

T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

TÜRK SİNEMASINDA DIŞ GÖÇÜ KONU ALAN FİLMLERDE
KÜLTÜREL KİMLİK BAĞLAMINDA "ÖTEKİ" NİN TEMSİLİ

120685

MASTER TEZİ

Hazırlayan

Melek TÜRKOĞLU

**T.C. YÖKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

120685

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Kezban Güleriyüz

ANKARA -2002

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne

Melek Türkoğlu'na ait "Türk Sinemasında Dış Göçü Konu Alan Filmlerde Kültürel Kimlik Bağlamında Öteki'nin Temsili" adlı çalışma, jürimiz tarafından Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan Prof. Dr. Kezban Güleriyüz

Üye Doç. H. Hale Küniçen

Üye Doç. Dr. Nazife Güler

İÇİNDEKİLER

SAYFA NO

ÖNSÖZ.....	
ÖZET.....	
ABSTRACT.....	
İÇİNDEKİLER.....	

BÖLÜM I

1.Giriş.....	1
1.1.Sorun.....	1
1.2.Amaç.....	2
1.3.Varsayımlar.....	3
1.4.Önem.....	3
1.5.Yöntem.....	4
1.6.Terminoloji.....	10
1.7.Sınırlılıklar.....	10

BÖLÜM II

2. Öteki Kavramı Üzerine Kuramsal Yaklaşımlar.....	12
2.1.Öznenin Kuruluş Sürecinde Öteki.....	12
2.2.Karşıtlıklar Temelinde Öteki'nin Anlamı.....	16
2.3.Sosyoloji Biliminde Öteki'ne Yaklaşım Biçimleri.....	19
2.4.Tarihsel Süreç İçinde Öteki'nin Kurulması.....	25

2.4.1.Modernizm Düşüncesi ve Öteki Söylemi.....	26
2.4.2. Postmodernizm Düşüncesi ve Kimlik-Öteki İlişkisi.....	31
2.5. Kimlik Bağlamında Doğru Kimlik ve Öteki'nin Konumu.....	34
2.5.1. Oryantalizm Düşüncesi ve "Doğulu Öteki".....	38

BÖLÜM III

3. Sosyolojik Bir Olgı: Göç.....	43
3.1.Göçün Tanımı ve Göçü Meydana Getiren Koşullar.....	43
3.1.1.Göçün Nedenleri.....	45
3.2. Sanayileşme Sonrasında Dış Göç Akımları ve Türkiye.....	47
3.3. Göç Yaşantısının Dinamikleri ve Psikolojik Sonuçları.....	50
3.3.1.Türk Göçmenlerin Kuşaklar Arası Özellikleri ve Uyum Süreci.....	53
3.3.2.Göç Edenlerin Aile İçi İlişkileri ve Yaşadıkları Değişim.....	57
3.3.3. Ulusal Kimlik Bağlamında "Batılı Kimlik"ın Öteki'ne Bakışı.....	59

BÖLÜM IV

4. Toplumsal Değişme-Sinema İlişkisi Bağlamında Türk Sineması.....	66
4.1.Toplumsal Değişme ve Dinamikleri.....	66
4.2. Sinema- Toplum İlişkisine Genel Bir Bakış.....	68
4.3. Toplumsal Değişmenin Yansıtıcısı Olarak Türk Sineması.....	70
4.4. Türk Sineması ve Dış Göç Olgusu.....	76

4.4.1. 1970-1980 Dönemi'ne Ait Dış Göç Konulu Türk Filmlerine Genel Bir Bakış.....	76
4.4.2. 1980-1990 Dönemi'ne Ait Dış Göç Konulu Türk Filmlerine Genel Bir Bakış.....	79

BÖLÜM V

5. Örneklem Filmlerin Çözümlemeleri.....	82
5.1. Şerif Gören'in Yaptığı Dış Göç Filmleri.....	82
5.1.1. Almanya Acı Vatan	83
5.1.2. Polizei	86
5.1.3. Şerif Gören'in Çektiği Almanya Acı Vatan ve Polizei Filmlerinin Karşılaştırmalı İçerik Çözümlemeleri.....	88
5.2. Orhan Elmas'ın Yaptığı Dış Göç Filmleri.....	115
5.2.1. El Kapısı	117
5.2.2. Alamancı'nın Karısı	118
5.2.3. Orhan Elmas'ın Çektiği El Kapısı ve Alamancı'nın Karısı Filmlerinin Karşılaştırmalı İçerik Çözümlemeleri.....	120
5.3. Tunç Okan'ın Yaptığı Dış Göç Filmleri.....	137
5.3.1. Otobüs.....	138
5.3.2. Sarı Mercedes.....	142
5.3.3. Tunç Okan'ın Çektiği Otobüs ve Sarı Mercedes Filmlerinin Karşılaştırmalı İçerik Çözümlemeleri.....	144
SONUÇ.....	161
KAYNAKÇA.....	180

ÖNSÖZ

Türkiye'den Batı ülkelerine uzanan dış göç hareketi, başlangıç yıllarında göçmenin ekonomik konumu bağlamında değerlendirilmiş; göç olgusunun birey ve aileler üzerinde yaptığı olumsuz etkiler yeteri kadar sorgulanmamıştır. Çoğunlukla geçim sıkıntısı nedeniyle, Batı ülkelerine göç eden Türkler, belki ekonomik konumlarını iyileştirmişlerdir; ancak kazandıkları maddi değerler, çoğunun yaşadığı kültürel kimlik çatışmalarından doğan sorunlarını gidermeye, parçalanmış ailelerini birleştirmeye ve harcanıp giden sevgilerini tekrar kazanabilmelerine yeterli gelmemiştir. Yaşamın devingenliği içinde eski ile yenin savaşımlarının dış göç sürecinde ileri boyutta yaşanması; bu süreçte göçmen dahil hiçbir dinamiğin aynı kalmayışı, göçmenin yaşadığı kimlik sorununun kaynağını oluşturur. Göçle birlikte, göçmen, vatanının, göç ettiği toplumun, hatta kendisinin Öteki'si haline gelir. Artık, göçmen, düşüncelerinde bütünü ile bir mekana ait olamayacak kadar parçalanmıştır.

Öteki olma durumu, göçmen bağlamında hangi anlamlara karşılık gelmektedir? Bu sorudan esinlenerek başlattığım araştırmayı, Öteki-dış göç-Türk sineması konularının örtüşen yönlerini saptama ve ortak bir alanda buluşturma amacına hizmet edecek biçimde geliştirdim. Uzun soluklu bir araştırmanın ürünü olan bu tezde, başta araştırmalarımın yön vermemde ve bilgilerimi doğru biçimde kanallandırmemde yardımlarını esirgemeyen değerli hocam ve tez danışmanım Prof. Dr. Kezban Güleriyüz'e; tez konumu geliştirmemde destek olan Doç. Dr. Peyami Çelikkaya'ya; literatür taraması sırasında bana yol gösteren Öğretim Görevlisi Fatma Küçükkurt'a ve araştırma süresince manevi desteğini benden esirgemeyen anneme çok teşekkür ederim.

ÖZET

Tezin amacı, 1960'lı yıllarda Türkiye'den Batı ülkelerine doğru gelişen dış göç hareketi ile Batılı kimlik tarafından Öteki olarak konumlandırılan Türk göçmenlerin dönemler bazında Türk sinemasında nasıl temsil edildiğini araştırmaktır. Bu bağlamda, kuramsal düzeyde Öteki kavramına yaklaşım biçimleri ve dış göç sürecinin dinamikleri araştırılarak, örneklem olarak belirlenen dış göç konulu Türk filmleri analiz edilmekte ve 1970-1980 dönemi ile 1980-1990 dönemi dış göç filmlerinde temsil edilen Öteki'nin farklılaşan profili çıkarılmaktadır. 1970-1980 dönemini temsil eden *Almanya Acı Vatan*, *El Kapısı*, *Otobüs* filmleri ile 1980-1990 dönemini temsil eden *Polizei*, *Alamancı'nın Karısı* ve *Sarı Mercedes* filmlerinin analizi sonrasında, Türk göçmenini Batı ülkelerinde kültürel kimlik bağlamında Öteki yapan koşullar saptanmış; bunun yanında dış göç sürecinin Türk sinemasına nasıl yansıtıldığı aynı yönetmenin belirlenen iki dönemde yaptığı filmler üzerinden araştırılmıştır.

ABSTRACT

In this thesis, it is investigated how the emigration from Turkey to the west countries started at 1960 and Turkish immigrants, who are called by the west as the other, are represented by Turkish movies during last four decades. In this framework, by investigating the dynamics of emigration process and the approaches to the "the Other" concept, some chosen Turkish movies, whose subjects are related with emigration, are analysed and the changing profiles of "the Other" during the years 1970-1990 are illustrated. Through the analysis of the Turkish movies *Almanya Acı Vatan*, *El Kapısı*, *Otobüs* representing the years 1970-1980 and *Polizei*, *Almanca'nın Karısı*, *Sarı Mercedes* representing the years 1980-1990, the conditions that making the Turkish immigrants "the Other" in the west countries considered the cultural view of point, are taken out. In addition, how the immigration is projected to the Turkish movies is analysed by looking the two films of the same director but at different dates.

BÖLÜM I

1. GİRİŞ

1.1. Sorun

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından Türkiye'nin içine girdiği ekonomik bunalım ve sanayileşen ülkelerin işgücüne duydukları ihtiyaç, ülkemizden başta Almanya olmak üzere birçok ülkeye göç hareketini başlatmıştır. Türkiye'den Batı ülkelerine göç eden işçilerin çoğunluğunun kır kökenli oluşu ve büyük bölümünün kendi coğrafyalarında dahi kent yaşamından uzak kalmış olmaları, gittikleri sanayi ülkelerinde başta kültürel kimlik çatışmaları olmak üzere bir dizi sorunla karşı karşıya kalmalarına neden olmuştur. İşçiler, bir yandan kendilerine verilen en ağır işlerde çalışarak ayakta kalma mücadelesi verirken, bir yandan da kültürel kimlik çatışmalarının neden olduğu sorunlarla karşı karşıya kalmışlardır.

İşçi göçlerinin artarak devam etmesi ve dışarıda yaşayan Türk göçmenlerle ilgili sorunların, çarpıcı olayların uluslararası gündemde yer almaya ve tartışılmaya başlanması, Türk göçmenlerin tahmin edilenden daha ağır koşullar altında yaşadığını ortaya çıkarmıştır. Göç edenler, hem bir göçmenin içselleştirebileceği psikolojik sorunları yaşamakta, hem de modern- geri kalmış karşıtlığı temelinde oluşturulan Öteki kimliğini edinmektedir. Tezin çıkış noktasını oluşturan öncelikli sorun, göç eden Türkler'in salt göçmen olmalarından kaynaklanan genel sorunlarının yanında, tarihsel süreç içinde Batılı kimlik tarafından ekonomik ve sosyal gerilikleri ölçüsünde Ötekileştirilen kimliklere sahip olmalarından kaynaklanan sorunların Türk sinemasında nasıl temsil edildiğidir. Bu bağlamda, tezde, Türk göçmenlerin tarihsel süreç içinde

Batılı kimlik tarafından yönlendirilen Öteki kimliğinin Türk Sinemasında ömeklem olarak seçilen filmlerde temsil edilen biçimiyle profili çıkarılmaktadır.

Özetle, tez çalışmasında, çoğu zaman görmezden gelinen Öteki göçmenlerin sosyal ve ekonomik sorunlarının 1970-1980 dönemi ile 1980-1990 dönemindeki Türk filmlerinde nasıl temsil edildiği araştırılmaktadır. İki dönem karşılaştırılarak Öteki'nin temsilindeki farklılaşmalar ve benzerlikler saptandıktan sonra, meydana gelen değişimin niteliği ve göçmenler üzerindeki etkileri ortaya çıkarılmaktadır.

1.2. Amaç

Tezin birincil amacı; Türkiye'de dış göçün yoğun olarak yaşandığı 1970-1980 dönemi ile göçmenliğe geçiş sürecinin hızlandığı 1980-1990 döneminde çekilen dış göç konulu Türk filmleri arasından ömeklem olarak seçilen filmlerin çözümlenmesi ve bu çözümleme sonrasında, iki dönem arasında yapılan karşılaştırma sonucunda kültürel kimlik bağlamında Öteki'nin temsilindeki benzerlikler ve farklılıkların saptanmasıdır. Böylece, iki dönem arasında Türk göçmenlerin Öteki kimliğinden dolayı hem Batılı kimlikle, hem de kendi aralarındaki ilişkilerindeki farklılaşmaların ayırdına varılmaktadır.

Tezin ikincil amacı, Türk göçmenlerinin ömeklem olarak seçilen filmlerde nasıl temsil edildiğinden yola çıkarak, Batılı kimlik tarafından Öteki olarak görülen Türk göçmenlerin yaşadıkları değişimin, Türk toplumunda meydana gelen değişimlerle nasıl bir etkileşim içinde olduğunu saptamaktır.

1.3. Varsayımlar

Tez, temel olarak şu varsayımlardan hareketle oluşturulmaktadır.

1. Tezin ilk varsayımı, kültürel kimlik bağlamında Batılı kimlik tarafından konumlandırılan Öteki'nin Türk sinemasında ki temsilinin belirtilen iki dönem arasında farklılıklar göstereceğı varsayımdır.
2. Türkiye'de dış göç gerçeğinin 1970-1980 dönemi ile 1980-1990 döneminde göçmenler bağlamında farklı bir boyut kazandığı bilinen bir gerçektir. Araştırma sonucunda, Türk sinemasında örneklem olarak seçilen filmler çözümlendiğinde, iki dönem arasında saptanan farklılıkların Türkiye'deki toplumsal değişmeye koşut olacağı varsayılmaktadır.

Tezin temel varsayımı, dış göçle birlikte yaşanan toplumsal düzeydeki değişim ve farklılaşmaların Türk sinemasında koşut bir yansıma bulduğu savına dayanmaktadır.

1.4. Önem

Türkiye'de dış göç hareketi, çoğunlukla kırsal kesimden işçi olarak çalışmaya giden Türkler'in yabancı oldukları bir dünyada yaşamalarını zorunlu kılmıştır. Modern ile geleneksel olanın karşı karşıya gelmesi ve kültürel kimliklerin çatışma durumunun üst boyutta yaşanmasına koşut bir biçimde farklı olanın Öteki olarak konumlandırılması, işçi göçüne ekonomik boyutunun yanında sosyolojik bir boyut kazandırmıştır. 1970-1980 döneminde geçici işçi statüsünde bulunan Türkler, 1980'den sonra göçmen işçi statüsü ile gittikleri ülkede yerleşmişler, böylece uyum problemi daha fazla önem kazanmaya

başlamıştır. Bu iki dönemde, aynı yönetmenlerin çektikleri filmler çözümlenerek, bir anlamda, sosyal değişimin Türk sinemasında nasıl yansıtıldığı ortaya çıkarılmaktadır. Öteki'nin temsilinde farklılaşmaların ortaya çıkarılmasıyla birlikte genel bir çıkarıma gidilerek, hem sosyolojik boyutuyla hem de Türk sinemasındaki yansımalarıyla dış göçle birlikte yaşanan değişim saptanmaktadır.

Daha önce "Türk Sinemasında Dış Göçü Konu Alan Filmlerde Öteki'nin Temsili"nin hiçbir teze konu olmayışı, tez konusunu özgün kılmaktadır.

1.5. Yöntem

Tez kapsamında yapılan araştırma ile temelde şu soruya yanıt aranmaktadır: Tarihsel süreç içinde Batılı kimlik tarafından belirlenen ve konumlandırılan Öteki'nin varolma koşulları ile Türk göçmenlerin Batı ülkelerinde Öteki olarak konumlandırılma temelleri arasındaki ilişki nedir ve bu ilişkinin niteliği örneklemler olarak seçilen dış göç konulu Türk filmlerine dönemler bazında nasıl yansımaktadır?

Bu sorun bağlamında, araştırmanın ilk aşamasında, tezin çıkış noktasını oluşturan Öteki kavramının farklı kuramsal yaklaşımlarda nasıl konumlandırıldığı saptanmış, Öteki'ne yaklaşım biçimlerinde genel eğilimin ne olduğu belirlenmiştir. Öznenin kuruluş sürecine temel oluşturan Ben-Öteki ilişkisinin bir disiplin olan psikanalizde, karşıtlıklar bağlamında nasıl kurulduğu ve Öteki'nin öznenin kültürel kimliğini oluşum sürecinde ki işlevine ilişkin temel bilgiden yola çıkılarak tarihsel süreç içinde Öteki söyleminin oluşmasında egemen olan yaklaşımlar ele alınmaktadır. Öteki'ne ilişkin tüm yaklaşımlarda temel olarak Ben-Öteki ilişkisi, modern-geleneksel arasındaki ilişki ve çatışma ile anlam kazanmaktadır.

1960'lı yıllarda Türkiye'den başta Almanya olmak üzere Batı ülkelerine doğru gelişen göç hareketi, kültürel bağlamda modern ile geleneksel olanın yani Ben ile Öteki'nin karşılaşma ve çatışma durumudur. Türkiye'den Batı ülkelerine göç eden Türkler'in tamamına yakınının kır kökenli ve sosyo-ekonomik düzeyi nin düşük olması, göçmen ile Batılı kimlik arasında kültürel kimlik çatışmalarının yaşanmasına; dolayısı ile göçmenin Öteki olarak konumlandırılmasına neden olmuştur. Bu bağlamda dış göç sürecinde göçmenin Öteki olma koşullarının neler olduğu ve uzlaşım sal olarak Öteki kavramının hangi anlamlara karşılık geldiği saptanmaktadır. Tanihsel süreç içinde kültürel kimlik bağlamında Öteki'nin belirlenme koşullarının kavrananabilmesi için ortaya koyulan kuramsal yaklaşımlara Öteki'ni tanımlama kriterleri bakımından temelde birbirlerini tamamlar nitelikte oluşu nedeni ile yer verilmekte, ancak tezde yapılacak çözümlemelerde, Öteki modern kuramlar bağlamında değerlendirilmektedir. Tezde, dış göç sürecinin Öteki kavramı ile ilişkilendirilerek Türk sinemasındaki yansımalarını değerlendirme işi, modern kuramlar çerçevesinde tanımlanan Ben-Öteki ilişkisi üzerinde temellendirilmektedir.

Türkiye'den Batı ülkelerine uzanan dış göç hareketinin hızlandığı yıllar, Batı ülkelerinde sanayileşme hareketinin ivme kazandığı yıllara rastgelmektedir. Bu nedenle, modernitenin modern-gelereksel karşıtlığı üzerinde temellendirdiği Ben-Öteki ilişkisi, dış göç sürecinde göçmenlerin Batı ülkelerindeki konumunu kavramada işlevseldir.

Tezin üçüncü bölümünde, sosyolojik bir olgu olan göç olgusunun tanımı, göçü meydana getiren koşullar ve Türkiye'den Batı ülkelerine doğru gelişen göç akımının nitelikleri değerlendirilerek, Türk göçmenlerin Batı ülkelerinde Öteki olma koşullarını belirleyen sosyal ve kültürel sorunlarına değinilmektedir. Özetle, dış göç konulu bölümde sosyo-ekonomik konumu nedeniyle Öteki olan Türk göçmenlerin Batı ülkelerine gitme nedenleri, farklı kültür alanlarının karşı karşıya

gelmesi nedeni ile yaşadıkları çatışma durumu, göçmenin yaşadığı ekonomik ve kültürel sorunlar ele alınmaktadır.

Toplumsal değişme-sinema ilişkisi bağlamında Türk sinemasının ele alındığı dördüncü bölümde ise toplumsal değişimin dinamikleri ve bu dinamiklerden biri olan dış göç olgusunun 1970-1980 dönemi ve 1980-1990 dönemi Türk filmlerine nasıl yansıdığı, dönemler arası farklılıklar gözetilerek saptanmaktadır. Türkiye'de belirlenen zaman dilimlerinde yaşanan dış göç gerçeği ile Türk filmlerine yansıtılan dış göç olgusu arasındaki ilişkinin paralellik gösterip göstermediği araştırılmaktadır.

Beşinci bölümde, Türk sinemasında 1970-1980 dönemi ve 1980-1990 dönemi ile sınırlandırılan süreçte çekilen dış göç konulu filmler arasından örneklem olarak belirlenen filmlerin çözümlemelerine yer verilmektedir.

Örneklem olarak ele alınan filmler, adları, yapım yılları ve yönetmenleri ile şunlardır:

<u>Filmin Adı</u>	<u>Yönetmen</u>	<u>Yapım Yılı</u>
<i>Otobüs</i>	Tunç Okan	1978
<i>El Kapısı,</i>	Orhan Elmas	1978
<i>Almanya Acı Vatan</i>	Şerif Gören	1979
<i>Alamancının Karısı</i>	Orhan Elmas	1988
<i>Sarı Mercedes</i>	Tunç Okan	1992

Örneklem olarak belirlenen filmlerin seçimi, şu kıstaslar göz önüne alınarak yapılmıştır.

1. Örneklem seçiminde 1970-1980 ve 1980-1990 dönemine ait dış göç konulu bazı filmler tez kapsamına dahil edilmiştir.
2. Bu iki dönemi temsil eden dış göç konulu filmler arasından aynı yönetmenin iki farklı dönemde yaptığı filmler örneklem olarak belirlenmiştir. Bunun ana gerekçesi, aynı yönetmenin bakış açısının farklı dönemlerin karşılaştırılmasında daha tutarlı bir sonuca ulaşılmasını olanaklı kılacağı düşüncesidir.
3. Karşılaştırmalı çözümlemeye tabi tutulacak filmlerin türleri arasında büyük farklar olmamasına özen gösterilmiştir. Orhan Elmas'ın melodram türüne yakın görülen filmleri *El Kapısı* ve *Alamancı'nın Karısı* filmlerinde, göç olgusunun yarattığı sorunlara ilişkin önemli saptamaların bulunuşu, bu filmlerin araştırmaya dahil edilmesinin ana gerekçesidir.
4. Filmlerin ait oldukları dönemi temsil edecek nitelikte olmasına özen gösterilmiştir.

Tezde örneklem olarak belirlenen filmlerin analizinde, yöntemler arası bir yol izlenmekte; niteliksel içerik çözümlemesi ile tarihsel-toplumbilimsel eleştiri yöntemlerinin bazı ölçütleri esas alınmaktadır.

Araştırma, filmlerin içeriğine ilişkin çözümlemelerden oluşmaktadır. Sinemasal anlatımın biçime ilişkin öğeleri (kurgu, kamera hareketleri, ışık vb.) çözümlemeye tabi tutulmamıştır.

Bu filmlerin çözümlemelerinde gözlem tekniğine başvurularak iletiler şöyle değerlendirilmiştir.

1. Film öyküsünün anlatım süreci, olaylar, karakterler ve mekanlar göz önüne alınarak sekans birim alınarak ayrıştırılmış ve iletiler bu birimler üzerinden değerlendirilmiştir.
2. Sosyo-ekonomik kimlik, karakterlerin yaşı, mesleği, medeni durumu, geliri ve toplumsal mevkisi göstergelerine bakılarak ortaya çıkarılmıştır.
3. Filmlerde, karakterlerin, değer, inanç ve beklentilerini yansıtan diyaloglar, tutum ve davranışlar saptanmış ve dış göç sürecinin özellikleri gözönünde tutularak değerlendirmeye alınmıştır. Tutum ve davranışların değerlendirilmesi, yoruma kaçılmadan nesnel ölçütler içinde yapılmıştır.
4. Çözümleme birimlerinin yardımı ile filmlerin ana ve yan temaları ortaya çıkarılmıştır.

Bu çözümleme yöntemi doğrultusunda filmlerde Öteki'nin temsilinin araştırılabilmesi için şu kriterler gözönünde tutulmuştur.

Filmin Öyküsü: Filmlere ilişkin genel bilgilerin verileceği bu birimde, eleştirmenlerin görüşlerine de yer verilmektedir. Bunun nedeni, filmlere ilişkin genel düşüncenin ne olduğunun ortaya çıkarılma düşüncesidir.

Göçmeni kültürel kimlik bağlamında Öteki olarak konumlandıran sosyo-ekonomik koşulların ayrıntılı bir biçimde saptanması için film çözümlemelerinde aşağıdaki kriterler esas alınmaktadır:

1. Göç Etmenin Nedenleri
2. Öteki'nin Yaşadığı Toplumsal Sorunlarda Değişmeler
 - a. Kültürel Anlamda Yaşanan Sorunlar
 - b. İş ve Çalışma Sorunları
 - c. Öteki'nin Kentsel Mekanla ve Çevre ile ilgili Yaşadığı Sorunlar
3. Öteki'nin Toplumsal İlişkilerinde Gözlenen Değişmeler
 - a. Aile Yapısı ve Kuşaklar arası İlişkiler
 - b. Kadın- Erkek İlişkileri
4. Öteki'nin Yaşam Biçimindeki Değişmeler
5. Dış göç filmlerinin Temalarındaki Değişmeler

Yukarıda belirtilen kıstaslara göre, aynı yönetmenin iki farklı döneme ait filmleri karşılaştırmaya tabi tutularak filmlerde temsil edilen Öteki profilinin ne yönlerden farklılaştığı, ne yönlerde benzerlik gösterdiği saptanmaktadır. Film çözümlemeleri ile iki dönem arasındaki göç olgusunun ve Öteki olarak konumlandırılan göçmenin uğradığı değişimin filmlere nasıl yansıtıldığı açığa çıkarılmaktadır.

1.6.Terminoloji

Tez kapsamında Türkiye'den Batı ülkelerine doğru gelişen dış göç sürecinde Türk göçmenleri imlemede kullanılan Öteki kavramı kültürel bir nesne olarak ele alınmaktadır. Bu bağlamda Öteki, Modern (Batılı) olanla, geleneksel (Doğulu) olan arasında kurulan modernizasyoncu iki kutuplu görüşü niteleyen kavrayışın bir sonucu olarak, ne olduğundan çok, ne olmadığı ile tanımlanan bir kavram niteliğindedir. *Öteki, varoluş şekli ile modern Ben'in sahip olduğu herşeyin eksikliğini gösteren, bir kültürel nesneye karşılık gelir. Doğulu kimliğe akılcı ve düşünen özne olarak tanımlanan modern benlik kategorisiyle yaklaşılır ve Öteki modern olmayan olarak tanımlanır. Yani, Öteki modern benliğin aynadaki görüntüsü olarak temsil edilir. Modern Ben kültürel anlamda Batılı kimliği, Öteki ise Doğulu kimliği imlemektedir. Öteki-Ben, Doğulu-Batılı kavramlarına atfedilen anlamlar nedeniyle, bu kavramlar özel isim kategorisinde değerlendirilmektedir.*

1.7.Sınırlılıklar

Tez kapsamında, dış göç hareketinin Türk sinemasında yankı bulmaya başladığı 1970-1980 döneminde çekilen filmler ile göç olgusunun farklı bir boyut kazandığı ve konuk işçilikten göçmenliğe geçiş süreci olarak nitelendirilen 1980-1990 dönemindeki filmler, örneklem oluşturacaktır. Aynı yönetmenlerin farklı dönemlerde yaptıkları filmler değerlendirmeye alınacaktır. Bunun ana gerekçesi, bu dönemlerde göç olgusunda meydana gelen farklılaşmaların filmlere nasıl yansıtıldığı ve Öteki'nin temsilinde ne gibi farklılıklar olduğunun anlaşılmasında, aynı yönetmenin filmlerinin daha tutarlı bir sonuca ulaşılmasını sağlayacağı varsayımdır.

Tez konusu, Batı ülkelerinde Öteki olarak konumlandırılan Türk

göçmenlerin filmlerde kültürel kimlik bağlamında temsili ile sınırlandırılmıştır. Ancak, kültürel kimlikle ilgili yaşanan sorunların ekonomik ve sosyal koşullardan bağımsız olmadığı göz önüne alınarak, diğer faktörlerin de temel amaca hizmet edecek biçimde değerlendirilmektedir.



BÖLÜM II.

2. Öteki Kavramı Üzerine Kuramsal Yaklaşımlar

Tezin adında belirtilen ve göçmenlerin göç ettikleri ülkelerdeki durumlarını imlemede kullanılan Öteki kavramı, tezin en önemli hareket noktalarından birini oluşturmaktadır. Bu bağlamda, Öteki kavramının kuramsal yaklaşımlarda nasıl yorumlandığı ve Öteki'nin hangi kriterlere göre konumlandırıldığı önem taşımaktadır.

Tarihsel süreç içinde ulusların ekonomik ve sosyal gelişimleri ölçüsünde bazı değişimlere uğrayan, ancak özünde geri kalmışlığı ve farklılığı imleyen Öteki kavramına ve Öteki'nin belirlenme koşulu olan kimlik olgusuna farklı bakış açılarının değerlendirilmesi, dış göç olgusunu yorumlamada önemli bir adım niteliğindedir. Öteki kavramına ilişkin genel eğilimin belirlenmesi ve tutarlı bir senteze ulaşılabilmesi için, kapsama dahil edilen kuramsal yaklaşımların benzerliklerinin ve farklılıklarının saptanabilmesi gerekmektedir. Bu bağlamda şu soruya yanıt aranmaktadır. Öteki öznenin kuruluş sürecinde ve tarihsel süreç içinde nasıl konumlandırılmaktadır? Bu soru bağlamında göçmenlerin Öteki olarak konumlandırılma nedenleri saptanarak, dış göç olgusunun ortaya çıkardığı sorunlarla ne tür bir etkileşim içinde olduğunun saptanmasıdır.

2.1. Öznenin Kuruluş Sürecinde Öteki

Ben ile Öteki arasındaki ilişki, en temel anlamıyla insanın özne olarak varolabilmesinin temel koşuludur. Bu bağlamda, psikanalizde Öteki'nin

algılanma biçiminin anlaşılabilmesi, Öteki'ni kavrayabilmede önemli bir bilgi niteliğindedir.

Psikanalizde öznenin, Öteki olmadan kurulamadığı, bireyin ilk kimliği olan cinsel kimliği başta olmak üzere sahip olunan bütün kimliklerin (kültürel, dinsel vs.) Öteki'ler üzerinden tanımlandığı görülmektedir.

Öznenin Ben-Öteki diyalektiğinde alacağı konumun şekillenmesi, çocukluk dönemine uzanır. Lacan'ın psikanalitik önemine değindiği "Ayna evresi" Ödipal sürecin başlangıcına temel teşkil eden bir dönemdir. Simgesellik öncesi çocuğun çevresiyle ilişkisi ikili bir ilişkilidir. Çocuk, bu dönemde bir başkasıyla, yaşıtı bir çocukla, annesinin görsel imgesi ya da aynadaki kendi bütünsel imgesiyle imgesel yoldan özdeşleşerek, parçalanmış olarak yaşantıladığı bedeninin bütünlüğünü kazanmaya yönelir. Çocuk, gerek duyumlarını gerekse hareketlerini eşgüdümleyemediği için bedenini bir bütün olarak kavrayamaz. İşte bu dönemde çocuk kendinin, beden imgesinin bütünlüğünü kazanmaya çalışır. "Ayna evresi", çocuk için eksiksizliğe ulaşmak için annesi ile özdeşleştiği, annesi için herşey olma arzusu ile kendi bedensel imgesini kazanmaya yöneldiği dönem olarak özetlenebilir.¹

Çocukluk döneminden başlayarak öznenin Ben kimliğini kazanmasında etkin olan Ödipal süreç, hem hayranlık duyulan, hem de nefret edilen yasakçı baba imgesi üzerinde temellendirilmiştir. Ödipal süreç, üç evrede yapılaşmıştır. İlk evrede, çocuk annesini arar, annenin yöneliminin sürekli olarak babanın varlığı ile saptırıldığını bulur. Başka bir deyişle, çocuk annesiyle ilişkisinin dışarıdan, annenin arzuladığı bir üçüncü kişi tarafından düzenlendiğini, annesiyle başlattığı idealizasyonun kendinden çok babaya bağlı olduğunu keşfe-

¹ Saffet Murat TURA.: Freud'dan Lacan'a Psikanaliz, (İstanbul, 1989).107.

der. Çocuk, kendi de bir yasaya tabi olan varlığa tabidir. Kaynaşmaya yönelik bir ilişki arayışında olan çocuk, babanın dolayımı nedeniyle özgür bir nesne bulamaz. Gerçekte bu dolayım, babanın dolayımı değil, toplumsal kodun dolayımıdır.²

Ödip karmaşasının ikinci aşamasında baba, anne ile cinsel ilişkiye sahip olarak hem çocuğu arzusunun nesnesinden, hem de anneyi fallik nesneden yoksun bırakan kişidir. Çocuk için çözüm, onu annesinden söken nesne ile özdeşleşmektir. Onun ikilemi, fallus olmak ya da olmamaktır. Çocuk, fallus olmanın sözkonusu olmadığını, penise sahip olmanın sözkonusu olduğunu anladığında, Ödip karmaşasının üçüncü aşamasına yönelmiş olur. Bu aşamada, baba (kadiri mutlak) imgesi çöker. "Olmak" diyalektiğinden "Sahip olmak" diyalektiğine yönelen çocuk, babayı yasa olarak değil, insan olarak ayırt ederek, onu "Ben'in ideali "olarak konumlandırır ve değerler sistemi ile birlikte ahlaki yaşam başlar.³

Simgesel düzende özne, dil ve Oidipus kompleksiyle tanışır. Özne, babanın adını ve koyduğu yasakları kabullenerek simgesel düzene katılır. Bu evrede, bilinçdışının oluşumu, öznenin simgesel bir düzen içinde ortaya çıkması, ve sonunda arzunun işe başlaması, birbiriyle yakından bağlantılı olaylar olarak gerçekleşir. Arzu, öznenin bir türlü ulaşamadığı ideal tasarımlara yönelir. Öteki'nin özneyi tamamlayacağına inanıldığı sürece, Öteki'nin sevgisi beklenecektir. Bu nedenle, arzu, Lacan'da narsist bir edim niteliğindedir. Nesneye duyulan sevgi, kaybedilen tamlığı sürekli araştırmaktan öte bir şey değildir.⁴

² Saffet Murat TURA.: a.g.e..108.

³ Saffet Murat TURA.: a.g.e..109.

⁴ Madan SARUP: Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm, Çev: Ali Baki GÜÇLÜ, (Ankara: Ark Yayınevi,1993), 29-30.

Lacan'a göre simge ya da bütünüyle simge sistemi, temel olarak üç işleve sahiptir. Bu bağlamda, ilk olarak Ben ile Öteki'ni; içsel olanla dışsal olanı ayırt eder. İkinci olarak simge sistemi, subjektiviteyi, içselliği, bu içselliğin ifadesi olan söylemden ayırt etme imkanı tanımaktadır. Simge sisteminin üçüncü işlevi ise insanı özne olarak diğerlerinin karşısındaki konumuna yerleştirir. Simge sistemi, insana kendisini bir simge olan Ben göstereni ile ifade etmeye imkan verdiği ölçüde onun kültürel kimliğinin gelişeceği bir hareket noktası sağlar. Çünkü Ben göstereni, dilde Sen ve O ile yapılaşarak kurulur. İnsana bu ilk Ben'i veren ailenin kültüre özgü söylemidir.⁵

Özne, Öteki'lerden dil aracılığıyla ayrılır. Dil kullanıldığında, Öteki ile kurulan ilişki, her zaman belirsizlik üzerinden gerçekleşir. Başka bir deyişle, Öteki'nin içinde bizi var etmek için olan dil, onu anlamaktan bizi alıkoyar. Sadece, özne konuşur, ancak bu konuşan özne, egodan ayrılmalıdır. O ne özerk, ne de tümdür. Sembolik bir etkisi olan özne, konuşma olanağını, toplumsal bir bağ ya da olay olarak işaretleyebileceği Öteki'nin içinde köklenmiştir. Bitmez tükenmez bir farklılaşma süreci olarak sistemin ötesinde dil içinde işleyen öznenin kalıcı olmayan bir etkisi vardır. Bu konuşan özne, Öteki'nin söylemi için bağlantı noktasıdır.

Arzuyu ihtiyaçtan ayıran Lacan, birinciye organik bir enerji, ikinciye ise tüm fiziksel süreçlerin en etkin ilkesi olarak tanımlar. Her zaman isteğin ötesinde ve ondan önce varolan arzunun ihtiyaçtan diğer bir farklılığı ise her zaman söylenemez olanı imlediğinden, onu doyurmanın imkansız olmasıdır. Bütün insan eylemlerinin Öteki'ni tanımak yoluyla ortaya çıktığını söyleyen Lacan'a göre bu nedenle her kendini tanıma arzusu, aslında Öteki'ni tanımaya duyulan arzudur. Bu bağlamda asıl amaç, arzu için arzulamak, yani Öteki'nin arzusunu

⁵ Saffet Murat TURA.: Freud'dan Lacan'a Psikanaliz, (İstanbul, 1989).101.

arzulamaktır. Zizek ise fantezinin, Öteki'ne duyulan arzunun bilmecesinde ortaya çıktığını söyler.⁶

Lacan'ı izleyerek çocuğun anne bedeninden kopabilmesi sayesinde kimliğini bulduğunu söyleyen Kristeva'ya göre, Öteki'nin algılanma sürecinde etkin olan kavrayış, iğrençleştirme edimi üzerinden gerçekleşir. İğrenç olan, insanı hem çekme, hem itme, hem iğrendirme , hem büyüleme özelliğine sahiptir. Öznenin kuruluşu için gerekli olan şey, iğrençleştirilen şeyin Ötekileştirilmesidir. Öteki, içimizden atmak zorunda olduğumuz bir parçamız olan "iğrenç"e karşılık gelir.

Öznenin kuruluş sürecinde önemli bir yeri olan Ben-Öteki ilişkisi, paradoksal bir ilişkidir. Çünkü, hem arzulananı, hem de içimizden atılmak zorunda olanı ifade etmektedir. Dolayısıyla, Ben'in iğrençle yani Öteki'yle ilişkisi, bir reddediş değil, bir dışlayıştır. Bu durum , gerçek bir tehdit haline geldiğinde Ben'in Öteki'ne, Öteki'nin ise Ben'e dönüşmesinden korkulur. Ancak, yine de Öteki olmadan, Ben'in olmayacağı da açıktır.⁷

2.2. Karşıtlıklar Temelinde Öteki'nin Anlamı

Psikanalizde öznenin kuruluş sürecinin temeli olan Ben-Öteki ilişkisinin belli bir gereklilik ve varolma koşulu üzerinde tanımlanması, Ben-Öteki arasındaki diyalektik bağın temelini ortaya koymaktadır. Bu temel bilgi, genel anlamda Ben-Öteki ilişkisinin karşıtlık temelinde nasıl konumlandırıldığına ilişkin

⁶ S. ZİZEK: *The Sublime Object of Ideology* (London and Newyork, 1989). 118.

⁷ Kural- Sevdâ ALANKUŞ: "Alternatif Kamular ve İslamcı Kadınlar", *Toplum ve Bilim*, 72 (Bahar-1997). 5-45.

bir yönelime kaynak oluşturmaktadır. Kuramsal düzeyde Öteki, karşıtlıklar bağlamında varolan bir kavram olarak tanımlanmaktadır.

Saussure, dilin içindeki terimlerin birbirleri ile düzenli bir zıtlık ilişkisi içinde varolduğunu söylemiştir. Bu düşünceye göre, anlam, terimlerin karşıtlıkları tarafından üretilen farklar dizisinden kaynaklanmaktadır. Göstergelerin anlamları, pozitif özellikler olarak içsel değildir; aksine, her göstergenin kimliği, onun diğer göstergelerden farklılaşması sayesinde ortaya çıkmaktadır. Dilin temellerinin negatif olduğu ve dilsel yapının karşıtlıklardan oluştuğu konularında yapısal dilbilim ile aynı görüşü savunan Derrida'ya göre ise yapı içindeki terimler, karşıtlık ilişkisi içinde oldukları için aynı değeri taşımazlar. Terimlerin arasında bir egemenlik ilişkisi vardır, yani terimlerden birisi egemen bir konumdayken, diğer terim onun Öteki'si olarak ona bağımlıdır. Yapı içindeki egemen konuma sahip olan terim, kendi ayrıcalığını ve varlığını, olumsuzlayarak tanımladığı terime olan bağımlılığını yadsıması sayesinde sağlar.⁸

Derrida'nın argümanı, Batı kültüründe kimliklerin inşasının tamamıyla ikili karşıtlıkların kurulması ile dolu olduğu yolundadır. Doğa-kültür, akılcı-akıldışı, erkek-kadın, iyi-kötü vb. Bunların içindeki ilk terim üstün, ikincisi genellikle birinci için tehdit oluşturan özelliklere sahip görülür. İkili karşıtlıkların Derrida'cı yapıçözümü, çeşitli hamleleri kapsar. Bu, ortaya konduğu şekliyle ikililiğe gönderimle karar verilemez olan "marjinal" durumların sergilenmesi; birinci terimi Öteki'nin unsurlarını içmeden tanımlamanın zorluklarını göstermesi ve ikililiğin tersine çevrilmesinin yerine, ikililiğin üstüne kurduğu zemini kökten

⁸ F. KEYMAN, M. MUTMAN, M. YEĞENOĞLU: Oryantalizm, Hegomanya ve Kültürel Fark, (İstanbul, 1996). 53.

sorgulamaya uğraşan bir stratejidir.⁹

Hegel'in diyalektiğinde Ben ile Öteki arasındaki dinamik ilişki , tez ve anti tez arasındaki karşıtlık olarak ele alınmıştır. Diyalektik düşünceye göre, tez ve anti-tezin uyumundan değil, çatışmasından bir sentez doğar.¹⁰

Nesnelere verilen anlamlar, her zaman ilişkiseldir; anlam farklılığına dayalı bir ilişkiyi taşır. Bu bağlamda önerilen, anlamın bir işaretler sistemindeki terimler ya da nesneler arasında yer alan farklılık ilişkisinden ortaya çıktığıdır. Ne modernin ne de modern benliğin, onların karşıtları olan geleneksel veya Öteki olmadan içsel olarak kurulmuş anlamları olamaz. Bu da, verili bir mekandaki pratiklerin aslında nesnelere farklılıklar aracılığıyla anlam veren anlam yaratıcı pratikler olduğuna işaret eder.

Farklılıkların ortaya çıkardığı karşıtlıklar, Müslüman ile kafir, uygar ile barbar, Batılı ya da Doğulu, kadın ya da erkek söylemlerinde ortaya çıkabilir. Sözelimi, erkek egemen bir toplumda, erkek kurucu ilke, kadın ise bu ilkenin dışlanmış karşıtı Öteki olarak tanımlanır. Erkek, karşıtını dışladığı, kendini ona karşıt olarak tanımladığı için erkek kimliğini edinir. Kadın, erkeğin ne olmadığının bir imgesi, aynı zamanda, onun ne olduğunun bir hatırlatıcısı konumundadır.¹¹

Diyalektik anlamda, iki karşıtın uyum ve işbirliği temelinde bir arada yaşamaları mümkün olmadığından, birinin diğeri üzerinde üstünlük sağlaması, varoluşsal anlamın gereğidir. Marksist terminolojide söylendiği gibi, bir şey

⁹ Ali RATTANSI, Sallie WESTWOOD: *İrkçilik, Modernite ve Kimlik*, Çev: Sevda AKYÜZ, (İstanbul: Sarmal Yayınevi, 1997), 43.

¹⁰ Ali BUJLAÇ: "Öteki'nin Kimliği ve İmajı", *Birikim*, (Mart-Nisan, 1995), 78-82.

¹¹ Terry EAGLETON: *Edebiyat Kuramı*, Çev: Esen TARIM, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1990), 55.

başka bir şeyin mahiyetinden tümüyle koparak dönüşemez; ancak, diğerinin mahiyeti içinde eriyebilir. Bu da mahiyetin kendini korumasına karşılık formundan, kısaca özünü yansıtan kimliğinden vazgeçmesiyle gerçekleşebilecek bir durumdur. Ben, Öteki ile iki şekilde ilişkiye girebilir: Bunlar:

1. Öteki'ni kendi hükmetme alanının içine alıp varlığının potansiyelleri içinde eritir ve onun potansiyellerini etkisizleştirir.
2. Ya da Öteki'nin tehdidinden korunabilmek için onu imha etmeye yeltenir.

Öteki'ni imha etme düşüncesi , Öteki'nin tehdit unsuru olarak görülmesi, birinin yaşaması için diğerinin yok edilmesi gerektiği savının bir ürünüdür. Bu durumda, insanlar arası ilişkileri doğrudan güç ve iktidar belirlemeye başlar ve iktidar ilişkisinin merkezi önem taşıdığı siyaset, Öteki üzerinde güç ve egemenlik kurma tekniklerinin geliştirilmesi amacına yönelir.¹²

Gelinen noktada, kuramsal açıdan ulusal kimlik düzeyinde Ben-Öteki ilişkisinin dinamiklerinin nasıl tanımlandığına bakmak faydalı olacaktır.

2.3 Sosyoloji Biliminde Öteki'ne Yaklaşım Biçimleri

İnsanlık tarihi boyunca, milletlerin birbirleri üzerinde güç sahibi olma istemleri ve eylemleri sonucunda şekillenen toplumsal ve sınıfsal katmanlar, farklı sosyo-ekonomik düzeylerin oluşumuna yön vermiş ve söylemsel ve kültürel olarak ulusal ve kültürel kimlik bağlamında Öteki'nin belirlenmesini kaçınılmaz kılmıştır.

¹² Ali BULAÇ: "Öteki'nin Kimliği ve İmajı", Birikim, (Mart- Nisan, 1995). 78-82.

Sosyolojik anlamda, varsayımların büyük bölümü, Doğu-Batı , Kuzey-Güney gibi coğrafi bölgeleri ya da merkez, çevre, yarı çevre gibi ekonomik bölgeleri olan ve bir sözleşme veya işbölümünden doğan etkileşimler üzerine kurulu bir sistemin ve bir sistemsel mantığın varolduğu yönündedir. Aynılığı yaratan, farklılıkları çözen ve evrensel bütünleşme ilkesi olarak işleyen de bu sistemsel mantıktır. Bu varsayımlar, bölgeler arasındaki kültürel farklılıkların, farklı ekonomik gelişme seviyelerinin, veya politik/askeri kapasitelerin yol açtığı farklılıkların , bu sistemsel mantığı etkilemediği görüşünde birleşirler. Bu sava göre, sistemin özü olarak görülen yararcı modern (erkek) benlik, evrenselleştirilir.ve ayrıcalıklaştırılır. Bu sırada, farklı kültür ve kimliklerin varolma durumları, yani Öteki, Ben'in aynadaki görüntüsü olarak tanımlanır.¹³

Öteki'nin konumu, tarihsel süreç içinde egemen söylem tarafından belirlenmiştir. Bu nedenle, Öteki'nin ikincil konumunun merkez-çevre ilişkisine göre biçimlendiği ve farklılığın Ötekilik'e dönüştürüldüğü söylenebilir.

Aldoğan, temsil edilen Öteki'ni şöyle konumlandırır:

*"Öteki olmak, ikinci olmaktır. Öteki olmak, birincinin arkasında olmaktır. Öteki olmak, birinciden daha az önemli olmak, birinciye bağımlı olmaktır. Birincinin değerlerinin ve kurallarının egemen olduğu bir evrende ikinci olmak, rölatif bir kavram da değildir, üstelik. Durduğunuz yere, baktığınız yere göre değişmez. Hangi kaldırım da durursanız durun, Öteki'nin kim olduğu bellidir."*¹⁴

¹³ F. KEYMAN, M. MUTMAN, M. YEĞENOĞLU: Oryantalizm, Hegomanya ve Kültürel Fark, (İstanbul, 1996), 84.

¹⁴ Yazgülü ALDOĞAN: "Öteki Cins", Karizma, 3, (Aralık, 2000) 139-142¹⁵ F. KEYMAN, M. MUTMAN, M. YEĞENOĞLU: Oryantalizm, Hegomanya ve Kültürel Fark, (İstanbul, 1996). 88.

Abdel Malek Öteki'nin edilgen bir varlık olduğunu vurgularken, tarihsel süreç içinde Doğulu özne'nin Öteki olarak konumlandırıldığını belirtir:

“Öteki, bir inceleme nesnesi olarak edilgen, katılımcı olmayan, tarihsel özelliğe sahip olmayan, her şeyin ötesinde kendiyle ilgili olarak özerk ve egemen olmayan: Doğulu ya da özne, hangisi kabul edilirse edilsin, ileri derecede felsefi olarak yabancılaşmış varlıktır, yani kendine göre, kendinden yabancılaşmış, başkaları tarafından belirlenen, anlaşılan, tanımlanan ve işlem yapılan.”¹⁵

Öteki'ne karşı genel ve egemen eğilimi belirlemek için sosyolojik ve antropolojik söylemlerde Öteki'ni farklı yaklaşım biçimlerine göre ayırmak faydalı olabilir. Temel beş eğilimden söz edilmektedir:

- a. Ampirik bir nesne olarak Öteki: Bu yaklaşımda Öteki, hakkında ampirik bilgi toplayarak anlaşılabilen bir nesne olarak görülür. Buradaki amaç, Öteki'ni onun hakkında sözde nesnel ve gerçeklere dayalı olan bilgiler sağlayarak açıklamaktır.
- b. Kültürel bir nesne olarak Öteki: Modern (Batılı) olanla, geleneksel (Doğulu) olan arasında kurulan modernizasyoncu iki kutuplu görüşü niteleyen özcülüğün bir sonucu olarak, Öteki ne olduğundan çok, ne olmadığıyla tanımlanır. Varoluş şekli, “modern Ben”in sahip olduğu her şeyin eksikliğini gösteren bir kültürel nesneyi oluşturur. Batı dışı kimliklere rasyonel ve düşünen özne olarak tanımlanan “modern benlik” kategorisiyle yaklaşılr ve Öteki modern olmayan olarak tanımlanır. Böylece, Öteki, modern Ben'in aynadaki görüntüsü olarak temsil edilir.

