

Göçmenliğe Dair Dönüşen Temsiller ve Temsilin Politikası: “Almanya Acı Vatan” ve “Duvara Karşı” Filmlerinin Karşılaştırmalı Analizi

DOI: 10.26466/opus.559013

*

Feyda Sayan Cengiz*

* Dr. Öğr. Üyesi, Manisa Celal Bayar Üni., İktisadi ve İdari Bilimler Fak., Manisa / Türkiye

E-Posta: fevda.cengiz@cbu.edu.tr

ORCID: [0000-0002-3378-381X](https://orcid.org/0000-0002-3378-381X)

Öz

Bu çalışmada, Türkiye’den Almanya’ya göçen birinci ve ikinci kuşak göçmenleri konu edinen Almanya Acı Vatan (1979) ve Duvara Karşı (Gegen die Wand-2004) filmlerinin karşılaştırmalı analizi yapılarak, sinemada ve popüler kültürde göçmen temsillerinin 1970’lerden 2000’li yıllara geçirdiği dönüşüm tartışılmaktadır. Göçmenliğe dair popüler ve akademik tartışmanın, göçmenlerin işçi olarak varlıklarından ve sorunlarından, kültür ve kimlik meselelerine doğru kaymakta olduğu sıklıkla yapılmış bir argümandır. Makale, iki farklı döneme ait iki filmi karşılaştırarak, bu dönüşümün sinemadaki göçmen temsillerindeki yansımalarını karşılaştırmalı olarak incelemektedir. Analiz sonucunda, sinemada birinci kuşak göçmen temsillerine örnek olan Almanya Acı Vatan’da göçmenlerin yabancılaşma ve dışlanma sorunu ile, işçilerin endüstriyel üretim ilişkileri içinde yabancılaşma sorununun iç içe geçmiş bir şekilde temsil edildiği; Duvara Karşı’da ise ikinci kuşak göçmen olma deneyiminin, sonsuz bir aidiyet ve otantik kimlik arayışına vurgu yapılarak çerçeveselendiği önerilmektedir. Çalışma, sinemada ve popüler kültürdeki göçmen temsillerinin kimlik, toplumsal cinsiyet ve mekân bağlamlarında karşılaştırılması üzerinden, göçe ve göçmenliğe dair temsil politikalarının izleğinin sürülebileceğini öne sürmektedir.

Anahtar Kelimeler: Göç, Göçmen temsili, Kimlik, Üçüncü uzam, Toplumsal cinsiyet.

Politics of Representation and Transformations in Representing Immigrants: A Comparative Analysis of "Almanya Acı Vatan" and "Gegen die Wand"

*

Abstract

*This study discusses the transformation in the representations of immigrants from 1970s to the 2000s through a comparative analysis of two films which narrate stories of Turkish immigrants in Germany: *Almanya Acı Vatan* (1979) and *Gegen die Wand* (*Duvara Karşı*- 2004). It is widely argued that the popular and scholarly debate has shifted from discussing the immigrants as "workers" towards discussing them within the contours of issues of culture and identity. The findings of the comparative analysis in this study demonstrates that *Almanya Acı Vatan*, as an example of cinematic representations of first generation immigrants, frames the problem of immigrants' social and cultural exclusion in tandem with the problem of workers' alienation within industrial relations of production. On the other hand, "*Duvara Karşı*" formulates second generation immigrant experiences in terms of an endless search for belonging and authentic identity. This article suggests that it is possible to trace the shift in the cultural representations of migration and immigrants by conducting comparative analysis with regard to issues of identity, gender and space.*

Keywords: *Migration, Politics of representation, Identity, Third space, Gender*

Giriş

Türkiye'den Almanya'ya göç, birçok akademik araştırmanın yanı sıra, Almanya ve Türkiye sinemasına da sıklıkla konu olmuştur. Sinema, dolaşıma soktuğu, popülerleştirdiği anlatılar ve imajlar dolayısıyla göç ve göçmenlere ilişkin toplumsal tahayyüllerin üretilmesinde önemli rol oynamaktadır (Cox, 2018). Bu nedenle, sinemada göçmen temsillerini incelemek, bu temsillerin farklı dönemlerde geçirdiği dönüşümleri karşılaştırmalı olarak ele almak bizlere göçün değişen toplumsal tahayyülüyle ilgili ipuçları sağlayacaktır. Bu makale, Türkiye'den Almanya'ya göçmenlere ilişkin iki farklı dönemde yapılmış filmlerdeki anlatı ve temsilleri karşılaştırmalı olarak ele almaktadır. Makalede, Şerif Gören'in yönettiği 1979 tarihli "Almanya Acı Vatan" ve Fatih Akın'ın yönettiği 2004 tarihli "Duvara Karşı" adlı filmlere odaklanılacaktır. "Almanya Acı Vatan"da, Almanya'ya "misafir işçi" olarak gelen birinci nesil göçmenlerin; "Duvara Karşı"da ise ikinci nesil göçmenlerin, yani "misafir işçilerin" artık misafir olmayan çocuklarının temsilleri ile karşılaşmaktayız. Çalışmanın amacı, bu iki filmin karşılaştırmalı bir analizini yaparak, göçmen temsillerindeki dönüşümlerin temel boyutlarını sergilemek, bunun yanı sıra bu temsildeki dönüşümlerin, göçmenlik deneyiminin dönüşümleriyle ilişkisini irdelemektir.

İlerleyen sayfalarda, öncelikle göç ve göçmen temsillerine yönelik araştırmalardaki dönüşümün temelleri ortaya konularak kuramsal bir çerçeve oluşturulacaktır. Daha sonra, bu iki filmin göçmen kimlikleri, toplumsal cinsiyet ilişkileri, ve göçmenlerin kentsel mekânla ilişkileri temelinde karşılaştırmalı analizi yapılacaktır. Sonuç bölümünde, bu iki film bağlamında sinemadaki göçmen temsillerinin dönüşümü tartışılacaktır.

Kuramsal Yaklaşımlarda Odak Değişikliği

Türkiye'den Almanya'ya işçi göçü, Türkiye ve Batı Almanya arasında 1961 yılında imzalanan anlaşmayla başlar. 1960'lı yıllardaki bu kolektif işçi göçü dalgası, ilerleyen on yıllarda aile birleşmeleri ve evlilikler yoluyla ve Türkiye'deki 1980 darbesinden sonra siyasi nedenlerle sürer. Al-

manya'daki Türk göçmenler, 1960'lı yıllarda Alman kamuoyunda "Gastarbeiter", yani "misafir işçi" olarak nitelendirilmiştir. Göçmenlerin sadece çalışmak üzere geçici olarak geldikleri, bir süre sonra Türkiye'ye geri dönecekleri gibi sorunlu bir beklenti içeren bu nitelendirme, ikinci kuşak göçmenlerle birlikte "Alman-Türk"e dönüşmüştür (Yalçın-Heckmann, 2002). Bu dönüşüm, göçmenlerin artık yerleşik oldukları, Almanya'da yaşamlarını sürdürecekleri kabulünü içermektedir.

