

# GÖÇMEN BİR YÖNETMENİN OBJEKTİFİNDEN SILA OLGUSU: FATİH AKIN SİNEMASI ÜZERİNE BAĞLAMSAL BİR İNCELEME

Recep YILMAZ\*

[APA: Yılmaz, R. (2012). Göçmen Bir Yönetmenin Objektifinden Sila Olgusu: Fatih Akın Sineması Üzerine Bağlamsal Bir inceleme, *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(2): 103-116.]

## ÖZET

Göç, kökeni insanlığın kendi tarihine kadar uzanan ve zaman içerisinde çeşitlenen bir olgudur. Göçmenlik ise kendi dinamikleri olan bir insanlık durumu olarak karşımıza çıkmaktadır ve gerçekliğin yeniden yapılandırıldığı sinemanın konularından birini oluşturur. Bu çalışma, ikinci kuşak göçmen bir yönetmen olan Fatih Akın'ın, göç olgusunu nasıl yeniden yapılandırdığını incelenmektedir. Bu bağlamda ilk olarak göç olgusu, Göçmen Sineması, göçmen yönetmenler ve Fatih Akın'ın sanatçı karakteri ve duruşu incelenmiştir. Ardından Fatih Akın filmlerinde sila olgusunun nasıl tanımlandığı çözümlenmeye çalışılmıştır. Yönetmenin gurbete kaotik anlam yüklediği ve sila kavramının gurbetle girdiği diyalektik ilişki içinde kozmik bir tasarım içerisinde sunduğu gözlemlenmiştir. Ayrıca Akın'ın filmlerinde birinci kuşak göçmenlere yönelik örtük bir eleştiri sunduğunun da farkına varılmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Fatih Akın, Göç, Göçmen Sineması, Gurbet, Sila.

## ABSTRACT

Migration, ranging from the origins of humanity and its history is a phenomenon that varied over time. Immigration emerges as the human condition that is its own dynamics and it creates one of the subjects of cinema that the restructuring of reality. This study is examined how the newly restructured that phenomenon of migration by a second-generation immigrants director Fatih Akin. In this context, the phenomenon of migration, immigrant cinema, immigrant directors, and Fatih Akin's the artist character and position are examined. Then tried to solve how to define the phenomenon of homeland in Fatih Akin's films. Director loaded a chaotic meaning to foreign land and the concept of homeland is presented in a cosmic design why it enters into the dialectical relationship with foreign land. Also, recognized that the presentation of an implicit criticism for the first-generation migrants by Akin in own films.

**Keywords:** Fatih Akın, Migration, Immigrant Cinema, Foreign Land, Homeland.

## GİRİŞ

Bu çalışmanın konusunu, varlığı insanlık tarihi kadar eski olan göç olgusu oluşturmaktadır. Çağdaş dünyadaki göç biçimlerinden birisi olarak sınıflandırılan iradeci göçün oluşturduğu ruhsal durumları ikincil kuşağın gözünden çözümlemenin denendiği makalede, göçün temel tanımlayıcı parametrelerinden birisi olan *sila* kavramı ikinci kuşak melez bir yönetmen olan *Fatih Akın*'ın sunduğu perspektif içerisinde soruşturulmaktadır. *John Berger*'in, göçün ancak eğretilmeler üzerinden kavranılabileceği vurgusundan (1976: 41-43) yola çıkan çalışmayla,

---

\* Öğretim Görevlisi, Beykent Üniversitesi Meslek Yüksekokulu.

## Göçmen Bir Yönetmenin Objektifinden Sıla Olgusu: Fatih Akın Sineması Üzerine Bağlamsal Bir İnceleme

Akın'ın kurduğu sinemasal evren içerisinde, sıra kavramını anlaşılır kılan unsurlara belirim kazandırmak amaçlanılmaktadır. Bu türden bir incelemeyi yapabilmek için öncelikle göç olgusuna, bu olgu karşısında göçmen yönetmenlerin konumuna ve bu konum içerisinde Fatih Akın'ın edindiği duruşa değinmek gerekmektedir. Çalışmanın ilk iki bölümü, bu unsurları incelemeye ayrılmıştır.

### 1. GÖÇ OLGUSU, GÖÇMEN SİNEMASI VE GÖÇMEN YÖNETMENLER

Göç olgusu insanlık tarihini biçimlendiren en önemli unsurlardan birisi olmuştur. Bilindiği gibi, bazı antropolojik kurgular insanlığın çıkış noktasının Afrika olduğunu ve buradan dünyaya yayıldığımızı ortaya koymaktadır. İkel dönemlerden günümüze, ortaya çıkan farklı biçimleriyle toplum ve toplulukların yaşam evrenini şekillendiren göç olgusu en genel anlamıyla coğrafi mekân değiştirme sürecinin sosyal, ekonomik, kültürel ve siyasi boyutlarıyla toplum yapısını değiştiren nüfus hareketleri (Özer, 2004: 11) olarak tanımlanmaktadır. Bu olgunun nedenleri ve türleri ise çeşitlilik göstermektedir.