¹⁵ F. KEYMAN, M. MUTMAN, M. YEĞENOĞLU: Oryantalizm, Hegomanya ve Kültürel Fark, (İstanbul, 1996). 88.

- c. Bir varlık olarak Öteki: Yorumcu ve varoluşçu söylemlerde kullanılan ve bir varlık olarak nitelenen Öteki, benliğin oluşum sürecine katkıda bulunan ve modern olmayan olarak tanımlanır. Böylece, Öteki, modern kimliğin anlaşılmasındaki “gözükmeyen gönderim noktası”dır. Bir yorumcu veya varoluşçu sadece Öteki hakkında yazmakla kalmaz, aynı zamanda kendi Ben’inin kültürel ve tarihsel oluşumunu araştırmak amacıyla Öteki için yeni ilişkiler keşfetmeye başlar. Ancak, Öteki’ni tarihsel bir varlık, gerçek bir tarihsel varoluş olarak gören hem yorumcu hem varoluşçu söylemler, modernitenin rejimi dahilinde işlerler, Ben-Öteki karşıtlığını muhafaza ederek Öteki kategorisini hala ontolojik bir varlık olarak düşünürler.
- d. Söylemsel bir yapı olarak Öteki: Bu şekilde bakıldığında, Öteki, çeşitli söylem ve kurumlar tarafından kurulan bir bilgi nesnesini oluşturur. Önemli kitabı Orientalism’de Edward Said, Doğu adı verilen yapının Aydınlanma sonrası dönemde Avrupa kültürü tarafından nasıl kurulduğunu ve hatta üretildiğini gösterir. Doğu ve Batı arasındaki epistemolojik ve ontolojik ayrımın temelinde, Doğulu Öteki, Avrupa maddi uygarlık ve kültürünün ayrılmaz bir parçası olarak kurulur ve işlev görür. Bu söylemsel bir kuruluştur ve Öteki’nin tarihsel bir varlık olarak anlatılışını reddeder. Burada Said’in yapmaya çalıştığı Öteki sorununu, temsiliyet mekanizmalarına yerleştirmek ve Batı dışı kültürlerin temsiliyet sistemine köklü bir eleştiri getirerek modernite ile iktidar arasındaki ilişkiyi çözümlemektir.
- e. Farklılık olarak Öteki: Said’in Öteki’nin söylemsel karakterini ortaya çıkarmak konusundaki girişimi önemli bir çıkış olsa da Doğu’nun söylemsel olarak kurulmasıyla fazlaca ilgilenmesinden dolayı sömürge ve sömürge sonrası süreçlerin farklı kimliklerin kurulmasına nasıl etki ettiği ve nasıl farklı kimliklerin Ötekileştirildiği sorularını yanıtsız bırakır. Başka bir deyişle, Said’in girişiminde Doğulu Öteki, temsiliyet sürecinde oluşturulan bütünüleyici ve

homojen bir yapı haline gelir. Öteki'nin sömürge sonrası ve tarihsel/söylemsel kurulmuş bir kimlik olarak anlaşılması, o kimliğin sürecinin sorunsallaştırmasını gerektirir. Said'e yöneltilen bu eleştiri, Öteki'nin kültürel ve ulusal kimliklerin karmaşık yapılarını göz önüne almayı mümkün kılacak şekilde, farklılık olarak kavranmasına yol açar. Böylece, kimlik-fark ilişkisine yerleştirilmiş Öteki, Ben ve Öteki'nin ilişkisel özelliğini vurgulayarak, sömürgeci ve sömürge arasındaki karşılıklı bağımlılığın eleştirel bir biçimde incelenmesine olanak tanıyarak odağı, kimlik-farklılık eksenine taşır.

Öteki'nin edinim şeklini belirleyen iki kültür paradigmasından söz edilmektedir. Antropolojik paradigma olarak adlandırılabilen ilk paradigmanın kökleri, Ronald Robertson'un "Gemeinschaft-Gesellschaft sorunsalı olarak adlandırdığı ikilide olup, kültürü, ayrı ayrı öznelerin belli bir tarihsel sürede birbiriyle etkileşim kurdukları ortak değer ve anlamlar olarak tanımlar. Bu ortak değer ve anlamlar, farklı uluslar, sınıflar veya gruplar arasında kabul edilmesi gereken farklılıkların varlığına işaret etse de modern ve geleneksel gibi farklı dönemlerin kültürel oluşumları olarak işlev görerek bir sosyal bütünlük oluştururlar. Bu anlamda, kültür, belli ortak değer ve anlamlarca oluşturulan bir "varolma durumu" anlamına gelir ve en yüksek uygarlık noktası olan Avrupa'nın moderniteyle ulaştığı noktaya doğru tek ve doğrusal bir tarihsel gelişme çizgisi olduğunu varsayan bir tarih görüşünü ifade eder. Bu nedenle, bir ortak değerler ve anlamlar bütünü olarak kültür, hem farklılıkları tanır hem de farklılıkları evrensel ve birleştirici özne olarak işlev gören modern benliğin içine hapseder. İşte, bu nedenle de antropolojik kültür paradigması, Öteki'nin varolma durumunu modern Ben'den alan bir ampirik ve kültürel nesne olarak tanımlayarak, Avrupa-merkezci bir anlatı biçimi olarak hareket eder.

Yapısalcı ve yapısalcılık sonrası paradigma olarak adlandırılan ikinci paradigma ise kültürü varolma durumundan çok bir pratik olarak görür. Bu

paradigmaya göre, kültür, anlamların ve değerlerin verili bir mekan dahilinde inşa edilip değiş tokuş edildikleri bir ideolojik ve söylemsel pratiktir. Kültürün anlam yaratıcı bir pratik olarak anlaşılması, antropolojik kültür paradigmasından dört temel noktada ayrılır. Birincisi, kültür ile dil arasındaki ilişki, antropolojik paradigmanın "ortak anlam ve değerler" adını verdiği şeyin bir varolma durumu olmaktan çok, aslında kültürel pratikler aracılığıyla kurulan bir kurgu olduğunu ortaya çıkarır. İkincisi, anlam eğer nesneler arasında kurulan farklılığa dayanıyorsa modern benliğin ayrıcalıklı ve evrensel bir gönderim noktası olarak sabitleştirilmesi, ancak Öteki'nin tarihin gerisine atılmasıyla, daha doğrusu Öteki'nin kendi tarihi içerisindeki varlığının reddedilmesiyle gerçekleştirilebilir.

Üçüncü olarak, anlam yaratıcı bir pratik olarak kültür kavramı, uygarlıktaki en yüksek noktaya doğru tek yönlü ve çizgisel bir ilerleme olarak tarih anlayışının, yani ancak Öteki'nin modern benliğin aynadaki görüntüsü olarak kurulmasıyla gerçekleşebileceğini açığa çıkarır.

Dördüncü olarak ortak anlam ve değerler olarak kültürün kavranması, toplumun Gemeinschaft veya Gesellschaft anlamı bir bütünlük olarak düşünülmesi bağlamında işlerken, anlam yaratıcı bir pratik olarak kültür, ilişkisel ve tarihsel bir toplum kavramından türetilir. Toplumun bu iki kavranışı arasındaki fark şu şekilde açıklanabilir. Birincisinde kimlik, verili ve hareket eden bir özne şeklinde modern benlik olarak anlaşılırken, ikincisinde ise tarihsel olarak kurulan modern Ben ile Öteki arasındaki ilişkiden üremiş, ve bu anlamda tarihe açık ve değişebilir bir özne durumu olarak görülür.

Öteki'ne ilişkin tüm yaklaşımlar, temel olarak modern ile geleneksel arasındaki ilişkilerin ve çatışmanın ürünü olarak değerlendirilmektedir. Modern ile geleneksel arasındaki çatışmanın mantığını anlayabilmek için geçmişten

günümüze Öteki'nin neye göre belirlendiğini ve hangi tarihsel koşullar içinde konumlandırıldığını görmek yararlı olacaktır.

2.4. Tarihsel Süreç İçinde Öteki'nin Kurulması

İ.S. 6. ve 7. Yüzyıllarda Greklerin yabancılar için kullandıkları bir terim olarak ortaya çıkan Öteki kavramı, belli bir kimliğe sahip olan insanların kendilerini yabancılardan ayırmak için kullandıkları bir terimdi. "barbar", Öteki söylemi içinde alt insanlık fikrini geliştirmek için kullanılmaktaydı. O dönemde, Avrupalılar tarafından yalnızca olumsuz anlamda kullanılmayan bu terimin diğer insanları ve diğer yerleri imlemek için kullanıldığı bilinmektedir. Bunun yanında, Avrupalıların diğer toplulukları ya da mekanları tanımlayamamanın getirdiği kararsızlık hallerinde de Öteki terimine başvurdıkları görülmektedir.¹⁶

Yunan'dan Hristiyanlığa, sömürgecilikten Aydınlanmaya kadar Batı'nın süren köklü kültürel geleneğinde, farklılığı imlemenin yanında Öteki bir tehdit unsuru olarak görülmüştür. Yunan'da "barbar", Hristiyanlıkta, "putperest-kafir", sömürgecilik döneminde "ilkel-yerli", ve modern zamanlarda kültürel anlamda geri olan Ben'in karşısındaki Öteki olarak tanımlanmıştır. Öteki, sadece farklı olmakla değil, Ben'i tehdit eden bir nesne olarak da öne çıkarılmıştır.¹⁷

12. Yüzyıldan 18. Yüzyıla kadar Avrupalı halklar, Hristiyan olmayanları ve vahşi olduklarını düşündükleri toplulukları Öteki olarak adlandırmaya başlamışlardır.

¹⁶ J. DUNCAN: "Sites of Representations, Place, Time, and the Discourse of the "Other" ", Çev: Edise SÖZEN, Türkiye Günlüğü, (Mart- Nisan 1995).113

¹⁷ Ali BULAÇ: "Öteki'nin Kimliği ve İmaji", Birikim, (Mart-Nisan,1995). 78-82.

Çeşitli farklılıkların Ben, Öteki arasındaki karşıtlığa dönüştürüldüğü süreçte güç ilişkileri önemli rol oynar. Sosyal ilişkilerin eşitsizlik üzerine kurulduğu gerçeği, kimlik ve farklılık kurgulamalarının eşitsizlik ve güç ilişkilerinden bağımsız olarak düşünülmesini olanaksız kılmaktadır. Aslında, Öteki'ni tanımlayıp, onu belirli bir nesne olarak belirlemek bile başlı başına bir güç göstesisidir.¹⁸

2.4.1. Modernizm Düşüncesi ve Öteki Söylemi

Modernizm düşüncesi, uluslararası alanda Öteki ulusların belirlenmesinde ve yönlendirilmesinde önemli bir misyona sahiptir.

Modernliğin genellikle Rönesans ile birlikte ortaya çıktığı kabul edilmiş ve antikite ile bağlantılı olarak tanımlanmıştır. Alman toplumbilim kuramının bakış açısından modernlik, ilerici ekonomiyi, yönetsel ussallığı ve ayrılmışmayı ifade eder. Ayrılmışma ile anlatılmak istenen, örneğin olgunun, değerden, ahlaksalın kuramsal alanlardan ayrılmasıdır. Weber, Tönnies ve Simmel'e göre bunlar modern kapitalist sanayi devletinde ortaya çıkan süreçlerdir. Kısacası, modernlik, Batı Avrupa'da 17-18. Yüzyıllarda ortaya çıkmış, o dönemden bu yana süregelen toplumsal, ekonomik ve siyasal sisteme gönderme yapan özet bir terim olarak değerlendirilmiştir.¹⁹

Batı Avrupa'nın feodal monarşileriyle ticari sermayesinin çıkarlarının Amerika'yı sömürgeleştirmek amacıyla birleştiği 15. Yüzyıldan önce Batı'nın Öteki'si yüzyıllardır Doğu, ve özellikle İslam idi. "Müslüman Öteki", saldırgan,

¹⁸ Arus YUMUL: Modernizmden Postmodernizme Ötekilik, *Karizma*, 3, (Aralık, 2000). 99-103

¹⁹ Madan SARUP: *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*, Çev: Ali Baki GÜÇLÜ, (Ankara: Ark Yayınevi, 1993) . 88.

barbar, zalim, ahlaken düşük olarak tanımlanıyor; bu özellikler İslam'a içkin özellikler olarak algılanıyordu. Sömürgecilik, kültürleri, vahşi, barbar ve medeni olarak aşamalandırırken, geçici evreler olarak algıladığı ilk ikisinin insanlığın en yüksek mertebesi olan ve Avrupa tarafından temsil edildiğine inanılan medeniyete Hristiyanlıkla erişebileceği savını geliştirdi.

16. yüzyıldan bu yana Avrupalı kültürel kimliğin oluşumunda, Avrupalı olmayan Öteki'nin varlığının kesin olarak bulunduğunu anlamak çok önemlidir. Amerika'nın keşfi ve fethi, kapitalizmin başlangıcı ve Avrupa'da ulus devletlerinin biçimlenmesi süreciyle çakıştığı için özellikle çok önemli rol oynamıştır.

Cornolly, Öteki terimini anlatırken, Cristof Colomb'un Amerika'yı keşfetme öyküsüne şu şekilde göndermede bulunmaktadır:

*"Colomb'un keşfi, bir karşılaşma, hem de kendi kültürel eğilimi ile yabancı varlıklar, garip sözler, yabancı hareketler, şaşırtıcı görünüşler, tekinsiz tepkiler arasındaki bir çatışma biçimi olan bir karşılaşmaydı. Colomb'un keşfi, özünde belirsiz bir şeydi. Ne kendi içinde yeni bir dünyayı keşfetmekti, ne de daha fazla enformasyon toplayarak, yavaş yavaş ve güçlük çekmeden doldurulacak bir ilk haritaydı. Onun en güçlü keşfi, bir gizi, bir yandan tanınmayı isterken, bir yandan da dolaysız formülasyona karşı direnen bir gizi keşfetmesiydi. "*²⁰

Bu giz, Cornolly'ye göre, Ötekiliğin ve bunun bilgisinin, Ötekiliğin ve kişisel kimliğin oluşturulmasının, Ötekiliğin ve ondan yabancılaşmanın, Ötekiliğin ve ona bağımlı olmanın gizidir. Karşılaşılan yeni dünya, daha önceki

²⁰ W. CORNOLLY: Kimlik ve Farklılık, Çev: Fatma LEKESİZALIN, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995). 59.

metinlerden oluşan yoruma açık niteliği ile, dünyadaki unsurların yeniden tanımlanmasını gerektiren başlı başına bir metindir. Bu bağlamda, ilk kaşiflerin karşılarında duran şey, getirdikleri önyargılar, kavramlar, beklentiler ve taleplere pek uymayan garip bir metin olarak okumaktan başka çareleri olmadığı için yeni dünya, metinselliğe doymuş bir kültür alanı olarak tanımlanmaktadır.

Kültürel kimliklerin biçimlenmesi, Öteki'nin ifadesini dikkate almaktadır; kendi kendini tanımlama işi, her zaman Öteki'nin değerlerinden, özelliklerinden ve yaşam tarzlarından ayırdedici olmayı içerir. Avrupa'nın modernizme adım atışı sırasında da yalnızca Avrupa'nın kendi feodal geçmişinden değil, aynı zamanda Amerika, Afrika ve Asya'nın o zaman dilimindeki gerçekliğinden kaynaklanan alternatif değerler sağlanmıştır.

İdeolojiyi eleştiren evrensel kuramların çoğu, Öteki'nin kaotik ve akıldışı yöntemleri ile kendi akılcı Avrupalı kimliklerinin daha muzaffer ve iyimser ifadesi arasındaki zıtlığa vurgu yapan Avrupalı olmayana yani Öteki'ne ait kavramları kullanmışlardır. Bu kimlik, kendini tarihin oluşumunda merkezde gören ve diğer herkesi çevreye yerleştiren bir kavrayıştır. Akıl insanlığı kurtaracaktır, bilgi, bilim ve eğitim ilerlemenin tek anahtarıdır. O zaman aklın ve bilimin yeterince gelişmediği Avrupa dışındaki dünyanın bir "mutsuzluklar dünyası" olarak görülmesi şaşırtıcı olmamaktadır. Dışarıda kalan bu dünyada, Avrupa'nın başarması gereken bir misyonu vardır. Geri veya gelişmemiş olarak değerlendirilen bu ülkelerin de uygarlaştırılması zorunludur. Aynı zamanda, bu, uzak ülkelerin hammadde ve yeni pazarlarını sömürmek için inceliklerle gizlenmiş bir ekonomik çıkar olarak da değerlendirilebilir.

Avrupa, iç ve dış Ötekiler'ine ekonomik çıkarları doğrultusunda bir strateji izlemiş; bunu ise şiddet biçimlerini yeniden yapılandırmak suretiyle

gerçekleştirmiştir. Rattansı, Batı modernliğinin Öteki'ni konumlandırma biçimini şöyle dile getirir:

*"Batı modernliği kendini uygar olarak tanıtır, bu nedenle kendisini barbarlığa karşı insanlık, cehalete karşı akıl, önyargıya karşı objektiflik, yozlaşmaya karşı ilerleme, batıl inanca karşı gerçek, büyüye karşı bilim, tutkuya karşı akılcılık projesi olarak sunar. Özellikle kendisini zulüm ve şiddetin uysallaştırıcısı ve terbiyecisi şeklindeki mitolojisini yansıtır. Bu sadece merkezi devletten yetki alan ve kapsanabilen ve mümkün olduğunca "görünmez yerlere" yeniden dağıtılmış şiddet araçlarına ulaşım ve şiddet biçimlerini yeniden yapılandırmak suretiyle mümkündür."*²¹

Modernizmin evrensel kuramları, Öteki'ne Avrupalı akılcı özne açısından bakar ve tüm farklı kültürleri kendi birliğine indirger. Modern felsefe özcü, yani zaman içinde değişikliğe uğramakla birlikte esas olarak aynı kalan, tamamlanmış, bu yüzden de eylemleri ve eğilimleri ile tutarlı bir bütünlük oluşturan bir rasyonalist kimlik kavrayışı ortaya atmıştır. Kimlikte birlik ve sürekliliği esas olarak gören bu kavrayışın karşısına ise yine aynı düşünce geleneğinden gelen, ancak kimliği içinde gören kimlik kavrayışında farklılığı esas alan tarihselci kimlik anlayışı çıkmıştır. Tarihi evrensel değil, farklı kültürlerin birbirinden farklı gelişimleri biçimindeki birçok parçalılık olarak gören tarihselci gelenek, Öteki'nin farklılıklarını abartıp mutlaklaştırmakta, böylece, adeta insanların paylaşabilecekleri hiçbir şey yokmuş gibi davranmaktadır.²²

Tarihselci kuramlar da Öteki ne kendi tek ve özgün kültürel yapısı

²¹ Ali RATTANSI, Sallie WESTWOOD: *İrkçilik, Modernite ve Kimlik*, Çev: Sevdâ AKYÜZ, (İstanbul: Sarmal Yayınevi, 1997). 64

²² Arus YUMUL: "Öteki'nin Kimliği ve İmajı", *Birikim*, (Mart-Nisan, 1995).78-82

açısından bakmış ve farklılık ile bölünmüşlüğü öne çıkarmıştır. Evrenselci, tek çizgili, totalist bir tarih anlayışından yola çıkan modern felsefenin kimlik anlayışı, Öteki'nin özgünlüğünü, farklılığını görmezden gelirken, ikincisi, Öteki'nin oluşumunu öyle farklı tanımlamıştır ki, bu aşağı ve daha az insani görülmelerine yol açabilmiştir.²³

Hall'a göre modernite, millet, ırk, sınıf, kadın/erkek olarak cinsiyet, Batı gibi her biri büyük ölçekli, kapsayıcı, homojen bir bütünlüğe işaret eden ve içine aldıklarına tanımladığından başka bir şey olma fırsatı vermeyen; böylelikle de onları kendi yararına göre konumlandırarak orada sabitleyen kodlar sunmuştur.

Modernite, sadece Öteki'ni kendisine benzetmekle kalmamış, aynı zamanda kendisini evrensel bir özlem haline getirerek Öteki'ni onun iyiliği için kendi içine çekmeye çalışmıştır; ve insanlar, bu kimliklere kapitalist endüstrileşme, dünya pazarının oluşumu, toplumsal ve cinsiyete dayalı işbölümü, ulus-devlet egemenliği, Batı ile modernlik nosyonunun özdeşleşmesi gibi birbirini tamamlayan çok boyutlu bir süreç içinde yerleştirilmişlerdir.

Modernite, disiplinli, yönetilen sağlıklı uluslar inşa etme modern projeleriyle eklemlenen, dengeli sınıflandırıcı sistem arayışı, sosyal düzeni rahatsız ediyor görünen ya kültürel, etnik sınırlara ya da biyoloji, tıp, psikoloji, psikiyatri, sosyoloji, kriminoloji, pedagoji ve ekonomi gibi söylemlerle onların "normal" kavramlarına tecavüz eder görünen Ötekiler'ini ayıklama çalışmasına hizmet etmiştir. Bir başka deyişle, Batı modernliğinin kimlikleri Foucault'un terimiyle "normalleştirme" süreçleri ile yapılandırılmıştır. Ama, bunlar o Öteki halkları marjinalize etme etkisini göstermişlerdir. (Bu farklı grupta deliller,

²³ Jorge LARRAİN: İdeoloji ve Kültürel Kimlik, Çev: Neşe Nur DOMANİÇ, (İstanbul: Sarmal Yayınevi, 1994), 196.

hastalar, cezalandırılanlar, eğitim alanında başarısızlar, eğitilemez sayılabilir.)²⁴

Gelişme kuramlarının tamamına yakını, kendi ideoloji eleştirilerinin yanı sıra, geri kalmışlığın ve durgunluğun geleneksel hattından kurtulması gereken Öteki'nin oluşumu için uğraşmıştır.

20. Yüzyılda Öteki, Amerika ve Avrupa'nın kendi milletlerine göre cahil ve geleneksel yaşam tarzı sürdüren özellikle üçüncü dünya ülkeleri için uygun gördükleri bir terim şekline dönüşmüştür.

Kimlikleri inşa etmede ilk olarak söylemi kullananların, ideolojik, politik ve ekonomik anlamda Öteki'nin kimliğini tanımladıkları, kurdukları söylenebilir. Böylece, söylemi kullananların kendi kimliklerini Öteki'nin kimliğinden ya da kimliklerinden hareketle kurdukları anlaşılmaktadır.²⁵

2.4.2. Postmodernizm Düşüncesi ve Kimlik-Öteki İlişkisi

Postmodern süreçte, modernitenin Öteki'si zaman içinde belli değişimlere uğramış, söylemsel alanda farklılık esasına dayanan yeni bir kimlik anlayışı ortaya atmıştır.

Postmodernlik terimi, son zamanlarda çeşitli bireysel ve toplumsal kimliklere vurgu yapmaktadır. Günümüzde özerk öznenin dile kaydedilen, çoğul ve çok çeşitli biçimlerde olabilen, geniş bir özne konumları alanına yayıldığı büyük ölçüde kabul görmektedir.

²⁴ Ali RATTANSI, Sallie WESTWOOD: İrkçilik, Modernite ve Kimlik, Çev: Sevda AKYÜZ (İstanbul: Sarmal Yayınevi, 1997). 37.

²⁵ A. J. NORVAL : "Toplumsal Belirsizlik ve Apartheid'in Krizi", Siyasal Kimliklerin Oluşumu, Der: E. LACLAU, Çev: Ahmet FETHİ, (İstanbul: Sarmal Yayınevi, 1995). 56.

Hall'a göre artık varolan kimliklerin hiçbirisi geçmişte olduğu gibi dünyayı kavramlaştırmada tarihsel ya da epistemolojik anlamda yer tutmamaktadır. Homojen görüntülerin arkasındaki iç çelişkiler, farklılıklar, parçalanmalar iyice belirginleşmiştir.

Öte yandan, bireyler artık kendisine yakıştırılan, çoğaltılamaz, kaldırıp atılamaz kimlikler istememektedir. Hall'un değişimiyle artık yeni zamanları niteleyen şey, "özne" nin geri dönüşüdür. Kolektif toplumsal özneler, sınıf, ulus ya da etnik grup gibi daha parçalı ve çoklaşmış hale dönüşürken, birey özne daha önemli hale gelmiştir. Bu da bizim özneye dair kavrayışlarımızı değiştirmiştir. Özne, artık, eski zamanlarda tasavvur edildiği gibi bütünlüklü, tek merkezli, durağan ve tamamlanmış, rasyonel bir özne değil, aksine parçalı, tamamlanmamış, farklı referans çevrelerinde değişen, dolayısıyla birden çok sayıda kendini tarif eden bir özne olarak kavranmaya başlanmıştır.²⁶

Derida, saf köken olmadığını iddia ederken yapıbozum aracılığıyla kimliği yorumlamaya açık bir kavram olarak nitelendirir. Dahası kimlik ile farklılık arasında dengeli bir kutuplaşma yerine "différance" terimini kullanarak farklı olmak misyonu ile erteleme anlamını sentezler. "Différance" terimi, diğer ilgili kavramlara gönderimlerle her zaman var olan bir anlamlandırma potansiyeline , bir yandan da başka bir bağlamda yeniden yazılmaya ve kimliğin ve anlamın dönüşüm biçimlerine dikkat çeker. Derridacı bir kavramsallaştırmada , bütün belirli kimlikler hep geçici bir kapanma içindedirler; böylece yeniden yorumlanmaya ve dönüşüme açık bir nitelik taşırlar.

Postmodern Ötekilik, farklılığı yüceleleyen bir yaklaşım olarak

²⁶ S. HALL: "Old and New Identities", Culture, Globalization and the Word System, (New York,1991). 41-68.

nitelendirilmektedir. Postmodernizmin amacı, modernizm gibi Öteki'ni tümüyle kendi içine çekmek değil, onun içini boşaltıp tüketmektir.²⁷

Arus Yumul, postmodernizmle birlikte aniden keşfedilen Ötecilik ve "farklılık"ın kültürel alanda pazarlandığını öne sürmektedir ve eklemektedir:

*"Batı, sanat, edebiyat, müzik, mutfak, öğreti, ve ritüeller aracılığı ile Öteki'nin egzotik kültürü ile karşılaşır. Tarihten ve bağlamdan soyutlanıp sürekli yeni anlamlar, kimlikler ve aidiyetler peşinde koşan tüketici kültürü için yeniden paketlenen bu ürünler, farklılığı metalaştırıp, yüceltiyor. Günümüz dünyasında böylesine popüler olan çokkültürcü yaklaşımlar, ancak özünden soyutlanmış folklorik Öteki'ni tolere etmektedir."*²⁸

Öte yandan "gerçek Öteki" anında lanetlenmektedir. Zizek'e göre "Gerçek Öteki" tanımı gereği, asla havai bir bilgeliğin ve sevimli alışkanlıkların Öteki'si değildir. Gerçek Öteki, şiddet dolu, köktenci ve gerici olma özelliği gösterir.²⁹

Sosyalbilimcilerin bir bölümü, postmodernizmin çoğulculuğunun, çokluktan öteye gidemediğini iddia eder. Bu görüşe göre, gerçek çoğulculuk, ancak katılımcıların eşitliği ile sağlanır. Oysa, postmodernizm, simüle edilmiş bir çoğulculuk yaratarak süregiden baskı ve eşitsizlikleri görmezden gelir. Taguieff, postmodernizmin kültürler arasındaki farklılıkları abarttığı ölçüde "farklılıkçı ırkçı" olarak tanımladığı ırkçılığa yol açtığını öne sürmektedir. Bu biyolojik karakterlerden ziyade kültürel farklılıklar söylemi üzerinde temellenen bir

²⁷ Z. SARDAR: "Postmodernizm and The Other", The New Imperialism of Western Culture, (London, 1998). 35.

²⁸ Arus YUMUL: "Modernizmden Postmodernizme "Öteki'lik", Karizma, 3, (Aralık, 2000). 99-102.

²⁹ S. ZIZEK: "Multiculturalism, or the Cultural Logic of Multinational Capitalism", New Left Review, 225, 1997, 28-51.

ırkçılıktır. Bu tip ırkçılıkta, biyolojik üstünlük fikri, yerini kültür, gelenek, ve yaşam biçimlerinin uyumsuzluğu fikrine bırakmakta, kültürel farklar mutlaklaştırılıp doğallaştırılmaktadır. Bu türden kültürel farklılık , aşılabilir kültürel sınırlar gibi kavramlar, birçok grubu çekirdek gruptan dışlayıp , onlar üzerinde hakimiyet kurmayı amaçlayan Ötekiliğin temellerini oluşturmaktadır.

Grupların birbirlerini konumlandırma durumları, kimlik- farklılık ilişkisi ile yakından ilişkilidir. Bu bağlamda, kimlik oluşumunda Doğru kimlik-Öteki arasındaki etkileşiminin grupların konumlarının belirlenmesindeki işlevselliği önemlidir.

2.5. Kimlik Bağlamında Doğru Kimlik ve Öteki'nin Konumu

Kimlik oluşumu, benzerlikleri belirleme ve farklılıkları oluşturma süreçlerini, eş zamanlı olarak içerir. Bu açıdan ele alındığında, her insan belirli yönleriyle tüm insanlara benzer, hiç kimseye benzemez ya da sadece bazı insanlara benzer. Yani kimlik, hem toplumsal hem de kişisel bir olgu olarak ortaya çıkar. Kişinin bireysel özelliklerinin değil de, gruba ilişkin aidiyetinin onun tanımlanmasında ön plana çıkmasıyla, kimlik, toplumsal düzeye taşınır. Kişinin kimliği hakkındaki kavrayışı, çevresi ile kurduğu etkileşimin sonucunda gelişip, değişir. Kişi, çevreden gelen mesajlara göre, kimliğini şekillendirir.³⁰

Temelde hızla çeşitlenen kültürü ve çok değişik yaşam tarzlarıyla karmaşık bir toplum vardır. Bu büyük karmaşık depodan , medya, dini kurumlar, eğitsel ve siyasal araçlar gibi kültürel kurumlar, temsil yeteneği olduğunu düşündükleri kimi özellikleri alıp, diğerlerini dışlayarak bazı kamusal ifade tarzları üretirler. Bu kamusal ifadeler de mutlaka pasif ve eleştiriye kapalı

³⁰ C. KLUCHON-MURRAY: "Personality in Nation", Society and Culture, Aktaran: Arus YUMUL, (Newyork, 1984). 32.

olmayan okuma ve dinleme süreçleri aracılığıyla dönüp insanların kendilerine bakışlarını ve davranışlarını etkiler. Kamusal ifadeler, yaşam tarzlarından üretilmiştir ,ancak yaşam tarzlarında çoğulculuğu şekillendiren mücadele alanları da oluştururlar. Bu, kültürel kimliklerin yalnızca tarihsel olarak değil, aynı zamanda çeşitli kültürel kurumlar aracılığıyla toplumdaki bazı sınıf ve grupların çıkarları ve dünya görüşleri doğrultusunda oluşturulmasının sonucudur. Kültürel kimlikleri tanımlama ölçütleri, daima hızla karmaşıkleşan ve çeşitlenen kültürel davranışlar ve insanların pratiğine göre daha dar ve seçici olacaktır.

Kültürel kimliğin söyleme dayalı oluşumunda bu daralma sürecine belirli mekanizmalar aracılığı ile ulaşılır. Bu nedenle, yalnızca bazı özelliklerin, sembollerin ve grup deneyimlerinin hesaba katılıp, diğerlerinin dışlandığı seçme süreçleri, kolaylıkla bulunabilir. Aynı zamanda, bir de belirli sınıfların, kurumların veya grupların dışlandığı değerlendirme süreci vardır. Böylece diğer değerleri dışlayan ve istenilen değerleri paylaşan ahlaklı bir toplum oluşturulur. Kimi grupların, yaşam tarzlarının , fikirlerin yer aldığı ve ulusal topluluğun dışındaymış gibi takdim edilen, bir muhalefet süreci de sıkça inşa edilir. Kültürel kimlik, diğer gruplara karşıymış gibi tanımlanır. Böylece, "onlara" ve "başkalarına" karşı "biz" fikri savunulur ve farklılıklar abartılır.³¹

Cornolly'e göre, "kimlik" toplumsal olarak kabul edilmiş bir dizi farklılıkla olan ilişkisi yoluyla oluşturulur, "kimlik", varolmak için farklılığa gereksinim duyar ve kendi kesinliğini güven altına almak için farklılığı Ötekiliğe dönüştürür. Burada amaç, bir yandan , varolan içselleştirilen doğru kimlikleri Öteki'nden hareketle ve Öteki'ni sürekli olarak üretmek; bir yandan da nötr durumdaki kimlikleri doğru kimlik konumlarını benimsetecek biçimde yönlendirmek ve ikna etmektir.

³¹ Jorge LARRAİN: İdeoloji ve Kültürel Kimlik, Çev: Neşe Nur DOMANIÇ, 1994, s.224-225

Sosyal bilimciler, kimliğin yaratılması ve grup kimliklerinin muhafaza ve takviye edilmesi süreçlerinde Öteki'nin önemini vurgulamışlar, kişinin ya da grubun kendi kimliğini Öteki'ne karşı zıtlıktan türettiği görüşünü ileri sürmüşlerdir. Bu yaklaşımda, grup kimliğinin korunup yeniden üretilmesi açısından bir dış grubun varlığı neredeyse zorunluluktur. Halihazırda, bir dış grup yoksa, bu yaratılır. Birey tarafından kimliğe duyulan güçlü ihtiyaç, grup bağlamında, grup içindeki bireylerin ve değerlerin yüceltilmesi, grup dışındakilerin ise küçük görülmesi sonucunu doğurur.

Diğer sosyal gruplar gibi, etnik, milli, dini, ırksal gruplar da kimliklerini kurgularken, sadece kendi özelliklerinden hareket etmemekte, aynı zamanda bu özellikleri yabancılarla karşılaştırıp, Ben ve Öteki arasında ayırım yaparak kendilerini tanımlamaktadır. Bu süreçte, örtük ya da açık olarak, grup içinin tek gerçek insanı oluşturduğu düşünülmekte, dışarıdakilerin çoğunlukla, insandan daha az seviyede, zihnen ve ahlaken daha aşağıda oldukları varsayılmaktadır.³²

Kimlikle farklılık arasındaki zorunlu ilişki, aynı zamanda paradoksal bir duruma karşılık gelmektedir. Bu paradoksal unsur, kişisel yada kolektif kimliklerden vazgeçilememesi, ama yine de bu kimliklerin üzerine doğru damgasını basma yönündeki çeşitli dürtülerin farklılıkları Ötekiliğe, Ötekiliği de doğru kimlik için güvenceye almak için yaratılan nesne haline çevirme işlevi görmeleridir. Farklılığa hakkını vermek, doğru bir kimlik vaadini feda etmek anlamına gelirken, doğru kimliğe sahip olmak aynı zamanda farklılığa haksızlık etmektir.

Farklılık paradoksunun birçok boyutu ve fomülasyonu vardır. Bunlardan biri, doğru bir kimlik olmadığı takdirde, herhangi bir kimliği doğruymuş gibi gösterme girişiminin iktidar gerektirmesi olgusudur. Öte yandan

³² Arus YUMUL: "Önyargılar", Ütopiya, 10, (Yaz, 2000), 10-12.

gerçekleştirilebilir bir doğru kimlik varsa, kimlikleri çoğulcılaştırma ve siyasallaştırma girişimi, en yüce iyyinin ele geçirilmesinin aleyhine işler. Eğer, bu iddialardan hiçbirisi kesin bir biçimde ortaya koyulamıyorsa, kimlik ve farklılık arasındaki çifte çatışma ve karşılıklı bağımlılık ilişkisi, kuramsal bilgi sorununu pratiğin paradoksu haline getirir. Çünkü, kendi doğruluğu içinde kimliği güven altına alan pratik, Ötekiliğin bastırılmasını içerebilir. Yerleşik kimlikleri sorunsallaştıran pratikse, gerçek bir kimliğin tanınmasını önceden engelleyebilir. “Doğru kimlik”, kendi dışındaki tüm farklılıkları Ötekiliğe dönüştürerek anlamları kodladığında, çatışma, üst düzeyde gerçekleşir. Kimlikteki uyum potansiyeli ise, farklılıkların, karşıtlıkların Ötekiliğe yani, kötü, akıldışı, anormal, ilkel, canavar vs. ideolojik anlam sınırlamalarına yol açmayacak biçimde kodlanmasıyla açığa çıkarılabilir.³³

Aslında, her kimliğin çatışma ilişkilerinde mutlaka yakın bir erk istediği ve kendi kimliğini en doğru, en evrensel vb. gerekçelerle hakim kılmak istediği bir gerçektir. Bu durum, özellikle, ulusal, dinsel, ırka dayalı kolektif kimlikler için geçerlidir. Kimlikler arası ilişkilerde, kimliklerden biri, içselleştirilen doğal bir özne konumuna sahipken, Öteki, dışlanan, olanaksızlaştırılan bir özne ya da daha doğru bir ifade ile özne bile olamayan bir nesne konumundaki kimliktir. Kimlikler arasındaki çatışma ve uyum Ötekileştirmenin derecesi ile ilgilidir.

Sonuç olarak, kimlikteki en üst düzeydeki çatışma potansiyelinin, farklılıkların maksimum noktada Öteki olarak sabitlendiği, uyum potansiyelinin ise farklılıkları minimum düzeyde Öteki olarak sabitlendiği anlam sınırlamalarını ifade etmektedir, diyebiliriz.

Toktamış Ateş ise Öteki’ne uyum sürecinde, ona katlanabilmenin ön

³³ W. CORNOLLY: Kimlik ve Farklılık, Çev: Fatma LEKESİZALIN, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995). 34.

koşulunun hoşgörü ile bakmak olduğunu vurgulamaktadır. Sevecen bir biçimde katlanmak olarak tanımlanan hoşgörü, farklılıkları minimum düzeyde Öteki olarak görmenin önkoşuludur.

Ateş, Öteki'ne karşı alınabilecek konumun Öteki'nin yapısına bağlı olduğunu ekleyerek şöyle devam etmektedir:

“İnsanlar, Öteki'ne karşı; sevecen bir tahammül içinde olabilirler, ya da olamazlar. Eğer, Öteki diyaloga kapalıysa ve benim yaşama alanıma saldırı niyeti sergiliyorsa ya da saldırı niyeti seziyorsam , elbette uzlaşmam mümkün olamaz.”³⁴

2.5.1. Oryantalizm Düşüncesi ve “Doğulu Öteki”

Sömürge söylem çözümlemesi bağlamında Oryantalizmin edebi ve kültürel kuram içinde akademik alt bir disiplin haline gelmesinde Edward Said'in düşüncelerini derlediği Oryantalizm adlı kitabı önemli sayılmalıdır. Said, kendinden önceki kültürel eleştirmenlerden farklı olarak sömürgecilik araştırmalarını söylemsel alana kaydırarak dil ile sömürgecilik arasındaki yakın ilişkiyi göstermiştir. Bu bağlamda ilk olarak Said'in Oryantalizmi nasıl yorumladığına bakmak yönlendirici olacaktır.³⁵

Edward Said'in tanımı ile Oryantalizm, diğer adıyla Doğubilim estetik, bilimsel, ekonomik, sosyolojik, tarihe ait ve filolojik metinler aracılığı ile aktarılmaya çalışılan bir cins jeo-ekonomik görüşler bütünüdür. Oryantalizmin coğrafi bir ayırım olmadığını vurgulayan Said, dünyanın Doğu ve Batı olmak

³⁴ Toktamış ATEŞ: Ötekiyi Anlamlandırmanın Yolu”, Karizma , 3(Aralık, 2000). 121-122.

³⁵ Ali RATTANSI, Sallie WESTWOOD: İrkçilik, Modernite ve Kimlik, Çev: Sevda AKYÜZ, (İstanbul: Sarmal Yayınevi, 1997). 188.

üzere eşit olmayan iki bölüme ayrıldığını söyler, bu aynı zamanda bir seri çıkarlar toplamıdır. Bu çıkarlar, sadece yaratılmış değillerdir; aynı zamanda bilimsel keşifler, filolojik çalışmalar, psikolojik analizler, manzara tarifleri ve sosyolojik açıklamalarla ayakta tutulmaya çalışılan müesseselerdir. Bu sistem, açıkça ayrı bir dünyanın yönlendirilmesi, kullanılması hatta eritilmesi için gösterilen gayretlerin tamamını kapsar.³⁶

Fikirler, bir toplumda etkinlik kazanırlar, kişiler ve kurumlar bu toplumun içinde, zorla değil, ancak Gramsci'nin "çoğunluk" adını verdiği olayla varlıklarını sürdürürler. Totaliter olmayan bir toplumun içinde, bazı kültürel formlar, diğerlerinin yanında üstünlük taşır. Bu kültürel üstünlüğün aldığı şekil yine Gramsci'nin ifade ettiği "hegemonya"dır. Edward Said, Oryantalizm düşüncesinin Batı'nın hegemonyasının yan etkileri olarak geliştiğini söyler. Said, Oryantalizm düşüncesinin gelişim sürecini şu şekilde özetlemektedir:

*"Biz Avrupalılar ve Avrupalı olmayanlar şeklinde özetlenen bu fikir, bir beraberlik duygusu olduğu kadar, Avrupa'nın Avrupa içinde ve dışında kurduğu hegemonyanın ifadesi ve kendi kültürünün bir temelidir. Bu temel, Avrupa'nın, Avrupalı olmayan diğer kültür ve halklardan daha yüksek olduğu esasına dayanır. Ayrıca, Avrupa'nın Doğu üzerindeki fiktisel hegemonyası, Doğu halklarının gerilikleri ölçüsünde bizzat kendi ağızlarından tekrarlanıp durmaktadır."*³⁷

Dini inançta, entelektüel kapasitede ya da siyasal yetenekte hep aciz olarak gösterilen Doğu, böylece Batı'nın tahakkümüne ihtiyaç duyar ve faydalanır biçimde temsil edilmiştir. Ondokuzuncu yüzyılda, biyolojik kuramlar,

³⁶ Edward SAİD: Oryantalizm, Çev: NeziH UZEL, (İstanbul: İrfan Yayınevi, 1995). 26.

³⁷ Edward SAİD: Oryantalizm, Çev: NeziH UZEL, (İstanbul: İrfan Yayınevi, 1995).19.

diğer söylemlerle kaynaşıp Oryantalizmin söylem ve uygulamalarını ırkçılaştırmış, dolayısıyla Oryantalizmin Doğu ile Batı arasında epistemolojik ve ontolojik ikilik yaratma kapasitesini güçlendirmişlerdir.

Said'in ana savını, Oryantalizmin kültür, politika ve modern aydın düşünceler çerçevesinde çok geniş bir alana yayıldığı, fakat bizim dünyamızla Doğu arasında çok az ilişkili olduğu düşüncesi oluşturur.

Oryantalizm stratejisi, eski çağlardan bu yana, Batı'nın üstün konumunu yumuşatarak onu, Doğu'ya hissettirmeden korumak biçiminde benimsenmiştir. Bu bağlamda, Batı, Doğu ile sürdürdüğü tüm ilişkilerin içinde, Doğu'dan el çekmemek için üstün bir çaba gösterir.

Oryantalizm düşüncesi, Doğu'dan kaynaklandığı halde, daha çok Batı'ya bağlı olarak gelişmektedir. Bu bağılılığı Batı'nın çeşitli teknikleri yaratır, böylece, Doğu, açıkça Batı'nın takdimi ile ortaya çıkmaktadır. Bu takdim, sonuç olarak, kurumlara, geleneklere, kurallara, antlaşmalara bağlı kalmakta ve daha yakın görünmektedir.

Diğer taraftan, Oryantalizm düşüncesi, Batılı'nın Doğulu'ya olan ilgisinin yabancılaştırmanın bir sonucu olduğu fikrini oluşturmuştur. Kültürel farkın otantik bir deneyim sağladığına ilişkin inanç, Batılı sömürgeci özne için hep bir çeşit (ecza/zehir) işlevi görür. Bu tür bir deneyim, Batılı'nın yabancılaştırma ve usanç hastalığını tedavi edebilecek ama aynı zamanda öldürebilecek ve çılgına çevirebilecek bir şey olarak sunulur. Sömürgeci için bu çelişki ve belirsizlik, bu deneyimin kendi otoritesi, yani karşılaştığı farklı insanlarla arasında kurduğu

ilişkide kendi konumunun ve deneyimin kontrolüne sahip kalabilme yetisi hakkında aşırı bir gerginlik yaratması biçiminde ortaya çıkmaktadır.³⁸

Said, yaptığı çalışmalarda, ilk olarak Batı edebi ve akademik disiplinlerin aslında sömürgeci boyun eğdirme ve yönetme biçimlerinin üretilmesinde çok yararlı olduklarını vurgulamış; bilgi ile politika arasındaki işbirliğine ilişkin güçlü kanıtlar sağlamıştır. Ancak onun en çok eleştiri aldığı düşüncesi, Oryantalizmin söylemsel yapısının kendi kendisini üreten cinsten olduğu, Doğu'nun gerçeğiyle hemen hemen hiç ilişkisinin olmadığıdır.

Oryantalizm çalışmalarının ikinci önemli ismi olan Homi K. Bhabha ise Said'in Batı'nın niyetini hep söylemsel yapımlar aracılığıyla gerçekleştirdiği savını farklı bir yöne kaydırmıştır. Bhabha, her çeşit sömürge söyleminin bilginin yapılandırılmasında sadece işlevsel bir görevi olmakla kalmayıp, aynı zamanda fantezi ve arzunun çift anlamlı protokollerine göre de çalıştığını ortaya çıkardı.³⁹

Yukarıda Öteki kavramı üzerine verilen kuramsal yaklaşımlar, tezde Türk göçmenlerin göç edilen Batı ülkesindeki konumu ile ilişkili olarak kullanılmaktadır. Bu savın gerekçesi, göçmenlerin iş yaşamıyla ve kültürel yaşama ilişkin çok fazla sorun yaşamaları ve Batılı kimlik tarafından sosyo-ekonomik yönden Öteki olarak konumlandırılmalarıdır. Bu konum, kimi zaman aşağılama, kimi zaman farklılıktan doğan çatışmaları içinde barındıran bir tavır biçiminde ortaya çıkmaktadır.

Türkiye'den Batı ülkelerine göçün yoğun olarak yaşandığı 1960'lı yılları kapsayan dönemin belirleyici özelliği, Batılı ülkelerin sanayileşme hareketini

³⁸ F. KEYMAN, M. MUTMAN, M. YEĞENOĞLU: Oryantalizm, Hegomanya ve Kültürel Fark, (İstanbul, 1996). 167.

³⁹ Ali RATTANSI, Sallie WESTWOOD: Irkçılık, Modernite ve Kimlik, Çev: Sevdâ AKYÜZ, (İstanbul: Samal Yayınevi, 1997). 188.

hızlandırdığı, bunun da ötesinde ileri sanayi dönemine geçtiği bir zamana karşılık gelmesidir. Sanayileşme çabalarında olan Türkiye'nin ekonomik darboğazda olması , buna bağlı olarak işsizliğin ve geçim sıkıntısının artarak sürmesi, iç göç, daha sonra ise dış göç hareketlerinin ivme kazanmasına neden olmuştur. Batılı ülkelerinin ekonomik yönden refah içinde olması, buna karşılık Türkiye'nin zor bir dönemden geçmesi, çalışmak için göç eden insanların çok zor koşullar altında ve farklı bir kültür alanında yaşamasını zorunlu kılmıştır. Bu insanların çoğu, hizmet kollarında çalışmış, asgari koşullarda yaşama çabasına girmişlerdir. Sosyo-ekonomik anlamda geride olmaları nedeniyle Batılı kimlik tarafından Öteki olarak konumlandırılan göçmenlerin en büyük sorunu, farklı yaşam tarzlarına göndermede bulunan kültür çatışmalarıdır.

Yaşanan süreci karşılamada en işlevsel olan kuramsal yaklaşım, modern-geleneksel karşıtlığı üzerinde temellenen modern yaklaşımlardır.

BÖLÜM III

3. SOSYOLOJİK BİR OLGU: GÖÇ

Bu bölümde, teorik anlamda yapılmak istenen, ilk bölümde ele alınan Öteki kavramının tezin konusunu oluşturan dış göç olgusu ile ilişkisinin ortaya çıkarılmasıdır. Göçmenin Öteki olarak konumlandırılmasında , çoğunlukla kırsal kesimden, sanayileşmiş Batı kentine giden göçmenin yaşadığı sorunların, kültürel çatışmaların, göçün nedenlerinin, psikolojik sonuçlarının payı vardır. Öte yandan, göçmenin ailesi ve çevresiyle ilişkileri ve kuşakların yaşadıkları sorunlardaki farklılaşmalar, Öteki olmanın getirdiği sonuçlar olarak görülmekte ve değerlendirilmektedir. Bu bölümde, genel anlamda göçmen-Öteki ilişkisi, somut gerçeklik üzerinden 1970-1980 ve 1980-1990 dönemleri arasındaki toplumsal değişmelere koşut olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda, göç olgusunun göçmeni Öteki olarak konumlandıran dinamiklerin değerlendirilmesi gerekmektedir.

