

Makale tarihçesi: Alındı: 2 Aralık 2020 Kabul edildi: 13 Kasım 2021

DOI: <https://doi.org/10.33182/gd.v8i3.758>



Uluslararası Türk Sineması

Kemal Çipe¹

Öz

Uluslararası Türk Sineması Avrupa'ya geçici olarak çalışmaya giden Türk işçilerinin orada kalması sonucu diğer sanat dalları ile beraber ortaya çıkmıştır. Uluslararası Türk Sineması başlarda bir göç sineması olsa da zaman içinde işçilerin geçirdiği gelişmeler ile doğru orantılı olarak dil ve içeriğini geliştirmiştir. Temeli buldukları ülkeye uyum sağlayamama üzerine kurulu olan ve bunun getirdiği sorunları işleyen Uluslararası Türk Sineması, bir yönüyle başlangıçta Yeşilçam'ın yapmadığı ya da yapamadığı alandaki boşluğu gidermiştir. İlk gidenlerin çocukları olan ikinci ve üçüncü kuşak göçmenlerin yaptığı filmler ile gelişen uluslararası sinema, günümüzdeki temsilcilerinin yaptığı filmler ile artık farklı bir perspektif kazanmıştır. Bu çalışmada, uluslararası işçi göçü çerçevesinde oluşan Uluslararası Türk Sineması'nın başlangıç yıllarından itibaren geçirdiği değişimler incelenmiştir. Çalışmanın başlangıç ve gelişme aşamalarında Uluslararası Türk Sineması, 1960'lı yıllardan itibaren Avrupa ülkelerine çalışmaya giden Türk işçilerinin yaşadığı sorunlar ve uyum çerçevesinde üretilen filmler üzerinden tanımlanmıştır. Göç edilen ülkede doğup büyüyen ikinci ve üçüncü kuşak yönetmenlerin filmleriyle önceki dönemin karşılaştırmalı çözümlemeleri, hikâyelerde yer alan karakterlerin temsili ve anlatıdaki değişim üzerinden değerlendirilmiştir. Uluslararası Türk Sineması, filmlerin yapıldığı ülkede yaşayan göçmen sınıfının zaman içerisindeki değişimine ayna tutmasından dolayı sosyolojik bir öneme de sahiptir. Çalışmada bu değişimin filmler üzerinden çözümlenmesi de yapılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Uluslararası Türk Sineması; Göçmen Filmleri; Göç; Sinema ve Göç; Aksanlı Sinema

ABSTRACT IN ENGLISH

Transnational Turkish Cinema

Transnational Turkish Cinema emerged together with other branches of art as a result of Turkish workers who went to work temporarily to Europe and then settled there. Although Transnational Turkish Cinema was an immigration cinema in the beginning, in time, it has changed its language and content proportionally to the developments experienced by the workers there. Transnational Turkish Cinema, which is based on the inability to adapt to the country they are in and the problems it brings, in a way, has filled the gap in the field that Yeşilçam did not or could not do at the beginning. Transnational cinema, which developed with the films made by the second and third generation immigrants, the children of the first to go, has now gained a different perspective with the films made by today's representatives. In this study, the changes that Transnational Turkish Cinema, which was formed within the framework of international worker migration, has undergone since its beginning years were examined. In the beginning and development stages of the study, Transnational Turkish Cinema was defined through the problems experienced by Turkish workers who went to work in European countries since the 1960s, and the films produced within the framework of harmony. Comparative analyzes of the films of the second and third generation directors born and raised in the country of immigration and the previous period were evaluated through the representation of the characters in the stories and the change in the narrative. Transnational Turkish Cinema also has a sociological importance as it mirrors the change

¹ Dr. Öğr. Üyesi Kemal Çipe, İstanbul Gelişim Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, İstanbul. E-mail: akcipe@gelisim.edu.tr. ORCID: 0000-0002-5556-372X



over time of the immigrant class living in the country where the films are made. In the study, it was also tried to analyze this change through films.

Keywords: *Transnational Turkish Cinema; Immigrant Films; Migration; Cinema and Immigration; Accented Cinema*

Giriş: Göçmen Sineması ve Ulusötesi Sinema

Kişilerin bir yerden başka bir yere göç etmesi neredeyse insanlık tarihi kadar eskidir. Göç edenlerin, gittikleri yere alışması ve oraya ayak uydurması zaman alan bir durumdur. Göç hareketlerinin topluluklar halinde gerçekleşmesi, göç edenlerin ister istemez kendi kültürlerini de gittikleri yerlere taşımasına neden olmaktadır. İçinde bulunduğumuz son yüzyılda göç hareketliliklerinin yoğun bir şekilde yaşandığı görülmektedir. Ulusay'a göre yeni bir kavimler göçüne benzetilen bu hareketlilik, insanlık tarihinin hiçbir döneminde bu yoğunlukta görülmemiştir (2008: 160). Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde başlayan göç hareketliliği Cumhuriyet döneminde artarak devam etmiştir. Türkiye'nin modernleşme sürecinde iç ve dış göç hareketlerinin önemli bir yeri bulunmaktadır. "Türkiye 1950'lerden itibaren ekonomik, toplumsal ve kültürel bir değişim sürecine girmiş, bu süreçte iç ve dış göçler ülkedeki yapısal değişimin dinamikleri haline gelmiştir" (Ulusay, 2008:160). Türk sinemasının gelişim süreciyle de örtüşen bu dönemde, özellikle iç göç süreci pek çok filme konu olmuştur. Dış göç olgusu ise yurt dışına, özellikle Almanya'ya işçi olarak giden kitlenin dikkat çeken bir sayıya ulaşmasıyla birlikte, "gurbet ve gurbetçi" kavramlarıyla Türk sinemasına konu olmuştur. Yurt dışına çalışmak için giden işçiler ülkeye duydukları özlemi ifade etmek için sinemadan da yararlanmışlardır. Bu konuya duyarsız kalmayan Yeşilçam sineması, gurbetçileri konu alan filmler üretmiştir. İlk yıllarda Yeşilçam tarafından yapılan çoğu arabesk ve güldürü sineması örneği olan bu filmlere, daha sonra sosyal içerikli filmler de eklenmiştir. Bununla beraber, gittikleri ülkede film yaparak içinde buldukları durumu anlatmaya çalışan sinemacılar da olmuştur. İlk kuşak göçmenlerin ardından orada doğup büyüyen kuşakların yaptıkları filmlerle, "Uluslararası Türk Sineması" olarak adlandırılabilir bir alan oluşmuştur. Kendine özgü bir dili olan bu sinema, uluslararası ses getiren ve başarı kazanan filmler yapmıştır ve yapmaya devam etmektedir.

Göçmenlerin oluşturduğu sinema; göçmen sineması, aksanlı sinema ve uluslararası/ulusötesi sinema, diasporik sinema kavramları ile adlandırılmaya ve anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Ulusötesi sinemayı, dünyanın içinde bulunduğu küreselleşme ortamında ulusal sınırların aşılmasıyla kaçınılmaz bir değişim olarak görerek, göçmenlik olgusundan soyutlayarak ele alan değerlendirmeler bulunmaktadır. Higson ulusötesi sinemayı "küresel yolculuk" içinde gerçekleşen kültürel ve ekonomik bir etkileşim olarak görmekte ve ulusal sinemaların bu süreçte işlevsiz hale geldiğini dile getirmektedir. Ezra ve Rowden da Higson gibi ulusötesi sinemanın yeni bir şey olmadığını Chaplin, Hitchcock ve Lang'dan başlayarak günümüze kadar geldiğini; günümüzde ise Ang Lee, Mira Nair, Alfonso Cuarón gibi yönetmenlerle geniş açılımlar yaptığını belirtmektedir (akt. Yetimova, Odabaş, 2018: 390)

Martin Roberts "birinci dünyanın kozmopolit kentlerinde yaşayan diasporik öznelerinin" filmlerinin oluşturduğu yeni sinemayı ulusötesi sinema olarak tanımlamaktadır (Ulusay, 2008:54). Hamid Naficy (2001: 4-6), ulusötesi film yapımcılarının dünyanın az gelişmiş ülkelerinden diğer ülkelere göç eden ya da göç etmek durumunda bırakılan, genellikle sürgün ve diasporadan gelen kişilerden oluştuğunu belirten bu tür filmleri "aksanlı sinema" (accented cinema) olarak adlandırmaktadır. Naficy aksanlı sinemayı; etnik, sürgün, diasporik filmler ve



vatanlarından uzaklaşmak durumunda kalan yönetmenlerin filmleri olarak tanımlar. Aksanlı filmlerin temel konuları dil, sosyal duruş, göçmenlerin vardıkları ülke ile kendi ülkelerindeki arasındaki ilişkilidir. Gürkan'a göre (2017: 25), aksanlı sinema sadece film yapıcılığı vurgularına değil aynı zamanda film yapıcılığının doğasını değiştiren ulus ötesi uygulamalara da dikkat çeker. Naficy; hafıza, ikonografi, öznellik, arzu, kayboluş ve geçmişe özlem gibi kavramların sinemada ulusötesiliği doğurduğu görüşündedir.

Naficy'nin kuramlarını ortaya koyduğu "Bağımsız Ulusötesi Sinema" (Independent Transnational Cinema), önceden tanımlanmış coğrafi, ulusal, kültürel, sinemasal sınırları aşan yeni bir tür olarak yer bulmuştur. Zamanla bu kavramı içine alarak genişleyen "aksanlı sinema" ise Batıda yaşayan sürgün, diasporik ya da postkolonyal/etnik kimlikli sinemacıların 1960'lardan bu yana ürettikleri filmleri adlandırmak için kullanılır hale gelmiştir (Naficy, 2014: 10).

Avrupa sinemasında göçmenlik ve yabancı düşmanlığı gibi konularla ancak 1990'lı yıllarda ve sınırlı biçimde ilgilenilmeye başlandığını kaydeden Isolina Ballesteros, bu çerçevede çok sayıda filmin yaratıcılık, sinemasal özellikleri ve ayrıca ideolojik bakımdan bir takım ortak yanlarının bulunduğunu; ulusal sinema endüstrileri arasındaki farklılıklara ve hızla büyüyen bir eğilimin evrimine karşın, artık "göçmen filmi" denilebilecek bir türün var olduğunu ifade etmektedir (akt. Ulusay, 2008: 53). Göktürk (1999: 4), göç deneyiminin üretken bir provokasyon, ulusaşırı yolculuk ve tercüme (*translation*) kapsayan bir "üçüncü uzam" (*third space*) sunduğunu belirtmektedir. Göçmenlik deneyimi her ne kadar kişiye, topluluklara ve göç motivasyonuna bağlı olarak çeşitlilik gösterse de, 2000'lere gelindiğinde göçmen filmleri arasında biçimsel ve tematik benzerlikler oluşmaya başlamıştır (Yaren, 2015: 209). Çok dillilik ve ana yurtla kurulan nostaljik ilişki, sık yer verilen öğeler olurken; Güzel'in de belirttiği gibi (2001: 42), farklı tarihsel, toplumsal, siyasal nedenlerle yurtlarını terk etmek zorunda kalmış sinemacıların ürettiği bağımsız ulusaşırı filmler yalnızca ortak olarak yöneldikleri temalar anlamında değil, aynı zamanda ortak biçimsel özellikleri, benzer üretim ve tüketim koşulları nedeniyle de yeni bir tür oluşturmaktadırlar.

Bergfelder, Avrupa sinemasının oluşumunda göçmen sinemacıların önemine vurgu yapmaktadır. Ona göre; İki dünya savaşının, etnik dışlama siyasetinin, sömürgeciliğin savaş sonrası mirasının, Avrupa ve ötekileri arasındaki ekonomik farklılığın güdülediği Avrupa'daki sayısız göç dalgası, Avrupa sinemasının gelişimiyle kökten bağlantılıdır. Bu nedenle Avrupa sinema tarihi, ayrı ulusal formasyonlara odaklanmak yerine kültürel ve coğrafi merkez ve çevre arasındaki ilişkiyi araştırarak ve bu kutuplar arasındaki göç hareketlerini izleyerek de oluşturulabilir (2005: 320).

Türkiye'den çeşitli Avrupa ülkelerine göç edenlerin yaşadığı zorlukların sinemaya konu olması ve önceleri Türkiye'den giden birinci kuşağın, daha sonraları ise orada doğup büyüyen ikinci kuşağın devralmasıyla oluşan göçmen sineması "Ulusaşırı Türk Sineması" olarak ele alınmaktadır. Avrupa'da özellikle Almanya ve Avusturya'da, aldıkları göç miktarı doğrultusunda öne çıkan Türkiyeli göçmen topluluğun genç kuşaklarının ürettikleri filmler, Ulusaşırı Türk Sineması örnekleri olarak dikkat çekmektedir. Ulusay'ın da "istikrarlı sinema hareketi" olarak nitelediği ikinci kuşak Türkiyeli göçmen sinemacılar, 1990'ların ikinci yarısından bu yana Almanya'da yeni bir sinema hareketinin gelişimine katkıda bulunmaktadır (2008: 67).

