

SİNEMA VE TOPLUMSAL BELLEK: TÜRK SİNEMASINDA ALMANYA'YA DIŞ-GÖÇ OLGUSU

Nesrin KULA*
İhsan KOLUAÇIK**

ÖZ

Bellek yaşananları ve öğrenilen konuları, bunların geçmişle ilişkisini bilinçli olarak zihinde saklama gücü olarak tanımlanmaktadır. Toplumsal bellek ise 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. Çalışmada Türkiye'den Almanya'ya göç olgusunu ele alan filmler arasından seçilen bir örneklem incelenmiş ve Almanya'ya göç olgusuna ilişkin filmlerde sürekli olumsuz imgelerin yer aldığı, yabancılaşma, kültürel değerlerden, gelenek-göreneklerden kopma, uyum sağlayamama, robotlaşma, makineleşme gibi konulara değinildiği görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Türk Sineması, Göç, Toplumsal Bellek

384

SUMMARY

The memory is defined as the deliberate that happened and learn the topics, their past relationship storage capacity of mind. Social memory that is formed around a cultural phenomenon, as a part of a historical process is composed at the same time. Movies about the formation of social memory have an important function. In this study, a sample of films examined that selected from the films which related the phenomenon of migration from Turkey to Germany and these films that constant negative image on the phenomenon of migration to Germany such as alienation, stay away from traditions and cultural values, inability to adapt, robotic-up and mechanization is seen as addressing issues.

Keywords: Cinema, Turkish Cinema, Migration, Social Memory

* Prof. Dr., Afyon Kocatepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü, dknesrin@aku.edu.tr

** Arş. Grv., Afyon Kocatepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü, koluacikihsan@hotmail.com

Giriş

Son yıllarda felsefeden psikolojiye, tarihten sosyolojiye, edebiyattan sinemaya hatta antropolojiye kadar farklı disiplinlerde tartışılan bellek kavramı geçmişle gelecek arasında bağ kurmayı sağlayan en önemli enstrüman olarak ele alınmaktadır. Paul Connerton belleğin, Bergson ile birlikte felsefede, Freud ile birlikte psikanalizde, Proust ile birlikte otobiyografik edebiyatta merkezi konulardan biri olmaya başladığını belirtmiştir (2013:11). Bu kadar geniş alanlarda tartışılan bir kavram olarak bellek kavramının tam bir tanımını yapmak mümkün gözükmez ama yine de, deneyimlerin belli bir zamanda ya da yerde gerçekleştiğinin farkında olarak insan bilincinde yer alması bellek olarak tanımlanmak da mümkündür. Sinema eserleri de toplumsal belleğin (yeniden) biçimlenişi ile ilgili belgeler sunmaktadır. Sinema filmleri geçmişi tanımlarken aynı zamanda yeniden üretmektedir. 1960'lı yıllarda Türkiye'den Almanya'ya ilk dış göç olgusu ortaya çıkmıştır. Türk Sineması da konuya duyarsız kalmayarak, 60'ların sonu, özellikle de 1970'li yıllardan itibaren konu ile ilgili filmler çekmiştir. 1980'lerde yoğunlaşan ve günümüze kadar devam eden bir şekilde Almanya'ya dış göç olgusu ile ilgili filmler çekilmektedir. Bu durum Almanya'ya göç ile ilgili toplumsal belleğin şekillenmesine katkı sağlamaktadır.

385

Çalışmada dış göç olgusuna, özellikle Almanya'ya göç eden ailelerin sorunlarına değinen filmler üzerinden yola çıkılarak oluşturulmaya çalışılan bellek olgusu incelenmiştir. Seçilen örneklem (Almanya Acı Vatan, 40 m² Almanya, Berlin in Berlin, Duvara Karşı ve Ayrılık) üzerinden, Türk Sineması'nda Almanya göç olgusuna değinen filmlerin, farklı bakış açıları, neyi ortaya koyup neyi dışladıkları (sakladıkları) araştırılmıştır. Böylece toplumsal bellekte dış göç olgusunun yeniden üretim süreci ortaya konmaya çalışılmıştır.

Araştırmada, filmlerin, ideolojik araştırma yönetiminin özelliği olarak, önce karşıtlıkları ortaya konmuş ve karşıtlardan hangisinin daha güçlü, hangisinin daha güçsüz olarak tanımlandığından yola çıkılarak, filmin hegemonik yapısı çözümlenmiştir. Ayrıca konu bellek ile olduğu için tematik çözümleme yöntemine değinilmiştir.

1.1. Toplumsal Bellek ve Sinema

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. “Filmler toplumsal yaşamın söylemlerini (biçim, figür ve temsillerini) şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarırlar” (Bilgiç, 2002:146). Sinemasal anlatı biçimi, görselliği ve işitselliği içermektedir. Sinemayı toplumsal bir olgu olmanın yanında bir temsil aracı olarak da gördüğümüzde, Huysen’in de belirttiği gibi dilde, anlatıda, görüntüde veya kaydedilmiş sese bütün temsil biçimlerinin bellekle direkt bağlantısı mevcuttur (1999:13). Bellek kavramı tek başına bir anlam ifade etmekle birlikte birçok başka kavramla birlikte de kullanılmaktadır. Bunlar içinde en önemli olanların başında “toplumsal” kavramı gelmektedir. Toplumsal bellek kavramı, sadece akademik ilgi alanı olmanın ötesinde “geçmişle hesaplaşma, geçmişle yüzleşme” başlıklarını da içeren gündelik yaşamı etkileyen ve geçmişi algılama şeklimizi kökten değiştirebilecek olan kuşatıcı bir kavram olmaya başlamıştır (İnce; 2010:10).

386

Aslında toplum ile bellek iki farklı ve bir araya getirilemez alan gibi görülmektedir. 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. Tarih boyunca geçmişten getirdiğimiz gelenekler, acılar, üzüntüler, sevinçleri direnişler, inançlar, algılar ve düşünceler toplumsal belleğin meydana gelmesinde önemli bir yer kaplamaktadır. Bu bağlamda teknoloji olarak resim ve geçmişin güncelliğini somutlaştırabilen sinema, modern kültürel yaşamda belleğin arabuluculuğunun merkezi haline gelmiştir (Grainge; 2003: 1). Bu bağlamda bellek geçmişle günümüz arasında bir köprü kurmaktadır.

20. Yüzyılın bellek çalışmalarındaki en önemli düşünürlerinden Halbwachs tarafından ortaya atılan toplumsal bellek kavramı, zamana ve mekâna (Hafıza yeri)¹

¹ Nora'nın “site of memory” kavramı çerçevesinde düşünmek gerekmektedir (Nora; 2006)

bağlıdır. Ortak belleğin bireylere somut bir dayanak noktası vermesi, ayrışma noktaları yaratmaktadır. Hatırlanan içerikler ya çok eski zamanlarda yaşanmaları veya olağanüstü olaylarla bağlantıları ile ya da hatırlamanın periyodik ritmi sayesinde zamansallık kazanmaktadır. Örneğin bayramlar ait oldukları gruba göre ister dini, ister burjuva köylü geleneklerin gereği olarak kutlansınlar, ortak yaşanan bir zamanı yansıtmaktadırlar. Hatıralar aynı şekilde yaşanan bir mekâna dayanmaktadır (Assmann, 2001:42).

Bellek sinemasal anlatımın en temel öğeleri arasındadır. Yukarıda da belirtildiği gibi bellek çalışmaları geniş bir alana yayılmıştır. Medya özellikle de sinema açısından bellek kavramının tartışılması bellekle ilgili yeni kavramların ortaya çıkmasını da sağlamıştır. Bu bağlamda deneyim ve kitle iletişim araçlarıyla oluşturulan bellek arasında farklılıklar ve etkileşimden söz etmek mümkün olacaktır. “ ‘yeni bellek’, ‘ikincil bellek’ veya ‘protez bellek’ gibi birbirlerinden farklı tanımlamalar ile belleğe bakış için farklı bir kanal açılmaya çalışılmıştır. Tüm bu tanımlamaların dile getirildiği çalışmalardaki ortak kanı, yaşanan deneyim ile oluşan belleğin dışında (veya ona koşut) bir belleğin görsel medya ile oluştuğudur” (Erkılıç; 2013: 64). Erkılıç metinde özellikle protez belleğin üzerinde durmuş ve toplumsal bellekle aralarındaki ayrımı vurgulamıştır. Protez bellek dünyayı daha iyi algılayabilme yöntemlerinin ve ötekine duyarlılık geliştirmenin bir parçası olarak sunulmuş ve medya temsilleriyle veya müzelerle farklı bir bellek oluşumuna katkı sağlamıştır. Sinemanın geçmişle kurmuş olduğu ilişkide farklı bir bakış açısıyla değerlendirmek için için protez bellek önemli bir yer tutmaktadır. Erkılıç, Burgoyne’den yapmış olduğu alıntıda Furrest Gump (1994), JFK (1991), Er Ryan’ı Kurtarmak gibi birçok filmin protez bellek kavramını karşıladığını belirtmiştir. Yani protez bellek; yapay, oluşturulan, aidiyetsiz, yer değiştirilebilir ya da değiş tokuş edilebilir, empati kurma aracı olarak da kullanılabilir niteliktedir (Burgoyne’den akt. Erkılıç; 2013: 64-65). Bu bağlamda sinemanın protez bellek aracı olduğunu söylemek doğru olacaktır. Bununla birlikte sinema protez bellek aracı olmanın yanı sıra toplumsal bellek ilişkisi oldukça önemlidir.

