http://www.ailetoplum.gov.tr>: http://www.ailetoplum.gov.tr/upload/athgm.gov.tr/mce/eskisite/files/almany_a.pdf adresinden alındı
- Okan, T. (Yöneten). (1974). *Otobüs* [Sinema Filmi].
- Okan, T. (Yöneten). (1992). *Sarı Mercedes* [Sinema Filmi].
- Onaran, A. Ş. (1995). *Türk Sineması*. İstanbul: Kitle Yayınları.
- Öğülmüş, S. (1991). "İçerik Çözümlemesi". *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 24(1), 213-228.
- Öner, İ. (2004). *Kadınların Kırdan Kente Yeniden Yerleşime Cevabı: Elazığ'da Keban Barajı Kadın Göçmenleri Örneği*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi*. Ankara: İmge Kitapevi Yayınları.
- Özgüç, A. (1993). *100 Filmde Başlangıcından Günümüze / Türk Sineması*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Par, A. T. (2009). *El Kapılarında Yeşilçam: 1970-1990 Arası Türkiye'de Dış Göç-Sinema İlişkisi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: T.C. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Parsa, A. F. (2004). "İmgenin Gücü ve Görsel Kültürün Yükselişi". M. Işık (Dü.) içinde, *Medyada Yeni Yaklaşımlar* (s. 59-66). Konya: Eğitim Kitabevi Yayınları.
- Parsa, S. (2008). *Film Çözümlemeleri*. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Pekmezoğlu, O. (Yöneten). (1974). *Almanya'da Bir Türk Kızı* [Sinema Filmi].
- Pişkin, G. (2010). "Türkiye'de Göç ve Türk Sinemasına Yansımaları: 1960-2009". *E-. Journal of New World Sciences Academy*, 5(1), 45-65.
- Popper, K. R. (2013). *Açık Toplum ve Düşmanları*. Ankara: Liberte Yayınları.

- Radikal Gazetesi*. (2014, Kasım). Eylül 01, 2015 tarihinde http://www.radikal.com.tr/tvrehberi/tv2/kebab_connection/604630/ adresinden alındı
- Richter, M. (2005). *Geldiler ve Kaldılar... Almanya Türkleri'nin Yaşam Öyküleri*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Rifat, M. (2009). *Göstergebilimin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Rose, G. (2012). *Visual Methodologies*. London: Sage Publications.
- Rosten, L. C. (1941). *Hollywood: the Movie Colony, the Movie Makers*. Harcourt, Brace and Company.
- Sağlam, S. (2006, Güz). "Türkiye'de İç Göç Olgusu ve Kentleşme". *Türkiyat Araştırmaları*(5), 33-44.
- Schöning, C. (1978). "Almanya'da Yabancı İşçiler Üzerine Sinema Filmleri". *Sosyoloji Konferansları Dergisi*(16), 90-101.
- Sema Poyraz. (2014). Ocak 17, 2014 tarihinde Kamera Arkası: <http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/semapoyraz.html> adresinden alındı
- Serarslan, M., & Özgür , Ö. (2009). "Sinema ve Göç: Yeni Hayat Arayışlarının Sinematografik Sunumu". *I. Uluslararası Davraz Kongresi Bildiriler Kitabı*. Isparta : Süleyman Demirel Üniversitesi.
- Sezal, İ. (2003). *Sosyolojiye Giriş*. Ankara: Martı Kitap ve Yayınevi.
- Silverman, D. (2010). *Doing Qualitative Research* . London: Sage Publications.
- Slattey, M. (2008). *Sosyolojide Temel Fikirler*. Bursa: Sentez Yayın.
- Social Grade*. (tarih yok). Kasım 25, 2014 tarihinde National Readership Survey: <http://www.nrs.co.uk/nrs-print/lifestyle-and-classification-data/social-grade/> adresinden alındı
- Suğanlı, M. (2003, Mart). Almanyada Yaşayan ve T.C.M. Bankası'nda Dövizleri Bulunan Türklerin Sosyo-Ekonomik Yapısı ve İşçi Dövizleri. Ankara: T.C. Cumhuriyet MerkezBankası İşçi Dövizleri Genel Müdürlüğü.
- Sutherland, J. A., & Feltey, K. (2013). *Cinematic Sociology Social Life in Film*. California: Pine Forge Press.
- Şahin , S. (2012). "Almanya'ya Türk Vatandaşlarının Göçünün 51. Yılı.Kazanımlar ve Tehditler". *H.Ü. Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Araştırmaları E-Dergisi*, 1-16.

