

**T.C.  
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**FATİH AKIN FİLM ÖRNEKLERİ ÜZERİNDEN  
SUÇ İŞLEYEN TÜRK KARAKTERLERİN  
TÜRK TOPLUMUYLA İLİŞKİLENDİRİLMESİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Elif Ceren CEMİLGİL**

**Enstitü Anabilim Dalı : Alman Dili ve Edebiyatı**

**Tez Danışmanı: Dr. Öğretim Üyesi Fatih ŞİMŞEK**

**OCAK – 2021**

**T.C.**  
**SAKARYA ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**FATİH AKIN FİLM ÖRNEKLERİ ÜZERİNDEN**  
**SUÇ İŞLEYEN TÜRK KARAKTERLERİN**  
**TÜRK TOPLUMUYLA İLİŞKİLENDİRİLMESİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Elif Ceren CEMİLGİL**

**Enstitü Anabilim Dalı : Alman Dili ve Edebiyatı**

**“Bu tez sınavı 05/01/2021 tarihinde online olarak yapılmış olup aşağıda isimleri bulunan jüri üyeleri tarafından oybirliği ile kabul edilmiştir.”**

<b>JÜRİ ÜYESİ</b>	<b>KANAATİ</b>
Prof. Dr. Yılmaz KOÇ	BAŞARILI
Doç. Dr. Cüneyt ARSLAN	BAŞARILI
Dr. Öğr. Üyesi Fatih ŞİMŞEK	BAŞARILI



T.C.  
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TEZ SAVUNULABİLİRLİK VE ORJİNALLİK BEYAN FORMU

Sayfa : 1/1

Öğrencinin

Adı Soyadı	:	Elif Ceren Cemilgil
Öğrenci Numarası	:	Y176014012
Enstitü Anabilim Dalı	:	Alman Dili ve Edebiyatı
Enstitü Bilim Dalı	:	Alman Dili ve Edebiyatı
Programı	:	<input checked="" type="checkbox"/> YÜKSEK LİSANS <input type="checkbox"/> DOKTORA
Tezin Başlığı	:	Fatih Akın Film Örnekleri Üzerinden Suç İşleyen Türk Karakterlerin Türk Toplumuyla İlişkilendirilmesi
Benzerlik Oranı	:	%6

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE,

Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi beyan ederim.

21/12/2020  
İmza

Sakarya Üniversitesi ..... Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez çalışması ile ilgili gerekli düzenleme tarafımda yapılmış olup, yeniden değerlendirilmek üzere .....@sakarya.edu.tr adresine yüklenmiştir.

Bilgilerinize arz ederim.

...../...../20.....  
İmza

Uygundur

Danışman  
Unvanı / Adı-Soyadı: Dr. Öğr. Üyesi Fatih Şimşek

Tarih: 21.12.2020

İmza:

KABUL EDİLMİŞTİR

REDDEDİLMİŞTİR

EYK Tarih ve No:

Enstitü Birim Sorumlusu Onayı

# İÇİNDEKİLER

<b>ÖZET .....</b>	<b>iii</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>iv</b>
<b>GİRİŞ.....</b>	<b>1</b>
<b>BÖLÜM I: KÜLTÜR VE GÖÇ .....</b>	<b>17</b>
1.1. Kültür Kavramı.....	17
1.1.1. Çokkültürlülük.....	20
1.2. Göç Olgusu.....	25
1.2.1. Uluslararası Göç Hareketi .....	25
1.3. Almanya'ya Göç.....	35
<b>BÖLÜM II: ALMAN EDEBİYATINDA GÖÇMEN TEMSİLİ VE GÖÇ EDEBİYATI TANIMLAMALARI.....</b>	<b>39</b>
2.1. Göçmen Edebiyatı .....	39
2.2. Misafir İşçi Edebiyatından Kültürlerarası Edebiyata .....	40
2.3. Kültürlerarası Edebiyat.....	44
2.4. Almanya'da Kültürlerarası Edebiyat ve Türk-Alman Edebiyatı .....	47
<b>BÖLÜM III: ALMAN SİNEMASINDA GÖÇMEN TEMSİLİ VE ESERLERİN SINIFLANDIRILMASI.....</b>	<b>52</b>
3.1. Göçmen Sineması.....	52
3.2. Aksanlı Sinema.....	53
3.3. Almanya'da Göçmen Sineması .....	56
<b>BÖLÜM IV: FATİH AKIN SİNEMASINDA SUÇLU VE GÖÇMEN PROTOTİPİ.....</b>	<b>61</b>
4.1. Fatih Akın'ın Hayatı.....	61
4.2. Fatih Akın'ın Eserleri ve Ödülleri .....	64
4.3. Fatih Akın Sineması Üzerine.....	65
4.4. Kısa ve Acısız (Kurz und Schmerzlos - 1998) .....	69
4.1.1. Konu ve Karakterler .....	69

4.1.2. Olay Örgüsü .....	71
4.5. Duvara Karşı (Gegen Die Wand – 2004) .....	90
4.5.1. Konu ve Karakterler .....	90
4.5.2. Olay Örgüsü .....	91
4.6. Yaşamın Kıyısında (Auf Der Anderen Seite - 2007) .....	105
4.6.1. Konu ve Karakterler .....	105
4.6.2. Olay Örgüsü .....	106
<b>BÖLÜM V: DEĞERLENDİRME.....</b>	<b>126</b>
<b>SONUÇ .....</b>	<b>141</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>145</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ .....</b>	<b>153</b>

**Sakarya Üniversitesi**  
**Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Özeti**

<b>Yüksek Lisans</b>	<input checked="" type="checkbox"/>	<b>Doktora</b>	<input type="checkbox"/>
<b>Tezin Başlığı:</b> Fatih Akın Film Örnekleri Üzerinden Suç İşleyen Türk Karakterlerin Türk Toplumuyla İlişkilendirilmesi			
<b>Tezin Yazarı:</b> Elif Ceren Cemilgil		<b>Danışman:</b> Dr. Öğr. Üyesi Fatih Şimşek	
<b>Kabul Tarihi:</b> 05.01.2021		<b>Sayfa Sayısı:</b> iv (ön kısım) + 153 (tez)	
<b>Anabilim Dalı:</b> Alman Dili ve Edebiyatı			
<p>Ailesi Türkiye’den Almanya’ya göç etmiş olan Fatih Akın, filmlerinde toplumsal olayları, göç olgusunu, aileyi, kimlik bunalımlarını irdelemiştir. Uluslararası alanda birçok ödülü bulunan Fatih Akın’ın filmlerinde Almanya’daki Türklerin yaşamı, ikinci kuşak göçmen gençlerin içinde bulunduğu sorunlar, Türkiye’ye ve Türklere dair kalıplaşmış fikirler, kültür farkının yaşattığı ileri sürülen uyumsuzluk, kimlik ve aidiyet sorunları gibi konular belirli bir bakış açısıyla yansıtılmıştır ve sıklıkla suç işlemiş karakterler kullanılmıştır.</p> <p>Fatih Akın filmlerinde suç işleyen Türk karakterleri incelemek, sinemanın kitlesel etkisi göz önünde bulundurulduğunda, göçmen Türklerin Alman toplumu içerisinde nasıl görüldüğünü ve nasıl gösterildiğini saptamak açısından önemlidir.</p> <p>Bu çalışmada, tümevarım yöntemi, eleştirel söylem analizi ve yorumlayıcı yaklaşımdan yararlanılarak yapılan incelemeler, tekrara düşmemek adına, Kısa ve Acısız, Duvara Karşı ve Yaşamın Kıyısında filmleriyle sınırlandırılmıştır. Her üç filmde de dikkat çeken geri dönüş motifi, suç işleyen Türkler, milliyet üzerinden yapılan genellemeler ve kültüre atfedilen suçlar ile sınıflandırılmalar göstermektedir ki; Fatih Akın, filmlerinde göçmenlerin sorunlarının kaynağında Türk karakterleri işaret etmektedir. Bu sav, karakterler arasından Türkiye’ye en uzak, Türkçeyi ikinci dil olarak konuşan, başarılı, toplumda kabul görmüş ve uyum sağlamış karakterler üzerinden de desteklenmektedir. Filmleri göçmenlere ve çocuklarına yoğunlaşmış görünen Fatih Akın’ın, aslında Türkiye’ye dair eleştirileriyle Alman seyirciye hitap ettiğini saptamak mümkündür.</p> <p>Bu çalışmanın amacı, çokkültürlü bir ortamda yetişen bir yönetmen ve senarist olan Fatih Akın’ın filmlerini kültürlerarasılık bağlamında yorumlamak, filmlerindeki karakterler ve hikayeler üzerinden Alman seyirciye göçmenleri yansıtış biçimini incelemektir.</p>			
<b>Anahtar Kelimeler:</b> Fatih Akın, Göçmen, Türk-Alman Sineması, Kültürlerarasılık, Suç			

**Sakarya University**  
**Institute of Social Sciences Abstract of Thesis**

<b>Master Degree</b>	<input checked="" type="checkbox"/>	<b>Ph.D.</b>	<input type="checkbox"/>
<b>Title of Thesis:</b> Assosiation Criminal Turkish Characters with the Turkish Society in the Examples of Fatih Akın's Movies			
<b>Author of Thesis:</b> Elif Ceren Cemilgil		<b>Supervisor:</b> Assist. Prof. Fatih Şimşek	
<b>Accepted Date:</b> 05.01.2021		<b>Number of Pages:</b> iv (pre-text) + 153 (main body)	
<b>Department:</b> German Language and Literatur			
<p>Fatih Akın who's family migrated to Germany from Turkey, has scrutinized social incidents, phenomenon of immigration, family and identity crises in his films. In his movies Fatih Akın, who has many international awards, reflected life of Turks in Germany, problems of second generation immigrant youth, stereotyped ideas about Turkey, and Turkish people, alleged incompatibility caused by the cultural difference, identity, and belongingness, and mostly used characters who have a criminal background.</p> <p>Examining the Turkish characters who commit crimes in Fatih Akın's films is important in terms of determining how immigrant Turks are seen in German society and how they are shown, given the mass effect of cinema.</p> <p>Examinations in this study, which are limited to Short Sharp Shock, Head On ve Edge of Heaven in order to avoid repetition, are made by using the inductive method, critical discourse analysis, and interpretative approach. Remarkable returning motif in these three movies is that shows that by generalisation over nationality, and crimes be attributed to culture, and classification of Turkish people, Fatih Akın points out Turkish characters at the source of immigrants' problems in his films. This hypothesis is supported over by characters who are least associated with Turkey, speaking Turkish as a second language, successful, accepted and adapted in the society. Although in his movies Fatih Akın seems to have focused on immigrants and their children, actually it's possible to detect that he is appealing to German audience due to the criticism of Turkey.</p> <p>The aim of this study is examining the movies of Fatih Akın, who is a director and a screenwriter grew up in a multicultural environment, by interpreting in the context of interculturality, in which ways immigrants reflected to the German viewers through characters, and stories in his movies.</p>			
<b>Keywords:</b> Fatih Akın, Migrant, Turkish-German Cinema, Interculturality, Criminality			

## GİRİŞ

Göç, başlangıçtan günümüze güncelliğini korumuş bir olgudur. Göç süreci hem göç eden kişiyi hem de göç edilen ülkede yaşamakta olan ev sahibi toplumu sürekli ve karşılıklı olarak etkilemektedir. Bu etki her iki taraf için de kendini tanıtmaya ve karşısındaki *yabancıyı* tanıma isteğini beraberinde getirmektedir. Bu amaçla ortaya çıkmış ve Alman edebiyatı ve sinemasında kendine ait bir kategori oluşturmuş olan göç edebiyatı ve göç sineması, zaman içerisinde çok sayıda kavramsal değişime uğramıştır. Göç edebiyatı günümüzde kültürlerarası edebiyat, göç sineması ise kültürlerarası ya da ulusötesi sinema kapsamında değerlendirilmektedir.

Alman edebiyatında göçü ve göçmeni konu alan eserlerin sınıflandırılması çalışmalarında misafir işçi edebiyatı adlandırması ile başlayan süreç, günümüzde Alman edebiyatı içerisinde kültürlerarası edebiyat bilimi kapsamında incelenirse de özellikle ilk dönem eserler için göç ve göçmen edebiyatı kavramının kullanımına da hala rastlamak mümkündür. Aynı kullanım şekli, göçmen ya da göç geçmişi bulunan sanatçıların filmlerinde ve bu konuları işlemiş olan filmlerin kategorileştirilmesinde görülmektedir.

Kültürlerarası edebiyat kavramı Germanistik alanında 90'lı yıllardan itibaren kullanılıyor olsa da kullanım sıklığı açısından göç ve göçmen edebiyatı kavramlarının yerini almamış olduğu gözlemlenebilmektedir. Söz konusu eserler kültürlerarası edebiyat kapsamına girse dahi eserlerde göçün, göçmenliğin ya da göç geçmişinin izlerine rastlanması, bu durumun sebepleri arasında gösterilebilmektedir.

Her iki kavramın da temelinde, göç ya da göç geçmişine rastlamak mümkün olduğundan göç edebiyatının sınırlarının nerede bittiği, kültürlerarası edebiyatın nerede başladığı sorularına kesin bir yanıt vermek mümkün görünmemektedir. Buna karşılık kültürlerarası edebiyat kavramının da ulusötesi sinema kavramının da ikinci kuşakla birlikte kullanılması sebebiyle, artık göç sürecinin tamamlanmış olduğu ve yeni ülke içerisinde yetişen kuşakla birlikte en az iki kültürle beslenen ve dolayısıyla ne birine ne ötekine yabancı olmayan kuşakla birlikte başladığı gözlemlenmektedir. Bu anlamda misafir işçi edebiyatı ya da göçmen edebiyatı/sineması tanımlamasına dahil edilen eserler de her ne kadar en az iki kültürün karşılaşması sonucu ortaya çıkmış olsa da bu eserlerde kültürlerarasılığın izleri sınırlıdır. Bir anlamda göç edebiyatı ve sineması, göç sürecini ve



beraberinde getirdiği problemleri ortaya koyarken kültürlerarası edebiyat ve ulusötesi sinema, göçün uzun vadedeki sonuçlarını ortaya koymaktadır.

Göç olgusunun beraberinde gelen yabancılaşma, kimlik bunalımları, kültür farkları, bir ulus içerisinde öteki olma hissi, dil sorunları, kuşak farkları gibi problemler, göç edebiyatına da göç sinemasına da yansıtılmıştır. Hem göç edebiyatı hem de göç sineması, zaman içerisinde farklı kollara ayrılmıştır. Göç edebiyatında belirleyici olan göçmenin siyasi konumu olmuş, göç edenlerin edebiyatı zaman içerisinde Alman edebiyatı özelinde, “*misafir işçi edebiyatı*<sup>1</sup>, *göçmen edebiyatı*<sup>2</sup>” (Chiellino, 2007b, s. 389-390) ve *Türk-Alman edebiyatı*<sup>3</sup> gibi tanımlamalarla anılmıştır. Göç sinemasının kavramlaştırılması aşamasında ise “*Aksanlı Sinema*” (Naficy, 2001) gibi kuramlar geliştirilmiştir. Günümüzde artık her iki alanda da göçmeni temsil eden sanatçıların büyük çoğunluğunun göç edilen ülkede doğup büyümesi ve göç olgusunu bizzat deneyimlememiş olmaları sebebiyle göçmenliklerine vurgu yapan kategorileştirmeler problemleri görmektedir.

Almanya’da göç edebiyatı ve göç sineması tanımlamalarında yaşanan gelişmeler, uzun yıllar boyunca göçmenin yasal statüsüne odaklanmıştır. Göçmenlerin ve göç geçmişi bulunan kişilerin, Almanya’daki yasal statüleri değiştikçe, eserlerinin Alman edebiyatı ve sineması çatısında hangi kategoride kendilerine yer bulacaklarına dair fikirler ortaya atılmıştır. Bu anlamda ortaya çıkan ve kabul gören kültürlerarası edebiyat ve sinema tanımlamaları, tıpkı kendinden önceki tanımlamalar gibi problemleri görmektedir. Burada üzerinde durulması gereken bir başka konu da örneğin, misafir işçi tanımlaması yapılırken, misafir işçileri konu alan edebiyat eserlerinin ilk örneklerinin *misafir* ya da *işçi* olmayan Alman yazarlar tarafından ortaya konmuş, tanımlamaların da ilk örneklerinin yine ev sahibi ülkenin edebiyatçıları ve kuramcılarınca yapılmış olmasıdır. Bu durumun yarattığı problemlerden biri de şudur: örneğin, Almanya’ya eğitim amacıyla giden ve yazarlık yapan, hali hazırda Türkiye’de yazar olup kariyerine Almanya’da devam eden ya da Almanya’ya misafir işçi olarak gidip eserlerinde misafir işçileri ve hayatlarını konu almayan sanatçıların, kendi seslerini duyurma ve varlıklarını görünür kılma çabaları olsun olmasın, kendilerinin söz hakkı sahibi olamadığı, onlar

---

<sup>1</sup> Harald Weinrich: *Gastarbeiterliteratur* (1983)

<sup>2</sup> Heimke Schierloh: *Migrantenliteratur* (1984)

<sup>3</sup> *Deutsch-Türkische Literatur*

eserlerini ortaya koyamadan karar verilmiş ve onaylanmış bir kategorileştirme içerisinde eserlerinin ve kendilerinin *sınıflandırılmış* olmasıdır.

İlerleyen bölümde de detaylıca incelendiği üzere, kültürlerarası edebiyat tanımlaması tartışmalarının yanı sıra, edebiyatçıya *misafir* ve *işçi* kısıtlaması yapılması, yazarlar tarafından problemlili ve sınırlayıcı görülmüştür.

Tanımlamalar ister *misafir işçi edebiyatı* adlandırmasında olduğu gibi göçmenin göç etme nedeni, sosyal statüsü, ekonomik durumu hatta ülkede kalış süresini vurgulasın, ister kültürlerarası edebiyat adlandırmasında olduğu gibi daha geniş bir çatı altında inceleme imkanı oluştursun ve birlikte yaşamayı, iletişimi, çokkültürlülüğü vurgulasın, *göçmeni* konu alan eserler, belirli bir temsile odaklanarak, ülke içindeki *Alman olmayan* gruplara ait kültürel olguların temsil edildiği bir alan oluşturmuştur. Bu temsil kendine sanatın her alanında yer bulmuş, özellikle edebiyat ve sinema alanlarındaki temsiller geniş kitlelere ulaşmış, böylelikle göç edebiyatı ve sinemasına yüklenen *tanıtma* misyonu bir anlamda başarılı olmuştur.

Kültürel değerlerin, alışkanlıkların, yaşam tarzının çok kısa bir sürede kitlelere ulaştırılması açısından sinema önemli bir iletişim aracı olarak değerlendirilebilmektedir. Sinemanın, bir toplumu ve o toplumda yaşananları başka insanlara yansıtmak konusunda yazılı metinlerden daha etkili olduğu gözlemlenebilmektedir. Çünkü sinema hem görsel hem de işitsel materyalleri kullanmakta, aynı anda ve kısa sürede daha geniş kitlelere ulaşabilmekte ve gerçek ile kurguyu harmanlayarak ortaya gerçek olmaya çok yakın hikayeler çıkarmaktadır. Sinema bu özelliği ile bir anlamda tarihi seyirciye sunmakta, yeniden düzenlemekte ve hatta kimi zaman kurgu olanı gerçekmişçesine öğretmektedir.

Almanya'da sinema alanında göçmen temsiline yer verilen ilk eserlerin, Alman sinemacıların yapımları olduğu görülmektedir. Bu alanda ilk eserlerde tıpkı edebiyatta olduğu gibi misafir işçilere odaklanılmış, takip eden süreçte de misafir işçi ve göçmenler de kendilerini birinci elden anlatma fırsatı bulmuşlardır. İkinci kuşakla birlikte yapımlarda anlatılar değişime uğramış, konu bakımından da ilk kuşağın eserlerinden farklı odak noktaları ortaya çıkmıştır. Çokkültürlü bir ülkede, o ülkenin kültürü ve ailenin köken kültürü arasında yetişen bu kuşağın Alman sinemasındaki temsilcilerinden Fatih Akın, filmlerinde *Türk* ve *Türkiye* temsiline sıklıkla yer vermektedir.

Fatih Akın filmleri; konu, tür ve yöntem bakımından çeşitlilik göstermektedir. Filmlerinde farklı milliyetlerden göçmenlere yer verilirken, göçmenlerin anavatanlarına ilişkin tarihi olayları, ülkelerin içinde buldukları siyasi çatışmalar da karakterler üzerinden işlenmektedir. Fatih Akın'ın çok sayıda filminde Almanya'da yaşayan Türklerin Almanya'daki yaşamlarıyla ilgili, çoğu kültürel referanslarla verilen bilgilere rastlamak da Türkiye'deki yaşam tarzına dair aktardığı fikirlere rastlamak da mümkündür. Bu anlamda Fatih Akın sineması, kültürlerarası iletişimde ve Almanya'da yaşayan Türklerin Alman sinemasında temsilinde önemli rol oynamaktadır. Fatih Akın sinemasında aktarılan Türk kültürünün, yaşam tarzının, gelenekselliğin, Almanya'ya uyum ya da uyumsuzluk sorunlarının belirli kalıplarla işlenmekte olduğu gözlemlenmektedir. Bu sebeple, Fatih Akın filmlerinin incelenmesi, sinemada temsilin gücü göz önünde bulundurulduğunda önem taşımaktadır.

Sanatçının filmlerinde sıklıkla yer verdiği göçmen karakterler ve bu karakterlerin film içerisinde işlenişi, öyküdeki yerleri, Alman ve Türk karakterlerle olan ilişkileri, davranışları ve söylemleri ile oluşturdukları Türk-göçmen temsili, filmleri eleştirel bir bakış açısıyla incelemeyi gerekli kılmaktadır.

Bu konuda yapılmış çalışmalar; konuları, yöntemleri, içerikleri, odak noktaları ve disiplinleri bakımından çeşitlilik göstermektedir.

Diğdem Işıkoğlu'nun 2005 tarihli, "*Kültürlerin Kesişimi, Aksanlı Sinema ve Almanya'daki 2. ve 3. Kuşak Türk Yönetmenlerin Sinemasal Üretimi*" adlı Yüksek Lisans Tezinde (Radyo, TV, Sinema Bölümü) Almanya'daki ikinci ve üçüncü kuşak Türk-Alman yönetmenler incelenmiş, filmlerinde *aksanlı sinema* türüne ait özellikler araştırılmıştır. Çalışma kapsamında Işıkoğlu; Fatih Akın, Buket Alakuş, Yüksel Yavuz, Sülbiye Günar, İdil Üner ve Sinan Akkuş'un çalışmalarını incelemiştir (Işıkoğlu, 2005).

Nuray Hilal Ateş'in 2005 tarihli "*Fatih Akın'ın Filmlerinde 'öteki' Kavramı*" isimli Yüksek Lisans Tezinde (Radyo Sinema Televizyon Anabilim Dalı) Fatih Akın'ın *Kısa ve Acısız, Temmuz'da* ve *Duvara Karşı* filmlerinde *öteki* temsili ve temsiller arasındaki farklılıklar incelenmiştir. Greimas'ın Göstergibilimsel Dörtgen Yöntemi ile yapılan çözümlerinin sonucunda Ateş, Almanya'da yaşayan Türk göçmenlere yönelik klişeleri sorgulayacak şekilde temsil edildiklerine değinmektedir (Ateş, 2005).

Ece Deliormanlı'nın 2006 tarihli “*Fatih Akın'ın 'Aksanlı' Sineması*” isimli Yüksek Lisans Tezinde (Radyo, Televizyon, Sinema Bölümü) Fatih Akın sinemasının Aksanlı Sinema kuramı çerçevesinde değerlendirilip değerlendirilemeyeceğini incelenmiştir. Fatih Akın'ın göçmen kimliğinin de tartışıldığı tezde, Türk asıllı olması sebebiyle Türkler tarafından Türk kimliği sorgulanan, Almanya'ya göçmüş bir ailenin çocuğu olması sebebiyle de Almanlar tarafından göçmen kimliği sorgulanan Fatih Akın'ın melez kimliği üzerinde durulmuştur (Deliormanlı, 2006).

Hülya Alkan'ın 2007 tarihli “*Kent ve Sinema İlişkisi Bağlamında 90 Sonrası Türk Sinemasında İstanbul*” isimli Yüksek Lisans Tezinde (Sinema – TV Anasanat Dalı) İstanbul'un 1990 yılı sonrası sinemasındaki yansımalarını incelemiştir. İncelenen filmler arasında Fatih Akın'ın *Duvara Karşı* filmi de bulunmaktadır (Alkan, 2007).

Nedret Sezin Kıpçak'ın 2008 tarihli “*Belgesel Sinemada Kent Olgusu ve 'Yolcu'*” isimli Yüksek Lisans Tezinde (Sinema-TV Anasanat Dalı) belgesel sinemada kent olgusu *Yolcu* filmi odağında incelenmiştir. Belgesel sinema ve kent bağlamında tez içerisinde çözümlenen filmlerden biri de Fatih Akın'ın *İstanbul Hatırası/Köprüyü Geçmek* isimli belgesel çalışmasıdır (Kıpçak, 2008).

Gökçen Türegün'ün 2010 tarihli “*Lebensvorstellungen und Wahrnehmungsweisen Zwischen Tradition und Moderne in Selim Özdoğan's Roman 'Die Tochter Des Schmieds'*” adlı Yüksek Lisans Tezinde (Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı) Selim Özdoğan'ın *Demircinin Kızı* romanı incelenmiştir. Türegün'ün çalışması içerisinde Fatih Akın'ın *Yaşamın Kıyısında* filmi ile Özdoğan'ın *Demircinin Kızı* romanı arasındaki kesişim noktalarını incelenmiştir (Türegün, 2010).

Ayşe Kaya'nın 2010 tarihli “*Sinema'da Oryantalist Temsiller: Fatih Akın ve Ferzan Özpetek Filmleri*” isimli Yüksek Lisans Tezinde (Kamu Yönetimi Anabilim Dalı, Siyaset Bilimi Bölümü) Fatih Akın (*Kısa ve Acısız, Temmuz'da, Solino, Duvara Karşı, Köprüyü Geçmek: İstanbul Hatırası*) ve Ferzan Özpetek filmlerinde oryantalist temsiller ve bu temsillerin kullanım şekilleri oryantalizm kuramı çerçevesinde incelemiştir (Kaya A., 2010). Çalışma içerisinde değerlendirmeler kapsamında Avrupa'nın göç politikalarına değinilmiştir ve ideoloji-medya ilişkisine yer verilmiştir. Kaya'nın çalışması: “... *Fatih Akın ve Ferzan Özpetek filmlerinin Batının oryantalist söylemini içselleştirme potansiyeline sahip olduğunu ve sinema temsillerinde bunu yansıttığını öne sürmektedir*”

(Kaya A., 2010, s. iv). Çalışma sonucunda, “...filmlerde İstanbul özelinden Doğu” nun mekansal olarak ‘karanlık’, ‘tehlikeli’ ve ‘egzotik’ özellikler içerisinde kurulduğu görülürken, öznesel anlamda karakterlerin ise ‘arzu nesnesi’, ‘kötü öteki’ ve ‘cinsel farklılık’ gibi noktalara referansla ötekileştirildiği tespit edilmiştir (Kaya A., 2010, s. iv).

Mustafa Turaç’ın 2012 tarihli “*Fatih Akın Filmlerinde Kimlik Temsilleri*” isimli Yüksek Lisans Tezinde (Radyo TV ve Sinema Anabilim Dalı) ikinci kuşağı temsil eden Türk-göçmen karakterlerde *melezleşme*, *yersiz yurtsuzlaşma* ve *yeniden yurt edinme* kavramları ve süreçleri incelenmiştir. Çalışma kapsamında, *Duvara Karşı*, *Kısa ve Acısız*, *Yaşamın Kıyısında* filmlerinden seçilen üçer sekans üzerinden çözümlenmeler yapılmıştır (Turaç, 2012).

Betül Atılğan’ın 2013 tarihli “*Fatih Akın Filmlerinde Göçmen Kuşaklar Arasındaki Farklılıklar*” isimli Yüksek Lisans Tezinde (Sinema Televizyon Anabilim Dalı), Fatih Akın’ın *Kısa ve Acısız*, *Im Juli*, *Solino*, *Duvara Karşı*, *Yaşamın Kıyısında*, *Aşka Ruhunu Kat* filmleri üzerinden göçmen kuşaklar arasındaki farklılık ve çatışmaları ortaya koymak amaçlanmıştır. Filmler, Greimas’ın göstergebilim kuramı çerçevesinde göstergebilim yöntemi kullanılarak incelenmiştir. (Atılğan, 2013).

Atılğan’ın çalışmasında, birinci kuşak Türk göçmenlerin kendileriyle ve kendilerini ait hissettikleri toplum olan Türk toplumuna ters düşen davranışlar sergilemediklerinden bahsetmektedir (Atılğan, 2013, s. 34). Bu tespit desteklenebilir ancak çalışmamızda bahsi geçen *ait olunan topluma* atfedilen özellikler de sorunsallaştırılacaktır.

Elif Yıldırım’ın 2015 tarihli “*Bir Auteur Yönetmen Olarak Fatih Akın Sineması*” adlı Yüksek Lisans Tez çalışmasında (Sinema Televizyon Anabilim Dalı) Fatih Akın sineması Auteur kuram çerçevesinde incelenmiştir. Çalışmada Fatih Akın’ın sinema anlayışını etkilemiş olduğu düşünülen film kuramlarına da yer verilerek Fatih Akın’ın *Auteur* yönetmen olarak sayılıp sayılamayacağı sorusuna yanıt aranmıştır (Yıldırım, 2015). Yıldırım’ın çalışmasında da Atılğan’da olduğu gibi kültüre ait tespitler bulunmaktadır. Örneğin; Ceyda karakterinin abisinin yanında sevgilisi ile öpüşmesinin Cebrail’i rahatsız etmemesi ya da erkekler salonda sigara içerken Ceyda’nın tuvalette gizlice sigara içmesi *Türk kültürüne pek uygun olmayan* davranışlar arasında değerlendirilmiştir (Yıldırım, 2015, s. 82). Çalışmamızda, *Türk kültürüne pek uygun olmayan* olarak değerlendirilen ve Türk kültürüne ait olarak gösterilen öğelerin sınıflandırması da yapılmıştır. Bu noktada

incelenen filmlerde tuvalette sigara içmek ya da erkek arkadaşıyla öpüşmek gibi davranışların yanı sıra, her türlü özgürlük alanının Türk kültürüne aykırı olarak temsil edildiği görülürken; baskı, şiddet, tecavüz, namus cinayetleri gibi suçla ilişkili davranışlara Türk kültürünün temsilinde başvurulduğu görülmektedir.

Bu bağlamda, çalışmamız aslında Fatih Akın'ın filmleri üzerine şekillenmiş *olsa da Fatih Akın*'ın kültürel kimliği ve perspektifi de değinilmesi gereken bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır. Konu ile ilgili olarak Hamid Naficy'nin *Aksanlı Sinema* kuramına *melezlik* ve *üçüncü alan* kavramlarına da değinilecektir. Ancak Naficy'nin Çeliktemel-Thomen ile yaptığı 2015 tarihli röportajında Fatih Akın ve jenerasyonu ile ilgili ifade dikkat çekicidir:

*“Now we're talking about a different generation, a generation that is born and raised in Germany. You could call them, as they are sometimes referred to in immigration studies as “1.5 Generation” or “2.0 Generation,” referring either to those who were born elsewhere but immigrated as children to the host country where they were raised or to those who were born in the host country to émigré parents. So what that means is that these guys first of all they don't know Turkey, except in second hand”*  
(Çeliktemel-Thomen, 2015, s. 92).

Naficy, kendisine Fatih Akın sineması ile ilgili düşünceleri sorulduğunda verdiği bu cevapta, Fatih Akın'ın Türkiye'yi tanımadığına, daha doğrusu *ikinci elden* tanıdığına değinmiştir. Aksanlı Sinema kuramının kurucusu olan Naficy'nin bu cevabı, Almanya'da doğup büyüyen ve ikinci kuşağın, ailelerinin göçtükleri ülkeyi, Fatih Akın özelinde Türkiye'yi, yalnızca ebeveynlerinden gördükleri ve onların aktardıkları kadarıyla tanıdıklarını ifade etmektedir. Bu noktada, Fatih Akın'ı *ikinci elden öğrendiği* kültürün temsilcisi olarak görmenin sağlıklı bir yaklaşım olup olmadığı belirsiz görünmektedir. Burada değinilmesi gereken bir diğer unsur da Fatih Akın sinemasında yalnızca Almanya'da yaşayan Türk göçmenlerin ve çocuklarının değil aynı zamanda Türkiye'de yaşayanlara dair de temsillerin izlerine rastlanıyor oluşudur. Sinemanın toplum üzerindeki etkisi ve hem Türk toplumunun hem de Alman toplumunun kendisini temsil ettiğine inanılan sanatçıya bakış açısı önemli olduğu kadar sanatçının bu temsili nasıl kurguladığı da önem taşımaktadır. Filmler incelendiğinde, Fatih Akın sinemasında bahsi geçen *temsilcilik* iddiası sıklıkla görülmektedir. Bir bakıma Fatih Akın sinemasının işleyişi kendisine bu temsil misyonunu yüklemeyi mümkün kılmaktadır.

Oktay Atik'in 2014 tarihli "*Die Nutzbarkeit der Jugendlichen Subkulturellen Motive in der Deutsch-Türkischen Literatur vom Aspekt Des Deutschlernens*" isimli Yüksek Lisans Tezinde (Yabancı Diller Eğitimi Anabilim Dalı) Türk-Alman yazınında saptanan gençlik alt kültür öğelerinin Almanca öğreniminde kullanılabilir olup olmadığı incelenmiştir. Çalışma kapsamında *Duvara Karşı* filminin analizi yapılmış ve filmde alt kültür öğeleri ve Almanca öğrenimine katkıları incelenmiştir (Atik, 2014).

Dila Naz Madenoğlu'nun 2015 tarihli "*Fatih Akın'ın Transnasyonel Sinemasında Arketiplerin Analizi*" isimli Yüksek Lisans Tezinde (Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı) *Fatih Akın'ın Kısa ve Acısız, Duvara Karşı ve Yaşamın Kıyısında* filmleri Ulusötesi Sinema çerçevesinde incelenmiş, karakterler, C.G. Jung'un Arketip kavramı çerçevesinde analiz edilmiştir. Çalışmada, göstergebilim yöntemiyle tespit edilen kodlar, Jung'un arketip kavramı ve psikanaliz yöntemiyle çözümlenmiştir (Madenoglu, 2015).

Uğur Nazilli'nin 2015 tarihli "*Almanya'ya Göç Filmlerinde Aile Kurumu*" isimli Yüksek Lisans Tezi (Radyo, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı) kapsamında Almanya'ya dış göç ve göçün aile üzerindeki etkileri, bu etkilerin sinemaya yansımaları incelenmiştir. Çalışma kapsamında; Şerif Gören'in *Almanya Acı Vatan (1979)*, Tevfik Başer'in *Kırk Metrekare Almanya (1986)*, Sinan Çetin'in *Berlin in Berlin (1993)*, Fatih Akın'ın *Duvara Karşı (2004)* ve Yasemin Şamdereli'nin *Almanya'ya Hoşgeldiniz (2011)* filmleri söylem analizi yöntemiyle analiz edilmiştir (Nazilli, 2015).

Mehmet Nebi Savcı'nın 2016 tarihli "*Yönetmenlerin Renkli Parmak İzleri*" isimli Yüksek Lisans Tezinde (İletişim ve Tasarım) Fatih Akın, Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz filmlerinde, yönetmene özgü, imza niteliği taşıyan renk kullanım karakteristikleri analiz edilmiştir (Savcı, 2016).

Ziya Sürmeli'nin 2017 tarihli "*Sinemada Oryantalist ve Oksidentalist Söylem: Fatih Akın Filmleri Örneği*" isimli Yüksek Lisans Tezinde (Sinema Televizyon Anabilim Dalı) Oryantalist ve Oksidentalist söylemlerin sinemada kendine nasıl yer bulduğu Fatih Akın filmleri üzerinden eleştirel söylem analizi yöntemi ile incelenmiştir (Sürmeli, 2017). Sürmeli'nin yüksek lisans tezinde yer alan incelemeler sonucunda Fatih Akın filmlerinde oryantalist söylemin çoğunlukta olduğunu söylemek mümkündür. *Kısa ve Acısız* filmindeki suçlu karakterlerle ilgili yaptığı "*Filmde işlenen karakterler 'suçlu' profiliyle, dolayısıyla 'sorun' olarak karşımıza çıkmaktadır ve 'öteki'dir. Göçmenlere bu bakış açısı*

*oryantalist bir söylem olarak değerlendirilebilir*” (Sürmeli, 2017, s. 62) tespitinin, bu tezde incelenen diğer suçlu Türk karakterler için de geçerli olduğunu söylemek mümkündür. Çalışmada ayrıca *Kısa ve Acısız*’da olduğu gibi *Temmuz’da*, *Yaşamın Kıyısında* ve *Duvara Karşı*’da da Almanya’nın en güvenli yer olduğu ve uzaklaştıkça kanunsuzluğun arttığı mesajı verildiği belirtilmektedir. Almanya’da güvendenken İstanbul’da başına türlü felaketler gelen Sibel örneği üzerinden yapılan ötekileştirmenin yönetmenin *Kesik* filmiyle Tüm Osmanlı İmparatorluğu ve Türkleri kapsadığı ifade edilmektedir (Sürmeli, 2017, s. 113).

Begüm Kardeş’in 2017 tarihli “*Das Frauenbild in Ausgewählten Deutsch-Türkischen Filmen. Eine Filmsemiotische Analyse*” isimli Yüksek Lisans Tezinde (Alman Dili ve Edebiyatı) Türk-Alman filmlerinde kadın imgesi incelenmiştir. Çalışma kapsamında, Christian Metz, Umberto Eco, Paolo Pier Pasolini ve Jan-Marie Lambert Peters’in kuramsal yaklaşımlarından hareketle, Tefik Başer’in *40 Metrekare Almanya*, Hark Bohm’un *Yasemin*, Buket Alakuş’un *Meine Mutter*, Feo Aladağ’ın *Die Fremde* ve Fatih Akın’ın *Duvara Karşı* filmleri *Sinema Göstergibilimsel Analiz* yöntemi ile incelenmiştir (Kardeş, 2017).

Dicle Zeycan’ın 2017 tarihli “*2000 Sonrası Türk Sinemasında İstanbul İmgeleri: İstanbul Hatırası: Köprüyü Geçmek, Anlat İstanbul ve Hayat Var*” isimli Yüksek Lisans Tezinde (Mimarlık Tarihi, Teorisi ve Eleştirisi) İstanbul’un kent imgeleri ve bunların filmlere yansımaları incelenmiştir (Zeycan, 2017).

Ferhat Kaçar’ın 2018 tarihli “*Kimlik, Öteki ve Ötekileştirme Bağlamında Sinema (Fatih Akın’ın Filmlerinde Göç ve Kimlik Olgusu)*” isimli Yüksek Lisans Tezinde (Radyo Tv ve Sinema Anabilim Dalı) Fatih Akın filmlerinde göç, kimlik, öteki, kültürel değişim, kimlik çatışması gibi kavram ve olgular toplumbilimsel analiz yöntemi ile incelenmiştir. Çalışmada ayrıca ırk, etnisite, etnik kimlik, klişe ve stereotiplerin oluşumuna kuramsal çerçevede değinilmiştir (Kaçar, 2018).

Akın Kılıç’ın 2019 tarihli “*Diaspora Sinemasında Yönetmen Olmak: Fatih Akın ve Ferzan Özpetek Örnekleme*” isimli Yüksek Lisans Tezinde (Sinema Televizyon Anabilim Dalı) Fatih Akın ve Ferzan Özpetek filmlerinde diaspora göstergeleri ve bu göstergelerin zaman içerisindeki değişimleri, *beşli şema* ve *soğan kabuğu modeli* teknikleriyle incelenmiştir (Kılıç, 2019).



Sanem Peker Dağlı'nın 2019 tarihli “*Orientalist Imagery in The Films Il Bagno Turco, Zenne Dancer, and Auf der Anderen Seite*” isimli Yüksek Lisans Tezinde (İnsan ve Toplum Bilimleri Anabilim Dalı) Ferzan Özpetek'in *Hamam (Il Bagno Turco)*, Caner Alper ve Mehmet Binay'ın *Zenne (Zenne Dancer)*, ve Fatih Akın'ın *Yaşamın Kıyısında (Auf Der Anderen Seite)* filmlerinde oryantalist imgeler araştırılmıştır. Çalışma kapsamında özellikle örtük oryantalist söylem, kolonyal söylem ve toplumsal cinsiyet tartışmalarının filmlerdeki yansımaları incelenmiştir (Dağlı, 2019).

Ceylan Kaya'nın 2019 tarihli “*Almanya'ya Uluslararası Emek Göçü: Fatih Akın Filmlerinde Yeni Kimlik Temsilleri*” isimli Yüksek Lisans Tezinde (Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Anabilim Dalı) *Kısa ve Acısız, Temmuz'da, Duvara Karşı ve Yaşamın Kıyısında* filmlerinde kimlik temsilleri, işçi göçü sebebiyle gerçekleşen uluslararası göç ve küreselleşme kapsamında siyaset bilimi disiplini de incelenmiştir (Kaya C., 2019).

Merve Çağla Dinçer'in 2019 tarihli “*Loss & Melancholy in Head-On (2004)*” Yüksek Lisans Tezinde (Kültürel Çalışmalar) melankoli, yas ve göç ilişkisi incelenerek bunların *Duvara Karşı* filmindeki yansımaları analiz edilmiştir. Filmdeki göçmen ve melankolik karakterlerin Türk-Alman kimliğini yaşayış şekilleri ve kuşakların anavatan ve kayıp fikrine dair tutumları tartışılmıştır (Dinçer, 2019).

Emir Benli'nin 2016 tarihli “*The Subjects of Fatih Akın's Melodramas: A Genealogical Reading Through The Films Of R.W. Fassbinder, Yılmaz Güney and Atif Yılmaz*” Doktora Tezinde (Karşılaştırmalı Edebiyat) de *Duvara Karşı* ve *Yaşamın Kıyısında* filmleri incelenmiştir (Benli, 2016).

Pınar Yıldız'ın 2016 tarihli “*Hatırlamanın ve Unutmanın İmgeleri*” isimli Doktora Tezinde (Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı) incelenen filmlerden biri Fatih Akın'ın *Kesik* filmidir (Yıldız, 2016).

Yukarıda değinilen tez çalışmaları, Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezinde, Fatih Akın üzerine yapılan taramanın sonucudur.

Fatih Akın sineması üzerine sinema alanındaki çalışmalar diğer alanlara göre sayıca fazladır. Ancak göç, kültür ve kimlik gibi sosyal bilimlerin her alanında incelenen olgular dolayısıyla Fatih Akın sineması, Kamu Yönetimi, Uluslararası İlişkiler, Alman Dili ve

Edebiyatı, Kültürel Çalışmalar gibi farklı disiplinlerde de incelenmiştir. Çalışmalarda kuramsal çerçevede ortak paydalar bulunmakla beraber, farklı disiplinler, yöntemler, yaklaşımlar, sonuçlar ve odak noktaları da bulunmaktadır.

Çalışmamızda, Fatih Akın'ın seçilen filmlerinin detaylı analizleri yapılırken hem göç sürecinin etkileri hem kültürleşme süreci hem de sinema ve edebiyat alanında günümüze kadar yapılmış kavramsallaştırma çalışmaları dikkate alınmış, sinemanın toplum üzerindeki etkisine değinilmiştir. Ayrıca Türkiye, Avrupa ve Amerika'da Fatih Akın sineması ile ilgili yapılan çalışmalar karşılaştırılmıştır. Çalışmada Fatih Akın sinemasına eleştirel bir yaklaşımla odaklanılarak temsilde kalıplaşmış, günümüze kadar çoğunlukla temsil yoluyla oluşturulan ve medya tarafından desteklenen *göç-suç* ilişkisini ve klişeleri destekleyip desteklemediği ya da var olanlara yenilerini ekleyip eklemediği araştırılmıştır.

### **Konusu**

Fatih Akın, uluslararası alanda birçok ödüle layık görülmüş bir sanatçı olarak, kimi zaman Türkler kimi zaman ise Almanlar tarafından sahiplenilmiş ya da eleştirilmiştir. Filmlerinin başarısının sebeplerinden birinin de hikayelerinin *gerçekçiliği* olduğunu söylemek mümkündür. Fatih Akın'ın filmleri kendi hayatından da çevresinde yaşananlardan da izler taşımaktadır. Kimi zaman bizzat yaşadığı olaylardan esinlenerek yarattığı gerçek ve kurgu karışımı hikayeler, Fatih Akın sinemasının Alman seyirciye Türkiye'yi, Türkleri ve göçmenleri tanıttığı eserler olarak değerlendirilmesini mümkün kılmıştır.

Fatih Akın yalnızca kişisel öyküsünü değil tarihi ve siyasi olayları, sosyal hayatı, kültürü, adetleri eleştirel bir üslup kullanarak filmlerine dahil etmektedir. Bu sebeple Fatih Akın filmleri toplumsal eleştiri niteliği taşımaktadır. Bu eleştirilerin, Türkiye'ye yönelik ve çoğunlukla olumsuzluklar üzerine kurulu olduğu görülmektedir.

Fatih Akın filmleri kimlikler ve milli aidiyet konusunda birçok gönderme içermektedir. Kimlik betimlemeleri çoğunlukla din, milli aidiyet, mezhep ve politik görüş üzerinden verilmektedir. Filmlerinde milliyet vurgusu sıklıkla ve tekrarlı kullanılmaktadır. Bu vurgu, çoğu zaman, genellemelere sebebiyet verecek şekilde kurgulanmış öyküler içerisinde seyirciye sunulmaktadır. Örneğin; suç işleyen Türk karakterler Fatih Akın

filmlerinde kronikleşmiş karakterlerdir. *Solino* filmi kapsam dışında tutmakla beraber, Fatih Akın filmlerinde göçmenler varsa suçlu bir Türk'e rastlamak mümkündür. Bu kimi zaman bir çete üyesi olarak başrolde bulunur (*Kısa ve Acısız*), kimi zaman tehdit unsuru olarak milliyetçi göndermeleri içeren bir figürandır (*Yaşamın Kıyısında*) kimi zamansa dikkat çekmeyen ve hikayenin odağında bulunmayan fakat Almanya'da kaçak olarak kaldığı sırada yaşamını kaybeden amcasının cesedini vasiyeti üzerinde bagajında Türkiye'ye sokmaya çalışan bir karakterdir (*Temmuz'da*). *Suçlu Türk*, yalnızca Almanya'ya özgü değil, Türkiye'ye özgü bir karakterdir. Nitekim Ayten, Türkiye'de terör örgütüne üye olmaktan yargılanan bir suçludur. Üstelik *suçlu Türk* karakterler yalnızca kendilerine değil etraflarındaki *masum Alman* karakterlere de zarar vermektedir. Bunun örneğini Lotte-Ayten, Ceyda-Sven ve Cebrail-Alice ikililerinde görmek mümkündür.

Bu çalışmanın konusunu Fatih Akın filmlerinde ortaya konan Türkiye ve Almanya'daki Türk karakterlerin özelliklerini ve suç ile bağdaştırılarak yansıtılış biçimlerini incelemek, Fatih Akın'ın seçilen filmlerinde Türkiye, Türk ve göçmen temsilini bir kez de edebiyat bilimi bakış açısıyla yorumlamak oluşturmaktadır. Bu anlamda seçilen filmlerde tekrar eden yapılar ve söylemler de incelenmiştir. Fatih Akın anlatıları, sinemasal özelliklerinin yanı sıra hem senarist yönü hem de öykücülüğü sebebiyle edebiyat alanında incelenebilecek çok sayıda malzeme sunmaktadır. Çalışmanın konusu aynı zamanda bu malzemelerin; göç, göçmen, kültür ve çokkültürlülük bağlamında incelenmesini ve özellikle tüm bu konu başlıkları ve onlara dahil olan kuramlar, kuramlara ve yorumlara getirilen eleştiriler yönünden de ortaya konarak analiz edilmesini kapsamaktadır.

## **Önemi**

Fatih Akın filmleri çoğunlukla Almandır, geri dönüş birçok filmde var olsa da filmler Almanya odaklıdır, sahibi olduğu prodüksiyon şirketi Almanya'dadır ve finansmanı da çoğunlukla Almanya tarafından sağlanmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, işlenen konular ve işleyiş biçimi ulusötesi olarak adlandırılrsa da Fatih Akın filmlerinin daha çok Alman seyirciye hitap ettiği söylenebilmektedir.

Sinemada aktarılan Türk/göçmen temsili ile Alman seyirciye hem Türkiye'yi hem de Türkleri tanıtmaya kapasitesi bulunduğunu söylemek mümkündür. Agocuk, Kanlı ve

Kasap'ın da ifade ettiği üzere “*Sinemayı toplum gerçekliklerinden izler taşıyan ve de toplum gerçekliklerinin bir ifade biçimine dönüştüğü bir platform olarak ele aldığımızda sinemada hangi kimliklerin ve temsillerin nasıl ve ne şekilde yansıdığı bilimsel araştırmalarda yanıtlanması gereken sorulardandır*” (Agocuk, Kanlı ve Kasap., 2017, s. 506). Fatih Akın sineması da toplum gerçekliklerinden izler taşımaktadır. Bu gerçekliklere yorumlar katarak, eleştirerek ve bu olaylara karakterleri ile arka planlar, sebepler ve sonuçlar kurgulayarak seyirciye sunmaktadır. Bu sebeple Fatih Akın sinemasının incelenmesi önem taşımaktadır.

### **Amaç**

Bu çalışmanın amacı, Fatih Akın filmlerinde sıklıkla kullanılan *suçlu Türk* karakterler üzerinden yaratılan temsili incelemek ve edebiyat bilimi perspektifinden yorumlamaktır.

Bu inceleme doğrultusunda: Fatih Akın filmlerinde, Türkiye ve Almanya tasviri ne şekilde yapılmıştır? Bu tasvirlerin yorumlanmasında olumlu ve olumsuz yargıya varılabilecek, genele yayılabilecek söylemler mevcut mudur, mevcut ise yöntemi nedir? Fatih Akın filmlerinde yaratılan karakterler ve olaylara bakılarak, çizilen Türkiye-Almanya, Türk-Alman, yerli/yabancı, modern-geleneksel ikilileri arasındaki hangi farklılıklara özellikle odaklanılmıştır? Fatih Akın filmleriyle yaratılması mümkün kılınmış ya da desteklenmiş bir Türk temsilinden söz etmek mümkün müdür? Gibi sorulara yanıt aranmıştır.

### **Kapsam**

Çalışmanın çıkış noktası, *suçlu Türk* ve *suçlu göçmen* temsilinin Fatih Akın filmlerinde sıklıkla yer bulmasıdır. Suç, özellikle göç alan ülkelerde çoğunlukla göçmenle ilişkilendirilen bir olgudur, mekansal bağlamda bakıldığında da günümüzde hala suç ve göç ayrılmaz iki kavram olarak birlikte kullanılmakta, gettolar suç alanları olarak görülmektedir. Bunun örnekleriyle medyada her gün karşılaşmak mümkündür.

Kendisi de göçmen bir aileden gelen eski bir çete üyesi olan Fatih Akın'ın da hemen her filminde bir şekilde suçla ilişkili Türk göçmen karakterler bulunmaktadır ve hemen hepsi bir yol hikayesiyle tasvir edilmektedir. Karakterlerin suçla karışma süreçleri sonunda Türkiye'ye dönmüş ya da dönmeye niyetli olmaları, *ait oldukları* yere gitmeleri olay

örgülerinde kendisine yer bulmaktadır. Çalışmada Fatih Akın filmlerinde sıklıkla tekrar edilerek bir söyleme dönüşen, yönlendiren ve ön yargıları besleyen ya da yenilerini yaratan kalıpta bir Türk ve göçmen temsilinin söz konusu olup olmadığı araştırılmıştır. Bu sebeple özellikle araştırılan konulardan biri de toplumda kabul görmemiş, suçla ilişkilendirilmiş Türk göçmenlerin, Türk toplumuyla ne derece ve nasıl ilişkilendirildiğidir.

Çalışmada bu ilişkilendirmenin çoğunlukla Türk gelenek ve göreneklere referans gösterilerek yapıldığı belirlenmiştir. Suçla ilişkilendirilen Türk karakterlerin ve ailelerinin geleneksel yaşam tarzına uygun yaşayışlarına yapılan vurgu dikkat çekmektedir. Çalışma içerisinde bu gelenek ve göreneklere, Türk kültürüne atfedilmiş yaşam tarzının nasıl yorumlandığına da değinilmiştir. Evrensel anlamda, dünyanın her yerinde, kültürden, kimlikten ve milli, dini, etnik, politik ya da cinsel aidiyetten bağımsız olarak, *kötü*, *yanlış* ya da *suç* olan birçok davranış kalıbının Fatih Akın filmlerinde Türkler ve göçmenlerle ilişkilendirilişi incelenmiştir.

### **Sınırlılıklar**

Fatih Akın'ın kısa metrajlı filmleri ve belgeselleri çalışma dışında tutulmuştur. Bununla birlikte içerisinde göç ve göçmene yer verilmiş olsa da Almanya'daki göçmen Türkleri ya da göç geçmişi bulunan Türkleri konu almadığı filmleri (*örneğin: Kesik, Solino*) incelemeye dahil edilmemiştir. *Aşk, Ölüm ve Şeytan* üçlemesinin ilk iki filmi olan *Duvara Karşı* ve *Yaşamın Kıyısında* çalışmaya dahil edilirken *Kesik* aynı sebeple çalışma dışında bırakılmıştır. Ancak bahsi geçen filmlerle ilgili bilgiler tez içerisinde gerektiği ölçüde yer almaktadır.

Tez kapsamında Fatih Akın'ın sinemacılığının yanı sıra metin yazarlığı, öykücülüğü üzerinde durulmaktadır. Bu sebeple Fatih Akın'ın senaristliğini yapmadığı filmler çalışmanın dışında bırakılmıştır. Öyküleri, olay örgüsü, karakterleri ve diyalogları çalışma kapsamına alınmıştır ancak sinemasal göstergeler yalnızca zorunlu görüldüğünde çalışmanın akışına uygun olarak değerlendirilmiştir. Çalışma, suç işleyen Türk karakterler üzerinde yoğunlaşsa da tüm ana ve yan karakterler de doğrudan ya da dolaylı olarak bağlantılı olduğundan, değerlendirme kapsamına alınmıştır, incelenen tüm filmler birer bütün olarak değerlendirilmiştir.

Bu bağlamda Fatih Akın'ın yazıp yönettiği filmleri seçilerek, sanatçının kendisini tamamen bağımsız bir şekilde ifade ettiği düşünülen filmleri seçilmiştir.

Fatih Akın'ın seçilen üç filmde de hem yazar hem yönetmen olarak bulunması filmlerin seçiliş sebebidir. Filmlerin içerisinde çok kültürlülüğe dair geniş alan bulunması da yorumlamaya daha açık olması demektir. Bu sebeple ve tekrara düşmemek adına çalışma kapsamı yalnızca üç filme indirgenmiştir.

### **Varsayımlar**

Çalışmanın yapılış amacına uygun olarak yapılan incelemeler doğrultusunda, Türkiye-Almanya, göçmen-yerli, Türk-Alman, suçlu-masum gibi ikililerde, göçmenlik ve Türkiye açısından olumsuz bir temsil yaratıldığı varsayımı bulunmaktadır. Fatih Akın filmlerinde öyküler ve diyaloglar incelenerek bu varsayımın desteklenebilir olup olmadığı araştırılmıştır.

### **Yöntem**

Çalışma kapsamında öncelikle kültür kavramı açıklanmıştır. Globalleşme ve kitlesel göç hareketlerinin bir sonucu olarak ortaya çıkan çokkültürlülük kavramı birinci bölümde tanımlanmıştır. Kültür ve çokkültürlülük tanımlamalarının yanı sıra çalışma içerisinde bu kavramlara ilişkin tartışmalara da yer verilmiş, kimlik konusu ayrı bir başlıkta incelenmemiştir.

Göç kısmı açıklanırken çalışmanın kapsamı doğrultusunda uluslararası göç konusu ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır. Göç konusunun yalnızca mekansal bir yer değiştirme olmadığı tanımlamasından hareketle, insan ve toplum üzerindeki etkilerine yer verilmiştir. Göç konusu içerisinde kültür, kimlik, ulus ve temsil gibi konulara da değinilmiştir.

Göç edebiyatını ve kültürlerarası edebiyatı konu alan bölümde göç edebiyatının ve kültürlerarası edebiyatın kavramsallaşma süreci ele alınmış, süreç içerisindeki değişimler incelenmiştir. Ayrıca Türk-Alman edebiyatı alanında eser veren yazarlar ve eserlerinden de bölüm içerisinde bahsedilmiştir.

Göç sineması ve tarihsel süreci ele alınmış, bu alandaki kuramsal çalışmalar ana hatlarıyla verilmiştir. Göç edebiyatında olduğu gibi, göç sineması bölümünde de dönemin dikkat

eken yapımları ele alınmış, konuları bakımından incelenmiş ve yöneltilen eleştirilere değinilmiştir.

Fatih Akın'ın hayatı, önemli yapımları ve ödülleri dördüncü bölümde incelenmiştir. Fatih Akın sineması üzerine yapılan çalışmalar yine bu bölümde ve değerlendirme bölümünde ele alınmıştır.

Fatih Akın'ın seçilen üç filminde olay örgüsü, hikayesi ve kahramanları incelenmiştir. Filmler içerisinde gerekli görülen yerlerde diyaloglar doğrudan verilmiştir. Bunun dışındaki olaylar, diyaloglar olay örgüsüne bağlı kalınarak aktarılmış ve yorumlanmıştır.

Değerlendirme bölümünde oluşturulan tartışmada, Fatih Akın filmleri ve özellikle tezde incelenen üç filmi konu alanlar üzerinden yapılan çalışmalardan faydalanılmıştır.

Çalışmanın uygulama kısmını oluşturan filmlerin incelenmesinde tümevarım yöntemi ile yorumlayıcı yaklaşımdan yararlanılmıştır, diyaloglar çözümlenirken eleştirel söylem analizi yönteminden yararlanılmıştır. İncelenen üç filmde de hem karakterler hem olay örgüsü detaylı olarak verilerek yorumlanmıştır. Yorumlar, tespitler ve çıkarımlar yapılırken, tezler, makaleler, bildiriler, kitaplar, haber metinleri, röportajlardan da yararlanılmıştır. Daha önce hazırlanan tezlerin kısa özetleri giriş kısmında listelenmiştir. Çalışma içerisinde de daha önce yapılmış çalışmalardan faydalanılmıştır.