Sinema, toplumsal belleği var etmenin, güçlendirmenin, yaşanan ânı geleceğe aktarmanın en önemli sanatsal araçlarından biri olarak görülmektedir. Filmler

anlattıkları ya da çekildikleri dönemleri içermesi nedeniyle, diğer iletişim ve kültür araçlarıyla birlikte toplumsal belleğin deposu işlevi görmektedir. Filmler, yapıldıkları dönemlere ışık tutma işlevini de beraberinde getirmektedirler. Bir film yapıldığı döneme ilişkin izleyiciye, birçok olguyu da sunmaktadır. Özellikle belgesel sinema ürünlerinin belgeleme ve bilgi aktarımı işlevi, tarihsel ve toplumsal bellek için son derece önem taşımaktadır.

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. Özellikle toplumsal muhalefetin oluşmasını engelleyici ve egemenlerin çıkarlarını savunma noktasında klasik veya ana akım sinemaya oldukça fazla iş düşmektedir.

Toplumsal belleğin oluşturulmasında kitle iletişim araçlarının kullanımı yaygın olarak görülmektedir. Tarihsel, politik ve ekonomik gücün hâkimiyeti için kitle iletişim araçlarının denetimi önem kazanmaktadır. Kitle iletişim araçları, dikkatleri belirli sorunlara yönelterek güç sahibi olanlara ayrıcalık tanıyabilmektedir. Böylelikle Kia'lar statü sağlamak ve meşruiyeti güçlendirmektedir. İnce bu konuyu şöyle özetlemektedir;

“Hafızanın dolayimsal bir etkinlik olduğu gerçeği, kitle iletişim araçlarının toplumsal hafızanın inşasındaki önemini kavramayı sağlamaktadır. Etrafımızı kitle iletişimi dolayımı ile algıladığımız ve kanaatlerimizi bu aracılık üzerinden biçimlendirdiğimiz düşünüldüğünde güncelin bilgisi gibi geçmiş bilgisini de bu tarz bir “dolayimsallık” üzerinden tesis ettiğimiz söylenebilir. Bu bağlamda toplumsal inşa sürecinde, kitle iletişim araçlarının bugüne taşıdığı geçmiş dirilmekte, tanıkları ya da kurbanları ile yüzleşilmekte; bastırılan ve çoğu zaman sansür edilen geçmiş ise ötelenmekte, unutturulmaktadır” (2010: 10).

Buradan yola çıktığımızda, kitle iletişim araçlarının biçimsel ve içeriksel anlamda bireysel ve toplumsal hafızanın niteliğini etkilemekte, modern kimliğin demirlenmesinde anahtar bir rol oynamakta olduğunu çok rahat bir şekilde görebiliriz. Bunlara bağlı olarak da göç olgusu sonucunda insanlar isteyerek veya zorunlu olarak yer değiştirmişler ve bireysel - toplumsal belleklerini yaşamış oldukları ortama uygun biçimde yeniden inşa etmişlerdir. Bu durumun en somut ifadesini 20. Yüzyılın en önemli Kia'sı olan sinemada görmek mümkündür. Özellikle 1950 sonrasında iç-dış göç olgusu ve bu durumun birey ve toplum belleği üzerindeki etkileri Türk Sineması'nda sıklıkla işlenmiştir.

2. Göç ve Türk Sineması

2.1. Göç Olgusu

Göç olgusunun tanımı için başvurulan Sosyoloji Sözlüğü'ne bakıldığında; “*Göç bireylerin ya da grupların sembolik veya siyasal sınırların ötesine yeni yerleşim alanlarına ve toplumlara doğru kalıcı hareketini içerir*” (Marshall; 1999: 685) şeklinde bir tanımla karşılaşılmaktadır. Her ne kadar göç ile ilgili çok çeşitli kuramlar mevcut² olsa da Marshall'ın tanımı kalıcılık noktasında çok önem taşımaktadır.

Göç olgusu neredeyse insanlık tarihinin başlamasıyla yaşıttır. İnsanlar tarihsel gelişim süreçleri boyunca kimi zaman bireysel olarak, kimi zaman da toplumsal anlamda, çeşitli sebeplerden ötürü sürekli olarak göç etmek zorunda kalmışlardır. Bu göçlerin en önemli sebebi daha güzel ve daha yaşanılabilir bir yaşam sürdürebilmektir.

19. yüzyılda kapitalizmin gelişmesiyle birlikte göç olgusunda bir kırılma yaşanmaktadır. Özellikle sanayi kapitalizminin gelişmesi ve tarımsal alanda yaşanan krizler bu göçün ana kaynağını oluşturmaktadır. Böylelikle 19. yüzyılla birlikte kırdan kente göçün ana kaynağını yaşama tutunma mücadelesi oluşturmuştur. Kırsal yaşamda kendini besleyebilecek kadar toprak bulamayan ya da makineleşmenin etkisiyle kırsal alanda çalışma şansı kalmayan insanlar, kentlere doğru göç etmişlerdir. Bu göçlerin temelinde iş problemleri yatmakta ve bu göçler de işçi göçleri olarak nitelendirilmektedir. Bu noktada Lenin'in işçi göçleriyle ilgili yapmış olduğu tespit önem taşımaktadır, göçleri kapitalist sömürü düzeniyle ilişkilendiren Lenin 1913' de

² İşlevselci, Marksist Çatışma, Genel Sistemler Kuramı, Dünya Sistem Teorisi Kuramları

“İşçi Göçü ve Kapitalizm” adlı makalesinde *“hiç şüphe yok ki insanlar sefaletten dolayı yurtlarını terk etmekte ve kapitalistler de göç etmiş bu işçileri insafsızca sömürmektedirler”* (Lenin akt, Unat; 2002:15-17) diyerek kapitalist sisteme gönderme yapmaktadır.

2.2. Türkiye’de Göç Olgusu

1950’li yıllarından başlarından itibaren Türkiye’de gerçekleşen seçimler sonucunda Demokrat Parti’nin iktidara gelmesiyle birlikte siyasal yaşamda olduğu kadar toplumsal ve ekonomik yaşamda da çok çeşitli değişimler meydana gelmektedir. Cumhuriyetin kuruluşundan itibaren geçerli olan ekonomi politik yaklaşımda keskin bir dönüşüm meydana gelmiş ve o zamana kadar uygulanmakta olan devletçi ve üretim esaslı politikanın yerini, özel sektör destekli ve tüketime dayalı ekonomi politik yaklaşıma bırakmıştır. Sosyal devletçi ekonomik gelişmelerin dışında, sermaye kesimine devlet desteği plansız bir biçimde sunulmuş ve adaletsiz gelir dağılımı artmıştır (Yıldız; 2008: 49). Böylece kapitalist ekonomik sisteme eklenme işlemi hızlandırılmıştır. Özel girişimin devlet eliyle desteklenmesi, zengin olmayı ve fırsatçılığı ön plana çıkaran politikalar, toplumsal ve kültürel anlamda gerçekleşecek olan değişimlerin de önünü açmıştır. 1950lerle birlikte özellikle kentlerde Amerikan kültürünün ve buna bağlı olarak gelişen tüketim kültürünün kendisine bir alan bulduğunu belirtmek gerekmektedir. Kırsal kesimdeyse kentin cazibesi kendisini göstermiş ve kırdan kente göçün yoğun bir şekilde yaşanmaya başladığı döneme girilmiştir. Çünkü kırsalda yaşanan ekonomik, eğitsel ve kültürel yoksullaşmayla birlikte ekonomik anlamda köyün geleneksel anlamlarını yitirmesi bu durumun en önemli nedenleri arasındadır (Kongar; 1979:439). Mübeccel Kıray bu durumu köylülüğün çözülmesi olarak adlandırmış (2003:23). Bu durum, hem kırdan kente göç eden insanlarda, hem de kentte yaşayan insanlarda travmatik sorunları da beraberinde getirmiştir (Aydın; 1997:21).

Özellikle 1950’li yıllarda hızla gelişen sanayi ve buna bağlı olarak tarım alanındaki yeniden yapılanma süreci toplumsal yapıda ciddi değişimlerin meydana gelmesinde oldukça önemli etkenlerdir. Bununla birlikte Marshall Planı kapsamında alınan hibelerin Türkiye’de sanayileşme alanında değil, tarımsal alanda kullanılması ve yaklaşık olarak 40000 traktörün ülkeye girmesi, tarımın makineleşmesine yol

açmaktadır. Böylelikle kırsal alanda yüz binlerce insanın işgücünden yoksun bırakılmasını da beraberinde getirmektedir. Bu temel etkenler aynı zamanda toplumsal yaşamda kimi kırılmalara da yol açmaktadır. Göç olgusu bu kırılmaların en önemlileri arasında kendine yer bulmaktadır.

Özellikle köyden kente göçün getirmiş olduğu sorunlar, hem köy yaşamını, hem de kent yaşamını derinden etkilemiştir. Kırsal alan boşalmaya başlarken, kentler de insan gruplarının akınına uğramaktadır. Böylelikle sadece nüfus anlamında bir değişimden çok kentlerin niteliğinde önemli değişimler meydana gelmektedir.

2. Dünya Savaşı sonrası başlayan ve temelinde milyonlarca insanını kaybetmiş bir Avrupa'nın olduğu görülmektedir. 2. Dünya savaşı sonrası harap olmuş bir Avrupa'nın yeniden inşası noktasında Avrupa dışından birçok kişinin (özellikle erkek)³ Batı Avrupa ülkelerine göç ettiği görülmektedir.