- Şahin, C. (2001). "Yurt Dışı Göçün Bireyin Psikolojik Sağlığı Üzerindeki Etkisine İlişkin Kuramsal Bir İnceleme". *G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 21(2), 57-67.
- Şentürk, D. R. (2007). *Postmodern Kaos ve Sinema*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Şenyapılı, Ö. (1977). *TV'nin Türk Toplumuna Etkileri*. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Şoray, T. (Yöneten). (1972). *Dönüş* [Sinema Filmi].
- T.C. Başbakanlık Yurtdışı Türkler ve Akraba Toplulukları Başkanlığı. (2011). *Avrupa'da Yaşayan Türkler: Yaz Tatili Döneminde Türkiye'ye Gelen Türkler Örneği Saha Araştırması*. Ankara: T.C. Başbakanlık Yurtdışı Türkler ve Akraba Toplulukları Başkanlığı.
- T.C. Bayındırlık ve İskân Bakanlığı. (2009). *Kentleşme Şûrası, Kentsel Yoksulluk, Göç ve Sosyal Politikalar Raporu*. Ankara: T.C. Bayındırlık ve İskân Bakanlığı.
- Taşkın, E., & Çetin, A. (2012, Ağustos). "Kadın Yöneticilerin Cam Tavan Algısının Cam Tavanı Aşma Stratejilerine Etkisi: Bursa Örneği". *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*(33), 19-34.
- Tatlıdil, E. (Aralık 1983/Ocak 1984). "Yurt Dışı İşçi Göçüne İlişkin Kuramsal Yaklaşımlar". *Seminer Dergisi*(2/3), 112-120.
- Tekin, A. (1996). *Göstergebilim ve Sinema, Temel Kavramlar Retorik Göstergebilimsel Çözümleme Yöntemi Model Önerisi ve Bir Örnek Çözümleme 2001: A Space Odyssey*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- The World Bank. (tarih yok). Ekim 7, 2015 tarihinde The World Bank: <http://data.worldbank.org/indicator/SL.UEM.TOTL.ZS?page=1> adresinden alındı
- Tibet, K. (Yöneten). (1985). *Gurbetçi Şaban* [Sinema Filmi].
- Toksöz, G. (2006). *Uluslararası Emek Göçü*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Tosun, A. F. (2006). *Almanya'da Yaşayan Türk Yönetmenlerin Filmlerinde Göçmen Olgusu*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Turan, K. (1997). *Almanya'da Türk Olmak*. Ankara : T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı.
- Uçanoğlu, Y. (Yöneten). (1984). *Gurbet* [Sinema Filmi].

- Usai, P. C. (1996). The Early Years Origins and Survival. G. N. Smith (Dü.) içinde, *The Oxford History of World Cinema*. Oxford University Press.
- Üner, S. (1972). *Nüfusbilim Sözlüğü*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Vassaf, G. (2002). *Daha Sesimizi Duyurmadık - Avrupa'da Türk İşçi Çocukları*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Wallraff, G. (1986). *En Alttakiler*. (O. Okkan, Çev.) Köln: Milliyet Yayınları.
- Wollen, P. (2008). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Yalçın, C. (2004). *Göç Sosyolojisi*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Yaren, Ö. (2008). *Altyazılı Rüya*. Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.
- Yaren, Ö. (2009). "Trans-kimliksel Kesişmeler: Avrupa'daki Eşcinsel ve Göçmen Sinema Pratikleri". S. Arslan, V. Aytar, D. Karaosmanoğlu, & S. Kırca Schroder (Dü.) içinde, *Avrupa'da Medya Kültür ve Kimlik* (s. 292-305). Bahçeşehir Üniversitesi Yayınları.
- Yayın, D. (2014, Ocak 17). Türk Sinemasında Göç Filmleri. (M. Demir, Röportaj Yapan)
- Yıldırım, P., & Şimşek, P. (2008). *Sosyol Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yıldız, E. (2008). *Gecekondu Sineması*. İstanbul: Hayalet Kitap.
- Yılmaz, E. (2012). *Türk Sinemasında Sosyal Meseleler*. İstanbul: Başka Yerler Yayınları.
- Yılmaz, M. Y. (2014). "İki Dillilik Olgusu ve Almanya'daki Türklerin İki Dilli Eğitim Sorunu". *Turkish Studies*, 9(3), 1641-1651.
- Yurtdışındaki Vatandaşlarımızla İlgili Sayısal Bilgiler*. (tarih yok). Aralık 25, 2013 tarihinde Çalışma ve Sosyal Güvenlik Bakanlığı : <http://www.csgeb.gov.tr/csgebPortal/diyih.portal?page=yv&id=1> adresinden alındı
- Yurtsever, K. (Yöneten). (1979). *Kara Kafa* [Sinema Filmi].

