

**ALMAN & TÜR K Fİ LMLERİNDE KADINLARIN GÖÇ VE
ENTEGRASYON BAĞLAMINDA TEMSİLİ**

Doktora Tezi

Rahime Özgün Kehya

Eskişehir 2022

**ALMAN & TÜRK FİLMLERİNDE KADINLARIN GÇ VE ENTEGRASYON
BAĞLAMINDA TEMSİLİ**

Rahime zgn Kehya

DOKTORA TEZİ

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Erol Nezih Orhon

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Aralık 2022

ÖZET

ALMAN & TÜRK FİMLERİNDE KADINLARIN GÖÇ VE ENTEGRASYON BAĞLAMINDA TEMSİLİ

Rahime Özgün Kehya

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Aralık 2022

Danışman: Prof. Dr. Erol Nezih Orhon

Göç küresel bir konudur ve gün geçtikçe daha fazla insan göç etmektedir. Yakın dönemde Almanya göç kökenli nüfusu bakımından dünya ülkeleri arasında ilk sıralara tırmanmıştır. Türk asıllı kişiler bu nüfusun çoğunluğunu oluşturmaktadır. 1961 yılında imzalanan Türk-Alman İşgücü Anlaşması ile gelişen süreçte entegrasyon ve kültürel çeşitlilik konuları sosyal-kültürel çalışmalarda ve medyada sık sık tartışılmıştır. Almanya’da meseleyle ilgili farklı bakış açıları ve uygulamalar gelişmiş ve 2007 yılında Ulusal Entegrasyon Planı başlatılmıştır. Süreçte, Alman ve Türk sinemasında göç olgusu özellikle toplumsal cinsiyet bağlamında farklı perspektiflerle temsil edilmiştir. Bu bağlamda, çoğunlukla Alman sinemasındaki göçmen filmlerine odaklanan bilimsel araştırmalarda, temsil eğilimlerindeki ataerkil kültürün genellemeci temsili eleştirilmiştir. Bazı film araştırmalarında ise Türk dış göç sinemasındaki modern Batı kültürünün oksidentalist ve indirgemeci temsil eğilimleri eleştirel olarak tartışılmıştır. Göçün 60. yılında göç kökenli kadın temsillerinde değişimlerin olup olmadığını kapsamlı bir şekilde sorgulamak ve Türk-Alman işgücü göçünü temel alan filmleri incelemek gerekli hale gelmiştir. Dolayısıyla *Nur eine Frau/Sıradan bir Kadın* (2019) ve *8 Saniye* (2015) filmleri söylem analiziyle incelenmiş ve Almanya’daki göç geçmişi bulunan Türk kadınlarla odak grup görüşmeleri gerçekleştirilmiştir. Elde edilen bulgulara göre göç kökenli kadınların temsilinde bazı dönüşümlerle birlikte yeniden üretimler bulunmaktadır. Sonuç olarak, göçün öznesi olan bireyler ve farklı ülkelerle film üretim süreçlerinde işbirliğine gidilerek daha ulusötesi, entegratif, kültürel yönden çeşitli ve çok boyutlu temsiller sağlanabileceğine dair bir tartışma geliştirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Göç, Entegrasyon, Kültürel Çeşitlilik, Toplumsal Cinsiyet, Temsil, Alman&Türk Sineması

ABSTRACT

REPRESENTATION OF WOMEN IN GERMAN & TURKISH FILMS IN THE CONTEXT OF MIGRATION AND INTEGRATION

Rahime Özgün KEHYA

Department of Cinema and Television

Anadolu University, Graduate School of Social Sciences, December 2022

Supervisor: Prof. Dr. Erol Nezh ORHON

Migration is a global phenomenon, and more and more people are migrating. Germany has recently risen to the top ranks among all countries in terms of its population with a migration background, and people of Turkish origin make up the majority of this population. Socio-cultural researchers and the media have often discussed the issues of integration and cultural diversity in the migration process, which began with the German-Turkish Labour Agreement (1961). Different perspectives and practices developed on this issue in Germany, and the National Integration Plan was initiated in 2007. German and Turkish films have portrayed the phenomenon of migration from different angles, especially in terms of gender. Thus, academic studies have focused on German migrant films and have criticised the representational tendencies of the generalised patriarchal culture. Certain film studies have also critically discussed the Occidental and reductionist representation trends of modern Western culture in Turkish emigration cinema. Celebrating the 60th anniversary of migration, it is necessary to question comprehensively whether changes have occurred in the representations of women with a migration background and to analyse films concerning Turkish-German labour migration. I studied, therefore, *Nur eine Frau/A Regular Woman* (2019) and *8 Saniye/8 Seconds* (2015) discourse analytically and conducted focus group interviews with women with a migration background in Germany. The findings show some transformations and reproductions in representing women with a migration background. In conclusion, I argue for the possibility of a more transnational, inclusive, culturally diverse, and multidimensional approach to representation in filmmaking through the collaboration of people with migration backgrounds and different countries.

Keywords: Migration, Integration, Cultural Diversity, Gender, Representation, German & Turkish Cinema

TEŞEKKÜRLER

Tezimin başından sonuna kadar harika insanlarla tanıştım. Hayatımın çoğunu göçmen bir kadın olarak geçirdiğim ve geçirmeye devam ettiğim için içimde gelişen duygudaşlık, anlayış ve hoşgörü gibi değerlerden ve melezliğimden sanırım biraz daha fazla etkilendim. Türkiye ve Almanya’da bana yol gösteren ve destek olan hocalarım, proje katılımcılarım, akranlarım, arkadaşlarım ve ailem sayesinde zengin bir tez yazma olanağım oldu. Ayrıca bugüne kadar eğitim gördüğüm ve çalıştığım üniversite kurumlarını ve araştırmalarım için aldığım burs desteklerinin bilimsel çalışmamda katkılarını belirtmeden geçmemeliyim.

Tez danışmanım Prof. Dr. Erol Nezh Orhon’a değerli danışmanlıklarından dolayı ve çalışmalarına her zaman inandığı ve güvendiği için teşekkür ederim, böylelikle daha büyük sorumluluklarla, sınırları aşan bir araştırma yaptım. Phillips-Marburg Üniversitesi, Medya Çalışmaları Enstitüsündeki proje danışmanım Prof. Dr. Ömer Alkın’a tez çalışmamın en başından beri önemli bilgi, kalite ve deneyim katkıları için kalpten teşekkür ederim.

Tez jürimde yer alan Prof. Dr. Funda Erzurum ve Doç. Dr. Davut Alper Altunay’a tezimin ilk aşamasından bugüne kadar ince görüşleriyle ve yapıcı eleştirileriyle bana destek oldukları için içtenlikle teşekkür ederim. Prof. Dr. Meral Serarslan ve Doç. Dr. Engin Sarı’ya tezimin savunma aşamasında özenli bir katkı sağladıkları için yürekten teşekkürler sunarım. Ayrıca tezimin öneri aşamasında göç sosyolojisi ile ilgili değerli desteklerde bulunan Prof. Dr. Fuat Güllüoınar’ı unutmamalıyım.

Almanya’daki araştırmalarım için fon desteği sağlayan TÜBİTAK 2214-A Yurt Dışı Doktora Sırası Araştırma Burs Programına çok teşekkür ederim. Bu program sayesinde Phillips-Marburg Üniversitesinde misafir araştırmacı olarak çalışmalarımın kalitesi arttı ve tezimin amacına en üst düzeyde ulaşabildim. Türkiye’de doktora çalışmalarımı yürüttüğüm sırada TÜBİTAK 2211-A Genel Yurt İçi Doktora Burs Programı fon desteği için de teşekkür ederim.

Almanya’daki arkadaşım Hayriye Kapusuz ile akran dayanışması içindeydim. İkimizin doktora tezi sanki birer kardeş... Bana tavsiyeleri ve arkadaşlığı için Hayriye’ye teşekkürler. Bir de Türkiye ve Almanya için önemli yardım etkinlikleri düzenleyen Türk-Alman Yardım Sevenler Derneği Başkanı Necmiye Öztürk ve üyelerine projem süresince sağladıkları katkılar, sevgileri ve ilham verici dayanışmaları için çok teşekkürler. Tezimin son düzeltmeleri için Dr. Tolga Gürel’e, doktora sürecim boyunca idari işlemlerde her

zaman güler yüzüyle yardımcı olan Kadriye Kirit'e teşekkür ederim. Yapımcı-Yönetmen arkadaşlarım Nevzat Özoğlu, Stefan Demming ile Künstlersiedlung Halfmannshof'a tez konumla ilişkili ürettiğim filmlere katkılar sağladıkları ve DAAD'ye araştırmalarımı desteklediği için minnettarım. Ayrıca isimlerini anonim tutmayı tercih ettiğim proje katılımcılarıma ne kadar teşekkür etsem az, onlar sayesinde tezim derinleşti ve zenginleşti, tıpkı onlar gibi güçlendi...

Almanya'da farklı kültürlerden kardeşlerimle ve dostlarımla pandemi dönemini en içten şekilde geçirdim. Lena, Nejla, Natalia, Sibel, Gabi, Şerif, Nelly, Rabea, Nadine ile... Son olarak annem Ayşe Mavi'ye ve babam Muttalip Kehya'ya çocukluğumdan beri kız kardeşlerimle beni toplumsal cinsiyet normlarının dışında tutmaya çalışarak sevgi ve güven içinde yetiştirdikleri için sonsuz teşekkür ederim. Ve canım kız kardeşlerim Bilim Kehya ve bana yeğen sevgisi tattıran Bilgin Kehya Sezer ile eşi Cevdet Sezer'e içten teşekkürlerimle... Tabii ki, en büyük teşekkür yeğenim Alp Deniz'e... Ona her bakışımda umudun ışığını görüyorum.

Özgün

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
TEŞEKKÜRLER.....	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GÖRSELLER DİZİNİ	xi
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Konu ve Sorun	1
1.2. Amaç.....	5
1.3. Varsayımlar	6
1.4. Önem	6
1.5. Tanımlar.....	7
1.6. Sınırlılıklar.....	11
2. YÖNTEM	13
2.1. Araştırma Modeli	13
2.2. Evren/Örnekleme	14
2.3. Veri Toplama Tekniklerinin Uygulanması	15
2.3.1. Sosyal kültürel açıdan söylem analizi	16
2.3.2. Göç kökenli kadınların temsiline ilişkin odak grup görüşmesi	18
3. ALANYAZIN	23
3.1. Almanya'ya Türkiye'den Göç Sürecinde Entegrasyon ve Kültürel Çeşitlilik	23
3.1.1. Entegrasyon kavramının çok boyutlu ve yönlü yapısı	24
3.1.2. Entegrasyon göstergeleri.....	28
3.1.2.1. Eğitim, öğretim ve istihdam göstergeleri	29
3.1.2.2. Sosyal entegrasyon göstergeleri	29
3.1.2.3. Sağlık göstergeleri	30
3.1.2.4. Yasal entegrasyon göstergeleri.....	30

3.1.2.5.	<i>Siyasi entegrasyon göstergeleri</i>	30
3.1.2.6.	<i>Genel entegrasyon göstergeleri</i>	31
3.1.3.	Almanya’da göç ve kültürel çeşitlilik.....	31
3.1.4.	Entegrasyon ve kültürel çeşitlilik ilişkisi	32
3.1.5.	Kültürel çeşitlilik teorisi bağlamında kültürel yeterlik süreci.....	35
3.1.5.1.	<i>Kültürel yıkıcılık</i>	36
3.1.5.2.	<i>Kültürel yetersizlik</i>	36
3.1.5.3.	<i>Kültürel körlük</i>	37
3.1.5.4.	<i>Kültürel yeterliliğe yakınlık</i>	37
3.1.5.5.	<i>Kültürel yeterlik</i>	38
3.1.5.6.	<i>Kültürel yetkinlik</i>	38
3.1.6.	Türk göç kökenli kadınlarla ilgili entegrasyon ve kültürel çeşitlilik süreci	38
3.2.	Göç Bağlamında Kadınların Alman ve Türk Filmlerinde Temsil Tarihi: Dönüşümler ve Yeniden Üretimler	42
3.2.1.	Alman ve Türk filmlerine ulusötesi ve göçmen (sonrası) tarif	43
3.2.2.	Alman ve Türk filmlerindeki dinamizm ve temsil kavramı	49
3.2.2.1.	<i>1970’lerin sorun odaklı Alman sinemasındaki kurban göçmen kadınlar</i>	53
3.2.2.2.	<i>1970’lerin Türk sinemasında kötü Alman kadını, geride kalmış mağdur Türk kadını</i>	55
3.2.2.3.	<i>1980’lerin Alman sinemasındaki dezentegrasyon filmlerinde ataerkil kültüre vurgu</i>	59
3.2.2.4.	<i>1980’lerin Türk sinemasında Türkiye’deki gurbetçi eşlerin ve göç eden kadınların toplumsal cinsiyet dramları, kötü Alman (gibi) kadınlar</i>	65
3.2.2.5.	<i>1990’ların Alman sinemasında melez tatlar ve maço erkeklerin gölgesindeki zayıf kadınlar</i>	68
3.2.2.6.	<i>1990’ların Türk sinemasındaki melez tatlar, Yeşilçam’ın düşüşü ve göç sinemasına yansımalar</i>	73
3.2.2.7.	<i>2000’lerin Alman Sineması, kültürel çeşitlenme ile birlikte 11 Eylül yansımaları</i>	76
3.2.2.8.	<i>2000’lerin Türk sinemasındaki nadir dış göç temsili</i>	84

3.2.2.9.	<i>2010'ların Alman sineması: Kültür çatışmalarındaki kadınların kendini gerçekleştirme, romantik komedilerin yükselişi ve eskimeyen önyargılar</i>	86
3.2.2.10.	<i>2010'ların Türk sinemasında nadir dış göç temsili</i>	90
4.	FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ VE ODAK GRUP GÖRÜŞMELERİ	92
4.1.	Değer Kavramının Yeniden Üretimi: <i>Nur eine Frau</i> (2019)	92
4.1.1.	Hikâyenin konusu ve olay örgüsü	92
4.1.2.	Görsel kültürel öğelerin analizi: Ataerkillik-Modernlik, mekânlar ve kişiler	97
4.1.2.1.	<i>Mekânlar</i>	97
4.1.2.2.	<i>Kişiler</i>	102
4.1.3.	Sosyal-Kültürel öğelerin analizi: Entegrasyon ve kültürel çeşitlilik kuramları açısından <i>Nur eine Frau</i> filmindeki temsiller	108
4.1.4.	<i>Nur eine Frau</i> filminde odak grup analizi: El âlem ne der? Temsilin gerçeğe yakınlığı ve küreselliği	116
4.1.4.1.	<i>Egemen okuma, özdeşleşme, temsilin gerçek algısı</i>	116
4.1.4.2.	<i>El âlem ne der? Baba neden yok?</i>	121
4.1.4.3.	<i>Kültürel eleştiri-özeleştirisi: Erkeklerin kadınları öldürmesinin küreselliği</i>	122
4.1.5.	<i>Nur eine Frau</i> filmiyle ilgili görseller	127
4.2.	Göç ve Göçün Ötesinde, Toplumsal Cinsiyet ve Modernizmin Eleştirisi: <i>8 Saniye / 8 Sekunden</i> (2015)	130
4.2.1.	Hikâyenin konusu ve olay örgüsü	130
4.2.2.	Görsel kültürel öğelerin analizi: Ataerkillik-Modernlik, Mekânlar ve Kişiler	132
4.2.2.1.	<i>Mekânlar</i>	132
4.2.2.2.	<i>Kişiler</i>	138
4.2.3.	Sosyal-Kültürel öğelerin analizi: Entegrasyon ve kültürel çeşitlilik kuramları açısından <i>8 Saniye</i> filmindeki temsiller	145
4.2.4.	<i>8 Saniye</i> filminde odak grup analizi: Göç kökenli olmak, bavul çocukluk, toplumsal cinsiyet ve evliliğin çabuk tüketimi	151

4.2.4.1.	<i>Egemen okuma, özdeşleşme, bavul çocukluk.....</i>	151
4.2.4.2.	<i>Toplumsal cinsiyet, tüketim kültürü, evliliğin tüketimi</i>	155
4.2.4.3.	<i>Kadın Esra'nın 'İnsan' temsili, koşulsuz sevgi kavramı</i>	157
4.2.4.4.	<i>Kültürel eleştiri, özeleştiri, kültürlerin heterojenliği.....</i>	159
4.2.5.	<i>8 Saniye filmiyle ilgili görseller</i>	161
4.3.	<i>Nur eine Frau ve 8 Saniye filmlerinin alımlama kısmının önemli noktaları</i>	165
5.	SONUÇ VE ÖNERİLER	167
5.1.	Sonuç	168
5.2.	Öneriler	174
	KAYNAKÇA.....	175
	EKLER	
	ÖZGEÇMİŞ	

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 4.1. <i>Nur eine Frau</i> filminin afişi	127
Görsel 4.2. Herhangi bir kadının öldürülebileceğine dair, erkek bakışı, takip hissi	127
Görsel 4.3. Gerçek olay yeri görüntüsü	127
Görsel 4.4. Aynur'un, gelinlik mağazasının vitrinindeki yansıması	127
Görsel 4.5. Bir eril mekân temsili: Berber, erkek kardeşlerin tanıtımı.....	128
Görsel 4.6. Baba karakterinin izolasyonu ve pasifliğini yansıtan üst bakış açısı	128
Görsel 4.7. Düğün öncesi dans eden erkek kardeşler ve onları izleyen gelinlik giydirilmiş iki kız çocuğu	128
Görsel 4.8. Aynur ve eşinin düğün günü ifadesiz oturuşları	128
Görsel 4.9. Aynur'un ailesi ile müzakerede bulunduğu mutfak, baba karakterinin sessizliği.....	128
Görsel 4.10. Aynur'un başörtüsünü çıkarma anı ve aynadaki yansıması.....	129
Görsel 4.11. Aynur'un Alman sevgilisi, aydınlanma ve özgürleşme metaforu olarak motosiklet.....	129
Görsel 4.12. Şiddete ilişkin monologlar	129
Görsel 4.13. Eril bir mekân olarak oturma odası ve Aynur'un infazının kararlaştırılması	129
Görsel 4.14. Namus cinayeti sanıkları, agresif beden dili	129
Görsel 4.15. <i>8 Saniye</i> Filmi Afiş Örnekleri	161
Görsel 4.16. Esra'nın bebeklik günleri ve aydınlık evleri	161
Görsel 4.17. Esra'nın babası ve annesinin koşulsuz sevgi ile yaklaşımları	161
Görsel 4.18. Hoşgörü, sevgi ve saygıyı yansıtan dini figürler ve ritüeller	161
Görsel 4.19. Siyah şemsiyenin otorite, baskı ve disiplin ve renkli şemsiyenin, farklılık, özgürlük imgesi olarak kullanımı	162
Görsel 4.20. Esra'nın kendisine karşı uygulanan şiddetle mücadelesi ve kurbanlaşmaması	162
Görsel 4.21. Cinsiyet dengesinin sağlandığına dair bir mekân olarak düğün salonu	162

Görsel 4.22. Esra'nın düğün gecesi ve rüya sahnesindeki tabuttaymış hissi.....	162
Görsel 4.23. Geleneksel ve toplumsal baskının yansıtıldığı bir rüya	162
Görsel 4.24. Esra'nın bir entegrasyon göstergesi olarak çalışması, şarkı söylemesi ve arkadaşlıkları	163
Görsel 4.25. Aydınlık, mavi, beyaz ve yeşil renklerinin doğallığında huzur ve özgürlük hissi	163
Görsel 4.26. Esra'nın delilik, otorite, iktidar, kurallar, normallik gibi normlardan çıkma çabaları	163
Görsel 4.27. Esra'nın tüketim kültüründen de memnun olmayışı ve suyun altındaki kabusu	163
Görsel 4.28. Esra ve Mo karakterinin birlikte yaşadığı evde aydınlık, yumuşak renklerdeki dekorasyon	164
Görsel 4.29. Parçalanmış iç mekânlar ve Esra'nın çocukluğuna sarılması	164
Görsel 4.30. Mutlu son: Esra'nın kendisi dâhil herkesi affederek özgürleşmesi	164

1. GİRİŞ

1.1. Konu ve Sorun

Dünyada en çok göç kökenli birey nüfusuna sahip ülkelerden biri Almanya'dır.¹ Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren uzunca bir süredir Almanya'daki göçmenlik geçmişi olan gruplar içinde en yüksek oranı Türkiye kökenli kişiler oluşturmaktadır. Dolayısıyla "Almanya'ya göç" gerçeği, 1970'lerden itibaren ev sahibi ülke olan Almanya ve menşe ülke Türkiye'de üretilen filmlerde temsil edilmektedir. Bu filmlerdeki temsiller genellikle toplumdaki yaşanmış ya da yaşanmakta olan birtakım gelişmelere ve sorunlara göre sinemasal bir dille yansıtılmakta ya da inşa edilmektedir. Söz konusu gelişmeler arasında entegrasyon ve kültürel çeşitlilik, göç araştırmalarında günümüzde de önemli bir konudur ve filmlere sıklıkla farklı perspektiflerle yansıtılmaktadır. Ayrıca, toplumsal cinsiyet bakış açısı, bu perspektifler içerisinde göç kökenli grupların ve bireylerin temsilinin tasarlanmasında önemli bir yere sahiptir.

Almanya'ya göç temalı filmlerde, başlangıcından günümüze göç kökenli² grupların tasvirlerinde önemli değişim ve dönüşümlerle birlikte, değişmeyen betimlemeler de gözlenmektedir. Göç olgusunun öznesi olan kadınlar, köken ve ev sahibi ülke filmlerinde farklı zamanlarda toplumsal cinsiyet perspektifi ile çeşitli şekillerde temsil edilmiştir. Dolayısıyla söz konusu durum göçmenlik geçmişi olan kadınlarla ilgili entegrasyon göstergeleri ve kültürel çeşitlilik kavramları açısından, filmlerdeki temsillere ilişkin estetik ve alımlama temelli bir analizle birlikte, kaynak ve ev sahibi ülkenin perspektiflerinin incelenebildiği çok merkezli akademik çalışmalar yapılmasını gerekli kılmaktadır. Bu noktada görsel kültür ürünü olan filmler çeşitli sosyolojik, kültürel, psikolojik, ekonomik, siyasal vb. olgular, gerçekler ve varsayımlardan etkilenecek üretilmektedir.

1961'de Türkiye ve Almanya arasında ilk emek göçü anlaşmasının imzalanmasından bu yana geçen altmış yılda, entegrasyon ve kültürel çeşitlilik konularında tartışmalar, politikalar ve uygulamalar devam etmiştir. Göç kökenli bireylerin ev sahibi ülkelere entegrasyonu meselesini araştıran bazı çalışmalar, konuya

¹Bkz. Uluslararası Göç Örgütü verilerine göre göçmen nüfusu bakımından birinci sırada Amerika Birleşik Devletleri ve ikinci sırada Almanya yer almaktadır (McAuliffe & Triandafyllidou, 2021, s. 9).

²"Göç kökenli" terimi Almanca kaynaklı *Migrationshintergrund* ya da bu sözün alternatifi "göçmenlik geçmişine" sahip anlamındaki *Einwanderungsgeschichte* terimidir.

“çoğunluk toplumu” ve “azınlık göç kökenli” grupların karşılıklı ve ortaklaşa entegre olma gayretini perspektifiyle yaklaşmaktadır.³ Hatta bazı çalışmalar Avrupa Birliği gibi kurumları ve menşeyi de entegrasyon sürecine dâhil etmektedir (Kaya, 2016). Bu bakış açısıyla yaklaşıldığında ekonomik, sosyal ve kültürel boyutlarıyla birlikte kimlik, ayrımcılık, aidiyet, temsil vb. konularla ilgili akademik çalışmalarda hem olumlu hem olumsuz entegrasyon ve kültürel çeşitlilik göstergeleri yer almaktadır. Paul Mecheril’in eleştirdiği gibi, bazı popüler yaklaşımlarda ise entegrasyon sürecinden yalnızca göç kökenli bireylerin sorumlu olduğuna dair bir bakış açısı bulunmaktadır (2011). Göç sürecinin kendisi heterojen, dinamik, değişen ve dönüşen doğası ile olumlu ve olumsuz parçalardan oluşmaktadır ve filmlerdeki entegrasyon ve kültürel çeşitlilik süreci ve temsilleri de filmin üretildiği ülkelere, dönemlere, bireylere, topluluklara vb. farklı şartlara göre değişken, dinamik, heterojen ve homojen özellikler taşımaktadır. Bazen de değişmeyen, ön yargı, kalıp yargı ve klişeleri yansıtan filmler karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda görsel kültür ürünü olan filmlerde göçün ulusal ve ulusötesi nitelikleri gözlenmektedir. Bu durum çok merkezli bir bakış açısıyla filmleri inceleyerek; filmlerin, Avrupa merkezli, Türkiye merkezli, oksidental ve oryantalist kültürel kodlarını ortaya çıkarmaktadır.

Çalışmanın kuramsal altyapısını oluşturan entegrasyon ve kültürel çeşitlilik teorileri yönüyle; (1) Castles ve diğerlerinin, (2002) entegrasyon alt dalları ve göstergelerini ve (2) Cross ve diğerlerinin, (1989) kültürel yeterlik süreci kuramlarını bulgu ve yorumlara ulaşmada referans almak faydalıdır. Öncelikle, Castles ve diğerleri, entegrasyon göstergelerini kategorilere ayırarak şu şekilde kavramsallaştırmaktadırlar: ‘Kültürel entegrasyon göstergeleri’, ‘Eğitim, öğretim ve istihdam göstergeleri’, ‘Sosyal entegrasyon göstergeleri’, ‘Yasal entegrasyon göstergeleri’, ‘Siyasi entegrasyon göstergeleri’, ‘Sağlık alanında entegrasyon göstergeleri’ ve ‘Genel olarak entegrasyon göstergeleri’ (2002, ss. 131–132). Bu noktadan hareketle, bir Avrupa Birliği Raporunda, (OECD/EU, 2018) yer alan demografi, eğitim, istihdam, dil, yoksulluk ve sosyal entegrasyon ile ilgili veriler yukarıda belirtilen Castles ve arkadaşlarının göstergelerine benzemektedir ve günümüzde de Avrupa Birliği’nin hala kullanması açısından güncelliğini korumaktadır. İkincisi, Kültürel Yeterlik Süreci⁴ teorisi (Cross vd., 1989;

³ Bkz. (Castles, 2007; Castles vd., 2002; Mecheril Paul, 2011)

⁴ Kültürel yeterlik süreci İngilizce *Cultural Competence Continuum* ifadesinden dilimize geçmiştir.

Cross Terry, 1988) kültürel çeşitlilik çalışmalarında sık sık başvurulan bir teoridir. Bu teorideki altı aşama, filmlerdeki entegrasyon göstergeleri ile ilişkilendirilmektedir: 'Kültürel Yıkıcılık', 'Kültürel Yetersizlik', 'Kültürel Körlük', 'Kültürel Ön Yeterlik', 'Kültürel Yeterlik' ve 'Kültürel Yetkinlik'. Bu bağlamda ulusötesi ve kültürlerarası özellik sergileyen göç merkezli sinemasal temsil ve anlatılarda uyum konusunda menşee ve ev sahibi ülkedeki bütün paydaşların müşterek ve karşılıklı çabalarının gerekliliğinden dolayı entegrasyon ve kültürel çeşitlilik teorilerini bir arada düşünmeliyiz.

Entegrasyon ve kültürel çeşitlilik göstergelerinin temsil bulduğu göç temalı Alman yapımı filmler, Türkiye'den göç kökenli film yapımcıları tarafından ve Türk sinemasından yönetmenlerce ya da ortak yapım şeklinde de çekilmektedir. Söz konusu filmlerin sayısı yıllar içinde Almanya'da gittikçe artarken Türkiye'de tam tersi bir durum söz konusudur. Literatürdeki film çalışmalarında, Türk-Alman İşgücü göçünü konu alan filmlerdeki eğilimlerle ilgili olarak 1970'ler, 1980'ler, 1990'lar, 2000'ler ve 2010'lar şeklinde genellikle on yıllık sürelerle gruplandırmalar yapılmaktadır.⁵ Her bir dönemde filmi çeken yönetmenin kimliği ve kökeni de etkili olmak üzere; temsillerde ve perspektiflerde farklılıklar bulunmaktadır, ancak genellemeler yaptığımız zaman belli kalıplaşmış temsillerle karşılaşmaktadır.

Almanya'da üretilmiş göç temalı filmlerin tarihsel sürecine toplumsal cinsiyet perspektifinden bakıldığında 1970'li yıllarda ilk göç merkezli 'Misafir işçi filmleri'⁶, yerli Alman yönetmenler tarafından hümanist ve feminist bir yaklaşımla çekilmiştir ve göçmenlerin zorlu yaşam koşullarını anlatmaktadır. Lea Nocera, bu filmlerin göçmen kadının, tecavüze uğrama, fuhuşa zorlanma, zorla evlendirme, evden kaçma, eve kapatma gibi meselelerle ilgili olarak toplumsal cinsiyet bağlamında temsiller içerdiğini ve sosyal eleştiri yapmayı hedeflediğini belirtmektedir (2018, ss. 241–242).

Arkaik ve ataerkil bir kültür tasviri ile homojen ve yekpare biçimde yansıtılan bir kültürün kurbanı olarak temsil edilen göçmen kadın figürlerine göç temalı filmlerde 1980'li yıllarda da rastlanılmaya devam edilmiştir. Bu sefer göçmenlerin kendileri film yapımcısı olarak kadın kurban merkezli filmlerle izleyicinin karşısına çıkmaya başlamışlardır. Alkın'ın betimlediği dezentegrasyon politikalarının yansımalarının

⁵ Bkz. (Alkın, 2017, 2020; Burns, 2006; Hake & Mennel, 2014; Jingqian, 2016; Löser, 2005; Yaren, 2008; Zengin, 2016)

⁶ Misafir işçi sineması *Gastarbeiterkino* betimlemesi ile Almanca'ya özgü bir terimdir.

gözlendiği dezentegrasyon sineması⁷ ile filmlerde göçmen ve Alman kültürü homojen ve zıt biçimde tasvir edilmiştir. Bir tarafta Türk göçmenlerin arkaik ve ataerkillikle ilişkilendirilen kültüründe kadınların baskılandığı bir imgelem, diğer tarafta Alman kültürü modern ve kurtarıcı temsillerle ön plana çıkmıştır (2020, ss. 83–93). 1990’larda ise daha çok ikinci kuşak göçmen çocuklarının çektiği getto filmlerinde, Özgür Yaren’in bulgularına göre gangsterlik, erkek dostluğu, suç, maçoçluk ve şiddet kavramları erkeklik temsilinde kullanılırken; kadınlar güçsüz ve zayıf figürler olarak temsil edilmiştir (2008, ss. 250–251). Bu dönemdeki filmler, aynı zamanda Georg Seeßlen’in (2000) çifte kültür sineması, melez sinema⁸, tasviri ile melezliğin zevkleri kavramı ile nitelendirilmiştir. Kendisinden önceki dönemlere göre daha az kurban kadın merkezli” olmuşlardır ve kuşaklar arası çatışmalara ve kültürlerin melezleştirilmesine odaklanmışlardır. Karin E. Yeşilada’nın “Türk-Alman ekran gücü” tarifinden hareket ederek, 2000’li yıllar daha çok sayıda Alman-Türk sinemasından film yapımcısı tarafından entegre göçmenin yeni ve olumlu imajının beyaz perdede ve ekranda sunulmaya başladığı yıllardır. Ancak artan “çifte kültür sineması yönetmen ve filmleri”; sayısı ile tür/konu çeşitliliğine rağmen zorla evlendirme, aile içi şiddet, namus cinayetleri gibi sorunların gösterildiği filmler de dikkat çekmektedir (2008). 2010’lu yıllarda giderek artan ‘Türk-Alman ekran gücü’ne önemli oranda kadın yönetmenlerin de eklenmesiyle birlikte, yine de yeni binyılın başından itibaren ataerkil kültür altında özgürlük arayışı içinde olan kadın motifleri ve bir takım eski kalıp yargılar bazı filmlerde gözlenmeye devam etmektedir. Nispeten yakın bir tarih olduğu için bu dönemdeki göç kökenli kadınların temsil eğilimleriyle ilgili alanyazın yeterince oluşmamıştır.

Genellikle göç temalı filmlerin temsil eğilimleri Almanya üretimi filmler için geçerli olsa da Türkiye Sinemasındaki dış göç temalı filmlerle ilgili benzer ve zıt temsil niteliklerine rastlamak mümkündür. Yeşilçam sineması için Ömer Alkın’ın yaptığı üç sınıflandırma şu şekildedir: (1) Refah, Avrupa, öteki⁹, (2) Türk usulü kurbanlık sineması - Gurbet¹⁰ ve (3) Yapı söküm¹¹ (2015a, ss. 202–209). Alkın’ın Türkiye’den Almanya’ya

⁷(*Des-(Integrationskino)*) tipik bir Almanca ifadedir. Alkın’ın çalışmalarında önerdiği ve sık kullandığı görülür (2020).

⁸Söz konusu tasvirler *Kino der doppelten Kulturen Le Cinema du métissage/ The Cinema of double occupancy* gibi Almanca, Fransızca ve İngilizce dillerinde bu versiyonlara sahiptir.

⁹*Almanya’da Bir Türk Kızı* (1975), *Dönüş* (1972), *Baldız* (1975);

¹⁰*Kara Gurbet* (1981) *Gurbet* Natuk Baytan, *Yıkılış* (1978), *(Almanya Acı Vatan, Efkârlıyım Abiler* (1986), *Gurbetin Kahrı* (1987), *Almanya Acı Gurbet* (1988)

¹¹*Otobüs* 1976), *Mercedes Mon Amour* (1987), *Amansız Yol* (1985)

göç üzerine filmlerle ilgili sınıflandırmasının 1980’li yılların sonunda son bulması Yeşilçam sinemasının altın yıllarını geride bırakması ile bağlantılıdır. Film alanyazımına ve çekilen filmlere bakıldığında Almanya’ya dış göç olgusunu ele alan filmlerin sayısındaki hızlı düşüş dikkat çekmektedir. Aynı zamanda Yeşilçam’ın zirve döneminde konuyla ilgili çok sayıda film üretilmiş olmasına rağmen bilimsel araştırma sayısı sınırlıdır ve göç merkezli Alman sinemasına odaklanılmıştır.

2007 yılında Almanya’da ilk kez “Ulusal Entegrasyon Planı” ile önemli bir adım atılmıştır. Bu dönemde bazı siyasetçiler ve karar mercileri tarafından kültürel çeşitliliğin Almanya’yı güçlendireceğine dair söylemler geliştirilerek, bu politikaların geliştirilmesine göç kökenli insanlar da dâhil edilmiştir. ‘Ulusal Entegrasyon Planı’ çerçevesinde, film yapımcılarının yanı sıra kültür ve sanat dünyasından paydaşlarla birlikte göçmenlik geçmişi olan kişiler roller almıştır. Dolayısıyla bu dönemden sonraki Almanya’da üretilmiş göç temalı filmlere entegrasyon göstergeleri ve kültürel çeşitlilik temsili açısından yaklaşmak oldukça mantıklıdır. Türkiye’de üretilmiş filmler ise nicel yönden 1970’ler ve 1980’lere göre önemli bir gerileme kaydetmiş, yerli film endüstrisindeki göç temalı film sayısı bir elin parmaklarını aşmayacak kadar düşmüştür. Benzer şekilde, alanyazında Yeşilçam’ın dış göç filmleri üzerine sınırlı sayıda çalışma bulunmaktadır.

Tüm bu tartışmalardan yola çıkarak çalışmanın problemini, Türk-Alman işgücü göçünü temel alan filmlerde kadınların entegrasyon ve kültürel çeşitlilik açısından nasıl temsil edildiği oluşturmaktadır.

1.2. Amaç

Çalışmanın amacı, Türk-Alman işgücü göçünü temel alan filmlerde kadınların entegrasyon ve kültürel çeşitlilik açısından nasıl temsil edildiğinin sorgulanması ve yorumlanmasıdır. Bu amaca ulaşabilmek için aşağıdaki sorulara yanıt aranacaktır:

1. Almanya’da Türkiye’den göç kökeni olan kadınlar için entegrasyon ve kültürel çeşitlilik göstergelerinin durumu nasıldır?

2. Almanya’da Türkiye’den göç kökeni olan kadınlar entegrasyon ve kültürel çeşitlilik kuramları açısından nasıl bir filmsel temsil değişikliğine uğramıştır ve özne oldukları filmleri izleyici olarak nasıl alımlamaktadırlar?

1.3. Varsayımlar

1. Türk-Alman işgücü göçünü temel alan filmlerde; göç kökenli kadınların, entegrasyon göstergelerine ve kültürel çeşitlilik süreçlerine ilişkin bir temsili bulunmaktadır.

2. Türk-Alman işgücü göçünü temel alan filmlerde; göç kökenli kadınlarla ilgili entegrasyon göstergeleri ve kültürel çeşitlilik açısından değerlendirilebilecek temsillerinde zaman içinde bir takım değişim ve dönüşümler olduğu gibi yeniden üretimler de söz konusu olmuştur.

1.4. Önem

Filmlerde göç olgusunun çeşitli yönlerini ifade etmek önemlidir. Göç temalı filmlerde toplumsal ve kültürel sorunların teorik kapsamı üzerine, toplumsal cinsiyet çalışmaları bağlamında entegrasyon teorisi ve kültürel çeşitlilik kavramlarına başvuruda bulunularak bir tartışma yapılacaktır. Görsel kültür ürünü olan filmlerin söylem analizinde ve yapılan yarı yapılandırılmış görüşmelerde sinematik ve estetik film dili dikkate alınarak Castles ve arkadaşlarının (2002, s. 131-132) entegrasyon göstergeleri ile Cross ve diğerlerinin (1989; 1988) kültürel yeterlik süreci kullanılacaktır. Bu bağlamda güncel alanyazının dar olması bir sorun gibi görünse de, aslında bu doktora tez çalışması için bir gereklilik oluşturmaktadır. Aynı zamanda entegrasyon kuramının karşılıklı ve ortak bir süreç olarak değerlendirilerek ele alınması film çalışmaları alanına yeni bir bakış açısı getirmektedir. Göç geçmişi olan Almanya’da mukim¹² kadınlarla odak grup görüşmelerinin bir veri toplama türü olarak kullanılması bu çalışmayı özgün kılmaktadır.

Alkın, 2000’li yıllardan beri Alman-Türk göçü konusundaki filmlerin şimdiye kadar tarihsel-analitik bağlama yerleştirilmediğini belirtmektedir. Ayrıca 2010 sonrası filmlerin temsil mantığı ve siyasetine ilişkin bir tarihselleştirme hala beklemededir (2020, s. 116,118). Bu çalışma ile Türk-Alman göçünü temel alan, 1970-2020 arasında üretilmiş filmlerde kadın temsillerinin eğilimlerini oluşturmak ve yakın dönemde kadınların, entegrasyon ve kültürel çeşitlilik açısından ayrıntılı temsilini ortaya koymak tarihi ve analitik bağlama katkıda bulunmak için ayrıca bir gerekliliktir.

Göçmen kökenli kadınların yaşadıkları genel sorunlar ve onların zaman içindeki değişim ve gelişimleri ulusal ve ulusötesi düzeyde önemlidir. Nitekim O. Can Ünver’in,

¹²İkamet eden, yerleşik anlamına gelmektedir.

belirttiği gibi, göçmen kadınların temsilini analiz etmek, kadınların toplumsal göç değişikliğinde rol oynamasına dayanan bir ihtiyaçtır: “(...) İnsan hakları, kadınların özgürleşmesi ve eğitim düzeyinin yükseltilmesine yönelik karşılıklı çabalar, trans-nasyonal çağın getirileri olarak görülmelidir. Böylece göç, toplumsal değişimin, kalkınmanın ve barışçı ilişkilerin gelişmesine yol açan bir olgu haline gelir (2015, s. 180).”

Ünver’in sosyolojik olarak bu saptamaları Almanya ve Türkiye’deki tüm paydaşlar için önem taşımaktadır. Nitekim filmlerde kadınların entegrasyon ve gelişim göstergelerinin önemli konulardan biri olması, söz konusu durumla ilişkilendirilebilir. Ayrıca ulusötesi olma derecesi yüksek filmlerde örneğin, yükseköğrenime sahip ya da ekonomik özgürlüğe sahip göç kökenli kadınların Almanya’daki göç geçmişi olan ve olmayan taraflarla diyalog kurdukları, yapıcı ve barışçıl ilişkiler içine girdikleri gözlenmektedir.¹³ Bununla birlikte göç/göçmen sonrası süreçteki kadınların yaşadıkları kültürel ya da ekonomik temelli problemlerle ilgili sinemadaki iz düşümlerinin tek boyutlu ve genelleyici temsilleri, toplumda önyargı oluşturmada ve klişelerin tekrarında araç olarak kullanılabilirdiği için film çalışmalarında ele alınmalıdır.

İncelenen filmler açısından Almanya ve Türkiye’de üretilmiş olanları alan araştırması kısmında analiz etmek de tek merkezli olmayan bir bilimsel çalışmaya hizmet etmektedir. Nitekim böyle bir araştırma menşee ülkenin göç temalı filmlerle ilgili olarak ne tür üretim ve temsil eğilimlerine sahip olduğunu, bunların son zamanda değişip değişmediğini ve perspektiflerin nasıl olduğuna ilişkin ev sahibi ülkeyle bir karşılaştırılmaya gidilmesini sağlamaktadır.

1.5. Tanımlar

Bu çalışmada yer alan tanımlar aşağıdaki gibidir:

Göç/göçmen kökenli (göç geçmişi olan kişiler):¹⁴ 2011'den itibaren, Kuzey Ren-Vestfalya'da 14 Şubat 2012 tarihli Katılım ve Entegrasyon Yasası'nın 4(1) Bölümünde¹⁵ göç geçmişi tanımı kullanılmaktadır. Göçmenlik geçmişi olan insanlar:

1. Temel Yasanın 116. maddesinin 1. fıkrası anlamında Alman olmayan veya

¹³Bu konuda örnek verilebilecek filmler, *8 Sekunden* (2015), *Almanya, Willkommen in Deutschland* (Yasemin Şamdereli, 2011), *Einmal Hans mit scharfer Soße* (Buket Alakuş, 2013), *Der Hodscha und die Piepenkötter* (Buket Alakuş, 2016), *Evet, ich Will!* (Sinan Akkuş, 2009), *In the Game* (Aysun Bademsoy, 2008) ve *Traces* (Aysun Bademsoy, 2020).

¹⁴*Migrationshintergrund* ya da *Einwanderungsgeschichte* terimleri Almanca karşılıklarıdır.

¹⁵GV.NRW.S.97

2. Federal Almanya Cumhuriyeti'nin bugünkü sınırları dışında doğan ve 1 Ocak 1950 tarihinden itibaren Almanya'ya göç eden kişiler veya
3. Ebeveynlerinden en az birinin 2 numaralı ölçütlerini karşıladığı kişilerdir (*Integrationsmonitoring NRW-Zahlen, Daten, Analysen*, 2021).

Entegrasyon: Castles ve diğerleri, (2002) entegrasyonun iki farklı kullanım türünden söz etmektedir: Birinci kullanıma göre, göçmenlerin ve mültecilerin ev sahibi toplumun bir parçası haline gelme sürecidir, “Entegrasyon genellikle normatif bir şekilde, yeni gelenlerin baskın bir kültüre ve yaşam biçimine uyum sağlamak için tek yönlü bir adaptasyon sürecini ima etmek için kullanılmaktadır.” Bu kullanıma göre entegrasyon, sulandırılmış bir asimilasyon biçimi gibidir ve çok kültürlü bir toplumda kültürel ve sosyal kalıpların çeşitliliğini tanınamaktadır. Kullanım ikiye göre, entegrasyon hem yeni gelenler hem de mevcut toplumun üyeleri için değerlerde, normlarda ve davranışlarda değişiklik içeren iki yönlü bir uyum sürecidir. Bu, etnik topluluğun rolünün tanınmasını ve göçe yanıt olarak daha geniş sosyal kalıpların ve kültürel değerlerin değişebileceği fikrini içermektedir (2002, ss. 115–116).¹⁶ Ayrıca entegrasyon; "eğitim, öğretim ve istihdam", "sosyal entegrasyon", "yasal entegrasyon" ve "siyasi entegrasyon" olarak kategorilere ayrılmaktadır (s. 131-132).

Kültürel çeşitlilik: Amerikan Psikolojik Derneği kültürel çeşitlilik için iki farklı tanım sunmaktadır. Birinci tanım, “birbirinden önemli ölçüde farklı olan toplumların, toplulukların veya alt kültürlerin varlığı”, ikinci tanım ise, farklı kültür özelliklerini korurken daha büyük bir toplum içinde işlev gören topluluklar veya alt kültürler” şeklindedir (*Cultural diversity – APA Dictionary of Psychology*, 2021). Ayrıca Unesco Türkiye Milli Komisyonu tanımına göre, “‘Kültürel çeşitlilik’, grupların ve toplumların kültürlerinin ifade bulduğu biçimlerin çeşitliliğini ima eder. Bu ifadeler gruplar ve toplumların içinde ve arasında aktarılır¹⁷ (2005)” Türkçe’ye melezlenme olarak çevrilebilen metisaj ve metisaj sinemasını kültürel çeşitlilik kavramıyla ilişkilendirebilmek mümkündür.

Toplumsal cinsiyet: “Toplumsal cinsiyet, kızların, kadınların, erkek çocukların, erkeklerin ve cinsiyet çeşitliliği olan insanların sosyal olarak inşa edilmiş rollerini,

¹⁶Entegrasyon (uyum) kavramının ikinci kullanımı, kültürel çeşitlilik kuramı ile daha yakın bir tanıma sahip olduğu için bu tez çalışmasının genelindeki dayanak perspektifini oluşturmuştur.

¹⁷Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü (UNESCO) bu sözleşmede Kültürel çeşitliliğin hangi araç ve teknoloji kullanılırsa kullanılsın, çeşitli sanatsal yaratım, üretim, yayılım, dağıtım ve kullanım biçimleriyle de ortaya konulduğunu belirtmektedir. Bu bağlamda sinema da kitlesel bir teknolojik iletişim aracı olarak kültürel çeşitliliğin ifade edilmesini sağlamaktadır.

davranışlarını, ifadelerini ve kimliklerini ifade eder. İnsanların kendilerini ve birbirlerini nasıl algıladıklarını, nasıl hareket ettiklerini ve etkileşimde bulduklarını ve toplumdaki güç ve kaynakların dağılımını etkiler” (*What is gender? What is sex? - CIHR, 2020*). “Toplumsal cinsiyet, bireylerin sosyal kimliğini (kadın / kız, erkek/oğlan) ve kişilik veya davranışsal eğilimlerini, örneğin eril, dişil, çift cinsiyetli, transseksüel, tanımlamak için dilbilgisinden ödünç alınmış bir terimdir (Chrisler & Lamer, 2016).”

Temsil: Temsil konusunda önde gelen bir isim olan kültür teorisyeni ve sosyolog Stuart Hall’e göre, (2003) temsil, kültürü üreten merkezi uygulamalardan biridir ve kültür döngüsü olarak adlandırılan şeyde önemli bir andır, anlamı ve dili kültüre aktarmaktadır. “Temsil, dili diğer insanlara dünya hakkında anlamlı bir şey söylemek veya anlamlı bir şekilde temsil etmek için kullanmak anlamına gelir.” Temsil, anlamın üretildiği ve bir kültürün üyeleri arasında değiş tokuş edildiği sürecin önemli bir parçasıdır. Dilin, işaretlerin ve imgelerin kullanımı ile bir şeyleri savunma veya temsil etme süreci basit veya açık bir süreç olmaktan çok uzaktır (2003, s. 15):

Temsil, anlamın dil aracılığıyla üretilmesidir. İçinde inşacıların (*constructionists*) tartıştığı gibi, başkalarıyla anlamlı bir şekilde iletişim kurmak için farklı dillerde düzenlenmiş işaretler kullanırız. Diller, sözde 'gerçek' dünyadaki nesnelere, insanları ve olayları sembolize etmek, temsil etmek veya bunlara referans vermek için işaretleri kullanabilir (a.g.e., s. 28).

Oryantalizm (Şarkiyatçılık): “Oryantalizm, "Doğu" ile (çoğu zaman) "Batı" arasında yapılan ontolojik ve epistemolojik bir ayrıma dayanan bir düşünce tarzıdır (Said, 1978, s. 10).” Kavramla, Avrupa merkezilik, beyazlık, Beyaz kurtarıcı kompleksi gibi kavramlar ilişkilendirilebilir. Said oryantalizmin genellikle Batı tarafından zayıf olduğu için dayatıldığını, kendi içinde eritmek ve aradaki farkları yok etmek istediğini iddia etmektedir. “Kültürel araç olarak oryantalizm bir saldırı, hareket, yargı, bilme isteği ve bilginin kendisidir (1998, ss. 279–280).”

Oksidentalizm (Garbiyatçılık): Oksidentalizmde, “Batı, çok fazla araçsal rasyonaliteye ve çok az değer rasyonalitesine sahip olarak tasvir edilir. Batı zihni böylelikle daha yüksek düzeyde bir eblehlik olarak görülür. Aritmetik hesaplar yapmak için özel bir yeteneği olsa da insani açıdan önemli şeyleri yapmada umutsuzdur. Hayattaki daha yüksek şeyleri kavrayamaz; maneviyattan ve insan ıstırabının anlaşılmasından yoksundur; doğru yolu bulmaya muktedir değildir (Boer, 2004, s. 1542).”

Namus cinayeti: Namus cinayetinin ne olduğuna dair namusa dayalı şiddet (NDS) kavramının çeşitli tanımlamalarına bakarak konuya sosyal-kültürel boyutuyla ilgili tanımlarla başlamak faydalı olacaktır. Literatürdeki tanımlamalardan biri bahsi geçen

olguyu daha kültürel ve toplumsal cinsiyet düzeyinde ele alırken diğeri ise toplumsal cinsiyete dayalı olmayan bir bakış açısına sahiptir. Birinci yaklaşımda “Ataerkil ailelerde kadın ve kız çocuklarına yönelik şiddetin önlenmesi” başlıklı bir Avrupa projesi şöyle bir tanımlama yapmaktadır:

Namusa dayalı şiddet, devam ettirilmesine yönelik temel iddianın; bir değer sistemi, norm veya gelenek namına toplumsal namus yapısının korunması olduğu kolektif temelli aile yapıları, topluluklar ve toplumlar çerçevesinde genellikle kadınlara karşı erkekler tarafından uygulanan bir şiddet türüdür (Kvinnoforum, 2005, s. 19).

Yukarıdaki tanımlama türü daha çok cinsiyete dayalı, geleneksel ve kolektif bir şiddet türünden bahsederken Mariel McKone Leonard, Janssen’in namusa dayalı şiddet özellikleri sıralamasına referans verdiğiğinde meseleye bireysellik katmakta ve bu perspektif, klişelerden uzaklaşarak farklılık göstermektedir:

1. NDS, cinsiyete dayalı olmayan bir şiddet biçimidir;
2. NDS, hem ailevi hem de toplu şiddetin bir biçimidir, ancak yakın partner şiddetinden farklıdır;
3. Bir namus kültürüne üyelik, NDS'nin geçerli bir göstergesi değildir;
4. Tüm namus saikleri namus cinayetlerinin geçerli göstergeleri değildir;
5. NDS'nin klişe kurbanları, gerçekte, en yaygın kurban türü değildir;
6. Namus cinayeti veri setinde temsil edilen üç tür NDS kurbanı vardır: kadın ve erkek (yakın eşler), bireysel kadın kurbanlar ve bireysel erkek kurbanlar;
7. Araştırmacılar, kolluk kuvvetleri ve mağdurların hizmet sağlayıcıları, NDS kurbanlarını tespit etmede üzücü bir şekilde hatalı olmaya devam etmektedir;
8. Sayıma dayalı istatistikler NDS kurbanlarını eksik sayarken, ekstrapolasyona (dış değerlendirmeye) dayalı yöntemler genellikle kurbanların sayısını çığınca abartmaktadır;
9. NDS kurbanlarının; Kanada, Almanya, Birleşik Krallık ve Amerika Birleşik Devletleri'nde aile tarafından işlenen cinayet kurbanlarının yaklaşık % 2-20'sini oluşturduğu görülmektedir ve bu yüzdeler Hollanda'daki verilere benzerdir (2020, ss. 95–96).

Ulusötesi sinema: Andrew Higson ulusötesi sinema ile ilgili olarak farklı yaklaşıma sahip altı tanımlamadan bahseder:

Birincisi, “ulusötesi sinema” film üretimi, dağıtımı ve gösteriminin genellikle ulusal sınırların ötesinde gerçekleştiği yolları tanımlayabilir. İkincisi, bu terim, birden fazla ülkeden, bu nedenle bir şekilde ekonomik göçmenler ağının bir parçası olan kişilerin film yapımına veya dağıtımına katılımını gösterebilir. Üçüncüsü, bu terim, karakterlerin birden fazla ülkeden olabileceği ve böylece diğer kültürlerden ve milletlerden insanlarla karşılaşabileceği, karakterlerin ulusal sınırları aşan yolculuklarını sıklıkla anlatma biçimlerini tanımlayabilir. Dördüncüsü, bu tür filmlerin zaman zaman bu tür yolculukların ve karşılaşmaların toplumsal ve politik etkilerine dikkat çekme yollarından bahsedebilir. Beşinci olarak, filmlerin farklı ülkelerle ilişkili kültürel gelenekler, türler ve resmi geleneklerden yararlanma yollarına dikkat çekebilir. Son olarak, terim, farklı ulusal bağlamlardaki izleyicilerin izledikleri filmlerle etkileşim kurma ve onları anlamlandırma yollarını gösterebilir (2012).

Kültürlerarasılık: “Kültür, kimlik ve politika arasındaki ilişkileri anlamaya çalışmak, bir anlamlar ağının hatlarını adlandırmak gibidir. Bu hatlara yani sınır çizgilerine “kültürlerarası” denebilir. Kültürü ve kimliği hep bu sınır aracılığıyla yani kültürlerarasında tespit edebiliriz. Bu sınırların oluşumu politiktir. Politik olduğu için de

bir güç/iktidar mücadelesine tabidir ve bu yüzden sabit ve mutlak değildir (Sarı, 2007, ss. 349–350).”

Görsel Kültür: Görsel kültür teorisyenleri içinde önemli bir isim olan Irit Rogoff’a göre, görsel kültür görüntülerin incelenmesinden, hatta en açık uçlu görüntülerden ve disiplinler arası yapılan çalışmalardan çok daha fazlasını kapsamaktadır. Anlam üretmek, estetik değerleri, toplumsal cinsiyet klişelerini ve kültür içindeki güç ilişkilerini kurmak ve sürdürmek için görsel dünyanın merkeziliğine odaklanmaktadır. Aynı zamanda seyirci olmanın psikolojisinden mekânsal dinamiklere kadar görme alanında anlamların oluşturulduğu bir alandır. Görsel kültür, görüntülerin, seslerin ve uzamsal açıklamaların birbiri üzerinden okunduğu, her karşılaşmaya giderek artan anlam katmanları ve öznel tepkiler getirdiği, metinlerarasılığın bütün bir dünyasına açılmaktadır (Rogoff, 1998, s. 14).

Söylem analizi: Sinematik anlamda düşündüğümüzde sadece filmde diyalog, konuşmayı içeren bir dil kullanımı değil, söylem aynı zamanda film anlatımının görsel-işitsel söylemidir. Sinema hikâyelerini izleyicilere anlatmak için *mise-en-scène*, sinematografi, montaj ve ses düzenleme kullanılmaktadır (Janney, 2012, s. 85).

Odak Grup Görüşmesi: Odak grup, en basit haliyle, 'belirli konular hakkında seçilmiş kişiler arasında yapılan resmi olmayan bir tartışmadır (Beck vd., 1986, s. 73).

1.6. Sınırlılıklar

Çalışma; incelenecek mecra örneği, dönem, konu ve kapsam sınırlaması bakımından şu şekilde gerçekleştirilecektir. Bunlar:

İncelenecek mecra: İncelenecek mecrayı, Türk-Alman işgücü göçünü temel alan kurgusal türdeki iki sinema filminin analizi ve alımlanması oluşturmaktadır. Filmler, göç kökenli kadınların Almanya’daki entegrasyonları ve kültürel çeşitlilik açısından filmde nasıl ele alındıklarına göre yargısal örneklem yöntemi ile konu, kapsam ve temsil benzerliği gösterenler arasından seçilmiştir.

Dönem: 2007- 2020 arasında çekilmiş Türk-Alman işgücü göçünü temel alan filmler -Almanya için bu tarih önemli olmakla birlikte- Türkiye için güncellik değeri açısından önem taşımaktadır. Nitekim Türkiye sinemasından dış göç temalı film seçmede, göç kökenli kadın entegrasyonu ve kültürel çeşitliliğin ön planda olduğu bir film tercih edilmiştir. Alanyazın bölümünde ise 1970’lerden itibaren Almanya ve Türkiye’de çekilmiş filmler üzerine yapılan çalışmalardaki kadın temsillerine odaklanılan kısımlarla sınırlılık oluşturulmuştur.

Konu: Göçmenlik geçmişi olan kadınların baş veya yardımcı rolüyle, onların ev sahibi toplumla, başka etnik gruplarla ve kendi menşe ülkesinden toplumlarla ilişkisini ele alan filmler ilişki düzeyi olarak odak noktayı oluşturmaktadır.

Kapsam: Çalışmada dönem olarak 2007 yılından sonra Almanya’da göç kökenli kadın temsillerini içeren iki film incelenecektir. “Neden 2007 yılından sonra çekilmiş filmler incelenmektedir?” sorusuna, Almanya’da 2007 yılında kabul edilmiş olan Ulusal Entegrasyon Planı cevabı verilebilir. Hakkı Keskin, (2011) 2007 yılında Almanya'daki 'Ulusal Entegrasyon Planı' hakkında bilgileri ve görüşlerini paylaşmaktadır. Angela Merkel, Ulusal Entegrasyon Planını "tarihi olarak kabul edilebilecek bir olay" olarak tanımlamıştır. Böylece göçmenlerin böyle bir planla sosyal entegrasyonunu geliştirmek için önemli bir adım atılmıştır. Bu planla Alman olmayan nüfustan Almanya'ya ilk defa olumlu katkılar dile getirilmiştir. Aynı yıl, Berlin Senatosu "Çeşitliliği desteklemek, dayanışmayı güçlendirmek" sloganını kullanmıştır. Medya ve kültür profesyonelleri de dâhil olmak üzere toplumun birçok kesimi, entegrasyon yolundaki işbirliklerine katılmaya başlamıştır (s. 30,31,34). Böyle bir bakış açısıyla, 2007'den sonra göç bağlamındaki filmlerde kadınların güçlenip güçlenmediğini incelemek önem taşımaktadır. Dönemsel açıdan örnek vermek gerekirse, nitekim Elif Posos-Devrani, bu yıllarda (2017) *Yeni Başlayanlar için Türkçe* isimli bir TV dizisi ve ulusal entegrasyon programı arasındaki ilişkiyi incelemiştir.

Söz konusu Ulusal Entegrasyon Planıyla toplumda büyük ilerleme kaydedilmiş olabilir, ancak yine de bazı sorunlar devam etmektedir. Toplumdaki değişikliklerle ya da devam eden sorunlarla birlikte Almanya ve Türkiye’de yapılan bu tür filmler göç kökenli bireylerin ortak ve benzer sorunlarını farklı perspektiflerle göstermektedir. Bu filmlerde ortaya çıkan sorunlar genellikle kimlik, aidiyet, kültür çatışması ve ırkçılık konularındadır. Türkiye’de 2000 yılından sonra çekilen çok az sayıdaki dış göç temalı filmde kadın temsilini dikkate alabileceğimiz 8 *Saniye* filmi ağırlıklı olarak Türkiye sinemasına girmekle birlikte Almanya’nın ortak yapımcı olması dikkat çekmektedir.¹⁸

¹⁸Ortak yapım bir film, çok merkezli yaklaşım sergileyerek, ulusötesilik derecesi yüksek bir filmle Almanya’daki Entegrasyon Planının yansımalarını görmek açısından da örneklemin başarılı olmasına katkı sağlamıştır.

2. YÖNTEM

2.1. Araştırma Modeli

Bu araştırmada nitel araştırma yöntemi olarak söylem analizi ve odak grup görüşme teknikleri kullanılmaktadır. Çalışma Alman & Türk filmlerinde entegrasyon ve kültürel çeşitlilik kuramları açısından, 2007 yılından sonra Almanya'da ve Türkiye'de üretilmiş göç temalı filmlerde göçmenlik geçmişi olan kadın temsillerinin nasıl gerçekleştiğini, zaman içinde değişim ve dönüşümlerin nasıl olduğunu ortaya çıkaracaktır.¹⁹ İlk olarak, Almanya'daki göç kökenli kadınların temsili üzerine bir kültürel ve film alanyazın taraması yapılacaktır. Kronolojik bir yol izlenerek göç kökenli kadınlar ağırlıklı olmak üzere entegrasyon göstergelerine ve kültürel yeterlik sürecine göre temsillerin çalışıldığı bir alanyazın oluşturulacaktır. Alanyazında elde edilen verilerin entegrasyon ve kültürel çeşitlilik bağlamında ele alınması doğrultusunda söylem analizi için teorik bağlama ulaşıp, yarı yapılandırılmış odak grup görüşmesi soruları oluşturulacaktır.

Araştırma, filmlerin görsel ve işitsel anlatımları ile birlikte sosyolojik ve kültürel açıdan söylem analizi ve Almanya'daki odak grup tartışmaları veri toplama teknikleri ile nitel bir yöntemle sahiptir. İki yöntemin bir arada kullanılma nedeni özdeşleşme kavramı ile açıklanmaktadır. Temsil edilen kişilerin bir özne olarak filmdeki tasvirleri ve gerçekle ilişkilendirebilmeleri için Metz birincil ve ikincil özdeşleşme ögeleri ile kamera hareketleri, bakış açısı, çekimler, karakterlerin birbirine bakması gibi estetik öğelere referans vermektedir. Nitekim seyircinin karakterlerle, kamerayla ve kendisiyle gerçekleştirdiği birincil özdeşleşme ögelerinden sonra tanıma ve ikincil özdeşleşme ögelerinde film öyküsünün gelişimi ve kültürel yapılar ile biçimlenme söz konusudur (1982, ss. 42–56). Dolayısıyla filmin gerçeği taklit eden boyutunda seyircinin filme katılabilmesinde önemli rolü olan özdeşleşmenin sağlanabilmesi için filmdeki estetik ve kültürel öğelere yakından bir okuma yaptıktan sonra alımlama analizi yöntemine başvuruda bulunmak gereklidir.

Bu bakış açısıyla odak grup görüşmesinde göç kökeni olan kadınlar filmlerin başrol kadın oyuncularını tarafından temsil edildiği için onların filmleri alımlamaları temsil bağlamında önem taşımaktadır. Ayrıca iki yöntemin birlikte kullanımı Stuart Hall'ün

¹⁹Bu amacı yerine getirebilmek için Alman yapımı *Nur eine Frau* (2019) ve Türk-Alman ortak yapımı *8 Saniye* (2015) filmleri incelenecektir.

geliştirdiği kodlama ve kod açımı sürecinin üretim ve tüketim merkezlerine referans verdiğimiz zaman da gereklidir. Hall, izleyicilerin, medyanın alıcılara benimsetmek istediği değişkenlere karşı doğrudan ve edilgen bir konum almadığını ileri sürmüş ve eleştirel bir perspektifle egemen, muhalif ve müzakereci okuma şeklinde üç kod açımı geliştirmiştir. Medyanın benimsetmek istediği mesajlar, egemen okumada grup üyeleri tarafından çelişkiye düşülmeden kabul edilmektedir. Muhalif okumada bütünüyle reddedilmekte, müzakereci okumada ise kısmen kabul edilip kısmen reddedilmektedir. (Hall, 1994). Kodlama ve kod çözme aşamasında, bilgi çerçeveleri, üretim yapıları ve teknik altyapı gibi anlam yapıları daha karmaşıktır (1973). Mimarlıkta ünlü bir akım olan “biçim işlevi takip eder” bakış açısından hareketle filmin izleyici üzerinde oluşturduğu etkiyi işlev olarak düşündüğümüzde filmin biçiminin buna nasıl hizmet ettiği sorusu da önem taşımaktadır. Neticede bu filmler izleyiciler için üretilmiştir, dolayısıyla onların, filmin toplumsal, öğretici, uyarıcı, eğlendirici, gerçekleri gösterici gibi rollerini dikkate aldığımızda izleyici üzerinde oluşturduğu etkiye bakmak (işlev) ve bu etkinin nasıl üretildiğine (biçim) dikkat etmek önemlidir. Bu çalışmada göçmen kökenli kadınların temsiline odaklanıldığı için onların alımlaması, “gerçeklik temsili” ve “filmin faydalılığının” özne olarak sorgulanması açısından önem taşımaktadır.

Ayrıca iki yöntemin bir arada kullanılmasının gerekliliği şu şekilde açıklanabilir: İzleyiciler, filmleri doğası gereği görüntüler hareketli olduğu için daha çok uzaktan okuyup hızlı bir kod açımı yaparlar. Ancak bu hızlı okumayı anlayabilmek için film üreticilerinin kodlama süreçlerine odaklanmak dikkatli bir analizi gerektirmektedir. Televizyonun kodlamaları ile ilgili olarak John Fiske ve John Hartley’e referans verdiğimizde ilk bakışta görüldüğü kadar net belirlenemeyen bir sınıra sahip olsa da kodun en küçük anlam arayışı bile önemlidir ve gerçekliği algılama şekli gelenekler ve kodlar tarafından belirlenmektedir. Ayrıca gerçekliğin kendisi kültürün üyeleri tarafından filmlerde olduğu gibi yorumlanan karmaşık göstergeler sistemidir. Gerçekliğin algılanmasında kültürün düzenlediği ve önemli öğelerini ve anlamlarını değerler dizisi halinde sınıflandırdığı kodlar arabuluculuk etmektedir (2004, s. 47).

2.2. Evren/Örneklem

Çalışmanın evreni Türk-Alman işgücü göçünü temel alan filmlerdir. Çalışmanın örnekleme ise göçmenlik geçmişi olan kadın bireylerin entegrasyon ve kültürel çeşitlilik temsillerinin bulunduğu güncel iki filmi oluşturmaktadır. Bunlar, *Nur eine Frau* (2019) ve *8 Saniye* (2015) filmleri, göç kökenli kadınların entegrasyonu ve kültürel çeşitlilik

teorileri bağlamında filmlerden yargısal ya da diğer adıyla, amaçlı örnekleme yöntemi ile seçilmiştir. Yargısal örnekleme türü, iki yıldır bu konu üzerine izlenmiş filmlerden kadınların entegrasyonunun belirgin olarak görüldüğü araştırma evrenini temsil eden filmlerden seçilmiştir.

Çalışmanın alımlama kısmında ise evreni Almanya’da yaşayan tüm göç kökenli kadınlar, örnekleme ise sadece Türkiye’den göç geçmişi bulunan beş kadın katılımcı oluşturmaktadır. Katılımcılar Almanya’da yaşamakta olan ve kendilerinde ya da ailelerinde göç geçmişi bulunan kadınlar arasından seçilmiştir. Katılımcı sayısının dört ile altı arasında tutulması öngörülmüştür, buna göre davet etme yoluyla katılımcılara ulaşılmıştır. Nitekim Krueger ve Casey, odak gruplarının çoğu durumda 5 ila 8 kişiden oluşabileceği, herkesin kendi duygularını anlayıp paylaşabilmesi için yeterince küçük ve algı çeşitliliği sağlayabilmek için yeterince büyük olması gerektiği görüşündedir. Bu nedenle odak grup büyüklüğü 4'ten 12'ye kadar değişebilir, sayı arttığında grubun parçalanma eğilimi vardır (2014, s. 33).

2.3. Veri Toplama Tekniklerinin Uygulanması

Araştırmada, önce çalışmanın kuramına dayanak oluşturan konulara ilişkin verilerin sosyolojik, kültürel ve film çalışmaları kaynaklarından aktarılıp tartışılması yer almaktadır. Ardından söylem analizi ile detaylı bir görsel kültür incelemesi ve yarı yapılandırılmış odak grup görüşme teknikleri ve söylem analiziyle incelenmesinde söz konusu kavramlara dayanarak hazırlanan detaylı bir film okuma haritası referans alınmıştır. Filmler görsel kültür kuramcıları Stuart Hall, Nicholas Mirzoeff²⁰ ve Rogoff’un kuramlarıyla ve Fiske’nin teknik, temsil ve ideolojik kodlarına göre yakından okuma yapıldıktan sonra tüme varımsal yaklaşımla toplumsal cinsiyet, entegrasyon, göç ve kültürel çeşitlilik kavramları ilişkisinde incelenerek, bulgu ve yorumlara ulaşılmıştır. Tamamlayıcı bir yöntem olan odak grup görüşmeleri ise filmin fonksiyonu, katılımcıların filmle temsil boyutunda kurduğu ilişki, söz konusu konular kapsamında kod açımı boyutu ile ele alınıp bulgu ve yorumlara ulaşılmıştır. İki yöntemle elde edilen bulgular

²⁰Nicholas Mirzoeff göre, görsel kültür; sınıf, cinsiyet, cinsel ve ırksal kimlikler açısından meydan okuyan bir sosyal etkileşim yeri ve tanımı şeklinde görselin tartışıldığı ve dönüştürüldüğü anları vurgulamaktadır. Sorduğu sorulardan ve gündeme getirmeye çalıştığı konulardan tanımına ulaşmak mümkündür. Görselleştirme ilkesi genel olarak söylemin yerini tam olarak almaz, ancak onu daha anlaşılır, hızlı ve etkili hale getirir (Mirzoeff, 1999, ss. 3–4).

karşılaştırılarak nihai bir yoruma ulaşılabacaktır. Aynı zamanda bu yorum, örneklemedeki filmler için de bir karşılaştırmayı sağlayarak öneri üretme aşamasına ulaşılabacaktır.

2.3.1. Sosyal kültürel açıdan söylem analizi

Görsel kültür kuramı ile birlikte değerlendirerek, filmleri söylem olarak düşündüğümüzde bu doktora tezi için söylem analizi modelini tercih etmek yararlıdır. Çünkü kurgusal diyalog analizlerinin yanı sıra, Janney'in (2012) açıkladığı gibi, sinematik söylem sadece filmde diyalog, konuşmayı içeren dil kullanımı değil, aynı zamanda film anlatımının görsel-işitsel söylemidir. Sinema hikâyelerini izleyicilere anlatmak için, *mise-en-scène*, sinematografi, montaj ve ses düzenleme kullanılmaktadır (s. 85). John Fiske, "Söylem, önemli bir konu alanı hakkında tutarlı bir anlamlar kümesi oluşturmak ve yaymak için sosyal olarak geliştirilmiş bir temsil dili veya sistemidir" tanımını yaparken O'Sullivan ve arkadaşlarına "söylemler güç ilişkileridir" tanımıyla atıfta bulunmaktadır. Söylem, bu anlamları toplumun bir kesiminin çıkarlarına hizmet etmesi amacıyla ideolojik olarak sağduyuya dönüştürmek için ortaya çıkartılmaktadır (2001, s. 13). Dolayısıyla temsil politikalarının geliştirilmesinde üretilen söylemler, ideoloji ve güç ilişkisi açısından görsel kültür kuramından ayrı düşünülemez.

Nitekim Rogoff imgelerin bilgi taşıyıp, zevk ve hoşnutsuzluk vermesi, biçimi etkilemesi, tüketimi belirlemesi ve güç ilişkilerine aracılık etmesi açısından bazı soruları sormaktadır: Kimi görüyoruz, kimi görmüyoruz? Yansıtıcı bir sistem içinde ayrıcalıklı olanlar kimlerdir? Geçmişin hangi yönleri gerçekten görsel temsillere sahiptir? Hangi siyasi söylemlerde bakışa dönmeyi ve bakışı bir siyasi direniş eylemi olarak anlayabiliriz? Ait olmadığımız belirli kültürel grupların ürettiği imgelerle özdeşleşebilir miyiz? (Rogoff, 1998, s. 15) Bu ve benzer sorular göçün ve toplumsal cinsiyetin görsel kültürle bağlantısında iyi bir başvuru noktasıdır. Çünkü Rogoff'a göre, eleştirel bir kültürde görsel kültür, endişelerimiz ve yolculuklarımız aracılığıyla, ataerkil, Avrupa merkezli ve heteroseksist temsil normalleştirmesinin egemenliğinden kurtulmak ve kültürü yeniden yazmak için muazzam fırsatlar sunmaktadır (1998, s. 15). Dolayısıyla göçün görsel kültürü için coğrafi ve politik çok merkezli bir söylem analizi yapmak, kanıt ve öneri geliştirme olanakları sunmaktadır. Böyle bir yaklaşım sınıfsal, ırksal ve toplumsal cinsiyet kesişiminde ideoloji, çerçeveleme, temsil boyutuyla görsel kültürü çok katmanlı biçimde ele almaktadır. Dolayısıyla temsil ve söylem politikalarının etkileşiminde Rogoff'un güç ilişkilerini ayrıca referans almalıyız.

Çalışmada görsel kültür kuramına referans verilerek bir tür söylem analizi yapılmasının nedeni ayrıca seyircilerin alımlama sürecinde film dilinin detaylı bir okuma ile üzerinde oluşturabileceği etki için bir başvuru noktası oluşturmaktır. Neyin, nasıl söylendiği izleyici üzerinde duygusal ya da bilişsel etkili olduğu için (Robertson, 1967) öncelikle filmi hem içerik yönüyle hem biçim yönüyle ele almak gerekmektedir. Çalışmanın tamamlayıcı yöntemi olan odak grup görüşmeleri için bir hazırlık niteliği taşıyacağı gibi temsil edilen kişilerin filmle bağlantı kurmalarındaki ayrıntıları ve önemli noktaları anlamaya hizmet edebilecektir.²¹ Ayrıca odak grup görüşmesi kimin, neyi, nasıl algıladığını anlayabilmek açısından kültürel çalışmalar alanında önemli bir alımlama yöntemidir. Detaylı bir analiz yapılacağı için edebiyat çalışmalarında sıklıkla kullanılan bir yöntem olan yakın okuma yapılarak ve John Fiske'nin televizyonla ilgili geliştirdiği kodlar ile estetik, temsil ve ideolojik düzeydeki bir okumaya ulaşılabilecektir.

Fiske ve Hatley'e göre, televizyon için bir söylem analizi, bu temel 'televizyon kodlarının' bir bütün olarak sosyal kodlama incelenmesini içermelidir. Bunlar birinci düzeyde teknik, ikinci düzeyde geleneksel temsil kodları ve üçüncü düzeyde ideolojik kodlardır. Görünüm, elbise, makyaj, çevre, davranış, konuşma, jest, ifade, ses gibi gerçekliğe yönelik kodların birinci aşamasından sonra kamera, aydınlatma, düzenleme, müzik, ses gibi geleneksel temsil kodları gelmektedir. Bunlar anlatı, çatışma, karakter, eylem, diyalog, sahne, oyuncu seçimi vb. temsillerini şekillendirmektedir. Üçüncü düzeyi oluşturan ataerkillik, ırk, sınıf, kapitalizm vb. ideolojik kodlar bir nesnel algılama ve anlamlandırma yolu için ahenk ve toplumsal kabul edilebilirlik içinde düzenlenir. Bir kültürde gerçek olan şey ham değildir, her zaman zaten kodlandığı için o kültürün kodlarının ürünüdür (2004). Nitekim Fiske, Televizyon Kültürü başlıklı çalışmasında böylesi kodların detaylı analitik okuma gerekliliğini, ancak büyük ölçekli kodlardan bahsetmeyi engellemesine rağmen işimiz için bir başlangıç noktası olabileceğini belirtmektedir (2001, s. 5). Dolayısıyla tez çalışmasında yakın bir okumadan tümevarımsal bir sonuca ulaşmada gösterge bilimsel kodlar olan teknik kodlardan yola

²¹Nitekim bir sanat eserinde biçim ve içerik ilişkisinin önemine odaklanan Robertson, bu ikisinin birbirinden ayrılmaz özelliği ile birlikte ikisi arasındaki ikiliğin ya da ayrılığın derecesinin önemine vurgu yapmaktadır. Normalde ikisi arasındaki ayrılık zararsız iken bu ayrım artıkça tehlike de artabilmektedir (1967, ss. 273-274). Sanat felsefesinde doğruluk ölçütünün içerikle, güzellik ölçütünün biçimle ilişkilendirilmesinde olduğu gibi bir diğer anlamda düşünce-duygu ikiliğine benzer şekilde, ikisinin birbirinden uzaklaşması verilmek istenen mesajı etkileyebilecektir. Bu nedenle bir filmin içeriğine bakmak içerik analizi ile sınırlandırabilecekken, film dilinin nasıl yansıttığına odaklanmak detaylı bir söylem analizini yapmayı gerekli kılmaktadır.

çıkılarak temsil kodlarına ve daha büyük bir okumaya ulaşılan ideolojik kodlara doğru bir ilerleme tercih edilecektir.²² Fiske'nin söz konusu envanteri, bir kontrol listesi görevi görebileceği için bu kategorileri entegrasyon ve kültürel çeşitlilik kuramları açısından ayrıntılı biçimde anlamak önemlidir. Çalışmanın kapsam ve sınırlığı göz önüne alınarak bütün teknik, temsil ve ideoloji kodlarına değil, filmde baskın olan ideolojik temsil açısından teknik ve temsil kodlara odaklanılacaktır. Ayrıca Rogoff, görsel kültürdeki bir tartışmayı, düşünce bedenlerinin nasıl belirli bir siyaset veya ideolojinin hizmetinde bir vizyon kavramı ürettiğini ve onu bir dizi seçilmiş belirli aygıtlar aracılığıyla izlenen ve farklı öznelliklerin ihtiyaçlarına hizmet eden imgeyle doldurduğunu sorma cesareti bakımından örnek göstermektedir (1998, s. 21).

Filmlerdeki entegrasyon ve kültürel çeşitlilik kuramları açısından temsil ve ideolojiyi yansıtan üçüncü düzeye ulaşmada söylem analizi, edebiyatta popüler bir teknik olan yakın okuma şeklinde yapılacaktır. Yakın okuma bir metnin daha büyük yapılarını yansıtan temel özelliklerin titiz bir analizini ifade etmektedir (Klarer, 2004). Jasinski'ye göre yakın okumanın temel amacı, metni paketinden çıkarmaktır. Yakın okuyucular, kelimelerin, sözlü görüntülerin, stil unsurlarının, cümlelerin, argüman modellerinin ve metnin tüm paragrafları ve daha büyük söylemsel birimlerin üzerinde eğilerek bunların anlamlarını birden çok düzeyde keşfederler (2001, ss. 92–93). Filmi bir metin olarak düşündüğümüzde defalarca seyrederek, ekran görüntülerini alarak, argüman modellerini kategorilendirerek söylemin film dili ve grameri açısından ele alınması edebiyattaki yakın okumaya paralel bir karşılık bulmaktadır.

2.3.2. Göç kökenli kadınların temsiline ilişkin odak grup görüşmesi

Sosyal bilimlerde çeşitli bilim dalları arasında kullanılan ve nitel bir araştırma yöntemi olan odak grup görüşmeleri 1940'lı yıllarda sosyologlar ve psikologlar tarafından kullanılmaya başlanmıştır ancak 1990'lardan itibaren sosyal bilimlerin diğer alanlarında popüler bir yöntem haline gelmiştir (Wilkinson, 1998, s. 181). Odak grup, en basit haliyle, 'belirli konular hakkında seçilmiş kişiler arasında yapılan resmi olmayan bir tartışmadır' (Beck vd., 1986, s. 73).

Odak grup görüşmesi, çok yöntemli araştırma tasarımının bir parçası olarak, hassas bir yaklaşımla bu tez çalışmasına zenginlik ve derinlik katmak için kullanılacaktır.

²²Teknik kodlar altında sunulan seçenekler için Slby ve Cowdery'nin tablosunu referans almak mümkündür (Selby & Cowdery, 1995, ss. 57–58).

Entegrasyon ve kültürel çeşitlilik ilgi alanını tartışmak için benzer göç geçmişine sahip kadınları bir araya getirerek onların filmdeki temsillere ilişkin nasıl düşündüklerini tespit etmek için kullanışlı bir yöntemdir. Böylelikle neden, ne ve nasıl sorularına ışık tutmak amacıyla Stuart Hall'ün kodlama-kod açımı teorisine başvuruda bulunarak çeşitli sorular sorulacaktır. Filmin mesajı, filmdeki tez konusuyla ilişkili sahnelerin gerçek hayatta meydana gelen bir konuyu anımsatıp anımsatmaması, grup üyelerinin kimlik algılamaları, yönetmenin kahramanın kültürü ile ilgili nasıl bir yorum yapmaya çalıştığı gibi proje süresince detaylı ve hassas bir şekilde geliştirilmesi ve çoğaltılması gereken taslak soru örnekleri ile odak grup görüşmesi gerçekleştirilecektir. Geliştirilen bu tarz sorular film analizlerinin tamamlanmasından sonra genel bir çerçeve içine alınmakla birlikte, örneklemdaki filmlere göre farklı sorularla tartışma ortamı oluşturulup bulgu ve yorumlara ulaşılabilecektir.