Özellikle savaş sonrasında savaşın kalıntılarından kurtulmak isteyen ve hızla sanayileşen Avrupa belirli bir ekonomik yapıya ulaşmış ve sonrasında iş gücü anlamında kendisine yetemez duruma gelmiştir. Batı Avrupa ülkeleri pazarlarını daha da genişletebilmek amacıyla 1958 yılında Avrupa Ekonomik Topluluğu'nu (AET) kurmuşlardır. Ama bu kurum işgücü noktasında Avrupa ülkelerine katkı sağlayamamış, tam aksine işgücünün daha da artmasına neden olmuştur. Bu durumu Anık (2012:31) şöyle ifade etmektedir:

“Batı Avrupa ülkeleri, bu dönemde ihtiyaç duydukları emek gücünü yerli nüfustan karşılayamayınca, başlangıçta İtalya, İspanya ve Yugoslavya gibi Güney Avrupa ülkelerinden emek gücü ithal etme yoluna gitmişlerdir. 1960'ların ortasına doğru gelindiğinde, Türkiye de Batı Avrupa ülkelerine işçi ihraç eden ülkeler kervanına katılmıştır.”

Türkiye'den Batı Avrupa ülkelerine göçün başladığı tarih olarak da Federal Almanya ile gerçekleşen işgücü anlaşmasının yapıldığı 30 Ekim 1961'i göstermek mümkündür. Bu tarihten itibaren Türkiye'den dışarıya yönelik göçler, bireysel bir girişimin sonucu olmaktan öte, devlet yöneticilerinin de ekonomi politikaları

³ Savaş boyunca genel nüfus içinde erkek nüfus oranının ciddi bir kayıp yaşadığı bilinmektedir.

çerçevesinde üzerinde durdukları önemli olgulardan biri olarak görmek gerekmektedir. Bu çerçevede Türkiye ile Batı Avrupa ülkeleri arasında yapılan ikili anlaşmalar, dışarıya yönelik göçün kendiliğinden bir göç olmaktan öte, kaideli bir göç olmasını da beraberinde getirmektedir. Bu durumun Türk ekonomisine getireceği faydalara öncelik verilmiş, özellikle döviz girdisi hesaplanmış, bunun yanında işsizlik (istihdam) sorununa da bir çözüm getireceği de düşünülmüştür.

Bunun sonucu olarak 1980li yıllara gelindiğinde yaklaşık 2 milyon insanın yurtdışına göç ettiği görülmektedir. Almanlar açısından ise, gelen insanların sistemle uyumlu bir biçimde çalışıp, bir süre sonra ülkelerine geri döneceği düşünülmüş, ama bir süre sonra öyle olamayacağı anlaşılmıştır (Yanikkaya; 2003:133). Başlangıçta planlanan aksine, Almanya'ya göç eden Türklerin artık ülkelerine geri dönmek istemedikleri, ikinci ve üçüncü kuşak göçmenlerin yaz tatilinde dahi Türkiye'ye gelerek döviz bırakmadıkları, birinci kuşak gibi Türkiye'de mal sahibi olmaya uğraşmadıkları görülmektedir.

2.3. Türk Sinemasında Göç Olgusu

Sinema toplum ilişkisi düşünüldüğünde toplumsal yapıdaki değişimlerin sinemaya aktarılması kaçınılmazdır. Buna rağmen Türk sineması çeşitli nedenlerden ötürü toplumsal konulara eğilme noktasında sancılı süreçlerden geçmiştir. Özellikle 1950'li yıllara kadar toplumsal konular sadece sinema alanında değil, diğer sanatsal alanlar da dahil olmak üzere çok fazla ele alınmamıştır. Özellikle 1950'li yıllarda toplumcu gerçekçi bir edebi akımın ortaya çıkışına paralel olarak Türk sineması da toplumsal konuları ele almaya başlamıştır. Tam anlamıyla toplumcu gerçekçi konulara değinen bir sinema anlayışının ortaya çıkışı ise 1960'lı yılları bulmuştur. Toplumcu gerçekçi filmler sayısal anlamda bir akım oluşturacak kadar çok olmasa da Yeşilçam'ın anlatı yapısından farklı ve sinemanın eğlence dışında gerçek sorunlar üzerinden de bir şeyler yapabileceğini göstermiştir (Esen; 2010:73) Bu durumun ortaya çıkmasında 27 Mayıs 1960 darbesi sonrasında oluşturulan ve nispeten daha demokratik olan yeni anayasanın etkisi büyüktür. Bu bağlamda, toplumsal konuların en önemlilerinde olan göç olgusunun ve getirmiş olduğu sorunların ele alınmaya başlaması da bu dönemi beklemek zorunda kalmıştır.

Türk sineması 1960'lı yıllardan itibaren göç olgusunu ele almaya başlamaktadır. Bu bağlamda 1950'li yıllarda başlayan göç olgusunun Türk sinemasına yansımaları 60'lı yılları bulmaktadır. Göç olgusunun Türk sinemasına yansımaları iki türdür. İlki iç göç olgusudur, ikincisi ise dış göç olgusudur.

Dönemin toplumcu gerçekçi yönetmenleri arasında göç olgusunu ele alan ilk yönetmen olarak Halit Refiğ gösterilmektedir. Özellikle Refiğ'in "*Gurbet Kuşları(1964)*"yla başlayan süreç, sonrasında Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu, L. Ö. Akad ve Türk Sinemasına damga vurmuş olan birçok yönetmen tarafından sinemaya aktarılmaktadır. Bu yönetmenler arasında özellikle L. Ö. Akad'ın *Gelin(1973)*, *Düğün(1973)*, *Diyet(1974)* üçlemesi iç göç olgusunu (büyük kente göç sorununu) Türk Sineması'nda en iyi aktaran filmler arasında yer almaktadır. Filmler değişik kişi ve aileler üzerinden işlenmektedir. (Scagnamillo; 2003:199) Bu filmlerin hemen hemen tamamında bir aile üzerinden iç göç olgusu anlatılmaya çalışılmış, Haydarpaşa tren garından veya otogardan başlayan ve İstanbul'a bir bakış içeren süreç, çoğu zaman kasvetli, iç karartıcı ve aynı zamanda gerçekçi sonlarla bitmiştir. Özellikle üçlemenin son filmi olan *Diyet*'te, kırdan kente gelip fabrikalarda sermayesiz olarak çalışan işçilerin sınıfsal bilinçlenme süreci işlenmiştir (Onaran; 1990: 164)

Dış göç olgusunun ele alınmaya başlaması için 1961 ile başlayan sürecin devam edip etmeyeceğinin görülmesi ve göç edilen ülkede ve geride kalanların yaşamlarında nasıl değişimlere yol açtığına gözlemlenmesi gerekmektedir. İç göç filmlerine kıyasla dışgöç konusunu ele alan filmlere daha geç bir tarihte değinilmeye başlanmıştır. Bunun nedeninin de doğal olarak, yurt dışına yönelik bu hareketin sonuçlarının, iç göçle kıyasla daha uzun vadede gerçekleşmesi olduğunu düşünebiliriz. Her ne kadar ikinci planda kalmış olsa da 1960'ların ortalarında yavaş yavaş bu konu gündeme gelmiş, iç göç sorunuyla yüzleşen yönetmenler bir sonraki aşamanın yurtdışına yöneliş olacağına işaretlerini vermeye başlamışlardır. Buna örnek olarak, yukarıda ele aldığımız *Bitmeyen Yol(1965)*'de ara ara görülen İşçi Bulma Kurumunun Almanya çağrısı, ya da Yılmaz Güney'in 1970 yılında çektiği *Umut* filminde Cabbar'ın yabancı ülkelerin cazip reklamlarına bakışı sayılabilmektedir. Bununla birlikte, adı tam konmasa da bu göçün yaratacağı travmayı dile getiren ve bu yönüyle bu sorunu "ilan eden" Yılmaz Güney'in *Baba (1971)* filmi ilk örnektir. Film, iş bulma

kurumunun sağlık muayenesinde dişlerinin eksik çıkması nedeniyle Almanya'ya işçi olarak gidemeyip, ailesinin geçimi için başkasının cinayetini üzerine alan kayıkcı Cemal'in dramını anlatmaktadır. Cemal'e göre yurt dışına gitmekle hapse girmek arasında bir fark bulunmamaktadır (Par, 2009:159-160).

Belirgin olarak dış göç olgusunu ele alan ve öyküsünde buna yer veren ilk film olarak Türkan Şoray'ın hem yönetip hem de oynadığı Dönüş (1972) sunulmaktadır. (Makal, 1987:59) onun dışında 1970'li yıllarda Orhan Aksoy'ın çektiği *Almanyalı Yârim* (1974); Orhan Elmas'ın yönettiği *El Kapısı* (1974); Tunç Okan'ın uluslararası alanda çok ses getiren filmi *Otobüs* (1975), Şerif Gören'in *Almanya Acı Vatan* filmi (1979) ve Tuncel Kurtiz'in *Otobüs* filminden sonra yine İsveç'te geçen *Gül Hasan* (1979)... gibi filmler dış göç olgusunu toplumcu gerçekçi bir anlayışta yansıtan önemli filmler arasında yer almaktadır.

1980'li yıllarda Şerif Gören'in *Polizei* (1985) filmi ve Tevfik Başer'in *40 m² Almanya* (1986)'sı, yine Tevfik Başer *Sahte Cennete Elveda* (1989)'sı, 1990'ların başında Sinan Çetin'in *Berlin in Berlin* filmi ve 2000'li yıllardan itibaren Fatih Akın'la başlayan süreç ve yapmış olduğu filmler (*Kısa ve Acısız, Temmuzda, Solino, Duvara Karşı, Yaşamın Kıyısında...*) dış göç olgusunu ve Almanya'daki ikinci ve üçüncü kuşakların yaşamış olduğu problemleri tüm çıplaklığıyla gözler önüne sermektedir.

