

FATİH AKIN FİLMLERİNDE
GÖÇMEN KUŞAKLAR ARASINDAKİ FARKLILIKLAR

Betül ATILGAN
(Yüksek Lisans Tezi)

Eskişehir, 2013

FATİH AKIN FİLMLERİNDE
GÖÇMEN KUŞAKLAR ARASINDAKİ FARKLILIKLAR

BETÜL ATILGAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sinema Televizyon Anabilim Dalı

Danışman: Yard. Doç. Dr. Sibel Çelik NORMAN

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Eylül, 2013

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Betül ATILGAN'ın, "Fatih Akın Filmlerinde Göçmen Kuşaklar Arasındaki Farklılıklar" başlıklı tezi 4 Eylül 2013 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Sinema ve Televizyon Anabilim** Dalında, **yüksek lisans tezi** olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı) : Yard.Doç.Dr.Sibel ÇELİK NORMAN
Üye : Doç.Dr.Haluk BİRSEN
Üye : Yard.Doç.Dr.Alper ALTUNAY

İmza




Prof.Dr.B.Zafer ERDOĞAN
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

Yüksek Lisans Tez Özü

FATİH AKIN FİLMLERİNDE GÖÇMEN KUŞAKLAR ARASINDAKİ FARKLILIKLAR

BETÜL ATILGAN

Sinema Televizyon Anabilim Dalı

Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eylül 2013

Danışman: Yard. Doç. Dr. Sibel Çelik Norman

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından Batı Avrupa ülkeleri hızlı bir endüstrileşme sürecine girmiştir. Bu süreç işgücü açığını da beraberinde getirmiştir. 1961 yılında yapılan ikili antlaşmalar sonucu Türkiye'den öncelikle Almanya'ya yönelik bir göç hareketi başlamıştır. 50 yılı aşkın süredir Türk göçmenlere ev sahipliği yapan Almanya, son dönemlerde yeniden Türkiye'den işgücü talebinde bulunarak mevcut işgücü açığını kapatma çabasıdadır.

Birey, aile ve toplum üzerinde önemli değişmelere yol açan göç, kimlik sorunlarını da beraberinde getirir. Kendi ulus devletleri dışında yeni bir ülkede yaşam kuran göçmenler zaman içinde yeni nesillerin de yetişmesiyle yeni kimlikler kazanmaya başlamışlardır. Bu göçmen grupları, modern diasporik kimlikler olarak tanımlanmakta ve kendilerine özgü kültürel bir yapı göstermektedirler. 1.Kuşak göçmenler ile sonraki kuşakların kimlik tanımlamaları, sahip olduğu değerler, toplumla ilişkileri ve sorunları değişime uğramıştır.

Fatih Akın, diasporada oluşturulan melez kimliği benimsemiş Türk asıllı Alman yönetmendir. Çalışmanın amacı göçmen kuşaklar arasındaki farklılıkları Fatih Akın filmleri üzerinden incelemektir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Fatih Akın, Göç, Göçmen Kuşaklar, Kimlik, Film Analizi

Abstract

THE DIFFERENCES BETWEEN IMMIGRANT GENERATIONS IN FATİH AKIN’S FILMS

Betül ATILGAN

Department of Cinema and Television

Anadolu University, Graduate School of Social Sciences, September 2013

Adviser: Asst. Prof. Dr. Sibel Çelik NORMAN

After the Second World War, the West Europe countries entered an industrialized period swiftly. This period caused to need of wors force. In the consequence of the mutual compacts in 1961, an immigration movement started from Turkey especially to Germany. Germany, that has been doing yhe honours to Turkish immigrants for over 50 years, is trying to close the current workforce gap by demanding workforce from Turkey lately.

Immigration has an important effect both on individual, family, society and on identity troubles. The immigrants that have located in new states except for their own nations, have started to gain their new identites with growing generation by and by. These immigrant groups are defined as modern diasporic identities and they have a cultural structure particular to them. The identification describing of the first generation and next generations immigrants, their own values, the relations and problems with the community has been varied.

Fatih Akin is a German director and Turkish man who adopts the hybrid identity in diaspora. The aim of the study is investigating the differences between immigrant generations over Fatih Akin's films.

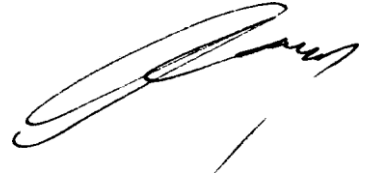
Keywords: Cinema, Fatih Akin, Immigration, Immigrant Generations, Identity, Film Analysis.

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tez çalışmasının bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmanın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumunda bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığımı ve hiçbir şekilde intihal edilmediğini beyan ederim.

Her hangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Betül ATILGAN



Özgeçmiş

Betül ATILGAN

Sinema Televizyon Anabilim Dalı

Yüksek Lisans

Eğitim

Lisans 2007 Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Antropoloji Bölümü

Lise 2001 Bursa Anadolu Lisesi

Kişisel Bilgiler

Doğum yeri ve yılı: 25 Mart 1983 **Cinsiyet:** Kadın **Yabancı Dil:** İngilizce

İçindekiler

Jüri ve Enstitü Onayı	ii
Öz	iii
Abstract.....	iv
Etik İlke ve Kurallara Uygunluk Beyannamesi	v
Özgeçmiş.....	vi
Tablolar Listesi	ix
1. Giriş	1
1.1.Problem	1
1.2. Amaç.....	6
1.3.Önem	6
1.4. Varsayımlar.....	7
1.5.Sınırlılıklar	7
1.6. Yöntem	8
2. Alanyazın.....	10
2.1. Göstergebilimin Tanımı	10
2.2. Göstergebilimin Tarihçesi.....	11
2.3. Greimas'ın Göstergebilim Kuramı	20
3. Yöntem	23
4. Bulgular ve Yorum.....	28
4.1. Giriş	28
4.2. Kurz und Schmerzlos (Kısa ve Acısız, 1998).....	28
4.3. Im Juli (Temmuzda, 2000)	41
4.4. Solino (2002)	48
4.5.Gegen die Wand (Duvara Karşı, 2004).....	58
4.6. Auf der anderen Seite (Yaşamın Kıyısında, 2007)	72
4.7. Soul Kitchen (Aşka Ruhunu Kat, 2009)	86

5. Sonuç	98
Kaynakça	102

Tablolar Listesi

Tablo 1. Kurz und Schmerzlos Filmi Eyleyensel İşlevler Tablosu	35
Tablo 2. Kurz und Schmerzlos Filmi Anlatı Şeması	35
Tablo 3. Im Juli Filmi Eyleyensel İşlevler Tablosu	40
Tablo 4. Im Juli Filmi Anlatı Şeması.....	41
Tablo 5. Solino Filmi Eyleyensel İşlevler Tablosu.....	47
Tablo 6. Solino Filmi Anlatı Şeması	48
Tablo 7. Gegen die Wand Filmi Eyleyensel İşlevler Tablosu.....	57
Tablo 8. Gegen die Wand Filmi Anlatı Şeması	58
Tablo 9. Auf der Anderen Seite Filmi Eyleyensel İşlevler Tablosu	68
Tablo 10. Auf der Anderen Seite Filmi Anlatı Şeması.....	68
Tablo 11. Soul Kitchen Filmi Eyleyensel İşlevler Tablosu.....	74
Tablo 12. Soul Kitchen Filmi Anlatı Şeması	75

1. Giriş

1.1.Problem

İnsanın coğrafi hareketliliği, bu hareketliliğin yol açtığı nüfus dinamiği olarak tanımlanan göç; insan türünün temel ihtiyaçlarını karşılamak için yarattığı stratejilerden biridir. İnsanlık tarihi kadar eski olan göç olgusu, ilk zamanlarda avlanma sahalarını kolayca değiştirebilmek amacı ile ve nüfus artışıyla birlikte insanın boş alanlara doğru hareket etmesi gibi nedenlerle işlerlik kazanmıştır. Savaşlar, fetihler, kıtlık, büyük salgınlar, önemli iklim değişiklikleri, ideolojik baskılar, avcılık, toplayıcılık, kentleşme, işsizlik gibi ekonomik etkenler göçe neden olurlar. Göç olgusu, göç etme biçimlerine bağlı olarak iç göç, dış göç, zorunlu göç, isteğe bağlı göç, mevsimlik göç, vb. kendi içinde kategorilere ayrılır.

Tarihin en etkili göç hareketlerinden biri olarak kabul edilen iş gücü göçü, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından hızlı bir endüstrileşme sürecine giren ancak iş gücü gereksinimlerini öz kaynaklarından karşılayamayan Batı Avrupa ülkelerinin yabancı iş gücü talebi ile başlamıştır. İş gücü göçünün Batı Avrupa ülkeleri açısından nedenleri, nüfus artışının düşük olması buna karşılık ekonomik kalkınmanın devamı ve savaş döneminde 15- 60 yaşları arasında çalışma gücüne sahip olanların önemli bir kısmının yaşamını yitirmesi olarak gösterilebilir (Karul, 1990: 7). Türkiye'nin başta Almanya olmak üzere diğer Batı Avrupa ülkelerine iş gücü ihraç etme nedenleri arasında, ülkedeki işsizlik oranı, iç piyasa talebinin yetersizliği, tasarruf eksikliği, teknik ve sermaye açısından dış ülkelere bağımlı olma, düşük verimlilik ve düşük milli gelir seviyesi itici etkenler; Ortak Pazar ülkelerinde daha geniş çalışma olanakları ile daha yüksek yaşam standardının ve daha modern çalışma yöntemlerinin var oluşu, göçmen adaylarının ulusal sınırların ötesinde dünyayı tanıma, yabancı bir dil öğrenme, bir endüstri toplumunda donanım kazanma ve meslek değiştirme dilekleri ise çekici etkenler olarak sayılabilir (Abadan, 1964: 46-47).

Merkez ülkelerin ekonomilerini canlı tutabilmek amacıyla, göçmenlerin ise yukarıda sıralanan itici ve çekici etkenler nedeniyle gerçekleştirdikleri işgücü göçü için ikiye bölünen Almanya'nın batı kısmı İtalya, İspanya, Yunanistan ve Türkiye'den göçmen işçi talebinde bulunmuştur. Türkiye'den giden işçiler göçün ilk yıllarında,

mesleki bilgilerini artırmak üzere stajyer sıfatı ile ismen çağrılmışlardır. 30 Eylül 1961'de Federal Almanya ile bir İşgücü Mübadele Anlaşması imzalanmıştır. Bu anlaşma sonrasında açık işyerleri için yapılan başvurular Türkiye'deki İş ve İşçi Bulma Kurumu'nun yurt çapında hazırlamış olduğu bekleme listelerine göre anonim olarak değerlendirilmiştir. Anonim olarak giden işçilerin ailelerini beraberinde götürmelerine izin verilmemiş, bu işçiler heim adı verilen kolektif yatakhanelerde barındırılmışlardır. Bu yıllardaki göçmenler, çoğunlukla 20- 30 yaş grupları arasında bulunan vasıflı ve eğitilmiş erkeklerden oluşmaktadır. Kırsal alandan ve vasıfsız olan işçiler 1960'ların ikinci yarısından itibaren, kadınlar ise göç sürecine 1964 yılında katılmıştır.

Emperyalist sistem çerçevesinde geri kalmış ülkelerden gelişmiş kapitalist Avrupa ülkelerine yönelen iş gücünü açıklamakta en işlevsel kuramsal çerçevenin Marxizm olduğu öne sürülebilir (Engin 1990:303-304). Bu kurama göre göç alan ülke, yabancı iş gücü sermayeyi olumsuz etkilediğinde göçmenleri ülkesine geri gönderebilmekte, göçmen ise göç sayesinde daha çok kazanabilmektedir. Bunun sonucunda örgütlü, bilinçli Alman işçiler ve örgütsüz, sınıf bilinci oluşmamış, ucuz işgücü sağlayan göçmen işçiler olmak üzere iki ayrı işçi sınıfı oluşur. Marx (1990:591-596), geçici ve yedek işgücü ordusu olarak görülen göçmen işçilerin sermaye açısından iki temel işlevi olduğunu savunur: Birincisi, pazarın aniden genişlemesi durumunda gereksinim duyulacak işgücünü, diğer alanlarda bir değişikliğe gitmeksizin sağlıyor oluşu; ikincisi, çalışanlar üzerinde varlığıyla bir baskı kurarak sömürüyü meşrulaştırmasıdır.

1966- 1967 yıllarında Alman otomotiv endüstrisinde baş gösteren bunalım ve petrol krizi nedeniyle Alman işverenler ve yerel yönetimler sosyal hizmet veren birimlerin alt yapısını korumak amacıyla göçmen işçileri tam da Marxist kurama uygun olarak değerlendirme yoluna giderek, dönüşüm ilkesini savunmuştur. 1973'ten itibaren yeni işçi alımı sonlandırılmıştır. Ülkeye gelmiş olan yabancı işçilerin çalışması engellenerek ülkelere geri dönmeleri öğütlenmiştir. Alman işçi sendikaları ise illegal göçün artmasından endişe ederek bütünleşme ilkesini savunmaya başlamışlardır (Kaya ve Şahin 2007:6). Daha sonraki yıllarda yaşanan göç, yeni işgücü alımıyla değil, işçi ailelerinin birleştirilmesi ve siyasal sığınma şeklinde gerçekleşmiştir. *Aile birleşimi, siyasi sığınma ya da göçmen işçi olarak, nedeni her ne olursa olsun, "kendi ülkesinden ayrılarak yerleşmek için başka bir ülkeye giden kişi ya da topluluk"* (Hançeroğlu,

1992: 238) göçmen olarak tanımlanır. Jassen (1999: 3), göçmeni yerli toplum ile gerilimler yaşayan yabancılar olarak görür ve “geldiği daha gelişmiş ülkeleri zorlayan, tehdit eden yabancılar” olarak tanımlar. Burada Jassen’in bahsettiği tehdit göç edilen topluma yöneliktir. Göçmenler açıkça toplumun yapısını ve huzurunu bozacak yabancılar olarak görülmektedir. İsviçreli yazar Frisch’in “biz işgücü istedik, insanlar geldi” cümlesinde olduğu gibi göçmenlerden duyulan rahatsızlık ve göçmenlere yönelik olan ötekileştirme çabası Jassen’in sözlerinden de anlaşılmaktadır. Göçmen ve yerli halk arasındaki kültürel farklılıkların bu düşüncelerin oluşmasında ve çoğalmasında etkili olduğunu söylemek mümkündür. Bu da entegrasyon sorununun bir uzantısıdır. Farklı bir kültürden gelen, farklı inançlara sahip olan Türklerin Alman toplumunda karşılaştıkları en önemli sorunun entegrasyon sorunu olduğu söylenebilir. Entegrasyon, ‘farklı inanç, farklı yaşam tarzı ve farklı kültürlerin bir arada yaşayabilmesi, Türklerin Alman yaşam tarzına uyumu’ olarak tanımlanmaktadır. Karşılıklı bir etkileşimin kaçınılmaz olduğunun bir tür kabul edilmesi anlamı taşımaktadır (Şen, 1996: 31). İlk yıllarda Almanların beklentisi Türklerin Alman yaşam tarzına ve kültürüne kolayca entegre olabilecekleri, dahası Türklerin asimile edilebileceklerini yönünde olmuştur. Asimilasyon bir kavram olarak benimseniyor gibi görünse de, pratik olarak asimilasyonu kolaylaştıracak önlemler alınmamıştır. Asimilasyon her şeyden önce gelenlerin geldikleri toplumda sosyal, politik ve kültürel yaşamın her alanında Alman sosyal, politik ve kültürel yaşamının normlarını benimseyebilmeleri için pratik önlemlerin alınmasını gerektirir ve ekonomik, sosyal, politik hakların hızla tanınmasını zorunlu kılar. Tanımlardan da anlaşılaacağı üzere, asimilasyon teorileri Alman toplumuna dışarıdan gelen farklı toplulukların kendi kültür ve inançlarını terk ederek Alman kültürüne tam uyumu esas alırken, entegrasyon teorileri farklı kültürlerin farklılıklarını koruyarak, bu arada birbirinden etkilenerek, bir arada yaşayabilmeleri esasına dayanır. Şen (1996: 31), Alman hükümetleri ve kurumlarının asimilasyon tezlerine uygun tutum ve politikalar izlemeleri halinde bile, Türk toplumunun asimile olmayacağını ancak, entegrasyon süreçlerinin daha hızlı gelişeceğini savunur. Şen’e göre Alman halkındaki yabancılarla ilgili önyargıların kökleşmesi ve dolayısıyla yabancı düşmanlığının, gizli ırkçılığın beslenmesinin nedeni izlenen politiklardır.

İzlenen politikalar ve bunun sonucunda Alman toplumunun önyargılı yaklaşımı göçmenlerin toplumdan soyutlanmış, izole bir yaşam sürmelerine neden olmuştur. Göçmenlerin bu şekilde yaşamalarında dil bilmemeleri ve ülkelerine geri dönme düşüncesinde olmalarının yanı sıra kimliklerini koruma çabaları da etkilidir. Çevik (1999:58), *varlığını ve kimliğini tehdit altında hisseden göçmen Türklerin üç savunma davranışı gösterdiğini öne sürer:*

- Birincil geleneksel kimlik özelliklerinin abartılarak ortaya konması. Bu durumda Türk göçmenler bir araya gelerek bir mahalleyi oluşturarak getto benzeri kapsüle bir yaşam sürdürdüler.
- Birincil geleneksel kimlik özelliklerini reddedip yeni toplumun kimlik özelliklerini kabullenmek. Bu kabulleniş aslında gerçek bir internalizasyon sürecini yaşamaktan çok sahte bir kabullenıştır. Bu nedenle bir introjecet (içe atım) gibi yapay bir görünümü sergiler. Bu kişiler çeşitli kişilik bozuklukları, ilaç, madde ve alkol bağımlılığı yaşarlar.
- Yeni kültürün kimlik özellikleri ile kendi kimlik özelliklerini bütünleştirerek melez bir kimlik oluşturmak. Bu bütünleşmeyi başarabilmek için kendi birincil kimliklerinin bazı özelliklerini kaybetmeyi ve ev sahibi ülkenin bazı özelliklerini kabul etmeyi göze almaları gerekir. Kimlik özelliklerinden ayrılığın ruhsal acısı ile yüzleşirken birey kaybettiği değerlere sıklıkla aşırı bir yatırımda bulunur. Bu durumda birey geçmişini aşırı derecede idealleştirir.”

Birinci kuşak göçmen Türkler bu üç savunma davranışından ilkinin gerçekleştirerek geleneksel kimliklerini koruma yoluna gitmişlerdir. Kapsüle yaşamları nedeniyle yaşadığı toplumun kültürüyle ilişkiye giremediklerinden kendi kimliklerini korumayı başaramışlardır. Sonraki kuşaklar ise kimliklerini yeniden yapılandırmak durumunda kalmıştır.

“Yeni bir ülkeye gelen göçmenler, o ülkede kendi kültürlerinden farklı olan, egemen ve belirleyici bir kültürle karşı karşıya gelirler. Bu yeni kültürle ilişkileri sonucu, göçmen grubun kimliğinde yeniden yapılanma (=transformasyon) süreçleri başlar. Bu yeniden yapılanma süreçleri, bir taraftan mevcut belirleyici kültüre uyma isteği, diğer yandan kendi kimliğini koruma isteği arasında oluşan gerilimli bir ortamda gerçekleşir” (Uzun, 1993:177).

Shayegan (1991: 66-88) bu durumu iki paradigma arasında çarpıklaşma olarak nitelendirir. İki paradigmanın sonunda birbirlerini karşılıklı olarak biçimsizleştireceklerini; modernliğin, gelenek tarafından doğasından uzaklaşacağını, geleneğin de modernliğin çelmelerine maruz kalacağını savunur. Bu evreyi her türlü çarpıklıkların bulunduğu ikisinin arası dönem olarak görür ve düşüncenin, art arda gelen bu uyumsuzluklara çarpmakta ve bu uyumsuzlukların, şeylerin ve varlıkların oluşumuna yansıdığını belirtir. Üstelik hiçbir toplumsal sınıf, hiçbir toplumsal ve mesleki ortaklık, hiçbir ideolojik söylemin bu çarpıklıkların elinden kurtulamayacağını da ekler. Kaya (2000: 66) ise Shayegan'ın aksine bu durumun çarpıklaşmaya neden olmadığını, aksine iki kültür ve iki kimliğin birleşiminden, daha fazla şey ifade eden üçüncü, melez bir kimlik oluştuğu görüşündedir. Kaya, diasporada üretilen melez kimliğin, hem Türk hem de Alman kültüründen izler taşıdığı ve göçmenlerin iki topluma da uyum sağlamalarını olanaklı kıldığını savunur.

Kaya, iki farklı kültürden oluşan melez kültürü avantajlı bulurken Shayegan bu durum sonunda iki kültürün de biçimsizleşeceği görüşündedir. Shayegan ve Kaya'nın görüşleri her ne kadar birbirinden farklı olsa da ikisinin de uzlaştığı nokta, mevcut kültürün değişimidir. Almanya'ya işçi olarak giden birinci kuşak göçmen işçiler kültürlerini göç ettikleri yerde de yaşatmış ve değişime uğratmamışlardır. Bu yüzden Shayegan'ın modernlik ile geleneksellik arasındaki evre olarak adlandırdığı; Kaya'nın melez kültürün oluştuğunu savunduğu dönem birinci kuşak sonrasındaki göçmenleri kapsar. Belirtmekte fayda var ki bu çalışma, bu iki görüşten herhangi birini savunma ya da kanıtlama çabasında değildir.

Shayegan ve Kaya'nın görüşlerini yalnızca göç eden toplumlar açısından değil, modernizm sonrası tüm toplumlar açısından düşünmek mümkündür. Modernizm ve gelişen teknoloji ile beraber, toplumlar kendi içinde dahi çokkültürlülüğü yaşayabilmektedir. Bu durum kuşaklar arası çatışmaları da beraberinde getirir. Tüm toplumlara uygulanabilmesine karşın kuşaklar arasındaki çatışmanın yoğun olarak görüldüğü toplumlar göç eden toplumlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Türkiye'den Almanya'ya göç eden birinci kuşak göçmenler ile yaşadığı topluma uyum sağlamaya çalışan sonraki kuşaklar düşünüldüğünde bu çatışmanın göçmen kuşaklarda daha büyük boyutlarda olduğunu görmek mümkündür. Bu noktada özellikle Almanya'da yaşayan yönetmenlerin bu çatışmaya bakışı önemlidir. Çünkü sinema salt bir yansıtan değil,

sorgulayan, açıklayan, yorumlayan, yönlendiren ve duyarlılık yaratan bir sanattır (Güçhan, 1992:5).

Göç sürecini yaşamış, ebeveynleri sayesinde birinci kuşağı yakından tanıyan, kendisi ikinci kuşak göçmen olan yönetmen, filmlerinde bu iki göçmen kuşağı temsil eden karakterlere de yer verir. Yönetmenin filmlerinde yer verdiği, birinci ve ikinci kuşaklar arasındaki bu çatışma, çalışmanın problemidir.

1.2. Amaç

Bu çalışmada, göçmen kuşaklar arasındaki farklılıkların Fatih Akın filmlerindeki karşıtlıklarının ortaya konulması amaçlanmıştır.

Bu amaç doğrultusunda, filmlerdeki göstergelerden yararlanılarak şu sorulara yanıt aranacaktır:

- Göç olgusunun karakterler üzerindeki etkileri nelerdir?
- Birinci kuşak kadın göçmenler Fatih Akın filmlerinde nasıl temsil edilmektedir?
- Birinci kuşak erkek göçmenler Fatih Akın filmlerinde nasıl temsil edilmektedir?
- İkinci kuşak kadın göçmenler nasıl temsil edilmektedir?
- İkinci kuşak erkek göçmenler nasıl temsil edilmektedir?
- Kadın göçmen kuşakları arasındaki farklılıklar nelerdir?
- Erkek göçmen kuşaklar arasındaki farklılıklar nelerdir?

1.3.Önem

1961 yılında Almanya ile yapılan antlaşmayla başlayan Türk işgücü göçünün etkileri günümüzde de devam etmektedir. Almanya'nın vasıflı işçi alımı için yeniden Türkiye'ye başvurduğu şu günlerde, sinemanın toplum yaşamından beslendiği ve yine onu yansıttığı düşünülerek; gündemde olan bir konunun, muhatabı olan bir yönetmenin filmleri aracılığıyla irdelenmesi çalışmayı önemli kılmaktadır.

Fatih Akın'ın filmlerinin çözümlemesini önemli kılan neden ise yönetmenin göç olgusuna Alman ya da Türk bakış açısıyla değil, evrensel olarak yaklaşmasıdır.

Yönetmenin filmlerinin incelendiği çalışmaların sayıca az olması da göz önünde bulundurularak; bu çalışma ayrıca, ileride göç konusunda çalışacak olanlara yol gösterici bir kaynak olma umudu taşımaktadır.

Çalışmada yöntem olarak Greimas'ın göstergebilimsel yöntemi kullanılmıştır. Greimas'ın dil dışı alanlarda da kullanılabileceğini belirttiği göstergebilimsel yöntem sinema için uygulanmaya çalışılmıştır. Greimas'ın göstergebilimsel çözümlemede anlamı oluşturan yapılarına, çalışmanın görüntüler üzerinde yapılması nedeniyle, sinematografik unsurlar eklenmiştir. Eklenen bu unsurların, daha sonra Greimas'ın eyleyensel modelini görüntüsel alanlarda uygulama yoluna gidecek olan araştırmacılar tarafından da kullanılabileceği düşünülmektedir.

1.4. Varsayımlar

Fatih Akın filmlerinde göçmen kuşaklar arasındaki farklılıkların ortaya konulmasını amaçlayan bu çalışma, filmlerdeki birinci ve ikinci kuşak göçmen karakterlerin temsil gücünün olduğu varsayımına dayanmaktadır.

1.5.Sınırlılıklar

Çalışmanın sınırlılığı Fatih Akın'ın çalışmanın başladığı tarihe kadar gerçekleştirmiş olduğu altı uzun metrajlı sinema filmidir. Yönetmenin kısa metrajlı filmleri, karakterlerin kimliklerini derinlemesine ortaya koymamaktadır. Bu bakımdan kimlik açısından incelemenin sağlıklı bir sonuç ortaya koyamayacağı gerekçesiyle çalışma kapsamı dışında tutulmuştur. Crossing The Bridge: The Sound of İstanbul (2005) belgeseli, çalışma için gerekli olan göçmen karakterlerin analizine uygun olmayışı bakımından çalışmanın dışında tutulmuştur. Yönetmenin Cennetteki Çöplük (2012) belgeseli de çalışmanın konusuna hizmet etmemektedir. Bu nedenle çalışmaya dahil edilmemiştir. Bu durumda çalışma Fatih Akın'ın *Kurz und Schmerzlos* (Kısa ve Acısız, 1998), *Im Juli* (Temmuzda, 2000), *Solino* (2002), *Gegen Die Wand* (Duvara Karşı, 2004), *Auf Der Anderen Seite* (Yaşamın Kıyısında, 2007) ve *Soul Kitchen* (2009) filmleri ile sınırlıdır. Filmler göçmen kuşaklar arasındaki farklılıklar ile sınırlandırılarak incelenecektir. Filmlerde birçok konu olmasına karşın, çalışmanın konusuna etki etmediği sürece diğer konulara değinilmeyecektir. Araştırmanın sağlıklı bir sonuç verebilmesi için böyle bir sınırlılığa gidilmesi gerekli görülmüştür.

1.6. Yöntem

Genel olarak göstergeleri ve gösterge dizgelerini inceleyen, göstergeler arasındaki anlamlandırmayı açığa çıkarmayı hedefleyen göstergebilim kullandığı metoda göre; genel göstergebilim, kurumsal göstergebilim, uygulamalı göstergebilim, karşılaştırmalı göstergebilim ve betimsel göstergebilim olarak farklı tanımlanabilir.

Çalışmada, göstergeleri kuram ve kuramsal modeller şeklinde sistemleştiren, olası yapı ve dizgelerin işlevlerini araştıran kuramsal göstergebilim tanımından yola çıkılmıştır.

Çalışmada kullanılan yöntem Greimas'ın eyleyensel modelidir. Bu model aracılığıyla çözümleme yapmak amacıyla öncelikle kesitleme yoluna gidilmiştir. Kesitlemeler araştırma konusuna uygun olacak biçimde araştırmacı tarafından belirlenmiştir. Buna göre çalışmada öncelikle, göç olgusunun karakterler üzerindeki etkilerinin dizimsel olarak çözümlenmesi amacıyla '*Birinci ve ikinci kuşak göçmen karakterler*' başlığında ilk kesitleme oluşturulmuştur. Ardından karakterlere ait yapılar üzerinden çözümleme yoluna gidilmiş ve bu bölümde aşağıdaki kesitlemelere başvurulmuştur;

-*Davranış kalıpları,*

-*Giyim- kuşam,*

-*Konuşma*

Greimas'ın göstergebilimsel çözümleme aşamasında kesitlemeden sonra üstdil oluşumu yer alır. Greimas'ın çözümleme aşamasına uygun olarak çalışmada yapılan kesitlemeler aracılığıyla üstdile sahip olan göstergeler saptanmıştır. Seçilen nesnelerden yeni bir konudil oluşmuş ve oluşan bu konudil üzerinden çözümleme ve yorumlamaya gidilmiştir.

Göstergebilimsel yöntemde derin anlama ulaşmak için anlatı dizgelerinin belirlenmesi gerekmektedir. Anlatı dizgelerinin belirlenmesi, yani gösterge dizgelerinin üretilmesi için kullanılan yapılar; anlatısal yapılar, söylemsel yapılar ve metinsel yapılarıdır. Üretici sürecin en soyut düzeyi olan ve anlamın oluşmaya başladığı yapılar olarak tanımlanan anlatısal yapılarda temel mantıksal dönüşümler (değilleme/içerleme) uygulanmış, simgesel öğelerin, metin içindeki anlamsal ifadeleri saptanma yoluna gidilmiştir. Karakterlerin zamansal uzamsal değişiklikleri ve özne olmaktan çıkıp nitelikleri olan bir özne durumuna gelmesi olarak tanımlanan söylemsel yapılara,

çalışmanın konusuna uygun karakterlerin seçimi esnasında başvurulmuştur. Sözcüklerin dizimi dizgelerin yapısını inceleyen metinsel yapılar ise film çözümlemesine uygun olmaması bakımından çalışmada kullanılmamıştır. Metinsel yapılar, dilbilimsel çözümleme yöntemine uygundur. Metinsel yapılar çalışmadan çıkartılmış, araştırmanın görüntüsel göstergelerden oluştuğu göz önünde bulundurularak *görüntüsel yapılar* anlatı dizgelerinin oluşmasına etki eden yapılardan biri olarak eklenmiştir. Mesajın tümlüğündeki anlamı ortaya çıkarmak açısından önem taşıyan ve görüntüde yer alan kurgu, ses, ışık, müzik, renk, vb. görüntüsel göstergenin dizisel ekseninde yer alan bu öğeler çözümlenme esnasında ayrıca dikkate alınmıştır ve '*Sinematografi*' kesitlemesi oluşturularak, bu başlık altında incelenmiştir.

Özetle; çalışmada gösterge ve anlatı dizgeleri Greimas'ın kuramında belirtildiği şekilde; önce kesitleme yapılarak, ardından göstergeler seçilerek ve bu göstergelerden oluşan anlatı dizgeleri oluşturulmuştur. Eyleyensel örnekçede ise Greimas'ın Göstergebilim Kuramı kısmında anlatıldığı üzere, eyleyensel örnekçeyi oluşturan 4 temel kavram ve 6 eyleyene bağlı kalınmıştır. Çözümlemede öncelikle 6 eyleyen belirlenmiş, ardından 4 temel kavram üzerinden anlatı durumu incelenmeye çalışılmıştır.

Çalışmanın modelinin eyleyensel model olarak belirlenme nedeni bu modelin, kavramı göstergebilimsel ve dramatik araştırmalarda dramın temel güçlerini ve bunların eylemdeki rolünü görselleştirmesidir. Ayrıca model, karakterler ve eylem arasındaki diyalektiği ve geçişi ortaya çıkarmaya yardımcı olacağı düşüncesidir.

2. Alanyazın

2.1. Göstergebilimin Tanımı

Göstergebilim, eski Yunanca’da gösterge anlamına gelen “semeion” ile bilim anlamına gelen “logos” sözcüğünün birleşmesinden meydana gelir. Kendisini oluşturan sözcüklerden yola çıkarak göstergebilimi ‘göstergeleri inceleyen bilim’ olarak tanımlamak yetersiz olur çünkü göstergebilim yalnızca göstergelerin bilimsel olarak incelenmesi değil, doğrudan doğruya göstergeyle ilişkili olmayıp anlamlama ve anlam üretimiyle de ilgilidir. Göstergebilim, göstergeler üzerinden yola çıkarak göstergeleri anlamlandırmaya çalışır. Gösterge ve göstergeleri kullanma davranışının bilimi olarak tanımlayabileceğimiz göstergebilim dilsel veya dilsel olmayan iletişimin ve kültürel davranışların yapısını inceler (Emiroğlu ve Aydın, 2003: 729; Güçlü vd., 2002: 618; Erdoğan ve Alemdar, 1990: 173).

Diller, sözcükler, görüntüler, sesler, müzik, moda, mimarlık, trafik işaretleri, resim vb. iletişim için kullanılan pek çok dizge göstergebilim tarafından incelenir. Gösterge, bu dizgelerin birimleridir ve dil ile ilgili birimlerde, kendisi dışında bir şey gösteren ve belirten her tür nesne, olgu, kavram, vb. olarak tanımlanır (Greimas, 1983: 261). Gösterge ve gösterge dizgelerinin işleyişini bilimsel bir yöntemle inceleyen göstergebilim, kültürel anlamlandırmanın toplumlarda aralıksız bir şekilde gerçekleşmesini sağlar (Hall, 1994: 204-205). Bunu da gösterge evreni içinde düzenlediği kodlar ve alt kodlar aracılığıyla yapar. Kodlar, ses, renk, şekil gibi, alıcıya taşınan anlamlardır. Hall’a göre (1994: 204) olaylar kendi başına anlam iletemez. Olayların, ister gerçek ister kurmaca olsun, anlaşılabilmesi için sembolik biçimlere dönüştürülmesi gerekir. Olaylara anlamlar yükleyen kodların seçilmesi olan ve kodlama adı verilen bu işlem, , olayları kendilerine anlam yükleyen göstergesel bir bağlama yerleştirir. Topluma, toplumun kurumlarına, inançlarına, düşüncelerine ve meşrulaştırmalarına dair sahip oldukları toplumsal pratiklerin ve sorgulamaksızın kabul edilen bilginin, dil ve kültürün içine yedirilerek yaygın bir şekilde dağıtılması sonucunda geniş bir toplumsal anlam, ilişki ve çağrışımlar alanına yapılan göndermelerin yan anlamsal (connotative) kodlar aracılığıyla alıcıya ulaştığını söyler. Barthes (1993: 122) de Hall gibi göstergelerin anlamlandırılmasında kodların önemi üzerinde durur ve anlamı, *“bir kodun kalkış noktası olan, bir koda doğru hareket*

etmemizi sağlayan ve bir kod içeren şey” olarak tanımlar. Farklı amaçlara dayanan iletişim biçimlerine hizmet eden kodlar insan veya grup arasındaki iletişimi olanaklı kılmasının yanı sıra kültürel kimliğin dışa vurulmasını sağlayan göstergeleri de oluşturur. Bu nedenle her ne kadar çıkış noktası dilbilim olarak görülse de eski çağlardan bu yana insanı, doğayı veya herhangi bir şeyi anlamlandırmaya çalışan araştırmacılar farkında olarak ya da olmayarak göstergebilime başvurmuştur. Günümüzde de ayrı bir bilim dalı olarak yer alan göstergebilim, kendi çalışmalarının yanında diğer bilimler açısından da yol gösterici olmaktadır. Kültürel ve toplumsal çalışmalarda, psikoloji, matematik, felsefe, medya ve iletişim çalışmaları ve tüm sanat dallarına yönelik çalışmalarda başvurulmuş göstergebilim film çözümleme yöntemi olarak sinema çalışmalarında da sıklıkla kullanılmaktadır. Göstergebilimin sinema için kullanılmasında Greimas’ın geliştirmiş olduğu yöntemin payı yadsınamaz. Aynı zamanda çalışmanın da yöntemi olan Greimas’ın göstergebilim yöntemine ve eyleyensel örnekçeye geçmeden önce göstergebilim tarihçesinden kısaca bahsetmek yerinde olacaktır.

2.2. Göstergebilimin Tarihçesi

İlk kez 20. yüzyılda Sassure ve Pierce öncülüğünde yalnızca göstergeyi incelemeyi amaç edinen bir bilim dalı olarak bilinmesine karşın antik çağdan bu yana pek çok kuramcı gösterge ve anlamları üzerine incelemeler yapmıştır. Prodicus, etkili bir bildirişim için uygun seçilmiş kelimelerin şart olduğunu savunmuş, Platon da Cratylos diyalogunda (1993) dil göstergeleri üzerinde tartışmıştır. Sözcüklerin anlamlarını doğuştan kazanarak adlarla bunların gösterdiği nesneler veya kavramlar arasında doğal bir ilişki bulunması üzerine olan bu diyalogda Platon, hocası Sokrates ve öğrencisi Cratylos’u konuşturur. Platon, kendi görüşlerini öğrencisi aracılığıyla sunarken nesneleri (anlamları) araştırmak için adlardan değil, nesnelerin kendilerinden yola çıkmak gerektiğini savunur. Platon’a göre fikir dilden değil, dil fikirden doğar. Ad, adlandırdığı şeyin doğasını, özünü gösterir. Tıpkı resimde olduğu gibi adlandırmada da doğaya öykünme vardır. Nesneyle ona ad olan sözcük arasında doğal bir bağ olduğunu savunan Platon, bu adların, nesnelerin özlerinin harfler ve hecelerle taklit edilmesinden ibaret olduğu görüşündedir. Resimde nasıl renk seçmek nesne için önemli ise dilde de harf seçmek o derece önemlidir. Platon nesneye uygun adın konulması için harfin

önemine değinir ve bunu örneklerle açıklar. Platon'un bu doğacı görüşünü, bir makalesinde, O'nun örnek verdiği harflerle Türkçe olarak örnekleyen Nevin Selen (1967: 115-120), *i* sesinin incelik, hafiflik veya iki şeyin arasından geçip gitmek gibi anlamlar taşıdığını söylerken iğne, iplik, ince gibi kavramları örnek olarak gösterir. Islık sesini andıran, sürtünmeli bir ses olan *s* sesi ise bu tipteki sözcüklerde bulunur: fısıltı, ıslık, sabun gibi. Kutu, kase gibi çukur ve boş şeyleri ifade etmek için ise *k* sesi kullanılır. Özetle Platon Cratylus aracılığıyla nesnelere konulan isimlerin taklit edilerek, zaten kendilerinde var olan seslerin açığa çıkarılmasıyla konulduğu görüşündedir.