3.1. Göçün Tanımı ve Göçü Meydana Getiren Koşullar

En genel tanımı ile göç, nüfusun farklı yerleşim bölgeleri arasındaki devinimidir. Daha özel bir tanım yapmak gerekirse, göç, insanların yaşadıkları bölgeden, siyasal olarak sınırları belirlenmiş bir toprak parçasından, ait oldukları gruptan kopmaları olarak tanımlanmaktadır.¹

Dinamik bir süreç olarak göç, belli bir yerleşmede yaşayan nüfusun belli bir kesiminin çeşitli ve farklı nedenlerle, bulunduğu yerden kalkıp başka bir yere

¹ A. GALİP: "Göç ve Nostalgia", Ütopiya, 3, (Yaz, 2000). 16.

yerleşmek üzere ya da geçici olarak gitmesi anlamına gelir. Göç, bu bağlamda bir nüfus hareketliliği ve coğrafi hareketlilik sonucunda ortaya çıkan bir olgudur .

Tarihsel boyutta kitlesel nüfus hareketleri; istila, fetih, kolonizasyon ve göç biçiminde görülmüştür. Göç olgusu, değişik biçim ve isimler altında çok eskilerden beri yaşanan bir olaydır. Hatta, göçü insanlık tarihinin başladığı ilk dönemlere götürmek olasıdır. Bu anlamda, göçler, yavaş yavaş yeryüzüne yayılma, o güne değin keşfedilmemiş doğal kaynakların bulunduğu yerlere dağılma biçiminde gerçekleşmiştir. Burada amaç, daha iyi yaşam koşullarına erişmektir.²

Coğrafi keşiflerle birlikte yeni kıtalar keşfedilip, yeni yerler tanınmaya başlanınca, göç olgusu da karakter ve biçim değiştirmeye başlamıştır. Asya'daki zenginliklerin ve doğal kaynakların Avrupa'ya aktarılması, bu kıtada yeşerecek olan Sanayi Devrimi'nin tohumlarını atmıştır. Bu arada büyük nüfus hareketleri; ülkeler hatta kıtalar arasında dış göçler ve ülkeler içinde de iç göçler ortaya çıkmıştır.

Bugünkü anlamda, kentleşme hareketlerinin başlangıcı, sanayi devrimidir. Tarımda modernleşme ve sanayileşme ile gelişen kentleşme süreci, sanayi kentlerini ortaya çıkarmış, nüfusun büyük bölümü kentlerde oturur hale gelmiştir.

Batı toplumlarının sanayileşme ile birlikte yaşadıkları kentleşme süreçleri içinde, nüfusun belli merkezlerde yoğunlaşması ve kent kültürünün yaygınlaşması, eş anlamlı işleyen süreçlerdir. Kentin olanaklarının kırsal alana

² Türkiye'de Kırsal Kesimden Kente Göç ve Bölgelerarası Dengesizlik, (Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1997), 45.

göre daha fazla oluşu, iç ve dış göçlerin bu bölgelere doğru olmasının en önemli nedenidir.³

Tarihsel süreç içinde, egemen devletlerin kurulması, iç göç/dış göç ayrımını olanaklı kılmıştır. İç göç dendiğinde, ülke sınırları içinde göç, dış göç dendiğinde ise ülke sınırlarını aşmak söz konusu olmaktadır.

Göç konusu, öncelikle ve genel olarak kırsal kesimden kente göç sorunu çerçevesinde ele alındığında evrimin, yapısal değişmelerin, demografik farklılaşmaların, kırsal alanlardan, kentsel bölgelere doğru olduğu görülmektedir. Bu bağlamda göç, geleneksel toplum yapısından modern toplum yapısına doğru yönelen bir süreçtir.

Göçmenlerin büyük bölümünün kırsal kesimden kente göç etmesi gerçeği, göçmen-Öteki ilişkisinin geleneksel-modern karşıtlığına dönüşmesine zemin hazırlamaktadır. Bu bağlamda, göçmenin Öteki olarak konumlanmayı göze almasının nedenlerine bakmakta fayda vardır.

3.1.1. Göçün Nedenleri

Göç konusunda hızlı nüfus artışının önemli ölçüde payı vardır. Hızla çoğalan nüfusun bulunduğu yere sığamayıp değişik amaç ve beklentilerle yer değiştirdiği ya da göç ettiği görülmektedir. Kırsal kesimdeki nüfus artışı, toprakların parçalanması, tarımda ulaşılan makineleşme ve teknolojik gelişmelerin sonucunda ortaya çıkan işsizlik, gelecek kuşağı daha iyi yetiştirebilme gibi nedenlerle göçe karar verilmektedir. Özellikle, iş bulma olasılığı daha yüksek olan sanayileşmiş Batı kentlerine, büyük kentlere

³ Gülseren GÜÇHAN: Toplumsal Değişme ve Türk Sineması, (Ankara 1992). 29.

gidilmektedir.

Uluslararası Çalışma Örgütü (İLO), Türkiye'deki dört ayrı bölgede yürüttüğü anket çalışmaları sonucunda elde ettiği verilere dayanarak göç kararı almada başta gelen çekici nedenleri şöyle sıralamaktadır:

1. İş bulma isteği,
2. Daha iyi yaşam koşullarına erişme, daha iyi yaşam standardı yakalama isteği,
3. Yeni kuşağa, çocuklara daha iyi bir gelecek hazırlayıp bırakma düşüncesi ve isteği.

Özetle, başta ekonomik zorunluluklar olmak üzere, toplumsal kültürel yoksunluklarla beslenen umut ve beklentiler, daha iyi iş, daha çok kazanç umudu, eğitim görme ve statü değiştirme umudu, insanları kente çekmektedir.⁴

Bu geçiş süreci sonucunda ortaya yeni toplum biçimleri çıkmakta, gecekondulaşma, kentleşme olguları belirmektedir. Bireylerin kentlerde yaşayıp kentlileşememe gibi uyum sorunları ortaya çıkmaktadır. Bir yandan da kırsal kesimden göç edenler, kentsel özellikler kazanırken, kırsal ve kentsel yapıların bütünleşmesi konusunda pay sahibi olmaktadır.

Peki, Türkiye'de dış göç sürecinin nedenleri ve sonuçları toplumsal değişme sürecinde Öteki'ni nasıl konumlandırmıştır. Sanayileşme sonrasında başlayan dış göç akımlarının Türk göçmenler üzerinde hangi sorunların kaynağı

⁴ Türkiye'de Kırsal Kesimden Kente Göç ve Bölgelerarası Dengesizlik, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, (Ankara, 1997). 70.

olmuştur. Geline aşamada, bunun değerdendirmesini yapmak, Türk göçmenlerin ne ölçüde Öteki olduğunun anlaşılmasında önemlidir.

3.2. Sanayileşme Sonrasında Dış göç Akımları ve Türkiye

1950'li yıllar, Batı Avrupa ekonomisinin İkinci Dünya Savaşı'nın yıkıntılarını arkada bıraktığı yıllardır. Hızlı sanayileşme sonucunda belli bir ekonomik yapıya ulaşan Avrupa ülkeleri, pazarlarını daha da genişletebilmek amacıyla, temelini 1958 Roma Anlaşması'nın oluşturduğu Avrupa Ekonomik Topluluğı (AET) örgütünü kurmuşlardır. Topluluğun işgücü gereksinimini karşılamada bir çözüm getireceğı sanılırken, bu mümkün olmamış, işgücü açığı giderek büyümüştür. Yabancı işgücünün katkısı olmaksızın dış pazarlardaki rekabete karşı koymak zor hale gelmiştir.

Kısaca, bir yandan ulusal işgücü artışının düşüklüğü, diğer yandan tarımda çalışanların sayısının hızla düşmesi, sanayide çalışanların payının bir miktar azalması, hizmetlerde çalışanların payının yükselmesi, yabancı işgücüne, özellikle Almanya'da gereksinimi arttırmıştır.⁵

1950'li yıllara gelindiğinde, Türk toplumunun yapısında önemli değişimler yaşanmaya başlanmıştır. Bu yıllarda işgücü arzında meydana gelen artışa karşılık, işyeri konusunda yeterli artışın sağlanamaması, zaten varolan işsizlik sorununu daha fazla hissedilir hale getirmiştir. Öte yandan, yıllardır toprağı, tarıma bağılı bir yaşantı sürdüren Anadolu köylüsü, ziraat sektöründe üretimin düşmesi, modern teknolojiden yoksunluk gibi nedenlerden dolayı kente göç etmeye başlamıştır. Kırsal yapıdaki değişmelerin bir görünümü olan tarımda modernleşme, kendi kendine yeterli, kapalı bir ekonomik yapıdan, pazar için

⁵ Oğuz MAKAL: Sinemada Yedinci Adam, 1987, s. 54

reten diğ er sektörlerle bağılaşan bir başka yapıya dönüşüm anlamını taşımaktadır.

Kırsal bölgelerde yaşayan Anadolu insanı, ellerindeki toprağı arttırmak ya da modern makineler satın alarak köylerine geri dönme umudu ile önce büyük kentlere, ardından da yurt dışına göç etmişlerdir.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, özellikle 1955 yıllarından bu yana Avrupa'ya, Ortak Pazar ülkelerine yönelmiş olan g   hareketi, işgücü piyasasındaki el emeğı gereksinimini karşılanmasına dönük olarak gerçekleşmiştir. Bu işçiler geçici nitelikli olarak çalıştırılmıştır.

Geçimini sağılamak amacıyla Türk insanını, yabancı ülkelere belirli bir süre için de olsa g   etmeye iten nedenlerden ilki, ülkesinde iş imkanlarının sınırlı kalması ve hızlı nüfus çoğalması sonucu bu olanakların dar çerçevesinden bir türlü kurtulamamış olmasıdır.

Yurtdışı istihdam piyasasına Türk işçisi, ilk olarak İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Almanya'da katılmıştır. 1950'li yıllarda başlayan bu ilk g   akımı, tamamen, bireysel girişimlere dayanmaktadır. 1961 yılında Federal Almanya ile işgücü anlaşmasının akdinden sonra, bu hareket düzenli ve sürekli bir nitelik kazanmıştır.⁶

Türkiye'den Batı Avrupa ülkelerine ilk düzenli g  , 30 Ekim 1961'de gerçekleşir. İlk g   akımı ile birlikte yaklaşık 2700 olan Türk işçilerinin sayısı, 1980 sonuna kadar 1 milyona ulaşmıştır. Bu sayıya turist olarak giden ve daha

⁶ Yurtdışı Göç Hareketleri ve Vatandaş Sorunları, (Ankara: Dışışleri Bakanlığı Yayınları, 1994).8.

sonra orada yasal ya da kaçak olarak çalışan işçiler ile işçi ailesi olarak giden eşler ve çocuklar dahil değildir.

Yurtdışına çalışmaya giden işçilerin çoğunluğu kırsal bölgelerden gitmiştir. Bu işçiler sağlıklı ve en verimli yaşta çağrılmışlardır. Öte yandan, nitelikli işçinin büyük bölümünü Batı Avrupa ülkeleri almıştır.⁷

Türkiye'den giden ve emeğini bir meta gibi satmakta özgür bu işçilerin üçte ikisi sanayi kesiminde, bina ve öbür yapı işlerinde çalışmaya gelmiştir. Önemli bir bölümü de tarım ve hizmet sektörünün en az ya da hiç rağbet görmeyen iş kollarını seçmek zorunda kalmıştır.

İşgücü alan ülkeler, bu göçün geçici olduğu düşüncesini taşımışlardır. Göç edenlerden beklenen, var gücüyle sisteme uyum göstererek çalışması ve kesin dönüşü istenince de dönmesidir. Bunun yanında, göçmenlerden istenen verilen ücreti pazarlıksız olarak kabul etmesidir. Böylece genel ücret artışını yavaşlatacak bir konumu da vardır. Göçmenin, fazla mesaiye, gece vardiyasına, en zor işlerde çalışmaya daima istekli olması istenmektedir. Vergi ve sigorta primi ödemekle birlikte, göçmenler, o ülkede geçici kalışları boyunca sağlanan haklardan büyük ölçüde yararlanamamaktadır; sendikaların kendisi için elde ettiği haklardan da habersizdir ya da gerekli bilgileri edinemediği için bu hakları kullanamamaktadır. Kimi zaman, işverenle yasal olmayan yollardan anlaşmak zorunda kalan göçmen için önemli olan kısa zamanda yeterince para biriktirmesi, ailesinden bazılarını yanına getirebilmesi, çalıştığı sürece hastalanmamasıdır.

⁷ Oğuz MAKAL: "Türk Sinemasında İç ve Dış Göç Olayı", Sinemada Yedinci Adam, (İzmir, 1987). 54.

John Berger, Jean Mohr, "bir göçmen işçinin yaşadığı tek gerçeklik, yaptığı iş ve iş saatlerinden sonra duyduğu yorgunluktur." demektedir.⁸

Özetle, Öteki'nin göç sürecinin ilk yıllarında yaşadığı sorunlar, daha çok iş yaşamı ile ilişkili olmakla birlikte, birincil amacı para biriktirmek ve geleceğini garanti altına almaktır. Genel olarak çoğu göçmende ortak olarak görülen bu iş yaşamıyla ilgili sorunların yanında bir de göçmenlerin kültürel çatışmaları, aile ve çevre ile ilişkilerinin içselleştirildiği psikolojik bir düzey vardır. Göçmen yaşantısının hangi dinamikler üzerine kurulduğunun anlaşılabilmesi, onların Öteki olmalarından kaynaklı sorunlarının anlaşılabilmesinde birinci derecede önemlidir.

3.3. Göç Yaşantısının Dinamikleri Ve Psikolojik Sonuçları

Bireysel düzeyde göç, sosyo-kültürel sürekliliğin kaybolması şeklinde yaşanır. Bilişsel ve coşkusal alanda etkisini gösteren bu kesiklik yani "köksüzleşme" ve "yabancılaşma"nın sonucu olan "kimlik bunalımı", yalnız göç kuşağını değil, sonraki kuşakları da etkiler.⁹

Bireyin gittiği yerde hem kendisi, hem de dış dünya ona yabancıdır. Yabancıliğin yarattığı ankisiyeteden kurtulabilmek ve güçlü özelliklerini tekrar yaratmak için, kendisinde var olan uyum sağlama potansiyelini kullanır. Bu potansiyelin gelişimi, bebeklik ve çocuklukta yaşanan deneyimlerle gelişir ve kişinin hayata karşı tavrını belirler. Birey, ne kadar uzağa gidebilirse ve ne kadar iyi uyum sağlayabilirse, kendi bireysel kimliğini o kadar iyi oluşturabilir. Yeterince desteklenmiş psikolojik ortamlarda yetişen bireyler, desteklenmemiş ya da aşırı kontrol edilmemişlere göre daha bağımsız hareket edebilme becerisi

⁸ John BERGER, Jean MOHR: Sinemada Yedinci Adam, İstanbul; 87.

⁹ M. B. SAYDAM: Anomi ve Kimlik Karmaşası, (Ankara, 1988). 1-2.

geliştirebilirler. Bu süreç, bireyi ileri bir seviyeye götüren iç ve dış göçlerden oluşmaktadır.

Göçün birey ve topluluklar üzerinde yaratıcı ve geliştirici etkileri, koşullar uygun olduğunda söz konusudur. Yani, bireyin psiko-sosyal uyum gücü, göç etme biçimi ve göç edilen ortamın özellikleri, göç için uygun olduğunda riskler göze alınabilir, eskinin bırakılıp yeninin oluşturulabilmesi serüvenine girişilebilir.

Göç etme ve göçmenlik psikolojisi ile ilgili yapılan birçok araştırma, aşağıdaki durumların, göçün psikolojik sonuçlarını etkilediğini belirtmektedir.

1. Göç etme sebepleri; savaşlar, felaketler gibi travmatik yaşantılar nedeniyle yapılan zorunlu göç, uyumu zorlaştırır.
2. Göçün geçici ve kalıcı olması, zorlanmalara dayanmayı etkiler.
3. Kişinin kendi isteği ile göç etmesi, uyumu artırıcı bir etkidir. Ancak ikinci kuşak göçmen çocuklar için, bu pek geçerli olmayabilir.
4. Göç öncesi yapılan hazırlık önemlidir. Ani ve hazırlıksız göçler, uyumda zorlanmalara yol açabilir.
5. Göçmenin eski mekanına kolayca ulaşabilme olanağı, göç sürecine olumlu etki yapar.
6. Özellikle, göçün kimlik üzerindeki etkisi, göçün meydana geldiği yaşla bağlantılı olarak değişiklik gösterir. Kimliğin gelişiminde sosyo-kültürel etkilerin daha fazla öne çıktığı ergenlik ve erişkinlik dönemindeki göçler, yoğun kimlik sorunlarına yol açabilir.

7. Göç nedeniyle geride bırakılıp kaybedilenler de göçmen için tehdit oluşturur. Burada, sadece çevre değil, kişinin alıştığı ilişki biçimlerinin de kaybı söz konusudur.
8. Göç edilen yerdeki koşullar, ırk, etnik grup, dil, din gibi alanlardaki ortaklıklar ya da ayrılıklar, göçmenlerin varlığı ile ilgi duygular, ileride olabilecek asimilasyon ve kimlik değişiminde önemli rol oynar.¹⁰

Bütün bu faktörler, göç olgusunun kendine özgü dinamiklerini oluşturmaktadır.

Genellikle, kişinin doğup büyüdüğü, kendini ait hissettiği ortamdan ayrılması, derin kayıplar yaşamasına yol açabilir. Alışlagelen yemekler, müzik, sosyal gelenekler ve hatta konuşulan anadil bile terk edilmek zorunda kalınabilir.

Hofer'ın "düzenleyici ilişkiler" olarak tanımladığı bu öğeler, bireyin hizmetindedir. Göçmen, göç ettiği yerde, yeni özdeşim modelleri, farklı süper ego anlayışları ve farklı ideallerle karşı karşıya kalmakta ve tıpkı ergen gibi kimlik karmaşası yaşayıp, kişiliğini yeni karşılaştığı durumlarla bütünleştirip yeniden oluşturma çabasına girmektedir. Bu kültür şoku, göçmenin psikişik organizasyonunu bozar. Yani, göçmenin psiko-fizyolojik düzenleyicileri, büyük bir olasılıkla çevresel değişimle bozulabilir, eski düzeni ve uyumu, yeni yaşamıyla tam olarak baş edebilmesinde yetersiz kalır.¹¹

Genel anlamda, bir göçmenin göç ettiği yerde yaşadığı psikolojik gerçeklik ve uyum sorununa ilişkin varolan bilgiler, Türk göçmenlerin yaşadıkları

¹⁰ Nurhan EREN: "Göç Yaşantısının Dinamikleri ve Psikolojik Sonuçları", Ütopiya, 3, (Yaz-2000).27.

¹¹ A. ÇEVİK: "Avrupa'daki Göçmen Türkler'de Kimlik Sorunlarının Reaktifasyonu", Türk Klinikleri Psikiyatrisi, 1, 1999. 45

durumla büyük ölçüde örtüşmektedir. Bu bağlamda, Türk göçmenlerin kuşaklar arası özellikleri dikkate alınarak Öteki olma koşullarının hangi yönlerden farklılaştığının anlaşılması önemlidir. Böylece, Türk sinemasına yansıtılan Öteki'ne toplumsal değişmeye koşut olarak işlenip işlenmediği ortaya çıkarılabilecektir.

3.3.1. Türk Göçmenlerin Kuşaklar Arası Özellikleri ve Uyum Süreci

Dış göçün başladığı 1950-1960 döneminden günümüze kadar geçen süreçte değişik kuşaklar oluşmuştur. Göç bağlamında, kuşaklar ve kuşaklar arası ilişkiler, göçmenlerin yabancı işçi statüsünden azınlık statüsüne geçişleri ve uyum sağlamaları sürecinde farklı özellikler sergilemektedir. Zaman ve kültürel farklılıklar göz önüne alındığında, göç edenler, şu kuşaklara ayrılmaktadır:

Birinci kuşak, Türkiye'den Avrupa'ya göç edip Avrupa'ya ilk gelen ve işçi vasfında olmayan Türklerden oluşmaktadır. Bu dönem 1955 ve sonrasını kapsar. Birinci kuşak göçmenler, çıkış toplumlarının sosyo-kültürel sistemini iyi ya da kötü, özümseme olanağı bulabilmişlerdir. Dolayısıyla, göç sonrası geçerliliği kısıtlı olsa bile, doğru bildiklerinin desteğinden yararlanabilmişlerdir; ikinci kuşağınsa böyle bir şansı yoktur. İkinci kuşak, Türkiye'den Avrupa'ya çalışmak için giden işçilerden oluşmaktadır. Şekillendirilmeye açık bir yapı, birbiriyle çelişen sosyo-kültürel değerlerin etkisi altında kendi içinde çatışmaya düşebilir. Bu çıkmaz, kültür çatışmasının içselleştirilmesi ile sonuçlanabilir ve bireyi süreğen bir kararsızlık haline itebilir. Bu konum, kendi içinde birbiriyle çelişen birden çok kişilik modelini barındırmaya çalışan bireyin çıkmazıdır.

Yabancı ortamda, göçmenlerin karşısına çıkan sorunların zorlaması ile şekillenebilen sosyal iletişimden kaçış, yılgınlık, yansıtma, ussallaştırma, etnik

kutuplaşma, tüketim hırısı gibi yetersiz savunma mekanizmaları, aile içindeki günlük yaşantının gereklerinin saptırılmasına ve özellikle ikinci kuşağın psiko-sosyal gelişimi için çok gerekli olan açıklık ve sürekliliğin kaybolmasına neden olur.¹²

Üçüncü kuşak, birinci ve ikinci kuşağın akrabaları, çocukları ve eşlerinden oluşur.

Dördüncü kuşak, Avrupa'da doğanlar, birinci ve üçüncü kuşakların çocuklarını kapsar. Beşinci kuşak ise birinci ve üçüncü kuşaklarından evlenen kişilerin çocuklarını kapsar.¹³

Çöloğlu'nun bu sınıflamasının yanında, göçmenleri üç kuşak ile sınıflandıran yaygın bir eğilim söz konusudur. Bu sınıflamada, ilk kuşağın özellikle 1961 sonrası Avrupa'ya giden Türk işçilerden oluştuğu kabul edilir. İkinci kuşak, bu işçilerin Türkiye'den getirdikleri çocuklardan, üçüncü kuşak ise Avrupa'da doğmuş ve büyümüş olanlardan oluşmaktadır.

Kuşaklar arası farklılıkları anlayabilmek için, bu kuşakların sahip oldukları genel özellikleri değerlendirmek gerekir. Birinci kuşak göçmenlerin neredeyse tamamının aynı yaş dilimine mensup, erkek işçilerden oluştuğu görülmektedir. Bu kuşağa dahil olan göçmenlerin duygu, düşünce ve yaşam biçimleriyle, genel anlamda, geldikleri ülkenin değerlerini taşıdıkları görülür. Öz değerlerini korumak içgüdüğü ile gelenek ve göreneklerine bağlı olan bu göçmenlerin, kendilerini geldikleri ülke ile temellendirdikleri anlaşılmaktadır.

¹² Nurhan EREN: "Göç Yaşantısının Dinamikleri ve Psikolojik Sonuçları", Ütopiya, 3, (Yaz, 2000), 27.

¹³ Halit ÇÖLOĞLU: Yurtdışındaki Türk İşçileri ve Tasarrufları, (Ankara, 1984). 17.

İkinci kuşakta, geldiği ülkeden çocuk ve eşlerini getiren işçiler sayesinde artık yalnızca belli cins ya da belli bir yaş grubundan söz edilemez. Ayrıca, bütünü işçi olmayan bu yeni kuşağın üyelerinin tamamı çalışır durumda değildir. Bu kuşak, hem Türk kültürü hem de Batı kültürü etkisi altında kalmış ve yoğun çelişkiler yaşamıştır. Genellikle, evde Türk, dışarıda Batılı gibi yaşama biçimini benimsemişlerdir. Yaşanan kimlik bunalımı, özellikle çocukların ve gençlerin psikolojik gelişimlerinde olumsuz etkiler yapmıştır.

Üçüncü kuşak, artık bilinçte yeterince belirginleşmemiş olmakla birlikte, nesnel olarak göçmen olgusunun olduğu bir dönemin ürünüdür. Artık, göçmen toplumu diye adlandırılabilen bu toplum, sadece cinsiyet ve yaş kategorileri olarak ayrılmakla kalmamış, bu aşamada sınıfsal olarak da ayrışma gerçekleşmiştir. Sosyal uyum açısından ikinci ve üçüncü kuşağın, birinci kuşağa göre daha ileride olduğu görülmektedir. Almanya'da yaşayan yabancılar için geliştirilen Alman sosyal entegrasyon modelinin ikinci ve üçüncü kuşak Türkleri kazanmada başarı sağladığı ileri sürülmektedir. Bu ikinci ve üçüncü kuşak Türkler, Alman kültürü ile çatışmak yerine hemen hemen onlar gibi bir yaşam tarzı edinmeye başlamışlardır.

Kuşaklar arasındaki farklılıkları anlayabilmek için Avrupa'da yaşayan Türkler'in geri dönme eğilimini yansıtan kamuoyu araştırmalarının sonuçlarına bakmak yararlı olabilir.

Federal Almanya'da 1980 yılında yapılan araştırmalara göre , bu ülkede yaşayan Türk göçmenlerin %40' ı Almanya'da kalmak isterken, bu oran 1985 yılında yapılan bir araştırmada %56'ya yükselmiştir. 1986 yılında Türkiye Araştırmalar Merkezi'nin yaptığı araştırmada ise Almanya'da kalma eğiliminin %60.4 oranına çıkmış olduğu görülmektedir. Ülkelerine geri dönen göçmenlerin sayısının dönemlere göre gösterdiği değişim grafiği, araştırmanın sonuçlarını

destekler niteliktedir. 1985 yılından itibaren geri dönenlerin sayısında gözle görülür bir düşüş yaşanmıştır. 1985 yılının ilk 9 ayında geri dönenlerin sayısı, 1984 yılının aynı dönemine göre %77 oranında azalmış; 188 binden 145 bine düşmüştür. 1988 ve 1989 yılları arasında ise geri dönenlerin sayısı yılda 25 binlerde kalmıştır.¹⁴

80'li yıllardan itibaren başta Federal Almanya olmak üzere Avrupa Topluluğu'na bağlı ülkelerde yaşayan Türk göçmenler arasında Türkiye'ye geri dönüş eğilimi büyük ölçüde düşmüş, içinde bulundukları ülkede uzun süreli yaşama eğilimi güç kazanmıştır. Bunun en somut örnekleri, Federal Almanya ve Hollanda'da görülmüştür.

Göçmenlik sürecinin uzaması ve kuşakların kültürlerinden uzak oluşları, uyumu arttıran etkenler olarak değerlendirilirken, son kuşakların ilk kuşaklara göre daha uyumlu ve geri dönme isteğinden uzaklaştıkları söylenebilir.

Faruk Şen, göçmenliğe geçiş sürecini şöyle özetlemektedir:

*" 1966-67 yıllarında ekonomik buhran ve 1973'deki petrol krizinin getirdiği AET ülkeleri dışında işçi gelişini durdurma kanunu dışında Almanya'daki Türk kitlesi en güç yıllarını 1981'den itibaren özellikle 1983-84 yılları arasındaki geri dönüşü teşvik kanununun uygulandığı ve Türk'lere karşı tepkinin en yoğun olduğu süreçte yaşamışlardır."*¹⁵

¹⁴ Özer ULUÇAY: "Yurtdışında Yaşayan İşçilerin Kültürel Uyum Sorunları" Yüksek Lisans Tezi, 1999, 36.

¹⁵ Faruk ŞEN: "Federal Almanya'daki Türk Gençlerinin Geleceğe Yönelik Mesleksel Şansları", İkinci Kuşak Türklerin F. Almanya ve Türkiye'de Mesleki Uyumları, Der.: Nurhan Akçaylı, (Bursa, 1986). 33.

Özetle, zamanla Batı kültürüyle uyum içinde yaşama çabasını hızlandıran göçmenler, bu kez dışlanma korkusu ile yaşar hale gelmişlerdir.

3.3.2. Göç Edenlerin Aile İlişkileri ve Yaşadıkları Değişim

Kente göç etmiş insanların ana uğraşı, ekonomik ve toplumsal bakımdan kente uyum sağlamaktır. Ancak, geleneksel kültürlerinde varolan değerlerin değişip, kentsel değerlerin benimsenmesi kolay ve hızlı olmamaktadır. Başka bir deyişle, kentsel, Batılı bir değerın benimsenebilmesi için, bu değerin zorunlu olarak başka değerleri de peşinden sürükleyecek bir nitelik ve içerikte olması ve geleneksel kültürün çeşitli öğeleri ile çok açık bir çelişki içinde bulunmaması gerekmektedir. Bunun en açık örneğini kadın-erkek ilişkileri ile ilgili değer yargılarında görmek mümkündür.

Kent yaşamının kırsal bölgedeki geleneksel aile yapısının kadın ve çocuklarla ilgili kimi değerleri değiştirdiği görülmektedir. Kadınların yeniliklere karşı tutumları, genellikle uyumludur; erkekler, toplumun en az değişen ögesi olarak tanımlanmaktadır. Bunun nedeni ise Türk toplumunda feodal değerler sisteminden, kentsel-endüstriyel bir yapıya ve uygar değerler sistemine geçmekte oluşudur. Feodal yapının tek başına egemeni olan erkek, göç ettiği kent ortamında bu egemenlik ve statüsünü kaybetmektedir. Bu nedenle değişimin hep karşısındadır, aynı zamanda en az ayak uyduranıdır.¹⁶

Kentte yaşasa bile köylülükten kurtulamayan erkeğin, kadınlar üstündeki baskıcı tutumu, aile içindeki ilişkilerde ortaya çıkmaktadır. M. Kıray, bu konudaki görüşlerini şöyle açıklamaktadır:

¹⁶ Emre KONGAR: "Toplumun En Az Değişen Ögesi Erkekler", Kadınca, (Şubat,1990).37.

“Kadınlar neresi olursa olsun, iş bulup çalışıyorlar, kendilerini değiştirmeye uğraşıyorlar. Ama, küçük kasabada ve köy yerinde, önemli insan olma psikolojisiyle büyüyen erkek, büyük kentte özel bir yeri olmadığını fark edince, şiddetli bir şamar yemiş gibi oluyor ve kendi içine kapanıyor. Tek bir hükümrانlık alanı kalıyor ona, o da evde çalıştırdığı eşi ve kızı.”¹⁷

Türkiye’den yurtdışına çalışmak üzere göç eden işçilerin küçük kısmı, eş ve çocuklarını yanlarında götürebilmişler, büyük bir kısmı ise yaşadıkları yerlerde kalmaya devam etmişlerdir. Bu durum ailelerin parçalanması gibi olumsuz sonuçları doğurmuştur. Ancak, boşanma olaylarının beklenen orandan düşük olması, Türk toplumunun geleneksel yapısından kaynaklanmaktadır.

Bunun böyle olmasının ana nedeni, Türk kadınının uzun yıllar eşinden ayrı yaşamaya alışmış olmasıdır. Ancak, son yıllarda, Türk işçilerinin eş ve çocuklarını yanlarına aldırma eğilimi artış göstermiştir. Türk toplumunda, özellikle genç kuşakta düşünce ve davranışların değişmesi ve yeni değerlerin yaygınlık kazanması, bu süreci hızlandırmıştır.¹⁸

Göçmenlerin yaşadığı sorunlar, geleneksel- modern karşıtlığının yanı sıra “Batılı kimlik”in kimi zaman ırkçı olarak nitelendirilen ayrıma dayalı eğiliminden de kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda, Batılı Kimlik-Öteki ilişkisine bakmak yararlı olacaktır.

¹⁷ Mehmet KIRAY: “Tek Şansımız Köylülüğü Bitirmek”, *Cumhuriyet*, 9, (Eylül, 1990). 10.

¹⁸ Yurdakul FİNCANCI: “30’uncu Yılında Yurtdışındaki Türkler”, Türkiye Araştırmalar Merkezi Konferansı, 1989,s. 70

3.3.3. Ulusal Kimlik Bağlamında Batılı Kimlik'in Öteki'ne Bakışı

Ulusların kültürel oluşumları, ulusal kimlik anlayışları, onların yabancılara bakış açısını şekillenmesinde önemli olsa da, ulusal kimlik, Ben-Öteki karşıtlığının farklı yansımaları şeklinde açığa çıkar. Ross Poole, ulusların yabancılara bakışını, ulusal kimlik temelinde şöyle yorumlamaktadır:

“Ulusal kimlik, ulusun üyelerinin geçmişteki, şimdiki ve gelecekteki üyelerinin ortak bir kadere sahip olduğunun tanınmasıdır. Bazı durumlarda, ulusal kimlik mana ya da ırka dayanıyor görünmüştür. Bugün bile, gerçek ya da muhtemel bir tehdit karşısında seferber edilmeye hazır olan böylesi nosyonların en medeni görüşlerin berisinde pusuya yatmış olduğunu görmek zor değil. Kimlik duygusunun bu tarzda dondurulduğu yerlerde, yabancı kimse, telafisi mümkün olmayacak biçimde yabancıdır. Bununla birlikte bu türden bir kapanma, her zaman mümkün olmasa da daha normal olanı, ulusun kültürüne katılmaya ve kimliğine bürünmeye hazır olan yabancıların ulusa dahil olmalarına izin vermektir.”¹⁹

Poole, “Doğallaştırma” olgusunu çoğu ulusların az çok rahatsız bir şekilde bazı yabancıların yapmalarına izin verdikleri şey olarak tanımlar. Sözcüğün ima ettiği gibi, doğallaştırma ender türden bir bağlılık olarak kavranır. Bazı açılardan din değiştirmeye benzer. Yeni bir kimliğe, hatta yeni bir “doğa” ya bağlılıktır. Bir kimse tümüyle sınırlı ve bencil nedenlerden ötürü bir ulusun kimliğine bürünebilir, ama bu kimlik bir kez üstlenildiğinde öz çıkarı aşar.

¹⁹ Ross POOLE: Ahlak ve Modernlik, Çev: Mehmet KÜÇÜK, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1993).136.

Göçmenlerin bulundukları ülkede Öteki olarak konumlandıkları gerçeğini, Doğan Tılıç ulusal kimliğin Biz-Öteki söylemi üzerinde temellendiği savı ile desteklemektedir:

“Milliyetçi söylemle kurulan tanımlamalar, bir milletin ve ona ait değerlerin, diğerlerinden farkının vurgulanması, diğerleriyle araya sınırlar çekilmesi üzerine oturtulmaktadır. Dolayısıyla her milliyetçilik, bir “biz” ve “onlar”, yani biz ve Öteki söylemi üzerine oturuyor.”²⁰

1945 yılından bu yana göç etrafında oluşturulan ideolojik karmaşa ve onun siyasal sonuçları, bir ulus devletten diğerine farklılıklar göstermiştir. Farklılıklar sadece her ulusun tasavvur edilme biçiminde değil, aynı zamanda her birinin somut ve nesnel olarak, hukukta, kurumlarda ve yönetim işleminde yapılandırılma biçiminde ve milliyetçilik anlayışında mevcuttur. Türkiye’nin göç nüfusunun büyük bölümünü barındıran Almanya’da vatandaşlık, sadece biyolojik nesil üzerine kuruludur. Bunun yansıttığı şey özcülükçü, etno-kültürel millet kavramının ve göç nüfusunun marjinalleştirilmesini garantiye almayı hedefleyen özgün bir devlet stratejisinin evriminin olduğudur.²¹

Yurtdışına giden göçmenlerle yerli halk arasında etnik ve kültürel mesafenin büyüklüğü oranında yaşanan sorunlar artış göstermektedir. Örneğin, araştırmalarla açığa çıkan Almanya’daki yabancı düşmanlığı, ırkçı saldırılarla göçmenler üzerinde bir baskı ögesi oluşturmaktadır.

²⁰ Doğan TILIÇ: “Türk Medyası ve Yunanistan”, *Karizma*, 3, (Aralık, 2000). 65-70.

²¹ Ali RATTANSI, Sallie WESTWOOD: *İrkçilik, Modernite ve Kimlik*, Çev: Sevdâ AKYÜZ, (İstanbul: Samal Yayınevi, 1997).236.

Yabancıların bulunduğu bölgelerde "Perakende içki satışının sadece Alman müşterilere yapılabileceği, yabancılara içki satışı yapılamayacağı gibi levhalara rastlamak nadir olaylardan değildir.

Alman Birinci Televizyonunda göç eden bir Türk ailesini konu alan "Balta Ailesi" adlı dizinin senaryosunu yazan Türk yazar Yüksel Pazarkaya, Avrupalı'nın Türk'lere karşı önyargılı tutumunu şöyle aktarmaktadır:

*"Türk denilince imaj şu olmaktadır, genellikle. Bıçak sallayan, esrar kaçıran ve çeken, Alman gençlerini de böylece mahveden, siyaset denince, yalnız şiddeti anlayan. Kuran kursları denilen yerlerde, kafa ve yürekleri kin ve nefretle doldurulan, ortaçağ hurafeleriyle beslenen bir tür yaban yaratık, barbar."*²²

Pazarkaya, Türkler'in Alman toplumundan başkalığı, Alman kültürüne terslikleri ve işledikleri suçlar söz konusu olunca, kendilerinden söz edildiğini, kafalarındaki ve yüreklerindeki Türk imajının, gerçeği çarpıtan, tek yöne ve tek boyuta indirgeyen bir önyargıdan ibaret olduğunu söylemektedir.

Alman Gazeteci-yazar Günter Wallraff bir Türk işçisi kılığına girerek 1983-1985 yılları arasındaki iki yıl boyunca Türklerle birlikte yaşamış ve onların karşılaştıkları güçlükleri, uğradıkları sömürü ve baskıları "En Alttakiler" adlı kitabında yazmıştır. Walfraff, kitabının önsözünde yer verdiği yorumunda Türk göçmenlerin durumunu şöyle anlatmaktadır:

²² Oğuz MAKAL: "Türk Sinemasında İç ve Dış Göç Olayı", Sinemada Yedinci Adam, (İzmir, 1987).89.

*"Yurtlarından koparılmış olmalarının yanı sıra işgüçlerini sattıkları, sağlıklarını yitirdikleri bir   lke toplumunun onları dışlamasının ezikliğini, kimse onlar gibi duyamaz."*²³

şükran Ketenci, Cumhuriyet gazetesinde yayınladığı Almanya'daki Türklerle ilgili yazı dizisinde şu sözlere yer vermektedir.

*"Renkleri, kültürleri, yaşama biçimleri ile hemen sokakta kolayca ayırt edilecek kadar Almanlar'dan farklıdır lar. Türkiye'ye kısacık tatillerinde geldiklerinde de karşılıklı paniğe kapılacak boyutta Türkiye'li olmaktan bıkmışlar. Kalpleri, geleneksel değer  lė leri, duyguları ile Türkiye'de; akılları, bedenleri, yeni alışkanlıkları, değerleri ve emekleri ile Almanya'dalar."*²⁴

Almanların işg  c  ağığını kapatmak üzere istihdam ettikleri g   menleri değerlendirme kriterleri, Almanya H k meti Enformasyon Dairesi'nce yayınlanmış bir kitapta şöyle ifade edilmektedir.

*" Eğer, konut ağığı çoğalıyor, kiralar yükseliyor, mahaller g vensizleşiyor ve pisleniyor, Alman kadınlar rahatsız ediliyor, uyuşturucu ticareti tıkırında ve polisiye olaylar tırmanıyorsa, bütün bunlardan yabancılar sorunludur. Çünkü, yabancılar şamar oğlarıdır."*²⁵

²³ Günter WALLRAFF: *En Altta iler*,  ev: Osman OKKAN, (İstanbul: Milliyet Yayınları, 1986). 9.

²⁴ şükran KETENCİ: "Almanyalı Türkler", *Cumhuriyet Gazetesi*, (Mayıs, 1919). 14-20.

²⁵ "Almanya'daki Yabancıların Durumu", (Almanya H k meti Basın Yayın Enformasyon Dairesi, 1995) 52.

Almanların göçmenlerden ne tür beklentileri olduğunu Nevzat Üstün, şu şekilde ifade etmektedir:

"Almanlar, dışarıdan işgücü istediklerinde, bunun insanla ilişkisini düşünmemişler...Yani işgücü gelecek, tek başına varolacak, sokakları süpürecek, evleri kuracak, elektrik kaynaklarını yapacak ve hiçbir biçimde ortalıkta görünmeyecek... Evlerde oturmayacak, parklara gitmeyecek, yemek yemeyecek, adı sanı olmayacak, sevişmeyecek..."²⁶

Avrupalı işveren ülkeler, Türk göçmenlerinden adeta robot olmalarını isterken, onlar, kırsal kesimden büyük sanayi kentlerine uzanan maceralı iş yolculuğunun sonuçlarıyla yüzleşmiş, kültür şokuna uğramışlardır. Sinema Yazarı Mehmet Basutçu, göç eden Türkler'in içine düştüğü gerçekliği şöyle açıklamaktadır:

"Kültürel bir şok söz konusuydu. Bırakın kenti, Türkiye'de kasaba yaşamını bile doğru dürüst tanımayan köylü vatandaşlarımız, kendilerini bir anda zengin Avrupa ülkelerinin büyük kentlerinde bulmuşlardı. Dil, din, ırk, gelenekler, her şey taban tabana zıttı. Göçmen işçilerimizin geçirdiği şok bir yana, önce Almanlar, sonra da diğer Batı Avrupa ülkeleri vatandaşları, boyutları kuşkusuz daha sınırlı olan bir şok yaşamaktaydılar."²⁷

²⁶ Nevzat ÜSTÜN: *Almanya Beyleri/ Portekiz Bahçeleri*, 1975. 28.

²⁷ Mehmet BASUTÇU: "Türk Sinemasının Batıya Açılan Penceresi", *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Der: Süleyma Murat DİNÇER, (Ankara: Doruk Yayınları, 1996). 201-211.

Göçmenlerin Batılı kimliğin ayrımcı politikaları ve kültür farklılıkları ile yabancılaşma sürecini yaşamaları kaçınılmaz hale gelmektedir. Çoğu sosyal bilimci kendisini bir yere ait hissedemeyen bireyin yaşadığı yabancılaşmanın özünde değerlerde ve inançlarda ayrılık olduğu görüşünde birleşmektedir. Genel olarak, toplumsal birliğin ya da siyasal bütünleşmenin gerçekleşebilmesi, değerlerde ve inançlarda ortak birlik ve uyuma dayanır. Bireysel düzeyde, bu ortak değer ve inançları paylaşmayanların, değer çatışması içinde olanların yabancılaşacakları öne sürülebilir. Ergil, bu sürecin savunma mekanizmaları ile benzer tepkilere yol açacağını ileri sürmektedir.

“Eğer, birey, kendi değerlerini gerçekleştirmeye yarayacak bütün siyasal kurumların, kendine kapalı olduğunu algılayorsa, değer çatışmasının yarattığı bunalım ve gerginliği tüm sisteme genelleştirir ve sistemden tümüyle çekilme girişiminde bulunabilir. Bu girişim geri çekilme olarak adlandırılır. Eğer, birey başından beri sistemin tümünü kendi değerleriyle çatışır görüyor ve onu düzeltemeyeceğini algılıyorsa, hiçbir reform çalışmasına girişmeden tam bir yabancılaşma durumuna girebilir.”²⁸

Bu yabancılaşma durumu, Türk göçmenlerin karşı karşıya bulundukları durumun belli yönlerini nitilemektedir. Türkiye’den gelen göçmen işçilerin bir çoğu Türkiye’nin kırsal yörelerinden gelmiş ve kırsal gelenek ve göreneklerini Almanya’nın büyük kentlerine taşımıştır. Bu kültür, her şeyden önce kır kökenli, Müslüman geleneklerinin hakim olduğu, Avrupaî olmayan bir kültür olarak görülüp dışlanmıştır.²⁹

²⁸ Türker ALKAN- Doğu ERGİL: Siyaset Psikolojisi, (Ankara,1980). 78.

²⁹ Selma ULUŞ: “Almanya’daki Türklerin Topluma Uyumunda Kitle İletişiminin Rolü”, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 4. 51.

Bu bağlamda, göçmenler , değerleri ile siyasal sistemin temsil ettiği değerler arasındaki çatışmayı gidermek amacıyla sistemle mücadele edebilecek gücü kendilerinde bulduğunda, yabancılaşmaları uzak bir olasılık olarak görünmektedir.

Toplumsallaşma sürecinin ana temalarından ve temel mekanizmalarından biri olan ve çoğu sosyal bilimci tarafından azınlık-çoğunluk ilişkileri, etnik grupların ve milli devletlerin oluşması, modeller bağlamında geliştirilmiştir. Diğer bir deyişle, bu mekanizma, azınlık-çoğunluk ilişkilerinde çoğunluğun azınlığı asimilasyonu ya da dışlaması, iki grubun sadece birbirine göreceli gücüne kıstaslı bir gelişme olabileceği ileri sürüldü. Özetle, toplumlar oluşurken, kendi yabancılarını belirlemektedir, dolayısıyla çoğunluksa azınlığı, millet ise diğer milletleri, ulus ise diğer ulusları tanımlıyor.

Dış göç olgusu başlığı altında değerlendirilen kriterler, Türkiye'den Avrupa'ya göç eden Öteki'nin içinde bulunduğu durumu birçok yönü ile özetlemektedir. Türk göçmenlerin Öteki olarak konumlandırılmasının başta gelen nedeni kuşkusuz, çatışmalar üzerinde temellenen kültürel kimlik sorunudur.

Ancak, Öteki olma koşulları, 1970-1980 arası dönem ile 1980-1990 arası dönem karşılaştırıldığında, belli yönlerden farklılaşmış, koşullarda önemli değişimler gözlenmeye başlanmıştır. Koşulların ve Öteki konumunun farklılaşması, toplumlarda meydana gelen hızlı değişmelerin sonucudur. Toplumsal değişmelerin koşturarak yansıma bulduğu Türk sineması, diğer toplumsal sorunlarda olduğu gibi "göç" olgusuna yer vererek Öteki'nin temsilindeki farklılaşmaları ortaya çıkarmada önemli bir rol üstlenmiştir. Bu bağlamda, sinema ile toplumsal değişme arasındaki etkileşimin oluşma koşullarının irdelenmesi önem kazanmaktadır.

BÖLÜM IV

4. TOPLUMSAL DEĞİŞME-SİNEMA İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA TÜRK SİNEMASI

4.1. Toplumsal Değişme ve Dinamikleri

Toplumsal değişme, en genel tanımı ile belli toplumsal sistemlerin yapı ve fonksiyonlarında meydana gelen önemli değişimlerdir. Daha açık söylemek gerekirse, toplumsal yapıdaki değişme, toplumun büyüklüğünde, parçaları arasındaki dengede ya da örgütlenme biçiminde meydana gelen değişme olarak tanımlanmaktadır. Yapı, aralarında karşılıklı ve anlamlı bağlar olan öğelerden oluşmuş karmaşık bir bütündür. Aile, din, hukuk, sanat vb. gibi üst yapı öğeleri ile ekonomi, üretim, teknoloji gibi alt yapı öğeleri sistemi oluşturmaktadır.¹

Toplumsal değişme sürecinde alt yapı ve üst yapıda meydana gelen değişimler, insanoğlunun birikimini yansıtmaktadır. Bu birikim, maddi kültür alanında teknoloji, manevi kültür alanında ise ideolojidir. O halde, toplumsal değişmeyi, insan-doğa çelişkisinin belirlediği teknoloji ile, insan-insan çelişkisinin belirlediği ideoloji arasındaki etkileşim biçimlendirir.

Bu saptama, toplumsal değişme ile modernleşme arasındaki bağıntıyı güçlendirmektedir. Çünkü, modernleşme, genellikle az gelişmiş ülkelerin, ileri derecede endüstrileşmiş ülke modeline uygun değişimleri anlamında kullanılmaktadır; toplumsal değişme sürecinin bir yansıması olan modernleşme ise değişimin özel bir hali olarak tanımlanmaktadır.

¹ Gülseren GÜÇHAN: Toplumsal Değişme ve Türk Sineması, (Ankara, 1992). 23.

Geri kalmışlık konusundaki yaklaşımlarda, toplumsal değişme, toplum düzeninin demokratikleşmesi anlamına gelmektedir. Ozankaya, toplumsal değişmenin toplumun katmanlarında şu biçimde gerçekleştiğini ifade eder:

“Toplumsal değişme, insanın hem doğal, hem de toplumsal çevresini gittikçe daha çok bilgi ile denetim altına alarak özgürleştirilmesi, soyuna, uğraşına ve inancına bakılmaksızın ‘insan’ın en yüce değer sürecine yükselmesidir.”²

Toplumsal değişme, az gelişmiş toplumlarda, şu dinamiklerle bağlantılı olarak tanımlanmaktadır:

- Tüketim için üretim yapan geri uygulayımlı aile tarımının yerini pazar için üretim yapan makineli tarıma bırakması.
- Küçük işletmelerin yerini büyük işletmelere bırakması ve el zanaatlarının yerini mekanik güçle çalışan ve büyük çaplı üretim yapan makinelere bırakması.
- Ulaştırma, iletişim yol ve araçlarının gelişmesi ve merkezi yönetimli ulusal toplum ve bunun sonucunda geniş bir iç pazar oluşması.
- Aile, ataerkil özelliklerinden ayrılıp çekirdek aile biçimini almakta ve geçmişte üstlendiği işlevleri yeni ve bürokratik örgütlere geçmekte; yüz yüze ilişkilerin yerini aracılı, resmi ilişkiler almakta;
- Uluslararası ilişkiler hızlanmakta, genel olarak kültür alış-verişi yoğun ve hızlı olarak yaşanmakta, dünya küçülmektedir.³

² Özer OZANKAYA: Toplumbilim, (İstanbul, 1996). 492.