8 *Saniye* ve *Nur eine Frau* filmleri için ortak noktaları göç geçmişine sahip Almanya'da yaşamakta olan 5 kadın görüşmeci ile odak grup görüşmesi yapılarak gerçekleştirilmiştir. Dolayısıyla göçmenlik geçmişi olan bu kadınların etnik, dini, siyasi gibi hassas bilgileri bu araştırma için önem taşımamaktadır. Kaldı ki araştırmacının tercihi doğrultusunda isimleri değiştirilerek ve kısaltılarak anonim tutulmaları amaçlanmıştır. Odak grup görüşmeleri sırasında evlilik, boşanma, çocukluk geçmişi gibi bilgiler gerektiği yerlerde verilmiştir.²³ Bu çalışmada, göç kökenli kadınların, temsillerine nasıl baktıkları, algılarının medya taktiklerinin farkındalığı yansıtip yansıtmadığı ve bu tasvirleri çevrelerindeki ve geçmişlerindeki sosyo-kültürle nasıl ilişkilendirdikleri araştırılacaktır. Bu teorik bakış açısı, göçmen kökenli kadınların ve onların alt kültürler topluluğunun tüm sinema deneyimi boyunca sunulan imgelem ve söylem içinde kendilerini nasıl konumlandırıdıklarına ve müzakere ettiklerine dair bir anlayış

²³Ayrıca araştırmayla ilişki kurmamızı sağlayacak şekilde hareket ederek, özcü olmamak gerekmektedir. Katılımcıların paylaştığı bilgiler aşağıda yer almaktadır. LU, ikinci kuşak göçmenlik geçmişine sahip, güzellik uzmanı olarak kendi işini yapmaktadır. SER, 1990'larda evlenerek Almanya'ya göç etmiştir, kısa bir süre önce güzellik uzmanı olarak çalışmaya başlamıştır. KA, Almanya'ya gençlik döneminde eğitim amacıyla gelmiş, uzun yıllardır burada yaşamaktadır. SB, öğretmendir, çocukluğu bavul çocuk olarak Türkiye'de geçmiş, uzun yıllar farklı ülkelerde ikamet ettikten sonra Almanya'da iki üç yıl önce yaşamaya başlamıştır. HN, sadece 8 *Saniye* filmi odak grup görüşmesinde yer almıştır. HN de bavul çocuk geçmişine sahip, ikinci kuşak, Almanya'ya sonradan aile birleşimi ile göç etmiş, ev hanımlığının yanı sıra çalışma hayatında da yer almıştır. Ancak babası rahatsızlandığından Türkiye'ye gitmek zorunda kalmıştır ve onun yerine SAY *Nur eine Frau* filmi odak grup görüşmelerine katılmıştır. SAY, üçüncü kuşaktır, Almanya'da doğup büyümüştür, çeşitli araştırmalarda yer almaktadır. Katılımcılar arasında bekâr, evli, boşanmış, çocuk sahibi olan ya da olmayan gibi bir çeşitlilik bulunmaktadır.

geliştirmek için bir çerçeve sağlamaktadır. Bkz. (Wilkinson, 1998) Odak grup görüşmeleri, göç geçmişi olan kadınların konuyla ilgili olarak oluşturdukları veya sahip oldukları deneyimlerin görüşlerine ilişkin nitel veri toplamak için etkili bir strateji oldukları için kullanılmıştır. Bkz. (Krueger & Casey, 2014) Odak grup görüşmesinin avantajlı noktaları konusunda Wilkinson'a referans vermekte fayda vardır:

“Birbirlerini tanıyan katılımcılar ortak deneyimlerini hatırlayarak, yarı unutulmuş anıları paylaşabilir veya grup içinde inandıklarını iddia ettikleri ile grup dışında söyledikleri veya yapmış olabilecekleri arasındaki çelişkiler konusunda birbirlerine meydan okuyabilirler. (...) Mahrem veya hassas bilgilerin bire bir bağlamda ortaya çıkma olasılığının daha yüksek olduğu yaygın olarak kabul edilen görüşün aksine, odak grupları genellikle kişisel - bazen itibarı sarsan - deneyimlerin açıklanmasını kolaylaştırır. (...) Odak grup, başlı başına bir sosyal bağlamdır; katılımcıları etkileşim halindeki bir sosyal grubun üyeleridir ve birincil verileri oluşturan, insanlar arasındaki bu etkileşimdir (1998).”

Odak grup görüşmeleri, bir konu hakkında fikir ve görüşlerin ifade edilmesine ve grup içindeki diğer kişilerin tepkileri tarafından nasıl şekillendirildiğini ve sansürlendiğini gözlemlene fırsatı sunar. Görüşlerini güçlü bir biçimde ifade etme yeteneği sergileyen kişiler, diğer grup üyelerini belirtilen konulara katılmamaya, nitelendirmeye veya savunmaya motive ettikleri için odak gruplarda önemli bir rol oynar. Sansür süreci, baskın görüşlerin veya en azından grup içindeki daha "güçlü" kişilerin görüşlerinin neler olduğu hakkında çok şey açığa çıkarır. İnsanlar görüşlerini geniş bir değişkenlik derecesi ile ifade ederler (Radley & Billig, 1996). Görüşler sabit değildir; daha ziyade, bir tartışma boyunca şekillenir ve değiştirilirler. Tartışma, karşıt görüşlerin ifadesi ve bir görüşün üstünlüğü için rekabet, toplumsal olarak kabul edilebilir ve yaygın görüşlerin ortaya çıkmasını destekleyen grup görüşmesinin önemli yönleridir. Odak grup görüşmelerinde yarı yapılandırılmış bir görüşme formatı ile katılımcı görüş ve deneyimlerinin araştırılması sağlanmıştır: Ayrıca Hartin Iorio'nun çalışmasına referansla, ortaya çıkan politik sorunları tanımlamada, gündem yaratmış ve daha büyük sosyal sorunlarla ilgili bireylerin yorumlarına ulaşma nedenleri ile yapılandırılmış görüşmeyle benzerlik taşıyan odak görüşme yöntemi seçilmiştir (2014).

Gelinen noktada Hall'un iki farklı temsil sistemine atıfta bulunacak olursak, birincisi bireyden bireye değişebilen, dış dünyayı yorumlayabilmesini sağlayan, kendi iç dünyasındaki rasyonel temsil sistemidir. İkinci temsil sistemi ise dildir. Her ikisi de karmaşık bir yapıya sahiptir ve bireyin dili, göstergeleri ve işaretleri öznel olarak yorumlaması, sistemin süzgecinden geçerek ortaya çıkan anlamlar için belirleyici faktörlerdir. Kültürel aidiyete ilişkin olarak her birey dünyayı muhtemelen kendine özgü ve bireysel bir şekilde anlamakta ve yorumlamaktadır. Bununla birlikte, insanlar

genellikle aynı kavramsal haritaları paylaştıkları ve dolayısıyla kabaca benzer şekillerde dünyayı yorumladıkları için iletişim kurabiliyorlar. "Aynı kültüre aitiz" derken bu gerçek kastedilmektedir, çünkü insanlar dünyayı kabaca benzer biçimlerde yorumlamaktadırlar. Ortak bir anlamlar kültürü yaratarak içinde birlikte yaşanan toplumsal bir dünya inşa etmek mümkündür. "Bu nedenle 'kültür' bazen 'paylaşılan anlamlar veya paylaşılan kavramsal kavramlar' olarak tanımlanır (Hall, 2003, s. 18)." Dolayısıyla odak grup görüşmelerine katılan katılımcıların paylaşılan kavramlara ve anlamlara ilişkin benzer geçmişleri olması onları grup üyeleri olarak bir araya getirmiştir.

Hall temsile ilişkin söylemin önemine ilişkin olarak Foucault'ın izleyicinin söylemin gösterdiği pozisyonları almasını, onunla özdeşleşmesini, anlamlarına kendimizi tabi tutmamızı ve onun öznesi olma sürecini işaret etmektedir. Aynı zamanda iktidar (güç), bilgi ve doğruluk üçgenindeki bağlantıda, temsil politikalarına ilişkin güç ve bilgi belirli bağlamlara ve geçmişlere dayanmaktadır ve bu, temsile dâhil olanların kapsamını büyük ölçüde genişletmektedir. (2003, ss. 42–64). Güç, bilgi, doğruluk; temsil politikalarıyla ilişkilidir ve film dilinin inşa edebildiği anlamlar dünyasında, söylem de film içindeki özneyi ve izleyicinin de içinde bulunduğu film dışındaki özneyi oluşturmada etkilidir. Alman-Türk sinemasındaki ve Türk sinemasında göçmenlik geçmişi olan kadın temsillerine ilişkin alanyazını ya da yapımların kendilerini incelerken film dili ve estetiğinin özneyi ya da nesneyi oluşturma boyutunu ele almak bu nedenle gereklidir. Göç edenlerin ve ev sahibi toplumların özne konumundaki dinamik ve heterojen yapılarında olduğu gibi göç merkezli film kültürünün kendisi de statik ve homojen olmayan ama dinamik ve değişken nitelikler taşıyan bir yapıya sahiptir.

Grup tartışmaları sınıf ortamlarında öğrenciler arasında sıklıkla uygulanan bir görüşme biçimidir ve benzer deneyimleri olan kadın görüşmecilerin duygu ve düşüncelerini aktarmalarında etkili bir yöntemdir. Özügürlü ve Berg'i örnek gösteren Sema Yıldırım Becerikli, odak gruplarında mülakat yapan ile mülakat yapılan arasında geleneksel olarak yapılandırılan iktidar dengesizliğinin azaldığını belirtir. Feminist bakış açısı ile yaklaşıldığında odak grup mülakatlarında yükselen sinerji, özellikle kadınların yaşadıkları benzer deneyimlerin açığa çıkmasında önemli bir rol oynamaktadır (Yıldırım Becerikli, 2013). Daha önceki film çalışmalarında odak grup görüşmelerinden örnek

vermek gerekirse, Selin Kiraz bazı filmleri²⁴ yapısal çözümleme yöntemi ile birlikte odak grup görüşmesi yöntemiyle incelemiştir. Yeşilçam filmlerinde toplumsal cinsiyet rollerini göz önüne alan çalışma genç kadınların temsilinin toplum üzerinde ne gibi etkiler oluşturduğu sorularına cevap aramıştır. Otuz altı farklı izleyici ile gerçekleştirilen odak grup görüşmesi ile seçilen kişilerin incelenen filmlerdeki genç kadın karakterlerine karşı görüş ve düşüncelerini, toplumsal cinsiyet rolleri ile ilgili beklentilerini incelemek amaçlanmıştır (2020, s. 134). Başka bir odak grup görüşmesi araştırması örnek verildiğinde Güney Kore kültür endüstrisinin Türkiye'deki yansımalarının inceleyen Sümeyye Asa'nın araştırmasında, aynı hayran kültürünü paylaşan, aynı zevklere, alışkanlıklara ve coşkuya sahip katılımcılarla gerçekleştirilen odak grup görüşmeleri derinlemesine görüşmelerden çok daha çeşitli bulgu edinme fırsatı sunmuştur (Asa, 2019, s. 9). Ayrıca filmlerde sigara içmenin ergenlik dönemindeki gençler üzerine bir alımlama çalışmasında da odak grup görüşmesi yöntemi tercih edilmiştir. Sigara içmenin olumlu temsilleri, ergenler arasında sigaraya başlamanın potansiyel bir motivasyonudur ve sigara içmeye ilişkin mevcut yorumların tüme-varımsal bir analizi için odak grup yöntemi kullanılmıştır (McCool vd., 2001). Başka bir çalışmada ise odak grup görüşmesi karma yöntem içerisinde kullanılarak hemşirelik eğitimi alan öğrencilerde çeşitli animasyon filmleri izletildikten sonra tasvir edilen hasta deneyimine nasıl baktıklarını belirlemek ve böylelikle bunun hasta bakımını nasıl etkileyebileceğini anlamak amaçlanmıştır (Ogston-Tuck vd., 2016). Diğer bir alımlama çalışmasında küçük gruplar halinde Tunuslu kadınlar film izledikten sonra devrim sonrası Tunus'ta cinsiyete dayalı şiddeti yorumlayarak değişim için önerilerde bulunmuşlardır (Tchaicha & Arfaoui, 2020).

²⁴Bu filmler, 1963 yapımı *Genç Kızlar*, 1964 yapımı *Şoför Nebahat ve Kızı* ve 1968 yapımı *Kezban* filmleridir.

3. ALANYAZIN

Bu bölümde Almanya'ya Türkiye'den göç sürecinin günümüze kadar olan dönemi (1961-2021) sosyolojik ve kültürel açıdan ele alınarak film çalışmaları alanında göç kökenli kadın temsilleri mercek altına alınacaktır. Dolayısıyla ilk önce süreçte entegrasyon ve kültürel çeşitlilik kavramları incelenecek, göçmenlik geçmişi olan kadınların bu bağlamdaki durumları tartışılacaktır. Sonra göçün öznesi konumundaki kadınların Alman ve Türk sinemasında nasıl temsil edildiğine ilişkin alanyazındaki bulgu ve yorumlar tartışmaya açılacaktır.

3.1. Almanya'ya Türkiye'den Göç Sürecinde Entegrasyon ve Kültürel Çeşitlilik

1961 yılında ilk "misafir işçi" alımlarından sonra Türkiye'nin çeşitli illerinden Almanya'ya emek göçü gerçekleştiren kadın sayısı zaman içinde oldukça anlamlı düzeylere ulaşmıştır. Geleneksel bir ülkeden modern bir ülkeye göç ederek yeni bir yaşam içine girmek kadınların statüsünü farklı zamanlarda farklı şekillerde etkilemiştir. Göç geçmişi olan kadın ve erkekler, bireysel olarak zorlanmalar ve başarılar tecrübe etmiş olsalar da birbirine yakın kültürel, ekonomik ve sosyal kodlara sahip bir topluluk olarak benzer deneyimler yaşamışlardır. Bu deneyimler entegrasyon göstergelerine ve kültürel yeterlik sürecine göre değerlendirildiğinde alanyazında kadın göçmenlik geçmişi olanlar için oldukça önemli bilgilerle karşılaşılmaktadır.

Kadınların çeşitli motivasyonlarla hiç tanımadıkları ve kültürel açıdan farklı bir ülkeye göç etmiş olmaları önemli ve cesaret gerektiren bir deneyimdir. Böylesine önemli kişisel deneyimler, hem ev sahibi toplum hem gönderen toplum açısından da avantajlar oluşturabilmekte, aynı zamanda kültürel, ekonomik ve ideolojik açılardan birtakım sorunların ortaya çıkmasına ya da inşa edilmesine neden olmaktadır. Örneğin, Lea Nocera, göçün ilk zamanlarına dair kadın işçi göçüne duyulan ihtiyaç ve göç sürecinin önemi konusunda şöyle düşünmektedir:

Kadın göçünü yönetenler, bir taraftan kadının sosyal rollerinin -eş, anne, işçi- çakışmasıyla karşı karşıya kalırken, bir taraftan da mümkün mertebede iş piyasasına avantaj sağlamaya çalışmıştır. Nitekim Almanya'da kadın işgücüne duyulan ihtiyaçtan dolayı kadın göçüne farklı kolaylıklar sağlanmıştır. (...) Kadınlar, sözleşmenin geçerli olduğu yıllarda, göç dinamikleri ve onlardan kaynaklanan sosyal dönüşümlerde önemli bir rol oynamışlardır. Gitme kararı kocalarının ısrarı sonucunda gerçekleştiğinde dahi, Türk kadınları göç tecrübelerini kendi kendilerine yeterli olma ve bireyselliklerini ifade etme becerilerini deneme alanına çevirmeyi başarmışlardır. Göç sayesinde toplumdaki pozisyonlarını ve kimliklerini tekrar belirlemişlerdir (2018, s. 116).

Dolayısıyla 2021 senesinde göçün altmışıncı yılına gelindiğinde, Almanya'daki göç geçmişi olan toplumların neredeyse yarısını oluşturan kadınların sosyal kültürel

durumlarını entegrasyon ve kültürel çeşitlilik göstergeleri açısından ele aldığımızda çok sayıda değişkenle karşılaşılmaktadır. Bu bölümde önce, entegrasyon ve kültürel çeşitlilik kavramının özelliklerine baktıktan sonra Almanya'ya göç sürecinde kadın göç kökenli bireylerle ilgili durumu ele almak önemlidir. Dolayısıyla, bir film çalışmasına giden aşamada önce “neyin”, yani sosyal-kültürel olanın taraması yapıldıktan sonra bir sonraki bölümde filmlerde “neyin, nasıl” gösterildiğinin alanyazındaki yansımalarına bakılacaktır. Bu da çalışmaya tarihsel bağlamda, karşılaştırmalı ve çok merkezli bir analitik kalite kazandırabilecektir.

3.1.1. Entegrasyon kavramının çok boyutlu ve yönlü yapısı

Zamanla bir göç ülkesi haline gelen Almanya artan kültürel ve etnik farklılıklarla birlikte politik, hukuksal, ekonomik, kültürel, medikal, sosyolojik vb. sorunlara çözüm üretebilmek için bir takım politikalar ve düzenlemeler geliştirmek zorunda kalmıştır. Bu politikalar ile çeşitli dönemlerdeki Alman karar mercileri asimilasyon, entegrasyon, çok kültürlülük, eritme potası, vatandaşlık vb. biçimlerle göçmenlerin çoğunluk toplumuna uyum sağlamasını amaçlamıştır. Tez çalışmasında uyum ve entegrasyon sözcükleri göç literatüründeki başka çalışmalara referansta bulunarak tam bir fikir birliği olmaması ile birlikte eş anlamlı olarak kullanılmıştır.²⁵

Entegrasyon söylemleri ve politikaları ülkeden ülkeye hatta ülkeler içinde bazen eyaletler arasında farklılık göstermektedir. Söz konusu farklılıklar dinamik niteliklere sahip “entegrasyon” terimiyle ilgili bir tanım yapılmasını zorlaştırmaktadır. Entegrasyon kavramı asimilasyon, çok kültürlülük politikaları ile ve sadece kültürel ve dilsel düzeye indirerek açıklanmaya çalışıldığı gibi diğer taraftan “uyum” politikaları ile toplumsal, ekonomik, yasal ve kültürel süreçlerde karşılıklı bir yaklaşım süreci olarak da izah etmeye çalışanlar vardır. Entegrasyon göstergeleri Avrupa Birliği ve Almanya'nın konuyla ilgili güncel çalışmalarında rastlanıldığı için Castles ve diğerlerinin (2002) oluşturduğu alana yönelik bir haritalama tez çalışmasındaki bulgu ve yorumlara ulaşmada referans noktası olacaktır. Bu çalışmalarında entegrasyon sürecinin iki türlü açıklaması ve kavramla ilgili yaklaşım yol gösterici niteliktedir:

Kullanım 1: Göçmenlerin ve mültecilerin alıcı toplumun bir parçası haline gelme süreci. Entegrasyon, baskın bir kültüre ve yaşam tarzına uyum sağlamak için yeni gelenlerin tek yönlü bir adaptasyon sürecini ima etmek için genellikle normatif bir şekilde kullanılır. Bu

²⁵Bkz. (Çağlar & Onay, 2015).

kullanım, çok kültürlü bir toplumdaki kültürel ve sosyal kalıpların çeşitliliğini tanımaz, bu nedenle entegrasyon yalnızca sulandırılmış bir asimilasyon şekli gibi görünür.

Kullanım 2: Hem yeni gelenler hem de mevcut toplumun üyeleri için değerler, normlar ve davranışlarda değişiklik içeren iki yönlü bir adaptasyon süreci. Bu, etnik topluluğun rolünün tanınmasını ve daha geniş sosyal kalıpların ve kültürel değerlerin göçe tepki olarak değişebileceği fikrini içerir.

• Kavramla ilgili sorun: Kavram belirsiz ve kaygandır ve insanların istediği şeyi kastetmek gibi anlaşılabilir (2002, ss. 115–116).

Almanya Protestan Kilisesi eski Konsey Başkanı Wolfgang Huber'in "uyum, kendini yuvada hissetmektir" tanımlamasını Hakkı Keskin şu şekilde genişletmektedir: "Uyum yalnızca 'yuvada hissetmek' demek değildir, yalnızca uymak isteyen, göç edenin görevi değildir uyum. Bu aynı zamanda 'bir kişiye yuva sunmak' demektir, yani ev sahibi olan çoğunluk toplumunun da göç edenlere yaklaşımı ve bakışıdır uyum olgusu (2011, s. 23)." K. Onur Unutulmaz gündemdeki bir kavram olarak ele aldığı entegrasyonun tanımıyla ilgili olarak kavrama bir tanımlama getirilebilmekle beraber içinde bulunduğu bağlamlara göre anlamlar kazanabildiğini belirtmektedir. Bunun nedeni entegrasyonun "siyasi içerikli bir toplumsal proje" olarak statik değil; anlamı ve erişilme yolları sürekli değişebilen, içinde yer aldığı tarihsel, siyasi-toplumsal ve hukuksal durumlara bağlı ve bağımlı bir kavram olmasıdır (2018, s. 157).

Almanya'nın göçmenlik geçmişi olan grupları topluma entegre etme çabaları bazı çalışmalarda tek taraflı biçimde göçmenlere sorumluluk yükleyen, biz ve öteki ayrımını yaratan, geçici, siyasi bir değerler dizisine dayanan bir söyleme sahip olduğuna dair eleştirel görüşler bulunmaktadır. Benzer şekilde Castles ve diğerlerinin entegrasyon göstergelerine göre toplumdaki gelişmeler ve entegrasyonun işbirliğine dayanan perspektifleri incelenebilir. Entegrasyonun Almanya'da göç kavramıyla milenyumun başından beridir birlikte anılan bir kavram olduğunu belirten Mecheril Paul "dispozitif olarak entegrasyon"²⁶ gibi betimlemelerle popüler söylemlerdeki entegrasyona olumlu olmayan bir açıdan bakarak ulusal-etno-kültürel bir "biz"in "öteki"nden ayrıldığı kültürel, kurumsal, bürokratik, bilimsel, ekonomik ve medya olayları arasında genişleyen bir ağ tanımlamasını yapmaktadır. Entegrasyon olgusu ile etno-kültürel-ulusal "biz" ve "bizden değil" arasındaki ayrımı meşrulaştıracak önlemler, ölçüler ve yorum biçimleri kastedilmektedir. Burada entegrasyon konusunda göçmenlerin entegre olamamasına ya da dezentegrasyona odaklanan söylemler; kavramı olumsuzlamakta ve göçmen kişilerce gerçekleştirilmesi gereken bir uyum hizmeti olarak görülmektedir (2011). Avrupa

²⁶Bu betimlemenin Almanca aslı *integration als dispositiv*'dir.

Konseyinin kültürlerarası diyalog ve eşit bireyler olarak bir arada yaşamak üzerine çalışmasında da entegrasyon olgusu (sosyal entegrasyon, kapsayıcılık) iki taraflı bir süreç olarak betimlenmekte ve insanların her bir bireyin onuruna, kamu yararına, çoğulculuk ve çeşitliliğe, şiddete başvurmama ve dayanışmaya tam saygı ile bir arada yaşama kapasitesi ve bireylerin sosyal, kültürel, ekonomik ve siyasi yaşama katılma yetileri olarak gösterilmektedir. “Göçmenler, diğer herkes gibi kanunlara riayet etmeli ve Avrupa toplumlarının temel değerlerine ve kültürel miraslarına saygı göstermelidir. Entegrasyon stratejilerinin toplumun tüm alanlarını kapsamaması ve sosyal, siyasi ve kültürel yönleri içermesi gerekmektedir. Bu stratejiler, göçmenlerin onuruna ve ayrı kimliklerine saygı göstermeli ve politikalar oluştururken bunları göz önünde bulundurmalıdır (2009, s. 12)”. Kavrama ilişkin farklı yıllarda yapılmış çeşitli tanımlamalara ve yaklaşımlara bakıldığında entegrasyon olgusuna olumlu bakabilmek için biz ve öteki ayırımından uzaklaşarak, göç kökenliler ve göç kökenli olmayanlar için çifte standart öngörmeyen, karşılıklı ve eşit hak temelli sorumlulukların paylaşılması gerektiği anlaşılmaktadır.

Aynı zamanda entegrasyon sürecinin çok taraflı sorumluluğunu menşee ülke olan Türkiye'nin de paylaşması gerektiği literatürdeki bazı çalışmalardan anlaşılmaktadır. Örneğin, Ayhan Kaya “entegrasyonu uluslarüstüleştirme” kavramını kullanırken uluslararası ya da uluslarötesi göçmenlerin küreselleşme sürecinde onları hem özne hem nesne olduklarından dolayı memleketleri ve ev sahibi ülke arasında üçüncü bir alan oluşturduklarını belirtmektedir. Dolayısıyla entegrasyonu güçlendirmek için göç veren ülkelerin medya, bakanlıklar, sivil toplum kuruluşları gibi ilgili birimleriyle birlikte Avrupa Birliği gibi kurumları da dâhil ederek çok yönlü, merkezli ve boyutlu bir çaba gerekli kılınmaktadır (2016, ss. 257–258).

Castles ve diğerleri entegrasyon sürecinin çok geniş olmasının, herhangi bir kesin şekilde tanımlamayı zorlaştırdığını belirtirken yeni gelenlerin bir topluma entegrasyonun, toplumun her düzeyinde ve kesiminde çok çeşitli sosyal oyuncuları içererek gerçekleştiğini savunmaktadır. Kamu görevlileri, siyasi karar vericiler, işverenler, sendika yetkilileri, iş arkadaşları, hizmet sağlayıcılar, komşular vb. ile göçmenler ve mülteciler entegrasyon sürecinde çok önemli bir rol oynamaktadırlar. "Entegrasyon iki yönlü bir süreçtir: Yeni gelen tarafın ve aynı zamanda ev sahibi toplumun uyumunu gerektirir (2002, s. 113)." Popüler tek taraflı söylem ve yaklaşımların tersine Castles ve diğerlerinin entegrasyona çift yönlü yaklaşımı, oluşturdukları entegrasyon göstergelerinde de hissedilmektedir. "Eğitim, öğretim ve istihdam", "sosyal entegrasyon",

“sağlık göstergeleri”, "yasal entegrasyon", "siyasi entegrasyon" ve genel entegrasyon göstergeleri olarak alt kategorilere ayırmaktadır (2002, ss. 131–132). İşte bu nedenlerle Castles ve arkadaşlarının entegrasyon haritalaması bu tez çalışmasında tercih edilmiştir.

Ancak Castles ve diğerlerinin geliştirdiği entegrasyon göstergeleri haritalamasına eleştirel ve diyalektik bir bakışla yaklaşmak bu çalışmanın zenginliğini artırmaktadır. Örneğin, eğitim almak ve nitelikli bir işte istihdam edilmek modern dünya içerisinde bir eğitim-öğretim-istihdam göstergesi iken eğitim almayı tercih etmemek ve yükseköğretim almadan bir işte çalışmayı tercih etmek ya da etmemek de özgürlük kavrayışı ile söz konusu göstergenin çelişmesidir. Bir diğer ifadeyle bazı insanlar eğitim almayı gerektirmeyen işlerde çalışmayı tercih edebilirler. Hatta bazı kişiler çalışmak yerine çalışmadan hayatlarını sürdürmeyi de isteyebilirler. Dolayısıyla Castles ve diğerlerinin hangi ideoloji ile bu göstergeleri oluşturduğu boyutuna bakmakta fayda vardır. İngiltere gibi kapitalist ve sömürgecilik deneyimine sahip bir ülkede modernizmin idealize ettiği orta sınıfa yükselme ve orta sınıf gibi yaşama stili öğretisi istihdam ve eğitim entegrasyon göstergeleriyle ilişkilidir. Bir diğer ifadeyle entegrasyon göstergelerinin özellikle bu alt göstergeleri ve diğer pek çok alt göstergesi, entegrasyonu bir tür orta sınıf yaşam biçimi ile denk tutmaktadır. Çoğu zaman sınıfsal olarak yükseliş daha fazla entegrasyon kazanımı şeklinde yorumlanmaktadır. Ancak post-modern ve yapı-sökücü yaklaşım ile bakıldığında standart ve tek tipliği öngören modernizmin normallik ve anormallik dikotomisini eleştirmek, entegrasyonun bu anlamdaki modernist yönünü eleştirmektir.

Ayrıca bir diğer örnek olan Castles ve arkadaşlarının, İngilizce (İngiltere için) edinimi ve farklı ırklardan kişilerle evlenmek de entegrasyon alt göstergelerinden kuralcı ve kültürel çeşitlilik kavramına biraz da ters düşen bir yaklaşımdır. Almanya için çoğunluk toplumun konuştuğu dili öğrenmek elbette ki entegrasyon için gereklidir, ancak Castles ve diğerlerinin eleştirdiği entegrasyonun tek boyutlu perspektifine hizmet edebilme eğilimi taşımaktadır. Entegrasyon için nasıl ki karşılıklı ortak bir çaba gerekiyorsa, dil ediniminde de göç kökenli grupların dilini öğrenerek hizmet sunmak ve diyalog geliştirebilmek de bir alt gösterge olarak konulabilir. Zira tarihsel süreçte bakıldığında ulusal dil olan Almanca'nın sıklıkla göç kökenli bireylerce öğrenilmesinde sorunlar yaşandığı görülmektedir. Bu tarz gruplar için göç kökenli kişilerin ana dilinde çalışmalar yürütülmesi kültürel yeterlik adımı ile entegrasyonunun uygulanabilirliğini artıracaktır.

Castles ve arkadaşlarının bir başka alt göstergesi olan farklı ırklardan evlenmek kavramı “ırk” sözcüğünün taşıdığı ayrımcı ve bozucu niteliğiyle birlikte, aynı zamanda bir zorunluluktan öte tercih meselesidir. İnsanların farklı etnik, sınıfsal ya da dini kültürlerinden biriyle evlenmeleri ya da evlenmemeleri entegrasyonu kolaylaştıran süreçlerden biri olarak düşünülebilir. Ancak yine de başarılı bir entegrasyon için zorunlu olmayabilir. Evliliğin kendisinin günümüz Almanya toplumlarında şart olmadığı bakış açısına ve partnerliklerin de yaygınlaşmasına benzer şekilde, böyle bir durum ancak kültürlerarasılığı artırabilecek bir alt gösterge olabilir. Meseleye başka bir bakış açısı da farklı kültürlerarasındaki evliliklerin her zaman yolunda gitmeyip boşanmaların ya da ayrılıkların yaşanabileceği gerçeğidir. Bu da diyalektik bir bakış açısıyla genellikle bir çatışma ve kriz süreci olarak düşünülebilecek boşanmaların entegrasyon sürecine negatif etkisini akla getirmektedir.

3.1.2. Entegrasyon göstergeleri

Dünyanın en çok göç kökenli birey barındıran ülkelerinden biri olan Almanya'nın göç kökenli gruplarla ilgili günümüzdeki nüfus durumu Avrupa Birliğindeki diğer ülkelerle birlikte değerlendirildiğinde entegrasyon göstergeleri açısından önemli verilere işaret etmektedir. Göçmenlerin entegrasyonu üzerine bir OECD²⁷ ve Avrupa Komisyonunun 2018 yılı raporuna göre, Almanya Avrupa Birliği'nde yaşayan tüm yabancı asıllı kişilerin % 22'sine ev sahipliği yaparak Avrupa'nın en büyük göç kökenli nüfusuna sahiptir (2018, s. 40).

Bither ve Ziebarth, (2016) Almanya'da on yaşın altındaki tüm çocukların üçte birinden fazlasının göçmenlik geçmişine sahip olduğunu; diğer yandan da Almanya'da ikinci ve üçüncü kuşaklar yaşlandıkça, çeşitlilik yönetimi ve dâhil etme konularının özellikle son beş ile on yıl içinde daha fazla ilgi gördüğünü belirtmektedir (2016, ss. 17–18). Kadınlar artık AB ülkelerinde yaşayan göçmenlerin çoğunluğunu oluşturmaktadır (OECD/EU, 2018, s. 148). Günümüze ait bu sayısal veriler bugün olduğu kadar gelecekte de nüfusun önemli bir oranını oluşturacak olan göçmenlerin entegrasyonuna dair politikalar ve uygulamaların gerekliliğini ortaya koymaktadır.

Almanya'da entegrasyon ve din ilişkisini ele alan bir çalışma (Pollack vd., 2016), Entegrasyonun birçok yönüyle (sosyal, eğitim öğretim ve istihdam vb.) ilgili olarak,

²⁷Ekonomik Kalkınma ve İşbirliği Örgütü

ikinci/üçüncü neslin, birinci nesle kıyasla önemli ölçüde daha pozitif değerlere sahip olduğunu göstermektedir:

Örneğin, okul bitirme sertifikası olmayanların oranı yarıdan fazla azalmıştır (% 13'e karşı % 40) ve iyi veya çok iyi Almanca bilgisine sahip olanların oranı (bildirilen) iki katına çıkmıştır (% 94'e karşı % 47). Genel olarak, ikinci/üçüncü kuşak, birinci kuşaktan daha sosyal ve yapısal olarak "çoğunluk toplumu" ile bütünleşmiştir: Birinci kuşaktan yanıt verenlerin sadece yaklaşık ikide biri (% 47) Alman kökenli insanlarla "çok fazla" temas kurduklarını belirtirken, ikinci/üçüncü kuşakta olanların dörtte üçü bunu demiştir (% 74). Birinci kuşakta % 39 ve ikinci/üçüncü kuşakta % 67, Hristiyanlarla çok sık iletişim kurmaktadır (2016, s. 9).

3.1.2.1. Eğitim, öğretim ve istihdam göstergeleri

Eğitim, öğretim ve istihdam göstergeleri bir tür hak ve fırsat eşitliği perspektifi ile değerlendirildiğinde, Almanya'daki göçmenlik geçmişine sahip gruplar açısından genel anlamda eğitim düzeyleri eskiye nazaran yükselmiştir (Pollack vd., 2016, s. 9). Ancak göstergeler, kadınların ve gençlerin, yüksek eğitilmiş göç kökenli gençler dâhil olmak üzere, istihdam edilme süreçlerinde bir takım sorunlarla karşı karşıya kalabildiğine işaret etmektedir.²⁸ Örneğin, göçmenler arasında önemli bir mesele olan işsizlik sorununa gelmeden önce, eğitim programlarına erişme ve tamamlama adımı; göç kökenli bireylerin istihdamında, başarılı şekilde iş kurabilmesinde, meslek ve endüstriyel istihdam niteliği ve oranı gibi bir sonraki istihdam statülerini etkileyen önemli bir basamaktır. Castles ve diğerlerinin (2002) eğitim, öğretim ve istihdam göstergesiyle ilgili alt göstergeleri aşağıdaki gibidir:

- Eğitim programlarına erişme ve bunları tamamlama istatistikleri;
- İleri eğitim kurslarına erişme ve bunları tamamlama istatistikleri;
- Başarıyla yeniden kalifiye olan ve asıl mesleğini uygulayabilenlerin istatistikleri;
- Nitelikleri akademik veya istihdam amacıyla tanınanların istatistikleri;
- Yapılan iş başvurularının sayısı, yapılan görüşmeler ve verilen iş teklifleri;
- Başarıyla serbest meslek sahibi göçmen ve mülteci sayısı;
- Başarılı iş kuran göçmen ve mülteci sayısı;
- Göçmenler ve mülteciler arasındaki işsizlik oranları (cinsiyet, milliyet, yaş gibi farklı kategoriler dikkate alınarak);
- Meslek ve endüstriye göre istihdam dağılımı;
- Göçmenlerin ve mültecilerin çoğunluk nüfusuna kıyasla ekonomik sonuçları (gelir düzeyleri veya ev sahipliği gibi) (2002, s. 131)

3.1.2.2. Sosyal entegrasyon göstergeleri

Castles ve diğerlerinin aşağıdaki sosyal entegrasyon alt göstergelerinden göç kökenli kadın temsilleriyle ilgili olarak farklı ırklara mensup insanların evlenmesi, Almanya için Almanca edinimi, grup içinde ve dışında sosyal etkileşim, suç mağduriyet

²⁸Bkz. (Vassaf, 2010, ss. 213–214; Weichselbaumer, 2019)

oranları özellikle sosyoloji ve film çalışmalarında öne çıkmaktadırlar. Literatürdeki çalışmalar ve izlenen çağdaş filmlerde özellikle namus cinayetleri ve şiddet bağlamında “suç mağduriyet oranları” alt göstergesini dikkate almak Almanca edinimi ve evlilikler/sosyal etkileşimler bağlamında temsillerin yaygınlığını göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Yabancı düşmanlığı, Nazi saldırıları gibi ırksal olarak motive edilen suçlar iki cinsiyet açısından da önem taşıırken suç oranları alt göstergesi daha çok erkeklere ilişkindir.

- Konutlarda ırk ayrımcılığı (örneğin, benzerlik ve ayrımcılık endeksleri);
- Farklı ırklara mensup insanların evlenmesi;
- İngilizce edinimi;
- Grup içinde ve dışında sosyal etkileşim;
- Suç mağduriyet oranları;
- İrksal olarak motive edilen suçların oranları;
- Çeşitli suç türleri için suç oranları (2002, s. 132)

3.1.2.3. Sağlık göstergeleri

- Ortalama yaşam süresi;
- Yaşa ve cinsiyete özgü ölüm oranları;
- Önemli hastalıklar için yaşa ve cinsiyete özgü morbidite oranları;
- Kaza oranları;
- Tıbbi hizmetlere erişim (2002, s. 132)

Entegrasyon olgusunun, tek boyut üzerine odaklanan söylem ve yaklaşımlarına bir eleştiri niteliğinde göçmenlerin sosyopsikolojik entegrasyon analizini gerçekleştiren Duygu Türker ve Ayselin Yıldız, (2015) entegrasyonun tüm boyutlarıyla ele alınması gereken bir olgu olup sadece tek boyut üzerinden geliştirilen politika ve yaklaşımların uzun vadede etkilerinin sınırlı olduğunu savunmaktadır. Örneğin, konunun ekonomik ve hukuki boyutlarına odaklanan bir yaklaşım konunun insani boyutunu yeterince dikkate almadığında, göçmen bireylerin sosyo-ekonomik, sosyo-kültürel ve sosyo-psikolojik boyutlarında ciddi sıkıntılar yaşanması söz konusu olmaktadır (2015, s. 24).

3.1.2.4. Yasal entegrasyon göstergeleri

- Ülkede oturma hakkı;
- İşgücü piyasasına katılma hakkı;
- Sosyal hizmetlere erişim hakkı;
- Vatandaşlık kazanımı (2002, s. 132)

3.1.2.5. Siyasi entegrasyon göstergeleri

- Sendikalara ve mesleki derneklere katılım;
- Diğer derneklere katılım;
- Siyasi partilere katılım;
- Seçmen olarak katılım;
- Yerel, bölgesel ve ulusal hükümetteki temsili pozisyonlara seçim (2002, s. 132)

3.1.2.6. Genel entegrasyon göstergeleri

Almanya’da genel entegrasyon göstergeleri açısından buldukları ülkeye çoğunlukla ait hissetme yönünde veriler dikkat çekmektedir. Ancak bu hisse rağmen ötekileştirme sorunu ve ayrımcılık algısı da yine yüksek oranda açığa çıkmaktadır. Filmlerde aşağıdaki alt göstergelerden doğurganlık ve ölüm oranları, ortalama yaşam süresi, sağlanan yardım programları ve hizmetleri hakkındaki alt göstergelere özellikle ilgili güncel filmlerde belirgin biçimde rastlanmamıştır.

- Doğurganlık ve ölüm oranları, ortalama yaşam süresi ve ırklar arası evlilikler gibi demografik göstergeler (bu göstergenin arkasındaki mantık, bir grup yeni gelenin/ mültecinin yerli nüfusa benzer şekilde demografik olarak davranması halinde grubun entegre olduğunu düşünebiliriz. Bu, kültürel asimilasyon anlamına gelmez, çünkü söz konusu grup kültürel özelliklerinin çoğunu koruyabilir veya korumayabilir).
- Sağlanan yardım programları ve hizmetlerinin mevcudiyeti, kalitesi ve yeterliliği hakkında kişisel değerlendirmeler;
- Kişinin ev sahibi toplumdaki başarılarından ve durumundan kişisel memnuniyet değerlendirmeleri (2002, s. 132).

3.1.3. Almanya’da göç ve kültürel çeşitlilik

“*Kültürel çeşitlilik*’, grupların ve toplumların kültürlerinin ifade bulduğu biçimlerin çeşitliliğini ima eder. Bu ifadeler gruplar ve toplumların içinde ve arasında aktarılır.” (Unesco Türkiye Milli Komisyonu, 2005) Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü bu sözleşmede kültürel çeşitliliğin hangi araç ve teknoloji kullanılırsa kullanılsın, çeşitli sanatsal yaratım, üretim, yayılım, dağıtım ve kullanım biçimleriyle de ortaya konulduğunu belirtmektedir. Bu bağlamda sinema da kitlesel bir teknolojik iletişim aracı olarak kültürel çeşitliliğin ifade edilmesini sağlamaktadır.

İsviçreli yazar Max Frisch’in (1965) “biz iş gücü çağırdık, insan geldi”,²⁹ sözünü biraz genişletirsek çeşit çeşit insanlar gelirken kendi kültürlerini getirdikleri gibi geldikleri ülkede de yeni kültürler oluşturmuşlardır. Uzunca bir süre bir göç ülkesi olduğunu kabul etmeyen Almanya, göç süreçlerinde kültürel yönden çeşitlenen, hem çoğunluk hem azınlık toplumu (göçmenlik geçmişine sahip topluluklar) olarak heterojen ve dinamik kültür parçalarından oluşmuştur. Almanya’yı göç kökenli olan ve olmayanlar açısından siyah ve beyaz, ilerleyen yıllarda da (melezleşmiş kimlikleri gri renklerinde) bir tasvir yaptığımızda, aslında tam olarak ve homojen, ikiye bölünmüş salt ana renkler değildir. Örneğin, Libyalı, Hristiyan, Alevi gibi alt kültürlerinden oluşan ‘Arap’;

²⁹Bu cümlenin Almanca aslı: “*Wir riefen Arbeitskrafte, und es kamen Menschen.*”

Napolili, Sicilyalı gibi ‘İtalyalı’ ya da Alevi, Sünni, Türk, Kürt gibi ‘Türkiyeli’ göçmen üst-kimliğinin altındaki kimlikler gibi kendine özgü, çeşitlilikler göstermektedir.

1990’lardan sonra Almanya artık bir göç ülkesi olduğu gerçeğini kabul etmeye başladıkça kültürel çeşitliliğin yönetimi ile ilgili politikalar da farklılaşmaya başlamıştır. Bu ölçüde Castles ve diğerlerinin entegrasyon gösterilerindekine benzer şekilde Milton Gordon’un yedi asimilasyon aşamasındaki³⁰ iş piyasalarına, eğitime, sağlığa, politik alanlara erişim hakkı uyum süreçlerinde öncelikli kıstaslardır.

3.1.4. Entegrasyon ve kültürel çeşitlilik ilişkisi

Kültürel çeşitlilik kavramına; entegrasyonun sadece kültürel düzeyde ve “geniş bir kapta Alman olanlar ve olmayanların eritilmesi” şeklinde bir asimilasyon politikası ile karıştırılmasına alternatif bir kavram olarak yaklaşılması gerekir. Nitekim Alman Vakıfları Göç ve Uyum Bilirkişi Konseyi Başkanı Klaus J. Bade, entegrasyonda iki tarafın da birbirine uyum sağlaması gerektiğini dile getirirken bu süreçte Almanların uzunca bir süre entegrasyonla asimilasyonu birbirine karıştırdığını anlatmaktadır. Asimilasyon anlayışında kabul eden toplum olduğu gibi kalıp, diğerleri bu topluma tek taraflı bir şekilde uyum sağlamaktadır (Gültekin Galip, 2016). Kültürel çeşitlilik kuramında Cross ve diğerlerinin (1989) geliştirmiş olduğu kültürel yeterlik sürecini referans almak mevcut duruma ve filmlerdeki temsillere bakmak açısından gereklidir.

Kültürel çeşitlilik, benzer şekilde çok kültürlülük politikalarından ayrılan duruşuyla entegrasyon kavramının tek taraflı değil, azınlık ve çoğunluk toplumunun karşılıklı çabaları ile oluşturulan bir uyum sürecini beraberinde getirmektedir. Castles ve arkadaşlarının entegrasyon göstergelerinin gerçekleşmesi ile kültürel yeterlik sürecindeki basamakların tırmanılması, paydaşların birlikte çabası ile sağlanmaktadır. Bütün bu aşamaların toplumun genelinde gerçekleşmesi için göç kökenli kadınların entegrasyonu ve kültürel çeşitlilik içindeki konumları büyük önem taşımaktadır. Pieper bu konuda Almanya’daki tanınmış Kriminolog Christian Pfeiffer’ı örnek vermektedir: "Kadınların eksikliği birçok şekilde kendini gösteriyor. Kadınlar genelde işlerin daha insancıl yapılmasından yana baskın bir güç oluyorlar. Onların eksik olduğu ortamlarda maço kültürü çok daha yaygın oluyor (2018)."

³⁰Kültürel, yapısal, medeni durum, kimlik, önyargı, ayrımcılık ve yurttaşlık (Gordon, 1961).

Literatürdeki çalışmalara bakıldığında asimilasyon ve çok kültürlülük politikalarına sıklıkla eleştiriler getirildiği görülürken entegrasyon ve özellikle kültürel çeşitlilik kavramlarına daha olumlu bir yaklaşım sergilendiği göze çarpmaktadır. Örneğin, Gündüz Vassaf çok kültürlü bir Avrupa'nın, İsveç ve bazı istisna ülkeler dışında, uyguladıkları politikalar sonucu yıllardır gelişemediğini, bunun yerine ırkçılığın ve düşmanlığın zeminini hazırladığını öne sürmektedir. Ayrıca asimilasyoncu bir yaklaşım özellikle ikinci ve üçüncü kuşak göç kökenli kişilerce reddedilmektedir (2010, ss. 213–214).”

İkinci ve üçüncü kuşakların asimilasyonu reddetmesinde Batı'nın rolü olsa da Türk göç geçmişi olan bireylerin sosyo, ekonomik, psikolojik, kültürel vb. nedenlerle yalıtımları aynı zamanda eğitim ve iş piyasalarına erişimdeki engellerle ilgilidir. Vassaf'a göre, ayrıca ikinci ve üçüncü kuşağın asimile olmaya karşı çıkmasında Batı'nın yabancılara uyguladığı çifte standardın rolü bulunmaktadır. Çocuklara bir yandan Avrupalı oldukları ve anne babalarından farklı yetişmeleri gerektiği söylenirken, eğitime erişme ve işe alınma konularında kendilerine yabancı oldukları hatırlatılmaktadır (2010, s. 214). Ancak göç kökenli çocukların eğitime erişimlerinde gerek ataerkil düşünce sisteminde özellikle kız çocuklarının namusunun tehlikeye düşmesinden korkulması, ebeveynlerin iş hayatında çalışmaları nedeniyle evde büyük kız çocuklarına, kardeşlerine bakma sorumluluğu verilmesi ve bu nedenle okula devam edememeleri de eğitime erişmeleri önünde bir engeldir. Nitekim Abadan-Unat, kız çocuklarının fiziki ya da psikolojik gelişimleri yeterli olmadığı halde kendilerinden küçük kardeşlerine bakma yükümlüğüyle ilgili olarak 1974 yılındaki araştırma sonuçlarını paylaşarak bu durumun bilerek okula gönderilmeyen kız çocukları üzerinde ağır psikolojik baskılar yarattığını ifade etmektedir (2017, s. 189). O dönemde eğitime erişememekle ilgili Alman tarafının eksiklerine ilaveten diğer bir sorun da Türk ebeveynlerin yoğun çalışma tempoları ve Almanca dilini bilmemeleri nedeniyle çocuklarının dersleriyle ilgilenememeleri olmuştur.

Entegrasyon kavramının çok yönlü sorumluluğu açısından anayurt Türkiye'ye yönelik eleştirilerle de karşılaşmaktadır. Örneğin, Vassaf, işçi göçünün imzalandığı yıllarda ve sonraki ilerleyen dönemlerde Türkiye'nin imzaladığı işçi anlaşmalarında her iki tarafın temel insan haklarını ve ulusal egemenlik kavramlarını önemsemeyen hareket etmesini ele almaktadır. Ayrıca Türk işçilerine konuk buldukları ülkelerde sorun çıkarmadan oturmaları ve hakları çiğnense bile sessiz durmaları önerilirken ırkçı saldırılar karşısında dışişlerinin sessiz kalışı ve işçilerin hizmetler konusunda konsolosluklarından

yetersiz destek görmesi eleştirilmiştir (2010, ss. 188–194). Benzer bir eleştiriyi, bazı Türk kurumlarının Almanya’daki Türk toplumuna, başarılarına rağmen hala Almancı gözlüğü ile baktıkları yorumu ile Ahmet Atilla Doğan yapmaktadır (2001, s. 14). Nocera ise Türk basınından bazı gazetelerde temsil edilen Almanya’daki kadın işçilerin ahlaki yönden uygunsuz davranıp, sık sık sarhoş olup; para karşılığı ilişkiler yaşadığına dair önyargılı haberleri örnek göstermektedir. Böylesi manipülatif haber eğilimleri oraya giden kadınların başarı hikâyelerine odaklanmazken, bazı Alman yetkilileri bu haberleri yalanlamış ve Türk kadınlarının onurlu ve disiplinli davranışlarını örnek göstermiştir (2018, ss. 68–72). Entegrasyon ve kültürel yeterlilik süreci açısından diğer örnekler içerisinde Türkiye’de Almancı betimlemesi ile geliştirilen tavır ve tutumlarla göç kökenli kişilere normal fiyatın üstünde satış yapmak ve iki kültür arasında, geride kalmış kişiler önyargısına sahip olmak yer almaktadır. Bu tarz önyargılı ve ayrımcı davranışlar Almanya’da yaşamakta olan Türk göç kökenli kişilerin aidiyet hislerinde olumsuz etkilere sahiptir.

Paydaşların çeşitli nedenlerle yaşadıkları bu problemler bir kısır döngü içerisinde; dile yeterince hâkim olamama, derslerde başarısızlık, okula gidememe, eğitim sisteminin göçmen çocuklarına uyumlu olmayışı, ayrımcılık gibi nedenler yer almıştır. Bunların neticesinde kendi kabuğuna çekilmeye, iş piyasalarına eşit erişim sağlayamamaya, kültürüne ve dinine daha çok sarılmaya, asimilasyonun reddi ile entegrasyon sorunlarına yol açmıştır. “Kültürlerin kendi kabuğuna çekilmesi” şeklinde sıklıkla eleştirilen çok kültürlülük terimi, bir diğer ifadeyle herkesin kendi kültürünü kendi evinde yaşadığı bir sorun şeklinde yukarıdaki kısır döngünün içinde yer almıştır.

Çok kültürlülük kavramına Almanya’da ve diğer Avrupa ülkelerinde zaman içerisinde çeşitli eleştiriler getirilmiştir. Başlangıçta ülke için zenginleşme olarak görülse de çok kültürlülük; çoğunluk kültürüyle azınlık kültürleri, hatta azınlık kültürlerin alt kültürleri arasında bir ayrışma durumu şeklinde yorumlanmıştır. Hake ve Manel’in Almanya’daki çok kültürlülük süreciyle ilgi yorumlarına göre:

Batı Almanya’nın kendini bir göç ülkesi olarak anlamasının 1980’lerin ortasından itibaren ortaya çıkması, post-faşist toplumun bir unsuru olarak sadece ekonomik bir gereklilik olarak değil, etnik çeşitliliğe odaklanan ve onu sosyal ve kültürel zenginleştirme biçimi olarak benimseyen eleştirel bir kavram olarak çok kültürlülüğün yükselişiyle çakışmıştır. O zamanlar ilerici, özgürleştirici bir kavram olarak görülen, ancak o zamandan beri sık sık naif, kusurlu veya eskimiş olarak eleştirilen çok kültürlülük, sadece göçmen gruplar arasında değil, onlar tarafından da ayrışmayı kolaylaştırdı. Türkiye’den gelen göçmenler için bu, Aleviler, Sünniler ve Şiiiler arasında veya Türkler ve Kürtler arasında halkın etnik, dini ve politik farklılıklarının daha fazla farkındalığı anlamına geliyordu. Benzer çizgiler boyunca,

çok kültürlülük, Afro Almanlar ve Alman Yahudileri de dâhil olmak üzere diğer radikal ve etnik gruplarla diyaloglar için bir bağlam sağladı (2014, s. 3).

Çok kültürlülük politikalarının, kültürleri ayrıştırdığı, izole ettiği, herkesin kendi kültürünü kendi evinde ayrı ayrı yaşayıp, müşterek mekânlarda kültürel kaynaşmayı, kültürlerarası geçişi önlediğine dair eleştiriler olsa da “çok kültürlülük” tanımını olumlu yönde değerlendiren kişiler de vardır. Örneğin, Güney, Kreuzberg’deki kozmopolit kültür dokusunu bir aileye benzeterek “çok kültürlülüğün” bu aileyi bir arada tutan değerlerden biri olduğunu dile getirmektedir. 1980’lerde göçmenlerin yaşadığı semtlerde kurulan çetelerden biri olan 36 Boys içinde Sırp, Yunan, Arap, İranlı, Alman hep birlikte ulusötesi bir dünya kurmalarına örnek göstermektedir. Kürt, Alevi, Laz, Ermeni, Arnavutlar göçmenlik üst-kimliğinin altında renkli bir yelpaze oluşturmaktaydı. 36 Boys, sokaklarda kurduğu bu aileyi farklılıkların ürettiği güçlü etkileşimle ve saygıyla yüceltmıştır (2015, s. 62). 36 Boys, çeteler içinde en etkili olanıydı, her ne kadar kendi içinde zengin bir kültürel çeşitliliğe sahip olsa da kavga, hırsızlık, uyuşturucu kullanımı konusunda çoğu getto göçmen çetesi üyeleri hapse atılmakta, sınır dışı edilmekte ya da hayatını kaybetmekteydi (Bkz. Akın, 2013). Bütün bu trajik sonuçlar da aslında kültürel ayrışmaların, dezenteğrasyonun ve kültürel yeterlik sürecinin en alt basamaklarını oluşturan kültürel yıkıcılık, yetersizlik ve körlük aşamalarına örnektir.

3.1.5. Kültürel çeşitlilik teorisi bağlamında kültürel yeterlik süreci

Kültürel çeşitlilik ilk zamanlarda işyerlerinde insan kaynaklarıyla ilgili bir kavram olarak kullanılmakla birlikte, sonraları ülke ekonomisine etkileri bakımından önemli olduğu anlaşılmıştır. Cross ve diğerleri (1989), duygusal olarak ciddi şekilde rahatsız olan “beyaz olmayan çocuklara” hizmet sunumunu iyileştirmek için felsefi bir çerçeve ve pratik fikirler sağlamak için bir monografi oluşturmuşlardır. Bu monografide kültürel yeterliğin bir gelişimsel süreç olduğundan hareketle politika, eğitim, uygulama, kaynaklar ve araştırma konularına duyulan ihtiyaç belirtilmektedir. Bir kurumun ya da sistemin kültürel açıdan daha yetkin hale gelebilmesi için değer çeşitliliği, kültürel öz değerlendirme, kültürel etkileşim dinamikleri, kültürel bilginin kurumsallaştırılması ve çeşitliliğe adaptasyonların gelişimi şeklinde beş unsurdan bahsedilmektedir. Politika yapıcı, idari, uygulayıcı ve tüketici seviyelerinde kültürel yeterlik geliştirilmelidir. Kültürel yeterlik süreci bir gelişim ihtiyacı olarak Amerika’da yirminci yüzyılın sonlarında ulusun demografik yapısının hızla değişmesinden ve beyaz olmayan çocuklara yönelik hizmet kalitesinin iyileştirilmesi gerekliliğinden doğmuştur (1989, ss. 1, 62).

Franken ve diğerkleri kültürel çeşitliliğin kurumlara ve organizasyonlara katkılarını ele aldıkları kitaplarında, Federal Almanya Cumhuriyetinin sanayi sonrası ihracata yönelik toplumunda kültürlerarası bilginin önemli bir kazanç ve göç geçmişine sahip nitelikli insanların potansiyelinin değerli olduğunu belirtmektedir. Ancak yine de nitelikli göçmenler kariyere giden yolda birçok engelle karşılaşmakta ve kadınlar “cam tavan” tarafından durdurularak göçmenlik geçmişlerinden dolayı genellikle önyargılara karşı kendilerini savunmak zorunda kalmaktadırlar (Franken vd., 2017).

3.1.5.1. Kültürel yıkıcılık

Kültürel yıkıcılık kategorisi bir anlamda dezentegratif nitelik taşıyarak kültürel yeterlik sürecinin en altı basamağında yer almaktadır. Cross ve diğerkleri 1885-1965 tarihli Dışlama Yasalarını, temel insan haklarını reddeden yasaları, yerli Amerikan kültürünün sistematik şekilde yok edilme çabalarını, ırk temelinde beyaz olmayan insanların sağlık hizmetlerine erişimin engellenmesi, onların rızası olmadan üzerlerinde deney yapılması gibi bir kültürün kasıtlı olarak yok edilmesini örnek göstermektedir. Sürekliliğin en olumsuz ucu, kültürlere ve dolayısıyla kültür içindeki bireylere zarar veren tutumlar, politikalar ve uygulamalarla temsil edilmektedir (1989, s. 14).

Diğerk kültürlere ve kültürlerden olanlara karşı bilerek yıkıcı davranışlarda bulunmak ve farklı kültürlerden olanlara karşı insani olmayan yaklaşımlarda bulunmak ve bu kişilere karşı aşağılayıcı değerler atfetmek yıkıcılık içerisinde yer almaktadır. Diğerk kültürlerden olanları ortadan kaldırmaya çalışmak, bu kişilere karşı sömürmeye yönelik birtakım eylemlerde bulunmak da aynı sınırlama içerisine girmektedir (Orhon, 2019, s. 135).

3.1.5.2. Kültürel yetersizlik

Süreklilikteki bir sonraki pozisyon, sistemin veya kurumların kasıtlı olarak kültürel yıkıcı olmaya çalışmadığı, bunun yerine azınlık müşterilere veya topluluklara yardım etme kapasitesinden yoksun olduğu konumdur. Egemen grubun ırksal üstünlüğüne inanan sistem önyargılıdır ve "daha küçük" ırklara karşı babacan bir duruş sergiler. Bu ajanslar, orantısız bir şekilde kaynakları kullanıp, beyaz olmayanlara karşı yerlerini bilmedikleri temelinde ayrımcılık yapabilir ve egemen kültür yardımcılarının üstünlüğüne inanabilirler. Bu tür kurumlar ayrımı arzu edilen bir politika olarak destekleyebilir. Irkçı politikaları uygulayarak ve basmakalıpları sürdürerek baskı unsuru olarak hareket edebilirler (Cross vd., 1989, s. 15).

Bu aşamada Hollywood sinemasında genellikle başına kötü olaylar gelen beyaz olmayan azınlık ya da yabancıları kurtarma üzerine kurulu olan beyaz kurtarıcı kompleksi kavramı ile kültürel yetersizlik aşaması ilişkilendirilebilir. Kysa Nygreen ve arkadaşlarına göre, beyaz kurtarıcı kompleksi, renkli insanların hikâyelerini susturarak ve bu topluluklarla konuşma ihtiyacı bile duymayarak beyaz kurtarıcıların iyi niyetinin çözüm sunulan alıcıları olarak konumlandırmaktadır. Ancak beyaz kurtarıcılık bir yandan üstünlüğünü koruyup somutlaştırır ve diğer yandan beyaz olmayanları ezilmiş ve güçsüz resmeder, dolayısıyla sahte bir cömertlik biçimidir (2015, ss. 116–117).

3.1.5.3. Kültürel körlük

Sürekliliğin orta noktasında, sistem ve ajansları, tarafsız olma felsefesiyle hizmet vermektedir:

Bu görüş, iyi niyetli bir liberal felsefeyi yansıtır; bununla birlikte, böyle bir inancın sonuçları, hizmetleri, beyaz olmayan en asimile edilmiş insanlar dışındaki herkes için neredeyse yararsız kılacak kadar etnosantrik hale getirmektir. Bu tür hizmetler kültürel güçleri görmezden gelir, asimilasyonu teşvik eder ve sorunları için mağduru suçlar. Azınlık topluluklarının üyeleri, sorunların yetersiz kültürel kaynakların bir sonucu olduğunu öne süren kültürel yoksunluk modelinden görülüyor. Sonuç genellikle danışanın, azınlık olmayan bir orta sınıfa ne kadar yaklaştığı ile ölçülür. Kurumsal ırkçılık, azınlıkların mesleki eğitime, kadro pozisyonlarına ve hizmetlere erişimini kısıtlamaktadır (Cross vd., 1989, s. 15).

Kültürel körlük aşaması, entegrasyonun dispozitif yönüne, empati eksikliği olması yönüyle benzerlik göstermektedir. Nitekim Mecheril (2011) ile Castles ve arkadaşları (2002) entegrasyonun sadece göç kökenli bireylerden beklenen bir sorumluluk olarak görülmesini eleştirmektedir.

3.1.5.4. Kültürel yeterliliğe yakınlık

Kültürel yeterlik sürecinin dördüncü aşaması olan kültürel yeterliğe yakınlık, nispeten bir ilerlemeyi göstermektedir. Nitekim Almanya'nın göç ülkesi olduğunu kabul etme sürecinde entegrasyon planlarının başlaması bu aşama ile benzerlik göstermektedir.

Orhon'a göre farklı kültürler ve kültürlerden olan kişiler ile çalışmalarda gözlemediğimiz zayıf yanlarımızın farkına varma durumudur. Farklı kültürlerden kişiler ile çalışmaları yürütürken her kültürün temsilini mümkün olduğunca sağlamaya çalışmak ve insan haklarına bağlılık göstermek gibi yaklaşımları içermektedir. Bu yaklaşım, egemen kültürel gruplardan temsilcilerin kimi zaman 'ödün verildiğini' düşündüğü gibi bir yanlış hissin de uyanabilmesine neden olmaktadır (2019, s. 136).

3.1.5.5. Kültürel yeterlik

Kültürel açıdan yeterli yöntemler, farklılıkların varlığını kabul etme ve saygı, kültürle ilgili sürekli öz değerlendirme, azınlık nüfusun ihtiyaçlarını daha iyi karşılamak ve kültürel bilgi ve kaynakların sürekli genişlemesi için hizmet modelleri ile karakterize edilmektedir (Cross vd., 1989, s. 17). Almanya'daki entegrasyon çalışmalarının, bakanlık ve mahalli idareler düzeyindeki programların sosyolojik yansımaları ile birlikte medya ve filmler için üretilen kültür çatışması, entegrasyon komedisi ve etno komedi gibi film türlerinde işlenen konular kültürel yeterlik açısından örnektir.

3.1.5.6. Kültürel yetkinlik

Bu aşamada farklı kültürler en üst saygınlık ve yeterlilik sürecinde değerlendirilmektedir. Cross ve diğerlerine göre, kültürel açıdan araştırma yapılması, yeni terapötik yaklaşımlar geliştirilmesi ile sistem genelinde kültürel yeterlik ve toplum genelinde kültürlerarasında gelişmiş ilişkiler savunulmaktadır (1989, s. 17). Kültürel yetkinlik düzeyi ile ulusötesilik ve çok merkezlilik yaklaşımlarında kültürlerarası etkileşim bulunmaktadır. Ulusötesi sinema örnekleri yeni yaklaşımların üretilmesinde ve var olan bilginin çoğaltılabilmesinde dikkate alınmalıdır.

3.1.6. Türk göç kökenli kadınlarla ilgili entegrasyon ve kültürel çeşitlilik süreci

Almanya'da Türk göç kökenli kadınlarla ilgili entegrasyon ve kültürel çeşitlilik açısından tartışma, bulgu ve yorumlarla karşılaşılmaktadır. Göçün ilk yıllarında ve sonraki on yıllarda bazı süreçlerin de bu tartışmaları etkilediği görülmektedir. Örneğin, kadın göçü 1966-67 yıllarında artış göstermiştir ve ilk başta misafir işçi olarak giden kişilerin kalma süresinin uzaması ve aile birleşmeleriyle Türk göçmenlerin sayısı artmıştır. Dolayısıyla misafirlikten kademeli olarak vatandaşlığa geçen süreçte entegrasyon için dil kursları, meslek kursları gibi etkinliklerle birlikte dinamik bir göçmenlik tarihi gelişmiştir. Böylesi deneyimler kadınların entegrasyon sürecine ve bu süreçle ilgili tartışmalara etkide bulunmuştur. Aynı zamanda Berlin Duvarının yıkılması, ekonomik krizler, çeşitli şehirlerdeki ırkçı terörist saldırılar ve 11 Eylül gibi saldırıların da hem kadınların hem erkeklerin üzerindeki sosyal-kültürel etkilerini de hesaba katmak gerekmektedir.

Abadan-Unat, (2017) göçü hem aile yaşantısına hem de kadının konumuna etki eden bağımsız bir faktör olarak görmekte, göçmen ailelerin daha eşitlikçi ve kadınların karar alma süreçlerinde daha aktif olduğunu dile getirmektedir. Diğer yandan

boşanmaların artması, geniş ailelerinin çözülmesi, ana babaların çocukların üzerindeki otoritesinin azalması göçün etki yaptığı etkenlerdendir. Abadan-Unat, kadınların (sözde) özgürleşme derecelerinde bir ölçeklendirme geliştirmiştir:

- a. Geniş aile ilişkilerinin çözülmesi,
- b. Çekirdek aile kalıplarının benimsenmesi,
- c. Aile yapısının parçalanması,
- d. Kadının, ücrete dayalı bir üretim sürecine katılması,
- e. Kitle iletişim araçlarından daha fazla etkilenilmesi,
- f. Dinsel faaliyetlerin azalması,
- g. Eğitim açısından kız ve erkek çocuklara eşit fırsatların tanınması gereğine inancın artması,
- h. Tüketime yönelik davranış ve normların benimsenmesi (2017, s. 181).

Abadan'ın "sözde özgürleşme" derecelerini Castles ve diğerlerinin (2002) entegrasyon göstergeleriyle karşılaştırmak mümkündür, örneğin; d. "Kadının, ücrete dayalı bir üretim sürecine katılması" ve g. "Eğitim açısından kız ve erkek çocuklara eşit fırsatların tanınması gereğine inancın artması" derecelerinin kadınların gerçek anlamda özgürleşmesi ve yükselişine önemli etkisi bulunmaktadır. Ancak a. "Geniş aile ilişkilerinin çözülmesi", b. "Çekirdek aile kalıplarının benimsenmesi", c. "Aile yapısının parçalanması", f. "Dinsel faaliyetlerin azalması" ve h. "Tüketime yönelik davranış ve normların benimsenmesi." dereceleri gerçek bir özgürleşme olup olmadığı yönünden daha tartışmalı düşünülebilecek derecelerdir. e. "Kitle iletişim araçlarından daha fazla etkilenilmesi" derecesi ise bu araçlardaki faydalı ya da zararlı etkiler taşıyabilecek içeriklere göre olumlu ya da olumsuz etkilenme durumunu şekillendirmektedir.

Castles ve diğerlerinin sosyal entegrasyon göstergelerinden dil bilme konusunda Almanya'daki bilgilere bakıldığında onların başlarda misafir işçi olup geçici göçmenlikleri etkili olmuştur. 1970'lerin sonuna kadar misafir işçiler, yerli Almanların tercih etmediği en ağır ve sağlıksız işlerde düşük ücretlerle çalışmışlardır. Başta geçici oldukları düşünüldüğü için Alman dilini bilmeleri gerekmiyordu. Bu nedenle Almanya'daki politikalarda göçmenlerin dil öğrenmeleri önemsenmemiştir (Abadan-Unat, 2017, s. 44). Söz konusu meseleyle ilgili bir araştırmaya göre Türk misafir işçilerin dörtte üçü gurbette geçirilen yılları bir tür askerlik hizmeti saydığı için Almanca dil kursuna katılma oranı erkeklerde % 17'idi. Kadınlarda bu oranın % 40 gibi daha yüksek olması dikkat çekmekteydi (2017, s. 144). Nitekim ilerleyen dönemlerde birinci kuşağın dil bilmemesi ile çoğunlukla orada doğan ikinci kuşağın anadil düzeyinde Almanca konuşabiliyor olması kuşaklararası bir farklılık doğurmuştur ve uyum sürecine yansımaları olmuştur. Dil öğrenme tercihleri örneği entegrasyon sürecinin bireyin ve

toplumun içinde bulunduğu dönem, motivasyon ve koşullarla da ilgili olduğunu ortaya koymaktadır.

Günümüze kadar süre gelen kadınlara ilişkin görüşlerdeki büyük değişimlerin kaynağı misafir işçiliğin ilk yıllarına kadar dayanmaktadır. Nitekim Abadan-Unat yaptığı araştırmada o yıllarda Türk kadın işçilerin Alman ailelerine statü, eşler arasındaki hak eşitliği ve çalışma yaşamındaki fırsat eşitliği gibi konularda imrenmekte olduğunu tespit etmiştir. Diğer taraftan araştırma yapılan erkek işçilerin çeyreğinden fazlası Almanya'daki aile yapısının bozulduğuna ve bunun kınanması gereken bir durum olduğuna inanıyorlardı. Kadınların doğup büyüdüğü geleneksel çevrelerde evlendikten sonraki koşullara uyum sağlayabilecek şekilde yetiştirilmeleri nedeniyle onlar yurtdışındaki, alıştıklarının dışındaki şartlara ve hoşgörülü olmayan çevrelere erkeklerden daha kolay uyum sağlamaktadırlar (2017, ss. 187–188).³¹

Nocera kadınların göç olgusuna katkısı ve katılımının uzunca bir süre tarihsel ve sosyolojik çalışmaların dikkatini çekmediğini ancak seksenli yıllardan sonra sosyal bilimler alanında özellikle sosyo-pedagojik çalışmaların göçmen kadın imgesini arkaik ve dinsel özelliklerin bulunduğu ataerkillik sisteminin kurbanları olarak sunduğuna işaret etmektedir (2018, s. 6). Aynı zamanda Türk göçmen ebeveynler, özellikle kız çocuklarının Alman adet ve geleneklerine alışacakları korkusu ile onlara katı ve müsamahasız davranış sergilemişlerdir. Ders dışı etkinliklere katılmalarına, yüzme derslerine girmelerine veya Alman akranlarıyla dışarı çıkmalarına izin vermiyorlardı (Nocera, 2018, s. 226). Nitekim sosyolojik çalışmalara benzer şekilde bir sonraki bölümde incelenen film çalışmaları da göçmen kadınların yetmişli yıllarla birlikte filmlerde arkaik ve ataerkil kültür sisteminin kurbanı olarak resmedildiğini ortaya koymaktadır.

Almanya'da yaşayan Müslüman göçmenler için her ne kadar özellikle 1990'lı yıllardan sonra eskiye nazaran önyargılar azalmış olsa da 11 Eylül Terör saldırıları Batı dünyasında İslam algısını büyük ölçüde olumsuz etkilemiştir. Göç alan ülkelerdeki

³¹Almanya'daki Türk göçmen kadınların erkek göçmenlere göre entegre olma durumlarını, İspanyol göçmen kadınlarla ilgili bir araştırma sonucu da kadınlar açısından benzerlikler, ama kültürel yakınlık anlamında belli farklılıklar göstermektedir. Elgorriaga Astondoa ve diğerlerinin bir araştırmasına göre (2020) "Kadınlar daha kötü sosyo-emek koşullarındaydılar, ancak erkeklerden daha fazla entegrasyon stratejileri gösterdiler." İspanyol göçmen toplumunun sosyal uyumunda en önemli faktörler, algılanan kültürel yakınlık, yakın sosyal ağı büyüklüğü ve daha az sosyal desteğe ihtiyaç bulunmasıdır. "Dilin ustalığı, iş ve konaklama kalitesi, istihdam durumu, hedeflere ulaşılması ve yerli nüfusla temas düzeyinin zaman geçtikçe hafifçe geliştiği de not edilmelidir."

Müslüman göçmenler için de olumsuz önyargılar oluşmuştur. Örneğin, Hakkı Keskin'in çalışmasında yer verdiği, Allensbach Enstitüsünün 2006 yılında yaptığı bir kamuoyu araştırması ürkütücü sonuçlar ortaya çıkarmıştır: Almanya'da soru yöneltilenlerin yüzde 83'ü, "İslamiyet fanatiktir", yüzde 71'i "hoşgörüsüzdür" inancını taşıyıp yüzde 90'dan fazla kişi ise İslam sözü "kadınların haksızlığa uğramasını ve ezilmesini" çağrıştırmaktadır, cevabını vermiştir (2011, s. 55). 2016 yılına ait bir araştırmada ise Alman nüfusunun % 82'sinin İslam'ı kadına yönelik ayrımcılıkla, % 72'sinin fanatizmle ve % 64'ünün şiddetle ilişkilendirdiği bulgulanmıştır (Pollack vd., 2016, s. 18).³² Müslümanlar homojen bir grup olarak algılanmasına rağmen gerçekte mezhepsel ve etnik kimlikleri ile ve dini uygulama yoğunluklarına ve bireysel olarak kadın haklarının korunup korunmamasına kadar farklı düzeylerde heterojenik özellikler göstermektedir. Benzer şekilde Keskin, ARD ve ZDF kamusal kanallarının, haberlerde İslamiyet'i ve Müslümanların yaşamını % 80'den fazla olumsuz sergilediği bilgisini paylaşmaktadır (2011, s. 59).

Türk kadınının Müslüman, kırsal kökenli, geleneklerine bağlı, eşinin ya da babasının boyunduruğu altındaki bir kadın olarak temsil edilmesi, Alman kadınının modern, Batılı ve bağımsız imgesi ile zıtlık oluşturmaktadır. Nocera, Bu zıtlık geleneksellik-modernlik, İslam-Laiklik; baskı-bağımsızlık gibi iki karşıt kutba bölünen bir ötekiliğin oluşum sürecinin ifadesidir. Böylece Türk göçmenlik geçmişi olan kadınlar geçmişte kendi başlarına karar vererek göç deneyimlerinde bulunabilmelerinden yoksun bırakılmaktadırlar (2018, ss. 6-7). Ayrıca Nocera göçmen toplumların homojen olmadıklarına örneğin, ilk göç edenlerin daha eğitilmiş kesimi oluşturduğuna, Avrupa'ya göç etmenin sadece para kazanma değil araba almak, ya da evlilikten kaçmak gibi motivasyonlarına da dikkat çekmektedir (30-67). Alman tarafından ise özellikle elektronik sanayinde el pratikliği ve küçüklüğü gerekli olduğu için kadınlar istihdamda tercih edilmişlerdir. Almanya'ya kadın göçünün diğer bir nedeni de Alman kadınların iş seçmeleridir (87-88).

³²Aynı araştırmada Türk kökenli katılımcıların çok azı İslam'ı kadınlara yönelik ayrımcılık (% 20), fanatizm (% 18) veya şiddet kullanma isteği (% 12) ile ilişkilendirmektedir. Tam tersine, katılımcıların çoğunluğu İslam'a barışçillik (% 65), hoşgörü (% 56), insan haklarına saygı (% 57) veya dayanışma (% 53) gibi olumlu nitelikler atfetmiştir. Ancak Alman çoğunluk nüfusun yalnızca çok küçük bir kısmı (% 5-8) İslam ile ilgili pozitif özellikler keşfedebilmiştir (Pollack vd., 2016, s. 18).

Türk-Alman işgücü göçü anlaşmasından elli yıl geçtikten sonra göç kökenli genç kadınlar kimlik ve aidiyet açısından hala zorluklar yaşamaktadırlar. Örneğin, *Institute of Labor Economics*, (Weichselbaumer, 2019) başörtüsü takan kadın göçmenlere karşı ayrımcılığı analiz etmekte ve bu kadınların Alman işgücü piyasasında etnik köken ve din ile ilgili damgalamalara dayalı çoklu ayrımcılığa maruz kaldıklarını göstermektedir. “Bulgular, Almanya’da bir iş başvurusunda bulunurken, Türk göçmen kökenli kadınların mülakata davet edilmelerinin daha az olası olduğunu ve başvuranın başörtüsü takması durumunda ayrımcılık düzeyinin önemli ölçüde arttığını göstermektedir (s.1).” Hâlbuki herhangi bir dine kaşı engeller koymak Avrupa’nın ortak değerlerine uymamaktadır.

Kadın göçmenlerin Alman göçüyle ilgili haberlerdeki göze çarpmaları dikkate alındığında, 2003-2017 arasında medya söylemlerinin göçmen erkeklere odaklandığı ortaya çıkmıştır. Almanya’daki göçmen nüfusun yaklaşık % 50’sini kadınlar oluşturmasına rağmen haberlerde yüzde 12 ila 26’sında göze çarpmışlardır. Kadınların yetersiz temsil edilmesinde bunun Alman dilindeki eril kelime kullanımıyla da ilişkili olduğu belirtilirken, medyada ve kamuoyunda görünürlüklerinin yetersiz olması hem ırkçılığa hem cinsiyetçiliğe dayalı eşitsizlikleri pekiştirebilmektedir (Lind & Meltzer, 2020, ss. 14–15).

Almanya’da 1961 yılında imzalanan işgücü göçü anlaşmasından itibaren yıllar içinde gittikçe artan Türkiye göç kökenli kadınların genellikle yukarıya doğru entegre olmalarına ve kültürel çeşitlilik süreçlerine olumlu katkılarına rağmen kamuoyunda ve medyada yansımaları genellikle bu grafiğe uygun resmedilmemiştir. Ayrıca, 11 Eylül gibi önemli tarihsel süreçler de entegrasyon sürecinde gözlemlenebilir; örneğin önyargılar ve stereotipleştirmeler, eğrinin yukarısına doğru hareket etmiştir. Kültürel açıdan ve sosyo-ekonomik etkileriyle değerlendirilebilecek bu durumun Alman ve Türk sinemasındaki göç kökenli kadın temsillerine nasıl yansıdığını ya da yansıtıldığını görmek önemlidir.

3.2. Göç Bağlamında Kadınların Alman ve Türk Filmlerinde Temsil Tarihi: Dönüşümler ve Yeniden Üretimler

Resmi zemine oturduğumuzda Türkiye ile Almanya arasındaki işe alım anlaşması ile göçün ilk yılı olan 1961’den 2021 senesine kadar göçün öznesi konumundaki kadınların nasıl temsil edildiğini incelemek son derece kapsamlı bir çalışmayı gerektirmektedir. Dolayısıyla böyle bir çalışmayı film çalışmaları alanındaki araştırmalarla karşılaştırmak analitik düzeyde karşılaştırma imkânı sağlayarak, değişim, dönüşüm ya da aynı kalan temsiller olup olmadığını anlayabilmemizi sağlayacaktır.

Almanya'ya Türk göçünü ve sonrasını ele alan filmlerle ilgili bir kadın temsil tarihi bağlamını düşünürken önce bu filmlere bir tarif denemesi yapmak gerekir. Böyle bir tanımlama için göç, ulusötesi, diaspora, göç sonrası, metisaj sineması, çifte kültür sineması gibi kavramlar tartışmaya açılmalıdır. Alanyazındaki çalışmalar ışığında bu filmlerin dinamik yapısı dikkat çekmektedir. Nitekim onar yıllık kategorilendirmelerle ve betimlemelerle göçün kendisinin, entegrasyon ve kültürel yeterlik sürecinin çok katmanlılığı ve hareketliliği göz önünde bulundurulduğunda iki ülke sinemasından veriler sağlanarak çok merkezli bir düzleme oturtulması mantıklıdır.

3.2.1. Alman ve Türk filmlerine ulusötesi ve göçmen (sonrası) tarif

Almanya'da (*immigration*)³³ ve Türkiye'de (*emigration*)³⁴ göç temasıyla çekilmiş filmlerle ilgili olarak genel ve bütünsel bir tarif yoluna giderken bazı zorluklarla karşılaşmaktadır. Bu nedenle genelleyci ve yüzeysel bir bakıştan kaçınmak için tarihsel süreçlere, filmi üreten ve filmde temsil edilen özne, nesne ve söylem boyutuna, filmlerin gösterildiği yerlere dayanarak; parçalardan oluşan bir yaklaşımla söz konusu filmleri açıklamaya çalışmayı deneyebiliriz. Bugüne kadar misafir işçi sineması, göç sineması, göçmen sinema(sı), Alman Sineması, Türk Sineması, Türk-Alman Sineması gibi betimlemelerle karşılaşmakla birlikte son zamanlarda ulusötesi ve göçmen sonrası³⁵ sinema tanımı ile daha çok karşılaşılır olmuştur.

Hem Almanya'da üretilmiş hem Türkiye'de yapılmış filmlerde ulusötesi sinemanın özelliklerinin tamamı olmasa bile biri ya da bir kaçının bir filmde olması onlara ulusötesi nitelik katmaktadır. Bu özelliklerin daha çok bir arada olması da ulusötesi düzeyini yükseltmektedir. Nitekim tarihsel süreçteki filmlere bakıldığında aslında en başından beri bu filmlerin hemen hemen tamamının ulusötesi sinemanın özelliklerini taşıdığı

³³İnsanlar gidecekleri yere en az 12 aylığına göç ettiklerinde “immigrant” olarak adlandırılır.

³⁴İnsanlar menşe ülkelerinden en az 12 aylığına göç ettiklerinde “emigrant” olarak adlandırılır; “dış göç” kelimesi İngilizce’de *emigration* olarak kullanılmaktadır. Bkz. (European Commission, 2022)

³⁵Foroutan göçmen sonrası kavramını şöyle tanımlar, “Göçmenler ve altsoyları, çoğulcu bir demokrasinin vaadi olan aidiyet biçimlerine eşit erişim talep ettikçe, ulusal kimlik tartışmalarında giderek daha sert tepkilerle karşılaşarak daha görünür hale gelmektedirler. Bu, yapay göçmen-yerli ikiliğini ortadan kaldıran göçmen sonrası değerler dizisinin temel meydan okumasıdır. Değerler dizisi bunun yerine, göçün her türlü çoğulculuk için baskın bir kod haline geldiği ve kilit bir toplumsal bölünmenin çoğulcuları yerlilerden ayırdığı çoğulcu demokrasilerin karmaşık dinamiklerini vurgulamaktadır: bir yanda artan çeşitliliği, melezliği ve belirsizliği benimseyenler, diğer yanda ise bu tür kavramları reddedenler (2019, ss. 142–143).” Aynı zamanda farklı bir tanıma daha yer vererek çeşitlilik sağlayabiliriz. “Göçmen sonrası’ terimi, göçmenin münhasırlık veya ötekilik özelliklerinden sıyrıldığı bir durumu ifade eder (Alkın, 2020, s. 125).” Bu iki tanımlamayı referans alarak göçmen sonrası sinemanın özelliklerini anlamak mümkündür.

gözlenmektedir. Almanya’da herhangi bir göç geçmişi olmayan yönetmenlerin çektiği filmlerin yanı sıra göçmen sonrası yönetmenlerin çektiği film sayısı her geçen gün artmaktadır. Bu durum Alman ulusal sineması kapsamında çıkararak uzun bir süredir ulusötesi boyutunu artırmaktadır. Dolayısıyla filmleri ulusal ya da ulusötesi olup, ulusötesi olmalarına göre kategorilendirmeye değil bir düzey derecelendirmesine gitmek daha mantıklı olabilecektir.

Türkiye’de dış göç temalı film sayısı 1970 ve 1980’lere göre çok daha az çekiliyor olsa bile, filmlerde benzer şekilde ulusal sinemadan çıkararak ulus-üstü özellikler taşıdığı gözlenmektedir. Bununla birlikte iki ülke için de 1970’lerden başlayarak ve onar yıllık dönemlere ayırarak bir kategorilendirme yoluna gidilmekle birlikte yine de bu dönemler arasında kesin sınırlamalar ve net farklar belirlemek mümkün değildir. Örneğin, 1989 yılında gösterilmiş bir filmi 1990’lı yıllardaki temsil eğilimleri içerisinde değerlendirmek elbette olasıdır. Ayrıca literatürdeki göç temalı filmlerle ilgili temsil eğilimleri her ne kadar 1970’lerde başlatılmış olsa da hem Türkiye’de hem Almanya’da 1960’larda çekilmiş sınırlı sayıda göç merkezli filmlere rastlanmaktadır. Bu filmlere; *Otobüs Yolcuları* (1961), *Turist Ömer Almanya’da* (1966), *Zalimin Zulmü Varsa* (1969), *Bir Türk’e Gönül Verdim* (1969) Yeşilçam sinemasından örnek gösterilebilir. Alman sinemasında ise Rolf Olsen’in yönettiği *Die Turkischen Gurken/Türk Salatalıkları* (1963) filmi tam olarak göçmen kadınları tasvir etmese de harem kültürüne ilişkin bir temsil sunmaktadır.