Ortaçağda, skolastik felsefeciler döneminde anlamlama biçimleriyle ilgili çok sayıda kitap yazıldığı, biçim ve içerik arasındaki ilişkinin ortaya çıkarılmaya çalışıldığı görülür (Rifat, 1992:18). Bu dönemde Bacon, modern göstergebilim araştırmalarında hâlâ yer alan üçlü bir göstergebilimsel model ortaya atarak gösterge, göstergenin göndereni ve bunu yorumlayan kişi arasındaki bağlantı üzerinde çalışmıştır.

17. ve 18. yüzyılda İngiliz filozof John Locke, 'İnsanın Anlama Yetisi Üzerine Bir Deneme' isimli eserinin son bölümünde bilimi fizik ya da doğa felsefesi, ahlak bilimi ve göstergebilim ya da işaretler öğretisi olmak üzere üçe ayırır (2000: 482). Locke'a göre göstergebilimin amacı; sözcükler vasıtasıyla sözcüğün kendisinin dışında bir şekle, biçime, varlığa, objeye, olguya, fenomene, şeye vb. tekabül etmesi, zihnin oluşan bu ilişki durumunu idrak edip, kavrayıp anlaması, bu hal, vaziyet aracılığıyla oluşan bilgisini başkalarına aktarması, iletmesi ve bütün bu gerçekleşen süreç, işlem, yöntem başka bir deyişle ilerleme boyunca sürece eşlik eden sözcüklerin (imlerin) doğasını, tabiatını, iç niteliğini araştırması ve incelemesidir.

18. yüzyılda Locke'dan etkilenen Fransız matematikçi Jean Henry Lambert dil dışı gösterge dizgeleriyle ilgilenmiş, 19. yüzyılda yine bu isimlerin etkisiyle Alman felsefeci Edmund Husserl dilsel göstergeler üzerine incelemelerde bulunmuştur (Rifat, 1999: 262).

Bir göstergeler kuramı tasarlayarak bu kurama "semiotik" adını veren Amerikalı felsefeci, mantıkçı ve matematikçi Pierce (1839-1914)'ın kuramında Locke'ın etkilerini görmek mümkündür. Şöyle ki; Locke tasarımların tek kaynağının duyulabilir nesneler olduğu görüşündedir. Dış dünyadan edinilen tasarımlar ruha yansır ve ruhta işlenir. Tüm bilgilerin kaynağı bu iki kaynak olduğuna göre insan, ilk duyu izlenimlerinden önce düşünemez çünkü tasarımları ilk duyu izlenimlerini aldıktan sonra edinmeye başlar.

Locke'a göre tasarımların göstergesi sözcüklerdir. Gerçek nesnenin yerine geçen sözcük, anlığımızdaki tasarımın göstergesidir ve uzun kullanım sonucu nesneyle arasında bir bağ olduğu düşünülen bu gösterge insanın kendi tasarımından başka bir şey değildir. Pierce da gösterge ile nesne arasındaki bağlantıya dayanarak göstergeleri inceler ve göstergelerin bir yönüyle ya da bir özelliğiyle, herhangi biri için, herhangi bir şeyin yerini tutabileceği sonucuna varır. Dış dünya ile anlık arasında aracılık görevi üstlenen göstergeler Pierce'a göre göstergenin temeli, nesne ve yorumlayana bağlı olarak üç bölümden oluşur. İlk bölüm gramer, yani göstergenin temeli, anlamı temsil eden işaretin doğru kullanımını amaçlar ve Pierce'ın bu bölüm içinde yine göstergeleri nitel gösterge, tekil gösterge ve kural gösterge olarak ayırdığı görülür. Nitel gösterge, somutlaşana kadar bir gösterge olarak kavranmayan işaretsel bir nitelik taşır. Bir kimsenin kullandığı koku veya bir sesin tonu nitel göstergeye örnek olarak verilebilir (Rifat, 1999: 133). Tekil gösterge, gerçekte var olan bir şeydir. Kural gösterge ise bir nesne değil, anlam belirtmesi konusunda üzerinde uzlaşma varılmış olan bir göstergedir (Pierce, 1955: 101-102).

Pierce'a göre göstergeyi oluşturan bölümlerden ikincisi nesne, yani uygun mantıktır. Bu mantık temsillerin gerçeklik durumlarının biçimsel bir bilimidir ve o da görüntüsel gösterge (ikon), belirti (indeks) ve simgelerden oluşmaktadır. Görüntüsel göstergede (ikon) bütün ve parça arasında kurulan bir bağ vardır. Bu bağ, görüntüsel göstergenin göstergesi olduğu nesne ile arasındaki benzerliktir. Ancak görüntüsel gösterge ve nesne arasında olan benzerlik yorumlayan tarafından oluşturulmaz, yorumlayan yalnızca bu benzerliği kullanır (Büker, 1991: 30). Nesnesine olan benzerliği sayesinde nesnesinin yerini tutabilen ikondan farklı olarak belirti (indeks), nesnesi ile arasındaki fiziksel bağ sayesinde gösterge olabilmıştır (Pierce, 1955: 104; Büker, 1991: 31-32). Örneğin, üzerinde kurşun deliği bulunan bir plak, herhangi biri tarafından ateş edilmiş olarak yorumlansa da yorumlanmasa da kurşun deliği sayesinde kendine ateş edilmiş olduğunun göstergesine sahiptir (Pierce, 1955: 104). Pierce'ın nesne başlığında ele aldığı üçüncü gösterge simgedir. Simge (sembol) bir işarettir ve yorumlayan olmadığı zaman gösterge olmaktan çıkar. Bütün kelimelerin, cümlelerin, kitaplar ve diğer uzlaşma dayalı işaretlerin simge olduğunu belirten Pierce (1955: 112) konuşmada yer alan herhangi bir ifadenin de kendisinin sahip olduğu anlam vasıtasıyla anlaşılabilirdiğini söyler (1995: 104). Bu anlam, simge ve nesne arasındaki ilişki sonucu

yorumcunun anlığında çağrışımsal olarak oluşur ve simge ile nesne arasındaki bağlantı ancak bu çağrışımda bulunabilenler tarafından kurulabilir. Sözlü dilde uzlaşımaya dayalı alışılmış sözcükler olan ‘kuş’, ‘evlilik’, vb. sözcükleri bir gösterge olan sembole örnek göstererek sözcüklerin bir kuşu ya da evliliği göstermediğini ama onları tasarımılamamıza ve onlarla ilgili başka sözcüklere ulaşmamıza yardımcı olduklarını belirtir (Pierce, 1955: 114). Pierce’a göre, göstergeyi oluşturan öğelerin son kısmı yorumlayana bağlıdır. Yorumlayana bağlı olan göstergeler Pierce tarafından katışıksız retorik olarak adlandırılır. Pierce (1995: 99) katışıksız retorikğin amacını, algılama sayesinde kavrayışta meydana gelen işaretin başka bir işaretin doğuşunu oluşturmak ve böylece var olan bir düşünce aracılığıyla diğer bir düşüncenin oluşumunu açığa çıkartmak olarak belirtir. Yorumlayana bağlı olarak göstergeyi yine kendi içinde terim, önerme ve kanıt olmak üzere üçe ayırır. Terim, yorumlayan için nitel olasılık göstergesidir ve nesnesini sadece özellikleri yönünden temsil eder. Terim, nesnesi hakkında bilgi sağlayabilir ancak bilgi sağlayıcı olarak yorumlanmaz (Pierce, 2000: 245). Önerme olarak adlandırılan işaret, nesnesini gerçek varoluşuna göre temsil ederken kanıt, yani çıkarım, karşılık geldiği nesnesini gösterge özelliğiyle temsil eder (Pierce, 1955: 103).

Saussure (1857-1913)’un, Pierce ile aynı dönemlerde göstergebilimin Avrupa’daki öncüsü olduğu görülür. İsviçreli dilbilimci, dilden yola çıkarak göstergelerin önemine dikkat çeker ve göstergelerin ne olduğunu, hangi yasalara bağlandığını öğretecek olan bu bilimin göstergebilim olarak adlandırılacağını söyleyerek henüz böyle bir bilimin olmadığını, bu yüzden nasıl bir şey olacağını söyleyemeyeceğini ama kurulmasının gerekli olduğunu belirtir(1998: 40). Nasıl ki Pierce’ın kuramını oluştururken Locke’dan etkilendiğini söylemek mümkünse Saussure’ın da Kant’tan etkilendiğini söylemek mümkündür. Kant, bilginin ne olduğu ve nasıl elde edildiğini araştırmış ve insanda var olan bilgi formlarını bulmaya çalışmıştır. Yalnız objelerle değil, aynı zamanda objelerden elde edilen bilgi çeşitleriyle de uğraşarak, bilginin *a priori* yanını da araştırmıştır (Kant, 1952: 20-21). Kant’a göre, deneyden ve duyu izlenimlerinden bağımsız olan bilgi *a priori* bilgi; deneyle başlayan bilgi ise *a posteriori* bilgidir. *A priori* bilginin, *a posteriori* bilgidен üstün olduğunu savunur ve bunun nedenini *a priori* bilginin zorunlu ve tüm öznelere için geçerli oluşu olarak gösterir. Kant’a göre bilginin, duyular ve akıl olmak üzere iki kaynağı vardır.

Duyular bilginin malzemesini, akıl ise o malzemeyi birleştirecek olan şeyi sağlar. Kant, bilgi yetisini analiz ederken duyarlılıkla anlık arasındaki sınırı çizer. Duyarlık, verileri alır onları a priori formları olan zaman ve mekandan geçirmek suretiyle düzenler ve sezgi haline getirir. Anlık ise bu sezgileri birleştirerek akıl yürütür. Böylelikle duyarlılığın a priori formlarından biri olan zaman, sezgi ile zeka arasında doğal bir araç rolü üstlenir (Kant, 1952: 26-27). Stumpf (1983: 307-308), Kant'ın düşünmede anlığı etkin, duyarlılığı ise edilgin olarak gördüğünü söyler. Anlık, a priori formları deneyin dağınık bilgileri içinde düzenler. Buradan nesnelerin anlığı nasıl düşünmesi gerektiği konusunda yönetmediği sonucuna ulaşmak mümkündür. Deneyden ve duyu izlenimlerinden bağımsız olan a priori bilgidir. Deneyle hiçbir biçimde karışmamış olan bilgidir. Bilginin içeriği duyulardan, algılardan, deneyden gelir, ama bu içeriğin anlam kazanabilmesi için, öznenin onu belli bir işlemde geçirmesi gerekir. Özne bu içeriği belli bir formla algılar ve belli bir form içinde düzene koyar. Bu formlar deney öncesidir ve tüm öznelere bulunurlar. Bundan dolayı onların sağladıkları bilgi kesin ve zorunludur.

Saussure'un dile yaklaşımı Kant'ın bilgiye yaklaşımıyla benzerlikler taşır. Saussure da dile töz olarak değil biçim olarak yaklaşarak bir sözcüğün ses dizisiyle ilgilenmez, anlaksal nitelikli göstereni ile ilgilenir. Sözlü dildeki bir gösterge diğer göstergelerle kurduğu bağlantı ile anlam kazanır ve gösterenler tek başına anlamlı değildir. Bu yüzden anlatım düzleminde de içerik düzleminde de tözlerin değil biçimlerin önemini vurgular.

Pierce, "birisi için belli bir bakımdan, ya da belli bir işlevle bir şeyin yerini tutan şey" olarak tanımladığı göstergeyi nesne, nesneyi sunan gösterge ve göstergenin bir yorumlayanın zihnindeki etkisi arasındaki bir ilişkiler bütünü olarak açıklar (Pierce, 1997). Saussure'e göreyse gösterge, her şeyden önce, dil yeteneğinin bireysel yönünü temsil eden "söz"e karşılık dil yeteneğinin toplumsal yönünü temsil eden dilin oluşturucu ögesidir. Saussure (1966: 17; 1976: 36), dilin bir göstergeler dizgesi olduğunu ileri sürer. Ancak bu dizgenin sadece sözcükler listesi olarak düşünülmemesi gerektiğini; tarihsel süreçte binlerce deneyimin, binlerce toplumsal, kültürel ilişkini arasından süzülüp gelen, çok karmaşık bir diyalektik ilişkiler bütünü (1978: 120) olduğunun altını çizer. Pierce gibi tek tek sözcüklerden hareketle değil; sistem içinde,

ilişkiler gözetilerek göstergelerin ele alınması gerektiğini belirtir. Bu ifadesi ile Saussure’ın Kant’ın yanı sıra Durkheim’dan da etkilendiğini söylemek mümkündür. Eski Yunan düşüncesine dayanan ‘semyotik’ sözcüğü ile adlandırılan ve başka bir şeyin yerine geçen, değiş tokuş yapılan şey, gösterge anlamını taşıyan ‘semeion’ kökeninden gelen ‘semeiotike’ terimi ilk kez Locke tarafından kullanılmış (Rifat, 1992: 18; Güçlü vd, 2002: 618), Pierce’ın çalışmalarında ‘semeion’ olarak yer almış ve Saussure ile birlikte ‘semiology’ adını alarak bir bilim dalı haline gelmiştir. Saussure, bir nesneyle bir adı değil, bir işitimi imgesiyle bir kavramı birleştiren göstergede (1966: 66; 1976: 60), işitimi imgesiyle (gösterenle) kavramı (gösterileni) birleştiren bağın nedensiz olduğunu savunur (Saussure, 1966: 67; 1976: 61). “... göstergelerin her bakımdan nedensiz olanları göstergesel yöntemin ülküsünü öbürlerinden daha iyi gerçekleştirir” (Saussure, 1998: 113) sözleri ile savunduğu göstergenin nedensizliği ilkesinin, göstergeleri içeren dizgelerden oluşan göstergebilim tarafından benimsenmesi gerektiğini söyler ve dilbilimi bu dizgelere örnek olarak gösterir. İşitimi imgesiyle ilişkili olan dilsel göstergenin zaman içerisinde oluştuğunu ve yayılım gösterdiğini belirtirken göstereni de tek bir boyutta, (çizgi boyutu) yayılım (Saussure, 1998: 115) olarak, yine zaman üzerinden tanımlar. Saussure’a göre (1998: 131-152) dilbilim tarihsel ve toplumsal olgulardan bağımsız olarak incelenemez. Anlıksal imgeye (sözcüklere) değer veren insan usudur. İnsan usuyla kurduğu ilişki sonucu anlam kazanan, bir arada bulunan ve dizge oluşturan öğelerin, aynı toplumsal bilincin algıladığı mantıksal ve ruhsalimsel bağıntılarını eşsürekli dilbilim; aynı toplumsal bilincin görmediği ve aralarında dizge oluşturmada birbirinin yerini alan ardışık öğelerin bağıntılarını inceleyen ise artsürekli dilbilimdir. Saussure’ın ifadesinde artsürekli dilbilimin dilin evrimini incelediği, zaman içerisinde dildeki değişimler, oluşan yeni durumlar, bunların sıralanışı görülür. Eşsürekli dilbilimde ise dil dizgesi içerisinde yer alan öğeler incelenirken zamanın etkileri göze alınmaz, önemli olan şimdiki durumlarıdır. Seslerin evrimini, sesbirimlerin dil dizgesindeki işlevlerini “Genel Dilbilim Dersleri” notlarında (1998) sesbilim olarak bahsettiği alanda (181-186) inceler. Sözler ve cümlelerin dilsel göstereni oluşturan ses birimlerinin (fönem) söyleme, dinleme ya da konuşma eylemleri sırasında birbirlerini takip etmesi sonucunda oluştuğunu ve bunun sonucunda ortaya dilsel gösterenler tarafından oluşturulan bir söz

zinciri çıktığını söyler (Saussure, 1998: 67-68). Sözcüklerin peş peşe dizilmesi sonucunda oluşan, dayanağı uzam olan söz zincirini dizim olarak adlandırır.

Göstergenin dilsel değeri sözcüklerin karşıtlığına (dizimsel bağıntı) ya da anımsattığı ve kendisine bağlanabilecek şeye (çağrışımsal bağıntıya) bağlıdır. Çağrışımsal bağıntının dizimsel bağıntılar gibi aynı dizgede bulunma zorunluluğu yoktur. Çağrışımsal bağıntıda “*herhangi bir sözcük kendisine bağlanabilecek her şeyi her zaman hatırlatabilir*” (Saussure: 1998: 181-185). Sözcüklerin ve göstergelerin birbirini izlemesi sonucu oluşan dizimsel bağıntı ile ilk eksendeki öğelerin yerini alabilecek gerçekleşmemiş öğelerin kurduğu düşey bağıntı eksenini Saussure’den sonraki göstergebilim kuramcıları tarafından dizimsel ve dizisel terimleri ile kullanılmıştır.

Saussure (1998: 147) “... kapsamı ne olursa olsun, her ses değişimi belli bir süre ve bölgeyle sınırlıdır. Hiçbir değişim her zaman ve her yerde gerçekleşmez” sözleriyle bir dili bilmek için, toplumsal kullanımda olan ve dil sistemi içinde yer alan göndermelerin de bilinmesi gerektiğini savunur. Göstergenin, biri somut ses imgesi (gösteren), diğeri bu imgenin zihnimizde uyandırdığı kavrama karşılık gelen soyut anlam imgesinden (gösterilen) oluştuğunu belirtir ve bu iki öğenin kağıdın iki yüzü gibi sürekli olarak birbirini anımsattığını, çağırdığını, biri olmadan ötekini varlığından söz edilemeyeceğini söyler (Saussure, 1978: 60). Pierce, göstergeyi gösterge, nesne ve yorumlayan olarak ayırırken Saussure gösteren ve gösterilen olarak ayırır. Aslında Saussure’ın göstereni Pierce’ın işaret tanımının karşılığıdır. Tek tek ayrı nesnelere, olması beklenen ya da olduğuna inanılan şeylerin karşılığı olarak kullanılır (Pierce, 1955: 101). Göstergebilime bir dilbilimci olarak yaklaşan Saussure, dilden yola çıkarak göstergelerin işleyişini araştıran bir bilim dalı kurulmasını ve bu bilim dalının ‘semiology’ olarak adlandırılmasını öngörür. Saussure’e göre göstergebilim, dilbilimin bir kolu değildir, ancak dilbilim göstergebilimin bir kolu olabilir (Saussure, 1966: 16). Dilbilim temelli tasarlanmış göstergebilimde yapılan çalışmaların ilk yıllarında, Saussure’ın dilbilim terimleri kullanılmış ve anlam, artık dilin içerisinde aranmaya başlanmıştır. Anlamla kuvvetli bir bağı bulunan dilsel gösterge, antropoloji ve tarihle ilintili disiplinlerde kullanılan eşsüremlilik/artsüremlilik gibi kavramlarla ilişkilidir. Dilsel göstergenin izdüşümü ise yazıyla ilintilidir ve dilbilimin en önemli esin kaynağıdır (Aylan, 2005: 19).

Göstergebilim, Saussure’a kadar dilbilim çalışmalarında kullanılırken, Saussure’dan sonra diğer bilimlerde, özellikle sosyal bilimlerde de kullanılmaya başlanmıştır. Ayrı bir bilim dalı olarak kullanılan göstergebilimin temellerinin atılmasında göstergelerin mantıksal işlevini vurgulayan Pierce ve göstergelerin toplumsal işlevini vurgulayan Saussure’un göstergebilimin gelişmesinde önemli olduğu görülür.

Saussure ve Pierce’dan sonraki araştırmacılar çalışmalarında bu iki ismin oluşturmaya çalıştığı kuramlardan yararlanmışlardır. A.B.D.’de Morris, Pierce’ın kuramının izinden giderek göstergebilimi mantıksal olarak incelerken Avrupa’daki kuramcılar hem mantıksal hem de Saussure gibi toplumsal açıdan göstergebilimi geliştirme yoluna gitmiştir. Prag Bilim Çevresi* Saussure’ın görüşlerinden yola çıkarak yazınsal ve sanatsal ürünleri inceleyerek ilk yapısalcı-göstergebilimsel yaklaşımı oluşturmuşlardır. Kopenhag Dilbilim Çevresi**’nin kurucularından olan Hjelmslev, Saussure’ın göstergebilim tasarısını kuramsal olarak geliştirerek doğal diller dışındaki gösterge dizgelerini ele almış ve tutarlı bir göstergebilim kuramının temellerini oluşturmuştur (Rifat, 1998: 264). Saussure’dan beri işaretlerin bağlamları ve birbirleriyle ilişki içinde setler oluşturduğu görüşü, insanın dünyayla ilişkisinin bu ilişkiyi kavramsallaştırmada kullanılan araçla dolayım lanmakta olduğu görüşüyle bütünleşerek, bu setlerin anlamlı yapılar oluşturduğu görülmüş, bilginin böyle bir sistemleştirme ve kültürün bu sınıflandırmayı paylaşma ve yapıların evrensel niteliği nedeniyle göstergebilim, insanların birincil simgeleştirme biçimi olan dilden başlayarak bütün kültürel ilişkilere uygulanmıştır. Edebiyat, sanat ve psikolojide simgelerin oynadığı rol üstünde duran Barthes, Derrida, Foucault, Kristeva, Lacan gibi isimlerin çalışmaları kültürel ilişkiler üzerine yapılan araştırmalar üzerinde etkili olmuştur (Emiroğlu ve Aydın, 2003: 729-730).

Barthes, Saussure ve Hjelmslev’in görüşlerinden yararlanarak daha çok popüler kültür üzerinde çalışmıştır. ‘Çağdaş mitler’ adını verdiği; yeme, içme, giyinme, tatile gitme, reklam gibi gösterge dizgeleri üzerinde dilbilim ve göstergebilim kavramlarından yararlanarak kuramsal açıdan yaptığı değerlendirme sonucunda bu mitlerin, başka bir

* 1928-1948 yılları arasında Mokarovsky, Trubetskoy, Karcevki ve Roman Jacobson gibi Rus biçimcilerden tarafından oluşturulmuştur.

** Hjelmslev, Bröndal ve Uldall gibi Danimarkalı dilbilimciler tarafından kurulan ve bütün gösterge dizgelerini inceleyebilecek nitelikte evrensel bir kuram geliştirmeyi amaçlayan dilbilim okulu (Rifat, 1998: 73).

anlamlandırma sistemi tarafından yönetildiğini ve burjuva sınıfının değerlerine göre bazı anlamların doğallaştırıldığını sonucuna vardığı görülür (Barthes, 1990: 116). Göstergebilimsel analizinde gösterge, gösterilen ve göstergedan yararlanır ancak Barthes's göre (1990, 124) ilk sistemin göstergesi aynı zamanda ikinci sistemin gösterenidir. Mit adını verdiği popüler kültür öğeleri semiyotik sistemin ikincil düzeyinde yer alır. Barthes'e göre aslında düz- anlamsal düzlemde doğal anlamını ifade eden göstergeler, yan anlamsal düzlemde ideolojik anlamlarını iletirler. Göstergelerin, iletilmek istenen ideolojik anlamlarını doğallaştırması nedeniyle onlara mit adını verir (Nöth, 1990: 311-312). Mitlerin ise kültüre bağlı olarak kodlandığını ileri sürer (Barthes, 1964). Yaptığı kültürel çalışmalar sonucu Barthes, dilbilimin göstergebilimden bağımsız olduğunu ve göstergebilimin öncül bir bilim dalı olacağını savunur (Erkman, 1987: 28).

Derrida, göstergebilimi dil ve anlam üzerine yapmış olduğu çalışmalarda kullanır. Derrida dil ve anlama anlayan üzerinden yaklaşarak dilin, konuşan/yazan kişinin bir işlevi değil, tersine konuşan/yazan kişinin dilin bir işlevi durumunda olduğunu savunur (Derrida, 1999: 55).

Foucault özellikle söylem kavramı üzerinde durmuş ve söylemlerin episteme çağıyla ilgili olduğunu savunmuştur. Foucault'a göre episteme, 'belirli bir dönemde, bir bilgi alanını yaşamın bütünlüğü içinde sınırlayan, bu alanda görülen nesnelerin varlık biçimini tanımlayan, insanın günlük kavrayışını teorik güçlerle donatan ve doğru olarak bilinen şeyler üzerine kendilerinde insanın bir söylem geliştirdiği koşulları belirleyen tarihsel bir a prioridir' (Urhan, 2000: 59) ve söylem çözümlemesi ancak epistemenin çözülmesi ile yapılabilir bu da 'söylemsel oluşumların, pozitifliklerin ve bilginin, bilgikuramsal biçimler ve bilimlerle olan ilişkilerinin içinde çözülmesi' demektir (Foucault, 1999: 245).

Kristeva'nın ise söylemleri bireyin ruhsal özelliklerini ele alarak inceleme yoluna giderek dile anlam üretimi olarak yaklaştığı görülür (Kristeva, 1988).

Psikanalize yapısalcı dilbilimi uygulayan Lacan (1966/1971), Freud'u yeniden yorumlayarak geliştirdiği kuramında, bilinçdışı ve özne kavramlarını yeniden tanımlamıştır. Lacan'a göre bilinçdışı, bir dil gibi yapılaşmıştır ve bu mekanizma dilbilimsel kategorilere, eğretileme (metaphore) ve düzdeğişmece (metonymy)ye denk düşmektedir. Bu nedenle bilinçdışı, unutulmuş, bastırılmış anıların üst üste yığıldığı bir

depoya değil, içeriği deşifre edilebilir bir metne benzemektedir. Lacan'ın öznenin oluşumuyla ilişkin bu görüşleri oedipus öncesi dönem için kullandığı ve 'ayna evresi' olarak adlandırdığı evrenin birincil sürecinde yer alır. Lacan'ın bu kuramı daha sonra Metz tarafından sinemada film- seyirci ilişkisini açıklamak üzere de kullanılmıştır.

Gösterge üzerine yapılan tüm bu çalışmalar kültürel araştırmalara yol gösterici olmuştur. Ancak kültürel çalışmalara asıl yapısalcılığı getiren ismin Levi Strauss olduğu söylemek mümkündür. Levi Strauss, 1940'larda kültür araştırmalarında insanların dünyalarını nasıl kategorileştirdiklerinin değil, insan aklının bu kategorileri üreten örüntülerinin önemine değinmiş ve bu çıkış noktasından başlayarak akrabalık ilişkileri, mitoslar ve dinin kültürler arası karşılaştırmaları üzerinde çalışmalar yapmıştır (Strauss, 1983; 1984; 1986). Böylelikle yapısalcı antropolojinin temelleri Strauss tarafından atılmıştır. Yapısalcılık, insan bilimlerinde, toplum ve dil içerisinde var olan fakat kolaylıkla görünmeyen, ikincil olan mesajların, düzgülerin izlerini sürer. Kolay anlaşılmayan bu yönler özne tarafından farklı açılardan veya yeniden anlamlandırılabilir.

Önceleri dilbilimin bir parçası olarak görülen daha sonra Saussure tarafından ayrı bir bilim dalı olarak incelenmesi gerektiği vurgulanan, Saussure ve Pierce'dan günümüze kadar birçok araştırmacı tarafından gerek dilbilim gerekse kültürel çalışmalarda başvuru bir yöntem olarak gelişimini sürdüren göstergebilim, Saussure'ın öngördüğü gibi kendi kendine yeten bir bilim dalı olma düzeyine Greimas tarafından (Greimas, 1983: 144) yükseltilmiştir. Rifat'a göre (1999: 144) göstergebilimin yöntemi, Greimas'ın tasarladığı genel anlambilim yöntemidir. Greimas'a göre göstergebilimin konusu, insan için dünyanın anlamı ve insanın anlamı sorunudur (Saussure, 1976: 27; Aktürel, 1986: 35).

2.3. Greimas'ın Göstergebilim Kuramı

Greimas göstergebilim kuramının birinci kaygısının anlamı kavrama ve üretme koşullarını kavramsal bir kuruluş biçiminde açıklamak olduğunu savunurken anlamlamanın temel yapısını tanımlayabilmek için gereken tüm kavramları bir araya getirmenin zorunluluğundan bahseder. Bunun için de bağıntılar sınıflandırması biçiminde görünen bir dizgenin oluşturulması gerekir (Greimas, 1983: 155). Bu dizgeye anlam eksenini adını verir. Anlam eksenini temel anlamsal boyut, temel anlamsal boyut ve söz dizimsel anlatı boyutu ile temel anlamsal boyut ve yüzeysel boyuttan oluşur. Metnin yapısı sözdizimsel anlatı boyutu ve yüzeysel boyuttur. Yaşam düzlemindeki temel karşıtlıklarla hesaplaşan temel anlamsal boyut ve söz dizimsel anlatı boyutu, metnin derin yapısını oluşturur. Yaşam düzlemi ve karşıtlıkları içeren temel anlamsal boyut ise metnin en derin yapısıdır (Akerson, 2005: 149). Temel yapı ya da mantıksal yapı diye de adlandırılan bu düzey, anlam evreninin en soyut, en derin düzeyidir (Rifat, 1996: 34). Bu boyutta metin dışı bazı dizgelerle ilişki kurulur. Her metin, hatta bir metnin içindeki her kesit, bazı temel karşıtlıklar üstüne kurulur ve bu temel karşıtlıkların değişimi ve dönüşümü ele alınır. Bu karşıtlıklar şemasını Greimas bir dörtgen olarak düşünür ve buna 'göstergebilimsel dörtgen' adını verir (Akerson, 2005: 147). Her tür anlam evreninin temel yapısını oluşturan soyut birimler ve bu birimler arasındaki devingen ilişkileri belirtmek, sınıflandırmak ve sergilemek için geliştirilen mantıksal örneğin gösteriminde, göstergebilimsel dörtgende (Rifat, 1999: 79) karşıt ve olumsuz ile incelenen bir anlam iki ayrı eksen üzerinde değerlendirilir. Bu aşamada öncelikle anlam üretiminin temel yapılarının kavranması gerekir, bu nedenle temel söz dizimin gerçekleşmesini sağlayan ilişkilerin ve aralarındaki mantıksal dönüşümün nasıl gerçekleştiğinin (bağıntıların türleri, karşıtlık, çelişiklik, içirme) belirlenmesi önem taşır (Rifat, 1999: 34-35). Karşıt, çelişik içeren öğeler göstergebilimsel dörtgende öğelerin birinden hareketle (genelde dörtgenin sol üst köşesindeki öğe- yazarın notu) ve mantıksal işlemler (değilleme, evetleme, içirme) izlenerek bulunabilir (Rifat, 1999: 170). Greimas, anlatının çözümlenebilmesi için öncelikle bu bağıntıların saptanması gerektiğini, eyleyensel örnekçenin oluşturulması için de bu bağlantılara ihtiyaç duyulduğunu savunur. Greimas'ın eyleyensel örnekçesi 4 temel kavram ve 6 eyleyenden oluşur. Eyleyensel örnekçenin 4 temel kavramı; sözleşme, sınama, yer değiştirme ve iletişimdir. 6 eyleyen ise; eylemi yapan 'özne', eylemin konusu olan

‘nesne’, eylemi belirleyen ‘gönderen’, kendisi için eylemin gerçekleştiği kişi olan ‘gönderilen’, eyleme yardım eden ‘yardımcı’ ve eylemi engelleyen ‘engelleyici’den oluşur. Ancak eyleyen kavramı kişi kavramından daha geniş bir kavramdır. Bir anlatıda eyleyen insan olabileceği gibi tekil, çoğul, somut ya da soyut bir nesne de olabilir (Akbulut, 2002: 71).

Greimas anlatı durumunu, başlangıç durumunu sonuç durumuna ulaştıran temel dönüşümün gerçekleşme süreci olarak görür (Rifat, 1999: 31). Greimas’a göre:

Her anlatı başlangıç durumuyla bitiş durumu arasında bir geçiş, bir dönüşüm gerçekleştirir. Bu dönüşüm sürecinde eyleyenler değişik işlevler ya da roller üstlenirler. Eyleyenler bu iki uç arasında başka eyleyenleri dönüştürürlerken kendileri de dönüşür, değişir. Bir anlatıda çok az şey değişse bile hiçbir şey başlangıçtaki gibi değildir. (aktaran: Kıran, 2000: 245)

Anlatı durumu eyletim, edinim, edim ve yaptırım olmak üzere dört evreden oluşur (Rifat, 1999: 31-34; Parsa 2004: 99-100):

Eyletim (Gönderme): Olaylar dizisinin oluşmaya başladığı ilk evredir. Temel dönüşümü sağlayacak, olayın akışını yönlendirecek bir öznenin saptanmasıyla başlar. Özneyi (eyleyen) görevlendiren (eyleten) bir kişi vardır. Özne, kendi isteği ile eylemi gerçekleştirebilir. O zaman eyleyen ile eyleten aynı kişi olur. Eyletim aşaması eyleten ile eyleyen arasındaki ilişki sonucu eyleyenin eyleten tarafından harekete geçmesiyle eyletim evresi başlar.

Edinim (Yeterlilik, Güçlenme): Gönderenin işlevinin sona erdiği bu evre kahramanın (özne) eylemi gerçekleştirmek için gereken yetenekleri edindiği evredir. Bunun için bazı sınamalardan geçer. Özne gerekli yetenekleri edinirken, anlatı programı içine giren bazı kişilerden (yardım edenler) yardım görür, bazıları da (karşı çıkanlar) onu engellemeye çalışabilir. Kahramanın anlatı programının akışını sağlayacak temel dönüşümü yapabilmesi bu yeteneklere ulaşması ile gerçekleşir. Yeteneklerin tamamlanamaması kahramanın başarısızlığına neden olur.

Edim (Gösterme): Gerekli yetenekleri elde eden kahramanın anlatının asıl konusu olan eylemi yaptığı evredir. Sonuca doğru, dönüşümün gerçekleşeceği bir durumla yaklaşılar.

Bitiş Durumu (Yaptırım, Teyit Etme): Bu evrede kahramanın yaptıkları, kendisini göreve gönderen tarafından değerlendirilir. Sonucun başarılı ya da başarısız olma durumuna göre kahraman ödüllendirilir ya da cezalandırılır.

Greimas’a göre dilin göstergeler gibi dil dışı göstergeler de aslında bir dildir ve bu nedenle m zık, sinema, moda, resim, vb. doğal dilin dışındaki dil dizgeleri göstergebilimin nesnesi olabilir (Bağder, 1999: 143). Saussure’ın gösteren ve gösterilenden oluşan gösterge kuramını geliştirerek gösteren yerine anlatımı, gösterilen yerine de içeriği koyan Greimas böylece göstergebilimin görüntülü ya da yazılı metinlerde uygulanmasını da kolaylaştırır (Parsa, 2004: 99-100).

3. Yöntem

Çalışmada göstergelerin anlamlandırılma süreciyle ilgilenen, göstergebilimsel yöntem kullanılmıştır. Göstergelerin anlamlandırılma süreci şu bileşenlerden oluşur:

Bir gönderici, birisine (seslenilene/alıcıya) bir ileti aktarmak ister, bir kanal aracılığıyla alıcıyla ilişki kurar, uygun bir şifre seçer, gene bu şifrenin içinde uygun bir gösterilen (bir anlam birimi) seçer, bu birim gönderilmek istenen iletiye karşılık gelmelidir. Seçilen şifrenin içinde yer alan bu gösterilen, şifrenin bütünü içindeki belli bir gösterenle ilintilidir. Gönderici, bu göstereni kullanır, başka bir deyişle bu gösterenin somut bir örneğini, yani bir gösterge kullanır (Posner, 2001: 29).

Göstergeleri ve gösterge dizgelerini inceleyen, göstergeler arasındaki anlamlandırmayı açığa çıkarmayı hedefleyen göstergebilimin kullandığı metoda göre farklı tanımları vardır. Çalışma ve uygulama alanının genişliği nedeniyle göstergebilimin oluşturduğu alt dallar da bulunmaktadır (Dervişcemaloğlu, 2005: 20). Çalışmanın çıkış noktası olan *görsel göstergebilim*, dilsel anlatım dışında şekil, grafik, fotoğraf, görüntü gibi göstergeleri inceler.

Saussure, Hjemslev, Barthes ve Greimas gibi kuramcılar özellikle göstergebilimin dilbilim dışındaki alanlara da uygulanabilirliği üzerinde durmuşlardır. Saussure'ın 'language'ı olmayan dil' olarak betimlediği göstergeyi Metz sinema için kullanmış ve sinemanın kodsuz bir dil olduğunu söylemiştir. Sözel dilin aksine önceden varolan bir koda bağlanamayan sinema, metinleri ve anlamlı bir söylemi olması nedeniyle Metz'e göre bir gösterge özelliği taşır. Görüntüleri birebir yansıtarak veya kurgu aracılığıyla görüntüleri değiştirerek ona istediği şekli verebilen sinema doğal bir göstergedir ve anlamlandırma aşamasında yardımcı olacak unsurları da içinde barındırır. Müzik, kurgu, kamera açıları, ışık gibi unsurlar söylemi veya iletiyi kuvvetlendirir. Tüm bu unsurlar filmin göstergeleridir ancak bunlardan anlamlı bir bütün oluşturmak hangi göstergelerin gösterge dizgesine dahil edileceğine bağlıdır. Bu aşamada Greimas'ın göstergenin üstdili olarak tanımladığı dile başvurulur. Greimas, göstergebilimsel çözümlemenin aşamalı olarak düzenlenmesi gerektiğini ve bu aşamaların da kesitleme, üstdil oluşumu, anlatı dizgelerinin belirlenmesi ve derin

anlamın ortaya çıkarılması olduğunu belirtir. Görüldüğü gibi anlatı dizgesinde yer alacak göstergenin belirlendiği üstdil özelliğine sahip gösterenlerin saptandığı aşamadan önce çözümlemede kesitleme yapılması gerekir. Kesitleme, göstergebilimsel çözümlemenin daha sistematik ve daha anlaşılabilir olması için yapılması gereken ilk işlemdir. Araştırmacı tarafından, incelenecek metnin farklı belirleyicilere göre belli bölümlere ayrılma uygulamasının yapıldığı aşamada bölümlerin nasıl ayrılacağı ise yine araştırmacıya bağlıdır. Barthes de Greimas gibi metnin küçük parçalara ayrılmasının gerekliliğinden bahseder ve yine Greimas gibi bu parçaların hiçbir yöntemsel sorumluluk içermediği, yalnızca araştırmacının anlaşılabilirliğine neden olduğu görüşündedir (1996: 23). Rifat, Gösterge Eleştirisi (1999: 38) adlı kitabında, geçerliliği doğrulanmış kesitleme ölçütleri olarak şunları sıralar:

Bağımsal ayrılığa göre kesitleme: Bir metinde görülen baskı özellikleri, sayfa kenarları veya paragraf boşlukları gibi biçimsel olarak yapılan kesitlemedir.