³ Özer OZANKAYA: a.g.e. 482.

Karmaşık ve birbirleriyle etkileşim içinde olan bu öğelerin, insanların yaşamlarında yol açtığı değişimler dizisi, genel olarak modernleşme olarak tanımlanmaktadır. Batı toplumları en az beş yüz yıldır bu sürecin içindedirler. Toplumlardaki değişim sürecinin yönünün ve hızının aynı olmayışı, az gelişmiş toplumların Batılı ülkelerin modern toplum düzenini model olarak almalarına neden olmuştur. Bu düşünce, Batı'nın köklü kültürel geleneğinde Öteki'ni modernleştirme misyonunu yüklenme gerekçesini açıklamaktadır.⁴

Toplumsal değişimin boyutları olarak görülen nüfus yapısındaki değişim, iç ve dış göçler, endüstrileşme-kentleşme, değer, tutum ve davranışlardaki değişim, toplumun katmanlarında önemli değişimlere yol açmaktadır. Değer, tutum ve davranışların değişmesinde kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasının büyük etkisi vardır. Aynı zamanda, toplumda meydana gelen değişimlerin yansıtılmasında da işlev sahibi olan kitle iletişim araçları, toplumun dönüştürülmesine de katkıda bulunmaktadır.

4.2. Sinema-Toplum İlişkisine Genel Bir Bakış

Sinema, sahip olduğu yaygınlık gücü ve yığınlar üzerindeki etkisi ile şimdiye kadar bilinen iletişim araçları arasında en etkin araçlardan birisi olmuştur. Sinema iletileri ile geniş kitlelere ortak bir görüş yaratma işlevine sahip olan güçlü bir sanattır; aynı zamanda ait olduğu kültürün / toplumun bazen doğrudan, bazen de dolaylı ve karmaşık bir yansımasıdır. Çünkü tüm filmler, yaratıcılarının bilgi ve deneyimleri ile olduğu kadar bu filmleri görmek isteyen geniş halk kitlelerinin eğilim ve istekleri sonucu ortaya çıkmaktadır. Sinema yaratıcısı, gördüklerini, yaşadıklarını, bir değerlendirme süzgecinden geçirir; kimi zaman da öncülük edebilen düşünce, duyuş ve yorumlarını ekleyerek sanatsal bir eylemle

⁴ Cyril Edwin BLACK: "Change as a Condition of Modern Life", Modernization: The Dynamics of Growth, Der: Myron WEINER, (Washington: Forum Series, 1977). 19.

izleyicisine aktarır. Sinema, salt bir yansıtan değil; sorgulayan, açıklayan, yorumlayan, yönlendiren, ve duyarlılık yaratan bir sanattır.⁵

Sinema, her zaman halkta görsel bir fikir birliği yaratmıştır. Filmin içeriğiyle, bu içeriğin seyirci üzerindeki etkisi arasındaki ilişki tam olarak anlaşılamadığı halde, sinema yeni bir toplu davranış biçimi olan ilk olarak "halk kitlesi"ni yaratan araçlardan biridir. George Gerbner, sinemanın toplum üzerindeki etkisini şöyle açıklar:

*"Mesaj sistemlerinin kitlesel üretimi ve dağıtımı, kişisel bakış açılarını geniş halk bakış açısı haline dönüştürür ve halk kitlesi yaratır. Yani, sinema yönlendirerek veya yansıtarak toplumun bakış açısına katkıda bulunur. Ayrıca, üzerinde çok az şey bilinen konular hakkında ortak bir görüş oluşmasını sağlar."*⁶

Toplumsal değişmelerin yansıtılmasında en etkin araçlardan biri olan sinema üzerine yapılan araştırmaların çıkış noktası, sinemanın toplumun yaşam tarzının ve kültürünün biçimlenmesinde etkili olduğu ve bu aracın toplumu yansıttığı görüşü olmuştur.

Sinema- toplum ilişkisi üzerine araştırma yapan toplumbilimciler, temel anlamda birbirine paralel olarak görülen iki eğilim altında toplanmışlardır. Bu araştırmacıların büyük bölümü, "etki" kuramı çerçevesinde, filmlerin toplum üzerindeki etkileri üzerine odaklanmış ve filmlerin ve kitle iletişim araçlarının halkın tutum ve davranışları üzerinde etkili olduğu savından hareket etmiştir. Bu eğilime paralel olan bir başka araştırma alanı ise "yansıma" kuramcılarının

⁵ Gülseren GÜÇHAN: Toplumsal Değişme ve Türk Sineması, (Ankara, 1992). 5.

⁶ George GERBNER: "Mass Media and Human Communication Theory", Sociology of Mass Communications, (England:Penguin Books,1972). 35.

ortaya attığı, sosyal yaşamın ve sosyal davranışların, sinemada yansısını bulduğu savından yola çıkan araştırma alanıdır. İki eğilimin ortak noktası, film ile toplumsal yaşam arasındaki etkileşimin dinamiklerini ortaya çıkarma çabasıdır.

Sinema toplumbilimine hem “etki” hem de “yansıma” kuramları açısından yaklaşan araştırmacılar, toplumbilimin dallarından biri olan “bilgi toplumbilimi” geleneğini sürdürmektedir. Durkheim’cı ve Mannheim’cı disiplinler, herhangi bir kültürel nesne ya da kümenin, ortaya çıktıkları toplumun bazı karakteristik özellikleri ile anlamlı ilişkiler içinde olduklarını kabul etmektedir. Mannheim’e göre, bilgi sosyolojisi, kuram olarak bilgi ve varlık arasındaki ilişkiyi çözümlemeye çalışır; tarihsel-toplumbilimsel araştırma yöntemi olarak da, bu ilişkinin insanlığın entelektüel gelişmesini etkileyen biçimlerini bulmaya çalışır. Mannheim, bilgi toplumbilimini hem bir kuram, hem de tarihsel-toplumbilimsel bir araştırma yöntemi olarak ele almaktadır.⁷

4.3. Toplumsal Değişmenin Yansıtıcısı Olarak Türk Sineması

Sinema-toplum etkileşiminin toplumu şekillendiren, aynı zamanda toplumsal değişmelerin yansıtılmasında etken olduğu savı, Türk sinemasının tarihsel gelişme süreci göz önüne alındığında doğrulanmaktadır. Türk sinemasının toplumla ilişkileri açısından incelendiğinde, toplumsal yaşamdaki değişmelerin ve bunların getirdikleri somutlukların yansımaları olan bir gelişme çizgisi ile karşılaşılır. Türk sinemasında önemli dönüşümlerin olduğu yaklaşık on yıllık zaman dilimleri, Türkiye’nin toplumsal-siyasal yaşamında da önemli değişimlerin ortaya çıktığı dönemlerdir. Sinema ile toplumsal yapı arasındaki ilişkinin neredeyse koşut gibi görünmesi, rastlantı değildir. Sinema, içinden çıktığı toplumun ve kültürün bir yansımasıdır. Toplumsal yapıda olan

⁷ Faruk KALKAN: Sinema Toplumbilimi, (İzmir, 1992). 2.

değişmeler, bazen doğrudan, bazen de dolaylı yollardan sinemanın gelişmesinde veya duraksamasında etken olmuştur.

Türk Sineması'na bakıldığında, çoğunlukla, günlük yaşam ile doğrudan ilişkili olan filmlerin genelde, toplumsal, siyasal ve kültürel bir sorunu gündeme getirdiği görülmektedir.

Türkiye'de sinema, başlangıcından günümüze değin, değişik aşamalardan ve dönemlerden geçmiştir. Türk sinemasının ilk filmi olarak kabul gören "Ayestafanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı" adlı kısa belgeselle başlayan ilk dönemde, az sayıda konulu film dışında, tarihe ışık tutacak nitelikte, Kurtuluş Savaşı'nı ya da önemli kişilerin günlük yaşamından bazı kesitlerin verildiği belge filmler çekilmiştir. Bu durum, Türk Sineması'na ilk döneminden itibaren, toplumsal olayların bir yansıtıcısı olma özelliğini kazandırmaktadır.

Muhsin Ertuğrul damgasını taşıyan ve 1923 yılının başlangıcını oluşturduğu dönem, "Tiyatrocular Dönemi" olarak anılır. Çok sayıda tiyatro oyununun, tiyatro oyuncular ve yönetmenleri tarafından beyaz perdeye aktarıldığı bu dönem, 1939'a dek sürmüştür. 1939'dan sonra, sinema eğitimi alan gençlerin sinemaya girmesiyle birlikte, sinemasal özellikler taşıyan filmler çekilmeye başlanmıştır.

1950 yılı, Türk sinemasına sinemacıların hakim olmaya başladığı ve sinema dilinin geliştirildiği dönemin başlangıcıdır. Bu dönemde, Türkiye'de siyasal, ekonomik ve toplumsal durumun sinema üzerindeki etkileri belirginleşmiştir. Sinema, halk arasında rağbet görmeye başlamış ve filmde ticari kaygılar ön plana çıkmıştır. Star filmlerinin çekilmeye başlandığı bu dönemde, anlatımda şablonlar oluşmaya başlamıştır. Bu dönem filmlerinin konularında,

Amerikan ve Mısır filmlerinin etkileri görülmektedir.⁸

1950'li yıllarda, önemli bir toplumsal olgu olarak dikkati çeken ve günümüze dek olanca hızıyla süren köyden kente göç olayı, Türk sineması içinde de yerini almıştır. Bu dönemde, göç konusunu gerçekçi ve derinlemesine ele alan filmlerin oldukça az olmasına karşın, kente göç olayını fon olarak kullanan çok sayıda ticari film çekilmiştir.

1960'lı yıllarla birlikte, Türk siyasal ve toplumsal yaşamında meydana gelmeye başlayan hızlı gelişmeler ve demokratikleşme süreci, doğrudan Türk filmlerine de yansımıştır. 27 Mayıs devriminin topluma getirdiği geniş çaptaki tartışma ortamı ve yeni anayasanın içerdiği görece hoşgörü ve özgürlük öğeleri, çeviri etkinliğinin hızlanmasıyla birlikte canlanan yayın hayatı, sinema başta olmak üzere tüm sanatlar için verimli bir döneme giden yolları açmıştır. Film sayısı hızla çoğalmış; türleri çeşitlilik kazanmış; Yeşilçam hareketlenmeye başlamıştır. 1960'lı yıllarda ticari kaygı ile birçok film çekilmiş olmasına karşın, bu dönem, ilk Türk sinema klasiklerinin çekilmeye başlandığı ve dışa açılma çabalarının uygulamaya geçirildiği bir sürece karşılık gelir.⁹

1960'lı yıllarda, Türk sineması, o güne kadar konu etmediği sorunlara eğilmiştir. Kent kadınlarının sorunları, kadının tek başına varolma kaygısı, evli kadının toplum içindeki yeri ve evlilik kurumu tartışılmaya başlanan sorunlar arasına girmiştir. Öte yandan, iş, işsizlik, grev hareketleri ve sendikal hareketler ve ekonomik koşulların dayanılmaz baskıları, ilk kez gerçekçi biçimde işlenmeye başlanmıştır. 1960'lı yıllarla birlikte, Türk Sineması'nda işlenmeye başlanan bir başka konu ise köy yaşamına ve köylünün durumuna ilişkin sorunlardır. Bu

⁸ Şükran ESEN: 80'li Yıllarda Türk Sineması, (İstanbul, 2000). 7.

⁹ Atilla DORSAY: Sinemamızın Umut Yılları, "1970-1980 Arası Türk Sinemasına Bakışlar", (İzmir, 1992). 12.

konuda yapılan ilk filmler, genel olarak bireysel mülkiyet tutkularını yansıtmakla birlikte, köy olgusunun tartışılmaya başlanmasına zemin hazırlamıştır. Ağalık olgusunun, feodal üretim ilişkilerinin irdelendiği filmler, bu dönemde sıkça ele alınan konular arasındadır. Bunun yanında iç göç olgusu ile ilgili nitelikli filmler çekilmeye başlanmıştır. Göç konusunu ilk kez gerçekçi bir biçimde ele alan yönetmen, 1964 yapımı *Gurbet Kuşları* filmiyle Hafit Refiğ'dir. Bunun yanında, 1965'te Duygu Sağıroğlu'nun çektiği *Bitmeyen Yol* filmi, köyden kente göçle birlikte baş gösteren sorunlara ilişkin önemli mesajlar vermektedir.

1970-1980 arası dönem, yine önemli bir toplumsal ve siyasal bir olayla başlar. 12 Mart 1971'de ordunun yarı müdahalesiyle ve bunu izleyen ara dönemin başlamasıyla sona erer. 12 Mart olayına zemin hazırlayan toplumsal huzursuzluk, tırmanan anarşi, bozulan ekonomi, Türk sinemasına olumsuz biçimde yansımıştır. 1974'den başlayarak ülke çapında yayına geçen televizyonun sinemanın yerini almaya başlaması, Türk sinemasını seks ve şiddet konulu filmlere yöneltmiştir.¹⁰

1970'lere damgasını vuran diğer olayların başında Yılmaz Güney ve sineması gelir. *Umut* filmiyle başlayan dönemde, seks furyası ile birlikte yozlaşma ortamına giren Türk sinemasında sayılı da olsa ticari kaygıya düşülmeden film çekilmiştir. Güney, *Ağır* (1971) filmiyle kaçakçılık konusunu, *Acı* (1971) filmiyle Anadolu'nun acımasız törelerini, *Baba* (1971) filmiyle geçim mücadelesi veren bir babanın hikayesini anlatır. Güney, 1974'te çektiği *Arkadaş* filmiyle, yıllar sonra karşılaşan iki arkadaş üzerinden, 70'li yılların toplumsal ilişkilerine ayna tutar. Yılmaz Güney'in senaryosunu yazdığı, ancak çekimini yarım bıraktığı ve Şerif Gören'in tamamladığı *Endişe* (1974) filmi, Çukurova'daki

¹⁰ Atilla DORSAY: *Sinemamızın Umut Yılları*, "1970-1980 Arası Türk Sinemasına Bakışlar", (İzmir, 1992). 16.

pamuk işçilerinin yaşamını; yine Güney'in senaryosunu yazdığı, yönetmenliğini Zeki Ökten'in yaptığı *Sürü* adlı film, Anadolu'daki aşiret ilişkilerini konu edinmektedir.

Bu dönemin sinema yapıtları arasında, toplumda önemli değişimlere yol açan göç olgusuna eğilen Lütfü Akad'ın, *Gelin- Düğün- Diyet* üçlemesi yer alır. Akad, göç üçlemesi ile iç göçün sonuçlarını ve kentte yer edinme savaşımındaki köylüleri anlatır.

Bu dönemde, Türk sorunsal sineması, feodal yapıda meydana gelen değişimler ve gelişen kapitalist üretim ilişkileri ile bunların doğal sonucu olan toplumsal değişme ve çözülüş olgusunu önemli filmlerle ortaya koymuştur.

1980-1990 arası dönem de Türk toplumu için siyasi yönden çalkantılı bir sürece karşılık gelir. 12 Eylül 1980 müdahalesi ile uzun bir süredir siyasi kavgalar, ölüm olayları ile içiçe yaşayan Türk toplumunda yeni bir dönem başlar. Bir iç savaşı andıran bunalımlı günlerden çıkan Türk toplumu gibi, Türk sineması da bu dönemin yeni oluşumlarına ayak uydurmaya çalışmıştır.

Türk sinemasında 1970'li yıllarda sömürü olarak işlenen, bunun dışında görmezden gelinen cinsellik, 1980'li yıllarda, doğallıkla söz edilebilir bir olgu durumuna gelmiştir. Kadının toplumsal değişmeler karşısında, aile ve ekonomik yaşamdaki yeni rolü, kimlik arayışları, feminizm akımının giderek daha çok yandaş bulması, Türk sinemasına da yansımış; seksenli yıllara damgasını vuran "kadın filmleri" ortaya çıkmıştır.

Başta Atıf Yılmaz (*Mine* 1981, *Bir Yudum Sevgi* 1984, *Kadının Adı Yok* 1988, *Dul Bir Kadın* 1985) olmak üzere, Selim İleri, Ömer Kavur, Sinan Çetin

gibi yönetmenler "kentli kadın" tipi üzerinde yoğunlaşarak kadının ön planda olduğu filmler yapmışlardır.¹¹

Kırsal alanda ve kent yaşamında erkek egemen toplumda ezilen ama mücadele eden kadın tiplmesi ön plana çıkarılmıştır. Bu dönem filmlerinde melodram kalıpları içinde sık sık ele alınan "sahipsiz kadın", gerçekçi sinemada yerini sorunlarla mücadele etmesini bilen ve kendini özgürleştirme çabasında olan kadına bıraktı.¹²

1980'li yıllarda, Türk sinemasında 12 Eylül dönemini yansıtan filmler içinde Zülfü Livaneli'nin çektiği *Sis* (1989) filmi, Başar Sabuncu'nun çektiği *Uçurtmayı Vurmasınlar* (1989), siyasal ve toplumsal sorunlara eğilen filmler olmuştur. Erden Kıral'ın çektiği *Av Zamanı* (1988), Ali Özgentürk'ün çektiği *Suda Yanar*, hapisten yeni çıkan insanların sorunlarına eğilen filmlerdir. Bir mesaj iletme kaygısının ağır bastığı, bir düşünce ya da tezi anlatma çabası taşıyan filmler, Türk sinemasında yeni kimlik arayışları olarak değerlendirilmektedir.

1980 sonrasında, iç göç olgusuna değinen filmler arasında yer alan Ali Özgentürk'ün *At* filmi, Memduh Ün'ün *Gülsüm Ana* filmi, Erdoğan Tokatlı'nın *Fidan* filmi, Muammer Özer'in *Bir Avuç Cennet* filmi, ve Nesli Çölgeçen'in *Züğürt Ağa* filmi, toplumsal değişimi gerçekçi bir dille işleyen yapıtlardır. Ancak, seksenli yıllarda da göç konusunu fon olarak kullanan çok sayıda film çekilmiştir.¹³

Genel olarak 1980-1990 döneminde çekilen filmlerle, birçok konuda farklı

¹¹ Gülseren GÜÇHAN: *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, (Ankara, 1992). 95.

¹² Atilla DORSAY: *12 Eylül Yılları ve Sinemamız*, "160 Filmle 1980-1990 Arası Türk Sinemasına Bakışlar", (İstanbul, 1995). 19.

¹³ Şükran ESEN: *80'li Yıllarda Türk Sineması*, (İstanbul, 2000). 108.

bakış açılarına yer veren yeni Yeşilçam kimliği, Kongar tarafından şöyle değerlendirilmektedir:

“Bu kimlik arayışının kültürel öğelerden, ideolojik öğelerden, yeni dünya görüşünden etkilendiğine hiç kuşkusuz yok. Bu kimlik arama kaygıları, Türk kültürünün kimlik arama kaygılarından bağımsız değildir.”¹⁴

Özetle, Türk sineması, başlangıcından bu yana farklı temaları işlediği filmlerle toplumsal değişmeye koşut bir gelişim göstermiş; toplumsal ve siyasal yaşamımızdaki gelişmelere ayak uydurarak toplumsal değişimleri saptamış ve aynı zamanda toplumun katmanlarında meydana gelen değişimlere katkıda bulunmuştur.¹⁵

Tez kapsamında araştırılan dış göç olgusu ile ilgili olarak, ele alınan 1970-1980 ve 1980-1990 dönemindeki dış göç konulu filmler ile toplumsal gerçeklik arasındaki etkileşimin nasıl olduğu film çözümlemeleri için yönlendirici olmaktadır. Bu bağlamda, dış göç temasını işleyen filmlerin ait oldukları dönemler dikkate alınarak hangi temalara ağırlık verdiği genel olarak özetlenmektedir.

4.4. Türk Sineması ve Dış Göç Olgusu

4.4.1. 1970-1980 Dönemi'ne Ait Dış Göç Konulu Türk Filmlerine Genel Bir Bakış

¹⁴ Emre KONGAR: Kültür ve İletişim, (İstanbul, 1986). 115.

¹⁵ Faruk KALKAN: Sinema Toplum Bilimi, (İzmir, 1992).107.

1970-1980 arası dönemde dış göç olgusunun, Türk sinemasına nasıl yansıtıldığını anlamak için çekilen filmlerin sayısı ve niteliğine ilişkin genel bir değerlendirmenin yapılması gerekmektedir. Bu değerlendirme öncesinde, bu dönemde çekilen filmlerin tarihleri ve yönetmenleri ile birlikte listesini gözden geçirmek yararlı olacaktır.

- *Bir Türk'e Gönül Verdim*: Halit Refiğ, 1969
- *Dönüş*: Türkan Şoray, 1972
- *Almanya'lı Yarım*: Orhan Aksoy, 1974
- *Şirin'in Düğünü*: Helma Sanders, 1976
- *El Kapısı*: Orhan Elmas, 1978
- *Otobüs*: Tunç Okan, 1978
- *Gül Hasan*: Tuncel Kurtiz, 1979
- *Almanya Acı Vatan*: Şerif Gören 1979
- *Metin*: Thomas Drueger, 1979

1980 öncesinde çekilen dış göç filmlerinde işlenen temalara bakıldığında, Öteki olarak görülen Türk göçmenlerin karşılaştıkları genel sorunların kaynağının, geldikleri çevrenin tutucu olarak nitelendirilen yaşam tarzı ile özgür kimi zaman çarpık ilişkilerin hakim olduğu endüstri toplumunun hareketli yaşam tarzı arasında bocalama olduğu anlaşılmaktadır. Bu kaotik süreç, Öteki'ne uyum sorununun yoğun olarak yaşandığı yıllara rastlamaktadır. Göçmenlerin bir bölümü, *Dönüş* (1972) filminde olduğu gibi ya gittikleri yerin sağladığı olanakların etkisi ile geride bıraktıklarını unutmakta, ya *Otobüs* filminde olduğu gibi modernlikle yanyana varolan çarpık ilişkilerin içinde yok olmakta, ya da *Almanya Acı Vatan* filminde belirgin olarak görülen iki kültür arasında bocalamanın getirdiği çözümsüzlükler içine düşmektedir.

Bu filmlerin teması, daha çok, Öteki'nin gittiği Batı kentinde yaşadığı olumlu ya da olumsuz olayları kültürel çatışmalar boyutu ile işlemiştir. Türk sinemasında, bu dönemde, göç olgusunun ağırlığını göç edenlerden daha fazla duyumsayan geride kalan Ötekiler'in sorunlarını ön plana çıkaran film örneklerine de rastlanmaktadır. *Dönüş*, *Şirin'in Düğünü*, *El Kapısı* feodal ilişkilerin egemen olduğu sisteme, tutucu namus anlayışına ve geride kalanların yaşadıkları sorunlar çerçevesinde eleştiride bulunan filmler arasındadır. Ağa-köylü çatışması, *Dönüş* ve *El Kapısı* filmlerinde ağanın kadın kahramanı elde etme isteminden kaynaklanan planlarını uygulamasıyla köylülerin içine düştüğü durum dramatik bir dille anlatılmaktadır.

Orhan Aksoy'un yönetmenliğini yaptığı *Almanya'lı Yarım*'de, zengin Alman kızı Maria ile fakir Türk genci Murat'ın aşk hikayesi, melodram kalıplarında işlenmiştir. Bu filmde dış göç gerçeği, aşk temasının gölgesinde bırakılmış, göç olgusu, çoğu yönü ile görmezden gelinmiştir. Dorsay, Aksoy'un bu filmle, Almanya'da yaşayan Türk işçisinin yaşamını, sorunlarını, dertlerini umursamadığını ileri sürmekte, yönetmeni bireycilikle suçlamaktadır.¹⁶

1980 Öncesi dış göç konulu filmlerde işlenen temalar ana başlıkları ile şunlardır:

- Feodal ilişkilere, tutucu namus anlayışına ve feodal sisteme (ağa- köylü) , kadına uygulanan baskıya eleştirel bir bakış
- Kültür değişimi ve yabancılaşma
- Kültürler arası çatışma
- Endüstri toplumunun üretim ilişkilerinin, insanları sömürmesi

¹⁶ Atilla DORSAY: *Sinemamızın Umut Yılları*, "1970-1980 Arası Türk Sinemasına Bakışlar", (İzmir,1992).85.

4.4.2. 1980-1990 Dönemine Ait Dış Göç Konulu Türk Filmlerine Genel Bir Bakış

1980 sonrası dönem, dış göç olgusunda göçmen işçiden azınlık olma sürecine geçişin yaşandığı dönemdir. Yaşanan tüm sorunlara karşın, Öteki'nin tutunma mücadelesi sürmektedir. Göçmenlerin birçoğu gittikleri yerde kalma tercihlerini kullanarak, ailelerini yanlarına aldırma eğilimi göstermişlerdir. 1980'li yıllarda, işçilerin çalıştıkları ülkelere eşlerini ve çocuklarını götürmeleri ile birlikte başka sorunlar baş göstermeye, göç olgusu farklı bir boyut kazanmaya başlamıştır. Bu değişim, çok geçmeden filmlere yansımış, bu dönemde ortalama 20 film çekilmiştir. Bu filmler tarihleri ve yönetmenleri ile birlikte şöyle sıralanmaktadır.

- *Karakafa*: Korhan Yurtsever, 1980
- *Kardeş Kanı*: Muammer Özer, 1984
- *Gurbet*: Yücel Uçanoğlu, 1984
- *Ölmez Ağacı*: Yusuf Kurçenli, 1985
- *Sahte Cennete Elveda*: Tevfik Başer, 1988
- *Vatan Yolu*: Enis Günay, Rasim Kaynar, 1988
- *Polizei*: Şerif Gören, 1988
- *Alamancının Karısı*: Orhan Elmas, 1988
- *40 Metrekare Almanya*: Tevfik Başer, 1989
- *Düğün*: İsmet Elçi, 1990
- *Umuda Yolculuk*: Xaiver Koller, 1990
- *Sarı Mercedes*: 1987- 1992
- *Yasemin*: Hark Bohm, 1991
- *Boşlukta Gölgeler*: K. Schmidt, 1992
- *Berlin in Berlin*: Sinan Çetin, 1992
- *Kış Çiçeği*: Kadir Sözen, 1995

80'lı yılların dış göç konulu filmlerinde ikinci, üçüncü kuşakların sorunlarını işleyen filmler (*Kardeş Kanı*, *Berlin in Berlin*), daha çok kuşaklar arası çatışmalar üzerinde yoğunlaşmaktadır. Bu çatışmanın kökeninde yatan en önemli neden, üçüncü kuşağı oluşturan çocukların ve gençlerin Alman yaşam tarzını benimsemeleri ve ebeveynleri ile toplum arasında kalmalarıdır. *Kardeş Kanı*'nda İsveç'ten Türkiye'ye dönecek olan bir ailenin çocuklarının geri dönmek istemeyişiyle birlikte ortaya çıkan çatışma, *Berlin in Berlin*'de, üçüncü kuşak gençlerinin Türk gelenek görenekleri ile Alman yaşam tarzı arasında bocalamaları anlatılmaktadır.

Göç konusunda vurgulanan en önemli sorunlardan birisi, erkeklerin kadınlara göre sosyal anlamda uyum sağlama süreçlerinin daha uzun olmasıdır. 1980-1990 döneminde çekilen dış göç konulu filmlere bakıldığında, ailelerini yanlarına getiren erkeklerin eşlerine ve kızlarına uyguladığı baskının önemli temalar arasına girdiği görülmektedir. *Karakafa* ve *Kırkmetrekare Almanya*, bu temayı en belirgin olarak işleyen filmlerdir. *Karakafa*, erkeğin modernleşmeye kapalı yapısı, kadının uyum gösterme çabası ile çatışırken; *Kırkmetrekare Almanya*'da karısının Alman yaşam tarzından etkilenmemesi için onu dört duvar arasına hapseden tutucu bir erkek konu edilir.¹⁷

Kadın üstünde oluşturulan baskı, *Yanlış Cennete Elveda* filminde kadının başkaldırışı ile farklı bir sona gider.

Alamancı'nın Karısı filminde, göçmenlerin zaman içinde geçirdikleri değişimle birlikte geride bıraktıklarına sırt çevirmeleri anlatılırken, *Sarı Mercedes* filminde, sevdiğini ve amcasını görebilmek için vatanına dönen bir gurbetçinin trajedi-komik hikayesi anlatılır. *Polizei*'de ise sevdiği Alman kızın gönlünü

¹⁷ Oğuz MAKAL: "Türk Sinemasında İç ve Dış Göç Olayı", *Sinemada Yedinci Adam*, (İzmir 1987), 86.

çalabilmek için Polis kimliğine bürünen Ali Ekber üzerinden kuşaklar arası çatışmalara ve kültür farklılıklarına dikkat çekilir.

Filmler genel olarak değerlendirildiğinde, 1980 öncesi filmlerde işlenen temaların bazılarının terk edildiği ya da daha az vurgulandığı, yeni sorunlarla birlikte yeni temaların işlenilmeye başlandığı görülür.

Kuşaklar arası çatışmalar, göçmenin içinde bulunduğu modern yaşamın aile içi ilişkilerde bozulmalara yol açması, özellikle erkeklerin kadına baskı uygulayarak onu dış dünyadan uzak tutma çabası, filmlerde gerçekçi bir dille işlenmiştir. 1980'den önceki filmlerde işlenen yabancılaşıma olgusu, 1980'den sonra da işlenmiş, ancak, işin içine farklı boyutlar katılmıştır. 1980 sonrası filmlerde önceki döneme göre farklılaşan ana temalar şunlardır.

- Aile içi çatışmalar, (kadına uygulanan baskı, erkek-kadın çatışması)
- Kuşaklar arası çatışmalar
- Yabancılaşıma

Bu saptamalara göre, 1980 öncesinde daha çok Batı'nın sanayi kentlerine giden göçmenlerin yaşadıkları kültür çatışmaları ve iş sorunları konu edilirken, 1980 sonrası filmler, aile içi ilişkilere ve uyumsuzluklara yönelmiştir. Bu bağlamda, yabancılaşımanın getirdiği olumsuzlukların kuşaklar arasında yol açtığı sorunlar ağırlık kazanmıştır.

BÖLÜM V

5. ÖRNEKLEM FİMLERİN ÇÖZÜMLEMELERİ

5.1. Şerif Gören'in Yaptığı Dış Göç Filmleri

1944, Yunanistan doğumlu olan Şerif Gören, lise öğrenimini terkederek sinemanın içinde yetişme yolunu tutmuş yönetmenlerdendir. İlk kez Erman film stüdyolarında kurgucu olarak labaratuvar çalışmaları yapan Gören, sinema yaşamının ilk döneminde, Yılmaz Güney, Memduh Ün, Osman Seden gibi tanınmış yönetmenlerin yanında uzun süre asistanlık yapmıştır. 1974 yılında yönetmenlik denemesine girişen Gören, ilk kez Yılmaz Güney'in yarım bıraktığı *Endişe* adlı filmle sinemaseverlerin karşısına çıkmıştır. Daha sonra *Endişe*'nin uyandırdığı ilgi ile *Köprü* ve *Deprem* filmlerine imza atan yönetmen, 1975 yılında ilk filmiyle 12. Altın Portakal Film Şenliği'nde "en başarılı film yönetmeni" seçilmesinden sonra yaptığı filmlerle Türk sinemasında kendine özgü anlatımıyla çizgi üstü yönetmenlerden biri olmuştur.¹

Sinema alanındaki çıkışını *Yol* filmiyle yapan yönetmen, bu filmle hem kendi adına hem de Türk sineması adına büyük bir başarıya imza atmış, uluslararası ödüle değer görülmüştür. Gören, daha sonraki dönemde Cannes Film Şenliği'nde Costa Gavras'ın *Kayıp* adlı filmiyle, büyük ödülü (Altın Palmiye) paylaşarak, kendini yurtdışında da tanıtmıştır.

Gören imzasını taşıyan filmler, iki eğilim altında değerlendirilebilir. İlki, *Köprü*, *Deprem*, *İstasyon*, *Nehir*, *İki Arkadaş*, *Almanya Acı Vatan* gibi toplumsal

¹ Giovanni SCOGNAMİLLO: *Türk Sinema Tarihi*, (İstanbul, 1998). 377.

gerçekçi olarak nitelendirilen filmler; ikinci eğilim altında toplanan filmleri ise *Aşk Ben Mi Yarattım?*, *Derdim Dünyadan Büyük* gibi dönemin özelliklerini taşıyan arabesk nitelikli filmlerdir.

Gören, yaptığı filmlerle olumlu, olumsuz pekçok eleştiri almıştır. Birçok filminde Yılmaz Güney'e yakın sinemasal anlatım özellikleri sergileyen Gören, çektiği her filmde tarzını biraz daha olgunlaştırmış ve kendine özgü bir sinema dili oluşturmaya çalışmıştır. Sinema eleştirmenlerinin bazıları, hızlı film çektiği ve senaryolarını olgunlaştırmadan, titiz bir çalışma yapmadan filme çektiği gerekçesiyle onun gerçek bir usta olamadığını ileri sürmektedir.²

Gören, 1960'larda başlayan ve hızla yaygınlaşan dış göç olgusuna iki filminde yer vermiştir. Bu filmlerden ilki, 1970-1980 dönemini temsil eden *Almanya Acı Vatan*, diğeri ise 1980-1990 dönemini temsil eden *Polizei* filmidir. Aşağıda bu iki dış göç filminin öyküleri verilmekte, ardından belirlenen kriterlere göre filmlerin karşılaştırmalı çözümlemeleri yapılmaktadır.

5.1.1. Almanya Acı Vatan

Filmin Öyküsü

Yönetmen: Şerif Gören; Senaryo: Zehra Tan; Görüntü: İzzet Akay; Müzik: Rahmi Saltuk; Oyuncular: Hülya Koçyiğit, Rahmi Saltuk, Mine Tokgöz, Fikriye Korkmaz, Bedri Uğur, Suavi Eren, Bigi Schöner; Fatoş Film Yapımı, 1979

Almanya'da bir teleks fabrikasında işçi olarak çalışan Güldane (Hülya Koçyiğit), iznini geçirmek üzere memleketine geldiğinde, beklemediği bir olayla

² Atilla DORSAY: " 1970-80 Arası Türk Sinemasına Bakışlar", Sinemamızın Umut Yılları, (İstanbul, 1989) 221.

karşılaşır. Almanya düşleri gören Mahmut (Rahmi Saltuk), köyde Güldane'yi kendisiyle formalite gereği evlenmeye razı etmiş; böylece en büyük hayalini gerçeğe dönüştürmüştür. Güldane, bu işi para karşılığı kabul eder; bu nedenle Berlin'e gelince, Mahmut'u yapayalnız ortada bırakır. Güldane'nin Almanya'da bulunma amacı, olabildiğince para biriktirerek yaşamını güvence altına almaktır.

Tunç Okan'ın çektiği *Otobüs* filmindeki dokuz Türk işçisi gibi, bir süre büyük Batı kentinin görkemli, ürkütücü ve kendisine ilgisiz yaşamını karabasan gibi duyumsayan Mahmut, bir süre sonra arkadaşlarını bulur. Güldane'ye karşı ilgisi, onu korumaya, sonunda onunla evlenmeye kadar gider.

Ancak, Mahmut, bulunduğu yabancı ortama alışmaya başladığında, Güldane'ye karşı ilgisiz davranmaya; bencil, umursamaz bir tavır sergilemeye başlar. İçkiye, kumara alışması ve Alman kızlarına ilgi duymaya başlaması, Mahmut'u evlilik yaşamından uzaklaştırır. Öyle ki, Güldane'nin hamile olduğunu öğrendiğinde, sergilediği kayıtsız tavrı ile eşini şaşkınlığa uğratır. Daha sonra, Güldane'den ekonomik nedenleri gerekçe göstererek çocuğu aldırmasını ister.

Güldane, önce Mahmut'un ve fabrikadaki arkadaşlarının ısrarları üzerine çocuğunu aldirmaya karar verir. Daha sonra, ne pahasına olursa olsun çocuk sahibi olmak istediğine karar verir. Bu arada, çalışma koşullarının günden güne ağırlaştığı fabrikada çalışmanın boğucu tekdüzeliği, otomasyonun yaygınlaşması sonucu makinenin insanın yerini almasına karşı duyduğu öfke de somutlaşır. Tüm bu etkenler, onu Almanya'yı terkederek vatanına dönmeye yöneltir. Ancak, bunu yapacak mıdır; yoksa artık alıştığı, bildiği bu düzende, ülkesinde bulamadığı güvenceyi sağlamak için robotluğu kabullenip bir süre daha kalacak mıdır? Filmin sonunda Güldane, havaalanında vatanına dönme hazırlığı içinde görülür. Ancak, filmin sonunda Güldane'nin Türkiye'ye kesin dönüş yapıp yapmadığı belirsiz bırakılır.

Atilla Dorsay, dış göç olgusuna gerçekçi yaklaşımından dolayı *Almanya Acı Vatan* filminden övgü ile söz eder:

*Almanya Acı Vatan, Almanya'daki Türk işçileri gibi toplumu yakından ilgilendiren bir konuda, sinemamızın anlaşılmaz ve bağışlanamaz sessizliğine son veren, konuya ilk kez ciddi ve boyutlu biçimde eğilen bir film... Diğer yandan, odak noktası olarak bir kadın işçinin alınması, bir kadın olarak senaryo yazarına öyküsüne daha gerçekçi gözlemlerle yaklaşmak ve önemli şeyler söyleme fırsatını vermiş.*³

Agah Özgüç, *Almanya Acı Vatan* filmine yabancılaşma olgusunu gerçekçi bir dille işlediği için olumlu yönde eleştiride bulunur:

*"Dış göç olgusunu zaman zaman gündeme getiren Almanya konulu filmler, Türk sinemasının vazgeçemediği türler olarak karşımıza çıkar. Ama, genelde gerçek sorunları dışlayan, derinliksiz denemelerdir bunlar. Şerif Gören ise yurt dışındaki işçilerin yaşamı ve giderek yabancılaşmasını yüzeysellikten bir ölçüde kurtarmayı başarıyor. Büyük bölümü, Almanya'da ve gerçek fabrika mekanında, gerçek işçilerle çekilen Almanya Acı Vatan, derinliği açısından türün en başarılısı."*⁴

Hızlı anlatımı, nefes nefese temposu içinde, birçok konuda önemli mesajlar veren *Almanya Acı Vatan*, göç olgusunun yanında, Alman sanayiinde verimliliği alabildiğine arttırmak için çalışma koşullarının günden güne

³ Atilla DORSAY: *Sinemamızın Umut Yılları* " 1970-80 Arası Türk Sinemasına Bakışlar", (İstanbul, 1989). 143.

⁴ Agah ÖZGÜÇ: *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*, (İstanbul, 1993). 78.

zorlaştırıldığı, insanın robotlaştırıldığı, işçilerin kolayca işten atılabildiği kapitalist sisteme ilişkin önemli bilgiler vermektedir.

5.1.2. Polizei

Filmin Öyküsü

Yönetmen: Şerif Gören; Senaryo: Hüseyin Kuzu; Görüntü: Erdal Kahraman; Müzik: Timur Selçuk; Oyuncular: Kemal Sunal, Babett Jutte, Yalçın Güzelce, Kaya Gürel, Nilüfer Usku, Nuri Sezer, 1988

Küçük yaşından beri bulunduğu Almanya'da çöpçülük yapan, bir yandan da Berlin Türk Tiyatrosunun temizlik işlerine bakan Ali Ekber (Kemal Sunal), tanıdığı bir rejisörün isteğine uyarak, bir tiyatro oyununda "polis" rolü oynar. Ekber, Çöpçü olarak toplumda saygın bir yeri olmadığı ve mesleği nedeniyle aşağılandığı halde, kulisten polis kılığıyla çıktığında, kendisine karşı herkesin tavrının ne denli değiştiğini görerek keyiflenir. Ali Ekber, bu kılıkla dolaşmayı sürdürerek, daha önce kendisini aşağılayan Türk arkadaşlarından ve Almanlar'dan öğ almayı başarır; bir yandan da Türkler'in yaşadığı çevrelerde gördüğü aksaklıkları düzeltir.

Polis kılığına girdikten sonra sevdiği Alman kızı Babette'i de etkilemeyi başaran Ali Ekber'in sevgilisi ile yarattığı düş, pek uzun ömürlü olmaz; sonunda Ali Ekber polis kıyafetlerini çıkararak, yine kendi kişiliğine bürünür.⁵

Şerif Gören, *Polizei* filminin doğuşunu ve amacını şöyle anlatır:

⁵ A. Şerif ONARAN: *Türk Sineması* , 2. Cilt, (Ankara, 1995). 63.

“Doğu Berlin’deki Brecht Tiyatrosu’nda “Köpenickli Yüzbaşı”yı gördükten sonra böyle bir film yapma düşüncesi oluştu kafamda. Polizei, bir yerde “Köpenickli Yüzbaşı” oyununun bir adaptasyonu sayılabilir. Ama bu adaptasyonu Türk mantığına göre yaptım ve Berlin’deki Türkler’in yaşantılarından izlenimlerimi, gördüğüm uyumsuzluk biçimlerini yansıtmaya çalıştım.”⁶

Scognamillo, iki farklı kültür arasında bocalayan çöpçü Ali Ekber’in öyküsünün anlatıldığı filmin hedefini bulan bir taşlama havası içinde olduğunu söyler.⁷

Atilla Dorsay, *Polizei* filminin Türk-Alman ilişkilerine yeni bir yaklaşım getirdiğini söyler ve ekler:

*“Şerif Gören’in Almanya’da çektiği film, bu sanatçımızın gurbette film yapan yönetmenlerimiz arasına katılmasını ve üstelik bu alanda son derece başarılı bir örnek vermesini simgeliyor. Hem Gören sinemasının tipik özelliklerini taşıyan, hem de bunlara dışarıda, Almanya’da, Berlin’de olmanın ve bir başka toplumu, bir başka toplumun Türklerle olan ilişkilerini ve çelişkilerini gözlemlemenin yeni bir havayla donatılmış bir film, *Polizei*...”⁸*

⁶ Şükran ESEN: *80’ler Türkiye’sinde Sinema*, (İstanbul, 2000). 139.

⁷ Giovanni SCOGNAMILLO: *Türk Sinema Tarihi*, (İstanbul, 1998). 451.

⁸ Atilla DORSAY: *12 Eylül Yılları ve Sinemamız*, 160 Filmle 1980-90 Arası Türk Sinemasına Bakışlar, (İstanbul, 1995). 165.

5.1.3. Şerif Gören'in Çektiği *Almanya Acı Vatan, Polizei* Filmlerinin Karşılaştırmalı İçerik Çözümlemeleri

Almanya Acı Vatan filminin baş kahramanı Güldane (Hülya Koçyiğit), feodal ilişki tarzının egemen olduğu kırsal kesimden, Almanya'ya göç ederek metropolde yaşam mücadelesi veren dirençli bir kadın konumundadır. Bu bağlamda, Güldane, birincil tip ilişkilerin ve bağlılık kültürünün geçerli olduğu köy yaşamından, sanayileşmenin etkisiyle bireysellik kültürünün egemen olmaya başladığı kent yaşamına geçiş yapmıştır. Üstelik, bu geçiş, kültürel anlamda birbirleriyle çok fazla örtüşmeyen (Doğu-Batı) ülkeler arasında gerçekleştirilmiştir. Böylece, aile kültüründe, insan ilişkilerinde ve ekonomik düzeyde modernleşme kuramına göre Öteki olarak konumlandırılmıştır. Güldane, Öteki olma koşullarını asıl ideali olan para kazanma isteğini tatmin etmeye çalışarak aşmaya çalışır. Ancak, bu ideal, zamanla onun için bir tutku haline dönüşür. Sürekli olarak hesaplar yapan Güldane, yaşamını para ve gayrimenkul edinmek üzerine kurmaktadır. Filmin bir sahnesinde, fabrikada teleks parçalarını birleştirirken Güldane'nin kendi kendine söylediği sözler, onun bireysel mülkiyet arzusunu açıklar niteliktedir:

– “Kadın borcu biterse, bir kat daha, bir kat daha, bir kat daha alırsam, bir kat daha alırsam...”

Mahmut'un evlenme isteği üzerine Güldane ile aralarında geçen konuşma, onun para kazanma hırsının ulaştığı boyutu göstermesi bağlamında önemlidir:

Mahmut: – “Benimle evlenir misin, laf olsun diye?”

Güldane: – (Yüksek sesle güler) “Ne diyon Mahmut, sen oynattın mı?”

Mahmut: – “Laf olsun diye, benimle evlenip Almanya'ya aldırırsın diye.”

Güldane: – “Git be laf olsun diye evlenilir mi?”

Mahmut: – “Ne olur Güldane bacı, bu iyiliği yap bana.”

Güldane: – “Evlenmenin laf olsunu olmaz. (Biraz düşündükten sonra devam eder) Ne verirsın başlığıma?”

Mahmut: – “Kesik’teki tarlayı veririm.”

Güldane: – “Yüz binden aşağı olmaz.”

Mahmut: – “Dur bakalım, ineği de veririm. Kalanını da orada, Almanya’da çalışır öderim”

Güldane: – “3000 mark ödersin”

Bu pazarlık sonrasında Güldane, Mahmut ile formalite olarak evlenmeyi kabul eder.

Güldane, Almanya’da işten kalan zamanlarında gezmeye eğlenmeye zaman ayırmayacak kadar hırslı ve tutumludur. Kazandığı para onu tatmin etmez, izinlerinde yanında Almanya’dan çeşitli eşyalar getirerek, köylülerine satar ve ek gelir sağlar. Güldane’nin para kazanma hırısı, kendini güvence altına alma amacının yanında, çalışma ortamının zorlukları ve yabancı bir ortamda bulunması nedeniyle oluşan göçmen psikolojisinin sonucu olarak geliştirdiği bir savunma mekanizmasıdır.

Filmin öyküsünün geliştirilmesine yardımcı olan Şerif Gören, film öncesi Almanya’daki incelemelerinden çıkardığı sonuçları anlatırken, Almanya’daki Türk işçisinin başlıca amacının mark biriktirmek olduğunu vurgular. Gören, bu konuya ilişkin şöyle der:

“Oradaki yaşantılarından memnun olan yoktu. Genellikle para

biriktirip, burada gayrimenkule yatırmayı düşünüyorlardı. Öyle kurtulacaklarını sanıyorlardı.”⁹

Almanya Acı Vatan filminin baş karakterlerinden Mahmut, Güldane aracılığıyla geldiği Almanya’ya uyum sağlamakta güçlük çeker. Güldane, Mahmut’u tren garında yalnız bırakarak evine gider. Mahmut, alışık olduğu güvenli köy yaşamından kopup geldiği modern şehir ortamının hareketli yaşantısı karşısında adeta şok geçirir. Nereye gideceğini bilemeyen Mahmut’un yalnızlığı ve çaresizliği kulağında yankılanan sesler ve ekrana gelen anlık deforme edilmiş görüntüler eşliğinde verilir.

Niteliksiz işçi konumundaki Mahmut, diğer Türkler’in yardımı ile inşaat vb. hizmet işlerinde çalışmaya başlar. Mahmut, başlangıçta çektiği işsizlik sorununu aştıktan sonra, ekonomik anlamda tutunur; ancak, o, sosyal düzeyde feodal düşünce yapısını değişikliğe uğratamadığı için birçok çelişki yaşayan bir kimlik olarak karşımıza çıkar.

Mahmut ve diğer göç eden erkeklerin modern yaşama uyum sürecinde zorlanma nedeni Emre Kongar’a göre, feodal değerler sisteminden gelmeleridir. Feodal yapının tek başına egemeni olan erkeğin kent ortamında egemenlik ve statüsünü kaybetmesi, onu değişimin karşısında yer almasına neden olur. Çünkü, bu aynı zamanda iktidar kaybına karşılık gelir. Modernleşme kuramına göre Mahmut, feodal ilişkiler sisteminin bir parçası olması, ekonomik ve sosyal düzeyi nedeniyle Ötekidir.

Polizei filminin baş kahramanı Ali Ekber (Kemal Sunal) ve yakınları, *Almanya Acı Vatan* filmindeki karakterler gibi, Türkiye’nin kırsal bir bölgesinden

⁹ Oğuz MAKAL: “Türk Sinemasında İç ve Dış Göç Olayı”, *Sinemada Yedinci Adam*, (İzmir, 1987). 76.

Almanya'ya göç etmişlerdir. Ancak, Ali Ekber ve ailesinin Almanya'ya uzun süre önce göç etmiş olmaları ve göçmen statüsü ile yerleşmeleri, onların kent yaşamının dinamikleriyle uyum içinde olmaya çalışan Ötekiler olarak konumlanmalarını sağlar.

Ali Ekber, Berlin'de çöpçülük yapmakta, aynı zamanda yan uğraş olarak bir tiyatrodaki hem figüran olarak rol almakta, hem de temizlik işlerine bakmaktadır. Bir sahnede, Ali Ekber'in babasının Türkiye'den yeni gelmiş olan adaşı Hamza'ya, oğlu ve yaptığı iş hakkında söylediği sözler, bu bağlamda açıklayıcıdır:

– “Benim Ali Ekber, çöpçülük yapıyor, burada kimse çöpçüleri ayıplamaz. Parası da çok iyi. Makine gibidir Ali Ekber, otomatik çöp makinesi.”