Tez içerisinde hem doğrudan hem de dolaylı atıf yapılan, faydalanılan Almanca ve İngilizce tüm kaynakların çevirisi ile incelenen filmlerde geçen Almanca ve İngilizce diyalogların çevirisi tarafımızca yapılmıştır.

Filmlerden yapılan alıntılar ve tasvirlerin tamamında ilgili filmde faydalanılmıştır. Sahneler, diyaloglar ve göstergeler filmlerden hareketle verilmiştir. Atıflar tek tek sahne ve diyaloglardan sonra verilmemiş, film incelemesinin yapılacağı başlıkta ilgili filme atıfta bulunulmuş ve kaynakçada yer verilmiştir.

# BÖLÜM I: KÜLTÜR VE GÖÇ

## 1.1. Kültür Kavramı

*Kültür*, Latincedeki *colere* fiilinden türetilmiş kavramlardan biridir. *Colere*, ekip biçmek, korumak, tarımda gelişmek, ikamet etmek, inşa etmek, onarmak, iyileştirmek, düzenlemek, eğitmek gibi anlamlara sahiptir (Özlem, 2019, s. 158).

Kültür, İngilizcedeki en karmaşık kavramlardan biri olarak değerlendirilir (Eagleton, 2016, s. 9), aynı zamanda anlam çeşitliliği en yoğun kavramlardan biridir (Özlem, 2019, s. 158).

Tüm bu anlamlar için zaman içerisinde yeni terimler türetilmiştir. *Colonus*, *colere* fiilinden türetilmiş bir terimdir ve *colonus*'dan gelmektedir. İkamet etme anlamındaki terim günümüzde kullanılan *kolonyalizm* kavramının da kökenidir. Kültür kavramının kökeni olan *colere*'den türeyen terimlerden biri de *cult* terimidir, önce *cultus*'a evrilmiş daha sonra dini bir terim olarak kullanılan *cult* olmuştur (Eagleton, 2016, s. 10). Tüm bu terimler, köken olarak tek bir kavrama bağlıdır, dolayısıyla birbirleriyle bağlantılı olduklarını söylemek mümkündür.

*Colere* fiilinden türetilen *cultura* terimi, ilk kez tarım alanında kullanılmıştır. Terim, doğada kendi kendine oluşup yetişen bitkiler ile insanların bilinçli olarak ekip yetiştirdiği bitkileri birbirinden ayırmak ve adlandırmak amacıyla Romalılar tarafından kullanılmıştır. Romalılar aynı zamanda toprağı işlemek anlamında *agri-cultura* terimini türetmişlerdir (Özlem, 2019, s. 158).

Kültür kavramını *insan eğitmek* anlamında ilk kez Çiçero ve Horatius kullanmıştır. Çiçero, doğaya ait ve nefsine düşkün bir hayvan olarak gördüğü insanın eğitilmesi, terbiye edilmesi, işlenmesi ve yetiştirilmesi anlamında *cultura animi* terimini kullanmıştır. Bu anlamda insan, eğitilecek ve yetiştirilecek, muhakeme, zevk ve eleştiri yeteneği geliştirecek yani kültürlenecek ve yabaniliğini üzerinden atacaktır (Özlem, 2019, s. 158-159). Terim doğada kendiliğinden gelişen *yabani* bitki ile insan eliyle işlenerek üretilen bitki arasındaki ayrımı hatırlatmaktadır.

Eagleton, kültür gibi değiştirilebilir olguların “*kendi özerk varoluşları*”na (Eagleton, 2016, s. 9) sahip olduklarını ifade eder. Ancak bu varoluş, insan faktörüyle oluşturulan bir



varoluştur. Eaglton ayrıca kültür kavramının zıt anlamlısı olarak *doğanın* işaret edildiğini ifade eder ancak kavramın doğadan türetilmiş bir kavram olduğunu da belirtir (Eagleton, 2016, s. 9). Kavramın tarımla ilişkili hali ne kadar değişip gelişmiş ve anlamca çeşitlendirilip kategorilere ayrılmış olursa olsun tarımla alakalı kullanılmış olan esas anlamı tüm diğer anlamlarına etki etmiştir (Özlem, 2019, s. 158).

Kültür kavramının sosyal bilimler alanındaki semantik evrimi, 18. yüzyıl itibariyle soyut anlamları da içermeye başlamasıyla hız kazanmıştır. Aynı yüzyılda mecaz anlamlarıyla sözlüklere giren kültür, daha çok bir tamlama işlevi görmüş; bilim kültürü, sanat kültürü gibi kullanım alanları olmuştur. Zaman içerisinde bir tamlama olmaktan çıkarak kendi varlığını, eğitim ile özdeşleştirmiştir. Aklın eğitilmesine işaret eden bu anlam da daha sonraları eylem halinden durum haline geçerek, eğitilmiş, kültür sahibi bireyi tanımlamada kullanılmıştır. Bu kullanım kültürün, doğanın zıt anlamlısı olarak değerlendirilmeye başlanmasına sebep olmuştur. Tarım ile uğraşan kesim artık doğa ile özdeşleşmiş, *eğitimsiz, kültürsüz* olarak adlandırılmıştır (Cuhe, 2013, s. 16).

Çiçero'nun kullandığı *eğitilmiş insan* anlamındaki *kültürlü insan*, tekil bir anlam taşımaktadır. Kavram, 18. yüzyıla kadar bireyi işaret etmeye devam etmiştir. 18. yüzyılda aydınlanma felsefesinin de etkisiyle kavram; aklını kullanabilen, akılcı davranan ve bu anlamda karakter geliştirmiş kişileri nitelemek üzere *entelektüel* anlamında kullanılmıştır (Özlem, 2019, s. 159).

Eaglton, kültür kavramının, 19. yüzyıl öncesinde *terbiyeyi* açıklayan bir anlam taşıdığını ifade eder. Bununla beraber, 19. yüzyıl itibariyle “*genel bir entelektüel, tinsel ve maddi ilerleme sürecini karşılayan “uygarlık”la hemen hemen eşanlamlı hale gelir*” (Eagleton, 2016, s. 18) ifadesini kullanmaktadır. Bu anlamda *kültürlü* olmak, uygar olmayı yani ahlaklı ve terbiyeli olmayı işaret etmektedir.

Eaglton'a göre, yaşam tarzı olarak kültür, geleneksel yaşam biçimini tanımlamaktadır. Çoğunluğu etkileyen sosyal davranışlar ya da alışkanlıklar, her zaman kültürle bağdaştırılamamaktadır. Bunun yanı sıra yaşam tarzı olarak kültür, terbiye olarak kültür ile her zaman bağdaşmaz ve hatta çoğunlukla çelişmektedir: “*...terbiye olarak kültür barbarlığın zıddıyken, yaşam tarzı olarak kültür özdeşi olabilir*” (Eagleton, 2016, s. 39).

19. yüzyıl'da kültür kavramı, entelektüel bireyi nitelemekten çok *ulusu* niteleyen bir kavrama dönüşmüştür. Uygarlık kavramı bu açıdan evrensel olanı işaret ederken, kültür giderek ulusallaşmış ve ulusa özgü olanı ifade eden bir kavram haline gelmiştir (Cuche, 2013, s. 19-21). Özbudun'a göre kültür: “...*kültür, sınırları ulus-devlete dek esnetilebilecek belirli bir mahalde yaşayan toplumların bu birliktelikleri içinde tarihsel olarak geliştirdikleri tikel toplumsallık tarzlarıdır...*” (Özbudun, 2003, s. 266).

Güvenç'e göre her toplum kendi kültürünü yüceltme eğilimi gösterebilmektedir. Belirli bir toplumun üyesi olan her birey, kültürel mirasını öğrenme, savunma ve kendinden sonraki kuşaklara aktarma eğilimindedir: “*Bu süreç, kültürel varlığımızın bir ön şartı ve kaçınılmaz işlevidir. Bu göreve çoğunlukla inanırız. Yabancılaşmayı, bir yana itilmeyi göze almadan, inanç ve değerlerimizin kültürel kaynaklarını reddedemeyiz*” (Güvenç, 2015, s. 26).

Özkul'a göre, teknolojik gelişmeler ve iletişim imkanlarının artması, küreselleşme sürecini hızlandırmış, farklı kültürlerin tanınmasına, yayılmasına imkan sağlamıştır: “...*kültürel tekelleşme yerine kültürel çoğulculuğa ve göreliliğe yol açmaktadır. Böylece insanlar sadece tek boyutlu, standart ve egemen bir kültürün üyesi olmamakta...*” (Özkul, 2013, s. 13-14)”. Teknolojik gelişmeler kadar kitlesel göç hareketleri de kültür anlayışında yaşanan bu değişimde etkilidir. Ulusal kültür anlayışı, göç sonucu yaşanan kültürel karşılaşmalar sonucu geçerliliğini yitirmeye başlamış, en azından siyasi sınırlar içerisinde bir ülkeye özgü tek ve genel bir yaşam biçiminden bahsetmek mümkün olmamıştır. Kültürde küreselleşme etkisini yorumlamada hakim iki tartışmadan bahsetmek mümkündür. Bunlardan biri, gelişmiş ülkelerin kültürel hegemonyalarını dünyanın geri kalanına yaymaları üzerine yapılan yorumlar, diğeri ise 1990'lı yıllarda kabul görmeye başlayan ikinci görüş olan, taraf olan tüm kültürlerin kendilerine özgü farklılıklarıyla eşit bir şekilde olamasa da katılım sağladığı kültürel *melezliktir* (Özbudun, 2003, s. 267-268).

Göç sonucu oluşan kültürel karşılaşmaların bir sonucu olarak ortaya çıkan çokkültürlülük, ulus-devlet ve ulusal kültür anlayışını geçerliliğinin sorgulanmasına sebep olmuştur. “*Ulus-devletin temelini oluşturan kültür, şimdi onun mahvının*

habercisidir. *Kültür'ün korumaya aldığı ulusal birlik, kültür tarafından parçalanmaktadır*” (Eagleton, 2016, s. 83).<sup>4</sup>

### 1.1.1. Çokkültürlülük

“1970’li yılların başında göç alan iki ülke Avusturalya ve Kanada hükümetlerinin yerli halkların ve göçmenlerin kültürel farklılıklarını teşvik etmeye yönelik çokkültürlülük politikaları olarak adlandırdıkları politikaları benimsemesiyle doğmuştur” (Doytcheva, 2016, s. 12). Buna göre çokkültürlülük kitlesel göç hareketlerinden önce de varlığını ıspatlamış olsa da çokkültürlülük politikalarının, göç sonucu ortaya çıkan kültürel karşılaşmaların bir sonucu olarak ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Doytcheva’ya göre çokkültürlülük:

*“Kamusal alanda farklı kültürlerin adil bir biçimde teşvik edilmesi projesidir ve savunucularına göre dünyadaki kimlik hareketlerinin, aynı siyasi örgütlenme içinde farklı kültürel ufuklara sahip nüfus topluluklarının barışçı bir şekilde bir arada var olabilmelerini sağlayacak olan ilahtır. Böyle bakıldığında, devlet politikaları, vatandaşlık, okul, iş ve medya alanlarını ilgilendirir”* (Doytcheva, 2016, s. 12).

Doytcheva’ya göre, çokkültürlülük yaklaşımlarından önce milli toplumlarda uygulanan yaklaşımlardan biri asimilasyon politikalarıdır (Doytcheva, 2016, s. 27). Bu sebeple asimilasyon ve entegrasyon kavramlarına da değinmek gerekmektedir.

TDK’ya göre toplumbilim alanında asimilasyon kavramının anlamı: “*Farklı kökenden gelen azınlıkları veya etnik grupları, bunların kültür birikimlerini, kimliklerini baskın doku ve yapı içinde eriterek yok etme*” (sozluk.gov.tr) olarak açıklanmıştır. Burada bahsedilen baskın doku ve yapı, göç edilen ülkenin *ulusal kültürüne* işaret eden *egemen kültürdür*.

Berry, farklı kültürlere sahip, bir arada yaşayan tüm grupların ve onların üyelerinin *kültürleşme (Acculturation)* sürecine dahil olduğunu ve bu sürecin dört ana stratejisi bulunduğunu ifade eder. Berry bu stratejileri; *entegrasyon (Integration)*, *asimilasyon (Assimilation)*, *ayırma (Separation)* ve *marjinalleştirme (Marginalisation)* süreçleri

---

<sup>4</sup> Alman Edebiyat’ında Kültür kavramının detaylı incelemesi için: Aytaç, G. (2005). *Edebiyat ve Kültür*. Ankara: Hece Yayınları.

olarak tanımlamıştır. Bireylerin, kültürel kimliklerini korumadıklarında ve baskın kültürle günlük etkileşim arayışında olduklarında *asimilasyon*, orijinal kültürlerini koruyup baskın kültürle iletişim talebinde olmadıklarında *ayırma*, hem orijinal kültürü koruyup hem de baskın kültür ile iletişimi reddetmediklerinde *entegrasyon*, genellikle dışlanma ve ayrımcılık nedeniyle her iki grup ile iletişim reddedildiğinde ise *marjinalleşme* süreçleri tamamlanmaktadır (Berry, 1997, s. 9-10).

Adıgüzel'e göre, göçmen kendisine farklı olduğunun vurgulanması sebebiyle entegrasyonu ve asimilasyonu reddetmekte böylelikle de kendini, kendi kültüründen ait gruplarla birlikte savunmaya almakta, kendine ait özgür bir alan yaratmak istemektedir. "*Gettolar, göçmenlere kendi dillerini konuşma, örf, adet ve geleneklerini memleketlerinden uzak, yabancı bir ülkede yaşatma fırsatı sunmaktadır*" (Adıgüzel, 2019, s. 158)

Topluluk içerisinde *ayırt edilen* olma hissi, kendisinden uyum sağlaması beklenen ve çoğunlukla, asimilasyona ve köken kültüründen tamamen koparmaya varan politikalar sebebiyle bunu başarmakta güçlük çeken göçmenleri ve sığınmacıları gettolara iten faktörlerden biridir. Üstelik bu aşamada, göçmen ya da sığınmacı, kendini toplumdan izole ettiği gerekçesiyle ayrımcılığın bir başka kademesiyle karşılaşmaktadır. En nihayetinde de bu durum bir kısır döngüye sebep olmakta ve her iki topluluk için de negatif sonuçlar doğurmaktadır.

Hükümetler genellikle göç sonucu ortaya çıkan ekonomik ya da kültürel değişiklikleri yavaşlatma ya da engelleme yolunu seçmektedir (Abadan-Unat, 2017, s. 67). Bunu yapmak mümkün olmadığında ise asimilasyon yolu seçilebilmektedir. *Benzeşme* anlamına gelen asimilasyon, bir şeyi değiştirerek kendisine benzetmek demektir. Bu benzeşme uygulamada, göçmenin içinde doğup büyüdüğü topluma ait kültürel değerlerin, baskın toplum içerisinde erimesi ve özgün kimliğin yok edilmesi demektir (Adıgüzel, 2019, s. 163-164).

Göçmenler göç alan ülkeler tarafından "*asimile edilecek sürekli yerleşimciler olarak görülürler*" (Castles ve Miller, 2008, s. 19-20). İzlenen politikalar da çoğunlukla bunu sağlamaya yöneliktir ancak her zaman başarılı olmazlar, bazı göçmen gruplar yeni kültürün değerlerini benimsemeye tepkili olabilmektedir. Asimilasyon politikalarının sistematik şekilde işlenmesiyle bu durum değişebilmektedir (Adıgüzel, 2019, s. 163).

Kültürel olarak birbirinden farklı gruplar anavatanlarının kültürlerini ve dillerini, genellikle birkaç kuşak boyunca koruma eğilimi göstermektedir (Castles ve Miller, 2008, s. 20).

Çokkültürlülük politikaları asimilasyon politikalarının uzlaşmacı bir alternatifi olarak görülebilmektedir. Çokkültürlülük üzerine yapılmış olan çalışmaların büyük bir kısmı post-kolonyal eleştiri kuramından etkilenmiştir. Edebiyat ve sinema yorumlamalarında da başvurulan *üçüncü alan*, *kültürel melezlik*, *taklit* gibi günümüzde post-kolonyal kuramın merkezinde bulunan kavramlar, Homi Bhabha'nın *The Location of Culture* adlı çalışmasında geliştirilmiştir.

Bhabha'nın birincil kavramsal ve örgütsel kategoriler olarak adlandırdığı sınıf ve cinsiyet farklılıklarından uzaklaşmak, bireylerin ırk, cinsiyet, nesil, cinsel yönelim gibi modern dünyanın kimlik çeşitliliğinin farkındalığına yol açmıştır. Bu farkındalık neticesinde köken üzerine alışlagelen anlatıların ötesinde düşünmeye odaklanılmıştır. Bhabha'nın sözünü ettiği *ara alanlar*, bu sürece eklenen kültürel farklılıklar sonucunda oluşmaktadır (Bhabha, 1994, s. 1-2).

Hofmann'a göre, ABD ve Avrupa'da yaşayan birçok azınlık grup, kültürel kimliklerini köken kültürleri açısından tanımlasa da örneğin Almanya'da doğan ikinci ve üçüncü kuşak göçmen Türk çocuklarının kültürel kimliklerini Türk olarak tanımlamak yanlış bir tanımlamadır. Bu kişilerin yaşadıkları kültürlerarası durum, köken kültür ve çoğunluk kültürü arasındaki kültürel farklılıklara dayanarak da tanımlanamamaktadır. Almanya'da doğup büyüyen ikinci ve üçüncü kuşak, Alman ve Türk kültürü arasında, birine ya da diğerine tamamen ait olmayan üçüncü bir alanda geliştirilen melez kimlikleri ile karakterize edilmektedir (Hofmann, 2006, s. 12-13, 28-29).

Huddart'ın Bhabha yorumlarında değindiği üzere; Bhabha'ya göre sömürgecilik geçmişte yaşanıp bitmiş bir süreç değildir ve sömürgecilik anlayışı günümüze de müdahale etmektedir. *Üçüncü alan*, *kültürel melezlik*, *taklit* gibi kavramlar, sömürgeleştirilmiş halkların sömürgecinin gücüne direnmeleri için tanımlanan yollardır. Sömürge, yalnızca açıkça kurulan bir baskı olarak görülmemelidir. Huddart'a göre, Bhabha için edebiyat post-kolonyal perspektif süreçlerinin merkezindedir. Ancak Huddart, Bhabha'nın yönteminin edebiyattan çok dil unsurunu odağa aldığını iletir: dilin yalnızca, basit bir şekilde ve doğrudan *anlamı ileten* olarak görülmemesi gerektiği fikrine dayanmaktadır.

Huddart, Bhabha'ya göre kültürün sömürgeci tarafından kolaylıkla empoze edilebilir olmadığını, sömürgecinin kültürel kodları, sömürgeleştirilenler tarafından dönüştürülmeye açık olduğunu ifade etmektedir. Post-kolonyal metinler, sömürgeci ve sömürgeleştirilenin etkileşimde bulunduğu metinlerdir ve onların dili de kimlik oluşturma sürecinin bir aracıdır (Huddart, 2006, s. 1-2).

Huddart'ın değindiği üzere, Bhabha'ya göre kültürel melezlik vurgusu aynı zamanda kültürlerin karışıklığına, saf ve kapalı bir kültür sisteminin imkansızlığına yapılan vurgudur. Kavram aynı zamanda tüm kimlik biçimlerinde oluşan kendine özgü karışıklığı da ifade eder. Farklı kültürler her zaman birbiriyle temas halindedir ve bu temas kültürler karışıklıklarına yol açmaktadır. Melez kültürlerin oluşumu da devam eden bir sürecin ürünüdür, bir anlamda melez kültürel formların oluşumuna sebep olan saf kültür sistemlerinden söz edilememektedir. Oluşan kültürel melez formlar, başka kültürel melezliklerin bir araya gelişinin bir sonucudur (Huddart, 2006, s. 4).

Bhabha, sömürgeciliğin bir diğer yönü olan stereotip söylemleri ile de ilgilenmiştir. Huddart'ın değindiği üzere Bhabha'ya göre sömürgecilik, siyasi ve ekonomik olsa da önemli ölçüde kültürel yapılara dayanmaktadır. Sömürge ilişkilerinin varlığını destekleyen, sömürgeleştirilenin sözde *aşağı* olmasıdır. Irkçı şakalar, sinematik imgeler ve diğer tüm temsil biçimleri yoluyla sömürgeci, sömürgeleştirilmiş nüfusun *aşağı* durumu ile ilgili stereotipler oluşturmakta ya da var olanı tekrarlamaktadır. Stereotiplerle ilgili sorun, bireyleri ve grupları, belirlenmiş bir alana sabitlemesi ve kimliklerini tek tipleştirilmesi, farklılıklarını inkar etmesidir. Bu şekilde onları, daha önceden verilmiş bilgilere, en iyi ihtimalle kusurlu olan bilgi birikimlerine dayanarak değerlendirmesidir (Huddart, 2006, s. 24-25).

Huddart'ın da belirttiği gibi, Bhabha'nın taklit olarak adlandırdığı, post-kolonyal söylem özelinde *kölelik taklidi* değildir. *Taklit*, aynı zamanda baskın olan kültüre asimile edilebilir de değildir. Bhabha'nın *taklit* anlayışı, egemen olanın dil, kültür, görgü kuralları ve fikirlerinin abartılı bir kopyasını ifade etmektedir. Bu anlamda *taklit*, köleliği ifade etmemektedir ve kimi zaman bir alay etme biçimi hatta stereotiplere direnme yöntemidir (Huddart, 2006, s. 39).

Edward Said'in 1978 tarihli çalışması *Oryantalizm*<sup>5</sup> de post-kolonyal söyleme odaklanır. *Doğu (Orient)*, Said'e göre, Avrupa medeniyetinin ve kültürünün ayrılmaz bir parçasıdır ve oryantalizm de bu kültürel ve ideolojik parçayı -Doğu'yu- kelimeler, bilim, imge ve hatta sömürge bürokrasileri ve sömürge üsluplarıyla bir söylem biçimi olarak ifade ve temsil etmektedir. Oryantalizm, Said'e göre bir düşünce tarzıdır ve Doğu ile Batı arasında yapılan ayrıma dayanmaktadır. Batı tarzı bir oryantalizme vurgu yapan Said'e göre, Doğu ile ilgilenen ister antropolojik ister sosyolojik ya da felsefi bir bakış açısı söz konusu olsun oryantalisttir ve Doğu ile ilgili yapılan çalışmalar, özellikle 18. yüzyıl sonlarından itibaren, Doğu'yu tanımlamak, öğretmek, yönetmek kısaca Doğu'ya hükmetmek, yeniden yapılandırmak ve otorite sahip olmayı işaret etmektedir. Said, Avrupa kültürünün Doğu'yu siyasi, sosyolojik, askeri ve ideolojik olarak yönetebildiği ve üretebildiği sistematik bir disiplin olarak oryantalizmi ele almaktadır (Said, 1978, s. 1-3)

Hitchcock'un çözümlmelerine göre, Edward Said için entelektüel olan aynı zamanda siyasi olandır, birbirinden ayrılamaz. Hem akademik çalışmaları hem de siyasi etkinliği de Batı kültürü ile batılı olmayan kültürler arasındaki farklılıklara odaklanmıştır. Oryantalizm adlı çalışması, sömürgecilik ve sömürgeci ülkelerde söylem ve temsil üzerinedir. Said'in kuramına göre, Doğu ülkelerinin kültürleri Batılı sömürgeci ülkeler tarafından temsil edilmektedir. Bu temsilde, Doğu halkları kendilerini yönetmeye uygun olmayan halklardır ve temsil edilişlerinde önyargıya rastlanmaktadır (Hitchcock, 2015, s. 297-298). Huddart, Homi Bhabha'yı konu edinen çalışmasında Oryantalizme de değinmiş ve Said'e göre, Oryantalist söylemi inşa edenin Batılıların Doğu'yu tartışma biçiminden kaynakladığını iletmiştir. Bu söylem, birçok farklı kültürü yalnızca *Batılı olmayan* olarak nitelermektedir. Oryantalizm, Doğu ve Batı arasında radikal bir ayrım olduğu varsaymaktadır. Huddart'a göre Said, oryantalizmin politik ve ekonomik amaçlar için manipülasyona açık bir nesne yarattığını savunmaktadır (Huddart, 2006, s. 3). Blumentrath, Bodenburg, Hillman ve Wagner-Egelhaaf'a göre, Homi Bhabha'nın *üçüncü alan ve kültürel melezlik* fikrinde ise Said'in aksine sömürgeleştirilen ve sömürgeleştirilenler arasındaki ilişki, karşılıklı etkileşim ile açıklanmaktadır. Kültürel etkileşim, iki tarafın da birbirinden etkilendiği ve karşılıklı olarak birbirini etkilediği,

---

<sup>5</sup> Şarkiyatçılık. Ayrıca bkz: Öztürk, A.O. (2015). *Alman Oryantalizmi*. İstanbul: Vadi Yayınları.

sonucunda da kendine has bir alan oluşturan bir aktarımdır (Blumentrath, Bodenbunrg, Hillman ve Wagner-Egelhaaf, 2007, s. 24-25).

## **1.2. Göç Olgusu**

Göç, her çağda güncelliğini korumuş bir olgudur. Bu nedenle de göç konusu üzerine yapılmış sayısız akademik çalışma bulunmaktadır. Bu çalışmalar, göç hareketlerinin nedenleri, çeşitleri, etkileri ve sonuçlarına ilişkin çeşitli açıklamalar da sunmaktadır.

Nedenleri, etkileri ve sonuçları bakımından incelendiğinde, sosyoloji, antropoloji, tarih, coğrafya, ekonomi, siyaset bilimi, hukuk, uluslararası ilişkiler gibi sosyal bilimlerin neredeyse her alanında kendisine çalışma alanı açmaktadır.

Göç olgusu çeşitli faktörlere dayalı olarak gerçekleşmiş ve bu faktörler doğrultusunda da sınıflandırılmıştır. İç göç olarak da kullanılan yurtiçi göç kavramı, dış göç ya da yurtdışı göç olarak da adlandırılan uluslararası göç ve geri göç gibi kavramlar, şehirler, bölgeler veya ülkeler arası sınırlara işaret etmektedir. Göçün sürekliliğine bağlı olarak, geçici ya da kalıcı göç, göçmenin yasal statüsüne göre yasal ya da yasadışı göç gibi tanımlamalar da bulunmaktadır. Göçe dair kavramlar ve sınıflandırmalar ayrıca göçmenin göçe motivasyonuna göre de değişiklik gösterebilmektedir; gönüllü göç, zorunlu göç, işçi göçü, beyin göçü, sürgün ya da yerinden etme gibi kavramlar bu sınıflandırmanın sınırları içerisinde yer almaktadır. Göç olgusu kendi içinde dahi geniş bir araştırma alanı ve kavramlar silsilesi sunmaktadır.

### **1.2.1. Uluslararası Göç Hareketi**

Uluslararası göç, menşei ülkenin ya da halihazırda ikamet edilen ülkenin sınırlarının aşılmasıyla başka bir ülkeye yerleşilmesi durumudur. (IOM, 2009, s. 88). Uluslararası göçün yaygın kullanımı yurtdışı göç ya da dış göçtür. Ancak kültür ve kimlik olguları ele alınırken ve entegrasyon, asimilasyon, ayrımcılık gibi kavramlar açıklanırken, ulus-ulusal-uluslararası gibi kavramlar sıklıkla kullanılacağından ve uluslararası göç bu çerçevede başlığında daha net bir atıfta bulunacağından, konuyu dış göç ya da yurtdışı göç olarak ele almak yerine uluslararası göç olarak ele almak, tercih sebebidir.

Bartram, Poros ve Monforte, uluslararası göç olgusunu, insanların geçici ya da kalıcı olarak bir başka ülkeye gidip oraya yerleşmesi olarak tanımlamışlardır ve özellikle



uluslararası göçün, sıklıkla ulusal kimlik ve toplumsal üyeliği konu edindiğinden bahsetmişlerdir (Bartram, Poros ve Monforte., 2017, s. 13).

Uluslararası göçün temelindeki ulus kavramı çok önemlidir. Bartram vd.'nin de değindiği üzere, bir ülkeden başka bir ülkeye göç edilmesi, milliyet farklılıkları ve milliyet ile bağdaştırılmış milli kimlikler sebebiyle olumlu ya da olumsuz sonuçları olan bir süreçtir (Bartram vd., 2017, s. 14). Ülkeye, başka bir ülke ve milletten gelmiş bir göçmen, yabancı oluşu ve farklılıklarıyla dikkat çekmektedir. Bu sebeple de ülke içerisinde göç eden kişilerden daha fazla gündem olmaktadır.

Ulusal/milli kimlik meselesi, özellikle uluslararası göç olgusu ele alındığında önemlidir. Çünkü uluslararası göçü problemlili kılan unsurlardan biri de o ülkenin vatandaşı olmama, olduğunda bile yabancı olarak algılanma meselesidir. Bu algı karşılıklıdır. Yalnızca yerlinin göçmeni yabancı olarak algılaması değildir. Aynı zamanda göçmen de içinde bulunduğu ülkeyi ve toplumu yabancı olarak addeder. Bir bölgede milli kimliği farklı olan kişi, toplumun geri kalanı yani yerel olanı tarafından yabancı olarak algılanmaya müsaittir.

*“Ulusal kimliğin tehdit edilmesi daha ciddi bir konudur. Ulus devlet, 18. yüzyıldaki gelişiminden bu yana, siyasal birlik fikri temelinde olduğu kadar kültürel birlik temelinde de açıklandı. Çoğu ülkede ortak dil, kültür, gelenek ve tarih üzerinden tanımlanan etnik homojenlik ulus devletinin temeli olarak algılandı. Genellikle hayali -yönetici seçkinlerin bir inşası- olan bu birlik güçlü ulusal mitler yaratmıştır. Göç ve etnik farklılık bu tür bir ulus düşüncesini tehdit etmektedir, çünkü etnik kökenleri ortak olmayan bir halk yaratmaktadır”* (Castles ve Miller, 2008, s. 21).

Milli kimlik meselesinin buradaki önemi ve ayrımının daha sağlıklı şekilde yapılabilmesi adına Almanya örneği verilebilir.

*Aussiedler/Spätaussiedler* tanımlaması, 1990 sonrası Birleşik Almanya'sının, göç politikalarının tartışmalı kavramlarından biridir. *Aussiedler/Spätaussiedler*, etnik Alman kimliğine sahip sığınmacıları ifade etmek için kullanılmaktadır. Aslında bir çeşit *imtiyazlı sığınmacı* statüsüdür, bu statüden yalnızca kan bağı ile Alman olanlar faydalanabilmektedir:

“Örneğin iki yüz yıl önce Rusya’da iskân edilen Volga Almanlarına kendi dillerini bilmedikleri halde kendilerine tüm haklar tanınması gibi. Fakat Alman ırkı ile bir kan bağı olmayan yabancılarda, örneğin Türk kökenliler, göçün başladığı tarihten bu yana on yıllık aralıksız bir ikamet şartı aranmıştır. Son yıllarda buna Almanca dil sınavının başarılması da eklenmiştir. Bu nedenle Almanya’nın yerlileştirme yolu ile vatandaşlığa kabul oranın gayet düşük olması pek şaşırtıcı değildir” (Abadan-Unat, 2017, s. 33).

Bu durum, kimilerine göre etnik imtiyaz, kimilerine göre tazminat, özür ya da eve dönüş olarak nitelendirilmektedir. Temelde, İkinci Dünya Savaşı sebebiyle Sovyetler Birliği ve Avrupa’ya dağılmış etnik Almanlardan (ilerleyen zamanlarda çocukları ve torunlarından) Almanya’da yaşamak isteyenlere, *Aussiedler/Spätaussiedler* olduklarını, bir anlamda aslında kan bağı yoluyla Alman olduklarını belgeledikleri takdirde, başka hiçbir koşula gerek duymaksızın vatandaşlık hakkı verilmesidir. *Heimkehrer*<sup>6</sup> olarak anılan bu kişiler, başka ülkelerden Almanya’ya göç eden *göçmenler* değil, buldukları ülkelere *anavatanlarına dönenler* olarak nitelendirilmektedir (Panagiotidis, 2018). Yine de bu tanımlama, birçok tartışmayı beraberinde getirmiş, Almanya’da özellik sağ partilerin aşırı ifadelerinde kendisine yer bulmuş, birçok kişiye göre ayrımcı bir uygulamaya zemin hazırlamıştır:

“Ekonomik krizin sorumluluğu yabancılara ve sığınma talebinde bulunanlara yüklenmekte, ama “Aussiedler” bu suçlamanın dışında tutulmaktadır; çünkü onlara yapılan yardıma aşırı sağ söylemde “ulusal öncelikle gerekçelendirilen bir ayrıcalık tanınmaktadır...” (Kostaryano, 2000, s. 35).

Köksal, göç kavramı için; “genel olarak bütün yer değiştirmeler, anlamlı bir uzaklık ve etki yaratacak kadar bir süre içinde gerçekleşmekteyse göç olarak kabul edilir.” tanımlamasında bulunmuştur (Köksal, 1986, s. 9). Doğan’a göre ise göç, “...sosyal varlık olarak yeni sosyolojiler ve kültürlere açılmasıdır” (Doğan, 2018, s. 13). Sirkeci ve Yüceşahin’in tespitlerine göre göç; *ciddi sosyo-ekonomik ve kültürel sorunları, bölgesel farklılıkların artışı ve toplumsal gruplar arasındaki ayrışmayı belirginleştirecek kadar*

---

<sup>6</sup> *Heim* Türkçe’deki *yuva-yurt-vatan* kelimelerine denk gelmektedir. Bu anlamda *Heimkehrer* kavramı *asıl vatanına geri dönen* anlamı taşımaktadır. Bu sebeple de *Heimkehrer* kavramına Türkçe alternatif olarak *vatanına dönenler* kavramı kullanılabilir. Bahsedildiği üzere *Aussiedler*, ülkesinden bir şekilde göçmüş ya da sürgün edilmiş fakat geri dönerek *Heimkehrer* statüsünde bulunan kişiler için kullanılan bir tanımlamadır.

*olumsuz sonuçları da beraberinde getirebilmektedir”* (Sirkeci ve Yüceşahin, 2014, s. 2-3).

Göç, en nihayetinde başka bir topluma, kültüre, yaşayış biçimine, toplumsal kurallara ve kanunlara adapte olmayı gerektirmektedir. Bu adaptasyon sürecine hem ev sahibi ülke toplumunun hem de göçmenlerin katılımı söz konusudur. Ortak dil, ortak değerler ve ortak tarih etrafında toplanmamış bu iki ayrı grubun birbirine adaptasyon süreci özellikle ulus devlet anlayışına sahip ülkelerde birçok etkene bağlı zor bir süreçtir. Adaptasyon süreci, ilk aşamada göç edilen ülke vatandaşları ve göçmenler arasında yaşanıyor olsa da göçmenler de kendi aralarında birçok ulusal ve etnik gruplara ayrılmakta ve kendi aralarında da ayrıca bir uyum süreci yaşamaktadırlar.

Göç ister savaş, sürgün, doğal afetler gibi mecburi sebeplerle olsun ister daha iyi yaşam koşullarına ulaşma isteği gibi gönüllü ve hususi sebeplerle olsun hem göç edilen toplum hem de göç eden kişi üzerinde etkiler bırakmaktadır. Uzun vadede ele alındığında, *yer değiştirmeler* ve yarattıkları etkileşimler, toplumların yaşayış biçimlerini etkilemekte, kültürel değişimlere sebep olmaktadır. Bu sebeple de göç olgusunu, Castles ve Miller’ın *“Uluslararası göç, dünyanın dört bir yanında siyaseti ve toplumları yeniden şekillendiren ulusaşırı bir devrimin parçasıdır.”* (Castles ve Miller, 2008, s. 11) tanımlaması ile bağdaştırmak daha sağlıklı bir yaklaşım olacaktır.

Göçmen<sup>7</sup>ler de kendi içlerinde yasal statülerine göre tanımlanmakta; sığınmacı<sup>8</sup>, misafir işçi<sup>9</sup> gibi birçok farklı tanımlama bulunmaktadır. Bu ayırımı belki de en önemli unsur, Uluslararası Göç Örgütü’nün Göç Terimleri sözlüğünde de değinildiği üzere, *hür iradedir*. Uluslararası Göç Örgütü göçmen kavramının uluslararası düzeyde genel kabul görmüş bir tanımı bulunmadığını vurgulayarak, *“kişisel rahatlık amacıyla ve dışarıdan herhangi bir zorlama unsuru olmaksızın ilgili kişinin hür iradesiyle göç etmeye karar verdiği durumları kapsadığı kabul edilmektedir”* (IOM, 2009, s. 22) açıklamasında bulunmuştur. Bu durumda yasal statü bakımından göç etmiş olan herkes göçmen olarak değerlendirilememektedir.

---

<sup>7</sup> Almanca: *Migrant* veya *Einwanderer*

<sup>8</sup> *Flüchtling* ya da *Asylant*. Burada ayırım *Flüchtling* tanımlamasının daha çok savaş, açlık gibi sebeplerle, *Asylant* tanımlamasının ise siyasi sebeplerle ülkesinden ayrılan kişileri nitelemede kullanılmasıdır.

<sup>9</sup> *Gastarbeiter*

Göçmen ile mülteci arasındaki ayrım da bu gönüllülük noktasında başlamaktadır.

*“Mültecilerin Statüsüne İlişkin 1951 Cenevre Sözleşmesi ne göre mülteci; ırkı, dini, tabiiyeti, belli bir toplumsal gruba mensubiyeti veya siyasi düşüncelerinden dolayı zulme uğrayacağından haklı sebeplerle korktuğu için vatandaşı olduğu ülkenin dışında bulunan ve bu ülkenin korumasından yararlanamayan ya da söz konusu korku nedeniyle yararlanmak istemeyen yabancı veya bu tür olaylar sonucu önceden yaşadığı ikamet ülkesinin dışında bulunan, oraya dönemeyen veya söz konusu korku nedeniyle dönmek istemeyen kişidir”* (Adıgüzel, 2019, s. 6).

Elbette mülteciler arasında da kendi isteği ve kararıyla ülkesini terk eden kişiler olabilmektedir. Ancak bu istek ve karar çoğunlukla daha iyi bir yaşama, refaha ulaşmaktan ziyade, yaşayabilme isteği doğrultusunda alınmış bir karardır. Yani, hür irade söz konusu olduğunda dahi menşei ülkede, farklı gerekçelerle tehdit unsurları bulunmakta ve kişi göç etmeye bir bakıma zorlanmaktadır. Bu sebeple de mülteciliği henüz onaylanmamış kişiler *sığınmacı* statüsündedirler ve alıcı ülke tarafından korumaya alınmışlardır. Sığınmacılar, *“İlgili ulusal veya uluslararası belgeler çerçevesinde bir ülkeye mülteci olarak kabul edilmek isteyen ve mültecilik statüsüne ilişkin yaptıkları başvurunun sonucunu bekleyen kişidir”* (Adıgüzel, 2019, s. 6). Sığınmacı ve mültecilerin, alıcı ülkenin vatandaşı oluncaya kadar, menşei ülkelerine giriş yapmaları yasaktır. Ülkelerine giriş yaptığı tespit edilen sığınmacıların sığınma talepleri iptal edilmektedir. Bu iptalin sebebi; kişinin ülkesinde hayati tehlike yaşadığı gerekçesiyle başka bir ülkeye sığınmış olması ve ülkesinde can güvenliği olmadığını gerekçe olarak sunmuş olmasıdır.

Almanya özelinde bakıldığında göçmen tanımındaki yabancı söylemi dikkat çekmektedir. *“2 Aralık 1945 tarihli kararnamenin 6. Maddesi göçmeni, ‘ulusal toprak üzerine üç aylık bir sürenin ötesinde, kalıcı bir biçimde ve süresi belirsiz bir dönem için yerleşen yabancı’ olarak tanımlıyor”* (Kostaryano, 2000, s. 27).

İşçi göçü anlaşmaları doğrultusunda Almanya’ya çalışmaya giden misafir işçilerin yasal statüsü *Gastarbeiter* olarak tanımlanmıştır. *“Almanya’da işçi davet edilmiştir ve bir Gastarbeiter’dir. Ona legal bir statü sağlayan bu niteleme orada kalış süresinin sınırlı olduğunu belirtmekle kalmaz, aynı zamanda neden davet edildiğini de ortaya koyar”* (Kostaryano, 2000, s. 27). Ancak bu tanımlama zaman içerisinde misafirlerin kalıcı olduklarının anlaşılmasıyla eksik kalmıştır. Bu noktada işçi olarak göç eden, misafir

olması beklenen işçiler göçmen işçiler ya da yabancı işçiler olarak adlandırılmıştır. “*Daha 1970’lerin sonunda günlük dilden çok kamusal tartışmada Gastarbeiter olmaktan çıkıp Ausländische Arbeiter (yabancı işçiler) ya da Einwanderer (göçmenler) olarak adlandırılmaya, böylece artık sadece Gaste (konuklar) olarak görülmemeye başlamışlardı*” (Kostaryano, 2000, s. 42).

Almanya’da misafir işçi tanımlamaları 1950’lerden beri var olsa da 1960’lı yıllarda gerçekleşen kitlesel işçi göçü hareketleri sebebiyle kullanım sıklığı artmış ve anlamı da değişmiştir. Bu sebeple Almanya’da iki farklı misafir işçi tanımlamasından söz etmek mümkündür. Kitlesel işçi göçleri öncesinde misafir işçi kavramı -*Gastarbeitnehmer*- Almanya’ya mesleki eğitim veya dil eğitimi almak için ya da var olan mesleki ya da dil bilgisini geliştirmek amacıyla sınırlı bir süre için Almanya’ya çalışmaya gelen yabancıları kapsamaktadır. *Gastarbeiter* kavramı ise 60’lı yıllar itibariyle yapılan misafir işçi anlaşmaları yoluyla Almanya’ya belirli bir süre için çalışma amacıyla ve ekonomik sebeplerle göç eden yabancıları nitelemektedir (Yano, 2007, s. 1). Her iki kavramı da misafir işçi olarak Türkçeye çevirmek uygun olsa da *Gastarbeitnehmer* ve *Gastarbeiter* statüsüyle Almanya’ya giden işçiler, Almanya’ya gidiş amaçları, kalış süreleri gibi konularda birbirlerinden ayrılmaktadır. Yano’nun da belirttiği üzere, misafir işçilerin Almanya’da kalış sürelerinin uzaması, aile birleşimi yoluyla Almanya’ya giden işçi ailelerinin de katılımı ile artık misafir işçi kavramı, Almanya’daki göçmen nüfusu nitelemede uygunsuz kalmıştır. Bu sebeple 1970’li yıllardan itibaren resmi olarak kullanılmaya başlanan, *yabancı çalışanlar* anlamındaki *ausländische Arbeitnehmer* kavramı ortaya çıkmış, ancak bu kavram da barındırdığı *yabancı* vurgusu ile 80’li yıllardan itibaren artmakta olan yabancı düşmanlığının söylemlerinde kullanılmıştır (Yano, 2007, s.1).

Kendisi bizzat ülkesinden ayrılıp başka bir ülkeye, herhangi bir zorlama olmaksızın göç eden kişiye göçmen denilmektedir. Ancak göçmen ve mülteci çocukları, kendileri bizzat göç hareketinde bulunmamış, çoğunlukla göç edilen ülkede doğup büyümekte olan çocuklar ve yetişkinlerdir. Yine de bizzat göç hareketinde bulunmamış olsalar dahi ebeveynleri göç etmiş kişilerden bahsederken *göç geçmişi bulunan kişiler*<sup>10</sup> tanımlaması

---

<sup>10</sup> Menschen mit Migrationshintergrund

yapılmıştır. Bu kişiler gittikleri ülkenin vatandaşlığını almış olsalar dahi göç geçmişi olan kişiler olmaktan çıkamamışlardır. Göç eden birinci kuşaktan, Almanya’da doğup büyümüş, Alman pasaportuna sahip bir Türk, göç geçmişi bulunan bir Türk’tür ve Alman vatandaşıdır. Türk göçmenler ya da göçmenlerin çocukları, vatandaşlıkları ya da kendilerini hangi ülkeye ait gördükleri, kendilerini nasıl tanımladıklarına bakılmaksızın *türkischstämmig* yani *Türk kökenli* Almanlar olarak adlandırılmaktadırlar.

*“Fransa’da son nüfus sayımında önceki milliyet kategorisinin ortaya çıkmasına yol açan nedenler ne olursa olsun, bireyi önceki milliyeti ile tanımlayan böyle bir evrim, özellikle / de Mağripler örneğinde, ona aynı zamanda bir dinsel aidiyet: (ulusal ve dinsel aidiyetin birbirine karışmış olduğu varsayımına göre) ve çift anlamlı bir “kategori” yaratmaktadır. Bu durumun “sonradan edinilen” milliyetle özdeşleşme konusunda etkisiz kalmayacağı açıktır, çünkü bu kimliğin algılanması yeni Fransızları ayrı bir konuma sokmaktadır. “Köken”, günlük dilde bir kimlik belirleme ve algılama ölçütüne dönüşmektedir”* (Kostaryano, 2000, s. 38-39).

*“Etnik farklılığın toplumsal anlamı, büyük oranda göç alan devletler ve toplumların bu farklılığa yükledikleri anlama bağlıdır”* (Castles ve Miller, 2008, s. 19). O halde, Türk kökenli Almanları ifade etmede kullanılan *türkischstämmig* tanımlaması düşünüldüğünde, Kostaryano’nun Fransa özelinde açıkladığı bu durum birçok açıdan Almanya için de geçerli olduğu görülmektedir. *“Almanya’da akla gelen Türk’tür ve o hâlâ bir yabancısıdır -Ausländer-, ama artık bir Gastarbeiter değil, Almanya’ya yerleşmiş bir yabancısıdır”* (Kostaryano, 2000, s. 27).

Almanya’da sığınma talebinde bulunan kişiler sığınma hakkı ardına gizlenerek Avrupa’nın refahına kavuşmak isteyen kişiler olarak da görülmüştür (Kostaryano, 2000, s. 28). Bu durum *Schein-Asylanten*<sup>11</sup> ve *Wirtschaftsasyllanten*<sup>12</sup> gibi deyimlerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur (Kostaryano, 2000, s. 28). *“Bu kişiler, güç belirlenen sayıları nedeniyle değil, toplu imgelemdeki temsilieri nedeniyle siyasi sınıf tarafından ‘göç sorunu’ nun sorumluları olarak gösterilmektedir ve Almanya da göç sorunu özel olarak bir Türk sorunudur: Türkenproblem”* (Kostaryano, 2000, s. 28)

---

<sup>11</sup> Sahte göçmenler

<sup>12</sup> Ekonomik göçmenler

Göçmen olmak için kişinin bizzat göç hareketinde bulunması gerekmemektedir. Ailenin göç etmiş olması da göçmen çatısına dahil olmaya yeterlidir. Almanya özelinden bakıldığında, yıllarca göç alan bir ülke olmasına rağmen bunu reddeden Alman hükümetleri ve medyası, göçmenleri hem ülkelerine dahil edip onları *Mitbürger*<sup>13</sup> olarak gördüklerine dair siyasi söylemlerini sürdürmekte, hem de her alanda göçmenlere göçmen olduklarını -bizzat göç etmemiş olsalar bile- vurgulamaktadır.

*“Demek ki, “göçmen” sözcüğünün kullanımı ve yan anlamları söylemlerin bu sözcüğe mal ettikleri çok sayıda tanımdan kaynaklanmaktadır. Bu da genel bir tartışmadan özel olarak bir nüfus kesimini hedefleyen, bu nüfusu medyanın ve kamuoyunun hedefi ve göç konusunu sözcüklerin savaşa tuttuğu bir savaş alanı haline getiren bir tartışmaya doğru kayışın söz konusu olduğunu göstermektedir”*  
(Kostaryano, 2000, s. 28)

Akhtar’a göre, bireyin göç etmesi, yaşadığı ve birlikte yaşamaya alıştığı toplumdaki koparak başka bir topluma eklenmesi, kimlik üzerinde uzun vadeli etkileri olan psikososyal bir süreçtir. Bu süreç, sosyal bağların bulunduğu toplumdaki, geleneklerden, kültürden, alışılmış yiyeceklerden kopuşu içermektedir. Göçmen göç ettikten sonra bu kayıpları içsel ve dışsal değişikliklerin de etkisiyle yoğun olarak hissetmekte ve bir yas süreci başlamaktadır (Akhtar, 2018, s. 3-4). Bu yas süreci gönüllü ya da zorunlu terk edilen ülke ve onunla bağdaştırılan her şeyi kaybetmiş olma düşüncesinden kaynaklanmaktadır. Yas sürecinin ilerleyişi göçmenin yeni ülkesindeki uyum sürecinde oldukça etkilidir.

Göçmenlerin ülkelerinden ne sebeple ve ne kadar süre için ayrıldıkları ya da ayrılmadan önce nasıl bir hazırlık sürecinden geçtikleri de önemlidir. Göçmenin ülkesinden isteyerek mi ayrıldığı ya da ülkeden ayrılmak ve yeni bir ülkede yaşamaya başlamadan önce hazırlanmak için ne kadar süresi olduğu konusu da bu süreci etkileyen faktörlerdendir. Ülkeden aniden ve gönülsüz bir şekilde ayrılmak öngörülen yas sürecini olumsuz etkilemekte ve uyum sürecine de olumlu bir katkı sağlamamaktadır. Ayrıca göç etmedeki itici güç de uyum sürecini etkileyen ve yas sürecini karmaşıklaştıran faktörlerdendir. Göçmenin yeni bir ülkede, daha iyi şartlara doğru yol aldığı düşüncesi ile, örneğin siyasi

---

<sup>13</sup> Yurttaş

baskı, etnik çatışma gibi dış etkenlerden kaçması tamamen farklı sonuçlar doğurabilmektedir (Akhtar, 2018, s. 4-5).

Göker, göç olgusunun var olma sebebini: “...insanın ekonomik bir varlık olması ve daha çok ekonomik kararlarla hareket eden doğasıdır” (Göker, 2015, s. 25) şeklinde açıklamıştır. “Bu nedenle göç; mülkiyeti olmayan ya da sahip olduğu mülkiyetten daha iyisine ulaşmak için kopabilen insanların hareketidir” (Göker, 2015, s. 25).

Burada bahsedilen mülkiyet yalnızca mal varlığını işaret etmemektedir. Bahsedilen mülkiyet, “ortak muhayyilede yer alan hayali bir birlikteliği, soyut ve ortak bir kadere sahipliği de içermektedir” (Göker, 2015, s. 25). Bu ortak sahiplik kişinin ait olma hissini yaşadığı, kendini tanımlayabileceği bir kimlik alanı yaratmasını sağlayan, toplumsal olarak var olmasını işaret eden bir sahipliktir. Göç buradan hareketle aidiyet hissedilen toplumsal bütünlükten ve kültürden kopuşu da ifade etmektedir.

Göç edilen bölgeler ya da ülkeler arasındaki kültürel farklar ne kadar büyükse süreç de çoğu zaman o kadar sancılı geçmektedir: “Bu farklar giyim kuşam, yemek, dil, müzik, nükte ve mizah, siyasi ideolojiler, kabul gören cinsellik dereceleri ve çeşitleri, özerkliğe karşın aile ağının boyutları, öznel zaman deneyimi, cinsiyetler ile nesiller arasındaki iletişimin boyutları ve doğasını da içeren çok geniş bir yelpazeye yayılır” (Akhtar, 2018, s. 16).

Berry, kültürlerarası psikoloji alanında yayımladığı makalesinde, içinde yaşayarak kişiliğin şekillendirildiği kültürel bağlamdan kopup, başka bir kültür içerisine giren bireye ne olur sorusundan yola çıkmıştır. Bu kişiden kişiye değişmekle birlikte, aynı kültürden gelen göçmenlerin oluşturduğu gruplarda da farklılık göstermektedir. Berry, bireyin göç sonrasındaki psikolojik değişimini kültürleşme ve adaptasyon süreci bağlamında incelemiştir. Burada kültürleşme kavramının sık sık asimilasyonla karıştırıldığını vurgulayan Berry, aslında farklı kültürel grupların bir araya gelerek etkileşimde bulunması sonucu her birinin değişme sürecine girmesinden bahsetmekte ve bu sürecin gruplar içindeki bireylere olan psikolojik yansımalarını incelemektedir. Asimilasyon, yeni ülke ve toplum tarafından, göçmenin eski ülkesine ait görülen, kültürel ya da dini pratikleri, dil, yaşam şekli gibi her türlü alışkanlığını, ulusal kimliğini, yeni ülkenin toplumsal pratiklerine tam bir uyum sağlayacak şekilde eritmesi ve yeni kültürü benimsemesi olarak açıklanabilmektedir. Kültürleşme pratiği ise göçmenin, köklerini



reddetmeksizin yeni topluma adapte olması ve hatta karşılıklı olarak göçmenin ve yerlinin birbiriyle etkileşime girmesi böylece kültürel anlamda değişim yaşanmasını ifade etmektedir (Berry, 1997, s. 6).

Göçün etkileri, göç etme nedenine ve göç edilen ülkenin kültürüne olan yakınlığa bağlı olarak da değişebilmektedir: *“Uluslararası göç her zaman farklılık yaratmaz. Avustralya’da Britonlar veya Almanya’da Avusturyalılar örneğinde olduğu gibi, bazı göçmenler kabul edildikleri toplumlardan neredeyse farksızdır* (Castles ve Miller, 2008, s. 21).

Göçün sonuçları ve ev sahibi ülke ile göçmenler arasındaki uyum sorunlarının aşılması konusu, temelde göç politikalarının inceleme alanındadır. Ancak; *“Hükümet politikaları ne yönde olursa olsun, göç toplumun belli kesimlerinin sert tepkisini çeker”* (Castles ve Miller, 2008, s. 20). Bu durum özellikle göçün kitlesel boyut kazandığı durumlarda kendini göstermektedir. *“Göç sıklıkla çok boyutlu toplumsal değişim ve ekonomik yapılanma olarak da kendini gösterir. Halihazırda tahmin edilemez bir biçimde hayat koşulları değişmekte olan insanlar sıklıkla yeni gelenleri güvensizlik nedeni olarak algırlarlar”* (Castles ve Miller, 2008, s. 20). Üstelik bu algı, yalnızca başka bir ülkeden ya da komşu ülkeden göçene, ihtiyaç gerekçesiyle ve karşılıklı anlaşmalara dayanılarak alınan misafir işçilere ya da insan hakları çerçevesinde korunma hakkı olan sığınmacılara karşı değil, ülke içerisinde, uluslararası sınırlar aşılmaksızın kırsaldan kente göçen kişiler ve kitleler için de geçerlidir.

*“Gelişmiş ülkelerde yaygın olan algılardan birisi, fakir güneyden ve çalkantılı doğudan akan insan kitlelerinin kendi mesleklerini aldıkları, ev fiyatlarını yukarıya çektikleri ve sosyal hizmetlere aşırı yük getirdikleri yönündedir”* (Castles ve Miller, 2008, s. 20). Yalnızca Avrupa ülkelerinde değil, *“Benzer biçimde, Malezya ve Güney Afrika gibi güneyin göçmen ülkelerinde, göçmenler, işsizliğin, hastalığın ve suçun nedeni olarak görülürler* (Castles ve Miller, 2008, s. 20).

Göçmenlerin suç kavramı ile bağdaştırılması sıklıkla karşılaşılan bir durumdur. Bu noktada suça eğilim ve suça sürüklenme sürecinden bahsedilebilmektedir. Ötekileştirilen ve ayrımcılığa maruz kalan göçmenlerde stres unsurlarının öfkeyle dışa vurulmasından bahsedilebilir. Şahin, bir ülkede yabancı olma halinin, kişinin eski ve yeni ülkedeki kimliğinin içsel çatışmaları tetikleyebileceğinden ve göçmenin zaman zaman düşmanlık

duygularına kapılabileceğinden bahsetmiştir. Bu çatışmalar, göçmenlerin çocuklarının yeni toplumun bir parçası olmasıyla daha da derinleşmektedir (Şahin, 2001, s. 64).

Göçün göçmenler üzerindeki etkileri arasında, göç edilen toplum ve göçmenin ait olduğu toplumun farklı değer yargılarına sahip olmasının getirdiği problemlerden de söz edilebilmektedir. Göçmen, yeni topluma ait hissedebilmek için geldiği toplumda doğal karşılanan kimi değer yargılarını, anadilini, yaşayış biçimini hatta boş zaman aktivitelerini aşağılamaya başlayabilmektedir (Şahin, 2001, s. 64-65).

### 1.3. Almanya'ya Göç<sup>14</sup>

Almanya uzun yıllar resmi olarak göç alan ülke olduğunu kabul etmese de göç alan bir ülkedir (Kostaryano, 2000, s. 19).

Almanya'da 1960'lı yıllardan 80'li yıllara kadar devam eden göç hareketleri kitlesel işçi göçleri olarak kendini göstermiştir (Sirkeci ve Yüceşahin, 2014, s. 4). Yano, Almanya'da göçün ve göçmen politikalarının beş döneminden söz etmektedir. 1955'ten başlayıp 1973 yılına kadar uzanan süreç, misafir işçi dönemidir. Bu dönemde göç politikaları, işgücü piyasası kapsamında gelişmiştir. Almanya'da ortaya çıkan işgücü açığını kapatmak üzere, 1955 yılında İtalya ile, 1960'da Yunanistan ve İspanya ile, 1961 yılında Türkiye ile, 1963 yılında Fas, 1964'te Portekiz, 1965 yılında Tunus ve 1968 yılında Yugoslavya ile işgücü anlaşmaları yapılmıştır (Yano, 2007, s. 2).

---

<sup>14</sup> Konu ile ilgili ek kaynaklar:

Alperen, A. ve Yaprak, A. (2019). Almanya'da Türklere Yönelik Uygulanan Entegrasyon Kursları Üzerine Bir Araştırma . *Uluslararası Türk Dünyası Turizm Araştırmaları Dergisi*, 4(1), 78-95. <https://turizm.kastamonu.edu.tr/index.php/tr/dergiler>

Akson, E. (2010). Almanya'da Yaşayan Üçüncü Kuşak Türk Öğrencilerin Kimlik Algılamaları ve Buna Bağlı Olarak Karşılaştıkları Ayrımcılık Sorunları. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 12, 7-38. <http://www.turkiyat.hacettepe.edu.tr/dergi.shtml>

Demirağ, H. ve Kakışım C. (2018). Almanya'daki Türklerin Göç ve Entegrasyon Süreci: Birinci ve Üçüncü Kuşak Karşılaştırması. *Sosyal Siyaset Konferansları Dergisi*, 75, 123-152. DOI: 10.26650/jspc.2018.75.0011

Şahin, B. (2010). Almanya'daki Türk Göçmenlerin Sosyal Entegrasyonunun Kuşaklar Arası Karşılaştırması: Kültürleşme. *Bilgi Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, 55, 103- 134. <http://bilig.yesevi.edu.tr/>

Kaya, İ. (2008). Avrupalı Türkler: Misafir İşçilikten Avrupa Vatandaşlığına. *Doğu Coğrafya Dergisi*, 13(19), 149-166.