1980 ve 1990'lı yıllardan beri, göç araştırmalarında paradigmatik bir değişimi söz konusudur. 1970'li yıllar boyunca akademik çevreler, sınıf farklılıklarını, ekonomik sömürüyü ve göçmenlere karşı yabancı düşmanlığını ön planda tutarak, "misafir işçi" odaklı göç üzerinde çalıştı (Adelson, 2003). Soysal (2003), "anlatılarımızda göçmenlerin ve özellikle de Türklerin, misafir işçi rolünde olduğunu ve kültürel ve sosyal eşikte sıkışıp kaldıklarını" öne sürer (s.493). Ayrıca, Çağlar ve Soysal'ın (2003) belirttikleri üzere, göçmen kültürü ve kimlikleri, iki kültür "arasında" sıkışmış, olağandışı kimlikler olarak değerlendirilir. Nedim Karakayalı (2005) "iki dünya" ve "arada kalmışlık" tezine yönelttiği eleştiride, bu tezin en büyük probleminin, sadece iki dünyanın mevcut olduğuna dair tahayyülü ve "inşa edilmiş gerçekliği" yeniden üretmek olduğunu öne sürer. Bu teze göre, göçmen çocukların tüm sorunları, iki dünya arasında kalmaya indirgenmektedir. Böylelikle, bu ikilikten kurtulma ve yeni bir kimlik inşa etme arzusu gözardı edilmektedir. Gerçekten de, özellikle 1970'li yıllarda Almanya'daki Türk göçmenlere "iki dünya arasında kalmışlık" perspektifinden yaklaşılmıştır ve bu durum, ikinci nesil Türk göçmenleri için kültür şoku, dejenerasyon ve benzeri olumsuz kavramlarla belirlenen bir kimlik tanımlaması oluşturmuştur (Burul, 2003).

Bu algıya Almanya'daki Türk göçmen nüfus ile ilgili çalışma yapan araştırmacıların çoğu karşı çıkmıştır (Çağlar, 2001; Soysal, 2003; Adelson, 2003). 1980'li yıllardan sonra önemi artan ulusaşırı göç alanyazını, göçmenlerin çoklu kimliklerini ve bu çeşitliliğin göçmen gençliğine sağladığı yaratıcılığı vurgular niteliktedir (Çağlar ve Soysal, 2003). "Üçüncü Uzam" kavramının yaygınlaşmaya başlaması, göç ve göçmen kimlikleriyle ilgili alanyazının paradigmatik değişimine rastlar. Homi Bhabha (1990, 1994) "üçüncü uzam"ı, öznelliklerin su yüzüne çıktığı ve Alman/Türk, ev sahibi/misafir" gibi kültürel ikiliklere meydan okuyan bir alanı tarif etmek için kullanır (Burul 2003). Burul (2003), ikinci nesil Alman

Türk göçmenlerin kendilerine dair farklı tahayyüller arayışında olduklarını ve bu arayışın "üçüncü uzam"ı keşfetme süreci olduğunu belirtir (s.213). Almanya'daki ikinci ve üçüncü nesil göçmenler hakkında yapılan araştırmaların ve "Üçüncü Uzam" kavramı etrafında yapılan tartışmaların göçle ilgili alanyazının dönüşümünde önemli bir rol oynadığını söylemek mümkündür.

Değişime tabi olan en önemli boyutlardan birinin, göç araştırmalarındaki odağın ekonomik meselelerden kültür ve kimlik meselesine kayması olduğu ileri sürülebilir. Çağlar ve Soysal (2003), 1980'lerde sosyal bilimlerin alanyazınının odağını "misafir işçilerin" çalışma yaşamı ile ilgili sıkıntılardan, onların kültürüne, duygularına ve ihtiyaçlarına kaydırıldığını belirtirler. Soysal (2003), makalesinde Türklerin Almanya'ya göçünün anlatılarında "işten kültüre" geçişe odaklanarak, bu konuyu detaylı bir şekilde irdeler. Soysal, Günter Walraff'ın "*En Alttakiler*" adlı kitabını bu konuda bir dönüm noktası olarak ele alır ve bu kitaptan sonra "göçmen ne bir misafir ne de bir işçidir. Bu durum, 1980'lerin ortasından sonra, göç yazılarının baskın olarak kültür ve kimlik hikâyeleri anlattığı anlamına gelir" der (Soysal, 2003, s.497).

Değişimin analiz edilecek bir diğer boyutu ise göçmenlerin mekânla olan ilişkisi ve bu ilişkinin temsiline dairdir. Ayşe Çağlar (2001), Türkiye'den göçmenlerin yeni "ulusaşını" mekânlarına, sosyal yaşamlarını ve kentsel mekânla ilişkilerini yeniden şekillendirmelerini kolaylaştıran olanaklara odaklanır. Çağlar, göçmenlerin kendi "gettolarında" yaşayan insanlar olduğu yönündeki algının artık gerçeği yansıtmadığını öne sürer. Buna göre, ikinci nesil göçmenler arasında, kimliklerini kentsel alanlara atıfta bulunarak vurgulama eğilimi vardır; ulusal ya da etnik bağlılıklardan ziyade "Berlinli" olarak kendilerini tarif etmektedirler. Benzer şekilde, Türkiye'ye atıfta bulunurlarken de kentsel alanlara ve kentsel kültüre atıfta bulunmayı seçerler. Ancak Çağlar'a göre, kısıtlayıcı "getto" metaforu, Alman siyasi kültürünün hâlâ bir parçasıdır.

Kültürel öğelerin ve göçmenlerin kimlik üzerine sorgulama ve arayış süreçlerinin göç ve göçmenlere dair alanyazında ön plana çıkması, oluşan "üçüncü uzam"ların ve melezleşmenin irdelenmesi, bir yandan dışlanan, sömürülen, arada kalmış göçmen kalıp yargısının sorgulanması sonucunu getirir ve göçmenler açısından güçlendirici bir boyutu olduğu öne sürüle-

bilir. Ancak öte yandan, üçüncü uzam ve melezleşme metaforlarının sınırlarına da dikkat çekmek önemlidir. Nitekim, ikinci kuşak göçmenlerin akışkan kimliklere erişiminin altı çizilirken, “eski kuşak ‘otantik’ olmakla birlikte ‘geçmişte kalan’ kimliği içinde hapsedilmiş durumdadır” (Yalçın-Heckman, 2002, s.313-314). Bir başka deyişle, üçüncü uzam ve melezleşme kavramları, bir yandan kültüre odaklanıp kültürlerin sınırlarının aşılmasına ve nasıl aşıldığına dikkat çekerken, diğer yandan “aşmaya çalıştıkları somutlaştırmaları teyit etme tehlikesi” içermektedir (Çağlar, 1997, s.172).

Göçmenlere ilişkin tartışmanın ekonomi ve iş yaşamından kültür ve kimlik meselesine kayması, göç alan ülkelerin kamuoylarında göç konusunun giderek artan biçimde kültürel referanslarla tartışılması ile ilintilidir. Nitekim özellikle 2000’li yılların ikinci yarısından itibaren birçok Batı Avrupa ülkesinde olduğu gibi Almanya’da da ivme kazanan göçmen karşıtı söylemler, göçmen topluluklarının homojen bir kültüre sahip olduğu, ve özellikle Müslüman göçmenlerin bu homojen kültürlerinin Batı medeniyeti ile uzlaşmaz olduğu argümanına dayanmaktadır (Yılmaz, 2012; Kaya ve Tecmen, 2019). Bu süreç içerisinde, göçmen topluluklarında hakim olduğu düşünülen toplumsal cinsiyet ilişkileri, giderek siyasi söylemlerin odağına oturmuştur. Özellikle 2000’lerin ikinci yarısından itibaren oylarını ve kamusal görünürlüklerini artırmış olan popülist, göçmen karşıtı, radikal sağ partilerin söylemlerinde, göçmen karşıtlığının toplumsal cinsiyete ve dair algılar üzerine oturtulduğunu söylemek mümkündür. Bu söylemler, özellikle Müslüman göçmen topluluklarının kadınları baskı altına aldığı, bu durumun Batı Avrupa kültürüne tehdit içerdiği gibi bir iddia üzerine kurgulanmaktadır. Popülist radikal sağ partiler üzerine çalışan pek çok araştırmacı son yıllarda bu konu üzerinde durmuştur. Bu araştırmacılar, bir yandan aslında toplumsal cinsiyet eşitliğine inanmayan, kadınları “ulusun üremesinin aracı” olarak gören bu partilerin, diğer yandan Müslüman göçmen topluluklarını homojenize eden, Müslüman göçmen kadını kurbanlaştırılmış gösteren bir söylemi üreterek kendilerini siyasetin anaakımına taşıdıklarını öne sürmektedirler. (Fekete, 2006; Mudde, 2007; Klammer ve Goetz, 2017; Scrinzi, 2017; Trabert, 2017). Dolayısıyla, toplumsal cinsiyet kimlikleri ve ilişkileri göçe ilişkin popüler söylemlerde ve anlatılarda giderek daha merkezi bir konuma oturmuştur. Bu nedenle, sinemada göçmen temsillerinde toplumsal

cinsiyet ilişkilerinin nasıl bir izlek sürdüğünü irdelemek, bu temsillerin "kurban göçmen kadın" metaforunu yeniden üretip üretmediklerini tartışmak büyük önem taşımaktadır.