EKLER

EK 1. Orijinallik Raporu



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

ÖĞRENCİ BİLGİLERİ	
Adı-Soyadı	MUSTAFA DEMİR
Öğrenci Numarası	082210283
Enstitü Anabilim Dalı	SOSYOLOJİ
Programı	UYGULAMALI SOSYOLOJİ
Danışmanın Unvanı, Adı-Soyadı	Doç.Dr.İlknur ÖNER
Tez Başlığı (Türkçe)	PERDEYE YANSIYAN GURBET,TÜRK DIŞ GÖÇÜ VE SİNEMA:1971-1994 YILLARI ARASI DIŞ GÖÇ TEMALİ FİLMLEİN ANALİZİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 278 sayfalık kısmına ilişkin, 27/01/2016 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 5 'tir.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç,
- 2- Kaynakça hariç
- 3- Alıntılar hariç/dâhil
- 4- 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Yukarıda bilgileri verilen öğrencinin doktora tezi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu tarafından belirlenen azami benzerlik oranlarını aşmadığını ve tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. Gereğini saygılarımla arz ederim.


Danışmanın Adı-Soyadı
(İmzası)
Doç.Dr.İlknur ÖNER

.....
Anabilim Dalı Başkanı
(İmzası)
Doç.Dr.Ömer AYTAÇ

F.Ü.LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ÖĞRETİM YÖNETMELİĞİ

Madde 41- Lisansüstü tezleri ile birlikte teslim edilmesi gereken belgeler şunlardır:

- a) Lisansüstü tezler, savunma öncesinde **intihal program raporu** ve ilgili makale şartını sağladığına dair belgeleri ile birlikte enstitüye teslim edilir.
- b) İntihal raporu ile ilgili olarak etik kurallar dâhilindeki benzerlik oranları ilgili Enstitü Yönetim Kurulu tarafından belirlenir. (Enstitü Yönetim Kurulu tarafından tezin, intihal kapsamı dışında değerlendirilmesi için TURNITIN'den alınan raporda "benzerlik oranı"nın, "alıntılar hariç" en fazla %10, "alıntılar dâhil" % 30'u geçmemesi şeklinde kabul edilmiştir).

ÖZGEÇMİŞ

Adı, Soyadı : Mustafa Demir
 Doğum Yeri ve Yılı : Elazığ, 1976
 Telefon : 0 530 350 06 79
 E-mail : mfdemir@firat.edu.tr

ÖĞRENİM DURUMU

2009- Doktora, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Uygulamalı Sosyoloji A.B.D. (Devam Ediyor)

2008- Y. Lisans, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo TV Sinema A.B.D.

2000- Lisans, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo TV Sinema Bölümü

YAYINLAR:

Article in the Nat. Referee Journals / Ulusal Hakemli Dergilerdeki Yayınlar:

1- Göker Göksel, Demir Mustafa, Doğan Adem (2010) Ağ Toplumunda Sosyalleşme ve Paylaşım: Facebook Üzerine Ampirik Bir Araştırma. NEWSA, Humanities, 5(2): 183-206.