Akpınar Dellal, N. (2016). Çokkültürlü Bir Toplumda Kültürlerarası Diyalog ve Önyargılar, Almanya'daki Türk Kökenli Göçmenler Örneği. *The International Journal of Educational Researchers*, 7(3), 32-43 <http://ijer.eab.org.tr/>

Yano'ya göre ikinci dönem 1973-1979 arasındaki yılları kapsamaktadır ve bu dönemde göçün sınırlandırılması, geri dönüş göçünün teşvik edilmesi ve geçici sosyal entegrasyon gibi konulara odaklanılmıştır. İşe alım yasağının da etkisi ile 1973 ile 1980 yılları arasında yabancı nüfusta düşüş gözlemlenmiştir. Bu dönemde yaşanan ekonomik kriz sonucunda, işsizlik yardımlarında ve çalışma izinlerinde ayrımcı uygulamalar yapıldığına ve bu yolla yabancıları yerinden etme politikaları izlendiğine dikkat çekmiştir. Bu durum yabancılar arasında ciddi bir işsizlik oranına sebep olmuştur (Yano, 2007, s. 5).

1980'li yıllara gelindiğinde işgücü açığının kapanmış olması ve enerji krizi gerekçesiyle Almanya'ya göç etmeyi zorlaştıran koşullar getirilmiştir. Bu dönemde genel eğilim aile birleşimi yoluyla göç etme yönünde olmuştur. Ancak Türkiye'de yaşanan askeri darbe sonrası Türkiye'den mülteci göçleri artış göstermiştir. Ayrıca bu dönemde bir de “...Kürt göçleri belirginleşirken geleneksel göç destinasyonu diyebileceğimiz Avrupa ülkelerinde ciddi büyüklükte Kürt diasporasını teşkil eden toplumlar ve ulusötesi mekanlar ortaya çıkmıştır” (Sirkeci ve Yüceşahin, 2014, s. 4). Çoğunlukla iş gücü açığı sebebiyle 80'lere kadar Almanya'ya göç etmiş ve aile birleşimi ile ailelerini de Almanya'ya getirmiş kişilerin, geri dönüş teşvikleri ile ülkelerine dönmeleri ve gelişlerinin durdurulması sağlanmaya çalışılmıştır (Sirkeci ve Yüceşahin, 2014, s. 4). “Devletlerin hepsi, ister işçi ister mülteci olarak gelsinler, yeni oturma adaylarının ülkeye giriş haklarını kısıtlamaya uğraşıyorlar ve her yerde politikalar “kaçak” olarak nitelenen göçmenlerin çevresinde odaklanıyor” (Kostaryano, 2000, s. 15).

Yano, 1979-1981 yıllarını üçüncü dönem olarak değerlendirmektedir. Yano'ya göre entegrasyon tartışmaları ve politikaları bu dönemde odak noktası olmuştur. Bu dönemde artık geçici entegrasyon uygulamalarının sona ermesi gerekliliği vurgulanarak bir anlamda Almanya'nın göç alan bir ülke olduğu gerçeğinin kabul edilmesi gerekliliği söz konusu edilmiştir (Yano, 2007, s. 6).

Yano'ya göre, 1981 ile 1990 yıllarını kapsayan dördüncü dönem, aynı zamanda iltica sorununun ortaya çıktığı dönemdir. Bu dönemde özellikle aile birleşimine yönelik kısıtlayıcı politikalar artış göstermiş, geri dönüş göçü teşvik edilerek, geri dönüş primleri ödenmiştir. Yabancı nüfusu azaltmaya yönelik olarak geri dönüşü teşvik primlerinin ödenmesi etkili olmamış aksine özellikle Türk, Yugoslav ve Yunan göçmenlerde aile birleşimi oranı artmıştır (Yano, 2007, s. 7).

Beşinci dönem, 1990-2000 yıllarını kapsamaktadır. Özellikle gençlerin Alman vatandaşlığına alınmasını kolaylaştıran yabancılar yasası, aynı zamanda sınır dışı etme yönetmelikleri de göçmenler aleyhine sıkılaştırılmıştır (Yano, 2007, s. 8).

*“1990’lardan bugüne Avusturya’da göçmenler üzerine tartışmalar gittikçe daha kültürel ve güvenlikçi bir karakter kazanmaya başlamış yükselen aşırı sağ siyasi partilerin de etkisiyle göç ve entegrasyon politikalarının göçmenlerin aleyhine sıkılaştırılması gözlemlenmiştir”* (Bekaroğlu, Batur, Doğan, Kalkan ve Kucur., 2015, s. 20). Avusturya özelinde açıklanan bu durum Almanya’daki durum ile de tam olarak uyumaktadır. Bahsedilen bu güvenlikçi karakter 90’lı yıllardan başlayarak günümüze kadar uzanan terör eylemlerini işaret etmektedir. *“Kültürel ve güvenlikçi söylemin yükselmesinde özellikle artan Müslüman nüfusun etkisi olduğu söylenebilir”* (Bekaroğlu vd. 2015, s. 20). 11 Eylül’de ABD’de, 2004’te Madrid ve Amsterdam’da 2005’de Londra’da gerçekleştirilen saldırılar konunun bir güvenlik problemi olarak ele alınmasının yolunu açmıştır (Bekaroğlu vd. 2015, s. 20). Ayrıca *“...gerçekleşen saldırılar Avrupa kamuoyu için son derece sarsıcı olmuştur. Bunun en önemli sebebi ise eylemleri gerçekleştiren Müslüman gençlerin ikinci veya üçüncü nesil göçmenler olduğu gerçeğidir”* (Bekaroğlu vd. 2015, s. 20).

Bu gerçek, yani *“Avrupa’nın metropollerinde doğmuş ve büyümüş Müslüman gençlerin yaşadıkları ülkelerde bu tür saldırılar gerçekleştirmeleri göçmenlerin toplumdaki yerini sorgulayan ‘yerli yapım teröristler’ (homemade terrorists) veya çokkültürcülüğün sonucu gibi tartışmaları başlatmıştır”*(Bekaroğlu vd. 2015, s. 20-21). Bu dönemden sonra göç politikaları, göçmenlerin aleyhine şekillenmeye başlamıştır:

*“Yeni bir alt sınıf oluşturan göçmenlerin toplumda suç oranını artırdığı ve sosyal devlete zarar verdiği iddia edilmiştir. Göçmenlerin yaşadıkları ülkelerden çok geldikleri ülkelere veya mensup oldukları dinlere sadık oldukları söylenmiş, vatandaşlıkları soru işareti ile karşılanmıştır. Müslüman göçmenlerin varlıkları ise özellikle New York’taki 11 Eylül (2001) saldırıları, Madrid (2004) ve Londra (2005) bombalamaları, Amsterdam’da Theo van Gogh suikastı (2004) veya Paris’teki saldırılarla (2015) birlikte bir güvenlik problemi etrafında değerlendirilmiştir”* (Bekaroğlu vd. 2015, s. 14).

Bu ilerleyişte medyanın etkisi de göz ardı edilememektedir.

*“Haber bültenlerinde ‘Bir numaralı yeri çoğunlukla yabancılar veya göçmenlerle ilgili çelişkili söylemler işgal etmektedir. “ilk ve eksik bilgi” bolluğu bu konuyu ortak bir yer, gazetecilik diliyle söyleyecek olursak “bilindiği varsayılan” ve herkesin hakkında söz söyleyebileceği bir konu haline getirmiş durumda. Bu nedenle sözcükler, basit bir terminolojinin ötesinde, siyasi sınıfın, dernek militanlarının, sosyal işlerde çalışanların, entelektüellerin kendi hesaplarına kullandıkları ve etkilere, tepkilere göre tanımlanan yeni içerikler yükledikleri stratejik araçlar oluşturmaktadır” (Kostaryano, 2000, s. 26).*

Yılmaz’ın da bahsettiği gibi, göç ve suç kavramlarının sıklıkla bağlantılı olarak kullanılmaktadır. Ancak bu kullanım birincil olarak göçmenin suç potansiyelinden değil, yasadışı insan kaçakçılığı ve göçmenlerin istismar edilmesinden kaynaklanmaktadır (Yılmaz A., 2014, s. 1689).

## BÖLÜM II: ALMAN EDEBİYATINDA GÖÇMEN TEMSİLİ VE GÖÇ EDEBİYATI TANIMLAMALARI

### 2.1. Göçmen Edebiyatı<sup>15</sup>

Kitlesele göçün bir sonucu olarak, özellikle 60'lı yılları takip eden dönemde, Alman edebiyatında ve sinemasında göçmen temsili sıklık kazanmıştır. Zaman içerisinde göçmen temsiline bulduğu edebiyat eserlerini kategorileştirme ihtiyacı doğmuştur. Bu kategorileştirme yalnızca eseri esas almamakta, yazarın göçmenliğini ya da göç geçmişini de dahil etmekte dolayısıyla göçmen edebiyatı bir anlamda *göçmenlerin edebiyatı* anlamına da gelmektedir.

Göçmenleri konu edinenler yalnızca göçmenler olmamış, Almanya özelinde Alman yazarlar da misafir işçilik döneminden itibaren göçmenlerle ilgili eserler vermişlerdir. Bu ihtiyacı karşılamaya yönelik geliştirilen *misafir işçi edebiyatı (Gastarbeiterliteratur)*, *göçmen edebiyatı (Migrantenliteratur)*, *yabancı edebiyatı (Ausländerliteratur)* gibi terimler, bir anlamda göçmenin ev sahibi toplum içerisindeki konumuna işaret ettiği için günümüzde problemlili görülmektedir.

Göçmenin ev sahibi ülke ve toplum içerisindeki konumuna bağlı olarak geliştirilen tüm bu tanımlamaların, göçmeni ötekileştiren yapısından söz etmek mümkündür. Özellikle ikinci kuşak ve sonrasında göçmenlerin ev sahibi ülkedeki yaşantısını konu edinen eserler veren sanatçıların da göçmen edebiyatına dahil edilen eserlerdeki göçmen temsiline de çokkültürlü bir ortamda yetişen ve aslında göç deneyimini bizzat yaşamamış, dolayısıyla aslında göçmen olarak adlandırılması bile problemlili görülen kişilerden oluşması, bu kişilerin Almancayı çoğu zaman ailelerinin anadilinden daha etkin kullanıyor olmaları, tanımlamalardaki *göçmen*, *yabancı*, *öteki* vurgusunu tartışmalı kılmaktadır. Bu anlamda göçmenin kimliğine yönelik tüm bu tanımlamaların *göçmenin kim olduğu* sorusundan çok *kim olmadığı* sorusunun cevabı olduğunu söylemek mümkündür.

Tireli kimlikler ve azınlıkların kimlik politikaları doğrultusunda özellikle göç edilen ülkede doğup büyümüş olan ikinci kuşakla birlikte melezliği vurgulayan Türk-Alman

---

<sup>15</sup> Migrantenliteratur

edebiyatı gibi hem ev sahibi ülkeye hem de menşei ülkeye aidiyeti vurgulayan tanımlamalar kullanılmıştır.

Göç alan ülkelerin kimlik ve entegrasyon politikalarının etkisi ve çokkültürlülüğün kabulü ile günümüzde kültürlerarası edebiyat tanımlaması da kullanılmaktadır. Bu kullanım, göçmenin ya da göç geçmişi bulunan kişinin ne eski ne de yeni vatanını göz ardı etmektedir. Bu anlamda da ne eski vatanına ait kültürel birikimi göz ardı ederek asimilasyona ne de yeni vatanda varlığını inkar ederek öteki olmaya işaret etmemesi sebebiyle ve Türk-Alman edebiyatında olduğu gibi yalnızca ikili kimliklerin arasındaki ilişkiyi değil tam anlamıyla çokkültürlülüğü ve çeşitliliği vurgulayan, bütüncül ve daha kapsamlı bir tanımlama olduğu söylenebilmektedir. Adlandırmalar ne şekilde olursa olsun göçmenlerin edebiyat alanındaki varlığı tıpkı sinemada olduğu gibi ulusal edebiyattan uluslararası edebiyata geçişin temelini oluşturmaktadır.

Terimlerde görülen problemlere yönelik, zaman içerisinde yapılan değişiklikler, iyileştirmeler ve çeşitlilik, konuyu ele almayı zorlaştırmaktadır. Üstelik Alman edebiyatı içinde bir tür olarak *göçmen edebiyatının* sınıflandırılması da birçok etmene bağlı olduğu için tam anlamıyla geçerli bir tanımlama yapılması mümkün olmamıştır. Göçmenin ev sahibi toplum içerisinde yaşadığı aidiyet sorunlarının bir yansımasını, göçmenlerin eserlerinin de ev sahibi toplumun edebiyatında nereye ait görüleceği konusundaki tartışmalarla paralellik gösteriyor olması dikkat çekicidir.

## **2.2. Misafir İşçi Edebiyatından Kültürlerarası Edebiyata**

Karşılıklı işgücü anlaşmalarıyla ülkelerinden geçici bir süreliğine ve ekonomik sebeplerle göç eden kişilerin edebiyattaki temsili *misafir işçi edebiyatı* olarak adlandırılmıştır. Bu tanım yalnızca azınlıkları değil, azınlıklar içerisinde belirli koşullara bağlı spesifik bir zümreyi ifade etmektedir. Bu zümre, Alman toplumu içerisinde yalnızca azınlık değil, ülkede geçici süreliğine bulunan, kendilerinden istenen iş tamamlandığında evlerine dönmeleri beklenen işçileri kapsamaktadır.

Eserlerde misafir işçilerin ev sahibi toplumdaki konumu, sosyal ve ekonomik sıkıntılar, dil sorunu, kültür uyuşmazlığı, yalnızlık, yabancılaşma, özlem gibi konulara odaklanılmıştır.

Almanya’da küreselleşmiş, çokkültürlü yapıya doğru gelişen değişimle birlikte ana dili Almanca olmayan ya da yalnızca Almanca olmayan göçmenlerin ve göç geçmişi bulunan kişilerin, edebiyat alanındaki eserlerini sınıflandırmada kabul görmüş tanımlamalar zaman içinde değişime uğramıştır. Germanistik alanında yapılan akademik çalışmalar sonucu *Gastarbeiterliteratur*, *Ausländerliteratur* olarak *Migrantenliteratur* da *Migrationsliteratur*<sup>16</sup> olarak tanımlanmıştır. 1990’lı yıllardan itibaren kullanılmaya başlayan *kültürlerarası edebiyat*, ikinci kuşakla birlikte göçmenlerin değişen konumlarını yansıtmaktadır (Schmitz, 2009, s. 7).

Schami, misafir işçi edebiyatının, menşei ülkenin edebiyatına da Alman edebiyatına da tam olarak dahil edilemeyişi, eserler Alman dilinde yazılıyor olsalar da aslında Almanca konuşan azınlıkların edebiyatı oluşuyla açıklamıştır (Schami, 1986, s. 55). Misafir işçi edebiyatında, menşei ülkenin etkisi büyüktür. Eserlerinde kültürel kodlar, anavatan özlemi, kültürel çatışmalar görülmektedir. Misafir işçi edebiyatını menşei ülke edebiyatına ya da Alman edebiyatına doğrudan dahil etmek iki ülkeden birinin eser üzerindeki etkisini göz ardı etmek anlamına gelmektedir.

Pazarkaya misafir işçi edebiyatında yazarın konumlandırılmasındaki problemlere değinmiştir; edebi eser, misafir işçi tarafından yazıldığında mı yoksa misafir işçileri konu aldığı mı misafir işçi edebiyatına dahil edilmelidir? Alman bir işçi, misafir işçilerle ilgili yazdığı da bu eseri misafir işçi edebiyatına dahil etmek mümkün müdür? Bir misafir işçi, misafir işçilerle ilgili olmayan bir eser ortaya çıkardığında bu eser hangi sınıflandırmaya tabi olmalıdır? Misafir işçi edebiyatının, edebiyat içinde farklı bir tür olarak değerlendirilmesi, hatta belirli formüllerin, verili malzemelerin kullanımının zorunlu görülmesi, yazarının da gerekli koşulları sağlaması zorunluluğunu Pazarkaya, edebi metne *yemek tarifi muamelesi* yapmak olarak değerlendirir. Misafir işçi yazınından bahsedildiğinde, yalnızca eserden değil, *misafir işçi yazardan* da bahsedilmektedir. Edebi eseri yalnızca edebi eser, yazarı yalnızca yazar olarak değerlendirmemek, yukarıda söz edilen soruların her birinin cevabında, yeni bir edebiyat sınıflandırması yapılması gerekliliğini doğurmaktadır (Pazarkaya, 1986, s. 59-60).

---

<sup>16</sup> Göç edebiyatı



Şenocak 1968 yılındaki makalesinde, misafir işçilerin çeyrek yüzyıllık misafirliklerine değinerek, hala yalnızca iş gücü olarak görülmesini sorgulamıştır. Misafir işçileri, ülkelerine ve kendilerine özgü kültürel birikimle, yerleştikleri yeni ülkede kültür üzerine konuşmaktan çok kültürü oluşturan faktörler olarak değerlendirmiştir. Yazarlık, misafir işçilere toplum içerisinde görünürlük kazandırmış, anadillerinin özelliklerini Alman diline yansıtmaları da Alman diline zenginlik kazandırmıştır (Şenocak, 1968, s. 65-67). Ancak yine de oldukça uzun bir süre yalnızca *yazar* olarak değerlendirilmemişlerdir.

Görüldüğü üzere, misafir işçi edebiyatı, özellikle eserleri bu sınıflandırmaya ait görülen yazarlar tarafından tartışmalı olarak değerlendirilmektedir. Öncelikle farklı ülke ve coğrafyalardan Almanya'ya gelmiş olan misafir işçilerin her birinin kendine özgü kültürel birikimini göz ardı etmektedir. Bunun yanı sıra, Almanya'da misafir işçi olsun ya da olmasın, tüm yazarları aynı şekilde gruplandırma eğilimi göstermektedir. Misafir işçi edebiyatı tanımlamasındaki büyük sorunlardan biri sınırlayıcı yapısıdır. Yalnızca yazar ve eser bazında değil, konu bazında da misafir işçi edebiyatı sınırlayıcı bir içerik sunmaktadır. Misafir işçi edebiyatından beklenti, dram, korku, yabancılık, kültür çatışması, ait hissedememe, ait olduğu yere dönme arzusu gibi göçmenin *acıklı* yaşamından bir kesit sunmasıdır.

Birinci kuşağın eserlerinde sıklıkla görülen kültür şoku, ikinci kuşakta yerini etkileşime bırakmıştır. Almanya'da doğup büyüyen ya da Almanya'ya çocuk yaşta gelen yazarların eserlerinde yabancılık, kamusal alanda ev sahibi ülkenin baskın olduğu, kişisel alanda, evde ve aile içinde ise ebeveynin kültürünün hakim olduğu iki kültür arasında kalma, köklerden kopma, kimlik ve benlik problemleri gibi temalar görülmektedir. Kuruyazıcı'ya göre; Zehra Çırak, Zafer Şenocak, Akif Pirinççi gibi çocuk yaşta Almanya'ya gelen yazarlarda da Alev Tekinay, Ertunç Barın gibi daha geç yaşlarda ve eğitim amacıyla Almanya'ya gelen yazarlarda da bu temaların varlığından söz etmek mümkündür. İkinci kuşak yazarların eserlerinde iki kültür etkisiyle büyümüş olmalarının iki kültürden birini seçip, baskın olarak onu yaşamaktan ziyade, *iki kültür arasında kalmışlıktan* bahsedilmektedir. (Kuruyazıcı, 2006, s. 23).

Kuruyazıcı, Aras Ören'in eserlerinde de benzer bir yapının varlığından söz etmektedir (Kuruyazıcı, 2006, s. 25). Bu anlamda birinci kuşak ve ikinci kuşak eserlerinde işlenen temaları, kesin bir şekilde birbirinden ayırmak mümkün görünmemekte, iki kültürlülüğün

izlerine birinci kuşakta da rastlanmakta dolayısıyla birinci kuşak ve ikinci kuşak yazını birbirinden tamamen farklı iki dönem olarak ele almak da ilk kuşak eserlerini tek çatı altında toplayarak tamamını misafir işçi edebiyatı olarak sınıflandırmak da problemlili görünmektedir.

Göç edebiyatını 70-80 ve 90'lı yıllar özelinde inceleyen Şölçün'e göre, *Türk misafir işçi edebiyatı* tanımlaması tüm yazarlar tarafından kabul görmemektedir. Bu yazın, Türk edebiyatının bir uzantısı olarak görülemeyeceği gibi tamamen ve yalnızca Alman edebiyatının bir parçası olarak da değerlendirilmemelidir. Her iki kültür ve edebi alışkanlıklardan, anlatım tarzlarından hatta dilden beslenerek, her iki edebiyat alanıyla da bağlantılı ancak kendine özgü bir yazındır. Özellikle 80'li yıllar itibariyle, Türk yazarlar bu tanımlamalara karşı çıkmıştır. Bu karşı çıkış hem artık misafir işçi statüsünün geçerli olmayışından hem de yazarların başka nitelermelere ihtiyaç duyulmadan, yalnızca sanatçı olarak görülme istemelerinden ileri gelmektedir (Şölçün, 2007, s. 135).

Şölçün'e göre, 80'li yıllarda Türk-Alman edebiyatı kendi içinde iki gruba ayrılmaktadır. 1980 darbesinin de etkisiyle, politik sebeplerle Türkiye'den Almanya'ya gidenlerin yazını, genellikle sürgün oldukları eski ülkelerine yönelik politik yazınlardır. Buna karşılık Almanya'da yetişen yeni neslin yazını, kendi kimlik arayışlarını yansıtmaktadır. Bu dönemin yazınında, göçmenliğin sorunlarına odaklanmaktan ve göçmenliği toplumun geri kalanı için görünür kılmaktan çok, birlikte yaşamaya ve buna bağlı olarak da entegrasyon üzerine çözüm önerilerine değinilmiştir. Genç yazarlar daha çok şiire yönelmiş, iki ülke, iki kültür ve iki dil arasında aidiyet duygusunu sorgulamışlardır. 1973 yılında yabancı işçi alımlarının durdurulmasını takip eden dönemlerde, yasadışı göç de edebiyat alanına yansımıştır. (Şölçün, 2007, s. 138-141).

1980'li yılların öncesinde de var olsa da özellikle 80'li yıllar itibariyle Türkiye'den Almanya'ya göç, tamamen işçi göçü değildir. Bu dönemde Türkiye'den Almanya'ya gidenler arasında, Türkiye'de yazarlık kariyeri olanlar da bulunmaktadır, eğitim için Almanya'ya giden ve yazarlığa Almanya'da başlayanlar da bulunmaktadır. Bu durum, misafir işçi edebiyatı adlandırmasına karşı çıkışların bir başka sebebi olarak gösterilebilmektedir.

90'lı yıllara kadar belirgin olarak işlenen çoğunluk içinde azınlık olarak varlığını görünür kılma isteğinin, 90'lı yıllarda herhangi bir gruba dahil edilmeden hem azınlık grup içinde

hem de çoğunluk içinde yalnızca *birey* olarak görünür olma isteğine dönüştüğünü söylemek mümkündür. 90'lı yıllar Türk göçmen edebiyatında bireysel varoluş arayışının baskın olduğu dönemdir. Alman toplumu içinde azınlığı temsil etmek ya da Türk azınlığın sözcüsü olmak 90'lı yılların temaları arasında değildir. Bununla beraber hem asimilasyona hem de entegrasyona karşı eleştirel yaklaşmıştır. 90'lı yıllarda yazarlar şiir ve hikayelerin yanı sıra romana ve çocuk ve gençlik edebiyatına da yönelmişlerdir. (Şölçün, 2007, s. 142).

Misafir işçi edebiyatı, göçmen edebiyatı, yabancı edebiyatı gibi genelleyci ya da Türk-Alman edebiyatı gibi alt kategorilere açık olsun bahsedilen yazında göç faktörünü tamamen dışarıda bırakmak mümkün görünmemektedir. Bu sebeple göç edebiyatı olarak bir üst başlık öne sürülse bile problem, kendisi göç etmemiş kişilerin yazını ya da göç üzerine yazılmamış olan göçmen ya da göçmen çocuklarının eserlerini adlandırmada ortaya çıkmaktadır. Tartışmaların uzun yıllar boyunca, çoğunlukla göç edebiyatına dahil edilen yazarlar tarafından yürütülmüş olması, Germanistik alanında sistemli bir çalışma yapılmamış olması da problemin devam etmesini desteklemiştir. Önerilen her terimin, eleştiriler karşısında geçerliliğini yitirmiş olduğunu söylemek mümkündür.

### **2.3. Kültürlerarası Edebiyat**

Joachimsthaler, tüm ulusal propagandalara rağmen Almanya'nın her zaman çokkültürlü olduğunu ve bin yıldan fazladır azınlıklarla birlikte var olduğunu ifade etmektedir. Azınlıkların edebiyatı Almanya'da ve anadilde yaratılırken, Alman edebiyatına etkileri olmamıştır. Joachimsthaler, Almanya'da azınlıkların, yaşadıkları bölgelerde Almanlardan daha uzun süredir varlıklarını sürdürüyor olsalar bile, uyum içinde yaşıyor olsalar bile, birlikte yaşamak yüzyıllardır doğal bir mesele olsa bile *öteki* olarak kalışlarını *ulusal özgüven* ile açıklamaktadır. Bu özgüven, tüm koşullar sağlansa da Alman toplumu ile azınlıkların bütünleşmesi önündeki engeldir. Edebiyat; çoğunlukla ulusal sınırları vurgulamakta ve yıllardır süren çokkültürlü yapısına rağmen, diğerleri görmezden gelmeye çalışmaya devam etmektedir. Azınlık edebiyatlarının dikkat çekişi, Alman hakimiyetindeki bir ortamda öne atılma gerekliliğinden ileri gelmektedir. Bu sebeple azınlıklar arasındaki ilişkinin edebiyata yansması azınlıkların eserlerinde daha belirgindir (Joachimsthaler, 2009, s. 20-21).

Almanya’da kültürlerarası edebiyat alanında uzun süre sistemli çalışmalar yürütülmemiştir. Almanya’nın yeniden birleşmesinin de kültürlerarası araştırmalar sürecine negatif yönde etkisi olmuş, bu dönemde daha çok Doğu ve Batı Almanya arasındaki kültürel süreçlere odaklanılmıştır.

Bir grup İtalyan yazarın Almanya’da İtalyanca edebiyat üzerine başlattıkları *Letteratura Gast* hareketi 70’li yılların ilk kavramlaştırma çalışması olarak değerlendirilebilmektedir. 1980-83 yıllarında CON-Verlag’ın *Literatur der Gastarbeiter* tanımlaması, 1981 yılında Franco Biondi ve Rafik Schami’nin bir proje olarak başlattıkları *Literatur der Betroffenheit* tanımlaması, 1982 yılında Hans Eideneier tarafından *Griechischer Gastarbeiterliteratur* tanımlaması, 1983 yılında Harald Weinrich tarafından *Gastarbeiterliteratur* tanımlaması, 1984 yılında Heimke Scierlob tarafından *Migrantenliteratur* tanımlaması, 1985 yılında Carmine Chiellino tarafından *Literatur in der Fremde* tanımlaması, 1986 yılında Zafer Şenocak tarafından *Brückenliteratur* tanımlaması, 1986 yılında Harald Weinrich tarafından *Eine nicht nur deutsche Literatur ve Ausländerliteratur* tanımlamaları, 1992 yılında Heide Rösch tarafından *Migrationsliteratur im interkulturellen Kontext* tanımlaması ve 1992 yılında Sargut Şölçün tarafından *Literatur in der multikulturellen Gesellschaft* tanımlaması, çalışmalarda yer almıştır. Üniversitelerde kültürlerarası edebiyat çalışmalarının sistemli hale getirilmeye çalışılması ise ancak 90’lı yıllarda mümkün olmuştur. Fakat bu alandaki çalışma denemeleri uzun yıllar tek kültürlü bakış açısıyla ilerletilmeye çalışılmış, dolayısıyla başarılı sonuçlar elde edilememiştir (Chiellino, 2007b, s. 387-390).

Göç edebiyatını kavramlaştırma çalışmaları üzerine ilk öneriler, çoğunlukla Almanya’daki göçmen azınlıkta bulunan yazarlar tarafından yapılmıştır. 1985 yılında Carmine Chiellino tarafından öne sürülen *Literatur in der Fremde* adlandırmasından önceki tanımlamaların çoğunluğu, misafir işçilik, azınlık ve göçmenlik üzerine yoğunlaşmış Chiellino’nun önerisini takip eden Zafer Şenocak’ın *Brückenliteratur* tanımlaması ile çokkültürlülük biraz daha görünür olmuştur. Çokkültürlülük ve kültürlerarası edebiyat çalışmaları ise ilk olarak ancak 90’lı yıllarda telaffuz edilmiştir.

Chiellino tüm bu adlandırmaların edebi eserin değeriyle ilgili herhangi bir eleştiri içermediğini vurgulayarak, eserlerin yazıldıkları dil olan Almanca’yı orijinal çeviri olarak

değerlendirmiş ve yazarların kültürel kökleri üzerine yapılan vurgulardaki ısrarı, *öteki* odaklı kültür politikalarına bağlamıştır (Chiellino, 2007b, s. 391).

1990'lı yıllarda ikinci kuşağın edebiyat alanında kendini göstermesiyle geçerliliğini artıran kültürlerarası edebiyat kavramı, akademik çerçevede de ulusal kimlik kavramlarına bir meydan okuma olarak değerlendirilmiştir. Almanya'nın yeniden birleşmesinden sonra, tek ve sabit ulusal kültür kavramlarının da geçerliliği sorgulanmıştır. Schmitz'e göre kültürlerarası edebiyat, "*milliyetçilik ve emperyalizm geçmişine sahip burjuva edebiyat kavramının ötesinde*" (Schmitz, 2009, s. 8) bir yazın olarak kabul görmüştür. Küreselleşme ve Almanya'da hali hazırda varlığını sürdüren çokkültürlülük ortamında kültürlerarası edebiyat; *yerli* ve *yabancı* arasındaki zıtlıklara çekilen dikkati azaltmış ve "*homojen kültürel kimlik yanulsamasının*" (Schmitz, 2009, s. 8). sınırlarını silikleştirmiştir (Schmitz, 2009, s. 8).

Kültürlerarası edebiyat alanındaki tartışmalar ve edebi metinlerin yorumlanmasında, post-kolonyal edebiyat ve kültürel araştırmalardan güçlü bir şekilde etkilenilmiştir. Bu etkinin temelinde, küreselleşme ve göç sonucu gerçekleşen kültürlerarası karşılaşmaların büyük kısmının, post-kolonyal sürecin bir sonucu olarak görülmesi ve post-kolonyal sürecin doğru değerlendirilmemesinin, kendisinden sonraki araştırma ve tartışmaların da doğru değerlendirilememesine sebep olacağı öngörüsü bulunmaktadır (Hofmann, 2006, s. 27). Hofmann, çalışmasında kültürlerarası edebiyatı, Homi Bhabha'nın post-kolonyal ve Edward Said'in oryantalizm perspektiflerinden, kültür, farklılık, yabancılık, melezlik ve üçüncü alan kavramlarıyla açıklamaktadır (Hofmann, 2006).

Schmitz'e göre, kültürlerarası edebiyat kavramı da misafir işçi edebiyatı gibi problemlidir. Schmitz kültürlerarası edebiyat kavramının göç ve çokkültürlülük deneyimi açısından kapsamlı olmadığını ifade etmektedir. Göç edebiyatının sınırları en azından göç deneyimi açısından açık ve belirginken kültürlerarası edebiyat açısından bu tür olgular tanımlanmış değildir. Bu anlamda *melezlik* sorunun çözümünde etkin rol oynamamaktadır. Kültürel melezlik, kültürlerarası edebiyatın yalnızca tek bir özelliğidir. Üstelik bu tek özellik de tek başına kavramı açıklamaya yeterli değildir. Schmitz, anadillerinde yazan ancak ilk ülkelerinden farklı bir yerde yaşayan yazarları örnek göstererek, ne yazarın ikinci bir dilde yazıyor olması ne de göç olgusunun ya da kültürel melezliğin kavramsal belirsizliği yok etmediğini ifade etmektedir. Schmitz, tüm bunlara

dayanarak, kültürlerarasılık ve metinlerarasılık arasındaki sınırın belirsizliğini de sorgulamaktadır. Schmitz'e göre, kültürlerarası edebiyat kavramını yalnızca post-kolonyal teori ve melezlik ile açıklamak sömürgecilik sonrası gizli iktidar konumlarını bulanıklaştırma riski taşımakta ve buna bağlı olarak da “*var olmayan kültürler arasında var olmayan bir eşitliği*” vurgulamaktadır. Bunun yanı sıra melez kimlikler üzerine yapılan aşırı vurgunun, tekil kültürel kimlikleri melez kimliklerle yer değiştirmesine sebep olmaktadır. Bu yer değişimi, bir çeşit kökten koparmayı ifade ettiği gibi göçün bir sonucu olarak ortaya çıkan melez kimlik bulanıklaşmakta ve Almanya'nın sosyal bir gerçekliğini hatta bir anlamda tarihini gözden kaçırmaya sebep olmaktadır. Schmitz ayrıca sınırları çizilemeyen ve çizilmek istendiğinde daha büyük paradokslara sebebiyet veren kültürlerarası edebiyat kavramını kültürlerarası olmayandan neyin ayırdığı sorusunu yöneltmektedir (Schmitz, 2009, s. 9-11).

#### **2.4. Almanya'da Kültürlerarası Edebiyat ve Türk-Alman Edebiyatı <sup>17</sup>**

Alman edebiyatı içerisinde, misafir işçi edebiyatı tanımlamalarıyla başlayan süreç 2000'li yıllarda kültürlerarasılık bağlamında incelenmeye başlanmıştır. Bu alanda yapılan çalışmalarda, kültürlerarasılık kavramının literatürde kullanımı sıklık kazanmıştır. Günümüzde, özellikle Almanya'da konu ile ilgili eserlerin kültürlerarası edebiyat bilimi disiplini içinde incelenmekte, misafir işçi dönemi de göçmen edebiyatı dönemi de bu disiplin içerisindeki dönemsel farklılığıyla yer almaktadır. Türkiye'de ise göçmen edebiyatı kavramı, geçerliliğini yitirdiği kabul edilse de kültürlerarası edebiyat kavramından daha sık kullanılmakta ve özellikle Türk-Alman edebiyatı söz konusu olduğunda başvurulan ilk kavram olarak dikkat çekmektedir. Bunun muhtemel sebebi, eserlerin Alman edebiyatına dahil edilişi dolayısıyla Almanya'da konu ile ilgili kavramsal çalışmaların ve bu kavramlarla ilgili yürütülen tartışmaların yoğunluğudur. Bu anlamda Almanya'da yürütülen sınıflandırma ve kavramlaştırma çalışmaları; *Gastarbeiterliteratur* (misafir işçi edebiyatı) ile başlamış ancak *Migrantenliteratur* (göçmen edebiyatı), *Ausländerliteratur* (yabancı edebiyatı), *Deutsch-Türkische Literatur* (Türk-Alman edebiyatı) gibi değişimlere uğrayarak, günümüzde Alman edebiyatında kabul gören *interkulturelle*

---

<sup>17</sup> Ayrıca bkz: Zengin, E. (2010). Türk - Alman Edebiyatına Tarihsel Bir Bakış ve Bu Edebiyata İlişkin Kavramlar. 329-353. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 12, 329-349. <http://www.turkiyat.hacettepe.edu.tr/dergi.shtml>

*Literatur (kültürlerarası edebiyat)* tanımlamasında hemfikir olduğu gözlemlenmektedir. Diğer tanımlamaların aksine, kültürlerarası edebiyat kavramı, kültürlerarasılığın tespit edildiği eseri, zaman ve mekan kısıtlaması olmaksızın inceleme alanına dahil etmeyi mümkün kılmaktadır. Nitekim diğer tanımlamaların da yazarı göçmen, eseri göçmenlik konusunda sınırladığı için geçerliliğini yitirdiğini söylemek mümkündür.

1960'lı yıllardan başlayıp günümüze kadar devam eden, göç sonucu ortaya çıkan edebi eserlerin hem menşei ülke hem de alıcı ülkede inceleme alanı oluşturmaktadır. Alman edebiyatında göç sonucu ortaya çıkan eserleri sınıflandırmada sayısız kavram öne sürülmüştür, Türkiye'de yapılan çalışmalarda ise bahsi geçen edebi eserlerin, kültürlerarasılık bağlamında inceleniyor olsa dahi göçmen edebiyatı sınıflandırmasına tabi tutulduğu gözlemlenmektedir.

Almanya'da Türk-Alman edebiyatı birçok farklı değişkene göre incelenebilmektedir. Türkiye'de yazar olan ve Almanya'ya giden yazarların yanı sıra yazarlık kariyerine Almanya'da başlayan yazarlar, Almanya'da ve Almanca yazmamış olsalar da eserleri Almancaya çevrilen yazarlardan bahsetmek mümkündür. Bunun yanı sıra, her bir kuşağın yazınında kendine özgü motiflere rastlanmaktadır. Türklerin, Türk-Alman edebiyatı alanındaki çalışmalarının yanı sıra Martin Mosebach'ın *Die Türkin* (1999) adlı romanında olduğu gibi, Alman yazarların da Türkleri konu alan göç yazınından bahsetmek mümkündür.

*Die Türkin* romanını örnek gösteren Yeşilada'ya göre, anlatılarda eğitime duygusu, kurtarılarak, korunarak Batı'ya uygun hale getirilme ve tıpkı Hark Bohm'un *Yasemin* filminde ya da dönemin diğer birçok filminde ve yazınında görüleceği üzere, bir Alman erkeği tarafından, Türk ve/veya Müslüman erkeklerin şiddet ve baskısı altındaki Türk kadınının kurtarılma teması hakimdir. Yeşilada'ya göre asıl sorun, filmlerde ve yazılı eserlerde anlatılan, Türklerin sözde başarısız entegrasyonunun, toplumsal problemlerin temelinde görülmesi ve eserlerin de bu problemlerin kaynağına kanıt olarak kullanılmasıdır. (Yeşilada, 2009, s. 118-120).

Kültürlerarası edebiyatın başlangıcı göçmen azınlıklar ve onların eserlerine dayanıyor olsa da zaman içerisinde sürgün ve geri dönüşü de konu almıştır. Göç eden kişi açısından farklı boyutları bulunan, işçi göçü, sürgün ya da geri dönüş göçü de bu konulardaki yazın

da alıcı ülkenin bakış açısıyla görünür olmayan bir boyuttur. Alıcı ülke toplumu için bu üç göç çeşidi de yalnızca tek bir motivasyona, daha varlıklı, daha korunaklı bir ülkeye yerleşme motivasyonuna dayanıyor olsa göç eden kişi için bu durum kendi içinde değişiklik göstermekte dolayısıyla edebi eserde dışavurumu da farklı bakış açılarıyla okumayı gerekli kılmaktadır. Chiellino'ya göre bu durum, göçmenin bakış açısıyla çıkış noktası ve varış noktası arasında ve geçmiş ile gelecek arasında karmaşık bir gerilim alanı olarak tasarlanmaktadır (Chiellino, 2007a, s.53).

Chiellino'nun *Topographie der Stimmen* modeli, kültürlerarası edebiyatın mekan-zaman boyutlarının sınırlarını genişletmektedir. Bu model, Alman edebiyatı içinde değerlendirilen ancak örneğin Almanya'da yazılmamış olan, yine de kültürlerarasılığı içinde barındıran eser ve yazarları kültürlerarası edebiyat kapsamında değerlendirmeyi mümkün kılmaktadır. Bu model, göç yazınının, göç edilen ülkenin sınırlarını da göçün etkin olduğu zaman dilimini de aşmasına olanak sağlamaktadır. Almanya'ya işçi göçü ile gidip sonrasında Türkiye'ye dönüş yapan ve ilk eserlerini Türkiye'de yayımlayan yazarların eserlerinin ya da ailesinin göç yıllarına dair bilgisi bulunmayan ve ilk göç edilen ülkeden başka bir ülkede bulunan yazarların konu ile ilgili eserlerinin kültürlerarası edebiyat kapsamında incelenebilir oluşu bu durumun bir örneğidir. Bu model, kültürlerarası edebiyatı ulusal sınırların dışına taşıyarak, bir anlamda aslında bütünlüğünü sağlamaktadır. Bu model ayrıca edebi eserin dil sınırlarını da genişleterek, yalnızca Almanca yazılmış eserleri değil, göçmenin anadilinde yazılmış eserleri de kültürlerarasılık kapsamında incelemeyi mümkün kılmaktadır (Chiellino, 2007a, s.54).

Misafir işçi olarak 1962 yılında Almanya'ya giden ve 1966'da Türkiye'ye dönen Bekir Yıldız'ın 1975 yılında Türkiye'de yayımlanan *Alman Ekmeği* adlı öyküsü *Deutsches Brot* adıyla 1977'de Almanya'da yayımlanmıştır. Bekir Yıldız, eserlerini Türkiye'de yayımlamış olsa da konuları itibarıyla misafir işçi edebiyatına dahildir. Fethi Savaşçı da tıpkı Bekir Yıldız gibi misafir işçi olarak Almanya'ya gidenler arasındadır. Şiir ve kısa öyküler yazan Savaşçı da eserlerini Türkiye'de yayımlamıştır. *Makinalar Çalışırken* adlı öyküsü 1983 yılında *bei laufenden Maschinen* adıyla Almanya'da yayımlanmıştır (Şölçün, 2007, s. 136-137).

Yüksel Pazarkaya, Almanya'ya öğrenci olarak gitmiştir. Şiir, hikaye ve romanlarının yanı sıra çocuk edebiyatı ile de ilgilenmiş, gazetecilik yapmış, makale, eleştiri ve senaryolar



yazmış, Türkçe eserleri Almancaya çevirmiştir. Yüksel Pazarkaya göç olgusunu yakından incelemiş ve sisteme dair eleştirilerde bulunmuştur. İki dilli ve iki kültürlü oluşunun etkisiyle, göçün değişim sürecini iki yönlü olarak ortaya koymuştur. Şölçün'e göre, Yüksel Pazarkaya, Almanya ve Türkiye üzerine gözlemlerinde ve gönüllü olarak üstlendiği kültürel arabuluculuk görevinde, çoğunlukla iyimser bir tablo çizmiştir. Şiirlerinde insanın iyiliğine inanç ve sevgi motifleri tekrarlamaktadır. Belirsizlik ve göçün çelişkileri ile Türklerin yurtdışındaki yaşamlarına dair izlenimlerinin bulunduğu şiirlerinde, işçilerin ortak kökene duydukları bağlar ve birliktelik duygusunu aktarmıştır. *Irrwege* (1985)'de Nazım Hikmet ve Orhan Veli Kanık gibi modern Türk şairlerinden etkilendiği şiirleri de bulunmaktadır (Şölçün, 2007, s. 144-145).

Aras Ören *Berlin Üçlemesi* olarak bilinen, *Was will Niyazi in Naunynstraße* (1973), *der kurze Traum aus Kagithane* (1974) ve *die Fremde ist auch ein Haus* (1980) şiirlerinde Türk göçünden bahsetmiş ve Kreuzberg'de çokkültürlü topluma doğru değişimi ele almıştır. Şölçün'e göre Ören, şiirleri ile Türk-Alman sosyal ilişkilerini iyileştirmeye yönelik öneriler iletmiştir. İlk eserlerinde kendini gösteren iyimserlik zamanla değişime uğramıştır. *Bitte nix Polizei* (1981), *Reisen von Berlin nach Berlin* (1986) eserleri iyimser bir değişim portresi çizmekten çok, iki yönlü eleştiri içeriklidir. Hem üslup hem de anlatı olarak eserlerinde, yabancılık, kimlik ve anavatan arayışı, anadil özlemi sıklıkla rastlanan konulardır (Şölçün, 2007, s. 145-147).

Fakir Baykurt'un *Die Friedenstorte* (1980) ve *Nachtschicht* (1984), Dursun Akçam'ın *Deutsches Heim, Glück allein* (1982), Yusuf Ziya Bahadınlı'nın *zwischen zwei Welten* (1980) ve *in der Dunkelheit des Flures* (1984), Haldun Taner'in *Hexenzauber* (1982), Özdemir Başargan'ın *Teoman, der ungültige* (1984), Güney Dal'ın *mitten in der Odyssee* (1980), *der Gastkonsument* (1982), *Paradies Kaputt* (1986) eserleri de Türk-Alman misafir işçi ve göçmen edebiyatında incelenen yazarlar ve eserler arasındadır. Zafer Şenocak'ın *Flammentropfen* (1985), Kemal Kurt'un *Scheingedichte* (1986), Levent Toprak'ın *ein Stein der Blühen kann* (1985) Zehra Çırak'ın *Flugfänger* (1987) ve Alev Tekinay'ın *Die Deutschprüfung* (1989) Almanya'da doğup büyüyen ya da çok küçük yaşta Almanya'ya yerleşen yazarlar tarafından Alman dilinde yazılmış eserlere örnektir (Şölçün, 2007, s. 139-140). Emine Sevgi Özdamar'ın *Mutterzunge* (1990) öykü cildi ve *Das Leben ist eine Karawanserei* (1992) romanında köklere dönüş, anadile yabancılaşma

temaları etrafında şekillenmiştir. Şölçün'e göre, farklı türlerde birçok eseri bulunan Özdamar'ın eserlerinde Avrupa Türkleri ve Türkiye Türkleri arasındaki kültürel farklılıklar yer almaktadır (Şölçün, 2007, s. 152).

## BÖLÜM III: ALMAN SİNEMASINDA GÖÇMEN TEMSİLİ VE ESERLERİN SINIFLANDIRILMASI

### 3.1. Göçmen Sineması

*Göçmen Sineması* tanımlaması, göçmen filmlerinin artışıyla birlikte ortaya çıkmış ve günümüzde artık -tıpkı göçmen edebiyatı tanımlamasında olduğu gibi- problemlili görülen bir tanımlamadır.

Göçmen Sineması tanımlamasında problemlilerden biri, göçmen anlatılarında en azından çokkültürlülüğün kabul görmesinden sonra filmlerdeki göçmen temsillerinin özellikle ikinci kuşaktan bu yana göç deneyimini bizzat yaşamamış kişilerden oluşması ve aslında göçmen sinemasının artık göç sonucu ortaya çıkan çokkültürlülüğün bir yansıması olmasıdır. Göçmenlerin ev sahibi ülkedeki konumları misafir işçilikten vatandaşlığa geçmesine rağmen göçmen konumları değişmemiş, göçmen olmamalarına rağmen ev sahibi ülkede göçmen olarak kalmışlardır.

Göçmenleri konu alan eserler, ilk olarak göç alan ülkelerin sanatçıları ve aydınları tarafından özellikle edebiyat ve sinema alanında verilmiştir. Kısa süre içerisinde ise göçmenler de bu alanda kendilerini göstermişlerdir. Göçmenlerin sesini duyurma iddiası taşıyan ilk eserlerden sonra, 90'lı yıllar itibariyle ikinci ve üçüncü kuşak, kendi seslerini kendileri duyurmuştur. İkinci kuşakla birlikte kültürel melezlik ön plana çıkmıştır. Eserlerde göçmen temsilden çok, çokkültürlü ve çok kimlikli bir dünya tasvirine odaklanılmıştır (Yaren, 2008, s. 9-10).

Yaren'e göre; göçmen sinemasının ya göçmenleri konu alması ya da göçmenler tarafından ortaya konması kimi zaman da iki koşulun aynı anda varlığı gibi etkenler, göçmen sinemasının somut ve kolay tanımlanabilir olduğunu düşündürse de kavram açıklanmaya çalışıldığında sorunlarla karşılaşmaktadır. Bu sorunlardan biri, göçmen sinemasını alt kategorilere ayırma noktasında "*hangi göçmenlerin sineması*" (Yaren, 2008, s. 11) sorusunun sorulmasıyla ortaya çıkmaktadır. Örneğin, Türklerin göçmen sineması ile Hintlerin göçmen sineması arasında bir ayırım yapmak, kimlik ve kültür farklılıklarına dayalı bir ayırım yapmayı gerektirdiği için problemlidir (Yaren, 2008, s. 11).

Göç akınları sonucu ulus-devlet anlayışının sorgulanışı gibi göçmen sinemasının ortaya çıkışı ile de ulusal sinema sorgulanmıştır. Bu anlamda çok uluslu sinema yapımlarının da aidiyeti konusunda kesin bir yargıya varmak mümkün görünmemektedir.

Göçmen sinemasını tanımlanması ve kuramlaştırılması üzerine çok sayıda çalışma bulunmaktadır. Bunlardan belki de en sık başvurulanı Hamid Naficy'nin Aksanlı Sinema kuramıdır.

### 3.2. Aksanlı Sinema

Hamid Naficy'nin de *aksan* tanımlaması kullanırken yararlandığı David Crystal'ın *Dilbilim ve Fonetik Sözlüğü*'ne göre *aksan*: bir kişinin bölgesel veya sosyal olarak nereden geldiğini belirleyen telaffuz özellikleridir. Belirli bir heceyi ya da kelimeyi konuşma esnasında öne çıkaran vurguyu işaret etmektedir. Dilbilime göre aksan yalnızca telaffuza atıfta bulunması sebebiyle lehçeden ayrılmaktadır. Bölgesel aksanlar aynı ülke içerisindeki farklılıkları tanımlamakta ya da Avustralya – Amerika örneğinde olduğu gibi aynı dili konuşan ulusal gruplar arasında görülmektedir. Buna karşılık, özellikle Hindistan ve Japonya gibi geleneksel sosyal sınıf sistemine sahip ülkelerde sınıfsal farklılıklar dile yansımaktadır ve aksan genellikle ait olunan sınıfı göstermektedir. Dilbilime göre aksanı bölgesel bir kökene işaret etmese de herkesin bir aksanı vardır (Crystal, 2008, s. 3).

Dilbilim perspektifinden incelendiğinden tüm aksanlar eşit derecede değerlidir. Ancak tüm aksanlar sosyal ve politik alanda eşit değere sahip değildir. İkinci dil olarak İngilizce konuşan kişilerde birinci dilin özelliklerinden kaynaklanan aksanlardan söz etmek mümkündür. İngilizceyi ikinci dil olarak konuşan kişi, ilk dilinin izlerini ikinci diline yansıtmaktadır. Aksanına bağlı olarak konuşmacı ile ilgili kaba, yerel, komik ya da eğitilmiş, üst sınıf, sofistike gibi değerlendirmeler yapılabilmektedir. Aksan bu açıdan hem belirli bir grup kimliğine işaret etmekte hem de bireysel düzeyde kişilik özelliklere atıf yapmaktadır (Naficy, 2001, s. 22-23).

Naficy'nin aksanlı sinema ve aksanlı sinemacı sınıflandırması da temelde aksanın tanımına dayanmaktadır. Aksansız kabul edilen telaffuz, örneğin; BBC İngilizcesi hem çoğunluğu hem de yüksek standardı ifade etmektedir. İkinci dil olarak öğrenilen ev sahibi ülkenin resmi dilini konuşurken anadilinin etkisini aksanına yansıtan göçmenlerin, bu

tanımlamaya göre *öteki* konumundan bahsetmek mümkün görünmektedir. Yerel düzeyde, aynı ülkenin sınırları dahilinde olsa dahi aksanın kişinin sosyal statüsüne işaret ettiği göz önünde bulundurulduğunda, göçmenin aksanı hem geldiği ülkeyi deşifre etmekte hem de bulunduğu ülkeye ait görülmemektedir. Bu noktada aksanlı telaffuzun standart telaffuz karşısındaki konumu ile aksanlı sinemanın egemen sinema anlayışı karşısındaki konumu benzerlik göstermektedir.

Naficy, aksanlı sinemacıları “*yerleşik ama evrensel figürler*” (Naficy, 2001, s. 10) olarak betimlemektedir. Üçüncü dünya ülkelerinden kozmopolit merkezlere göç eden aksanlı sinemacılar hem eski ülkeleri hem de yeni ülkeleri ile uyumsuzluk yaşayan, bağımsız çalışan ve ana akım sinemayı eleştiren dolayısıyla marjinallik ve farklılığa yatkın oldukları varsayılan sinemacılarıdır (Naficy, 2001, s. 10).

Aksanlı sinemacıların büyük çoğunluğu göçmenlerden ya da göçmen çocuklarından oluşmaktadır. *Yerleşik ancak evrensel* oluşlarının, sinemacıların anlatılarında kullandıkları, özellikle ikinci kuşaktan itibaren baskın hale gelen çokkültürlülük ortamından ileri geldiğini söylemek mümkündür.

Aksanlı sinema üslubu işaret etmektedir. Aksanlı sinemacıların filmlerinde, çeşitli faktörlere dayalı birçok farklılık bulunsa da anlatıları genel olarak benzerlik göstermektedir. Eski ülke ile yeni ülke arasındaki uyumsuzluk ve farklılıkların filmlerine olan yansıması karakteristik özelliktir. Toplum ve film endüstrisi arasındaki ara konumları ve öznelliklerinin varyasyonlarının benzerlik, birleşim ve kesişimi, aksanlı stili oluşturan faktörlerdir (Naficy, 2001, s. 10). Her bir aksanlı filmin, yaratıcısının öyküsünden etkilendiğini söylemek mümkündür. Bu sebeple de her bir öykü kendi içinde biriciktir ancak bir stile işaret edecek kadar da benzerdir.

Naficy aksanlı sinemacıları, Batı’ya geliş nedenleri bakımından iki gruba ayırmaktadır. Ulusal kurtuluş savaşları, Sovyetler Birliği işgalleri, Batılılaşma gibi nedenlere dayalı gerçekleşen göçlerle yer değiştiren göçmenler birinci grubu oluşturmaktadır. İkinci gruptaki sinemacıların göç hareketi; milliyetçilik, sosyalizm ve komünizmin başarısızlığının sonuçlarıdır. Küresel ekonomiler, radikal İslam, ulus devletlerin parçalanmasının neden olduğu kırılmalar, etnik savaşlar, Batı’nın göç politikalarındaki değişiklikler, teknoloji ve medyanın da etkisiyle göç hareketlerini artırmıştır. Aksanlı

sinemacılar, “*bu ikili post-kolonyal yer değiştirmenin ve post-modern saçılmanın ürünleridir*” (Naficy, 2001, s. 10-11).

Naficy’nin belirttiği göç nedenleri politik ya da buna bağlı olarak ekonomiktir. Bu nedenlerin de kendi içlerinde çeşitlilik göstermesi, tıpkı göç edilen yer hatta şehir düzeyinde oluşan farklılıklarda olduğu gibi, sinemadaki anlatıyı etkilemektedir.

Her ne kadar kesin çizgilerle birbirinden ayırıp sınıflandırmak her zaman mümkün olmasa da Naficy aksanlı sinemayı *sürgün*, *diasporik* ve *etnik* olmak üzere kendi içinde üç türe ayırmaktadır. Bu sınıflandırmayı zorlaştıran, bazı filmlerin tek bir türe ait olmayıp, her üç türün de özelliklerini paylaşıyor olmalarıdır (Naficy, 2001, s. 11).

*Sürgün sinemacılar*, gönüllü ya da zorunlu olarak ülkesini terk eden, geldikleri ülkeye dönmeler de dönemeler de anlatılarında yoğun bir geri dönüş isteği yansıtan, iki kültür arasında sınırda bir ilişki içinde bulunan sinemacılarıdır. Özellikle, sürgün edilen ya da sınır dışı edilen sürgün sinemacılar da politik anlatıya sıklıkla rastlanmaktadır. Filmlerinde kendilerinden çok geldikleri ülkeyi ve insanlarını temsil etme eğilimi göstermektedirler (Naficy, 2001, s. 12).

*Diaspora sineması* tıpkı sürgün sinemasında olduğu gibi travma ile iç içedir. Ancak sürgünden farklı olarak diasporada göçün kaynağında, zorlama değil ekonomik ve sosyal, kimi zaman göçü motive eden zorunluluk vardır. Diaspora doğası gereği kolektiftir, kimlik temelinde de idealize edilmiş bir vatanın beslediği kolektif hafızadan etkilenmektedir. Sürgünler arasında alıcı ülkenin ev sahibi toplumu ve menşei ülkenin toplumu arasında ikili bir ilişki söz konusuysen, diasporada anavatan temelli dolayısıyla da yurttaş toplulukların tamamı ile ilişki söz konusudur. Tüm bu etmenler diaspora sinemasına da yansımaktadır. (Naficy, 2001, s. 14).

*Post-kolonyal etnik ve kimlik sineması* ise hem sürgün hem diaspora sinemasının özelliklerini içinde barındırmaktadır. Ancak anlatı, sürgün sinemasında olduğu gibi baskın bir geri dönüş arzusu ve anavatanla kurulan ilişkiden çok alıcı ülke içerisindeki kimliğe odaklanmakta ve diaspora sinemasından farklı olarak etnik kimliğe de vurgu yapmaktadır (Naficy, 2001, s. 15).

Aksanlı filmlerde etnik kökene işaret eden ve gerçekten de aksanlı konuşan aktörler rol almaktadır. Menşei ülkeye vurgu yapan manzara, fotoğraf ve eşya gibi görsel materyaller,

jest ve mimikler aksanlı filmlerde karşılaşılan kodlardır. Anavatan ütöpik ve açıktır, sürgün ise distopik ve klostrofobiktir. Mutsuz, yalnız, yabancılaşmış karakterler sıklıkla anlatının merkezindedir. Gerçek ya da hayali kurulan yolculuklar anlatıda sıklıkla yer almaktadır. Bu yolculuklar ya kaçış, eve dönüş ya da arayış anlamı taşıyan fiziksel yolculuklardır ya da sinemacının kendi kimlik dönüşümünü anlattığı metaforik bir anlatıdır. (Naficy, 2001, s. 24-33).