Özellikle Almanya için ilk zamanlarda “görev sineması”, “misafir işçi filmleri”, “göçmen sinema”, “diaspora sineması” gibi tanımlamalarla anlatılmaya çalışılan sinema, 1990’lardan itibaren, “Göçmen Sonrası Sinema”, Türk-Alman, Alman-Türk filmleri gibi bir tür metisaj sinema betimlemeleriyle tarif edilir olmuştur. Böyle bir tarife bakıldığında Almanca konuşulan Avusturya gibi ülkelerdeki Türkiye kökenli yönetmenler de Alman-Türk sinemasında değerlendirilmektedir ya da Almanya’da yaşayan Arap/Kürt kökenli yönetmenlerin filmlerine de aynı tasvir de bulunmaktadır.³⁶ Buradan bulunulan ülkeden ziyade dil, din, köken ve kültür boyutuyla böyle bir tireli tanıma ulaşıldığını düşünebiliriz. Literatürdeki çalışmalara bakıldığında Alman-Türk filmlerinin yukarıda

³⁶Alkın bir yandan ilerleyen dönemde ortaya çıkan “Türk-Alman Sineması” terimini *Eurocentrism*’i ve epistemolojik tek taraflılığı yeniden ürettiğini iddia ederek eleştirmektedir. Film tarihine, Türk göçmenlerin Almanya’daki uygun temsillerinin iki aşamalı bir süreci olarak okunabilecek bir kavrayış sunmaktadır (2015b). Türk-Alman sinemasının şemsiye niteliğiyle ilgili olarak bakınız: (Alkın, 2020, s. 119)

değindiğimiz diaspora, göç, mağduriyet, entegrasyon gibi kendisinden önceki betimlemeleri de içeren özellikler taşıyabilen ve bunlarla estetik ve içerik açıdan farklılıklarıyla melez ve ulusötesi yeni bir form olduğu da gözlenmektedir. Ancak “Yeni Alman Sineması” kategorisinde değerlendirilen yeni bir formdan söz edilse ve nispeten yeni kullanılan bir kavram olsa bile ulusötesilik kavramının içindeki pek çok özelliğin aslında göçler tarihi kadar eskiye gidebildiğine dair yaklaşımlar da bulunmaktadır. Metisaj kavramını ulusötesilik ve ilk çağdan Aristoteles’in altın orta kavramıyla da ilişkilendirmek isabetlidir. Altın orta kavramına referansla heterojen, devingen, kültür; aşırı uçlarda değil, altın ortada yer alır.

“(…) yani tam anlamıyla zamanla ölçülen, dillerle, türlerle, kültürlerle, kıtalarla, çağlarla, tarihlerle ve yaşam öyküleri ile gelişen bir olgudur metisaj. Tek bir kaynaktan, tek bir kayıttan ne de tek bir bağdan gelen bir düşünce değildir. Karşılaşmalarla, çoğalmalarla gerçekleşir. Geleceğe hakkını, onurunu, gururunu kazandıracak olan varlığı önceden kestirilemeyen ufuklara doğru yön alan bir düşüncedir.(…) Çünkü bu ne tamamen *Beyaz*, ne de sadece *Siyah*, tamamen erkek ve sadece kadın olmadığı gibi, ne gerçekten hasta ne de tamamen sağlıklı, ne kendi içinde geçmiş ne de de gelecek olmayacağı gibi (2010, ss. 70–74)...”

Kültürlerarası ve ulusötesi derecelerinin daha yüksek olması özellikleriyle metisaj ve altın ortaya yaklaşan filmlerin bir anlamda daha fazla kültürel çeşitliliğe ve entegrasyon süreçlerine eskisinden daha fazla hizmet edebileceği tartışılmaktadır. Sinema açısından ulusötesi boyutun yoğunluğunu artıran teknolojik ve sosyal olayların yeni olmasından söz etmek mantıklıdır.

Göçmen sonrası, Alman-Türk sinemasının ne olduğuna dair bir kavramsallaştırma yapmada göç sineması çifte kültür sineması³⁷, diasporik sinema³⁸, aksanlı sinema³⁹, kültürlerarası sinema⁴⁰, kültürlerötesi sinema⁴¹, ulusötesi sinema⁴², göçmen sonrası sinema⁴³ gibi betimlemelerle bakmakta fayda vardır. Nazlı Kilerci ve Hauke Lehmann, *Şirin'in Düğünü* (Helma Sanders-Brahms, 1976) veya *Duvara Karşı* (Fatih Akın, 2004) gibi filmler hakkında konuşurken *Türk-Alman* filmi teriminin kullanımını haklı göstermekle ilgili bir takım gerekçeler sunmaktadır:

³⁷Bkz. (Seeßlen Georg, 2000)

³⁸Bkz. (Cohen, 2008)

³⁹Aksanlı sinema' terimi, onu sürgün, göç veya diaspora yoluyla yerinden edilme deneyimine estetik bir cevap olarak tanımlayan Hamid Naficy tarafından icat edilmiş bir kavramdır. Aksanlı sinema, göç edilen ülke dışındaki ülkelerde yaşayan ve çalışan sürgün, diasporik ve sömürge sonrası etnik ve kimlik film yapımcıları tarafından yapılan farklı sinema türlerinden oluşur (Naficy, 2001, s. 11).

⁴⁰İngilizce kaynak ifade, *intercultural cinema*'dir. Bkz. (Marks & Polan, 2000)

⁴¹İngilizce kaynak ifade, *transcultural cinema*'dir. Bkz. (MacDougall, 1998)

⁴²Bkz. (Rawle, 2017)

⁴³Bkz. (Heidenreich, 2015)

Yaygın bir yaklaşım, göç ve entegrasyon öyküleri, kimlik krizleri, aidiyet problemleri ve benzerlerine odaklanan (güncel) *topikal* bir mantığa göre işler (Burns 2007). Bir diğeri kurgusal karakterleri kültürel, dini veya etnik nitelikler temelinde Türk veya Alman olarak okur (Prager 2012). Üçüncüsü, filmleri film yapımcılarının kendilerine ilişkin biyografik ve etnik özelliklerine göre gruplandırır (Naficy 2001). Bu üç gerekçe özellikle etkili olmuştur, çünkü Almanya'da kamu mali fonlama sistemi bunları alıp somut film ve TV yapım koşullarına uygulamıştır (2018, ss. 259–260).”

İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri gibi göç ülkesi olduklarını Almanya'ya göre çok daha önce kabul eden ülkelerdeki göç sinemasına ilişkin kavramsal ve kuramsal çalışmaların doğal olarak önemli ölçüde erken zamanlarda başladığı görülmektedir. Bu çalışmalar da göçmen sinemanın daha geç geliştiği Almanya için hâlihazırdaki filmler bakımından bir tarif yapılmasına yol göstericidir. Örneğin, artık film çalışmalarında eskisi gibi kullanılmayan “diaspora sineması” betimlemesi anavatanlarında yaşamayıp, başka ülkelere yerleşmiş bir sürgün veya göçmen topluluğunun film yapımını ifade etmektedir. Bu noktada, sosyolog Robin Cohen'in klasik *diaspora* kavramını tanımlamak için aşağıdaki dokuz kıstası dikkate alınabilir. Bu ölçütlerin Almanya'daki Türk yönetmenlerce çekildiği filmlerle ilişkilendirilmesi bunlardan hangilerinin diasporik sinema kategorisine girdiğinin anlaşılmasına katkı sağlamaktadır:

1. Asıl vatandan, çoğunlukla travmatik olarak, iki veya daha fazla yabancı bölgeye dağılma;
2. Alternatif olarak, iş aramak, ticaret yapmak veya daha fazla sömürge emellerine ulaşmak için ana vatandan genişleme;
3. Anavatan hakkında konumu, tarihi, ıstırabı ve başarıları dâhil olmak üzere kolektif bir hafıza ve efsane;
4. Gerçek veya hayali ata evinin idealleştirilmesi ve bakımı, yenilenmesi, güvenliği ve refahı, hatta yaratılışı için kolektif bir taahhüt;
5. Gruptaki pek çok kişi yalnızca dolaylı bir ilişkiden veya anavatana aralıklı ziyaretlerden memnun olsa bile toplu onay kazanan anavatana dönüş hareketinin sık gelişimi;
6. Uzun bir süre boyunca sürdürülen ve farklılık duygusuna, ortak bir tarihe, ortak bir kültürel ve dini mirasın aktarılmasına ve ortak bir kadere inanmaya dayanan güçlü bir etnik grup bilinci;
7. Kabul eksikliği veya grubun başına başka bir felaket gelme olasılığını öne süren ev sahibi toplumlarla sorunlu bir ilişki;
8. Memleketin daha işlevini kaybetmiş olduğu diğer yerleşim ülkelerindeki ortak etnik üyelerle duygudaşlık ve ortak sorumluluk duygusu ve
9. Ev sahibi ülkelerde çoğulculuğa hoşgörü ile özgün, yaratıcı, zenginleştirici bir yaşam olasılığı (2008, s. 17).

Cohen'in sıraladığı kıstasların Alman-Türk filmleri açısından bugüne gelinceye kadar dönüşüm gösterdiği, bazılarının geçmişteki filmlerde daha çok iz düşümü bulduğu, bazılarının ise son dönem filmlerinde daha sık sergilendiği gözlenmektedir. İlk madde özellikle zorunlu göç deneyimiyle ilişkilendirilebilecek bir sarsıntıdan söz ettiği için Almanya'daki gönüllü emek göçmenleriyle ilgililik seviyesi daha düşüktür. Diğer özelliklere uygun göç ve göçmen sonrası film örnekleri alanyazında ve Alman-Türk sinemasında bulunmaktadır. Son özellik, bir Avrupa Birliği üye devleti olan Almanya'da

çoğulculuk ilkesi açısından son dönem filmlerinde gözlenebildiği için daha çok öne çıkmaktadır. Ev sahibi toplumlarla sorunlu bir ilişki, en azından kabul eksikliği veya gruba başka bir felaketin gelme olasılığı özellikle toplumsal cinsiyet, terör ve suç bağlamında alanyazındaki pek çok çalışmanın işaret ettiği bir kıstastır. Bu bağlamlarda Türkiye’de çekilmiş filmlerin Almanya ya da başka ülke ortak yapımı olup olmadığına bakmaksızın diaspora sinemasından izler taşıyabildiği görülmektedir.

Laura Marks ve Dana Polan, diasporik filmlerin artık uluslararası bir tür şeklinde görülmesine rağmen kültürel alışverişin “baskın” ev sahibi "kültür ile azınlık kültürü arasında dinamik bir ilişki" anlamına geldiğini belirtmiştir. Tekil bir tema olmamasına rağmen, diasporik filmler güçlü bir siyasi araç ve film kültürünün önemli bir parçası olmaya devam etmektedir (2000). Günümüzde diaspora kavramı artık göçmen sonrası kişiler için, özellikle de Türkiye geçmişi olan Almanya’daki kişiler için, pek fazla kullanılmamasına rağmen, diaspora kıstasları ve politik, vurgulayıcı dil yapısından dolayı ulusötesi sinema boyutuna gelmeden önce bağlantı kurmak açısından gereklidir. Nitekim din, suçluluk, kadın hakları meseleleri, yoksulluk, aidiyet, yabancı düşmanlığı, kimlik, ayrımcılık, eğitim problemleri, terör algısı gibi politik meseleler kimi zaman klişeler ve önyargıların tekrar eden estetik vurgulayıcı dil kullanımı içinde komedi, suç, polisiye, dram gibi türler içinde ulusötesi pek çok özellik taşıyarak yer bulmaktadır.

Özellikle 1990’ların ortalarından itibaren Alman-Türk filmlerinin ulusötesi filmler kategorisine girdiğine dair alanyazında çok sayıda çalışma bulunmaktadır. Bunlardan ulusötesi film pedagojisi üzerine çalışmaları olan Mette Hjort, “sinematik ulusötesiliğin çoğulculuğu üzerine” dokuz farklı yapım temelli sinematik transnasyonalizm türü tanımından bahsetmektedir. *Epifanik*⁴⁴, *Affinitif*⁴⁵, sosyal çevre oluşturma, fırsatçı, kozmopolit, küreselleşen, *auteurist*⁴⁶, modernleşme ve deneysel (2017). Bu yapım temellerine referansla, Alman-Türk filmlerinin bugüne kadar neredeyse tamamının birine ya da birkaçına dayandığı görülmektedir. Örneğin, Fatih Akın, Yasemin Şamdereli, Tevfik Başer gibi yönetmenlerin çoğu, filminde hem senarist hem yönetmen olmaları onlara *autorist* özellik sağlamaktadır, ancak Buket Alakuş’un bazı filmlerinde senaryo yazarı farklıdır. Fakat bakıldığında, söz konusu yapımlarda epifanik, affinitif ve

⁴⁴Aniden bir şeyin anlamı veya özünü anlama veya ayırımına varmayı sağlayan anlamına gelmektedir.

⁴⁵Yakından ilişkili, demektir.

⁴⁶“Kendi kontrolünü ve bakış açısını filmlerine yansıtan film yapımcısı veya yönetmen” anlamına gelmektedir.

kozmpolit ortak özellikler dikkat çekmektedir. Ayrıca bir filmin Hollywood, Alman, Türk ya da Alman-Türk sinemasına girip girmemesinde hangi ülkenin/ülkelerin fon desteği sağladığı, ortak yapım olup olmadıklarına göre betimleme yapıldığı da gözlenmektedir.

Göçün kendisi bir ulusötesi olay olduğu için göçmen kökenli kişilerin yaptığı sinema da ulusötesi özellikler taşımaktadır. Göçmenler ve onların çocuklarının birden fazla ulusla ilişkilerinin olması onları ulusötesi, kültürlerarası ve kültürel çeşitlilik içinde göçmen sonrası bir toplum haline getirmektedir.⁴⁷ Küreselleşmenin, göçün ve kültürün, dinamik, heterojen yapısı film yansımalarını bulmaktadır. Yani, göçmen sonrası kişiler ve ev sahibi toplum üyeleri, genelgeçer birtakım önyargılara, klişelere ve kalıp yargıların tehdidine rağmen meselelere bireysel anlamda farklı düzeylerde yaklaşımlara, tutumlara ve davranışlara sahiptir. Böyle bir durumun kendisi başlı başına bütün toplumun çeşitliliğine hizmet etmektedir.

Diğer taraftan Türkiye’de üretilmiş Almanca konuşulan ülkelere göçle ilgili filmlere bakıldığında bu filmlerin türlerine ilişkin göç bağlamında bir tarifte bulunmak çok daha zordur. Bu konuda en önemli nedenler arasında özel televizyonların kitlesel yaygınlığının hızla arttığı 1990’lı yıllara gelmeden Yeşilçam Sinemasının büyük bir ivme kaybetmiş olmasıdır. Böyle bir durum Türkiye’de üretilen dış göç filmlerinin sayısını da elbette doğru orantılı bir şekilde etkilemiştir. Dolayısıyla 1990’lar sonrası yurtdışında ödül alan filmleri, gittikçe daha çok ihraç edilen dizi filmleri ve çevrimiçi platformlardaki üretimleri düşündüğümüzde Türk sineması için ulusötesilikten bahsedebiliriz. Ancak 1970’ler ve 1980’lerin dış göç temalı filmler ile ilgili olarak Alkın’ın paylaştığı bir yaklaşıma başvurulabilir. Türk filmleri öncelikle Avrupa ve Amerika gibi ülkelerin dışında üçüncü dünya şeklinde adlandırılabilir, daha görünmez ve bilinmez ‘Dünya Sineması’ yaklaşımının bir parçası olarak müzakere edilip algılanmaktadır. Alman-Türk sineması ise ‘Ulusötesi Sinema’ yaklaşımında yer almaktadır (2020, s. 171). Ancak ulusötesi sinemanın özelliklerine Hjört’ün dokuz farklı yapım türüne ve Hakan Aşkan’ın çalışmasındaki *Euroimages* fonları için parametrelere başvurduğumuzda farklı bir argüman gelişmektedir. Nitekim çok kültürlülük üzerine finansal destek, sanatçı ve teknik kadro, dağıtım pratikleri, yapımların içerik kodları ve *Euroimages* kültürel hedefleri gibi parametreleri referans alındığında (Aşkan, 2019) Türkiye’de son yıllarda üretilmiş

⁴⁷Bkz.(Foroutan, 2019)

göçmen (sonrası) filmler de ulusötesi nitelikler taşımaktadır. Fakat bir yandan, Alkın'ın daha eski dönemi kapsayan Yeşilçam sinemasını “Dünya sineması” kategorisinde değerlendirmesi film üretim ve dağıtımlarında daha baskın olan Avrupa ve Amerika dışındaki postkolonyal ve periferik ülkelerdeki⁴⁸ film üretimlerinin kendi ulusallıkları çerçevesinde uluslararası arenada pek de görünmüyor oluşuyla ilgilidir.

Almanya'daki göçmen sonrası filmler ve yönetmenlerle ilgili olarak bir kavramsal anlayış ve sınıflandırma çabası ile birlikte Knut Hickethier'in yaklaşımı da böyle bir çabaya diyalektik zenginlik kazandıracaktır. Nitekim ona göre kahramanın zaferinin amaçlandığı tür benzeri modeller yerine zenginleştirici ve barışçıl birliktelik için çaba gösterilmelidir: “Tür benzeri model, net sonuçlar, homojen yaşam formları ile kahramanın zaferi ve başarısını amaçlamaktadır. Bununla birlikte, tam olarak kültürlerin bir arada bulunmasıyla ilgili olan, tür modeliyle birleştirilmesi zor olan bu konudur, çünkü kültürler eşdeğer ve dinamik olarak kabul edilmeli ve sonuç olarak ne kazananı ne de kaybedenleri bilmelidir. Aksine, tüm farklılıklara rağmen, yabancılığın doğal kabulü ve barışçıl, zenginleştirici bir birliktelik için çaba gösterilmelidir (1995, s. 33). Elbette göç temalı filmlerde göç kökenli kadınların temsilini incelerken, söz konusu filmlerin kazanan-kaybeden ilişkisi ile sınırlandırıcı tür tariflerinden uzak durmaya çalışmak faydalıdır. Ancak tarihsel süreçte ve bulgular ve yorum bölümünde, çoğu zaman homojen yaşam formları ve kahramanın zaferinin amaçlandığı tür benzeri modeller ve eğilimlerle karşılaşmaktadır. Hickethier'in yaklaşımı genellikle uygulamada gerçekleşmesi zor, hayali bir çaba izlenimi verse de, zaman zaman homojen yaşam formlarından uzak ve net sonuçları minimize eden yabancılığın doğal kabulü ile zenginleştirici ve barışçıl birliktelikleri amaçlayan yapımlarla da karşılaşmaktadır. Bu tarz çabalar hem alanyazında hem bulgular kısmında sadece Almanya ya da sadece Türkiye'ye ait filmlerde görülebildiği gibi daha çok bu iki ülkenin ya da başka ülkelerin dâhil olduğu ortak yapımlarda da karşılaşmaktadır.

3.2.2. Alman ve Türk filmlerindeki dinamizm ve temsil kavramı

Tıpkı alanyazındaki sosyoloji, psikoloji, tarih gibi çeşitli bilim dallarında gözlenen göçmen toplumlarının dinamik yapısı film temsillerinde de kendini göstermektedir.

⁴⁸Seung-hoon Jeong'a göre film çalışmalarında “dünya”, Hollywood'un dünya imparatorluğunun “öteki”si olmuştur ve ulusötesi çerçeve, ulusal kimlik ve aynılıktan dışlanan farklılık ve ötekiliği vurgulamaktadır. Bkz. (Jeong, 2021)

Ancak bu dinamik ve değişken yapıya rağmen yine de göçün önemli oyuncularından olan kadınların temsillerine ilişkin; sosyal, kültürel estetik açılardan dönemlere ayırarak ve tarihsel arka plana referans vererek bir kategorilendirmeye gitmek seçenekler arasında mantıklı bir yerdedir. Böyle bir temsil kategorilendirmesi yine statik değil, dinamik özellikler taşımaktadır. Alman-Türk Sineması başlayıcından bugüne kadar kadın ya da erkek kurban figürlerinden başlayarak 2000’li yıllardan sonra gün geçtikçe kendini daha çok gerçekleştiren güçlü ve özgür temsillere gelinceye kadar çeşitli gelişimler göstermiştir. Daha önce yapılan çalışmalarda göç kökenli kadın temsillerinin ele alındığı bölümlerde, kitaplarda ya da makalelerde kadın temsillerinin Alman, Alman-Türk ya da Türk yapımlarındaki perspektiflerin estetik ve sosyo-kültürel açıdan farklılık gösterebildiği dikkat çekmektedir. Aynı zamanda bu çalışmalarda gözlemlendiğine göre, 1970’li yıllarda Alman ve Türk Sinemasında başlayan ve tireli yönetmenlerin de filmlerinde ele aldığı göçmen temsilleri dönemlere göre farklılık göstermektedir. Bir yandan da özellikle belli klişelerin ve önyargıların eskimeden ve de derecelerinin yükselerek kırk yıl sonraki filmlerde bile yansıtıldığı gözlenmektedir.

Çoğu araştırmada Almanya’daki göç merkezli filmler on yıllık bölümlere ayrılarak dönemsel açıdan, konu, tür, temsil, estetik ve anlatı gibi özelliklerine göre sınıflandırarak incelenmektedir.⁴⁹ Genel anlamda temsil, konular, bakış açıları bakımından filmlerin çekildikleri dönemlere göre belirgin ortak özellikleri bulunsa da bazı filmlerde temsil yansıma düzeylerinde ince ayrımlar vardır. Ancak böyle bir durum bir genelleme yapmaya engel olmadığı gibi yapılan çalışmalarda bazı filmler farklı dönemlerde çekilmiş olsa bile aynı meseleyi benzer yaklaşımla ve temsillerle ele almaktadır. Örneğin, *Nur Eine Frau* (Sherry Hormann, 2018), *Mevsim Çiçek Açtı* (Ali Levent Üngör, 2012), *Die Fremde* (Feo Aladağ, 2010) ve *Yasemin* (Hark Bohm, 1988) filmleri namus, bekâret, kadına şiddet ve cinayet temalarını ele alan filmlerdir. Nitekim bu kurbanlık sineması akımına Alkın da farklı zamanlardan örnekler vermektedir.⁵⁰ Dipnotta yer alan bu filmler Almanya’da yaşayan Türk kültürünün üyeleri için arkaik toplumsal kısıtlamaları ve çoğunlukla göçmenlerin arkaik yapılardan kurtulma girişimlerini göstererek, Alman kültürü ile

⁴⁹Bkz. (Alkın, 2020), (Alkın, 2017) (Alkın, 2015a) (Jingqian, 2016), (Zengin, 2016), (Hake & Mennel, 2014), (Yaren, 2008), (Burns, 2006) (Bulut, 2000).

⁵⁰*Şirin’in Düğünü* (Helma Sanders-Brahms, 1976), Tefik Başer’in *40 Metrekare Almanya* (1986) ve *Abschied vom falschen Paradies* (1989), Hartmut Horsts ve Eckart Lottmann’ın *Aufbrüche* (1987), Yılmaz Arslan’ın *Yara* (1998), İsmet Elçi’nin *Düğün* (1991) ve Feo Aladağ’ın *Die Fremde* (2010).

müzakere edilemez, gerici, baskıcı ve saçma olarak nitelendiren bir anlatıya sahiptir (2015a, s. 194). Konunun bu anlamda küresel benzerlik göstermesine dair François Laplantine & Alexis Nouss'in yaklaşımına bakmakta fayda vardır. "Latin Amerika kıtasında yapısal olmaktan çok kültürel olarak kabul edilen metisajlarda, her şey sanki siyah/beyaz, geleneksellik/modernlik, uygarlık/barbarlık, geçmiş/gelecek, kutsal/ kutsal olmayan, özel/devlet ayrımını yapmaya gerek varmış gibi gelişmektedir (2010, s. 31)."⁵¹

Konuyu sosyolojik açıdan ele alan Hakkı Keskin, pek çok Alman-Türk gencinin Türkiye'nin ve Türklerin okul kitaplarında ve medyada klişelerle dolu anlatılmasına tepki göstermektedir. Alman filmlerinde "şu Türkler" genellikle kızlarını zorla evlendiren, töre cinayetleri işleyen, suça yönelen, dönercilik ve manavlık yapan, başörtülü ve 'Kanakça' konuşan kişiler olarak temsil edilmektedir. Türk kadınları medyada en fazla önyargılarla karşılanan toplum kesimini oluşturup, başörtüsü takan, albenisiz uzun giysiler giyen, dış dünyayla ilişkileri olmayan, ataerkil baba ocağında ezilip zorla evlendirilen bir tasvire sahiptir (2011, ss. 67-68).⁵² Nocera da Alman sinemasının kültürel ve sosyal farklara vurgu yaptığına dair şu görüşleri paylaşmaktadır: "Göç sürecinde, farklı kültürlerin karşılaşmasından ve beklentilerle arzuların gerçek şartlarla çatışmasından kaynaklanan başlıca zorluklar, toplumsal cinsiyet ilişkileriyle kuşaklararası ilişkilerde yoğunlaşır. Sinema, geniş kitlelere hitap eden yayınlar ve basın, Alman ve Türk toplumları arasındaki sosyal farkları vurgulayarak en sorunlu yönleri ön plana çıkarırlar (2018, s. 246)".

1970'lerin Misafir İşçi filmlerinin mağduriyet niteliğini yansıtan Görev Sineması bir anlamda görevini sürdürerek dezente grasyon sinemasına geçişle "görev sineması" özelliklerini taşımaya devam etmiştir. Giderek artan entegrasyon göstergelerinin

⁵¹"Arılık, yalınlık, dışa kapalılık, farklılık (ve aynı zamanda da alkolden, kötü geçmişten, gınahtan uzak, tertemiz gibi sıfatlarla sınırları çizilen, daha önce de açıkça belirtildiği gibi hiçbir değişikliğe uğramayan, katıksız kendisi olan ve sizi düşmanla işbirliği içinde gören biri) adına yapılan her türden söylem dayanaksızdır.(...) Oysa metisaj sürekli olarak örülen, işlenen bir süreçtir, arılık ise seçime tabidir. Tarihin umutsuz vakasıdır. ...) Arı kimlik eylemsizlik kimliği olurdu, zira sadece kendisi olmak, bir önceki günkü halinden farklı olmamak, değişmemek ve durağan olmak, aslında var olmamak anlamına gelir. Çünkü olmak eylemi, başkası ile olmak, yani birlikte olmak, -çoğunlukla çatışmalı bir biçimde- varoluşu paylaşmak anlamına gelir. Başkaları ile her türlü ilişkiden yoksun olmak, kimlikten yoksun olmak demektir yani kendi kendine yetmek, kabuğuna çekilmek, kendini beğenmek ve sonunda otizme mahkûm olmak...(Laplantine François & Nouss Alexis, 2010, ss. 64-65)"

⁵²Alman Aile Bakanlığı Almanya'da her yıl 3000 kadının zorla evlendirildiğini tahmin etmektedir. Aile Hukuku avukatı Seyran Ateş bu sayının sadece evden kaçabilen ve danışmanlık ofisine müracaat edebilen kadınlardan oluştuğunu, buna cesaret edemeyip zorla evlenen kızların sayısının bu sayıya dâhil edilmediğini ifade etmektedir (Knobel-Ulrich, 2015). Bu rakamlar da meselenin ciddiyetini gösterirken temsil edilme boyutunda, kültürel yıkıcılığa yol açmaması için, medyada ve sinemada dikkat edilmesi gerekmektedir.

sinemadaki yansımalarına Thomas Elsaesser'ın iki kültürün sineması/tireli sinema (*CDO*) kavramı örnek gösterilebilir. *CDO*'nun yönetmenleri, filmlerde alt-ulustan ulus-üstü bir kimliğe geçiş özelliğine sahiptirler. Çünkü ulus-üstü düzeydeki kişiler çoğunluk topluma daha fazla entegre olmuştur ve topluma aittir (2005). Elsaesser, “ulus-altı, ulus-yanı ve ulus-üstü” betimlemeleriyle kimlik, aidiyet bağlamında entegrasyon aşamalarını bir anlamda açıklamaktadır. Pilot çalışmada izlenen son dönem filmlerin bir kısmında özellikle kadınların, toplumda farklı kökenden kişilerle ilişkileri ve refah yaşam tarzları ile ulus devletinin yanında bulunmakta oldukları gözlenmektedir. “tireli sinema” ve “iki kültürün sinemasına” bir diğer betimle türü “metisaj sineması/melez sinema” da dikkat çekmektedir.

Genellikle göç temalı filmlerin temsil tarifleri Almanya üretimi filmler için geçerli olsa da Türkiye Sinemasındaki dış göç temalı filmlerle ilgili benzer ve zıt temsil nitelikleri bulunmaktadır. Yeşilçam sineması için Alkın'ın yaptığı üç sınıflandırma ile birlikte film örnekleri şu şekilde listelenebilir. 1. Aşama: Refah, Avrupa, Öteki; *Almanya'da Bir Türk Kızı* (1975), *Dönüş* (1972), *Baldız* (1975) 2. Aşama: Etkilenenlerin Sineması (Kurbanlık Sineması); *Kara Gurbet* (1981), *Yıkılış* (1978), (*Almanya Acı Vatan, Efkârlıyım Abiler* (1986), *Gurbetin Kahrı* (1987), *Almanya Acı Gurbet* (1988) 3. Aşama: Yapısızlık; *Otobüs* (1976), *Mercedes, Mon Amour* (1987), *Amansız Yol* (1985) (2015a).

Alkın'ın yukarıdaki 1970 ve 1980'lere dair, o dönem ki Yeşilçam film furyası içinde üretilen çok sayıdaki Türkiye Sinemasında göç temalı filmlere dair bir sınıflandırma yapmasına ilaveten, Tunçay Kulaoğlu und Martina Priessner'e göre, birkaç istisna dışında, Almanya'daki yabancı imajını ve Türkiye'deki Almancı klişesini yeniden üreten hikâyeler anlatılmıştır. 1990'ların başından beri Alman-Türk sinemasından genç yönetmenler farklı bir bakış açısı benimsemektedirler (s. 25). Bu kavramda göçmenlere sınır ötesi yolcular olarak özellikle yaratıcı bir potansiyel atanmaktadır, çünkü kendilerine verilen mağdur rolünü reddedip kritik ve rahatsız konumlarında kültürlerarasında arabuluculuk yapabilmektedirler (2017, s. 42).

Böyle bir noktada Alman halkbilimci Hermann Bausinger'in, stereotiplerle (kalıp yargı/klişeler) ilgili tanımına bakmakta fayda vardır, “değişmelere göreceli olarak direnen, sınamalardan kaçan, eleştirel olmayan genellemeler” olarak tanımladığı stereotip, bilimsel olmayan düşüncenin bilimsel adıdır (1988, s. 13). Arthur Asa Berger, 1990'larda kaleme aldığı kitabında sosyolojik analiz yaparken kamusal sanatlara uygulanabilecek en temel kavramlar içerisinde “etnik köken” ve “stereotip” meselesine

eğilirken Amerika Birleşik Devletlerinde medyada sık sık stereotipleştirme/klişeleştirmeye maruz bırakılabildiklerini belirtirken o dönemde bu tarz stereotip uygulamalara artık karşı çıktığını öne sürmüştür. Çünkü pozitif ya da negatif olsun stereotipler milyonlarca insanı basitleştirilmiş, sapkın, zararlı ve genelleştirilmiş bir imajla sunabildikleri için tehlikelidir. (2017, ss. 81–84). Nitekim yukarıdaki örneklerin de ışığında bugüne kadarki bütün filmlerde olmasa bile belli türde, Almanya'daki eğitim müfredatlarında yer bulmuş ve ödüller almış göç temalı filmlerde arkaiklikle ilgili değişmeyen bir söylem ve toplumsal cinsiyet temsillerinin sınırlanmamış ve genelleme üzerine kurulu bir film estetiği sunulmaktadır. Türkiye üretimi dış göç sinemasında da ataerkillik, oksidentalizm ve toplumsal cinsiyet rolleriyle ilgili önyargı, klişe ve kalıp yargılı tekrar tekrar üretilen belirli temsil eğilimleri bulunmaktadır.

3.2.2.1. 1970'lerin sorun odaklı Alman sinemasındaki kurban göçmen kadınlar

Türkiye'den Almanya'ya ilk misafir işçi kabullerinden yaklaşık on yıl içinde Alman sinemasında göç temalı filmlerin temelleri atılmıştır. O dönemde Yeni Alman Sineması yükselişindeki feminist ve hümanist filmlerde yönetmenlerin toplumsal eleştiriler getirdiği ve yabancılaşma sorununu merkezde aldığı görülmektedir. Alkin'a göre, 1970'li yılların filmleri küresel ve solcu dayanışma duygusu içinde sosyal ve bazı durumlarda ekonomik sıkıntılarla ilgili durumlara odaklanmıştır (2020, s. 90). Lea Nocera, Türk göçüne odaklanan Alman filmlerinin göç bağlamındaki toplumsal süreçlerden ziyade Türk toplumuna özgü bazı özellikleri göstererek modern öncesi ve geri kalmış, tek bir parçadan oluşan bir toplum şeklinde tasvirin güçlenmesine katkı sunduğunu dile getirmektedir (2018, s. 244). Böylelikle 1970'lerin göç temalı Alman filmleri, benzerlik gösteren temalar açısından; ilk önce, göçmenlerin kötü yaşam koşullarına ve dil sorunlarına odaklanan, ikinci sırada Alman toplumun önyargıları ve yabancı düşmanlığı ve üçüncü aşamada ataerkil kültür yapıları tarafından mağdur edilen kadınlar şeklinde tasnif edilmektedir.

Rob Burns, 1970'lerden 2000'lere gelinen aşamayı "Alman Sineması Kültürel Direnişten, Ulusötesi Sinemaya mı?" sorusuyla başlıkladığı çalışmasında ilk filmlerin 1970'lerin Yeni Alman sinemasında bir "alt devlet" sineması, diğer bir ifadeyle '*politik açıdan eleştirel ulusal sinemanın*' bir parçası olarak ortaya çıktığını öne sürmektedir (2006, s. 127). Ulus-altı entegrasyon tarifine de uygun düşebilecek alt-devlet sinemasının yansımaları 1970'ler ve 1980'lerin neredeyse göç temalı filmlerinin tamamında bulunmaktadır. Claudia Bulut, bu dönem için çoğu Alman'ın, yabancılar ile çok az temas

kurmuş olmasına rağmen onları kimliklerine karşı bir tehdit olarak algıladığını belirtmektedir. Filmlerde ise emek göçmeni misafir işçilerle ilgili ev sahibi patronlarının onları sömürmeleri, ağır iş ve yaşam koşullarından ziyade zorunlu evlilik, kadına yönelik şiddet, özgürlüğünün engellenmesi gibi temalarla kurban karakterler görülmektedir. Bu filmlerin doğuşunda toplumsal açıdan eleştirel bir ideolojinin 1970'lerin başlarında yükselmesi ile birlikte yabancıların medyada tasvirine olan ilgi etkili olmuştur. Nitekim İkinci Dünya Savaşı sırasında doğan ve savaş sonrası ikiye bölünmüş Almanya'da büyüyen yönetmenler alternatif sosyo ekonomik meselelerin gösterilmesi konusuna büyük ilgi göstermişlerdir. (2000, s. 256). 1970'lerin dünya barışı, kadın hakları, çevrecilik gibi meselelerle ilgili, değişim eksenini olarak adlandırılan küresel düzeydeki hareketlerin etkileri bağlamında, Bulut'un bahsettiği yönetmenlerin Almanya'da göçmenlerin sinemada yer bulmalarındaki öncü rolleri anlaşılmaktadır.

Lea Nocera, *Şirin'in Düğünü*, *40 Metrekare Almanya* ve *Yasemin* filmlerini ve *Wo Gehören?/Nereye Aitiz?*(1983), *Die Verkaufte Braute/Satılık Gelinler* (1978) ve *Die Gewalt der Ehre/Na'musun Şiddeti* kitaplarını toplumsal cinsiyet bağlamında namus cinayetleri, zorunlu evlilik, ailelerinden kaçan kadınlar ve eve kapatılan kızların hikâyeleri açısından ele almaktadır (2018, ss. 242–243). Belgeleyici olmayı ve toplumsal bir eleştiri yapmayı amaçlayan *Şirin'in Düğünü* filminde; görücü usul evlilikten kaçarak küçük yaşlardan beri sevdiği, Almanya'ya göç etmiş Mahmut'u aramak için kaçan Şirin Köln'de bir fabrikada çalışmaya başlar. *Heim*'de (yurtta) kalma, işini kaybetme, tecavüze uğrama, fuhuşa mecbur kalma ve Mahmut'la karşılaştığında Mahmut'un onu hatırlamaması ve fuhuş mafyası arasında bir cinayete kurban giderek ölmesi olay örgüsündeki önemli gelişmelerdir. Filme karşı Alman muhafazakâr seyirciler tarafından anarşizm ve komünizm propagandası yaptığı gerekçesiyle protestolar düzenlenirken; Türkiye'de film, Türk kültürü, değer ve geleneklerine hakaret edildiği gerekçesiyle büyük tepki çekmiştir.

Alkın'a göre, *Şirin'in Düğünü* filminde kadın kahraman Şirin, erkek şiddeti ve kapitalist sömürünün egemen olduğu bir dünyada sessiz bir kurban olarak tasarlanmıştır. Burada hem ataerkil hem kapitalist düzen nedeniyle çift boyutlu bir kurban temsili söz konusudur. "(...) *Şirin'in Düğünü* gibi 1970'lerin filmleri bir konuk işçi varlığını çile şeklinde müzakere etmektedir. Kahramanını, erkek şiddetinin ve kapitalist sömürünün egemen olduğu bir dünyanın sessiz bir kurbanı olarak tasarlanmaktadır, bu dünyada aktörlerin tutumlarıyla, dayanışma ihtiyacına göre daha az uyum sağlama söz konusudur.

1960 ve 1970'li yıllar boyunca “yabancılık” konusu göç merkezli filmlerde ağırlık teşkil ederken, 1980'lerde daha çok Türk kadınlarının kaderi ön plana çıkmıştır. Farklı olduğu varsayılan göçmen-ataerkil kültüre yapılan müdahalenin doğası gereği, entegrasyon politikası tarafından harekete geçirilen bu filmlerin, daha ziyade göçmenlerin sorunlarını kapitalist ve yabancılıkla bastırılmış varlıklar olarak temsil eden 1970'lerin misafir işçi filmlerinden ayrılması gerekmektedir (2020, ss. 78–90). 1980'lerde filmlerdeki mağduriyet sürmektedir, ancak bu sefer kapitalizmden ziyade daha ataerkil ve arkaik bir yaklaşımın baskın olduğu bir kadın mağduriyeti temsil edilecektir.

3.2.2.2. 1970'lerin Türk sinemasında kötü Alman kadını, geride kalmış mağdur Türk kadını

1970'li yıllarda Türkiye'de üretilen göçmenlik temalı filmlerde oksidentalizm izlerini sıklıkla görebiliyoruz. Alman kadınlarına yönelik yuva bozan ve cinsel yönden fazla özgür olduğu yönünde oksidentalist tavır sergilenmektedir. Misafir işçilerin kırsal kesimde geride bıraktıkları ve Alman kadınlarla aldattıkları eşlerinin bir de köy yerinde cinsel taciz yaşamaları çifte kurbanlığa yol açmaktadır. Ayrıca Almanya'ya göç etmiş Türk kadınlarının karşılaştığı robotlaşma, yabancılaşma ve çocuk bakımı gibi sosyal ve kültürel sorunları ele alan filmler, toplumsal cinsiyet temsili ve söyleminin merkezinde yer almaktadır.

1970'lerde Ulusal ve Milli Sinema ayrımında göç temalı filmlerde bir oksidentalist tutum söz konusudur. Halit Refiğ'in Ulusal Sinemasından bir örnek olan *Acı Zafer* (1971) filminde göçmen Hasan, Alman eşi Lena ile birlikte köyüne döner. Orada, köy ortamına göre cinsel açıdan liberal davranış şeklinde yorumlanan, diğer köylü kadınlara göre vücudunun daha fazla açık olmasıyla temsil edilen Lena, bir grup köylü tarafından tecavüze uğrar ve bu kişiler onu ve Hasan'ın annesini öldürür. Alkın'a göre Lena'nın Alman olması, bir bütün olarak anlatı üzerinde kalıcı etkiye sahiptir. Kültürel bakış açısıyla, Lena'nın Almanlık durumu ve hareket özgürlüğünün bir köy çerçevesinde tehlike anlamına gelebileceğini algılayamaması, anlatı ve estetik açıdan Sam Peckinpah'ın *Straw Dogs (Köpekler)* filmindeki tecavüz öyküsünü anımsatmaktadır (2015a, s. 200).

1970'lerde Yeşilçam Sinemasındaki önemli isimlerden biri olan Yücel Çakmaklı'nın *Birleşen Yollar* (1971), *Oğlum Osman* (1973), *Memleketim* (1974) filmlerinde Milli Sinema kapsamında göçmen temsilleri bulunmaktadır. Örneğin, *Memleketim* filminde Leyla karakteri İstanbul'da modern ve varlıklı bir ailede doğup

büyümüş, yetişkinlikte Avusturya'ya eğitim almak için gitmiş bir Türk kızıdır. Mehmet ise Doğu Anadolu Bölgesinde Erzurum'un bir köyünde büyümüş, Avusturya'daki eğitimini tamamladıktan sonra memleketine dönüp hizmet vermek isteyen bir doktordur. Alkın, bu yapımda Batı-Doğu, Müslümanlık-Hristiyanlık, Erkeklik-Kadınlık, Katedral-Cami, turuncu- mavi gibi tamamlayıcı renkler, gündelik-resmi kıyafet gibi dikotomik temsillerle oksidentalit söylem öğelerinin bulunduğunu belirtmektedir (2020, s. 443). *Memleketim* film afişinin sol tarafında turuncu gömlek giymiş sarışın başrol kadın oyuncu Paris Notre Dame Katedrali'nin önünde, mavi takım elbisesi giymiş erkek başrol oyuncu ise Selimiye Caminin önünde görülmektedir. Bu filmde Türklük ve Müslümanlık değerleri, Hristiyanlık ve Batılılık değerlerinin üstünde tutulmaktadır. Filmin sonunda başrol kadın karakter Batılı değerleri bir yana bırakıp memleket sevgisiyle dolar ve memleketi için hizmet vermeye başlar (s.479). *Oğlum Osman* filminde ise bu sefer erkek başrol karakteri eğitimi için gittiği yurtdışında ülkesine ait değerleri ve gelenekleri örneğin, başı kapalı olan nişanlısını bırakıp Batılı yaşam tarzı sürdürme hevesindedir. Alkın yine bu filmle ilgili olarak erkek karakterin filmin sonunda Müslüman bir yaşam tarzı ve kimlik seçiminin fantazmatik bir sürecini tanımlandığı yeniden Türkleşmeyi (*Returkisierung*) gerçekleştirdiğini anlatır (s.446). Mehmet Dinler'in *Kara Toprak* (1973) filminde de köydeki anne tarafından benzer bir şekilde klişeleşmiş, sarışın Avrupalı kadınların (Helga) cinsiyete dayalı namusları sorgulanmakta ve onlara baştan çıkarıcı ve günaha sürükleyici bir rol verilmektedir (2020, ss. 267–268). Alkın ayrıca, "Türk Dış Göç Sineması, Alman-Türk sineması modelleri?" başlıklı çalışmasında yurtdışındaki şehvetli, modern bir toplumun cazibesine direnen, geleneksel yönelimli, eve bağlı göçmenin sinematik sahneleri, dinine ve ulusal devletler tarafından çerçevelenen yerli kültürünün değerlerine sadık kalıp kendi ülkesine geri döndüğünü belirtmektedir (2015a, s. 203). Bir kadın için tasvip edilmeyen bir yaşam tarzından dini değerlere dönüşe dair benzer bir temsil Yavuz Figenli'nin *Tövbekâr Kadın* (1985) başlıklı filminde görülmektedir ve oksidentalit bakış açısıyla cinsel ahlak açısından tasvip edilmeyen yaşama sahip olduğu düşünülen Helgalaşmış, yani Alman gibi bir Türk kadın resimlemesi bulunmaktadır.

Türkan Şoray'ın *Dönüş* (1972) filminde Almanya'ya kırsal kesimden çalışmak için giden kocanın kültürel değişimi ve geride bıraktığı insanlarla ve ayrıca ağa-köylü çatışması anlatılmaktadır. Bu filmde de ikinci evlilik yapılan Alman kadını ve aldatılan ve bir yandan da köydeki ataerkil namus baskısı altında ve ayrıca tacizlerle mücadele eden bir Türk kadını dikotomi temsili vardır. *Almanya'da Bir Türk Kızı* filminde benzer

şekilde Almanya'ya kırsal kesimden çalışmaya giden bir erkeğin yabancı kadınlarla yaşaması ve köylü bir genç kadının nişanlısının ardından Almanya'ya giderek modernleşmesi ile yeniden ona âşık olması işlenmektedir. Emel Ceylan Tamer'a göre, bu durumda kadının rolünü değiştirmesi, batılı kadının rolünü benimsemesi önerilmektedir. İzleyici sadece yüzeysel olarak bu öneriyi ünlü bir şarkıcının rahatlığıyla ilişkilendirebilir ve özgür kadın kavramını hafifmeşrep kadın kavramıyla karıştırabilir (1974, s. 86). Tamer'in kadının ekonomik özgürlüğünün yarattığı bağımsız kişiliği önemli bulması, gerçek özgürleşme şeklinde tarif edilebilirken, Batılı yaşam tarzına özenmek sözde özgürleşme şeklinde yorumlanabilir.⁵³

Orhan Aksoy'un *Almanyalı Yârim* filminde (1974) zengin Alman ailenin kızı Maria'yla evlenen Murat'ın öyküsü ve kızın babası tarafından Murat'a hazırlanan trajik son işlenmektedir. Bu filmle göç bağlamında Doğu ve Batı asla uzlaşamayacak iki diyalektik unsur olarak anlatılmaktadır. Neşe Kaplan, birbirini seven iki gencin arasına giren “kötü Alman ailesinin” temsili ile *Almanyalı Yârim* filmini, Hark Bohm'un *Yasemin* (1988) adlı filmindeki “kötü Türk ailesinin” temsilini karşılaştırmaktadır (2017, s. 117). Makal, *Almanyalı Yârim* için yurtdışındaki işçilerin sorunlarını görmezlikten gelen bir film betimlemesi yaparak, yaşayış tarzındaki değişimleri, yeni toplumsal ilişkileri, kültürel çatışmayı vb. önemsemediğini ve sadece bir aşk hikâyesinin eksenine oturduğunu belirtmektedir (Makal, 1994, s. 63). Aşk motifi ekseninde birinde oksidentalist diğeri ise oryantalist dikotomik temsil dikkat çekmektedir. Dolayısıyla iki film de dikotomik, batı doğu eleştirisine dair ulusal sinema ideolojik yansımaları eğilimine girmektedir.

Şerif Gören'in *Almanya Acı Vatan* (1979) filminde Almanya'da yaşayan bir kadının ruhsal çöküşü anlatılır. Almanya'da işçi olarak çalışan Güldane ile ekonomik nedenlerle Almanya'ya giriş hakkı elde edip çalışmak için evlenmek isteyen Mahmut sonunda amacına ulaşır. Daha önce Türkiye'de satın aldığı taşınmaz malların borçlarını kolayca ödemek amacıyla Güldane sahte nikâhı kabul etse de bu evlilik gerçek bir evliliğe dönüşür. Erkek göçmenin baskın imajının kırıldığını belirten Kulaoğlu ve Priessner, filmin yönetmeni Gören'in, Almanya'ya ve dönemin sorunlarına gerçekçi bir bakış açısı edinmeye ve kahramanların içsel gelişimini göstermeye çalıştığını belirtmektedir.

⁵³Burada Abadan-Unat kadınların geliştirdiği (sözde) özgürleşme derecelerindeki ölçeklendirmesine başvuruda bulunmakta fayda vardır (Abadan-Unat, 2017, s. 181).

Güldane ilk başta kendinden çok emin görünse de sonrasında başarısızlığa uğramak zorundadır ve Türkiye'ye dönmekten başka çözüm yolu bulamaz (2017, ss. 30–31). Ayşe Tor Par, *Almanya Acı Vatan* filmini toplumsal cinsiyet ilişkileri bağlamında “Türk kadınlar ve erkekler” arasında ve “Alman kadınlar ve Türk Erkekleri” arasında iki türlü incelemektedir. Buna göre Türk kadınlar ve erkekler arasında duygusallığın olmadığı mekanik bir ilişki gerçekleşirken daha çok cinsel tatmin, güvende hissetme duygusu ve ortak para biriktirme amaçlayan bir ilişki modeli özetlenmektedir. Türk kadınların Türk erkeklerle ilişki kurma isteği düşükken, çalışan kadın evdeki eşe talimatlar vermekte ve cinsiyet rolleri değişmektedir. Türk erkekleri ile Alman kadınları arasında sürekli cinselliğe dayanan bir ilişki bulunmaktadır (2009, s. 230).

Korhan Yurtsever'in Almanya'daki işçi ailelerinden birisinin sorunlarını ele alan *Kara Kafa* (1979) filminde bu ülkedeki zorlu çalışma koşulları, göçmen bir kadının annelik ve işçilik rolleri içinde bunalmasa, çocuklarının yaşadığı bakım mağduriyeti, evin büyük kız çocuğunun yeni doğan kardeşine bakması için okula gönderilmemesi gibi meseleler yer almaktadır. Bu filmi inceleyen Günseli Pişkin, yapımın yeni bir toplumda onların değer ve kültür değişimlerini incelemeye çalıştığını belirtir: “Kadın kendisi için daha zor olan çalışma özelliklerinin değişmesi yolundaki çabalara katılır ve yeni düzene daha çabuk uyum sağlamaya çalışır. Ancak kadının bu tür çabalardan alıkonulmasıyla beraber filmde kadın sorunsalı da gündeme gelir (2010, s. 59).” *Kara Kafa* filminde 1970'lerin sosyal gerçekçilik, işçi sınıfının aynı zamanda toplumsal cinsiyete ilişkin meselelerine benzer şekilde sendikalaşma hareketlerine katılan kadın karakterin değişimine ilişkin yansımalar dikkat çekmektedir. Nitekim Can Sungu, kadının bu filmde utangaç, itaatkâr, sessiz bir köylü kadını olmaktan çıkıp, kendine güvenen, meydan okuyan, şehirli bir sendika üyesine dönüştüğünü belirterek filmin sonunda “misafir işçi” konusunun arka planda kalıp, işçilerin sömürü karşısında mücadelelerine odaklandığına dikkat çekmektedir (2017, s. 87).

Ömer Osmanoğlu, kadının toplumsal konumunun *El Kapısı* (1974) filminde de ele alınmakta olduğunu dile getirerek Doğu'daki toplumsal sorunların; erkeklerin kaba davranışları ve kadınlar üzerindeki otoritesi ile konu edildiğini belirtmektedir. Türk insanının ataerkil yapısına atıf yapan filmde kadınların erkeklere tabi olması ve fedakâr eş rolünü oynaması, ağanın üç eşi olması, başka kadınlara göz koyması gibi olgulara yer verilmektedir. Almanya'ya gittikten sonra Elvan'ın yaşam tarzının değişmeye başlamış olması bir kimlik sorunu olarak görülebilir, geleneksel kıyafetlerin yerini daha kısa etek

ve manto gibi çağdaş kıyafetler almıştır. Kocasının, namusunu zedelediği gerekçesiyle Elvan'daki bu değişime verdiği sert tepki göçün yarattığı dönüşüme karşılık gelmektedir (2016, s. 88,91). Makal *El Kapısı*'nın dış göç gerçeğini yansıtmayan bir film olduğunu, Almanya'ya göçün sadece bir fon olarak kullanıldığını belirtmektedir (1994, s. 64). Almanya'da türkücü olan bir kadın için afişlerini köy meydanında asarak "Elvan kahpe olmuş" sözlerinin dolaşması, Batı'nın doğulu kadınların namusunu bozduğu inancına dair oksidental bir ideolojiyi resmetmektedir.

Aynı zamanda Alkın'ın da belirttiği gibi seks film furyası ile birlikte, 1970'li yıllarda dış göç olgusuna bu tarz filmlerde rastlanır olmuştur. Örneğin, Nuri Akıncı'nın *Alman Gelin* (1977) filminde Alman bir kadın ve Günay Kosova'nın *Çikolata Tarlası* (1975) filminde İsveçli bir kadın Türkiye'ye tatile gelirler. Bu iki film seks sahneleri içerirken yabancı kadınlar cinsel obje görevi görmektedir. Ayrıca 1970'lerdeki seks furyasının ötesinde Almanya'dan Türkiye'ye seyahat eden kadın temsili, Atıf Yılmaz'ın *Dolap Beygiri* (1983) veya iki Ali Avaz'ın yönettiği komedi filmlerinde de tekrarlanan bir biçim olarak kendini göstermektedir (2020, s. 160).

3.2.2.3. 1980'lerin Alman sinemasındaki dezenteegrasyon filmlerinde ataerkil kültüre vurgu

1980'lerle 1970'lerin 'Misafir İşçi' filmlerinin mağduriyet niteliğini bir anlamda dezenteegrasyon ve görev sinemasına geçişle sürdürülmektedir.⁵⁴ Alkın, bu dönemdeki filmlerde sosyal eleştiri hedeflerinden ziyade entegrasyon politikası taleplerini takip eden filmlerde azınlığın kültürleştirilmesi (*kulturalisierenden*) konusunun baskın görüldüğünü ifade etmektedir. Ayrıca bu dönemde film yapımcıları ve finansörleri Avrupa merkezli üstünlük bakış açısıyla o dönemin işçilerinin ekonomik sömürsüyle ilgili sorunlarından ziyade genç göçmenlerin olumsuz yaşam koşullarını ataerkil bir sosyal yapı içinde sunma arzusu taşımışlardır (2020, s. 82). Bu bağlamda Rob Burns, Kurbanlık Edebiyatının sinemadaki yansımalarını acıma ve kurbanların temsil edildiği 'Kurbanlık sineması' kavramıyla ifade ederek alanyazına kazandırmıştır. Devamında dezenteegrasyon politikaları ile şekillenen görev ve dezenteegrasyon sinemaları da diğer önemli betimlemeler arasındadır. Nitekim Alkın, biz ve öteki ayrımının parçalayıcı niteliğinden

⁵⁴Örneğin, belgesel boyutuyla, Günter Wallraff'ın *Ganz Unten* (1986) isimli belgeselinde ağır koşullarda çalışan ve yaşamını sürdüren göçmen işçiler için kapitalizm ve sınıfsal bağlamda toplumsal bir eleştiri getirmektedir. Wallraff, göçmen işçi kılığına girerek Alman olmayan işçilerin toplumun en alt standartlarda olduğunu belgelemektedir.

dolayı *dezentegrasyon sineması* terimini kullanmaktadır. Bununla birlikte, bu tür filmlerde ayırım yapma hareketi, aydınlanmış bir “biz” in, geri kalmış “öteki” ile arasında bir tezat oluşturmaktadır. Temsil eleştirel olarak düşünüldüğünde, daha önceki entegrasyonu amaçlayan bu filmler için kültürel bölünme ve ataerkil jest nedeniyle dezentegrasyon (parçalanma) sineması terimini önermektedir (2020, s. 95).”

1980’lerde ataerkil kültür baskısı altında kurbanlaşan göçmen kadınlarının temsil edildiği Alman yönetmenlerin filmlerine, Hark Bohms *Yasemin* ve Eckhart Lottmann ve Hartmut Horst’un filmi *Aufbruch* (1986) örnek gösterilebilir. 1980’lerle birlikte göç geçmişini olan ve bir süre sonra tireli yönetmenler şeklinde de bir betimleme geliştirilen film yapımcıları ortaya çıkmaya başlar. Tevki Başer’in *40 Metrekare Almanya* (1986) kurbanlık sinemasının bir prototipi olarak ve *Sahte Cennete Veda* (1989) filmleri buna örnek gösterilebilir. 1980’lerin ortasına kadar Alman sinemasında Türk kökenli ve etnik grupların filmlerdeki yaratıcı ekip rollerine birkaç istisna dışında rastlanılmamıştır.⁵⁵

Alman-Türk sinemasının kurucu yapımcısı olarak Sema Poyraz’ın⁵⁶ *Gölge- Zukunft der Liebe* (1980) başlıklı mezuniyet filmi göçmenlerin kendi imgelerini yansıtmaya başlaması açısından örnek gösterilmektedir. Film göçmen ve Alman yaşam ortamları arasında 1970 ve 1980’lerin Türk göçmenlerin yoğun yaşadığı Berlin-Kreuzberg’inde kendi yerini bulmaya çalışan ve hayali oyunculuk olan Gölge isimli bir Türk göç kökenli kızı temsil etmektedir. Alman Tarih Müzesi bilgilerine göre, film Gölge’nin canlanmaya başlayan cinselliğini, sınıf arkadaşlarıyla partilere katılabilmek için karmaşık entrikalarını ve her yerde toplumsal baskıları hissederek yaşadığı ilk flörtlerini sahnelemektedir. Dört kişilik ailenin yaşadığı, iki odalı, ders çalışmasına izin vermeyen boşucu bir televizyonun bulunduğu, klostrofobik bir ev hapisane gibi resmedilmektedir. Bu mekânsal estetik içinde ebeveynlerin yorgunluğu, hassasiyeti ve çekişmeleri, kadınlarla erkekler arasındaki konuşmalar sempatik bir kararsızlıkla işaretlenmektedir. Filmin sonunda Gölge, kırmızı bavulunu paketleyerek evi terk etmektedir (*Deutsches Historisches Museum Berlin*, 2010). Türk-Alman sineması genç bir kızın kaçıışı hikâyesini başlatarak kendinden sonrakilere örnek olmuştur.

⁵⁵Burada istisnalara örnek olarak *Şirin’in Düşünü* filmine, filmin müziğini besteleyen Zülfü Livaneli ve yazar Aras Ören’in senaryoya katkısını akılda bulundurmak gerekir.

⁵⁶Sema Poyraz’ın ödül almış *Oda* (1994) başlıklı filmi ile birlikte çok sayıda Alman-Türk sinemasında oyunculuk deneyimi bulunmaktadır.

1980'li yıllarda bir yandan göçmen işçilerin artık misafirlikten çıkıp kalıcı yabancılar olduğu istenerek ya da istenmeyerek kabul edilmiş, diğer yandan emek işçiliği doygunluğa ermiştir. Ayrıca Kohl Hükümetinin geri gönderme politikaları ve konuk işçi politikalarının sona ermesi o dönemki göç temalı sinemaya da yansıyan en önemli sosyo-politik ve ekonomik gelişmelerdir. Alkın'a göre, diğer kültürlerden yabancıların entegrasyonunda ısrar etmek dezenteegrasyon sinemasına yansımıştır. 1970'lerin ortalarında kurulan medya kolektifleri, merkezleri, video kursları, herkese açık film gösterimleri ve güncel olaylarla ilgili medya çalışmaları arasında göçmenler için de videolar çekilmiştir. Bu çalışmalar sırasında, videografçılar özellikle "iki kültür arasında" büyüdüleri için geleneksel Türk kültüründe aile temelli ve Alman toplumunda aşına oldukları kimlik sorunlarına maruz kalan genç Türk göçmenlerin sorunlarını fark etmişlerdir. Ancak yapımcıların Türk ailelerine erişimlerinde sıkıntılar yaşanmış ve sıklıkla Türk kızlarının durumlarıyla ilgili belgesel hazırlamakta başarısız olunmuştur. Eckhart Lottmann ve Hartmut Horst tarafından Barbara John'un yardımıyla çekilen *Am Rand der Träume (Rüyaların Kıyısında)* video filmi ile bir Türk ailesindeki baskı gösterilerek zorla evliliği öğrendikten sonra ebeveyelerinden kaçan bir kızın hikâyesi anlatılmaktadır (2020, ss. 83–85).

1980'lerin başında gelişen benzer örgütlenme modelleri konusunda Rob Burns, Almanya'nın göçmen nüfusunun yaratıcı çabalarını koordine etmek ve 'misafir-işçi edebiyatı' şeklinde açıkça ve olumlu bir biçimde tasarlananları kolaylaştırmak amacını taşıdığını belirtmektedir. İngiltere'deki Asya, Afrika ve Karayipler'deki birçok kişi için Siyah teriminin politik şemsiye kategorisinde kullanılması gibi resmi olarak misafir işçi terimi kullanma ısrarı görülmüştür. Benzer şekilde Almanya'da kurbanların edebiyatı her şeyden önce kültürel direnişin bir aracı olarak tasarlanmıştır. Yeni Alman Sinemasında, kişisel deneyimin gerçeklikleri Almanya'daki göçmen film yapımcılarına yaratıcı bir uyarıcı sağlamıştır. Etnik farklılık sorunlarına değinen filmlere kamu yayın hizmeti yapan kuruluşların ve fon otoritelerinin üretim sübvansiyonları ortamın şekillenmesine yardımcı olmuştur (2006, s. 127).

Diğer pek çok tür ve konuda filmde olduğu gibi, göç odaklı filmlerdeki temsil sunumlarının ekonomi politik yönüne bakıldığında da film yapımcılarının hangi koşullarda film çektiğine dikkat etmek gereklidir. El Hissy'ye göre, başlangıçta sorunlu filmlerin ve kurban figürlerinin tercih edilmesi ve çeşitli gelişim aşamalarından geçme yönelimi sadece şaşkınlık konusu olarak kendini tasvir etmeye değil, aynı zamanda

ekonomik koşullara da dayanıyordu. Örneğin, film finansmanının sağlanmasında yapımcıları etkileyen entegrasyon sorunları gibi genellikle belirli konuların tercih edilmesi nedeniyle göç sorunlarıyla uğraşmaktan başka seçenekleri yoktu (2012, s. 203). Benzer şekilde, Rob Burns, Tefvik Başer'in tematik vurguları ve hapsedilme/kapatılma üzerine tekrarlayan imgeleriyle göçmen sinemanın bu ilk aşamasını temsil ettiğini ve *40 Metrekare Almanya* filminde bir göçmen işçi karakterin ev alanının dışında bir hayatının gösterilmemesi için kendisine sadece klişeler verildiğini belirtmiştir (2006, s. 128). Ayrıca göçmen kùltürünün homojen ve standartlara indirgenmiş sunumuyla ilgili olarak Göktürk, Almanya'da yaşayan ve yabancı kökenli film yapımcılarının finansman desteği alabilmeleri için kendi kùltürleri ve adetleri hakkında arkaik ve klişeler ürettiğini ifade etmektedir (2000a, s. 333). Medyada da özellikle kadınların kurban rolünde gösterilmesine rağbet edilmesi politik ve ideolojik yönü olduğu kadar rating/gişe amaçlarıyla da ekonomik boyutu göz önünde tutulması gereken bir yöndür. Örneğin Keskin, "imaj ve rating için zorla evlilik, aile içi şiddet ya da namus cinayetleri üzerine haber mi yapılıyor" (2011, s. 159) sorusunu sorarak meselenin ekonomi boyutuna dikkat çekmektedir.

1973-1980 yılları arasında Türk işçilerin ailelerini yasa ile yanlarına alabildiği ve o dönemlerdeki sorunları yansıtan, uluslararası sansasyon yaratmış *40 Metrekare Almanya* filmi Alman-Türk sineması kategorisinde ilk ses getirmiş yapıım olarak gösterilmektedir.⁵⁷ Film konusunda Rob Burns'un bakış açısıyla, Turna kadın karakterinin, eşi Dursun tarafından ataerkil bir otoriteyle kilit altında tutuluşuna bir direnç göstermeyişi ya da gösteremeyişi, eşinin erkek çocuk talebi nedeniyle oyuncak bebeğinin saçlarını keserek erkek bebek görünümü kazandırması ataerkil baskı unsurlarındandır. Ayrıca Dursun'un Turna'yı geleneksel kıyafetleri içinde belirgin ötekiliğinin dikkat çekeceği düşünceyiyle dışarıda gezmeye götürmeyişi, aynı zamanda Alman gelenekleriyle herhangi bir temasın kadını kirleteceği düşünceyi ataerkil baskı unsurları olarak değerlendirilmiştir (2006, ss. 128–129). Burada Dursun'un kadının kirleneceği düşünceyiyle Alman geleneklerinden korkması oksidentalist bir tedirginliktir. Kong Jingqian'a göre, *40 Metrekare Almanya* filmi için karı koca arasındaki sözel olan ve olmayan iletişimlerin azlığı, kadının özgür olmayışi, dış dünyayla kurduğu tek iletişim kanalının pencere oluşu erkek karakterin oksidentalist bakış açısını yansıtmaktadır. (...)

⁵⁷Bkz. (Löser, 2005), (Burns, 2006)

Kadın haklarını Türkiye'ye getiren Atatürk'ün portresi duvarda asılı olması ile erkek karakter Dursun'un davranışları arasında bir paradox bulunmaktadır (2016, s. 289). Alkın'a göre, *40 Metrekare Almanya* yapımıyla ilgili olarak film acımanın hegemonik konumunu ve özgürleştirilecek kadının batı-liberal söylemini güçlendirmektedir. Kurtuluşun, kaçınılmaz bir şekilde gerçek, batı normu ve tasvir edilen göçmenler olarak, pazarlık yapılamaz, sözde gerçekçi olarak çizilmiş ortamlarda ve dolayısıyla acınacak stereotipler olarak yeniden üretilmektedir (2015a, s. 195). Nitekim *40 Metrekare Almanya* filminden günümüze söz konusu ataerkilliğin kurbanı temsili kendini tekrar ederek belli aralıklarda filmlerde yansımalarını bulmaya devam etmiştir.

Alman bir erkek karakter ile duygusal yaklaşması olan ve ailesinin bunu öğrenmesinden korkan on yedi yaşındaki göçmen bir kızın kurban rolünde anlatıldığı ve bekâret kavramının yoğun bir şekilde ele alındığı Hark Bohm'un senaryosunu yazıp yönetmenliğini yaptığı *Yasemin* filmi 1988 yılında çekilmiştir. Hake'ye göre, *Yasemin*'de, yönetmen entegrasyon ve asimilasyon sorununa bir lise öğrencisinin hikâyesi üzerinden yaklaşmaktadır (2008, s. 175). Kong Jinggian, kültürel bir çatışmada kimlik arayışının tartışıldığı filmin hala tartışılmaya değer ve aktüel bir konumda olduğunu belirterek filmi kültürlerarası bir perspektifle analiz etmektedir. *Yasemin*'de Türk kültürü bazı sahnelerde olumsuz ve basitleştirilmiş klişe geleneklere indirgenerek çatışma ilerletilmektedir. Yazar burada *Yasemin*'in ablasının gerdek gecesinde gelin muhafızları (nöbetçiler) sahnesinin loş bir aydınlatılma ile sunulması ile izleyiciyi garip ve tekinsiz hissettirdiğini belirtmektedir. Film, saldırgan, tehdit edici ataerkil bir kültürün olumsuz izlenimi ile bir karakteri genelleştirme ve onu tüm Türk grubuna aktarma riski taşımaktadır. *Yasemin*'de Alman bir erkeğin bir Türk kadınına özgürleştirilmesi ve kendini gerçekleştirilmesi ile kadının anne-babasına duyduğu sevgi ve geleneklerine bağlı kalma arasında bir orta yol bulma çabası boşuna sunulmaktadır. Entegrasyonun, Türk kızlarının ancak ilk ve ikinci nesil arasında radikal bir kırılma ve geleneksel aile "cezaevinden" Jan gibi bir Alman erkeği ile kurtulması ile sağlanabileceği yazar Jinggian tarafından filmde eleştirilen sorunlu yönlerdendir. *Yasemin*'in filmin sonunda Jan'ın motosikletine atlayarak ailesinden kaçması bir kahramanın onu kurtarmasından ziyade bilinmezliğe giderek; film gerçek bir çözümle değil "Yasemin ailesini kaybedecek mi?" ve "Almanya'da ekonomik güvenliği ve pasaportu olmayan bir Türk kızı pozisyonunda yaşamını sürdürmeye devam edebilecek mi?" soruları ile biter (2016, ss. 289–291). Begüm Kardeş ise *Yasemin* filminde, geleneklerine bağlı yaşayan bir ailenin üyesi olan *Yasemin*'in ablasının gerdek

gecesi bakire olup olmadığını teyit etmek için nöbet tutması ve kıyafet değişiklikleri yapmasını Alman ve Türk kültürü arasında bir kimlik değişimi olarak yorumlanmaktadır. Ayrıca Türk kültürüne özgü amcasının elini öpme ve düğüne katılması hareketleri, filmin sonunda Jan ile kaçtığına ağlaması kendi kültürüne bağlılık olarak yorumlanırken ablasının namusuna ilişkin babaya karşı isyan davranışları ile Alman toplumuna entegre olmuş bir kişi olarak tarif edilmektedir (2017, ss. 185–186). *Yasemin* filmindeki entegrasyon kavramı Castles ve arkadaşlarının oluşturduğu göstergelere göre değil, daha çok *dispozitif* yönüyle dikkat çekmektedir. Alkın, *Aufbruch* ve *Yasemin* gibi Türk / göçmen ailelerinde kız ve kadınların tam olarak kurtuluşunu amaçlayan filmleri örnek göstermektedir. Kültürel olarak zor kalıpları (*matrisleri*) müzakere etmeyi amaçlayan bu tarz filmler "biz" (Almanlar) ve siz (Türkler), temsil düzeyinde "sizin" değerini düşüren temsil farkına dayanmaktadır (2020, s. 89). Böyle bir temsil farkı ne ilk ne de sondur ancak performatif tekrar ediciliğiyle özcü önyargıları pekiştirmenin ilk örneklerindedir.

Bu dönemde genel negatif kültür temsillerinin dışındaki istisna yapımlara Yüksel Pazarkaya'nın yazdığı ve Gloria Behrens'in yönettiği *Unsere Nachbarn die Baltas* (*Komşumuz Balta Ailesi*) (1983) adlı televizyon dizisi örnektir. Makal'a göre, yayınlandığı dönemde akşam haberlerinden hemen önce gösterilen dizi ülkede ilgiyle izlenmiştir. *Komşumuz Baltacı Ailesi* yabancı düşmanlığının ve işsizliğin arttığı, geri dönüş programlarıyla yabancı işçilerin sayısının azaltılmaya çalışıldığı bir dönemde Almanya'da yaşayan bir Türk olması nedeniyle göç olgusuna içeriden bir bakış sağlamıştır. Dizinin senaristi Yüksel Pazarkaya, bilinçli olarak siyasi olaylara, şiddet, esrar olayları gibi klişe imajlara değinmeyerek aile içi ilişkileri, özlemleri, kuşaklararası ilişkiler ve farklılıklar, aile içi birleşmeler, yaşadıkları çok yönlü ve insancıl şekilde gösterilerek yabancılara karşı "önyargıların" kırılmasını amaçlamıştır (1994, ss. 87–89). Elbette oniki bölüm olarak gösterilen *Komşumuz Balta Ailesi* dizisi sosyal, ekonomik gerçekleri yansıtmaya bir istisnayı oluştursa da yine de sosyolojik çalışmalar bu dönemden sonra Türklerin Almanya'da daha çok benimsenmeye başladığını göstermektedir. Almanya kültürlerarası deneyim konusunda sonradan tecrübe edinmiş bir ülke olmasına ve bir göç ülkesi olduğunu geç kabul etmesine rağmen, Hakkı Keskin (2011) yabancılarla dostluk ve konukseverlik konusunda sayısız örneğin bulunduğunu belirterek Aralık 1992'deki Münih'te 400.000 kişinin katıldığı ışık zincirleri protestolarını örnek vermektedir. Bu eylemlerle ve diğer protestolarla yabancı düşmanlığına hayır" denilerek aşırı sağ şiddet eylemlerinin bastırılması sağlanmıştır (s.

113). O dönemde Nazi saldırıları hariç tutulduğunda *Ganz Unten* belgeselini de örnek vererek, bu tarz az sayıdaki yapım bile kültürel yeterlik sürecinin “yeterlilik” aşamasına katkı sağlamaktadır.

Moritz Dehn, Almanya’daki 1980’lerin göçmen kültürünün acıklı, sorun odaklı film temsillerinin karşısında aynı dönemde yaşamları hakkında heyecanlı ve komik hikâyeler anlatan, seksenli yılların ortalarında canlı göçmen filmlerin yapıldığı Fransa ve İngiltere’yi örnek vermektedir (1999). Böyle bir durum İngiltere ve Fransa’nın göç geçmişinin Almanya’ya göre nispeten daha uzun süreli olmasını ve göçmen uyumunun daha fazla sağlanıp sağlanmadığı sorusunu akla getirmektedir. Nitekim 2000’li yıllardan sonra kültür çatışması, romantik komedi gibi güldürü hikâyeleri anlatan “göçmen sonrası” bir Alman sineması bu soruya mantıklı bir açıklama getirecektir.

3.2.2.4. 1980’lerin Türk sinemasında Türkiye’deki gurbetçi eşlerin ve göç eden kadınların toplumsal cinsiyet dramları, kötü Alman (gibi) kadınlar

1980’li yıllar Türkiye’deki Yeşilçam sinemasında 1970’li yıllara göre genel anlamdaki daralma ile birlikte dış göç (*emigration*) temalı filmlerde de bir nebze olsun nicel yönden düşüş görülmektedir. Ancak yine de toplumsal cinsiyet rolleri ve yaklaşımlarını incelemek açısından hem Türkiye’de kalan “gurbetçi” eşleri rolündeki kadınlar hem de gurbete giden kadınların entegrasyon ve kültürel çeşitlilik bağlamındaki temsilleri oldukça zengin bir düzeydedir.⁵⁸

Yılmaz Güney’in senaryosunu yazdığı ve yönetmeliğini Şerif Gören’le birlikte yaptığı *Yol* Filmi (1982) toplumsal cinsiyet bağlamında kumalık, töre kuralları, namus cinayeti meselelerini ele alınmaktadır. Tuncer Cabadağ ve Stephan Holz’e göre, filmde roller kişilerden her zaman daha güçlüdür. Zira erkekler rollerini uygulamak zorundadır. Yılmaz Güney büyük bir ailenin kocası, ağabeyi, kayınbiraderi, baba, genç olarak erkek rol modelleri için koşulsuz boyun eğmeyi ve kısmen insanlık, sıcaklık, sempati veya trajikomik yanları ile kısmen göstermektedir. Filmde namus/namussuzluk, utanç, ihanet, intikam gibi soyut kavramlar somut hale gelen aşırı duygusal terimlerdir (2020, s. 312). *Davaro* filmi, kan davası bağlamında, gurbetçi oğlunun köye dönmesini bekleyen anneyi, toplumsal düzenin dengesini kurmaya çalışarak ataerkil kültürün yeniden üretiminin

⁵⁸Ayrıca Alkın’ın da saptadığı gibi, bu dönemde Almanya’daki video kültürünün de etkisiyle dış göç-arabesk filmlerin özellikle video pazarı için tasarlanarak üretimleri ve yeniden üretimleri de görülmüştür (2020, s. 160).

kolaylaştırıcısı olarak göstermektedir. Nişanlı kadın, gurbetçinin arkaik kan davasını gerçekleştirmesini reddettiği için topluluktan dışlanır (Alkın, 2020, s. 234,237). Buradaki Almanya'dan dönen karakter için önemli kadınlardan biri arkaik kuralların savunucusu olarak tasvir edilirken, diğer kadın ise savaşıcısı olarak resmedilmektedir. 1990'lara gelindiğinde *Berlin in Berlin* filminde de benzer töre savunucusu bir kadın temsili ile karşılaşacağız, ancak buradaki kadın öldürme değil yaşatma üzerine geleneksel bir role sahip olacaktır.

Yusuf Kurçenli'nin *Ölmez Ağacı* (1984) filminde Bahar, abisi Kemal ve Kemal'in ailesi Almanya'da yaşamaktadır. Bahar işçi olarak çalışmaktadır, Almanya'da arkadaşlıklar kurmuştur ve eşinden ayrılan bir Yunanla evlenmeye karar verir. Makal'a göre, filmin başlığı olan 'Ölmez Ağacı' yani zeytin ağacı Türk ve Yunan kültürünün ortak noktası olarak simgelenmek istenmekte ve benzer gelenekleri olan, birbirinin kültüründen izler taşıyan bu iki kültürün bireyleri arasındaki ilişki, filmin ögesi olmaktadır. Ayrıca aynı sosyal sınıftan olmak ağacın gövdesini oluşturan yan temalar arasındadır (1994, s. 98). Günseli Pişkin ise eserde göçle gelen topluma karşı daha uzlaşmacı bir tutumdan bahseder: "İşten atılan Kemal yurda dönmek zorunda kalacaktır. Dış göçle ilgili filmlerde yabancı ülkeye daha çabuk uyum sağlayanlar kadınlar olmaktadır" (2010, ss. 59–60). Güneri'nin filmdeki bu bulgusu Abadan-Unat'ın, kadınların 70'li yıllarda erkek göçmen işçilere göre daha fazla dil kursuna giderek entegrasyon süreçlerinin hızlanmasını sağladığı bulgusu ile örtüşmektedir. Ayrıca doğup büyüdüğü geleneksel çevrelerde evlendikten sonraki koşullara uyum sağlayabilecek şekilde yetiştirilmeleri nedeniyle kadınlar, yurtdışında alıştıklarının dışındaki şartlara ve hoşgörülü olmayan çevrelere erkeklerden daha kolay uyum sağlama yeteneğine sahiptirler (2017, s. 188). Filmi, birçok örnekte olduğu gibi, kadınların toplumda barışçıl ve yapıcı ilişkiler geliştirmedeki rolüyle ilişkilendirebiliriz.

Almanya Acı Gurbet (1988) filminde ise Almanya'da çalışan göçmen bir ailenin hayata tutunma çabası konu edilir. Almanya'da yaşayan Ceylan, ailesini bir trafik kazasında kaybeder. Aynı kazada dayısı Murat görme engelli olur. Yaşadıkları bu olaydan sonra ablası, Nilgün ve dayısı ile Almanya'da yalnız kalırlar. Ceylan ve dayısı gazinolarda çalışarak para kazanmaya çalışır. Tunç Okan'ın yönetmenliğindeki Türk-Fransız-Alman-İsviçre ortak filmi *Sarı Mercedes-Fikrimin İnce Gülünde* (1987) Bayram para kazanıp dönüşte nişanlısıyla evlenmek üzere yurtdışına gider, ancak Balkız adını verdiği Mercedes marka arabasıyla köyüne gittiğinde nişanlısının başka biriyle evlenmiş

olduğunu görür. Yolculuğunun sonunda Mercedes'i de hurdaya dönecektir. Pişkin, bu iki filmde de göçün nedeni olarak ekonomik sorunların ve bireyin anavatanda ve gurbetteki yalnızlığının konu edildiğini belirtmektedir (2010, s. 60).

Almanya'da üretilen göç temalı filmlerde modernlik kavramı daha çok kültürel düzeyle ilişkilendirilirken 1970 ve 1980'li yılların bazı filmlerine bakıldığında materyalistik ve kadın erkek ilişkisel seviyeyle bağlantılıdır. Örneğin, *Dönüş* (1972), *Baldız* (1975), *Sarı Mercedes* (1987) ve *Davaro* (1981) gibi, modernlik kavramı Batı'nın materyalistik zenginliği ve özenilen özgür kadın erkek ilişkileri gibi temsillerde kendini göstermiştir. Alkın'a göre (2015a), zenginlik ve refah, Alman toplumunda yaşamının ve çalışmanın ürünleridir; Mercedes ve BMW gibi araçlarda materyalist bir modernite görülmektedir. Nitekim çoğunlukla göçmenlerin vatandaşlarına anlattıkları mikro anlatılara dayanan böylesi bir modernite ve zenginlik imajı ve beklentisi, daha kapitalist ve materyalist bir anlayışa dayanmaktadır.

Yönetmenliğini Şerif Gören'in yaptığı, Kemal Sunal'ın başrolde oynadığı Türk-Alman ortak yapımı *Polizei* (1988) filmini *Almanya Acı Vatan* filmi ile karşılaştırmalı şekilde inceleyen Ayşe Toy Par'ın çalışması, Türk kadınlar ve erkekler arasında ve Alman kadınlar - Türk erkekleri arasındaki ilişkileri ele almaktadır. *Polizei* filminde Türk kadınları ve erkekler arasında namus meselesi ön planda olup; kadınlar haklarının farkında bir konumda ve daha bilinçli resmedilmektedirler. Evden ayrılmaları erkeklerin gözünde evden kaçmak olarak nitelenip kötü yola düşmenin birinci aşaması şeklinde değerlendirilmektedir. Alman kadınlar - Türk Erkekleri arasındaki toplumsal cinsiyet ilişkileri açısından "*frolayn*", yani yatağa atılan Alman kadın ilişkisi ön planda iken bir de âşık olunan Alman kadın figürüne rastlanılmaktadır (2009, s. 230). Bu filmler, Avrupa merkezli bakış açısının tersine oksidentalist, Alman kadınlarını hafif meşrep ve namus normlarına uygun hareket etmeyen bir yansıtmaya sahiptir.

Ünal Küpeli'nin *Mardin-Münih-Hattı* (1986) adlı dizisini inceleyen İlkur Yavuzkanat (2018) TRT yapımı bir çalışmada bu sefer kimliğinden dolayı sorunlar yaşayan, Nazi bakış açısıyla dışlanan ve Alman bir kadınla evlendikten sonra çeşitli problemler yaşayan bir erkek göçmeni, kurban temsiliyle sunmuştur. Bu yapım Türkiye bakış açısıyla göçmen merkezli bir dizi film örneği olarak karşımıza çıkmaktadır.

