



Turkish Journal of Diaspora Studies

ISSN: 2717-7408 (Print) e-ISSN: 2757-9247 (Online)
Journal homepage: tjds.org.tr

Diasporik Sinema: 2000 Sonrası Alman Filmlerinde Göçmen Temsilleri

Tuğba Koçak

To cite this article: Tuğba Koçak (2023) Diasporik Sinema: 2000 Sonrası Alman Filmlerinde Göçmen Temsilleri, Turkish Journal of Diaspora Studies, 3(2), 243-266, DOI: 10.52241/TJDS.2023.0064

To link to this article: <https://doi.org/10.52241/TJDS.2023.0064>

Submission Date: June 18, 2023 **Acceptance Date:** September 25, 2023

Article Type: Research Article



2023 Tuğba Koçak. Published with license by Migration Research Foundation



Published online: 3 October 2023



Submit your article to this journal [↗](http://tjds.org.tr)

Full Terms & Conditions of access and use can be found at
tjds.org.tr

Sivil Toplum Kuruluşlarının Siyasal Katılım Üzerindeki Rolü: Almanya'daki Türk Diasporası Örneği

Tuğba Koçak 

Göç Araştırmalar Vakfı, Ankara, Türkiye

Öz

Sinema bireylerde ve toplumlarda meydana gelen değişimlerin, dönüşümlerin betimlenmesi ve sanat aracılığıyla yeniden üretilerek topluma aktarılmasıdır. Bu nedenle sinema 21.yüzyılın en önemli kitle iletişim aygıtlarından biridir. 1960'lı yıllarda Almanya'ya işçi gönderimiyle başlayan ve geride kalan 60 yılı aşkın sürede Almanya'nın demografik yapısından, kültürel yapısına kadar pek çok dönüşümün yaşamasına sebep olan göç hareketi, beyazperde de pek çok kere ele alınmış ve temsil edilmiştir. Bu çalışma da diasporadaki yönetmenlerin 2000 yılından sonra sinemada göçü kullanma biçimlerini incelemeyi ve Türk-Alman sinemasındaki diasporik öğeleri, temel motivasyonları ve dinamikleriyle birlikte ele almayı amaçlamaktadır. İşçi göçünün sinemada temsili tarihsel bir perspektifle incelenirken konu Yasemin Şamdereli'nin 2011 yapımı Willkommen in Deutschland (*Almanya'ya Hoş Geldiniz*), Feo Aladağ'ın 2010 yapımı Die Fremde (*Ayrılık*) ve Fatih Akın'ın 2017 yapımı Aus dem Nichts (*Paramparça*) filmi Hofstede'nin "soğan kabuğu" yönteminde yer alan kültürün katmanları "kabramanlar, semboller, ritüeller ve değerler" temel alınarak analiz edilmiş ve incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler

Diaspora, Göçmen Sineması, Alman Sineması, Türk-Alman Sineması, Aksanlı Sinema

Diasporic Cinema: The Representation of Immigrants in Post-2000 German Films

Tuğba Koçak 

Migration Research Foundation, Ankara, Türkiye

Abstract

Migrant laborers began coming to Germany in the 1960's and caused various transformations in Germany's demographic and cultural structure. This migration movement has been addressed and represented on the silver screen multiple times, making cinema one of the most important mass communication devices of the 21st century. This study examines how diaspora directors have approached migration in cinema after 2000 and analyzes the diasporic elements in Turkish-German cinema along with fundamental motivations and dynamics. To examine labor migration in cinema from a historical perspective, changes in migrant representations in German cinema until the 2000s are also discussed. Yasemin Şamdereli's 2011 film „Willkommen in Deutschland“ (Welcome to Germany), Feo Aladağ's 2010 film „Die Fremde“ (When We Leave), and Fatih Akin's 2017 film „Aus dem Nichts“ (In the Fade) are analyzed using Hofstede's "Cultural Onion" method and the sociological film analysis method.

Keywords

Diaspora, Migrant Cinema, German Cinema, Turkish-German Cinema, Accented Cinema

Giriş

Filmler sadece bir kültüre ait unsurları yansıtmakla kalmaz aynı zamanda toplumsal yaşama dair unsurları bir bütün olarak ele almaktadır. Bir film içinde üretildiği toplumun, değerlerine, geleneklerine, aile yapısına, yeme-içme kültürüne ve inancına dair birçok şeyi kapsamaktadır. Bu nedenle filmler bir yönüyle toplumların hafızasıdır. Aynı zamanda toplumların dönemselsel olarak politikaları, tartışmaları, değer yargılarını ve bunlarda meydana gelen değişimlere ışık tutan bir arşiv niteliğindedir.

İşçi anlaşması kapsamında Almanya'ya göç eden Türk topluluğu emek piyasasında olduğu gibi sanat, edebiyat, sinema ve diğer kültürel alanlarda da varlıklarını göstermiştir. Alman diasporasındaki göçmen sineması Türk-Alman sineması olarak anılmıştır. Göçmen

CONTACT Tuğba Koçak  tugbakocaktr@gmail.com

Received: June 18, 2023; Revision: September 11, 2023; Accepted: September 25, 2023; Article Type: Research Article

olarak giden birinci kuşaktan itibaren göçmenler ürettikleri filmlerle hem Türk-Alman sinemasının temellerini atmış hem de göçmen Türklerin yaşadıkları olayları ve Almanya'da göçün toplumsal yaşama etkilerine değinerek göç arşivine katkı sunmuşlardır.

Sinema, geçmişin yeniden üretilerek belleğe dönüştürülmesinde önemli bir araçtır (Kılıç, 2019, s.10). Göç sineması yalnızca göçmen yönetmenlerin filmlerinden oluşmaktadır. Göçmen olmayan yönetmenler filmlerinde göç temasını ele alabileceği gibi göçmen yönetmenlerin de “göç” dışında temaları ele alabileceğine dikkat çeker. Hatta göç temasını işleyen yönetmenlerin filmlerinde kuşak farklılığıyla birlikte perspektif değişmektedir (Yılmaz, 2012, s.4).

1980’li yıllardan itibaren Avrupa sinemasında çokkültürlü ve etnik kimlikli filmlerinde düzenli bir artış gerçekleşmiştir (Berghahn ve Sternberg, 2010, s.18). Türk-Alman sinemasının yönetmenleri öncelikli olarak 1970’li ve 1980’li yıllardaki etnik azınlıkların ev sahibi ülkede yaşadığı deneyimleri aktarmıştır (Burns, 2007a, s.362). Göçün etkisiyle toplumsal perspektiften bir değerlendirme ile dönemin ruhunu yansıtan ve Alman toplumunun birçok farklı alandaki sorunlarını dile getiren filmler yapılmıştır. Bu anlayışla toplumun bir parçasını oluşturan göçmenler sinemanın gündemine taşınmış ve göçmenlik kavramı filmlere konu olmuştur (Asutay ve Bacaksız, 2021, s.2).

Türk-Alman sinemasında 2000 yılından sonra üretilen filmlerde diasporik unsurları tespit etmek ve diasporik Alman sinemasında Türk göçmenlerin temsilinde meydana gelen değişimleri analiz etmek çalışmanın temel problemlerini oluşturmaktadır. Bununla birlikte filmlerin hikâye yapısı ile karakterlerdeki diasporik bilincin ve ana vatana dair unsurların ne ölçüde yer aldığını açıklamayı amaçlamaktadır. Araştırma nitel araştırma yöntemlerinden sosyolojik film eleştirisi ve Geert Hofstede’nin “soğan kabuğu diagramı” yöntemi kullanılarak hazırlanmıştır. Çalışma kapsamında seçilen filmler 2000 ve sonrasındaki yıllarda yapılmıştır ve üç farklı yönetmenin filmi seçilmiştir. Bu amaçla çalışma da şu sorulara yanıt aranmıştır:

- Türk-Alman Sinemasında 2000 yılı sonrası üretilen filmlerde diaspora unsurları ne ölçüde yer almaktadır?
- Filmlerin hikâye örüntüsünde ve karakterlerde diasporik bilinç ve ana vatan dair unsurlara yer verilmiş midir?
- Diaspora sinemasında Almanya’da yaşayan göçmenlerin sinemada temsiline ilişkin değişimler nelerdir?

Göç Olgusu ve Sinemada Temsil

Sinemanın geniş kitlelere kolayca ulaşması ve eğlence amacıyla tüketilmesi, sunduğu içeriğin derinlerinde hem hâkim kültürün ideolojilerini barındırarak iktidarın istediği toplumsal bilincin oluşmasını hem de azınlıklar ve ulus ötesi toplulukların kültürel

kimliklerini inşa etmesini kolaylaştırmaktadır. Bu nedenle sinema ulusötesi toplulukların temsili ve kültürlerinin devamı için önem taşımaktadır.

Temsil kavramının kültür ile ilişkisi ve ne anlam ifade ettiğini Stuart Hall açıklamıştır. Stuart Hall'a göre, temsil bir şey üzerine anlamlı bir açıklama yapmak ya da insanlara dünyayı anlamlı bir biçimde resmetmek üzere dilin kullanılmasıdır. Bununla birlikte temsil anlam üreten bir kültüre ait bireylerin arasında alışveriş yapılan sürecin temelini oluşturmaktadır (Hall, 2017 s.23). Temsil; i) bir şeyi temsil etmek onu açıklamak ya da tasvir etmek zihinde canlandırmak ii) simgelemek, amaçlamak bir model oluşturmak, yerini almak anlamlarına gelmektedir (Hall, 2017 s.24). Filmler toplumsal yaşamın söylemlerini (biçim, figür ve temsillerini) şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarırlar. Ortamının dışında yatan bir gerçekliği yansıtan araçlar olmak yerine, farklı söylemsel düzlemler arasında bir aktarım gerçekleştirirler. Bu yolla sinemanın kendisi de toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sisteminin bütünlüğü içindeki yerini alır. Temsiller, içinde yer alınan kültürden de devralınır ve içselleştirilerek benliğin bir parçası haline getirilir. İçselleştirilen bu temsil benliği, söz konusu kültürel temsillerde içkin olan değerleri de benimseyecek şekilde yoğurur. Bu nedenle, bir kültüre egemen olan temsiller aslında can alıcı politik önem taşırlar (Ryan ve Kellner, 2010, s.35-37).