Zamansal ve uzamsal ayrılıklara göre kesitleme: Bir metinde olayların geçtiği zaman ve uzamın değişmesiyle belirlenen kesitlemedir.

Kişi ayrılığına göre kesitleme: Metinde ortaya çıkan her yeni kişi (özne, eyleyen) ile bağlantılı olarak yapılan kesitlemedir.

Mantıksal ayrılığa göre kesitleme: Araştırmacının, çözümleme sırasında izlediği yöntemle tutarlılık gösterecek biçimde tercih ettiği kesitleme yöntemidir.

Greimas (1983: 171), bu kesitleme ölçütlerinden zamansal-uzamsal ayrılıklara göre yapılan kesitlemenin, olay ya da olgu dizilerinin zorunlu olarak bu dizge içinde yer alması nedeniyle, öncelikle başvurulması gerektiğini savunur. Bu önceliğin zamansal-uzamsal kesitlemenin üstünlüğüne dayanmadığını (bazı çalışmalarda mantıksal ayırıcıların kesitlemede daha üstün geldiğini belirtir), yalnızca yöntemin daha açık seçik olması bakımından metne öncelikle uygulanmasının yerinde olacağını da ekler. Bu çalışmada yapılacak kesitlemede öncelikle başvuru olan zamansal-uzamsal kesitleme değil, mantıksal ayırıcılardır. Çalışmanın konusu bakımından öncelikle göç olgusu üzerinde durulmuş ve buna bağlı olarak göçmen kuşaklar arasındaki farklılıklar saptanmaya çalışılmıştır.

Greimas'ın göstergebilimsel çözümleme aşamasında kesitlemeden sonra üstdil oluşumu yer alır. İncelenecek olan metin, film, herhangi bir yapıt çözümleme sürecine girdiği andan itibaren 'konudil'e dönüşür. Üstdil, araştırmacının nesnelerini arama

esnasında ortaya çıkar. Konudilde gösterge olarak yer alan ‘anamlı bütünler’ böylece yeni düzlemde göstergebilimsel bir nesne, bir konudil durumuna gelir. Ona bu özelliği veren de göstergebilimsel kavramlarla oluşturduğu üstdildir. Barthes’in, ‘konudilin yapısını, bağıntısını açıklayan simgesel bir dil’(Barthes, 1988: 18) olarak tanımladığı üstdili çalışma üzerinden açıklamayı denersek; ele alınan filmlerin her biri bütün olarak konudil konumundadır. Üstdile sahip olan göstergelerden, yani araştırma konusuna uygun olarak seçilen nesnelerden yeni bir konudil oluşmuş ve oluşan bu konudil üzerinden çözümleme ve yorumlamaya gidilmiştir.

Anlatı dizgelerinin belirlenmesi, yani gösterge dizgelerinin üretilmesi anlatısal yapılar, söylemsel yapılar ve metinsel yapılar olmak üzere üç ayrı yapıda gerçekleşir:

Anlatısal yapılar: Üretici sürecin en soyut yüzeyi olan derin yüzeydeki anlamların oluşmaya başladığı yapılardır. Temel sözdizim ve temel anlam bileşenleri olmak üzere ikiye ayrılır. *Temel sözdizim* bölümünde temel öğeler yer alır ve çözümleme açısından yapılacak ilk iş karşıtlıkları bulmaktır. Bu ikilikler ilişkileri sınıflandırdığı gibi anlamın varoluş koşullarını da belirler. Böylelikle öğeler arasındaki ilişkiler saptanır. Bu saptama da mantıksal dönüşüm işlemiyle (değilleme/içerme) yapılır. Kavramsal ve mantıksal ilişkilerin açıklandığı temel sözdilim bileşeninde çözümlemeyi görsel çizimlerle ve biçimsel bir dille gösterme yoluna gidilir. Göstergebilimsel dörtgen buna örnek olarak gösterilebilir. Temel sözdizim bileşenindeki simgesel öğelerin metin içinde ilk anlamsal ifadeleri üstlendikleri evre *temel anlam bileşenidir*. Bu evrede simgesel göstergelerden anlamsal ifadelere geçilir. Göstergebilim bu aşamada bir metnin temellenebileceği iki temel karşıtlık öne sürer. Bu karşıtlıklar bireyler için yaşam/ölüm, toplumlar içinse ekin/doğa karşıtlığıdır. Bunun nedeni bu karşıtlıkların bireyin ve toplumun dönüşümünün gösterildiği en temel ve soyut karşıtlıklar olmasıdır. Bahsettiğimiz iki bileşen sonrasında daha sonraki katmanlar oluşur.

Anlatı dizgesinin ikinci düzeyi, *yüzeysel düzeydir*. Derin yüzeyde yer alan değerlerin metin içinde somutlaşıp şekillendiği bu düzey de anlatısal sözdizim ve anlatısal anlam bileşeni olmak üzere iki bileşenden oluşur. Derin yüzeydeki soyut yapılar anlatısal sözdizim bileşeninde, metnin içindeki öznelerle bağlantı kurarak soyutluktan çıkmaya başlar. Bu aşamada sözceler arası ilişkiler de bulunur. Temel sözce, en az iki eyleyen arasındaki ilişkiden doğar ve iki temel ayrılık sunar. Bunlar, özne/nesne arasındaki ayrılık ve birliktelik ilişkisini belirten durum sözcesi ile bir

durum sözcesini başka bir durum sözcesine dönüştüren edim sözcesidir. Göstergebilimde, bir edim sözcesinin bir durum sözcesini etkileyip onu yeni bir durum sözcesine dönüştürme sürecine ‘anlatı izlencesi’ denir. Başlangıçtaki durumun sonuçta başka bir duruma dönüşmesi de ‘temel anlatı izlencesi’dir. İncelenen filmlerden örnek verecek olursak; Im Juli filminde Daniel’in Melek’e aşık olması, Melek’in Türkiye’de gitmesi ve Daniel’in aşık olduğu kadını kaybetmesi anlatı izlencesidir. İzlencede özne Daniel, Melek ise nesne durumundadır. Özne ile nesne arasında durum sözcesi tanımına göre bir ayrılık durumu bulunur. Metnin sonunda Daniel’in, Melek’in yanına gitmesi özne ile nesne arasında bir birliktelik durumu oluşturur. Bu durumu sağlayan edim de (edim sözcesi) bulma, ulaşma veya kavuşma edimi olarak tanımlanır. Metnin temel anlatı izlencesi ise Daniel’in, aşık olduğunu sandığı kadının peşinden giderken gerçek aşkı yakalama hikayesidir.

Bir anlatı izlencesi göstergebilimsel yaklaşımda, eyletim, edinç, edim ve yaptırım olmak üzere 4 evreden oluşur. Bu evreler alanyazın bölümünde, Greimas’ın göstergebilim kuramı başlığı altında açıklanmıştır. Anlatısal yapılar dışında anlatı dizgesini belirleyen diğer yapılar söylemsel yapılar ve metinsel yapılardır.

Söylemsel yapılar: Kişiselleşme, zamanlaşma ve uzamlaşma bileşenlerinden oluşan yapıda, bu bileşenler aracılığıyla anlatı sözceleri zaman ve uzam içine yerleşir ve özne sadece özne olma durumundan çıkarak nitelikleri olan bir kişiye dönüşür.

Metinsel yapılar: Metindeki sözcüklerin ses, sözdizim ve sözcük özelliklerinin incelendiği alandır. Çalışmada metinsel yapılar dikkate alınmamıştır.

Konunun başında, kullandığı metoda göre farklı tanımlandığını belirterek 5 ayrı göstergebilim kuramından bahsetmiştik. Bu çalışmada, göstergeleri kuram ve kuramsal modeller şeklinde sistemleştiren, olası yapı ve dizgelerin işlevlerini araştıran *Kuramsal Göstergebilim* kullanılmıştır. Çalışmaya uygulanan kuramsal model ise Greimas’ın eyleyensel örnekçesidir. Gösterge ve anlatı dizgeleri Greimas’ın kuramında belirtildiği şekilde; önce kesitleme yapılmış, ardından göstergeler seçilmiş ve bu göstergelerden oluşan anlatı dizgeleri tablolaştırılarak eyleyensel örnekçe modeli aracılığıyla çözümlenme yoluna gidilmiştir. Eyleyensel örnekçede ise Greimas’ın Göstergebilim Kuramı kısmında anlatıldığı üzere, eyleyensel örnekçeyi oluşturan 4 temel kavram ve 6 eyleyene bağlı kalınmıştır.

4. Bulgular ve Yorum

4.1. Giriş

‘Fatih Akın Filmlerinde Kuşaklararası Farklılıklar’ başlıklı çalışmada çözümlenecek filmler kronolojik sıra ile bu başlık altında incelenmiştir.

4.2. Kurz und Schmerzlos (*Kısa ve Acısız*, 1998)

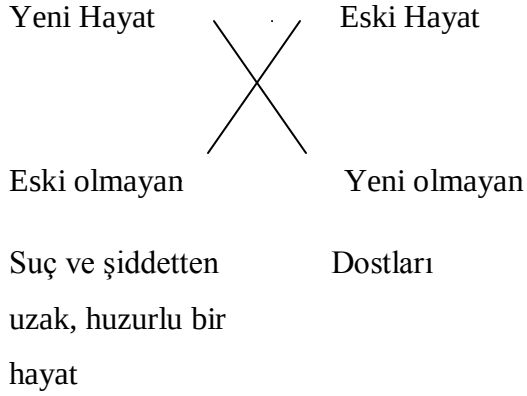
Filmin çözümlenmesine yönelik ilk kesit, karakterlerin anlatı izlencesindeki rollerini saptamaya yöneliktir. Araştırma kuşaklar arasındaki farklılıkların ortaya çıkarılmasını amaçladığından bu kesitleme birinci kuşak göçmenler (Gabriel ve Ceyda’nın anne-babası) ile ikinci kuşak göçmen karakterlerin (Gabriel, Ceyda) anlatı izlencesi rolünü saptamaya yönelik olarak yapılmıştır.

- **Birinci ve İkinci Kuşak Göçmen Karakterler**

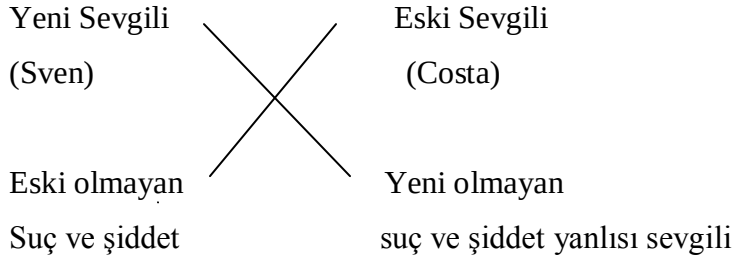
Birinci kuşak göçmenleri Gabriel ve Ceyda’nın anne ve babasının temsil ettiği görülür. Anne ve babanın, Greimas’ın göstergebilimsel dörtgeninde gösterilecek herhangi bir karşıtlıkları bulunmamaktadır. Birinci kuşak göçmen karakterlerin böyle bir karşıtlıklarının olmaması; onların herhangi bir değişim isteği duymadıklarının göstergesi olarak yorumlanabilir.

Gabriel ve Ceyda’nın anlatı izlencelerine baktığımızda iki karakterin de karşıtlıklarının benzer olduğu görülür. Almanya’da doğmuş büyümüş ikinci kuşak bir göçmen olan Gabriel ile yakın arkadaşları Sırp Bobby ve Yunan Costa, yaşadıkları Altona kasabasında bir mahalle çetesidir. Gabriel, karıştığı kavga sonucunda hapse girmiş ve çıktığında suçtan uzak, temiz ve düzenli bir hayat kurmak istemektedir. Türkiye’ye dönme hayalleri olan Gabriel, Almanya’da olduğu süre içinde suçtan uzak durmaya çalışır.

Gabriel’in anlatı izlencesi incelendiğinde anlatının temelinde, eski hayat- yeni hayat karşıtlığının olduğu görülür:



Greimas'ın göstergebilimsel dörtgeninde eski ve yeni hayata karşılık gelenler: Gabriel'in hapse girmeden önceki hayatı ve hapisten çıktıktan sonra kurmayı düşündüğü yeni hayattır. Hapse girmeden önceki hayatında (eski hayat) dostları Costa ve Bobby ile birlikte suç işleyen Gabriel, kurmayı planladığı yeni hayattan onlara bahsettiğinde Bobby'nin tepkisiyle karşılaşır. Bobby, Gabriel'in bu fikrini onaylamaz ve kendisinin devam ettirdiği, üstelik daha da güçlü olmayı planladığı suçlu hayatına Gabriel'i de dahil etmek ister. Bu istekle beraber öznenin(Ö), yani Gabriel'in anlatı evresindeki edinim süreci başlar. Öznenin, eylemi gerçekleştirmek için gereken nitelikleri edindiği, bunun için bazı sınamalardan geçtiği evrede, Bobby tarafından yapılan beraber çalışma teklifi Gabriel'in ilk sınamasıdır. Gabriel bu teklifi reddederek ilk sınamadan başarıyla geçer. Hayalini kurduğu yeni hayata ulaşmak için şiddetten uzak kalmaya çalışan (Ö), ikinci sınamasında; Costa'dan ayrıldığı günün gecesinde sokakta Sven (yeni sevgili) ile öpüşen Ceyda (Gabriel'in kardeşi, Costa'nın eski sevgilisi)'yı gördüğünde Sven'e saldırarak başarısız olur. Gabriel'in Sven'e saldırmada yine Bobby'nin kışkırtmalarının etkili olduğu görülür. Edinim sürecinin ilk iki evresinde Gabriel'i (Ö) ulaşmak istediği hayattan (N) uzaklaştırmaya çalışan Bobby'dir. Bobby, anlatı izlencesinde özne (Ö) ile nesne (N) arasında engelleyici (E) durumundadır. Gabriel'in Sven'e saldırmada her ne kadar Bobby'nin kışkırtması etkili olsa da saldırıyı başlatan kişi Costa'dır. Bu nedenle Costa da edinim sürecinde engelleyici durumundadır. Gabriel gibi Almanya'da doğmuş büyümüş ikinci kuşak Türk göçmenleri temsil eden Ceyda'nın da tıpkı Gabriel gibi hayatını değiştirme arzusunda olduğu görülür. Ceyda'nın anlatı izlencesindeki karşıtlıkları da Gabriel'in karşıtlıklarına benzer:



Costa'yı artık sevmediğini söyleyen ve Sven'le beraber olmak isteyen Ceyda'nın (Ö2) eski ve yeni erkek arkadaşlarının özelliklerine baktığımızda Ceyda'nın ulaşmak istediği hayat için bir edim sürecine girdiği görülür. Ceyda, eğitilmiş, iş sahibi ve temiz olarak nitelendirdiği Sven'le hayatına devam etmek istediği için Costa'dan ayrılır. Costa bu ayrılığı istemez. Ceyda'nın edinim sürecinde Costa engelleyici durumundadır. Engelleyici, yani Costa başarılı olamaz ve Ceyda hayatını değiştirme çabasına devam eder. Sven ise Ceyda'nın anlatı izlencesinde nesen (N) durumundadır. Sven'e olan saldırı sonrasında Gabriel ve Ceyda arasındaki diyalogda Gabriel'in de engelleyici durumunda olduğu görülür. Gabriel, Ceyda'nın bir Türk kızı olarak Sven'le sokakta öpüşmesini onaylamamasının yanı sıra, Costa'nın kendisine ihtiyacı olduğunu, bu nedenle O'ndan ayrılmaması gerektiğini Ceyda'ya söyler. Bunun üzerine Ceyda, Costa için kendini kurban etmeyeceğini belirtir. Böylece Ceyda'nın N'ye ulaşmada kararlı olduğu görülür. Gabriel de Ceyda'nın sözlerinden sonra kardeşine hak verir ve başta engelleyici durumda olmasına karşın, bu diyalogdan sonra yardımcı durumuna geçer. Edinim sürecinde kendini kurban etmeyen Ceyda, gösterebilimsel dörtgende olduğu gibi; suç ve şiddet yanlısı olan sevgilisi Costa'yı hayatından çıkararak N'ye ulaşır. Ceyda'nın N'si dolaylı olarak Gabriel'in arzuladığı hayatı da beraberinde getirir.

Gabriel de Ceyda'nın ulaştığı hayatla aynı hayatı istemektedir ve bu isteğine ulaşabilmek için kardeşiyle aynı yolu deneyecektir. Dostları Bobby ve Costa'yı hayatından çıkarmadan önce, onları da arzuladığı hayata dahil etmeye çalışır. Costa'ya hırsızlık yapmaması için bir iş bulur ve Bobby'yi çalışmaya başladığı mafya babasından uzak tutmaya çalışır. Bobby, bu edinim sürecine hiç dahil olmaz ancak Costa, Ceyda'yı geri kazanmak adına anlatıda alıcı (A) durumuna geçer. Eyleyensel örnekçeye göre (A)'yı gönderen ise (Ö1) ve (Ö2) dir. A'nın anlatı izlencesinde (Ö1) ve (Ö2), (G) durumundadır. Postanede çalışmaya başladıktan sonra (A) düzenlediği zarflardan birini içinde değerli bir şey olduğu umuduyla açarak A, hem özne hem de kendi anlatı

izlencesinde engelleyici (E) durumuna geçer. Açtığı zarftan bir haç çıkması ile A, E durumundan çıkarak edinim sürecine hem A hem de yardım eden (Y) olarak devam eder. Ö1 ve Ö3'ün göndericileri farklılık taşısa da nesne (N)'leri ve engelleyicileri aynıdır. İki öznenin de nesnesi temiz, düzenli bir hayattır; ikisinde de Bobby engelleyici durumundadır. Gabriel'i dinlemeyerek mafya babasıyla çalışmaya başlayan Bobby öncelikle Costa'yı (A) N'den uzaklaştırır. Hırsızlıkla ele geçirdiği arabayı bir kaçakçılık işinde kullanır, bu işte başarısız olmalarının ardından mafya babası tarafından öldürülen Bobby'nin intikamını almak için mafya babasını öldürmeye çalışır. Tüm bunların sonunda Costa (A), temiz bir hayata ulaşmadan ve Ceyda'nın hayatına yeniden dahil olamadan, yani nesnesine (N) ulaşmadan ölür. Dizgede (A) başarısız olmuştur. Bobby'nin sevgilisi Alice de Gabriel gibi Bobby'nin hayatını değiştirmesi için çabalamış, Bobby bunu engelleyince kendi hayatındaki engelleyici olan sevgilisini hayatından çıkarmıştır. Alice anlatı dizgesinde özne olarak bulunmasa da Gabriel'in (Ö1) hem yardımcısı hem de engelleyicisi durumundadır. Sakin, huzurlu bir hayat isteyen Gabriel, arkadaşı Bobby'nin sevgilisiyle birlikte olduğu için huzursuzdur. Huzurlu bir hayatın engelleyicisi durumunda olan Alice, aynı zamanda Bobby'nin intikamını alma arzusunda olan (Ö1)'i engellemeye çalışır. Bu nedenle Alice aynı zamanda (Ö1) için yardımcı durumundadır. Alice'in ve öznenin kendi yardımları (Ö1)'in intikam alma isteğini engelleyemez ve (Ö1), nesnesine ulaşmada kendisine engel olan arkadaşları için bir kez daha suç işler; Bobby ve Costa'yı öldüren mafta babasının hayatına son verir. Ö1 için Greimas'ın göstergebilimsel dörtgenine baktığımızda Gabriel'in yeni hayatına ulaşması için bir engel kalmadığı görülür. Nesnesine ulaşmak için işlediği suçlar Ö1'in edinim sürecinde öznenin engelleyicisi durumunda olsalar da engelleyicilerin (Costa ve Bobby) Ö1'in hayatından çıkmaları özneyi nesneye yaklaştırır. Türkiye'ye yerleşerek sakin, huzurlu bir hayata ulaşmak isteyen Ö1'in uçak biletini alması ve sevdiği kadının, Alice'in, Ö1'e engel olamaması Ö1'in N'ye ulaşacağı düşüncesini güçlendirmektedir.

- **Davranış Kalıpları**

Filmde anne ve baba karakterlerinin görüldüğü sahne sayısı azdır. Bunun nedeni filmin çoğu sahnesinin sokaklarda yani kamusal alanlarda geçiyor olmasıdır. Birinci kuşağın görüldüğü sahneler ise ev ve düğün sahneleriyle sınırlıdır. Baba karakteri sadece evde veya camide namaz kılarken, oğlunun düğün töreninde ve Gabriel'in hapisten çıkış sahnesinde görülür. Anne karakterinin olduğu sahneler ise Gabriel'in hapisten çıkış sahnesi ve oğlu Cenk'in düğün töreni ile sınırlıdır. Hapisten çıkış sahnesinde oğluna sarılan annede hiçbir kızgınlık, pişmanlık veya üzüntü belirtisi bulunmaz. Düğün töreninde de yalnızca takı merasimi esnasında, Gabriel'e , ağabeyine takması için para verirken görülür. Bu davranış düğündeki misafirlere karşı Gabriel'i mahcup etmemek adına yapılsa da anlatı boyunca annenin Gabriel'e veya Ceyda'ya bunun dışında hiçbir yardımda bulunmaması annenin çocuklarının sorunlarını paylaşmadığı, yardımcı olmadığı, dahası onların hayatında söz sahibi olmak şöyle dursun yer bile almadığını gösterir. Anlatı dizgesinde annenin ne engelleyici ne de yardımcı hiçbir rolü bulunmamaktadır. Anne, çocuklarının hayatında etkin rolde değildir. Baba figürüne baktığımızda; O'nun sahnelerinin de azlığı göze çarpar. Gabriel'in hapisten çıktığı sahnede annenin oğlunu koşulsuz, olduğu gibi kabul edişini gösteren sarılmasına karşın baba, öncelikle oğluna bir tokat atar, ardından sarılır. Babanın tokadı hayal kırıklığının göstergesidir. Oğlunun suçlu durumunda olmasını istemez ve görüldüğü diğer sahnelerde de oğlunu, kendisinin doğru yol olarak gördüğü, doğru davranışlarının çıkış noktası saydığı ibadete yönlendirmeye çalışır. Babanın, Gabriel'i film boyunca namaz kılmaya davet etmesinin nedeni; oğlunu huzurlu bir hayata yönlendirme isteğinden kaynaklanır. Filmin son sahnesine kadar Gabriel'in bu davranışı reddettiği, uyum sağlayamadığı veya sonlandıramadığı görülür. Son sahnede Gabriel'in babasıyla uyumlu bir biçimde namaz kılması ise Gabriel'in ulaşmak istediği huzurlu hayata yaklaştığının göstergesi olarak yorumlanabilir. Bu açıdan baktığımızda baba karakteri her ne kadar filmde az sahnelerde görülse de davranışları ile öznenin (Gabriel) nesnesine ulaşmaya çalıştığı edinim sürecinde yardımcı konumunda olduğu sonucu çıkar. Yardımcılığının yanı sıra Gabriel'i namaza yönlendirmeye çalıştığı sahnelerin, Gabriel'in şiddete başvurduktan sonra olduğu görülür. Şiddet sonrası oğlunu namaza(huzura) davet eden baba bu nedenle gönderici durumuna da geçmektedir. Baba karakteri yalnızca Öl için yardımcı ve gönderici durumundadır.

Ö2'nin edinim sürecinde herhangi bir şekilde yer almaz. Aynı şekilde anne figürünün de Ö2'nin edinim sürecinde yer almadığı görülür. Ö2'nin birinci kuşaktan yardımcısı veya yönlendiricisi bulunmazken kendisi gibi ikinci kuşak olan ağabeyi Gabriel (Ö1) Ö2'nin yardımcısıdır. Ö2'nin davranış kalıplarına baktığımızda yine Ö1'in yardımıyla rahat bir Türk kızı imajı çizdiği görülür. Ö2, geceleri sokakta rahatça dolaşabilen dahası sevdiğiyle sokak ortasında öpüşebilen, rahat bir kızdır. Kendisini mutsuz eden eski sevgilisinden O'nun kendisine ihtiyacı olduğunu bildiği halde kendisini kurban etmemek adına ayrılabilen bir karakterdir. Ceyda'nın Costa'dan ayrılmasından da aile yapısını önemsemeyerek sokak ortasında Sven'le öpüşmesinden de kendi istekleri doğrultusunda hareket ettiği sonucu çıkar. Tüm bu rahatlığına karşın ağabeyi Cenk'in düğününde tuvalette sigara içer ve Costa'nın düğüne uygun giyinmeyeceğini öngörerek yanında O'nun için bir takım elbise getirir. Bu davranışların nedenlerini Gabriel'in Costa'ya neden düğüne uygun kıyafet giymesinin gerektiğini açıkladığı cümlelerden çıkarmak mümkündür: “ *Bu gece size ben kefilim. Herkesin bize nasıl baktığını gördün mü? Onlar seni görüyor, fakat bana geliyorlar*”. Ceyda'nın davranışlarının temelinde de aynı mantık vardır. Costa'ya Gabriel'in kefil olduğu gibi Ceyda'ya da anne ve babası kefilidir. Düğünde kendilerini değil ailelerini temsil ederler. Bu nedenle sigarayı erkek karakterler salonda içerken Ceyda tuvalette içer. Bu davranışı ile ikinci kuşak kadın karakterin her ne kadar rahat bir kişiliği olsa da birinci kuşağın yanında davranışlarını kısıtladığı sonucuna ulaşmak mümkündür. Ö2'nin Costa'dan ayrıldıktan sonra Alice ile ortak işlettiği dükkana gitmesi ve öfkesini sopayla koltuğa vurarak gidermeye çalışması da Ö2'nin kendini özgür hissettiği alanı anlamamızı sağlar. Takı dükkânı, kendisini ait hissettiği, davranışlarını kısıtlamadığı alan olarak filmde yer alır. Costa da ayrılık sonrasında öfkesini bastırmak için şiddete başvurur ancak Costa'nın Ceyda gibi öfkesini gidermek için bir yere gittiği görülmez. Costa, yolda gördüğü herhangi bir dükkânın camını kırar. Ceyda her ne kadar rahat davranışlar sergilese de Costa gibi kamusal alanda öfkesini göstermez; sabreder, kendi alanına ulaşır ve o alanda öfkesini açığa çıkarır. Bu davranışı başkasının mülküne zarar vermeme isteğinden kaynaklanabileceği gibi rahat tavırlarına karşın toplumsal alanda kendisini kısıtlıyor olarak da yorumlanabilir.

Öl'ın davranış kalıplarına baktığımızda, birinci kuşak olan babasının isteğı üzerine namaz kılmaya çalıştığı ancak bunu başaramadığı görülür. Babasıyla film boyunca namaz dışında neredeyse hiçbir iletişimleri yoktur. Bu da birinci kuşağın ikinci kuşakla bir şeyler paylaşmak, iletişim kurmak yerine onları yönlendirme çabasında olduğu sonucuna ulaşmamızı sağlar. Ancak Gabriel kendi içinde bir kimlik arayışında olduğundan babanın bu yönlendirmelerini yapmaya çalışsa da eğreti durur. Kız kardeşini bu tür zorlamalardan uzak tutmaya çalışması da dahil film boyunca karakterin davranışları incelendiğinde Gabriel'in İslam geleneğinden gelen ataerkillik anlayışına karşı, hiçbir yüzleşme veya tartışmaya girmeden tedirgin bir sessizlikle isyan ettiğini söylemek mümkündür (Çelik, 2003: 195).

Gabriel'in ikinci kuşak olan Ceyda ile iletişiminde ise herhangi bir sorun bulunmaz. Ceyda ile Gabriel birbirlerini anlayabilmekte ve yönlendirebilmektedir. Ceyda'yı sokakta Sven'le öpüşürken görmesinin ardından Sven'e saldırmamasının nedeni kız kardeşini bir erkekle öpüşürken görmesinden değil, Bobby'nin kışkırtmasından kaynaklanır. Saldırı sonrasında ise yine kız kardeşini değil kendini suçlar. Kendini suçlamasının nedeni ise kendisine bir zararı dokunmayan bir kişiye saldırmış olması, dış etkenlere bağılı olarak kendisine yakıştıramadığı bir davranışı gerçekleştirmiş olmasıdır.

İki kuşağı temsil eden karakterlerin sergilediğı davranış kalıplarına baktığımızda; birinci kuşağın kendileriyle ve kendilerini ait hissettikleri toplumla çelişen davranışlar sergilemediğı görülür. Buna karşın ikinci kuşağı temsil eden karakterlerin birinci kuşağın yanında davranışlarını sınırlandırdıkları ve bunun nedeninin birinci kuşağın ait olduğu toplum tarafından yadırganmak istememeleri sonucu çıkarılabilir. Birinci kuşaktan ayrı oldukları zamanlarda ise kendi istekleri doğrultusunda davranışlar sergilemektedirler.

- **Giyim Kuşam**

Filmde birinci ve ikinci kuşak göçmen karakterlerin giyim-kuşamlarına baktığımızda herhangi bir farklılığın yada belirleyici öğelerin olmadığı görülür. Yalnızca baba karakterinin sahneleri ev, cami, düğün ve Gabriel'in hapisten çıkış sahnesiyle sınırlı olduğundan ve ev ile cami sahnelerinin sürekli namaz kılmaya yönelik olduğundan bu sahnelerde babanın başında namaz fesi (takkesi) görülür. Fes, babanın dinsel-kültürel kimliğini yansıtan bir nesne görevi üstlenir. Hapisten çıkış sahnesinde

ise tıpkı Gabriel ve Cenk gibi jean ve montla görülür. Birinci ve ikinci kuşak arasında giyim farklılığı bulunmaz. İki kuşağın bireyleri de düğün sahnesinde takım elbise, onun dışındaki sahnelerde gündelik kıyafetlerledir. Gündelik kıyafetlerinin de toplumun diğer bireylerinin kullandıklarından farkı yoktur. Anne karakteri de tıpkı baba gibi farklı bir giyimle karşımıza çıkmaz. Kısa ve açık saçları ile modern bir görünüm sergiler. İkinci kuşak kadın karakter Ceyda'nın ise düğün sahnelerinde Alice'den ve diğer konuklardan daha açık bir kıyafet giydiği görülür. Kızıl saçları ve cesur kıyafetiyle Ceyda, kendine güvenini ve cesaretini bu kıyafetle bir kez daha ortaya koyar. Gabriel'in de farklı bir giyimi yoktur. Düğünde takım elbise, diğer sahnelerde jean ve montla görülür. Bunun dışında Alice ve Ceyda'nın hediye ettiği tılsımlı kolye, Alice ile beraber Bobby'i aldatana kadar boynundan çıkmaz. Kolyenin çıkmasının ardından aldatma ve intikam olayı geldiğinden kolye, anlatıda Gabriel'in iradesini simgelemektedir. İradeyi simgeleyen nesne, Alice tarafından verilmiş ve yine O'nun tarafından çıkarılmıştır. Alice bu nedenle anlatıda bir kez daha hem yardımcı hem engelleyici rol oynar.

- **Konuşma-Dil**

Birinci kuşak ve ikinci kuşak göçmen karakterler kullandıkları dil bakımından farklılık gösterirler. Birinci kuşağı temsil eden baba karakterinin film boyunca sayılı sözü vardır ve bunların tümü Türkçedir. Anne ise film boyunca ne Türkçe ne Almanca tek kelime etmez. Babanın Almanca konuşmamasından o dili bilmediği sonucunu çıkarmak mümkündür. Çünkü çocukları Alice ve Gabriel kendi aralarında hem Türkçe hem Almanca konuşmaktadır. Annenin iki dilde de sözü yoktur. Anne ne Türkçe ne de Almanca herhangi bir sözü bulunmaz. Bu durum annenin hiçbir şekilde söz sahibi olmadığını gösterir. Görünmeyerek, konuşmayarak hiçbir alanda etkin olmama durumu pekiştirilmiştir. İkinci kuşağın ise iki dili de konuştuğu görülür. Babasıyla Gabriel Türkçe konuşurken arkadaşlarıyla Almanca, Ceyda ile iki dili de konuşmaktadır. Ceyda da Gabriel'le olan bir sahnesi dışında film boyunca Almanca konuşur.

- **Sinematografi**

Filmin ilk sahnesi, Gabriel'in hapse girme nedeni olduğu anlaşılan kavga sahnesidir. Sahnede kavga edenlerin yüzleri net olarak görülmez. Yağmurlu havada herhangi bir ışıklandırmaya başvurulmayarak havanın kapalılığı, kasveti sahneye,

karakterlerin o an içinde oldukları duruma uygun olarak sunulur. Çekim sırasında kamera sürekli hareket eder, bu sayede kavga ve ortam daha karmaşık bir hal alır. Kavga eden karakterlerin yüzleri, kim oldukları bilinçli olarak gösterilmemiş, böyle bir durumun herhangi birinin başına gelebileceği vurgulanmıştır.

Bobby'nin amcası tarafından dövülüp dışarı atıldığı sahne alt açı kullanılarak verilmiş, ancak genelde yüceltme amacıyla kullanılan bu açı bu kez yere düşen Bobby'nin amcası ve toplum için konumunu belli etmek amacıyla kullanılmıştır. Alt açı ile çekilen sahnenin odağında sokak ortasında yerde yatan ve gözünü yukarıya diken Bobby vardır. Görüntü bu şekilde dondurulmuş ve Bobby sokakta, düşmüş, en alt seviyede ancak gözleri yukarda olarak izleyiciye tanıtılmıştır. Filmin ilerleyen sahnelerinde Bobby'nin tam da ilk sahnede tanıtıldığı gibi bir karakter olduğu görülür.

Cenk'in düğün sahnesi gelin ve damadın tavla oynama görüntüleriyle başlar. Düğünde gelin ve damadın tavla oynaması alışlagelmiş bir görüntü değildir ancak bu görüntüyle (Türlere mal edilmiş bir oyun olan tavla görüntüsü ile) gelin ve damadın Türk gelenek ve göreneklerini sürdürdüğü ve sürdürmeye devam edeceği yorumuna ulaşmak mümkündür. Düğünün de bu yoruma uygun şekilde Türk kültürüne uygun olarak yapıldığı görülür.

Ceyda ile Costa'nın ayrılma sahnelerinde Costa Yunanca bir şarkı söyleyerek Ceyda'nın yanına gider. O'nu kaybedeceğini tahmin etmektedir ancak O'nun yanında kendi dilinden şarkı söylemesi, Ceyda'nın yanında kendini rahat hissettiğini, kendisi olduğunu gösterir. Costa'nın kendi dilinde şarkı söylediği diğer sahneler Bobby'nin evinde, üç arkadaşın beraber uyuduğu sahne ile Costa'nın Gabriel'in kucığında öldüğü sahnelerdir. Bu sahneler de göz önünde bulundurulduğunda Costa'nın kendi dilinden şarkıları huzurlu olduğu anlarda söylediği sonucu çıkmaktadır.

Ceyda'nın Costa'dan ayrıldığı günün gecesinde üç arkadaş, Ceyda ve Sven'i bir duvar kenarında öpüşürken gördüklerinde kavga çıkar. Kavga sonrasında Gabriel birbirine yakın iki duvar arasında ve karanlıkta görülür. Gabriel'in Sven'e yumruk attıktan sonra arasında kaldığı iki duvar film boyunca aradakalmışlığı vurgular. Bu sahnede Gabriel kardeşi Ceyda ve arkadaşı Costa arasında kalmıştır. Duvarların arkasında bir çıkış vardır ve orada kapalı bir kapı bulunur. Arada kaldığı sürece hiçbir yere varamayacağı bu şekilde gösterilir. Kavga sonrası eve, odasına gelen Gabriel yatağına uzanır. Ceyda da Gabriel'le konuşmak için odaya girer, yatağın kenarına

oturur. Yatak yerdedir. Konuşma esnasında Gabriel uzandığı, Ceyda oturduğu için Ceyda Gabriel'den yukardadır. Konuşmadan da durumun bu şekilde olduğu anlaşılır: Gabriel'in kararsızlığı, arada kalmışlığına karşın (Ceyda ve Costa ilişkisinde) Ceyda kararlıdır. Bu da durum karşısında Ceyda'nın gücünü, üstünlüğünü bir kez daha anlamamızı sağlar.

Gabriel'in yatağının üzerinde asılı olan Türk Hava Yolları'na ait afişin yatağının üzerinde olması ve Gabriel'in Alice'e hapishanedeki günleri aracılığıyla Türkiye'ye gitme isteğini açıklarken kullandığı cümleler paralellik gösterir: *"Hücrende tek başına oturuyorsun ve yapayalnızsın. Sana ne zaman kalkacağını, ne zaman yürüyeceğini, ne zaman yemek yiyeceğini söylüyorlar. Senden alamadıkları tek şey rüyaların oluyor. Türkiye'de asla yalnız kalmazsın"*. Gabriel'in hapishaneyi tanımlarken sarfettiği bu cümleler aslında O'nun Almanya'daki yaşam hakkındaki düşünceleridir. Almanya'da kendini yalnız hisseden Gabriel'in rüyalarını Türkiye'nin süslediği görülmektedir. Yatağın başında duran o afiş, Gabriel'in rüyalarını simgeler.

Postanede işe başladıktan sonra Costa, gelen bir zarfı içinde değerli bir şey bulma umuduyla tuvalette açar. Bu sahne üst açıyla gösterilir. Böylelikle zarfın içinde gördüğü haçın Tanrı tarafından gönderildiğini düşünen Costa'nın düşüncesine uygun bir çekim açısı uygulanmış olur. Üst açılı ile ruhani bir hava yakalanmıştır. Haçı gören Costa'nın daha sonra yukarıya, çekimin yapıldığı yere bakması ise Tanrı tarafından izlendiği düşüncesini ve O'nun karşısındaki acizliğini gösterir. Costa, haçı boynunda taşıdığı süre içerisinde suç ve şiddetten uzak durmaya gayret etmiş, Bobby'e yardım etmeden önce kendisini huzura yönlendiren bu nesneyi kendi isteği ile boynundan çıkarmıştır.