Fatih Akın sineması aksanlı sinemanın üç türünün de özelliklerini barındırmaktadır. Aksanlı kodlar, aksanlı karakterler, aksanlı oyuncular, anavatana ait şarkılar, görsel imgeler, objeler, posterler, kimisi anavatana geri dönüşle sonlanan gerçek, hayali ya da içsel yolculuklar Fatih Akın'ın hemen her filminde görülmektedir. Her iki kuşak temsilinde de Türkiye'ye dönüş söz konusuken motivasyon çoğunlukla suçla ilgilidir. Yalnızca ulusal kimliğe değil etnik kimliklere de yer verilmekte, kimlik bunalımları ve çokkültürlülük sorunları her anlatıda yer almaktadır. Fatih Akın'ı aksanlı sinemacı olarak tanımlamak mümkün görünmektedir. Ancak aksanlı sinemanın egemen film endüstrisi ve egemen söylem karşısındaki tutumu göz önünde bulundurulmalıdır. Birçok farklı türde filmi bulunan Fatih Akın'ın ve sinemasının, egemen film endüstrisi ve söylem karşısındaki konumlandırılması aksanlı sinema bağlamında değerlendirilecekse problemleri görünmektedir.

### **3.3. Almanya'da Göçmen Sineması**

Alman sinemasında göçmen temsiline 60'lı yıllarda ilk göçmen dalgasının devamında rastlansa da özellikle 70 yıllardan sonra göçmen anlatısı sinemada sık kullanılan bir konu olmuştur. Göçmen sinemasının ilk örnekleri göçmen olmayan sinemacıların eserlerinde görülmektedir. Bunları takip eden dönemde, yine 60 ve 70'li yıllarda Şerif Gören ve Tefik Başer sinemasında misafir işçi temsiline rastlanmaktadır.

1970'lerden 1990'lı yıllara kadar Almanya'daki Türk göçmenleri konu alan filmler belirli kalıplara sahiptir. Türk göçmeler bu filmlerde *uyumsuz yabancılar* olarak hayat bulurlar. Sinemaya konu olan kısmını da büyük ölçüde kimlik, aidiyetle ilgili problemler teşkil eder (Kaya T., 2018, s. 118).

Rainer Werner Fassbinder'in 1974 tarihli *Angst essen Seele auf* (Arbeitstitel: *alle Türken heißen Ali*) adıyla bilinen filmi, Fas asıllı bir misafir işçiyi konu almaktadır. Ali, filmde

karakterin gerçek ismi değildir, ismi çok uzun ve Almanca telaffuzu zor olduğu için ya da belki de Ali'nin fiziksel görünümü, esmer olması, işçi olması hatta Almanya'da göçmen işi olarak bilinen otomotiv sektöründe çalışıyor olması, kendisine kısaca sık kullanılan bir Türk ismi ile seslenilmesine sebep olmuştur.

Helma Sanders-Brahms'ın *Shirins Hochzeit* (1976) yaşadığı Anadolu köyünden Köln'e nişanlısı aramaya giden Şirin'in eline düştüğü kadın satıcısı tarafından öldürülmesiyle sonuçlanan dramatik hikayesini anlatır (Göktürk, 2007, s. 333).

Şerif Gören'in *Almanya Acı Vatan* (1979) filminde Almanya'da işçi olarak çalışan Güldane, Türkiye'ye gider ve Almanya'ya gitmek isteyen Mahmut ile para ve toprak karşılığı anlaşmalı olarak evlenir. Anlaşmalı evlilik zamanla gerçek bir evliliğe dönüşür. Göçmenlerin yaşadıkları sorunlar ve kültüre ayak uyduramayışları Mahmut üzerinden anlatılır (Kaya T., 2018, s. 113).

Tevfik Başer'in *40 qm Deutschland* (1987) filminde köyünden hiç çıkmamış Turna'nın Almanya'da işçi olarak çalışan hiç tanımadığı Dursun ile evlendirilerek Almanya'ya gelişi ve yaşadıklarının hikayesini anlatır. Dursun'un Turna'yı uygunsuz ve tehlikeli gördüğü Alman toplumundan izole ederek onu *korur*. Dursun yalnızca Turna'yı değil kendisini de uyumsuz olduğu toplumdan korumaya çalışmaktadır. Kendilerini izole ettikleri iki odalı ev, kendilerini öteki olarak hisseden Türklerin kendi kültürlerini özgürce yaşadıkları bir alan olarak değerlendirilmelidir. Başer'in Alman televizyonu ZDF finansmanıyla çektiği 1989 yapımı *Abschied vom falschen Paradies* de benzer bir konu işlemektedir. Elif evlilik yoluyla Almanya'ya gelir ve kocasının baskısına dayanamayarak onu öldürür. (Kaplan, 2017, s. 168).

Hark Bohm'un *Yasemin* (1988) filmi, özgürlüğü babası tarafından kısıtlanan Yasemin'in hikayesini anlatır. Yasemin kısıtlı özgürlük alanında Alman gençlerinin ilgisini çeken güzel, egzotik bir Türk kızıdır. Tıp fakültesine gitmek isteyen Yasemin'i babası okula bile göndermek istememektedir. Yasemin'i *Alman kültürünün kötülüğünden* korumak isteyen baba, onu Türkiye'ye geri götürmeye karar verir. Okuldan arkadaşı olan ve Yasemin'in bu şekilde korunmaya çalışılmasında payı olan Alman genç Jan tarafından kahramanca kurtarılır (Blumentrath vd., 2007, s. 93-94). Yasemin; "*Alman bakış açısıyla, entegrasyon konusunun altını çizen film, tek taraflı olarak Almanya'daki Türk toplumuna*



*eleştiri getirmekte, uyum ve iletişim konusunu yalnızca Türklerin sorunu olarak göstermektedir”* (Kaplan, 2017, s. 169).

1990’lı yıllardan itibaren Alman sinemasında göçmen anlatısı değişime uğramaya başlamıştır. Bu değişimi bir kırılma noktası olarak değerlendirmek mümkündür. Bu dönem, artık göçmen çocuklarının, yani ikinci kuşağın da sinema sektöründe kendilerini temsil etmeye başladıkları, oyuncu, senarist ve yönetmen olarak artık kendi hikayelerini kendilerinin anlattığı zamandır (Alkın, 2017, s. 2-3).

Kutluğ Atamanın *Lola und Bilidikid* (1998), Ayşe Polat’ın *Fremdnacht* (1993) ve *Ein Fest für Beyhan* (1994) Yüksel Yavuz’un *Aprilkinder* (1998) Thomas Arslan’ın *Geschwister* (1997), Buket Alakuş’un *Kismet* (1998) ve Fatih Akın’ın *Kurz und Schmerzlos* (1998), *Im Juli* (2000) , *Gegen die Wand* (2004)) filmleri Alman göçmen sinemasında ikinci kuşak Türk-Alman sinemasının ilk örnekleri sayılabilmektedir. 1970 ve 80’lerin göçmen filmlerinde açıkça görülen kısıtlanmış göçmenlerin ev sahibi toplumla yaşadığı kültür çatışması, 90’lı yıllarda yerini daha çok *birlikte yaşama* temelli hikayelere ve çokkültürlülüğe evrilmiştir (Alkın, 2017, s. 3). Feridun Zaimoğlu’nun *Abschaum* romanından uyarlanan *Kanak Attack* (2000) yaşanan kültürel değişime, çeşitliliğe ve çokkültürlülüğe vurgu yapmasıyla beraber göçmen ve suçun iç içe olduğu bir gangster filmidir ve ironiyle birlikte eleştiri de içermektedir. İlk kuşak göçmen temsilinde görüldüğü kadar olmasa da Türk kadını hala *kurban* konumdadır, aileden baskı görmekte, özgürlüğü kısıtlanmakta, ezilmekte ya da şansı varsa içinde bulunduğu *ataerkil Türk gelenekselliğinden kurtarılmaktadır*.

Sık tekrarlanan hikayelerin, belirli kalıplarda göçmen davranışlarının, geldikleri yerin kültürünü devam ettirme eğilimindeki göçmenlerin sorunlarının ve bu sorunların Alman toplumuna yansımalarının anlatıları, günümüzde değişerek de olsa devam etmektedir. Sinemanın toplum üzerindeki etkisi göçmen hikayelerini yalnızca bir film ya da kurgu olmanın dışında değerlendirmeyi gerektirmektedir. Tülay Kaya, sinemanın toplum üzerindeki gücünün yine toplumla ilgili olduğuna, hayal ürünü olsa da kurgunun yaşanmakta olandan, tanıklıklardan ve toplumsal koşullardan beslendiğine, böylelikle de kültürün yeniden üretiminde önemli bir araç haline geldiğine değinir (Kaya T., 2018, s. 104). Kaplan bireyin, toplumu iletişim araçlarının tasvir ettiği ölçüde algıladığını ifade eder.

*Bir sanat olarak sinema, yalnızca varolan gerçekliği aktarmaya çalışmaz, gerçekliğin onu rahatsız eden yanlarını göstermek için, olanın dışında, kendi imgelem dünyasında yarattığı gerçeklik aracılığıyla, geleceğimize rehberlik edebilir. İşte Türk insanının yaşadığı, Türkiye'den Almanya'ya göç gerçeğinin de, sinemadaki tasviri, yukarıda değindiğimiz gibi hem varolan gerçeğin yansıtılması, hem de bu gerçeğin içinde rahatsız edici bir olgunun değiştirilmesi gerektiğini işaret eden, yani altını çizmek istediği bir sorunu ve bir önerisi olan yapıtlar şeklindedir”* (Kaplan, 2017, s. 215-216).

Tüm bunlardan hareketle, Alman sinemasında göçmen Türklerin temsilinde üç temel karakterden söz etmek mümkün görünmektedir. Bunlardan biri; geleneksel Türk kültürü ile bağdaştırılarak sunulan ataerkil, kaba, saldırgan, hırsız, katil erkekler, babalar, abiler ve kocalardır. İkincisi onlar tarafından ezilmiş, şiddet görmüş, hapsedilmiş, kurban edilmiş, zorla evlendirilmiş, kurtarılmaya muhtaç kadınlardır. Bu kadınlar erkekler kadar entegrasyona kapalı olmayan, Alman toplumuna ve modern dünyaya uyum sağlaması daha olası görülen özelliklere sahiptir. Üçüncüsü ise Türk kadınına Türk erkeğinin zulmünden kurtaran Almanlar ya da modern, batıya uyum sağlamış, Alman toplumuna entegre olmuş ya da olmaya niyetli diğer Türklerdir. Özellikle ikinci kuşak itibarıyla kurtarıcılar *başarılı entegrasyon* örnekleri olarak gösterilen Türk karakterlerdir. İkinci kuşakla birlikte erkeklerdeki zalimlik, kadınlardaki muhtaçlık ve kurtarıcı figürlerinde kırılmalar görülse de bu temsilin tam olarak ortadan kalktığını söylemek mümkün değildir.

Sinemanın, devasa bir endüstri olduğu, bağımsız sinemanın bile bağımsızlığının tartışılabilir olduğu düşünüldüğünde yukarıdaki tespitlerden hareketle sinemacılar, senaristler, yönetmenler kadar finansmanlara da değinmek gerekmektedir.

Barbara Mennel, çalışmasında finansman konusuna değinerek, Alman yapım şirketlerinden finansman bulmak için senaryoların mutlaka belirli klişeleri içermesi gerekliliğinden söz etmektedir (Mennel, 2002, s. 48). Deniz Göktürk de film finansmanlarında ve televizyon ortak yapımlarında Alman ZDF'e dikkat çekmiştir. ZDF'in film ve televizyon projelerinde kültürel farklılıklara değinen yapımlara olanak sağladığı ve bu konuda yeni bir alan oluşturduğundan bahsetmektedir. Bu finansman ve projelerle ortaya konan *görev sinemasında* göçmenin yabancı toplumda yaşadığı dramın anlatıldığı, gelenek ve göreneklerle ilgili klişelerin tekrar tekrar işlendiği anlatılar

üretmiştir. Ataerkil babalar, kültürel uyumsuzluk, hapsedilmiş kadınları içeren ve entegrasyon propagandası yapan içeriklere sahip filmlere fon bulmakta sorun yaşanmamaktadır. Göktürk'e göre Alman sinemasında Türklerle ilgili anlatılar bir kültürün diğerinden üstün olması fikrini yansıtmaya yöneliktir. Bunun örneklerini 80'li yıllarda bile görmek mümkündür, Hark Bohm ve Tevfik Başer filmlerinde ideolojiler birbirine yakındır. Hem Türk sinemacının hem de Alman sinemacının filmlerine sağlanan finansmanın aynı koşullara dayalıdır ve her iki örnekte de Alman kültürünün üstünlüğünü doğrulayan bir retoriğin varlığına değinilmektedir. (Göktürk, 2007, s. 333-336).

Guido Rings, Göktürk'ün görev sineması ve finansmanlarla ilgili yorumlarında, gerçekte var olan problemlerin göz ardı edilmesini ve sinemanın yalnızca finansmanla açıklanmasını eleştirmiştir. Bu yorumlarda Yeni Alman Sinemasının kültürel çeşitliliğine ve içerdiği toplumsal eleştiriye tam anlamıyla yer verilmediğini ve göçmen yönetmenlere sunulan diğer finansman alternatiflerine değinilmediğini ifade eder. Rings, göç filmlerinde ele alınan sorunların ciddi kültürel çatışmalara sebep olan ilk kuşak göçmenler ve onların sosyokültürel geçmişi olduğunu ifade etmektedir (Rings, 2008, s. 11-12).

## BÖLÜM IV: FATİH AKIN SİNEMASINDA SUÇLU VE GÖÇMEN PROTOTİPİ

### 4.1. Fatih Akın'ın Hayatı

Ailesi ilk kuşak göçmenlerden olan Fatih Akın'ın babası 1966 yılında işçi olarak Hamburg'a gelmiş, gelişinden iki sene sonra 1968 yılında Türkiye'de yaşayan bir öğretmen olan Hadiye hanım ile evlenmiş, eşini de -geçici süre için olduğu garantisini vererek- Almanya'ya gelmeye ikna etmiştir. 1970 yılında Cem Akın, 1973 yılında doğmuş, ailenin ikinci erkek çocuğu olarak Fatih Akın dünyaya gelmiştir (Behrens ve Töteberg, 2013, s. 11-12).

Fatih Akın, 2000 yılında *Denk ich an Deutschland* adlı televizyon dizisinde gösterilmek üzere çektiği *Wir Haben Vergessen Zurückzukehren*<sup>18</sup> belgeselinde de değindiği üzere, ailenin planı hiçbir zaman Almanya'ya yerleşmek olmamıştır. Baba Mustafa Enver Akın, iki sene Almanya'da çalıştıktan sonra, para biriktirerek Türkiye'ye geri dönmeyi planlamaktadır ancak ailenin geri dönüş tarihi sürekli ertelenmiştir. Cem Akın'ın doğumundan sonra geri dönüş tarihi Cem'in okula başlama tarihi olarak belirlense de karar hayata geçirilememiş, Cem ve Fatih Akın ailenin planladığı gibi eğitimlerini Türkiye'de almamışlardır (Behrens ve Töteberg, 2013, s. 12-13).

Fatih Akın'ın çocukluğu, ailesi göçmen olan çoğu çocukta olduğu gibi iki dil ve iki kültür arasında geçmiştir. Annesi ve babası çalışan Fatih ve Cem Akın'a komşuları olan Alman bir çift bakıcılık yapmıştır. İki kardeş okulda ve komşularıyla Almanca iletişim kurmuş evde ise Türkçe konuşulmuştur. Ancak Fatih Akın, düşünmeye başladığı andan itibaren Almanca düşündüğünü ifade etmektedir (Behrens ve Töteberg, 2013, s. 12).

80'li yıllarda artan yabancı düşmanlığı, Mölln ve Solingen olaylarına rağmen Akın ailesi Türkiye'ye dönmemiş, büyük çocuk olan Cem Akın'ın liseyi bitirmesini beklemeye karar vermiştir. Fatih Akın'ın annesi, entegrasyon politikalarının bir getirisi olan, göçmen

---

<sup>18</sup> *Wir Haben Vergessen Zurückzukehren* (Geri Dönmeyi Unuttuk) Fatih Akın'ın ve ailesinin hikayesini anlatan belgesel filmidir. Dagmar Brunow (2011) *Film als kulturelles Gedächtnis der Arbeitsmigration: Wir haben vergessen zurückzukehren* adlı çalışmasında işçi göçünün kültürel hafızaya olan etkisinde sinemanın rolünü Fatih Akın'ın filmi üzerinden incelemiştir.

çocuklar için iki dilli eğitimlerin başlamasıyla tekrar öğretmenlik yapmaya başlamıştır. Cem Akın'ın liseyi bitirışinden sonra Türkiye'ye dönme kararı alan aile, Fatih Akın'ın da liseyi bitirmesini beklemeye ve sonra dönmeye karar vermişlerdir. Ancak Cem ve Fatih Akın üniversiteyi Almanya'da okumak istemektedir, arkadaşları ve çevreleri Almanya'dadır ve Almancayı Türkçeden çok daha iyi konuşmaktadırlar. 1994 yılında Fatih Akın'ın anne ve babası, o güne kadarki planlarının tamamen dışına çıkarak Alman vatandaşı olurlar (Behrens ve Töteberg, 2013, s. 13).

Fatih Akın, ailesinin birçok Türk ebeveyn gibi sert olduklarını, dindar bir aile olduklarını, evde Almanca konuştuklarında annelerinden tepki gördüklerini ve zaman zaman babalarından tokat yediklerinden bahsetmektedir. Aile en başta ciddi maddi zorluklar çekse de durumları zamanla düzelmiştir. Fatih Akın, ailenin tek göz odalı ve ortak tuvaleti olan bir evde yaşadıkları zamanı, yabancı düşmanlığını hiç hissetmedikleri zaman olarak değerlendirmiştir (Behrens ve Töteberg, 2013, s. 14). Bir Katolik okulunda ve kültürel çeşitliliğin yoğun olduğu bir okulda eğitim alan Fatih Akın o zamanları, toplumla daha çok bütünleştikleri zaman olarak tanımlar (Behrens ve Töteberg, 2013, s. 16).

Bugün artık Almanca bilmeye ihtiyaç duyulmadığı için toplumla bütünleşilemediğini ifade eden Fatih Akın'ın annesi Hadiye Hanım'ın Almanca öğrenmek için bir akşam okuluna gitmek istemesi üzerine babasının buna tepki gösterdiğini de şöyle ifade etmektedir: “*Annem ailenin üniversite öğrenimi görmüş kişisiydi ve sadece bir ev kadını olmak istemiyordu. Annem akşamları evden çıkıp bir Almanca kursuna gitmek isteyince facia yaşanıyordu. Maço adamın korkusu: eşi tek başına dışarda, başka adamların da olduğu bir ortamda Almanca öğrenirken, kendisi evde oturur...*” (Behrens ve Töteberg, 2013, s. 16).

Adam Bousdoukos, Fatih Akın'ın ortaokulda tanıştığı yakın arkadaşı Yunan asıllı tıpkı Fatih Akın gibi Hamburg Almanya doğumludur. Fatih Akın'ın neredeyse her filminde oynayan Bousdoukos ile Akın'ın arkadaşlığı, Kıbrıs sorunu nedeniyle Türkiye ve Yunanistan arasında yaşanan sorunlardan etkilenmemiştir. Fatih Akın'ın aktardığı üzere ne kendi aralarında ne de aileler arasında bir sorun yaratmıştır (Behrens ve Töteberg, 2013, s. 21). Bousdoukos ile olan arkadaşlığı *Kısa ve Acısız* filminde işlenmiştir.

Fatih Akın annesini apolitik olarak tanımlarken, ailesini *çok tutucu* olarak değerlendirmektedir. Akriba toplantılarında herkesin koyu sağcı olduğunu, yalnızca

kendisinin solcu olduğunu belirtmektedir. Fatih Akın, 14 yaşında annesinin isteğiyle yazıldığı bir folklor kursunda yaşadıklarından hareketle politik tavrını şöyle açıklamaktadır:

*“Birden Sünni ve tutucu bir Müslüman olarak kendimi, yaşları 14 ile 20 arasında değişen, tamamı solcu olan Kürt Alevi ve Şii Müslümanların arasında buluverdim...Her yerde Yılmaz Güney posterleri asılıydı. Bir gezi sırasında Yol’u izlediğimizde 16 yaşımdaydım. Film kare kare belleğime kazındı. Sinema ve halk oyunu olmadan solcu olamazdım”* (Behrens ve Töteberg, 2013, s. 24-25).

Sinema ve halk oyunu olmadan solcu olunamayacağı vurgusunun ironi içerdiği varsayılsa bile, bu ifadeden hareketle, Fatih Akın’ın politik görüş ve etnik kimliklere yüklediği anlamların kutuplaştırıcı yapısından söz etmek mümkün görünmektedir. Bu yapı, Fatih Akın filmlerinde de sıklıkla işlenmektedir.

Anlaşmazlıkları fiziksel güç ile çözme eğiliminde babasını rol model aldığını söyleyen Fatih Akın, öğretmen bir annenin çocuğu olarak, kendini ikinci bir ikili hayatın içinde bulmuştur. Bir yandan, gözlüklü, annesinin öğretmen olduğu okulda okuyan, çete üyesi gibi görünmeyen ve üyeler tarafından *çete için aykırı biri* olarak görülen bir öğrencidir: *“Çete üyeleri kütüphanede buluşuyordu, ben de iki farklı yaşam biçimini bir arada götürüyordum: Önce ödünç aldığım kitapları ustalıkla saklıyor, miyop olduğum için taktığım gözlüklerimi çıkarıyordum. Bir çete üyesi gözlük takmaz ve kitap okumazdı”*. (Behrens ve Töteberg, 2013, s. 25-26).

İlk çete üyeliği olan *Türk Boys*’da kavga ettiğini ancak hırsızlık, uyuşturucu satıcılığı gibi *gerçek suçlara* bulaşmadığını ifade eden Fatih Akın, *Türk Boys*’dan, kendi deyimiyle tam zamanında ayrılarak daha politik bir grup olan *Home Boys*’a kabul edilmiştir. Zamanla *Türk Boys*’un tüm üyeleri ya hapse girmiş ya aşırı dozdan ölmüş ya da sınır dışı edilmiştir (Behrens ve Töteberg, 2013, s. 26-27). Fatih Akın’ın *Kurz und Schmerzlos* filmindeki arkadaşlık ilişkileri, çete üyeleri, suç hikayeleri kendi hayatının bu kesimine dayandığını söylemek mümkündür.

Fatih Akın’ın sinemaya olan merakı küçük yaşlarda başlamıştır. 1991’de henüz lisedeyken, birkaç okulun mimarisini karşılaştırdığı belgesel nitelikte bir film çekmiştir. Bunu takip eden süreçte yine bir okul projesi olan bir film daha çekmiştir. Bu dönemde asıl amacı yönetmen ya da senarist olmak değil oyuncu olmaktır. Okulun tiyatro kolu

aracılığıyla *Thalia Tiyatrosu*'nun gençlik projesine katılmıştır. Projenin kapsamı deneysel tiyatrodur. Daha sonra birkaç dizide, uzun ve kısa metraj filmlerde roller almıştır (Behrens ve Töteberg, 2013, s. 30-32).

#### 4.2. Fatih Akın'ın Eserleri ve Ödülleri

Fatih Akın, Hamburg Güzel Sanatlar Yüksekokulunda eğitim gördüğü sırada ilk uzun metraj filmi olan *Kısa ve Acısız* üzerinde çalışmaya başlamıştır. Ancak ilk filmi 1995 hem senaryosunu yazdığı hem de yönetmenliğini yaptığı *Sensin! (Du bist es!)* adlı kısa filmi bir hazırlık çalışması olarak ortaya çıkmıştır. *Sensin*, birçok festivalde gösterilmiştir. Hamburg Kısa Film Festivali'nde ve Nürnberg'de düzenlenen Türkiye Film Günleri'nde ödül almıştır. İkinci kısa filmi *Sahte (getürkt)* 1997 yılında Lünen Sinema Festivali'nde gösterilmiş ve birincilik ödülü Chicago Film Festivali'nde en iyi öğrenci filmi plaketi almıştır. *Kısa ve Acısız (Kurz und Schmerzlos)* 1998 yılında Locarno Film Festivali'nde gösterilmiştir. Fatih Akın, En İyi Genç Kuşak Bavyera Film Ödülü ve Adolf-Grimme Ödülü kazanmıştır. *Temmuz'da (im Juli)* 2000 yılında gösterime girmiştir. Temmuz'da filmi çekimleri yapıldığı sırada Fatih Akın bir televizyon dizisi için *Geri Dönmeyi Unuttuk (Wir Haben Vergessen Zurückzukehren)* belgeselini çekmiştir. Film ilk olarak 2000 yılında Hamburg Film Festivali'nde ve 2001 yılında da Ard kanalında gösterilmiştir. 2004 yılında ilk kez Berlin Film Festivali'nde gösterime giren *Duvara Karşı (gegen die Wand)* ile 18 yıl aradan sonra ilk kez bir Alman filmi Altın Ayı ödülü kazanmıştır. *Duvara Karşı* Alman Film Ödülleri'nde En İyi Film ve En İyi Yönetmen ödüllerinin de aralarında bulunduğu beş alanda Lola Ödülü kazanmıştır. 2005 yılında Uluslararası Cannes Film Festivali jüri üyesi olan Fatih Akın bu dönem de *İstanbul Hatırası – Köprüyü Geçmek* filmiyle dünya prömiyeri yapmıştır. Film, Belçika Flanders Film Festivali ve Mexico City Film Festivali'nde izleyici ödülleri almıştır. 2007 yılında Cannes'da ilk gösterimi gerçekleştirilen *Yaşamın Kıyısında (auf der anderen Seite)* En İyi Senaryo Ödülü almıştır. Alman Film Ödülleri töreninde En İyi Senaryo ve Yönetmen dallarında iki Lola ödülü ve Avrupa Parlamentosu Lux Ödülü almış aynı zamanda film Alman Film Ödülleri kapsamında Yılın En İyi Filmi seçilmiştir. *Soul Kitchen*'ın (*Aşka Ruhunu Kat*) ilk gösterimi Venedik Film Festivali'nde 2009'da yapılmıştır. Burada Jüri Özel Ödülü kazanan Fatih Akın Almanya prömiyerini yaptığı Hamburg Film Festivali'nde Sanat Sineması Ödülü de dahil birçok ödül almıştır. Fatih Akın'a 2004 yılında Karl Madalyası,

2010 yılında Fransız Kültür Bakanı'ndan Sanat ve Edebiyat Şovalyesi Ödülü ve Almanya Cumhurbaşkanı tarafından Alman Üstün Hizmet Nişanı verilmiştir (Behrens ve Töteberg, 2013, s. 229-232).

2014 yılında gösterime giren ve özellikle Türkiye'de büyük tepki çeken filmi *Kesik (The Cut)* Venedik Film Festivali'nde gösterime girmiştir. 2016 yılında Wolfgang Herrndorf'un *Tschick* romanından uyarılma olan *Elveda Berlin (goodbye Berlin)* filmi gösterime girmiştir. 2017 yılında gösterime giren *Paramparça (Aus dem Nichts)* filmi de tıpkı *Kesik* gibi tartışmalı bir film olmuştur. *Paramparça* filmi, Türklerin yoğunlukta olduğu bir bölgede gerçekleşen bir canlı bomba saldırısı üzerine kurulu bir senaryoya sahiptir. Filmin senaryosu, dönerci cinayetleri de denilen NSU saldırılarını anımsatmaktadır. Film Altın Küre dahil birçok ödüle layık görülmüştür. Fatih Akın'ın 2019 yılında gösterime giren korku filmi *Altın Eldiven (der goldene Handschuh)* da içerdiği şiddet sahneleri sebebiyle birçok eleştiri almıştır. Tüm bu filmler, Fatih Akın'ın hem senaryosunu yazdığı ya da katkıda bulunduğu hem de yönetmenliğini yaptığı filmlerdir. Fatih Akın'ın bahsi geçen filmlerinin dışında yönetmen, oyuncu, senarist veya yapımcı olarak dahil olduğu birçok kısa ve uzun metrajlı filmi ve ödülü bulunmaktadır.

### 4.3. Fatih Akın Sineması Üzerine

Fatih Akın ilk uzun metrajlı filmi olan *Kısa ve Acısız*'dan itibaren ikinci kuşak göçmenleri temsil eden popüler bir yönetmen olarak kendisinden söz ettirmiştir. Kendisiyle yapılmış çok sayıda röportaj, sayısız haberin yanı sıra, kendisi ve filmleri üzerine farklı disiplinlerde, Türkiye, Avrupa ve Amerika'da yapılmış çok sayıda akademik çalışma bulunmaktadır.

*Kısa ve Acısız* dış mekan ve sokak sahnelerinin çokluğuyla dikkat çekicidir. Gazioğlu'na göre, "*Filmdeki "Altonalı" ifadesi de yeni kuşağın artık ev içi ile değil, sokaklarla özdeşleştiğinin de sembolüdür. Ev içi, ailenin ve dolayısıyla köklerin barındığı yer olarak Türklüğe işaret ederken kent, bir dış mekan olarak köklerden kopuşu simgeler*" (Gazioğlu, 2012, s. 71).

Ancak *Kısa ve Acısız*'da şiddetli bir *köklere dönme* ya da *köklerden kopuş* ifadesinden bahsetmek zordur. Cebrail'in kökleri denilerek işaret edilen kültürel bağlar temelde aslında ailesine ait bağlardır. Cebrail Almanya'da, daha doğrusu Altona'da doğmuş Türk



bir aileye sahip bir karakterdir. Cebrail'in, birinci kuşaktan kalma bir fanteziye işaret eden *geri dönüş miti* ve Türkiye'ye dair hisleri, Almanya ve Türkiye kıyaslaması gerçekçi bir geri dönüş özleminden çok romantik bir Türkiye tasviri içermekte hatta bir kartpostala benzemektedir. Cebrail, babası ile de bir çatışma içerisinde değildir. Köklerden kopuş ya da kopma isteği, örneğin; *Duvara Karşı*'da olduğu gibi sert bir tasvir içermez. Hatta, Cebrail'in içinde bulunduğu kültür çatışmasını da kuşak çatışmasını da dengeleyebildiğini söylemek mümkündür. Cebrail'in Fatih Akın'ın kendisiyle özdeşleştirdiği karakter olduğu göz önünde bulundurulduğunda bu durum, Brunow'un çıkarımlarıyla daha çok uyumaktadır. Köklerden kopmaktan söz edilebilmesi için, öncelikle Cebrail'in köklerinin nasıl betimlenebileceğine değinilmelidir. Brunow, çalışmasında işçi göçünün kültürel hafızaya olan etkisinde sinemanın rolünü, filmin bir bellek aracı olarak nasıl işlediğini, Fatih Akın'ın filmi üzerinden incelemiştir. Brunow, Fatih Akın'ın kimlik ve memleket anlayışının, içinde yaşadığı çokkültürlü ortamda şekillendiğinden, bu sebeple de milliyetten bağımsız *glokal* yapıda olduğundan bahsederken, Fatih Akın'ın da kendisini Türk ya da Alman değil Altona'lı olarak tanımladığına değinir (Brunow, 2011, s. 197).

Fatih Akın filmlerinde geri dönüşün bir motif olarak işlendiği, köklere dönme ve arayışın söz konusu olduğu birçok çalışma bulunmaktadır. Ancak *Yaşamın Kıyısında* filminde Nejat karakterinin kökleri ile olan tek bağlantısı babası ve yardım etme isteğiyle Türkiye'ye döndüğü Ayten ve Yeter ile kısıtlıdır. Babasının bir insanı öldürmüş olması sebebiyle babasını reddetmiştir. Annesiz büyümüş olan Nejat'ın anne yerine koyabileceği tek figür Yeter'dir. Yeter'in kızına yardım etme isteği ne kökleriyle ne Türk olmasıyla alakalıdır. Breger, Nejat'ın geri dönüşüyle ilgili olarak, anlatıda Nejat'ın geri dönüşü ile ilgili herhangi bir kültürel motivasyonun bulunmadığına, tek isteğinin Ayten'e yardım etmek olduğuna değinmiştir. Nejat ile kuzeni arasında geçen diyalogdan hareketle, Nejat'ın Türkiye'de bir kitabevi alma kararının altında yatan sebebin bir ev arayışından çok, üniversitedeki işinin ona uygun olmadığını düşünmesidir ve bu kararı tamamen mesleki, profesyonel bir karardır (Breger, 2014, s. 77).

Fachinger'e göre Fatih Akın, *Duvara Karşı*'da İstanbul'u Berlin ve Hamburg'a göre daha canlı, dinamik ve çekici yönleriyle aktarmıştır ve Türk-Alman gençliğine yeni bir alternatif sunmuştur (Fachinger, 2007, s. 254). Ancak Fatih Akın'ın sunduğu bu dinamik

alternatifin tehlikeli bir yer olduğuna da değinmek gerekmektedir. *Duvara Karşı*'da Sibel, İstanbul'da öldüresiye dövülmüş ve tecavüze uğramıştır. Hamburg'da Sibel'in içerisinde bulunduğu tehlikeli ortam, anlatıda daha çok Türkler çerçevesinde gerçekleşmiştir. Cahit, Türklerin bulunduğu bir barda Türklerle kavga etmiştir. Sibel'i tehdit edenler ailesidir.

Fachinger de aynı çalışmasında Fatih Akın'ın *Kısa ve Acısız* ile *Duvara Karşı* filmlerinde Türklerin egemen Alman kültüründen ziyade kendi içinde ve diğer azınlıklarla çatışma halinde olduğuna değinir. Bu çatışma, kuşaklar arasında veya cinsiyet temellidir (Fachinger, 2007, s. 254-255).

Sibel ve Yılmaz kardeş olsalar da Yılmaz'ın aile içindeki söz hakkı daha fazladır, Cebrail ve Ceyda da kardeşlerdir. Ceyda Sibel'e kıyasla daha özgür bir hayat yaşasa da bunu yine evdeki ataerkil otoritenin sıradaki temsilcisi olacağı varsayılan abisine borçludur. *Yaşamın Kıyısında* filminde de Türklerin yaşadığı sorunlar yine Türklerin sebep olduğu sorunlar olarak aktarılmıştır ve filmde Türkiye, Almanya'ya kıyasla daha tehlikeli bir yer olarak gösterilmiştir. Bu tehlike, henüz filmin başında verilen bir karşılaştırmayla göze çarpmaktadır; 1 Mayıs gösterileri, Almanya'da sakin geçerken Türkiye'de çatışmalar yaşanır. Kaçak göçmen Ayten, Almanya'da kendisine yardım edecek insanlar bulurken, turist Lotte Türkiye'de sokak arasında çocuklar tarafından öldürülür.

Fachinger'e göre, birinci kuşak göçmen filmlerinde temsil edilen *hapsedilmiş Türk kadını* anlatısı, ikinci kuşağı temsil eden Fatih Akın filmlerinde erkek karakterlerin hapsedilmesi ile değişmektedir. Erkeklerin özgürlüğü kısıtlanırken kadınlar "*hareketliliğin tadını çıkarmaktadır*" (Fachinger, 2007, s. 258). Kanlı ve Agocuk'un da çalışmalarında değindiği üzere, *Duvara Karşı*'da geleneksel cinsiyet rollerinin temsilinde kırılmalar görülmektedir. Bunun yanı sıra çalışmada incelenen filmler kapsamında göç etmiş kadın karakterlerin kültürel uyuma daha yatkın oldukları, erkek karakterlerin ise aksine milliyetçi ve ataerkil yapıyı korumaya yönelik olduğuna değinilir (*Duvara Karşı, Yaşamın Kıyısında* vd.) (Kanlı ve Agocuk, 2018, s. 534-535).

Gazioğlu, Ceyda'nın "*geleneksel toplumsal cinsiyet normlarından özgürleştiğini*" (Gazioğlu, 2012, s. 72) ifade ederken, Cebrail'e sürekli namaz kılma teklifinde bulunan babanın Ceyda ile hiçbir diyalogu olmamasını ailenin Ceyda'dan ümidini kestiğine işaret ettiğini öne sürmektedir (Gazioğlu, 2012, s. 72). Ancak burada abisi Cebrail ile Ceyda arasında geçen diyalogdan anlaşılacağı üzere Cebrail Ceyda'yı anne ve babasına karşı

hep korumuştur. Bu diyalog, ailenin kızlarından ümidi kesmesinden ziyade kızlarının yaşadığı ikili hayattan haberdar olmadıklarını açıklamaktadır.

Fatih Akın filmlerinde *özgürleşen Türk kadını* temsiline kabullenilmiş ve desteklenen bir özgürlük anlayışından ziyade kadınların etrafındaki duvarların yıkılması olarak değerlendirilmek mümkündür, filmlerde oluşturulan temsil bu yorumu mümkün kılmaktadır. Kadın karakterlerin özgürlükleri erkek karakterlerce belirlenen koşullara bağlı olarak sınırlandırılmıştır. Bu durumun çalışmamızda incelenen her üç filmde de örnekleri bulunmaktadır.

Sayın'a göre, *Duvara Karşı*'da "Akın, yerinden yurdundan kopup Almanya'ya gelmiş, çift taraflı baskı altında ezilen ve sömürülen sessiz Türk işçisi betimlemesi yerine, uluslararası mekanlarda serbestçe dolaşan, iki dilli ve iki kültürlü Türk-Alman karakterler yaratarak kültürel hibriditenin tadını çıkarır" (Sayın, 2007, s. 172). Bu değişimi inkar etmemekle birlikte, filmlerde tasvir edilen *geleneksel, baskıcı Türklere* kaçış unsurunu, tekrar eden yapısı dolayısıyla değerlendirme kapsamına alma gerekliliği doğmaktadır.

Bir diğer görüş, *Duvara Karşı*'da karakterlerin kültürel farkları sebebiyle Alman toplumuyla uyumsuzluklarından çok bireysel problemleriyle işlendiğini vurgular. "Film kahramanlarının yaşadığı sorunlar kişisel düzeye indirgenerek marjinal kalıplarından Alman toplumu sorumlu tutulmaz" (Kaya T., 2018, s. 117). Karısının ölümünün etkisinden kurtulamayan Cahit için bu durum desteklenebilir. Fatih Akın filmlerinde göçmenlerin marjinal kalıpları ile ilgili olarak Alman toplumunun ya da göç politikalarının sorumlu tutulmadığı birçok yerde belirgindir. Burada bahsedilmesi gereken bir diğer unsur, Fatih Akın filmlerinde yukarıda bahsi geçen tekrarlı yapının, bireysel problemlerin Türk kültürü konsepti ile verilmesidir. Örneğin namus cinayetine kurban gidecek olan Sibel'in yaşam tarzından sonra bunun yaşanacağı tahmin etmesi gerektiği ifade edilirken, Sibel'in babasına, abisine ya da aile yapısına değil onların Türk oluşlarına atıf yapılmaktadır. Bireysel değerlendirilmesi gereken suç unsurlarının ve patolojik durumların tasvirinde, tümünün kaynağı kökene ve köken kültüre işaret etmektedir.

Blumentrath vd. *Duvara Karşı*'da Türklere ve adetlerine karşı tavrını ve Türkçesinin bozukluğunu örnek göstererek Cahit karakteri için *Anti-Türk* ifadesini kullanmıştır

(Blumentrath, vd., 2007, s. 115). Friedrichsen de *Yaşamın Kıyısında* filminde Nejat karakterini, Cahit kadar keskin ve açık ifade etmese de hem mesleki durumu hem davranışları hem de Cahit örneğindeki gibi Türkçe kullanımı ve kültürel bağlara yaklaşımı sebebiyle ile bir anti-Türk olarak değerlendirir. Anti-Türk bir figür olarak bir diğer örnek 2014 yılında Buket Alakuş tarafından çekilen roman uyarlaması *Einmal Hans mit scharfe Soße*'de yer almaktadır. *Hatice*, gelenekselden uzak hayatını babasından ve akrabalarından saklayan ve kendisi için yalnızca ev halkının kültürü anlamını taşıyan Türk geleneklerinden tamamen uzak haliyle bir anti-Türk'tür. (Friedrichsen, 2017, s. 139-143). Bu bağlamda Cebrail karakterini de bir Anti-Türk olarak değerlendirmek mümkün görünmektedir.

#### **4.4. Kısa ve Acısız (Kurz und Schmerzlos - 1998)<sup>19</sup>**

Film 1998 yılında gösterime girmiştir ancak senaryonun ilk taslağı Fatih Akın'ın okul döneminde kendisi tarafından yazılmıştır. Film, Fatih Akın'ın hayatıyla paralellikler taşımaktadır.

##### **4.1.1. Konu ve Karakterler**

Film, Hamburglu üç gencin hayatından bir kesit sunmaktadır. Üç genç de göç geçmişine sahiptir. Türk Cebrail, Yunan Costa ve Sırp Bobby'nin arkadaşlık ilişkileri üzerinden anlatılan hikaye, çokkültürlülüğün birçok farklı boyutunu ve işleyişini içinde barındırmaktadır. Hikaye bir yandan ikinci kuşak göçmen gençlerin kendi aralarındaki dinamikleri ve Alman toplumunda kendilerine biçtikleri/kendilerine biçilen statüyü, diğer yandan da Cebrail ve Ceyda örneği üzerinden ikinci kuşak Türkler ve aileleri arasındaki ilişkiyi yansıtmaktadır.

Cebrail cezaevinden yeni çıkmıştır, ailenin ortanca çocuğudur. Kendisinden küçük bir kız kardeşi ve kendisinden büyük bir erkek kardeşi bulunmaktadır. Abi, geçimini taksi şoförlüğü yaparak sağlamaktadır. Kız kardeşi Ceyda, Alman ortağı Alice ile bir takı dükkanı işletmektedir. Cebrail'in cezaevine giriş sebebi doğrudan dile getirilmemiş olsa da filmin açılış sahnesi olan düğün sahnesinde Bobby, Cebrail'i kız arkadaşı ile

---

<sup>19</sup> Schwingel, R. ve Schubert, S. (Yapımcı), Akın, F. (Senarist ve Yönetmen). (1998). *Kurz und Schmerzlos*. Wüste Film Produktion ve ZDF (Yapım Şirketi). Filmförderung Hamburg (Finansman). Almanya: Universal.

tanıştırırken kendisinin katil olduğunu bir şaka konusu ederek dile getirmiştir. Cebrail cezaevinden çıktıktan sonra tekrar suç işlemeyi ya da eskiden yaşadığı hayatı tekrar yaşamaya başlamayı kesinlikle istememektedir. Arkadaşları ve kız kardeşi ile konuşurken, defalarca vurgu yaptığı; daha düzgün bir hayat sürmek, suçtan uzak durmak, Türkiye'ye yerleşmek, bir sahil kasabasında kendi işini kurmak istediğidir.

Yunan Costa, Cebrail'in yakın arkadaşıdır ve Cebrail'in kız kardeşi Ceyda ile ilişkisi vardır. Costa geçimini hırsızlık yaparak sağlamaktadır. Son derece hareketli, serseriliğinden ödün vermeyen ama aynı zamanda sevimli bir karakterdir. Ceyda'nın kendisine karşı hislerinin değiştiğini öğrenmesi onu, Cebrail'in de yönlendirmesiyle, hayatını düzene sokmaya, düzgün bir iş bulmaya itmektir.

Sırp Bobby, Cebrail ve Costa'nın yakın arkadaşı ve aynı zamanda Ceyda'nın ortağı Alice'in de sevgilisidir. Bobby'nin suç ile ilişkisi, Costa'da olduğu gibi alışık olduğu şekilde hayatını idame ettirmekten ibaret değildir. Bobby, suçu güce açılan bir kapı olarak görmektedir. Bobby, sürekli gülen, şakalar yapan ancak bir anda öfkelenip şiddete başvurabilen biridir. Costa gibi duygusal ya da Cebrail gibi soğukkanlı değildir.

Ceyda, Cebrail'in kız kardeşidir ve Costa'nın kız arkadaşıdır. Bobby'nin sevgilisi Alman Alice ile ortak olduğu *kismet* isimli bir takı dükkanı işletmektedir. Ceyda filmin en dikkat çekici karakterlerinden biridir. Geleneksel aile ilişkilerinden tamamen kopmuş değildir ancak özellikle Avrupa ülkelerinde kalıplaşmış bir fikir olan, edebiyat ve sinemada temsillerle desteklenen, baskı altında, özgürlükleri kısıtlanan, Alman toplumuyla ilişki kurması engellenen ve tüm bu özelliklerle temsil edilen *Türk kadını* imgesini yaşatmamaktadır. Ceyda, görece özgür, ayakları yere basan, geleceği ile ilgili planlar yapan ve kendi yararını gözetten bir karakterdir.

Alice, Ceyda'nın ortağıdır. Bobby ile ilişkisinde özellikle Bobby'nin fuhuş çetesi yürüten Arnavut mafyası ile olan yeni iş bağlantısını öğrendikten sonra ciddi sorunlar yaşamaktadır. Alice dış görünüşü, tarzı, konuşması ile son derece mütevazıdır, film boyunca şiddet gören tek kadındır. Sevgilisi Bobby, patronu hakkında kötü sözler söyledikten sonra kızgın olduğu Alice'e, Cebrail'e ilgi duyduğunu ifade eden sözlerinden sonra tokat atmıştır. Alice Bobby'den uzaklaştıkça Cebrail'e yaklaşmaya başlamıştır.

Cebrail ve Ceyda'nın ailesi abinin düğün sahnesinde ve film içinde birkaç küçük sahnede yer almıştır. Annenin film boyunca yalnızca tek bir sahnesi vardır. Bu sahne Cebrail'e abisine vermek üzere gizlice para verdiği sahnedir. Ceyda ile hiçbir konuşması yoktur. Abi ve Cebrail'in ilişkisinde herhangi bir çekişme göze çarpmamaktadır. Baba ile Ceyda'nın herhangi bir ortak sahnesi yoktur. Ceyda'nın ailenin kalanıyla bağlantısı Cebrail üzerindedir. Baba ve Cebrail'in ortak sahnelerinden anlaşılacağı üzere baba, geleneksele önem veren ve bunu korumaya çalışan ancak bunu yaparken oğluna karşı baskı uygulamaktan olabildiğince uzak durmaya çalışan biridir.

Ailenin evi son derece mütevazıdır. Evin ortak kullanım alanları ve filmde gösterildiği kadarıyla Cebrail ve Ceyda'nın odası, *klasik Türk aile evinden farksızdır*<sup>20</sup>. Ev içerisinde Almanya'yı ve Almanya'daki yaşamı işaret eden herhangi bir görüntü ya da ses bulunmamaktadır. Yaşam alanının, eşyaların ve yerleşimin modern değil geleneksel olduğu aktarılmak istenmiştir. Filmde kullanılan mekanların tümünde mütevazilik, sokak yaşamı, yoksulluk vurgusu belirli düzeyde yer almaktadır.

Alman kültürü içerisinde yetişen bu gençlerin üçünün de kendilerine ait bir başka kültürleri olsa da aralarında en baskın olanın Türk kültürü olduğunu söylemek mümkündür. Bu durum elbette olayların bir Türk genci ve onun çevresi ile ailesi etrafında gerçekleşmesinden de kaynaklanabilmektedir. Çok kültürlü bir ortam söz konusu olsa da yoğunluk Türklere, bu nedenle de Türklerin alışkanlıkları ve yaşam tarzları film boyunca baskınlığını korumaktadır. Ancak bu baskınlık, değişmiş ve Alman kültürüyle melezleşmiştir.

#### **4.1.2. Olay Örgüsü**

Filmin girişi bir kavga sahnesi ile gerçekleşir. Deri ceketli, kot pantolonlu, siyah saçlı bir grup genç erkek, sokakta birbirleriyle kavga etmektedir. Kavga esnasında arka planda otoban ve bir köprü gözükmektedir. Jenerik müziği Türk ezgilerinden oluşmaktadır. Hem müzik hem de gençler dış görünüşleri itibarıyla Türklere benzemektedir. Hapse girdiği

---

<sup>20</sup> Çalışma içerisinde kullanılan *klasik Türk kadını, klasik Türk erkeği, klasik Türk evi* gibi ifadelerin, anlatılarda kullanıldıkları haliyle klişeleri yansıtır olmalarına atıf yapılmaktadır. Bu anlamda bu türde ifadelerin çalışmamız kapsamında kullanımı durum tespiti yapmamakta daha ziyade atfedilen bu kalıplaşmış özelliklere eleştiri niteliği taşımaktadır. Bu tür ifadeler, klişeleşmiş bir modern-geleneksel tartışmasına zemin hazırlayacak şekilde temsillerde yer almaktadır. Temsillerde modern olan ideal iken geleneksel olan aşağı konumda ve *modern toplumlara yakışmayan* davranış kalıplarını içermektedir.

ve çetelerle içli dışlı olduğu göz önünde bulundurulacak olursa, bu sahnenin Cebrail ile ilgili olduğunu varsaymak mümkündür.

Açılış sahnesinde filmin başrol oyuncularından Yunan Costa'nın, bir arabanın camını kırıp arabadan bir şeyler çalar ve arabanın sahibiyle kavga eder. Arabanın sahibine saldıran Costa, bir hırsızdır ancak merhametli bir hırsızdır. Bu merhamet vurgusu Costa'nın adama saldırdıktan sonra biraz uzaklaşıp, geri dönüp, yerde yatan adama iyi olup olmadığını sormasıyla yapılmaktadır.

Sırp Bobby, ikinci sırada gösterilmektedir. Bobby, bilardo oynanan bir kafede amcası tarafından sorguya çekilmektedir. Bobby'nin Arnavutlarla (amca Arnavut çetelerini kastettiği kadar tüm Arnavutları da kastetmektedir.) görüştüğünü duyan amcası Bobby'e sert çıkar, hatta döverek kendisini kafeden dışarı atar.

Türk Cebrail'in ilk sahnesi, bir kavuşma sahnesidir. Cezaevi önünde sıra olmuş ailesi Cebrail'i karşılamaktadır. Cebrail, bütün aile bireyleriyle tek tek öpüşür ve onlara sarılır. Ancak babası, Cebrail'e önce bir tokat atar ardından gülümser ve sonra oğluna sarılır. Filmde Cebrail'in abisini Fatih Akın'ın abisi Cem Akın, annesi ve babasını da Fatih Akın'ın anne ve babası Hadiye ve Mustafa Enver Akın canlandırmaktadır.

Hikayenin odağındaki üç karakterin tanıtımları birçok açıdan dikkat çekicidir. Her bir karakterde köken vurgusu ve odaklanılacak özellikleri verilmiştir. Yunan Costa, darp ettiği adamın yanına geri döndüğünde, kendisinin bir hırsız olduğu ancak darp ettiği adama dönüp nasıl olduğunu soran merhametli bir hırsız olduğu vurgusu yapıldıktan sonra ekran donar ve *Yunan Costa*<sup>21</sup> yazısı ekranda belirir.

Sırp Bobby'e amcası Arnavutlarla görüştüğü için kızmaktadır. Bobby bunun doğru olmadığını söyleyince amcası Bobby'i döverek dışarı atar, ona yalan söylüyor olmasına kızar ve bir daha dönerse kemiklerini kıracağına ölmüş annesinin üzerine yemin eder. Bobby amcasının bilardo salonunun önünde, kapının dışında yerde yatmaktadır. Terkedilmiş ve ailesinden dışlanmış olduğu, kimsesinin kalmadığı bu noktada ekran donar ve *Sırp Bobby*<sup>22</sup> yazısı belirir. Bobby'deki tek ırk vurgusu Sırp olması değildir ayrıca Arnavutlarla görüşüyor olduğu için ailesinden dışlanıyor olmasıdır. Bobby, film

---

<sup>21</sup> Costa, grièche

<sup>22</sup> Bobby, serbe

boyunca kendini arayan, yalnız ve kendi kararlarının sonucu olarak da dışlanan bir karakterdir.

Cebrail ise kefarete sahnesiyle tanıtılır. Bu, Cebrail'in vurgu yapılan karakter özelliklerindedir. Cebrail cezaevinden çıkarken tüm ailesi onu karşılamak üzere cezaevi çıkışına gelmiş, yan yana sıraya dizilmiş Cebrail'i beklemektedirler. Kız kardeş Ceyda, bu kavuşmada aile içinde en coşkulu görünen aile üyesidir. Cebrail ve babasının sarıldığı noktada ekran donar ve *Türk Cebrail*<sup>23</sup> yazısı görünür. Cebrail'in bu sahnesi hem işlediği suçun cezasını çekmiş ve artık yeni bir sayfa açmaya hazır olduğunu düşündürmekte hem de ailesiyle, özellikle babasıyla olan ilişkisindeki tatlı-sert baba-oğul ilişkisinin vurgusunu yapmaktadır. Film boyunca Cebrail, arkadaşları ve arkadaş grubuna dahil olan kız kardeşi tarafından Gabriel olarak anılmaktadır. Bunun sebebi artikülasyonda yaşanması muhtemel bir problem değildir. "C" her ne kadar Almancada sık rastlanan ve Almanlar tarafından Türkçede olduğu gibi sorunsuz telaffuz edilebilen bir ses olmasa da İtalyanca ve İngilizce gibi Almanya'da sık sık duyulan yabancı dillerde de var olması sebebiyle aşina olunan bir sestir. Üstelik Ceyda'nın ismi telaffuz edilirken herhangi bir sorun yaşanmamaktadır. Gabriel, tıpkı Meryem-Maria ya da Mikail-Michael isimlerinde olduğu gibi Cebrail'in Almancada karşılığı olan isimdir. Fakat filmde tanıtılan karakter olan Cebrail, yalnızca ismiyle değil, davranışları ve yaşam tarzıyla da Almanya'da baskın olan kültüre yakın olduğu anlaşılacak şekilde temsil edilmiştir. Üstelik çizdiği profil itibarıyla Türk geleneklerinden tam olarak kopmamış olsa da ya da Türklere özgü gösterilen bazı davranış kalıplarını ve alışkanlıkları sergilese de son derece modern biri olduğu vurgusu yapılmaya çalışılmıştır. *Klasik Türk abisine*<sup>24</sup> atfedilmiş davranış kalıplarından uzak olduğu birçok sahnede sergilenir. Kız kardeşinin ilişkilerine karışmaz, onun sevgilisini, sevgilisi olmasından bağımsız olarak döver ve sonra pişman olarak özür diler, kardeşine karşı hiçbir şekilde korumacı davranmaz, yakın arkadaşının sevgilisiyle ilişki yaşar. Bu davranışlar milliyetten bağımsız olarak birçok kişi ya da aile-arkadaş arasında sık rastlanmayan davranışlar olarak değerlendirilebilir yoruma açık davranışlardır. Cebrail'in Alman toplumuna sağladığı uyum, belki Alman toplumunca

---

<sup>23</sup> Gabriel, türke

<sup>24</sup> Burada temsil, kız kardeşi olan herhangi bir Türk abinin baskıcı ve kısıtlayıcı olması beklentisini varsaymaktadır. Kız kardeşine saygı duyduğunu belirten Cebrail'in Ceyda'ya karşı tavrında, bir Türk erkeği olarak istisna olduğu vurgusu yapılmaktadır.



bile hoş karşılanmayacak davranış ve seçimleri Cebrail'in Gabriel'e dönüşümündeki önemli detaylardır. Cebrail ne tamamıyla Türk ne de tamamıyla Alman olarak yaşamını sürdürmektedir. Evde Cebrail dışarda Gabriel'dir. Ne Cebrail olarak tam anlamıyla gelenekseli temsil etmekte ne de Gabriel olarak ölçülü bir modern temsil etmektedir. Cebrail'in gelenekselliği yüzeysel modernliği ise abartılıdır.

Film geleneksel olduğu abartıyla vurgulanan *klasik bir Türk düğünü* sahnesiyle devam eder. Cebrail ve Ceyda'nın abisi evlenmektedir. Düğün bir düğün salonunda, Türk müzikleri eşliğinde yapılmaktadır. Kalabalık bir düğündür. Aile bireylerinin, tüm tanıdıkların ve arkadaşların, çoğunlukla Türklerle özdeşleşmiş bir selamlaşma ritüeli olarak bilinen birbirlerini yanaklarından öpmeleri özellikle düğün sahnesinde çok dikkat çekse de tüm filmde baskındır. Sadece Türkler değil, Türklerin olduğu sahnelerde herkes birbirini Türkler gibi selamlamaktadır. Bu davranış Türk adetlerinin çevreye sirayet edebildiğinin bir göstergesi olarak değerlendirilebilmektedir.

Düğünde absürt sayılabilecek birçok detay vardır. Örneğin; gelin ve damat kendi düğünlerinde tavla oynamaktadır ve bu durumu kimse yadırgamamaktadır. Düğünde gelin ve damadın tavla oynaması, Türkiye'de karşılaşılan bir durum değildir. Ancak düğün bir Türk düğünüdür, tavla Türklerle özdeşleşmiş bir oyundur, evlenenler Türk'tür ancak düğün Almanya'dadır. Bu durum için, özellikle Türkiye'de yaşamayan Türklerin, Türklük vurgusunu her fırsatta kendilerine özgü bir biçimde ortaya çıkarma eğilimlerinin gözlemi olduğu değerlendirilmesi yapılabilmektedir. Bu durum Fatih Akın filmlerinde sık görülmektedir.

Cebrail, düğünde kız kardeşi Ceyda tarafından Alice ile tanıştırılır. Tanışma sırasında Ceyda abisini *Cebrail* ismiyle takdim etmiştir. Ancak film süresince *Gabriel* ismi daha sık kullanılır. Alice Ceyda'nın en yakın arkadaşı ve iş ortağıdır. Aynı zamanda Bobby'nin de kız arkadaşıdır. Alice ve Ceyda kendi yaptıkları takıları sattıkları bir dükkan işletmektedir. Cebrail'e Budistlere özgü bir şans tılsımı hediye ederler.

Bobby ve Cebrail'in cezaevinden sonraki ilk görüşmeleri düğünde gerçekleşir. Bobby son derece coşkuludur. Cebrail'e "*Muhammed Ali*" diye hitap eder, karşılığında Cebrail Bobby'i "*Bobby Kapone*" diyerek selamlar. Bobby ve Cebrail arasındaki diyalog Bobby'nin Cebrail'e çok zayıfladığını söylemesiyle devam eder. Cebrail, "*hapishanede döner vermiyorlardı.*" diyerek karşılık verir.

Bobby, Alice'e Cebrail'i tanıtırken, Cebrail'den “*gerçek bir katil*” olarak bahseder. Bobby sözlerine “*bir efsane*”, “*Altona'daki en sert adam*”, “*Televizyondaki adamlar birer sabun köpüğü, bu gerçek bir katil*”, “*bebeğim bu Cebrail, o adi, zalim bir pislik*” nitelendirmeleriyle devam eder. Bobby'nin bu sözleri ne Alice'i ne Cebrail'i ne de Ceyda'yı rahatsız etmiş görünür. Sözleri duyan herkes gülümsemektedir. Alice, Cebrail ile ikinci kez tanışır.