Ali Ekber'in yaptığı iş, geçimini sağlama yönünden onu tatmin etmektedir, ancak çöpçülük mesleği, onun ideali ve yapmak istedikleriyle örtüşmemektedir. Ali Ekber tiyatrodaki yaptığı ek işle, bu tekdüze yaşam biçimini kırabilmeyi ve kendini mutlu etmeyi başarır. Ali Ekber'in Almanya'da yaşayan ailesi, ekonomik anlamda sıkıntı yaşamazlar; ancak, sosyal anlamda, kuşaklar arası çatışmadan ve vatan özleminden doğan sorunlar ile karşı karşıyadır.

Ekber'in Türk arkadaşlarının sürekli bir işleri yoktur; film süresince, kahve ve bar ortamında görülürler. Eğlenme, dinlenme ve boş zaman alışkanlıkları açısından göç edenlerde değişmediği görülen bir özellik, kahve kültürünü sürdürmeleridir. Güçhan, bunun Türk toplumunun yaşama biçiminin bir göstergesi olduğunu belirtir ve bu kültürün, kadınlarla erkeklerin, birbirlerinden farklı mekanlarda gereksinimlerini giderme alışkanlıklarını devam ettirdiğini

söyler.¹⁰ Ancak, onların kentli yaşam tarzını temsil eden bar ortamında da görülmesi, iki farklı kültürün izlerini de taşıdıklarının göstergesidir.

Kimi zaman özgürleşmeye çalışan, kimi zaman da namus konusunda Türk kızlarının koruyucusu kesilen erkekler, yaşanan çelişkinin dışa vurulmasında etkin bir rol üstlenirler.

İki film karşılaştırıldığında *Almanya Acı Vatan* filminde Öteki olarak görülen göçmen karakterlerin tamamına yakını, tutumları, davranışları ve konuşmaları ile kırsal kesimden gelen insanlardır. *Polizei* filminde birinci kuşak temsil eden karakterler, kırsal kesimden gelmişlerdir. Ancak, Ali Ekber'in de içinde bulunduğu ikinci kuşak göçmenler, Almanya'da büyümüşler; kentli kimliği ile aileden gelen köylü kimliği arasındaki çelişkileri içselleştirmişlerdir.

Almanya Acı Vatan filminde Güldane, sosyo-ekonomik yönden sınıf atlama olarak gördüğü para kazanma istemini yerine getirmek için kendisini sosyal yaşamın zevklerinden mahrum eden bir Ötekidir. *Polizei*'nin baş kahramanı Ali Ekber ise memleketine geri dönmeyi düşünmez. Belki de bu nedenle kendini ekonomik güvenceye alma gereksinimi duymaz. Onun asıl sorunu, mesleki ve kültürel çatışmalarından doğan iç huzursuzluklardan kaynaklanır.

Almanya Acı Vatan ve *Polizei* filmindeki Türk göçmenlerinin Güldane, Mahmut, Ali Ekber ve ikincil karakterlerin Öteki olarak konumlanmasının gerekçesi, kırsal kesimden gelmiş olmaları ve ekonomik ve sosyal anlamda bulundukları sanayileşmiş Batı kentinde modernite bağlamında kültürel anlamda geri olarak tanımlanmalarıdır. Öteki'ne ilişkin kuramsal yaklaşımlara yer verilen

¹⁰ Gülseren GÜÇHAN: Toplumsal Değişme ve Türk Sineması, (Ankara, 1992).139.

bölümde, modernitenin Öteki'ni ekonomik ve sosyal nitelikleri ölçüsünde konumlandığı hatırlanmalıdır.

Almanya Acı Vatan filmindeki kahramanların, köylerini terkederek ileri derecede sanayileşmiş bir Batı kentine göç etmelerinin birincil nedeninin geçim sıkıntısı olduğu anlaşılmaktadır. Güldane'nin para biriktirme tutkusu, Mahmut'un Güldane'yi evliliğe razı edebilmek için gösterdiği çaba, fabrikadaki işçilerin zorlaşan koşullara karşın ortaya koydukları çalışma direnci, bu savı destekleyen tutum ve davranışlardır. Ancak, bazılarının varolan siyasi kaostan kaçarak, düşlerinde besledikleri farklı dünyaya geçme gibi istekleri de vardır. Güldane ile Mahmut'un bulunduğu otobüste Almanya'ya giden Türklerden biri, gidiş amacını arkadaşına şöyle açıklar:

– “Ben yaşamaya gidiyorum. Burada yok solcusu, yok ülkücüsü, yok yobazı. Her gün 10 adam ölüyor. Orda avrat da bolmuş, birini kaparsam değme keyfime.”

Aslında Almanya'da zor koşullar altında çalışarak para kazanmak isteyen bu insanların birincil göç nedeninin para kazanmak olduğu açıktır. Bunun yanında Türkiye'nin o dönemde içinde bulunduğu siyasi kaostan uzaklaşma, modern dünyanın özgür ilişki tarzlarının çekiciliği, göçe iten nedenler olarak sayılabilir.

Polizei filminde, uzun yıllar önce Almanya'ya göç etmiş bir Türk ailesi konu edilmektedir. Bu nedenle, göç etme nedenine ilişkin açıklayıcı bir sahne yoktur; ancak bulundukları sosyo-ekonomik düzey, Ali Ekber ve ailesinin köy kökenli olduklarını ve geliş nedenlerinin ekonomik olduğuna ilişkin önemli bir ipucu niteliğindedir. Ali Ekber'in babasının filmde, piknik sahnesinde vatan

özlemine dile getirirken, köy doğasına ilişkin söylediği şu sözler, ailenin kökenini açıklar niteliktedir:

– “İşte böyle adaş, yürüdük geldik bir koca dağın başına, gölgesi düştü üstümüze, kör bakarız baharın yeşiline gülüne. Önüm arkam, sağım, solum hep bina burada. Ama insan bir of çekse karşıki dağlar yankılanmalı. Su bile içmiyorlar burada, oysa insan bir pınardan kana kana su içmeli.”

Çoğunlukla toprağına bağılı kırsal kesim insanının hiç tanımadığı bir Batı ülkesine göç etmesinin en önemli gerekçesinin geçim sıkıntısı ve para kazanma isteğı olduğu üzerinde uzlaşmaktadır.

Kapitalist endüstrileşme, dünya pazarının oluşumu, toplumsal ve cinsiyete dayalı işbölümü, ulus-devlet egemenliğı, Batı ile modernlik nosyonunun özdeşleşmesi gibi birbirini tamamlayan çok boyutlu bir süreç içinde Batılı ulusların Öteki’si ekonomik anlamda az gelişmiş uluslar olmuştur. Bu bağlamda, her iki filmde kırsal kesimden gelen Türk göçmenlerin birincil göç etme nedeninin geçim sıkıntısı oluşu, Güldane, Mahmut ve diğerkarakterlerin göç edilen sanayi kentinde Öteki olarak konumlandırıldığını doğrulamaktadır.

Almanya Acı Vatan filminde, gerek Türk göçmenlerin geçirdikleri değişime, gerekse Almanlarla ilişkilerine ilişkin pek çok sorun dile getirilmektedir. Bu, filmin bazı sahnelerinde, belgesel tavrı ile fonda yer alan radyo ya da televizyon programında olduğu anlaşılan konuşmacılar tarafından dile getirilmektedir. Filmde, böyle bir sahnede, Berlin’in değişik mekanlarında iş yapan, bira içen Türkler’in görüntüleri eşliğinde fonda göçmenlerin görüşleri aktarılır:

- “Yabancı olduğumuz için ikinci insan muamelesi görürdük.”
- “Burada modern köle hayatı yaşanıyor.”
- “Benim gibi gençleri baştan çıkaran bir bataklığı.”
- “İşçilerle ilgili sorunun özüne inilmelidir. Sorunun özü entegrasyon sorunu...”

Filmde verilen bu program kesitleriyle Almanya’da yaşanan sosyo-kültürel sorunlara ilişkin düşünceler, filmin temasıyla bağlantılı olarak açıklanmaktadır. Almanya’da yaşayan göçmenler aracılığıyla aktarılan bu konuşma kesitleri, filmdeki karakterlerin sosyal anlamda Öteki olmalarının gerekçelerini ortaya koymaktadır.

Güldane, Mahmut ve diğer Ötekiler’in yaşamlarını zorlaştıran en önemli etkenlerin başında, kültürler arasındaki uyumsuzluk gelmektedir. Batı’nın modern toplumlarının benimsediği rahat ve özgür ilişkiler, Öteki’nin gelenek ve göreneklerine ters düşmektedir. Kentli kültürün belirleyicilerinden olan bireysellik kültürü ile gelinen köy yaşamında sıkı aile ve akrabalık ilişkileriyle örülü bağlılık kültürü, çatışmaya neden olur. Kağıtçıbaşı, bu çatışmanın, Avrupa’ya göç eden Türk ailelerinin toplumsal uyumsuzluk nedenlerinin başında geldiğini ifade etmektedir.¹¹ Bu düşünce, aynı zamanda göçmenlerin modernite’nin Öteki’si olma koşullarını açıklar niteliktedir.

Filmde, Mahmut’un uyum sorununu ortaya koyan sahne, bu saptama için somut bir örnek oluşturmaktadır. Almanya’ya ilk geldiğinde ona yatacak yer sağlayan kişi, onu, patronun odasına ara sıra kadın arkadaşlarını getirebileceği yönünde bilgilendirir. Ancak, Mahmut, bir sabah, patronun yanında bir kadınla gelip onu odadan çıkarmasına ve kadınla birlikte olmasına tepki göstererek, bu

¹¹ Çiğdem KAĞITÇIBAŞI: İnsan- Aile- Kültür, (İstanbul, 1996). 57.

olayı polise bildirme gereği duyar. Bunun nedeni, kültürel kimliğinin belirleyicileri arasında yer alan namus konusundaki duyarlılığıdır. Ancak, aradan belli bir süre geçtikten sonra, Mahmut, aşırı tepki gösterdiği bu durumun öznesi durumuna geçer.

Polizei filminin baş kahramanı Ali Ekber, Almanya'da çöpçülük yaparak hem mesleki anlamda, hem de kültürel anlamda iki kez Ötekileşmektedir. Sevdği Alman kızı Babett'in ilgisini çekebilmek için polis kılığına giren Ali Ekber'in Türk imajı olarak bilinen bıyıklarını kesmesi, siyah gözlük takması, onun bulunduğu konumdan rahatsız olduğunu ortaya çıkaran ön önemli göstergelerden biridir. Polis kimliği, her toplumda olduğu gibi, Almanlar arasında da saygın görülmekte ve insanlarda korku uyandırmaktadır. Ali Ekber, polis kimliğiyle kendini toplumda fark edilen, korku ve saygı duyulan bir kimlik konumuna yükseltir. Bu kılık-kişilik değiştirme işi, Ali Ekber'in sevdiği kızın gönlüne girmesini sağladığı kadar, rüşvet, şantaj gibi bir dizi yasadışı zorlamalarla kendisini tanımayan ve bir zamanlar küçümseyen Türk arkadaşlarını soyarak kazancını artırma sonucu da sağlar. Aynı zamanda, Ali Ekber için polis kimliği, kendisi ile alay eden Alman gençlerine hak ettikleri dersi vermenin bir aracı konumuna gelir.

Polizei filminde birinci kuşak göçmen Türkler'in gelenek ve görenekleriyle kültürlerini yaşatma çabası içinde olduğu görülmektedir. Ancak, ikinci kuşak göçmen Türk'lerin iki kültürün izlerini taşıdığı ve zaman zaman bocaladıkları anlaşılmaktadır.

Ali Ekber'in babası ve onun yaşlılarının temsil ettiği birinci kuşak göçmenlerin gelenek ve göreneklerine bağlılığı, sahnelerde geçen diyaloglarda açığa çıkarılmaktadır. Filmin bir sahnesinde babası, Ekber'le karşılaşır, ona bir tokat attıktan sonra şöyle der: "Niye gelmedin annenin elini öpmeye?"

Tam bu sırada Ali Ekber ve babası Hamza'nın önünde durdukları kilisenin çanları çalmaya başlar. Babası devam eder:

– “Nerede lan, örf, adet, anane; anaya, babaya saygı nerde?”

Bu sahnede, farklı ve yabancı bir kültürle yanyana yaşayan Müslüman göçmenlerin çelişkili durumu, kilise çanının çalmasıyla sembolize edilir.

Ali Ekber'in babası Hamza, aile bağlarının kopmaması için ona baskı ve şiddet uygulamaktan kaçınmaz. O, oğluna olan sevgisini ona belli etmeyen, despot görünen bir baba profili çizer. Ali Ekber ise babasına karşı söz söylemez; ancak, filmin bir sahnesinde kuşu Garip'le dertleşirken, babasının tavrından duyduğu rahatsızlığı şöyle dile getirir:

– “Babam da görgüsüz adamın biri Garip, şamar oğlanı oldum valla.”

Ancak, babası Ali Ekber yanında olmadığında onu övmektedir. Filmin bir sahnesinde adaşı Hamza'ya Ali Ekber hakkında şunları söyler:

– “Su gibi biliyor Almancayı, bir de akşamları tiyatrodan oynuyor; yedek oyuncuymuş.”

Modern toplum insanının tek yönlü bakış açısı, Türk ana babalarını sıkı, disiplinli, çocuğa zaman zaman eziyet veren ebeveynler olarak görmektedir. Bu bağlamda Ekber'in babası Hamza, Batı zihniyeti için dönüştürülmesi gereken bir Ötekidir.

Almanya Acı Vatan ile Polizei karşılaştırıldığında kültürel kimlikle ilgili

yaşanan sorunlarda şu farklılaşmalar gözlenmektedir: *Almanya Acı Vatan* filminde daha çok Batılı kimliğe karşı birbirlerine tutunarak yaşamaya çalışan Öteki temsil edilir. Ancak, kültürel farklılıklar ve yaşanan çatışmalardan doğan sorunlar ağırlıklı olarak işlenmektedir. Elde edilen bulgular, *Almanya Acı Vatan* filmindeki karakterlerin kültürel kimlik bağlamında uyum sağlama potansiyellerinin daha düşük olduğu ve Öteki olma koşullarını daha ağır biçimde yaşadıklarını ortaya çıkarmaktadır. *Polizei* filminde ise Öteki olmaktan kurtulmak ve sevdiği Alman kız Babett ve çevresi tarafından fark edilmek için farklı bir kimliğe bürünen çöpçü Ali Ekber'in yaşamı çerçevesinde belirginleşen kültürel ve kuşaklar arası çatışmalar konu edilmektedir.

Almanya Acı Vatan ve *Polizei* filmlerinde göçmen karakterlerin iş ve çalışma koşullarına geçmeden önce şu saptamayı yapmak gerekir. Modernizmin ekonomik temeli olarak görülen kapitalizmin öngördüğü işbölümü , sadece Türkiye veya başka bir ülkeden giden göçmen işçiler için değil , aynı zamanda sanayileşmiş ulusun kendi işçi yurttaşları için de bir Ötekileştirme sürecini başlatmıştır. Bu süreç, Foucault'ın deyişiyle bedenlerden zenginlik ya da metanın çekilme sürecinden ziyade, zaman ve emeğin çekilme sürecine izin veren bir iktidar mekanizmasına karşılık gelir.¹²

Bu bağlamda, Türk göçmenlerin çalışma yaşamında, teorik düzeyde diğer işçilerle aynı konumda oldukları söylenebilir. Ancak, yabancı düşmanlığının ve ırkçı yaklaşımın bu eşitliği bozduğu gözlemlenmektedir. Kısacası, işçi olarak bir kez Ötekileştirilen göçmenin, diğer sosyal koşulların da işin içine girmesiyle birlikte, ikinci kez Ötekileştirildiği ortaya çıkmaktadır. Bu çıkarım, filmlerdeki karakterlerin iş yaşamlarına bakıldığında doğrulanmaktadır.

¹² Ross POOLE: Ahlak ve Modernlik, Çev: Mehmet KÜÇÜK, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları,1993). 51.

Almanya Acı Vatan filminde, işçi olarak teleks fabrikasında çalışan Güldane ve arkadaşlarının iş yaşamına ilişkin çok fazla sorun yaşadıkları gözlemlenmektedir. Fabrikada adeta robotlaştırılan işçilerin yaşam mücadelesi, aralarında yaptıkları konuşmalardan ve fabrika içindeki çalışma temposundan anlaşılmaktadır. Filmin bir sahnesinde işçiler arasında geçen şu konuşma, göçün ilk yıllarında Almanya'ya giden işçilerin içinde bulundukları durumu özetler niteliktedir:

- “15 dakikada bir teleks çıkartacakmışız. 19 dakikada yapıyorduk, o sarı kız öyle yapıyormuş.
- “Eeee?”
- “Eeesi, günde 36 teleks çıkaracağına, 45 teleks çıkaracaksın. Yani 12 kişinin işini 10 kişi yapacak. Sizin anlayacağınız, 10 kişinin işini 8 kişiye yaptırabilir miyim diye bakıyor. Bu fabrikada 30 bin kişinin çalıştığını düşünürsek, hesaplayın gerisini.”

Filmin sonunda, fabrikadaki yoğun çalışma temposuna ve otomatlaşmaya karşı başkaldıran Güldane'nin Alman şefine söylediği sözler, bu bağlamda önemlidir: İşinin başına geçmesini söyleyen şefine öfkelenen Güldane, evliliğinde ve ilişkilerinde yaşadığı olumsuzlukların da etkisiyle şefine bağırmaya başlar:

- “Nayn, nayn, nayn, yetti artık be. Geç kaldın, nayn; helaya gittin, nayn. Siz o kadar kişiyi atarken kimse hayır diyemedi ama. Bunlar insan mı diye düşünmediniz. Şimdi karşıma geçmiş, geç çalış, hayır, nayn, nayn!”

Almanya Acı Vatan filminde Güldane ve arkadaşlarının yanı sıra Öteki olarak tutunmaya çalışan Çöpçü Pala'nın durumu önemli sayılmalıdır. Makal,

Çöpçü Pala'nın Öteki'nin temsilinde başat rolü oynadığına göndermede bulunarak şöyle der:

*"Filmde, "Çöpçü Pala" öyküde anlatılarda ikinci kişilik olmasına karşın, öykünün kahramanları ile rekabet edebilecek gerçeklikle ortaya çıkmıştır. Pala, filmik süreç boyunca çok az karşımıza çıkmakta, ama saf, doğru sözlü, yaşananların sıkıntısını belirten sözleriyle en canlı yaşayan bir kişilik olarak ortaya çıkmaktadır."*¹³

Çok çalıştığı için, Almanlar tarafından ödüllendirilen Çöpçü Pala, ödül töreninde kendi nezdinde milyonların hikayesini de anlatır:

– "Almanya'ya basalı tam 15 yıl oldu. Hep çöpçülük yaptım. Alaman çöpü, iyi çöp. Başka yerlerde ki çöp nasıl diye sorarsan ben bilmem; ama Alaman çöpü iyi çöp. Köyde atı, davarı sattık, öyle geldik buraya. 8 çocuk, iki de biz, hepsi eline bakar. Çalıştık, didindik, doymadık, acaba biz mi beceriksiziz diye düşünüyorum, değil. O zaman 15 yılda ne kazandım , bilmem. "

Konuşmasına diğer Türk hemşehrilerinin onun sözlerini doğrular bakışları arasında devam eden Çöpçü Pala'ya Türkiye'ye dönünce ne yapacağını sorduklarında şöyle yanıt verir:

– "Ne mi yapacam, ölecem."

Bu yanıtı beğenmeyen çevirmen, güzel bir şeyler söylemesini ister. Pala ise çevirmenin ısrarına karşın şöyle yanıt verir:

¹³ Oğuz MAKAL, "Türk Sinemasında İç ve Dış Göç Olayı": Sinemada Yedinci Adam, (İzmir, 1987) 78.

– “ Neden çeviremezmişsin, hem sana sormadılar, bana sordular. Ben de söylüyorum işte, öleceğim. Bu çalışmaya can mı dayanır?”

Polizei filminde çöpçü Ali Ekber, toplumun çöpçülük mesleğini saygın görmeyişi dışında iş yaşamına ilişkin çok fazla sorun yaşamaz. Çöpçülük dışında ek bir iş yapmaktadır; fakat tiyatroda çalışmasının ana nedeni para kazanmak değil, oyunculuğa duyduğu ilgidir. Filmde karakterler arasında geçen konuşmalara bakıldığında, çalışma yaşamına ilişkin zorluklara değinilmediği görülür. Ancak, Ali Ekber’in çevresindeki insanların zaman zaman aşağılayıcı tavırları ve davranışları, onu kendi içinde bir sorgu yapmaya zorlar.

Almanya Acı Vatan’ın ikincil kahramanlarından olan Çöpçü Pala, eşine ve sekiz çocuğuna bakmak zorunda olan ve kazandığı paranın çoğunu evine gönderen, sorunlarla kuşatılmış bir Ötekidir. Ancak *Polizei* filmindeki Çöpçü Ali Ekber’in orada doğup büyümüş olması ve tek başına yaşaması, onun böyle sorunlar yaşamasını engellemiştir. İkisi de mesleki anlamda aynı konumu paylaşır; ancak Çöpçü Pala, birinci kuşak göçmenlerin ekonomik ve sosyal anlamda paylaştıkları sorunları yaşamaktadır; çok çalıştığı halde geçim zorluğu içindedir. Çöpçü Ali Ekber ise ekonomik sorunlarını aşmıştır, ancak kültür çatışmalarını içselleştiren bir Ötekidir.

Şerif Gören, 1970’li yıllarda çektiği *Almanya Acı Vatan* filminde, o dönemde ağırlıklı olarak yaşanan iş ve çalışma sorunlarına değinmiş ve bu sıkıntıları, birçok sahnede dile getirmiştir, 1980’li yılları temsil eden *Polizei* filminde ise çalışma ve iş sorunlarına çok az değinilmiş, tema daha çok aşk ve feodal değerler (aşk, gelenek ve görenekler, namus) üzerine kurulmuştur. Bu saptama, ekonomik anlamda *Almanya Acı Vatan* filmindeki karakterlerin *Polizei* filmindeki karakterlere göre ekonomik anlamda Öteki olma koşullarının daha belirgin olduğunu göstermektedir.

Almanya Acı Vatan ve *Polizei* filmlerinde göçmenlerin kentsel mekanla kurdukları ilişki temelinde şu çıkarımlara varılmaktadır. *Almanya Acı Vatan* filminin baş kahramanı Güldane'nin yaşama alanı fabrika ile ev arasında sınırlandırılmıştır. Güldane, otomatlaşmış yaşama karşı isyan ederek ülkesine dönmek üzere havaalanına gittiğinde, beyinde yankılanan sözler, onun Almanya gerçekliğini anlatır niteliktedir.

– “Ev, metro, fabrika, vida, ev, metro, fabrika, vida...”

Yaşadığı cehennem hayatını bu sözlerle ifade eden Güldane, robotlaşmış bir Öteki olmaktansa, huzurlu bir Ben olma yolunu seçmiştir.

Mahmut ise ne yapacağını bilemez bir durumda Almanya'ya gelmiş, Güldane ve arkadaşlarının desteği ile iş edinmiş, fakat ekonomik özgürlüğünü sağladığında yaşama alanını genişletmekte gecikmemiştir. Bar ve kahve ortamının gerçek yaşamdan uzaklaştırma anlamında ona sağladığı rahatlama, zamanla kumara ve kadınlara yönelmesi şeklinde kendisini göstermiştir.

Polizei filminde Ali Ekber, bir apartman dairesinde yaşar, mesleği nedeniyle sokaklar en fazla görüldüğü mekanlardır. Ancak Türk arkadaşlarının bulunduğu kahve ve Babett'in çalıştığı bar ve tiyatro en sık gittiği yerlerdir.

Ali Ekber, Almanya'ya uyum sürecinde mesleki konumu nedeni ile bazı sorunlar yaşamıştır, ancak uyum potansiyeli *Almanya Acı Vatan* filmindeki erkek karakterlere göre daha yüksektir. Ancak, Babett ve insanların ona bakışı nedeniyle mesleki konumunu sorgulamış ve sınıfsal anlamda yükselme isteğini oyunla da olsa gerçeğe dönüştürmüştür.

Ekber'in babası ve adaşı Hamza ise yer aldıkları sahnelerde Berlin sokaklarında gezerken görülür. Ekber'in annesi ve kızkardeşi ise sadece piknik sahnesinde temsil edilmektedir.

Ekber, çevresiyle oldukça uyumlu görünür. Tiyatrodaki Alman yönetmen Ekber'i çok sever ve onu mutlu etmeye çalışır. Bazı Alman gençleri ona karşı alaylı bir tutum sergilerken, bazıları ona dost Ali Ekber diye seslenirler.

Ekber, en fazla iletişime girdiği Türk arkadaşları tarafından oyuna getirilir. Babett'e ilgi duyduğu dönemde, Filinta ve arkadaşları Babett'in kendisine randevu verdiğini söyleyerek onu kandırırlar. Randevunun olduğuna inanan Ekber, zafer anıtının önünde Babett'i beklemektedir. Devasa anıtın önünde küçücük görüntüsüyle tezat bir durum sergileyen Ekber'in çaresizliği, görsel anlamda dışa vurulmaktadır. Maçtan çıkan arkadaşları, minibüsle anıtın önünde dururlar, Alaylı bir biçimde, ona bir oyun oynadıklarını söylerler. Ekber çok kırılmıştır. Elindeki gül düşer. Bu olaydan sonra bir süre içine kapanan Ekber, arkadaşlarından ve çevresinden uzaklaşır. Polis kimliğine girdikten sonra ise arkadaşlarından rüşvet ve şantaj yolu ile kendine yapılan oyunun öcünü almayı başarır.

Almanya Acı Vatan ve *Polizei* filmlerinde yen alan göçmen karakterlerin aile içi ilişkileri ve kuşaklar arası özellikleri bakımından şu özelliklere sahip oldukları görülmektedir. *Almanya Acı Vatan* filminde Mahmut ile Güldane arasındaki evlilik başlangıçta formalite olarak gerçekleşir. Daha sonra sosyal ve ekonomik koşulların dayatması, onları birlikte yaşamaya iter. Güldane'nin aile kurma isteği, toplum içinde duyduğu korumasızlıktan ve Öteki olma koşullarından kaynaklanmıştır. Kongar, bu durumu şöyle açıklar:

“Ailenin toplum içinde yüklenmiş olduğu işlevlerden biri, bireyin topluma uyum sağlamasında yardım işlevidir. Çok hızlı değişen toplumsal-kültürel yapı, bireyi her an korumasız bırakabilir. Bu da yabancılaşmayı ve kentleşmenin getirdiği sorunları ağırlaştırır.”¹⁴

Mahmut'un eşi Güldane'ye karşı tavırları, tipik Türk erkeğinin özelliklerini yansıtır. Birlikte yaşamaya başladıkları günün sabahı, Mahmut'un yatakta Güldane'den su istemesi, çift arasındaki ilk tartışma nedenidir. Güldane'nin Mahmut'a suyunu kendisinin alabileceğini söylemesi üzerine Mahmut, ona bağırarak isteğini yerine getirmesini sağlar. Mahmut'un feodal yapının değerleri ile modern yaşamın paylaşım dayalı işbölümü arasında bocaladığını anlatan en önemli sahne, Güldane'nin Mahmut'tan bulaşıkları yıkamasını istediğinde ortaya çıkar. Güldane'nin bu isteğini önce tepki ile karşılayan Mahmut, o işe gittikten sonra bir süre kendisi ile mücadele eder ve bulaşıkları yıkar. Ancak bu davranışında Mahmut'un o dönemde ekonomik bir güvencesinin olmayışı ve Güldane'ye bağımlı oluşunun da rolü vardır.

Polizei filminde, Ali Ekber'in ailesi anne baba ve kızkardeşinden oluşan çekirdek bir aile yapısı sergiler. Kuşu Garip'le birlikte onlardan ayrı bir evde yaşayan Ekber'in kendine özgü bir yaşam tarzı vardır. Çocuğun evlenene kadar anne babasının yanında oturması geleneğinin yaşatıldığı bağımlı aile tipinin değişime uğradığını ve Batı'nın modern aile tipine, yani “bağımsız aile modeli”ne geçişin yaşandığını göstermektedir. Bu geçiş, aynı zamanda Öteki'nin maddi bağımlılığının azalması ve kültür çatışmaları yaşaması şeklinde yorumlanabilir. Kongar, kentsel aile yapısında genç kuşağın anne babasından ayrı yaşama nedenini şöyle açıklar:

¹⁴ Emre KONGAR: 2000'li Yıllarda Türkiye'nin Toplumsal Gerçeği, (İstanbul, 2000).595.

“Gençlerin yaşlı anne babalarının yanında oturmama nedeni, iki kuşak arasında hızlı toplumsal değişimin yol açtığı çok büyük kültürel, toplumsal ve siyasal inanç ayrılıkları bulunmasıdır. Bir başka neden ise yaşlı kuşağın genç kuşağın mali desteğine ihtiyaç duymamasıdır.”¹⁵

Yalnız yaşamasına karşın, ailesiyle birlikte oturmayan Ali Ekber’in bu tercihinin kuşak çatışması yaşadığı babası ile aralarında geçen konuşmalardan ve aralarındaki iletişim kopukluğundan çıkarılabilir. Ekber, babasının ısrarları da olmasa, ailesiyle hemen hemen hiç görüşmemektedir. Türk arkadaşları ile tiyatrocular en fazla görüştüğü kişilerdir. Filmin geneline bakıldığında, Türk aile yapısının bireyler arası ilişkiler bağlamında bir ölçüde parçalandığı anlaşılmaktadır. Ali Ekber, annesine, kızkardeşine ve babasına karşı mesafelidir. *Polizei* filminde, farklı yaşam biçimlerinin de etkisiyle Türk aile yapısında belirgin çözümler görülmektedir.

Almanya Acı Vatan filminde, zor koşullar altında ekonomik özgürlüğünü elde etmiş hırslı bir kadın olan Güldane’nin çevresindeki erkekler tarafından alt üst edilen yaşamı konu edilmektedir.

Güldane, ailesini Türkiye’de bırakarak Almanya’da yaşayan “Eksportçu” lakabıyla bilinen bir Türk tarafından sürekli takip edilmekte ve sözle taciz edilmektedir. Güldane’yi sık sık takip eden Eksportçu, onunla ilgili niyetini şu sözlerle açıklar:

– “Şu işi halledelim, kimsenin ruhu duymaz. Ne dersin?”

¹⁵ Emre KONGAR: 2000’li Yıllarda Türkiye’nin Toplumsal Gerçeği, (İstanbul, 2000). 592.

Filmin başka bir sahnesinde, ısrarlı tutumunu yineleyen Eksportçu, Güldane'nin özel yaşantısını sorgulama cüretini göstererek şöyle der:

– “Sana aşığım, bak yaşı'n da geçiyor. Gel şu işi yapalım. Bir şey olursa, aldırırız. Evde kaldın, evde. Bugünlerini ararsın, ot gibi yaşıyorsun. Marklar da kurtaramaz o zaman seni.”

Güldane, ikinci taciz sahnesinde de sessiz kalmayı yeğler, korku ile Eksportçu'nun yanından uzaklaşır.

Güldane, yaşadığı taciz olaylarından sonra kendisini çok yalnız ve çaresiz hisseder. Yaşadığı tatsız olaylardan sonra, Mahmut'la birlikte yaşama fikrine sıcak bakmaya başlar. Mahmut'la birlikte yaşamaya başladıktan sonra Eksportçu, yine yoluna çıkar ve şöyle der:

Eksportçu: – “Evlenecek başka erkek bulamadın mı?”

Güldane: – “Bulamadım.”

Güldane, Eksportçu'nun tacizlerinden bunaldığında, Mahmut'u, erkeklerin saldırgan davranışlarından korunabilmenin bir yolu olarak görür.

Mahmut ise daha birlikte yaşamaya başlamadan önce Güldane üzerinde koruma güdüsüne dayalı olarak baskı uygulamaya başlamıştır. Otobüs sahnesinde Güldane'nin başörtüsünü çıkarmasına tepki göstererek şöyle der:

Mahmut: – “Ört kız saçlarını.”

Güldane: – “Niye?”

Mahmut: – “Tövbe tövbe, ört dedim. Beni günaha sokacak, laf ettirecek ardımdan.”

Güldane, Mahmut'u kendi evinde Alman kadınla sevişirken yakaladığında, Mahmut'la Güldane arasında geçen konuşma, Mahmut'un namus anlayışını özetlemektedir:

Güldane: – “Yeter artık, bunu da mı yapacaksın, boşan artık. Ben sana aynı şeyi yapsam ne olur? O zaman namusuna hanel gelir değil mi?”

Mahmut: – “Ne diyorsun be, ben erkeğim, sen kadınsın. Hele öyle bir şey yap, görürsün o zaman. Kırarım ulan bir tarafını. Gebertirim ulan seni !”

Güldane: – “Boşanalım o zaman be, boşan!”

Bu arada radyoda sunucu, Türk göçmen kuşakları hakkında konuşmaktadır:

– “Bizse görmek zorundayız, bu kuşağı, gelecek kuşaklarımızı neden başka diyarlara yolladığımızı; hangi sorunların ortaya çıktığını, çıkabileceğini araştırıp bulmak zorundayız...”

Bu sırada Mahmut, Güldane'nin bulunduğu odaya girer ve ona bağırmağa başlar:

Mahmut: – “Ulan elinin hamuruyla erkek işine karışyorsun be. Şeytan diyor, tövbe tövbe, elimden bir kaza çıkacak!”

Güldane: – “İşine karışıyor muşum, aynı şeyi biz yapsak...”

Mahmut: – “Şuna bak şuna, bir de laf ediyorsun, hem de kocana.”

Güldane: – “Ne bok yersen ye, yokum ben. Ben memlekete gidecem.”

Mahmut: – “Hiçbir yere gidemezsin. Biz anlaştık, 4 yıl oturmaya. Oturma izni alıncaya kadar mecbursun. Borcum borç sana, ben sınır dışı edilme korkusuyla yaşayacağım ha. Hiçbir yere gidemezsin, hiçbir yere gidemezsin. Kocanın senin, bana sormadan hiçbir şey yapamazsın, tamam mı?”

Dorsay, Mahmut'un geldiği kır kökenli toplumun feodal yaşam tarzını Almanya'da sürdürmeye çalışan bir Öteki olduğuna göndermede bulunarak, bu çelişkiyi şöyle yorumlar:

"Türk kırsal kesiminde, egemen olan feodal dönem kalıntısı ahlak anlayışının, kadın-erkek ilişkilerinin, çağdaş Batı sanayi toplumlarının ahlak anlayışıyla çarpışınca, paramparça olması, ama yerine konacak bir değer sistemi bulunmadığından karmaşanın sürüp gitmesi... Yeni düzene uymada, kadınca içgüdülerini kullanarak daha başarılı, daha verimli olan kadının yanı sıra, feodal yaşamın kalıntılarına büsbütün yapışarak boşlukta kalan, uyumsuzluk içinde kıvranan bir erkek..."¹⁶

Almanya Acı Vatan filminde Güldane, Mahmut'la ve Eksportçu ile girdiği iletişimde ikinci kez Ötekileştirilen kadın rolünü üstlenmektedir. Eksportçu tarafından taciz edilen, eşi tarafından sahiplenilen ve aldatılan Güldane, tutucu namus anlayışı altında yatan çelişkili görünümünün temsil edilmesinde önemli bir rol üstlenir. Sanayi toplumunda ağır koşullar altında ezilen Güldane, Mahmut'la girdiği ilişkinin faturasını ağır ödemek zorunda kalmıştır. Mahmut, Batılı sanayi toplumu karşısında duyduğu güçsüzlüğü, Güldane'nin üzerinde kurduğu hegemonya ile bastırmaya çalışmaktadır. Geleneksel değerlere bağlı görünen Mahmut'un kısa süre sonra Alman kızları ile özgür bir ilişki tarzı geliştirmesi, kent değerlerinin cazibesine yenilmesi, Güldane'nin trajedisini hazırlar.

Erkeğin feodal ilişkiler arkasına sığınarak sergilediği tavrın kadını Ötekileştirdiğini belirten Aldoğan, feodal yapının uzantısı olan erkeğin kadına karşı ikiyüzlü bir tutum içine girdiğini şu sözlerle ifade etmektedir:

¹⁶ Atilla DORSAY: 12 Eylül Yılları ve Sinemamız , "160 Filmle 1980-90 Arası Türk Sinemasına Bakışlar", (İstanbul, 1995). 165.

“Kadın, en büyük şiddeti, yakınlarından görür. Başta koca, aralarında yasal evlilik bağı olmasa da birlikte yaşadığı sevgili, sevgisiz erkek, egemenliği altındaki kadını mülkiyeti altındaki bir mal olarak görür. Onu sahiplenmesinin getirdiği kimi koruma ve bakma güdüler dışında, kendisine hizmet etmesini ve sadık kalmasını bekler. Namus ve ahlak üzerine kan dökmekte gözünü kırpmayan erkek cinsi, nedense aynı rahatlıkla kadına cinsel tacizde bulunur. Başkasının karısı ya da kızı olan herhangi bir kadından en yakınındaki kadına kadar erkek, rahatlıkla cinsel taciz arzusu duyar ve kendini frenleme gereği duymaz.”¹⁷

Almanya Acı Vatan filmi, feodal sistemin getirdiği kadın-erkek ilişkilerine eğilmekte ve ciddi eleştiriler getirmektedir. Filmin bir sahnesinde, Güldane ve iki kız arkadaşının kaldığı dairenin üst katından bağırma sesi gelir. Zeybek, karısına dayak atmaktadır:

– “Zeybeğin karısı orospu oldu dedirtmem ben. Sokağa çık da Alman erkekleriyle fingirde değil mi? Hiçbir yere çıkamazsın, otur oturduğun yerde. Evde televizyon seyret bakıyım!”

Bağırma seslerini duyan Güldane ve arkadaşları, aralarında konuşurlar:

– “Bu da kilitte namus koruduğunu sanıyor. ”
– “Hala Çiğdem’i kilitliyor mu odaya?”
– “Evet, sen gidince her şey değişti mi sandın?”

Polizei filminde de birçok sahnede Öteki’nin namus konusundaki düşünceleri açığa çıkarılmaktadır. Filmde, evden ayrılan Türk kızlarının kötü

¹⁷ Yazgülü ALDOĞAN: “ Öteki Cins ”, *Karizma*, 3 ,(Aralık 2000). 140.

yola düşeceği ve namuslarını kirleteceği düşüncesi baskın olarak yer almaktadır. Filmin bir sahnesinde, evinden kaçan Türk kızı Fatma'ya, köylüsü şu şekilde öğüt verir:

– “Kızım, annen durmadan ağlıyor. Gelsin, onu dövmüycem, ne isterse yapıcım diyor. Kızım böyle yalnız erkeksiz zordur, Bu gavur ellerinde siz kızlar bizim namusumuz sayılırsınız. ”

Fatma, bu sözlerle karşılık erkeklerin özgürce yaşamalarının doğal görülmesine karşın kızlara bu özgürlüğün verilmediğinden dert yanar ve artık yalnız yaşayacağını söyler. Ali Ekber, Fatma'nın sözlerini kapı arasından dinledikten sonra sinirlenerek şöyle der:

– “Sabır ver yarabbim, Allah yarattı demem, çarparım böyle kızı, Necati amca. Namus deyince akan su donar, buz olur bende, aynen böyleyimdir yani, daha sen beni tanımıyorsun.”

Polizei filminde, Türk kızlarının koruyucusu olduğuna göndermede bulunan sözler eden Ali Ekber, Batılı kimlik olarak temsil edilen Babette'in aşkına karşılık vermesi için denemediği yöntem kalmaz. Ali Ekber, namus konusundaki tavırları ve sözleri ile birbiriyle çelişen iki kültür arasında kaldığını açıkça ortaya koyar.

Ekber'in Babette'e olan aşkı iki evrede değerlendirilebilir. İlk evre, Çöpçü Ekber'in Babette'in tarafından fark edilmediği ya da önemsenmediği sahneleri kapsar. Ekber, Babette'in evinin karşısındaki duvara kalpler çizer, ona hediyeler alır, ancak yine de onun sevgisini kazanamaz. Filmin bir sahnesinde Ali Ekber, Babette'in evinin karşısında uzun bir süre bekledikten sonra evine gelir. Kuşu

Garip'le dertleşmeye başlayan Ekber, Babette'e karşı duyduğu ezikliği ve çaresizliğini şöyle dile getirir:

"İslenmişsam yağmurun altında bu benim insanlığım, bakmasa da görmese de burada bir Ekber var uzakta; Fark etmedi bile beni Garip, fark etmedi beni. "

Her girişiminin başarısızlıkla sonuçlanması, Ekber'in kendisini ve konumunu sorgulamaya başlamasına neden olur.

Polis kılığına girdikten sonra ise Ekber, Babette'den saygı görmeye başlar. Toplumdaki saygın konumu diğerlerini etkilediği gibi, Babette'i de etkiler. Polis kimliği ile ona verdiği gül, Babette tarafından ilgi ile karşılanır. Almanya'da çöpçü bir Türk olarak iki kere Ötekileşen Ekber, polis olma yolunu seçerek Öteki olmaktan kurtulmayı başarır.

Polizei filminde, Ekber'in babası namus konusunda oldukça duyarlı bir tutum içindedir. Onun namus konusundaki tutucu tavrı, adaşı Hamza'nın seks konusunda sorduğu sorularla sürekli bölünür. Hamza, köyden yeni gelmiştir ve Almanların yaşam tarzının farklılığı onun ilgisini çeker. Film boyunca toplam 5 kez Ekber'in babasının anlattıklarına kayıtsız biçimde şu soruyu sorar:

– " Toprak çeken, şu seks shop nerde?"

Uzun süredir Almanya'da yaşayan Ali Ekber ve diğer göçmenler Almanya'da sürdürülen yaşam tarzına bir ölçüde alışmışlardır; ancak, seks ve çıplaklık, köyden gelen Hamza'nın tek ilgi alanı durumundadır.

Almanya Acı Vatan filminde, feodal değerler sisteminden çıkıp gelmiş ve namus anlayışında pek değişime uğramamış Öteki'ne yer verilirken, *Polizei* filminde, uzun süredir Almanya'da yaşayan insanların çıplaklığa ve Almanlar'ın yaşam tarzına uyum sağlamakla birlikte, yine de belli feodal düşüncelerini hala terk edemedikleri gözlenmektedir. *Almanya Acı Vatan* ve *Polizei* filmleri karşılaştırıldığında, göçmen erkeklerin namus konusundaki yaklaşımında fazla değişim olmadığı görülmektedir.

Modern kuram, özgür insan ilişkilerinin yaşandığı Batı kültürünü, feodal sistemin karşısına koymakla, bir yönüyle, namus konusunda tutucu, şiddet kullanan göçmenleri Öteki olarak konumlandırmaktadır. Bu bağlamda, her iki filmde de erkeklerin namus konusundaki yaklaşımı Öteki olarak konumlanmalarına neden olmaktadır.

Almanya Acı Vatan filminde göçmen işçiler, yaşam biçimlerindeki değişimleri, geride kalanlar yani köylü yurttaşlarıyla karşılaştırma mantığını benimsemişlerdir. Orada hangi zor koşullarda çalışırlarsa çalışsınlar, memleketlerine döndüklerinde elde ettikleri mal ve parayla övünmeye ve hava atmaya başlarlar. Filmin bir sahnesinde, izinli olarak köye gelen Musa, arabasının etrafında dolanan çocuklara bağırarak, onları oradan uzaklaştırmak için şöyle der:

Musa: – " Açılın lan, arabayı kirlettiniz be, yepyeni araba!"

Musa, Mahmut'un Almanya'ya gitme isteğine verdiği yanıtla oradaki yaşamın olumlu yönlerini anlatır:

Musa: – “Kaçak maçak bir iş bulur çalışırsın. Sonra da gelsin oturma izni. O zaman istediğin yerde çalış, para biriktir. Beni görüyorsun, altımda araba, orada kat, burada arsa, sonra fıstıklar.”

Yaşamının rahatlığı ve zenginliğiyle övünerek, Mahmut’un Almanya rüyasını zenginleştiren Musa’nın Almanya’da ne koşullar altında yaşadığı bilinmemektedir.

Köye izne gelen Güldane ise tavrı ve konuşmalarıyla paraya ve mala olan tutkusunu dile getirerek, köylülerin ilgi odağı haline gelir. Mahmut’la formalite evlilik yapmaya karar verdiğinde, annesiyle arasında geçen şu konuşma, bu bağlamda açıklayıcıdır:

- “O kadar kısmetin çıktı evlenmedin. Şimdi, laf olsun diye evleniyorsun Mahmut’la. Bütün köyün diline düştün.”
- “Bağırmadan konuş, duyuyorum. Kim ne derse desin, 550 bin katın borcu, 30 bin de tarlanın borcu...”

Almanya Acı Vatan filminin bir sahnesinde Güldane, köy meydanından geçerken kadınlarla arasında şu konuşma geçer:

- “Kız Güldane yüzük takmadın mı? Nişanlanmışsın ya.
- “Niyeymiş ki?”
- “Sen işini bilirsin de.”

Güldane, kadınların sözlerine aldırış etmeden evine doğru gider. Kadınlardan birisi, onun bu umursamaz tavrını, Almanya’ya gitmesine bağlar ve şöyle der:

– “Şuna bak, Almanya’ya gitti de kendini bir şey sanıyor.”

Polizei filminde Ali Ekber ve ailesinin yaşam biçiminde olan değişim, daha çok Almanlar’ın yaşam tarzına saygı göstermek biçiminde olmuştur. Özellikle, birinci kuşağa mensup olan Ali Ekber’in babası ve yaşıtları Almanlar’ın yaşam biçimi hakkında olumsuz düşüncelerini açığa vurur, ancak onların yaşam biçimlerine alışmış oldukları görülmektedir. Ekber’in babası, filmin bir sahnesinde, Almanlar hakkında şu yorumu yapar:

– “Gördüğün gibi, güneşin bir parçasını ziyan etmez Almanlar. Hiç utanmazlar mı diyeceksin, utanmıyorlar. Biz utanırdık, ama alıştık, başımızı bile çevirip bakmıyoz artık.”

Fakat köyden yeni gelmiş olan Hamza, bu konuşulanlara kayıtsız bir biçimde güneşlenen Alman kadınlarına bakmaya devam eder. Bu sahne, değişim bağlamında, Almanya’ya yeni giden göçmenler ile uzun süredir orada yaşayan göçmenler arasındaki farkı vurgulamaktadır. Almanya’da yaşayan göçmenlerin uğradığı değişim, birinci kuşak için entegrasyon biçiminde gerçekleşmemiş, belli konularda uyum sağlama biçiminde olmuştur. Ali Ekber ve arkadaşları ise birinci kuşağın sıkı sıkıya bağlı olduğu geleneklere ve göreneklere bağımlı yaşamazlar. Namus konusunda ahkam keserler, ancak, Alman kızlarının peşinden koştuktan geri kalmazlar. Filmin bir sahnesinde Ekber’in Filinta lakaplı arkadaşının evden kaçan Türk kızı Fatma’yı Alman sevgilisiyle gördüğünde söylediği sözler, bu bakış açısını yansıtır niteliktedir:

– “Ulan biz yiyemedik, Alman götürüyor malı. ”

Ekber ise böyle kızların dayaklık olduğunu söyleyerek, arkadaşına destek verir.

5.2. Orhan Elmas'ın Yaptığı Dış Göç Filmleri

1927'de İstanbul'da doğan Orhan Elmas, yüksek öğrenimini Güzel Sanatlar Akademisi'nde yaptı. Sinema alanına geçmeden önce, ressamlık, boksörlük, tezgahçılık vb. işlerde çalışan Elmas, bir süre gazetecilik yapmış; *Çiçek* ve *Yeni Çiçek* dergilerini çıkarmıştır.

Tiyatroda ve sinemada oyunculuk yapan Orhan Elmas, 1957'de ilk filmi olan *Üçüncü Kat Cinayeti*'ni yönetmiş, asıl film çalışmalarını ise 1960 yılından sonra gerçekleştirmeye başlamıştır. Elmas, oyunculuğu ve senaryo yazarlığı bir yana Türk sineması'nda en çok film çeken yönetmenlerden birisi olmuş; 1960-1986 yılları arasında 80'den fazla yapıma imza atmıştır. Çok film çekmesi nedeniyle, yönetmenin başarı grafiğinde zaman zaman büyük düşüşler gözlenmiştir.

Elmas, sinemada ilk başarısını, Metin Erksan'ın bir öyküsünden yola çıkarak çektiği *Kanlı Fırar* filmiyle elde etmiştir. Ozansız gerçekçilik akımı çizgisindeki bu filmde, bir kanun kaçağı ile bir işçi kızının firar öyküsü anlatılır.¹⁸

Ali Gevgilli, Elmas'a yönelttiği eleştirileri 1960'da çektiği *Kanlı Fırar*'dan sonra yumuşatmış ve şöyle demiştir:

*"Bana yıllarca güven vermeyen kişiler arasındaydı. Kanlı Fırar'ı gördükten sonra, artık böyle düşünmüyorum. Bu kızgın, sinirli genç, serüvenli bir yaşama kavgası sonunda bugünkü yerini almış. İlk filmleri dayanılır gibi değildi."*¹⁹

¹⁸ Atilla DORSAY: *Sinemamızın Umut Yılları*, "1970-80 Arası Türk Sinemasına Bakışlar", (İstanbul, 1989). 78.