Bobby ve Alice'in mafya babasıyla yemek yedikleri mekanda Alice'in ortamı terk ederken merdivenlerden çıkması ve çekimin üst açıyla yapılması Bobby'nin Alice'in gözünden düşmesinin yanı sıra yükselme hevesine rağmen giderek alçaldığını gösterir.

Bobby ve Costa'nın mafya babasının mekanında iş konuşmaları esnasında Gabriel'in mekana gelip arkadaşlarını oradan çıkarmak istemesi ve patronun adamları tarafından dövülme sahnesi tıpkı Sven'e saldırdıkları gibi iki duvar arasında kalan dar bir alanda ve gece vakti gerçekleşir. Gabriel yerde yatarken Costa'nın Gabriel'in yanına geldiği çekimde alt açılı kullanılır; Bobby'nin, arkadaşı onun yüzünden dayak yerken tepki göstermemesine rağmen Costa'nın Gabriel'in yanına gelmesi yüce bir davranış olarak sunulur. Gabriel'in gidişinin ardından Costa, Sven olayında Gabriel'in olduğu

gibi iki duvar arasında kalır. Gabriel ve Bobby'nin arasında kalan Costa'nın durumu bu şekilde gösterilir. Birbirine yakın ve gece çekimi olan duvar sahneleri arada kalmışlığın göstergesi olarak kullanılmıştır. Costa için sahnenin sağ tarafındaki duvar Bobby'i, dolayısıyla şiddeti; soldaki duvar ise Gabriel'i, yani huzuru ifade eder. Birbirine yakın duvarlar bir anlamda eğretilme yapılarak filmdeki karakterlere benzetilmiştir. Gabriel arkadaşlarını engellemek için patronun mekanına geldiğinde Costa solda bulunan kapıdan girerek Bobby'nin yanına gider; böylece Gabriel'in engellemesine karşı gelerek şiddeti seçtiği anlaşılır. Aynı duvarların arasında, tam ortada patron tarafından bıçaklanır. Gabriel geldiğinde ise O'nu sol duvara doğru çeker. Costa, huzuru simgeleyen duvarın dibinde, Gabriel'in kucağında, kendi dilinde bir şarkı söyleyerek huzur içinde ölür. Costa'nın ölümünün ardından ve patronu öldürdükten sonra Gabriel, Alice ile vedalaşmak için O'nun evinin önünde bekler. Alice ile konuşması yine birbirine yakın iki duvar arasında ve gece gerçekleşir. Bu sahneden Gabriel'in her ne kadar biletini almış ve gidecek olsa bile geri dönmek ve dönmemek konusundaki kararsızlığı görülür. Bu sahnede, Alice ve Gabriel'in çoğu sahnesinde olduğu gibi baş çekim kullanılmıştır. Baş çekim kullanımındaki amaç ise ikili arasındaki yakınlığı ve ilişkilerinin boyutunu ortaya koyma isteğidir. Konuşmanın sonunda ikili duvarların olduğu alandan çıkar, Alice uzaklaşır, Gabriel Alice'in ardından bakar. Duvarların arasından çıkmaları mevcut durum açısından bir ikilemin olmadığını gösterir. Sonraki sahnede babasıyla namaz kılması Gabriel'in aradakalmışlık durumundan kurtulacağı, huzura ulaşacağı olarak yorumlanabilir. Gabriel'i ilk kez babası gibi namaz fesi takarken görürüz. Bu da uyum sağlamaya niyetli olduğunu gösterir.

Bunların yanı sıra, filmin genel anlamda karanlık bir atmosferi vardır. Karakterlerin iç dünyasını yansıtmak adına böyle bir atmosfer seçimine gidilmiştir. Dış mekan çekimleri de çoğunlukla karanlıkta, gece gerçekleşmiştir.

Tablo 1. Kurz und Schmerzlos Filmi Eyleyensel İşlevler Tablosu

Eyleyenler	Karakterler	Eyleyensel İşlevler
Gönderen	Gabriel, Ceyda, Baba	Eylemi belirleyen kişi
Nesne	Şiddet ve suçtan uzak, huzurlu bir hayat	Eylemin konusu
Gönderilen (Alıcı)	Gabriel, Ceyda, Costa, Bobby	Eylemin kendisi için gerçekleştiği kişi
Özne	Gabriel, Ceyda	Eylemi yapar
Engelleyici	Bobby, Costa	Eylemi engeller
Yardımcı	Alice, Sven	Eyleme yardım eder

Filmin anlatı izlencesi, tablodaki gibidir. Gabriel ve Ceyda, anlatının özneleri, huzurlu, sakin bir hayata (nesnelere) ulaşma çabasıdır. Bunun gerçekleşmesi amacıyla, öznelerin ve hayatlarında önemli bir yere sahip olan Costa'nın anlatı dizgesinde öznelerle beraber gönderilen (A)durumuna yerleştiği görülür. A'nın başarısızlığı öznelerin eylemlerini gerçekleştirmesine engel olmaz çünkü gönderen (Costa) aynı zamanda iki özneyi de engelleyen karakterlerden biridir. Engelleyicilerin (E) eylemin başarısızlıkla sonuçlandırmamaları için (Ö1), E'leri hayatından çıkarmak yerine onları da hayalini kurduğu hayata dahil etmek ister. E'leri etkisiz hale getirme ve A'ya dönüştürme çabasında Alice, (Ö1)'in yardımcısı (Y) durumdadır. Filmde etkin bir karakter olarak görünmeyen baba figürünün ise çözümleme sonunda, anlatı dizgesinde gönderici durumunda yer aldığı anlaşılır.

Tablo 2. Kurz und Schmerzlos Filmi Anlatı Şeması

Başlangıç Durumu	Edinç	Edim	Bitiş Durumu
Eksiklik	Yetilendirici Deneyim	Sonuçlandırıcı Deneyim	Onurlandırıcı Deneyim
Nesne Suç ve şiddetten uzak, huzurlu bir hayat	İstek Kararlılık Yardımcı (Alice)	İstek + Kararlılık + Yardım + Engelleyicilerin yok olması birleşerek eylem gerçekleşir. Ö1 (Gabriel) ve Ö2 (Ceyda), N'ye ulaşır.	Ö2 ve Y2'nin beraberlikleri kabul ettirilir. Ö1, kendisini N'ye ulaştıracak olan uçağa bilet alır. Böylece N'ye ulaşmak için ilk somut eylemi gerçekleştirmiş olur.

Anlatı şemasında da görüldüğü üzere, anlatıda özneler başlangıçta eksikliği hissedilen nesnelere ulaşmak için bir edinç sürecinden geçmişler, bu süreçte özneler yardım edenler veya engelleyenlerle karşılaşmışlardır. Filmin anlatısında iki özne bulunmaktadır ve bu iki özne de ikinci kuşak göçmen kuşağa ait karakterlerden oluşur. Birinci kuşak karakterler filmde etkin rolde görünmeseler de eyleyensel işlevlere göre düzenlenen tabloda baba karakterinin, aslında yardımcı durumda olduğu görülmüştür. Anlatı izlencesinde her iki öznenin de hayatlarını değiştirme arzusunda olduğu görülür. Birinci kuşağın izlencede özne olarak yer almaması bu nedenle, değişim istememeleri olarak yorumlanabilir.

4.3. İm Juli (*Temmuzda, 2000*)

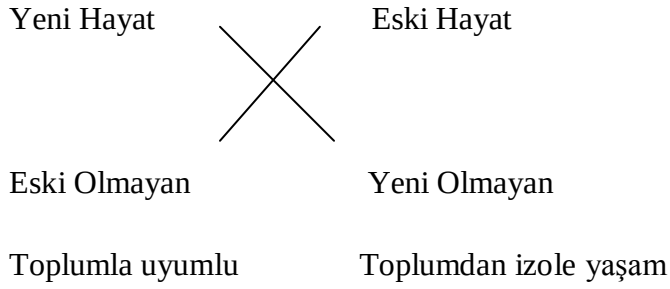
Filmin ana karakteri bir Alman olan Daniel'dir. Anlatı izlencesinde Daniel'in ardından filmde en çok yer alan karakter ise yine bir Alman olan Juli'dir. Daniel ve Juli'nin hikayesinin anlatıldığı filmde ikinci kuşak göçmen karakter olan İsa ve Melek, anlatıdaki ana karakterleri ve olayları yönlendiren yardımcı karakterler durumundadır. Daniel ve Juli'nin Almanya'dan Türkiye'ye olan yolculuğu göç amacıyla olmadığı ve dolayısıyla karakterleri göçmen kabul edemeyeceğimiz için bu filmin çözülmesi filmdeki ana karakterler üzerinden değil yardımcı karakterler üzerinden yapılacaktır.

- **Birinci ve İkinci Kuşak Göçmen Karakterler**

Almanya-Türkiye arasında yolculuk eden birinin başına gelebilecek olaylara ters taraftan bakan Fatih Akın filmindeki ana karakterler alışılmışın aksine Almanya'ya göç eden Türkler değil, Türkiye yönüne hareket eden Almanlardan oluşmaktadır. Göçmen Türklerin yaşadığı zorluklar, karşılaştıkları bürokratik engeller Alman karakterlerin başına gelmekte, ancak Alman karakterler Türkiye'de yaşama- yerleşme amaçlı yolculuğa çıkmadıklarından çalışmada göçmen olarak kabul edilmemektedir. Filmdeki göçmen karakterler İsa ve Melek'tir. İsa ve Melek dışında İsa'nın yaşadığı bir olayı anlatırken izleyiciye tanıttığı ailesi de birinci kuşak göçmen karakterler olarak çalışmada yer almıştır. Bu nedenle birinci kuşak için çözümleme yalnızca İsa'nın verdiği bilgiler doğrultusunda yapılabilmektedir. İsa'nın anlattıklarından elde edilen bilgilere göre filmde bahsi geçen birinci kuşak göçmenlerin ailelerine, kültürlerine bağlı; Almanya'da bir Türk mahallesinde yaşayan, mahallenin dışında sosyal hayatın içinde bulunmayan bireylerden oluştuğunu söylemek mümkündür. Ayrıca, mahallenin geneline bakıldığında, Türkiye'den ziyarete gelen amcasının yabancılik çekmeden aralarına girmesine, adeta ailelerinden biriymiş gibi gelen misafiri benimsemelerine ve ellerinden geldiğince misafirle ilgilenmelerine bakarak mahallelilerin orada kendilerini bir aile gibi hissettiği, her mahalleliyi aile bireyi olarak gördüğü söylenebilir. Mahallelinin tüm bu özelliklerinden yola çıkarak da birinci kuşak göçmenlerin kendi aralarında kenetlendiği, Alman toplumundan izole bir yaşam sürdürdükleri yorumuna ulaşılabilir.

Filmde ikinci kuşağı temsil eden Melek ve İsa karakterlerinin birinci kuşak olan ebeveynlerinin hayatını yaşamadıkları görülmektedir. Her ne kadar ebeveynleriyle yaşasalar, onların hayatına uyum sağlasalar da önceki kuşak gibi toplumdan izole bir hayat sürmedikleri, her iki kültüre de adapte oldukları görülmektedir.

İsa'nın anlatımından yola çıktığımız kuşaklar arası çözümlemeye mahalle- toplum karşıtlığı olduğunu söylemek mümkündür. Birinci kuşak göçmenlerin hayatından kesitler sunan anlatımın sürekli mahalle ve mahalleli üzerinden yapılmasına karşın filmde yer alan Melek ve İsa'nın sahneleri sonucunda bu karşıtlığa ulaşılmaktadır.



Filmdeki göçmen karakterlerin film boyunca çözümlenmeye yetecek kadar tek tek ve derinlemesine gösterilmemesi sebebiyle, filmde elde edilen bilgiler doğrultusunda birinci ve ikinci kuşak göçmen karakterlerin karşıtlığında karakterlerin karşıtlıkları yapılamamakta, ancak kuşaklar arası bir karşıtlık yapılabilmektedir. Kuşaklar arasındaki karşıtlık eski hayat-yeni hayat biçiminde karşımıza çıkmaktadır. İsa ve Melek gibi ikinci kuşak göçmen karakterlerin aile yaşamlarının yanı sıra toplumla uyumlu yaşamları karşıtlıkta Yeni Hayat olarak yer alırken ailelerinin, yani birinci kuşak göçmenlerin toplumdan izole oluşu, mahalle hayatları ise karşıtlıkta Eski Hayat olarak yer almaktadır.

- **Davranış Kalıpları**

İsa'nın anlattıklarından yola çıkarak birinci kuşak hakkında, ailenin Berlin'de bir Türk mahallesinde yaşadığı sonucuna ulaşmak mümkündür. 3 ay için yanlarına turist olarak gelen amcasının yabancılık çekmeyeceği ve sosyalleşeceği kadar Türk komşuları olması bizi bu bilgiye ulaştırmaktadır. Amcasının ölümünün ardından aile meclisinin toplanıp karar alması, ailenin kararları beraber aldığını, ailede herkesin söz hakkının bulunduğunu gösterir. Cesedi Türkiye'ye göndermeleri, amcayı her ne kadar 2 ay kaçak

olarak barındırmış olsalar da riske girmeleri, ailenin sahip olduğu inançla ilgili, dolayısıyla kültürel bir durumdur.

İkinci kuşak karakterlerden Melek, Daniel’le tanıştığı gece onun evinde kalmayı kabul edecek kadar rahat bir Türk kızıdır. Daniel, nereli olduğunu sorduğunda “Berlin” diye cevap verir. İsminin nereden geldiğini sorduğunda da Türk olduğu bilgisini verir. Melek’in bu tutumu aidiyet hissiyle ilgilidir. Melek kendini Berlin’e ait hissedenden ikinci kuşak göçmen bir Türk karakterdir. Yaz tatilini geçirmek için Türkiye’yi tercih etmesi Türkiye’den kopmadığının, Türkiye’deki tatilini sevgilisiyle planlaması da tutucu bir ailesi olmadığının göstergesidir. Bu durum Melek’in rahat, özgür bir ikinci kuşak göçmen olmasında önemli bir etkidir. Daniel ile gittikleri sahilde gitar çalan gruba şarkı söyleyerek eşlik etmesi yine rahatlığını ve kendine olan güvenini gösterir. Söylediği şarkının Türkçe olması ise kültürel kimliğinden kopmadığının göstergesi olarak yorumlanabilir. Sahilde Daniel ile bira içmesi yine tutucu bir kadın olmadığını vurgular. Yemek için Türk lokantasını tercih etmeleri, o lokantada bulunan bir fotoğraftan yola çıkarak anlatının ilerlemesi açısından önem taşımaktadır. Melek fotoğrafa bakarak İstanbul’u anlattıktan sonra filmdeki ana karakterin Türkiye’ye yolculuğu başlar. Bu nedenle Melek anlatı izlencesinde gönderici rol oynar. İstanbul’u anlatırken bir tarih ve bir saat verir, filmin öznesi (Daniel) bunun kendisine verilmiş bir randevu olduğunu düşünür. Öznenin nesnesi bu sahneden sonra belirlenmiştir: İstanbul’da köprüünün altında Melek ile buluşmak. Melek bu noktadan sonra anlatıda gönderici rolünün yanı sıra nesne olarak da yer alır.

Filmdeki diğer Türk göçmen karakter Melek’in sevgilisi İsa’dır. N’sine ulaşmak için zorlu yollardan geçen Daniel (Ö) ile yolda tanışan İsa, nesnesinin aslında kendi kız arkadaşı olan kadın olduğunu bilmeden özneye yardım eder. Dizgede İsa yardımcı konumundadır. Aile meclisinin ortaklaşa aldığı karar sonunda amcasının cesedini Türkiye’ye ulaştıran İsa’nın bu kararı uyguladığı, dolayısıyla ailedeki kararlara ve bireylerin düşüncelerine saygılı olduğu anlaşılır. Aracına almayı hiç istemediği halde Ö’ye yardım etmesi, zor durumda olan birini yalnız bırakmayacak bir karaktere sahip olduğunu gösterir. Aracında Türkçe şarkı dinlemesi karakterin kendi kültürel öğelerini devam ettirdiğini gösterir.

- **Giyim-Kuşam**

Birinci kuşağın görünmediği, yalnızca İsa'nın anlatımından yola çıkarak bir çözümleme yapılmaya çalışılan filmde birinci kuşak göçmenlerin giyimiyle ilgili herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Bu nedenle çalışmanın bu kısmında yalnızca ikinci kuşak göçmen karakterler olan Melek ve İsa'nın giyim-kuşamıyla ilgili yargılarda bulunulmuştur. Melek'in görüldüğü ilk sahnede üzerinde güneş simgeli, askılı bir bluz ve onun altında da uzun etek vardır. Eteğin mini değil de uzun olmaması dikkate alınabilecek bir ayrıntı olsa da yalnızca eteğin boyunu göz önünde bulundurarak kapalı giyinmeye çalıştığını söylemek doğru olmaz. Bluzun askılı olması ve kıyafetin hatlarını belli etmesi bu yargıya varmamızı iyice güçleştirmektedir. Bütün olarak bakıldığında; saçları, askılı bluzu, uzun eteği, kolunda valizi ve tüm bunları birleştirdiği hal ve tavrıyla gayet modern bir görünüm sergilemektedir. Daniel ile karşılaştığı 2. sahnede, Edirne'deki mola yerinde, yine sıradan, göze batmayan bir görünümü vardır. Ne Almanya'da ne de Türkiye'de giydiği kıyafetler nedeniyle herhangi bir farklılık, aykırılık göstermediği görülür.

İsa'nın ise sınır polisini Daniel'in pasaportunun çalınmış olduğuna ikna etmeye çalıştığı sırada, polisten duyduğu “ şu tipine bak, satanist misin terörist misin nesin” sözleri dikkat çekicidir. Polis'e göre İsa'nın aykırı bir görünüşü vardır. Karakterin görünümüne baktığımızda kısa saçlı, kirli sakallı, siyah tişörtlü ve kot pantolonlu olduğu görülür. Kirli sakal ve siyah tişört nedeniyle satanist veya teröriste benzetilir. Sadece bu sebeplerle bir kişi hakkında yargıya varmak önyargıdan başka bir şey değildir. Objektif olarak bakıldığında; İsa'nın da aykırı bir durumu olmadığı görülür.

- **Konuşma-Dil**

İkinci kuşak göçmen karakterlerin filmde Almancayı sorunsuz konuştukları görülmektedir. Melek'in Daniel ile sahildeyken Türkçe şarkı söylemesi Türkçeye de hakim olduğunun göstergesi olarak yorumlanabilir. Aynı şekilde İsa'nın arabada Türkçe şarkı dinlemesi zevk ve ilgilerinin kendi kültürel öğeleri doğrultusunda olduğunu gösterir. Daniel'in baygın olduğunu düşündüğü sırada gerçekleştirdiği monolog Almancadır. Kendi kendine, üstelik sinirli bir haldeyken Almanca konuşması, Almancayı benimsediğinin, duygularını ve düşüncelerini o dilde daha rahat dışa

vurduğunu gösterir. Birinci kuşak göçmen karakterlerin bu başlık altında çözümlemesi yapılamamaktadır.

- **Sinematografi**

Kameranin sabit olduğu bir yolda kameraya doğru ilerleyen bir araba vardır. Araç İsa'nındır. O aracın kameraya yaklaşması ile anlatının başlayacağı anlaşılır. Aracın kameraya doğru gelmesi, kameranın sabit kalması bir anlamda hareket ve göçe vurgu olarak algılanabilir. Sonuçta hiçbir hareket olmayan bir yere bir aracın gelmesiyle hikaye başlamaktadır. Araç kameraya yaklaştığında ilk olarak İsa görünür. Boş yolda aracından iner ve gerçekleşen güneş tutulmasını izler. Yolun ilerleyen kısımlarında yine güneş simgesiyle başlayan bir hikaye dinleyecektir ve tam o esnada Daniel'i görmesiyle hikayeye dahil olur. Aslında İsa'nın izlemiş olduğu doğa olayı filmi özetler niteliktedir; ay, dünya ile güneşin arasına girerek kısa bir süre için güneşin görünmesini engeller, aradan çekildiğinde güneş yeniden görülür, dünyayı aydınlatmaya devam eder. Tutulma olayı geçicidir. Tutulma sonrasında doğa, kaldığı yerden hayatı devam ettirir. Filmde Juli güneşi, Melek ayı, Daniel dünyayı temsil eder. Filmde yaşam, değişim, hareket dünyada yani Daniel'de gerçekleşir. O dünyayı karanlıktan kurtarıp aydınlatmasının yanı sıra onu besleyen ve ona hayat veren ise güneş; yani Juli'dir. Melek, Daniel'in geçici olarak Juli'yi görmesini engelleyen, aralarına giren ve tutulmayı gerçekleştiren aydır. İsa ise adına yakışır biçimde yardımcı, yol gösteren konumundadır. Bu bağlamda filmin mitolojik bir hikaye olduğunu söylemek mümkündür.

Film genel olarak bir masal havası taşımaktadır. Uyuşturucu kullandıklarında karakterlerin uçması, yaşanan tüm olumsuzluklara rağmen yan karakterlerin ana karakterlerin kavuşmasına etki etmesi gibi durumlar bu anlatımı kuvvetlendirmektedir. Çekimler de yaratılmak istenen masalsı havaya uygun olarak gerçekleştirilmiştir. Anlatıda Melek'in rolü, Daniel ile Juli arasında bir aşkın oluşmasını sağlamaktır. İlk sahnelerde Juli'nin Daniel'den hoşlandığı ancak Daniel'in Juli'den etkilenmediği açıkça görülür. Juli'nin planı; üzerinde bulunan güneş simgesi aracılığıyla Daniel'i duygularından haberdar etmektir. Melek'in üzerinde bulunan güneş simgesi nedeniyle olaylar Juli'nin planladığı gibi gelişmez. Juli'nin güneş simgesiyle ilgili daha önceden Daniel'e kehanette bulunması Daniel'in Melek'le ilgilenmesini, aşık olduğunu düşünmesini sağlar. Melek'in ilk görüldüğü sahnede tişörtündeki güneş simgesinin

yakın çekimle gösterilmesi, bu duygulara neden olan simgeyi göstermek amacıyla. Juli'nin kehaneti nedeniyle Daniel güneş simgesi taşıyan kadını henüz tanımadan, inanmak istediği öngörü nedeniyle ilgi duyar. Daniel Melek karakterine önyargıyla yaklaşmış ve onun hayatının aşkı olduğunu düşünmüştür.

Melek'in sahilde söylediği şarkının sözleri filmin özeti niteliğindedir. Daniel'in üzerindeki çekingenliği atması, sıkıcı hayatını renklendirmesi, teorik yaşamından sıyrılıp hayatı yaşaması Melek ve Juli ile tanışmasından sonra gerçekleşmiştir. Daha önce belirtildiği gibi Melek ay, Juli güneşi temsil etmektedir. Sahilde söylenen şarkının ilk dizesinde geçen 'güneşim, ayım sana ışık olsun' sözlerinde de bu iki kadın karakterin Daniel'in değişiminde yol gösterici, yönlendirici olduğu belirtilir. 'Sıcak kumum yoluna açık olsun' sözleri de filmin sonunda gerçekleşir. Güneş ve ayın ışığıyla; Juli ile birlikte Melek'in peşinden İstanbul'a ulaşmaya çabalayan Daniel filmin sonunda güneşe, yani sıcak kumlara gitmektedir. Yolda başına gelen olaylar, aksaklıklar Daniel'in sıcak kumlara ulaşmasını engellemez. Melek'in peşinden yola çıkan Daniel gördüğü bir kadını Melek'e benzetir. Şarkıda geçen 'gözlerin arasın beni, izlesin, peşime düşsün' kısımları da böylelikle gerçekleşir. Melek sahilde bu şarkıyı aslında Daniel'e söylemektedir ve Edirne'de Daniel ile karşılaştığında görüntülere yine bu şarkı eşlik eder. Şarkının son sözleri 'ateşim aşkına kıvılcım olsun, sonsuz yansın yüreğinde hayata doysun' ile de Juli ve Daniel'in aşkının sonsuza kadar süreceği sonucuna ulaşmak mümkündür. Ne de olsa şarkının sözleri filmi anlatmaktadır ve tüm sözler karakterler tarafından yaşanmıştır. Bu nedenle şarkının filmde anlatıcı görevi gördüğünü söylemek mümkündür.

Tablo 3. Im Juli Filmi Eyleyensel İşlevler Tablosu

Eyleyenler	Karakterler	Eyleyensel İşlevler
Gönderen	Melek, Juli	Eylemi belirleyen kişi
Nesne	Melek	Eylemin konusu
Gönderilen (Alıcı)	Daniel	Eylemin kendisi için gerçekleştiği kişi
Özne	Daniel	Eylemi yapar
Engelleyici	Gümrükteki memurlar	Eylemi engeller
Yardımcı	Juli, İsa	Eyleme yardım eder

Tablodaki şekilde anlatı izlencesine sahip olan filmde özne Daniel'dir. Daniel'i N'ye gönderen kişinin (G) Juli olduğu görülür. Aslında Juli, güneş simgesiyle anlattığı hikayede Ö'nin N'sinin kendisi olması için çabalamış ve G'nin de güneş simgesi olacağını düşünmüştür. Juli N olmak isterken anlatıda G konumunda olmuş, hatta kendine nesne olarak seçmiş olduğu Daniel ile yolculuğu sırasında ona cesaret vererek ve de Daniel'in pasaportu çalındığında, gümrükte kendisiyle göstermelik bir nikah kıyarak Daniel'in N'sine ulaşması için yola devam etmesini sağlamış ve Y durumuna da geçmiştir. Melek'i N'si olarak belirleyen Ö, N'nin İstanbul'a gitmesinin ardından yolculuğa karar vermiştir. Ö'nin G'lerinden biri de eylemi belirlemesi nedeniyle, yolculuğa neden olan ve Ö'yi peşinden sürükleyen Melek olmuştur. Melek karakteri dizgede N, aynı zamanda G olarak karşımıza çıkar. Ö'nin engelleyicileri gümrükteki memurlardır. Pasaportunun çalınması nedeniyle bürokratik işlemler N'ye ulaşmayı zorlaştırmıştır. Ö, bu engelleri Juli ve İsa yardımıyla aşar. Bu nedenle Juli ve İsa anlatıda Y durumuna yerleşirler. Daniel ile yolculuk yapan hatta Ö, N'sine ulaşmadığı halde kendi nesnesine ulaşan olsa da Juli Ö2 değildir. Bunun nedeni, başlangıçta belirlediği N'sinden vazgeçmiş oluşudur. Juli'yi yolculuğa iten N'sine ulaşamayacağı düşüncesi olmuştur ve film boyunca onun yanında yer almıştır. N'sine ulaşmak için girdiği bir çabaya rastlanmaz, karakterde bir değişim görülmez. Bu nedenle Juli anlatıda Ö olarak adlandırılmamaktadır.

Eyleyensel işlevler aracılığıyla filmin anlatı şemasının aşağıdaki tablodaki gibi geliştiği görülür:

Tablo 4. *Im Juli* Filmi Anlatı Şeması

Başlangıç Durumu	Edinç	Edim	Bitiş Durumu
Eksiklik	Yetilendirici Deneyim	Sonuçlandırıcı Deneyim	Onurlandırıcı Deneyim
Nesne Aşk	Yolculuk + Yardımcılar	Melek ile ikinci kez karşılılaşması	Başlangıçta nesneyi yanlış belirlemesine rağmen asıl nesne olan aşka ulaşma

Anlatıda, öznel başlangıçta eksikliğini duyduğu nesneyi kavrayamamıştır. Nesnesi aşk olduğu halde bu nesneyi Melek karakteri ile sınırlandırmış ve nesnesi sandığı karakterin peşine düşerek asıl nesnesine ulaşmıştır. Nesnesi yani aşk, yol boyunca yanında olmasına rağmen özne bunu filmin sonuna kadar anlayamamıştır. Nesnesini fark etmesi ise asıl nesnesine ulaşamayacağını anladığı anda bilgisini vermiş, buna rağmen Daniel belirlediği gün ve saatte İstanbul’da, köprünün altında olma amacından vazgeçmemiştir. Melek’e ulaşamayacağını bildiği halde onca zorluklara katlandığı ve yetismeye çalıştığı sözde randevusuna gitmekten vazgeçmemiştir. O andan itibaren Daniel’in nesnesi artık Melek olmaktan çıkmış ve hedefine ulaşmak, zamanında kararlaştırdığı yerde olmak olmuştur. Amacına ulaştığında ise, yani köprüye vardığında aşk için çıktığı yolun sonunda, aşkı, Juli onu beklemektedir. Edinç sürecinde Juli ile yaşadıkları ve bu süreçte Juli’nin kendisine yardım etmesi sonucunda Melek ile ikinci kez karşılaştığında, yani sonuçlandırıcı deneyiminde başlangıçtaki karakterinden daha güçlü bir karakter durumuna gelmiş, kendine güveni artmış ve yolundan dönmeyerek onurlandırıcı deneyimine kavuşmuştur.

Öznenin yaşadığı tüm deneyim ve gelişmeler yolculuk sırasında gerçekleşmiştir. Yolculuk hareket, yerinde durmama durumudur. Nesnesine ulaşmak için çıktığı yolda özne, durağan hayatından çıkıp, teorik bilgilerini pratiğe dökme fırsatı bulmuş ve bir anlamda hayatını değiştirmiştir. Bu değişimin özne için olumlu yönde olduğu söylenebilir.

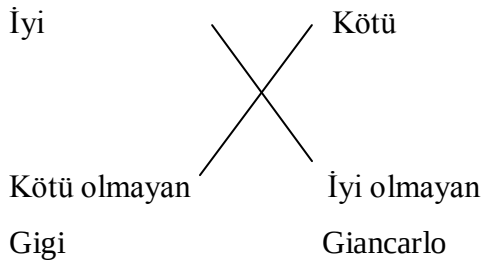
4.4. Solino (2002)

II. Dünya Savaşı’nın ardından Almanya, oluşan işçi açığını kapatmak için diğer Avrupa ülkelerinden göçmen almıştır. Bu ülkelerin başında İtalya gelir. Solino filminde İtalyan bir ailenin göç süreci tüm aşamalarıyla ele alınmaktadır. Göç; göçe karar verme, göç ve göç edilen yerdeki yaşam olmak üzere üç aşamada gerçekleşir. Göçün tüm aşamalarını Amato ailesinin 20 yıllık hikayesinin anlatıldığı filmde görmek mümkündür. Tüm bu aşamalarda birinci ve ikinci kuşaklar arasındaki farklılıklar yapılan kesitlemeler sonucunda ortaya çıkmaktadır.

- **Birinci ve İkinci Kuşak Göçmen Karakterler**

1964 yılında İtalya'nın Solino kasabasında bulunan Amato ailesinin göç kararında Romano'nun arkadaşı Franco'nun daha önceki bir dönemde Almanya'ya işçi olarak göç etmiş olması etkilidir. Göç edilen ülkenin çekici güçleri arasında göç düşünülen ülkeye geçmiş zamanlarda göç eden tanıdık, akraba, arkadaş tavsiyeleri göçmenin göç kararında etkili olmaktadır. Kuramsal açıdan bakıldığında Amato ailesinin göçü İlişkiler Ağı Kuramı'na dayandırılabilir. İlişkiler Ağı Kuramı göç edilen ve yerleşilen bölgedeki eski göçmenler ve olası göçmenler arasında ortak köken, soydaşlık ve dostluk bağlarından oluşan bireyler arası ilişkilere dikkat çekmektedir. Uluslararası göç hareketlerine ivme kazandıran, destekleyen ve özendiren etkenler olarak algılanan bu ağlar göç hareketlerini özendirerek ve göç maliyetleri ile göçün olası risklerini azaltarak bireylerin göç kararı almasını kolaylaştırır (Portes ve Haller 2003:1218; Grieco 1987:87; Burt 1992:207). Göç ile ilgili diğer kuramlar ise: 1950'lerden itibaren literatüre egemen olan, sermaye ve emeğin eşitsiz dağılımı, göç veren ülkelerdeki yüksek işsizlik veya düşük ücret gibi itici faktörlerle, göç alan ülkelerdeki işgücü ihtiyacının bir araya gelmesi gibi açıklamalarda bulunurken göçün nedenlerini yapısal ve bireysel faktörler üzerinden açıklayan makro yaklaşımlar; bireylerin 'rasyonel' karar mekanizmaları ile göç öncesi ve sonrası koşulları dikkate alan neo- klasik yaklaşımlar olarak genellenebilir. Solino filminde arkadaşı Franco'nun göç etmesi ve durumundan memnun olması Romano'yu göç için cesaretlendirmiştir. Göç kararını alan kişi Romano'dur. Göçü, yani eylemi belirlediği için Romano, anlatı dizgesinde alıcı (A) durumundadır. Bu kararı almasına etki eden kişi ise arkadaşı Franco'dur. Romano'nun göç kararındaki etkisi Franco'yu izlencede gönderici (G) konumuna getirmektedir. Anlatının öznesi (Ö) Amato ailesidir. Almanya'nın çekici gücüne kapılan Romano'ya karşın eşi Rosa, göçe sıcak bakmamakta, ülkesini terk etmek istememektedir. Rosa'yı bu fikrinden döndüren ise küçük oğlu Gigi'nin göç isteği olmuştur. Romano'nun ısrarı ve Franco gibi daha önceden göç etmiş bir kişiye rağmen Rosa'nın kararında Gigi'nin etkin olması, Rosa karakteri için anne kimliğinin baskın olduğunun göstergesi olarak yorumlanabilir. Her ne kadar anne kimliğini öne çıkartarak göç sürecine katılsa da ailenin 20 yıllık sürecinin anlatıldığı dizgede Rosa'nın köklerinden kopmadığı, kendisini Alman topluma ait hissetmediği görülür. Kanser teşhisi konmasının ardından yeniden ait olduğu topraklara, Solino'ya dönmesi ve uzun yıllar yaşamına devam etmesi

ise aidiyetlik hissinin yarattığı psikolojik durumun olumlu bir etkisi olarak yorumlanabilir. Almanya’da yaşadığı süre içinde de Rosa’nın İtalyan kimliğini kaybetmediği, kendi yemek kültürleri sayesinde ailenin yaşamlarına devam edebildiği görülür. Romano ile olan bir diyalogunda geçen ‘hep oğullarımızın bize İtalya’da bir ev almasını hayal ettim’ sözlerinden gelecek ile ilgili planlarını İtalya üzerinden yaptığı görülür. Rosa’nın bu sözlerinden karakterin göç sürecine yaklaşımı açıkça görülmektedir: karakter göç ettiği ülkede yaşamını sürdürmeyi düşünmez, ekonomik durumları düzelince yeniden ülkesine dönme planları yapar. Romano’nun ise böyle bir planı bulunmamaktadır. Romano, geri dönüşün başarısızlık göstergesi olduğuna inanır ve kasabalarında ‘uyum sağlayamadı ve döndü’ veya ‘başarısız oldu’ sözlerini duymamak için, mutsuz olduğu halde, başkalarının fikirlerine verdiği aşırı önem nedeniyle hayatına Almanya’da devam eder. Aile olarak gittikleri Almanya’da yalnız ve mutsuz bir birey olarak hayatını sürdürür. Ailesiyle beraber işlettikleri lokantalarının, ailenin birlikte olduğu dönemlerde yoğun müşteriye sahip olduğu görülürken; yalnız işlettiğinde müşterilerin azaldığı görülür. Buradan göçmen karakterlerin birlik ve beraberlik duyguları içinde olduklarında, yalnız kaldıkları, tek başına mücadele verdikleri anlardan daha başarılı oldukları yorumuna ulaşılabilir. Yalnız kalan Romano karakteri için ise ülkesine dönmemesi nedeniyle kendi kültüründen uzaklaştığı, Almanya’da başarısız olması ve çevresinde kimsenin olmaması nedeniyle ise göç ettiği topluma da uyum sağlayamadığı söylenebilir. Kazanmak için gerçekleştirdiği göç hareketi, Romano’nun ailesini de kaybetmesiyle sonuçlanır. Her ne kadar ülkesine dönemese de başarısız olduğu halde hala kendi kültürünü yansıttığı işi yapması ise kültüründen kopamadığının, dahası başka bir şey yapamadığının göstergesidir. Anlatıda karşımıza çıkan ilk karşıtlık iyi- kötü karşıtlığıdır:



Amato ailesinin çocukları Gigi ve Giancarlo aracılığıyla sunulan iyi -kötü karşıtlığında Gigi iyiyi, Giancarlo kötüyü temsil eder. Anlatı süresince bu karşıtlıklarda herhangi bir değişim gözlenmez. İki karakterin de küçük yaşta göç sürecine katılması, karakterlerin göç edilen yerdeki yaşama uyum sağlamasının nedeni olarak gösterilir. Kardeşlerin bireylerarası ve toplumla olan ilişkilerinde ve iletişimlerinde herhangi bir uyumsuzluk veya zorlanma görünmez. Gigi'nin hem 'iyi'yi temsil etmesi hem de daha küçük yaşta sürece katılması nedeniyle, ilişkilerinde Giancarlo'dan daha başarılı olduğu söylenebilir. Ailenin en küçük ferdi olarak göçe katıldığı zamanlarda ebeveynlerine sözlük yardımıyla tercümanlık yaptığı, annesiyle doktora gittikleri sahnede bu görevi 10 yıl sonra da sürdürdüğü görülür. Buradan, birinci kuşağın dil sorununa karşın ikinci kuşağın dil sorunlarının olmadığı ve dil konusunda ailelerinin yardımcıları durumunda oldukları sonucuna ulaşılabilir. Annesinin hastalığı sonrasında İtalya'ya dönmek zorunda kalan Gigi'nin kendi kültüründen ve dilinden uzaklaşmış olduğu, Almanya'daki yaşamını özlediği görülür. Her ne kadar göçün ilk dönemlerinde kasabasına ait fotoğrafların olduğu oyuncığa bağlı olsa da bu oyuncığın kırılması sonucunda oyuncığın yanında taşınamaz duruma gelmesi, geldiği kültürü gündelik hayatta kullanmamasına ek olarak kültürünü, ülkesini hatırlatacak bir nesnenin sürekli yanında bulunmaması, kültürünü unutmasını kolaylaştıran bir unsur olarak sunulur. Böylece anıları, kasabası yalnızca fotoğrafta kalır. Unuttuğu kültüre geri döndüğünde ise Gigi'nin zor bir uyum sürecinden geçtiği görülür. Anlatıda 'iyi'yi temsil etmesi ve uyum sağlama isteği nedeniyle karakter bu sorunla da baş eder. Anlatı sonunda, Gigi sayesinde, isteğin topluma uyum sağlamadaki önemi vurgulanır. Şartlar ne olursa olsun, kabullenme ve hayata devam etme isteği sonucunda karakterin iki kültürde de başarı sağladığı görülür. Giancarlo'nun ise kendi hayatını şekillendiremediği ve anlatı sonunda tüm olumlu durumlar onun karşısına çıkmasına rağmen karakterin olumsuz kişiliği nedeniyle mutsuz olduğu görülür. İki karakter aracılığıyla, yaşanan yerin veya başına gelen olumsuzlukların önemsizliği; kişinin kendi özellikleri ve hayata bakışının önemi vurgulanmaktadır.