İlk örneklerden birisi olarak ele alabileceğimiz *Otobüs* (Tunç Okan, 1974) filminden günümüze kadar Uluslararası Türk Sineması'nda yaşanan değişim ve deneyim yadsınamaz. Yeşilçam sinemasının ele aldığı kısmen Türkiye'den bakış açısı ve popülist yaklaşım zaman geçtikçe yerini orada büyüyen yönetmenlerin yaşam deneyimine bırakmıştır. Göçmenlerin yaşadığı deneyimler ve zorluklar ister istemez çocuklarının hayatlarına yansımış ve yeni uluslararası sinemada karşılık bulmuştur. Yaptıkları sinema, buldukları ülkedeki toplumları ve hikâye anlatımlarını da etkilemiştir. Karakter temsilleri buldukları ülke sinemasının filmlerinde de bir açılıma yol açmış ve bu bağlamda gelişmelerini sağlamıştır. İlk dönem uluslararası sinema, göç eden insanların buldukları yerde yaşadığı sorunları ve zorlukları ele alırken daha sonra yeni bir tür olarak karşımıza çıkan göçmen sineması arada kalmış kuşakların hayata bakışlarını, içinde buldukları dünyada var olma çabalarını ve kimliklerini kabul ettirme gibi yaklaşımlarını işlemiştir. İlk dönem yapılan göçmen filmleri ve devamında gelen Yeşilçam'ın sıradan komedi ve arabesk filmleriyle kıyaslandığında; artık konu anlatımı, karakter açılımları ve sinematografik diliyle apayrı ve kendine has duruşu olan bir tür sinemasından bahsetmek mümkündür. Elde ettiği başarıların da etkisi ile yapım ülkesi ve köken ülke arasında zaman zaman yaşanan sahiplenme tartışmaları da Uluslararası Türk Sineması'nın gelişiminin ve etkisinin göstergeleridir.

Bu çalışmada, uluslararası işçi göçü çerçevesinde oluşan Uluslararası Türk Sineması'nın başlangıç yıllarından itibaren geçirdiği değişimler incelenmiştir. *Otobüs* filminden günümüze kadar yapılan filmlerin anlatı ve temsillerindeki değişimin çözümlenmesi amaçlayan çalışmada, ilk dönemden son döneme kadar Uluslararası Türk Sineması incelenerek, yaşanan değişim anlatı ve temsiller üzerinden saptanmaya çalışılmıştır. Türk Sineması'nda söz konusu dönem üzerine çalışmaları olan yönetmen, yazar, akademisyenler ile yapılan röportajlar, çalışmada hikâyelerde yer alan karakterlerin temsili ve anlatıdaki değişimi üzerinden değerlendirilmiştir. Gurbetteki Yeşilçam (Kemal Çipe, 2018) belgesel filmi için yapılandırılmış mülakat tekniğiyle yapılan bu özel röportajlar makaleye kaynaklık etmektedir. Röportaj yapılan uluslararası sinemacıların söylemleri; temsil, anlam, ilişki kurdukları toplumlara bakış açıları, göç eden kuşaklardaki değişimin üretilen filmlere yansımaları ve Türkiye'de ve göç edilen ülkede yapılan filmlerin içerik yapılarında zamanla oluşan değişim yönlerinden incelenmiştir. Ayrıca, Yeşilçam'ın bu sürece yaklaşımı dikkate değer görülerek bu çalışmada irdelenmiştir.

Çalışma, Avrupa ülkelerindeki göçmen sinemacıların oluşturduğu sinemayı "Uluslararası Türk Sineması" niteleyerek, bu üretimleri yönetmenlerle yapılan röportajlarla birlikte değerlendirmektedir. Çalışmanın sınırlılığı Avrupa'ya göç eden işçilerle ilgili, konusu göç edilen ülkede geçen filmleri kapsamaktadır. Bu filmlerin konu içerikleri, karakterleri işleyiş biçimleri, gittikleri ülkelere ve oradan da Türkiye'ye bakış açıları çalışmanın çerçevesini oluşturmaktadır. Sonuçta bir zorunluluğun sineması olarak ortaya çıkan Uluslararası Türk Sineması, Türkiye dışına özellikle 1961'den sonra Avrupa'ya çalışmaya giden Türk işçilerinin sorunlarını işlemiştir. Bu doğrultuda makalede Uluslararası Türk Sineması'nın oluşma nedenleri, besleyen faktörler, ilk dönem örnekleri, yönetmenleri, karakter temsilleri ile temsildeki değişim ve günümüzdeki durum incelenmektedir.

Türk İşçi Göçlerinin Kısa Tarihi ve 1961 İşçi Göçü

Uluslararası işçi göçü her ne kadar 1960'larda özellikle Federal Almanya'ya yapılan göçle anılsa da tarihi 17. yüzyıla kadar uzanan, Osmanlı İmparatorluğu'ndan ABD'ye yapılan göç ilk işçi göçü olarak kabul edilebilir. "Osmanlı İmparatorluğu'ndan ABD'ye ilk göç hareketleri ABD'de



koleliğin yasaklanmasından sonra olmuştur. ABD'ye ilk göçler 1820'li yıllara dayanmakla birlikte kayda değer göç hareketleri 19. yüzyılın son çeyreğinde başlamış ve 20. yüzyılın hemen başında doruk noktasına ulaşmıştır. Amerikan Göçmen Bürosu verilerine göre 1820-2000 tarihleri arasında Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti'nden 450,539 kişi ABD'ye göç etmiştir. Özellikle İmparatorluğun son yılları, 1900-1920 tarihleri arasında 291,435 göçmen ABD'ye gitmiştir” (Kaya, 2006: 3). Ahmed'e göre (1986), 1900'lü yılların başlangıcındaki bu ABD'ye gidişlerin temel sebebi ekonomikti ve hiç bir göçmen ABD'ye aynı Almanya'ya giden işçiler gibi yerleşmek amacıyla gitmiyordu. Asıl amaç birkaç sene çalışıp köylerine zengin olarak dönmektir. Kazandıkları paralarla daha sonra ev, arsa alacak ve rahat bir hayat sürdüreceklerdi” (Kaya, 2006: 5). Ancak, I. Dünya Savaşının çıkmasından sonra birçok göçmen Türk geri dönüp Osmanlı saflarında savaşa katılmıştır.

1950'lerin sonlarında başlayan, Almanya ve diğer Avrupa ülkelerine yapılan işçi göçü edebiyat, resim ve bu çalışmanın konusu olan Ulusaşırı Sinema alanında etkileri günümüze yansıyan sonuçlar meydana getirmiştir. II. Dünya Savaşı'ndan sonra sanayileşmesini sürdüren ve ekonomik kalkınmaya hız veren Avrupa ülkeleri yabancı işgücü almaya başladılar. Savaş sonrası yerel işgücü yeterli olmayan ülkeler, diğer ülkelerden işçi temin etmeye ve 1950'lerde özel araçlar vasıtasıyla bireysel girişimciler Avrupa'ya gitmeye başladılar. 1957'de Türkiye'den giden ilk stajyer kabile 10 kişiydi. Türk Alman Ekonomik İlişkilerini Araştırma Enstitüsü 1959'da kuruldu. 1960'larda ismen çağırma sistemiyle Avrupa'ya giden işçiler için ikili anlaşmalar yapıldı. Türkiye'den Federal Almanya'ya göç, 30 Eylül 1961 yılında Çalışma Bakanlığı, İş ve İşçi Bulma Kurumu ile Federal Almanya arasında imzalanan İkili İş Gücü Alımı Anlaşması'yla başladı (Abadan-Unat, 2007: 5).

Bunu, 1964'te Avusturya, Belçika, Hollanda, 1965'de Fransa, 1967'de İsveç ile Türkiye arasında imzalanan işgücü anlaşmaları izledi. Türk işçileri konuk işçi (Gastarbeiter) sıfatıyla ve sadece erkekler kaydıyla alınıyordu. Dönüşüm ilkesine göre işçiler bir yıl sonra ülkelere geri döneceklerdi ama genellikle geri dönen olmadı. 1963 yılında Türkiye ve o zamanki adıyla Avrupa Ekonomik Topluluğu arasında imzalanan Ortaklık Anlaşması'ndan itibaren işçi göçleri ivme kazandı. 1973 yılında işçi alımının durdurulmasıyla, süreç 1974'ten sonra aile birleşimi yoluyla göç şekline dönüştü ve yalnız giden işçilerin ailelerinin de ilgili ülkelere yoğun bir şekilde göç etmesiyle işçi göçü nitelik değiştirmiş oldu (Abadan-Unat, 2002: 48). Türk göçmen işçilerinin sayısının aile birleşmeleri sonucu artmasıyla, göçün sosyal yapıya etkileri değişmeye ve gidilen ülkedeki etkileri de ortaya çıkmaya başladı.

1980'li yıllarda Federal Almanya, İsviçre, İsveç, Norveç gibi ülkelerde Türkiyeli göçmen nüfusun % 40'ını 18 yaşından küçükler oluştururken, Ulusal'ın aktardığına göre (2008: 177); çocukların eğitimi konusu, farklı ve karmaşık eğitim sistemleri nedeni ile ebeveynlerin karşısına önemli bir sorun olarak çıktı. İşsizlik oranının artması, yabancıların sayısının sınırlandırılmasına ilişkin baskılar ve yabancı düşmanlığını beraberinde getirirken 1983'te Geri Dönüş Teşvik Yasası, Alman Parlamentosu'nda kabul edildi (Sencer, 1983: 1186). Kesin dönüşü kabul eden yabancı işçiler aldıkları yardımlarla (Abadan-Unat, 2007: 8) ülkeden ayrılırken, yabancı düşmanlığı sonucu çeşitli ırkçı eylemlerin yaşandığı 1990'lı yılların sonunda Almanya'daki Türk vatandaşlarının nüfusu 2 milyon sınırını aşmıştır. Göçün yasal çerçevesine bakıldığında başlangıçta misafir işçi sıfatıyla alınan göçmenlerin bugün gerek Almanya'da, gerekse diğer Avrupa ülkelerinde yasal güvenceye ve vatandaşlık haklarına sahip oldukları görülmektedir.

Yaklaşık 60 yıldır ve 4 kuşaktır Avrupa ülkelerinde yaşayan göçmen işçiler, yeni bir sosyal yapı oluştururken, yaşanan bu süreçle birlikte Avrupa'da yetişen Türkiye kökenli yeni kuşaklar Uluslararası Türk Sineması olarak adlandırılan bir göç sineması ortaya koymuşlardır.

Türk Sinemasında Dış Göç ve Uluslararası Sinemanın İlk Dönemi

Önemli bir sayıya ve nüfus hareketliliğine ulaşan Avrupa'ya işçi göçü, Türk sinemasında konu olarak ancak 1970'lerde yer bulmuştur. Yılmaz Güney'in 1971 yapımı *Baba* filminde dış göç konusuna değinen Türk Sineması, Türkan Şoray'ın 1972 yapımı *Dönüş* filminde dış göç sorununu işlese de aslında bu film ağa-köylü çatışmasını ele alan bir filmidir. 1969 yapımı Halit Refiğ'in *Bir Türk'e Gönül Verdim* filmi de dış göç konusunda unutulmaması gereken bir filmidir. Ancak bu film her ne kadar göç ile ilgili olsa da ters göçü konu edindiği için yine tam anlamıyla örnek gösterilemez (Ulusay, 2008:164).

Çalışmanın sınırlılığı olan Avrupa'ya göç eden işçiler yönüyle bakıldığında, Yeşilçam sinemasının başka bir kültürün içinde yabancı gibi kalan bu topluluğun dertlerine, sorunlarına, umutlarına ilk başta dikkat etmediği gözlemlenmektedir. Bu bağlamda inceleyebileceğimiz filmlerden Ertem Eğilmez'in *Canım Kardeşim* filmi göç sorununa mizah katarak değinir. Yaklaşık on yıl sonraki filmlerde bu konuya değinmeye başlayan Yeşilçam, konuyu ya mizah yönünden ele almış ya da ana konunun yanında yan hikâye olarak işlemiştir. Ortadaki gerçeklikse, gidenlerin arkasında kalanlar ya da ufak tefek sorunlar yüzünden hiç gidemeyenler, hasret çekenler, gittikleri yerde adapte olamayanlar, dışlananlar, ağır şartlarda çalışmak zorunda kalanlar gibi etkilenen geniş bir kesim bulunduğudur. Bu konuya yabancı kalan Yeşilçam, göç konusuna bir süre daha gözlerini kapatır. Türk göçmen sinemasının ilk örnekleri, başka ülkelere ekonomik nedenlerle ve işçi statüsünde ya da sürgün olarak gitmemiş kişiler tarafından gerçekleştirilmiştir. Ayten Kuyululu, Tunç Okan ve Tevfik Başer bu konuda öncü olan sinemacıdır (Ulusay, 2008:164).