¹⁹ Giovanni SCOGNAMILLO: *Türk Sinema Tarihi*, (İstanbul, 1998).352.

Orhan Elmas, önemli çıkışını, senaryosunu Vedat Türkali, Turgut Özakman ve kendisinin birlikte yazdığı *Duvarların Ötesi* adlı filmle yapmıştır. Daha çok biçimsel özellikleriyle dikkat çeken bu filmde, zoom hareketlerini abartılı olarak kullanan Elmas, 1965'te *Altın Şehir* filmini çekmiştir.

Orhan Elmas, her türde film çekmesine karşın, filmleri arasında kırsal alan filmleri ile hareketli melodramlar sayıca daha fazladır. Kırsal alana yönelik filmlerinde, Elmas daha çok klasik temaları işlemiştir. 1969'da Adana Altın Koza Film Şenliği'nde en iyi ikinci film ve en iyi kadın oyuncu ödülleri kazanan *Ezo Gelin* (1968), *Allı Gelin* (1969), *Kerem ile Aslı* (1971), *Dertli Pınar* (1978), *Kara Çadırın Kızı* (1979) vb. melodram türü filmlerin yanında, *Ben Bir Kanun Kaçağıyım* (1966), *Topal* (1973), *Can Pazarı* (1976) vb. macera melodramı türünde filmler yapmıştır. *Metres* (1983), *Kayıp Kızlar* (1984), *Kahreden Gençlik* (1985) vb. filmler ise ticari kaygı ile çekilen ve kalıplardan sıyrılamayan filmler olarak Türk Sinema tarihi'nde yerini almıştır. Ancak, Elmas, ticari kaygı ile yaptığı filmlerde bile kendi sinemasal tarzını olgunlaştırmanın yollarını aramıştır.²⁰

Melodram filmleriyle ün kazanan Elmas'ın konu olarak dış göçü işlediği 1970-1980 dönemini temsil eden filmi *El Kapısı* ile 1980-1990 dönemini temsil eden filmi *Alamancı'nın Karısı*, tezde örneklem olarak ele alınmaktadır. Filmler karşılaştırılmalı olarak analiz edilirken, filmlerin melodram türünde oluşu nedeni ile, dış göç olgusuna ele alış biçimlerinin bazı yönlerden benzerlik göstereceği göz ardı edilmemiştir. Bunun nedeni, kalıplardan sıyrılamayan melodram türü filmlerin toplumsal gerçekliği belli yönleri ile yansıtmaları, gerçekliğe belli yönleriyle sırtını dönmesidir.

²⁰ A. Şerif ONARAN: *Türk Sineması* 1. Cilt, (Ankara, 1994). 128.

5.2.1. El Kapısı

Filmin Öyküsü

Yönetmen: Orhan Elmas; Senaryo: Orhan Elmas; Görüntü Yönetmeni: Kaya Ererez; Oyuncular: Hülya Koçyiğit, Tanju Korel, Zeyno Çilen, Özcan Özgür, Hikmet Taşdemir, Enver Dönmez; Yapım Yılı: 1978

Anadolu'nun kırsal bölgesinde yaşayan karı-koca Elvan ve Emrah, geçim sıkıntısı içinde yaşamlarını sürdürürlerken, önlerinde Almanya bir umut olarak belirir. Elvan ile Emrah, Almanya'da çalışıp para kazandıktan sonra, köye dönerek toprak ve hayvan alma düşüncesindedirler. Ancak, Elvan'a göz koyan Reşo Ağa, ona sahip olabilmek için kahyasına Emrah'ı vurdurarak, onların Almanya düşünüyü yok etmeye çalışır. Emrah, bacağının sakatlanması nedeniyle, Almanya'ya gidemez. Ancak, Emrah'ın bacağının tedavisi ve Reşo Ağa'ya olan borçlarını ödeyebilmek için para gerekmektedir. Bu nedenle, Elvan, tek başına Almanya'ya gitmek zorunda kalır.

Almanya'da bir fabrikada çalışmaya başlayan Elvan, kazandığı parayı mektuplarıyla birlikte Emrah'a gönderir. Ancak, Reşo Ağa, gönderilen para ve mektuplara el koymaktadır. Karısından haber alamayan Emrah, muhtardan eşinin durumunu sorarsa da bilgi alamaz.

Köyde bu olaylar gerçekleşirken, Elvan'ın Almanya'da çalıştığı fabrikada grev başlar ve Elvan işten çıkarılır. İşsiz kalan Elvan'ın pansiyon arkadaşı Selma, ona sesinin güzel olduğunu, bu sestten yararlanabileceğini söyler. Emrah'ın karşı çıkacağı düşüncesiyle bir süre çekimser kalan Elvan, ailesinin geçimini ve hasta olan eşini düşünerek şarkıcı olur. Bu yeni durumu, Emrah'a

mektupla bildiren Elvan, gazino için kullanılan afişi de köye yollar. Reşo Ağa, eline geçen afişleri köy meydanına astırır. Bu olaydan sonra Elvan'ın kötü yola düştüğü yolundaki söylentiler köyde dolaşmaya başlar.

Onuru yaralanan Emrah, ağa ile kavga ettikten sonra, kangren olan bacağını keserek Almanya'nın yolunu tutar. Bu arada, Elvan, son konserini verip, alacağı parayla vatanına dönmeye hazırlanmaktadır. Elvan, gazino sahnesinde türkü söylerken, kapıda beliren eşini görünce koşup ona sarılmak ister. Emrah ise eşini öldürmeye kararlıdır; Elvan'ı bıçaklayarak öldürür.²¹

5.2.2. *Alamancı'nın Karısı*

Filmin Öyküsü

Yönetmen: Orhan Elmas; Oyuncular: Hülya Avşar, Korhan Abay; Yapım Yılı: 1988

Alamancı'nın Karısı adlı filmde, eşi Zeliha'ya, oğlu Ömer'e ve köyüne bağlı olan Cemil'in değişim öyküsü, geride kalanlar üzerinden anlatılır. Ailesini rahat ettirebilmek için dört yıl önce Almanya'ya gitmiş olan Cemil, Zeliha'ya düzenli olarak para göndermektedir. Ancak, Zeliha, yalnızlıktan ve tek başına yaşam mücadelesi vermekten bıkmış durumdadır. Çok sevdiği eşi Cemil'in en kısa zamanda ailesinin yanına dönmesini istemektedir.

Köyüne kısa süreli bir ziyaret yapan Cemil, Almanya'da sürdürdüğü yaşam tarzına öylesine alışmıştır ki, memleketine dönmeyi aklından bile geçirmez. Zeliha'yı yanında götüreceğine söz veren Cemil, karısına Almanya'ya

²¹ Oğuz MAKAL : *Sinemada Yedinci Adam*, "Türk Sinemasında İç ve Dış Göç Olayı", (İzmir, 1987). 64.

gidiş kağıtları diye boşanma kağıtlarını imzalatır. Zeliha'ya ikinci darbeyi, oğlu Ömer'i kaçıracak vuran Cemil, karısını büyük düş kırıklığına uğratar. Cemil, Almanya'dan kesin dönüş yaparak, Alman sevgilisiyle ve çocuğuyla birlikte İstanbul'a yerleşir.

Eşinin ihaneti üzerine, onu bulmak için İstanbul'a gelen Zeliha, bir adamın eşinin yerini bildiğini söylemesi üzerine, bir eve götürülür. Evde saldırıya uğrayan Zeliha, kendisini kadın tüccarlarının elinden güçlkle kurtarır. Balkona çıkıp bağırarak yardım isteyen Zeliha'ya bir gazete destek verir. Zeliha, oğlunu almak için türlü yollara başvurur; ancak, olumlu bir sonuç alamaz. Filmin sonunda, Cemil, sevgilisi ve oğluyla birlikte Almanya'ya dönmeye karar verir. Sınır kapısından geçmek üzereyken, Zeliha yanındaki gazetecilerle birlikte arabasının önüne geçerek onu durdurur. Elmas, filmi iki farklı sonu arka arkaya getirerek bitirmiştir. İlkinde, Cemil, Zeliha'nın tüm ısrarlarına karşın çocuğunu vermeyeceğini söyler. Aralarında şöyle bir konuşma geçer:

Zeliha: – "Oğlumu ver! Ya beni çiğner, kanıma girersin, ya da Ömer'i verirsin."

Cemil: – "Çekil yolumdan kadın, bela mısın sen!"

Zeliha: – "İnsafa gel Cemil, hiç Allah korkusu kalmadı mı, ayırma beni yavrumdan!"

Cemil: – "Yeter be. Amma uzattın ha, çekil! Kanun benden yana, bırakın yakamı, bırakın. Çekil!"

Cemil son sözünü de söyledikten sonra arabasını sürer, gider.

İkinci sonda ise Cemil, Zeliha'nın oğlu için ağlamasına dayanamaz ve Ömer'i annesinin yanında bırakır. Cemil ile Zeliha arasında geçen konuşma, ilk sonda geçen konuşmanın niteliğine taban tabana zıttır:

Cemil: – “Sana çok ektirdim Zeliha. Bağışlayacak mısın beni?”

Zeliha: – “Verecek misin oğlumu?”

Cemil: – “Verdim gitti Zeliha. Beni bağışla Zeliha. Bağışla ki, ilerde birgün dönecek olursam, bana evinin kapısını açacağını biliyim.”

Zeliha: – “Seni ben değil, Allah bağışlasın. Hadi, yolun açık olsun.”

Zeliha, Cemil’in ona verdiği sıkıntıları görmezden gelerek içinden şöyle der:

Zeliha: – “Sana her zaman kapım açık Cemil.”

Filmde, seyirciye olası iki son gösterildikten sonra ekranda şöyle bir yazı belirir:

“Hangi sonu istiyorsanız öyle olsun”

Yönetmenin seyircinin istediğı sonu seçmesi yönündeki ısrarı, Türk sinemasında alışılmadık bir final niteliğindedir.

Onaran, *Alamancı’nın Karısı* filmini, eli yüzü düzgün bir film olarak nitelendirir:

“Türkiye’de yapılan dış göç filmleri içinde eli yüzü düzgün , iyi yönetilmiş bir film. Çevirildiğı yıl, foto-romanı da yapılan ve gazetelerde yayınlanan filme Avşar, güzelliğıyle, Korhan Abay da sanat gücüyle katkıda bulunuyor. Alamancının Karısı, uzaktan uzağa “Dönüş” adlı filmle benzerlikler göstermesine karşın, Türkan Şoray’ın filmi kadar başarılı bulunamamıştır.”²²

5.2.3 Orhan Elmas’ın Çektiğı *El Kapısı* ve *Alamancı’nın Karısı* Filmlerinin Karşılaştırmalı İçerik Çözümlemeleri

²² A. Şerif ONARAN: *Türk Sineması*, 2. Cilt, (İzmir, 1995). 44.

El Kapısı filminde, Emrah'ın hastalığı ve Reşo Ağa'ya olan borçları nedeniyle Almanya'ya gitmek zorunda kalan Elvan, köylüler arasında namusuna olan düşkünlüğüyle, eşi Emrah'a, kaynanası Tasvir Ana'ya duyduğu bağlılığı ve güzelliğiyle nam salmıştır. Elvan, filmde, ataerkil toplum düzeninin normlarına uyan, saygılı ve fedakar bir kadın/gelin olarak işlenmektedir. Ağılık düzeninin ve geleneklerin dış etkilere kapalı bir biçimde sürdürüldüğü köy ortamından, sanayileşmiş bir Batı ülkesi Almanya'ya giden Elvan, zorunlu olarak Almanya'da bulunduğu bilinciyle uyum sağlama çabasına girmemiş, çalışıp para kazanarak vatanına döneceği günün hayaliyle yaşamıştır.

Elvan'ın geldiği köy, topraklarının verimsizliği, ulaşım ve iletişimin zor sağlanabilmesi, ilkel tarım koşullarının sürdürülmesi gibi nedenlerle modern toplumun koşullarından oldukça uzaktır. Bu nedenle, Elvan, sosyo-ekonomik yönden kentli kimliğin Ötekisidir.

El Kapısı filminde, Almanya'ya göç etmiş karakterlerden olan Selma, Elvan'ın tek arkadaşısıdır. Selma, Elvan'la karşılaştırıldığında, onun bireyci ve bağımsız kentli kadın kimliğine daha yakın olduğu görülür. Elvan'ı şarkıcılık yapması konusunda destekleyen ve üzerindeki toplumsal baskıyı üstü örtük biçimde olsa da önemsememesi yönünde öğütler veren Selma, sosyo-ekonomik yönden daha özgür bir Ötekidir.

Alamancı'nın Karısı filminde, Anadolu'nun kırsal bir bölgesinden, eşi Zeliha ve oğlu Ömer'i geride bırakarak, sanayileşmiş bir Batı ülkesine, Almanya'ya yıllar önce göç etmiş olan Cemil'in hikayesi anlatılır. Cemil, Almanya'da bir fabrikada işçi olarak çalışmış ve yaşamını idame ettirebilecek ekonomik bir düzeye ulaşmış bir göçmendir. Ancak, bu sürede kent yaşamına büyük ölçüde uyum sağlamış; ve köylü kimliğinden kurtulduğunu kanıtlama çabasına girmiştir. Hatta, orada Alman bir kadınla birlikte yaşamaya başlamıştır.

Bu tavır, Cemil için sosyo- ekonomik anlamda Öteki olmaktan kurtulma çabasıdır. Cemil, köye oğlu Ömer'i almak için geri döndüğünde, köylülere karşı sergilediği tavır ve sözleriyle köy yaşamına yabancılaştığını açığa vurur. Cemil, kahvede köylülerle konuşması sırasında, köye dönmeyi düşünüp düşünmediğini sorduklarında şöyle yanıt verir:

Cemil: – “Bakın, buraya dönmem artık; köyde yaşamak zor gelir açıkçası. Bundan sonrası büyükşehir. Şöyle adam gibi paranın, rahatlığın keyfini çıkarmalı.”

Daha sonra Cemil Almanca sözler söyler ve arabasına doğru gider. Cemil'in Almanca sözlerini anlamayan köylülerden birisi şöyle der:

– “Anlayamadık ne demek bu.”

Cemil: – “Almancada hoşçakalın, eyvallah demek. Eeee, ne yaparsın, oralarda hep bu dili konuşur olduk da.”

Almanya'da yaşamak, Cemil için köylülükten kurtulma ve farklılaşma anlamına gelmektedir. Kendisinin sosyo-ekonomik anlamda sınıf atladığını düşünen Cemil, bu düşüncesini, davranışlarıyla ve sözleriyle sık sık yinelemektedir. Bu bağlamda Cemil'in modernitenin sunduğu kentli kimliğini benimsemesi ve köylü kimliğini aşağılaması, Öteki olma koşullarının çoğunu ortadan kaldırdığını göstermektedir. Ancak, bu değişim onun bireyci eğilimini güçlendirmiş, onun öz değerlerinden uzaklaşmasına neden olmuştur.

El Kapısı filminde, Elvan ve Emrah'ın Almanya'ya gitme isteminin topraklarının verimsizliği ve Reşo Ağa'ya olan borçlarıdır. Aslında, Emrah,

toprağına bağılı bir köylüdür. Değıl Almanya, başka bir köye yerleşme düşüncesini bile olumlu karşılamaz. Elvan'la aralarında geçen toprağıın verimsizliğine ilişkin konuşmadan sonra Emrah, toprak sevgisini şöyle dile getirir:

Elvan: – “Satsak bu toprağı, başka bir köye yerleşsek.”

Emrah: – “Bereketsiz de olsa bu toprak, benim toprağıım. İnsanları kavruk da olsa bu köy benim köyüm, yedi ceddım yaşamış burda.”

Emrah'ın ilkel uygulayımılı tarıma dayalı olarak geçindirdiğı ailesini her zorluğa karşın köyden uzaklaştırmama çabası, köy topluluklarında sıkça rastlanan bağılılık kültürünün bir uzantısıdır.

Ancak, Almanya'dan köye izne gelen Hasan'ın anlattıkları, yakın köylere bile göç etmeyi düşünmeyen Emrah'ın Almanya'ya gitme düşüncesine olumlu bakmasını sağlar. Hasan, Almanya'dan köyüne adım attığında, arabasıyla köy meydanında durmuş ve bağırarak şu sözleri söylemiştir:

Hasan: – “Almanya'dan geliyom, Almanya'dan. Orda krallar gibi yaşıyom. Cebimde gani gani para...”

Topraklarının verimsizliğinden dert yanan Emrah, Hasan'ın anlattıklarını dinlerken, birden ümitlenir. Aralarında geçen konuşma, Emrah'ın umudunu açıklar niteliktedir:

Hasan: – “Almanya'da herşey gani gani. Çalışana orda hayat var. İşte ben arabamı da aldım, evimi de düzdüm.”

Emrah: – “Peki, orda nasıl anlatıyon meramını.”

Hasan: – “Orda binlerce işçi var, hangisi biliyor Almanca’yı. Sabah akşam iştesin esasen.”

Tasvir Ana: – “Hasan, sen çok değişmişsin.”

Hasan: – “Bu köyde, acımdan it gibi sürünüyordum. Şimdi orda her şeyim var. Karnım doyuyor, cebim de para görüyor.”

Tasvir Ana: – “İnsanoğlunun kendi kapısı olmalı, herkes kendi hesabına çalışmalı.”

Hasan: – “Ben Emrah’ın yerinde olsam, bir dakika durmazdım buralarda.”

Almanya’dan köye izne gelen Hasan’ın Almanya’da bolluk içinde yaşadığını söylemesi, öte yandan köy topraklarının verimsizliği ve Reşo Ağa’nın baskısı, Emrah’ın toprağa olan bağlılık yeminini bozmasını sağlamıştır. Tüm bu olumsuzluklar, köyden Almanya’ya uzanan göç sürecini hızlandırır.

Almanca’nın Karısı filminde göç etme nedeni, Cemil ile Ömer ve Cemil ile Zeliha arasında geçen konuşmalar çözümlendiğinde, ortaya çıkmaktadır. Filmin bir sahnesinde, oğlu Ömer’in sorusuna Zeliha’nın verdiği yanıt, bu bağlamda açıklayıcıdır.

Ömer: – “Herkesin babası burda, Neden, o orda?”

Zeliha: – “Bizim için gitti oğlum. Daha çok para kazanmaya gitti. Biz daha iyi yiyelim, içelim, giyinelim, daha çok tarlamız, hayvanımız olsun, yarın birgün para sıkıntısı çekmeyelim diye gitti.”

Filmin başka bir sahnesinde, Cemil ile Zeliha arasında geçen şu konuşma, Cemil’in asıl beklentisini açıklar niteliktedir:

Zeliha: – “Vah canım benim, gözümün bebeği, daha ne kadar sürecektir bu yorgunluk.”

Cemil: – “Çok paramız olunca, gelecekte korkumuz kalmayınca kadar.”

Cemil'in Almanya'ya gitme nedeni, para kazanmak ve oğlu Ömer'e kent yaşamının olanaklarını kullanarak iyi bir gelecek hazırlamaktır. Bu isteğini, Ömer'e şöyle aktarır:

Cemil: – “Şehirde bir şehirli gibi büyüycen. Okuyup mühim bir adam olacaksın.”

Ömer: – “Olucam baba”

Cemil: – “Kötü kaderini yeneceksin. Sen buralarda sürünecek kişi değilsin. Sen Cemil Acar'ın koçusun koçu.”

Göç etme nedenleri bağlamında *El Kapısı* ve *Alamancı'nın Karısı* filmleri karşılaştırıldığında şöyle bir sonuca varılmaktadır: *El Kapısı* filminde, Elvan'ın Almanya'ya gitme istemi, zorunluluktan doğar. Emrah'ın hastalığının tedavisi ve Reşo Ağa'ya olan borçlarını ödemek zorunda olmaları, Elvan'ın hiç istemediği bir serüvenin içine sürüklenmesine neden olur. Elvan'ın kazandığı paranın büyük bölümünü eşine göndermesi, orada kalıcı olmadığını sık sık yinelemesi, onun asıl niyetini ortaya çıkarmaktadır.

Alamancı'nın Karısı filminde Cemil ise daha fazla para kazanma ve geleceğini garanti altına alma istemi ile Almanya'ya gider. Cemil, Almanya'da kaldığı dört yıl süresince, ailesinin maddi ihtiyaçlarını karşılamış; fakat onlardan uzaklaşmış, Alman sevgilisi ve ondan olan oğluyla yaşamaya başlamıştır. Bir zamanlar Almanya'da Öteki olarak konumlanan Cemil, şimdi köylü kimliğini kabullenmemekte, kentli kimliğine tutunmaktadır.

1978 yapımı *El Kapısı* filminde, göç sonrasında Elvan'ın geleneklerine ve ailesine olan bağlılığında en ufak bir değişim olmamış, tersine Almanya'ya gitmesi, onun ailesine olan sevgisini perçinlemiştir. On yıllık bir zaman farkıyla

çekilen 1988 yapımı *Alamancı'nın Karısı* filminde ise Cemil'in sosyo-ekonomik anlamda büyük ölçüde değişime uğradığı görülmektedir.

El Kapısı filminde fabrikada çalışmaya başlayan Elvan, Almanya'ya gittiğinde duyduğu yabancılığı , arkadaşı Selma'ya şu sözlerle anlatır:

Elvan: – “Sen de olmasan, bu el kapısında çıldırırdım valla.”

Elvan, konuşmasına Almanya'da bulunma nedenini açıklayarak devam eder:

Elvan: – “Kalıcı değilim burada, Emrah gelsin, para yapalım dönecem memleketime.”

Elvan'ın tek amacı, eşinin hasta ayağının tedavisi için gerekli olan parayı kazanmak ve köyüne dönmektir.

Alamancı'nın Karısı filminde, Cemil'in Almanya'da geçirdiği değişimin geride kalanlar üzerindeki etkileri yansıtılırken, kültürel kimlik bağlamında yaşadığı sorunlara ilişkin dolaylı biçimde bilgi verildiği gözlenmektedir.

El Kapısı filminde Elvan'ın kültürel bağlamda köy-kent çelişkisini içselleştirildiği görülmektedir. Ancak, Elvan, Öteki olmaktan rahatsız değildir. Elvan, Almanya'da Selma ve yine Türk olan kulüp patronu dışında kimseyle iletişim kurmamaktadır. Filmde, adeta Elvan'ın Almanya'daki yaşamı dondurulmuş bir süreç olarak aktarılmakta, onun asıl amacını gölgelemesine izin verilmemektedir.

Alamancı'nın Karısı'nda kültürel kimlik bağlamında Öteki'nin Almanya'ya büyük ölçüde uyum sağladığı ve daha önce ifade edildiği gibi Öteki olmadığını kanıtlama çabası içine girdiği görülmektedir. Cemil, kesin dönüş yaparak

İstanbul'a yerleşir, ancak Alman kadınla ve ondan olan çocuğuyla yaşamaktadır. Sosyo-ekonomik düzeyini yükselterek elde ettiği kentli kimlik ve kentli yaşam tarzı, Cemil'in vazgeçemediği değerler arasına girmiştir. *El Kapısı* filminin baş kahramanı Elvan, fabrikada bir süre çalışmış, fakat daha sonra grevler nedeniyle işten çıkarılmıştır. İşsiz kalan Elvan'a arkadaşı Selma, kulüpte iş aralayabileceğini söyler. Kulüpte şarkı söyleme düşüncesine karşılık Elvan şöyle yanıt verir:

Elvan: – "Sahneye mi çıkacam, sazende mi olacam. Ben böyle bir şey yapamam, hem Emrah duyarsa beni ayağının altına alır; ktır ktır keser."

Ancak, para kazanmak zorunda olduğu için bu teklifi kabul eder. Şarkıcılık yapmaya başlaması, aynı zamanda onun ölümle noktalanacak öyküsünün nedeni olur.

Alamancı'nın Karısı filminde, Cemil, Almanya'da bir fabrikada işçi olarak çalışmış; diyaloglardan anlaşıldığı kadarı ile hafta sonları bir başka işte çalışarak daha fazla para kazanma amacını gerçeğe dönüştürmüştür. Filmin bir sahnesinde Zeliha ile yaptığı konuşmada işi ile ilgili olarak şunları söyler.

Cemil: – "Biraz daha fazla kazanıyım diye gece gündüz iş başındayım. Cumartesi Pazar da ayrı çalışıyorum. "

El Kapısı filminde Elvan, çalışma yaşamında karşılaştığı sorunlar nedeniyle işsiz kalır. Şarkıcı olan Elvan'ın köy çevresinde yanlış anlamalar sonucunda dedikodusunun çıkması, aile mutluluğunun bozulmasına neden olur.

Alamancı'nın Karısı filminde göç eden karakter Cemil ise Almanya'da olduğu süre içinde iş konusunda sıkıntı yaşamamış, daha fazla para kazanmak için hafta sonları da çalışmıştır.

Alamancı'nın Karısı filminde, Almanya'dan kesin dönüş yapan Cemil ve ailesi konu edilmektedir. Bu nedenle Cemil'in Almanya'daki yaşam alanına ilişkin fazla bilgi verilmemektedir.

El Kapısı filminde, Elvan'ın Almanya'daki yaşamı, filmsel anlamda şematik bir biçimde aktarılmaktadır. Almanya'ya ilk gittiğinde kentte bulunan büyük Alman firmalarının adlarını gösteren levhalara (Bosch, Siemens vb.) ve yüksek binalara vurgu yapılarak, kır-kent karşıtlığı bağlamında mekanlar arasındaki farka dikkat çekilir. Bu vurgu, aynı zamanda modern kentin göz alıcılığını sergilemek için yapılmaktadır.

Filmde, Elvan'ın Almanya'da yaşadığı süre içinde bulunduğu mekanlar ev, fabrika, kulüp ve dış mekandır. Elvan'ın evde bulunduğu sahneler, yatağında Emrah'ın özlemiyle acıklı türküler söyleyerek ağladığı zamanlardır. Sokakta görüldüğü sahnelerde Elvan, ailesine para ve mektup göndermek için postaneye gitmektedir. Yönetmen Elmas, onun yabancı bir ortamda bulunduğunu anlatmak için, sokak sahnelerinde fonda hareketli Batı müziği parçalarına yer vermektedir.

Kulüpte bulunduğu zamanlarda ise Elvan, memleketine ve ailesine duyduğu özlemi dile getiren acıklı türkülerini seslendirir.

Elvan'ın içinde bulunduğu ailenin yapısı, geleneksel, kırsal toplumlarda rastlanan bir aile modeline – karşılıklı bağımlılık modeli- ne karşılık gelmektedir.

Bu model örneklerine, özellikle ataerkil aile yapısına sahip, sıkı bağlarla dokunmuş aile ve insan ilişkilerinin görüldüğü toplumlarda rastlanmaktadır.²³

Elvan, ailesine ve kültürüne olan bağlılığı ile Tasvir Ana'nın ve Emrah'ın takdirini kazanmış tipik bir Türk gelinidir. Ailesi ve çevresi tarafından sevilen Elvan, köyde görüldüğü süre içinde evde, gerektiğinde tarlada çalışan bir ev hanımıdır. Zorunlu olarak göç ettiği Almanya'da, mesleki anlamda sınıf atlamış, işçi ve şarkıcı olarak çalışmıştır. Ancak, yeni sosyo-ekonomik durumu, onun kişisel özelliklerinde değişime yol açmamıştır. Elvan, günlerini, geride bıraktığı eşi Emrah'ı Tasvir Ana'yı düşünerek, çalışarak ve onlara para ve mektup göndererek geçirmiştir. Eşinin ve Tasvir Ana'nın Elvan'a karşı tavırları, kimi zaman sevecen olmakla birlikte, kimi zaman otoriter bir eğilim göstermektedir. Emrah'ın ve Tasvir Ana'nın Elvan üzerinde söz sahibi oldukları, filmin bir sahnesinde aralarında geçen şu konuşmadan anlaşılmaktadır:

Elvan: – “Aç mı kaldık burada, ne varmış şu Almanyada.”

Emrah onları ikna etmeye çalışır, ancak Elvan, kararından dönmez.

Elvan: – “Ben gitmem oraya, Huyunu suyunu bilmediğim yerde.”

Emrah: – “Ben gideceğim de, sen arkamdan gelmeyeceksin ha.”

Tasvir Ana: – “Senin yerin oğlumun yanındır. Nereye isterse, oraya götürür seni.”

Konuşmalar sonunda, Emrah Almanya'ya gitmek için başvuru yapmaya karar verilir.

Almanya'ya gittiğinde Elvan'ın ailesine gönderdiği para ve mektuplar, evine ulaştırılmadığı için Emrah ve Tasvir Ana yanlış kaniye kapılır. Filmin sonunda, Emrah'ın namusunu temizlemek için Elvan'ı öldürmesi, Türk

²³ Çiğdem KAĞITÇIBAŞI: Kültürel Psikoloji: Kültür Bağlamında İnsan ve Aile, (İstanbul, 2000). 114.

sinemasında melodram türü filmlerde olağan karşılanmakta, hatta kutsanan bir duruma karşılık gelmektedir. Abisel, bu konuda şöyle demektedir:

“Olumlu bir ailede, baba için karısının ya da kızının namusu ön planda gelir. Gerekğinde intikam alması zorunludur. Filmlerimizde, namus uğruna ya da töreler gereği kızını ya da karısını öldüren babalar vardır. Bunlar, çoğu kez onaylanır, işlenen cinayet, seyirciyi rahatlatır.”²⁴

Alamancı'nın Karısı filminde Cemil, Zeliha ile evli olmasına karşın Almanya'da Alman bir kadınla birlikte yaşamaya başlamış, eşini ve oğlunu ihmal etmiştir. Benimsediği kentli yaşam tarzı, onu ailesinden büyük ölçüde uzaklaştırmıştır. Cemil'in değişimini, Zeliha'nın onun hakkında söylediği sözler açıklar niteliktedir. Filmin bir sahnesinde tarlada çalışan Zeliha, Cemil köye izinli gelmeden önce, oğlu Ömer'e babasından dert yanar.

Zeliha: – “Yorulдум, bittim, her iş benim üstümde, çekilir mi bu çile?”

Ömer: “Gel, otur dinlen ana.”

Zeliha: “Anan kara talihli oğlum, bu genç yaşında bir başına kaldı anacığın. Baban eve bulgur, televizyon her bir şeyi gönderdi ama, aylardır ses yok. Sanki unuttu bizi; dünyada sanki Zeliha ile Ömer yok. Hele bir gelsin, neler diyecem babana. Yetti bu ayrılık, yetti bu yalnızlık diycem. Genç yaşında nedir bu başıma gelen. Ben de insan gibi yaşamak isterim, erkeğim başımda olsun isterim. Hele gelsin, bilirim yapacağımı, biricik evladını, karısını özlemez mi hiç. Almanya, aklını başından aldı babanın.”

²⁴ Nilgün ABİSEL: *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, (İstanbul, 1994). 82.

Ancak, Cemil'in ilgisizliğine karşın Zeliha, eşini hala sevmekte ve ona hak vermektedir.

Filmin başka bir sahnesinde Zeliha ile Ömer arasında şöyle bir konuşma geçer:

Ömer: – “Babam özlemiş midir beni?”

Zeliha: – “Özlemez mi, sen onun biricik oğlusun. Sen onun canısın, kanısın, onun neslini sürdürecekt tek kişisin. Şefkatlidir, güzel yürekli, namuslu, çalışkan bir yığittir baban.”

Fakat Zeliha'nın eşine olan inancı ve sevgisi, oğlu Ömer'i kaçırdığında, yerle bir olur. Muhtar, Cemil'in bıraktığı mektubu okuduğunda, Zeliha şaşkınlığını şöyle dile getirir:

Zeliha: – “Gidemez, benim aslan kocam yapamaz bu kalleşliği, yapamaz.”

Boşanma ilamını aldığında ise Zeliha'nın şaşkınlığı nefrete dönüşür. Cemil'in geçirdiği değişimi şu sözlerle anlatır:

Zeliha: – “Vay sahtekar, yüreksiz! Köy yerinde mertti, sözü namustu. Yabancı ellere gitti, böyle oldu.”

Zeliha, İstanbul'a Cemil'i aramak için geldiğinde ise Cemil'in yakın arkadaşı berber, onu şok edecek olan haberi verir. Eşinin Alman bir kadınla birlikte olduğu ve ondan bir oğlu olduğunu öğrenen Zeliha, kendi kendine şöyle der:

– “Ben sağlam yaşıyorken, evladıma ana diye Alman kadını getir. Yoo, ben ölmedim. Bu dünyada senin kadar hakikatsiz bir erkek, bir baba görülmüş müdür? Dur hele hesaplaşcaz senle, hesaplaşcaz.”

Bu sözüyle ona karşı olan nefretini savaşa dönüştüren Zeliha, kendi canını tehlikeye atma pahasına oğlu Ömer’i aramaya başlar.

Filmde olayların ve diyalogların yapısı incelendiğinde Cemil’in karısını hiçe sayarak oğlu Ömer’i kaçırmayı, onun modernitenin sunduğu olanaklar ile bireyci kişilik özelliklerini benimsemesi ile açıklanabilir.

El Kapısı ve *Alamancı’nın Karısı* filmlerinde, aile kurumu içindeki kadın karakterlerin, Elvan ve Zeliha’nın ailesi için her türlü fedakarlığı yapabilecek kadar yürekli ve vefalı oldukları görülmektedir. Türk toplumunun gerçekliğini büyük ölçüde yansıtan bu saptama, melodram türü filmlerin temelini oluşturur. Melodram türü filmlerde, aile için en büyük fedakarlıkları sergileyen anadır. Anne, ailenin tüm üyeleri arasında köprü kuran, gerektiğinde onların mutluluğu için kendini feda edebilen bir varlık konumundadır.

El Kapısı filminde, Reşo Ağa, Elvan ve Emrah üzerinde bir baskı unsuru olmuştur. Filmin ilk sahnesinde, Reşo Ağa hastaneden çıkmış, köyde olmadığı süre içinde olup biten olaylar hakkında kahyadan bilgi almaktadır. Reşo Ağa ile Kahya arasında geçen şu konuşma, Reşo Ağa’nın Elvan hakkındaki düşüncelerine zemin hazırlamıştır:

Kahya: – “Tasvir Ana’nın oğlunu evlendirdik.”

Reşo Ağa: – “Hangi kızı aldı Emrah?”

Kahya: – “Tasvir Ana, onu yedi köy öteden bizzat getirdi.”

Reşo Ağa: – “Kimlerdendir?”

Kahya: – “Köyde onu bilen yoktur. Ay parçası gibi , güneş gibi, etegine sağlam mı sağlam, hamarat...”

Reşo Ağa: – “Nedir adı gelinin?”

Kahya: – “Elvan.”

El Kapısı filminde birçok sahnede Reşo Ağa, Elvan’a olan tutkusu nedeniyle, çiftin hayatını alt üst etme planları yapar. Elvan’a olan ilgisini ona açıkladığında, ret cevabı alması, ağayı deliye çevirir.

El Kapısı filminin bir sahnesinde, derede kadınlar çamaşır yıkamaktadır. Bu arada, Elvan neşeli bir biçimde türkü söylemektedir. Reşo Ağa, atıyla Elvan’a doğru yaklaşır. Aralarında şu konuşma geçer:

Reşo Ağa: – “Senin ne güzel sesin varmış meğer.”

Elvan: – “Bana diyeceklerin bu mu?”

Reşo Ağa: – “Sana diyeceklerim günlere gecelere sığmaz.”

Elvan: – “Hey, hey ağzından çıkanı kulakların duymaz mı?”

Reşo Ağa: – “Sevda yolunda canım kurban sana Elvan.”

Elvan: – “Hey! Çekil de ocağıma varayım.”

Reşo Ağa: – “Sanma ki Reşo vazgeçer bu sevdadan.”

Reşo Ağa, Elvan’ın onu istememesine karşın yine de ısrarla onun üstüne gitmeye devam eder. Filmin bir başka sahnesinde, Elvan elinde odunlarla eve girer. Reşo Ağa pencereden Elvan’a bakar ve şunları söyler:

Reşo Ağa: – “Benim olsaydın, seni böyle oduna vurmazdım. Baş köşeye oturtur, elini sıcak sudan soğuk suya değdirmezdim. Gel seni İstanbul’a götürem, orada sana bir ev tutam, emrine uşak verem.”

Elvan: – (Öfkelenerek bağırmaya başlar) “Sen ne soysuzsun, bir daha üstüme varırsan, bu dünyayı pişman ederim sana.”

Reşo Ağa, Elvan'ı elde edememiş olmanın ezikliği ile Elvan ve Emrah'a acı çektirmek için türlü oyunlar oynamaktan geri kalmaz. Emrah'ı adamlarına bacağından vurdurtan Reşo Ağa'nın olay sonrasında söylediği sözler, onun asıl niyetini açıklar niteliktedir:

Reşo Ağa: – “Emrah, o bacakla eskisi gibi çalışamaz; çalışamayınca para yapamaz; para yapamazsa benim borcumu ödeyemez; Almanya' ya gidemez.”

Reşo Ağa, Emrah'ı ayağından vurdurarak yaşamını alt üst ettikten sonra, yeni planını uygulamaya geçirdiğini bir sahnede şöyle dile getirir:

Reşo Ağa: – “Elvan Almanya'dan mektup yazacak, para gönderecek Emrah'a. Bütün mektupları bana getireceksin, paraları da. Emrah da benim gibi kahrından, hasretinden ölsün.”

Reşo Ağa'nın istediği gibi köylüler arasındaki haberleşmeye müdahale edebilmesi, Ozankaya'nın köydeki erk sahiplerine ilişkin yaptığı şu genellemeye uygun düşen bir durumdur:

“Köylerin pek çoğunda köylünün haberleşmesi ve yaşantısı, geniş ölçüde erk sahiplerinin denetimi altındadır. Muhtarlığı hep ellerinde ya da denetimlerinde bulunduran erk sahipleri, köylülerinin haberleşmesi üzerinde etkin bir biçimde denetim sağlamaktadır.”²⁵

²⁵ Özer OZANKAYA: Toplumbilim, (İstanbul, 1999). 314.

Alamancı'nın Karısı filminde Cemil'in karısı ve sevgilisiyle ilişkisi, onu Türk erkeğinin tipik özelliklerini kaybetmediğini göstermektedir. Zeliha, ona saygı ve hoşgörüyle yaklaşır; aynı biçimde Alman sevgilisi de onu mutlu etme çabası içindedir. Cemil ise her iki kadına da kendi isteklerine cevap verdikleri ölçüde değer vermektedir.

El Kapısı filminde, Elvan, Almanya'da zorunlu olsa da birdenbire köylü kimliğinden sıyrılıp, şarkıcılık yapmaya başladığında, eşi Emrah'a gönderdiği mektupla ve afişle yeni işiyle ilgili bilgi verir. Ancak Elvan'ın gönderdiği mektup ve afişin Reşo Ağa'nın eline geçmesi, onun hakkında dedikoduların türemesine neden olur. Türk köylüsünün namus konusundaki tutucu tavrı, Elvan'ın adının çıkmasına neden olur. Elvan'ın resminin bulunduğu afişleri evinin duvarlarına astıran Reşo Ağa ve adamları, köyde davul çaldırırlar ve Emrah'la alay ederler: Reşo Ağa'nın adamlarından biri, bağırarak şöyle der:

– “Avradına bak, sazende olmuş, Elvan, Alman gülü olmuş. Boynuzlarını kır da dolan bu köyde, geyik, boynuzlu geyik.”

Nilgün Abisel'in Türk sinemasında melodram türü filmlerde namus konusuna yaklaşımına ilişkin yaptığı yorum, bu bağlamda açıklayıcıdır:

“Namus konusunda tüm mahalleli, köy halkı, kısaca ailenin çevresi çok hassastır. Şerefsizliğin cezalandırılması konusunda aile üyelerini uyarır. Bu durumdan haberleri yoksa, haberdar eder.”²⁶

²⁶ Nilgün ABİSEL: *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, (Ankara, 1994), 95.

Elvan'ın şarkıcılık yapması, köylüler için utanılacak bir şeydir. Ancak, onun yaşam biçimindeki değişiklikler, karakterinde ve bakış açısında herhangi bir değişikliğe neden olmamıştır.

Alamancı'nın Karısı filminde, Cemil'in yaşam biçimindeki değişimler, köydeki çevresine ve ailesine karşı sergilediği tavırdan anlaşılmaktadır. Almanya'da kazandığı para ile aldığı araba, onun en çok birlikte görüldüğü nesnedir. Araba, Cemil için hava atma aracı olmakta, onun Almanya'da gördüğü medeniyetin göstergesi durumuna geçmektedir. Bunun yanında, Cemil'in evine hediye olarak getirdiği kent kültürüne göndermede bulunan çikolata, kokulu sabun onun yaşam biçiminin değiştiğini gösterir niteliktedir.

Alamancı'nın Karısı filminde Cemil, Almanya'da yaşadığı süre boyunca ailesi ve köydeki tanıdıklarıyla ilgilenmemiş, bu ilgisizliği ve köy yaşamından kopuk hali, köye geldiğinde köylüler tarafından yadırganmıştır. Filmin bir sahnesinde kahvedeki köylüler, arabasıyla oğlunu gezdiren Cemil'i görürler ve ondaki değişimi şu sözlerle ifade ederler:

- “Geldi geleli aramıza sokulmuyor. Daha bir çayımızı bile içmedi.”
- “Ya konuşması, çalım!”
- “Utanmasa küçük dağları ben yarattım diyecek.”
- “Bizleri hakir görüyor, yazık.”
- “Böyledir. Az biraz para kazandım mı bunlar böyle olur.”
- “Çingeneye beylik vermişler, önce babasını atmış.”

Köylüler, Cemil'in geçirdiği değişimi kendini beğenme olarak nitelendirirler.

Zeliha'nın Cemil tarafından aldatılması sonrasında, kahvedeki erkekler, Cemil'e ağır eleştirilerde bulunurlar:

- “Taş kesildi, ne ağlıyor, ne konuşuyor.”
- “Bu Cemil gibi bir hain daha doğmamıştır.”
- “İçinden pazarlıklı domuz, hesaplı gelmiş meğer. Ömer’i kaçırmaya gelmiş.”
- “Anayı evladından koparan insan mıdır?”
- “Köyümüzden Cemil gibisi de çıkarmış meğer.”

Köylülerin Cemil’e yönelttikleri eleştiriler, onun yaşam biçimindeki değişimin karakterine nasıl yansıdığını ortaya çıkarır niteliktedir.

5.3. Tunç Okan’ın Yaptığı Dış Göç Filmleri

1942, İstanbul doğumlu olan Tunç Okan, İstanbul Üniversitesi Dış Hekimliği Fakültesi’ni bitirmiştir. Okan’ın sinemaya geçişi, sinema dergisi olan *Ses Dergisi* aracılığıyla olmuştur. 1964’te açılan artist yarışmasını kazanan Okan, polisiye ve salon türü filmlerde oyunculuk yapmıştır. 1965’te Türkan Şoray’la çevirdiği *Veda Busesi* adlı filmle oyunculuk denemesine girişen yönetmen, aralarında *Komşunun Tavuğu*, *Vahşi Sevda*, *Ölüm Yolcuları*’nın da bulunduğu on kadar film çevirmiştir. Memduh Ün’ün yönetmenliğinde, Hülya Koçyiğit’le birlikte oynadığı *Vahşi Sevda*, Okan’ın oyun gücünü ortaya koyan film olmuştur.²⁷

1967’de oyunculuğa ara veren Okan, dışçılık öğrenimini ilerletmek için Almanya’ya, sonra İsviçre’ye ve İsveç’e gitmiştir. İsviçre’ye yerleştikten sonra, kendi yapım şirketini kuran yönetmen, iki yılı bulan uzun bir çalışmanın sonunda, 1974’te yurtdışında çektiği *Otobüs* filmiyle, ilk yönetmenlik denemesini yapmıştır.

²⁷ A. Şerif ONARAN: *Türk Sineması*, 1. Cilt, (Ankara, 1994). 172.

Okan, bu ilk filmiyle, Taormina'da, Karlovy Vary'de, Strasbourg ve Santarem'de çeşitli ödüller kazanarak yurtdışı şenliklerinde olay yaratmıştır.²⁸

Tunç Okan, on yıllık bir aradan sonra, 1984'te Fransız oyuncularla gerçekleştirdiği ikinci filmi *Cumartesi Cumartesi*'de, bir tatil gününde, bir Türk karı kocanın başından geçen olayları anlatır. Bu film, orta halli bir güldürü olarak nitelendirilmiş; Fransız filminin alışlagelmiş kalıplarını aşmadığı ileri sürülmüştür. Yönetmen, 1986 yılında Sinan Çetin'in *Prences* adlı filminde oyuncu olarak yer almıştır.

1987'de yönetmenliğini üstlendiği *Sarı Mercedes* filmi ile üçüncü kez dış göç gerçeğini beyaz perdeye taşıyan Okan, bu filminde, Almanya'dan Türkiye'ye izinli gelen Bayram'ın traji-komik öyküsünü anlatır.

5.3.1. *Otobüs*

Filmin Öyküsü

Yönetmen: Tunç Okan; Senaryo: Tunç Okan, Tuncel Kurtiz; Oyuncular: Tunç Okan, Tuncel Kurtiz, Aras Ören, Hasan Gül, Sümer İşgör, Ünal Nurkan, Bijörn Gedda, Leif Ahrle; Müzik: Zülfü Livaneli, Pierre Favre, Leon Franceoli; Yapım Yılı : 1974

İtalya, Çekoslovakya, Fransa, Portekiz gibi ülkelerde Türk sinemasını tanıtan *Otobüs* filminin ilginç bir konusu vardır. Film, Türkiye'de bir işçi simsarı tarafından kandırılarak otobüsle İsveç'e getirilen ve ellerindeki paralarla pasaportları, simsar tarafından işlem göreceği bahanesiyle alınıp Stocholm'un Kulturhüsen Meydanı'nda park edilen otobüs içinde kendi hallerine terkedilen dokuz Türk'ün serüvenini anlatır. Geri kalmışlığı simgeleyen eski, partial bir

²⁸ Giovanni SCOGNAMILLO: *Türk Sinema Tarihi*, (İstanbul, 1998). 392-393.

otobüsün, Stocholm'un en hareketli, modern bir meydanına bırakılmasını Dorsay, "filmdeki temel çelişkinin ilk ve ana ögesi" olarak görmektedir.²⁹ Otobüsün üzerinde büyük harflerle dikkat çeken "Allaha Emanet" yazısı , işçilerin şanssız ve sancılı İsveç serüvenlerini çağırıştırır niteliktedir. Daha sonra nesne çelişkisi, insan çelişkisine dönüşür. Bu kez söz konusu olan, otobüsün içindeki dokuz Türk işçisiyle Stockholm kentinin insanının ve bu insanların simgelediği çağdaş ve ileri Batı sanayi toplumunun çelişkisidir, çatışmasıdır.

Gece yarısı otobüsten çıkarak şehre dağılan bu kişiler, Batı dünyasıyla, çok garip şartlar altında tanışır. Otobüsün kilitli olarak meydana bırakıldığını görenler, ilkin trafik vinciyle, içinde saklı insanlarla birlikte, onu bir köşeye çekerler. Aralarından bazıları gece, dışarı çıktıkları zaman, bekledikleri modern dünyanın bazen çarpık ilişkileri, bazense çağdaşlığı temsil eden görünümüleriyle karşılaşır. Metrodaki yürüyen merdivenlerden, bardaki homoseksüellere kadar her şey, onlar için bir tuzak oluşturur. Sonunda kimisi ölür, geride kalanlar ise perişan olduktan sonra ülkelerine iade edilir.

Otobüs filmi, genel yapısıyla çağdaş, toplumsal ve ekonomik bir olgunun filmi olarak görülür. Gerçekten, olgu içindeki asıl trajik öge, teknolojik bir toplumda, dağdan, bozkırdan ve kentleşmemiş yörelerden gelen, ana nitelikleri ile kırsal bir kültürün ürünü olan kişilerin çektikleri yalnızlıktır, yabancılıktır. *Otobüs*, bu bakımdan bir tür "kara film"dır. Filmde kadercilik duygusunun, karanlık bir mutsuzluk ve erotizme dönüştüğü söylenebilir.³⁰

Gösterime girdiği yıllarda, yurt içinde ve yurt dışında oldukça sözü edilen, *Otobüs* filmi içeriğiyle ilgili olarak olumlu, olumsuz birçok eleştiri almıştır.

²⁹ Atilla DORSAY: "Otobüs", *Milliyet Sanat Dergisi*, 104, 1984, 4.

³⁰ Şükran ESEN: *80'ler Türkiye'sinde Sinema*, (İstanbul, 2000). 129.

Eleştiride bulunanların bir bölümü, *Otobüs* filminin Türkler'i küçümsediğini, gerçekçi olmadığını, olayların ve kişilerin abartıldığını ya da basit ve şematik olduğunu ileri sürmektedirler. Film hakkındaki olumlu eleştiriler ise filmin gelişmiş ve azgelişmiş ülkeler arasındaki çelişkiyi çok başarılı işlediği ve gerçekçi olduğu, yurtdışındaki işçilerin durumunu abartılı olsa da gerçekçi bir biçimde sergilediği yönündedir.