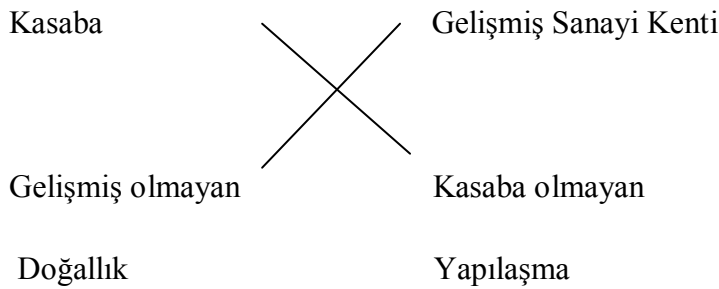
İyi –kötü karşıtlığını temsil eden iki karakterin de ortak nesnesi çocukluk arkadaşları Johanna ile birlikte olma arzusudur. Gigi, yani iyi, Giancarlo, yani kötü ile bu ortak nesnesinden uzaklaşıp kendine yeni bir nesne belirlediğinde hayatındaki kötü ve olumsuz durumlardan da kurtulur.

- **Davranış Kalıpları**

Amato ailesinin daha iyi ekonomik şartlara ulaşmak adına gerçekleştirdiği göç, göçün ilk yıllarında ailenin birlikte olduğu zamanlarda amacına ulaşmıştır. Romano'nun başarıya ulaştıktan sonra hırsına yenik düşmesi ve eşini aldatması sonucunda ise göç edilen yerdeki yaşamları değişime uğramıştır. Göçün hemen ardından madende çalışan Romano, ellerinin kirlendiğini bahane ederek işten ayrılır. Bu davranış, Romano'nun bencilliğini göstermektedir. Ellerin kirlendiği gerekçesiyle ailenin başka hiçbir geliri olmamasına rağmen işi bırakan Romano'nun bencilliğine karşılık Rosa'nın ailesinin durumunu düzeltmeye çabaladığı görülür. Kendi kültürel yemeklerini yaptıkları lokantayı işletmeye başlamalarıyla ailenin ekonomik durumunun düzeldiği görülür. Lokanta işletme fikri Rosa'nındır. Lokantadaki yemekleri yapan kişi yine Rosa'dır. Rosa, bu nedenle her ne kadar göç sürecine katılmak istemese de göç edilen yerde ailenin yaşamını kolaylaştırmakta, aynı zamanda farklı kültürel ortamda kendi kültürünü yaşatmaktadır. Romano'nun bencilliği ile Rosa'nın ailesine ve kültürüne bağlılığı lokantanın ismine karar verdikleri sahnede bir kez daha vurgulanır. Romano, lokantanın isminin 'Romano'nun Yeri' veya 'Romano ve Rosa'nın Yeri' olmasını teklif ederken Rosa'nın kasabalarının adını yaşatmak adına lokantaya 'Solino' ismini koyduğu görülür. Almanya'da yaşamak istemeyen Rosa lokantaya kasabalarının adını koyarak bir yandan da kendi aidiyetliğini sağlamaya çalışır. Bu davranış, Almanya'daki evlerine yerleştiklerinde Rosa'nın ilk olarak babasının fotoğrafını komodinin üzerine koymasıyla aynı nedenden dolayıdır. İki davranışın altında yatan neden de bir aidiyetlik hissi yaratma çabasıdır. Her ne kadar kasabasının ismini verse de ismi Solino olan lokantada yaşamak, kasabasında yaşamaya benzemez. Lokantada çalışıyor olmasına rağmen Rosa'nın toplumdan kopuk bir yaşam sürdüğü görülür. Almanya'daki hayatı, Solino isimli lokantasının mutfağı ve eviyle sınırlıdır. Göçmen kadın karakterin filmde klostrofobik bir alanda yaşadığı görülür. Yaptığı yemekler kendi kültürüyle bütünleşmiş olan makarna ve pizza gibi İtalyan yemekleriyle sınırlıdır. Lokantayı kiraladıkları sahnede birinci kuşağın dil sorunu yaşadığı gözlemlenir. Emlakçı ile sözlü olarak anlaşılamayan karakterler, kira bedelini yazılı olarak öğrenirler. Bununla da kalmaz, bedelin, İtalya'nın para birimi ile ne kadara denk geldiğini hesaplarlar. Düşünceleri ve hareketlerinin halen İtalya üzerinden yapılandırıldığı görülür. 10 yıllık bir sürecin ardından Rosa'nın doktora Gigi ile birlikte gidişi ve Gigi'nin doktor ile Rosa arasında

tercüman görevi görmesi, Rosa'nın dil sorununu vurgulamaktadır. Göç ettiği ülkede toplumla iletişim halinde olmaması nedeniyle dil öğrenmemiştir. Romano'nun ise Rosa'dan farklı olarak müşterilerle iletişim kurması nedeniyle dil sorununu bu süre içinde çözmüş olduğu görülür.

Kendi kültürlerini sürdürerek yaşamlarına devam eden Rosa ve Romano'nun aksine ikinci kuşağı temsil eden çocukları Gigi ve Giancarlo ebeveynlerinin işlerini sürdürme niyetinde değildirler. Çocukların kültürel kimliklerini değil, bireysel kimliklerini öne çıkardıkları görülür. Kendi istekleri doğrultusunda hayatlarını şekillendirirler. Gigi'nin çocukluk döneminden itibaren hayali yönetmen olmaktır. Çocukluk döneminde lokantaya gelen bir yönetmenin iyi bir yönetmen olmak için sahip olunması gerektiğini söylediği 'aşk ve tutku' özelliklerini hem filmde hem de tüm yaşamında uygular. Johanna'ya aşiktir ve filmde onu da oynatır. Film bir festivalde ödül alır ancak Giancarlo'nun engellemesiyle ödüne ulaşamaz. Burada Gigi'nin nesnesinin (N) ödül olduğu, engelleyicisinin (E) ise Giancarlo olduğu görülür. Gigi, Almanya'ya gittiğinde Giancarlo ve aşık olduğu kadının birlikte olduğunu görür. Gigi'nin aşık olduğu kadın da kazandığı ödül de Giancarlo'nun yanındadır. Gigi'nin nesnesine (E)'sinin ulaştığı görülür. Gigi'nin çocukluk arkadaşı Ada, Gigi'ye tıpkı onun nesnesine bağlandığı gibi aşk ve tutkuyla bağlıdır. Gigi'nin nesnesi, Ada'nın nesnesine ulaşmasını engellemektedir çünkü Gigi hayatına Almanya'da yönetmen olarak devam etmek istemektedir. Ada ise İtalya'da kalmak ister. Sonuç olarak iki karakter de tutkuyla bağlı oldukları nesnelere ulaşırlar: Gigi, İtalya'da kalır ve filmlerini kasabasında çeker; Ada, Gigi'yle evlenir, birlikte bir aile kurarlar.



Anlatı dizgesindeki kasaba- gelişmiş sanayi kenti karşıtlığı iki yerleşim yerinin tren garlarının kıyaslanmasıyla anlatıda yer alır. Solino'da Almanya'daki gibi demirlerle yapılandırılmış bir gar olmadığı görülür. Ailenin göç amaçlı çıktıkları yolun çıkış

noktası ile varış noktaları birbirinden farklıdır. Çıkış noktasında gardaki hareket görevlisine treni bekleten ailenin yolculuk sonrası vardıkları noktada, garı gördüklerinde ürkmüş oldukları gözlemlenir. Treni bekletebilmeleri ise görevli ile olan ilişkilerinin yakınlığının bir sonucudur. Almanya'daki garda, kasabadaki sokaklarda görülmeyen bir kalabalık vardır. Ailenin, Almanya'da tanıdıkları tek kişi olan Franco'nun karşılamaya geldiğinde aile rahatlar. Bilmedikleri, yabancı oldukları, üstelik alışık olmadıkları bir kalabalık içinde Franco, ailenin tanıdığı bir karakter olarak aile bireylerini rahatlatmış, büyük şehirde yalnız kalma korkularını yok etmiştir. Gelişmiş bir kente göç etmelerine rağmen ailenin yerleştiği evde tuvaletin sahanlıkta bulunması ve diğer dairelerde yaşayan bireylerle bu tuvaletin ortak kullanımı ise bu tür dairelerin kiralarının daha ucuz olması nedeniyledir. Göç edilen yerde, gelinen yerdeki yaşamdan daha düşük standartlarda bir hayat sürmesi, ailenin göç hareketini geleceğe yatırım yapmak amacıyla gerçekleştirdiğini gösterir.

- **Giyim- Kuşam**

Karakterlerde Rosa dışında belirleyici bir giyim kuşama rastlanmaz. Rosa'nın giyimi ise kültürel özelliklerini değil, karakterin toplum içindeki konumunu yansıtır niteliktedir. Her ne kadar yalnız başına olsa da ev dışında olduğu tek toplumsal mekan lokantanın mutfağıdır. Merdivenlerden inilerek ulaşılan mutfak, alt katta olması bakımından da belirleyicidir. Rosa, mutfakta mutfak önlüğüyle çalışır ve Rosa'nın olduğu sahnelerde karakteri çoğunlukla önlükle görürüz. Çocukların evden ayrıldığında, onları ziyarete gittiğinde üzerinde önlüğü yoktur ancak bu sahnede yine belirleyici bir unsur olarak elinde tencere bulunmaktadır. Rosa'nın ailedeki rolü yemek yapmaktır. Kamera almak için Gigi Romano'dan para istediğinde Romano para vermez, bunun üzerine Rosa Gigi'ye para verir ancak Rosa'nın verdiği para kamera almak için yetersizdir. Lokanta işletmelerine ve lokantada yemekleri Rosa'nın yapmasına rağmen üzerinde önlüğüyle Gigi'ye tüm parasını veren Rosa'nın parasının yetersiz oluşu, kadının emeğinin karşılığını alamadığını gösterir.

- **Konuşma- Dil**

İtalyanca ve Almanca'nın konuşulduğu filmde bu iki dili de konuşan karakterler ikinci kuşak göçmen olan Gigi, Giancarlo ve birinci kuşak erkek göçmen karakter olan Romano'dur. Romano'nun göçün ilk dönemlerinde Almanca bilmemesine rağmen daha

sonradan öğrenmiş olduğu görülür. Bu durum Romano'nun Alman müşterilerle iletişim halinde olmasından kaynaklıdır. Rosa ise toplumla iletişim halinde olmamasının bir sonucu olarak Almanca konuşamaz.

- **Sinematografi**

Çözümleme sırasında yapılan kesitlemeler dışında, film kendi içinde onar yıllık dönemler halinde kesitlemeler yapılarak sunulmuştur. 1984 yılında Gigi'nin film gösterimi ile başlayan filmin 20 yılını kapsayan diğer dönemleri Gigi'nin yeni bir hayata başlarken ağabeyini tekrar görmesi ile geçmişi hatırlamasından ibarettir. Gigi'nin ilk hatırladığı, kasabada kuş yetiştiren bir adamdan, ağabeyiyle beraber giriştikleri kuş çalma olayıdır. Bu olay da daha sonraki kamera çalma girişimleri gibi başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Diğer olayda olduğu gibi bu olayda da tek yakalanan Gigi olmuştur. Giancarlo, yakalanacaklarını anladığında ortamdan kaçarak Gigi'yi yalnız bırakmıştır. Tüm bu olaylar Giancarlo'nun güvenilmez kişiliğinin göstergesidir. Planın ondan çıkması nedeniyle asıl suçlu kendisi iken, kaçtığı için Gigi suçlu durumuna düşmüştür. Film ekibinin lokantaya geldiğinde çalınan toka olayında Gigi'nin suçlu durumuna düşmesi gibi, anlatıda Gigi sürekli Giancarlo yüzünden haksız olarak yargılanmıştır. Gigi'nin göç sürecini düşündüğünde aklına ilk olarak bu haksızlığın gelmesi, hayatını etkileyen daha önemli bir olayı düşündüğünde dahi kişinin kendine yapılan haksızlığı unutmadığını göstermektedir.

Aile, Almanya'ya göç ettiğinde ilk dikkatlerini çeken garın mekanik ve büyük yapısı olmuştur. Bu sahnede öznel kamera kullanılmış ve garın yapısı alt açıyla verilmiştir. Bu çekim açısı ailenin yabancı oldukları bir ülkede kendilerini ne kadar güçsüz hissettiklerini yansıtmak amacıyla kullanılmıştır.

Filmin geneline baktığımızda kamera hareketlerinin Gigi ve Giancarlo'nun olduğu sahnelerde kullanıldığı görülür. İkilinin uyuşturucu kullandığında duvarda bulunan dedelerinin fotoğrafı hareket eder, yine ikili arabada iken yapılan hareketli çekim yolculuğu ve sahneyi rutinlikten kurtarır. Birinci kuşak karakterlerin olduğu sahnelerde ise herhangi bir özel kamera hareketine rastlanmaz. Bu durumun karakterlerin yenilik ve farklılık arayışlarıyla bütünleştirildiğini söylemek mümkündür.

Gigi'nin filmde film çekmesi ve çektiği filmlerin hayatından izler taşıması ise yine filmlerin hayattan, yaşanmışlıklardan bağımsız olarak düşünülemeyeceğini gösterir

niteliktedir. Aynı şekilde Almanya'dan Ada için kar getireceği sözünü kar görüntüleriyle yerine getirmesi az önce sözünü ettiğimiz görüntü ile gerçeklik arasındaki düşünceleri doğrular niteliktedir. Ada ile evlilik töreninde, kilisede ilahi okuyan kadınların Gigi ve Giancarlo'nun gözünden gösterimi ve ardından kullanılan alt açılı kadınları yüceltir. Anlatının geneline bakıldığında Gigi'nin hayatını şekillendirenlerin Ada ve Rosa olduğu görülür. Bu çekim açısı ile kadınlar erkeklerden üstün bir konumda gösterilmiştir. Kilisedeki tabloların yakın çekiminde ise ilk olarak Meryem'i yalnız, ardından hamile ve kucağında İsa ile görürüz. Bu fotoğrafların yakın çekimle sunulması yine kadının hayattaki rollerinin önemine değinmek amaçlıdır. Düğün yemeğinin gösterildiği sahnede kaydırma hareketi kullanılır. Burada davetlilerin çokluğunu göstermek amaçlanmıştır. Ardından Gigi'nin çocuğunun Giancarlo'ya ailesinin, çocuklarının olup olmadığını sorması ile Giancarlo'nun yalnızlığına vurgu yapılmıştır.

Gigi'nin filmlerinde baba- kızın ilişkisini veya Solino'ya dikilen ilk trafik levhasını göstermesi ve tüm bu olayların gerçek olması gibi filmin göç sürecinin tüm aşamalarını yaşamış bir ailenin hayatını anlattığını düşünerek kuramı göç üzerinden eyleyensel işlevlerine göre çözümlediğimizde ortaya çıkan tablo şu şekildedir:

Tablo 5. Solino Filmi Eyleyensel İşlevler Tablosu

Eyleyenler	Karakterler	Eyleyensel İşlevler
Gönderen	İtici ve çekici güçler	Eylemi belirler
Nesne	Göç	Eylemin konusu
Gönderilen (Alıcı)	Göçmen	Eylemin kendisi için gerçekleştiği kişi
Özne	Amato Ailesi	Eylemi yapar
Engelleyici	Kendi kültüründen kopamama, geri dönüş isteği	Eylemi engeller

Bu aşamalara Greimas'ın eyleyensel işlevler kuramı üzerinden bakıldığında; göçmenlerin alıcı, Amato ailesinin özne, göçün nesne olduğu görülür. Göç kararının verilmesi sırasında bulunulan yerin itici güçleri ve göç edilmek istenen yerin çekici güçleri ise gönderen durumundadır. Bunun yanı sıra köklerinden kopamama durumunun engelleyici; iletişim ve isteğin ise yardımcı olduğu görülür. Filme göç açısından bakıldığında ortaya çıkan sonuç budur.

Tablo 6. *Solino Filmi Anlatı Şeması*

Başlangıç Durumu	Edinç	Edim	Bitiş Durumu
Eksiklik	Yetilendirici Deneyim	Sonuçlandırıcı Deneyim	Onurlandırıcı Deneyim
Nesne Göç	İstek Tutku ve heyecan	Tutku ve heyecana ulaşmak isterken, aradığının yanında olduğunu fark etme ve göç sürecinin geri dönüş yapılarak tamamlanması	Aile kurmak. Kasabada da film çekmeye devam etmek. Böylelikle iki öznenin de N'lerine ulaşmaları. Mutluluk.

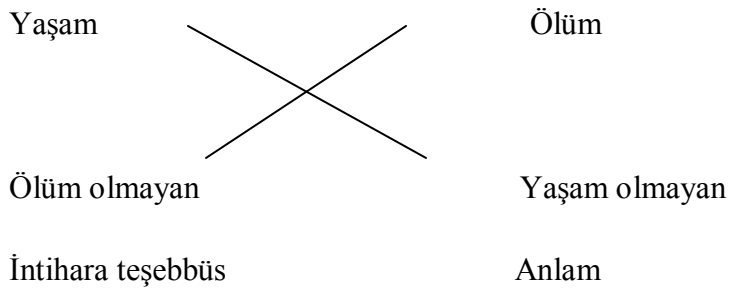
Anlatı şeması göçün tüm aşamalarını yaşayan Gigi ve annesi üzerinden yapılmıştır. Rosa'nın yetilendirici deneyimi de kasabasına dönme isteğidir. Kasabaya dönüşü ise sonuçlandırıcı deneyim olarak karşımıza çıkar. Bitiş durumunda ise karakterin mutlu olduğu görülür. Gigi de aradığı tutku ve heyecanı Özel hayatında Ada sayesinde yaşamaktadır. Film yapma tutkusundan ise vazgeçmediği, Solino'da da kısa filmler yapmaya devam ettiği görülür. Romano ve Giancarlo'nun ise başlangıç durumunda kaldığı, yetilendirici deneyime ulaşmadıkları söylenebilir.

4.5. Gegen die Wand (*Duvara Karşı*, 2004)

İntihar girişiminde bulunan Sibel ve Cahit'in değişen hayatlarının anlatıldığı filmde iki karakterin birbirlerine benzer değişimleri ve yaşamları dikkat çeker. Cahit, 40 yaşlarında Türk kökenli bir Alman'dır. İntihar denemesinde bulunmuştur. Sibel, genç ve güzel ikinci kuşak bir Türk göçmen karakterdir. İkinci kuşağı Cahit ve Sibel dışında Sibel'in ağabeyi temsil etmektedir. Birinci kuşağı temsil eden karakterler ise Sibel'in anne ve babası ile Cahit'in arkadaşı Şeref'tir. Çözümleme için gereken ilk kesitleme bu karakterler üzerinden yapılacaktır.

- **Birinci ve İkinci Kuşak Göçmen Karakterler**

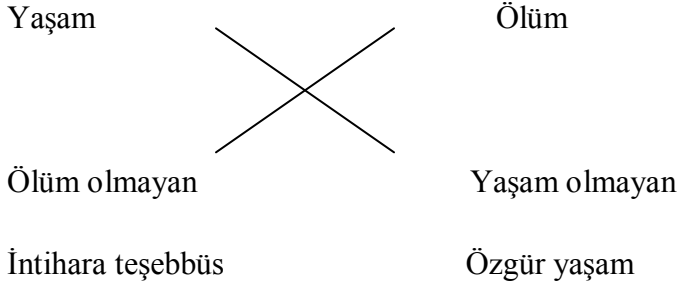
Cahit, karısı ölmüş, düzensiz bir hayatı olan, uyuşturucu ve içki kullanan, şiddet yanlısı, eğitimsiz, barda şişe toplayarak geçimini sağlayan ikinci kuşak göçmen bir karakterdir. Bu hayatına bir son vermek yerine devam etmesi, fren kullanmaması sonucu arabasıyla bir duvara çarpması ile gösterilir. Bu kaza, daha doğrusu bu intihar sonrası psikiyatri kliniğine yönlendirilen Cahit'in hayatı klinikte Sibel ile tanışmasının ardından değişime uğrar.



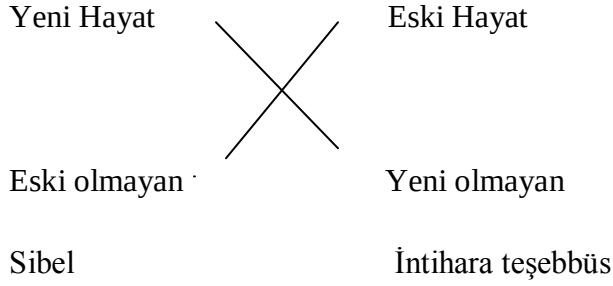
Cahit'in anlatı izlencesindeki ilk karşıtlığın yaşam-ölüm karşıtlığı olduğu görülür. Cahit'in intihara teşebbüs etme nedeni yaşamının anlamsızlığı, karakterin bir amacı olmayışıdır. Bunu filmin son sahnelerinde, Cahit'in Sibel'in kuzeni Selma ile olan diyalogunda, Sibel'in hayatına girmesi ve ona sevgi vermesiyle yaşamaya başladığını belirten sözlerinden anlamak mümkündür. Sibel'in hayatına girmesinin ardından değişime uğrayan Cahit'in anlatı izlencesinde nesnesinin(N) hayatını anlamlandırmak olduğu görülür. Cahit ile Sibel'in intihar girişimlerinin ardından klinikte tanışmaları ve Dr. Schiller'in Cahit'e: *"Kendini değiştiremiyorsan yaşadığın hayatı değiştir. Anamlı*

bir şeyler yap. İnsanlara yardım et” sözleri etkili olmuştur. Bu nedenle dizgede Dr. Schiller yardımcı (Y) durumundadır.

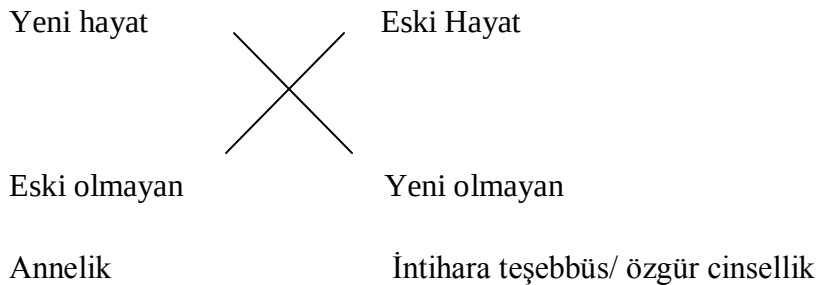
Sibel’in ilk karşıtlığının da Cahit’inki gibi yaşam-ölüm olduğu görülür:



Aile içi baskılardan kurtulmak ve özgür bir hayat yaşamak isteyen Sibel bu yaşama ulaşmak için intihar girişiminde bulunur. İntihar girişiminin ardından istediği hayata ulaşamayacağını, ailesinin düşüncelerinin değişmeyeceğini anlayarak sadece Türk olduğu için Cahit’e evlenme teklif eder. Sibel’in amacı, ailesinin sorumluluğundan çıkarak, dilediği hayata kavuşmasını sağlayacak olan anlaşmalı bir evlilik yapmaktır. Sibel’in anlatı izlencesindeki nesnesinin (N) özgür hayat olduğu görülür. Onu bu hayata ulaştıran ise, kendi N’sine ulaşmak için doktorun öğüdünü dinleyerek Sibel’e yardım eden (Y) Cahit’tir. Cahit’in bu yardımı kendisini nesnesine ulaştıracak olan edinim sürecini başlatırken Sibel’in de N’sine ulaşmasını sağlamıştır. Başlangıçta iki karakterin de nesnesine ulaşmasını sağlayan bu evlilik zaman içerisinde aşka dönüşür. Özgür yaşam, özellikle cinsel özgürlüğünü dilediği gibi yaşamak adına Cahit’le evlenen Sibel’in Cahit’e aşık olmasına rağmen onunla cinselliği yaşamaması gerçek bir aile olmalarını istememesinden kaynaklıdır. Sibel ailesinde baskı ve psikolojik şiddet gördüğü için ailesinden uzaklaşmıştır. Ailesinden uzaklaştıktan sonra elde ettiği özgürlüğü kaybetmek istememesi nedeniyle Cahit’le gerçek bir aile olmayı reddetmiştir. Sibel için aile, özgürlüğünün kısıtlanması ve baskı anlamlarını taşımaktadır. Evliliklerinin başlangıcında Cahit’in nesnesi birine yardım etmek, hayatını anlamlandırmak olduğu için Sibel’e sadece yardımcı gözüyle bakmaktadır. İki karakter birbirlerine aşık olduktan sonra ise Cahit’in nesnesinin değiştiği ve yardımcı durumunda olan Sibel’in nesne durumuna geçtiği görülür. Cahit artık Sibel’le birlikte yaşayacağı bir hayat istemektedir.

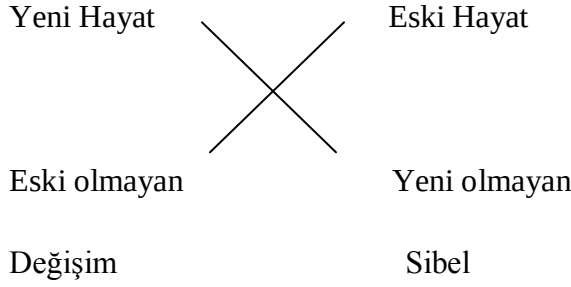


Cahit karakterindeki değişimler Sibel ile evlendikten sonra başlar. Sibel'in zorlamasıyla katıldığı düğün törenlerinde "ben dans etmem" diyen Cahit'in, gittiği bir konserde Sibel'e aşık olduğunu haykırarak sahnede dans ettiği görülür. Bu, Cahit'in hayattan keyif almaya başladığının ve davranışlarını kısıtlamadığının bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Sibel hayatına girmeden önce kendisine yönelik olan saldırılara karşılık vermek için veya hiçbir neden olmadan başkalarına saldırabilen bir karakter olarak gördüğümüz Cahit, Sibel'le evlendikten sonra bu şiddeti Sibel'e karşı olan olumsuz davranışlar neticesinde başkalarına gösterir. Başlangıçta başkalarıyla cinsellik yaşamaması Cahit'i rahatsız etmez iken bir sahnede Sibel'in Cahit'i evde bırakarak eğlenmeye gitmesi sonucu Cahit'in düğün fotoğraflarına ateş etmesi ve kurşunun sadece kendi kalbinin çevresine isabet etmesi ise bu durumun artık Cahit'i rahatsız ettiği anlaşılır. Nitekim rahatsız olduğu bu durum sonunda, bir kıskançlık sonucu Sibel'in ilişkiye girdiği bir adamı öldürür ve hapse girer. Adamı öldürmesinin nedeni Sibel ile ilişkiye girmesi değil, bunu dile getirerek namusuna laf etmesidir. Hapisten çıktığında da Cahit'i yeni bir Eski-Yeni Hayat karşıtlığı beklemektedir. Cahit hapisteyken Sibel Türkiye'ye dönmüş ve yeni bir hayata başlamıştır. Cahit de Sibel'in peşinden Türkiye'ye gelir. İsteddiği, Sibel'le beraber bir hayat yaşamaktır ancak Sibel'in öncelikleri ve hayatı bu süre içinde değişmiştir.



İstanbul'da yeni bir hayat kuran Sibel artık bir annedir ve bundan sonraki hayatını kızının mutluluğuna göre düzenleyecektir. Sibel'in bu aşamada nesnesi kızının

mutluluğu olmuştur. Bunun için Cahit'i hala sevmesine rağmen kızını da alarak onunla Mersin'e gitmek yerine, kızını babasından ayırmamak adına Cahit'le yeni bir hayata başlayamaz. Cahit'in ısrar etmemesi ve tek başına Mersin'e gitmesi ise onun bu süre içinde olgunlaştığını, başkalarının hayatına saygı duymayı öğrendiğini ve yine Sibel'e yardım ettiğini gösterir.



Hayatına Sibel ile devam edemeyen Cahit, sevdiği kadınla birlikte olmasa da yeni bir hayata doğru yola çıkar. Sibel seçimini yapmıştır ve kızının mutluluğu için kendi mutluluğunu feda etmiştir. Hayatını değiştirmek, özgür olmak isteyen Sibel, hayatının bu evresinde Cahit'le olmak istemektedir ama kızının mutluluğu için sevdiği adamla olamaz.

Anlatı izlencesine baktığımızda Sibel ve Cahit'in film süresince birden çok değişim sürecinden geçtiği görülür. İki karakterin de intihara teşebbüsü ile başlayan hikayeleri Sibel'in N1'i olan özgür hayatına ulaşmasının ardından anne olduğunda değişir. Sibel karakterine ilk anlatı dizgesinde yardımcı (Y) durumunda olan Cahit ikinci dizgede, yani kızı için güzel bir hayat düşleyen Sibel'in N2 sinin annelik olması durumunda, engelleyici roldedir. Sibel ve kızı olmadan yoluna devam etmesi ise Cahit'i yeniden (Y) durumuna getirir. Cahit'in anlatı izlencesinde ise Sibel'in engelleyici durumunda olduğu görülmez. Değişim sürecinde ve anlatı izlencesinde yardımcı (Y) durumunda bulunan Sibel'in, Cahit'in izlencesinde N2 olduğu da görülür. Cahit'in ilk dizgesinde, yani hayatını anlamlandırma evresinde Sibel'in yanı sıra Şeref de yardımcıdır. Sibel ile evlilikleri Şeref'in yardımıyla gerçekleşmiştir. Yine Sibel'in N olduğu durumda, Cahit hapisten çıktığında Şeref'in ona maddi destekte bulunması, karakteri bir kez daha anlatı izlencesinde (Y) konumuna getirir.

Cahit'in izlencesinde yardımcı görevinde bulunan Şeref, birinci kuşak Türk göçmen karakterdir. Anlaşmalı evlilik sonucunda Almanya'ya yerleşmiş ve oturma izni aldıktan sonra boşanmıştır. Cahit hapisteyken onun için para biriktirmesi ve Türk örf ve

adetlerini unutan Cahit'in Sibel'i isteme sahnesinde ona yardımcı olması, göçmen karakterlerin yakınlıklarını, orada birbirlerini sahiplendiklerinin göstergesi olarak yorumlanabilir.

Filmdeki diğer birinci kuşak karakterler Sibel'in anne ve babasıdır. Sibel'in babasının filmin ilk sahnelerinde kızıyla olan diyalogundan ailenin ataerkil yapıda olduğu anlaşılır. Sibel'in annesi Ö2(Sibel)'nin Y'sidir. Cahit ile evlenme kararı aldığı anda Sibel'in babası eşinin fikrini alır ve annenin evliliği onaylaması Ö2'nin N1'e ulaşmasına yardımcı olur.

İkinci kuşak olan Sibel'in ağabeyi, Sibel ve Cahit'le aynı kuşağın üyesi olmasına karşın onlardan farklıdır. Ağabeyin karakter ve davranış olarak birinci kuşağa daha yakın olduğu görülür. Ağabey, ataerkil aile düzenini savunan, Türk gelenek ve göreneklerini devam ettiren, namus kavramını abartan bir karakter olarak anlatıda yer alır.

• Davranış Kalıpları

Filmdeki birinci kuşak karakterler Sibel'in anne ve babası ile Cahit'in arkadaşı Şeref'tir. Anne ve babayı ilk olarak hastanede, Sibel'i ziyaret ettikleri sırada görürüz. Hastanenin kafeteryasında oturdukları masada ilk olarak babanın konuştuğu görülür. Baba konuşurken diğer aile fertlerinin davranışları kısıtlanmaktadır: hepsinin başları önlerindedir, söze karışmaz veya cevap vermezler. Baba da zaten cevap beklemez. Sözleri biter bitmez ortamı terk eder. Burada babanın iletişim kurmadığı görülmektedir. Baba masadan ayrıldıktan sonra konuşma sırası Sibel'in ağabeyine geçer. Ağabeyin yaklaşımı da babasınıninkine benzer. Kardeşini dinlemez, davranışının nedenlerini sorgulamak yerine sonuca odaklanır. Odaklandığı sonuçta Sibel'in hayatını kaybetme olasılığı da bulunur ancak ağabeyin önemseydiği, Sibel'in bu davranışları nedeniyle babasına olumsuz bir şey olma durumudur. Sibel'i bir birey olarak görmediği anlaşılan ağabey de gidince anne ve kız masada yalnız kalırlar. Masadaki konuşma sırası adeta aile içindeki hiyerarşiyi göstermektedir. Öncelik babanıdır, ardından ailenin diğer erkek ferdi olan ağabeyindir. Ailede kadınların fikri, konuşma sırası ise erkeklerden sonra gelir. Bu sahneyle ailenin ataerkil yapısı vurgulanır. Ağabeyin de sahneden çıkmasının ardından Sibel oturuş pozisyonunu değiştirir, bacak bacak üstüne atar; bağlı olan saçlarını açar; sigara yakar. Annesi de sigara yakar. Baba masadayken iki kadın da sigara içmemesine rağmen ağabeyin sigara içtiği görülür. Bu durum erkek çocuğun aile

içinde daha rahat olduğunun bir göstergesidir. Daha önce konuşan baba ile ağabeyin aksine Sibel'in annesi kızına ilk olarak neden intihar girişiminde bulunduğunu sorar. İki kadının iletişim kurabildikleri, sorunlarını paylaşabildikleri görülür. Sibel'in hayatını değiştirmek amacıyla intihar girişiminde bulunduğunu söylemesinin ardından annenin söylediği '*demek ben sana bir şeyleri öğretememişim*' cümlesi annenin hayata bakışını özetler niteliktedir. Anne, içinde bulunduğu durumu değiştirmeye çalışmayan, her şeyi olduğu gibi kabul eden, söz hakkı olmayan, pasif bir karakterdir. Cahit'in Sibel'i istemeye geldiğinde Cahit'i gördüğünde yalnızca yaşını sorun edecek kadar olaylara yüzeysel bakar. Kızının aslında neden evlenmek istediğini, ailede kızıyla iletişim kuran tek kişi olmasına rağmen anlayamaz. Bu durum birinci kuşak ile ikinci kuşağın düşünce biçimi ve amaçları arasındaki farkları açıkça gösterir. Sibel'in ailede tek konuşabildiği kişi annesidir ve onun tarafından da anlaşılamamaktadır. Kız isteme töreninde baba ve ağabeyin Cahit'e sorular sordukları görülür. Cahit ve Şeref sorulara net cevap veremezler ancak baba ve ağabey bunu önemsemez. İki karakter için de önemli olan kızlarının evleneceği kişinin Türk olmasıdır.

Aile, Almanya'da Türkiye'deymiş gibi yaşamaktadır. Evde Türk televizyon kanalı seyredilir, ince belli bardakta çay içilir, vitrinlerinde dantel peçete bulunur, duvarlarda Türkiye'de çekildiği belli olan çerçevelenmiş fotoğraflar asılıdır... Kız isteme merasiminin de geleneklere uygun olduğu görülür. Aynı şekilde düğün töreni de yine örf ve adetlere uygun olarak yapılır. Bu gelenekler sırasında Cahit'e Şeref yardımcı olmaktadır. Cahit'in ikinci kuşak olarak tüm bunları unuttuğu görülür. Anne, baba ve Sibel'in ağabeyinin Türk kimliklerine bağlılıklarının yanı sıra karakterlerin kapalı yaşamları da dikkat çeker. Sahnelerindeki mekanlar hastane, düğün ve ev ile sınırlıdır. Cahit ve Sibel'in ziyaretlerinde, evdeki misafirlerin de Türklere oluştuğu görülür. Ağabey ise bunlara ek olarak iş tulumuyla Sibel'i kovalarken ve Cahit'in işyerinde kendisini ziyaret ettiği sahnelerde, iki farklı mekanda daha görülmektedir. Bu sahnelerde üzerinde iş tulumunun olması, ağabeyin Almanya'daki hayatının iş ve ev ile sınırlı olduğunu gösterir niteliktedir. Şeref de birinci kuşak bir göçmendir ancak ailesi yoktur, yalnızdır. Şeref'i sosyal alanlarda görmek mümkündür. Lokanta, bar, konser gibi eğlence mekanlarında görüldüğü sahnelerde yanında Cahit vardır. Cahit hapisteyken onun için para biriktirmesi, Cahit'e yardım etmesi ve Sibel'in onun evine sığınması ise Cahit'i ailesinden biri gibi gördüğünün, Almanya'daki Türklerin birbirini

koruduklarını, yakın hissettiklerini, zaman içerisinde akraba gibi olduklarını gösterir niteliktedir.

Cahit, uyuşturucu kullanın, park etmiş bisikletlere nedensiz olarak arabasıyla çarpan, kendine ve çevresine zarar veren, intihar girişiminin ardından yönlendirildiği psikiyatr ile olan görüşmesinde doktorun yasak olduğunu söylemesine rağmen sigara yakan, yasakları çiğneyen bir karakter olarak tanıtılır. İlk sahnelerde karakterde herhangi bir değişim isteği görülmez. Davranış ve düşünceleri Sibel'in hayatına girmesinden sonra değişir. Kimliği, geçmişi, geleceği Sibel'le tanışmadan önce önemsizdir. Sibel'i n Cahit'le evlenmesindeki en önemli etken Türk oluşudur. Ona yardım eden, hep yanında olan arkadaşı Şeref bir Türk'tür. Buna rağmen Cahit, Türk kimliğini Sibel'le evlenmeden önce tamamen unutmuş gibi görünmektedir. Evlilikleri sırasında ise Sibel'in hazırladığı dolmalı, rakıli sofradan keyif alır, hapisten çıktıktan sonra Türkiye'ye yerleşmeye karar verir. Bu kararını hayatını değiştirme isteği ile yapar. Sibel kendisine hayatı sevdirmiş, kim olduğunu hatırlatmıştır. Klinikteki psikiyatrin isminin anlamını sorduğunda cevap veremeyen Cahit, hayatını anlamlı bir şeyler yaparak geçirme kararı alır. Bunun için öncelikle kim olduğunu anlayacak, kendini tanıyacaktır. Bu yüzden doğduğu topraklara gider.