Kendi hayatlarımızı, kültürlerimizi, dillerimizi alışlageldik algılama tarzımızda bir kopuş yaratacak şekilde değiştiren (Chambers, 2005: 10) göç olgusunun nedenlerine ilişkin iki temel kuram bulunmaktadır. Bunlardan ilki, *Modernleşme ve Gelişme Kuramı*dır. İradeci perspektif olarak nitelendirilen kuram, temelde olumsuz koşulların hüküm sürdüğü yaşam alanlarının yarattığı bir *itmenin*, bireyleri, kendi iradeleriyle olumlu koşulları barındıran başka bir yaşam alanına *çektğini* öngörür. Beyin göçleri, bu türden bir göç kurgusuna örnek olarak gösterilebilir. İkinci kuram ise, *Merkez Çevre İlişkileri Kuramı*dır. Ekonomik sömürge ilişkilerine gönderme yapan bu ikinci kurama göre, gelişmiş merkez ülkeler ile az gelişmiş çevre ülkeler arasındaki istismara dayalı bir ilişki söz konusudur. Kuram, ekonomik olarak güçlü olan ülkelerin daha vasıfsız işleri üstlenmeleri için, çevre ülkelerle gerçekleştirilen bir insan sirkülasyonuna gönderme yapar (Şahin, 2001; Yaren, 2008: 17-25).

Türsel olarak incelendiğinde ise, göç konusunda, *William Petersen*'in, *A General Topology of Migration* isimli makalesinde (1958) göçün genel topolojisine ilişkin sunduğu argümanın akademik tartışmalarda başat bir konumda olduğu gözlenmektedir. *Petersen*'e göre dört tip göç türü bulunmaktadır. Bunlar, kökeni tarih öncesine dayanan *ikel göç*, *zorlama ile yapılan göçler*, bireyin kendi tercihleriyle gerçekleştirdiği *serbest göç* ve *kitlesel göçler*dir. Ülkemiz açısından incelendiğinde ise daha özgül ayrımlara gidilebilmektedir.

Türkiye'den yurtdışına yapılan göç, temelde dört biçimde yapılmaktadır. Bunlar; *aile ilişkileri vasıtasıyla yapılan göçler*, *yasadışı düşük yetenekli işçi göçleri*, *uluslararası profesyonel göçler* ve *siyasal sığınma* olarak sınıflandırılabilir (İçduygu, 2006). *Fatma Başaran*, Post-

Fordist ekonomiye geçişin yeni yaşandığı bir dönemde beyin göçü konusunda tıp doktorları üzerine yaptığı *Türkiye’de Beyin Göçü Sorunu* isimli çalışmasında (1972), göçün nedenlerinden biri olan gelir yetersizliğinin yüzde 68 oranında olduğunu bulgulamıştır. Bu bulgular, ülkemizde yaşanan göçün *Modernleşme Kuramına* uygun olduğu düşüncesini desteklemektedir. Öte yandan, günümüz dünyasında göç olgusunun, yine 1970’li yılların ardından, üretim yapısının değişimiyle farklılaştığı gözlenmektedir. Özellikle üretimin adem-i merkezileşmesi işçi sirkülasyonuna duyulan gereksinimi azaltmış ve bunun sonucunda da göçmen ihtiyacını nitelik değiştirmeye başlamıştır (Konyar, 2000). *Cem Dişbudak’a* göre, göç olgusu küreselleşmeyle birlikte değişime uğramıştır. Yazar, *Uluslararası Göç ve Türkiye Ekonomisi* isimli makalesinde (2004), göçün artık, daha çok sermaye transferi yoluyla gerçekleştiğini belirtmektedir. Bu süreçte, Türkiye bile artık dışarıdan yatırımcı göçü almaktadır. Bu ise, mevcut modellere ek olarak, yeni bir modelin varlığına işaret etmektedir. Söz konusu modeli *Çevre Merkez İlişkileri* ismiyle adlandırılabilen mümkündür, ne var ki, her ne kadar olgusal temele sahip olsa da, bu konuda, henüz, yeterince bulguya sahip olduğumuzu iddia edemeyiz.