Sürrealist sayılabilecek anlatım dili ile Tunç Okan'ın 1974 yapımı *Otobüs* filmi göç konusunda yapılmış en önemli filmlerden birisidir. Uzun bir süre sansüre takılsa da film uzun uğraşların sonunda vizyona girmiştir. Anlatım dili, karakterleri, sinematografik yapısı ile farklı bir yönü olan film Tevfik Başer'e göre, *"insanların midesine tekme atar gibi seyircileri etkileyen bir filmidir"* (Röportaj, 2011). Ses dergisinin düzenlediği yarışmayı kazanarak sinemaya giriş yapan Tunç Okan, *Otobüs* filmini dışçılık eğitimi için gittiği İsveç'te çeker. Film kaçak göçü incelerken farklı kültürlerin birbiriyle karşılaşmasını da provoke edici bir anlatıyla seyirciye sunmaktadır. Otobüs, Türkiye'den İsviçre'ye kaçak yolla giden, dokuz işçi erkeğin yolculuk hikâyesinin anlatıldığı bir filmidir. İşi organize eden ve otobüsün şoförü de olan Ahmet Tekin, uluslararası bir şebeke için çalışmaktadır. Şoför Ahmet işçileri kandırmaya çalışan bir karakter olarak tasvir edilmiştir. Otobüsün taşıdığı dokuz erkek ise kırsal kesimden gelen köylü tiplerlerdir. İçlerinden sadece Mehmet'in adı vardır. Film seyircisine tüm göçmenleri Mehmet olarak sunarken şoförü adı ve soyadı ile tanıtır. Şoför filmde batılı bir temsil ile yer alır. Batılı olmaya çalışan ama batı tarafından ötekileştirilen ve aslında Mehmet ile aynı görülen bir temsildir bu. Film bu noktada oryantlizme eleştirel bakış gösterse de yer yer oksidentalist anlatının klişelerinden kurtulamamıştır. Her ne kadar entelektüel yapısı geniş kitlelerden uzak kalsa da döneminde çok ses getiren bir yapım olarak, vermek istediği mesajı seyircisine iletmiştir. Öyle ki Tunç Okan bu filmle neredeyse Yeşilçam döneminden daha çok ün kazanır. Türk sinemasında gişe olarak hak ettiği karşılığı bulamamış ve dönemin entelektüelleri tarafından olumlu veya olumsuz pek çok eleştiri yöneltmiş olan film, katıldığı birçok



uluslararası festivalde ödülleri kazanır. Dorsay'a göre, Okan, kendi göçmenlik durumunu açıklarken, Avrupa'da yabancı işçi grubunda sayıldığı için bir açıdan filmine konu olan işçilerden biri olduğunu ileri sürer ve der ki: "*Hem kendi sınıfsal kökenimden, hem de Avrupa toplumu içinde vardığım sınıfsal aşamadan dolayı, bir yerde de ben onların karşısındaki sınıfsal toplumun içerisindeyim*" (Cumhuriyet, 17.12.1977). Göç filmlerinin temelde bir ihtiyacın sonucunda doğduklarını savunan Korhan Yurtsever'in *Otobüs* hakkındaki tespiti ise aslında filmin önemini açıklar niteliktedir; "*İsveç'i ve Türkiye'yi çok iyi tanıyan ve iki ülkenin koşullarını çok iyi bilen bir ekip tarafından çekilmesi filmin en büyük artularından birisiydi. Sinemanın oluşabilmesi için film tüm faktörleri kendi bünyesinde barındırıyordu. Karakterler doğru çizilmişti, senaryo sağlıklı kurulmuştu ve yönetmen olayın çok farkındaydı*" (Röportaj, 2011).

Otobüs filmi gibi göç sorununa çok etkili bir şekilde değinmiş olan, Korhan Yurtsever'in 1979 yapımı *Kara Kafa* filmi *Otobüs* filmi gibi şanslı olamamış ve Türkiye'de sansürden kurtulup vizyona girememiştir. Film Berlin, Köln, Essen, Duisburg ve Oberhausen gibi şehirlerde çekilmiş ve bir Türk işçi ailesinin sorunlarını anlatmıştır. Film, Variety Dergisi tarafından başarılı bir toplumsal ve insancıl belge olarak tarif edilmiştir. Korhan Yurtsever'in anlatımına göre dönemin Almanya Cumhurbaşkanı Walter Scheel'in ve Başbakanlığın verdiği ciddi parasal destek ile filmin yapımına başlanır. Almanya'dan gelen tüm isteklere rağmen filmin galasını Türkiye'de yapmak isteyen Yurtsever beklemediği bir sonuçla karşılaşmıştır. Film, dost bir ülkenin onuru ile oynuyor gerekçesi ile sansüre takılır ve yasaklanır. Türkiye'de hiç gösterilmez. Bu yönde kırılganlığını açıkça belli eden yönetmen daha sonra da filmini Türkiye'de gösterime sokmamıştır.

Korhan Yurtsever gibi Ayten Kuyululu, Tunç Okan, Tefik Başer de doğrudan kişisel deneyimlerine dayanmayan, ancak göçmenlerle ilgili bilgi, gözlem ve yorumları üzerine kurulu filmler yapmışlardır. Türkiyeli göçmenler üzerine bir batı ülkesinde yapılmış ilk film, Ayten Kuyululu'nun 1970 yılında çektiği *Utanfö* (*Dışarıdakiler*, 1971) filmidir. Türkiye'de oyunculuk yaparken İsveç'e yerleşen Ayten Kuyululu'nun, burada çöpcü olarak çalışan bir Türk göçmeninin yaşadığı dil ve uyum sorunlarını anlatan filmi *Dışarıdakiler*, göçmenlerin ya da onların eski yurttaşlarının yönetmen sandalyesine oturduğu ilk kurmaca yapımdır (Öztürk, 2004:147). İsveç'ten sonra Avustralya'da da göçmenler üzerine filmler yapan Kuyululu'yu; Başer, Okan ve Yurtsever'den ayıran en büyük özellik soruna kadın gözüyle bakmasının yanı sıra filmlerini 30 ile 75 dakika arasında değişen orta metraj sınıfında çekmesidir. Bir Avrupa ülkesinde göç olgusunu işleyen ilk film olan *Dışarıdakiler* siyah-beyaz çekilmiştir. Filmde erkek göçmenin yalnızlığı, cinsel açlığı ve çaresizliği işlenir. Kuyululu konuya diğer ilk örneklerde olduğu gibi iyimser olmayan bir bakış açısı ile yaklaşmıştır.

İlk Dönem Göç Filmlerinde Temsil

Göçün ilk dönemini aktaran filmlerdeki karakter temsilleri, kendi değerlerini kaybetmek korkusuyla bulunduğu ülkeye uyum sağlamaktan çekinen ve geleneklerini yaşatmayı kadın özneler üzerinden sürdüren bir temsil sergilemiştir. Göktürk, 80'li yıllara kadar Almanya'daki azınlık filmleri içinde Türk göçmen kadınlarının patriarkal babalar, abiler ve eşler tarafından baskı gören, kamusal alandan uzaklaştırılmış, kapalı mekânlara hapsedilmiş olarak hikâyelerde yer aldıklarını söylemektedir (2002: 250). Filmlerde erkek temsilleri ise genelde göç edilen ülkede kendilerine uygulanan olumsuzluklara benzer davranışları daha sonra ailesinde yer alan kadınlara uygular biçimde işlenmiştir. Almanya'daki genç Türk erkeklerinin sinemada temsil

biçimlerinde çeşitlilik bulunmasına rağmen Türk kadınlarının kültürler arasında kalmış kurbanlar olarak temsil edilmelerinin dışına çıkılmamıştır (2002: 254).

Türkiye’de günlük dilde genellikle "gurbetçi" olarak nitelenen ve "Almancı" olarak basmakalıplaştırılan göçmen işçilerin Türk sinemasındaki temsili de aynı doğrultuda gerçekleşmiştir. Yurtsever, göç konusunu işleyen filmlerde o dönemde Güneydoğu Anadolu’da çekilen Yeşilçam filmlerindeki karakterlerin kişiliklerinden ve özelliklerinden pek farklı kişiliklerin temsil edilmediğini ifade etmektedir. "*İlk dönem göç filmlerini incelediğimizde karşımıza çıkan kadın ve erkek temsilleri birbirinden çok da farklı değillerdir. Kadın temsili ezilen, o topluma uyamayan, özellikle kadınların hep ikinci sınıf insan muamelesi gördüğü, mücadele etmekten kaçınan, çekinen, kafasını kaldırmaya kalkınca ilk kocasından yumruğu yiyen kadın tipleridir. Erkek temsiline gelince erde karısına uyguladığı muamelelerin benzerini dışarıda yaşayan karakterler karşımıza çıkar. Yaşadığı ülkenin insanları tarafından hor görülen, aşağılanan, el uzatılmayan, gönli alınmayan, hep itilen, kakılan insan tipleri olarak karşımıza çıkmaktadırlar*" (Röportaj, 2011).

Yurtsever’e göre (2011) aynı dönemde dış göç konusunu işleyen Yeşilçam filmleri; sol tandanslı siyasal filmler, basit mizah içerikli komedi filmleri, arabesk ve dinsel temalı filmlerdir. Hem Kuzu hem de Yurtsever’e göre, bu filmler oradaki insanların sosyal yaşamlarına çok fazla fayda sağlamamıştır. "*Daha entelektüel ihtiyaçların, daha sosyolojik saptamaların filmleri çakabilirdi ortaya ama bu konuda çok fazla örnek yok*" diyen Kuzu’ya göre, gişeye odaklı sektör filmlerinin dışında göç filmleri üzerine yeterince örnek yoktur (Röportaj, 2011).

Almanya’daki işçilerin çalıştıkları fabrikada yaşadığı zorlukları anlatan Şerif Gören’in 1979 yapımı *Almanya Acı Vatan* filminde gerçekçilik kaygısı önem kazanmıştır ve ana karakter Güldane’nin bu ortama giderek yabancılaşması, 'toplumsal gerçekçilik' bakış açısıyla konu edilmiştir. Güldane (Hülya Koçyiğit) ve Mahmut (Rahmi Saltuk) başlangıçta anlaşmalı evlilik yaparlar. Güldane kendisi için bir güven olarak görmeye başladığı Mahmut ile ilişkisini normal bir evliliğe çevirse de, Mahmut bir süre sonra Güldane’yi Alman bir kadınla aldatır. Göçmen kadını Güldane üzerinden temsil eden film, yalnız ve bekâr bir kadının güvende olmadığını, bu nedenle evliliğin kadını güvende tutabileceği ataerkil bir yaklaşımı ifade etmektedir. Türk kadınlarının ataerkil bakış açısıyla korunması gereken bir yapıda gösteren filmde, diğer taraftan erkeklerin yaptığı çapkınlıklar normal karşılanır. *Almanya Acı Vatan, Polizeci, Kara Kafa, 40 Metrekare Almanya* gibi filmler göçmen ailelerdeki yapıyı bastırılmış, korunmaya muhtaç, aldatılan kadın temsilleriyle, ataerkil bir bakış açısıyla sunmaktadır. Erkeğin baskıcı yapısı hem psikolojik hem de yer yer fiziksel şiddet ile kendini göstermektedir. Ali Karadoğan’a göre film ilk defa Almanya’daki işçilerin durumunu gerçekçi bir tutumla sinemaya aktarmıştır (akt. Ulusay, 2008:163). Bu açıdan *Almanya Acı Vatan* filmi hem popüler yapısı hem de anlatı yapısıyla önemlidir.

1970’li yılların başlarında Almanya ve diğer Avrupa ülkelerine gidebilmeyi konu alan filmler 1986’ya gelindiğinde Ulusay’ın ifadesiyle (2008: 172); gidilen ülkelerde yaşanan güçlükleri, korkuları ve mutsuzlukları işlemeye başlamıştır. Hem Kuyululu’nun hem de Başer’in filmlerinde bu bakış açısı açıkça görülmektedir.

Almanya’da ilk göçmen filmlerini çeken Alman sinemacıların yanında bir Türk yönetmen olarak Tefik Başer de yer almaktadır. Filmlerinin bütçesini sağlayan ülke olduğu için yapımlarını "Alman kimlikli filmler" olarak adlandıran Başer (Röportaj, 2011) bu ülkede üç film yapmıştır. Yönetmen bu filmlere "Yalıtılmış Yaşam Üçlemesi" de demektedir. *40 Metrekare Almanya* (1986), *Sabte Cennete Veda* (1989) ve *Elveda Yabancı* (1991) isimli bu filmlerde



sırasıyla küçük bir apartman dairesi, hapisane hücresi ve ada gibi mekânları kullanarak, Ulusay'ın ifadesiyle (2008: 172) yersizleştirilme/yerinden edilme ve hareketsiz kalma durumlarını, içinde olunan mekândan kurtulma çabası ile orada kalma arzusunu anlatır. *40 Metrekare Almanya* aynı *Almanya Acı Vatan*'da olduğu gibi evlenip Almanya'ya gelen bir kadının hayatına odaklanmaktadır. Film, Dursun (Yaman Okay) ile evlenip Almanya'ya gelmek durumunda kalan Turna'nın (Özay Fecht), alanı 40 metrekare olan bir dairede geçen hayatını anlatır. Turna'nın sıkışmışlığı, çaresizliği ve korkularıyla örülmüş ataerkil yapı en sert şekliyle aktarılır. Dursun, Turna'nın evden çıkmasına ve insanlarla iletişime geçmesine hiçbir şekilde izin vermez. Dursun'un korkuları Turna'nın özgürlüğünü çalmaktadır. Bu durum filmin sonunda Dursun'un ölümüne kadar devam eder. Ulusay'ın aktardığına göre (2008: 172); *40 Metrekare Almanya*'nın dilsiz bir figür olarak göçmenin sessizliğini bozduğu ve uluslararası başarı ile Almanya'daki göçmenler konusuna dikkati çektiğini düşünenler kadar, göçmen kadını hapsedilmiş ve kurtarılmaya muhtaç gören "kurban" yaklaşımına öncülük yaptığına inananlar da bulunmaktadır. Özellikle göç sürecinin sinemada kadın karakterlerin temsilleri üzerinden değerlendirildiği dikkate alındığında; bu temsil ve yaklaşımın göçmen kadınların gerçek hayatta maruz kaldığı baskıcı tutumun bir yansıması olduğu söylenebilir. Erkeğin ataerkil yapıda cinsiyetçi bakış açısını göç edilen yerde daha sert, baskıcı bir şekilde devam ettirmesi, kadının üzerinde denetim, baskı, cinsel sömürüyü hak görmesi, bunları sağlamak için psikolojik ve fiziksel şiddete başvurusu karakter temsillerinde sıklıkla aktarılmaktadır.