1980'li yıllarda çekilmiş bazı diğer filmlerdeki kadın temsilleri hakkında kısaca bilgi vermek gerekirse geride bırakılmış eşlerin yaşadıkları toplumsal ve bireysel mağduriyetler göze çarpmaktadır. Memduh Ün'ün yazdığı *Kaçak* (1983) filminde, kocası

Almanya'da yıllardır çalışan ve artık haber alınamayan bir mahkûm ile kadın arasındaki ilişki anlatılmaktadır. Yücel Uçanoğlu'nun *Ferman* filminde (1988) genç bir kadın, Almanya'da çalışan kocasının ölümünden sonra erkek kardeşiyle yani kayın biraderi ile (Levirat evliliği) zorla evlendirilir. Temel Gürsu'nun, *Ayrılamam* (1986) filmi Almanya'da işçi olarak çalışan bir erkeğin orada Alman bir kadınla evlenip yeni aile kurması, geride bıraktığı ailesini ihmal etmesi ve kesin dönüşü sırasında kaza geçirmesi sonucu hayatını kaybetmesi ile Türkiye'de eşi ve çocuklarının yaşadığı zorlukları ele almaktadır. Ali Avaz'ın *Alman Avrat 40 Bin Mark* (1988) filmi bir Alman kadınla formalite bir evlilik yapıp misafir işçi olarak Almanya'ya gitmek için Türkiye'deki eşi Ayşe'yi boşanmaya ikna eden Ali'nin (Ali Avaz) hikâyesini anlatmaktadır.

3.2.2.5. 1990'ların Alman sinemasında melez tatlar ve maço erkeklerin gölgesindeki zayıf kadınlar

1990'lı yılların göç temalı filmleri tanımlanırken melezliğin zevkleri betimlemesi kullanılarak *Cinema of Double Occupancy*, çifte kültürlü sinema, tireli (Türk-Alman/Alman-Türk) sinema, göçmen sonrası sinema gibi tarifler gelişmeye başlar. Birinci kuşak göçmenlerin Almanya'da doğmuş ya da Türkiye'de doğup, küçük yaşta Almanya'da yaşamaya başlamış göçmen çocukları film çekmeye başlar hale gelmiştir. Fatih Akın, Yılmaz Arslan, Ayşe Polat, Aysun Bademsoy, Yüksel Yavuz gibi birçoğu sinema eğitimi almış yönetmenler daha çok kendi hikâyelerini farklı perspektiflerle ve türlerle anlatır olmuşlardır.⁵⁹ Bu dönem filmlerinde de zaman zaman kadın kurban karakterlere rastlanılsa da kadınlar mağdur olmaktan ziyade daha pasif, ev işi ve mutfakla özdeşleştirilen ve çok da güçlü olmayan ya da mağduriyetten kurtularak ne istediğini

⁵⁹Machtans, (2012) Hake'ye referansla, Almanya'daki Türkiye göçmen kökenli film yapımcılarının popüler hale gelmesinde basın ve internetin etkisinin büyük olduğunu belirtmektedir. Başlarda Alman Basını Fatih Akın'ın filmlerindeki estetik özelliklerden ziyade tanınmış kişiliği (*public persona*) ile ilgilenmiştir. 1990'larda Alman sinemasının yenilenmesi sürecinde Türkiye kökenli genç film yapımcıları yeni *auteurler* olarak algılanarak (bir tür pazarlama stratejisi sayılan) röportajlar ve talk showlar yoluyla yıldızlaştılar. Ayrıca, 1990'lardan beridir, ZDF'deki uzun metrajlı film editör ekibi "*Das kleine Fernsehspiel*" programı göçmenlerle ilgili film projelerinin gözetimi ve eş finansmanı ile Alman-Türk sinemasının türünü önemli ölçüde tanıtmıştır. 1991-2010 yılları arasında söz konusu destekten yararlanarak kurgusal türde çekilmiş filmlere örnekler, *Kurz und schmerzlos*-Fatih Akın (1998), *Aprilkinder*- Yüksel Yavuz (1999), *Dealer* - Thomas Arslan (1999), *Auslandstournee*- Ayşe Polat (2000), *Der schöne Tag* – Thomas Arslan (2001), *Kleine Freiheit*- Yüksel Yavuz (2002), *Anam – Meine Mutter* – Buket Alakuş (2003), *Saniyes Lust* - Sülbiye V. Günar (2003), *Drei gegen Troja*- Hussi Kutlucan (2004), *En Garde- 2004* (Ayşe Polat), *Folge der Feder!*- Nuray Şahin Mard (2004), *Eine andere Liga*- Buket Alakuş (2005), *Luks Glück*- Ayşe Polat (2009/2010), *Abgebrannt*-Ayşe Polat-2009/2010 (Akın & Tronnier, 2017). *Das Kleine Fernsehspiel*'in desteklediği yönetmenler arasında özellikle 2000 yılından sonra kadın yönetmenlerin oranı dikkat çekmektedir.

bilen kadın karakterler şeklinde temsil edilmektedir. Ancak bu tarz bir pasif temsil değişikliği sadece Doğu kültürüne ilişkin değil, Robert Kolker'in de kitabının çeşitli yerlerinde ifade ettiği gibi daha küresel düzeyde görülmektedir (2016). Bu dönemin filmleri Berlin-Kreuzberg, Neuköln ve Hamburg-Wilhelmsburg gibi bölgelerde sıkışık kalmış bir getto estetiğini göstermektedir.

Mueller, G., & Skidmore James M'ye göre, ulusötesilik ve melezleşme söylemlerine en görünür ve uluslararası beğeni toplayan sinematik katkılar, Türk-Alman sinemasının gelişimiyle birlikte sağlanmıştır. Bu sinema, 1990'ların başında ortaya çıkan daha akıcı, melez kimlik biçimlerini keşfederek ve kutlayarak ulusal, etnik ve kültürel kimliklerin daha farklı anlayışlarını sunan aksanlı, heterojen bir sinemaya dönüşüm geçirmiştir (2012, ss. 16–17).⁶⁰ Melezliğin keyiflerinin izlendiği filmler aynı zamanda, göçmen olmanın boyutları, etnik çatışma, ekonomik yoksunluk, suç işleme, LGBTi cinsel yönelim ve kimlikleri gibi farklı kesişimlerden yararlanmaktadır. Gerd Gemünden, bu filmlerin Alman ulusal sinemasına ilişkin tanımlamaları zorladığını söyler. Ona göre, Almanya'da ya da Türkiye'de doğmuş sinemacıların ürettiği bu filmlerin ulusötesi boyutu, film yapımcılarının biyografilerine bağlı olmadığı gibi özgün veya kişisel deneyimleri yakaladıklarını da iddia etmezler:

Son 10 yıla ait bu filmler, 1970'lerin ve 1980'lerin Yeni Alman sinemasında temsil edilenden belirgin biçimde farklı bir Alman-Türk ilişkisi sunar. Almanya'daki iki kültür arasında kaybolmuş göçmen topluluklar stereotip portrelemesini terk ederek bunun yerine Türk ve Alman kimliğinin akışkan kavrayışları üzerinde ısrar ederler (2004, s. 182).

1990'lı yıllardaki tireli yönetmenlerin bu filmleri fiziksel, etnik, psikolojik, sosyal çeşitlemelerin geliştiği, sinematik açılardan aydınlık mekânsal alan türlerinin arttığı, kurban kadın merkezli daha önceki filmlerden farklı ve esprili dili olan filmlerdir. Bu dönemki yönetmenlerle ilgili aslında 90'lı yıllarda başlayan ancak 2000'lerde daha çok gelişen ve 2010'lu yıllarda kadın Alman-Türk sinemasından yönetmenlerin de katılımıyla daha da güçlenen *Metisaj Sineması* olarak da geçen Alman-Türk sineması için önce metisaj sözcüğünün ne olduğuna dair bir başlangıç yapılabilir. Fransızca kökenli *metisaj* kavramı Türkçe'ye 'Melezlenme' olarak çevrilmektedir. François Laplantine ve

⁶⁰Örnekler için bkz. *Reise der Hoffnung* (1990), *Düğün* (1990), *Sommer in Mezra (Mezrada Yaz)* (Hussi Kutlucan, 1991); *Lebewohl, Fremde* (1991), *Schattenboxer* (Gölge Boks) (Lars Becker, 1992); *Nach dem Spiel (Maçtan Sonra)* (Aysun Bademsoy, 1997); *Yara* (Yılmaz Arslan, 1998); *Aprilkinder (Nisan Çocukları)* (Yüksel Yavuz, 1998); *Ich Chef, du Turnschuh*, (Hussi Kutlucan, 1998); *Dealer* (Thomas Arslan, 1999); *Lola + Bilidikid* (Kutluğ Ataman, 1999); *Kanak Attack* (Lars Becker, 2000); ve *Im Juli (Temmuzda)*, Akın, 2000)

Alexis Nouss, metisaj için kesin ve net bir tanımdan uzak durarak bir insanın doğabilmesinin bile iki insan gerektirmesini en temel biyolojik düzeyde insanın en başından “melez bir varlık olduğunu” göstermektedir. Ancak kültürel anlamda melezliğin, ötekilik, yabancı düşmanlığı, çoğunluk baskısı gibi sorun ve kriz şeklinde ilişkilendirilmesi daha önceki tarihsel çağlardan bugüne kadar devam etmektedir:

Bir ek, bir kök, içerik ve hattâ içeren bile değildir *metisaj*. Söylemek gerekirse eğer, o "bir şey" değildir. O, sadece kendi dışsallığında, öteki oluşunda vardır yani başka türlü vardır; kesinlikle özüne, yalın durumuna, ilk hâline bağlı kalmadan vardır. Bir kimlik olmadığı gibi, öteki de değildir, ancak karışımı reddeden, çözülme çareleri arayanla ilişki içinde olanı da içine alan hem kimlik hem de öteki karmasıdır. Başka bir deyişle, ne anlam inancını ne de anlamsızlık umutsuzluğunu barındırır içinde. *Metisajın* ironi ile hiçbir ilişkisi yoktur. Kendisi homojenmiş ve sorunsuzmuş gibi ötekine gülmez, onu yargılamaz, onu dışlamaz. Metisaj, bizi kendimize yapışmaktan, kilitlenmekten kurtarıp kendimizle alay etmemize, bütünleşmek için özelleşmekten kaçınmamıza olanak tanıyan sağlam bir biçime, komik biçim olan mizaha doğru götürür (2010, s. 69).

Metisaj kavramına baktıktan sonra örnek göstermek gerekirse, Enis Günay ve Rasim Konyar'ın yönetmenliğindeki *Vatanyolu - Die Heimreise* (1988) filmi Almanya'da söz konusu kategorideki melezliğin zevklerini sunan ilk filmlerdendir. 1980'lerde ülkelerine dönmek isteyen Türk misafir/yabancı işçilerin sorunlarını mizahla ele alması bakımından komedi türünde değerlendirebileceğimiz *Die Heimreise* filmi kuşak çatışması, aidiyet ve geri dönüş üzerine kuruludur. Ulrike Irrgang, filmde 'Despot Türkler', 'Soğuk Almanlar' klişesi temsilleriyle birlikte bu filmi, komedinin diliyle üretilmesinde ve aynı zamanda önyargıların yıkılmasında bir araç olarak sorgulamaktadır. Nitekim baba karakteri çok boyutlu biçimde; sadece otoriter ve öfke patlamaları stereotipleri ile değil kişiliğinde gelişmelerin gözlenebildiği bir rolle tasvir edilmektedir. Başörtülü anne karakteri ile başörtüsüz kızının geleneksel ve modernliği bir araya gelmektedir. Her ne kadar baba karakterinin eşine karşı arkaik görünen ve hiyerarşik bir ilişkiye gönderme yapan davranışları olsa bile yine de *40 Metrekare Almanya* filmi ile bir paralellik kurmak yanlış olur (2013, ss. 10–11). Bu ölçekte içinde barındırdığı komedi ve daha fazla katmanlı yapı ile çifte kültür sinemasının 1980'lerin sonunda başladığı anlaşılmaktadır.

Yılmaz Arslan'ın Almanya-Türkiye ortak yapımı, *Yara* filmi (1999) ise daha çok dramatik türde değerlendirilip psikolojik sorunları olduğu gerekçesiyle Türkiye'deki amcasının yanına gönderilmiş olan Hülya isimli genç bir kadının Almanya'ya dönme mücadelesi üzerine kurulu bir yapımdır. Johanna Schaffer (2008) temsil eleştirisi açısından Türk kadınlarının Alman-Türk filmlerindeki analizini yaptığı çalışmada

doksanlı yıllara ait diğer bir filmle birlikte *Yara* için önceki filmlerdeki modernlik-geleneksellik kültür çatışmasını dile getirmektedir:

Yılmaz Arslan'ın *Yara (Soul Pain)* (1999), Bohm'un *Yasemin* ve Yüksel Yavuz'un *Aprilkinder* (1998) filmleri, Türk annelerini sıkışık ve fakir mutfak sinematik mekânlarda başörtüsü takan, ev işi yapan, Türkçe konuşan, anti-modern, arkaik ve ataerkil şiddet ile karakterize etmektedir. Buna karşılık, kızlar ve kadınlar için "Alman olan" modern, aydınlanmış, kentli ve her şeyden önce cinsiyetçi olmayan ya da özgür gelişim alanı olarak ortaya çıkmaktadır." (Aktaran Alkın, s.93)

Pınar Özgökbel Bilis de, benzer şekilde kadınlar açısından bu dönemdeki basmakalıpları şu şekilde örneklemektedir. Müslümanlığın imgesi görülen Türk kadınının başı örtülü ya da kapalı kıyafetle gösterilmesi,⁶¹ aile şerefini zedeleyecek davranışlarda bulunan Türk kızının, ailesi tarafından baskı altında tutulması ve takip edilmesi sunumu⁶² ve ikinci nesil Türk gencinin anavatan Türkiye'den tanımadığı bir erkek ya da kızla zorla evlendirilmesidir.⁶³ Zorla evlilik imgeleminde ataerkil baskıların kurbanı olarak sadece bir kadın değil bir erkek de sahneye çıkmaktadır (2019).

Özgür Yaren 1990'lardaki misafir işçilerin çocuklarının⁶⁴ çektiği gettoları ele alan filmlerin önceki dönemin sosyal problemlerini ele alan Avrupa sanat sineması ürünlerinden farklı olarak ticari/popüler sinemanın alt türleri arasında yer alan gangster ve erkek dostluğu filmleri olduğunu belirtmektedir. Erkek dayanışması, maço değerler, şiddet ve suç; eril temsiller şeklinde izleyicinin karşısına çıkarken orta sınıf değerleriyle bu erkekleri ehlileştirilmeye çalışan ama başarılı olamayan zayıf kadın karakterler "getto estetiğinin" oluşmasına kaynaklık etmektedir. Daha önceki dönemlerde kapalı mekânlara kilitli tutulan kadın göçmenler ya da fabrikalardaki kapalı kalan erkek göçmenlerin klostrofobik çaresizliği bu dönemdeki filmlerde kapalı gettolarda betimlenmektedir (2008, ss. 250–251). Benzer şekilde El Hissy de çoğu zaman hapisanesinin, erkek figürlerin kaldığı gerçek anlamda bir mekân olduğunu belirtirken, kadınlar içinse metaforik anlamda erkeklerin hapisanesinden kurtulmak filmlerde çözülmesi gereken sorunu oluşturmaktaydı (2012, s. 210). Her iki araştırmacının yorumlarından yola çıkarak daha önceki kapalı mekânlar kimi zaman gerçek anlamda varlıklarını sürdürmektedir kimi zamansa genişleyerek mecazi anlamda bir getto hapisanesine dönüşmektedir.

⁶¹*Yasemin/1989, Happy Birthday, Türke!/1992*

⁶²*Yasemin, Happy Birthday, Türke!, Aprilkinder/1998, Duvara Karşı*

⁶³*Happy Birthday, Türke!/, Aprilkinder, İsmet Elçi'nin Düğün* (1990)

⁶⁴Almanya'da ilk başlarda misafir işçi (*Gastarbeiter*) olarak adlandırılan göçmen işçiler zaman içinde yabancı vatandaşlar" (*Ausländische Mitbürger*) konumuna gelmişlerdir, 2010'lu yıllardan sonra göç kökenli bireyler betimlemesi ile karşılaşılır olmuştur.

Klişe ve kalıp yargılardan uzaklaşıp kadın karakterlerin heterojenliğini ilk sergileyen filmlerden biri, Fatih Akın'ın önemli yapımlardan *Kurz und Schmerzlos* (1998) filmidir. Doktora tezinde bu filmi de inceleyen Deniz Güneş Yardımcı, Ceyda karakterinin kadınların mağduriyetten kurtuluşunu simgelediğini ifade etmektedir. Bu onun parlak kırmızıya boyanmış ve kolundaki büyük dövmesiyle görünüşüne kodlandığı gibi abisinin en yakın arkadaşlarından olan Yunan göçmen Costa ile ilişki içinde ailesine hayatına müdahale etmeleri konusunda karşı çıkarak da gösterilmektedir. Minör bir karakter olan Ceyda'nın bağımsızlığı ve gücü görev sinemasına hâkim olan Türk göçmen klişesini kırmak için önemlidir. Burada Gemünden ve Mennel'e atıfta bulunan Yardımcı filmde neredeyse hiç olmayan Almanlar ve Alman olmayanlar arasındaki boşluğun değil, erkekler ve kadınlar arasındaki boşluğun açıldığını belirtmektedir (2017, ss. 108–109). Alman olanların filmlerde temsil boşluğu da erkekler- kadınlar- kuşaklar arası ayrılmaya benzer şekilde süregelmektedir.

El Hissy, Alman-Türk sanatçıların tiyatro, kabare ve filmdeki karnaval stil öğelerini incelediği çalışmasında *kuir* bağlamda etnik köken, sınıf ve cinsiyet kavramlarının birbirine bağımlılığı açısından Kutluğ Ataman'ın *Lola und Bilikid* (1999) filminde homofobiye maruz kalan travesti kurban temsilini incelemektedir. Film, çeşitli sosyal sınıflar açısından eşcinsel alt çevrede geçmekte ve altkültür ve ötekilik temsilleriyle bağlantılandırılmaktadır. Kreuzberg ortamında erkek kıyafetlerini giymek travesti kimliğinin kadın bölümünden feragat etmektedir. Konuk işçi Türk komşusu, arkadaşı Kalipso'yu kadın kıyafeti içinde görünce şaşırır çünkü "Heteronormatif matristeki" yani çoğunluğun kendini normal ve meşru kıldığı durumdaki kalıplarda, travestilik eylemi akla gelebilecek herhangi bir fikrin ötesindedir (2012, ss. 240, 261–262). Nitekim diğer göç temalı filmlerden örnek vermek gerekirse, Umut Dağ'ın *Kuma* (2012), Tor Iben'in *Wo willst du hin, Habibi?* (2016), Fatih Akın'ın *Yaşamın Kıyısında* (2007) başlıklı filmlerinde ve Buket Alakuş'un *Acı Soslu Bir Hans* (2014) eşcinsel öğelere rastlanılmaktadır.

Bu dönemdeki kadınlar genellikle eskiye oranla daha az kurban rolünde temsil edilse de, kadınların pasif tasvirleri üzerine hala birçok çalışma bulunmaktadır. Ancak Claudia Bulut'un, "Kadın Misafir İşçilikten Polis Memurluğuna" isimli çalışması klişeleri kıran iki diziyi örnek göstermektedir. Bulut, Alman filmlerinde ve televizyonlardaki yabancı kadın imgesini ele alırken 1989 yılı dizisi *Die Reporter*'daki Azade polis memuru karakterini, kendine güvenli duruşuyla klişeleri yıktığına dair öncü

bir örnek olarak göstermektedir. *Doppelter Einsatz* (RTL, 1994'ten itibaren) suç dizisindeki Sabrina ve *Einsatz HamburgSüd* (NDR, 1996-99) suç dizisindeki Sema karakterleri de polis rozetli sosyal hizmet görevlileri olarak hareket etmezler ve özellikle yabancılar ile ilgili sorun vakalarının üstesinden gelmede yetkindirler. Kurban kadın ve göçmen rolünden çıkıp aktif ajan haline gelirler (2000, ss. 259–261). Yine de Johanna Schaffer, “Göçmen draması ve Almanca konuşan egemenlik” başlığı altında *Yasemin* (1988), *Yara* (1998) ve *Aprilkinder* (1998) filmlerini "azınlığın yeniden üretimi" olarak betimlemektedir. "Yemek masasında başörtülü anne", "ataerkil sebze ticareti yapan baba" ve "isyankâr kız" ve "ırkçı kültür" gibi basmakalıp minör eksenler içinde Türkler, temelde muhafazakâr, geri, cinsiyete özgü bir rol dağılımı ile anılmaktadır. Ayrıca her zaman proleter veya kırsal olan ortam fakir ve eğitimsizdir, dolayısıyla sınıfa özgüdür. Burada göçmen kadınların özne olarak üretilmesi ikinci kuşak grubuna giren ve Türk arkaik baskıcı ve şiddet yapılarından, Batılı aydınlanmış post/moderne doğru gelişen figürler olarak gösterilmeleriyle ilgilidir (2008, ss. 61–63). Alkın da, *Şirin'in Düğünü, Almanya, 40 Metrekare, Sahte Cennete Veda, Yara, Düğün, Ayrılık* filmlerini bu doğrultuda benzer konuların bir röprodüksiyonu olarak örnek göstermektedir (2015a, s. 194).

1990 ve 2000'lere bir de kadın yönetmen ve belgesel türü bağlamında baktığımızda kadın temsillerine ilişkin bir takım önemli verilerle karşılaşmaktadır. Örneğin, Aysun Bademsoy Almanya'daki Türk kökenli genç kadınların futbol takımında oynamalarına ilişkin toplumsal cinsiyet ve namus cinayetleri üzerine belgesel filmler çekmiştir. Bunlardan genç futbolcu kadınlara ilişkin olarak 1995-1997-2008 yıllarında üç ayrı belgesel üretmiştir. Majer-O'Sickey Ingeborg'a göre, bu belgesel filmler cesur futbolcu kadınların değişen rolü ve konumu üzerine ilk belge niteliği taşıyan çalışmalardandır. Ancak, bu kızların futbol oynama ve bağımsız olarak var olma arzuları, 1995-97 yılları arasında aynı yaştaki diğer göçmenlerden farklıdır. 2008 yılına geldiğinde sadece biri hariç diğerleri futbolu bırakıp hayallerini gerçekleştirememiştir (2012, ss. 72–75).

3.2.2.6. 1990'ların Türk sinemasındaki melez tatlar, Yeşilçam'ın düşüşü ve göç sinemasına yansımalar

Yeşilçam sinemasının erimeye başladığı 1980'lı yılların takibinde,⁶⁵ Türkiye'de üretilen göçmenlik temalı filmlerin sayısı önceki on yıllara göre daha azdır, ancak bazı

⁶⁵Türk Sinemasıyla ilgili kapsamlı bir tarihselleştirme için bkz. (Arslan, 2011)

gişe başarısı elde etmiş popüler filmlerde kadınlar çarpıcı bir şekilde temsil edilmektedir. Filmlerde zorla evlilik sonucu mağdur edilen kadınların temsili, namus meselesi ve Alman kadınlara yönelik Batılıcı tavır sergileyen film örnekleri görülmektedir. 1990'lı yıllarda göçmen kadın temsiliinin yoğun olarak görüldüğü Türk-Alman ortak yapımı bir film olan *Berlin in Berlin*'dir.

Sinan Çetin'in Türkçe'ye tam çevirisi "Berlin'de Berlin" diyebileceğimiz 1993 yılında gösterilen bu filmde Berlin'de bir inşaatta işçi olarak çalışan Mehmet, Almanya'da bulunan geniş ailesiyle birlikte yaşamaktadır. Mehmet'e her gün sefertasıyla yemek getiren eşi Dilber'i beğenen Alman mühendis Thomas'ın kadının fotoğraflarını gizlice çekip odasının duvarlarına astığını fark eden Mehmet çok sinirlenir. Dilber'i dövmeğe başlar ve Thomas'ın araya girmesi ve itiş kakış sırasında, duvardaki demire Mehmet'in kafasını vurup yaşamını kaybetmesi sonucu törelere göre bir kan davası başlar. Pişkin'e göre, 1990'ların başında tüm sinema salonlarını Hollywood'a kaptıran Türk Sinemasının yeniden canlanış filmi olan ve geniş bir izleyici kitlesine ulaşan Sinan Çetin'in *Berlin in Berlin* filmi yurtdışında yaşayan ve kendince Almanya'ya uyumlanmış bir aileyle evin gelininin serüvenini birleştirir. Uyumlu görünmekle beraber bu aile ve tutumları Almanya'nın çok uzağındadır. Alman mühendis bu Türk ailenin evinde kısılp kalsa da ailenin en yaşlısı kadın, adamın öldürülmesine karşı çıkar, çünkü bu adam bir Tanrı misafiridir. Çetin bunu yapmakla törelerin sadece acımasız yanı olmadığını, Türkiye'de yaşayan insanların Batı'da artık söz konusu olmayan misafirperverlik ve hatırşinaslık gibi özelliklerinin olduğunu özgün bir ironiyle vurgular. Burada uyumlanma sürecini sürdüren, ölen işçisinin karısıdır. Sonunda Alman mühendisinin aşkına karşılık vererek, artık Almanya'da yetişmiş olan kayınbiraderinin de töre cinayetinden vazgeçmesiyle kendi seçtiği bir yaşama doğru adım atar (2010, ss. 60–61). *Berlin in Berlin* filmi melezliğin tadını çıkarması bağlamında törelere göre "özür dilemeye gelip tanrı misafiri öldürülmez" repliği ile birinci kuşak bir kadının Alman genci Thomas'ı üçüncü kuşak torununun öldürmesini önleyip barışı sağlaması ile Türk kültürünün yüceltilmesi söz konusudur. Aliye Rona'nın "çok şükür bir de Alman dostumuz oldu" cümlesi, Alman Thomas'ın el öpmesi ve kendini Türkçe ifade etmeye çalışması Alman toplumu tarafından ilk entegrasyon göstergelerindendir. Filmde daha çok erkekler arasında bir şiddet dikkat çeker. Kadın kahramanın evliliği sırasında eşinin aile bireyleri tarafından Thomas'la sadakat yükümlülüğüne aykırı hareket ettiğinin düşünülmesi, evden ayrılmasına yol açar. Filmin daha öncekilerden farklı olarak kadının öldürülmesi yerine

bir anlamda özgürleşerek bitmesi filmin içindeki; namus/aşk, intikam/dostluk-masumluk, şiddet/barış zıt kavramlarının melezliği içinde kendi çeşitliliğini göstermektedir. Film aynı zamanda Derrida'nın, (2000) koşulsuz konukseverlik kavramının evrenselliğini Türk törelerindeki "Tanrı misafiri" anlayışı ile yansıtmaktadır.

Alman filmlerinde olduğu gibi Türkiye'de de dizilerde Almanya'ya göç olgusunun temsili açısından Yalçın Yenence ve Erkavim Yıldırım'ın yönettiği *Bizimkiler* (1989-2002) dizisindeki toplumsal cinsiyet rolleri açısından Almanya'dan dönüş yapmış Davut Usta ve Alman eşi Ulrike Hanım temsillerini örnek gösterebiliriz. Doğan bu ailenin Avrupa'daki Türk toplumunu tipik yansıttığını söylemenin güç olduğunu ve Davut ustanın kaba davranışları karşısında bu kadar kibar bir Alman eşle 20-25 yıldır evli kalmış olmanın gerçekçi olmadığını belirtmektedir. Ayrıca Davut Ustanın Osmanlı erkeği gibi kalıp tek çocukları olan saf görünümlü Halis'e sürekli aptal anlamına gelen "dummkopf" demesini önemli bir hata görmektedir. "Alman annenin Türkçe konuşuyor olması ve çevresiyle uyumlu ilişkileri Batı hayranlığının bir yansıması mı yoksa Türklerle uyum içinde yaşayan Avrupalıların temsil edilmesi midir" sorusu ile bir tartışma başlatmaktadır (2001, ss. 12-14). Doğan'ın bu sorusuna 2021 yılında, göçün 60. yılına gelindiğinde daha geniş bir perspektiften cevap verilebilmektedir. Nitekim Yeşilçam'daki Alman kadınları kültürel ve ahlaki bağlamda aşağıya çeken temsil eğilimlerinin yanında, yönetmenin niyetli ya da inşacı temsil kuramı açısından meseleye baktığımızda kültürel çeşitliliği yansıtmak açısından ya da idealize etmek bakımından Türkçe konuşan, kibar ve nazik Ulrike karakterini entegratif bir temsil olarak görmek mümkündür. Diğer taraftan heybetli, iri yarı, kaba ve çocuğuna sürekli hakaret ederek şiddet uygulayan ve aşağılayan bir baba modeli ise Batı'nın Doğu'ya bakan oryantalist temsil eğilimlerini akla getirmektedir.

Diğer bazı filmlerde Alman kadın, Türk kadın temsillerindeki namus kültürü üzerine ve ekonomik bağımsızlığını gerçekleştirilmesi ile bir yandan temsil çeşitliliği bir yandan da benzerliği gözlenmektedir. Bu filmlere örnekler vermek gerekirse, Ali Avaz'ın *Alman Avratın Bacısı* (1990), filminde, Almanya'dan baldızı gelen bir adamın başına gelenler anlatılır. Yaşar Seriner'in *Kiraz Çiçek Açıyor* (1990) filmi, eşi yurtdışında evlenince hayatını fuhuşla kazanmaya başlayan Kiraz'ın öyküsünü konu alır. Erdoğan Tokatlı'nın komedi türünde değerlendirilen *Sevgili Ortak* (1993) filminde ise Almanya'da otel işleten Sultan, eşi tarafından evlilik birliğinde olması gereken sadakat

yükümlülüğünün ihlal edildiğini öğrenince kocasından ayrılarak Türkiye’de yeni bir düzen kurmak ister.

3.2.2.7. 2000’lerin Alman Sineması, kültürel çeşitlenme ile birlikte 11 Eylül yansımaları

2000’li yıllarda Alman-Türk sinemasındaki yönetmen sayısının ve filmlerinin sayısı artıp ve konu, tür, temsil yelpazesi genişlediği için aynı zamanda görsel kültürel çeşitlenme betimlemesi yapılabilir. Ancak bu dönemde de ataerkilliğin kurbanı kadınlar daha öncekilerde olduğu gibi zaman zaman sinemada yankılanmıştır. Yine de artık Alman-Türk sinemasının konuları 1970’li, 80’li ve 90’lı yıllarda olduğu gibi yabancı olma, yabancılik duygusundan ziyade, daha çok genç yetişkinlerin ebeveynlerinin eski memleketlerinden yanlarında getirdikleri gelenek ve kurallarla, yeni memleketlerindeki hoşgörü, modernlik ve özgürlük arasındaki çelişki ve kültürel çatışmalar temsiliyle kendisini göstermiştir. Her ne kadar ataerkil kültüre dair klişe ve önyargılar sık sık resmedilmeye devam etse de katmanlı temsil gelişiminden söz edebilmek mümkün hale gelmiştir. Ancak Amerika Birleşik Devletlerindeki 11 Eylül 2000 terör saldırıları, genelleyici ve indirgemeci bakış açısıyla, Müslümanlığın terörizmle ilişkilendirilmesine yol açıp sinemadaki temsilleri de etkilemiştir. Fakat temsillerdeki söz konusu dinamiklerin içindeki bu etki Hake ve Mennel’e göre, o zamanki Alman-Türk sinemasından yönetmenlerin yükselişini pek de etkilemişe benzememektedir:

Bu arka plana karşı, bu ciltte tartışılan film yapımcıları, ulusal ve ulusötesi bir sahnedeki aktörler olarak görülmelidir; onlar yerel ve küresel referans çerçevelerine müdahale eder ve bunlara yanıt verirler. Çoğu kültürel açıdan yenilikçi 1970’lerde büyüyen, 1980’lerde aidiyet tartışmalarına tanık olan ve 1989’da Berlin Duvarı’nın yıkılmasıyla yetişkin olan işçi göçmenlerinin çocuğudur. 11 Eylül gerçekleştiğinde, Türk Alman sinemacılar zaten yarım on yıldan fazla bir süredir hikâyelerini anlatıyordu, bu da bir sonraki bölümde Türk Alman sinemasının başlangıcını yeniden gözden geçirmemiz ve filmlerinin dolaştığı örtüşen alanlara taşıdığı önemi ve kültürel katkısını tanımlamamız için yeterli bir nedendir (2014, s. 4).

Karin E. Yeşilada, aynı sorunlu konuları İslam (terörizm, tehdit), kadınların meselesi (başörtüsü), ataerkillik (namus cinayetleri, zorla evlilikler), sosyal sorunlar (işsizlik, suçluluk) gibi çoğu zaman bilgiyi klişe ile karıştırarak sunan sayısız sözde-objektif belgesel aracılığıyla tartışma, şiddet eğilimli Türk-Müslüman düşmanın eski stereotiplerini yenilemektedir. Medyada ve politikada “sorunlu Türk” imajı oluşturma eğilimi 11 Eylül terör eylemlerinden bu yana artmış olup, Türk göçmenler durmadan Batı toplumuna karşı İslami tehdit kapsamında resmedilmektedir. Muhtemelen bu olumsuz eğilimlere tepki olarak Alman kamu yayıncılığı son zamanlarda uyum sağlamış göçmenlerin olumlu bir resmini oluşturmaya çalışarak, 'TV’de entegrasyon' kavramının

sadece göçmenlerin ekranın üstünde ve arkasında daha fazla temsil edilmesini değil aynı zamanda kurgusal alanda da Türk temalarına kapı açar olmuştur (2008, ss. 78–79).⁶⁶

Diğer katmanlı temsil örneği olarak Thomas Arslan'ın *Der schöne Tag* (2001) filmi, neredeyse sadece patikaların gösterildiği uzun sahnelerde Türk asıllı seslendirme sanatçısı Deniz'in hayatından bir günü anlatmaktadır. Alkın'a göre, çevik yürüyüş tarzı ve açık alanlar ile Deniz'in hareketliliği artırılır. Çoğunlukla geniş çekimlerde ve eşlik eden takip çekimlerde gösterilerek, yakınlık kurulmaktadır. Yapım bir Alman-Türk kadının bağımsızlığını sadece anlatıyla değil film estetiği açısından da kutlamaktadır (2015a, s. 197). *Der Schöne Tag* filmindeki daha önceki diasporik ve göçmen kadın olmanın ötesindeki temsil biçimiyle Sülbiye Verena Günar olarak da bilinen Verena S. Freytag'ın *Saniye's Lust* (2004) TV filminde karşılaşmak mümkündür. Carrie Tar'ın da ifade ettiği gibi Saniye hem evde hem iş yerinde Alman toplumu ile sorunsuz bir şekilde entegre olmuş bir kadındır ancak anne olma arzusu ile yanıp tutuşması yabancılaşmasına yol açar. Filmde Türk toplumlarında mutlu bir aile kurabilmek için çocuk sahibi olmanın Doğu toplumuna özgü tarafına atıfta bulunulabilse bile anne olmak tüm kültürlerden kadınların paylaşabileceği bir arzudur. Bu da etnik kökenden ziyade kadınların evrensel deneyimine potansiyel bir ortaklık yüklemektedir (Tarr, 2010, ss. 184–185).

Fatih Akın'ın yurtdışında da büyük ses getiren yapımı *Duvara Karşı* (2004) filmini inceleyen Deniz Yardımcı Güneş'e göre, Türk ailelerden gelen kadınlar seslerini geri kazanıp kendi hayatlarını sürdürebildiler. *Duvara Karşı*'daki genç Türk-Alman evli kadınlar arasındaki bir diyalogu, yeni güvenlerini ve dolayısıyla kadınların ekranda temsil edilmesindeki genel değişikliği örnek göstermektedir. Kadınların, eşleriyle mahrem hayatları üzerine sohbetleri, sadece seslerini geri kazanmadıklarını, aynı zamanda cinsel özgürlüklerini dile getirebildiklerini göstermektedir. Eşlerinin cinsel performanslarını kötüleme cesaretine sahip olmaları böyle bir ifade olarak yorumlanmaktadır. Bu tarz bir açık konuşma, *40 Metrekare Almanya*'daki Turna, *Şirin'in Düğünü*'deki Şirin ve hatta ikinci kuşak *Yasemin* gibi görev sinemasındaki kadın karakterler için düşünülemezdi:

Akın'ın kadın karakterlerinin incelenmesi, Türk ve Türk Alman kadınların sosyokültürel ve sosyoekonomik durumunun heterojenliğinin temsilini ortaya koymaktadır. *Auf der anderen Seite*'deki Yeter, sol siyasi bir eylemci olan ve Alman Lotte ile lezbiyen ilişkisi olan kızı Ayten'in Türkiye'deki çalışmalarını finanse etmek için Bremen'de bir fahişe olarak çalışıyor;

⁶⁶Nitekim TV yapımlarına örnekler: Stefan Holtz'un *Meine verrückte türkische Hochzeit* (2006) ve Rolf Schübel yönetmeni olduğu, Senaryosu Tefik Başer'e ait olan *Zeit der Wünsche* (2005) Sophie Allet-Coche, *Alle lieben Jimmy*⁶⁶ (2006) ve Bora Dağtekin'in, *Türkisch für Anfänger* (2006)

Gegen die Wand'daki Selma boşandı ve İstanbul'da beş yıldızlı bir otelin başarılı yöneticisi; Ailesinin patrikenden kaçmaya çalışan vasıfsız bir kuaför olan Sibel; *Im Juli*'deki Melek Hamburg'dan geçen alternatif bir genç kadın; Ceyda'nın karmaşık bir aşk hayatı var ve bir kuyumcu dükkânına sahiptir (2017, ss. 106–109).

Fatih Akın kendisiyle gerçekleştirilen bir söyleşide yukarıdaki paragrafta *Duvara Karşı* filminde cinsel özgürlük meselesiyle ilişkilendirebileceğimiz çıplaklığın ve sevişme sahnelerinin bulunmasından dolayı oyuncu seçim aşamasında yaşadığı zorlukları anlatmaktadır. Sadece bütçe tasarrufundan dolayı değil, belgesel tadında gerçekçi bir ifade vermek için gerçek evleri tercih ettiğini, ışık kullanmadan kamera omuzda, göz hizası çekim yaptığını ve müziğe önem vererek yaygın kullandığını açıklamaktadır. Filme gerçeklik katan diğer bir durum da kadın başrol oyuncu için, filmde çıplaklık olması nedeniyle Türk oyuncuların kabul etmemesinden dolayı; oyuncu seçmelerine evden kaçan iki yüz kızın arasından Sibel Kekilli'yi, en iyi oyunculuğu gerekçesiyle, seçmesidir:

O dönem Almanya'daki Türk oyuncular çıplaklık var diye kabul etmediler. 'Ablam kızlar, babam kızlar, mahalle kızlar' dediler. Ben de 'erotik alanda Türk oyuncu yok mu?' diye bir araştırma yaptırдыm. (...) 'Bir tane var' dediler, Sibel'den bahsettiler. Onu oyuncu seçmesine çağırdım. Aynı zamanda 200 kız daha vardı. Evden kaçan kızlar bunlar... Sibel'i erotik geçmişinden ötürü değil, en iyi oyunculuğu verdiği için seçtim. Kamera önünde rahat olması da artıydı. Kabiliyetliydi yani, geçmişini beni ilgilendirmez (Gök Ersin vd., 2020).

Akın'ın bu beyanları filmin *realist* niteliği açısından gerçek mekân, oyuncu, göz hizası kamera kullanımı ve yapay ışık olmayışı ile 'İtalyan Yeni Gerçekçiliği' akımı yönetmenlerini hatırlatmaktadır. *Duvara Karşı* filmindeki oyuncular açısından gerçekçilik başrol kadın oyuncunun toplumsal cinsiyet bağlamında evden kaçan kızlar arasından seçilmesiyle ilgilidir. Diğer taraftan İstanbul'daki kariyer yapmış Meltem karakterinin filmdeki evinin ise gerçek hayatta bir yönetici kadına ait bir evden seçilmiş olması da yine mekân bağlamında "sosyo-ekonomik yönden başarılı bir kadına ait" olması ile de toplumsal cinsiyet açısından değerlendirilebilecek gerçekçi bir temsildir. İkinci Dünya Savaşından sonra İtalya'da ortaya çıkan İtalyan Yeni Gerçekçilik akımında yoksulluğun, işsizliğin, açlığın, baskının, yani gerçek hayatın anlatılma ihtiyacını yönetmenler en ekonomik yöntemlerle filmleri çekerek gerçekleştirmiştir (Armes, 1971; Bradatan, 2017; Shiel, 2008). *Duvara Karşı* filmi yönetmeni Fatih Akın da benzer şekilde gerçekçiliği yakalamak isterken içinde bulunduğu durumun gerçekliği, gerçeği aktarmasına katkı sağlamıştır.

Türkiye'den Almanya'ya göç temalı filmlerin Alman-Türk sinemasında model oluşturup oluşturmadığını inceleyen Alkın, Buket Alakuş'un ilk çıkış filmi olan *Anam* filmindeki kahramanı, kendisine verilen sosyal ve profesyonel rolü kendinden emin bir

şekilde sorgulayan bir Türk temizlikçi olarak betimlemektedir. Göçmen karakteri burada örneğin, *40 Metrekare Almanya* filmindeki Turna'da eksik olan özgüvenle sosyal koşulların kurbanı olarak tasvir edilmez. Filmde sembolik bir başörtüsü çıkarma jestiyle kocasıyla yüzleşerek aktif karar verici bir kişilik olarak sunulmaktadır (2015a, s. 196). Diğer bir ifadeyle, Luísa Afonso Soares'nın belirttiği gibi Buket Alakuş'un kadın yaklaşımının bir işareti düşünülebilecek şekilde, kadın kahraman artık Türk Alman sinemasındaki ilk on yıldaki erkek film yapımcılarının görev sineması ya da kurbanlık sinemasında temsil edilenler gibi korunmaya ihtiyaç duyan, sessiz ve mağdur bir figür değildir. *Anam*'da kahraman, meslektaşları ile arasındaki farklılıklara rağmen 'Ötekiliği' ile bunların üstesinden gelmek için çaba gösterir ve aynı zamanda kültürlerarası veya evrensel değerlere dayanan dayanışma asla tehlikeye girmez. Ayrıca müzik belirli bir karakterin veya topluluğun sesi değildir; "Kadın karakterler renkli giysiler içinde flamenko, Hint veya Karayip müziğinin sesleriyle şarkı söyleyip dans ederek hem kültürlerarası bir ruh halini hem de kültürlerarası bir izleyici kitlesini güçlendirmektedir (2021, ss. 256–257)."

2007 yılında Angela Merkel Hükümetinin geliştirdiği 'Ulusal Entegrasyon Planı' da (UEP) filmlerde gittikçe artan entegrasyon göstergeleri ile de ilişkilendirilebilir. Bu dönemde adeta entegrasyon sineması ve dizileri kavramı doğmuştur. Alman hükümetinin 2000'lerdeki entegrasyon programı ile kamu yayıncılarındaki televizyon programları arasındaki ilişkiyi inceleyen Elif Posof Devrani, Federal Hükümet tarafından medyaya verilen bir takım görevlere ve medyanın özellikle televizyonun program sürecindeki merkezi rolüne dikkat çekmektedir. ARD televizyon dizisi olan *Türkisch für Anfänger (Yeni Başlayanlar İçin Türkçe)* (2006–2008) yapımındaki ifadeleri eleştirel söylem analizi yöntemiyle incelediğinde, UEP'de yer alan gündemin büyük ölçüde uygulandığını belirtmektedir. Göç geçmişi olan kişilerin dizinin üretim süreçlerine dâhil edilmesi, oyuncu seçimleri, ana karakterlerin özellikleri, kültürlerarası aşk ilişkileri ile birlikte entegrasyon temsilleri ile UEP'nin bir senaryoda uygulandığı izlenimi oluşmaktadır. Söylem analizine göre, medya üzerine daha önce yapılan araştırmalardaki 'şiddet eğilimi', 'yasadışı ticaret', okulda ve işte sorunlar', kadın ve erkeler arasındaki sorunlar' 'din ve anayasa arasındaki uygunsuzluk değerleri' gibi göçmen kalıp yargılarının Türk-Alman ailelerinin bir arada yaşamasını zorlaştıran karakteristik özellikler dizide de neredeyse aynıydı. UEP'de tanımlanan hedeflerdeki gibi eğitim seviyesinin yükselmesi, çalışma imkânlarının artması, kadınların özgürleşmesi ve yasadışı ve şiddet

eylemlerinden uzak durma kalıp yargıları dizideki hedefle aynıdır. Türk göçmenleri ve Alman toplumunun birbirleriyle mümkün olduğunca çatışmasız bir şekilde yaşamayı başarabilmesi gerçeği, temsil edilen karakterlerle “sevgi” ile anlatılmıştır. Lena ve Cem, Yağmur ve Kosta gibi birbirlerine âşık ancak birlikte yaşamaları imkânsız görünen çiftler, dizinin sonunda iyi işleyen bir ilişki içinde mutlu bir hayat inşa ederler. Burada film senaryo yazarlarının yaratıcı çözümlerinden ziyade Alman UEP’nin çözümleriyle benzerlik göstermiştir. Dizinin vermek istediği mesaj: “Elbette Türk göçmenler ve Almanlar birlikte mutlu bir hayat sürebilir. (...) Ancak Ulusal Entegrasyon Planına uymaları halinde.” (Posos-Devrani, 2017)

Yeşilada, Alman-Türk sinemasında yeni nesil yönetmen, senarist, aktör ve komedyenlerin ortaya çıkmasıyla birlikte, son on yılda Türk-Alman filminin temel bir dönüşüm geçirdiğini savunarak “Türk-Alman ekran gücü” (*Turkish-German screenpower*) betimlemesini yapmaktadır. “Alman kamu yayın kanalları, göçmen deneyimi alanında bir dereceye kadar normalleşme göstermeye çalışarak, uyum sağlamış göçmenin ekranda yeni ve olumlu imajını sunmaktadır (2008, s. 126).” Brent Peterson’a göre, *Türkisch für Anfänger* dizisi Almanlara etnik gruplar arası evlilik yoluyla kozmopolitanlığı öğretmektedir.⁶⁷ Almanya’da Türkler’in Almanca’yı öğrenmemiş olması, çocukların okulda başarısızlığı, Alman normlarını, değerlerini, alışkanlıklarını edinmemiş olmaları “onlar” ve “biz” ikililiğine dayanmaktadır (2012, ss. 96–97). Böyle bir durum tek taraflı bir entegrasyon anlamına gelmektedir. *Türkisch für Anfänger* karşılıklı bir entegrasyon sürecinde sadece azınlık Türklerin değil çoğunluk Almanların da sorunlu olduğuna güzel bir örnektir:

Etnik olarak harmanlanmış bir ailede yaşamak ya da yabancı biriyle romantik bir ilişki kurmanın nasıl olabileceğini tasvir etmenin yanı sıra, *Türkisch für Anfänger*, izleyicilerine medyada çok fazla dikkat çeken özellik ve alışkanlıkların çoğunun aslında abartılı, önemsiz veya üstesinden gelinebilir olduğunu göstermektedir (2012, s. 98).

Neco Çelik’in *Urban Guerillas* (2003) filminde, graffiti ve hiphop kültürü suç, şiddet ve fuhuşla pozitif yer değiştirir, 1990’ların aksanlı ve melezliğin tatlarını barındırmaktadır. Gangster ve getto filmi olarak nitelendirilebilecek film, gettodan genç

⁶⁷Peterson’a göre bu dizi Almanya’nın kozmopolit bir aile olabileceğine bir örnektir. Dizi Amerika’daki Emmy ödüllerinin Almanya’daki versiyonu olan Adolf-Grimme Ödülünü kazanmıştır. Jüri dizinin başarılarından ziyade, niyetini övmüştür. “çok cesur, esprili ve politik olarak yanlış” olarak bulunduğu için geniş izleyici kitlesine ulaşmanın zorluğunu belirtmiştir (2012, s. 106). Yazar dizideki bir takım başarısızlıklara rağmen Almanlara kozmopolitanlığı öğretmesi bakımından başarılı bulmaktadır.

bir adamın morg önünde öldüğünün anons edilmesiyle başlar. Yeşilada'ya göre, film erkek egemen getto kültürünü içermektedir. Ana çatışma toplumsal kabul görmek için erkek kılığında dolaşan genç kız üzerinde kurulmuştur; ancak film suç, şiddet, fuhuş ve ağır uyuşturucuların yerine graffiti ve hiphop kültürünü yerleştirmiştir (2008, s. 174). Bir zamanlar ünlü sokak çetesi *36 Boys*'un üyesi olan Neco Çelik'in biyografisi bu anlamda filmle konu olarak bağlantılıdır. Göçün suç, şiddet ve fuhuşla ilişkilendirilen olumsuz yönlerinin üstesinden gelinmesinde sanatın ve sporun rolü filmde toplumsal cinsiyet bağlamında da kendini göstermektedir. Yeşilada adı geçen eserinde ayrıca Yılmaz Arslan'ın, *Fratricide–Brudermord/Kardeş Katili* (2005) filmi, getto merkezli filmlerin kadın satıcıları, suça eğilimli umutsuz gençler, şiddet ve öfke patlamaları gibi en bildik klişelerini, Almanya'daki Kürt-Türk kimlik gerilimini sergilemek ve ırkçılık, insanlık ve onur gibi kavramları anmak için kullandığını dile getirmektedir. Buket Alakuş'un *Ofsayt* (2005) filmi, 'özgürlüğü için ailesine ve çevresine karşı mücadele eden göçmen kadın' motifini, göçmenlik ögesini önemsizleştirerek kullanır (2008, s. 173). Göçmenliği aşmak, yani bir anlamda göçmen aşırı olmak, kültür ve ulus aşırı yaklaşımı yoğunlaştırmaktadır. Özne bu sefer kanser hastası genç bir kadının eril bir spor türü olan futbolla hayata tutunma çabasıdır. Ayrıca *Urban Guerillas* filmindeki sokakların bin bir türlü tehlikesindeki gençlerin sanatla rehabilite olma serüvenleri, kültürlerarası ve hayatın kendisine karşı bir entegrasyon temsili sunmaktadır.

Bu dönemki göç temalı filmlerde kültürlerarasılık, ulusötesilik, kültürel çeşitlilik gibi kavrayışlar yansımasıyla seks işçiliği, eşcinsellik, ölüm, politik eylemlerin toplumsal cinsiyet şemsiyesinde yer bulduğu filmlerden biri de Fatih Akın'ın *Auf der anderen Seite (Yaşamın Kıyısında)* (2007) filmidir. Müzeyyen Ege, bu filmi incelediği çalışmasında kadın temsilleri açısından ikinci kuşak kadınının (Yeter) kızını üniversitede okutmak için fahişelik yapması, onun Alman kadın sevgilisi (Lotte) olan ve politik eylemlere katılan eşcinsel kızı Ayten'i göstermektedir. Talihsiz ölümlerin yaşandığı filmde suçluluk, pişmanlık, affetme gibi varoluşsal deneyimler nihayetinde eşduyum ve bağlılıkla ulusal ağları aşan bir mobil ağ oluşturmaktadır. Bu esnek bağ biyolojik ve kültürel olarak belirlenmiş ulusal sınırları söndürmektedir. Lotte ve Yeter ulusal ve kültürel eşikleri simgesel değil ölümleriyle öte tarafa (*Auf der anderen Seite*) geçerek de aşmaktadırlar (2018, s. 167). Ulusötesi, kültürlerarası bir yaklaşımın gözlemlenebildiği film, bu anlamda sınırların, ayrışmaların inşa edilmiş olduğunu ancak öldükten sonra böylesi hayali kültürel inşanın öteki dünyada yer almayacağı yorumuna götürmektedir.

Dolayısıyla Benedict Anderson'un ulus toplumlara ilişkin "Hayali Cemaatler" kavramını, (2016) "tekil bir sınıflamanın benzersiz uygunluğu varsayımı" şeklinde tanımlanabilen "Hayali Tekillik" (Sen, 2008) kavramı ile düşünmeliyiz. Ayrıca Nermin Saybaşı'nın'nin görsel kültürde göç hareketlerine ilişkin 'Sınırlardaki Hayaletler' betimlemesini akla getirmeliyiz (2011). Çünkü hayali cemaatler, hayali teklik ve sınırlardaki hayaletler, dünyada inşa edilen ulus toplumların sözde gerçekliği ile çelişmektedir ve ölümden sonrasıyla ilişkilendirilen hayaletlik halidir.

2000'li yıllarda göçmen Türk kültürünün homojen olmayıp mezhepsel, etnik vb. açılardan heterojen, kendine özgü ve uluslarüstü yapısının popüler kültürde de yansımalarının olup olmadığını tartışan çalışmalar da bulunmaktadır. Popüler bir Alman dizisi olan *Tatort*'un (*Olay Yeri*) 2007 yılı 23 Aralıkta yayınlanmış *Wem Ehre gebührt* (*Namusuma Layık Olmak*) başlıklı bölümündeki sahneler özellikle Aleviler başta olmak üzere Türk dünyasının farklı kademelerinde büyük tepkiye yol açmıştır. 1970 yılından beri ekranda gösterilen devlet destekli ARD kanalında yayınlanan polisiye dizinin söz konusu bölümünde genç bir kadın ensest ilişkiye maruz kalmakta ve cinayet işlenmektedir.⁶⁸ Ayhan Kaya'ya göre, 'Modern bir Alevi' aile içinde geçen bu olaylardan sonra genç kadının evden kaçarak Sünni kökenli bir adamla evlenmesi ve yeni evinde başörtü takmaya başlaması bir sığınma yeri bulmuş gibi gösterilmiştir. Ayhan bu tarz betimlemelerin Aleviler ve Sünniler arasında daha önceden beri var olan düşmanlığı körüklediğini belirtmektedir (2016, s. 62). Nitekim Türkiye ve Almanya'da binlerce Alevi bu diziyi protesto etmiştir ve basında da konu yer bulmuştur. Diyanet İşleri Türk İslam Birliği (DİTİB) yaptığı kınama açıklamasında dizinin bu bölümünün özellikle Kurban Bayramına rastlamasını ve Almanya'nın birinci kamusal televizyon kanalı ARD'nin, senarist tarafından iyi bir araştırma yapmadan hazırladığı bölümün yayınlanmasına suskun kalmasını eleştirmiştir. DİTİB İslam dinindeki mezhepsel farklılıkları bir kültürel zenginlik ve hoşgörü içinde bir arada yaşamak olarak değerlendirmiştir.⁶⁹ *Tatort* dizisi yayıncısı Program Direktörü Volker Herres, "Alevileri uygunsuz davranmaya değil, sanat ve yayın özgürlüğüne saygı göstermeye çağırarak bu kurgusal eylem motifinin hiçbir şekilde dini bir ortama atfedilemeyip ve

⁶⁸*Tatort* dizisinin bölümlerini farklı kişiler yazmaktadır, bu bölümünün senaryo yazarı Angelina Maccaron'dir.

⁶⁹<https://www.ditib.de/detail2.php?id=83&lang=en> 2007-12-29

genelleştirilmeyip bireysel bir trajedi olduğunu beyan etmiştir. Alevi Kadın Derneği başkanı Mürvet Öztürk ise *Tatort*'un yanlış araştırılmış ve kötü anlatılan bir hikâye olduğu yorumunu yapmıştır.⁷⁰

Her ne kadar dini konularla ilgili olarak medyada ve filmlerde önyargılara dayalı ve önyargı oluşturabilecek çeşitli temsil ve söylem tartışmaları yaşanıyor olsa da özellikle komedi türünün 2000'li yıllarda güçlenmeye başlaması ile kültürel çeşitlilik ve entegrasyon çalışmalarının uzlaşmacı yansımaları da ivme kazanmıştır. Örneğin, Daniela Berghan'a göre, romantik komediler (*rom-com*) müzakere sürecini tipik ve sınırların geçişi biçiminde anlatıp görselleştirmektedir (2012, s. 24). Bir yandan da çoğunluk Alman kültürü ile azınlık Türk kültürü arasındaki farklılıklar romantik düzeye taşındığında kültürler ötesi ve ulus-üstü zengin bir komedi üretilmesi için iyi bir kaynaktır.

Dört farklı Berlinli çiftin kültürel ve aile koşulları nedeniyle evlilik hikâyesini komik bir dille ele alan Sinan Akkuş'un yazıp yönettiği *Evet, ich Will!* (2008) dizisi ile ilgili olarak Berghahn, Türk diasporasındaki görücü usulü akraba evliliği uygulamalarını, Batı dünyasından kopuk biçimde işaretleyen ve kültürel farkın kilit bir göstergesi olarak tanımlayan Türk Alman sosyal realist dramalarının aksine, *Evet, ich Will!* etno-romantik komedisi ile evliliği ve bir Türk-Alman düğünü ile ilgili fikirlerini açıkça olumlu bir şekilde betimler (2012, s. 30). Bu film daha çok Castles'in sosyal entegrasyon göstergelerinden, farklı ırklar arası evlilikler alt-kategorisinin film dünyasındaki bir yansıması veya inşası şeklindedir. Ancak yine de Berghann adı geçen eserinde "Hem *Evet, ich Will!* hem *Kiss me Kismet (Meine verrückte türkische Hochzeit)* (2006) olumsuz etnik basmakalıp biçimine hitap etmekte ve Alman çoğunluk kültüründe yaygın olan korkuları örneğin, sünnet zorunluluğunu ortaya koyarak dile getirmektedir. Almanların Türk Müslüman kültürüne asimilasyonunun görünürde onaylanması söz konusu iken romantik aşk, cinsiyet eşitliği, bireysel özerklik gibi Batılı değerler Türk Müslüman inanç ve değer sistemine göre önceliklendirilmektedir (2012, s. 26,29)." Bu analiz, sünnet temsili ile bir anlamda çoğunluk toplum üyesi bireyin kültürel düzeyde azınlık topluma entegrasyonunu daha çok dispozitif düzeyde, İslami fundamentalizm ve terör tehdidiyle ilişkilendirmektedir. İlerleyen zamanlarda da örneğin, *Acı Soslu bir Hans* filminde "Türkleşmek" ve "Almanlaşmak" kavramlarının özellikle bir romantik komedi unsuru

⁷⁰<https://www.tagesspiegel.de/politik/aleviten-massenprotest-gegen-tatort-folge/1131590.html>

durumunda kullanılması; bir anlamda asimilasyon ve entegrasyon dispozitif olgularının hicivsel katmanda bir tasvirini sağlamaya yönelik bir ilerlemedir.

2000’li yılların Alman-Türk Sinemasında her ne kadar ataerkil kültüre dair klişe ve önyargılar resmedilmeye devam etse de katmanlı temsil gelişiminden söz etmek mümkün hale gelmiştir. Ancak Amerika Birleşik Devletlerindeki 11 Eylül 2000 terör saldırıları, genelleyici bakış açısıyla Müslümanlığın terörizmle ilişkilendirilmesine yol açıp sinemadaki temsilleri de etkilemiştir. Bu etkilenmeye rağmen o zamana kadar sinemadaki varlığını sağlamlaştıran göçmen sonrası Fatih Akın gibi yönetmenlerin göç, çok kültürlülük, entegrasyon vb. temalı filmlerinin uluslararası düzeydeki başarıları da dikkat çekmektedir. Örneğin, Karolin Machtans, Fatih Akın’ın Alman basınındaki algısı ve pazarlaması üzerine bir çalışmada, kozmopolit göçmenlerin çektiği filmlerin uluslararası pazarlanabilir yeni ürünler haline gelmesine işaret eder. Medyada ve edebiyatta göçmenlerin varlığı Almanya’nın daha etnikli bir toplum olduğu gerçeğini vurgulamaktadır. Göçmenlerin, Almanya’nın birleşme sonrası açıklığını ve hoşgörüsünü sembolize ettiğini ifade ederlerken, 11 Eylül saldırılarından sonra İslami radikalizm ve Avrupalı Alman kimlikleri üzerine tartışmalar başlamıştır (2012, s. 151). Nitekim ulusötesi üretim biçimleri Alman filmin tanımlanmasını gittikçe daha sorunlu hale getirirken, Akın yine de çağdaş Alman sinemasının "büyükelçisi" haline gelmiştir (Halle, 2008).

3.2.2.8. 2000’lerin Türk sinemasındaki nadir dış göç temsili

2000’li yıllar Almanya’daki Alman-Türk Sinemasının yükselişinin aksine Türkiye’de dış göç temalı film sayısının düşüşe geçtiği bir dönemdir. Yeşilçam’ın altın yıllarını yaşayıp gerileme dönemine girmesinden sonra televizyonun güçlenişi, filmlerin niceliksel anlamda yoğunlaşmasına hizmet etmemiştir. Durum böyle olunca hem dış göç, hem kadın temsillerinin merkezde yer aldığı film üretimi düşüşten nasibini almıştır. Türkiye’de üretilen filmlerin sınırlı bir kısmı kadın ve göç temsillerini eşzamanlı olarak ele aldığından, bu temsillere ilişkin akademik çalışmalar da az sayıdadır.

Milenyumun ilk on yıllık dönemiyle ilgili toplumsal cinsiyeti yansıtmaları bakımından örneğin, Handan İpekçi’nin senaryosunu yazıp yönettiği *Saklı Yüzler* (2007) filmi, namus cinayetleri konusunu belli ölçülerde göç ekseninde ele almaktadır. Film Anadolu’nun geleneklerine bağlı bir köyünde sevdiği erkekten hamile kalan Zühre’nin köyün ileri gelenleri tarafından öldürülme kararı sonrası yaşadıklarını

anlatmaktadır. Nergiz Karadaş *Saklı Yüzler*'in filmsel anlatısında da, namus ve gelenekler çatısı altında efendi-köle karşıtlığı yer aldığını belirtir:

Bu karşıtlığın birincil temsilci özneleri, amca ve aşiretin erkekleri olmak üzere, erkekler ve Savcı Hanım ile Nurten yenge karakteri gibi, kimi zaman kadınlar, diğer bir ifade ile efendiler (a1) ile Zühre, İsmail, Zühre'nin anne ve babası ile Zühre'nin âşık olduğu çoban olmak üzere kölelerdir (a2). Kirlenen namusun temizlenmesi için *Mutluluk* adlı filme benzer olarak, Saklı Yüzler'de de, töre cinayetlerinde yaygın olarak görülen bir yöntem olarak Zühre'den intihar etmesi istenmiştir. Bunu Zühre'ye yaptırım adıkları için, onun infazını aşiretten birinin gerçekleştirmesine karar verilmiştir. (...) Filmde Mehmet amca karakteri efendilik konumunu kölenin kurtuluşundan yana kullanan karakterdir, ancak bu kararı onun ölümüne neden olur (2018, ss. 47–48).

Dolayısıyla *Saklı Yüzler*'in göçle ilişkisinde Almanya'da yaşayan aşiretin reisi durumundaki Mehmet amcanın Zühre'nin infaz kararını onaylamayıp, onu yanına alarak Almanya'ya dönmek üzere yola çıkması dikkat çekmektedir.

Aydın Sayman'ın yönettiği *Janjan* filmi (2007) göçmen ya da göç kökenli kadınların temsilinden çok Almanya'da ticaret yaşamında faal göçmen bir erkek ve onun Alman eşi ve çocuklarını göç bağlamında tasvir etmektedir. Film namus meselesini, geride kalan “köyün delisi” Janjan rolündeki erkek kardeşi ve onun aşk yaşadığı, zengin yaşlı bir adamla evli, çok genç karısı Güzel kurban karakterlerinin ötekiliği üzerinden incelemektedir. Biri “deli”, diğeri “kadın” olduğu için toplum dışına itilmiş Janjan ve Güzel karakterlerinin köylülerin namus kurallarını ihlal ettikleri gerekçesiyle öldürme tehlikesi gelişir ve ortadan kaybolmaları ile hikâye biter.

Bu dönemde Reis Çelik'in yazıp yönettiği *Mülteci* (2007) filmi daha çok politik göç, ötekilik yönüyle ilgili araştırma yapılmış bir filmidir. Ayça Tunç Fox, *Janjan* ve *Mülteci* filmlerini, “Bir hayal ülkesi mi yoksa cehennem mi?” sorusu ışığında analiz etmektedir. İki filmde asırlık dikotomilerin kullanıldığını, Türk diaspora meselelerinin bu dikotomik kategorilerde idealize edilmiş Avrupalı diğerleri şeklinde tasvir edildiğini ortaya koymaktadır. Sonuç olarak Avrupa üstünlüğünü istikrarsızlaştırmış şekilde birbirleriyle çelişen ve aynı zamanda birbirleriyle yakından bağlantılı yöntemlere işaret etmektedir (2020, s. 238).

2000'li yılların Türkiye-Almanya ortaklığında üretilmiş dış göç konulu filmlerinden bir diğeri ise Aslı Özge'nin yönettiği *Biraz Nisan* (2003) filmidir. Bu filmde kalacak kiralık bir yer arayan beş farklı etnik kökene sahip kişinin, karmaşık ilişkileri ele alınmaktadır. Kaplan, bu yapımın toplumsal meseleler kategorisinde değerlendirilebilecek göçmenlik ve aidiyet konularından öte aşk, kıskançlık, dostluk, arkadaşlık gibi duygusal etkiler üzerine odaklandığını belirtmektedir (2017, s. 121). Bu

bağlamda filmin hem göç hem göç kökenli kadınların temsiliyle ilişki boyutu düşük kalmaktadır.

3.2.2.9. 2010'ların Alman sineması: Kültür çatışmalarındaki kadınların kendini gerçekleştirme, romantik komedilerin yükselişi ve eskimeyen önyargılar

2010'larda Almanya'da üretilmiş filmler genellikle kültür çatışması etrafında televizyon romantik komedi filmi ve dizi türündeki artış eğrisine sahiptir. Kültürlerarası özellikleriyle bu filmler daha fazla kültürel çeşitliliğe ve entegrasyon süreçlerine hizmet edebilirler. Literatürdeki çalışmalarda özellikle Alman-Türk filmlerinin daha önceki dönemlere göre Castles ve arkadaşlarının entegrasyon göstergelerini ve kültürel çeşitlilik devamlılık eğrisini daha çok yansıttığı görülmektedir. Göçmen kadın kurban rolünün Alman-Türk sinemasından yönetmenlerce çekilmiş filmlerde belirgin biçimde azaldığı gözlenmekle birlikte bazı filmlerde hala göçmenlerin kültürüne homojen, statik ve genelleyici bakış açısıyla bakılmaktadır.

Jill W Twark, komedinin şu anda Almanya'daki en başarılı yerli film türü olduğunu ve yirmi birinci yüzyılda Alman komedi filmlerinin farklı konular ve yaklaşımlar sergilediğini dile getirmektedir. Pek çok yeni Alman komedisi, Almanya'nın yeniden birleşmesi, Doğu Alman geçmişinin nostaljik etkileri, Adolf Hitler mizahı ve parodileri konularını ele alırken ve diğer göçmen gruplarıyla birlikte Türk-Alman sinemasından yönetmenlerin çektiği kültürlerarası komediler kültürel çatışmaları keşfetmektedir (2020, s. 263).

Kültür çatışması komedisi türü içinde tasniflenen Yasemin Şamdereli'nin yönettiği *Almanya – Willkommen in Deutschland/Almanya, Almanya'ya Hoş geldiniz* filmi (2011) kısa sürede yirmiden fazla dile çevrilerek, çeşitli ödüller alarak, Goethe Enstitüsü gibi eğitim kurumları tarafından okullarda öğrenme programına dâhil edilerek ve aynı zamanda büyük bir gişe başarısı yakalayarak Alman-Türk sinemasından film yapımcılarının yükselişine önemli bir örnektir. Yazar Emine Sevgi Özdamar, Rita Ceresi ve senarist-yönetmen Yasemin Şamdereli üzerine kültürlerarasılık açısından bir araştırma yapan Sandra Paoli, Şamdereli kardeşler kendilerinin ve Türklerin Alman yapımlarında temsil edilmediği için rahatsız olmaları nedeniyle filmin ortaya çıktığını ifade etmektedir. Hâkim filmlerde görücü usulü, zorla evlilikler ve namus cinayetleri gibi olgulara odaklanılmak istenirken aslında Almanya'daki Türk toplumundan çoğu ailenin bu daraltıcı geleneklerden uzakta olduğu görmezlikten gelinmektedir. Şamdereli kişisel ve aile deneyiminden başlayarak göçmenlerin gerçekliğine yeni ve özgün bir bakış

sunmaktadır. Bu bakış çoğu zaman ironiyle birlikte, statik olmayan karakterler, ailenin bireyler arasında karşılaştırma ile değişen inançları, değişen dünyaya açılmaları ile dinamik bir nitelik göstermekte ve kalıp yargısal anlatıları sökme yeteneği geliştirmektedir (2016, ss. 256–257). Gerçekten de *Almanya, Almanya'ya Hoş Geldiniz*, filmi Türkiye'den göçün ellinci yıl dönümü etkinlikleri çerçevesinde sinemayı temsilen önemli bir kilometre taşı olması ile birlikte okullarda eğitim-öğretim materyali olarak da yerini bulması öğrencilerde kimlik, aidiyet, uyum gibi konularda duygudaşlık oluşturması bakımından sürdürülebilir etki yaratma potansiyeline sahiptir.

Erkan Zengin, (2016) Türk-Alman filmlerinin tarihçesini 1980'ler, 1990'lar ve 2000'ler ve sonrasına göre üç döneme göre ayırarak bu dönemleri yansıtan üç filmi incelediği çalışmasında söz konusu her dönemden birer film seçerek *40 Metrekare Almanya, Duvara Karşı* ve *Almanya-Almanya'ya Hoş geldiniz* filmlerini analiz etmiştir. Üçüncü filmde diğer filmlerden farklı olarak Alman kültürüne yakın bir mekân tasarımı ve karakter davranışları bulunmaktadır. Canan karakteri üçüncü kuşağı temsil eden, üniversite eğitimi ve özgürlüğü desteklenen bir kadındır ancak annesi Alman, babası Türk olan kuzeni Cenk ne Türk ne Alman hissederek bir aidiyet sorunu yaşamaktadır. Diğer iki filmde farklı olarak *Almanya'ya Hoşgeldiniz* filminde kadın erkek eşit tutulmaktadır. Bu filmi daha önceki filmlerle karşılaştıran başka çalışmalara da rastlanılmaktadır. Örneğin, Paoli bu filmin *Yasemin* filmi ile çeliştiğini belirtmektedir. 1988 yılında Alman kamuoyu *Yasemin* filminin Türkleri temsil ettiği konusunda ikna olmuştur. Şamdereli'nin filminde ise Türkler Almanlarla gerçekleri keşfetmek için el ele tutuşmaktadır. Film kimlik sorununa mizahi, olumlu bir tutumla yaklaşarak bu meselelerin üstesinden gelmenin mümkün olduğunu göstermektedir (2016, ss. 256–273).

Toplumsal cinsiyet ekseninde çok eşlilik, kumalık, namus, bekâret gibi meseleleri ele alması bakımından önemli yapımlardan biri olan Umut Dağ'ın *Kuma* (2012) filminde Türkiye'de kırsal kesimden yirmili yaşların başında bir kadın Avusturya'ya kuma olarak getirilir. İkinci bir eş getirmekteki amaç, ölümü beklenen bir kanser hastası annenin öldüğünde yerine aileye bakması için eğitmektir. Alkın'a göre, ulusötesi karmaşıklıklar, kuşaklar arası ve cinsiyetçi dizilimler ve karakterlerle birlikte sosyal ve dini gelenek ve ritüellere atıfta bulunan eylemlerin ürettiği kültürel uygulamalar, filmin etrafında karmaşık bir kültürel kalıp tasarlar. Film yavaş yavaş karanlık ve sakin görüntülerdeki ve sınırlı alanlardaki aile içi kişiler arası ilişkilere odaklanırken diğer Alman-Türk filmlerindeki bağlamlardan farklılık göstermektedir. Çünkü azınlık toplumu ile çoğunluk

toplumu arasında bir çatışma gerçekleşmeden karakterlerin farklı menşe ve göç ülkelerinin kültürel kalıpları (matrisleri) ile kültürlerarası bağlamdaki sistemik koşulların farklı dağılımlarının yansıtıldığı çoklu katmanlar yaratılır. Bu katmanlar; Kuma'nın evlendiği adamın çocuklarıyla⁷¹ arasında neredeyse hiç yaş farkı olmaması, Türkiye'den yabancı bir kültürel bağlama çevrilmesi ve bunu finansal nedenlerle yapmak zorunda kalmasından kaynaklanmaktadır. *Kuma'nın* kuşaksal, kültürel ve klasik bağlamsallaştırılması net söylem öncesi okumaları reddetmekte ve muğlak ve daha az acıklı bir sahnelemesi olan filme karışmaktadır. Asıl eş, kocasının ölümünden sonra iş arkadaşıyla zina yapan kumasının namus kuralının ihlalini nasıl üstleneceğini bilemeyip kimlik dekompozisyonu (ayrışmasını) düşündürmektedir (2020, ss. 119–120).

Aile içi şiddet, namus cinayeti, mahalle baskısı gibi çatışmalar ekseninde gelişen, Feo Aladağ'ın yönettiği *Die Fremde* (2010) filmi kültürel düzeyde bir temsil problemini ele alması bakımından önemli bir filmidir. Canan Turan'a göre, *Die Fremde* filminde yönetmen Batılı-Hegemonik beyaz feminist bir bakış açısıyla filmin ana karakteri Umay'ı nesneleştirmekte, küçümseyici bir duruş benimseyerek bir kurban göstermektedir. Filmin estetik dili incelendiğinde dar yaşam alanlarında, serin, mavimsi renkler ve karanlıklar görsel olarak yansıtılmaktadır. Mizansen ve düşük anahtar aydınlatması ile birlikte tehdit edici bir atmosfer yaratmaktadır. Bunun tam tersine, Alman kültürünün yerleri olarak nitelendirilen mekânlar ise geniş ve hoş odalarda aydınlatılmış sahnelerle ve gün ışığı çekimlerle sağlanmıştır (2017, s. 340,344). Umay'ın muhafazakâr kültürüne rağmen eğitim görerek çalışma çabası, oğlu Cem'e daha iyi bir hayat sağlama arzusu, Stipe'ye âşık olması entegrasyon göstergeleri olarak sunulurken diğer yandan namus cinayetinin hedeflenmesi ve bunu ailenin desteklemesi, entegre olmadıklarının başka bir ifadeyle dezentegrasyonlarının gözlenmesidir.

Buket Alakuş'un *Die Neue* (2015) filmi başörtüsü takan Sevda isimli göç kökenli bir öğrencinin dini yönelimlerinin ve özgürlüklerinin kozmopolit bir lise sınıf ortamında tanınınıp tanınmaması çatışması üzerine kurulmuştur. Alkın'a göre film bir Alman kadın öğretmen ve yeni bir göçmen öğrenci arasındaki kişilerarası ilişkide, kadınların kendi kaderini tayini, hoşgörü ve benlik saygısının müzakere edildiği bir çerçeve oluşturmaktadır. Öğrencisi Sevda ile uğraşan öğretmen Eva bir anlam krizi yaşamakta ve kendisini yansıtmaktadır. Başörtüsü de dâhil olmak üzere muhafazakâr bir Müslüman

⁷¹Diğer bir ifadeyle üvey çocuklarıyla yakın yaşadır.

benlik imajına sahip olması bir meslektaşı ile aşk ilişkisine giren öğretmenin öz imajını istikrarsızlaştırmaktadır, çünkü Sevda ve onun konservatif olduğu düşünülen değerleri ile uğraşırken Eva, kendini yansıtan süreçleri gerçekleştirmektedir. Böylece Müslüman öteki göçmen başkılığının Alman olanın istikrara kavuşturulmasında bir gereklilik şeklinde kontrpuan olarak üretildiği ve Almanların kendi kendini sorguladığı bir filmidir (2020, s. 118). Florian Volm, *Die Neu* üzerine incelemesinde filmin Almanya ve Avrupa'nın Müslümanların entegrasyonu konusundaki yetersizliğini amaçladığını ifade etmektedir. Eva, siyasi ve sosyal aktörler gibi özel haklar verme, örneğin, spordan muaf tutma ve kamusal alanlarda dinsel 'tarafsızlığı' sağlama arasında denge bulmaya çalışır. Ancak film konusunun tersine çözüm üretme yaklaşımları, gerçekte yeni gelenler için yalıtımı ve toplumda bir bölünmeyi engelleyememektedir (2015, s. 132).

Pınar Özgökbel Bilis, üç Alman, üç Alman-Türk sinemasından yönetmenin çektiği altı filmi incelediği kitabında ortaya çıkan sonuçlar ışığında stereotiplere dayalı Türk temsillerinin inşa edildiğini ifade etmektedir. Alman yönetmenlerin filmlerinde Türkler, kültürel farklılıkları ve aşırı geleneksel davranışlarından dolayı Alman toplumundan ayırıştırılmaktadır. Bu yönetmenlerin filmleri Türk toplumunu kendi kültürüne hapsolmuş, acınacak durumda ve özgürleşemeyen bir toplum şeklinde nitelendirilmektedir. Alman toplumuna uyum sağlayan ve seyirciyle özdeşleşen bir Türk karakteri sunulmamaktadır. Alman-Türk sinemasından yönetmenlerin filmlerinde stereotipler kullanılsa da farklı üslup ve getirdikleri yenilikler bulunmaktadır. Tipik Türk temsillerinden ziyade örneğin, *Duvara karşı* filminde kişilik kimlikleri karşımıza çıkmaktadır. *Almanya – Willkommen in Deutschland* filminde ise stereotipler daha çok ironik bir üslupla sunulmaktadır. Özdeşleşme olanağı sunan bu filmde bir yandan Alman kültürünün tasvip edilen özellikleri ile Türk kültürünün istedikleri değerleri birleştirme ve Alman toplumu ile barışçıl yaşama fırsatı verilmektedir. Özgökbel Bilis'e göre, Almanya'da artık önemli bir tüketici kitle olan Türklerin Alman Sinemasında alternatif temsil biçimleriyle sunulması ekonomik yönden avantajlıdır ve Türkiye ile Almanya arasında dostane ilişkiler yaratılmasında önem taşımaktadır (2019).

Ekrem Ergün'ün *Hördur* (2015) filminde annesini kaybetmiş, 16 yaşında Aylin isimli göç kökenli bir kız okulda uğradığı akran zorbalığı karşısında kendisini savunduğu için bir at çiftliğinde toplum için hizmet cezasına çarptırılır. Burada binicilik üzerine yeteneğinin keşfedilmesi sonucunda turnuvaya katılmak ister ancak Türkiye'ye dönüş yapmak isteyen babası buna karşı çıkar. Alkın, filmi kadınların kendilerini

keşfetmelerinin gerçekleştirilmesine dair bir örnek olarak göstermektedir. *Yasemin* filminde baba iradesine ilişkin meşruiyet namus kodları ile motive olmuş iken *Hördur* filminde babanın yasaklamaları; ekonomik nedenler, işyerindeki sömürü ve eşinin ölümü ile duygusal olarak baş edemediği için geri dönüş arzusu üzerine kuruludur. Bu filmde de kültürlerarası değil kuşaklararası bir çatışma görülmektedir. *Vatanyolu* (1988) filmindekine benzer şekilde Türkiye'ye dönmek isteyen bir baba ve Almanya'da kalıp yolunu bulmak isteyen bir ergen kadın figürü 1990'larda, 2000'lerde ve 2010'larda kendini keşfediş figürleri olmaya devam etmektedir (2020, s. 121).

Kültürel çeşitlilik açısından diğer bir örnek de Lale Akgün'ün romanından uyarlanan Nils Willbrandt'ın *Leberkäseland* (2015) filmi; yüksek eğitilmiş, laik ve Kemalist bir ailenin İstanbul'dan Almanya'ya taşındıktan sonra özellikle toplumsal cinsiyet rolleri açısından yaşadığı bir çatışma üzerine kuruludur. Latife, bilimsel kariyerini üç kız çocuğu annesi olmanın yükümlülükleri ile bastırırken bir yandan da eşi Burhan'la toplumsal cinsiyete dayalı aile ilişkileri ile birlikte, akademik kariyerine dönüş yapar. Alkın'a göre, *Leberkäseland*'i istisnai ve melez bir film yapan statünün annenin kendini gerçekleştirme hikâyesinin mutlaka etnik veya kültürel bir farklılığa dayandırılmamasıdır. Alman-Türk sinemasının mevcut sistemleştirmeleri içinde bir diğer istisna göç bağlamında toplumsal olarak üstün, entelektüel ve Müslüman olmayan ortamın tasviridir. *Leberkäseland*'in melez statüsü alanda giderek farklılaşmış bir araştırma perspektifine ve tarihselleştirme tasarımlarına duyulan ihtiyacı göstermektedir (Alkın, 2020, s. 122).

Su Turhan'ın namus meselesini ele aldığı *Ayla* (2010) filminde de göçmen kadın temsili ele alınmaktadır, ancak filmle ilgili bu doğrultuda bir çalışmaya alanyazında rastlanılmamıştır. Filmle ilgili kısaca bilgi vermek gerekirse, Türk kadın kahraman Ayla, gündüzleri bir çocuk yuvasında, geceleri ise seksi kıyafetler içinde bir gece kulübünün vestiyerinde çalışmaktadır. Yanına sığınan namus cinayeti tehdidi altındaki Türkiyeli bir kadının erkek kardeşleriyle uğraşmak zorunda kalmıştır.

3.2.2.10. 2010'ların Türk sinemasında nadir dış göç temsili

Türkiye, Almanya'daki Türk-Alman sinemasının aksine, yıllar içinde Almanya'ya göç temalı film sayısında önemli bir düşüş yaşadı. Kadın entegrasyon temsiline net şekilde sunulmasına iki film örnek verilebilir, Ali Levent Üngör'ün *Mevsim Çiçek Açtı* (2012) and Almanya ile ortak yapım olan *8 Saniye* (2015) filmlerinde kadına yönelik şiddet, boşanma ve kurtuluş temalarına rastlanmaktadır.

Mevsim Çiçek Açtı filmi Türkiye’den Almanya’ya gelin getirilmiş⁷² genç bir anne olan Mevsim’in eşinden öldürülünceye kadar şiddet görüşü, kadın sığınma evine kızı Çiçek’le birlikte kaçıışı, yeni arkadaşlar edinmesi, kayınpederinin onu ve kızını koruyup bakmaya çalışması olay örgüsünde gelişmektedir. Alkın, filmle ilgili olarak kadınlarla farklı ilişkilere dayanan erkek görüntülerinin üretiminden ve kültürel olarak eleştirel yanları olduğu kadar post-kolonyal perspektiften uzaklaştığı görüşündedir (2020, ss. 128–129). Türk ataerkilliğinin Türk kadınına zulmettiği Alman kurbanlık sinemasından çok iyi bildiğimiz anlatının Almanya’daki Türk kadınlığı meselesine yoğunlaştığını belirtmektedir:

Erkekliğin sosyal alanları, örneğin Nazmi'nin etrafını saran erkeklerin kulüp ve barları, Musa ve Asaf kadınlar ve kadın dostu erkeklerin bir arada sosyal barış içinde yaşadığı imajlarla dengeleniyor. Böylelikle film, farklı sosyal gruplaşmalarda ve mekânlarda erkeklerin farklı imgelerini inşa ediyor ve farklı erkek karakterleri tasvir eden Mevsim'in ana olay örgüsü etrafında sahneler örüyor. (...) *Mevsim Çiçek Açtı*, ataerkil ve şeytani koca tasvirlerinden kayınpederinin dindar ve hoşgörülü görünüşüne, taksici şoförü Asaf ve bilge arkadaşı Musa'nın kardeşçe-modern tavrına kadar farklı erkek imgeleri yaratıyor (2015b, ss. 125–126).