Bu üslup, kendi çabalarıyla mafya üyesi olmaya çalışan Bobby için şaka olmaktan uzaktır. Çünkü Bobby çevresinde gerçekten de anlattığı niteliklere sahip insanlar istemekte ve onlara yaklaşmaya çalışmaktadır. Elbette sözleri abartılıdır, bunu düşündüren bu sözleri bu kadar açıkça dile getirebiliyor olmasıdır. Ancak bu durumda bile bu abartılı sözler grup içinde herhangi bir dehşet, tedirginlik ya da şaşkınlık yaratmamaktadır. Bu ifade grup içerisinde bu tip davranışların ya da konuşmaların, suçun, katillğin, kendi deyimiyle *sert adam* olmanın kabul edilebilir ve normal olduğunu düşündürmektedir.

90'lı yıllarda Neonazi ve ırkçı faaliyetler özellikle göçmen Türklere yönelmiştir. Düzenlenen saldırıların aralarında ölümle sonuçlananlar da olmuştur. Kendilerini tehlikede hisseden Türklere, kendilerini korumaları gerektiğini düşündükleri yetkililerden bir çözüm bulamamışlardır. Bu etki karşısında Türklerin tepkisi, biraz da kısasa kısasa yöntemiyle, sokak çetelerine yönelmek olmuştur. Fatih Akın bu durum için: “*yabancı düşmanlığı artıyordu, kendimizi Neonazilerin saldırılarından korumamız gerekiyordu*” (Behrens ve Töteberg, 2013, s. 27) açıklamasını yapmıştır. Aralarında farklı milliyetten üyeler olsa da özellikle genç ve işsiz Türk göçmen çocuklarından oluşan çetelerden en ünlüsü *36 Boys*, bahsi geçen dönemin simgesi haline gelmiştir. Adını Türklerin yoğunlukta bulunduğu Kreuzberg'in posta kodundan almıştır. (Weiss, 2018).

*Kısa ve Acısız*'da Cebrail'in çete üyeliğinden bahsedilmemiştir. Çetelere ve mafyaya meraklı olan kişi Bobby'dir. Ancak dönem şartları ve Cebrail karakterinin Fatih Akın'ın kendisiyle özdeşleştirdiği karakter olması ve hayatına dair birçok gönderme barındırması, kendisinin çetelerle ilişkileri düşünüldüğünde Cebrail'in de bir çeteye üye olduğu ihtimali mümkün görünmektedir.

Yunan Costa, Cebrail'in abisi Cenk'in düğününe, şişme mont, bere ve içinde çalıntı malların bulunduğu bir spor çantasıyla gelir. Cebrail, Costa'yı bir köşeye çeker ve

kıyafetlerinin özensizliği sebebiyle onu eleştirir. Kendisi takım elbiseli olan Cebrail, abisi Cenk'in bir kere evlendiğini, düğüne bu kılıkla gelerek hata yaptığını, arkadaşlarına kendisinin kefil olduğunu söyler. Bu özensizlik, saygısızlık olarak algılanmaktadır. Cebrail Costa'ya, herkesin onlara baktığını, arkadaşları ile ilgili bir sorun olduğunda bu sorunla kendisinin muhatap olduğunu anlatır. Costa'ya sanki küçük kardeşiymiş gibi yol göstermeye çalışmaktadır. Costa, üzülür ve şimdi ne yapacaklarını sorar. Bunun üzerine Cebrail ve Costa birbirlerine sarılırlar. Cebrail'in Costa'ya karşı tatlı-sert tavrında, babasının Cebrail'e karşı davranışlarının aktarımlarını görmek mümkündür.

Bu sahne Cebrail'in ailesinin ve etrafındaki insanların beklentilerine karşı duyduğu sorumluluğu göstermektedir. Ancak aynı zamanda Cebrail'in ailesine karşı mahcup olma ve ailesini başkalarına karşı mahcup etme korkusunu da içerisinde barındırmaktadır. Arkadaşlarını sevdiğini belli etmektedir ancak aynı zamanda onların kendisini topluma karşı utandırma ihtimalinden de çekinmektedir. Arkadaşını uzun zaman sonra ilk kez görmüş olması, onu öncelikle kıyafeti ve özensizliği sebebiyle eleştirmesini engellemez. Bu noktada Cebrail için önemli olan arkadaşlarının kendisini ve ailesini düğün davetlilerine karşı utandırmamalarıdır.

Bobby bu esnada salonda halaya katılmış, yanında bulunan genç bir Türk kadını ile flört etmeye çalışmaktadır. Bobby, düğüne kocası ile geldiğini söyleyen kadına kocasını çok kıskandığını söyler. Bu sahne gülüşme ile sona erer. Ne Bobby ısrarcıdır ne de kadın kendisine ilgi gösteren adamı hedef haline getirmiştir. Olay örgüsüyle pek alakalı olmayan bu sahne, bir kez daha abartılmış modernlik algısı yaratmaya yönelik görünmektedir. Seyircinin tepkisi ya da beklentisi bu sahnede kadının ya da kocasının olay çıkarması ve Bobby'ye saldırmasıdır, sahne bu beklentiyi yaratmaktadır. Ancak Fatih Akın'ın bu sahnesi olaysız bir şekilde biter. Bu da kendisinin *modern dünyaya* ve *Alman toplumuna* Türklerin uyum sağlayış şeklini kendince gösterme biçimlerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Cebrail ve arkadaşları düğünde bir masada oturup konuşmaktadır. Cebrail, gelecek planları arasında -Bobby'nin tüm ısrarlarına rağmen- yasadışı işlere yer olmadığını belirtir. Cebrail, Bobby'e yine takside çalışacağını söyler ancak Bobby Arnavutlarla çalışacağını ve Cebrail'in de onun için çalışmasını istediğini anlatır. Cebrail ise Bobby'nin bir Sırp olarak Arnavutlarla çalışacak olmasına şaşırılmaktadır. Tıpkı ilerleyen

sahnelerde, o dönemde de gündemde olan ve aslında Kıbrıs sorununa dayanan Türk-Yunan çatışmasına gönderme yapıldığı gibi Sırp-Arnavut çatışmasına da karakterler üzerinden dikkat çekilmektedir. Bobby, Cebrail'in bir Sırp olarak Arnavutlarla çalışacak olmasının yarattığı şaşkınlığa, "*buna günümüzde multi-kulti deniyor*" cevabını verir.

Almanya'da bir Türk düğününde, iki Türk, bir Alman, bir Sırp, bir Yunan'ın bulunduğu bir masada yapılan bu tanımlama, göçmenler arasında çokkültürlülük kavramının algılanışına dair ironi barındıran bir cevaptır. Karakter özelinde değerlendirildiğinde Bobby'nin tüm çevresi, onun kararını milliyetine bağlı olarak düşünmekte ve Bobby'nin Arnavutlarla çalışma kararını bir sorun olarak görmektedir. Sorun Bobby'nin yasadışı işlerini genişletmesi değil bir Sırp olarak Arnavutlarla çalışacak olmasıdır. Balkan Türkleri, Kosovalı Müslümanlar ile Sırpolar arasındaki olaylar ve savaşın Almanya'daki azınlıklara da yansıdığı çıkarımını yapmak mümkündür. Gerginlik öyle bir boyuttadır ki amcası Bobby'nin Arnavutlarla çalışacak olduğunu duyunca Bobby'i bir daha görmek istemediğini belirtmiştir. Bobby, iki azınlık grubun arasındaki bu düşmanlığa rağmen Arnavutlarla çalışacak olmasını *multi-kulti* olarak değerlendirmektedir. Ancak Bobby'nin ailesi Bobby'nin Arnavutlarla iş yapmasını onaylamamaktadır. Arnavut mafyasının yetkilisi ve kendisinin mafyaya dahil olmasına onay verecek kişi olan Muhamer, Bobby'e "*annem her zaman Sırp'lardan uzak dur derdi*" cümlesinde Arnavutların da Sırpolarla herhangi bir bağlantıları olmasını istemedikleri vurgusu yapılmıştır.

Bobby'nin Arnavutlara katılabilmesi için öncelikle Muhamer'e kendini ispatlaması istenir. Muhamer Bobby'e bir adamı işaret eder ve "*şu Çingeneyi görüyor musun? Bana tonla borcu var*" diyerek borcunu Bobby'nin tahsil etmesini ister. Bobby yol üzerinde gördüğü "*Müslümün Yeri G. Antep Adana Urfa Kebap Salonu*" tabelalı restorana girer. Restoran içinden çıkan üç kişi, bahsi geçen Çingeneye saldırırlar. Bobby bir kenarda gülümseyerek sigarasını içmekte, olanları izlemektedir. Üçlü restorana geri döndüğünde Bobby yerde yatan adama yaklaşır ve Muhamer'e olan borcunu ödemesini söyleyerek tehdit eder. Arabaya geri döndüğünde Muhamer Bobby'e "*Kürtlere bunun için para mı verdin*" diye sorar. Buradan, kebab salonunun sahiplerinin Gaziantep'li Kürtler olduğu detayı verilmektedir. Bobby Muhamer'e, Kürtlerin uyuşturucu sattığını bildiğini ve içeri girip Çingene'nin onların sokaklarında eroin sattığını söylediğini anlatır. Bobby, işin

içinden ellerini kirletmeden kurtulmuş üstelik de Muhamer'in tahsilatını garantilemiştir. Muhamer, Bobby'nin zekasından ve cesaretinden etkilenecek onu işe alır.

Almanya'da göçmen ya da göçmen çocuğu olarak bulunan kişilerin eski ülkelerine ve mensubu oldukları dine ilişkin bilgiler filmde defalarca vurgulanmaktadır. Bu vurguya işlenen suçların özellikleri de eklenebilmektedir. Filmde, Türkler insanları yaralayıp cinayet işlemekte, Arnavutlar silah kaçakçılığı yapmakta, Çingenerler borç almakta ve ödememekte, Kürtler uyuşturucu satmakta ve Sırp'lar güç sahibi olma arzusuyla hem kendi hayatlarını hem de çevrelerini tehlikeye atmaktadır. Sırp'ları temsil eden Bobby ayrıca söylediği yalanla Kürtlere Çingenerleri dövdürmekte, kenarda sigarasını içerken de her şeyden habersiz grubun, Bobby'den beklenen işi onun yerine yapıyor olmalarını izlemektedir.

Milli aidiyetleri dolayısıyla birbirlerine düşmanlık gütmeleri beklenen Arnavut-Sırp, Sırp-Türk ya da Türk-Yunan ikililerinde yalnızca Arnavutlar ve Sırp Bobby arasındaki ilişki Bobby'nin ailesi açısından ciddi bir sorun olarak karşılanmaktadır. Türkler ve Sırp'ların arasında süregelen problemlere filmde iki taraf özelinde de yer verilmemiştir. Türk-Yunan gerginliği ise Costa ve Ceyda ilişkisi üzerinden yüzeysel ve önemsiz bir detay olarak verilmiştir. Ceyda'nın Costa'yı terk etmesi üzerine gerçekleşen konuşmada Bobby Cebrail'e, kızının bir Yunanla birlikte olduğunu öğrense babasının ne diyeceğini sorar:

- Cebrail: "*Kafasını koparırdı.*"
- Costa: "*Sırf Yunan olduğum için mi?*"
- Cebrail: "*Hayır kızıyla birlikte olduğun için, bu kadar basit.*"
- Costa: "*Peki Türk olsaydım?*"
- Cebrail: "*O zaman da kendi aileni hayal kırıklığına uğratmış olurdun.*"
- Costa: "*Kendi ailemi mi? Anlamıyorum.*"
- Cebrail: "*Anlamıyor musun? Bak şimdi, sen bir Türk olsaydın, ailen de Yunan...*"

Costa'nın Cebrail'in neden bahsettiğini anlamaması üzerine Bobby Yunanları hedef alan bir şakayla karşılık verir. Costa ve Cebrail arasında geçen bu konuşma ve Bobby'nin ırkçı referanslar taşıyan şakası, grup içerisinde herhangi bir ayrılığa yol açmamakta aksine onları eğlendirmektedir. Cebrail ve ailesinin milliyetleri dolayısıyla kendilerinden beklenen Yunan düşmanlığını göstermediğini ancak aynı durumun Costa ve ailesi için geçerli olmayabileceğini ima edilmektedir. İkinci kuşak göçmen çocukları olarak kendi aralarında ırkçı şakalar yapacak kadar sorunsuz ilerleyen ilişkilerinde, ailelerinin yani ilk kuşak göçmenlerin ve daha eski neslin aynı esneklik ve birliği sağlayamadığını gösteren örnekler hem Cebrail hem Costa hem de Bobby üzerinden verilmektedir.

Ceyda, Costa ile olan ilişkisini bitirdiğinde Cebrail Costa'yı destekler ve onun yanında olur. Cebrail, Ceyda ve Costa arasındaki ilişkiyi desteklemekle ve çoğunlukla Costa'dan taraf olmakla beraber, Costa ondan ayrıldığı için kızgın olduğu Ceyda'dan bahsederken ona hakaret ettiğinde Cebrail tepki gösterir ve kız kardeşinden bahsettiğini unutmaması konusunda Costa'yı uyarır. Cebrail'in film boyunca kız kardeşine karşı korumacı davranarak arkadaşına tepki gösterdiği tek sahne budur. Cebrail kız kardeşine karşı davranışlarında nazik olsa da ona söylenen kötü bir söze karşı duyarlılık gösterir. İzlerine film boyunca rastlanan *başka bir ihtimalin mümkün olduğu* mesajı burada da kendisini göstermektedir.

Bir kez daha bir klişe yıkılmaya çalışılmış gibi görünmektedir. Fatih Akın filmlerinde tasvir edilen geleneksel bir aileden gelen Türk Cebrail'den beklenen, kız kardeşine küfür edilmesine daha sert bir tepki göstermesiyken Cebrail yalnızca bir uyarı ile konuyu geçiştirerek bir kez daha *modern Alman toplumuna sağladığı uyumu* gözler önüne serer. Burada eleştirilebilir olan elbette Cebrail'in *uygar* tavrı değildir, eleştirilebilir olan, Türk Cebrail'in bu tavrında tekil bir örnek, bir istisna olarak temsil ediliyor olmasıdır.

Bobby, Costa ve Cebrail, Ceyda ve yeni erkek arkadaşı Sven'i sokakta öpüşürken gördüklerinde Bobby, Costa'yı Sven'e saldırması konusunda cesaretlendirir. Bobby'nin kışkırtması üzerine Costa, Sven'e saldırır. Sven'in Costa'yı ve Bobby'yi ciddi şekilde darp ettiğini gören Cebrail arkadaşlarını savunmak için Sven'e saldırır. İlk yumruğu Sven atsa da Cebrail için birine saldırma düşüncesi anlık bir duraksama ve tereddütle yansıtılır. İki kişiyi tek başına dövabilen Sven, Cebrail ile baş edemez ve yere yığılır. Kavgayı başlattığı için Bobby'e kızan Cebrail, hapisten yeni çıktığını ancak hemen her şeyin eskisi gibi

yeniden başladığını, Bobby ve Costa gibilerle takıldığı için pişman olduğunu ifade eder. Costa'ya Ceyda'yı bu şekilde geri kazanamayacağını, böyle şeylerin yapılmaması gerektiğini söyler ve kendisine zarar vermemiş olan bir adamı dövdüğü için üzgündür. Evine gideceğini söyleyerek Bobby ve Costa'dan ayrılır.

Bu anlatıda, Cebrail uzaklaşmak istese de çevresi dolayısıyla suçtan uzak durması mümkün olmayan, kendi tercihlerinden ziyade içinde bulunduğu tekinsiz ortam nedeniyle suç işlemeye mecbur kalan kişidir. Cebrail'in yaşam alanı Altona'dan ibaret görünmektedir. Altona göçmenlerin yoğunlukta bulunduğu bir semttir. Burada suç işleme potansiyelinde çevresel faktörlerin etkisinin vurgulandığı göz önünde bulundurulduğunda Cebrail'in içinde yaşadığı toplum da göz önünde bulundurulmalıdır. Film çokkültürlü toplum temsili olarak değerlendirildiğinde, tüm karakterler göçmen çatısı altında toplanırken, çoğunluk kültürün temsili yalnızca bir karakter üzerinden yapılmaktadır. Bir anlamda göç ve suç birlikteliği, getto ve tekinsizlik birlikteliği anlatıda kendisine yer bulmuş görünmektedir. Filmde suç işlemeyen karakterlerden olan Alman Alice de finalde bu arkadaşlığın zarar verici dinamiklerinden nasibini alacaktır.

Cebraile evine döndüğünde odasına babası girer ve Cebrail'e kendisiyle namaz kılmak isteyip istemediğini sorar. Cebrail yorgun olduğunu söyleyerek babasına hayır der ve baba ısrarcı olmadan odadan çıkar. Babanın peşinden Ceyda içeri girer. Ceyda Cebrail'e kavga ettiği için hesap sormaya başlar. Cebrail'in Ceyda ile olan konuşması hem aile hayatı hem de Cebrail ve Ceyda ile ilgili birçok özelliği ortaya koymaktadır.

*“Eğer senin arkadaşın benim arkadaşlarımı döverse ben de onları korurum, ayrıca sen gerçekten aptalsın Ceyda. Costa'ya yaptığın kötülüğün farkında mısın, he? Altona'nın ortasında, herkesin içinde ne diye öpüşüyorsunuz? Başka yerde ne yaparsan yap umurumda değil ama burada olmaz. Seni her zaman savundum, hep senin tarafında oldum, anneme ve babama karşı seni sürekli korudum unutma bunu! Geceleri istediğin kadar dışarıdasın, hangi Türk kızı yapabiliyor bunu, göster bana? Costa'ya aşık olduğun zaman da seni destekledim, buna saygı duydum ama bu pisliğe saygı duymuyorum, bu yaptığın midemi bulandırıyor.”*

Cebraile, kız kardeşine Altona'da herkesin görebileceği bir sokakta öpüştüğü için kızmaktadır. Cebrail için kız kardeşinin kimle ve nerede öpüştüğü önemli değildir, önemli olan sorun çıkarılmamasıdır. Göçmen filmlerinde 90'lı yıllara kadar çizilmiş olan *baskıcı*

*Türk erkeği* fikrine tamamen ters bir profil çizilmektedir. Bu profile göre abinin, kız kardeşini sokakta öpüşürken görmesi, kız kardeşin bir Yunanla birlikte olmasının hemen ardından bir başka yabancıyla birlikte olmasına tanık olması hatta Cebrail'in de söylediği üzere kızın akşam saatinde dışarıda olması tamamen problemlili ve normalde göz yumulmayacak davranışlar olarak anlatılarda işlenmiştir. Bu aile yapısının örneği, *Duvara Karşı* filmindeki Sibel karakteri ve aile yaşamı üzerinden verilmiştir. Alışlagelmiş *klasik Türk abi* anlatılarından hareketle Cebrail'den beklenen, kavgayı onun çıkarması, Sven'den sonra bir de Ceyda'ya saldırması belki anne ve babasına olanları anlatmasıdır. Bunun örneği *Duvara Karşı*'da işlenmiştir. Sibel'in Türk ya da yabancı hiçbir erkekle birlikte olması mümkün değildir, sadece bir Türk ile evlenmesine izin verilebilir. Sibel, bir erkekle el ele tuttuğu için abisi tarafından burnu kırılan bir Türk kızıdır. Sibel'e yapılacakları bile bile, "*Namus Cinayeti*" manşetli gazete haberlerini anne ve babasına götürerek kızlarının neler yaptığını ailesine gösteren de abisi Yılmaz'dır. Bu anlamda, Sibel-Cebrail ve Ceyda-Cebrail'in kardeşlik ilişkileri arasındaki fark bir uçurumdur, ancak anlatıya göre Ceyda-Cebrail ilişkisi istisnadır. Her iki filmde de birçok sahne ve söylemde tespit edilebileceği üzere Cebrail bir istisna Yılmaz ise geneldir. Yaygın kanı, Yılmaz gibi bir abinin varlığına şaşırılmazken Cebrail'i istisnai bir *başarılı entegrasyon örneği* olarak görmeye programlıdır. Bu ayrımın dayanak noktası, Cebrail ve Ceyda'nın yukarıda da bahsi geçen diyalogdan anlaşılacağı üzere istisnayı temsil ediyor olmaları ve Sibel ve Yılmaz'ın durumunun ise *geleneksel Türk aile yapısı* vurgusuyla işleniyor olmasıdır. Bu vurgunun örnekleri bir sonraki bölümde film incelemesinde işlenmiştir.

Costa ve Ceyda ayrılmış olsa da bunu kabullenmeyen kişi Sırp Bobby olmuştur ve Costa'yı "*senin kız arkadaşını öpüyor*" diyerek kışkırtması sonucunda Costa, Sven'e saldırmıştır. Kendisine bir zararı dokunmamış birine vurmuş olmasının yaşattığı vicdan azabını defalarca vurgular. Nitekim, yaşananlar üzerine *istisnai* bir davranış daha sergileyerek, bir sonraki karşılaşmasında Sven'den özür diler.

Cebrail'in kız kardeşi ile olan konuşmasından anlaşılacağı üzere Cebrail, kız kardeşini baskıcı olduğu tahmin edilen ailesinden korur ve ona özgürlük alanı sunar. Ailenin Ceyda ile herhangi bir sahnesi olmasa da Cebrail'in sözleri ailenin kızlarına karşı kısıtlayıcı davrandığını, en azından aileye karşı abinin korumasına ihtiyaç duyulduğunu



göstermektedir. Ancak ailenin, en azından babanın Cebrail'e karşı tutumunda baskıcı bir davranışa rastlanmamaktadır. Örneğin, babanın oğlunu namaz kılmaya çağırması üzerine Cebrail'in yattığı yerden kalkmadan yorgun olduğunu söylemesi üzerine baba: “*sen bilirsin oğlum, hayırlı sabahlar*” diyerek odadan çıkmıştır. Sözlerinden ne sitem ne öfke izlerine rastlanmamaktadır.

Cebrail, olaylara sürekli olarak üst perdeden bakan taraf olarak gösterilmektedir. Cebrail kız kardeşinin sokakta öptüğü adamı döver, çünkü arkadaşları o adam tarafından ciddi anlamda darp edilmektedir, onları kurtarması gerekir. Anlatıya göre hiçbir Türk kızı gece dışarıda olamazken Ceyda istediği saatte dışarı çıkabilmektedir, bunu ona sağlayan kişi Cebrail'dir. Ceyda istediği erkekle birlikte olabilir, Altona'da olmaması şartıyla sokakta öpüşmesi Cebrail'in müdahil olmayacağı bir alandır. Anlatıya göre Ceyda, özgürlük alanı diğer Türk kızlarına göre geniş bir Türk kızıdır ve bunu abisine borçludur. Cebrail hayatında kavga istemez ve kendisine bir zararı olmamış birine zarar vermekten utanç duyar, gerektiğinde özür diler. Tekrar suç işlemek gibi bir niyeti yoktur. Hatta arkadaşlarının ısrarlarına rağmen suça karışmaz. Para biriktirmek ve Türkiye'ye dönmek, hayatını Türkiye'de kurmak niyetindedir. İsteddiği sakin hayatı Türkiye'de bulacağına inanmaktadır, bu inancını destekleyen çevresel faktörler de film içerisinde, Cebrail'in çevresi sebebiyle yanlış kararlar almak zorunda bırakıldığını göstermeyi hedefleyen sahneler yoluyla verilmiştir. Arkadaşlarının da daha yasal işler bulmasını destekler. Anne ve babasına karşı naziktir. Düğün sahnesinde görüldüğü üzere çevresindeki insanların ne düşündükleri onun için önemlidir. Costa'yı kıyafeti sebebiyle uyarır çünkü arkadaşları yüzünden ailesine laf gelsin istemez. Kız kardeşinin kararlarına, hayatına ve seçimlerine saygı gösterir. Cebrail ikinci kuşak göçmen bir Türk genci olarak, hapse girip çıkmış, suç işlemiştir ancak birçok kritik noktada Cebrail seyirciye, olması mümkün olan alternatif bir kişilik sunmaya çalışır gibidir.

Alice ve Cebrail arabada konuşmaktadırlar. Alice Cebrail'e neden Türkiye'ye dönmek istediğini sorar:

*“Hapiste aklıma geldi. Hücrende yapayalnızsındır. Ne zaman uyanacağına ne zaman yürüyeceğine ne zaman yemek yiyeceğine başkaları karar verir. Senden alamadıkları tek şey hayallerindir. Türkiye'de hiç yalnız kalmazsın, herkes birbirini tanır, her yerde akrabaların vardır, çok sıcak ve hayat doludur. Hep sahilde bir*

*kafem olsun istemişimdir. Güney taraflarında bir yerde. Dalgaların kıyısında tüm gün sahilde takılır, tekne kiralar, kızları izlerdim. Dalgaları bu kadar özel yapan nedir biliyor musun? Bir şey sorabilir miyim? Bobby ve sen nasıl bir araya geldiniz? Biraz merak ediyorum.”*

Cebrail Türkiye’yi sıcak, samimi, hiç yalnız kalınmayan bir yer olarak tasvir etmektedir. Hüccresinde yapayalnız oturuyor olmasının sorumluluğunu suç işlemiş ve hapse girmiş olmasına ya da kendi seçimlerine dayandırmaz ve bundan söz etmez. Hapse girmiş suç işlemiş olmasını kendi seçimlerinden çok bulunduğu çevrenin dayattığı koşullar olarak sunmaktadır. Türkiye’de olsa yalnız kalmayacağına inanır ancak Almanya’da da ailesi ve arkadaşları vardır. Bunu göz ardı etmektedir. Bu temsilde Cebrail, topluma uyum sağlayamamış ve suça itilmiştir, dolayısıyla da bunun cezasını Almanya’ya kesmektedir. Ancak filmde ne Almanya ne de Alman temsili baskın değildir. Dolayısıyla eleştirdiği Alman hukuk sistemi değilse, onu bu duruma düşürenin Altona’daki hayatı ve göçmenlerle ilişkisi olduğu çıkarımını yapmak mümkündür. Cebrail’in masum olduğunu, örneğin iftiraya uğradığını ya da ayrımcılık ve önyargı sebebiyle suçsuz yere cezaevine girdiğini düşündürecek hiçbir detay yoktur. Dolayısıyla Cebrail, suç işlemiş ve cezaevine girmiştir. Sven ile kavga ettiğinde de bu kavgayı Bobby ve Costa’nın suçu olarak görmektedir.

Çizilen bu romantik güney sahili tablosu, Fatih Akın’ın hemen her filmde örtük ya da açık şekilde yöneltilen toplum ve kültür eleştirileriyle de tezat oluşturmaktadır.

Cebrail’in, Bobby’nin kız arkadaşı Alice ile birlikte olması, kendisi adına bir kırılma noktasıdır. Bu seçim hem Cebrail hem Alice tarafında bir sebep-sonuç ilişkisi olarak verilmiştir. Arnavut mafyasının patronu Muhamer ile çıktıkları yemekte Alice, Muhamer’in bir genelevi olduğunu öğrenir ve bundan hoşlanmaz. Muhamer’in genelev işletmeciliğini saygın bir iş, kendisini de devlete yüksek vergilen ödeyen bir vatandaş olarak görmesi Alice’in fikrini değiştirmez. Muhamer ve Alice arasında yaşanan gerginlik, patronuna kendisini kanıtlama aşamasında olan Bobby ile Alice arasında da bir gerginliğe yol açar. Alice, Bobby’e gideceğini ve kendisi ile gelmesini söyler ancak Bobby masadan kalkmaz ve yeni patronundan kız arkadaşının kendisine *diklenmesi* halinde ona vurması gerektiği öğüdünü alır. Bu öğüdü de gerçekleştirir. Filmdeki birçok şiddet öğesinin içerisinde şiddet gören tek kadın Alman Alice’dir.

Alice ve Cebrail arasındaki yakınlaşma, Alice ile Bobby'nin tartışmasından hemen sonra gerçekleşir. Alice, Cebrail ve Ceyda'nın yanına gider olanları anlatır ve gecesinin mahvolduğundan şikayet eder. Bunu telafi etmek niyetiyle üçü birlikte bir bara giderler. Ceyda, Alice'e abisiyle daha önce tanışmasını dilediğini söyler, Alice buna itiraz etmez. Ceyda yanına gelen sevgilisi Sven ile bardan ayrılır ve Cebrail ile Alice'i yalnız bırakır. Yemek için dışarı çıkacakları sırada Alice önden gider Cebrail önce onu takip ederken bir anda geri döner, masanın başında durur, biraz bekler ve masada duran içkinin tamamını içer. Bu davranışı, Cebrail'in en yakın arkadaşlarından birinin sevgilisine fazla yaklaşmış olmasından suçluluk duyduğunu ve tedirginliğini hissettirmektedir.

Alice Cebrail'in yanından ayrılır ve Cebrail taksiyi abisine teslim etmeye götürür. Bir saat geç kalmıştır ve çok az kazanmıştır. Abisiyle arasında ufak bir tartışma çıkar ancak Cebrail son derece mutlu görünmektedir ve sebebinin Alice olduğunu abisine açıklar ancak Bobby'den bahsetmez.

Cebrail, Costa için postanede bir iş bulur. Costa postalardan birini çalar. Paketin içinden, üzerinde İsa Peygamber figürü olan bir kolye çıkar. Bunu ilahi bir işaret olarak değerlendiren Costa hırsızlığı bırakacağını ilan eder. Filmde Müslümanlığa olduğu kadar Hıristiyanlığa da göndermeler bulunmaktadır.

Costa, Bobby ve Cebrail kimin evinde film izleyeceklerini düşünerek yürürler. Cebrail'in Bobby'e Alice'i gördüğünü söylemesi üzerine Bobby, Alice'den hoşlanıp hoşlanmadığını sorar ve Cebrail "tatlı kız" demekle yetinir. Bobby bunun üzerine Alice'e hakaret eder. Cebrail, Bobby'e onu anlamadığını akıllı, bir işi olan, nazik bir kız arkadaşı olduğu halde ona karşı kaba olmasına anlam veremediğini söyler. Cebrail, Bobby ve Costa uyuşturucu satın almak için Neco'ya giderler. Neco karakterini Fatih Akın'ın kendisi canlandırmaktadır. Neco'nun evi son derece dağınık kendisi de pespaye bir karakterdir. Neco, sarhoşken yanlışlıkla -kendi arabası zannederek- bir araba çalmış ve arabanın kendisine ait olmadığını öğrendiğinde arabadan inmiş ancak sigara aramak amacıyla arabaya tekrar binmiştir. Neco, arabaya ikinci kez binişini hırsızlık olarak değerlendirir ve bu sefer sigara ararken bir silah bulur. Neco silahı yanına alır ancak evinde silah istemediğini söyleyerek Cebrail ve arkadaşlarına satmak ister. Cebrail, Neco'ya yanına uyuşturucu için gittiklerini ve silah istemediklerini söyleyerek sert tepki verir.

Cebrail kendi hayatını düzene sokmaya çalışırken çevresine de sürekli olarak öğütler yağdırmaktadır. Neco'ya silahla ilgili çıkışır, Costa'ya yeni ve yasal bir iş bulur, Bobby'e Alice'e davranış şeklinin yanlış olduğunu anlatmaya çalışır, Alice'e neden Bobby gibi biriyle birlikte olduğunu sorar. Neco'nun silahını görünce kendi silahını gösteren Bobby'e, silah taşıdığı için kızar, hatta ona tokat atar. Cebrail, suç geçmişi olan bir karakter olarak kendine çeki düzen verirken çevresinde gördüğü yanlışları da düzeltmeye çalışmaktadır.

Costa, Bobby'nin Arnavutlar için yapacağı işte ona yardım edeceğini, anlamak için Muhamer ile buluşacağını, bunun için Bobby'e söz verdiğini Cebrail'e söyler. Cebrail, Costa'nın bu işe bulaştırılmasına sinirlenir. Costa bunun üzerine Bobby'nin Alice'e tokat attığını, bir kadına vurmanın çizgiyi aşmak olduğunu ve Bobby'nin günden güne daha da sinirli bir insana dönüştüğünü anlatır. Filmde iyi ve kötü, doğru ve yanlış, yasal ve yasadışı olana ilişkin yargı, karakterlerin bakış açısına göre şekillendirilmiştir. Silah taşımak yasadışıdır, uyuşturucu kullanmakta ise sorun yoktur, bir kadına vurmak kötüdür, bir erkeğe vurmaktaysa sorun yoktur.

Bobby, Costa ve Muhamer bir akşam Muhamer'in barında iş konuşmaktadır. Cebrail içeri girer ve Bobby'e onunla gelmesini söyler ancak Bobby gitmek istemez. Olaya dahil olan Muhamer'e bu işe karışmamasını söyleyen Cebrail, Muhamer ile tartışır ve Muhamer adamlarını çağırır. Adamlar Cebrail'e saldırırlar. Üç bar fedaisi tarafından darp edilerek bardan dışarı atılan Cebrail'i izleyen Bobby ve Costa olaya müdahil olmazlar. Costa ayağa kalkar ve gitmeye yönelir. Bobby ise Costa'yı işi mahvetmemesi konusunda uyarır ve mafyanın nasıl olduğunu en iyi Cebrail'in bilmesi gerektiğini, oraya gelmesinin hata olduğunu söyler. Bu durum, Cebrail'in çete ya da mafya bağlantısı varsayımını desteklemektedir. Dışarı çıkan Costa hala darp edilmekte olan Cebrail'e yaklaşır ve sonra Muhamer'e daha fazla devam etmemeleri konusunda ricacı olur. Cebrail ile yalnız kalan Costa, Cebrail'e çok üzgün olduğunu söyler ancak Cebrail sitem eder. Arkadaşlarını kurtarmaya gitmiştir ve kendisi darp edilirken arkadaşları onu izlemekle yetinmiştir. Cebrail yerden kalkar ve Costa ile konuşmadan yola koyulur.

Cebrail'in arkadaşlarını korumaya çalışırken onların Cebrail'e yardım etmemeleri ve Bobby'nin değişen davranışları, Cebrail ve Bobby'nin arkadaşlıklarını kopma noktasına getirmiştir. Cebrail arkadaşlarından beklediği sadakati göremez, ihtiyacı olduğunda

yalnız bırakılır. Bobby ise hem Muhamer'e kendisini kanıtlamaya çalışmakta hem de Cebrail ve Alice arasında bir yakınlık olup olmadığını çözmeye çalışmaktadır, bu gerginlikle de sürekli olarak etrafa saldırmaktadır.

Cebrail, Alice ve Ceyda'nın dükkanına gider, Ceyda'yı sorar. Ceyda dükkanda yoktur ve Alice yalnızdır, takı tasarlamaktadır. Alice çalışırken Sezen Aksu şarkıları dinlemektedir. Cebrail, Alice yaralarını temizlerken arkadaşlarının yaptığına ne kadar üzüldüğünü, ihtiyacı olduğunda onları kolladığını ama arkadaşlarının bunu yapmadığını anlatır. Hem üzgün hem de kızgın olan Cebrail ile kendisi de Bobby'e kızgın olan Alice'in birlikte oldukları sahne, Cebrail'in kendisine hediye edilen şans tılsımı kolyeyi çıkardığı sahnedir. Kolyenin çıkarılması Alice ile birlikte olana kadar bir şekilde hayatını düzene sokma çabasındaki Cebrail'in giderek daha büyük bir çıkmaza sürüklenişinin başlangıcıdır. Ayrıca bir kez daha yargılar karakterler özelinde şekillenmektedir. Cebrail'e göre, kurtarmaya gittiği arkadaşlarının kavga esnasında Cebrail'i korumamış olmaları yanlıştır, bunun üzerine arkadaşın sevgilisi ile birlikte olmakta ise sorun yoktur. Çünkü Bobby, Alice'in kapısına geldiğinde Cebrail saklanmak yerine Bobby'nin kendisini görmesini sağlar. Bir anlamda Cebrail ihanete ihanetle karşılık verir.

Costa, Muhamer ve Bobby'nin işi için bir araba çalar. Costa, Cebrail'e *kalleşlik* ettiklerini, onu yüzüstü bıraktıklarını dile getirir. Bobby ise Cebrail'in iki sene hapis yattığını, bu işleri bildiğini, mafyanın içine öylece dalınmayacağını bilmesi gerektiğini söyleyerek, Cebrail'in kendisine bebekmiş gibi davranmasından şikayet eder ve Cebrail ile Alice arasında bir ilişki olduğunu düşündüğünü söyler. Bobby için Cebrail, yakın arkadaşının kız arkadaşıyla ilişkisi olan, kendisine sürekli çocuk muamelesi yapan ve işlerini baltalayan, onu sürekli eleştiren ve yol göstermeye çalışan, Bobby'nin kendi yolunu seçtiğini kabul etmeyen biridir. Arkadaşlar arasında *birbirini kollama* anlaşmasından bahseden Cebrail olsa da Bobby için bu anlaşma Cebrail ve Alice arasında yaşananlardan şüphe etmesiyle bozulmuştur. Bobby'ye göre her şeyi başlatan aslında Cebrail'dir. Alice ve Cebrail'in ilişkisi Cebrail'in Muhamer'in adamları tarafından darp edilmesinden sonra olsa da Bobby çok önceden şüphelenmiştir ve Cebrail de daha öncesinde abisine Alice'i kastederek birinden etkilendiğini anlatmıştır. Bobby'e göre, bir dostluk anlaşmasından bahsedilecek olursa bu anlaşmayı bozan taraf Cebrail'dir ancak Cebrail kendisini gerektiğinde korumayan arkadaşlarını suçlamaktadır.

Bobby ve Costa'nın işleri ters gider. Acilen yüklü miktarda para bulmaları gerekmektedir. Bobby, Costa'nın fikri ile Alice'e gidip dükkanı satmasını isteyecek, dükkanın parasıyla da Muhamer'in parasını ödeyecektir. Bobby, Alice'e gider ancak Alice kapıyı açmaz. Bobby özür diler, ağlar ve acilen yardıma ihtiyacı olduğunu söyler. Bu sırada Cebrail sahneye girer ve Bobby ile göz göze gelirler. Alice geri adım atarak Cebrail'in yanına gelir ve yanında durur. Bobby bunu görünce gider. Yolda Muhamer'e yakalanır ve Muhamer Bobby'yi kazayla öldürür.

Cebrail camide namaz kılmaktadır. Herkes ayağa kalkar ancak Cebrail bir süre daha oturur vaziyette bekler. Bir süre sonra ayağa kalkar, bekler ancak namazı bitirmeden geri adım atar ve camiden ayrılır. Burada verilen görüntü, Cebrail'in beklemesi, namazı tamamlamadan camiden ayrılması, aradığını bulamadığını ifade etmektedir. Cebrail vicdan azabı çekmekte ve huzur aramaktadır. Hapiste yalnız kalmasının sebebini suç işlemiş olmasında değil de Almanya'da arayan Cebrail, Almanya'yı terk edince sorunlarının çözüleceğini düşünmektedir. Aynı şekilde ihaneti sonucunda yaşadığı vicdan azabının telafisini namazda aramakta ancak fayda görmeyince de namazını yarıda kesip camiden ayrılmaktadır.

Cebrail, telefon kulübesinde Costa ile birlikte. Costa Bobby'nin annesiyle telefonda konuşmaktadır. Bobby'nin ölüm haberini aldıkları sırada yanlarına acelesi olduğunu ve telefon etmesi gerektiğini söyleyen bir yabancı gelir. Aldığı kötü haberin etkisiyle Cebrail, hiçbir suçu olmayan bu adama saldırır. Adamı bayıltan Cebrail herhangi bir vicdan azabı belirtisi göstermeden Costa'yı da alıp oradan ayrılır.

Cebrail, daha önce Sven'e saldırdığında, ona zarar vermemiş birine vurduğu için çektiği vicdan azabından defalarca bahsetmiştir. Ancak Bobby'nin ölüm haberi üzerine yaşadığı suçluluk duygusunun etkisiyle, kimseye hiçbir zarar vermemiş, yalnızca telefon etmek isteyen ve kulübenin başında duranlara bunu söyleyen bir adamı bayıltana kadar darp etmiş ve bu sefer vicdan azabı duymamıştır. Cebrail'in bu dönüşümü, suçtan uzak durma ve kendine hakim olma çabası, Alice ile yaşadığı ilişkiden ve bunun üzerine Bobby'nin öldüğünü öğrenmesinden sonra yok olmuştur. Cebrail'i etkileyen Bobby'nin ölmesinden çok kendisinin Bobby'e yaşattığı ihanet duygusu ve vicdan azabıdır. Cebrail artık sadece arkadaşına yardım edememiş biri değil arkadaşını yardıma ihtiyaç duyarken onun sevgilisiyle birlikte olmuş biridir. Cebrail, Alice ile birlikte olduğunu, bunu Bobby'nin

bildiğini Costa'ya itiraf eder ve Costa'yı da kaybeder. Her şeyi doğru yapmaya ve herkesin hayatına çeki düzen vermeye çalışan Cebrail, Alice ile birlikte olmayı seçmiş ve suç işlemek adına verdiği sözü bozmuştur. Cebrail için, arkadaşının sevgilisi ile birlikte olmanın da artık suç kapsamına girdiğini söylemek mümkündür, çünkü Bobby ölmüştür ve artık Cebrail ile Alice'in ilişkisini haklı çıkaracak bir taşkınlık yapma ihtimali yoktur.

Cebrail, gece uykusundan uyanır, çekmecedan bir örtüye sarılmış olan silahı alır ve İstanbul'a bilet almaya gider. En yakın zamana bilet ister ancak dönüş bileti istemez. Görevli kız kendisine yine de dönüş bileti verir. Dönmek istemediğini söyleyen Cebrail'e belki fikrini değiştirirsin der. Bu esnada Costa da hırsızlık yapmayacağına dair söz vermesine sebep olan haç şeklindeki kolyesini, kilisede bir İncil'in sayfaları arasına bırakır, Neco'ya gider ve Neco'nun daha önce bahsettiği silahı satın alıp Ceyda'ya gider. Costa teselli bulmak amacıyla yanına gittiği Ceyda'ya Bobby'nin öldüğünü söyler. Evde Sven'in olduğunu gören Costa, silahını çıkarır ve herkesi öldüreceğini sonra da kendisini öldüreceğini söyler ve Ceyda'nın yanından ayrılır.

Cebrail, İstanbul'a gitmeden önce Alice'i görmek için onun evine gider. Alice'e bir hata yaptıklarını söyler. Cebrail, Alice'in kapısına gelen Bobby'e kendisini özellikle göstermiş olmasına rağmen Bobby'nin ölümü üzerine yaptığının hata olduğunu anlamıştır. Alice ve Cebrail'in birbirlerine sarıldıkları sırada Alice, Cebrail'in belindeki silahı fark eder. Cebrail'e Muhamer'i öldürüp kaçmanın korkakça olduğunu söyler. Cebrail ise bunu Bobby'e borçlu olduğunu ifade eder. Alice, Bobby'nin yaptıklarından kendisinin sorumlu olduğunu ve Cebrail'in Bobby'e borçlu olmadığını söylese de Cebrail durmaz. Cebrail'in *"...ona ihanet ettim Alice, kız arkadaşıyla yattım ve o öldü. Ona ihanet ettik. Bunu unuttun mu? Ona ihanet ettik. Onu yüzüstü bıraktık. Başı beladaydı ve ona sırtımızı döndük. Hayatımın kalanını vicdan azabıyla geçirmek istemiyorum..."* sözleri, Bobby'nin intikamını almak istemesinin sebebinin, ihtiyacı olduğunda Bobby'e yardım etmemesinden ve ona göre daha da önemlisi kız arkadaşıyla birlikte olmasından kaynaklandığını göstermektedir. Cebrail'in amacı aslında intikam almak değil vicdanını rahatlatmaktır. Daha önce kendisine zarar vermemiş birine, arkadaşlarını korumak için vurmuş olmasından vicdan azabı duyarken, şimdi arkadaşının ölümüne sebep olmuş

birini öldürmek istemesi arasındaki fark, kendisinin de bu ölüme payı olduğunu düşünmesidir.

Costa, öldürmek niyetiyle Muhamer'in karşısına çıkar ve Muhamer'i vurur. Costa, yere düşen Muhamer'in öldüğünü düşünüp yakınına gelir ve Muhamer Costa'yı defalarca bıçaklar. Bu esnada Cebrail gelir ve Muhamer'e arabayla çarpar, Costa'nın yanına gider. Costa'nın durumu ağırdır, zorlukla konuşur. Cebrail ayağa kalkar, Muhamer'in yanına gider ve onu öldürüp Costa'nın yanına döner. Costa, Cebrail'in kucağında yatmaktadır, Yunanca bir şarkı söyler. Cebrail Costa'yı konuşturmaya çalışır, ona Ceyda'dan bahseder ve ekran kararır. Costa'nın ölümü gösterilmez.

Cebrail, Alice ile bir sokak arasında vedalaşır ve eve gider. Babası namaz kılmaktadır. Cebrail silahı sessizce yerine koyar. Baba namazını bitirip Cebrail'e döner ve *"Oğlum beraber namaz kılsak güzel olmaz mı? Biliyorsun filmler bittiği gibi bu hayat da bitecek"* der. Cebrail bu kez isteklidir, gülümser, başını sallar. Babasıyla namaz kılar. Bu sahne filmin son sahnesidir. Kamera namaz kılan baba-oğuldan duvardaki resme yönelir ve filmin başındaki düğün sahnesinde çekilmiş bir fotoğrafta sabitlenir.

Cebrail, arkadaşının intikamını almak ve vicdanını rahatlatmak için Muhamer'i öldürdükten sonra Türkiye'ye dönmek niyetindedir. Muhamer'i öldürür ancak Türkiye'ye dönüp dönmediği belirsiz bırakılır. Ailesinde Türkiye'den söz eden ve Türkiye'ye dönme niyeti olan tek kişi Cebrail'dir. Türkiye'ye dair düşüncelerinde hayalperesttir. Cebrail, Türkiye'ye döndüğünde olmaya çalışacağı kişiden bahsetmez, Türkiye'nin ona sunacağını düşündüğü hayatı takip eder.

*Kısa ve Acısız*'da Cebrail üzerinden ilerleyen ikinci kuşak göç geçmişi bulunan Türk genci temsili; modern bir abi, sorumluluk sahibi olmaya çalışan bir evlat, iyi bir arkadaş ekseninde gelişirken, çevresel faktörler dolayısıyla tekrar suça çekilme olarak son bulur. Ancak çevre faktörü Cebrail'in değiştiremeyeceği bir olgu değildir, Ceyda örneğinde bu değişim isteği gerçekleşmektedir. Cebrail ile Alice'in birlikteliği bunu düşündürmektedir. Arkadaşının sevgilisiyle birlikte olduktan sonra arkadaşlığının devam etmeyeceğinin farkında olan Cebrail, daha sakin ve suçtan uzak bir hayat istediğinde, onu bu hayata çeken arkadaşlarından ayrılma şansına sahiptir. Aileden en çok baba ve abi figürü görülmektedir. Bu iki figür de Cebrail'e karşı tatlı-sert bir tavır içerisindedir Cebrail'in aileden şiddet gören, istismar edilmiş bir çocukluk ya da gençlik geçirdiğine dair bir



izlenim bulunmamaktadır. Yani Cebrail'i suça iten çevresel faktörler, anlatıya göre kendi tercihleri doğrultusunda oluşmuştur. Bundan uzaklaşmak için de Türkiye'ye gitmeyi bir çözüm olarak görmektedir ancak anlatıda Almanya'da onu suça çeken faktörlerin yine suçla ilişkili göçmenler olduğu dikkat çekmektedir. Cebrail'in *geri dönüş* isteğindeki motivasyonu, anavatan özlemi ya da ait hissetme ihtiyacından ziyade, Altona'daki yaşam tarzından kopamıyor oluşu olarak yorumlanabilmektedir.

#### **4.5. Duvara Karşı (Gegen Die Wand – 2004)<sup>25</sup>**

2004 yapımı film çok sayıda ödül almıştır. Film, temelde bir aşk hikayesi üzerinden, göçmenler ve onların çocuklarının yaşadığı sorunları, kuşak farkını, kadınların üzerindeki baskıyı ve bu baskının yarattığı çaresizliği, çözüm arayışını, Almanya'da doğan Türk göçmen çocuklarının çokkültürlü bir ülkede baskın kültür ve ailelerinin anavatan kültürü arasında kalışlarını anlatmaktadır.

##### **4.5.1. Konu ve Karakterler**

Cahit; herhangi bir mesleği olmayan, aksi karakterli ve sessiz biridir. Alkolün de etkisi ile giriştiği bir bar kavgasından sonra arabasını duvara sürerek intihar girişiminde bulunur, ölmez, psikiyatrik muayeneye gönderilir. Yatırıldığı klinikte kendisi gibi intihar girişimi başarısızlıkla sonuçlanmış olan Sibel ile karşılaşır.

Sibel, tutucu bir ailenin tek kızıdır. Aile baskısından bıktığı için intihar ederek ailesinin baskısından kurtulmayı amaçlamaktadır. Sibel başarısız olan intihar girişiminden sonra bu yolun ona fayda sağlamayacağını görür ve formaliteden bir evlilikle sahip olmak istediği özgür hayata kavuşacağını düşünür.

Sibel'in gelenekseli temsil eden ailesinde, babası ile Sibel arasında herhangi bir sevgi göstergesi yoktur. Annesi, Sibel'in kaçıp gitmemesindeki tek sebeptir ancak aile içinde annenin söz hakkı yoktur ve o da en az Sibel kadar baskı altındadır. Abi Yılmaz şiddete başvurmaktan çekinmeyen, kabadayı ve köklerine bağlı biridir. Cahit'in Türkçesinin

---

<sup>25</sup> Schwingel, R. ve Schubert, S. (Yapımcı), Akın, F., Thiel, A., Kurtuluş, M. (Ortak Yapımcı). Akın, F. (Senarist ve Yönetmen). (2004). *Gegen die Wand*. Wüste Film Produktion, Bavaria Film International, NDR/Arte (Yapım Şirketi). Almanya, Türkiye: Palermo.

bozuk olması bile Yılmaz'ın hoş karşılayabileceği bir şey değildir. Bozuk bir Türkçeyi köklerine hakaret olarak görmektedir.

Şeref ve Cahit arasında akrabalık bağı yoktur ama Cahit'in tek ailesi Şeref'tir. Şeref, Sibel'in ailesine karşı amca rolünü üstlense de aslında Cahit'in amcası değildir. Cahit'e her zaman destek olur. Maddi olarak Cahit'i destekler ve manevi olarak da Cahit'i korumaya çalışır.

Selma, İstanbul'da yaşayan, dul ve hırslı bir iş kadınıdır. Yalnızlığını, kendisi de Sibel de işkolikliğine yormaktadır. Selma, Sibel'i bir süre evinde saklar ve ona iş verir.

#### **4.5.2. Olay Örgüsü**

Cahit boş şişeleri yerden toplamaktadır. Ayakta duramayacak haldedir ve içki içmeye devam etmektedir. İşi bittikten sonra bir bara gider ve içki içmeye devam eder. Barda yanına Maren isimli bir kadın gelir. Cahit kadını yanından kovar. Bunu gören bir adam, güzel bir kadını reddetmiş olması sebebiyle Cahit'i kışkırtmaya çalışır. Duruma daha fazla dayanamayan Cahit, adamın üzerinde oturduğu sandalyeyi çekerek onu yere düşürür ve vurmaya başlar, kavga sebebiyle de bardan atılır.

Karanlık bir caddede süratle araba kullanan Cahit, hızını artırır ve önüne çıkan duvara çarpar. Kazadan kurtulan Cahit, psikiyatri servisine gönderilir.

Psikiyatristi ile görüşen Cahit'e yöneltilen ilk soru, bir sürü yöntem varken neden duvara çarparak intihar etmiş olduğudur. Cahit intihar etmeye çalışmadığını söyler. Doktorun bilgece öğütleri karşısında Cahit hiç etkilenmez, ona "*kafayı yemiş*" olduğunu söyleyerek odadan çıkar. Cahit'i doktorun yanına çağırılırken gören Sibel onun yanına gider ve kendisiyle evlenmesini ister. Cahit Sibel'i kovar ve kafeteryaya giderek içkileri olup olmadığını sorar.

Doktoruna, intihar etmediğini söyleyen Cahit, amaçsız bir hayat yaşamaktadır. Hayatına hızla giden bir arabanın içinde, bir varış noktası, bir hedefi ya da amacı olmadan sürülen bir arabanın içinde son vermeye çalışmış izlenimi vermektedir. Ancak Cahit'in karakteri, baskın umursamazlığı ve fevriliği düşünüldüğünde duvara çarpma fikri intihar etmekten ziyade sadece duvara çarpmaktan ibaret gibi görünmektedir. Üstelik Cahit, psikiyatriste

yalan söyleme zahmetine girecek kadar onu umursamamaktadır. Yaşamına son verme amacı, sadece bir amaç olduğu için bile Cahit'in karakterine uymamaktadır.

Sibel, ailesiyle hastane kafeteryasında oturmaktadır ve özgüvensiz, bitkin, hasta görünmektedir. Saçları basit şekilde topludur. Omuzları inik, boynu eğik, kambur bir şekilde oturur, elleri masanın üzerinde birleşiktir, masaya bakmaktadır. Baba, Türkçe konuşur: *“bu yaptığın rezalet, affedilir bir halt değil. Bu koca evrende bir insana verilecek en büyük hediye yaşamıdır, hayatıdır ve bundan daha büyük bir hediye de yok. Sen şimdi kim oluyorsun, sanki bu büyük nimeti sokakta bulmuş gibi tekrar sokağa atarsın. Bak kızım sen yat kalk, gece gündüz dua et ki ölmedin yaşıyorsun...”*

Baba, arabanın anahtarını abi Yılmaz'dan isteyerek konuşmasını bitirir ve anahtarları alıp kafeteryadan çıkar. Bu kez abi Almanca olarak devam eder: *“Şu yaşlı adama ne yaptığın kötülüğün farkında mısın”* Sibel'e kendisine bakmasını söyler, bağırır bu kez Türkçe konuşmaktadır. Tekrar Almanca devam eder ve babasına bir şey olursa onu öldüreceğini söyler ve gider.

Anne ve Sibel masada yalnız kalırlar. Abinin de ayrılmasıyla Sibel oturduğu yerde doğrulur, oturuşu dikleşir ve bacaklarının duruş şekli değişir, ellerini oturduğu sandalyenin kolçaklarına koyar, saçlarını açar, savurur ve bir sigara yakar. Baba ve abinin ortamdaki ayrılması ile Sibel'in duruşu, bakışı hatta nefes alışışı bile değişir. Bu kez anne Türkçe olarak konuşmaya başlar:

-Anne: *“Sen intihar etmekle neyin değişeceğini sanıyorsun, sen bu hareketlerinle hem kendini hem bizi üzmeden başka yaptığın hiçbir şey yok, bilmiş ol.”*

-Sibel: *“Beni rahat bırakacaklarını sandım.”*

-Anne: *“Ne demek rahat bırakırlar? Demek ki ben sana çok şeyleri anlatamamışım.”*

Konuşmalara göre, Sibel'i intihar etmeye iten durum, ailedeki hiç kimseyi ilgilendirmemektedir. Baba, şükretme ve nankörlük etmeme temalı öğütlerinin hiçbir noktasında kızına destek olduğunu göstermez. Abi, babasını üzdüğü için Sibel'e kızar, anne ise intihar etmiş olan kızının ölme ihtimalini tamamen göz ardı ederek, bu başarısız

girişimin yaşadıklarını değiştirmeyeceğini söyler. Konuşmada, Sibel üzerinde kendini hissettiren baskı, Sibel'in ailesi için ifade ettiklerinin, *bizi utandıracak bir şey yapmasa yeter* seviyesinde olduğunu göstermektedir. Bu baskının sadece Sibel üzerinde değil, anne üzerinde de söz konusu olduğunu annenin sözlerinden anlamak mümkündür. Sibel'in abi ve baba gittikten sonraki tavır değişikliği, gösterdiği kişiliğinden çok farklı bir kişiliğinin olduğunu bir ifadesi olarak değerlendirilebilir. Aile içi hiyerarşi belirgindir. Babanın sözü bitene kadar hiç kimse konuşmaz. Baba sözü bittiğinde kimseye konuşma hakkı tanımadan kalkıp gider. Babanın ardından sıra abiye geçer. Aynı şekilde sözlerini bitirip kimseye söz hakkı tanımadan gider. Aile içi diyalog yalnızca Sibel ve annesi arasındadır.

Cahit ve Sibel kliniğin yürüyüş alanında karşılaşırlar. Cahit, Sibel'e kendisinde bira olup olmadığını sorar. Sibel onunla evlenirse ona bira verebileceğini söyler. Cahit sadece erkeklerle birlikte olduğunu söylese de Sibel bunu önemsemez. Çünkü zaten bir eş değil kendisini evden kurtaracak birini aramaktadır. Cahit Sibel'e bileklerini dikey keserse ölme ihtimalinin daha yüksek olduğu bilgisini verir. Sibel bileklerini yatay kesmiştir. Bunu bilerek yapıp yapmadığı belirsizdir ancak Sibel ölmek istediği için değil rahat bırakılma umuduyla intihar etmiştir. Kendisine içki bulabileceğini söyleyerek gece kliniğin kapısında buluşmayı teklif eder ve uzaklaşır. Cahit kendisine vaat edilen birayı elde edebilmek için alarm kurar, sürünerek güvenliğin önünden geçer ve Sibel ile buluşur.

Birlikte kaçarak bir bara giderler. Sibel sohbet etmeye çalışır. Cahit ve Sibel arasındaki konuşmalar çoğunlukla Almanca ilerler. Cahit, Mersin'de doğmuştur, Sibel Zonguldaklıdır. Sonunda içki bulabilmiş olan Cahit artık rahat görünmektedir, Sibel ise neşelidir. Cahit, Sibel'e neden ölmek istediğini sorar. Sibel önce cevap vermez. Sonra Cahit'e burnunu güzel bulup bulmadığını sorar ve dokunmasını ister. Cahit Sibel'in burnuna dokunurken Sibel anlatmaya başlar. Burnunu onu biriyle el ele tutuşurken gördüğü için abisi kırmıştır. Sibel bunu gülerek anlatır ve yaşamak, dans etmek her istediğini yapmak istediğini söyler. Anlattıklarından sonra Cahit'e onunla evlenip evlenmeyeceğini tekrar sorar. Cahit reddeder ve Sibel masadaki bira şişesini alır, masanın kenarına vurarak kırar ve kırık camı bileğine güçlü bir şekilde bastırarak bileğini bu kez dikine keser. Sibel'in kolundan fışkıran kan Cahit'in yüzüne sıçrar. Cahit hemen bir kumaş parçasıyla Sibel'in kolunu sarar.