Başer 1986 yılında çektiği *40 Metrekare Almanya* filminin öznesi olan karakterleri kısaca şöyle anlatmaktadır; *"Siz Türkiye'de yaşasaydınız mutlu olurdunuz. Buraya geldiniz mutsuzsunuz. Neden mutsuzsunuz? Çünkü siz korkuyorsunuz. Dışarıdan korkuyorsunuz. Başka kültürden korkuyorsunuz. Başka dilden korkuyorsunuz. Onların hayat stillerinden korkuyorsunuz. Onların yaşam tarzlarından korkuyorsunuz. O yüzden, korktuğun için kendini kaybetmekten, asimile olmaktan, yok olmaktan korktuğun için karını koruma içgüdüğü ile evine kapatıyorsun. Senin yaptığın yanlış"* (Röportaj, 2011).

Dış göçle ilgili olarak bu dönemde sinema sektörü yönünden kaydedilmesi gereken bir başka konu ise bir dönem Yeşilçam sineması tarafından dikkate alınmayan göçmen toplumun artık Yeşilçam'ı yönlendirmeye başlamış olmasıdır. Yeşilçam Sineması'nın üretimini konu bakımından yönlendiren önemli bir bölge olan Adana pazarının bile önüne geçen Almanya pazarı, artık Yeşilçam filmlerine yön vermeye başlamıştır. Buldukları ülkeye uyum sağlamakta güçlük çeken göçmen toplumun, daha fazla değer yüklediği geride bıraktıklarına özlemi arabeskte karşılığını bulur. Türkiye'de arabesk müziğin ortaya çıktığı 1980'lerin başından itibaren, iç göç sonucu kendi ülkesinde gurbeti yaşayanlar kadar yurtdışına giden göçmen işçiler de aynı müziğin sinemaya yansısıyla müzikli arabesk filmlere ilgi göstermiştir. Kuzu'ya göre, arabesk filmlerinin o kadar fazla çekilmesinin en büyük nedeni Almanya piyasasının Arabesk film istemesidir. *"Yurt hasreti, geride bıraktıklarına özlem, umutsuzluk gibi nedenlerden dolayı oradaki toplum arabeske ilgi duymaya başlamıştır. Bunun sonucunda da Almanya'daki video dağıtım şirketlerinin yoğun ısmarlamaları sonucu sektör arabesk filme yönelmiştir"* (Röportaj, 2011).

Arabesk filmlerin gördüğü ilginin yanı sıra 1980'lerde Türkiye'de yapılan dış göçle ilgili filmlerde gözlemlenen değişim, artık yurda tatile gelen zenginleşmiş "Almancılar" konu edinmesidir. Bunların içinde öncü sayılacak yapım Temel Gürsu'nun *Baldız* (1975) filmidir. Almanya'da işçi olarak çalışan Hasan (Kadir İnanır) Türkiye'de artık zengin sınıftan sayılmaktadır. Kötü şartlarda problemlerle bir hayat süren ilk kuşaktan sonra artık gittiği yerden

zenginleşmiş olarak yurda gelen karakterler filmlerde boy göstermeye başlamıştır. Sırasıyla *Banker Bilo* (1980), *Postacı* (1984), *Gurbetçi Şaban* (1985), *Sarı Mercedes* (1992) gibi genelde komedi türünde örnekler, ağır şartlarda çalıştıkları ülkelerde ama özellikle Almanya'da zengin olup Türkiye'ye dönen karakterleri anlatmaktadır. Bu filmler göç edilen ülke ve göçmenlerin orada kurulan yeni yaşamlardan uzak bir anlatıda, öyküsü de Türkiye'de geçen filmlerdir. *Polizzei*'i (Şerif Gören, 1988) bu yapının dışında tutarsak, genelde Yeşilçam'ın yaptığı filmler gişe filmleri ve oradaki şartlardan ve gerçek hikâyeden habersiz olan yapımlardır. Başer'e göre; "Bu durum, "Peter Ustinov'un *İnce Memed*'i çekmesine benzer. Türkiye bakışı ile Almanya filmi çeken insanlar. Ancak orada yaşayan insanlar oradaki durumu anlar. Bu bağlamda o dönem çekilen filmler soruna bir önerme getirmek şöyle dursun sorunu sağlıklı bir şekilde bile çözümleyememişlerdir. Ortaya çıkan yapımların neredeyse hepsi komedi ya da melodramlardan öteye gidememiştir" (Röportaj, 2011).

Bu dönemde yapılan filmler içerisinde Şerif Gören'in 1988 yapımı *Polizzei* filmi ayrı bir öneme sahiptir. İçe kapanık, sorunlarla boğuşan karakterlerin yerine buldukları ortama ayak uydurmaya başlamış, sosyal durumlarını karamsar yapıdan uzak anlatan yeni bir yöneliş görülmektedir. Berlin'de çekilen filmde, gündüzleri çöpçülük yapan geceleri amatör bir Türk tiyatro salonunu temizleyen Ali Ekber'in (Kemal Sunal) hikâyesi anlatılır. Filmde Ali Ekber bir Alman kadına gerçekten âşık olur ve onu etkilemek için uğraşır. Diğer filmlerin aksine Ali Ekber, Alman kadına bir cinsel obje olarak yaklaşmaz. Bununla beraber *Polizzei* filminde de eşini Alman kadınlar ile aldatma, Alman kadınları cinsel bir obje olarak görülürken Türk kadınlarına namus bekliliği yapılması gibi, önceki filmlerdeki yaklaşımlar devam etmektedir. Burada erkek karakter Ali Ekber'in temsili ile beraber Türk kadınlarının da temsili bir değişimden söz edilebilir. Kadın temsili artık tamamen kabullenen ve sindirilmiş yapıdan, hakkını arayan ufak da olsa başkaldıran bir yapıya doğru evrilmektedir. Oğuz Makal'a göre, örneğin *En Altta Kiler* (Günter Wallraff, 1985) gibi "uç noktalarda" bulunan filmlerden sonra, *Polizzei* oradaki insanların çetin ve zorlu yaşantısına ilişkin havayı oldukça yumuşatmıştır (akt. Ulusay, 2008: 163). Filmin senaristi olan Hüseyin Kuzu, filmde başrol oynayan Kemal Sunal'ın etkisini şöyle yorumlamaktadır: "Eğer Kemal Sunal'ı alıyorsanız çok seyircisi olan bir öykü alacaksınız ve ikisi örtüşecek. Bu bağlamda *Polizzei* bir Kemal Sunal filmi olmasının yanı sıra anonim diyebileceğimiz diğer Kemal Sunal filmlerinden de farklı bir hikâye yapısında olmuştur. Hatta bu filmde Kemal Sunal da diğer filmlerinden ayrılır. Diğer filmlerinde 'İnek Şaban' tiplmesi olarak karşımıza çıkan Kemal Sunal burada Ali Ekber karakterine bürünür" (Röportaj, 2011). Bakanlar Kurulu kararıyla özel izinle Almanya'ya giden ve orada bir yıl kalan Şerif Gören, daha sonra Hüseyin Kuzu'yu da Almanya'ya çağırır. 3-4 aylık bir gözlemin sonucunda senaryo yazılmaya başlanır ve *Polizzei* ortaya çıkar.

Bir ortak yapım olan *Umuda Yolculuk* (Xavier Koller, 1990), her ne kadar Türk sinemasında çok iyi bilinmese de başarılı anlatım dili ve etkili oyunculuğu ile göç sinemasının en önemli örneklerinden biridir. Göç sürecinin kendisini anlatan film, çeşitli ülkelerden toplanan kaçak göçmenlerin Türkiye'den İsviçre'ye ulaşana kadar kullandıkları yolları, geçirdikleri zorlu süreci ve hayatta kalma mücadelesini gözler önüne serer. Senaryosunu Feride Çiçekoğlu ile ortak yazan Koller'in yönettiği film En İyi Yabancı Film dalında Oscar Ödülü kazanmıştır. İngiltere, İsviçre, Türkiye ortak yapımı olan filmin ödülü ülke olarak İsviçre'ye verilmiştir.

Gişede büyük başarı kazanan Sinan Çetin'in 1992 yapımı *Berlin in Berlin* filmi, Başer'in sözünü ettiği Türkiye bakışıyla Almanya filmi çekenler grubuna girmekle birlikte dikkat edilmesi gereken bir yönünü Ulusay şöyle vurgulamaktadır (2008: 164); "Bir durum komedisi biçiminde gelişen film, rolleri tersine çevirir: Etnografik ve dikizlemeci bakışın hedefi artık Türkler değil,



bir Almandır.” Bununla beraber Yurtsever’e göre, “*Yönetmen Almanya’yı tanımadığı için filmde bir sürü yanlış yapmıştır* (Röportaj, 2011). Filmin Almanya’da yaşayan topluma aykırı gelen sahneleri de ayrı bir tartışma konusu olmuştur. Filmde Dilber (Hülya Avşar), kocasına aynı Türkiye’de gibi sefer taşı ile yemek götürüp getirmektedir. Evlerinin temsili Türkiye’de bir kırsal bölgedeki temsilden farksızdır. Mürtüz (Okan Bayülgen) yengesini dikizlemeyi problem yapmaz ama başka bir erkeğin yengesini beğenmesini namus meselesi olarak görür. Dilber’in kocası, Thomas’ın çektiği fotoğrafları görünce Dilber’e şiddet uygulamayı kendine hak görür. Ataerkil bakış *Berlin in Berlin* filminde de şiddetli bir şekilde yer almaktadır. Kırsal kesimin töre yasaları filmde, Almanya’daki bir Türk evinde hayat bulmaktadır. Kadın namusu korunması gereken biri olarak temsil edilirken, Dilber’in namusunu korumak kayınbiraderi Mürtüz’ün görevidir. Dilber aynı Turna’nın yaşadığı baskı gibi bir tutsaklık içerisinde. Bu tutsaklıktan kaçışı Thomas’da bulur.

Üçüncü Kuşak ve Son Dönem

İlk kuşak göçmenlerin çocukları veya torunları, buldukları ülkedeki toplumun yaşantısının ve sorunlarının içinde doğdular veya büyüdüler. Almanya ve diğer Avrupa ülkelerinde yetişen ikinci ve üçüncü kuşakla beraber göç sineması da biçim değiştirmeye başlamıştır. Özellikle edebiyat alanında ciddi eserler ortaya çıkarken, bu kuşak sinemacılarla beraber filmlere yansıyan konular ve karakterlerin temsilleri de yavaş yavaş değişmiştir. Artık yeni bir sorun vardır: Ne Alman ne de tam Türk kültürü ile büyüyüş, iki kültürden de beslenen yeni bir kuşak ve bunun sonucunda kaçınılmaz olarak ortaya çıkan ebeveyn-çocuk çatışmaları. Yeşilçam yapımlarından olan, Kartal Tibet’in yönettiği *Katma Değer Şaban* (1985) kuşak çatışmaları yönünden dikkat edilmesi gereken bir film. Her ne kadar gişe kaygısı ön planda tutularak mizah yönüyle değinilse de konu içinde yer alan kuşak çatışması dönemin gerçekliği ile örtüşmektedir. "Birlikmiş ihtiyaçların sineması" olarak adlandırılabilir bir dönemin Yeşilçam filmleri, televizyonun bu ihtiyaçları gidermeye başlamasıyla ortadan kalkmıştır. Ulusaşırı üretimler ise yapı ve içerik değiştirerek devam etmektedir. Tabii ki en büyük yenilik yurtdışında doğup büyüyen yazar ve yönetmenlerin ortaya çıkması ile olmuştur. "Kayıp kuşak" olarak adlandırılan ilk dönemin dışı kapalı, kendi içinde yaşayan topluluk yapısı, sonraki kuşaklarda yeni açılımlar ve üretimlerle alt kültürün temsilcisi olmaktan kendini kurtarmaya başlamıştır (Makal, 1994: 63,101). Bayraktar (2008: 134) bu dönemi şöyle anlatır:

“Birinci grup göçmenlerin dâba izole bir yaşam sürmelerine karşın, eşlerin ve çocukların gelmesiyle birlikte, bu “misafir” işçiler ve onların varlıkları yaşadıkları ülkenin toplumunda dâba görünür hale gelmiştir. Bu göçmenlerin çocukları, okula gitmeye ve toplumsal yaşama küçük yaştan dâhil olmaya başlamışlardır. Böylece ikinci ve üçüncü nesil göçmenler, ailelerinin yetiştirdiği kültürel ve toplumsal koşullardan tamamen farklı bir ortamda büyümek durumunda kalmışlardır. Yeni nesil göçmenler, içine doğdukları kültür ve topluma kendilerini uydurmak zorunda kalmışlardır. Kuşaksız bu gençler, ailelerinin etkisi ile kendi ülkelerinin kültürel ve toplumsal koşullarından da etkilenmişlerdir. Yaşadıkları ülkede misafir olmadıklarının kabullenilmesi süreci sancılı bir süreçtir ve hala tam olarak kabullenildiğini söylemek güçtür. Bu süreçte yaşanan gerginliklerin şiddeti ve dozajı bölgeler arasında ve dönemsel aralıklarla farklılıklar göstermiştir.”