Scognamillo, *Otobüs* filmini başarılı bularak, şu yorumda bulunmaktadır:

*"Bir grup Türk işçisinin yolculuğunu izleyen Otobüs, yer yer gerçekçi, yer yer simgesel anlatımıyla ilk filminde Okan'ın sinemacı yeteneklerini ortaya koydu. Okan'ın bu ilk filmi, tasarısından çekimine kadar, özenci bir tutkuyla ve az bir sermaye ile gerçekleştirdiği bir projedir."*³¹

Otobüs filmini etkileyici bulanlardan Melih Cevdet Anday da, değinilen çatışmayı önemsemekte; ancak, filmde abartıya yer verildiğini de ifade etmektedir:

*"Otobüs filminin abartılmış duygusunu uyandıran yanı, çok yoksul Türk işçisi ile bir refah kentindeki yozlaşmış tabakanın karşı karşıya getirilmesidir, sanıyorum. Ne Batı tümünden odur gerçekte, ne de Türk halkı tümünden bu."*³²

³¹ Giovanni SCOGNAMILLO: *Türk Sinema Tarihi*, (İstanbul, 1998), 458.

³² Oğuz MAKAL: *Sinemada Yedinci Adam*, "Türk Sinemasında İç ve Dış Göç Olayı", (İzmir, 1987), 68.

Otobüs, özde iki ayrı toplumun bireylerinin karşı karşıya getirilmesidir. Ya da bir eleştiri yazısındaki gibi "...varolan, bilinen bir gerçekliğin, yer yer abartılarak , çarpıcı bir biçimde, kimi bölümlerini simgesel de sayabileceğimiz bir anlatımla görüntülenmesidir.³³

Otobüs, görsel anlatımın ağırlık kazanması ve diyalogların az olması nedeniyle, genel olarak bir belgesel havasında geçmektedir. Modern ile geri kalmışın karşılaştırılması ve bu ayrımın daha çok görüntülerle ortaya çıkarılması, Öteki'nin, yani geri kalmışın temsilini kolaylaştırmaktadır.

Kırdan gelen işçilerin bu derece cahil ve geri kalmış olarak, yani kelimenin tam anlamıyla Öteki olarak temsil edilmesi, modernleşme adı altında çarpık ilişkilerin yaşandığı bir dünyanın içine hapsolmaları, hem modernin, hem de geri kalmışın bir eleştirisidir aslında. Aşağılayıcı sözler ve alaycı bakışlarla İsveç toplumu tarafından dışlanan Ötekiler'den sağ kalabilenler, polisler tarafından yakalanarak ait oldukları yere, yani Ötekiler'in mekanına gönderilecektir. Onların gayesi, içlerine almaya korktukları, iğrençleştirdikleri yabancıları dışlamak ve görmezden gelmektir.

Atilla Sav, eleştiri yazısında, Öteki olarak temsil edilen ve görülen bu göçmenleri, devletin kendi yazgısına bıraktığını, sömürülmeye aday insanlar olduğunu vurgulamaktadır. Onları kendi toplumunda da anlayanların, yakınlık gösterenlerin olmadığını, birbirinin sırtına yaslanmaktan başka bir şey yapamayan bu küçük insanların, kapısına geldikleri toplumun da hor gördüğünü ileri sürmektedir. Sav, kaçınılmaz sonu şu sözlerle ifade etmektedir:

³³ Oğuz MAKAL: Sinemada Yedinci Adam, "Türk Sinemasında İç ve Dış Göç Olayı", (İzmir, 1987). 69.

*"Bir refah toplumu, bakımlı, gürbüz çocuklar, sırtı pek, karnı tok erişkinler, tertemiz alanlar, geniş caddeler, tepeleme tüketim malları dolu dükkanlar. Ama herkesin işi gücü kendine. Bu dokuz insan, ilgisiz, uzak, kendi yaşamlarını sürdürüyorlar. O toplumun da sağlıksız organlarından başka da bu kişilere yönelen yok. Onlar da kullanmak, alaya almak için yöneliyor. Anlamak, sevmek, destek olmak için değil. Kuşkusuz sonunda ezilecek bu insancıklar. Birer birer o çarkın içinde ezilip yok edilecek."*³⁴

Dorsay, *Otobüs* filminin ileri sanayi toplumuyla, geri kalmış üçüncü dünya ülkesi insanı arasındaki farklılaşmaların, korkunç ve trajik boyutların bir yansıması olarak değerlendirmektedir.³⁵

5.3.2. Sarı Mercedes

Filmin Öyküsü

Yönetmen: Tunç Okan; Öykü: Adalet Ağaoğlu; Görüntü Yönetmeni: Orhan Oğuz; Müzik: Vladimir Cosma; Oyuncular: İlyas Salman, Valerie Lemonie, Micky Sebastien, Savaş Yurttaş, Serra Yılmaz, Menderes Samancılar; Yapım Yılı: 1987-1992

1987'de çekimine başlanan *Sarı Mercedes* filmi, uzun aralıklarla süren bir çalışmadan sonra 1993'te tamamlandı. Filmde, Almanya'da işçi olarak çalışan köy kökenli saf bir gurbetçi Bayram'ın (İlyas Salman) yeni aldığı Mercedes

³⁴ Oğuz MAKAL: *Sinemada Yedinci Adam*, "Türk Sinemasında İç ve Dış Göç Olayı", (İzmir, 1987).68.

³⁵ Atilla DORSAY: *Sinemamızın Umut Yılları*: "1970-80 Arası Türk Sinemasına Bakışlar", (İstanbul, 1989).242.

marka otomobilinin arkasına sığınarak ezilmişlikten kurtulma çabaları sırasında yaşadığı trajik-komik olaylar anlatılmaktadır. Bayram'ın Almanya'da başlayan ve Anadolu'nun bir köyünde hüsrarla biten macerası, mizah ögesine dayalı olarak akıcı bir biçimde aktarılmaktadır. Baştan sona kadar adım adım izlenen bu yolculuk, birbirini izleyen, uzayıp giden yollar, yol boyunca rastlanılan olaylar, kişilerle (Almanya'lılar, turistler, kadınlar) zenginlik kazanır. Scognamillo, Bayram'ın yolculuk öyküsünün anlatıldığı filmi kısaca şöyle tanımlar: "Dizi dizi tipler, az sayıda mekanlar ve saf bir delikanlının coşkulu umutları, düşleri. İyi örülmüş bir yolculuğun kaydı ve bir çeşit 'one man show'."³⁶

Öykünün yazarı Adalet Ağaoğlu ise öykünün baş kahramanı Bayram tiplemesi için şunları söylemiştir:

*"Ben, Bayram'ı gidişin düşüyle, dönüşün gerçeği ortasında görmeye çalıştım. Romanda, gidişten ve gidilen yerden çok, dönüşe ağırlık verilmesi, işgücü göçünün bir yerde dursa bile, geri taşıdıklarıyla daha derin sorunlar ortaya çıkaracağı görüşünden doğmuştur."*³⁷

Bayram, Almanya'da çalıştığı süre içinde, dışından tırnağından artırmış ve biriktirdiği para ile bir Mercedes otomobil almış ve ona "Balkız" adını vermiştir. Gözünden sakındığı Balkız'ın yol boyunca parçaları düşecek ve araba filmin sonunda hurdaya dönecektir, tıpkı Bayram'ın umutları gibi...

Almanya'ya sosyal anlamda uyum sağlayamamış olan Bayram, köyüne döndüğünde, her şeye yabancılaşacaktır. Çocukluğundan beri silik, toplum içine girmemiş Bayram, kişiliğini Almanya'da biriktirdiği parayla aldığı Mercedes

³⁶ Giovanni SCOGNAMILLO: *Türk Sinema Tarihi*, (İstanbul, 1998). 458.

³⁷ Adalet AĞAOĞLU: *Fikrimin İnce Gülü*, (İstanbul, 1988). 160.

marka otomobille kanıtlama çabasındadır. Tek umudu, köylülerine ve nişanlısı Kezban'a Mercedes marka otomobilini göstererek kendini kabul ettirmektir. Ancak, sonuç hiç de umduğu gibi olmaz.

Sarı Mercedes filminde Bayram'ın ülkesine dönüş nedeni, hasta amcasını ve Kezban'ı görmektir. Tekrar Almanya'ya geri dönmek niyetindedir. Zaten, köyüne geri döndüğünde her şeyin değiştiğini, yok olduğunu görür. Amcası ölmüş; nişanlısı ise başka biriyle evlenmiştir. Köyü bile otantik havasından sıyrılmış, turistik bir alan haline gelmiş, adı bile değişmiştir.

5.3.3. Tunç Okan'ın Çektiği *Otobüs* ve *Sarı Mercedes* Filmlerinin Karşılaştırmalı İçerik Çözümlemeleri

Otobüs filminde, işçi olarak Almanya'ya gideceklerini sanan dokuz Türk göçmeni, filmde temsil edildikleri biçimiyle, sosyo-ekonomik düzeyde geri kalmış, modern dünyadan kopuk olarak yaşamlarını sürdüren kır kökenli insanlardır. Onların bu geri kalmışlığı, İsveç'te otobüs içinde kaldıkları sürece şaşkınlık ve korku biçiminde kendini gösterir. Bu nedenle modern kurama göre, bu dokuz göçmen, modern- geri kalmış karşıtlığını ortaya çıkarmada etkin bir rol üstlenmekte ve filmde temsil edildikleri biçimiyle modern dünyanın Öteki'si olarak konumlandırılmaktadır.

Otobüsle yaptıkları umut yolculukları bir kabusla dönüşen dokuz Türk insanının filmde adlarına ve bireysel özelliklerine ilişkin ipucuna rastlanmayışı, genel anlamda bir Öteki yaratma çabasına hizmet etmektedir. Oradaki Türkler'in kim olduklarından ya da nereden geldiklerinden çok, oluşturdukları kır kökenli Öteki tiplmesi önem kazanmaktadır. Oğuz Makal, yoksullukları ve geri kalmışlıklarıyla öne çıkarılan bu karakterlerin iç dünyalarına eğilinmemesini eleştirerek şöyle demektedir:

*"Dokuz kişinin Türkiye ya da benzeri bir işgücü gönderen bir ülkeden olması önemli değildir. Yoksul, birbirine benzeyen, kapalı toplumsal bölgeler içinden kopup gelmiş, çocuksu denecek denli saf insanlardır bunlar. Ancak, bu insanların iç dünyası, insan kişiliklerinin canlı çizilememesi bir eksikliktir. Olay, bu insanların serüvenini aşacak denli öykünün kendisi olmaktadır."*³⁸

Dokuz işçinin paralarını dolandırarak, kendi yurttaşlarını ortada bırakan Ahmet Tekin, dolandırıcılığı kendine meslek edinen bir Ötekidir. Ahmet, dokuz kişinin parasını topladıktan sonra, elemanı olduğu çetenin başkanına giderek paraları teslim eder. Çete başkanı ile aralarında şöyle bir konuşma geçer:

Ahmet: – "Merhaba şef, işler her zamanki gibi yolunda gitti. "

Şef: – "Gümrükte adamımız durdukça işlerin yolunda gitmesi zor değil."

Ahmet Tekin adlı dolandırıcı ile kendi aralarında yaptıkları konuşmalar, dokuz kişinin geri kalmış olarak temsil edildiğini kanıtlar niteliktedir. Stocholm'a geldiklerinde Ahmet, onları otobüsteki yaşantılarına terk etmeden önce şöyle der:

Ahmet: – "Hadi bakalım, toslayın paraları"

Dokuz kişi birbirine bakar ve aralarında para toplayarak , ona verirler.

Ancak, Ahmet daha ileri giderek şöyle der:

– "Şimdi de herkes geri kalan parasını toplasın ve pasaportunun içine koyup versin. Burada adet böyle, polise götürüp yazdırmak lazım. Bozuklukları da unutmayın ha, doldurun şu kesenin içine. "

Ahmet'in bu isteğini sorgusuz sualsiz kabul eden dokuz kişi, bozuk paralarına varıncaya dek tüm paralarını ona verirler. Onun tembihi üzerine

³⁸ Oğuz MAKAL: "Türk Sinemasında İç ve Dış Göç Olayı", Sinemada Yedinci Adam, (İzmir,1987). 70.

otobüsten çıkmayacaklarına söz verirler. İşçiler, araca yaklaşan birini gördüklerinde, perdeleri sıkı sıkıya örterek yere yatarlar. İçlerinden birisinin tuvalete gitme isteği bile grubun tepkisini toplar:

- “Bir hela bulsaydık bari.”
- “Sık gardaş, görüp yakalarlar, sık hele kendini.”

Otobüse kendilerini hapseden dokuz kişiden üçü , ihtiyaçlarını karşılamak üzere dışarı çıkarlar. Artık, kaçtıkları dünyanın tam ortasındadırlar.

Otobüs filminde, karşıt olarak temsil edilen iki Öteki vardır. Dolandırıcı Ahmet, Batı ülkelerinde yaşamış, hatta Almanlar'ın kurduğu bir çetenin elemanı olarak çalışmaktadır. Bu bağlamda, Ahmet, yasa dışı işler yaparak Öteki olmaktan kurtulma çabası içine girmiştir. Diğer dokuz Türk ise karşılaştıkları modern dünyanın Öteki'si oldukları için bir kısmı yok olur, bir kısmı da ait oldukları yere gönderilir.

Sarı Mercedes'in baş kahramanı Bayram, Anadolu'nun bir köyünden Ankara'ya, oradan da Almanya'ya işçi olarak çalışmaya giden bir Türk göçmendir. İç göçle birlikte kent yaşamının bazı yönlerini tanıdıktan sonra Almanya'ya göç etmiştir. Bu bağlamda, *Otobüs* filmindeki işçilere göre, kent yaşamına daha kolay uyum sağlamıştır. Ancak uyum sağlama çabasının nedeni, olabildiğince para biriktirmek ve yaşamını güvence altına alabilmektir.

Sarı Mercedes filminde, gurbetçi Bayram'ın Almanya'da çalıştığı süre içinde biriktirdiği para ile aldığı sarı Mercedes, on bir sahnede uğrunda kavga edilen bir nesne durumundadır. Bayram'ın otomobiline gösterdiği özen ve sevgi, bir arabaya duyulan ilginin çok ötesindedir. Mercedes, aynı zamanda Bayram'ın alın terinin , gösterdiği çabanın ve geride bıraktıklarının bedeli olarak kutsanmaktadır.

Otobüs filminde dokuz işçinin Almanya'ya göç etme nedeninin ekonomik sıkıntı olduğu anlaşılmaktadır.

Sarı Mercedes filminde Bayram'ın Almanya'ya göç etmesini gerektiren en büyük neden, geçim sıkıntısıdır. Bayram'la Kezban arasındaki geçen diyaloglara bakıldığında, geçim sıkıntısının itici bir güç olduğu anlaşılmaktadır. Bayram, yolculuk sırasında Kezban'la aralarında geçen konuşmaları anımsar ve şöyle der:

Bayram: – “Beni Ankara'da bulduğu günü hatırlar mısın, amma da şaşırmıştım ha.”

Daha sonra çalıştığı atelyede Kezban'la karşılaşma sahnesine geçilir. Bu sahnede ikisi arasında şu konuşma geçer:

Bayram: – “Hoşgeldin; şaşırttın beni.”

Kezban: – “Askerden döndüğünden beri bizim köye gelmedin bile.”

Bayram: – “Paraya ihtiyacım vardı, hemen çalışmaya başlamak zorunda kaldım.”

Otobüs filminde gelişen olaylar incelendiğinde, Öteki'nin modernle her temasında bir aşağılama, sıradanlaştırma eğiliminin söz konusu olduğu görülmektedir.

Fransa'da yayınlanan *Ecran* adlı sinema dergisinde ki şu saptama, bu bağlamda önemlidir:

“Bu adamlar, uygar denilen ülkelerin barbarlığının deneyini yaşayacaklardır ve Okan, bizi, kültürümüzün yabancı bakışlarca

*yeni baştan incelendiği tersine bir etnolojik bakışa
çağırılmaktadır.*³⁹

Sosyolog Yazar Cahit Tanyol, “Doğu ve Batı insanının, Doğu ve Batı toplumunun arasındaki uzlaşmaz uçurumu derinleştiriyor.” diyerek yukarıdaki görüşleri paylaştığını ifade etmektedir.⁴⁰

Otobüs filminde, işçileri dolandırarak Almanya’ya kaçma girişiminde bulunan Ahmet’in havaalanında gördüğü muamele ile Öteki kimliği açığa çıkarılmaktadır. Kontrol memurları tarafından insanlık dışı bir muamele gören Ahmet, elindeki para çantası nedeniyle yoğun bir denetimden geçirilir. Memur ile Ahmet arasında şöyle bir konuşma geçer:

Kontrol memuru: – “Bu ne?”

Ahmet: – “Döviz getiriyom size, Almanya’ya.”

Memurlar, esrar satıcısı olduğundan şüphelendikleri Ahmet’e soyunmasını söylerler. Hatta bununla da yetinmeyip ağzına, burnuna ve makatına bakarlar. Daha önce geçen yolcuları, böylesi sıkı bir denetime tabi tutmayan gümrük memurlarının bir yabancı ya da Öteki’ne karşı tutumları son derece onur kırıcı ve aşağılayıcı boyutlara ulaşmaktadır. Ahmet ise onlara karşı tepkisini şöyle dile getirir:

Ahmet: – “Ben size döviz getiriyorum, siz bana parmak atıyorsunuz.”

Ahmet tarafından dolandırılan otobüs yolcuları da kültürel kimlikleri ve geri kalmışlıkları nedeniyle, benzer olaylarla karşılaşır. Filmin bir sahnesinde,

³⁹ Oğuz MAKAL: “Türk Sinemasında İç ve Dış Göç Olayı”, Sinemada Yedinci Adam, (İzmir, 1987).70.

⁴⁰ Cahit TANYOL: “Otobüs Filmi Üzerine Soruşturmaya Cevap”, Milliyet Sanat, 256, (19 Aralık 1977). 22.

arkadaşlarını bulmak için gezen işçinin bir İsveçliye yaklaşıp soru sormasının ardından, köpeğini dolaştıran adamın onu gördüğünde köpeğini alarak oradan uzaklaşmaya çalışması, tipik bir Öteki'nin içgüdüsel durumu. İsveçli, ilkel bir yaratık olarak temsil edilen Öteki'nden kaçmak ister.

Otobüs filminin başka bir sahnesinde yine işçilerden birisi yolunu kaybetmiş, şaşkın bir biçimde bir yerde diz çökmüş oturmuştur. Yanından geçen İsveçlinin ona çarparak arkasındaki su birikintisinin içine düşmesine seyirci kalması ve "Pis herif" diyerek oradan uzaklaşması, Öteki'nin dışlanması ve yok edilmesi gereken bir eklenti gibi görüldüğünün somut bir örneğidir. İnsanlık dışı bu davranışları ile Batılı karakterler, Öteki olarak gördükleri insanlarla sürekli bir gerilim ve çatışma içindedir. *Otobüs* filmi bağlamında yaşanan olaylar, modern olanın dışarıdakilerin çoğunlukla, insandan daha az seviyede, zihnen ve ahlaken daha aşağıda oldukları düşüncesini onaylayan mantığını açığa çıkarmaktadır. *Otobüs* filminin çarpıcılığının ve tedirginlik hissi uyandırmasının kaynağını araştıran Sinema Yazarı Onat Kutlar, film öyküsünün bencil bir Batı zihniyeti ile bir köylü zihniyeti arasındaki çatışmadan doğduğunu söylemektedir:

"Sinemada homoseksüeller, orospular, araçlar, domuz gibi tıkanan, kendi çıkarlarından başka hiçbir şey düşünmeyen bencillerden, yabancı düşmanlarından oluşan bir "Batı" hayvansal bir korku içinde, yine hayvansal yönsemelerden ibaret bir az gelişmiş ülke köylü topluluğunun çarpıcı karşılaşması anlatılıyor.⁴¹

⁴¹ Oğuz MAKAL: "Türk Sinemasında İç ve Dış Göç Olayı", *Sinemada Yedinci Adam*, (İzmir, 1987).69.

Filmde meydana park edilmiş otobüs, pek çok kişinin ilgisini çeker. Bu ilginin en büyük nedeni ya otobüsün çok eski oluşu, ya da yabancılara ait olduğunun anlaşılmasıdır. İşçilerin, çöp temizleme aracını kullanan şoförün sözlü saldırısına uğradığı sahne, Öteki'nin temsilinde önemli bir diyalog oluşturur. Şoför, muhatabı olmaksızın şu sözleri söyler:

Şoför: – “Aptallar, burada park yasak!”

Karşısında kimse olmadığı halde konuşmaya devam eden şoför, hakaret etmeyi sürdürerek Öteki'ne duyduğu nefreti dile getirir:

Şoför: – “Pis yabancılar!”

Şoförün işçilere söylediği hakaret dolu sözler, onların yabancı olmalarından dolayı Ötekileştirdiği düşüncesini güçlendirmektedir. Şoförün aşağıladığı Türk göçmenlerin genel niteliği, Öteki konulu bölümde belirtildiği gibi, Modern (Batılı) olanla, geleneksel (Doğulu) olan arasında kurulan modernizasyoncu iki kutuplu görüşü yansıtan, modern Ben'in sahip olduğu her şeyin eksikliğini gösteren bir kültürel nesneye karşılık gelmektedir. Modern kimliğin akılcılığı, Öteki'nin aptallığı ile öne çıkarılmakta, otobüsle ilgili olarak da eski-yeni karşıtlığı, modern-geleneksel karşıtlığına göndermede bulunmaktadır.

Sarı Mercedes filminin baş kahramanı Bayram, Almanya'da yaşamaktan duyduğu ezikliğin üstesinden gelebilmek için toplumda zenginliğin bir göstergesi olan Mercedes marka bir otomobil almış; film boyunca ona gösterdiği özen nedeniyle başına gelmeyen olay kalmamıştır. Sosyal yönü ile sınıf atlayamayan Bayram, ekonomik anlamda toplumda yüksek ekonomik düzeyi temsil eden değerlere yönelme yolunu seçmiştir. Bayram'ın Öteki olmaktan kurtulma çabası,

Hall'ün deyişiiyle modernitenin insanlığa sunduğu sabitlenmiş kodlarla ilişkilidir. Modernitenin, Öteki'ni kendisine benzeterek, kendisini evrensel bir özlem haline getirmesi durumu, somut düzeyde Bayram için bu özlemin bir parçası olarak yorumlanabilecek bir Mercedes marka otomobile sahip olma durumudur.

Bayram, modern kuramın öngördüğü sosyo-ekonomik konum bağlamında Öteki olma koşullarını ortadan kaldırma çabası verirken, maddi anlamda sınıf atlamış; ancak, köylü kimliğinden sıyrılamamıştır.

Otobüs filminde çalışma amacıyla Almanya'ya gideceklerini sanan işçiler İsveç'te bırakılır. İşçiler, çalışmak için geldiklerini sandıkları yerde yaşamlarını idame ettirme telaşına girerler; çalışma yaşamında yer alamadıkları gibi parasız bir biçimde kendilerine oldukça yabancı bir ortamda yalnız başlarına bırakılırlar. Geldikleri yerin huzurlu ve güvenli ortamından sonra yüzleştikleri kentin kaos ortamı, işçilerde korku hissi uyandırır.

Sarı Mercedes'in baş kahramanı Bayram, işle ilgili çok fazla sorun yaşamamıştır. O, ekonomik yönden rahatlamasını ve Mercedes marka otomobil alabilmesini Almanya'ya gitmesine bağlamaktadır. Filmin bir sahnesinde kendi kendine söylediği şu sözler, bu düşüncesini açığa çıkarmaktadır:

Bayram: – “Almanya'ya gitmeseydin alabileceğin yoktu ya, yine iyi başardın Bayram.”

Ancak, Bayram kendisinin Almanya'da çok rahat koşullar altında çalışmadığını, gurbetçilerle yaptığı araba yarışı sonrasında şöyle dile getirir:

Bayram: – “Artık yarış yok Balkız. Onlar, benim gibi gıdım gıdım para biriktirmiyorlar herhalde, yüklerini tutmuşlardır iyice.”

Otobüs, Öteki'nin uyum sürecine geçebilmesi için gerekli koşulların yaratılamadığı bir film olarak değerlendirilirken *Sarı Mercedes*, orada işçi olarak da olsa çalışmakta olan ve bir dizi idealini gerçekleştirebilmiş bir Öteki'nin hikayesini anlatmaktadır.

Otobüs filminde, Türk işçilerin yolculuk sırasında ve Stocholm'de kaldıkları süre içinde karşılaştıkları mekanlar (otoyollar, köprüler, binalar, iş merkezleri, metro, Kulturhusen meydanı) Berman'ın işaret ettiği modern dünyanın kent düzenine ilişkin göstergelerdir. Berman, modern dünyanın oluşumunda, kent mekanının değişim amacını şöyle özetler:

“Kentsel canlılığın, yaşamın farklılığı ve dopdoluluğunun kutsanması, modern kültürün en eski konularından birini oluşturur. İkinci Dünya Savaşının ardından başlayan muazzam yeniden inşa ve gelişme dalgasıyla para ve enerji, yeni yapılan otoyollara, muazzam sanayi parklarına, alışveriş merkezlerine akıtıldı. Kısacası, daima dinamik ve ilerici modernizmin ifadesi olan cadde ve sokaklar, eskimiş olan her şeyi yıkmamanın mekanları haline dönüşüyordu.”⁴²

Otobüs filminde kır-kent çelişkisine göndermede bulunan Stockholm' un geniş, düzenli, geometrik desenli Kulturhusen Meydanı, yalnızca Batı anlamında kentçiliğin meydan anlayışını değil, aynı zamanda ileri sanayi dönemini yaşayan herhangi bir Batı toplumunun günlük yaşamını da simgeler. Yoğun insan

⁴² Marshall BERMAN: *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, Çevirenler: Ümit ALTUĞ, Bülent PEKER, (İstanbul: İletişim Yayınları, 1989). 404-405.

dalgalarının ev, iş arasında gidip gelişleri; insan manzaralarının yarattığı farklı görünüm; meydanı kentin kalbinin attığı bir yer durumuna dönüştürür. Lokantaların, snack-barların, seyahat acentalarının bulunduğu meydan, aynı zamanda, sarhoşların, morfin bağımlılarının, Tanrı'ya şarkılar adayan yaşlı kadınların, eşcinsellerin de mekanıdır. Kapitalist sanayi toplumunun sınırsız hoşgörü, tüketim ve zevk toplumu haline dönüşmüş yüzü, işçilere son derece yabancıdır. Bu ortam ve insanlar, Simmel'in belirttiği kentsel yaşamın getirdiği deneyim ve dürtü çeşitliliğinin bir ifadesidir.⁴³

Otobüs filmindeki işçiler, filmik süreç boyunca zamanlarının büyük bölümünü otobüste bekleyerek geçirirler. Otobüs, onlar için dış dünyadan korunabilecekleri bir sığınak gibidir. İşçiler, otobüsün dışında sokaklarda ve umuma açık yerlerde görülürler. Ancak bu mekanlarda yaşadıkları her deneyim, üzücü bir olayla son bulur. Bu serüvenin sonunda, işçilerden ikisi yaşamını yitirirken, diğerleri ülkelerine geri gönderilirler.⁴⁴

Sarı Mercedes filminde Bayram ve arkadaşı Veli, Velinin ailesi ve aile dostu Solmaz Almanya'daki yaşamlarında bir sahne dışında ev mekanında hiç görülmezler. Bunun asıl nedeni *Sarı Mercedes*'in dönüşü konu alan bir film olmasıdır.

Otobüs filminde temel yaşama alanının otobüs ve umuma açık yerler olması, işçilerin bulundukları yere ait olmadıklarının en önemli göstergesidir. Otobüs, onlar için bir sığınaktır. *Sarı Mercedes* filminde ise Bayram'ın sarı Mercedes'i onun kazandığı en önemli nesne, aynı zamanda film boyunca görülen yaşama alanıdır. Bu bağlamda, *Otobüs* filminde sığınak olarak görülen

⁴³ David HARVEY: *Postmodernliğin Durumu*, Çev: Sungur SAVRAN, (İstanbul: Metis Yayınları, 1997). 40.

⁴⁴ Atilla DORSAY: *Sinemamızın Umut Yılları: "1970-80 Arası Türk Sinemasına Bakışlar"*, (İstanbul, 1989).240.

hurda otobüs'ün yerini, Sarı Mercedes filminde Bayram'ın kaybettiklerinin bedeli olarak gösterilen son model bir sarı Mercedes almaktadır. Otobüs, işçiler için zorunlu bir mekan olarak değerlendirilirken, ikincisi mücadele sonrasında kazanılan sahte başarının karşılığı durumundadır. Ancak, Mercedesin de filmin sonunda hurdaya dönmesi, manevi değerlerin yok oluşu ile birlikte maddi kazançların da bir değerinin kalmadığı düşüncesine göndermede bulunmaktadır.

Sarı Mercedes filmi, dönüş sürecini anlatan bir film olduğu için göç edilen çevre ile ilişkiler hakkında çok fazla bilgi verilmemektedir. Ancak, filmde yansıtıldığı kadarı ile göç eden Türkler'in Batılı kimlikle çok fazla iletişim kurmadıkları ve birbirlerine tutundukları anlaşılmaktadır.

Otobüs filminde, aile kurumunun toplumun en önemli temel taşlarından birisi olarak görüldüğü bir ülkeden, Türkiye'den İsveç'e gelen işçilerin çoğu, geride eşlerini ya da sevdiklerini bırakarak yola çıkmışlardır. Filmde, İsveç'e varmadan önce kırsal bir alanda mola verildiğinde, işçilerden bazıları, çoğunlukla tarlada çalışırken görülen sevdiklerini anımsayarak mutlu olurlar. Stocholm'da, geldikleri toplumun muhafazakar olarak değerlendirilen ahlak anlayışından oldukça farklı olarak kadın-erkek ilişkilerinin mahremiyetini yok sayan ve cinselliğin özgürce yaşanmasını onaylayan bir ahlak anlayışıyla karşılaşan işçiler, kültürel kimlik bağlamında Batılı kimliğin Öteki'si konumundadırlar. Modernitenin sunduğu ilişkilerin niteliği, işçileri Öteki olarak konumlandırmakta, kimi zaman onları zevk nesnesi haline dönüştürmektedir.

Sarı Mercedes filminde Bayram, onu büyüten amcasını ve nişanlısı Kezban'ı geride bırakarak Almanya'ya gelmiştir. Fakat burada evlenmemiş, yalnız yaşamayı tercih etmiştir. Almanya'ya gidiş amacını yerine getirebilmek için kendisini işine veren Bayram'ın arkadaşı Veli, karısı ve çocuklarıyla çekirdek

bir aile yapısı sergiler. Bunun dışında Solmaz, bekardır ve özgür bir yaşam tarzı benimsediği anlaşılmaktadır.

Otobüs filminde farklı ilişki tarzları ile ilk kez yüz yüze gelen göçmenlere yer verilirken, *Sarı Mercedes* filminde Almanya'da uzun süre kalmış, geleneklerinden tam anlamıyla kopmasa da kaldığı yerin toplum düzenini tanıyan ve belli yönlerden uyum sağlayan ve duyduğu ezikliğe karşın kendini var eden bir Öteki konu edilmektedir.

Otobüs filminde, ailenin ve sıkı akrabalık ilişkilerinin önemli olduğu ve cinsel yaşama ilişkin düşüncelerin ifade edilme olanağının bile sınırlı olduğu geleneksel bir yapıdan, özgür ilişki tarzlarına hoşgörü ile bakılan kent ortamına gelen işçiler, film boyunca pek çok şaşırtıcı olayla karşılaşır.

Otobüs filminin bir sahnesinde, tuvalet bulabilmek için otobüsten ayrılan işçiler, kendilerini kapalı bir mekanda bulur. İşçiler, içinde çeşitli dükkanların olduğu bir iş merkezinde bir telefon kabininde cinsel ilişkiye giren çifti gördüklerinde şaşkınlığa uğrarlar. Bu tutum, geldikleri ülkede, belki de eşlerinden başka çıplak kadın görmeyen bu insanların doğal tepkisidir. İşçiler şaşırırlar, ancak gördükleri sahne ilgilerini çeker, izlemekten kendilerini alıkoyamazlar.

Otobüs filminin başka bir sahnesinde, işçilerden birisinin tuvalette karşılaştığı bir eşcinsel tarafından bir partiye götürülmesi ve ardından gelişen olaylar oldukça traji-komik bir serüvenin yaşanmasına neden olur. Kırdan gelmiş ve kendisini bir seks partisinde bulan işçinin cinselliğin bu kadar aleni bir biçimde yaşanmasına duyduğu tepki, farklı bir biçimde dışavurulmaktadır. Sahnede sevişen insanları görerek dehşete uğrayan işçi, yanında oturan kadının elindeki et parçasını alarak vahşi bir biçimde yemeye başlar. Kadın etinin alındığını

söyleyerek bağırmaya başladığında ise, orada bulunan herkes, işçiye Öteki muamelesi yaparak iğrençleştirirler ve bahçeye çıkardıkları işçiye döverler. Bu sahne ile asıl sorgulanan işçinin eti çalması değil, yozlaşan ilişkiler sisteminin eleştirisidir. Makal, Otobüs filminde Türk işçilerin İsveç'te yaşadığı olaylara göndermede bulunarak şöyle der:

“Stockholm’un birçok Batı kentinde olduğunca geceleyin tuhaf ilişkilerin, davranışların şaşırtıcı bir ortamına dönüştüğü bilinmektedir. Üstelik dün çok açık ve yaygın olmasa da bugün açıkça “yabancı avı”na çıkanlara rastlanmaktadır.”⁴⁵

Otobüs filminin bu sahnesi ile geleneksel ilişki tarzlarına bağımlı ama aynı zamanda paylaşım dayalı yapısının modernite çerçevesinde özgürlük ve bireycilikle karşılık bulduğu somutlaşmaktadır. İşçinin, bir et parçası yüzünden şiddete maruz kalması mı yoksa çarpık ilişkilerin doğal olarak algılanması mı daha şaşırtıcıdır?

Sarı Mercedes filminde Bayram, nişanlısı Kezban’a aşiktir; ondan uzak oluşu bu aşkı sona erdirmemiştir. Bayram, Kezban dışındaki kadınları cinsel bir meta gibi görmekte, filmin birkaç sahnesinde bu düşüncesini açığa çıkaran davranışlarda bulunmaktadır. Bu sahnelerden birisinde, yeni aldığı Mercedes marka otomobiliyle gezen Bayram, arkadaşı Solmaz’la karşılaşır. Solmaz, Bayram’ın arabasına göz gezdirir ve şöyle der:

Solmaz: – “Yaşa be Bayram, helal olsun.”

Solmaz arabaya biner.

⁴⁵ Oğuz MAKAL: Sinemada Yedinci Adam, “Türk Sinemasında İç ve Dış Göç Olayı”, (İzmir, 1987). 70.

Bayram: – “Daha bir kılıf bile alamadım”

Bayram, Solmaz’ın otomobiline binmesini olumsuz bir tavır sergileyerek engellemeye çalışır. Ancak, Solmaz otomobile binme konusunda karardır.

Solmaz: – “Yemedik ya arabayı, hadi bakalım, beni biraz gezdir.”

Solmaz eteğini bacaklarının üstüne doğru sıyrarak, Bayram’ı etkilemeyi başarır.

Bayram: – “Başkasına yaptırmazdım, ama neyse”

Bayram, Solmaz’ın bacaklarına bakarak, onunla cinsel ilişkiye girme isteğini dile getirir ve ardından onunla birlikte olur.

Sarı Mercedes filminde Bayram, Kezban dışındaki kadınlara çok fazla değer vermediğini, Mercedes marka otomobilini onlardan daha değerli gördüğünü, her fırsatta ifade etmektedir. Filmin bir sahnesinde, bir şoför ile aralarında geçen diyalog, bu bağlamda önemlidir:

Bayram: – “Çarpacaktın neredeyse benim arabaya, neredeyse arabama bindirmişsiniz, değil mi bayan!”

Şoför: – “Doğru konuş bakalım, hiç bayan görmedin mi? O benim nikahlı karım!”

Bayram: – “O, senin nikahlınsa, bu araba da benim nikahlım sayılır; on tane de karı eder, çarptırmam sana bilmiş ol!”

Bayram’ın vapurda hoşlandığı sarışın ve güzel kadını arabasına davet etmesi ve ona sarkıntılık etmesi, Bayram’ın kadınlara bakışını anlatmada önemlidir.

Bayram’ın Kezban’a duyduğu aşk, üstünden yıllar geçmesine karşın sona ermemiş, her geçen gün daha da çoğalmıştır. Ancak, yolculuğun sonunda, hayal

ettiği şeylerin ellerinin arasından kayıp gittiğini görür. Köyüne varacağı anın hayaliyle yaşayan, sevdiklerine kavuşacağı için içi içine sığmayan Bayram, pınarda mola vererek kendisine çeki düzen verir. Saçını tarar, yedekte duran takım elbisesini giyer. Kezban'a aldığı hediyelere bakar. Tam bu sırada, pınarın yanına koyun sürüsü ile bir çoban yaklaşır. Bayramla aralarında geçen konuşma, Bayram'ın düş kırıklığını belgeler niteliktedir:

Bayram: – “Peki Kezban nerde şimdi?”

Çoban: – “Evlendi abi, Öteden beri kendisini isteyen bir Ankaralı varmış, onla evlendi, şimdi de gebe. Seni bir yerden çıkaracağım ama neyse.”

Bayram, köyde arkadaşlarının kendisini öksüz diye taşıdıkları sahneyi hatırlar ve arabasına biner; geldiği yerin, Almanya'nın yolunu tutar.

Sarı Mercedes filminde genel olarak göç edenlerin tutucu bir namus anlayışı içinde davrandıkları görülmemektedir.

Otobüs filminde ki işçiler, Batılı kimliğin benimsediği ahlak anlayışını ve olağan görülen çıplaklığı hayretle ve merakla izlerken; Bayram, Almanya'daki yaşam tarzına alışmış, Mercedes marka otomobilinin cazibesini kullanarak istediği kadını elde edebileceği düşüncesine kapılmıştır.

Otobüs filminde işçiler, bulundukları çevreyle ve insanlarla uyumsuzluk içindedir. İşçiler, çevredeki insanların tepkisine neden oldukları için son derece korkak bir tavır sergiler. Otobüsten dış dünyaya bile çıkmakta zorlanan işçiler, yaşam biçimlerini değiştirebilecek olanaklardan yoksundur. Ne hayal ettikleri işte çalışma olanağı bulmuşlardır, ne de kendilerine yabancı olan bu mekana ve yaşam tarzı ile olumlu sayılabilecek bir iletişim tarzı geliştirebilmişlerdir. Onların tek istediği, çevreden uzak durarak kendilerini koruma altında tutabilmektedir. İşçiler, dış dünyaya ilk adım attıklarında polis onlara yaklaşır ve şu soruyu sorar:

– “Hüviyetleriniz lütfen, pasaportlarınızı gösterin. ”

Üç işçi, polisin ne söylediğini anlamasalar da ondan koşarak uzaklaşırlar. Aralarında uzun süren bir kovalamaca başlar. Bu kovalamaca sırasında, içlerinden birisi diğer ikisinden farklı bir yöne giderek yolunu kaybeder.

Otobüs filminde, dokuz işçi otobüs içinde aç, susuz günler geçirirken, otobüsün dışında modern dünyaya ait olan insanlar, farklı bir yaşam sürmektedir. Filmin bir sahnesinde, otobüsteki işçilerden biri, elindeki su şişesinin dibinde kalan son damlayı akıtır ve boş ve çaresiz gözlerle etrafına bakar. Bu görüntünün ardından, meydanda bulunan seyahat acentasının içinde iki İsveçli arasında geçen konuşmaya vurgu yapılır. Diyalog şöyle gelişir:

- “Bu İspanya’daki otelin olanakları iyi mi?”
- “Çok iyi, hemen önü deniz. Güzel bir tatil yaparsın.”
- “Su kayağı imkanı var mı?”
- “Var...”

Bu görüntüden sonra, yine otobüsteki kişilerin otobüsün penceresinden dışarı doğru boş ve çaresiz gözlerle baktıklarına tanık olunur. Ardından, meydanda bulunan büfeye gelen müşterinin satıcıya dönerek şöyle dediği işitilir:

- “Bir şişe viski lütfen, bir de şarap.”

Daha sonraki sahnede, otobüsteki işçilerin açlıktan çöp kutusunu karıştırarak yiyecek aramaları, bu karşıtlığı perçinler niteliktedir.

Bu karşıtlık, hem iki yaşam tarzı arasındaki farkı vurgulamakta, hem de modernitenin savunduğu bireyci eğilim ile yönlendirdiği tüketim ve zevk

toplumunun ulaştığı aşamayı göstermektedir. Modernitenin Öteki'si, bu kez "aç" göçmenlerdir.

Toplumbilim araştırmaları, göç edenlerin maddi kültür alanındaki değişimler olarak da nitelenen yaşam biçimlerindeki değişmelerin; değer yargıları, tutumları ve davranışları ve dünya görüşünü kapsayan manevi kültür alanındaki değişmelerden daha hızlı gerçekleştiğini ortaya koymuştur.⁴⁶

Sarı Mercedes filminde, kırdan kente, oradan da Almanya'ya giden Bayram, maddi kültür bağlamındaki değişimini Mercedes olarak kanıtlamıştır. Ancak hala köy geleneklerinden ve geçmişinin etkisinden sıyrılamamıştır. Kadına bakışı, feodal ilişkilerin etkisi altındadır. Yalnız, Bayram'ın tutum ve davranışlarında, öksüz büyümesinin öcünü insanlardan alma çabası ile kapitalizmin bireyci kişiliği zaman zaman birbirine karışmaktadır. Kapitalizmle birlikte gelişmeye başlayan bireyci kişilik Bayram'da arkadaşlık ve dostluk duygusunu önemsememe biçiminde ortaya çıkmıştır.

Otobüs filmi, açlık ve susuzluk pahasına ayakta kalmaya çalışan işçilerin yaşamını anlatırken; *Sarı Mercedes* filmi, düşüncelerinde göç ettiği Batı toplumu Almanya ile memleketi arasında gidip gelen, ancak her iki yere de ait olmayan Bayram'ın öyküsünü anlatır.

⁴⁶ Gülseren GÜÇHAN: Toplumsal Değişme ve Türk Sineması, (Ankara, 1992). 157.

SONUÇ

Tezin çıkış noktasını oluşturan başat düşünce, 1970-1980 ve 1980-1990 dönemlerinde başta Almanya olmak üzere Batı ülkelerine göç eden Türkler'in salt göçmen olmalarından kaynaklanan temel sorunlarının yanında, tarihsel süreç içinde sosyo-ekonomik yönden Batılı kimlik tarafından Öteki olarak konumlandırılmaları nedeniyle yaşadıkları sorunların Türk sinemasındaki yansımalarını saptamaktır. Bu bağlamda, göçmenlerin Ötekileştirilen kimliklere sahip olmalarından kaynaklanan sorunlarının Türk sinemasının belirlenen dönemlerinde çekilen dış göç konulu filmler arasından seçilen altı filmde nasıl temsil edildiği araştırılmış; Türk göçmenlerin tarihsel süreç içinde Batılı kimlik tarafından yönlendirilen Öteki kimliğinin Türk sinemasında örneklem olarak seçilen filmlerde temsil edilen biçimiyle profili çıkarılmıştır. Tezin kapsamına dahil edilen 1970-1980 dönemini temsil eden *Almanya Acı Vatan*, *El Kapısı* ve *Otobüs* filmleri ve 1980-1990 dönemini temsil eden *Polizei*, *Alamancı'nın Karısı* ve *Sarı Mercedes* filmlerinin çözümlemeleri ve dönemler arasında dış göç olgusunda yaşanan toplumsal değişim koşut biçimde değerlendirilerek, Öteki'nin temsilindeki farklılaşmalar ve benzerlikler saptandıktan sonra, meydana gelen değişimin niteliği ve göçmenler üzerindeki etkileri ortaya çıkarılmıştır.

Tezin varsayımları arasında yer alan 1970-1980 dönemine ait dış göç konulu filmler ile 1980-1990 dönemine ait dış göç konulu filmler arasında kültürel kimlik bağlamında göçmen Öteki'nin temsilinde önemli farklılıklar olacağı savı, karşılaştırmalı çözümleme sonrasında elde edilen bulgular doğrultusunda saptanan şu çıkarımlarla desteklenmektedir:

- 1970-1980 dönemi filmleri *Almanya Acı Vatan*, *El Kapısı*, *Otobüs* filmleri ile 1980-1990 dönemini temsil eden *Alamancı'nın Karısı*, *Polizei* ve *Sarı Mercedes* filmlerinde, benzer biçimde, göçmen karakterlerin tamamına yakını

kır kökenlidir. 1970-1980 dönemi'ne ait *Almanya Acı Vatan* filminde göçmen olarak temsil edilen karakterler, Güldane ve Mahmut, Çöpçü Pala, Eksportçu ve diğerleri, feodal sistemin belirleyicileri olan birincil tip ilişkilerin, sıkı akrabalık ve aile ilişkilerinin egemen olduğu kır kültüründen, bireysellik kültürünün egemen olduğu kent kültürüne geçiş yapmışlardır. 1970-1980 dönemi'ne ait *El Kapısı* filminde göçmen karakter Elvan da ağılık düzeninin ve ilkel tarım uygulamalarının hüküm sürdüğü oldukça kapalı bir kırsal alandan, bir Batı ülkesi olan Almanya'ya gitmek suretiyle, kendisini, birbirine zıt yaşam tarzlarının çelişkili durumunun içinde bulmuştur. 1970-1980 dönemine ait bir başka film *Otobüs*'te temsil edilen dokuz Türk göçmeni, yine Anadolu'nun kırsal bir bölgesinden Almanya'ya gitmek umuduyla yola çıkmışlar, ancak Ahmet adlı Türk göçmeni tarafından dolandırılarak İsveç'e getirilmişlerdir. *Otobüs* filmindeki karakterler, *Almanya Acı Vatan* ve *El Kapısı* filmlerinde ki göçmen karakterlere göre, kültürel bağlamda kentli-köylü ayrımı ile açığa çıkan çelişkileri daha fazla içselleştirmiştir. 1970-1980 dönemi'ni temsil eden *Almanya Acı Vatan*, *El Kapısı* ve *Otobüs* filmlerinde göç eden karakterler, benzer biçimde feodal ilişkiler sisteminin egemen olduğu kırsal kesimden, ileri derecede sanayileşmiş Batı ülkelerine göçmek suretiyle, kendilerini köylü ve kentli kimliklerinin çatışma alanında bulmuşlardır.

1980-1990 dönemi filmleri *Alamancı'nın Karısı*, *Polizei* ve *Sarı Mercedes* filmlerindeki göçmen karakterler, 1970-1980 dönemi filmlerindeki karakterler gibi, Anadolu'nun kırsal bölgelerinden, bir Batı ülkesi olan Almanya'ya yerleşmiş Türkler'den oluşmaktadır. *Alamancı'nın Karısı* filminde, 4 yıldır Almanya'da bulunan Cemil; *Polizei* filminde, çocukluğundan beri Almanya'da yaşayan Ali Ekber ve *Sarı Mercedes* filminde, yine uzun süredir Almanya'da çalışan Bayram, kırsal alandan kente göç etmiş karakterlerdir.

- 1970-1980 dönemine ait örneklem filmler, *Almanya Acı Vatan*, *El Kapısı*, *Otobüs* filmlerinde, göçmen Öteki'nin kültürel bağlamda yaşadığı sorunlar ve bu sorunlar karşısında geliştirdiği savunma mekanizmaları benzer özelliklere sahiptir. Üç filmde de göç eden karakterlerin, kentli kimliğin benimsediği değerler sistemi karşısında bocaladıkları görülmektedir. *Almanya Acı Vatan* filminde Mahmut'un Almanya'ya ilk geldiği zaman yaşadığı olaylar, filmde belli aralıklarla radyo ve televizyon aracılığı ile izleyiciye iletilen göçmen sorunları, kültürel kimlik çatışmalarını açığa çıkaran ayrıntılardır. *Almanya Acı Vatan* filminin bazı sahnelerinde, izleyiciye iletilen Türk göçmenlerin Almanya'da ikinci insan muamelesi gördüğü, modern köle hayatı yaşadığı ve Almanya nezdinde Batı kültürünün gençleri baştan çıkaran bir bataklık olduğu yönündeki sözler, yaşanan gerçekliği özetlemektedir. 1970-1980 dönemi'ne ait *El Kapısı* filminde ise Elvan Batı kültürüne uyum sağlama sürecinde yaşadığı sorunları Türk arkadaşı Selma 'ya tutunarak aşmaya çalışmakta ve kendine yabancı olan Batı kültürünü yadırgadığını, sözleri ve davranışlarıyla açığa çıkarmaktadır. Arkadaşı Selma ise Almanya'ya daha önce göç eden bir karakter olması nedeni ile kent yaşamının dinamikleriyle uyumlu, özgür bir kadın profili çizer. 1970-1980 dönemi filmlerinden *Otobüs* filmindeki dokuz Türk işçinin İsveç'in Kulturhusen meydanında kendilerini bir otobüs içine hapsederek yabancı oldukları dış dünyadan uzak durma çabaları ve Batılı kimlik tarafından gördükleri muamele, yaşadıkları kültürel kimlik çatışmaları bağlamında açıklayıcıdır. İşçileri Almanya'ya götüreceğini söyleyen, ancak onların paralarını alarak İsveç'te bırakıp Almanya'ya gitmek üzere yola çıkan Ahmet Tekin adlı Türk göçmeninin havaalanında kontrol memurları tarafından denetimden geçirilirken, insani olmayan bir muameleye uğraması, otobüsteki işçilerden birinin bir İsveçli tarafından su birikintisinin içine atılarak ölüme terkedilişi, çöp temizleme aracını kullanan şoförünün meydanda park edilmiş otobüsü gördüğünde, "pis yabancılar" diyerek göçmenlere duyduğu nefreti dile getirmesi, Batılı kimlik tarafından Öteki

olarak görülen Türk göçmenlerin yaşadıkları kültürel kimlik çatışmalarını çarpıcı bir biçimde ortaya çıkaran belli başlı olaylardır.