Üçüncü kuşak göç kökenli bir boksör olan Ayhan Kaplan isimli kahramanın Türkiye’deki deneyimlerine ilişkin, senaryosu Ata Demirel’e ve yönetmenliği Hakan Algül’e ait *Berlin Kapları* (2012) komedi filmi üzerine yapılan çalışmalarda toplumsal cinsiyet rollerinden ziyade başka konularla ilgili olarak incelenmiştir. Örneğin, Deniz Güneş Yardımcı, (2017) filmdeki melez ve karma bir dil kullanımına, üçüncü kuşak göçmen olmaya, Yeşilçam ve Yeşilçam sonrası alışılmış melezlik ve kültürel kimlik temsillerinden sapmaya dikkat çekmektedir.

Seyfettin Tokmak’ın yönettiği *Kırık Midyeler* (2012) konusu Almanya’da geçmese bile göç etmek hedeflenen bir umut ülkesi olarak temsil edilmesi bakımından dış göç temalı ulusötesi özellik taşıyan Türkiye üretimi filmlerden biridir. Çağrı İnceoğlu, Türkiye’nin Yeni Sineması bünyesinde bir film olarak değerlendirdiği *Kırık Midyeler*’i karakterler arasındaki iletişimlerin gelişmesiyle ilgili olarak umut ve umutsuzluk sınırlarını incelemektedir (2014, s. 113).

⁷²Türkiye’den Almanya’ya gelin ve damat getirme geleneği, 1980’ler ve 1990’larda kültürün saflığını koruma amacıyla özellikle ikinci kuşak göç kökenli bireylerin ebeveynleri tarafından tercih edilen önemli bir fenomen olmuştur. Hatta bu kişilere ithal gelin ve damatlar betimlemesi Almanya’daki Türkler arasında yaygındır. O dönem özellikle ithal gelinlerin evde kapalı tutulması, sosyalleşmelerine engel olunması ve şiddete maruz kalmaları gibi meselelerle sık sık karşılaşmıştır. Bkz. (Kaya, 2016; Timmerman, 2006)

Ömer Faruk Sorak'ın yönettiği *8 Saniye* (2014) filmi de benzer şekilde kadınların kendini gerçekleştirmesine dayanan bir filmidir. Berlin'de doğup büyümüş genç bir kadının gerçek hikâyesinden esinlenilerek üretilen film için bu tez çalışmasında detaylı derinlemesine bir analiz ve odak grup görüşmesi gerçekleştirilecektir. Nihat Durak'ın *Kapı* (2019) filminde ise Almanya'ya göç etmiş Midyatlı bir Süryani ailenin hikâyesini anlatmaktadır. 25 yıl önce kaybettiği oğlu ile ilgili Mardin'den haber alan ahşap ustası Yakup döndüklerinde evlerinin yağmalanıp kendi el emeği ile yaptığı evinin kapısının çalındığını görür. Kapısının izini sürmek için şehir şehir dolaşır.

4. FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ VE ODAK GRUP GÖRÜŞMELERİ

Bu bölümde *Nur eine Frau* ve *8 Saniye* filmleri söylem ve odak grup görüşmelerinin analizi yapılmıştır. İki yöntemin bir arada kullanılması hipotetik ve etkisel açıdan çalışmaya derinlik kazandırmıştır. Katılımcı ve görüşme prosedürüne ilişkin bilgilerle birlikte her iki filme özel daha önce yapılan çalışmalardaki kuramsal bilgilere film analizleri ve odak grup görüşmesi analizleri öncesinde, sırasında ya da sonrasında yer verilerek daha yakın düzeyde referans sağlanmıştır.

4.1. Değer Kavramının Yeniden Üretimi: *Nur eine Frau* (2019)

Nur eine Frau filmi, arkaik ve ataerkil bir kültürle temsil edilen bir ailenin başrol oyuncu Aynur üzerinde toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin baskı kurmasından kaynaklanan bir çatışma ile ilgilidir. Film kronolojik olarak yapılandırılmıştır ve bir cinayetin tarihçesini belgesel öğelerle birlikte kurgusal yöntem kullanarak anlatmaktadır. Belgesel kurgu türündeki filmde annelik ve evlilik rolleri ile ilgili kurulan bir baskı ile kahramanın bağımsızlaşma isteğinin çatışması gelişip, derinleşerek filmin doruk noktasını oluşturan namus cinayeti krizine yol açmaktadır. Filmin çatışması her ne kadar kahramanın hayatına dair yeniden kurması gereken bir denge üzerine kurulu olsa da daha çok modernlik-geleneksellik, baskı altında olmak-özgür olmak gibi kültürel zıtlıklardan kaynaklanan bir çatışma ortaya çıkmaktadır.

4.1.1. Hikâyenin konusu ve olay örgüsü

Kimlikteki ismi Hatun Sürücü olan ama yakınlarınca Aynur olarak çağrılan filmin kahramanı görücü usulüyle evlendirildiği kuzeni tarafından şiddete maruz kaldığı için Türkiye'den ayrılarak Almanya'daki ailesinin yanına sığınır. Ancak Aynur'un, eşinden ayrılma kararı almasını ailesi, namus ve utanç meselesi olarak görür ve güçlü bir dirençle karşılar. Bir süre sonra oğlu Can dünyaya gelir. Aynur ebeveynleri ve kardeşleri

tarafından karşılaştığı baskılar sonucu kendi ayakları üstünde durmak ve kendi belirlediği hayatı sürmek için oğluyla birlikte ebeveynlerinin evinden kaçır. Ancak özellikle erkek kardeşleri onun evden ayrılıp, başörtüsüz dolaşmasını, yabancı erkeklerle arkadaşlık etmesini ve özgür yaşam tarzını namuslarına aykırı bir durum gördükleri için onu sürekli tehdit ederler. Her şeye rağmen Aynur ailesiyle bağını koparmamaya çalışır.

Bu süreçte, kadın sığınma evinde ve bir süre sonra genç anneler için Alman devleti tarafından sağlanan bir evde yaşar, sonrasında süpermarkette çalışır, elektrikçilik eğitimini tamamlayarak kalifiye bir meslek sahibi olur. Staj gördüğü yerde Tim isimli birine âşık olur ve onunla bir ilişki geliştirir. Ancak Tim, Aynur'un ailesinin tehditlerine dayanamayıp ondan ayrılır.

Bu arada, Aynur'un erkek kardeşleri mensup oldukları din görevlisinden, "namusunu kaybetmiş kadınlar" hakkında tavsiyeler alırlar. Bu tavsiyeler namusunu kaybetmiş ya da yoldan çıkmış kadınlara şiddet uygulanması gerektiği çağrışımı yapmaktadır. Filmin başında daha ılımlı olan ve ablası Aynur'u seven en küçük kardeş Nuri, bir gün Aynur'un evine, yeğeni Can'ın doğum günü için hediye vermeye gider. Ancak başka erkeklerin bulunduğu partide, modern bir yaşam tarzı ile karşılaşınca oradan hemen ayrılır. O anda ablasının "namussuz" bir yaşam sürdürdüğünü ve onların onurunu lekelediğini düşünerek abilerinin de teşvikiyle ablasını öldürmeye karar verir.

Nuri, ağabeylerinden birinden bir silah alarak ablası Aynur'u evinin yakınlarındaki otobüs durağında öldürür. Aynur'un kız kardeşi Şirin, dava dosyalarına erişebilmek amacıyla sözde Aynur için ortak davacı olur. Nuri 18 yaşından küçük olduğu için gençlik yasası gereği en ağır cezaya karşılık gelen dokuz yıl civarı hapis cezasına çarptırılırken, diğer kardeşler beraat ederler. Can'ın velayeti ise koruyucu bir aileye verilir.

Nur eine Frau, yaşanmış bir cinayete dayandığı ve gerçek görüntülerden oluşan bir film olduğu için olayın tarihsel süreci dikkate alınmalıdır. Çünkü bu durum filmin mimetik temsiline yansımaktadır. İlk olarak afişte "*Gerçek bir hikâyeden sonra Nur eine Frau*" yazmaktadır. Ayrıca filmin sonunda, "*Bu film araştırılmış kaynaklara dayanmaktadır. Ancak, film sahneleri gerçekte ne olduğuna dair yalnızca bir tahmin olabilir*" cümleleri belirlemektedir. Bu ifadeler filmin mimetik ve inşacı temsilinin sorgulanarak analiz edilmesinde önem taşımaktadır.

Almanya'nın başkenti Berlin'de doğup büyüyen ve Kreuzberg'de yaşayan Hatun (Aynur) Sürücü, 23 yaşındayken 7 Şubat 2005'te en küçük kardeşi Ayhan Sürücü⁷³ tarafından sokakta öldürülmüştür. Alman Federal Mahkemesinde görülen davada cinayeti üstlenen Ayhan Sürücü, Hatun'un Batılı yaşam tarzı sürdürmesini, öldürmesine gerekçe göstermiştir. Mahkemede ayrıca Ayhan Sürücü ile cinayete birlikte karar verdikleri iddiasıyla ağabeyleri Mutlu⁷⁴ ve Alparslan Sürücü⁷⁵ tutuklanarak haklarında dava açılmıştır. Ayhan Sürücü'nün o dönemki kız arkadaşı Melek, ailenin iki büyük oğlu Alparslan ve Mutlu'nun cinayet planını yaptığını ve silahı Ayhan'a verdiklerini beyan etmiştir. Yaklaşık 14 ay cezaevinde kalan ve delil yetersizliğinden beraat eden Mutlu ve Alparslan Sürücü cezaevinden çıktıktan sonra Türkiye'ye dönmüş, cinayeti işlediğinde 18 yaşından küçük olan Ayhan Sürücü ise yargılama sonucunda 9 yıl 3 ay hapis cezası almıştır. Hapis cezasını tamamlayarak tahliye edilen Ayhan Sürücü de Türkiye'ye dönmüştür.

Berlin Savcılığı'nın itirazı üzerine Mutlu ve Alparslan Sürücü için verilen beraat kararı bozulmuş, hukuki yazışmaların ardından iki kardeşin Türkiye'de yargılanmalarına karar verilmiştir. Anadolu Cumhuriyet Başsavcılığınca hazırlanan iddianamede, şüpheliler Mutlu ve Alparslan Sürücü hakkında "tasarlayarak öldürmeye yardım" suçundan 15'er yıldan 20'şer yıla kadar hapis cezası talep edilmiştir. Davada yargılanan her iki sanığın suç işlediklerine dair delil olmadığından bahisle beraatına karar verilmiştir.⁷⁶ Avukat Leyla Süren dosyadaki deliller tamamen Almanya'dan gelen bir dosya fotokopisi olduğu ve Alman mahkemelerinde ifadeleri alınan tanıkların dinlenmesi için Almanya'ya yazılar yazıldığı halde bunlara cevap gelmediği ve tanıkların hiçbiri Türkiye'de sorgulanmadığı için böyle bir karar verildiğini belirtmiştir.⁷⁷ Söz konusu medya haberlerine bakıldığında iki ülkedeki dava süreçlerinin bir şekilde karşılıklı olumsuz eleştiri ve ithamları dikkat çekmektedir.

Alman Gazeteciler Matthias Deiss ve Jo Goll ise, (2012) Almanya'nın Mutlu'yu yargılamak istediğini, ancak Türkiye'nin onu iade etmeyi reddettiğini belirtmiştir.

⁷³Filmde Nuri karakteri

⁷⁴Filmde Sinan karakteri

⁷⁵Filmde Tarık karakteri

⁷⁶Bkz. Haber siteleri (*Almanya'daki töre cinayeti davasında karar - Son Dakika Dünya Haberleri / NTV Haber*, 2017; *Töre kurbanı Hatun'un dramı belgesel oldu - Son Dakika Haberler Milliyet*, 2011; Danışman, 2011; Varlı, 2019)

⁷⁷Bkz. (Artunç, 2017)

Avrupa’da büyük sansasyona yol açan bu cinayeti önce bir kitap halinde yayımlayan Alman gazeteciler, çalışmalarını *Verlorene Ehre - Der Irrweg der Familie Sürücü/ Kaybolan Namus: Sürücü Ailesinin Yanlış Yolu* (2012) adlı belgesele dönüştürmüştür. Gazeteciler Alman ARD Televizyonu’nda yayınlanan belgesellerinde cinayeti Sürücü ailesinin gözünden anlatarak ailenin çeşitli üyeleri ile röportajlar yapmışlardır. Bunlardan cinayeti işleyen Ayhan Sürücü bir yandan ablasını öldürdüğünde üzerinden bir yük kalktığını ve rahatladığını dile getirirken, diğer yandan cinayetin hayatında işlediği en büyü hata olduğunu belirtmektedir: “*Silahımı çıkardığımda ablam yalvarmaya başladı. Kimse beni durduramazdı. Yaptığım zaman rahattım. Çünkü en sonunda uzun süredir bana yük olan bir şeyin icabına bakmıştım. Tutukluluğumda olgunlaştım. Bugün normal bir insanım.*”

Mutlu Sürücü ise, gazetecilerin “*Kız kardeşin ölümü hak etmek için ne yaptı?*” sorusuna, “*Hayat tarzını değiştirdi. Bir kadın neden öyle giyinir? Erkekleri çekmek için*” cevabını vermiştir. “*Allah’ı onurlandırdığında özgür bir adam olursun, hapishanede olsan bile*” şeklinde cevap vermiştir (2012). Mutlu, İstanbul’daki röportajında, zina yapan, yani evlilik dışı bir erkekle cinsel birliktelik yaşayan bir kadının taşlanması gerektiğini savunmaktadır. Belgeseldeki bu ifadeler mahkeme kayıtlarının tersi doğrultuda olsa bile, Ayhan’ın mahkemedeki ve belgeseldeki beyanları da dikkate alındığında, film yaşanmış bir olaya dayanmaktadır ve konusu namus cinayetidir. Gazetecilerin web sitelerindeki bahsi geçen belgesel web sayfasına bakıldığında Almanya’da namus cinayetlerinin nicel istatistiği hakkındaki yaklaşımları şu şekildedir:

Almanya’daki namus cinayetleri suç istatistiklerinde ayrı olarak gösterilmiyor. Geçen yıl yayınlanan ilk araştırma, 1996 ile 2005 yılları arasında gün yüzüne çıkan 78 namus cinayeti vakasını gösterdi. Bu, yılda yaklaşık 12 namus cinayeti demektir. İstatistiksel olarak konuşursak, Almanya’da namus cinayetleri sıra dışıdır, ancak tekrar tekrar olmaktadır (*Verlorene Ehre – Der Irrweg der Familie Sürücü - Matthias-Film, y.y.*).

Almanya medyasında namus cinayetlerini ele alması bakımından filmi önemli bir konu hakkında dikkat çekici olduğu yönünden başarılı bulan film eleştirmenleri sayısı çok daha fazladır. Ancak bir eleştirmen, Berlin Merkezli “taz” internet gazetesinden Volkan Açar, filmin patriarkal sisteme oldukça tek boyutlu yaklaştığı yönünde bir eleştiri getirmektedir. Yapımcıların filmi çekerken Sürücü davasıyla ilgili aktarılan bilgilere sadık kalmalarına rağmen kadın düşmanı ideolojinin nasıl çalıştığının peşinden gidilmeden, neden bu kadar yüzeysel bir şekilde ele alındığını sorgulayan Açar’a göre, kadın cinayetleri bireysel temelli suçlar olmayıp, bu sistemin ideolojik olarak beslenip meşrulaştırılmış sonuçlarıdır. Buna rağmen filmdeki cinayete ilgili olarak ailenin hangi

toplumsal ortamda bulunduğu sistematik olarak ortaya çıkmamaktadır. Bu sorulara erkek kardeşlerin kısa cami sahneleriyle yüzeysel bir cevap alınmaktadır. Bu yüzeysellik Alman medyasında bir dengesizliğe dikkat çekmektedir.⁷⁸ *Beyaz*⁷⁹ suçlu kişilerin psikolojileri incelenirken, göçmen geçmişi olan failer şablonlardan oluşmaktadırlar. “Beyaz bir erkek bir kadını öldürdüğünde “aşk cinayeti“ ya da “aile faciasından“ bahsedilirken, fail göçmense “namus cinayetinden“ konuşulmaktadır (2019).”

Aysun Bademsoy’un farklılıklar ve benzerlikler arayarak yaklaştığı *Ehre/Namus* belgesel filmi özellikle 2005 yılında Hatun Sürücü öldürüldükten sonra Almanya’da çok kültürlülük ve İslam üzerine kamuoyu tartışmalarında merkezi bir konuma sahip olan namus suçları olgusunu merkez almaktadır. Bademsoy, Müslüman topluluklar ile yakın namus ilişkilerinin aksine, kavramı ataerkil kültür uygulamaları ile doğrudan bağlantılı olarak gören daha kapsayıcı bir araştırma yöntemiyle başlar. Kamerasını belirli sosyal toplulukların ve sosyal ve yasal kurumların erkek üyelerine çevirmektedir. Bir yandan potansiyel failer olarak işçi sınıfından erkeklerle yaptığı görüşmeler yoluyla erkeklik ve erkek önelliğinin üretimini araştırıp; öte yandan, erkek polis memurları, kriminal psikiyatristler, avukatlar ve *antiviolans* eğitim görevlileri ile görüşerek bilgi üretimini ve resmi namus suçu söylemlerini ataerkil kurumsal düzeyde haritalandırmaktadır. Dolayısıyla film, erkeklerin ürettiği, yönettiği ve düzenlediği söylemsel bir alanda, yokluk yoluyla maddi faillğe işaret etmektedir (Naiboglu, 2018, ss. 122–123). Öte yandan devlet kanalı ZDF televizyonunda yayınlanan Rita Knobel-Ulrich’in (2015) *Bir devlet – iki dünya? – Almanya’da Göçmenler/Ein Staat – zwei Welten? – Einwanderer in Deutschland* başlıklı belgeselde göç kökenli toplumları kendine özgü namus kuralları olan, örneğin, kız çocuklarını aşırı serbest Alman toplumundan korumaya çalışan ve

⁷⁸Nitekim Batı dünyası ağırlıklı olmak üzere çeşitli ülkelerde namusa dayalı şiddet konusundaki edebi kitapları inceleyen alanyazındaki benzer bir çalışma (Sanberg & Janssen, 2018) göçmen kadınların seslerinin, kurtuluş ve entegrasyon konusundaki Batı tartışmalarında, zor hayatlarını ve namus temelli şiddet deneyimlerini belgeleyen biyografiler aracılığıyla duyulduğunu açıklamaktadır. Araştırma, durumun böylesi çalışmaların ticari başarıları sayesinde okuyucunun göçmen kadınların yaşamı hakkındaki görüşlerini ve entegrasyon politikalarını etkilediğini dile getirmektedir. Milliyetçi ve kutuplaştırıcı söylem içindeki konumlandırma yoluyla oluşturulan basitleştirilmiş görüntüler nedeniyle kalıp yargı ve damgalanmaya yol açan biyografiler göç kökenli toplulukları baskıcı, geri kalmış, şiddet yönelimli imgelerken; diğer yandan aydınlanmış Batı toplumunu da kurban kadınları kurtarıyor göstermektedir. Kutuplaştırılmış anlatılar hem göç kökenli kadınlar hem göç kökenli erkeklerin yaşamları için yıkıcı bir güç olabilmektedir. “Çünkü biyografiler bu kadınların ‘bütün kişileri’ ve temsilci örneklerini göstermekte midir yoksa şiddet ve pasif mağduriyete mi odaklanmaktadır?” (2018, ss. 62–63). Bu soruya yazarlar hem “evet” hem “hayır” cevabını vermektedir.

⁷⁹Burada ‘Beyaz’ ifadesi Alman kökenli kişiler için kullanılmaktadır.

Almanya'daki kadın erkek eşitliğine aykırı kural ve davranışların geliştirildiği şeklinde resmedilmektedir.

4.1.2. Görsel kültürel öğelerin analizi: Ataerkillik-Modernlik, mekânlar ve kişiler

Nur eine Frau filminde namus cinayetine giden süreçte dram, suç, belgesel kurgu (*Docufiction*) öğelerine uygun görsel işitsel öğeler kullanılmıştır. Renk, ses, oyunculuk ve mekân gibi estetik unsurların analizi yoluyla sosyo-kültürel unsurlar parçadan bütüne doğru analiz edilmektedir. Böyle bir yönelimde Stuart Hall'ün temsil kuramına, kodlama kod açımı teorisine ve John Fiske'nin televizyonun teknik, geleneksel ve ideolojik düzeydeki kod sıralamasına referansta bulunduğu hatırlanmalıdır. Nitekim söylem analizi yönteminin film incelemelerindeki estetik öğeleri gösterge bilimsel yapı taşları şeklinde yakından okumak; filmin bütün yapısına dair daha geniş bir yorumlama, bulgulara ulaşma ve bir takım öneriler getirme olanağı sunmaktadır.

4.1.2.1. Mekânlar

Nur eine Frau filminde entegrasyon ve kültürel çeşitlilik bağlamında önemli mekânsal temsiller ibadethane, düğün salonu, berber, caddeler, toplu taşıma araçları, parklar, Aynur'un iş yeri, gençlik dairesi gibi kamusal alanlardan ve Aynur'un ebeveynlerinin evi, kendi evi gibi özel alanlardan oluşmaktadır. Filmin en güçlü taraflarından biri kamusal/açık alanlarda bile ataerkil baskı, tehdit ve sıkışıklık hissini sezdirmesidir.

Nur eine Frau filminde sadece erkek kardeşlerin düğün için hazırlandığı ve berbere gittiği görülmektedir (Görsel 4.5). Fonda İbrahim Tatlıses'in söylediği arabesk/pop karışımı hareketli Türkçe bir şarkı, sadece erkeklerin bulunduğu bir mekân, tıraş edilme ve kulak kıllarını ateşle yakma görüntüsü eril bir temsildir. Böyle bir tasvir mimetik anlamda Almanya'da Türkiye kökenli berber sayısı bakımından ve Türk berber kültürü bakımından genellikle doğru bir temsildir. Ancak sadece erkeklerin düğün için hazırlık yapması ve dans etmesi temsili, kadın aile bireylerinin çerçeveye alınmayarak eksik bir temsiline yol açmıştır. Düğün salonunda tek başına bekleyen ve baş boşluğu fazla bırakılmış çeşitli genel çekim sahnelerde Aynur'un babası Rohat için bir yalıtım ve eziklik hissi oluşmuştur (Görsel 4.6). Düğün öncesinde boş salonda üç-dört erkek kardeşin halay çekmesi ve bu arada sadece iki küçük gelinlik giydirilmiş kız çocuğunun onları izlemesi tek başına eril eğlence ve kutlamayı göstermektedir (Görsel 4.7). Aynur'un anlatıcı beyanı da ataerkil eğlenceye bir örnektir: “*Ama hepsinden önce benim*

el değiştirmemi kutluyorlar. Benim, yani babamın kızı bir kocanın karısı oluyor.” Boş düğün salonunu çekmiş olmak, yine gerçek kaynaklara dayanarak film çekmeyi amaçlayan yönetmenin davetliler geldikten sonraki dolu düğün salonunu ve diğer eğlenen misafirlerin görüntülerini çerçeveye almamış olması ile estetik açıdan sadece eğlenen erkek kardeşleri, eril bir kültürü odağına almaktadır. Çünkü filmlerde evlilik kültürü, etnik, kültürel, sosyal ve ekonomik entegrasyon göstergeleri açısından ipucu verebilen bir kavramdır. Örneğin, Daniela Berghahn *Duvara Karşı, Yasemin, Düğün ve April Children* filmlerini ataerkil baskıdan kaçış, zorunlu evlilikler ve bekâret kavramıyla ilişkilendirerek örnek vermektedir (2012, ss. 20–23). Bu açıdan da söz konusu mekânların nasıl temsil edildiği önem kazanmaktadır.

Nur eine Frau'da, eril bir temsil mekânı şeklinde sunulan bir diğer dini mekânda vaizin verdiği tavsiyeler çeşitlilik kazanmamaktadır (Görsel 4.12). Diğer dinlerin kutsal mekânlarında olduğu gibi, İslam diniyle ilgili tavsiyelerin paylaşıldığı camilerde gerçek yaşamda hoşgörü, sevgi, güzel davranışların kazandırılmasına yönelik öğütler verilmektedir. Ancak buradaki mekânsal temsil daha çok şiddet kültürünün indirgemeci ve tek boyutlu bir şekilde anlatılmasını sağlayan içerik ve estetik film dili kullanımıyla ilgilidir. Bu durum kültürel yeterlik sürecinin yıkıcılık ya da yetersizlik basamağı ile ilişkilendirilerek, “dini kültüre homojen bir nitelik ve önyargı kazandırıyor olabilir mi?” sorusunu akla getirmektedir. Söz konusu sinematografik öğelere örnek vermek gerekirse ve din görevlisinin monoloğu sırasında ekran dışı arka plan müziği, bir gerginlik, huzursuzluk ve yaklaşan tehlikeyi hissettirmektedir. Aynı zamanda namus cinayetlerine giden süreçte erkeklerin aldıkları tavsiyeler filmin temsilinde bir inşa sürecini oluşturmaktadır.⁸⁰ Dolayısıyla bu süreç izleyicilerin, Hall'ün egemen, müzakereci ve

⁸⁰Vaize yönelik sorulardan bazıları ve onun cevapları ve diğer monolog tarzındaki tavsiyeler bu noktada örnek gösterilebilir:

-Zina yapan ya da taşlanan bir tanıdığınız var mı? Elbette yok, elbette Almanya'da kimseyi taşıyamazsınız. Ama burada bir İslam devleti içinde olsaydık o zaman Kuran'ın kurallarını uygulamak bizim görevimiz olacaktı.

-(...) Bir kardeşimiz annesi doğru inançta olmadığı için namaz kılmayan çocukların ailesine karşı sorumluluğun ne olduğunu bilmek istiyor. Sabrah bin Maad Al Nuhni, Allah'ın elçisi bize şöyle diyor. ‘Çocuklarınıza yedi yaşına kadar namaz kılmayı öğretin. Aksi takdirde İslam'ın yolundan saparlar. Çocuğuna iyi bir Müslüman olarak dua etmeyi öğretmeyen anne, kâfir olur. Ve sonsuza dek cehennem ateşinde yanar. Ve namaz kılmayan çocuk kurtarılamaz. Yedi yaşından önce onu cehenneme kadar takip eder. Allah bizden çocuğu bundan kurtarmamızı istiyor.’

-(...) Erkekler, zina günahtır ve zinaya giden her adım İslam'da yasaktır. Zina yapan cehenneme gider.” (Cami de alınan şiddete ilişkin tavsiyeler Aynur'un öldürülmesiyle ilişkili olan davada Alman mahkemesinde kanıt olarak görülmemiştir (Aynur anlatıcı ses).

karşıt okuma şeklindeki üç kod açımı sürecinden hangisiyle mesajı algılayacağı konusunda önem kazanmaktadır.

Nur eine Frau filminde dış kamusal alanlar da genellikle ataerkil tehdit ve tehlike hissi uyandırmaktadır. Filmin başından itibaren Aynur'un yaşadığı muhit olan Kreuzberg semtinde Aynur şehir içi ulaşımını otobüsle ya da yeraltı trenle gerçekleştirmektedir. Berlin'in göç kökenli birey nüfusunun ağırlıklı olduğu bölgeler; levhalardan, otobüslerdeki yolculardan, dükkân, restoran gibi yerlerdeki Almancaya ilaveten başka dillerdeki yazılardan ve kaldırımlardaki yayaların giyimlerinden anlaşılmaktadır. Toplu taşıma araçları bu filmde çoğunlukla Aynur'un ataerkil baskılardan, şiddet ve istismardan kaçışını ve başka yerlere sığınma sürecini simgelemektedir. *Nur eine Frau*'da başrol oyuncunun hamileliğinin son aylarında İstanbul'daki kocasının yanından Berlin'e kaçtıktan sonra sokakta yürürken, tehlike çağışımı yapan ve etraftaki kadınların, erkek bakışıyla, onu tanıyacağı duygusu uyandıran caddedeki çekimler dikkat çekmektedir (Görsel 4.2). Kamusal alanlar bu bağlamda çoğunlukla tedirginlik hissi uyandırmaktadır. İzleyiciye Aynur'un yaşadığı takip edilme, yakalanma gibi hisler sunulmaktadır. Burada alanyazındaki bir tanımlama olan erkek bakışı meselesi ile bağlantı kurulabilir. Öznenin nesneleştiği, bir güçsüzlük durumunda konuyu belirgin bir biçimde tanımlamak için seçme, şeyleştirme ve sınırlama ile çerçeveleme ve temsil gücüne atıfta bulunan "bakış" meselesi özellikle ulaşımın sağlandığı kamusal alanda dikkat çekmektedir (Bkz. Wallowitz, 2008). Her ne kadar doğrudan bir erkek bakışı olmasa da kadınların da ataerkil bakışı içselleştirebildiklerinden hareketle (Travers vd., 2021) yolda yürüyen kadınların bakışı "erkek bakışı" ile aynı kategoridedir. *Nur eine Frau* filminde kamusal bir alan olan otobüs aynı zamanda onun şiddet gördüğü bir yer olarak temsil edilmiştir. Otobüste giderken erkek kardeşi Tarık tarafından şiddete maruz kalır. Yolculardan kimse onu kurtarmak için bir teşebbüste bulunmaz. Bu durum duyarsız olduğu için topluma dezentegratif ve kültürel yönden kör bir nitelik katmaktadır.

Nur eine Frau filminde kamusal alanın modernlik ve beyaz kurtarıcı kompleksi ile ilişkilendirebileceğimiz sahnelerden biri sevgilisi Tim ile motosiklette ilerlediği sahnedir. Burada Batı'nın kendine olumlu anlamlar yükleyerek kendi kültürünü beğenmiş bir

-Bir bakış yaklaştın, demektir. Bir sarılma yaklaştın, demektir. Telefon numarası, bir öpücük, zina yoluna giriyorsun, demektir. Ve bu kötü yoldur.

oksidentalist perspektif yakalanmaktadır⁸¹ ve 1988 üretimi *Yasemin* filmindeki motosikletli Alman kurtarıcının motosikletine binerek kaçan Türk kızı Yasemin'i hatırlatmaktadır. Aynur Tim'le motosikletinde giderken arkasından gelen araç farları bir yandan aydınlanma bir yandan da takip edilme hissi oluşturmaktadır. Neşeli, özgürlük hissi inşa eden, *diegetik* olmayan bir müzik fonda olup mekânı betimlemede tamamlayıcı estetik unsur kullanımı dikkat çekmektedir (Görsel 4.11). Bu tarz “aydınlanmaya” dayalı bir geleneksel temsil kodu aynı zamanda basmakalıpları sürdürmesi açısından da kültürel yetersizlik aşamasına uygundur.

Nur eine Frau'da ataerkillik ve yoksullukla ilişkilendirebileceğimiz en belirgin özel iç mekân Aynur'un anne babasının evidir. Film'de Aynur'un ailesi, üç odada baba, anne, dokuz çocuk ve bir bebek yaşamaktadır (Görsel 4.13). Aynur kız kardeşleri ve bebeği ile hep beraber aynı yatakta uyumaktadır, çünkü bu kalabalık aile için evleri çok küçüktür.⁸² Erkek kardeşlerin odasında iki tane ranza bulunması kalabalık bir ailenin sıkışık ve dar bir dairede yaşadığını gösteren diğer bir detaydır. Ailenin mevcut bireylerinin kendilerine ait ders çalışma, dinlenme, bireysel zaman geçirme olanakları olmadığı gibi bir de küçük bir bebek için orada yaşamak durumu zorlaştırmaktadır ve sağlık göstergeleri açısından da entegrasyon sağlamamaktadır. Aynur'un bebeğiyle sığındığı ebeveyn evine sığamayışı, bir yandan da dışarı çıkmasına izin verilmeyişi bir dikotomiye ortaya koymaktadır ve ev daha önceki filmlerde de kadınlar için benzetilen hapis hane metaforuna uygun resmedilmiştir. Tevfik Başer'in *Sahte Cennete Veda* filmindeki gibi

⁸¹Sinemanın başka ülkelerde de, örneğin, Hollywood, güç ilişkileriyle bağlantılı olarak “öteki” karakterlerin kurbanlaştırılması ya da şeytanlaştırılması ve bunların karşısında çoğunlukla zafer elde eden “biz”den bir ana kahramanın kazanmasından yola çıkıldığında Almanya'nın son dönem tarihine bakmakta fayda vardır. Nitekim Türk göçmenlerle ilgili ataerkillik kültürle ilişkilendirilen stereotipik temsillerle birlikte örneğin, “hırsız” rollerinde gösterilen Polonyalı göçmenler, eski Nazi dönemi eleştirisi ve eski Doğu Almanya ve Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği eleştirileri de bir takım klişeler içerebilir. Hake'ye göre, ilk film örneklerinde Türklüğün temel nitelikleri ile Türk kadınının etrafında dönen ayrımcılık ve baskı hikâyelerinde bir mağduriyet figürüne dönüşmesine izin verilerek Alman suçluluğunun yok edilmesi söz konusudur (2008, s. 217). Deniz Göktürk'e göre, Almanya'daki yoksul Türk kadınlarının kurtarılması ile ilgili hikâyeler Alman halkının üstünlüğü hissinden kaynaklanan popüler bir fantezidir. Şiddet içeren anlatılar genellikle Türk kadınlarının Alman erkekleri tarafından kurtuluşu üzerine kurularak diğer kültürün kurbanları için merhamet, öncelikle kendini onaylamak için kullanılmaktadır (2000a, s. 336).

⁸²Ailenin son derece küçük bir dairede kalabalık bir şekilde yaşaması göçün ilk onlu yıllarında Almanya'daki misafir işçilerden, yabancı vatandaşlıklara geçildiğinde bile göçmen ailelere has bir durumdur. Kaldı ki iki üç çekirdek ailenin küçük bir dairede birlikte yaşaması yaygın bir sorundur. Dolayısıyla filmde eve dair gerçekçi bir temsil bulunmamaktadır. Konuyla ilgili sık yaşanan sorunlarda para biriktirip Türkiye'ye dönme düşüncesi etkiliydi ve bununla birlikte yabancılara/göçmenlere konut kiralama gibi ayrımcı tutumların etkisi hala bulunmaktadır. Bkz. (Auspurg & Schneck, 2017) Diğer taraftan, odak grup görüşmelerinde katılımcılar, Gelsenkirchen kentindeki konaklamaya ilişkin entegrasyon göstergelerinin genel olarak iyileştiğini ifade etmişlerdir.

göç kökenli bir kadının suç işlediği için demir parmaklıklar bulunan gerçek bir hapisaneye düşmesinin, aslında mecazi anlamda kültürel bir hapisane olarak resmedilen evinden kurtuluşunu akla getirmektedir. Ayrıca *Nur eine Frau*'da mutfağın ataerkil kültürle ilişkin toplumsal cinsiyet rolleri içerisinde film çalışmaları alanyazın taramasındaki gibi, kadınlara özgü bir mekân olduğu görülmektedir. Örneğin, Nuri'nin sevgilisi rolündeki Evin karakteri, Nuri Aynur'u öldürdükten sonra aileye geldiğinde kadınlar mutfakta, erkekler oturma odasında oturmaktadır (Görsel 4.13). Genelde de bu şekilde cinsiyetler arası dezente ve izole edilmiş bir sosyalleşme görülmektedir. Daha önceki göç temalı filmlerdekilere benzer şekilde kadınların genellikle sadece mutfakla özdeşleştirilmesi,⁸³ *Nur eine Frau* filminde de geçerliliğini korumakta, ayrıca kadın erkek yalıtımını ve dezenteleşmesini daha da perçinlemektedir. Ancak bir yandan da muhafazakâr aile yapıları açısından mimetik temsil sağlamaktadır.

Nur eine Frau filmine Fiske'nin geleneksel ikinci aşama temsil kodları ve Hall'un kasıtlı temsil teorileriyle birlikte, mekân aracılığıyla duygu yaratımıyla ilişkili olarak renk ve ışık unsurlarına odaklanmak faydalı olacaktır. Film afişinin büyük bir oranda neredeyse tamamı kırmızı fonla birlikte Aynur karakteri ile özdeşleşmeyi sağlayabilecek dik duruş sergileyen kameraya bakan bir yakın çekim fotoğrafı bulunmaktadır. Yazılar beyaz fondan oluşmaktadır. Filmin afişinde de “*Gerçek bir hikâyeden sonra, Sıradan bir Kadın*” yazmaktadır (Görsel 4.1). Kırmızı rengin afişlerde kullanımına ilişkin olarak şiddet ve acı ile ilişkilendirilmesine örnekler bulunmaktadır, *Kızılırmak-Karakoyun* (1967), *Yılanların Öcü* (1962), *Boş Beşik* (1952), ve *Yol* (1981). “Kırmızı, aşkın ve kanın; yaşam ve ölümün rengidir,” diyalektik yorumu ile (Çöloğlu, 2006, ss. 166–168) Krzysztof Kieslowski'nin, *Üç Renk: Kırmızı* (1994) filminde kırmızı rengin sevgi, aşk, tutku gibi sembolize ettiğini aynı zamanda tedirginliği de ifade etmektedir. *Nur eine Frau* genelinde kırmızı renk daha çok yaşama dair *dezente* bir temsile sahiptir. Diğer bütün renklerde olduğu gibi, kırmızı renk; tonlamalarına, çeşitli kültürlere ve ışık kullanımına göre değişebilmekle birlikte, kızgınlık, bekâret, menstrüasyon, cinayet, kan gibi sembolik anlamlara gelmektedir (Jung, 2019). Bu filmin konusuyla ilgili olarak filmin genelinde öldürme, kan akıtma eylemiyle uyumlu bir kırmızı renk kullanımı ile birlikte “bekâret” yani namus imgelemi yan anlamında bu renk dikkat çekmektedir. Romantizmin yaşandığı belli sahnelerde de kırmızı loş bir aydınlatma kullanılmıştır. Ancak *Nur eine Frau*

⁸³Bkz. (Schaffer, 2008),

filminde kırmızı çoğunlukla şiddet, cinayet ve baskı anlamlarını taşıyabilen bir anlamda kullanılmıştır.⁸⁴

Nur Eine Frau filminde ışık ve gölgelendirme estetik ögesi olarak çok güçlü gölgeler ve aydınlık bölgelerden ziyade nesnelere figür ve hatların belirsizleştirildiği, daha çok mutsuzluğu anlatmak için kullanılan *low key* aydınlatmadan yararlanılmıştır. Çoğunluk sahnelerde gri tonlarında bir renk paleti ve loş aydınlatma hâkimken; Aynur'un mutlu olduğu çok az sahnede renk tonları daha canlı, aydınlatma oranı daha yüksektir. Örneğin, başını açma sahnesinde, mavi tonları ile birlikte banyo lavabosunun üzerinde güçlü bir ışık kaynağı aydınlatma ögesi olarak kullanılarak Aynur'un aynadaki iz düşümü de ışığın yansımalarının etkisindedir (Görsel 4.10). Bu bağlamda kırmızı rengi loş aydınlatma ile kültürler arasında dezente bir temsile sahipken (Görsel 4.8), mavinin olduğu sahne bir sözde kurtuluş etkisi ile daha sulandırılmış nitelikte bir asimilasyon türü temsile sahiptir.⁸⁵

4.1.2.2. *Kişiler*

Nur eine Frau filmindeki ana çatışma ataerkil ve modern kişiler arasında yaşanmaktadır. Aynur'un ailesindeki kişilerden hemen hepsi baskıcı ataerkil kültür üyeleri şeklinde resmedilmiştir. Filmde annesi Deniya ve babası Rohat, 1970'lerin başında Doğu Anadolu'dan Berlin'e taşınmış Sünni Kürt⁸⁶ kökenli göçmenler olarak betimlenmektedir. Filmde modern, kurtarıcı rolünde göçmen kökenli olan ya da olmayan karakterler de bulunmaktadır ancak krize giden süreçte geri planda kalırlar.

⁸⁴Literatürden kırmızının bu anlamdaki kullanışıyla ilgili örneklere (Brandl, 2018, s. 14), seri katil ve işlediği cinayetlerle ilgili olan David Fincher'ın yönettiği 1995 yapımı *Seven* filmi ve Martin Scorsese'nin *Kundun* (1997) filmi örnek gösterilebilir (Candemir, 2006, ss. 16–18).

⁸⁵*Die Fremde* de benzer bir temsil için bkz. (Turan, 2017, ss. 340, 344)

⁸⁶Filmde köken olarak coğrafi ve mezhepsel işaretleme yapılması iki türlü yorumlanabilmektedir. Birincisi yönetmenin bütün bir kültüre namus cinayetini mal etmek istemediğine ve kültürlerin çeşitliliğine duyduğu saygıya ilişkin olabilir. İkincisi tam tersi, yönetmenin böyle bir işaretlemeyi bir kültürün kendi içindeki alt kültürel çeşitliği arasında dezente bir tutum olarak da değerlendirilebilir. Bkz. (Hake & Mennel, 2014, s. 3) Nitekim örneğin, *Tatort (Olay Yeri)* dizisinin 23 Aralık 2007 yılında yayınlanmış *Namusuma Layık Olmak* şeklinde Türkçe'ye çevirdiğimiz bölümündeki Alevi toplumunun ensestle damgalandığı ve istismar gören genç kızın Sünni bir erkeğe sığınması ve başörtüsü takmaya başlaması o dönemde büyük yankı uyandırmıştı. Dizinin bu bölümü belli bir topluluğu rencide ettiği, yanlış damgaladığı, mevcut hassas alt kültürel ayrıışmaları yeniden pekişirebileceği gerekçeleriyle başta Alevi toplumu olmak üzere DİTİB gibi kurumlarca eleştirilmişti. Bkz. Kısım 3.2.2.7 Aynı durum *Nur eine Frau* filmi için de gelişebilir ve alt kültür ya da üst kültür grubu üyeleri arasında rencide olma durumu ortaya çıkabilir. Bir sonraki kısımda odak grup katılımcılarının da belirttiği gibi “Almanların bu filmi izlemesinden utanırdım” ifadesinden *Nur eine Frau*'nun genelleyci ve indirgemeci temsil yapısı anlaşılmaktadır.

Nur eine Frau'da baba karakteri eksikliği söz konusudur. Aynur'un babası fiziksel olarak vardır, ancak pasif ve sessiz duruşuyla bir baba olarak ailesinden izole edilmiştir. Aynur'un eşi, yani Can'ın babası ise fiilen yoktur. Sadece filmin başında bir fotoğraf karesi şeklinde kısa süreli bulunmaktadır. Rohat figürünün diğer aile bireylerinden daha az müdahaleci ve sessiz tutumu, durumun içinden çıkılmaz hissiyatını, aslında baba figürünün otoritesini sorgulatmaktadır. Örneğin, aile bireyleri Aynur'un boşanmasına ve aileden ayrılmasına şiddetle karşı çıkarken ve bunun yıkıcı yolları üzerine tartışırken; babanın pencereden dışarıya bakış sahnesi, bir aydınlığa kavuşma ihtiyacı gibidir. Rohat'ın sessiz yaklaşımı değerlendirildiğinde, Akdeniz ve Doğu kültürüne özgü yüksek sesli karşı çıkışlara göre pasif, varlığı ve yokluğu değerlendirilemeyen bir duruş olarak nitelendirilebilir. Ancak ses tonlarında daha az iniş çıkışların gözlendiği kültürlerde söz konusu kısık ses tonuyla karşı çıkması pasif bir baba imajı oluşturmayabilir. Bu durum anlam belirsizliğine yol açsa da geleneksel baba rollerinin sertliğine yabancı olunmayan Türk kültüründe baba karakterindeki Rohat'ı filmdeki çatışmayı engelleyebilecek güçte görmek mümkün değildir. Bu bakış açısını filmin başındaki düğün salonundaki üstten çekim açısı ve baş boşluğu fazla bırakılmış görüntüler de desteklemektedir. Tam tersi düşünüldüğünde anne karakterinin daha fazla müdahaleci olması, kadınların güçlenmesi anlamında değil ataerkil kültürün sürdürülmesinde onu daha baskın kılmaktadır (Görsel 4.9). Filmlerdeki yorum çeşitliliği ilkesini de dikkate alarak baba karakterinin ataerkil düşüncelerini aktaran sözcü rolünde bir anne karakterini de düşünmek, anlamlar zinciri içinde bir halkadır. Burada kadınlara da özgülenebilen erkek bakışı⁸⁷ kavramını kadınların içselleştirdiği “erkek sesi” şeklinde uyarlamak uygun olacaktır. Yani kadınlar da erkek bakışına ve erkek sesine sahip olabilir. Ayrıca ataerkil kültürdeki kadınları madun kabul ettiğimizden hareketle “madun konuşabilir mi?” sorusuna⁸⁸ alternatif bir yanıt vermemiz mümkündür: Evet, madun konuşabilir, ancak bazen madunluğunu daha da pekiştirerek... Diğer bir deyişle, buradaki madun kadın erkek sesiyle konuşarak aslında kendini ve diğer kadınları daha da susturmaktadır. Dahası, filmde kendi kızının ebedi sessizliğinden birinci derecede sorumlular arasındadır.

Filmde Aynur'un ölümüne yol açtığı için en küçük erkek kardeş Nuri de üzerinde durulması gereken bir karakterdir. Filmin önemli bir oranında hiçbir suça bulaşmamış,

⁸⁷ Bkz. (Travers vd., 2021)

⁸⁸ Bkz. Gayatri Chakravorty Spivak'a (2016), (Nygreen vd., 2015, ss. 116–117)

profesyonel boksör olmayı hedefleyen, ablasını ve yeğenini seven bir temsile sahipken, filmin ilerleyen kısımlarında evin en küçüğü olmasının da etkisiyle ablasını öldürme görevi zihnine işlenen bir karakterdir. On sekiz yaşındaki Nuri, filmin ilerleyen dakikalarında Tarık evlendiği ve babaları Rohat sık sık İstanbul'a gittiği için evin erkeği rolünü üstlenmiştir. Filmde erkek kardeşlerinden Aram her ne kadar entegratif bir figür olsa da diğer kurtarmaya çalışan karakterler gibi zayıf bir konumda kalıp Aynur'u öldürülmekten koruyamamıştır. Onun entegratif ve aile içi şiddetten kız kardeşini korumaya yönelik davranışına aşağıdaki diyalog örnek gösterilebilir:

- Barıştırmalıyız. Karnındakinin bir p.ç olarak mı büyümesini istiyorsun?
- O p.ç kurusuna geri mi dönecek?
- O senin kuzenin, akrabaların hakkında konuşuyorsun.
- Umurumda değil, ona vurmasaymış.
- O, onun karısı, sevdiği için vurmuştur.⁸⁹
- (...) Dayak yemek istemiyor (...)

Nur eine Frau filminde çatışmaya yol açan en önemli antagonist olan Aynur'un eşini tek bir karede damat olarak görülür. Düğün sırasında belinde kırmızı kuşağı takılı Aynur'un yanında oldukça mimiksiz bir şekilde, arkalarındaki fonda kan hücreleri görseliyle oturmaktadır (Görsel 4.8). Aralarında mesafe vardır ve ikisi de ellerini dizlerinin üzerinde birleştirdikleri için kapalı ve ifadesiz bir beden duruşuna sahiptirler. Damat film boyunca görsel ve işitsel olarak temsil edilmez, sadece Aynur'a İstanbul'daki evlerinde şiddet uygulamış olması çatışmayı başlatan en önemli eylemdir. Ancak ailesi tarafından boşanmanın gerçekleşmesinin istenmediği bir damat, aynı zamanda Türkiye'de yaşayan yakın akrabalarıdır. Önceki dönem dezenteğrasyon ve kurbanlık sinemasındaki göç temalı filmlerde görülen baba figürünün otoriterliğinin vurgulanmasına rağmen *Nur eine Frau*'da babalık temsili çifte eksikliği gözlenmektedir, yani Can'ın babası ve Aynur'un babası Rohat. Örneğin, Daniela Berghahn Sülbiye Günar'ın *Karamuk* (2002), Ayşe Polat'ın *Yurtdışı Turnesi* (1999) başlıklı filmleri geleneksel olmayan, idealize edilmiş Türk babalarını betimlemektedir. Ancak Züli Aladağ'ın *Wut* (2006) filmi Hark Bohm'un *Yasemin* (1988) ile karşılaştırılarak otoriter Türk babanın klişe imajını yeniden onaylamaktadır (2009). *Nur*

⁸⁹Buradaki, "O, onun karısı, sevdiği için vurmuştur" sözü Yeşilçam sinemasında da oldukça aşındır. Meral Serarşlan aşk ve sevgi gösterisi olarak tokatlamayı şiddetli sevmek betimlemesiyle diğer bir ifadeyle, "dövere sevmek" tarifıyla eleştirmektedir. *Sultan* filmindeki şiddet sahnelerinin ise bu bağlamda pek çok filmde kadını öldürmeyle, tecavüz sonrası âşık etmeyle gibi şiddet eylemleriyle yer aldığını dile getirmektedir (Serarşlan, 2021). Bu eğilimler ataeril toplumlarda "Kocamdır, sever de döver del" yaygınlaştırılmış ve içselleşmiş zihniyetinin yansımalarıdır.

eine Frau'da her ne kadar gürültülü, şiddete başvuran otoriter bir baba olmasa da sessiz duruşu ile ataerkil kültürün otoritesini kabul eden bir baba figürü vardır. Ayrıca Aynur'un iş birliği içinde bulunan kız kardeşi ile birlikte erkek kardeşlerinin de pasif-otoriter babanın temsilcisi olduğu izlenimine ulaşılmaktadır. Baba karakterinin olanların önüne geçememiş tasviri filmin *mimetik* temsil boyutuna ilişkin bir belgeselde (Bkz. Monheim, 2005) babanın, ailenin diğer karakterlerine göre kızının ölümü ve ailesinin parçalanışına dair yoğun üzüntüsüne başvurmamızı sağlamaktadır.

Nur eine Frau filminde Aynur gibi neredeyse tamamı Berlin'de doğan sekiz kardeşi arasından namus cinayeti bakımından filmde öne çıkanlar arasında Şirin, Sinan ve Tarık karakterleri evde Aynur'dan ve bebeği Can'dan rahatsızlıklarını en çok belli eden karakterlerdir. Gündüz ve gece kızların odasında kız kardeşi ve bebeğinin varlığından rahatsız olan Şirin karakterine ilaveten Tarık'ın Aynur'a penceresi olmadığı izlenimi uyandıran temizlik odasında kalmasını yüzünde alaycı bir ifadeyle tavsiye etmesi ataerkil güç üstünlüğünü resimlemektedir. Burada erkek kardeşi Sinan'ın cinsel taciz girişimi Aynur'un ailesini çok sevmesine rağmen evden ayrılması için gerekçelerini sağlamlaştırır. Aynur'un anne ve babasına bildirdiği istismar gibi çatışmalar ve şiddet eylemleri anne tarafından kızının aleyhine yorumlanarak krize giden yolda bir adım daha atılır. Burada Aynur'un ailesini çoğunluk toplum olarak düşünürsek, Aynur ve Aram kadın hak ve eşitliğini savunan azınlık bireylerdir. Nitekim Aynur öldürülerek ailesinin kültürel yıkıcılığına maruz kalacaktır.

Aynur, bebeğiyle sağlıklı ve huzurlu bir şekilde yaşamayı amaçlayarak ataerkil baskıdan, istismardan ve yoksulluğun getirdiği sağlıksız bir evden kaçtığında çözüm için ilk adımı atar. Sığındığı gençlik dairesinde Beck isimli görevlinin kurtarıcı rolünde kendisine yardım etme çabası, anlayışlı kişiliği, aydınlık ve ferah bir ofis ortamında resmedilmiştir.⁹⁰ Dolayısıyla mekân temsili Aynur'un eğitim alması, çalışarak ayakları üzerinde durması ve çocuğuna sağlıklı bir ortam sunması ile entegratif düzeye yükselmektedir. Bu tarz göstergeler aynı zamanda gerçek bir özgürleşmedir. Ancak Aynur'un başını açma sahnesini Abadan-Unat'ın (2017, s. 181) sözde özgürleşme perspektifi içinde değerlendirmek mümkündür (4.10). Batılı hızlı bir disko pop müziği ile

⁹⁰Odak grup görüşmeleri kısmında görüleceği gibi katılımcılar kendi deneyimlerinden yola çıktıklarında, gençlik dairesi, kadın sığınma evleri gibi yerlerde çalışanların çoğu zaman sert davrandıklarını, dolayısıyla Beck karakterini gerçekçi bulmadıklarını burada belirtmek isabetlidir.

başörtüsünü açma sahnesi; kamera üstten bakış açısıyla, tavanın ışığından itibaren pan yaparak lavabo aynasına yansıyan görüntüyle ve yavaşlatılmış çekimle bir hayale ulaşmayı tasvir etmektedir. Bulanık çekimin netleştiği, üst ve aynada yansıma sırt görüntüsü ve filmin diğer pek çok sahnesine göre aydınlık olan bu çekim ve Aynur'un aynadaki yeni halini seyretmesi özgürleşme ve tören atmosferi kazandırmaktadır. Başörtüsü takıp takmamak, sosyolojik ve kültürel çalışmalara referansta bulunulduğunda kadınlar açısından entegrasyon göstergeleri ve kültürel yeterlik süreciyle ilişkili bir durum değildir. Daha çok asimilasyon kavramı ile ilişkilendirilmesine rağmen popüler söylemlerde bir entegre olamama durumu ile bağlantılandırılmaktadır. Ancak, yeri gelmişken, bir takım bilimsel çalışmalar başörtüsü takan kadınların Almanya'da eğitim ve iş piyasalarında bir takım zorluklar ve ayrımcılıklar yaşayabildiklerini ortaya koymaktadır.⁹¹ Bu tarz zorluklar bazı otoritelerin başörtüsünü çıkartarak öteki kimliğinden çıkmasıyla bir tür asimilasyoncu tavrına örnektir. Diğer bir ifadeyle dini ibadetler, inanç ve uygulamalar yasalar tarafından serbest bırakılsa bile, günlük hayatta bazı kişilerce kendine benzetme çabası ve standartlaşma isteği ile asimile tavrı ve tutumuna yaklaştırmaktadır.

Nur eine Frau filminde aile üyeleri dışında Senna, Evin, Dilber karakterleri, Aynur'un aile üyelerinden farklı olan Müslüman ve modern kadınlar imajıyla, elektrik ustası Bekir karakteri de hoşgörülü bir Müslüman olarak resmedilmiştir. Ancak bu karakterler, özellikle Evin ve Dilber karakterleri filme sonradan eklenerek izleyiciyle geç tanıştırılmıştır, film uzunca bir süre ataerkil kişilerin egemenliği altında kalmıştır ve kültürel heterojenlik ve ilk izlenime dair bu durum izleyicinin algısını etkileme gücüne sahiptir. Alman karakterler içinde Bayan Beck ve Tim beyaz kurtarıcı rollerdeki kişiler olarak temsil edilmektedir. Bu karakterlerin, protagonist ve antagonist kişilikler arasında arabulucu, müzakereci konumda temsilleri bulunmaktadır. Ancak hem beyaz kurtarıcı rolündekiler hem de göç kökenli kurtarıcı karakterler Aynur'u kurtarabilecek güçte yansımamaktadırlar. Bu aşamada genellikle Hollywood sinemasında genellikle başına

⁹¹Örneğin, İpek Pamuk yaptığı çalışmada öteki olma durumuna başörtüsü örtme, namaz kılma, domuz eti yememe gibi davranış ve tercihleri göstermektedir (Pamuk İpek, 2019, s. 311). Benzer şekilde, bir *Institute of Labor Economics*, IZA (Weichselbaumer, 2019) çalışması, başörtüsü takan göç kökenli kadınlara karşı ayrımcılığı analiz etmekte ve bu kadınların Alman işgücü piyasasında etnik köken ve din ile ilgili damgalamalara dayalı çoklu ayrımcılığa maruz kaldıklarını göstermektedir. "Bulgular, Almanya'da bir iş başvurusunda bulunurken, Türk göçmen kökenli kadınların mülakata davet edilmelerinin daha az olası olduğunu ve başvuranın başörtüsü takması durumunda ayrımcılık düzeyinin önemli ölçüde arttığını göstermektedir (s.1)."

kötü olaylar gelen beyaz olmayan azınlık ya da yabancıları kurtarma üzerine kurulu olan beyaz kurtarıcı kompleksi kavramı ile filmi ilişkilendirmek mümkündür. Kysa Nygreen ve arkadaşlarına göre, beyaz kurtarıcı trobu, renkli insanların hikâyelerini susturarak ve bu topluluklarla konuşma ihtiyacı bile duymayarak beyaz kurtarıcıların iyi niyetinin çözüm sunulan alıcıları olarak konumlandırmaktadır. Ancak beyaz kurtarıcılık bir yandan üstünlüğünü koruyup somutlaştırır ve diğer yandan beyaz olmayanları ezilmiş ve güçsüz resmeder, dolayısıyla sahte bir cömertlik biçimidir (2015, ss. 116–117). Meseleyi Hollywood’dan Alman sinemasına taşıdığımızda Deniz Göktürk’e başvurabiliriz. “Ulusaltı Merhamet Kültürü mü yoksa Ulusötesi Rol Yapma mı?” başlıklı çalışmasına göre Almanya’daki yoksul Türk kadınlarının esaret, baskı, bağımlılık ve hatta fuhuştan kurtarılması ile ilgili hikâyeler Alman halkının üstünlüğü hissinden kaynaklanan popüler bir fantezidir. Şiddet içeren anlatılar genellikle Türk kadınlarının Alman erkekleri tarafından kurtuluşu üzerine kurularak diğer kültürün kurbanları için merhamet, öncelikle kendini onaylamak için kullanılmaktadır (2000a, s. 336).

Filmde müzakereye destek olan rollerde Aynur’un erkek kardeşi Aram, elektrik ustası Bekir ve Alman sevgilisi Tim dışındaki erkek karakterler saldırgan ve cinsiyetçi bir tasvire sahiptir. Babası Rohat tam anlamıyla saldırgan temsil edilmiş olmasa da yine de filmin anlam belirsizliklerinden biri, pasif mi yoksa aktif bir saldırganlık ve cinsiyetçi yaklaşımlara sahip olup olmama noktasında kendisini göstermektedir. En küçük kardeş Nuri karakteri ise filmin doruk noktasına yaklaşmaya kadar en azından ilişkisel düzeyde Aynur’un ve yeğeni Can’ın yanında bir karakterdir.

Buraya kadar *Nur eine Frau* filminde kadın karakteri ataerkil kültürün savunuculuğu açısından aile içindekiler ve aile dışındakiler şeklinde genel anlamda ikiye ayrılmaktadır. Aynur’un annesi ve kız kardeşi Şirin, erkek kardeşlerle birlikte Aynur’un şiddete maruz kalsa bile eşinin yanına dönmesi gerektiğini düşünürken, Alman Sosyal Hizmetler Görevlisi Beck, kendisi gibi evden ayrılmış arkadaşı Senna, belli sahnelerde Evin ve Evin’in annesi Dilber karakterleri kurtarıcı ve çoğunluk topluma uyum sağlamış rollerde tasvir edilmiştir. Nitekim filmin sonunda Aynur için Evin, Dilber, Beck, Senna ve diğer arkadaşları tanıklık yaparak, ailenin Can’ın velayetini alması engellenir. İfade

verme anında kameraya bakarak oturmaları, izleyiciyi yargılamada bulunan yargıç öznesi haline getirmektedir.⁹²

Filmin görsel kültürel öğelerin analizi açısından en önemli noktalarını özetlemek gerekirse, ataerkil ve modern ayrımının belirgin yaşandığı mekânlar, baba figürünün eksikliği ya da yetersizliği, anne karakterinin ataerkil kültür savunuculuğu, erkek kardeşlerin saldırganlığı, ataerkilliğin kadınlar üzerinde baskı ve şiddet yaratan çatışma unsurlardır. Ayrıca kurtarıcı rollerdeki çeşitli kişilerin Aynur'un kurtuluşuna yeterli gelmeyişi, motosikletli Alman erkek arkadaş rolü, özgür bir hayat isteğine rağmen ailesinden kopmak istemeyen bir kadın, filmi tasvir eden toplumsal cinsiyete dayalı noktalardır ve daha önceki filmlere göre yeniden üretim içindedir.

4.1.3. Sosyal-Kültürel öğelerin analizi: Entegrasyon ve kültürel çeşitlilik kuramları açısından *Nur eine Frau* filmindeki temsiller

Nur eine Frau belgesel kurgu filmi⁹³ gerçek ve kurgunun bir arada olduğu bir film türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Belgesel öğeler, örneğin, oyuncuların "gerçek" kişilerle benzerliği, çekim yerleri babında orijinal yerler ve belgelerin kullanımı, gerçek fotoğraflar, özel videolar, haberlerden orijinal TV görüntüleridir. Kurgusal uzun metrajlı film öğeleri, inşa edilen diyaloglar ve arka plan müziğinin ya da diegetik ses kullanımı gibi unsurlardır (Görsel 4.3).

Toplumsal olan konuların görsel yönden inşası bakımından film semiyotik göstergelerle incelendiğinde filmde ele alınan toplumsal meseleler; namus cinayetleri, ataerkil kültür altında ezilen ve şiddete uğrayan kadın, batılı yaşam tarzını kınama, ibadethanede erkeklere şiddetin öğretilmesi gibi sorunlar karşımıza çıkmaktadır. Yönetmenin yukarıdaki sorunlara ilişkin mimetik bir temsilde bulunduğu "*Bu film, araştırılmış kaynaklara dayanmaktadır. Bununla birlikte, oyun sahneleri, gerçekte ne olduğunun yalnızca bir tahmini olabilir*" şeklinde filmin sonundaki beyanıyla anlaşılmaktadır. Nitekim filmde, 2005 yılında yaşanan cinayet olayının ve öncesinde bazı görüntülerin mimetik etkisi söz konusudur. Hatun (Aynur) Sürücü'nün gerçek ev

⁹²*Nur eine Frau* 2021 yılı yazında Alman kamu kanallarından birindeki Mediatek'te izlenildiğinde filmin dili sadece Almanca'dır. Filmin Türkçe konuşulan çok az kısmının ise Almanca'ya çevrilmediği gözlenmiştir. Filmdeki Türkçe sahnelerin Almanca altyazılı olarak yayınlanmamış olması, Almanya'da toplumun çoğunluğunun Almanca konuşuyor olması nedeniyle ideolojik olarak sorgulanmalıdır. Bu durum, bir dili görmezden gelmenin kültürel yeterlilik teorisi anlamında kültürel körlükle eş tutulmasına yol açmaktadır.

⁹³Bir diğer ifadeyle belgesel sinema filmi.

videoları ile drama kesintiye uğratarak duraklama anlarında gerçeklik yansıtılmakta ve olay örgüsünün gerçeklere dayandığı hatırlatılmaktadır. Mimetik temsil için diğer bir gösterge Alman Federal Kriminal Polis Bürosunun (*BKA*) namus cinayetlerine sebep olabilecek altı örneği filmin başından sonuna kadar belli aralıklarla ekran yazısı şeklinde görülmektedir. Söz konusu davranış örnekleri olay örgüsü içinde bir referans kaynağı olarak “namus cinayeti sürecine giden krizdeki çatışmaların” dayanağını oluşturmaktadır. Filmde, *BKA*'nın namus cinayetine yol açabilecek bir kadının olası ahlaki suiistimal örneklerini sıralamasına göre bir olay örgüsü geliştirilmiştir (Bkz. Bundeskriminalamt & Pressestelle, 2006, s. 5):

1. Evlilik öncesi bekâret kaybı (düğün gecesinde tespit edilir)
2. Evlilik dışı veya ebeveynlerinin hoş görmediği bir ilişkiye girme (sadece şüphe yeterli olabilir)
3. Kocasından ayrılmak isteme, gerekirse ortak çocuklarını da yanında götürme (Tasarlanmış).
4. Erkeğin koruyucu ve sağlayıcı rolünü sarsma (Kadın işe gidip para kazanıyor, erkek işsiz ve evde)⁹⁴
5. Aile tarafından seçilen kocanın reddedilmesi (zorla evlilik)
6. Geleneklerden uzaklaşma

Ancak *BKA*'nın bu altı aşamasına iki çalışma karşıt kanıt geliştirmeyi sağlamaktadır. Leonard, uluslararası çapta namus suçlarının tespiti, risk değerlendirmesi ve tahmininin iyileştirilmesi üzerine çalışmasında Janssen ve Bates'e atıfta bulunarak bir takım tavsiyelerde bulunmaktadır. Namusa dayalı şiddetin (NDS) belirli bir kültüre, etnik kökene veya dine özgü olmadığını kabul edilmesi gerekmektedir. Giderek artan sayıda çalışma, Avrupalıları ve diğer Batılıları hem kurban hem de fail olarak tanımlamıştır (2020, s. 96). Ayrıca Phyllis Levin, ‘Namus cinayetleri: kültürel, dini, etik ve politik yönler’ başlıklı doktora çalışmasında yaptığı görüşmelerin değerlendirilmesi ile Almanya'daki namus cinayetlerinin mutlaka ailelerin kolektif eylemlerine dayandırılmayacağını, genellikle bireysel çıkarlarla ve geleneklerle ilişkili olduğunu göstermiştir. Namus cinayetlerinin dine dayanmadığı ortaya çıkmıştır (2017, s. 192). Leonard diğer bir tavsiyesinde, Steinke ve arkadaşlarına referansta bulunarak göç yasakları veya iltica kısıtlamaları, aşırı politikalar ve benzer politikaların uygulanması yoluyla belirli azınlık topluluklarının suçlu sayılmasının, NDS’i engellemediğini ve aslında onu daha da kötüleştirebileceğini öne sürmektedir (2020, s. 96). Nitekim

⁹⁴Aynur bunu yine ailenin iradesine aykırı olarak kendi evine taşındıktan sonra elektrik teknisyeni çıraklığı yaparak başarmıştır.

alanyazındaki çeşitli araştırmalar Batılı ülkelerde, İslam dininin şiddet, terör ve kadınların ezilmesini çağrıştırdığı yönünde bir algı olduğunu (Keskin, 2011; Pollack vd., 2016; Weichselbaumer, 2019) ve ayrıca bazı çalışmalar da bu algının oluşmasında medyanın rolünü ortaya çıkarmaktadır (Ünver O. Can, 2015, ss. 104–105).

Nur eine Frau filminde belli sahnelerin dondurularak fotoğraf izlenimi oluşturulması, o anın polis kayıtlarına geçecek kanıt niteliği taşımasını ve önemli bir zaman haline gelmesini sağlamaktadır. Sosyal drama, metin eklemeleri ve fotoğraf gibi grafik öğelerle tekrar tekrar geliştirilerek filme bir ritim kazandırılmaktadır ve böylelikle nesnelleşme de gerçekleşmektedir. Bu tür "gerçeğe dayalı fotoğrafların" gösterilmesi kurgusal bir filmde oldukça sıra dışıdır ve yarı belgesel bir etkiye sahiptir. Benzer fotoğraf gösterimi göç temalı bir film olan *Şirin'in Düğünü* (1975) yapımında karşımıza çıkmaktadır. *Nur eine Frau*'da şehrin üstünde dronla çekilmiş görüntüler, güncel suç üzerine bazı Alman belgesel filmlerinde ve kurgusal yapımlarında⁹⁵ görüldüğü üzere gerçekçilik hissini güçlendirmektedir. Aynı zamanda kuş bakışı perspektifle seyirciyi olayları üstten izleyen bir pozisyona yükseltmektedir. Dahası hayatın devam ettiği şehirde, "Neler oluyor?" merak hissini uyandırarak ve seneler ve mevsimler gibi zaman dilimleri arasında geçiş kurmada böylesi geniş ölçekli çekimlerden yararlanılmıştır. Ayrıca gerçek mekânlarda çekim yaparak belgesel düzeye yaklaşılana *Nur eine Frau* filminde gerçeğe özel bir referans verilerek izleyiciye bir aşinalık sağlamıştır. Burada cinayetin asıl yeri, Berlin'deki Kreuzberg bölgesinin tercih edilmiş olması ve gerçek televizyon görüntülerine yer verilmesi ile bilme duygusu sağlanmaktadır.

Nur eine Frau filminde önem taşıyan kültürel öğelerden biri olan başörtüsü temsiline ilişkin, başı açmanın özgürleşme sağladığına yönelik göstergeleri, fonda batılı hızlı bir disko pop müziği ile birlikte başörtüsünü açma sahnesi yavaşlatılmış çekimle bir hayale ulaşma, özgürleşme atmosferinden anlaşılmaktadır (Görsel 4.10). Söz konusu sahnede, baş açmayı entegre olmak şeklinde yorumlamak yerine bu eylemin temsil şekli "asimilasyon" kavramına daha çok uymaktadır ve bir kültürel yıkıcılık temsili taşıdığı bazı araştırmalara başvuruda bulunarak gözlenmektedir. Örneğin, Abadan Unat'ın sözde özgürleşme derecelerinden biri olan dinsel faaliyetlerin azalması davranışı ile ilişkilendirmek mümkündür. Çünkü Castles'in ya da ona benzer çok taraflı entegrasyon

⁹⁵*The NSU-Complex (Der NSU-Komplex)* (2016) Dirk Laabs, Stefan Aust, *Dogs of Berlin* (2018) Christian Alvert

girişimini destekleyen kuramcılara göre başörtü takıp takmamak bir entegrasyon göstergesi değildir. Dolayısıyla film, bu sahnesinde mimetik bir entegrasyon temsilden uzaklaşarak, inşa edilmiş asimilasyona yaklaşan bir temsile sahiptir. Bir yan not olarak başörtü takan kadınların maruz kaldığı ayrımcılıktan bahsetmek isabetlidir. Çalışma Ekonomisi Enstitüsü'nün bir çalışması, başörtüsü takan göç kökenli kadınlara karşı ayrımcılığı analiz etmekte ve bu kadınların Alman işgücü piyasasında etnik köken ve din ile ilgili damgalamalara dayalı çoklu ayrımcılığa maruz kaldıklarını göstermektedir. “Bulgular, Almanya'da bir iş başvurusunda bulunurken, Türk göçmen kökenli kadınların mülakata davet edilmelerinin daha az olası olduğunu ve başvuranın başörtüsü takması durumunda ayrımcılık düzeyinin önemli ölçüde arttığını göstermektedir (Weichselbaumer, 2019, s. 1).” Dolayısıyla meselenin sosyo-ekonomik boyutu ve ırkçılık potansiyeli ile iş piyasalarına erişim hakkından yoksun bırakmak kültürel yetersizlik aşamasıyla ilişkilendirilebilir.

Nur eine Frau filminin sonunda yönetmenin yansıtma/mimetik temsil boyutuna ilaveten “*Bununla birlikte, oyun sahneleri, gerçekte ne olduğunun yalnızca bir tahmini olabilir.*” beyanı tahmin sürecinin yansımalarını inşa edilen bir sürece dönüştürmektedir. Mimetik temsilde toplum filmde yansıma bulurken, inşa edilen temsil sürecinde film toplumu inşa etmektedir. Böylece belli sahnelerde kullanılan, müzik, derinlik, oyuncuların rollerini icra etmeleri, diyaloglar, monologlar, mekân, ışık gibi mizansen ve sinematografik öğelerle; filmde belli toplumsal sorunlar temsille birlikte inşa edilmektedir. Nitekim (Elsaesser & Hagener, 2010) uzunca bir süre formalist ve realist teorilerinin kökten bir ayrımı olduğuna inanılsa da gerçekçiler için olduğu kadar inşacılar için de algı görsel boyutla sınırlıdır, duyu ve veri işleme son derece rasyoneldir, birincil amaç algılanan şeyle bilinçli olarak çalışmaktır (2010, s. 16). *Nur eine Frau* filminde de algılanan bir olgu üzerine bilinçli olarak çalışma ve veri işlemenin rasyonel düşünülmesi yönetmen beyanından ve filmin genel yapısından anlaşılmaktadır.

Filmleri izleyen kitlenin binler hatta milyonlarca farklı bireylerden oluşabilmesine ve anlam zincirinin belirsizliklerine dikkat edildiğinde filmlerdeki belirsizlik oluşturabilecek analizlere dikkat etmekte fayda bulunmaktadır. Bu filmin geneli bir kadının sosyo-kültürel, ekonomik açıdan ayakları üstünde durma mücadelesi, yani

entegrasyon göstergeleri açısından bazı izleyiciler tarafından olumlu algılanabilir.⁹⁶ Ancak, namus/gelenek adına kızlarını öldüren aile üyelerinin bütün bir kültürü temsil etmesi, diğer izleyiciler tarafından olumsuz algılanabilecek "eksik" ve "yanlış" bir tasvirdir.⁹⁷

Başkahraman Aynur karakteri eğitim, öğretim ve istihdam göstergeleri ve sosyal entegrasyon göstergeleri bakımından entegre olmayı başarma yolunda ilerleyen bir

⁹⁶Yönetmen Sherry Hormann ve yapımcı Sandra Maischberger ile yapılan röportajlara perspektifi, niyeti ve yaklaşımı açısından bakılmalıdır, Son dönemlerdeki filmlerinde eskilerden farklı olarak politik bir amaç güderek filmleriyle toplumda bir değişime hizmet etmeyi amaçladığını dile getirmektedir. Bkz. (<https://www.youtube.com/channel/UCLjmkYOdNj0qLvPXCz-DDMw>.) Bkz. (Hildebreand, 2020) Ayrıca Hormann'ın 2009 biyografik filmi *Wüstenblume (Çöl Çiçeği)* akla gelmektedir. *Wüstenblume*'de Somali'de zorla evlendirilmek istenen bu nedenle Londra'ya kaçıp modellik yapmaya başlayan Waris Dirie'nin yaşadıkları anlatılmaktadır. Bu filmin fragmanında kadın kahramanın kamusal bir alanda burnunu kurcalaması örneği arkaik bir resimlemedir ve uzaktan bir okumayla sömürge sonrası tehlikeye işaret etmektedir. Filmin yapımcısı, siyasi gazeteci ve ünlü sunucu olarak tanımlanan Sandra Maischberger kendi rolünü eşit işe eşit ücret gibi meselelerde kadın hakları savunucusu olarak gördüğünü belirterek filmin başlığındaki gibi meselenin evrensel boyutuyla yaklaştığını açıklamaktadır. Filmin Almanya'daki aşırı milliyetçi parti AfD meselesi olduğu yönünde eleştirilere, kadınların kendi kaderlerini tayin etmenin filmin asıl noktası olduğunu ve onlara filmi bırakmanın; yanlış kişilere teslim etmek olabileceğini açıklamaktadır. Bir yandan da "İslam kötüdür" gibi bir savaş çılgınlığına diğer bir ifadeyle filmin basit ve yanlış bakış açısıyla engel olunamayacağını ifade etmektedir. Bkz. (*Moderatorin im RNZ-Interview: Das sagt Sandra Maischberger über den Film "Nur eine Frau"* -, 2019) *Nur eine Frau* online platform olan Amazon.de video akış programında Almanya'da 2021 yılında favori filmler arasında yer alıyordu. İzleyici talebinin yüksek oluşu dikkat edilmesi gereken bir etkidir. Bu durum Keskin'in 2011 yılında ekonomi-politik yönden meseleye bakmamızı sağladığı, "imaj ve rating için zorla evlilik, aile içi şiddet ya da namus cinayetleri üzerine haber mi yapıyor" (s. 159) sorusunu 2021 yılında hatırlatır. Ayrıca Maischberger sunucusu olduğu kamu kanalı ARD'de yayınlanan tartışma programında siyahilerin özne olduğu bir sorunda onları temsil etmeyerek, kültürel çeşitlilik eksikliği nedeniyle eleştirilmiştir. Kamuoyundan yoğun tepki gelmesine rağmen tutumunu değiştirmemiştir. Konunun arka planı hakkında biraz daha detay vermek gerekirse, 2020 yılında Afro-Amerikalı George Floyd'un öldürülmesi üzerine dünya çapında protestolar düzenlenmesi ve pek çok ülkede medyanın konuyla ilgilenmesi gibi Maischberger'in de programında gündemine almasıyla başlamıştır. Ancak konunun öznelere olmaksızın altı beyaz tarafından meselenin tartışılacak olması sosyal medyada ve çeşitli gazetelerde kurumsal ırkçılıkla ilişkilendirilmiştir. Daha fazla bilgi için Bkz. (Tedeskino, 2020) Film yapım ekibine ilişkin bu tarz bilgiler onların perspektiflerini anlamayı kolaylaştırmaktadır.

⁹⁷Burada meselenin başka ülkelerde de geçerliliğine dikkat çekmek için Louise Lund Liebmann'nın, (2020) Danimarka için çalışması örnek verilebilir. Liebmann'a göre şiddete maruz kalan ve ailelerinden kaçan göçmen kadınlar için ayırım gözetmeksizin farklı bir şiddet kategorisi oluşturmak, "namus temelli" kamusal söylemlerde tekrarlanan bir anlatım biçimidir. Ancak kadınların öykülerindeki ıstırapların çeşitliliğine rağmen, toplumun alımlamasında öncelikle kültürel unsurlar hâkimdir. Böylesi bir dinamik namus kültürü ile göçmenleri ıstıraplarından dolayı suçlarken Danimarka toplumunu herhangi bir hesap verebilirlikten kurtardığı için sorunludur. Bu tip bir formül hikâyesi etnik azınlıklar ile çoğunluklar arasındaki eşitliksiz güç ilişkilerini sürdürmekle birlikte, kadınların çektiği acıların "öteki" yönleri bu şekilde aşılmalıdır (2020, ss. 51–52). Diğer ülkelerdeki benzer örneklerle birlikte (Leonard, 2020; Sanberg & Janssen, 2018; Yeşilada, 2008) ve Danimarka'dan yola çıkarak tek boyutlu öteki kültür temsillerinin sadece Almanya'da değil özellikle Batılı ülkeler çoğunluğu oluşturmakla birlikte başka ülkelerde sinemada ve edebiyat, kamusal söylemin diğer alanlarında da yer bulabildiği görülmektedir. Bu çalışmalar azınlıkların yaşadığı sorunların sorumluluğunu çoğunluk toplumuna da atfetmekte ve çoğunluk toplumunun hesap verebilir olmamasını eleştirmektedir. Böyle bir yaklaşım entegrasyon kavramının karşılıklı, ortak bir süreç olduğunu tekrar akla getirmektedir.

karakter olarak yansıtılmaktadır. Filmin çatışması Aynur'un aile içi şiddetten kaçarak daha sağlıklı ve rahat koşullarda bir konutta yaşaması ve çalışarak çocuğunun bakımını sağlayabilmesi amacı üzerine kuruludur. Ancak ailesi kültürel kodlar nedeniyle bir kadının entegrasyonunun önündeki en büyük engel olarak temsil edilmektedir. Nitekim Aynur namus cinayetine kurban giderek hayatını kaybetmesiyle yasal entegrasyon göstergelerinden suç mağduru konumuna düşerek zaten kendisiyle ilgili bütün entegrasyon süreçleri noktalanmıştır.

Filmin başrol oyuncusunun filmin başında lise sekizinci sınıftan sonra okuldan alınması eğitim programlarına erişme ve bunları tamamlama istatistikleri alt göstergesine göre olumsuz bir göstergedir. Ailesinden kaçtıktan sonra mesleki eğitimini tamamlaması ve bir süper markette çalışması ve elektrik eğitimi aldıktan sonra arkadaşının ona bir iş ayarlaması, “başarıyla yeniden kalifiye olan ve asıl mesleğini uygulayabilenlerin istatistikleri” alt göstergesine uygun düşmektedir. Filmin senaryosu içinde namus cinayetlerinden biri kabul edilen kadının çalışması, dezenteegrasyona yol açan kültürel bir durum olarak belirtilirken, ailesinden kaçtıktan sonra bu kategorideki alt göstergeler filmde karşımıza çıkmaktadır.

Nur eine Frau'da oryantalist ve oksidentalit birbirine ters öğeler filmin çatışmalarını oluşturan kültürel zıtlıkları temsil ederek yer almaktadır. Söz konusu zıtlıklar bir engel şeklinde filmin genelinde doğrudan ve açık açık sunulmaktadır. Bunlar genelde toplumsal cinsiyete dair modernlik ve geleneksellik dikotomisinden doğmaktadır. Aynur evden kaçıp ‘Genç Anneler’ için tahsis edilmiş konutuna modern bir Müslüman kadın olan Senna ile taşındıktan sonra hayatında ilk defa dans etmiştir, filmde ilk kez bu kadar neşeli görülür. Ancak bir yandan da utanç yaşamaktadır çünkü içinde büyüdüğü kültürün etkisinden çıkmak zordur. Ya da Aynur'un düğününde sadece erkeklerin dans etmesi de kadınların dans etmeyişi diyalektiğini temsil ederek dans etme eylemini cinsiyetçi bir kategoriye sokmaktadır.

Cinsiyetçi bakış açısıyla erkek olmak, kadın olmak dikotomisinde, kadın; kardeş, kız çocuğu, eş ya da anne rollerinde, erkek ne yaparsa yapsın, boyun eğmelidir anlayışı, bir anlamda efendi-köle diyalektiğine benzerlik göstermektedir. Bunun içerisinde bakire olmak-bakire olmamak, çalışmak-evde oturmak, mutfak-salon diyalektiklerine rastlanılmaktadır. Bu noktada Türkiye üretimi göç temalı bir film olan *Saklı Yüzler* üzerine bir çalışmaya referans vermekte fayda vardır. Karadaş, *Saklı Yüzler*'in anlatısında kadının kirlenen namusunun temizlenmesi için gelenekler çatısı altında efendi-köle

karşıtlığını ele almaktadır (2018). Entegrasyon ve dezintegrasyon kavramları ile efendilik ve kölelik diyalektiği arasında bir ilişki kurduğumuzda Aynur kendi hayatının ataerkil aile yapısının köleliğinden kurtulup efendisi olabilmek için Hegel'in (2004) söz konusu yaklaşımına göre bir savaş içine girer. Ancak burada bağımsız bir bilinç olarak var olabilmesi için efendinin köleyi öldürmemesi gerekliliği Aynur'un erkek kardeşi tarafından ihlal edildiği için Hegel yaklaşımına göre, hem Aynur'un hem erkek kardeşinin dezintegrasyonuna yol açmıştır. Ayrıca annesiz kalan Can, tanık koruma programına alınan anne kız (Dilber ve Evin) ve Sürücü ailesinin pek çok bireyi için de bir dezintegrasyon süreci gelişmiştir.