Çeşitli nedenlerle gerçekleştirilebilen ve farklı türlere ayrılan göç olgusu, gerçekliğe yönelik bir kurgu olan sinemada farklı biçimlerde temsil edilebilmektedir. *Göçmen Sineması* olarak adlandırılan söz konusu temsil biçiminin akademik anlamda inceleme konusu haline gelmesi, *küreselleşme* eğilimleriyle birlikte *ulus devlet* tasarımının zayıflamasıyla doğru orantılıdır. Konuyu *Altyazılı Rüyalar* isimli kitabında (2008) bir inceleme nesnesi haline getiren *Özgür Yaren*, söz konusu olguyu toplumbilimsel düzlemde gerçekleşen bazı kurgu değişikliklerine bağlamaktadır. Bunlardan en önemlisi ulusal sinemayı baskınlı kılan temel bir metin olan *Hayali Cemaatler* kitabına yapılan göndermelerin azalmasıdır. *Benedict Anderson*, yazmış olduğu kitapta (2004) savunduğu uluslaşma tezi, Mesihçi zamandan takvimsel zamana geçiş olgusuna vurgu yapmaktadır. Anderson’un sunduğu argümana göre, özellikle matbaanın gelişmesiyle birlikte, ulusal anlatı bir kanon gibi işlemeye başlamıştır. Matbaanın icadıyla bilinç yapısı değişen öznelerden oluşan bir toplum üzerinde, ulusal anlatı, bütünsel bir şekilde işlenmeye başlanmıştır. Anderson’dan beslenen *Andrew Higson*’ın, *The Concept of National Cinema* adlı makalesi (1989) ulusal sinemanın gelişmesine de olanak tanımıştır. Temelde, ulusların yurt ve dışarıları arasındaki gerilimin ürünü olduğu düşüncesini savunan *Higson*, konjonktürel değişimle birlikte söylem değiştirmiş ve ulusal sinemanın açmazlarını konu olarak işlemeye başlamıştır. Ulusal sinemaların, en temel özelliği, ulusal kimliği yansıtması beklentisidir (Akbulut, 2003). Zaman içerisinde Anderson’a yapılan göndermelerin azalması

Göçmen Bir Yönetmenin Objektifinden Sıla Olgusu:  
Fatih Akın Sineması Üzerine Bağlamsal Bir İnceleme

ve *Homi Bhabha*'ya yapılan göndermelerin artması *Ulus Ötesi Sinema*, *Diasporik Sinema*, *Üçüncü Sinema* ve *Göçmen Sineması* gibi diğer türlerin akademik alanda yer edinmesine olanak tanımıştır (Yaren, 2008: 27-54). *DissemiNation* isimli ünlü makalesinde *Bhabha* (1994) yerel bir perspektiften Batılı ulusu yeniden yazma çabası içerisinde olduğunu belirtmektedir. *Bhabha*'dan beslenen *Hamid Naficy* gibi isimlerin ortaya çıkışı göçmen sinemasını merkezileşmesini olanaklı hale getirmiştir. *Aksanlı Sinema* ismini verdiği türün varlığına belirim kazandıran *Naficy*, *Aksanlı Bir Sinema* isimli makalesinde bu sinemaların merkeze doğru yayıldığını belirtmektedir (aktaran, Yaren, 2008: 47). Bu noktada, gittikçe merkezileşen Göçmen Sinemasının göçmenlerin filmlerinden oluşan bir sinema olmadığını vurgulamakta yarar var. Göçmen olmayan yönetmenler de göç olgusunu konu edinebileceği gibi, göçmen yönetmenlerin farklı duruşlarının olabileceğine dikkat etmek gerekir. Özellikle göç olgusunu temel kurgu malzemesi haline getiren göçmen yönetmenlerde, kuşak farklılığı farklı bakış açılarını beraberinde getirmektedir. *Sinemada Yedinci Adam: Türk Sinemasında İç ve Dış Göç Olayı* isimli kitabında (1994) *Oğuz Makal*'ın belirttiğine göre, bu farklılık içinde ilk kuşak sinemacılar göçü deneyimlemişken, ikinci ve üçüncü kuşaklar ebeveynlerinin deneyimlerine dayanan gözlemlerle üretim yapmışlardır (s. 63). Deneyimleme vurgusu bu bağlamda önemlidir. Çünkü, deneyimi gerçekleştirenler ile gerçekleştirilmeyenler arasında büyük bir paradigma farklılığı yaşanmaktadır. Hatta bu farklılık, ülkeden ülkeye değişmektedir. *Nermin Abadan Unat*, Doğu-Batı ve Kuzey-Güney göçlerini karşılaştırdığı makalesinde (1992), Almanya ve Fransa'daki ikinci kuşak göçmenlerin adaptasyon farklılıklarına vurgu yapar. Bunun gibi, yaşanan coğrafi alan ve kuşak farklılıklarına göre göçmen yönetmenlerin, göç olgusunu işleyiş biçimleri de değişebilmektedir. Çalışmamızda incelediğimiz metinlerde fail konumunda olan Fatih Akın ise, Almanya'da yaşayan ikinci kuşak bir yönetmedir. İkinci kuşak oluşu, yukarıda anlatıldığı gibi göç olayını filmlerinde sergileme biçimlerini belirlemektedir. Bunların yanı sıra, bir yönetmenin oluşturduğu kurgusal paradigmayı çözümlenebilmek için sanatçı karakterini de göz önünde bulundurmak bir zorunluluktur. Bu nedenle bir sonraki bölüm, filmlerini incelemeye geçmeden önce Akın'ın sinema anlayışı üzerine bir kavrayış geliştirmeyi amaçlamaktadır.