2-

International Conferences and Symposiums /Uluslararası Konferans ve Sempozyumlar:

1- Demir Mustafa, Yağbasan Mustafa (2012) "The Effects of 3G/4G Based Video Transmission Systems on Local Television Channels in Turkey", Organized and Published by Global Science and Technology Forum (GSTF) Journalism & Mass Communications JMComm 2012, ISSN: 2301-3710, index by EBSCO, Singapour.

2- Demir, Mustafa (2010), “3g/4g Ekseninde Yeni Nesil İletişim Teknolojilerinin Türk Televizyon Yayıncılığında Kullanımı”, II. Uluslararası İletişim Sempozyumu, 2-4 Mayıs 2012, Bişkek-Kırgızistan.

National Conferences and Symposiums / Ulusal Konferans ve Sempozyumlar:

1- Göker Göksel, Doğan Adem, Demir Mustafa, (2009), “Basın ve Siyaset İlişkisi Kısacasında Haber ve Tarafsızlık İlkesi” (Bildirili Katılım), Medya ve Etik Sempozyumu, 07-09 Ekim 2009, Elazığ.

Cited References / Eserlere Yapılan Atıflar:

1- SÖNMEZ, Mehmet Ferhat (2012) Yerel Basın - Siyaset İlişkisi ve Haberde Tarafsızlık: 12 Haziran 2011 Genel Seçimleri Örnek Olay İncelemesi. Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ. (Atıf Yapılan Eser: Basın ve Siyaset İlişkisi Kısacasında Haberde Tarafsızlık İlkesi, F.Ü. İletişim Fakültesi, I. Ulusal Medya ve Etik Sempozyumu, 7-9 Ekim, Elazığ.)

2- HERGÜNER, Gülten (2011) Opinions of Students in Physical Education and Sports Teaching on the Use of Social Network Sites. TOJET, 10(2):174-183. (Atıf Yapılan Eser: Ağ Toplumunda Sosyalleşme ve Paylaşım: Facebook Üzerine Ampirik Bir Araştırma. NEWSA, Humanities, 5(2): 183-206.)

3- ÖZSOY, Selami (2011) Use of New Media by Turkish Fans in Sport Communication: Facebook and Twitter. Journal of Human Kinetics, 28: 165-176. (Atıf Yapılan Eser: Ağ Toplumunda Sosyalleşme ve Paylaşım: Facebook Üzerine Ampirik Bir Araştırma. NEWSA, Humanities, 5(2): 183-206.)

4- KOKOÇ, Mehmet & ÇİÇEK, Filiz (2011) Üniversite Öğrencileri Niçin Facebook Kullanmaktan Kaçınıyor? 5th International Computer & Instructional Technologies Symposium, 22-24 September 2011, Fırat University, ELAZIĞ- TURKEY. (Atıf Yapılan Eser: Ağ Toplumunda Sosyalleşme ve Paylaşım: Facebook Üzerine Ampirik Bir Araştırma. NEWSA, Humanities, 5(2): 183-206.)

5- ÖZAD, Bahire Efe (2012) Tertiary Students' Attitudes Towards Using SNS. International Conference Communication, Media, Technology and Design, 9-11 May 2012, İstanbul, 404-407. (Atıf Yapılan Eser: Ağ Toplumunda Sosyalleşme ve Paylaşım: Facebook Üzerine Ampirik Bir Araştırma. NEWSA, Humanities, 5(2): 183-206.)

6- ÖZSOY, Selami (2011) Türkiye'de Bilişim Teknolojisi İle Değişen Spor Gazeteciliği. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 41: 81-102. (Atıf Yapılan Eser: Ağ Toplumunda Sosyalleşme ve Paylaşım: Facebook Üzerine Ampirik Bir Araştırma. NEWSA, Humanities, 5(2): 183-206.)

Projects / Projeler, Academic proceedings / Akademik Faaliyetler:

- 1- Fırat Kısa Film Festivali Yürütme Kurulu Üyesi (16–18 Nisan 2009)
- 2- 1. Medya ve Etik Sempozyumu Yürütme Kurulu Üyesi (07–09 Ekim 2009)
- 3- II. Fırat Kısa Film Festivali Yürütme Kurulu Üyesi (14-15 Nisan 2011)
- 4- II. Medya ve Etik Sempozyumu Yürütme Kurulu Üyesi (13-15 Ekim 2011)