Sibel'i Cahit'in aksine boş vermiş bir karakter olarak değil, özgürlüğü için savaşıyor bir kadın olarak tanırız. Aile baskısından kurtulmaya çabalayan, bu durumu değiştirmek için elinden geleni yapan güçlü bir kadın karakterdir. Ailesinden baskı görmektedir. Abartılmış namus kavramına karşı bir tepki olarak özgürlük anlayışını cinsel özgürlük üzerinden yapmıştır. Farklı erkeklerle yaşadığı cinsellik sonrasındaki mutluluğu bu kalıpları kırabildiği içindir. İstekleri doğrultusunda hayatını değiştirmesinin vermiş olduğu mutluluğu yaşar. Bir yandan da ulaşmak istediği özgürlük uğruna yapmış olduğu evlilikte kocasına aşık olduğunda annesinden öğrendiği dolmayı yaptığı, rakıli bir masa hazırladığı görülür. Cahit'in evine yerleşmesiyle beraber ilk olarak evi yeniden düzenler. Aile kavramı karşısında çatışmalı bir durum yaşadığı görülen Sibel, aslında aile yaşamından değil, içinde bulunduğu ailedeki yaşamdan kaçmaktadır. Kadının özgürlüğünün kısıtlanmadığı, kadının da söz hakkının olduğu bir ailede pekala da yer alabileceği görülür. Nitekim Cahit'le böyle bir aile kurabileceklerini anladıktan sonra başka erkeklerle cinsel ilişkiye girmez. Bu, onun namus ve sadakat anlayışını da göstermektedir.

- **Giyim- Kuşam**

Filmde birinci kuşak kadınları temsil eden anne karakteri her ne kadar edilgen yapıya sahip olsa da bunun dış görünümüne yansımadağı görülür. Kapalı bir hayat süren kadın kısa, sarıya boyalı saçları ve modern giyimiyle modern bir kadın görünümü sergiler. Kültürel herhangi bir kıyafet anne ya da baba karakterinde bulunmamaktadır. Baba ve ağabeyin de ayırt edici bir kıyafet tarzı yoktur. Sibel ve Cahit ise daha rahat bir görünüm sergilerler. Hatta Cahit Şeref ile Sibel'i istemeye giderken saçlarını moda olduğı için arkadan bağlar. Modern hayatın içinde geleneklerini yaşatmaya çalışan bir ailenin bu saçı hoş karşılamayacağını düşünen Şeref ise Cahit'in o saçlarla gitmesine engel olur. Takım elbise ise Cahit'in zorunda olmadıkça giymediğı bir kıyafet olarak karşımıza çıkar. Sibel'i istemeye giderken eski takım elbisesini sandıktan çıkarması ve takımın yalnızca isteme merasiminde ve düğün sahnesinde görülmesi elbiseye de bir misyon yükler. Sandıktan takım elbiseyi çıkardığında eski karısının fotoğraflarının da gösterilmesi Sibel hayatına girmeden önce, eski karısı hayattayken Cahit'in bu elbiseyi kullandığı, karısı ölünce sandığa kaldırdığını gösterir niteliktedir. Takım elbise, düzenli hayatı olan bir erkeğin giyebileceğı bir kıyafettir. Cahit hapisten çıktığında, Şeref ile döner yerken ve İstanbul'a Sibel'in yanına gittiğinde de üzerinde takım elbise vardır. Takım elbise yeni bir hayata, düzenli bir yaşama hazır olduğunun göstergesi olarak sunulurken değışimin de habercisidir. Sibel'in ailesinin yanında davranışlarının yanı sıra kıyafetlerine de dikkat ettiğı görülür. Saçlarını ailesinin yanında toplaması yine kıyafetinin bütünleyicisi olarak anlatıda yer alır. Aile içinde kapalı, dekoltesi olmayan kıyafetler ile toplu saçları olan Sibel, Cahit'le evlendikten sonra bol dekolteli, vücudunu gösteren kıyafetler seçer ve saçları genelde açıktır. Uzun ve açık saç özgürlüğünü simgelerken toplu saç davranışlarını kısıtlayan, ailesinin istediğı gibi bir hayat süren Sibel'e aittir. İstanbul'a geldiğinde ise Sibel'in saçlarını kısacık kestirdiğı görülür. Cinsel özgürlüğünü saçlarını açarak gösteren Sibel, adeta erkek görünümünde olduğı bu saçları ile görünümünü ve cinsel özgürlüğünü önemsemediğini göstermektedir. Cahit ile evliliğı süresince kadınlığını ön plana çıkaran ve hatlarını belli eden kıyafetler giyen Sibel'in kısa saçlı iken bol, dişiliğini öne çıkarmayan, aksine kendisini erkek gibi gösteren kıyafetler giydiğı görülür. Bu kıyafetler aracılığıyla artık özgür cinsellik istemediğı mesajını vermektedir.

Sibel, aile baskısından kurtulup Cahit’le evlendiğinde ilk olarak bir piercing takar ve beline dövme yaptırır. Ailesinin yanında belini, göbeğini açık bırakan kıyafetler giyemeyen Sibel, bu işlemlerden sonra dövmesini ve piercingini göstermek adına vücudunun belli bölgelerini açıkta bırakır. Sibel, ailesinden kurtulduğunda ilk olarak vücudunu istediği gibi kullanmaktadır ve yaptırdığı dövme ile piercing aile baskısına karşı Sibel’in vermiş olduğu “bu vücut bana ait” mesajı gibidir.

- **Konuşma-Dil**

Birinci kuşak karakterler filmde yalnızca Türkçe konuşur. Sibel’in anne ve babası ile Şeref’in Almanca konuştuğu görülmez. Düğün töreni sırasında Cahit ve Sibel aralarında tartışırlar. Sibel’in Türkiye’den düğüne gelen kuzeni Selma Şeref’e ne konuştuklarını sorduğunda Şeref bilmediğini, anlamadığını söyler. Bunun üzerine Selma “burada yaşıyor ve dilini bilmiyor musun?” diye sorar. Şeref Almanya’da yaşıyordur ama dilini bile bilmiyordur çünkü Almanlarla iletişime girmemektedir. Arkadaşı Cahit’tir ve o da bir Türk’tür. Almanya’ya çalışmak için gitmiştir ve sadece çalışıyordur. Toplumla iletişim kurmaz, yaşadığı yeri, birlikte, aynı ortamda bulunduğu insanları tanımaya çalışmaz. Bu yüzden Cahit hapisten çıktığında onun için para biriktirir. Bu nedenle Almanya’da Şeref’in akrabası da arkadaşı da kardeşi de Cahit’tir. Cahit ise Şeref’le konuştuğu sahneler ve Sibel’i isteme töreni dışında Almanya’da Almanca konuşur. Şeref’in aksine o da Türkçe konuşma gereği görmemektedir. Sibel’in ağabeyi, kız isteme merasiminde Cahit’in Türkçesinin çok kötü olduğunu, diline ne yaptığını sorduğunda ona, “çöpe attım” diye karşılık verir. Almanya’da Türkçeye ihtiyaç duymamış, kullanmamıştır ve halen de kullanmadığı gözlenir. Bu diyalog bile Almancadır. Sibel’in ağabeyinin bu soruyu Almanca sorması ise farklı bir nedendir. İki dili de bilen bireyler isteğe bağlı olarak iki dili de zaman zaman kullanmaktadırlar. Sibel’in ağabeyi de anne ve babasının Almanca bilmemeleri nedeniyle ve özellikle onların anlamaması için bu soruyu Almanca sormuştur. Ağabeyin evde Türkçe kullanma zorunluluğu vardır çünkü anne ve babası Almanca bilmemektedir. Sibel ve Cahit, ağabeyi ve akrabalarını ziyarete gittiklerinde evde bulunan herkes Türk olmasına karşın evde yine Almanca konuşulmaktadır. Bu durum da ikinci kuşağın dillerini unutmamış olsalar bile kendilerini Almanca daha iyi ifade edebildiklerinin göstergesidir. Sibel ve Cahit kendi aralarında Almanca konuşur. Sibel, Türkiye’ye

geldiğinde Türkçe konuşmada ve iletişim kurmakta zorluk çekmez. Cahit ise Türkiye'ye geldiğinde ilk olarak bir taksiciyle iletişime geçer. Taksi şoförü de Almanya'da yaşamış ve sınır dışı edilmiş bir karakterdir. Cahit'in Almanya'dan geldiğini öğrendiğinde konuşmalarının Almanca devam ettiği görülür. İki karakterin de Türkçede zorlandığı, Almancayı daha rahat konuştuğu anlaşılır. Sibel'e ulaşmak için Selma ile olan görüşmesinde, Cahit konuşmasına Türkçe olarak başlar ancak kendini yeterince ifade edemez ve Selma'nın Almanca bilmemesi nedeniyle iletişimlerine ortak bildikleri bir dil olan İngilizce ile devam ederler. Bu noktada hangi dili konuştuğunun önemli olmadığı, önemli olanın iletişim kurabilmek (bunu istemek) ve kendini karşıdaki kişiyi de düşünerek, ona en iyi şekilde nasıl ifade edebileceğinin olduğu vurgulanmıştır. Cahit Şeref'le Türkçe konuşur çünkü Şeref'le başka ortak bir dilde buluşamamaktadırlar. Sibel'le Almanca, Selma ile de İngilizce konuşmaktadır. Birbirinden farklı olan tüm bu dillerin kullanım nedenleri ise aynıdır: iletişim kurma isteği. Birinci kuşağın Almanca konuşmamalarının nedeninin de tam zıttı, iletişim kurmama isteği olduğu savunulabilir.

- **Sinematografi**

Bir ışık yanar, üst çekim açısıyla Cahit karakteri görünür, sonraki sahnede bir ışık yanar, Dr. Schiller'in bekleme salonundaki levhalar görülür. Başlangıçta yanan ışık, Cahit'in üst çekim açısı ile kamera yüksekte iken çekilmesi ve doktorun bekleme salonundaki levhalar benzerlik taşır. Hatta klinikteki sahnelerin başlangıcında gösterilen acil durum levhalarının tümü filmin anlatısını özetler niteliktedir. İlk levha, üzerinde insan figürü bulunan, aşağı istikameti gösteren bir acil durum çıkış levhasıdır. Filmin ilk sahnesi de üst açıyla çekilmiş, aşağıda duran Cahit karakterinin görüldüğü sahnedir. Bu görüntü anlatı izlencesinin çıkış noktasıdır. İkinci levhada birincinin aksine çıkışa yönlenen insan figürü bulunmazken, yine aşağı istikameti gösteren levhanın üzerinde kırmızı bir alarmin yer aldığı görülür. Cahit'in yaşamında sürekli aşağı doğru gidişini, ancak O'nu intihara sürükleyen durumun içinden çıkış yolunun da aşağı gitmek, dibe vurmaktan geçtiğini belirten levhadaki alarm Cahit'in duvara çarptığı sahneyi simgeler. Ardından Dr. Schiller'in adının yazılı olduğu tabela görülür. Cahit'in intihar girişiminin ardından yönlendirildiği Dr. Schiller'in Cahit'in değişen hayatına etkisini vurgulayan bu tabelanın ardından asansör düğmeleri görülür. Sınırları çizilmiş bir şekilde görünen düğmeler Cahir ve Sibel'i simgeler. Cahit'in hapisteye, Sibel'in İstanbul'da hapis hayatı

yaşadığı dönemlerin göstergesidir. Aynı ayrı durmalarına rağmen, aynı çizginin içindedirler: Sibel ve Cahit'in farklı ülkelerde ikisinin de hapis hayatı yaşamaları gibi. Düğmelerin ardından gelen, duvardaki gösterilen elektrik düzeneği ise hikayenin artık iki düğme gibi görülmediği, daha karmaşık ve kalabalık bir alana etki ettiğini, yayıldığını göstermektedir. Son olarak gösterilen ölü böcek resmi ise filmin sonunda gördüğümüz Cahit'i simgeler. Filmin ilk sahnesinde Şeref ve Cahit'in bir barda içki içtiği görülür. İçkiyi hızlı bir şekilde içtiğinde 'çok susamışsın' diyen Şeref'e Cahit 'evet' dediğinde Şeref 'o zaman su iç' demiştir. Bunun üzerine Cahit 'ben hayvan değilim' der. Cahit'in bu sözünden susayınca su içmenin, yani eksikliği duyulan her ne ise onu gidermeye çalışmanın kendisi tarafından uygun bir davranış olarak görülmediği anlaşılır. Herhangi bir durum karşısında, karşı çıkmayan, alternatif bir çözüm üretmeyen bir kişi Cahit tarafından hayvan olarak nitelendirilmiştir. Onun gözünde insan, beklenen davranışı sergilememektedir. Sibel'e ulaşmak için İstanbul'a geldiğinde otele, Selma'nın yanına gittiğinde ise su istediği görülür. Cahit, artık susadığında su içen, onun için sıradan olan diğer insanlara benzemiş, hatta onun deyimıyla hayvan durumuna gelmiştir. Son sahnede Sibel'in hayatından çekilerek, bir çözüm üretmemesi, durumu kabullenmesi ve bu şekilde hayatına devam edecek olması ise haptiden sonra düzenli bir hayatı olan, insani ihtiyaçlarını karşılama çabası içinde olan Cahit'in bu anlayışının öldüğünü gösterir. Normal bir hayata kavuşmuştur, ancak levhadaki ölü böcek figürü, bu durumun devam etmeyeceğinin habercisidir.

Bu göstergelerden yola çıkarak Cahit'in hayatını değiştiren olayları sıralı bir şekilde saptamak mümkündür. Hayatını değiştirecek kişi ise tam da bu göstergelerden sonra sahnede görülen Sibel'dir. Levhalar detay çekimle gösterilmiştir. Levhaların ardından Sibel yine sargılı bileklerinin detay çekimi ile gösterilmiştir. Sibel daha sonra sırasıyla, bel ve yüz çekimle gösterilir. Sibel'in bu şekilde tanıtılması Cahit'in onu yine bu şekilde tanıması ile ilgilidir. İlk önce bileklerini kesen bir kız olarak tanır. İlk tanıdığı anda önemli olan onun bileklerini kesmesi, yani içinde bulunduğu durumdur. Sonra sadece Sibel'i görmeye başlar. Sibel olduğu için yanındadır. Yüz çekimde Sibel'in gülüyor olması ile daha sonra Sibel ile mutlu olmak için çalışacağı anlamı çıkarılabilir.

Film, Sibel ve Cahit'in tanışması; anlaşmalı evlilikleri; birbirlerine aşık olduklarını anlamaları; Cahit'in hapse; Sibel'in İstanbul'a gitmesi sonucu yaşanan ayrılık; yeniden kavuşma ve sonuçta yine ayrılık olmak üzere 6 bölümden oluşur. Fasil heyetinin, İstanbul manzarası eşliğinde film arasına girmesi anlatı izlencesinde yeni bir bölümün başladığını haber vermektedir. Bölümler fasıl ile ayrılmıştır. Fasil ile ayrılan bölümler ile detay çekimle gösterilen levhaların yorumlanması sonucunda ulaşılan bölümlerin sayıları aynı, anlatı dizgeleri de birbirlerine yakındır. Levhalar gibi 'i feel good' şarkısının da filmde gösterge olarak kullanıldığı görülür. Şarkı, Cahit'in arabasıyla duvara tosladığı sahne ile Sibel'in İstanbul'da bir barda uyuşturucunun da etkisiyle dans ederken yere çakılma sahnesinde duyulur . İki sahnenin de ortak noktası bu sahnelerin karakterin yaşam isteğinin bittiği, mücadeleyi bıraktıkları, ölmek istedikleri anlar olmasıdır. Şarkı bu nedenle iki karakterde de 'ölme isteği'nin göstergesidir.

Sibel Selma'nın evinde televizyon seyredirken ekran yakın çekimde gösterilmiştir. Ekranı Sibel isimli bir halterci vardır ve halteri kaldırırken Sibel, sporcuya 'hadi Sibel' diyerek destek olmaktadır. Bu sahnede Sibel'in ekrandaki sporcuyla kendini özdeşleştirdiği görülür. Ekrandaki Sibel'in halteri kaldırması, Sibel'in de hayatındaki zorlukların üstesinden geleceği anlamına gelir. Halterci Sibel başarılı olur. Filmin sonunda Sibel'in hayatının da düzene girdiği, sorunlarından kurtulduğu görülür.

Sibel İstanbul'da uyuşturucu aradığı sırada barda tanıştığı barmenin evine gider. Barmen, onunla yaşayabileceğini ve barda çalışabileceğini söyler. Bu sözlerin ardından Sibel'in pencereden baktığı görülür. Yakın çekimle pencereden, yeni doğmakta olan güneş görülür. Bu çekimle Sibel'in bu teklifi, içinde bulunduğu sıkıntılardan kurtulacağı, güzel günlere ulaşacağı umuduyla kabul ettiği anlaşılır. Bu umutla çalışmaya başladığı barda, aynı barmen tarafından tecavüze uğradıktan sonra kovulur. Artık umudu da kalmamıştır ve sokakta sarhoşları kışkırtarak kendini zorla dövdürür, hatta öldürmelerini ister. Dayak yediği bu sahnede gerçekten ölmek istediği görülür. Ancak taksi şoförü onu kurtarır. Sibel'in yaşamasını sağlayan şoför, yaşamını yönlendiren kızının da babasıdır.

İdil Üner ve Selim Sesler Orkestrası'nın İstanbul manzarasının önünde seslendirdiği şarkılar izleyicinin zaman sıçramasının üzerinden gelmesini sağlayarak filmin anlaşılabilirliğini artırmaktadır.

Tablo 7. *Gegen die Wand* Filmi Eyleyensel İşlevler Tablosu

Eyleyenler	Karakterler	Eyleyensel İşlevler
Gönderen	Dr. Schiller, Sibel'in ailesi	Eylemi belirleyen kişi
Nesne	Anlamlı bir hayat	Eylemin konusu
Gönderilen (Alıcı)	Cahit, Sibel	Eylemin kendisi için gerçekleştiği kişi
Özne	Cahit, Sibel	Eylemi yapar
Engelleyici	Sibel'in ailesi	Eylemi engeller
Yardımcı	Şeref, Cem (Sibel'in kızının babası), Sibel'in annesi, Sibel	Eyleme yardım eder

Tablodaki şekilde anlatı izlencesine sahip olan filmde, Sibel ile Cahit'in N'lerinin aynı olduğu görülür. Film boyunca Sibel'in böyle bir N'si olduğu net bir biçimde gösterilmese de anlatı izlencesi ve tablodan ulaşılan sonuçta Ö2 (Sibel)'nin ailesinden kaçışının temelinde de cinsel özgürlüğü için yaptığı mücadelenin de aşkıdan vazgeçişin de bu nedenle olduğu anlaşılmaktadır. Tüm bu nesneler anne olduğunda nesne durumundan çıkar. Ö2'nin anlatı boyunca ulaşmaya çalıştığı diğer N'ler de aslında başkası tarafından yönlendirilmeyen, kendi istekleri doğrultusunda sürdürebileceği bir hayata ulaşma amacıyla gerçekleşmektedir. Ancak anne olduğunda daha önceki N'lerinin anlamsızlaşması ve seçimini annelik sıfatına uygun olarak kızının mutluluğu yönünde yapması öznenin daha önceki nesnelerinden anlamlı bir nedenle vazgeçmesinin yanı sıra, bu davranışı sayesinde özneyi nesnesi ulaştırmaktadır. İzlencenin başlangıcında N'ye ulaşmak için Ö2'ye yardımcı olan ö1'in davranışının benzerini Ö2, kızı için gerçekleştirmektedir: kızının hayatını güzelleştirmek için ona yardım etmektedir. İzlencenin başlangıcında Ö1'i N'ye yönlendiren, gönderen Dr. Schiller'dir. Söylemleri her ne kadar hastasıyla ilgilenen doktordan çok, ülkesinde Türk göçmen istemeyen bir Alman'ın konuşmasına benzese de Dr. Schiller'in izlencede eyleyensel işlevinin gönderen olduğu görülür. Sibel'in ailesi anlatıda hem G hem de E olarak yer alır. Sibel, annesinin yaşadığı hayatı anlamsız bulmakta, o hayatı yaşamak istememektedir. Ailesyle yaşayan Ö2 için, bu nedenle gönderen ve engelleyici aynıdır.

Hayatının anlamlı olabilmesi için ise bir dizi süreçten geçmesi gerekir. Öncelikle içinde bulunduğu hayattan çıkması ve kendine yeni bir hayat kurmalıdır. Bu süreçte kendisine yardım eden annesi Y durumuna geçer. Cahit’le evlenen Sibel bir sürecine ilk adımı atar. Evliliği süresince kendi istediği hayatı sürer, ancak cinsel özgürlüğe dayalı bu hayatın anlamsız olduğunu fark eder ve Cahit’le beraber yeni bir hayat ister. Anlatı dizgileri sonunda Cahit ile Sibel beraber olamazlar ancak her iki Ö de bu olaylar zinciri sırasında hayatlarını anlamlı kılmanın ne demek olduğunu öğrenir. Her iki öznenin de yardımcıları ölmek istedikleri sahnelerden sonra gelir. Ö1’in yardımcısı Ö2’dir, Ö2’ye ulaşmadaki yardımcısı ise Şeref’tir; Ö1’in yardımcısı ise kızının babası, Cem’dir.

Eyleyensel işlevler aracılığıyla filmin anlatı şemasının aşağıdaki tablodaki gibi geliştiği görülür:

Tablo 8. *Gegen die Wand Filmi Anlatı Şeması*

Başlangıç Durumu	Edinç	Edim	Bitiş Durumu
Eksiklik	Yetilendirici Deneyim	Sonuçlandırıcı Deneyim	Onurlandırıcı Deneyim
Nesne Anlamlı bir hayat	Evlilik + Yardımcılar + Ö2 için kızı	Evlilik + Ö2 için annelik	Başka insanların (Ö2’nin kızının) mutluluğuna katkıda bulunmak, böylelikle kendi hayatlarını da anlamlı kılmak

Anlatıda, özneler başlangıçta eksikliğini duydukları nesneyi kavrayamamışlardır. Hayatlarını anlamlandırmaları gerekliliği yardımcıları ve Ö2 için kızı tarafından öznelere gösterilmiştir. Edinç sürecinde yardımcı durumunda olan Dr. Schiller, N’yi ve N’ye ulaşmak için izlenmesi gereken yolu Ö1’e doğrudan gösterir. Ö2 için ise doğrudan bir yönlendirme yoktur. Ö1 ile olan evliliği sonucunda asıl ulaşması gereken nesneyi anlar ve o zamana kadar nesne olarak gördüğü diğer durum, olay ve

hayatı sonlandırır. Ö2 ve Ö1'in evliliği iki öznenin de edinç sürecini gösterir ve edinim sürecinde iki öznenin de yetilerini kazandığı dönem olarak izlencede yer alır. Düzenli hayat, sevgi, hayattan keyif alma, yardımlaşma gibi duygu ve paylaşımları iki özne de bu deneyim sonrası kazanır. Ö2 için Ö1 ile olan evliliğinin yanında annelik de süreci sonuçlandırıcı edinim olarak sunulmuştur. Ö2'nin hayatının istediği gibi olmamasında kendi annesinin rolü bulunmaktadır. Kızının da kendisi gibi istemediği bir hayat yaşamaması, iletişimsiz bir ailede büyümemesi, kendisinin göremediği baba sevgisinden kızının da yoksun olmaması adına edinim sürecini Ö2 kızının yararına olacak şekilde karar alarak tamamlar. Ö1'in bu kararı saygıyla karşılaması ve engel olmaya çalışmaması, Ö1'in sürece devam ettiği, bu doğrultuda yeni bir hayata doğru yola çıktığı görülür. Ö1'in anlatı izlencesi her ne kadar bitmemiş gibi görünse de, bitiş durumunda onurlandırıcı, somut bir deneyime sahip olmasa da Dr. Schiller'in anlamlı bir hayat için birilerine yardım et, bir işe yara sözlerinden yola çıkarak, görünmese de Ö1'in de N'sine ulaştığı anlaşılır. Ö2'nin anlatı dizgesinde engelleyici olmayarak Ö2'nin N'sine ulaşmasını sağlamış ve Ö2'nin kızının mutlu bir hayat sürmesine yardımcı olmuştur. Bu nedenle Ö1 de Ö2 gibi N'sine ulaşmıştır.

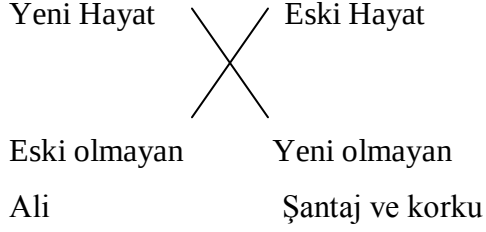
4.6. Auf der anderen Seite (*Yaşamın Kıyısında*, 2007)

Almanya ve Türkiye'den altı kişinin yaşamlarının kesiştiği film tüm bu karakterlerin değişimini anlatmaktadır. Türkiye'de sol bir örgütün üyesi olan Ayten filmin sonunda şiddete sırt çevirir. Polisten kaçarak başlayan anlatısı polisle işbirliği yapmasına kadar uzanır. Başlangıçta okumayan Ali filmin sonunda okumaya başlar. Nejat filmin başında kendini Almanya'ya, sonunda Türkiye'ye ait hisseder. Hanna dar görüşlü birinden yüce gönüllü bir insana dönüşür. Bir Türk Almanya'da, bir Alman Türkiye'de ölür. Sürekli değişim halinde olan yaşam, karakterlerin değişken kimlikleri ile sunulur.

- **Birinci ve İkinci Kuşak Göçmen Karakterler**

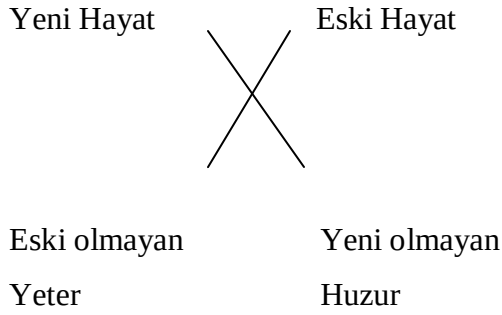
Filmdeki birinci kuşak göçmen karakterler Ali ve Yeter'dir. Yeter'in izlencedeki ilk karşıtlığı sahip olduğu iki farklı kimlik aracılığıyla sunulur: hayat kadını olan Jessy ve Müslüman bir Türk kadını, üstelik bir anne olan Yeter. Jessy kimliğinde iken Ali

müşteri olarak geldiğinde iki karakter tanışır. Bu tanışma, dizgede Yeter’i ikinci karşıtığa; eski hayat- yeni hayat karşıtığına götürür.



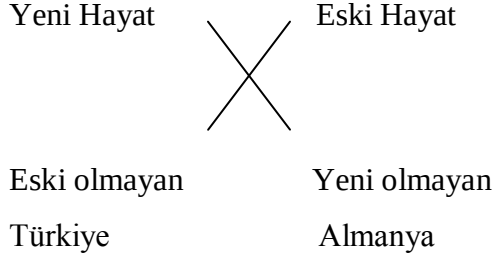
Yeter’in Jessy ismini kullanarak fahişelik yaptığı dönem Greimas’ın göstergebilimsel dörtgeninde eski hayata karşılık gelirken Ali ile yaşamaya başladıktan sonraki dönem yeni hayatın karşılığıdır. Jessy ismiyle fahişelik yaptığında sarı peruk takan, kırmızı, bol dekolteli elbise giyen kadının kendi kimliğine döndüğünde peruğu çıkardığı ve sıradan, dikkat çekmeyen kıyafetler giydiği görülür. Yeter, anne kimliğini bu iki kimlikten de üstün tutar. Yeni hayatına başlama sebebindeki nesne (N) Ali değil, korku ve şantajdan uzak durma isteğidir. Böylelikle huzurlu bir hayat yaşayacağını ümit eder ancak burada nesne yine de huzur değildir. Yaşadığı hayattan, yaptığı işten kurtulma, değiştirme gibi bir düşüncesi olmamasına rağmen göçmenlerin tehdidinden sonra hayatının değişime uğramaya başlaması göçmenlerin tepkisinden korktuğunun göstergesidir. Bunun haricinde Yeter’in işinden utanma ya da istememe gibi bir durum söz konusu değildir. Bir aile özlemi, huzurlu, sakın bir hayat özlemi çekmez. O’nun tek istediği kızının iyi bir şekilde yetişmesi, okulunu bitirmesi, bilgili, kültürlü bir insan olmasıdır. Almanya’da çalışmasının asıl nedeni budur. Kızına yaptığı işi söylememesi ise kızının tepkisinden çekinmesi nedeniyledir. Hayatını kızına adanmış bir kadındır ve kızının, kendisi yüzünden üzülmelerini, sıkılmasını, utanmasını istemez. Kızı için varolması gerektiğini düşünen bir anne olarak Yeter, göçmen Türklerin şantajı sonrası hayatını değiştirir. Şantaj ve korkudan uzak bir hayat, nesnesi olur ve bu nesneye ulaşmada ona yardımcı olan kişi müşterisi olarak Yeter’e gelen birinci kuşak Türk göçmeni Ali’dir. Ali’nin anlatıdaki karşıtığı da Yeter’in hayatına girmesiyle başlar. Yeter’le tanıştıktan sonra O’na beraber yaşamayı, yalnızca kendisiyle beraber olması halinde O’na kazandığı parayı vermeyi teklif eder. Beraber yaşama ve sadece kendisiyle birlikte olma isteğinin altında aile özleminin yattığını söylemek mümkündür. Oğlu Nejat, farklı bir şehirde üniversitede profesördür ve ancak hafta sonları babasının yanına gelir. Hafta

sonları Ali, oğluna Karadeniz yemekleri hazırlar, beraber rakı içerler. Trabzonlu olan Ali'nin kendi kültürünü Almanya'da da yaşattığı ve oğlunu da kültüründen uzak tutmamaya çalıştığı söylenebilir. Yeter, Ali ile yaşamaya başlamadan Ali ona Nejat'tan bahseder. Cümlelerinden, anlatımından oğluyla gurur duyduğu anlaşılır. Alman Dili Profesörü olduğunu söyler üzerine basa basa. Almancayı bildiği, bilmekle yetinmeyip o dili ileri düzeyde öğreten bir insan olduğunu vurgular böylelikle. Oğluyla gurur duyar. Yeter ile yaşamaya başladıktan sonra ise oğluna ve Yeter'e olan davranışları değişir. Nejat'a güvenmez, Yeter zaten fahişelik yapıyordur öncesinde, bu nedenle ona da güvenmez. Yeter ile Nejat'ın ilişkiye girmesinden korkar. Karakter bu korkuyla değişime uğrar. Nejat'a ve Yeter'e anlayışla yaklaşan, başarılı bir iletişim kuran Ali, asabileşir, psikolojik ve bedensel şiddet uygular hatta bu nedenle Yeter'in ölümüne neden olur.



Birinci kuşak göçmen olan karakterlerin yeni hayatları birlikte yaşamalarıyla başlar. Bu yeni hayat Ali'ye güvensizliğe bağlı olan bir huzursuzluk getirir. Ali'nin nesnesi Yeter'dir. Nesnesine ulaşır fakat nesnesini yine kendisi yok eder. Bu nedenle izlencede Ali hem özne hem engelleyici olarak yer alır. Ali aynı zamanda Yeter'in de engelleyicisidir. Şantaj ve şiddetten uzak bir hayata ulaşmada, yani Yeter'in nesnesine ulaşmasında ona yardımcı olmuş; ardından kendi huzursuzluğu nedeniyle Yeter'in kaçtığı şiddet ve baskı ortamını kendisi sağlayarak Yeter'i nesnesinden uzaklaştırmış, hatta kaçtığı durumun içine bizzat kendisi dahil etmiştir. Bu nedenle Ali, Yeter'in anlatısında hem yardımcı hem de engelleyici konumundadır. Karakterlerin dizgelerinde eski hayat ve yeni hayat karşıtlığı bulunurken filmin genel anlatı dizgesinde sürekli yer alan karşıtlık yaşam-ölüm karşıtlığıdır. Yaşam- ölüm karşıtlığı nedeniyle Yeter'in anlatı izlencesindeki rolü sona ererken Ali cezasını çekerek ülkesine geri döner, yeni bir

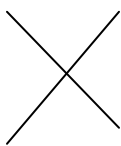
hayata başlar. Bu ölüm yalnızca Yeter ve Ali'nin hikayesini değil Nejat'ın hikayesini de etkiler: Almanya'da düzenli bir hayatı olan ve başarılı bir ikinci kuşak olarak yaşamını sürdüren Nejat bu durum sonunda Türkiye'ye Yeter'in kızı Ayten'i bulmak için gider ve oraya yerleşir. Nejat'ın eski hayat- yeni hayat karşıtlığı da böylelikle başlamış olur.



Nejat'ın nesnesi, Yeter'in kızı Ayten'e ulaşmaktır. Yeter'in cenaze töreninin ardından Yeter ve Ayten'in akrabalarından bu konuda yardım almaya çalışır ancak akrabaları Nejat'a istediği bilgileri veremezler. Nesnesine ulaşmak için yardım beklediği kişiler Ayten'e olan ilgisizlikleri nedeniyle yardımcı olamazlar. Bu nedenle dolaylı olarak akrabaların anlatı izlencesinde engelleyici durumunda olduğu söylenebilir. Ayten'e ulaşmak için daha sonra karakola başvuran Nejat oradan da olumsuz sonuçla döner ve böylece polis de izlencede engelleyici olarak yerini alır. Nejat'ın nesnesine ulaşması için Türkiye'de olması gerekir. Nejat'ın Türkiye'de kalmasını ve hayatını sürdürmesini kolaylaştıran, Almanya'daki hayatını ona sorgulatan ve sorgulamanın ardından oraya ait olmadığını Nejat'a hissettiren, İstanbul'daki Alman bir kitapçıdır. Alman kitapçı bu nedenle dizgede yardımcı durumundadır çünkü Nejat, devraldığı kitapçı dükkanı sayesinde Türkiye'de yeni bir hayata başlamanın yanı sıra nesnesine (Ayten'e) de yakın olmaktadır. Anlatı boyunca Nejat'ın nesnesine çok yaklaştığı ancak bir türlü ulaşamadığı gözlemlenir. Karakoldaki emniyet görevlileri Ayten'in siyasi nedenlerden dolayı tutuklu durumda olduğunu bildikleri halde Nejat'a herhangi bir bilgi vermemiştir. Lotte de benzer biçimde Ayten'in gerçek kimliğini, adını saklayarak Nejat'ın evinde yaşamasına rağmen, öznenin nesneye ulaşmasını sağlayabileceği halde bunu yapmamıştır. Lotte'nin nesneyi öznenin gizlemesinin nedeni korkudur. Ayten'e yardım etmek, dahası zarar vermemek adına yardım ettiği kişinin kimliğini saklamıştır. İyi niyetle yapılan bir davranış olmasına karşın Lotte'nin bu tutumu izlencede onu engelleyici durumuna getirmiştir. Nejat çok çabalamasına rağmen nesnesine

ulaşamamış, ancak nesnesine ulaşmaya çabalarken Lotte ve annesiyle tanışmış, bu sayede babasını affetmiş, insanların, acıların, kültürlerin benzerliğini fark etmiş, yaşadığı ülkeyi, hayat şartlarını değiştirmiştir. Her ne kadar nesnesine ulaşamasa da tüm abaları Nejat'ın yeni bir hayat kurmasına neden olmuştur.

Nejat'ın nesnesi olan Ayten de anlatı boyunca göçmen olabilmek için uğraşmış ancak başarılı olamamıştır. Anlatıda 4 olarak bulunan Ayten'in N'si Almanya'da kalmaktır. 4'n N'sini belirlemesindeki en önemli faktör Yeter'in Almanya'da olmasıdır. Annesini bulmaya alışan Ayten, Yeter'in fahişelik yaptığını gizlemesi nedeniyle Yeter'e ulaşamaz. Lotte ile arkadaşlık kurar ve N'sine ulaşmadaki en büyük yardımcısı Lotte olur. Anne kimliğini diğer tüm kimliklerinin üstünde tutan ve kızı için yapamayacağı şey olmadığını söyleyen Yeter, bilmeyerek de olsa kızının nesnesine ulaşmasını engeller. Kızına verdiği yanlış bilgiler ve yaptığını işi gizlemesi nedeniyle öznenin engelleyici durumda olduğu görülür. Özne, kendisine ulaşmaya çalışan nesnesini engellemektedir. Ayten (4), nesnesine ulaşmaya çabalarken kendi kimliğini keşfeder, davranışlarını ve inandıklarını yeniden düşünme fırsatı bulur ve karakterin anlatı sürecindeki değişimi başlar. Böylece Ayten'in nesnesi ve karşıtlığı dizgede şu şekilde değişir:

Yeni Hayat		Eski Hayat
Eski olmayan		Yeni olmayan
Sıkı sıkıya bağlı kalmadan düşünme yetisi, huzur ve kendi istekleri doğrultusunda hareket etme, kendi kararlarını verebilme		örgüte bağlılık, Yeter

N'sine ulaşamasa da anlatı sürecinde, yardımcısının ölümü öncesinde ve daha sonrasında yeni bir nesne belirleyerek hayatını değiştirmeye çalışır. Pişmanlık yasasından yararlanması ve eski arkadaşlarına güvensizliğini gösteren sahnelerin ardından anlatıdaki yardımcısının (Lotte) annesi ile hayatına devam etmesi Ö4'ün belirlediği yeni N'sine ulaşacağının göstergeleri olarak yorumlanabilir.