## 2. BİR YÖNETMEN OLARAK FATİH AKIN

Akın'ın geçmişine bakıldığında ilk göze çarpan unsurlar eğitilmiş oluşu ve kazandığı başarılarıdır. Kendini Türk-Alman olarak nitelendiren, melez bir ikinci kuşak yönetmen olan Fatih Akın, *Hamburg Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Görsel İletişim Bölümü* mezunudur. Eğitimini sürdürdüğü sıralarda *Wüste* film şirketiyle çalışmaya başlayan yönetmen, eğitimine

başlamasından bir yıl sonra ilk kısa filmi *Sensin*'i yönetmiştir. Bu filmle *Hamburg Uluslararası Kısa Film Festivali*'nde izleyici ödülünü almış ve bir yıl sonra, pek çok ödül kazanan *Getürkt* isimli ikinci kısa filmi yönetmiştir. Yönetmenin ilk uzun metraj denemesi *Kısa ve Acısız* bu denemenin iki yıl sonrasına yani 1998 yılına rastlamaktadır. Bu filmin ardından, *Temmuz'da* filmini çekmiş ve yine çok başarılı olmuştur. Görece büyük bütçeli bir film olan ve göçmen kültürünün anlatıldığı *Solino* diğer filmlerinin aksine göçmen bir İtalyan ailesini konu almaktadır. Akın, *Duvara Karşı* isimli projesiyle *Metin Erksan*'ın *Susuz Yaz*'ından 40 yıl sonra *Berlin Film Festivali*'nde *Altın Ayı* ödülünü kazanan Türk yönetmen olmuştur. 2005 yılında *Kebab Connection* isimli bir filmin senaristliğini üstlenen Akın, aynı yıl içerisinde *İstanbul Hatırası* adlı, İstanbul'un barındırdığı değişik müzikleri ve müzik kültürleri üzerine bir belgeselin yönetmenliğini yapmıştır (Yaren, 2008: 129).

Fatih Akın'ın en dikkat çekici özelliklerinden birisi sabit bir türe bağlı kalmamasıdır. *Kebab Connection*'dan dört yıl sonra *Soul Kitchen* ve bir yıl sonra *New York I Love* filmlerinin senaristliğini ve yönetmenliğini üstlenen Akın'ın tüm eserlerinde birbirinden farklı işleyiş biçimleri dikkat çekmektedir. Bunun altında yönetmenin arayış hali olduğunu belirten *Hasan Akbulut*, *Kısa ve Acısız* filminde *Gangster*, *Temmuz'da* da *Gerçeküstücü*, *Solino'da İtalyan Yeni Gerçekçiliği* ve *Duvara Karşı'da Yeşilçam Melodramların* kiplerini kullandığını belirtir (2001). Bu unsur ise, yönetmenin filmlerini oldukça renklendirmektedir.

Akın'ın dikkat çeken bir diğer özelliği ise *Hitchcock*vari bir tutumla, filmlerinde, kendisinin de yan roller almasıdır. Filmlerine kendisini de dahil etmesi ikili bir bakış açısından olay örgüsünü yönlendirmesine olanak tanımaktadır. Aynı zamanda bu bize, yönetmenin zihinsel yapısının yanı sıra, ruhsal durumu hakkında da bir fikir verebilmektedir. Öyle ki, filmlerine duyduğu bağlılık ve tutkusunun bir göstergesi olarak yorumlanabilir.

Hem ikinci kuşak bir göçmen, hem de bir melez olan Akın'ın filmlerinde dikkat çeken unsurlardan birisi, genellikle ikinci kuşağın bakış açısından olay örgüsünü kurmasıdır. Bir diğer dikkat çekici unsur da, melezliği bir çatışma unsuru olarak karşımıza çıkarmamasıdır. Hatta tersine, Akın, melezliği filmlerinde duyumsanacak bir durum olarak ele almaktadır. *Deniz Göktürk*, *Turkish Delight*, *German Fright: Migrant Identities in Transnational Cinema* isimli ünlü makalesinde (2001), Akın'ın görev sineması yapmak yerine melezliğin hazlarını tattığını belirtmektedir. Öyle anlaşılıyor ki; Akın için, deneyimcilik sadece biçimle sınırlı değildir. O, tematik anlamda da, tam anlamıyla bir deneyimcidir.