3. Türk Sinemasında Almanya'ya Dış-Göç Olgusu

Türk işçilerinin Almanya yolculuğu, Türkiye'nin ekonomik ve siyasal anlamda çehresinin değişmesine neden olurken özellikle toplumsal ve kültürel anlamda derin değişimlere yol açmaktadır. Toplumun yaşadığı bu “travma” sanatın hemen hemen her dalına yansımış, gerek gidenlerin gerekse kalanların hikayeleri edebiyattan müziğe, resimden sinemaya bir çok esere konu olmuştur. Buradan yola çıkarak, çalışmanın bu bölümünde, bir yandan Almanya'ya göçü konu alan filmler çözümlenirken, diğer yandan Almanya'ya dış-göç ile ilgili 1970'lerden bu yana toplumsal bellek ile ilgili imgelerin nasıl yeniden üretildiği ortaya konmaya çalışılacaktır.

3.1. Araştırmanın Örneklemi

Araştırmanın Örneklemi olarak Almanya'ya göç konusuna değinen filmler arasından Almanya Acı Vatan (1979), 40 m² Almanya (1986), Berlin in Berlin (1993), Duvara Karşı (2004), Ayrılık (2010) beş film seçilmiştir. Söz konusu filmler, Türkiye'den Almanya'ya göç olgusuna değinen filmler arasından, 10'ar yıllık dönemlere denk gelecek şekilde rastlantısal olarak seçilmiştir. Ayrıca filmler aile ve kadın konularını ele alan filmlerle sınırlandırılmıştır.

Almanya Acı Vatan (1979)

Şerif Gören'in yönettiği filmin konusunu, para kazanmayı amaçlayarak Almanya'ya işçi olarak giden ve bir robot haline gelen fabrika işçisi Güldane ve formalite icabı evlendiği kocasının hikayesi oluşturmaktadır. Almanya'dan köyüne iznini geçirmek üzere gelen Güldane (Hülya Koçyiğit), Mahmut (Rahmi Saltuk) ile formalite bir evlilik yapmak üzere anlaşmakta, Almanya düşleriyle yaşayan Mahmut, para ve arazi karşılığında Güldane'ye evlenme teklifi etmektedir. Mahmut'un amacı böyle bir formalite evliliği sayesinde Almanya'ya gidip yerleşmektir. Evlenip birlikte Almanya'ya gitmektedir, para biriktirmekten başka bir şey düşünmeyen Güldane Almanya'ya vardıklarında Mahmut'u terketmektedir. Mahmut tek başına yabancı bir ülkede kalırken, Güldane çalıştığı fabrikada giderek robotlaşmaktadır. Tek başına dilini bilmediği bir ülkede etrafa şaşkın şaşkın bakınan, sokaklarda uyuyan Mahmut'un görüntüleri, Almanya'ya göç eden Türklerin durumunu kamera ve sinemasal anlatı dili ile Mahmut üzerinden çok güzel özetlemektedir. Alman polisi aylak aylak dolaşan Mahmut'u yakalayıp karısına teslim etmekte, Güldane sonunda kendisini uzun bir süreden beri rahatsız eden bir Türk'ten kurtulmak için Mahmut'a yaklaşmak zorunda kalmaktadır. Böylece aralarındaki gerginlik sona erip gerçekten karı-koca gibi olmuşlardır. Ancak, Mahmut sadece karısının parasıyla birahanelere giderek çapkınlık yapmaktadır. Güldane'nin hamileliği karşısında ise Mahmut vurdumduymaz davranmakta, aldırma gerektiğini belirtmektedir. Bütün bu olaylardan sonra Güldane kocasının bu tavrına ve özellikle de kendini bir makine haline getiren otomasyon düzenine karşı çıkıp isyan etmekte, film Güldane'nin Türkiye'ye geri dönmeye çalışırken havaalanında attığı kahkahalarla sona ermektedir.

Film açılış sahnesinde kapının önünde Mercedes marka bir araç görülmektedir. Kapıdan çıkan Musa çocukların aracın başına toplandığını görünce hemen onları kovalayarak aracın yanından uzaklaştırmaktadır. Bu açılış bile filmin Almanya ile bağlantılı olduğunun açık göstergesidir. Sonrasında Mahmut ile arabanın sahibi Musa arasındaki konuşmalar bu durumu onaylamaktadır. Musa'nın Mahmut'a Almanya ile ilgili ayaküstü anlattıkları, kendi ülkesinde aylak gezen birisi için hem işin, hem arabanın hem de güzel kadınların olduğu memleket, sanki Almanya'ya gidecekler için bir cennet gibi gösterilmektedir.

Filme genel olarak bakıldığında anlatılan karakterler Türkiye'den Almanya'ya göç eden ilk kuşağı temsil etmektedir. Ama filmin çekildiği yıl olan 1979 yılı, artık Almanya'da ikinci kuşağın varlığından söz edilen yıllardır. Filmde, Türkiye'den Almanya'ya göç sürecinin, sinema toplum ilişkisi bağlamında somut bir biçimde ele alındığı ve Almanya'daki sürecin olabildiğince toplumcu gerçekçi tarzda gösterildiği görülmektedir. Aynı zamanda film, göç olgusunun hem Türkiye ayağını (göç edip sonrasında bir şekilde kısa bir süre de olsa Türkiye'ye gelenlere ve Türkiye'den Almanya'ya bir şekilde göç etmek isteyenlerin yaşamlarına), yani göç edip Almanya'ya yerleşenlerin Türkiye'den nasıl görüldüğünü ve hem de göç edenlerin Almanya'da yaşamış oldukları sorunların altını çizmektedir. Göç edenlerin zihinlerinde köyüne ya da kentine sürekli bir dönüş hayali bulunmaktadır. Ama özellikle filmde bunun ancak bir hayal olabileceği ve memlekete dönüldüğünde sadece ölümün bekleyeceği Çöpçü Pala özelinde belgesel vari bir biçimde gösterilmektedir.

Filmde hamile olan Güldane için ise Türkiye dönmek çözüm gibi gösterilmektedir, ancak anlaşmalı evlilik 5 yıl devam etmek zorundadır, bu nedenle kocası Güldane'nin Türkiye'ye dönmesini istememektedir. Almanya'da çöpçü olarak çalışan Türk işçiye çok çalıştığı için madalya verildiğinde, "Alman çöpü eyi çöp" demektedir, Almanya ilişkin her şeyin yüceltiği ancak, oradaki saatin çalmasıyla birlikte hızla hareket edip fabrikalara yetişen ve orada sürekli saate karşı çalışan işçiler gösterilmektedir. Güldane ile fabrikadaki robot karşı karşıya getirilerek, Güldane'nin zaman içinde robotlaşmasına gönderme yapılmaktadır. Yine madalya töreninde Türk işçiye "Türkiye'ye dönünce ne yapacaksın?" diye sorulduğunda "Bu çalışmayla

öleceğim” cevabı vermektedir. Ama tercüman bu cevabı beğenmeyerek tercüme etmeyi reddetmektedir.

Film boyunca Güldane arsa, kat ve sonra bir kat daha almayı düşünmektedir. Sürekli bunların taksitini ödemektedir. Evlenirse kocası ile beraber daha çok para kazanacağını ve daha çok biriktirebileceğini düşünmektedir. Ancak durum beklediği gibi olmamış, kocası Güldane'nin parasını kumar, içki ve hovardalıkta harcamakta ve Güldane'den bebeğini aldırmasını istemektedir, çünkü para kazanan Güldane'dir, hamilelik ve çocuk bakımı ile ilgilenirken, işten çıkması gerekirse ne olacaktır? Kürtaj masasından kalkan “Nine” (Hayır) diye bağırarak kalkan Güldane, bebeği ile konuşmakta ve ona bakacağına söz vermektedir. Daha sonra fabrikada işe dönmesini isteyen ustabaşına da “Nine” (hayır) cevabı veren Güldane, çareyi Türkiye'ye kaçmakta görmektedir. Güldane ve Mahmut arasındaki ilişkiyi anlatan filmin ardalanındaki hikayeler Almanya'daki Türklerin durumunu anlatmaktadır. Üst kattaki komşuyu kocası eve kilitlemektedir, yine komşularından birisi kızını çok geziyor diye dövmetedir. Kendisi sürekli Alman kadınlarla beraber olan bir Türk erkeği, bir Türk kadını Alman erkekle selamlaştı diye dövme ve “Türk erkekleri neyine yetmedi” demektedir. Kocasını Alman bir kadın yakalayan Güldane “aynı şeyi ben yapsaydım, sen ne yapardın?” sorusuna “ikisi bir mi, öldürürdüm” cevabını almaktadır. Ataerkil zihniyetteki iki ahlak anlayışı Almanya'da da olsa devam etmektedir.

Filmdeki karşıtlıkları; erkek/kadın, Alman/Türk, hovarda/namuslu, zengin/fakir, çok çalışmak/işsizlik, gurbet/sıla, para/sevgi, çocuk sahibi olma/kürtaj, sahte evlilik/gerçek evlilik oluşturmaktadır. Bu karşıtlardan güçlü olan erkekler ve Almanlar olarak tanımlanmaktadır. Filmin bakış açısı Charlie Chaplin'in modern zamanları anımsatan bir şekilde, fordizm sonrası giderek robotlaşan ve hayata yabancılaşan insanların hayata bakış açısıyla örtüşmektedir.

Film sadece göç olgusunu da işlememektedir. Bunun yanında kadın erkek ilişkilerinin hem Türkiye ayağı, hem de Almanya'da kadın erkek ilişkilerinin göç edenler açısından geldiği nokta, yine buna bağlı olarak namus sorunu, feodal aile yapısındaki çözümler, batı toplumlarında iş, işçi, göçmenlik sorunları, makineleşme... gibi daha bir çok konuya değinmektedir.