Nur eine Frau'da modernlik ve geleneksellik çatışması içerisinde ise başörtüsü takmak-başörtüsü takmamak, Alman kadın (namussuzluk)-Türk kadın olmak (namusluluk), Alman sevgili-Türk koca, Alman kurtarıcılar-Türk baskı uygulayıcılar gibi oksidentalist ve oryantalist diyalektik bakış açıları bulunmaktadır. Örneğin; erkek kardeşlerin babaları Rohat'a baskı yapması "Etrafta bir Alman gibi dolaşılıyor. Fahişe gibi..." cinsiyetçi oksidentalist bir tutumu sergilemektedir. Söz konusu Alman kadınlara karşı oksidentalist tutum Yeşilçam filmlerindeki göç temalı filmlerden örneğin, *Acı Zafer* (1971), *Kara Toprak* (1973) ve *Oğlum Osman* (1973) filmlerinde karşımıza çıkmaktadır.

Nur eine Frau filminde din kavramına özellikle Aynur'un anlatıcı rolüyle her ne kadar heterojen yaklaşılmaya çalışılmış olsa da belli sahnelerde homojen ve genelleyici bir kültür izi bırakabilecek özcü bir ana akım temsil söz konusudur. Örneğin, ibadethane sahnelerinde diegetik olmayan ve gerilim, tehlike hissi kazandıran ses kullanımı ve öğretici rolündeki şiddet tavsiyeleri, genelleyici, tek boyutlu ve homojen önyargıları etkiler mi sorusu akla gelmektedir.^{98,99} Burada söz konusu önemli sahneler yönetmen film dışındaki beyanlarında ve anlatıcı Aynur'un belirttiği gibi "Bütün Müslümanlar ve erkekler aynı değildir" mesajıyla kültürel yeterliliğe yakın görünmektedir. Ancak filmin geneli estetik öğelerle değerlendirildiğinde kültürel yetersizlik ve körlük aşamalarına ilintisi tartışılmalıdır. Çünkü bir mesajın nasıl iletildiği, yani biçimi; neyi söylediğinden daha baskın bir fonksiyona sahiptir. Nitekim Duncan Robertson'un dikotominin en yaygın olarak "biçim" ve "içerik" arasındaki zararlı bir ayrıma dayanan biçim ve içerik dikotomisi teorisine başvurduğumuzda görürüz ki, içerik ne söylendiğine odaklanırken,

⁹⁸Bkz. (Keskin, 2011, s. 55), (Pollack vd., 2016, s. 18), (Weichselbaumer, 2019).

⁹⁹Bkz. (Yeşilada, 2008), (Ünver O. Can, 2015, ss. 104–105)

biçim ise nasıl söylendiğine odaklanmaktadır. Soyutlanabilir içerik olarak okuyucunun dolaysız bir açıklama ile anlayabileceği “yapı”nın yan anlam ve ayrıntı dokusu biçimin çıkarılabilir parçalarının toplamıdır, diğer bir ifadeyle bunlar alakasız ve fazlalık olarak işaretlenerek yapıdan çıkarılabilir. Buradaki dikotomi, parçaları soyutlamalarla ilişkilendirmeden neredeyse biçim ve içerikten bağımsız iki ilgi ve değer merkezi inşa etmekle ilgilidir:

Çok benzer bir bakış açısı, içeriği "düşünce" ile ve formu "duygu" ile ilişkilendirir: R. S. Crane, formu "duygu" veya "ton" olarak tanımlar. (...) Ransom, yapının "düzyazı mantığının" aksine, "heyecan verici" ayrıntı sağlamak için dokuya değer verir (Robertson, 1967, ss. 273–274).

Robertson’un biçim ve içerik arasındaki uçurumun artmasının tehlikeli olduğundan hareketle, Aynur’un anlatıcı olarak söylediği sözleri içeriktir, film boyunca kullanılan estetik öğeleri ise biçimdir. Dolayısıyla filmin izleyici üzerinde ürettiği duygu filmde yaşananları gerçek algılamasında, egemen okumaya yakın olmasında veya özdeşleşmesinde önem taşımaktadır.

Nur eine Frau, üçüncü bir müzakereci ve uzlaşmacı alana oturtulduğunda başrol kadın karakterin yetişkin bir birey olarak temsilinde ekonomik ve sosyal-kültürel özgürleşme çabası diğer kadınlara da örnek olması açısından film sanatının topluma faydalı olabilecek bir noktasındadır. Yapımın namus cinayeti gerçeğini bir toplumsal-kültürel problem olarak ortaya dökmesi de aynı şekilde izleyicilere sanatın gerçeği bilmenin hazzını sağlaması bağlamında yararlıdır. Ayrıca film çatışma noktalarına karşı geliştirilen müzakere ve uzlaşma alanlarından yoksun değildir. Ancak filmin dil sürümlerinin, gösterildiği platformların ve filmin ulaştığı izler kitlelerin özellikleri filmdeki göç kökenli bir kadının rol model oluşturup oluşturmaması için oldukça önem taşıyan detaylardır. Aynur’un belli anlatıcı cümleleri ve bazı karakterler geldikleri kültürün heterojenliğini bazen ifade etmektedir. Ancak çok daha güçlü ve vurgulayıcı bir film diliyle kültürün temsilinde üçüncü uzlaşma alanı oluşturmak gerekmektedir. Böylelikle toplumda karşılıklı çabalar gerektiren entegrasyon ile kültürel yetkinlik sürecine hizmet sağlanabilir.

Sonuç olarak, filmde entegrasyon-dezintegrasyon çatışmasında kültürel kodlara göre değerlendirilebilecek namus kavramı önemli bir değer temsilidir. Buradaki kötü karakterler doğuştan, psikolojik ya da kişilik problemleriyle ilişkilendirilecek şekilde değil, daha çok bağlı buldukları ataerkil-kültürden dolayı dezintegrasyon çatışmasına yol açmış şeklinde tasvir edilmişlerdir. Dolayısıyla asıl çatışma ve kriz kaynağı bir dış

çatışma türü olarak insana karşı kültür şeklinde (din, gelenek, görenekler) görülmektedir. Entegre olmaya çalışan protagonist kadının karşısında onun entegrasyonuna engel olmaya çalışan baskın antagonist ataerkil aile bireyleri; namus cinayetini gerçekleştirerek çok sayıda taraf için dezintegrasyona yol açmıştır. Protagonist yaşamını kaybederek, antagonistlerden biri hapse girerek, protagonistin beş yaşındaki oğlu öksüz kalarak, tanıklar koruma programına alınıp, bilmedikleri bir şehirde yeni bir kimlikle gizli bir yaşama geçmek zorunda kalarak, onlar için bir daha geri dönülemez, hayati bir dezintegrasyon gerçekleşmiştir.

4.1.4. *Nur eine Frau* filminde odak grup analizi: El âlem ne der? Temsilin gerçeğe yakınlığı ve küreselliği

Nur eine Frau filminin beş kadın katılımcı ile gerçekleştirilen odak grup görüşmesi ile yapılan analizinde entegrasyon ve kültürel çeşitlilik kuramı açısından bir takım bulgulara ulaşılmıştır. Bu bulgular ataerkillik, mahalle baskısı, bölgeler arası kadına şiddet konusunda farklılık, meselenin küresel olabileceği şeklinde katılımcılar arasında genel bir düşünce ile filmin ilişkilendirilmesi şeklinde özetlenmektedir. Filmin dramatik, güncel ve evrensel bir konu olması ve aynı zamanda katılımcıların kendi kökenleri ve cinsiyetleri ile kurdukları bağ ile filmi izlemenin katılımcıların algılarını etkilediği dikkat çekmektedir. Ayrıca filmin estetik dili ve anlatı yapısı, ayrıntılı analiz kısmındaki temsili şekillendiren öğeler; doğal izleyici üzerinde filmin duygusal etkisini ortaya koymaktadır. Katılımcıların karakterlere ya da yaşananlara yaptıkları eleştirilerde bir yandan birbirlerine katılırken ya da karşı çıkarken diğer yandan psikolojik katmanlarıyla birlikte özellikle başrol oyuncu Aynur için çoğunlukla duygudaşlık kurabilmeleri ve özdeşleşmeleri dikkat çekmektedir.

4.1.4.1. *Egemen okuma, özdeşleşme, temsilin gerçek algısı*

Nur eine Frau filminin gerçekliği temsil etmesi ya da inşa etme süreciyle ilgili olarak katılımcıların hemen hemen hepsi büyük oranda filmin gerçekleri yansıttığı görüşünü paylaşmıştır. Yani odak grup görüşmesinde çoğunlukla Hall'ün egemen okuması geçerli olmuştur. Film katılımcılar beğenmiştir, ancak çoğunluk topluma, yani Alman izleyicilere önerme konusunda utanacaklarını dile getirmiştir. Örneğin, LU:

Yani tavsiye ederim ama bir yandan da utanırım böyle bir durumun olmasından dolayı. Yani gerçekleri çok ortaya vuruyor. Yani Almanların bunu izleyip de, bilmiyorum utanırım yani. Gerçekten utanç verici bir durum.

SER, filmi çok üzücü bulduğu için başkalarına izlettirmek istememe ve yine utanma duygusunda olmuştur. SER, filmin hiç çekilmemiş olmasını dileyip, utanç kaynağından başka bir şey olmadığını ifade ederken “Tamam gerçeklerimizi inkâr edemeyiz ama sanki böyle çok mu göze göze sokulmuş?” cümlesi ile filme müzakereci bir kod açımı getirmiştir. Ancak katılımcının bu cümlesi grup içinde baskın bir düzeye ulaşmadan, tartışmanın genelinde kültürel özeleştirisi ile Hall’ün egemen okuması ağırlık kazanmıştır. KA bilinen, gerçekte yaşanan bir olay olduğu için gayet normal karşıladığını dile getirmiştir. Görüşmenin ilerleyen aşamalarında benzer bir soruya, filmin tekrar çekilmesinin gerçekleri unutmamak açısından sorun teşkil etmediğini belirtmiştir.¹⁰⁰

Katılımcıların geneli Almanya’daki Türkiye’den gelmiş topluma ilişkin haberlerde, medyada ya da çevrelerinde namus cinayeti olayına rastlamamalarına rağmen *Nur eine Frau*’nun gerçeği temsil ettiğini düşünmektedirler. Filmin duygusal yoğunluğu, seyirci üzerinde gerçeklik algısı inşa etmektedir, söz konusu yoğunluk bir yandan da izleyici grubun hem kadın hem göç kökenli bireyler olması ve filmin oluşturduğu trajik duygusal etki ile ilişkilendirilebilir.¹⁰¹ Katılımcılar, Türkiye’de daha fazla namus cinayeti olduğu ve cinayetleri ceza davalarında hafifletici nedenlerle en küçük kardeşe işletildiği düşüncesini paylaşmaktadır. Almanya’daki toplumsal cinsiyete ilişkin kendi kültürlerinin köken vatanla olan bağları konusunda zaman zaman karmaşa yaşadıkları dikkat çekmiştir. Bu da Türkiye’de süregelen kültürel yapı ile Almanya’daki göç kökenli bireylerin kültürel dünyasının birbirine hala bağlı olduğunu göstermektedir. Nitekim Türkiye’de belli bölgelerde ve küçük şehirlerde namus cinayetlerinin süregelme olduğunu düşünmektedirler. Konuyu Türk medyasından takip etmeleri ve ayrıca çeşitli *realite showlarda* gösterilen şiddet, cinayet olaylarını örnek vermeleri Almanya’daki göç kökenli bireylerin Türk medyası ile izleyici olarak ulusötesi ilişkilerini de göstermektedir. Bu durum, ulusötesi ve çok merkezli bir algı karmaşasına da yol açmaktadır. Katılımcılar her ne kadar Almanya’da namus cinayetini çevrelerinde ya da Alman medyasında duymadıklarını belirtmiş olsa da filmde gerçekliğin yansıdığını düşünmeleri çelişki

¹⁰⁰Katılımcının, genellikle filmin önemli bir meseleyi ele alması ve izleyiciye ders verebilecek tarafına odaklanması ile odak grup görüşmesi bittikten sonra film dilinin Almanca olması ve Almanca bilen seyirciye hitap etmesi dikkatini çekmiştir. Dolayısıyla filmin kimin için, kim tarafından üretildiği sorusu, yoğun duygusal etki altındaki katılımcıların aklına gelen bir boyut olmamıştır.

¹⁰¹Katılımcıların yoğun duygusal etki altında filmle ilgili görüş belirtmeleri ve gerçeklik hissi daha önce açıkladığımız biçim-içerik dikotomisi, kasıtlı temsil, geleneksel temsil kodları ile ilgilidir ve özdeşleşme teorisiyle de bağlantılıdır.

oluşturmaktadır. Nitekim katılımcıların kendi hayat hikâyeleri ve Almanya’da haberdar oldukları konuya ilişkin gerçekler de algılarını şekillendirmektedir. Namus cinayeti kadar ağır sonuç doğurmasa da genel anlamda namus kavramına ilişkin olumsuz deneyimleri¹⁰² filmle ilgili gerçeklik algılarına etki etmiştir. Katılımcılardan üçünün kendi evlenme ya da boşanma deneyimlerine ilişkin verdikleri örnekler burada dikkate alınabilir, SER:

Benim ailem de tutucu bir aile. Hep ilkleri bende yaşadılar. Tamam, ilk başta müdahale etmeye çalıştılar işte. ‘Orada yalnızsın, Türkiye’ye gel. En azından birlikte olalım.’ Ya da ilk ayrıldığımda abimin bana söylediği laf ‘sen bundan sonra eski eşinin soy ismini değil bizim soy ismimizi taşıyorsun. Buna göre davran!’ Yani şunu demedi bana, hala içimde ukdedir, ‘bir şeye ihtiyacın var mı? Yanında olmamızı ister misin?’ Sadece maddiyat üzerine konuşmuyorum, genel olarak. ‘Buraya gelmek ister misin? Konuşalım, şunu yapalım, bunu yapalım. En azından biraz kafan dağılsın’ demek yerine, ‘sen bundan sonra kocanın soy ismini taşımıyorsun, bizim soy ismimizi taşıyorsun’. Yani ayrılan bir kadın mutlaka namussuzluk yapar. Kimseyle birlikte olamaz, gezemez, tozamaz... Mesela ben ehliyet aldığımda benim büyük abim, ‘alamazsın o ehliyeti’ dedi. Dedim, ‘neden?’ ‘Çünkü sen bu ehliyeti alacaksın, arabaya bineceksin, gezeceksin, tozacaksın ve bizim adımızı çıkaracaksın.’

LU: Özgür oluyorsun.

SER: Ama benim diğer abilerimin eşleri ehliyet aldılar. Neden onlara müsaade var, bana yok? Çünkü onların başında bir erkek var, benim başımda yok.

KA: Senin başında daha çok erkek var işte... Evinde yok ama başında çok var.

SER: Öyle olunca, ‘gel buraya, burada yaşa’. Dedim, ‘dur, burada bir durmanız gerekiyor. Bu benim hayatım. Yanlışıyla doğrusuyla ne yaparsam yapayım cezasını da mükâfatını da ben çekeceğim. Biraz geri dur, mesafe koy’. Ben onlardan gelen ne manevi ne maddi hiçbir desteği kabul etmedim. Etmediğim için şu an, yani ondan sonra bana hükmedemediler. Eğer ben izin verseydim mutlaka hükmedeceklerdi. Böyle sonu cinayete bitmezdi ama aşağı yukarı, üç beş hemen hemen aynı şeyleri belki ben de yaşayacaktım.

Diğer bir katılımcı kendi boşanma deneyiminde annesinin onunla üç ay küs kaldığını örnek verirken; başka bir katılımcı Alman eşiyle seneler önce evleneceği zaman babasının kendisine koyduğu tepkiyi anlatmıştır. Babasının “gelinliğini kana bulayacağım, seni tabancayla vuracağım” gibi tehditlerde bulunduğunu ancak çevresindeki arkadaşlarının babasını yatıştırdığını ifade eder. KA, çevrenin yatıştırıcı rolünün, yani ara buluculuğunun önemine dikkat çekmiştir. Buradaki el âlemin baskıcı rolü, arabozucu, başka bir deyişle *dezentegratif*dir. Yatıştırıcı rolü ise ara bulucu, diğer bir deyişle entegratif bir tavidir.

Katılımcıların kendi hayatlarıyla *Nur eine Frau* açısından kurdukları ilişkiyi bazı katılımcılar bizzat yaşadıkları, ölümcül sonuçları olabilecek hikâyelerle örneklendirmiştir. Bir katılımcı görüşmenin ilerleyen aşamalarında, tanıdığı bir kadın arkadaşının Almanya’da eşi tarafından defalarca tehdit edilmesini ve sonunda

¹⁰²Şiddet, dedikodu, özgürlüğü kısıtlama, boşanma süreci gibi.

bıçaklanarak komaya sokulmasını örnek göstermiştir. Diğer bir katılımcı ise hastanede bir arkadaşının şahit olduğu, bir gecede şiddete maruz kalıp hastanelik olan yedi kadın ve çocuğu örnek göstermiştir. Katılımcılar Almanya’da da adli ve kolluk kuvvetlerin şiddeti engellemede yetersizliğini dile getirirken şiddet meselesinin küreselliğine parmak basmışlardır.

Katılımcılardan biri ayrıca *Nur eine Frau* filmindeki aile içi istismar (ensest) sahnesini gerçek yaşamla ilişkilendirerek toplumda bu tarz vakaların yaygınlığına değinmiştir. Diğer katılımcılar da namus konusunda kadınlara çifte standart uygulanmasını eleştirmişlerdir. Örneğin, kadınların boşanmaları namussuzluk olarak görülürken erkeklerin öz kız kardeşine tacizde bulunmasının üstü kapatılmaktadır. Ayrıca kadınlar erkekleri her zaman baştan çıkararak günah keçileri olarak yansıtılmaktadır. Yeri gelmişken, dinin gerçekte buna izin vermemesine rağmen bazı kişilerce işlerine geldiği gibi kullanılmasına dikkat çekmişlerdir. Bir katılımcı, *Nur eine Frau* filmindeki baba karakterinin kızına sahip çıkıp, istismarda bulunan kardeşi evden kovmasını sağlam bir davranış olarak ele almıştır ve filmde dindarlık ve istismarda bulunmanın birbiriyle çelişen davranışlar olduğunu dile getirmiştir. Din kavramına katılımcılar olumlu yaklaşırken, din adı altında bazı kişilerce kendi isteklerine göre örf, adet benzeri uygulamalar geliştirilmesini eleştirmişlerdir. Dinin kendisine değil, öğretilerde bulunan kişilerin davranışlarına eleştirel bir yaklaşım söz konusudur. *Nur eine Frau* filmindeki tavsiyeler veren hoca rolündeki kişiye yaklaşımları da bu perspektifle olmuştur.

Mekânsal temsil anlamında katılımcılara soru sorulduğunda Berlin ve Gelsenkirchen şehirlerindeki kira fiyatlarının karşılaştırması da dikkate alınarak eskisi kadar sıkışık dairelerde yaşanmadığı, şimdiki gençlerin daha bilinçli olmaları nedeniyle en fazla iki kişilik odalarda kalmanın mümkün olduğu belirtilmektedir. *Nur eine Frau*’nun çekildiği yıllardaki mekânsal temsil benzerliği fark edilirken günümüzde Suriye gibi ülkelerden sığınan daha yoksul kişilerin yaşadığı evlerin bile, bir entegrasyon göstergesi olarak, geçmişe göre daha iyi durumda olduğu anlaşılmaktadır. Bu noktada katılımcılardan ikisi toplumu gözlemleyebilecekleri mesleklere sahip oldukları için kalabalık aile yapısının hala geçerli olabildiğini ancak bir daire yerine iki dairede konaklamanın mümkün olduğunu, özellikle gençlerin söz söyleme hakkı elde etmesiyle ilişki kurarak, belirtmektedir. Hem 15-20 yıl öncesiyle hem de büyük şehir, küçük şehir anlamında mekânsal bir farklılıkla karşılaştırma yapmak ekonomik entegrasyon, kuşaksal farkındalık ve kültürel ilerleme anlamında katılımcıların gözlemlediği bir durumdur.

Nur eine Frau filminde diğ er önemli bir roldeki Aynur'un sevgilisi, Tim için LU, korkak ve cesaretsiz betimlemesi ile zorluk gördüğünde hemen kaçtığı şeklinde bir yorum yapmıştır. SB ise ailenin baş edilmesi çok zor bir aile olduğu için Tim'in ayrılmasına gerekçe göstermiştir. Aynur'a polise gitmesini, çeşitli haklarının bulunduğunu söylemesine ve güzel ve sevgi dolu bir ilişkileri olmasına rağmen daha fazlasını yapamayacağını ifade ederek Tim karakteri ile duygudaşlık kurmuştur.

Katılımcılar genel olarak *Nur eine Frau*'daki Aynur'un aile bireyleri konusunda bazı karakterleri birbirine karıştırmış olsa da sosyal entegrasyon göstergeleri açısından en büyük erkek kardeşin uyuşturucu madde satıcılığından dolayı içeri girmiş olmasını, babanın genellikle sesini çıkaramayıp annenin kültürel namus kodları konusundaki baskın rolünü fark etmişlerdir. Köln'de hukuk fakültesinde okumakta olan erkek kardeşin diğ er erkek kardeşlerinden farklı ve destekleyici tavırlarını gözlemlemişlerdir. Aynur'un babasının ilk önce "sert olduğunu" algılayıp, kendi babasıyla ilişkilendiren KA, diğ er katılımcıların annenin ön plana çıktığını söylemesiyle alımlamasındaki yanlı şın farkına varmıştır. Böyle bir alımlama yanlı ş hatırlamayla birlikte, geleneksel sert baba rollerine alışkın olunan Yeşilçam film kültürüyle ya da içinde bulunulan içselleştirilmiş ataerkil toplumsal kültürle ilgili olabilir.

Nur eine Frau filminde Hall'ün muhalif okumasına nadir bir örnek bulunmaktadır. Katılımcılardan ikisi, Alman kurtarıcı temsili rolündeki gençlik dairesindeki Beck karakterini gerçekçi bulmamıştır. SER 2-3 yıl onlarla çalıştığını dile getirirken, çok yardımlarını görmüş olmasına rağmen Beck karakteri gibi bir kadına rastlamadığını ifade etmiştir. SAY bu tarz kuruluşlardaki çalışanların sert tutumlarına ilişkin bir izlenimini paylaşmıştır ve tekrar beyaz kurtarıcı kompleksi ve Batı'nın kendine doğru olumlu oksidentalist yaklaşımı aklımıza gelmiştir. SER, Gençlik Dairesi ile ilk çalışmaya başladığındaki korkusunu şu ifadeyle paylaştığında aynı zamanda tek başına, boşanmış bir anne konumunda sosyal ve ekonomik anlamdaki uyum başarısını dile getirmektedir:

Mesela, ben ilk gittiğimde *Jugendamt*'la (Gençlik Dairesi) çalışmayı önerdiklerinde eve geldiler. Dedim 'ben sizinle çalışmak istemiyorum'. 'Neden' diye sordular? 'Yarın bir gün çocuklarımı alırsanız elimden...' '*Frau* SER' dedi, 'şöyle bir evinize bakar mısınız?' dedi. Baktım. 'Ne kadar güzel bir ortam ve bunu siz altı ay gibi kısa bir sürede yapmışsınız. Evet, şu masaya bir bakar mısınız?' dedi. Dedim 'bizde hep böyledir.' 'Peki' dedi, 'biz salak mıyız? Neden üç tane çocuğ u alalım da onlara para verelim, onlara bakalım? Siz onlara bu kadar güzel bakıyorken...'

Katılımcılardan biri Aynur'un ailesini çok sevmesinin ve onlara kendini kabul ettirme arzusunun en büyük zaafı olduğunu belirtirken; hamileliği sırasında ağır alış veriş poşetleri taşıdığı örneğini vererek annesine tepkisini dile getirmiştir. Ailenin, hamileliği

sirasında Aynur’u kabul etmenin onu hizmetçi gibi kullanmak amacı taşıdığını düşünmektedir. Diğer bir katılımcı Aynur’un alışveriş sonrasında sinirlenerek bebeğini annesinden almak isteme davranışını sosyal açıdan uyumsuz bir davranış olarak görmüştür. Katılımcının bu yaklaşımı filme değil ama filmdeki ana karaktere yönelik bir eleştiridir. Bu davranışın karşısında diğer bir katılımcı ise Aynur’un dünyaya gelen yeni bebeğiyle içinde bulunduğu ve kardeşleriyle yaşadığı stresli durumdan dolayı sınırlarının bozulması ve mantıklı düşünememesi gerekçesini sunmuştur. Ayrıca sosyal açıdan uyumsuz bulan aynı katılımcı görüşmenin ilerleyen dakikalarında Aynur’un hızlı değişim göstererek, sigaraya başlamasını, başını bir anda açmasını, daha üç aylık bebeğini bırakıp diskolara gitmesini annelik rolleri ve sorumlulukları açısından eleştirmiştir. Bazı katılımcılar bu durumu aşırı baskı altında bulunan ve bastırılmış duygulara sahip kişilerin baskıdan kurtulduklarında bir anda ve aşırı değişime gidebilecekleri ile ilişkilendirmişlerdir.

4.1.4.2. El âlem ne der? Baba neden yok?

Katılımcıların toplum baskısı ile *Nur eine Frau* filmindeki ve kendi geçmişlerindeki ilişkisel düzey oldukça dikkat çekmiştir. Türkiye’deki bazı küçük yerlerde boşanma sonucu ailelerine dönen kadınların, namus anlamında yük görülebildiği ve yirmili yaşlarındayken kendilerinden otuz beş, kırk yaş daha yaşlı erkeklerle tekrar evlendirilebildikleri örneği verilmiştir. Namus yükünden kurtulmak amacıyla bu tarz uygulamalar yaşanmaktadır ve katılımcılar bunu toplum için büyük bir zaaf olarak görmektedir. Kadınların evliliklerinde yaşadığı sorunlar sırasında, el âlemin hiç bir çözüm üretmediği düşüncesi paylaşılmıştır. KA, 1980’lere dair kendi gençliğinden verdiği örnekte babasının tavrının ‘El âlem ne der?’ sorusu ile şekillendiğini dile getirmektedir. Mesele aslında el âlemin, dedikoduyu ve kınamayı erkekliklerini güçlendirmede bir araç olarak kullanmasıdır.

Diğer katılımcılar da örf ve adetlerin toplumu yıprattığını, dine suç yüklenmemesi gerektiğini ifade etmişlerdir. Erkek egemen toplumlarda kadınlara daha fazla baskı uygulanması bir kültürel gerçeklik olarak genellikle eleştirilmektedir. Ancak katılımcılara göre kadınlar üzerindeki kültürel baskı eskiye göre daha azdır. KA, ‘Alıştılar artık’, yorumunu yaparken, tam olarak nereye ve kime alışıldığı anlaşılmasa da Almanya’da kültürel düzeyde bir uyum anlaşılmalıdır. SB ise Türkiye’deki küçük şehir ve bazı bölgesel farklılıkları örnek verir. Günümüzde meselenin devam ettiğini ifade eden LU’ya göre, Almanya’da durum çevreye bağlıdır. Türkiye’deki bazı coğrafi bölgelerden

gelen kişiler hep kendi aralarında sosyalleşip, başka gruplara karışmamakta ve örf-adetlerini sürdürmektedirler. Bir kapsül gibi yaşamalarından ve içlerine başkalarını almamalarından dolayı onların yaşamlarındaki pek çok şey görülmemektedir. Katılımcılar günümüzde de dışarıya kapalı gruplar içerisinde ataerkil cinsiyet baskılarının devam edebildiği görüşüne sahiptir. Katılımcıların görüşlerini dile getirdiği bu nokta, kültürlerarasılığın, etkileşimin ve diyalogun gerekliliğine işaret etmektedir.

Nur eine Frau'da Aynur'un eşi ve çocuğunun babası rolündeki kişinin film boyunca neredeyse fiziksel olarak temsil edilmemesi katılımcıların gözlemlediği bir durumdur. KA, Aynur'un Türkiye'deki eşinin ve ailesinin film süresince sessiz kalıp, olaylara müdahil olmayışını kültürel açıdan gerçekçi bulmamıştır, bu da muhalif bir okuma olmuştur. Çünkü Türk kültüründe çoğu zaman eşler arasında sorunlar yaşandığında ve genellikle kadın çocuklarıyla birlikte ailesinin yanına küserek gittiğinde aileler arabulucu rolü üstlenmektedir. Fakat SER, kendi boşanma aşamasından sonra eski eşinin bir baba olarak çocuklarıyla senelerce diyalog kurmadığını ve ilgilenmediğini örnek göstererek KA'nın fikirlerine karşı güçlü bir örnek vermiştir ve KA'nın, babalık algısı açısından egemen okumaya geçişini sağlamıştır:

Ben çocuklarımın babasından ayrıldığımda kızım iki buçuk aylıktı. Yani arkamdan söylediği laf şuymuş. -Keşke kulağıma gelmeseydi.- 'Çocukların gittiğine üzülüyorum ama keşke çocuk paraları gitmeseydi'.

SER'in verdiği bu örnekte dikkat çekici olan nokta Almanya'da çocuk parası şeklinde yaygın kullanımı olan bu ifadenin bir baba tarafından istismar edilmesi ile birlikte 2009 ve 2017 yılları arasında çocukları gençlik dairesi zoruyla sadece bir kez gördüğünü ve bunun bir vicdansızlık olduğunu katılımcının dile getirmesidir.

4.1.4.3. Kültürel eleştiri-özeleştiri: Erkeklerin kadınları öldürmesinin küreselliği

Katılımcılar her ne kadar *Nur eine Frau* filminde kültürel kodlara referans vermiş olsalar da kadınların erkekler tarafından öldürülmesini küresel bir problem olarak değerlendirmişlerdir. Namus cinayeti kavramını daha çok Arap ülkeleri ile ilişkilendirirler bile, sebebi genellikle kıskançlık olmak üzere, alkol tüketimi, işsizlik vb. nedenlerle Batılı ülkelerde de kadınların şiddete maruz kaldıkları ya da öldürüldükleri görüşünü paylaşmışlardır. Nitekim namus cinayeti meselesi popüler mecralarda genellikle Müslüman göç kökenli kişilerin kültürü ile ilişkilendirilmektedir. Hakkı Keskin, namus cinayeti kavramının yalnızca Müslüman ya da Türk topluluklarında işlenen cinayetler için kullanıldığını, Alman ailelerde bu tarz vahşet eylemleri meydana

geldiğinde aile trajedisi, kafa karışıklığı, çaresizlik, maddi sıkıntılar şeklinde bahsedildiğini belirtmektedir. Ancak Alman olmayan bir ailedeki her trajedi bir namus cinayeti olmayıp böylesi yaklaşımlar damgalama, tabulaştırma ve önyargıları güçlendirmektedir. Aile içi şiddet meselesi tüm ülke ve toplumlarda görülebilen bir meseledir, dolayısıyla Almanya’da da sadece Türkiye kökenliler değil, diğer toplumlardan kadınlar ve çocuklar da şiddet görmektedir (2011, ss. 76–79). Nitekim bir Alman kamusal televizyon kanalı olan ARD belgeselinde (Berta, 2020) Almanya’daki toplam kadın cinayeti vakalarının üçte ikisinin biyo-Alman kişilerce işlendiği ve her üç günde bir kadının partner/eski partner cinayetine kurban gittiği belirtilmektedir. Ayrıca Almanya’da kadın cinayetleriyle ilgili genel gerekçe olarak kıskançlık gösterilmektedir.¹⁰³

Katılımcılardan biri Avrupa kültüründe namus cinayeti olamayacağını, daha çok Arap ülkelerinde bu olayın yaşanabileceğini belirtirken, SER “cinayete kadar varır mı, bilmiyorum ama yine de böyle sorunlar yaşanabilir” şeklinde bir yorum yapmıştır. Ayrıca LU’nun Almanya’daki çoğunluk toplumuyla ilgili verdiği örnek dikkat çekmektedir:

Şöyle bir şey, benim bir müşterim var altmış yaşlarında. Geçenlerde bana anlattı. ‘Ben’, dedi ‘ilk eşimden ayrıldım. Şimdiki eşimle evlendiğim için kardeşim benimle konuşmadı’ dedi. Ve ‘halen de konuşmuyoruz’ dedi. Yani bir kopukluk varmış. Sadece o kadar, ama demek ki yirmi otuz sene önce öyle olaylar da oluyordu. Yani ne oluyor, görüşmüyorsun veyahut hayatından çıkıyorsun. O kadar, ama canına kastetmek ne demek ya... Bırak nasıl istiyorsa yaşasın, değil mi?

Moderatör ARD Devlet kanalındaki yukarıda detayları bulunan belgeselden (Berta, 2020) edinmiş olduğu, Almanya’da her üç günde bir kadınların partner ya da eski partner cinayetine kurban gittiğini ve çoğunun biyo-Alman olduğu bilgilerini paylaştıktan sonra SER “güzel saklıyorlar. Yani duymuyoruz” yorumunu yapmıştır. Moderatörün bilgi paylaşımından sonra SER’in Almanya’da daha fazla basın özgürlüğü olduğuna yönelik algısı yapı söküme uğramıştır. Katılımcılardan biri “sen gazete okumuyor musun” sorusunu sorduğunda, SER bu kadar korkunç olaylara rastlamadığını ifade etmiştir. Nitekim bu bilgiyi öğreninceye kadar Almanya’da bu tarz şiddet ve cinayet olaylarının olmayacağına dair bir düşüncesi olduğunu paylaşmıştır. Ancak diğer katılımcılar konuyla

¹⁰³Bu noktada Choi ve diğerleri, biyo-Alman kavramını irdelediğinde “Yerliler”, yalnızca Almanya’da doğmuş bireylerden ziyade Germen mirasına sahip insanlar olarak tanımlamaktadır. İfadeye Almanya’da yaygın olan ve Alman ulusal kimliğinin etnik temelini yansıtan popüler “biyolojik olarak Alman”¹⁰³ kavramı ile açıklık getirmektedir (2020, s. 238).

ilgili medya deneyimlerini paylaşarak sıklıkla (iki üç günde bir) Almanya’da da kadınlara dair şiddet ve cinayet haberlerini okuduklarını, özellikle geniş haber bültenlerine yer veren sabah ve öğle haberlerinde ya da eyaletlerin kendi medya platformlarında bu tarz olayların yer bulduğunu ifade etmişlerdir. Akşam haberleri kısa olduğu için bu tarz şiddet olaylarının detaylı ya da yüzeysel bir şekilde ele alınmadığına dair medya tecrübeleri bulunmaktadır.

SAY da *Nur eine Frau* filmi izledikten sonra tesadüfen bir radyo programında kadın cinayeti işleyen Alman bir erkekle ilgili belgesel film örneğini vermiştir. Bu radyo programını dinledikten sonra aklında iki soru belirmiştir. Birincisi, bir insanı başka bir insanı öldürme noktasına ne getirebilir? “İkincisi ise kadın katili bir Alman erkek. Böyle bir belgesel çekiliyorsa demek ki var. Ama ne kadar çok ön planda tutuluyor radyoda, medyada? O ayrı bir soru. Belki dediğim gibi iyi saklanıyor, iyi gizleniyor. Birinin adının töre, diğerinin başka bir şey cinayeti olması.”¹⁰⁴ Ayrıca LU Almanca’da “boynuzlarını sivriltmek, cilalamak” anlamına gelen sözü örnek göstererek erkeklerin çok sayıda kadınla birlikte olmasının tecrübe sayılmasını fakat buna karşılık kadınların ise kötü kadın damgalaması görmesini işaret ettiğinde meselenin küresel boyutunu yansıtmaktadır. Namusu hep kadında aramamak gerektiğini, ebeveynlerin oğullarını başka kadınlara saygılı davranan, iyi birer insan olarak yetiştirmelerinin önemini vurgulamaktadır.

SB haberleri ve *realite* showları örnek göstererek toplumda çok fazla yaşıyor olmasıyla da ilişkili olarak şiddet olaylarının Türkiye medyasında açık açık gösterildiğini belirtmiştir. Batılı ülkelerden birini örnek göstererek, insanların bilmediği ülkeler için sorunsuz, problemsiz algısı ile olumlu yorumlar yapmasını gerçekçi bulmadığını dile

¹⁰⁴Zira Almanya’da 2003 yılında gerçekleştirilmiş bir temsil çalışması sonuçları (*Health, Well-Being and Personal Safety of Women in Germany. A Representative Study of Violence against Women in Germany*, 2007) Almanya’daki her dört kadından birinin şu andaki ya da eski partnerinden fiziksel ya da psikolojik şiddete maruz kaldığını göstermektedir. Almanya’daki kadına şiddet meseleleriyle ilgili olarak daha yakın dönemli istatistikler (Rother Jacqueline, 2016) kadın mağdurların gün geçtikçe arttığını göstermektedir. 2015 yılına dair Federal Polis Bakanlığı ve Federal Kriminal Polis Bürosu (BKA)’nun verilerine göre cinayetlere yönelik tüm tehditlerin neredeyse beşte biri aile içi şiddet ile ilgilidir. 2012 yılından bu yana, polis; ortaklıklarda (*partnership*) şiddetin yüzde 5,5 arttığını kaydetmiştir. Yukarıdaki örneklerin de ışığında görülmektedir ki, aile içi şiddet oranı ve sıklığı Türk göçmenler arasında daha fazla olabilir, ancak Almanya’daki ev sahibi ve diğer göçmen topluluklarındaki kadın ve çocukların şiddet görme istatistikleri arasındaki fark medyadaki ve filmlerdeki temsillerde işleme arasındaki estetik ve içeriksel açıdan ilişkiyi dengesi önemlidir. Kaldı ki daha güncel bir belgesel, (Berta, 2020) Almanya’da kadın partnerlerini öldüren erkeklerin üçte ikisini biyo-Alman olarak belirtmektedir.

getirmiştir. Uzun süre yaşadığı Letonya'yı örnek vererek “Ben de diyorum ki onlara, siz Letonya'nın hastanesini mi gördünüz, hapishanesini mi? Letonya'yı niye bu kadar güzel görüyorsunuz? Yani görmediğiniz bir şey için... Biz orada cam fanus içinde küçük bir etnik grup olarak yaşıyoruz” yorumunu yapmıştır. Ayrıca Rusya'daki kadına şiddet ve cinayet olaylarının sıklığını örnek göstererek, şiddet sebeplerini cinselliğe ilişkin namus kökenli bulmayıp daha çok sinirlilik ve işsizlik gibi sosyo-psikolojik durumlarla ilişkilendirmiştir. Nitekim psikolog Gündüz Vassaf'a göre, göç bağlamında Türk erkekleri kimi zaman ekonomik kriz ortamlarında işini kaybedip yeniden iş bulamamakta iken, kadınların iş bulabilme olanağı daha yüksek olabilmektedir. Vassaf, böylelikle kadınların ekonomik yönden güçlenmesinin erkeklerin otoritesinin zayıflamasına ve hırçınlaşmasına yol açabildiğine ve sürecin boşanma ile sonuçlanabildiğine dikkat çekmektedir. Erkek için namusuyla bağdaşmaması ve erkekliğinin sarsılması düşüncesi namus cinayetine yol açabilmektedir. Vassaf ayrıca aile içi şiddetin bir nedeni olarak ırkçılığı ve işyerindeki sömürülmeyi göstermektedir. Irkçılığın sonucu eziklik, horlanma, ikinci sınıf insan yaklaşımı Türk işçilerinde çeşitli psikolojik ve psikomatik rahatsızlıklara yol açmakta; çok fazla sigara ve alkol tüketimi ile birlikte öfkesini aile içinde eşine ve çocuklarına şiddet ile gösterebilmektedir (2010, ss. 126,148-149). Vassaf'ın bu görüşü sadece katılımcının örnek verdiği Rusya'da ve bazı ülkelerde deneyimlenen erkeklerin kadınlara şiddetine Türk göçmen kökenliler açısından da sosyo-ekonomik katmanlar sunmaktadır. Elbette aile içi şiddetin hiçbir nedenini meşrulaştırmak ve haklı bulmak doğru değildir. Ancak şiddet gerekçelerinin sadece ataerkil kültürle ilişkilendirilmemesi açısından, kültürel şablonların dışına çıkıp, sosyo-ekonomik ve psikolojik nedenlerine de kamusal söylemlerde yer vermek gereklidir. Ayrıca bu sorunların deneyimlenmesi entegrasyonun çok boyutlu yapısını bir kez daha hatırlatarak başta ırkçılık ve sömürülmenin önlenmesi gerekliliğini, kurumsal, idari, kamusal, bireysel ve toplumsal düzeyde işbirliklerini hatırlatmaktadır.

Filmde başrol oyuncunun Müslüman bir aileden geliyor olmasına ilişkin Almanya'da İtalyan, İspanyol, Yunan gibi çok kültürlü izleyicilerde nasıl bir Müslümanlık algısı oluşabileceğine dair bir soruya karşılık katılımcılar benzer yanıtları verdiği gibi farklı bakış açıları da sergilemişlerdir. Örneğin, bir katılımcı ‘bizde de var’ diyecekler merak etme, İtalyanlarda da çok oluyor böyle şeyler” cevabını verdiğinde diğer bir katılımcı “Yunanlılar da tutucular” yaklaşımıyla onu desteklemiştir. Moderatör filmi, Almanların nasıl bir bakışla karşılayacaklarını sorduğunda “Eskiden biz de böyle

yapıyorduk, derler” cevabını veren KA’ya başka bir katılımcı “Umarım öyle derler ama hiç zannetmiyorum” şeklinde diyalektik bir yaklaşımda bulunmuştur. KA örf adet açısından değil fakat ebeveyn rollerinin katılığı açısından yorumuna açıklık kazandırmıştır. Aynı katılımcı kültür açısından ise 1960’lardan beri Müslümanlık kültürünü tanıdıklarını, bunun yeni bir şey olmadığını dile getirmiştir. Öte yandan, SB günümüz internet çağında bile Türkiye ile ilgili önyargılı sorularla karşılaştığını dile getirerek KA’nın, Batılı oryantalist bakış açısına ön yargı ve bilgisizlik katmanını eklemiştir. Örneğin, kendisine bulunduğu Batılı bir ülkede, Türkiye’de erkeklerin kaç kadınla evlenebildiği, saçının nasıl açık olabildiği, nasıl öğretmenlik yapabildiği gibi entegrasyon ve kültürel çeşitlilikle ilgili soruları örnek göstermiştir. Bu konuda internetten bilgi edinebilme olanakları varken bu tarz önyargılı ve yanlış yaklaşımlara sahip olunması nedeniyle Batılı ülkelerin bu yönünü “geri bir toplum” yapısı şeklinde nitelemiştir.

KA, *Nur eine Frau*’da Aynur’un Türkiye’deki eşinin ve onun ailesinin, Aynur, Almanya’daki ebeveynlerine sığındıktan sonra hiç temsil edilmemiş olmasını gerçekçi bulmamıştır. Diğer bir katılımcı kendi hayatından verdiği örnekle KA’nın düşüncesini yapı söküme uğratmıştır. Başka bir ifadeyle çatışma yaşayan evli çiftlere genellikle Türk kültüründe dünürlerin bir arabulucu yaklaşımı beklenmektedir. Ancak filmde bu durumun Türk kültürüne göre dezenteğatif temsili ile birlikte yine de toplumun heterojen niteliği akla gelmektedir. Bir yandan da diğer katılımcının kendi hayat hikâyesini anlatarak ilgisiz, boşanmış bir eşin kendi çocukları ile hiç diyalog kurmayışını örnek vermesi, kültürün heterojenliği açısından empati oluşturma gücüne sahiptir.

Diğer bir örnek de 1970’lerden bu yana beyaz kurtarıcı kompleksinin filmlerdeki temsil düzeyiyle ilgili katılımcıların kendi hayat hikâyelerinden verdikleri örneklerle gerçekçi bir temsili sorgulamamızı sağlamaktadır. *Nur eine Frau* analiz kısmında odaklanılan meselelerden farklı olarak katılımcılar, Batı kurtarıcı rollerinden gençlik dairesinde görevli Beck’in, ilk el tecrübelerine dayanarak, gerçek bir temsili yansıtmadığını dile getirmiştir. Ayrıca Aynur’un sığındığı, ebeveynlerinin evinde toplumsal cinsiyet rollerine göre bir hizmetçi muamelesi görmesi katılımcıların kültürel özeleştirici getirdiği noktalar olmuştur. Filmdeki ataerkil baskıcı kültürün dinle ilişkilendirilmesinden ziyade katılımcılar, düşünce etkisi yüksek kişilerin kendi istek ve çıkarları doğrultusunda dini inanç değerlerini kullanmalarını kadına şiddeti aşılama ile ilişkilendirmişlerdir.

Nur eine Frau filmine yönelik olarak odak grup görüşmeleri açısından önemli noktalara bakıldığında, toplumun "el âlem ne der?" yaklaşımlarının kadınlar üzerinde yarattığı baskı algısının filmde gerçeğe yakın olduğu ve grupta yaygın bir egemen okuma yapıldığı görülmektedir. Kadın cinayetleri konusunun kültürel bir özeleştirisi üretmesinin yanı sıra küresel bir sorun olması, küresel bir eleştiri de geliştirmiştir. Kültürlerin heterojenliği ve kültürlerarası diyalogun önemi katılımcılar tarafından dile getirilmiştir.

4.1.5. *Nur eine Frau* filmiyle ilgili görseller



Görsel 4.1. *Nur eine Frau* filminin afişi



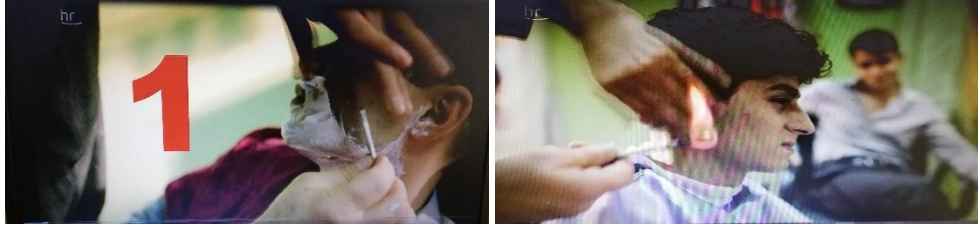
Görsel 4.2. Herhangi bir kadının öldürülebileceğine dair erkek bakışı, takip hissi



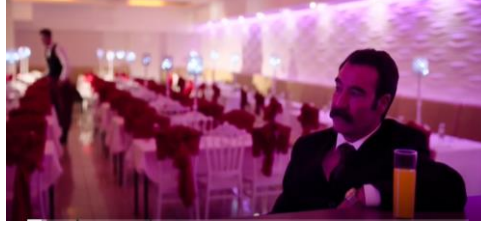
Görsel 4.3. Gerçek olay yeri görüntüsü



Görsel 4.4. Aynur'un, gelinlik mağazasının vitrinindeki yansıması



Görsel 4.5. Bir eril mekân temsili: Berber, erkek kardeşlerin tanıtımı



Görsel 4.6. Baba karakterinin izolasyonu ve pasifliğini yansıtan üst bakış açısı



Görsel 4.7. Düğün öncesi dans eden erkek kardeşler ve onları izleyen gelinlik giydirilmiş iki kız çocuğu



Görsel 4.8. Aynur ve eşinin düğün günü ifadesiz oturuşları



Görsel 4.9. Aynur'un ailesi ile müzakerede bulunduğu mutfak, baba karakterinin sessizliği



Görsel 4.10. *Aynur'un başörtüsünü çıkarma anı ve aynadaki yansıması*



Görsel 4.11. *Aynur'un Alman sevgilisi, aydınlanma ve özgürleşme metaforu olarak motorsiklet*



Görsel 4.12. *Şiddete ilişkin monologlar*



Görsel 4.13. *Eril bir mekân olarak oturma odası ve Aynur'un infazının kararlaştırılması*



Görsel 4.14. *Namus cinayeti sanıkları, agresif beden dili*

4.2. Göç ve Göçün Ötesinde, Toplumsal Cinsiyet ve Modernizmin Eleştirisi: 8 Saniye / 8 Sekunden (2015)

8 Saniye filmi gerçek bir yaşam hikâyesinden esinlenilmiş, Ömer Faruk Sorak yönetmenliğinde Türk-Alman ortak yapımı bir filmidir. Film, başrol oyuncu Esra'nın üzerinde toplumsal cinsiyet ve modernizm rollerine ilişkin baskı kurulmasından kaynaklanan bir çatışma ile ilgilidir. Filmde, ataerkillik ve modernizmin koşullu sevgi kavramıyla ilişkili normlar üzerine bir çatışma gelişir ve derinleşir, bu da kahramanın huzursuzluk ve hayati sağlık sorunları yaşadığı bir krize yol açar.

Filmin adı tanıtım fragmanlarında, “*Eğer hayatınız 8 saniye olsaydı onu nasıl yaşardınız?*” sorusu ile ilişkilendirilmektedir. Filmin bütünü boyunca bu sorunun cevabını arayış sürer ve Esra, üzerindeki baskıların ve koşullu sevginin dışında, evrendeki 8 saniyeyle sınırlı hayatında içinden geldiği gibi davranabilmek için mücadele eder. 8 Saniye filminin bu tez çalışması için seçilme nedenleri filmin göç, entegrasyon ve kültürel çeşitlilik kuramları bağlamında toplumsal cinsiyet açısından “özgürleşme” konusunda kadın hakları meselesiyle ilgili olmasıdır. Ayrıca modernizmin sadece kadınların değil tüm toplumun özgürlüğünü kısıtlamasını tartışması bakımından göç temalı filmler içindeki yenilikçi yaklaşımı ile önem taşımaktadır.¹⁰⁵

4.2.1. Hikâyenin konusu ve olay örgüsü

Filmin kadın kahramanı Esra¹⁰⁶ Berlin'de yaşayan dört kız çocuklu bir Türk ailenin en küçük kızıdır. İki hayatı vardır: Birincisinde Berlin'de gerçek, diğerinde ise rüyalarında ve hayallerindeki sıra dışı olayların içinde, gerçeküstü bir hayat sürmektedir. Gördüğü sıra dışı rüyalar gerçekleştiğinde gerçekle rüyayı karıştırır ve psikolojik tedavi görmeye başlar. Toplumsal cinsiyet rolleri ve bazı insani özellikler nedeniyle gerçek dünyasında hissettiği baskı, onu çocukluğundan beri rüyalarında gördüğü ve kendisini özgür kılacak gizemli adamı aramaya iten çatışma kaynaklarıdır.

Esra, anlatıcı ses rolünde, ‘8 Saniyenin’ açıklamasıyla filmin fantastik ve kişisel gelişime yönelik ilk izlenimini oluşturur. Berlin'de dört kız çocuğu olan göçmen bir

¹⁰⁵Wilpert ve Mandel, (2015) 50 yıllık göçten sonra, sanat, gazetecilik ve siyaset alanları dahi kamusal yaşama aktif olarak katılan Türk kadınlarının görünürlüğüne arttığını belirtmektedir (s. 159). Kadınların özgürleşmesi, sosyo-ekonomik yönden yükselişi açısından bu filmleri örnek gösterebiliriz: 8 Saniye (2015), *Almanya'ya Hoş Geldiniz* (2011), *Einmal Hans mit scharfer Soße* (2013) ve *Die Erbin* (2013). Ayşe Polat, Feo Aladağ ve Buket Alakuş¹⁰⁵ ve Aysun Bademsoy da tireli (*cinema of double occupancy*) kadın film yapımcılarına örnek olarak verilebilir.

¹⁰⁶Çocukluğunu Ceylin Adıyaman ve yetişkinliğini Esra İnal canlandırır.

ailenin yeni bir kardeş isteği sonucu Esra doğar ve neşeli bir çocuk olarak büyür. Filmin gelişme bölümü Esra'nın çocukluk zamanında, Berlin Duvarı yıkıldıktan sonra 1990'ların başında, okulunda şarkı söyleyerek kitap okuması, yağmurda ıslanmayı sevmesi gibi sıra dışı davranışlarda bulunması ile başlar. Esra'nın öğretmenleri ve bazen ablaları tarafından normal olmadığı düşünölen bu tarz davranışlarının cezalandırılması ve disipline edilmesi gerektiğine yönelik normlar filmin ilk çatışma unsurlarını oluşturur. Esra'nın farklılıklarını destekleyen anne, baba ve derviş din adamı karakterleri onu harekete geçiren ve yardımcı karakterlerdir. Aynı zamanda Esra çocukluğundan itibaren gördüğü rüyalarla olacakları önceden hisseder ve rüyalarının gerçek olduğunu düşünür. Esra'nın ablaları sırayla evlenirler ve Esra anne babasının evleri küçük olduğu gerekçesiyle ablası Hayat ve eniştesi Sami ile yaşamaya başlar.

Eniştesi çocukluğundan itibaren Esra'ya karşı oldukça despot tavırlar sergileyen ve Esra genç bir kadın olduğuunda da ataerkil baskı ile onun giyimine ve arkadaşlık ilişkilerine müdahale eden bir karakterdir. Eniştesi ile aralarında yaşanan arbededen kısa bir süre sonra Esra, Tayfun isimli göç kökenli bir bireyle evlenir. Evlilik öncesine kadar ataerkil kıskançlık ve baskı hissi uyandırmayan Tayfun evlendikleri geceden itibaren Esra'yı çalışmayan ve evde sadece eşini bekleyen bir kadın olarak görmek istemektedir. Filmde, Tayfun ataerkil kültürün çatışma ürettiği ikinci erkek karakterdir. Esra'nın çalışmak istemesi, arkadaşlıklar kurması karşısında kıskançlık duyguları körüklenen Tayfun, saldırganlaşarak birkaç kez Esra ile fiziksel arbede yaşar. Esra'nın balkondan düşerek hayatını kaybetme noktasına gelmesi ile boşanırlar. Bu arada Esra'nın günlük hayatında yaşadığı sorunlara ilaveten gördüğü rüyalar gerçeklik yanılsamasına yol açmaktadır.

Esra boşandıktan sonra filmin ikinci kısmı ataerkilliğin eleştirisinden öteye modernizmin sorgulanmasına geçer. Esra'nın kendi başına yeni bir ev kurmasına aile bireyleri ve yakın bir arkadaşı destek olur. Bir restoranda garson olarak çalışmaya başlar ancak gördüğü rüyaların etkisiyle uykusuzluk problemi yaşaması nedeniyle gergin ve saldırgan tavırlar sergiler. Bu dönemde "Mo" diye çağrılan, Muhittin adlı göç geçmişi olan bir gençle tanışır. Muhittin uyuşturucu satıcılığı yapan ve kumar bağımlılığı olan biridir. Ancak Esra epeyce bir süre seyirciyle birlikte onun ithalat-ihracat işi yaptığını bilir. Filmin Muhittin'le olan kısmında Esra, uyku ve rüya problemleri devam ederken intihar teşebbüsünde bulunur. Muhittin'in suç faaliyetleri sağlığını ve mutsuzluğunu

etkilediği için ondan ayrılır. Tesadüfen kitaplarının arasında Meksikalı spiritüel yazar Ruiz'i görür. Bu kişi yıllardır rüyalarında gördüğü, ona yardımcı olmaya çalışan kişidir.

Esra'nın hayatına yeniden güçlü bir şekilde başlaması için Meksika'ya, Ruiz'den eğitim almaya gitmesi ile filmin çözüm aşamasına geçilir. Böylelikle orada edindiği koşulsuz sevgi öğretisiyle kendisini ve onu üzenleri affedip, öğrendiklerini Berlin'de başka kişilerle paylaşmaya başlar.

4.2.2. Görsel kültürel öğelerin analizi: Ataerkillik-Modernlik, Mekânlar ve Kişiler

4.2.2.1. Mekânlar

8 *Saniye* filminde canlı renk kullanımları, gerçek üstü mekânlar ve şarkı, müzik gibi görsel işitsel estetik unsurlarından yararlanmıştıdır. Kendisinden önceki Türk-Alman işgücü göçü temalı filmlerin çoğundan da özellikle dijital efektler, bol miktarda bestelenmiş şarkı ve gerçek üstü mekân tercihleri ile dikkat çeken bir ayrımsal yapıya sahiptir (Görsel 4.19, 4.25, 4.29). Özellikle rüya sahneleri belirgin biçimde bilinç ve bilinç dışını birleştiren niteliğiyle sürrealistlik öğeler içererek daha önceki filmlerden apaçık farklılık göstermektedir. Günümüz dijital teknolojilerinin renk düzeltme, görsel efektler, *3D art* gibi özellikleri filmin gerçeküstü yapısına katkı sağlamaktadır.

8 *Saniye* filminin afişi analiz edildiğinde biri Almanya, diğeri Türkiye için hazırlanmış iki afişi bulunmaktadır. Afişin ikisinde de mavi, aydınlık bir gökyüzü, bulutlar ve beyaz bir zemin üzerinde, Tuz Gölünde yürüyen beyaz elbiseli bir kadın yer almaktadır (Görsel 4.15). Tuz gölü kristal bir tuz tabakasından oluşan yapısı ve rengi gereği bulutların üzerinde yürüyormuş hissi uyandırabilecek bir yansıma ve dokuya sahiptir. Böyle bir yapı ve doku ile “bilincin” “bilinç dışında” yansıması, gerçeğin rüyada dışavurumu boyutunda hem yeryüzü hem gökyüzü izlenimi oluşabilir. Yani diğeri bir ifadeyle; bilinç, gerçek hayat, yeryüzü üçlemesinin sırasıyla bilinç dışı, rüya, gökyüzü üçlemesinde dikotomik bir yansıma bulunduğu ve bir anlamda harmanlandığı çağrışımını uyandırır. Filmin afişindeki gerçek ve hayallerin metisajı ve birbirleriyle entegrasyonu aynı zamanda bunların kültürel yeterlik sürecinin üst basamağına tırmanmasını sağlar.¹⁰⁷

¹⁰⁷Türkçe afişin üst tarafında Esra İnan ön ortada, sağ arkasında Fırat Çelik, sol arkasında ise Fahri Yardım yer almaktadır. Esra'nın sağ yukarıya doğru bakışı hayal etme ve sezgide bulunma ile ilişkilendirilebilir, el jesti bir çabada bulunma hissini aktarmaktadır (Bkz. Şekil 3 2). Almanca afişte ise sadece Esra İnal ve Fahri Yardım yer almaktadır. Bu durum Fahri Yardım'ın Almanya'daki tanınırlığıyla ilişkilendirilebilir ve ticari etmenleri akla getirir. (Bkz. Şekil 3 3). Filmin diğeri bir afişinde ise görsel alanın neredeyse tamamını kaplayan “8” rakamı ve Esra'nın film boyunca bir tarafında rüyalarından sahneleri, bir tarafında aile üyelerinden karelerin yer aldığı şekilde tasarlanmıştır. Bu afişte de beyaz zemin üzerine açık mavi canlı

8 *Saniye* filminde aydınlık sahne kullanımı yoğundur. Esra'nın ailesinde beyaz, krem rengi, açık pembe pastel renklerde mobilyalar, aydınlık bir ev görünümü hâkimdir (Görsel 4.16). Mekânsal anlamda da huzurlu ve mutlu bir aile yaşantısı temsili söz konusudur. Pek çok Alman-Türk filminden farklı şekilde, oryantalist modanın yansıdığı iç dekorasyonlardaki koyu renklerden ziyade, pastel tonlar dikkat çekmektedir. Esra'nın ebeveynlerinin evinin ve sonra kendisine ait dairenin açık tonlamalı dekorasyonu aynı zamanda evdeki genişlik ve ferahlık hissini sağlamaktadır (Görsel 4.17, 4.18). Buna örnek olarak, *Kücküchskind* (2013), *Almanya – Willkommen in Deutschland* (2011),¹⁰⁸ *Einmal Hans mit scharfer Soße* (2013) gibi filmlerde, güçlü göç kökenli kadınların anne-baba evleri de eskiye oranla çok daha aydınlık ve ferah bir dekor söz konusudur. Nitekim ev temsili yaşanan evlerin sosyo-ekonomik göstergeleri yansıtması bakımından önem taşır, aynı zamanda kültürel bir imaj oluşturur.

Rüya sahnelerinde ise çoğunlukla parlak ve aydınlık bir gökyüzünde beyaz bulutlar dikkat çekmektedir (Görsel 4.25). Işık kullanımı entegratif özellik taşıyarak, aydınlanma ve huzur bulma mecazi anlamlarına uygundur. Örneğin, filmin ilerleyen aşamasında Ruiz karakterinin arkasından güneş ışığı demeti, onun aydınlatıcı kişiliğini yansıtabilen bir estetik öğedir. Böylesi bir ışıklandırma Ruiz'in ulusötesi kişiliğinin olumlu bir iz düşümü ile birlikte, Esra'nın hayatına entegratif bir dokunuş olarak da görülebilir.

8 *Saniye* filminin çekim yerleri; İstanbul, Mardin, Tuz Gölü, Berlin ve Meksika şeklinde mekânsal anlamda üç ülkenin dâhil edilmesiyle ulusötesilik derecesi yükselmektedir. Filmde mekânsal temsil çeşitliliği; parklar, caddeler, turistik yerler gibi açık alanlarda ve iş yerleri, müzikli restoran, barlar, konutlar, Mevlevihane, okul, hastane, havaalanı gibi kapalı alanlarda sağlanmıştır. *Low key* aydınlatma oranı çok düşüktür, filmin genelinde özellikle Esra'nın rüya sahnelerinde canlı ve ışık oranı yüksek mavi-beyaz tonlamalarının belirgin olduğu dış mekânlar daha önceki pek çok göç temalı filmde farklılık göstermektedir.

8 *Saniye* filminde göç kökenli kişilerin yoğun biçimde yaşadıkları Kreuzberg ve Neuköln muhitlerine yönelik bir levha, kahramanların Berlin'de yaşadıkları mekân

ve parlak bir gökyüzü ve hemen altında beyaz bir zemin bulunmaktadır. Ancak tam olarak yeryüzüne mi yoksa gökyüzüne ait bir zemin mi olduğu anlaşılmemaktadır. Bulutların üzerinde yere sağlam basma hissi, filmin genelinde olduğu gibi hayaller ve gerçekliğin iç içe geçtiği çağrışımına sahiptir.

¹⁰⁸Erkan Zengin, (2016) *Almanya-Almanya'ya Hoş geldiniz* filminde çoğunluk kültürüyle mekânsal bir ev benzerliğinden söz etmektedir.

hakkında ipucu vermektedir. Genel anlamda iç mekânlar, Alman-Türk filmlerinin basık, dar, loş örneklerinden uzaktır. Fakat suça ilişkin bir sahnede, muhiti bir levha ile betimlemek bu bölgelerin zaten suçla ilişkilendirilmiş niteliğini hatırlatabilir. Ancak Kreuzberg ve Neuköln bölgelerinin geçmişteki negatif temsil eğilimlerinden farklı olarak; özellikle toplumsal cinsiyet rolleri açısından destekleyici aile karakteri ‘Baba’ın temsili göze çarpar. Ayrıca her ne kadar uyuşturucu satıcılığı yapsa da sevdiği kadını mutlu etme çabasındaki bir sevgili figürü (Mo) geçmişteki cinsiyete dayalı dezentegratif temsilleri yapı söküme uğratar. Ablalarının modern bir toplumda yüksek eğitilmiş ve kariyer yapan kişiler oluşu da; Kreuzberg ve Neuköln muhitlerine ilişkin kalıp yargı ve ön yargılardan daha uzak, filme heterojen bir temsil kazandırır.

8 *Saniye* filminde en önemli aksesuarlardan biri siyah şemsiyedir; filmde otoriter, erk, tek renkli, sıradan, karanlık bir tasvirle Esra’nın korktuğu bir imgedir (Görsel 4.19). Esra siyah şemsiye ile korunmak istemez ve hayatını dilediği gibi davranmasını engelleyen bir araç olarak gördüğü için ondan korkar. Burada siyah şemsiye koruyucu, kollayıcı ve baskılayıcı ataerkil kültürle ilişkilendirilebilir. Diğer taraftan da sadece ataerkil kültürle değil, modern toplumun standartlara indirgeyici, disiplin ve kurallara önem veren kültürel yapısıyla da siyah şemsiye arasında bağlantı kurulabilir. Çünkü Esra’nın yağmur damlaları sayesinde özgür ve sonsuz gökyüzüyle bağ kurması şemsiye tarafından engellenmektedir. Toplum tarafından dayatılmış, ıslanmaktan koruyan siyah şemsiye, çocukluğunda ve erişkinliğinde yağmurda ıslanmak isteyen Esra’nın sıra dışılığına, hayallerine ve özgür kişiliğine uymamaktadır. Esra yağmurdan ve ıslanmaktan korkmamaktadır. Tam tersine “yağmurda ıslanmama kuralı” bir tür genelgeçer konfor alanı olsa bile, Esra kuru kalmanın konforunu değil ıslanmanın heyecanını ve mutluluğunu tercih eden bir karakterdir. Ancak filmin belli sahnelerinde yer aldığı gibi gök kuşağı renklerinde bir şemsiyeyi kendi isteğiyle taşır ve bu şemsiye rüyasında bir kuşa dönüşerek “özgürlüğün” sembolü olur. Esra’nın siyah şemsiyeden korkması, kuralların içine sıkışıp tekdüzeliğin ruhunu hasta etmesi anlamına da gelmektedir. Filmdeki Mevlevi temsilinden yola çıkarak semazenlerin ilk başta üzerlerinde olan kara toprağın sembolü “siyah” hırkayı çıkararak manevi bir temizliğe ulaşmaları¹⁰⁹ ile siyah şemsiye arasında şöyle bir bağlantı kurulabilir: Esra’nın yağmurda daha da arınmasının ya da mevcut arınmışlık halinin “siyah şemsiye” yüzünden kaybolmasını engellemek

¹⁰⁹Bkz. https://www.konya.bel.tr/bldfoto/m/mevlana/sema/sema_semboller.html

isteyişini akla getirir. Böyle bir yaklaşım filmin çok anlamlı yapısı içinde yoruma açık bir değişmeceli düzeyde değerlendirmeyi beraberinde getirmektedir. Ayrıca babası, semazenlerin bir eliyle gökyüzünden aldığı sevgiyi, yeryüzüne diğer eliyle dağıtması örneğini verir. Bu da siyah şemsiye için Esra'nın gökyüzünden alacağı sevgiyeye engel bir bariyerin simgesi anlamını doğurur. Dahası, filmin girişinde ablasının, namaz kılan babalarını rahatsız etmemesi için siyah şemsiyeyi açarak korkutması bu sahnede şemsiyeye disiplin aracı işlevi yüklemektedir.

İç mekân temsillerine geçildiğinde, Esra'nın çocukluğunun geçtiği ebeveynlerinin evi, aydınlık, pastel renklerde mobilyalar, çiçeklerin olduğu bir balkondan oluşmaktadır (Görsel 4.16, 4.17, 4.30). Sıkışıklık yerine genişlik ve ferahlık hissi uyandıran bir evdir. Bu evde genellikle mutlu olaylar sahnelenir. Örneğin, balkonda babası namazını kıldıktan sonra çocuk Esra'yı balkona götürüp “*demek benim küçük meleğim Allah'la konuşmak istiyor*” derken dışarıdaki kiliseden çan sesleri duyulur ve balkon manzarasında kilise yer alır (Görsel 4.18). Çan sesleri mekânsal olarak Almanya'yı işaretlerken bir yandan da dinlerarası bir diyalogu da imgeler. Esra'nın ebeveynlerinin evinden farklı olarak çok genç yaşta evlenip Tayfun'la yaşamaya başladığı ev, gerek dekorasyonu gerek sıkışıklığıyla baskıcı ve boğucu özelliklere sahiptir (Görsel 4.22). Esra'nın düğün gecesi toplum baskısını yoğun biçimde hissettiği bir rüyanın sonunda yerin altına uzanmakta olan Tayfun'un yanına yuvarlanması, filmin çok anlamlı özelliği de dikkate alınarak, mezarlığa düşmüş hissi uyandırmaktadır. Bu da yatak odalarını yaşama sevincinden uzak adeta ölü iki insanın yerin altında bir mezar odasında yan yana uzanmış imgelemine doğurmaktadır (Görsel 4.22). Boşandıktan sonra sevgilisi Mo ile aynı evi paylaşırken mum ışığı ile aydınlatma kullanımı, gün içerisinde de güneş ışığı sağlayan bir evin içerisinde genellikle taze çiçeklerle dolu bir vazo dekoru, yine pastel renklerde mobilyaların bulunması mekânsal olarak yaşama sevincini ve mutluluğu sembolize etmektedir. Aynı zamanda konaklamaya ilişkin olumlu bir entegrasyon göstergesidir (Görsel 4.28). Mo'nun uyuşturucu satıcılığı ve kumar bağımlılığı sorunları her ne kadar Esra ile ilişkisini sona erdirse de aralarındaki bitmeyen sevgi mekânsal anlamda ifade bulmaktadır.¹¹⁰

¹¹⁰Buraya kadar, konuta ilişkin entegrasyon göstergelerinin üç evin karşılaştırmasıyla çeşitlilik kazandığı, eski göç temalı filmlere göre daha aydınlık ve geniş ev temsilleri görülmektedir. Bu aynı zamanda konut kiralama ya da satmada ayrımcılık yapma indeksi bakımından çoğunluk topluma da atfedilebilecek başarılı bir sosyal entegrasyon göstergesidir.

8 *Saniye* filminde dini mekânlar ses, ışık, dekorasyon, oyunculuk gibi öğelerle kültürel çeşitlilik bakımından oldukça pozitif bir temsile sahiptir. Örneğin, Esra'nın çocukluğunda babasının götürdüğü semazenler gösterisi sırasında, geleneksel bir mimari ve motiflere uygun bir şekilde resmedilen aydınlık bir dini ortamda, dışarıdan gelen ışık binaya dolar. Bu durum İslam dinine ilişkin huzur veren mekânsal bir temsili beraberinde getirir. Dini öğeler açısından baba karakterinin evin içinde namaz kılması, kızlarına karşı hoşgörülü, anlayışlı, destekleyici bir figür olarak resmedilmesi mekânsal açıdan kültürel kodlamalarla ilgili Alman-Türk sinemasında bir ilerlemedir (Görsel 4.18). Çünkü daha önceki göç temalı filmlerde evin içerisinde namaz kılan baba sahneleri hemen hemen rastlanılan bir durum değildir. Küçük kızı namaz kılma sırasında yaramazlık yapıp babanın sırtına çıksa da, baba karakterinin ibadetine devam etmesi hoşgörüsünü yansıtmaktadır.¹¹¹

Esra'nın rüyalarında, parçalanmış iç mekânlar ve gökyüzüne yakınlık, aydınlık, mavi ve yeşil tonlarda dış mekânlar dikkat çekmektedir. Ancak Esra film içinde “gerçekte mi yoksa rüyada mı?” olduğu hissini karıştırdığı için mekânsal bir yanılsama yaşar. Her ne kadar rüyaları iç açıcı, ferahlatıcı ve özgürlük hissi uyandıran niteliklere sahip olsa da Esra için korkutucu olan durum, yaşamış olduğu bu mekânsal ve zamansal yanılsama halidir.

Filmde bir diğer önemli nokta okul ve psikiyatri kliniği benzerliği, paralel ve *flashback* sahnelerle yansıtılmaktadır (Görsel 4.26). Michel Foucault'un, (1995) okul, kışla, hastane, fabrika gibi mekânları hapisanelere benzetmesi filmin bu noktasını yapı sökümcü bir teorik düzleme yerleştirir. Nitekim otoriter yapı (öğretmen, doktor, patron), standart kıyafet (deli kıyafeti), çizgiden çıkmanın yasak oluşu (sınıfta kitabı şarkı söyleyerek okumanın yasak oluşu), özgürlüğün kısıtlanması (yağmura koşmak) ve kararları başkalarının vermesi davranışları ile benzerlikler *flashback* ve paralel kurgu yöntemiyle sağlanmıştır. Aynı zamanda Esra'nın çalıştığı restoranda da hakaret sözleri duymasına rağmen “müşteri her zaman haklıdır” yaklaşımıyla patronu onu hizaya getirmeye çalışır. Bu da Foucault'ın (1995) kastettiği, mantık düzeyi fabrikanın benzeri olan çalıştığı iş yerini özgürlüğün kısıtlandığı bir mekân haline getirmektedir (Görsel

¹¹¹Bu noktada Sinan Çetin'in yönettiği *Berlin in Berlin* filminde ananın evin içinde kuran okuması sahnesi akla gelmektedir. Burada Mevlana'nın “gel ne olursan ol yine gel” felsefesi ile kendi ailesinden bir üyeyi öldürmüş bir Alman karakterini evinde ağırlayan ve onun kan davasında öldürülmesine engel olan bir kadın karakter temsili görülür.

4.26). Ayrıca Esra'nın öğretmen otorite figürüne karşı duruşunda öğrenci arkadaşlarının ona gülmesini ve kahkahalar atmasını her ne kadar kurallara uysalar da arkadaşlarının davranışını olumlayan tutumlar şeklinde değerlendirmek mümkündür. Ancak bu değerlendirme her ne kadar filmin anlam belirsizliği içerisinde alay etme ya da sadece komik bulma yaklaşımını akla getirirse de en azından Esra'ya karşı asık suratlı ya da öğretmenlerini destekleyen ifadelerde bulunmayışı akranları olarak onu daha çok destekleme ya da beğenme şeklinde yorumlanabilir. Bu durum da filmin genelinde olduğu gibi filme üçüncü bir müzakere alanı sağlamaktadır.

Doktor, Esra'nın psikiyatri kliniğine yatırılmasına ilişkin, anne babasına ailede şizofreni teşhisi almış biri olup olmadığını sorar ve belirtilerin arasında Allah'la konuşmak, onu işitmek gibi davranışların yer aldığını belirtir. Bunun üzerine, babasının “*ne zamandan beridir Allah 'la konuşmak hastalık oldu ya?*” tepkisini vermesi bu mekâna dair filmdeki anlam belirsizliği dikkate alındığında iki türlü yorumlanabilir. Birincisi uyuyamama problemi ile birlikte modern tıpta bu tip davranışların depresyon, şizofreni ve bipolar bozukluk gibi hastalıklarla bağlantısını akla getirmektedir (Bakim vd., 2011; Cameron, 1960) . İkinci yorum ise Foucault'ın¹¹² kliniklere ve hapisanelere bakış açısıyla, farklılıkların modern toplumda “anormal” algılanıp bu kişilerin “normalleştirilmesi” için akıl hastanesine gruplar halinde kapatılmasıyla bağlantılıdır. Bu iki farklı yorum modern tıp karşısında aynı zamanda bir psikolog olan Foucault'ın yapı sökümcü yaklaşımı ve Esra'nın babasının dua etmenin bir tür Allah'la konuşmak olduğuna dair tasavvufi bakış açısıyla farklılık göstermektedir. Filmde doktorun söylemi dışında Esra'nın psikiyatrik ya da psikolojik bir rahatsızlığı olabileceğine önemli bir vurgu yapıldığı görülmemektedir. Nitekim hastanede belli bir süre kaldıktan sonra genç kadın herhangi bir teşhis almadan taburcu edilmiştir.

8 *Saniye* filminde kültürlerarasılık sağlayan ve ulusötesi nitelikler taşıyan müzik kullanımı dikkat çekmektedir. Türkiye'den çeşitli pop ve rock melodilerinde şarkılar filmin değişik zamanlarında kişilerin duygu dünyalarını yansıtır. İslam dinine özgü Mevlevi müziği bir kültür ögesi olarak, İspanyolca müziklerse kişisel gelişime ve affederek özgürleşmeye dayalı bir temsili sağlar. Bir gerilim ve tehdit hissi oluşturan

¹¹²Bkz. (Foucault, 1976, 1995, 2011)

non-diegetic müzik ya da ses ögesine nadiren yer verilmiştir. Müziğin bu denli çeşitli kullanımı daha önceki göç temalı filmlerin çoğundan farklılık göstermektedir.

4.2.2.2. Kişiler

8 *Saniye* filmindeki karakterler bugüne kadarki Türk-Alman emek göçünü temel alan filmlerden psikolojik, ekonomik, sosyal, kültürel gibi çeşitli özelliklerle önemli derecede farklılık göstermektedir. Kesişen bireysel özellikler olsa bile bunlar önyargı ve klişelerin tekrarlandığı tarihsel süreçteki göç temalı filmlerdeki temsil eğiliminden ayrı düşmektedir. Kültürel kalıplara sıkışmış ve göçmenlik geçmişi olan toplumunun baskısı altında kalan bir kadın göçmen temsili bu filmde modernlik eleştirisiyle birlikte sunulmaktadır.

Esra'nın ailesindeki anne ve abla rolündeki tüm kadınların, Esra'nın bağımsız ve sıra dışı kişiliğine filmin genelinde destek olduğu görülmektedir. Okulda, hastanede, evliliğinin bitişinde, yeni bir ev kurmasında Esra'nın çoğu zaman yanında dururlar. Esra'nın ablalarının eğitim görmüş ve mesleklerini icra eden kişiler temsili dikkat çekmektedir. Zaman zaman genel toplumsal normlara Esra'nın da uymasını bekleseler de ona karşı hiçbir zaman çok sert ve baskıcı rollere bürünmemişlerdir. Esra'nın rüyaları ve sıra dışı davranışlarını espriyle karışık bir dille eleştirmeleri, insanlardan "normal" olarak adlandırılan eğitim görme, çalışma, evlenme gibi belli standartlara uyma perspektifinden kaynaklanmaktadır. Esra'nın ebeveynleri ve ablalarının bu konudaki tutumları toplumsal cinsiyet beklentilerinden öte bir insan olarak toplumda yer edinebilmek için beklenen modern dünyanın klasik davranış kalıplarıdır.

Esra'nın, ailesindeki kadın bireyleri daha önceki göç temalı filmlerdeki sosyo-ekonomik ve kültürel temsillerden daha iyi bir konumda resmedilmiştir. Esra'nın dünyaya gelmesi aile bireylerinin yeni bir bebeği çok istemesi üzerine, sevgi dolu bir ailenin içine doğması ile gerçekleşmiştir. Ablaları başta olmak üzere ebeveynleri; okulda, evliliğinde ya da hastanede yaşadığı sorunlar karşısında Esra'ya destek olma ve sorunlara çözüm üretme çabası gösteren karakterlerdir. Ancak onlar da Esra'nın uyumlu bir birey olması gerektiğini düşünmektedirler. Dini uygulama düzeyi konusunda aile biriminin farklı bireylerden oluşması, ailenin kendi içerisindeki kültürel çeşitliliği ve bunu sürdürürken bir çatışma yaşanmamasını temsil etmektedir. Yani diğer bir deyişle, bir babanın namaz kılma gibi farklı dini uygulama ritüelleri ile özellikle ailenin kadın bireylerinin sosyo-ekonomik gelişimlerinin bir arada sağlanabileceğine dair bir tasvir söz konusudur. Ayrıca göç temalı çoğu Batılı filmde İslam'ın kadına şiddetle ilişkilendirilen

temsillerinden uzak, filmin farklı aşamalarında Allah'ın sevgi kavramıyla birlikte anılması ve Esra'nın çocukluğundan itibaren Mevlana öğretisi ile tanıştırılması hoşgörü ve sevgi yönüyle bir din temsilini sağlamaktadır. *8 Saniye* filminde başka bir dine karşı da olumsuz bir tasvir ve söylem bulunmamaktadır. Söz konusu durum kültürün önemli bir boyutunu oluşturan dinleri, kültürel yeterlik sürecindeki kültürel yeterlik ya da yetkinlik düzeyinde temsil etmeye örnektir.

8 Saniye filminde göç kökenli kadın temsilleri, daha önceki filmlerle kıyaslandığında nadir sayılabilecek *güçlü* özellikler taşımaktadır. Özellikle 1990'lardan sonra genellikle eskiye oranla daha az kurban rolünde temsil edilme söz konusu olsa bile yine de pasif kadın imgelemi eleştirilmiştir. Neredeyse yok denecek kadar az filmin klişeleri kırdığına dair Claudia Bulut'un, "Kadın Misafir İşçilikten Polis Memurluğuna" isimli çalışması bir örnektir. Bulut, 1989 yılı dizisi *Die Reporter*'daki Azade polis memuru karakterini, *Doppelter Einsatz* (RTL, 1994'ten itibaren) suç dizisindeki Sabrina ve *Einsatz HamburgSüd* (NDR, 1996-99) suç dizisindeki Sema karakterlerini, kendilerine güvenen tavırlarıyla klişeleri yıktığına dair örnek göstermektedir. Onlar yabancılar karşısında sosyal hizmet görevlileri olarak hareket etmezler, kurban göçmen kadın rolünden çıkıp aktif temsilci haline gelirler (2000, ss. 259–261). *8 Saniye* filminde de Esra'nın ve ablalarının kendinden emin tavırları, yukarıda bahsedilen dizilerdeki Azade ve Sema karakterlerine benzer şekilde belirgindir.

Tayfun'un ailesindeki bazı kadınların filmdeki tutum ve yaklaşımları toplumsal cinsiyet ve ataerkillik ilişkisi içindedir. Düğün sırasında beline bekâreti simgeleyen kırmızı kuşak takma ve geleneklere uyum sağlama uğraşısı, evliliklerinde sorun çıktığında üfürükçü hocaya başvurup sorunu kadında görme anlayışı örnek gösterilebilir. Ayrıca Tayfun tarafından şiddete uğramış olmasına rağmen cinsiyetçi bir tutum sergileyerek Esra'yı hatalı bulmaları, damadın ailesinin ataerkil kültürle ilişkilendirilebilecek davranışlarıdır. Bunlar da filmin çatışma yaratan karakterleri arasındadır.