Bir sonraki bölümde, sinemadaki göçmen temsillerindeki dönüşümler irdelenmekte, göçmen temsili açısından iki farklı döneme ait *Almanya Acı Vatan* ve *Duvara Karşı* adlı filmler, bu kuramsal çerçeve kapsamında karşılaştırmalı olarak incelenmektedir.

Misafir İşçiden Alman Türk'e Sinemada Göçmen Temsillerinin Dönüşümü

Almanya'daki Türk göçmenlerin sinemadaki temsillerinin, göçmen kimliğiyle ilgili algılardaki dönüşüme paralel bir şekilde dönüştüğü öne sürülmektedir (Göktürk 2003). Bu görüşe göre, özellikle 1970'lerde Türkler dışlanmanın ve iletişim kuramamanın mağdurları olarak tek boyutlu bir şekilde tasvir edilirken, günümüzde Almanya'daki Türk varlığının temsilinde ikili kimliklerden ziyade birleşik kimliklere vurgu yapma ve sınırlarla, farklılıklarla oynamaya, "sınırları çiğnemeye odaklanma" şeklinde bir eğilim ortaya çıkmıştır (Göktürk, 2003, s.229). Rob Burns'e göre, hem Türkiye hem Almanya sinemasındaki erken dönem göçmen temsillerinde, iki hakim tema göze çarpar: "Misafir işçi deneyiminin sosyal ve materyal gerçekliği, ve 'iki kültür arasında yaşamamanın' sorunları" (Burns, 2007, s.362). Sosyal ve materyal gerçeklik, göçmenlerin çalışma yaşamında yaşadıkları sorunlar, ezilme, sömürülme ve sosyal dışlanma meselelerine tekabül etmektedir. Birinci kuşak Türk göçmenleri konu alan bu erken dönem filmlerde, göçmen kadınların "çaresiz kurbanlar" olarak, erkeklerin ise çalıştıkları fabrikada ve yaşadıkları kentin kamusal alanlarında güçsüz, dışlanmış olarak temsil edildikleri de belirtilmektedir (Cox, 2011, 2018). Bu temsiller, göçmenlerin çoğul deneyimlerini dışlamaktadır.

Ayça Tunç Cox (2011) tarihli çalışmasında, Almanya'daki Türk göçmenlerle ilgili filmleri, üç farklı nesle mensup Türk-Alman yönetmenlerin anlatılarını merkeze alarak üç kategoriye ayırır. Bu kategorizasyona göre, birinci kuşak göçmenlere dair filmlerde, kurbanlaştırılmış göçmen anlatıları, iki farklı kültürün çatışması, bu çatışmada "arada kalan", hem

kültürel hem ekonomik olarak ezilen, dışlanan göçmenler konu alınmaktadır. Cox, bu filmlerin göçmenler üzerine kalıp yargıları aşmakta yetersiz kaldığı, hatta istemeden de olsa bu kalıp yargıları yeniden ürettikleri eleştirisini getirir (Cox, 2011, s.121). İkinci kuşak göçmen olan Türk-Alman yönetmenler ise, siyasi olarak daha bilinçlidirler: Kimlik ve temsil politikalarına odaklanırlar, çift dilli ve çift kültürlü olma halini hikayeleştirerek ilk kuşağa göre daha nüanslı, daha çok katmanlı ve kalıp yargılara sığmayan göçmen temsillerine imza atarlar. İkinci nesil filmlerde odak, ekonomik dışlanma ve kültürel çatışmadan, “melezliğin keyfine” ve yarattığı olanaklara kaymaktadır (Cox, 2011, s.123). Temsildeki bu değişim, Rob Burns (2007) tarafından “ezilenlerin sineması”ndan “melezliğin sineması”na doğru bir dönüşüm olarak değerlendirilmiştir. Cox’a göre üçüncü kuşak Türk-Alman yönetmenler de, ikinci kuşağın açtığı yoldan ilerlemiş ve başkalarının gözünde nasıl bir imajları olduğu ile daha az ilgilenen, göçmenleri susturulmuş ve dezavantajlı olarak görmeyen, özgüveni yüksek, farklı kültürel iklimlere uyum sağlayabilen göçmen temsillerine ağırlık vermişlerdir (Cox, 2011).

Yöntem

Almanya Acı Vatan ve *Duvara Karşı* filmlerinin karşılatırmalı olarak çözümlenmesinde, eleştirel söylem analizi kullanılmıştır. Eleştirel söylem analizi yöntemi, ağırlıklı olarak medya metinlerinin çözümlenmesinde kullanılan bir yöntemdir. Bu yöntem kullanılarak metnin gerisinde yatan toplumsal yapının, güç ilişkilerinin, kimlik tanımlamalarının nasıl metne yansıdığı ve metinde nasıl işlendiği çözümlenmektedir (Van Dijk, 2003).

Çalışma, amaçlı örneklem kullanmış ve birinci ve ikinci kuşak göçmen temsillerinin karşılatırmalı analizine imkan verecek iki filme odaklanmıştır. Bu çalışmada konu alınan *Almanya Acı Vatan* ve *Duvara Karşı* adlı filmler, iki farklı döneme aittir. Şerif Gören’in yönettiği *Almanya Acı Vatan*, 1979 tarihlidir ve Almanya’ya işçi olarak göçen, “birinci kuşak göçmen” olarak adlandırılabilir bir kadın işçinin, fabrika ortamında ve kentsel mekânda yabancılaşma hikayesini anlatmaktadır. Bu hikaye, hem iş yaşamına ve göçmen işçi sorunlarına, hem göçmenin göç edilen mekânla ilişkisine, hem de toplumsal cinsiyete dair unsurların üzerine inşa edilmiştir. *Almanya Acı Vatan*’ın Almanya’yı acılarıyla dolu bir ülke

olarak tasvir edişıyla Türkiye'nin kolektif hafızasında önemli yer edindiği belirtilmektedir (Cox, 2011, s.120). Konu aldığımız diğer film olan 2004 tarihli *Duvara Karşı'nın*, ikinci kuşak göçmen filmleri içinde en fazla popülerlik kazananlar arasında yer aldığını söylemek yanlış olmaz. Film, 2004 yılında Berinale'de Altın Ayı ile ödüllendirilmiştir. Filmin yönetmeni Fatih Akın, bir göçmen ailenin oğludur ve Almanya'daki ikinci kuşak Türk göçmenlerin en başarılı temsilcileri arasında gösterilmektedir. Akın'ın, filmlerinde "iki kültür arasında kalmış Türk" klişesini boşa çıkaracak göçmen temsillerini öne çıkardığı (Yalçın-Heckmann, 2002; Fachinger, 2007), bu anlamda kültürel melezliğin ve "üçüncü uzam"ın olanaklarının altını çizdiği belirtilmektedir (Burns, 2007). Akın, Alman basınına verdiği bir mülakatta kendini şöyle tanımlar: "İki kültürde büyümüş olmayı avantaj olarak görüyorum. Bu bana güven veriyor. Hoşgörü mesajları vermek ya da kültürlerimden birini inkar etmek zorunda değilim. İkisini birleştiriyorum- hem filmlerimde, hem kişiliğimde" (Alıntılayan Burns, 2007, s.371).