Göçmen Sineması

Göçmen sineması yakın bir döneme kadar ulus sinemasının çatısı altında değerlendirilmiştir. Benedict Anderson'un "Hayali Cemaatler" (1983) kitabında ulusu açıklamayı, Andrew Higson'un "Ulusal Sinema Kavramı" (1989) makalesinin tartışılması ve film çalışmalarında görünürlük kazanmasıyla birlikte 90'lı yıllardan, 2000'lere kadar ulusötesi sinema, göçmen sinema gibi kavramlar ulusal sinemadan ayrı değerlendirilmeye başlanmıştır (Yaren, 2007, s.4). Berghahn diasporik ailenin temsiliyi temel alan filmlerin bir diasporik ya da çoğulcu kültüre mensup bir yönetmen tarafından çekilmesine bakılmaksızın diaspora sineması olarak kabul edileceğini belirtmektedir (Berghahn, 2011, s.131).

Avrupa'da göçmen ve diaspora sinemacıların göçün etkisinde kaldığı tartışmasında Berghahn ve Sternberg, birinci kuşak göçmen sinemacıların göç hareketinin önemli bir parçasını oluşturduğunu, refah seviyesini artırmak ve yaşam koşullarını iyileştirmek amacıyla göç ettiğini vurgular. Diasporik film yapımcıları, bir ülkede doğmuş ya da o ülkeye göç etmiş ve genellikle ikinci ve daha sonraki kuşaktan olmaktadır. Bununla birlikte diaspora sinemacıları diaspora topluluğunda aile ve sosyal çevreleri aracılığıyla aile gelenekleri, kültürel ve geleneksel pratikler ve dil yoluyla ailelerinin ya da diasporanın göç etme tarihiyle yakından ilgilidir. Ayrımla birlikte göç eden ilk kuşak ile ikinci kuşağın yaşadığı deneyimler birbirinden ayrılmaktadır. Fakat sinema sektöründe diaspora sinemasını, göçmen ve diasporaya dahil olan sinemacılar çalışmalarında yer vermeyeceği gibi göç ve diasporanın bir parçası olmayan sinemacılar göç olgusu ve kimlik temsiliyetine dayalı filmler üretmiştir (Berghahn ve Sternberg, 2010, s.16).

Farklı kategoriler içinde değerlendirilen göç türleri gibi göç olgusu da sinemada farklı biçimlerde değerlendirilmektedir. Göçmen filmleri araştırmacılar tarafından farklı kavramlarla ele alınmıştır. Grassilli (2008), göçmen filmlerinin “Üçüncü sinema” ile benzer özellikleri taşıdığını, Trifonova (2018) ise ulusal sinema tarafından üretilen “Amerikan-Avrupa-Üçüncü Sinema”dan farklılık gösterdiğini ifade etmektedir (Grassilli, 2008; Trifonova, 2018, Akt, Özkoçak, 2019).

Diaspora sineması akademik çalışmalarda önemli bir yere sahiptir. Ulusötesi sinema Bergfelder (2005) ve diğerleri, kozmopolit ulusötesi sinema Hjort (2010), aksanlı sinema Naficy (2001), kültürlerarası sinema Marks (2000), postkolonyal melez Shohat ve Stam (1994), yer değiştirme sineması Ghosh ve Sarkar (1995-1996), çifte doluluk Elsaesser (2005) tarafından, göçmen ve diaspora sineması arasındaki farklar ise Berghahn ve Sternberg (2010) tarafından çalışılmıştır (Berghahn & Sternberg, 2010).

Ella Shohat, Robert Stam ve Hamid Naficy ise göçmen sinemanı “üçüncü dünyalı kimliği” üzerine inşa etmiştir. Shohat ve Stam gönüllü ya da zoraki yapılan göçlerin içinden çıkan ve “Üçüncü Dünyalı” olarak adlandırılan sinemacıların “Birinci Dünya” konumu içerisinde diasporik bir “Üçüncü Dünya Sineması” oluşturduğunu savunmak (Yaren, 2007, s.55). Hamid Naficy sürgünü “evden ayrılmayı kapsayan bir oluş süreci, bir sınırda olma hali ve arada kalma dönemi” olarak tanımlamaktadır (Santo, 2005, s.28).

Berghahn ve Sternberg’e göre göçmen ve diaspora filmlerinin kategorizasyonunda film yapımcısı ve yönetmenin milliyeti ve etnik kökeni yoktur. Ayrıma göre göçmen diaspora yapımcıları ve yönetmenleri Avrupa sinemasına tema, karakter, perspektif ve tarz geliştirerek yanlış temsil edilmeye ihtimallerini azaltmayı amaçlamamaktadır (Berghahn ve Sternberg, 2010, s.17).

Aksanlı Sinema

Göçmen sinemasını “Aksanlı Sinema” olarak adlandırılan Naficy Batı ülkelerinde göçmen sinemacıları iki grupta değerlendirmektedir (i) 1950’li yılların sonlarından 1970’li yılların ortasına kadar olan dönemdeki grup (ii) 1980 ve 1990’lı yıllar arasında ortaya çıkan siyasi olaylar ve toplumsal değişimlerden sonra ortaya çıkan grup. İkinci grup sosyalizm ve komünizmin başarısızlığı sonucu ortaya çıkmıştır. Küresel ekonominin ortaya çıkışı, teknolojik gelişmeler, Batı ülkelerinin değişen göç politikaları, ulus devletin parçalanması yeni bir göçmen sinemacı kimliğinin ortaya çıkmasında önemli bir rol oynamıştır (Naficy, 2001, s.10-11).

Hamid Naficy’e göre aksanlı sinemayı oluşturan üç film türü: sürgün, diasporik ve etniktir. Bu ayrım zor değildir çünkü az sayıda film bu kategoriye girerken filmlerin çoğunluğu bu üç türün niteliklerini taşımaktadır (Naficy, 2001, s.11). Sürgün sinemacıları vatanından zorlama ile sürülmüş ya da kendi talebiyle göç etmiş kişi ya da grupları ifade etmektedir. Sürgün sinemacıları hem arkalarında bıraktıkları vatanları hem de

ikamet ettikleri ülke ile sıkıntılı bir ilişki devam ettirirler. (Naficy, 2001; Akt. Liktör, 2022, s.38).

Naficy'nin "aksanlı sinema" olarak adlandırdığı üretim şekline göre sinema toplumsal üretimle ilişkilidir. Aksanlı sinemayla sürgün ve diaspora sinemasıyla birlikte tüm göçmen sinemalarına işaret etmektedir. Naficy'nin tanımlamasıyla ifade ettiği "üretim, dağıtım ve tüketim" üçgeninde kendisini gösteren "kolektif sinema" niteliğidir. Sinema toplumsal üretim süreçleriyle paralellik göstermektedir (Yaren, 2007, s.86).

Naficy (2001) aksanlı sinemayı bağımsız bir üretim stili, bireysel, üçüncü sinema göç ya da sürgüne dahil olarak tanımlamaktadır. Aksanlı sinema içerik itibarıyla "görsel ve işitsel, parçalı, devamlılığı olmayan, çok boyutlu, çok dilli" bir yapıya sahiptir. Aksanlı sinemanın en önemli özelliği, filmin çok dil barındırması ve bunun hem film içeriği hem de filmin yapım sürecinde apaçık gözlemlenebilir olmasıdır. Bu nedenle bir filmin yapım sürecinde ya da dağıtım aşamasında yönetmenin yaşadığı sorunlar, yönetmenlerin film sayısının azlığında görülebilmektedir. Ekonomik koşullar diaspora sinemasının en açık göstergelerindedir. Diaspora sinemasının finansal durumunu diaspora topluluğundan ve kamu kurumlarından gelen destekler tayin etmektedir. Bu nedenle filmin yönetmeni hem senarist hem de oyuncu olarak filmde yer alabilmektedir. Bununla birlikte diaspora sinemacısı etnik sinemacı olarak onayladığı için dar bir seyirci kitlesine sahip olmaktadır (Yaren, 2007, s.88).

Naficy (2001) postmodern sonrası aksana sahip sinemacıların "marjinal kimliklerinden" sıyrılarak söz hakkı kazandıklarını ve temsil aygıtlarını elde etme yönünde cesur adımlar attıklarını savunmaktadır. Ulusal sinema perspektifi, göçmen sinemasını "marjinal muhalif bir kimliğe" sığdırılmaktadır. Ancak göçmen sinemasının silikleştiği, ikinci ve üçüncü kuşak göçmen sinemacıların entegre olması nedeniyle göçmen vurgusunun geride kalacağı ve göçmenlik temasının sinemadan uzaklaşacağı ihtimali bulunmaktadır (Naficy, 2001; Yaren, 2007).

Diaspora toplulukları vatanları ya da ev sahibi ülkenin dönemsel olarak artış gösteren düşmanlığıyla, uzun süreli bir etnik bilinç duygusuna sahiptirler. Etnik kimlikleri, ana vatanlarıyla yakın ve dikey ilişkiyi gerektiren sürgünlerin tam tersine diasporik bilinç geliştirmiş, yatay ve çok yönlüdür. Diaspora topluluklarının bağlantıları sadece ana vatanları değil diğer toplulukları da içermektedir. Bu nedenle diaspora topluluklarında çok yönlülük, çokkültürlülük, melezlik kültürü hakimdir. Sürgün ve diaspora arasındaki fark, filmleri de bu yönde bir farklılaşmaya itmektedir. Diaspora sinemacıları, sürgün sinemacılarına göre tek bir ülkeye yatırım yapma, vatanını ve halkını temsil etme görevine daha az oranda eğilimlidir. Diaspora filmleri çokluk ve çokkültürlülük vurgusu taşımaktadır (Naficy, 2001, s.14).

Aksanlı sinemada yapımcı ve yönetmenler film kariyerleri boyunca kendi kimliklerinin ve ana vatanlarının etrafında bir film yapmakla birlikte diğer tür filmleri de çekerek

kariyerlerine devam ederler. Aksanlı sinemacıların marjinalite ve farklılık eğilimleri daha yüksektir. Bu farklılık, aksanlı film yapımcılarının bir gruba ya da bir harekete dönüşmesini engellemektedir. Sürgün, diaspora ve etnik topluluklardaki sinemacıların kendilerini yönetici tabaka ve ideolojilerden ayıran kolektif bir kimliği devam ettirebilmek için sembolik bir sınır üzerinde durduğunun altını çizer (Naficy, 2001, s.11-15).