Sibel, gördüğü şiddeti anlatırken gülebilecek kadar sınır durumdadır. Abisinden ve babasından kurtulmak istemektedir. Sadece biriyle el ele tutuştuğu için abisi tarafından burnu kırılmıştır. Sibel'in yaşamak istediği hayatla kıyaslandığında el ele tutuşmak son derece masum kalmakla beraber, içinde bulunduğu tehdit de bu isteklerle paralel olarak büyümektedir. Sibel, yaşamak istediği özgür hayatı elde etmesini sağlayacak bir paravan aramaktadır. İntiharının ardından çok kısa zaman geçmesine rağmen bileğini ikinci kez kesmeye cesaret edebilmiş olması, canının yanmasından korkmadığını ve özgürlüğünü elde etmek için her şeyi yapabileceğini göstermektedir.

Yılmaz geleneksel bir aileden gelen geleneksel bir abi olarak tasvir edilmiştir. Anlatıya göre el ele tutuşmak *geleneklerinde* olmadığı için de kız kardeşinin burnunu kırmıştır. Anlatıya göre, Yılmaz için kız kardeşin bir erkekle el ele tutuşması geleneklere aykırı, kız kardeşin burnunu kırmak ise geleneklere tabidir. Yılmaz, Türkçe konuşmıyor olduğu için Cahit'i özünü kaybetmiş biri olarak görmektedir. Yılmaz, milli duyguları baskın bir karakter olarak sunulmaktadır, gelenek anlayışındaki kusurlu mantık, Yılmaz'a özgü bireysel bir özellik olmaktan ziyade kökenine yapılan vurgu ile kültürel bir yaklaşım gibi görünmektedir.

Kızı intihar ettiğinde bunu nankörlük olarak gören baba, şükretmenin öneminden bahsederken kızı hayatta olduğu için *şükreder* gibi görünmemektedir. Sadece şükürün öneminden bahsetmektedir. Aile hem dindar hem milli aidiyetlerine önem veren bir aile olarak yansıtılmış, buna geleneksellikleri ilave edilmiş ve davranışlarıyla da çelişkileri ve zorbalıkları bir bütün olarak sunulmuştur. Sibel'e sevgi gösterilmeyişinin, üzerinde kurulan baskının ve gördüğü şiddetin altındaki sebepler de bu duyguların, *gelenekselliğin* bir getirisi gibi görünmektedir. Bu durum, *Kısa ve Acısız*'daki Cebrail karakteri göz önünde bulundurulduğunda desteklenmektedir. Cebrail, babası gibi beş vakit namaz kılmayan, Türkçe olan adının Almanca telaffuz edilmesinden şikayet etmeyen biridir. Cebrail'de ne dini ne milli referanslar baskındır. Ve Cebrail kız kardeşine karşı saygılı, sevgi dolu ve destekleyicidir.

Bardan çıkan Cahit ve Sibel otobüstedir. Sibel ağlıyordur ve Cahit bağırarak evlenme fikrinin ne kadar akıl almaz olduğunu anlatıyordur. Cahit otobüsün bir köşesinde Sibel başka bir köşesindedir. Sibel gerçek bir evlilik istemediğini, ailesinin evinden ayrılmak için bir bahane olarak evlenmek istediğini anlatır. Birlikte yaşasalar da sadece ev arkadaşı

olacaklarını, evin tüm işlerini yapacağını, ayrı odaları olacağını söyler. Cahit ailesine ne diyeceklerini sorar. Duydukları ve Sibel'in kararlılığı karşısında Cahit'in tavri yumuşamaya başlamıştır. Sibel anne ve babasını sadece ara sıra göreceklerini anlatır. Cahit, Sibel'i vazgeçirmeye çalışmaya devam eder ve neden kendisi gibi bir serseriye istediğini sorar. Sibel'in cevabı basittir. Cahit bir Türk'tür ve ailesi sadece bir Türk ile evlenmesine izin verecektir. Konuşmanın tamamı Almancadır.

Türk olduklarını belli ettiklerinde otobüs bir anda durur, şoför Cahit ve Sibel'in yanına gelip Türkçe olarak otobüsten inmelerini söyler ve devam eder: "*Sizin gibi Allah'ını, dinini, kitabını tanımayan köpeklerin otobüsümde işi yok!*" Sibel sinirli bir şekilde ve karşı koymadan otobüsten iner. Cahit oturmaya devam etmektedir. Şoför ona da inmesini söyler. Cahit ise gayet rahat bir şekilde otobüsün ona değil belediyeye ait olduğunu söyler. Ancak adam bağırıp küfür etmeye devam eder. Cahit de otobüsten iner.

Tüm bu olaylar, yönetmenin gözünden Almanya'da Türk olmanın ne kadar *zor* olduğunun anlatılmaya çalışıldığı olaylardır. Almanya'da Türk olmak, bu anlatıda gösterilmek istenen haliyle, başka Türkler ve Müslümanlar yüzünden zordur. Sahnenin barındırdığı alt metinde, seyirciye verilmek istenen fikir, otobüs şoförünün sözleriyle ifade edilen: "*Allah'ını, dinini, kitabını tanımayan*"ların, tanıyanlar tarafından insanca davranılmayı hak etmedikleri söylemidir. Seyirciden bu anlatıda çıkarması beklenen sonuçlardan bir diğeri de Sibel'in ailesi ve olaya sebep olan otobüs şoförü gibi göçmenlerin, filmde sıklıkla vurgulandığı haliyle geleneksel yaşamakta ısrar eden göçmenlerin, uyum sağlamak isteyenlerin önündeki engel olduğudur. Bu türde bir fikre sebebiyet vermek, özellikle tekrarına birçok filmde rastlandığı için, birçok açıdan problemlili görülmektedir. Entegrasyon problemlerinin ortaya çıkmasındaki birincil ve en önemli unsur, başarısız entegrasyon politikalarıdır, günümüzde bunu destekleyen çok sayıda çalışma bulunmaktadır. Bunun yanı sıra, Almanya'daki entegrasyon problemlerini ortaya koyarken, Türk azınlığı, birbirine zarar veren iki ayrı kutup olarak sorunların kaynağında göstermek seyirci açısından yanıltıcı olduğu gibi yaşanan çok sayıda ırkçı saldırıyı da yok sayma tehlikesini barındırmaktadır.

Anlatıda; Almanya'da, kamusal alanda, kamuya ait bir otobüsün Türk şoförü, yolcuları milli ve dini aidiyetleri sebebiyle *otobüsünden* atma ve onlara hakaret etme hakkını kendinde görebilmektedir. Bu baskıya aşına olan Sibel direnmeden, direnmenin faydası

olmayacağından derhal otobüsten iner fakat Cahit, Türklerle ilişkisi Sibel kadar çok olmadığından, bu duruma tepki gösterir ve şoföre otobüsün ona ait olmadığını hatırlatır. Yine de Cahit de çok uzun süre tepkisinde ısrarcı olamaz, ısrarın bir faydasının olmayacağını, adamın anlattıklarına kulak vermeyeceğinin farkında olarak otobüsten iner.

Gelenekseli temsil eden göçmenler, dini ve milli referanslar kullanılarak, bir kez daha entegrasyon önündeki engel olarak temsil edilmiştir. Bu durumun bir diğer örneği, *Yaşamın Kıyısında* filminde Yeter karakterini, genelevde çalışmaya devam etmesi halinde başına kötü şeyler geleceğini söyleyerek tehdit eden iki Türk'ün tavırlarında da görmek mümkündür. Yeter'e de üstüne basarak söylendiği gibi, o hem Türk hem Müslümandır ve tövbe edip bu işleri bırakması konusunda uyarılır. Onu tehdit edebilme hakkını bu iki Türk'e veren, Yeter'in Türk ve Müslüman olmasıdır. Yeter'in Türk ve Müslüman olduğu varsayımı ise Yeter'in Türkçe bir cümle kurmuş olmasına dayanmaktadır. Türk ve Müslüman olmanın, Türklerin ve Müslümanların uygun bulduğu bir hayat tarzına sahip değillerse eğer, diğer Türk ve Müslümanların hayatına müdahale edebilme hakkı verdiği fikri ve iddiası, her üç filmde de çeşitli yollarla verilmiştir.

Cahit klinikten ayrıldıktan sonra evine gider. Evi dağınıktır, duvarları posterlerle kaplıdır ve her yerde çöpler vardır. Cahit önce evini toparlar, etrafa çeki düzen verir sonra da takım elbise giyerek aynada kendini izler.

Cahit, Şeref ile evlilik konusunu konuşmaktadır. Şeref'in tüm ısrarlarına rağmen Cahit, Sibel ile evleneceğini söyler. Şeref de Almanya'ya geldiğinde, kalabilmek için formaliteden evlenmiştir. Cahit kendi evliliğinin de Şeref'in evliliğiyle aynı prosedürlere sahip olduğunu söyler. Sibel'e yardım etmeye kararlıdır.

Cahit takım elbisesini giyer, tıraş olur, gerekli görülen her detaya uygun davranmaya özen gösterir ve yanında Şeref ile Sibel'i istemeye giderler. Cahit kendisinden beklenmeyecek kadar dikkatlidir. Şeref'in aldığı çikolatada alkol olup olmadığını sorar. Burada bir kez daha din vurgusu yapılmıştır. Bu vurgu tüm film göz önünde bulundurulduğunda anlam kazanmaktadır. Görünürde, yalnızca Müslüman oldukları için içkili çikolata götürmek uygun düşmeyeceğinden dikkat edilen bir mesele gibi görünse de anlatının tamamına bakıldığında, Türk ve Müslümanlığı vurgulanarak tasvir edilen bu ailenin çarpık din, kültür ve ahlak anlayışına bir gönderme olarak okunabilmektedir.

Cahit, Sibel'in ailesinin gözüne batmamaya çalışmaktadır. Şeref, Cahit'in amcası olarak aileye tanıtılır. Aile, Cahit'e ailesi ile ilgili birçok soru sorar. Cahit sabırla rolünü oynar ve sorulara dikkatle cevap verir. Sibel'in abisi, Cahit'in bozuk Türkçesi ile ilgili soru sorduğunda Cahit sinirlenir ancak kendini toparlar. Abinin sorusuna Cahit'in verdiği cevap “*çöpe attım*” olur.

Sibel kız isteme töreninden sonra bir gün Cahit'in evine gider. Cahit, Türk düğünlerinin pahalılığından bahseder ve masrafları kimin karşılayacağını sorar. Sibel parayı kendisinin verebileceğini söyler. Yıllar içinde, bir gün evden kaçabilmek umuduyla para biriktirmiştir. Cahit düğüne gelecek onca Türk'ten yakındır. Cahit, Türklerden de Türk adetlerinden de hoşlanmamaktadır.

Düğün öncesinde olduğu gibi düğün sırasında da Sibel, Cahit'i sürekli yönlendirir. Yemek için götürüldükleri odada Cahit uyuşturucu kullanır ve Sibel'e de teklif eder. Sibel kabul eder. Evlendiği andan itibaren istediği özgür hayata kavuşan Sibel mutludur. Sibel ve Cahit ayakta duramayacak kadar içkili bir şekilde Cahit'in harabeye benzeyen evine gelirler. Sibel, Cahit'e eski eşinin adını sorar. Cahit bir anda öfke krizi geçirir. Sibel'i kovar. Sibel üzerinde gelinlikle bir bara gider ve barmene kalacak bir yer bilip bilmediğini sorar. Gecenin sonunda Sibel barmenin evinde kalır. Yeni ve özgür hayatının ilk günü bu şekilde biter.

Sibel'in evliliğinin formalite olduğundan haberdar olan kuzeni ve nikah şahidi Selma, Sibel'i İstanbul'a çağırır. En azından Cahit yerine daha düzgün biriyle evlenebileceğini ya da okuyabileceğini söyler. Ancak Sibel liseden bile mezun olamamıştır ve gerçek bir evlilik onu gerçek bir ev kadınına dönüştürecektir. Yaşamak istediği hayat için yapılacak en mantıklı seçim kendisini umursamayacak biriyle anlaşmalı olarak evlenmektir.

Sibel, Cahit'in evini toparlar, temizler, yeni eşyalar alır, düğün resimlerini çerçeveletir ve daha az *serseri* görünebilmesini sağlamak için Cahit'in saçlarını keser. Cahit, saç kesimi sırasında kendisine fiziksel olarak fazla yakın duran Sibel'den ilk kez etkilenir. Yeni aldığı eşyalara epey para ödediğini öğrenince Sibel'e kendi payını ödemeyeceğini söyler. Sibel ve Cahit sadece ev arkadaşıdır.



Sibel, kuaför olan Maren'in yanında işe girer. Maren ile Cahit'in bir ilişkisi vardır. Bu aşamada Sibel, Maren ve Cahit'in ilişkisinden Maren de Cahit ve Sibel'in evliliğinden habersizdir.

Bir akşam Cahit ve Sibel evde eğlenmektedir. Dans ederler, yemek yaparlar ve Sibel'in yeni piercingini kutlarlar. Sibel'in bir sonraki hedefi beline büyük bir dövme yaptırmaktır. Akşamın devamında Cahit ve Sibel birlikte bir bara giderler. Sibel dans eder Cahit ise sadece içki içer. Sibel'in bir başkasıyla dans etmeye başlaması Cahit'in kıskançlığını tetikler. Sibel, Cahit'e adamla birlikte onun evine gideceğini söyler ve yüzüğünü çıkararak neşeyle bardan ayrılır. Eve dönen Cahit huzursuzdur. Evi dağıtır, düğün resimlerinin bulunduğu çerçeveyi kırar sonra da evi toplamaya başlar ve çerçeveyi tekrar düzeltir. Sabah uyandığında Sibel'in eşyalarını karıştırır ve kıyafetlerini koklar. Cahit'in bu değişimi çok ani gerçekleşir. Sibel ile bir ev arkadaşı olarak iyi anlaşabiliyordur ancak Sibel'in yaşamak istediği hayat ve yaptıkları karşısında kıskançlık hissetmektedir.

Cahit ve Sibel altı aylık evliliklerinde ilk kez Sibel'in ailesini ziyarete giderler. Cahit ve içlerinde abinin de bulunduğu bir grup erkek masada oyun oynamaktadır. Cahit yolda Sibel'e Türk adetlerini yerine getirmek istemediğini ifade eder ve evde de son derece sıkılmış görünmektedir. Erkeklerden biri, bir mekandan ve orada her milliyetten kadın bulunduğundan hevesle bahseder. Adam son derece heyecanlıdır. Bu esnada Yılmaz şüpheyle Cahit'i izler. Adamlardan biri Cahit'e "*enişte sen de gelmelisin*" der. Cahit şaşırır ve nereden bahsettiğini sorar. Adam cevap verir: "*geneleve*". Cahit, vurdumduymaz bir tavırla, geneleve gitmek yerine kendi eşleriyle birlikte olabileceklerini söylediğinde adamlar sinirlenir. Sibel'in abisi ise tepki vermez, sadece öfkeyle Cahit'i izler. O esnada kadınlardan biri içeri girer ve adamlar bir anda futboldan konuşmaya başlarlar.

Cinselliğin bu aile içinde sadece bekar kadınlar için değil evli kadınlar için de bir tabu olduğu ve bu ikisinin aynı cümlede dahi bulunamayacakları fikri bu anlatıda seyirciye aktarılır ve Cahit'e de hatırlatılır. Anlatıda, bekar Türk kızlarının, bir erkekle el ele tutuşması bile yasakken, evli Türk erkeklerinin genelevlerdeki tüm gelişmeleri takip ediyor olmaları Türklerin yaşantılarındaki çelişkileri ve kadın ile erkek arasındaki belirgin ayrımcılığı işaret etmektedir. Ailenin hangi üyesi olduğu ya da aile üyesi olup

olmadığı belli olmayan bu iki kişi Türklerin namus kavramı çerçevesinde kadınlara uyguladıkları baskıya karşın erkeklerinin ne kadar da rahat olduğunu vurgulamak üzere tasarlanmış gibidir. Bu sebeple de Türklerden ve alışkanlıklarından hoşlanmayan Cahit, evli bir adamın neden geneleve gittiğini anlamamış gibi davranarak onlara daha mantıklı bulunduğu bir öneriyi sunmakta ve alacağı tepkiyi de bilerek, onları kışkırtmaktadır.

Bir gün Sibel, markette alışveriş yaparken rakı şişelerini görür ve bir tanesini alır. Sibel, annesinden öğrendiği Türk yemeklerini özenle pişirir. Sibel yemek pişirirken Cahit Sibel'i hayranlıkla izler. Sonunda birlikte sofrayı kurar ve yemek yerler. Yemekte Cahit Sibel'e onunla evlenmenin hiç de kötü bir fikir olmadığını söyler.

Sibel, Cahit'e ailesinin çocuk isteyip istemediklerini sorduklarını iletir. Cahit, birkaç tane yapalım diyerek cevap verir ve ciddidir. Sibel ise çok üstüne giderlerse onlara Cahit'in çocuk sahibi olamadığını söylemeyi düşündüğünü ve bu bahanenin boşanmak için de iyi bir gerekçe olduğunu anlatır. Cahit cevap vermez. Sibel yine dışarı çıkmak istediğini söylediğinde Cahit sofradan kalkar ve evden gider. Sibel hazırladığı tüm yemekleri tuvalete döker, makyaj yapar, uyuşturucu alır ve evden çıkar.

Cahit her zaman gittiği barda oturmaktadır. Barın tezgahına koyduğu alyansıyla oynuyordur. Maren gelir ve yüzüğü alır. İçindeki yazıyı görür. Cahit, Maren'e karısını görüp görmediğini sorar. Maren evli olduklarına çok da şaşırır. Cahit bardan ayrılır. Cahit için Sibel ile olan evliliği artık formaliteden ibaret değildir.

Yemek sahnesi ve takip eden olaylar Cahit'in formalite evlilik fikrinden uzaklaştığı görülmektedir. Sibel'in yemek pişirmesi, Cahit'in onu izlemesi gibi öğeler, arka planda çalan müzikler ve rakı sofrası teması, turistik bir reklam sahnesini andırmaktadır. Cahit'in, normal bir evlilik yürütme düşüncesi, Sibel'in yemek hazırlayış sahnesi ile tamamen yıkılmış görünmektedir. Geleneksele atıf yapan birçok unsur bulunan bu sahnede, gelenekselliğin ideal dozu verilmeye çalışılmış gibidir. Sibel'in tepkileri üzerine Cahit'in kalkıp gitmesi ise Sibel'in fikirlerinde değişiklik olmayışı ve hala özgür kalmak istemesi olarak değerlendirilebilir.

Cahit, Sibel'in yemekte söz ettiği, Türklere ait bara gider ve Sibel'den yemekte öylece kaçıp gittiği için özür diler. Barda dans eden Sibel'e fazla yaklaşan bir adam ve Cahit arasında kavga çıkar. Kavgadan sonra Cahit ve Sibel bir kaldırımda oturmaktadır. Sibel

Cahit'in yüzündeki yaraları temizlemektedir. Cahit, Türklere olan nefretini bir küfürle dile getirdiğinde Sibel, Cahit'e onun da bir Türk olduğunu hatırlatır. Cahit sessiz kalır.

Kavganın, Sibel'in ısrarla rahatsız edilmesinin, adamın reddedilmeyi kabul edemeyişinin temsili, Türklerin gittiği bir Türk barında bir Türk tarafından gerçekleşmiş olması, Cahit'in Türklere olan nefretini bir kez daha dile getirmesini sağlamaktadır. Olay üzerine verilen bu tepki; barda yaşanan taciz, ısrar ve kavganın suçlusunun Türkler olduğunu düşündürmektedir. Cahit, suçlu kişiyi tek başına olayın müsebbibi olarak görmez ve Türklerin bu kadar yoğun olduğu bir yerde böyle bir olayın yaşanmış olması Cahit üzerinden verilmek istenen fikre göre aslında şaşırtıcı değildir. Cahit'e kendisinin de bir Türk olduğunun hatırlatılması ise film boyunca kimseyi taciz etmemiş ancak birçok kez kışkırtılarak şiddete başvurmuş biri olarak *ironik* ve *öğretici* olarak değerlendirilebilmektedir.

Evden ayrılıp Şeref'in yanına giden Cahit, "*aşığım ona, aşık. Yaktı beni!*" diyerek bağırılmaktadır. Hem güler hem de sinirlidir. Durumundan memnun bir şekilde acı çekmekte olan Cahit, son derece arabesk tavırlar içinde olmakla beraber çok da coşkuludur.

Bu sahne, etrafındaki Türk sayısı arttıkça, onlara özgü atfedilen şekilde kendisini ifade etmeye ve davranmaya başladığının temsili ise çelişkili görünmektedir. Anlatıda, adım adım *klasik Türk erkeğine* dönüşmeye başlayan Cahit, karısı için kavga etmekten de çekinmez ancak Cahit dışındaki Türk karakterler ve onların davranış kalıpları değerlendirildiğinde, Cahit'in henüz tam olarak *Türkleşmemiş* olduğu anlaşılır; Cahit'in Sibel'i sevdiğini dile getirmesi, bar kavgasında yalnızca adama zarar verip eşini de bu yaşananlara sebep olduğu için hırpalamamış olması, anlatıda oluşturulan *geleneksel Türk erkeği* temsili ile örtüşmemektedir.

Sibel ve Maren, Cahit'in eski karısı ressam Katharina hakkında konuşmaktadır. Katharina'nın ne kadar nazik bir insan olduğunu, herkesin onu sevdiğini ve Cahit'in onunla çok mutlu olduğunu öğrenen Sibel, Maren'den bir de Cahit ile ilişkisi olduğunu öğrenir. Bu esnada Maren'in saçını yıkamaktadır. Saçından bir tutamı öfkeyle koparır ve kuaför salonundan ayrılır. Salon'un önünde birlikte olduğu adamlardan biri önünü keser ve onunla konuşmaya çalışır. Sibel adamı bir daha görmek istemediğini

söyleyince adam sinirlenir. Sibel ise “*ben evli bir kadınıym. Evli bir Türk kadınıyım. Bana fazla yaklaşırsan kocam seni öldürür*” diyerek adamı tehdit eder.

Sibel, bir zamanlar baskısı altında ezildiği davranışları artık bir silah olarak kullanmaktadır. Anlatıda Sibel’in vurgusuyla birlikte verilen fikir; evli bir Türk kadını ile birlikte olmanın ölümcül olduğudur. Burada kadının evli olması bir tehdit unsuru olarak yansıtılmaz. Anlatıda tehdit unsuru olan ve bu tehdide gerçekçilik katan -gerçekçilik adamın geri çekilişiyle desteklenir- kocanın Türk olması olarak aktarılır.

Sibel’in tehdit ettiği adam, Niko, sürekli gittikleri barda Cahit’in arkasında Maren ile oturmaktadır. Niko, Cahit’e eşyle ilgili imalarda ve tekliflerde bulunur. İmaları açık söylemlere ve betimlemelere dönüşür. Cahit uzun süre sakın kalamaz. Eline bir küllük alır, Niko’ya vurur ve onu öldürür. Burada Cahit’in yalnızca kıskançlık sebebiyle harekete geçtiğini savunmak doğru görünmemektedir. Daha önce de birini yaralayan Cahit, temelde öfke kontrolü zayıf biridir, çabuk öfkelenir ve harekete geçer.

Olayı gören Sibel eve gittiğinde, tekrar bileklerini keser ama bileklerini hemen sarar. Gazetelerde “*Kıskançlık Cinayeti*” manşetlerini gören abi hemen anne ve babasına gazeteyi göstermeye gider. Ailece Sibel’in tüm resimlerini yakarlar. Abisi Sibel’in peşine düşer. Yolda, üstü başı kan içinde yürüyen Sibel’e rastlar, Sibel koşarak kaçar ve Şeref’in yanına sığınır. Ailenin bildiği, Sibel’in evli bir kadın olarak kocasını aldattığı ve kocasının da adamı öldürdüğüdür. Yani bu bir *namus cinayetidir*. Sibel aileye göre yapabileceği en kötü şeyi yaparak ailesini utandırmıştır. Onun da ölmesi gerekmektedir.

Şeref, Sibel’i uzun süre saklayamayacağını, bunun kendisini de tehlikeye soktuğunu söyler. Sibel’in gidecek yeri yoktur ancak onun yaşamasına izin vermeyeceklerini de bilmektedir. Şeref, Türk bir aileye sahip olduğunu yeni mi hatırladığını sorar. Ailenin dinamikleri tek başına sebep değildir. Sebep Türk olmalarıdır. Burada sadece Sibel’in ailesi değil tüm Türkler, özellikle geleneksel yaşayanlar kastedilmektedir. Anlatıya göre, milliyet ile özdeşleştirilerek vurgulanan namus cinayeti, Türklerin gerekli gördüğü ve bu sebeple de suç olarak değerlendirmedeği bir olgudur. Üstelik bu öyle güçlü bir gerekliliktir ki her yerde ve her koşulda yerine getirilmelidir. Filmde namus cinayeti, Türklerin değiştirilemez bir alışkanlığıdır, sorgulanamaz bile, kültürel bir özelliktir ve tüm Türklere atfedilir. Anlatıda bir kez daha, *geleneksel Türk aile yapısı* temsilinde, baba

ve abiye yüklenen misyon; uygun görülmeyen davranışı sebebiyle kız kardeşlerini ya da kızlarını öldürmeleri gerektiğidir.

Şeref'in sorusundaki problem; Sibel'in patolojik davranışları olan, sorunlu ve şiddete meyilli abi ve babasını hedef almak yerine ailenin Türk oluşunu vurgulamış olmasıdır.

Anlatıdan çıkarılabilecek bir diğer sonuç ise Cahit odağında gerçekleşmektedir. Eğer farklı milliyetten biri kıskançlık sebebiyle eşinin sevgilisini öldürürse bu *kıskançlık* cinayettir, suçtur ve bireyseldir. Eğer bir Türk eşinin sevgilisini öldürürse bu kez kıskançlık cinayetinin temelinde *namus* kavramı vardır ve kültüre dahil edilir. Bu durum da filmde kültür farkının boyutlarını işaret ederken, farklı kültüre *toleransın tehlikeleri* söylemlerine örnek teşkil etmektedir.

Sibel, İstanbul'a gitmesini söyleyen Şeref'e "*Cahit ne olacak?*" diye sorar. Ancak Şeref, Sibel'in Cahit'in hayatına girmesi sebebiyle Cahit'in hayatının mahvolduğunu hatırlatarak Sibel'in gitmesi konusunda ısrarcı olur.

Sibel o geceyi Şeref'in evinde geçirir. Tek odalı bir evdir. İki kanepenin arasına çarşaflardan perde yaparak uyurlar. Şeref ikinci bir namus cinayetinin kurbanı olmamak için gerekli önlemleri almıştır. Sibel bütün gece ağlar, Şeref türkü söyleyerek onu neşelendirmeye çalışır.

Sibel, sabah babasının evden çıkmasını bekler ve babasına görünmeden annesiyle vedalaşır. Sonra Cahit'i cezaevinde ziyaret eder. Cahit'e onu bekleyeceğini söyler ve gider.

Sibel'i İstanbul'da Selma karşılar. Selma Sibel'e ne yapmak istediğini sorar. Sibel iş ister. Selma ona çalıştığı otelde temizlik işi bulur. Sibel kuaförlük yapmak istemektedir ve durumundan memnun değildir. Selma, otelde iyi bir pozisyonda çalışmaktadır ancak yönetici olmak istemektedir. Sibel'e o gün geldiğinde istediği departmanda çalışabileceğini söyler. Sibel'in hayatının her aşaması ailesi sebebiyle mahvolmaktadır.

Sibel, her sabah 5'de kalkar, işi ona ağır gelir. Bir gün otelden ayrılıp eve giderken bir anda durur ve biraz gezmeye başlar. Bir dönerciye gider. Oturduğu yerden kalkarak iki tane adamın masasına gider ve onlarla konuşmaya başlar. Adamlara nerede uyuşturucu bulabileceğini sorar ancak "*manyak mısın kızım sen*" cevabını alır.

Eve döndüğünde Selma nerede olduğunu sorar. Sibel ona karışmamasını söyler ancak ne Selma Sibel'in davranışlarından memnundur ne de Sibel kendisine yardım ettiği için hayatına karışma hakkı olduğunu düşünen Selma'dan. Sibel o sabah işe gitmez.

Sibel, sokaklarda boş boş dolanır. Cahit'e mektup yazar. Bir bara gider ve uyuşturucu sorar. Sibel'in uyuşturucu isteği bardaki çalışan tarafından yerine getirilir. Adamlar birlikte evine giderek onunla uyuşturucu kullanır. Adam Sibel'e onda kalabileceğini, işi yoksa ona iş verebileceğini söyler. Sibel, Selma'nın evinden ayrılmak için eşyalarını toplar. Selma gitmemesini söyler. Ancak Sibel Selma'nın ona sunduğu, sadece ev ve işten ibaret hayatı istememektedir. Kocasının Selma'yı bu sebeple terk ettiğini söylediğinde Selma Sibel'e tokat atar.

Sibel yeni arkadaşının bulunduğu bara gider. Durmaksızın içki içer, dans eder, kendinde değildir. Dans ederken bir anda tökezler, yere düşer ve yerde sızar. Etrafındaki hiç kimse ona yardıma gitmez, kimse onu yerden kaldırmaz, hiç kimse umursamaz. Tüm müşteriler gittiğinde Sibel hala yerde yatmaktadır. Bardaki çalışan, Sibel'in uyuşturucu istediği kişi, Sibel'e tecavüz eder. Bir süre sonra onu uyandırır ve kovar. Sibel kendini toparlayıp oradan ayrılır.

Üç adam, dar ve karanlık bir sokakta Sibel'i sözlü olarak taciz eder. Sibel korkmaz ya da kaçmaz. Hatta adamların üstüne giderek birine saldırır, yere düşürür ve tekme atar. Bunun sonucunda üç adam Sibel'e saldırır. Yüzüne, karnına defalarca tekme atılan Sibel yere düşer ancak hemen ayağa kalkar. Adamlar ondan uzaklaşmaya başlayınca da onlara küfür eder. Adamlar geri döner, Sibel birine tekme atar ve tekrar darp edilir. Bu kez yüzü kan içindedir. Tekrar ayağa kalkar ve tekrar küfür eder. Bu kez adamlardan biri Sibel'i bıçaklar ve Sibel yere düşer. Adamlar telaşla kaçarlar. Adamlar kaçtıktan sonra Sibel'i bulan bir taksi şoförü ona doğru koşar ve yardım eder.

Sibel'in İstanbul'daki hayatı Almanya'da ailesinin yanında olduğu kadar kötüdür. İstemediği bir işte çalışmakta ve evini paylaştığı kişi tarafından hayatına karışılmaktadır. Almanya'da, ailesi devre dışı kaldığında yaşadığı hayatın benzerini İstanbul'da yaşamak isteyen Sibel, İstanbul'da tecavüze uğrar, üç kişi tarafından sokak arasında taciz edilir, cevap verdiğinde dövülür ve bıçaklanır. Anlatıda İstanbul tehlikeli bir yerdir, Sibel gibi özgürce istediği gibi yaşamak isteyen biri de ancak şanslıysa hayatta kalabilir.

Aradan yıllar geçer. Cahit tahliye olur. Şeref onu karşılar. Cahit iyi görünmektedir. Şerefle birlikte bir dönerciye giderler. Yemekte Cahit Sibel'i bulmak için İstanbul'a gideceğini söyler. Şeref, Sibel yüzünden başına gelenlerden sonra hala neden Sibel'e gitmek istediğini sorar. Cahit, Sibel olmasaydı hayatta kalamayacağını söyler. Sibel ile tanışana kadar Cahit'in hayatında yaşamaya değer hiçbir şey yoktur. Şeref, Cahit için biriktirdiği parayı ona verir ve Sibel'i bulmak için Türkiye'ye gitmesine destek olur.

Cahit önce Sibel'in abisiyle görüşmeye gider. Sibel'i sorar. Yılmaz artık bir kardeşi olmadığını söyler. Cahit, annesinin de öyle düşünüp düşünmediğini sorar. Yılmaz namuslarını temizlemek zorunda olduklarını söyler. Cahit *"temizlediniz mi bari"* sorusunu sorar ancak sorusu cevapsız kalır.

Cahit, İstanbul'a gittiğinde Selma'yı bulur. Selma nihayet yönetici olmuştur. Cahit'i görünce çok şaşırır. Cahit'in Türkçesi, eskiye göre daha düzgündür, cezaevinde Türkçesi gelişmiştir. Cahit bir bardak su ister. Gelirken Selma'ya çikolata getirmiştir, mahcup bir ifadeyle Selma'ya verir. Sibel'i sorar, onu Sibel'e götürmesini ister. Selma götürmeyeceğini, Sibel'in yeni bir hayatı, bir sevgilisi ve bir çocuğu olduğunu ve ona ihtiyacı olmadığını söyler. Cahit bir süre bekler ve bu kez İngilizce konuşmaya başlar. Cahit, Sibel ile tanışmadan önce bir ölü olduğunu söyler. Sibel'in hayatına girip ona sevgi ve güç verdiğini anlatır.

Cahit gece vakti uykudan uyanır. Oda telefonu çalar. Arayan Sibel'dir. Çok fazla konuşamayacağını söyler ve Cahit'e ne kadar süre şehirde kalacağını sorar. Cahit onu görene kadar kalacağını söyler ve Sibel telefonu kapatır. Aradan belirsiz bir süre geçer ve Cahit'e bir telefon gelir.

Sibel ve Selma'nın arası düzelmiş görünmektedir. Sibel, sevgilisinin birkaç günlüğüne Zonguldak'a gittiğini kendisinin de o akşam eve gelmeyeceğini söyler ve Selma'dan çocuğuna bakmasını ister. Sibel, Cahit'in yanına giderek iki günü onunla otele geçirir.

Cahit kesinlikle İstanbul'da kalmak istememektedir, Mersin'e doğduğu yere gidecektir. Sibel'e onunla gelmek isteyip istemediğini sorar. Sibel cevap vermez. Bir gece sonra Sibel, Mersin'e nasıl gideceklerini Cahit'e sorar. Cahit otobüs durağında buluşabileceklerini söyler. Sibel evine gider, eşyalarını toplar. İçeriden kızı ve babasının sesleri duyulmaktadır. Sibel eşyaları toplamayı bırakıp yatağa oturur ve düşünür.

Sabah Cahit otogarda Sibel'i bekler. Buluşacakları saat gelir ancak Sibel gelmez. Cahit otobüse tek başına biner ve Mersin'e, doğduğu yere gider. Cahit artık hiç sevmediği insanlar arasında üstelik bu kez onların ülkesindedir. Sibel yaşadıklarına rağmen çocuğunun menfaatini düşünerek hareket eder ve resmi olarak evli olduğu kocası ile gitmek yerine sevgilisiyle kalır.

Cahit de tıpkı *Yaşamın Kıyısında* filmindeki Nejat karakteri gibi, hiçbir zaman planlamamış olsa da Türkiye'ye ve ailesinin memleketine döner.

#### **4.6. Yaşamın Kıyısında (Auf Der Anderen Seite - 2007)<sup>26</sup>**

Film üç ana olay çevresinde ilerlemektedir. Bunlar; “*Yeter'in Ölümü*”, “*Lotte'nin Ölümü*” ve “*Diğer Taraf*”tır. Filmin karmaşık olay örgüsü ve eş zamanlı ilerleyen hikayesi, birbirini tanımayan ancak bağlantılı olan karakterlerin, birbirlerinden habersiz ancak yan yana geçtikleri görüntüler ile verilir.

##### **4.6.1. Konu ve Karakterler**

Ali, birinci kuşak bir göçmendir, aslen Trabzonludur, bir oğlu vardır, tek katlı, bahçeli bir evde yaşamaktadır. Oğluya ilişkisi kötü değildir, sık sık birlikte vakit geçirirler ancak kuşak farkı birçok kez kendini göstermektedir.

Nejat bir üniversitede profesördür. Nazik ve centilmen tabiatlıdır. Buna karşılık babası Ali daha açık sözlü, sık sık küfürlü konuşan ve kişisel sınırları tanımayan bir babadır.

Ali, kusursuz olmasa da Almanca konuşabilmektedir. Duldur ve sık sık genelevlerde ve hipodromlarda vakit geçirmektedir. Genelevde tanıştığı Yeter isimli kadından kendisiyle evlenmesini ister. Bunun karşılığında Yeter'e genelevde kazandığı miktarda parayı vermeyi teklif eder.

Ali'nin genelevde ziyaret ettiği Yeter, kazandığı paranın bir kısmını Türkiye'de okuyan kızına göndermektedir. Yeter kendi halinde, işinin el verdiğince sakin bir hayat süren bir

---

<sup>26</sup> Akın, F., Thiel, A. ve Maeck, K. (Yapımcı). Özoğul, E., Ödemiş, F. ve Akdeniz, A. (Ortak Yapımcı). Akın, F. (Senarist ve Yönetmen). (2008). *Auf der anderen Seite*. Anka Film, Corazon International ve Dorje Film, NDR (Yapım Şirketi). Almanya, Türkiye: Tiglon.



kadıdır. Ancak bir Türk kadını olarak genelevde çalışması, çevresi tarafından taciz ve tehdit edilmesine sebep olmaktadır.

Yeter'in kızı Ayten İstanbul'da sosyoloji okumaktadır. Ayten, Türkiye'de siyasi örgütlerle bağlantılı suçlardan aranmaktadır. Örgüt bağlantısı ve sahte evraklarla Almanya'ya annesini bulmaya gider. Ayten Almanca bilmemektedir. Almanya'da iletişimini İngilizce gerçekleştirir. Ayten asi tabiatlı biridir. Başının çaresine bakmak konusunda başarılıdır.

Lotte, Ayten'in sokakta tanışıp para istediği, önce arkadaşı sonra sevgilisi olduğu Alman üniversite öğrencisidir. Lotte annesi Susanne ile iki katlı müstakil bir evde yaşamaktadır. Ayten'e yardım etmek ister ve onu evine getirir, kıyafetlerini paylaşır. Annesi, Ayten'den ve Ayten'in kızıyla arkadaşlık etmesinden, evinde kalmasından hoşnut değildir. Ayten'e yardım etmek isteyen Lotte ve annesi, Ayten'in hayatlarındaki varlığı sebebiyle tartışmaktadır.

#### **4.6.2. Olay Örgüsü**

Film, Nejat'ın köylük bir bölgede yer alan bir benzincide bir şeyler almak için durmasıyla başlar. “*Oflu Market*” içerisinde bir Kazım Koyuncu şarkısı çalmaktadır. Nejat şarkıyı kimin söylediğini sorar. Market sahibi Nejat'a şarkıyı söyleyenin Kazım Koyuncu olduğunu, Nejat'ın yaşlarında kanserden öldüğünü söyler.

Nejat'ın Türkçesi anlaşılırdır ancak belirgin bir aksan söz konusudur. Nejat'ın, babası Ali'nin memleketine geldiğini filmin sonunda ancak anlaşılmaktadır. Nejat, babasının memleketine gelmiştir ancak başta Karadeniz bölgesi olmak üzere Türkiye'de hemen herkesçe tanınan bir sanatçı olan Kazım Koyuncu'yu tanımamaktadır, şarkısını da hiç duymamıştır. Nejat'ın aksanlı Türkçesi ve Kazım Koyuncu'yu tanımaması kendisinin Türkiye'ye ne kadar yabancılaştığının bir göstergesi olarak sergilenmiştir. Kazım Koyuncu'nun kanserden genç yaşta öldüğü bilgisinin verilmesi de özellikle Karadeniz bölgesinde sık rastlanan kanser vakalarına bir gönderme olarak değerlendirilebilir.

Filmin ilk bölümü olarak gösterilen “*Yeter'in Ölümü*” sokakta göstericiler arasında yürüyen Ali'nin sahnesiyle başlar. Ali, bir eli cebinde keyifle yürümektedir, genelevlerin bulunduğu sokağa giriş yapar ve etrafına bakınır. Çalışanlara selam verir ve aralarından, kırmızı boyalı bir evin penceresinde oturan Yeter'e yaklaşır. Ali, Yeter ile pazarlık

yaparken Yeter'in Türk olduğunun farkında değildir. Yeter'e önce iyi günler diler, Yeter kendisine fiyattan bahsettiğinde adını sorar ve Jessi cevabını alır.

Ali Yeter'in odasına girer. Yeter plaktan bir şarkı çalmaya başlar. Şarkının Türkçe olduğunu fark eden Ali, Yeter'e Türk olup olmadığını sorar ve cevabını beklemeden Türkçe konuşmaya başlar:

- Ali: “*Şimdi utanmaya başladım. Adın ne senin kız?*”

- Yeter: “*Jessi dedim ya!*”

- Ali: “*Jessi değil adımı söyle bana.*”

- Yeter: “*Yeter!*”

- Ali: “*Nasıl Yeter?*”

- Yeter: “*Yeter yahu, bu benim adım! Yedi kız kardeşin sonuncusuyum. Kazandibi işte. Ne içersin?*”

Ali, herhangi bir şekilde genelevde bulunmaktan utanmamaktır. Utandığı, genelevde bir Türk'ün yanında bulunmaktır. Burada Ali için hem Yeter'in genelevde çalışıyor olması hem de kendisinin müşteri olarak Türk bir genelev çalışanının yanında olması utandırıcıdır. Ali bu utancı sohbet ile bastırmaya çalışır. Israrla adını öğrenmek ister. Yeter'in sadece Türk olması bile Ali için onu yalnızca bir çalışan olarak görmemesine yetmiştir. Üstelik Ali, Yeter'in Türk olduğunu öğrenene kadar kendisine *siz* diye hitap ederken Türk olduğunu anladıktan sonra *sen* demeye başlamıştır. Ali'nin nezaketi bir anda samimiyete dönüşmüştür.

Yeter'in kendi adını vermeme sebebi henüz bilinmemektedir. “*Jessi*” gibi birçok Avrupa ülkesinde çeşitli varyasyonlarıyla kullanılan bir isim seçmiştir. Müşterisi odasına girinceye kadar da Türk olduğuna dair herhangi bir işaret bulunmamaktadır, ismi sahtedir, aksanı ortalamadır. Ali, Yeter'in Türk olduğunu plaktan Türkçe şarkılar çaldığında anlar. Ali'nin bir müşteri olarak orada olduğunu bilmek, Türk olduğunu göstermek konusunda çekince duymadığını belli etmektedir. Yeter, kapısına gelenlerin gerçekten müşteri olup olmadıklarını öğrenene kadar sahte ve yabancı dilde bir isim kullanmaktadır.

Ali, Yeter'den ayrılırken pencereden Yeter'e "*eyvallah gülüm*" der ve Yeter de "*kendine iyi bak Ali abi*" der. O sırada yoldan geçen iki Türk, Ali ve Yeter'in Türkçe konuştuğunu fark ederler. Bu noktada bu iki kişi için önemli olan Ali'nin değil Yeter'in Türkçe konuşmuş olmasıdır. Yeter'in penceresine gelir ve Yeter'e bakarlar. Yeter penceresini ve perdesini kapatarak sinirle içeri girer. Bu olay Yeter'in penceresine gelen herkese neden sahte isim verdiğini açıklamaktadır.

Ali evde balık kızartmaktadır. Oğlu Nejat eve gelir. Baba oğul aralarında Türkçe ve Almancayı karışık olarak konuşmaktadır. Nejat, Ali'ye Selim Özdoğan'ın *Demircinin Kızı*<sup>27</sup> romanını getirmiştir. Ali konusunu sorar ancak Nejat "*oku işte*" diyerek soruyu geçiştirir. Romanda hem kuşak çatışmasını hem de Anadolu'dan Almanya'ya göç etmiş geleneksel bir ailenin yaşadığı sorunlar anlatılmaktadır. Bu sebeple de hem Ali ve Nejat'ın ilişkisine hem de Ali'nin Almanya'da yaşamış olduğu öngörülen uyum sorunlarına işaret etmektedir. Kitabın konusu da göz önünde bulundurulduğunda, Ali ile ilişkisi her ne kadar iyi görünse de Nejat açısından bakıldığında babasıyla fikir ayrılığı yaşadıkları konuların varlığından ve hayat görüşlerinin uyumsuzluğundan da söz edilebilir olduğu düşünülmektedir.

Ali ve Nejat, at yarışı izledikleri bir günün devamında bankta dondurma yemektedir. Ali'nin Nejat'a kiminle birlikte olduğunu soruş şekli ve kabalığı üzerine Nejat babasına böyle şeylerin konuşulmaması gerektiğini söyler. Nejat'ı rahatsız eden, özel hayatı ile ilgili konuşmak istememesinin yanı sıra Ali'nin soruyu sorarken kullandığı üsluptur. Ali, etrafında muhatap olduğu kişilere karşı nazik görünmektedir, ancak tıpkı Yeter ile olduğu gibi Nejat ile olan konuşmalarında da samimiyetin dozunu kaçırmakta ve sınırlarına dikkat etmemektedir. Nejat bu konuşmanın üzerine babasının yanından ayrılırken "*kitabı oku he*" der ve gider. Bu son cümle, Nejat'ın babasıyla yaşadığı soruna, ona getirdiği kitap yoluyla dikkat çekmeye çalıştığının bir başka göstergesidir.

Nejat'ın üniversitede, konusu *Goethe* olan dersini anlattığı sırada, Ayten sınıftaki arka sıralardan birinde çantasının üzerinde uyumaktadır. Nejat'ın göçmen bir ailenin çocuğu olarak üniversite okumuş, mezun olmuş ve profesör olarak da bir üniversitede edebiyat hocası olmuş olması diğer filmlerdeki kahramanlarla kıyaslandığında dikkat çekicidir.

---

<sup>27</sup> Die Tochter des Schmieds

Ali Yeter'i ziyaretlerinin birinde Yeter'e işinden memnun olup olmadığını sorar. Yeter'in cevabı "*çok şükür iyi gidiyor*" olur. Ali yalnız yaşayan, dul ve emekli bir adam olduğunu, kendisine bir can yoldaşı aradığını anlatır. Bu can yoldaşının Yeter olmasını istemektedir ve karşılığında da Yeter'e işinden kazandığı parayı verecektir. Ancak Yeter işinden memnundur. Zaman zaman kendisini rahatsız eden insanlar olsa da Yeter'in tavrı yaşadığı hayattan kurtarılmayı bekleyen biri gibi değildir. Teklife bir cevap vermez.

Yeter'in genelevden çıkarken giydiği kıyafetler, işinde giydiklerinden çok farklıdır. İşyerinde dikkat çekici renklerde, dekolte, deri kıyafetler giyip sarı bir peruk takar. Dışarıda ise saçlarındaki sarı peruğu çıkarır ve saçlarını gösterişsiz bir şekilde toplar. Üzerinde bir kot pantolon bir de tişört ile genelevden ayrılır.

Otobüste Yeter'in yanına kendisini daha önce Ali ile vedalaşırken gören iki Türk gelir. Adamlardan biri Yeter'in yanına diğeri de önündeki koltuğa oturarak "*Selamün Aleyküm*" derler. Yeter cevap vermez. Adam tekrar eder:

- Birinci adam: "*Selamün Aleyküm dedik.*"

- Yeter: "*Nichts verstehen.*"

- Birinci Adam: "*Bana yalan konuşma, Türkçe konuştuğumu duyduk. Yoksa Türklüğünden utanıyor musun? Sen hem Müslüman hem Türk'sün. Anladın mı?*"

- Yeter: "*Sağır değilim ya!*"

- İkinci adam: "*Dalga geçme de dinle!*"

- Birinci adam: "*Saptığın yol yanlış, tövbe et!*"

- İkinci adam: "*Tövbe et!*"

- Yeter: "*Tövbe estağfurullah!*"

- Birinci adam: "*Seni bir daha bu alemde görmeyelim.*"

- İkinci adam: "*Yazık olur sana, yazık.*"

- Birinci adam: "*Selamün Aleyküm.*"

- İkinci adam: “*Selamün Aleyküm.*”

- Yeter: “*ve Aleyküm Selam.*”

Anlatıda aktarılanlara göre, Yeter’i tövbe edip genelevde çalışmayı bırakmaması durumunda kendisine yazık olacağını söyleyerek tehdit eden bu iki kişi, yaptıklarının doğru ve üstlerine vazife olduğundan son derece emin görünmektedirler. Anlatıda Yeter’in hem Türk hem Müslüman olmasını vurgulanır, kendileriyle konuşmamak için Türkçe bilmiyor gibi davranan Yeter’e Türklüğünden utandığı için Türkçe konuşmadığını ima edilir. Her iki adam da Yeter’i genelevlerin bulunduğu sokakta tesadüfen görmüş, Türkçe konuştuğunu duyduklarında da kendisini takip etmişlerdir. Her ikisi de muhtemelen müşteri olarak buldukları genelevlerin sokağında bir Türk ve bir Müslüman olarak Yeter’in çalışmasını uygun bulmamaktadır. Anlatıda, bahsi geçen iki kişi için “*gittiği yol yanlış*” olan Yeter’in, bu yoldan vazgeçmemesi halinde bir suç kurban gitme olasılığı yüksek görünmektedir çünkü bu kişilere göre birini tehdit etmek suç değildir ancak Yeter’in yaptığı iş, Yeter bir Türk ve Müslüman olduğu için onlara göre suçtur. Aktarılanlara göre, bir anlamda kendi kuralları ve kendi cezaları vardır ve içinde buldukları ülkenin yasaları onlar için geçerli değildir. Bu iki kişinin otobüse bindiği sahnede birinin sol elinde bir alyans olduğu görülmektedir. Bir Türk ve Müslüman olan Yeter’in genelevde çalışması anlatıda dini ve milli referanslarla tanıtılan bu iki karakter için kabul edilemezdir, bu durum kişilerin söylemlerinde vurgulanarak verilmektedir ancak evli, Türk ve Müslüman bir adam olarak kendisi genelevde vakit geçirmekte herhangi bir sorun görmemekte olduğu aktarılmaktadır.

Anlatıda özellikle kullanılan din ve milliyet vurgusu, bir kez daha toplumsal eleştiriye dönüşerek, bu iki adamı değil de ait görüldükleri dini ve milliyeti eleştirmektedir. Tüm bu olay, örneklerine incelenen diğer iki filmde de rastlanan, yanlış ve yozlaşmış ahlak anlayışını dikkat çekmeyi hedeflemekle beraber, Türk ve Müslümanların, diğer Türk ve Müslümanları tehdit edebilme, onlara uygun gördükleri ahlak kurallarını tüm çelişkileriyle dayatabilme, kendilerinin uygun gördükleri kanunlara göre yaşamakta ısrar edebilme, üstelik bunu kamusal alanda açık açık yapabilme cüreti gösterişlerini işaret ederken, kültür farkının boyutlarını da hissettirmeye çalışmaktadır. Filmde, Türklük-Müslümanlık referanslarıyla gerçekleşen bu olay, iki kişinin zorbalığından ziyade dinlerinin ve kültürlerinin onlara yüklediği düşünülen misyonu vurgulamaktadır ve

zorbalık yapma hakkını da kendilerinde bu referanslar dolayısıyla buldukları anlatılmaktadır.

Ali ve Yeter buluşurlar. Yeter başlarda Ali'nin teklifiyle ilgili görünmese de otobüste tehdit edilmişinden sonra Ali ile buluşuyor olması teklifi kabul edeceğini düşündürmektedir. Ali, Yeter'e karşı son derece naziktir, onu selamlar ve elini öper ancak buluşma yeri olarak bir ganyan bayini seçmiştir. Yeter, genelevde ayda üç bin kazandığını, evlenmeleri halinde ona bu parayı ödeyip ödeyemeyeceğini sorar. Ali ödeyebileceğini, emekli maaşı olduğunu, Türkiye'de evi ve arazisi olduğunu, en kötü ihtimalle Alman üniversitesinde profesör olarak çalışan oğlunun yardım edebileceğini söyler.

Yeter ve Nejat, evlilik kararı sonrasında Ali'nin evinde yenen bir aile yemeğinde tanışırlar. Yeter'in Nejat'ın annesi ile ilgili soru sorması üzerine karakterlerin geçmişi hakkında daha detaylı bilgi verilir. Nejat'ın annesi, Nejat altı aylıkken ölmüştür. Nejat annesiz büyümüştür. Ali, dul ve bir kızı olan bir kadınla evlenmiş ancak anlaşamamış ayrılmıştır. Yeter'in kocası ise 1978 yılında Maraş'ta vurulmuştur.

Gecenin sonunda Ali çok fazla rakı içmiş, yatağına kendi çabasıyla gidemeyecek duruma gelmiştir. Tüm gece Yeter'e ve Nejat'a karşı olabildiğince nazik davranmış, kabalık etmemiş, kendi pişirdiği yemekleri servis etmiş, misafirine hürmet etmiştir. Ancak içkinin etkisiyle, kendisini yatağına götüren oğluna, onu bilerek sarhoş ettiklerini söyle, küfürler eder ve Yeter'i kastederek, Nejat'ı ona dokunmaması konusunda sıkı sıkı tembihler.

Ali'nin birlikte yaşaması ne kadar zor biri olduğunun ilk belirgin göstergesi bu sahnedir. Oğluna küfürler etmesi ve evleneceği kadına dokunmaması konusunda onu uyarmayı gerekli görmesi Nejat için alışıldık davranışlar olacak ki herhangi bir tepki vermez ve babasına yardımcı olmaya devam eder. Nejat babasının yatmasına yardım ettikten sonra Yeter'in yanına döner ve nasıl tanıştıklarını öğrenir. Konuşmanın sonunda Yeter, Ali'nin yanına gider ve çılgılık atar. Ali'nin ciddi bir kalp krizi geçirdiğini öğrenirler.

Yeter ve Nejat hastaneden dönerken otobüste sohbet ederler. Nejat, Yeter'in 27 yaşında bir kızı olduğunu öğrenir. Yeter'in kızı Ayten, annesinin bir ayakkabı dükkanında çalıştığını düşünmektedir. Yeter de Ayten'e arada sırada ayakkabı göndermektedir. Yeter,

Ayten için her şeyi yapabileceğini, okumasını, iyi ve kültürlü -Nejat gibi biri- olmasını istediğini anlatır.

Ayten'in hikayesi sırasında görülecektir ki Nejat ve Yeter arasında geçen bu konuşma sırasında Ayten de Lotte ile Bremen'e annesini bulmaya gitmektedir.

Hastanedeki odasında Ali, Yeter'e yaşlılığın getirdiği zorluklardan yakınmaktadır. Nejat'a domateslerini sulamasını söyler, hayatını ve sahip olduklarını kontrol altında tutmaya çalışmaktadır. Ali'nin hastanede geçirdiği süreyi Nejat ve Yeter evde birlikte geçirmektedirler. İçkili olduğu ve kalp krizi geçirdiği gece Nejat'ı Yeter'e dokunmaması konusunda uyararak Ali için bu durumun problem yarattığını tahmin etmek mümkündür. Ancak Yeter'in, domatesleri sulayan ve bir tanesinin tadına baktıktan sonra babasına da götürmeyi teklif edip buna sevineceğini söyleyen Nejat'ı izleyerek ağlaması ve sebep olarak da kızına duyduğu özlemden bahsetmesi, Nejat'ın Yeter için kendi evladını hatırlatmaktan başka bir etkisi olmadığını düşündürmektedir.

Ali'nin dayanaksız şüphesinin, Yeter'in eski mesleğinden kaynaklandığı düşünülebilir. Ancak herhangi bir aykırılığı bulunmayan ve son derece dengeli biri olduğu izlenimini bırakan Nejat'a karşı davranışının bir açıklaması bulunmamaktadır. Annesini altı aylıkken kaybeden Nejat'ın, kendisiyle aynı yaşlarda bir kızı olan Yeter'i annesi yerine koyma ihtimali daha olası iken, Ali muhtemelen Yeter'in mesleği sebebiyle Nejat'ın ona karşı farklı bir yaklaşımı olacağını düşünmektedir.

Eve döndükten sonra Ali, son derece aksi bir insana dönüşür. Nejat'a açıkça ve son derece kaba bir üslupla Yeter ile birlikte olup olmadığını sorar. Nejat sinirlenir ancak tepki vermez. Ali, Yeter'in kendisine yaptığı böreği, doktorunun söylediklerini sebep göstererek yemez ancak sigara içer. Bu tutarsızlık karşısında daha fazla dayanamayan Nejat babasına bağırarak tepki gösterir ve evden ayrılır.

Ali aynı rahatsız edici üslupla oğluna sorduğu soruyu bu kez Yeter'e sorar. Yeter sarhoş olduğunu söyleyerek Ali'yi ciddiye almadığını belirtir. Ali, Yeter'i taciz etmeye başlar ve Yeter kendisine dokunmamasını söyler. Ali, parasını verdiğini, artık onun malı olduğunu ve istediğini yapabileceğini söyleyerek davranışında ısrarcı olur. Yeter kalkar eşyalarını toplamaya başlar ve tartışırlar. Ali, Yeter'i iter, yere düşen Yeter kafasını çarpar ve ölür.

Yeter'in cenazesi Türkiye'ye getirilir. Nejat, cenazeyi karşılar ve törene katılır. Ölmeden önce kendisine kızından bahseden Yeter'in akrabalarına Ayten'i sorar. Ayten, annesinin ölümünden haberdar değildir. Akrabalarında Ayten'in yalnızca küçüklük fotoğrafları vardır. Nejat, akrabalarından Yeter'in bir fotoğrafını alır ve Ayten'i buluncaya kadar onu aramaya devam edeceğini söyler.

Yeter'in akrabaları Nejat'a yanlarında kalmasını söylese de Nejat otelde kalacağını, yalnızlığı sevdiğini söyleyerek yanlarından ayrılır ve karakola gider. Karakolda elindeki bilgilerle Ayten'i soruşturur. Amire yönlendirilen Nejat, okul masraflarını karşılamak için Ayten'i aradığını söyler. Nedenini soran amire Nejat: *"Bilgi ve eğitim insan hakkı"*dır diyerek cevap verir. Bunun üzerine amir: *"Güzel laf. Bak Nejat, bu sokaklar şu dosyalar yüzlerce binlerce Kürt çocuğuyla dolu. Her gün sabahlara kadar onlarla uğraşıyoruz. Eğitimsiz oldukları, aç oldukları için zorla hırsızlık, katillik yapıyorlar. Bunlardan birine yardım etmek istemez misin?"*

Amirin Nejat'a söyledikleri ve yardım etmek istediği kişinin neden özellikle Ayten olduğunu merak etmesi, Ayten'in arandığı ihtimalini düşündürmektedir. Amir, eğitimin insan hakkı olduğunu söyleyen Nejat'a, özellikle Kürt olduklarını vurguladığı, yüzlerce, binlerce Kürt çocuğunun insan haklarından yoksun olduğu imasını barındırmakta ve bu çocukların eğitimsizlik sebebiyle suça itildiklerini, mecburen suç işlediklerini ifade etmektedir. Herhangi birine değil de Ayten'e ulaşma isteği amir için dikkat çekicidir.