40 m² Almanya (1986)

Tevfik Başer'in yönettiği film, Almanya'da kırk metrekarelik bir evde yaşamak zorunda kalan bir Anadolu kadınının öyküsünü anlatmaktadır. Dursun (Yaman Okay) kırklı yaşlarında Almanya'da çalışan bir işçidir. Köyünden evlendiği Turna'yı (Özay Fecht) alıp Hamburg'a getirmektedir. Oturdıkları kırk metrekarelik, avluya baktığında güneş görmez küçücük ev artık Turna'nın görüp göreceği Almanya olmaktadır. Köyünde yaşadığı koşullardan uzak, kadınların kocalarıyla yaşamı paylaştığı bu ülkeye uyum sağlamasına kocası izin vermemektedir. Dursun, namuslu bir kadının, egoizm, lüks ve sapkınlıklarla dolu böyle bir dünyada yeri olmadığını düşünmektedir. Turna'nın yeri yalnız ve yalnız evi olarak görülmektedir. Karşı evde oturup kendisine gülümseyen ve bebeğini gösteren küçük çocukla işaretleşmesine bile izin verilmemektedir. Ama bir gün bir kaza sonucu Dursun öldüğünde, dışarı çıkabilmektedir. Ancak, Turna hamiledir ve Almanca bilmemektedir. Yol iz bilmemekte ve dışarıdaki dünyayı tanımamaktadır. Kötülüğü içinden değil, yanlış eğitim ve önyargılardan gelen bir kocanın desteğinden yoksun kalmaktadır.

Almanya göç edip gelen Türkler için birer umut kapısı anlamına gelmektedir, kadını erkeği, göç eden herkes için umutların yeşermesi anlamını taşımaktadır. Hâlbuki büyük umutlarla gelenlerin birçoğu (özellikle kadınlar) belirli bir alana sıkıştırılıp kalmışlardır. Filmde bu sıkışmışlık ve Almanya'ya göç eden bir ailenin yaşadıkları boğucu yaşam yalın, abartısız ve son derece gerçekçi bir biçimde izleyiciye sunulmaktadır. Her ne kadar film 40 m²lik alanda geçmiş olsa da yönetmenin başarılı anlatımıyla Almanya'daki yabancı işçilerin yalnızlıkları, yabancılaşmaları, iletişimsizlikleri ve korkuları yukarıda belirtilen biçimde izleyiciye aktarılmıştır (Esen; 1992:55).

Film, kameranın evdeki eşyaların üzerinde dolaşmasıyla başlamakta, daha sonra Dursun ve Turan içeri girmektedir. Kamera bu andan itibaren Turna ile birlikte içeride kalmaktadır. Dursun gelip gitse de kamera Turna ile birlikte izleyiciye de 40 m²lik eve kapmışlık hissini yaşatmaktadır. Turna, kameranın üzerinde gezindiği evin eşyalarından biri haline gelmektedir. Filmin sonunda, kocası ölünce dışarıyı yardım aramak için çıkan Turna'yı kamera takip etmemekte, arkadan ışığa karşı yürüyüp kapıdan çıkan Turna gösterilmektedir.

Eve geldiklerinden bir gün sonra kocası işe gitmekte ve evi temizleyen Turna kapının önünü silmek istediğinde, kapının kilitli olduğunu görmektedir. Akşam Dursun'a "Kapıyı neden kilitliyorsun? Hayvan mıyım ben?" diye sorduğunda, aldığı cevap "Burası Almanya, bizim oralara benzemez" olmaktadır. Turna ve Dursun'un cinselliği de tek taraflı ve bencil bir nitelik taşımaktadır; çamaşır asarken, Turna'ya arkadan yaklaşan Dursun "Canım çekti, kız" diyerek isteğini belirtmekte, Turna'nın her zaman hazır olmasını beklemektedir. Kamera bu sahnede gittikçe eğilen Turna'yı artık göremez olmakta ve izleyici Turna'nın kimliksizliğini, yokluğunu, hiçliğini bir kez daha hissetmektedir.

Oğuz Makal "40 m² Almanya" filmini değerlendirirken, Anadolu geleneğinden gelmiş olan bir ailenin, kapıdan çıkılmasıyla başlayan modern Avrupa geleneğiyle ne kadar zıt bir yapıda olduğunu göstermeyi başardığını; "kapının hemen dışında başlayan ve bu geleneğe taban tabana zıt bir yabancı kültür, korkular, hoyrat bir sevgi, garip cinsel talepler ve Turna'nın bütün bunlar karşısındaki tek savunması olan sabrı" (1987:102) şeklinde ifade etmektedir. Turna için 40 m² olan Almanya, Dursun için de en fazla 4000 m² dir. Çünkü Dursun'un yaşamı da ev, kahvehane ve iş arasında değişmektedir. Dursun'un gördüğü insani ilişkiler toplumsal yapı, ahlaki değerler, Turna için tehlike ifade etmektedir ve Turna'nın onlardan uzak durması gerekmektedir. Bunun için de evden dışarı çıkmamasının onun için en güzeli olduğu Dursun tarafından düşünülmektedir.

Tevfik Başer, evdeki eşyalardan biri olan aynayı defalarca kullanmaktadır. Ayna bazen Turna'ya arkadaş olmakta, bazen Turna, kocasına söyleyeceklerinin provasını ayna önünde yapmakta ve aynadan güç almakta, izleyici de aynadan Turna'nın yalnızlığını izlemektedir. Turna'nın aynanın önünde saçlarını kestiği sahne oldukça etkileyici özellikler taşımaktadır. Daha sonra kocanın erkek çocuk istediğini öğrendiğinde Turna, bebeğinin saçlarını da kesmektedir.

Kocası geldiğinde cesaretini toplamakta ve "ne olur, bir kerecik olsun, dışarı çıkar beni, dayanamıyorum" demektedir. Kocasını onu ertesi gün, dönme dolapların, atlıkarıncaların olduğu Dome'a götürmeye söz vererek, "ama şimdi yemek hazırla açlıktan ölüyorum" sözleriyle yemeği hazırlamasını istemektedir. Belki de gezmeye götürmesi sözü, yemeği hazırlaması karşılığında verilmektedir. Karısından beklentisi

evde oturup yemeğini hazırlamasıdır. Bundan sonraki günler Turna heyecandan uyuyamamakta, sabah erkenden kalkarak, kahvaltı hazırlayıp, makyaj yapmakta, geleneksel kıyafetlerini giyerek, kocasını beklemektedir. Ama kocası kahvaltıdan sonra gazete almaya çıkıyorum, diye gitmekte ve bir daha dönmemektedir. Belki de geleneksel kıyafetler içindeki Turna'yı Almanya sokaklarında yanına yakıştıramamaktadır. Turna, kapıdaki her sesi kocası sanarak beklemekte, bu sırada çalan kilise çanları yalnızlığını daha fazla vurgulamaktadır. Turna öfkeyle kapıyı açmaya çalıştığında kocasının kapıyı kilitlemeyi unuttuğunu fark etmekte, korka korka dışarıya çıkmakta, merdivenlerde karşılaştığı kişilerden korkmakta ve duyduğu ayak seslerini kocasının sanarak geri dönmektedir.

Filmin son bölümünde Turna adeta çıldırılmış gibi görünmektedir, üstelik hamiledir. Bir gün kocası kalp krizi geçirerek banyodan çıkmakta ve kapının önünde düşerek ölmekte, Turna da yardım istemek için dışarı çıkmaktadır.

Burçak Evren 40 m² Almanya filmini ve yönetmeni Tefvik Başer'i şöyle değerlendirmektedir; "Başer ilk filmini çeken kimi yönetmenler gibi, belirli tuzaklara ve gereksiz gevezeliklere düşmeden anlatmak istediğini en kısa yoldan, etkileyici ve sürükleyici bir tempo ile 80 dakikaya sığdırabilmiş. Hem de iki oyuncu ile 40 metrekarelik bir mekân içinde" (1990:147).

Filmin Almanya'da çekilmiş olmasının bir önemi bulunmaktadır. Türkiye'nin herhangi bir yerinde benzer bir filmin çekilebileceği düşünülmektedir. Dursun'un konuşmalarından Almanların çocuklarını ailelerinden, kadınları kocalarından dayak nedeniyle ayırdıkları öğrenilmekte ve Dursun'un karısını korumaya çalıştığı görülmektedir.

Film, Almanya'ya göç eden bir ailenin yaşamış olduklarının yanında çok daha etkili bir konuya da parmak basmaktadır. Anadolu'nun kırsalından gelen bir ailenin farklı bir kültürle karşılaştıklarında, ondan kaçabilme noktasında yaşadıklarının yanı sıra kadın erkek ilişkilerinin ülke sınırları dışında da nasıl bir halde sürdüğünü gösterebilmesi anlamında da oldukça önem taşımaktadır. Film aynı zamanda toplumsal anlamda kültür kökenli farklılıkların ürettiği sorunlardan kaynaklanan iletişimsizliği ele almaktadır. Bununla birlikte, Türklerin bu farklılıklardan duydukları

korkuyu kendilerini Alman toplumundan yalıtarak gidermeye çalıştıklarını göstermektedir.

Filmdeki karşıtlıkları erkek/kadın, özgür/hapis, Türkiye/Almanya, kamusal alan/özel alan oluşturmaktadır. Filmde güçlü ve özgür olan erkektir, ona göre kadının yeri özel alanla ve birincil rolü olan anne/eş rolü sınırlıdır, dolayısıyla Türkiye'ye benzemediği gerekçesiyle kadını evinden dışarı çıkarmamaktadır. Film izleyiciyi olaylara Turna'nın bakış açısıyla bakmaya, onunla özdeşleşmeye yönlendirmektedir.