Filmler pek çok farklı unsurun bir araya gelmesiyle oluşur ve içinde üretildiği kültüre dair önemli ayrıntılar sunar. Bu nedenle filmler üretildiği mekân, konuşulan dil, karakter yapısı ve hikâyenin meydana geldiği yer gibi faktörler dikkate alındığında temsili ifade eden birçok öğeyi karşıladığı ve kültürü temsil etmede önemli bir rol oynadığı görülmektedir.

Bir filmdeki temsiller filmin hangi dönemde üretildiği, üretim sürecindeki şartları ve filmin ait olduğu ülkeden bağımsız değildir. Film yapımcıları bir filmi, üretildiği dönemin koşullarının dışında tutamazlar. Bu nedenle bir filmdeki temsil tesadüf değildir. Filmin ait olduğu dönem ve dönemin mevcut koşullarının kültür vasıtasıyla açıklaması, yorumlaması temsili oluşturmaktadır. Temsil bu üretim sürecinde olduğu gibi onun alıcısının da eşlik etmesi gereken bir açıklama sürecidir. Bir filmin seyircisi içinde yaşadığı toplumda kazandığı deneyimlerden ve kişisel deneyimlerden yola çıkarak belirli bir değerlendirme yapmaktadır (Cerrahoğlu, 2019, s. 523). Hall'e göre sinema diasporik kimlik için her zaman çok önemli bir araç olmuştur çünkü sinema mevcut durumu yansıtan bir ayna değil, yeni bir şey üretilebilen, oluşturabilen bir temsil biçimidir. Bu sayede sinema neyin konuşulacağını farkına varılmasını sağlamaktadır (Hall, 2015, s.151). Örgütlü bir diaspora olmayan Türk diasporası sinemacıları Almanya'da önemli bir başarı yakalamış ve kendilerini ifade etme imkânı bulmuştur (Yaren, 2007, s.93).

Türk-Alman Sineması ve Göçmen Temsili

Almanya'nın önemli bir toplumsal gerçekliğini oluşturan göç olgusu, Alman sinemasında önemli bir yer edinmiştir (Asutay ve Bacaksız, 2021, s.2). 1980'lerde diaspora edebiyatının güçlenmesi ve toplum tarafından kabul görmesi Almanya'daki göçmen sineması için motivasyon kaynağı olmuştur. Etnik farklılıklara dayalı sorunları ele alan filmler, kamu hizmeti yapan yayın şirketlerinden destek alarak bölgesel veya federal fonların prodüksiyon sübvanseleri sağlayacak bir ortamın oluşturulmasına katkı sağlamıştır (Burns, 2007a, s.362). 1980'li yılların filmleri incelendiğinde Alman toplumunda çokkültürlülüğün vurgulandığı görülmektedir (Kaes, 2003, s.705-706).

Avrupa göçmen sineması incelendiğinde gelişmiş ülkelere gerçekleşen emek göçünün önemli bir çoğunluğunun Türkiye kökenli bireyler oluşması ile birlikte emek göçünün üçte ikisinin Almanya'ya gerçekleşmesi ve buradaki göçmenlerin sinema alanında yaptığı çalışmalar Alman sinemasına katkı sağlamıştır. Göçmenlikle doğrudan ilişkisi olan sinemacılar ve onların ürettiği film çalışmaları göçmen sineması, melez sinema ya da kendi kimliğini işaret eden bir "kimlik sineması" (Siyah-Britanyalı, Türk-Alman) olarak

tanımlanmaktadır (Yaren, 2007, s.152). Bu çalışma da ayırt edici olması bakımından Almanya'daki göçmen sineması Türk-Alman sineması olarak kullanılmıştır.

Türk-Alman sineması Çokuluslu Edebiyat ve Sanat Derneği (Polynational Literature and Art Association) ve Südwind'ın Almanya'da göçmen kültürünü yaymaya yönelik girişimleri sonucu ortaya çıkmıştır (Burns, 2007b, s.3). Filmlerde Türk göçmenlerin entegrasyonda yaşadığı zorluklar, memleket özlemi, farklı dilden kaynaklanan iletişim problemleri gibi konuların ele alındığı görülmektedir. Bununla birlikte farklı iki kültürün bir araya gelmesiyle oluşan “kültürel çatışma” da bu temaların arasında yer almaktadır (Asutay ve Bacaksız, 2021, s.3).

1970 ve 1980'li yıllarda edebiyat alanında orta çıkan iki tema yoğunluklu olarak misafir işçi deneyimlerinin “toplumsal ve maddi gerçekliği” olmuştur. Göçmen yazıları ayrımcılık, sosyal dışlanma, iki kültürün arasında yaşama sorunlarını ele almaktadır (Burns, 2007a, s.359). İşçi olarak göç eden henüz yerleşik olmayan Türklerin kalıcı olup olmayacağı bilinmediği ve Türklerin misafir işçi kabul edildiği dönem, göçmenlerin Alman sinemasında ilk kez yer almaya başladığı dönem (1960-1980) olarak kabul edilir (Yaren, 2007, s.155). Sinema araştırmacısı Knut Hickethier Almanya'da göçün sinemadaki temsilini dört kategoride değerlendirmektedir;

- (i) “Topluma tehdit oluşturan yabancı”, yabancılık kavramına yönelik ön yargıyı artırmayı amaçlamaktadır.
- (ii) “Yabancıнын toplumdaki statüsü” göçmenlerin yabancı oldukları toplum tarafından dışlanma ve ayrımcılığa uğrama potansiyeline sahiptir.
- (iii) “Toplumun yabancıya karşı bir tehdit olacağı” düşüncesi yabancı bireylerin toplumda mağdur konumunda yer alarak toplumun empati kurmasını amaçlamaktadır.
- (iv) “Yabancıнын bir komedi ögesi olarak var olması” yabancıнын davranış ve kültürel kimliğiyle bir komedi unsuru olarak sunulması yabancıнын toplum için bir tehdit olmadığı düşüncesini yansıtmayı amaçlamaktadır (Asutay & Bacaksız, 2021, s.2-3).

Franz Antel tarafından yönetilen 1965 yapımı “*Ruf der Wälder*” (Ormanın Çağırısı) yabancı nefreti, İranlı yönetmen Sohrab Shahid Sales tarafından yönetilen 1974 yapımı “*Korku Ruhu Kemirir*” göçmenlere yönelik ön yargıları, 1974 yapımı “*In der Fremde*” (Yurtdışı) Türk göçmenlerin uyum problemlerini, Helma Sanders-Brahms tarafından yönetilen 1975 yapımı “*Şirin'in Düğünü*” (Shirins Hochzeit), Tevfik Başer tarafından yönetilen 1986 yapımı “*40 metre kare Almanya*” (40 qm Deutschland) ve 1990 yapımı “*Elveda Yabancı*” göçmen kadın mağduriyeti, Şerif Gören tarafından yönetilen “*Almanya Acı Vatan*” (1979) göç ve entegrasyon çelişkileri, İsmet Elçi'nin “*Kısmet Kısmet*” (1987) filmi göçmen ve suç ilişkisi, Hark Bohm tarafından yönetilen 1988 yapımı “*Yasemin*” “Batu

modernliği ile Türk geleneğinin çatışması (Burns, 2007a)”, Tefrik Başer’in 1988 yapımı “*Sabte Cennete Veda*” (Abschied vom falschen Paradies) ön yargı ve zenofobi, Şerif Gören’in “*Polizei*” (1988) Almanya’da gündelik yaşam, İsmet Elçi’nin ikinci uzun metrajlı filmi 1990 yapımı “*Düğün*” (Die Heirat) Türk geleneği, 1991 yapımı “*Happy Birthday Türke*” entegrasyon ve göçmenlere yönelik ayrımcılık konuları üzerine odaklanmaktadır.

1990’lı yıllara gelindiğinde misafir işçilerin yerleşik hale gelmesiyle, kamusal tartışmalardaki “suçlu, suç işleme eğilimli göçmen” arketipi sinemada yeniden üretilmiştir. Ancak bu arketibin sinemada yerleşik hale gelmesine neden olması, ticari bir kaygı ile yapılması ve getto merkezli erkeklerin egemen olduğu bir dünya sunması nedeniyle eleştirilmiştir (Yaren, 2007, s.183). Sinan Çetin’in 1993 yapımı “Berlin in Berlin” filmi Türk-Alman sineması için melezliğin bir başlangıcıdır (Göktürk, 2000, s.5). “Berlin in Berlin” filmi Alman eleştirmenlere göre farklı kültürler konularına işaret etme potansiyeli taşımaktadır (Burns, 2007b, s.11). 1990’ların sonlarından itibaren Türk-Alman sinemasında çokkültürlü bir yapı görünür olmaya başlamıştır. Bununla birlikte “kültürel kimlik” problemlerini inceleyen birçok film ilgi çekmiş ve yönetmen Thomas Arslan’ın “Geschwister – Kardeşler” (1997), Fatih Akın’ın “Kurz und Schmerzlos” (2003) filmleri ödül kazanmıştır. Türk-Alman sinemasında 1998’den itibaren önemli adımlar atılmıştır. Sinema “temsil sorumluluğundan ve sınırlamalardan” arınmış ve yerleşik olan yeni sinemacılar ortaya çıkmıştır (Göktürk, 2003, s.190).