Göçmen Bir Yönetmenin Objektifinden Sıla Olgusu:  
Fatih Akın Sineması Üzerine Bağlamsal Bir İnceleme

Yukarıda sıralanan tüm bu unsurlar, Akın'ın bir yönetmen olarak karakteristik yapısını oluşturmakla birlikte, filmlerini anlayabilmemiz için de bir perspektif sunmaktadır. Sonraki bölüm, bu bakış açısının sunduğu alandan yararlanarak, yönetmenin sıra kavramını yansıtmaya biçimlerine belirim kazandırmayı denemektedir.

### 3. FATİH AKIN FİLMLERİNDE SİLA OLGUSUNUN TANIMLANMA EVRENİ

Önceki bölümde belirlenen unsurları da dikkate alarak, Fatih Akın'ın filmlerinde genel olarak göç olgusunu diyalektik bir açıdan kurguladığından bahsedilebilir. İkinci kuşak melez bir göçmenin bakış açısından oluşturulan sinemasal evrende, sıra ve gurbet birbirini diyalektik açıdan tamamlayan unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu diyalektik ilişki içerisinde, *gurbet* kaotik bir evren olarak karşımıza çıkarken, *sıla* bu kaotik evren karşısında kozmik bir dünya olarak bize sunulmaktadır. Bu durumun nedenlerini ise bazı bilimsel verilere göz atmadan anlamamız pek olası değilmiş gibi görünmektedir. Bunun için iki temel soru sormamız bizi zihinsel açıdan rahatlatır: Birincisi gurbetin neden *kaotik*, ikincisi sılanın neden *kozmetik* olduğudur.

Temelde karmaşa anlamına gelen kaos kavramının, göçmenliğin durumunu göz önünde bulundurduğumuzda gurbetle özdeşleşmesi makul bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Göç aslında yabancı bir topluma olan bir yolculuktur. Bu yolculuk, sonunda, göç edenlerin tüm geleneksel yaşam düzeninin değişmesini beraberinde getirmektedir. Bunun yanı sıra, öteki olan toplumla girişilen etkileşimlerin de, göçmenlerin kimlik tasarımlarını etkileyebilmektedir. Yabancı toplumun tutumları da göçmenleri tanımlamada belirleyici rol oynamaktadır. Bilimsel açıdan, göçmenlerin, yeni bir toplumla girdikleri etkileşime ilişkin temelde üç temel kuram bulunmaktadır. Bunlar; normatif yapı ve sosyal iletişim örüntülerinden ani kopuşun neden olduğu yalnızlık durumunu belirten *Toplumsal Yalıtılma Kuramı*, göç edilen ülkede ortaya çıkan kültürel farklar nedeniyle yaşanan uyum sorununa vurgu yapan *Kültürel Şok Kuramı* ve yeni bir kültüre uyum sağlama sürecinde göçmenlerin yaşadığı gerilime vurgu yapan *Kültürel Değişme Kuramı*'dir (Şahin, 2001). Üç kuram da gurbetin kaotik olmasını destekleyecek durumları açıklamaya fazlasıyla yetmektedir. Özellikle Akın'ın yer aldığı, Alman toplumunun muhafazakar yapısı göçmenler için kaosun düzeyini artırmaya fazlasıyla yetmektedir. Bu durum ise Akın'ın filmlerine büyük ölçüde sirayet etmiş gibi görünmektedir.

Yine göç deneyimi yaşayan insanların, yerel halkla giriştikleri etkileşimler, kimi ruhsal sonuçlar doğurmaktadır. Yapılan araştırmalarda, göçün bireyler üzerinde yarattığı başlıca ruhsal semptomların, yabancılaşma, yalnızlık, boşluk, özlem duyguları, kişilik sorunu,

köksüzlük, kuşkuculuk, kırgınlık, suçluluk duygusu, aşağılık duygusu olduğu ve bunların ortaya çıkmasında anavatandaki değer yargılarının aşağılanması, anadilin aşağılanması ve önyargıların etkili olduğu belirlenmiştir (Şahin, 2001). Akın'ın sunduğu sinemasal evren ise, bu semptomları destekleyici bir temsiliyeti benimsemektedir. *Kısa ve Acısız* filminde, Cebrail karakterinin Almanya'yı *cehenneme* benzetmesi bunun en yalın örneğidir. Almanya, yönetmenin filmlerinde, göçmen ailelerin sorunlarının ana kaynağı, yaşam düzenlerinin bozulduğu bir toplumsal alan olarak sunulmaktadır. İtalyan bir ailenin yaşamının konu edildiği *Solino* filminde bu açık bir şekilde görülmektedir. Filmde, aile Almanya'ya geldikten sonra entropi sürecinin içerisine girmiştir. Bu büsbütün nedensiz bir belirleme değildir.