Film sadece göç olgusunu da işlememektedir. Bunun yanında kadın erkek ilişkilerinin Almanya'da göç edenler açısından geldiği nokta, yine buna bağlı olarak namus sorunu, batı toplumlarında iş, işçi, göçmenlik sorunları, klostrifobik mekanlar, yabancılaşma... gibi daha bir çok konuya değinmektedir.

Berlin in Berlin (1993)

Sinan Çetin tarafından 1993 yılında çekilen Berlin in Berlin filmi Tefik Başer tarafından çekilen 40 m² Almanya filminden Fatih Akın'ın başını çekmiş olduğu ikinci kuşak sinemacıların filmlerine geçişi simgelemesi açısından oldukça önemlidir. Dar bir alana hapsedilen Turna'dan zincirlerini kıran Dilber'e geçiş söz konusudur, bununla birlikte artık hapsedilenin bir Türk ya da kadın değil, bir Alman ve erkek olduğu görülmektedir.

Berlin'de bir inşaatta ustabaşı olarak çalışan Mehmet, üç kuşaktır Almanya'da bulunan ailesiyle birlikte yaşamaktadır. Öğle paydoslarında sefertasıyla kocasına yemek getiren Dilber'e, dayanılmaz bir ilgi duyan Alman Mühendis Thomas, genç kadının gizlice fotoğraflarını çekmektedir. Thomas'ın şantiyedeki odasında duvara asılmış fotoğrafları gören Mehmet, birden çılgına dönerek, Dilber'i dövmeye başlamakadır. Aralarına girip onları ayırmaya çalışan mühendisin, bu itişme sırasında duvara ittiği Mehmet, kafasına bir inşaat çivisi saplanarak ölmektedir. Olaydan sonra vicdan azabı duyan Thomas, özür dilemek için Mehmet'in ailesine gitmektedir. Ne var ki o ana kadar ağabeyinin ölüm nedenini kaza sanan en büyük kardeşi Mürtüz, Thomas'ı öldürmeye kalkmaktadır. Ama araya girip törelere hatırlatan büyükanne olayı yumuşatmaya çalışmaktadır. Törelere göre "özür dilemeye gelip evlerine sığınan Tanrı misafiri öldürülemez" bu nedenle, ailesine ve törelere başkaldırmayan Mürtüz,

silahıyla Thomas'ın evden çıkmasını beklemektedir. Günlerce süren bir tutsaklık sonucu Thomas bir yolunu bulup evden kaçmayı başarmaktadır. Özgürlüğüne kavuşan Thomas artık mutludur, çünkü yalnız değildir; ailesini terkeden Dilber yanındadır. Giderek psikopatlaşan Mürtüz'ün gözleri önünde, Berlin sokaklarında Alman Thomas'la Türk Dilber el ele yürümektedirler...

Kadını kendine ait bir nesne olarak gören ataerkil zihniyet bu filmde de okunabilmektedir. Mürtüz kendisi erkek kardeşini karısını giyinip soyunurken, mastürbasyon yaparken gözetlemektedir, ancak onu başka bir erkeğin beğenmesini kabullenememektedir. Alman Thomas Dilber'in fotoğraflarını ondan habersiz çektiği halde, Dilber kocasından dayak yemekte ve aralarında bir ilişki varmış gibi suçlanmaktadır. Mehmet'in ailesinin yanında sadece Thomas değil, Dilber de tutsak bir hayat yaşamaktadır ve Thomas'la birlikte kaçmayı çözüm olarak görmektedir. 40 m² Almanya filminde olduğu gibi izleyici Thomas'la beraber evde tutsak kalmıştır ve aile içi ilişkilere tanık olmaktadır. Thomas bu arada Mürtüz'ün hayatını kurtarmış, onlarla beraber bayram kutlamıştır. Mürtüz, Thomas'ı öldüremeyeceğini görmüştür, ancak yengesinin onunla birlikte gitmesine dayanamamaktadır. Çünkü onu sevmektedir, fakat Dilber “bu evde herkes beni sana yakıştırıyor, ama ben seni sevmiyorum” diye Mürtüz'e yüzüne söylemektedir. Kadın kurtuluşu başka bir erkekte görmektedir. Oğlu Dilber ile gelmeyip dedesi ile birlikte kalmaktadır, annesinin “beni yalnız mı bırakacaksın” sözlerine “sen yalnız kalmazsın” diye cevap vermektedir. Mürtüz'e “onu tanımıyorum bile kendim için gidiyorum” diyen Dilber, dilini bilmediği bir ülkede kendisini tutku ile seven bir erkekle birlikte gitmeyi çözüm olarak görmektedir. Mürtüz'ün öfkesini dışa vururken kırdığı akvaryumun dışında yaşayamayan balıklar, aslında Türkiye dışında çırpınan Türkleri sembolize etmektedir.

Filmdeki karşıtlıkları erkek/kadın, Alman/Türk, hukuk/töreler, namus/namussuzluk, özgür/tutsak, ev-içi alan/dışarısı şeklinde tanımlanmıştır. Filmde güçlü olan erkek, Alman, hukuk olarak tanımlanmaktadır. İzleyici ev-içi alandaki ilişkilere Dilber'in ve Thomas'ın bakış açısıyla bakmaya yönlendirilmektedir.

Film sadece göç olgusunu da işlememektedir. Bunun yanında kadın erkek ilişkilerinin Almanya'da göç edenler açısından geldiği nokta, yine buna bağlı olarak namus sorunu, batı toplumlarında iş, işçi, göçmenlik sorunları, feodal aile yapısındaki

çözümler, aileden kopuş ve aile içi iletişimsizlik, kuşak çatışması, aile tarafından dışlanma, klostrufobik mekanlar, cinsellik, yabancılaşma... gibi daha bir çok konuya değinmektedir.

Duvara Karşı (2004)

Yönetmenliğini Fatih Akın'ın yaptığı filmde, Almanya'da yaşayan intihardan vazgeçmiş 2 insanın (40'lı yaşlarındaki Cahit ile genç Sibel) hikayesi anlatılmaktadır. Psikologunun yardımıyla sorunlarını bir nebze de olsa yenmeyi başaran Cahit, Sibel'e yardım etmek istemektedir. Sibel ise çıkış yolunu evlilikte aramaktadır, böylelikle ailesinin baskısından kurtulacaktır ve eşi doğru dürüst tanımadığı Cahit olmaktadır. Aynı evde yaşamaya başlayan Cahit ve Sibel arasında kaçınılmaz olarak bir yaklaşma başlamaktadır.

Cahit Tomruk (Birol Ünel) 40 yaşlarında Almanya'da yaşayan, hayattan vazgeçmiş bir Türk'tür. Üstelik duymakta olduğu acıyı dindirmek için kendisini kokain ve alkole vermiştir. Bir gece, bilinçli olarak arabasıyla duvara çarpmakta ve kıl payı hayatta kalmaktadır. Psikiyatri kliniğinde Sibel Güner (Sibel Kekilli) ile tanışmaktadır. O da intihar girişinde bulunmuş olan bir Türk'tür. Sibel, Cahit'ten onunla evlenmesini istemekte, böylece tutucu ailesinin onu bunaltan kurallarından kurtulabileceğini düşünmektedir. Cahit başta bu teklifi reddetse de ardından plana uymayı kabul etmektedir. Plana göre ikisi, sadece ev arkadaşı hayatı yaşayacak, tamamen bağımsız özel hayatlara ve cinsel yaşamlara sahip olacaklardır. Fakat birbirlerine aşık olmalarıyla durum karmaşık bir hal almakta ve bu durum Cahit'in Sibel'in sevgililerinden birini kıskanarak öldürmesi ile sonuçlanmaktadır. Cahit hapisaneye düşerken, Sibel İstanbul'a gitmektedir. Türkiye'ye gitmek Sibel için yine diğer filmlerde olduğu gibi kurtuluş olarak sunulmaktadır. Fakat Sibel, İstanbul'da da uyuşturucu, içki ve çarpık ilişkilerle dolu bir yaşam tarzında, tecavüze uğramış, dövülmüş, bıçaklanmış tam anlamıyla dibe vurmuştur. Daha Cahit hapisten çıkacak ve onu bulmaktadır. Ancak Sibel'in artık bir çocuğu vardır. Her ne kadar Cahit ile Almanya'ya dönmek üzere eşyalarını hazırlasa da kocasını ve çocuğunu bırakıp gidememekte, Cahit'in tek başına otobüse binmesi ile film sonlanmaktadır.

Filmde Almanya'daki genç kızların sürekli baskı altında olduğu görülmektedir. Türkiye'de de genç kız evlenesiye kadar ailesinin, evlendikten sonra kocasının namusu

sayılmaktadır. Evli kadının üzerinde artık ailesi baskı kurmamaktadır. Duvara karşı filminde Almanya'ya göç olgusunun yaşanmasından sonra üçüncü kuşaktır Almanya'da yaşayan Türkler anlatılmaktadır. Ailesi ile uyuşamayan, dışarıda gördükleri hayat ve evin içindeki yaşam tarzı arasındaki fark yüzünden bunalıma giren gençler gösterilmektedir. İki dili birden konuşan, zaman zaman duygularını Türkçe yerine Almanca daha iyi ifade edebilen bir kuşak gösterilmektedir. Aynı zamanda içki, uyuşturucu ve düzensiz cinsel hayat içeren görüntülere rastlanmaktadır. Filmde sadece Almanya'da değil, İstanbul'da da aynı ortamın bulunabileceği gösterilmektedir.