Esra'nın kendi ailesinden toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin beklentileri de ataerkil kültüre ait temsil boyutunda filme çeşitlilik katmaktadır. Çünkü göçmenlik geçmişi olan toplumlarda da ataerkil kültürel kodlara uyma düzeyi *8 Saniye* filminde olduğu gibi zamana, çeşitli sosyal bağlamlara, kişi ve topluluklara göre çeşitlilik göstermektedir. Esra'nın ailesindeki kadın karakteri toplumsal cinsiyet bağlamındaki olumlu temsilleri ile dünürlerinin olumsuz temsilleri belli bir denge sağlayarak filmin *Polyanna*'cı, yani

sadece iyimser bir iz düşümünü önlemektedir. Nitekim kültürler de tıpkı insanlar gibi dört dörtlük değildir ve tek boyutlu, homojen, aşırı uçlu temsillerle bir kültürü haksız şekilde yermek ya da abartılı düzeyde övüp, kendini beğenmişliğin ötesinde; eleştiri, özeleştiri dengesini sağlayabilmek önemli bir temsil sorunudur. Bu bağlamda 8 Saniye filminde karakterler üzerinde epeyce dengeli bir temsil gözlenmektedir ve oksidental-oryantalist dikotomik ayırım belirgin biçimde daralmıştır. Yeri gelmişken, Knut Hieckethier şu konuda yorum yapar: "Eğer filmin amacı doğal olarak farklı kültürlerin bir arada varlığını kabul etmekse, farklılıklarla bir arada yaşamak, ek kalıpları, açık yapıları, epizodik anlatı tasarımlarını tercih eden formlar da seçilmelidir (1995, s. 33)." Kültürel benlik kavramları; zor, homojen ve doğal değil, inşa edilmiş ve karmaşık, esnek ve değişkendir. Film temsilinden daha açık, daha fazla ince ayırım, karışım ve tonlama beklenebilir. Almanlar da Türkler de tek tip değildir. Ya da daha genel bir ifadeyle yekpare, tipik, standart bir yerliler ve yerli olmayanlar yoktur. Alkın'a göre, Hollywood sinemasına veya Avrupa sinemasına karşı bir kavram olarak ele alınmasında ulusötesi sinema, kültüre ve dolayısıyla dile özgü boyutuyla bağlantı kurulamıyorsa Avrupa merkezçiliğe doğru ilerlemektedir (2020, s. 189). Bunun tam tersi Türkiye merkezli ya da oksidentalist yaklaşımlı üretimleri de eleştirmek adil bir tutumdur.¹¹³

Esra'nın psikiyatri kliniğinde ona teşhis koymaya çalışan doktora; duyduklarının, gördüklerinin, kafasının içindeki seslerin ona gerçek gibi gelmesinden dolayı iyi hissetmediğini söylemesi üzerine doktor "*sesler mi duyuyorsunuz?*" sorusunu yöneltir. Esra'nın verdiği cevap ve sonrasında gelişen diyalog bir takım ruhsal sıkıntılarla ilgili teşhis koyma aşamasında modern psikiyatryi sorgulayıcı niteliktedir:

- En az sizin kadar.
- Benim sesler duyduğumu nereden çıkarıyorsunuz?
- Kafanızın içinde konuşup duran her şeye yorum yapan bir ses yok mu?
- O sese "zihin" diyoruz.
- Ne dediğimizin ne önemi var? Hiç onu susturmayı denediniz mi?
- Bayan İnan bundan herkes memnunken siz neden değilsiniz sizce?
- Siz memnun musunuz? İki çocukla boşanmanın eşliğindesiniz, geceleri uyuyamıyorsunuz. Kendinizi sevdiğinizi sanmıyorum. Şu an burada olmanız bile istediğiniz için değil, mecbur olduğunuz için buradasınız. Sizce bu kendinize haksızlık değil mi?
- Bütün bunları nereden çıkardınız?
- Biraz dikkat etmek yeterli. Bayan Klein, bende ne görüyorsunuz, aynıysa sizde de var.

¹¹³Fon veren kuruluşların, film yapımcılarının üretimlerinde oynayabildikleri roller dikkate alındığında ortak yapım fonlar belki daha ulusötesi perspektifleri sağlayabilecektir. Nitekim 8 Saniye filminde her ne kadar büyük ortak Türkiye olsa da Almanya ve diğer fon destekleri oksidental-oryantalist dikotomik ayırımı epey azaltmıştır.

Bu diyalog filmin hayatta normallik ve anormallik arasındaki çizginin çok da belirgin olmadığını, Foucault'ın delilik, farklılık, gözetleme ve kapatma kavramlarına atıfta bulunarak yansıtmaktadır. Bir ruh hastalıkları uzmanının uyku problemi yaşamasını, evliliğindeki sorunları, özgüven ya da öz sevgi eksikliğini ve mecburiyetten dolayı o işte çalışmasını Esra hissetmiştir. Esra'nın “*biraz dikkat etmek yeterli*” sözleri ile doktorun gözaltı morluklarına, mutsuz yüz ifadesine, yakın çekimle gösterilen el çekiminde “tırnaklarını yeme alışkanlığına” (*onikofaji*) dikkat çekmek ve hislerini böylelikle gerekçelendirmek mümkündür. Esra da bir anlamda doktora teşhis koyarak “normallik” ve “anormallik” kavramını yapı söküme uğratmaktadır. Toplumun kuralları ve standartları, yani normları olarak dayatılan evlilik ya da iş kurumlarını zoraki yönetmenin beraberinde getirdiği stres bozukluklarını çok katmanlı bir düzeye getirmektedir. İnsanların hemen hepsindeki içsel konuşmaların akıl sağlığıyla ilişkilendirilmesinde “normal olan zihin” veya “anormal olan sanrı, mani” gibi bir dikotomik ayrıma gidilmektedir. Böyle bir hiyerarşik delilik damgalama düzeyinin oluşturulması filmin çoklu anlam yaratma niteliği içerisinde soru işareti oluşturur. Çünkü filmin psikolojik açıdan bu noktası, entegrasyonun sağlık alt göstergeleri ile ilişkilendirilecek özelliklere sahiptir, ancak entegrasyon göstergelerinin bazı taraflarını da eleştirel sorgulamayı gerektirmektedir. Diğer bir ifadeyle, Foucault bakış açısıyla yaklaştığımızda bazı entegrasyon alt göstergelerinin modernist nitelikleri tartışmaya açıktır.

Filmdeki diğer bir ataerkil kültürel temsil, Esra'nın kurbanlaşmayan, cesur ve dürüst tavrı ile kadınların bekâretini simgeleyen “kırmızı kuşak takma âdeti” hakkındaki tartışmasında örneklenmektedir. Esra'nın, kayınvalidesi ve görümcelerine düğünden önce damat karakteri Tayfun'la cinsel deneyim yaşadığını ve bu nedenle bekâretin sembolü olan kırmızı kuşağın beline takılmasının dürüst bir davranış olmadığını söylemesi cesur bir davranıştır. Ayrıca düğünde takı takılmasına karşı çıkması bu aşamada geleneksel toplumsal cinsiyet normlarına ilişkin kalıplardan çıkma, sorgulama ve onları yapı söküme uğratma konusundaki örneklerdir.

Esra'nın farklı olmasını, entegrasyonunu ve kültürel çeşitliliğini destekleyen ve köstekleyen erkek figürlerinin birlikteliği tıpkı kadın karakterlerde olduğu gibi filme heterojenlik kazandırmaktadır. Hatta toplumsal cinsiyet kalıplarından uzak sayabileceğimiz figürler filmde daha baskın bir temsile sahiptir. Örneğin, Esra'nın babası Mikail; şefkatli, anlayışlı, farklılıkları destekleyici, koşulsuz sevgiye yakın bir karakter olarak temsil edilmektedir. Bir semazen gösterisine Esra'yı götürüp semaya döndüğü için

toplumda deli damgası yemiş bir Mevlevi hikâyesini anlattıktan sonra “*anlatmak istediğim güzel kızım, farklı olmak kötü bir şey değil*” diyerek Esra’nın farklılıklarını desteklemektedir.

Aile içerisinde ablalarından birinin eşi, yani eniştesi Sami; film boyunca müdahaleci, kısıtlayıcı, korumacı ve baskıcı, yani *dezentegratif* bir figür olarak resmedilir. Ancak filmin sonlarında *entegratif* bir temsilde Esra’ya uyguladığı şiddet de dâhil olmak üzere yaptığı hataların bilincine vararak Esra’dan özür dilemiştir (Görsel 4.20). Esra üzerinde aşırı kıskançlık baskısı oluşturan ilk eşi Tayfun da Esra’ya zaman zaman şiddet uygulamış ve intihar teşebbüsünde bulunmasına yol açmıştır. Esra’nın buradaki tutumu, onun da kavga sırasında boyun eğmeyip kendini savunması ve kurban rolüne bürünmesini engellemektedir. Benzer şekilde eniştesi ona fiziksel olarak saldırırken, kendini savunması Esra’yı kurban değil kahraman olma yolunda ilerleten davranışlardır, aynı zamanda onu saldırgan, geçimsiz gibi de resmedebilir. Ancak iki türlü de, son zamanlarda daha yoğun eleştirilen “döverek sevmek”¹¹⁴ zihniyetinin sinemada ve dizilerdeki yansıması ya da inşasında tokat yiyen kadının geriye düşerek kurbanlaşan temsillerine göre daha güçlü bir kadın davranışını göz önüne sermektedir.

Esra’nın ilk evliliğindeki gibi ikinci ilişkisi olan Muhittin ile sevgiye dayalı bir birliktelik izlenimi oluşmaktadır. Muhittin karakteri Türkçeyi çok iyi konuşamayan, ailesinden uzak yaşayan göç kökenli bir bireydir. İsmi kısıltarak Mo şeklinde çağrıldığını söyler. Mo karakteri ile neredeyse filmin tamamında Almanca konuşması onu Alman kimliğine yakınlaştırmaktadır. Filmin anlam belirsizliği dikkate alınarak bu durum Mo’nun asimile olmuş, Almanlaşmış, bir göç kökenli kişi gibi olduğunu akla getirmektedir. Başlarda kendisini ithalat-ihracat işi yapıyor şeklinde tanıtmış olsa da gerçekte uyuşturucu satıcılığı yapmaktadır ve kumar bağımlısıdır. Esra’ya tüketim kültürüne dayalı bir hayat sunar ancak uyuşturucu satıcılığı yaptığı ortaya çıkıp, polisle başı belaya girince Esra onu terk eder. Ancak Muhittin karakteri her ne kadar suçla ilişkilendirilse de, Esra’ya çoğu zaman destek olan, onu anlamak için rüyalarıyla ilgili kitaplar okuyup araştırmalar yapan, esprili ve enerjik bir kişiliğe sahiptir. Filmin sonunda uluslararası bir uyuşturucu şebekesi tarafından öldürüldüğünde Esra çok üzülür ve mezarına gider. Özdeşleşmeyi sağlayan davranışları Muhittin’i göç temalı film ve

¹¹⁴Döverek sevmek kavramının sinematik temsillerini eleştirel inceleyen detaylı bir çalışma için Bkz. (Serarslan, 2021)

dizilerde özellikle erkek göç kökenli bireylerin uyuşturucu satıcılığı gibi suçla ilişkilendirilen rollerindeki suçlu kimliğinin ötesinde, sevgi dolu, sempatik ve ayrıca ataerkil kurallarla bir kadını sevip, ona baskı uygulamayan erkek modeline getirmektedir. Esra'nın ondan ayrılış nedeni yasadışı işlerle başını belaya sokmaktan kurtulamamış olmasıdır. Mo karakteri tüm bu özellikleriyle daha önceki göç temalı filmlerdeki uyuşturucu satıcılığı yapan göç kökenli maço karakterlerin temsillerini yapı söküme uğratmaktadır. Günlük yaşamında bir Türk'le bile büyük çoğunlukla Almanca konuşan, bir anlamda "Almanlaşmış" bir Türk'ün uyuşturucu satıcılığı yapması, bir yandan da sevdiği kadına değer vermesi bir tür *metisaj* temsili sağlamaktadır. Tüm bu imgeleme, Mo karakterinin çok katmanlı bir düzeyde resmedilişi onun iyi ve kötü yanlarını Alman ya da Türk oluşuyla etnik kimliklendirmenin ve estetize etmenin ötesine taşımaktadır.

8 *Saniye* filminde başından itibaren Esra'nın rüyalarına giren ve entegrasyon sürecinde ona yardımcı olan gizemli kişi Meksikalı Don Miquel Ruiz'dir. Ruiz, Esra'ya güven ve sevgi veren ve tamamlanmışlık hissini oluşturan, spiritüel çalışmalarıyla tanınan bir yazardır. Esra'ya koşulsuz, gerçek sevginin, koşullu sevgiden ayrılarak hayata kattığı anlamı, güzellikleri anlatır. Öğretileriyle Esra'nın aydınlanmasını sağlar ve Esra bu şekilde daha önce kızgın ve kırgın olduğu, örneğin, eniştesi Sami'yi ve eşi Tayfun'u affeder. Kendi şehri Berlin'de bir kişisel ve spiritüel gelişim merkezi açarak Ruiz'den edindiği öğretileri paylaşmaya başlar. Meksikalı bir karakter filmin ulusötesi düzeyini yükselten en önemli unsurlardan biridir. Esra'nın topluma olduğu kadar kendisine de uyum sağlamasını destekleyen en önemli kişidir. Nitekim koşullu sevgi kavramının akademideki yansımalarına bakıldığında çeşitli sosyolojik ve psikolojik çalışmalar göçmenlik, eşcinsellik, ebeveynlikle koşullu sevgi ve saygı kavramını ilişkilendirerek irdellemektedir (Inouye, 2012; Kanat-Maymon vd., 2012; Osborne, 2017; Yong vd., 2021). Örneğin, Kysa Nygreen ve arkadaşları, akademik başarı açısından ergenlerin ebeveyn koşullu olumlu saygı algılarının; başarısızlıktan sonra kendini küçümseme ve utanma gibi uyumsuz benlik duyguları ve başa çıkma tepkileri ya da başarının ardından kendini yüceltmeleri ile ilişkili olduğunu tartışmaktadır (Nygreen vd., 2015).

8 *Saniye* filminde Tayfun, Mo ve Ruiz karakterleri Esra'nın hayatında önem taşıyan erkeklerdir. Esra, kurtuluşunu sağlamak için her ne kadar Tayfun'a sığınsa ve Mo ile yolu keşişip onun desteğini alsın bile kendi hayatındaki mevcut rüyalarına dair problemler bu kişilerin yarattığı reel sorunlarla pekişir. Esra'nın bu iki erkeğin hayatına eklediği sorunlardan da kurtuluşunu sağlama çabalarında, yine bir erkek karakter olan Ruiz'e

doğru uğması toplumsal cinsiyet açısından iki türlü yorumlanabilir. Bunlardan birincisi, kadın karakter bir erkeğin desteğini almaksızın kendi kurtuluşunu sağlayamıyor, yorumudur. İkincisi ise, erkeklik de temsil çeşitliğine sahiptir ve erkek karakterler de film boyunca sosyal, kültürel ve psikolojik dönüşüm geğirebilirler. Ayrıca Esra'nın hayat hikâyesine başvurduğumuzda, kurtuluşunu sağlamada Ruiz karakterinin erkek ya kadın olmasının vurgulayıcı bir tarafı bulunmamaktadır. Çünkü Ruiz ile cinsel ya da duygusal bir yakınlaşma temsili sunulmamıştır. Gerçek hayatının bir döneminde, Meksika'da bir düşünür ile tanışarak yaşamına yeni bir anlam kazandıran Esra İnal için ulusötesi bir deneyim beyaz perdede temsil edilmiştir.

Ruiz karakterinin cinsiyet rollerinden bağımsız şekildeki imgelemi gibi, Esra'nın çalıştığı restoranın sahibi de toplumsal erkek cinsiyet temsiline sahip değildir. Ancak otoriter bir konumda olan ve kapitalist düzende "müşteri her zaman haklıdır" bakış açısıyla çalışanları üzerinde gzetlemeci ve disiplin kurucu bir güçtür. Garsonluk yapan Esra'nın bir müşterinin hakaretine maruz kalması nedeniyle gösterdiği hakkını savunma tepkisi karşısında Esra ile patronunun girdiği diyalog önem taşımaktadır:

- Burası benim restoranım. Burada çalışmak zorunda değilsin. Doğru dürüst davranamayacaksan evine gidersin. Ya hislerini kontrol et ya da evine git.
- Hislerimi mi kontrol edeyim?
- Evet.
- Ben! Yine benim hislerimin suçu. "Esra hislerini kontrol etmeyi öğrenmeli. Ne güzel! Esra! "Geleneklere uygun davran Esra!" "Otur Esra!" "Kalk Esra!" Biliyor musunuz? Hepinize söylüyorum! S...m ben böyle işe! Buna mı sevgi diyorsunuz siz. Eksik olsun sizin sevginiz.

8 *Saniye* filminde Esra¹¹⁵ karakterinin kendisi güçlü olduğu kadar ailesinin diğer kadınları da güçlü ve entegre olmuş bireylerdir. Erkek karakterlerde de benzer şekilde genç kadınının dezentegrasyonuna yol açacak ölçüde baskıcı bir erkek fiğrne rastlanmamıştır. Bu filmde Esra'nın ğretmeni, patronu, ilk eşi, eniştesi ataerkil ya da modernist bakış açılarıyla, Esra'ya duydukları "koşullu sevgi" nedeniyle baskı uygulamaktadırlar. Dolayısıyla 8 *Saniye*'nin, ana çatışma kaynağı olan ve koşullu sevgiden beslenen iki bakış açısına da eleştirel bir gözle bakması, filmi g odağından

¹¹⁵Esra bu noktada baskıcı sevgi kavramını da eleştirmektedir. Esra'nın film boyunca kişiliğini şu şekilde özetleyebiliriz; hayallerini gerçekleştirmeye çalışması, haksızlıklara boyun eğmemesi, alışveriş sevmeyen bir kadın olması, "kadınların hepsi alışveriş yapmayı sever" genelgeçer önyargısından farklılık taşınması, yani tüketim kültürünün onu memnun etmemesi (Görsel 4.27). Ayrıca kendisi gibi olmak için mücadele etmesi, arkadaşlarıyla zaman geçirmeyi sevmesi, sanatsal tasarımı yönünün güçlü olması ve insanlara fayda sağlamaktan mutlu olması da kişilik özellikleri arasında yer almaktadır.

uzaklaştırmaktadır. Ayrıca kendisinden önceki pek çok göç merkezli filme göre daha minimal düzeyde tutulmuş ataerkil kültür öğeleri ile düğün, kız isteme gibi Türk kültürüne ait öğeler ve İslam dinindeki Mevlevi tasavvuf motifleri filmi kültürlerarası, kültürel çeşitliliği ve ulusötesiliği yüksek bir sinema şemsiyesi altına getirir.

Bu filmde kimse kötü niyetli olduğu için kötü değildir, dönüşüm geçirme potansiyelleri vardır. Film bireylerin de toplumun da tamamen kötü olmadığı mesajını vererek biter. *Dezentegratif* kadın ya da erkek kişiler, ya da sistem film sonunda ya da filmin belli gelişim noktalarında *entegratif* düzeye geçmektedir. Dolayısıyla, burada çeşitli kültürel kodların temelinde *8 Saniye* filminde kötü karakter olarak “koşullu sevgi”yi, iyi karakteri olarak ise “koşulsuz sevgi” yi görmek mümkündür.

8 Saniye filmi ilgili görsel kültür açısından en önemli noktaları özetlemek gerekirse, ataerkil ve modern kavramlarının koşullu sevgi ile ilişkilendirildiğini ve ulusötesi mekânlar, renkler ve karakterler ile göçmenlik kavramının yapısöküme uğratabildiğini görebiliyoruz. Ataerkillik ve modernizm açısından heterojen temsiller güçlü ve hoşgörülü kadınlar ve entegratif erkek karakterlerin çokluğu ile sağlanmıştır.

4.2.3. Sosyal-Kültürel öğelerin analizi: Entegrasyon ve kültürel çeşitlilik kuramları açısından *8 Saniye* filmindeki temsiller

8 Saniye filmi eğitim, öğretim ve istihdam ile sosyal entegrasyon göstergeleri açısından başrol oyuncu ve yakınlarının temsiline ilişkin çoğunlukla olumlu veriler sunmaktadır. Filmde karakterleri göçle ilişkilendirerek suça karışma ya da suç mağduru olma ve göç kökenine dayanarak ayrımcılığa maruz kalma gibi göstergelerle karşılaşmamaktadır. Başrol kadın oyuncunun uyumunu engelleyecek çatışma kaynağı; daha yapısal ve kurumsal düzeydeki okul, iş yaşamı, evlilik kurumları gibi toplumsal-kültürel normatif öğretiler şeklinde kendini göstermektedir (Görsel 4.22,4.23, 4.26, 4.27).

8 Saniye filminde, genel kültürel düzeye ilişkin Doğu toplumlarının Avrupa toplumuna göre günümüz yaşantılarında daha ataerkil bir yapıya sahip olduğu algısının, en azından epistemolojik düzeyde, filmde kadın kahramanının üzerinde etkileri görülmektedir. Ancak eniştesi Sami'nin; Esra'nın arkadaşlık, giyim, gece arkadaşlarıyla eğlenme konularındaki davranış ve tutumları ve ilk eşi Tayfun ile ailesinin kadınların şiddet görmeleri halinde bile sessizliğini ve olgunluğu koruyarak “kadınlıklarını bilme” beklentileri; göç temalı film eğilimlerine göre daha düşük düzeyde ataerkil temsil kalıplarıyla ilişkilidir. Esra'nın eniştesi ve ilk eşinden psikolojik ve fiziksel şiddet görme karşısında kendini savunması Türkiye yapımı ve göç temalı Almanya üretimi filmler için

yenilikçidir. (Görsel 4.20). Kadınların, örneğin, bir erkek yüzlerine tokat attığında yıkılmaları; onları mağdur ve kurban rolüne düşürürken, Esra'nın kendini savunma ve koruma amaçlı, ayrıca öfkelenmesinin de etkisiyle, kavgaya karşılık vermesi onu kurban rolünden uzaklaştırmaktadır.

8 *Saniye* filminde Tayfun ve Sami'nin bu tarz sosyal ve ekonomik entegrasyonu engellemeye dönük ve genç bir kadına karşı kültürel ve psikolojik yıkıcılığı olan davranışları resmedilmiştir. Ancak Esra gibi güçlü bir karakterin ailesinin, bazı arkadaşlarının desteği ve erkek arkadaşı Mo'nun da etkisi ile belli bir düzeyde dezentegrasyonuna yol açmamıştır. Tam tersine film süresince karşılaştığı engellerle mücadele ederek, filmdeki söylem ve temsiller sosyal, sağlık, istihdam ve genel anlamda entegrasyon göstergelerine pozitif düzeyde hitap etmiştir. Benzer bir temsil örneği veren Alkın'ın analizini yaptığı *Mevsim Çiçek Açtı* (2012) filmindeki karısına öldüresiye kadar şiddet uygulayan ataerkil ve şeytani koca tasviri karşısında kadının kayınpederinin dindar ve hoşgörülü temsili benzerlik göstermektedir. Aynı zamanda taksi şoförü Asaf ve bilge arkadaşı Musa'nın kardeşçe-modern tavrına kadar farklı erkek temsilleri de kadın dostu kahramanlar imgeleminde kadınlar ve erkeklerin barış içinde yaşayabildiğini göstermektedir (2015b, ss. 125–126). Kadınların ve erkeklerin huzurlu ve barış içinde yaşaması bu bağlamda entegrasyon ve kültürel yeterlik sürecinin gelişmişlik göstergelerinden biridir (Görsel 4.30).

Esra'nın psikiyatrik ya da psikolojik sağlığına yönelik film boyunca “normal” mi yoksa “anormal” mi sorusuna ilişkin normatif toplumsal yaklaşımların bir çatışma ve krize sürüklenmesiyle film ulusötesi düzeyini yükseltmiştir. Esra'nın kendini sevmeye başlaması, kendini değiştirmesi, Meksika'da edindiği öğretileri Berlin'de yeni insanlara aktarması, ona ataerkil baskı uygulayan erkek karakterleri affetmesiyle film çözüme kavuşur. Burada entegrasyon anlamındaki akıl sağlığı göstergesi Foucault'ın¹¹⁶ delilik, özgürlük, kurallar, iktidar, kontrol, gözetim gibi kavramlarla ilişkilendirilip göçmen kültüründen gelme düzeyinden daha çok genç bir kadının ya da insanın deneyimleyebileceği “delilik” damgalanmasına ilişkindir. Nitekim yatırıldığı psikiyatri kliniğindeki hastaların etnik, dini, bölgesel vb. herhangi bir kökenine vurgu yapılmamaktadır. Ya da ilkokul zamanı öğretmenin koyduğu kurallar dışında hareket etmesi ve bunun neticesinde okul müdürü de dâhil onu cezalandırma, okuldan atma gibi

¹¹⁶Bkz. (Foucault, 1976, 1995, 2011)

yargılayıcı ve tek tipleştirici davranışlar göçmenlik kültürü ile ilişkilendirilerek sunulmamıştır. Kısacası Castles ve arkadaşlarının entegrasyon sağlık alt göstergesi bağlamında göçmenlik geçmişine sahip bir kadın olmakla ilgili değil, herhangi bir insan olmakla bağlantılı bir ruhsal bozukluk yaftalamasıyla ilgili modern toplumun dayattığı bir çatışmadan söz etmek mümkündür. Bu noktada deliliğin filmlerde temsiline ilişkin Serdar Öztürk ve Oya Yıldız'ın çalışması örnek gösterilebilir. Söz konusu çalışmada, Milos Forman'ın *Guguk Kuşu/One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975) filmindeki delilik nedeniyle keyfi kapatmalar ve iktidar ilişkisi incelenmiştir. Mc Murphy uyumsuz, yerli yersiz konuşan, çalışmak istemeyen bir tembel olduğu için “deli” olduğundan şüphe edilerek kliniğe yatırılması karşısında diğer hastalara şu sözlerle isyan eder (2016, s. 7): “Kendinizi deli mi sanıyorsunuz? Değilsiniz. Dışarıdaki ortalama gerzeklerden daha deli değilsiniz.”

8 *Saniye* filminde “anormallik” ve “normallik” dikotomisi içinde bir yer bulan “delilik” kavramıyla ilgili olarak Foucault'un *Deliliğin Tarihi* çalışmasına göre, delilik orta çağda günlük yaşamın bir parçası sayılırken modernite ile birlikte tımarhanelere kapatılması gereken tehlikeli kişiler olarak değerlendirilmeye başlanmıştır (1976). Ayrıca yine Foucault'a göre itaatkâr ve iyi terbiye edilmiş bedenler iktidarın sürekli gözetim altında tuttuğu küçük makineleridir. Ek olarak okul, kışla, tımarhane, hastane gibi kurumların sınav ve normalleştirme ile disiplin araçları olarak kullanıldığı hapisane takımadadaki yerlerdir (1995). Ayrıca kapitalist sanayi toplumunda siyasi iktidarlar insanların hayatları hakkında kendilerinden önce karar vererek ve onları “normal” ve “anormal” ayrıştırması içinde sorunlu buldukları kişileri, yani delileri anarşist konumuna da getirerek onları gruplar halinde tımarhanelere kapatmışlardır (Foucault, 2011). Nitekim filmde okul ve psikiyatri kliniği, ders sırasında, izin verilmediği zaman ya da yağmur yağarken dışarıya çıkmanın yasak olduğu ve sadece belirlenmiş kuralların elverdiği şekilde disiplinin sağlanması gereken kapalı mekânlardır. Örneğin, Esra gibi bir ilkökul öğrencisinin şiiri oturarak ve düz bir biçimde okuması “aferin” denilmesi gereken ve “normal” değerlendirilen bir davranıştır ve öğrencilerin büyük çoğunluğu buna uygun davranmaktadır. Tersine, Esra'nın sandalyenin üzerine çıkarak ve şarkı söyleyerek okuma yapması itaat edilmeyen ve disiplinsizlik sayılan “anormal” ve “anarşist” bir davranış şeklidir. Nitekim öğretmenin önce “asıklı surat” ifadesi ile kesintisiz bir tür sınav sistemi kapsamında yaptırım aracını kullanması bireylerin davranışlarını ve başarılarını ödüllendirme ya da cezalandırma sistemine göre bir harekettir. Devamında okul

müdürünün Esra'nın ailesine çocukluk düzeyinde bir tür “yasa dışı davranışın cezalandırılması” sayılabilecek okuldan atma yaptırımını bildirmesi ile öğrencilerin itaatkâr olmaları, yoksa bedelini cezalandırılarak ödeyecekleri daha güçlü bir biçimde hatırlatılır. Foucault'ın gözetleme ve iktidar açısından yaklaşımı ile düşünüldüğünde 8 *Saniye*'deki ilgili sahnelerde göç kökenli kimliği ile farklı davranışlar sergileyen bir öğrenci oluşu arasında önemli bir bağ gözlenmediği tekrar açıklanmalıdır.

Suç mağduru olma bağlamında filmde kadın karakterin eniştesi ve eşinden şiddet görme davranışları sonucu olaylar polise intikal etmemiş olsa da bir takım sonuçları ortaya çıkmıştır. Eniştenin baskı ve şiddetinden kaçması “evlenmesi” ile ve evliliğindeki baskı ve şiddetten kaçması ise “boşanması” ile sonuçlanmıştır. Yani Esra için evlenmek de boşanmak da bir kaçış yoludur. Genç kadın için eniştesinin baskılarından kurtulmak amacıyla kısa sürede ve eğitimi devam ederken her şeyin güzel gittiğini düşündüğü Tayfun'la evlenmeye karar vermiş olması bir anlamda yağmurdan kaçıp doluya tutulmak biçiminde, filmin anlam belirsizliği de göze alınarak, yorumlanabilir. Diğer bir ifadeyle eniştesi Sami ile olan arbededen hemen sonra Esra'nın hızlı bir evlilik düşüncesi baskıcı bir ortamdan kaçmak ve özgürleşmek için, bir yandan ona evleninceye kadar baskıcı davranmayan bir erkekle aile kurma isteği şeklinde iki türlü değerlendirilebilir. Suç mağduriyetinin diğer bir yansıması Mo isimli erkek arkadaşının uyuşturucu satıcılığı nedeniyle az kalsın Esra'nın başını da belaya sokacak olması ve bu nedenle genç kadının yoğun düzeyde huzursuzluk yaşamış olmasıdır. Entegrasyonun suç göstergeleri ve göç kökenli birey olma ilişkisi bu bağlamda akla gelmektedir.

Esra'nın böyle bir mağduriyetiyle birlikte Mo karakterinin suça bulaşmış kimliği “çeşitli suç türleri için suç oranları” alt göstergesi içinde düşünülerek erkek kahramanın mafya hesaplaşması içinde bir cinayete kurban gitmesiyle en üst düzeyde kendi hayatına dair bir dezentegrasyondur. Nitekim insanların beklenmedik zamanda bir cinayete kurban gitmeleri yaşamlarının bütünüyle bozulduğu ve dağıldığı, bir daha geri getirilemeyecek bir dezentegrasyon noktasıdır. Filmde çatışma noktalarından biri Mo'nun uyuşturucu satıcılığı ve kumar bağımlılığı olmakla birlikte ailesinden uzaklaşmışlığı psikolojik bir katman eklemekte ve Esra'nın “deli damgası” yemiş kişiliğine karşı önyargılı değil sevgi

dolu yaklaşımı insani yönlerini ortaya çıkarmaktadır.¹¹⁷ Nitekim seyirci Esra ile birlikte epeyce bir süre onun “ithalat-ihracat” işi yaptığını sanmıştır. Mo’nun uyuşturucu satıcılığı eyleminin yasa dışı boyutu ve kumar bağımlılığı, Yaren’in (2008, ss. 250–251) tespit ettiği özellikle 1990’lar ve 2000’lerdeki göç kökenli yönetmenlerce çekilmiş getto estetiği, gangsterlik temalı filmlerdeki erkek dostluğu, şiddet ve suçun eril değerlerle ilişkilendirildiği erkekleri ehliştirmeye çalışıp, başarılı olamayan “zayıf” kadın temsillerini akla getirmektedir. 8 *Saniye* filminde Esra her ne kadar Mo’yu ehliştirmeye çalışsa ve belanın ve bağımlılığın içinden çıkarmada başarılı olamasa da pasif ve zayıf kadın duruşu söz konusu değildir. Esra Mo’dan ayrılarak ve kendi yolundan gitmeye çalışarak kendisi için güçlü bir duruş sergileyebilmiştir. Mo karakteri ise gangsterlik filmlerindeki erkek dostluğu ve maço değerlerle temsil edilmeyip bunların çok daha ötesine geçmiş “kadına” değer veren bir erkek tasviriyle sunulmuştur. Mo’nun başka ülkelerden erkeklerle uyuşturucu satıcılığı işi içinde bulunması¹¹⁸, Yeşilada’nın (2008, s. 174) Neco Çelik’in *Urban Guerillas* (2003) filminde örnek gösterdiği gibi erkek egemen kültürle ilişkilendirilebilir. Ancak uyuşturucu işinde etnik kökeni belli olmayan bir kadın oyuncunun da yer alması cinsiyet bağlamında temsil dengesini olumsuz da olsa bir miktar değiştirmektedir.

8 *Saniye* filminde İslam dininin, Hristiyanlık dininin ya da başka bir dinin değerinin düşürülmesi ya da genelleyici bir bakış açısıyla önyargı ve kalıp yargı yansıtıp inşa eden bir temsile rastlanılmamaktadır. Burada gerek baba rolündeki Mikail’in Allah’la ilgili cümleleri, Mevlevihane’deki güler yüzlü din adamı dine dair sevecen karakter temsillerini yansıtmaktadır. Filmde eşi Tayfun ve ailesinin Esra’yı cinci/üfürükçüye götürüp, bu kişinin kadınlar daha zayıf yaratıklar oldukları için onlara musallat olduğunu söylemesi toplumsal cinsiyete ilişkin bir tutumdur. Nitekim din eğitimi almamış kişilerin herhangi bir ev ortamında bilimsel olmayan yaklaşımlar sergilemesi pek çok bilim insanı tarafından eleştirilen bir meseledir. Filmde toplumda rastlanan din kavramına ilişkin bu tarz uygulamalara da belli sahnelerde yer verilmiştir. Bu da her dinde olabileceği gibi farklı niyete sahip kişilerin de temsil edilmesi bakımından filme çeşitlilik sağlamaktadır.

¹¹⁷Ancak bir sonraki kısımdaki odak grup görüşmecilerinden bazılarının belirttiği gibi Mo karakterini de diğer karakterlerle birlikte koşullu sevgi kavramıyla ilişkilendirilmiştir. Suça bulaştığından ve kalacak yeri olmadığından Esra’nın evine yerleşme çıkarı olduğunu ve onu bu haliyle kabul ettiğini düşünmüşlerdir.

¹¹⁸Bu yargıya oradaki erkeklerle İngilizce konuşmasından ve filmin sonunda Esra’nın Meksika’ya uçmadan önce polisin onu durdurması üzerine “Ukrayna kökenli büyük çaplı bir işin içinde olduğunu biliyoruz” beyanından anlaşılmaktadır.

Kaldı ki, filmin genelinde özellikle İslam diniyle ilgili, mekân, oyunculuk, ses, renk, diyalog gibi öğelerle olumlu bir tasvir söz konusudur.¹¹⁹

Esra'nın kendisinin farklılığı, çocukken şarkı söyleyerek şiir okuması, yağmurun altında ıslanmayı sevmesi, göçmen kökenli oluşu, renkli lambalar tasarlaması, rüyalarıyla ilgili olası sağlık sorunu yaşaması ya da bunun spiritüel/metapsişik bir durum olması, insanlarla duygudaşlık kurabilmesi gibi özellikler Esra'yı kültürel yönden bireysel düzeyde bir çeşitlik içine sokmaktadır. Çünkü kültürel çeşitlilik kavramı içerisinde sadece göçmenlik geçmişi değil, cinsiyet, engellilik, cinsel yönelim, yaş gibi farklılıklar da yer almaktadır.

8 *Saniye* filminin ana konusu Esra'nın bir kadın ve insan olarak kişisel kurtuluşundan oluşurken İslam dinine dair tasavvufî ve Mevlevî değerler, Türkiye-Almanya maçı, dinler arası diyalog bağlamında evlerinin kilisenin karşısında imgelemi, Almanya'daki Doğu Avrupa ülkelerinden kişiler ve Türkiyeli ama Türkçe konuşmakta sorun yaşayan bir başrol erkek karakterin uyuşturucu satıcılığı gibi kültürel çeşitlilik ve entegrasyon göstergeleri açısından filmde yan elementler göze çarpmaktadır. Özellikle din ve spor unsuru göçmenlerin çift kültürlülüğünü yansıtmak açısından önem taşımaktadır.

Kültürel yeterlik süreci içerisinde değerlendirildiğinde 8 *Saniye* filmde 1970'lerden beri süregelmekte olan homojen, Avrupa merkezli bir "modern Alman kültürü" karşısında "geri kalmış Türk kültürü" ya da bunun tersi "oksidentalist, Türkiye merkezli" "namus değerlerine uygun olmayan Alman Kadın" karşısında "mağdur edilmiş Türk kadın" temsili gözlenmemektedir. Bir önceki bölümde detaylı bir şekilde yer verilen alanyazından örneklerde iki türlü yaklaşımda da ayrı ayrı Alman ve Türk kültürünün değerini düşürücü temsil eğilimlerinden farklılık, bu filmin Türk-Alman ortak yapımı olması ile de ilişkilendirilebilir. Kültürü kolektif ve indirgemeci bir bakış açısıyla ele almak yerine onu toplumsal, ekonomik, psikolojik, bireysel tabanları olan çok parçalı bir sistemin içerisinde özellikle "ataerkil" kültürün etkilerine de parça düzeyinde gerektiği

¹¹⁹Almanya'daki göç merkezli filmlerde genellikle göç kökeni olan din adamlarının ve üyelerinin şiddetle ilişkilendirilen temsillerine benzer şekilde bazı çalışmalara göre, (Karakaya, 2016), (Yorulmaz & Blizek, 2014), (Bilis, 2014), (Yenen, 2011) Türkiye'de üretilen filmlerde de din adamlarının özellikle imamların belli dönemlerde "vatan haini", "kadın düşkünü", "üfürükçü" gibi imajlarıyla birlikte "çağdaş imam", "modern imam", "rol model" gibi temsilleri söz konusu olmuştur. Temsil eğilimlerine ilişkin alanyazın örneklerine rağmen 8 *Saniye* filmindeki kişinin ev ortamındaki "cin çıkarma" eylemini, günümüzde belli bir eğitim alarak imamlık yapan kişilerle ilişkilendirmek doğru bir yaklaşım değildir.

kadar yer vermek daha gerçekçidir. 8 *Saniye* filminde toplumsal cinsiyet rollerine ve beklentilerine ilişkin “ataerkil” kültür şemsiyesi ile birlikte modern dünyada günlük hayatın pek çok alanına yansıyan “eğitim”, “iş yaşamı”, “sağlık” gibi otoriter, kuralcı, tek tipçi bir baskı ve dayatma kültürü hâkimdir. Bu durum göçmenlik kültürünün daha gerçekçi bir bakış açısıyla sunulmasını sağladığı için kültürel yeterlik sürecinde filmin genelini kültürel yetkinlik düzeyine yükseltmektedir. Dolayısıyla Avrupa çok kültürlük, çoğulculuk politikaları ve entegrasyon değerleri anlamında düşünüldüğünde sinemanın temsil gücü toplumun genelini bozucu değil birleştirici, yani *entegratif* insan hakları temel kavramlarıyla yakınlaştırmaktadır.

Sonuç olarak 8 *Saniye* filmi hem içerik anlamda hem estetik öğeleriyle “göç kökenli” olmanın zorlu yönlerinden çok günümüz toplumunda “kadın” ve “insan” olmanın problemlerine ilişkin bir filmidir. Film kendinden önceki özellikle kültürü tek bir parçadan oluşan bir yapı şeklinde temsil eğilimine sahip filmlerdeki, Avrupalı ya da göç etmiş Türk kadınlarına ya da geride Türkiye’de kalmış kadınlara karşı klişeleşmiş tek boyutlu kültürel temsillerin ötesine geçerek bunları yapı söküme uğratabilmiştir. Kültürlerarasılığı sağladığı gibi, bireylerarasılığı da sağlayarak karma, heterojen, etkileşimli ve dinamik kültür öğelerinin temsili sağlanmıştır. Koşullu sevgi şeklinde adlandırılan okulda, iş yerinde, ailede, evlilikte ya da sevgilikteki gerçek olmayan sevgi filmdeki çatışmaların en temel nedenini oluşturmuştur.

4.2.4. 8 *Saniye* filminde odak grup analizi: Göç kökenli olmak, bavul çocukluk, toplumsal cinsiyet ve evliliğin çabuk tüketimi

8 *Saniye* filmi Türkiye’den göç geçmişi olan beş kadın katılımcı ile izlenip tartışılmıştır ve entegrasyon ve kültürel çeşitlik kuramları açısından çeşitli bulgulara ulaşılmıştır. Bu bulgular Esra’nın çocukluğundaki anne babadan ayrı yaşaması, yeterince ilgi görmemesi, ataerkillik ve toplumsal cinsiyet rolleri, tüketim kültürü ile evliliğin tüketiminin ilişkilendirilmesi, Esra’nın sağlık sorunları, koşullu sevgi, boşanma kültürü ve film bittiğinde hissedilenler şeklinde tematize edilir.

4.2.4.1. Egemen okuma, özdeşleşme, bavul çocukluk

Katılımcılar kendi geçmişleriyle ve çocukluklarıyla ilişkilendirdiklerinde ve özdeşleştiklerinde, 8 *Saniye* filmi için Esra’nın anne babası ile arasındaki kuşak farkı ve onlardan ayrı yaşayarak büyümesi, erişkinlik dönemine geçtiğinde önemli bir problem olarak kabul edilmiştir. Katılımcılardan üçü çocukluğunda, ebeveynleri ya da

ebeveynlerinden biri Almanya'ya çalışmak için göç ettiği için, Türkiye'de akrabalarının yanında yaşamak zorunda kalmış kişilerdir, diğer bir ifadeyle bavul çocuklardır.

Genellikle birinci kuşak misafir işçilerin sınırlı sürede kalmayı planlayarak çocuklarını Türkiye'de bırakmasıyla ilgili olan 'Bavul Çocuk' (*Kofferkind*) kavramı için Maria Papoulios tarafından yapılan tanımlamaya göre, bavul çocuk terimi, ebeveynleri Almanya'da çalışırken genellikle uzun yıllar onlardan ayrı yaşayan göçmen işçilerin çocuklarını nitelemektedir. Papoulios, 'Bavul Çocuk' kavramı ile anne-çocuk ayrılığının, göçmen işçi ailelerinde psikopatolojik tepkilerin nedeni olduğunu savunmaktadır (Papoulios, 1987). Literatürdeki diğer çalışmalara ve katılımcıların beyanlarına göre, çoğunlukla Türkiye'de akrabaların yanında kalan ve anne babalarını sadece tatillerde görebilen bu çocukların, yani bavul çocukların sayısı toplumsal bir problem oluşturması bakımından oldukça yüksektir. Gülçin Wilhelm 2011 yılında yetişkin kurbanların sayısının¹²⁰ yüksek olduğunu belirtirken bu kişilerin çocukluklarındaki duygusal ve fiziksel anne baba yoksunlukları yetişkinlik deneyimlerinin biçimlendiricisidir (Wilhelm, 2011b, 2011a).

8 *Saniye* filmiyle ilişkisi bağlamında, çoğunlukla ikinci kuşak göç kökeni bulunan grup katılımcılarının üçü 'Bavul Çocuk' göç geçmişine sahip olduğu için; Esra'nın anne babası ile ayrı büyümüş olmasını kendi yaşam hikâyeleri ile bağlantı kurarak filmde önemli bir çatışma noktası olarak görmüştür. Bir örnek vermek gerekirse:

SB: Aslında Esra'nın anne babası ile arasında büyük bir kuşak farkı var. Yani Esra'nın anne babası biraz daha bilinçli bir anne baba olsaydı o çocuğa sahip olmak istemeyebilirlerdi. Ama ablalar, 'hep beraber bakarız', dediler. Aslında ablaların da hiçbir şeye baktıkları yok. Çünkü üç abla da peş peşe evlenip gitti. Esra yine aradaki büyük bir kuşak farkıyla anne babada kalacaktı. Ama sonra filmde şeyi anladım, anne baba çalışıyor diye herhalde enişte ile abla ile kalmak zorunda kaldı, değil mi?

HN: Hayır, ev taşıdılar ya, küçük eve geçtiler. Evde kalacak yer yok diye, odası yok diye...

SB: Ama böyle bir saçma dünya olabilir mi? Aslında yani çocuğun bir şekilde orada da terk edilmiş hissi var. Anne baba tarafından aabaya bırakılıyor çocuk orada. Yani ben orada anne babayı ilk önce çalışıyor, diye düşünmüştüm. Ev taşıdıklarının farkındayım da çocuğun baba ile arası çok iyi... Babasını çok seven bir kız, çocukluğunda baba da ona çok nasihatler veriyor. Dini yönden de, bir şekilde onunla iletişim bağı varken sen baba ya da anne, o çocuğu neden aabaya verdiniz? Orada kalmaya başladı. O korkuları, o gece kâbuslarını yaşadı ve enişteden de korktuğu için odalarına gidemedi. Enişte izin vermedi ablasının kardeşinin yanında kalmasına. Alışacak, deyip çocuğun korkularını daha da büyüttüler orada.

Benim annem de 70'lerde Almanya'ya gelip çalıştı. O zamanlar biz üç kız kardeş Türkiye'de ananelerde kaldık. Yani benim hayatımda da aynı Esra gibi bir dönem yaşandı. Mesela ben 3,5 yaşındayken annesiz kalmışım. Bu 7 sene boyunca sürdü, annem 11 yaşındayken Türkiye'ye döndü. Bir tek annemi yazları görüyordum. Baba desen çalışıyordu, anneanne, dede çalışıyordu. Biz nasıl büyüdük, anlamadım... Yengeler, teyzelerle, ama esas bize sahip

¹²⁰Yazar "yedi yüz bin" sayısını vermektedir ve toplumda bavul çocuk oranının yüksek olduğu net bir şekilde anlaşılmaktadır.

olan; disipline edecek başımızda kişi yoktu aslında. Ablam yatılı okula gitti mesela. Küçük ablamla önümüze birisi yemek koyardı. Yenge ya da teyze ya da anneanne, sabahları birisi saçımızı örerdi. Aslında çok kötü, sevgisiz büyüdük 3 tane kız kardeş. Sonra annem Almanya'dan Türkiye'ye döndüğü zaman ben 17 yaşında liseyi bitirirken benim erkek kardeşim dünyaya geldi. Biz evde üç kardeşlik, ablalarından biri nişanlıydı. Ablamın arkasından öbür ablam evlendi, en sonunda ben. Sonuçta, yani aynı, bu aile gibi... Benim de erkek kardeşimle aramda 17 yaş var. Kardeşim her zaman annemden babamdan utanıyordu, çünkü onlar çok yaşlıydı. Onun için böyle kuşak farkı gerçekten çocukları etkiliyor. İkinci çocuğumu ben 33 yaşında dünyaya getirdiğimde de çocuğum bana yaşlı anne demişti ilkokul 1'e başladığında. Neden? Çünkü onun arkadaşlarının anneleri 19-20-21 yaşındayken ben 32-33 yaşındaydım. Hiç unutmuyorum çocuğumun bana böyle davranmasını. Ama sonradan 'anne açığı kapattın' diyordu, sen genç kaldın falan ama. Çocuklar gerçekten, benim oğlan çok özgür fikirli bir çocuk olduğu için, yani 2 kültürde büyüdüğü için bunu ifade edebiliyordu. Ama ben mesela ananelerle dedelerde büyüdüğüm için hiçbir şeye sesimiz çıkmıyordu ki. Kim ne verirse bize onu kabul ediyorduk. Söz hakkımız yoktu çünkü başımızda annemiz yoktu, babamız desen çalışıyordu. Hafta sonu kumarhaneye gidiyordu, bizimle ilgilenmiyordu; acayip bir ailede büyüdük. Aslında sonra, 'biz sizi çok sevdim, sizin için ev almak için yurt dışında kaldık' dediler. Tamam, güzel evini sen aldın da çocuklar nasıl büyüdü? Biz nasıldık? Yani bizim içimizdeki yaraları hiç kimse kapatamadı. Ne eşlerimiz kapatabildi... Mesela ben hep böyle kendimi hala göçebe görüyorum. Belki annem beni bırakıp gittiği için... Yani hala ben nereye aitim? Ben aitlik duygusunu bilmiyorum 7 sene Gürcistan'da yaşadım, 15 sene Letonya, şimdi Almanya...

KA: Sen şimdi Almanyalı oldun.

SB: Ama çok zor, annesiz büyümek çok zor. Yani varken yok.

HN: 10 sene de ben yaşadım annesiz.

Bu hikâyeyi anlatan katılımcı SB bu noktada ağlamaya başlamıştır. Diğer katılımcılar da benzer bir yaklaşım sergilemiş ve kuşak farklılıklarıyla ilgili kendi hayatlarından örnekler vermişlerdir. Katılımcıların kuşak farkı ve yaşlı anne babanın çocuk yetiştirmek için yeterli gelememesi görüşü ile tartışmaya başlamaları dikkat çekmiştir. Katılımcılardan bazıları Esra'nın el bebek gül bebek yetiştirilmesini anne babayla ve ablalarıyla arasındaki yaş farkına bağlamıştır. Bir katılımcı, anne babanın "çalışma" gerekçesine dayanarak okuldaki problemleri ile ilgilenmediğini belirtmektedir. Kendi hayatlarına bir referansta bulunarak "Çünkü çalışıyorlar. Yani bizim annelerimiz babalarımız için, 'Türkiye'de evimiz olsun, rahat etsinler...' demiştir.

8 *Saniye*'de insan olma boyutuna ilişkin entegrasyon göstergeleri açısından Esra'nın yaşadığı "bavul çocuk" olgusu ile ilgili problemler, aslında ekonomik-istihdam göstergeleri ile entegre olmuş göç kökenli kişilerin ikinci kuşak çocuklarında sağlık entegrasyonu açısından yaşadıkları problemlere bir gerekçe sunmaktadır. Burada göç bağlamı önemli olmakla birlikte meselenin parasal boyutu etnik, dini kültürel temele dayanmasından ziyade soruna önemli oranda "ekonomik" altyapı katmanını eklemektedir.

Katılımcılar 8 *Saniye* filminde her ne kadar Esra'nın yaşadığı psikolojik ya da bilişsel problemleri hem kuşak farkı hem anne babasızlıkla ilişkilendiren bir bakış açısına

sahip olsa da katılımcılardan biri anne babayı ataerkil baskı uygulama anlamında olumsuz değerlendirmemiştir, LU:

Yine de çok dayanışma içindeydiler. Yani ben o kadar dayanışmayı birçok ailede görmüyorum. Mesela, ilk eşinden ayrıldığında yine kabul ettiler. Düzeltmeye çalışmadılar. Çünkü bazı anne baba kızın üstüne gidiyor. ‘Kocan kumar oynamıyor, içki içmiyor, sigara kullanmıyor. Neyi var? Yani iyi taraflarını gör’, deyip kıza baskı yapan çok aile var. Ama bunlar onu yapmadı.

Aynı katılımcı tartışmanın başka bir noktasında kendi anne babası ile karşılaştırma yaparak Esra'nın anne babasının hoşgörülü, anlayışlı ve sevgi dolu olmasına dikkat çekmektedir. Katılımcının bu yorumuna rağmen birinci kuşak anne babanın film boyunca genel bir olumsuz alımlaması dikkat çekmektedir. Örneğin, diğer bir katılımcı sevginin, ilginin tek başına yeterli gelmediğini, anlayışlı ve bilinçli olmanın gerekliliğini dile getirmiştir.¹²¹ Başka bir katılımcı Esra'yı evlenene kadar annesinin mutfaka sokmamış olmanın, yani ev işlerini öğretmemenin büyük bir hata olduğunu belirtmektedir. Ancak Esra'nın annesinin, kız isteme töreni sırasında kızının yemek yapma becerilerinin gelişmediğini vurgulamasını katılımcılar farklı şekilde yorumlamışlardır. Annenin, karşı tarafın bunu baştan bilmesini, okuluna devam etmesi gerektiğini ve evlilik düşüncesinin erken olduğunu ifade etmek istediğini düşünmüşlerdir. Diğer katılımcı ise ileride sorun çıkarsa annenin, “sorumlusu ben değilim” bakış açısında olduğunu düşünmektedir.

Odak grup görüşmesindeki katılımcılardan eşinden boşanmış çocuklarıyla yaşamakta olan SER karakteri Esra ile yoğun bir özdeşleşme duygusu yaşamıştır:

Ben filmi izlerken Esra'da tamamen kendimi gördüm. Yani olaylar farklı ama tamamen ben. Yani çünkü söyledığınız gibi anne baba yaşlı. Benim büyük abim ile aramda on üç yaş var, sonradan olmuşum. Anne baba seni anlamakta zorlanıyor. Çünkü onlar çok geriden geliyor. Senin yaşamaya çalıştıkların, gördüklerin, arkadaş çevren, okul çevren, istediklerin... Farklı bir şeyler istiyorsun. Ama annen baban bunu anlayamıyor. Çünkü bunu görmemiş. Mesela bizim ailede değil, sülalede kadın olarak ilk boşanan benim. Tamamen, kesinlikle olmayacak bir şeydi: Kadın olarak ilk sigara kullanan benim. Kesinlikle olmazdı. Ama ben tamam, onların çocuğuyum, o ailede doğmuşum. Ama onların istediği şeyleri yapmak zorunda değilim. Eğer ben mutsuz olacaksam, evet, bu benim hayatım. Doğrusuyla yanlışıyla, verdiğim kararlar çektiğim acı ile yaşadığım mutlulukla, her şeyde. Evet, benim için üzülüyorlar, ben onların evlatlarıyım. Ben şu an çocuğumun başına kötü bir olay gelse tabii ki üzülürüm. Ama onun hayatı. Tabii ki yine yanında olurum, mutlu olduğunda ya da üzülduğünde. Ama hayatını bulmak tamamen ona kalmış...

¹²¹Katılımcıların anne ve babaya karşı negatif eleştirilerinde kendi bavalı çocuk geçmişi etkisi görülmele birlikte, anne ve babanın Esra'nın ergenlik döneminde görünmeyişi ve evleneceği zaman ortaya çıkması katılımcılarca garipsenmiştir. Bu da anne babanın ilgisiz, bilinçsiz, anlayışsız gibi nitelenmelerine yol açmıştır.

SER'in hem anne babayla arasındaki yaş farkı, hem evlilik ve boşanma deneyimleri açısından Esra ile kurduğu özdeşleşme *Nur eine Frau* filmindeki Aynur karakteri ile de yoğun şekilde kurulmuştur. Dahası, katılımcı *Nur eine Frau*'yı izledikten sonra yoğun üzücü duygusal etki nedeniyle gece diş sıkma problemleri yaşadığını ifade etmiştir. Bu açıdan SER gruptaki en yoğun özdeşleşme sağlayan karakterlerden biridir.

4.2.4.2. Toplumsal cinsiyet, tüketim kültürü, evliliğin tüketimi

Katılımcılar *8 Saniye* filmi gerçekteki hayatla ilişkilendirerek evlenmeden önce çiftlerin birbirlerini tanıması gerektiğini düşünmektedirler. Ancak belli noktalarda bazı katılımcılar evlilik öncesi uzun süreli flörtlere rağmen evlendikten kısa süre sonra boşanmaların da görüldüğünü belirtmişlerdir. Bu duruma katılımcılar çözüm üretecek şekilde yaklaşmışlardır. Ancak boşanmalar; görücü usulü, evlilik öncesi flört ya da birlikte yaşama deneyimi ilişkisinde “neyin” sorunu oluşturduğunu saptayamamışlardır. Esra'nın Tayfun ile yaşadıklarına benzer hayat hikâyeleri anlatan katılımcılar evliliğin sorumluluk gerektiren yönüyle birlikte tekrar “tüketim” ve kolaya kaçma boyutunun tetikleyiciliğine göndermede bulunmuşlardır.

HN, Esra'nın ev işleri konusundaki yetersizliğinin evlilik üzerindeki etkisini dile getirdiği noktada, diğer bir katılımcı ev işlerinin sadece kadının görevi olup olmadığı eleştirel sorusunu yöneltmiştir. HN eşlerin birlikte sorumluluğu yerine getirmediğini belirterek yorumuna açıklık kazandırmıştır. Diğer katılımcılar da aile ya da toplum tarafından “dört dörtlük kadın” olmaya dair sürekli dayatılan ve içselleştirilmiş toplumsal cinsiyet rollerini eleştirmişlerdir. Katılımcılar ev işleri konusunda kendi erkek çocuklarına da toplumsal cinsiyet kalıplarının dışında eşitlikçi bir yaklaşım sergilediklerini ifade etmektedirler. Yeni neslin bu konuda daha farklı yetişerek cinsiyetçi rollerden uzaklaştıkları ve bilinçlendikleri konusunda grup içerisinde genel bir görüş bulunmaktadır.

Katılımcılar, *8 Saniye* filminde gelinin beline kırmızı kuşak bağlama, düğün gecesi çarşaf kontrol etme, dışarıda arkadaşların evinde akşamları kalmama, giyim kuşama karışma gibi ataerkil bir takım adet ve davranışlar konusunda Esra'nın yanında bir tutum sergilemişlerdir. Çoğu kadın böylesi örf adet haline getirilmiş kalıplarla mücadele ettiğinde gerçekte dünyada da Esra gibi şiddet ve benzeri sorunlarla karşılaşmaktadır. Katılımcılardan biri, bu tarz adetlerin İslam dininde yer almadığı ve sonradan icat edilmiş ve adet haline getirilmiş uygulamalar olduğu görüşündedir.

Esra'nın boşanması konusuyla ilgili olarak erkeklerin genellikle güçlü kadın rollerini kabullenemediğine ve eşi Tayfun'un dominantlığının sekteye uğrama korkusunun ve kıskançlıklarının boşanmada önemli rol oynadığına dair yorum yapan bir katılımcı, Esra'nın kendi yolunu bulabilmesi için büyük bir bedel ödediğini belirtmiştir. Benzer şekilde diğer bir katılımcı (LU) eleştirel yaklaşımını gerçek hayatla ilişkilendirmiştir:

Camdan atlayarak az kaldı canından oluyordu. Sürekli kadınlar böyle şiddet mi görmek zorunda? Yani bir yere ulaşmak için sürekli bedenlerine zarar mı gelmesi gerekiyor?

Esra'nın eğitimi sürdüğü sırada anne babasının okuluna devam etmesi için evlenmesini istememesi ile ilgili olarak SB, Almanya'da yaşanan benzer problemlere değinir: "Almanya'da bu olaylar çok oldu. Hem erken evlenip hem okulunu bırakıp, vasat işlerde çalışmak zorunda kalınca da sinirler daha fazla geriliyor olabilir."

Katılımcıların toplumda kadının hem çalışması hem iyi bir ev hanımı olması genel kabul görmüş beklentisini eleştirmeleri, cinsiyetçi rollerin günümüzde de süregeldiğini sergilemektedir. Özellikle istihdam ve suç kurbanı olma boyutunda entegrasyon göstergesini aklımıza getirmektedir. Nitekim istihdam edilebilirlik günümüz toplumlarında bir entegrasyon göstergesidir. Ancak bunu engellemeye çalışan bir eşin erkeklik algısı içinde bir tür *dezentegratif* tutum ve davranışları şiddet ile birleştiğinde Esra'nın bedensel ve ruhsal sağlığını bozmuştur. Pencereden atlayarak ölümüne yol açacak derecede bedensel ve ruhsal zarar görmesi sağlık entegrasyon göstergesi açısından da olumsuz bir durumdur. Burada meselenin sadece kültürel bir kavram olan erkeklik sürecinde oynadığı rollerle birlikte sosyal, ekonomik ve tıbbi vakalar da değerlendirilmesi gereken gerçeklerdir.

Ataerkillik temasının 8 *Saniye* filminde algı düzeyinde geçici bir özetini yapmak gerekirse, toplumsal cinsiyet rollerine ve beklentilere ilişkin katılımcılar kendi kültürlerine eleştirel bir perspektifle yaklaşmışlardır. Aynı zamanda gün geçtikçe özellikle yeni nesil gençler arasında meselenin düzelmeye başladığına dair gözlemleri önem taşımaktadır. Ancak yine de evlilik içi rollere ilişkin katılımcıların genelinde bir kafa karışıklığı, yani birbirini tanıma boyutunun uzun süreli ya da kısa süreli olmasının boşanma üzerinde yarattığı etkilerin çelişkisi gözlenmiştir. Katılımcıların bu kafa karışıklığında, tüketim kültürünün Esra'nın evliliğini etkilediğine dair bakış açısı da dikkate alınmalıdır. Katılımcılar yeni neslin hızlı tüketim kültüründen etkilenecek evliliği de -kumar bağımlılığı, şiddet, sadakat yükümlülüğünü ihlal etme gibi nedenler dışında-

kısa süre içerisinde bitirme davranışı ile 8 *Saniye* filminde Esra ve ilk eşi Tayfun'un boşanmasını ilişkilendirmişlerdir, KA:

Ama bilinçli olmanın da bir sınırı var. Ne yapıyorlar şimdi? Üç gün sonra 'anlaşamadım' deyip, ayrılıyorlar. Gençler o kadar kolayı seçiyor ki... 'Masayı toplamadı, çorabını yerde bırakıyor, dayanamıyorum' deyip ayrılıyorlar. Dayanamayacak ne var bunda? Anlatacağın, söyleyeceğsin: Beş kere, on kere söyleyeceğsin. On kereden sonra adam yapacak onu sonunda. (...) Eskiden öyle değildi: On kere söylüyorduk, On beş kere söylüyorduk. Eninde sonunda çoğu düzeliyordu. Ama bazı düzelmeyenler var, o ayrı. Kumardı, bilmem ne, düzelmiyor.

Fakat burada her ne kadar evlilik kültürü ile tüketim kültürü paralel bir şekilde benzetilse de katılımcılardan ikisi, tüketim kültürünün Türkiye'de daha fazla olduğuna dair örnekler vermiştir. Kendilerinin Almanya'da Türkiye'deki kişiler kadar alışveriş yapmadıklarını belirtirken Almanların da giysi, ayakkabı gibi eşyalarını uzun süre kullanımından yani tutumluluklarından bahsetmişlerdir. Katılımcıların çoğu bu duruma karşı bir örnek geliştirmedikleri için filmle ilişkilendirme boyutunda Esra karakterinin Almanya'da doğmuş büyümüş olması Almanya ve Türkiye'deki tüketim kültürü karşılaştırması açısından bir miktar çelişki uyandırmaktadır. SB ise Tayfun'un Esra'ya karşı aşırı kıskanç ve güvensiz davranışlarının boşanmak için yeterli bir gerekçe olduğunu düşünmektedir.

4.2.4.3. Kadın Esra'nın 'İnsan' temsili, koşulsuz sevgi kavramı

8 *Saniye* filminde Esra'nın uyku sorunları ile ilgili olarak, katılımcılar toplumsal cinsiyetin ötesinde insan olmanın ne olduğuna dair görüşler belirtmişlerdir. Anne babanın, Esra'nın çocukluğunda özellikle gördüğü rüyalarla ilgili bilinçli ve doğru hareket edemedikleri konusunda hem fikir olmuşlardır. Böylesi bir durumun Esra'nın psikolojisini etkileyerek, zaman içerisinde intihara kadar sürüklenmesinde önemli bir rol oynadığı düşünülmüştür. Nitekim LU aşağıdaki görüşleri dile getirmiştir:

Bana kalırsa çocuğun üstün zekâsı, hisleri çok kuvvetli yani bazı çocuklarda var bu. Üstün zekâ olduğu zaman bazı şeyleri sezebiliyorlar, çünkü günlük olaylarda birbirine bağlayıp yani ertesi günü ne olacağını sezebiliyorsun. Yani o da annesinin nasıl hastalanıp düşeceğini sezdiği gibi... Tabii bu *Unterbewusstsein* (bilinçaltı) deniliyor, sen rüyalarında öyle görüyorsun. O seni tetikliyor, yani ondan dolayı da bazı insanlar çok hassas, üstün zekâlı. Ama yönlendirmediler, bazı şeyler zoraki oldu. Mesela eniştesi kucağına alıp götürdü. Bizim toplumda çok oluyor. Çocuk istemediği zaman ikna etmiyorlar, oturup onunla konuşmuyorlar, oturup onunla tartışmıyorlar. Ne yapıyorlar? Zoraki yaptırabiliyorlar, zoraki olan şeyler de insanın içindeki bir şeyleri kırıyor. Senin hislerin sorulmuyor, senin düşüncelerin sorulmuyor. Kişilik olarak görmüyorlar. O zaman ne oluyor? Bir şeyler içinde kırılıyor. Kırıla kırıla bir defada hemen psikolojik sorunlar yaşamadı. Sürekli bir kırgınlık yaşadı. Sürekli her şeyi biriktirip sonradan da içine çöktü.

Diğer bir katılımcı 8 *Saniye* filminde Esra'nın ablalarının şemsiye ile disipline etme davranışını eleştirmiştir. Çocuğun kabul ettiği korkunun çocuğa tekrar tekrar gösterilmesinin karabasanlar görmesini etkilediğinden bahsetmiştir. Başka bir katılımcı, Esra'nın anne ve babasının, küçük bir eve taşındıkları için değil, çocuğun uykusu ve diğer sorunlarıyla baş edemedikleri için onu ablası ve eniştesinin yanına yerleştirdiğini söylemiştir. Bu noktada bavul çocuk kavramına geri dönerek, birinci kuşak ebeveynlerin çocuklarını Türkiye'de bırakma ya da yanlarında büyütme yolundan hangisini seçerse seçsin, problemleri bir yol olduğuna dikkat çekmektedir. Ayrıca “hepimizin böyle bir hikâyesi var” diyerek filmdeki temsilin mimetik boyutunu akla getirmektedir.

Katılımcılardan biri Esra'nın okuldaki kurallara aykırı hareket etme davranışı karşısında okulun ve ailenin sergilediği tutumu gerçekçi bulmamaktadır. Böyle bir olayın disiplin ve kurallarıyla tanınan Almanya'da gerçekte yaşanmasına izin verilmeyeceği görüşündedir. Esra'nın sağlık sorunlarına yönelik katılımcıların algılarında ve kendi hayat hikâyelerinde kurduğu ilişki açısından kuşak farkı gibi sosyo-kültürel boyut ile birlikte, Berlin içinde bir bavul çocuk konumuna getirilmesi ekonomik açıdan filmdeki temsile bir katman eklemiştir. Burada dikkat çeken nokta mimetik temsil açısından Almanya'daki o dönemde kurumların ve ebeveynlerin disiplinli yapısı altında bu kadar hoşgörünün gerçekçi bulunmamasıdır. Her ne kadar Foucault bakış açısıyla okul, fabrika, hastane gibi kurumların tek tipçi ve standartlaştırıcı yaklaşımı filmde estetik öğelerle gözleniyor olsa da katılımcının bu bakış açısı Stuart Hall'ün muhalif okuma kategorisine daha çok hitap etmektedir.

8 *Saniye*'nin detaylı analizi sırasında estetik öğeler her ne kadar filme ulusötesi, kültürel yetkinlik ve kültürlerarasılık düzeyinde hizmet etse de belli noktalarda analizdeki bulgular katılımcılar tarafından ön plana getirilmemiştir. Örneğin, Esra'nın rüyalarındaki kurtarıcı Ruiz karakteri ile ilgili olarak katılımcılar herhangi bir yorum yapmamışlardır. Ya da filmin analizinde yer verilen hastanedeki doktorların yaklaşımı, çocukluğundaki öğretmeninin tavrı gibi yan karakterler hakkında dikkat çekici düzeyde görüş belirtmemişlerdir. Katılımcılar “delilik” kavramına alaycı ya da küçümser bir yaklaşım sergilememişlerdir. Tam tersine, Esra'nın sağlık problemlerini; genç bir kadın olma yolunda kendisiyle yeterince ilgilenilmemesi, üstün zekâlı ve psişik niteliklerinin doğru bir şekilde yönlendirilememesi, okuldaki eğitimi devam ettiği sırada evlenmesi ve beraberinde yaşanan problemler gibi meselelerin birikmesi ile ilişkilendirmişlerdir.

Katılımcılara 8 *Saniye* filmindeki “koşulsuz sevgi” kavramını duyup duymadıkları sorulduğunda çoğunlukla onlar için yeni bir kavram olduğu gözlenmektedir. Ancak yine de kavramın kendisine betimleme şeklinde olmasa bile, çıkar ya da bir takım kurallar doğrultusundaki sevgi şeklinde bir yaklaşımları vardır. Koşulsuz sevgi ile ilgili olarak LU, çocukların bebekliğinde anneleri tarafından duyulan sevgiyi örnek göstermiştir. Fakat SB, koşulsuz sevginin hayatta çok zor bulunduğunu, bebeklikten farklı olarak anne çocuk ilişkilerinde ödüllendirmeye dayalı, yani bir şarta bağlı, ilişki geliştiğini söylemiştir. KA ise eşine sevdiği yemekleri yapmayı teklif ederek, ondan bir takım isteklerde bulunmakta ve bu davranışıyla koşullu sevgi kavramını ilişkilendirmektedir. Bu da bir tür özeleştiridir.

Filmle ilişki boyutunda SER, sadece Mo’nun kötü şeyler yaşayan bir karakter olmasına rağmen Esra’ya koşulsuz sevgi duyduğunu dile getirmektedir. HN ise Mo karakteri için Esra’nın evinde kalmanın bir tür “şart” olduğunu ve Esra’nın hastalığını kabullenmesinde bunun etkisi olduğunu belirtmektedir. SER, Mo’nun başlangıçta çıkarı olmadan yaklaştığını savunur. Ancak SB, polis araması sırasında uyuşturucu maddeyi Mo’nun Esra’nın çantasına koymasını ve kumar oyununu kaybettiği zaman Esra’ya kızmasını koşullu sevginin örnekleri olarak göstermiştir. LU’ya göre sadece güçlü insanlar kendilerine ve başkalarına koşulsuz sevgi duyarlar.

4.2.4.4. Kültürel eleştiri, özeleştir, kültürlerin heterojenliği

Kültürel özeleştir dengesine bir örnek vermek gerekirse, analiz kısmında olduğu gibi, dini anlamda Esra’nın babası ile kurduğu diyalog ve bekâreti sembolize eden kırmızı kuşak ve düğün gecesi çarşaf gösterme adetlerinin İslam dini ile ilişkisinin olmadığına yönelik bakış açıları olumlu bir eleştiridir. Katılımcılardan birinin Esra’nın üfürükçü hocaya götürülmesini eleştirmesi ise daha çok olumsuz düzeyde bir denge sağlamaktadır. 8 *Saniye* filminde göç kökenli olmanın sosyal kültürel öğelerinin ele alınmasıyla birlikte herhangi bir toplumda kadın ve insan olmanın ne olduğuna dair eleştirel mesaj verilmektedir.¹²²

¹²²Burada etnik veya kültürel bir farklılığa dayanmayan *Leberkäseland*’i örnek verebiliriz. *Leberkäseland*’ı istisnai ve melez bir film yapan statü annenin kendini gerçekleştirme hikâyesidir (Alkın, 2020, s. 122).

Film bittiğinde katılımcılar kadın kahramanın güçlenmesine dair bir hissiyat içinde bulunmuşlardır. Kadının gücünü hissederek aynı zamanda bir insan olarak da içimizdeki çocuğu yaşatmanın önemini dile getirmişlerdir. SB “Her şey senle başlar, senle biter” derken, HN ise kadın olarak başarmanın ve ayakları üzerinde durmanın her kadın tarafından gerçekleştirilebileceğine inanmaktadır. LU, Esra’nın çocukluğuna sarılmasının sonda iyi bağlandığını şu cümlelerle ifade eder (Görsel 4.29):

Çok önemli şey çocukluğuna geri dönüp çocuğun elinden tutması ve kendi çocukluğunu affetmesi. O çok önemli, çünkü herkesin içinde bir çocuk yaşıyor, o çocuk köreliyor. Ama sen o çocuğa sahip çıkarsan, kendini seversen, o çocuğa dersin ki; ‘ben seni koruyacağım’, o zaman hayat buluyorsun.

Katılımcılar 8 *Saniye* filminde herhangi bir başka kültürün aşağılanmasını algılamamışlardır. Bu filmdeki hikâyenin başka bir ülkede veya kültürde geçebileceğini de düşünmektedirler. HN ve KA, Almanya’daki 1980’li yıllardaki anılarına ve Alman komşularının hikâyelerine referansta bulunmaktadır. KA, 1980’lerde üniversite öğrencisi olduğu zaman Alman arkadaşlarının hafta içi en geç akşam altıda, hafta sonu en geç akşam dokuzda evde olmaları gerektiğini, kadınlar için geçerli olan bekâret kavramının Almanya’daki o dönemlerdeki önemini aktarmıştır. Böyle tutum ve davranışlarla ilgili serbestleşme konusunda Almanya’ya Amerikan üssü geldikten sonra değişim yaşanmıştır. HN ise 71 yaşındaki komşusunun kendisine anlattıklarını aktarmıştır, Alman komşusunun gençlik zamanlarında genç erkekler ve kızların birbirlerinin evlerinde kalmalarının yasak olduğunu ve bekâret gelenekleriyle ilgili benzer pek çok kuralların bulunduğunu belirtmiştir. Katılımcıların bu bilgileri paylaşması, Yeşilçam filmlerinde Alman kadınlarının indirgemeci, tek tip, cinsel yönden aşırı serbest temsillerini yapı söküme uğratmaktadır. Çünkü bu temsillerle yanlış algı oluşturarak Alman kadınların namus ve ahlak anlamında oksidental bir yaklaşımla değerini düşürmek de dezentegratif bir yaklaşımdır.

8 *Saniye* filminde odak grup görüşmesi açısından önemli noktalara değinmek gerekirse; Esra’nın sadece kadın değil aynı zamanda insan olma boyutu, ataerkillik ve toplumsal cinsiyet rollerinin eleştirisi, tüketim kültürü ve evliliğin tüketiminin ilişkilendirilmesi, Esra’nın sağlık sorunlarının “bavul çocuk” kavramı ile bağlantılandırılması, koşulsuz sevginin nadir bulunuşu, evlilik ve boşanma kültürü üzerine bir özdeşleşme, kadının ve içimizdeki çocuğun önemi ve kültürlerin heterojen oluşu katılımcıların üzerinde durduğu konular olmuştur.

4.2.5. 8 Saniye filmiyle ilgili görseller



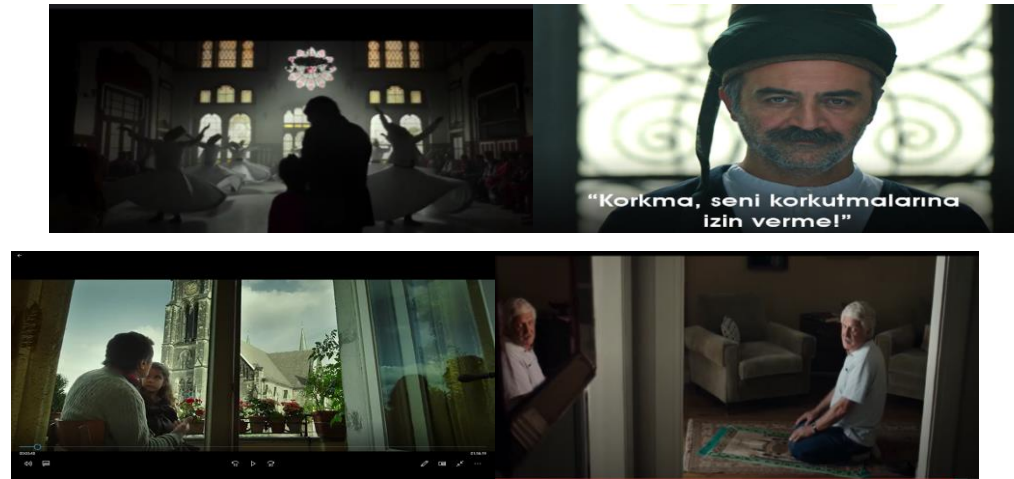
Görsel 4.15. 8 Saniye Filmi Afiş Örnekleri



Görsel 4.16. Esra'nın bebeklik günleri ve aydınlık evleri



Görsel 4.17. Esra'nın babası ve annesinin sevgi ile yaklaşmaları



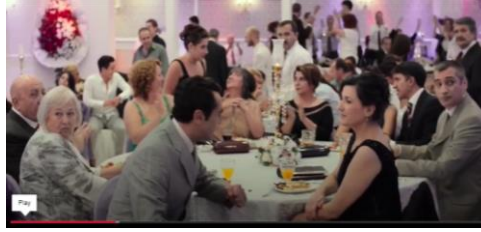
Görsel 4.18. Hoşgörü, sevgi ve saygıyı yansıtan dini figürler ve ritüeller



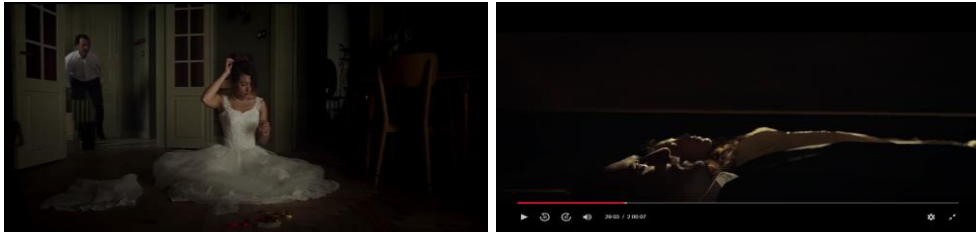
Görsel 4.19. *Siyah şemsiyenin otorite, baskı ve disiplin ve renkli şemsiyenin, farklılık, özgürlük imgesi olarak kullanımı*



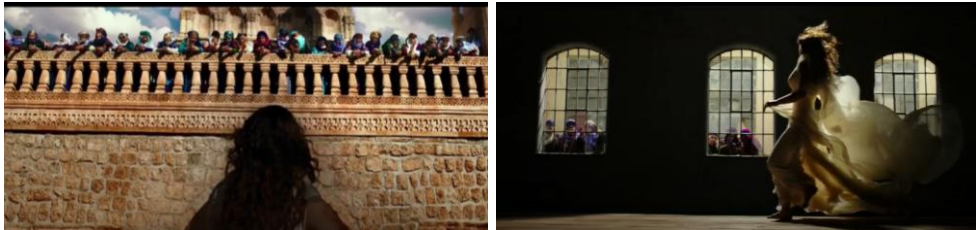
Görsel 4.20. *Esra'nın kendisine karşı uygulanan şiddetle mücadelesi ve kurbanlaşmaması*



Görsel 4.21. *Cinsiyet dengesinin sağlandığına dair bir mekân olarak düğün salonu*



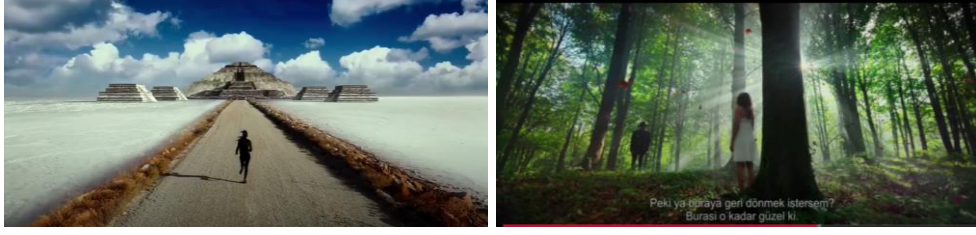
Görsel 4.22. *Esra'nın düğün gecesi ve rüya sahnesindeki tabuttaymış hissi*



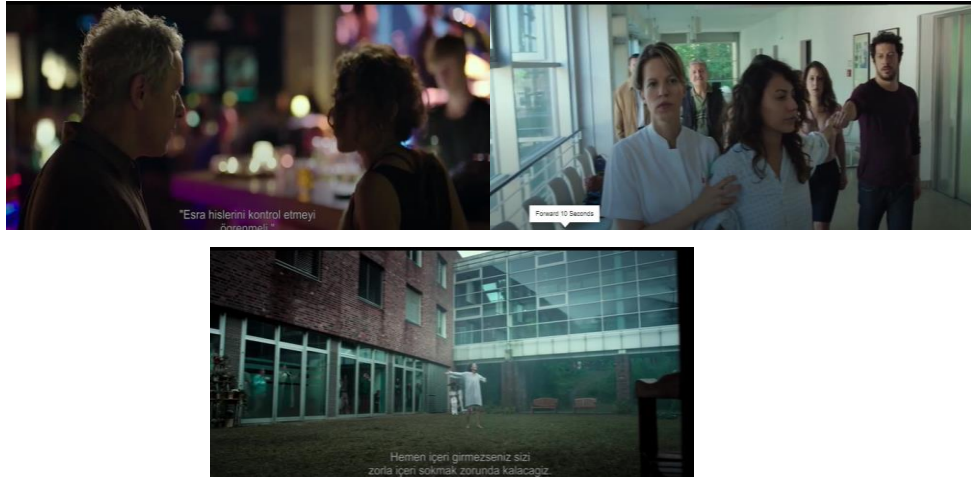
Görsel 4.23. *Geleneksel ve toplumsal baskının yansıtıldığı bir rüya*



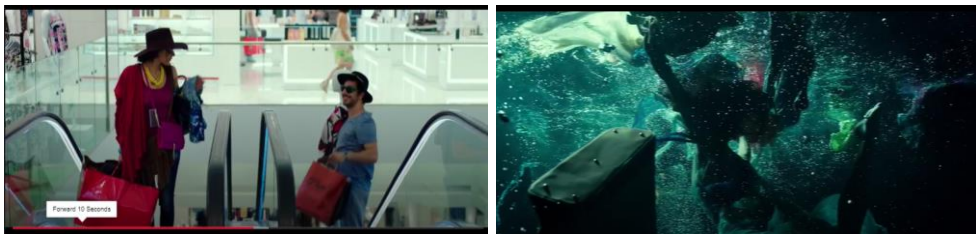
Görsel 4.24. *Esra'nın bir entegrasyon göstergesi olarak çalışması, şarkı söylemesi ve arkadaşlıkları*



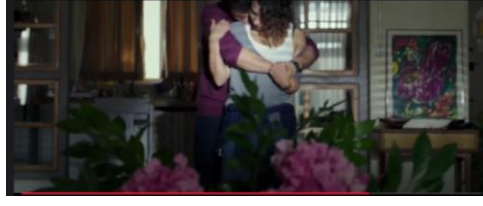
Görsel 4.25. *Aydınlık, mavi, beyaz ve yeşil renklerinin doğallığında huzur ve özgürlük hissi*



Görsel 4.26. *Esra'nın delilik, otorite, iktidar, kurallar, normallik gibi normlardan çıkma çabaları*



Görsel 4.27. *Esra'nın tüketim kültüründen de memnun olmayışı ve suyun altındaki kabusu*



Görsel 4.28. *Esra ve Mo karakterinin birlikte yaşadığı evde aydınlık, yumuşak renklerdeki dekorasyon*



Görsel 4.29. *Parçalanmış iç mekânlar ve Esra'nın çocukluğuna sarılması*



Görsel 4.30. *Mutlu son: Esra'nın kendisi dâhil herkesi affederek özgürleşmesi*

4.3. *Nur eine Frau* ve *8 Saniye* filmlerinin alımlama kısmının önemli noktaları

Katılımcılar *8 Saniye* ve *Nur eine Frau* filmi için çoğu zaman aynı yaklaşıma sahip olup, kimi zaman heterojen yorumlar yapmışlardır ve iki filmi de büyük çoğunlukla egemen okuma ile alımlamışlardır. Zaman zaman aynı ya da benzer fikirler konusunda birbirlerini örneklerle ya da yaklaşımlarla destekledikleri gibi farklı görüşler belirttikleri de olmuştur. Katılımcılar kendi görüşleri konusunda da ısrarcı, değişmez bir tutum sergilemek yerine esnek ve müzakereci davranmışlardır. Film karakterlerini çatışma yaratan unsurlarla birlikte değerlendirmelerinde toplumsal cinsiyet rollerinin ve insan olmanın karmaşıklığı dikkat çekmektedir.