Bulgular

Bu bölümde, *Almanya Acı Vatan* ve *Duvara Karşı'daki* anlatıların temel bileşenleri ele alınacak ve iki farklı göçmen temsiline karşılaştırmalı çözümlemesinin sonuçları ortaya konulacak ve tartışılacaktır. Bunun yanı sıra, temsiline karşılaştırmalı çözümlemesine imkân verecek bir bakış açısının temellerini oluşturmak üzere üç boyut önerilecektir. Birinci boyut, iki filmin göçmen sorunlarını anlatırken farklı konulara odaklanmasını irdeleyen "ekonomi ve kimlik" boyutudur. İkinci olarak mekân boyutu ele alınacak, Türk göçmenlerin Almanya'daki kentsel mekânla olan ilişkilerinin değişimine vurgu yapılacaktır. Üzerinde durulacak üçüncü boyut ise, her iki filmde de çoklu ve çok katmanlı çağrışımlar barındıran "toplumsal cinsiyet" boyutudur. Ancak bu boyutları ayrıntılı olarak ele almadan önce, söz konusu iki filmin anlattığı hikâyeleri kısaca özetlememiz gerekir.

Almanya Acı Vatan ve Duvara Karşı: Güldane ile Mahmut, Sibel ile Cahit

Almanya Acı Vatan, köyünden kalkıp Berlin’de bir fabrikada çalışmaya gelen genç bir kadın olan Güldane’nin hayatını konu alır. Güldane para kazanmak ister ve bu nedenle, köyüne yaptığı bir ziyaret sırasında, Almanya’ya göçebilmek için kendisiyle anlaşmalı bir evlilik yapmak isteyen Mahmut’la evlenmeyi kabul eder. Almanya yeterince işçi aldığından, özellikle 1970’lerin sonlarına doğru bu tür formalite evlilikler ve evlilik yoluya göçmenlik, oldukça yaygın hale gelmiştir. Güldane’yle aynı köyden olan Mahmut, kendisi daimi ikamet izni alana kadar, dört yıl boyunca bu evliliği sürdürmesi karşılığında Güldane’ye yüklü bir miktar para teklifinde bulunur. Mahmut’un refah içinde ve güzel kadınlar arasında rahat bir hayat sürme hayali, Berlin’e adımını attığı an suya düşer. Güldane’nin Mahmut’a kalacak bir yer bulmaya yardım etmek için bile vakti yoktur; kendisi iki kişiyle Türk mahallesinde bir evi paylaşmaktadır. Mahmut, kendi başının çaresine bakmak zorundadır. Güldane, sınırları belli, basit bir hayat sürmektedir: Gün içinde, sıkı çalışma saatleri olan ve çok çalışmasını gerektiren fabrikadadır. İşten çıktığında da doğruca Türk mahallesindeki evine gider. Para kazanmak zorundadır ve bu konuda elini çabuk tutmalıdır. Yine de Güldane, kendisine Türkiye’yi, köyünü ve bir “misafir işçiden” fazlası olabileceği ihtimalini hatırlatan Mahmut için sonunda hayatında yer açar. Fakat Mahmut’un kentsel hayat karşısındaki saf şaşkınlığı kısa sürede Alman kadınlarla cinsel birliktelik ve para arzusuna dönüşür. Mahmut parayı da Güldane’den almaktadır. Pek de ideal bir koca değildir: Güldane hamile olduğunu söylediğinde, hemen ekonomik nedenleri öne sürerek bebeği aldırmasını söyler. Nihayetinde, Güldane yıpranmıştır ve bebeğini doğurmak için “acı dolu ülke” Almanya’dan vazgeçer.

Duvara Karşı’da, yine görücü usulü bir evlilik vardır ancak bu sefer neden, ekonomik durum değil, Sibel’in, ailesinin kendine çizdiği sınırların dışında yaşam ve özgürlük olanakları bulmak, kendi deyimiyle, “yaşamak ve dans etmek”, arzusudur. İkinci nesil bir göçmen olan Sibel, muhafazakar bir Türk göçmen ailenin kızıdır. Ailesindeki ataerkil baskıdan o kadar bunalmıştır ki babasını ve ağabeyini kendisini sınırlamaları konusunda ikna etmek adına düzmece bir intihar girişiminde

bulunur. Orta seviyede bir eğitim almıştır ve para kazanmak için kuaförlük yapmaktadır. İntihar girişimi beklediği etkiyi yaratmaz ancak rehabilitasyon sırasında, başarısız ancak gerçek bir intihar girişiminde bulunmuş olan Cahit ile tanışır. Türk kökenli Cahit, kendini göçmen olmakla ya da ulusal aidiyetlerle tanımlamayan biridir. Türkçe konuşma yeteneğini bir köşeye "fırlattığını" söyler. Aynı zamanda aidiyet duygusunu oluşturan tüm kaynakları da bir tarafa fırlatmış gibidir. Punk barlarda takılır, hayatını sürdürmek için şişe toplar. Sibel, Cahit'ten bir iyilik yapmasını ister: Ailesi, Sibel'in yalnızca bir Türk ile evlenmesine müsaade edecektir ve Cahit onunla evlenirse aynı evi paylaşabileceklerdir. Böylece Sibel istediği gibi yaşayabilecek, dilediği kişiyle birlikte olabilecektir. Cahit'in de kaybedecek hiçbir şeyi yoktur. Planlı evlilikleri bu şekilde başlasa da işler planladıkları gibi gitmez. Bu sefer onları faciaya sürükleyen Güldane ve Mahmut'un 1970'lerde karşılaştıkları gibi ekonomik sorunlar değil, kimlikle ilgili sorunlardır. "Türk gelini" imajı arkasına saklanıp sınırsız bir cinsel özgürlük sürdürmek, Sibel'in tahmin ettiği kadar zordur ve amaçladığı özgürleşmeyi de bu şekilde yakalayamaz. Cahit, bu evliliğin gerçek bir evliliğe dönmesini ister. Sibel'i taciz eden bir Alman erkeğin kışkırtması sonucu yanlışlıkla ölüme sebebiyet veren Cahit, hapse girerken, Sibel de Türkiye'ye geri döner ve evlenip çocuk sahibi olur. İkili, yıllar sonra tekrar bir araya gelirler ancak Sibel'in ailesini terk etmemesi sonucu yollarını ayırırlar.

Görüldüğü üzere, her iki filmin de anlatısının başlangıcı, farklı motivasyonlarla da olsa, anlaşmalı evliliklere dayanmaktadır. Her iki evlilik de, bir noktadan sonra anlaşmalı evlilik olmanın ötesine geçer, ancak ana karakterlere mutluluk getirmez.

İşçi Sorunları, Kimlik Sorunları

İki filmi karşılaştırabileceğimiz birinci boyut, filmlerin Türk göçmenlerinin hayatlarının hangi noktalarına odaklandıkları konusundaki keskin farkla ilgilidir. Yukarıdaki kuramsal çerçeve kısmında bahsedilen, Soysal'ın (2003) Türkiye'den Almanya'ya göç hakkındaki anlatılarda odağın "çalışma yaşamından kültüre" kaymasıyla ilgili görüşünün bu iki filmde açıkça gözlemlenebileceğini söylemek mümkündür.