Filmdeki karşıtlıkları kadın/erkek, Almanya/Türkiye, evli/bekar, töreler/hukuk oluşturmaktadır. Filmde güçlü olarak tanımlanan erkekler, aile ve erkek egemen sistemdir. Film izleyiciyi Sibel'in bakış açısıyla olaylara bakmaya yönlendirse de, izleyici Sibel'le özdeşleşmemektedir.

Film Almanya'ya dışgöç konusunun yanında kadın erkek ilişkilerinin Almanya'da göç edenler açısından geldiği nokta, yine buna bağlı olarak namus sorunu, batı toplumlarında iş, işçi, göçmenlik sorunları, feodal aile yapısındaki çözümler, aileden kopuş ve aile içi iletişimsizlik, aile tarafından dışlanma, kuşak çatışması, cinsellik, yabancılaşma... gibi daha bir çok konuya değinmektedir.

Ayrılık (2010)

Feo Aladağ tarafından yönetilen film, kocasını terk edip çocuğuyla beraber baba evine dönen Türk kızı Umay'ın öyküsünü anlatmaktadır. Almanya doğumlu Umay İstanbul'da yaşadığı bunaltıcı ve zalim evliliğinden kaçarak Berlin'deki ailesinin yanına geri dönmektedir. Umay'ın evlendikten sonra gördüğü koca şiddeti, hayatını alt üst etmektedir. Kendisini döven baskıcı kocasına ikinci bir çocuk daha vermek istemediği için kürtaj yaptıran bu kadına, kendi hayatıyla ilgili kararları kendi özgür iradesiyle alamayacağı söylenmektedir. Umay ise başkaldırmakta, küçük oğlunu da yanına alıp yeni bir yaşam kurmaya çalışmaktadır.

Yanına küçük oğlu Cem'i de almıştır. Umudu ailesi ile birlikte daha iyi bir hayat yaşamaktır... Fakat Umay'ın bu beklenmedik dönüşü aile içinde büyük çatışmalara sebep olmaktadır... Birbirine bağlı bu küçük Türk ailesi Umay'a karşı duydukları sevgi ve yaşadıkları ortamın onların üzerindeki baskısı arasında

kalmaktadır. Ailesi, kocasından kaçtığı ve namuslarını lekelediği için Umay'ı dışlamaktadır.

Aile küçük Cem'i babasına göndermeye karar verdiğinde Umay, özgür ve oğlu ile birlikte yaşayacağı yeni bir hayat için kendini güçlü hissetmektedir... Umay, bu noktadan sonra oğluyla birlikte kendi hayatını yeniden kurmak ve hayatın zorluklarını tek başına göğüslemek zorunda kalmaktadır. Fakat ailesinin sevgisine olan ihtiyacı bu yeni hayatta onu birçok kez takılıp düşmek zorunda bırakacaktır. Umay'ın, başına bela olan ataerkil şiddet, ülke sınırlarının değişmesiyle sona ermeyecektir.

Tutucu ailesi ve çevrenin baskıları, Umay'a özgür bir yaşam hakkı tanımamaktadır. Aynı koşullardaki bir erkeğe gösterilen tolerans, bir kadına gösterilmemekte, ailesinden destek görmeyen Umay, oğlunu kaçırap kocasına vereceklerini anlayınca, küçük çocuğu da alıp evi terk etmektedir. Abisi, sığındığı barınma evinin önünde olay çıkartmaktadır. Umay hem bir iş bularak çalışmakta, hem de dışarıdan liseyi bitirmek istemektedir. Bu arada oğluna bakmaya uğraşmaktadır. İş yerinden bir Alman ona ilgi göstermektedir. Umay onun ilgisine karşılık vermekte ve bir bayram günü birlikte ailesini ziyarete gitmektedirler. Babası, kız kardeşinin kayınvalidesi ve kayınbabası evde olduğu için onu eve almamakta, ancak giderken sevgilisi ile sarılışını pencereden izlemektedir.

Umay, kız kardeşinin düğününe gittiğinde, düğün salonundan kovulmaktadır. Çom yakın ilişkisi olan kız kardeşi dahi, düğününü rezil ettiği için ablasına kızmakta, damadın ailesine kötü görünmemek için ablasını reddetmektedir. Umay'ı hırpalayarak düğün salonundan dışarı atılmaktadır.

Babası bu noktada Türkiye'ye gidip aile büyüklerinden Umay'ın öldürülmesi için icazet almaktadır. Babasının kalp krizi geçirdiğini duyan Umay, onu ziyarete gelmekte ve "Ben çok mutluyum, baba, liseyi bitirip üniversiteyi de okuyacağım, bir sevdiğim var, belki evleneceğiz, benimle gurur duyacaksın" demektedir. Babası ise onu affetmesini istemektedir. Annesi de onun öldürüleceğini bilmekte, hastanede son bir kez kızına sarılır ama hiç bir şey söylememektedir. Umay'ı öldürme görevi yaşı küçük olduğu için küçük erkek kardeşe verilmiştir, küçük erkek kardeş silahı çekmekte ama ablasını vuramamaktadır, silahı atıp kaçmakta, Umay'ın oğlu Cem silahı eline

almaktadır, anne korku ile oğluna sarılmakta ve silahı onun elinden alarak yere bırakmaktadır. Umay, kucığında Cem ile birlikte, oğlunun “Anne Mehmet dayım” demesiyle dönmekte, öfke içinde gelen abisi başladığı bıçaklama eylemini durduramamakta ve yanlışlıkla yeğenini öldürmektedir. Umay’ın çığılığı ve oğlunun cansız bedeni ile Almanya sokaklarında yürüyüşü ile film bitmektedir.

Filmde şiddet sadece Almanya ile ilgili olarak verilmemektedir, kadının Türkiye’de kocasından gördüğü şiddet, Almanya’da ailesinden gördüğü şiddete dönüşmektedir. Sadece oğlunu kocasına vermemek için sığınma evine giden ve ailesine karşı gelen Umay’ın oğlunu yitirmesi ile birlikte hayata tutunacağı umudu kalmamaktadır.

Filmdeki kartlıkları kadın/erkek, Türkiye/Almanya, evlilik/boşanma, çocuğu babasına verme/vermeme, aile/sevgiden yoksun kalma, namus/özgürlük, töre/hukuk oluşturmaktadır. Güçlü olan filmdeki erkekler (baba, ağabey, koca) ve ataerkil sistem olarak tanımlanmaktadır. Film izleyiciyi Umay’la özdeşleşmeye ve olaylara onun bakış açısıyla bakmaya çağırmaktadır.

Film Almanya’ya dış-göç konusunun yanında, kadın erkek ilişkilerinin hem Türkiye ayağı, kürtaj, hem de Almanya’da göç edenler açısından geldiği nokta, yine buna bağlı olarak namus sorunu, batı toplumlarında iş, işçi, göçmenlik sorunları, feodal aile yapısındaki çözümler, aileden kopuş ve aile içi iletişimsizlik, kuşak çatışması, aile tarafından dışlanma, cinsellik, yabancılaşma... gibi daha bir çok konuya değinmektedir.

Değerlendirme ve Sonuç

Almanya’ya göç olgusunu ele alan filmler genel olarak değerlendirildiğinde, filmlerde kadını ailenin namusu olarak gören ataerkil bakışının Almanya’da da devam ettiği görülmektedir. Bu nedenle genç kızlar üzerinde ailesinin, kadınlar üzerinde kocasının baskı kurduğu göze çarpmaktadır. Kadınlar eve kapatılmakta (Turna ve Almanya Acı Vatan filminde üst kattaki komşu kadın) veya erkekler tarafından gitmek istedikleri yere götürülmektedir (Ayrılıkta Umay erkek kardeşleri tarafından işe ve okula götürülmekte, Berlin in Berlin’de Dilber kayınbiraderleri tarafından sürücü kursuna götürülmektedir). Bu nedenle Umay (Ayrılık) ve Sibel (Duvara Karşı)

ailesinden kaçmak istemektedir. Bu anlamda kadınların aile içi konumlarından yola çıkılarak seçme özgürlüklerinin olmadığı ve erkekler tarafından yönlendirildiği görülmektedir. Bu duruma karşı çıktıklarında ise aile tarafından dışlanmakta veya namus adı altında cezalandırılmaktadır.

Filmlerde büyük erkek kardeş törelerin, geleneksel değerlerin daha güçlü savunucusu olurken, küçük erkek kardeşler daha ılımlı olarak gösterilmektedir (Berlin in Berlin ve Ayrılık). Küçük erkek kardeşler Almanya'ya uyum sağlamış olarak gösterilirken, aileler, büyük erkek kardeşe değer yargılarını aktarmakta ve onları (Mürtüz ve Mehmet) daha tutucu şekilde yetiştirmektedir. Bu durum büyük erkek kardeşe aile geleneklerini devam ettirme sorumluluğunun yüklendiğinin göstergesidir.