Yeni neslin kendini nasıl tarif ettiği de dikkat edilmesi gereken bir gerçek olarak ortaya çıkmaktadır. Aidiyet sorgusunun yapıldığı ve kimliklerin ön plana alındığı göç sinemasında artık yeni bir kimlik tarifi başlamıştır. Hip Hop şarkıcısı Azize, bu yeni nesli tarif ederken 3. sandalyeden bahsetmektedir. Multikültürlü ve kozmopolit olduklarının altını çizen Azize,

konum olarak Almanya ve Türkiye arasında sıkışan, bu iki sandalye arasında oturan bir toplum olmadıklarını, kendilerine iki kültürün de tam parçası sayılmayacak iki sandalyenin arasında konumlanan üçüncü bir sandalyede yer bulduklarını ifade etmektedir (akt. Bayraktar, 2008: 134). Bayraktar'a göre, yeni nesil göçmenlerin kendilerini ifade ve temsil biçimlerinin okunması önceleri "iki aradalık", sonraları ise "üçüncü alan, üçüncü kültür ya da üçüncü sandalye" olarak adlandırılmaya başlanmıştır.

Chambers; "Göç, göç edeni değiştirdiği gibi göç edilen yeri de değiştirir" demektedir. Fatih Akın yaptığı filmlerde ulusal kimliklerle birlikte Avrupa kültürünü ve düşüncesini sorgulamaktadır. Bu sorgulama aynı zamanda yeni bir Avrupa kültürü inşa etme potansiyeli taşımaktadır. Zaman zaman melodram yapılarına kaçan anlatımlar olsa da Akın'ın filmleri bu yönüyle incelenip gözden kaçırılmaması gereken ciddi temsilleri ve sorgulamaları da içerisinde barındırmaktadır. Bu görüşe ek olarak Mennel, Akın ve Arslan'ın Yeni Alman Sinemasına gönderme yapmadıklarını, filmlerini çağdaş Alman "konsensüs sineması" (Detlev Buck, Doris Dörrie, Sönke Wortmann ve diğerleri) içine yerleştirmediklerini savunurken; Gemünden, Alman-Türk sinemasının ve genel olarak Almanya'daki azınlık sinemasının, Hollywood sineması ve Amerikan popüler kültürüyle Yeni Alman sinemasından çok farklı ve sıkı bir ilişkisi olduğunu ileri sürmektedir. (Gemünden, 2006:183; Mennel, 2002:134).

Bu yeni dönemin Almanya'daki en önemli temsilcisi Fatih Akın'dır. Akın, filmlerinde oluşturduğu olay örgüsünü Almanya'da doğup büyümüş kuşağın bakış açısıyla ele almaktadır. Melezliği bir çatışma unsuru olarak ele almaz. Göktürk bu kuşağın ortaya koyduğu yapımlarla, Türk-Alman filmlerinin görev sinemasından melezliğin hazlarına doğru dönüştüğünü belirtmektedir (1999:1). Göktürk'ün burada andığı "görev sineması" olgusu, 3. kuşak uluslararası sinemada dikkat çeken bir tartışmadır. Bu tanımlamada kastedilen görev, film yapımlarında kullanılan kamu kaynaklarından elde edilen faydalardır. Bu kaynakların film yapımlarını teşvik ederken, bazı filmleri de bir çeşit görev sineması durumuna indirgediği ifade edilmektedir. Göktürk (2000), kamu kaynaklarından faydalanan yeni Alman sinemasının toplumsal görev bilinciyle göçmenleri ele aldığını ancak kamusal kaynaklardan faydalanmanın bazı durumlarda yaratıcılığı kısıtladığını ileri sürmektedir. Aynı biçimde göçmen ya da azınlık topluluğundan sinemacıların, kendilerinden halklarının sorunlarını anlatan filmler beklendiği ve bu doğrultuda fonlara daha kolay ulaşabilecekleri için bir çeşit görev sinemacısına indirgenmiş olduklarını ifade etmektedir.

Fatih Akın'ın sinemasında, Göktürk'ün bahsettiği melezliğin hazlarına dönüşüm görülebilmektedir. Ayrıca Akın'ın özelliklerinden birisi sabit bir türe bağlı kalmamasıdır. Akın'ın tüm eserlerinde birbirinden farklı işleyiş biçimleri dikkat çekmektedir. Akbulut (2001) bunun nedenini yönetmenin arayış halinde olmasına bağlamaktadır. Fatih Akın ile beraber bu döneme örnek verilebilecek yönetmenlerin bazıları; Aysun Bademsoy, Ayşe Polat, Birol Ünel, Buket Alakuş, Bülent Akıncı, Deniz Gamze Ergüven, Ferzan Özpetek, Hakan Savaş Mican, Hussi Kutlucan, İdil Üner, İlker Çatak, Kadir Balcı, Miraz Bezar, Neco Çelik, Nuray Şahin, Sinan Akkuş, Tamer Yiğit, Thomas Arslan, Yasemin Şamdereli, Yüksel Yavuz, Züli Aladağ'dır.

2000'li yıllar ile beraber üçüncü kuşak göçmenlerin çektiği filmler çeşitliliği ile ön plana çıkmaktadır. Fatih Akın'ın 2004 yapımı *Duvara Karşı*, Ayşe Polat'ın 2004 yapımı *Koru Kendini*, Fatih Akın'ın 2007 yapımı *Yaşamın Kıyısında*, Sinan Akkuş'un 2009 yapımı *Evet, İstiyorum*, Mathias Gökalp'in 2009 yapımı *Kişisel Değil* filmleri gibi birçok film çekilmiştir. Bu filmler Türklere hitap ettiği kadar çok kültürlülük içinde Almanlara da hitap etmektedir. Almanya'da doğup büyümüş, orada eğitim almış, Almanya'nın diline, kültürüne, problemlerine ve en



önemlisi Almanyalı Türklerin bakış açısına sahip bu yeni kuşak yönetmenlerin filmleri önceki dönemden ayrılmaya başlamıştır. İlk başlarda misafir işçi olarak adlandırılan Türklerin problemlerini ele alan, daha sonra orada hayat kuran ikinci kuşak Türklerin yaşamlarındaki zorlukları konu edinen göçmen sineması artık filmleri ile kendi Almanya'sını, Belçika'sını ya da Avusturya'sını anlatmaya başlamıştır. Yönetmenler sahip oldukları çok kültürlü bakış açısıyla oluşturdukları film karakterlerini ve hikâye anlatılarını artık bir Almanyalı ya da Fransız gibi ele almaya başlamıştır. Çekilen filmler uluslararası film festivallerinde ödüller alıp buldukları ülkeler adına yarışmaya başlamıştır. Deniz Gamze Ergüven'in *Mustang* filmi ile Fatih Akın'ın *In The Fade (Paramparça)* filmini bu tür filmlere son örneklerdir. *Mustang* 2016 yılında Fransa adına, *Paramparça* ise 2018 yılında Almanya adına yabancı dilde en iyi film Oscar'ına aday gösterilmişlerdir.

Göç eden kitlenin yoğunluğu nedeniyle ulusaşırı sinemanın örnekleri en çok Almanya'da görülmektedir. Bu ülkede yapılan ilk filmlerde çoğunlukla Türkiye'nin kırsal bölgelerinden gelmiş kısmen eğitimsiz bireylerin hikâyeleri anlatılmıştır. Günümüzde ise bu bireyler yerini Almanya'da doğmuş, eğitimini Almanya'da almış, bir Alman ile evlenmiş, gerektiğinde Almanya'yı sorgulayabilen ve eleştirebilen bireylere bırakmıştır. Bu da film anlatısını bariz bir şekilde değiştirmiştir. Bu filmler konu ve anlatı yapıları ile Türkiye'de çekilen filmlerden ayrıştığı gibi Almanya sinemasını da sahip olduğu çok kültürlü yapı ile zenginleştirmiştir. Yeni kuşak Türklerin eğitimde ve iş hayatında yükselmesi ve önemli kademelere gelmesi Almanya'da yapılan filmleri olumlu etkilemiş ve gelişmesini sağlamıştır.

Filmlerinde zaman zaman Türkiye'yi anlatan ya da Türkiye'de geçen hikâyelere de yer vermişlerdir. Bu filmlerde yönetmenler Türk ama Avrupalı bakış açısına sahip bir gözle Türkiye için farklı bir anlatıyı da ortaya çıkarmışlardır. Bu filmler zaman zaman oryantalist anlatıya kaçsalar da çok kültürlü yapıları ile Türk sinemasına da bir zenginlik katmaktadırlar. Ulusaşırı Türk Sineması'nın ilk dönemlerinde anlatım dili olarak genelde karşılaşılan oksidentalit yani kalıplaşmış ve önyargılı doğudan batıya bakış açısı, son dönem filmlerde yerini oryantalist diyebileceğimiz bakış açısına bırakmıştır. Edward Said'e göre Avrupa, 19.yy'da emperyal genişleme nedeniyle yüz yüze geldiği birçok kültürü, batılı normlara göre öteki olarak konumlanmıştır. Said, doğunun söylemsel temsiliinde egzotizme önemli bir rol biçmektedir. Egzotizm sadece doğuya ait olanın (oryantal olanın) temsiliyle değil genel olarak ötekiliğin temsiliyle ilişkilidir (Said, 1995). Bu bağlamda genelleme yapmamak gereğiyle birlikte, ulusaşırı filmlerdeki Türkiye'ye bakışta bu izlerin gözden kaçmayacak kadar güçlü olduğu ve üzerinde durulması gereken bir gerçek olduğu unutulmamalıdır.

Tek amaçları yurtdışında çalışıp para kazanmak ve sonra köylerine dönmek olarak ele alabilecek ilk dönem göçmen karakterler artık değişmiştir. Yeni karakterler artık Almanyalıdır. Almanya'dan Türkiye'ye bakan, olumlu ya da olumsuz Avrupa'yla kıyaslayan, Türkiye'deki yapıyı eleştirebilen, politik ve sosyolojik açılımlar yapabilen bu yeni dönem karakterler ve hikâye anlatıları Türk sinemasına bir zenginlik kattığı gibi Türk sinemasından da ayrışmaktadır. Ulus ötesi yapılan bu filmlerin Türk sineması sayılıp sayılmayacağı apayrı bir tartışma konusu olsa da yapılan filmlerin çoğunun Türk kültüründen ayrıştınlamayacağı söylenebilir.

Üçüncü Kuşak ve Son Dönemde Temsiller

Üçüncü kuşak ve sonrasının ürünler çıkarmaya başlamasından sonra Ulusaşırı Türk Sineması'nda gözlemlenebilen en önemli farklılık karakterlerin temsiliinde yaşanan değişimdir. Özellikle Fatih Akın'ın filmlerinde ön plana çıkan bu yeni anlatım dili ve karakterlerin yeni

temsili çok önemlidir. Yeni ve sürekliliği olan “göçmen sinemasının” ilk örnekleri 1990’ların ikinci yarısında ortaya çıkmaya başlamıştır. Hatta Ulusay’a göre, günümüz Alman Sineması’na dinamizm kazandıran ve “yeni sinema hareketi”, “yeni bir dalga” olarak da değerlendirilen genç göçmen kuşağın sineması, Almanya’nın da sınırlarını aşarak uluslararası boyutta bir ilginin odağı haline gelmektedir (2008:174). İşte bu bağlamda yeni temsiller önem taşımaktadır. Başer bu konuyu şöyle ifade etmektedir: “Benim yaptığım filmi Fatih beğenmez. Neden? Çünkü o filmler babasının jenerasyonu. Fatih şimdi böyle bir film yapmaz. Ben orada doğmuş bir insan değilim ki. Buradan çıkmışım oraya gitmişim okurken bunları görmüş ve yapmışım. Orada yetişen kişiler başka filmler yapar. Onlar başka türlü bakmaya başlar hayata, oradaki yaşama. Benden daha değişik bakarlar. O yüzden benim anlattığım hikâyelerle onların anlattığı hikâyeler ve Şerif Gören’in hikâyeleri arasında fark vardır. Şerif Gören tanımadığı için öyle bakar, ben 10 senedir tanıdığım için başka türlü bakarım, içinde yetişense daha farklı bakar. Bakış açısı değiştiği için, kültür, seviye, eğitim, aile, nereden geldiği, nerede yetiştiği, insanın kafa yapısını belirlediği için yazdığı hikâyeler de birbirinden değişik olur” (Röportaj, 2011).