Almanya Acı Vatan' da Güldane'nin hayatı, "fabrika"ya ve "para kazanma" hedefine odaklanmıştır. Güldane'nin Almanya'da olmasının tek nedeni, Türkiye'de rahat bir hayat sürebilmek için para kazanıp para biriktirmektir. Bu nedenle, Güldane neredeyse "ideal" bir misafir işçidir: Kendini tümüyle çalışmaya verir ve kesinlikle geri döneceğini düşündüğü ülkesine yatırım yapar. Şerif Gören'in Güldane'yi harekete geçmekten yoksun bir kurban olarak resmetmekten kaçındığının altını çizmek gerekir: Güldane, başka bir seçeneği olmadığından değil de mümkün olan en kısa sürede olabildiğince çok para kazanmak istediği için Almanya'da çalışır. Harekete geçme kabiliyeti vardır ancak bunu tamamen ekonomik hedefleri için kullanır. Misafir işçi olmanın ekonomik boyutlarına yapılan vurgu, filmdeki yaşlı bir misafir işçinin emekli olunca ne yapacağı sorusunu cevapladığı sahnede iyice belirgin hâle gelir. Adam hiç tereddüt etmeden şöyle der: "Memleketime dönüp öleceğim. Bu kadar çalışmaya can mı dayanır?" *Almanya Acı Vatan'*da, Güldane'yle aynı fabrikada çalışan solcu bir karakter aracılığıyla sınıf farklılıkları da vurgulanır. Adam şöyle der: "Türk, Yunan, Sırp hatta Alman olmanın bile önemi yok, bu fabrika tüm işçileri sömürüyor". Bir başka deyişle, endüstriyel kapitalizm tarafından sömürülmek, göçmenlerin temel meselesidir; hatta bunun için göçmen olmaya da gerek yoktur, işçi olmak yeterlidir.

Kapitalizme yönelik bu eleştirel bakış, filmin Güldane'nin fabrikadaki yaşamını konu alan sahnelerinde son derece belirgin bir şekilde ortaya çıkar. İşçilerin makinadan farksız bir şekilde hareket etmeleri beklenmektedir. Fabrika, çalışanları nefessiz bırakacak derecede disiplinli bir yerdir; tualete gitmek bile o katı disiplinden sapma anlamına gelmektedir. İşçilere daha hızlı ve verimli çalışmaları gerektiğini hatırlatmak için rahatsız edici otomatikleştirilmiş bir sesin sürekli "Achtung" (dikkat) dediğini duyarız. Filmdeki fabrika sahneleri, endüstriyel kapitalizmin işçileri yabancılaştırması temasını vurgulu bir şekilde seyircinin dikkatine getirir. Göçmen olmanın etkisi, yabancılaşma hissini yoğunlaştırır.

Üstelik, Gören'in filminde felaketin *kaynağı* ekonomik etkenlerdir. Güldane ile Mahmut'un görücü usulü evlilikleri de Almanya'daki hayatları da ekonomik nedenlerin üzerine kuruludur. Mahmut Güldane'yi ekonomik sebeplerden ötürü kürtaja zorlar ve bu da ikiliyi çıkmaza sürükler.

Öte yandan, *Duvara Karşı*'da ikinci nesil göçmen Türklerin hayatlarını şekillendiren, kimlikle ilgili sorunlar ve arayışlardır. Cahit "Türklüğünü bir tarafa fırlattığını" iddia eder; onun yaşam tarzı, Türkiye'ye de Almanya'ya da ait olmadığını, punk barlara ve punk alt kültürüne ait olduğunu düşünmemize yol açar. Fakat Sibel'le evliliği sırasında, Türk yemeklerinin pişirildiği Türk tarzı döşenmiş bir evde yaşamaktan gizliden gizliye hoşlanmaya başlar. Burada önemli olan nokta, bu "düzmece" evliliği gerçek bir evliliğe dönüştürmek isteyen Cahit olmasıdır. Film, Cahit'in bu arzusunda yalnızca Sibel'i çekici bulmasının değil, aidiyet arayışının da bir rolü olduğunu düşündürmektedir. Sibel'in de kendi kimliğiyle olan ilişkisi karmaşıktır. Geleneksel orta sınıf Türk evliliğinden ve "Türk gelini" kimliğinden her anlamda kaçmak için Cahit ile evlenir. Ancak evliliğinde Türk gelini imajı arkasında saklanmaktan hoşlanıyor gibi görünür: Evi baştan aşağı temizler, dayayıp döşer, Cahit için yemek yapar, onun çamaşırlarını yıkar; kaçtığı "gelin" rolünden beklenen tüm ev işlerini yapar. Diğer taraftan, tek gecelik ilişkilerin kendisini özgürleştirdiğine dair fikri de çok uzun sürmez.

Duvara Karşı'daki kimlik sorunu konusunda vurgulanacak en önemli nokta, Fatih Akın'ın filminin "üçüncü uzamı" kusursuz gören bir konumu kayıtsız şartsız kabul etmemesidir. Cahit ve Sibel de melez kimlik oluşumuna dair arayışların bir örneği sayılabilir ancak bu filmde, melez bir kimlik yaratma süreci, çelişkilerle ve gerilimlerle doludur. Bu süreç çok fazla acıyı da beraberinde getirir ve "üçüncü uzam"da yaratıcı bir kimlik oluşturmak, görünüşe göre gerilimlerle örülü bir süreçtir.

Toplumsal Cinsiyet Boyutu

Toplumsal cinsiyet boyutunun hesaba katılması, her iki filmdeki göçmen temsillerini karşılaştırılmasında son derece yararlı analiz olanaklarını da beraberinde getirir. *Almanya Acı Vatan*'da, Mahmut'un Almanya'ya geldiği ve Güldane'nin evini şaşkın bir şekilde aradığı, bulamadığı, sokakta uyumak zorunda kaldığı sahneler, erkeklik kurgusunun, göçün yarattığı yersiz yurtsuzluk bağlamında kırılışını gösterir (Akyüz ve Dabak, 2017). Alman ve Türk toplumsal cinsiyet rolleri ve ilişkileri arasındaki farklılık da keskin bir çelişki olarak temsil edilmektedir. Alman kadınlarla tanıştıktan sonra değişen Mahmut'un bu değişimi bir "dejenerasyon"

olarak gösterilir. Ancak diğer yandan film, göçmen kadını sessiz kurban olarak temsil eden filmlerden ayrılmaktadır. Örneğin, Tevfik Başer'in yönettiği 1986 yapımı "40 metrekare Almanya" filmi, *Almanya Acı Vatan* gibi, erken dönem göçmen anlatılarının tipik örnekleri arasında gösterilmektedir (Cox, 2011; Burns, 2007). Oysa ki "40 Metrekare Almanya"nın baş karakteri Turna, kocası tarafından eve hapsedilmiş, bütün failliği elinden alınmış bir kadın olarak resmedilir. Güldane ise Turna'nın aksine pasif bir karakter değildir, aslında hikayeyi başlatan ve sürükleyen kararları alan, işçi olan ve para kazanma hedefine odaklanan odur. Mahmut kendisini aldatmaya başlayınca, "Böyle yapacaksan boşanalım" der ve Türkiye'ye dönüp kendi başına çocuğunu doğurma kararını alır. Bu kararı alması, filmde iki yönlü bir aydınlanma olarak temsil edilir: Güldane bu kararını, hem Mahmut'a, hem de çalıştığı fabrikadaki sömürücü çalışma ilişkilerine bir isyan duygusu ile birlikte deneyimler.