1990’lı yıllarda küreselleşme ile meydana gelen siyasi ve toplumsal değişim Türk-Alman sinemasına yansımıştır. Soğuk savaşın sona ermesi, neoliberal ekonomi politikaların yaygınlaşması, güvencesizliğin hâkim olması ve 11 Eylül saldırıyla birlikte toplumsal alanda radikal dönüşüm meydana gelmiştir. Küreselleşme ile dünyaya yayılan istikrasızlık ve güvensizlik Almanya’da göçmen siyasetine olumsuz yansımıştır. Çokkültürlülüğün ve göçmen entegrasyonuna dair başarısızlığa olan öngörülerin sıkça dile getirilmesi sorumluluğu göçmenlerin üzerine bırakmıştır. Almanya’da hem sol hem de sağ kesim tarafından kabul edilen “entegrasyon” Türk – Alman filmlerinin de atıfta bulunduğu bir politika olmuştur. Türk-Alman sinemasında meydana gelen değişim Deniz Göktürk’ün yazdığı ‘Turkish Delight-German Fright’ (Türk lokumu, Alman korkusu) isimli makale ile başlamıştır. Klişe unsurları eleştiren Deniz Göktürk’ün başlattığı bu tartışma çokkültürlülük, melezlik, entegrasyon gibi kavramların öne çıkmasında etkili olmuştur (Naiboğlu, 2018, s.4).

Göçmen sineması ilk dönemlerinde “görev sineması” olarak nitelendirilen yapımlar çıkarmış ve göçmenlerin “temsil sorumluluğuna” odaklanmıştır (Mercer, 1990; Göktürk, 2000). Bu nedenle bu dönemde beyaz perdede göçmenlere dair filmler “karşılama dönemi” olarak kabul edilir (Yaren, 2007, s.155). Burns’e göre 2000 yılından sonra üretilen göçmen filmlerde yer alan stereotiplerin baştan sona değişmesi, “kimlik dışavurumlarının” alaylı bir dille işlenmesi gibi meydana gelen değişim Almanya’da göçmenlik konusunun önemini kaybetmesiyle ayırt edilebilir (Burns, 2007b, s.2). Her iki dönemde de göçmen ya mağdur rolünde olmuştur ya da suçlu konumundadır. Her iki koşulda da

“aksanlı sinemanın” aksanlı yönünün önemini kaybettiği ve yerini daha marjinal sayılabilecek alanların aldığı söylenebilir (Yaren, 2007, s.184).

Bulgular

Almanya'ya Hoş Geldiniz (Willkommen in Deutschland, Yasemin Samdereli, 2011)

Filmin Konusu

Anadolu'nun bir köyünde yaşayan Hüseyin Yılmaz, köy ağasının kızını ister ancak gelirinin düşük olması sebebiyle reddedilince Hüseyin, Fatma'yı kaçıtır. Köyde bir odalı evde çiftin zorlaşan koşulları ve gelirlerini artırma çabaları sonucunda Hüseyin Almanya'ya işçi olarak gider. Bellevue sarayında bir milyon numaralı göçmen işçi olarak karşılanan Hüseyin uzun bir aradan sonra memleketini ziyarete gittiğinde ise çocukları kendisini tanımadığı gibi okulda başarısız oldukları gerçeğiyle yüzleşir. Bunun üzerine Hüseyin ailesini de yanına alarak Almanya'da yerleşik göçmen konumuna gelir.

Tablo 1. Almanya'ya Hoşgeldiniz (*Willkommen in Deutschland*) Filmi “Soğan Kabuğu” Analizi

Kahramanlar	Ritüeller	Semboller	Değerler
-Hüseyin Yılmaz -Fatma Yılmaz -Veli -Muhammed -Leyla -Canan -Ali -Cenk -Gabi	-Yemek masasında toplanma -Yemek masasında bir arada olmak -Yolculuk valizine yerleştirilen Alman çikolataları/ gıdalar - Aile değerlerini ve kültür hakkındaki konuşmaların Türkçe olması -Baba otoritesi ve son kararı babanın vermesi	-Uzun yemek masası -Türk kahvaltısı -Çiçekli masa örtüsü -Arapça metinler yazılı duvar çerçevesi -Yeşil zeytin - Köy manzaralı Fatma ve Hüseyin'in fotoğraf çerçevesi -Alman pasaportu -Uzun yol aracı -Ezan sesi -Simitçi-Kebapçı -Kapı ve tek duvardan oluşan arsa -Yalnız mezarlık	-Aile -Din -Anavatan -Etnik köken -Türkçe konuşmak -Kimlik

Kahraman/Kişi Analizi

Hüseyin Yılmaz: Alman vatandaşlığı kazanmayla ilgili endişeleri olan Hüseyin kökenine ve doğduğu topraklara göç etme süresinden bağımsız olarak bağlıdır. Geride bıraktığı yıllara rağmen eşinin ve kendisinin değişeceği ve Alman kültürünün bir parçası olacağının endişesini taşımaktadır.

Fatma Yılmaz: Göç sırasında yaşadığı zorluklar, entegrasyon ve geride bıraktığı yılların ardından Almanya'da yaşamaya uyum sağlamış, çocuklarıyla mutlu bir annedir.

Leyla: Erkek kardeşlerinin arasında tek kız olan Leyla çocuk yaşlarda geldiği Almanya'da hâkim kültüre uyum sağlamış ve kendisini Alman gibi hissedenden bir bireydir. Farkında olmadan gündelik yaşamın içinde ana vatanına ait geleneği ve kültürel değerleri devam ettirmektedir.

Muhammed: Türkiye'de doğan babasının, ailesini yanına almasıyla Almanya'ya yerleşen Muhammed kardeşi sayesinde uyum sağlamakta zorluk çekmez. Muhammed için Almanya disiplinli ve şaşkıncu bir dünyadır.

Veli: Türkiye'de doğan ve çocukluğundan beri kola bağımlısı olan Veli için ağabeyi Muhammed sayesinde göçün etkileri ve entegrasyon süreci daha kolay gerçekleşmiştir.

Canan Yılmaz: Üçüncü kuşak olan Canan İngiliz erkek arkadaşı ile ailesinden gizli bir birliktelik yaşamaktadır. Canan her iki kültüre aittir ancak bu çoklu kimlik gündelik yaşamın içinde çatışmalara yol açmaktadır.

Ali: Almanya doğumludur. Alman bir kadınla evlenen Ali Alman kültürüne ait olduğunu apaçık göstermektedir. Hem her iki kültürün bir parçası hem de iki kültüre aidiyet kurmadığı için tam ortasında bir yerde durmaktadır.

Gabi: Alman asıllı olan Gabi Türk gelenekleri ve değerlerini yaşatmaya çalışan bir ailede gelin konumundadır. Hatta Almanya'da doğan Türk asıllı eşinden geleneklere ve ritüellere daha fazla uyum sağladığı görülmektedir.

Cem: Alman anne ve Türk babaya sahip olan Cem, çoğunluğu Almanca olmak üzere iki dilin de konuşulduğu bir evde büyümesine karşın hiç Türkçe bilmediği için okulda Türk olmamakla suçlanır. Ana dilinde konuşamamak, farklı etnik kökenden ebeveynlere sahip olmak yaşadığı kimlik krizini derinleştirmektedir.

Ritüeller

Üç kuşak ailesiyle bir arada olan Hüseyin Yılmaz'ın yemek masasının kalabalık, çok sesli olmasıyla birlikte çocukları, torunu ve gelini ile samimi bir ilişki yürütmektedir. Yarı Almanca yarı Türkçe'nin konuşulduğu evde aile değerleri üzerine yapılan konuşmaların Türkçeyle konuşulduğu gözlenmektedir. Hüseyin'in yaşı ve Almanya'da geçirdiği süreye rağmen hala aile lideri statüsünü koruduğu ve bir baba figürü olarak yetişkin olan çocukları üzerinde otorite kurduğu görülmektedir. Aile üyelerinin gündelik yaşamda ve sosyal hayatta bireysel hareket etmelerine karşın son sözü baba olarak Hüseyin söylemektedir. Yolculuğa çıkmadan önce tüm aile valizlerini Alman çikolataları ve gıda ürünleriyle doldurmaktadır.

Semboller

Köye gitmek üzere yolculuğa çıkan aile tıpkı uzun, geniş yemek masasında bir araya geldiği gibi büyük bir otobüsle yola çıkmaktadır. Yemek masasında oturan Hüseyin'in hemen arkasındaki duvarda Arapça metinlerin yer aldığı bir duvar çerçevesi vardır. Hüseyin'in ilk

evlendiği dönemde Fatma ile çektiği fotoğraf yine evin bir köşesinde Hüseyin'e geçmiş yılları anımsatmaktadır. Fatma'nın mutfağındaki çiçekli yemek masası çiçek motifli örtüyle kaplıdır ve yemek masasında Hüseyin, zeytinlerin rengi hakkında tartışmaktadır. Türkiye'ye giriş yaptıkları an kendilerini ezan sesi karşılamaktadır. Anadolu köyüne yolculuğu sırasında simitçi çocuğu durdurarak simit almaları ve ailenin yolculuğa ara vererek kebabçıda yine uzun bir masa etrafında toplandığı gözlemlenmektedir. Uzun ve kalabalık yemek masaları aile birliğini ve geldikleri kültürü temsil etmektedir.

Değerler

Almanya'ya Hoşgeldiniz filminde karakterlerin değerler dünyasında birçok diasporik unsurun yer aldığı gözlenmektedir. Hüseyin'in aile üyelerini bir masa etrafında toplayarak açıklama yaparak başlaması, aileyle birlikte hareket etmesi aile bağlarının kuvvetli olduğunu göstermektedir. Çocukları ve torunu bireysel olarak hareket etme eğilimi gösterse de Hüseyin ailesini bir arada tutmak için otoriter bir duruş göstermektedir. Hüseyin ve Fatma yalnız kaldıklarında bütünüyle Türkçe konuşmaktadır ancak aile üyeleri bir araya geldiklerinde hem Almancanın hem de Türkçenin eş zamanlı konuşulduğu görülmektedir. Ailenin hem ikinci kuşak hem de üçüncü kuşak bireyleri bireyselleşme deneyimlerine karşın temel hanelerini ebeveynlerinin evleri olarak görmektedir. Bununla birlikte bireyler baba otoritesini ve babanın karar alarak son sözü söyleme hakkını kabul etmektedir. Alman vatandaşlığı sebebiyle yabancılar mezarlığına gömülecek olması değerleri tekrar gündeme getirir. Bekaret kavramının sembolik olarak bir anlam taşıdığı ve ana vatan dair bir değer olmadığı ortaya çıkmaktadır. Almanya'da 3 kuşak boyunca ikamet etmekte olan Fatma'nın Alman vatandaşlığını almayı çok istediği ve eşini vatandaşlık için ikna ettiği görülmektedir. Alman vatandaşı olmanın hem 1960'larda hem de 2000'lerden sonra hala değerli olduğu görülmektedir. Aile, Alman vatandaşlığından ötürü Hüseyin'in Türkiye'de yabancılar mezarlığına gömülmesine müsaade etmez.