Anlatıda amirin sözleriyle, eğitimsizlik ve yoksulluk sebebiyle suça itilen çocukların yalnızca Kürt çocukları oldukları ve bu çocukların sistematik bir ötekileştirmeye maruz kaldıkları iması bulunmaktadır. Bu olay, Nejat ve Ayten üzerinden yapılacak bir Türkiye-Almanya karşılaştırmasını mümkün kılmaktadır. Nejat, Almanya'da doğmuş, orada büyümüş ve temel insan haklarından olan eğitim hakkına, Almanya'da olduğu için ulaşabilmiş hatta ulaşmakla kalmamış bir de profesör olabilmıştır. Nejat ve Ayten'in yaşları yakındır. Her ikisi de azınlık gruptadır. Ancak Türkiye'de yaşayan Ayten, topluma ve otoriteye karşı, anlatıda haklı gösterilen bir öfke duyarken ve polisten korunması gereken bir karakter olarak yansıtılırken, Almanya'da yaşayan Nejat, topluma uyum sağlamış, polisten yardım alan, toplum tarafında kabul görmüş biridir. Türkiye'de doğan Kürt asıllı Ayten suça itilirken Almanya'da doğan Türk asıllı Nejat saygın bir profesör olmuştur.



Nejat, elinde Ayten'in bir resmi olmadığı için, Ayten'in annesinin resmini görmesi umuduyla duvarlara Yeter'in resimlerini yapıştırır. Onu tanıyan biri olup olmadığını hem Almanca hem Türkçe olarak afişe yazmış ve numarasını eklemiştir. Bu esnada tesadüfen Türk-Alman Kitabevine rastlar. Camında satılık olduğunu belirten yazıyı görür ve içeri girerek Almanca selam verir. Kendisiyle Almanca konuşulduğunu duyan kitabevi sahibi Marcus, kendi dilinde konuşan birini gördüğü için çok sevinir. Nejat kitabevini gezer ve Marcus'a kitabevini neden sattığını sorar. Marcus on yıldır Türkiye'de olduğunu, ülkesini, dilini çok özlediğini ifade eder. Türk asıllı bir göçmenin çocuğu olarak Nejat bu duyguyu Almanya'daki Türkler özelinde tanımaktadır. Almanya'da Germanistik profesörü olan bir Türk'ün, Türkiye'deki bir Alman kitabevinde bulunması Marcus'u eğlendirir. Marcus, ülkesini özlemiş bir Alman'dır ve ülkesine dönmek istemektedir. Nejat ise doğup büyüdüğü, dilini çok daha iyi konuştuğu Almanya'yı bırakarak Türkiye'ye gelmiştir. Nejat'ın Türkiye'ye gelişi geçici olsa da bir kitabevi almak istemesi ziyaretinin kalıcı olabileceğine işaret etmektedir. Ancak Nejat, herhangi bir kitabevini değil, kendisine Almanya'yı hatırlatacak bir kitabevini seçmiştir. Kendisine Almanya'yı hatırlatan bu kitabevinin satılık olmaması halinde Nejat yine de Türkiye'de kalmayı düşünür müydü sorusunun cevabı belirsizdir.

Nejat, Türkiye'de kalacağını Yeter'in akrabasına da söyler. Adam, Nejat'a babasına ne olacağını sorduğunda ise Nejat, *“başka insanları öldüren benim babam olamaz”* cevabını verir. Nejat'ın babasının katil olması karşısındaki tepkisi onu reddetmek olmuştur. Babasının işlediği suç ve Yeter'in ölümü Nejat'a Ayten'in eğitim masraflarını karşılama sorumluluğunun yüklenmesine sebep olmuştur. Nejat babasının hatasını telafi etmeye çalışmaktadır.

Nejat arabayla köylerden, toprak yollardan, ineklerin arasından geçerek bir yere gitmektedir. Filmin ilk kısmı olan *“Yeter'in Ölümü”* filmin başlangıç sahnesinin öncesinde yer alan bu yol sahnesi ile bitmektedir.

Filmin ikinci bölümü olan *“Lotte'nin Ölümü”* protesto sahneleri ile başlar. İstanbul Kadıköy'de düzenlenen 1 Mayıs yürüyüşlerinden görüntüler verilmektedir. Çevik kuvvet ve polis memurları, barikatlar görünür.

Gösteriler sırasında ara sokaklardan birinde bir adam silahıyla havaya ateş eder. Bir başkası adamın üstüne atlar ve silahı düşürür. Başka biri de silaha vurarak silahı saldırganı

durduran kişiden uzaklaştırır. Bir grup da saldırganı sopalarla darp etmeye başlar. Kar maskeli bir gösterici ise silahı alarak kaçmaya çalışır.

1 Mayıs gösterileri ile bir karşılaştırma örneği daha seyircinin yorumuna sunulmaktadır; Almanya'da 1 Mayıs gösterileri renkli, eğlenceli görüntüler içerirken, etrafta özel kıyafetli polisler ya da öfkeli kalabalıklar yokken, gösterici gruplar arasında karşıtlık ya da çatışma olmazken İstanbul'daki 1 Mayıs gösterilerinde kaos yaşanmaktadır.

Kar maskeli kişinin silahı aldığını gören bir sivil polis onun peşine düşer. Kar maskeli kişi kaçarken telefonunu düşürür, bir apartmana sığınır, herhangi bir kapıyı çalar. Kapıyı açan orta yaşlı bir kadındır. Maskesini çıkarır, çaresizce kadına bakar. Kadın karşısında genç bir kız olduğunu görünce ona çatının kapısını açar. Kar maskeli kişi Yeter'in kızı Ayten'dir.

Ayten, saldırgandan aldığı silahı çatıya saklar ve oradan ayrılır. Devam eden sahnede polis bir eve baskın düzenlemektedir. Evde bulunan kişilerden biri telefonda kimlerin tutuklandığını sormaktadır. Evden üç kadın tutuklanarak çıkarılır. Tutuklular evden çıkarılıp ekip aracına bindirilirken çeşitli sloganlarla birlikte isimlerini haykırırlar. Tutukluların sloganları ve evlerinin duvarında asılı posterler evin sol görüşlü bir gruba ait olduğunu düşündürmektedir. Ayten ev arkadaşlarının tutuklandığını görür ve o evde yaşadığını belli etmeden sessizce oradan ayrılır. Bu esnada mahalleli, baskını gerçekleştiren polis ekiplerini alkışlamaktadır.

Bu anlatıda birbirinden farklı üç grup söz konusudur. Bu üç grup; 1 Mayıs gösterilerinde yaşananlarla bağlantılı olarak tutuklanan sol görüşlü öğrenciler, onları tutuklayan polisler ve polisleri alkışlayan halktır.

Ayten Hamburg havaalanında sahte kimlikle pasaport kontrolünden geçmektedir. Havaalanında üç kişi onu karşılar. Bu üç kişi Ayten'i bir yurda bırakırlar. Polisin bulması durumunda kendilerini tanımadığını söylemesini tembihlerler. Ayten'e yeni odasını tanıtan kişinin boynundaki Zülfikar kolyesi kadraja özellikle alınır.

Fatih Akın, *Yaşamın Kıyısında*'da birçok siyasi, dini, milli, etnik simgeye ve olaya yer vermiştir. Bunu yaparken kullandığı yöntemde dikkat çekici olan senaryosunun iki ayrı kutup şeklinde ve ayrılıkçı bir işleyişe sahip olmasıdır; çatışmalar genelde milliyetleri, siyasi görüşleri, inançları farklı olan kişiler arasında ve *bize karşı onlar* anlayışıyla

işlenmektedir. Buna karşılık Almanya, demokratik, düzenli, sakin bir ülke olarak sunulmuştur. *Yaşamın Kıyısında* filminde azınlıklar filmin önemli bir kısmında konu edinilmiştir. Anlatıda vurgulanana göre Türkiye’de azınlıklara karşı tutum insan haklarını hiçe saymakta ve hem Türk polisi hem de Türk halkı tarafından azınlıklar kabul görmemektedir. Almanya’daki azınlıklara sorun çıkaranlar ise Alman polisi, hükümeti, aşırı sağcı partiler ya da göçmen karşı örgütler değil, diğer azınlıklar, çoğunlukla da Türklerdir. Bu sebeple göze çarpan bu karşılaştırma eksik olduğu kadar, taraflı da görünmektedir.

Ayten’in polisten kaçarken kapısını çaldığı evin sahibi kadın, tanımadığı, kar maskeli, kaçak bir kadını polisten korumakta sakınca görmemektedir. Karşısındaki kadının suçuna dair bir şey bilmeyen kadının ona yardım ediyor olması, Ayten’in yaşadıklarının tekrarlarının olduğunu ima etmektedir. Ayten, kalabalık bir alanda havaya ateş açan bir sivil korumaya çalışmaktadır. Silahın ateşlenmesindeki niyet belirli değildir, bu aşamada ne Ayten’in ne de silahı ateşleyen kişinin amacı, masumiyeti ve neyi savunduğu belirsizdir. Ancak anlatıda, Ayten’i tanımayan ve dahil olduğu grupla ilişkisi olmayan orta yaşlı bir sivilin koşulsuz yardımıyla Ayten’in masumiyeti seyirciye sunulmaktadır.

Ayten, Almanya’da annesi Yeter’e ulaşmanın bir yolunu aramaktadır. Ayakkabı dükkanlarını gezer, telefonunu bulmaya çalışır ancak bulamaz ve annesine ulaşamaz. Ayten geçici olarak kaldığı yere geri dönerek, kendisini karşılayan kişiyle konuşur. Ayten’e 100 Euro borç vermiş olan bu kişi, annesini bulamadığı için parasını geri alamayacağını anlar ve Ayten’e yanında çalışmasını söyler. Ayten sinirlenir. “*Ne biçim yoldaşsın sen!*” diyerek tartışmaya başlar. Sonunda kaldığı yerden atılır ve sokakta kalır.

Ayten geceyi sokakta geçirir. Sabah, en ucuz yemeği bulacağını bildiği üniversiteye gider. Ayten bir amfide sıranın üzerinde uyurken görülür. Girdiği ders Nejat’ın dersidir. Yeter, Nejat’a uzun zamandır kızına ulaşamadığını söyleyerek ağladığında Yeter Bremen’e gelmiş annesini aramaktadır.

Ayten Almanca bilmemektedir. Üniversite’de yoldan geçen Lotte’yi çevirir ve parasını kaybettiğini, aç olduğunu, kendisine biraz borç verip veremeyeceğini İngilizce olarak sorar. 3 Euro’nun yeterli olacağını söyleyen Ayten, Lotte’nin bozuk parası olmaması sebebiyle uzaklaşmaya yeltenir. Lotte içeride bozdurabileceğini söyler ve birlikte yemek

yerler. Ayten, Lotte'nin adresini ister ve parasını göndereceğini söyler. Lotte, bir daha karşılaştıklarında onun ısmarlayabileceğini söyleyerek teklifi reddeder.

Lotte Ayten'e karşı son derece ilgilidir. Bir sürü soru sorar ancak Ayten sorulardan sıkılmış görünmektedir. Lotte, Ayten'in sokakta yaşadığını öğrenince onu evine getirir. Evi gezdirir. Mutfaktan istediği zaman istediğini alabileceğini söyler. Ayten aceleyle kaçtığı için kıyafeti olmadığını söylediğinde ona kendi kıyafetlerini vermeyi teklif eder. Lotte, yeni tanıştığı bu kaçak kadını hemen evine alır ve ona karşı son derece misafirperver ve yardımsever davranır. Ayten, Lotte'nin ona verdiği kıyafetlerden birini Amerikan malı olduğu için reddeder. Lotte ona hak verir.

Lotte'nin annesi mutfakta kahve içmektedir. Yanına gelen kızı Lotte'ye Ayten'in varlığı ile ilgili tedirginliği konusunda iğneleyici sözler söyler. Lotte, Ayten'e yardım etmeleri gerektiğini ifade eder. Buna karşılık olarak annesi Ayten'i hiç tanımadıklarını tekrar vurgular. Lotte iste bu yaptığının tamamen "*Alman*" olduğunu söyleyerek ona karşı çıkar. Anne Susanne, ülkesine yasadışı yollarla girmiş ve hiç tanımadığı birini evinde saklamak istemediği için "*Alman*" olmakla suçlanır. Lotte, Ayten'in Almanya'da yasadışı kaldığını ve kendi ülkesinde güvende olmadığını, soruşturma altında olduğunu söyler. Anne bu durumda Ayten'in iltica başvurusunda bulunması gerektiğini belirtir. Lotte sinirlenir ve ilticanın kabul edilmemesi durumunda ne olacağını sorar. Anne bu yaptıklarının bir suç olduğunu hatırlatır ancak Lotte devam etmek istemez ve annesinden Ayten için yatağı hazırlamasını rica eder.

İhtiyacı olduğunda bir yabancıya yardımına koşulsuz koşan genç bir Alman kadın ile hiç tanımadıkları birini evlerine almaları konusunda tedirgin olan eski kuşak bir Alman kadın arasındaki bakış açısı ve kuşak farkı bu olayda belirgindir. Bunun yanı sıra yasalara ve prosedürlere koşulsuz uyulması gerektiğini düşünen bir anne ile yasalara ve prosedürlere dolayısıyla onları belirleyenlere güvenmeyen kızı arasında geçen bu çatışmada, Lotte'nin annesinin *yeterince yardımsever* olmamasını *Alman* olmakla açıklaması dikkat çekmektedir. Yabancılar karşı mesafeli duruşu Almanlara özgü bir *soğukluk* olarak değerlendirilmesi bilindik bir klişedir. Geleneksel olarak süregelen bazı alışkanlıkların değişmesi gerektiği ve Lotte'nin hayat görüşüne uymadığı bu yolla gösterilmiştir. Lotte, Almanya'yı ve Almanları eleştirmektedir. Ancak bu olayda Susanne'nin de haklılığı göz önündedir. Susanne, Ayten'in yasal yollarla Almanya'da bulunabilmesi için iltica etmesi

gerektiğini söyler, her şeye rağmen ona evini açar, kızının birkaç saattir tanıdığı, Almanya’da kaçak olarak bulunan ve ülkesinde ne sebeple arandığını bilmediği bu kadını evine almış, onunla ilgili tedirginliğini ise yalnızca kızıyla paylaşarak misafirini huzursuz etmemiştir. Susanne, bu koşullar altında olabildiğince nazik ve yardımsever görünmektedir. Bu sebeple de ona yöneltilen eleştiri aslında iltifat niteliğindedir.

Lotte ve Ayten arasındaki arkadaşlığın ilişkiye dönüşmesi kısa sürede gerçekleşir. Susanne, kızının bu ani dönüşümü ve sorumsuz bulduğu davranışları karşısında sakinliğini korumaya çalışır.

Lotte’nin annesi Susanne mutfakta turtta yapmaktadır. Ayten mutfığa girer ve günaydın der. Ayten ve Susanne arasındaki konuşma İngilizce olarak devam etmektedir. Susanne “*çoktan öğlen oldu*” diyerek karşılık verir. Ayten cevap vermez ve bir sigara yakar. Susanne yemek yemeden sigara içilmemesi gerektiğini hatırlatır, Ayten “*bir şey olmaz*” diyerek karşılık verir ve kendine kahve yapmaya koyulur. Ayten’in ses tonu, konuşma şekli, evdeki rahat tavırları kendini fazlasıyla evinde hissettiğini göstermektedir.

- Susanne: “*Kızım bana politik sebeplerle yargılandığını söyledi.*”

- Ayten: “*Evet, Türkiye’de politik bir direniş grubunun üyesiyim.*”

- Susanne: “*Peki tam olarak neyi savunuyorsunuz?*”

- Ayten: “*Biz; insan hakları, ifade özgürlüğü, eğitim hakkı için savaşıyoruz. Türkiye’de sadece parası olan insanlar eğitim alabiliyorlar.*”

- Susanne: “*Belki Avrupa Birliği’ne girdiğinizde birçok şey daha iyi olur.*”

- Ayten: “*Avrupa Birliği’ne güvenmiyorum ben.*”

- Susanne: “*Neden?*”

- Ayten: “*Avrupa Birliği’ni kim yönetiyor? İşte İngiltere, Fransa, Almanya, İtalya, İspanya. Bu ülkelerin tümü sömürgeci ülkeler. Bu küreselleşmek demektir. Biz küreselleşmeye karşıyız.*”

- Susanne: “*Belki sadece bir şeye karşı koymayı seven birisindir.*”

- Ayten: “*Deli olduğumu mu düşünüyorsun? Eğer bir ülke, insanları, halkı sırf farklı düşünüyor ya da farklı görünüyor diye ya da iş, emek ve eğitim için protesto düzenliyorlar diye öldürürse karşılığında sen de onlarla savaşmalısın!*”

- Susanne: “*Belki Avrupa Birliği’ne girdiğinizde her şey daha iyi olur.*”

- Ayten: “*Ya Fuck the EU ya!*”

- Susanne: “*Benim evimde bu şekilde konuşmanı istemiyorum. Kendi evimde böyle konuşabilirsin. Tamam mı?*”

- Ayten: “*Tamam.*”

Ayten fikirlerini dile getirirken öznesi “*ben*” değil “*biz*”dir. Savunduğu her şeyi ezberlenmiş bir tirat gibi Susanne’ye peş peşe sunar. Ayten’in konuşması ve bahsettikleri Susanne’de gerekli etkiyi yaratmamış olacak ki kendisinin sadece bir şeylere karşı koymayı seven biri olduğunu düşünür. Ayten, kendisi ve içinde bulunduğu grubun işlediği suçları bir karşı koyuşun sonuçları ve nefsi müdafaa olarak görmektedir. Ayten’e göre *onlar* bir savaşın içindedir. Burada, “*...iş, emek, eğitim için protesto düzenliyorlar diye öldürürse...*” kısmında sadece iş, eğitim ve emek için düzenlendiğini savunduğu protestolardan birinde bir sivilin kalabalığın için ateşli silah kullanmasını takip eden sürecin Ayten’i bu noktaya kadar getirdiğini göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Ayten için yaşadıkları gerçekten de bir savaştır ve gereken yapılmaktadır, asla suçluluk ya da şüphe hissetmemektedir. Susanne’nin Avrupa Birliği’nin Ayten’in savaştığını düşündüğü her şeye çözüm olabileceğine olan inancı Ayten’i sınırlendirmektedir. Ayten’e göre Susanne de düşman safında yer almaktadır. Ayten konuşma devam ettikçe öfkelenirken Susanne son ana kadar sakinliğini korumaktadır.

Ayten bu konuşmanın sonunda Lotte ve Susanne’nin evinden ayrılır. Evin bahçesinde Lotte’nin eve gelmesini bekler. Lotte döndüğünde ne olduğunu sorar. Ayten ağlamaktadır ve Lotte’den annesi Yeter’i bulmak için yardım ister.

Ayten’in çaresizliği ilk kez bu an belirgin olarak görülür. Türkiye’den kaçarken de Almanya’da tanımadığı insanlarla kalırken de Lotte’nin evinde de tavrından ve dik başlılığından bir an bile ödün vermez. Ancak Susanne ile yaşadığı tartışma onu tamamen

yalnız bırakılmış hissine sürüklenmektedir. Lotte ve Ayten birlikte Hamburg'dan Bremen'e giderler. Aynı yolda Ayten ve Nejat otobüsün içinde görünür. Ayten annesini ararken, Ali kalp krizi geçirdiği için Yeter ve Nejat hastaneye gidip gelmektedir. Lotte ve Ayten yolda polis kontrolüne yakalanırlar. Ayten sahte pasaport kullandığı için yakalanacağını fark eder ve arabadan inip kaçırmaya çalışır. Polis memuru Ayten'i yakalar. Ayten, sömürgeci oldukları için güvenmediği Avrupa Birliği'nin iltica hakkına sığınarak "Asyl" diye defalarca bağırır ve tutuklanır.

Ayten'in mahkemesine Lotte ve Susanne birlikte katılırlar. Ayten'in sığınma talebi reddedilmiştir. Kararın gerekçeleri açıklanır ve Ayten Türkiye'ye geri gönderilir. Lotte de Ayten'in peşinden Türkiye'ye gider.

Lotte Türkiye'deki Alman Konsolosluğundan Yeter'e nasıl ulaşacağını öğrenmeye çalışır ve bir sonuç alamaz. Fakat konsoloslukta Lotte'ye bir numara verilir ve avukatlarla görüşürse belki bilgi alabileceği söylenir. Lotte, tercüman yardımıyla bir avukatla konuşarak bilgi alır. Verilen bilgilere göre, Ayten'in 15-20 yıl kadar cezaevinde kalması mümkündür. Kapalı cezaevinde mahkeme kararını beklenmektedir. Ayten, terörist eylemlerde bulunan silahlı bir örgütün üyesi olarak yargılanmaktadır. Lotte, Ayten'i ziyaret edip edemeyeceğini sorar. Akraba olmadıkları ve soyadları aynı olmadığı için Ayten'i ziyaret edemeyeceğini öğrenince sinirlenen Lotte "*ne biçim yasalar bunlar*" diyerek çıkışır. Avukat bu tepkiye "*burası Türkiye*" diyerek cevap verir. Lotte ağlamaya başlar. Avukat bir süre bekler ve dayanamaz. Lotte için izin almaya çalışacağını, bunun çok uzun sürebileceğini söyler. Lotte'yi hiç kimseye davadan ve Ayten'den bahsetmemesi konusunda uyarır.

Lotte kaldığı otele geri dönmüş annesi ile ankesörlü bir telefonda konuşuyordu:

- Lotte: "*Biraz daha uzun sürebilir.*"
- Susanne: "*Öyle mi? Ne kadar?*"
- Lotte: "*Tam bilmiyorum. Altı ay kadar.*"
- Susanne: "*Ne, altı ay mı?*"
- Lotte: "*Belki de sadece birkaç ay.*"

- Susanne: *“Peki okulun ne olacak?”*
- Lotte: *“Anne, artık zaten bir amacı yok.”*
- Susanne: *“Sana bir şey söyleyeyim! Artık bundan bıktım. Ben bunu daha fazla devam ettirmeyeceğim! Hayatını bu şekilde mahvedemezsin!”*
- Lotte: *“Anne ilk kez yaptığım bir şeyin bir amacı var! Hayatımda ilk kez birinin bana ihtiyacı olduğunu hissediyorum! Ayten’e yardım etmek zorundayım.”*
- Susanne: *“Hiç kimseyi tanımadığın, bilmediğin bir ülkede bunu nasıl yapmayı düşünüyorsun?”*
- Lotte: *“Ona bir avukat bulacağım.”*
- Susanne: *“Avukat bulacaksın! Pardon ama kim karşılayacak? Sevgilinin şimdiye kadar bana ne kadara mal olduğunu biliyor musun acaba? Bunu hiç sordun mu kendine? Bir yıl boyunca avukatının parasını ben ödedim ve kaybettik.”*
- Lotte: *“Babama soramaz mısın?”*
- Susanne: *“Hayır. Ona bunu kesinlikle sormayacağım... Lotte? Lotte! Geri dönmeni rica ediyorum.”*
- Lotte: *“Hayır anne.”*
- Susanne: *“Lütfen.”*
- Lotte: *“Yapamam anne.”*
- Susanne: *“İyi. Madem öyle kal orada. Ama artık başının çaresine kendin bakacaksın. Sana yardım etmeyeceğim. Şu andan itibaren, nihayet kendinden sorumlusun!”*
- Lotte: *“Anne? Anne!”*

Lotte şimdiye kadar yaşadığı hayatın, uğraşlarının bir anlam ifade etmediğini düşünmekte ve Ayten’e yardım ederek ilk kez gerçekten bir şeyler yaptığını hissetmektedir. Birçok



açından Ayten'in hislerini paylaşmaktadır. Bir başkası için çabalamakta ve karşılık beklememektedir. Bunun için okulu bırakmış bilmediği ve kimseyi tanımadığı bir yerdedir. Susanne de karşılık beklemeden Ayten'in avukat masraflarını karşılamıştır. Ancak Susanne bunu ihtiyacı olan birine yardım etmekten çok kızının isteğini yerine getirmek için yapmaktadır fakat daha fazla devam edemeyecektir. Lotte de Ayten'e yardım ederken aslında kendine de yardım etmeye, hayatına bir anlam katmaya çalışmaktadır. Lotte bu konuşmanın ardından Nejat'ın sahibi olduğu Türk-Alman Kitabevine gider ve hukuk kitaplarını inceler. Kitabevindeki panoya astığı ev ilanını gören Nejat kendisinin kiralık bir odası olduğundan bahseder ve Lotte Nejat'ın evine taşınır. Hukuk kitaplarını neden araştırdığını soran Nejat'a bir arkadaşının hapiste olduğunu söyler. Nejat ismini sorduğunda ise sahte isim verir. Zincirleme olarak ilerleyen olaylarda annesini Almanya'da arayan Ayten'e Lotte, sevgilisine Türkiye'de yardım etmeye çalışan Lotte'ye Nejat destek olmaktadır.

Ayten cezaevinde kendisiyle aynı örgütte bulunan kişilerden bilgi ve uyarı almaktadır. Ayten'in gösteride alıp sakladığı silahın örgütü tehlikeye sokacağı söylenir. Ayten kime güveneceğini bilemez. Nihayet Lotte onu ziyarete gittiğinde ona silahın yerinin yazılı olduğu bir kağıt verir. Gidip almasını, birilerinin de ondan alacağını söyler. Ayten içinde bulunduğu örgüte karşı tehlike oluşturacak olan silahı alması için Lotte'yi de suça ortak etmekte tereddüt etmez. Lotte yalnızca Ayten'e yardım etmek isterken tüm örgüte yardım edecek konuma gelir.

Silahın bulunduğu yere giden Lotte çatının anahtarını Ayten'e yardım eden kadından ister ve silahı bulur. İlk kez tereddütlü görünen Lotte yine de silahı alır. Evine dönerken yolda mendil satan çocuklar tarafından içinde örgüt silahının da bulunduğu çantası çalınır. Lotte çocukların peşinden koşar ancak yetişemez. Geri dönerken de bir ara sokakta çocuklara rastlar. Silah ellerindedir. Lotte çocuklara yaklaşır. Bir elinde silah diğer elinde tiner tutan çocuklardan biri silahı Lotte'ye doğrultur ve Lotte'yi öldürür.

Cezaevinde müdür tarafından Ayten'e kendisini ziyarete gelen kadının kim olduğu sorulur. Ayten haklarından son derece haberdar bir şekilde avukatı olmadan sorularını cevaplamayacağını söyler ancak ortada uluslararası bir kriz olduğunu öğrenir. Kendisini ziyaret eden Alman vatandaşı ziyaretinden beş saat sonra ölü bulunmuştur. Lotte'nin öldüğünü duyan Ayten çok şaşırır, şoka girer. Ayten'e mahkemesinin yakın olduğu ve

pişmanlık yasasından faydalanabileceği hatırlatılır. Lotte'nin cenazesi Almanya'ya giden bir uçağa yüklenir ve filmin ikinci kısmı biter.

Ayten'in içinde bulunduğu örgüte de fikirlerine de bakış açısında kırılmalara sebep olacak olan bu olaydır. Dahil olduğu örgütü korumak için, tek amacı ona yardım etmek olan genç bir kadını tehlikeye atmış ve ölümüne sebep olmuştur.

Filmin üçüncü kısmı “*Diğer Taraf*” Ali'nin havaalanında bilet gişesindeki sahnesiyle başlar. Ali'nin yanındaki gişede Susanne bulunmaktadır. Ölen kızının arkasından Türkiye'ye gitmektedir. Susanne önce Lotte'nin kaldığı otelde kalır ve günlerini uyuyarak, ağlayarak ve içki içerek geçirir. Nejat'ı arar ve Lotte'nin annesi olduğunu onunla görüşmek istediğini söyler. Nejat ve Susanne buluşurlar. Susanne Nejat'a kızıyla ilgili sorular sorar ve kızının odasını görmek ister. Susanne 30 yıl önce otostopla Hindistan'a giderken de İstanbul'a gelmiştir. Nejat'ın evinde kızının eşyalarına dokunur, kızının günlüğünü okur.

Lotte'nin siyasi herhangi bir görüşü olup olmadığı belirgin değildir. Ancak günlükten öğrenildiği kadarıyla Susanne, 68 kuşağın aktif sol hareketlerinde bulunmuş bir kadındır. Susanne'nin zamanında seçtiği bu yolu şimdi annesinden bağımsız olarak Lotte takip etmektedir ve tam olarak bu sebeple annesinin karşı çıkışını anlamamaktadır. Lotte, annesinin onda kendisini görmüş olabileceğini, Lotte'nin gençliğinde kendi gençlik yıllarına denk bir şeyler bulmuş olabileceğini yazmıştır. Öyleyse Susanne'nin Lotte'yi yolundan vazgeçirme çabası belki de kendi pişmanlıklarını yansıtmaktadır.

Ali İstanbul'a gelmiştir. Bir sahilde çay içmektedir ve nihayet *Demircinin Kızı* romanını okumuştur. Ali kitabı kapatır ve gözleri dolar, oğlu ile arasındaki çatışmanın oğluna hissettirdiklerini nihayet kavramış görünmektedir. Yeter'in akrabalarından biri ile görüşür ve Nejat'ın onu görmek istemeyeceğini bu sebeple Trabzon'a gideceğini söyler. Nejat'a bunu anlatan Yeter'in akrabası, kitabevinden çıkarken Ayten ile ilgili bilgi olup olmadığını sorar ve gider. Nejat sinirlenir ve Yeter'in arama ilanını duvarından söker. Yeter'in katili, kendisine hak görülen cezayı çekip cezaevinden çıkmış ve artık özgürdür ancak Nejat, Yeter'in kızını hala bulamamıştır ve Yeter'e olan vefa borcunu ödeyememiştir.

Susanne, Nejat'a Lotte'nin odasında kalmanın ona iyi geldiğini ve odasını kiralamak istediğini söyler. Ne kadar kalacağını bilmemektedir. Tıpkı Nejat gibi Susanne de geçici olarak geldiği İstanbul'da kalmaya karar verir. Susanne, Ayten'i cezaevinde ziyaret eder. Ayten ağlar, özür diler, bağışlanmak ister. Susanne inanılması güç bir sakinlikle Ayten ile konuşur. Onu suçlamaz. Ayten her ne kadar bunun olacağını tahmin etmese de ve tesadüfler, şanssızlık Lotte'nin ölümünde ciddi bir rol oynasa da Ayten bile isteye kendini ve örgütünü korumak için onu yasadışı ve tehlikeli işlere bulaştırmıştır. Ancak Susanne'nin düşüncesi bu değildir. Ayten'e kendini hırpalamamasını, kızının ona yardım etmek istediğini ve artık bunu onun yapacağını kararlılıkla anlatır. İyi bir avukat, kalacak yer, yiyecek, para ne isterse Susanne'ye söylemesinin yeterli olacağını söyler. Ayten ise sadece özür dilemeye devam eder. Ayten, Susanne ile konuştuğundan sonra gardiyana hapisane müdürüyle görüşmek istediğini söyler. Susanne artık kızının onu suçladığı kadar *Alman* görünmemektedir.

Takip eden sahnede Susanne, Nejat'ın Çukurcuma'daki evinin penceresinden, aceleyle bir yerlere yetişmeye çalışmalarını izler. Ezan okunmaktadır. Nejat'a insanların nereye gittiklerini sorar. Nejat, o sabahın üç gün sürecek olan Kurban Bayramı'nın ilk günü olduğunu ve insanların bayram namazına gittiklerini söyler. Susanne ne kurban ettiklerini sorar ve Nejat İbrahim Peygamberin hikayesini anlatır. Aynı kıssanın Katolik inancında da var olduğunu söyleyen Susanne etkilenmiş görünür. Nejat, küçükken bu kıssadan korktuğunu, babasına aynı durumda olsa ne yapacağını sorduğunu anlatır. Annesi erken öldüğü için içinde büyüdüğü savunmasızlık duygusu bu korkusunu açıklamaktadır. Nejat babasının "*seni korumak için tanrıyı karşıma alırdım*" dediğini söyler. Nejat, bu anıyı hatırladığında babası için ne anlam ifade ettiğini de hatırlar. Susanne'den birkaç gün kitabevine bakmasını rica ederek babasının peşinden Trabzon'a gider.

Nejat'ın ayrılışından sonra Ayten cezaevinden çıkar. Pişmanlık yasası ile itirafçı olarak salıverilir. Cezaevinden çıkarken örgüt üyelerinden olan bir kadın Ayten'e hain der ve yüzüne tükürür. Ayten, Nejat'ın kitabevine bakan Susanne'nin yanına gider. Nejat orada değildir. Daha da önemlisi Yeter'in ilanını kısa süre önce duvardan sökmüştür. Ayten içinde bulunduğu kitabevinin, uzun zamandır kendisini arayan kişi ve annesinin katilinin oğlu olduğundan da annesinin öldürüldüğünden de habersizdir.

Ayten'in neden itirafçı olduğu belirsiz kalır. Lotte'nin ölümünün ardından adalet ya da intikam aradığı düşünülebilir. Ancak kendisini cezalandırmaz. Bu sebeple de adalet arayışı ya da intikam isteği güçlü bir ihtimal değildir. Diğer bir ihtimal ise Ayten'in seçtiği yolda masumların ölebildiğini görmesiyle içinde bulunduğu çevreye inancının azalması olabilir. Bu sebeple kendisine hain diyen arkadaşına aldırılmamış olabilir. Bu sebep desteklenebilir olsa da en güçlü görünen ihtimal Ayten'in Susanne'ye daha fazla acı çektirmemek, yük olmamak için ve Susanne'nin en azından ölmüş kızının isteğini yerine getirebilmiş olmanın huzurunu yaşayabilmesi için itirafçı olması ihtimalidir.

Nejat'ın Trabzon yolundaki sahneleri filmin başlangıcında verilen sahnelerdir. Film son sahnesi ile başlamıştır. Ancak başlangıçta arka planda çalan şarkıyı Kazım Koyuncu seslendirirken filmin sonunda şarkıyı seslendiren kişi Şevval Sam'dır. Bu detay, gözden kaçırılmış bir detay da olabilir belirgin olmayan bir mesaj da içeriyor olabilir. Mesajı varsa ve her ne ise belirsizdir. Nejat, evin yakınlarındaki insanlardan Ali'nin deniz kenarında olduğunu, balık tuttuğunu öğrenir. Kıyıya giden Nejat, kumsalda oturur ve babasını bekler. Film kıyıda oturarak denizi izleyen ve babasını bekleyen Nejat'ın bu sahnesi ile sona erer.

## BÖLÜM V: DEĞERLENDİRME

Fatih Akın sineması birçok farklı disiplinde bilimsel çalışma yapılmasını mümkün kılmakta ve aynı zamanda sinemanın toplum üzerindeki etkisi ile temsil gücü göz önünde bulundurulduğunda gereklilik olarak kendini göstermektedir:

*“Sinema, tarihsel ve toplumsal koşulları bağlamında yaşanan sorunları yansıtan, kültürel ve toplumsal dönüşüm ve değişimleri kendi oluşturduğu gerçeklikle yeniden inşa eden bir sanat dalıdır. Bu doğrultuda sinema, içinde bulunduğu dönemi ve gerçekliği yansıtmaya ya da yeniden inşa etme bakımından toplumsal, kültürel, ekonomik ve siyasi sorunlara odaklanan en önemli kitle iletişim aracıdır”* (Agocuk vd., 2017, s. 506).

Fatih Akın filmleri üzerine yapılan ve yapılacak olan tüm çalışmalar, sinemanın bu işlevi ve kendisine yüklenen misyon göz önünde bulundurulduğunda önem kazanmaktadır. Adorno'ya göre, *“Kendini kültür endüstrisine uydurmuş olan ‘kitle iletişim araçları’ terimi, daha en baştan vurguyu zararsız olana kaydırmaktadır. Ne ilk planda kitleler söz konusudur, ne de iletişim teknikleri; söz konusu olan, onlara üflenen ruhtur, efendilerinin sesidir”* (Adorno, 2011, s. 110). Buradan hareketle, sinemanın kitleler üzerindeki etkisi göz önünde bulundurulduğunda, *iletişimden bahsetmek mümkün görünmemektedir*. Bir kitle iletişim aracı olarak sinemanın aslında tek yönlü bir *iletim* işlevi gördüğü çıkarımını yapmak mümkündür.

Fatih Akın sineması ile ilgili çalışmalar her ne kadar çoğunlukla Sinema alanında olsa da kültürlerarasılık kapsamındadır. Bu anlamda, filmlerini yalnızca yönetmeyen ayrıca onların senaryosunu da yazan, diyaloglarını oluşturan ve her iki kültüre ve dile hakim olduğu iddiası bulunan Fatih Akın'ın filmlerini, Alman Dili ve Edebiyatı alanında incelemek önemlidir. Bu alanda yapılacak olan çalışmalar, iki kültürü de tanımayı gerektirdiği kadar -belki de daha fazla- her iki dile de hakimiyeti, göçü ve göç edebiyatı süreçlerini yorumlamayı da gerekli kılmaktadır. Fatih Akın'ın yönetmen oluşu sebebiyle sinema alanında yapılmış çok sayıda tatmin edici çalışmanın bulunması sevindirici olmakla beraber, Alman Dili ve Edebiyatı alanında da Sosyoloji alanında da konu ile ilgili yapılmış çalışmaların azlığı dikkat çekmektedir.

Fatih Akın filmleri incelendiğinde, kendisinden önceki kuşak edebiyatçılarda ya da sinemacılarda göze çarpan ve sürekli tekrarlanan *mağdur, dışlanmış, yabancılaşmış, kaba, suçlu göçmen* temsilinin değişmiş halde de olsa var olduğunu söylemek mümkündür. Almanya’da yaşayan Türklerin, ilk kuşakta ya da *Yılmaz* örneğinde görüleceği üzere ilk kuşağın alışkanlıklarını devam ettirmeyi tercih eden ikinci kuşakta, hala mevcuttur.

Sibel karakteri ailesinin baskısından kurtulmak için kendine zarar verir, formaliteden evlenir ve evleneceği kişinin muhakkak bir Türk olması gerektiği film içerisinde birden çok kez yer alır. Sibel’in yaşam tarzı, seçimleri aile için herhangi bir anlam ifade etmediğinden Sibel’in evlilik dışı ilişkileri kendisinin abisi tarafından öldürülme korkusuna sebep olmaktadır. Bu durum filmde son derece olağan, hatta söz konusu Türk aile yapısı olduğunda olması gerekenmiş gibi aktarılmıştır.

Ailesi üzerinden yapılan ve tüm Türkiye’ye hatta dünyanın neresinde olurlarsa olsunlar Türklere yapılan gönderme, bir Türkün bir başka insanı kendisinin geleneklerine göre hata addettiği bir davranış sebebiyle öldürmesinde sakınca görmeyeceği ve bunun Türklere özgü kültürel olgu olduğudur. Bu çıkarım, Sibel ve Şeref arasında geçen diyalogdan anlaşılmaktadır. Şeref Sibel’e ailesinin Türk olduğunu hatırlatmaktadır. Ailesi Türk olduğuna göre Sibel, *tabii olarak gerekli görüldüğünde namus cinayetine kurban gidecektir*. Bu çıkarımların tümü, karakterlerin Türk olmaları varsayımı ya da tahmini üzerine değil film içerisinde karakterlerin Türk olduklarının ısrarla konu edilmesi ve *geleneksel Türk aile yapısına* ilişkin göndermelerle temsil edilmeleri sebebiyle yapılmaktadır. Örneğin Sibel, kendisini tekrar görmek isteyen Yunan sevgilisini evli bir Türk kadını olduğunu söyleyerek tehdit ederken, evli olmasını değil Türk olmasını vurgulayarak milliyeti yoluyla tehdit etmektedir. Anlatılarda Türk olmak, Türklerin kendilerine uygun görmedikleri davranışlarla karşılaştıklarına diğer milliyetler için bir tehdit unsuru olarak gösterilmektedir.

İlk kuşak göçmen filmlerinde kadın temsili üzerindeki ataerkil baskı mekansal olarak verilirken (cezaevi, ev hapsi vs.) ikinci kuşak mekansal olarak özgür tasvir edilse de Sibel örneğinde olduğu gibi aynı şekilde baskı altında ve *sıkışmıştır*.

Ceyda karakterinin yaşadığı görece özgür hayatı abisi Cebrail’e borçlu olduğu aşikardır. Anlatıda, babasının haberi olmadığı sürece Ceyda istediği kişiyle görüşür, bir Yunan ya

da Almanla ilişki yaşayabilir, sokakta öpüşebilir. Ceyda'nın sokakta bir Almanla öpüşmesi ya da bir Yunanla ilişkisinin olması aykırı ve Ceyda'ya özgü bir durum olarak tasvir edilmektedir. Bu durum Cebrail'in Ceyda'ya kendisinden başka hiçbir Türk kızının onun kadar özgür olmadığını söylediği sahneden anlaşılmaktadır.

Yeter, genelevde çalışmaktan memnundur ancak kendisini tehdit eden iki Türk sebebiyle başka bir Türk ile evlenmeyi kabul eder. Burada tehdit eden kişiler tıpkı Sibel örneğinde olduğu gibi, Yeter'i Türk ve Müslüman olduğu vurgusuyla tehdit etmektedir. Milliyetçi bir dil, dini reveranslar ve tövbe etme çağrısıyla tehdit edilen Yeter, evlendiği kişinin kendisini oğlundan kıskanması sebebiyle çıkan tartışmada ölür.

Sibel'e, Türklerden hoşlanmadığını sık sık dile getiren Cahit yardım eder. Ceyda'ya geleneklerinden tamamen kopmuş olmasa da *modern* yaşam tarzını benimsediği, geleneksel olarak tasvir edilen karakterlerle arasında yapılan kıyasla ve karşılaştırmalarla vurgulanan Cebrail yardım eder. Yeter'e ise geldiği ülkenin alışkanlıklarını sürdürmekte ısrarcı olan babasıyla ciddi derece kuşak çatışmaları yaşayan Germanistik profesörü Nejat yardım eder. Bahsi geçen olaylar, töre/namus cinayetleri, kadına şiddet ve baskı, ikiye bölünmüş yaşam tarzı, suç işleme potansiyeli Fatih Akın filmlerinde tekil olarak incelenmiş olaylar gibi görünse de birden çok hikayede aynı profilde insanların benzer sorunları yaşamaları ve onlara yardım eden kişilerin de belirli kalıplarda olmaları dikkat çekicidir. Filmlerde *geleneksel Türk yaşam tarzı* olarak yansıtılan yaşam tarzını benimsemiş karakterler tarafından hayatı zindana çevrilen karakterler, Alman toplumu ile uyum sağlayabilmiş diğer kişiler ya da doğrudan Almanlar tarafından kurtarılmaktadır ya da onlardan yardım görmektedir.

Filmlerde suçla bağlantılı Türklerin de çoğunlukla geleneksel yaşam tarzını sürdüren, milli kimlikleri konusunda katı kişiler oldukları görülmektedir. Ali ve Yeteri tehdit eden iki Türk, geleneksel yaşam tarzı olarak tasvir edilen yaşam tarzına bağlı olduklarına ve Almanya'da olsalar da Türkiye'deki gibi yaşadıklarına dair vurgular yapılan karakterlerdir. Anlatıda, Almanya'da Türkiye'deki gibi yaşadığı vurgulanan karakterler Türkiye'ye özgü gösterilen suçları işlemektedir. Cebrail de suç işlemiş bir Türk'tür, modern ile geleneksel arasında ikili hayatını görece başarılı şekilde yürütmektedir ancak suça bakış açısı kendi idealleri ve menfaatleri çerçevesinde şekillenmektedir. Cebrail'in hem modern hem geleneksele uyan davranışlarından söz etmek mümkündür. Bu açıdan

suç konusunda diğer karakterlerden ayrılmaktadır. Suç faktörünün en baskın olduğu film olan *Kısa ve Acısız*'da birçok milliyetten suçlu bulunmaktadır. Her bir suç belirli milliyetlere atfedilmiştir: Türkler katil, Kürtler uyuşturucu satıcısı, Arnavutlar silah kaçakçısıdır. Film Almanya'da geçmektedir ancak Alman karakter sayısı azdır. Alice, kendi işini kurmuş, bağımsız ve eğitilmiş bir kadın olarak arkadaş çevresi göçmenlerden oluşan bir karakterdir. Alman Alice temsili ise seçtiği arkadaş çevresi sebebiyle mağduriyet yaşar. Alman Alice, Sırp sevgilisinden şiddet görür, Türk sevgilisinin intikam isteği ve vicdan azabı sebebiyle terk edilir. Karakterler arasında en *normal* yaşam tarzına sahip olan Alman Alice'tir ancak o da çevresi *suçlu göçmenlerle* kuşatılmış biri olarak payına düşen kaosu yaşamaktadır.

Ziya Sürmeli'nin 2017 tarihli "*Sinemada Oryantalist ve Oksidentalist Söylem: Fatih Akın Filmleri Örneği*" isimli yüksek lisans tezinde yaptığı incelemeler sonucu Fatih Akın'ın incelenen filmlerinde "*çoğunlukla var olan oryantalist söylemlerin yanında oksidentalist söylemlerle*" (Sürmeli, 2017, s. 134) de karşılaştığı ve "*Fatih Akın'ın Türk kültürüne yönelik algısının, oryantalist bakış açısıyla şekillendiği ifade edilebilir*" (Sürmeli, 2017, s. 134-135) tespiti yapılmıştır.

Fatih Akın'ın oryantalist bakış açısını ortaya koyan bir diğer çalışma Ayşe Kaya'nın çalışmasıdır. Çalışmada Kaya, Fatih Akın'ın Ayşe Arman ile yaptığı röportajda bahsettiklerine değinmiştir (Kaya A., 2010).

Fatih Akın röportajda kendisine sorulan: "*Ferzan Özpetek gibi kendinizi zaman zaman Türkiye'de, tedirgin, sınavda, 'uyumsuz ve uygunsuz misafir' gibi hissediyor musunuz?*" (Arman, 2004) sorusuna: "*...Ama insanın kökleri Türkse, başka topraklarda büyümüş olsa bile, istiyor ki, en çok kökleri sevsin yaptığı şeyi. Filmim burada beğenilirse çok sevinirim ...*" (Arman, 2004) yanıtını vermiştir. Ancak bir sonraki soru olan "*Siz mantalite olarak Alman mısınız, Türk mü*" (Arman, 2004) sorusuna yanıtı ise şöyledir:

*"Bazen öyle, bazen böyle. Türküm çünkü çok sinirliyim. Hani Türkler girişirler, dövüşürler ya; sakın değil onlar, hep bir 'temper' ve 'agresyon' var. Bu mesela, bana çok yakın ve tanıdık geliyor. Ama Almanlara benzeyen özelliklerim de var. Orada doğdum büyüdüm, bütün eğitimimi orada tamamladım. Almanca konuşuyorum. Aklımdan geçen lisan Almanca. Rüyamda geçen dil Almanca. Abi resmen Almanım ben!"* (Arman, 2004).



Röportaja atıf yapan Kaya, Fatih Akın'ın cevabından hareketle Fatih Akın'ın self-oryantalist bakış açısına değinmiştir: “*Fatih Akın için Türklük*”ün, *sinirli olmak, her an kavga tutuşmak ile eş değer olduğu söylenebilir. Ancak yönetmenin, Alman yanının ağır bastığını ifade etmesi, Türkiye’ye Batılı bir göz ile bakmasının asıl hareket noktasını oluşturmaktadır*” (Kaya A., 2010, s. 103).

Fatih Akın'ın her iki dile ya da kültüre hakimiyeti, kendisinin Almanya doğumlu olması, tüm eğitimini Almanya’da alması gibi sebeplerle göreceli bir konu olmakla beraber, Doğu ve Batı’ya dair gözlemlerinin keskin şekilde birbirinden ayırdığını söylemek mümkündür. *Yaşamın Kıyısında* filminde, *Nejat ve polis amiri* arasında geçen konuşma buna örnek olarak verilebilmektedir. Alman kültürü içerisinde büyümüş Alman Dili ve Edebiyatı Profesörü Nejat, kendisine Türkiye’deki çocukların fakirlikle mücadele edip, mecburen suça itildiğini, hırsızlık yapıp cinayet işlediklerini, böyle yaşayan binlerce Kürt çocuk olduğunu söyleyen polise, eğitimin insan hakkı olduğunu anlatmaya çalışmaktadır. Ülkeler arasındaki yaşam ve değerlere dair bir uçurumun varlığını ima eden bu gibi olay ve diyaloglar, yukarıdaki incelemelerde de değinildiği üzere üç filmde ve çeşitli konularda mevcuttur.

İnsanlık tarihine etki etmiş ve etmekte olan göç olgusu, kültürler ve kimlikler arasındaki sınırların da belirsizleşmesine sebep olmuştur. Ancak Almanya’daki Türkler özelinde bakıldığında, özellikle birinci kuşakta Almanya’ya uyum sağlanmış olsa dahi Türkiye ile bağlantı asla koparılmamıştır. Buna karşılık ikinci kuşaktan itibaren *entegrasyon* sürecinin daha başarılı olduğunu söylemek mümkündür. İncelenen Fatih Akın filmlerinde Türkler ya kökleri ile bağını koparmamak adına belki de bir savunma mekanizması olarak Alman toplumuna entegre olmayı reddetmiş kişiler ya da tamamen Almanya’ya uyum sağlamış kişilerdir.

Daha önce de değinildiği üzere sinema anlatılarının gerçekliği yeniden yazması ve topluma bu açıdan etkisi birçok çalışmayla desteklenmiştir. Fatih Akın sinemasında, belirli kültürel kodlar ve tarihler kurgu ile karışık ve belirli bir bakış açısıyla işlenmektedir. Bernstein’a göre, “*Kitle iletişim araçları, izleyici kitlesi kazanmak ve inandırıcı olmak için toplumsal gerçekliği yeniden üretmek zorundadır*” (Bernstein, 2011, s. 33).

Yapılan çalışmalar çoğunlukla Fatih Akın'ın iki dile iki kültüre olan hakimiyetini vurgulasa da bu hakimiyet tartışmalıdır. Giriş kısmında da Hamid Naficy'nin konu ile ilgili görüşlerine yer verilmiştir. Göç ve kültür konusunda da incelendiği üzere, göç süreci toplumların, kültür, kimlik, gelenek anlayışlarına, yaşam tarzlarına etki etmektedir. Özellikle de kendisi bizzat göç eyleminde bulunmamış kuşakların da yabancı addedilen toplumla etkileşime girmesi sonucunda kültürün ve ona bağlı her olgunun değişim gösterdiğini, melezleştiğini söylemek mümkündür. Göç sürecinin ilk kuşaklarda görülen etkilerinden biri de bu değişimden duyulan korkudur. Bu sebeple özellikle ilk kuşak göçmenler arasında geldiği yerin kültürüne bağlılık duygusu görülebilmektedir. Göçmenin ayrıldığı ülkenin yaşam tarzı değişmiş olsa da ayrıldığına nasılsa o haliyle koruma eğiliminde olabilmektedir.

Fatih Akın filmlerinde karakterler incelenirken sıklıkla kullanma ihtiyacı hissedilen kalıp: *Türk kültürüne aykırı/uygun* kalıbıdır. Örneğin; anlatıya göre Ceyda Türk kültürüne aykırı hareket eden bir Türk kızıdır fakat tekil bir örnektir. Ceyda özgür bir Türk kızıdır. Ancak özgür tek Türk kızı Ceyda'dır. Ceyda'nın baskın özelliği özgür yaşıyor olmasıdır. Sibel, anlatıya göre Türk kültürüne aykırıdır çünkü o da özgürlüğünü istemektedir. Sibel'in babası oluşturulan *geleneksel Türk baba* tiplemesine uygundur. Bu uygunluk film içerisinde birçok kez desteklenmektedir. Sibel'in babasının evi, Türkiye'ye özgü geleneksel öğelerle doludur ve televizyonda bile Türk kanalı açıktır. Baba kısıtlayıcı, baskıcı, cahil biridir. Ali anlatıda *klasik Türk erkeği*dir. Çelişkilerle doludur. Genelevde çalışan bir kadınla evlenmek ister ancak ona eşya muamelesi yapar ve onu öz oğlundan kıskanacak kadar çarpık düşünceleri vardır. Ali'nin gelenekselliği de film içinde belirli kodlarla vurgulanmak istenmiştir. Bahçesinde domates yetiştirir, akşam yemeğine hamsi pişirir, rakı içer. Cebrail, anlatıda Türk kültürüne aykırı bir abidir, çünkü, istisnai bir örnek olarak sunulan Cebrail, kız kardeşi sokakta sevgilisiyle öpüştüğünde ona kızmaz ya da şiddet uygulamaz. Burada tartışmalı olan, karakterlerin gerçeği yansıtır yansıtmadığı değil, sistemli ve tekrarlayan bir yapıda aynı tipte karakterler vasıtasıyla, yozlaşmış bir kültür anlayışının varlığından söz etmeyi mümkün kılmasıdır. İçlerinde Sibel'in abisi ve kocası Cahit'in de bulunduğu dört Türk erkeği yuvarlak bir masada okey oynarken içlerinden biri yeni açılan genelevden söz eder. Tamamı evli olan bu dört erkekten yalnızca Cahit bu erkeklerin neden geneleve gittiklerini sorgular. Bu sorgulama sırasında Cahit, belki de karşısındaki kişileri provoke etme amacıyla argoya

başvurduğunda şiddet ve tehditle karşılaşmaktadır. Bu sahnede Türk kadınının *geleneksel aile yapısı* içerisindeki konumu seyircinin yorumuna sunulurken, Türk erkeğinin, *geleneksel baba* ve *koca* imgesinin iki yüzlü ve yozlaşmış bir temsili yapılarak, seyircinin yorumuna sunulmuştur.

*Geleneksel Türk yaşam tarzında* ısrar eden Türk göçmenler bu şekilde temsil edilirken, geleneksele uzak, *entegrasyon politikalarının başarılı istatistikleri* arasında yer alan uyum sağlamış Türkler, örneğin Cebrail, Cahit ve Nejat geleneksele uzaktır. Cebrail ve kız kardeşi arasındaki ilişki bunun en açık örneğidir. Cahit'in toplumla yaşadığı uyumsuzluk kişiliğinin bir parçası gibidir. Cahit formaliteden evlenip, eşine dilediği özgürlük alanını tanımaktadır. Cahit'in toplumla kurduğu başarısız ilişki göçmenliğinden çok eşini kaybetmiş olmanın verdiği yastan kaynaklanmaktadır. Türklere ve geleneklerine karşı duyduğu nefreti, Türklere ilişkilendirilen ve kültürel öğelerin baskın olduğu her alanda dile getirmekten çekinmemektedir. Görüldüğü üzere, Fatih Akın filmlerinde geleneksel ve modern ayrımı, Türk ve Alman, yerli ve göçmen ayrımlarıyla paralel ilerlerken, Türk ve göçmen olanlar da kendi aralarında geleneğe bağlı kalmış ve modern olana uyum sağlamış olarak ikiye ayrılmaktadır.

Fatih Akın filmlerinde sıklıkla tekrar eden bu gibi kalıplar sinemanın toplum üzerindeki etkinliği düşünüldüğünde üzerinde durulması gereken bir konu haline gelmektedir.

*“Sinema filminin kurmaca öyküler sergilemesine rağmen genellikle gündelik yaşamdaki olayları ve durumları konu etmesi (elbette bunları yoğunlaştırarak ve dönüştürerek, sıra dışı bakış açılarından göstererek ve merak uyandıracak öykülere yerleştirerek) ve gerçeklik referansı yüksek olan hareketli görüntü üzerinden anlatıyor olması, bu medyanın etkileme ve büyüleme gücünü açıklıyor. Filmin çok geniş kitle tarafından alımlanan bir medya olduğu göz önünde bulundurulduğunda, mitler yaratması ve dünyayı yorumlaması üzerinden neredeyse tüm insanlığın gerçeklik konstrüksiyonu ve sosyalizasyonu üzerinde etkisi bulunuyor. 120 yıl öncesine kadar uzanan hareketli görüntülerle geçmişteki gerçek olaylara, yaşama biçimlerine, mekanlara gerçekçi görüntülerle tanık olabilmeyi sağlayabildiği için film insanlık için çok önemli bir kültür taşıyıcısı da aynı zamanda”* (Kayaoğlu, 2016, s. 5).

Sinemanın yalnızca kurgu üzerine kurulu bir sanat eseri olmadığı, aynı zamanda da gerçekliği -kurgu ile biçimlendirilip harmanlanmış bir gerçekliği- aktardığını söylemek

mümkündür. Yukarıda da alıntılanan haliyle sinemanın üretebileceği mitlerden söz etmek mümkünse, bu mitler dolayısıyla toplumlar üzerinde kalıplaşmış düşüncelere, gerçekliğe dönüşmüş varsayımlara sebep olacağı öngörülebilmektedir. “20. Yüzyılın en etkili sanatı olmakla birlikte bir kitle iletişim aracı işlevi de gören sinema, sanat olmanın ötesinde, çok daha farklı anlamlar taşıyan toplumsal bir olgudur” (Kula ve Koluvaçık, 2016, s. 386).

Özellikle içerisinde tarihten ya da gerçeklikten izler taşıyan ya da bir gazete haberine manşet olabilmiş bir konu üzerinden oluşturulan kurgu karakterler ve hikayeler Fatih Akın filmlerinde *Türk insanı*, *Türk kültürü* hatta *Türkiye tarihinin* tanıtımı halini aldığı görülmektedir. Problem, Türklere özgü ve aksi düşünülemeyen ve kültürel olarak değerlendirilen olaylar ve karakter özelliklerinde çeşitlilik bulunmamasıdır. Örneğin; Fatih Akın’ın incelenen filmlerinde geleneksel yaşam tarzından kopmamış ancak eşine ve kızına baskı kurmamış karakterlere yer verilmemiştir. Cebrail karakterine yüklenen geleneksellik dahi karakterinin bir parçası olarak değil, aile ile uyum sağlamak için yapılan zoraki faaliyetlerle sınırlıdır. Cebrail’in babası, filmler içerisinde daha uyumlu bir baba imajı çizse de Ceyda’nın hayatına etkisi daha önce tartışıldığı üzere baskıcı olabilmektedir. Annelerin çocuklarının üzerinde söz hakkı yoktur. Bunun örneği Sibel karakterinde de görülmektedir. Yozlaşma ve iki yüzlülük geleneksel tasvir edilen alanlarda öne çıkarılmıştır. Örneğin; Yeter’i Türk ve Müslüman olduğu için tövbe etmeye zorlayan iki Türk, genelevlerin bulunduğu sokakta tesadüfen bulunmamaktadır. Sokak, kırmızı bir kapıyla açılan ve tamamı genelevlerle dolu bilindik bir sokaktır. Bu noktada Fatih Akın filmlerinde Türk karakterlerin temsilinde, *suç*, *ayıp*, *günahın* yine Türk karakterler tarafından içi boş, yanlı ve yozlaşmış olarak temsil edildiği ve geleneksellikle vurgulandığı görülmektedir. Nitekim anlatıda, Almanya’daki Türk göçmenlerin sorun yaşamasına sebep olanlar da Almanya’ya yeterince uyum sağlayamamış Türkler olarak gösterilmiştir.