Bakış açılarındaki bu değişim, en çok kadın temsillerinde belirgin bir şekilde kendini göstermektedir. Ezilen, hırpalanan, evden çıkmasına izin verilmeyen, kurban olarak gösterilen Türk kadını yerine artık karakter temsillerinde ayakları üzerinde duran, kendi kararlarını veren, güçlü ve bağımsızlığına sahip Türk kadınları boy göstermektedir. Bu temsil biçimi, ilk kuşak ile günümüz kuşağı arasındaki büyük değişimin bir sonucu olarak da ortaya çıkmıştır. Bu filmlerle değişen kimlikler tanıtılmakta ve bugünkü kuşağa ayna tutulmaktadır. Filmlerde yer bulan yeni temsiller, artık bir dönem gazeteci yazar Günter Wallraff’ın *En Alttakiler* (1985) kitabıyla ortaya koyduğu dönemin kahramanları değil, yeni neslin kim olduğunu bilen ve anlatan yeni yüzleridirler. Bu duyuru sadece Almanya’ya değil, aynı zamanda Batı toplumuna ve Türkiye’ye de. "Biz artık buyuz, yaşam şeklimiz bu, sorunlarımız bu!" denmektedir. Sinema onlar için artık, ifade etmeye çalıştıkları sorunların dünyaya açılan penceresi konumundadır. İlk dönem filmleriyle karşılaştırıldıklarında, o dönemin kalıpları ifade eden dar bakış açısı, klişeler, yetersiz anlatım dili artık yeni nesil filmlerde görülmemektedir. Temsillerdeki değişim Başer’in “40 Metrekare Almanya” filmindeki Turna’sı ile Akın’ın “Duvar’a Karşı” filmindeki Sibel’i karşılaştırılınca açıkça belli olmaktadır. Türk kızına atfedilen yeni değer, uysal ve başı bağılı olmak yerine özgür bir cinsel yaşam arzulayan, anlatının başında evlenip ev kadını olmak istemeyen, iş sahibi olarak ayaklarının üzerinde durmayı hedefleyen bir yeni nesil Türk kadını portresi çizilmektedir. Bu temsiller kaçınılmaz olan kuşaklararası değişimin beyaz perdeye yansımış halidir.

Kadın temsiline dışında filmlerde ortaya çıkan bazı önemli detaylar; çok kültürlülüğün savunulması, farklı etnik kökenlerden insanların anlatıya dâhil edilmesi, öykülerin farklı ülke ve mekânlarda geçmesi, Almanca ve Türkçe olarak iki dilde konuşulması, farklı kültürlerden gelen insanların dostlukları, yaşadığı aşklar, kimlik ve kültür kavramlarının sorgulanması şeklinde sıralanabilir.

Tüm göçmen filmlerinde bu detayların bazıları ya da tamamı dolaylı ya da direk olarak anlatıda görülmektedir. Thomas Arslan’ın 2013 yapımı *Gold* filmi konusu itibari ile göçmen sinemasında çok rastlanılmayan bir yapıdadır. Film bir western örneğidir. Konusu kısaca ABD’den Kanada’nın Vancouver şehrine gelen bir grup insanın oradan Kanada’nın kuzeyine doğru yaptıkları bir yolcuğu anlatmaktadır. Gerçek bir olayın kurmaca hikâyesi olan film aslında Klondike Gold Rush (Klondike Altına Hücumu) diye geçen dönemin göç hikâyesini anlatmaktadır. 1896 yılında Klondike şehrinde altın bulunması ile yüzbinlerce insanın zengin olma umudu ile çok zor şartlarda vahşi bir bölgeye akın etmesi birçok kez sinemada ve edebi



eserlerde konu edilmiştir. Film western klişelerini işlerken aynı zamanda bunları göç temalı filmlerdeki detaylar ile birleştirip anlatması çok önemlidir. Nina Hoss'un canlandırdığı Emily karakterinin maruz kaldığı cinsiyetçi, ırkçı ve ataerkil yaklaşımlar ilk dönem Göç sinemasında yer alan kadın temsillerini hatırlatmaktadır. *Almanya Acı Vatan* filminde Güldane, *Kara Kafa* filminde Hacer, *Berlin in Berlin* filminde Dilber'in bir iz düşümü olarak *Gold* filminde Emily görülür. Yol boyunca Almanlara gösterilen ırkçı yaklaşımı da aktarır. Filmde beraber yol alan grup daha iyi şartlara ulaşabilmek için her şeyi göze almıştır. Aynı yaşadığı yerden ayrılarak kendileri için bir bilinmeze giden tüm göçmenler gibi. Bunun kodları açıkça filmde görülmektedir. Yönetmenin bu kodları filmde bilinçli olarak yerleştirmiş olabileceği gibi göçmen oluşunun doğal bir sonucu da olarak da değerlendirmek mümkündür. Emily başta kendisini koruyacak bir erkek olarak gördüğü Carl (Marko Mandic) karakterine âşık olur. Filmin sonunda Carl'ın ölümü bile Emily'yi altına göçten geri çeviremez. Tek başına yolculuğuna devam eder. Filmde Laser (Peter Kurth) karakteri yine göç filmlerinden tanıdık gelen bir karakterdir. *Otobüs* filminde göçmenleri kandırıp tüm birikimlerini alan şoför Ahmet, *Banker Bilo* filminde Maho, *Gold* filminde Laser olarak izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Göçün gerçekleri olan yabancılaşma, ötekileşme, kabul görme, cinsiyetçi ve ırkçı ayırım ve baskı, tehlike içinde olma, şiddete maruz kalma, yabancı bir yerde olmanın tekensizliği ve aldatılma gibi konular, western yapısı içinde bir göç hikâyesinde *Gold* filminde yer almaktadır.

Son dönem öne çıkan filmlerden biri olan 2015 yapımı Deniz Gamze Ergüven'in *Mustang* filmi, Avrupa'dan Türkiye bakan ve karakterlerini bu doğrultuda oluşturan bir yapıdır. Filmdeki karakterler sanki mitoloji ile gerçek arasında bir yeredirler. Bu bağlamda çok sert bir şekilde ilk dönem film örneklerinden ayrılmaktadır. Filmin senaryosunda Ergüven ile beraber Alice Winocour yazmıştır. Filmde öne çıkan konular; bekâretin önemi, hayat tarzına müdahale, erken evlilik, ensest ilişki, mahalle baskısı gibi başlıklar altında toplanabilir. İlk dönem filmlerdeki kadın temsilleri ile karşılaştırınca *Mustang* filminin kızlarının ayrıcalığı ve farklılığı daha fazla önem kazanmaktadır. Başkaldırıları, içinde buldukları duruma verdikleri tepkiler, kabullenmemeleri ve isyanları filme adını veren mustang atları ile örtüşen bir temsildedir. Filmin oryantlizmin sınırlarında dolaşması Başer'in de değindiği gibi yurtdışında doğup, büyümeleri ve bundan dolayı Avrupa'da oluşan bakış açılarının bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Bu anlatım dilini genellikle Türkiye'deki bakış açılarından farklı olarak daha çok Avrupa'ya yakın ama Avrupalı benzeri ötekileştirme içinde olmayan bir yapı şeklinde tanımlanabilir. Bu anlatı dili Ferzan Özpetek ve Fatih Akın gibi Deniz Gamze Ergüven'de de gözlemlenebilmektedir.

Bu noktada *Mustang* filmi için de birçok uluslararası yönetmenin filmi gibi oryantlizmden kaçamadığı ya da kaçmak istemediği saptamasını yapmak mümkündür. Kaçmak istememesini de Avrupalı seyircilerin alışık oldukları batıdan doğuya anlatı tarzını sağlayabilmek ve bu doğrultuda ilgilerini çekebilmek için bir tercih olarak da görülebilir. Avrupa'da büyümüş ve etkileşim içine girmiş sanatçılar için kesin ve suçlayıcı yargılara varmadan Başer'in şu ifadesini de göz önünde bulundurmalıdır; "Fatih Akın bunu yapar, Ferzan Özpetek şunu yapar, Tevfik Başer bunu yapar. Şu dönem artık bunun dönemi artık bunu yapalım diye bir şey yoktur." *Buldukları yerdeki insanları memnun etmek için özellikle belli bakış açılarının filmlere konduğunu kabul etmeyen Başer, "Orada yaşadıkları zaman görürler neyin ne olduğunu. İnsan sadece ifade eder!"* (Röportaj, 2011) diyerek bu tür eleştirilerin çoğunun aslında yersiz bir önyargı ile yapıldığını ve bir anlamda problemin kendisinden haberi olmayan kişilerin suçlamaları olduğunu belirtmektedir. *Mustang* filminin Avrupa'da birçok ödül alması ve uzun yıllar sonra Fransızca dışında bir filmin Fransa adına

Oscar'a aday gösterilmesi filmin oluşturduğu etkiyi açıkça göstermektedir. Son dönem filmlerin konu seçimlerinde ve senaryolarında görülen başka önemli bir nokta da Türk asıllı yönetmenlerin artık yaşadıkları ülkelerin birer parçası olduklarını göstermesidir.

Filmler cesur bir şekilde Türk göçmenlerin yaşamları, uyum problemleri ve Türkiye'ye özlem gibi konuların dışında aynı Thomas Arslan'ın *Gold* filmi gibi bir western filmine ya da Fatih Akın'ın *Elveda Berlin'i* (*Tschick*) gibi dünyada en çok satanlar arasına girmiş bir Alman romanı uyarlamasını konu edinmeye başlamışlardır. Bu da Türk asıllı son kuşak yönetmenlerin buldukları ülke ile olan bağlarının derinliğini ve aidiyetlerini göstermesi açısından önemlidir. Yine Akın'ın son filmi 2019 yapımı *Altın Eldiven* (*Der Goldene Handschuh*, *The Golden Glove*) filminde de bu görülmektedir. Film hem bir roman uyarlaması hem de Almanya tarihine girmiş bir seri katilin hikâyesi olarak ön plana çıkmaktadır. Bununla beraber filmde yabancılara yapılan ırkçılığın bir şekilde yer bulması dikkat çekicidir. Hem Akın filmlerinde hem de diğer Türk asıllı yönetmenlerin filmlerinde konu ve tür ne olursa olsun daha çok göçmen sinemasına özgü ırkçılık, ayrımcılık gibi konular bir şekilde yer bulmaya devam etmektedir. Bu durum, göçmenliğin ve ne olursa olsun bir türlü kurtulamadıkları öteki oluşun bir iz düşümü olarak görülebilir. Fatih Akın'ın Almanya adına Oscar adayı olduğu *Paramparça* (*Aus Dem Nichts*, *In The Fade*, 2017) filmi Neonazizm'i işleyen bir film olarak ırkçılık temasıyla ön plana çıkmaktadır. Film alışılmışın dışında kadın karakter Katja (Diana Kruger) üzerinden ilerlemektedir. Daha filmin başında eşi Nuri (Numan Acar) ve oğlu bombalı bir saldırıda dramatik bir şekilde ölür. En az Katja ve Nuri kadar aileleri ve ailelerinin değerleri, önyargıları ve davranışları *Otobüs* filminden günümüze olan değişimi açıklıkla resmetmektedir.

İlk dönem filmlerinde görülen erkek temsillerinde daha çok ailesini Almanya'ya getirmeyen, kazandığı parayla tekrar yaşadığı köye dönmek isteyen ve daha iyi bir yaşam için ağır işlerde çalışan karakterler ön plana çıkmaktaydı. Bu filmler daha sonra erkek karakterlerde çoğunlukla Almanya'ya ayak uyduramayan, ailesini bir arada tutmaya çalışan, Türk kadınına cinsiyetçi ayırım ve şiddet uygulayan temsillere dönüş yapmışlardı. Bu temsillerde yabancı kadınlar Türk erkekleri tarafından daha çok eğlence amaçlı cinsel bir obje olarak görülmekteydi. Bu tür temsillerde yabancı kadınlar filmlerde ekseriyetle Türk aile yapısını bozar nitelikte, Türk erkeklerinin eşini ya da sevdiği kadını aldatmak için ötekileştirilerek sunulan femme fatale yakın bir anlatıyla yer bulmaktaydı. Bu anlatının değiştiği ilk örneklerden birisi Şerif Gören'in 1988 yapımı *Polizei* filmidir. *Polizei* daha önceki filmlerde alışık olmadığımız biçimde Ali Ekber ile Babett aşkını göstermiştir. *Polizei* filminden Fatih Akın'ın 2017 yapımı *Paramparça* filmine bakıldığında değişimin ne kadar hızlı ve güçlü olduğu daha iyi görülmektedir. 29 yılda artık iki toplumun fertlerinden bir aile ortaya çıkmıştır ve bu temsilde ailesine yapılanların intikamını alma görevi bir Türk erkek yerine Alman bir kadına düşmüştür.