Almanya'ya işçi göçünün tarihsel arka planına yer veren ve tarihten gerçek görüntülerin eklendiği Almanya'ya Hoşgeldiniz filminde Türk işçi göçü ile ortaya çıkan problemler kapsamlı bir şekilde ele alınmış ve entegrasyon çerçevesinde yaşanan sürece detaylarıyla değinilmiştir. Hofstede'e (2010) göre kültür doğuştan gelen değil sosyal çevre katılımıyla öğrenilebilen kurallardır. Bir grubu ya da insanı bir diğerinden ayıran özellik içinde yaşadığı kolektif program bir diğer ifadeyle kültürdür. Hofstede, bireyin içinde yaşadığı sosyal çevreden kültürü öğrendiğini savunmaktadır (Hofstede, 2010, s.4). Torununun kimlik sorusu üzerine göç hikayesini anlatan ve ana vatana yolculuk kararı alan Hüseyin geldiği kültürü ve kültüre dair unsurları aktarma misyonu taşıdığı görülmektedir.

Filimde entegrasyon sürecine ilişkin sembollerin alafranga tuvalet, İsa peygamber figürlü haç, çam ağacı, yılbaşı konseptli hediye paketleri, bıyiksız erkek, Almanca gibi göstergeler olması, iki kültür arasındaki farklılıktan doğan problemler ve ilk giden göçmenlerin yaşadığı kültür şokunu değerlendirmede açıklayıcı olmaktadır. Almanya'ya ilk

gittikleri an karşılaştıkları alafrağa tuvalete karşı ailenin yaşadığı şok, ana vatana döndüklerinde köydeki alaturka tuvalete karşı yaşanan şokla kendini tekrarlamaktadır. Bununla birlikte göçün beklentileri ve göçün karşıladıklarına ilişkin de ipucu sunmaktadır. Alman toplumuna entegre olmuş ve bireylerin neredeyse tamamı vatandaşlığı kazanmış bir ailenin içinde Hüseyin'in köklerinden kaynaklı bir huzursuzluk yansımaktadır. Kimlik filmin ana temasını oluşturmakla birlikte değerler kategorisinde önemli bir yerde konumlanmaktadır. Bireyselleşmeye geçit vermeyen bir aile bütünlüğüne sahiptir. Hüseyin'in davranışından geleneklerine ve değerlerine halen bağlı olduğu görülmektedir. Ancak Alman erkek arkadaşından bebek bekleyen torunu Canan'a anlayışla yaklaştığı görülmektedir. Ailesinin içinde en çok ana vatan özlemi çeken kendisi olmasına rağmen torunu Canan'ın bebeğinin babasının İngiliz olmasına şaşırması ve "Alman olsaydı barı" demesi, Fatma'nın köyünde Hüseyin'le evlenmeden önce çocuk beklediğini açıklaması, Türk ve Alman kültürünün eşit bir zeminde olması entegrasyona ilişkin bir başarı göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Alman pasaportunu yaşamının "garantörü" gören Fatma için bu pasaport, din ve kimlik meselesinde anlamını yitirmektedir. Ancak Hüseyin'in ölümlüyle kimlik meselesi bir sorun olarak ortaya çıktığında yaşanan kriz geleneğin, ritüellerin tekrar sorgulanmasına yol açar. Üç nesil boyunca Almanya'da yaşayan bireyler kim oldukları üzerine düşünmeye başlar.

Ayrılık (*Die Fremde*, Feo Aladağ, 2010)

Filmin konusu

Ayrılık filmi geçimsizlik ve şiddet nedeniyle kocasını bırakıp çocuğuyla Almanya'daki ailesinin yanına dönen Umay'ın çocuğu ile birlikte yaşama tutunma ve hayatındaki erkeklerin, egemenliğine karşı gelerek verdiği hayat mücadelesini konu almaktadır. Şiddet gördüğü eşinden ikinci bir çocuk dünyaya getirmek istemeyen Umay, kürtajın hemen ardından kendisinin ve çocuğunun maruz kaldığı şiddetten sonra kaçarak Almanya'ya ailesinin yanına gelir. Ailesi sürpriz bir ziyaret olduğunu düşünse de Umay çok geçmeden eşine dönemeyeceği söylediğinde ailesi tarafından şiddete uğramaya başlar.

Tablo 2. Ayrılık (*Die Fremde*) filmi "Soğan Kabuğu" Analizi

Kahramanlar	Ritüeller	Semboller	Değerler
-Umay -Cem -Kemal -Halime -Kader -Rana -Mehmet -Acar	-Uzun yemek masasında maale yenen alabalık akşam yemeği -Mevlit okutma -Sezen Aksu şarkısının ninni olarak söylenmesi -Düğün -Ailelerin ilişkiler üzerinde karar verme yetkisi	-Tüm ailenin etrafında toplandığı uzun yemek masası -Muska (kolye)	-Evlenen bir kadının baba evine geri dönmemesi -Kocanın hem dövüp hem sevebilir olması -Ailede erkeklerin söz söyleme ve karar verme yetkisi -Bekaret -Evlilik-evli kalmak -Namus-şeref

Kahraman/Kişi Analizi

Umay: Umay ailesinin onayladığı bir evliliği sonlandırmaya çalışan ve ailesinin benimseyemediği değerlere sahip olmayan bir karakterdir. Ancak köken aileye duyduğu aidiyet, zarar görmesine rağmen ailesini korumasına hatta Alman kültürünün yapısı içindeki kurumlara karşı ailesini savunmasına neden olmaktadır.

Kemal: Baskıcı ve eşi Umay'ın kendisinden habersiz attığı her adım için şiddet uygulayan bir koca ve çocuğuna şiddet uygulayan bir babadır.

Kader (Baba): Geleneklerine ve değerlerine sıkı sıkıya bağlı olan Kader için sosyal çevresinde bıraktığı izlenim hayat kadar önemlidir. Bu nedenle hem eşi hem de çocuklarının hayatları hakkında önemli karar verme hakkına sahiptir.

Halime (Anne): Ailedeki erkeklerin kararlarını ve bu kararları uygulamalarını sessizce izleyen ve onaylayan bir kişiliğe sahiptir. İki erkek çocuğu da aile meselelerinde kendisinden daha fazla söz hakkına sahiptir.

Mehmet: Sık sık sözünü kestiği babasını rol model olarak alan Mehmet kendisinden yaşça büyük ablasını dövmekte ve saygısızca konuşmaktadır. Umay'ın aile değerlerinden uzak ve yalnız bir yaşam kurmasını kabullenemezken Umay'ın evi terk etmesi ve sosyal hizmet kurumunun devreye girmesi öfkelerini daha da artırır.

Acar: Ablasının evini terk ederek yanlarına yerleşmesi itibariyle ablasına saygılı ve samimi davranmaya çalışan bir kardeş olmuştur.

Rana: Kendi çevresinden birini severek nişanlanan ve ablası Umay'ın yaşadığı ayrılık sebebiyle nişanı bozulan Rana hem hamile olması hem de ablasından farklı olarak kendi kültürüne ait olan nişanlanmanın otoritesi altında yaşamak istemesi nedeniyle aileden ayrılması fikrini desteklemektedir.

Ritüeller

Hem İstanbul'da hem de Almanya'da aile üyeleri uzun yemek masası etrafında toplanmaktadır. Her iki ailenin de kaidelere bağlı olduğu ancak aile içi huzursuzluk ve mutsuzluk sebebiyle yemek masasında geçen sürenin tartışma ve şiddetle geçtiği görülmektedir. Rana'nın düğünün gerçekleştiği mekân, ana vatandaki düğün salonlarına ait izler barındırmaktadır. Aile büyükleri bir araya gelerek çocuklarının gelecekle ilgili söz söyleme ve karar verme yetkisine sahiptir. Bununla birlikte çocuklar, ailelerinin kararlarına itiraz etmek yerine yalnızca ailelerinin kararlarını değiştirmelerini umut etmektedir.

Semboller

Umay'ın annesi, içinde bulunduğu duruma iyi geleceğini düşünerek çevresindeki kadınları çağırarak evinde Kur'an-ı Kerim okutur ve herkes dağıldıktan sonra bir şifa sembolü olarak hazırlanan muskayı Umay'ın boynuna takar. Umay annesinin şifalanması için

taktığı kolyeyi oğluna verir. Umay'ın hem İstanbul'da kaldığı evde hem de Almanya'da ailesinin evindeki yemek masası geniş ve uzundur.

Değerler

Filmde ana vatana ait birçok etnik değer yer aldığı tespit edilmiş olup töre ve geleneklerine bağlılığın sürdürüldüğü aile yapısında evlenen bir kadının aile evine geri dönmesi aile onuruna zarar vermesi sebebiyle yasaktır. Aile kadınlarının yaşamı hakkında kararlar yaş kıstası olmaksızın ailenin erkekleri tarafından verilmektedir. Evlenmiş bir kadının evlilik birliğini sürdürmesi, kocaya her koşulda itaat etmesi ve ailenin belirlediği sınırların dışına çıkmaması önemli değerlerdir.

Diasporada geleneklerini devam ettirmeye çalışan aileyi anlatan bir dram filmi olan "Die Fremde" eğitim hayatı yarım kalmış ve evlilik içinde yaşadığı şiddete karşı durma cesareti gösterebilen Umay'ın namus, töre, aile, gelenek, görenek, değer yargıları arasında sıkışıp kendini gerçekleştirme cesaretiyle oğluyla birlikte yeni bir yaşam kurma mücadelesine tanıklık etmektedir.

Namus ve töre adetlerinin sınırları, kadınların üzerinden gerçekleşmektedir.