Filmde birinci kuşak göçmen karakterler (Yeter, Ali) ile ikinci kuşak karakterin (Nejat) nesnelere ulaşamadığı görülür. İlk nesnesi ikinci kuşak bir göçmen karakter olmak olan Ayten'in (Ö4) bu nesnesine ulaşamadığı ancak daha sonra belirlediği nesneye ulaştığı görülmektedir. Ö4'ün göçmen olma çabası ise göç alan ülkenin çekici unsurlarına bağlı değildir; Ö4, öncelikle annesinin Almanya'da yaşaması nedeniyle sığınmak için o ülkeyi tercih etmiştir. Annesini bulma ve yanında olma arzusunun yanı sıra siyasi nedenlerle ülkesinden ayrılmak zorunda olması ve bu durumda ilticaya başvurabileceği düşüncesi de Almanya'ya gidişinde etkilidir. Başvurusu kabul edilmeyip Türkiye'ye döndükten sonra ise Ö4'ün nesnesi değişmiştir. İlk nesnesine ulaşamayan Ö4'ün belirlediği bir sonraki nesneye ulaştığı; sabit fikirlerden uzaklaşarak, düşüncelerini özgürleştirdiği ve bunu özgür düşünme hakkını savunduğunu sandığı örgütten ayrıldıktan sonra gerçekleştirebildiği görülmektedir.

• Davranış Kalıpları

Birinci kuşak göçmen olan Ali'nin kültürünü göç ettiği yerde de sürdürdüğü Karadeniz yemekleri yapmasıyla, Karadeniz türküleri söylemesiyle gösterilmektedir. Geldiği kültürü yaşamakla kalmayan Ali, oğlu Nejat'a da Türk kültürünü yaşatmaktadır. Kendi yemeklerini oğluna hazırlayarak oğlunun da Türk kültüründen uzak kalmamasını sağlamaya çalışmaktadır. Nejat'ın, babasıyla hiç zorlanmadan Türkçe konuşarak anlaşması ve aralarındaki iletişim sayesinde Ali'nin bu konuda başarılı olduğu söylenebilir. Yeter ile tanıştıktan sonra Yeter'in Türkçe konuşması nedeniyle utanması, göçmen karakterlerde sıklıkla görülen, Türk kadınına kendi namusu gözüyle bakma durumundan kaynaklıdır. Aynı bakış Yeter'i fahişeliği bırakması için uyaran karakterlerde de mevcuttur. Bu karakterlerin göç ettikleri ülkede kendi milli kimliğini yücelttikleri söylenebilir. Bu nedenle Yeter'i yaptığı işi bırakması için tehdit ederler, Yeter'le hiçbir bağları bulunmadığı halde salt Türk kadını olduğu için bu gücü kendilerinde bulurlar. Aynı sahiplenme hissi ilerleyen sahnelerde Ali'de de görünür.

Yeter'i oğlu Nejat'tan kıskanır. İki karakter arasında bir ilişki olmasından korkar. Burada, aynı evde yaşamaya başlamanın getirmiş olduğu bir sahiplenme hissi, resmi bir birliktelikleri olmamasına karşın Yeter'i karısı- eşi gibi görme durumu vardır. Kıskançlığın asıl nedeni ise güvensizliktir. Yeter'in yaptığı işle bağlantılı olarak Ali'nin ona güvenmediği görülür. Oğluna güvenmemesi için ise Yeter ve Nejat'ın sohbet etmeleri, birbirlerini anlamaları Ali için yeterli bir sebeptir. Sırf bu sebebe dayanarak Ali'nin oğlu Nejat'ı ve beraber yaşamaya başladığı kadını aslında tanımadığı yorumu yapılabilir. Karakterler arasındaki birlikteliğin kan bağı ya da ortak çıkarlar nedeniyle sürdürüldüğü anlaşılabılır.

Ali, Almanya'da kazandığı paralarla Türkiye'de yatırım yapan birinci kuşak bir göçmen karakteri temsil eder. Bu davranışından bile Türkiye'ye dönme düşüncesine sahip olduğu anlaşılabılır. Nitekim, Yeter'in ölümüne sebep olma suçundan hapisaneye girer ve cezasını çektikten sonra hayatına Türkiye'de devam eder.

Bir diğer birinci kuşak göçmen karakter olan Yeter'in de her ne kadar kimliğini, adını, görünüşünü değiştirse de kültüründen kopmadığı söylenebilir. Ali ile olan ilk sahnelerinde dinlediği Türkçe şarkı nedeniyle Ali, Yeter'in Türk olduğunu anlamıştır. Yeter'in Türkçe şarkı dinlemesi ise zevklerinin ve ilgilerinin eski kültürel değerleri doğrultusunda devam ettiğinin göstergesi olarak yorumlanabilir. Yeter, Almanya'ya para kazanmak için gitmiş bir göçmendir ve fahişelik yapmaktadır. Ne iş yaptığının önemli olmadığı, kazandığı paranın önemli olduğu anlaşılmaktadır. Kendisi için önemli olmayan işinin kızını üzeceğini düşündüğü, diğer Türk göçmenlerin tepkisine şaşırmadığı ve şantajdan korktuğu için de işine son verdiği görülür. Fahişelikten kazandığı parayla kızının eğitimini tamamlaması için çabalayan ve yine onun geleceğini düşünen bir annedir. Yaptığı işten gocunmaz, utanmaz, kendini kötü hissetmez; aksine gururlu bir kadın imajı çizer. Ali'nin zorla ilişkiye girme talebine karşı çıkmasının nedeni Ali'nin üslubu, sahiplenmesi ve onu malı gibi gördüğünü gösteren davranışlar sonucunda Yeter'in isteksizliğidir. Kendi istekleri doğrultusunda hareket eden kadın, Ali'ye bağımlı olarak ve istemediği bir yaşam sürmektense evi terk etmek ister. Böylelikle özgürlüğü kısıtlanmamış olacaktır ancak başarılı olamaz. Bu hamlesinin ardından gördüğü fiziksel şiddet sonrasında hayatını kaybeder. Baskı ve şiddete dayanamayan ve özgürlüğü uğruna hayatından olan kadın için kendine güvenen ve güçlü bir birinci kuşak kadın göçmen karakter tanımı yapmak yanlış olmayacaktır. Tüm

bunların yanı sıra fahişelik yaptığı dönemlerde Türkçe müzik dinlemiş olmasa Ali, Yeter'in Türk olduğunu fark edemeyecektir. Ali ile Türkçe konuşmasa diğer göçmen karakterler de bunu anlamayacaktır. Nejat'a fahişelik yaptığını söyleyene kadar Nejat da bunun farkına varmamıştır. Bu bilgiler doğrultusunda Yeter'in bulunduğu ortama rahatlıkla adapte olabildiği sonucuna ulaşmak mümkündür.

Babasını ziyarete geldiğinde Nejat, Ali için 'Demircinin Kızı' isimli bir kitap getirir. Kitap, baba-kız arasındaki kuşak çatışmasını, toplumsal ve bireysel çatışmaları ve sonrasında meydana gelen göç olgusunu konu edinmektedir. Nejat'ın Ali'ye bu kitabı hediye etmesi, kitabı kültürel bir imgelem durumuna taşımaktadır. Ali'nin bu kitabı Nejat kendisine verdikten hemen sonra değil de filmin sonunda okuması da Ali'nin kitapta yer alan konuların farkına sonradan vardığını göstermektedir.

Göçmen kuşakların ve baba kız çatışmasından yola çıkarak filmde Nejat, babası ile olan ilişkilerini sorgulamaktadır. Filmin ilk sahnesinde, benzincide, Nejat'ın Trabzonlu olduğu halde Kazım Koyuncu'yu tanımadığı görülür. Ali'nin Almanya'da Karadeniz türküleri eşliğinde yemek yapmasına, kültürel müzikleri dinlemesine karşın Nejat'ın kendi topraklarından çıkan ve popüler olan bir sanatçıyı tanınamaması; her ne kadar o kültürün içinde yaşıyor gibi görünse de aslında durumun öyle olmadığını gösterir niteliktedir. Nejat'ın Ali'ye kitabı hediye ettiği gün gerçekleştirdikleri konuşmalarda iki karakter arasındaki fark açıkça görülmektedir: Nejat'ın Ali'ye verdiği kitapta göçmen sorunları, kuşak çatışmaları, bireysel ve toplumsal çatışmalar yer alırken; Ali'nin Nejat'a sorduğu soru da Ali'nin dert ettiği, üstünde durduğu konuyu gösterir. Nejat'ın kendiyle ve toplumla olan sorgulamasına karşın Ali, Nejat'ın cinsel yaşamını merak etmektedir. Filmde de Ali'nin anlatısının cinsel yaşamı neticesinde ilerlediği ve değişime uğradığı görülür. Buradan baba ve oğlun önem verdikleri konuların birbirinden ne denli uzak olduğu, Ali'nin kitap hediye ederek, babasının kitabı okuması durumunda konuşabilecekleri konular bulma çabasında olduğu sonucuna varmak mümkündür. Ali'nin Yeter ve Nejat'ı kıskanmasının nedeni de oğlu ile kuramadığı iletişimi Yeter'in kurmuş olmasından kaynaklanmaktadır. Yeter ve Nejat'ın da kendi düşünce yapısında olduğunu zannederek iletişimlerinin, konuşmalarının cinsellik üzerine olduğunu düşünür. Ali'nin kıskançlığının sebebi budur. İletişim kuramamasının, toplumdan soyutlanmasının nedeni olarak da toplumun kendini kabul etmemiş oluşunu düşünmek yanlış olmaz. Toplum tarafından kabul görmeyen birey, Ali, kendini salt

çalışan, birikim yapan bir insan olarak görmektedir. Yeter’e bakış açısı da aynıdır. Yeter, Ali için parasını peşin olarak ödediği ve istediği zaman sevişebileceği bir fahişeden başka bir şey değildir. Yeter ile olan ilişkilerini bir iş olarak yorumlamaktadır. Muhtemelen kendi iş yaşamında yine iletişime girmeyip, yalnızca üzerine düşen görevleri yerine getirdiği için Yeter’den de aynı anlayışı bekler, Yeter’in aksi tutumu karşısında da kadının ölümüne neden olduğu görülür.

Benzer bir durum Ayten’in örgüt üyesi arkadaşlarında da mevcuttur. Birbirlerinin düşüncelerini bilmeden, aralarında tartışmadan ya da fikirlerin ve yönelimlerin zamanla değişebileceği olasılığını göz ardı ederek sıkı sıkıya örgüte bağlı oldukları için Ayten’deki değişimi anlayamazlar, Ayten’in pişmanlık yasasından yararlanarak serbest bırakılmasını ihanet olarak adlandırırlar. Ayten’in değişimi Almanya’ya gitmesi, yeni insanlar tanınması, düşünmesi ve yabancı bir yerde başına gelen olayları analiz etmesi ve sevgilisi Lotte’nin ölümü sonucunda gerçekleşmiştir. Düşüncelerini, eylemlerini ve kendini objektif olarak değerlendirmiş ve hayatını değiştirme kararı almıştır. Lotte’nin kendisine ve örgüte yardım etmek amacıyla filmin başında Ayten’in polislerden sakladığı silahı saklandığı yerden almaya çalışırken ölmesi ile de silahlı mücadelenin yıkımdan başka bir şey getirmeyeceğini anlamıştır.

Film boyunca Ayten’in, Lotte’nin kıyafetlerini giydiği görülür. Hapisten çıktığında Lotte’nin annesi Hanna’nın yardımıyla yeni bir hayata başlarken de üzerinde Lotte’nin giysileri vardır. Lotte sayesinde değişen hayatının ve düşüncelerinin sürüp gideceği, Lotte ölmüş olsa da Ayten’e yaşattığı değişimin devam edeceği bu yolla izleyiciye aktarılır.

- **Giyim- Kuşam**

Ali’yi ilk gördüğümüz sahnede karakter takım elbiseli ve fötr şapkalıdır. Yalnız yaşayan bir erkektir ve kıyafetine özen gösterdiği anlaşılır. Kıyafet Ali için topluma kendini göstermesini sağlayan bir vitrin konumundadır. Toplum tarafından aykırı- öteki olarak kabul edilmemesi için bu şekilde giyindiği sonucuna varmak mümkündür. Birinci kuşak göçmen Türklerin Alman toplumu tarafından genel algılanma biçimi düşünüldüğünde, zaten istenmeyen, göze batan bir topluluk olduklarından, daha fazla dikkat çekmemek adına yaz gününde düğmeleri kapalı ceketle saygılı, düzgün adam imajı yaratmak için takım elbise giydiği söylenebilir. Hayat kadınlarının bulunduğu

sokakta, Yeter’e şantaj yapan diğer iki göçmen karakterin de takım elbise giymesi bu yorumu kuvvetlendirmektedir. Yeter, yaptığı işle bağlantılı olarak dikkat çekici, fiziğini sergileyen kıyafetlerle görülür ancak iş dışında dikkat çekmeyen, sıradan ve rahat bir giyimi olduğu söylenebilir. Yeter, işte sarı saçlıdır, iş haricinde kumral, kendi saçlarıyla görülür. Bu, kimliğini gizleme çabasından ziyade, belli özelliklerin bireylere yaptığı çağrışımlar ve toplumun geneli tarafından kabul görmüş bir takım özelliklerin(sarı saç, kırmızı mini elbise gibi) cinsel çekicilik unsuru olarak algılanması nedeniyledir. Nejat’ın ise herhangi bir dikkat çekici giyim tarzı bulunmamaktadır. Yaşına ve topluma uygun olarak giyinir.

- **Konuşma- Dil**

Birinci kuşak göçmen olan Yeter ve Ali, ilk karşılaştıklarında Almanca konuşurlar. Yeter Türkçe bir şarkı açana kadar Ali onun Türk olduğunu fark etmez. Dilinden, konuşmasından ya da dildeki eksikliğinden bunu fark etmemesi Yeter’in yeterli düzeyde Almanca konuşabildiği olarak yorumlanacağı gibi Ali’nin bu yetersizliği anlayacak kadar Almanca bilmemesinden kaynaklı da olabilir. Sonuçta Türk olduğunu anlaması bir şarkıya denk gelir. Karakterin seçmiş olduğu müzik, şarkı veya herhangi bir sanat eseri onun keyif aldığı bir tür olabileceği gibi kendi kültüründen izler taşıdığı için dinlediği yorumuna da açıktır. Nitekim Ali, bu durumu kültürel bir kodlanmaya, alışkanlığa bağlamış ve Yeter’in Türk olduğunu bu sayede anlamıştır. Karakterlerin ikisinin de Türk olduğu anlaşıldıktan sonra sahneleri Türkçe olarak devam eder. Almanya’da yaşayan iki Türk göçmenin Türkçe olarak anlaşması, kendi dillerinde kendilerini daha iyi ifade ettikleri, o dile hakim oldukları, Almanca’yı zorunluluktan konuştukları sonucuna bağlanabilir. Yeter’in Türkçe olarak sorduğu “bir şey içmek ister misin?” sorusuna Ali’nin Almanca “wasser wasser” olarak cevap vermesi ise tamamen alışkanlıktan kaynaklı bir durumdur. Yeter bir seks işçisidir ve Ali’nin Yeter’in yanında bulunma amacı bellidir. Yeter’in Türk olduğunu öğrendiğinde “bak utandım şimdi” demesi Ali’nin Türk kadınlarına bakışını gösterir. Almanya’da göçmen olarak bulunan Ali Türk kadınlarına seks yapılabilecek bir kadın olarak değil, bacı- kardeş gözüyle bakmaktadır. İkinci kuşak göçmen olan Nejat ise Alman Dili profesörüdür. Dolayısıyla Almancaya hakimdir ve film boyunca Almancayı Türkçeden daha iyi konuştuğu görülür. Ali hastaneye yattığında hastanedeki doktor da Türk olmasına rağmen Nejat’la

Almanca konuşurlar. Bu sahneden, iki karakterin de Almancayı daha iyi konuştuğu, kendilerini daha iyi ifade ettikleri yorumuna ulaşmak mümkündür. Nejat'ın Almanya'dan Türkiye'ye geldiğinde girdiği Alman kitapçı Nejat'ın Almanca konuşmasından mutlu olmuştur. Alman kitapçı da filmde göçmen bir karakter olarak yer alır ve göç ettiği yerde kendi dilini konuşan bir insanla karşılaşmanın verdiği mutluluk kitapçı karakteriyle gösterilmiştir. Almanya'da göçmen olma çabasında olan Ayten'in ise Almanca bilmediği, Almanya'da Lotte ve iletişime girdiği Türkçe bilmeyen diğer bireylerle İngilizce konuştuğu görülür. Burada dilin evrenselliğine de bir vurgu yapılmaktadır. Filoloji okuyan Lotte ile Ayten'in İngilizce diyaloglarına bakıldığında Ayten'in dil yetersizliği göze çarpar. Her ne kadar dili yetersiz de olsa iki karakterin yakınlaşması, birbirini anlamaları, sevgileri ve yardımlaşma çabası ise anlaşmak için salt dilin gerekmediği; istek, empati yeteneği ve çaba faktörlerinin de önemini gözler önüne serer. Ayten'in ve Lotte'nin kendi dilini konuşamayan birine bu denli bağlılığı ve güveni anlaşmak için gerekli olan yetileri ve Alman toplumuyla iletişim kuramayan bireyleri bir kez daha düşünmeye sevk eder. Dili bilmemek, toplumdaki bireylerle anlaşamamanın bir bahanesi değildir, ancak isteksizliğin üzerine uydurulmuş olan bir kılıf olabilir.

- **Sinematografi**

Karakterlerin hikayeleri birbirine bağlı ve iç içe geçmiş durumdadır. Birinin hikayesinin sonuca ulaşması için diğer bir karakterle karşılaşması gerekir; bu karşılaşmayı gerçekleştirecek şartlar var olduğu halde karşılaşmalar gerçekleşmez. Kurgu da hikayelere ve senaryoya uygun olarak yapılmıştır. Birbirlerini ararken aynı yerde olduklarını geriye dönük sahnelerden öğreniriz. İlk sahne ve son sahnenin girişi aynıdır. Nejat bir benzinciye gider, benzin ve yiyecek bir şeyler alır. Ardından babasının yanına, memleketine gitmek için yola devam eder. Yolda bir tünele girer ve tünele girdiğinde ekran ortama uygun biçimde kararır. Bu karanlıktan sonra Nejat'ı Almanya'dan Türkiye'ye ve sonra da babasının yanına sürükleyen olaylar gösterilir. Tüm bu olaylar Nejat'ın geçmişi hatırlaması, düşünmesi olarak algılanabilir ancak filmin bütününde Nejat'ın hiç ulaşamadığı nesnesi, Ayten de yer almaktadır. Bu nedenle filmi, Nejat'ın hatıralarından oluşmuş olarak yorumlamak doğru olmaz. Olsa olsa Nejat'ın farkına varmadığı, bilmediği detayların da eklenmesi sonucunda ortaya çıkan

hikaye olduğu söylenebilir. Karışık bir sıradaymış gibi görünse de film, Nejat'ı Almanya'dan Türkiye'ye sürükleyen olayları kronolojik bir sırada verir. Film, Yeter'in ölümü, Lotte'nin ölümü ve Yaşamın Kıyısında başlıkları ile üç bölüme ayrılmıştır. Film, Bremen'deki gösteri sahneleriyle başlar. Detay çekimle verilen Bremen görüntülerinin ardından göstericilerin elindeki pankarttaki yazı yakın çekimde gösterilir: "Tüm dünya emekçileri birleşin". 'Yeter'in Ölümü' bölümünde görünen ilk karakter Yeter'in ölümüne neden olan kişi; Ali'dir. Benzer bir durum filmin ikinci bölümü; "Lotte'nin Ölümü" için de geçerlidir. Filmin 2. Bölümü yine 1 Mayıs gösterileriyle başlar ve tanıtılan ilk karakter bu bölümde de ölüme neden olan kişi; Ayten olur. Bölümlerden ilki Bremen'de, ikincisi İstanbul'da başlar. Sahneler farklı yerlerde çekilse de eylem, çekim yapılan alan aynıdır. İkisinde de 1 Mayıs göstericileri ve gösterileri kullanılır. İlk bölüme bir Türk karakterin ölümü, ikinci bölüme Alman bir karakterin ölümü adını verir. Bu karakterlerden Türk olanı Almanya'da, Alman olanı Türkiye'de ölmüştür. Kendi ülkelerinden, üstelik başkasının sebep olması nedeniyle ölen karakterlerin tabutları da benzer biçimde ülkelere gönderilir. Bu sahnelerin tümü Türk, Alman ya da hangi milletten olursa olsun insanların benzer şeyler yaşayabileceğini vurgular niteliktedir. Filmin son bölümü, aynı zamanda filmin adı olan "Yaşamın Kıyısında"dır. Bu bölümde de birbiri ile bağlantılı olaylar ve kişilerin birbirlerini tanımadığını anlatan görüntülerle başlar. Lotte'nin annesi, kızının İstanbul'da yaşadığı eve, dolayısıyla Nejat'ın yanına gidecektir. Havaalanında pasaport kontrolü esnasında yanında Ali durmaktadır. Ali, oğlunun yanına gidememektedir. Yabancı bir kadın gidebilirken, Ali'nin gidememesi aralarında yaşananlarla ilgilidir ve bu sahnelerle bir kez daha kimliğin önemsizliği vurgulanırken davranışların ve kişiliğin öneminin vurgulandığı söylenebilir. Ayten'in, hapisten çıktıktan sonra kitapçıya gitmesi, aylarca orada duran annesinin fotoğrafının ise bir gün önce panodan indirilmesi Nejat ve Ayten'in yine karşılaşamayacağı düşüncesini destekler. O'nun evinde kalacak, O'nun dükkanında bulunacak, ancak Nejat'ın kendisini aradığından haberi olmayacaktır. Annesinin hikayesini asla öğrenemeyecektir.

İletişimsiz, güvensizlik ve korku sonucu kıyısından geçip gidilen, içine süzilemeyen hayatlar Nejat karakterinde olduğu gibi aslında aradığımız ve yardım etmek istediğimiz kişilerin hayatları olabilir. Samimiyet, iletişim ve güven sonucu kolaylıkla ulaşılabilecek kişilere ulaşmak, bu özelliklerin olmaması nedeniyle imkansız bir hal

alabilir. Bakmama, görmeme ve iletişim kuramama sonucu gerçekleşen bu olaylar aynı mantıkla kurgulanarak izleyiciye sunulur. Karakterlerin hayatlarını birbirine yakın yerlerde ve aynı zamanda sürdürmeleri, Ayten'in annesini yanlış yerlerde araması ve ararken yanı başından geçerek iki karakterin zıt yönler doğru gidişi, bakmamak ve görmemek ile ilgilidir. Ayten, annesini ararken bile yanından geçtiğini görmemektedir. Ya yanlış tarafa bakmakta ya da dikkatli bakmamaktadır. Tıpkı birbirini arayan, birbirine ihtiyacı olan insanların, onlara yardım edebilecek durumdaki kişileri fark etmemeleri gibi; tıpkı Nejat gibi, Lotte gibi.

Lotte'nin annesi Nejat'ın kiracısı olduktan sonra bayram namazına giden kişiler dikkatini çeker. Sahnede ezan okunmaktadır. Bayram namazında ezan okunmadığı halde filmde bayram namazı öncesi ezan okunması öncelikle camiye giden kalabalığın Lotte'nin annesinin ilgisini çekmesini sağlamak amacıyla eklenmiştir. Camiye yetişmeye çalışan insanların görüntüsüyle birleşen ezan sesi sonucu Lotte'nin annesi Nejat'a herkesin nereye gittiğini sormuş ve Nejat'ın cevabıyla kültürlerinin benzerliğine vurgu yapılmıştır. Aynı hikayenin Almanlarda da olduğunu söylemesi, iki kültürün hikayelerinin ve bu hikayelerle anlatılmaya çalışılan, önem verilen değerlerin benzerliğine dikkat çekmek amacıyla filmde yer alır.

Film boyunca Türk ve Alman karakterlerin, daha doğrusu Türkiye'de ve Almanya'da yaşayan karakterlerin yaşadıkları ve bulundukları ortamlar benzerlik gösterir; 1 Mayıs gösterilerinin yapıldığı alanlar, Ayten'in örgüt üyelerine sığındığında gördüğümüz Almanya'daki örgüt evi gibi. Örgüt evinde dinlenen şarkı dahi aynıdır. Aynı bilincin, aynı hayatın, hangi ülkede olursa olsun devam ettiğini gösteren bir detay olarak filmde yer alır.

Tablo 9. Auf der Anderen Seite Filmi Eyleyensel İşlevler Tablosu

Eyleyenler	Karakterler	Eyleyensel İşlevler
Gönderen	Yeter, Ayten	Eylemi belirleyen kişi
Nesne	Yeni bir hayat	Eylemin konusu
Gönderilen (Alıcı)	Yeter, Ayten, Ali, Nejat	Eylemin kendisi için gerçekleştiği kişi
Özne	Yeter, Ayten	Eylemi yapar
Engelleyici	Ali, polis, akrabalar	Eylemi engeller
Yardımcı	Lotte, Lotte'nin annesi	Eyleme yardım eder

Filmdeki tüm öznelerin nesnelerinin yeni bir hayata ulaşma çabası olduğu görülür. Bu nesneyi belirlemeden önce farklı nesneleri olan özneler de vardır ancak sonuç olarak varılan veya ulaşılmak istenen nesnenin hepsinde aynı olduğu görülür. Ali, her ne kadar Yeter'i nesnesine gönderen olarak görülsede aslında sadece yardımcıdır. Yeter'in göndereni, Birinci kuşak göçmenlerin şantajı sonrası Ali'nin teklifini kabul ederek yine kendisidir. Nejat'ı anlatıya katan, kendisine bir nesne belirlemesini sağlayan kişi ise hiç görmediği, ulaşamadığı N'si Ayten'dir. Ayten ve Yeter kendi izlencelerinde N'lerine ulaşmaya çalışırken bir yandan da diğer öznelerin hatta yardımcıların hayatlarını etkilemektedirler.

Tablo 10. *Auf der Anderen Seite* Filmi Anlatı Şeması

Başlangıç Durumu	Edinç	Edim	Bitiş Durumu
Eksiklik	Yetilendirici Deneyim	Sonuçlandırıcı Deneyim	Onurlandırıcı Deneyim
Nesne Yeni bir hayat	Korku, zorunluluk, yardımcı (Lotte, Ali)	Yetilendirici deneyim sonucunda eylem gerçekleşir.	Ö1, sonucu ölüm olsa da eski hayatından kurtulur. Ö4, N'sine ulaşır.

Anne ve kızından oluşan iki öznenin filmdeki tüm karakterleri nasıl etkilediği ve kendilerinin ne şekilde etkilendikleri şemalar üzerinde görülmektedir. Anlatıdaki tüm karakterlerin izlencedeki rolleri düşünüldüğünde tümünün bu iki karakterin anlatı izlencesine hizmet ettiği görülür. Her ne kadar çözümlemede Ali ve Nejat'ı da birer özne olarak ele alsak da anlatı şemasında anlatıyı yönlendiren karakterler dikkate alınmıştır.

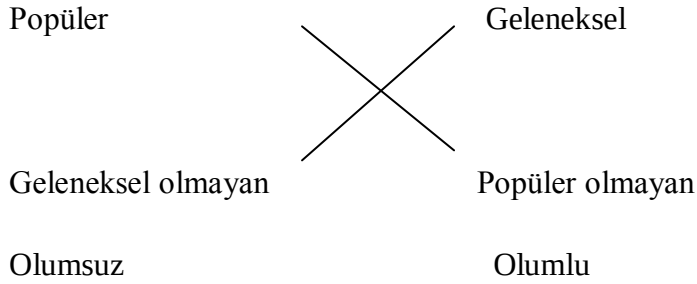
4.7. *Soul Kitchen (Aşka Ruhunu Kat, 2009)*

Modern ile gelenekselin karşılaştırıldığı filmde tüm göstergeler bu karşıtlığa hizmet etmektedir. Anlatının başından sonuna kadar iki kültür kıyaslanır ve sonunda ikisi bir arada ve doğru kullanıldığında başarıya ulaşılacağı sonucuna varılır.

Soul Kitchen adlı restoranın sahibi Zinos ve kardeşi İllia ikinci kuşak göçmenleri temsil eder. Hikaye Zinos'un eski bir handan bir lokantaya dönüştürdüğü Soul Kitchen'ı işletme, popüler bir mekana dönüştürme, değiştirme, kaybetme ve tekrar kazanma çabaları üzerine kuruludur.

- **Birinci ve İkinci Kuşak Göçmen Karakterler**

Zinos ve kardeşi İllia Yunanistan göçmeni iki karakterdir. Bu karakterlerin kaçınıcı kuşak oldukları bilgisi filmde verilme de ikinci kuşak özellikleri göstermeleri sebebiyle karakterler çalışmada ikinci kuşak olarak ele alınacaktır. Yönetmenin diğer tüm filmlerinde 2. Kuşak karakterlerin hapishaneye girdikleri görülmektedir. Soul Kitchen filminde de İllia çalışıyor görüldüğü için hapishaneden izinli olarak çıkabilen ancak kötü alışkanlıklarına devam eden bir suçludur. Kardeşi Zinos eskiden han olan bir mekanı yenilemiş ve lokantaya dönüştürmüştür, orayı işleterek geçimini sağlamaktadır. İşleri pek iyi olmayan lokantanın vergi borcu bulunmaktadır ve Sağlık Bakanlığı’ndan da uyarı almıştır. Fast-food yemekler yaparak popüler kültüre hizmet eden lokanta yeni aşçısı Shayn’ın geleneksel yemekleri sayesinde bu sıkıntılardan kurtulmuş ve müşteri sayısını artırarak zararda iken kara geçmiştir. Filmdeki karşıtlık lokantanın yaptığı yemekler üzerinden verilmiştir.



Çatışmada popüler, dil bilimsel anlamı olan ‘halkın’ anlamı ile değil bugünkü egemen ‘birçok kişi tarafından sevilen veya seçilen’ anlamındadır. Popüler yemek kültürüne hizmet veren bir mekanı borçtan kurtaran geleneksel yemek kültürünü koruyan aşçıdır. Aşçı Shayn üzerinden savunulan geleneksel kültürün doğru kullanıldığı takdirde olumlu sonuçlar doğurduğu görülmektedir. Bu çatışmanın aynı olumlu etkisi Zinos karakterine de yansır. Zinos popüler yemekler sunma niyetindedir ancak elindeki imkanlar, mutfağında bulunan araç-gereçler buna izin vermez. Yunanistan’dan getirdiği bulaşık makinesi bulaşıkları yıkarken kırmaktadır ve Zinos’u zarara uğratmaktadır. Bulaşık makinesinin verdiği zarar Zinos’un neden başarısız olduğunu da özetler. Eski olandan kopamayan Zinos yeni olanı denemektedir ancak eskinin etkileri buna izin vermez. Olayı göçmenler üzerinden değerlendirecek olursak; eski kültürün etkisinde kalarak yeni kültüre uyum sağlamaya çalışan bireyin başarı sağlayamayacağı sonucuna ulaşmak

mümkündür. Mekanın eski bir handan lokantaya dönüştürülmesi ancak duvarda eski halinin asılı oluşu Zinos'un eskiye bağlılığını da gösterir niteliktedir. Kırık dökük sandalye ve masalarla, bunlara ek olarak Yunanistan'dan gelen bulaşık makinesiyle mekan eski kültüründen kopamamış ancak yeni kültüre de adapte olamamış bir göçmenden farksızdır. Eski eşyalar yenilenip, usulüne uygun hale getirildikten sonra geleneksel yemekler yapılarak başarıya ulaşılması ise yeni kültüre uygun bir yaşam süren ancak kendi kültürel özelliklerini yitirmeyen, hatta bu özellikleri avantaja çeviren, başarı sağlamış bir göçmen kuşağı temsil eder.

Filmde 1. Kuşak göçmenleri temsil eden karakterler alternatif tıpla uğraşan Kemik kıran Kemal ve karısıdır. Kemik kıran Kemal babasından öğrendiği eski yöntemleri uygulayan ve hastaların iyileşmesine yardımcı olan bir karakterdir. Yaptığı ve geçimini sağlayan iş geçmişiyle alakalıdır. Babası dedesinden, dedesi de babasından öğrenmiştir. Kuşaklar boyunca bu mesleği sürdürmektedirler. Babasından gelen mesleği sürdürmesi, yeni bir işe girişmemesi eskiye olan bağlılığını gösterir. Bu bağlılığı eşinde ve ev düzeninde görmek de mümkündür. Sigortası olmayan Zinos hastanede gerekli tetkikleri yaptıramadığından modern tıbbi temsil eden bir fizyoterapist olan Anna tarafından Kemal'e getirilmiştir. Fıtık, tekrarlanan yanlış hareketler, duruş bozuklukları, uygun olmayan pozisyonlarda yapılan fiziksel aktivitelerin neden olduğu bir hastalıktır. Zinos bu hastalığı için hastaneye gidemez çünkü uygun koşulları sağlamaz; sigortası ve hastane masraflarını karşılayacak parası yoktur. Lokantasını kurtarmak için fiziksel olarak zorlanır. Lokantanın durumu göçmenlerin durumunu gösterirken lokanta sahibinin hastalığı da göçmenlerin hastalığını göstermektedir. Hastalık Zinos'un hareket kabiliyetini ve hayatını kısıtlamaktadır. Popüler ile gelenekseli doğru harmanlayamayan bir karakterin duruş bozukluğundan ve zorlanmadan kaynaklı bu hastalığı aslında göçmenlerin duruşunu ve zorlanışını simgeler. Kaslar arasında denge duruş eğitimi ve riskli hareketlerden kaçınma gibi Zinos'un taşıdığı hastalıktan korunma yöntemleri de göçmenlerin korunma yöntemleri ile benzer. Kaslar arasında denge duruş eğitimi kültürler arasındaki dengeyi korumak olarak ve bunun yanı sıra riskli hareketlerden korunmayı göçmen davranışları için de düşünmek mümkündür. Hastalıkta asıl amaç, bir kez bel ağrısı olan kişide ağrıların önlenmesidir. Zinos'un durumunda, yeniye uyum sağlayamadan başlanan işteki başarısızlık, yenilenerek ve aynı zamanda eskiyi de devam ettirerek

geçmiştir. Lokantanın başlangıçtaki durumundan kurtulması hastalığa neden olan durumun yinelenmesini engellemiştir. Zinos'un hareketini kısıtlayan hastalığın geçmesi her ne kadar Kemik kıran Kemal sayesinde olsa da onu Kemal'e götüren Anna'dır. Tıpkı lokantasının durumunu düzelteren şeyin modern ile gelenekselin birlikteliği olduğu gibi hastalığını geçiren de modern ve gelenekselin birlikteliğidir. Anna'nın Zinos'a göstermiş olduğu hareketleri Zinos'un fırsat buldukça tekrarlaması ve Shayn'den öğrendiklerini lokantada denemesi Zinos'un çabasını, durumdan kurtulmak istediğini gösterir. Lokantasının film boyunca değişen durumu ve hastalığının seyri aslında Zinos'un arada kalmışlığı ve bu durumdan kurtuluşu olarak yorumlanabilir. Kurtuluş kültürlerin harmanlanmasıyla gerçekleşmiştir.

- **Davranış Kalıpları**

Film boyunca Zinos'un daha iyi şartlara ulaşmak için risk almaktan kaçınmadığı, değişime hazır olduğu görülür. İyileşmek, durumunu düzeltmek için hem sağlığı hem de lokantası örnekleriyle sürekli bir arayış, uğraş içerisinde. Kendi durumunu iyileştirme çabasıyla bile kardeşine yardım etmeye çalışır. Yunan göçmeni olan iki karakterin de kendi kültürlerine bağlı olduklarını gösteren herhangi bir sahne bulunmamaktadır. Sadece bir sahnede iki kardeşin sirtaki yaptığı görülür. Arkadaşlarına verdikleri özel bir davette bu kültürel gösteriyi yaptıklarında neredeyse kimsenin ayık olmayışı ise aslında gizliden gizliye kendi kültürlerini de yaşatmak isteklerinin olduğunu söylememizi sağlar. Sıkı sıkıya kültürlerine bağlı oldukları görünmese de iki kardeşin kendi kültürlerini unutmadığını görülür. Bu davet Zinos'un Shangay'a yerleşme kararı sonucunda, Almanya'daki son gecesinde verilmiştir. Muhabir olan ve Shangay'a yerleşen sevgilisinin yanına gidecek olan Zinos lokantasını bahane ederek Almanya'da kalma süresini uzatmıştır. Lokantasını satmaya yanaşmaz, kiraya vermeyi düşünür. Bu düşüncenin altında tekrar Almanya'ya dönme isteği yatmaktadır. Onu Almanya'ya bağlayan bir neden olsun istemektedir. Yunan olmasına rağmen Yunanistan'a dönme isteğiyle alakalı bir diyalog veya bir davranış bulunmamasına karşın Almanya'ya dönme isteğini gösteren bu tutum Zinos'un gelecekte Almanya'da yaşama isteğini vurgular, kendini ait hissettiği ülkeyi gösterir. Çin'e gitmeye karar verdiğinde ilk yaptığı şey Çin'le ilgili kitaplar almak olmuştur. Göçmen olan bu karakterin göçün zorluklarını bildiği, gideceği ülkeye ait bilgi edinme çabasında olduğu, dolayısıyla oraya da uyum

sağlama niyeti bu davranışıyla gösterilir. Her ne kadar niyetli de olsa Zinos'un içinde bulunduğu durumdan karakterin Çin'deki yaşamının da zorlu geçeceği görülmektedir. Çin'e gitmeye karar verdiğinde şiddetli ağrısı olduğu görülür. Fıtığın filmde yalnızca bir gösterge olduğu düşünüldüğünde Zinos'un fitikle Çin'e gitme çabası, bulunduğu topluma uyum sağlayamamış bir bireyin hiç bilmediği başka bir topluma göçmesinden, üstelik güçsüz bir halde, kültür çatışması yaşar durumdayken göçmesinden başka bir şey değildir. Kültür karmaşası içinde olan bireyin yepyeni bir kültürle karşılaşması bireyi daha da zor durumlara sokacaktır. Kendinden kaynaklanmayan aksilikler nedeniyle Çin'e gidememiş ve Almanya'da kalmıştır. Yeni bir göç fikri sonrası başlayan fitik ağrıları da göçün gerçekleşmeyeceği netleştikten sonra son bulur. Bu durum Zinos'un bundan sonra Almanya'daki hayatının rahat geçeceğinin habercisidir.

İllia karakterinin davranışlarına baktığımızda suç işlemeye meyilli olduğu, kumar alışkanlığının olduğu ve arkadaşlarının da kendisi gibi göçmen ve suça meyilli karakterler olduğu görülür. Hapiste olduğunu gizleme isteğini utanma olarak açıklasa da asıl neden kendisine önyargılı yaklaşılmasından duyduğu endişedir. Film boyunca durumunu değiştirmek için bir çabasının olmadığı, aynı alışkanlıklarına devam ettiği görülmektedir.