Almanya Acı Vatan'da temsil edilen toplumsal cinsiyet ilişkilerinin analizi açısından bir başka önemli nokta, göçmenliğin ev içi mekânda nasıl yaşandığı, ve bu mekândaki ilişkilere nasıl etki ettiği konusudur. Güldane, Mahmut ile yaşamaya başlamadan önce, iki göçmen kadın işçi ile bir ev paylaşmaktadır. Filmin bu evresinde ev içi mekân, kadınlar arasında paylaşım ve dayanışmanın yaşandığı bir mekân olarak temsil edilir. Herkes eşit şartlarda yaşamakta ve çalışmaktadır, evin düzen ve temizliğinden de birlikte sorumludurlar. Güldane, Mahmut birlikte yaşamaya başladıktan sonra da eşitlikçi düzeni sürdürmeye çalışır. Örneğin sabah işe giderken Mahmut'a bulaşıkları yıkamasını söylemesi, filmde göçmen işçi yaşamının gerekliliklerinin geleneksel toplumsal cinsiyet ilişkilerine dönüştürücü etkisi bağlamında simgesel öneme sahiptir. Bu dönüşüm, Mahmut'un alışkın olduğu erkeklik ve toplumsal cinsiyet kalıpları açısından zorlayıcıdır. Mahmut, yaşadığı "erkeklik krizi"ni ve "erkeklik endişesi"ni (Thwaites Diken, 2018, s.94), Güldane'nin parasını alıp kumar oynayarak, içki içerek ve Güldane'yi aldatarak dışa vurur. Evin bir duvarını duvar kağıdı işleviyle boydan boya kaplayan dev Marlboro reklam posterini de, markanın reklam yüzü olan "Marlboro Man"i temsil ettiği "güçlü, bağımsız, başına buyruk" erkeklik kurgusu üzerinden Mahmut'un kendi erkekliğini tehdit altında görmesine bir gönderme olarak yorumlanabilir.

"Duvara Karşı" filminde, göçmenlik ve toplumsal cinsiyet ilişkisinin daha karmaşık ve çok katmanlı olarak temsil edildiğini öne sürmek mümkündür. Burada toplumsal cinsiyet ilişkilerinin temsilinde birinci katman, Cahit'in ve Sibel'in erkek ve kadın olarak kimliklerini nasıl kurduklarıyla ilgilidir. Cahit, hem Türk göçmenler nezdinde, hem de Almanlar nezdinde makbul sayılan ve hegemonik olan erkeklik kurgularından oldukça uzaktır. Bir ailesi yoktur, Alman eşini kaybettikten sonra hayatla ilişkisini alkol üzerinden kurmaktadır, düzgün gelir getiren bir işi de yoktur. Sibel'in cinsel özgürlük yaşamak amacıyla kendisiyle göstermelik bir evlilik yapmasına bir itirazı da yoktur. Sibel'in ailesindeki erkeklerle bir araya geldiği sahnede yaşanan gerginlikler, Cahit'in onlardan keskin farkının ve onlar için makbul olan erkeklik kurgularına koyduğu mesafenin altı çizer.

Öte yandan Sibel'in, ailesiyle yaşadığı çatışmanın temelinde, ailesinin kendisi için uygun gördüğü toplumsal cinsiyet rolünü benimsememesi önemli rol oynar. Örneğin, Cahit'e, ağabeyinin kendisini erkek arkadaşıyla el ele gördüğü için şiddet uyguladığını öfkeli bir şekilde anlatır. Ailesi onun mutlak surette bir Türk erkekle evlenmesini ister, bunun için baskı yapar. Sibel'in ailesinin baskısına karşı koymak için bulduğu yol, kendisinden beklenenin tam tersini yaparak Alman erkeklerle gelişigüzel, genellikle tek gecelik beraberlikler yaşamaktır. Sibel'in Alman erkeklerle tanışabildiği tek yer barlardır, nitekim bir kadın kuaföründe çalışmaktadır. Ayrıca, muhtemelen sosyal çevresinin sınırlandırılmasından ve 15 yaşında Alman eğitim sistemiyle bağı kesildiğinden Sibel'in Almanlardan oluşan bir sosyal çevresi yoktur. Alman toplumuyla bağ kurmak için bulduğu tek yolun tek gecelik ilişkiler olduğunu öne sürmek mümkündür. Bir başka deyişle bu tarz ilişkiler, Sibel'in kimlik arayışının bir parçasıdır.

Sibel'in, ailesinin toplumsal cinsiyet temelli baskısına karşı bulduğu stratejinin kendisi ironi içermektedir. Nitekim Sibel, bir önceki bölümde de belirtildiği gibi, ailesi tarafından kabul görecektir olan "Türk gelin" görüntüsünün arkasına saklanır. Sibel karakterinin, kendisini baskıdan kurtaracak bir kurtarıcı erkeği bekleyen kadın pozisyonundan da olabildiğince uzak olduğunu fark etmemek olanaksızdır: Düzmece evliliği o planlar, amacına en uygun şekilde bir düzmece evlilik yapabileceği kişi olan Cahit'i de kendisi bulur. Bundan daha da ironik olan, tek gecelik

ilişkilerinden birinde sorun yaşadığında Sibel'in çözümü derhal geleneksel bir Türk evliliği imajında aramasıdır. Alman bir erkek tarafından tacize uğrayınca Sibel "Ben evli bir Türk kadınıyım, kocam seni öldürür" der. Ve nihayetinde, kasten olmasa da, Cahit adamı öldürür.

Duvara Karşı'da toplumsal cinsiyet ilişkilerinin ev içi mekândaki tezahürü, Almanya Acı Vatan'dan oldukça farklıdır. Almanya Acı Vatan'da Mahmut, Güldane'den ev işlerini üstlenmesini, kocasına itaat ve hizmet etmesini bekler; Güldane ise buna direnir. Dolayısıyla ev, toplumsal cinsiyet temelli çelişki ve gerilimlerin yaşandığı bir mekândır. Duvara Karşı'da ise Cahit, Sibel'den herhangi bir beklenti içinde olmaktan son derece uzaktır. Filmdeki en bunaltıcı ve klostrofobik mekân, Cahit'in, Sibel taşınmadan önceki haliyle daracık, eşya yerine paçavralarla dolu ve kirli evidir. Cahit, evin bu halinde herhangi bir değişiklik yapmaya niyetli olmadığı gibi, Sibel'den de bunu yapmasını beklemez. Ancak Sibel, kendi iradesiyle evin temizliğini ve düzenini üstlenir. Fachinger, Fatih Akın filmlerinde, klostrofobik ev içi mekânın daha ziyade erkekleri hapseden alanlar olmasına dikkat çeker ve bu durumun da *40 Metrekare Almanya* ve *Sahte Cennete Veda* gibi erken dönem göçmen filmlerindeki, bir mekâna kapatılan kadın temsiline ironik bir gönderme olduğunu öne sürer (Fachinger 2007). Gerçekten de Sibel, Cahit'e kıyasla evde çok daha az vakit geçirmektedir. Ancak evin düzenini, bakımını, temizliğini gönüllü olarak sağlar, evi yaşanabilir bir mekân haline getirir. Ev içi mekân, Cahit ve Sibel'in sohbet edip eğlenebildikleri, aidiyet kaygıları ve kültürel gerilimlerin, toplumsal cinsiyete dair çatışmaların ikisinin ilişkisi bağlamında çözümlendiği bir mekâna dönüşür.