Sinemanın yukarıdaki bahsedilen özelliğinden yola çıkılarak, göç olgusunun işlendiği filmlerde, göçmenlerin kültürlerinin, arasına karıştıkları yeni kültürde toplumsal bellek oluşturacak kadar etkili olduğunu söylemek de mümkündür. Sinema, izleyicisini gitmediği yerlere gitmiş, yaşamadığı olaylara tanıklık etmiş, bilmediği toplumsal rolleri benimsemişçesine etki edebilme gücüne sahiptir (Kayaoğlu, 2016, s. 5). Öyleyse

Almanya'ya toplu halde göç etmiş Türkleri tanıtmak için sinemadan daha etkileyici bir kitle iletişim aracına ihtiyaç yoktur. Alman izleyiciye hitap eden Fatih Akın filmlerinin, Alman toplumuna, aralarında yaşayan bu yeni ve her yeni kuşakta kendini değiştiren kültürü tanıtmaya misyonuna sahip olduğu çıkarımı yapılabilmektedir. Ancak burada tanıtılan *kültür* senaristin Türk kültürüne, Türkiye'ye ve Türklere bakış açısını yansıtmaktadır. Burada kastedilen, Fatih Akın filmlerinin Türk toplumunun gerçeklerini ne kadar yansıttığı değildir, eleştirilebilir olan, yukarıda da bahsedildiği üzere, olayların ve karakterlerin belirli kalıplarda işleniyor olmasıdır.

Sinemanın topluma etkisi tartışılmaz görünmektedir. Kula ve Koluvaçık'a ait, toplumsal bellek ve sinemayı konu alan çalışmada toplumsal bellek: “...*kültürel bir olgunun etrafında şekillenmekte, aynı zamanda tarihsel bir sürecin de bir parçası olarak oluşmaktadır. Sinema filmleri toplumsal belleğin oluşması ile ilgili önemli bir işlevi üstlenmiştir*” (Kula ve Koluvaçık, 2016, s. 384) şeklinde açıklanmaktadır. “*Sinema eserleri de toplumsal belleğin (yeniden) biçimlenişi ile ilgili belgeler sunmaktadır. Sinema filmleri geçmişi tanımlarken aynı zamanda yeniden üretmektedir*” (Kula ve Koluvaçık, 2016, s. 385). O halde incelenen Fatih Akın filmlerinde aktarılan Türk ve Türkiye temsilleri Almanya'da göçmenlere ve Türklere dair toplumsal bir önyargı ya da eleştiri kültürü oluşturmuş olması muhtemel görünmektedir.

*“Toplumun bir belleğe sahipmiş gibi gösterilmesi absürd olarak algılanabilmektedir. Çünkü hiçbir topluma ait somut bir bellekten söz etmek mümkün değildir. Ama bu iki kavramı bir arada tutan en önemli kavram kültürdür. Özellikle toplumsal bellek, kültürel bir olgunun etrafında yer almaktadır. Ama sadece kültürel bir olgunun etrafında şekillenmekte aynı zamanda tarihsel bir sürecin de bir parçası olarak oluşmaktadır”* (Kula ve Koluvaçık, 2016, s. 386).

Bahsedildiği üzere toplumsal bellek kültür ve tarih ile iç içe geçerek oluşmakta, sinema örneğinde iddia edilebileceği üzere *oluşturulmaktadır*.

Göç konusu, başlı başına bir kültür ve tarih meselesi olmakla beraber, Fatih Akın filmleri hem göç hem kültür hem de sistemli bir şekilde tekrarlayan eleştirel bakış açısı ve gerçeğin bir versiyonu olacak şekilde kurgulanmış hikayeler sebebiyle, sinemanın toplumsal bellek oluşturabilme özelliğinden beslenmektedir. Ayten karakteri bu duruma örnek olarak gösterilebilmektedir. *Yaşamın Kıyısında*'da Türkiye'ye dair birçok konu

işlenmiştir. Filmde dikkat çekici toplumsal eleştirilerden biri, bir komiser tarafından aktarılan Kürt çocukların bilinçli ve sistemli olarak suça itilmesi bir diğeri ise Alman vatandaşı genç bir kadının Türk yasalarına ilişkin eleştirisi üzerine Türk avukatın verdiği “*burası Türkiye*” cevabıdır. Kamu görevlisi olan bir komiser ve yasaları savunması gereken bir avukat üzerinden verilmesi dikkat çekici olduğu kadar, eleştirinin etkinliğini de artırmaktadır. Tıpkı Türk asıllı Alman yönetmenin Türkiye üzerine eleştirileri gibi, Anlatıda yasa koruyucu komiser *bile* Türkiye’de insan haklarının hiçe sayıldığını ırk ayrımı gözeterek belirtmektedir, yasaları savunması beklenen avukat *bile* Türkiye’de hukukun hiçe sayıldığını vurgulamaktadır. Bu noktada tüm bu eleştiriler *içeriden* geldiği için Alman seyirci üzerindeki muhtemel etkisinin daha yüksek olduğunu belirtmek gerekmektedir.

*“Sanat-bellek ilişkisinin ideolojik olduğu bilinmektedir. Genellikle egemen iktidarın unutturma, uydurma ve uyutma istekleri karşısında sinemanın, özellikle de politik sinemanın, ön plana çıktığı görülmektedir. Dayatılanın sunulanın yerine yaşanmışlığın, gerçekliğin izini süren sanat, toplumsal belleğin oluşmasında veya dönüşümünde oldukça önemli bir yer kaplamaktadır. Bu noktada geleneksel, klasik ya da konvansiyonel sinema, egemen ideolojiden yana tavır sergilemekte ve toplumsal belleğin yitimi noktasında egemen ideolojinin çıkarları doğrultusunda hizmet etmektedir”* (Kula ve Koluçak, 2016, s. 388).

İncelenen filmler ve işlenen konularla karakterlerden hareketle Fatih Akın filmlerinin politik-ideolojik yönünün de olduğunu söylemek mümkün görünmektedir. Fatih Akın özelinde incelendiğinde bahsi geçen egemen iktidar veya baskın kültür Almanya olarak düşünülmelidir. Çünkü daha önce de bahsedildiği üzere, filmler Türk asıllı Alman bir yönetmene aittir ve Almanya’daki Türkleri konu edinmiş olsa da Alman seyirciye hitap etmekte, çoğunlukla Almanya’da geçmekte, filmlerde Almanca konuşulmakta, finansmanı Almanya’da kurulmuş olan prodüksiyon şirketince sağlanmaktadır.

Egemen iktidarın amaçlarına bir karşı çıkış olarak düşünüldüğünde, sinemaya topluma etki etmede başarılı bir araç, bir hatırlatıcı işlevi yüklenmektedir. Belirli bir ideolojiyi destekleme eğilimi ile, sınırlı bir bakış açısı ve yaklaşımla, bir toplumu, o toplumun kültürünü, gelenek ve değerlerini başka bir topluma aktarma konusunda sinemanın bu işlevini kullanmak olasıdır. Burada bahsedildiği üzere sinemanın toplum üzerindeki etkisinin iktidara hizmet için, örneğin belirli bir kesime dikkat çekmek, onu yüceltmek

için kullanılabiliriyorsa, kötölemek ya da yalnızca kötüye dikkat çekmek ve eleştirilebilir olanı genelleyerek sınırlı bilgi ile gerçeğe dönüştürerek genele yaymak için kullanılması da mümkün görünmektedir. Örneğin; namus cinayetleri ve kadına şiddet, Türkiye’de de Avrupa’da olduğu kadar tepki çekmektedir ve Avrupa’daki kadar suçtur. Filmde Türk toplumunun kendi içerisinde de bu konudaki hoşnutsuzluğuna ve karşı çıkışına dikkat çekilmemiş, aksine namus cinayetleri tüm Türkiye’nin ve dünyanın her yerindeki Türklerin kabul ettiği, onların *normali* olan bir gerçek olarak sergilenmiştir.

*“Öte yandan genç kuşağı temsil eden Sibel ile Cahit Almanya’da buldukları süre içerisinde içinde yaşadıkları kültürel çatışmadan kaynaklı asi, serseri, sıradışı karakter olarak yansısalar da Türkiye’ye göçtüklerinde giderek geleneksel Türk kültürünü benimsedikleri görülür”* (Agocuk vd., 2017, s. 514).

Alıntılanan çalışmada dikkat çekilen geri dönüş motifine Fatih Akın’ın filminde sıklıkla rastlanmaktadır. Bu sıklık aynı zamanda şunu da düşündürmektedir: Türkler Alman toplumuna uyum sağlasalar da sağlamasalar da günün birinde Türkiye’ye dönmek için bir sebepleri olmaktadır. Bu sebepler arasında dikkat çekici olan ise suç faktörüdür. Cebrail Alman toplumuna hem uyum sağlamış hem de sağlayamamıştır. Her karakterin bu şekilde ikili yönleri olmasına rağmen, Cebrail, Ali, Sibel, Cahit, her birinde bir suç işleme ya da suça yaklaşma faktöründen söz etmek mümkündür. *Duvara Karşı* filminde Cahit’in Sibel’i bulmak için geldiği İstanbul’da bindiği taksinin şoförü olan Türk karakter de Almanya’dan Türkiye’ye suç işleyip dönmüştür. Fatih Akın filmlerinde birçok Türk karakteri -yan karakterler bile- Alman toplumuna ait olmadıklarını suç ile ilişkili olarak keşfeder ve ait oldukları yere yani Türkiye’ye dönerler.

*“İkinci kuşak melez bir göçmenin bakış açısından oluşturulan sinemasal evrende, sıla ve gurbet birbirini diyalektik açıdan tamamlayan unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu diyalektik ilişki içerisinde gurbet kaotik bir evren olarak karşımıza çıkarken, sıla bu kaotik evren karşısında kozmik bir dünya olarak bize sunulmaktadır”* (Yılmaz R., 2012, s. 6).

Fatih Akın filmlerinde gurbet ve sıla devamlı olarak iç içe geçmektedir. Türkiye’yi sıla olarak kabul ettiğimizde, sıla aslında sebepsiz yere ya da özlemlerle gidilen asıl memleket değil, bir sebep sonuç ilişkisi içerisinde sürüklenen ve kabul görme ihtimaline sığınılan bir yerdir.

“Fatih Akın’ın perspektifinden bakıldığında, sıla kavramının, gurbetin oluşturduğu kaderin düğümlerinin çözüldüğü bir motif olarak tanımlandığı görülmektedir. Başka bir deyişle gurbetin değillemesi yoluyla elde edilmiş bir almaştır. Bu tanımlama, bir yönüyle, aslında, yönetmenin, kendisinden önceki göçmen kuşağa yönelttiği bir eleştiridir” (Yılmaz R., 2012, s. 9). Fatih Akın filmlerinde ilk kuşak göçmenler ve çocukları arasındaki çatışmayla sıklıkla karşılaşmaktadır. Burada dikkat çekici unsur, Fatih Akın eleştirilerinin ve topluma uyum sağlayamama halinin yalnızca göçmenleri suçlayacak şekilde aktarılmasıdır. Fatih Akın filmlerinde entegrasyon problemleri ele alınırken entegrasyon politikalarına değinilmez ve problemin kaynağında yalnızca ve tek başına göçmen olan kişinin olduğu yansıtılır.

Bu karakterlerin tek istisnası Nejat karakteridir. Alman toplumuna tam anlamıyla uyum sağladığı iddia edilebilir olan Nejat, yalnızca yardım etmek amacıyla Türkiye’ye dönmüştür.

Dini ve milli aidiyete dair referanslarla anlatılan olaylarda dikkat çeken, karakterlerin Türkiye’ye olan bağları, Türk kültürüne ve adetlerine olan bağlılıkları arttıkça, baskıcı, ilkel ve şiddet yanlısı olarak aktarılmış olmalarıdır. Daha önce de değinildiği üzere, Sibel’in abisi Yılmaz bunun için bir örnektir. Buna karşılık Nejat karakterinde görüldüğü üzere Alman toplumuna olan uyum, apolitik karakteristik özellikler ve Türkiye ile manevi mesafe arttıkça, kısacası karakter anlatıya göre *Almanlaştıkça*, refah seviyesi de artmaktadır. Burada, Cahit karakteri karşı örnek olarak gösterilebilir. Cahit Türkiye’den nefret etmektedir. Cahit’in Alman toplumuna uyum sorunu yoktur. Ancak Cahit’in hayatında uyum başlı başına bir sorundur. Bu sebeple bu kıyaslama kendini haklı çıkaramamaktadır. Üstelik incelenen filmlerde hem uyum sürecini tamamlamış hem de kimseye zararı dokunmadan ya da herhangi bir suça bulaşmadan işlenen karakterler arasında Türk olan tek kişi Nejat’tır.

Cahit karakteri Türkiye’den ve Türklere ait her şeyden nefret ettiğini dile getirirken Nejat karakteri için Türkiye yabancı bir memleket olmaktan öteye gitmemektedir. Anlatıya göre Yeter için Türkiye kocasının öldürüldüğü memlekettir. Anlatıda Ayten için Türkiye farklı olan “*insanların devlet eliyle öldürüldüğü*” ülkedir. Lotte Türkiye’yi Ayten sayesinde tanımıştır. Hapiste olan Ayten’i göremeyeceğini öğrendiğinde yasaları eleştirerek sinirlenmesine avukat “*burası Türkiye*” yanıtını vermiştir. Anlatıda Lotte için



Türkiye artık yasaları bile mantık sınırlarını zorlayan bir ülkedir, çünkü Türkiye'nin hukukçuları bile bunu savunmaktadır. Anlatıda Ayten'in *yoldaş* dediği karakter Ayten'i yarı yolda bırakırken Alman Lotte, hiç tanımadığı bir Türk'e yardım etmek için birçok fedakarlık yapmış, annesine karşı çıkmış ve Ayten'e yardım etmediğinde onu suçlar bir ifadeyle Susanne'ye *ne kadar Alman* olduğunu hatırlatmış ve sonucunda canından olmuş genç bir Alman kadındır.

Sürmeli'nin çalışmasında da değinildiği üzere, kendisine yardım etmek için ülkesini terk edip annesine karşı çıkan Lotte'nin Ayten'i gördüğünde duyduğu heyecan karşısında Ayten'in tek önemseddiği kendi çıkarlarıdır. Alman Lotte, bu temsilde vefalı olan taraftır (Sürmeli, 2017, s. 108).

Ayten'in iltica talebinin reddine ilişkin sahne de yasaların ön planda olduğu bir sahnedir.

*“Bu temsilde Avrupa ülkelerinin Türkiye'deki hukuk sistemi ve insan haklarına bakış açısı yansıtılmıştır. Almanya'nın Türkiye'de hukuk sistemi ve insan hakları konusunda gelişmeler yaşandığının ve Avrupa Birliğine uyum sürecinde olduğu gerekçesiyle Ayten'in iltica talebinin reddedildiği yansıtılmıştır. Fakat filmde, temel karakter Ayten'in temsilinde Türkiye'nin tam tersi bir durumda olduğu ve insan haklarına önem verilmediği yansıtılmıştır”* (Agocuk vd., 2017, s. 515).

Burada yapılan çıkarım, yan karakter üzerinden verilen imajın temel karakter ile yıkılıp tam tersinin ispatı niteliğindedir. Ayrıca iki ülkenin yasal süreçlerinin karşılaştırılması noktasında, iltica talebi reddedilen Ayten'e gerekçeli karar okunurken, ziyaret talebi reddedilen Lotte'ye yalnızca *“burası Türkiye”* sözleri söylenmiştir.

Türklerin, Cebrail gibi suçtan kaçmak için uğraşsalar da eninde sonunda suça bulaşarak, ait oldukları yere, Türkiye'ye dönmeleri filmlerde göze çarpmaktadır. Cebrail arkadaşının intikamı alarak Türkiye'ye kaçmayı hedefler, Ali, Yeteri öldürdükten sonra Türkiye'ye döner, Cahit cezaevinden çıktıktan sonra, Sibel'i bulmak için döndüğü Türkiye'de kalmaya karar verir.

Fatih Akın filmleri, geleneksel ile modernin iç içe olduğu filmlerdir. Ancak anlatılan geleneksel ve modern iki ayrı taraf olarak işlenmekte, iyi ve kötüyü, masum ile suçluyu temsil etmektedir. Modern olarak nitelenen taraf genellikle iyiyi, doğruyu, insani olanı ve olması gerekeni yansıtırken, geleneksel olan taraf bunun tam tersidir.

“... günümüz Avrupa’sı oldukça farklı bir toplumsal imgeleme sahiptir. Zaman içerisinde, toplumsal belleklere yerleşen Türk imgesi negatif yönde işlemiştir” (Yılmaz R., 2012, s. 7). Daha önce değinildiği üzere toplumsal bellek ve sinema birbirleriyle son derece ilişkilidir. “Kısacası Almanya’ya göç eden Türklerin yaşantısına ilişkin, Türk Sinemasındaki örnekler değerlendirildiğinde toplumsal bellekte olumlu imgelerin yer almadığı görülmektedir. Toplumsal belleğe Türkiye’deki yaşamın maddi ve manevi sıkıntıları çekilse dahi, Almanya’daki yaşamdan iyi olduğu önermesi işlenmektedir” (Kula ve Koluçak, 2016, s. 409).

Yukarıdaki çalışma diğer göç filmleri ile birlikte Fatih Akın filmlerini de içeren bir çalışmadır. İki taraflı olarak inceleyebileceğimiz bu tespit bir yandan Almanya’daki Türklere Türkiye’yi cazip gösterirken diğer yandan Alman izleyiciye aralarında yaşayan Türkler ile ilgili negatif bir temsil yaratmaktadır. Tüm bu değerlendirmeler göz önünde bulundurulduğunda, Fatih Akın’ın incelenen filmlerinde Türkiye, Türk ve göçmen temsillerinin ve bunların suçla ilişkilendiriliş şekillerinin yukarıda bahsi geçen, negatif yönde gelişen imajı beslediği anlaşılmaktadır.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Konu ile ilgili ek kaynaklar:

Akın, N. ve Boğatur İ. (2015). The Representation of Turkey-Rooted Women in German Cinema: From The Woman Victims of Silver Screen To Pleasure Of Hybridism. *Global Media Journal. TR Edition, Spring* 5(10), 1-25. <https://globalmediajournaltr.yeditepe.edu.tr/>

Arabacıoğlu, B. ve Balkaya, Ş. (2020). Die Frauenbilder im Roman ‘Die Brücke vom Goldenen Horn’ von der Migrantenliteraturautorin Emine Sevgi Özdamar. *Diyalog Interkulturelle Zeitschrift Für Germanistik, 1*, 63-82. DOI: 10.37583/diyalog.759418

Asutay, H. ve Atik, O. (2012). Fatih Akın’ın ‘Kurz und Schmerzlos’ Filminde Türk-Alman Gençlik Alt Kültürlerinin Yansımaları. *Zeitschrift für die Welt der Türken, 4*(2), 37-51. <http://www.dieweltdertuerken.org/index.php/ZfWT/index>

Asutay, H. ve Çarıkcı, T. (2015). Göçün Ellinci Yılında Almanya’da Yükselen Değer: Türk-Alman Göçmen Yazını. *Humanitas: Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, Bahar 5*, 17-32. DOI: 10.20304/husbd.45555

Aytemiz, P. (2016). The Uncanny Homes of Fatih Akın’s Head-On. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi, 7*(1), 45-61. DOI: 10.32001/sinecine.537117

Bayrak, D. ve Reininghaus, S. (2015). Garbage in Paradise–Waste and the Representation of Space in Fatih Akın’s Documentary Müll im Garten Eden. *Studien zur deutschen Sprache und Literatur, 1*(33), 41-62. <https://sdsi.istanbul.edu.tr/tr/>

Berchtel, S. (2011). Identity, Cultural Representation and Feminism in the Movie Head-On. *CINEJ Cinema Journal, 1*, 127-139. DOI: 10.5195/cinej.2011.9

Berghahn, D. (2006). No place like home? Or impossible homecomings in the films of Fatih Akın. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film, 4*(3), 141-157. DOI: 10.1386/ncin.4.3.141\_1

Berghahn, D. (2011). ‘Seeing everything with different eyes’: the diasporic optic of Fatih Akın’s Head-On (2004). Cooke, P ve Homewood, H. (Ed.). *New Directions in German Cinema* içinde (s. 235-252). London: I.B. Tauris.

Can, A. ve Aytaş, M. (2009). Bir “Metissage” Sineması Olarak Fatih Akın Filmlerinde “Yabancı”lık ve Yabancılaşma. Karakoç, E. (Ed.). *Medya ve Popüler Kültür: Eleştirel Bir Yaklaşım* içinde (s. 259-273). Konya: Literatürk Yayınları.

- 
- Cormican, M. (2013). Masculinity and Transnational Paradigms: The Cinema of Fatih Akin. *Colloquia Germanica*, 46(1), 21-46. <https://elibrary.narr.digital/journal/cg>
- Demir, S. T. (2016). Fatih Akin's Cinema and Cityscape: A Comparison Between Hamburg and Istanbul Through His Films. *The Journal of International Scientific Researches*, 1(3), 1-6. DOI: 10.23834/isrjournal.270695
- Dunne, K. (2013). Side by Side: Depicting Semblance and Difference in Fatih Akin's *Auf der anderen Seite* [The Edge of Heaven]. *Journal of Language, Literature and Culture*, 60(1), 34-48. DOI: 10.1179/2051285613Z.0000000001
- Ebert, R. ve Beck, A. (2007). "Kebab Connection": Tragic and Comedic Explorations of Contemporary German-Turkish Relations. *Colloquia Germanica*, 40(1), 87-98. <https://elibrary.narr.digital/journal/cg>
- Ezli, Ö. (Ed.). (2015). *Kultur als Ereignis. Fatih Akin's Film Auf der anderen Seite als transkulturelle Narration*. Bielefeld: Transcript Verlag. ISBN: 978-3-8376-1386-5
- Cuma, F. İ. (2018). Sinemadan Edebiyata Farklı Bir Aktarım: Fatih Akin'ın "İm Julı"(Temmuzda) Filmi ile Selim Özdoğan'ın Aynı Adlı Romanının Karşılaştırılması. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (39), 284-296.
- Gezen, E., Gueneli, B. (2011). Introduction: Transnational Hi/Stories Turkish-German Texts and Contexts. *Colloquia Germanica*, 44(4), 377-381. <https://elibrary.narr.digital/journal/cg>
- Göktürk, D. (2003). Turkish-German Traffic in Cinema: A Critical Review. *New Perspectives on Turkey*, 29, 229-243. DOI: 10.1017/S089663460000618X
- Göktürk, D. (2004). Strangers in Disguise: Role-Play Beyond Identity Politics in Anarchic Film Comedy. *New German Critique, Spring-Summer 92*, 100-122.
- Gueneli, B. (2011). Remixing Film Histories: Fatih Akin and the Creation of a Transnational Film History. *Colloquia Germanica*, 44(4), 450-466. <https://elibrary.narr.digital/journal/cg>
- Gueneli, B. (2014). The Sound of Fatih Akin's Cinema: Polyphony and the Aesthetics of Heterogeneity in "The Edge of Heaven". *German Studies Review*, 37(2), 337-356. DOI: 10.1353/gsr.2014.0073
- Gürkan, H. (2012). Fatih Akin'ın Duvara Karşı Filminde Almanya'da Yaşayan Türklerin Aidiyet Kavramı. Gülmüş, Z. (Ed.). *Türk - Alman İşgücü Anlaşması'nın 50. Yılında Almanya Türkleri* içinde (s. 145-158). Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Yayınları No:2581.
- Gramling, D. (2010). On the Other Side of Monolingualism: Fatih Akin's Linguistic Turn(s). *The German Quarterly*, 83(3), 353-372. DOI: 10.1111/j.1756-1183.2010.00088.x
- Hamm-Ehsani, K. (2005). Screening Transnational Turkish Community In Fatih Akin's *Kurz und Schmerzlos* (Short Sharp Shock). *Kültür ve İletişim Dergisi*, 8(1), 101-128.
- Halle, R. (2013). Großstadtfilm And Gentrification Debates: Localism And Social Imaginary in *Soul Kitchen* and *Eine Flexible Frau*. *New German Critique, Fall 40(3/120)*, 171-191. DOI: 10.1215/0094033X-2325464
- Hıdıroğlu, İ. ve Yıldırım, E. (2018). Fatih Akin Filmlerinde Geleneksel Simgelerin Temsili. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 22(3), 1369-1385. <https://dergipark.org.tr/pub/ataunisobil>
- Kültür, N. (2017). Aksanlı Sinema ve Fatih Akin. *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 4(2), 3-17.
- Medin, B. (2014). Duvara Karşı ve Zenne Filmlerine Dramaturjik Bir Yaklaşım. *Selçuk İletişim*, 8(3), 228-246. <http://acikerisimarsiv.selcuk.edu.tr:8080/xmlui/handle/123456789/11183>
- Mennel, B. (2002). Bruce Lee in Kreuzberg and Scarface in Altona: Transnational Auteurism and Ghettocentrism in Thomas Arslan's "Brothers and Sisters" and Faith Akin's "Short Sharp Shock". *New German Critique, Autumn 87*, 133-156. DOI: 10.2307/3211138
- Mennel, B. (2009). Criss-Crossing in Global Space and Time: Fatih Akin's *The Edge of Heaven* (2007). *Transit*, 5(1). <https://transit.berkeley.edu/>
- Mennel, B. (2010). The Politics of Space in the Cinema of Migration. *GFL German as a foreign language*, 3, 40-55. <http://www.gfl-journal.de/>
- Mirze, E. (2017). Problematizing the Hyphen: Disorientation and Doubled Otherness in Fatih Akin's "Head-On". *Postcolonial Interventions*, 2(1), 82-102.
- Naiboğlu, G. (2010). 'Sameness' in Disguise of 'Difference'? Gender and National Identity in Fatih Akin's *Gegen die Wand* and *Auf der anderen Seite*. *GFL German as a foreign language*, 3, 75-98. <http://www.gfl-journal.de/>
- Odabas, B. (2013). Wedding Theme in Films From Turkish-German Directors Living in Germany. *Istanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 0(44), 117-142. DOI: 10.17064/iüifhd.75215

## SONUÇ

İncelenen Fatih Akın filmleri ve bu filmlerdeki Türk, göçmen ve suçlu kahramanların analizi doğrultusunda Fatih Akın filmlerinde genelleyici bir yapının varlığından bahsetmek mümkün görünmektedir.

Kitlesel göçün ilk yıllarından başlayıp günümüze kadar süregelen göç-suç ilişkisine dair yaratılmış klişelerin Fatih Akın sinemasında da yer aldığı söylenebilmektedir.

Fatih Akın sineması elbette 60'lı 70'li yılların temsiliyle karşılaştırıldığında görece daha başarılı entegrasyon örnekleri sergiliyor gibi görünse de filmlerdeki entegrasyon temsilleri ve örneklerinin daha çok asimilasyona işaret ettiğini söylemek mümkündür.

Fatih Akın'ın incelenen filmlerinde üç farklı kahraman tiplemesinden bahsetmek mümkün görünmektedir. Bunlar, Fatih Akın'ın tasviri ve temsilleriyle geleneksel yaşadıkları vurgulanan ve çoğunlukla baskı, şiddet, suç öğelerini özümsemiş birinci kuşak göçmen karakterler, Alman toplumuna uyum sağlamaya gönüllü ancak ebeveynleri

- 
- Osmanoğlu, Ö. (2016). Türk Sinemasında Dış Göç Olgusu: Sosyo-Kültürel Karşılaşmalar, Kimlik Çatışması ve Yabancılaşma. *Marmara İletişim Dergisi*, 25, 77-98. DOI: 10.17829/midr.20162520718
- Özkoçak, Y. (2019). Göçmen ve Sinema “Avrupa Göçmen Sineması ve Türk Asıllı Yönetmenler”. *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3(3), 429-452. DOI: 10.30692/sisad.612812
- Pantléon, S. (2014). “Erwachsen werden” - Männlichkeit, Gewalt und Genre in Fatih Akins Milieufilm *Kurz und Schmerzlos*. *Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, 1(31), 1-21. <https://sdsi.istanbul.edu.tr/tr/>
- Pişkin, G. (2010). Türkiye'de Göç ve Türk Sineması: 1960-2009. *Humanities Sciences*, 5(1), 45-65.
- Pratt Ewing, K. (2006). Between Cinema and Social Work: Diasporic Turkish Women and the (Dis)Pleasures of Hybridity. *Cultural Anthropology*, 21(2), 265-294.
- Redmon, A. H. (2010). Locating Heaven: Fatih Akın's Meditation on the Outcome of Tolerance and Hospitality. *Journal of Religion & Film*, 14(1), Article 6. <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/>
- Sayan-Cengiz, F. (2019) Göçmenliğe Dair Dönüşen Temsiller ve Temsilin Politikası: “Almanya Acı Vatan” ve “Duvara Karşı” Filmlerinin Karşılaştırmalı Analizi. *Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, 13(19), 1202-1224. DOI: 10.26466/opus.559013
- Scribner, C. (2014). Afterword: Signs of a New Season. *After the Red Army Faction: Gender, Culture, and Militancy* (s. 189-203) içinde. New York: Columbia University Press.
- Silvey, V. ve Hillman, R. (2010). Akın's Auf der anderen Seite (The Edge of Heaven) and the widening periphery. *GFL German as a foreign language*, 3, 99-116. <http://www.gfl-journal.de/>
- Stewart, M. (2014). Mute men and melodramatic renewal: the meaning of speechless faces in The Edge of Heaven and The Son. *Studies in European Cinema*, 11(2), 92-105. DOI: 10.1080/17411548.2014.959322
- Tosun, A. F. (2020). Üçüncü Alan- Metissage Sinemasında Göçmen “Kısa Ve Acısız” İle “Satıcı” Film Örnekleri. *Journal Of Social, Humanities And Administrative Sciences*, 6(28), 1200-1210. <http://dx.doi.org/10.31589/JOSHAS.373>
- Tunç Cox, A. (2011). Three Generations of Turkish Filmmakers in Germany: Three Different Narratives. *Turkish Studies*, 12(1), 115-127. DOI: 10.1080/14683849.2011.564025
- Zimmermann, S. ve Escher, A. (2005). Spielfilm, Geographie und Grenzen. Grenzüberschreitungen am Beispiel von Fatih Akins Spielfilm Gegen die Wand. *Berichte zur deutschen Landeskunde*, 79(2/3), 265-276. <https://www.deutsche-landeskunde.de/publikationen/#>

sebebiyle sorun yaşayan ikinci kuşak temsil eden göçmen çocukları ve son olarak iki kültür arasında kalan bu kişilere yardım eden baskın kültürün temsilcileri ya da Fatih Akın sinemasında vurgulandığı haliyle *başarılı entegrasyon* örnekleridir.

İncelenen filmlerde suç işleyen Türk karakterler üzerinden oluşturulan söylemlerde, suçun bireyselliğinden ziyade suç teşkil eden davranışların kültürel öğeler oldukları vurgusu bulunmaktadır. Suçlu karakterler gelenekselleştirilerek temsil edilmektedir. İşlenen suçların Türk toplumuyla ve Türk kültürüyle ilişkilendirildiği, genele yayıldığı ve topluma atfedildiği görülmektedir.

Fatih Akın sinemasındaki karakterlerin büyük çoğunluğunun, tıpkı yönetmenin de olduğu gibi melez kültürün temsilcileri oldukları görülmektedir. Buna karşılık eleştirilerinde Türklük, Müslümanlık, geleneksellik vurguları da göçmenlik ve arada kalmışlık vurguları kadar dikkat çekmektedir.

Seçilen filmler üzerinden yapılan incelemelerde Türkiye ve Almanya'nın ülke, toplum, kültür, hukuk gibi çok sayıda öge bağlamında zıt iki kutup olarak işlendiği görülmektedir. Almanya'daki Türk karakterlerin de kendi aralarında iki ayrı kutup olarak işlenmektedir: aslında asimilasyonu işaret eden ancak başarılı entegrasyon örnekleri olarak temsil edilen karakterler ile onların geleneksel yaşamayı tercih eden aileleri arasında da açık bir kutuplaşmadan bahsetmek mümkündür. Bu anlamda Fatih Akın'ın işlediği bu iki kutupta Türkiye ve Türkler olumsuz örneklerle temsil edilmektedir. Geleneksel oldukları ve anavatan kültürüne bağlılıkları vurgulanan birinci kuşak göçmen karakterlerin temsilinde dini ve milli referanslarla verilen ve anlatının tamamında çelişkili, iki yüzlü, yozlaşmış oldukları vurgusuyla işlenen karakterler arasında sistemli bir benzerlik görülmektedir. Anlatıda zarar veren/zarar gören ayrımı yapıldığında, suç, şiddet gibi hem bireye hem topluma zarar veren davranış kalıplarının Türklerde ve çoğunlukla geleneksel yaşamayı tercih eden Türklerde var olduğunu buna karşılık yardım eden, destek olan karakterlerin de Alman ya da geleneksel yaşamı reddetmek için mücadele eden Türklerden oluştuğunu söylemek mümkün görünmektedir.

Çokkültürlülüğün odaklandığı kültürlerin eşitliği ve herhangi bir kültürün diğerine üstün olamayacağı gerçeği, çokkültürlü bir toplumda yetişen ve aslında melezliği ile öne çıkan Fatih Akın sinemasında kendisine yer bulamamış görünmektedir. Fatih Akın sinemasının açık ve doğrudan verilen ifadelerle, sistemli ve tekrarlı bir şekilde ötekileştirici yapıda

ilerlemekte olduğu tespitini yapmak m¼mk¼n g¼r¼nmektedir. Kendisinden ¼nceki kuşaağın temsilinde var olan *Alman toplumuna uyum sağlayamamış g¼çmenler* imajı Fatih Akın sinemasında da varlığını s¼rd¼rmektedir. Bu anlamda Fatih Akın sineması ¼okk¼lt¼rl¼l¼đ¼n olumlu y¼nlerini ¼ne ¼ıkararak birlikte yaşıamanın m¼mk¼n oluşıuna değil yabancı olanın ve geleneksel yaşıamayı tercih eden T¼rklerin hem yasal hem de k¼lt¼rel olarak Almanya'ya uyumsuzluğuna dikkat ¼ekmektedir.

Fatih Akın'ın T¼rk-Alman kimliği sebebiyle her iki topluma ve k¼lt¼re eşıit seviyede hakim olduğunu varsaymak yanlış g¼r¼nmektedir. Ayrıca Fatih Akın sinemasında var olan topluma y¼nelik eleştirilerin yalnızca T¼rkiye'ye y¼nelik olduğu g¼r¼lmektedir. Kendi kuşaağını da ilgilendiren, hatta gençliğine denk gelen d¼nemde artan ¼eteleşmenin sebeplerinden birinin yabancı d¼şmanlıđı i¼eren faaliyetler olduğu g¼z ¼n¼nde bulundurulduğunda, incelenen filmlerde ve filmlerinin neredeyse tamamında bu konularda eleştiri olmaması dikkat ¼ekicidir.

Çalışıma sonucunda, Fatih Akın'ın incelenen filmlerinde belirli kalıpta bir T¼rk-T¼rkiye-g¼çmen temsilinin varlığından s¼z etmenin m¼mk¼n olduğu g¼r¼lm¼şt¼r. Bu temsilin ¼ođunlukla olumsuz ¼rnekler i¼eren temellerle desteklendiği ve su¼la ilişkilenirildiği, tekrar eden ve genelleyen yapıda olduğu g¼r¼lmektedir. Çalışımanın girişı kısmında değinilen, g¼çmenlik ve T¼rkiye a¼ısından olumsuz bir temsil yaratıldığı varsayımının desteklenebilir olduğu g¼r¼lmektedir.

Çalışımanın amacı kısmında ele alınan soruların cevapları ¼alışıma i¼erisinde yanıt bulmuştur. Buna g¼re Fatih Akın filmlerinde kalıplaşmış bir T¼rkiye ve Almanya tasviri bulunduğu, bu tasvirlerin T¼rkiye, T¼rkler ve g¼çmenler a¼ısından olumsuz yargılara sebep olabilecek şekilde kurgulandığı ve genele yayılan, tekrar eden s¼ylemlerin bulunduğu tespit edilmiştir. Fatih Akın sinemasında T¼rkler ve Almanların, T¼rkiye ve Almanya'nın zıt kutuplar olarak g¼sterildiđi, Almanya'da yaşıayan T¼rk karakterlerin ise kendi i¼lerinde uyum sağlayanlar ve sağlamayanlar olarak iki gruba ayrıldığı, uyum sağlayamayan grubun geleneksel yaşıam tarzıyla ve su¼la eşıleştirildiği tespit edilmiştir.

Çalışımada g¼ç konusunun ele alındığı b¼l¼mde, Almanya'da yabancılar sorununun T¼rk sorunu olarak değerlendirildiğine değinilmiştir. Fatih Akın sinemasında bu değerlendirmenin ¼rnekleri bulunmaktadır. Çalışıma i¼erisinde de değinildiği ¼zere Fatih Akın sinemasında *uyum sağlayan* T¼rk karakterler, diğer g¼çmenler ve baskın k¼lt¼r¼

temsil eden karakterler, uyum sağlamayı reddeden ve anavatanının geleneksel kültür anlayışını devam ettirmekte ısrarcı olduğu defalarca vurgulanan karakterlerden zarar görmektedir. Filmler içerisinde tasvir edilen gelenekselliğin, yalnızca tehdit, suç, baskı, yozlaşmışlık gibi öğelerle sunulduğu ve bu özelliklerin kültüre atfedildiği görülmektedir.

Fatih Akın sinemasının, günümüze kadar olumsuz örneklerle sergilenmiş, klişeleşmiş, ayrımcılığa ve yabancı düşmanlığına varan, medya ve temsille desteklenen alışılmış Türk ve göçmen söylemlerini besleyen bir temsil sunduğu görülmektedir. Fatih Akın sinemasının kendinden önceki kuşakların anlatılarından tek farkı; çokkültürlü bir ortamda geçiyor oluşu ve artık göçmen çocuklarının topluma karışmakta sorun yaşamıyor oluşları gibi görünse de taraflardan biri olarak sunulan geleneksel yaşamayı tercih eden Türklerin hem yasalara hem de toplumsal değerlere karşı duran temsiller olarak sunulduğu ve bu temsillerin yalnızca karakter özelinde değil, genele yayılarak ve kültüre atfedilerek verildiği görülmektedir.

## KAYNAKÇA

### Filmler

Schwingel, R. ve Schubert, S. (Yapımcı), Akın, F. (Senarist ve Yönetmen). (1998). *Kurz und Schmerzlos*. Wüste Film Produktion ve ZDF (Yapım Şirketi). Filmförderung Hamburg (Finansman). Almanya: Universal.

Schwingel, R. ve Schubert, S. (Yapımcı), Akın, F., Thiel, A., Kurtuluş, M. (Ortak Yapımcı). Akın, F. (Senarist ve Yönetmen). (2004). *Gegen die Wand*. Wüste Film Produktion, Bavaria Film International, NDR/Arte (Yapım Şirketi). Almanya, Türkiye: Palermo.

Akın, F., Thiel, A. ve Maeck, K. (Yapımcı). Özoğul, E., Ödemiş, F. ve Akdeniz, A. (Ortak Yapımcı). Akın, F. (Senarist ve Yönetmen). (2008). *Auf der anderen Seite*. Anka Film, Corazon International ve Dorje Film, NDR (Yapım Şirketi). Almanya, Türkiye: Tiglon.

### Kitaplar – Kitap Bölümleri

Abadan-Unat, N. (2017). *Bitmeyen Göç Konuk İşçilikten Ulus-Ötesi Yurttaşlığa* (3. Baskı). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Adıgüzel, Y. (2019). *Göç Sosyolojisi* (3. Baskı). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

Adorno, T. (2011). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi* (6 Baskı). Ülner, N., Tüzel, M. ve E. Gen. (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Akhtar, S. (2018). *Göç ve Kimlik Kargaşa, Sağaltım ve Dönüşüm*. Ayhan, S. (Çev.). İstanbul: Sfenks Kitap.

Alkın, Ö. (2017). *Einleitung*. Ö. Alkın (Ed.). *Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext* (s. 1-21) içinde. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Bartram, D., Poros, V. M. ve Monforte, P. (2017). *Göç Meselesinde Temel Kavramlar*. Ağabeyoğlu Tuncay, I. (Çev.). Ankara: Hece Basın Yayın Reklamcılık.

Behrens, V. ve Töteberg, M. (2013). *Sinema, Benim Memleketim*. Tut, B. (Çev.). İstanbul: Doğan Kitap.

Bekaroğlu, E. A., Batur, M., Doğan, N., Kalkan, M. ve Kucur, F. (2015). *Avrupa'da Göç Azınlıklar ve Siyaset Avusturya Örneği*. Bekaroğlu, E. A. (Ed.) İstanbul: Vadi Yayınları.

Bernstein, J. (2011). Sunuş. Gen. E. (Çev.) *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi* (6. Baskı, s. 7-33) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları.

Bhabha, H. (1994). *The Location of Culture*. London and New York: Routledge.



- Blumentrath, H., Bodenbug, J., Hillman, R., ve Wagner-Egelhaaf, M. (2007). *Transkulturalität - Türkisch-Deutsche Konstellationen in Literatur und Film*. Münster: Aschendorff Verlag.
- Castles, S., ve Miller, M. J. (2008). *Göçler Çağı, Modern Dünyada Uluslararası Göç Hareketleri*. Bal, B.U. ve Akbulut, İ. (Çev.). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Chiellino, C. (2007a). Interkulturalität und Literaturwissenschaft. C. Chiellino (Ed.). *Interkulturelle Literatur in Deutschland* (Sonderausgabe, s. 51-62) içinde. Stuttgart - Weimar: J.B. Metzler Verlag.
- Chiellino, C. (2007b). Einleitung: Eine Literatur des Konsenses und der Autonomie – Für eine Topographie der Stimmen. C. Chiellino (Ed.). *Interkulturelle Literatur in Deutschland* (Sonderausgabe, s. 387-398) içinde. Stuttgart - Weimar: J.B. Metzler Verlag.
- Crystal, D. (2008). *A Dictionary of Linguistics and Phonetics* (6. Edition). New York: Blackwell Publishing.
- Cuche, D. (2013). *Sosyal Bilimlerde Kültür Kavramı*. Arnas, T. (Çev.). İstanbul: Bağlam.
- Doğan, P. (2018). *Göç ve Kültür*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Doytcheva, M. (2016). *Çokkültürlülük* (3. Baskı.). Onmuş, T.A. (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eagleton, T. (2016). *Kültür Yorumları* (3. Baskı). Çelik, Ö. (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Friedrichsen, M. (2017). Ein türkischer Germanistikprofessor - das passt doch irgendwie? Über die Figur des "Anti-Türken" in Fatih Akins Auf der anderen Seite. Brede, J. ve Helmes, G. (Ed.). *Vielfalt und Diversität in Film und Fernsehen* (s. 139-154) içinde. Münster: Waxmann Verlag.
- Göker, G. (2015). *Göç Kimlik Aidiyet Kültürlerarası İletişim Açısından İsveçli Türkler*. Konya: Literatürk Academia.
- Göktürk, D. (2007). Migration und Kino – Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rollenspiele? Chiellino, C. (Ed.). *Interkulturelle Literatur in Deutschland* (s. 329-348) içinde. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag.
- Güvenç, B. (2015). *İnsan ve Kültür*. İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Hitchcock, L. (2015). *Kuramlar ve Kuramcılar* (2. Baskı). Pekşen, S. (Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Hofmann, M. (2006). *Interkulturelle Literaturwissenschaft*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.
- Huddart, D. (2006). *Homi K. Bhabha*. New York: Routledge.

- Joachimsthaler, J. (2009). "Undeutsche" Bücher: Zur Geschichte interkultureller Literatur in Deutschland. Schmitz H. (Ed.). *Von der nationalen zur internationalen Literatur - Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration* (s. 19-41) içinde. Amsterdam: Rodopi B.V.
- Kaplan, F. (2017). *Göç Kimlik Çokkültürlülük Türk Sinemasında Almanya'ya Göç*. İstanbul: Der Yayınları.
- Kayaoğlu, E. (2016). *Edebiyat ve Film - Edebiyat Bilimi Yaklaşımıyla Film Çözümlemesine Giriş*. İstanbul: Hiperlink Yayınları.
- Kostaryano, R. (2000). *Kimlik Pazarlığı, Fransa ve Almanya'da Devlet Göçmen İlişkileri*. Berktaş, A. (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Köksal, S. (1986). *Refah Toplumunda "Getto" ve Türkler*. İstanbul: Teknografik Matbaacılık A.Ş.
- Kuruyazıcı, N. (2006). *Wahrenehmungen des Fremden*. İstanbul: Multilingual.
- Naficy, H. (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.
- Özbudun, S. (2003). *Kültür Halleri*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Özkuş, O. (2013). *Kültür ve Küreselleşme* (2. Baskı). İstanbul: Açılım Kitap.
- Özlem, D. (2019). *Kültür Bilimleri ve Kültür Felsefesi* (3. Baskı). İstanbul: Notos Kitap.
- Pazarkaya, Y. (1986). Literatur ist Literatur. Ackermann, I. ve Weinrich, H. (Ed.). *Eine nicht nur deutsche Literatur* (s. 59-64) içinde . München: Piper GmbH.
- Said, E. W. (1978). *Orientalism*. New York: Vintage Books.
- Schami, R. (1986). Eine Literatur zwischen Minderheit und Mehrheit. Irmgard, A. ve Weinrich, H. (Ed.). *Eine nicht nur deutsche Literatur* (s. 55-58) içinde. München: Piper GmbH.
- Schmitz, H. (2009). Einleitung: Von der nationalen zur internationalen Literatur. Schmitz, H. (Ed.). *Von der nationalen zur internationalen Literatur - Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration* (s. 7-15) içinde. Amsterdam: Rodopi B. V.
- Şenocak, Z. (1968). Plädoyer für eine Brückenliteratur. Ackermann, I. ve Weinrich, H. (Ed.). *Eine nicht nur deutsche Literatur* (s. 65-69) içinde. München: Piper GmbH.
- Şölçün, S. (2007). Literatur der Türkischen Minderheit. Chiellino, C. (Ed.). *Interkulturelle Literatur in Deutschland* (s. 135-153) içinde. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler.

- Yano, H. (2007). Migrationsgeschichte. C. Chiellino (Ed.). *Interkulturelle Literatur in Deutschland* (Sonderausgabe, s. 1-17) içinde. Stuttgart - Weimar: J.B. Metzler Verlag.
- Yaren, Ö. (2008). *Altyazılı Rüyalarda Avrupa Göçmen Sineması*. Ankara: De Ki Basım Yayın.
- Yeşilada, K. (2009). Nette Türkinnen von nebenan - Die neue deutsch-türkische Harmlosigkeit als literarischer Trend. Schmitz, H. (Ed.). *Von der nationalen zur internationalen Literatur Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration* (117-142) içinde. Amsterdam: Rodopi B.V.

### Sürekli Yayınlar

- Agocuk, P., Kanlı, İ., ve Kasap, F. (2017). 1990'lı Yıllardan Günümüze Türk Sinemasında Dış Göç Temsili ve Göçmen Kimlik Sorunsalı. *Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 6(3), 505-523. DOI: 10.7596/taksad.v6i3.939
- Berry, J. W. (1997). Immigration, Acculturation, Adaptation. *Applied Psychology: An International Review*, 46(1), 5-68. DOI: 10.1111/j.1464-0597.1997.tb01087.x
- Breger, C. (2014). Configuring Affect: Complex World Making in Fatih Akin's "Auf der anderen Seite (The Edge of Heaven)". *Cinema Journal*, 54(1), 65-87. DOI: 10.1353/cj.2014.0056.
- Brunow, D. (2011). Film als kulturelles Gedächtnis der Arbeitsmigration: Fatih Akın's Wir haben vergessen. Özil, Ş., Hofmann, M. ve Dayıoğlu-Yücel, Y. (Ed.). *50 Jahre türkische Arbeitsmigration in Deutschland* (s. 183-204) içinde. Göttingen: V&R Unipress Türkisch-deutsche Studien.
- Çeliktemel-Thomen, Ö. From Early Iranian Cinema to the Accented Cinema: An Interview with Professor Hamid Naficy. *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 6(2), 91-106. ISSN: 2636-784X
- Fachinger, P. (2007). A New Kind of Creative Energy: Yade Kara's Selam Berlin and Fatih Akın's Kurz und Schmerzlos and Gegen die Wand. *German Life and Letters*, 60(2), 243-260. DOI: 10.1111/j.1468-0483.2007.00385.x
- Gazioğlu, E. (2012). 60lardan 90lara Göçmen Filmlerinde Kuşak Farklılıkları. Gülmüş, Z. (Ed.). *Türk - Alman İşgücü Anlaşması'nın 50. Yılında Almanya Türkleri* (s. 61-76) içinde. Eskişehir: T.C. Anadolu üniversitesi Yayınları No:2581.
- Kanlı, İ., ve Agocuk, P. (2018). 1990 Sonrası Türk Sinemasında Dış Göç Filmlerinde Toplumsal Cinsiyetin Söylemsel İnşası. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication -TOJDAC*, 8(3), 526-536. DOI:10.7456/10803100/007
- Kaya, T. (2018). Filmlerde Türkiye'den Almanya'ya İşgücü Göçü: Son Bölüm. *Loji Sosyal Bilimler Dergisi* 1(1), 101-121. ISSN: 2602-5035

- Kula, N., ve Koluaık, İ. (2016). Sinema ve Toplumsal Bellek: Türk Sinemasında Almanya'ya Dış-G Olgusu. *OD Sosyal Bilimler Arastırmaları Dergisi*, 6(15), 384-411. ISSN 1309-9302
- Mennel, B. (2002). Local Funding and Global Movement: Minority Women's Filmmaking and the German Film Landscape of the Late 1990s. *Women in German Yearbook: Feminist Studies in German Literature & Culture* 18(1), 45-66. DOI: 10.1353/wgy.2002.0000
- Rings, G. (2008). Blurring or Shifting Boundaries? Concepts of Culture in Turkish–German Migrant Cinema. *GFL German as a foreign language*, 1, 6-39. ISSN 1470-9570
- Sayın, G. (2007). A Critical Study: Fatih Akın's *Gegen Die Wand* (2004): Ethnicity as a Performance. *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(2), 172-187. ISSN: 1307-5063.
- Sirkeci, İ., ve Yüceşahin, M. M. (2014). Türkiye'de G alışmaları. *G Dergisi*, 1(1), 1-10. DOI: 10.33182/gd.v1i1.545
- şahin, C. (2001). Yurtdışı Gn Bireyin Psikolojik Sağlığı zerindeki Etkisine İlişkin Kuramsal Bir İnceleme. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 21(2), 57-67. ISSN 1301-9058
- Yılmaz, A. (2014). Uluslararası G: Çeşitleri, Nedenleri ve Etkileri. *Journal of Turkish Studies*, 9(2), 1685 - 1705. DOI: 10.7827/TurkishStudies.6274
- Yılmaz, R. (2012). Göçmen Bir Yönetmenin Objektifinden Sıla Olgusu: Fatih Akın Sineması zerine Bağlamsal Bir İnceleme. *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(2), 103-116. ISSN: 1307-5063.

## **Tezler**

- Alkan, H. (2007). *Kent ve Sinema İlişkisi Bağlamında 90 Sonrası Türk Sinemasında İstanbul*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sinema-TV Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi. <https://tez.yok.gov.tr>
- Ateş, N. (2005). *Fatih Akın'ın Filmlerinde "teki" Kavramı*. Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Sinema Televizyon Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi. <https://tez.yok.gov.tr>
- Atik, O. (2014). *Die Nutzbarkeit der Jugendlichen Subkulturellen Motive in der Deutsch-Türkischen Literatur vom Aspekt Des Deutschlernens*. Edirne: Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yabancı Diller Eğitimi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi. <https://tez.yok.gov.tr>
- Atılğan, B. (2013). *Fatih Akın Filmlerinde Göçmen Kuşaklar Arasındaki Farklılıklar*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema Televizyon Anabilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi. <https://tez.yok.gov.tr>

- Benli, E. (2016). *The Subjects of Fatih Akın's Melodramas: A Genealogical Reading Through The Films Of R.W. Fassbinder, Yılmaz Güney and Atıf Yılmaz*. Amherst: University of Massachusetts Amherst, Doktora Tezi. <https://tez.yok.gov.tr>
- Dağlı, S. P. (2019). *Orientalist Imagery in the Films Il Bagno Turco, Zenne Dancer, and Auf der anderen Seite*. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İnsan ve Toplum Bilimleri Anabilim Dalı, İnsan ve Toplum Bilimleri Programı, Yüksek Lisans Tezi. <https://tez.yok.gov.tr>
- Deliormanlı, E. (2006). *Fatih Akın'ın "Aksanlı" Sineması*. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon, Sinema Bölümü, Yüksek Lisans Tezi. <https://tez.yok.gov.tr>
- Dinçer, M. (2019). *Loss & Melancholy in Head-On (2004)*. İstanbul: İstanbul Şehir University, The Graduate School of Humanities and Social Sciences, Cultural Studies, Yüksek Lisans Tezi. <https://tez.yok.gov.tr>
- Işıkoğlu, D. (2005). *Kültürlerin Kesişimi, Aksanlı Sinema ve Almanya'daki 2. ve 3. Kuşak Türk Yönetmenlerin Sinemasal Üretimi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, TV, Sinema Bölümü, Yüksek Lisans Tezi. <https://tez.yok.gov.tr>
- Kaçar, F. (2018). *Kimlik, Öteki ve Ötekileştirme Bağlamında Sinema (Fatih Akın'ın Filmlerinde Göç ve Kimlik Olgusu)*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Tv ve Sinema Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi. <https://tez.yok.gov.tr>
- Kardeş, B. (2017). *Das Frauenbild in ausgewählten deutsch-türkischen Filmen. Eine filmsemiotische Analyse*. Ankara: Hacettepe Universität, Institut für Sozialwissenschaften, Abteilung für Deutsche Sprache und Literatur, Magisterarbeit. <https://tez.yok.gov.tr>
- Kaya, A. (2010). *Sinemada Oryantalist Temsiller: Fatih Akın ve Ferzan Özpetek Filmleri*. Bolu: Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kamu Yönetimi Anabilim Dalı, Siyaset Bilimi Bölümü, Yüksek Lisans Tezi. <https://tez.yok.gov.tr>
- Kaya, C. (2019). *Almanya'ya Uluslararası Emek Göçü: Fatih Akın Filmlerinde Yeni Kimlik Temsilleri*. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi. <https://tez.yok.gov.tr>
- Kılıç, A. (2019). *Diaspora Sinemasında Yönetmen Olmak: Fatih Akın ve Ferzan Özpetek Örnekleme*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema Televizyon Anabilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi. <https://tez.yok.gov.tr>
- Kıpçak, N. (2008). *Belgesel Sinemada Kent Olgusu ve "Yolcu"*. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sinema-TV Anasanat Dalı. <https://tez.yok.gov.tr>

- Madenoglu, D. (2015). *Fatih Akın'ın Transnasyonel Sinemasında Arketiplerin Analizi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Sinema Televizyon Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi. <https://tez.yok.gov.tr>
- Nazilli, U. (2015). *Almanya'ya Göç Filmlerinde Aile Kurumu*. İstanbul: Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi. <https://tez.yok.gov.tr>
- Savcı, M. (2016). *Yönetmenlerin Renkli Parmak İzleri*. Ankara: Bilkent Üniversitesi, İktisadi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim ve Tasarım, Yüksek Lisans Tezi. <https://tez.yok.gov.tr>
- Sürmeli, Z. (2017). *Sinemada Oryantalist ve Oksidentalist Söylem: Fatih Akın Filmleri Örneği*. Ordu: Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi. <https://tez.yok.gov.tr>
- Turaç, M. (2012). *Fatih Akın Filmlerinde Kimlik Temsilleri*. Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo TV, Sinema Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi. <https://tez.yok.gov.tr>
- Türegün, G. (2010). *Lebensvorstellungen und Wahrnehmungsweisen Zwischen Tradition und Moderne in Selim Özdoğan's Roman 'Die Tochter Des Schmieds'*. İzmir: Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Alman Dili ve Edebiyatı, Yüksek Lisans Tezi. <https://tez.yok.gov.tr>
- Yıldırım, E. (2015). *Bir Auteur Yönetmen Olarak Fatih Akın Sineması*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-Sinema-Tv Anabilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi. <https://tez.yok.gov.tr>
- Yıldız, P. (2016). *Hatırlamanın ve Unutmanın İmgeleri*. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı, Doktora Tezi. <https://tez.yok.gov.tr>
- Zeycan, D. (2017). *2000 Sonrası Türk Sinemasında İstanbul İmgeleri: İstanbul Hatırası: Köprüyü Geçmek, Anlat İstanbul ve Hayat Var*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Tarihi, Teorisi ve Eleştirisi, Yüksek Lisans Tezi. <https://tez.yok.gov.tr>

## Web Siteleri

- Arman, A. (13.03.2004). *Abi Resmen Almanım Ben*. Hürriyet Gazetesi. <https://www.hurriyet.com.tr/abi-resmen-almanim-ben-209192> (E.T: 20.10.2020).
- IOM. (2009). *Göç Terimleri Sözlüğü*. Perruchoud, R. ve Redpath, J. (Ed.). [https://publications.iom.int/system/files/pdf/iml31\\_turkish\\_2ndedition.pdf](https://publications.iom.int/system/files/pdf/iml31_turkish_2ndedition.pdf) (E.T: 19.09.2019).
- Panagiotidis, J. (17.09.2018). *Spätaussiedler, Heimkehrer, Vertriebene – Russlanddeutsche im Spiegel bundesdeutscher Gesetze*. <https://www.bpb.de/gesellschaft/migration/russlanddeutsche/274597/spaetaussiedler-heimkehrer-vertriebene-russlanddeutsche-im-spiegel-bundesdeutscher-gesetze> (E.T: 10.08.2019).
- <https://sozluk.gov.tr/> E.T: (12.05.2020).
- Weiss, J. (16.04.2018). Tagesspiegel.de. *Ausstellung porträtiert junge Deutschtürken im Nachwende-Kreuzberg*. <https://www.tagesspiegel.de/berlin/bizim-berlin-89-90-ausstellung-portraetiert-junge-deuschtuerken-im-nachwende-kreuzberg/21174466.html> (E.T: 02.05.2020).

## **ÖZGEÇMİŞ**

Elif Ceren Cemilgil 19 Aralık 1991 yılında İstanbul'da doğdu. İlk, orta ve lise eğitimini İstanbul'da tamamladıktan sonra Sakarya Üniversitesi Alman Dili ve Edebiyatı bölümünde Lisans eğitimini tamamladı.