1.kuşak kadın karakterin, eşine tedavi olmaya gelmiş hasta ve hasta yakınlarına evine gelen misafir gibi yaklaştığı, ince belli bardakta çay ikram ettiği görülür. Bir hasta yakını evde Almanca gazete bulunmadığından yakını. Dolapların üzerindeki dantel örtüler kendi kültürel öğelerindendir. Ailenin Almanya'da yaşadıkları ancak Türkiye'deki hayatlarını sürdürdükleri açıktır. Erkek karakterin davranışlarıyla ilgili bir yorum yapılamaması karakterin sahnesinin azlığından ve bu sahnenin bu kesitlemede yorumlanabilecek nitelikte olmamasındandır.

- **Giyim- Kuşam**

Birinci kuşak karakterlerin giyim kuşamına baktığımızda karakterlerin kültürel öğeleri üzerlerinde taşıdıkları görülür. Kemal başındaki sarık, altındaki şalvar ve üzerindeki yelekle adeta gelişmemiş bir yerden geldiğini ve değişime niyeti olmadığını göstermek ister gibidir. Eşinin yalnızca belden üst tarafı görünür ve başörtüsünü bağlama şekli bu ailenin değişime olan direncini destekler niteliktedir. Ailenin sıkı sıkıya kendi kültürlerine bağlı kalarak hayatlarını sürdürdükleri açıktır.

İkinci kuşak karakterlerden Zinos'un herhangi bir aykırı durumu bulunmazken İllia sahnelerinin çoğunda ceketlidir ve ceket, elinden düşürmediği tespihle birleştiğinde karaktere şıklıktan ziyade kabadayı havası vermektedir.

- **Konuşma-Dil**

İkinci kuşak karakterlerin film boyunca Almanca konuştuğu görülür. Kardeş olmalarına ve ikili sahnelerinin olmalarına rağmen bu durum değişmez. Bu nedenle karakterlerin duygu ve düşüncelerini bu dilde rahatlıkla aktarabildikleri, dili özümstediklerini söylemek mümkündür.

Birinci kuşak karakterlerin neredeyse hiç diyalogu bulunmaz. Kadın karakter, hasta ve hasta yakınlarına çay ikram ederken Türkçe olarak 'buyurun' der. Karakter anlatıda yalnızca bir kelime söyler ve o da Türkçedir. Bu durum karakterin hiç Almanca bilmediğini gösterir. Kemal hastalarını odaya çağırırken Almanca 'sıradaki' der, odaya girdiklerinde yine Almanca sessiz olmasını söyler. Zinos korkup paniklediğinde onu susturmak için 'hoşt', 'hoyt' gibi sesler çıkarır. Bu sesleri sözünü dinletmek için sarf eder. Hastanın kendisine direnmesini engellemek için bilinçli olarak korkutmasının haricinde, çıkardığı bu garip sesler Almancasının yetersizliğinden kaynaklıdır. Evde bulunan Türkçe gazeteler karakterlerin gündemi bu dilde takip ettiklerini gösterirken Almancalarının yetersizliğini bir kez daha vurgular.

- **Sinematografi**

Zinos'un aracıyla lokantasına gelişiyle başlayan filmin ilk sahnesinde trafik levhaları göze çarpar. Ekranın sağ tarafından Zinos kameraya doğru ilerlerken sol tarafta 'tır giremez' levhası bulunmaktadır. Türkiye'de bulunmayan bu trafik işareti Almanya'da sokağın dar olması nedeniyle kazaya sebebiyet vermemek amacıyla tırların sokağa girişinin yasak olduğu anlamını taşır. Sokağa girmeden hemen önce tırların park etmiş vaziyetteki görüntüsü Alman toplumunun kurallara bağlılığını gösterir. Bir kazaya sebebiyet vermemek adına tırların giremediği bu dar sokakta geçen hikayenin kahramanı ise ilk olarak kurallara uygun olmayan bir biçimde görüntülenir. Zinos'un aracını lokantaya kadar takip eden kameranın tren rayı üzerinden yapmış olduğu kaydırma hareketi kurallara uygun olmayan biçimdedir. Kamera rayda bulunan 'kontROLSÜZ demiryolu geçidi (tek yön)' işaretinin aksi yönünde hareket eder. Henüz

filmin ilk görüntülerinde kurallar ve hareketlerin uyumsuzluğu, lokanta ve hatta Zinos hakkında bir ön bilgi mahiyetindedir. Zinos'un rayların üzerinden ve aksi yönden gösterilmesi gibi lokantanın içi de Zinos'un çabaları da kurallara uygun biçimde değildir. Yunanistan'dan getirilen bulaşık makinesinin tabak takımlarını kırması nedeniyle Zinos masalara eline geçen tüm kapları yerleştirir. Birbiriyle uyumsuz, hoş görünmeyen kap kacaklar müşterilere servis olarak sunulur. Mekanda bir eksiklik, aksilik, olmamışlık olduğu açıktır. Aksiliğin, hoşnutsuz görüntünün nedeni Zinos'un fitik nedeniyle aynıdır. Eski bulaşık makinesini tamir etmek amacıyla yerinden kaldırmaya çalışan Zinos'un beline yapılan ters hareket film boyunca karakterin acı çekmesine neden olur. Makinenin Yunanistan'dan gelmiş olması, eskiye bağlı kalarak, yeni ve düzenli bir işin üstesinden gelmenin zorluğunu gösterirken Zinos'un tek başına makineyi yerinden oynatmaya çalışırken fitik oluşu bu durumun yalnız başına daha da sancılı olacağını gösterir. Yaratmak istediği yeni düzenin eskiden gelen tarafından kullanılamaz hale getirilmesi eski ile yeninin birleşemeyeceği olarak değil yanlış birleştirilmesi olarak yorumlanmalıdır. Tıpkı levhanın ters oluşu, kameranın ters hareketi gibi lokantanın işleyişi de terstir. Eski araç- gereçlerle yeni yemekler sunan lokantanın tam tersi bir yaklaşımda bulunması gerekir. Bu da eski araç gereçlerle yeni yemekler yapmak yerine yeni araç gereçlerle eski yemekler yapılması gerektiği anlamına gelir. Eskinin karakterin öz kültürü, yeninin ise popüler kültürü simgelediği düşünüldüğünde ise çıkarılan sonuç, yersiz bir inatla uygun olmayan kültürel özelliklere bağlı kalınıp üzerine popüler kültürün giydirilmeye çalışıldığı durumlarda bireyin başarısız olacağıdır. Zinos'un lokantasının iki kültürü harmanlaması, nerede neyi kullanacağını öğrendikten sonra işlerinin açılması gibi, bu iki kültür de göçmenler tarafından harmanlandığı ve doğru kullanıldığı takdirde bireyi başarıya ulaştırır. Aksi halde göçmenin durumu Zinos'un ve lokantasının ilk halinden farksız olur; sancılı, çabalayan ama sonuç alamayan bireyler toplum içinde uyumsuz, aykırı bir görünüm sergilerler. Anlatının tümü geleneksel ile modern olanı karşılaştırma üzerine kuruludur. Zinos'un, sevgilisi Nadine ve ailesiyle yemek yediği lokantada Shayn ile tanışmasında da yine bu karşılaştırma yapılır ve gelenekseli savunan Shayn'ın kamera açısıyla yüceltildiği görülür. Çalıştığı lokantadan kovulan Shayn lokantanın çıkışındaki demir köprünün ucunda dururken kamera Shayn'ı alt açı ile gösterir. Shayn'a veda eden çalışanların çekimi ise şefin bulunduğu yerden yapılır. Lokanta sahibinin gelenekleri

koruması sebebiyle işten kovduğu Shayn işini layıkıyla yapma çabasında iken diğer çalışanların bunu umursamadığı gözlemlenir. Onlar için işleri sadece iştir ve nasıl yapıldığının bir önemi yoktur önemli olan bir işlerinin olmasıdır. Shayn ise işini usulüne uygun olarak yapmak istemektedir. Shayn'ın bu tutumu kamera açıları ile yüceltilirken diğer çalışanlar üst açı ile gösterilerek davranışları alçaltılır. Zinos ile Shayn arasında geçen ilk diyalogda Shayn yine açıkça üstün görünmektedir. Lokanta sahibi olan Zinos'tur, işsiz olan Shayn'dır. Filmin başından itibaren sürdürülen terslik durumu bu sahnede de kamera açıları sayesinde işsiz in güçlü, işverenin güçsüz görünmesiyle varlığını korumaktadır. Shayn'ın üzerinde bulunduğu köprünün karşı kıyıya kadar ulaşmaması, bir noktada son bulması, Zinos'un bulaşık makinesini tek başına çekmesi nedeniyle fitik olması ile benzeşir. Ne Zinos tek başına sıkıntılı durumundan kurtulabilir ne de Shayn bu tutumuyla yolunda yalnız ilerleyebilir. İlerleyen sahnelerde Shayn'ın geleneklerden kopmadığı, Zinos'un ona muhtaç olduğu için uzlaşmaya daha yatkın olduğu dikkat çeker. Bu da popüler kültürün gelenekseli kabul etmesinin daha kolay olduğunun, hatta ve hatta popülerin geleneksele ihtiyacı olduğunun göstergesidir. Shayn'ın Zinos'un lokantasına geldiği ilk gün menüye bakıp birbirinin aynı içeriğe sahip yiyecekleri gördükten sonra menüyü fırlatıp atması popüler olana uymak adına kültürel özelliklerini ve dolayısıyla toplumdaki çeşitliliği engelleyen tutuma karşı yapılmış bir harekettir. Zinos'un bu durumdan kendisinin de memnun olmadığını belirterek 'müşteriler böyle istiyor' açıklamasından tatmin olmayan Shayn ortamdan uzaklaşırken fitik ağrısı nükseden Zinos Shayn'ın peşinden koşar. Zinos'un Shayn'a ihtiyacı vardır. O'nun işgücüne ihtiyacı vardır. Toplumda mevcut olan tek tip yemek anlayışını sunmak istese de gelenekleri savunan bu karakterle çalışmak zorundadır. Zinos ve Shayn'ın durumu işgücü ihtiyacı olan Almanya ile geleneklerinden kopamamış birinci kuşak göçmenler arasındaki çatışmayla benzerlik gösterir.

Lokantadaki işlerini yoluna koyan Zinos Nadine'in yanına Çin'e gitmek üzere havaalanındadır ve orada büyükannesinin cenazesine gelen Nadine ile karşılaşır. Nadine'in yeni sevgilisi Han da yanındadır. Kısa süreli bir şaşkınlıktan sonra biletini iptal eden Zinos'un bavullarını geri alırken yere yığılışı gösterilirken kameraya saat yönünün tersine doğru 90 derecelik bir çevrinme hareketi uygulanır. Kullanılan kamera hareketi sahnenin dramatik etkisini artırırken saat yönünün tersine hareket etmesi aynı zamanda sonraki sahnelerde karşılaşılacak olumsuzlukların da habercisi niteliğindedir.

Sonuçta Zinos bulunduğu noktanın gerisine gitmiştir ve anlatı o noktadan devam edecektir. Ardından gelen sahnelerin bu yorumu doğruladığı görülür. İllia'nın kumar borcu nedeniyle Neumann'a Zinos'un lokantasını devrettiği sahnede dutch (eğik) açısı kullanılmıştır. Bu sahnede eğik açı İllia'nın şaşkınlığını, tepetaklak oluşunu vurgulama amaçlıdır. Dengenin bozulduğunu gösterir.

Nadine ile ilişkisinin bittiğini anlayan Zinos ilişkilerinin devamlılığını sağlayan bilgisayarı ve devam edeceği düşüncesiyle almış olduğu Çin ile alakalı kitapları yakar. Bu hareket ilişkinin bittiğini gösterirken dairesinde çıkan yangından fitişının neden olduğu ağrı ile İllia yardımıyla uzaklaşır. Dairenin yanması ve iki kardeşin alandan uzaklaşması karakterlerin yeni bir hayata başlayacaklarının göstergesidir. Gösterge izleyiciyi yanıltmaz ve Zinos göç fikrinden vazgeçerek tüm olumsuzlukların üstesinden gelir ve lokantasını yeniden elde eder. Üstelik mevcut terslikleri de düzelttiği görülür. İllia da kumar alışkanlığından vazgeçer. İki karakterin hayatı da düzene girer.

Tablo 11. Soul Kitchen Filmi Eyleyensel İşlevler Tablosu

Eyleyenler	Karakterler	Eyleyensel İşlevler
Gönderen	Müşteriler, Shayn	Eylemi belirleyen kişi
Nesne	Soul Kitchen	Eylemin konusu
Gönderilen (Alıcı)	Zinos	Eylemin kendisi için gerçekleştiği kişi
Özne	Zinos	Eylemi yapar
Engelleyici	Müşteriler, Nadine, İllia, Neumann, Herr Jung	Eylemi engeller
Yardımcı	Shayn, İllia, Keçi, Mili, Nadine, Lutz, Sokrates	Eyleme yardım eder

Tablodaki şekilde anlatı izlencesine sahip olan filmde, özne ve nesnenin anlatı boyunca değişmediği yalnızca nesneye sabit kalınarak öznenin nesneye yönelik amacının değişime uğradığı görülür. Anlatının başında Ö'nin N'si Soul Kitchen'ı işletmeye devam etmektir. Uyguladığı yöntemlerle bunu gerçekleştiremeyen Ö'ye Shayn yardım eder. Yalnızca Shayn'ın yardımı Ö'yi amacına ulaştırmaz. Müşterilerin tutumu anlatıda engelleyici durumundadır. Alışkın oldukları yemekleri yemek isteyen

müşteriler Shayn'ın yemeklerini yemeyi reddederek Soul Kitchen'ın zor durumunu devam ettirirler. Lutz ve ekibinin provasını dinlemeye gelen müşterilerin Shayn'ın yemeklerini istemeleri üzerine başta engelleyici konumunda olan müşteri tutumu anlatıda yardımcı durumuna geçer ve Ö'yi N'si üzerindeki amacına ulaştırır. İşletmeden kazanç sağlamaya başlayan Ö'nin karşısına bu sefer de sevgilisi Nadine engelleyici olarak çıkar. Nadine'in uyguladığı psikolojik baskılara dayanamayarak lokantasını kardeşine devreden Ö yaşadığı aksilikler nedeniyle sevgilisinin yanına gidemez ve lokantasına geri döner. Döndüğünde lokanta artık Ö'nin değildir. Kardeşi kumarda lokantayı kaybetmiş ve Neumann'a devretmiştir. Neumann anlatının başından beri Soul Kitchen'ı satın alma çabasındadır ve bunu İllia'nın zaafı sayesinde gerçekleştirir. Kendisi Çin'e yerleşme kararı aldıktan sonra bile lokantasının hizmet vermeye devam etmesi istediği isteği ile Soul Kitchen'ı kardeşine devreden Ö kardeşinin engelleyici olması nedeniyle N'sinden ayrılmıştır. Neumann'ın da anlatı boyunca engelleyici durumda olduğu görülür. Ö'nin N'si üzerindeki yeni amacı onu yeniden elde etmektir. Neumann'dan belgeleri çalması için Keçi, Mili ve İllia Ö'ye yardım ederler. Böylece İllia anlatıda engelleyici durumundan yardımcı durumuna geçer. Soul Kitchen'ın açık arttırma ile satışa sunulacağını Shayn'ın lokantanın kapısına bıraktığı not sayesinde öğrenen Zinos borç istemek için Nadine'e gider. Zinos'a borç veren Nadine ve satışı bildiren Shayn anlatıda Y olarak konumlanırlar. Açık arttırmada Herr Jung sürekli fiyat arttırarak Zinos'un lokantasını almaya çalışır, Zinos'un kiracısı konumunda olan Sokrates Herr Jung'a sinirlenerek salondan ayrılırken kopan düğmesi Jung'un durmadan ağzına attığı şekerlerin olduğu kutunun içine düşer. Bakmadan, şeker niyetine yediği düğme Jung'un boğazında kalır, karakterin konuşmasını dolayısıyla fiyatı arttırmasını engeller. Herr Jung anlatıda E durumunda yer alırken Sokrates farkında olmadan Y durumuna geçer. Tüm engellemeler ve yardımlar sonunda Ö bir kez daha N'sine kavuşur.

Eyleyensel işlevler aracılığıyla filmin anlatı şemasının aşağıdaki tablodaki gibi geliştiği görülür:

Tablo 12. Soul Kitchen Filmi Anlatı Şeması

Başlangıç Durumu	Edinç	Edim	Bitiş Durumu
Eksiklik	Yetilendirici Deneyim	Sonuçlandırıcı Deneyim	Onurlandırıcı Deneyim
Müşteri + Gelenekseli yok sayarak popülere yönelme	Shayn ile çalışma + Moderne tam uyum sağlayamama	Geleneksel olandan yararlanma	Müşterilerinin artması + Acının dinmesi

Anlatıda özne ilk olarak müşteri eksikliği duymaktadır. Lokanta istediği gibi iş yapmamaktadır, üstelik maliye ve Sağlık Bakanlığı tarafından da uyarı almıştır. Özne açısından Soul Kitchen sadece işletmeciliğini yaptığı ve geçimini sağladığı bir mekan değildir. Lokanta öznenin Almanya’da sahip olduğu, ona ait olan ve kendini topluma ait hissetmesini sağlayan, öznde aidiyetlik hissi uyandıran bir mülktür. Orası öznenin kendisini ispatlayabileceği özel alanıdır. Toplum tarafından kabul görme, topluma hizmet etme, hatta talep görme isteği güden öznenin başarısızlığının nedeni aynı hizmeti veren diğer işletmelerden farkının olmayışdır. Verdiği hizmetten kendisi de memnun olmayan özneye anlayışındaki ve hizmetindeki eksiklik Shayn tarafından gösterilir. Öznenin asıl duyduğu eksiklik gelenekseli yok saymasıdır. Gelenekseli yok sayarak popüler olana yöneldiği için içinde bulunduğu sektörde fark yaratamamakta, dolayısıyla müşterilerden talep görmemektedir. Öznenin eksiklik olarak düşündüğü müşteriler aslında asıl eksikliğe bağlı olarak oluşmuş, ancak fark edilmesi daha kolay olan eksikliktir. Shayn’ın gelenekselci yaklaşımını başlangıçta kabul etmese de fitik ağrısı nedeniyle yardımcıya ihtiyaç duyar ve öznenin edinç süreci böylelikle başlamış olur. Edinç sürecini başlatan olay fitik ağrısı, başlatan kişi ise Shayn’dır. Topluma uyumsuz olduğunda artan fitik ağrısı öznenin toplumdaki yerini gösteren bir gösterge olarak anlatıda yer alır. Uygunsuz davranışlar sergilediğinde ve zorlandığı dönemlerde ağrının arttığı, hayatından memnun olduğu anlarda ve işlerin yoğun olduğu zamanlarda ise

azaldığı görülür. Fıtık ağrısıyla baş etme çabasında öznenin en büyük yardımcısı Anna karakteridir. Anlatıda moderni temsil eden Anna yardımıyla ağrı tedavi edilmeye çalışılır ancak özne içinde bulunduğu şartlar nedeniyle modern yöntemlerden tam anlamıyla faydalanamamaktadır. Ağrıdan kurtuluş, yine Anna'nın yönlendirmesiyle, geleneksel yöntemler sayesinde olur. Moderne tam uyum sağlayamayan özne geleneksel ile hayatına sorunsuz devam eder. Özneyi geleneksele modernin temsilcisinin ulaştırması ise bu iki kültürün birlikte başarıya ulaşacağını gösterir. Fıtık ağrısını modern yöntemlerle geçirememesi özneyi edim sürecine götüren edindir. Edim sürecinde geleneksel yöntemleri uygular ve sonuçta ağrıdan kurtulma ile ödüllendirilir. Tüm bu ağrı süreci öznenin uyum sağlamaya çalıştığı toplumdaki kültürel değişimini sırasıyla göstermektedir. Öznenin anlatı boyunca sıkıntısını çektiği durum yaşadığı kültürel karmaşadır. Öznenin görebildiği sıkıntılar ve eksiklikler ise sadece Soul Kitchen ile ilgili olanlardır. Öznenin gördüğü eksiklikler, öznenin kendinde bulunan ve görmediği eksiklikleri ile aynı aşamalardan geçerek giderilir. Edinç sürecini başlatan Shayn, edim süresince de öznenin yanında olur. Özne Shayn'ın sayesinde popüler yemekler sunmak yerine geleneksel yemekler sunarak başlangıçta eksikliğini duyduğu müşterilere kavuşur.

5.Sonuç

Fatih Akın Filmlerinde Göçmen Kuşaklar Arasındaki Farklılıklar başlıklı çalışmada, göç ve göçmen kavramları üzerinde durulmuş, ardından çalışmanın yöntemi olarak belirlenen Greimas'ın eyleyensel modeline uygun olarak çalışmanın sınırlılıkları içerisinde yer alan filmler çözümlenmiştir.

Çalışma evreninin sınırlanması aşamasında, çalışmanın filmlerdeki göçmen karakterler üzerinden yapılması nedeniyle yönetmenin *Crossing The Bridge: The Sound of Istanbul (2005)* ve *Garbage in The Garden of Eden (Cennetteki Çöplük, 2012)* belgeselleri ile kısa metrajlı filmleri araştırma içinde tutulmuş ancak araştırmaya dair anlamlı veriler elde edilmediği için kapsam dışına çıkarılmıştır.

Greimas'ın göstergebilim yönteminin kullanıldığı çalışmada göstergebilimsel değerin ortaya çıkartılması, filmlerin derin anlamda ne ifade etmek istedikleri göstergelerle saptanmaya çalışılmıştır.

Yönetmenin filmleri kronolojik sırayla incelenmiştir. Çözümlemenin ilk aşamasında yapılan kesitlemeler üstdele ait göstergelerin saptanmasına kolaylık sağlamış, ayrıca anlatıdaki karşıtlıklar uygun kesitlemeler başlığı altında sunulmuştur. Kesitlemeler sonucunda eyleyenlerin eyleyensel işlevlerine ulaşılmıştır. Eyleyenlerin eyleyensel işlevleri tablolaştırılmış ve tablo yorumlanmıştır. Tablolaştırılan ve yorumlanan altı eyleyensel işlev aracılığıyla dört temel kavram üzerinden filmin anlatı durumu tablolaştırılmıştır. Tablonun yorumlanması ile filmlerin çözümlenme işlemi sonlandırılmıştır. Sonuç kısmında, çalışmanın amaç soruları cevaplandırılmaya çalışılmış ve ortaya çıkan cevaplar doğrultusunda araştırmacının önerilerine yer verilmiştir.

Yapılan çözümlenmeler sonucunda eski-yeni hayat karşıtlığı filmlerin ortak karşıtlığı olarak saptanmıştır. Bu karşıtlıklar *Im Juli* dışındaki tüm filmlerde 2. Kuşak göçmen karakterlerde görülmektedir. *Auf der Anderen Seite* filminde 2. Kuşak göçmenlerin yanı sıra 1. Kuşak göçmenlerde de bu karşıtlık görülmektedir. Filmin anlatı dizgelerinden yola çıkarak bunun nedeninin filmdeki 1. Kuşak göçmen karakterlerin içinde bulundukları durumlara bağlı olarak kuşaklarının diğer filmlerdeki temsilcilerinin aksine anlatıda etkin rol oynamaları olduğu söylenebilir. *Yeter* dışındaki tüm 1. Kuşak kadın karakterler anlatıda ya hiç görünmeyerek veya görünse dahi etkin rolde bulunmayarak yer alır. *Gegen die Wand* filminde *Sibel*'e annesi 1. Kuşak göçmen

kadını edilgen yapısıyla temsil eder. *Yeter*'in diğer 1. Kuşak kadınlardan farkı, bir aile hayatının olmayışıdır. Ne zaman *Ali* ile birlikte yaşamaya başlar, *Yeter*'in hayatı sınırlandırılır. *Yeter*'in anlatısındaki bu durum 1. Kuşak kadın karakterlerin hayatlarını değiştirmek istememe ve etkin olamama durumlarını açıklar niteliktedir: 1. Kuşak erkek karakterin kadın üzerinde baskısı oluşmaya başladığında kadın karakterlerin kendileri ve çevreleri için etkinliği sona ermektedir.

1. Kuşak erkek karakterlerin aileleri üzerindeki baskılarının nedeni geliştirdikleri savunma mekanizmasından kaynaklanır. Yeni bir kültürle karşılaştıklarında duydukları korkuyu kendi kültürlerini koruyarak, izole bir hayat yaşamaya çalışarak giderme eğilimindedirler. Yaşadıkları korkuya eklenen dil yetersizlikleri 1. Kuşak erkek karakterlerin kamusal alanda bulunmama nedenleri olarak karşımıza çıkar. Kamusal alanda yer almayan karakterlerin tek sosyalleşme alanları da ibadethane (cami) olarak sunulur. Özel alanlarından çıkabildikleri tek kamusal alanın cami olması bu karakterlerin dinlerine bağlılığını artıran bir unsurdur. Yine kamusal alan sıkıntıları nedeniyle aileleri ile geçirdikleri zaman artmaktadır. Aile bireylerini öz kültürlerinden koparmama ve yeni kültürden uzak tutma çabaları diğer bireyler üzerinde baskıya neden olmaktadır. Sahiplenme, koruma içgüdüğü ile yapılan bu davranışlar beklediklerinin aksine diğer bireylerde olumsuz sonuçlar doğurur. Göç olgusu ve bu olguya bağlı diğer unsurlar 1. Kuşağın davranış, karakter, aile ve toplumdaki yerini belirleyen etmenlerdir. 2. Kuşak karakterin de toplum ve aileleriyle uyumsuzlukları ve hayatlarını değiştirme çabalarının kökeninde göç olgusu yatmaktadır.

Yeni hayat özlemi içinde olan, hayatlarını değiştirmek isteyen 2. Kuşak bireylerin içinde bulundukları değişim isteği mevcut durumlarından hoşnut olmamalarından kaynaklanır. Birinci kuşak ebeveynlerinin yaşadığı hayatı sürdüren tek 2. Kuşak karakter dışındaki tüm ikinci kuşak karakterler daha iyi bir yaşam özlemindedir ve bunların tümü filmlerin sonunda bu hayata kavuşur. Bunun sebebi hayatlarını değiştirmek isteği ve bunun için sarf ettikleri çabadır. Kendilerini mutlu sona ulaştıracak edimsel süreçlerdeki deneyimlerinin tümü olumlu sonuçlanmasa da sonuç hep olumlu olarak sunulur. Bu durum ikinci kuşak göçmenlere umutla bakılmasını sağlar. İki kültür arasına sıkışıp kalsalar da, iki kültürü nasıl harmanlayacaklarını bilmeseler de öz kültürlerine bağımlı bir yaşamı istemedikleri görülür. Bu istek ve düşüncedeki 2. Kuşak erkek karakter kız kardeşinin içinde bulunduğu durumu

anlayabilmekte ve ona yardım edebilmekte iken bu düşüncelerden uzak duran 2. Kuşak karakterin kardeşine engel olduğu görülür. Aynı duyguları yaşamadığı için kardeşini anlayamaz.

Hayatlarını değiştirme isteği tüm filmlerde kuşaklararasıdaki başat farklılık olarak sunulmuştur. Birinci kuşak erkek karakterlerin baskıcı tutumları ve kuşağın kadın karakterlerinin bu tutuma bağlı olarak yine değişim çabalarının olmayışı kadınların edilgen olmalarının sebebidir. İkinci kuşağın değişim isteği ise aileleri ile çatışmalarına ve kimlik arayışlarına neden olur. Tüm filmlerin sonunda ikinci kuşak karakterlerin hayatlarının değişime uğraması ise mutlu son olarak yorumlanabilir. Sonuçta, başlangıçta özlemini duydukları nesnelere kavuşmuşlardır. Bu nedenle her ne kadar olumsuz durumlarla karşılaşsalar da ikinci kuşağın değişim isteklerinin onları başarıya ve mutluluğa ulaştıracağını söylemek mümkündür.

Yapılan çalışma sonucunda Fatih Akın'ın çokkültürlülüğü savunduğu söylenebilir. Toplumdaki değişim, gelişim çokkültürlülük sayesinde olacaktır. Değişime ve farklılığa açık olmayan toplumlar filmlerde yansıtılan 1. Kuşak göçmen karakterlere benzer: bulunduğu çağa uyamayan, kendi kültürüne saplanıp kalmış ve uyumsuz. 2. Kuşak karakterler ise çokkültürlüdür. Sancılı bir dönemden de geçseler, zorluklarla karşılaşsalar da sonuçta hep başarıya ulaşılır. Bu nedenle onların bu değişim sürecini bilerek veya bilmeden uzatmak gereksizdir. Aile içinde, ebeveynlerin bu durumu anlaması, kabullenmesi, Alman toplumunun ise zorluk yaratmak yerine göçmenlere kolaylık sağlamaları gerekir. Göçmen bireylerin hem topluma hem de kendilerine olumsuz davranışlarda bulunması da böylelikle engellenebilir. Sonuçta melez bir kültürü kabul edecek olan göçmenlerin bu kültürü oluşturma, geliştirme aşamaları da sosyolojik çalışmaların yanı sıra yapılan çalışma gibi, göçmen hayatlarını sunan filmler aracılığıyla da görülebilir. Bu nedenle, oluşturulan ve oluşturulmaya devam edecek olan yeni, melez kimliklerin oluşum süreci hakkında bilgilendirmesi açısından da çalışma önemli görülmektedir. Bu ve benzeri çalışmaların yapılması göçmenlerin ve kimliklerinin anlaşılmasına yardımcı olacaktır.

Çalışmadan elde edilen sezgisel veriler doğrultusunda, bu ve benzeri çalışmaların, göçmenlerin yeni kimlik anlayışının doğuş, oluşum ve gelişimini görmek açısından faydalı olacağı görülmüştür. Nasıl ki 1. ve 2. Kuşak göçmenler arasındaki farklılıklar bu çalışmada görülebiliyorsa, ileride yapılacak olan benzer çalışmalar da 2.

ve daha sonraki kuşaklar arasındaki değişimi, farklılığı görmek açısından yararlı olacaktır. Göçmenleri anlamak açısından bu tür çalışmalar gereklidir ve göçmenler var oldukça da bu tür çalışmalara ihtiyaç olacaktır.

Kaynakça

- Abadan, N. (1964). *Batı Almanya'daki Türk işçileri ve sorunları*. Ankara: Başbakanlık Devlet Matbaası.
- Akbulut, H. (2002). Matrix filminin Propp ve Greimas örnekçelerine göre çözümlenmesi. *Kilad*, 1 (2), 65-85.
- Akerson, F. (2005). *Göstergebilime giriş*. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Akın, F.(2013). *Sinema, Benim Memleketim*. (Çev: B. Tut). (1.Baskı). İstanbul: Doğan Yayıncılık.
- Aktürel, T. (1986). Göstergebilim bilim nedir, ne değildir? *Milliyet Sanat*. (154), 35-36.
- Aylan, T. (2005). *Göstergebilim ve bir söylem biçimi olarak sinema*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Bağder, D. (1999). Sinema göstergebilimi. *Dilbilim araştırmaları*. (Ed: Z. Kulelioğlu). İstanbul: Simung Yayınları, ss. 143-153.
- Barthes, R. (1988). *Anlatıların yapısal çözümlemesine giriş*. (Çev: M. Rifat ve S. Rifat). (1. Baskı). İstanbul: Gerçek Yayınları
- Barthes, R. (1990). *Çağdaş söylenler*. (Çev: T. Yücel). İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.
- Barthes, R. (1993). *Göstergebilim serüveni*. (Çev: M. Rifat, S. Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. .
- Barthes, R. (1996). *Göstergeler imparatorluğu*. (Çev: T. Yücel). (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Büker, S. (1991). *Sinemada anlam yaratma*. (2. Baskı). Ankara: İmge Yayınları.
- Çelik, S. (2003). De-mythologizing the father in Turkish- German film. Yayınlanmamış Doktora Tezi. London: Metropolitan University.

- Çevik, A. (1999). Avrupadaki göçmen Türklerin kimlik sorunlarının reaktivasyonu. *Türkiye Klinikleri Psikiyatri Dergisi*, 1 (1), 55-61.
- Derrida, J. (1999). Difference. (Çev. Ö. Sözer). *Toplumbilim Dergisi: Derrida Özel Sayısı*, 44-61.
- Dervişcemaloğlu, B. (2005). *Temel göstergebilim (semiyotik) üzerine bir inceleme*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi.
- Emiroğlu, K. ve Aydın, S. (2003). *Antropoloji sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Engin, O. (1990). *Federal Almanya'da Türk göçmenler- cilt II*. Köln: Önel- Verlag.
- Erdoğan, İ. ve Alemdar, K. (2005). *Popüler kültür ve iletişim*. Ankara: Erk Yayıncılık.
- Foucault, M. (1999). *Bilginin arkeolojisi*. (Çev: V. Urhan). (1. Baskı). İstanbul: Birey Yayıncılık.
- Greimas, A. J. (1983), *Structural semantics: an attempt at a method*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal değişme ve Türk sineması*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Güçlü, A. v.d. (2002). *Felsefe sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Hall, S. (1994). *Colonial discourse and post colonial theory*. New York: Columbia University Press.
- Hançeroğlu, O. (1992). *Türk dili sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Jassen, S.(1999). *Guest and alliens*. New York: The New Press.
- Kant, I. (1952). *The critique of pure reason*. London: Macmillan.

- Karul, O. (1990). *Değişen Avrupa ve göçmen Türkler- gurbetçiler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kaya, A. (2000). *'Sicher in Kreuzberg' Berlin'deki küçük İstanbul-diyasporada kimliğin oluşumu*. (1. baskı). İstanbul: Büke Yayıncılık.
- Kaya, A. ve Şahin, B. (2007). *Kökler ve yollar*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Kıran, Z ve Kıran, A. (2000). *Yazınsal okuma süreçleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Kristeva, J. (1988). *Strangers to ourselves*. (Çev: L. S. Roudiez, 1991). Harvester Wheatsheaf, Hemel Hempstead.
- Levi-Strauss, C. (1983). *Din ve büyü*. (Çev: A. Güngören). İstanbul: Yol Yayınları.
- Levi-Strauss, C. (1984). *Yaban düşünce*. (Çev. T. Yücel). İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.
- Levi-Strauss, C. (1986). *Mit ve anlam*. (Çev: Ş. Süer ve S. Erkanlı). İstanbul: Alan Yayınları.
- Locke, J. (2000). *İnsanın anlama yetisi üzerine bir deneme III ve IV. kitap*. (Çev: M. Delikaya Topçu). (2. Basım). Ankara: Öteki Yayınevi.
- Marx, K. (1990). *Kapital*. (2. Baskı). Ankara: Sol Yayınları.
- Nöth, W. (1990). *Handbook ok semiotic*. New York: The Association of American University Press.
- Parsa, S ve Parsa A. F. (2004). *Göstergebilim çözümlemeleri*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Platon (1993). *Kratylos (Dil üstüne)*. (Çev: T. Aktürel). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Pierce, C. S. (1955). *Philosophical writings of Pierce*. New York: Dover Publications.
- Pierce, C. S. (2000). *Göstergeler kuramı: göstergebilim. XX. yüzyılda dilbilim kuramları 2 temel metinler*. (Çev: M. Rifat, S. Rifat). (2. Baskı). İstanbul: Om Yayınevi.

- Posner, R. (2001). Kültür nedir? Antropolojideki temel kavramların göstergebilim açısından yorumu. *Göstergebilim Tartışmaları Birinci Göstergebilim Kongresi* (Ed: E. Onat ve S. Ö. Yıldırım), İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Rifat, M. (1992). *Göstergebilimin abc'si*. İstanbul: Simavi Yayınları.
- Rifat, M. (1998). *XX. Yüzyılda dilbilim ve göstergebilim kuramları, I. Tarihçe ve eleştirel düşünceler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rifat, M. (1999). *Gösterge eleştirisi*. İstanbul: Kaf Yayınları.
- Saussure, F. (1998). *Genel dilbilim dersleri*. (Çev: B. Vardar). İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Saussure, F. (1976). *Genel dilbilim dersleri cilt I*. (Çev: B. Vardar). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları
- Saussure, F. (1978). *Genel dilbilim dersleri cilt II*. (Çev: B. Vardar). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Selen, N. (1967). Nesnelerle, onlara verilen isimler arasında o nesnenin özelliğine uygun bir ses uyuşumu var mıdır? *DTCF Dergisi*. XXV (3-4), 115-120.
- Shayegan, D. (1991). *Yaralı bilinç*. (Çev: H. Bayrı). (1. Basım). İstanbul: Metis Yayınları.
- Stumpf, S. E. (1983). *Philosophy: history and problems*. (3. Baskı). Chicago: McGraw Hill.
- Şen, F. *Federal Almanya'da yaşayan Türklerin kültürel sorunları ve çözüm yolları*. Köln: Önel- Vertag Yayınevi.
- Urhan, V. (2000). *Michael Foucault ve arkeolojik çözümleme*. (1. Baskı). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Uzun, E. (1993). *Misafir işçilik- göçmenlik- azınlık*. (Çev: C. Leggewie, Z. Şenocak). Hamburg: Rowolt Vertag.

Filmler

Schubert, S.; Schwingel, R. (Yapımcı), & Akın F. (Yönetmen). (1998). Kurz und Schmerzlos [Film]. Almanya: Wüste Film, ZDF.

Schwingel, R.; Schubert, S. (Yapımcı), & Akın, F. (Yönetmen). (2000). Im Juli [Film]. Almanya: Wüste Film.

Schwingel, R.; Schubert, S.; Emons, H. (Yapımcı), & Akın, F. (Yönetmen). (2002). Solino [Film]. Almanya: Wüste Filmproduktion, Wüste Film West, Multimedia, WDR, arte.

Akın, F. ; Schubert, S.; Thiel, A.; Schwingel, R. (Yapımcı). & Akın, F. (Yönetmen). (2004). Gegen die wand [Film]. Almanya: Corazan International, Bavaria Film International.

Akın, F. ; Thiel, A.; Maeck, K. (Yapımcı). & Akın, F. (Yönetmen). (2007). Auf der anderen seite. [Film]. Türkiye, Almanya, İtalya: Anka Film, Corazan International, NDR, Dorje Film.

Akın, F.; Maeck, K. (Yapımcı). & Akın, F. (Yönetmen). (2009). Soul kitchen. [Film]. Almanya: Corazan International, Pyramide Productions, NDR.