Kentsel Mekânla Ve Anavatanla İlişki

Son olarak, her iki filmdeki kentsel mekânla göçmenlerin bağlantısından bahsetmek önemlidir. *Almanya Acı Vatan*'da, Berlin'de yaşayan bir misafir işçi için birkaç "temel mekân" vardır: (1) Türk göçmenlerin güvende hissettikleri tek yer olarak temsil edilen Türk mahallesi, ki bu mahalle bir göçmen işçi gettosu olarak tasvir edilir, (2) disiplin alanı olarak resmedilen fabrika. Güldane yalnızca fabrikaya gitmek için kenar mahallenin dışına çıkar ve Almanlarla dolu kentsel mekânda geçirdiği o kısıtlı sürede bile

izleyici Güldane'nin huzursuz, sindirilmiş ve güvensiz hissettiği izlenimine kapılır. Öte yandan fabrika, Güldane ve Türk arkadaşları için tam bir kâbustur, işçiyi makineleştiren bir hapishaneden farksızdır. Bir başka deyişle, bu filmde Almanya'ya ait olan tüm mekânlar, "ev" olmaktan çok uzaktır ve gerilim doludur. Tüm bu gerilim kocasının kabul edilemez davranışlarıyla birleşince, Güldane çözümü Türkiye'deki köyüne geri dönmekte arar. Dolayısıyla anavatan ve köy, sorunlarla karşılaştığında sığınılacak mekân olma özelliğini korur.

Berlin'in Türk göçmenlere tamamen yabancı, klostrofobik ve baskılayıcı bir yer olarak temsil edilmesinin aksine, *Duvara Karşı* filminde Sibel ve Cahit'in Hamburg ile ilişkisi daha rahattır. İkinci kuşak göçmen olan ikili, hem Türk hem de Alman gençleri arasında popüler olan punk barlara ve gece kulüplerine giderler. İzleyici, bu rahatlığın tek sebebinin Sibel ve Cahit'in bu şehirde büyümeleri olmadığını fark eder. Ayşe Çağlar'ın ikinci nesil Alman Türklerin milliyet ya da etnik kimliklerdense kentsel mekânlara atıfta bulunarak kimliklerini vurguladıkları görüşüne (Çağlar 2001) uygun olarak, hangi kente giderlerse gitsinler mekânla Güldane ve Mahmut'a kıyasla daha rahat bir ilişki kurabilecek gibi görünürler.

Öte yandan *Duvara Karşı*'da iki ana karakter de sonuçta Türkiye'ye dönerler. Ancak onların dönüşü, Güldane'nin dönüşünden farklıdır. Güldane hem işçi olarak, hem de göçmen olarak yabancılaşmanın pençesinde olduğu Almanya'dan, aidiyetinin olduğu anavatana dönmektedir. Sibel ve Cahit'in dönüşlerinde ise gerilim ve çelişkilerle dolu aidiyet arayışının sürdüğünü gözlemlemek mümkündür. Fachinger'in (2007) de belirttiği gibi, Türkiye her ikisi için de aidiyete geri dönmek değil, radikal yeni başlangıçlar yapılan yeni bir hayata geçmektir. Film, her iki karakter için de bu gidişi aidiyet meselesinin çözümlendiği bir sonuç olarak değil, ötesinin belirsiz ve muğlak olduğu yeni bir arayış olarak tasvir eder.

Sonuç

Sonuç olarak, iki film arasındaki temel farklılığın, kimlik ve aidiyet meselelerini ele alışlarıyla ilgili olduğunun altını çizmek gerekmektedir. *Almanya Acı Vatan*'da işçilerin yabancılaşma sorunu, göçmenlerin yabancı-

laşma ve toplumsal dışlanma sorunları ile iç içe geçmiş olarak temsil edilir. Almanya, göçmen işçi için benimsenmesi ve entegre olunması mümkün olmayan, yabancılaşma ve dışlanma üzerinden tasvir edilen bir yerdir. Göçmen işçiler bir cenderede gibidirler, bunun sebebi sadece göçmenlik değil aynı zamanda endüstriyel kapitalizmin işçileri kendi emeklerine, ürünlerine ve üretme potansiyellerine yabancılaştırmasıdır. Filmdeki yaşlı işçinin sözleriyle ifade edildiği gibi, buradaki göçmenlik deneyiminden sonra yapılacak tek şey, anavataana dönüp ölmektir. Bir başka deyişle, “iş” bitince, göçmenlikten geriye kalan bir şey yoktur.

Duvara Karşı'da ise ikinci kuşak göçmen olma deneyimi, aidiyet ve kimlik arayışı üzerine kurulu bir deneyimdir. Bu arayış, bitmez, nihayete ermez, hayata yayılmış bir süreç olarak karşımıza çıkar. Filmin temel dinamiği, göçmen filmlerinin klasik anlatılarıyla oynamasında ve o anlatılara ironik göndermeler yapmasında yatar. Filmdeki temel hikaye, anavataana dönmekle çözümlenmez, çünkü dönülecek, aidiyet arayışına yanıt verecek, “otantik” bir yer yoktur, yalnızca yaşam boyu süren bir arayış vardır.

Almanya Acı Vatan ve *Duvara Karşı* filmleri, kültürel alandaki göçmen temsil ve tahayyülünün “kültür şoku ve yabancılaşma yaşayan göçmen işçi”den “melez bir kimlik arayışındaki göçmen”e nasıl, hangi izlekler üzerinden dönüştüğünü gözlemlemek için verimli bir tartışma zemini sağlamaktadır. Bu tartışma zemini, kimlik, toplumsal cinsiyet ve mekân meselelerinin üzerinde temellenmektedir. Göçmenlerin kimlik, toplumsal cinsiyet ve mekân bağlamında nasıl temsil edildiklerine dair popüler kültürü ve kamusal tartışmaları merkeze alan daha fazla karşılaştırmalı araştırma gerekmektedir. Nitekim göç meselesinin özellikle Batı Avrupa'da siyasetin çehresini giderek daha fazla belirlediği bir bağlamda, sinema, televizyon ve popüler kültür tarafından nasıl göçmen tahayyüllerinin üretildiği konusu da daha fazla önem kazanmaktadır.

EXTENDED ABSTRACT

Politics of Representation and Transformations in Representing Immigrants: A Comparative Analysis of "Almanya Acı Vatan" and "Duvara Karşı"

*

Feyda Sayan Cengiz
Manisa Celal Bayar University

Turkish migration to Germany has been the subject of a substantial amount of scholarly research, as well as many films in both German and Turkish cinema. Şerif Gören's *"Almanya Acı Vatan"* and Fatih Akin's *"Duvara Karşı"* (Gegen die Wand - Head On) are two prominent examples of films that have focused on the lives of Turkish immigrants in Germany, with significant differences in their perceptions and representations of the immigrant identity.

Almanya Acı Vatan was shot in 1979, whereas *Duvara Karşı* dates back to 2004. Therefore, the Turkish immigrants represented in *Almanya Acı Vatan* are the "first generation" immigrants, who have arrived in Germany as "guest workers"; whereas in *Duvara Karşı*, we witness the lives of second generation youths, children of the "guest workers", who are neither "guests", nor necessarily "workers" any more. Fatih Akin, the director of *Duvara Karşı* is himself the son of a Turkish immigrant family, who is referred to both as a Turkish and as a German director, and who is pointed out as one of the most prominent young directors in Germany.

Comparing the representations of the lives of immigrants in two films has the potential to provide us with the insight to the change in the migrant identity as well as shifting focus of immigrants' issues and problems. The aim of this essay is to explore and lay out the fundamental dimensions of changing migrant experiences and subjectivities through a comparative analysis of representations in the two films, which seem to correspond to two different perceptions of migrant identity.

There has been a notable shift in the study of migration throughout the last decades. This shift can be summarized as a shift from studying "the

immigrant” as a “worker”, particularly an industrial worker that is defined by his/her class identity and social exclusion in the host country, to studying cultural hybridities and the creative search for identity among immigrants. In other words, the image of the first generation immigrant as a socially excluded worker squeezed in between “two worlds” shifted towards an understanding of the immigrant identity as rife with new possibilities of cultural hybridity that have been explored through Homi Bhabha’s concept of “Third Space”.