*Elfriede Grunwald, 1917'de Almanya'da Türk Çocukları* isimli makalesinde (1997) ülkelerine yeni gelen insanların ruh hallerini anlatırken, "...insanları böyle yabancı bir şeyle savaşım halindeyken etkisi altına alan asabiyet, yabancıların sunduğu güzelliği görmeyi engeller, ve bu, yaşadığı ve abarttığı olumsuzluklar karşısında duyarlılığını artırır", demektedir. Ne var ki, günümüz Avrupa'sı oldukça farklı bir toplumsal imgeleme sahiptir. Zaman içerisinde, toplumsal belleklere yerleşen Türk imgesi negatif yönde işlemiştir. *Ann Helene B. Skejelbred, Norveç'te Türk İmajı* isimli makalesinde (1997) Türk söylemleri yoluyla ülkelerinde ne olunmaması gerektiğine yönelik bir söylem oluşturulduğuna vurgu yapmaktadır. *Domuz Türk!* ifadesi, bu söylemin en basit tanımlama evrenidir. Benzer bir şekilde, Almanya'da da, *Türke nicht, sprich Deutsch (Türkleşme, Alman gibi konuş!)* gibi Almanca deyimlerin, ulusal söyleme dönüştüğü belirtilmektedir. Türk söylemi üzerinden, Alman tanımlaması yapılmaktadır (Öztürk, 1997). Bunların yanı sıra, siyasal nedenler, kültürel farklılıklar ve ekonomik politikalar olumsuz imgelerin yaşanmasına neden olmaktadır. Bu yolla oluşan bir Türk karşıtlığı, göçmen ailelerin çatışma yaşamalarına ve bunların ruhsal gerilime dönüşmesine neden olmaktadır.

*Duvara Karşı* filminde ise, ikinci kuşağın ruh hali farklı bir açıdan serimlenmektedir. Filmde, Türk kimliğinden uzaklaşmış Cahit ve kendisini saran kültürel dinamiklerden kurtulmaya çalışan Sibel karakteri bu ruh halini yansıtan birer temsil durumundadır. Gülşen Sayın, *Fatih Akın's Gegen Die Wand (2004): Ethnicity As Performance* isimli makalesinde (2007) filmin ezilmiş bir göçmen ailesinin ötesinde, uluslar arası sınırlar içinde serbestçe dolaşan iki dilli Türk-Alman karakterlerin gözünden göç olgusunu yansıttığını belirtmektedir. Ne var ki, Akın'ın kültürel hibitlerin tadını çıkarmak için yarattığı karakterlerin farklılığı yabancılaşma durumunu serilmemesinin önüne geçmemiştir. Aynı kültürel yabancılaşma, *Kısa ve Acısız* filmindeki Cebrail karakterinde de görülmektedir. Cebrail, babasının namaz kılması

Göçmen Bir Yönetmenin Objektifinden Sıla Olgusu:  
Fatih Akın Sineması Üzerine Bağlamsal Bir İnceleme

yönündeki telkinlerine uymamakta ve camide namazı yarıda bırakıp çıkmaktadır. Cami sahnesindeki betimlenen görüntü, tam anlamıyla yabancılaşmanın bir resmi gibidir. *Solino*'da ise, ailenin genç çocuklarının İtalyan yaşam tarzından oldukça kopuk olduğu gözlenmektedir. Filmlerin tümünde, göç edilmiş olan ülke, bir özgürlük ve aynı zamanda karmaşa mekanı konumundadır.

*Kaosun almaşı* (diyalektik karşıtı) olan kavram ise *kosmos*'tur. *Acun* olarak da dilimize çevrilen kavram, düzenli –bilinen- dünya anlamında kullanılmaktadır. Akın'ın filmlerinde *sıla*, betimlenen kaostan *kurtuluş yeri* olarak sunulmaktadır. Bu nedenle kozmik bir evren olarak karşımıza çıkmaktadır. Yönetmenin filmleri, her ne kadar farklı kiplerde kurgulanmış olsa da, olay örgülerinin ortak yönü, karakterlerin kader düğümlerinin *sıllarında* çözülmesidir. *Temmuz'da* filminde, sılaya gerçeküstü bir yolculuk gerçekleştirilirken, *Yaşamın Kıyısında'da* karmaşık ilişkiler ağı içerisinde karakterlerinin kaderleri yine sılaya bağlanmaktadır.