Bununla beraber son yapılan filmlerde içerik ve nitelik değişikliklerine uğrayarak da olsa ırkçılık, ötekileştirmeler, iki toplum arası kültür uyuşmazlıkları gibi temsiller hikâyelerde yer bulmaya devam etmektedir. Burada da dikkat edilmesi gereken çok önemli bir değişim bulunmaktadır. Artık ırkçılık, ötekileştirme ve kültür uyuşmazlıkları gibi temalar, komedi filmlerinde gülünç duruma düşürülen tipler, dram filmlerinde kötü tip temsilleri ile ifade edilmektedir. Bu tipler genel kabul görmeyen ve filmde bir karşı tip ya da karakter tarafından dengelenen ya da yanlış düzeltilen bir yapıya bürünmüşlerdir. Önyargılar kabaca korunuyor olsa da aynı Akın'ın *Paramparça* filminde olduğu gibi Nuri'nin bir mafya hesaplaşması ya da suikast sonucu öldürüldüğü savı bir Neonazi terör saldırısına dönüşebilmektedir. Filmde yine dikkat çeken temsillerden birisi saldırıyı yapan Neonazi mensubunun babasının Neonazi



olmaması ve oğlu ile gelinini ihbar eden kişi olmasıdır. Yine önemli saptamalardan birisi Neonazi çiftin delil yetersizliğinden serbest bırakılmasıdır.

Şerif Gören'in 1979 yapımı *Almanya Acı Vatan* ya da Xavier Koller'in 1990 yapımı *Umuda Yolculuk* filmine benzer bir film, İlker Çatak'ın 2019 yapımı *Söz Senettir (Es Gilt Das Gesprochene Wort)* filmidir. Yine *Almanya Acı Vatan* ya da *Umuda Yolculuk* filmleri üzerinden *Söz Senettir* filmi değerlendirildiğinde, otuz yıllık süreçte değişen karakter temsilleri ve hikâye örgüsü rahatça görülebilmektedir. Haydar (Necmettin Çobanoğlu) ve Meryem (Nur Sürer) birçok göç filminde olduğu gibi daha iyi bir yaşamın hayaliyle İsviçre'ye gitmeye uğraşırlar; Benzer bir şekilde Güldane (Hülya Koçyiğit) ile evlenip Almanya'da daha güzel bir hayatın hayalini kuran Mahmut (Rahmi Saltuk) örneğinde olduğu gibi. Haydar ve Mahmut'un günümüzdeki iz düşümü *Söz Senettir* filminde Baran (Oğulcan Arman Uslu), Güldane'nin yerine ise Marion (Anne Ratte-Polle) karakteridir. *Söz Senettir* filminde Baran, güney sahillerinden alışık olunan bir tipten bir karaktere dönüşmektedir. Amacı *Almanya Acı Vatan* filmindeki Mahmut gibi anlaşılabilir bir evlilik yapıp Almanya'ya gidebilmektir. Baran, amaç ve izlediği yol itibarı ile Mahmut'un iz düşümü olsa da temsil olarak Mahmut'a hiç benzememektedir. Aynı şekilde Marion da Baran'ı aynı Güldane'nin Mahmut'u götürdüğü gibi Almanya'ya götürüyor olsa da temsil olarak Güldane ile hiç bir yakınlığı yoktur. Bir Alman olan Marion iyi bir işe sahiptir. Filmin olay örgüsünde hayatın olağan akışı ile ters düşen birçok nokta bulunmaktadır. Buna rağmen *Söz Senettir* filmi günümüzde var olan Türkiye'den yurtdışına bakış ve yurt dışında var olan göçmenlere yönelik bakışı göstermesi yönüyle incelenmeye değerdir.

Filme göçe dair birçok şeyin yanında ayrıca dikkat edilmesi gereken bir başka nokta da genellikle Türk karakterlerden görmeye alışık olduğumuz cinsiyetçi yaklaşım ve baskının taraf değiştirmiş olmasıdır. Filmde cinsiyetçi yaklaşımın, son bölümde bir Alman karakter (Raphael) tarafından başka bir Alman karaktere (Marion) yapıyor olması dikkat çekicidir. Bu sunum, ilk dönem filmler ile karşılaştırıldığında anlatı ve temsilde oluşan değişim çok daha iyi anlaşılacaktır. İlk bakışta önemsiz gibi gözükse de bu detay göçmen sinemacıların tek tarafa yoğunlaşan bakış açısından kurtulup dâhil oldukları toplumu bir bütün olarak ele almalarının bir yansıması olarak önemlidir. Ayrıca filmde bir göçmenin (Baran) maruz kaldığı önyargıları ve ırkçı muameleler, bir Alman'ın (Marion) bakış açısından da izlenmektedir. Marion'un göçmenlere yapılan ırkçı yaklaşımları tahmin edebiliyor olması ama bununla beraber ilk başta bu yaklaşımları tam algılayamıyor olması yine filmin öne çıkan anlatılarından birisi olarak dikkat çekmektedir.

Otobüs filminde simgesel anlatımla yer alan yürüyen merdivenler *Söz Senettir* filminde Baran'ın gözlükleri ile anlatıdaki yerini alır. Batılı için ulaşılması kolay olan hayata dair bazı araçlara göç eden kişinin önceki hayatında ulaşması güçtür. Baran bu gerçeği gözlük imgesi ile çok naif bir şekilde göstermektedir. Filmin finalinde ise Baran aslında ilk kuşağın yapmayı planladığı şeyi biraz farklı nedenlerden de olsa yaparak Türkiye'ye geri döner. Almanya'da elde ettiği kazanç ile öncekinden çok daha farklı bir hayata adım atmaktadır. Filmin finalinde gösterilen bu kazanç, maddiyattan öte iyi bir iş eğitimidir. *Söz Senettir* filmini ilk dönem filmlerden ayıran en önemli noktalarından birisi bu önerme ile seyirciye sunulmasıdır. Film belki bilinçli olarak, belki de yönetmenin göçmen kodlarının gerektirdiği gibi bir belirsizlik ile bitmektedir. Hamile olduğu anlaşılabilir Marion'un havaalanında uçuş saatini beklemesi ve bir bilinmezliğe yapacağı yolculuk seyirciye net bir son vermemektedir. Bu filmlerin hemen hemen hepsinde değişmeyen mesaj olarak önyargılar ve ırkçılık yer almaktadır.

Tür olarak değişik olsa da Sinan Akkuş'un çektiği 2008 yapımı *Evet, İstiyorum* (*Evet, Ich Will*) ve 2015 yapımı *3 Türk Bir Bebek* (*3 Türken & Ein Baby*) filmleri örneklerinde kadın ve erkek temsilleri artık Almanya'ya ayak uydurmuş, orada Almanlar ile ortak bir yaşam kurmuş karakterler ile yer almaktadır. Yaşadıkları zorlukları yaşadıkları yerin bir ferdi gibi çözmeye çalışmaktadırlar. Birçok komedi örneğinde olduğu gibi bu iki filmde ırkçılık ve önyargılar gibi durumlar filmlerin komedi unsurları şeklinde gösterilerek seyirciye sunulmaktadır. Değişen yaşam ve yaşam tarzları dört ayrı çift üzerinden *Evet, İstiyorum* filminde aktarılmaktadır. Filmlerdeki genç kadın ve erkek temsilleri beklendiği üzere ilk dönem filmlerdeki yaşamlarla benzer değildir. Bununla beraber yaşlı kuşak temsilleri değişkenlik göstermemektedir. Hem Alman hem de Türk temsillerinde değişmemiş ya da değişmiş gibi duran ama özünde değişmemiş yaşlı erkek ve kadın karakter ya da tiplerini dikkate değerdir. Genellikle ilk dönem filmlerden aşına olunan önyargıları, ırkçılığı, cinsiyetçi baskıyı, son dönem komedi filmlerinde -belki bir ironi olarak- bu temsiller üzerinden görmek mümkündür. Bu karakterler, komedi filmlerinde genellikle komedi unsurunu yukarıya taşımak için kullanılmaktadır.

Sonuç

Sosyolojik bir gerçek olarak dış göç sonrasında yaşanan etkiler çift taraflıdır. Göç edenin geride bıraktığı yer ve göç ettiği yer arasında zaman geçtikçe etkileşimlerin olması kaçınılmazdır. Göç eden bireyin yaşadığı olumlu ve olumsuz birikimler kendisinden sonra gelen kuşakları etkilemektedir. Bu etkileşimin sonucunda ortaya çıkan uyumsuzluklar problemleri de beraberinde getirmektedir. 1974 yapımı *Otobüs* filminden 2019 yapımı *Söz Senettir* filmine kadar geçen 45 yılda ortaya çıkan değişim filmlere de yansımıştır. Filmlerin teması, hikâye örgüsü, karakter temsilleri ortaya çıkan yeni hayat standartlarına uygun bir şekilde gelişim göstermiştir. Bu gelişimde göç edilen yerlerde doğup büyüyen yeni kuşak göçmen çocuklarının üretime başlamasının etkisi büyüktür.

İlk dönem dış göç filmlerinin karakter temsillerinde ve anlatı yapısında yine aynı dönemin iç göç temsillerine benzer bir yaklaşım ile karşılaşılacaktır. Geldiği ülkede dışlanan, ezilen erkek temsili kendisine yapılan bu muamelenin benzerini evde ailesine uygulamaktadır. Bu bağlamda kadın temsili de ezilen, hor görülen ve eve hapsedilmiş bir yapıda aktarılmaktadır. Anlatı yapısında ise sorunların doğru tespiti, bu sorunların gerçek nedenine eğilmek ve çözümü için önermeler gibi içerikler Yeşilçam sinemasında pek ele alınamamıştır. Zaten dış göç olgusunun neredeyse on yıl kadar sonra Yeşilçam'da yer bulması olaya ne kadar uzak kalındığının bir göstergesidir. Son dönem filmlerde değişen anlatı yapısı ve bu bağlamda gelişen temsiller ile artık sorunun doğru tespiti ve çözüme yönelik önermelerin daha gerçekçi ve içinde buldukları toplumu çok daha iyi temsil eden bir yapıya dönüştüğü görülmektedir.

Büyük bir değişimin sonunda günümüzdeki şekline kavuşan Uluslararası Türk Sineması anlattıkları hikâye ve başarılarıyla sınırlarından kurtulup uluslararası takip edilen bir yapıya bürünmüştür. Yakaladıkları başarıların da etkisi ile Türkiye'de Fatih Akın ve Ferzan Özpetek daha çok ön plana çıksa da Uluslararası Türk Sineması sadece bu iki yönetmenden ibaret değildir. Aksanlı sinemacılar diye adlandırabileceğimiz bu sinemacıların her biri kendine özgü bir film dili geliştirmiş olsa da göçmenliğin oluşturduğu çok kültürlü yapı ve bakış açısı filmlerinde ortak bazı noktaları da beraberinde getirmektedir. Irkçılık, içinde yaşadığı topluma yabancılaşan bireyler, sosyal problemler gibi çoğunlukla göçmenliğe ait konuların filmlerin türü ne olursa olsun hikâyelerde sıklıkla yer aldığını söylemek mümkündür. İlk dönem filmler ile karşılaştırıldığında hikâye ve temsillerdeki değişimler hayat şartları, sorunlar ve dünyanın



değişimi ile doğru orantılı bir değişime uğramıştır. Burada en çok dikkat edilmesi gereken hususlardan birisi kadın temsillerinde yaşanan değişimdir. Hem Türk kadını hem de yabancı kadınların hikâyelerde sunulan yeni temsilleri, yaşanan sosyal değişimin de bir yansımasıdır. Son dönemdeki filmlerin anlatılarında yer bulan kadın ve erkek temsillerinin, cinsiyetçi baskı kültüründen uzaklaştığı gözükmemektedir. Bununla beraber genç neslin ebeveynlerinin hala iki toplumu ötekileştiren bakışı filmlerde yer bulmaktadır. Bu bakış filmlerde yer bulsa da hikâyelerde ki temsilleri çoğunlukla grup içinde kabul görmeyen ve anlatıdaki çatışmayı arttıran bir sunum içerisinde olmaktadır.

İkinci ve üçüncü kuşak sinemacıların Türkiye'ye bakışında gözlemlenen oryantalizm, ayrıca üzerinde durulması gereken bir durumdur. Türkiye'de doğmuş, sonra çocuk yaşta göç etmiş, orada okumuş belki de sinema eğitimi almış olan yönetmenin, daha sonra doğduğu köye gidip, oraları anlatmaya başladığında ister istemez bir yabancılaşma içine girebilmesi mümkündür. Bilinçli bir tercih olmasa da yıllar önce ayrıldığı ya da hiç görmediği köyünü hayalindeki gibi senaryolaştırırken, asıl yaşadığı Batı kültürü içinden süzüp ortaya çıkarmak ister istemez bir oryantalist etki ortaya çıkarabilmektedir. Bunlar, Yeşilçam'ın ilk dönem yaptığı, üstelik bilinçli bir şekilde yabancılaştırarak ortaya çıkardığı Türk bakışlı Batı filmlerinden daha sorunlu filmler değillerdir. Özellikle Yeşilçam sinemasının ötekileştirme yaklaşımını zaman zaman da mizaha sarılarak yapması, bir dönem göç temalı filmlerde sıklıkla başvurulan bir yöntemdir. İlk dönem göç temalı filmlerde karşımıza çıkan oksidental bakış açısı zamanla nasıl değişime uğradıysa, aynı şekilde içinde bulunduğu ülkenin kültürüyle büyümüş genç neslin Türkiye'ye bakışı da zamanla olgunlaşıp değişmeye açıktır. Son kuşak genç sinemacıların etkileşimleri ve yaşadıkları değişim ayrıca ele alınması gereken bir çalışmadır. Üçüncü sandalyede oturan bu yönetmenlerin filmlerini toplu olarak değerlendirip, hepsi için Avrupalıların hoşuna gitmesi için yapılmıştır demek doğru bir değerlendirme olmayacaktır. Nasıl ki 1980 öncesi Yeşilçam'ın klişeye dönen bakış açısı daha sonra değiştiyse, aynı şekilde uluslararası filmlerindeki anlatı ve temsiller de zamanla değişmiştir.