Umay hem eşinin hem de kendi ailesinin evinde sistematik bir şekilde şiddet görmektedir. Eşinden gördüğü şiddet ve baskıdan kaçarak ailesinin yanına sığınan Umay bu kez hem baba ve erkek kardeş şiddeti hem de ailesinde ataerkil sistemin bir savunucu olarak ailesindeki kadınlarla savaşmak ve kararlılığını ispatlamak zorunda kalır. Evlenmiş ve babasının evinden ayrılmış bir kadının eşinden ayrılmak istemesinin aykırılık olarak karşılandığı, kök ailesinin yanında yaşamak istese bile bir namussuz olarak tanımlandığı bir kültürün içinde Umay yeni bir hayat kurmaya çalışmaktadır. Umay eşinin dövmesiyle oluşan yara izlerini annesine gösterdiğinde Halime, oğlunun hatırı için katlamaya devam etmesi gerektiğini söyler. Nitekim Umay'ın babası Kader'e göre koca "hem dövüp hem de sevebilir". Erkek arkadaşı Stipe ile tanışmadan çok önce Umay, ailesinden "namussuz" damgası yer.

Araştırmacı Nejma Monkachi göçmen bireylerin göç olgusuna yönelik bir şeyler üretme ve göç deneyimlerini anlamlandırmalarının önemli olduğuna değinmektedir. Monkachi'ye göre göçmen bireyler sahip olduğu eski ve yeni roller arasında bir parçalanma yaşamakta ve geldiği toplumun kültürel köklerine dönmekle göç ettiği topluma tutunmak, bağlanma arasında sıkışarak içinde yaşadığı toplumda bir şeyler üretmekten yemeden kendisini gerçekleştirmektedir (Monkachi, 2003 Akt: Özkoçak, 2019, s. 434). Umay yeni bir hayat inşa etmek için aile ve kültüre karşı hareket etse de kendini onların değer yargıları üzerinden konumlandırarak suç işlediğini düşünmektedir. Bu nedenle duyduğu yaftalamaların tümünü içselleştirerek mensubu olduğu toplulukta kendini bu şekilde tanımlamaya başlar. Ailesinin değerleriyle yeni bir yaşama başladığının farkında değildir.

Hofstede'e (2010) göre bireyin kişiliği, hiç kimse ile paylaşılmasına ihtiyaç duymayan benzersiz ve kişisel olsa da gündelik yaşamda gösterdiği korku, sevinç, mutluluk gibi tepkiler içinde bulunduğu kültür tarafından değiştirilmektedir. Bu nedenle birey genleri hem kalıtsal olarak alınan özelliklere hem de içinde bulunduğu çevre tarafından aldığı öğretilere dayanmaktadır (Hofstede, 2010, s.4-9). Kız kardeşi Rana'nın Umay'ın ayrılığıyla bozulan nişanı bekaret, namus ve şeref yargılarını tekrar ailenin önüne getirir. Baba Rana nişanlıyla evlenmek istediği için evlilik dışı hamile olmasını tartışmaz. Bağlı olduğu topluluk ve çocuğu arasında sıkışıp kalan baba tereddüt etmeden topluluğunu seçer.

Aile, kadınları "erkeğe sahip olarak var olunabileceğine inanmaktadır. Hatta eşlerin ailelerinin hem evlilik öncesi hem de evlilik birliği içinde ilişkileri hakkında karar verme yetkisinin bulunduğu ve birbirlerini destekleyici kararlar aldığı görülmektedir. Bu noktada bireylerin cinsiyetleri arasında bir farklılık gözetmeksizin karar alan ailelerin erkek çocuklarına daha hassas yaklaştığı ve tolerans tanıdığı gözlenmektedir. Umay'ın gelenekle çatışması Alman toplumunda entegre olamamış bireylerin yaşadığı uyum sorunlarına işaret etmektedir. Alman polisi Umay'ın bir telefonuyla gelip Umay'ı aile evinden kurtarır ancak Umay, gönüllü olarak kendisini reddeden ve zarar vermek isteyen ailesiyle görüşmeye çalışarak ait olduğu topluma kabul edilmeyi ister. Sosyal hizmetin Umay'ı korumaya çalışması, Umay'ın ise her şeye rağmen kardeşlerini ve ailesini korumak istemesi ve uğradığı saldırıları sessiz kalarak örtmesi diasporik bilince dair ipucu sunmaktadır.

Paramparça (Aus dem Nichts , Fatih Akın, 2017)

Filmin Konusu

Katja, Kürt asıllı Nuri Şekerci ile evlidir ve Rocco adında beş yaşında bir erkek çocukları vardır. Evlilikleri ceza evinde gerçekleşmiştir çünkü Nuri geçmişte uyuşturucu satmaktan dört yıl hapis yatmıştır. Çocukları olduktan sonra düzenli bir hayat kuran Nuri Şekerci, Türk mahallesinde kendi danışmanlık şirketini kurmuştur ve uçak bileti satışı ile tercümanlık yaparak para kazanmaktadır. Bir gün Alman asıllı eşi Katja Şekerci, arkadaşı Birgit ile buluşmak için oğlunu eşinin ofisine bırakır ve aracıyla arkadaşının yanına gider. Katja döndüğünde Nuri'nin ofisinin önünde bomba patladığını görür. Yapılan DNA testinden sonra ölenlerin Katja'nın oğlu ve kocası Nuri olduğu anlaşılır.

Tablo 3. Paramparça (Aus dem Nichts) filmi "Soğan Kabuğu" Analizi

Kahramanlar	Ritüeller	Semboller	Değerler
Nuri Şekerci Katja Şekerci Danilo Fava Birgit Edda Möller Andre Möller Jürgen Möller	-Hamam -Uyuşturucu -Kilisede cenaze merasimi -Suyun içine dalarak intihar etmeye çalışmak	-Absalah Camii Tabelası -Türk Mahallesi -Nuri'nin ofisine ait Türkçe tabela -Bombalı saldırı -Dövme -Kanlı küvet	-Aile -Etnik kimlik -İdeolojiler -Din

Kahramanlar

Nuri Şekerci: Nuri Şekerci Agnostik olmasına rağmen uyuşturucuyla olan geçmişi, Kürt kökenli, göçmen statüsünde olması ve stili itibariyle medyada sunulan “kökten dinci portresi” çizmektedir.

Katja Şekerci: Kendisini anne olarak tanımlamaktadır. Farklı etnik kökenden biriyle evlenmesinin bir trajediyle tekrar tartışılması Katja'nın hem kendi ailesi hem de eşinin ailesinden beklediği desteği görememesine neden olur. Ailesini kaybetmenin acısı, suçlularının bulunmaması ve eşine yönelik suçlamalar intiharın eşiğine getirirse de inatçı kişiliğine tutunarak mücadeleye devam etmeye karar verir.

Danilo Fava: Şekerci ailesinin avukatı aynı zamanda aile dostlarıdır. Nuri ile geçmişe dayalı dostlukları nedeniyle işlediği suçları bilmektedir. Danilo'nun uyuşturucuya olan bağımlılığı Katja'nın da tekrar uyuşturucu kullanmasına ve vekili olduğu davanın seyrinin değişmesine yol açar.

Edda Möller: Neo-Nazi üyesi olan Yunanistan'da ırkçı Altın Şafak partisindeki bağlantılara sahip Edda sakinliğini koruyan, soğuk kanlı bir kişiliğe sahiptir.

Andre Möller: Nazilere duyduğu hayranlık ve bağlılık sebebiyle ailesi tarafından dışlanmış ve onlardan ayrı yaşamaktadır. Edda gibi final sahnesine kadar konuşmaz.

Jürgen Möller: Andre'nin babasıdır. Oğlunun Neo-Nazi hayranlığından dolayı oğlundan utanç duymaktadır.

Ritüeller

Sauna kültürü yaygın olan Almanya'da Katja arkadaşı ile Türklere ait hamama gittiği ve bunu düzenli bir ritüel olarak tekrarladığı görülmektedir. Uyuşturucu kullananların Alman asıllı Katja ve Danilo olmasına rağmen Nuri'nin göçmen ve Kürt asıllı kimliği mahkemece öne çıkarılarak Alman vatandaşlarının suçları da üzerine yıkılmaktadır. Nuri agnostiktir ancak ölümünden sonra ailesi gövdesinin parçalarını Türkiye'ye götürmek ve cenaze töreni düzenlemek ister. Katja bunu kabul etmez ancak kocasının ailesinin yapmak istediği gibi kendisi de agnostik olan cenaze merasimini kilise de düzenler. Her iki kültürde de dini anlamda bir yere ait olmayan Nuri'yi kendi inançlarına göre defnetme ve son yolculuğuna uğurlama isteği görülmektedir.

Semboller

Filmin başlangıcında yer alan Katja'nın caddede bulunduğu noktada görülebilen Absalah camii bir Türk mahallesinde olduğunu işaret etmektedir. Nitekim Nuri'nin Türk mahallesi olarak anılan noktadaki ofisinin tabelası da Nuri'nin göçmenlere hizmet verdiğini göstermektedir. Gerçekleşen terör eylemi Alman vatandaşı tarafından ırkçı duygularla yapılmıştır. Filmin başında hamam sahnesinde Katja'nın henüz iyileşmemiş dövmesi gözükür.

Ailesinin intikamı için savaşmaya karar veren Katja tekrar dövme yaptırarak savaşmaya karar verir.

Değerler

Aile ve etnik kimlik filmin iki önemli temasıdır. Her iki kültürde aile ve aile bireylerine yaklaşımdaki farklılıklar ile ortak unsurlar dikkat çekmekte, aile evlatlarının kendi dini inançlarına göre defnedilmesini istemekte ve bireylerin aile büyükleriyle çatışma yaşandığı dikkat çekmektedir. Film boyunca karakter birbirlerini ideolojileri ve etnik kimlikleriyle tanımlamaktadır.

Aus dem Nichts Almanya'da göçmenlerin yaşadığı ırkçılık, ayrımcılık, ötekileştirme olgusunu, eşinin kimliği sebebiyle göçmen olarak tanımlanan, toplum tarafından dışlanan ve adalet arayışı içinde olan bir Alman gözünden canlandırılmaktadır. Göçmen bir aileye yapılan saldırı etrafında gelişen film esas olarak ırkçılığı ve göçmenlerin yaşadığı ayrımcılığın arka planında yaşananları ele almaktadır. Göçmenlere yapılan ayrımcılık ve ötekileştirme Alman vatandaşları üzerinden deneyimlenmektedir.