Göç konulu bölümde belirtildiği gibi, birinci kuşağa dahil olan göçmenlerin duygu, düşünce ve yaşam biçimleriyle, genel anlamda, geldikleri ülkenin değerlerini taşıdıkları görülmektedir. Öz değerlerini koruma içgüdüğü ile gelenek ve göreneklerine bağlı olan bu göçmenlerin, kendilerini geldikleri ülke ile temellendirdikleri anlaşılmaktadır. 1970-1980 dönemini temsil eden *Almanya Acı Vatan*, *Otobüs* ve *El Kapısı* filmlerinde, genel olarak birinci kuşak göçmenlerin özelliklerini taşıyan göçmen karakterlerin duygu, düşünce ve yaşam biçimleriyle gittikleri Batı ülkesinde değişime direndikleri, bu nedenle öz değerleri ile Batılı kimliğin değerleri arasındaki çelişkileri daha fazla içselleştirdikleri saptanmıştır.

1980-1990 dönemi'ni temsil eden dış göç filmlerine bakıldığında, göçmenlerin kültürel bağlamda yaşadıkları çelişkinin niteliğinin, 1970-1980 dönemi dış göç filmlerine göre değişime uğradığı görülmektedir. Film çözümlemeleri sonrasında, dış göç sürecinde Öteki'nin kültürel bağlamda yaşadığı sorunlara ilişkin şu çıkarımlara gidilmektedir:

Almanca'nın Karısı filminde eşini ve çocuğunu köyde bırakarak Almanya'ya göç eden Cemil, orada kaldığı dört yıllık süre içinde farklı bir yaşam tarzı içine girmiş, köylü kimliğini reddetmeye başlamıştır. Köye izne geldiğinde, Cemil'in köylülere sınıf atladığını göstermek istercesine otomobili ile dolaşması, Almanca konuşması ve kentli değerleri benimsediğini sözleriyle onaylaması, onun dört yıllık sürede kültürel bağlamda değişime uğradığını göstermektedir. Cemil'in dış göçle birlikte yaşadığı değişim, filmde köylülerden birinin Cemil'in köylüleri küçümseyen tavrına dönük olarak söylediği şu atasözü ile karşılık bulmaktadır: "Çingeneye beylik vermişler,

önce babasını atmış.” Bunun yanında, Cemil’in, eşi Zeliha’nın bilgisizliğinden yararlanarak ondan gizlice boşanması, oğlu Ömer’i annesinden ayırması ve birlikte yaşadığı Alman kadın ve ondan olan çocuğu ile İstanbul’a yerleşmesi, Cemil’in köylü kimliğinden tamamı ile sıyrılma düşüncesini eyleme dönüştürmesinin aşamalarıdır. 1980-1990 dönemi’ne ait *Polizei* filminde ise göçmen karakterlerin büyük bölümü, yine birincil tip ilişkilerin egemen olduğu kırsal alandan Almanya’ya yıllar önce göç ederek orada yaşamını sürdüren karakterlerden oluşmaktadır. Filmde ikinci kuşağı temsil eden Ali Ekber, Almanya’da büyümüştür. Babası Hamza ve annesi birinci kuşak göçmenleri temsil ederken, kızkardeşi, arkadaşları ve çoğunluğunu gençlerin oluşturduğu Türk göçmenler, ikinci ve üçüncü kuşağı temsil eder. *Polizei* filminde, göçmenlerin tamamına yakınının uzun süredir Almanya’da Batılı kimlikle yanyana yaşıyor olmaları, onların Batı kültürüne uyum sağlama potansiyellerini arttırmıştır. 1980-1990 dönemi dışı göç filmlerinden *Sarı Mercedes*’in baş karakteri Bayram, Anadolu’nun bir köyünden göç ettiği Almanya’da yerleşmiş göçmen kimliği ile temsil edilmektedir. Ölmek üzere olan amcasını ve nişanlısı Kezban’ı görebilmek umuduyla Türkiye’ye izne gelen Bayram, amcasının öldüğünü, nişanlısının bir başkasıyla evlendiğini ve köyünün adına varana dek birçok şeyin değişime uğradığını anladığında, göç sürecinin geride kalanlar ve gidenlerin yaşamında dönüşü olmayan değişikliklere uğrattığını kavramıştır. Batılı kimlik karşısında varlığını gösterebilmek için gece gündüz demeden çalışıp para biriktirerek aldığı sarı Mercedes’inin yol boyunca yıpranıp hurda haline gelmesi ise tutunduğu maddi değerlerin kültürel anlamda onu Öteki olmaktan kurtaramayacağı düşüncesine göndermede bulunur. Bayram, yaşadığı çelişkiler nedeniyle, hemen hemen tüm göçmenlerin içselleştirdiği kimlik bunalımını yaşamış, ne köylü kalabilmiş, ne de kentli olabilmiştir.

1980-1990 dönemi'ni temsil eden filmler, *Polizei*, *Alamancı'nın Karısı* ve *Sarı Mercedes*'te göç eden karakterler, kırsal kesimden Almanya'ya yıllar önce göç etmiş ve orada göçmen olarak yerleşmiş kişilerdir. İki dönem karşılaştırıldığında, 1980-1990 dönemi filmlerinde temsil edilen Öteki'nin, 1970-1980 dönemi filmlerinde Batı ülkelerine yeni göç eden Öteki'ne göre, sosyo-ekonomik yönden daha üstün bir konuma sahip olduğu görülmektedir. Bunun nedeni, 1980-1990 dönemi filmlerinde temsil edilen göçmenlerin Batı ülkelerine yeni göç eden kişiler değil, uzun süredir Batı kültürü ile içiçe yaşayan karakterler olmalarıdır.

- 1970-1980 dönemini temsil eden *Almanya Acı Vatan*, *El Kapısı* ve *Otobüs* filmlerindeki göçmen karakterlerin birincil amacı, olabildiğince para biriktirmek ve ekonomik anlamda Öteki olmaktan kurtulmaktır. Göç konulu bölümde Batı ülkelerine göçmen olarak giden Türkler'in uyum sürecinin niteliklerinde belirtildiği gibi, filmlerde temsil edilen göçmenlerin ekonomik anlamda uyum sağlama potansiyellerinin, manevi alana göre daha yüksek olduğu görülmektedir.

1970-1980 dönemini temsil eden filmlerden *Almanya Acı Vatan*'da Türk göçmenlerin güven veren huzurlu köy yaşamından, sanayileşmiş bir Batı ülkesi Almanya'ya göç etmeye iten nedenlerin başında geçim sıkıntısı gelmektedir. Güldane'nin para kazanma hırısı, Mahmut'un Almanya'ya gidebilmek için Güldane'yle evlenme isteği, 15 yıldır Almanya'da çalışan Çöpçü Pala'nın ödül töreninde geçim sıkıntısına ilişkin sözleri, karakterlerin göç etme nedenlerini açıklar niteliktedir. İkincil derecede baskın olan nedenler, *Almanya Acı Vatan* filminin otobüs sahnesinde Türk göçmenin ifade ettiği gibi siyasi örgütler arasındaki çatışmalardan uzaklaşmak ve özgür ilişki tarzlarını tanımak arzusudur. 1970-1980 dönemi filmlerinden *El Kapısı* filminde Elvan, Reşo Ağa'ya olan borçlarını ödeyebilmek ve eşi Emrah'ın

tedavisini yaptırabilmek için; özetle ailesini ekonomik sıkıntıdan kurtarmak amacıyla Almanya'ya göç etmiştir. 1970-1980 dönemi'ne ait diğer film *Otobüs*'te de Anadolu'da ki köylerinden Almanya'ya gitmek arzusuyla yola çıkan dokuz Türk göçmenin göç etme nedeni geçim sıkıntısıdır. Göç eden karakterler arasında kaçak işçi sayısının oran olarak (*Almanya Acı Vatan*, *Otobüs*) daha fazla olması ve çoğunluğunun yaş olarak birbirine yakın oluşu, göç edenlerin büyük bölümünün birinci kuşak göçmenlerin özelliklerini taşıdıklarını ortaya çıkarmaktadır.

1980-1990 dönemi'ni temsil eden *Alamancı'nın Karısı*, *Polizei* ve *Sarı Mercedes* filmlerinde Türk göçmenlerin Batı ülkelerine göç etme eğilimini güçlendiren nedenler şöyledir: *Alamancı'nın Karısı* filminde Cemil'in eşi Zeliha'yı ve oğlu Ömer'i bırakarak Almanya'ya gitmesinin başlıca nedeni, onun ekonomik durumunu iyileştirme isteğine dayanmaktadır. Filmde, Cemil'in amacı, Zeliha ile arasında geçen konuşmalarda belirttiği gibi, geleceğini güvence altına almak ve oğlu Ömer'e iyi bir yaşam standardı sağlamaktır. 1980-1990 dönemi'ne ait *Polizei* filminde ise Ali Ekber'in babası Hamza ve onun temsil ettiği birinci kuşağın mensuplarının göç etme nedenlerine ilişkin dolaylı bir bilgi verilmektedir. Vatan özlemini her fırsatta ifade eden Hamza'nın köy yaşamını yücelten sözleri, geliş amacının ekonomik nedene dayandığını göstermektedir. *Sarı Mercedes* filminde baş karakter Bayram'ı köyünden ayrılarak Ankara'ya oradan da Almanya'ya göç ettiren neden ise geçim sıkıntısıdır.

1970-1980 dönemi'ni temsil eden *Almanya Acı Vatan*, *El Kapısı* ve *Otobüs* filmleri ile 1980-1990 dönemini temsil eden *Alamancı'nın Karısı*, *Polizei* ve *Sarı Mercedes* filmlerinde, Türk göçmenlerin Anadolu'nun köylerinden Batı ülkelerine gitme istemleri, benzer nedenlere dayanmaktadır. Göç konulu bölümde belirtilen koşullarla örtüşen göç etme nedenleri, şunlardır:

1. Geçim sıkıntısı

2. İyi yaşam koşullarına sahip olma isteği

3. Gelecek kuşaklara iyi yaşam standardı sağlama düşüncesi

4. Kent yaşamının çekici yönlerini tanıma arzusu

- 1970-1980 dönemi'ni temsil eden *Almanya Acı Vatan*, *El Kapısı* ve *Otobüs* filmlerinde birinci kuşak göçmenlerin gittikleri Batı ülkelerinde yoğun olarak yaşadıkları iş ve çalışma sorunlarına ağırlıklı olarak yer verildiği görülmektedir.

1970-1980 dönemini temsil eden *Almanya Acı Vatan* filmi, dış göç sürecinin başlangıcında baskın olarak yaşanan iş ve çalışma sorunlarına ilişkin ayrıntılar yönünden oldukça zengindir. Filmin baş karakterlerinden Güldane, teleks fabrikasında işçi olarak çalışırken, insan emeğinin değerinin gün geçtikçe düşürülmesi ve işten çıkarma olaylarının yaygınlaşması karşısında bunalıma girer; filmin sonunda fabrikadaki şefine işini bıraktığını söyler. Güldane ile evlenerek Almanya'ya göç eden Mahmut ise ilk aşamada, iş bulmakta zorlanır; ancak, Türk arkadaşlarının yardımı ile inşaat sektöründe işçi olarak çalışmaya başlar. *Almanya Acı Vatan* filminde, 15 yıldan beri Almanya'da yaşayan ve çöpçülük yaparak yaşamını idame ettiren Çöpçü Pala'nın ödül töreninde kendisine memleketine gidince ne yapacağı sorulduğunda, çalışma koşullarının zorluklarına göndermede bulunarak "Öleceğim" demesi, birinci kuşak göçmenlerin yaşadığı iş ve çalışma sorunlarına ilişkin olarak açıklayıcıdır. 1970-1980 dönemini temsil eden bir başka film *El Kapısı*'nda göçmen karakter Elvan da iş ve çalışma yaşamıyla

ilgili pekçok sorun yaşar. Çalıştığı fabrikadan bir grup göçmenle birlikte, grev sonrasında atılan Elvan, para kazanmak zorunda olması nedeniyle, çaresizce, bir kulüpte şarkıcılık yapmaya başlar. 1970-1980 dönemi'ne ait Otobüs filmindeki dokuz Türk göçmeni ise İsveç'te dış dünyadan kopuk bir biçimde kendilerini korumaya çalışır. İş bulma amaçlarını yerine getiremeden ülkelerine geri gönderilen Türkler, çalışma yaşamını tanıma olanağı bulamaz.

1980-1990 dönemi'ni temsil eden *Polizei* filmi, Türk göçmenlerin iş ve çalışma yaşamına ilişkin çok fazla bilgi içermemektedir. Çöpçülük yaparak geçimini sağlayan Ali Ekber, ekonomik anlamda rahattır, ek bir işe ayırabilecek zamanı vardır. Ali Ekber'in ek iş yapma amacı, daha fazla para kazanmaktan ziyade, tiyatrodaki temizlik işlerini yapmasının yanında yardımcı oyuncu olarak bazı oyunlarda rol alma isteğidir. *Polizei* filminde, genel olarak göçmen karakterlerin çoğu, iş ve çalışma yaşamına ilişkin sorun yaşamamaktadır. *Alamancı'nın Karısı* filminde Cemil, fabrikada işçi olarak çalışmanın yanı sıra, hafta sonları da ek iş yapmaktadır. Cemil, dört yıllık süre içinde kazandığı para ile hem köyde bıraktığı ailesinin maddi ihtiyaçlarını karşılamakta, hem de İstanbul'a yerleştikten sonra kendisini rahat ettirecek bir yaşam standardına sahip olmuştur. 1980-1990 dönemi filmlerinden olan *Sarı Mercedes*'te ise göçmen karakter Bayram, fabrikada işçi olarak çalıştığı süre boyunca biriktirdiği para ile düşlerini süsleyen Mercedes marka bir otomobil almış, ekonomik anlamda tutunduğunu göstermek istemiş ve bu isteğini gerçeğe dönüştürmüştür. Ekonomik anlamda kendini var eden Bayram'ın iş ve çalışma yaşamına ilişkin ciddi sorunlar yaşamadığı görülmektedir.

Göç konulu bölümde belirtildiği gibi, birinci kuşak göçmenlerin öncelikli sorunlarından olan iş ve çalışma sorunları, 1970-1980 döneminde çekilen dış göç konulu filmlerin önemli temaları arasına girmiştir. 1970-1980 dönemi

filmleri *Almanya Acı Vatan*, *El Kapısı* filmlerinde, birinci kuşak göçmenlerin gittikleri Batı ülkelerinde yoğun olarak yaşadıkları iş ve çalışma sorunlarını, endüstri toplumunun farklılaşan üretim ilişkileri paralelinde insan emeğinin ucuzlaması ve toplu işten çıkarma olaylarının yaygınlaşması oluşturmaktadır. 1980-1990 dönemini temsil eden filmler; *Polizei*, *Alamancı'nın Karısı* ve *Sarı Mercedes*'te ise iş ve işsizlik sorunlarını aşan Türk göçmenlerin ekonomik sorunları kalmamıştır; ancak, ikinci kuşak göçmenlerin içselleştirdiği kültürel çatışmalardan doğan sorunlar ağırlık kazanmıştır. İkinci kuşağın niteliklerini taşıyan göçmenler, hem Türk kültürü hem de Batı kültürünün etkisi altında kalmış ve yoğun çelişkiler yaşamıştır. Genellikle, evde Türk, dışarıda Avrupalı gibi yaşama biçimini benimsemişlerdir. Bu çatışma, *Polizei* filminde daha belirgin olarak yaşanmaktadır. *Polizei*'de, sosyal anlamda Öteki olmaktan kurtulmak için gösterdiği çaba ile Ali Ekber, *Alamancı'nın Karısı* filminde kentli kimliğini benimseyerek Öteki olma koşullarını ortadan kaldırmaya çalışan Cemil ve *Sarı Mercedes* filminde maddi değerlere sahip olduktan sonra kentli kimliğini edindiğini sanan Bayram, Öteki olarak konumlandırılan göçmenlerin modernitenin sunduğu değerleri benimsemeye başladığını ortaya koymaktadır.

1970-1980 ve 1980-1990 dönemi filmlerinde, benzer biçimde, göçmen karakterler, kentli kimliğe sahip olmayı, ekonomik konumlarının yükselmesi ile eşdeğer görmekte, sahip oldukları maddi değerler ile kendilerini geride kalan köylülerine kanıtlama çabası içine girmektedirler. Para kazanma tutkusunun ileri boyutta yaşandığı durumlarda para kazanma hırsı, *Almanya Acı Vatan* filmi'nde göçmen karakter Güldane örneğinde olduğu gibi, göçmenin kültürel bağlamda yaşadığı çatışmalar karşısında geliştirdiği savunma mekanizması olarak işlevsel hale gelmektedir.

- 1970-1980 dönemini temsil eden, *Almanya Acı Vatan*, *El Kapısı* ve *Otobüs* filmlerinde aile yapısı ve kuşaklar arası çatışmalara ilişkin olarak şu saptamalara gidilmektedir:

1970-1980 dönemi filmleri, *Almanya Acı Vatan* ve *El Kapısı* filmlerinde yer alan göçmen karakterlerin çoğunun geldikleri feodal yapının etkilerini taşıdıkları görülmektedir. Filmlerde yer alan Türk göçmenlerin, sanayileşmiş Batı ülkelerinde yaşasalar dahi bağımlı aile tipinin özelliklerini yaşattıkları görülmektedir. Sözgelimi, *Almanya Acı Vatan*'da çoğunluğu işçi olarak hizmet işlerinde çalışan Türk göçmenler, üç veya dört kişilik gruplar halinde aynı evi paylaşmakta, aralarındaki iletişimin sıcaklığı ile aile görünümü sergilemektedirler. Güldane, iki kız arkadaşıyla aynı evi paylaşırken, Mahmut ise ona iş bulma konusunda destek olan Türk arkadaşlarının evinde kalmaktadır. 1970-1980 dönemini temsil eden *El Kapısı* filminde Almanya'ya göç eden Elvan'ın iş bulma konusunda kendisine yardımcı olan Türk arkadaşı Selma ile aynı evi paylaşması, onun Batı ülkesinde duyduğu yalnızlık ve çaresizliği aşmasına yardımcı olur. Benzer biçimde *Otobüs* filminde dokuz Türk işçisinin dış dünyaya karşı korunmak için birbirlerine tutunma çabası, bu dayanışmanın gerekçesini açıklamaktadır. 1970-1980 dönemi'ni temsil eden *Almanya Acı Vatan*, *El Kapısı* ve *Otobüs* filmlerinde yer alan göçmenlerin aralarında akrabalık bağı olmamasına karşın, dayanışma duygusu içinde hareket etmeleri, içinden çıktıkları kültürün belirleyicisi olan bağımlı aile tipini yaşatmaları, Batılı kimlik karşısında birbirlerine tutunarak yaşama arzusundan kaynaklanır.

1980-1990 dönemini temsil eden *Polizei*, *Alamancı'nın Karısı* ve *Sarı Mercedes* filmlerinde yer alan Türk göçmenlerin ağırlıklı sorununu, aile içi değişim ve çatışmalar oluşturmaktadır. 1980-1990 dönemini temsil eden filmlerden *Polizei*'de Ali Ekber'in, annesi, babası ve kızkardeşinden oluşan

ailesi ile aynı kentte yaşamasına karşın, ayrı evde yaşamayı tercih etmesi, ailesini sık sık ziyaret etmeyişi, özetle ailesine karşı sergilediği mesafeli tutum, bağımlı aile modelini benimsemediğini ortaya koymaktadır. Bu tercih, Ali Ekber'in Almanya'da büyümüş olması nedeniyle, kendini, Batı kültüründe baskın olan bağımsız aile modeline daha yakın görmesi ile açıklanabilir. Bunun yanında, *Polizei*'de Ali Ekber'in babası Hamza ile yaşadığı anlaşmazlıklar, aile içi ilişkilerde görülen çözümleri açığa çıkarmaktadır. Ali Ekber'in Türk arkadaşları ile yaşadığı anlaşmazlıklar ise 1970-1980 dönemi filmlerinde göçmenler arasındaki dayanışma duygusunun yerini Batılı kimliğin bireyci eğilimine bıraktığını göstermektedir. *Polizei* filminde, birinci kuşak göçmenlerin sıkı aile ve akrabalık ilişkileri ile beslenen feodal değerler sistemini yaşatma çabaları ile ikinci kuşağı temsil eden genç göçmenlerin iki kültürün belli yönlerini benimsemesi sonucunda ortaya çıkan kuşaklar arası çatışmalara vurgu yapılmaktadır. 1980-1990 dönemi filmlerinden *Alamancı'nın Karısı*'nda ana tema, göç olgusunun ailelerin ve sosyal ilişkilerin parçalanmasına neden olabileceği varsayımı üzerine kurulmuştur. Bunun yanında, göçmenin geride bıraktığı ailesinin, yakınlarının içine düştükleri sıkıntılar ve göçmenlerin zaman içindeki geçirebilecekleri değişimin boyutlarına ilişkin bilgi verilmektedir. *Alamancı'nın Karısı* filminde Cemil ile Zeliha'nın evliliklerinin sona ermesi, *Sarı Mercedes* filminde Kezban'ın Bayram'ı beklemeyip başka birisiyle evlenmesi, göç sürecinin uzaması ile birlikte, aile içinde ve insanlar arasındaki ilişkilerin bozulmaya uğradığı gerçeğini yansıtmaktadır.

1980-1990 dönemi'ne ait filmler, *Alamancı'nın Karısı*, *Polizei* ve *Sarı Mercedes*'te, farklı yaş dilimine mensup olan göçmenlerin bulunuşu, Almanya'ya götürülen ya da geride bırakılan çocuklarla ve eşlerle ilgili sorunların işlenmesi, karakterlerin ikinci kuşağın özelliklerini sergilediklerini göstermektedir.

- 1970-1980 dönemi filmleri, *Almanya Acı Vatan*, *El Kapısı*, *Otobüs* ve 1980-1990 dönemini temsil eden *Alamancı'nın Karısı*, *Polizei* ve *Sarı Mercedes* filmlerinde, kadın-erkek ilişkileri bağlamında, göçmen erkeğin içinden çıktığı feodal yapının etkisinden kurtulamadığı görülmektedir. Bu durum, erkeğin kültürel kimlik bağlamında yaşadığı çatışmaları arttırmakta, aynı zamanda sanayi kentlerinde duyduğu güçsüzlüğü kadına baskı yaparak aşmaya çalışmasına neden olmaktadır.

1970-1980 dönemi filmlerinden *Almanya Acı Vatan*'da Eksportçu lakaplı Türk tarafından birkaç kez sözlü tacize maruz kalan Güldane, kendini çaresiz ve yalnız hissettiği için Mahmut'la evlenmeye karar verir. Ancak, Mahmut tarafından önce sahiplenilen sonra da aldatılan Güldane, iş yaşamında yaşadığı sıkıntıların yanında özel yaşamında da onu bunalıma sürükleyen sorunlarla boğuşur. Geleneksel değerlere bağlı görünen Mahmut'un bir süre sonra Alman kızlarıyla ilişki kurmaya başlaması, kent değerlerinin cazibesine dayanamaması, ve sanayi toplumu karşısındaki güçsüzlüğünü Güldane üzerinde baskı kurarak dışavurması, Güldane'nin yaşam alanını daraltmaya başlar. Güldane'ye memleketine dönme kararı aldırان, Mahmut'un kadını yok sayan, değersizleştiren davranışlarıdır. *Almanya Acı Vatan* filminde Türk göçmenlerden Zeybek'in karısına dayak atması, onu evden dışarı çıkarmama çabası da erkeğin kadın üzerindeki denetiminin kent ortamında da değişmediğini ortaya koyan ayrıntılardır. Feodal sistemde onaylanan erkek egemenliğinin, kent ortamında kadının çalışma yaşamına girmesi ile azalmaya başlaması ve bunun erkek psikolojisinde yarattığı güçsüzlük duygusunun, kadın-erkek ilişkilerini olumsuz yönde etkilediği görülmektedir.

El Kapısı filminde Elvan'ın eşi Emrah'ın tedavisi için gerekli parayı bulmak için Almanya'ya gitmesi ve işçi olarak çalıştığı fabrikadan atılması sonrasında şarkıcılık yapmaya başlaması, köyde bulunan ailesi ve köylüleri tarafından

kötü yola düştüğü şeklinde yorumlanır. Onuru ile para kazanan Elvan'a feodal sistemde egemen olan düşünceler doğrultusunda namussuz damgasının vurulması ve eşi Emrah tarafından öldürülmesi, kadının ataerkil toplumdaki konumunu açıklamaktadır.

1970-1980 dönemini temsil eden filmlerden *Otobüs*'te İsveçlilerin yaşam tarzı bağlamında kadın-erkek ilişkilerinin alabildiğine özgür oluşu ve farklı cinsel tercihlere hoşgörü ile yaklaşılması, kadın erkek ilişkilerinin mahremiyetini onaylayan feodal sistemden gelen Türk göçmenlere şaşırtıcı ve ürkütücü gelir. Telefon kabininde sevişen çiftler, kalabalık bir izleyici topluluğu karşısında gerçekleştirilen seks partileri, dükkanlar içinde yer alan seks-shop'lar, Türk göçmenlere o kadar yabancısıdır ki, olan biteni anlamakta zorlanırlar.

Almanya Acı Vatan, *El Kapısı* filmlerinde göçmenler bağlamında kadın karakterler ile erkek karakterler karşılaştırıldığında, kadınların erkeklere göre, uyum potansiyeli bakımından daha ileride oldukları gözlenmektedir. Erkeklerin geldikleri feodal sistem içindeki ayrıcalıklı konumlarının kent ortamında sona erdiğini görmeleri, onların kentli kimliği kabullenmesini güçleştirmektedir. Kadınlar ise feodal sistemde Öteki olarak görülmeleri nedeniyle kent yaşamının dinamiklerine daha kolay uyum sağlayabilmektedir. Ancak, erkekler, kent ortamında özgürleşen kadına, kendi egemenliklerini azalttığı düşüncesiyle baskı yapmaya başlar. Film çözümlmeleri ile elde edilen bulgulardan yola çıkarak Öteki'nin Batılı kimlik'e uyum sağlama potansiyelleri bakımından, göçmen kadınla göçmen erkek karşılaştırıldığında, 1970-1980 dönemi'nde çekilen dış göç filmlerinde kadın göçmenlerin uyum sağlama potansiyelinin daha yüksek olduğu görülmektedir.

Hatırlanacağı gibi, 1980'li yıllarda kadının toplumsal değişmeler karşısında, aile ve ekonomik yaşamdaki yeni rolü, kimlik arayışları, feminizm akımının giderek daha çok yandaş bulması, Türk sinemasına da yansımış; seksenli yıllara damgasını vuran "kadın filmleri" çekilmeye başlanmıştır. Bu dönemde, kırsal alanda ve kent yaşamında erkek egemen toplumda ezilen, ama mücadele eden kadın tiplmesi ön plana çıkarılmıştır. Bu dönem filmlerinde melodram kalıpları içinde sık sık ele alınan "sahipsiz kadın", gerçekçi sinemada yerini sorunlarla mücadele etmesini bilen ve kendini özgürleştirme çabasında olan kadına bırakmıştır. 1980-1990 dönemi filmlerinde toplumsal değişmeye koşut olarak Türk filmlerinde kadının toplum içindeki rolünün tartışılmaya başlanması, 1980-1990 dönemi dış göç filmleri *Polizei*, *Alamancı'nın Karısı* ve *Sarı Mercedes* filmlerinde de yansıma bulmaktadır; bu filmlerde, kadının aile ve toplum içindeki konumu, mücadele eden kadın tiplmesi ile sorgulanmaktadır. *Polizei*'de evden kaçan Türk kızı Fatma'nın kadın-erkek eşitsizliğini savunan düşünce sistemini inkar eden sözleri, *Alamancı'nın Karısı* filminde bilgisizliğine karşın, Zeliha'nın oğlu Ömer'i eşi Cemil'den alabilmek için verdiği hak arama mücadelesi, kadının erkek karşısındaki konumunu değiştirme çabasını sergilemektedir.

1980-1990 dönemi filmlerinden *Polizei*'de yer alan erkek göçmenler, Ali Ekber ve arkadaşları, evden ayrılan Türk kızlarının kötü yola düşeceği, Türk erkeklerinin namusunu lekeleyeceği düşüncesi ile kendilerini Türk kızlarının koruyucusu olarak göstermektedir. Öte yandan Alman kızlarının peşinden koşan Türk erkeklerinin, kadın-erkek ilişkileri bağlamında çelişkili bir ahlak anlayışı sergiledikleri görülmektedir. Erkek göçmenler, istedikleri kadınla cinsel ilişki kurmayı kendilerine hak sayarken, Türk kadınlarının namuslu olması gerektiğini savunurlar.

Alamancı'nın Karısı filminde Cemil'in eşi Zeliha'yı türlü oyunlarla boşayarak Alman sevgilisiyle yaşamaya başlaması, feodal yapı içinde güç sahibi olan erkeğin kadını nasıl konumlandığını açıklamaktadır. *Sarı Mercedes* filminde ise Bayram, nişanlısı Kezban'ın kendisini evlenmek için bekleyeceğini düşünmüş, ancak , bu arada sarı Mercedes'ini kadınlarla iletişim kurmak için kullanmış, kadınlarla özgürce ilişki kurmaktan kaçınmamıştır.

Göç konusunda vurgulanan en önemli sorunlardan birisi, erkeklerin kadınlara göre sosyal anlamda uyum sağlama süreçlerinin daha uzun olmasıdır. 1980-1990 döneminde çekilen dış göç konulu filmlere bakıldığında, ailelerini yanlarına getiren erkeklerin eşlerine ve kızlarına uyguladığı baskının önemli temalar arasına girdiği görülmektedir.

1980-1990 dönemi'ni temsil eden *Polizei*, *Alamancı'nın Karısı* ve *Sarı Mercedes* filmleri, 1970-1980 dönemi dış göç filmleri *Almanya Acı Vatan*, *El Kapısı*, *Otobüs* ile karşılaştırıldığında Öteki'nin Batılı kimlik'e uyum sağlama potansiyelinin arttığı; ancak, feodal sistemin uzantısı olan namus anlayışında ve kadın-erkek ilişkilerinde önemli sayılabilecek değişimler olmadığı görülmektedir. 1980-1990 dönemi filmlerinde, göçmen Öteki'nin Batı kültürünü belli yönleriyle benimsediği, ve buna paralel olarak aile içi ilişkilerin çözülmeye uğradığı ve kuşaklar arası çatışmaların ağırlık kazandığı görülmektedir. 1980-1990 dönemi filmleri, göç ile birlikte kendi öz kültüründen ve geleneklerinden kopmaya başlayan göçmenlerin geride bıraktıkları değerlere, ailelerine uzaklaştıkları gerçeğini yansıtamada önemli rol üstlenmektedir.

- 1970-1980 dönemini temsil eden *Almanya Acı Vatan*, *El Kapısı* ve *Otobüs* filmlerinde göç edenlerin dönme eğilimlerinin ne yönde olduğuna bakıldığında şu çıkarımlara gidilmektedir.

Almanya Acı Vatan'da Güldane, iş yaşamında ve evliliğinde yaşadığı olumsuzluklar nedeniyle memleketine dönme kararı alır. *El Kapısı* filminde Elvan, Emrah'ın tedavisi için gereken parayı kazandıktan sonra, ülkesine kesin dönüş yapmak istemektedir. *Otobüs* filminde ise dokuz işçinin doğrudan ifade etmeseler de yaşadıkları cehennem hayatını sürdürmek istemedikleri açıktır. Çözümlemeler sonrasında elde edilen bulgular dikkate alındığında, genel olarak, 1970-1980 dönemi dış göç konulu filmlerde temsil edilen Öteki'nin dönme isteminin ve eğiliminin yüksek olduğu görülmektedir.

1980-1990 dönemini temsil eden *Polizei*, *Alamancı'nın Karısı* ve *Sarı Mercedes* filmlerindeki göçmen karakterlerin ülkelerine dönme eğilimlerinin, 1970-1980 döneminde çekilen *Almanya Acı Vatan*, *El Kapısı* ve *Otobüs* filmlerindeki karakterlere göre gerileme gösterdiği görülmektedir. *Polizei* filminde birinci kuşağı temsil eden Ali Ekber'in babası Hamza dışında kimse dönme istemini dile getirmez; çünkü birinci kuşak göçmenler, ikinci ve üçüncü kuşak göçmenlere göre Türkiye'yi daha fazla tanımaktadır. *Polizei* filminde, Türk göçmenlerin, büyük ölçüde Almanya'ya uyum sağladıkları görülür. *Alamancı'nın Karısı* filminde Cemil'in köyüne tekrar dönmek istemediğini birkaç kez yinelemesi ve yine büyük bir kente, İstanbul'a yerleşmesi, onun köylü kimliğinden sıyrılma çabasını ortaya koymaktadır. *Sarı Mercedes* filmindeki Bayram ise amcasının hastalığı nedeniyle köyüne izinli olarak gelir; ancak tekrar Almanya'ya dönmeyi planlamaktadır; kesin dönüş yapmayı düşünmez. Çözümlemelerden elde edilen bulgulara göre, 1980-1990 dönemini temsil eden filmler, *Polizei*, *Alamancı'nın Karısı* ve *Sarı*

Mersedes'te göçmen karakterlerin köylerine ya da ülkelerine dönme istemleri ve eğilimleri oldukça düşüktür.

1970-1980 dönemi filmleri, *Almanya Acı Vatan*, *El Kapısı*, *Otobüs* ve 1980-1990 dönemini temsil eden *Alamancı'nın Karısı*, *Polizei* ve *Sarı Mercedes* filmleri karşılaştırıldığında, toplumsal değişmeye koşut bir biçimde göçmenin kalma süresi uzadıkça, dönme eğiliminin düşüş gösterdiği görülmektedir. Göç edilen yerde kalma süresi uzadıkça, göçmenin Batı kültürüne uyum sağlama potansiyelinin artması ve göçmenin kaldığı süre zarfında ekonomik koşullarını düzeltmesi, göçmenin ülkesine dönme eğiliminin azalmasına neden olmaktadır.

Film çözümlemeleri sonrasında gidilen genellemelerden yola çıkılarak Batı ülkelerine göç eden Türkler'in kalma süreleri uzadıkça, ekonomik konumlarının olumlu yönde değiştiği; ancak yaşadıkları kültürel sorunların Batılı kimlik'e uyum sağlama isteğinin kendi aileleri ve yakınları ile sorunlar yaşamalarına neden olduğu görülmektedir. Kalma süresinin uzaması, göçmen bağlamında Batı kültürüne uyum potansiyelini arttırmakta, göç etme nedeni olan geçim sıkıntısının aşılması sonrasında ise geride bırakılan değerlerin kendisini karşılamadığını farkedene ve kendisini bütünüyle bir mekana ait hissetmeyen göçmenin kimlik bunalımı ağırlaşmaktadır. Batılı kimlik karşısında ekonomik yönden Öteki olmaktan kurtulmanın, kültürel bağlamda Öteki olma koşullarını ortadan kaldıracağı yanılgısı, göçmenin içine düştüğü çelişkili durumun kaynağını oluşturmaktadır. Kültürel kimlik bağlamında Türk göçmenlerin göç sürecinin uzaması ile birlikte Batılı kimlikle yaşadığı sorunlarda azalma olsa da bu sorunların yön değiştirerek yaşanmaya devam ettiği görülür. Ancak, 1970-1980 dönemi filmleri *Almanya Acı Vatan*, *El Kapısı*, *Otobüs* filmleri ile 1980-1990 dönemi filmleri *Alamancı'nın Karısı*, *Polizei* ve *Sarı Mercedes* filmleri karşılaştırıldığında, dış göç sürecine koşut biçimde Türk göçmenleri Batılı kimlik

karşısında Öteki yapan koşulların değişime uğradığı görülmektedir. Sosyo-ekonomik yönden göçmenin Öteki olmadığını kanıtlama çabası; kentli değerlere tutunmaya çalışması, kültürel anlamda uyum sağlama durumunu güçlendirmektedir.

Geleneksel yapıdan modern yapıya doğru gelişen dış göç hareketinin sonuçları bakımından, 1970-1980 dönemi filmleri ile 1980-1990 dönemi filmleri karşılaştırıldığında, Batılı kimlik tarafından kültürel kimlik bağlamında Öteki olarak kabul gören Türk göçmeninin konumu, bir ölçüde değişime uğramıştır. Göçmenlik süreci uzadıkça göçmenin Öteki olma koşullarını ortadan kaldırmaya çalıştığı ve sosyo-ekonomik yönden daha üstün bir konuma geçtiği; ancak göçmenin kültürel alanda yaşadığı sorunların nitelik değiştirerek sürdüğü görülmektedir. Bu saptama, aynı zamanda tezin varsayımlardan olan 1970-1980 dönemi ve 1980-1990 dönemi dış göç filmlerinin toplumun dinamiklerini büyük ölçüde yansıttığını göstermektedir.

KAYNAKÇA:

ABİSEL, Nilgün. Türk Sineması Üzerine Yazılar. İstanbul, 1994.

ADANIR, Oğuz. Sinemada Anlam ve Anlatım. Ankara: Kitle Yayınları. 1994.

AĞAOĞLU, Adalet. Fikrimin İnce Gülü. İstanbul. 1988.

ALANKUŞ-Kural, Sevda. "Alternatif Kamular ve İslamcı Kadınlar". Toplum ve Bilim. Sayı 72. (Bahar, 1997). 5-45.

ALDOĞAN, Yazgülü. "Öteki Cins". Karizma. Sayı 3 (Aralık, 2000). 139-142.

ALKAN, Türker. ERGİL, Doğu. Siyaset Psikolojisi. Ankara: Turhan Kitabevi Yayınları. 1980.

ATEŞ, Toktamış. "Ötekiyi Anlamlandırmanın Yolu". Karizma. Sayı 3. (Aralık, 2000). 121-122.

BERGER, John-MOHR, Jean. Yedinci Adam. İstanbul: Cem Yayınevi.

BERMAN, Marshall. Katı olan Her Şey Buharlaşıyor. Çevirenler: Ümit ALTUĞ-Bülent PEKER. İstanbul: İletişim Yayınları. 1989.

BLACK, Cyril Edwin. "Change as a Condition of Modern Life". Modernization: The Dynamics of Growth. Der: Myron Weiner. Washington: Forum Series. 1977.

BİLGİN, Nuri. Sosyal Psikolojiye Giriş. İzmir: E.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları. 1988.

BULAÇ, Ali. "Öteki"nin Kimliği ve İmajı". Birikim. (Mart-Nisan, 1995). 78-82.

CORNOLLY, William E. Kimlik ve Farklılık. Çev. Fatma LEKESİZALIN. İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 1995.

ÇÖLOĞLU, Halit. Yurtdışındaki Türk İşçileri ve Tasarrufları. Ankara: Gazi Üniversitesi. 1984.

ÇEVİK, A. "Avrupa'daki Göçmen Türkler'de Kimlik Sorunlarının Reaktivasyonu". Türk Klinikleri Psikiyatrisi. Sayı 1. 1999. 45.

DİNÇER, Süleyma Murat. Türk Sineması Üzerine Düşünceler. Ankara: Doruk Yayınları. 1996.

DORSAY, Atilla. Sinemamızın Umut Yılları: 1970-80 Türk Sinemasına Bakışlar. İstanbul: İnkılap Kitabevi. 1989.

DORSAY, Atilla. 12 Eylül Yılları ve Sinemamız: 160 filmle 1980-90 Arası Türk Sinemasına Bakışlar. İstanbul: İnkılap Kitabevi. 1995.

DORSAY, Atilla. "Otobüs". Milliyet Sanat Dergisi. 1984. 104.

EAGLETON, Terry. Edebiyat Kuramı. Çev. Esen TARIM. İstanbul. 1990.

ERSEVİM, İsmail. Freud ve Psikanalizin Temel İlkeleri. İstanbul: Nobel Tıp Kitabevleri. 1997.

ERSOY, Melih. Göç ve Kentsel Bütünleşme. Ankara: Türkiye Gelişme Araştırmaları Vakfı Yayınları. 1985.

ENGİNDENİZ, Nilbanu. "Dış Göç Olgusunun Türk Sinemasına Yansıması". Ankara : Ankara Üniversitesi (Yayınlanmamış Master Tezi). 1999.

EREN, Nurhan. "Göç Yaşantısının Dinamikleri ve Psikolojik Sonuçları". Ütopiya. (Yaz-2000). 27.

ESEN, Şükran. 80'ler Türkiye'sinde Sinema. İstanbul: Beta Yayınları. 2000.

EVREN, Burçak. Türk Sinemasında Yeni Konumlar. İstanbul: Broy Yayınları. 1990.

FİNCANCI, Yurdakul. "30'uncu Yılında Yurt Dışındaki Türkler". Türkiye Araştırmalar Merkezi Konferansı. İstanbul. 24-25Ekim 1989.

Göçmen Aileleri ve Göç Olayı. Ankara: T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu. 1991.

FREUD, Sigmund. Freud ve Psikanaliz. Çev: Ali Avni ÖNEŞ. İstanbul: Koza Yayınları. 1975.

GALİP, A. "Göç ve Nostalgia". Ütopiya. (Yaz-2000). 16.

GERBNER, George. "Mass Media and Human Communication Theory". Sociology of Mass Communications. England: Penguin Books. 1972.

GEVGİLLİ, Ali. Çağını Sorgulayan Sinema. İstanbul: Bağlam Yayınları. 1999.

GÜÇHAN, Gülseren. Toplumsal Değişme ve Türk Sineması. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları. 1992.

HARVEY, David. Postmodernliğin Durumu. Çev: Sungur SAVRAN. İstanbul: Metis Yayınları. 1997.

HESAPÇIOĞLU, Muhsin - ÇAĞLAR, Adil. Yurtdışından Dönen İşçi Çocuklarının Türk Toplumuna ve Eğitim Sistemine Uyum Sorunları. İstanbul: Marmara Üniversitesi. 1991.

KAĞITÇIBAŞI, Çiğdem. "Aile Etkileşim ve İlişkileri". Türkiye'de Ailenin Değişimi: Toplumbilimsel İncelemeler. Ankara. 1984.

KAĞITÇIBAŞI, Çiğdem. İnsan- Aile- Kültür. İstanbul: Remzi Kitabevi. 1996.

KAĞITÇIBAŞI, Çiğdem. Kültürel Psikoloji: Kültür Bağlamında İnsan ve Aile. İstanbul: Evrim Yayınevi. 2000.

KALKAN, Faruk. Sinema Toplum Bilimi. İzmir: Seçin Yayınları. 1992.

KAYALI, Kurtuluş. Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması. Ankara: Ayyıldız Yayınları. 1994.

KETENCİ, Şükran. "Almanyalı Türkler". Cumhuriyet Gazetesi. (Mayıs. 1919). 14-20.

KEYMAN, Fuat; MUTMAN, Mahmut; YEĞENOĞLU, Meyda. Oryantalizm, Hegomanya ve Kültürel Fark. İstanbul: İletişim Yayınları. 1996.

KIRAY, Mehmet. "Tek Şansımız Köylülüğü Bitirmek". Cumhuriyet Gazetesi. (Eylül, 1990)

KLUCKON, C.- Murray. "Personality in Nation". Society and Cultur. Newyork. 1984.

KONGAR, Emre. İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı. İstanbul: Bilgi Yayınevi. 1979.

KONGAR, Emre. Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği. Ankara: Remzi Kitabevi. 2000.

KONGAR, Emre. Kültür ve İletişim. İstanbul: Say Yayınları. 1986.

KONGAR, Emre. "Toplumun En Az Değişen Ögesi Erkekler". Kadınca. (Şubat. 1990). 37.

LACAN, J. The Fundamental Concepts of Pscho-Analysis. London and Newyork: Penguin Books. 1991.

LARRAİN, Jorge. İdeoloji ve Kültürel Kimlik. Çev. Neşe Nur DOMANIÇ. İstanbul: Sarmal Yayınevi. 1994.

MAKAL, Oğuz. Sinemada Yedinci Adam: Türk Sinemasında İç ve Dış Göç Olayı. İzmir. 1987.

MC GEE, P. Telling the Other: "The Question of Value In Modern and Postcolonial Writing. İthaca and London : Cornell University Press.

MUTMAN, M; YEĞENOĞLU, M. "Bilimlerde ve Topumlarda Postmodernizm". Birikim. İstanbul. 1996. 43-57.

NORVAL, A. J. "Toplumsal Belirsizlik ve Apartheid'in Krizi". Siyasal Kimliklerin Oluşumu. Der. E. LACLAU. Çev. Ahmet FETHİ. İstanbul: Sarmal Yayınları. 1995.

ONARAN, Alim Şerif. Türk Sineması. (1. Cilt). Ankara: Kitle Yayınları. 1994.

ONARAN, Alim Şerif. Türk Sineması (2. Cilt). Ankara: Kitle Yayınları. 1995.

ORAL, Zeynep. "Türk Sinema Tarihi". Milliyet Sanat. 19 Aralık 1975.

OZANKAYA, Özer. Toplum Bilim. İstanbul: Cem Yayınları. 1999.

ÖZGÜÇ, Agah. 100 Filmle Başlangıcından Günümüze Türk Sineması. İstanbul: Bilgi Yayınevi. 1993.

ÖZGÜDEN, Mehmet. "İslamcı Siyasal Söylemde Öteki Kimliğinin Çatışma ve Uyum Potansiyeli". Ankara: Ankara Üniversitesi (Yayınlanmamış Master Tezi). 1986.

ÖZÖN, Nijat. Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları (1.cilt). Ankara: Kitle Yayınları. 1995.

ÖZÖN, Nijat. Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları (2.cilt). Ankara: Kitle Yayınları. 1995.

ÖZÖN, Nijat. Sinema Uygulayımı, Sanatı, Tarihi. İstanbul: Hil Yayınları. 1995.

POOLE, Ross. Ahlak ve Modernlik. Çev: Mehmet KÜÇÜK. İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 1993.

RATTANSI, Ali; WESTWOOD, Sallie. İrkçilik, Modernite ve Kimlik. Çev: Sevda AKYÜZ. İstanbul. 1997.

SAİD, Edward. Oryantalizm. Çev: Nezi̇h UZEL. İstanbul: İrfan Yayınevi. 1995.

SARDAR, Z. "Postmodernizm and The Other". The New Imperializm of Western Culture. 1998.

SARUP, Madan. Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm. Çev: Ali Baki GÜÇLÜ. Ankara: Ark Yayınevi. 1993.

SAYDAM, M. B. Anomi ve Kimlik Karmaşası. Ankara: Nöro-psikiyatri arşivi. Sayı 1. 1988.

SCOGNAMİLLO, Giovanni. Türk Sinemasında 6 Yönetmen. İstanbul: Türk Film Arşivi. 1973.

SCOGNAMİLLO, Giovanni. Türk Sinema Tarihi. İstanbul: Kabalcı Yayınları. 1998.

ŞEN, Faruk. "Federal Almanya'daki Türk Gençlerinin Geleceğe Yönelik Mesleksel Şansları". İkinci Kuşak Türkler'in F. Almanya ve Türkiye'de Mesleki Uyumları. Der: Nurhan AKÇAYLI. Bursa. 1986.

TAŞ, Mehmet. Avrupa'da İrkçılık: Göçmenler ve Aşırı Sağ Partiler. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları. 1999.

TILIÇ, Doğan. "Türk Medyası ve Yunanistan". Karizma. Sayı 3. (Aralık-2000). 65-70.

TURA, Saffet Murat. Freud'dan Lacan'a Psikanaliz. İstanbul: Ayrıntı Yayınevi. 1989.

Türkiye'de Kırsal Kesimden Kente Göç ve Bölgeler Arası Dengesizlik. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı. 1997.

TANYOL, Cahit. "Otobüs Filmi Üzerine Soruşturmaya Cevap". Milliyet Sanat. Sayı 256. (19 Aralık 1977).

ULUÇAY, Özer. "Yurtdışında Yaşayan Türkler'in Kültürel Uyum Sorunları". Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi (Yayınlanmamış Master Tezi). 1999.

ULUŞ, Selma. "Almanya'da Yaşayan Türkler'in Bulundukları Topluma Uyumunda Kitle İletişim Araçlarının Rolü". Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi. Sayı 4. 1994.

Yurtdışı Göç Hareketleri ve Vatandaş Sorunları. Ankara: Dışişleri Bakanlığı. 1994.

ÜSTÜN, Nevzat. Almanya Beyleri/Portekiz Bahçeleri. İstanbul: Çağdaş Yayınları. 1975.

WALLRAFF, Günter. En Alttakiler. Çev: Osman OKKAN. Ankara. 1986. YUMUL, Arus. "Modernizmden Postmodernizme Ötekilik". Karizma. Sayı 3. (Aralık, 2000).

YUMUL, Arus. "Önyargılar". Ütopiya. Sayı 3. 2000. s. 10-12.

ZİZEK, S. "Multiculturalizm, or the Cultural Logic of Multinational Capitalism". New Left Review. 1997. s.28-51