A similar shift has been observable in the cinematic representations of immigrants. Whereas in the 1970’s, the immigrant used to be portrayed as a unidimensional subaltern subject of social and economic exclusion, starting from the 1990s and especially in the 2000s, such portrayals have shifted towards culturally hybrid, multidimensional, creative immigrant youths who transcend boundaries. In these more contemporary representations, the immigrant identity does not fit into the classical stereotypes. Usually such stereotypes are ironically and playfully referred to in the representations of immigrants. In short, the representations of immigrants in film have transformed from “cinema of the affected” to “cinema of hybridity” (Burns 2007).

This study comparatively analyses two films from two different periods by employing the critical discourse analysis method, which enables us to see the social structures and identities that undergird the two films. Purposive sampling has been used, and lead to the choice of two movies, first, *Almanya Acı Vatan* (1979) narrating the story of a young woman worker who arrives in Germany in the early years of the “guest worker” flow and her husband of “procedural” marriage, and second, *Gegen die Wand* (2004) narrating the story of two young second generation immigrants who, again make an arranged marriage to set the woman free from the pressure of her family.

In the article, these two films have been compared on three analytical registers: Economy vs. identity, gender, and space. Regarding the “economy vs. identity” register, the findings suggest that in the first movie, the immigrant is represented first and foremost as an industrial worker, undergirded with a critique of capitalism and alienation of the worker. The motives of the characters in the film, such as the motive to become an immigrant and to make the procedural marriage, are economic motives. It

seems almost impossible in this film for the immigrants to make any cultural connection with the host society that does not connote degeneration. In the second movie, on the other hand, what drives the plot and defines the motivations of the immigrant characters is a search for identity and belonging. Trying to figure out a "third space" free from the first generation immigrants' rather narrowly defined and patriarchal world, yet trying to find a "home" of belonging seems to be the primary motivation of this film's protagonists. The second register, i.e., gender, plays a central role in both films. Both films engage with the issue playfully, avoiding a representation of the immigrant women as "victims devoid of agency". To the contrary, in both films those who drive the plot are the female protagonists. Regarding the third register, i.e., space, *Almanya Acı Vatan* portrays spaces of work and urban spaces of public interaction in the Germany as totally defined by alienation and anxiety. The protagonist returns to Turkey as a space, a "home" where her problems will be solved. In *Duvara Karşı*, on the other hand, the urban space of Hamburg is portrayed with its spaces of subculture where the protagonists feel comfortable to be a part of. This film, too, ends with a return to Turkey, but this time homeland is not portrayed as the "resolution" of the protagonists' problems, or the home that they "return to", but rather as a new, radical beginning in their quest for identity.

Kaynakça / References

- Adelson, L. (2003). Against between: A manifesto. *New Perspectives on Turkey*, 29, 19-37.
- Akyüz, S. ve Dabak, B. (2017). Erkekliğin yol hali: "Sarı Mercedes" ve "Otobüs" filmlerinde erkeklik kurguları. *Fe Dergi*, 9(1), 80-91.
- Bhabha, H. (1990). The third space: Interview with Homi Bhabha. In (J. Rutherford Der.), *Identity: Community, Culture, Difference* içinde (ss. 207-221). London: Lawrance and Wishart.
- Bhabha, H. (1994). *The location of culture*. London: Routledge.
- Burns, R. (2007). The politics of cultural representation: Turkish-German encounters. *German Politics*, 16(3), 358-378.
- Burul, Y. (2003). The world of Aziza A.: Third space in identities. *New Perspectives on Turkey*, 29, 209-229.

- Çağlar, A. (1997). Hyphenated identities and the limits of culture. In (T. Modood ve P. Werbner Der.) *The Limits of Multiculturalism in the New Europe* içinde (p. 169-185). Londra: Zed.
- Çağlar, A. (2001). Constraining metaphors and the transnationalisation of spaces in Berlin. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 27(4), 601-613.
- Çağlar, A. ve Soysal, L. (2003). Introduction: Turkish migration to Germany – forty years after. *New Perspectives on Turkey*, 29, 1-19.
- Cox, A. T. (2011). Three generations of Turkish filmmakers in Germany: Three Different Narratives, *Turkish Studies*, 12(1), 115-127.
- Cox, A.T. (2018). Portrayal of Turkish–German migratory relations in Turkish films of the 1980s: a call for an alternative reading, *Turkish Studies*, DOI: 10.1080/14683849.2018.1520105
- Fachinger, P. (2007). A new kind of creative energy: Yadé Kara’s “Selam Berlin” and Fatih Akın’s “Kurz und Schmerzlos” and Gegen Die Wand”. *German Life and Letters*, 60(2), 243-260.
- Farris, S. (2012). Femonationalism and the ‘Regular’ army of labor called migrant women. *History of the Present* 2(2), 184-199.
- Fekete, L. (2006). Enlightened fundamentalism? Immigration, feminism and the right. *Race and Class*, 48(2), 1-22.
- Göktürk, D. (2003). Turkish – German traffic in cinema: A critical review. *New Perspectives on Turkey*, 29, 229-243.
- Karakayalı, N. (2005). Duality and diversity in the lives of immigrant children: Rethinking the “Problem of the Second Generation” in light of immigrant autobiographies. *Canadian Review of Sociology and Anthropology*, 42(3), 325-343.
- Kaya, A., ve Tecmen, A. (2019). Europe versus Islam? Right-Wing populist discourse and the construction of a civilizational identity. *The Review of Faith & International Relations*, 17(1), 49-64.
- Klammer, C. ve Goetz, J. (2017). Between German nationalism and anti-muslim racism: Representations of gender in the freedom party of Austria (FPÖ). In (M. Köttig v.d. Der.) *Gender and Far Right Politics in Europe* içinde (s. 79-93). New York: Palgrave Macmillan.
- Mudde, C. (2007). *Populist radical right parties in Europe*. New York: Cambridge University Press.

- Scrinzi, F. (2017). A 'New' National Front? gender, religion, secularism and the French populist radical right. In (M. Köttig v.d. Der.) *Gender and Far Right Politics in Europe* içinde (s. 127-141). New York: Palgrave Macmillan.
- Soysal, L. (2003). Labor to culture: Writing Turkish migration to Europe. *The South Atlantic Quarterly*, 102(2), 491-506.
- Thwaites Diken, E.Ç. (2008). *The Spectacle of politics and religion in contemporary Turkish cinema*. New York: Palgrave Macmillan.
- Trabert, A. (2017). At the mercy of femocracy? Networks and ideological links between far-right movement and anti-feminist men's rights movement. In (M. Köttig v.d. Der.) *Gender and Far Right Politics in Europe* içinde (s. 127-141). New York: Palgrave Macmillan.
- Van Dijk, T. (2003). Critical discourse analysis. In (D.Schiffrin., D. Tannen ve E. H. Hamilton Der.), *The Handbook of Discourse Analysis* içinde (s. 352-372). Oxford: Blackwell Publishing.
- Yalçın-Heckmann, L. (2002). Kimlikler üzerinde pazarlık: Almanya'daki farklı Türk göçmen kuşaklarının medyadaki yansımaları. (D. Kandiyoti ve A. Saktanber Der.) *Kültür Fragmanları: Türkiye'de Gündelik Hayat* içinde (s. 308-321). İstanbul: Metis.
- Yılmaz, F. (2012). Right wing hegemony and immigration: How the populist far-right achieved hegemony through the immigration debate in Europe. *Current Sociology*, 60(3), 368- 381.

Kaynakça Bilgisi / Citation Information

Sayan-Cengiz, F. (2019). Göçmenliğe dair dönüşen temsiller ve temsilin politikası: "Almanya Acı Vatan" ve "Duvara Karşı" filmlerinin karşılaştırmalı analizi. *OPUS-Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, 13(19), 1202-1224. DOI: 10.26466/opus.559013