Uyuşturucuyla olan geçmişleri Nuri-Katja Şekerci'nin kimliğinin bir parçası olmuştur. Göçmenlerin suçla ilişkilendirildikleri ve gittikleri yerde yerleşik dahi olsalar yabancı kabul edilmeleri eğilimi dikkate alındığında, uyuşturucu kullananların Alman asıllı Katja ve Danilo olmasına rağmen Nuri'nin göçmen ve Kürt asıllı kimliği mahkemece öne çıkarılarak Alman vatandaşlarının suçları da üzerine yıkıldığı dikkat çekmektedir. Nuri'yi bombayla öldürenleri tespit etmek amacıyla yapılan soruşturma da yine Nuri'nin geçmişi ve kökeniyle ilişkilendirilerek çözümlenmeye çalışılır. Soruşturmanın merkezini uyuşturucununun oluşturması, göçmenlerin damgalanma biçimleri üzerine önemli ipuçları sunmaktadır.

Yunanistan'da karavanda saklanan sanıklar (André ve Edda Möller) kurtuluşları için ihtimaller üzerine tartışırken "o Türkü öldüreceğini" söyler ancak Katja Alman asıllıdır. Nuri'nin Türkiye'den gelen Kürk kökenli biri olması onun polisler tarafından Müslüman kimliğe sahip olduğu için öldürülebileceği ihtimalini güçlendirmektedir. Katja eşinin agnostik olduğu ve uyuşturucu satmadığına ikna etmeye çalışsa da polis soruşturmada uyuşturucuya yoğunlaşır.

Katja ailesinin ölümünün ardından bütünüyle göçmen kıyafeti giymiş Alman gibidir. Mahkeme de Neo-Nazi üyesi olan sanıkların avukatının kendisine bakışı, vatanına ihanet etmiş bir izlenim yaratmakta, yanlış bir yolda ilerlediğine işaret etmektedir. Hikâye sürecinde karakterler birbirlerini sahip oldukları ideoloji ve etnik kimliğiyle tanımlamakla birlikte, eşini öldüren Edda ve Andre Möller de Katja'yı Türk ve göçmen olarak tanımlamaktadır. Bir göçmenle evli olması Katja'nın resmi makamlardaki sözünü itibarsızlaştırmaktadır. André Möller'in babası mahkeme sonunda Katja'ya suçlu olduklarını söyler. Ancak mahkeme bombanın yapıldığı kömürlüğe giren üçüncü kişinin bulunamadığı

gerekçesiyle sanıkları ceza almadan serbest bırakması üzerine Katja çözümü adaleti kendi sağlayarak bulacağı kanaatine varır. Göçmenlerin marjinal, suç işlemeye eğilimli olarak tanımlandığı bir yerde yalnızca azınlık grupların değil, Alman vatandaşının da radikal eylem yapabileceğine dikkat çekmektedir.

Filmlerdeki Ortak Diasporik Ögeler ve Değerler

Willkommen in Deutschland (*Almanya'ya Hoşgeldiniz*) ve Die Fremde (*Ayrılık*) filmlerinde birçok ortak öge bulunmaktadır. Köy evine ziyaret, bekaret, evlilik dışı hamile olmak, babanın aile reisi olması, kadınların kültüre aykırı olan eylemlerini babalarından gizlemeleri, ailenin en küçük üyesine ana vatana dair gelenekleri, ritüelleri, değerleri anlatmak, öğretmek ortak diasporik öğelerdir. Her iki filmde de ana vatana yolculuk gerçekleşmekte, küçük bir çocuğun dünyasından ev sahibi ülkede, ana vatana ait değerlerin uygulamalarına yer verilmekte, aile üyesi genç kız, evlilik dışı bir hamilelik yaşadığını ağlayarak annesine açıklamaktadır. Bununla birlikte her iki filmde de ailedeki annelerin bekaretini kaybeden kızına verdiği tepki bir hayal kırıklığı ve şaşkınlık olmuştur. Ancak bekaret kavramı bir krize yol açmadan çözülmektedir. Almanya'ya Hoşgeldiniz filminde Fatma, 1960'lı yıllarda Anadolu'nun bir köyünde eşi kaçırdıktan sonra benzer bir durum yaşadığını kızına anlatarak, torununu korumaya çalışır. Ayrılık filminde ise baba Kader, nişanı atılan kızının hamile olduğunu öğrendiğinde erkek tarafıyla anlaşarak durumu çözümlenmeye çalışır. Filmlerde evlenmeden önce yaşanan cinsel birliktelik ve kadınların hamile olması Türk-Alman kültüründe ortak bir unsur olarak sunulması dikkat çekmektedir.

Berghahn'a göre Almanya'da göçmen yönetmenlerin, film yapımcılarının sinemada görünürlük kazanması etnik çeşitlilik ve çok kültürlülüğün temsiline de ilgi duyulmasını sağlamıştır (Berghahn, 2011:131). Üçüncü kuşak göçmen yönetmen olan Fatih Akın filmlerinde evrensel kabul edilebilecek temaları ele alarak diaspora sinemasında gerçekleşen dönüşümün öncülerinden kabul edilmiştir. Filmlerini çift dil, çift kimlik ve çift kültür üzerine inşa ederek melez bir sinema sunmuştur.

Stuart Hall diaspora kimliğinin, dönüşümle kendini sürekli yeniden üreten kimliği ifade ettiğini vurgulamaktadır. Hall'a göre diasporadaki deneyim öz ve saflıkla değil heterojenliği sağlayan çokluğun ve çeşitliliğin olmasıyla tanımlanabilir. Farklılarla ayrılarak bir arada olan değil farklılıklarla yaşayan "kimlik" farkındalığıyla ve mezellikle mümkündür (Hall, 2015:134). Aus dem Nichts filmindeki öğeler incelendiğinde hikâyede Fatih Akın'ın her iki kültürün ortak özelliklerini bir zeminde buluşturduğu gözükmektedir. Filmde aile, etnik köken, cenaze merasimi, hamam kültürü, aile büyükleriyle çatışma her iki kültürün ortak noktalarını oluşturmaktadır.

Sonuç

Filmler sadece kültüre ait unsurları yansıtmakla kalmaz aynı zamanda toplumsal yaşama dair unsurları bir bütün olarak ele almaktadır. Bir filmde bir topluluğun, kültürüne, geleneklerine, aile yapısına, yeme-içme kültürüne ve inançlarına dair birçok şey kurgusal bir hikâyenin içinde yer almaktadır. Bu nedenle filmler bir yönüyle toplumların hafızasıdır. Aynı zamanda toplumların dönemsel olarak politikaları, tartışmaları, değer yargılarını ve bunlarda meydana gelen değişimlere ışık tutan bir arşiv niteliğindedir.

Bu çalışmada 2000’li yıllar sonrası da Türk-Alman sinemasında göçmen temsili ve filmlerde yer alan diasporik öğeler incelenmiştir. İşçi göçü kapsamında Almanya’ya giderek, aile birleşimi ile yıllar içinde Almanya’da yerleşik hale gelen göçmenler ve göç hareketi 1970’li yılların sonlarına doğru hem Alman sinemasında hem de edebiyat alanında görünürlük kazanmıştır. Bu çalışmada Yasemin Şamdereli’nin 2011 yapımı Almanya’ya Hoşgeldiniz, Feo Aladağ’ın 2010 yapımı Die Fremde ve Fatih Akın’ın 2017 yapımı Aus dem Nichts filmi soğan kabuğu diagramı ve sosyolojik film eleştirisi yöntemi ile analiz edilmiş olup filmde, yer alan diasporik öğeler incelenmiştir.

Türk- Alman sinemasının ilk dönem filmleri göç etmenin avantajları ve dezavantajları arasındaki keskin boşlukta yer almaktadır. İlk dönem göçmen filmleri yoğunluklu olarak kültür şoku, yabancılaşma, iletişimsizlik ve uyum sorununa odaklanmaktadır. Filmlerde kültürel karşılaştırmaların olumsuz yönde olup, Türk göçmenlerin yaşadığı uyum sorunlarının birer dezavantaj olarak sunulmuştur. Bununla birlikte kadınların eşlerinin kontrolünde olması ve ev sahibi toplum ile temasının olmaması da göçmenlerin gelenekleri devam ettirme gayretinin bir göstergesi olarak ortaya çıkmaktadır. Karanlık ve umutsuz bir atmosfere sahip olan ilk dönem göçmen filmleri, göçün başarısızlıklarına odaklanması sebebiyle eleştirilmiştir. İkinci kuşak yönetmenlerin filmleri küreselleşme etkilerinin görünürlük kazanmasıyla birlikte hem ana vatan hem de Alman kültürüne dair unsurlar barındırmaktadır. 90’lı yıllardan sonunda Türk-Alman sinemasında gerçekleşen kırılmayla üçüncü alan denilen melez bir sinema ortaya çıkmıştır. 2000’li yıllardan itibaren Türk-Alman yönetmenlerin göç ve diasporik unsurlara filmlerinde daha az yer verdiği, ulaştığı seyirci kitlesi sayesinde kendi özgün sinemalarını gerçekleştirdikleri ve evrensel konuları ele aldıkları görülmektedir.

Yapılan film analizinde aile, din, etnik kimlik, göçmen olmak filmlerin ana temaları olarak tespit edilmiştir. Diasporada aile kurumunun göçmenler için hala önemini koruduğu ortaya çıkmaktadır. Üç filmde de ataerkil bir yapı hâkimdir. Birlikte hareket etme duygusu, aile olmanın önemi, evin içinde Türkçe konuşmak, ailece bir masa etrafında toplanma ve etkinliklerin bir arada gerçekleşmesi incelenen üç filmde de yer alan unsurlar olmuştur. Bekaret, evlilik dışı birliktelik, aile reisinin baba olması, ana vatana ziyaret konuları filmlere ait ortak öğelerdir.