Katılımcıların çoğunluğunun çocukluk, gençlik, evlilik ve boşanma deneyimleri ile başrol kadın oyuncular arasında kurdukları benzerlik; filmleri alımlamalarında etkili olmuştur. Çocukluk dönemlerindeki ebeveynlerden bir takım ekonomik nedenlerle ayrı büyümüş olmak ya da yaş farkının getirdiği kuşaklararası anlaşmazlık ve sorunlar *8 Saniye*'deki Esra karakteri ile önemli ölçüde özdeşleşme sağlayıp diğer insanlara da çeşitli öneriler getirebilme şansı doğurmuştur.¹²³ *Nur eine Frau* için katılımcıların sadece kendi hayat hikâyeleri ya da çevrelerinde şahit oldukları ya da duyduklarının ötesinde bir algıları bulunmaktadır. Daha makro düzeyde medyadaki namus cinayeti ya da başka nedenlerle gerçekleştirilen şiddet ve cinayet girişimleri ve olayları ile ilgili farkındalık düzeyleri değişmektedir. Ancak bazı katılımcılar da belirli kültürlere has olarak düşünülen toplumsal cinsiyet, baskı, şiddet ya da istismarların sadece homojenize, etnik bir mesele olmadığına dair çıkarımları, Alman medyasından ve çeşitli ülkelerdeki ve toplumlardaki gözlemlerinden sağlamaktadır. Bu durum, içinde bulunulan ülke başta olmak üzere, özellikle doğru bilgiye ve habere ulaşmanın insanların yargılarını etkilemesine önemli bir örnektir.

Katılımcılar farklı mesleklere, medeni durumlara ve yaş gibi demografik özelliklere sahip olsalar bile tamamı cinsiyet eşitliği perspektifine sahiptir, *Nur eine Frau* ve *8 Saniye* filmlerindeki cinsiyet rollerine eleştiri getirmişlerdir. İçinde büyüdükleri etnik kültürü toplumsal cinsiyet rolleri ve kalıpları açısından eleştirdikleri gibi başka ülke ve kültürlerde de benzer meselelerin yaşanabileceğini dile getirmişlerdir. Katılımcılar *8*

¹²³Film analizi kısmında çocukluk döneminde anne-baba ile büyümüş biri olarak hipotetik yönden filme yaklaşmamıştır. Böyle bir yaklaşım araştırma yapan kişinin de her ne kadar filmi değerlendirirken sosyolojik ve film çalışmalarından pek çok kurama ve araştırmaya başvuruyor olsa da sosyo-kültürel ve ekonomik geçmişinin, filmi alımlamasındaki etkisini ortaya koymaktadır.

Saniye filminde herhangi bir kültüre karşı aşağılama ya da kendini beğenmişlik tutumu hissetmemişlerdir. Söz konusu algı daha önceki oryantalist ve oksidentalist bakış açılarının tek boyutlu bir iz düşünme gösterildiği filmlerin ulusal kategoriye daha yakın olması ile ilişkilendirilebilir. Ancak bu filmin Türk-Alman ortak yapımı olması sayesinde ulusötesi nitelikleri ile eleştiri-özeleştiri dengesini yansıtmak açısından anlamlıdır.

Bu noktayı biraz daha açmak gerekirse, katılımcılar benzer toplumsal cinsiyet meselelerinin başka etnik gruplarca ya da ülkelerce yakın geçmişte yaşanabildiği gibi, hala yaşanmakta olabileceğine dair kendi hayat hikâyelerinden örnekler vermişlerdir. Bu açıdan, Batılı bir ülke olan Almanya’da özellikle gençlerin liberal bir yaşam tarzı sürdürdüğüne ilişkin daha önceki Türkiye yapımı filmlerdeki kolektif ve özcü temsilleri de dikkate aldığımızda bu tarz birinci kaynak deneyimler söz konusu oksidentalist tutumu yapı söküme uğratabilir.¹²⁴ Yani Almanya’da da liberal insanlar olduğu gibi muhafazakâr insanların da bulunması, indirgemeci ve özcü oksidentalist temsillere karşı dikkatli olunmasını gerektirir.

Katılımcıların göç temalı filmleri izleme deneyimleri ile ilgili olarak biri izlediği filmin adını hatırlayamazken, diğer bir katılımcı film ve kendi yaşam tecrübesi arasında travmatik bağ kurduğu için o filmin tamamını izleyemediğini belirtmiştir. Diğer bir katılımcı Fatih Akın’ın bazı filmlerini çok öncesinden izlemiştir ancak filmleri tam olarak hatırlayamamıştır. Bu durum katılımcıların o an için izledikleri filmi hatırlayamaması düşüncesini doğururken kendilerinin temsil edildiği filmlerden haberdar olmadıklarını ya da izlemediklerini de çağrıştırmaktadır. Nitekim filmin estetik boyutuyla ilgili, örneğin, mekânsal temsil boyutuna ilişkin katılımcıların kendi yaşadıkları ev vb. yerlerle ilişki kurmaları sorgulandığında katılımcılar buna dikkat etmediklerini filmdeki olaylara odaklandıklarını belirtmişlerdir. Bu durum da hızlı okuma yaptıkları için birçok estetik detayı bu filmde izleyici kadın grubunun bilinç düzeyinde odağı dışında tutabildiğini gösteren bir detaydır.¹²⁵

¹²⁴*Oğlum Osman, Kızım Ayşe, Memleketim* vb.

¹²⁵Ayrıca diğer bir detayda, 8 *Saniye* filminin analiz kısmında, Esra’nın öğretmeni, patronu, doktorları gibi çeşitli modern toplum üyelerinin kuralcı ve tek tip davranış sergilemeyi bekleyen yaklaşımlarına modernizme eleştiri getiren Foucault’a referans verilerek açıklama getirilmiş olmasına rağmen, katılımcıları bu yönde düşünmeyi sorgulayan bir soru yöneltilmiş olsa bile, kendi ailesi, evliliği ve sevgililik temsiline ötesinde katılımcılardan çok fazla bilgi alınmamıştır. Sadece Esra’nın patronunun kar elde etmeye yönelik amacının koşullu ya da koşulsuz olması fark etmeksizin sevgiden uzak bir davranış olduğuna dair bir yorum yapılmıştır. Filmin insan olmanın ne olduğuna dair sorgulama katmanlarında Esra’nın intihara kadar sürüklenen krize giden yoldaki çatışmalardan çoğunlukla başta anne babası olmak üzere aile bireyleri ve partnerleri sorumlu tutulmuştur. Katılımcılar modernizmin eleştirisi boyutuna

Katılımcıların Almanya'daki kadınlara şiddet ve cinayet olaylarına ilişkin bilgi ve düşünceleri literatürdeki, özellikle, medyadaki temsil ve söylemlerle ilgili çeşitli bulgularla oldukça benzerlik göstermektedir. Düşünce, bilgi ve deneyimleri, meseleye kültürel tek katmanlı yaklaşımla sınırlı değildir. Bunun da ötesinde ekonomik, psikolojik ve sosyolojik boyutlarıyla çok katmanlı olduğunu göstermektedir. Aynı zamanda katılımcıların medya okuyucusu kimlikleri ile paylaştıkları bilgiler, onları entegrasyon kuramı açısından eğitim ve dil becerileri kategorisinde daha yüksek bir düzeyde göstermektedir ve içinde buldukları toplumu tanımaya çalışmaları onlara kültürel yönden bir yetkinlik kazandırmaktadır.

Katılımcıların çoğu *Nur eine Frau*'nun hangi izleyici kitlesi için üretildiğini irdeledikten sonra bile filmin üzücü etkisini ve çoğunluk toplum karşısında duyacakları utancı dile getirmiştir; ancak izletilip ders verici olması gerektiğini paylaşmışlardır. Almanya'daki çoğunluk ve diğer azınlık kültürlerinin ve başka ülke örneklerinin ışığı altında katılımcılar, aile içi şiddetin gerekçesi ne olursa olsun son bulması gerektiği perspektifine sahiptir. Ayrıca bu filmde Türk kültüründeki namus cinayeti gerçeğinin gösterilmesine öz eleştirel perspektifle yaklaşmışlardır. Dolayısıyla başka kültürler bu filmi göstermenin utanç verici olacağını kabul etmekle birlikte, o kültürlerin 1960'lardan bu yana Almanya'da yaşamakta olan Türk göçmen kökenli kişilerin kültürünü zaten bildiklerini bir katılımcı ifadesiyle dile getirmek, kalıp yargıların geçerliliğine ve tekrar ediciliğine bir örnektir. Ayrıca bu filmde pek çok araştırmacının sorguladığı gibi, böyle filmlerin kalıp yargıları yeniden üretip sağlamlaştırıcı işlevinin bulunup bulunmadığını akla getirmektedir. Aynı zamanda diğer bir katılımcının tartışma bittikten sonra 11 Eylül saldırılarından sonra Müslümanlara karşı önyargı ve kalıp yargıların güçlendiğini dile getirmesi literatürdeki pek çok bulguyla benzerlik göstermektedir.

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu bölümde, araştırma soruları doğrultusunda analiz bulgularının karşılaştırılmalı bir yorumu yapılarak, çalışma kapsamında sonuçlara ulaşılmış ve bazı önerilere yer verilmiştir.

kavramsal düzeyde değil çocukların yetiştirilmesi ve eğitilmesi, ebeveynlik gibi uygulamaya dönük bakış açılarıyla yaklaşmışlardır.

5.1. Sonuç

Çalışmada, Almanya’da Ulusal Entegrasyon Planının kabul edildiği 2007 yılından sonra Türk-Alman işgücü göçünü temel alan filmlerde kadınların nasıl temsil edildiği entegrasyon ve kültürel çeşitlilik teorileri açısından araştırılmıştır. Bu temsilin incelenme sürecinde, önce söz konusu teorilere göre Almanya’daki Türk göçmen kökenli kadınlarla¹²⁶ ilgili sosyal ve kültürel alanyazına odaklanılmıştır. Sonrasında göçün öznesi konumundaki kadınların temsili film araştırmalarında kapsamlı ve detaylı bir şekilde taranmış ve tarihsellik sağlanmıştır. Ana araştırma bölümünde söylem analizi ve odak grup görüşme yöntemleri kullanılarak; gerçek hayat hikâyelerine dayanan ve yargısal örnekleme seçilen *Nur eine Frau* ve *8 Saniye* filmleri için bulgu ve yorumlara ulaşılmıştır. Bu iki film kültürel çeşitlilik, entegrasyon ve toplumsal cinsiyetin kesiştiği noktada önemli temsiller içerdiğinden ve önceki filmlerde tema benzerliğine dikkat edildiğinden yargısal örnekleme dâhil edilmiştir. Göçün öznesi konumundaki kadınların nasıl temsil edildiğinin tarihselleştirmesi, “göç kökenli” betimlemesinin yaygın bir şekilde tercih edilmesi, çoklu yöntemlerin kullanılması ve Alman ve Türk sinemasının çok merkezli bir perspektifle incelenmesi ile bu doktora tezinin özgünlüğü artırılmaya çalışılmıştır. Sosyo-kültürel ve film çalışmaları alanyazından bazı örnekler¹²⁷ ana araştırmada yer verilen tartışmayı desteklemiştir ve oksidental ve oryantalist bakış açılarının ya da çok merkezli perspektiflerin, temsil eğilimleri üzerindeki etkilerini göstermiştir. Ayrıca araştırma problemi açısından, elde edilen bulgularda göçmen kökenli

¹²⁶Çalışmada yenilik sağlayan noktalardan biri “göç geçmişi olan” bireyler, ya da diğer bir ifadeyle “göç(men) kökenli” bireyler betimlemesi ile olmuştur. Bu kavram Almanya için her ne kadar on yıldan fazla bir süredir kullanılıyor olsa da alanyazındaki pek çok çalışmada “göçmen” ifadesi kullanılmaya devam etmektedir. Alıntı yapılan yerlerde bu nedenle, kaynaktan geçen ifadenin göç kökenli ya da göçmen şeklindeki ifadelerine sadık kalınmıştır. Diğer bir betimleme kargaşası ise Almanya ile Türkiye arasında geçmişte ya da mevcut kültürel, dini, etnik ya da vatandaşlık bağı olan kişilerle ilgili bir betimleme yapılmasında ortaya çıkmıştır. Kimi çalışmalarda “Almanya’daki Türkler”, kimileri “Türkiyeli göçmenler”, “Türkiye kökenliler”, kimileri “Türk göçmenler” gibi betimlemeler yapıldığı gözlenmiştir. Burada daha nesnel davranabilmek için yine alıntı yaparken kaynak dilin kullanımına özen gösterilmiştir. Ayrıca odak grup görüşmelerinde ve Almanya’da yaşayan kişilerin kendilerini betimleme şekli gözlenmiş, çalışmada “göçmen” yerine “göç kökenli birey” olsa da, bu kişilerin kendilerini tanıtmak için “Türkler”, “Kürtler”, “Trabzon’dan geldim” ya da “o da Türkiye’den geldi” gibi tarifler yaptıkları gözlenmiştir.

¹²⁷Temsil tarihi ile ilgili metisajın sağlandığı filmlerin entegrasyon ve kültürel çeşitlilik portrelenmesinde daha olumlu göstergeler açısından daha önceki çalışmaları örnek gösterebiliriz: (Alkın, 2015a, 2017, 2020, s. 578; Aşkan, 2019; Ayşe Toy Par, 2009, s. 230; Burns, 2006, s. 128; Göktürk, 2000a, s. 333,336, 2000b, ss. 69–74, 2003, ss. 186–189; Hickethier, 1995, s. 33; Kulaoğlu & Priessner, 2017, s. 42; Nygreen vd., 2015, ss. 116–117; Paoli, 2016, ss. 256–273; Pişkin, 2010, ss. 60–61; Soares, 2021, ss. 256–257; Yardımcı Deniz Güneş, 2017, ss. 106–109)

kadınların temsilinde bazı ideolojik dönüşümlerle birlikte yeniden üretimler bulunması ilişkiselliği doğrulamaktadır.

Kültürel yeterlilik süreci entegrasyon göstergeleri ile ilişkilidir ve entegrasyon kavramı toplumda işbirliğine dayanmaktadır. Dolayısıyla, ev sahibi çoğunluk toplum, kaynak ülke ve azınlık göç kökenli gruplar arasındaki “biz” ve “bizden olmayan” ayırımından uzakta, çok katmanlı bir uyum süreci tartışılmıştır. “Sulandırılmış asimilasyona” benzeyen, kültürel yeterlik sürecinin “yıkıcılık”, “yetersizlik” ve “körlük” evrelerinin ve entegrasyonu tek taraflı, göçmen kökenli bireylerin sorumluluğu gören perspektiflerin eleştirel bir sentezine ulaşılmıştır. Bu doğrultuda Castles ve diğerlerinin entegrasyon göstergeleri kültürel yeterlik sürecinin en alt basamaklarındaki bakış açısı ve temsillerin ötesine geçmektedir. Eğitim, öğretim, istihdam, toplumsal, medikal, yasal, siyasi ve genel göstergelerle entegrasyon; toplumda çeşitli paydaşlarla birlikte sağlanabilecek bir süreçtir. Başka bir deyişle, entegrasyon ve kültürel yeterlilik süreci, doğru orantılı ilerleme gösteren matematiksel bir formüle benzemektedir.

Dünya'nın en büyük göç ülkelerinden biri olan Almanya'da, Türkiye en fazla göç kökenli grubun kaynağı olan ülke konumundadır. Bu ölçekte Almanya'da entegrasyon ve kültürel çeşitlilik tartışmaları gelişmiş ve bunlar sinemada temsillerini bulmuştur. Toplumsal cinsiyet bağlamında kadınların yaşadıkları sorunlar ve temsiller önem taşımıştır. Türk-Alman işgücü göçünün işlendiği Alman yapımı filmlerde toplumsal cinsiyet perspektifi açısından genellikle oryantalist yönde; ataerki baskıya, tacize, aile içi şiddete, haksızlıklara, ezilmelere ve namus cinayetlerine maruz kalma gibi sıklıkla işlenen temaların indirgemeci ve özcü temsilleri eleştirilmiştir. Türkiye merkezli; Türk yapımı filmlerde ise sıklıkla işlenen oksidentalizm yaklaşımların, yani modern ve Batılı yaşam ve maddiyatçılık eleştirisi, ahlaki ve namus değerlerinin sorgulanması üzerine tartışmalar gözlenmiştir.¹²⁸ Özellikle toplumsal cinsiyet meseleleri farklı perspektiflerle sunulsa bile iki ülkenin filmlerinde de Türk kadınının mağduriyeti ortak bir noktada karşımıza çıkmıştır. Alman yapımı ya da Türk yapımı betimlemeleri ulusal çerçevede; modernizm, gelenekselcilik, oryantalizm ya da oksidentalizm gibi ideolojik perspektiflerin dikotomik yansımaları sıklıkla eleştirilmiştir. Öte yandan ulusötesi, kültürlerarası, metisaj ve göçmen sonrası gibi kavramlara kültürel yeterlik ve entegrasyon

¹²⁸Filmlerdeki Avrupa bakışını, kimi zaman Türkiye bakışını eleştiren çalışma örnekleri için bkz. (Alkın, 2020, s. 82), (Kaplan, 2017, s. 117), (Göktürk, 2000a, s. 336)

başarısı açısından daha olumlu anlamlar yüklenmiştir. Ancak Alman sinemasındaki ve Türk sinemasındaki göçmen sonrası filmlerde az da olsa parçalı, çok boyutlu, entegratif, kültürel yeterli ve yetkin, ulusötesi ve çok merkezli perspektife sahip film örnekleri görülmüştür.

Çalışmanın ana araştırma kısmını oluşturan bölümde örnekleme *Nur eine Frau* ve *8 Saniye* filmlerini söylem analizi ile inceledikten sonra odak grup tartışması yöntemi kullanılmıştır. Görsel kültür kuramı, temsil teorisi, televizyon kodları gibi referanslarla yapılan yakın okuma ve katılımcıların filmi uzaktan okuması birbirini tamamlayıcı birer yöntem olarak çalışmayı zenginleştirmiştir. Etki ve algı boyutları açısından söylem analizini destekleyen ve işlevsel niteliklere sahip önemli veriler elde edilmiştir. Odak grup görüşmelerinde ortak noktası Türkiye’den göç kökeni olan beş kadın katılımcı yer almıştır, önceden hazırlanan yarı yapılandırılmış sorular görüşmelerin ilerlemesine göre sorulmuş ve meseleler sınıflandırılarak tüme-varımsal bulgulara ulaşılmıştır. Filmin başrol oyuncularıyla ortak göç geçmişini paylaşan kadın katılımcılarla görüşme yapmak, kendi temsilleri bağlamındaki algılarını açığa çıkarmıştır. Ayrıca katılımcıların çocukluk ve gençlik yaşamları, evlilik-boşanma deneyimleri, çevrelerinde tanık oldukları ya da gözlemledikleri olay ve olgular hipotetik rol yüklenen filmin analizi ile pek çok yönden benzerlik göstermiştir.

Nur eine Frau belgesel kurgu türündeki filminde namus cinayetine giden süreçte dram, suç, kurgu belgesel öğelerine uygun görsel işitsel öğeler kullanılmıştır. 2005 yılında namus cinayeti ile öldürülen Aynur (Hatun) Sürücü’nün cinayet sürecinde yaşananları ve sonrasını ele alan filmde neyin, nasıl anlatıldığı detaylı ve yakın bir okuma ile tüme-varımsal bir doğrultuda çözümlenmiştir. *Nur eine Frau* filminin estetik dili ve anlatı yapısı ayrıntılı analiz kısmındaki temsili şekillendiren öğeler hipotetik biçimde dikkate alındığında odak grup görüşmelerinde katılımcılar doğal izleyici konumunda filmin duygusal etkisi altında kalmışlardır ve genellikle analiz kısmındaki bulgularla tutarlılık gösteren bulgular sağlamışlardır. Diğer bir ifadeyle filmin estetik, performatif özellikleri, geleneksel temsil kodları ile iz düşümlendiği perspektif, biçim-içerik dikotomisi gibi yakın okumada saptanan nitelikler odak grup izleyicinin uzaktan yaptığı okumayı etkilemiştir. Günümüzde türü ve nedeni ne olursa olsun küresel bir sorun olan kadına şiddet konusunda hissettikleri öfke, üzüntü ve utanç; katılımcıların filmle duygusal anlamda yoğun bir duygudaşlık kurmalarını sağlamıştır. Dolayısıyla onların doğal izleyici pozisyonlarıyla, film biter bitmez Aynur’un filmde gösterilen düşman

karakterlere, çatışma unsuru yaratan kültürel öğelere karşı tutumları genellikle Hall'ün (2003) egemen okuma kategorisine girmiştir. Kültürel eleştiri anlamında filmdeki tek boyutlu yaklaşımı katılımcılardan bazıları eleştirmiş olsa da tartışmanın genelinde filmin gerçekçi ya da diğer bir ifadeyle mimetik temsil algısı fark edilmiştir. Ancak kimi zaman katılımcılarda gerçeğin temsiline ilişkin zayıf düzeyde muhalif ya da müzakereci bir okuma gözlenmiştir. Katılımcıların gerçek hayatları ile film ilişkisine dair vermiş oldukları örnekler her iki kültürün de *Nur eine Frau* filmindeki heterojen ve homojen temsillerle sunulabildiğini doğrularken, filmin “kim” için “kim” tarafından “nasıl” üretildiği sorusunu tartışmaya açabilmiştir.

Analiz kısmında saptanan oryantalist, performatif, özcü ve indirgemeci ataerkil kültürle ilişkilendirilen mekân ve kişi temsillerini katılımcılar büyük oranda yönetmene karşı eleştirel olmaktan ziyade kendi kültürlerine karşı özeleştirel şekilde değerlendirmişlerdir. Çünkü söylem analizindeki yakın okumadan farklı şekilde katılımcılar filmi politik ve kurumsal düzeylerden ziyade duygusal düzeyde izleyerek bir kadın “özne” kimliği ile filmle bağ kurmuşlardır. Dolayısıyla kendi kültürlerine ve toplumlarına belirli özeleştiri getirebildikleri gibi başka kültürlerin ya da toplumların erkeklik, kadınlık ve şiddet, cinayet ilişkisine ilişkin eleştirileri, filmin politik yönünden daha ziyade, sosyolojik, kültürel, psikolojik ve ekonomik nedenlere referansta buldukları dikkat çekmiştir. Bu da filmi, entegrasyonun toplumlardaki karşılıklı işbirliği gerekliliğine bağlayabilmiştir. Ancak filmdeki duygusal etki altında katılımcıların ataerkil kültür eleştirisinde “namus” boyutuna odaklanmaları; filmin gerçek bir olaya dayanması ve Almanya medyasından daha fazla oranda Türkiye medyasında sıklıkla bu tarz konuların tartışılması ve kendi hayatlarındaki hikâyelerle ilgilidir. Nitekim film analizi kısmında özellikle dini mekânlardaki öğretici rolündeki kişilerin şiddete yönelik olumsuz tavsiyeleri, katılımcıların bazıları tarafından tek boyutlu ve katmanlı yönüyle algılanmamış, bazıları tarafından ise abartılıp abartılmadığı şeklinde zayıf düzeyde kalan bir sorgulamaya yol açmıştır.

Nur eine Frau, söylem analiziyle incelendiğinde saptanan kültürel ve estetik öğeler; grup tartışmasına katılan kadınlar üzerinde yüksek duygusal etki oluşturmuş, özdeşleşme sağlamış, dolayısıyla katılımcılar filmi düşünsel perspektifin ötesinde duygusal kodlarla algılamışlardır. Filmdeki sessizlik sahnelerine benzer şekilde, tartışma sırasında belli aralıklarla sessizlikler oluşarak katılımcılar filmin etkisinden çıkamamışlardır. Çünkü filmdeki kurban, kendileri gibi bir kadındır ve göç geçmişinin yansımaları ile birlikte;

kadınlara küresel ve kültürel düzeyde uygulanan şiddet, haksızlıklar ve baskıların kimi zaman kendileri kimi zaman çevrelerindeki kadınlar “nesnesi”, bunları yapan erkekler¹²⁹ de “öznesi” olmaya devam etmektedir.

8 *Saniye* filminin söylem analizi ve grup tartışması aşamalarındaki bulgular büyük ölçüde tutarlılık göstermiştir. Almanya’da göç kökenli bir Türk kadın olmanın temsilleri pek çok Alman ve Türk yapımı filmde farklılık göstererek çok boyutlu düzeye getirilmiştir. Böyle bir durum Türk-Alman işgücü göçü kökeninin sinemada oldukça yenilikçi bir temsilini sağlamıştır. Özellikle kadınlar eğitimleriyle, meslekleriyle topluma daha çok entegre olmuşlardır ve genel olarak kişiler ataerkillik perspektifine sahip değillerdir. Mekânsal anlamda ülke sınırları aşıldığı gibi kamusal ve ev gibi iç mekân çeşitliliği de bulunmaktadır. Böylelikle önceki benzer temalı filmlerden farklılık sağlanmıştır. Ancak ataerkilliği ve modernliği temsil eden bazı mekânlar ve kişiler de çatışma unsuru yaratarak temsil çeşitliliğini sağlamıştır.

Katılımcıların belli algılamaları, hipotetik yönden önem taşıyan söylem analizi sırasında yeterince dikkat çekmemiştir. Örneğin, katılımcıların çocukluklarında yaşadığı bavlul çocukluk deneyimi ve kuşak farklılığı gibi travmatik anılar film analizinin ötesinde algıda önemli bir rol oynamıştır. Göç etmenin kültürel boyutundan ziyade, ekonomik gerekçelerden kaynaklanan altyapısal problemler, yani özellikle bavlul çocuk olmanın yol açtığı psikolojik sorunlar, görüşmeler sırasında ortaya çıkmıştır.

8 *Saniye* film analizi ile katılımcıların benzerlik gösteren algıları ebeveynlerinin Esra ile aralarındaki yaş farkının ve onlardan ayrı büyümesinin beraberinde getirdiği sorunlara işaret etmiştir. Söz konusu şartlar değerlendirilirken katılımcılarda benzer bir çocukluk öyküsünün etkisi göz önünde bulundurulmalıdır. Kendi hayatlarından örnekler vererek, Esra’nın yanlış ilişkiler yaşamasının ve ruhsal sağlığının bozulmasının ana nedeni olarak anne baba ilgisizliğini görmüşlerdir. Entegrasyon göstergeleri açısından Esra’nın kız kardeşlerinin eğitim görüp çalışıyor olmaları ya da Esra’yı da eğitimine devam etmesi için destekleyen tavır ve davranışlar katılımcılar tarafından pek fazla önemsenmemiştir.¹³⁰ Çünkü filmin genelindeki koşullu sevgi kavramının eleştirisi gibi,

¹²⁹Tüm bu suç ve uygulamaları destekleyip, ataerkilliği savunan kadınları da özne olarak değerlendirmemiz gerekir.

¹³⁰Entegrasyonun sağlık ve psikolojik boyutlarıyla ilgili bir çalışma için bkz. (Türker, Duygu, Yıldız, 2015, s. 24)

“Esra’nın ilgisiz bir ortamda büyüdüğü” düşüncesi katılımcılar genelinde daha baskın gelmiştir.

Söylem analizi ile odak grup görüşmesi, bütünsel yapısı dikkate alındığında film kültürel yeterlik süreci açısından hemen hemen aynı bulguları sağlamıştır. Bu filmde özcü ve indirgemeci bir oryantalist ya da oksidentalist perspektif iz düşümü bulunmamaktadır. Katılımcılar *8 Saniye* filminde herhangi bir kültürün aşığılanmasını ya da diğerlerine göre üstün tutulmasını algılamamışlardır. Bu durum filmin kültürel yeterlik sürecinde yetkinlik aşamasına daha uygundur. Filmin genelindeki özellikle kültürel eleştiri ve özeleştirici dengesi; katılımcıların çoğunlukla toplumda insan ve kadın olmakla ilgili perspektiflere sergiledikleri eleştirel ve öz eleştirel denge ile benzerlik göstermiştir. Katılımcılar, filmde olduğu gibi göç kökenli azınlık ya da çoğunluk toplum olma boyutundan öte, dünyanın başka bir yerinden de insan ve kadın olmaya dair eleştiri ve özeleştirilerini kendi yaşamları ve filmdeki hikâye ile ilişkilendirmişlerdir.

Sonuç olarak, 2007 yılından sonra üretilen Türk-Alman işgücü göçünü temel alan filmlerde kadınların entegrasyon ve kültürel çeşitlilik teorileri bağlamında nasıl temsil edildiği problemine bir tarihselleştirme ile yaklaşıldıktan sonra söylem analizi ve odak grup görüşmesi yöntemleri ile cevaplar bulunmuştur. Alman yapımı, *Nur eine Frau* ve Türk-Alman ortak yapımı, *8 Saniye* filmlerinin söylem analizi ile alımlama yöntemleri araştırmaya tutarlık, tamamlayıcılık ve zenginlik kazandırmıştır. Önemli oranda analiz bulguları; içerik ve estetik öğelerin, izleyicinin alımlamasını etkilediği görülen odak grup görüşmeleri bulguları ile uyumludur, katılımcılar iki filme de egemen okuma yapmıştır ve temsil edildikleri karakterlerle özdeşleşmişlerdir.¹³¹ Sonuç itibarıyla, *8 Saniye* filmde entegrasyon, kültürel çeşitlilik ve toplumsal cinsiyet açısından temsillerin eski Alman ya da Türk yapımı göç temalı filmlerdekine göre epeyce değiştiği ve çok merkezli bir yaklaşımla hem ataerkilliğin hem modernliğin eleştirildiği saptanmıştır. *Nur eine Frau*’da ise bir kadının öldürülmesini, maruz kalabileceği ve geri dönüşü olmayan en ağır dezentegrasyon şeklinde değerlendirirsek, oryantalist perspektifli bir ataerkillik eleştirisinin yeniden üretilmesiyle filmin en büyük krizi olan namus cinayeti fenomeninin özcü ve indirgemeci bir şekilde temsil edildiği görülmüştür.

¹³¹Ayrıca başroldeki Aynur ve Esra ile benzerlik gösteren ve ortak göç kökenli kadın katılımcıların bakış açısıyla desteklenerek aynı zamanda daha önceki film çalışmalarındaki çeşitli örnekler referans alınarak ve tarihsel bir düzlemde yola çıkarak kadın temsillerinin ele alındığı çalışmanın zenginleşmesi sağlanmıştır.

5.2. Öneriler

Bu çalışmada Türk-Alman işgücü göçünü temel alan iki film söylem analizi ve odak grup tartışmaları karma yöntemi ile incelenip bulgu ve yorumlara ulaşılmıştır. Dolayısıyla hipotetik ve algısal bir araştırma ile işlev form ilişkisine dair önemli sonuçlara ulaşılmıştır. Çalışmanın sınırlılıkları doğrultusunda sadece Almanya’da yaşayan Türkiye’den göç geçmişine sahip katılımcılarla grup tartışması yapılmıştır. Araştırmada çok merkezli bir yaklaşım benimsendiği için Türkiye’nin büyük ortak olduğu bir film örnekleme alınmıştır. İlerleyen çalışmalarda kaynak ülke olan Türkiye’deki kadınların bu filmleri izlemesi ve alımlama çalışması yapılması ile araştırmanın zenginliği geliştirilebilecektir.

Çalışmada görsel kültür ürünleri arasında yer alan sinema filmlerinin detaylı bir sosyolojik ve kültürel analizi ile alımlama analizi yapılmıştır. Ancak bu araştırma sadece Türk-Alman işgücü göçü temalı filmlerle sınırlı kalmıştır. Benzer bir çalışma İran, Romanya, Polonya, Rusya gibi farklı ülkelere Almanya’ya göç temalı filmlerdeki kadın temsilleri için de yapılabilir.

Son olarak, film yapımcıları, medya içerik üreticileri ve fon veren kuruluşlar açısından bir öneri getirebiliriz. Ataerkillik veya modernist kültürün getirdiği baskı, şiddet ve cinayetlerle ilişkilendirilen kadınlara yönelik davranışların sosyal bilimlerde, medyada ve kamuoyunda temsili gerçek bir sorunun sunumu olsa da; göçün temsil ve çerçevelemelerinde daha dengeli davranmak entegrasyonun ve kültürel yeterlik sürecinin daha başarılı gerçekleşmesini sağlayabilir. Çünkü hemen hemen her ülkede çoğunluk toplulukları ve aynı zamanda azınlık toplulukları heterojen, kendine özgü ve dinamik kültürel, sosyal özellikler taşımaktadır. Entegrasyonun çok taraflı sorumluluk gerektiren yapısından hareketle göç sürecinde çok merkezli, ulusötesi yaklaşımlar, göçün öznesi bireylerin dâhil edilmesi ile çok katmanlı filmlerin üretimleri güçlendirilebilir.

KAYNAKÇA

- Abadan-Unat, N. (2017). *Bitmeyen Göç* (3. baskı). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Agar, V. (2019, Mayıs 16). Filmrezension „Nur eine Frau“: Nicht nur ein Mord - taz.de. taz. <https://taz.de/Filmrezension-Nur-eine-Frau/!5596097&s=hatun/>
- Akın, F. (2013). *Sinema, Benim Memleketim Filmlerimin Öyküsü* (Behrens Volker, Töteberg Michael, & T. Barış (Ed.)). Doğan Kitap.
- Alkın, Ö. (2015a). Der türkische Emigrations film. Vor-Bilder des deutsch-türkischen Kinos? İçinde S. Abend & H. Körner (Ed.), *Vor-Bilder: Ikonen der Kulturgeschichte: Vom Faustkeil über Botticellis Venus bis John Wayne* (ss. 191–211). Morisel Verlag.
- Alkın, Ö. (2015b). “Rewriting” Turkish-German cinema from the bottom-up: Turkish emigration cinema. İçinde Transnational Press (Ed.), *Turkish Migration, Identity and Integration* (ss. 115–130).
- Alkın, Ö. (2017). *Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext* (1. baskı). <https://doi.org/10.1007/978-3-658-15352-6>
- Alkın, Ö. (2020). *Die visuelle Kultur der Migration Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos*. Transcript. <https://doi.org/https://doi.org/10.14361/9783839450369>
- Alkın, Ö., & Tronnier, C. (2017). Ein Interview, ein Rückblick und eine Filmographie. İçinde *Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext* (ss. 383–406). Springer Fachmedien Wiesbaden. https://doi.org/10.1007/978-3-658-15352-6_17
- Almanya'daki töre cinayeti davasında karar - Son Dakika Dünya Haberleri | NTV Haber.* (2017). NTV Haber. <https://www.ntv.com.tr/dunya/almanyadaki-tore-cinayeti-davasinda-karar,11uMahWG7k6tDzh7Tjd5mg>
- Anderson Benedict. (2016). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (Revised). Verso.
- Armes, R. (1971). *Patterns of realism A Study of Italian Neo-Realist Cinema*. A.S. Barnes.
- Arslan, S. (2011). *Cinema in Turkey: A new critical history*. Oxford University Press.
- Artunç, Ö. (2017). *Hatun Sürücü cinayetinde beraat kararı | Türkiye | DW | 30.05.2017*. Deutsche Welle Türkçe. <https://www.dw.com/tr/hatun-sürücü-cinayetinde-beraat-kararı/a-39054613>
- Asa, S. (2019). *Güney Kore Popüler Kültürü'nün (Hallyu) İmam Hatip Lisesi*

- Öğrencilerine Etkisi Üzerine Bir Alan Araştırması. Bursa Uludağ Üniversitesi.
- Aşkan, H. (2019). *Ulusötesi Sinema: Kavramlar Yaklaşımlar ve Film Okumaları*. Akademisyen Kitabevi.
- Auspurg, K., & Schneck, A. (2017). *Ethnische Diskriminierung auf dem Deutschen Wohnungsmarkt Ergebnisse aus einem Feldexperiment*.
- Ayşe Toy Par. (2009). *El Kapılarında Yeşilçam: 1970-1990 Arası Türkiye’de Dış Göç-Sinema İlişkisi*. Marmara Üniversitesi.
- Bakim, B., Alpak, G., Sengul, H., Kahraman, N., Tankaya, O., & Karamustafalıoğlu, K. (2011). Acute Secondary Mania due to Amoxicillin Use in a Patient with Family History of Mood Disorders. *Journal of Mood Disorders*, 1(2), 72. <https://doi.org/10.5455/jmood.20110619085050>
- Bausinger, H. (1988). Stereotypie und Wirklichkeit. *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache*, 14(1988), 157–179.
- Beck, L. C., Trombetta, W. L., & Share, S. (1986). Using focus group sessions before decisions are made. *North Carolina Medical Journal*, 47(2), 73–74.
- Berger, A. A. (2017). *Media analysis techniques* (10. baskı). Sage Publications.
- Berghahn, D. (2009). From Turkish greengrocer to drag queen: reassessing patriarchy in recent Turkish – German coming-of-age films. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 7(1), 55–69. <https://doi.org/10.1386/ncin.7.1.55/1>
- Berghahn Daniela. (2012). My Big Fat Turkish Wedding: From Culture Clash to Romcom. İçinde S. Hake & B. Mennel (Ed.), *Turkish German Cinema in the New Millennium: Sites, Sounds, and Screens* (1. baskı, ss. 19–32). Berghahn Books.
- Berta, A. (2020). *Doku & Reportage: Femizid - Wenn Männer ihre Partnerinnen töten* | ARD Mediathek. ARD. <https://www.ardmediathek.de/hr/video/doku-und-reportage/femizid-wenn-maenner-ihre-partnerinnen-toeten/hr-fernsehen/Y3JpZDovL2hyLW9ubGluZS8xMTc1MzE/>
- Bilis, A. E. (2014). “Selam” Filmi Örneğinde İslami Düşüncenin Sinemada Temsili. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 9–27. <https://doi.org/10.31123/akil.436941>
- Bither, J., & Ziebarth, A. (2016). *In it for the long run: Integration lessons from a changing Germany*.
- Boer, L. (2004). Struggling with-isms: Occidentalism, Liberalism, Eurocentrism, Islamism. *Third World Quarterly*, 25(8), 1541–1548.

- Bradatan, C. (2017). Mark Shiel (2006) Italian Neorealism: Rebuilding the Cinematic City . *Film-Philosophy*. <https://doi.org/10.3366/film.2007.0031>
- Brandl, F. (2018). *Farbwelten im Film Eine Analyse verschiedener Farbwelten aus internationalen Filmproduktionen und dem österreichischen Film*.
- Brent Peterson. (2012). Turkish for Beginners: Teaching Cosmopolitanism to Germans. İçinde S. Hake & B. Mennel (Ed.), *Turkish German Cinema in the New Millennium* (1. baskı, ss. 96–109). Berghahn Books.
- Bulut, C. (2000). Von der Gastarbeiterin zur Schutzpolizistin Das konstruierte Bild der fremden Frau im deutschen Film und Fernsehen. İçinde H. Schatz, C. Holtz-Bacha, & N. Jörg-Uwe (Ed.), *Migranten und Medien Neue Herausforderungen an die Integrationsfunktion von Presse und Rundfunk* (ss. 235–264). Springer VS. <https://doi.org/10.1007/978-3-663-07794-7>
- Bundeskriminalamt, & Pressestelle. (2006). *Presseinformation zu den Ergebnissen einer Bund-Länderabfrage zum Phänomenbereich " Ehrenmorde in Deutschland "*. Bundeskriminalamt Pressestelle.
- Burns, R. (2006). Turkish-German cinema: from cultural resistance to transnational cinema? İçinde D. Clarke (Ed.), *German Cinema: Since Unification* (ss. 127–151). Continuum.
- Cabadağ, T., & Holz, S. (2020). Interkulturelle Begegnung in fiktionalen Welten. İçinde D. Bayrak, E. Dinç, Y. Ekinçi, & S. Reininghaus (Ed.), *Der deutsch-türkische Film Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven* (ss. 287–317). Bielefeld: Transcript.
- Çağlar, A., & Onay, A. (2015). Entegrasyon/Uyum: Kavramsal ve Yapısal Bir Analiz. İçinde B. D. Şeker, İ. Sirkeci, & M. M. Yüceşahin (Ed.), *Göç ve Uyum* (2. baskı, ss. 33–64). Transnational Press.
- Cameron, D. E. (1960). Production of differential amnesia as a factor in the treatment of schizophrenia. *Comprehensive psychiatry*, 1(1), 26–34.
- Candemir, T. (2006). Türk Sinema Afişlerinde Geleneksel Kültür Göstergeleri. *İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi GSF Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü, Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu*, 16–18.
- Castles, S. (2007). Twenty-first-century migration as a challenge to sociology. *Journal of ethnic and migration studies*, 33(3), 351–371.
- Castles, S., Korac, M., Vasta, E., & Vertovec, S. (2002). Integration: Mapping the Field. *Immigration Research and Statistics Service*.

- Choi, D. D., Poertner, M., & Sambanis, N. (2020). Linguistic Assimilation Does Not Reduce Discrimination Against Immigrants: Evidence from Germany. *Journal of Experimental Political Science*, 8(3), 235–246. <https://doi.org/10.1017/XPS.2020.20>
- Chrisler, J. C., & Lamer, S. A. (2016). Gender, Definitions of. İçinde *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Gender and Sexuality Studies* (ss. 1–3). John Wiley & Sons, Ltd. <https://doi.org/10.1002/9781118663219.wbegss171>
- Cohen, R. (2008). Global diasporas: An introduction, second edition. İçinde *Global Diasporas: An Introduction, Second Edition*. <https://doi.org/10.4324/9780203928943>
- Çöloğlu, Ö. D. (2006). Sinemada Bir Anlam Yaratma Süreci Olarak Renk ve Krzysztof Kieslowski'nin " Üç Renk: Mavi, Beyaz, Kırmızı" Üçlemesi. *The Colour and Krzysztof Kieslowski's "Three Colours: Blue, White, Red" as a Creating Meaning Process in the Cinema. Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi*.
- Cox, A. T. (2020). The Turkish-German Affair in Films: A Dreamworld or A Netherworld? İçinde *Selçuk İletişim* (C. 13, Sayı 1). <https://doi.org/10.18094/JOSC.611807>
- Cross, T. L., Bazron, B. J., Dennis, K. W., & Isaacs, M. R. (1989). *Towards a Culturally Competent System of Care: A Monograph on Effective Services for Minority Children Who Are Severely Emotionally Disturbed*.
- Cross Terry. (1988). Services to minority populations: Cultural competence continuum. *Focal point*, 3(1), 1–4.
- Cultural diversity – APA Dictionary of Psychology*. (2021). American Psychological Association. <https://dictionary.apa.org/cultural-diversity>
- Danışman, J. (2011). *Namus cinayeti aileyi parçaladı | Almanya | DW | 27.07.2011*. Deutsche Welle Türkçe. <https://www.dw.com/tr/namus-cinayeti-aileyi-parçaladı/a-15270788>
- Dehn Moritz. (1999). *IM KINO | Die Türken vom Dienst — der Freitag*. <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/die-turken-vom-dienst>
- Deiss, M., & Goll, J. (2012). *Verlorene Ehre - Der Irrweg der Familie Sürücü*.
- Derrida, J. (2000). Hostipitality. *Angelaki - Journal of the Theoretical Humanities*, 5(3), 3–18. <https://doi.org/10.1080/09697250020034706>
- Deutsches Historisches Museum Berlin*. (2010).

- https://www.dhm.de/archiv/kino/migrantische_selbstbilder.html
- Doğan, A. A. (2001). *Sınırötesi Medya Yazıları*. Etam Matbaa Tesisleri.
- Ege Müzeyyen. (2018). Postmigrantische Visionen. İçinde M. Hill & E. Yildiz (Ed.), *Postmigrantische Visionen*. transcript-Verlag.
<https://doi.org/10.14361/9783839439166>
- El Hissy, M. (2012). Getürkte Türken. İçinde *Monatshefte*. transcript-Verlag.
<https://doi.org/10.14361/transcript.9783839417638>
- Elgorriaga Astondoa, E., Arnoso Martínez, A., & Ibabe Erostarbe, I. (2020). Condiciones sociolaborales e integración social de mujeres y hombres españoles en Alemania e Inglaterra / Socio-Labour Conditions and Social Integration of Spanish Women and Men in Germany and England. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 170, 55–72. <https://doi.org/10.5477/cis/reis.170.55>
- Elsaesser, T. (2005). Double occupancy and small adjustments: Space, place and policy in the new European cinema since the 1990s. *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, 108–130.
- Elsaesser, T., & Hagener, M. (2010). *Film Theory: An Introduction through the Senses*. İçinde *Film Theory: An Introduction through the Senses: Second Edition* (1. baskı). Routledge.
- European Commission. (2022). *emigrant*. The Directorate-General for Migration and Home Affairs. https://ec.europa.eu/home-affairs/pages/glossary/emigrant_en
- Fiske, J. (2001). *Television culture*. Taylor & Francis e-Library.
- Fiske, J., & Hartley, J. (2004). *Reading Television* (2. baskı). Taylor & Francis e-Library.
- Florian Volm. (2015). Review of "Die Neue (The New Girl). *Anthropology of the Middle East*, 10(2), 131–132.
- Foroutan, N. (2019). The Post-migrant paradigm. İçinde J.-J. Bock & S. Macdonald (Ed.), *Refugees welcome? Difference and diversity in a changing Germany* (ss. 142–171). Berghahn New York- Oxford.
- Foucault, M. (1976). *Histoire de la folie à l'âge classique*. Gallimard.
- Foucault, M. (1995). *Discipline and punish: The birth of the prison* (A. M. S. S. Alan Sheridan (Ed.)). Vintage.
- Foucault, M. (2011). Büyük Kapatılma.(I. Ergüden, F. Keskin Çev.). *İstanbul: Ayrıntı Yayınları*.
- Franken, S., Inda, K., Pannier, S., & Malte, W. (2017). *Qualifizierte Migrantinnen in*

- Deutschland : Status quo, Erfolgsfaktoren, Mehrwert.* Shaker Verl.
- Gemünden, G. (2004). Hollywood in Altona: Minority cinema and the transnational imagination. *German pop culture: How American is it*, 180–190.
- Gök Ersin, Yorulmaz Birkan, & Kayran Firar Güney. (2020, Nisan 26). *GYD Söyleşileri - Yönetmen Fatih Akın* - YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=0c1t7795mTM&t=33s>
- Göktürk, D. (2000a). Migration und Kino—Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rollenspiele? İçinde *Interkulturelle Literatur in Deutschland* (ss. 329–347). Springer.
- Göktürk, D. (2000b). Turkish women on German streets: Closure and exposure in transnational cinema. İçinde M. Konstantarakos (Ed.), *Spaces in European cinema* (ss. 64–76). Exeter, UK: Intellect Books.
- Göktürk, D. (2003). Turkish Delight, German Fright: Unsettling Oppositions in Transnational Cinema. İçinde K. Ross & D. Derman (Ed.), *Mapping the Margins: Identity, Politics and the Media* (ss. 177–192). Hampton Pr.
- Gordon, M. M. (1961). Assimilation in America: Theory and Reality. *Daedalus*.
- Gültekin Galip. (2016). *50. Yılında Göç Gerçeği Belgeseli (with German Subtitles)* - YouTube. VTR Production. <https://www.youtube.com/watch?v=F7W9M5MNBNg>
- Güney, S. (2015). *Zor İsimli Çocuklar*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Hake, S. (2008). *German national cinema*. Routledge.
- Hake, S., & Mennel, B. (2014). Turkish German Cinema in the New Millennium. İçinde S. Hake & B. Mennel (Ed.), *Turkish German Cinema in the New Millennium* (2. baskı). Berghahn Books.
- Hall, S. (1973). Encoding and decoding in television discourse, CCCS Stencilled Paper no. 7; also in During, Simon (ed.)(1993). *The Cultural Studies Reader*.
- Hall, S. (1994). Codage/décodage. *Réseaux*. <https://doi.org/10.3406/reso.1994.2618>
- Hall, S. (2003). The Work of Representation. İçinde S. Hall (Ed.), *Representation: Cultural representations and signifying practices* (8. baskı). SAGE Publications Sage UK: London, England, The Open University.
- Halle, R. (2008). German film after Germany: Toward a transnational aesthetic. İçinde *German Film after Germany: Toward a Transnational Aesthetic*. University of Illinois Press. <https://doi.org/10.5860/choice.46-1378>
- Health, Well-Being and Personal Safety of Women in Germany. A Representative Study*

- of Violence against Women in Germany*. (2007).
- Hegel, G. W. F. (2004). *Tinin görüngübilimi* (A. Yardımlı (Çev.)). İdea.
- Heidenreich, N. (2015). *V/Erkennungsdienste, das Kino und die Perspektive der Migration*. transcript-Verlag. <https://doi.org/10.14361/9783839425756>
- Hickethier, K. (1995). Zwischen Abwehr und Umarmung. İçinde E. Kampf, D. Kiesel, & K. Visarius (Ed.), „*Getürkte Bilder*“ - *Zur Inszenierung von Fremden im Film* (ss. 21–40). Schüren.
- Higson, A. (2012). *Transnational Cinemas: A Critical Roundtable* - *Frames Cinema Journal*. <https://framescinemajournal.com/article/transnational-cinemas-a-critical-roundtable/>
- Hildebreand, A. (2020). *Sandra Maischberger über ihren Film „Nur eine Frau“* - „*Man sollte den Begriff Ehre nicht mit einem Mord in Verbindung bringen*“. Cicero Online. <https://www.cicero.de/innenpolitik/sandra-maischberger-nur-eine-frau-hatan-sueruecue-ehrenmord-islam>
- Hjort, M. (2017). Facilitating Student Engagement: A Performative Model of Transnational Film Pedagogy. İçinde K. Marciniak & B. Bennett (Ed.), *Teaching Transnational Cinema Politics and Pedagogy*. Routledge.
- Inceoglu, C. (2014). Hope and Hopelessness: Turkey’s New Cinema. İçinde *Phoenix Rising from Contemporary Global Society* (ss. 113–119). Brill. https://doi.org/https://doi.org/10.1163/9781848883345_012
- Ingeborg Majer-O’Sickey. (2012). Gendered Kicks: Buket Alakus’s and Aysun Bademsoy’s Soccer Films. İçinde S. Hake & B. Mennel (Ed.), *Turkish German Cinema in the New Millennium* (1. baskı, ss. 72–84). Berghahn Books.
- Inouye, K. (2012). Conditional love; representations of migrant work in Canadian newsprint media. *Social Identities*, 18(5), 573–592.
- Integrationsmonitoring NRW-Zahlen, Daten, Analysen*. (2021). Ministerium für Kinder, Familie, Flüchtlinge und Integration des Landes Nordrhein-Westfalen. http://www.integrationsmonitoring.nrw.de/integrationsberichterstattung_nrw/Grundlagen/Glossar/index.php
- Iorio, S. H. (2014). Qualitative research in journalism: Taking it to the streets. İçinde *Qualitative Research in Journalism: Taking it to the Streets*. <https://doi.org/10.4324/9781410609557>
- Irrgang, U. (2013). Von despotischen Türken und kaltherzigen Deutschen. Zur

- Inszenierung und Destruktion kultureller Stereotype in der Komödie. *Global Media Journal - German Edition*, 3(2013)(2). https://www.db-thueringen.de/servlets/MCRFileNodeServlet/dbt_derivate_00028718/GMJ6_Irrgang_final.pdf
- Janney, R. (2012). Pragmatics and Cinematic Discourse. *Lodz Papers in Pragmatics*, 8(1), 85–113. <https://doi.org/10.1515/lpp-2012-0006>
- Jasinski, J. (2001). *Sourcebook on Rhetoric: Key Concepts in Contemporary Rhetorical Studies*. Sage Publications.
- Jeong, S. (2021). World Cinema in a Global Frame. *Studies in World Cinema*, 1(1), 29–38. <https://doi.org/https://doi.org/10.1163/26659891-0000B0006>
- Jingqian, K. (2016). Dominierende Leitkultur als Maßstab der Integration: Filmanalyse von Hark Bohms Yasemin aus interkultureller Perspektive. *Literaturstraße. Chinesisch-deutsche Zeitschrift für Sprach-und Literaturwissenschaft*, 17, 277–294. <https://doi.org/https://doi.org/10.11588/litst.2016.0.58231>
- Jung, C. G. (2019). *Psikolojide tipler*. Pinhan Yayıncılık.
- K. Onur Unutulmaz. (2018). Gündemdeki Kavram:"Göçmen Entegrasyonu"-Avrupa'daki Gelişimi ve Britanya Örneği. İçinde S. G. Ihlamur-Öner & N. A. Ş. Öner (Ed.), *Küreselleşme Çağında Göç Kavramlar, Tartışmalar* (4. baskı, ss. 135–161). İletişim Yayınları.
- Kanat-Maymon, Y., Roth, G., Assor, A., & Reizer, A. (2012). Conditional regard in close relationships. İçinde P. R. Shaver & M. Mikulincer (Ed.), *Meaning, mortality, and choice: The social psychology of existential concerns* (ss. 235–251). American Psychological Association.
- Kaplan, F. N. (2017). *Göç Kimlik Çok Kültürlülük Türk Sinemasında Almanya'ya Göç*. Der Yayınları.
- Karadaş, N. (2018). Kırbaçsız Efendiler Zincirsiz Köleler: Türk Sinemasında İktidar Bağlamında Efendi-Köle Diyalektiği. İçinde *Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi* (C. 8, Sayı 1). www.e-kiad.com
- Karakaya, H. (2016). Reflection of a Religious Person to Turkish Cinema as an opposition to Modernity in Rural Life. *Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2(1), 57–75.
- Kardeş, B. (2017). *Das frauenbild in ausgewählten deutsch-Türkischen filmen. Eine filmsemiotische analyse*. Hacettepe Üniversitesi.

- Kaya, A. (2016). *İslam, Göç ve Entegrasyon Güvenlikleştirme Çağı* (N. Y. Ural (Çev.); 1. baskı). İstanbul Bilgi University Press.
- Keskin, H. (2011). *Türklerin Gölgesinde Almanya Göçün 50. Yılında Geleceğe Yönelik Uyum Politikası İçin Görüşler* (1. baskı). Doğan Kitap.
- Kilerci Nazlı, & Lehmann Hauke. (2018). Beyond Turkish-German cinema Affective experience and generic relationality. İçinde Röttger-Rössler Birgitt & Slaby Jan (Ed.), *Affect in Relation Families, Places, Technologies*. Routledge.
- Kiraz, S. (2020). *Yeşilçam Filmlerinde Genç Kadın Temsili*. Marmara Üniversitesi.
- Klarer, M. (2004). *An Introduction to Literary Studies* (2. baskı). Routledge.
- Knobel-Ulrich, R. (2015). *Ein Staat – zwei Welten? – Einwanderer in Deutschland*. ZDFZoom.
- Kolker, R. (2016). *Film, form, and culture* (4. baskı). Routledge.
- Konseyi, A. (2009). *Kültürlerarası Diyalog İçin Beyaz Kitap “Eşit Bireyler Olarak Onurlu Biçimde Bir Arada Yaşamak”*. Avrupa Konseyi.
- Krueger, R. A., & Casey, M. A. (2014). *Focus groups: A practical guide for applied research* (5. baskı). Sage publications.
- Kulaoğlu, T., & Priessner, M. (2017). Stationen der Migration. İçinde Ö. Alkın (Ed.), *Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext* (ss. 25–44). Springer Fachmedien Wiesbaden. https://doi.org/10.1007/978-3-658-15352-6_2
- Kvinnoforum. (2005). *European Resource Book and Good Practice Honour Related Violence*. www.transact.nl
- Laplantine François, & Nouss Alexis. (2010). *Metisaj Melezlenme* (T. S. Türker (Çev.)). Epos Yayınları.
- Leonard, M. M. (2020). *Honor Violence, Crimes D’honneur, Ehrenmorde Improving the Identification, Risk Assessment, and Estimation of Honor Crimes Internationally*. University of Mannheim.
- Levin, P. (2017). *Ehrenmorde: Kulturelle, religiöse, ethische und politische Aspekte*. Universität Hamburg.
- Liebmann, L. L. (2020). When culture talks: honor as a post hoc addition in migrant women’s accounts of violence. *Communication and Critical/Cultural Studies*, 17(1), 38–55. <https://doi.org/10.1080/14791420.2019.1683215>
- Lind, F., & Meltzer, C. E. (2020). Now you see me, now you don’t: applying automated content analysis to track migrant women’s salience in German news. *Feminist Media*

- Studies*, 1–18. <https://doi.org/10.1080/14680777.2020.1713840>
- Löser, C. (2005). *Berlin am Bosporus: Spielarten und Hintergründe des deutsch-türkischen Kinos*. Film-Dienst.
- MacDougall, D. (1998). *Transcultural cinema*. Princeton University Press.
- Machtans, K. (2012). The Perception and Marketing of Fatih Akın in the German Press. İçinde S. Hake & B. Mennel (Ed.), *Turkish German Cinema in the New Millennium* (1. baskı, ss. 149–161). Berghahn Books.
- Makal, O. (1994). *Sinemada yedinci adam : Türk sinemasında iç ve dış göç olayı*. (2. (geniş)). Ege Yayıncılık.
- Marks, L. U., & Polan, D. (2000). *The Skin of the Film*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1515/9780822381372>
- McAuliffe, M., & Triandafyllidou, A. (2021). *World Migration Report 2022*. <https://doi.org/doi:>
- McCool, J. P., Cameron, L. D., & Petrie, K. J. (2001). Adolescent perceptions of smoking imagery in film. *Social Science & Medicine*, 52(10), 1577–1587. [https://doi.org/https://doi.org/10.1016/S0277-9536\(00\)00270-7](https://doi.org/https://doi.org/10.1016/S0277-9536(00)00270-7)
- Mecheril Paul. (2011). *Wirklichkeit schaffen: Integration als Dispositiv - Essay | APuZ*. <https://www.bpb.de/apuz/59747/wirklichkeit-schaffen-integration-als-dispositiv-essay?p=all>
- Metz, C. (1982). *The imaginary signifier: Psychoanalysis and the cinema*. Indiana University Press.
- Mirzoeff, N. (1999). *An introduction to visual culture*. Psychology Press.
- Moderatorin im RNZ-Interview: Das sagt Sandra Maischberger über den Film "Nur eine Frau"* -. (2019). Magazin - Rhein-Neckar-Zeitung. https://www.rnz.de/kultur/magazin_artikel,-moderatorin-im-rnz-interview-das-sagt-sandra-maischberger-ueber-den-film-nur-eine-frau-_arid,437488.html
- Monheim, G. (2005). *Sie hat sich benommen wie eine Deutsche*. WDR - Westdeutscher Rundfun WDR - Westdeutscher Rundfun.
- Mueller, G., & Skidmore James M. (2012). Cinema of Dissent? Confronting Social, Economic, and Political Change in German-Language Cinema. İçinde G. Mueller & Skidmore James M. (Ed.), *Cinema and Social Change in Germany and Austria* (ss. 1–25). Wilfrid Laurier University Press.
- Naficy, H. (2001). *An Accented Cinema*. Princeton University Press.

- <https://doi.org/10.2307/j.ctv346qqt>
- Naiboglu, G. (2018). Postrepresentationalism as a Political Strategy: Aysun Bademsoy's *Am Rand der Städte/On the Outskirts* (2006) and *Ehre/Honour* (2011). İçinde *Post-Unification Turkish German Cinema: Work, Globalisation and Politics Beyond Representation* (ss. 113–137). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-319-64431-8_6
- Nocera, L. (2018). *Manikürlü Eller Almanya'da Elektrik Bobini Saracak: Toplumsal Cinsiyet Perspektifinden Batı Almanya'ya Türk Göçü (1961-1984)* (F. Mat (Çev.)). Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Nygreen, K., Madeloni, B., & Cannon, J. (2015). "Boot Camp" Teacher Certification and Neoliberal Education Reform. İçinde K. M. Sturges (Ed.), *Neoliberalizing Educational Reform America's Quest for Profitable Market-Colonies and the Undoing of Public Good* (ss. 101–122). Sense Publishers.
- OECD/EU. (2018). *Settling In 2018: Indicators of Immigrant Integration*. OECD Publishing. <https://doi.org/https://doi.org/10.1787/9789264307216-en>
- Ogston-Tuck, S., Baume, K., Clarke, C., & Heng, S. (2016). Understanding the patient experience through the power of film: A mixed method qualitative research study. *Nurse Education Today*, 46, 69–74. <https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.nedt.2016.08.025>
- Orhon, E. N. (2019). Çatışma Çözümü ve Barış İnşası. İçinde E. N. Orhon & Y. R. Ayhan (Ed.), *Küreselleşme ve Kültürlerarası İletişim* (ss. 128–145). Anadolu Üniversitesi.
- Osborne, P. (2017). "I'm the Bitch that Makes You a Man": Conditional Love as Female Vengeance in Gillian Flynn's *Gone Girl*. *Gender Forum*, 63.
- Osmanoğlu, Ö. (2016). Türk Sineması'nda Dış Göç Olgusu: Sosyo-Kültürel Karşılaşmalar, Kimlik Çatışması ve Yabancılaşma. *Marmara İletişim Dergisi*, 25, 77–98. <https://doi.org/10.17829/midr.20162520718>
- Özgökbil Bilis, P. (2019). *Alman Sinemasında Türk Temsilleri*. Kriter.
- Öztürk, S., & Yıldız, O. (2016). Madness by Movies: With Foucaultian Standpoint Mad and Power Relation. *Erciyes İletişim Dergisi*, 4(4), 2–14. <https://doi.org/https://doi.org/10.17680/akademia.37556>
- Pamuk İpek. (2019). *Almanya'da Kimlik, Aidiyet ve Türkiye Kökenli Öğrenciler*. Yeni İnsan Yayınevi.
- Paoli, S. (2016). *Emine Sevgi Özdamar, Rita Ceresi, Yasemin Samdereli : due scrittrici e*

- una filmmaker nel nuovo Occidente transculturale* [Università degli studi Roma Tre]. <https://doi.org/http://hdl.handle.net/2307/5956>
- Papoulios, M. (1987). Die „Kofferkinder“. Mutter-Kind-Trennung als Ursache für psychopathologische Reaktionen bei Familien von Arbeitsmigranten. İçinde A. Morten (Ed.), „*Hören Sie Stimmen?*“, „*Ja, ich höre Sie sehr gut*“ (ss. 49–52). Verlag Jakob von Hoddis.
- Pieper, O. (2018). *Almanya'da suç oranı düşüyor ama korku artıyor* | *ALMANYA* | DW | 09.05.2018. <https://www.dw.com/tr/almanyada-suç-oranı-düşüyor-ama-korku-artıyor/a-43702250>
- Pişkin, G. (2010). Migration in Turkey and Its Reflections on Turkish Cinema: 1960-2009. *e-Journal of New World Sciences Academy*, 5(1), 45–73.
- Pollack, D., Müller, O., Rosta, G., & Dieler, A. (2016). Integration und Religion aus Sicht von Türkeistämmigen in Deutschland. İçinde *Religion und Politik, Exzellenzcluster WWU*. https://www.uni-muenster.de/imperia/md/content/religion_und_politik/aktuelles/2016/06_2016/studie_integrations_und_religion_aus_sicht_t__rkeist__mmiger.pdf
- Posos-Devrani, E. (2017). Der Nationale Integrationsplan und Türkisch für Anfänger (2006–2008). İçinde Ö. Alkın (Ed.), *Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext* (ss. 361–379). Springer VS. https://doi.org/10.1007/978-3-658-15352-6_16
- Radley, A., & Billig, M. (1996). Accounts of health and illness: Dilemmas and representations. *Sociology of health & illness*, 18(2), 220–240.
- Rawle, S. (2017). *Transnational cinema: an introduction*. Palgrave.
- Robertson, D. (1967). The Dichotomy of Form and Content. *College English*, 28(4), 273–279. <https://doi.org/10.2307/374579>
- Rogoff, I. (1998). „*Studying Visual Culture*”.
- Rother Jacqueline. (2016). *Häusliche Gewalt gegen Frauen nimmt zu* | *Panorama*. <https://www.fr.de/panorama/haeusliche-gewalt-gegen-frauen-nimmt-11066468.html>
- Said, E. (1978). Orientalism. İçinde *Routledge & Kegan Paul*.
- Said, E. (1998). Oryantalizm (Doğubilim) Sömürgeciliğin Keşif Kolu. İçinde N. Uzel (Çev.), *Journal of Chemical Information and Modeling* (4. baskı, C. 53, Sayı 9). İrfan Yayıncılık.

- Sanberg, R., & Janssen, J. H. L. J. (2018). The spectacle of the feminine Other: Reading migrant women's autobiographies about honour-based violence. *Women's Studies International Forum*, 68, 55–64. <https://doi.org/10.1016/j.wsif.2018.02.002>
- Sarı, E. (2007). *Kültür, Kimlik, Politika: Mardin'de Kültürlerarasılık*. Ankara Üniversitesi.
- Saybaşılı Nermin. (2011). *Sınırlar ve Hayaletler Görsel Kültürde Göç Hareketleri*. Metis Yayıncılık.
- Schaffer, J. (2008). *Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*. Bielefeld. https://doi.org/10.1007/978-3-531-91096-3_16
- Seeßlen Georg. (2000). Kino der doppelten Kulturen/Le Cinema du métissage/The Cinema of inbetween: Erster Streifzug durch ein unbekanntes Kino-Terrain. *epd Film*, 12, 22–29.
- Selby, K., & Cowdery, R. (1995). *How to study television*. Macmillan International Higher Education.
- Sen, A. (2008). Violence, identity and poverty. *Journal of Peace Research*, 45(1), 5–15. <https://doi.org/10.1177/0022343307084920>
- Serarslan, M. (2021). Sultan'ı Şiddetle Sevmek: Yeşilçam'da Aşk ve Sevgi Göstergesi olarak Tokatlama. İçinde *Türk Sinemasında Kadınlık Halleri Temsil, Anlatı ve Toplumsal Cinsiyet* (ss. 13–37). Literatürk Academia.
- Shiel, M. (2008). *Italian Neorealism: Rebuilding the Cinematic City* (C. 44, Sayı 1). Columbia University Press. <https://doi.org/www.jstor.org/stable/10.7312/shie476448>
- Soares, L. A. (2021). Imagining Transcultural Identities in Turkish German Literature and Cinema. İçinde D. Syrový (Ed.), *Discourses on Nations and Identities* (ss. 249–258). De Gruyter.
- Spivak, G. C. (2016). *Madun konuşabilir mi?* (D. Hattatoğlu, G. Ertuğrul, & E. Koyuncu (Ed.)). Dipnot Yayınları.
- Sungu, C. (2017). „Wenn wir nicht aufstehen, endet unser Elend nicht“. İçinde Ö. Alkın (Ed.), *Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext* (ss. 73–92). Springer VS. https://doi.org/10.1007/978-3-658-15352-6_4
- Tamer Emel Ceylan. (1974). Türk Sinemasında Göçmen İşçi Sorunu. İçinde *Sosyoloji Kuramları 16. Kitaptan* (ss. 76–89). İstanbul Matbaası.
- Tarr, C. (2010). Gendering diaspora: The work of diasporic women film-makers in

- Western Europe. İçinde D. Berghahn & C. Sternberg (Ed.), *European Cinema in Motion* (ss. 175–195). Palgrave Macmillan.
https://doi.org/https://doi.org/10.1057/9780230295070_9
- Tchaicha, J., & Arfaoui, K. (2020). Finding Voice through Film Viewing: Tunisian Women Interpret Gendered Violence in Post-revolutionary Tunisia. *Journal of Mediterranean Knowledge (ISSN 2499-930X)*, 5(1), 93–112.
- Tedeskino, M. (2020). *Maischberger zum Thema Rassismus: heftige Kritik an Gästerauswahl*. STERN.de. <https://www.stern.de/kultur/tv/maischberger-zum-thema-rassismus--heftige-kritik-an-gaesteauswahl--9286378.html>
- Timmerman, C. (2006). Gender dynamics in the context of Turkish marriage migration: The case of Belgium. *Turkish Studies*, 7(1), 125–143.
- Töre kurbanı Hatun'un dramı belgesel oldu - Son Dakika Haberler Milliyet. (2011). Milliyet. <https://www.milliyet.com.tr/gundem/tore-kurbani-hatun-un-drami-belgesel-oldu-1421514>
- Travers, C. S., Devereux, P. G., & Yang, W. (2021). Prevalence and Screening of Intimate Partner Violence and Association with Neonatal Low Birth Weight. *Journal of Family Violence*, 36(4), 399–406. <https://doi.org/10.1007/s10896-020-00203-y>
- Turan, C. (2017). „Darf die Subalterne lachen?“. İçinde Ö. Alkın (Ed.), *Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext* (ss. 335–358). Springer Fachmedien. https://doi.org/10.1007/978-3-658-15352-6_15
- Türker, Duygu, Yıldız, A. (2015). “Göçmenlerde Sosyo-Psikolojik Entegrasyon Analizi”. İçinde M. M. Y. Betül Dilara Şeker, İbrahim Sirkeci (Ed.), *Göç ve Uyum* (2. baskı, ss. 23–34). Transnational Press.
- Twark, J. E. (2020). German Film Comedy in the ‘Berlin Republic’: Wildly Successful and a Lot Funnier than You Think. İçinde I. Lewis & L. Canning (Ed.), *European Cinema in the Twenty-First Century* (ss. 263–279). Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-030-33436-9_15
- Unesco Türkiye Milli Komisyonu. (2005). *Kültürel İfadelerin Çeşitliliğinin Korunması Ve Geliştirilmesi Sözleşmesi*. unesco.org.tr/Pages/179/177/
- Ünver O. Can. (2015). *Alman Kışı Neo-Liberal Çağın Almanya'sında Irkçılığın Hedefindeki Göçmenler* (Durdu Baran Çiftci (Ed.)). Nika Yayınevi.
- Varlı, A. (2019). ‘Cinayet kurbanını değil, savaşçı kahraman bir kadını oynamak istedim’ - Avrupa Haberleri. Hurriyet. <https://www.hurriyet.com.tr/avrupa/cinayet->

- kurbanini-degil-savasci-kahraman-bir-kadini-oyynamak-istedim-41207318
- Vassaf, G. (2010). *Daha Sesimizi Duyurmadık - Avrupa'da Türk İşçi Çocukları* (3. baskı). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Verlorene Ehre – Der Irrweg der Familie Sürücü - Matthias-Film.* (y.y.). Tarihinde 08 Ocak 2021, adresinden erişildi <https://www.matthias-film.de/filme/verlorene-ehre-der-irrweg-der-familie-sueruecue/>
- Wallowitz, L. (2008). Resisting the White Gaze: Critical Literacy and Toni Morrison's "The Bluest Eye". *Counterpoints*, 326, 151–164.
- Weichselbaumer, D. (2019). Multiple Discrimination against Female Immigrants Wearing Headscarves. *ILR Review*, 73(13), 600–627. <https://doi.org/10.1177/0019793919875707>
- What is gender? What is sex? - CIHR.* (2020). Canadian Institutes of Health Research. <https://cihr-irsc.gc.ca/e/48642.html>
- Wilhelm, G. (2011a). *Generation Koffer: die zurückgelassenen Kinder*. Orlanda.
- Wilhelm, G. (2011b). *Identität | Das Los der Kofferkinder — der Freitag.* <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/das-los-der-kofferkinder>
- Wilkinson, S. (1998). Focus group methodology: a review. *International Journal of Social Research Methodology*, 1(3), 181–203. <https://doi.org/10.1080/13645579.1998.10846874>
- Wilpert, C., & Ruth, M. (2015). Pathways to Emancipation: Immigrant Women from Turkey and their Descendants. İçinde G. Abadan-Unat, Nermin, & Mirdal (Ed.), *Emancipation in Exile: Perspectives on the Empowerment of Migrant Women* (1. baskı, ss. 153–179). İstanbul Bilgi University Press.
- Yardımcı Deniz Güneş. (2017). *The Representation of Turkish Immigration to Germany in German, Turkish German and Turkish Cinema*. Royal Holloway, University of London.
- Yaren, Ö. (2008). *Altyazılı Rüyalarda Avrupa Göçmen Sineması* (1. baskı). De Ki Yayınları.
- Yavuzkanat, İ. (2018). *Darstellung des Familienphänomens in den DeutschTürkischen Filmen. Die Untersuchung von Problematiken in DeutschTürkischen Ehen im Kulturellen Diskurs*. Hacettepe Üniversitesi.
- Yenen, İ. (2011). *Toplumsal tezahürleri bağlamında türk sinemasında din dindarlık ve din adamı olgusu*. Ankara Üniversitesi.
- Yeşilada, K. E. (2008). Turkish-German Screen Power – The Impact of Young Turkish

- Immigrants on German TV and Film. *German as a Foreign Language*, 1, 72–99.
- Yıldırım Becerikli, S. (2013). Sağlık İletişimi Çalışmalarında Alımlama Analizinin Kullanımı: Odak Grup Çalışması Yoluyla Kamu Kampanyaları Ve Reklam Metinlerine İlişkin Çapraz Bir Okuma Pratiği. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi | Istanbul University Faculty of Communication Journal*, 0(43), 163–177. <https://doi.org/10.17064/iüifhd.61880>
- Yong, J. C., Jia, L., Ismail, I., & Lee, P. (2021). Conditional Love: Threat and Attitudinal Perceptions of Immigrants Depend on Their Instrumentality to Locals' Basic Psychological Needs. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 47(12), 1686–1704. <https://doi.org/10.1177/0146167220984648>
- Yorulmaz, B., & Blizek, W. L. (2014). Islam in Turkish cinema. *Journal of Religion & Film*, 18(2), Article 8.
- Zengin, E. (2016). *Toplumsal Cinsiyet Penceresinden Türk-Alman Sinemasına Bakış* (1. baskı). Detay Yayıncılık.

EKLER

EK 1. Nur eine Frau Filminin Künyesi

Künye	<i>Nur eine Frau</i> (Orijinal isim)
Tür	Belgesel özellikli uzun metraj film/Dram-Gerilim(Suç)-Biyografi
Gösterime giriş tarihi	9 Mayıs 2019 (Almanya)
Dil versiyonları - Süre	Almanca-Türkçe (orijinal versiyon) – 97 dk
Ortak üretim / Yayın	Almanya / RBB, NDR, SWR, HR, WDR
FSK ¹³² -Yaş Derecelendirme onayı:	12 yaşından itibaren izlenebilir.
Yönetmeni	Sherry Hormann
Yapımcı	Sandra Maischberger
Film müziğinin bestecisi	Fabian Römer
Senaryo	Florian Öller
Oyuncular	Almila Bağrıaçık, Meral Perin, Rauand Taleb, Armin Wahedi, Mürtüz Yolcu, Mehmet Ateşçi, Aram Arami, Merve Aksoy, Jacob Matschenz, İdil Üner
Ödüller ve Adaylıklar	Bavyera Film Ödülü 2020 En iyi yönetmen ödülü (Sherry Hormann) Alman Film Ödülü 2019 En iyi kamera / görüntü oluşturma adaylığı (Judith Kaufmann) Film Festivali Mecklenburg-Vorpommern 2019 Seyirci ödülünü aldı (Sherry Hormann) Tribeca Film Festivali 2019 En İyi Sinematografi Adayı (Judith Kaufmann) En İyi Anlatı Filmi kategorisinde adaylık (Sandra Maischberger) En İyi Senaryo Adayı (Florian Oeller) En İyi Kadın Oyuncu Adayı (Almila Bağrıaçık)

¹³²Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft, Wiesbaden merkezli Spitzenorganisation der Filmwirtschaft tarafından yönetilen bir Alman sinema filmi derecelendirme sistemi kuruluşudur.

EK 2. 8 Saniye Filminin Künyesi

Künye	8 Saniye
Tür	Fantastik/Drama
Gösterime giriş tarihi	23 Ekim 2015
Dil versiyonları - Süre	Türkçe, Almanca – 120 dk
Ortak üretim / Yayın	Türkiye, Almanya ¹³³ (Deutscher Filmförderfonds, Medienboard Berlin Brandenburg)
FSK-Yaş Derecelendirme onayı:	12 yaşından itibaren
Yönetmen	Ömer Faruk Sorak
Yapımcı	Böcek Film, BKM, GalataFilm ve Barefoot Film
Film müziğinin bestecisi	Gustavo Farias
Senaryo	Esra İnal, Nuran Evren Sit
Oyuncular	Esra İnal, Sema Poyraz, Fahri Yardım, Mehmet Kurtuluş, Fırat Çelik, Salih Kalyon, Leonie Benesch, Şiir Eloğlu

¹³³Yönetmen Ömer Faruk Sorak *8 Saniye* filminin gerçek anlamda ilk Türkiye-Almanya ortak yapımı olduğunu, Örneğin, *Euroimages* desteği alabilmek için sadece kâğıt üzerinde ve jenerikteki bir ortaklığın ötesine geçerek Türkiye Almanya arasında köprü kurmaya yönelik bir girişim ifadesiyle yola çıktığını belirtmektedir. Bkz. (<https://www.youtube.com/watch?v=oksOgLiVI00>). Sorak'ın bu açıklaması ortak yapım kimi filmlerin formaliteden mi yapıldığını, dolayısıyla sözde ortak filmleri, akla getirmektedir. Eğer gerçek bir ortaklık yoksa bu istenilen bir ulusötesiliği ve kültürlerarasılığı sağlamayabilir.

EK 3. Odak Grup Görüşmesi Soru Örnekleri

8 Saniye Filmi-Odak Grup Tartışması İçin Yarı Yapılandırılmış Sorular

1. Filmi beğendiniz mi? Bu filmi bir arkadaşınıza tavsiye eder misiniz? En beğendiğiniz yön nedir? En beğenmediğiniz yön nedir?
2. Bu filmde olan herhangi bir şey size kendi hayatınızda meydana gelen veya başkalarının başına geldiğini gördüğünüz bir şeyi hatırlattı mı?
3. Film sizce eleştirel miydi? Evetse, neyi eleştiriyordu?
4. Esra karakterinin özellikleri sizinkilere veya tanıdığınız birininkilere ne şekilde benziyor?
5. Mo, Sami ve Tayfun sizce nasıl karakterler?
6. Esra'nın anne ve babasının tutumlarını nasıl değerlendirdiniz? Çevrenizde gördüğünüz birinci kuşak göçmenlerle karşılaştığınızda benzerlikler ve farklılıklar nelerdir?
7. Film ağırlıklı olarak Berlin Kreuzberg'de geçmektedir. Filmin geçtiği yerdeki hangi ayrıntılar, yaşadığınız veya bulunduğunuz çeşitli mekânlarla benzerlik gösteriyor? Örneğin, evinizle... Bu benzerlikler ve farklılıklar nelerdir? (Geçmişteki ve günümüzdekine göre de karşılaştırma yapabilirsiniz.)
8. Esra sizin çeşitli mücadelelerinizde karşılaşmış olabileceğiniz zorluklara benzer ne gibi zorluklarla karşılaşılıyor? Bunlardaki benzerlikler ve farklılıkları nelerdir?
9. Bu filmde insan olmanın ne olduğuna dair nasıl bir yorum yapılıyor?
10. Bu hikâyede sunulan, zamanımızla ilgili en üzücü konular nelerdir, bugünkü hayatınıza dair bağlantı kurabiliyor musunuz?
11. Film bittiğinde ne hissettiniz?
12. Bu filmi izledikten sonra daha önce üzerine hiç düşünmediğiniz herhangi bir şey düşündünüz mü? Daha önce koşullu sevgi kavramını duymuş muydunuz?
13. Bu film Türk-Alman Ortak yapımı, böyle filmler genç kızlara gösterilsin mi, örnek (rol-model) olabilir mi?
14. Daha önce Almanya'ya göç temalı film izlediniz mi?
15. İzlediyseniz, o filmdeki Türkiye'den gelmiş kadınlar nasıl gösterildi? Bu filmdeki tasvirleriyle benzerlik ve farklılıkları nelerdi?
16. Bu filmin hikâyesi benzersiz mi, yoksa bu filmin hikâyesi başka bir ülkede veya ortamda geçmiş olabilir mi? (Filmde göç kökenli olmak üzerine kültürel açıdan bir vurgu hissettiniz mi? Alman ya da Türk gibi herhangi bir kültürün dini ya da etnik açıdan üstünlüğüne ya da aşağılanmasına yönelik bir algınız oldu mu?)

EK 4. Odak Grup Görüşmesi Soru Örnekleri

Nur eine Frau Filmi-Odak Grup Tartışması İçin Yarı Yapılandırılmış Sorular

1. Filmi beğendiniz mi? Bu filmi bir arkadaşınıza tavsiye eder misiniz? En beğendiğiniz yön nedir? En beğenmediğiniz yön nedir?
2. Bu filmde olan herhangi bir şey size kendi hayatınızda meydana gelen veya başkalarının başına geldiğini gördüğünüz bir şeyi hatırlattı mı?
3. Film sizce eleştirel miydi? Evetse, neyi eleştiriyordu?
4. Aynur karakterinin özellikleri sizinkilere veya tanıdığımız birinakilere ne şekilde benziyor?
5. Aynur'un ailesinin tutumlarını nasıl değerlendirdiniz? Çevrenizde gördüğünüz birinci kuşak göçmenlerle karşılaştığınızda benzerlikler ve farklılıklar nelerdir?
6. Film ağırlıklı olarak Berlin Kreuzberg ve Neuköln de geçmektedir. Filmin geçtiği yerdeki hangi ayrıntılar, yaşadığımız veya bulunduğunuz çeşitli mekânlarla benzerlik gösteriyor? Örneğin, evinizle... Bu benzerlikler ve farklılıklar nelerdir? (Geçmişteki ve günümüzdekilere göre de karşılaştırma yapabilirsiniz.)
7. Aynur sizin çeşitli mücadelelerinizde karşılaşmış olabileceğiniz zorluklara benzer ne gibi zorluklarla karşılaşılıyor? Bunlar nelerdir, benzerlikleri ve farklılıkları nelerdir?
8. Bu filmde insan olmanın ne olduğuna dair nasıl bir yorum yapılıyor?
9. Bu hikâyede sunulan, zamanımızla ilgili en üzücü konular nelerdir, bugünkü hayatınıza dair bağlantı kurabiliyor musunuz?
10. Film bittiğinde ne hissettiniz?
11. Böyle filmler genç kızlara gösterilsin mi, örnek (rol-model) olabilir mi?
12. Bu filmin hikâyesi benzersiz mi, yoksa bu filmin hikâyesi başka bir ülkede veya ortamda geçmiş olabilir mi? (Filmde göç kökenli olmak üzerine kültürel açıdan bir vurgu hissettiniz mi? Alman ya da Türk gibi herhangi bir kültürün dini ya da etnik açıdan üstünlüğüne ya da aşağılanmasına yönelik bir algınız oldu mu?)