Sılayı kozmik bir evren olarak tanımlayan başka bir önemli kavram ise, *umuttur*. Yaşanılan tüm gerilimde umut, karakteri sılaya yönlendiren bir itki uyandırmaktadır. Filmlerin ortak yönü, sılada yeniden kurulan dünyalardır. *Solino* filminde sunulan, futbol ve selamlaşma ritüeli, bilindik ve tanınan dünyaya gönderme yapar. Yine, *Kısa ve Acısız'da*, kendisine neden Türkiye'ye gitmek istediğini soran kız arkadaşına Cebrail, “Bu cehenneme uzaklık. Türkiye'de asla yok. Etrafın komşularla, akrabalarla çevrilidir” yanıtını vermektedir. Bu yanıt, aynı zamanda, sılanın gurbetin bir değillemesi olarak tasarlandığını da göstermektedir.

Kendilerine yeni bir yaşam kurmak isteyen karakterlerin hikayesi olarak nitelendirilebilecek *Duvara Karşı* filminde Sibel ve Cahit, hem aşk hem de göç aracılığıyla kendilerini yenilerler (Akbulut, 2001; Gökçe ve Köstepen, 2004). Buradaki göç, sılaya gerçekleştirilen bir göçtür ve aslında, karakterlerin kendi kültürlerine yabancılaşmış olduğu gerçeğine gönderme yapan bir ironiyi gözlerimizin önüne serer. *Solino* filminde, Gigi'ye sevgilisinin İtalyanca öğretmesi ya da *Duvara Karşı'da* Cahit'in “Türkçeyi çöpe attım!” demesi bu yabancılaşma durumunun en iyi göstergeleridir.

Sılanın kozmik bir evren olarak sunumunu oluşturan başka bir unsur ise, yurtların tanımlanma biçimidir. *Solino'da* sunulan sahil sahnesi, *Duvara Karşı'da* sık sık araya giren *Boğaz* sahnesi bu sunumun görsel boyutunu oluşturmaktadır. Yine *Solino'da*, sevgilisinin sorduğu, “Almanya'da da buradaki gibi sinemada yıldızlar görünüyor mu?” sorusuna Gigi'nin yanıtı “Hayır!” olacaktır. *Duvara Karşı'da* ise, Sibel, Cahit'e yazdığı mektupta “İstanbul hayat dolu



bir şehir. Burada yaşamayan tek şey benim.” şeklinde hitap etmektedir. Tüm bu söylemler, kaotik, gerilimlerle dolu gurbet’in karşısında, sıla, dingin ve güzel bir arınma alanı olarak tanımlanmaktadır. Hatta sıla, karakterlerin birbirleriyle olan ilişkilerinin üzerinde, kendi kaderlerinin bir belirleyicisidir. *Duvara Karşı* filminde Sibel’in, Cahit’le birlikte Mersin’e gitmeyişi bunun açık bir göstergesi gibidir. Birlikte gitmez, çünkü yazgısı onu İstanbul’a sürüklemiştir. Zaten iki karakterin, beklentileri, birbirlerinden öte, ilişkilerin kendi hayatlarında yarattığı değişime odaklıdır.

## SONUÇ

Fatih Akın’ın perspektifinden bakıldığında, sıla kavramının, gurbetin oluşturduğu kaderin düğümlerinin çözüldüğü bir motif olarak tanımlandığı görülmektedir. Başka bir deyişle gurbetin değillesmesi yoluyla elde edilmiş bir almaştır. Bu tanımlama, bir yönüyle, aslında, yönetmenin, kendisinden önceki göçmen kuşağa yönelttiği bir eleştiridir. Çünkü filmler, unutulmaya yüz tutmuş bir hafıza yerine, kişisel bir hafızadan birinci kuşağın yaşadıklarına bakar (Genç, 2004). Bu anlamda Akın, bir nevi, kaotik bir evrende örülmüş kaderlerinin sorumluluğunu birinci kuşak göçmenlere yüklemektedir. Kendisi melezliğin hazzını çıkarırken, aynı zamanda göçmen topluluğun artık kanıksadığı sorunlara yönelik farkındalık düzeyini yükseltmektedir.