Uluslararası Türk Sineması sinematografik anlatım, hikâyeye anlatımında kullanılan yöntem ve kendine özgü teknik detayları ile ulusal sinemadaki örneklerden ayrılmaktadır. Ancak bu çalışmada Uluslararası Türk Sineması olarak sınıflandırılan bu filmler, yapımçı ülke yönünden ele alındığında genellikle başka bir ülkeye ait filmler veya ortak yapımlardır. Konunun bu yönü başka çalışmalarda tartışılmaya muhtaçtır. Göç olgusunun kaçınılmaz sonucu olan değişimin aynası olarak bu filmler detaylı bir şekilde incelenip değerlendirilmektedir. Bu değerlendirmelerin, gelecekte ortaya çıkabilecek sosyolojik ve kültürel sorunların önüne geçilmesine ışık tutabileceği unutulmamalıdır. Avrupa'da ama özellikle Almanya'da aldığı eğitimle beslenen, yaşadığı bölgedeki sorunlarla kendi yaptığı sanatı örtüştüren, neyi nasıl yaptığını iyi bilen bir neslin ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Bu nesle her geçen gün yeni yönetmenlerin de katılmasıyla, Uluslararası Türk Sineması daha değişik bir bakış açısına ve yeni bir noktaya doğru yol alacaktır.

Kaynakça

- Abadan-Unat, N. (2002). Bitmeyen Göç: Konuk İşçilikten Ulus Ötesi Yurttaşlığa, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Abadan-Unat, N. (2007). "Türk dış göçünün aşamaları:1950'li yıllardan 2000'li yıllara", Kökler ve yollar: Türkiye'de göç süreçleri (derleyenler Ayhan Kaya ve Bahar Şahin), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

- Ahmed, F. (1986). *Turks in America: The Ottoman Turk's Immigrant Experience*. Connecticut: Columbia International Press.
- Akbulut, H. (2001), "Ulus-Aşırı Türk Sinemasında Kimlik Anlayışları: Fatih Akın ve Yüksel Yavuz Sineması", *Kimlik, Medya ve Temsil*, der. E. B. Akça, Ankara: Nobel Yayınları, 204-227.
- Bayraktar, D. (2003). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 3*, İstanbul Bağlam Yayınları.
- Bergfelder, T. (2005), "National, Transnational or Supranational Cinema? Rethinking European Film Studies", *Media, Culture and Society*, 27(3): 315-331.
- Dorsay, A. (1977). "Tunç Okan Otobüs filmini anlatıyor", Atilla Dorsay'ın Tunç Okan ile yaptığı söyleşi, *Cumhuriyet*, 17 Aralık
- Gemünden, G. (2006), *Hollywood in Altona: Minority Cinema and the Transnational Imagination*. German Popular Culture: How "American" Is It?. Ed. A. C. Mueller. s. 180-190, Michigan: University of Michigan Press. Erişim: <https://www.press.umich.edu/pdf/0472113844-ch12.pdf>
- Gokturk, D. (2003). *Turkish Delight--German Fright: Unsettling Oppositions in Transnational Cinema*. "Mapping the Margins: Identity Politics and Media," Ed. K. Ross and D. Derman, s. 176-192. Cresskill: Hampton Press.
- Ayrıca bkz. Göktürk, D. (2020), Erişim: <https://transversal.at/transversal/0101/gokturk/en>
- Göktürk, D. (2002). "Introduction" and "Beyond Paternalism: Turkish German Traffic in Cinema". *The German Cinema Book*, Ed. T. Bergfelder, E. Carter, D. Göktürk, London: BFI Publishing
- Gürkan, H. (2017). *Transnational Life: Where'd I be Happy? A Research on the Films of Immigrant Directors From Turkey Living in Austria*, *CINEJ Cinema Journal*, Volume 6.2
- Güzel, C. (2001). *Sömürgeci Söylem ve Sinema: Kültürel Yanlılığın Sunumu*. Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1, İstanbul: Bilim Sanat Yayınları
- Kaya, İ. (2006). *Amerikalı Türkler*, *Coğrafi Bilimler Dergisi* cilt 4 sayı 2 (1-13)
- Makal, O. (1994). *Sinemada Yedinci Adam*, İzmir: Ege Yayıncılık
- Mennel, B. (2002), "Bruce Lee in Kreuzberg and Scarface in Altona: Transnational Ghettoecentrism in Thomas Arslans's Brothers and Sisters and Fatih Akın's Short, Sharp Shock", *New German Critique*, 87:133-156.
- Naficy, H. (2001), *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton University Press, New Jersey.
- Öztürk, S. R. (2004), *Sinemanın "Dişil" Yüzü: Türkiye'de Kadın Yönetmenler*, İstanbul: Om.
- Said, E. W. (1995), *Oryantalizm*, (Çev.) Nezih Uzel, İstanbul: İrfan.
- Ulusay, N. (2008), *Melez İmgeler, Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar*, Ankara: Dost Yayınları.
- Yetimova, S. & Odabaş, B. (2018). *Sinema Dergilerinin Ulusötesi Temalı Filmlere Yaklaşımı Bağlamında Kültürlerarası Farklılıklar: Positif (Fransa) ve Altyazı (Türkiye) Dergileri Üzerine Bir Envanter Çalışması*. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (30) , 385-409 . DOI: 10.31123/akil.460882

Röportajlar

- Tevfik Başer. Yönetmen, Senarist, Akademisyen. Röportaj, 25-05-2011.
- Hüseyin Kuzu. Senarist, Akademisyen. Röportaj, 02-06-2011.
- Prof. Dr. Oğuz Makal. Akademisyen, Sinema Tarihçisi, Yazar, Yönetmen. Röportaj, 14.09.2011
- Korhan Yurtsever. Yönetmen, Senarist. Röportaj, 18-05-2011.



EXTENDED ABSTRACT

Transnational Turkish Cinema

Migration of people from one place to another is almost as old as human history. It is time consuming situation for immigrants to get used to where they go and to adapt to there. The phenomenon of external immigration became the subject of Turkish cinema with the concepts of "expatriate and expatriate people", with the remarkable number of people who went abroad, especially to Germany as workers. Workers who went abroad to work also benefited from the cinema to express their longing for the country. Cinema created by immigrants; has been tried to be named and interpreted with immigrant cinema, accented cinema and transnational cinema, similar concepts. Labor migration to Europe, which reached a significant number and population mobility, found its place as a subject in Turkish cinema just in the 1970s. From the *Otobüs (The Bus)* (Tunç Okan, 1974) film that can be considered as one of the first examples till the present day, the change and experience in Transnational Turkish Cinema can't be denied.

The point of view of Yeşilçam cinema, partially from Turkey and the populist approach, has left its place to the life experience of the directors who grew up there over time. Directors such as Korhan Yurtsever, Aytan Kuyululu, Tunç Okan, and Tevfik Başer have made films that are not based on their personal experiences, but based on information, observations and comments about immigrants. Over time, the experiences and difficulties of immigrants have inevitably reflected on their children's lives and found a response in the new transnational cinema. The cinema they produced also affected the societies and storytelling in the country they were in.

When the films about emigration made in Turkey are examined in the 1980s, the most prominent representation is the enriched "Almançılar" (Turkish-Germans) who come to their country on vacation. Among them, the leading production is Temel Gürsu's film *Baldız* (1975). One of the important Yeşilçam films about the difficulties experienced by workers in the factory where they work in Germany is Şerif Gören's 1979 film *Almanya Acı Vatan*. The alienation of the main character, Güldane, to the environment she is in, is discussed from the point of view of 'social realism'. After the first generation, who led a troubled life in bad conditions, the characters who turn back to the maincountry by getting rich from where they went began to appear in movies. In order of, examples of comedy genres in general, such as *Postacı* (1984), *Gurbetçi Şaban* (1985), *Sarı Mercedes* (1992) describe characters who become rich in the worked countries, but especially in Germany, and then who return to Turkey. These films are take place in Turkey, in a narrative that is far from the country of emigration and the new lives established there by the immigrants. Apart from these examples, the 1988 film *Polizei*, produced by Şerif Gören in Germany, has a special importance. Instead of characters who are introverted and struggling with problems, there is an orientation that has started to adapt to their environment and describes their social situations away from the pessimistic structure.

Journey to Hope (Xavier Koller, 1990), a co-production, is one of the most important examples of migration cinema with its successful narrative language and effective acting. The film, which tells about the migration process itself, reveals the routes that illegal immigrants collected from various countries use until they reach Switzerland from Turkey, the difficult

process they go through and their struggle for survival. The film, directed by Koller, who co-wrote the script with Feride Çiçekoğlu, won the Oscar for the Best Foreign Language Film.

With the second and third generations that grew up in Germany and other European countries, the cinema of migration began to change its form. Along with this generation of filmmakers, the subjects and characters' representations reflected in the films have also changed gradually. Now there is a new problem: growing up with neither German nor Turkish culture, a new generation nourished by both cultures, and the inevitable parent-child conflicts as a result. The community structure of the first period, which is called the "lost generation", has started to save itself from being the representative of the subculture with new initiatives and productions in the next generations (Makal, 1994: 63,101).

How the new generation describes itself is also a fact that needs attention. A new definition of identity has begun in the cinema of migration, where the question of belonging is made and identities are brought to the fore. Hip Hop singer Azize talks about the 3rd chair while describing this new generation. Chambers says, "Migration changes the place of migration just as it changes the immigrant." Fatih Akın questions European culture and thought along with national identities in his films. This questioning also has the potential to build a new European culture.

With the 2000s, the films shot by third generation immigrants come to the fore with their diversity. Many films were shot, such as Fatih Akın's 2004 film *Duvara Karşı* (Against the Wall), Ayşe Polat's 2004 film *Koru Kendini* (Protect Yourself), Fatih Akın's 2007 film *Yaşamın Kıyısında* (On the Edge of Life), Sinan Akkuş's 2009 film *Evet, İstiyorum* (Yes, I Want), and Mathias Gökalp's 2009 film *Kişisel Değil* (Not Personal). These films appeal to Germans in multiculturalism as well as to Turks. The films of these new generation directors, who were born and grew up in Germany, were educated there, who have the language, culture, problems of Germany, and most importantly, the point of view of the Turks from Germany, started to differ from the previous period. The films have bravely started to focus on different subjects besides the lives of Turkish immigrants, problems of adaptation and longing for Turkey.

The most important difference that can be observed in Transnational Turkish Cinema the third generation is the change in the representation of the characters. This change in perspectives is most evident in female representations. Instead of the Turkish women who are oppressed, battered, not allowed to leave the house and portrayed as a victim, Turkish women who stand on their feet, make their own decisions, have strong and independent character representations now appear. This form of representation also emerged as a result of the great change between the first generation and today's generation. Apart from the representation of women, some important details that emerge in the movies; advocating multiculturalism, including people from different ethnic origins in the narrative, telling stories in different countries and places, speaking in two languages, German and Turkish, friendships of people from different cultures, the loves they live, questioning the concepts of identity and culture.

In the male representations seen in the first period films, the characters who did not bring their families to Germany, who wanted to return to the village they lived in with the money they earned, and who worked hard for a better life, came to the fore. In the last term, In the examples of Sinan Akkuş's films *Yes, I Want* (Yes, Ich Will) in 2008 and *3 Türk Bir Bebek* (3 Türken & Ein Baby) in 2015, the representations of men and women have adapted to



Germany and have established a common life with the Germans there. is located with. They try to solve the difficulties they experience as a member of the place where they live. As in many comedy examples, in these two films, situations such as racism and prejudices are presented to the audience by showing them as comedy elements of the films.

Apart from the subjects such as the lives of Turkish immigrants, integration problems and longing for Turkey, the films bravely follow a western like Thomas Arslan's *Gold* movie or a bestseller in the world like Fatih Akin's *Farewell Berlin* (Tschick). They began to focus on the German novel adaptation. This is important in terms of showing the depth and belonging of the last generation directors of Turkish origin with their country.

It is possible to say that a generation has emerged in Europe, especially in Germany, who is nourished by the education they receive, who matches the problems in the region they live in with their own art and knows what they do and how they do it. With the participation of new directors in this generation every day, Transnational Turkish Cinema will move towards a different perspective and a new point.

TRANSNATIONAL PRESS®
LONDON

GÖÇ VE EMEK OKUMALARI

Hazırlayan
Fethiye Tilbe



www.tplondon.com

[Göç ve Emek Okumaları](#)

Yayına Hazırlayan: Fethiye Tilbe

Yayın tarihi: 22.02.2021