Filmlerin genellikle Almanya'da kadının durumu konusuna değindikleri görülmektedir. Turna (40 m² Almanya), Sibel (Duvara Karşı) ve Güldane (Almanya Acı Vatan) çözümü Türkiye'ye dönmekte bulurken, Dilber, tanımadığı Alman bir erkekle gitmeyi seçmektedir. Umay ise tam tersi Türkiye'den Almanya'ya ailesinin yanına dönmekte ve filmin finalinde ailesi tarafından öldürülmekle tehdit edilmektedir. Filmlerin üçü (40 m² Almanya, Almanya Acı Vatan ve Ayrılık) kadınların (Güldane, Turna ve Umay) yarı deli bir hale gelmesiyle sonuçlanmaktadır. Filmlerde tutsaklık, kapıların kilitlenmesi (40 m² Almanya, Berlin in Berlin, Ayrılık) görülmektedir. Bu durum kadınların kendi ülkelerinin dışında farklı bir kültürün getirdiği tehlikelere daha açık olarak algılandığı göstermektedir. Bu noktada erkekler kadınları farklı kültürel ortamlardan korumaya çalışmakta ve tutsak hale getirmektedir. Tutsak olmayan kadınlar ise Almanya'daki ortama uyum sağlamış ve kendi kültürel değerlerini unutmüş olarak gösterilmektedir. Bu durum ataerkil toplum yapısını ve muhafazakar değerleri koruma çabası olarak açıklanabilmektedir.

İncelenen filmlerde yer alan karşıtlıklar genel olarak değerlendirildiğinde, kadın/erkek, Alman/Türk, özgür/tutsak, namus/namussuzluk, töre/hukuk, aile/destekten yoksun kalma, evli/bekar, kamusal alan/özel alan, gurbet/sıla karşıtlıklarının filmlerde yer aldığı görülmektedir. Güliz Uluç ve Murat Soydan, tartışılan nesne olarak göçün döşeme taşlarına bakıldığında, “*Gelenek ve töre karşısında birey, Alman/Türk bağlamında etnik kimlik, Namus bağlamında sömürü, Zorlama karşısında bağımsızlık ve muhaliflik, Yüce değer olarak aşk, Baskı karşısında*

özgürlük, Kavramların göreceliliği” (Uluç ve Soydan, 2009: 193) nden söz etmektedirler. Filmlerde güçlü olanın erkek, Türk, ailedeki ilk kuşak büyüklerin sözlerinden çıkmayan, ikili namus anlayışına sahip (kadın ve erkek için farklı namus anlayışları), törelere ve ailesine bağlı, kamusal alanda yer alabilen kişiler olduğu görülmektedir. Filmlerde güçsüz olan ise kadın, Alman/Türk, tutsak, namuslu olması gereken, ailesi tarafından korunmaya muhtaç, özel alanda yer alan ve devamlı tehlikede olan kişiler olarak gösterilmektedir.

Güldane ve Umay filmlerde çocuk sahibi olma ve kürtaj olma arasında gidip gelmektedirler, Güldane kürtajdan vazgeçerken, Umay ikinci bir çocuğa sahip olmamaya karar vermektedir. Güldane ve Turna’ın hamile olduğu, Umay’ın çocuğunu babasına vermemek için her yolu denediği, Sibel’in çocuğunu düşünerek Cahit’le gitmediği, Dilber’in ise oğlunu kocasının ailesi ile bırakarak tanımadığı bir Alman erkekle gittiği görülmektedir. Bu noktada çocuk, Dilber hariç, diğer kadınların zayıf tarafını oluşturmaktadır.

Güldane ve Turna Almanya’ya göç olgusunda ilk kuşağı temsil ederken, Dilber Mürtüz’ü gördüğünde başını örtüp sürücü kursundaki kadınlara bakarak açmasıyla ikinci kuşak, geçiş dönemini temsil etmektedir. Sibel ve Umay ise başı açık, özgür ve iki dili de rahat konuşabilmeleri ile üçüncü kuşaktır Almanya’da bulunan Türkleri temsil etmektedir. İlk kuşak filmleri olan, Almanya Acı Vatan ve 40m² Almanya filmlerinde ailelerin Türkiye’ye geri dönme özlemi bulunmakta, Berlin in Berlin, Ayrılık ve Duvara Karşı filmlerinde ise böyle bir durum basın bir şekilde yer almamaktadır.

Filmlere genel olarak bakıldığında Almanya Acı Vatan filminde (ilk kuşak filmlerden olduğu için) Almanya’ya gitmek bir kurtuluş olarak sunulmaktadır. Ancak, filmin devamında durumun tam tersi olduğu, filmin sonunda Türkiye’ye dönmenin kurtuluş olduğu verilmektedir. 40 m² Almanya filminde Turna için Almanya’ya gitmek ilk başlarda kurtuluş olarak algılanırken, gittiği yerin köyündeki ortamından daha dar/tutsak bir ortam olduğu görülmektedir. Berlin in Berlin üç kuşaktır Almanya’da olan bir aileyi konu edinmektedir, ailenin Türkiye’deki değerleri korumaya çalıştığı özgürlüğün sadece erkekler için var olduğu göze çapmaktadır. Duvara Karşı ve Ayrılık filmlerinde üçüncü kuşaktır Almanya’da yaşayan Türk

gençlerinin, geleneksel değer yargılarını kaybettiği, geleneksel değerleri korumaya çalışan ailelerine baş kaldırdığı, içki, uyuşturucu ve cinsellik açısından rahat bir yaşam sürdürdüğü görülmektedir.

Filmler genel olarak değerlendirildiğinde Almanya'ya göç ve oradaki yaşamla ilgili, yabancılaşma, kültürel değerlerden, gelenek-göreneklerden kopma, uyum sağlayamama, robotlaşma, makineleşme, batı toplumlarında iş, işçi, göçmenlik sorunları, feodal aile yapısındaki çözümler, aileden kopuş ve aile içi iletişimsizlik, kuşak çatışması, aile tarafından dışlanma, cinsellik, yabancılaşma... gibi konulara değinildiği görülmektedir.

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 sıkıntılar çekilse dahi, Almanya'daki yaşamdan iyi olduğu önermesi işlenmektedir.

KAYNAKÇA

- Anık, Mehmet. (2012) "Türk Sinemasında Yurtdışına Göç Olgusu", içinde *Türk Sinemasında Sosyal Meseleler*, Der., Ensar Yılmaz, İstanbul: Başka Yerler Yayınları (31-58)
- Assmann, Jann. (2001) *Kültürel Bellek Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları,
- Aydın, Mukadder Çakır (1997) "1960'lar Türkiye'sinde Sinemadaki Akımlar", 25. *Kare Sinema Dergisi*, Sayı:21, İstanbul,
- Bilgiç, Filiz (2002) *Türk Sinemasında 1980 Sonrası Üslup Arayışları*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları,
- Connerton, Paul (1999) *Toplumlar Nasıl Anımsar*, Çev: Alaeddin Şenel, İstanbul: Ayrıntı Yayınları,
- Connerton, Paul (2013), *Modernite Nasıl Unutur*, Çev: Kübra Kelebekoğlu, İstanbul: Sel Yayınları,
- Esen, Şükran (1992) "Uzun İnce bir Yolda Türk Sineması", *Sinema Yazıları* Yaz 1992, İstanbul: İ. Ü. İletişim Fakültesi Yayınları

- Esen, Şükran Kuyucak (2010), Türk Sinemasının Kilometre Taşları, İstanbul: Agora Yayınları
- Evren, Burçak (1990) Türk Sinemasında Yeni Konumlar, İstanbul: Broy Yayınları,
- Game, Ann (1998) Toplumsalın Sökümü Yapıbozumcu Bir Sosyolojiye Doğru, Çev: Mehmet Küçük, Ankara: Dost Kitabevi,
- Grainge, Paul (2003), Memory and Popular Film, Manchester: Manchester University Press,
- Huysen, Andreas (1999) Alacakaranlık Anıları Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek, Çev: Kemal Akatay, İstanbul: Metis Yayınları,
- İnce, Gökçen Başaran (2010), Medya ve Toplumsal Hafıza, *Kültür ve İletişim Dergisi*, 2010 kış, 13(1), (9-29 s.)
- Jacoby, Russell (1996) Belleğini Yitiren Toplum Adler'den Laing'e Konformist Psikolojinin Eleştirisi, Çev: Hakan Atalay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları,
- Kıraç, Rıza (2008) Film İcabı Türkiye Sinemasına İdeolojik Bir Bakış, Ankara: De Ki Yayınları,
- Kıray, Mübeccel (2003), Kentleşme Yazıları, Yoplu Eserler 2, İstanbul: Bağlam Yayınları,
- Kongar, Emre (1979), İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı, Ankara: Bilgi Yayınları,
- Makal, Oğuz (1987) Sinemada Yedinci Adam, İzmir: Marş Matbaası,
- Marshall, Gordon (1999) Sosyoloji Sözlüğü, Çev: Osman Akınhay – Derya Kömürcü, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları,
- Nora, Pierre (2006). Hafıza Mekânları. Çev., Mehmet Emin Özcan, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- Onaran, Alim Şerif (1990), Lütfi Ö. Akad, İstanbul: Afa Yayınları
- Par, Ayşe Toy (2009), El Kapılarında Yeşilçam, 1970-1990 Arası Türkiye'de Dış Göç-Sinema İlişkisi, İstanbul: Yayınlanmamış Doktora Tezi,
- Scognamillo, Giovanni (2003), Türk Sinema Tarihi, İstanbul: Kabalcı Yayınları
- Uluç, Güliz ve Soydan, Murat (2009) “Güneşe Yolculuk” ve “Berlin in Berlin” Filmlerinde İki Eksen, İki Dil Oyunu, Tek Olgü: Göç, *Erciyes*

Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. Sayı: 26 Yıl:2009/1
(181-198 s.)

Unat, Nermin Abadan (2002) *Bitmeyen Göç*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları,

Yanikkaya, Berrin (2003) *Kısa ve Acısız ya da Uzun ve Acılı*, içinde *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*, Der. Deniz Bayraktar, İstanbul: Bağlam Yayınları, (133-144)

Yıldız, Engin (2008) *Gecekondu Sineması*, İstanbul:Hayalet Yayınları.