## KAYNAKÇA

- ABADAN-UNAT, N. (1992), “East-West vs. South-North Migration: Effects Upon the Recruitment Areas of the 1960s”, *International Migration Review*, 26(2), 401-412.
- AKBULUT, H. (2001), “Ulus-Aşırı Türk Sinemasında Kimlik Anlayışları: Fatih Akın ve Yüksel Yavuz Sineması”, *Kimlik, Medya ve Temsil*, der. E. B. Akça, Ankara: Nobel Yayınları, 204-227.
- AKBULUT, H. (2003), “Sinemanın Medeniyet Halleri: Türk Sinemasında Kimlik, Medeniyet ve Modernleşme Temsilleri”, *Düşünen Siyaset*, 17, 227-234.
- ANDERSON, B. (2004), *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*. çev. İ. Savaşır, İstanbul: Metis Yayınları.
- BAŞARAN, F. (1972), “Türkiye’de Beyin Göçü Sorunu”, *Araştırma*, 10, 133-153.
- BERGER, J. (1976), *Yedinci Adam*, çev. C. Çapan, İstanbul: Cem Yayınları.

Göçmen Bir Yönetmenin Objektifinden Sıla Olgusu:  
Fatih Akın Sineması Üzerine Bağlamsal Bir İnceleme

- BHABHA, H. K. (1994), “DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation”, *The Blackwell Reader in Contemporary Social Theory*, ed. A. Elliot, Londra: Blackwell Yayınevi, 211-219.
- CHAMBERS, I. (2005), *Göç, Kültür, Kimlik*. çev. I. Türkmen ve M. Beşikçi, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- DİŞBUDAK, C. (2004), “Uluslararası Göç ve Türkiye Ekonomisi”, *İktisat, İşletme ve Finans*, 19(217), 84-94.
- GENÇ, S. (2004), “Acı Vatandan Kısa ve Acısız’a”, *Yeni Film*, 4, 53-58.
- GÖKÇE, Ö. ve KÖSTEPEN, E. (2004), “İmkansız İste, Olmasa Bile İste: Duvara Karşı”, *Altyazı*, 27, 34-37.
- GÖKTÜRK, D. (2001), “Turkish Delight, German Fright: Migrant Identities in Transnational Cinema”, *Mediated Identities*, ed. K. Ross, D. Derman ve N. Dakavic, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 131-149.
- GRUNWALD, E. (1997), “1917’de Almanya’da Türk Çocukları”, *İmaj Yazıları*, der. A. O. Öztürk, Konya: Alagöz Yayın İletişim Pazarlama San. ve Tic. Ltd. Şti., 67-72.
- HIGSON, A. (1989), “The Concept of National Cinema”, *Screen*, 30(4), 36-46.
- İÇDUYGU, A. (2006), “A Panaroma of the International Migration Regime in Turkey”, *Revue Européenne des Migrations Internationales*, 22(3), 11-21.
- KONYAR, H. (2000), “Tüketim Kültürünün Belirlediği Yeni Toplumsal Kimlikler”, *İletişim*, 6, 19-33.
- MAKAL, O. (1994), *Sinemada Yedinci Adam: Türk Sinemasında İç ve Dış Göç Olayı*, İzmir: Ege Yayıncılık.
- ÖZER, İ. (2004), *Kentleşme, Kentlileşme ve Kentsel Değişme*, Bursa: Ekin Kitabevi Yayınları.
- ÖZTÜRK, A. O. (1997), “19. Yüzyıl Popüler Alman Sanatında Türk Motifinin İşlevi Üzerine Etnolojik Bir Yaklaşım”, *İmaj Yazıları*. der. A. O. Öztürk. Konya: Alagöz Yayın İletişim Pazarlama San. ve Tic. Ltd. Şti., 25-36.
- PETERSEN, W. (1958), “A General Topology of Migration”, *American Sociological Review*, 23(3), 256-266.

- SAYIN, G. (2007), “Fatih Akın’s *Gegen Die Wand* (2004): Ethnicity As Performance”, *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(2), 172-187.
- SKEJELBRED, A. H. B. (1997) “Norveç’te Türk İmajı: Söylentiler ve İşlevleri ya da Tarihsel Açıdan Stereotipler”, *İmaj Yazıları*. der. A. O. Öztürk. Konya: Alagöz Yayın İletişim Pazarlama San. ve Tic. Ltd. Şti., 15-24.
- ŞAHİN, C. (2001), “Yurtdışı Göçün Bireyin Psikolojik Sağlığı Üzerindeki Etkisine İlişkin Kuramsal Bir İnceleme”, *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 21(2), 57-67.
- TUTAL, N. (2006), *Söylentiler ve Temsiller: Fransızlar Türleri Nasıl Tanıyor ya da Fransız İmgeleminde Türkiye*, Ankara: Phoenix Yayınevi.
- YAREN, Ö. (2008), *Altyazılı Rüyalar: Avrupa Göçmen Sineması*, Ankara: De Ki Yayıncılık.