Film incelemeleri sonucu Alman ve ana vatan kültüründe yer alan ortak unsurların

birleştigi ve kahramanların diğ er diasporaya ait olan ürünü/davranışı tüketmeye eğilimli olduğu gözlenmektedir. Filmlerde kurgusal karakterlerin hâkim kültürün içine karışmış olduğu ve ana vatana ait değerlerini/ritüellerini devam ettirerek diasporada kültürel bir zenginliği ortaya çıkardığı tespit edilmiştir. Göçmen temsilinde üçüncü ve dördüncü kuşakta bireyselliğin ön plana çıktığı, aileden bağımsız hareket etme isteği ve bireyselleşme talebinin aile içinde soruna yol açtığı görülmektedir. Filmlerde ailelerin kapalı bir yapıya sahip olduğu, hikâye örgüsü içinde yer alan yabancı bireylerin aileye dahil edilmediği ve bağımsız bir yerde konumlandığı görülmektedir. Bununla birlikte ana vatana dair söylemlerin ve etnik kimliğin aile çeperinde hala önemini koruduğu gözlenmektedir. Analiz sonucunda Türk-Alman sinemasında 2000’li yıllardan sonra üretilen çalışmaların çok dilli ve çokkültürlü bir yapıya sahip olduğu ortaya çıkmaktadır. Üçüncü kuşak yönetmenlerin hem temel diasporik öğelere yer verip hem de bireysellik vurgusunu öne çıkararak, kültürel farklılıklardan ziyade evrenselliğe vurgu yapan bir yaklaşım benimsendiği söylenebilir.

Extended Summary

Immigrants who settled in Germany, after arriving as guest workers and subsequently achieving family reunification, gained visibility in both German cinema and literature towards the end of the 1970s. The phenomenon of “Gastarbeiter” (guest workers), referring to Turkish workers, and the migration process were portrayed in both Turkish and German cinema. As a result of the cultural and artistic activities of second-generation immigrants, Turkish-German cinema has acquired an important place within German cinema (Burns, 2007a). The purpose of this research is to identify diasporic elements in films produced in Turkish-German cinema after the year 2000 and to analyze changes in representation of Turkish immigrants in diasporic German cinema. Additionally, this research aims to explain to what extent the narrative structure of the films and the elements of diasporic consciousness and homeland-related aspects in the characters are present. This research was conducted using qualitative research methods such as sociological film criticism and Geert Hofstede’s “cultural onion diagram” method. The study aims to address the following questions: “*To what extent do diasporic elements appear in films produced in Turkish-German cinema after the year 2000? Have elements of diasporic consciousness and homeland been included in the narrative patterns and characters of the films? What are the changes related to the representation of immigrants living in Germany in diasporic cinema?*”.

This research reviews existing studies in the field, and Yasemin Şamdereli’s “Wilkommen in Deutschland,” Feo Aladağ’s “Die Fremde,” and Fatih Akın’s “Aus dem Nichts” are analyzed using Hofstede’s “Cultural Onion” method and the method of sociological film criticism. According to Hofstede’s theory, the reactions an individual has in their daily life are based on the culture and social environment where they live. Hofstede’s cultural

onion diagram, focusing on “*heroes, symbols, rituals, and values*” that represent cultural differences in the films is used to analyze the films.

Family, religion, ethnic identity, and the experience of being an immigrant are common themes in these films. The families portrayed in the films have patriarchal structures. The sense of acting together, the importance of being a family, gathering around a table and other family activities are present in all three films. In “Wilkommen in Deutschland” and “Die Fremde,” the father’s authority forms the cornerstone of the family and that every decision concerning the family is made by the father.

The analyses revealed that the fathers’ role as the heads of families, visits to the homeland, virginity and extramarital affair (heterism) are common diasporic elements in the films under examination. Additionally, it is noteworthy that individuality takes center stage in the representation of migration in the third and fourth generations. Furthermore, discourse about the homeland and ethnic identity still hold significance within the family and are central themes in the films. Overall, Turkish-German cinema produced after the 2000s are characterized by a multilingual and multicultural structure. However, rather than focusing on cultural differences, they embrace an approach that emphasizes universality.

Orcid

Tuğba Koçak  <https://orcid.org/0000-0002-9333-8507>

Kaynakça

- Adıgüzel, Y. (2016). *Göç sosyolojisi*. İstanbul: Nobel Kitabevi.
- Assmann, J. (2015). *Kültürel Bellek*. (A. Tekin, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Asutay, H. ve Bacaksız, H. (2021). Türk-Alman sinemasında Türk göçmen imgesi. *Balkan ve Yakın Doğu Sosyal Bilimler Dergisi*, 07 (01).
- Bayraktar, R. (2013). Zorunlu göçten ulus-ötesi yurttaşlığa. *Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 12(24), 10.
- Berghahn, D. (2011). Queering the family of nation: Reassessing fantasies of purity, celebrating hybridity in diasporic cinema. *Transnational Cinema*, 2(2), 129-146. https://doi.org/10.1386/trac.2.2.129_1
- Berghahn, D. & Sternberg, C. (2010). Locating migrant and diasporic cinema in contemporary europe. D., Berghahn ve Sternberg, C. (Ed.), *European cinema in motion* içinde. *Palgrave European Film and Media Studies*. https://doi.org/10.1057/9780230295070_2
- Böke, K. (2009). Sosyal bilimlerde araştırma, Kaan Böke (Der.). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri*: 3-32. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Burns, R. (2007a) The politics of cultural representation: Turkish–German encounters. *German Politics*, 16(3), 358-378, DOI: 10.1080/09644000701532718
- Burns, R. (2007b). Towards a cinema of cultural hybridity: Turkish-German filmmakers and the representation of alterity. *Journal of Contemporary Central and Eastern Europe*, 15(1), 3-24, DOI: 10.1080/09651560701241362

- Castles, S. & Miller, M. J. (2008). *Göçler Çağı Modern Dünyada Uluslararası Göç Hareketleri*. (B. U. Bal ve İ. Akbulut, Çev.). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 2003).
- Cerrahoğlu, Z. (2019). Sinemada temsil kurmak: Mustang (2015) filmi üzerine bir inceleme. *SineFilozofi, Özel Sayı* (1), 518-535. DOI: 10.31122/sinefilozofi.515253
- Erdem, A. (2019). *1950 Sonrası Türkiye'den Almanya'ya Dış Göçler*. [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Göktürk, D. (2003). Turkish delight, German fright: Unsettling oppositions in transnational cinema. K., Ross, D., Derman (der.), *Mapping the margins: Identity, politics and the media*. 177-192. Hampton Press.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage Publications, Inc; Open University Press.
- Hall, S. (2017). *Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları* (İ. Dünder, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Hofstede, G., Hofstede, G. J., & Minkov, M. (2010). *Cultures and Organizations: Software of the Mind: Intercultural Cooperation and Its Importance for Survival*. (3.Baskı). McGraw-Hill.
- İçduygu, A. Erder, S. & Gençkaya, Ö. F. (2014). *Türkiye'nin Uluslararası Göç Politikaları 1923-2023: Ulus Devlet Oluşumundan Ulus Devlet Ötesi Dönüşümlere*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Kaes, A. (2003). Yeni Alman sineması. *Dünya Sinema Tarihi* içinde. (A., Fethi, Çev.). İstanbul: Kabcacı Yayınevi.
- Kandemir, S. (2022). Kültürel çalışmaların baş aktörü "Temsil: Kültürel temsiller ve anlamlandırma uygulamaları" [S. Hall'ın "Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları" Adlı Eserinin Değerlendirmesi]. *4. Boyut Journal of Media and Cultural Studies- 4. Boyut Medya ve Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 21, 111-118. <https://doi.org/10.26650/4boyut.2022.1213030>
- Karpat, K. (2010). *Osmanlı'dan Günümüze Etnik Yapılanma ve Göçler*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Kılıç, A. (2019). *Diaspora Sinemasında Yönetmen Olmak: Fatih Akın ve Ferzan Özpetek Örnekleme*. [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Kısaoğlu, Ö. (2020). Diasporada Filistin denge sineması: Vaat edilen cennet. *Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi*, (16), 7-29.
- Köse, M. (2021). Boundaries of the Turkish diaspora. *Turkish Journal of Diaspora Studies*, 1(1), 64-79.
- Liktor, C. (2022). Bir aksanlı sinema örneği olarak annemin şarkısı. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 13(1), 35-65. DOI: 10.32001/sinecine.969745
- Naficy, H. (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton University Press. <https://www.wcas.northwestern.edu/projects/globalization/secure/articles/naficychpt1.pdf> (Erişim Tarihi: 20 Eylül 2022).
- Naiboglu, G. (2018). *Post-Unification Turkish German Cinema; Work, Globalisation and Politics Beyond Representation*. Palgrave Macmillan
- Özden, Z. (2004). *Film eleştirisi*. İstanbul: İmge Yayınevi.
- Özkoçak, Y. (2019). Göçmen ve sinema "Avrupa göçmen sineması ve Türk asıllı yönetmenler". *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3(3), 429-452.
- Ryan, M. & Keller, D. (2010). *Politik Kamera: çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. (E. Özsayar, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Santo, Avi (2005) Between integration and exile: "Russian" filmmaking in Israel. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 46(2), 22-42.
- Smith, G. N. (2003). *Dünya Sinema Tarihi*. (A., Fethi, Çev.). İstanbul: Kabcacı Yayınevi.

- Toksöz, G. (2006). *Uluslararası Emek Göçü*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Yaren, Ö. (2007). *Avrupa Göçmen Sineması*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Yılmaz, R. (2012). Göçmen bir yönetmenin objektifinden sıra olgusu: Fatih Akın sineması üzerine bağlamsal bir inceleme. *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(2), 103-116.

Elektronik Kaynaklar

- Film Portal. (2022, 10 Şubat). Alman Sineması ve Göç. <https://www.filmportal.de/> (10.02.2022 tarihinde erişildi)
- Türk Dil Kurumu Sözlükleri. (2022, 10 Mayıs). Diaspora. <https://sozluk.gov.tr/> (10.05.2022 tarihinde erişildi).
- Türk Dil Kurumu Sözlükleri. (2023, 6 Eylül). Temsil. <https://sozluk.gov.tr/> (6.09.2023 tarihinde erişildi).

Finansman: Bu araştırmayı desteklemek için dış fon kullanılmamıştır.

Çıkar Çatışması: Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.